الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم : علم الآثار

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص حفظ وتسيير التراث الأثري

الموسومة بـــ:

حفظ وتسيير مقتنيات متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية بالجزائر العاصمة وسطيف، "دراسة حالة "

من إعداد:

سي الطيب رشيدة

بإشراف:

أ.د. معروف بلحاج

أعضاء لجنة المناقشة

د.سيدي محمد نقادي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. بلحاج معروف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.رابح فيسة محمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د.حنفي عائشة	أستاذة محاضرة "أ"	المعهد الوطني للآثار الجزائر 02	عضوا
أ.د. طيان شريفة	أستاذة التعليم العالي	المعهد الوطني للآثار الجزائر 02	عضوا
أ.د. بن نعمان إسماعيل	أستاذ التعليم العالي	المعهد الوطني للآثار الجزائر 02	عضوا

السنة الجامعية : 1434/1433هـ/ الموافق لـ2016/2015 مـ

إهداء

أهدي ثمرة عملي هذا إلى من قال فيهما الرحمن:

" وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ " 14 سورة لقمان.

الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.

إلى إخوتي الأعزاء.

إلى جميع أفراد عائلتي.

كلمة شكر

باسمك اللهم وبحمدك أذكرك واستغفرك وأتوب إليك أنت ربي لا إله إلا أنت خلقتني ورزقتني وهديتني فلك المنة العظمى، ولك الحمد والثناء وأنت الغني الحميد وأصل وأسلم على صفوة خلقك وخاتم أنبيائك ورسلك محمد الذي أنزلت عليه ذكرك الحكيم رحمة للعالمين أما بعد.

أتقدم بشكري الخالص إلى الأستاذ الفاضل معروف بالحاج الذي لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته القيمة رغم انشغالاته.

إلى كل أساتذة قسم علم الآثار الذين دعموني بنصائحهم وإرشاداتهم، بجامعة تلمسان، والمعهد الوطني للآثار بالجزائر، إلى طاقم متحف سطيف ومتحف الآثار القديمة.

وأسأل الله أن يجزي الجميع ويجعل عملي هذا نافعا، وصلي اللهم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الملخص:

أصبحت المتاحف في الآونة الأخيرة من أبرز المظاهر الحضارية حيث تعد المقتنيات المتحفية مرجعا أساسيا لدراسة هوية الشعوب الحضارية والثقافية، ما فرض ضرورة حفظها وحمايتها، لتأخذ المتاحف على عاتقها هذه المهمة.

إن دخول المتحف المنظومة المؤسساتية في الجزائر يعود أساسا إلى المستعمر الفرنسي الذي يعود له الفضل في إنشاء متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية أهم وأقدم المتاحف الوطنية الجزائرية، لتأخذ السلطات الجزائرية بعد استرجاع السيادة الوطنية على عاتقها تأسيس المتاحف وإعادة هيكلتها، وتسييرها، لتبدأ المسيرة بمتحف سطيف الوطني أول متحف صمم خصيصا لإيواء وظيفة المتحف في الجزائر.

وغالبا ما ارتبطت النصوص التشريعية الجزائرية الخاصة بتسيير المتاحف الوطنية بالظروف الآنية، مهملة خصوصية وطبيعة المقتنيات ونوع المتحف الذي يضمها، وكذا التطرق إلى الجانب التقني في حفظ وتسيير هذه المجموعات، أخرها مرسوم رقم 11-352 المؤرخ في 07 ذي القعدة 1432 الموافق ل 05 أكتوبر سنة 2011 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي".

ونجد أن ما يقدمه متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف من نشاطات لا يرقى إلى المستوى الذي يمكنها من الاندماج في محيطها والتأثير فيه، كما أن هذا المستوى من الأنشطة يبقى عاجزا عن استقطاب الجمهور المحلي على الأقل، وبذلك يبدو المتحفين معزولين عن محيطهما الاجتماعي.

ويمكن أن نعزو هذا العجز إلى محدودية الإمكانيات المادية والبشرية المتخصصة، وعدم توافق التصميم المعماري للمتاحف مع متطلبات العمل المتحفي الحديث، ما نتج عنه فشل في تأدية الأدوار المنوطة بها، كالعرض، التخزين، التنشيط، الحفظ، وبالتالي يفقد المتحف مشروعية تأسيسه.

وعليه لابد من إعادة تقييم مدى فاعلية ما يؤديه المتحفين من وبرامج وخدمات للمجتمع، واتخاذ الإجراءات المناسبة التي من شانها تفعيل أنشطتها، كتوفير المتخصصين، والدعم المالي، وحتى طلب المساعدة من الهيئات الدولية والإقليمية الخاصة بالمتاحف.

وفي مقابل هذه الوضعية نجد أن أغلب الدول العربية رسمت لنفسها مسارا واضحا، يقوم على استغلال ثروة البلاد الثقافية وربطها عضويا بالقطاع الاقتصادي والتنموي، ونجد من بينها تونس التي أولت اهتماما شديدا بالقطاع الثقافي واستغلاله في التنمية السياحية ودفع عجلة التنمية الوطنية الشاملة، من خلال تنشيط

الحركة الثقافية والمتحفية، هذه الأخيرة التي عرفت حدثا هاما وهو إنشاء متحف العملة التونسي الذي أفتتح في إطار الاحتفال بالذكرى الخمسين لإنشاء البنك المركزي في 15 نوفمبر 2008، ليجسد الجهود المبذولة من قبل السلطات في انجاز متحف يواكب التطور الذي يعرفه علم المتاحف الحديث.

وتفرض المتاحف نفسها كمشارك فعال في الحركة الثقافية، التي أصبحت في الآونة الأخيرة مطلب أساسي لتقدم الأمم وتطورها، بسبب استغلالها كمورد هام ضمن خطط التنمية المستدامة، وكآلية ذات جدوى اقتصادية، من خلال زيادة الدخل الوطني، وعليه لابد من اتخاذ أفضل الأساليب والميكانيزمات للحفاظ على الموروث الثقافي الذي أصبح جزء لا يتجزأ من الهيكل الثقافي والاقتصادي للمجتمعات.

ورغم الأهمية الكبيرة للمؤسسة المتحفية في حفظ الملامح الأساسية للهوية الثقافية للمجتمعات، فإنها تسبب من خلال أنشطتها المختلفة كالعروض بأنواعها الثلاثة، عملية إيداع التحف في المخازن على سبيل المثال لا الحصر، انعكاسات سلبية ومخاطر منها الميكانيكية، والفيزيوكيميائية على المقتنيات التي تضمها، وذلك عن طريق الاستخدامات المتكررة، من قبل العاملين بالمتحف أو حتى من قبل الدارسين والمختصين، وبالتالي فالمتحف يهدد سلامة التحف في سبيل قيامه بنشاطاته المختلفة التي لا يمكنه الاستغناء عنها، ما يؤدي في الأخير إلى فقدان القيمة أو الأهمية التي تم اختيار الأثر وحمايته على أساسها، وتتمثل إدارة المخاطر في جملة الإجراءات التي تتخذها المؤسسة المتحفية لمواجهة الأخطار المصاحبة لأنشطتها، وذلك بغية تحقيق استدامتها، ما يفرض التعرف على هذه الأخطار، وسبل معالجتها بأفضل الطرق المتاحة، ولهذا يجب القيام بدراسات دقيقة، وجدية، تحدد وتقيم المنافع والمخاطر المتأتية من أي استخدام أو من أي نشاط في المتحف.

Résumé:

Les musées sont devenus récemment des points saillants des aspects culturels dont les collections muséales une référence essentielle pour l'étude d'identité de la civilisation et de la culture des peuples, Ce qui impose la nécessite de les préserver et de les protéger, cette tache doit être prise par les musées.

L'attachement des musées au système institutionnel en Algérie, principalement en raison de la colonisation française est la cause principale de la création du musée des antiquités et musée d'art islamique ce sont les plus importants et plus anciens musées nationaux en Algérie, pour que les autorités algériennes prennent sur eux- leur charge , après la reprise de sa souveraineté pour créer des musées de les restructuration, et le musée national de Sétif est le premier musée conçu spécialement pour accueillir la fonction du musée en Algérie.

Souvent, les textes législatifs spécialement algériens relatives aux musées nationaux des circonstances immédiats, négligént la nature des objets que le musée conserve tout en abordant l'aspect technique dans la conservation et la gestion de ces collections le plus récemment décret N°11-352 daté le 07 DHUL 1432 / 05 octobre 2011 qui définit la loi fondamentale pour les musées et les centres d'interprétation muséales.

Nous constatons que les activités du musée des antiquités et des arts islamiques ne montent pas un niveau qui veut être intégrés dans son environnement et de l'influencer. Et ce niveau des activités reste incapable d'attirer un public local de sorte que les deux musées restent isolés de la périphérie sociale.

Ce se représente dans le matériel et les ressources humaines, la conception architecturale ne s'adapte pas avec les exigences du travail du musée moderne résultant le manque des rôles prescrits : l'exposition, le stockage, la conservation ; donc le musée perd sa légitimé de sa fondation.

Ils font réévaluer l'efficacité des programmes et des services à la communauté, et de prendre des mesures appropriées qui activent leur activités telle que la présence des spécialistes, le soutien financier et même la demande d'aide des musées internationaux et régionaux.

Les musées algériens ont échoué à cause de la défaillance du systéme de la politique en générale, et en contrepartie, nous constatons que la plupart des pays arabe dressent un chemin clair, basé sur l'exploitation de la richesse culturelle du pays et doit se liée au secteur économique et développement, et nous trouvons parmi eux la Tunisie qui a accordé une grande importance au secteur culturel et de l'exploitation dans le développement du tourisme et de développement national global grâce à la revitalisation d'un mouvement culturel et muséale, cette dernière a connu un événement très important, la création du musée tunisien de la monnaie en 15 novembre 2008, il s'est ouvert à l'occasion de la célébration de la cinquantième anniversaire de la création de la banque centrale.

Les musées s'imposent eux-mêmes comme un participent actif dans le mouvement culturel qui est récemment devenu une condition préalable pour la progression et le développement des nations, en raison d'être exploitée comme une ressource importante dans les plans de développement durable, et comme un mécanisme économiquement réalisable, grâce à une augmentation du revenu national, et il doit prendre les meilleures méthodes et mécanismes de travail pour préserver le patrimoine culturelle, qui est devenue une partie intégrante de la structure culturelle et économique de la société.

En dépit de la grande importance de l'institution du musée dans le maintien des caractéristiques de base de l'identité culturelle des communautés, ils causent à travers ses diverses activités telles que des présentations des trois types, le placement des objets dans les magasins limitées à aucune personnalisation, des répercussions et des risques négatifs, y compris mécanique et physico-chimique sur les exploitations qui comprennent, par l'utilisation répétée, par les fonctionnaires du musée, et chercheurs et des spécialistes donc le musée menace la sécurité des objets pour le plaisir de faire des activités qui ne peuvent se passer, car ceci provoque le reste des valeurs et l'importance sélectionnée.

Les musées ont pris des mesures pour faire face aux dangers liés aux activités pour le but d'assurer la durabilité.

Abstract:

Museums have recently become the highlights of the cultural aspects which museum collections an essential reference for the study of civilization identity and culture of the peoples, which imposes the need to preserve and protect it, that spot should be taken by museums.

