



**isCr** ISTITUTO SUPERIORE  
PER LA CONSERVAZIONE  
ED IL RESTAURO  
المعهد العالی المركزي للترميم بروما





تشيزارى براندي  
نظرية الترميم

إعداد  
چوزيبى بازيل

ترجمة حسن رفعت فرغل

التقديم  
كلاوديو باتشيفكو  
زاهى حواس  
كاترينا بون فالساسينا  
وفاء الصديق  
دوناتيلا كافيتسالي

المجلس الأعلى للآثار

المعهد العالى المركزى للترميم بروما ISCR



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI



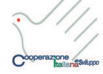
ISTITUTO SUPERIORE  
PER LA CONSERVAZIONE  
ED IL RESTAURO



SUPREME COUNCIL  
OF ANTIQUITIES



EMBASSY OF ITALY



Cooperazione  
Italiana

Cesare Brandi, *Theory of Restoration*  
Original title: *Teoria del restauro*  
© 1977, 2000 Giulio Einaudi editore

*The English edition:*  
© 2005 NARDINI EDITORE  
Piazza della Repubblica, 2  
50123 Firenze – Italy  
T +39 055 2385528  
www.nardinieditore.it  
www.nardinirestauro.it  
info@nardinieditore.it

© 2005 – Texts and images by  
ISCR - Istituto Superiore per la Conservazione ed il  
Restauro  
Piazza San Francesco di Paola, 9  
00184 Roma – Italy  
T +39 06 48896265  
www.iscr.beniculturali.it

الطبعة الأولى باللغة العربية أعدت في جمهورية مصر العربية عام  
٢٠٠٩

بمعرفة ISCR

حقوق الطبع محفوظة للمجلس الأعلى للآثار  
٢٠٠٩

3 شارع العادل ابوبكر ت:

© حقوق الطبع والنشر محفوظة. لا يجوز إعادة طبع أو  
الاستفادة من أى جزء من هذا الكتاب بأى شكل أو بأى وسيلة  
سواء إلكترونية، أو ميكانيكية، أو تصوير، أو تسجيل، أو بأى  
طرق أخرى دون تصريح كتابي مسبق من الناشر.

رقم الإيداع: ٢٠٠٨/٢٢٩٤١

التقييم الدولى: ٩٧٧-٤٣٧-٩٧٢-١

مراجعة الترجمة

أ.د. حسين محمود

رئيس قسم اللغة الإيطالية – كلية الآداب – جامعة حلوان

مراجعة المادة العلمية

أ.د. منى فؤاد علي

رئيس قسم الترميم – كلية الآثار – جامعة القاهرة

فريق العمل المشارك

٠. أ.د. منى فؤاد علي

٠. أ.د. حسين محمود

٠. أ. سامح محمد محمود دبا

٠. د. عالية عباس

٠. أ. محمد وجيه

رئيس قسم الترميم – كلية الآثار – جامعة القاهرة

رئيس قسم اللغة الإيطالية – كلية الآداب – جامعة حلوان

الأستاذ بوزارة التعليم الكويتية سابقا

مدرس اللغة التحليلية وأدائها – جامعة العلوم والتكنولوجيا

المدرس بالمعاهد الأزهرية

الإعداد للنشر

مؤمن محمد عثمان

فاطمة الزهراء

تصميم جرافيكى

مجدى عز الدين

اشراف طباعى

أمال صفوت

طبع بمطبعة المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٩

هذا الكتاب تم إعداده بواسطة ISCR المعهد العالى المركزى للترميم بروما والذي اهدى هذا الكتاب في إطار مشروع التعاون الإيطالى لتدريب  
العاملين بالمتاحف المصرية ٢٠٠٨ – ٢٠٠٩

يسعدني أن أكتب مقدمة الترجمة العربية الأولى لكتاب نظرية الترميم لشيذاري براندي. كما هو معروف للمتخصصين في هذا القطاع، فإن هذا الأستاذ المتميز في مجاله قد قام بتأليف كتاب يعد مرجعاً أساسياً حول نظرية الترميم والمحافظة على الآثار. لذا فعلى ضوء الجهود الإيطالية في مجال الترميم في مصر بدت لنا فكرة إصدار النسخة العربية للكتاب طبيعية ومنطقية. ونأمل أن يساعدنا هذا ليس فقط في تحقيق المزيد من تطوير مشروعات وأنشطة الترميم المصرية الإيطالية، ولكن أيضاً في تكثيف التعاون مع العديد من الدول العربية والتي في إطار العلاقة الجديدة بين إيطاليا وجامعة الدول العربية وفي إطار الاتفاق الذي تم توقيعه بروما في فبراير ٢٠٠٨، وهو التعاون الذي نسعى أيضاً لإعادة إطلاقه.

إن ترجمة هذا العمل الشهير في الواقع تمثل خطوة هامة من أجل الترويج للثقافة الإيطالية ونشر النقاش حول المحافظة على الآثار وترميمها على نطاق أكبر بصورة مستمرة، ليس في مصر فحسب بل في كافة أرجاء العالم العربي.

إن بلدنا يفتخر بكونه يضم أفضل المرممين في العالم والذين يحظون بتقدير شركائنا سواء الأوروبيين أو غير الأوروبيين منهم، نظراً لخلفتهم الثقافية وكذلك لخبرتهم الفنية-الصناعية. وأرى أنه بالنسبة لدولة مثل إيطاليا تحتل موقع الزعامة في مجال الدبلوماسية الثقافية يعد الترويج لثقافتها ونشر المعرفة لزيادة وعي كل فرد، هو بمثابة التزام أدبي.

إن إيطاليا ومصر لهما حارسان لإرث اثنتين من أهم وأعرق حضارتين في العالم. لذا فانه تقريبا من الطبيعي أن تتعاوننا للحفاظ على الموروث الفني والثقافي والاثري وتعظيم الاستفادة منه. وطبقاً لما تنص عليه الشراكة اليورو-متوسطية، فالتعاون في المجال الثقافي يهدف إلى بناء علاقات وطيدة بين دول ضفتي البحر المتوسط. لذا يجب أن يلعب هذا التعاون دوراً استراتيجياً لتشجيع تفاهم متبادل أكثر عمقا ومثمر باستمرار بين الدول. وهو تفاهم قائم في الوقت ذاته على تقدير واحترام مختلف التقاليد والثقافات والحضارات وكذلك على تعظيم الاستفادة من الجذور العميقة المشتركة.

لذا أريد أن اختتم كلماتي بشكر كل أولئك الذين تعاونوا من أجل إصدار هذه الترجمة، متمنياً أن يحظى التعاون الثقافي بين إيطاليا ومصر بدعم أكبر باستمرار، مما يساهم في ترسيخ العلاقات الثنائية المتميزة.

**كلاوديو باتشيفكو**

السفير الإيطالي بمصر



~~يسعدني أن أكتب مقدمة الترجمة العربية الأولى لكتاب نظرية الترميم لسيراري براندي.~~  
~~كما هو معروف للمختصين في هذا القطاع، فإن هذا الأستاذ المميز في مجاله قد قام بأليف كتاب يعد مرجعاً أساسياً حول نظرية الترميم والمحافظة على الآثار. لذا فعلى ضوء الجهود الإيطالية في مجال الترميم في مصر بدت لنا فكرة إصدار النسخة العربية للكتاب طبيعية ومنطقية.~~  
~~و نأمل أن يساعدنا هذا ليس فقط في تحقيق المرید من تطوير مشروعات وأنشطة الترميم المصرية الإيطالية، ولكن أيضا في تكتيف التعاون مع العديد من الدول العربية والتي في إطار العلاقة الجديدة بين إيطاليا وجامعة الدول العربية وفي إطار الاتفاق الذي تم توقيعه بروما في فبراير ٢٠٠٨، وهو التعاون الذي نسعى أيضا لإعادة إطلاقه.~~  
~~إن ترجمة هذا العمل الشهير في الواقع تمثل خطوة هامة من أجل الترويج للثقافة الإيطالية ونشر النقاش حول المحافظة على الآثار وترميمها على نطاق أكبر بصورة مسمرة، ليس في مصر فحسب بل في كافة أرجاء العالم العربي.~~  
~~إن بلدنا يفخر بكونه يضم أفضل المرممين في العالم والذين يحظون بتقدير شركائنا سواء الأوروبيين أو غير الأوروبيين منهم، نظرا لخلفيتهم الثقافية وكذلك لخبرتهم الفنية=الصناعية.~~  
~~و أرى أنه بالنسبة لدولة مثل إيطاليا تحمل موقع الرعامة في مجال الدبلوماسية الثقافية يعد الترويج لثقافتها ونشر المعرفة لزيادة وعى كل فرد، هو بمثابة الترام أدبي.~~  
~~إن إيطاليا ومصر هما حارسان لإرث اثنين من أهم وأعرق حضارتين في العالم. لذا فانه تقريبا من الطبيعي أن نتعاوننا للحفاظ على الموروث الفني والثقافي والاثري وتعظيم الاستفادة منه.~~  
~~و طبقا لما تنص عليه الشراكة اليورو=موسطية، فالتعاون في المجال الثقافي يهدف إلى بناء علاقات وطيدة بين دول ضفتي البحر المتوسط. لذا يجب أن يلعب هذا التعاون دورا استراتيجيا لتسجيع تفاهم مبادل أكثر عمقا ومنمرا باسمرار بين الدول. وهو تفاهم قائم في الوقت ذاته على تقدير واحترام مختلف التقاليد والثقافات والحضارات وكذلك على تعظيم الاستفادة من الجذور العميقة المشتركة.~~  
~~لذا أريد أن اخسم كلماتي بشكر كل أولئك الذين تعاونوا من أجل اصدار هذه الترجمة، ممتنيا أن يحظى التعاون الثقافي بين إيطاليا ومصر بدعم أكبر باسمرار، بما يساهم في ترسيخ العلاقات الثنائية المميرة.~~

زاهى حواس

الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار





## نشر المنهج الإيطالي للترميم في العالم

تأتي الترجمة العربية للكتاب نظرية الترميم (Theory of Restoration) لتشيزاريه براندي، بعد طول إنتظار، وبعد أن أخذ المعهد المركزي للترميم ( المعروف اليوم بإسم المعهد العالي للصيانة والترميم على عاتقه عملية ترجمته ونشره إستمرارا لنشر الفكر النظري لمؤسسه تشيزاريه براندي - على مستوى العالم، من خلال التعريف بمبادئ هذا الفكر لأكبر دائرة ممكنة من المتخصصين، وقد شهدت السنوات العشر الأخيرة طلبا متزايدا على مشاركة المعهد العالي للترميم بروما في مجال الصيانة والترميم خارج إيطاليا ' وقد تنوعت هذه المشاركة من الإستشارة الفنية والعلمية إلى التدخل المباشر وتنظيم دورات تأهيلية للمرممين وأخصائيي الصيانة مما يدل وبلا شك على نجاح مشروع تشيزاريه براندي الكبير والذي دفع به في البداية لتأسيس معهدا ومدرسة لإعداد المرممين سنة ١٩٣٩ ثم نشر كتابه الحالي نظرية الترميم سنة ١٩٦٣ .

وبالفعل يمكن التأكيد - بلا ادني تردد - على أن فكر براندي في الترميم واهتمامه بمعالجة إشكاليات الصيانة المختلفة قد قد تم إستيعابه اليوم بالكامل، بل لقد صار فكره الآن جزءا من المنهج العملي ليس فقط فيما يتصل بانشطة وزارة الثقافة الإيطالية - بل صار واقعا ملموسا في قطاع واسع من أنشطة الصيانة والترميم داخل وخارج إيطاليا، ويثبت هذا الأنتشار، وهذه الحساسية المتغلغلة في مجال الصيانة والترميم تجاه مبادئ وفكر براندي (وهو أمر لم يكن في الإمكان مجرد تخيله سنة ١٩٣٩) إلى أن تلك (البذرة) التي ألقاها براندي منذ أكثر من ستين عاما قد نمت وكبرت وصارت اليوم شجرة متواصلة العطاء .

وخلال هذه الفترة أتسعت الحدود الجغرافية لنشاط المعهد العالي للترميم بروما وصارت تغطي حاليا العالم بأكمله من الصين إلى الأرجنتين مرورا بمصر والعراق، زمن البرتغال إلى ألمانيا وصولا إلى الهند وأفغانستان وحتى مالطا وكوسوفو، ويحرص فريق العمل المكلف من المعهد بالمشاركة في مهام خارج حدود إيطاليا على أن تكون أول وأهم الأمور التي يضعها أمامه هي كيفية التلاقي مع ثقافة البلد المضيف ثم القيام في ضوء تلك الثقافة، وفي ضوء الإشكاليات المطروحة فيما يتصل بمجال الصيانة والترميم والتدريب - بصياغة وجهة نظره والعمل - من آن لآخر على نشر أفكار ومبادئ براندي الواردة في كتابه الحالي بأدق وأبسط الطرق الممكنة.

ومن هذا المنطلق تأتي أهمية ترجمة هذا العمل إلى اللغة العربية - فبالإضافة إلى ترجمته للغات المختلفة (الأنجليزية - الفرنسية - الألمانية - الأسبانية - البرتغالية واليونانية والصينية والصربو كرواتية والروسية) ستتيح الترجمة العربية إنتشار أوسع للأسس والقواعد النظرية التي يقوم عليها المنهج التطبيقي الإيطالي في مجال الترميم في واحد من أهم وأكبر بقاع العالم وهي المنطقة العربية .

ومن الطبيعي أن تمثل اللغة الإيطالية المتانقة المليئة بالإيحاءات الأدبية والأفكار الفلسفية والجمالية والمعرفية التي كتب بها براندي كتابه - والتي يصعب فهمها أحيانا على كثير من الإيطاليين أنفسهم - من الطبيعي أن تمثل عائقا صعبا في عملية ترجمة هذا العمل لأي لغة ولا نستثنى من ١١٥ الأمر اللغة العربية بالطبع نظرا لإختلاف العربية في تكوينها وإختلاف بيئتها عن اللغة الإيطالية مما يفتح المجال للإلتباسات وتغييرات في المعني قد يَحتمل وقوعها مع كل كلمة في نص معقد مثل كتاب نظرية الترميم .

وربما شكلت لغة براندي الصعبة العقبة الرئيسية التي أدت في الماضي لتأخر ترجمة هذا العمل إلى اللغات الأجنبية المختلفة ومن ثم فقد أستلزم الأمر شجاعة من جانب المترجم فضلا عن الضغط المتزايد والحاجة الملحة كي يرى القارئ العربي هذا العمل مترجما إلى لغته . وقد مثلت تلك الحاجة الملحة من وجهة نظري العامل الرئيسي في تحريك الموقف ودفعنا للقيام بهذا العمل والذي أتفق مع مشروع آخر هام قام به أيضا المعهد العالي للصيانة والترميم في مصر وهو تنظيم دورات تدريبية للصيانة والترميم بالمتحف المصري بالقاهرة في إطار مشروع التعاون الإيطالي المسمى ببرنامج إعادة تأهيل النظام المتحف في مصر ) .

وكان براندي نفسه هو أول من شرع في نشر نشاط المعهد على مستوى دولي عالمي ويكفي ان نشير إلي بعض البعثات التي قام بها خارج إيطاليا في بلجيكا والنمسا ومالطا وتركيا والولايات المتحدة وفرنسا ويوغسلافيا وتشيكوسلوفاكيا والبرتغال وبولندا، وفي عدد من دول الشرق الأوسط مثل سوريا ولبنان والأردن وليبيا ومصر وفلسطين، بالإضافة لعدد من دول الشرق الاقصى مثل الصين واليابان وأخيرا الهند .

ومن ناحية أخرى ترسم لنا التقارير التي تركها لنا براندي عن رحلاته في دول العالم المختلفة صورة لشخص تجاوز إلي حد بعيد حدود تخصصه كناقذ ومؤرخا للفن، شخصا شديد الشغف بالحياة والمعرفة والعالم المحيط به، ذو عقلية منفتحة وثقافة كونية، وقد مثل الرد على الحاجة الملحة المتزايدة لحمل الجدل الدائر حول مشاكل الترميم إلي الساحة الدولية - الهدف الرئيسي لترجمة هذا العمل والذي تم تزويده بنفس الصور واللوحات التي ظهرت في الطبعة الأصلية باللغة الإيطالية من كتاب نظرية الترميم .

وفي النهاية أتقدم بخالص الشكر لكل من أسهم في نجاح دورات التدريب وترجمة هذا العمل وأتوجه بالتحية في المقام الأول لفخامة السفير الإيطالي بالقاهرة / كلاوديو باتشيفيكو للدعم المستمر الذي قدمه خلال كافة مراحل تنفيذ مشروع الدورات التدريبية في مصر، وإلي الدكتور / زاهي حواس الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار لخالص ثقته وتقديره تجاه نشاط المعهد العالي للصيانة والترميم .

**بقلم كاترينا بون فالساسينا**

مدير المعهد العالي للصيانة والترميم بروما- إيطاليا

## الفهرست

### تقديم

- كلاوديو باتشيفكو  
السفير الايطالى بمصر
- زاهى حواس
- الامين العام للمجلس الاعلى للآثار
- كاترينا بون فالساسينا  
مدير المعهد العالى المركزى للترميم بروما ISCR

### مقدمة

- المعد للنشر ISCR (نظرية الترميم) لتشيزارى براندي ص ١٥  
ملاحظة للمعد جوزيبي بازيل ص ١٧
- مدير المتحف المصرى بالقاهرة  
وفاء الصديق ص ١٩
- مدير مشروع التدريب الايطالى للترميم بمصر ISCR  
دوناتيلا كافيتسالى ص ٢١
- تعليق المترجم  
حسن رفعت فرغل ص ٢٥

- تشيزارى براندي: الخامة والصورة ص ٢٧
- العمل الفنى ص ٣٠
- الترميم ص ٣٤

### نظرية الترميم

- ١- مفهوم الترميم ص ٤١
- ٢- مادة العمل الفنى ص ٤٧

- 
- ٣- الوحدة الافتراضية للعمل الفني ص ٥١
  - ٤- الزمن والعمل الفني والترميم ص ٥٧
  - ٥- الترميم والقضية التاريخية ص ٦٣
  - ٦- الترميم والقضية الجمالية ص ٧١
  - ٧- الفضاء المكاني للعمل الفني ص ٧٩
  - ٨- الترميم الوقائي ص ٨٣

### ملحق ص ٩١

- ١- التزييف ص ٩٣
- ٢- مذكرة نظرية عن معالجة الفجوات ص ٩٧
- ٣- مبادئ لترميم الآثار ص ١٠٢
- ٤- ترميم الرسومات الفنية القديمة ص ١٠٦
- ٥- تنظيف الرسومات ص ١١٣
- ٦- بعض الملاحظات حول الورنيش والأسطح اللامعة ص ١٢٣
- ٧- إزالة إطار اللوحة الفنية أو الاحتفاظ به كقضية ترميمية ص ١٤٠

### اللوحات والصور ص ١٤٧

### ملحق إضافي

- إنشاء المعهد المركزي للترميم ص ١٩١
- البعد الثقافي في مدرسة الإحياء والترميم (١٩٤٠) ص ١٩٩
- ميثاق الترميم لعام ١٩٧٢ ص ٢٠٤
- مصطلحات براندي حول الترميم (مقتطفات من نظرية الترميم) ص ٢١٧
- فهرس المؤلفين والأعمال المذكورة ص ٢٣٣



## مقدمة لنظرية الترميم لتشيذاري براندي

لوحظ أكثر من مرة أن "نظرية الترميم" كما ظهرت به في الكتاب المنشور لأول مرة عام ١٩٦٣ من منشورات الأدب، وأعيد نشره دائما من أيناودي، ليست "نظرية" بالمعنى الحقيقي الملموس. لا من الجانب الشكلي، أي من ناحية بنية العمل، ولا من الجانب الموضوعي، أي من ناحية المحتويات، لا لسبب إلا أنه يحيل باستمرار إلى حالات محددة لكي يدعم حديثه (من هنا، جاء عيب آخر في الكتاب، أي الجزء التوضيحي، وهو غير معتاد في عمل نظري)<sup>١</sup>.

من ناحية أخرى فإن العمل لا يمكن اعتباره حتى "كتاب دراسي" رغم وجود عدد كبير جدا من "الحالات" أو بالأحرى من الأمثلة.

والحقيقة أن براندي لم يفكر مطلقا لأن يعلمنا "كيف" يتم عمل الترميم، ولكن، إن كان ولا بد "بأي شروط"، أي على أساس اية مبادئ محددة غير قابلة للتحويل عليها والتي تضمن الاختلاف عن أي تدخل آخر يستهدف إصلاح أي شيء وإعادة العمل، والذي لأجله ومن أجل أن يكون سليما يجب استخدام مصطلحات "إصلاح" أو "استعادة" الخ..

ولهذا ينبغي تسجيل ملاحظتين مبدئيتين: الأولى أن براندي كان قد وضع خطة معالجة حول الترميم منذ أن بدأ يخطط لمحاوراته الأربعة "محاورات إيليكونا" عن الفنون، وفكر فيها كتكميل لهان ولكنه وجد نفسه بعد ذلك، ومنذ نهايات الأربعينيات، مطالبا بوضع دعم نظري للحلول المبتكرة التي نفذها في تلك الفترة التي شهدت نشاطا مكثفا في إدارة المعهد المركزي للترميم في أعقاب كوارث الحرب العالمية الثانية؛ والثانية هي الانطباع بعدم وجود وحدة عضوية أبرزتها الكتابات المجموعة في الملحق، وهي كتابات مناسبات في معظمها، وكان براندي مضطرا (ضد رغبته) لضمها إلى الكتاب لكي يلبي طلب الناشر الذي كان يرى أن المادة من الناحية الكمية غير كافية في الفصول الثمانية الأولى، والتي تشكل في جوهرها نظرية الترميم "الحقيقية".

وبالفعل فإن الكتابات الواردة في الملحق لا تضيف شيئا، من ناحية الفكرة، كما عرضنا من قبل، وتقتصر على تقديم مزيد من الأمثلة (مبادئ ترميم الآثار، ترميم الرسومات القديمة، تنظيف

1 Non ritengo sostenibile la motivazione che generalmente se ne dà, secondo la quale la scarsa omogeneità dell'opera deve essere ricercata nelle origini del volume da appunti presi da alcuni allievi durante le lezioni, secondo la prassi tradizionale (e vigente fino a non molti anni fa) della "dispensa" universitaria, dato che molte illustri opere dimostrano esattamente il contrario.

الرسومات فيما يتعلق بالطبقة القشرية والورنيش والطبقات الأخرى الرقيقة، بعض الملاحظات حول الورنيش والتلميع) أو لعلاج جوانب من الترميم ليست جوهرية بالمرّة (التزييف) أو التأكيد على مواقف أصبحت بالفعل واضحة إلى درجة كبيرة (مثل ورقة نظرية لمعالجة الفجوات)، بينما في حالة واحدة فقط يضاف عنصر جديد هو تنظير علم المتاحف كترميم وقائي، وهو على قدر كبير من الأهمية في مرحلة كان انتباه المعماريين العاملين في المتاحف (مثل مؤرخي الفن المتحفّي) فيما يتعلق بحفظ الأعمال غائبا تقريبا: يكفي أن نورد أثر كانجراندي ديلا سكالالا في فيرونا، والذي أزيل من قمة أقواس سكاليري خوفاً عليه من الآثار السلبية من عوامل الطقس والدخان الملوّث وما على ذلك، ومع ذلك تم وضعه في متحف كاستلفيكيو في العراء، مع معالجة وحيدة تمثلت في سقيفة صغير لا تصلح في حمايته من الشمس والمطر والهواء والملوثات.

من الطبيعي أن هذا لا يعني أن الكتابات الأخرى في الملحق تافهة، لأنها على العكس تماما تقدم غالبا إيضاحات وتعمقا شديد النفع لفهم المبادئ والأفكار العامة على نحو أفضل ويتم التعبير عنها بطريقة مقتضبة وموجزة في المتن القصير جدا لنظرية الترميم.

والمثال الأكثر دلالة هو المتمثل في الدراسة المقدمة عن "مبادئ ترميم الآثار" والتي كما يؤكد براندي ليست مختلفة عن مبادئ ترميم الأعمال الفنية، رغم أنها تعتنى بالعمارة (أو في معظمها) "الفضاء المكاني للأثر مشترك الوجود مع الفضاء المكاني الذي بني فيه" ولهذا، فيما عدا الاستثناءات، فإن العلاقات المشتركة لا يمكن تغييرها ولا نقل الأثر من مكان سياقه الطبيعي، ولا تعديل البيئة المحيطة به تعديلا جذريا.



## ملاحظة للمعد

أعتقد أن هناك قاسم مشترك بين كل من يتصدون لإعداد كتاب، وهي صعوبة الاختيار، أي المفاضلة ما بين الالتزام بالبنية الأصلية للعمل حتى وإن كانت في ظاهرها غير متجانسة كما في كتاب نظرية الترميم لبراندي)، أو على العكس لم يكن من المفيد إدخال هذه التعديلات التي تصبح بمرور الوقت ضرورية.

وبصفة عامة فإن الحل المفضل الذي يجب اتباعه هو ذلك - ثمرة توافق حقيقي ملموس - الذي يحفظ البنية الأصلية والاقتصار على "تحديث" أو "تأصيل" الأجزاء التي "تقادت" من خلال الحواشي والملاحظات.

وهذا هو ما سمحت لنفسي به في البداية أنا أيضا، لأن المشروع الأصلي كان يقضي بنشر جزء كبير من كتابات براندي حول الترميم، علاوة على نظرية الترميم، وهي كتابات جمعها ونشرها ميكيل كوردارو عام ١٩٩٤ (وأعيد نشرها عام ٢٠٠٥) تحت عنوان "الترميم". نظريا وعمليا" (بعد تقليصها عدديا إلى حد كبير، كما حدث من قبل مع الطبقات الفرنسية والأسبانية للكتاب نفسه) بل وخلاصة الرحلة التي قام بها براندي إلى مصر عام ١٩٣٦، والتي نشرت تحت عنوان "نيل أخضر". وبسبب إعادة تحديد أبعاد المشروع لأسباب حقيقية، ليست اقتصادية وحسب، وأنا أيضا لأسباب تتعلق بالنشر والإدارة، أصبحت المشكلة التي أشرت إليها في البداية أكثر بروزا، لكي يصبح الحل أكثر صعوبة، وخاصة أن مجموعة الملاحظات والتعليقات التي كان يجب أن يزود بها الكتاب - وضعا في الاعتبار أن المرجعيات الكثيرة جدا التي أحال فيها المؤلف لشخصيات وأعمال وأماكن أصبحت غير مفهومة الآن وخاصة من جانب جمهور له ثقافة أوروبية - كان من شأنها أن تثقل العمل وتحل بتناسب أجزاءه مقارنة بكتاب براندي والذي كان سوف ينتهي إلى أن يكون كتابا يحتوي على دراسات وتعمق من جانب المتخصصين في تاريخ الترميم، وليس أداة عمل كما كان مكرس له من قبل في إطار "مشروع التأهيل" داخل "برنامج إعادة تأهيل النظام المتحفى المصري" والذي تم تشييطه بواسطة إدارة التعاون من أجل التنمية في وزارة الخارجية.

ولهذا اخترنا أن يرافق نص "النظرية" بعد المساهمات، من الكاتب، وكذلك من مؤلفين آخرين مشاهير، تنفيذ في إلقاء الضوء على بعض الجوانب الهامة للعمل، أو بصفة عامة، للاقتراب منه، من خلال أدوات منهجية بسيطة، ولكنها، كما نأمل، أكثر فاعلية.

جوزيبي بازيل



~~يسعدني أن أكتب مقدمة الترجمة العربية الأولى لكتاب نظرية الترميم لسيراري براندي.~~  
~~كما هو معروف للمختصين في هذا القطاع، فإن هذا الأستاذ المميز في مجاله قد قام بأليف كتاب يعد مرجعاً أساسياً حول نظرية الترميم والمحافظة على الآثار. لذا فعلى ضوء الجهود الإيطالية في مجال الترميم في مصر بدت لنا فكرة إصدار النسخة العربية للكتاب طبيعية ومنطقية.~~  
~~و نأمل أن يساعدنا هذا ليس فقط في تحقيق المرید من تطوير مشروعات وأنشطة الترميم المصرية الإيطالية، ولكن أيضا في تكتيف التعاون مع العديد من الدول العربية والتي في إطار العلاقة الجديدة بين إيطاليا وجامعة الدول العربية وفي إطار الاتفاق الذي تم توقيعه بروما في فبراير ٢٠٠٨، وهو التعاون الذي نسعى أيضا لإعادة إطلاقه.~~  
~~إن ترجمة هذا العمل الشهير في الواقع تمثل خطوة هامة من أجل الترويج للثقافة الإيطالية ونشر النقاش حول المحافظة على الآثار وترميمها على نطاق أكبر بصورة مسمرة، ليس في مصر فحسب بل في كافة أرجاء العالم العربي.~~  
~~إن بلدنا يفخر بكونه يضم أفضل المرممين في العالم والذين يحظون بتقدير شركائنا سواء الأوروبيين أو غير الأوروبيين منهم، نظرا لخلفيتهم الثقافية وكذلك لخبرتهم الفنية=الصناعية.~~  
~~و أرى أنه بالنسبة لدولة مثل إيطاليا تحمل موقع الرعامنة في مجال الدبلوماسية الثقافية يعد الترويج لثقافتها ونشر المعرفة لزيادة وعى كل فرد، هو بمثابة الترام أدبي.~~  
~~إن إيطاليا ومصر هما حارسان لإرث اثنين من أهم وأعرق حضارتين في العالم. لذا فانه تقريبا من الطبيعي أن تتعاوننا للحفاظ على الموروث الفني والثقافي والاثري وتعظيم الاستفادة منه.~~  
~~و طبقا لما تنص عليه الشراكة اليورو=موسطية، فالتعاون في المجال الثقافي يهدف إلى بناء علاقات وطيدة بين دول ضفتي البحر المتوسط. لذا يجب أن يلعب هذا التعاون دورا استراتيجيا لتسجيع تفاهم مبادل أكثر عمقا ومنمرا باسمرار بين الدول. وهو تفاهم قائم في الوقت ذاته على تقدير واحترام مختلف التقاليد والثقافات والحضارات وكذلك على تعظيم الاستفادة من الجذور العميقة المشتركة.~~  
~~لذا أريد أن اخسم كلماتي بشكر كل أولئك الذين تعاونوا من أجل اصدار هذه الترجمة، متمنيا أن يحظى التعاون الثقافي بين إيطاليا ومصر بدعم أكبر باسمرار، بما يساهم في ترسيخ العلاقات الثنائية المميرة.~~

د. وفاء الصديق

مدير المتحف المصري



## المنهج الإيطالي لصيانة التراث الحضاري المصري

تمثل ترجمة كتاب نظرية الترميم لتشيزاريه براندي عملا مكملا لبرنامج التدريب الذي قام المعهد العالي للصيانة والترميم بتنفيذه داخل المتحف المصري خلال عام ٢٠٠٨ ، ويصف الكتاب النظرية الرئيسية التي يقوم عليها الفكر الحديث لصيانة والترميم ويتضمن هذا الفكر مجموعة الأنشطة التاريخية النقدية والعلمية التقنية المرتبطة بتحديد هوية العمل الفني وسياقه المكاني ويحتوي كتاب براندي الذي ظهرت طبعته الأولى بالإيطالية سنة ١٩٦٣ على النظرية التي صاغها خلال سنوات نشاطه كمديرا للمعهد المركزي للترميم بروما والذي كان أحد مؤسسيه لدى ظهوره سنة ١٩٣٩ وقد أسهم المعهد العالي للصيانة والترميم من خلال الأنشطة التدريبية التي قام بها في إيطاليا وجزء كبير من العالم في ترسيخ الأفكار والنظريات التي وضعها براندي عن الترميم، وقد أستوتحت المبادئ الرئيسية التي تقوم عليها نظرية الترميم الحديثة وهي :

- ١ - الإسترجاعية ( أي قابلية عملية الترميم للإسترجاع )
- ٢- احترام اصالة العمل الفني
- ٣- الاهتمام بوجود انسجام طبيعي - كيميائي بين المواد القديمة ( المستخدمة في العمل الفني ) والمواد الحديثة ( المستخدمة في الترميم ) .

أستوتحت هذه المبادئ بشكل كبير من الأفكار النظرية التي اعددها براندي والتي عرف فيها جوهر العمل الفني من خلال التعرف على قيمته الفنية والتاريخية، وتلقى هذه المبادئ حاليا قبولا واسعا من جمهور المرممين على المستوى الدولي كما تمثل اليوم أساس الاتفاقيات الدولية الرئيسية في مجال صيانة وترميم التراث الحضاري العالمي والتي يعمل المعهد العالي للصيانة والترميم (ISCR) والإيكروم (ICROM) ومنظمة اليونسكو على تطبيقها في كل أنحاء العالم .

ويرى براندي أن الترميم "يمثل اللحظة المنهجية التي يتم فيها التعرف على هوية العمل الفني من خلال كيانه المادي وقطبيه الرئيسيين ( الجمالي والتاريخي ) تمهيدا لنقل تلك القيم إلى المستقبل" وإطلاقا من هذه المقدمة يقوم براندي بتحليل تاريخي فلسفي لطبيعة العمل الفني ليصل إلي التعرف على القيم الجوهرية التي تميز وجوده

ويكمن جوهر العمل الفني - من وجهة نظر براندي - في طبيعته القطبية المزدوجة ( التاريخية والجمالية ) والتي تجعل منه عملاً متفرداً بذاته لا يمكن نسخه ولا تقليده ومن ثم يرى براندي أن العمل الفني يقبل الصيانة ككياناً مادياً ويمكن ترميمه في صورته فقط إنطلاقاً من مبدأ احترام أصالته وعليه فإن التعريف الوحيدة لعملية إعادة نسخ العمل الفني أو إعادة إنتاجه هي : ( التزوير ) ويمثل التعرف على القيم الجوهرية للعمل الفني لحظة البداية في عملية يمكن أن نحدد من خلالها ما يجب صيانتها وكيفية ترميمه مع الإحترام الكامل للمادة والصورة التي أسلمنا التاريخ عليها العمل الفني وبالفعل تقر النظريات التي صاغها براندي أن تاريخ القطعة الفنية من الأمور الغير قابلة للإسترجاع، أو بعبارة أخرى فإن الحالة التاريخية التي وصلنا عليها عملاً ما لا يمكن بل لا يجب أن يتم تغييرها إلا من خلال عمليات تدخل وترميم تحترم التغيرات والتحويلات التي طرأت عليه مع مرور الزمن.

ويفرض علينا الطرف التاريخي ( وفقاً لتعريف براندي ) ضرورة العمل على الإحترام الكامل للشكل التاريخي للعمل الفني الذي ينتمي لسياق زمني مكاني لم يعد له وجود والذي يجب أن يكون محل إنتباه كل من يتعين عليه أن يحدد القيم التي وصلتنا من الماضي والتي يسعى إلى العمل على التواصل في تقديم نفس القيم لمن سيأتي من الأجيال مستقبلاً.

أما الطرف الجمالي للعمل الفني فيمثل مجموعة القيم الفنية التي يحملها العمل الفني والواقعة داخل إطار ما يطلق عليه براندي بـ(صورة العمل) والتي يجب أن تتم صيانتها مع إحترام صورتها الأصلية دون محاولة العودة لشكل أصلي لم يعد موجوداً، وهكذا لا يتوقف براندي عند حد مجرد تحليل فلسفي للطبيعة الجوهرية للعمل الفني بل يتجاوز ببحثه هذا الحد لي طرح تساؤلات حول ماهية الأداة الثقافية التقنية التي تسمح بصيانة العمل الفني

ويقصد براندي بـ(الأداة الثقافية والتقنية) عملية الترميم، والتي يعني بها النشاط التقني والعلمي الذي يضمن بقاء العمل الفني ككيان مادياً واستمرار القيم الجمالية التي يحملها .

وقد قامت عمليات الترميم التي نفذها المعهد العالي للصيانة والترميم (المعهد المركزي للترميم سابقا) منذ تأسيسه وحتى اليوم على المبادئ التي أرساها براندي والتي ارتبطت بعملية بحث علمي منظم حول ظواهر واسباب تلف الأعمال الفنية وأبحاث تقنية مستمرة للتعرف على هوية المواد القديمة والحديثة مع التركيز على المزاوجة بين الأصالة والتجريب .

ويقوم النشاط التدريبي الذي يعده المعهد العالي للترميم بروما (ISCR) للمرممين داخل وخارج إيطاليا على البحث العلمي التطبيقي في مجال الترميم مع الوعي بأن المنهج القائم على التكامل بين التخصصات المختلفة هو السبيل الوحيد للقيام بعملية ترميم تحترم القيم الفنية والجمالية للعمل .

وقد تم وضع مبادئ الترميم التي ارساها براندي كأساسا لأنشطة التدريب التي تمت في مصر لإعداد المرممين المصريين والذين نقلت إليهم المعارف الرئيسية اللازمة لضمان صيانة التراث الحضاري للبلاد، وتمثل ترجمة كتاب براندي للعربية إستكمالاً لعملية تدريب المرممين من خلال تقديم مجموعة متجانسة من الكتابات التي يتم فيها ترسيخ الأسس والقواعد النظرية التي أستوحى منها الكاتب نشاطه والتي صار عليه نشاط المعهد نفسه بعد ذلك والاستفادة من تلك الخبرة لتأكيد وإيضاح ما سبق دراسته والدفع على تعميقه مستقبلا .

وينتج عن كل هذا في النهاية عملا يوفر كل كل الأدوات المعرفية والنظرية التي يمكن تطبيقها حاليا في مجال يعد حاليا واحد من التخصصات الرئيسية وهو : الصيانة والترميم .

## دوناتيليا كافيتسالي

مدير مشروع الدورات التدريبية للمعهد العالي

للصيانة والترميم بالمتحف المصري بالقاهرة





## تعليق المترجم

من خلال برنامج التعاون بين مصر وإيطاليا لعام ٢٠٠٧-٢٠٠٨م في مجال الحفاظ وترميم الأثار، والذي أرست قواعده السفارة الإيطالية في مصر تمت لأول مرة ترجمة الكتاب الذى بين أيديكم في مجال فلسفة ترميم الأثار لأول مرة من الإيطالية الى العربية بعد أن ترجم من قبل للعديد من اللغات مثل اللغة الإنجليزية والفرنسية والروسية والتي تم الاستعانة ببعضها أثناء الترجمة للغة الغربية على سبيل الاسترشاد .

وهذه الترجمة للعربية نتاج عمل لفريق متخصص في الترجمة وعلم الترميم واللغة العربية . ويعتبر هذا الكتاب من بدايات الكتب التى قدمت دراسات حول مجال الحفاظ على التراث وترميمه . وقد تطرق الكتاب الى موضوعات عديدة هامة كانت من اللبئات التى بنى بعد ذلك عليها الكثير من النظريات والمدارس المتعددة التى أخذت على عاتقها هذه المهمة، ومن ثم فهو يعد مرجعا أساسى لمن يريد أن يدرس في هذا المجال .

على سبيل المثال فقد تطرق الى ما يمكن أن يطلق عليه دستور الترميم والذى يعتبر من بدايات القوانين والمواثيق المنظمة لعمليات الصيانة والترميم والذى تناولته فيما بعد العديد من المنظمات الدولية وعلى راسها منظمة اليونسكو .

ونرجوا في النهاية أن يكون هذا العمل بداية لسلسلة من التعاون لتعريب هذه الكتب الهامة ليس فقط في هذا المجال بل يتعداه الى المجالات الأخرى من علمية وفنية وادبية . كما نتطلع الى تعاون مماثل من إخواننا على الضفة الأخرى من المتوسط ولاسيما زملائى الأساتذة بالمعهد الجامعى الشرقى (جامعة نابولى) لترجمه ملامح ثقافتنا العربية الى اللغة الإيطالية .

حسن رفعت فرغل



منظر عام من «سینا» لریف «فینانو»، حیث تقع قبلا تشیزاری پراندی

# تشيزاری براندي

-

## الخامة والصورة



## تشيزارى براندى - الخامة والصورة

في عام ١٩٦٣ صدر كتاب نظرية الترميم *Teoria del Restauro* لمؤلفه "تشيزارى براندى" الذي كان في ذلك الوقت مديرا للمعهد المركزي للترميم في روما. ولقد جمع الرجل في كتابه هذا كل مقالاته التي نشرت ما بين عامي ١٩٤٩-١٩٦١. وهو كتاب يتفق الجميع على أنه أحد النصوص الرئيسية في هذا الموضوع. ولم يحاول أحد قبل "براندى" تقديم تحليلاً بهذه المنهجية عن المظاهر المختلفة للترميم.

إن دراسة هذا الرجل في جامعة "سينا"، حيث ولد، وأيضا في جامعة فلورنسا، أكسبته ثقافة عميقة، تحتضن، وفي نفس الوقت، الفلسفة والتاريخ والقانون والتي نجد آثاراً لها في كل أعماله. وبفضل ذكائه الحاد، كان قادرا على أن يخوض بيسر في النظريات المجردة عن المهارات اللغوية، وعن الطبيعة الحتمية للأشياء وكان يكتب بلغة إيطالية راقية، لغة مطلوبة وملونة بألفاظ قديمة.

وتهدف هذه المقدمة إلى توضيح العلاقة ما بين فكر "براندى"، وفكر المؤلفين الذين استفاد منهم، مع عرض للخبرات التي عرفها، مع توضيح لكل الأمور التي ساهمت في تفردته. وستعمل أيضا لتوضيح المبادئ الرئيسية لطريقته في الاستدلال. "التعرف على العمل الفني ينشأ من لحظة إنارة معرفية"، تلك هي الركيزة الأساسية لهذا الكتاب. وتصاحب هذه الحقيقة ثلاثة براهين أخرى: خامة العمل الفني<sup>١</sup> لها طبيعة خاصة، حيث يجب أن نفرق ما بين البنية والمظهر. ثم وحدة العمل ولها أيضا طبيعة خاصة والتي يجب أن نفهمها ككل وليس كمجموع أجزاء.

وأخيرا، العمل الفني شيء له طبيعة متناقضة، فهو يظل على الحاضر بشكل مستمر، دون أن يتمكن من الفرار من سيطرة الزمن. وخصوصية أعمال الترميم تنبع مباشرة من خصوصية العمل الفني. وتحكم الترميم قضيتان: إحداهما جمالية والأخرى تاريخية. فعليه أن يجد مكانه الصحيح في الزمن، وأن يعيد إلى العمل الفني، (مع الحذر من الأعمال المزورة) وحدته الافتراضية التي تميزه. ولا يدخل براندى في التفاصيل الكثيرة وفي الأساليب التطبيقية، فهو يجمع المشاكل العملية تحت أبواب مختلفة: الآثار، حيث يصف العمل الفني على أنه شاهد تاريخي؛ الترميم الوقائي ويمثل المرتبة الأولى في الترميم؛ معالجة الإضافات والتعديلات، وبراءة شهيرة، لا تزال معاصرة حول مشكلة الألوان المكتسبة.

<sup>١</sup> المقصود هنا المادة المصنوع منها العمل الفني .

## العمل الفني

تقوم كل البراهين التي قدمها براندي على حقيقة واحدة: وهى أن العمل الفني هو نتاج لنشاط إنساني، ولكنه يختلف بشدة عن أي نتاج آخر. وطبيعته المختلفة هذه، نتعرف عليها من لحظة الإنارة، من الومضة التي يستشعرها وعينا.

إن الشخص الذي ينتابه هذا الشعور، سيكتشف على الفور ضرورة نقله للآخرين. وكذلك الفرق بين العمل الفني والشيء العادي، وبالتالي بين الإصلاح والترميم، فهى ليس مسألة مواد وأساليب فنية، وإنما تقوم في الأساس على الاعتراف بهذا الشيء كعمل فني.

ولهذه النظرية التي تصف العمل الفني عبر خبرات وتجارب تعرض لها، وليس عبر أمورٍ أخرى - نجد لها سوابق مختلفة. أقرها، نجدها في أفكار «بينديتو كروتشي» (١٨٦٦-١٩٥٢) الذي نشر مؤلفه «علم الجمال» عام ١٩٠٢.

وفي وقت قيام «براندي» بدراساته كان ذلك الفيلسوف النابوليتاني، في قمة نشاطه، ويتمتع بنفوذٍ واسع في إيطاليا. ومع ذلك، فبراندي عندما تبنى أبحاث كروتشي عن العمل الفني، عرضها في لغة قريبة من لغة الفيلسوف «كانط». وصف بها الشعور الذي ينتاب الإنسان لحظة إندماج العمل الفني معه. تلك اللحظة التي وصفت بأنها شعور خاص بوعى ما، نشعر به كما لو كان شعورا عامًا. وهى تقريبا نفس الألفاظ التي استخدمها «كانط» لوصفه «التذوق». والفرق يكمن فقط في استبدال كلمة الجمال بكلمة العمل الفني.

ويظهر براندي إذًا كوريث للمفاهيم المثالية عن الفن والتي فرضت نفسها في الحقبة الرومانسية بتأثير من «كانط». والعمل الفني دون هذا الوعي الذي يرصده، لن يكون أكثر من قطعة من خامة - وحسب تعبير براندي - «يعيش» من خلالها، ولكنه غير «متواجد».

والتمييز الجوهرى والأساسي هو بين الصورة والخامة. فالخامة التي شكلها العمل ليست هى الصورة، ولكن هى الدعامة التى سمحت للصورة أن تتشكل فى وعينا، ومن هذا التحليل يتداعى البرهان التالي: نحن لا نرمم سوى الخامة. إنها، وكما يشرح براندي، مكان وزمان الترميم. والصورة التي تكشفنت نتيجة لحقيقة علمية تماما، تبرز من تأملنا لخامة معينة. ولكن الخامة التي تشكل العمل الفني كلها لا تلعب نفس الدور الذي تقوم به الصورة. ويميز براندي بين الخامة كبنية، والخامة كمظهر.

فالمظهر ينتج وبنفس القدر من صنع الفن وفعل الزمن. ويوجد تشابه في هذه الأفكار مع أفكار «ألواريجل» (١٨٥٨-١٩٠٥). ولكنها فقط عادت إلى الظهور بصورة أخرى. ومنذ كتابه الذي صدر عام ١٨٩٣، حارب «ريجل» فكرة أن الأعمال الفنية، وبشكل أكبر الأشياء التي أنتجها الإنسان، تدين بشكلها إلى «حتمية» محتويها المواد المختلفة، ويعارض فيها فكرة الإرادة الفنية والتي ترجع جميع أنواع الخلق لها.

وإذا كان «براندي» أعاد للشكل خصوصيته الكاملة في مقابل الخامة، فهذا بالتأكيد نتيجة لتأثره بـ«كروثشي». ونجد أيضاً وجهات نظره ليست بعيدة عن أبحاث «ريجل». ويتفق العالمان الكبيران وفي مواضيع كثيرة في مجال الترميم، وبرغم الإختلاف الكبير في أصولها الثقافية. والتمييز بين المظهر والبنية أمر بالغ الأهمية: فهو يبرر، ومن بين أمور أخرى، استبدال أجزاء أصلية للعمل عندما لا يكون لها تأثير على تفعيل الصورة.

ووجهة النظر هذه هوجمت بشدة، وخاصة من قبل «اليساندر وكونتي»، والذي أدان تقديم الصورة على الخامة، ودافع عن المحافظة العميقة للمواد المكونة للعمل الفني، حتى لو كانت حالتها يمكن أن تفسد شكل الصورة. الوعي بالعمل الفني يتحقق بما نسميه «الوحدة». وهنا أدخل براندي في مفهوم الوحدة هذا، تحديدات ستكون لها نتائج حيوية من وجهة نظر الترميم. إذاً، فلنتبع أفكاره.

الإحساس بوحدة العمل الفني يتم بطريقة مختلفة عما يحدث مع الأشياء الأخرى أو مع الكائنات الحية. الترابط العضوي هو الذي يصنع هذه الوحدة عند الكائنات الحية. أما الأشياء المادية المصنعة، فيصنعها إدماج العناصر في كل. فالحيوان له رأس، وجذع، وأعضاء... إلخ. وجهاز ما أو عدة ما، يمكن تقسيمها إلى أجزاء: تروس، ورافع، هيكل... إلخ. هذا النوع من الوحدة يسميه براندي وحدة المجموع. أما وحدة الكائن الحي، فتسمى الوحدة العضوية، وتلك الخاصة بالأعمال الفنية، هي من نوع آخر، يسميها براندي الوحدة الشاملة، المطلقة. وهذا التعبير اقتصرنا على تسميته هنا «وحدة الكل».

هذه الوحدة ليست سوى ما يظهر لنا عندما نطالع العمل الفني. ويزيد براندي هذه الفكرة أيضاً عندما يقابل، وبقليل من الكوميديا السوداء، رد الفعل الذي تحدثه رأس رجل مقطوعة، ملقاة على الأرض، مع رد فعل آخر عند رؤيتنا لرأس رجل، دون جسد، في لوحة أو في تمثال. في الحالة الأولى يتملكنا الرعب من فكرة أن هناك رجلاً قد قطعت رأسه لتوه. وهو الأمر الذي لا يحدث في الحالة الثانية. إذاً، فهناك رأس رجل ينقصها جسد. ولكن تقديمنا لرأس رجل بدون جسد هو عمل كامل. هو بكل بساطة: صورة شخصية.

وهذا التحليل لوحدة العمل له نتائجه على المستوى العملى. فهو يشكل الأساس الذى إنطلق منه براندي لمعالجة مشكلة الفجوات. وهذا المسار، والذى يعتبر، وبدون أدنى شك، من ألمع لحظات النظرية، يدين أيضا للإتجاه الفكرى السائد، والذى مثله فى ألمانيا «هاسل» وفى فرنسا «جان بول سارتر» و«ميرلوبونتي»، والذى أطلق عليه «المذهب الوصفى». ونشرحه باختصار شديد، على أنه يصف المعرفة، ليست على أنها تتابع لحالات عديدة، بل على أنها مقصد ومرام، فى حركة مستمرة. هى لا تسجل معطيات، ولكنها تنجز فعلا تجاه الأشياء، على مستوى صيغة المعرفة، والشعور، والخيال. فالصور التى تتلقاها ليس عليها أن تكون كاملة، بل فعّالة. فالمعرفة التى تتفاعل مع شيء يمكن أن تتقبله كأجزاء، بشرط أن تجد فيه «التحاما».

ومن هنا كان حديث براندي عن الفجوات. فهو يلاحظ أن الفجوة أبعد ما تكون عن إحداث نقص فى الصورة، بل هى التصاق بها، وهى تقلب العلاقة ما بين الشكل والأساس لصالح الصورة. إذاً، فلا يجب أن تكون معالجة الفجوات بأن نملاًها، بل بأن نجعلها محايدة، عندما نأخذها إلى مستوى آخر من الإدراك، غير ما يحدث مع الصورة. ستعود إذاً لدور الأساس بدلاً من أن تفرض نفسها كشكل.

والعمل الفنى يقتضى زمنا داخليا وصفه براندي بالإيقاع. وإدراك الإيقاع يكون شديد الوضوح مع الموسيقى أو مع الشعر، وسهل بالنسبة للأعمال المعمارية، ولكنه أقل وضوحا عندما يتعلق الأمر بالرسم أو النحت. ومع هذا فكل عمل يجب أن يركز على إيقاع. والإيقاع هو تركيبة من الزمن والفضاء المكانى. الزمن الذى يسترجع نفسه، والفضاء المكانى الذى لا يملك أى تدبير آخر سوى التدبير الداخلى.

بالإيقاع يستقر العمل الفنى فى ما يسميه براندي «الحاضر غير الزمنى».

ولقد واجه براندى معارضة كبيرة بالقول إن أبحاثه لا يمكن تطبيقها إلا على الفنون التى يطلق عليها لقب الكبرى: الرسم، النحت، العمارة.

ولكن مفهوم الإيقاع يصلح أيضا للفسيفساء، وللقماش، وللأثاث. ويمتد فاعليته أيضا عندما يتعلق الأمر بأى (؟) مجردة أو للزينة.

وإذا كان الوجدان، هو الذى جعل العمل يظهر للفنان، كالموضمة، وخارج أى إطار زمنى، فإن عملية خلق الشيء الذى سيعطى صورة ملموسة لهذا الوجدان، تنتمى إلى ذلك الإطار الزمنى. هذا المفهوم عن العمل الفنى كعملية خلق لشيء يعلو الوجدان الأسمى، نجده عند «كروتشى». وكذلك مصطلح «الظهور». ونلفت الانتباه لعدم الخلط بين الظهور الذى يدخل إلى العالم موضوع الوجدان الفنى، والظهور المعرفى، لحظة التعرف عليه.



فبمجرد إنجاز عملية الخلق، يدخل العمل في إطار الزمن. ويجب أن نفهم جيداً أنه ليس العمل الذى يدخل في الزمن، بل الشيء الذى يدعم هذا العمل. ويقول آخر: الخامة. يجب أن يمتد مفهوم الخامة إلى معنى أوسع. ويذكرنا براندي بأن الموسيقى والشعر لها أيضاً خامة. ليست في المخطوط أو الورقة المطبوعة، ويمثلان فكرة النص. بل هى اللغة والصوت اللذان يشكلان جوهر العمل. والقارئ الحالى لا يستطيع (المثال الذى يستعين به براندي) أن يفهم ما كتبه «باسكال» بنفس الكيفية التى فهمه بها قارئ القرن السابع عشر. إنه لا يقرأ نفس العمل لأن اللغة تغيرت. ونفس الشيء يحدث مع الزمن الذى يفصل نهاية عملية الخلق، عن الزمن الذى شهد ظهور العمل الفنى في مجال معرفة مشاهد ما، لأن الخامة تطورت.

ويضاف إلى هذه التغيرات الطبيعية، التعديلات التى أجراها الإنسان على الأشياء: تآكل، إضافات، إعادة بناء، تحريك... إلخ.

والطريقة التى سننظر بها لهذه الفترة الزمنية تعنى الكثير بالنسبة لوجهة النظر المتعلقة بالترميم، يرى «براندي» فيها الأساس للخطأ الشائع القائل بالعودة إلى الحالة الأصلية: وهذا خطأ في التفكير لأن مسار الزمن لا يمكن إعادة تركيبه. والعمل الذى دخل إلى الزمن، سيدخل إذاً إلى المعرفة أى القدرة على الإستقبال، والتى يعرفها «براندي» على أنها «احتفال بالصورة» وبهذا الإستقبال تتفق المعرفة مع الزمن الداخلى للعمل.

تلك كانت سرعة إدراك مبهرة، لحظة ليس لها فترة دوام محددة ولكنها دخلت إلى الزمن. لأن لحظة التعرف هذه، أوصلت المشاهد بالشكل الفنى وبالإيقاع الذى يحدده، ومعها يخشى أن نعتقد أن زمن عملية الخلق ممكن أن يعود من جديد.

كان هذا هو الخطأ الأول، وواحد من أكبر العوائق أمام الترميم: الخلط ما بين الزمن الداخلى للعمل، والبرهنة الزمنية التى إستغرقها ظهوره؛ والإعتقاد أنه من الممكن أن نضع أنفسنا مكان الفنان.

خطأً آخر، وعقبة أخرى: أن ننسى أن الحقيقة غير الوقتية للعمل، والتى استعار من أجلها التعبير التالى من «كروتشى»: «الحقيقة المجردة تظهر من خلال خامة تطورت».

هذه المرة، نخلط ما بين الزمن الداخلى، والزمن الذى مر منذ الإنتهاء من العمل. ومن هذه الأخطاء في التفكير، وكما سنرى فيما بعد، ينتج عدم إستقرار الترميم. يجب أن يوضع الترميم في موضعه الصحيح بالنسبة للزمن.

## الترميم

يشارك العمل الفني بقية ما يطلق عليه نتاج النشاط الإنساني، في حقيقة أنها أشياء تاريخية. ولكن خاصيته التي ينفرد بها، كما رأينا، تستند على الإعراف به كشيء فني ومن هنا يتمكن من الفرار من الزمن.

والترميم حسب ما يعتقد «براندي» يجب أن يتم عبر هاتين القضيتين. ويلاحظ هنا أيضا تشابه معين بينه وبين «ريجل». وبالتأكيد هناك بينهما اختلافات عميقة، فهنا، وحيث يتذكر «براندي» ثقافته القانونية ويتكلم عن «القضية»، بينما يعبر «ريجل» عن نفسه باستخدام ألفاظ عن القيم، وهو يميز تلك القيم المرتبطة بالماضي (قيمة تاريخية وقيمة القدم) عن القيم المرتبطة بالخبرات الحالية: القيم الفنية والقيم الوظيفية.

وواضح أن أكثر اختلافات فكر «براندي» عن فكر «ريجل» نشأت من هذه النقطة فهو يعرف القيمة الوظيفية بما يسميه الاستخدام اليومي كأدوات ويتخلص من هذا الموقف بقليل من الكلمات فالأولوية عنده للقضية الجمالية؛ وهو الأمر الذي تقدمه الحقيقة التي تقر بالطبيعة الخاصة للعمل الفني. فالقضية الفنية لا تملك إلا أن يكون لها السبق على القضية التاريخية. بينما القضية التاريخية تصلح لكل الأشياء.

ومع ذلك فلا ينبغي، أن نصف أبحاث «براندي» بالتشدد. فوزن كل قضية ليس هو نفسه في كل الحالات. ولا يؤسس «براندي» منهجه مثل «ريجل» على البحث عن توازن بين القيم. ومع ذلك، فعدم مقدرته على إضفاء المرونة على تلك اللعبة المشتركة بين القضيتين لا تأتي من هنا.

وأفكار «براندي» عن الآثار توضح وبطريقة عكسية مفهومه عن العمل الفني. فهو يصف الأبقاض على أنها البقايا التي تحولت إلى حالة لا نجد فيها أي إبقاء بوحدها المؤكدة.

لا توجد إذا قضية جمالية، ولا يبقى عندنا سوى القضية التاريخية. وهي تطالب بإبقاء كل شيء على ما هو عليه، وتمنع أية عملية أخرى. فالحاجة إلى الحفاظ، لا تنبع مما نراه، بل بما نعرفه. ومن خيال ما تظهر عليه الأبقاض يقتحم «براندي» مجالات طالما استعصت عن نظرية الترميم.

والحقيقة، والتي من خلالها يعرف العمل الفني، وخارج أي نوع من أنواع المعرفة تستبعد، ومن النظرة الأولى، عن دائرة اهتمام الترميم، أية أشياء أخرى سواء كانت من إنتاج الطبيعة، أو صنعها الإنسان.

وبالفعل، فمفهوم التراث اتسع كثيرا منذ نشره لكتابه «النظرية» ولم يكن سهلا أن تمتد مظلة الأفكار التي تدعم فكرة الترميم بحيث تغطي أعمال الحرف الشعبية والآلات والمنتجات الصناعية. ولكي نفكر بطريقة سليمة يجب الإقرار أنه بالنسبة لهذه الأشياء، فالقضية التاريخية هي التي يجب أن نستمع لها، ولكن لا يعني هذا أننا استغنيينا تماما عن أي شعور بالجمال. ولنأخذ منها، كنموذج، الصفحات التي خصصها «براندي» للمناظر الريفية.

إنها القيمة الإنسانية للريف التي تؤسس ضرورة المحافظة عليه. ومع أن الأمر لا يتعلق بآثار تركها الإنسان، فالقيمة الإنسانية للريف، عند «براندي»، تكمن في علاقتها بالتاريخ، أي بالطريقة التي «نظرت» فيها حقب التاريخ المختلفة إليه.

فريف روما لم يحصل على قيمته العالية من البقايا التي نصادفها فيه، مثل بقايا القناطر القديمة، ولكن من النظرة التي حملتها الحقب المختلفة عنه. فالعصر الكلاسيكي وجد فيها طبيعة إنسانية، بينما الحقة الرومانسية وجد فيها صورة للهجران وأحيانا نوعا من الرعب.

والحفاظ على الآثار، حسب ما يرى «براندي»، لا يكمن فقط في اعتبارها شيئا ماديا بل عبر مضمونها. ولأنه يلعب بمهارة في العلاقة بين الفنون، نجده يستدعي الآثار التي تلعب دورا فاصلا في حركة إحدى المراحل.

وكذلك نجده يدين الذين يريدون عزلها لكي تصبح مجرد عروض. وواضح أن «براندي» هنا يعارض ما قام به النظام الفاشيستي في هذا المجال. والمعروف أنه نتج عن تلك التصرفات عدد من الخسائر، أشهرها ما حدث «لحقل فاتشينو»، وهو واحد من أشهر المناطق الريفية والتي طالما ألهمت الشعراء والرسامين، واستبدلت بمساحة مصطنعة وخالية. والأمر يشكل خطأ، وعدم إدراك في آن واحد: خطأ من وجهة النظر التاريخية نظرا لأن الوسط التي احتلته الأنقاض قد دمر؛ وعدم إدراك، من وجهة النظر الجمالية، طالما، لم يبق من الأنقاض أية وحدة فاعلة لكي يعاد إنشاؤها.

ومع أشياء مثل الآثار يجب أن يأخذ الحفظ الشكل الذي اسماه «براندي» الترميم الوقائي. ويخشى أن يكون هذا التعبير قد فهم بطريقة مغلوطة. إن هذا الاصطلاح يعبر بأفضل ما يكون عن فكر «براندي»، وبعكس ما يصنعه الاصطلاح الدارج «الحفظ الوقائي».

وحاليا نجد أن الفكرة المتعلقة «بالحفظ الوقائي»، بعيدة تماما عن ما يقصده «براندي» بالترميم الوقائي. ويوجد بدون شك مجال مشترك بينهما؛ يأخذ من كليهما، وحسب ما يريد، بعض الإجراءات الهادفة لمنع التدهور المادي لبعض المجموعات.

ولكن ما نسميه الحفظ الوقائي، يرتكز على فكرة الشمولية عندما نتعامل مع هذه المجموعات. لا يتكلم «براندي» عن هذه الأمور، ولكنه يتوسع في أمور لا يتطرق إليها الحفظ الوقائي حاليا.

وهى أن نوفر لهذه الأعمال الظروف المثلى لرؤيتها، يعني بالنسبة لـ «براندي»، الترميم الوقائي. ونجد صورة هذه الأفكار في تحليله للدمار الذى حدث لمبنى مثل مبنى «سانت أندرياس لافالى»، فى روما، لأن شبكة الطرق التى أقيمت من حوله، غيرت تماما الزوايا التى يمكن أن نراه منها. لم تقترب من الكيان المادى للكنيسة، ومع ذلك فما زلنا نأسى لما حدث من تدمير للرؤية التى كانت متاحة لنا. وبفس الطريقة، درس «براندي» مشكلة الترميم الوقائي فيما يتعلق بالرسم والنحت. فاختيار الإطار أو القاعدة، بالنسبة له، هو عمل من أعمال الترميم. بينما يجد الكثير من القائمين على أعمال الترميم صعوبة فى الموافقة على هذا الأمر. ومع ذلك، فهذا الموقف منطقي.

ويجب أن نتذكر هنا أن الخامة ليست هى العمل، بل هى دعامة للصورة المستدعاة لكى تبزغ فى وعينا، أى مجال معرفتنا.

والترميم هو الحرص على خلق الظروف الملائمة لتكوين الصورة.

ومن ناحية أخرى، يتوسع «براندي» فى مفهوم الخامة، وإلى أبعد من كونها مجموعة المواد المشكلة للعمل المادى: فالإضافة، والإطار، وزاوية الرؤية، والمجال المحيط كلها تشكل جزءا من الخامة. وطبقا لهذا التعبير الخاص لبراندي والذى تغلفه السعادة، فإن خامة معبد «بارتينون» (سيأتى ذكره فيما بعد) ليست نوعا معينا من الرخام، بل هى «نور من أثينا».

وعبر الزمن الذى جرى ما بين إنجاز عملية خلقه واللحظة التى تم إكتشافه فيها، تعرض العمل الفنى لكثير من التغيرات الهامة، سواء فى خامته الداعمة أو فى الصورة التى قدمتها تلك الخامة. ولكونه مخلص لمنهجه الفكرى، يميز «براندي» هذه التغيرات فى نوعين: الإضافات، والإعادة.

ومسألة المحافظة على الإضافات أو إلغائها، هى قضية قديمة فى تاريخ الترميم. وبفضل «كاميلو بوتو» (١٨٣٦ - ١٩١٤) تأكد مبدأ عدم إلغاء الإضافات والتى حدثت مع تعاقب العصور، وخاصة بالنسبة للمباني.

كان لأبحاث «بوتو» تأثيرات عميقة فى إيطاليا. وعندما تناو لها من جديد «جوستافو جوفانونو» (١٨٧٣ - ١٩٤٧) كانت بمثابة المنبع لـ «ميثاق الترميم» الذى نشر عام ١٩٣١. المادة الخامسة من هذه الوثيقة، تدين إلغاء الإضافات. والجدير بالذكر أن ميثاق أثينا، والذى نشر فى نفس العام، وهو أول نص ذو طابع دولى ويخص الترميم، لم يكن له نفس الوضوح بخصوص إلغاء الإضافات، بعكس ما كان عليه الميثاق الإيطالى.

إذاً، لم يكن هذا ميدانا جديدا بالنسبة لـ «براندي» بل لقد أظهره بشكل أوضح فكر «براندي». فى البداية، نظر إلى المشكلة من وجهة نظر تاريخية. فالإضافة هى شاهد على الماضى. وأهميتها

كوثيقة ليست أكبر وليست أقل من الإصل الذى أضيفت إليه. ومن هذه الزاوية، فالمحافظة عليها هي القاعدة.

ووجهة النظر التي تفرضها القضية الجمالية، مختلفة تماما. فالإضافة معها تزعج وحدة العمل وتربك تكوين الصورة. فالقاعدة هنا هي الإزالة.

وهكذا طرحت المشكلة نفسها بألفاظ غاية في الوضوح: القضيتان متعارضتان.

ولكن، أين الحل؟ للخروج من هذه الحيرة، علينا أن نزن ثقل كل منهما. وهنا علينا أن نقرر أن «براندي» لم يكن دائما يستحق اللوم لأنه صاحب عقلية تقريرية.

ويقدم له مثال «الوجه المقدس» **Il Volto Santo**، حالة صارخة: فأمام ثقل القضية التاريخية، لا يجب أن نتردد في المحافظة على الإضافات. وبرغم اختلاف اللغة والأصول الثقافية، فهو موقف قريب جدا من موقف «ريجل»: المحافظة الجيدة يقرها ماتزنه قيمة الشيء.

وبالنسبة ل«براندي»، تمثل الألوان المكتسبة حالة خاصة، في قضية الإضافات. ولا يتعلق الأمر بإعطاء تعريف مادي لها. كأن نقول: هي طبقة وضعت على العمل لحظة إبداعه، أو رشح للمواد المكونة نتيجة لقدمها، أو تغيير لخصائصها البصرية، أو رواسب بسيطة. وواجه «براندي» مشكلة الألوان المكتسبة، وكما هي عادته دائما، من وجهة نظر وصفية: إنها جميع التغيرات التي حدثت للخامة، وتسببت في تغيير مظهرها؛ سواء كانت متعمدة أو غير متعمدة، متوقعة أو عارضة.

ومع القضية التاريخية، تعتبر الألوان المكتسبة، شاهد على حياة العمل، وعلامة على الزمن الذي عبره منذ لحظة خلقه. وهذا لا يعنى أنه يجب المحافظة على أية فذارة أو أية آثار لحوادث ما.

وبالنسبة للقضية الجمالية، فالألوان المكتسبة تعزز تكوين الصورة بأكثر مما تضرها. ويشبه «براندي» تأثيرها بما يقوم به مخفض الصوت.

هاهي إذاً نقطة تتفق عليها القضيتان، كمبدأ.

أما إعادة افتراض من المشاكل أكثر مما تفعله الإضافات. ويمكن أن نتساءل، هل قصد بهذه الكلمة، إعادة بناء أم إجراء تبادلات؟

فإعادة البناء هي العمليات الهادفة لبناء أجزاء اختفت أو تغيرت في العمل. أما إجراء تبادلات، فيعنى القيام بتعديلات على ترتيبات موجودة. وكما نرى، فالفرق غير واضح.

وعندما يتعلق الأمر بإعادة حقيقية، أى وجود أجزاء بطريقة تعطى تأثيرات كأن العمل هو الأصيل ولم يمس، تتفق القضيتان على ضرورة التخلص منها.

فالإعادة التي تتخذ في الرسم شكل إعادة تلوين ليست سوى خطأ. فهذا التهذيب «الرتوش» يجب أن يكون ميمزا، واضحا. من مبدأ أن الترميم السليم هو الذى يظهر لحظة الرؤية.

لم يخترع «براندي» مبدأ أن يكون التهذيب، «الرتوش»، مميزاً. بل يمكن إرجاع هذا المبدأ إلى الترميم الذي حدث ما بين عامي (١٨١٨ - ١٨٢٠) من قبل «جوزيبي فالادير» (١٧٦٢ - ١٨٣٩)، وعالج به قوس تيتوس في روما.

وإذا كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد شهد وتقريباً في كل مكان، تغلب مبدأ إعادة البناء، فإن نظرية التأصيل البشرية وجدت شكلاً دقيقاً عند «بواتو»: اختلاف في الوسائل والمواد يسمح أن نميز بسهولة بين الأجزاء المعاد عملها والأجزاء القديمة، ورفع لمستواها الحسى، ووضع كتابات عليها. كل هذا ذكر في «ميثاق أثينا».

وفي الرسم، فالمعادل للممارسات التي أوصى بها «بواتو» في العمارة، كان بسد الفجوات عن طريق لون يعد محايداً. وهنا لم يجد «براندي» صعوبة في توضيح ضعف هذا الحل، مع اعترافه بأمانته. ويقول إنه ليس هناك لون محايد؛ لون رمادي أقحم على مجموعة ألوان اللوحة، يكتسب من هذا الجوار دور أحد الألوان. ومن ناحية أخرى، والأمر لا يزال مهماً، فهذا اللون المزعوم، يمكن أن يوافق القضية التاريخية، ولكن لن تقبله أبداً القضية الجمالية.

وهكذا، وبعد الكثير من التردد، والعديد من الأبحاث، طرح «براندي» حل التظليل.

وكثيراً ما فهم التظليل بصورة ساخرة، ولقد شوهدت حالات لم تتمكن فيها من ملاحظته إلا عن طريق عدسة مكبرة. برغم أن «براندي» قد نبه إلى ضرورة أن تلاحظ هذه الطريقة من النظرة الأولى. وبالعكس، مع الرسوم الموجودة على آثار، مثل تلك التي نراها على بعض القباب، وتصل فيها التعديلات إلى عدة سنتيمترات، الأمر الذي تصبح معه الرؤية عن قرب ضرباً من المستحيل. وبطريقة منطقية أكثر، يؤخذ على هذه الطريقة أنها لا تناسب إلا الرسومات الناعمة، حيث لا أثر هناك للفرشاة، فضلاً عن كونها غير قابلة للتنفيذ، بمجرد أن نصادف مناطق يأخذ فيها اللون شكل العجينة

وعلى أية حال، لم يقل «براندي» أبداً أن حل التظليل، صالح في جميع الأحوال. ولا نزال ننتظر اكتشاف حلول أخرى، وبشرط أن نتجنب، أية إعادة بناء كاذبة. والعائد الرئيسي لـ «براندي» في نظرية الترميم هو بالتأكيد أنه أبعث الترميم عن مجال «التجريبية».

من الممكن أن نناقش أبحاثه، أو ندخل عليها بعض التحسينات، ولكن لا يمكن الاعتراض على قيمة هذا الكتاب، هذه القيمة التي لم تتأثر بمرور السنين. لقد أنقذ الترميم، وبطريقة دائمة من هوة «التجريبية». وربما يكون الخطر لا يزال قائماً إلى الآن، وبأكثر ما كان عليه، على أيام «براندي».

فالصناعة الثقافية، والتي تستغل الجاذبية السياحية لبعض الآثار، ولبعض الأعمال الفنية، لا يهتمها سوى إرضاء شهية الجمهور إزاء العروض التي تقدمها لهم، أو بالأحرى، تبعها لهم. فهذا

الإنحراف في التفكير لم يعد قادرا على التشدد، وعلى تقبل الحلول التي يفرضها الترميم؛ والمفاهيم التي يركز عليها فكر «براندي»، وخاصة مفهومه عن العمل الفني، ليست دائما مقبولة. واليوم، هناك أفكار جديدة عن التراث الثقافي، بينما تجد أفكار «براندي» في نظرية الترميم صعوبة في استعادة مكانتها.

وقد يبدو أن هذا الكتاب قد فقد حدائه. ولكن من المؤكد أنه لا يوجد الشخص الذي يساند فكرة أن «نظرية الترميم» هي كلمة قيلت وانقضت.

فضلا عن أن مطالعة هذا الكتاب، تثير، وبحيوية غير عادية، التفكير في الترميم، وعمامة، في الأفكار المتعلقة بحماية التراث.

وينطبق على «براندي» ما قيل عن كل المؤلفين العظماء: «بدلا من الحكم بأنهم من الماضي، يجب قراءتهم وعن قرب».

جورج برونل

أمين عام التراث لمدينة باريس

باريس، نوفمبر ٢٠٠٠

في ذكرى

«دون جوزيبي دي لوكا»

الذي رغب في نشر هذا الكتاب

ولكن لم تتح له الفرصة ولم يتسكن من رؤيته مطبوعا.





# ١ مفهوم الترميم

يقصد بالترميم، [بوجه عام هو أى تدخل يسمح لتتاج نشاط إنسانى أن يستعيد وظيفته مرة أخرى بكفاءة. وهذا المفهوم الشائع عن الترميم يشمل أيضا فى غضون ذلك فكرة معالجة هذا التتاج والوصول به إلى أقرب ما يطلق عليه تحديدا التصور السابق للعمل ومن ثم فأن أى تدخل آخر سواء فى المجال الحيوي أو الطبيعي لا يدخل ضمن هذا المفهوم الشائع عن الترميم].  
والانتقال من التصور السابق للفكرة إلى الفكرة ذاتها فإنه من المحتم أن تتم عملية تفعيل المفهوم أو تركيزه حول تنوع نتاج النشاط الإنسانى والذى تم تطبيق عليه معالجات خاصة فيها أصطلح عليها بالترميم.