The attachment of the museum's institutional system in Algeria, mostly because of French colonization, thanks to it the creation of the Museum of Antiquities and Islamic Art Museum are the most important and most old national museums in Algeria, that the Algerian authorities are taking on themselves after the resumption of sovereignty to create museums of the restructuring and the Setif National Museum is the first museum designed to house the museum's function in Algeria.

Museums have recently become the highlights of the cultural aspects which museum collections an essential reference for the study of civilization identity and culture of the people, it imposes the need to preserve and protect this spot must be taken by the museums.

The attachment of the museum's institutional system in Algeria, mostly because of French colonization, thanks to it the creation of the Museum of Antiquities and Islamic Art Museum are the largest and oldest national museums in Algeria that the Algerian authorities are taking on themselves after the resumption of sovereignty to create museums restructuring, the National Museum of Setif is the first museum designed to house the museum's function in Algeria.

Often, especially Algerian legislation relating to national museums immediate circumstances, neglected the nature of the objects that the museum retains all in addressing the technical aspect in the conservation and management of these collections the most recent Decree No. 11- 352 dated 07 Dhul 1432/1405 October 2011, which defines the basic law for museums and museum interpretation centers.

We find that the activities of the Museum of Antiquities and Islamic arts do not rise to a level that will be integrated into its environment and influence. And this level of activity is still unable to attract a local audience at least so that the two museums remain isolated from the social periphery.

It represents me in the material and human resources, and the incompatibility of architectural design with all requirements of the modern museum resulting lack of prescribed roles: the exhibition, storage, preservation; So the museum loses its legitimacy from its foundation.

They evaluate the effectiveness of programs and services to the community, and to take appropriate measures that activate their activities such as the presence of experts, financial support and even request help from international and regional museums.

Algerian museums have failed because of the failure of the system of politics in general, and in return, we find that most of the Arab countries provide a clear path, based on the exploitation of the cultural wealth of the country and is linked to economic sector and development, and we find among them Tunisia, which attached great importance to the cultural sector and exploitation in tourism development and overall national development through the revitalization of cultural and museum movement, it was a very event importantly, the creation of the Tunisian museum of currency in 15 November 2008, it opened on the occasion of the celebration of the fiftieth anniversary of the creation of the central bank.

Museums expose themselves as an active participant in the cultural movement that has recently become a prerequisite for the progress and development of nations, due to be exploited as an important resource in sustainable development plans, and as an economically feasible mechanism through an increase in national income, and must make the best working methods and mechanisms to preserve the cultural heritage, which has become an integral part of the cultural and economic structure of society.

Despite the importance of the institution of museum in maintaining the basic characteristics of the cultural identity of communities, they cause through various activities such as presentations of the three types, the placement of objects in limited stores no customization, impacts and negative risks, including mechanical and physicochemical on farms which include, by the repeated use by officials of the museum, and researchers and specialists so the threat of museum objects for security fun to do activities that can not happen to, causing the rest of the selected value and importance. Museums have taken steps to address the dangers associated with activities to ensure sustainability.

مقدمة

مقدمة:

أضحى اهتمام المجتمعات الإنسانية بالمسألة الثقافية واقعا ملموسا بعد الاعتراف بالثقافة كحق من حقوق الإنسان، حيث أصبحت السياسات الثقافية تقوم على تحقيق أهداف ترتبط باحتياجات المجتمع الثقافية.

والسياسة الثقافية هي أداة تستخدم من قبل السلطة العمومية من أجل تثمين وحفظ الملامح الثقافية المميزة للمجتمع، أي حقوقه الأساسية، ونظمه، وعاداته، ومعتقداته، وارثه الحضاري، وذلك من خلال جملة من المؤسسات التي تجسد دور الدولة من خلال سياستها، وبرامجها في مجال الممارسات الثقافية المشكلة لحد ما للواقع الثقافي.

ونجد من أهم المؤسسات الفاعلة في هذا المجال المتحف، هذا الأخير شهد في الآونة الأخيرة اهتماما شديدا لدى المجتمع الدولي، خاصة بعد أن أثريت الأدوار المنوطة به بمهام جديدة حتى أصبحت المتاحف تمثل مركزا إشعاعيا ثقافيا، ما عكس المساهمة الفعالة لها في التنمية الثقافية للمجتمعات، وجعلت المتاحف البناء الثقافي والتربوي للمجتمع من أولويات سياستها، ونجد من مبادئ المتاحف الأساسية حفظ الهوية الثقافية، وتقديمها، وعرضها، للجمهور بأحدث التقنيات والأساليب العلمية والفنية.

وعرف موضوع المتاحف تطورا كبيرا حتى أصبح علما قائما بذاته، لأهميته الثقافية بالدرجة الأولى ومردوده الاقتصادي بالدرجة الثانية، ورغم هذا التطور إلا أن المتحف مازال منذ نشأته مرتبطا بمهمة الحفاظ والصيانة، والتي اعتبرت من أهم وظائفه، وأكثرها تعقيدا، وذلك من أجل المحافظة على حياة التحفة بما تحويه من سمات تؤكد تواصل الحضارات وتلاقيها من جهة، ومن زاوية أخرى ضرورة نقل ثقافة هذه المقتنيات وإيصالها للأجيال القادمة في أحسن صورة.

وعلى هذا الأساس كان لابد من الاهتمام أولا وقبل كل شيء بسلامة وأمن المقتنيات المتحفية لأن هذه العملية تشكل اللبنة الأولى لتخطيط أو تحقيق أي نشاط مرتبط بها.

ونظرا لما تتمتع به المتاحف الجزائرية من مقتنيات أثرية على درجة كبيرة من الأهمية، ارتأينا دراسة نماذج من هذه المؤسسة، حيث وقع اختيارنا على متحفين متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف، وذلك انطلاقا من أن المتحف الأول كان ينشط منذ الفترة الاستعمارية، وأما الثاني فيعد أول منشأة أسست بعد الاستقلال لإيواء وظيفة المتحف.

وغايتنا من هذه الدراسة إبراز دور المتحفين ومساهمتهما في القطاع الثقافي الجزائري، من خلال إلقاء الضوء على المتاحف الوطنية والتعرف على أوضاعها، ومشاكلها، وسلبياتها، وذلك من أجل تحسينها والتقدم بها، وتوفير أكبر قدر ممكن من الشروط والمتطلبات المتحفية لهما، وهذه الدراسة تقدم صورة حية عن مكانة هذه المؤسسة لدى السلطات الجزائرية، والمجهودات المبذولة في هذا المجال من اجل الارتقاء بالمتاحف الوطنية إلى مصاف المتاحف العالمية.

لقد حفزنا للخوض في هذا الموضوع دوافع ذاتية وموضوعية، فالذاتية تتمثل في:

- الرغبة في التعمق في الدراسات الخاصة بالمتاحف ودراستها من جوانب مختلفة، وميولنا إلى البحث في المجالات التي لم نتخصص فيها من قبل.

- كون موضوع المتاحف من المواضيع التي يستطيع الباحث فيها أن يتعرف على عدة حضارات ومناطق في حيز واحد، ممثلة في أصناف مختلفة من التراث الأثري المنقول، وهذا ما يتيح التعامل مع كل صنف منها ومعرفة طبيعتها، وتاريخها، وأوجه استخداماتها، وحتى أسباب تلفها، وطرق علاجها.

- الرغبة في صيانة التراث الأثري المنقول، ومحاولة تقديم من خلال هذه الدراسة بعض الإرشادات والتوجيهات التي من شأنها مد يد العون لطاقم المتحفين، بغية تطوير هذه المؤسسات، خاصة وأن الدراسة تتضمن ثلاثة متاحف منها متحفين وطنيين، والمتحف الأخير هو متحف العملة التونسي، وبالتالي فهذه الدراسة تلخص تجربة ثلاثة متاحف في حفظ وتسيير المقتنيات المتحفية.

- أما عن الدوافع الموضوعية فتتمثل في أن الموضوع يتماشى واختصاص حفظ وتسيير التراث الأثري.

تحاول هذه الدراسة البحث في طرق وأساليب الحفظ والتسيير المطبقة في المتحفين الوطنيين، وما مدى تطابقهما مع أساليب الحفظ المطبقة عالميا؟ كما يمكن أن نطرح إشكالية الكفاءة لدى المؤسستين في أداء الدور المنوط بهما تجاه المقتنيات الأثرية؟ وما هي أهم النقاط التي يجب أن يرتكز عليها تخطيط أي برنامج أو مشروع حفظ وقائي في المتحفين، وذلك في سبيل تطويرهما؟

وقادتنا الاشكالية إلى طرح الفرضيات الأتية:

- عدم توافق التصميم المعماري للمتحفين مع الأسس العالمية في تصميم المتاحف كان له تأثير كبير على وسط الحفظ في المتحفين" العرض، التخزين"، خاصة أمام محدودية الإمكانات المتاحة، ما جعل الرسالة المتحفية المقدمة في كليهما لا تصل بالشكل المطلوب من جهة، ومن جهة ثانية والأكثر أهمية عدم ضمان سلامة المقتنيات المتحفية وجعلها عرضة للتلف والاندثار.

- يعاني كلا المتحفين من عدة نقائص خاصة على مستوى الكفاءات المهنية، والتمويل، والمنظومة التشريعية الخاصة بتسييرهما، ما أثر في الأخير على نوعية البرامج والأنشطة المقدمة في كنفهما.

- كما يمكن أن نفترض بأن الوعي بأهمية هذه المؤسسات في الآونة الأخيرة في نشر الوعي الثقافي ومساهمتها في حفظ التراث الحضاري، والتعريف به، سيكون له تأثير ايجابي على مسيرة المتاحف في الجزائر.

اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من المناهج التي يتوجب على الباحث الاستعانة بها، حيث فرضت علينا طبيعة الموضوع الاستعانة بالمنهج التاريخي في تقديم تاريخ المؤسسة المتحفية وتطورها، كذلك كان هذا المنهج حاضرا في دراستنا لتاريخ متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف، وقد اعتمدنا أيضا على المنهج الوصفي الذي يختص بدراسة الظاهرة كما توجد في الواقع، ويهتم بوصفها وصفا دقيقا، فكان

اعتمادنا عليه من خلال الدراسة الميدانية لهذه المتاحف، بوصف عمارتها، وتجهيزاتها، وحالة مقتنياتها، وقد استعنا كذلك بالمنهج التحليلي من خلال جمع وتصنيف وتحليل الحقائق من حقل الدراسة، وبفضل هذا المنهج تمكنا من الوقوف على الظروف المحيطة بالموضوع، والتعرف على الجوانب التي هي في حاجة إلى تقييم وتغيير شامل، كما استخدمنا هذا المنهج كذلك في تحليل القوانين التشريعية الخاصة بهذه المؤسسة، والوقوف على النقاط التي عالجتها وكذا النقاط التي أغفلتها، أما عن المنهج الأخير الذي كان حاضرا أيضا في هذه الدراسة فهو المنهج المقارن، فهدف هذه الدراسة هو إلقاء الضوء على مستوى الحفظ والتسيير في المتاحف الوطنية من جهة، ومن جهة ثانية مستوى الحفظ والتسيير في المتاحف الأجنبية ليتم في الأخير تحديد تلك المستويات، وتحديد النقائص والطرق الكفيلة بتطوير المتاحف الوطنية والارتقاء بها.

وللإحاطة بالموضوع من كل زواياه ارتأينا تقسيم خطة البحث إلى ثلاثة أبواب تضمنت ستة فصول مع مقدمة وخاتمة.