وبالتالى سوف يكون لدينا ترميم خاص بالمنتجات الصناعية ، وآخر خاص بالأعمال الفنية.. وبينما ينتهى الأمر بالنوع الأول من الترميم على كونه مرادفاً لكلمة إصلاح أو إعادته للحالة الأولى التى كان عليها كما لو كان جديدا سنجد أن النوع الثانى يختلف اختلافاً كثيراً، وذلك ليس فقط بسبب إختلاف الإجراءات المتبعة فى كلا النوعين.

فواقع الأمر، طالما أننا نتعامل مع المنتجات الصناعية ، وبالمعنى الواسع للكلمة، وبداية من أعمال أنتجتها أبسط الحرف، سيكون هدف الترميم، وبكل الوضوح، هو استعادة وظيفتها، وبالتالى فإن طبيعة هذا التدخل ستتحصر فقط فى هذا الأمر. ولكن عندما يتعلق الأمر بأعمال فنية (حتى لو كان بعضها، ومن حيث الشكل، له أبعاد وظيفية، مثل أعمال العمارة، وبشكل عام، تلك الخاصة بالفنون التطبيقية) فمن الواضح أن مسألة استعادة الوظيفة لن تمثل بالقطع، وحتى لو كانت تمثل جزءاً من عمل القائم على الترميم، إلا مظهراً ثانوياً أو مصاحباً. وأبداً لن يكون لها المقام الأول والأساسى بالنسبة للعمل الفنى بصفته هذه.

وهنا يتضح لنا فى الحال أن تسميتنا لأي منتج متفرد لنشاط إنسانى، عملاً فنياً، إنما جاءت إثر التعرف عليه داخل وعينا، هذا التعرف على العمل الفنى هو شىء غير عادى لسببين أولهما إنه يجب أن يتحقق بشكل مكرر من قبل كل شخص وثانيهما أن هذا التحقق لا يمكن إثباته إلا من خلال الشخص ذاته .

فالمنتج الإنساني موضوع هذا الاعتراف، يتواجد هنا، أمام أعيننا؛ وبرغم إمكانية أن يصنف بصورة عامة كأحد منتجات النشاط الإنساني، إلا أن اعترافنا به، في إطار تقديرنا له، كعمل فني، ينحيه بعيداً بصورة نهائية عن هذا الكم الكبير من المنتجات الأخرى.

تلك هي الخصوصية التي يتميز بها العمل الفني في إطار أننا لن نتساءل حول جوهره ولا عن عملية خلقه، ولكن سؤالنا سيكون حول المكانة التي اتخذها ليصبح جزءاً من العالم، فضلاً عن تواجده في العالم الخاص لكل منا.

إن خاصية كهذه لا تعتمد على مسلمات يمكن الانطلاق منها، وأياً كانت هذه المسلمات، بل ستبدو واضحة كل الوضوح بمجرد إقرارنا بأن الفن ما هو إلا نتاج للروح الإنسانية.

ولا يجب الظن أنه من الضروري الانطلاق من مفهوم مثالي، لأنه حتى لو وقفنا على الجانب الآخر، أي تبيننا وجهة نظر عملية، سيتبين أنه بالنسبة للعمل الفني، سيكون الاعتراف به بصفته هذه أمراً جوهرياً.

وإذا استندنا إلى ما يقوله "ديوي" سنجد أن هذه الخاصية محددة بوضوح تام: إن أي عمل فني (ولايهم كونه قديماً أو حديثاً) هو كذلك، بالفعل، وبدون احتمالية طالما أنه اكتسب وجوده عبر تجربة شخصية، وسواء كان على هيئة قطعة من رق، أو رخام، أو قماش، (أي مادة مهما تعرضت لعذب الزمن)، فسيظل مشابهاً لصورته الأولى، وعلى مدار السنين.

ولكنه كعمل فني سيعاد خلقه في كل مرة يجرى فحصه جمالياً. ويقول آخر: طالما أن هذا الخلق الجديد أو الإعتراف المتجدد لا نلحق به العمل الفني تجاوزاً؛ كما سبق لنا القول: هو غير موجود سوى من خلال بقاءه، وهو المعنى الذي أخذناه من الفقرة السابقة لـ "ديوي"، من حيث كونه قطعة من رق أو رخام أو قماش.

وبتوضيح هذه النقطة لن نندهش إذا استنتجنا منها البرهان التالي: إن أي تصرف حيال أي عمل فني، بما في ذلك التدخل الذي يقوم به المرمم، يعتمد على الإعتراف أو عدمه بالعمل الفني بصفته هذه بينما لو كان تصرفنا حياله مرتبطاً بحكمنا على قيمته الفنية - وهذا ما ينتهي إليه الإعتراف به، فإن نوعية التدخل، هي أيضاً لن تكون محددة تماماً.

وبقول آخر، حتى هذه المرحلة من الترميم، والتي يشارك فيها العمل الفني العديد من مختلف نتاج النشاط الإنساني - ستمثل فقط مرحلة خادمة لهدف المعالجة بالمقارنة بما يجب أن يكون عليه التدخل حيال العمل الفني.

فضلاً عن ذلك، وبناءً على هذا التفرد الذي لاخلاف فيه بالنسبة للعمل الفني فإنه، من الواجب قانوناً استبعاد الترميم، (كترميم لعمل فني) بالمعنى الدارج لهذه الكلمة، والتي عرضناها في

السابق ويصبح من الضروري هنا أن نحدد مفهوم الكلمة، ليس إنطلاقاً من الإجراءات العملية التي تميز الترميم فعلياً ولكن إنطلاقاً من مفهومنا للعمل الفني الذي سنتعامل معه.

وهكذا سنصل إلى التعرف على العلاقة التي لا يمكن فصلها بين الترميم والعمل الفني، وفي إطار أن العمل الفني هو الذي يفرض شروطه على الترميم وليس العكس.

وكما رأينا من قبل فإنه من الضروري للعمل الفني أن يتم التعرف عليه بصفته . ومن هذه اللحظة ستتحقق عودته إلى العالم.

إذاً فالعلاقة بين الترميم والعمل الفني تنشأ في اللحظة التي يبرز فيها هذا الاعتراف، وسوف يستمر في التنامي، مقدماً براهينه وشروطه بناءً على هذا الفعل: الاعتراف به. وسنأخذ في الاعتبار حينئذ، ليس فقط المادة التي استطاع العمل الفني أن يظهر لنا بها، ولكن أيضاً الطبيعة المزدوجة التي من خلالها عرض على الوجدان الشخصي لكل منا. وفي الحقيقة فإن العمل الفني كنتاج لنشاط إنساني يفرض قضيتين هامتين (تتعلقان بعملية الترميم): القضية الجمالية والتي تتوافق ومبدأ الذوق الفني، والتي من خلالها أصبح عملاً فنياً؛ والقضية التاريخية، من حيث كونه منتجاً إنسانياً تحقق في حقبة محددة، ومكان محدد، ووجد في هذا الزمان وهذا المكان.

وكما نرى، ليس من الضروري أن نضيف قضية المنفعة والاستخدام - وهي الوحيدة المتبقية بالتأكيد لكل منتج إنساني آخر - لأن المنفعة هذه إذا تواجدت مع العمل الفني، كما في الأعمال المعمارية، لن تؤخذ في الاعتبار بمفردها ولكن على أسس من الكيان الطبيعي للعمل، ومن خلال القضيتين الأساسيتين التي تشكل العمل الفني لحظة استقراره في وعينا.

والآن وقد وضعنا الترميم في علاقة مباشرة مع الاعتراف بالعمل الفني بصفته هذه ستسمح الآن بأن نقدم تعريفاً له: «يمثل الترميم اللحظة المنهجية للتعرف على العمل الفني، في كيانه الطبيعي، وبقطبيه الجمالي والتاريخي بالنظر إلى انتقاله إلى الأجيال القادمة».

وببساطة شديدة فإن المبادئ التي توجه عملية الترميم أثناء طورها العملي سوف يتم إشتقاقها من هذا الجوهر الأساسي للعمل الفني، كما استقبل في وعي كل منا..

ويجب بالضرورة أن تكون الأسبقية للقوام الطبيعي للعمل الفني، لأنه يمثل المكان الفعلي الذي ظهرت فيه صورته، وأصبح لها تواجداً مادياً وهو الذي سيضمن انتقاله للمستقبل، فضلاً عن أنه يضمن استقباله في مجال المعرفة الإنسانية، ولذلك وعلى الرغم من أن الجانب الفني له الأسبقية المطلقة من وجهة النظر القائلة بالاعتراف بالعمل الفني بصفته هذه، وفي اللحظة التي يستهدف فيها الحفاظ على هذا الكشف ليبقى حياً إستانداً إلى هذا الاعتراف، فإن الطبيعة المادية للعمل ستكون لها الأسبقية في الأهمية.

وفي الواقع، وحتى لو كان هذا الإعراف واجب الحدوث في كل مرة داخل المجال المعرفي لكل شخص، فهو أيضاً وفي نفس اللحظة سيدخل مجال المعرفة العالمية.

وذلك الشخص الذي يحظى بهذا الظهور الفوري، سيجد نفسه خاضعاً لكل ما تمليه مواصفات العمل من أجل الحفاظ عليه، سواءً على الصعيد الأخلاقي أو العملي، هذا الحفظ التي يتحقق عبر سلسلة لا نهاية لها، بداية من مجرد توقيرننا له، وصولاً إلى المعالجة الجذرية الشاملة كما في الحالات التي يتم نزع التصاوير الجدارية، أو يتم فيها نقل رسومات على حامل من الخشب أو القماش.

ومن الواضح أن هذا الحفظ، وحتى مع الإقرار بأنه يشمل، عامة، العمل الفني في كيانه الكامل إلا إنه يركز بشكل خاص على المادة، التي تتشكل فيها الصورة التي تظهر لنا.

من أجل هذا يجب أن تتركز كافة الجهود والأبحاث من أجل الحفاظ على المادة لتبقى ولأطول مدة ممكنة. وأياً كانت طبيعة هذا التدخل، فسيظل هو السبيل الشرعي والواجب، والذي يجب أن يتحقق عبر سلسلة من الوسائل العلمية، ونقول أن له المقام الأول، إن لم يكن الوحيد المسموح به، المطلوب للعمل الفني، لكي نصل به إلى كيان ثابت لا يمكن تكراره في صورته التي هو عليها.

وهنا تظهر وبكل الوضوح، البديهية الأولى: أن مادة العمل الفني هي التي تخضع للترميم.

وعلى أية حال، فالوسيط المادى المكلف بنقل الصورة، لا يصحبها فقط ولكن، على العكس فإنها يتعايشا معا، فهي ليست قضية مادة من جهة، وصورة من جهة أخرى. وبرغم هذا التعايش ما بين المادة والصورة إلا إنه لا يمكن أن نقر بأنها كجزء ضمن أو مثل الصورة بشكل كامل.

فقط بعض من هذه التراكيب المادية سيتم توظيفها كحامل للأجزاء التي في الواقع تقوم بعملية نقل الصورة، ولو أن هناك رابط قوى بين بقاء الصورة والأسباب التي تحتاجها لتعصيد مثل هذا البقاء كما في حالة إقامة أساسات لأحد المباني أو عمل حامل من الخشب أو النسيج لأحد الرسومات...إلخ.

وإذا كانت حالة العمل الفني تكشف عن ضرورة التضحية بجزء من التركيبة المادية، فتلك التضحية، أو على أية حال، ذلك التدخل، يجب أن يتم بناءً على متطلبات القضية الجمالية، والتي سيكون لها المقام الأول، ذلك لأن التفرد الذي يميز العمل الفني عن بقية منتجات النشاط الإنساني، لا يجب أن يعتمد على تركيبته المادية، ولا حتى على تاريخه المزدوج، بل فقط على قيمته الفنية، تلك القيمة التي إذا فقدت، لن يبقى لنا سوى بقايا مخلفات أثرية.

ومن ناحية أخرى لا يجب أن نقلل من أهمية القضية التاريخية. قلنا إن العمل الفني ينعم بطبيعة تاريخية مزدوجة: الأولى هذا التزامن في العمل الذي يتعلق بتشكيله، العمل الذي يتعلق بخلقه من خلال فنان بعينه، وحقبة بعينها، ومكان بعينه؛ والثانية تأتي من حقيقة أنه يستقر الآن في حاضر معرفتنا وفي لحظة بعينها قد أعطيت له الصفة التاريخية في علاقة مع الزمن والمكان.

وسوف نعود مرة أخرى، وخصيصاً، للتحدث عن الزمن وعلاقته بالعمل الفني، ولكن حالياً سنكتفي بتحديد الفرق بين هذين التاريخين.

فالفتره التي تتوسط الوقت الذي تم فيه خلق العمل الفني ووقتنا الحالي، والذي لا ينفك عن التقدم باستمرار، ستتكون من العديد من اللحظات التاريخية الحاضرة والتي أصبحت ماضياً؛ ولكن العمل الفني استطاع أن يحتفظ بأثر مرور هذه اللحظات وأيضاً بالنسبة للمكان الذي تم فيه إبداع العمل الفني، أو الذي عمل من أجله، أو ذلك المكان الذي تم من خلاله استقبالنا الجديد له، في مجال معرفتنا؛

إذاً فالقضية التاريخية لا ترجع فقط للحالة الأولى بل يجب إرجاعها أيضاً للحالة الثانية. والموازنة بين الإثنين هي التي تشكل جدلية الترميم، وهي لحظة حقيقية ومنهجية للتعرف على العمل الفني بصفته التي عليها.

وينشأ من هذا الأمر، إمكانية التصريح بالمبدأ الثاني للترميم: يجب أن يهدف الترميم إلى إعادة الوحدة الحقيقية للعمل الفني بقدر الإمكان، بشرط أن يتحقق هذا الأمر دون ارتكاب أي خطأ فني، أو تاريخي، ودون أن نزيل أي أثر لمرور الزمن على هذا العمل الفني.



## مادة العمل الفني

مادة العمل الفني هي الموضوع الوحيد للتدخل الترميمي . هذه هي البديهية الأولى المسلم بها التي تتعلق بمادة العمل الفني والتي تستلزم تعمقا في مفهوم المادة في علاقتها بالعمل الفني .  
وحقيقية أن أى صورة تعتمد على وسيلة مادية لكي تعلن عن نفسها ، لا تمثل سوى وسيلة وليست غاية ، وذلك لا يجب أن يصرفنا عن البحث في مسألة ما تمثله المادة بالنسبة للصورة فالثانية أى الصورة هي مركز الخيال لدى المشاهد ولكن من خلال تحليل للعمل الفني يجب أن يشمل تقدير أو فهم لطبيعة المادة المستخدمة والتي تعتبر الوسيلة التي تؤدي إلى الغاية وهو البحث الذي كثيراً ما اعتقد خبراء علم الجمال المثاليون بإمكانية إهماله؛ ولكن كان لابد من أن يثار موضوع تحليل العمل الفني حتى «هيجل» لم يستطع الاستغناء عن الرجوع إلى ما أطلق عليه هو المادة الخارجية المعطاة للعمل ، على الرغم من أنه لم يقدم مفهوماً كاملاً بخصوص المادة بالنسبة للعمل الفني . وبهذا الخصوص ، فإن المادة يجب تعريفها من خلال مظهرها السطحي فمن الخطأ كلية أن نبدأ بتعريفها . من خلال وجهات نظر وجودية روحية ، أو علمية فلسفية .

فقط ، وفي مرحلة ثانية ، عندما نصل إلى التدخل الفعلي للترميم ، سنحتاج لمعرفة علمية للمادة في تكوينها الطبيعي . ولكن ، أولاً ، وخاصة فيما يخص الترميم ، يجب أن نحدد ماهية المادة ، وفي إطار أنها تمثل ، وفي آن واحد ، زمان ومكان التدخل . ولذلك نحن لا نستطيع أن نتبني سوى وجهة نظر ظاهرية ، ومن خلال الفحص المنظوري ستقدم المادة نفسها على النحو التالي : كل ما يساهم في ظهور الصورة . إن تعريفاً كهذا يعكس مساراً مشابهاً لهذا الذي يقودنا لتعريف الجمال : يعرّف فقط بطريقة ظاهرية كما حددته من قبل الأساليب المدرسية : **(Quod visum placet)** ( ما يعجبنا بمجرد رؤيته) . فالمادة بوصفها أداة لظهور الصورة ، تقوم بذلك من خلال شيئين تم تعريفهما حينئذٍ بالبنية والمظهر .

والتمييز بين هذين المعنيين الأساسيين ، سوف يظهر أيضاً مفهوم المادة في العمل الفني كوجهين لعملة واحدة ، ولكن بطريقة غير منفصلة .

ومن الواضح هنا أن إعطاء الأفضلية للمظهر أو إعطائها للبنية يعتمد على وظيفتين للمادة في العمل الفني ، بحيث لا تناقض الأولى الثانية ، وبطريقة طبيعية ، دون أن نتمكن من استبعاد حدوث

خلاف. وخلاف كهذا، وكما حدث مع القضية الجمالية في مقابل القضية التاريخية لا يمكن حله إلا عن طريق أن نجعل السيادة للمظهر على البنية؛ هذا إذا لم يكن هناك إمكانية للتوفيق بينهما.

ولنأخذ المثال الأكثر وضوحاً، لرسم على لوحة أصبح الخشب المكون لها غاية في الضعف، بحيث لم يعد يقوم بوظيفته كحامل (لوحة ١). في هذه الحالة أصبح الرسم عندئذٍ مظهر المادة بينما أصبح الخشب بنية المادة؛ بل أصبح التمييز بينهم أقل دقة، في إطار الحقيقة التالية: إن الرسم على الخشب يعطيه خصائص معينة يمكن أن تتغير إذا تم نزعها من عليه ..

ويصبح التمييز بين الخامة والبنية أكثر حدة مما يمكن أن يظهر في البداية؛ فضلاً عن أنه ليس دائماً يمكننا تحديد الاختلاف من الناحية العملية.

ولنأخذ الآن مثالا آخر: مبنى تهدم جزئياً بفعل زلزال، ولكنه يوحى بإمكانية إعادة تشييده، أو بإعادة تشييده بخاماته الأصلية المتناثرة من حوله. (لوحة ٢، صورة ١-٢)

وفي هذه الحالة لا يمكن اعتبار المظهر بأنه فقط السطح الخارجي للقطع الحجرية التي يجب أن تظل تعمل كما هي كقطع حجرية.

وعلى أية حال من الممكن أن نغير البنية الحائطية الداخلية بهدف الوقاية من زلازل مستقبلية، وأيضا استبدال البنية الداخلية للأعمدة (إذا كانت موجودة) بشرط أن لا نغير بهذا العمل مظهر المادة. وهنا أيضا ستلزمنا حساسية فائقة لكي نتأكد أن التغيير الحادث للبنية ليس له أية تأثيرات ثانوية على المظهر.

وكم من أخطاء تبعث على الحزن ومدمرة نتجت عن عدم تحليل خامة العمل بقطبيها المظهر والبنية. وياله من سوء فهم «، الذي جعل من الرخام الذي لم يقطع بعد في إحدى المحاجر، مماثلاً لهذا الذي أصبح تمثالاً (والذي يمكن أن يطلق عليه الوهم الفطري).

في الوقت الذي يملك فيه الرخام الخام، فقط، هيئته الطبيعية فإن الرخام المستخدم في التمثال تعرض لتغيير جذري لكونه أصبح وسيلة المرور التي استقلتها الصورة.

لقد أصبح جزء من التاريخ بفضل العمل الذي أنجزه الإنسان بيديه. وما بين حقيقة وجوده ككربونات كالسيوم، وحقيقة كونه كصورة،.

وهكذا وبصفتها التصويرية انقسم رخام التمثال إلى أمرين: مظهر وبنية (البنية تتبع المظهر).

وأساءل: من هذا الذي (مستندا فقط على حقيقة أنه يعرف المحجر الذي استخرجت منه المادة التي صنع منها أثراً قديماً) يستطيع أن يتخيل أنه يملك الحق أن يستخرج منه مرة أخرى رخاماً لإعادة بناء هذا الأثر، في حالة أن يقتصر الأمر على إعادة بناء وليس ترميمها؟ هذا الرجل قد لا يفهم إدعاءه المبرر بأن المادة هي نفسها.



أبداً لن تكون المادة هي نفسها. ولكن ولأنها دخلت التاريخ عن طريق العمل المائل أمامنا فهي تنتمي لوقتنا الحالي، وليس إلى الحقبة البعيدة وبرغم أنها كيميائياً لها نفس الخصائص، إلا أنها مختلفة، وسينتهي بها الأمر بأن تشكل خطأً تاريخياً وجمالياً (لوحة ٣، صورة ١-٢).

وثمة خطأ آخر راسخ عند البعض، ناجم عن تحليل غير كافٍ لما تمثله خامة العمل الفني، ويتخفي وراء هذا المفهوم المفضل عند «سيمبر» و«تين» أصحاب المذهب الإيجابي: «الخامة تؤصل، أو في جميع الأحوال تحدد الأسلوب». ومن الواضح أن هذه المغالطة نشأت عن غياب التمييز ما بين المظهر والبنية، والفهم الحقيقي للخامة بوصفها الوسيلة التي استقلها الشكل، وبين الشكل نفسه. وهم بالتأكيد قد اعتبروا المظهر الذي اتخذته الخامة في العمل الفني، ما هو إلا وظيفة البنية.

وفي المقابل، فحقيقة تجاهل دور المادة في الصورة (كما يحدث عند علماء الجمال المثاليين) تأثر من أن المادة كبنية غير معترف بها. و بالتالي سنصل لنفس النتيجة: المساواة بين مظهر المادة كشكل، وذوبانه في المظهر البنائي للمادة.

والفرق الرئيسي بين المظهر والبنية قد ينتهي به الأمر أحياناً إلى هذا التفريق: المظهر يسبق، وعلى غير المتوقع، البنية، ولكن فقط بالنسبة للفنون غير التصويرية مثل الشعر والموسيقى.

وفي هذه الحالة فالكتابة (والتي ليست هي الوسيلة المادية الخاصة بهذه الفنون، ولكنها تلعب دور الوسيط) تعطي الأولوية، وحتى لو حدث هذا بطريقة رمزية للمظهر بالنسبة للإنتاج الفعلي للصوت، أو النوتة الموسيقية، أو الكلمة.

ومفهوم آخر خاطئ عن المادة في العمل الفني، الذي يقصرها على كونها التركيبية المادية التي ينتج عنها العمل نفسه. وفي هذه الحالة قد يبدو من الصعب أن نرفض هذا المبدأ، ولكن يكفي لهدمه، أن نقارنه بالمفهوم التالي: المادة تسمح بعرض الصورة، والمساحة التي تشغلها الصورة لا تقتصر على الوعاء المادي الذي تحول إلى صورة؛ هناك عناصر أخرى وسيطة بين العمل والشخص الذي ينظر إليه، يمكن أن تستخدم كوسائل مادية لنقل الصورة، ويأتي في المقام الأول، نوعية الجو (الهواء) والإضاءة. إن هواء نقياً وإضاءة براقية من الممكن أن يكونا قد تم اختيارهما كمصدر لعرض الصورة، وعلى نفس مستوى الرخام، البرونز أو أية مادة أخرى.

ويصبح إذاً من الخطأ أن نؤيد فكرة أنه بالنسبة لـ "بارثينون" (أكثر المعابد قيمة في الأكروبول في أثينا)، قد استخدمنا فقط كوسيلة مادية، الرخام المستخرج من جبل بتيليك (شمال أثينا) ذلك لأن الجو والإضاءة المتواجد فيهما، يمثلان خامة بنفس القدر الذي يمثله هذا الرخام.

ولهذا السبب أيضاً فإن انتزاع عمل فني من مكانه الأصلي، لا يمكن أن يبرره سوى الهدف الأسمى وهو الحفاظ عليه.



## الوحدة الافتراضية للعمل الفني

مع توضيحنا المعنى والحدود التي يجب أن تلحق بالمادة فيما يتعلق بإظهار العمل الفني، يجب أن نقوم الآن بتحليل مفهوم وحدة العمل الفني، والذي سنلجأ إليه لكي نضع معايير محددة للترميم . وسنبداً باستبعاد أن هذه الوحدة التي نفترضها بالعمل الفني يمكن أن تتشابه مع الوحدة العضوية والوظيفية التي تميز العالم المادي، بداية من نواة الذرة، وانتهاء بالإنسان. وفي هذا المعنى، قد يكفي أن نعرّف وحدة العمل الفني كوحدة نوعية وليست كمية. ولكن على أية حال، قد لا يكفي هذا لتمييزها عن الوحدة العضوية الوظيفية، في إطار أن ظاهرة الحياة نوعية وليست كمية.

يجب أن نتمعن أولاً في حتمية إضفاء صفة "الوحدة" على العمل الفني، وبالتحديد الدقيق الوحدة التي تخص "الكامل" لا الوحدة التي يتم الوصول إليها من خلال "مجموع أجزائه". والحقيقة أن العمل الفني إن لم يكن من الممكن إدراكه على أنه "كامل" فسوف يتم اعتباره "مجموعاً" أي حاصل جمع مجموعة من الأجزاء، ومن هنا قد نصل إلى مفهوم هندسي للعمل الفني مشابه للمفهوم الهندسي للجمال، ولهذا يسري عليه النقد الذي أخضعه له بلوتين، كما هو الحال مع الجمال.

إذاً، فالعمل الفني لو ظهر لنا مركباً من أجزاء - كل جزء منها عمل فني بدوره - سيبقى علينا أن نخلص إلى أن هذه الأجزاء إذا أخذت كل على حدة، فلن تملك الفردية الذاتية ؛ وأن تقسيمه لأجزاء تعمل كجهاز إيقاعي ؛ ولكنها وفي داخل الإطار الذي يضمها جميعاً ستفقد قيمتها الفردية لكي يتم استيعابها من قبل العمل الذي يحتويها.

والأمر سيان، أكان العمل الفني الذي يضم هذه الأجزاء هو مجموعاً، وليس عملاً فردياً ؛ أو كانت الأعمال الفنية التي تعاملنا معها كل على حده، في المجموع الذي ألحقت به، تخفف من حدة الطابع الفردي لها والذي يجعل منها، كل على حده، عملاً مستقلاً.

فهذا التأثير الخاصة التي يارسه العمل الفني على أجزائه، التي تقوم بتقديم نفسها على أنها مركبة منه، فإنكارها يعتبرها ضمناً من الأجزاء المكونة للعمل الفني.

ولنأخذ مثلاً آخر، لعمل فني مكون فعلياً من أجزاء، والتي إذا أخذت كل على حده، لن يكون لها أي معنى جمالي مميز ، اللهم سوى القيمة العامة المرتبط بجمال المادة ونقاء الحرفة وهكذا، لنأخذ

مثال الموزاييك «الفسيفساء» بالنسبة للرسم أو قوالب القرميد والأحجار المقطعة بالنسبة للعمارة. وبدون التوغل كثيرا في مشكلة القيمة الإيقاعية (وهي ثانوية بالنسبة لنا) والتي يمكن أن يبحث عنها الفنان، ويستغلها في تكوين أجزاء الصورة التي قام بخلقها. فالواقع أن أجزاء الفسيفساء تلك، والقطع الحجرية، وبمجرد أن نصلها عن التنظيم الذي أقره الفنان لعمله سنجدها خاملة ولن تحتفظ بأي أثر فعال من الوحدة التي أراد لها الفنان أن تكون جزءاً فيها.

الأمر مشابه كما لو كنا نقرأ كلمات في أحد القواميس. هي نفس الكلمات التي يستخدمها الشاعر في أشعاره، وعندما انفصلت عن النص الشعري، تحولت إلى مجموعة من الأصوات قد يكون لها معنى، ولكن لا شيء آخر.

إن الفسيفساء والأحجار المقطعة المكونة لأحد الأبنية، تقدم لنا المثال الأكثر بلاغة على إستحالة أن نتلقى العمل الفني كمجموع أجزاء، في الوقت الذي يقدم نفسه ككل.

وبمجرد قبولنا لمبدأ «وحدة الكل» بالنسبة للعمل الفني، سيبقى أن نتساءل إذا كانت هذه الوحدة هي محاولة لاستنساخ الوحدة العضوية والوظيفية على أساس استمرارية التجربة.

هنا، نجد أن الأشياء التي تكون الطبيعة لا تتواجد كعناصر مستقلة. فالورقة تعود إلى الفرع والفرع يعود إلى الشجرة. والأطراف والرؤوس التي نجدها في محلات الجزارة هي لا تزال أجزاء من حيوان، وإيضاً الملابس بقدر ما تمثل صورة نمطية عن قطع من الملابس الجاهزة لا تشير إلى الناس. وعلى أساس من تجربتنا، نقصد وجودنا اليومي في هذه الدنيا، نقرر ضرورة التعرف على الروابط التي توجد بين الأشياء الكائنة، وأن نقلل إلى أقل قدر ممكن تلك الأشياء الغير نافعة أو نلغينا. وهي الأشياء التي روابطنا بها إما غير معروفة أو فقدت معناها.

ومن الواضح أن الارتباط الوجودي بين الأشياء هو الوظيفة الفعلية للمعرفة، وأنه المرحلة الأولى للعلم. وعلى أساس من هذا التفاعل العلمي، تشكل القوانين وتصبح التنبؤات ممكنة.

وهكذا، فلن نشك عند رؤيتنا لرأس حمل صغير فوق خشبة الجزار، أن الحيوان عندما كان حيا كانت لديه أربعة أطراف.

ولكن الصورة التي تتشكل من خلال العمل الفني، هذا العالم من الخبرة الإنسانية، يبدو أنه يتقلص إلى مجرد وظيفة معرفية داخل الطبيعة الرمزية للصورة؛ وأن أى مفهوم للتكامل العضوى لم يعد يطبق. فالصورة هي فقط ما يظهر أمامنا؛ والتقليص الظاهري المستخدم في فحص ما هو موجود، يصبح في علم الجمال الحقيقية المؤكدة نفسها والتي تحدد لنا جوهر الصورة.

ولهذا فصورة الرجل الذي لا يبدو فيها سوى ذراع واحدة، في رسم فهو لديه ذراع واحدة فقط فالصورة هنا لا يمكن أن نعتبرها مشوهة، فهي في الواقع لا تتضمن أي ذراع، وذلك فإن الذراع الذي

نراه مرسوماً هو ليس ذراعاً إنما يعتبر هنا قيمة دلالية أو معنوية داخل السياق التصويرى للصورة .  
وفرضية وجود الذراع الأخرى، تلك التي لم ترسم، ليس لها علاقة بعملية التطلع إلى العمل  
الفني، بل هي قلب لعملية خلق العمل الفني ليتقلص ليكون مجرد نسخ لشيء طبيعي، إنسان (كما في  
المثال) والذي يفترض أنه يمتلك ذراعاً آخر.

وعلى الرغم من أن معظم الناس يعتقد أن أى شخص يطالع لوحة الرجل والذي لا تظهر فيه  
سوى ذراع واحدة، سيخلق لنفسه، غريزيا، الوحدة العضوية لرجل له ذراعان، فهذه ليست حقيقة  
ما يحدث فلاستقبال الحدسى والعفوى للعمل الفني تحدث بالضبط بالطريقة التي تمت الإشارة إليها  
لتحد من الجوهر العقلى للصورة ، وبقول آخر، قيمتها الدلالية، إلى ما تقدمه لنا فقط الصورة، ولا  
شيء أكثر منه.

ومن هذه الملحوظة، نستطيع أن نقدم العديد من البراهين غير المباشرة. تخيلوا مثلاً، شخصا  
يقع على ذراع مقطوعة، أو بصراحة أكثر فوق رأس إنسانية مقطوعة، وبرغم الرعب الذى سيشتملكه،  
فإنه لن يستطيع أن يشك ولو للحظة واحدة، أنها ينتميان لشخص ما؛ وفي المقابل، فتصويرنا ليد أو  
لرأس داخل عمل نحتى، (على الرغم من أنها تم عملها محاكاة لبقايا إنسانية) فهى لن تؤدى نفس  
معنى الرعب ، بل أيضاً، لن توحى له أبداً بفكرة أنها أجزاء مقتطعة من جسم، بحيث أن بعض  
التدابير الخاصة يتطلب عملها ، لعمل نحتى لرأس مقطوعة، يمكن أن يفسر، وبلا أى غموض،  
كرأس مفصولة عن جسد. والدراسة التفصيلية للأعمال التى صورت للقديس "جان باتيست"، أو  
القديس "دينى"، تظهر ذلك تماماً.

وهكذا نثبت أن الوحدة العضوية - الوظيفية للحقيقة الوجودية تكمن في الوظائف المنطقية  
للعقل، بينما الوحدة التصويرية للعمل الفنى، لا تقبل منها سوى واحدة، عبر الإدراك الحسى للصورة  
كعمل فنى.

وبوصولنا لهذه النقطة [صبح لدينا إثبات من المقترحات التى تم تعريفها ، من أجل توضيح  
هدف الترميم وبذلك تنظيم النواحي العملية الخاصة به .

ولقد وجدنا أن العمل الفنى ينعم بوحدة خاصة جداً، ولهذا لا نستطيع أن نعتبره مركباً من  
أجزاء. كما رأينا، في مرحلة ثانية، أن هذه الوحدة لا يمكن مقارنتها بالوحدة العضوية - الوظيفية،  
للحقيقة الوجودية. وينتج عن هذا دليان.

بالنسبة للأول، فنحن نستنتج أن العمل الفنى، الغير مكون من أجزاء، حتى إذا تحطم مادياً إلى  
أجزاء مكسورة، فإنه يستمر في الوجود فعلياً كوحدة كل في كل جزء من أجزائه، ، وسوف نستطيع أن  
نؤكد على الوحدة بالتناسب المباشر فيما تبقى من الملامح الفنية الأصلية للمادة التى تفككت .

وبالنسبة للثاني نخلص إلى ما يلي: إذا كان شكل أى عمل فنى مميز، غير قابل للقسمة، وفي حالة أنه قد كشف عن نفسه منقسماً مادياً، فيجب علينا أن نعزز الوحدة الفعلية لأصل العمل والتي تكمن في كل جزء من هذه الأجزاء، على أن يتناسب هذا الجهد إلى حد أن الشكل الأصلي لا يزال محافظاً عليه داخل هذه الأجزاء نفسها.

ومع هذين البرهانين، سنصل إلى إنكار إمكانية التدخل بالمثالة، في العمل الفنى المشوه، والذي تحول إلى قطع، ذلك لأن التدخل بالمثالة يقتضى، كمبدأ، أن تتساوى الوحدة الوجدانية للعمل الفنى مع الوحدة المنطقية، لتصورنا للواقع الوجودى، الأمر الذى تم رفضه.

فضلا عن ذلك يمكن ملاحظة أن: المعالجة التى تهدف إلى إستعادة الوحدة الأصلية، عن طريق تنمية الوحدة الافتراضية للأجزاء، لهذا "الكل" الذى يمثل العمل الفنى، يجب أن يقتصر على الشواهد الأصلية التى تنطوى داخل هذه الأجزاء نفسها، أو استرجاعها من مصادر موثوقة.

ويتصل هذا الاعتبار بنقطة البدء فى عمل الترميم، وعمل الجانبان التاريخى والجمالى اللذان يدخلان بصورة طبيعية. ليعدل كل منهما نفسه وبالتبادل، بغرض تثبيت كل ما يمكنه إعادة بناء للوحدة الافتراضية للعمل الفنى وبدون أن تتسبب عن طريقها، فى إرتكاب أى تزيف تاريخى، أو إقتراف أية إساءة جمالية.

ومن هنا، نستطيع أن ننشأ عدد من المبادئ العملية، والتى برغم طابعها العملى، لا يمكن أن نعتبرها تجريبية.

الأول أن أى تدخل بهدف الأستكمال يلزم دائماً سهولة تمييزه والتعرف عليه دون أن يلزم لهذا الأمر أن نحطم تلك الوحدة التى نحاول إعادة تكوينها.

إذا، فالإعادة إلى الأصل يجب أن تكون غير مرئية، من البعد الذى يجب أن نطالع من عنده العمل؛ ولكن محسوسة، ودون الحاجة للجوء إلى أدوات خاصة، بمجرد أن نقرب مجال الرؤية قليلا. وفي هذا المعنى، نعارض العديد من الحقائق والقواعد المطبقة فيما يسمى بالترميم الأثرى. لأننا سنصل معه إلى أن نؤكد على الحاجة الماسة للحصول، ليس فقط، وعلى مستوى اللون والإضاءة، على وحدة الأجزاء بإعادتها إلى موضعها الأصلي (إذا كان التمييز بين الأجزاء المضافة والأجزاء الأصلية ممكن توكيده عن طريق عمل خاص وقابل للدوام)، بل أيضا عدم إستبعاد استخدام خامة مشابهة، صناعية، بشرط أن يقتصر عملها على الترميم، وليس إعادة بناء (لوحات ٤، ٥، ٦).

والمبدأ الثانى خاص بخامة الصورة الأصلية. لن تكون غير قابلة للإستبدال إلا إذا كانت تساهم بشكل مباشر فى الطابع التصويرى للصورة، أى كمظهر وليس كبنية. وينجم عن هذا، ولكن دائما بتوافق مع القضية التاريخية، حرية كاملة فى التعامل مع كل ما يخص الدعامات أو الحوامل... الخ.

والمبدأ الثالث يخص المستقبل. وينص على أن أى ترميم لا يجب أن يجعل من المستحيل (بل عليه أن يسهل) عمل أية تدخلات محتملة، في المستقبل.

وعلى أية حال فالمشكلة لم تنته مع كل ما ذكر سابقا. ذلك لأن مشكلة الفجوات مازالت دائما مفتوحة، وتفرضها الحاجة الفعلية التي تمنع أية إعادة تخيلية.

أن ننمي الطابع التصويري لجزء إلى أن نصل إلى إتخاده مع الجزء الذي يليه، حتى ولو كان غير ملاصق له، هذه مسألة. أما استبدال الجزء التصويري المختفي، عن طريق إعادة مشابهاة، فهذه مسألة أخرى وهكذا فمشكلة الفجوة تبقى دون حل.

فالفجوة، فيما يتعلق بالعمل الفني، هي قطع في النسيج التصويري. ولكن، وبعكس ما يعتقد، فليس الخطير على العمل الفني ما ينقصه بل هذا الذي سيضاف إليه بإفراط.

وفي الواقع فإن الفجوة قد يكون لها شكلا ولونا لا علاقة لهما بالتركيبية التصويرية للصورة الماثلة لنا. وبقول آخر، تقحم نفسها كجسم غريب.

وحاليا، تساعدنا كثيرا تحليلات وتجارب "نظرية الشكل" (سيأتى ذكرها لاحقا)، في تفسير ماهية الفجوة، وفي البحث عن الوسائل التي ستقلل من آثارها. والفجوة برغم تركيبها العرضية، تبدو كشكل بالنسبة لأساس يمثله الرسم. وفي الترتيب العفوي للإدراك، وفي آن واحد مع إلحاح التناسق والشكل الأكثر بساطة واللذين يفضلهما نحاول أن نفرس، من نظرة واحدة، تعقيدات الإدراك البصري - تتدخل العلاقة الرئيسية ما بين الشكل والأساس.

وهو منهج عفوي للإدراك يؤسس في داخل الإدراك البصري، علاقة ما بين الشكل والأساس. وهذه العلاقة تتنامى بعد ذلك في الرسم طبقا للمساحة المختارة للصورة؛ ولكن عندما تظهر الفجوة في نسيج الرسم، فتلك الصورة غير المتوقعة، سنتلقاها كشكل يخدمه الرسم كأساس.

وهكذا، ففضلا عن التشويه الحادث للصورة، سيضاف إليه إهدار لقيمتها: فهذا الذي نشأ كشكل، تم «ابتلاعه» وعلى نفس مستوى الأساس.

وبحيث أنه في المحاولات الأولى لتنظير منهاج للترميم يتجنب إعادة التخليية، وجد الحل الأول والتجريبي القائم على «الصيغة المحايدة» وهكذا كنا نحاول إلغاء هذا البروز للفجوة، وعلى المستوى الأول، بأن ندفعها عن طريق استخدام لون، وبقدر الإمكان، ليس له أي طابع.

كانت تلك طريقة أمينة ولكن غير كافية. فضلا على أنه كان سهلا أن نقر بعدم وجود لون محايد: أي لون تعاملنا معه بهذه الصفة كان يؤثر، في الحقيقة على توزيعات الألوان في الرسم. ذلك لأن تجاوزها مع اللون المحايد كان يخفف وبشدة من ألوان الصورة، بينما كان يعزز لون الفجوة، ومظهرها الخاص، وصفتها كدخيل. وشعرنا كأننا في نفقٍ مسدود.

ورأيانا في الحال (فيما يتعلق بنا) ضرورة أن نمنع الفجوة من أن تتجانس مع ألوان الرسم، وأن نعمل على جعلها تبدو دائما في مستوى مختلف عن مستوى الرسم: إلى الأمام أكثر، أو إلى الخلف أكثر. لقد انطلقنا بالفعل من هذه الملحوظة الجلية: لو ظهرت بقعة على لوح من زجاج موضوع أمام إحدى الرسومات؛ فهي برغم أنها تمنع رؤية ما تحتها (تقريبا مثلما يحدث مع الفجوة)، فهي تترك فرصة لرؤية استمرارية للرسم من تحتها، نظرا لأننا نراها في مستوى مختلف عن سطح الرسم. وبالتالي، فنحن إذا توصلنا إلى إعطاء الفجوة لونا (بدلا من أن يتوافق مع ألوان الرسم أو لا يتقاطع معها) يتميز عنها بشدة عن طريق درجته ولعانه (إذا لم يكن عبر طابعه) فسوف تعمل الفجوة نفس عمل «البقعة فوق سطح من زجاج»، وستجعل استمرارية الرسم مرئية من تحتها. ولقد طبقت هذه الخاصية على الأساسات شديدة الصعوبة في لوحة «البشارة»، لـ«انطونيو دي ميسين» [صقلية (لوحة ٧)]: كانت الفجوات تبدو كبقع فوق الرسم. وليس هذا الحل الأمثل بعد، ولكنه على أية حال مفضل عن الحلول السابقة.

ولتحسينه يكفي أن نطبق مبدأ اختلاف المستوى، حيثما يسمح استقرار اللون، وأن نطبقه بحيث يكون تأثير الفجوة، ليس كشكل يخدمه الرسم كأساس، بل كأساس من فوقه يعود الرسم لدوره كشكل. وستظهر الفجوة كجزء من الخامة البنيوية، رفع إلى مستوى المظهر؛ وعندئذ، حتى احتمال عدم إنتظامها، لن يعد يشكل ثقلاً على النسيج التصويري، ولن يتلعه على مستوى الأساس. وهكذا، وفي أغلب الأحيان، يكفي أن ندع الخشب أو قماش اللوحة الداعم مرئيين، لكي نحصل على نتائج طيبة ومناسبة، خاصة أننا نخلصنا من أي غموض خاص بهذا البزوغ القبيح للفجوة كشكل. (الوحات ٨، ٩) وفي هذا المعنى، حتى اللون، والذي أحرناه على مستوى الأساس، سوف يغطيه ولكنه لن يتوافق مباشرة مع توزيعات الألوان على السطح التصويري. وهذا الحل، وبرغم أننا عثرنا عليه بطريقة حدسية، حصل على دعم، وتجربة، «نظرية الشكل»، وفي إطار أنه استخدم الآلية الفطرية للإدراك.



## الزمن والعمل الفني والترميم

بعد أن تعرفنا على طبيعة البنية الخاصة للعمل الفني بوصفه وحدة؛ وبعد أن وضعنا كيف يمكن، وإلى أي مدى، إعادة تشكيل هذه الوحدة الفعلية، والمطلوبة بشدة لدواعي القضية الجمالية، في مجال الترميم، يجب الآن أن نتمعن في الزمن، لعلاقته بالقضية التاريخية، بالنسبة للعمل الفني.

ومن الآن، يجب أن نقر، بأن الفصل بين أنواع الفنون المختلفة، بالنسبة للزمن وللمكان، ما هو إلا أمر وهمي وغير ثابت، ذلك لأن الزمن والمكان يشكلان الظروف القطعية لكل عمل فني، ويندمجان مع تناغم إيقاعي الذي يحدث الشكل.

وعلى أية حال، فالزمن، ولكونه جوهر لهذا الإيقاع، نقابله أيضاً، ليس كمظهر قطعي، ولكن وصفي، في ثلاث لحظات مختلفة، وأياً كان نوع العمل الفني.

في المقام الأول، كمدة مستغرقة، لحظة ظهور العمل الفني، عندما أنجزه الفنان. وفي المقام الثاني، كفترة زمنية ما بين نهاية عملية الخلق، واللحظة التي تحقق فيه وعينا من العمل الفني.

وفي المقام الثالث، ك لحظة لذلك الوميض الذي أحدثه العمل الفني في وعينا. هذه المعاني الثلاثة للزمن التاريخي، هي أبعد ما تكون حاضرة وواضحة، دائماً، عند الشخص الذي يوجه تفكيره إلى العمل الفني. بل وأحياناً، يميل البعض لخلطها أو استبدالها بمعنى الترتيب الزمني للزمن التاريخي للعمل الفني، والمنظور إليه بشكل إجمالي، زمن أكثر من وقتي، حققه العمل الفني بصفته الشكلية. وأسهل خلط في هذه المسألة هو الذي يهدف إلى تعريف زمن العمل الفني بتاريخ الزمن الحاضر، والذي قد يكون الفنان أو المشاهد أو كلاهما يعيش فيه. هذه المغالطة تبدو عند قولها بهذا الشكل مستحيلة الحدوث، غير أنها توازي ميلاً شبه منطقي يكاد يكون فطرياً، أقرب إلى الحس السليم وفضلاً عن ذلك فضمناً المغالطة مما لا شك فيه تنفى استقلالية العمل الفني وبعبارة أخرى فمن المفترض أن «جوتو» على سبيل المثال

قد قام برسم، تشكيلات اعتبرت عالمياً أعمالاً فنية، وأعجب بها في زمانه. ونستنتج من هذا أن هذه الأعمال تمثل الحقبة التي عاش فيها: تلك الحقبة التي تمثل «جوتو»، أكثر من كونه هو ممثلاً لها.

وطبيعي أن هذا الافتراض الفج يحتوي ضمناً على خلط ما بين اللحظتين الأساسيتين لعملية الأبداع : في الأولى، والتي تؤدي إلى التحديد الرمزي «الموضوع العمل»، سيقوم الفنان، أو لا يقوم، بمزج هذا الاختيار مهموم، وطموحات، وميول، ونظريات، وأيديولوجيات، ومؤامرات عصره. فهذا شيء يقره هو

ولكن، عندما ينتقل إلى مرحلة تشكيل هذا الموضوع المنذور، بإنفراد وسرية تامة، سنجد أن العناصر الخارجية المعاصرة والتي التصقت بالموضوع المكون، لن تسكنه أبداً، أو ستسكنه كما الحشرة المسجونة داخل قطعة من العنبر.

ففي عمل الفنان سنتعرف (ليس بالضرورة) على الزمن الذي عاش فيه. بينما، لن تتأثر شرعيته، زيادة أو نقصاً بهذا الأمر. وفي اللحظة التي تحقق فيها للعمل الفني أن يحل مجدداً في وعينا، وسواء كان منجزاً من بضعة ثواني أو من عدة قرون، إذا أردنا الاستمتاع به بمشاركة فعلية، مختلفة عن تلك التي التصقت به بوصفه هدية خالدة، هذا يعني أن نطلب من العمل أن يقوم بدور المحفز؛ وهذا الأمر يفسح المجال لما يسميه البعض «التفسير الإيحائي»، ولن نقنع بأن نتعامل بحيث ينزلق العمل في لحظة إلى وعينا، لحظة واقعة في الزمن التاريخي، ولكن من الممكن أن نتحقق أيضاً في حاضر أكثر من وقتي للعمل.

وسيكون علينا أن نطلب منه النزول عن قاعدته، وأن يدعم جاذبية الزمن الذي نحياه، وفي إطار تلك المصادفة الوجودية، والمنوط بتأمل العمل أن يخلصنا منها.

وإذا تعلق الأمر بعمل قديم، سنطلب منه المعاصرة التي يمكن أن تكون مرادفاً للأسلوب، أو أن يمثل محاولة لكي نجذب العمل إلى أهداف، ستكون دوماً - أيا كانت - غريبة عن الشكل الذي لا تنتمي إليه أبداً.

هكذا صيغت نجاحات وإخفاقات، وعبر قرون، «جوتو» أو «رافائيل»، «كورييج» أو «برونولسكي». فترات من الإنكسار التام، وفترات من الإشادة العارمة، تعاقبت واحدة تلو الأخرى، وعلى مدى قرون.

وتلك المواقف المتأرجحة ليست بالتأكيد غير جدية بدراسة تاريخية، ذلك لأنها ترجع للتاريخ وحسب، وإلى تاريخ الثقافة عندما يقصد به التذوق المرتبط بالمعاصرة، كخيار مشارك، إزاء ذلك الموضوع أو غيره، وفي تجانس مع تلك الفكرة أو غيرها.

هذا التاريخ سيكون بالتأكيد شرعياً، وفائدته محسومة؛ سيتمكن أن يقدم لنا أرضية ملائمة وأفكاراً ملائمة لدراسة الشكل، ولكنه لن يكون أبداً تاريخاً للفن، لأن تاريخ الفن يهتم، حتى مع التتابع الهائل للتعبيرات التاريخية عبر الزمن، باللحظة الأكثر وقتية، أو «الفوق وقتية»، للزمن الذي

التصق بالإيقاع. بينما تاريخ التذوق وذلك الذي يعنى بالزمن الوقتي الذي يضم في تباره، العمل الفني المنجز والثابت.

وعلى أية حال فالخلط بين الزمن «الأكثر من وقتي» أو الداخلي للعمل الفني، والزمن التاريخي للشخص الذي ينظر إليه، يصبح أكثر خطورة عندما يحدث - وتلك هي دائما الحالة - مع أعمال الفترة المعاصرة التي نحيهاها.

فبالنسبة لها يبدو شرعيا ولا يمكن تجنبه هذا التوافق في الجوهر مع طموحات، وأهداف، وأخلاقيات، والخصائص المجتمعية لحقبة ما، أو لشريحة منها.

شرعيا ولكن ليس حاسما، فقط إذا كان محسوسا من قبل الفنان، وكمدخل للخصائص الرمزية للعمل.

وفي كل الأحوال، وخارج ما يمكن أن نسميه أعتاب عملية الخلق، لن نستطيع أن تكون لنا مطالب أكثر، والفنان المعاصر، والفنان القديم سواء في هذا الأمر.

ولكننا رأينا أن الزمن يلتصق أيضا بلحظة أخرى، تمثلها المسافة الزمنية بين نهاية عملية الخلق، أي الشكل المنجز، واللحظة التي يتسلل فيها هذا الشكل إلى الوعي الفعلي للمشاهد.

هذه البرهة من الزمن ستبدو، على أية حال، غير قادرة أن تخص العمل الذي اعتبرناه موضوعا جماليا، في إطار أن يكون العمل الفني ثابتا وغير متغير؛ إلا إذا تحول إلى عمل فني آخر مختلف؛ فحساب الزمن المنصرم بين لحظة إنجازه ولحظة تجده في وعينا، ليس له إذاً نقطة إلتقاء، بل أنه يتسلل داخل حقيقة العمل.

هذه الفكرة قد يبدو أننا لن نستطيع رفضها، ولكن الواقع غير ذلك، فهي لا تدخل في الحسابان «المادية» التي تحتاجها الصورة للوصول إلى الوعي.

تلك المادية يمكن أن تنقلص إلى أدنى حد، ولكنها دائما «موجودة»، حتى هناك حيث تختفي افتراضيا. وسنجد من يعترض بقوله إن القصيدة التي نقرأها بأعيننا فقط، وليس بصوت عال، ليست في حاجة لوسائل مادية، لأن الكتابة ليست سوى وسيط توافقي لتحديد أصوات معينة؛ ونظريا كان من الواجب أن نعتبر كقصيدة (بنقلها إلى الحالة الحقيقية) مجموعة من العلامات نجعل نطقها، ونعرف فقط معانيها.

ربما يكون هذا جدل مضلل. فالجهل بالصوت الذي تنتمي إليه العلامة، لا يفرض أن الصوت هو أمر زائد في الحقيقة الفعلية للصورة الشعرية.

والحقيقة التصويرية لتلك الصورة لن تكون أقل من تلك التراكيب الشهيرة لفن الرسم القديم والذي نعرف وصفه وليس صورته. فالحاجة إلى الصوت سوف تبقى، وكذلك الصوت، حتى ولم

يكن منطوقاً، على الصوت سيبقى، وحتى لو كان غير منطوقاً، وسيعيش في صورة اللغة في مجموعها، التي يمتلكها كل متكلم بقوة، ويحققها أولاً بأول.

إذاً، ففي هذا التحقق، حتى لو كان صامتاً، هناك أهمية كبرى للبرهنة الزمنية ما بين لحظة كتابة القصيدة - وحينها كانت اللغة تنطق بطريقة معينة - واللحظة التي قرأت فيها - وليست منطوقة بنفس الطريقة السابقة- بما أن اللغات الميتة فقط، والمقلدة صناعياً في طريقة نطقها أو في مفرداتها، هي التي يمكن أن نقرر بثباتها في الزمن، ولكي نقول الحقيقة، حتى هي لا ينطبق عليها هذا الأمر، لأن تأثير النطق سيلعب دوراً معها ولو بدرجة بسيطة.

وإذا قيل إن هذه الملحوظات مبالغ فيها، يكفي أن نذكر بالمرحل التي مر بها نطق اللغة الإيطالية، فنحن لا نغني الآن أغانيها القديمة، ولا نتكلمها كما فعل «دانتي Dante».

ولنأخذ مثلاً آخر: اللغة الأسبانية، فقد تغيرت بشدة قراءة نثر وشعر القرن السابع عشر، نظراً للتغير الذي حدث لنطق أحد حروفها «J».

إذاً، وحتى بالنسبة للأعمال الفنية والتي قد تبدو بمنأى عن الزمن، فمثلها مثل القصائد، سيمر الزمن وستكون له نقاط التقائه، بالنسبة لألوان الرسوم، أو تناغم الرخام.

وليس الأمر بأقل مصداقية: فالآلات القديمة قد تغيرت بصورة كبيرة سواء بالنسبة للصوت أو للمقامات، بحيث لم يعد منها ما يشابه آلة أوج حديثة تعزف مقطوعة «لباخ»، أو حتى كمان قديم، ولكن مزود بأوتار معدنية، لكي نعزف «كوريلي» أو «باجانيني».

وفي هذا المعنى لو كانت النظرة للزمن المنصرم، توضع فوراً عقب اللحظة الوهاجة، حيث ينساب العمل الفني إلى وعينا، هذه النظرة لن تكون تاريخية فقط، بل ستقحم نفسها بالضرورة، بالحكم الذي سنكونه عن العمل، وستزيده إنارة، وبطريقة ليست ثانوية ولا سطحية. تماماً، كما أنه لم يكن ثانويًا ولا سطحيًا أن نتعرف على التقلبات التي حدثت لمعنى كلمة، على مجرى العصور.

وبوصولنا إلى هذه المرحلة، قد نستطيع أن نسأل أنفسنا، في أي شيء يمكن أن يفيد هذا التحليل

عن نظرية الترميم؟

والإجابة ستكون فورية وواضحة. كان ضرورياً أن نحدد اللحظات التي تميز ولوج العمل الفني في الزمن التاريخي، لكي نحدد واحدة منها، التي تحقق عبرها، خلق الشروط الضرورية لهذا التدخل الخاص الذي نسميه الترميم، ومتى يسمح به. وطبيعي أننا لن نتكلم عن ترميم أثناء فترة إنجاز العمل، تركيباً وإنجازاً. وإذا بدا للبعض إمكانية حدوث ترميم خلالها، نظراً لأن العملية تتم بالنسبة لصورة أنجزت بدورها؛ وفي الحقيقة فالأمر هنا يتعلق بإعادة صب للصورة في صورة أخرى، وبفعل ترميمي وخلاق ليقبل من شأن الصورة الأولى ليعيد حبسها في صورة جديدة.

ورغم هذا، فالبعض لن يرغبوا أو لم يرغبوا، في إقحام الترميم في هذه المرحلة الدقيقة جدا والمستحيل تكرارها في المسار الفني.

ففي الترميم يعتبر أكثر الأمور إلحاداً، أن يكون التعامل مع خيال محض (اللوحات ٣، ١٠، ١١)، (١٢، ١٣). ورغم أن هذه الفكرة قد تكون عبثية، سنستطيع أن نجرب «إسقاط» الترميم في البرهة الزمنية ما بين إنجاز العمل وحاضره.

لقد حدث هذا بالفعل، وله مسمى: إنها «إعادة الشيء إلى أصله»، والتي تهدف لإلغاء تلك البرهة الزمنية. والترميم الأثري، والذي يستحق الكثير من التقدير لما يقدمه من احترام للعمل الفني، لا يحقق الطموحات الأساسية للضمير تجاهه، أي بإعادة بناء الوحدة الفعلية للعمل الفني.

فما يحققه منها على أكثر تقدير، هي المرحلة الأولى التي يجب أن يتوقف عندها عمل المرمم، ولكن فقط عندما تكون بقايا هذا الذي كان يوماً ما «العمل الفني»، لا تسمح بإعادة مقبولة.

وفي هذه المرحلة إذا تذكرنا هذا الأمر، سنجد أنه لن يكون هناك مجال للتردد أو الشك إزاء الطريق الواجب أن نسلكه، حيث لا توجد طرق أخرى عدى تلك التي سبق الإشارة لها، وتلك التي تم رفضها. ولن يكون ضرورياً أن نؤكد وبكل الإصرار أن اللحظة الشرعية الوحيدة لعمل المرمم هي الحاضر بالنسبة للضمير المشاهد. فالعمل الفني موجود فيه، إنه حاضر تاريخي؛ ولكن أيضاً ماض موجود في التاريخ، خشية ألا ينتمي للضمير الإنساني.

والترميم لكي يمثل عملاً شرعياً، يجب ألا يخلص إلى أن الزمن قابل للعودة إلى الوراء، وأن التاريخ قد مسح.

وكذلك فإن عمل المرمم، وبسبب من نفس الضرورة التي تفرض إقرار التاريخية المركبة الخاصة بالعمل الفني، لا يجب أن يقدم نفسه كعمل سري خارج الزمن تقريبا، بل يجب أن يسمح بتعريف نفسه بوضوح، كحدث تاريخي، وهو بالفعل كذلك لأنه عمل إنساني، وليس إقحاما في مسار نقل العمل إلى المستقبل.

وعند الممارسة فهذه الضرورة التاريخية يجب أن تترجم نفسها، ليس فقط بتحديد إختلافات المناطق المعاد تأصيلها، والتي هي بالفعل موضحة لحظة إعادة بناء الوحدة الفعلية، ولكن أيضاً باحترام اللون المكتسب (لوحة ١٤)، والمعتبر كرواسب للزمن على العمل الفني؛ وبالحفاظ على عينات من الحالة السابقة على الترميم، بل وأيضاً لأجزاء من حقب مختلفة، تمثل نفس مسار العمل عبر الزمن.

وطبيعي أنه بالنسبة للضرورة الأخيرة، لن نستطيع أن نعطي سوى إيضاح واحد، وفي إطار أنه من المناسب أن نفحص كل حالة على حده، ولن يكون هذا على حساب القضية الجمالية والتي لها دائماً الأسبقية.

وفيما يتعلق بالألوان المكتسبة، حتى لو كانت هذه المسألة يجب أن تفحص عملياً، وتحل مع كل حالة على حده، سيلزمننا أساس نظري لكي نتفادى (بوصفها نقطة رئيسية في الترميم وفي المحافظة على الأعمال الفنية) سيطرة الذوق العام، والآراء القابلة للنقاش.

## الترميم والقضية التاريخية

سمحت لنا الفصول السابقة بعرض شامل للنظرية الأساسية للترميم. ولكن، ما بين توضيح المبادئ التي ستحكم الترميم، ومسألة القيام بتدخل، يبقى أن نملاً الفراغ الذي يمثله ما يقابل القانون على الصعيد القضائي؛ وسيبقى معمولاً به، مبدأ أن كل حالة ترميم يجب أن تعامل على حده، وليس كعنصر من حالات أخرى مشابهة، نظراً للمفهوم نفسه الخاص بالعمل الفني كوحدة، والطابع الخاص والفريد للتقلبات التاريخية. مع ذلك فسيمكننا أن نحصر بضعة مجاميع كبيرة من الأعمال الفنية، على أساس من نظام التصنيف الذي يتعامل معها على أنها أثر تاريخي بقدر ما هو شكل.

ومع الانتقال من القاعدة إلى التطبيق يجب أن تستخدم تلك المجموعات كمراجع، كما هو الحال مع العقد الذي ينفذ القاعدة القانونية. وأيضاً، ستضم هذه النقاط المرجعية مجموعة لا نهاية لها من الحالات الخاصة، وعلى أساس من خصائص عامة متنوعة.

لن تستخدم بالتأكيد كقواعد، ولكن كمدد وعون تفسيري لتنفيذها. وفي هذا المعنى، من الضروري أن نبدأ بحثنا انطلاقاً من القضية التاريخية الخاصة بالعمل الفني، كموضوع محتمل للترميم.

العمل الفني هو في المقام الأول نتيجة لعمل إنساني، وبما أنه كذلك، فلا يجب أن يعتمد الإعراف به على تنوع الأذواق أو ما يسمى "بالموضة".

فالإعتبرات التاريخية يجب أن تسبق تلك الجمالية. وعند التعامل مع "أثر تاريخي"، يجب أن ننطلق تحديداً من الحد الأقصى، من حيث تكشف بصمة الشكل في المادة، عن اختفائها التقريبي، وأن الأثر نفسه تحول تقريباً إلى بقايا من الخامات التي شكل منها العمل.

وبقول آخر، يجب أن نفحص صيغ الحفاظ على تلك الأطلال. ومع ذلك، فالشخص الذي قد يعتقد أن الانطلاق من الحقيقة الفعلية لتلك الأنقاض يمكن أن يستنبط القواعد التي سيستخدمها للحفاظ عليها - يكون قد وقع في الخطأ. والحقيقة أننا بكلمة أنقاض لا نصف حقيقة تجريبية بسيطة، ولكننا نجهر بخصائص تنتمي لشيء ما، ننظر إليه، وفي آن واحد، من زاوية التاريخ ومن زاوية الحفاظ عليه. أي ليس فقط، وحصراً، حسب قوامه الحالي والماضي (حضوره الحالي محروم في كيانه من قيمته،

أو يكاد أن يكون كذلك؛ وإنما يستمد قيمته من هذا الماضي)، وحسب المستقبل الذي من أجله يجب أن يؤمن وجوده، بصفته الأثرية وبوصفه شاهداً على نشاط الإنسان، وكنقطة انطلاق للعمل الذي سيحافظ عليه.

ومن الآن، لن نستطيع أن نصف الأنقاض إلا بأنها شاهد على زمن إنساني، حتى ولو لم يتعلق الأمر بشكل مفقود لنشاط إنساني، تم العثور عليه.

وفي هذا المعنى، لا يمكن أن نعتبر "أنقاضاً" الأشياء المتفحمة، وهي ليست سوى بقايا لحديقة خلفية لشخص ما. ونفس الشيء بالنسبة لهيكل عظمي لأحد الحيوانات من قبل الطوفان؛ ولكن قد يكون هذا الأمر ممكناً بالنسبة لشجرة البلوط الجافة التي جلس إلى ظلها ذات يوم الشاعر "تاسو"؛ أو بالنسبة للحجر الذي بواسطته قتل "النبي داوود" "جوليات"؛ لو كان موجوداً إلى الآن وبالحالة السيئة التي سيكون عليها.

سيعتبر إذا "أنقاضاً"، كل ما كان شاهداً على تاريخ الإنسان، ولكن بمظهر مختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي كان عليه سابقاً.

وعلى أية حال، هذا التعريف، الناتج بناء على الماضي والحاضر سيبقى ناقصاً، إذا لم نخطط للمستقبل، وللهيئة التي ستكون عليها تلك الأنقاض. الأمر الذي سيقودنا، ضمناً، للمحافظة ولنقل هذا الشاهد التاريخي.

وينتج عن هذا أن العمل الفني الذي صار إلى حالة الأنقاض، ستكون المحافظة عليه - بوصفه أنقاض - معتمدة تماماً على الحكم التاريخي الذي لحق به، ومن هنا، يأتي تماثله، على المستوى العملي، مع المنتجات غير الفنية للنشاط الإنساني، والتي لا تزال تحتفظ بجزء من تاريخها الحي، برغم عدم صلاحيتها الحالية.

بينما في العمل الفني، مع التلف الذي يصيب الآثار الجمالية، سيبدو هذا التاريخ كنتيجة لخروجه عن هذا التصنيف. والترميم، ولأنه سيتعامل مع أنقاض، لا يمكن أن يشكل سوى دعم ومحافظة على الحالة الموجودة عليها الآن. أو أن الأنقاض ستقدم نفسها كعمل لا يزال يحتفظ ببعض من حيوية ضمنية تبرر اللجوء لإعادة تأصيل لوحده الفعلية. والتعرف على صفة الأنقاض، لا يقدم سوى وقفة مع تلك المرحلة الأولى للترميم، والمقصود بها: الترميم الوقائي، والمحاولة البسيطة للمحافظة ولإنقاذ الحالة الراهنة للعمل.

يستبعد هذا الاعتراف، ضمناً، إمكانية تدخل آخر مباشر، لا ينتمي لهذا الجهد المبذول للمحافظة ولتدعيم الخامة. ولهذا نجد في توصيفنا لكلمة أنقاض، يتضح بالفعل الحكم بالمساواة ما بين أنقاض العمل الفني والأنقاض التاريخية وحسب، والاثنان، وبالمنطق، يقدمان على مستوى واحد.



وبجانب هذا التدخل المباشر، والمحدد بهذه الطريقة، يوجد تدخل آخر غير مباشر، يهتم بالفضاء المكاني البيئي للأنقاض.

في العمارة، يمثل هذا الأمر مشكلة تتعلق بالأعمال المدنية. بينما في النحت والرسم، فهو مشكلة عرض وإطار.

وبما أن الأمر يتعلق بالفضاء المكاني للأنقاض، فسوف يكون موضعاً لتنمية لاحقة.

وكل هذه الأمور ليست واضحة، لأن حلمنا أن نتمكن من إحياء الشكل في الأثر، هو أمر شاق ويميل للترجع. فلا يكفي، وحتى عن طريق أدق الوثائق وأشملها أن نعرف ما كان عليه قبل أن يصبح أنقاضاً. فإعادة التشييد، والإعادة إلى الحالة الأولى، والنسخة، هي أمور لا يمكن الإقتراب منها في حالة الترميم. هي لا نخصنا، بل تدخل في مجال شرعية أو عدم شرعية، إعادة إنتاج "على البارد" (أى بدون أحاسيس) للعمليات المؤدية لتكوين العمل الفني.

ومما سبق، يتضح أنه من السهل أن نشمل أنقاض أي أثر تاريخي بنفس الإحترام الذي نقدمه لأنقاض عمل فني، وفي إطار أن هذا التوقير سبباً، فقط، على صورة المحافظة، والدعم للخامة. وفي المقابل، فليس من السهل أن نحدد متى توقف العمل الفني عن الظهور بصفته هذه. ومتى تحول إلى أنقاض. ففي حالة كنيسة "القديسة كلارا"، في نابولي، والتي أصابها وابل من القنابل، وأحرقت أثناء الحرب الأخيرة، كان هناك إحساس بأنه تبقى منها شيء أكثر من أنقاض، بسبب ظهور آثار من الكنيسة القوطية (لها طابع شعوب الغال الرومانية).

وبالفعل، ومن خلال أن هذه الآثار التي عادت للظهور بدت مهمة، وجب أن تطرح المشكلة من زاوية، سنها لاحقاً، وتفعيل مفهوم الأنقاض، طبقاً للقضية الجمالية.

ونسأل أنفسنا: أيهما سيكون أكثر فعالية؟ المحافظة على شكلها كأنقاض أثرية، أم إرجاعها إلى حالتها الأولى (اللوحات ١٥، ١٦)، وبسبب من القضيتين التاريخية والجمالية، لا يجب أن نندفع في إعادة بناء الوحدة الفعلية للعمل بصورة تدمر مصداقيته. بمعنى أن نضفي على القديم حقيقة تاريخية جديدة، ليست أصلية، ولكن بالتأكيد ستكون مهيمنة.

وحالياً، علينا أن نقتصر على قبول أن الأنقاض، سواء كانت بقايا لأثر تاريخي أو فني، يجب أن تبقى كما هي. ولا يجب أن يكون الترميم إلا للمحافظة عليها، عن طريق عمليات فنية، تتطلبها. فشرعية المحافظة على الأنقاض تكمن في الحكم التاريخي الذي أصدرناه تجاهها، كشاهد مشوه، ولكن لا يزال معروفاً لنا، على عمل وحدث إنسانيين.

إذاً، فعن طريق الأنقاض سنبدأ في فحص العمل الفني، بهدف ترميمه، وبأبعد ما نكون عن اعتبار الخامة التي أعطت الشكل للعمل الفني، أصبحت مسخاً.

تلك، إذًا، أعلى درجات الترميم، فالعمل الفني يجب أن يقدم، ليس كما كان في تلك اللحظة التي انتقل فيها من مرحلة التشكيل إلى مرحلة العرض، ولكن كما ظهر وعرض في عالمنا. فالترميم يجب أن يبدأ بالتحديد، هنا، من حيث انتهى العمل. أى في هذه اللحظة الفاصلة (زمانا ومكانا) التي نجد فيها العمل الفني وقد تحول إلى بقايا، على وشك أن يدمر تماما. وعلى أية حال، فحالة الأنقاض ليست الوحيدة التي نضعها على نفس مستوى المحافظة على شيء لا يعتبر عملا فنيا ولا حتى إنتاجاً لنشاط إنساني، وهي الحالة التي نطلق عليها "الجمال الطبيعي". ونظرا للتنوع الكبير في هذه الحالة الأخيرة، مما يبرر فحصا جانبيا لها، فهي تستحق، ومن الآن، أن تنضم إلى الحالات التي يجب أن تمتد إليها مظلة الترميم، سواء من أجل المحافظة، أو من أجل الوقاية، وبرغم كونها لا تمثل منتجا مباشرا لنشاط إنساني. فاحترام موقعا للمشاهدة، وإنقاذ منظر طبيعي، وتأسيس بعض المظاهر الطبيعية، المرتبطة بثقافة معينة (غابات، مروج، أراضي... إلخ) هي أشياء مطلوبة، لما يجده أصحاب الضمائر التاريخية والشخصية فيها من تشابه، وهم الباحثون دوما عن الشكل. هذا الأمر يشكل إمتداداً لمفهوم الترميم الوقائي أو الترميم التحفظي، لشيء قائم بالفعل، ومظهره ليس ثمرة (أو على الأقل جزئياً) لأى نشاط إنساني. وواضح أن ضرورة المحافظة هذه، لا تتخالف القضية الجمالية أو القضية التاريخية، لأن الشيء الذى نريد المحافظة عليه ليس قطعة من الطبيعة منفصلة، ولكنه (سواء تعرض لتعديلات أم لا من قبل الإنسان) يظل كما هو، مائل أمامنا، وكما يتصوره الضمير الإنساني، المتعطش دوماً للشكل. إذًا، فليس هناك تعريف محدد لهذا النوع، غير المرتبط بمرحلة خاصة بالثقافة الإنسانية. وفي الفترة التي عاشت فيها مدام ستايل، الكاتبة الفرنسية، كان المنظر الجبل الطبيعي، في سويسرا، يبدو مرعبا، ونفس الشيء بالنسبة للريف الرومانى، هذا الإمتداد الحزين، الذى لم يتحيز له أى شخص، وبعكس ما حدث، على أيام الرومانسية، والتي أبدعت من خلاله، أجمل روائعها. زمن، كان فيه جمال الريف اليونانى، يبدو في تلك الصفوف الفريدة من الأشجار، في الجبال، والبحيرات الراكدة، وفي أطلال القناطر، وفي المعابد. فالمحافظة على هذه المظاهر، يجب أن يحدث في إطار القضية التاريخية، أكثر من تقييمنا الحالى لها. وأن نرجع الأمر ليس إلى المعاصرة، ولكن إلى فترة تاريخية للتذوق. كانت تلك، إذًا، اللحظة المناسبة للكلام عنها. ونواصل بحثنا، وبناء على القضية التاريخية، عائدين إلى القطاع الخاص بالأعمال الفنية. تقابلنا مشكلة ذات شقين: المحافظة أم التخلص. الزيادات، من جهة، والتعديلات من جهة أخرى. ولقد يبدو مستحيلاً أن نتمسك فقط بالقضية التاريخية، في تحركنا من العمل الفني الذى تحول إلى أنقاض، وإلى العمل الذى تعرض لزيادات ولتعديلات.

ونسجل هنا أنه ليس لدينا أية نية لحل نفس المشكلة بطريقتين. ولكن فقط بأن نفحص، شرعية أو لا شرعية الإحتفاظ أو التخلص من الزيادات، ومن التعديلات، ومن وجهة نظر تاريخية؛ وأن نرى إلى أى مدى نجد دورا للقضيتين التاريخية والجمالية؛ وأخيرا، أن نبحث عن محور للتفكير يسمح بحل أى خلاف محتمل.