تطرقنا في الباب الأول إلى المؤسسات والتشريعات المهتمة بحفظ وتسيير التراث الأثري، الذي تضمن فصلين الفصل الأول والمعنون بالمؤسسات والتشريعات الدولية والجزائرية المعنية بحماية التراث، والذي أدرجنا فيه الحماية القانونية الدولية للممتلكات الثقافية، وكذا المنظمات التي تسهر لتحقيق هذه الحماية، كذلك القوانين التي سنها المشرع الجزائري في سبيل حفظ وتسيير التراث الأثري، والذي ركزنا فيها على دراسة النقاط التي عالجتها التشريعات الخاصة بالتراث الأثري بصفة عامة، ودراسة المراسيم المتحفية بصفة خاصة.

أما الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان المؤسسة المتحفية في الجزائر وآليات تسييرها، حيث تناولنا فيه المتحف بشكل عام منذ ظهوره، وكذا جملة التطورات التي عرفها، ومتطلباته، وتطرقنا فيه كذلك إلى التسيير الاستراتيجي للمتاحف، وما له من أهمية في النهوض بهذه المؤسسة، لنختص بعد ذلك بدراسة المؤسسة المتحفية في الجزائر وظروف قيامها، وخصوصيتها، وقمنا كذلك بتقديم شكل التنظيم الإداري والتقني وحتى التنظيم المالي الخاص بالنماذج المدروسة.

أما الباب الثاني فكان ميدانيا حيث عنوناه بالمجموعات المتحفية وأساليب العرض والتخزين فهو يلخص الدراسة الميدانية والتحليلية للمتحفين، ومحاولة تطويرهما، وتوفير ما يمكن من المتطلبات الواجب توفرها في المتحف المعاصر، وقد قسمنا هذا الباب هو الأخر إلى فصلين اهتمت بالمهام الكبرى للمتحفين، والمتمثلة في العرض المتحفي وذلك في الفصل الأول، أما الفصل الثاني من هذا الباب فجاء لتقديم صورة عن العوامل المؤثرة في العروض المنظمة في كلا المتحفين من حيث العمارة، والتجهيزات، إضافة إلى التطرق إلى واقع التخزين مع تقديم الفروق الجوهرية بينهما.

وقد خصص الباب الأخير والموسوم بدور المتحفين في حفظ المقتنيات الأثرية وتقييمه، والذي قسم إلى فصلين كذلك، وبداية بالفصل الأول والمعنون بطبيعة المجموعات المتحفية وعوامل ومظاهر التلف بوسط الحفظ في متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف وطرق المعالجة، فكما يدل العنوان فقد خصص

لدراسة طبيعة المقتنيات وأصنافها، وبيئة الحفظ المتوفرة في المتحفين من حيث ملائمتها مع المعروضات، كما سنتطرق إلى مدى أهلية المتحفين في حفظ المجموعات الأثرية، وعرضها للزوار.

ولإعطاء نتائج جيدة واستخراج النقائص كان لابد من إجراء مقارنة مع متحف خارج الوطن، وقد اخترنا متحف العملة بتونس كعينة للدراسة المقارنة، حيث جاء الفصل الأخير في هذا الباب والموسوم بالدراسة التقييمية لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف من خلال مقارنتهما بمتحف العملة بتونس مدعما لما سبق ذكره من شروط ومتطلبات متحفية معاصرة، والمطبقة في إحدى المتاحف التونسية، مع إضافة مجموعة من الاقتراحات والتوصيات اللازمة لحل مشاكل المتحفين، والتي اقترحت على ضوء المشاكل والنقائص الموجودة، والنهوض بهما خاصة بعد ما أبرزت الدراسة دور المتحف في مختلف الميادين.

ليتم في أخر هذا الفصل تقديم استراتيجية وقائية كفيلة بإعادة تهيئة المتحفين، والارتقاء بهما، والتي نتمنى أن تأخذ بعين الاعتبار في إطار المحافظة على الإرث الحضاري للجزائر.

وقد ذيلنا الدراسة بخاتمة جمعنا فيها نتائج البحث، وألحقنا البحث بمجموعة من المخططات والأشكال والصور لتوضيح الأفكار الواردة في متن الرسالة.

نظرا لخصوصية الموضوع والمتمثل في دراسة المؤسسة المتحفية من زوايا مختلفة تطلب منا ذلك الاعتماد في الدراسة على:

أولا: تسيير المؤسسات المتحفية في الجزائر وألزمنا ذلك الرجوع إلى النصوص التشريعية الخاصة بهذا الموضوع والمتمثلة في:

- المرسوم رقم 85-277 المؤرخ في 29 صفر 1406 الموافق لـــ 12 نوفمبر 1985 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف الوطنية ".
- المرسوم التنفيذي 07-160 مؤرخ في 10 جمادى الأول 1428 الموافق لـــ 27 مايو 2007 "يحدد شروط إنشاء المتاحف ومهامها وتنظيمها وسيرها".
- المرسوم التنفيذي رقم 11-352 مؤرخ في 7 ذي القعدة 1432 الموافق لـــ 5 أكتوبر 2011 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي".

وهذه المراسيم الثلاث نجدها اهتمت بالمتاحف الوطنية على وجه الخصوص، خاصة الجانب المالي منها والجهات الكفيلة بتسييرها، وتحديد مهامها، كما أنها أهملت جوانب مختلفة من المؤسسة المتحفية خاصة ما تعلق بتسيير وحفظ المقتنيات داخل هذه المؤسسة من الناحية التقنية.

ثانيا: أما عن المراجع والدراسات التي تناولت موضوع تسيير المتاحف وحفظ مقتنياتها فهي قليلة نوعا ما أبرزها:

- عبد الحليم نور الدين، متاحف الآثار في مصر والوطن العربي دراسة في علم المتاحف، ط1، القاهرة، مصر، 2008
- عياد موسى العوامي، مقدمة في علم المتاحف، ط1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ليبيا، 1984.
- رفعت موسي محمد، مدخل إلى فن المتاحف، الدار المصرية اللبنانية.2002.
- عبد الرحمن إبراهيم الشاعر، متحف التاريخ الطبيعي وسيلة اتصال، دار المريخ للنشر، دار المدينة المنورة للطبع، المملكة العربية السعودية، 1986.
- شوقي شعث، المتاحف في الوطن العربي النشأة والتطور، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة الإمارات العربية المتحدة، 2002.

قدمت هذه المراجع معلومات عامة عن المتاحف حيث نجد التعريف، النشأة، العرض، الإدارة، أمن وسلامة المتحف، وخصص القسم الأكبر منها لدراسة مختلف المتاحف في الوطن العربي خاصة المتاحف المصرية، حيث تقل الدراسات المتعلقة بالمتاحف الجزائرية، والسلبية الثانية اعتمادها على نفس المعلومات حيث عالجت نفس النقاط.

ويعد كتاب الباحثين تقي الدباغ وفوزي رشيد الذي يحمل عنوان علم المتاحف، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1979، واحدا من أهم الكتب في مجال علم المتاحف لما يتميز به من تفصيل وشمولية في معالجة مختلف جوانب ومتطلبات المتاحف.

هذا بالإضافة إلى وجود مجلة متخصصة بالمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية وهي مجلة حوليات المتحف الوطني للآثار التي اهتمت بنشر دراسات قيمة حول هذا المتحف.

اعتمدنا أيضا في هذه الدراسة على كتاب الحفظ في علم الآثار الطرق والأساليب العلمية لحفظ وترميم المقتنيات الأثرية لمؤلفه ماري برد يكو، وترجمة محمد أحمد الشاعر، حيث أمدتنا هذه المراجع بمعلومات هامة حول طبيعة المواد ومدى مقاومتها وطرق علاجها.

وقد استعنا كذلك بأعمال المؤتمرين بعنوان صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، أعمال المؤتمر الثالث لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي منشورات الفرقان، لندن، 1998، ومتاحف حضارة وتنمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن، 1994.

حيث مثلا هذين المؤتمرين أرضية خصبة وغنية لدراستنا خاصة مؤتمر متاحف حضارة وتنمية الذي تضمن خلاصة ممارسات وتجارب عربية وأجنبية في مجال المتاحف.

الباب الأول:

التشريعات والمؤسسات المهتمة بحفظ وتسيير التراث الأثري.

الفصل الأول:

التشريعات والمؤسسات الدولية والجزائرية المعنية بحماية التراث.

الفصل الثاني:

المؤسسة المتحفية في الجزائر وآليات تسييرها.

الفصل الأول:

التشريعات والمؤسسات الدولية والجزائرية المعنية بحماية التراث.

- الحماية القانونية والحفاظ على الممتلكات الثقافية.
- المنظمات المعنية بالتراث.
- سياسة الجزائر في حماية التراث.
- التشريعات الجزائرية لحماية الممتلكات الثقافية.
- المتحف في التشريعات الجزائرية
- المؤسسات الجزائرية المعنية بحماية التراث

تمهيد:

أصبح المجتمع الدولي في الفترة الأخيرة يولي اهتماما كبيرا للممتلكات الثقافية، نظرا لأهميتها في حياة المجتمعات الإنسانية، ليكلل هذا الاهتمام بظهور عدة هيئات دولية تقوم على حماية التراث الثقافي المنقول والثابت على حد سواء، والتي نجد من أبرزها منظمة اليونسكو التي تعد الهيئة الأكثر اختصاصا واهتماما بالتراث الثقافي العالمي، داعية دول العالم أجمع إلى ضرورة الحفاظ على الإرث الحضاري الذي تمتلكه كل دولة، لما يساهم به في التنمية الثقافية فضلا عن مردوده الاقتصادي.

ونظرا لهذه الأهمية أخذت الجزائر منذ الاستقلال في إطار حماية إرثها الحضاري، في خلق مناخ ثقافي يعكس توجهات الدولة في هذا القطاع، الرامية إلى تعزيز هوية الفرد الجزائري.

أولا: التشريعات والمؤسسات الدولية المعنية بالتراث:

يأتي الاهتمام بالتراث في صميم رسالة المؤسسات الثقافية الدولية، والأمر الذي كان دافعا قويا لهذا الاهتمام هو جملة الأخطار التي برزت منذ القدم، وأخذت تتطور وتزداد بتطور الحياة والمجتمعات، والتي شكلت ولا تزال تشكل تهديدا خطيرا على هذا التراث، ولمنع ذلك كان لابد على الهيئات المسؤولة التفكير في حلول، وإجراءات تتناسب وحجم الخطر، واللجوء إلى سياسة فعالة لحماية هذا التراث.

وعملية الحفاظ على التراث أصبحت من أكثر العمليات تعقيدا بسبب موجة الحداثة التي تعرفها مختلف المجتمعات، والتي أصبحت تسير بقوة كبيرة لا يمكن مقاومتها بالمقومات البيئية، والثقافية.[1]

1- الحماية القانونية والحفاظ على الممتلكات الثقافية:

يظهر التاريخ القديم أن الحرب كانت تقضي إلى تدمير الآثار، والأعمال الفنية، وأماكن العبادة التي تعد من بين أكبر الإبداعات النفيسة، وفي سياق هذه المرحلة التاريخية نلاحظ أنه اتخذت تدابير لضمان عدم الاعتداء على أماكن العبادة، والأعمال الفنية.

وتميزت فترة نهاية القرون الوسطى وحتى الحرب العالمية الأولى بظهور أفكار تتبنى فكرة حماية الممتلكات.[2] علما أن تنظيم حماية الممتلكات قانونا، جاء في سياق مؤتمري لاهاي للسلام، اللذين دونا قوانين الحرب، وقد اعتمد المؤتمرين 1899-1907 عددا من الاتفاقيات، أقر بعضها بمبدأ حصانة الممتلكات الثقافية، حتى في حالة الحصار أو القصف.[3]

---

[1]- عبد الباقي إبراهيم، **التراث الحضاري في المدينة العربية المعاصرة**، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية للنشر، مصر، 1968، ص20.

[2]- عمر سعد الله، **القانون الدولي الإنساني "الممتلكات المحمية"**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008، ص36-37.

[3]- نفسه، ص37-38.

وقد تمت هذه المؤتمرات بدعوة من قيصر روسيا "نيقولا الثاني" تحت شعارات تعلقت بإرساء نظام دولي للاجتماعات الدبلوماسية، لمناقشة أوجه التعاون المختلفة، وكان مؤتمر لاهاي تجمعا دوليا حقيقيا أشركت فيه أربعة وأربعين دولة، للبحث في مسائل التعاون الدولي ومن أهم إيجابياته:

- النظر في وجوب تطوير وتدوين أفرع القانون الدولي.
- محاولة إرساء آلية لفض النزاعات الدولية.[1]
- إقرار مبدأ التسوية السلمية للمنازعات الدولية، عن طريق لجان التحقيق وإنشاء محكمة التحكيم الدائمة.
- تثبيت مفهوم عالمية النظام.[2]

وقد وضعت اتفاقية لاهاي نظاما مطورا لحماية الممتلكات الثقافية والتي تشمل الممتلكات المنقولة أو الثابتة ذات أهمية الكبرى لتراث الشعوب، كالمباني المعمارية، والأماكن الأثرية ومجموعات المباني التي تكتسب بتجمعها قيمة تاريخية أو فنية، والتحف الفنية والمخطوطات والكتب والأشياء الأخرى الفنية التاريخية والأثرية، وكذلك المجموعات العلمية ومجموعات الكتب الهامة والمحفوظات ومنسوخات تلك الممتلكات.

كذلك المباني المخصصة بصفة رئيسية وفعلية لحماية وعرض الممتلكات الثقافية المنقولة، كالمتاحف ودور الكتب الكبرى، ومخازن المحفوظات، وكذلك المخابئ المعدة لوقاية الممتلكات الثقافية المنقولة في حالة النزاع المسلح، والمراكز التي تحتوي مجموعة كبيرة من الممتلكات الثقافية والتي تطلق عليها اسم "مراكز الأبنية التذكارية".[3]

وتعهدت الدول الأطراف بموجب اتفاقية لاهاي لحماية الممتلكات في حالة النزاع المسلح لعام 1954 بعدة التزامات قانونية تحد على الخصوص من سلطة دول الاحتلال في الأراضي المحتلة:

- تتعهد الأطراف المتعاقدة بتحريم أية سرقة أو نصب أو تبديد ممتلكات ثقافية، كما تتعهد بعدم الاستيلاء على ممتلكات ثقافية منقولة كائنة في أراضي أية طرف متعاقد آخر.

---

[1]- مأمون المنان، **مبادئ القانون الدولي العام، "النظرية العامة وقوانين المعاهدات والمنظمات الدولية"**، دار الكتب القانونية ودار شتات للطباعة والنشر والبرمجيات، مصر، 2010، ص15.

[2]- عبد الكريم علوان، **الوسيط في القانون الدولي العام**، الكتاب الثاني القانون الدولي المعاصر، ط1، مكتبة الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص188.

[3]- عمر سعد الله، مرجع سابق، ص 90-91.

– دعم جهود السلطات الوطنية المختصة الواقعة تحت الاحتلال قدر استطاعتها في سبيل وقاية ممتلكاتها الثقافية والمحافظة عليها.

– الامتناع عن أي عمل عدائي، موجه ضد الممتلكات وتحريم، ومنع، ووقف أية سرقة أو نهب أو تبديد للأعيان الثقافية، مهما كانت أساليبها، وبالمثل تحريم أي عمل تخريبي موجه ضد هذه الممتلكات.

– منع تصدير الممتلكات الثقافية من الأراضي الواقعة تحت الاحتلال، وضرورة إعادة الممتلكات الثقافية التي تم إيداعها لدى الدول الأخرى لحمايتها من أخطار النزاع المسلح.[1]

هذا فيما يخص مؤتمرات لاهاي أما بخصوص تطور النظم القانونية، فيظهر جليا في استقرار مفهوم "المكان المحمي" في القانون بين الحرب العالمية الأولى، والثانية، وبعد هذه الأخيرة تزايدت مقدرة الأسلحة في الهجوم على مختلف الممتلكات، وظهرت الحاجة الملحة إلى تحديد القوانين وتقنينها.[2]

وفعلا برزت عدة قوانين ومؤتمرات تقوم على مبدأ الحماية والحفاظ والتي نجد من بينها مؤتمر أثينا سنة 1931 بمساهمة المهندسين المعماريين والفنيين حيث أصدر المؤتمر وثيقة توصي بحماية المعالم التاريخية، والعناية بمحيط المواقع الأثرية، وإنشاء مؤسسات دولية تعمل في ميدان ترميم المعالم التاريخية.

كذلك نجد اتفاقيات جنيف لعام 1949 والتي نصت على"يحظر ارتكاب أية أعمال عدائية موجهة ضد الآثار التاريخية أو الأعمال الفنية وأماكن العبادة التي تشكل التراث الثقافي أو الروحي للشعوب واستخدامها في دعم المجهود الحربي"

وفي سنة 1964 عقد مؤتمر البندقية بإشراف اليونيسكو، الذي أصدر الوثيقة الدولية لصيانة وترميم النصب والمواقع التاريخية، جاءت بعد ذلك اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي سنة 1972، التي سعت من خلالها اليونيسكو إلى تحسيس الرأي العالمي بأهمية التراث الثقافي وضرورة حمايته، والحرص على تبادل الخبرات التقنية والعلمية في هذا المجال.[3]

وفي سنة 1975 تم انعقاد مؤتمر بروج الذي اهتم بأصغر المدن التاريخية، لتوسع دائرة الاهتمامات مع اتفاقية واشنطن سنة 1987 التي اهتمت بحماية المدن التاريخية والمناطق العمرانية، ثم جاءت الاتفاقية الدولية من أجل إدارة التراث الأثري سنة 1990.

---

[1]- عمر سعد الله، مرجع سابق، ص91-92.

[2]– وناس يحي، **المجتمع المدني وحماية البيئة دور الجمعيات والمنظمات غير الحكومية والنقابات**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص120.

[3] – طاهر عبد القادر، تطور مفهوم حماية التراث الثقافي عبر الزمن، **مجلة منبر التراث الأثري**، ع02، بإصدار مخبر التراث الأثري وتثمينه، جامعة تلمسان، 2013-2014، ص135.

أما في سنة 1995 فكان الاهتمام بمبدأ الأصالة في السبل التي تكفل الاحترام التام للقيم الاجتماعية والثقافية للمجتمعات كافة، وذلك من خلال اتفاقية نارا باليابان، لتشمل الاهتمامات من جهة أخرى التراث المغمور تحت المياه في اتفاقية 1996، والتراث اللامادي في اتفاقية 2003.[1]

وفي مجال حماية الأملاك الثقافية المنقولة من أخطار السرقة والتصدير والاستيراد غير المشروع، تم عام 1956 تبني توصية تحدد المبادئ الدولية الواجب تطبيقها في مجال التنقيب عن الآثار، هدفها تجنب تهريب الآثار.

وفي عام 1960 تم تبني توصية تتعلق بالوسائل الأكثر فعالية من أجل إتاحة المجال للجميع لزيارة المتاحف، واستنادا إلى ذلك فان الدول يجب أن تشجع التردد على المتاحف واتخاذ إجراءات عملية تهدف إلى تسهيل زيارتها، وتؤكد هذه التوصية على الدور الأساسي للمتاحف وهو المساهمة في التعريف بالثقافات.[2]

وسنة 1964 تم تبني التوصية المتعلقة بالتدابير الواجب اتخاذها لمنع الاستيراد والتصدير ونقل الملكية غير المشروعة للأملاك الثقافية، وهي توسع أبعاد توصية 1956، فيما يخص التنقيب عن الآثار، وتدعو الدول لاتخاذ التدابير اللازمة لمكافحة التصدير غير المشروع للأملاك الثقافية، وما يساهم به هذا الأمر من خسائر في التراث المنقول، وكذا دعوة الدول لمنع استيراد الأملاك الثقافية على أراضيها، والتي تتم بشكل مخالف للقانون في الدول الآتية منها.

وفي عام 1970 تم تبني الاتفاقية المتعلقة بالتدابير الواجب اتخاذها لمنع وحظر استيراد والتصدير ونقل الملكية غير المشروعة للأملاك الثقافية، والتي لم تختلف عن توصية 1964 إلا في القيمة الإلزامية للدول المصادقة عليها، وكذا حق الدول الذي تعرض تراثها لخطر النهب في طلب المساعدة من الدول المعنية، وقد شكلت توصية 1964 واتفاقية 1970 وسيلتان لمكافحة تهريب الأملاك الثقافية.[3]

---

[1] – طاهر عبد القادر، مرجع سابق، ص135.

[2] – منير البوشناقي، "دور التشريع الدولي في حماية التراث اتفاقيات اليونسكو"، **متاحف حضارة والتنمية**، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، 26-30نيسان1994، ص389.

[3] – نفسه، ص389.

أما اتفاقية التي تم تبنيها في نيروبي سنة 1976 والتي كرست لمكافحة التهريب، وتتعلق هذه التوصية خاصة بالتبادل الدولي للأملاك الثقافية، هدفها تشجيع النقل المشروع للتحف بين المتاحف والمؤسسات المشابهة في مختلف الدول، عبر التبادل أو الإعارة أو التنازل النهائي، وهذه التبادلات كثيرا ما كانت تحمل العديد من المخاطر والتي أصبح من الصعوبة حمايتها، والتي كانت سببا في التوصية المتعلقة بحماية الأملاك الثقافية المنقولة التي تم تبنيها سنة 1978 والتي تدعو الدول إلى تبني سلسلة من التدابير تهدف بشكل خاص إلى تعزيز أجهزة الأمن في المتاحف والمؤسسات المشابهة، وتحسين حماية المجموعات وأماكن العبادة والمراكز الأثرية والوقاية من مخاطر النقل، والمعارض المؤقتة، ومكافحة المخالفات التي تتعلق بالأملاك الثقافية مثل السرقة والتنقيب غير الشرعي وأعمال التخريب، وتوعية الرأي العام بأهمية الأملاك الثقافية، والأخطار التي تحدق بها وضرورة المحافظة عليها.[1]

وفي الأخير نستخلص أن عمليات الحفاظ على التراث بشكلها العام ظهرت في أوربا، ثم أصبحت مفهوما راسخا في الفكر، والممارسة في العقدين الأخيرين في الدول العربية متأخرا بعض الشيء، الأمر الذي أدى إلى ارتباطها بالتجربة الغربية في كثير من الأحيان، على الرغم من شيوع تعبير الحفاظ على التراث، وانتشار الدراسات والمشروعات النظرية التي تتناوله، إلا أن القبول بالحفاظ كمفهوم خاصة من حيث جانبه التقني لا زال شكليا إلى حد كبير

2- الوسائل الدولية لحماية الممتلكات الثقافية:

يمكن الاستدلال على هذه الوسائل من خلال النصوص والاتفاقيات والقرارات الدولية التي تعنى بموضوع الممتلكات الثقافية، على أن أغلب هذه الوسائل تتمثل في التعاون الدولي، تشجيع المفاوضات الثنائية مكافحة الاتجار غير المشروع.