وعندما طرحنا على أنفسنا مشكلة شرعية المحافظة أو التخلص، نكون بالفعل قد تجاوزنا العائق الذى يعتقده البعض، والذى ينص على عدم المقدرة على تأسيس شرعية المحافظة، إلا من خلال الشاهد التاريخي.

ولو أن الأمر كذلك، فسوف تكون جديرة بالإحترام، تلك العبث الهمجي الذي أحدثه أحد المخربين. وبنفس الطريقة غير المشروطة، مثلها في ذلك مثل إعادة التأصيل التي حدثت على مر القرون، على يد فنان، وليس مرمم. لا نملك أن نستبعد حقيقة أن كل منهما، جدير بالإحترام.

ولكن نظرا لأن العمل الفني يقدم نفسه، تحت مظلة القضية المزدوجة للتاريخ وللجمال، فلا يمكن أن ننفذ المحافظة على حساب تقليص جزء من العمل، والعكس أيضا صحيح.

وبالنسبة للقضية التاريخية، يجب كذلك، وفي المقام الأول، أن نواجه مشكلة أن نعرف ما إذا كان شرعيا، و فقط من وجهة نظر تاريخية، أن نحافظ أو أن نتخلص من أية إضافات محتملة تعرض لها العمل الفني. هذا دون الإلتفات إلى حقيقة أن الحكم الجمالى يمكن أن يكون إيجابيا فقط إزاء العاملين. ويقودنا هذا الأمر، وقبل أى شيء آخر، ومن هذه الزاوية، إلى تحليل مفهوم الإضافة.

من وجهة نظر تاريخية، هذه الإضافة التي تعرض لها العمل الفني، ليست سوى شاهد جديد على النشاط الإنساني، وبالتالي على التاريخ. وفي هذا المعنى، فهي لن تختلف عن الأصل. ويحق لها إذا أن يحافظ عليها.

أما التقليص، ومع إقرارنا أنه نتيجة لعمل ما، وبالتالي يدخل في التاريخ. فإنه يدمر العمل ولا يحمل أية معلومات عن نفسه. لن يجلب معه سوى نكران وتدمير لمسيرة في الزمن، فضلا عن تزويره للحقيقة.

وبناء عليه، تاريخيا، تظهر شرعية أن المحافظة على الإضافات، وبطريقة غير مشروطة، بينما التخلص منها يجب أن يكون دائما مبررا، وأن يمارس بحيث يترك أثارا له على العمل نفسه. وهكذا، علينا أن نعتبر المحافظة على الإضافات أمرا طبيعيا، بينما التقليص أمرا إستثنائيا. وهو العكس تماما لما قرره المدرسة التجريبية، في القرن التاسع عشر، بخصوص الترميم.

ومن الممكن الإعتراض بأن هناك إضافات لا تمثل بالضرورة أنها نتاج لعمل ما: التعديلات والإضافات التراكمية والمعروفة باسم الألوان الجديدة المكتسبة بفعل الزمن. وقلنا بأنه "ليست

بالضرورة“، يرجع لأنه من غير المعقول أن الفنان قد وضع في حساباته هذه التحسينات التي سيجريها الزمن ويتعرض لها الرخام، والألوان، والبرونز، والأحجار. وفي هذه الحالة، فمن الواضح أن المحافظة وإعادة التأهيل المحتملة لهذه الألوان، يشكلان، وبطريقة حميمية، جزءاً من الإحترام لهذه الوحدة الفعلية للعمل الفني، الأمر الذي يفرضه الترميم كهدف.

ويجب أيضاً أن نفحص الحالة والتي فيها لم يتنبأ الفنان “بالضرورة” بهذه الشيوخوخة والتي سيقدم بها عمله نفسه عبر الزمن. وكمؤثر لاحق. يجب أن نطرح هذه المشكلة هنا لكن لن يمكن حلها فعلياً بصورة جذرية على المستوى التاريخي، على أساس أن القضية الجمالية هي المسيطرة. وعلى أية حال ومن وجهة نظر تاريخية يجب علينا أن نعتزف بأننا نزور التاريخ عندما نحرم الشواهد التاريخية من أقدميتها، أي بإجبار الخامة على إستعادة نضارتها، والحواف المقطوعة تعود إلى دقتها، أي كل ما يقدم بوضوح أننا ناقضنا الأقدمية التي تصورنا لها. فالضمير التاريخي لا يمكن أن يسمح للخامة أن يكون لها الإمتياز، بطريقة أو بأخرى، على حساب النشاط الإنساني، الذي منحها الشكل، لأن العمل الفني يقيّم أولاًً بنشاط الإنسان الذي صنعه، وليس بالقيمة الذاتية للخامة.

بمعنى أن الذهب والأحجار الكريمة تكتسب قيمة جديدة من الإنسان الذي استخدمها. إذاً ومن وجهة نظر تاريخية، فالمحافظة على تلك الألوان التاريخية بهذه القناتمة الخاصة التي اكتسبها المظهر الجديد للخامة عبر الزمن، والتي تلعب دور الشاهد على مرور الزمن، لن يكون بالأمر الممكن قبوله وحسب، بل هو المطلوب فعلياً.

ومن الممكن أن نظن أن المشكلة لا تغير شيئاً بالنسبة لموضوع تحريك العمل الفني أي نقله. فهذا التحريك هو أيضاً شاهداً على تدخل إنساني، من واقع أنه يحدد لحظة تاريخية، وهو شيء آخر غير الإضافات. فالإضافات “تكمّل” أو “تنمي”، خاصة في الأعمال المعمارية، وظائف مختلفة عن الوظائف الأصلية. ففي الإضافة، ليست المسألة إضافة رسم باستخدام الورق الشفاف، بل نحن ننمي العمل ونطعمه.

أما تحريك العمل فيتخذ مساراً آخرًا: إعادة صياغة العمل، التدخل في مسار الخلق، وبنفس الطريقة التي حدثت لمسار العمل الأصلي لعملية الخلق.

وهو يهدف أيضاً إلى إذابة القديم والجديد، بحيث لا يعد من السهل التمييز بينهما. كما أنه يمحو أو يقلل إلى أقل حد تلك المساحة الزمنية الفاصلة بين اللحظتين. والفرق إذاً، كبير جداً.

والتحريك يزعم دائماً، بوضوح أو ضمناً إلغاء المساحة الزمنية عندما يلحق تاريخ آخر، حدث بواسطته، بالزمن الفعلي الذي ولد فيه العمل؛ وأحياناً، عندما يهدف، على العكس، إلى إدماج الزمن الذي يسبقه تماماً في المعاصرة التي تعيشها عملية التحريك.

نحن إذًا، وبالنسبة للقضية التاريخية، أمام حالتين مختلفتين تماماً: في الأولى، والتي يحاول فيها المرء الرجوع بأخر تدخل، إلى تاريخ قديم. وهذا خطأ تاريخي لا يمكن القبول به.

وفي الثانية حيث يهدف التحريك إلى استيعاب العمل وتفريغه من مزاياه السابقة والتي كانت موجودة من قبل. وبرغم أن هذا العمل لا يدخل في مجال الترميم، فيمكن أن يكتسب الشرعية، وحتى على مستوى التاريخ لأنه أصبح يمثل شاهداً فعلياً لحاضر نشاط إنساني، وبهذه الصفة أصبح وثيقة تاريخية غير مشكوك فيها.

وإذا وضعنا هذا التراوح بين المحافظة والتقليص على المستوى التاريخي سنجد أنه من الطبيعي أن نترك أي أثر على حالته غير الكاملة الأصلية والتي وجدناه عليها، ثم أكملت بإصلاحات طائشة. ولكن، يلزم دائماً أن نوفر هذه الوحدة الجديدة، والتي برغم هشاشة تلك الإصلاحات، تمكنت من أن تلتصق بالعمل، بفضل إعادة صب، وبقدر ما تكون فنية، بقدر ما ستكون هي أيضاً، مادة تاريخية، وشاهد لا شك فيه.

ونقرر أن الإضافات ستكون أسوأ كلما إقتربت من التعديلات فالوقت الذي تكون التعديلات مسموح به بقدر ما تتعد عن الإضافات، وبقدر ما تميل إلى إعادة بناء وحدة جديدة إنطلاقاً من القديمة.

ومن الممكن أن نلاحظ أن هذه التعديلات، حتى ولو كانت سيئة، سيكون لها قيمة توثيقية هي أيضاً حتى لو مثلت خطأ إنسانياً. فهي جزء من التاريخ الإنساني وبرغم وصفها بأنها كانت خطأ.

إذا فلا يجب أن تنزع أو تخرج، وعلى الأكثر يمكن عزلها.

فالقضية في حد ذاتها يمكن اعتبارها، تاريخياً، غير مدانة، بشرط أن لا تحمل معها أي شكوك أن كل العمل غير أصلي. وحيث أن الأمر يتعلق بخطأ، فإن مصداقية العمل ستصبح محورا للمناقشة، وهو الأمر المرفوض، وعلى المستوى النقدي اللغوي.

وفي المقام الثاني فإن قضية المحافظة على كل حالة مر بها العمل الفني على مدار السنين، يجب أن لا تقلل من إحترامنا للقضية الجمالية.

ومن هذه الزاوية سنفحص العمل الفني، فيما يلي.



## الترميم والقضية الجمالية

عرفنا أن الأنقاض ليست أية بقايا مادية، ولا حتى أية بقايا تنم عن منتج إنساني. فالمصطلح الفني لكلمة أنقاض، ومن منظور الترميم يشمل ضمينا الإعتراف وضرورة القيام بعمل للمحافظة. ولقد وضحنا هذا المفهوم عن الأنقاض، بالعلاقة مع التاريخ، ووصف بأنه اللحظة الأكثر تأخرا التي نستطيع العودة إليها، في مجال الترميم، بالنسبة لشيء يقدم نفسه على أنه جزء من المعاصرة الإنسانية.

ولأننا ملتزمون ببحثنا لم نكن نستطيع أن نقر (كخاصية أولى) بفكرة أن هذه البقايا، والمرتبطة بالنشاط الإنساني، كانت عملا فنيا يجب أن نفحصها على أساس من هذه القضية الثانية ولكن وبمجرد طرحها قد يبدو الأمر ثانويا. وبالمنطق، قد يبدو أنه لا يجب الحديث عن الأنقاض كبقايا لمنتج لنشاط إنساني، ولو كان مبتورا من بقايا لها خصائصها الفنية. وعلى العكس إذا كانت هذه البقايا مفقودة كلية، فلن تعود المسألة جمالية بقدر ما هي تاريخية.

فمسألة الأنقاض، ومن وجهة نظر جمالية، لا يمكن إذا طرحها دون تناقض داخلي. ونجيب على الفور أن هذا التشدد قد يصل إلى أقصاه، لأننا ومن وجهة نظر جمالية، لسنا مضطرين أن نحدد الصورة الافتراضية للأنقاض.

وبنفس منهج وجهة النظر التاريخية، لأننا نعتبر أنقاضا، من وجهة نظر جمالية، كل بقايا عمل فني؛ لا يمكن أن نعيدها إلى وحدتها الفعلية دون أن يتحول العمل إلى نسخة أو تزوير له وقد يصبح من العبث أن نصر على اقتراب أفضل، في إطار (كل حالة لها إنفرادها وخصوصيتها كما في الأعمال الفنية) أنه لا يمكن أن نفكر في التحول من الحكم على الكيفية إلى الحكم على الكمية؛ إذا فهذا هو الطموح إلى اليقين الرياضي والتجريبي للفيلسوف "فيثاغورس".

ومن بين الأمثلة الأكثر وضوحا للأنقاض والتي لا يمكن إعادتها إلى أصلها، ولكن ينبغي المحافظة عليها، نذكر: أعمال النحت في قصر "بيفيلاكوا"، وكنيسة السيدة العذراء في "جاليريا" ببولونيا. وأيضا تمثال "فينوس" البحرية في متحف رودس، والأعمال التصويرية على حوائط مستشفى "تشييو" في براتو.

وتلك الخاصة بـ"سودوما"، و"ساسيتا"، و"سانودي بيترو" في البوابة الرومانية وفي بوابة "بيسيني" في سينا، وتلك الموجودة في المقر الصغير في "بيجالو" بمدينة فلورنسا (اللوحات ١٧، ١٨، ١٩).

ولكن مفهوم الأنقاض من وجهة نظر فنية يفرض تعقيدات لا يمكن أن نتخطاها: فهو يفترض إمكانية أن تشكل الأنقاض جزءاً من تجمع خاص (أثري أو طبيعي) أو أيضاً أنها تحدد خاصية معينة لإحدى المناطق وهذا الأمر الذي يبدو استثناء تجريبياً وعرضياً لا يمثل، في حقيقة الأمر جزءاً منها ذلك لأن تحديد المفهوم السلبي للأنقاض بوصفها آثاراً لعمل فني لا يمكن أن يعيدها إلى وحدتها الفعلية، يتعارض مع المفهوم الإيجابي لها والقائل بعدم إمكانية إعادتها إلى وحدتها الفعلية، ولكنه يربطها بعمل فني آخر تستقي منه صفات مكانية خاصة، وعن طريقه تفرض عملاً آخر؛ أو بصورة أخرى، تتبنى لنفسها منطقة معينة من المنظر الطبيعي.

وتوضيح حدود فعالية الأنقاض، في هذا المعنى، يمكن أن يكون بالغ الأهمية: بناء على المظهر السلبي فالعمل المراد إنجازه للحفاظ عليها، سيتحقق فعلياً، بمعنى أنه سيكون عملاً تحفظياً شديد الالتزام كما هو الحال مع القضية التاريخية. بينما في حالة أن تكون الأنقاض ليست مجرد بقايا بل مرتبطة وبصفات إيجابية، مع شيء آخر، فقد نتساءل في هذا المجال إذا ما كان هذا الارتباط الأكثر حداثة لا يجب أن يفوق ماعده، وإذا ما كان نتيجة لذلك، وناظرين إلى هذه الصفات للمساحة الطبيعية سيجعلنا نقدمه على توقيرننا هذه البقايا بوصفها أنقاضاً؟

ولننحصر الحالات التالية: "قوس اغسطس" في ريميني (اللوحات ٢٠، ٢١)، والذي كان لا يزال مدججاً بين برجين، ليشكل مدخلاً للمدينة. وبالتالي مرتبط بمجموعة انشاءات أقيمت على الأسوار؛ وحالة ساحة "تراجان" مع الزيادات الخاصة بدار ضيافة "فرسان رودس"، ونذكر أيضاً معبد "سييل" في تيفولي وفي روما أنقاض مدرسة "كليمنت الثامن"، ومنزل "كريشيزي" في شارع البحر والمعبد المكشوف في شارع الدكاكين بالقرب من "الكابيتول"، وحفائر باحة الأرجنتين... إلخ (اللوحات ٢٢ إلى ٢٦). إن ارتباط الأنقاض بتجمع آخر، ومع أو بدون، حلول للاستمرار، لن يغير من واقع الشروط الخاصة بالمحافظة عليها، حية كما هي، وحيث هي، ودون أية إضافات من أي نوع. ذلك لأن الأمر يتعلق بعمل فني، تم استيعاب الأنقاض من خلاله. وهي من الآن، عمل فني ثان له الحق في أن يقيم.

وهكذا، لم يكن مناسباً إقامة نافذة من العصور الوسطى بأربع فتحات في وسط قصر مشيد بشكل مختلف، في ميدان الفرسان في بيزا (اللوحات ٢٧، صورة ١)؛ وأنقاض "مودا" ألحقت بقصر شيد في القرن السادس عشر، ومن يومها لم تعد تملك سوى أصداء ضعيفة على مستوى التاريخ؛ كان



كافيا أن نضع لوحة إرشادية؛ والنافذة المزورة ذات الفتحات المتعددة، والتي قام المرمم بفتحها وإكمالها بطريقة خيالية، لم تضف شيئاً للحقيقة النقية والمبهررة والتي ذكرها داتني في أغنية "الكونت أوجولين". وكذلك مشكلة الحفاظ على منزل "كولا دي رينزو" أو "الكريشنتي"، في شارع البحر، برغم اختلاف المظهر والتماثل في المادة: كان من الواجب احترام الرباط الموجود مع الأبنية الأخرى التي شيدت لاحقاً، وليس استبدالها عن طريق تشييدات جديدة، جائرة، والتي خلقت الأنقاض ودمرت فضائها المكاني، ودون أن تنجح في جذبها إليها.

وكم كانت صادمة للأثر نفسه، كما لو كانت خراجاً.

في تلك الحالة كان من الواجب المحافظة ليس فقط على الأنقاض كأثر، ولكن أيضاً على الإطار المرتبط بها. ونفس الشيء بالنسبة لأنقاض مدرسة "كليمنت الثامن" والتي أهملت وتحولت لعائق بغير فائدة، على أرصفة نهر التاير التي تحاول أن تبعدها، دون التوصل إلى تجاهلها.

ولنتقدم الفرضية المعاكسة: بمجرد إقرارنا بأهمية الأنقاض، القدرة على أن تجذب إليها، وأن تعطي خصائصها للإطار المحيط، وقد يكون ممكناً أن نظن أن هذا الأمر سوف يتعاضم.

فالعامل أصبحت له قيمة أكبر الآن بفضل دعمه لتركيب المنظر الطبيعي أو للمنظر المدني بفضل وجوده الحالي - إذا أتيح لها أن تكتمل أي أن تتحرر من صفتها كأنقاض.

هذه الفرضية أبعدت ورفضت. لأن العمل الفني الذي تحول إلى أنقاض، وفي إطار أنه يصف هذا المكان الطبيعي، أو هذا الموقع بالمدينة، سيكمل ومن الآن هذه المهمة، في ذهن ذلك الشخص الذي يعترف له بالصلاحيّة، أي عند ذلك الشخص الذي يعترف بأنه مازال نشطاً، في هذا المعنى؛ وأن هذا النشاط وهذه الفعالية لا تأتيها من وحدتها البدائية ولا من شكلها الكامل، ولكن، وبالتحديد، من التشويه الحالي لها؛ وبتشويها بهذه الكيفية، يخلق العمل كما لا يبيها وتصويرها، ليس على المستوى اللصيق بالعمل الفني ولكن بما يرتبط بطرق عرضه ووضعها وإضافته وتقديمه بفن، وطبقاً لإتجاه قطعي خاص. وسيهبط العمل الفني المشوه إلى مرتبة الشيء المركب، ولكن بناءً على معطيات وحقيقة كيانه الحالي المشوه، ووجوده برفقة أشياء أخرى. وهكذا تم فهم واستخدام الأنقاض الرومانية في الحدائق وفي الأماكن الطبيعية، بداية من القرن السابع عشر، وإلى بدايات عصرنا هذا.

معبد "كاستور" و"بولوكس" في الساحة، وذلك الموجود في "سييل" في تيفولي، يشكلان نموذجين للأثار التي اكتسبت هيئة لا تنفصل، ومع هذا التشوه، عن المكان الطبيعي المحيط بها.

إذا فمن الخطأ الاعتقاد أن كل عامود محطم ممكن، وبطريقة شرعية، أن يقام وأن يعاد تكوينه عندما يكون الإطار الذي يجب أن يوضع فيه، قد اكتسب بالفعل، وعلى المستوى التاريخي والجمالي، توازناً، لا ينبغي أن يدمره، وبسبب من التاريخ ومن الفن في آن واحد.

وهكذا، فمن الخطأ أيضاً أن نعيد ترتيب الآثار التاريخية في روما. هناك حيث تتوالى الحقب الزمنية مع الفضاء المكاني للعمل الفني، وليس مع هذا المكان المجرد، أو في هذا الفراغ الذي عمل بعباء من حول هذا الأثر.

وينجم عن هذا أننا (لنترك الآن جانبا الأمثلة الأخرى)، لا نملك سوى ترديد هذا المفهوم: الأناقض، وحتى بسبب القضية الجمالية، يجب أن تعامل كأناقض؛ والعمل المراد إنجازها يجب أن يبقى في إطار المحافظة وليس في إطار الإعادة إلى الأصل.

ونرى أنه حتى في هذه النقطة، فالقضية التاريخية، وتلك الجمالية يتفقان في تفسير العمل المراد تنفيذه، على هيئة ترميم.

والأمر الآن يتعلق بأن نطرح مجدداً مشكلة المحافظة والتخلص من الزيادات، وهي دائماً في رؤوسنا، في تلك المرحلة؛ لأن الموضوع لا يخص فقط الأناقض، من الممكن أن يتعلق (وهي الحالة الشائعة) بالإضافات التي عملت على أعمال فنية قابلة على أن تستعيد وحدتها الأصلية، وليس فقط وحدتها الفاعلة، إذا ما كانت الإضافات في مكان يسهل إزالتها منه. ونلاحظ أنه بالنسبة لهذا المظهر من المشكلة، ومن وجهة نظر جمالية فأهميتها تأخذ اتجاهها معاكسا بالنسبة للقضية التاريخية التي تضع، في المقام الأول، المحافظة على الإضافات.

وبالنسبة للقضية الفنية للعمل الفني، يجب إزالة الإضافات. وسيقوم احتمال نشوء اختلاف مع متطلبات المحافظة والمقدمة من القضية التاريخية.

وطبيعي أن خلافا كهذا لا يمكن إلا أن يكون مخططاً على الصعيد النظري، لأنه يمثل الجدل الأكثر خصوصية، والأقل استعداداً للتكرار.

ولكن القرار هنا لا يمكن أن يبرر بأنه اتخذ من قبل سلطة؛ إنها القضية الأكثر ثقلاً التي يجب أن توحى لنا. فجوهر العمل الفني يكمن في أنه يشكل عملاً فنياً، و فقط في القضية الثانية ومن خلال الحقيقة التاريخية التي تميزه؛ وبالتالي، فمن الواضح أنه إذا كانت الإضافات تغير الصورة، أو تخربها عن طبيعتها، وتكسب العمل إبهاماً، وتخرجه جزئياً من دائرة الرؤية، فلا بد إذاً من إزالتها. وسينبغي أن نحرص على الحفاظ عليها في معزل، كموضوع وثائقي، وكذكرى لذلك المسار من الزمن. وبهذه الطريقة نكون قد محوناها من الكيان الحي للعمل.

وأيضاً ينبغي إزالة، وبدون أية شروط، تلك الأكاليل التي وضعت على الرؤوس في بعض الصور المقدسة. تلك هي الحالة الأكثر شيوعاً والأكثر بساطة للتخلص من الزيادات ولكن ربما لا تظهر دائماً بمثل هذه البساطة، وبمثل هذا الوضوح. ولنأخذ مثال "الوجه المقدس" لوكا (اللوحت ٢٧، صورة ٢).

هل يجب المحافظة أم التخلص من النصف السفلي للثوب، ومن الخفين، ومن الإكليل؟ وعلى العكس مما يمكن أن يظن في هذا الشأن، إذا اعتمدنا على استنتاج آلي، فالتخلص من تلك العناصر اللاحقة يصبح ضرورياً؛ ومع ذلك قد نعارض هذا الأمر. فأياً كان الحكم على "الوجه المقدس" بوصفه عملاً نحتياً رومانياً، فمن المؤكد أن الأمر يخص عملاً جاء انتقاله عبر القرون، وهو يحمل هذه الإضافة التصويرية، وهو لا يزال يحتفظ بها؛ والأمر الذي تكرر في الكثير من أعمال النحت والتصوير والنقوش التصويرية، ومنذ "لوحة التعميد" في بارما، إلى رسومات حائطية في اسبريني... إلخ.

وإعادة العمل إلى صورته الأصلية قد يعني استبداله بما يمكن أن نسميه: "جديد ولكن سابقاً"؛ ذلك لأن كل تلك السلسلة التاريخية وغير المنقطعة، وثقته بشكله هذا، وقيمة العمل الفني، كما يبدو لنا، ليست مسيطرة في "الوجه المقدس" لدرجة تجعلنا نمحو أهمية مظهرها التاريخي. وسنكون مع الرأي القائل، بالتالي، بالمحافظة على مظهرها التاريخي والتي لا تزال محتفظة به، وهو في حد ذاته مخلفات تاريخية هامة جداً، وبمنأى عن القيمة الجوهرية للأشياء المضافة.

وإجمالاً، سيكون دائماً للحكم بالقيمة، قرار سيادة قضية على أخرى، في مسألة المحافظة أو التخلص من الإضافات. ومع ذلك، فإننا لم ننته بعد من مشكلة المحافظة على الإضافات، لأنه تبقى ضرورة إعادة فحص شرعية أو عدم شرعية المحافظة على الألوان المكتسبة، من وجهة نظر جمالية. على المستوى التاريخي، رأينا أن هذه الألوان المكتسبة تشهد على مسار العمل الفني عبر الزمن، فيجب إذاً المحافظة عليها. ولكن، هل المحافظة عليها شرعية، على المستوى الفني؟ علينا أن نؤكد هنا، على أهمية أن هذه الشرعية يجب أن تكتشف بطريقة مطلقة، بمعنى أن تكون بمعزل عن أي تصور بأن صاحب العمل قد وضع في حساباته، أن هناك طبقة شبه محسوسة، سوف يكتسبها عمله، بفعل الزمن. في هذه الحالة، فشرعية المحافظة، ليست هي النموذج الأمثل للمحافظة على الألوان المكتسبة، ولكنها فقط، حالة معززة للمحافظة. وكتيجة منطقية لا يمكن الهجوم عليها. ونصر على هذه النقطة، نظراً، لما قيل بأن الألوان المكتسبة يجب أن تقدم على أنها إضافة. وطبقاً للقضية الفنية، وبصورة عامة، يجب أن تنتزع. وفي بعض الأحيان فقط، كان يجب التوصل إلى نوع من التوفيق مع مسار المحافظة المعارضة، والتي تفرضها القضية التاريخية.

ولهذا السبب، فشرعية المحافظة على الألوان المكتسبة يجب أن تقرر بعيداً عن هذا التوفيق بين القضيتين، في هذه الحالة الخاصة.

ومفتاح المشكلة، ستزودنا به خامة العمل الفني، نظراً لأن انتقال الصورة الجديدة يحدث بفعل الخامة، وأن هذا هو دورها. ولن يكون لها سيادة على الصورة. يجب أن تحتفي كخامة لكي تقيّم فقط كصورة.

وإذا حدث وفرضت الخامة نفسها، وبصورة فجأة جعلتها تتفوق على الصورة، فسينجم عن هذا الأمر تشويش لحقيقة الصورة.

الألوان المكتسبة، ومن وجهة نظر جمالية، تلعب دور المهدئ غير الملحوظ، الذي يفرض نفسه على الخامة، بحيث يتوارى دورها وإلى أقصى حد في حضن الصورة. وعبر هذا الدور، ستحدد الدرجة التي يجب أن نتعامل بها، معها؛ والتوازن الذي يجب أن نصل به، إليها.

وهكذا توصلنا إلى ضرورة المحافظة على الألوان المكتسبة، على المستوى الجمالي، وليس بالتأكيد، بناء على افتراضات تاريخية، أو بناء على الحيلة. ولكن، فقط، من المفهوم الفعلي للعمل الفني.

هذه الضرورة لا يجب أن نناقضها إلا في حالة إضطراب مفهوم الفن، إذا قلنا إن الخامة يجب أن تنتصر على الصورة. حيث يتحول الفن الراقى إلى مجرد صناعة مصوغات.

ويبقى فقط أن نعرض مشكلة المحافظة في حالة إجراء تعديلات. وهنا أيضا، ومن وجهة نظر جمالية، يجب أن يعتمد هذا الحل على حكمنا عليها. إذا كنا سنصل إلى وحدة جديدة، فسوف نحافظ عليها. وقد يحدث أن هذا التعديل، لا يمكن التخلص منه (كما في الحالات التي أحدث فيها استبدالات معيبة، أو شكلا مطابقا جديدا). لأن هذه العملية قد تفرض تحطيمًا جزئيًا لبعض مظاهر الأثر، والمفترض أنها ستساهم في المحافظة عليه أو إعادته إلى وحدته الفعالة.

وفي هذه الحالة، يجب أن نحافظ على هذه التعديلات حتى ولو كانت معيبة.

فإعادة تشييد برج الأجراس في كنيسة "سان ماركو" بفينيسيا (وأجدر بنا أن نقول إنها نسخة تعمل كما لو كانت إعادة بناء بالنسبة للوسط الحضري الذي تكمله) طرحت من جديد مشكلة شرعية النسخة التي تحل محل الأصل الذي رفع من مكانه بغرض المحافظة عليه، أو لأنه اختفى.

في هذه الحالة، لا نستطيع أن نفر بشرعية الإستبدال بنسخة، لا على المستوى التاريخي، ولا على المستوى الجمالي، ماعدا في الحالات التي كان فيها العمل المستبدل لا يملك سوى وظيفة العنصر المكمل، وليس له قيمة في حد ذاته.

فالنسخة تزييف تاريخي وجمالي. قد تجد لها مبررا جدليا، أو قد تلعب دورا تذكاريًا، ولكنها لن تحل محل العمل الأصلي، دون أن تحدث خسائر على الصعيدين التاريخي والجمالي.

وفي حالة برج الأجراس بكنيسة "سان ماركو"، كان المهم إقامة عنصر عمودي في الميدان. لم يكن النسخ هنا مطلوبًا لدواعي عاطفية، وبروح قارع الأجراس. في هذه الحالة، لانملك سوى هذا القول.

ونفس الشيء بالنسبة لجسر "سانتا تريتيينا". كان لزامًا محاولة ترميمه، وبأي ثمن. وأن يعاد إنشاؤه بعناصره الأصلية، ولكن ليس استبداله، وبطريقة فجأة، بنسخة.

كان الأمر سيصبح أكثر خطورة لو أن برج أجراس "سان ماركو" يمثل فقط عملاً تم ترميمه عبر العصور. أما جسر "سانتا تريتنا" والذي كان ذات يوم عملاً فنياً عظيماً، فنسخته المقامة حالياً ليست سوى جريمة. ولنستمع هنا للقول المأثور المغلف بالحنين "كما كان، وهناك حيث كان" الذي يحمل نفيًا لمبدأ الترميم نفسه؛ إهانة للتاريخ، وتلطيخاً للجمال؛ فهو يفترض أن الزمن قابل للعودة إلى الوراء، وأن العمل الفني قابل للإعادة حسب الرغبة.



## الفضاء المكاني للعمل الفني

لأن الترميم يمثل وظيفة تحديث العمل الفني في وعي الشخص الذي يعترف له بهذه الصفة، فمن الممكن أن نقع في خطأ الاعتقاد أن هذا التحديث يمثل ومضة مبهرة حدث في لحظة واحدة. وفي هذه الحالة، هناك خطأ مزدوج، لأنه، حتى لو صح أن وميض العمل الفني يحدث في الزمن التاريخي لوعي ما، فإن فترة ذلك الوميض لا تتجزأ مثل الزمن التاريخي الذي تحدث فيه.

وفي واقع الأمر، لكي يرسخ العمل الفني تماما في وعينا، فالأمر يحتاج (لن نقول أبدية) على الأقل لسنوات عدة، تتجمع خلالها وتتضح كل العناصر اللازمة لتوضيح، القيمة الدلالية للصورة، وقدرتها التصويرية، سواء بسواء. ويندرج في هذا التفعيل وهذا التراكم للمعطيات، عمل الترميم كتحديث للعمل الفني. ويصبح من الطبيعي أن نتعرف على مرحلتين: الأولى تختص بإعادة النص الأصلي للعمل، والثانية بالتدخل الذي سيحدث مع الحامة المركب منها العمل الفني.

ولكن هذا التمييز بين المرحلتين لا يعنى تتابع حتمي في الزمن، طالما أن إعادة الصورة الأصلية للعمل، يجب (أو يمكن) أن يتضافر وبفعالية مع التدخل الذي سيجرى على خامة العمل الفني. من الممكن أن نصادف إضافات، عناصر زائدة أو حاجة للعمل ولدرجة أن تطمسه (إراديا أو لا إراديا) وهو الأمر الذي قاد إلى اكتشاف الحفائر.

وفي هذا الصدد، فإن اعتبار الحفائر كمرحلة مستقلة للأبحاث التاريخية، يمثل تقدما ضروريا في أعمال الترميم. ولكن يصحح من العبث أن نعتبرها مرحلة مستقلة يمكن أن يستغنى بها عن الترميم. فليس للحفائر أسبقية على الترميم. فهي لا تمثل سوى مرحلة سابقة للتحديث المطرد للعمل الفني، في وعينا، وإليها يرجع الفضل في استخراجها من مدفنها.

إذا، فهي ليست سوى مقدمة للترميم، الذي لن نستطيع أن نعتبره مرحلة ثانوية أو عارضة. وفهمنا للحفريات على هذا النحو، ليس المقصود منه عمل بحث تاريخي أو جمالي. فهذا عمل ينقصه الوعي. فالمسؤولية الاجتماعية والروحية لهذا العمل غاية في الخطورة، لأنه لا يمكن إنكار أن كل ما هو مدفون، يجب أن نحمله بالحفاظ على الظروف التي أصبحت مستقرة، أفضل من أن يترك لحالة الكسر والتحطيم، والتي هي سمة الحفريات.

وأن نعطي اهتماما كبيرا للمراحل المختلفة للتدخل من أجل تحديث العمل، ومن أجل تأسيس هذه المراحل، وليس بعيدا عن العمل نفسه ولكن في نفس اللحظة التي يبرز خلالها في وعينا - سيؤدي إلى بنية أكثر تعقيدا للبحث الذي سيسمح لوعينا بالنظرة الموضوعية، عندما نعتزف بأن هذا الشيء، هو عمل فني.

ولا يشغلنا الآن تحليل هذه البنية الخاصة لوعينا التي كشفت لنفسها العمل الفني والذي سيشتغلنا حاليا، يجب أولاً بعد فحص مسألة الزمن في العمل الفني، أن نتنقل لمسألة الفضاء المكاني، لكي نحدد أي فضاء مكاني يجب إنقاذه بالترميم؛ وأحدد ما أقول: بالترميم وليس من خلاله. فالعمل الفني بصفته التصويرية يوصف من خلال الفضاء المكاني له. وهي أحد الشروط الخاصة لحقيقته النقية.

هذا الفضاء المكاني يصل إلى مرحلة يندمج فيها مع الفضاء المادي (حيث نحيا) وتستقر فيها، ورغم ذلك دون الإشتراك فيها، تماما كالتزمينة المطلقة للعمل والتي، حتى مع تمثيلها لحاضر أكثر من وقتي فهي تندمج بالزمن المعاش في وعينا، زمن تاريخي له تقويمه وتوقيته، ولكن هذا الشرط، (حقيقة أنه يندمج بفضاء مكاني خاص في المساحة التي نحددها نحن، بوجودنا في هذا العالم) هو مصدر للعديد من المشكلات للعمل الفني، لا تتعلق بالفضاء المكاني الذي تم تحديده نهائيا، بل تتعلق بنقطة الإلتقاء ما بين هذا الفضاء المكاني، والفضاء المادي، وحاليا، لو أن الترميم حقيقيا، عندما يصيغ من جديد النسيج الدقيق للعمل - وليس بسبب خالص من تدخل عملي في حد ذاته - ينبغي علينا في هذه المرحلة أن نبدأ بالنظر إلى الترميم كقاعدة قضائية، لا تعتمد صلاحيتها على العقاب، بل على الإرادة، والتي نصف الترميم بها حاليا كمبدأ إلزامي في ضمايرنا.

وبقول آخر، إجراءات عملية الترميم، بالنسبة للترميم نفسه، ستلعب نفس الدور الذي تحتله القوانين العقابية إزاء القاعدة القضائية، فهي ضرورية للتفعيل، ولكن ليس من الصعب الاستغناء عنها إزاء الفاعلية العامة للقاعدة نفسها.

وهكذا فأول تدخل يجب أن يؤخذ بعين الإعتبار، لن يكون تدخلا مباشراً على خامة العمل، بل سيكون من أجل ضمان الشروط الضرورية بحيث لا يتأثر ذلك الفضاء المكاني، في اللحظة التي يؤكد فيها العمل في الفضاء المادي. وفي هذا المعنى، لا يعني أننا عندما نعلق لوحة على الحائط فإن هذا يمثل دليلاً على مرحلة للتأسيس، ولكنه فقط، يوضح في المقام الأول الفضاء المكاني للعمل، وإقراره، وبالتالي، الإجراءات المتخذة لكي تكون اللوحة في حماية الفضاء المادي.

وتعليق لوحة على الحائط، نازعين عنها إطارها أو تاركين إياها، إنتزاع أو إضافة قاعدة للتمثال، نقل التمثال أو خلق مكان جديد له، إقامة ساحة جديدة أو ميدان جديد مقابل أحد المباني، بغرض



تفكيكه وإعادة تركيبه في مكانٍ آخر: كل هذه العمليات تدخل في نطاق الترميم، وليس لها دائماً نتائج إيجابية. عل العكس، ففي أغلب الأحوال تكون نتائجها سلبية، وخاصة فيما يتعلق بتفكيك وتركيب مبنى، ونقله إلى مكانٍ آخر.



## ٨ الترميم الوقائي

الترميم الوقائي هو أسلوب غير شائع يمكن أن يقودنا إلى الاعتقاد الخاطيء بأنه قد يمثل أسلوبا عندما يتم بهدف التحصين يمكن أن يحصن العمل الفني خلال وجوده عبر الزمن. هذا العلم، ولنقلها صراحة ومرة واحدة، غير موجود، ولا يمكن إختراعه، لأن العمل الفني بداية من الأثر الكبير وإلى أصغر النقوش لا يمكن أن يعامل كجسد حي. يجب أن يعامل، فقط، في إطار من حقيقته الجمالية وحقيقته المادية التي تسمح له بالبقاء والتي تخدم كوسيط لإظهاره كحقيقة مطلقة.

ومن الأثر الكبير إلى النقوش الصغيرة، تبدو حقيقة أن العمل الفني مركب من كمية معينة من الخامة ومن عدد معين من المواد المستخدمة في عمله، وبتجمعها، وعبر إندماج لظروف وعوامل نوعية غير محددة، ومستحيل تحديدها - يمكن أن تتعرض لأنواع عديدة من التغيرات الضارة بالصورة أو بالخامة، أو لكليهما الأمر الذي يستدعي تدخل المرمم.

وإمكانية التنبؤ بحدوث هذه التعديلات يعتمد بالتحديد على الخصائص المادية والكيميائية المكونة للعمل الفني؛ ولا ننكر أن الإجراءات المتخذة للتنبؤ بتعديلات محتملة ومعينة، ممكن أن تكون، جزئيا أو كليا، مناقضة للإحتياجات المعروفة عن العمل الفني بصفته هذه. العمل الفني وفي إطار أنه مكون من خامة معينة أو من تراكبات لخامات مختلفة، يمكن أن يكون له، فيما يتعلق بالمحافظة عليه، متطلبات مناقضة أو على أقل تقدير محدودة بالنسبة لمتطلبات معروف أنها ضرورية للمحافظة على حيويته كعمل فني.

وإمكانية حدوث هذا الخلاف ليست افتراضية، كما سنرى فيما بعد؛ فالأمر يتعلق بالمجال الذي يجب أن يفهم به موضوع الترميم الوقائي؛ ويجب أن نشرح لماذا لا نتكلم فقط عن الوقاية. إن تعبير "الترميم الوقائي" يرتبط بالضرورة بمبدأ الترميم والذي سبق أن قدمناه، وقلنا إنه: "اللحظة المنهجية للتعرف على العمل الفني بقطبيه الجمالي والتاريخي".

ماذا تعني إذاً اللحظة المنهجية؟ هي التعرف على العمل الفني بصفته هذه، وهو يحدث بصورة حدسية في وعي الشخص، وهو أساس لكل تصرف قادم حياله. نستنتج من هذا أن تصرف هذا

الشخص والذي اعترف بالعمل الفني، سوف ينعكس على الفور على المعرفة العالمية، التي تخصها مهمة المحافظة ونقل العمل الفني إلى الأجيال القادمة.

هذه المهمة التي فرضها الإعراف بالعمل الفني بصفته هذه مرتين، تقدم نفسها كمبدأ قاطع، ومثله في ذلك مثل المبادئ الأخلاقية. ومن هنا يتحدد مجال الترميم الوقائي: الحماية، إبعاد المخاطر، تأمين الظروف المواتية.

ولكن من أجل أن تكون هذه الظروف فعالة، وألا تبقى طموحات مجردة، يجب أن نفحص العمل الفني أولاً، فيما يتعلق بكفاءة الصورة والتي تظهر من خلاله. وفي المقام الثاني، حالة المواد المكونة له.

وإليك الطريقة التي سيتم بها هذا البحث: منهجية وثائقية وعلمية، ستسمح بتوضيح أصولية الصورة التي إنتقلت إلينا، والخامة المركبة منها. وبدون هذا البحث الدقيق، الوثائقي والعلمي، لن نستطيع التأكد من أصولية العمل الفني بصفته هذه. وبمزيد من التفكير، سنجد أن نفس الشيء سيحدث بالنسبة للوجود المادى للعمل في المستقبل.

وأى عمل مزع القيام به، بغرض الإعادة، وإنطلاقاً من المواد الموجودة، أى ما تبقى من الصورة الأصلية، وبغرض تأمين المحافظة على هذه المواد والتي ارتبط بها ظهورها كصورة - سيكون محكوماً بتنفيذ هذا البحث المزدوج والأولى.

ومن أجل هذا، سنجد أن العمليات الحقيقية التالية والتي من خلالها يمكن أو يجب أن تتكون عملية الترميم، بالمعنى الشائع للكلمة - ليست سوى المظهر العملى للترميم. وبنفس الطريقة، ستكون خامة العمل الفني، والتي سيختص بها عمل المرمم، تابعة لشكل العمل الفني.

وبتعريفنا الترميم على أنه اللحظة المنهجية للإعتراف بالعمل الفني بصفته هذه، ستمكن من دمجها بتلك المتعلقة بالمسيرة النقدية وهي الوحيدة القادرة على ضمان شرعيته. وبعيدا عن هذا، سيكون أى تدخل مع العمل الفني، جائراً وغير مبرر.

وفضلاً عن ذلك، فسوف نحرر الترميم، وللأبد، من الطرق التجريبية، وسندخله إلى التاريخ، بصفته معرفة نقدية وعلمية للحظة التي حدث الترميم فيها.

ولكن، ومع تعريفنا للترميم في إطار هذه المبادئ النظرية، وليس في إطار التطبيق التجريبي، لا نكون قد فعلنا شيئاً مختلفاً عن تعريف القانون، بغض النظر عن العقوبة، من حيث أن شرعية القانون تكمن في مقدرته على تأسيس شرعية العقوبة، والعكس، فإن من شرعية العقوبة لا يمكن أن نستنتج شرعية فرضها. وقد يكون هذا هو الأمر الأكثر وضوحاً بخصوص متطلبات المبدأ.

ومع ذلك، فنحن لا نقلل من قيمة الممارسة، بل العكس صحيح، فنحن نرفعها لمستوى النظرية، لأن النظرية ستكون بلا معنى إذا لم تتحقق عبر تطبيقها، وبحيث أن تنفيذ العمليات الضرورية، في لحظة الفحص التمهيدي سيكون ضمناً في الاعتراف بضرورتها.

وبالتالي، وكما أن الترميم لا يتكون فقط من التدخلات المنفذة على الخامة الفعلية للعمل الفني، فلن يقتصر أيضاً عليها؛ ويدخل أيضاً في مفهوم الترميم كل إجراء يهدف إلى تأمين مستقبل المحافظة على العمل الفني كصورة وكخامة (الخامة التي ترتبط بها الصورة بقوة).

إذاً، وعبر الاتفاق فقط، يمكننا أن نميز "الترميم الوقائي" عن الترميم الذي تم على أحد الرسومات، نظراً لأن كلا الإثنين يستمدان قيمتهما من المبدأ الفريد وغير القابل للانقسام والذي يخضع له الضمير، في اللحظة التي يتعرف فيها على العمل الفني بقطبيه الجمالي والتاريخي، الأمر الذي سيقودنا لإنقاذه كصورة وكخامة.

ونصر هنا على التأكيد، وبكل الإصرار الممكن، على ضرورة المحافظة على الصلاحية الجوهرية لمفهوم الترميم، حتى مع قبولنا للترميم الوقائي. ذلك لأننا إذا اعتبرناه "امتداداً إنسانياً بسيطاً لمفهوم الترميم"، فيمكن أن نقاد إلى إظهار تسامح مدان، في حالة الخلاف ما بين الاحتياجات التي يفرضها التمتع بالعمل، وتلك التي تفرضها المحافظة على الخامة.

ومن ناحية أخرى فإن إجراءات الوقاية والتي يتضمنها المفهوم الوقائي، تكون في الغالب شديدة الأهمية وشديدة التكلفة عنها في حالة الإجراءات المطلوبة للترميم الفعلي للعمل الفني.

وهذا سبب إضافي لكي نؤكد الضرورة القاطعة لتلك الإجراءات ولنفتاتها، وبالعكس العقلية السائدة والتي تطالب أن يكون التدخل في الحالات الحرجة والتي يستحيل تأجيلها.

والترميم الوقائي هو في الواقع أكثر من واجب، بل أكثر ضرورة من هذا الترميم المطلوب للحالات الحرجة، ذلك لأنه يهدف إلى منع الوصول "للحالات الحرجة" والتي قد يصعب علاجها مع الإنقاذ الكامل للعمل الفني.

وباتفاقنا على هذه الرؤية عن الترميم، يتضح أن الجهد الأقصى المطلوب من الشخص (أو من المنظمة)، الذي سنعهد إليه بالعمل الفني، يجب أن يركز على الترميم الوقائي.

ونود هنا أن نرد على هذا المعارض والذي قد لا يوافق على مفهوم الترميم كما وصفناه. فليكن واضحاً أنه من الممكن أن ينشأ اعتراض وحيد صالح، وهو الذي يرفض الاعتراف بأهمية العمل الفني، وطبعي أن المقصود هو أحقية المعرفة العالمية التي ينتمي إليها.

وواضح أيضاً أن هذا الاعتراض ينكر في الوقت نفسه القيمة العالمية للعمل الفني، وهي قيمة نعترف بها؛ بل ويدمر بالتالي مسألة الترميم من أساسها.

فإذا لم تكن هناك أعمال فنية فلن يكون هناك ترميم يقدم نجدة مزدوجة، وثائقية وعلمية، كما سبق أن شرحنا.

ولهذا السبب لم نقنع بدراسة الترميم لحظة انتقاله إلى الممارسة الفعلية، لحظة التدخلات الفعلية، ولكن، من الأجدر أن نؤسسه في اللحظة نفسها التي يظهر فيها العمل الفني بصفته هذه، في وعي كل منا. ومن التفكير الذي نشأ لحظة هذا الكشف المفاجئ، يجد الترميم جذوره، وتبريراته، وحتميته. نستطيع إذاً أن ننتقل إلى دراسة سريعة عن الترميم الوقائي في أجزائه الضرورية. ومع ذلك فهذا ليس وقت ولا مكان العودة إلى الخصائص المختلفة المتعلقة بالآثار، بالجداريات، بالتماثيل، بالرسومات على اختلاف دعوماتها.

سنقتصر فقط على تأسيس اتجاهات للبحث، والتي ستكون عامة بالنسبة لجميع الأعمال الفنية، والتي ستساعدنا في التعرف على أعمال الوقاية الواجب تنفيذها، فضلاً عن الإحتمالات الواجب تفاديها. ويجب أيضاً أن يكون تعريفنا لها، قائماً على أساس من طبيعة العمل الفني، بمركزه الخاص كعنصر خاص في وعي من يعترف له بهذه الصفة.

وفي إطار أن العمل الفني يعرف نفسه أولاً بقطيعه الجمالي والتاريخي، سيكون الإتجاه الأول في البحث لتحديد الشروط الضرورية لكي نتمتع بالعمل الفني كصورة وكحقيقة تاريخية.

وفي المقام الثاني يعرف العمل نفسه عن طريق الخامة أو المواد التي تكونه. وهنا يجب أن يركز البحث على حالة الخامة، ثم على ظروف البيئة المحيطة، لأنها ستسمح بالمحافظة عليه، أو على العكس قد تجعل منها أمراً هشاً، أو حتى مهددة لها مباشرة.

وبهذا نكون قد عرّفنا بالفعل ثلاث اتجاهات عامة يمكنها أن تقود الأبحاث الخاصة بالتحقيق العملي لإجراءات الوقاية، والإحتياطات، والمحظورات. وطبيعي أن كل من المجموعات الواسعة للأعمال الفنية التصويرية، سيلزمها سلسلة من الأبحاث، والإجراءات، والمحظورات، والتي رغم كونها نموذجية، فإنها ليست متشابهة. وعلى أية حال فمن المفيد أن نعالج هذا الأمر على مستويات أوسع، ولكن لا يجب أن ننسى أن كل عمل هو وحدة بذاتها يجب النظر إليها بهذا الوصف.

ولهذا فإن المحافظة السيئة عليه، أو التدمير الحادث له، أو حتى إخفاءه، لا يمكن تعويضه بالمحافظة الجيدة على عمل آخر نعتبره مشابهاً له. الأبحاث اللازمة والتنقلات والإحتياطات، لن تكون أبداً متماثلة. وهذا الذي يبدو شديد الوضوح، لا يبدو كذلك، وبكل الأسف، عندما نتوقف عند التجارب الحديثة.

ولنعد الآن إلى تقسيماتنا الثلاثة الكبيرة، وخاصة الأولى والتي نتحدث عن البحث الهادف لتحديد الشروط الضرورية للتمتع بالعمل الفني كصورة وكحقيقة تاريخية.

وبما أننا نتحدث عن ترميم وقائي، يتضح أن هذا البحث لن يتجه ناحية ترميم يتلخص في انتزاع عوائق محتملة أمام التمتع بالعمل. وفي هذه الحالة، من المفترض أن نتمكن من التمتع بالعمل كصورة وكأثر تاريخي.

ونظراً لأننا لا نملك القدرة على التنبؤ، ولا الوقوع في لعبة الإفتراضات العبثية، قد يعتقد أن هذا البحث بالغ الوضوح ويمكن إهماله. ولذلك دعونا نناقش هذا المثال: واجهة كنيسة "سانتا اندريا دي لافالي" في روما، وكما كانت قبل أن يفتح ميدان في مدخل "شارع النهضة".

ما الشيء الذي خرب بافتتاح هذا الميدان وهذا الطريق؟

مادياً، لا شيء. ولكن على مستوى الصورة، فالكثير الكثير.

فمن وجهة نظر معمارية تكمن الخاصية الأساسية لهذه الواجهة في الأعمدة المتداخلة "المعشقة".

وهذه الخاصية النادرة مستقاه من البهو الذي نفذه "مايكل انجلو" في "المكتبة اللورانسية" في مدينة فلورنسا، وتفرض وظيفة على حائط الواجهة، شديدة الاختلاف عن الخلفية. فمن ناحية، يبرز ما يمثل أسفل المبنى، ويتقدم تجاه الناظرين. ومن الناحية الأخرى يتعمق أحد العمدان برغم محافظته على هيئته الاسطوانية، أي أنه لم يتحول إلى نصف عامود، بل أنه وجد الحماية في شريحة رقيقة من فراغ (بين العامود والكوه التي تحيط به).

وإذا استبعدنا الآن الفكرة الأساسية التي تمثلها هذه الخاصية، والتي بدورها تحقق الفضاء المكاني للواجهة، خارجياً وداخلياً، سنتأكد أن الأمر يتطلب مسافة محددة من المكان الذي يقف فيه المشاهد؛ مسافة ضرورية بحيث إذا وقفنا بعدها، لا يحدث التأثير المطلوب للعمل، ذلك لأننا خلقنا تأثيراً سطحياً للعامود على الحائط البارز، وأن شريحة الفراغ تحولت إلى شريط بسيط من الظل على حافة العامود. فبدلاً من المحافظة على سلامة شكله الأسطواني في الفضاء المكاني، تسبب الإبعاد في إيجاد صورة طولية للعامود محولة إياه إلى قطعة جامدة من الرخام. ولقد استخدم "مايكل انجلو" هذا الأسلوب مع الفضاء المكاني المغلق في جهو المكتبة، وعلى مسافة بؤرية ثابتة.

أما في كنيسة "سانتا اندريا" (اللوحات ٢٨، ٢٩) فتلك المسافة تمت المحافظة عليها عن طريق اتساع الشارع؛ ومع التعديلات التي أجريت على هذا الشارع، تراجع زاوية الرؤيا، وأصبحت الواجهة لمن ينظر إليها، تبدو كما لو كانت رسماً، وليست عملاً من أعمال النحت، كما كان مقدراً لها أن تظهر.

كيف كان يمكن للترميم الوقائي أن يحسم أمره؟

عن طريق ترتيبات تشريعية لا تقتصر على منع حدوث أي تعديلات في الواجهة، ولكن تقرر

بضرورة عدم المساس بالمناطق المجاورة. البيان الأول يعكس الوعي التشريعي بالصرخات التي تشكو من القمامة وغيرها من المشاكل، فهذه الترتيبات التشريعية لا تحل المشكل ولكنها "تؤجلها": "القدارة لن تكون هنا، بل أبعد قليلاً".

وهكذا لم ينتج عن القرار الخاص بالواجهة سوى الحفاظ على كيانها المادي، ولكن ليس في إطار الفضاء المكاني المحيط، والذي كان يخصصها وحدها.

وفي إطار من هذا البحث الأولي، لندرس الآن المقصود بالترميم الوقائي لعملٍ على هيئة أثرٍ تاريخي.

هنا أيضا يصرخ الكثيرون، ويقولون بعدم جدوى هذا البحث، ويحذرون من نتائجه. ولنأخذ مثالا آخرًا: "طريق جوليا" في روما: لنفترض أنه لا يزال على الحالة التي كان عليها قبل عشرين عاما هل كان من المتصور أن يصدر قرار جامع بالمحافظة على هذا التجمع، كما لو كان الأمر يتعلق بأثر واحد؟

كان من الممكن أن يحدث هذا، ولكن واقع الأمر أن القرارات التي صدرت كانت تملئها مصالح أخرى، مؤسسة على أن هذا الطريق الرائع الجمال، يضم قصورا ومحال إقامة لعلية القوم.

وكان يوجد فيه أيضا بيوت، ومنازل صغيرة مرمتة.

وفي هذه الحالة، ولإنقاذ وحدة هذا الطريق والمنظور الخاص به اتجهوا لاستبدال البيوت والمنازل الصغيرة، بإقامة مبنى، بكتلته ولونه وارتفاعه لن يضر المباني التي تفتقر لقيمة حقيقية والموجودة في ذلك المكان. ولكنها، وبرغم ضعف قيمتها كانت تحافظ على بنية ومنظور الطريق، وعلى مستوى معين.

ومن هذه الأسباب، وفي أحسن الإقتراضات، شيدوا مبنى مدرسة "فيرجليو"، وهو بالتأكيد ليس الأكثر قبحا بين المباني الحديثة في مدينة روما، ولكنه يشوش، وبدون أدنى شك، البنية التاريخية لطريق "برامنت". وبحدائته التي فهمت بطريقة خاطئة، غير الكثير من صورة الطريق.

لقد مسنا هذا الأمر، نحن المكلفون بالمحافظة دون تغيير، بوحي من ضمائرنا التاريخية والنقدية. إن الفكرة التي يستند إليها لكي نستبدل مبنى بلا قيمة، موجود في منطقة أثرية، بمبنى آخر حديث، وبنفس الكتلة والارتفاع واللون - هي في واقع الأمر ليست منطقية إلا ظاهريا.

وفي الواقع أنها تتحول إلى مغالطة.

هذا المبنى لا يبرر أبدا تدمير الحالة الراهنة التي يجب أن تبقى كما هي على المستوى التاريخي، فالقضية التاريخية لا يمكن أن تتنازل عن موقعها إلا أمام القضية الجمالية. وإذا كنا نعتقد أن البناء الجديد يرقى إلى مستوى العمارة، أي إلى مستوى الفن، فإقحامه على سياق قديم هو أمر غير مقبول



نظرا للتأثير المتناقض الذي يميز الفضاء المكاني في العمارة الحديثة. إذا، وسواء كان الأمر يتعلق بعمارة حديثة أم لا، فلا يمكن في جميع الأحوال السماح بتغيير الإطار المعماري القديم، عندما نستبدل أجزاء منه تدخل في نسيجه الترابطي. وحتى لو كان هذا النسيج غير منتظم الشكل، فهو من نفس الحقبة، وهو صالح تاريخيا.

ومن الواضح أننا لم نقدم من خلال الفرضيات التي طرحناها، فرضية الأسلوب المزور. وقد يبدو من الصعب أن نثبت حتمية المحافظة على قدرة العمل الفني على الإمتاع في المستقبل، فقط بالمحافظة على الحالة التي كان عليها.

ولكن الاتجاهان الآخران للبحث - حالة الخامة والشروط الضرورية للمحافظة الجيدة لن تحتاج إلى أن تصور في أمثلة تمهيدية، في إطار أن هذه الأبحاث لا تقوم على أساس تقييم يتطلب حساسية فنية وتاريخية خاصة، بل على أساس من إقرارات عملية واستنتاجات علمية تقوم بنفسها على أرضية أقل عرضة للهجوم ذلك لأنها شديدة الموضوعية.



## ملحق



## ١ التزييف

يخطئ المرء حيال التزييف في الأعمال الفنية إذا ما اعتقد أنه من الممكن تناول الموضوع من وجهة نظر ضيقة، تنحصر في تاريخ الأساليب والطرق التي تمت من خلالها صناعة الأعمال المزيفة. فالصواب أن ينطلق من الحكم والتقييم الموضوعي للعمل. ويتضح هذا الأمر بصورة أفضل لو وضعنا في الاعتبار أن التزييف لا يعتبر تزييفا إن كنا لا نعرف أنه كذلك. فلا يجب أن ينظر إليه كملكية وامتداد للعمل الأصلي. وحتى في الحالات المحدودة التي يتركز فيها التزييف على اختلاف الخامات المستخدمة عن تلك التي استخدمت في العمل الأصلي. ولناخذ العملات المعدنية كمثال. فالتزوير هنا يكمن في اختلاف نسب المزج لمكونات العملة المقلدة، عن تلك الخاصة بالعملة الأصلية. ولكن، أو ليس هذا المزج المختلف، في حد ذاته، إلا نتاجا جديدا وطبيعيا؟ ولزيت من الإيضاح: لقد كان قرارا صائبا أن يعتبر تزويرا، القيام بتصنيع جنيهات إسترلينية مطابقة تماما، من حيث نسب الذهب فيها، للجنيهات الأصلية. لقد اعتبرت مزورة لأنها لم تسك من قبل وزارة الخزانة البريطانية. فتلك العملات البديلة التي صنعها المزورون، كان يجب أن تحصل أولا على رخصة من القانون، رغم أنها لا تحمل أدنى خطأ في نسبة الذهب الذي تحتويه. إذا فالحكم على العمل وتقييمه، هو الذي اعتبره تزييفا محضا. وهذا الحكم، مشابه لحكمنا على موضوع ما، ألحقنا به صفات معينة، مضمونها يكمن في العلاقة بين الموضوع والمفهوم. إذن فالأمر هنا إشكالي، فنحن نريد أن نتعامل مع الصفات الأساسية والتي يجب أن يتحلل بها الموضوع، ولكنه لا يمتلكها بالفعل، ومع ذلك تطلب منه قسرا.

وهكذا، فالحكم في مسألة التزييف يتأسس على عدم مطابقة الموضوع مع المفهوم، وبالتالي يأتي قرارنا بأن هذا العمل مزيف. وبدون هذا الرأي، لم يكن ممكنا تبرير حكمنا بأن عملا ما، ومع عدم وجود أي خلاف بينه وبين العمل الأصلي، هو تقليد أو تزييف، طبقا للمقاصد المرجوة منه لحظة إنتاجه أو لحظة عرضه. إذا فالإختلافات بين «النسخة» و«التقليد» والعمل «المزيف»، لا تتأسس على إختلافات طرق الصنع، بل على المقاصد المختلفة. وهكذا، يمكن أن نحدد ثلاث حالات رئيسية:

١- إنتاج لعمل مشابه لعمل آخر، بنفس أسلوب وطريقة فترة تاريخية معينة، أو شخصية فنية محددة، بلا أدنى هدف آخر سوى توثيق العمل، والمتعة المرادة منه.

٢- إنتاج لعمل ما، تماما كما هو موضح في النقطة السابقة، ولكن مع نية خداع الآخرين، حول الحقبة الزمنية، أو الخامة، أو الصانع الأصلي.

٣- الاتجار بالعمل، أو نشره، حتى وإن لم تكن هناك نية للخداع بتقديمه كعمل أصلي من حيث الفترة الزمنية وبخامة، وصناع مختلفين عن الأصليين.

ويتبع الحالة الأولى، النسخة المطابقة تماما أو التقليد. وكلاهما، وعلى المستوى الفكري، مختلفان تمام الاختلاف. ولكنها يمثلان مرحلتين مختلفتين في عملية صناعة عمل فريد، أو في استعادة لطريقة ولأسلوب فترة معينة، أو لفنان بعينه. أما الحالتان الثانية والثالثة فيلتصق بهما معنيان أساسيان للتزييف. فهنا فقط، يمكن أن نفرق بين التزوير التاريخي والتزييف الفني والذي يظهر في النهاية كتابع للتزوير التاريخي، طالما أن كل عمل فني، هو أيضا وثيقة تاريخية، فضلا عن أن نية الخداع واحدة في الحالتين كليهما. وعلى أية حال، فمن الممكن الإفتراض أنه بالإمكان تأسيس تمييز واضح بين النسخة والتقليد من جهة، والتزييف من جهة أخرى. ليس فقط إعتادا على المقصد، بل على الخصائص المميزة لكل منهما، واضعين في الاعتبار إختلاف الأهداف عند القيام بإنجاز نسخة، أو عندما نخادع بتقديمنا لعمل مزور. وعلى أية حال، فهذا الخلاف خادع هو الآخر، ولا يمكن أن نؤسس عليه حكما أكيدا. قد يكون على أكثر تقدير قابل للاستخدام، وفي حالات معينة، كدليل للعثور على المقصد الذي هيمن على إنتاج العمل. وواقع الأمر، أن الشخص الذي يقوم بعمل نسخة من عمل فني بغرض توثيقي، لا يملك نفس الدافع الذي يسيطر على الشخص الذي يقدمها إلى الناس، مهربة، على أنها أصلية. ولكن، في الحالتين كليهما، يعمل الصانع في إطار حضارة حقيقية، وبالتالي في إطار ثقافة محددة تاريخيا، أسلوبا وميولا.

وسواء صنع هذا العمل من أجل التوثيق أو من أجل التزييف، فحتما سيقودنا إلى توثيق ما كانت ميول الناس وأذواقهم تهوى، وعن أى شيء كانت تبحث في الأعمال الفنية. ربما لن يكون العمل مطابقا للعمل الأصلي في جميع جوانبه، ولكنه سيحمل عنه هذا المظهر أو ذلك. فالناسخ والمزيف يريدان أن يحافظا في عملهما على الملمح الذي حاز على الإعجاب بشكل خاص، وسيهملون الباقي.

وينتج عن هذا الأمر أن النسخ له تاريخ يكشف عن انتائه لفترة تاريخية معينة، وخاصة إن لم يكن قد صنع بطرق ميكانيكية. بل وأيضا في هذه الحالة الأخيرة سيكون من الصعب (ولكن ليس دائما) أن نميزه عن العمل الأصلي. ويمكن أن نقول نفس الشيء عن الأعمال المزيفة. هناك أنواعا مختلفة من الأعمال المزيفة، طبقا للعصور، وأيا كان المجال الذي يعمل فيه المزيف: العملات، التماثيل، أو اللوحات. وهكذا فإن النسخ والتقليد والعمل المزيف سوف تعكس الخصائص الثقافية للحظة إنتاجهم. وفي هذا المعنى سنجد أنهم يحظون بقيمة تاريخية مضاعفة، لأنهم صنعوا في حقبة زمنية محددة، فضلا عن كونهم شهودا على أنماط وأذواق وميول.

إذا فتاريخ التزييف يدخل وباستحقاق تام في قضية الميول والتذوق، وعندما يتعلق الأمر بعمل فني، فإنه يدخل أيضا في قضية النقد الفني، بناء على أنه قادرا على أن يعكس الطريقة الخاصة لقراءة هذا العمل واستنتاج الأساليب الخاصة بفترة زمنية محددة منها. وهكذا، فإن الأعمال الفنية المزيفة التي خدعت قبل خمسين عاما العديد من المتخصصين المتميزين تم كشفها بسهولة الآن لأننا ننظر إليها ونقيّمها بمقاييس تختلف عن تلك المستخدمة في أوائل القرن العشرين.

ونذكر على وجه الخصوص قضية «دوسينا - Dossena»<sup>(١)</sup>. فهذا الرجل أسس عمله الفني على تقليد فائق الدقة للأسلوب، بحيث يوحي بشخصية أساتذة معينين وسطاء، أو لمراحل وسطية لفنانين مشهورين، مستغلا إتجاهها نقديا كان منتشرًا على عهده، يأخذ بالناحية التاريخية، بينما ينظر نظرة جامدة لأسلوب الفنان، ويلخصه في بعض الملامح الثابتة والسهل التعرف عليها. والخلاصة، ينبغي على تاريخ التزييف أن يضم إلى موضعاته النسخ والتقليد، وليس فقط الأعمال الملحق بها صفة: مزورة. وهذا الرأي، ليس فقط من أجل التمييز الشخصي العميق للأساليب المستخدمة في الحالتين كليهما، ولكن أيضا للسببين التاليين:

- صعوبة إثبات نية الجرم، وهي نقطة هامة لكي نقرر أننا بحيال عمل مزور.  
- ثم، لصعوبة استبعاد - وأيضا في حقب حضارية بعيدة جدا - أعمالا قصد منها التزييف. فالحضارة هي في الواقع مرادفا للتجارة، إذن تسلسل من القيم، بعضها فاحش كل الفحش، سرعان ما يجد فيها الخبث الإنساني فرصة ليمارس نشاطه.

وكما أنه من الصعب إثبات التزوير، ونقصد هنا النية التي تسيطر على إنتاج العمل أو تسويقه، علينا، وكما هو في القانون، أن نفترض النية الحسنة إلى أن يثبت العكس. إذا فلا يمكننا أن نستبعد في تناولنا لتاريخ التزييف، استخدام وإنتاج النسخ، والإعادة للأعمال القديمة جدا، والتقليد.

وطالما أن النية هي فقط التي تحدد ما إذا كنا نتعامل مع عمل مزور، فيجب علينا الإجابة على سؤال أولى، أصبحت له أهمية كبرى، خاصة في حياتنا الفنية المعاصرة: هل مسموح للفنان الذي أبدع عملا ما، أن يعيد إبداعه بعد مرور فترة معينة، مؤرخا إياه على أنه سابق للوقت الذي أنجز فيه؟

إذ استبعدنا هذ الشرط الأخير، وبطريقة واضحة، وبالمقابلة بالتاريخ الحقيقي، فلن تتمكن من إصدار حكمنا بالتزوير. ولكن إذ تم تغيير التاريخ، وعن رضا، أو أغفلناه، سيصعب أن نشكك في نية التزوير. والفنان المزور لن يملك على الصعيدين الأخلاقي والقضائي، موقفا مختلفا عن موقف أي مزور حقيقي. وفي النهاية، يبقى أن نتمعن في المسألة التالية والتي هي أبعد من التزوير الذي تم عن طريق إنتاج العمل وتوزيعه: هل من الممكن أن نعترف للعمل الفني المزيف بقيمة ذاتية؟ من وجهة نظر التنفيذ الفني، أي الصنعة؟ يمكننا بدون أدنى شك أن نعترف له بقيمة الوثيقة التاريخية. ولكن،

هل يمكننا أن نعترف له بقيمة عمل فني، خاصة عندما لا يتعلق الأمر بنسخة تحمل محل الأصل، بل بتفسير مفترض، ومستقل لأسلوب أحد الأساتذة؟

والإجابة هنا مختلفة. ومع ذلك، يجب أن نحدد أن شرعية النسخ، وبعيدا عن البراعة في التنفيذ، تكون محددة، في علم الجمال، بمدى الصدى الذي تعكسه عن العمل الفني، والذي يضعف تأثيره تدريجيا، بعدد تكرار النموذج، ومدى انتشاره. وعلى أية حال، فقد يبدو، أن استعادة أسلوب فنان ما، لا تختلف في شيء، عما كان يحدث عادة في كل العصور التاريخية، تقصيا لآثار شخصية فنية عظيمة، من إعادة لأعماله أو تفسيرها أو تقليدها، من قبل فنانيين آخرين، دون أن يشكل هذا الأمر دليل إدانة لهم على الصعيدين الأخلاقي والجمالي. ولنستشهد بحالة «جوتو»<sup>(٢)</sup> **Giotto** و«مازو» **Maso**، «جورجوني» **Giorgione** و«تيسين» **Titien**، «مازولينو» **Masolino** و«مازاتشو» **Masaccio**، حيث كانت التفرقة بين الواحد والآخر صعبة للغاية، حتى وإن وجدت، فلقد كانت دائما موضعا للنقاش. ومؤخرا، كانت هناك محاولة للمطالبة بنفس الحقوق لواحد من أشهر الأعمال المزيفة في الأزمنة الحديثة «وجبة إمايوس»، ل«فيرمير» **Vermeer** والتي قام بتزييفها «فان ميجين» **Van Meegeren** (أنظر «راجياتي»، في دورية الفن، العدد السابع، مارس-أبريل ١٩٥٥)<sup>(٣)</sup> (اللوحة ٣٠).

ولا يمكن أن يكون الرد هنا إلا سلبيا، ففي تلك الحالة بالذات، كان التشابه مع أسلوب «فيرمير» قد جاء على طريقة «دوسينا». فالأمر يتعلق بإخترع عمل إنتقالي عن الفترة الأقل توثيقا لأعمال «فيرمير». فالقوة الحقيقية للإيجاء في فن الرسم تكمن حقيقة فيما يقوم به من سحر للألباب. ولكي يتمكن التقليد أن يستحوذ على قيمة مستقلة، كان من الضروري ألا يكون هناك أي إلتباس بخصوص تاريخ ميلاده الفعلي، وأن يكون الشكل المتخذ كنقطة إنطلاق قادرا على أن يشكل موضوعية جديدة. إن هذا الأمر لممكن، ولكن يستبعد، مع عدم وجود أي غموض بالنسبة للتاريخ، أي شك في التزييف، ويدخل العمل في دائرة الأعمال الأصلية. والحكم الذي أعلنه كذلك هو حكم أكيد. بينما الحكم بالتزييف تحيطه الشكوك. فالإختلاف بين الفن والتزييف ينبع من الصيغة المنطقية للحكم الذي اعتبرهما كذلك.

### حواشي

(١) التشيودوسينا - Alceo Dossena. نحات، برع في تقليد روائع الأعمال، خاصة تلك التي أبدعها «دوناتيلو»  
«Donatello»

(٢) مازودي بانكو، رسام فلورنسي. النصف الأول من القرن الرابع عشر.

(٣) لوحة رقم ٣٠. الطبعة الأولى.



## ملحوظات نظرية حول معالجة الفجوات<sup>(٤)</sup>

خضعت مشكلة معالجة الفجوات في أي عمل فني أصابه التلف، وإلى يومنا هذا، لحلول متناقضة، ولسبب رئيسي: لقد طرحت تجريبيا بيننا حلها وقبل أي شيء كان يجب أن يكون نظريا. وقد يعترض البعض، عن حق، بقولهم إن تنوع الحلول المختلفة يرجع أيضا إلى البنية المختلفة للأعمال الفنية (معمارية، نحت، رسم... إلخ) وإن معالجة واحدة قد يرفضها أيضا الاختلاف الذاتي لها. إن هذا الاعتراض «في واقع الأمر» يؤكد رأينا السابق بدلا من أن ينفيه: فالحل الناتج عن هذا الاختلاف النوعي يبرز فكرة الخبرات التي بواسطتها سنحاول، أولا بأول، حل هذه المشكلة المرتبطة بالجواهر الفعلية للعمل الفني. ويمكن القول إن التعديل الذي يجب أن تخضع له البراهين النظرية، لحظة العمل بها - مع كل حالة على حده - لن يكون ملزما إلا إذا تمكنا من الاستغناء عن هذه البراهين.

من المهم هنا أن نوضح ماهية هذه البراهين النظرية والتي نعتبرها فائقة الأهمية لكي نضمن معالجة واقعية لتلك الفجوات. من أجل هذا، يجب أولا أن نحدد العمل موضوع بحثنا، أي العمل الفني. وفي هذه المرحلة، سيعتقد الجميع أن الأمر واضح كل الوضوح. ولكن هذا الموضوع نفسه يحتاج أن يخضع للفحص. فالعمل الفني كما يقدم لنا في متحف، هل هو مماثل للعمل الذي قام الفنان بإبداعه، أو أصبح بالفعل شيئا آخر؟ فعندما قدم للعالم كعمل ممكن ناتج عن تجربة شاملة سابقة على إنجازه، أو عندما انقطعت فعليا العلاقة الخالقة - وهي بالتالي حقيقية - بين الفنان وعمله؟ وكيف نعرف حقيقة هذا الاختلاف؟ بعد هذا السؤال يتضح أننا بصدد إجراء تطبيقات ظاهراتية، أي أنه سيخضع لوقف الحكم «الإيبوشييه - L'epoché»<sup>(٥)</sup>. ولهذا فلا يجب أن نهبط بالعمل الفني إلى مستوى النظرة الظاهراتية، دون أن نفحصه في جوهره، يجب أن نقبله كما هو عندما دخل في مجال رؤيتنا له أي في مجال خبراتنا. وبمجرد أن نحصر العمل الفني بهذه الطريقة، نصبح قادرين على فحصه في كل مظاهره، والتي تهرب منا إذا ما حاولنا فحص مظاهره التي يقدمها وجوده المادي، وعرضه المتحفي.

وفي الحقيقة إذا نظرنا للعمل الفني في جوهره، سيكون جليا إن كل ما يتعلق بإداته الخارجية - كما يقول «هيجل - Hegel» - التي صنع منها، والظروف المتعلقة بالحرارة والرطوبة المتواجد فيها أو

من المفترض أن يتواجد فيها، والإجراءات الخاصة الواجب اتخاذها بالمتحف لعرضه على الجمهور، كل هذا ليس بذي أهمية.

ولكن، لأنه في جوهره عمل فني لا يبقى معلقا خارج خبراتنا بل على العكس، فبمجرد اعترافنا به كعمل فني، يصبح له كل الحق في أن يستبعد من عالم الظواهر، ومن خلال هذه المساحة المحصورة والمميزة التي يحتلها في عالم الأحياء، وأن يعامل بارتباط قوي مع اعترافنا به.

بهذا الاعتراف، ومن خلال نظرية الرفض السابقة والتي مارسناها، سنعرف أن هذا العمل قد وصل إلينا كدائرة مغلقة، كشيء لا نملك معه حق التدخل إلا بشرطين: الحفاظ عليه سليما بقدر الإمكان.

تدعيمه وتقويته (في حالة الضرورة) في كيانه المادي المعرض للخطر. إذا الحفاظ عليه سليما يبدو كمفهوم معارض تماما لمفهوم الإحياء، وحتى لو بدا في حالات معينة أن العمليات المطلوبة للحفاظ على العمل الفني، وتلك المتعلقة بإحيائه، متماثلة. الإصلاح يتطلب التدخل في الدائرة المغلقة للإبداع، لأننا سنأخذ دور الفنان نفسه، عندما نحل محله. بينما الحفاظ على العمل في حالته الأصلية يعني أن نقصر تدخلنا فقط عند وجود تدخلات غير ملائمة، أو بسبب تأثير الزمن، أو تعرض العمل للتشويه بسبب إضافات أو تعديلات لم تحقق مادة جديدة.

فبينما يتمثل الإصلاح في التدخل المعتمد على التجريب للإحلال، على الصعيدين التاريخي والإبداعي، زاعما التدخل في لحظة معينة في تاريخ العمل الفني (مغلقة في الأساس من قبل صاحب العمل، وغير قابلة للتعديل)، وبدخلنا للحفاظ عليه، لا نتخطى اللحظة التي دخل فيها إلى عالم الأحياء، واكتسب هذا تاريخا ثانيا بالنسبة لتاريخه السابق، عبر عملية إبداعه، سواء استغرقت وقتا طويلا أو قصيرا، على يد صانعه.

وبتوضيح هذه النقطة، نكون أوضحنا كذلك البراهين الأساسية لعملية معالجة الفجوات. وفي الواقع، فبمجرد الإقرار بأن العمل الفني الذي سيجب علينا أن نتعامل معه، هو نفسه الذي سيدخل مجال خبراتنا، وفي توقيتنا الحالي، سيكون علينا أن نستبقه، كما هو ماثل أمامنا، وعندما نفعل ذلك فإننا لا نشكك في جوهره الذي علينا أن نقر بأنه مؤكد. نحن نتناقش من حوله، في إطار أنه أصبح محل إهتمام خبراتنا المكانية. عندئذ، ستقع في مجال الملاحظة كل المظاهر المتعلقة بكيانه: بنيته المادية، والمظاهر المتعلقة ببيئته من حيث الحرارة والرطوبة، والطريقة المعروض بها، بداية من الإضاءة، إلى المكان الموضوع عليه، أو المكان المحيط به. وأيضا إذا كان هذا العمل يدخل في عداد الأعمال التي يسهل تحريكها.

ومن هذه الملاحظة المحددة للعمل الفني كظاهرة، وحتى لو كان من نوعية استثنائية، سنتمكن من أن نضع على كاهلنا، مشكلة معالجة الفجوات. وستبين على الفور أن أي تدخل لإعادة التأصيل، عن طريق القياس أو عن طريق تقريب للصورة في هذه الفجوات، سوف يتجاوز الطريقة التي اعتمدها في النظر للعمل الفني، والتي علينا أن نلتزم بها.

بما أننا لسنا المبدع الأول للعمل، لن نستطيع أن نعكس مسار الزمن، ونتواجد بشرعية في تلك الفترة القصيرة، والتي أبداع فيها الفنان الجزء الناقص حالياً.

موقفنا الوحيد تجاه هذا العمل الذي دخل عالم الأحياء: أن ننظر إليه كما هو في وعينا، وأن نجبر أنفسنا على التصرف حياله بكل التقدير. الأمر الذي يفرض الحفاظ عليه، واحترام الأصولية التي وصل بها إلينا. ودون إصدار أحكام مسبقة تتعلق بالمستقبل.

وإنطلاقاً من هذا الموقف، يجب أن نقصر عملنا على تدعيم الاستمتاع بما تبقى من العمل الفني، بهذا الذي يظهر أمامنا، ودون إنجاز أي شيء يهدف إلى صنع إعادة مشابهة، نقصد بها ألا نضع مجالاً للشك في مصداقية أي جزء من العمل الفني نفسه. وفي هذه المرحلة، و فقط عندها، نستطيع أن نمحص المسألة التالية:

هذا الذي تبقى من أي عمل فني، أهو في حقيقة الأمر أكثر من هذا الذي بقي مادياً؟ أي بقول آخر: هل وحدة الصورة تسمح بإعادة تكوين مقاطع معينة مفقودة، من أجل إعادة تكوين الوحدة الشمولية للعمل الفني، وفي إطار أنه كل، وليس مجموعاً؟.

ونعتقد أنه في حدود معينة، يسمح بهذا، بل ويرغب فيه. ولكن نود أن نحدد أننا بهذه الملاحظات، سوف نتخطى نظرية الـ «ايوشيه - L'epoche»، والتي كنا قد فرضناها على أنفسنا. سوف نستبقى العمل الفني، وفي جوهره، لكي نرى إذا ما كانت إعادة تكوين بعض المقاطع المفقودة منه، يمكن اعتبارها كعملية إعادته مقبولة للصورة نفسها، وإلى أي مدى يكون هذا الأمر ممكناً، أم أنها ستكون عملية إعادة مشابهة أو مبتكرة؟

والحكم هنا، لا يمكن أن يكون إلا شخصياً، فتلك الإعادة المقترحة، يجب أن تكون محدودة ومنفذة بطريقة تجعل من السهل التعرف عليها من النظرة الأولى. ودون أي توثيق خاص، ولكن وعلى وجه التحديد، كإقتراح، يخضع للحكم النقدي للآخرين. ومن أجل هذا، فإن أية إعادة محتملة، حتى ولو كانت ضئيلة للغاية، يجب أن يسهل التعرف عليها.

وبهذه الطريقة، كان عملنا في «المعهد المركزي للترميم» في روما، اعتمدنا في تعاملنا مع اللوحات، أسلوب استخدام الألوان المائية (التظليل) **Tratteggio**، وبطريقة تختلف تماماً من ناحية الأسلوب والخامة عن تلك المستخدمة في اللوحة الكاملة.<sup>(١)</sup>

وهكذا لن نتخطى حدود نظرية الـ «إيبوشيه» التي اعتمدها وفي إطار أن هذه الإعادة هي ملمح في تلك الظاهرة. وهكذا فلن تخفي نفسها. ودون الخضوع لتجربة الآخرين، ستبدو جلية. وطبقا لما سبق، يتضح أن الإحياء الممكن والنظري لبعض الفجوات، ليس سوى حلا جزئيا لبعض الحالات الهامشية - هذا ما سوف نقوله لأنفسنا - لأنه ولكي نعطي مثالا حقيقيا، لن نقبل، كإعادة نظرية، إبدال رأس مفقودة... إلخ.

فالإعادة النظرية- ولنضع هذا الأمر بين قوسين - وكما يفعل اللغويون، عند فحصهم لنص مليء بالثغرات، سيسمح بها بالنسبة لأدوات الربط والتي نلجأ إليها طبقا لنظرية التركيب الفلسفية<sup>(٧)</sup> للصورة، والذي يسمح به سياقها، ودون اللجوء لأية خيارات ممكنة. وهنا، فقط، نسمح بأن نفحص كل حالة بمعزل عن الحالات الأخرى. ولكن، وفي الغالب، فإن هذه الإعادة النظرية لن تكون ممكنة. فعندئذ، سوف تفرض مشكلة الفجوة نفسها بنفسها ومن أجلها. وسوف نلتزم باللجوء إلى نظرية الشكل. ولكي نؤكد، وبطريقة غير مباشرة، الأسلوب الذي التزمنا به دائما، وخلال عشرين عاما من التجربة، في المعهد المركزي للترميم.

ماذا تمثل الفجوة الظاهرة في سياق الصورة، في لوحة أو تمثال أو عمل هندي؟

إذا رجعنا إلى جوهر العمل، سنجد على الفور أن الفجوة ما هي إلا قطع غير مناسب على مستوى الشكل، سوف نستشعره بكل الأسي. ولكن إذا قصرنا أنفسنا على حدود نظرية الـ «إيبوشيه»، أي إذا بقينا في المجال الحسي الفوري، فسوف نفسر هذه الفجوة بناء على المناهج العفوية «للحسية»: شكل على أساس. وبقول آخر، سوف نلاحظها ككيان، تكون معه الصورة، في لوحة أو تمثال أو عمل هندي، مجبرة أن تخدم كأساس، بينما هو في أصله وفي المقام الأول شكل.

ومن هذا التراجع في الشكل الذي أصبح أساسا، ومن هذا الإقحام المزعج للفجوة كشكل في إطار يحاول التخلص منها، ينشأ هذا الإزعاج الذي تسببه الفجوة، بل أكثر من هذا القطع الشكلي - يجب أن نسجل هذا الأمر - الذي أحدثته في قلب الصورة.

وتقدم المشكلة نفسها حاليا بوضوح: لا بد من تقليل ظهور الفجوة التي أصبحت شكلا، عل حساب الشكل الفعلي الذي هو العمل الفني.

مع إقرارنا بهذا، يصبح واضحا أن الحلول - كل حالة على حدة - المطلوبة لعلاج الفجوة تخضع لنفس المبدأ: تقليل هذا الظهور الحسي لها كشكل.

سوف تساعدنا نظرية الشكل في بحثنا عن حل نوعي. سينبغي أن نتخلص من أي غموض يكتنف هذه الفجوة، وسوف نتجنب أن نجعلها تمتص من قبل الصورة التي قد تكون من أسباب ضعفها. وسيكون من المستحب هنا أن توجد الفجوة على مستوى آخر غير المستوى السطحي

للصورة، وإذا لم يكن هذا الأمر ممكنا، يجب التدرج في لون الفجوة بغية أن نخلق لها مركزا مكانيا مختلفا عن ألوان الصورة المصابة بها.

والآن نرى بوضوح، كم كان تجريبيا، ودائما معيبا، هذا التكريس للمنطقة المحايدة: إذا لم يتم إكمالها، باعتبارنا بروز الفجوة كصورة، سوف يمثل تدخلا تنقصه الحيادية، فضلا عن كونه إعادة مبتكرة. وسوف نلاحظ على أية حال، أن المناهج العفوية للنظرة الحسية والتي نعتمد عليها، ليست كلها عفوية، ولكن في جزء منها مكتسبة. على سبيل المثال، القراءة من اليسار إلى اليمين، مكتسبة، اعتمدها الرسم البيزنطي، وتجاهلتها الكلاسيكية القديمة. ومع ذلك، فهذا الاعتراض لن يغير من شكل المشكلة أو من حلها. كنا نرغب في أن تكون معالجة الفجوات غير متضمنة حلولا قادرة على تدمير مستقبل العمل الفني، أو تغيير جوهره. وضعنا مبادئ معينة: تعريف كامل وسهل لهوية عملية الإحياء التي تحقق الوحدة الشاملة للصورة، والإقلال من إبراز الفجوة كشكل.

هذان المبدآن سيسمحان بكم كبير من التنوع في الحلول النوعية والتي ستكون في نفس الوقت ثابتة وغير متغيرة، اتصالا من المعالجة التي انطلقت منها.

ومن الواضح أنه إذا كانت بعض المناهج العفوية للنظرة الحسية دائمة التطور، فلقد كان دائما ممكنا أن نطبق فيما بعد، علاجا للفجوات يأخذ في الحسبان ذلك المفهوم الدقيق للنظرة الحسية. ومن أجل هذا لم ولن نعطي وصفات جاهزة. ولكن المبدأ لن يتغير، وستظل لحظتنا التاريخ والفن دائما محددتين كصفة تاريخية للعمل الفني: ذلك العمل الذي خلقه الفنان بنفسه، سوف يتحرر من تلك الصفة التاريخية، بمجرد دخوله إلى لحظتنا الراهنة.

ونصر - ولا خلاف في ذلك - على هذه الصفة التاريخية الثانية، بما أننا سنؤثر في طريقة تلقي العمل الفني. وعلى هذه الصفة التاريخية، يجب علينا أن نصيغ تصرفاتنا تجاه العمل الفني، حتى لو عرض علينا غير كامل وتعترية الفجوات.

### حواشي

- (٤) رسالة مقدمة للمؤتمر العاشر لتاريخ الفن ١٩٦١.
- (٥) في اليونانية، تعليق لأي حكم بالتأكيد أو بالنفي. وهنا، وإنطلاقا من المعنى الذي قدمه «هسرل Husserl» تقليص ظاهري يتمثل، ليس في الشك المطلق لكل ما هو كائن، على طريقة «ديكارت - Descartes» ولكن تعليقا لكل تراص ساذج لأي معتقد (إذا فالرفض الظاهري هو الحظر التام لكل حكم على الوجود لمكاني المؤقت. «توضيح من المترجم نقلا عن (ل.م. مورفو - L.M. Morfaux). (صفحة ٢٧ ن معجم الفلسفة. باريس. دار: ا. كولن - A. Colin ١٩٨٠
- (٦) نقصد الأصلية، والأكثر كمالا من أسلوب الألوان المائية (الأكثر خفة)، وهو أسلوب استخدمه المرممون الفرنسيون، بتحديد المناطق المطلوب إعادة بنائها. وهو في الأصل إيطالي.
- (٧) طبقا لما يراه «شوبنهاور»: «ما بعد المنطق وما تحته». عن القاموس الإيطالي. طبعة فلورنسا - ١٩٧١.

## مبادئ لترميم الآثار

**تصلح** لترميم الآثار، المبادئ نفسها المقررة لترميم الأعمال الفنية واللوحات سواء كانت على حامل أو لا، والقطع الفنية والتاريخية... إلخ - وطبقا للمعنى التجريبي الذي يميز العمل الفني عن العمارة بمعناها الحرفي. وفي الواقع، فإن العمارة هي عمل فني. وبمقدار ماهي كذلك، ستتعلم بتلك الطبيعة المزدوجة واللا منقسمة، كأثر تاريخي، وكعمل فني.

فالترميم المعماري يكشف أيضا عن دعاوى تاريخية وجمالية. وعلى أية حال، فمع تطبيق نفس قواعد ترميم الأعمال الفنية عند ترميمنا للآثار المعمارية، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار، وفي المقام الأول، التركيب البنائي الواضح ما بين العمارة والأعمال الفنية الأخرى المعتمدة كذلك طبقا للمعنى التجريبي المشار إليه عليه.

وفي واقع الأمر، حتى لو كان الرسم، أو النحت، أو القطع الفنية، أو قطع الأثاث قد تم إبداعهم خصيصا لشغل حيز محدد، فمن النادر - ماعدا في حالة الآثار الجدارية الصخرية (المرسومه والمنقوشه) - أن تكون مرتبطة بطريقة لا تنفصل عن هذا الحيز، والذي تحقق تاريخيا، وفي مكان محدد. وإذا نقلناها من هذا الحيز، فسيندر أن تتمكن من التمتع بنفس الشروط المكانية المشابهة حتى ولو كانت أفضل من تلك التي وضعتها فيها نشأتها الأصلية. ذلك لأن المكانية التي تحققت في عرض تصويري معين لا تأتي للعمل من الخارج، بل هي وظيفية من بنيته نفسها.

وهذا الذي يجعل العمارة مختلفة، ولا يعتمد بالتأكيد على الجوهر المختلف للعمارة عن العمل الفني، ولكن يتركز في الواقع على حقيقة أنه في العمارة، يصبح الأثر متعايشا مع المكان المحيط به، حيث تم تشييده.

إذا، عند النظر للعمارة الداخلية، تصبح المحافظة على الأبعاد الخارجية والداخلية، مضمونة فقط بالمحافظة على الداخل، أما في العمارة الخارجية، فتتطلب المحافظة على المكان المحيط الذي أسس فيه الأثر. وسيكون ممكنا، في حالة الضرورة، أن نعيد بناء - ما هو داخل الأثر (كغرفة الدفن في مقبرة، مزخرفة كانت أو لم تكن) حتى لو لم يكن بصورة مطلقة، ثم بإعادة لصق بعض الحوائط. وعلى أية حال، بالنسبة لأثر خارجي، لن يكون من السهل إعادة بنائه في بيئته الأصلية إلا بتجميعه - إذا تمكنا

من تفكيكه حجرا حجرا - ويكون ذلك في نفس مكانه وليس في مكان آخر. وإذا نظرنا للمشكلة من هذه الزاوية، سنجد أنها تبرز مظهرين مختلفين، تبعا لاعتبارنا لها كأثر أو كبيتته المحيطة والمرتبطة به بطريقة لا يمكن فصمها، على المستوى المكاني، عن الأثر نفسه. فالبيئة المحيطة، يمكن أن تشكل بدورها أثرا، ويصبح فيها الأثر المعني أحد عناصرها.

وهكذا تم عرض المشاكل المميزة والخاصة بالعمارة بوضعها الخارجي مقابل المشاكل العامة للعمل الفني، والعمليات المحتملة للترميم.

وهكذا سنضع في المقام الأول الطابع التاريخي الذي لا يمكن حجبته للأثر مع موقعه التاريخي أيضا حيث تم إنشاؤه وإبداعه. وفي المقام الثاني سينبغي تحديد المشاكل الناشئة عن التعديلات التي تتم للموقع التاريخي والاختفاء الجزئي أو الكلي لأثر كان يشكل جزءا من هذا الموقع. وسيقودنا هذا الطابع غير القابل للنقل للأثر لبعض البراهين والناتج وهي:

إن تفكيك وإعادة تركيب الأثر في مكان مختلف عن المكان الذي تم إبداعه فيه، هو عمل غير شرعي تماما، وتنتج عدم الشرعية وبصورة أكبر في القضية الجمالية للأثر، عنها في قضية وجوده التاريخي، لأننا عندما نغير من المعطيات المكانية لأثر ما، فسوف نضعف من خصائصه الفنية.

إن الأثر الذي تم تفكيكه وإعادة تركيبه في مكان مختلف سوف يؤدي إلى التزييف، ويكون التزييف لخامته الخاصة به. ويمثل هذا بمقارنة مومياء بإنسان حي.

تفكيك وإعادة تركيب أثر ما عمل شرعي، عندما ترتبط تلك العمليات، فقط، بعملية إنقاذه وفي إطار أنه لا يمكن إنقاذه بطريقة أخرى، ولكن، ودائما، فقط، أن يكون عملا موصولا بالموقع الذي أبداع فيه. ومع وضع هذه النتائج والبراهين في الاعتبار، سيتضح أن المشاكل التصويرية المرتبطة بإختفاء أو تغيير أحد العناصر - والتي ليست بالضرورة تمثل سمة لأثر ما - في موقع تاريخي محدد، ستشكل الوجه الآخر للمشكلة الخاصة بالحفاظ على الأثر في موقعه. ومع هذا، يجب أن نحدد أننا قد تكلمنا عن الموقع التاريخي، وليس فقط عن الإطار الأثري، لأنه من وجهة النظر التي تأخذ في عين الاعتبار الأثر، تلعب البيئة الطبيعية، حيث يتواجد، دور البيئة الأثرية؛ ويصبح التبادل بينها صعب التحقيق، مع العلم أن البيئة الطبيعية لها نفس المتطلبات كما للبيئة الأثرية. وقد يمكننا هنا أن نعطي مثلا بريوة «سان ميناو الألمانية **San Miniato al Tedesco**» التي يعتليها برج فريدريك الثاني **Frederic II**، والتي دمرها الألمان، وبقلعة «جينو دي تاكو **Ghino di Tacco**» على قمة «راديكوفاني **Radicofani**» أو بالأبراج الجنائزية التي تميز التلال القاحلة للصحراء المحيطة بـ «**Palmyre**».

ويبرز هنا سؤالان رئيسيان من كوننا وضعنا إشكالية الحفاظ على الموقع الأثري الخاص بالأثر،

مع الحفاظ على الأثر حال كونه عنصرا من هذا الموقع البيئي:

١- قررنا أن الأثر يمثل عنصرا في بيئة طبيعية بقدر ما هي أثرية، وإذا تم تغيير هذه البيئة جذريا، وبدرجة يستحيل معها أن تتطابق مع المعطيات المكانية الموروثة للأثر نفسه، فهل سيكون للطابع الغير قابل للتنازل عنه، والذي ألحقناه مسبقا به، القدرة على الدوام؟

٢- إذا لم تتغير البيئة الطبيعية والأثرية بصورة كبيرة وفي إطار المعطيات المكانية، وإذا لم يكن هذا الأمر نتيجة اختفاء عنصر ما أو أكثر من عنصر، فهل يمكن قبول استبدالها بنسخ - الأمر الذي يشكل تزويرا - على أساس من إعادة البنية المكانية للبيئة، وإحياء الأثر والتي كانت مستحيلة؟  
والإجابة عن هذين السؤالين لا يمكن أن تكون إلا عبر الإطار الذي حدد المبادئ العامة للترميم، والمستنتجة من الجوهر الفعلي للعمل الفني.

ومع اتباعنا لتلك المبادئ، يجب أن يكون الرد على السؤال الأول كما يلي: سنبدل قصارى جهدنا أن نقرب بقدر الإمكان المعطيات المكانية للموقع من المعطيات الأصلية، ولكن لا يجب أن ينقل الأثر من مكانه، حتى لو كان تغيير هذه المعطيات غير ممكن. كما أن الإحساس بالمصادقية الذي يحمله الأثر غير المنقول يجب أن يكون مفضلا دائما على الإحساس بالمتعة بالأثر نفسه. وللإجابة عن السؤال الثاني، يجب أن نقرر على الفور ما هي العناصر المفقودة، والتي أدى اختفاؤها إلى تغيير البيئة المكانية الأصلية، وإن كانت تشكل أو لا، آثارا بدورها. وإذا لم تكن الحالة كما سبق، فيمكننا القبول بإعادة التشييد، ومن خلال بالرغم من كونها تزوير وليست أعمالا فنية إلا أنها على الأقل ستعيد تشكيل المعطيات المكانية.

ولأنها ليست أعمالا فنية فلن تؤذي الطابع الفني للبيئة التي ستقتحمها بوصفها حدودا مكانية ذات طابع عام. والمثال الأكثر دلالة نجده في المنازل التي أعيد تشييدها بميدان «نافونا Navona» بروما. وبالطبع لن نستطيع أن نستبعد إمكانية إضافة عمارة حديثة. ولكن تبرز هنا مشكلة تحديث (وليست مشكلة ترميم) والتي لن تحل على أساس من القواعد ولكن بإضافة صورة جديدة للأصل. ولو كان العكس هو الحاصل أي أن العناصر المفقودة كانت تشكل بدورها عملا فنيا، فيجب عندئذ أن نستبعد تماما أن نعيد بناءها كنسخ. فالبيئة يجب أن يعاد بناؤها على أساس من المعطيات المكانية لا الحقيقية للأثر المفقود. وهكذا كان بالإمكان بناء برج أجراس «سان ماركو San Marco» بفينيسيا، ولكن لم يكن هو نفسه الذي سقط؛ وهكذا أيضا تم بناء جسر «سانتا ترينيتا Santa Trinita» بمدينة فلورنسا، ولم يكن هو نفسه جسر «اماناتي Ammannati».

إن المبادئ والمسائل المطروحة عالياه، تحتضن كل إشكالية ترميم الآثار، لأنه يرتبط بالبنية المكانية المميزة للمبنى المعماري. وخارج هذا الإطار، فالإشكالية التي تخصصها هي نفسها التي تخص باقي الأعمال الفنية: منذ أن تم تحديد الفرق ما بين المظهر والبنية، وصولا إلى الحفاظ على اللون الأصلي والمراحل التاريخية والتي مر من خلالها العمل الفني.



## ٤

ترميم الرسومات الفنية القديمة<sup>(٨)</sup>

إن ترميم الرسومات القديمة، والمسماة أيضا، الرسومات السابقة على العصور الوسطى، لا يمثل فرعاً مستقلاً بذاته، فلا يعتبر كالجراحة مقارنة بالعلاج الطبي، إنما هو تدخل لعلاج الرسومات، وبالطريقة نفسها، التي لا تفصل بين الرسومات التي ترجع للعصور الوسطى، ورسومات عصر النهضة أو الباروك أو العصر الحديث.

ولا يوجد أدنى شك بأن الرسومات القديمة والتي ترجع للحقبة الحجرية العليا وصولاً للحقبة التي عقدت الروابط في منطقة البحر الأبيض مع أول خلافة إسلامية، قد قدمت خصائص فنية مختلفة أو من المفترض أن تكون مختلفة عن كل ما نعرفه عن الرسومات اللاحقة عليها والتي ترجع للقرن الثامن، وإذا كنا نتفق مع «بيرين Pirenne»<sup>(٩)</sup>، ونعود للعصور الوسطى لهذا القرن، وليس إلى تاريخ عزل «رومولوس أو جوستول Romulus Augustule»<sup>(١٠)</sup>. ومع اعترافنا بهذا الفرق، فلا يجب أن نجعل من ترميم الرسومات القديمة حالة قائمة بذاتها.

فالتشدد العكسي وغير المقبول في هذه الحالة والذي لن نقبله، يمكن أن يكون مبرراً لعدم التأكد من الأساليب التي كانت مستخدمة مع الرسومات التي نجدتها على الصخور، والطلاء، والخشب، والقماش، والتي ترجع إلى الحقبة الحجرية العليا وصولاً إلى بدايه العصور الوسطى.

فعدم التأكد هذا، كان دائم الوجود وسيظل كذلك لمدة طويلة كما نعتقد، لأنه لا توجد حالياً أساليب التحليل العلمي التي تقدم تأكيداً مطلقاً بالنسبة للوسائط (وسائط التلوين) والطرق المستخدمة. فالمعلومات القليلة التي قدمها المؤلفون، لا تحمل مساعدة أكيدة، حتى بالنسبة للفترة الكلاسيكية، ذلك لأنه لا توجد مطابقة دقيقة بين المعطيات الوثائقية والعمل الفني الباقي. والآراء الخلافية حول استخدام الطلاء الشمعي، أو أسلوب «الكوسيس»<sup>(١١)</sup>، أو الشمع البونى<sup>(١٢)</sup> شاهد قديم على ذلك.

ونستطيع أن نقول إن إمكانية حل تلك الخلافات في الحالة الراهنة عبر إعادة تطبيق الأساليب الفنية، وعلى أساس من وصفات غير مؤكدة نقلت عن «بلينى» و«فيتروف» ومؤلفين آخرين وصولاً إلى «هيراكليوس».

وعدم اليقين هذا، والخاص بأساليب الرسوم القديمة، لا يمكنه أن يعفينا من مهمة ترميمها. وإذا ذهبنا إلى ما هو أبعد وافترضنا حل مشكلة عدم اليقين هذه حلا تاما، فليس من المؤكد أن يصبح الترميم له ميزة. وبقدر ما تثيره هذه الحقيقة من دهشة فمن المستحسن أن ندقق فيها حتى نستنبط منها بعض النقاط التي يمكن أن تصبح بالفعل جوهرية بالنسبة للترميم.

الأولى تتعلق بخامة العمل الفني. وعن اصطلاح الخامة هذا، نضيف ونضم كل العمليات الفنية التي أدت إلى صنع خامات مختلفة في خدمة تشكيل الصورة.

ففي إطار تطور التلف (تمزيق أو محو)، سيكون علينا أن نقر بإمكانية تبني طريقة تعتمد على التعامل مع خلفيه الرسم أو إعادة تخليقه، مع عدم المعرفة الأكيدة بالأسلوب المستخدم الذي سيساعدنا في وضع تصور كامل للخامة وللرسم.

ولسوء الحظ بإمكانية تكوين المادة، وباستخدام أسلوب العكس في قلب الصورة نفسها، وليس في الظهر، تبدو حتى الآن كسراب؛ بل وأسوأ من ذلك، فهي بمثابة خطر جسيم على العمل الفني. وفي أفضل الحالات التي تتم حاليا، باستخدام وسائل كهربائية خاصة بالمعادن، فلا يمكن إنكار وقوع كوارث كبيرة. وسنحصل على نتيجة علاج، ليس بمعجزه بالتأكيد، ولكنه سيكون كافيا فقط في حالات محددة وبتطبيقات دقيقة جدا وشديدة الحذر.

ويصلح هذا الأمر كذلك للتجارب الخاصة بإصلاح الطلاء. وإذا كانت النتائج متواضعة، فلا يجب أن ننسى، فضلا عن ذلك، أن الأمر يخص مجالات يبدو فيها الموضوع الظاهر سهل المنال: على سبيل المثال المعدن المنصهر وطبقة الطلاء يبدوان كخامات تتمتع بصفة الإستمرارية والتجانس، المحروم منها التركيبات الدقيقة والشديدة التنوع للرسومات. فتلك التركيبات وبرغم كونها، وفي الإطار الضيق للعهود القديمة وللعصور الوسطى، وبالمقارنة بالتعقيدات الموجودة في الإكتشافات الجديدة للكيمياء الحديثة، تظهر مقاومة كبيرة للتحليل حتى عند تعاملنا مع حقبة قريبة نسبيا، كبداية القرن الخامس عشر، فلسنا على يقين من الأسلوب المستخدم من قبل «جان فان أيك»؛ وهذا الأسلوب اختفى في أقل من قرن من الزمان بطريقة خفية مثلما ظهر. ولكن من كان يعتمد على عدم اليقين هذا، لرفض الحفاظ أو ترميم الأعمال الهولندية، سيكون قد أوقع نفسه في قياس خاطئ.

وفي المعهد المركزي للترميم بروما، تمت محاولة تكوين الخامة في حالتين باستخدام الأساليب الكهربائية.

ففي الحالة الأولى، حاولنا الحصول على تحويل<sup>(١٣)</sup> اللون الأسود لكاربونات الرصاص المؤكسدة إلى أبيض<sup>(١٤)</sup> لرسومات «فريسك التشيمايو في اسيزي»<sup>(١٥)</sup>. وتلك العملية التي أعطت في السابق نتائج باهرة معمليا، فشلت تماما مع العمل نفسه.

وفي الحالة الثانية والتي تتعلق بتغيير اللون الأحمر لكبريتات الزئبق، والذي تحول إلى الأسود في الرسومات القديمة، وهو أمر مزعج ومعروف من أيام «فيتروف».

وهذه العملية والتي يمكن أن نراها بوضوح على بعض الرسومات الجدارية<sup>(١٦)</sup> في «فانسين» (حاليا، المتحف القومي الروماني)، فقد أعطت نتائج ملحوظة، نظرا لإختفاء المناطق السوداء.

ومن وجهة نظرنا، فهذه النتيجة، أيا كان نجاحها، لا يمكن أن تعوض الضعف الذي يحدث دائما لدرجة اللون فيما بعد في المناطق التي تمت فيها المعالجة، ولهذا السبب لم تعد تطبق هذه الطريقة.

ولكن هذا الأمر، كان ردا على نظرة مستقلة عن التجربة بحيث لا يبدو تغيير المادة من أجل إحياء العمل الفني أنه نتيجة لعملية نشطة ويجب إيقافها بأي ثمن، ولكن كعملية تمت دون أية مخاطر.

فدعاوي التاريخ والتي يجب أن نضعها دائما في الحسبان تنص على أن لا نمحو في العمل نفسه مرور الزمن، وبقول آخر تأريخه كما وصل إلينا. هذه القاعدة النظرية والصالحة أيضا للتأكيد على اللون

الأصلي على الآثار والأعمال الفنية الأخرى، تقدم أداة أكيدة لكي نقرر درجة ومدى التدخل في العمل فيما يتعلق بإنقاذه في الحاضر وفيما يتعلق بانتقاله للمستقبل. وهذا يعتبر بعيدا عن الدعاوى الجمالية

والتي لها الحق أن تسبق الدعاوى التاريخية.

وواقعا فالمبدأ الأول للترميم، هو الذي بإسمه نرمم خامة العمل الفني. هذه الخامة التي تكون العمل الفني منها فعليا وليس تجريبيا. ولنأخذ برونز «كوروس» في «سيلينونت»: لقد صنعت من مادة

ناجحة عن خليط معين وبحالة معينة حديثه وخاصة.

ونتيجة لهذا فإن تدخل المرمم يسمح به فقط لمنع التدهور المحتمل والذي يمكن أن يؤدي إلى خسارة كبيرة في الشكل. أما في حالته الخام وعند صهره لا نجد أن البرونز الذي يحمل نفس التركيبة

مشابها للبرونز المصنوع منه أثر «كوروس». ومن الناحية الفعلية فالشكل بما له من أسبقية على المادة، سيتقلص ليصبح شكلا محمدا لا يمكن النظر إليه على نفس مستوى المادة غير المشكلة، حتى من أجل

المعالجة المتحفظة.

وهكذا نجد أن المشكلة التي تفرضها معالجه الرسوم القديمة من نفس النوع، فالأمر لا يتعلق بإنعاش الألوان ولا بإعادتها إلى حالتها الأصلية فهي نظرية لا يمكن إثباتها، بل الهدف هو تأكيد

إنتقال المادة الأصلية للوحة إلى الأجيال القادمة. ولا يتعلق الأمر بإعادة تجانس الألوان ولا بإستعادة الأسلوب الذي نفذت به تلك الرسوم. ولهذا فإن المعرفة التقريبية بتلك العمليات الفنية لا تشكل

عائقا رئيسيا لعملية الترميم حتى بالنسبة للرسوم الهولندية كما ذكرنا من قبل.

ولنمضي بعيدا، فهنا حيث تكون المعرفة مسيطر عليها بصورة أفضل، كما في حالة الرسوم الجدارية (الفريسك) أو تلك المائبة من العصور الوسطى، أو الرسوم الزيتية الحديثة، سيكون من

غير المعقول أن نؤسس عملية الترميم على إعادة الأسلوب الفني الأصلي. فالرسوم الجدارية لا ترمم برسوم جدارية، والرسوم الزيتية لا ترمم برسوم زيتية، ورسوم الألوان المائية لا ترمم برسوم ألوان مائية، فنحن إذا فعلنا هذا، نكون قد ارتكبنا خطأ فاحشا.

وهناك رأى آخر منتشر حول الترميم ناتج عن اللبس القائم بين المظهر والبنية، وهو لبس موجود في جزء كبير من النظريات الخاطئة عن الترميم، وخاصة فيما يتعلق بالمباني المعمارية، ولكنه موجود أيضا بالنسبة للرسوم.

وفي الواقع، إذا كانت للصورة أهمية بعد الشكل الذي استقبلته المادة، وإذا كانت تلك ليست سوى العربة التي استقبلتها الصورة، فسوف يتضح لنا أنه من الواجب وعلى الفور المحافظة التامة على المادة التي أصبحت صورة، مما أدى أن نحفظ لها المظهر. ومن الناحية الأخرى يمكن أن نستبدل كل ما يشكل البنية الداخلية أو ندعمه.

ومن الطبيعي بالنسبة للدعاوي التاريخية، سيكون من الأفضل أن نحافظ حتى على كل ما لا يشارك مباشرة في مظهر الصورة ولكن فقط عندما تسمح الظروف الصحية فهل يمكننا القول بهذا؟ المحافظة الجذرية على المادة المدعمة للرسوم.

ولهذا السبب، فالرسم الحائطي الذي تستدعي حالته وضعه في مكان آمن، لا يجب إعادة رسمه على الحائط، والرسم الموجود على الصخر، لا يجب إعادة رسمه على الصخر. وحتى بالنسبة للتدعيم الصلب لن يكون إجباريا، لأن الأمر الضروري الآن هو المحافظة على أصل المظهر وليس البنية. ولننظر إلى الرسومات، ولا نلمسها، فالنظر وليس اللمس هو طريقها إلينا، وهو الذي يجعلنا نقدرها ونعجب بها.

وفي الواقع، يجب أن نضع في اعتبارنا أن الهدف الأساسي للترميم ليس فقط تأمين إحياء العمل في الوقت الحاضر، ولكن، وبنفس القدر، تأمين وصوله للأجيال القادمة. ومع الإقرار أنه لا يمكن التأكد من أن العمل لن يحتاج لتدخلات لاحقة، ولو كانت على مستوى المحافظة، يجب أن لا نستبعد أن تكون هناك تدخلات محتملة ومتتالية.

وعندما يتعلق الأمر بالرسوم الجدارية التي طبقتها التصويرية رقيقة، فسيكون النقل على القماش هو الوسيلة الأكثر بساطة والأكثر ملائمة، وهي الأفضل استخداما للمحافظة ليس فقط لأنها لا تستبعد أي نقل آخر أو تطبيق آخر، على دعامة مختلفة، ولكن بسبب، وبغض النظر، عن المادة الصلبة المستخدمة أنه يسند دائما للطبقات العليا للقماش دور الدعم الأول، الدعم المباشر.

وحتى الآن فعلى الأقل لم يخترع نظاما أكثر أمنا وأكثر سهولة، المهم هو ضمان قوة شد ثابتة، برغم الظروف المناخية المتغيرة. ولقد تم الحصول على هذه النتيجة وبطريقة آلية مع النظام الجديد

الذي تبناه المعهد المركزي للترميم، ونستطيع أن نرى تطبيقاته في مقبرة «اتليتس»<sup>(١٧)</sup> والتي نزعَت رسومها مؤخرا من «تاركونيا» (اللوحة ٣١). وحتى عندما يكون نظام قوة الشد في حاجة للضبط بحسب الحالة، يتم الحصول على نتائج جيدة (دون أن يعول المعهد كثيرا في الحقيقة على هذا الإثبات) من خلال الرحلات التي خضعت لها مقبرتي «تاركونيا»، من أجل معرض الفن الإيتروسكي عبر أوروبا كلها.

وفي الواقع إذا أردنا المحافظة على الرسوم القديمة، علينا التوسع في استخدام تقنية «نزع الرسوم-Stacco»<sup>(١٨)</sup>. ولدينا البرهان من رسومات «بومبي»، و«هركولانوم»، والتي نزعَت من قبل في عصر «البوربون»، واحتفظ بها في متحف نابولي، بينما نجد أن الجزء الأكبر من الرسومات التي عثر عليها في نفس الفترة إما أنها في حالة مزرية أو أنها قد دمرت تماما. الأمر الذي يثبت لنا أيضا، التدهور الحاد الذي حدث في حالة الرسومات الجدارية القديمة أو القادمة من العصور الوسطى أو حتى من العصور الحديثة، وهي ظاهرة قابلة للتفسير في جزء منها فقط.

ومن الطبيعي أن النقل على القماش ليس دائما قابلا للتطبيق بالنسبة للرسوم القديمة. ويمكن أن نقول أيضا إنه في غالبية الرسوم الجدارية الرومانية حيث يلزم الأمر أن ننزع أكثر من الطبقة السطحية، يجب أن نلجأ إلى عمل دعائم أكثر صلابة بسبب وزنها. فالطبقة المرسومة لا يمكن أن نعهدها فقط إلى طبقات من القماش، ولكن مع الأسف نلجأ إلى الدعائم الصلبة على الرغم من إنها غير ممكنة إلا عندما تكون الأبعاد محدودة. وعندما قمنا بنقل رسومات فيلا «ليني» في «بريما بورتا»<sup>(١٩)</sup> (اللوحة ٣٢)، تمكنا من تقليص الفواصل إلى ست لوحات كبيرة فقط. وكم كان الأمر خطيرا وصعبا بطريقة لا يمكن إنكارها لو كنا تمكنا من تطبيقها على القماش ليكون كل فاصل من لوحة واحدة.

ومن ناحية أخرى رفض المعهد تماما استخدام مواد صناعية جديدة، وفي جميع حالات تنوع العناصر، أو مواد مركبة.... إلخ. حيث أن هذه المواد لم تعرف إلا منذ وقت قريب. وقبل استبدال مادة مستخدمة من قديم وتمت تجربتها خلال قرون، والتي نعرف محاسنها كما نعرف مساوئها، لم نظهر أبدا القدر الكافي من الحذر. لقد قلنا عن قصد أن الخبرة تنصح في أغلب الأحوال بضرورة إيداع الرسومات الجدارية القديمة في مأمن بقدر الإمكان. ونضيف الآن أنه كان من الواجب أن نفعل نفس الشيء مع الرسومات الجدارية التي لا تزال في حالة طيبة نظرا لأن مفعول الترميم ليس سحرا، وبالتالي يصبح من المنطقي ضرورة الحفاظ على الرسومات التي هي بحالة طيبة. ومع أنه في السنوات الأخيرة انهارت مقاومات كثيرة مع العطب المخيف والمتسارع الذي أصاب الكثير من الرسومات الجدارية، فما زال هناك من يطالب بأن لا يكون الإيداع إلا في الحالات

الملحة. مع العلم بأن هذه الحالات العاجلة، تماما كما هو الحال مع الجسم الإنساني، دائما ما تكون غاية في الخطورة.

وفضلا عن تفاقم الخطر والمجهود الفظيع التي تتسم به الحالات الملحة، يوجد عنصر أساسي لم نأخذه في الاعتبار، والذي يجب أن نشير إلى أهميته الآن، وهو الرطوبة. فمن الممكن أن نقول إن ٩٩٪ من حالات العطب التي تتعرض له الرسومات الجدارية ترجع للرطوبة والتي من المستحيل التخلص منها، فهي تعمل عبر الأنايبب الشعيرية الدقيقة، وبالرشح، وبالتكثيف. فالتأثير القديم للرطوبة يسبب تفتتا في قوام الرسم الجداري، والذي نجعل حتى الآن تركيبته الطبيعي، ويفقد اللون قوامه ويصبح ترابيا أو رخوا، كما هو الحال بالنسبة لألوان الباستيل الذي يتخذ درجة مختلفة تحت تأثير هذا التغيير، فضلا عن الرطوبة نفسها. ومن أجل هذا وفي حالة الضرورة وخلال مرحلة الترميم، علينا أن نثبت اللون وهو ما يهدف إليه الترميم أساسا؛ ودرجة اللون للعمل المرمم ستكون بالضرورة مختلفة، وليس فقط بسبب الارتفاع الخفيف للطبقة المرتبطة بأي مادة مثبتة، ولكن بصورة أكبر بسبب إنحراف الضوء عن السطح الجاف والمضغوط في مقابل نفس السطح الترابي والرطب.

وسيكون إذا من السذاجة أو الخداع أن نوافق على سبيل المثال على أن درجة اللون للرسومات الجدارية في المقابر هي نفسها التي نراها حاليا في المقابر التالفة والمجتاحة من الرطوبة والرشح والتكثيف.

وبالعكس فدرجة اللون هذه الأكثر تألقا، أو هي بالفعل كذلك، هي بالضبط التي نشدد عليها في الظروف الحالية. وفي تلك الحالات المثبت المستخدم من قبل المعهد، هو صمغ اللاك الأبيض والنقي، والذي يحدث زيادة طفيفة بدرجة اللون، كما انه يسمح أيضا وبالعكس ما هو معتقد بنزعه عن السطح.

والمشكلات الأكثر إلحاحا التي أثرناها كانت:

الترع، الدعامات، المثبتات.

كما أن التثبيت ليس بالموضوع الأقل أهمية ولكنه يتطلب أن نتناوله بموضوعات فنية مفصلة وخاصة جدا لهذا البحث. وعن الإعادة إلى المكان الأصلي، فالمشكلة تفرض نفسها بصورة مختلفة بالنسبة للأعمال الفنية من العصور الأخرى. وهنا أيضا تجرى عمليات الترميم، دون الإعادة وعلى أن تكون هذه الأعمال الفنية سهل التعرف عليها في أي مكان.

ومن الضروري أن نتوقف عند موضوع هام جدا وهو استخدام الشمع «لإنعاش» سطح الرسومات الجدارية. ولقد تعمدنا استخدام هذه الكلمة «إنعاش» والتي تسببت في كثير من الكوارث. وفي هذا فإن الرغبة في الإنعاش واستخدام الشمع يتساويان.

فالتفسير العجول لكلمات «الجانوزيس»<sup>(٢٠)</sup>، و«الكوزيس» و«الشمع البوني»، كان هو السبب في تغطية سطح الرسومات الجديدة ورسومات العصور الوسطى والحقب الحديثة بالشمع. وفي مرحلة تالية، أصبحت هناك ثقة غير محددة في استخدام الشمع والذي تبنت استخدامه مدارس الترميم الشمالية من أجل عمليات مختلفة، مما أدى إلى شيوع بالنسبة للرسوم الجدارية وكان يتم ذلك باستخدام الشمع وزيت البرافين. وحينما استخدم الشمع وزيت البرافين كان بدون أدنى شك في غاية الضرر مما أدى إلى الإصفرار والعتامة. وإذا كانت الرسومات بقيت ثابتة على دعائمها الأصلية، فليس لأن الشمع أو قف تزهر أملاح النترات وأملاح كربونات الكالسيوم. ولكن نتيجة لاختلاطه بها، مما ساهم في تفاقم حالتها بل وأدى إلى وجود أرضية رائعة ومناسبة تماما لتكاثر العفونة، بدلا من أن يحفظ لها طبقتها التصويرية. وأخيرا لن نستطيع القول بأنه يمكن إزالة الشمع وزيت البرافين كاملا، حيث أن هذه العملية تحتاج إلى مذيبيات قوية جدا.

وبالنسبة للصور الجدارية فإن منع تنفس السطح يعتبر خطرا. ولذلك فإن إجراء تنظيف جيد سيجنبنا تواجد طبقات غير متجانسة من الشمع والراتنج. وكما أننا لا نخضع أي تمثال لعملية تلميع جديدة، فإنه يجب ألا نجعل أي رسم قديم يستعيد وبطريقة سريعة الزوال ومصطنعة نفس البريق الذي كان له ذات يوم (هذا إذا كان له بالفعل هذا البريق).

وتكلمنا عن الرسوم الجدارية لأنه ولسوء الحظ فالقليل من الرسوم غير الجدارية تمكنت من البقاء سواء كانت من الحقبة الكلاسيكية أو تلك البيزنطية. فكل مشكلة من هذه المشاكل لها خصوصيتها ولا تسمح بالتعميم. وربما يكون العمل الأكثر شهرة من بين تلك الآثار النادرة، أيما كان العصر الذي سنلحقه به (ما بين القرنين الخامس والثامن) والذي خضع مؤخرا لعملية ترميم غاية في الدقة بالمعهد ومعروض الآن، إنه «سيدة التسامح» في «سانتا ماريا» في «تراستيفيري» (اللوحة ٣٣)<sup>(٢١)</sup>. وبما أن الأمر يتعلق بواحدة من أندر الرسومات المستخدم فيها الشمع، والتي لا تزال باقية معنا، فقد تعرضت لمشاكل دقيقة ومن نوع جديد، وتعاون العلماء مع المرممين لإيجاد حلول لها.

وفيما يتعلق بالمنمنمات (الصور الصغيرة) المرسومة على الرق (الجلد)، وهي لسوء الحظ أحد فروع الترميم الأقل ممارسة، فاستخدام المثبتات فيها يمثل مشكلة أكثر صعوبة من تلك الخاصة بالرسوم الجدارية، وكما لوحظ في اجتماع الـ ICOM<sup>(٢٢)</sup> في امستردام، لم يحدث أي اتفاق بخصوص هذه المسألة وما زال المعهد يضاعف من التجارب المشجعة لذلك، ولكننا لا زلنا بعيدين عن نتيجة مبشرة. كما أننا لا نوافق مطلقا على ضرورة فرد الصحائف الجلدية المزركشة ولو بأية طريقة فما زلنا نبكي المخطوطة الأرجوانية «ليروسانو»<sup>(٢٣)</sup>. فدعونا لا نتسبب في مزيد من الكوارث من هذا النوع. وبهذه النقطة التي تنص على أهمية الحكمة والحذر والحيلة يسعدنا أن ننهي مساهمتنا في هذا الموضوع.

## حواشي

- (٨) تقرير مقدم للمؤتمر السابع لعلوم الآثار الكلاسيكية. روما- نابولي. سبتمبر ١٩٥١. ومنشور في الدورية الصادرة عن المعهد المركزي للترميم، عدد ١٩٥٨، ٣٣، الصفحات من ٣ إلى ٨.
- (٩) هنري بيرين، مؤرخ بلجيكي. مؤلف لأبحاث عن نشأة المدن. توضيح من المترجم.
- (١٠) رومولوس أوجوستول. آخر الأباطرة الرومان. عزل في ٤٧٦. توضيح من المترجم.
- (١١) أسلوب «الكوسيس»، عبارة عن وضع طبقة من الشمع على الرسومات الحائطية التصويرية والمائية، بحكها بخرقه. «فيتروف» الكتاب السابع نقلا عن مقالة للسيد "كاجانو دي آزيفيديو". الحفاظ والترميم عند اليونان والرومان. مجلة المعهد المركزي للترميم. العدد ٩ و ١٠. ١٩٥٢.
- (١٢) الشمع البوني (نقلا عن «بلين». الذي قدم عنه وصفة كاملة): شمع أصفر يعرض أو لا للهواء ومن ثم يغلى في ماء البحر مع أملاح الفضة. نقلا عن «أريناخ»: الرسم القديم. باريس ١٩٨٥.
- (١٣) المعنى البيولوجي للكلمة: التغيير الحادث في إتجاه معاكس لتغيير سابق.
- (١٤) «بلاك» في اللغة الإيطالية: كربونات الرصاص وتسمى أيضا أبيض الرصاص. ويمكن أن نذكر هنا، أو أكسيد الزنك أو أبيض الزنك.
- (١٥) لوحة صلب المسيح، الصحن الأيسر، لكنيسة «سان فرانشيسكو» العليا: مثال حي على نفي العمل الأصلي.
- (١٦) هذه الرسومات تخص أحد الفيئات من عصر «اغسطس». تم اكتشافها عام ١٨٧٩، على مقربة من فيلا فارنسينا (تم إنجازها عام ١٥١١) وتعرض الآن، ومنذ ١٩٩٨، في أحد امتدادات المتحف القومي الروماني (أو متحف تيرم) في قصر ماسيمو القريب منه.
- (١٧) في عام ١٩٥٥. لمقبرة اتليتس اللوحة رقم ٣١. الصور ١ - ٢ من الطبعة الأولى.
- (١٨) تقنية وصفها خبراء الرسوم الجدارية بأنها تعتمد على نزع الرسوم باستخدام طبقة البلاك.
- (١٩) اللوحة رقم ٣٢. الصور ١ - ٢ من النسخة القديمة: رسومات منقولة من فيلا «ليني» (رسم روماني من القرن الأول الميلادي) نقلت في ١٩٥١ من قبل المعهد المركزي للترميم بروما. وتعرض حاليا في قصر «ماسيمو»، بجانب الرسومات التي اكتشفت على مقربة من فيلا «فارنسينا».
- (٢٠) عمل طبقة من الشمع البوني السائل والساخن، والمخلوط بالزيت. طبق أيضا على التماثيل الرخامية العارية وسميت بال«جانوزيس».
- (٢١) لوحة رقم ٣٣. من الطبعة الأولى.
- (٢٢) المجلس العالمي للمتاحف.
- (٢٣) سميت بالأرجوانية، لأنها كتبت بحروف من فضة على جلد مصبوغ بلون أرجواني. عبارة عن كتاب دين يوناني، يتضمن منمنمات بيزنطية، من القرن السادس. ويحتفظ بها حاليا في أرشيف مدينة «روسسانو» الصغيرة، بالقرب من كوزنتسا بإقليم كالابريا.



## تنظيف الرسومات،

الطلاء الكاسي Patine، طلاء التلميم Vernis، الدهان الشفاف Glacis. (٢٤)

**المجادلات العنيفة** التي تفجرت مؤخرا بالنسبة لتنظيف الرسومات، كان لها تأثير واحد ألا وهو تحديد المواقع الخاصة بكل من أنصار التنظيف الكامل من جهة، وأنصار استخدام الطلاء الكاسي للرسومات القديمة من جهة أخرى.

فبمجرد أن يتم تنظيف إحدى اللوحات بالكامل، نجد أنها للأسف الشديد لا تحتفظ إلا بطبقة من لون عجيبتها الأصلية، ويصبح من المستحيل أن نحكم إذا ما كنا أزلنا بالفعل ذلك الدهان الشفاف، أو إذا ما كنا، على الأقل، قد تمكنا من الحفاظ على جزء من طلاء التلميم القديم، وحتى إذا ما كان الطلاء الكاسي كالحا أفضل من هذا السطح التصويري حاد الملايح، وإذا أظهرناه وكشفناه بالتنظيف.

ولقد بدأ أنصار التنظيف الشديد بانتقاد فكرة الطلاء الكاسي. وأتهموها بأنها ذات طبيعة رومانسية وخادعة، حيث أنه بإضافتها تصبح عاملا مؤثرا على الرسم. هذا العامل يتفق مع الاتجاه الرومانسي لبعض الأشكال العاطفية مثل الميل للأطالال والغموض وغروب الشمس... إلخ. وفي هذه الحالة يصبح من المناسب أن نرفض هذا الإعدام المتسرع لفكرة الطلاء الكاسي. فإذا كنا أعطيناها قيمة مبالغا فيها في الحقبة الرومانسية، فهي مع ذلك ليست اختراعا رومانسيا. ففي عام ١٦٨١، وهو تاريخ لا يمكن لأي مؤرخ، حتى لو كان مشوشا، أن يتحدث فيه عن الرومانسية، وفي قلب العصر الباروكي، عرّف «بالدينوتشي» الطلاء الكاسي، في معجمه (المعجم التوسكاني لفن الرسم، ١٦٨١) بأنه «كلمة مستخدمة من قبل الرسامين، ويسمونها أيضا "الجلد"، ويقصدون بها هذا الشحوب العام الذي يضيفه الزمن على الرسومات، وفي بعض الأحيان يزيدا جمالا». هذا التعريف الدقيق بقدر الإمكان، لا يزال إلى يومنا هذا مقبولا تماما. وهو يرجع كما نلاحظ، إلى مؤلف توسكاني، يعتمد فيما يقوله على الرسومات كما كانت منفذة في «فلورنسا»، حيث كانت تسود مفاهيم عقلية مؤثرة على فن الرسم.

وهو لم يأت من مؤلف بنديقي أو توسكاني مثل «اريتان»، الذي يعتمد على التجربة التصويرية لمدينة البندقية، ويفضلها تماما عن تجربة مدينة فلورنسا. وأكد أقول إن الرسم الباروكي التوسكاني

لا يزال مشهورا إلى يومنا هذا بسبب وضوح الوانه بعنف لا يدع مجالاً لإفتراس هذا التذمر من الطلاء الكاسي عند رسامي تلك الحقبة.

ومع ذلك، فلا ينبغي أن نعتقد كذلك أن الطلاء الكاسي هو فكرة من العصر الباروكي. فمن قبل، تحدث «فازارى»<sup>(٢٥)</sup> في كتابه عن النحت، عن وصفات للطلاء الكاسي الذي كانوا يضعونه على البرونز، في عهده. وهذا أمر يستدعي منا التفكير. إذا كان فنانون عصر النهضة ينفرون من أن يحتفظوا للبرونز بريق، بهذا المظهر الصارخ للمادة الجديدة، لماذا لم يحاولوا إذاً أن يخففوا من طبيعة ألوانهم المقتحمة، وهذا البريق المبالغ فيه للأراضي للصبغات وللألوان الزرقاء الصارخة؟

فعندما تتميز المادة على الشكل، سيكون الأمر كله على حسابها. فالمادة في العمل الفني يجب أن تكون الوسيط للصورة؛ وهي ليست الصورة نفسها. وللوصول لهذه النتيجة، يصبح من العبث أن نطلق من نظرية جمالية. تكفينا حساسية الفنان. فهو يعرف جيدا أنه لا يستطيع ولا يريد أن يخلط ما بينه وبين الحرفي. فالعمل الفني حيث تنتصر المادة، هو عمل لحرفي: قطعة مجوهرات، قدر، طبق، وليست لوحة، وليس تمثالاً.

ودور الطلاء الكاسي هنا، هو تقليل حضور المادة في العمل الفني، وإعادتها إلى دورها الأصلي: وسيطا للصورة، وإيقافها على عتبة الصورة وبغية أن لا تتجاوز هذه الحدود. وهذا الأمر لو حدث، فسيكون تعسفا في استعمال القوة، للمادة على حساب الشكل.

ومن المناسب أن نبرز هنا أن تلك الإعتبارات كانت ستحافظ على قيمتها حتى لو تمكنا من إثبات أن ألوان الرسومات القديمة هي بالضبط كما عرضها مبدعها، وخصوصا بمحافظتها، بتأثير الطلاء الكاسي، على نفس التوازن كما في الأصل. ومع هذا التأكيد، والذي يحرص أنصار التنظيف العميق أن ينظروا إليه كحقيقة لا يمكن دحضها، وأنه فرضية حيادية تماما، قابل للنقد، وليس من السهل التحكم فيه. ويتوارى أنصار التنظيف العميق، لكي يعودوا بفرضية تريد أن تكرر اسم الطلاء الكاسي، على أنه قذارة، وتراكبات على امتداد القرون... إلخ.

ونحن سعداء بإحضارنا لثلاثة شهود، لكي نستبعد الشكوك، ولتشجيع المترددين. ونتيجة لذلك، فإن وجود ما نسميه الطلاء الكاسي، ممكن أن يبرهن على نفسه أغلب الوقت. وأنه يتكون من طبقة لونية كغطاء للألوان الجافة، أو كطلاء تلميع ملون. وستكون الأمثلة التي سنسوقها، غاية في التناقض، والأكثر بعدا، حتى لا نفرض مدرسة بعينها، محدودة، أو فنانا معزولا.

ويتعلق الأمر بحالات قدمت في المعهد المركزي للترميم بروما، المكان الذي يكن العداء لأي تنظيف مفرط، وحيث نال كاتب هذه السطور مكافأته أخيرا، بحصوله على البرهان الدامغ على أن الطريقة المتبعة هي الأفضل.

ذات يوم، وكنا نفحص سطح «تتويج العذراء»، في بيزارو لـ «جوفاني بيليني»، وهي لوحة أصابها ترميم خاطئ، بتموجات، نتيجة لمحاولة تنظيف كاملة، وهوتدخل، لحسن الحظ، تم إيقافه في منتصف الطريق.

وتمكنت من أن أرى أنه حول رأس «سان بييترو»، قام المرمم الطائش بنزع الخطوط الذهبية الدقيقة والتي رسمت بالفرشاة، عند الإنتهاء من رسم اللوحة. وتمكن كل شخص من ملاحظة أنه بعد أن تم حك الذهب، إستمرت في التآلق في منطقة السماء من اللوحة، تلك الطبقة من طلاء التلميع الداكن؛ إذا كانت هذه الطبقة سابقة، لكانت قد محيت بدورها مع الذهب.

وهذه الملاحظة غير القابلة للنقاش، جعلتني أستبعد تماما أي نزع لطلاء التلميع، الأمر الذي كان هناك من يطالب به، وياصرار، في كتابات حول الموضوع، وأيضا من قبل خبراء زاروا هذا المكان.

وتم تأكيد الأمر وبصورة نهائية عن طريق إحدى اللوحات، تشكل بدورها جزءا من لوحة «سان تيرينس». هنا أيضا، حاول المرمم السابق إزالة طلاء التلميع الذهبي، في موقع قريب من درجات السلم. ونخلص من هذا إلى أن «بليني» رسم بألوان طرية فقط الخطوط الرئيسية للمنظر العام، ثم أضاف بعد ذلك، وعلى هيئة دهان شفاف يسمونه الوشاح، تقسيمات الحجارة المقطوعة، والأشكال البرونزية الموضوعة - حسب العادة الرومانية - بين حجر وآخر. كل هذا تم تثبيته عن طريق طبقة طلاء تلميع كثيفة، من المستحيل أن تنزعها أو يتم إزالتها دون أن تزيل أيضا الأجزاء المضافة بأسلوب الوشاح. وبفحص هذا الطلاء تبين أنه يتكون من راتنج قاسي، يحمل آثار دهان نباتي أصفر.<sup>(٢٦)</sup>

إذا، فقد إستخدم «بليني» طلاء تلميع ملون لكي يجانس لوحته في مجملها (اللوحات ٣٤، ٣٥) وكان اكتشافا مذهلا. لأنه أعاد مشكلة الوشاح ومشكلة تنظيف اللوحات إلى مائدة البحث.

ولكن ما هو الوشاح (الطلاء الشفاف)؟ يتعلق الأمر، وهذا واضح تماما، بالمرحلة النهائية لأية لوحة، بغطاء من لون يخدم في تصحيح أو تعديل درجة لون في مكان محدد، أو بشكل عام.

ويعتبر هذا الأمر إذا شئنا هو عمل الساعة الأخيرة، ويكون أحد مكونات اللوحة، ولكنه غير مرئي وسري، وهي ذريعة لم نكن نريد الاعتراف بها بسهولة. وهي لا تدخل في الممارسة الفعلية لفن الرسم. وبرغم أبحاثنا في النصوص حول هذه النقطة (ولا ندعى لها الكمال)، نعتقد أن هذا الإصطلاح قد ظهر أول مرة مع «أرميني». <sup>(٢٧)</sup> وهو أمر غاية في الأهمية، لأن الرجل كان يعكس أسلوبا توسكانيا ورومانيا، وليس ذلك الأسلوب الذي كان سائدا في مدينة البندقية.

وفيما بعد، قام «بالدينوتشي»<sup>(٢٨)</sup> بتعريفه على النحو التالي:

«التغطية بوشاح بالنسبة لغانينا، يعني أن نطلي بالقليل من اللون وبالكثير من المادة المذيبة (وكما يقولون بأسلوب العامة: لون محلول) السطح الملون للوحة من القماش أو من غيره ودون أن نخفي

هذا السطح، ولكن بطريقة تمنحه نعومة، وتضفي عليه شحوبا مناسبة، كما لو كان مغطى بوشاح خفيف جدا». وعندما نقرأ نصا بهذه النوعية يرجع إلى عام ١٦٨١ م نتساءل: هل هناك مزيد من عدم المعرفة والتمييز عند هؤلاء الذين وإلى يومنا هذا، ينظرون بعين الاحتقار لأسلوب الوشاح؟ وهم لا يتخذون نفس الموقف مع الرسومات التي قدمتها مدينة البندقية في القرن السادس عشر.

وبرغم هذا التصريح بالغ الوضوح لـ «الدينوتشي»، استمر التعقيم حول وجود أسلوب الوشاح هذا. فليس من قبيل المصادفة أن معجم «لا كروسكا»<sup>(٢٩)</sup> لا يذكر هذه الكلمة، بينما تظهر فقط في معجم «تومازيو»<sup>(٣٠)</sup>. ولكن قبل ظهورها في هذا الأخير، نجدتها في «مالتسيا»<sup>(٣١)</sup>، معجم ١٨٢٧، مع بعض التفاصيل والوصفات التي تظهر مدى الوجود المزدهر لأسلوب الوشاح رغم تخفيه في مراسم المصورين.

«الوشاح Velatura»: طبقة لون رقيقة، تستخدم خصيصا على الرسوم الزيتية لكي تغطيها، مع السماح بظهور اللون الموجود تحتها. وكان بعض الفنانين يرسمون مباشرة بأسلوب الوشاح (الطلاء الشفاف) كما نجد عند «روبنز Rubens» ومدرسته. ولهذا، فالوشاح المستخدم على أساس جاف تماما، يدوم طويلا كما أنه خفيف ويعطي عمقا للألوان.

بينما ينهج الآخرون منهجا مختلفا (كما في مدرسة البندقية القديمة): يمررون الوشاح على الطبقة الأولى، وبألوان متنوعة، لكي تكسب العمل تجانسا، ولكي تصحح الأخطاء التي لم يتمكن المبدع من تفاديها، في المرحلة الأولى. وهذا الأسلوب سيضر اللوحة، لأن هذا الطلاء الشفاف، سيمنع التبخير لزيوت الطبقة الأولى، والتي لا تزال طرية، وهكذا تتكون قشرة لونها أصفر يتشعح «بالسواد». وكما نرى، ففي بداية القرن التاسع عشر، كان معلوما جيدا ما هي طريقة الوشاح، والكيفية التي استخدمهاها البندقيون و«روبنز».

إذا، من هذا الذي استطاع، بتنظيفه للوحة «روبنز»، كاشفا اللون العاري والفتح للسطح، دون أن يقتنع أنه خربها إلى الأبد؟ فضلا عن ذلك، من الصعب العثور في النصوص القديمة على المعلومات النظرية لأسلوب الوشاح. وبالنسبة لمدرسة البندقية، فإن ما أثبتناه بخصوص «بليني»، وعن طريق لوحة من بداياته القديمة، موقعة أيضا من الرسام «مانتينا»، يتفق تماما مع مفهوم اللون عند مؤلفي الأبحاث في البندقية. فدرجة اللون ليست اختراعا للنقد الحديث، وإنما تعكس، في رأي مستخدم المصطلحات السائدة حاليا، رؤية المعاصرين لتيسيان.

ولنستمع إلى بينو: «كل لون مستخدم بمفرده، أو مع ألوان أخرى، يمكن أن يحدث تأثيرات مختلفة، ولكن ليس هناك من لون يستطيع بطبيعته أن يعطينا هذا الإحساس الغامض، ولو بصورة ضئيلة، الذي يمنحه لنا شيء طبيعي».

يريد «بينو» أن يؤكد، وهذا أمر واضح، على الفرق بين اللون الطبيعي وذلك الموجود في الصورة المرسومة. ومع تحديد هذه الدقة، أتعجب، كيف حاولوا تعظيم دور مادة اللون على حساب انتشاره الكامل في الصورة؟

ولننظر سويا إلى هذا المقطع، وهو أيضا نموذجي جدا: «الحرص خاصة على توحيد وربط تنوع الألوان في درجة واحدة» هذه الرؤية التنبؤية النقدية لدرجة الألوان، أصبحت على المستوى التقني، السند الحقيقي لنظرية الوشاح. فالطبقة الشفافة هي فقط التي ستسمح بحصولنا على هذا التناغم الفريد. ولكن هذا التمييز بين اللون الطبيعي ولون الصورة، لا نجده فقط عند «بينو»، بل سنجده بعد قليل عند «دولتشي»<sup>(٣٢)</sup> وبطريقة قاطعة: «لا يجب الاعتقاد أن قوة التلوين تكمن في اختيار الألوان الجميلة، والدهانات الجميلة، والألوان الزرقاء الجميلة، والألوان الخضراء الجميلة لأن هذه الألوان جميلة بالفعل، ومن قبل أن نستخدمها. قوة التلوين تكمن في معرفة استخدامه».

من المستحيل أن نخطئ فهم هذا التفسير. كان من الضروري أن نخفي العنصر المادى للون؛ ولكي يحدث هذا، وبحيث تستوعب الصورة اللون، تحمل لنا طريقة الوشاح عونها السري، اللطيف، والذي يرى، بالكاد، اللمسة النهائية.

كما أن تكوين الألوان القديمة، ويدخل من بينها في الغالب، زيت الصخر (النفط) يظهر جليا المطلوب من دهانات التلميع: ليس فقط إعادة البريق إلى «أجزاء من الرسم» والتي يعترتها الجفاف بسبب من طبيعة وخواص اللون، بل أيضا قادرة أن تعيد للظلال عمقها. (كما يقول «بالدينوتشي»<sup>(٣٣)</sup>). بل وأيضا أن يوحد درجات اللون، لأنه لا يمكن بالتأكيد أن يوجد زيت صخر أكثر شفافية من الماء، والطلاءات التي حصل عليها بهذه الطريقة، كانت تخلق وشاحا متجانسا. ومع هذا فقد بقيت المسألة مطروحة بالنسبة للرسومات السابقة على القرن السادس عشر.

وفي معهد الترميم في روما قمنا بترميم «المادونا» من أعمال «كوبو دي ماركوفالدو» والتي ترجع لعام ١٢٦١ (اللوحات ٣٦، ٣٧)، كما يقول التراث. والتوقيع والتاريخ وتم ذكرهما في دليل «الكسندر السابع» في عام ١٦٢٥، اختفيا بعد ذلك ودون ترك أي أثر ولد درجة أنه في عام ١٧٨٤ نسبها «فالوسكي»<sup>(٣٤)</sup> إلى «ديوتيزالفي بيتروني». ومع استبعاد إطار اللوحة الذي يرجع للقرن الثامن عشر، سنجد أسفله الإطار القديم وفي حالة شبه كاملة مع التاريخ والتوقيع وطبقة سميكة من طلاء التلميع.

ولكن كيف لا نجد آثارا للترميم خلال الفترة التي أعيد فيها رسمها من قبل أحد تلاميذ «دي دوتشو»؛ وترميم القرن الثامن عشر لم يحمل له سوى القذارة. كل شيء كان يدفع إلى الاعتقاد أن الأمر يتعلق بالطلاء الأصلي.

لقد تكلم «تشييني» وبكل الوضوح وبدقة متناهية عن طلاء اللوحات. وكان يقوم بهذا العمل بطريقة واضحة، وبحيث كلما وجدنا في لوحة أصلية، طلاء يغطي أجزاء ذهبية، يمكننا أن نستبعد في أغلب الأحيان أن الأمر يتعلق بالطلاء الأصلي لأن الطلاء الأصلي ما كان ليوضع فوق أساس ذهبي. وفي القرن الثامن عشر تم وضع طبقة جديدة من الطلاء على اللوحة بأكملها، بما فيها الأساس الذهبي، هذه الطبقة تم رفعها بطريقة جافة (لاحظوا هذا الأمر جيدا) ودون أن نحدث أدنى قطع في طبقة الطلاء القديمة والتي وجدت أسفلها.

وكان من الممكن الاعتراض بأن هذا الطلاء تحول إلى اللون الأصفر، وأنه يغير من درجات اللون، وبالتالي يجب التخلص منه. ووجب عندئذ أن نبرهن على أن «كوبو دي ماركوفالدو» لم يرغب مطلقا في الحفاظ على البريق الخشن قليلا، للون النقي، بل على العكس، كانت لديه النية، وبكل الوضوح، أن يمنحه وشاحا.

هذه اللوحة يجب أن تؤكد بكل الوضوح فرضيتنا: وشاح «السيدة» أقام دوائر على النسور المطبوعة على القماش. وبمجرد أن نزعنا الإفساد الذي عمل في القرن الثامن عشر، ظهر لنا هذا الوشاح، بلون أصفر-كناري: إن أي شخص غير متمرس، كان من الممكن أن يعتقد أنه قد شابه بعض الصفار، وأنه لم يعد أبيض، كما كان ينبغي له أن يكون. وأي فحص دقيق للخدوش (تركت ظاهرة للعيان، من وقت الترميم) يظهر أن «كوبو» قد رسم الظلال الزرقاء على قاعدة بيضاء، ولكنه كسى الكل بطبقة من طلاء التلميع الشفاف والملون، رسم فوqe بعد ذلك الدوائر مع النسور. لاحظوا هذا جيدا: طلاء تلميع، شفاف وملون. وهنا كنا نملك أيضا الدليل على أن الوشاح كان من الواجب أن يكون ملونا في الأصل. ذلك لأنه عندما أراد أحد تلاميذ «دي دوتشو» (ربما يكون «نيكولو دي سنيا») إعادة رسم وجه «السيدة والطفل»، أضاف وشاحا أبيض أسفل «السيدة».

وهذا الأمر لم يكن ليعني شيئا، لو كان الوشاح القديم أبيض بدوره. وفيما بعد، حملت لنا تلك اللوحة مفاجآت أخرى: معطف وثوب «السيدة» مرسومان على أساس فضي لا يمثل إعادة رسم، ولكن عبارة عن طبقة سفلية للألوان شفافة، تماما كما سيحدث فيما بعد مع مادة «السمالت»<sup>(٢٥)</sup> الشبه شفافة.

ومثل الوشاح، فالنسيج الذي تمسك به «السيدة» تحت «الطفل»، رسم بظلال شفافة، بطلاء تلميع ملون، وبنقوش مضافة. وعلى أية حال، فوسادة المقعد الصغير كانت هي الأخرى محيرة بصورة أكبر: بداية، لها إيقاع ثابت عن طريق مربعات منتظمة وغاية في الحيوية، ثم نجد أنها غطيت في السطح المضئ بطلاء تلميع أصفر، وفي المناطق التي عليها أن تعطينا الإحساس بالبروز والظل، بطلاء تلميع أحمر ياقوتي شفاف، وبطريقة تؤدي للإحساس بتأثير نموذجي للألوان المتغيرة.

وهكذا، قدم البرهان لكائن من كان، أن «كوبو» استعان بالألوان الخالصة، فقط، في المرحلة الأولى لإعداد لوحته. ثم أنهاها باستخدام الوشاح (طلاء شفاف) وبطلاء تلميع ملون. وكان واجبا علينا أن نعثر على توكيد آخر واضح عن تلك العملية غير العادية في نص للراهب «تيوفيل»، وهو نص مشهور جدا، واستخدم خلال حقبة العصور الوسطى الأوروبية. ففي الفصل التاسع والعشرين، وعنوانه «عن الصورة شبه الشفافة»، يقوم بشرح العملية التي تمثلها أعمال «كوبو»، أوسع وأكمل تمثيل. ونقدم هنا ترجمة للمقطع الذي استشهد به «براندي» عن الكونت «إسكولوبيه»، الفصل التاسع والعشرين عن الرسوم الشفافة، ويعمل أيضا فوق الخشب رسوما شفافة، يسميها البعض «الإكليلية». وطريقة عملها: «خذ ورقة من القصدير، ودون أن تغمسها في الصمغ أو تلونها بالزعفران، ولكن بحالتها كما هي، على أن تكون نظيفة. سوف ستغطي بها المساحة التي تريد الرسم عليها. وامزج بحرص زيت الكتان مع الألوان التي ستستخدمها، وعندما تصبح ناعمة، أنشرها بفرشاة. وعلى هذه الحالة، دعها تجف. والفرق الوحيد بين «تيوفيل» و«كوبو» هو أن الأخير استخدم الفضة بدلا من القصدير، كما أنه نشرها على كل طبقات اللون.