[1]- منير البوشناقي، مرجع سابق، ص390.

2-1- التعاون الدولي:

تقوم فكرة التعاون الدولي على مفهوم عالمية الممتلكات الثقافية فوفقا لديباجة اتفاقية لاهاي لعام 1954 فإن "أي ضرر يلحق بممتلك ثقافي لأي شعب يمس التراث الثقافي الذي تملكه الإنسانية جمعاء فكل شعب يسهم بنصيبه في الثقافة العالمية والمحافظة على التراث الثقافي فائدة عظمى لجميع الشعوب".

وانطلاقا من هذا المفهوم جاءت فكرة التعاون الدولي لحماية الممتلكات الثقافية وهو ما نجده بارزا في نصوص الاتفاقيات الدولية والتوصيات ذات الصلة بالممتلكات الثقافية فمثلا جعلت اتفاقية حظر ومنع استيراد وتصدير ونقل ملكية الممتلكات الثقافية بطرق غير مشروعة لعام 1970، يعد التعاون الدولي من أكثر الوسائل فعالية في حماية الممتلكات الثقافية وأجازت طلب المساعدة الفنية والتقنية أيضا في هذا المجال من منظمة اليونسكو باعتبارها المنظمة الداعية لهذه الاتفاقيات المتخصصة في حماية وصون الممتلكات الثقافية.

وفي هذا السياق جاء نص ديباجة اتفاقية حماية التراث العالمي واضحا وحاثا على التعاون الدولي في حماية الممتلكات الثقافية، معتبرا أن المبدأ هو أن جميع الدول المتعاقدة تعترف بأن من واجب المجتمع الدولي في مجموعه أن يتعاون في تأمين صون التراث الذي يتم بطابع علمي، وأكدت توصيات المؤتمر العام لليونسكو في دورته التاسعة عام 1956 في نيودلهي "على مبدأ التعاون الدولي، والتي شجعت الدول على عقد اتفاقيات لضمان تطبيق التوصيات.[1]

ولأهمية التعاون الدولي واعتراف أشخاص القانون الدولي العام بأهميته نجد أنه بلور كهدف من أهداف وغايات ووسائل الأمم المتحدة، إذ تسعى من خلاله إلى تحقيق التعاون بين الدول في المجالات الاقتصادية، والإنسانية، وحتى الثقافية.[2]

2-2- تشجيع المفاوضات:

للمفاوضات أهمية كبيرة فيما يتعلق بحماية الممتلكات خاصة فيما يخص عملية استيراد الممتلكات، كون المفاوضات أساسا تقوم على التواصل ما بين الأطراف المتنازعة بغرض تسوية النزاع، والوصول إلى اتفاق مرضي لكل الأطراف، لأن عملية استيراد الممتلك الثقافي ليست بسيطة، بل في كثير من الأحيان هي عملية مستحيلة، وحظيت المفاوضات المباشرة وغير المباشرة كوسيلة لحماية الممتلكات الثقافية باهتمام الأمم المتحدة واليونسكو على حد سواء، ونص كلا الطرفين على اتخاذ المفاوضات وسيلة لحل الخلافات الخاصة باسترداد الممتلكات الثقافية أو حمايتها.[3]

---

[1] - سعاد حلمي عبد الفتاح غزال، **حماية الممتلكات الثقافية في القدس في ظل القانون الدولي**، رسالة ماجستير في القانون العام، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2013، ص52-53.

[2] - نفسه، ص54.

[3] - نفسه، ص55.

2-3- مكافحة الاتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية:

تعد هذه الوسيلة من أهم الوسائل الدولية في حماية الممتلكات الثقافية، إذ أنه وعلى مدار التاريخ كانت تجارة الآثار غير المشروعة هي الأكثر فتكا بالممتلكات الثقافية، والعقبة الرئيسية في حماية الممتلكات الثقافية، والتي قد يؤدي تهريبها إلى قطع تواصل التاريخ والمساهمة في اختفاء حلقاته المتسلسلة فهذه الآثار تمثل سجلا حيا، ووحدة متكاملة الأجزاء لتاريخ الأمم لا يجوز فصلها بأي شكل من الأشكال.[1]

وإدراكا من المجتمع الدولي لخطورة هذه العملية تم بذل جهود حثيثة لمكافحة هذه الآفة، تمخضت هذه الجهود عن اتفاقيات وتوصيات وقرارات دولية، تتضمن في جوهرها مكافحة الاتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية ولعل أبرزها اتفاقية 1970 الخاصة بحظر ومنع استيراد وتصدير ونقل الممتلكات الثقافية بطرق غير مشروعة، والتي اعتبرت أن الاتجار غير المشروع يسبب خلافات كبيرة ونزاعات ويعيق التفاهم بين الأمم.[2]

ويمكن القول أن هذه الاتفاقية تضمنت في نصوصها الإجراءات الكفيلة بمكافحة الاتجار والواجب على كل دولة اتخاذها وفقا لما تسمح به ظروفها.[3]

ولذات الغرض ولضمان تحقيق فعالية الإجراءات الخاصة بمكافحة الاتجار أنشأت اليونسكو اللجنة الدولية الحكومية لتعزيز إعادة الممتلكات الثقافية إلى بلادها الأصلية، هذا بالإضافة إلى التعاون مع الأنتربول من خلال إعداد قوائم بأسماء التجار والجهات التي تمارس هذه العملية.

إن مكافحة الاتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية لا يمكن له النجاح كأداة دولية لحماية الممتلكات دون أن يكون هناك قوانين وطنية تعزز هذه الآلية، وتنظم الاتجار، والتنقيب، والحيازة، وكل ما يتعلق بالممتلكات لذا نجد أن القوانين الوطنية يجب أن تنص في موادها على هذه الإجراءات.[4]

---

[1]- منى يوسف نخلة، **علم الآثار في الوطن العربي، "مدخل"**، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان، ب.س، ص220.

[2] _ سعاد حلمي عبد الفتاح غزال، مرجع سابق، ص57.

[3]- عتيقة دراجي، مواثيق قانونية دولية ومسح التراث الثقافي، **المسح الأثري في الوطن العربي**، وقائع المؤتمر الثاني عشر للآثار في الوطن العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1993، ص120.

[4] - سعاد حلمي عبد الفتاح غزال، مرجع سابق، ص58-59.

3- دور المنظمات الدولية الفاعلة في مجال التراث الأثري:

تتعدد المنظمات الدولية باختلاف أهدافها، وتتولى هذه المنظمات الخاصة بالتراث تنظيم العلاقات الثقافية بين الدول الأعضاء، وتنظيم التبادل الثقافي، والإعلامي، وتعرف المنظمة الدولية بأنها هيئة دولية دائمة تضم عددا من الدول وتتمتع بإدارة مستقلة، تهدف إلى حماية المصالح المشتركة للدول الأعضاء.[1] أو هي اتفاق بين مجموعة من الدول لتحقيق أغراض مشتركة فيما بينها.[2]

يعد نظام لاهاي (1899-1907) بداية بالغة الأهمية في تكوين المنظمة الدولية التي نشهدها اليوم حيث تميز مؤتمرا السلام المنعقدان في لاهاي بأنهما لم يأتيا أعقاب حرب ما لإجراء تسويات بشان آثارها، وإنما انعقدا في وقت السلم من أجل معالجة مسائل مختلفة تتصل بالعلاقات الدولية كما توجا بالعالمية في التمثيل بالمؤتمرات الدولية فأسهما في توجيه الأنظار إلى المشكلات التي يثيرها تجمع الدول الكبرى والصغرى على صعيد التنظيم الدولي.

كذلك وجه نظام لاهاي العناية نحو إقامة هيئات دائمة تكون تحت تصرف الدول عند الحاجة وفي إنشاء هيئات يمكن للدول التوصل بها لفض منازعاتها سلميا كمحاكم التحكيم الدائمة، ولئن كرست المؤتمرات الأوربية ونظام لاهاي المساعي لقضايا الأمن الدولي، والمشاكل السياسية بالدرجة الأولى، فإن النمو المتزايد في العلاقات الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية بين الشعوب طرح بدوره ضرورة تنظيم هذه العلاقات.

وهكذا قامت في سبيل ذلك الصورة الأولى للمنظمات الدولية التي تمثلت باللجان الدولية للأنهار الأوربية، وكذلك اتحاد التلغراف الدولي 1865، والبريد العالمي 1874، وكذا هيئات أخرى شملت مجالات مختلفة صحية وزراعية واقتصادية وخدماتية، ويصف المختصون هذه المرحلة بالمرحلة الانتقالية بين ظاهرة المؤتمرات الدولية، وظاهرة المنظمات الدولية الحديثة.[3]

وفي بادئ الأمر اتخذ نمو المنظمات وظهورها شكلا بطيئا يحتوي على تنظيم شؤون دولية ليست بتلك الأهمية والدرجة لترتبط بمصائر الدول، فكان المنحى هو تنظيم العلاقات في مجال الاتصالات الدولية وذلك بإنشاء منظمة الاتحاد الدولي للمواصلات السلكية واللاسلكية، وتكوين اتحاد البريد العالمي.

---

[1]- سهيل حسين الفتلاوي، **مبادئ المنظمات الدولية العالمية والإقليمية**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، ص21.

[2]- مصطفى أحمد فؤاد، مرجع سابق، ص80.

[3] - عبد الملك يونس محمد، **مسؤولية المنظمات الدولية عن أعمالها والقضاء المختص بمنازعاتها "دراسة تحليلية"**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص42-43.

لكن بعد الحرب العالمية الأولى انطلق الرأي العام العالمي بالعمل على منع تكرار المأساة، وظهور حتمية التعاون الدولي بشكل أوسع لتنظيم العلاقات الدولية المتداخلة، خاصة فيما يخص الشؤون الحربية، وما يتفرع منها من قضايا الأمن، وفض المنازعات.

وتمخضت عن هذه المرحلة قيام عصبة الأمم في مؤتمر باريس 1919، وبعد الحرب العالمية الثانية التي كشفت عن قصور المرحلة السابقة، وكان لتجربة التعاون المشترك لصد العدوان الفاشي أثر كبير في اقتناع كثير من الدول بالارتباط بحماية تهدف إلى إقرار الأمن والسلم الدوليين فكانت النتيجة إنشاء الأمم المتحدة في مؤتمر سان فرانسيسكو عام 1945.[1]

وقد شهد تكوين المنظمات ركودا في أعوام الحرب الباردة 1948-1953 وهذا حتى سنة 1957 حيث تشكلت منظمة الطاقة الذرية في 1958، ومؤتمر الأمم المتحدة للتنمية والتجارة عام 1964، ومنظمة الأمم المتحدة للصناعة والتنمية سنة 1966.