ونتيجة لكل ما سبق، نجد أنه حتى في الأعمال الأولى، لا بد أن نضع في الحسبان، الوجود المحتمل لطلاء تلميع ملون، يقوم بدور الطلاء الشفاف. وبدلا من اعتبار هذه العملية إستثنائية، يجب أن ننطلق دوما في حكمنا من المبدأ المعاكس، وهو أن نضع في المقام الأول فرضية وجود طبقة طلاء شفاف. ولا يجب أن نعتقد أن هذه الطبقة تظهر بالضرورة، كثيفة وملونة بصورة صارخة، كما نلاحظ كثيرا في أعمال «كوبو دي ماركو فالدو».

ومثال ثالث: رسومات «بينوزو جوزولي»، التي تعود إلى عام ١٤٥٦. في متحف «بيرو دجا» (اللوحات ٣٨، ٣٩)، تقدم شهادة واسعة على استخدامات عدة للوشاح: قدمت دون طلاء تلميع، وبدون تجانس مع مجمل اللوحة، ولكن درجات متنوعة للون، وبطريقة نحصل بها على تخفيف أو تعديل في الألوان الموضوعية. وأهمية لوحة متحف «بيروز» لفن الترميم، تكمن في أنها وفي المقام الأول، لم يستخدم معها أي طلاء تلميع، أو على الأقل كان يجب أن يحدث لها ذلك، ولكن بطلاء خفيف جدا. والحالة ليست نادرة بالنسبة لرسامي المدرسة «التوسكانية» والمدرسة «الأومبرية»: فهناك أعمال مختلفة لـ «نيروتشو دي لاندی» و«فرانشيسكو دي جورجو» و«بولكاتي»، لا تزال على نفس حالتها، الحالة التي لم تكن مرغوبة، ولكنها نتجت لأن الطريقة تستدعي أن نتنظر على الأقل لمدة سنة، قبل أن نستخدم طلاء التلميع. والأعمال التي سلمت في الحال لطالبيها، تمكنت من البقاء بدونها.

وأيا كان الأمر، فلوحة «جوزولي» قدمت طبقة وحيدة غير شفافة، ضبابية، ترجع بحسب ما أمكن رصده، لطبقة من زيت البرافين، استخدمت في فترة غير محددة، لإحياء اللوحة. ومن ناحية

أخرى، وجدت آثار لنقاط من الشمع، وعندما نزعت، تسببت في انتزاع، ليس لكل اللوحة، للطلاء الشفاف الذي استخدمه «جوزولى» للحصول على اللون النهائي.

فمعطف القديسة يبدو بأساس في الأصل وردي اللون، ثم غطي بعد ذلك بلون أزرق خفيف، وهذه الطريقة أصبح لونه بنفسجيا. والمعطف الأزرق ل«العدراء» تمت تغطيته بلون أخضر، ومن أسفل، لا يزال يظهر لونا أزرق، سماويا وثابتا. وباختصار لا توجد أية ثياب في هذه اللوحة لم تحصل على طلاء تلميع خفيف.

ومن هنا، نتبع الصعوبة القصوى للتنظيف، والذي من خلاله يتوجب نزع الراتنج غير الشفاف، ودون أن نخرب الوشاح الرقيق، غير المحمي بطبقة من طلاء التلميع. ولكن النتيجة ولو أننا نقولها في عجلة، كانت ممتازة.

ومن هنا نستطيع أن نختم، وباختصار، بما يلي:

لقد برهنا على أنه في كل العصور، وفي كل المدارس، مع الممارسة العملية، كما هو الأمر في الأدب عند معالجة أي موضوع، فإن وجود الطلاء الشفاف وطلاء التلميع، أمر غير مرفوض. إذًا، فيجب أن نكون ضد الممارسة التي أشادت بالتنظيف، ونفترض دائما وجود الوشاح (الطلاء الشفاف) والطلاءات القديمة مع الالتزام في كل مرة، وينتج عن هذا في المقام الثاني أنه حتى في حالة عدم تواجد طلاء التلميع القديم والطلاء الشفاف، يبقى احتمال أنه قد تم إزالتها خلال عمليات الترميم سابقة، وأن اللوحة ستظل مع الغطاء الذي منحها إياه الزمن، أكثر ملاءمة لنوايا مبدعها، من تلك اللوحة التي حرمت من غطائها الشفاف بعد انتزاعه<sup>(٣٦)</sup>.

### حواشى

- (٢٤) النص الأصلي لهذا المقال، نشر بالإنجليزية.
- (٢٥) «فازارى-ميلانيزي»: أطروحه عن النحت. فلورنسا ١٩٠٦ الجزء الأول، صفحة ١٦٣.
- (٢٦) قام بالتحليل «م. ليرتى». مديرالمعهد الكيميائي بالمعهد المركزي للترميم.
- (٢٧) «ج.ب. أرميني». عن القواعد الحقيقية لفن الرسم.
- (٢٨) معجم الكلمات التوسكاني.
- (٢٩) الطبعة الأولى لقاموس اللغة الإيطالية هذا، ظهرت في مدينة البندقية عام ١٦١٢. وهو إنجاز مشهور لأكاديمية "تروسكا" الفلورنسية. ويجرى الآن تداول الطبعة السادسة.
- (٣٠) زيادة في التحديد، ل«نيكولوتومازيو» بالاشتراك مع «برناردو بليني»، وهو عمل ضخم من القرن التاسع عشر، وتم نشره ما بين ١٨٥٨ و ١٨٧٩.
- (٣١) «ف. ميليتسيا». قاموس الفنون الجميلة. بولونيا ١٨٢٧. الجزء الثاني. صفحة ٥١٤.
- (٣٢) «لودوفيكو دولتشى». حوار حول فن الرسم. عام ١٥٥٩. فلورنسا ١٧٣٥. صفحة ١٢٢.
- (٣٣) المعجم التوسكاني. تعريف لزيت الصخر. النفط. البترول. وقد وجد هذا الزيت في «مودانا».
- (٣٤) «دون جوفاكينوفالوسكى». راهب ومؤلف دليل «سينا»، وكان مسئولاً عن سجلاتها. طبع الدليل عام ١٧٨٤ على يد «فرانشيسكو روسي».



(٣٥) مادة ملونة تصنع من مسحوق زجاجي له أساس من أكسيد الكوبلت. ونقول فيها بعد، لأن «كوبو دي ماركوفالدي»، استعمله في القرن الثالث عشر. بينما رصدت هذه المادة في القرن السادس عشر، ولكنها استخدمت منذ منتصف القرن الخامس عشر.

(٣٦) البحث المقدم هنا، قمت بتدعيمه والتعليق عليه خلال عدة مؤتمرات عقدت عام ١٩٤٨. في متحف بروكسل، وفي اللوفر، وفي جامعة ستراسبورج، وفي متحف «سجيسلشافت» بمدينة بال. وبعد ذلك في المؤتمر الدولي للمتاحف في باريس، يونيو ١٩٤٨. والمعطيات المذكورة هنا تظهر في كتالوج المعرض الخامس للترميم والذي عقده المعهد في مارس ١٩٤٨. وأثناء طبع هذا البحث، لفت السيد «كاجانو» نظري إلى وصفة جديدة لعمل طلاء التلميع، ترجع للقرن الخامس عشر. «لعمل طلاء تلميع سائل، بطريقة أخرى: «خذ رطلا من حبوب الكتان وضعها في قدر جديد مطلى. ثم خذ بعد ذلك رطلا من مسحوق شبة الحجر وكمية مساوية من أكسيد الرصاص وكبريتات الزئبق، ونصف أوقية من البخور المطحون جيدا. اخلط جيدا، ثم ضعها في الزيت المذكور، واغليه جيدا». وهذا يثبت أن طلاء التلميع لم يكن فقط يستخدم في إيطاليا، بل كانت طريقة عمله معروفة أيضا.

## بعض الملاحظات والحقائق حول الطلاء (الورنيش) والأسطح الالامعة

**العنوان السابق** هو عنوان مأخوذ من مقال كتبه كل من نيل ماكلارن وأنتوني فيرنر، وقد ظهر هذا المقال في مجلة بيرلنجتون في يوليو ١٩٥٠. وقد كتب هذا المقال في محاولة يائسة للرد على مقال آخر كتبه أنا وتم نشره في نفس المجلة في يوليو ١٩٤٩ وموضوعه يخص تنظيف اللوحات الفنية مع مراعاة المحافظة على السطح الخارجي لها ولمعانه والطلاء (الورنيش) الذي عليه، وعندما وصفت المحاولة بأنها محاولة يائسة فهذا لأنني لم أنزعج من أن يكون هناك رأي مخالف تماما لرأبي حول نفس الموضوع، وما يؤكد ذلك هو عمليات التنظيف غير الدقيقة التي تتم في معرض الفنون في لندن، وقد شرحت في المقال الذي كتبه والذي أيدته أكبر مصادر علمية في هذا المجال كيف أن ذلك يعتبر ضربة قاضية بالنسبة لتلك اللوحات الفنية، وهذا يفسر النغمة المحيرة التي سيطرت على المقال والتي تنفي بصورة قاطعة أهمية الجمال والمنطق وتعلي من شأن إظهار العمل الفني على أساس السياق التاريخي له مصحوبا بتوجهات نقدية مختلفة ومتشعبة. وقد قمت بالرد فورا على هذا المقال من خلال خطاب وجهته إلى مجلة بيرلنجتون وقد تم نشره في أكتوبر ١٩٥٠. وإذا كنا هنا نعاود التعامل مع هذا الموضوع مرة أخرى فهذا من أجل أن ندرس كل التفاصيل الخاصة به ونوضح الاعوجاج الكامن في النقد الذي تقدم به كلا من الكاتيبين السالف ذكرهما وافتقار نظريتهما إلى الأساس التاريخي والجمالي المطلوب.

ويعتبر الأساس العلمي لبحثها قائما على البعد التجريبي لعملية التنظيف الكاملة للأعمال الفنية وأيضا على دواعي التنظيف الجزئي، وتعتبر تلك المصطلحات التجريبية مريحة جدا ومطمئنة لهؤلاء الذين يدعون إتباعهم لمنهج علمي واضح وينادون بعملية التنظيف الكاملة للعمل الفني ويتظاهرون بأنهم يقصرون الخلاف على الذوق الشخصي فحسب، ويؤدي ذلك إلى إسدال الستار على الافتراضات النظرية للمشكلة التي تستمر في إثارة الكثير من التساؤلات بالرغم من تواجد حلول تجريبية. وبالرغم من إخفاهم الافتراض الأكبر لعملية القياس المنطقي فهم لا يزالون يظنون أنهم يمكنهم الاستغناء عن المنطق، ولكن هذا القياس المختصر الذي يقومون به لا يغير من الأمر شيئا فهو مجرد قياس لا يرقى إلا إلى مرتبة التبسيط الغير واضح.

فأي تعامل مع عمل فني تصويري يجب أن يأخذ في اعتباره أن هذا الرسم هو فن وعلى هذا فإنه لا يجب تجاهل المظهرين الأساسيين اللذين يمثلانه وهما: كون اللوحة عمل فني وفي نفس الوقت حقيقة تاريخية، فالوجود المادي للوحة والأجزاء المكونة لها تمنعنا من أن نتعامل مع أي مظهر بدون أن نأخذ في اعتبارنا الوسيلة التي تم بها نقل الصورة واللحظة التاريخية التي تم تسجيلها من خلال الإبداع الإنساني. وحيث أنه لا يمكننا تجاهل الافتراض السابق وتجاهل العوامل التي تجعل العمل عمل فني (وبهذا نكون قد أنكرنا مفهوم الترميم على أنه معالجة للعمل الفني) فالنتيجة المنطقية هي أن أي عملية ترميم للعمل الفني يجب أن تتم على أساس أن ما يتم ترميمه هو عمل فني إبداعي. إذن فالنتيجة النهائية والاحتمية هنا هي أنه لا يجب أبداً فصل الجانب العملي لعملية الترميم عن الاعتبارات التاريخية والجمالية التي يتطلبها العمل الفني. فحتى إذا تمت معالجة إطار العمل الفني - ولا أقصد بهذا المظهر الخارجي - بطريقة لا تفسد البعد الجمالي للوحة ذاتها فإن هذه المعالجة قد يبدو أنها تتخذ الحفاظ على المادة المكونة للعمل هدفاً أساسياً لها وبهذا فإنها ترتبط بمشكلة عملية محددة. والمهم هنا هو أن نأخذ في اعتبارنا البعد التاريخي للعمل الفني وحقيقة كونه سجلاً تاريخياً ونبتعد تماماً عن أية تغييرات جذرية في العمل الفني، ومن الجدير بالذكر هنا أن أي صراع بين المظهر التاريخي والجمالي للعمل يجب أن يفوز فيه المظهر الجمالي لأنه هو جوهر العمل الفني.

ومن الواضح تماماً بعد كل ما قلناه أنه إذا أردنا أن نتحدث عن عملية الترميم كما تحدث عنها زملاؤنا السابق ذكرهم - بدون أن نجعل البعد الجمالي للعمل نصب أعيننا فإننا نكون قد حدنا تماماً عن الفن والتاريخ.

وهم أيضاً يحاولون أن يتعدوا عن هذا الموقف التاريخي والفني العصيب عن طريق إدعائهم المبدأ التالي: «إن مسئولية من يقوم بالحفاظ على الأعمال الفنية هو أن يقدمها في صورة أقرب ما تكون إلى الصورة الأصلية التي أراد مبدع العمل الفني أن يكون العمل عليها». وهذا بالطبع يعتبر إدعاء زائفاً وبالأخص في مجال اللوحات الفنية لأنه ليس من الممكن أبداً أن يصل من يقوم بعملية الترميم إلى الحالة الأصلية للعمل الفني، وهي الحالة التي سادت في العمل الفني لحظة إبداعه ومن غير مرور أي فترة زمنية عليه، فهذا يعد سخافات تاريخية! ومع ذلك فإن عملية التنظيف الكلية التي تجري على الأعمال الفنية يبدو أنها تتجه مباشرة نحو هذا الهدف: التعامل مع العمل الفني خارج نطاق الفن والتاريخ وكأن هذا العمل لا يخضع لعوامل الزمن فيمكنه استعادة الحالة الأصلية التي وجد عليها. ومع ذلك فلا زال هناك مشكلة السطح الخارجي للعمل الفني، فبعيدا عن كونه مجرد مفهوم رومانتيكي فهو مفهوم يحترم الفن والتاريخ، وهو أداة مهمة جدا لتحديد الفترة الزمنية التي مرت على اللوحة الفنية ووضع المواد المكونة للعمل الفني في حالة توازن جديدة. فعندما ظهر مفهوم السطح

الخارجي لأول مرة في إيطاليا كان ينطوي على هذا المعنى الذي تم إيضاحه في قاموس بالدينوتشي، ففي التعريف الذي ذكره هذا القاموس<sup>(١)</sup> توجد فكرتان واضحتان: تحديد آثار الزمن على العمل الفني وأيضاً إلقاء الضوء على القيمة الجمالية للسطح الخارجي. ومن الجدير بالذكر هنا أن هذا المفهوم كان معروفاً في الماضي عندما يتعلق الأمر بالخصائص العملية للعمل الفني.

وأنا أرى أنه في كل من عملية الـ **ganosis** والـ **atramentum**<sup>(٢)</sup> هدف جمالي مشابه للحفاظ على السطح الخارجي للعمل الفني الذي يهدف إلى التخفيف من حدة بريق السطح الخارجي من أجل الحفاظ على الجوهر الحقيقي للصورة. ففي عملية الـ **ganosis** تم تخفيف خشونة الرخام والبرونز عن طريق مواد مختلفة ومتنوعة في حين أعطتهم عملية التلميع مظهراً أكثر رقة وشفافية، وفي عملية الـ **atramentum** نجد أن الهدف هو تحقيق التعادل بين حيوية الألوان وبين ما قد يطرأ عليها من تغيير بسبب مرور الوقت، وتشابه الهدف في كل من العمليتين السابقتين يوضح أنه حتى في الأزمان القديمة لم يقتصر دور السطح الخارجي على الأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد. ولهذا فإنه من الخطأ من الناحية التاريخية والإيمولوجية (التي تعني بتقصي أصل اللغة والمفردات) أن ندعي - مثلما فعل ماكلارن وفيرنر - أن مفهوم السطح الخارجي ظهر إستجابة للأعمال النحتية فقط. فإنكار دور السطح الخارجي للبرونز كما ذكره فاساري<sup>(٣)</sup> يعتبر نقد تاريخي ضحل لأنه تجاهل الهدف الجمالي الذي كان من المفروض أن نضعه نصب أعيننا عند الحفاظ على هذا السطح الخارجي.

وفي تناوهم لمفهوم السطح الخارجي والورنيش واللمعان يقوم الكاتبان السابق ذكرهما بتقديم تعريف للورنيش ينطوي على الكثير من نقاط الضعف، فالطلاء ليس بالضرورة تلك المادة الصمغية التي توضع في محلول عضوي، ولكن الطلاء هو ذلك السائل الذي يقوم بتغطية السطح الخارجي فحتى الشفافية ليست بالضرورة جزء من المعنى الذي تنطوي عليه كلمة الطلاء، فإذا كانت الكلمة في اللغة الإيطالية أصلها الاشتقاقي يأتي من **βερωνixη**<sup>(٤)</sup> فإنها كلمة تستخدم من قديم الزمان وحتى بدايات العصور الوسطى مما يفسر إضافة اللفظ الدال على «السائل» إلى لفظ «الطلاء» في النصوص القديمة، فقد كان الغرض الأساسي هو التمييز بين الطلاء وبين المادة الصمغية الجافة وليس تحديد نوع معين من أنواع الطلاء.

وفي تعريف كلمة «**glacis**» (طبقة شفافة) يلجأ الكاتبان إلى **R. De Piles**<sup>(٥)</sup> ويعتمدان على جزء مأخوذ من «**Elemens 1766**» ويجب أن أتوقف هنا للحظة لأوضح شيئاً هاماً: لا يوجد فرق بين مصطلح **glacis** والكلمة الإيطالية (**velatura** عتامه) في الاستخدام الحالي والشائع ولكن الكلمتين غير متطابقتين من ناحية المعنى، فالفعل **glacer** يدل على الظاهرة الفيزيائية التي يتجمد فيها السائل ويظل محتفظاً بشفافيته بينما يدل الفعل **velare** على ظاهرة إخفاء شيء معين. ومن الصعب

هنا تحديد متى بدأ هذان الفعلان في الفرنسية والإيطالية في الإشارة مجازيا إلى إجراء معين يكون له أثر في اللوحات الفنية، ففي الفرنسية القديمة تشير كلمة **glacis** إلى تكوينات حربية كما أشار **Feliben** في الطبعة الثانية من **Principes** ١٦٩٠<sup>(٦)</sup>، وكذلك لم يذكر في المعجم مصطلحات الرسم الصغير لدوبيل **De Piles**، وأخيرا في «حوارات حول معرفة فن الرسم» لعام ١٦٧٧. إذن فكلمة **glacer** توضح أن المعنى السابق لم يكن مرتبطا بها دائما حتى ولو كان هناك إجراء عملي يتم على لوحات فنية تحت ظلال معناها، فعندما كانت كلمة **glacis** مستخدمة في القرن الثامن عشر كان الفعل **glacer** مستخدما في نصين:

الأول والأقدم على ما يبدو، هو: مجموعة مقالات حول عجائب بيير لابرون **Recueil des essais des Merveilles di Pierre Labrun** (١٦٣٥)<sup>(٧)</sup> والذي يقول في الفقرة ١٩ ما نصه: «يحدث التنعيم بربط ناعم جدا للألوان التي يضيغ كل منها في الآخر، طبقة شفافة، وهي وضع التنعيمات الأخيرة والسابقة المختفية والذي يعطي التدرج بالأبيض المزجج والأرجواني المزجج والأصفر المزجج، إلى آخره».

والثاني هو «ملاحظات دوبيل» **Remarques of De Piles** الملحق بـ **De Arte graphica** الذي كتبه **Dufresnoy** (١٦٧٣)<sup>(٨)</sup> ويقول فيه: «ولهذا السبب تكون الألوان المزججة متألقة ولا يمكن تقليدها بأكثر الألوان حيوية وتألقا... حتى أن الفارق بين الأبيض المزجج والألوان الأخرى المتألقة، هو كالفارق بين الحياة والبهاء».

وفي ضوء النصين السابقين يتضح أن الممارسة المرتبطة بالفعل **glacer** لا يتم شرحها من خلال نظرية محددة، ولكن استخدامها والإشارة إليها لأنه لم يكن هناك وسيلة أخرى للحصول على اللمعان المطلوب إلا عن طريق إضافة طبقة شفافة.

وقد مرت فترة طويلة قبل أن تتحول كلمة **glacis** (والتي تعني منحدر خفيف أو جزء من حصن) إلى كلمة اشتقاقية من الفعل **glacer**. وقد أوضح **De Piles** هذا في "Elemens" ١٧٧٦ في الفقرة التي أشار إليها ماكلارن وفيرنر: «اللون المزجج ليس إلا لونا شفافا يمكن أن يرى المرء من خلاله ما يختفي تحته. ويزجج المرء الألوان البنية لتقويتها، ويزجج الألوان الفاتحة والأبيضات لجعلها أكثر تألقا وبهاء».

وفي هذه الفقرة يشرح **De Piles** - الذي يعطينا الكثير من الأمثلة العملية - طريقة استخدام الطلاء **glacis** من الناحية العملية، ولكن كتاب **"Elemens" the** يقوم بإعطاء شرح أعمق لهذه العملية جنبا إلى جنب مع كتاب آخر هو **"1708 Cours" the**<sup>(٩)</sup> وحيث يتم هنا شرح الرسم عن طريق نظري وليس من الناحية العملية نجد أن الفقرة التي تتحدث عن الطلاء **glacis** ليست تجريبية إلى أبعد مدى

ولكنها تحتوي على جزء يركز على الغرض من استخدام الطلاء من الناحية الجمالية كوسيلة لتحقيق الانسجام والتناسق اللوني في اللوحة. وهذه هي الفقرة: «قبل أن نترك هذا المقال الذي يتناول التناغم بين الألوان أود أن أقول إن التزجيج هي وسيلة قوية جدا للوصول إلى نعومة مؤكدة للألوان لازمة للتعبير عن الحقيقة.

أود أن أقول إنه لكي نعلم هواة الرسم الذين ليست لديهم خبرة بهذا الفن إن الألوان المزججة يتم عملها بالألوان الشفافة، ونتيجة لذلك نحصل على ألوان نمررها بفرشاة خفيفة لكي نعطي الرسم نعومة توفر له تناغما مع الألوان القريبة منها».

وعند قراءة تلك الفقرة التي كتبها **De Piles** قد نتخيل أن التقنية الفرنسية الخاصة بـ **glacer** قد توافقت مع الإيطالية المعروفة بـ **velatura**.

فتاريخ كلمة **velatura** في اللغة الإيطالية لا يختلف عن الفرنسية **glacis** كثيرا فيما عدا أن نقطة البداية كانت مختلفة، فالكلمة الفرنسية تعني الشفافية كتلك التي تشع من الأحجار الكريمة، أما الإيطالية **velare** فقد كانت تعطي معنى التقليل من لمعان الألوان. ففي داخل الاستديوهات كانت كلمة **velare** تستخدم للدلالة على استخدامنا لون ما لتغطية لون آخر، ويستخدم فاساري الفعل **velare** للإشارة إلى الأسلوب البيزنطي الذي يستخدم فيه اللون الأخضر ويتم تغطيته بألوان مختلفة لإعطاء إحياءات معينة مما يعطي فكرة عن المعنى الذي سيكتسبه الفعل **velare** فيما بعد، ويبدو أن الكلمة تم استخدامها لأول مرة عند الإشارة إلى الشفافية في أرمينيا<sup>(١٠)</sup> كما سبق أن أوضحنا. وعلى هذا فإن نقطة الاتصال بين الكلمة الفرنسية **glacer** والإيطالية **velare** هي الشفافية التي استخدمها الفرنسيون لضمان نقاء اللون واستخدامها الإيطاليون لتعديله. ولكن علم المعاني الخاص باللغتين لا ينفي احتمالية أن الكلمة الفرنسية تعني أن الـ **glacis** من الممكن أن يعدل من قوة اللون كما يحافظ على نقائه، وهنا تبرز أهمية التعبير الذي استخدمه **De Piles** في الفقرة السابقة. وهكذا كان هدف الإيطاليين الوصول إلى المحافظة على حيوية الألوان بدون استخدام ألوان قوية قد تشوه من أصالة اللوحة الفنية، وهكذا عندما ظهر أول استخدام لكلمة **velatura** في قاموس بالدينوتشي (١٦٨١)<sup>(١١)</sup> وجدنا أن العملية يتم وصفها من خلال التأثير الجمالي الذي نشعر به وليس من خلال وجهة نظر ميكانيكية بحتة، وهنا استطاعت كلمة **velare** أن تلتحم مع النظرية الفرنسية وتطبيقاتها.

وتاريخ الكلمتين المتشابه يؤكد وجهة نظري بأن ممارسة الطلاء كان أساسا يتم داخل الاستديوهات كوسيلة للحصول على نتيجة معينة وكعلاج لبعض العيوب بدون إضافة ألوان قوية تفسد اللوحة. فحتى في التقارير الفرنسية والإيطالية اللاحقة لا يوجد ما يشير إلى التقنية التي يرسم بها الجسد البشري بألوانه الطبيعية بالمقارنة بطريقة الـ **glacis** والـ **velature**، وعندما نضع في إعتبارنا

هذا التاريخ المحدود لا نستطيع أن نؤكد - كما أكد ماكلارن وفيرنر - أن ممارسة الـ **velatura** والـ **glacis** كانت معروفة بالنسبة لـ **Pliny** في القرن الثامن وأنها كانت مذكورة في نصوص كثيرة قبل القرن السادس عشر. فقد كان من الأفضل أن يقوموا بتحديد الفقرات التي يعتقدان أنها تتحدث عن الـ **glacis** والـ **velatura** ولو أن هذا يعتبر استحالة عملية، فعند **Pliny** لا يوجد مثل هذه الفقرات إلا إذا تحدثنا عن الـ **velatura** وكأنها الـ **atramentum** التي تحدثنا عنها آنفاً، ولكن هذه الفقرة لا تذكر الطلاء بصورة محددة ولكنها تتحدث بصورة عامة عن الطلاء على اللوحة بأكملها وليس عن الطلاء بصورة خاصة، كما أن الخطوات العملية كانت مختلفة كل الاختلاف، وقد أكد **Pliny** أنه لم ينجح أحد بعد **Apelles** في ذلك. وفي فقرة أخرى لـ **Pliny** خاصة بـ **purpurissum** هناك توضيح لكيفية الحصول على اللون الأرجواني واللون الرصاصي الأحمر عن طريق إضافة لونين محددتين، وبالرغم من أن هذا قد يؤدي إلى أن نفكر في عملية الطلاء فإن ما سبق ذكره لا يتكلم نهائياً عن الشفافية ولكنه يتكلم عن الحصول على لون جديد تماماً، وبالنسبة للمخطوطات التي كتبها **Lucca** (١٢) فلا يوجد إلا خطوات لإكساب الشيء اللمعة المطلوبة مثل جعل الصفيح يبدو كالذهب، وليس لهذا أي علاقة بالـ **velatura**. وعلى النقيض من ذلك نجد أن لعملية الطلاء طبيعة خاصة لدرجة أن كل المصادر القديمة كانت تتعامل معها بمنتهى الحذر، وهذا واضح من الملاحظة التي أضافها **Robin** إلى معجم واتليت **Dictionnaire of Watelet** (١٧٩٠) (١٣). «إن التزجيج لهي طريقة فعالة للكمال في الفن، وعلاج للعيوب التي أفلتت في الطبقة الأولى».

وتوضح الفقرة السابقة أن ما ذكره مؤلفانا السابق ذكرهما يحتاج إلى الكثير من الفحص والتدقيق قبل أن نعتبره أمراً مسلماً به.

«إن عملية تنظيف اللوحات الفنية والمحافظة عليها هي عملية ترميمية تحدث من قديم الأزل كما تشير التقارير القديمة، ومن الجدير بالذكر هنا أن لون الجسد البشري كان يتم تنظيفه بمنتهى الحرص والدقة فيما عدا بعض الحالات النادرة، فكما يوضح المقال الذي كتبه البروفيسور براندي **Brandi** فإن الاعتراض على عملية التنظيف الكلية ينبع من خوفنا على جوهر العمل الفني وعلى أن تشوه عملية التنظيف نية الفنان وما أراده للعمل الفني من ناحية الشكل الخارجي والطلاء واللمعة. وينبع هذا الخوف من افتقارنا إلى الفهم الكامل والمتعمق لطبيعة الطلاء واللمعة».

وما نقابله هنا هو مخاوف مبالغ فيها، ولكنني لست الوحيد الذي تتنابه هذه المخاوف، ولنقرأ هذه الفقرة لـ **(Robin, Watelet)** (١٤):

«في هذا الصدد لا يكون معدوم الفائدة أن نذكر أن الناس يجهلون في ممارسة الرسم ويخلطون في تنظيف اللوحات ولا يعرفون مطلقاً التفريق بين الألوان المزججة وغير المزججة، مما يؤدي إلى

أنهم، رغبة منهم في إزالة ما بدا لهم اتساخا و قذارة، يزيلون الطبقة الأصلية للرسم أيضا، وعندها فقط يدركون أنها درجة اللون الحقيقية للوحة».

ولقد أدرك الباحثون في القرن الثامن عشر في فرنسا الفرق الطفيف بين الـ **glacis** والـ **velature** بطريقة نادرة ما توجد في وقتنا الحاضر، ومع هذا فإن الكثير من المؤلفين يهاجموني لأنني لم أوضح أن الـ **velature** رقيق جدا ومن السهل أن يتحلل عندما تهاجمه مواد محللة بعينها، مع أن ماكلارن وفيرنر لم يبذلا أي مجهود في توضيح كيفية ممارسة الـ **glacis** أو الـ **velatura** حتى القرن الثامن عشر، ولكنها بالإضافة إلى هذا يدعيان أنه كانت هناك طريقة واحدة لممارسة الـ **velature** وأن «كل الأدلة والنصوص التاريخية تشير إلى أن المادة المستخدمة للطلاء قبل القرن الثامن عشر كانت إما مادة زيتية أو مادة زيتية مختلطة بكمية ضئيلة من مادة ملمعة». وتعتبر الجملة السابقة أكثر الجمل خداعا في هذا المقال، فقد فشل المؤلفان في تحديد نص واضح يشرح طريقة تطبيق الـ **glacis** أو الـ **velature** قبل القرن الثامن عشر، فلماذا إذن هذه الثقة في تأكيد المعلومة؟ لأنه من المعروف أن زيوت الطلاء تكتسب ثباتا مع مرور الوقت ولهذا فمن الممكن أن يظن البعض أن الطلاء الزيتي لا يمكن إزالته بسهولة باستخدام المحللات العادية المستخدمة في متحف الفن. وهذا هو ضيق الأفق الذي يقود إلى مثل هذا الافتراض، وبيني المؤلفان أيضا على هذا الافتراض الخاطئ الكثير من الحقائق حول التحليل الذي قام به **Dr. Liberti** لطبيعة السطح اللامع لـ **Bellini Panel** الخاص بـ **St Terence in Pesaro** متجاهلين تماما وجود زيوت الطلاء التي استخدمت على الـ **Bellini**، ويتجاهل ماكلارن وفيرنر التقنية التي تم بها **velature** اللوحات الزيتية من ناحية واللوحات التي يستخدم فيها مواد غير زيتية من ناحية أخرى. فعندما كان الرسامون يستخدمون الغراء هل كانوا مضطرين إلى استخدام الزيت أو استخدام الزيت مخلوطا مع مادة صمغية؟ وتقوم أقدم النصوص التي تناقش عملية الـ **velatura** بالإضافة إلى الـ **Elemens 1766** الذي كتبه **De Piles** بالتمييز بين الطريقة والمادة المستخدمة في الـ **glacis** في اللوحات الزيتية وغير الزيتية<sup>(١٥)</sup>.

وبدون أن يبذلا أدنى مجهود في التحقق من صحة إدعاءاتهما يوضح المؤلفان تكوين المواد الملمعة القديمة حيث أقر بأن المواد الملمعة كانت تستخدم في الطلاء قبل القرن الثامن عشر، وهما يؤكدان أن المواد الملمعة لها قدرة على مقاومة المحللات الحديثة، وأنا هنا أوافق على هذه المعلومة ولكنني أعترض بشدة على طريقة صياغتها، فأنا لا أقول إن كل أنواع الطلاء ضعيفة ولكنني أبدأ من النقطة التي بدأت فيها ممارسة الطلاء منذ خمسة قرون من التاريخ الأوروبي. وبالإضافة إلى ذلك فحتى لو أمكن أن «أرجع ممارسة الطلاء إلى نص بعينه يكون قد كتبه **Heraclius** أو **Pliny** فإنه يكون تبسيطا مخللا أن أقول إن كل فنان قد استخدم الطريقة بعينها، وهذا كفيلا بأن يحطم كل الافتراضات والحقائق



التي قام ماكلارن وفيرنر بصياغتها لأنه لا يوجد أي نص قديم عن الطلاء يمكن الرجوع إليه هنا، فالأمر نسبي إلى حد بعيد، وعلى الناحية الأخرى فأنا أستطيع أن أقول إنه لا يمكن أبداً أن نضمن أن أي مادة محللة لن تغير من طبيعة جزء من اللوحة حتى ولو لم تؤثر على جزء آخر، ولهذا فإن بعض التقارير الخاصة بعملية الإحياء والتي تقرر أن خليطاً معيناً قد تم تجربته على لوحة فنية وأنه مناسب للاستخدام على اللوحة بدون أن يسبب أي ضرر هي تقارير تحتوي على الكثير من المغالطات العلمية، وقد أدت هذه النزعة التجريبية غير الدقيقة إلى أن نفقد الكثير من اللوحات الفنية نادرة الوجود على مدار التاريخ البشري.

ولنرجع الآن إلى موضوع المواد الملمعة، فقد رأينا أن ماكلارن وفيرنر - وهما يحدوان حدو Merrifield و Eastlake<sup>(١٦)</sup> من قبلهما - يؤكدان أن الفن الإيطالي قد عرف ثلاثة أنواع من المادة الملمعة: الملمع السائل والملمع شبه السائل والملمع العادي. وفي الغالب فإن بعض الخلط قد نشأ عندما تحدث الكتاب غير الإيطاليين عن هذه المسألة، ومع ذلك فإننا إذا نظرنا إلى الصفة «سائل liquid» و«شبه السائل mild liquid» و«العادي common» فنجد أنها لا تشير إلى مصطلحات محددة أو طرق واحدة ولكنها تعكس الاستخدام الشائع وغير الدقيق المستخدم الآن، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه المسميات لم تنشأ في وقت واحد ولكنها نشأت في بيئات ثقافية ولغوية مختلفة مع مرور الوقت، كما أن دلالة استخدامها تختلف من مؤلف إلى آخر.

ولقد سبق أن أوضحنا ان الصفة «سائل liquid» عندما تضاف إلى «ناعم mild» في الاستخدام الإيطالي القديم (عند Cennini) فإنها تميز بين الملمع (وهو الصمغ في صورة مسحوق وبين الملمع عندما يكون ذاتياً في مادة محللة. فاستخدام المادة الملمعة في صورة مادة صمغية مطحونة استمر حتى القرن السابع عشر وبالأخص تلك المادة التي تنثر على ورق الكتابة، وبالإضافة إلى هذا فإن الفقرات التي اقتطفها Eastlake من Cennini والتي يظهر فيها معنى الصفة «سائل» تشير فقط إلى المادة الملمعة الموضوعية في سائل في مقابل المادة الملمعة الجافة، فهناك ذكر «للإداة الملمعة السائلة» وأيضاً «المادة الملمعة السائلة والواضحة» وتدل هنا إضافة صفة الوضوح على معنى الصفة الأولى<sup>(١٧)</sup>. فهناك إذاً دلالة على مزيج واضح لا يتغير يتم استخدامه. ولا يقوم Cennini بإعطاء وصفة لتركيب المادة الملمعة في حين يصر ماكلارن وفيرنر أنه قد اشتراها جاهزة، وأن لا أعترض على أن يكون Cennini قد استخدم المادة الملمعة على أنها مرادف لصمغ السندروس ولكنني أعترض على أن نعتبر أن الملمع السائل يتم على الحصول عليه من خلال وضع صمغ السندروس في مادة زيتية، فالفجوة هنا واسعة جداً ولا يمكن من الناحية العلمية تأكيد هذا الإدعاء خاصة أن Cennini قد التزم الصمت فيما يخص هذا الموضوع.

ولنتناول الآن المادة الملمعة «شبه السائلة»، وقد جاء ذكر ذلك من خلال **Rossello**<sup>(١٨)</sup> الذي يقدم وصفا للملمع السائل، فما يطلق عليه **gomma da vernice** يشير إلى الحالة السائلة كما سبق أن شرحناها. وسوف نتعامل في الفصل القادم مع كيفية عمل الملمع السائل وشبه السائل، وإذا تجاهلنا حرف العطف فسند أن هذين اللفظين لا يشيران إلى معنى محدد تحديدا كبيرا وخاصة إذا نظرنا إلى الفصل ٦٩ عند **Rossello** والذي يتحدث عن كيفية الحصول على مادة ملمعة جافة فسيوضح المعنى بصورة أفضل.

ولقد اختفى بعد ذلك الملمع شبه السائل كنوع من أنواع المادة الملمعة وحل محله الـ **Secreti** الذي استخدمه **Rossello**.

أما بالنسبة للمادة الملمعة العادية فإن صفة «العادية» تشير هنا إلى الملمعات العادية التي يشيع استخدامها بين الناس وليس إلى الأنواع التي تستخدم للوحات الفنية فقط، وقد جاء ذكر هذا عند **Armenini** كما ورد أيضا في الفقرات التي اقتبسها ماكلارن وفيرنر من **Eastlake**. وفي **Fioravanti**<sup>(١٩)</sup> (١٥٦٤) في الفصل ٦٧ والذي يتحدث عن كيفية عمل المادة الملمعة العادية لتلميع الأشياء الضخمة نجد أن كلمة «العادية» يتم شرحها على أساس أنها تلك المادة الملمعة الشائعة التي يتم استخدامها في المنازل لتلميع الأشياء، فما دخل اللوحات الفنية بذلك؟

وعند **Birelli**<sup>(٢٠)</sup> (١٦٠١) تشير كلمة «العادية» إلى معنى محدد (في الفصل ٣٧٢)، وقد كانت هناك محاولة لإيجاد مصطلحات ولكنها سريعا ما تم التخلي عنها ولم يكن هناك أي محاولة لتحديد المكونات والمواد المستخدمة في المادة الملمعة العادية لدرجة أن **Birelli** قد أدرج تحت هذا القسم نوعين آخرين من المواد الملمعة.

وفي المخطوط الخاص بـ **Marciano**<sup>(٢١)</sup> يوجد طريقة للحصول على المادة الملمعة العادية والتي تصلح لتلميع أي شيء ولكنه مع هذا لم يتم تحديد المكونات بصورة قاطعة.

وعلى الرغم من أن الصفتين «سائل» و«عادي» قد يشيران إلى شيئين مختلفين في طبيعتها وفي جودتها حيث تشير كلمة «عادي» إلى شيء يشيع استخدامه في الحياة اليومية فإنه من الصعب جدا أن نعتبر أنها يشيران إلى نوعين مختلفين من المواد الملمعة الشائع استخدامها. والمشكلة هنا تكمن في استخدام المواد المحللة نفسها، فأنا لا أعترض على أن الملمعات (على الأقل في القرون الأولى من العصور الوسطى) قد أصبحت مترادفة مع صمغ السندروس في إيطاليا وأن أي مادة ملمعة ذائبة كان يعتقد أنها تعتمد أساسا على هذه المادة أو على مكونات وإضافات أخرى، فعلى العكس من ذلك لا يمكن أن نجزم أن زيت الجوز أو الصمغ هو أساس المادة الصمغية التي يتم خلطها مع صمغ السندروس.

ولهذا يجب على الناقد وعلى من يقوم بعملية الإحياء أن يراعي مثل هذه العوامل التي تظهر كثيرا ليس في القرن الواحد بل وعند نفس الرسام، فليس في إمكانية أحد أن يقوم بتحديد المواد المستخدمة ونوعها وكميتها على وجه التحديد.

ومن الجدير بالذكر هنا أن معظم الوصفات الخاصة بالملمعات لا تأتي من الكتب التي تتحدث عن الفن والرسم ولكن من مصادر أخرى تتحدث عن صبغات الشعر وحتى المواد التي تمنع نباح الكلاب (Birelli). ولقد لاحظنا أيضا أن Cennini لا يمدنا بأي وصفات خاصة بالمواد الملمعة، وعندما يتم ذكر الملمعات في النصوص التي تتحدث عن الرسم عند Armenini، Baldinucci، De Piles، وOrlandi فإن التركيبة غالبا ما تعتمد على مواد محللة مثل النبيذ وزيت الصنوبر والنفط وليس على الصمغ أو زيت الجوز. ويحاول ماكلارن وفيرنر هنا أن يقللا من أهمية الوصفات الأخرى لأنها تعتبر وصفات صعبة إلى حد كبير، فهما يبدآن بالإحصائيات ويوضحان أن من بين كل ٤٧ صفة - مأخوذة من مؤلفات Merrifield، Eastlake - يوجد ٧ فقط تحتوي على النفط. ويعتبر هذا الاتجاه الفكري خاطئا تماما لأنه ليس من المهم عدد الوصفات بقدر ما هو مهم عدد المصادر الموثوق فيها في مجال الرسم والتي استخدمت وصفات بعينها.

وبدون أن نخوض في شرح مستفيض للمواد الملمعة وتقنية استخدامها فأنا أود أن أوضح أن معظم الوصفات تشتق من الكتب التي تتبع المنهج القديم الخاص بـ Heraclius والمنهج الخاص بـ Birelli والذي يعتمد على الدمج بين السحر والكيمياء القديمة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما هي الأغراض التي كانت تستخدم الوصفات من أجلها؟ في معظم الحالات كانت المادة الملمعة تستخدم للخشب وللآلات الموسيقية مثل العود، ويبرز هنا حقيقة هامة وهي أن أفضل أنواع الملمعات هي التي يتم إذابتها في خمر الأكوافيت وهي التي تصلح للوحات والأعمال الفنية. ويوضح Fioravanti أن: «هناك بعض أنواع الملمعات التي لا يدخل فيها الزيت وتعطي مظهرا رائع الجمال». كما يؤكد Alessi أيضا أن أجمل أنواع الملمعات هي التي يتم إذابتها في خمر الأكوافيت، ويؤكد Birelli أن الملمعات لا تحتاج في معظم الحالات إلى دمجها بمادة زيتية، ومن الواضح أن هذه الوصفات قد تم بالفعل استخدامها بنجاح في لوحات فنية، ففي عام ١٧٣١ عندما قام Bonanni<sup>(٢٢)</sup> بمراجعة الوصفات الخاصة بالملمعات والتي ذكرها في مؤلفه قام بإدراج المادة الملمعة المذابة في خمر الأكوافيت على رأس القائمة في حين وضع المادة الملمعة الزيتية في آخر القائمة، وعندما تحدث Féliben (١٦٩٠) عن المواد الملمعة لم يذكر حتى في كتابته المادة الملمعة الزيتية.

ولنتحدث الآن عن الملمعات النفطية من خلال مصدر موثوق فيه وهو أسماء الفنانين الذين استخدموا هذا النوع من الملمعات، وقد ذكر Armenini<sup>(٢٤)</sup> أن Lombardy قد استخدم الملمعات

النفطية وكذلك فعل **Parmigianino** و **Correggio**، ولا بد أن هذا النوع من الملمعات هو النوع الذي غطى لوحة «عذراء الصخور» الموجودة في المتحف الفني قبل أن تخضع اللوحة لآخر عملية إحياء. ويتحدث **Baldinucci** عن النفط من ناحية كونه قاعدة للمادة الملمعة، كما يتحدث **Orlandi** في **Abecedario Pitttorico** (١٧١٩)<sup>(٢٥)</sup> عن ثلاثة أنواع من الملمعات ذات قاعدة نفطية معلقا عليها كما يلي: «هذه هي أحسن أنواع الملمعات وأغناها»، ويقول أيضا: «هذه هي مادة ملمعة يمكن استخدامها على أي سطح مرسوم لتضيف إليه رونقا جميلا»، أما عن النوع الثالث فيقول: «تسمى هذه المادة الملمعة كافيالبار سيجناني» وهي مادة مكونة من المعجون ونوع من أنواع الزيوت. ومن ضمن الأمثلة التي ضربها **Orlandi** عن المواد الملمعة هناك نوعان مكونان من زيت الترتبتين وزيت الصنوبر وأربعة أنواع مكونة من خمرة الأكوافيت وأربعة آخرين مكونة من مادة صمغية وزيت الجوز. وبالإضافة إلى ذلك تشير الوصفة الخاصة بالمادة الملمعة المكونة من زيت الترتبتين أن الخليط يجب أن يعرض لأشعة الشمس لمدة ٨ أيام، وتعتبر هذه الملحوظة مهمة لأن الإشارة إلى أهمية التعريض لأشعة الشمس تدل على أن المادة المحللة هي بالضرورة زيت الكتان.

وبالرغم من أن ماكلارن وفيرنر حاولوا أن يقللوا من أهمية الملمعات النفطية فلم يمكنها أن يتجاهلها بصورة كلية، فقد حاولوا أن ينكروا أن هذه المواد لديها القدرة على التلوين عن طريق الإشارة إلى العديد من الصفات من فترات زمنية مختلفة والتي تطالب بأن تكون المادة الملمعة عديمة اللون، ولكن من الواضح هنا أنها وقعا في تعارض شديد: إن قدرة المادة الملمعة على تلوين الشيء أمر وعدم نقائها أمر آخر، فعندما نقول إن المادة الملمعة يجب أن تكون شفافة وواضحة فهذا لا يعني بالضرورة أن تكون عديمة اللون. فمن الصحيح أننا نجد عند **Armenini** وعند **Marciana Segreti** وعند **Orlandi** وصفات لمادة ملمعة واضحة ولكنها في تلك الحالات كانت مخصصة لاستخدام خاص ومحدد. ويقر معظم المختصين في هذا المجال بما فيهم **Eastlake**<sup>(٢٦)</sup> أن المادة الملمعة كانت بطريقة أو بأخرى ملونة، فمن الغريب حقا أن ماكلارن وفيرنر لا يتطرقان إلى هذه النقطة بالرغم من أنها قد اقتطفا الكثير من كتابات **Eastlake**. ويؤكد **Eastlake** أن المادة الملمعة التي تتكون من صمغ السندروس لها لون أحمر واضح، وقد كان فنانون العصور الوسطى معتادين على ذلك وكانوا يحاولون أن يجدوا بدائل عندما لا يكون ما تعودوا عليه متوفر، ويوضح **Cardani**<sup>(٢٧)</sup> أن بياض البيض كان يستخدم كمادة ملمعة وكان يتم تلوينها بالقليل من الرصاص الأحمر، ولهذا فقد ذكرت الوصفة المأخوذة من كتابات **Bolognese** حيث يتم ذكر الرصاص الأحمر. ويعتقد ماكلارن وفيرنر أن الرصاص الأحمر يستخدم كعامل مجفف ويتساءل ما إذا كانت المادة الملمعة في هذه الحالة ستستخدم للوحات الفنية، ومن الجدير بالذكر هنا أن المادة الملمعة في هذه الحالة لا تحتوي على صمغ السندروس ولكن على

البخور. وأنا لم ألاحظ أن **Eastlake** لا يشير إلى هذه الوصفة فقط ولكنه يلحقها بوصفة مهمة جدا من سنة ١٤٦٦ والتي تقول: «لعمل هذه المادة ضعها بدلا من المادة الملمعة السائلة عندما يتعثر إيجاد ذلك». ومكونات هذه المادة الملمعة والتي هي بديل للمادة المكونة من صمغ السنديروس هي: زيت الكتان، معجون، الرصاص الأحمر، البخور، والزفت. ويظهر البخور والرصاص الأحمر مرة أخرى في الوصفة الخاصة بـ **Bolognese** مما يؤكد أن الرصاص الأحمر هو مكون ذات لون.

وليس من الغريب إذن أن يذكر **Eastlake** الفرق بين المواد الملمعة المستخدمة على اللوحات الفنية وبين **vernisiu album** والذي كان موجودا في بريطانيا في القرن الخامس عشر، والمادة الملمعة الأولى هي المادة الملمعة السائلة أما المادة الملمعة الثانية فهي المادة الملمعة الواضحة، كما يضيف **Eastlake** أن المواد الملمعة الخضراء والصفراء كانت أيضا شائعة، فاستخدام الزعفران كان أيضا موجودا في المواد الملمعة التي يكون الغرض من استخدامها هو تقليد بريق الذهب، وقد قام **Eastlake** و **Merrifield** بجمع كمية هائلة من المعلومات عن استخدام الزعفران في مواد الطلاء.

وبهذا أكون قد رددت على النقد الذي وجه إلي من الناحية النظرية، ويجب الآن أن أبدأ في الرد على النقد الذي وجه إلى عمليات الإحياء التي تمت على الـ **Gozzoli** في **Perugia** والـ **Coppo di Marcovaldo** في **Siena** والـ **Bellini** في **Pesaro** وهو نقد في حقيقته موجه إلى عمليات الإحياء بصفة عامة وإلى التنظيف بصفة خاصة، وقد تم نشر الكثير عن عمليات الإحياء تلك ولذلك فلن أتطرق إلى التفاصيل مرة أخرى ولكنني سأرد على النقد الذي وجه إليها والذي لا أساس له من الصحة.

ففي حالة الـ **Bellini** تم اكتشاف وجود مادة ملمعة قديمة وذات لون داكن تحت الهالة المحيطة بالرأس وعلى سطح اللوحة ككل، وأيضا في الأجزاء التي تم تشطيها بالطلاء وتشبيتها بمادة ملمعة صفراء كثيفة في حالة الـ **Predella** الخاصة بـ **St Terence**.

ففي الحالة الأولى أوضحت أنه في منطقة معينة من الهالة المحيطة بالرأس حيث أدت عمليات إحياء سابقة غير دقيقة إلى إزالة الطبقة الذهبية توجد المادة الملمعة الداكنة نفسها التي من الممكن رؤيتها على بقية اللوحة الفنية، فإذا كانت المادة الملمعة قد أضيفت بعد الطبقة الذهبية في المكان الذي اختفى منه الذهب لكانت ضربات الفرشاة الذهبية قد بدت خفيفة إلى حد ما. والمعنى هنا واضح جدا، فكيف يربر مؤلفانا ما زعموه من أنه بعد ١١ سنة تصبغ المادة الملمعة الزيتية متناسكة وأن هذا التماسك شيء طبيعي حتى ولو كانت المادة الملمعة قد أضيفت بعد إزالة الطبقة الذهبية: وهكذا فإن وجود المادة الملمعة الداكنة يوضح أن المادة الملمعة قد أضيفت بعد الضرر الذي لحق باللوحة الفنية. وأنا أعترض على وجود اختلاف بين الصورة وهي بالطبقة الذهبية والصورة بدون الطبقة الذهبية لأنه إذا كان الذهب قد تمت إزالته قبل إضافة المادة الملمعة فإنه لا بد وأن يكون قد ترك أثرا على اللوحة، ولا

يمكن للمادة الملمعة الداكنة التي تم وضعها على اللوحة بأكملها أن تحفي تماما الأثر الخاص بالطبقة الذهبية. فإذا كانت A ليست B فحتى لو أضفت C إلى كل من A و B فإن A لن تتحول إلى B تحت أي ظروف.

ومع ذلك فإن كل هذه الحقائق لا تنفي أن معظم اللوحات الزيتية وغير الزيتية كانت تستخدم فيها المادة الملمعة، وبالرغم من كل ذلك فإن مؤلفينا ما زالا يصران على موقفهما، الأمر الذي جعلني أعتقد أنه «ليس في إمكاننا أن نزيل المادة الملمعة الصفراء من **St Terence** بدون أن نزيل الأجزاء التي حددها **Bellini** بواسطة الطلاء مما يوحي بأن هذا المؤلف كان من الغباء بحيث لا يلاحظ الأجزاء التي تم إحياؤها والتي تغطي الضرر الذي لحق باللوحة قديماً!.

ولحسن الحظ فإن رأي **Rodolfo Pallucchini** ينقذني من الكثير من المتاعب، فبدلاً من أن يتهمني أنني خلطت بين عملية إحياء قديمة وبين الطلاء فإنه يوبخني لأنني لم أحافظ على طبقة سطحية فوق المادة الملمعة الصفراء الذهبية! ويجب أن أشكره على هذا! فعلى الأقل كان نقد ماكلارن وفيرنر يعكس ضعف موقفهما وعدم فهمهما وليس الجدل بالباطل كما رأيت عند **Pallucchini** ومن الجدير بالذكر أن آراء المؤلفين السابق ذكرهما والتي لا يؤيدها أي نص موثوق فيه تؤكد أنه قبل القرن الثامن عشر كان الطلاء يتم بإضافة زيت الكتان أو بإضافة زيت الكتان مع المادة الملمعة وأن المادة الملمعة كانت تعتمد أساساً في تكوينها على زيت الكتان. وهنا يبرز الخطأ العلمي والتجريبي الذي يقرر أن المادة المحللة تصلح للاستخدام على اللوحة الفنية ككل إذا ما تم تجربتها بأمان على جزء من اللوحة، ولكن على العكس من ذلك فأنا أرى أنه إذا تمت إزالة المادة الملمعة من على **St Terence** مما يؤدي إلى إزالة السطح الخارجي المطلي فإن أي اختبار آخر قد يتم على المادة الملمعة الصفراء الذهبية يعتبر تعدياً سافراً وتشويهاً لأصالة اللوحة، وبالإضافة إلى ذلك فإن درجة تحلل المادة الملمعة هي مقياس تحلي لأثره - وكما يؤكد ماكلارن وفيرنر - بعد ١١ سنة تصبح المادة الملمعة الزيتية مقاومة للمواد المحللة كما لو كان عمرها ٤٠٠ سنة.

ولنتحدث الآن عن **Madonna** التي رسمها **di Marcovaldo Coppo** سنة ١٢٦١ والتي كتب عنها الكثير والكثير فيما يخص اللوحة والقراءة الجمالية لها وأيضاً فيما يخص المادة الملمعة المستخدمة فيها، ومن ضمن الكتابات التي كتبت عن هذه اللوحة والتي سأشير إليها في السطور القادمة الآتي: **Theophilus: De Pictura translucida** و **De tictio Petalorum** الخاص بـ **Lucca Manuscript** والذي نشره **Muratori** و **Stagneae Petalae Tinctio** الخاص بـ **Mappae Calvicula** والذي كثيراً ما يقتبس منه **Eastlake** بالرغم من أنه لا يربطه بعمل فني واضح ومحدد كما فعلت أنا مع المادونا.

وقد كان هناك الكثير من المصادر التي تؤكد من الناحية النظرية والعملية أنه تم إضافة مادة ملمعة شفافة وملونة على طبقة من الصفيح أو الفضة لكي يمكن الحصول على الللمعة المطلوبة، ولكنه وبعد أربعة قرون أكد **Lebrun** و **De Piles** أن الطلاء من الممكن أن يحقق هذا الهدف وحده، وهنا يقع المؤلفان في خطأ كبير لأنها يقيمان استنتاجاتها على عامل ثانوي وهو: هل من الممكن أن نجزم أن المادة الملمعة القديمة التي عثر عليها تحت الإطار الذي ينتمي للقرن الثامن عشر هي نفس المادة الملمعة الأصلية التي استخدمت في القرن الثالث عشر؟ وقد أسفرت التحليلات التي أجريت على المادة الملمعة التي ظلت قرنين من الزمان تحت الإطار وعلى المادة الملمعة التي أضيفت للوحة بعد أن تم وضعها داخل إطار عن نتائج مختلفة، وقد أدى هذا الاختلاف إلى ضرورة الحفاظ على المادة الملمعة القديمة، ولكن الطريقة التي رسم بها الوشاح في مادونا أثارت الكثير من التساؤلات.

فإذا كان **Coppo** قد استخدم تقنية الرسم نصف الشفاف في رسمه لمعطف العذراء - وهي تقنية تهدف إلى تقليد لون الذهب - فإنه لا بد وأن يشعر أن نفس طريقة الطلاء من الممكن أن تستخدم - حتى ولو كان هذا غير ضروري - للون الأرجواني والأزرق الداكن على طبقة من الفضة، وفي الحقيقة فإن **Coppo** يتبع الخطوات التالية في رسم الوشاح الخاص بمادونا: أولاً قام برسم الظلال الخاصة بثنيات الوشاح باللون الأزرق السائل الكثيف على الطبقة المبدئية البيضاء ثم قام بتجفيف الدوائر الصغيرة، ثم قام بوضع مادة ملمعة صفراء شفافة ثم قام برسم النسور الملكية داخل الدوائر. وأنا لا أستطيع أن أجزم هنا أن اللون الأصفر للمادة الملمعة الشفافة يرجع إلى القرن الثامن عشر لأنه وبعد أن اكتمل العمل (بعد ٥٠ سنة تقريباً) قام أحد الفنانين بإعادة رسم وجه مادونا وأحاطه بوشاح أبيض، وقد كان ذلك سيبدو غريباً إذا كان الوشاح الآخر في ذلك الوقت أبيض اللون. وبالإضافة إلى ذلك فإن ألوان المادة الملمعة الصفراء الكثيفة تنسجم مع ألوان المادة الملمعة الأرجوانية والسوداء الكثيفة على اللون الفضي الخاص بجسد العذراء، فهناك إذن تقنية بعينها كان الرسام **Coppo** ينتهجها، وبمجرد أن لاحظ النقاد هذه السمة غير العادية حاولوا أن يشرحوا تفاصيل هذه التقنية وطريقة تطبيقها وبالأخص في الوسادة المرسومة في اللوحة على مسند القدمين. فما وجه اعتراض ماكلارن وفيرنر على ذلك؟ أولاً أن المادة الملمعة التي ظلت مخفية لمدة قرنين من الزمان تحت الإطار لا يمكن أن تكون هي المادة الأصلية لأن نفس المادة الملمعة وجدت على الرأس التي قام تلميذ **Duccio** بإعادة رسمها، إذن فليس هناك أي وسيلة للتأكد من أن المادة الملمعة على وجه مادونا والمادة الملمعة الموجودة تحت الإطار هما نفس المادة بدون إجراء تحليل كيميائي كمي، وبما أن ذلك لم يحدث ولم يكن من الممكن أن يحدث بدون أن ندمر بقايا المادة الملمعة فأنا أفضل - عندما يكون هناك شك في صحة الأمر - ألا أبدأ في تجربة قد تدمر كل شيء. ومن ناحية أخرى فإنه من الحكمة أن نقول إن **Coppo**

قد استخدم اللون المحمر من المادة الملمعة الموجودة على اللوحة بما أنه قد استخدم أيضا تقنية الشفافية غير الكاملة في رسم الوشاح والوسادة. وهذا يدعو إلى أن نحترم المادة الملمعة السالف ذكرها حتى ولو كانت هي نفس المادة الموجودة على وجه مادونا. وأنا أرفض تماما أن تكون النسور الموجودة في الدوائر الخاصة بالوشاح قد تم رسمها تحت المادة الملمعة، فهناك سوء فهم وتبسيط مخل فيما يخص هذه النقطة، فمن لاحظ اللوحة الموجودة في **Siena** سيجد أن كيفية رسم الوشاح تمت كالتالي: خلفية صفراء، رسم النسور بعد ذلك، ثم وضع المادة الملمعة. ومن الجدير بالذكر أن اللون الأصفر الخاص بالوشاح ليس نتيجة لأي تعديل أو تبديل في المادة الملمعة، ولقد شرحت ذلك في حضور بروفيوسور كارلي مدير متحف **Siena** وأخذت صورتين فوتوغرافيتين مكبرتين للوشاح، الأمر الذي يدل على أن الخطوات التي ذكرتها في رسم الوشاح هي الخطوات الصحيحة والمنطقية، فالخلفية بيضاء وليست صفراء والأصفر الموجود ليس متكاملا ولكنه لون قد تم توزيعه بصورة شفافة على الظلال الزرقاء الخاصة بالوشاح فأصبح الوشاح نتيجة لذلك أخضر اللون وأصبحت الظلال زرقاء اللون حيثما توجد فجوات صغيرة في المادة الملمعة الصفراء، وبالإضافة إلى ذلك فإن إعادة رسم الوشاح على الناحية اليمنى يحدد الوشاح الذي تم رسمه في القرن الثالث عشر وعليه فإن إضافة اللون الأبيض على المادة الصفراء الملمعة الخاصة بالوشاح الذي رسمه **Coppo** أمر لا يقبل الشك.

وقد علق ماكلارن وفيرنر على «الرسم باللون الأحمر الداكن في منتصف مسند القدمين بأنه من الواضح أنه تم إعادة رسمه فيما بعد»، وتوضح هذه الملحوظة أنها لم يدركا طبيعة العينة التي تم رسمها مرة أخرى ولم يلاحظا البقايا الصغيرة من المادة الملمعة الحمراء الشفافة التي استخدمها **Coppo** في الظلال الخاصة بالوسادة الموضوعة على مسند القدمين لكي يعطيهم استدارة بدون أن يغير من شكل النسيج الملون الموجود على القماش. فهذا هو ما فعله **Coppo** من خلال الطلاء وليس من خلال المادة الملمعة في الوسادة الأخرى الموجودة تحت المادونا وفي ثنيات القماش في خلفية العرش، فيجب أن يتعلم الإنسان كيف يقرأ اللوحة الفنية!

وفيما يتعلق بالسؤال عن الطلاء الخاص بـ **Benozzo Gozzoli** (١٤٥٦) الموجود في **Perugia** فقد سبق أن رددت عليه في خطاب وجهته إلى مجلة **Burlington** حيث تم نشر صورة فوتوغرافية مكبرة لقطعة الشمع التي تم إزالتها.

وأنا سأعيد نشر صورة فوتوغرافية أخرى مكبرة توضح الجزء الذي تم إزالته من على سطح اللوحة وتكبير آخر لقطعة الشمع التي ما زالت موجودة في مكانها، فطبقا لما يقوله ماكلارن وفيرنر كان يجب أن تكون محاطة بترامم للمادة الملمعة ولكنها ليست كذلك<sup>(٢٨)</sup>، وبدلا من أن أتحدث مرة أخرى على ضحالة الفكر أو أن أصف الطريقة التي ينتهجها بأنها مجرد تبسيط مخل، فأنا أفضل أن



أترك الأمر للمسؤولين عن عمليات الإحياء والترميم في المتحف الفني، وأتمنى أن يدركا أن نظريتي الخاصة بسطح الأعمال الفنية إنما نبعت من نقدهم، وأتمنى أيضا أن يدركوا حجم التدمير الذي ألحقوه بالأعمال الفنية الموجودة عندهم.

ومن الجدير بالذكر أنه في بلجيكا في مؤتمر عالمي حضره نخبة من أبرز النقاد وخبراء الإحياء والترميم لمناقشة عملية إحياء وترميم الـ **Adoration of the Mystical Lamb** وافق أعضاء المؤتمر بالإجماع على المعايير التي تقدمت بها فيما يخص عملية تنظيف الأعمال الفنية، وقد كان ماكلارن موجودا في هذا المؤتمر ولم يعترض ولم يحاول أن يتحدث عن التنظيف الكلي كما كتب عنه سابقا. وأنا أتمنى أن يكون كل هذا الخلاف هو الطريق للوصول إلى تعاون مثمر وبناء بدون أية ضغائن شخصية.

### الحواشي

١. المعجم التوسكاني، سبق ذكره، [هذا المصطلح يستخدمه الرسامون ويطلقون عليه أيضا الجلد وهو الظلمة التي تظهر على اللوحات الفنية مع مرور الزمان عليها وتزيدها قيمة.]
٢. عن **ganosis** أنظر فيتروفيو ٧٩٣ وبلينيو ٣٥ وعن **atramentum** أنظر بلينيو ٣٥ و٣٦ وبوريللي، في «نشرة المعهد المركزي للترميم»، ٢، ١٩٥٠، صفحات ٥٥-٥٧.
٣. فاساري ميلانيزي، مبحث في النحت، سبق ذكره، جزء ١ ص. ١٦٣، بلينيو ٣٤، ٩.
٤. **Eastlake** وكتاب **Materials for a history of oil painting** وتعليقه على معنى وأصل كلمة **amber**.
٥. آر. دوبيل، عناصر الرسم العملية، باريس ١٧٦٦، ص ١١٧. ويلاحظ أن الطبعة منقحة وليس معلوما مدى ما أضيف إليها.
٦. **Feliben** مبادئ العمارة، باريس ١٦٩٠، وفي نهاية الكتاب مسرد للألفاظ المستخدمة في العبارة.
٧. راجع **M. p. Merrifield, Original Treatises** لندن ١٨٤٩ ص ٧٧٧.
٨. في كتاب **De Arte Graphica** لمؤلفه **Dufresnoy** لا يوجد وصفات ولكن **De Piles** قد أضاف ملاحظاته في الترجمة تمثل النواة التي اعتمدت عليها المؤلفات التالية، وطبعة ١٦٧٣ التي تم الاقتباس منها هنا هي الثانية.
٩. دوبيل، دورات دراسية في الرسم للمبتدئين، باريس، ١٧٠٨.
١٠. حياة **Parri Spinelli**: "كان أول رسام في مجال الرسم على الحائط يتخلى عن استخدام تقنية الـ **verdaccio** تحت الجلد الذي غالبا ما يكون مغطى بلون شبيه بلون الجلد البشري، وقد كان **Giotto** والرسامين القدماء يتبعون هذه الطريقة."
١١. وهنا إعادة للفقرة من أجل القارئ: "طلاء. التغطية بطبقة. فعند الرسامين الطلاء يعني استخدام لون ما بصورة رقيقة مع إظهار اللون الموجود على الكانفا حتى يمكن رؤيته بوضوح على أن يبقى بصورة ما خفي على العين وكأنه مغطى بطبقة رقيقة جدا فوقه."
١٢. "**Lucca Manuscript**" هو مجموعة من الوصفات التي قام **L.A. Muratori** بطبعتها في **Anitiquitates Italicae Medii Aevi Aretii 1774**، المجلد الرابع صفحات ٦٧٤-٧٢٢. وهو موجود في مكتبة لوكا.
١٣. واتيليت وليفسك، معجم فنون الرسم، برول، باريس ١٧٩٢ الجزء الثاني، صفحات ٤٢٢-٢٩. مات واتيليت ولم يكمل المعجم، فأكملة وليفسك بعده ونشره.
١٤. المرجع السابق، وأيضا في الجزء الثالث ص. ٥٩٤ تحت مادة **netoyer**.
١٥. راجع **De la maniere de galcer les coulers à l'huile** ص ١١٧-١٩، وفي **De la maniere de galcer les coulers à détrempe** هناك وصفة للغراء المستخدم.
١٦. **Eastlake, Materials** سبق ذكره، الجزء الأول صفحات ٢٢٣، **Merrifield, Oiginal** سبق ذكره، الجزء الأول
١٧. تفسير لـ **liquid** على أنها عكس كلمة **solid** تؤكد فقرة **Cardano** عن السندروس.

١٨. الطبعة الأولى: تي روسيللو، موجز الأسرار العالمية، البندقية ١٥٧٥، لا يمكن العثور عليه، ونحن نقتطف من الطبعة الثانية لعام ١٦٧٧، في مكتبة مارتشانا بفلورنسا.
١٩. الطبعة الأولى: فيوفارنتي، الأسرار العقلانية، البندقية ١٥٦٤، لا يمكن العثور عليه، ونحن نقتطف من الطبعة الثالثة لعام ١٦٦٠، في مكتبة مارتشانا بفلورنسا.
٢٠. جي. بي بيريللي، أعمال، فلورنسا، ١٦٠١، صفحات ٥٤٢-٥٤١.
٢١. كتاب أسرار الفنون المختلفة، والمعروف باسم مخطوطة مارتشانو، البندقية، رقم **Is3 5003** ونشره ماريفيلد بعنوان **Original Treatises**، سبق ذكره صفحات ٦٠٣-٤٦.
٢٢. ف، فيليبو يوناني، معاهدة حول المعرفة شيوعا باسم بالصينية، روما، ١٧٣١.
٢٣. مبادئ العمارة، سبق ذكره، ص ٤١٩.
٢٤. ارميني، عن الوصفات الحقيقية، الكتاب الثاني، الفصل التاسع.
٢٥. بالدينوتشي، صفحة ١٨٠، اورلاندي، مبادئ الرسم، بولونيا ١٧١٩، اللوحة الرابعة
٢٦. الفقرات التي كتبها **Eastlake** على المواد الملمعة الملونة موجودة في **Materials** سبق ذكره، ٢٤٧، ٢٧٠ والجزء الثاني صفحات ٢٧-٢٨، وحواشي ٣٨.
٢٧. **De Subtitlitate** سبق ذكره، الكتاب الثامن ص. ٣٤٩.
٢٨. حول ترميم عمود بيزارو كتبنا عدة مرات: في الكاتالوج الخامس لمعرض الترميمات، روما ١٩٤٨، برلنجتون (مجلة) يوليو ١٩٤٩، ونشرة المعهد المركزي للترميم، الجزء الثاني ١٩٥٠ صفحات ٥٧-٦٢، تحت مفردة ترميم في الموسوعة الإيطالية. وحول ترميم مادونا لوكوبو دي ماركوفالدو: الكاتالوج الخامس لمعرض الترميمات، سبق ذكره، وعدد يوليو ١٩٤٩ من مجلة برلنجتون، وتحت مفردة ترميم بالموسوعة الإيطالية، ونشرة الفنون، ١٩٥٠ صفحات ١٦٠-١٧٠. وحول ترميم جوتزولي في الكاتالوج الخامس لمعرض الترميمات، سبق ذكره، برلنجتون (مجلة) يوليو ١٩٤٩، ونشرة المعهد المركزي للترميم، الجزء الثاني ١٩٥٠ صفحات ٥٧-٦٢.

## ٧ إزالة إطار اللوحة الفنية أو الاحتفاظ به كقضية ترميمية

تشهد المتاحف والمعارض الفنية على مستوى العالم ثورة جديدة تتمثل في طريقة العرض والإضاءة وطرق المحافظة على الأعمال الفنية، وقد نتج عن ذلك ولادة علم جديد هو مزيج من التاريخ وعلم الجمال والعلم والموضة، وقد كانت قضية الإطار من ضمن القضايا المثيرة للجدل والتي نشأت نتيجة لتلك الاتجاهات الجديدة. فمن حوالي عشرين سنة ماضية كانت هناك حاجة ماسة لأن يتم إحاطة العمل الفني بإطار حتى ولو كان هذا الإطار بسيطاً جداً، أما الآن - على الأقل بالنسبة للرسم المعاصر - فمن الممكن أن يعرض العمل الفني بدون إطار، ولكن الحدود الفاصلة بين الفن القديم والفن المعاصر قد بدأت في الزوال لدرجة أن الناس قد بدأوا حديثاً في إزالة الإطارات التي كانت تحيط بالأعمال الفنية القديمة، ويعترف المؤلف أنه واحد من أوائل الناس الذين قاموا بذلك، فمن عشرين سنة ماضية وبالتحديد سنة ١٩٤٢ عندما كنت على رأس عرض فني لعمليات الإحياء في **Istituto del Restauro** قمت بعرض لوحات قديمة (**Brescianino, Benvenuto di Giovanni**) بدون الإطارات الخاصة بهم وقمت بتعليقهم في مكان يبرز القماش الأسود الموجود بين الألواح الخشبية واللوحة<sup>(١)</sup>. وقد اقتبست أيضاً فقرة من كتاب إيمانويل كانط **Critique of Judgement** تتناول القضية من منظور رسمي وغير رسمي، وتقول الفقرة: «إذا كان الإطار ليس جميلاً في شكله أو كان موضوعاً لكي يجذب الانتباه إلى الصورة فيسمى في هذه الحالة زخرفة ويكون مدمراً ومشوهاً لجماليات العمل الفني ونقائه». وقد يبدو لجوءي إلى فلسفة كانط العقلية غريباً وشاذاً ولكن المبرر هنا هو أنني أردت أن أتناول قضية الإطار الفني من منظور جمالي وليس من منطلق الديكور الداخلي. وبالرغم من أن كانط لم يكن حساساً تجاه الرسم فقد أدرك الدور المصطنع الذي تقوم به الإطارات الفنية، ولكن خلف هذا الدور المصطنع فللإطار وظيفة محددة بالرغم من كونها ثانوية بالنسبة للعمل الفني نفسه: وتحديد هذه الوظيفة قد يمكننا من حسم القضية الخاصة بالإطار الفني.