وبعد استقلال العديد من الدول قامت بتكوين تجمعات إقليمية، وعلى إثر ذلك قامت جامعة الدول العربية في مؤتمر الإسكندرية 1945، وكذا منظمة الوحدة الإفريقية في مؤتمر أديس أبابا سنة 1963، ومنظمات أخرى متخصصة، حتى أصبحت المنظمات الدولية إحدى أهم جوانب القانون الدولي المعاصر.

إن الدول التي تنشئ المنظمة الدولية تصل قبل ذلك بالضرورة إلى اقتناع بجدوى هذه المنظمة في حل المسائل التي تعترض معاملاتهم، والتي لا يمكن لأي دولة حلها بمعزل عن الدول الأخرى.

ونخلص إلى أن المنظمات الدولية تنشأ لدعم التعاون بين الدول الأعضاء ، ولا يمكن أن تنشأ كأداة للتنافس بينها، إذ أن مجرد فكرة الانضمام لمنظمة دولية يعزز الرغبة الأكيدة في التعاون واستبعاد الصراع، لكن بدوره لا ينفي وجود اختلاف في وجهات النظر أو وجود تناقضات يعمد لحلها سلميا.[2]

[1]- مأمون المنان، مرجع سابق، ص171-172.

[2]- نفسه، ص 172-173.

3-1- منظمة اليونسكو: منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة.

أحس المجتمع الدولي بأهمية الثقافة والعلوم والتربية في خلق مناخ مناسب للنهوض بمستوى شعوب العالم المختلفة، وهو ما دفع إلى التفكير في توفير ظروف مواتية لتحسين العلاقات الدولية والحفاظ على الأمن الدولي، ومن ناحية أخرى كان من اللازم توجيه الجهود والأبحاث العلمية لخدمة أغراض السلام، وإتباع أساليب للتربية من شأنها خلق رأي عام ينبذ الحروب، بالإضافة إلى تحسيس الضمير الإنساني لما فيه من خير للبشرية جمعاء على أساس احترام الإنسان وحرياته الأساسية.

وانطلاقا من هذه المعاني دعت العديد من الدول وعلى رأسها فرنسا بضرورة إنشاء منظمة دولية تسهر على تطوير الثقافة والعلوم والتربية وتمارس نشاطها في إطار الأمم المتحدة، وعقد لهذا الغرض مؤتمر دولي في نوفمبر 1945 لبحث إنشاء هيئة دولية لتحقيق هذه الأهداف، بناء على مشروع يقوم به وزراء التعليم في دول الحلفاء، وقد قرر هذا المؤتمر إنشاء "منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة" والتي عرفت باسم منظمة اليونسكو UNESCO.[1]

وتعد منظمة اليونسكو المنظمة الأكثر اهتماما واختصاصا بالتراث الثقافي، والإنساني العالمي.[2] أنشأت المنظمة عام 1946 بموجب المادة 57 من ميثاق الأمم المتحدة لعام 1945 بوصفها وكالة متخصصة بشؤون الثقافة والتراث تابعة للأمم المتحدة. [3]

وتهدف اليونسكو من خلال وجودها إلى المساهمة في صون السلم والأمن، بالعمل عن طريق التربية والعلوم والثقافة، وانطلاقا من هذا الهدف تقوم اليونسكو بمجموعة من الأعمال أبرزها:

- تعزيز المعرفة والسعي لنشرها.
- تشجيع البحث العلمي ودعمه.
- تفعيل التبادل الثقافي والحوار الثقافي ما بين الشرق والغرب من خلال دعم الإعلام بوسائله المختلفة.
- السهر على حماية التراث العالمي.

وللوصول إلى النتيجة المطلوبة وهي حماية التراث الثقافي والمساهمة في صيانته، فقد عملت اليونسكو على إقرار مجموعة من الاتفاقيات، والتوصيات، والقرارات الخاصة بالممتلكات الثقافية منها على سبيل المثال لا الحصر:[4]

---

[1] – محمد السعيد الدقاق، **التنظيم الدولي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر، مطابع الأمل، بيروت، ب.س، ص437.

[2] – مصطفى أحمد فؤاد، **الأماكن الدينية المقدسة في منظور القانون الدولي "دراسة تطبيقية للانتهاكات الإسرائيلية بالأماكن المقدسة في فلسطين"**، الإسكندرية، 1998، ص207.

[3] – سعاد حلمي عبد الفتاح غزال، مرجع سابق، ص60-61.

[4] – نفسه، ص61-62.

- اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي.
- اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي المغمور بالمياه.
- اتفاقية لحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي.
- اتفاقية بشأن الوسائل التي تستخدم لحظر ومنع استيراد وتصدير ونقل الممتلكات الثقافية بطرق غير مشروعة .
- توصية بشأن التبادل الدولي للممتلكات الثقافية.
- توصية بشأن صون المناطق التاريخية.
- توصية حماية التراث الثقافي والطبيعي على الصعيد الوطني.
- إعلان اليونسكو بشأن التدمير المتعمد للتراث الثقافي.
- إعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي.

وتتناول هذه الاتفاقيات تنظيم الجهد الدولي والوطني في حماية الممتلكات الثقافية أثناء النزاعات المسلحة الدولية وغير الدولية، وفي أوقات السلم والكوارث وتتناول تنظيم المتاحف ونقل الممتلكات الثقافية واستردادها وصيانتها وحظر الاتجار غير المشروع بها، مما يمكن القول أن اليونسكو تبذل جهودا متواصلة لضمان حماية الممتلكات الثقافية قدر الإمكان، ولا يقتصر عمل اليونسكو على مجرد إقرار هذه الاتفاقيات أو التوصيات، بل تبذل جهودا دائمة من أجل دراسة المستجدات ونقاط الضعف في هذه الاتفاقيات، فتعمل على تعديلها.[1] وبنشوء هذه المنظمة برزت سمات النضج الفكري والسياسي ملازمة لحياة اليونسكو منذ تأسيسها.[2]

3-2- المجلس الدولي للمتاحف(ICOM) International Council of Museum :

يضم المجلس الدولي للمتاحف أكثر من 1200 شخص من مختلف دول العالم المهتمين بالمتاحف ويركز على ما يأتي:

- ✓ الحفاظ على المقتنيات الأثرية والتراثية العالمية.
- ✓ ترميم المقتنيات ذات القيمة التاريخية والفنية.
- ✓ يوفر إطار يستطيع من خلاله أخصائيو الحفاظ العمل الجماعي والتعاون بين مختلف الدول في العالم.

والمجلس الدولي للمتاحف هو منظمة دولية مهنية تأسست عام 1948 وتهدف إلى رفع مستوى العاملين في المتاحف، وتوحيد جهودهم وإبراز كيانهم ومساعدتهم على التعرف على بعضهم في لقاءات دولية والقيام ببحوث ودراسات متحفية اختصاصية تفيد العاملين في المتاحف في عصر يتطلب التعاون

[1]- حلمي عبد الفتاح غزال، مرجع سابق، ص61-62.

[2]- عمر سعد الله، مرجع سابق، ص181.

المهني، وأصبح فيه علم المتاحف متعدد الميادين والاختصاصات والاهتمامات كأنه "مجمع علوم" أو "علوم متاحف" تعالج كل ما يتعلق بالمتاحف، مبانيها، مجموعاتها، رسالتها، وتحديثها وفق متطلبات زائريها، وتاريخ نشوءها وعوامل تطورها، وعلاقاتها بمختلف ميادين المعرفة الإنسانية.

وتنشر النشاطات المختلفة للمجلس الدولي للمتاحف ونشاطات لجانه الوطنية، والدولية في عدة دوريات، مثل مجلة ميزويوم Museum الخاصة بمختلف الاختصاصات المتحفية، والخبرات التقنية، والمهنية الهامة.[1]

مما تقدم تبدو أهمية المجلس الدولي للمتاحف في تعميم الخبرة المتحفية عن طريق النشاطات المختلفة، كما أن المؤتمرات واللقاءات التي تعقدها هذه الهيئة تساعد على التعارف والتعاون المهني، وتبادل الآراء المهنية، وتوثيق العلاقات الدولية، من خلال المتاحف في عصر تبدو فيه الثقافة لغة الحوار الإنسانية والعالمية الحقيقية.[2]

ثانيا: التشريعات والمؤسسات الجزائرية المعنية بحماية التراث:

تبذل الجزائر كغيرها من الدول مجهودات عديدة في سبيل حماية تراثها وحفظه بالشكل المطلوب، بغية الاستفادة منه في خطط التنمية الوطنية، حيث أصبحت القيمة الاقتصادية للمصادر التراثية في العقود الأخيرة علما قائما بذاته، ويعتمد في أساسه على دراسة الجدوى الاقتصادية للقيام بأفضل توظيف له، وبأفضل مردود مالي، مع الحفاظ على قيمته.[3]

ليكون بذلك قاعدة أساسية في البيئة المعاصرة، ويشكل دليل قوي على تمازج الأفكار، والحضارات، وإدراكا لأهميته في إنعاش المجتمع فكريا، وثقافيا، وفنيا كان لابد من حمايته.[4] والدول التي تأخذ تراثها على محمل الجد، وتسخر له كل الوسائل لحمايته، هي بذلك تقوم بخدمة إنسانية من جهة، ومن جهة ثانية فإنها تقدم فرصة الاطلاع عليه للأجيال القادمة الراغبة في التعرف على أسلافها.[5]

---

[1]- بشير زهدي، **المتاحف**، ط1، منشورات وزارة الثقافة من الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988، ص155-157.

[2]- نفسه، ص157-158.

[3]- جمال عليان، **الحفاظ على التراث الثقافي "نحو مدرسة عربية للحفاظ على التراث الثقافي وإدارته"**، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، 2005، ص 74-77.

[4]- محمد عبد العال إبراهيم، **البيئة والعمارة**، دار الراتب الجامعية، لبنان، ب س، ص211-212.

[5]- بيرخينيا باخة ديل بوثو، **علم الآثار وصيانة الأدوات والمواقع الأثرية وترميمها**، ت. خالد غنيم، ط1، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، لبنان، 2002، ص10.

1- السياسة الثقافية:

يعد القطاع الثقافي من بين أكثر القطاعات حساسية، وهذا بدوره يفرض انتهاج سياسات خاصة من أجل ضمان تسييره بالشكل اللائق، والسياسة بشكلها العام هي جملة الأعمال التي تقوم بها الدولة، وتسخر لها أجهزتها في المجتمع.[1]

ولا تخرج السياسة الثقافية عن هذا المفهوم حيث تعرف بأنها جملة الطرق التي تعتمدها السلطات العمومية في تسييرها للقطاع الثقافي، والتي تترجم الأفكار أو المشروع الثقافي الذي تتبناه الدولة، وذلك عن طريق جملة من المؤسسات، والأجهزة والتي تمثلها المؤسسات الثقافية داخل البلاد.

والسياسات الثقافية هي نسق من التوجيهات المخططة، تقوم على تحقيق أهداف عبر مشروعات وأنشطة محددة في ميدان العمل الثقافي، لبلوغ الأهداف التي يتطلع المجتمع والأفراد إلى تحقيقها في ضوء الظروف، والإمكانات المتاحة.[2]

واهتمام المجتمعات بالمسألة الثقافية أضحى واقعا ملموسا على جميع الأصعدة، بحيث أصبحت تعقد لها مؤتمرات تبحث من خلالها عن السياسات والاستراتيجيات الملائمة لهذا القطاع، وليس هذا فحسب بل أن السياسات التنموية والسياسات الثقافية تحاول التقارب لتشكل كلا لا يتجزأ، وإن هذه النظرة الجديدة للثقافة قد أسهمت في توليد مبدأ الاعتراف بالثقافة كحق من حقوق الإنسان.[3]

من الدعائم الأساسية للسياسة الثقافية الجانب التشريعي، الذي من شأنه ضبط وتسيير العمل الثقافي في البلاد، كذلك الجانب المالي، والمتمثل في الميزانية التي ترصدها الدولة للقطاع الثقافي، من جملة الميزانية العامة للبلاد، بالإضافة إلى توفير الهياكل العامة التي تمثل إطار العمل الثقافي.[4]

---

[1]- شكري بلعلوي، **واقع إدارة الموارد البشرية في المؤسسة الثقافية الجزائرية "دراسة ميدانية للمؤسسات الثقافية بمدينة قسنطينة**، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في علم الاجتماع، فرع التنمية وتسيير الموارد البشرية، جامعة منتوري قسنطينة، 2008/2007، ص35.

[2]- نفسه، ص35-36.

[3]- مخلوف بوكروح، "السياسات الثقافية والتشريعات والممارسات السائدة"، **الدليل إلى الإدارة الثقافية**، ط2، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص15.

[4]- شكري بلعلوي، مرجع سابق، ص35-36.

1-1- التمويل الثقافي:

تشكل مسألة تمويل المشاريع والبرامج الثقافية، أحد الأسس التي تعتمد عليها أية سياسة ثقافية حديثة، ولهذا فالتمويل يعد ركنا أساسيا في أي خطة تنموية ولاسيما التنمية الثقافية، التي بدورها تعد عنصرا أساسيا في الدورة الاقتصادية، وفي تطوير المجتمع، وفي بلورة هويته الحضارية، ويجب التذكير هنا بأن تمويل الثقافة ارتبط تاريخيا برعاية الآداب والفنون التي كان يقوم بها عادة الأمراء والحكام، لكن تطور المجتمعات العصرية فرض أسلوبا جديدا في تمويل الثقافة الذي أصبح حقا من الحقوق العامة، و لم يعد خاصا برعاية الآداب والفنون، بل يشمل المجال الثقافي ككل، ويضم مختلف أوجه النشاط الثقافي والفني، وقد أدى ذلك إلى اتساع العملية التمويلية وأصبحت تتطلب نوعا من الإدارة الاقتصادية للثقافة.

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن التمويل الثقافي يتم بطريقتين الأولى تتبعها الدول ذات الاقتصاد الموجه التي تجعل القضية الثقافية كلها في يد الدولة، وتتولى تمويل الثقافة وإدارتها، أما الطريقة الثانية فتتبعها الدول ذات الاقتصاد الحر.[1]

[1]- مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص16.

1-2- التشريع الثقافي:

يعد التشريع الخاص بالقطاع الثقافي إلى جانب التمويل من أهم الدعائم التي تقوم عليها أي سياسة ثقافية.

يقصد بالتشريع القانون المكتوب، الصادر عن السلطة المختصة بإصداره في الدولة، أو بصفة أخرى هو وضع القواعد القانونية بواسطة السلطة المختصة العامة بذلك في صورة مكتوبة، حيث تقوم هذه السلطة بوضع قواعد ملزمة لتنظيم العلاقات في المجتمع، طبقا للإجراءات المقررة لذلك.

المعنى أن التشريع كمصدر من مصادر القانون يقصد به عملية سن القواعد القانونية، وإخراجها بألفاظ، وإجراءات معينة.[1]

ومن المعلوم أن الثروة الثقافية هي ثروة غير متجددة، وعليه فان توفير المناخ الملائم يشكل حتمية لا مفر منها، في حالة إدراك قيمتها، والرغبة في حمايتها والمحافظة عليها، وهو الأمر الذي تطلب إصدار نصوص قانونية تتكفل بذلك، وتتمثل أهمية التشريعات الثقافية في:

- يعد سن التشريع من أهم المصادر الرسمية للقانون، وله دور فعال في الحماية القانونية للتراث، حيث تشكل الحماية القانونية واجهة أساسية لحجم التكفل بالتراث، وتبرز السياسة المنتهجة لحمايته والمحافظة عليه، وحتى يلبي التشريع هذه الحاجة لابد من وضوح معانيه، وصدور مضمونه في شكل نصوص مكتوبة، يسهل الرجوع إليها وقت الحاجة.[2]

- يساعد التشريع في تحقيق الوحدة القانونية، وبالتالي توحيد أنظمة وأشكال الحماية الخاصة بالتراث العقاري أو المنقول على حد سواء، وطرق وإجراءات ذلك على مستوى الجزائر ككل.

- تسمح النصوص القانونية الخاصة بالتراث الأثري بمواكبة التطورات والتغيرات على المستوى الثقافي والاقتصادي والاجتماعي، هذه الأخيرة التي نجدها في كثير من الاحيان تهدد الآثار بحجة مواكبة موجة التطور، وبالتالي فان سن قواعد مكتوبة تتلاءم والأوضاع الجديدة سيخفف لا محالة من حدة تلك التهديدات.

- إمكانية تعديله أو إلغاءه بما يتناسب ومتطلبات حماية وحفظ التراث الأثري، لأن السلطة التي أصدرته تستطيع التدخل لتعديله، أو إلغاءه عند الضرورة وهذا ما حدث مع الأمر 67-281 المؤرخ في 19 رمضان عام 1387هـ، الموافق لـ 20 ديسمبر 1967 المتعلق "بالحفريات وحماية الآثار والأماكن

---

[1]- عصمت عدلي، **الأمن السياحي والأثري في ظل قوانين السياحة**، دار الجامعة الجديدة، مصر، 2008، ص52.

[2]- عز الدين بونيحاوي، "المحافظة على التراث الوطني من وجهة نظر عالم الآثار"، **التراث الأثري عمران وعمارة... فن وصناعة**، مجلة الثقافة، ع 16، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص19.

التاريخية والطبيعية" والذي استمر العمل به إلى غاية صدور القانون 98-04 المؤرخ في 20 صفر عام 1419 الموافق ل 15 جوان 1998 المتعلق بحماية التراث الثقافي.

– أما عن دوافع سن التشريعات الثقافية فهي ترجع في الأساس إلى نشوء علم الحفاظ على التراث الثقافي، والذي كان له سببين أساسيين:

1. تطور الفكر الثقافي العام في المجتمع الغربي، ونضج فكرة الحفاظ على التراث، ومن أهم هذه التطورات الفكرية نجد الحنين إلى الماضي، والمفهوم المعاصر للتراث الثقافي كمادة استراتيجية، كذلك مناداة الفنانين والمثقفين والمفكرين الأوربيين مع بداية القرن 19م بإعطاء المنتجات روحا فنيا، وإحياء الطرز القديمة.[1]

2. ردة الفعل على هول الدمار الذي لحق بالتراث بسبب الحروب، وكذا حركة الإنشاءات الحديثة، وعوامل التلف الطبيعية، والبشرية.[2]

وبهذا جاءت التشريعات الثقافية تؤكد أهمية المحافظة على التراث الأثري، والموارد الثقافية، لما لها من أهمية تاريخية، وثقافية، ورمزية في تاريخ، وحضارة الشعوب على وجه العموم، كما أن حمايته وصونه يعد واجبا وطنيا.

وفي الأخير فان الحماية القانونية للممتلكات الثقافية يقصد بها جميع الالتزامات المعبر عنها بالقواعد القانونية الوقائية، والعلاجية، والأوامر، والنواهي، التي تهدف إلى جعل الممتلكات بمنأى عن أي ضرر، إضافة إلى تحديد كيفيات استغلالها.[3]

وبذلك فإن مفتاح الحفاظ على التراث الأثري يكمن في إصدار تشريعات تكفل حماية الممتلكات الثقافية، فالنصوص التشريعية تشكل عنصر الدفاع والحماية الفعالة لإبعاد الكثير من المخاطر كالسرقات، وأعمال التهريب والتخريب، التشويه، وأعمال البحث غير المرخصة، والاستغلال الخاطئ، أعمال التوسع الحديثة، وغيرها من المخاطر التي تهدد هذا الإرث.[4]

---

[1]- جمال عليان، مرجع سابق، ص79-81.

[2]- نفسه، ص85.

[3]- عمر سعد الله، مرجع سابق، ص20.

[4]- عتيقة الدراجي، مرجع سابق، ص185.

1-3- سياسة الجزائر في حماية التراث:

تزامن الوعي بأهمية السياسة الثقافية في الوطن العربي منذ نشأة جامعة الدول العربية 1945، وتوج هذا الاهتمام بإبرام معاهدة ثقافية في ذات السنة، والمصادقة على ميثاق الوحدة الثقافية العربية سنة 1964 وكذا إنشاء منظمة التربية والثقافة والعلوم سنة 1970، بالإضافة إلى إنشاء وزارات لها في معظم الأقطار العربية، لكن بالرغم من هذا الاهتمام لكنه لم يرقى بعد إلى مستوى يمَكن التنمية الثقافية من مواكبة التنمية الاقتصادية، كما هو الحال عليه في الجزائر، واتسمت الجهود المبذولة بأنها تفتقر إلى وجود صيغ عملية منتظمة، وإهمال البعد الثقافي في عملية التنمية، وعدم إعطائه الأولوية، وكذا ارتباط العمل الثقافي بالاهتمامات الآنية، وعدم ملائمة الإنتاج الثقافي عموما لاهتمامات الجمهور.

كما أن ضعف التشريعات، والقوانين التنظيمية، وقلة الموارد المالية، وضعف إدارة المؤسسات الثقافية، مرده إعطاء السلطات العمومية الجزائرية الأولوية للقطاعات المنتجة للحاجات المادية على حساب الثقافة. [1]

وكثيرا ما تعيق التنمية الثقافية عددا من المعوقات نذكر منها:

- قلة الأجهزة البشرية الثقافية المتخصصة من مشرفين على الخطط، وخبراء إداريين، وفنيين.
- تطبيق السياسة الثقافية دون ربطها بالمشاريع التنموية.[2]

وطرحت المسألة الثقافية بعد الاستقلال عدة إشكاليات، وتطلبت التنمية الثقافية إعداد البنية التحتية المناسبة للنشاط الثقافي، وتقديم التمويل المناسب لها من قبل الدولة على شكل ميزانيات منتظمة، وجعل سياسة التنمية الثقافية منبثقة من أولوية البناء الثقافي، ومتطلباته، والاحتياجات الاجتماعية.

وفعلا أقدمت الدولة الجزائرية على إنشاء الهياكل الثقافية، واضطلعت بمهام التخطيط، والتنفيذ، والتسيير، وبالتالي احتكار المجال الثقافي، وهذا مرده أن السلطة الجزائرية تعتبر الثقافة وسيلة فعالة في مقاومة الاستعمار وعنصرا قويا لحفظ الانسجام الوطني. [3]

---

[1] - مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص20-22.

[2] -URL : http://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=618.

.سفيان لوصيف، "السياسة الثقافية بين النظرية والمفهوم والعمل المؤسساتي"، بتاريخ 10،03،2015.

[3] - مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص23.