ووظيفة الإطار الفني في المقام الأول هي وظيفة مكانية: فدوره أكبر من مجرد الدور الذي يلعبه شكله الخارجي، وبمعنى آخر فإنه يقوم بأداء مهمتين: الأولى هي الربط بين المساحة المكانية للبيئة المحيطة بالمشاهد وبين المساحة المكانية الخاصة باللوحة، والثانية هي الربط بين المساحة المكانية

الخاصة باللوحة والمساحة المكانية الخاصة بالحائط الذي تعلق عليه تلك اللوحة. ولا يعتبر الحديث عن هاتين الخاصتين الداخليتين للإطار الفني وليداً لفكر الكاتب وحده، ولكنه يعتبر نتيجة منطقية لتفاعل العناصر الثلاثة - المساحة المكانية للصورة، المساحة المكانية للحائط، والمساحة التي يقف فيها المشاهد - مع بعضها وفي وقت واحد في تلك الفترة الزمنية التي يقوم فيها العمل الفني بعرض نفسه. وقد يتطلب هذا الاتجاه الفكري أن يتوقف الزمن وأن تظل عملية عرض العمل الفني حاضراً إلى الأبد، ولهذا فإن هذا التفاعل يتطلب هيكل محدد عن طريق إيجاد رابطة ونقطة تحول وطريقة تعليق معينة. فالإطار الذي يحيط بالعمل الفني هو وسيلة من وسائل الربط بين العمل الفني والعالم الخارجي، وهو إحدى هذه الوسائل فقط، فعلى مدار التاريخ الفني بأكمله نجد وسائل وحلول كثيرة نجحت في تحديد ملامح العلاقة المكانية المزدوجة بين المشاهد واللوحة من ناحية وبين اللوحة والخلفية من ناحية أخرى، فالورق والقماش الذي يحيط بلقائف الفن الياباني هو على سبيل المثال أحد هذه الحلول. وبالرغم من أن هذه الحلول تعكس الذوق الفني السائد في وقتها فهي ليست حلول مفاجئة أو اعتباطية، ففي اللحظة التي نشعر فيها أننا في حاجة إلى رابطة يجب أن نعمل فكرنا في محاولة لإيجاد رابطة مناسبة لأن الرابطة لا تأتي من تلقاء نفسها بطريقة منطقية، وعملية إيجاد الرابطة يجب أن تخضع لمقتضيات الفترة الزمنية التي تحدث فيها وتنسجم مع الذوق الفني السائد وقتها، وهنا تنشأ مشكلة أساسية ألا وهي أن تكون الرابطة منسجمة مع الذوق الفني السائد وليس مع اللوحة نفسها، فالرابطة لا تتعامل مع اللوحة على أنها واقع حقيقي ولكن تتعامل معها من حيث طريقة مرورها إلى الوعي الفردي للمشاهد، والفرق هنا أساسي وجوهري لأن الرابطة لن تؤثر على الحاضر الخاص بالعمل الفني إلا من خلال الوسيلة التي يعرض بها هذا الحاضر نفسه في الحاضر التاريخي الخاص بالوعي الفردي للمتفرج. ومن هنا يتضح أن مشكلة الإطار لا يمكن حسمها للأبد حتى عن طريق من أبدع العمل الفني إلا إذا تم تثبيت البيئة المكانية الخاصة بالعمل الفني إلى الأبد، فإذا حدث أي تغيير في مكانيات العمل الفني فيجب أيضاً أن تختلف الرابطة وتتغير، وهذا التغيير ليس في مجرد شكل جديد للإطار ولكنه تغيير يجب أن يبدأ التفكير فيه من عند البيئة المكانية الخاصة بالخلفية التي يوضع أمامها العمل الفني، والتي يجب أن تتوقف لحظة عند طبيعتها وعند كيفية تأثيرها على العمل الفني. فالخلفية غالباً ما تكون الحائط الذي يعلق عليه العمل الفني، ولكن لأي حائط قيمة مكانية محددة من حيث كونه داخلي أم خارجي وأيضاً من حيث الطريقة التي يرتبط بها بالمفهوم المعماري الخاص بالمبنى، وأنا أقصد هنا بكلمة «المفهوم» القيمة التي أعطاها المهندس لمساحة مكانية معينة، فأى حائط سواء أكانت داخلية أو خارجية لها معنى مكاني محدد وهي أيضاً مميزة من الناحية الخارجية ومن ناحية تعبيرها عن شكل تاريخي محدد، فتعامل مهندس معماري بيزنطي مع فكرة داخلية سيبتج عنها حائط

له قيمة مكانية مختلفة عن الحائط الذي هونتاجا لتعامل **Frank Lloyd Wright** مع نفس الفكرة الداخلية<sup>(٢)</sup>. ويبدو أنه يوجد معنيان مكانيان مقبولان للحائط، فالحائط إما كيان مجسم أو سطح، فإذا تم التعامل معه على أنه كيان مجسم فإن الرابطة المكانية للوحة الفنية يجب أن تكون رابطة بين كيانين مختلفين، وإذا تم التعامل معه على أنه سطح فإن المسألة ستختلف طبقا للصفات المكانية للوحة الفنية. فإذا حدث أن قررنا أن البيئة المكانية للوحة الفنية هي سطح فإن وجود توازن بين الخلفية وبين سطح اللوحة يكفي لخلق طبقة مكانية عازلة، فبالرغم من أنه يبدو أن البيئة المكانية للوحة الفنية هي التي تسود نجد في الحقيقة أن الحل دائما ما يكون من خلال المعلومات المكانية التي يقدمها لنا الحائط، ولأنني لا أود أن أفرض تفسير شخص معين على التاريخ فيكفي أن أسترجع ما قاله **Alberti** أن لكل حائط «المهرم الداخلي الخاص به». فمنذ بدايات الفن المعماري الحديث (تقريبا حتى ١٩١٠) لم يكن هناك رفض للبيئة المكانية التي تنتج عن المنظور الخاص بعصر النهضة ونتيجة لذلك نجد أن المباني في ذلك الوقت كانت تحتوي على حوائط تخفي بناء أو هيكل محدد سواء كان ذلك في سياق داخلي أو خارجي، فالحائط النسبي ليس مميزا (حتى في أوائل عصر النهضة) والحل الذي يتطلبه قد طرأ عليه الكثير من التحسينات والتعديلات من بدايات عصر النهضة وحتى الفن الباروكي الذي ساد في القرن السابع عشر.

وقد كان ما سبق تمهيدا للنقاط التالية. أولا: الرابطة المكانية والتي تجسدت في الإطار هي قضية معمارية وليست تصويرية. ثانيا: القضية التاريخية والتي تتطلب الاحترام الكامل لحالة العمل الفني الحالية ولروابطه المكانية تكون محل نقاش عندما يكون السياق المكاني الأصلي للوحة لم يتغير. وهناك عدة نتائج منطقية تتبع النقطتين السالف ذكرهما: فبناء على ما تفترضه النقطة الأولى هناك حاجة إلى أن يتم وضع اللوحة داخل إطار ولكن بدون معايير أسلوبية زائفة، فالبيئة المعمارية التي ينتمي إليها الرسم هي التي ستحدد الرابطة المكانية التي يجب استخدامها، وعلى هذا فإن وضع لوحة تنتمي إلى القرن الخامس عشر داخل إطار ينتمي إلى نفس الفترة الزمنية ليس ضروريا. وبناء على ما تفترضه النقطة الثانية فإن الحفاظ على الوضع الحالي للعمل الفني يصبح ضروريا في الحالات التي تكون فيها البيئة نفسها هي العمل الفني، ومن الجدير بالذكر هنا أن ترك عمل فني رائع في بيئة مهملة سيكون من شأنه تشويه العمل الفني تماما، ولهذا فإن الحفاظ على الروابط المكانية يجب أن يخضع للمزيد من البحث والنقاش.

وأنا الآن أستطيع أن أتخلى عن تحفظي وأتحدث عن مشكلة الإطار من الناحية الإحيائية كما تحدثت عنها في مقالتي عن النظرية، فالحفاظ على الإطار أو التخلص منه لا يختلف عن الاحترام الكلي أو الجزئي للأجزاء التي يتم إضافتها إلى العمل الفني، فإضافة الإطار جزء من التاريخ وإعلان

لانتقال اللوحة إلى دائرة الذوق الفني السائد في فترة زمنية معينة، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك منها الـ **Madonna** والإطارات الخاصة بها في **Pitti Gallery** ومنها أيضا الإطارات الرخامية التي تحيط بالرسوم التصويرية على الجدران وأشغال الكانفا الموجودة في الأسقف الذهبية. ويجب أن نقف هنا وقفة عند عملية تنظيم وعرض مجموعة معينة من الإطارات من فترة زمنية معينة.

فما يجب تجنبه هنا هو إزالة الإطار من على لوحات فنية قديمة بدون استبدال الإطار برابطة أخرى، فلم يعد ذلك خاضعا للذوق الشخصي، وهذا هو الخطأ الذي حدث في **Gallery of Palazzo Bianco** في جنوه، فلا يمكن هنا حل المشكلة عن طريق تجاهلها، وقد كان الحل الذي قام به **Scarpa** في أكاديمية البندقية (اللوحة ٤٠) حلا جيدا: فقد قام بعمل حلقة مفرغة حول اللوحة، ولكن من الواضح أنه لا يوجد وصفة محددة من الممكن أن أقترحها هنا.

عندما تطرقت لهذا الموضوع أول مرة<sup>(٣)</sup> كان هناك مثال حقيقي في ذهني ألا وهو الترتيب الجديد لـ **Jeu de Paume** حيث كان القصد من وراء هذا الترتيب احترام ذوق الانطباعيين فيما يخص الإطارات، وأنا لا أعترض على هذا القصد بل أعتبر أنه نابع من حس تاريخي واعي، ولكنني أتعامل مع قضية الإطار من ناحية معمارية - جمالية ومن ناحية كونه رابطة مكانية وليس من وجهة نظر تاريخية، ولهذا فأنا لا أتفق كلية مع هذا الاتجاه الفكري لأنه يمثل مرحلة فقط من مراحل التفكير التاريخي لعمليات الإحياء والترميم.

المعايير التاريخية لا تكتسب ثقلا أكبر عندما تعتمد على الذوق الفني لفترة زمنية معينة أو على اتجاهات الفنانين المعلنة وغير المعلنة وما يفضلونه<sup>(٤)</sup>، فالإطار ليس مهمة الفنان لأنه ليس الوحيد الذي يشاهده، ولذا فمن الممكن أن يكون هناك تفسير آخر يتمتع بالأصالة وتكون له قوة وحضور كقوة القانون. وقد حدث ذلك في الإطارات المرسوم عليها الموجودة في الـ **Sistine Chapel** أو في الـ **Carracci's Farnese Gallery**: فداخل هذه الإطارات كان هناك عمل فني جديد - وقانون جديد. فليس من الغريب إذن أن **Monet** قد فكر في إزالة الإطارات من أعماله الفنية الأخيرة (١٩١٥ - ١٩٢٣)، فالنزعة الطبيعية في «لوحة زنابق» الماء لمونيه لا تحتاج إلى رابطة ولكن تحتاج فقط إلى «شريحة من الحياة» لينقل بسلاسة إلى المساحة المكانية الخاصة بالمتفرج، فقد شعر **Monet** أن لوحاته تحتاج إلى الاستمرارية كما تحتاج إلى المكان، ولكن اللوحة الفنية تظل لوحة فنية يتوقف عرضها على البيئة المكانية الخاصة بالخلفية، فهنما الدقيق للخلفية سيحدد طريقة ارتباط اللوحة بها وليس العكس.

وبعد أن تعاملنا مع متاحف مثل **Jaquemart-André** أو **Poldi-Pezzoli** وتحدثنا عن المتاحف التي يوجد فيها الأثاث مكتمل بكل مفرداته من السجاد والحلي وأعمال الخزف والصيني أن الألوان

لكي نتحدث عن المتاحف التي هي في حد ذاتها مساحة معمارية والتي نتمتع فيها بالأعمال الفنية كأعمال فنية، فالرابطة المكانية بين تلك الأعمال وبين المساحة المعمارية هي التي تجسد الوعي الفني للفترة الزمنية التي نتحدث عنها تلك المساحة المعمارية.

وبالنسبة للرابطة فليس هناك حل مسبق يمكن أن يتوصل إليه الفنان أو يمكن تخيله عن طريق التاريخ الفني، فنحن نتحدث هنا عن علم متاحف من ناحية كونه إجراء إحيائي وقائي، فعملية الإحياء الوقائية تعني هنا أن نوفر كل الظروف الملائمة للحفاظ على العمل الفني وعلى عبوره لأزمان مستقبلية، كما تعني أيضا الحفاظ على المساحة المكانية الخاصة بالعمل الفني وبموقعه.

وأنا لا أتذكر هنا مثلا محمدا، فالقيمة الجديدة التي اكتسبها الحائط في المعمار الحديث لم تأخذ مأخذ الجد، ولم يتم أيضا دراسة القيمة التي تحملها الحوائط في المعمار القديم أو الكيفية التي يمكن بها تحويل حائط قديم إلى معمار حديث، فقد تم التعامل مع المشكلة من ناحية اللوحة وليس الحائط، فهذا الخطأ المبدئي يؤدي إلى إزالة الإطارات بشكل كلي كما يحدث في الروابط المعقدة ثلاثية الأبعاد والتي نتحدث عنها من باب التقاليد التاريخية تحت اسم الإطارات.

فمن من الفنانين لم يسمع أنه لا يوجد الآن من يعرف كيف يصمم شكل الإطار؟ فإذا حدث أن غير الفن المعماري مقاييس المكان عنده فمن الممكن أن تظهر اللوحة الفنية الموجودة على حائط مرة أخرى كنوع من أنواع الإطارات الفنية.

ففي الوقت الحالي لم تعد الإطارات وحدها هي الرابطة المكانية بين اللوحات الفنية وبين سياقها المكاني، وبالإضافة إلى ذلك فإنه لا يمكن أيضا أن نحصل على رابطة عن طريق إزالة الإطارات بطريقة تلقائية، فالعملية تتطلب أن نحافظ على أصالة العمل الفني وجوهره من خلال ربطه بسياق مكاني مناسب عن طريق رابطة مكانية لا تفسد هذه الأصالة أو تعيبها.

تؤكد نظرية الجشطالت النفسية ما سبق أن ذكرناه عن الإطارات الفنية، فيقول **Arnheim**<sup>(٦)</sup> أن الإطار هو مثال على الشكل والخلفية في وضع متضاد - ويعد ذلك واحدا من أعمق العلاقات التي تتم دراستها في علم نفس الشكل. وبالرغم من أن العصر الحديث لا يتعامل مع الإطار على أنه مشتق من النافذة فهناك اتجاه يتحدث عن الأصل المعماري للإطار، وبعيدا عن العلاقة بين الإطار الفني والحائط هناك أيضا العلاقة بين الإطار واللوحة التي يحيط بها، وهذا يفسر الدور الذي لعبه الإطار عندما تحدثنا عن الفصل بين مكانيات العمل الفني والسياق المكاني له. ويقول **Arnheim** هنا: «لقد بدأ الرسامون في التقليل من عمق المساحة التصويرية والتأكيد على أهمية أن تظل اللوحة مسطحة... فبدأت من هنا اللوحة في خطف الحدود الفاصلة من الإطار، أو بمعنى آخر في جعل الحدود الفاصلة هي الحدود الخارجية للوحة وليس الجانب الداخلي للإطار». ومن هنا بدأت العلاقة بين الإطار

واللوحة في الانهيار، ويقول **Arnheim** هنا: «لقد تكيف الإطار مع وظيفته الجديدة فأصبح إما خطأ رفيفاً أو خلفية مائلة تبرز الصورة وتظهرها في شكل سطح محدد أمام الحائط».

### الحواشي

١. راجع الفنون، ١٩٤٢، ص ٣٦٦.
٢. قضية الأجزاء الداخلية والخارجية كأبعاد للمساحة المعمارية وهكذا كفكرة مكانية في الفن المعماري في أزمنة مختلفة وفي هذا نحيل إلى عملنا «عن المعمار» تورينو ١٩٥٦.
٣. في المجلة الأسبوعية «إل بونتو»، ١٤ مارس ١٩٥٩، عدد ١١.
٤. هناك أبحاث دقيقة وقيمة عن تلك القضايا انظر ج. بازان، في مقدمة كتاب لوج الأعمال الانطباعية، المتاحف القومية، ١٩٥٨، صفحات ١٤-٢٣.
٥. ر. أرنهيم، الفن والإدراك البصري، جامعة كاليفورنيا، ١٩٥٧، ص ١٩٢.

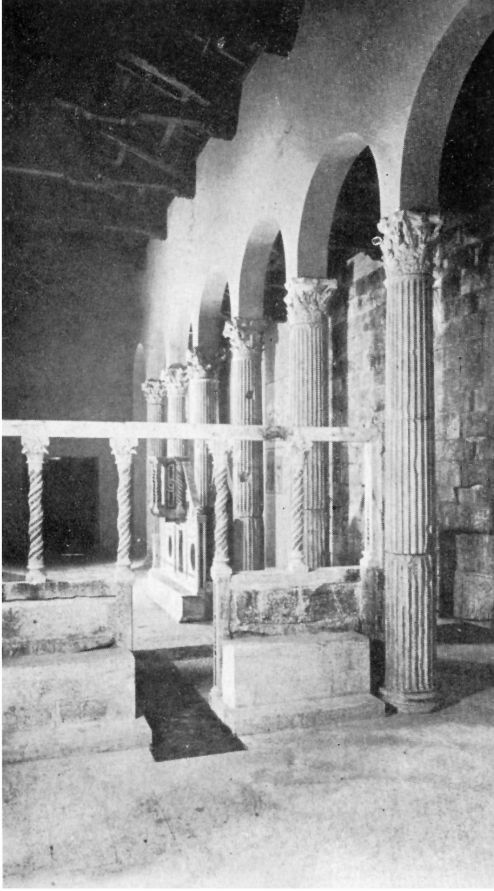


## اللوحات والصور

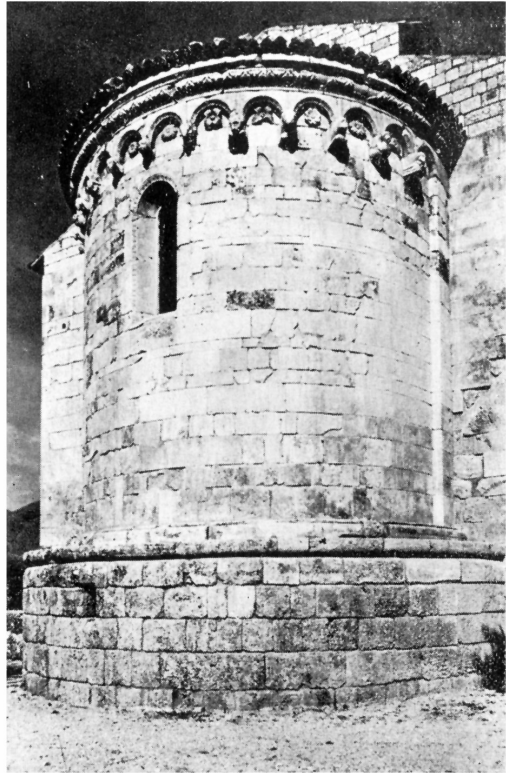




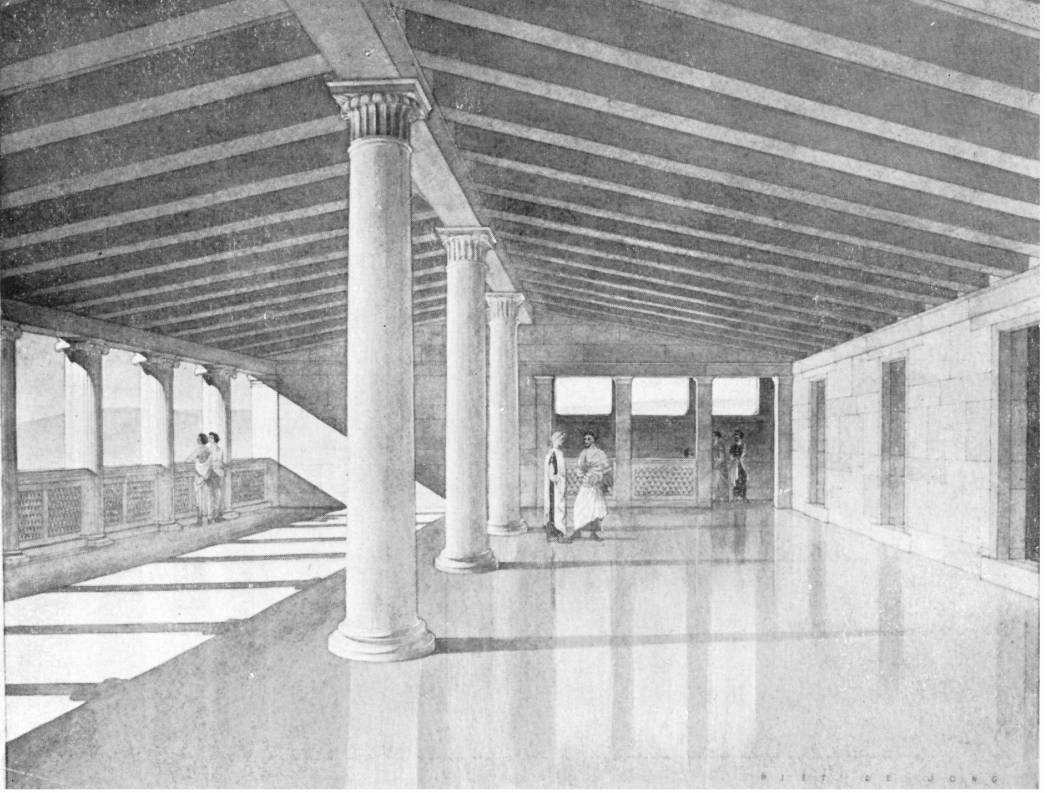
صورة رقم ١ : جينوة - القصر الأسباني - أنطونيو دامسينا - خلفية الحامل الخشب



صورة رقم ١: البافوتشنة - سان بيترو - من  
الداخل بعد الترميم .



صورة رقم ٢: البافوتشنة - سان بيترو -  
الحصن بعد الترميم.



صورة رقم ١: أثينا، اجور، إعادة بناء سقيفة أتاكو - تصوير المدرسة الأمريكية من موسوعة الفن القديم .

صورة رقم ٢: أثينا، اجور- تصوير بوناكازا من موسوعة الفن القديم.





صورة رقم ١: فيتربو - مقصورة  
مازاتوستا - لورانسو دافيتربو -  
زواج العذراء - تفصيل للأجزاء  
المكسورة بعد تجميعها.



صورة رقم ٢: فيتربو  
- مقصورة مازاتوستا  
بعد ملئ الفجوات.



صورة رقم ١: روما - أسد من الحجر (الفض الصيني) - القطع قبل إعادة تجميعها (البنك الايطالي - مجموعة جولينو).

صورة رقم ٢: روما - القطع اثناء إعادة

تجميعها واستكمال الفراغات.

صورة رقم ٣: روما - الأسد بعد الترميم.



صورة رقم ١: سيينا - متحف  
أعمال كاتدرائية دونسو دي  
بونتسينا - تفصيل من  
الأياف المغطاه.



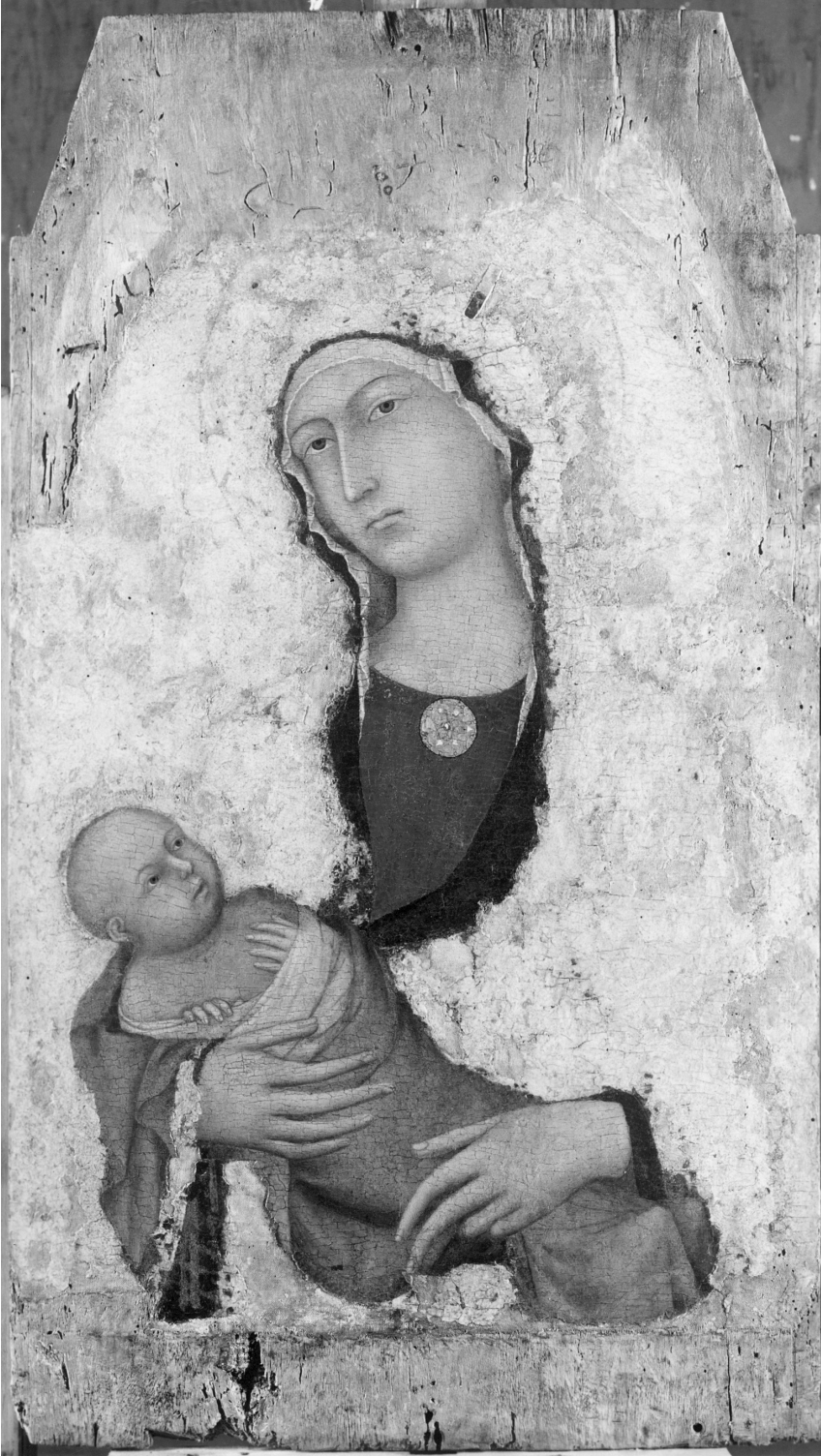
صورة رقم ٢: سيينا - متحف  
أعمال كاتدرائية دونسو دي بونتسينا  
بعد الترميم.





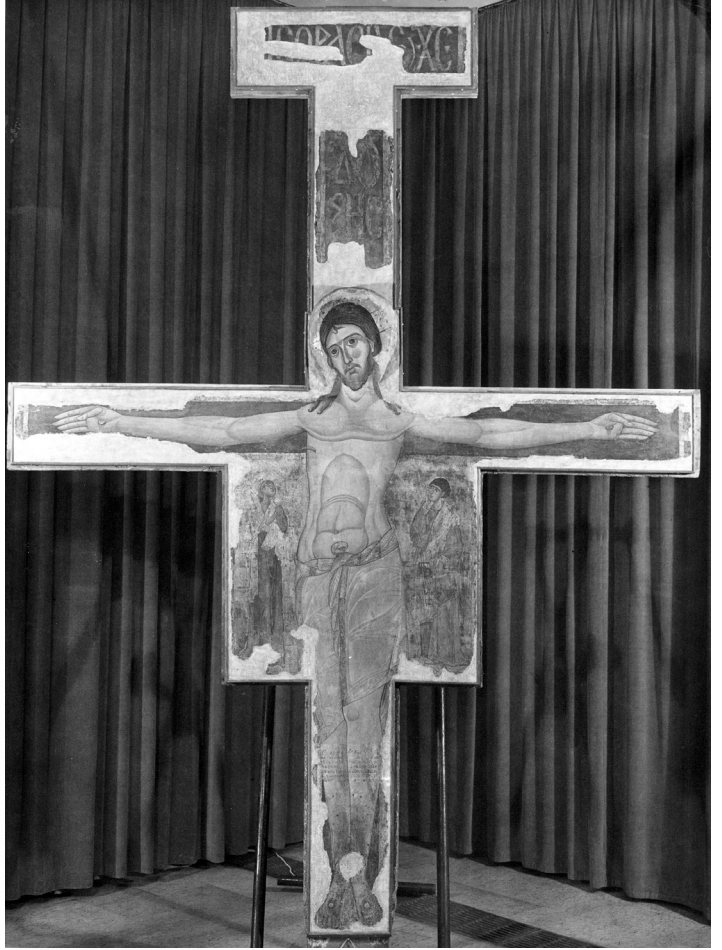


صورة رقم ١: سراكوزا - المتحف القومي لقصر بيلومو - أنتونيلو دامسينا بعد الترميم.

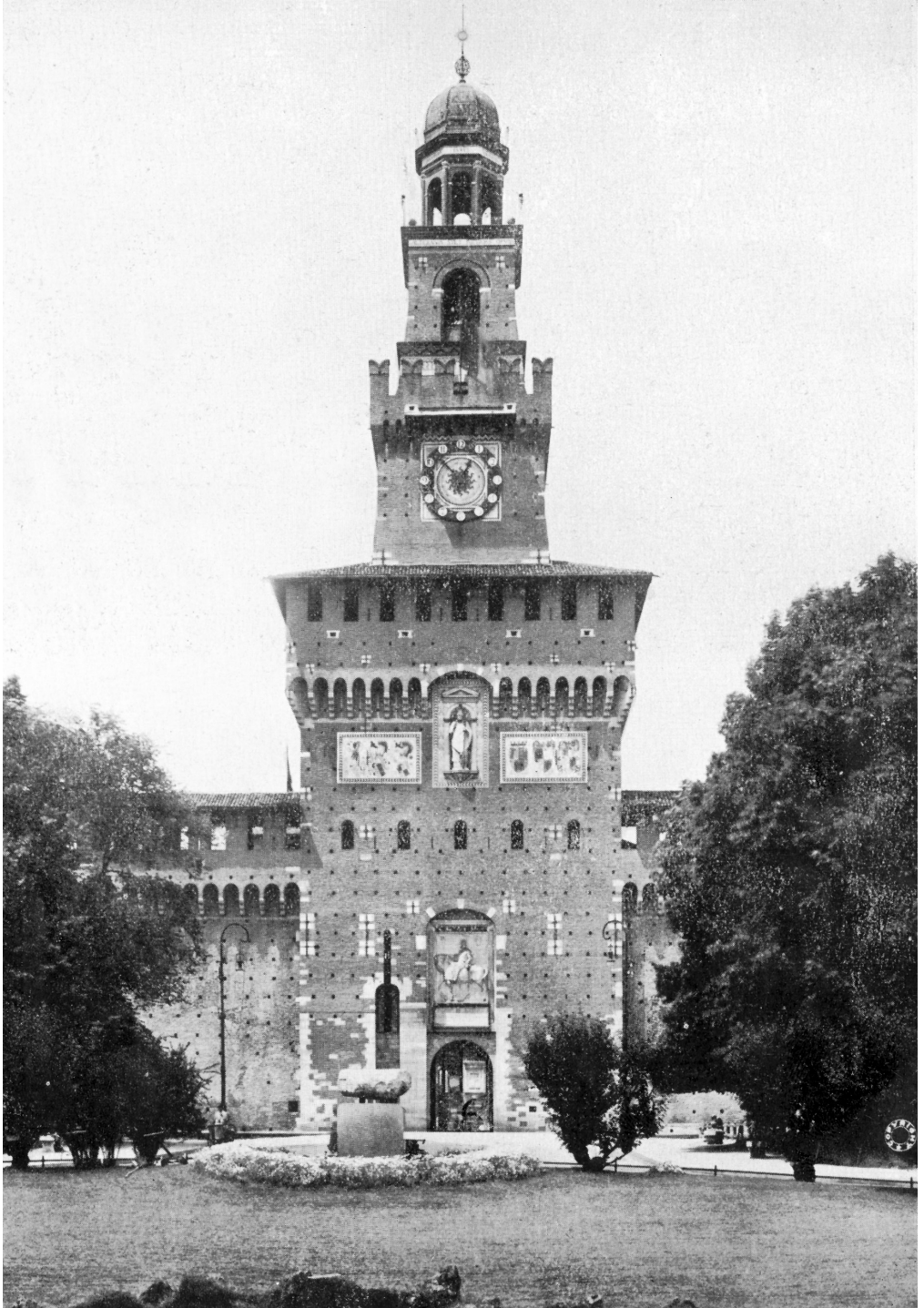


صورة رقم ١: سينا - بياكوتكا سيمون مارتيني: مريم والطفل من لتشيوجمانا بعد الترميم.

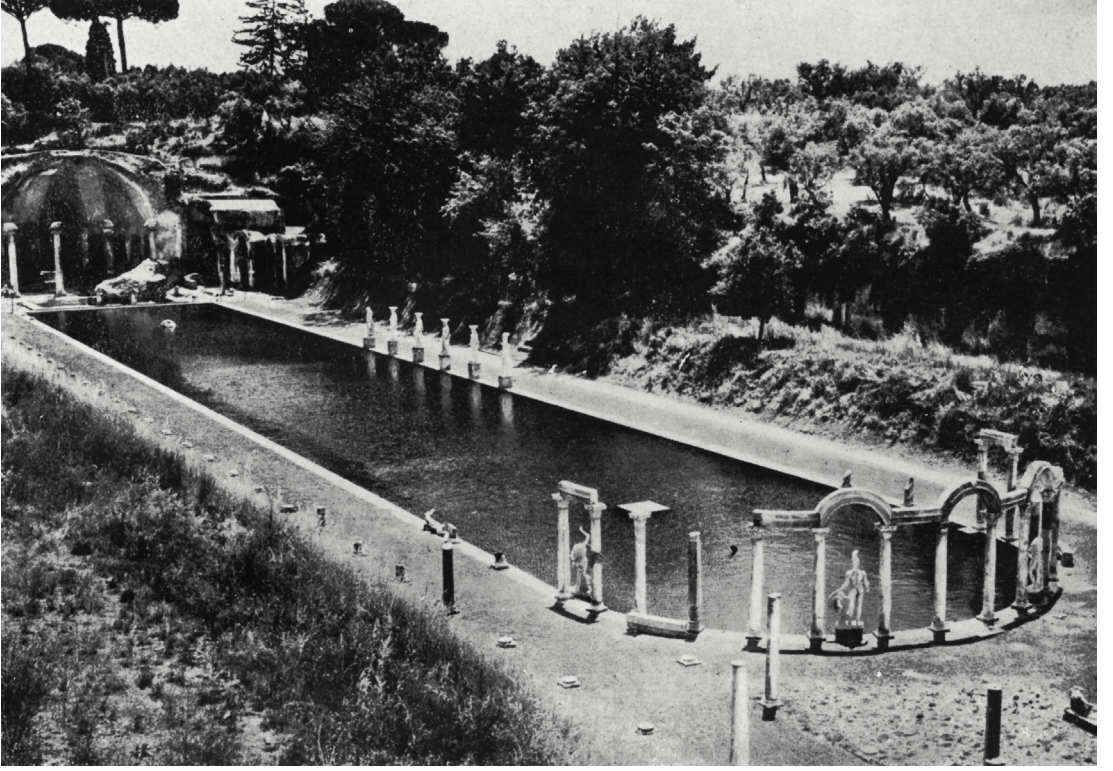
صورة رقم ١: جزيرة ترميني  
 - كنيسة القديسة ماريا - أنونيموس  
 - تصوير كريكفكس بعد الترميم.



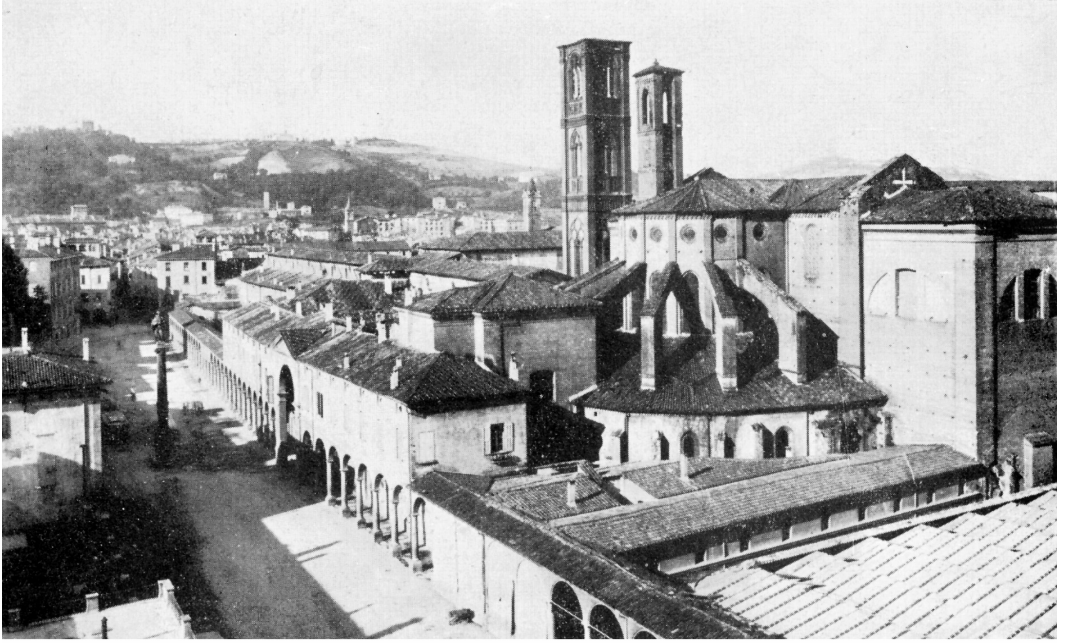
صورة رقم ٢: جزيرة ترميني - كنيسة  
 القديسة ماريا - الحلفية بعد الترميم.



صورة رقم ١: ميلانو، قلعة سفورتسيسكو: برج فيلاريتي (تصوير اندرسون).



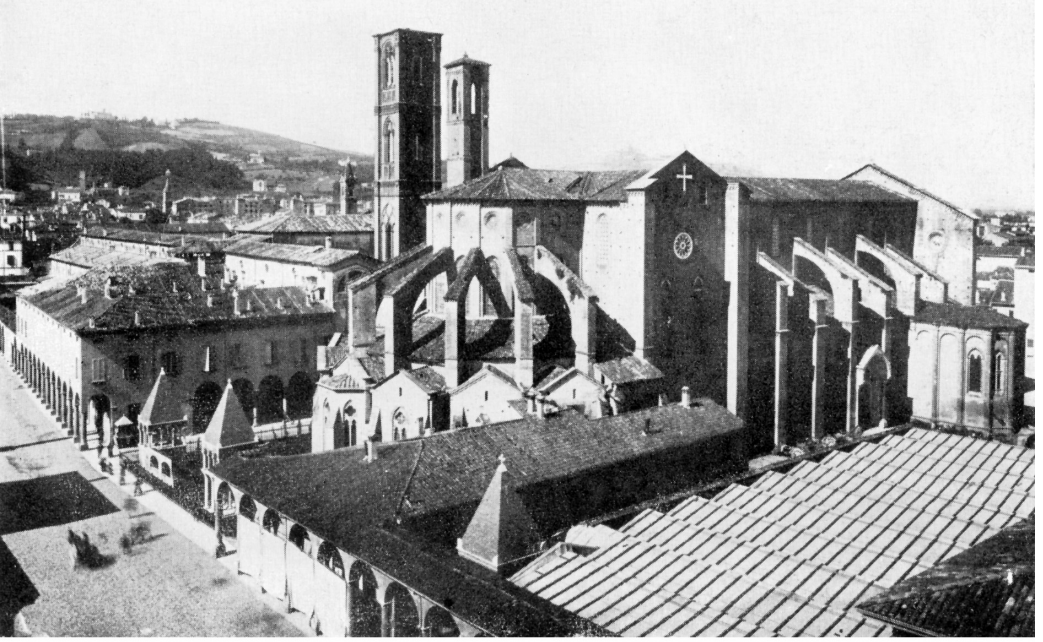
صورة رقم ١: تيفولي - فيلا هارديان - الكانوبيرس بعد إعادة البناء.



صورة رقم ١: بولونيا،  
كنيسة سان فرانشيسكو.  
محراب وكنيسة، قبل  
الترميم (من أرشيف  
الصور الفوتوغرافية  
لصندوق التوفير في  
بولونيا).



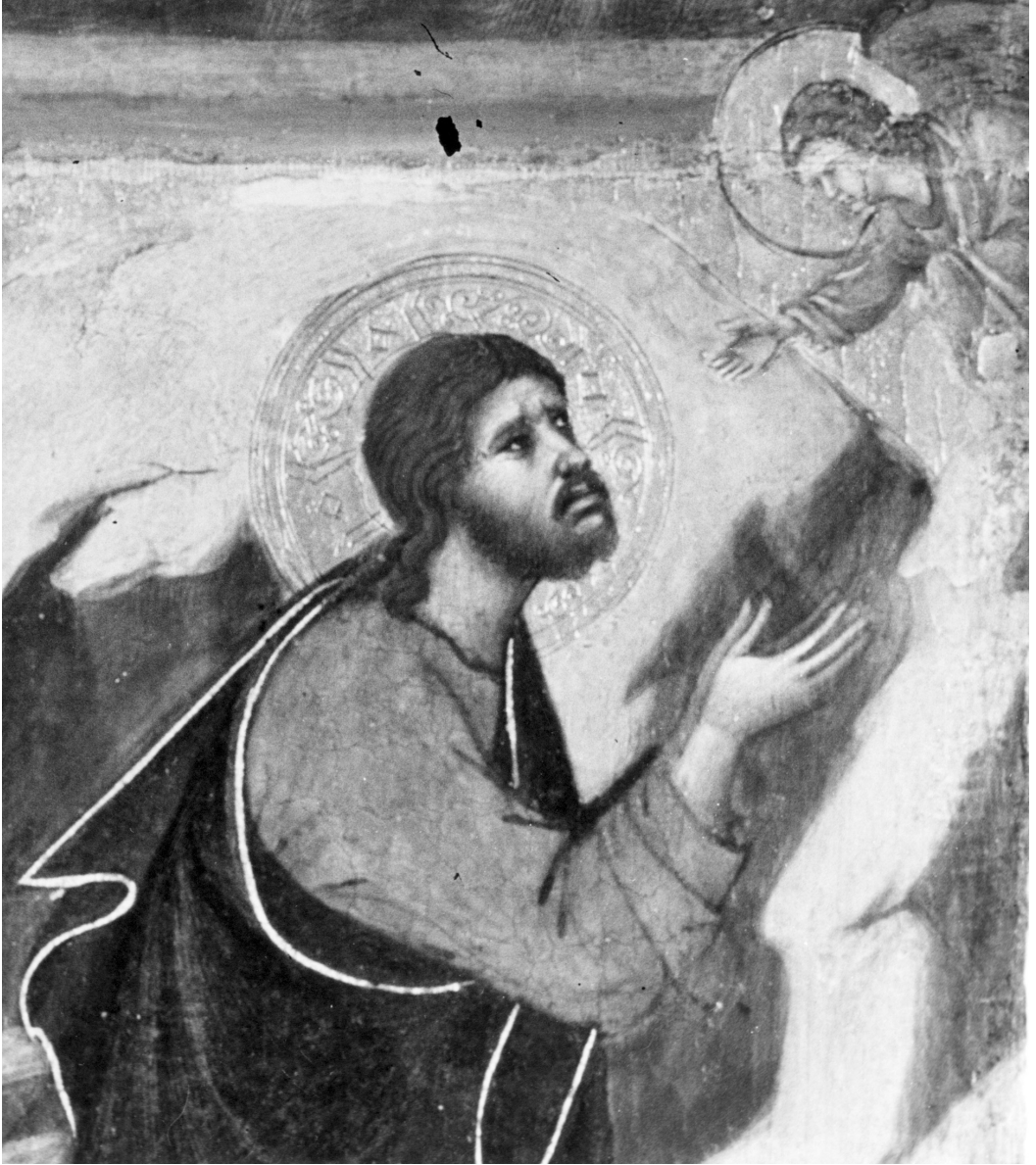
صورة رقم ٢: بولونيا-  
كنيسة سان فرانشيسكو:  
برج الأجراس والمحراب،  
قبل الترميمات  
(من أرشيف الصور  
الفوتوغرافية لصندوق  
التوفير في بولونيا).



صورة رقم ١: كنيسة سان فرانشيسكو: منظر عام بعد الترميمات  
(من الأرشيف الفوتوغرافي لصندوق التوفير في بولونيا).

صورة رقم ٢: بولونيا، كنيسة سان فرانشيسكو، المحراب، الحالة الراهنة، بعد الترميمات  
(من الأرشيف الفوتوغرافي لصندوق التوفير في بولونيا).





صورة رقم ١: سيينا - متحف أعمال الكاتدرائية - دوتشو بونيسيا - قصة في العمل الجداري لمتبعد في الحديقة -  
الحالة توضح أن الرسم القديم تم إزالته وباقي الرسوم تم تركها لتكون جزء أساسي من الباتينا.





صورة رقم ١: نابولي، القديسة  
كيارا: من الداخل، بعد القصف.



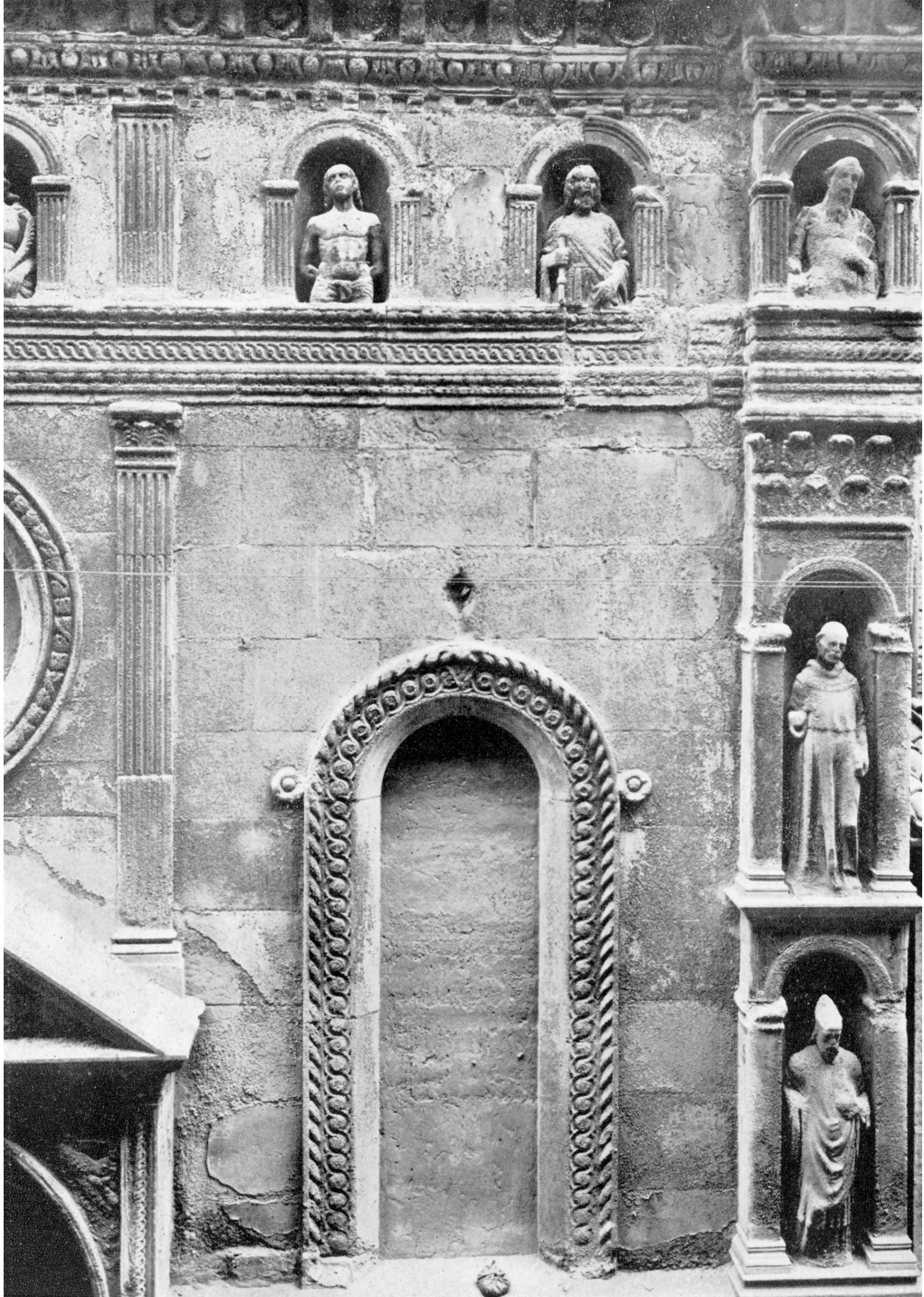
صورة رقم ٢: ، القديسة كيارا: من  
الداخل، بعد القصف.



صورة رقم ١: نابولي، القديسة كيارا: من الداخل، بعد الترميم.



صورة رقم ١: بولونيا، قصر بيفيلاكوا: الباب الرئيسي (تصوير أندرسون).



صورة رقم ١: بولونيا: كنيسة العذراء في جالبيرا أو آباء الفيليبين: إحدى تفصيلات الواجهة (تصوير البيناري).



صورة رقم ١: سيينا، بورتو روما - ساسيتا (وسانو دي بييترو) : المقدمة.

صورة رقم ٢: سيينا، بورتا بيسبيني، سدوم: عبادة الرعاة.





صورة رقم ١: ريميئي، قوس أغسطس (الجانب الشمالي) قبل التهيئة الحالية (تصوير اندرسون).



صورة رقم ٢٠١: ريميني،  
قوس أغسطس بعد  
التهئية الحالية.

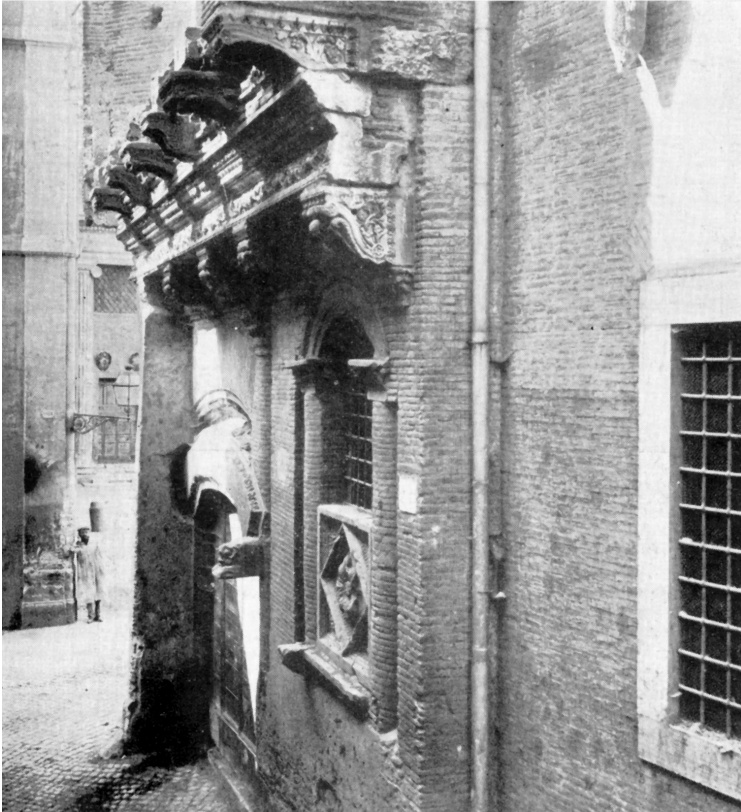


صورة رقم ١: روما، ميادين ترايانو ومقر إقامة فرسان رودس (تصوير اندرسون).





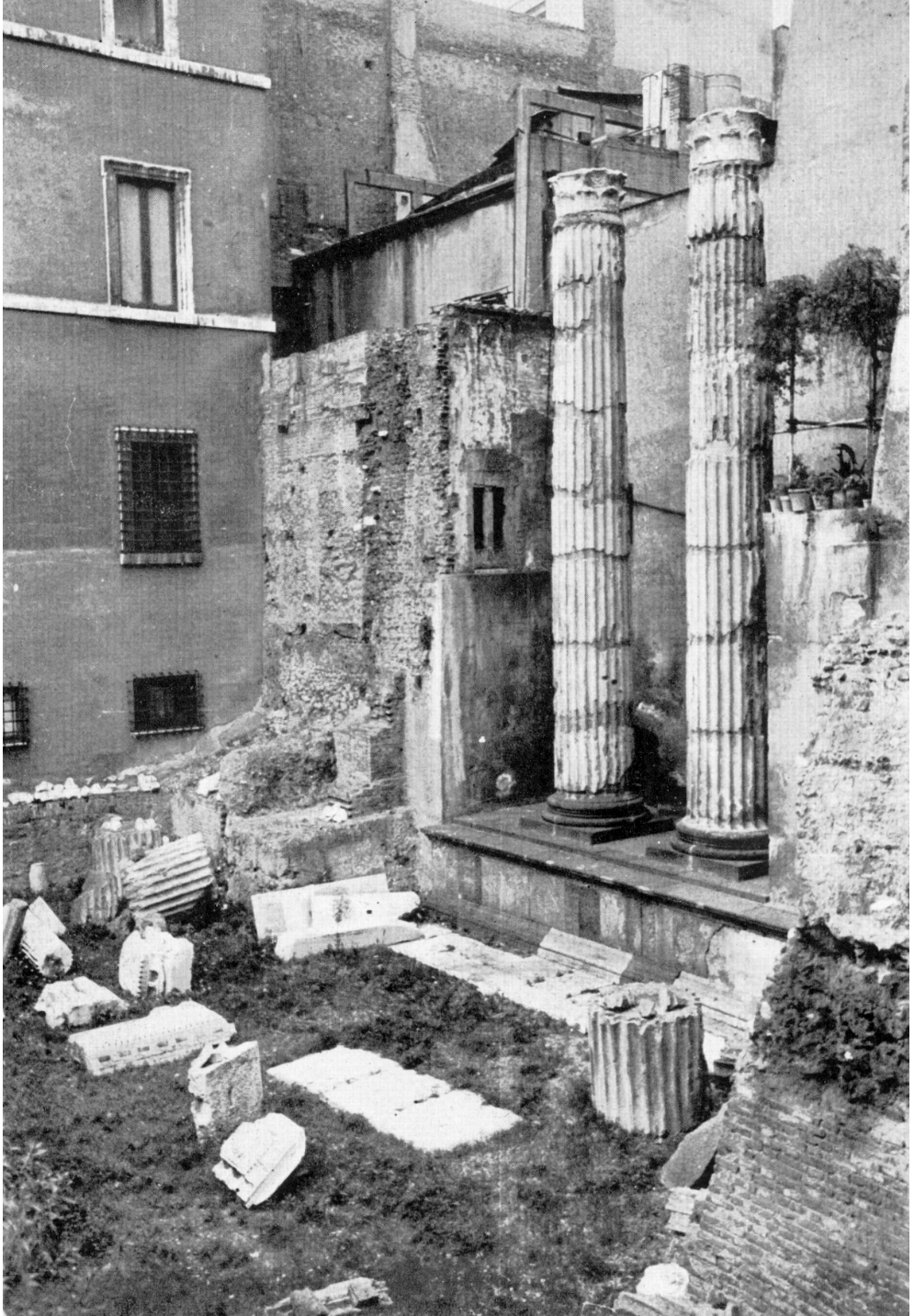
صورة رقم ١: تيفولي: معبد سيبيللا (مركز التصوير القومي).



صورة ١، ٢٠١ : روما، دار كريشيسي،  
قبل إنشاء شارع ديل ماري (مركز  
التصوير القومي).



صورة رقم ١: روما، دار كريشيني: بعد بناء شارع ديل ماري (مركز التصوير القومي).



صورة رقم ١: روما، شارع ديبي بوتيجي اوسكوري، المعبد.



صورة رقم ١: بيزا،  
ميدان دي كافالييري:  
قصر أورولوجو  
(الساعة) (تصوير  
اليناري).



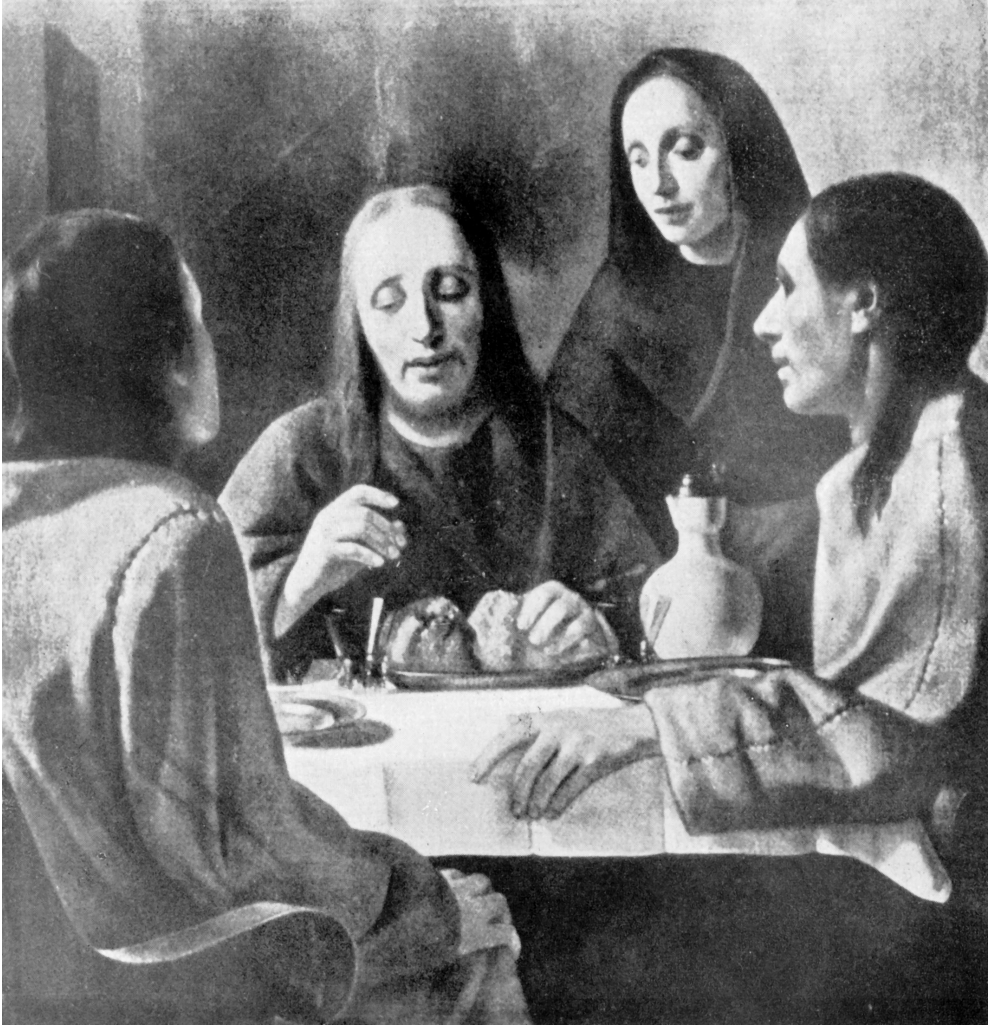
صورة رقم ٢: - لوكا:  
كاتدرائية الوجه  
المقدس بالزينة  
المقدسة والتاج  
(تصوير اليناري).



صورة رقم ١: روما، سانتا اندريا ديلا فاللي.

صورة رقم ٢٠١ : روما، سانتا اندريا ديلا فاللي:  
بعض تفاصيل الواجهة.





صورة رقم ١: فان ميجرين (صورة تقليد لفيرمير): المسيح في إيماس، مجموعة خاصة  
(من «مجلة برلنجتون» ١٩٣٧ ص ٢١١).





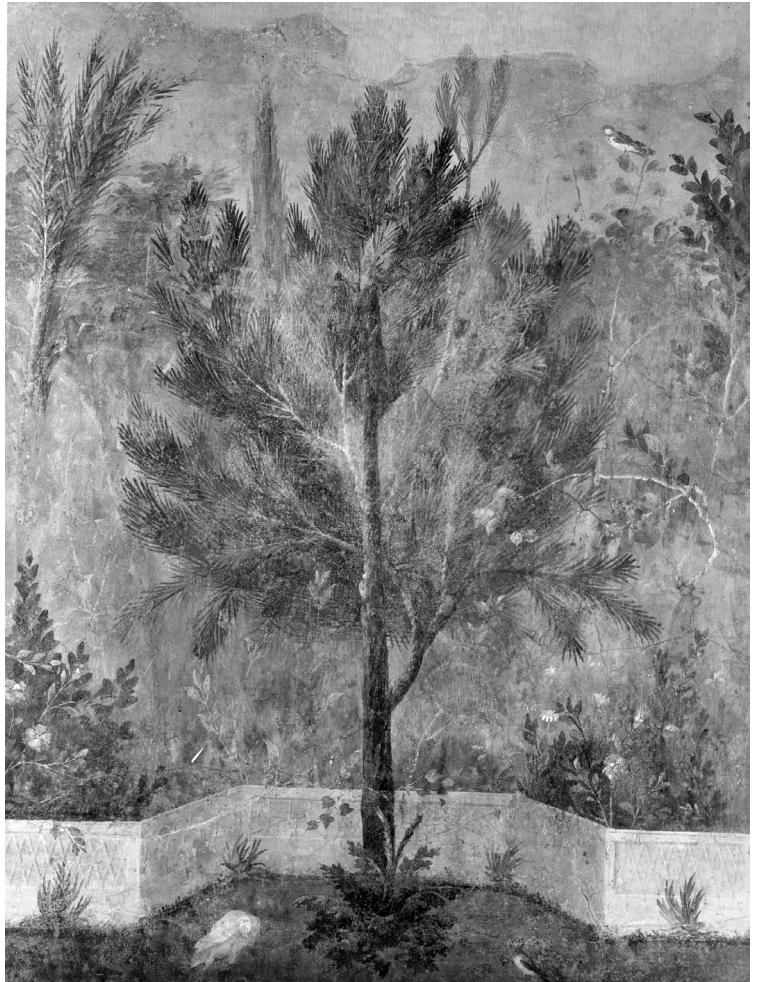
صورة رقم ١: مقابر تاركينيا- مقبرة أتيلينت (أتريسكان) تفصيل لأرضية الجدار بعد الترميم.

صورة رقم ٢: مقابر تاركينيا- تفصيل للجدار الشمالي بعد الترميم.





صورة رقم ١: مقابر تاركينيا-  
مقبرة أتيلينت (أتريسكان)  
تفصيل لأرضية الجدار بعد  
الترميم.



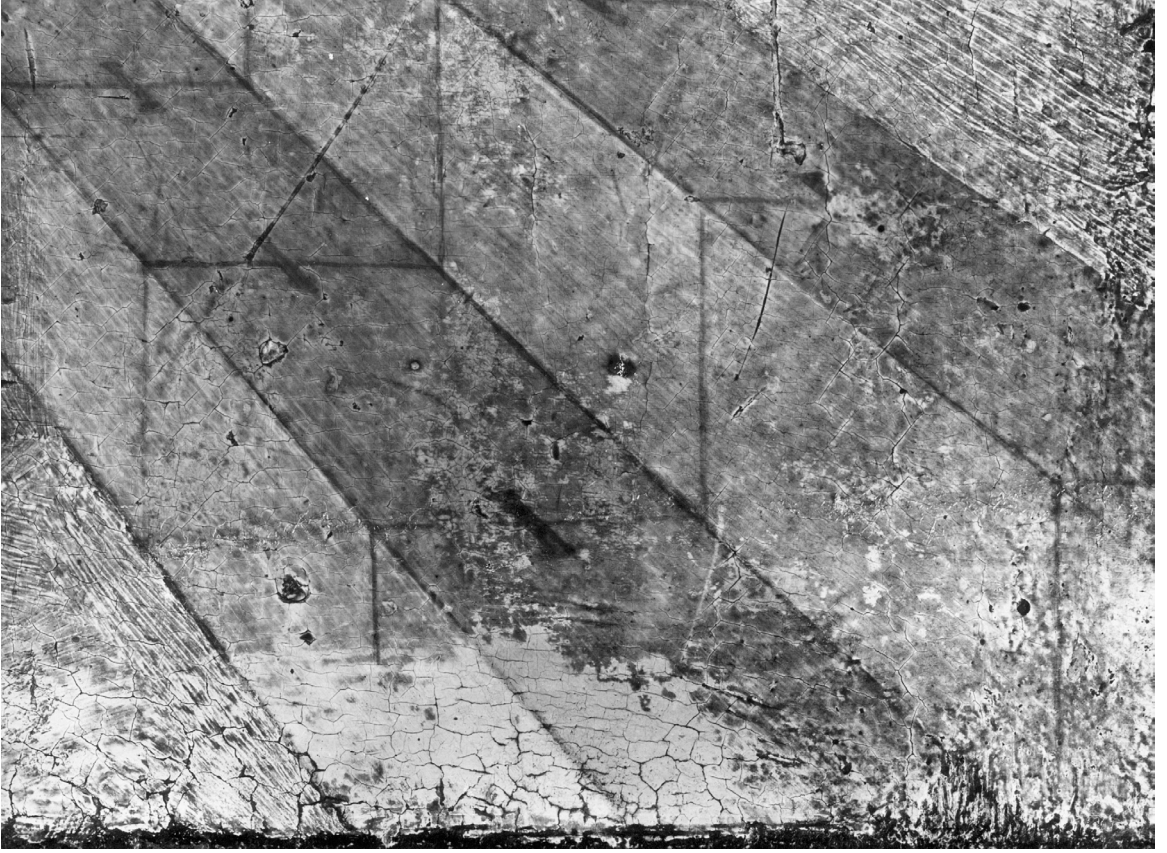
صورة رقم ٢: مقابر تاركينيا-  
تفصيل للجدار الشمالي بعد  
الترميم.



صورة رقم ١: روما - القديسة ماريا في التراسيتيفري - القرن السادس الميلادي بعد الترميم.



صورة رقم ١: بيزارو - متحف شيمكو - تفصيل من القديس تيرميسيو - بعد الترميم.



صورة رقم ١: بيزارو - متحف شيمكو - تفصيل من القديس تيرميسيو- صورة تفصيلية للألواح.

صورة رقم ١: سينا، كنيسة دي سيرفي  
مريم والطفل بعد الترميم.



صورة رقم ٢: سينا، كنيسة  
دي سيرفي - تفصيل بعد  
التنظيف وأثناء المعالجات.

صورة رقم ١: سيينا، كنيسة دي سيرفي، غطاء رأس رقيق  
لماركو فالدو: العذراء مع الطفل. تفصيلة أثناء إزالة الورنيش  
(الطلاء) المضاف فوق الطلاء الشفاف.



صورة رقم ٢: سيينا، كنيسة دي سيرفي، صورة مكبرة  
لغطاء الرأس الرقيق من القرن الثالث عشر. يشير  
السهم إلى فجوة يبدو فيها الأساس الأبيض الذي وضعت  
فوقه طبقة طلاء أصفر شفاف، وفوق الطلاء تم رسم  
النسور والزخارف الأخرى.



صورة رقم ١: بروجيا - بينكوتكا - مريم والقديس (١٤٥٦) بعد الترميم.

صورة رقم ٢: بروجيا - بينكوتكا - تفصيل من القديس بيتر - السهم يشير الى مكان إزالة بقع الشمع.







صورة رقم ١: بروجيا - بينكوتكا  
- مريم والقديس تفصيل يوضح  
بقع الشمع التي مازالت موجودة  
- البقع توضح بقايا تذهيب.



صورة رقم ٢: بروجيا  
- بينكوتكا - مريم والقديس  
تفصيل يوضح بقع الشمع التي  
مازالت موجودة.



صورة رقم ٢٠١ :  
فينتسيا (البندقية)  
أكاديميا: قاعتان  
(المعماري سكاربا)

## ملحق إضافي



# إنشاء المعهد المركزي للترميم Istituto Centrale Del Restauro

(تقرير يقدم إلى المديرين، يوليو ١٩٣٨)

تعتبر عملية إحياء وترميم الأعمال الفنية الآن علما قويا له منهج وأسلوب وأهداف، وهي عملية تهدف بصفة خاصة إلى اكتشاف السياق الأصلي للعمل الفني وإبرازه، فعندما نزيل كل الإضافات والتعديلات فإن النص الأصلي يمكن قراءته بوضوح وبدقة تاريخية. فبينما كان الفنانون قديما يقوموا بعمليات إحياء من خلال فرض تفسيراتهم الشخصية على رؤية الفنان الأصلية أصبحت عمليات الإحياء الآن تمارس من قبل فنيين متخصصين تحت إشراف دارسين وخبراء في مجال الإحياء والترميم. وقد نتج عن هذا التغير الجذري النقاط التالية:

١. الحفظ - هي المحافظة على المواد المكونة للعمل الفني من خلال إجراءات احتياطية تجعل العمل الفني قادرا على تحمل أسباب التدهور المختلفة - وهي تغطي معنى «عملية الإحياء الفنية».

٢. عملية الإحياء الفنية... هي مجموعة العمليات التي تهدف إلى إظهار الخصائص الأسلوبية للعمل والتي تم تشويها إما عن طريق إضافة ألوان بصورة خاطئة أو عمليات ترميم غير دقيقة أو تجمع القاذورات على العمل الفني، ويعتبر إحياء اللوحات الفنية محدودا ومقصورا على تنظيف السطح المرسوم عليه والمحافظة على تناسق الألوان الذي قد يضطرب بسبب وجود بعض الفجوات على السطح، ويجب أن تظهر عملية التنظيف كل الأجزاء الأصلية الباقية مع احترام اللمسات الأخيرة التي وضعها الفنان، فلا يجب أن تعتمد عملية التنظيف على معلومات ميكانيكية (مثل مقاومة المادة للمواد المحللة) ولكن يجب أن تتم بناء على وعي دقيق بالنتيجة المطلوبة، ويحدث ذلك من خلال الدراسة الوافية للخصائص الأسلوبية للعمل الفني ووضع هذا العمل في المرحلة الفنية الخاصة بالفنان وتطور أسلوبه وإبداعه.

وتعتبر قضية الفجوات من القضايا التي تخضع للحس النقدي والفني لمن يقوم بعملية الإحياء ومن يشرف عليه، ويجب أن يؤدي التعامل مع الفجوات إلى قراءة تاريخية دقيقة، فلا يجب أن تخضع العملية للذوق الشخصي (مثل الذي يحدث عندما يحاول من يقوم بالإحياء إعادة إنتاج الألوان والأشكال كما كانت في أصل اللوحة). وبناء على ذلك يجب أن يكون هناك

تقييم تاريخي دقيق للخصائص الأسلوبية للعمل الفني حتى لا يتم تشويه النص الأصلي عن طريق إضافات لا معنى لها أو خصائص تفسد التماسك والانسجام الداخلي الموجود في العمل الفني.

٣. إن عملية التحضير العلمية اللازمة للقيام بعملية إحياء سليمة - والتي تتطلب معرفة كاملة بالخصائص الأسلوبية والمؤثرات الخارجية وحالة العمل الفني الذي يتم ترميمه - تقتضي معرفة تاريخية ونقدية كاملة بالعمل من خلال سلسلة من الدراسات العلمية التي تقوم على أساس ومنهج علمي: استخدام الأشعة والمصباح الخشبي، والتحليل الكيميائي للألوان والصبغات والمواد التي تم إضافتها لاحقاً.

وعلى الرغم من هذا فيجب أن نتذكر أن تأثير العلم على عملية إحياء الأعمال الفنية هو تأثير محدود في معظم الحالات ومقصود على المرحلة التمهيديّة في العمل حيث يمد العلم من يقوم بعملية الإحياء بمعلومات مفيدة ولكنه هو الذي يقوم بالعمل الفعلي. إذاً فكون عملية الإحياء مقصورة على الحفاظ على العمل الفني لا يعني انتصار الآلة على قدرة الإنسان الفكرية ولكنه فقط يجعلها تنتمي إلى مجال نقدي علمي أكثر مما تنتمي إلى مجال فني فردي، وتوضح السطور التالية هذا المبدأ بتفصيل أكبر:

١. بالرغم من أن الوصول إلى نظرية شاملة في موضوع الإحياء أمر صعب جداً لأن لكل عملية إحياء الظروف والملاسات الخاصة بها فإنه لا زال ممكناً أن نصوغ عدة معايير ثابتة وعدة طرق إحيائية معروفة لأن كل عملية إحياء هي تمهيد علمي لا يسمح فيه بطرق متضاربة أو بعدم الدقة.

٢. يجب أن يكون تدريب من يقوم بعمليات الإحياء له جانب فني وجانب علمي ويجب أن يكون أيضاً له بعد تاريخي.

ولا تعتمد المعايير الخاصة بعمليات الإحياء وبطرقها في إيطاليا على قواعد ثابتة، فالحل العملي يجب أن يجيء من المعهد المركزي للإحياء والترميم والذي يمتلك المصادر والوسائل العلمية التي تؤهله لدراسة الحالات المختلفة في مجال الإحياء والترميم داخل إيطاليا وخارجها. فإيطاليا لها تراث ثقافي عظيم ولها باع كبير في المحافظة على هذا التراث وإبراز عظمتها، ولهذا فإن توحيد المعايير الإحيائية وتنسيقها في إيطاليا أمر لا يمكن الاستغناء عنه للأسباب العملية التالية:

١. يجب أن يعتمد كل نشاط خاص بالدولة وله علاقة بالحفاظ على التراث الفني والثقافي الذي هو ملك للدولة وخاضع لتصرفها على تجربة جمعية تغلف النشاط الفردي وليس على تجربة فردية شخصية مهما بلغ عمقها.

٢. لا يملك مديرو المتاحف والمعارض والمراقبون فيها الوسائل العلمية الكافية لإحياء وترميم

الأعمال الفنية، ومن الجدير بالذكر أن ورش العمل الموجودة بالفعل في بعض المتاحف والمعارض (والتي يجب أن تخضع لإشراف المعهد المركزي) تمتلك بعض المعدات ولكنها لا تكفي احتياجات المؤسسة التي هي موجودة فيها ولذلك فهي غير قادرة على القيام بأبحاث علمية متخصصة أو تدريب مجموعة من الباحثين حيث يجب أن يكون ذلك مهمة المعهد المركزي.

٣. القليل من المراكز الرئيسية هو الذي يتمتع بوجود مجموعة من الباحثين المتخصصين في مجال الإحياء والترميم والذين يستطيعون القيام بالمهام الدقيقة التي يتطلبها هذا المجال.
٤. إن إمكانية المديرية الفرعية على القيام بورش عمل ضئيلة بسبب الموقع والتعقيدات الإدارية وأيضا بسبب نقص الموارد البشرية والعلمية وعدم وجود المناخ الملائم، ومهمة هذه الورش هي القيام بعمليات إحياء مختلفة بالإضافة إلى إجراء الأبحاث العلمية التي تهدف إلى دراسة الوسائل القديمة والمواد التي كانت تستخدم في عصور مختلفة وفي أنواع فنية مختلفة بالإضافة إلى دراسة أسباب تدهور بعض الأعمال الفنية وكيفية منع حدوثها.
٥. إن المعهد المركزي هو الهيئة الوحيدة القادرة على جمع المادة المصورة والوثائق والقيام بعمل أرشيف خاص بعمليات الإحياء يساعد في توجيه وإرشاد كل من يقوم بعمليات إحياء وترميم للأعمال الفنية في إيطاليا.

ولذا يجب على المعهد المركزي أن يتحمل عبء المهام التالية:

١. القيام بعمليات إحيائية على درجة عالية من الصعوبة والأهمية، والقيام أيضا بكل العمليات التي تحتاج تقنية عالية والتي لا تستطيع المديرية المختلفة القيام بها بسبب نقص الإمكانيات.
٢. القيام بالإرشاد والتوجيه والإشراف على عمليات الإحياء الهامة والتي يجب أن تتم في موقعها (مثل ترميم الرسوم الموجودة على الحوائط)، ويجب أن ترسل المختصين للإشراف على العمل أو للقيام به بصورة مباشرة.
٣. القيام بأبحاث علمية بخصوص: المواد والتقنيات القديمة، الأسباب العضوية وغير العضوية لتدهور الأعمال الفنية، والطرق التي من الممكن إتباعها للتخلص من هذه الأسباب أو جعل العمل الفني قادرا على تحملها، والقيام بإتصالات مع المعاهد العلمية الإيطالية والأجنبية والمهتمة بقضايا الإحياء والترميم.
٤. إنشاء مركز مجهز بكفاءة لدراسة الأعمال الفنية.
٥. القيام بعمل أرشيف خاص بالنشاط الإحيائي.

٦. القيام بنشر دوريات تمد الباحثين بمعلومات عن أنشطة المعهد والمديرية المختلفة في مجال الإحياء والبحث العلمي.
٧. القيام بدورة كمدرسة متخصصة لمن يقوم بالإحياء والترميم، وبناء على ذلك يجب أن يخصص المعهد أقسام للنشاط الإحيائي وللبحث العلمي وللأغراض التعليمية:
  - أ. ورش عمل لعمليات الإحياء التقليدية واستديوهات لعمليات الإحياء الفنية الإبداعية.
  - ب. معامل للفحص بالأشعة، والمصباح الخشبية لأغراض التصوير الفوتوغرافي والميكروفيلمي.
  - ج. معامل كيميائية وفيزيائية لأغراض التحليل والتصنيف التتابعي للمواد ودراسة أسباب تدهور الأعمال الفنية واختبار الطرق والوسائل الجديدة.
  - د. معمل مخصص لدراسة المعادن والقيام بترميمها.
  - هـ. معمل مخصص لدراسة الأحجار ودراسة التقنيات الخاصة بترميم الآثار.
  - و. أرشيف خاص بعمليات الإحياء وأرشيف مصور ومكتبة.

يجب على المعهد أن يقوم بإتصالات دائمة مع المعاهد الفنية المتخصصة مثل **Opificio delle Pietre Dure** الموجود في فلورنسا وأن يمدّها بالأبحاث العلمية التي تعجز هي عن القيام بها، كما يقوم أيضا بتسجيل النشاط الإحيائي الذي قامت به تلك المعاهد.

وبالرغم من أن المعهد يجلب أن يضم العديد من الأقسام المتخصصة فإن عدد الأفراد العاملين ليس من الضرورة أن يكون كبيرا، ولكي نتفادى الأعباء المادية الزائدة فمن الممكن أن يقتصر التعيين على المناصب القيادية وعلى طاقم العمل وعلى المتخصصين في أعمال الترميم والإحياء وأيضا على الهيئة الإدارية وطاقم الأمن، ويكون اللجوء إلى المساعدين في حالات مؤقتة فقط بدون الضغط على ميزانية المعهد، ويكون هؤلاء المساعدون من المتخصصين في مجالات الفنون الجميلة والآثار ويتم الاستعانة بهم كمتدربين لكي يحدث دمج بين دراستهم النظرية في الكليات وبين ما يحدث من تطبيقات عملية في المعهد، ومن الممكن أيضا أن يتم الاستعانة بمتطوعين حديثي التخرج في مجال الآثار أو تاريخ الفن لكي يساعدوا الهيئة المعنية في المعهد. ومن الممكن أن يكون هؤلاء المساعدون من الطلبة الأوائل من الكلية التابعة للمعهد.

العلاقات والمعاملات بين المديرية المختلفة وبين المعهد المركزي للإحياء والترميم. يجب ألا يقوم المعهد بأعمال إحيائية خاصة بوكالات فنية فردية ولكن يقتصر دوره فقط على الإرشاد والتوجيه والإمداد بالمعلومات اللازمة. إذا تم تركيز كل الأنشطة الإحيائية في المعهد فلن يستطيع أن يفني بغرضه العلمي والتعليمي، وسيكون هناك إحباط لأي محاولة خارج المعهد وقد يحرم المتخصصين



الذين تدرّبوا في المعهد من الفرص المهنية التي قد تتاح أمامهم. ولذا يجب أن يكون البعد التعليمي للمعهد هوتلبية الاحتياجات المتزايدة التي يفرضها تراثنا الثقافي من خلال مساندة المتخصصين الذين يعملون بصفة دائمة في المديرية المختلفة.

ومن الجدير بالذكر أن عملية تقسيم الأعمال الفنية التي سيتم ترميمها بين المعهد والمديرية المختلفة هي عملية حساسة إلى حد كبير، فالمعهد يساند ويشرف على الأنشطة الإحيائية التي تتم في الوكالات الفنية المختلفة ولكنه من ناحية أخرى يحتاج إلى أنشطة مستمرة ومكثفة لأغراضه العلمية والتعليمية، ولكن حل هذه المشكلة في الحقيقة ليس صعبا إذا أخذنا في الاعتبار النقاط التالية:

- أ. الحاجة إلى الخدمات الإحيائية الآن أكبر بكثير مما يقوم بها .
  - ب. إن عملية ترميم وإحياء اللوحات الفنية في بعض المناطق الآن شبه منعدمة ولذلك يضطر من يقوم بعملية الترميم أن يبعث العمل الفني إلى المراكز المجهزة تجهيزا علميا.
  - ج. إن معظم المسؤولين الكبار عن عمليات الإحياء يكونوا بالفعل معينين في المعهد المركزي.
  - د. يجب أن يخضع أي نشاط إحيائي محلي إلى إشراف المعهد المركزي وبذلك يكون جزء - ولوبصورة غير مباشرة - من النشاط العلمي الخاص بالمعهد نفسه.
- ومن الممكن أن تتطور علاقات التعاون المتبادلة بين المعهد المركزي وبين المديرية المختلفة طبقا للخطة التالية:

١. تقوم المديرية بإعلام الوزارة بالأعمال الفنية التي سيتم بعثها إلى المعهد المركزي وتقوم أيضا بتجهيز كل المعلومات التاريخية المتاحة والتي تكون ذات فائدة في الدراسات الإحيائية التمهيدية.
٢. من الممكن أن يتابع الطاقم الفني الخاص بالمديرية المراحل الأساسية للعمل الفني جنبا على جنب مع الطاقم الفني الخاص بالمعهد المركزي.
٣. يجب على المديرية أن تعلم المعهد - باستخدام الصيغة رقم ١٧ - بأي عمليات قد تمت حتى يتم تسجيلها في الأرشيف المركزي الخاص بعمليات الإحياء والترميم ويتم نشرها في الدوريات المختصة.
٤. يتم فتح الأرشيف المركزي أمام أي استشارات من طاقم العاملين بالمديرية المختلفة أو من الدارسين.

٥. يتيح المعهد الفرص لخلق جو من التفاهم بينه وبين المديرية المختلفة في كل ما يخص مشاكل وقضايا الحفاظ على الأعمال الفنية في ظل الظروف المناخية المختلفة (مثل الرطوبة والحشرات إلخ)، ويتلقى المعهد أي أسئلة من المديرية فيما يخص الناحية الفنية كما يتلقى أيضا أي

مقترحات خاصة ويكون المعهد مكلفا بإمداد المديرينات بكافة المعلومات والدراسات التي تطلبه منه.

الوظيفة التعليمية للمعهد: هناك حاجة ملحة لكلية خاصة بدراسات الإحياء والترميم نظرا لتزايد عدد المؤسسات الخاصة التي تعمل في هذا المجال، وبالرغم من أن هذه المؤسسات تبذل مجهودا جديرا بالثناء إلا أنه يجب أن يتوافر فيها معايير وطرق دراسية محددة ومعترف بها كتلك التي تدرس في الكليات الحكومية وهذا من أجل الحفاظ على التراث الثقافي، ولذلك فإنه من أجل هذه الأسباب التعليمية الدقيقة ومن أجل التراث الفني للأمة يجب إنشاء كلية حكومية خاصة بأعمال الإحياء والترميم للأعمال الفنية.

ويجب على المعهد أن يقتصر على جمع وتنظيم ما تم تعلمه في المرحلة التمهيدية الأولية وذلك نظرا لطبيعة المعهد ومهامه العلمية وحقيقة أن التدريب على الإحياء والترميم يتطلب مشاركة فعلية من قبل الطلبة في الأنشطة التي تتم داخل المعهد، وقد يكون هناك حاجة أيضا لأن تتضمن المناهج الخاصة بالمدارس الفنية المحلية مادة علمية عن عمليات إحياء وترميم الأعمال الفنية.

وتؤدي إضافة التدريب<sup>(1)</sup> على المراحل الأولى في عملية الإحياء (والإشارة هنا إلى إعادة اللوحات الفنية حيث تتكاتف الإجراءات العملية مع التجهيزات الفنية والتاريخية) إلى البرامج الخاصة بالمعاهد الفنية الحكومية إلى نتيجتين إيجابيتين: سيتم تدريب مجموعة من المتخصصين في الإحياء والترميم كما سيتم تحسين الخلفية التاريخية والفنية للفنانين، فسوف تمثل دراسة العناصر الأساسية لعملية الإحياء في المدارس الفنية رابطة جوهرية بين تاريخ الفن وبين موضوعات أخرى: فبما أن كل تدريب فني يتطلب معرفة كاملة بالأعمال الفنية وبخصائصها الأسلوبية الداخلية فإن دراسة الإحياء والترميم يجب أن يكون ذوب بعد تعليمي لكل من يريد أن يصبح فنانا.

الأرشيف المركزي للإحياء والترميم: إن إنشاء الأرشيف المركزي سيفي بإحتياجات النشاط الإداري والعلمي الخاص بالمجلس الأعلى للآثار والفنون الجميلة وسيفي أيضا بمتطلبات المديرينات والمعهد المركزي.

وسوف تكون عملية تدوين ما تم إنجازه من أعمال وما تم تحقيقه من نتائج بالإضافة إلى تسجيل الخطوات العملية التي تم إتخاذها وتنظيم المادة التاريخية التي جمعها المتخصصين في مجال الإحياء والترميم أداة مهمة جدا في دراسة تاريخ الفن، وسوف يكون ذلك بمثابة مراجعة شاملة ومستمرة للنشاط الإداري مما سيسمح للمعهد بأن يطلع على كل ما تم إنجازه من أعمال وهذا بهدف وضع معايير للإحياء والترميم والوصول بأساليبه إلى مرحلة الكمال. وسوف يمدنا الأرشيف بكل المعلومات اللازمة للبحث العلمي السليم في مجال الحفاظ على الأعمال الفنية وإحيائها، كما سيسجل

كل التفاصيل الخاصة بالحالات القديمة والتي كانت تمثل تحدي من نوع ما. وإذا تم تنظيم الأرشيف بشكل جيد من خلال اسم المؤلف والمواد المستخدمة فنستطيع رؤية الصورة واضحة قبل البدء في عملية الترميم وسيمكننا الإطلاع على النتائج الخاصة بحالات فنية مشابهة، وسيكون أيضا في إمكان المديرية أن تحصل على نسخ مصورة من هذا الأرشيف ليساعدها في أي عملية إحياء تقوم بها.

الإعلام الإحيائي: من الممكن أن تتضمن النشرات التي يقوم بها المعهد من أجل الإعلان عن ما تم إنجازه من أعمال للوكالات والأكاديميات الفنية المختلفة الأقسام التالية:

١. فقرات نظرية مختصرة عن الإحياء والترميم وعن إجراءاته العملية والعلمية، وتقارير مفصلة عن حالات الإحياء والترميم التي لها أهمية خاصة.
  ٢. فقرات من التقارير التي تبعثها المديرية إلى الأرشيف المركزي والتي تحتوي على المعلومات الخاصة بما تم إنجازه من أعمال.
  ٣. أخبار مختصرة عن عمليات الترميم التي تمت في الخارج.
  ٤. قائمة مراجع عن الدراسات الخاصة بإحياء وترميم الأعمال الفنية.
- سيتعاون الطاقم الفني من المديرية ومن المعهد المركزي ومن أي أكاديمية فنية في إنتاج تلك النشرات والتي سيتم إدراجها في النشرات الرسمية العلمية الخاصة بالوزارة، وسيتولى المعهد المركزي مهمة تحرير وتنسيق المعلومات وقوائم المراجع.

Giulio Carlo Argan

### الحواشي

١. إن إيجاد تعريف للمختص في عمليات الإحياء هو موضع نقاش في الرابطة الخاصة بالإحيائيين: هل هوفنان، وهل الدور الذي يقوم به ينتمي فقط إلى المنظمات الفنية أم أيضا إلى الاتحاد الفاشي للفنون الجميلة. وسيتم حسم هذه القضية عندما يتضح الدور الذي يقوم به الإحيائي من خلال المستوى العلمي الأكاديمي للدراسات التي يقوم بها الدارسون في الكلية الحكومية.



## البعد الثقافي في مدرسة الإحياء والترميم (١٩٤٠)

إن كلية الإحياء والترميم التي سيقمها المعهد المركزي للإحياء والترميم لا يمكن في الحقيقة أن يطلق عليها مؤسسة للتعليم الفني نظرا لوجود خصائص مشتركة بينها وبين مدرسة الفن، وبالرغم من ذلك فإن قضية التعليم الثقافي في كلية الإحياء والترميم ما زالت تعتبر شبيهة بما يتم تدريسه في مدارس الفن.

فالفرق بين كلية الإحياء ومدارس الفن هو في هدفها النهائي والذي يرمي إلى خلق جيل يحترم الأعمال الفنية ويعرف كيف يحافظ عليها وليس خلق جيل قادر على إنتاج فنا. فمن بداية الفترة التي أصبح فيها إحياء وترميم اللوحات الفنية عملا مقننا ومحكوما ظهرت الحاجة على كيان أكاديمي يروج لهذه المبادئ ويعمل في نفس الوقت على الترفي بأساليبها وإجراءاتها.

وقد عبرت الهيئات الخاصة عن تلك الحاجة حتى قبل أن يقرها القانون وعبرت عن الحاجة إلى التجديد وإدخال طرق ووسائل إحيائية جديدة ومبتكرة. وتعتبر هذه المؤسسة - ككلية إحياء وترميم حكومية - الأولى من نوعها في إيطاليا وعلى مستوى العالم من حيث التدريب الذي تقدمه ومن حيث الدبلومات والشهادات المتخصصة التي ستمنحها لخريجها. ومن الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى المبادئ التي أنتجت هذا التشريع وسوف يتبع ذلك الإجراءات التي ستظهر بعد إكمال خطط مراحل التعليم الفني.

وإذا ألقينا نظرة على قائمة الموضوعات الدراسية المأخوذة من المقال رقم ١٠ من القانون الخاص ب ٢٢ يوليو ١٩٣٩ رقم ١٢٤٠ سنجد أن تاريخ الفن يلقي اهتماما أكبر من الرسم والذي يسبق أيضا الكيمياء والفيزياء والعلوم الطبيعية، وأنا أتمنى أن يكون التوضيح التالي مفهوما بالنسبة للجميع، فمفهوم الرسام الإحيائي شائع وغير قابل للنقاش لأنه ينافس الفنان القديم ويضيف على لوحاته التي يقوم بإحيائها لمساته الخاصة.

ويهدف القانون إلى إنهاء ذلك وإلى جعل الإحياء والترميم نشاطا نقديا محكوما له تقنياته الخاصة به والتي لا تفسد جوهر العمل الفني.

فإحياء العمل الفني يكون من خلال إحياء وترميم الأجزاء الأصلية منه والحفاظ عليها، فمن الناحية النظرية تعتبر معالجة الفجوات مشابهة لما حسمه النقد في الأنواع الأدبية المختلفة، ومن الناحية العملية يجب ألا تسفر عمليات الترميم عن الخلط بين الأجزاء الأصلية للعمل الفني والأجزاء المضافة إليه. فعندما ننظر إلى عملية الإحياء والترميم من هذه الزاوية نجد أن من يقوم بعملية الإحياء ليس فنانا ولكنه فني يجب أن يخضع العمل الذي أنجزه لتقييم النقاد والمتخصصين في الإحياء والترميم. ولذا فيجب أن يتوافر عند من يقوم بالإحياء والترميم خلفية عن تاريخ الفن لأنها تؤهله للتكهن بآراء النقاد ولفهم العمل الفني وجوهره الإبداعي وتمكنه من اختيار الطرق العلمية السليمة للحفاظ عليه وأخيرا تساعده على احترام العمل من حيث التفرقة بين القديم والجديد وبين الأجزاء الحقيقية والأجزاء التي تمت إضافتها.

وهكذا فإنه يجب على من يقوم بالإحياء والترميم أن يكون ملما بمختلف الطرق والوسائل وعليه أن يدرك في نفس الوقت صعوبة «التشخيص» في هذا المجال، ولذا فعليه أن يلجأ دائما لاستشارة النقاد والمتخصصين في هذا المجال. وهكذا يكون مدير المعهد المركزي للإحياء والترميم - مثل مدير كلية الإحياء - ليس إحيائيا ولكنه ناقد فني. وهنا يتضح بدقة الدور الذي يقوم به الإحيائي وتظهر الصورة جلية بدون اختلاط العناصر السالف ذكرها مع بعضها، وهذه هي المعايير التي تنوي مدرسة الإحياء أن تطبقها لتخريج جيل واع من الإحيائيين.

ويجب أن يكون لدى الطالب الذي يصل إلى المرحلة الثالثة خلفية ثقافية مقبولة حتى يمكنه استيعاب تاريخ الفن والكيمياء والفيزياء والعلوم والرسم، وهكذا فإن الدبلومة ستكون مطلوبة كما سيكون هناك امتحان قبول: وسيتم تحديد مستوى الدبلومة بناء على المعايير الخاصة بالكلية. ولهذا فإن قبول الطلبة مباشرة من المرحلة التمهيدية لا ينصح به لسببين: الأول له علاقة بطبيعة برامج التدريب على الإحياء والترميم التي تقدم والتي تتطلب إحساس عالي بالمسئولية ووعي كبير، والثاني له علاقة بالمعهد نفسه وكونه مؤسسة لها بعد عملي وليس مجرد كيان تعليمي، فالمعهد ليس معدا للتكيف مع أعداد ضخمة من الطلبة صغيرة السن والذين يفتقرون إلى الخبرة المطلوبة، لأن الجانب النظري يجب أن يقف جنبا إلى جنب مع الجانب العملي.

وبما أن التدريبات العملية ستكون في صورة المساعدة في الأعمال التي تجري في المعهد بواسطة المتخصصين الكبار فيجب أن يكون من يقوم بالمساعدة معدا لذلك وألا يكون صغيرا في السن حتى لا يعرقل سير العمل، وبهذا يصبح التدريب مفيدا ونافعا للطلبة الذين يكونون - بعد إنهاء البرنامج التدريبي الذي يستغرق ثلاثة سنوات - قد اكتسبوا خبرة فعلية وعملية. ففي كلية الإحياء لا يمكن فصل الجانب النظري عن التطبيق العملي حتى في المواضيع التي قد يبد أنها شفهية مثل تاريخ الفن،

ويتطلب تاريخ الفن - كقراءة نقدية للأعمال الفنية - من الطالب مجهوداً في التحليل وليس في مجرد الحفظ، فيجب أن يدرك من يدرس الإحياء والترميم المشاكل الأسلوبية الخاصة بالعمل الفني وإجراءاته العملية: فدراسة تاريخ الفن تعتمد على الذوق الشخصي وقدرة الشخص على التفاعل مع الفن، وبالإضافة إلى ذلك فإنه كلما زاد فهمنا للعمل الفني زاد احترامنا له، ويجب لذلك أن تركز الكلية على خلق جيل واع من الطلبة الذين يتمتعون بحس نقدي إبداعي وقدرتها على التمييز بين ما هو صحيح ومناسب وبين ما قد يؤدي إلى تشويه جوهر العمل الفني وأصالته.

ومن الجدير بالذكر أن الجانب النظري لا غنى عنه في التدريبات العملية وكذلك فلا يمكن أن يكون هناك تدريب عملي بدون أن يسبقه تدريب نظري، فيجب ألا يتم تدريس الأنواع المختلفة من تقنيات الإحياء والترميم بطريقة ميكانيكية، فكل عمل فني هو كيان مستقل بذاته ولا يمكن أن تكون هناك معايير ثابتة للإحياء والترميم يتم تطبيقها على كل حالة فنية، فيجب على الفنان أن يدرس الرسم تحت مظلة أنواع وإبداعات فنية مختلفة وليس كمجرد تعبير شخصي فردي لأن كل عمل فني له مصدر الإلهام الخاص به، ولذا فيجب أن نضع حدود فاصلة بين طرق تدريس الرسم وطرق تدريس تاريخ الفن والتحليل النقدي للأعمال الفنية.

وبناء على ما سبق فيجب ألا يتم تدريس الكيمياء والفيزياء والعلوم الطبيعية بمعزل عن البرامج التعليمية الخاصة بالإحياء والترميم فبالرغم من أن تلك العلوم ذات فائدة قوية في مجال الإحياء فإنها لا تستطيع أن تتبوأ مكان الصدارة في هذه الكلية، ويجب أن تخضع لما تتطلبه الكلية في مجالات الإحياء والترميم. فبداية النهاية لمن يقوم بالإحياء والترميم هي أن يعتقد أن الحل يكمن في التقنيات الحديثة مثل الميكروسكوب والأشعة والتحليل الكيميائي، فكل تلك الوسائل هي مجرد أدوات مساعدة في يد الإحيائي ولا يجب أن تحل محل الدور الذي تقوم به طاقته الإبداعية.

فحتى الأعمال الفنية التي تخضع للعمليات الكيميائية الفيزيائية مثل المعادن والتحليل الكهربائي والهيدروجين يجب أن تكون في النهاية محكومة بحكمة وذوق الإحيائي وخاضعة لحدهس الفني، وإذا احتاجت هذه الأعمال إلى خبرة علمية أخرى فلا يعني ذلك أن يحل العالم مكان الإحيائي في عملية الترميم والإحياء، وعلى ذلك فيجب ألا يتم تكثيف الجزء العلمي في برامج الإحياء والترميم لأن الهدف في النهاية هو إمداد الإحيائي بخبرة غير تجريبية للمواد المستخدمة وتمكينه من استخدام الأدوات العلمية التي تتيحها علوم الكيمياء والبصريات وعلم الأشعة في عمليات الترميم المختلفة. ويبقى هنا أن نحدد ما إذا كان البرنامج التعليمي الذي يستغرق ثلاث سنوات لا يكفي لأن ينجح الطالب في الانتقال من المرحلة النظرية والتجريبية إلى مرحلة النشاط المستقل، وعلى أي حال فوجود سنة رابعة للتخصص هو أمر وارد وينصح به.

والأمر الذي سيحدد درجة الكفاءة هو أن يكون عدد الطلاب محكوما للغاية حتى يكون تعرضهم لأعمال فنية هو تعرض فعلي واكتساب لخبرات عملية ومتشعبة. وسوف يتم تقييم الطالب والإشراف عليه أثناء التدريبات العملية مع التأكد أنه لا يوجد أي تعارض في الجدول الدراسي، فالبرنامج التعليمي الوحيد الذي من الممكن أن يجمع بين السنوات الدراسية الثلاثة هو الذي يخصص للتنمية الفنية. وستقام كل ثلاث سنوات مسابقة لإمتحان القبول وسيعقب هذا الإمتحان إعطاء المنح الدراسية والتي قررت المدن الرئيسية في إيطاليا أن تكون مسئولية المعهد المركزي للإحياء والترميم وهذا بفضل مجهودات سيادة الوزير بوتاي، وقد ظهرت هنا مشكلة خاصة بالكلية الجديدة لأنها ستقوم بتخريج دفعة من المتخصصين كانت فيما سبق لا تغطي بمؤهلات علمية واضحة ومحددة وليس لها هوية نقابية، فإنشاء كلية تقبل عددا غير محدودا من الطلاب يكون نتيجته تخريج دفعة من الطلاب غير المؤهلين لسوق العمل والذين يعانون في المستقبل من عدم وجود وظيفة لأن الطلب على الإحيائيين ليس كبيرا ولا يوجد فرص كثيرة للعمل في الخارج، فحتى في الولايات المتحدة حيث توجد مجموعات خاصة وعامة كثيرة لاحظت أن عدد الإحيائيين في كامبريدج ونيويورك وبالتيمور قليل وأنهم يقومون بمهامهم بدون مجهود كبير.

وهذا يعني أن القدرة على استيعاب الإحيائيين محدودة، وبالنسبة لإيطاليا فالمهم هو ضمان أن يكون كل من يعمل في مجال الإحياء والترميم سواء في مؤسسات خاصة أو عامة على دراية ووعي كبير بتقنيات هذا العلم، ولهذا يجب أن نعصد تواجد الإحيائيين الذين تخرجوا من المعهد في كل مدينة إيطالية حتى ولو لم تحتاج الدولة إلى خدماتهم، وبالنسبة لكلية الإحياء والترميم في روما فعليها ألا تخرج دفعة غير قادرة على إيجاد فرص عمل كما عليها أن تراعي عدم تمركز الخريجين الصغار في مكان واحد وأن تعمل على توزيعهم في المدن الإيطالية الرئيسية. ومن الممكن أن يتم الاستعانة بالخريجين الصغار بواسطة المعهد أو المديرية المختلفة بشرط أن يتبعوا الطرق والأساليب التي تعلموها سابقا.

وقد رحبت بعض المدن الرئيسية في إيطاليا بفكرة سيادة الوزير **Bottai**: فلورنسا، البندقية، ميلانو، جنوه، باليرمو، وستضمن المنح الدراسية أن تشارك كل المناطق في إيطاليا في كلية الإحياء والترميم، وسيكون لهذه المنح الدراسية القواعد الخاصة بها والتي سيتم الموافقة عليها من قبل وزير التعليم. ومن الممكن أيضا أن تدعم الدولة تلك المنح الدراسية حتى لا يتوقف حضور البرامج التعليمية الخاصة بالمعهد على عوامل جغرافية خاصة بالطلاب قد تعوقهم عن الانتظام الدراسي.

وأعتقد أنه لا يوجد ضمانات أكثر من ذلك لضمان تخريج متخصصين قادرين على الحفاظ على تراثنا الفني، ومن الجدير بالذكر أن المعهد في إمكانه أن يمول رحلات دراسية خارجية للمعلمين والطلاب على حد سواء.



وبناء على ما قمت به من اتصالات خاصة مع معاهد الإحياء والترميم التي تستحق هذا الاسم - والتي هي في الولايات المتحدة فقط - فأنا أستطيع أن أؤكد أنه يمكن إقامة علاقات ثقافية متبادلة معهم مما سيعمل على إثراء الأبحاث التي نقوم بها وتعميقها.

وفي النهاية فإن كلية الإحياء والتي من الممكن أن تبدأ في ١٩٤١ قد نشأت بناء على عدد ضخم من الدراسات التمهيديّة والتي استعانت بخبرات كثيرة من إيطاليا وأوروبا وأمريكا، وعلى الرغم من أن الوصول إلى الكمال دفعة واحدة أمر صعب وأنه يجب أن يكون هناك تعديلات وتحسينات بصفة مستمرة فإن ذلك لا يعني أن النواة الأساسية (كما عبر عنها سيادة الوزير **Bottai**) يجب أن تتغير طالما أننا لا زلنا نعتبر العمل الفني صورة من صور الإبداع التي يجب الحفاظ عليها وعدم إضافة ما قد يشوه جوهرها وأصالتها.

تشيزاري براندي

# ميثاق الترميم ١٩٧٢

## مقدمة ميثاق الترميم

إن الوعي بأن الأعمال الفنية يجب حمايتها بطريقة عضوية متناسقة، يؤدي بالضرورة إلى وضع قواعد فنية- قانونية تقنن الحدود التي يتم من خلالها فهم عمليات الترميم الصحيحة سواء الحماية أو الصيانة الوقائية، على أن يتم فهم الأعمال الفنية بمعناها الواسع الذي ينطلق من البيئة الحضرية إلى الآثار المعمارية، كذلك الرسم والنحت، وإلى الآثار الحجرية وإلى الفنون التشكيلية للثقافات الشعبية. بهذا المعنى فإنه مما يعد فخرا للثقافة الإيطالية أنها توصلت بعد ممارسة الترميم ومراجعته الدائمة بواسطة المراجعين والمحكمين، إلى صياغة وثيقة ترجع إلى عام ١٩٣١ سميت بوثيقة الترميم، حيث يمكن أن تنهل منها وتتوسع فيها بسهولة، القواعد العامة لكل ترميم، بما في ذلك ترميم أعمال الرسم والنحت الفنية رغم أنها مقصورة على الآثار المعمارية.

وللأسف فإن هذا الوثيقة لم تتمتع قط بقوة القانون، وفي وقت لاحق، ومع تزايد الوعي بالمخاطر التي تحيق بالأعمال الفنية من جراء الترميم الذي يتم دون التقيد بقواعد فنية محددة، تم الاتفاق على دعم هذه الوثيقة في وقت لاحق، في عام ١٩٣٨، سواء عن طريق إنشاء المعهد المركزي للترميم للأعمال الفنية، أو بتكليف لجنة وزارية بصياغة القواعد الموحدة التي تبدأ من الآثار لتضم فروع الفنون التشكيلية؛ وقد ظلت هذه القواعد، التي يمكن وصفها بلا تردد بأنها قواعد ذهبية، هي أيضا بلا قوة قانونية، وإنما كانت عبارته عن تعليمات إدارية داخلية، فالقواعد النظرية والممارسة العملية التي تمت صياغتها فيما بعد من المعهد المركز الترميم لم يمتد تطبيقها عند ترميم الأعمال الفنية.

ولم يتأخر هذا النقص القانوني لتنظيم عمليات الترميم في أن يثبت أن الأمر أصبح خطيرا، سواء لحالة العجز التي وجد المحكمون في مجال الترميم فيها أنفسهم أمام الآثار التي أصابها التلف أو الدمار في أعقاب أعمال الدمار الحربية، فكان هناك إجماع على إجراء إصلاحات وإعادة بناء دون الأخذ في الاعتبار هذا الحذر والتروي والذي كانا مصدر فخر العمل الترميمي الإيطالي.

وكذلك فإن الأضرار الأخف لظهور متطلبات الحداثة التي أسبغ فهمها، أو المفهوم الخاطئ للتعمر الحديث، والذي ظهر مع زيادة التوسع العمراني مساحة المدن وحركة المرور المتزايدة أدى حركة إلى عدم احترام مفهوم البيئة، مع تجاوز متطلبات كل أثر على حده، وكان هذا سبب لوضع ميثاق الترميم والتعديلات التالية له.

وفيا يتعلق بمجال الأعمال الفنية التي يسهل التحكم فيها أكثر، سواء في الرسم أو النحت، حتى في ظل نقص القواعد القانونية المنظمة، فإن توخي الحذر في الترميم بصورة أكبر كان يمكنه تجنب

حدوث أضرار خطيرة مثل نتائج التنظيف الشامل المدمرة، مثلما حدث للأسف في خارج إيطاليا على أية حالة فقد أصبح واضح أنه يجب توحيد مناهج وطرق الترميم بما في ذلك التدخل في الأعمال ذات الملكية الخاصة، وهي بدهاء ليست أقل أهمية، بالنسبة للتراث الفني القومي، من الأعمال الفنية التي تملكها الدولة أو الملكية العامة بكافة أشكالها.

## ميثاق الترميم ١٩٧٢

المادة ١- جميع الأعمال الفنية من كل عصر، بوجه عام والتي تبدأ بالآثار المعمارية إلى أعمال الرسم والنحت، ولو كانت في أجزاء، وإلى الآثار الحجرية وإلى أشكال التعبير في الثقافة الشعبية والفن المعاصر، أيا كانت تنتمي، إلى شخص أو هيئة، تخضع للحماية والترميم طبقاً للتعليمات الحالية التي تأخذ اسم "ميثاق الترميم ١٩٧٢".

المادة ٢- بالإضافة إلى الأعمال المشار إليها في المادة السابقة يتساوى معها من أجل الحماية والترميم مجموعات المباني ذات الأهمية الأثرية والتاريخية والبيئية، وبصفة خاصة المراكز التاريخية، والمقتنيات الفنية والأثاث المحفوظ في تجهيزاته التقليدية؛ والحدائق والمنتزهات التي يتم اعتبارها ذات أهمية خاصة.

المادة ٣- بالإضافة إلى الأعمال المعرفة في المادتين ١ و ٢ تدخل في هذا النظام أيضاً العمليات التي تتم لضمان حماية وترميم البقايا القديمة المتعلقة بالتنقيب في البر وتحت البحر.

المادة ٤- يقصد بالصيانة الوقائية أي إجراء حفظ لا ينطوي على تدخل مباشر في العمل ويقصد بالترميم أي تدخل موجه لحفظ فعالية، وتسهيل قراءة وبت الأعمال كاملة والأشياء المعروفة في المواد السابقة.

المادة ٥- كل مراكز التفتيش والمعاهد المسؤولة عن مجال حفظ التراث التاريخي والفني والثقافي سوف تكتب برنامج سنوي ومحدد لأعمال الحماية والترميم وكذلك الحفائر والتنقيب تحت الأرض وتحت الماء، سواء لحساب الدولة أو لهيئات أخرى أو لأشخاص، وتتم الموافقة عليه بعد ذلك من وزارة التعليم العام بناء على اتفاق في الرأي مع المجلس الأعلى للآثار القديمة والفنون الجميلة. وفي نطاق هذا البرنامج، في مرحلة لاحقة على تقديمه أيضاً، فإن أي تدخل في الأعمال الواردة في المادة ١ يجب أن يتم توضيحه وتبريره بتقرير فني تظهر فيه بالإضافة إلى الصعوبات التي يواجهها حفظ العمل، الحالة الحالية للعمل نفسه، وطبيعة التدخلات التي تعتبر ضرورية والتفقات اللازمة لمواجهة هذه الصعوبات. مثل هذا التقرير لا بد من الموافقة عليه بالمثل من وزارة التعليم العام، خاصة في الحالات الطارئة أو الشكوك المنصوص عليها في القانون، على أساس رأي المجلس الأعلى للآثار القديمة والفنون الجميلة.

المادة ٦- بما يتناسب مع الأغراض التي ينبغي أن تتواءم معها في المادة ٤ عمليات الحماية والترميم، يمنع منعاً باتاً، لكل الأعمال الفنية الواردة في المواد رقم ١ و ٢ و ٣ ما يلي:

(١) الاستكمال بالأسلوب أو بصور مبسطة، حتى ولو كانت هناك وثائق طباعية أو مطوية يمكن أن تشير إلى ما يجب أن يبدو عليه مظهر العمل النهائي.

(٢) الإزالة أو الهدم الذي يحومور الزمن على الأثر إلا إذا تعلق الأمر بتحويلات محدودة للتشويه أو غير متناسبة مع القيمة التاريخية للعمل، أو استكمالات بأسلوب من شأنه تزييف العمل.

(٣) الإزالة أو إعادة البناء أو التجميع في أماكن مختلفة عن الأماكن الأصلية؛ إلا إذا كانت تتطلبها أسباب قهرية.

٤) تغيير الأحوال أو البيئية التي وصلت إلى عصرنا فيها العمل الفني أو المجمع الأثري أو البيئي أو مجمع الأثاث، أو الحديقة أو المنتزه الخ.

٥) تحوير أو إزالة طبقة الطلاء السطحية.

المادة ٧- بما يتناسب مع الأغراض نفسها الواردة في المادة ٦ ولكل الأعمال الواردة دون تمييز في المواد ١، ٢، ٣، تقبل العمليات والترميمات التالية:

١) إضافة أجزاء مكاملة لها وظيفة تدعيم وترميم أجزاء صغيرة مؤكدة تاريخيا، ومنفذة حسب الأحوال، أو تحديد محيط منطقة الترميم بطريقة واضحة، أو باستخدام مادة مختلفة رغم توافقها، ويمكن تمييزها بسهولة بالعين المجردة، وبصفة خاصة في نقاط الاتصال مع الأجزاء القديمة، علاوة على وضع رمز حفر في لها والتاريخ إن أمكن.

٢) عمليات التنظيف، لأعمال الرسم والنحت متعدد الألوان، لا يجب أن تصل إلى إزالة اللون، مع احترام طبقة اللون الخارجية أو الورنيشات القديمة حال وجودها؛ ولكل أنواع الأعمال الأخرى لا يجب أن تصل إلى السطح المجرد للمادة والتي تتكون منها الأعمال نفسها.

٣) إعادة تركيب مؤكدة التوثيق، وإعادة تجميع الأعمال التي تهمشت، إستكمال الأعمال الناقصة، بإعادة تشكيل الأماكن الفارغة من كتلة العمل بتقنية يمكن تمييزها بوضوح بالعين المجردة، أو بمناطق محايدة متوافقة بمستوى مختلف عن الأجزاء الأصلية، أو ترك الدعائم الأصلية ظاهرة للعيان، وليس باستكمال المناطق التشكيلية من جديد أو إدخال عناصر محددة للصفة التشكيلية للعمل؛

٤) عمل تعديلات وإضافات جديدة بهدف تحقيق الاتزان وحفظ البنية الداخلية أو في الأساس أو الدعامة مادام لن تتم أية عمليات تغيير على المظهر، ولن يظهر تحوير، سواء في اللون أو في الخامة ويمكن ملاحظته على السطح.

٥) وضع العمل في مكان أو في وضع جديد، إذا تم تدمير مكانه أو عندما تتطلب ظروف الحفظ نقله.

المادة ٨- أى تدخل في العمل الفني والذي ورد في المادة رقم ٤ يجب تنفيذه بالطريقة والتقنيات والخامات التي يمكنها أن تضمن أنه في المستقبل لن تجعل من المستحيل إجراء تدخل جديد محتمل للحماية أو الترميم. إضافة إلى أن أي تدخل يجب أن يتم دراسته وقائياً وتسجيله (الفقرة الأخيرة من المادة ٥) ويجب أن يتم الحفاظ بصحيفة تسجيل يلحق به تقرير نهائي، تتضمن التوثيق الفوتوغرافي للحالة قبل وأثناء وبعد التدخل. كما سوف يتم توثيق جميع البحوث والتحليل التي تكون قد أجريت بالاستعانة بالفيزياء والكيمياء والميكروبيولوجيا والعلوم الأخرى. ويتم حفظ نسخ من كل ذلك في أرشيف مركز التفتيش المختص ونسخة أخرى ترسل إلى المعهد المركزي للترميم. وفي حالة عمليات التنظيف، في مكان يمكن أن يكون محمي من منطقة العمل، يجب أن يتم حفظ عينة من المراحل السابقة على العملية، بينما في حالة الإضافات، فإن الأجزاء المزالة يجب أن تحفظ ما أمكن وتوثق في أرشيف خاص في مراكز التفتيش المختصة.

المادة ٩- استخدام طرق ترميم جديدة وخامات جديدة مقارنة بالطرق والخامات الأصلية المستخدمة أو التي تكون مناسبة، يجب أن يتم الترخيص بها من وزارة التعليم العام استناداً إلى رأي وموافقة المعهد المركزي للترميم، والذي يختص أيضاً بنشر العمل لدى الوزارة نفسها للنصح بأنها خامات وطرق قديمة وضارة أو غير مصدق عليها من المراجع، واقتراح استخدام طرق جديدة خامات جديدة، ونشر البحوث إذا لزم الأمر وتوفير تجهيزات وأخصائيين من خارج الهيئة التي تتوافر لهم المعرفة.

المادة ١٠- إجراءات الصيانة المقصود منها الحماية من العوامل الملوثة واختلاف الظروف المناخية من درجة الحرارة والرطوبة للأعمال الواردة في المواد ١، ٢، ٣، والتي يجب أن لا يكون من شأنها تغيير مظهر المادة تغييراً ملحوظاً وكذلك لون الأسطح مما يتطلب تعديلات جوهرية ودائمة في البيئة المحيطة التي وضعت

فيها الأعمال منذ زمن. وفي حالة ما إذا كانت هذه التعديلات حتمية لغاية الحفظ الأسمى فإن هذه التعديلات يجب أن تتم بطريقة تتحاشى أي شك حول العصر الذي تمت فيه، وبالطرق الأكثر احتراماً.

المادة ١١- الطرق المختلفة التي تتم الاستفادة منها كإجراء ترميم مفرد للآثار المعمارية والرسم والنحت، والمدن التاريخية كلها، وكذلك لتنفيذ الحفائر، محددة في المرفقات أ، ب، ج، د المرفقة بالتعليقات الحالية.

المادة ١٢- في حالة وجود شك حول التخصصات الفنية، أو نشأت خلافات في هذا المجال، سوف تقرر الوزارة على أساس تقارير المفتشين ورؤساء المعهد المعنيين، وبعد سماع رأي المجلس الأعلى للآثار والفنون الجميلة.

## المرفق أ

### تعليمات لحماية وترميم الآثار القديمة

إضافة إلى القواعد العامة التي تحتويها مواد ميثاق الترميم في مجال الآثار القديمة يجب مراعاة احتياجات خاصة تتعلق بالحماية للآثار المدفونة في الأرض والحفاظ على البقايا الأثرية وترميمها أثناء التنقيب بالإشارة إلى المادة ٣ .

والمشكلة ذات الأهمية الأولى لحماية الآثار المدفونة مرتبطة بمجموعة من الترتيبات والقوانين التي تتعلق بنزع الملكية، وتطبيق قيود معينة، وإنشاء محميات ومنتزهات أثرية. بالإضافة إلى إجراءات متنوعة يجب اتخاذها في الحالات المختلفة، وسوف يكون من المطلوب دائماً توافر الحرص الزائد في التعرف على مكونات التربة وجمع البيانات كلها للمكونات التي يمكن العثور عليها على السطح، وخامات الخزف المتناثرة، وتوثيق العناصر التي يمكن أن تكون ظاهرة، باللجوء أيضاً إلى التصوير الجوي والمسح (الكهربي والكهرمغناطيسي الخ) للأرض بحيث تتجمع المعرفة الأقرب ما تكون إلى الكمال لطبيعة الأرض الأثرية تسمح بعمل توجيهات شديدة الدقة لتطبيق قواعد الحماية، وطبيعة وحدود القيود المفروضة، ولصياغة الخطط المنظمة، والحراسة في حالة تنفيذ أعمال زراعية أو بناء.

لحماية الثروة الأثرية تحت سطح البحر، المرتبطة بالقوانين والترتيبات المقيدة للحفريات تحت البحر والتي تستهدف منع العبث غير المميز وغير المحكوم بحطام السفن القديمة وحولاتها والآثار الغارقة والتماثيل الغارقة تفرض عليها إجراءات خاصة جداً، تبدأ من الاستكشاف المنتظم للسواحل الإيطالية بواسطة عاملين متخصصين بهدف الملء الدقيق لاستمارة مارييس Maris مع الإشارة إلى جميع الآثار والبقايا الغارقة سواء لغايات حمايتها أو لغايات وضع برامج بحوث علمية تحت الماء. واستخراج الأثر من مركب قديم لا ينبغي أن يبدأ قبل تجهيز الأماكن والتجهيز الخاص اللازم الذي يسمح بانتشال المواد المستخرجة من قاع البحر، والمعالجات المختلفة التي تتطلبها على نحو خاص الأجزاء الخشبية بعمليات غسل متكررة وغمس في محاليل مثبتة خاصة، مع تكييف الهواء وضبط درجة الحرارة على نحو معين. وينبغي دراسة استعادة المراكب الغارقة كل حين بما يتناسب مع الحالة الخاصة للبقايا، مع الأخذ في الاعتبار أيضاً الخبرات المكتسبة على المستوى الدولي في هذا المجال، وخاصة في العقود الأخيرة. في هذه الحالات الخاصة للاكتشافات - مثل الحالات العادية للاستكشاف الأثري البري - لا بد من وضع احتياجات الحفظ والترميم الخاصة في الاعتبار للأشياء المكتشفة طبقاً لنوعها ومادتها: على سبيل المثال بالنسبة للأواني الخزفية تؤخذ جميع الاحتياطات التي تسمح بتحديد البقايا المحتملة وآثار ما كانت تحتويه والتي تشكل بيانات قيمة لتأريخ الحياة في العصور القديمة؛ كما تتم العناية الخاصة عند العثور على كتابات مرسومة محتملة وتثبيتها وخاصة على جسم الأواني الفخارية.

بينما تكون قواعد الاستخراج والتوثيق أثناء الاستكشافات الأثرية البرية، داخلة في إطار القواعد المتعلقة بمنهجية الحفريات، فإن ما يتعلق بالترميم يجب أن يراعي الأساليب الفنية التي تضمن الحفظ الفوري للأثار أثناء عمليات التنقيب، وخاصة إذا كانت من النوع سهل التفتت مع إمكانية الحماية والترميم النهائي. وفي حالة وجود عناصر متحللة من الزخارف الجصية أو من الرسوم أو من الموزايك (الفسيفساء) أو من أعمال إبداعية من خامات قابلة للتقطيع sectile opus فقبل وأثناء إزالتها يتم تجميعها معا بحفريات من الجبس وأحزمة ولواصق مناسبة بحيث يمكن إعادة توليفها بسهولة وترميمها في المعمل. وينصح في حالة الزجاج بعدم إجراء أي تنظيف أثناء الحفريات، لسهولة تهشمه.

وفما يتعلق بالخزف والفخار فإن من المحتم عدم الإسراع بالغسل والتنظيف المتعجل لاحتمال وجود رسومات أو طلاءات أو كتابات. وتفرض حساسية معينة في جمع الأشياء أو الشظايا المعدنية وخاصة إذا كانت صديقة مع اللجوء إلى عمل دعامات مناسبة فضلا عن نظم التقوية. ويراعى توجيه اهتمام خاص للأثار الممكنة أو العلامات على المنسوجات. ويدخل في إطار علم الآثار البومياني بخاصة الاستخدام الذي تم تجريبه على نطاق واسع وبنجاح باهر، وهو أخذ صور سلبية للنباتات والمواد العضوية القابلة للتهالك بواسطة قوالب من الجبس في الفراغات المتبقية في الأرض.

ولتنفيذ هذه التعليمات يصبح من الضروري أثناء الحفريات ضمان توافر المرممين المستعدين للتدخل الفوري إذا لزم الأمر للاستعادة والثبيت. مع إعطاء انتباه خاص لمشكلة ترميم هذه الأعمال الفنية المقرر لها أن تبقى أو تعاد بعد نزعها إلى المكان الأصلي، وبصفة خاصة الرسومات والموزايك. وقد تم التجريب بنجاح أنواع تدعيم وتأطير ولصق مختلفة تتناسب مع الظروف المناخية والجوية والرطوبة، والتي تسمح بالنسبة للرسومات بإعادة وضعها في الأماكن المناسبة المغطاة بشكل مناسب في مبنى قديم مع تحاشي التلامس المباشر مع الحائط، وتنفيذ التركيب السهل والحفظ الآمن. على أي حال يجب تفادي الاستكمال بإعطاء بعض الفجوات صبغة مماثلة للملاط الطبيعي، وكذلك تفادي استخدام الورنيشات أو الشمع لتلميع الألوان لأنها عرضة دائمة للتغير، وتكفي عملية تنظيف بعناية للأسطح الأصلية.

أما فيما يتعلق بالموزايك فمن المفضل، متى كان ذلك ممكنا، إعادة وضعه في المبنى الذي جاءت منه والتي تشكل فيه جزءا لا يتجزأ من الزخرفة وفي هذه الحالة، وبعد نزعها - والتي يمكن عمله أيضا بالوسائل الحديثة في المساحات الكبيرة دون عمل أي قطع - ونظام التثبيت بعنصر معدني لا يصدأ يبدو دائما أكثر ملاءمة ومقاومة لعوامل مناخية. بالنسبة لأعمال الموزايك المقرر لها العرض المتحفي يستخدم بالفعل على نحو واسع دعامة "الساندويتش" من خامات خفيفة مقاومة وسهلة الاستخدام. وتتطلب الأماكن الداخلية التي بها رسوم الحائطية في المكان (مثل مغارات ما قبل التاريخ والمقابر والأماكن الصغيرة) احتياجات خاصة للحماية من الأخطار الناشئة عن تغير المناخ؛ ففي هذه الحالات من الضروري الحفاظ على ثبات عنصرين جوهريين من أجل حفظ أفضل للرسومات: درجة الرطوبة ودرجة حرارة المحيطة. مثل هذه العناصر تتغير بسهولة لأسباب خارجية وخريرية، وخاصة من زحام الزوار، ومن الإضاءة الزائدة، ومن التغيرات المناخية الخارجية؛ ولهذا أصبح من الضروري دراسة احتياطات خاصة أيضا في دخول الزائرين، عن طريق غرف التكييف الموضوعية بين البيئة القديمة المطلوب حمايتها والبيئة الخارجية. مثل هذه الاحتياطات تم تطبيقها بالفعل في الدخول إلى آثار ما قبل التاريخ المرسومة في فرنسا وأسبانيا، وسوف يكون من المأمول أن تتم أيضا في كثير من آثارنا (مقابر تاركوينيا).

ولترميم الآثار القديمة، فضلا عن القواعد العامة الواردة في ميثاق الترميم وفي التعليمات لإجراء الترميمات الأثرية، يجب الانتباه إلى بعض الاحتياطات التي تتناسب مع تقنيات قديمة معينة. قبل كل شيء بالنسبة للترميم الكامل لأحد الآثار، والذي يتطلب بالضرورة الدراسة التاريخية، فيجب العمل على دراسات

الحفائر، وعلى كشف الأساسات، وتحديد العمليات يجب أن تجري بالنسبة للطبقات المرسومة والذي يمكن أن يوفر بيانات قيمة لأحداث ومراحل المبنى نفسه.

ولترميم الأسوار المصنوعة من الحجارة عشوائية الشكل والحجم *incertum opus* أو من طوب الطفلة معين الشكل شبه الشبكي *reticulum quasi* أو الشبكي *reticulum* أو المزدوج من الشبكي والمربع بتقاطع كتل الطفلة مع الطوب *Vittatum*، تستخدم كمية الطفلة نفسها وأنواع طوب الطفلة نفسها، ويجب إبقاء الأجزاء المرمة على مستوى متراجع قليلا، بينما بالنسبة للأسوار المبنية من الطوب أو الفخار فسوف يكون من المناسب حفر أو وضع خطوط على السطح المصنوع من الطوب الحديث. ولترميم الهياكل الهضمية تم بنجاح تجريب نظام إعادة إنشاء الكتل بالمقاسات القديمة، باستخدام قطع من المادة نفسها مقواة بملاط مخلوط بتراب من نفس المادة للحصول على درجة اللون.

فإذا كان هناك بديل لتراجع السطح في استكمالات الترميم الحديثة يمكن عمل خط يحدد الجزء المرمر أو استخدام خامات المختلفة. وهكذا يمكن النصح في كثير من الأحوال بمعالجة سطحية تظهر اختلاف الخامات الجديدة من خلال تسوية مناسبة للأسطح الحديثة. وسوف يكون مناسباً في النهاية وضع لوحات صغيرة في كل منطقة مرمة بها التاريخ أو حفر رموز حرفية عليها أو علامات مميزة خاصة.

أما بالنسبة لاستخدام الأسمنت مع الأسطح مخلوط بتراب مادة الأثر المطلوب ترميمه نفسها فإنه يمكن أن يكون مفيداً في الاستكمالات الخاصة بجذوع الأعمدة القديمة من الرخام أو من الطفلة أو الجير، وذلك بدراسة الدرجة المقاربة التي تتناسب مع نوع الأثر. وفي الأماكن الرومانية يمكن استكمال الرخام الأبيض بالحجر الجيري أو الجير، وقد تم تجريبه في الجوار بنجاح (ترميم فالادير لقوس تيتو). وفي الآثار القديمة وبصفة خاصة آثار العصر القديم أو الكلاسيكي ويجب تحاشي اقتراب الخامات المختلفة وغير المتوافقة زمنياً في الأماكن المرمة، والتي تكون مناقضة وغير مناسبة من المنظور اللوني أيضاً، بينما يمكن استخدام بعد الأساليب لتمييز استخدام المادة نفسها التي تم بها بناء الأثر والذي من الأفضل الاحتفاظ به في الترميمات.

وهناك مشكلة خاصة في الآثار القديمة تتمثل في تغطية الجدران المدمرة، والتي يجب الحفاظ فيها على الشكل غير المنتظم للتدمير، وقد تم تجريب استخدام طبقة من الملاط المخلوط ببودرة الفخار وبيدوأنه أعطى نتائج أفضل سواء من المنظور الجمالي أو من ناحية مقاومة العوامل المناخية. وفيما يتعلق بمشكلة التقوية العامة للآثار المعمارية ولأعمال النحت القائمة في أماكن مفتوحة يجب تحاشي تجريب طرق لم تثبت صحتها على نحو كاف، حتى لا تؤدي إلى أضرار لا يمكن علاجها.

ويجب دراسته تدابير الترميم والحفظ للآثار القديمة أيضاً بما يتناسب مع الاحتياجات المناخية المختلفة للأماكن المتنوعة، وهي متباينة على نحو خاص في إيطاليا.

## المرفق ب

### تعليمات لإجراء عمليات الترميم المعمارية

لو أخذنا في الاعتبار أن أعمال الصيانة التي تنفذ على وجه السرعة تضمن عمراً أطول للآثار، بتحاشي تدهور التلف، فإن ما ينصح به توخي الحرص قدر الإمكان بالحراسة المستمرة للمباني التي تتم فيها الصيانة الوقائية، وأيضاً ضرورة فحص جميع عمليات الترميم وفقاً لصورة الحفظ الجوهرية، مع احترام العناصر المضافة وتحاشي عمليات التجديد أو الإصلاح على أي حال.

وبغرض تأمين إنقاذ الآثار لا بد أيضاً من أن يتم التدقيق في إمكانية الاستخدامات الجديدة للأبنية الأثرية، عندما لا تكون هذه المباني متوافقة مع المصالح التاريخية- الفنية. ويجب أن تكون عمليات المواءمة محدودة،

مع الحفاظ بصرامة على الأشكال الخارجية وتحاشي عمل تغييرات محسوسة للتفرد النوعي، وللشكل البنائي ولترتيب تتابع المسارات الداخلية.

ويجب أن يسبق تطبيق مشروع ترميم العمل المعماري دراسة متأنية للأثر يتم إجراؤها من وجهات نظر مختلفة (والتي تضع في الاعتبار موقعه في سياق المنطقة أو في النسيج الحضري، والجوانب النوعية، والطوائف والصفات الرسمية والنظم ومواصفات إطار العمل، الخ) فيما يتعلق بالعمل الأصلي، وكذلك أيضا للإضافات والتعديلات المحتملة. وهناك جزء لا يتجزأ من هذه الدراسة يتمثل في البحوث الببلوجرافية والإيقونوجرافية والأرشيفية الخ، للحصول على كل معلومة تاريخية محتملة. وسوف يتأسس المشروع على رفع كامل بالطباعة والصور الفوتوغرافي يتم تفسيره وفقا لقياسات العناصر المكتشفة ونظم تناسب القياسات، كما سيحتوي على دراسة نوعية دقيقة للتحقق من ظروف الاستقرار.

ولتنفيذ الأعمال ذات الصلة بترميم الآثار، التي تتكون من عمليات دقيقة للغاية، ولها مسئولية كبيرة، سوف يعهد به إلى الشركات المتخصصة وتجري قدر الإمكان "اقتصاديا"، بدلا من إجرائها "بالتدبير" أو "بالقطعة". ويجب التدقيق والتوجيه الدائم لعمليات الترميم من أجل ضمان التنفيذ الجيد وإمكانية التدخل الفوري إذا ظهرت أمور جديدة أو صعوبات أو تشقق في الجدران، خاصة عند استخدام الفأس والمطرقة، فقد تختفي عناصر تم تجاهلها في البداية أو أفلتت عرضا من الدراسة الوقائية، ولكنها بالتأكيد مهمة في معرفة المبنى وأداء الترميم. وبصفة خاصة فإن مدير الأعمال، قبل أن يتورط في تلوين أو إزالة الجص أو الملاط، يجب أن يتم التأكد من وجود أو عدم وجود أي أثر من الزخرفات، مهما كانت النقوش والألوان في الجدران والقباب. ويعتبر احترام وحماية الصبغة الأصلية للعناصر الإنشائية من ضرورات الترميم الأساسية. وينبغي أن يقود هذا المبدأ دائما ويتحكم في خيارات العمل. فعلى سبيل المثال في حالة الجدران المكسوة بالرخام، حتى وإن كانت الحاجة الماسة تدعو إلى هدمها وإعادة بنائها، فلا بد من دراسة ذلك مبدئيا، ثم محاولة تنفيذ إمكانية الإصلاح دون أن تحل محلها جدران جديدة.

وهكذا فإن إحلال الأحجار المتآكلة يمكن أن يتم فقط لدواعي شديدة للتدعيم، واستبدال واستكمال ما يحتمل استكماله من الأسطح الجانبية للجدران متى كان ذلك ضروريا ودائما في أضيق الحدود، يجب أن يظل ممكنا تمييزه عن العناصر الأصلية، بواسطة تباين الخامات أو الأسطح حديثة الاستخدام؛ ولكن بصفة عامة من المفضل أن يتم وضع إشارة واضحة على طول حدود الاستكمال تشهد على حدود عملية التدخل. ويمكن عمل هذا بواسطة صفيحة رقيقة من معدن مناسب أو بمجموعة متصلة من شظايا الطوب الدقيقة أو بخطوط فاصلة بين قوالب الطوب أوسع أو أعمق وذلك حسب الأحوال المختلفة. إن تقوية الأحجار أو الخامات الأخرى يجب أن يتم اختبارها تجريبيا عندما تكون الطرق التي تم تجربتها على مدى طويل بواسطة المعهد المركزي للترميم يمكن أن تعطي ضمانات فعلية. وينبغي اتخاذ الاحتياطات جميعها لتفادي ازدياد شدة التلف؛ وكذلك يجب أيضا أن يتم تنفيذ أية عملية تدخل لإزالة أسباب الضرر. على سبيل المثال، ما أن يلاحظ وجود أحجار تشققها شناكل أو مسامير من الحديد وقد تضخمت بفعل الرطوبة فمن المناسب إزالة الجزء المضار واستبدال الحديد والبرونز أو النحاس بالصلب غير القابل للصدأ، والذي يتميز بميزة أنه لا يحدث بقع بالأحجار.

بالنسبة للمنحوتات الحجرية الموضوعية في المباني من الخارج أو في الميادين يجب أن يتم التدقيق فيها والتدخل كلما كان أمكن باستخدام كما هو مشار إليه بعاليه، طبقا لمنهج مدروس للتقوية أو الحماية الموسمية أيضا. وعندما تتضح استحالة هذا، يكون من المناسب نقل المنحوتات في مكان داخلي. وللحفظ الجيد للنوافير الحجرية أو البرونزية يلزم إزالة الجير من الماء، مع إزالة الرواسب الجيرية وإلغاء التنظيف الدوري المضر. وينبغي الحفاظ على طبقة اللون السطحية للأحجار لأسباب تاريخية وجمالية ظاهرة، ولأسباب فنية أيضا، لأنها بصفة عامة تغني عن وظائف الحماية كما تشهد على ذلك التآكل الذي يبدأ بسبب فجوات في الطبقة الخارجية.



ويمكن إزالة المواد المترابطة فوق الأحجار أنقاض وغبار وسناج وفضلات الطيور الخ، باستخدام فرشاة نباتية أو نفث الهواء بضغط معتدل. ولهذا ينبغي تفادي الفرشاة المعدنية أو المكاشط، كما يجب استبعاد بطريقة عامة نفث الهواء بالضغط العالي للرمال الطبيعية والماء والبخار، كما لا ينصح حتى بأي غسيل من أي نوع.

## المرفق ج

### تعليمات لتنفيذ لترميم أعمال الرسم والنحت - عمليات مبدئية

العملية الأولى التي يجب القيام بها قبل أي تدخل بالترميم على عمل فني رسم أو نحت هي التعرف الدقيق على حالة الحفظ. تتضمن عملية التعرف هذه على التأكد من الطبقات المتنوعة من المادة التي يتكون منها العمل، وما إذا كانت أصلية أو مضافة - والتحديد التقريبي للعصور المختلفة التي تكونت فيها الطبقات وتمت فيها التعديلات والإضافات. ومن ثم يتم تحرير تقرير بالتناجيش يشكل جزءاً لا يتجزأ من برنامج وظهور صحيفة الترميم. وفيما بعد سوف يتوجب عمل صور فوتوغرافية ضرورية لتوثيق الحالة السابقة لعملية الترميم، ومثل هذه الصور الفوتوغرافية سوف يتم تنفيذها، حسب الأحوال، بالإضافة إلى الضوء الطبيعي، بالألوان الأحادية monochromatic والأشعة فوق البنفسجية العادية، والأشعة تحت الحمراء. وينصح دائماً بتنفيذ، في الحالات التي لا تراها العين المجردة، بعمل صور بالتداخل الإشعاعي، وفي حالات الرسوم على الأثاث فإن خلفية الرسم يتم تصويرها أيضاً.

وإذا ظهر من التوثيق الفوتوغرافي، والذي سوف يسجل في صحيفة الترميم، أية عناصر تحتوي على مشكلة، فلا بد من الإشارة إلى إشكالياتها. وبعد تنفيذ الصور الفوتوغرافية ينبغي أخذ أقل قدر من العينات من جميع الطبقات، بما في ذلك الدعامة، في أماكن غير رئيسية في العمل، لعمل قطاعات كاملة للطبقات في حالة وجود طبقات، أو التأكد من حالة الإعداد.

وعن العينات ينبغي تحديد النقطة الدقيقة في الصورة الفوتوغرافية الملتقطة بالضوء الطبيعي ويوضع على العينة تسجيل يشير إلى الصورة في صحيفة الترميم.

فيما يتعلق بالرسوم الجدارية أو على الحجر، والفخار، أو أي داعم آخر (عقار)، سوف يلزم تأمين ظروف دعم متناسب مع الرطوبة، وتعريف ما إذا كانت تتعلق برطوبة ترشيح، أو تكثيف، أو بالخاصية الشعرية؛ وأخذ عينات من الملائم والجص من الجدار وقياس درجة رطوبتها. وفي حالة ملاحظة أو توقع تكون فطريات، يتم عمل تحليل ميكروبيولوجي لها أيضاً. والمشكلة الأكثر خصوصية لأعمال النحت، إن كانت لا تتعلق بأعمال النحت الملونة أو المطلية، هي التأكد من حالة الحفظ للخامة التي نفذت بها، وعمل أشعة لها.

### تدابير ينبغي القيام بها في تنفيذ عملية الترميم

الدراسات والبحوث المبدئية سوف يكون من شأنها أن تعطي طريقة التوجه في عملية الترميم في الاتجاه الصحيح، سواء تعلق الأمر بتنظيف بسيط، أو تثبيت، أو إزالة، أو إعادة تلوين، أو نقل، أو إعادة توليف وتجميع الأجزاء. على أي حال فإن البحث والدراسة تحتل أهمية أكبر بالنسبة للرسوم، فتحديد التقنية المستخدمة، لن يمكنها إعطاء إجابة علمية على الدوام، ولهذا فإن الحذر والتجريب للخامات المطلوب استخدامها الذي يتم على أساس تجريبي لا ينبغي اعتباره غير مهم، للتقنية المستخدمة في الرسم المعني. ويمكن أن يتم تنفيذ ذلك بالنسبة للرسم بطريقتين رئيسيتين: إما بوسائل ميكانيكية أو بوسائل كيميائية. وينبغي استبعاد أي وسيلة تمنع إمكانية النظر أو إمكانية التدخل، والرقابة المباشرة على الرسم (مثلاً في صندوق بيثين كوبلر وما يشابهه).

الوسائل الميكانيكية (المشارط) يجب أن تستخدم دائما بالتحكم تحت الميكروسكوب المجسم، وحتى وإن لم يكن دائما تحت عدسته.

الوسائل الكيميائية (المذيبات) يجب أن تكون من طبيعة يمكنها أن تصبح على الفور محايدة، فضلا عن كونها طيارة، بحيث لا تثبت فترات طويلة على طبقات اللوحة. قبل استخدامها سوف يتم عمل تجارب لضمان أنها لا تستطيع أن تتجاوز الطلاء الأصلي للوحة، حيث يمكن أن تبدو من قطاعات تخطيط الطبقات طبقة واحدة على الأقل يمكن أن تكون كذلك.

وقبل المضي في التنظيف بأية وسيلة يلزم على أي حال التأكد بدقة من توازن وثبات اللوحة، مهما كانت دعامتها، والمضي إلى تثبيت الأجزاء المطبلة وغير المأمونة. ويمكن يتم مثل هذا التثبيت حسب الأحوال، إما موضعيا أو بمحلول يفرد فردا متجانسا، والتي يمكن ضمان تغلغلها من مصدر حرارة ثابت ليس خطيرا لحفظ اللوحة. ولكن التثبيت أيا كانت طريقة التثبيت فمن القواعد الملزمة هونزع أي أثر من آثار المثبت على سطح الرسم. ولهذا الهدف، فبعد التثبيت، يجب أن يتم اختبار دقيق بالميكروسكوب المجسم.

وعندما يتم المضي إلى وضع غشاء عام للوحة، بسبب عمل يتم على الدعامة، فإن من الملزم أن يتم عمل هذا الغشاء بعد تقوية الأجزاء إما المرتفعة أو المتهاوية، وبواسطة لاصق سهل تحفيفه ومختلف عن ذلك المستخدم في تثبيت الأجزاء المنفصلة أو المفتتة. وإذا كان حامل الرسم من الخشب وهاجمه السوس والعثة الخ.. يجب إخضاع الرسم إلى التعقيم بالغاز المناسب لقتل الحشرات دون الإضرار بالرسم، ولا بد من تفادي الإغراق بالسوائل.

وعندما تكون حالة الدعامة أو حالة طبقة المعجون أو كلاهما معا - بالنسبة لرسم الأثاث - تستدعي التدمير أو إزالة الدعامة واستبدال طبقة المعجون، لا بد من أن تكون تزال المعجون القديمة بالكامل يدويا بواسطة المشروط، حيث أن تعميمها لن يكون كافيا، إلا إذا كانت الدعامة خربة وطبقة المعجون في حالة جيدة. وينصح دائما بالحفاظ على طبقة المعجون، متى كان ممكنا، لكي نحفظ لسطح الرسم تجانسه الأصلي.

وعند استبدال الدعامة الخشبية، عندما يكون ذلك حتميا، يستبعد الاستبدال بدعامة جديدة تكون من الخشب الصلب، وينصح بعمل التطبيق على دعامة صلبة فقط عندما تكون متأكدين تمام التأكد أن الدعامة نفسها لن يكون لها مؤشر توسع تمدد مختلف عن الدعامة المزالة. على أية حال فإن لاصق الدعامة على توال اللوحة المنقولة يجب أن يكون سهل الحل دون ضرر على الرسم وعلى اللاصق الذي يربط طبقات الرسم بالتوال.

عندما تكون الدعامة الخشبية الأصلية في حالة جيدة، ولكنها تحتاج إلى استبدال أو تقوية أو تكسية، يجب الانتباه، حيث لا يكون حتميا لأغراض الاستغلال الجمالي للوحة، إلى أنه من الأفضل دائما عدم التدخل على الخشب القديم الذي أصبح مستقرا بالفعل. إذا تم التدخل لا بد من عمل ذلك بقواعد تقنية دقيقة، تحترم اتجاه الألياف في الخشب. وينبغي أن يؤخذ منه قطاع وتحديد نوعه النباتي ومعرفة مؤشر تمدده.

وأية إضافة ينبغي أن تتم بواسطة الخشب المعتق وعلى قطاعات صغيرة، بحيث تبدو الأقل زهوا قدر الإمكان مقارنة بالدعامة القديمة التي سوف تتخلله.

أما التكسية فيتم استخدامها بأية خامه، يجب أن تضمن على نحو أساسي الحركات طبقا للتركيب الطبيعي للخشب الذي ثبت فوقه. وفي حالة الرسم على التيل فإن النقل الجديد يجب أن يتم بالتدمير المتدرج والمتحكم فيها للتيل الثالث، بينما ينبغي أن يتم إعداد التيل الجديد بنفس طرق اللوحات. حينها يتعلق الأمر بأعمال رسم دون إعداد، والذي يتم فيه إعطاء لون سائل مباشرة على الدعامة مثلا في حالة استكتشات روبنز (Rubens)، فإن النقل لن يكون ممكنا.

وعملية النقل على تيل جديد، مهما كانت الطريقة التي تتم بها، يجب أن تتفادى الضغط الزائد ودرجات الحرارة شديدة الارتفاع بالنسبة لطبقة الرسم. وما يجب استبعاده دائما وبطريقة قطعية عمليات وضع رسم على تيل له دعامة صلبة (ماروفلاج marouflage).

ويجب أن تهدف الشاسبيات (البراويز) إلى ضمان ليس فقد الشد الصحيح، ولكن إن أمكن أيضا إعادة الاستقرار تلقائيا، عندما يهبط الشد، لأسباب الاختلاف في درجات الحرارة والرطوبة.

### تدابير ينبغي الانتباه لها في تنفيذ ترميمات الرسوم الجدارية

بالنسبة لرسومات الأثاث فإن تحديد الأسلوب يمكن أن يؤدي في بعض الأحيان إلى بحث لا يتوصل إلى حل، وفي الحالة الحالية، المستعصية، بما فيها لأنواع الرسم العامة للجداريات بالمواد الغرائية، والزيتية، والشمعية، الباستيل أو المائية، ومع ذلك، اجريت على أجزاء مصنعة أو مباشرة على الرخام والحجر الخ، لن يكون تحديد الوسيلة المستخدمة أقل اثارا للمشاكل في بعض الأحيان (كما هو الحال مع الرسوم الجدارية التي يعود تاريخها إلى العصر الكلاسيكي)، لكنه من جهة أخرى أكثر حتمية للقيام بأي عملية تنظيف، السحابت، التمزيق أو الفصل. وبصفة خاصة عند وجوب القيام بالتمزيق أو الفصل، قبل وضع الأغشية الواقية بواسطة لاصق قابل للحل، فمن الضروري التأكد من أن عامل التخفيف لن يذوب أو يؤثر على وسيلة الرسم الخاضع للترميم.

بالإضافة إلى ذلك إذا تعلق الأمر بالرسم بالغراء أو بصفة عامة أجزاء الغراء في الرسوم الجدارية، حيث تكون بعض الألوان لا يمكن أن تعطى بالألوان المائية الجيدة، سوف يكون ضروريا عمل تثبيت وقائي.

وفي حالة ما تكون ألوان الرسم الجداري في حالة تقترب من حالة pulverulenta (مصطلح يشير إلى فقد الطبقة السطحية لقدرتها على الالتصاق بها تحتها، وتهاويها تحت أقل ضغط) متقدمة، سوف تلزم أيضا معالجة خاصة لإزالة الغبار، بحيث يزال أقل قدر ممكن من اللون الأصلي المتهاوي.

حول تثبيت اللون يلزم التوجه إلى عامل تثبيت ليس له طبيعة عضوية، يقوي بأقل قدر ممكن الألوان الأصلية، ولا يصبح غير قابل للرجوع عنه مع الزمن.

سوف يتم فحص الغبار لكي نرى ما إذا كان يحتوي على تكوينات فطرية وأي أسباب يمكن أن تكون قد أدت إلى هذه التكوينات. وعندما يتم التأكد من أسباب هذه التكوينات ويتم العثور على مبيد فطري مناسب، فسوف يكون من اللازم التأكد من أنه لن يضر الرسم ويمكن إزالته بسهولة. متى ينبغي بالضرورة التوجه نحو إزالة اللوحة من الدعامة، فمن بين الطرق المتاحة للاختيار منها، التي توفر فرصا مساوية للنجاح، ينبغي اختيار النزع، لأنه يوفر امكانيات لاسترداد الرسوم التمهيدية والاعمال التحضيرية في حالة النماذج الجدارية، ولأنه يحور أيضا طبقة الرسم من البقايا الجص المتهاوي أو غير السليم.

وحول الدعامة التي سوف توضع عليها شريط الرسم، يلزم أن تعطى أقصى ضمان من التوازن، والخمول والحياد (وعدم وجود عامل حموضة PH)؛ كما سيلزم أيضا أن يكون من الممكن بناؤها بأبعاد الرسم نفسها دون فواصل بين أجزائها، من شأنها أن تظهر حتما مع مرور الزمن على سطح الرسم. واللاصق الذي سوف يتم تثبيته التيل الملائق لشريط الرسم يجب أن يكون قابل للذوبان بسهولة شديدة بمذيب لا يسبب ضررا للرسم.

في حالة تفضيل الاحتفاظ بالرسم المنقول على التيل، فإن الشاسيه يجب أن تتم دراسته بطريقة وبخامات من شأنه وشأنه أن تحافظ على التوازن والمرونة والتلقائية في إعادة التوازن والشد اللذين يمكن أن يتغيرا لأي سبب، يتعلق بالمناخ أو غيره.

على العكس إذا كان من الرسم ما يتعلق بنزعه من الموازيك فسوف يلزم التأكد من أن قطع الموازيك، حيث لا تشكل سطحا مستويا بالكامل، يمكن تثبتها ويمكن إعادة وضعها في مكانها الأصلي. وقبل وضع الأغشية وشاسيه الدعم لابد من تأمين حالة حفظ قطع الموازيك وتقويتها إذا لزم الأمر. ويجب إعطاء عناية خاصة لحفظ الخواص التكنولوجية للسطح.

## تدابير ينبغي الانتباه لها في تنفيذ ترميمات أعمال النحت

بعد التأكد من المادة والتقنية المحتمل أن يكون النحت قد تم تنفيذه بها (إذا كان من الرخام أو الحجر، أو معجون الورق أو الجص، أو الفخار، أو الفخار المزجج، أو الطين غير الفخاري، والطين غير الفخاري الملون (الخ) حيث لا تظهر أجزاء ملونة ويكون ضروريا إجراء تنظيف، فإن مما يجب استبعاده تنفيذ غسل من شأنه، حتى وإن تركت المادة دون تغيير، أن يتغلغل في الطبقة السطحية. ولهذا ففي حالة أعمال النحت في الحفريات أو الموجودة في المياه (بحار وأنهار الخ) إذا كانت هناك قشور مترسبة فإنها ينبغي أن تزال، ومن المستحسن أن يتم ذلك بأدوات ميكانيكية، أو ، إذا كانت بمذيبات، فإن هذه المذيبات لا بد أن يكون من شأنها ألا تؤثر على خامة النحت، ولا الثبات عليها. وعندما يتعلق الأمر بأعمال نحتية من الخشب، ويكون هذا الخشب متداعيا، فإن استخدام عوامل التثبيت يجب أن يكون تاليا على حفظ الجانب الأصلي من المادة الخشبية. إذا كان الخشب مصابا بالسوس والعته وغيره.. سوف يلزم إخضاعه لتأثير غازات مناسبة، ولكن يجب تحاشي، كلما أمكن ذلك، الإغراق بالسوائل والتي يمكنها تغيير مظهر الخشب حتى في غياب أجزاء مرسومة. في حالة أعمال النحت التي تنهشم إلى شظايا فإن استخدام مسامير ودعائم الخ يجب أن يكون تاليا لاختيار المعدن غير القابل للصدأ. وللقطع البرونزية ينصح بعناية خاصة لحفظ الطبقة السطحية الثمينة (اتاكاميت وما لا ييت [وهي مواد ملونة مشتقة من النحاس خضراء اللون])، ودائما ما لا تكون تحتها درجات تآكل نشطة.

## تحذيرات عامة لإعادة وضع الأعمال الفنية المرمة

كخط سلوك قاطع لا يجب بتاتا إعادة وضع العمل الفني المرمر في المكان الأصلي، إذا كان سبب الترميم ظروف الحرارة والرطوبة للمكان بصفة عامة، أو الحائط بصفة خاصة، وإذا كان المكان أو الحائط لم يتعرض لتدخلات من شأنها ضمان الحفظ والحماية للعمل الفني (إصلاح، تكييف الخ).

## المرفق د

### تعليمات لحماية "المراكز التاريخية"

لأغراض تحديد المراكز التاريخية، يجب أن نضع في الاعتبار، ليس فقط "المراكز" الحضرية القديمة بالمعنى التقليدي، ولكن - بصفة أكثر عمومية - جميع المستوطنات البشرية التي تشكلت هياكلها - الكاملة أو الجزئية - في الماضي، حتى وإن تعرضت للتغيير على مر الزمن، أو تلك التالية عليها، ولها قيمة خاصة كشاهد تاريخي أو مواصفات حضرية ومعمارية مشهود لها. والطابع التاريخي يعود إلى الأهمية التي تطرحها هذه المستوطنات، مثل الشهادة على حضارة الماضي، أو وثائق الثقافة الحضرية، أيضا بعيدا عن القيمة الفنية المميزة أو القيمة الرسمية، أو لجانبها البيئي الخاص، والتي يمكن أن تثير أو تعلي من شأن القيمة أكثر، والتي تملكها ليس فقط العمارة، ولكن البنية الحضرية في حد ذاتها، والمعنى والقيمة. وعمليات الترميم في المراكز التاريخية لها غاية ضمان - بوسائل وأدوات عادية وغير عادية - بقاء القيم التي تميز هذه المجموعات عبر الزمن. ولهذا فإن الترميم لن يكون محدودا على عمليات متفق على أنها تحفظ الخصائص الشكلية فقط للأعمال المعمارية المفردة أو البيئات المفردة، ولكنها تمتد إلى الحفظ الجوهرى لخصائص مجموع الكيان الحضري بالكامل وجميع العناصر التي تتنافس على تعريف هذه الخصائص. وحتى يمكن حماية الكيان الحضري المشار إليه بشكل مناسب، بما في ذلك استمراره عبر الزمن وفي قيام حياة حضارية وحديثة فيه، لا بد قبل كل شيء أن يعاد تنظيم المراكز التاريخية في سياق الحضري الأوسع وفي سياق الإقليم الذي توجد فيه وعلاقاته وارتباطه بالتطورات

المستقبلية: وهذا أيضا بغية التنسيق بين الأعمال الحضرية بحيث يمكن الحصول على حماية واستعادة المركز التاريخي انطلاقا من خارج المدينة، عبر تخطيط مناسب لعمليات التدخل في الأراضي. وهكذا يمكن تهيئة كيان حضري جديد من خلال عمليات تدخل مثل هذه (يمكن تنفيذها بأدوات حضرية)، وفي هذا الكيان يمكن طرح وظائف من المركز التاريخي لا تناسب استعادته، بمعنى إصلاحه الذي يحافظ عليه.

ولا بد من اعتبار التنسيق أيضا من حيث علاقته بالحاجة إلى الحفاظ على السياق المكاني البيئي الأكثر عمومية، وخاصة عندما يتحلى هذا بقيم لها معنى خاص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالبنى التاريخية بنفس الطريقة التي وصلت بها إلينا (مثل تاج التلال حول فلورنسا، وبحيرة البندقية، والأحزمة الرومانية لوادي بادانا، ومنطقة أكواخ بوليا الخ).

وفيما يتعلق بالعناصر الفردية التي تنفذ من خلالها المحافظة على الكيان ككل، ينبغي النظر إلى عناصر البناء، وبنفس القدر إلى غيرها من العناصر التي تشكل المساحات الخارجية (الطرق والميادين، الخ.) والداخلية (الأفنية والحدائق، المساحات الحرة، الخ.)، وغيرها من الهياكل الهامة (الجدران والابواب، والصخور، الخ.)، أو أية عناصر طبيعيه تصاحب الكيان وتميزه بدرجات متفاوتة (المحيط الطبيعي، والممرات المائي، التفرد الجيومورفولوجي الخ.).

وعناصر البناء الموجودة فيه يتم الحفاظ عليها ليس فقط من جوانبها الشكلية، والتي تحدد فيه التعبير المعماري أو البيئي، وإنما أيضا في مواصفاتها النمطية من حيث أنها تعبير عن وظائف ميزت مع الزمن العناصر نفسها. وكل عملية تدخل بالترميم لا بد أن يسبقها عملية قراءة تاريخية نقدية واعية بغية التأكد من جميع القيم الحضرية والمعمارية والبيئية والنمطية والبنائية الخ. ونتائج هذه القراءة لن توجه إلى تحديد أولويات العمل، لأنه ينبغي العمل على المجمع كله المعرف على أنه مركز تاريخي بطرق متجانسة متناغمة، قدر ما توجه إلى تحديد الدرجات المختلفة لعملية التدخل على المستوى الحضري وعلى المستوى البنائي، مع تحديد ما يلزم منها "للإصلاح الذي يحفظه".

وبهذه المناسبة يلزم تحديد أنه يجب أن يقصد بالإصلاح المحافظ قبل كل شيء الحفاظ على هياكل الطرق-المساكن بصفة عامة (الحفظ المساحي، حفظ شبكة الطرق، محيط البيوت التي تحيطها الشوارع من الجهات الأربعة الخ.) وكذلك الحفاظ على السمات العامة للبيئة والتي تنطوي على الحفاظ الشامل على الطوارئ الأثرية والبيئة الأكثر أهمية، والملاءمة مع العناصر الأخرى أو الكيانات البنائية المفردة لدواعي الحياة الحديثة، مع اعتبار الاستبدالات، الجزئية أيضا، للعناصر نفسها استثنائية، و فقط بالقدر الذي تكون فيه متوافقة مع الحفاظ على الطابع العام لهياكل المركز التاريخي.

## الأنواع الرئيسية للتدخل على المستوى الحضري هي:

### أ) إعادة الهيكلة الحضرية:

تفهم على أنها التحقق والتصحيح المحتمل للقصور في العلاقات مع البنية الإقليمية أو العمرانية والذي يشكل التدخل وحدة معها. ولتحليل الدور الإقليمي والوظيفي أهمية خاصة يضطلع بها المركز التاريخي مع الزمن وفي الحاضر. ويجب وضع اهتمام خاص في هذا الاتجاه بالتحليل وإعادة هيكلة العلاقات الموجودة بين المركز التاريخي والنمو العمراني والبنائي المعاصرين، وخاصة من المنظور الوظيفي، مع التركيز الخاص على التوافق مع الوظائف الإدارية. التدخل بإعادة الهيكلة الحضرية يجب أن يتطلع إلى إخلاء المراكز التاريخية من تلك الأهداف الوظيفية والتكنولوجية أو الاستخدام بصفة عامة، والذي ينشأ عنه تأثير فوضوي يؤدي إلى تدهور هذه المراكز نفسها.

**ب) إصلاح الطرق:**

يقصد به تحليل ومراجعة روابط الطرق وتدفق حركة المرور التي يوفرها الهيكل، بهدف أسمى يتمثل في تقليص الجوانب المرضية وإعادة توجيه استخدام المركز التاريخي بوظائف متوافقة مع الهياكل التي موجودة فيه قبل زمن. ولا بد من بحث إمكانية إدخال التجهيزات والخدمات العامة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً باحتياجات الحياة في المركز.

**ج) إعادة النظر في التجهيز الحضري:**

تتعلق هذه المراجعة بالشوارع والميادين وجميع الأماكن الحرة الموجودة (أفنية، مساحات داخلية، حدائق الخ) بهدف الربط المتجانس بين المباني والمساحات الخارجية.

الأنواع الرئيسية للتدخل على المستوى البنائي هي:

١) إصلاح توازن المباني وصحتها، يميل إلى الحفاظ على هيكلها والاستخدام المتوازن لها. مثل هذا التدخل يتم تنفيذه طبقاً للتقنيات والطرق والتعليقات الواردة في تعليمات إجراء الترميمات المعمارية. في هذا النوع من التدخل فإن ماله أهمية خاصة احترام النوعية النمطية والوظيفية للكيان، بتحاشي تلك التحولات التي قد تغير من سماته.

٢) التجديد الوظيفي للهياكل الداخلية، يسمح به فقط حيث تتضح حتميته، لغايات الحفاظ على إبقاء المبنى قيد الاستخدام. في هذا النوع من التدخل، يصبح احترام النوعية النمطية والبنائية للمباني ذا أهمية أساسية، بتحريم جميع التدخلات التي تغير من سماته مثل إخلاء الهيكل البنائي أو إدخال وظائف تشوه التوازن النمطي البنائي للهيكل تشوها زائداً.

الأدوات التشغيلية لأنواع التدخل المدونة عاليه جوهريا هي:

- خطط تنظيمية عامة، إعادة هيكلة العلاقات بين المركز التاريخي والإقليم وبين المركز التاريخي والمدينة ككل؛

- خطط مخصصة تتعلق بإعادة هيكلة المركز التاريخي في عناصره الأكثر أهمية؛

- خطط تنفيذية للقطاعات المتخصصة، تمتد إلى عنصر معزول أو إلى مجموعة من العناصر يمكن تقسيمها إلى مجموعات عضوية.

## مصطلحات براندي حول الترميم (مقتطفات من نظرية الترميم)

جوزيبي بازيل

تمهيد

لم ولن يمكن أن يفيد الكلام التالي؟ يمكن الإجابة على هذا السؤال بأن المقصود منه توفير أداة دعم من أجل فهم ملائم لنظرية الترميم (والكتابات الأخرى لبراندي عن الترميم) لكل أولئك الذي يريدون أن يعرفوا مباشرة ما يفكر فيه، بعيدا عن التفسيرات التي سبق وأن عاجلت فكره وجاءت في الغالب تقريبية.

من الطبيعي أن أكثر من تعرض للظلم في هذا المجال هم الأجانب الذين لم يتمكنوا من قراءة وفهم اللغة الإيطالية، لأن هذا العائق حال بينهم بين الاقتراب من الأعمال الأخرى لبراندي وبصفة خاصة تلك التي يعرض فيها نظريته في الفن، والتي ترتبط بها نظرية الترميم ارتباطا وثيقا، إلى الحد الذي جعلها مكتملة لها.

ولهذا السبب بدا ضروريا المبادرة إلى تعريف مصطلحات الترميم الأكثر استعمالا لدى براندي، وتنويه قصير (شديد التبسيط) لما يسميه بول فيليبو "ظاهراية الخلق الفني عند شيزاري براندي". أما بالنسبة للتعريفات فقد اخترنا أن نعطي الأولوية للوصول إلى فهم سهل، وإن لم يكن سطحيا، لكتابات براندي، من جانب أولئك الذين لا يملكون ثقافة فلسفية ولا حتى على المستوى المدرسي. ولهذا الغرض فإن الخيارات التي قمنا بها تعكس البساطة القصوى، مع تفضيل التكرار، حتى وإن كان جزئيا، لبعض الأفكار على التعرض لخطر أن تظل الأفكار غير واضحة تمام الوضوح.

نظرية الترميم في أعمال براندي

مثلا أمكن لبراندي نفسه أن يستنتج أكثر من مرة فإن نظرية الترميم جزء لا يتجزأ من فكرته العامة عن الفن التي عرضها في خطوطها العريضة في "كارمين أو عن الرسم (١٩٤٥)"، أول حوارات أربعة مع إيكونا. وساهمت الحوارات الثلاثة التالية، "أركاديو أو عن النحت"؛ "إليانتي أو عن العمارة" (١٩٥٦) و"تشيلسو أو عن الشعر" (١٩٥٧) في تطوير موضوعات أكثر تحديدا عن "طبقات" الأعمال الفنية الموضوعية تحت مجهر البحث، كذلك ساهمت أيضا في تعميق بعض الموضوعات العامة الهامة (وخاصة في تشيلسو). والكتابات التي تم جمعها في نظرية الترميم تبدأ - كما هو معروف - من عام

١٩٥٠ وحتى عام ١٩٦١، حتى وإن كان النشر في كتاب لم يحدث إلا عام ١٩٦٣. وهي لهذا معاصرة للحوارات وتشكل استكمالاً ضرورياً لها.

سوف نقتصر بناء على ذلك على تقديم توضيح مقتضب للغاية للنقاط الرئيسية لفكرة الفن عند براندي التي تظهر في تلك الأعمال، مع اهتمام خاص بالفنون "التصويرية" (وخاصة الرسم والنحت والعمارة)، ولكن مع ملاحظة أن الإنتاج الفلسفي لبراندي يستمر، بعد تلك التواريخ أيضاً، في تميزه على نحو خاص بمواجهة محكمة ومتصلة مع الاقتراحات الجديدة المقدمة على المستوى الأوروبي متجاوزة نطاق إيطاليا (وبصفة خاصة من الثقافة الفرنسية، وفي المقدمة رولان بارت وجاك دريدا) ومبينة أيضاً تقارباً هاماً مع مؤلفين مثل هانز جورج جادامير، حتى أمكن تعريف الترميم على طريقة براندي على أنه تأويل عملي (ماسيمو كاربوني).

وأشير على نحو خاص إلى "الرمز والصور" (١٩٦٠) و"الطريقان" (١٩٦٦) و"البنية المعمارية" (١٩٦٧) و"النظرية العامة للنقد" (١٩٧٤)، وهي تمثل أعمال ختامية لأنشطة براندي في مجال التأمل الجمالي، ولم يقتصر فيها على استئناف ومعالجة الموضوعات جميعها التي عاجلها من قبل على نحو منتظم، وإنما أضاف إليها مجالات اهتمام جديدة (الموسيقى والمسرح والرقص والتصوير الفوتوغرافي والسينما).

وهكذا نتج استعراض للأنشطة الفنية الرئيسية، تصاحبه مجموعة من الأمثلة التي تم بسطها وتفصيلها بطريقة تبرر التعريف الذي حظي به براندي كواحد من آخر نماذج المفكرين، في أوروبا، الذين لهم ثقافة "إنسانية".

ومن المناسب أن نضيف، في نفس الوقت، أنه كان يمضي عاملاً في اتجاهات أخرى، منها اتجاهان بدت لهما أهمية خاصة بالمناسبة للحديث الذي نحن بصده الآن. أريد أن أشير إلى "القراءات" التي قام بها لأهم أعمال الرسم والعمارة الإيطالية (تصميم الرسم الإيطالي، ١٩٨٠، تصميم العمارة الإيطالية، ١٩٨٤)، مع الاقتصار على رسم خط ربط مثالي بينها فقط، وعلى الأنشطة المتصلة والمفصلة (على المستوى المؤسسي التعليمي والإعلامي - سواء عن طريق الطباعة أو عن طريق التلفزيون الحكومي - وحتى التطوعي، الذي مارسه في جمعية إيطاليا نوسترا) دفاعاً عن الأعمال الفنية، وعن الآثار، وعن المدن التاريخية، وعن "الجماليات الطبيعية" (ويشهد على ذلك كتاب "الثروة المحاصرة، كتابات حول حماية المنظر الطبيعي والفن"، تم تحريره عام ٢٠٠١، ويجمع المقالات المنشورة على مدى ثلاثين عاماً في أشهر الصحف القومية).

والجانب الذي يؤثر أكثر في براندي هو ذلك الذي يتشكل من قدرة غير عادية على إرجاع مخطط ودائم لكافة أنشطته الفكرية والعملية إلى دافع واحد موحد (يكفي أن نذكر في فترة العشرين عاماً



لإدارته المعهد المركزي للترميم ولسلسلة من التجارب المتصلة التي أجريت في تلك الفترة، سواء على شكل حفظ أو ترميم).

وللتعبير عنه بطريقة منهجية فإن هذا الدافع يتشكل من اقتناع عميق بأن النشاط الفني يمثل نشاطا أكثر سموا للإنسان ("العمل الفني - كما كتب في كارمين - هو الجهد الأقصى الذي يمكن أن يقوم به إنسان لتجاوز وجوده الوقي")، ويشرح هذا التزامه بفهم كيف يتحقق الخلق الفني وأية سمات يتخذها، في أي مكان وفي أي زمان تدرسه فيه، وما الذي يلزم عمله لضمان نقل الأعمال الفنية إلى المستقبل.

### كيف يتم تحقيق الخلق الفني

بعد أن ابتعد براندي عن النظريات الشائعة في ذلك الوقت عن الخلق الفني، والتي كان لا يزال تسيطر عليها الأسطورة الرومانتيكية عن الفن والتي كانت تعتبره غامضا لا يسهل فهمه واستيعابه، يحدد مرحلتين أساسيتين في عملية الخلق الفني: تشكيل الشيء وصياغة الصورة.

من خلال تشكيل الشيء يتخذ الفن جانبا من الواقع ويحملة بقيم رمزية تجعله مختلفا تشكيليا عن الكيفية التي عاش بها في الخبرة الوجودية (للجميع، وللننان نفسه أيضا).

يتعلق الأمر بما يسميه براندي عملية التلقيص الظاهراتي، مشيرا بوضوحا إلى ظاهراتية هاسرل، والتي تؤدي إلى أن يتجرد "الشيء"، أي ذلك الجانب من الواقع الوجودي الذي يلفت انتباه الفنان، يتجرد من مرجعياته التي تربطه بذلك الواقع لكي يحتفظ فقط بالعناصر التي يعتبرها الفنان في تلك اللحظة أكثر قدرة على تلبية احتياجاته الإبداعية الخاصة.

الفنان في هذه العملية، يعمل بحرية كاملة، لأنه يكون متحررا من القيود الوجودية (طبيعية ونفسية واجتماعية الخ). ولكن هذه القيود لا يتم قمعها، وإنما تعليقها وقتيا، "وضعها بين قوسين" (في "epoché"، كما يقول براندي مستخدما المصطلح اليوناني الذي استخدمه هاسرل). إلى درجة أنه عندما يكون هذا "الشيء" من خلال صياغة الصورة، تام التنفيذ فنيا، أي أصبح قالبا، سوف يكون ممكنا أن نفهم على الفور كيف أنه مختلف وفي نفس الوقت على علاقة بالشيء الوجودي. ويوضح براندي هذا قائلا: ليس غير واقعي مثلما يمكن أن يكون الحلم أو "الخيال"، ولكن بواقعية مختلفة، والتي، مخالفة للواقع الوجودي، يسميها واقعية نقية.

في الشيء المصاغ في صورة، بشهادة هذه العلاقة الأصلية مع "الشيء" الوجودي، يظل الجوهر المعرفي، أي هذا الجزء الذي بدا للفنان مناسبا تركه في الشيء للتعرف عليه.

١ في فلسفة هاسرل هو فعل تعليق الحكم على وجود الواقع المحسوس وكل واقع يحدد حياة الوعي الموجه لغاية تحقيق التأمل المحايد.

عند هذه النقطة وبعد أن تصل عملية الخلق الفني إلى كمالها يدخل العمل لينضم إلى عالم الحياة، على نحو سياقي، عالم الواقع الوجودي، رغم أنه، كما أسلفنا، يحتفظ بواقعيته المختلفة (يشرح براندي هذا قائلا: هكذا كما يمكن لحصاة أن تنتقل بواسطة التيار، ولكنها تبقى دائما "مختلفة" عنه). واقع ليس أدنى من الواقع الوجودي، بل إنني أكاد أقول "مكثفا"، لكي أبرز القدرة الخاصة للعمل الفني على إثارة التجربة المكتملة بمجرد حضوره، والذي لا يستطيع الشيء المعادل عموما أن ينتجه (يكفي مقارنة "منظر دلفت" لفيرمير مع ديلفت "الواقعية" واضعين في نفس الوقت وجهة نظر الرسام، أو سلة الفاكهة لكارافاجو مع أية سلة أخرى لها محتوى متطابق من الفاكهة، أو، أخيرا، الزجاجات التي رسمها موراندي مع الزجاجات المتبقية فعلا في مرسمه في بولونيا).

"لتشكيل الصورة" يحتاج الفنان "ناقلا"، أي وسيلة مادية مأخوذة من العالم الوجودي، أي من المواد التي تعطي للصورة قوامها المادي، والذي بدونه لا يمكن أن تكون موضع خبرة بالنسبة للآخرين.

ولكن لأن هذه المادة (الخشب، التيل، الصبغات، الرخام، البرونز، الخ، ومعها أيضا رنين الكلمات في إيقاع شعري والنوت الموسيقية) تعطي تجسيدا للصورة فإنها تتحول إلى مادة للعمل الفني ولهذا تصبح مختلفة بشدة عن تلك الخامات نفسها قبل أن يتعهد بها الفنان لكي يعطي من خلالها قواما للصورة (ومن البديهي أن تصبح مختلفة عن جميع الخامات التي لها المواصفات الفيزيائية والكيميائية نفسها والتي لم تتعرض إلى عملية مماثلة).

إن عملية الخلق الفني، من حيث الزمن الظاهري، يمكن أن تكون قد تطلبت من الفنان لحظة أو عدة سنوات (وهوما يسميه براندي بالمدة) ولكن ما أن ينتهي بخروج العمل الفني إلى نهر الوجود، فإن المنتج يصبح مستقلا بذاته عن مؤلفه.

منذ تلك اللحظة يدخل العمل في مرحلة زمنية ثانية، تشير إلى الزمن المستغرق بين صدور العمل في نهر الحياة والاعتراف الذي يذكر به بين الفينة والأخرى (ولهذا يتحدث براندي عن تاريخانية مزدوجة للعمل الفني). يعطي براندي لهذه المرحلة، التي تتميز بأن لها مدة غير محددة، اسم "فاصل".

ويحدث الكشف من خلال الاعتراف (يستخدم براندي المصطلح اليوناني ايبفانيا، أي التجلي)، كشف العمل الفني لوعي الفرد، أي أن المستخدم يتحقق من أن هذا المنتج الذي يوجد أمامه يتطابق في الظاهر مع أشياء أخرى كثيرة في الحياة الوجودية (وهو كذلك بالتأكيد في الجزء الذي يتعلق بقوامه المادي)، ولكن بالعكس يكون المنتج في عملية الخلق الفني تلك هو الذي يستطيع بطريقة ما أن يقطع الطريق مرة أخرى، وهو يتسبب بيننا يقطع الطريق، ويتحقق فيه، ويستخرج منه ما يعرف لدى الجميع باسم الخبرة الجمالية (وهو لا يقصد بدهاءة الخبرة السطحية "للجموع"، والتي تتمثل في الإعجاب

بالمهارة التقنية، بالقدرة على التقليد، وبخصائص خارجية معينة للشيء - المشغل الخ. وقد لا يحدث الاعتراف أيضا لزم من يمثل ظاهرة على مدار القرون، ولكنه عندما يحدث يتحقق في لحظة كأنه ومضة، لقطه ترينا بأعين جديدة ذلك الذي ظل حتى هذا الوقت "مخبوا" في واقع مختلف، ذلك الواقع الوجودي.

وعندما يحدث هذا الاعتراف (الذي لا تتواكب مدته، من جانبها المادي، في العادة مع المدة النوعية لهذه اللحظة من الناحية الظاهرية) ينطلق تلقائيا عند بطل هذه الخبرة الالتزام الحتمي (يعتبره براندي من الطبيعة نفسها ومن القوة نفسها التي كان كانظ قد سهاها بالأمر الملزم، إلزاما أدبيا) بتنشيط نفسه بكل الطرق حتى يتمكن العمل من البقاء في الحفظ والصون لأطول زمن ممكن، ولهذا فإن تلك الخبرة نفسها يمكن أن تصبح مضمونة لأكثر عدد ممكن من الناس.

### الالتزام بالحماية

من البدهي أن التزاما من هذا النوع - نظرا لأن الاعتراف يتضمن الوعي العام للإنسان، رغم أنه يتعلق بخبرة فردية ضيقة للغاية - لا يمكن إلا أن يتعلق بمسئولية المجتمع كله بمستوياته المتعددة (القانوني والمالي والإداري والتقني)، ولكن العبء الأكبر، من الناحية الأخلاقية، يقع على الاختصاصيين في المجالات المختلفة للإنتاج الفني (وبصفة خاصة مؤرخي الفن والمعماريين والأثريين) لأنهم هم الذين يملكون الأدوات لتفعيل الاعتراف ومن ثم التنبيه على أن هذا المنتج لن يتمتع وحسب بالحماية المادية الخالصة البسيطة (الحفظ)، ولكن أيضا الترميم، بالمعنى الثري الذي أوضحه براندي في افتتاحية نظرية الترميم.

ومن نافلة القول بالنسبة لبراندي أيضا أن الإجراء الأول، والأكثر أهمية، الذي يجب اتخاذه يتمثل في ذلك الذي يسميه "الترميم الوقائي"، والذي لا يتواكب مع الفكرة الشائعة اليوم للوقاية لأنه لا يتعلق فقط بالمادة ولكن أيضا بصورة العمل (يتعلق الأمر إذن بفكرة أوسع، تتضمن في ثناياها فكرة الوقاية).

الصورة، كما هو معروف، تشارك المادة في الانتشار ولكنها لا تتطابق معها: تمثال "موسى" لمايكل أنجلو جزء لا يتجزأ من كتلة الرخام الذي عمل عليه الفنان ولكنه ليس كتلة الرخام تلك.

ولهذا فإن الصورة لا يمكن أن تكون موضعا للتدخل لأنها غير مادية. موضع الترميم لا يمكن أن يكون إلا في المادة فقط، ولكن هناك التزام ملزم لكل مجتمع مدني أن يحافظ سواء على مادة العمل الفني أو على صورته.

والمثال الذي نقله براندي في هذا المجال مثال كاشف: فتحة ساحة أمام كنيسة سانت اندريا ديللا فاللي بروما لم تتدخل مطلقا مع مادة العمل، ولكنها غيرت تغييرا جوهريا صورته لأن أعمدة الواجهة

الآن يمكن رؤيتها من بعيد ومن الأمام فقط، ولهذا تبدو مسحوقة كأنها أصبحت سنادات. يحدث نفس الشيء إذا خطر ببال شخص أن يجب من الخارج نافذة وضع أمامها مثال نشوى القديسة تريزا أو لودوفيكو البيرتوني لبرنيني.

ومن ثم فإن الترميم الوقائي يجب أن يتمثل - على الأقل - في ضمان ظروف الاستخدام، وفي أنشطة التحكم في حالة الحفظ والتحقق من الظروف البيئية.

من ناحية أخرى، يندر جدا أن يحدث أن يعبر العمل الفني الزمن المستغرق بين صدوره في العالم الوجودي والاعتراف به (الفاصل) بلا ضرر، سواء في قوامه المادي أو في سياته الشكلية، ولهذا فمن اللازم أن نخضع للترميم بالمعنى الأوسع للكلمة. أي، ليس فقط بإزالة أسباب الضرر المادي والتغير الشكلي في العمل، كما في الترميم الوقائي، ولكن الإنشغال مباشرة به: بادئين عمليات تدخل مناسبة للحفاظ (وهي دائما عمليات لازمة ويجب أن تسبق العمليات الأخرى جميعها)، والتركيز على إعادة تشكيل المظهر الأصلي أو على الأقل الأكثر أهمية في العمل، مع الوضع في الاعتبار تكوين طبقاته التاريخية.

وهذا المظهر الثاني يمثل ما يقصد به براندي الترميم كنشاط نقدي ويمثل بالتأكيد المظهر الأحدث والأكثر تجديدا في نظريته: لأنه للمرة الأولى في التاريخ يتخلى الترميم عن كونه نشاطا فنيا أو، كما يشيع، حرفيا، ليصبح أعلى مستويات النقد الفني.

### خصائص الخلق الفني

وبناء على هذا فإن من الأساسي أن يتغلغل العمل فيما يملكه من خصوصية وتفرد كعمل فني، أي في البنية الشكلية. وليس من المصادفة أن يتابع براندي طيلة حياته إيراد أمثلة "قراءة" لأعمال فنية في تفردا وتميزها، أي منفصلة عن كل تصنيف تقليدي (العصر، الأسلوب، "المدرسة"، "الطريقة"، "النوع") والذي لا يمكن أن تكون قيمته إلا قيمة عملية (عاديات قديمة، تجارية، على الأكثر تعليمية بمعنى أن تكون طريقة أفضل للتجسيد والتذكر) ولكن أيضا عن معايير شكلية معينة، تعود في الأساس إلى نظرية "الوضوح التام"، والمدارس الحديثة جدا في ذلك الوقت (الخطية، والتجسيدية، والحجمية والنورية الخ). وهي أيضا اتجاهات عمومية أكثر من اللازم ومضلة أنها تزعم إمكانية تعريف مجموعة من الأعمال الفنية معا وهي مختلف أشد الاختلاف فيما بينها، مهمة ما يمكن أن يكون خصوصا في كل منها ويمثل غالبا السبب الحقيقي في الاهتمام بها.

ولا يعني هذا أن المدخل إلى العمل يمكن أن يحدث خارج طرق التصنيف أي بطريقة "تعاطفية"، ولكن أدوات المدخل يجب أن تكون مستنبطة واحدة بعد الأخرى من كل عمل يوضح تحت الفحص

على ضوء ذلك الذي يميزه من "نظام شكلي" محدد، والذي يستخدم براندي لأجله المصطلحات التقليدية، ولكن التماسا لراحة البال وحسب (مثل الرسم والنحت والعمارة الخ) رغم أنه ينبه على الدوام على أن الأمر يتعلق بتصنيف خالي من أي تقابل مع الواقع المحدد للعمل الفني، الذي يعتبر هو الوحيد الذي له أهمية.

وهكذا لا يوجد على سبيل المثال "فنون الزمن" (شعر وموسيقى الخ) و"فنون المكان" (تلك التي تسمى بالتشكيلية) وأيضا بالنسبة لتلك الأخيرة - وهي التي تهمنا هنا - لا يوجد مبدأ موحد للتعريف الشكلي.

الخط، السطح، الظل، الضوء، اللون، التدرج، الخ، وكذلك تيجان الأعمدة والقواعد والزخاف والأقواس والقباب الخ، لا تهدف سوى إلى تمييز تشكيل العمل الفني، وليس إلى التعريف بشكله والتي يمكن لتصاريها عبر الزمان والمكان خلال النماذج التي تبقت لنا من الحضارات المتنوعة، يمكن تعريفها فقط بتذكر أن الشكل يمكن الوصول إليه، في تلك التي تسمى تقليديا بأسماء الرسم والنحت، من خلال الإيقاع، والذي يتمثل في "مكننة الزمن" وتزامنيا وجدليا في "زمننة المكان"، بينما في العمارة فإن مبدأ تعريف الشكل يتكون من المكانية، ليس بالمعنى المادي للمكان، ولكن بالتمييز الشكلي الداخلي-الخارجي، والتي لا يمكن أن يتحقق فيه أحدهما دون الآخر (ولهذا فإن هناك داخلية للخارج تتوازى معها خارجية للداخل) ولكن أحدهما يمكن أن يكون غالبا بالنسبة للآخر في حالات معينة.

وليس هذا لأن براندي يوافق رأي من يؤيدون أن "قوام" العمارة مختلف عن الأنشطة الفنية الأخرى، وإنما لأن المكان الشكلي (المكانية) في العمل المعماري يتواجد جنبا إلى جنبا بجوار المكان الوجودي (أو البيئة).

تجدر الإشارة هنا إلى أن براندي لا يهمل حقا ما يعتبرونه "خاص بالعمارة"، أي وظيفيته: إنما هو فقط يعتبر الوظيفية، مثلها مثل جوانب أخرى من العمارة (تمثيلها لشيء ما، القيمة الرمزية الخ)، لا تساهم في خلق الشكل، لأنها تأتي في أعلى موضع، لحظة تكوين الشيء، بل باعتبار أن الاحتياج الأساسي للإنسان أن يجهز لنفسه ملجأ، فهي تمثل الرمز الأساسي لتكوين الشيء ولهذا فهي تتكون كأنها تخطيط سابق على التفكير.

فضلا عن هذا، فإنه ولا حتى التكتونيا (والتي تعتبر في العمارة توافقا يحقق التخطيط) يمكن أن يعتبر أداة للتمييز الشكلي: بعض المباني الأثرية تستخدم أعمدة وحوامل رئيسية، وبعدها الآخر يستخدم أعمدة وأقواس؛ والبعض له غطاء كوخ، والبعض الآخر له قبة؛ بعض الكنائس مزودة

بأشكال تشبه القباب وبعضها بقباب. فقط من خلال الزينة (المعكس في المعنى الذي يعطيه براندي للزخرفة) تصبح الأرض شكلا. ومع ذلك لا يمكن أن نتوقف عند الإقرار بأننا في حضرة شكل منجز، ولكن لا بد أن نعرف كيف يمكن أن ندرك خصائصه في ضوء المبدأ التشكيلي والذي هو - كما قيل - المكانية كجدلية بين الداخل والخارج: تلك التي تميز بين قبة سانتا صوفيا في القسطنطينية وقبة سانتا ماريا ديل فيوري بفلورنسا، وأيضا عن قبة سان بييترو أو سان إيفو ألالا ساينسا بروما، أي، على مستوى المقارنات بين الحضارات التاريخية، العمارة الإغريقية التي تعلي من شأن البعد الخارجي للمكانية، عن تلك الرومانية القديمة، والتي على العكس تحبذ البعد الداخلي، أو تلك اليابانية للمبنى - الحديدية، والتي تلعب على التوازن الديناميكي بين البعدين، ومن ثم كتبادل للتأثير بينهما. من الطبيعي أن تمثيلا ماثلا يمكن عمله فيما يخص الأنشطة الفنية "التشكيلية" الأخرى: يكفي أن نعيد التفكير في الشكلين الصغيرين واللذين شارك بهما برونسكي وجيرتي في مسابقة "باب الفردوس" بمعمودية فلورنسا والحالات الأخرى جميعها التي يفرض فيها المرسل الخواص غير الشكلية للعمل (الأيقونات، الأبعاد، الخامات المشكلة، الخ.) وحتى تلك الشكلية (على سبيل المثال عندما يشير إلى عمل محدد كنموذج يتم نسخه).

وفقط من خلال التحديد العميق لبنية الشكل يمكن لحماية العمل الفني أن يكون مضمونا في قيمه الأكثر خصوصية: ليس لأن الجوانب الأخرى قد تكون هامشية، ولكن لأن الشكل هو الذي يميز عملا فنيا ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه.

### الترميم كنشاط نقدي

من البديهي أن إتمام تعريف البنية الشكلية لعمل يشكل شرطا لازما ولكن ليس كافيا للمضي في إعادة تشكيل الجانب الأكثر أصالة فيه: عملية تتطلب خيارات لا تكون في الغالب سهلة بسبب "القطبية الثنائية" المتداخلة في العمل الفني، والتي تحدد المقارنة الجدلية الشهيرة بين ذلك الذي يسميه براندي الدواعي الجمالية والدواعي التاريخية.

وعلى ضوء خبرته التي استمرت عشرين سنة في قيادة المعهد المركزي للتصميم، ينجح براندي في شرح وتوضيح بعض الموضوعات الأكثر ذيوعا في الترميم باعتباره عملا نقديا: معالجة إعادة الصياغة والإضافات وسد الفجوات - وهذه العملية الأخيرة تظهر فيها القدرات الفكرية (تنفيذ فكرة الوحدة الافتراضية) والاتساع الفريد للأفاق الثقافية، برحلات إلى المجالات التي لا يرتادها تقليديا مؤرخو الفن (معرفة سيكولوجية جشثالت ومن ثم التفكير في العلاقة الإدراكية الصورة/ الخلفية) أمكن التوصل إلى حل لم يمكن من قبل ممكنا لمشكلة استمرت لعقود كثيرة من السنوات من

خلال تقنيات ما تزال حتى اليوم تعتبر وظيفية للغاية. التظليل<sup>١</sup> والخفض البصري الصوتي (لا توجد مثل هذه المصطلحات بالتأكيد عند براندي، ولكن الفكرة وتنفيذها موجودان).

إن العمل ما أن يخضع إلى عمليات الحفظ يمكن ألا يحتاج إلى شيء آخر، ولكن في العادة تطرح الحاجة إلى نزع نواتج مختلفة الأنواع عن سطح العمل الفني بواسطة التنظيف، مثل الترسبات الطبيعية (الغبار، الملوثات، الطفيليات الخ.) أو الطبقات التي توضح عليها عمدا (مثل الورنيش والنقش والتلميع)، ولكن بشرط ألا تعدل من المظهر. ولكن إذا كانت هذه هي نية الشخص الذي قام بالتدخل فإننا أمام أجزاء موضوعة فوق أسطح الأعمال الأصلية (إضافات) أو أجزاء ذابت فيها التدخلات الخارجية في الأصلية (إعادة صياغة).

في هذه الحالات تطرح المعضلة حول إزالة هذه التدخلات كما تقضى الدواعي الجمالية، التي تنزع إلى استعادة المظهر الأصلي (قدر الإمكان، نظرا لأنه كما هو معروف فإن كل شيء معرض لتدهور لا يمكن إيقافه) أم الحفاظ عليها مع الإبقاء على المظهر الجديد الذي وصل إليه العمل، كما تستدعي الدواعي التاريخية.

في هذه الحالة أيضا، كالعادة، لا يمكن أن توجد حلول سابقة التشكيل عند براندي، ولكن فقط طرح المشكلة طرحا نقديا هو الذي يمكن أن يؤدي إلى الحل الأنسب - يبقى ثابتا، أنه في الأحوال الشديدة، إذا لم يمكن التوصل إلى توليفة تجمع بين الاحتياجين المتناقضين، فعندئذ لابد من تغليب الداعي الجمالي.

موقف مختلف، بل على النقيض، هو ذلك الموقف التي تتمثل فيه المشكلة في الفجوات. في مثل هذه الحالات، وهي أيضا شائعة إلى حد ما، فإن الهدف الصحيح والمفهوم وهو أن نعيد للعمل - قدر الإمكان - مظهره الأصلي، قد حقق في الماضي نتائج غير مقبولة أو على الأقل غير مرضية. لم يمكن من المقبول رتوش التقليد، حتى التي تتم بنفس الأسلوب الأصلي، لأنها بصفة عامة تنتهي إلى تحويل الأصلي إلى زائف؛ وكذلك لم يكن مرضيا ما يسمى "الصبغة المحايدة" لأنها تبقي على الفجوة كما هي، بل تزيدها قوة.

تمثلت الصعوبة الأساسية في الخلط الناشئ حتى ذلك الوقت بين الاستكمال المادي والوحدة الشكلية. تجاوز براندي هذه الصعوبة بملاحظة كيف أن العمل الفني هو كل لا يتجزأ، أي أنه مجموعة أجزاء يمكن تجميعها معا، ولكنه كل لا يتجزأ، أي شيء ما يمثل كل جزء فيه له خواص يمكن أن تكون خواص العمل كله (يكفي أن نذكر على سبيل المثال جرع بليفيديري، وإلى جميع المنحوتات القديمة التي وصلت إلينا ناقصة في الحفريات الأثرية).

١ التظليل هنا هو *tratteggio* ومعناه ملء الفجوة بخطوط قصيرة بألوان الماء الخفيفة، فيصبح شكلها مظللا.

ولاستعادة المظهر الأصلي، أو على الأقل الجانب الأهم منه، للعمل الفني من اللازم والكافي استعادة وحدته الافتراضية. لقد أراد براندي أن يجرب شخصيا إمكانية الفشل العملي لهذا، عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة والتي تناثرت على إثرها العديد من الأعمال الفنية إلى شظايا، مجربا تقنيتين ما يزا الا قيد الاستخدام، ولكنه كان يعتبرهما فقط بعضا من الحلول الممكنة (وعلى أي حال كمقترحات قابلة للحكم عليها نقديا من الآخرين).

التقنية الأولى (الأكثر شهرة) تتمثل في المعالجة بالخطوط (التي تسمى باللغة الحرفية ريجاتينو أو التظليل بخطوط القلم القصيرة الرفيعة)، ومن خلال هذه التقنية تتم إعادة تشكيل نسيج الرسم، ولكن بعلامات مجردة بحيث لا يمكن الخلط بين الأجزاء الأصلية والمناطق المعالجة بالخطوط، نظرا لأن هذا يعيد التركيب على نحو افتراضي للجزء الناقص من الصورة على المسافة الصحيحة، ولكن يبقى من السهل التعرف عليه كتدخل ترميمي من قريب.

وتتمثل التقنية الأخرى في التخفيض البصري-درجة اللون للفجوة، ومن خلال هذه التقنية فإن الفجوة، والتي تفرض نفسها بصريا على الصورة "عندما تأتي أمامها" وتستبدلها كصورة، هي الآن "تراجع" حتى تتواكب مع خلفية العمل، أو على الأقل، تسمح للصورة بالعودة إلى الظهور متغلبة على الفجوة وبذلك تجعل العمل يكتسب من جديد وحدته المفترضة.

ويعالج براندي في كتاب "النظرية"، رغم قصر العمل، عددا كبيرا من المشاكل الأخرى. إحدى المشاكل المثيرة تتمثل في تقييم الطبقة السطحية (الزنجار) على أنها "صغيرة جدا محتفية موضوعة على المادة" ومن ثم في الحاجة إلى الحفاظ عليها بدلا من تدميرها، كما كانت العادة عموما (وما تزال عادة مستخدمة) بحجة أنه بهذه الطريقة سوف "يتحرر اللون" من طبقة تحوره (لبس ناشئ عن الخلط بين الطبقة السطحية الطبيعية، الطبقة السطحية بفعل الزمن، مع الطبقات السطحية التي تضيفي القدم الموجود في ممارسة الترميم التقليدي).

وهناك مشكلة أخرى على نفس القدر من الأهمية وهي مشكلة الانهيار، فالعمل الفني الذي، وقد فقد فعليا مؤهلاته الشكلية فقدت تماما، لا يمكن أن يصبح موضعا للترميم لأنه سوف يكون من المستحيل إعادة تشكيل وحدته الافتراضية، ويمكن أن يكون فقط موضعا للحفاظ، من حيث أنه (في الإطار التاريخي) "شهادة مبتورة ولكنها ما تزال يمكن التعرف فيها على عمل أو حدث إنساني"، حتى في الحالة التي تضطر فيها إلى "تجميع وتركيب" أنقاض أخرى.

وفي النهاية فإن النفعية القصوى قد وضحت في التفصيل الذي قام به براندي للمادة في البنية وفي المظهر، لأنه بهذه الطريقة يمكن النجاح في ضمان انقاذ الجزء الأهم من المادة، أي من المظهر، عندما يصبح من الضروري التدخل بقوة أكبر في دعامتها (من خلال الفصل، أو النزاع من الجدار، إذا تعلق



الأمر برسوم جداري، ومن خلال النقل من داعم إلى آخر من مادة مختلفة، عامة من لوح إلى تيل، إذا تعلق الأمر برسوم على مسند، الخ.) إذا كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لتفادي فقد العمل.

### مفهوم فن الترميم

قلنا من قبل إن نظرية الترميم هي جزء لا يتجزأ من مفهوم الفن عند براندي وتشكل تنمة واستكمالاً له. وبالتحديد أكثر - كما سوف يوضح بعد ذلك، وخاصة في كتاب "الطريقتين" - ينتمي الترميم إلى واحد من القطبين اللذين يطرح من خلالها الفن نفسه على الفكر، أي على "الفن كتلقني يحقق الوعي به" (والأخرى، كما هو معروف، هو "الفن كجوهر")، وبدونها قد لا يوجد فن. ورغم أنها بالضرورة استكمالية، فإن القطبيتين يجب أن يبقيا منفصلتين تمام الانفصال لأن إعادة-الخلق (يفضل براندي استخدام مصطلح الاعتراف) لا يمكن أن يكون له طبيعة الخلق الفني نفسها. والنتيجة الأكثر مباشرة، وأيضاً الأكثر أهمية لغايتنا هنا، هي أنه ولا الفنان نفسه، ما أن ينتهي من العمل الفني، يمكنه أن يدخل من جديد إلى العملية الإبداعية: ومن ثم، فالأوجه ألا يقوم بذلك المرمم (سوف تكون النتيجة تلك التي يسميها براندي ترميم الخيال).

وبالمثل، فإذا أردنا أن نلغي الزمن المستغرق من لحظة دخول العمل عالم الوجود (بما يسمى بترميم الإصلاح)، يمكن أن نصل إلى خلط غير مقبول بين واقعين مختلفين من حيث التشكيل (ذلك الواقع النقي للعمل الفني خارج سياقي الزمان والمكان المادي واللذين يميزان على العكس الواقع الوجودي الذي يحدث فيه الترميم)، لأنه حتى في هذه الحالة قد يكون العمل ضد أصالة العمل في وجهه المزدوج من مادة وقالب.

وبالتالي فإن المرمم الجديد لا يمكنه (ولا ينبغي عليه) أن يكون فناناً، أي مبدعاً. وكذلك لا يمكن أن يكون حرفياً، ليس لأنه في الترميم لا يجب استخدام أدوات حرفية (وإنها علمية، كما يرى البعض بطريقة ليس محايدة)، ولكن لأن المدخل الحرفي هو الذي يبدو غير مناسب.

والحق أن الحرفي، في حالة ما اضطر إلى تخليق شيء جديد، ينطلق من نموذج لتنفيذ العمل، وهو يعلم مقدماً المراحل والطرق، إن لم يكن التوقيتات أيضاً، للعملية الكاملة، بينما المرمم ينطلق من العمل المعدل لكي يعيده إلى نفسه بطريق وتقنيات يوحى بها العمل نفسه (للتعريف الموحد وغير المتكرر حتى من جانب أعمال الحفظ).

كما أن الحرفي عندما يستهدف إعادة الوظيفية إلى العمل يكون هناك دائماً اختلاف أساسي نظراً لأن إصلاح الوظيفية عند المرمم لا يمكن أن يشكل الهدف الأساسي. ليس لأن أهمية ما يسميه براندي بدواعي الأدوات قد أفلتت منه: إنها فقط لأنه لم يعتبرها (وهو على حق) خاصة بالعمل الفني، مثل

## الدواعي الجمالية والتاريخية.

وتمتلى نظرية الترميم بالكثير من التعبيرات المحددة: أحد أكثر هذه التعبيرات تنويراً، كما أعتقد، هو التعبير الذي يشير على المرمم باستخدام "الرأس أولاً ثم اليدين بعد ذلك"، كما يجدر بنشاط له مثل هذا السمو الثقافي.

## تعريفات

- تشكيل الشيء: أولى المرحلتين اللتين تميزان عملية الخلق الفني (والمرحلة الأخرى هي صياغة الصورة). والمرحلة "السلبية"، تلك التي يخضع فيها مظهر خاص من الواقع (وجه، منظر طبيعي، مبنى...) إلى "حرمان"، أي إلى تعليق وقتي لروابطه الوجودية، بحيث يمكن أن يبدو بنقائه "العارى". يعطي براندي في هذا المجال أمثلة مختلفة، أحدها شديد الثراء: الفنان يمكن أن يكون من محبي الموديل، ولكن في الوقت الذي يخلق فيه تسقط جميع النبضات الغريزية والوجودية ويتطابق "الشيء" مع ما "يبدو" منه فقط، مولداً مفهومًا "محايداً". من الطبيعي أن يكون الفنانون فقط هم من أعطوا إمكانية "تخفيض الظاهرة" والتي تبقى في جميع الأحوال شرطاً لازماً ولكن ليس كافياً للخلق الفني.
- صياغة الصورة: عملية الخلق الفني التي تبدأ بتشكيل الشيء، تجدد استكمالاتها في صياغة الصورة، والتي تمثل المرحلة "الإيجابية"، تلك التي يعود فيها "الشيء" إلى اتخاذ واقع مخالف ولكنه أكثر قوة من الواقع الوجودي، والذي يسميه براندي الواقع النقي، والذي يميز الصورة أو القالب، أي نتيجة عملية الخلق الفني.
- الصورة: المصطلح لدي براندي ليس له المعنى نفسه دائماً. تطرح الصورة في البداية كمرحلة أولى من أية خبرة، سواء وجدانية أو عقلية. ولكن على العكس في نظرية الترميم حيث يصبح المصطلح مرادفاً للشكل (راجع على نحو خاص ثنائية المادة-القالب، تلك التي تميز العمل الفني المنفذ وتميزه بطريقة جذرية عن الأعمال المماثلة التي لا تصل إلى "القالب"، بل تتوقف عند مرحلة "الشيء" أو ربما يصل بها الحال إلى أن تفقد ذلك الهدف أيضاً). إن الصورة - أو القالب - تجدد هيكلها في الإيقاع، والذي هو نتيجة مكنتة الزمان، وكذلك وعلى نحو ارتباطي لا ينفصل زمننة المكان (من الطبيعي أن المكان والزمان مفهومان هنا بمعنى لا يتعلق بالظاهرة).
- تخطيط ما قبل البلورة: بالنسبة لبراندي فإن تخطيط ما قبل البلورة هو "تخطيط الأفكار الخاص بالصورة" من حيث أنها جوهر معرفي. في هذه الحالة فإن الصورة لا تكافئ القالب، وإنما تعمل على الإشارة إلى واقع الوعي الأكثر بدائية الذي يتواجد فيه جنباً إلى جنب التمثيل والجوهر المعرفي، بشكل لا ينفصل ولكنه لا "يمكن أن يمحي"، بمعنى أن الوعي هو الذي يمكنه عبر تخطيط ما قبل البلورة من أن يحمل نفسه بالنوايا، بمعنى أو بآخر، مع التطوير حتى الوصول إلى صياغة الصورة، والقالب، أي تطوير الجوهر المعرفي حتى الوصول إلى تعريف الفكرة. آثار التمثيلية تظل في تخطيط ما قبل البلورة، مثلها مثل آثار المعرفة الفكرية التي تبقى في الصورة/ القالب على شكل جوهر معرفي.

- التوافق: هو ما يميز الظاهرة، أي "الشيء" الذي يوجد في ذلك الذي شاعت تسميته بـ "الواقع الخارجي" (منظر طبيعي، مبنى، صورة إنسانية الخ) بينما يميز القالب الواقع النقّي للعمل الفني. يسمى براندي التوافق النوعي للعمارة بالتكتوني (فرع من الجيولوجيا) من حيث أن قلبه لا يعادل أي جانب من "الواقع الخارجي" ولكن الحاجة من جانب الإنسان لأن يجتمعي من تقلبات المناخ ويهرب من الأخطار والمخاطر بأن يبني حول نفسه شيئاً يعادل من حيث الوظيفة الكهوف.
- البنية الشكلية، القالب: تعبير البنية الشكلية يقصد براندي الخصائص النوعية الفريدة وغير المتكررة، التي تتخذها الصورة (القالب) في عمل فني بعينه.
- الواقع النقّي: هو ذلك النوع الخاص من الواقع الذي يتمتع به العمل الفني، ويمكن تجريبه وجدانياً، يوقف فيه أي حكم على القيمة، من حيث كونها متعلقة بالمفهوم، على خلاف الواقع الوجودي، والذي يمكن تجريبه على العكس عقلياً.
- عالم الحياة: يستخدم براندي المفهوم الذي جاء به هسرل بطريقة مماثلة، بمعنى أن عالم الحياة يطرح في مواجهة عالم العلم، مثل الواقع النقّي، الخاص بالعمل الفني، الذي يطرح في مواجهة الواقع الوجودي.
- المادة: المادة كما يكتبها براندي "بقدر ما هي مفيدة للتجلي (أي التحقق) للصورة"، ومن ثم لها وظيفة "ناقل" للقالب ولكنه ليس معادلاً لهذا السبب مع خامات العمل اليدوي. فهذه الخامات في الواقع لا تمثل إلا جزءاً من المادة (يورد براندي لهذا الهدف مثال بارتونوف)، ولكن - وفوق كل شيء - لا توجد نفس الخامات التي كانت موجودة أولاً، بمعنى أن إمكانية الإصلاح قد سقطت وكذلك الاستعادة الجزئية لعمل باستخدام الخامات "نفسها".
- المظهر، البنية: لأهداف عملية خالصة يميز براندي المظهر عن بنية المادة. الصورة، للحق، تشارك المادة الامتداد، حتى وإن لم تكن تتطابق معها، ولكنها بدونها لا تستطيع أن توجد: من هنا فإن السباح بالتضحية قد الاستطاعة، في حالة وجود خطر شديد، أو في غياب بدائل صالحة، "تظل تحت" المادة - الصورة، أي البنية، لإنقاذ ما يمثل الصورة، أي مظهرها (المثل الأكثر شيوعاً هو إزالة رسم جدراني من دعامة إذا كانت هذه الدعامة لم تعد قادرة على القيام بوظيفتها بشكل مناسب).
- التاريخية المزدوجة: تتعلق إحداها "بالفن كجوهر" والأخرى "بالتلقي الذي يصنع الوعي به"، كما يذكر براندي في "الطريقين" (صفحة ١٢). تتعلق الأولى إذاً بعملية الخلق الفني، وتعلق الأخرى بلحظة الاعتراف، وأيضاً بالزمن المستغرق بين دخول العمل في عالم الحياة (وتزامنه، ودخوله الفوري في عالم الواقع الوجودي) وبالتحديد اللحظة التي يحدث فيها الاعتراف. وسواء التاريخية الأولى أو الثانية فكلاهما من حيث المبدأ غير قابلة للانتهاك: في الواقع عندما يتم التدخل في التاريخية الأولى ينشأ "ترميم الخيال"، وعندما يتم الدخول في التاريخية الثانية ينتهي الأمر بإصلاح وليس ترميم.
- التعرف: يسميه براندي أيضاً إعادة الخلق، ويمثل اللحظة الأساسية للترميم، لأنه بعد اكتساب الوعي فقط نكون أمام عمل فني - أي أمام مظهر للواقع الوجودي تعرض إلى عملية تقليص ظاهراتي

ليتحقق بعد ذلك إلى صورة، إلى واقع نقى - يطلق الأمر النوعي بالحماية، ومن ثم بالترميم. ومن نافلة القول أنه بينما يكون خلق واقع نقى محدود بنفر قليل، فإن الاعتراف على سبيل المبدأ لا يعرف حدوداً، لأن الجميع يستطيعون احتمالاً أن يمتلكوا خبرة العمل الفني، ما داموا يملكون الأدوات الثقافية اللازمة.

- مدة، فاصل، لحظة: المدة تحدد الامتداد الزمني للعملية الإبداعية منذ اللحظة الأولى لتكوين الشكل إلى الاكتمال الأخير بصياغة الصورة (وكما هو معروف يمكن أن تطول إلى عدة عقود، كما حالة باب الفردوس في معادية فلورنسا، أو حتى قرون كما حدث لكثير من الأبنية الدينية!) بينما الفاصل يحدد المسافة بين نهاية هذه العملية ولحظة الاعتراف بالعمل الفني التي تحدث تحديداً في اللحظة التي تتم فيها، بالتنوير، عندما يتم حدث إعادة الخلق في نفسها "لذلك" العمل الفني (من الطبيعي ألا يمنع هذا من أن كل ذلك يمكن أن يكون مدخلاً للعمل طويلاً في الزمن، ولكنه مع هذا لا يتطابق مع ولا يغير اللحظة التي تحدث فيها "لقطة" الاعتراف ومن ثم بداية نوع من الخبرة لا يستطيع أن يعطيها سوى العمل الفني)
- الأمر الملزم: في فكر كانط (والذي يعود إليه براندي صراحة) يمثل الأمر الملزم شكل القانون الأخلاقي وبالتالي فإن له قيمة مطلقة، أي لا يخضع لقواعد أو شروط من أي نوع (اقتصادية، اجتماعية، سياسية، دينية، أو إيديولوجية بصفة عامة!) مثل القول بأنه بالنسبة لبراندي فإن حماية الأعمال الفنية تطرح على نفس مستوى المبادئ الأساسية للحياة المتحضرة.
- الترميم الوقائي: يشير إلى كل من الإجراءات التي تستهدف وقاية العمل الفني من الأضرار سواء من الناحية المادية (أضرار مادية تتكون على العمل اليدوي)، أو من وجهة النظر الشكلية (أضرار لصورة العمل تغير شروط استخدامه الأصلية). ولهذا فإن الأمر يتعلق ليس فقط بتدخلات لها طابع تقني (متابعة بيئية ومراقبة حالة حفظ العمل، وعمليات تدخل محتملة للصيانة العادية) وإنما أيضاً - وأساساً - إجراءات لها طابع قانوني (موارد مالية، قوانين عمرانية، قوانين متخصصة في حماية العمل الفني). من هذه النقطة يبرز براندي الترميم، على أعمال الموازيك الرومانية في فيللا كازالي بميدان أميرينا بصقلية.
- الحفظ: يشير هذا المصطلح عند براندي في الغالب إلى مجموعة من العمليات التي تستهدف إطالة عمر المواد التي تشكل العمل الفني إلى أطول زمن ممكن، بينما في المصطلحات المتخصصة الأحدث أصبح من المفضل أن يعطى له معنى أكثر شمولاً يضم مجموعة من الأنشطة لها طابع تقني يستهدف توقع (من الأصح أن نقول "إبطاء") و"علاج" تدهور الأعمال الفنية. دون الانشغال بالمشاكل المرتبطة بالترميم.
- الترميم: نشاط يستهدف إعادة المظهر الأقرب قدر الإمكان إلى المظهر الأصلي - أو على أي حال المظهر الأكثر أهمية - للعمل، بقدر ما تسمح به حالة حفظه وعلى ضوء الحاجتين الأساسيتين لإحترام أصالة (الدواعي الجمالية) وتاريخ العمل (الدواعي التاريخية). عمليات (معرفية وتشخيصية ووقائية

- وحفظ ونقدية) يحتاج إليها العمل الفني لكي ينتقل إلى المستقبل.
- الدواعي الجمالية والدواعي التاريخية: هما المعياران الرئيسيان اللذان يجب أن تلبها أنشطة الترميم كلها للقبول التخصصي بالترميم على أنه نشاط نقدي ومن ثم في خدمة إعادة المظهر الأكثر قربا من الأصلي، أو على أي حال الأكثر أهمية على ضوء نوعي الدواعي في علاقاتها الجدلية التبادلية
  - الإضافة: نظرا لأن الإضافة لا تتدخل في قلب العمل الفني، فإن إزالتها من عددها يجب أن تتقرر على أساس حكم القيمة الذي يحدد أي من نوعي الدواعي يجب أن تكون له الأولوية (دون الاستبعاد التعسفي لأي حل ولا حتى أكثر الحول تطرفا مثل "العبث والتخريب" أو "الاستكمال الفني").
  - إعادة الصياغة: على عكس الإضافة، تحدد تدخلها للعبث التام بالعمل الفني بهدف الاستعادة عن طريق التقليد للمظهر الحقيقي (أو المزعوم) أي إعادة صهر كل شيء لإعطاءه واقعا شكليا جديدا. وسواء الحل الأول أو الثاني فهما لا يتشاركان، لأن الأمر يتعلق في الحالة الأولى بالإصلاح، وفي الحالة الثانية، بعمل جديد، ومن ثم غريب على مجال الترميم. ورغم هذا فإن إعادة الصياغة كما يضيف براندي يتم الحفاظ عليها، حتى وإن كانت خطيرة على العمل، إذا كانت قد سببت تدميرا لجزء أو أكثر من العمل (كما أريد العمل على خطأ في واجهة سانتا ماريا في كوزيمو)
  - فجوة: تتعلق بقطع في النسيج التشكيلي، والذي يتغلغل في العمل كجسم غريب، مما يقيد قيادا عميقا إمكانية الاستمتاع بالعمل.
  - الوحدة الافتراضية، صورة/ خلفية: خاصية من خصائص العمل الفني هو أن تكون كلا لا يتجزأ وليس مجملا، كأى شيء في الواقع الوجودي، بدءا من الكائن الحيواني، الذي يتشكل من تجميع أكثر من جزء، ولكن لا جزء منها يمكن أن يحل محل الجزء الآخر. في حالة الواقع النقي، غير الوجودي، للعمل الفني، يعكس كل جزء العمل الفني كله، بل هو افتراضا العمل الفني كله. وهذا يجعل من الممكن التوصل إلى حل مقبول لمشكلة الفجوة، دون القيام بالتزييف (كما كان يحدث في حالات الاستكمال بالتقليد أو دون الاكتفاء من ناحية أخرى بحل يتمثل في الصبغة المحايدة (والتي لا يمكن أن تكون محايدة كما يقول براندي) "أمانة ولكنها ليست كافية" لأنها وإن كانت لا تريد غش المستفيد نظرا لأنها تظهر غريبة على العمل إلا أنه من الصحيح أنها تبدو غير قادرة على إعادة تشكيل الوحدة الافتراضية الضرورية من أجل الاستمتاع السليم بالعمل. وللوصول إلى الهدف يلجأ براندي إلى سيكولوجية جشطالت وبصفة خاصة للعلاقة الإدراكية بين الصورة والخلفية التي تسمح له بتنفيذ التقنيتين الشهيرتين للاستكمال: التظليل والتخفيض البصري-اللونى
  - التظليل: إحدى التقنيتين (والأخرى هي التخفيض البصري-اللونى) اللتين حددهما براندي للمعهد المركزي للترميم لإعادة تشكيل الوحدة الافتراضية للعمل الفني. تتكون من مجموعة من الخطوط الناعمة المتوازية العمودية بالألوان المائية، لضمان إمكانية مسحها والتأكيد على اختلافها في المظهر)، والتي تحبك بطريقة مناسبة من بعيد نسيج الرسم، بينما من مسافة قريبة يبرز التظليل نفسه بوضوح بطريقة لا لبس فيها كأداة تجريدية تستهدف فقط استعادة الوحدة الافتراضية

- التخفيض البصري-اللونى: يتعلق الأمر بمصطلحات يستخدمها براندي وقد سكتها لأغراض عملية للمعهد القومي للترميم لكي يعطي اسماً للتقنية التي استقاها براندي نفسه من التأمل في العلاقة بين الصورة/ الخلفية وتمثل في خطوطها الرئيسية في "تخفيض" درجة اللون بحيث تتجانس الخلفية (مع جعلها داكنة أكثر) حتى يجعلها تتراجع "تنخفض" بصرياً في الفجوات وحتى تجعلها مواكبة بصرياً - في الحالات الأوفر حظاً- مع الخلفية وفي جميع الأحوال بما يسمح بعودة ظهور نسيج الرسم، وهكذا يستعيد الوظيفة الحقيقية للصورة على الخلفية والتي تتكون الآن من مجموع الفجوات. التعريف الأول للمفهوم في عمل واسع الانتشار يمكن أن نجده في "حفظ الرسم الجدارية" لباولو ولاورا مورا وباول فيليو (بولونيا، ١٩٧٧ ص ٣٥٤): يتعلق الأمر إذاً بعمل تخفيض بصري لهذا اللمس حتى تتكامل من جديد على مستوى الرسم الأصلي بما يجعله بالنسبة له استمرارية وعمقا: هذا هو ما نحصل عليه بتخفيض درجة اللون في الفجوات بواسطة طبقة من الألوان المائية.
- الطبقة السطحية (الزنجار): تتعلق بنوع من الإضافة غير العادية، ترجع إلى القدم الطبيعي (وإلى طريقة "التسكين" كما يضيف براندي) للمواد التي يتشكل العمل منها، والتي يكون تأثيرها على مظهر العمل متوقفاً في الغالب من جانب الفنان (كما يبين هو بوثائق في المتناول). والطبقة السطحية أو الزنجار يتم الحفاظ عليها باعتبارها "طبقة صامته خاملة صغيرة على المادة"، تيسر فهم الصورة مقارنة بالمادة، وتبدو ذات قيمة عالية أيضاً من المنظور التشغيلي لأنها تحدد النقطة التي لا يمكن التقدم بعدها (على سبيل المثال في التنظيف)
- الانهيار: يحدد الحالة الأشد للعمل، الذي يتقلص إلى مجرد شهادة يكاد يمكن التعرف من خلالها على عمل (أو في جميع الأحوال على حدث إنساني) ولكن لم يعد في وضع يسمح - في حالة العمل الفني - برده إلى الوحدة الافتراضية دون أن يصبح نسخة أو تقليد للعمل نفسه، ولهذا يمكن أن يتم حفظه فقط، دون ترميم.
- النص الأصلي: لا يستخدم براندي في الواقع تعبير "الأصالة" للإشارة إلى هدف معين للترميم، باعتباره نشاط نقدي ولكن يلجأ إلى المقارنة مع الأنشطة النمطية أكثر لفقه الأدب والتي تتمثل في إعادة تشكيل "نص العمل" في أصلته، أي تحريره من كل ما يمكن أن يكون قد غيره أو حوره (مع الاختلاف الجوهرى أنه في العمل الفني فإن العلامات التي تتركها عمليات التدخل تترك فيه آثاراً لا يمكن محوها).

# فهرس المؤلفين والأعمال المذكورة

## Principal publications by Cesare Brandi

### History and Art Criticism

- Rutilio Manetti*, Siena: Lazzeri, 1931  
- Florence: Olschki, 1932.
- La regia Pinacoteca di Siena*, Rome:  
Libreria dello Stato, 1933.
- Mostra della Pittura riminese  
del Trecento*, Rimini: Garattoni, 1935.
- Morandi*, Florence: Le Monnier, 1942  
- Rome: Editori Riuniti, 1990 (3rd ed.).
- Giovanni di Paolo*, Florence:  
Le Monnier, 1947.
- Quattrocentisti senesi*, Milan:  
Hoepli, 1949.
- Duccio*, Florence: Vallecchi, 1951  
- Siena: Protagon, 2003.
- Picasso*, Florence: Vallecchi, 1947.
- La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*,  
Milan: Meridiana, 1952.
- Il Tempio Malatestiano a Rimini*,  
Rome: Edizioni Radio Italiana, 1956.
- Gli affreschi di Pietro Lorenzetti  
ad Assisi*, Milan: "Sidera", 1957.
- Spazio italiano ambiente fiammingo*,  
Milan: Il Saggiatore, 1960.
- Braque, l'opera grafica*, Milan:  
Il Saggiatore, 1962.
- Burri*, Rome: Editalia, 1963.
- Giacomo Manzù. La porta di S. Pietro*,  
St Gallen: Erker Verlag, 1964.
- Struttura e architettura*, Turin:  
Einaudi, 1967 (3rd ed., 1975).
- La prima architettura barocca: Pietro  
da Cortona, Borromini, Bernini*,  
Bari: Laterza, 1970.

*Scritti sull'arte contemporanea*,  
Turin: Einaudi, I ('76), II ('79).

*Afro*, Rome: Editalia, 1977.

*Disegno della pittura italiana*, Turin:  
Einaudi, 1980.

*Giotto*, Milan: Mondadori, 1983.

*Disegno dell'architettura italiana*,  
Turin: Einaudi, 1985.

*Pittura a Siena nel Trecento*, Turin:  
Einaudi, 1991.

### Aesthetics

- Dialoghi di Elicona: Carmine  
o della pittura*, Rome: Scialoja, 1945  
- Rome: Editori Riuniti, 1992 (4th ed.).
- Arcadia o della scultura, Eliante o  
dell'architettura*, Turin: Einaudi, 1956.
- Celso o della poesia*, Turin: Einaudi, 1957  
- Rome: Editori Riuniti, 1991.
- Segno e immagine*, Milan: Il Saggiatore,  
1960 - Palermo: Aesthetica, 1986.
- Le due vie*, Bari: Laterza, 1966.
- Teoria generale della critica*, Turin:  
Einaudi, 1974 - Rome: Editori  
Riuniti, 1998.

### Restoration

- Teoria del restauro*, Rome: Edizioni  
di Storia e Letteratura, 1963 - Turin:  
Einaudi, 1977.
- Il restauro. Teoria e pratica*, (ed. M.  
Cordaro) Rome: Editori Riuniti, 1994.

### Travel

- Viaggio nella Grecia antica*,  
Florence: Vallecchi, 1954 - Rome:  
Editori Riuniti, 2001 (3rd ed.).

- Città del deserto*, Milan: Mondadori, 1958  
 - Rome: Editori Riuniti, 2001 (3rd ed.).
- Pellegrino di Puglia*, Bari: Laterza, 1960  
 - Rome: Editori Riuniti, 2002 (4th ed.).
- Verde Nilo*, Bari: Leonardo da Vinci, 1963  
 - Rome: Editori Riuniti, 2001 (3rd ed.).
- Martina Franca*, Milan: G. Le Noci, 1968  
 - Rome: Editori Riuniti, 2002.
- A passo d'uomo*, Milan: Bompiani, 1970  
 - Rome: Editori Riuniti, 2004.
- Budda sorride*, Turin: Einaudi, 1973  
 - Rome: Editori Riuniti, 2001.
- Persia mirabile*, Turin: Einaudi, 1978  
 - Rome: Editori Riuniti, 2002.
- Diario cinese*, Turin: Einaudi, 1982  
 - Rome: Editori Riuniti, 2002.
- Umbria vera*, Rome: Edizioni della Cometa, 1986.
- Aria di Siena*, Rome: Editori Riuniti, 1987.
- Sicilia mia*, Palermo: Sellerio, 1989, 2003 (3rd ed.).
- Terre d'Italia*, Rome: Editori Riuniti, 1991.

## Principal works about Cesare Brandi

- Per Cesare Brandi. Atti del Seminario di Roma (Università La Sapienza, 30.5-1.6.1984)*, eds. M. Andaloro, M. Cordaro, D. Gallavotti Cavallero, V. Rubiu, Rome: De Luca, 1988.
- Brandi e l'estetica. Saggi offerti a Cesare Brandi per il suo 80° genethiaco*, ed. L. Russo, Palermo: Edizione Università, 1986.
- M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Rome: Editori Riuniti, 1992; 2nd ed. Milan: Jaca Book, 2004.
- Cesare Brandi, teoria ed esperienza dell'arte. Atti del Convegno di Siena (12-14 novembre 1998)*, Milan: Silvana Editoriale, 2001.







**iScR** ISTITUTO SUPERIORE  
PER LA CONSERVAZIONE  
ED IL RESTAURO  
المعهد العالی المركزي للترميم بروما