ومع الاهتمام التنموي بالثقافة لم تبرز كحق من حقوق المواطن فقط، ولكنها دخلت في صلب القوانين أيضا، وهذه الأخيرة اتصفت بالنقص والضعف في الإحاطة بكامل العملية التنموية الثقافية، ويشكل التمويل الركن الأساسي في خطط التنمية وخاصة التنمية الثقافية، وتكون النفقات الثقافية الكبرى والأساسية على الدولة، التي غالبا ما تجعل العمل الثقافي في أسفل سلم اهتماماتها، وذلك رغم إسهام هذه التنمية في الدورة الاقتصادية، وفي تطوير المجتمع، وبلورة هويته الحضارية.[1]

وباعتماد الجزائر على الاقتصاد الموجه يجعل القضية الثقافية كلها بيد الدولة، وإن استخدام الثقافة كهدف سياسي يفرض ضرورة أن تكون السياسة الثقافية موازية لسياساتها للتقدم الاقتصادي، حتى تكتمل التنمية الشاملة، وضرورة الاهتمام بوضع التشريعات القانونية الملائمة مع ضمان التمويل اللازم، والواقع أن هذا التوجه يلتقي مع ما هو مطروح على الساحة الدولية حيث أصبح مفهوم السياسة الثقافية عنصرا أساسيا في أية خطة تنموية.

هذا فيما يخص السياسة الثقافية للبلاد، أما من ناحية السياسة الأثرية، والتي تعد من أهم الجوانب التي تعالجها السياسة الثقافية، فهي وإن صح التعبير لازالت في مرحلة الطفولة، ولم ترقى بذلك إلى السياسات المطبقة دوليا، والمنتهجة في هذا المجال في غياب أدنى شروط حماية وحفظ التراث الأثري واستغلاله، وذلك على مستوى:

[1] -URL : http://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=618.
سفيان لوصيف، "السياسة الثقافية بين النظرية والمفهوم والعمل المؤسساتي"، بتاريخ 10،03،2015.

1-3-1- الحماية القانونية:

تشكل الحماية القانونية الخطوة الأولى لتخطيط أي سياسة لحفظ وحماية التراث الأثري، والحماية القانونية للتراث الأثري الجزائري في ظل الاستقلال كانت بداية مع الأمر 67-281 المؤرخ في 19 رمضان 1378 الموافق لـــ 20 ديسمبر 1967 المتعلق بالحفريات وحماية الآثار والأماكن التاريخية والطبيعية، ليتم إلغاءه بصدور قانون 98-04 المؤرخ في20 صفر عام 1419 الموافق لـــ15 جوان 1998 المتعلق بحماية التراث الثقافي والذي ما زال سائرا إلى اليوم.

وقد ظل المشرع الجزائري يقدم نفس النصوص التشريعية في هذا المجال مع بعض التغييرات الشكلية منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، نظرا لغياب التخطيط السليم وعدم مراعاة المدى البعيد في سنها، في حين كان لابد أن تغطى هذه التشريعات كافة متطلبات هذا التراث من عمليات الحفاظ والتسيير والاستغلال، وهي ركائز جد قوية لم تغفلها التشريعات الدولية، بل والأكثر من ذلك أخذت تطور هذه العمليات وتوسعها لأبعد مدى، هادفة إلى توفير البيئة الملائمة لضمان استدامة هذا الإرث، من تشريعات ومؤسسات فعالة نجحت في نهاية المطاف في تحقيق المساعي المسطرة لهذا القطاع.

لكن الجزائر ظلت تتخبط في دوامة وتصدر تشريعات وتخلق مؤسسات أملة في اللحاق بمصاف تلك الدول، ويبرز ذلك في الرؤية التشريعية الضيقة والمحدودة، والتي أغفلت العديد من الجوانب المهمة في هذا الميدان، بما انعكس بالسلب على تراثها الذي أكدت الأمم على ثرائه، إلا أن هذا الثراء والتنوع يلقي على عاتق مؤسساتها عبئا ثقيلا تجاه حماية هذا الموروث، الذي يعكس البعد الثقافي والحضاري وانسجامهما مع تاريخ الإنسان الجزائري، وباعتبار أنه يختزل تجاربه التاريخية وعمق وجوده في هذه البلاد، وليس هذا فقط بل إنه يشكل موردا اقتصاديا عظيما يساهم في تطور المجتمع الجزائري، والبلاد إذا أحسن استخدامه.

وبالتالي يجب ربط القطاع الثقافي تشريعيا بالقطاعات الأخرى على رأسها قطاع البيئة، وكذا قطاع التعمير وتهيئة الأقاليم، مع ضرورة طرح قانون جديد، وتحديد مهام وصلاحيات المؤسسات تحديدا دقيقا، وملائما، على مستوى القطاعات الثلاثة البيئة، والتنمية، والتراث.

1-3-2- الحماية التقنية:

يواجه التراث الأثري في الجزائر العديد من الأخطار سواء كانت طبيعية أو بشرية خاصة مع موجة التطور الذي يعرفه المجتمع الجزائري، والتي أدت في كثير من الأحيان إلى اندثار وزوال جزء لا يستهان به من الإرث الحضاري الذي تتمتع به الجزائر، ومن أكبر التحديات التي تواجهها هذه الدولة هي كيفية الحفاظ عليه، نظرا لما تتطلبه من عمليات الصيانة والترميم، والدمج والاستغلال الملائم، وكذا الدعم المالي والكفاءات المهنية العالية، التي تفرضها هذه العملية، وإن هذه الحماية بهذه المتطلبات تبقى بعيدة كل البعد عن السياسة المنتهجة في الجزائر.

ورغم استعانتها في بعض الحالات بالخبرة الأجنبية إلا أن النقص الفادح في الخبرات، والكفاءات المحلية المختصة يجعل برامج الحماية والحفاظ الخاصة بالتراث الأثري في الجزائر محكوم عليها بالفشل، هذا بالرغم من وجود بعض المؤسسات الناشطة في هذا الميدان شكل ديوان حماية وترقية وادي ميزاب OPVM، إلا أن الخبرات المحدودة لا تتناسب مع الحجم الكبير للتراث في الجزائر، وهذا ما أدى وسيؤدي إلى ضياع أجزاء مهمة منه وعدم الاستفادة منها في عجلة التنمية الوطنية.

1-3-3- الحماية الإدارية:

تعد الحماية الإدارية شكلا أخرا من أشكال الحفاظ على التراث الأثري، وهي تتمثل في عمل بنوك معلوماتية حول هذا الإرث، وهذه الحماية في شكلها العام تشمل كل من عملية الجرد والتصنيف.

والتي حدد القانون الجزائري 98-04 كيفية انجازهما، واعتبرهما من أكثر أنظمة الحماية فاعلية، حيث جاء في المادة السابعة من هذا القانون "تعد الوزارة المكلفة بالثقافة جردا عاما للممتلكات الثقافية المصنفة، المسجلة في الجرد الإضافي، أو الممتلكات المستحدثة في شكل قطاعات محفوظة، ويتم تسجيل هذه الممتلكات الثقافية استنادا إلى قوائم تضبطها الوزارة، ويتم مراجعة القائمة العامة للممتلكات الثقافية كل عشر سنوات". [1]

أما فيما يخص التصنيف فقد جاء في المادة السادسة عشر " يعد التصنيف أحد إجراءات الحماية النهائية"[2]

وحسب المادة الواحد والخمسون من نفس القانون "يمكن اقتراح تصنيف الممتلكات الثقافية المنقولة أو يمكن تصنيفها أو تسجيلها في قائمة الجرد الإضافي بقرار من الوزير المكلف بالثقافة عقب استشارة اللجنة الوطنية للممتلكات الثقافية ".[3]

---

[1] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد44، 1998، ص05، العمود01.

[2] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد44، 1998، ص06، العمود02.

[3] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد44، 1998، ص11، العمود02.

ورغم الأهمية الكبيرة لهذه الحماية كونها عامل أساسي في الحفاظ على التراث، وتوثيقه، وتسييره بالشكل اللائق، إلا أن هاتين العمليتين لم تشملا إلا جزء ضئيل جدا من التراث الأثري في الجزائر في انتظار توسيع نطاقهما لاحقا.

وقد قامت الوزارة ما بين سنة 2007 وسنة 2008 بجرد عام، حيث استفادة من هذه العملية 350 موقع أثري، وأوكلت مهمة الإشراف على هذه العملية للديوان الوطني لتسيير الممتلكات الثقافية المحمية.[1]

لهذا فمن الضروري تخصيص هيئات ومؤسسات هدفها الوحيد هو إنجاز دراسات تهتم بالتراث الأثري، وحصره ضمن قوائم مختلفة.

وتعد أشكال الحماية المذكورة سابقا القواعد والدعائم الأساسية لإرساء سياسة فعالة في مجال حماية وحفظ التراث الأثري للجزائر، وغياب هذه القواعد ما هو إلا دليل على غياب وفشل السياسة بشكل عام، والتي لم تستطع تدارك النقائص وتجاوزها، ما انعكس بشكل واضح على مصير التراث الأثري.

وبهذا الشكل لن تستطيع الجزائر استغلال ارثها الحضاري في مسيرة التطور على مختلف المستويات والقطاعات، وهي السياسة التي انتهجتها معظم الدول وتمكنت بفعل الاستغلال الجيد والفعال من خلق مصادر تدر عليها أموال طائلة، وهذا ما حرمت منه الجزائر نتيجة سياستها المنتهجة رغم ما تمتلكه من رصيد حضاري لا يستهان به، حيث أصبح الاستثمار بالتراث الثقافي أحد أهم حقول الاستثمار في الاقتصاد المعاصر، ولقد تنبه العالم المعاصر إلى أهمية هذا القطاع، واستخدامه كعجلة للتنمية الشاملة، حيث أنها لم تكتف بالنظر إليه باعتباره نتاجا حضاريا ذا قيمة معنوية وجمالية فقط.

2- التشريعات الجزائرية لحماية الممتلكات الثقافية:

بعد استرجاع السيادة الوطنية أخذت السلطات على عاتقها إعادة هيكلة وتنظيم القطاعات الأساسية وتسييرها، ليحتل القطاع الثقافي الدرجة الأخيرة، حيث لم يكن بإمكان الدولة الالتفات إلى هذا القطاع في ضل الأوضاع المزرية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري، ورغم ذلك تحاول الجزائر منذ الاستقلال خلق مناخ تشريعي خاص بالثروة الثقافية التي تملكها، وتسييرها بالشكل المناسب من خلال إصدار عدة تشريعات هدفها الوحيد المحافظة على هذه الثروة:

[1] – معروف بالحاج، طرشاوي بلحاج، واقع تصنيف التراث الجزائري بين الواقع والعوائق، مجلة منبر التـــراث، مرجع سابق، ص180.

2-1- التشريعات قبل 1998:

اتسمت هذه الفترة بإصدار بعض النصوص القانونية، والتي نجد من أهمها:

2-1-1 – الأمر 1967:

نجد أول نص قانوني في الجزائر والخاص بتسيير التراث الأثري المرسوم المؤرخ في 24 سبتمبر 1925 "المتعلق بالآثار التاريخية الموجودة في الجزائر" الذي تم الرجوع فيه إلى القوانين الفرنسية، مرورا بأحكام القانون "المتعلق بحماية المعالم التاريخية والمواقع الطبيعية ذات الطابع الفني والتاريخي والعلمي والأسطوري والجمالي، الصادر في 2 مايو من عام 1939، كذلك نجد المرسوم المؤرخ في 09 فبراير 1942 المتعلق بتنظيم الحفريات الأثرية، المدعم بأحكام المرسوم المؤرخ في 10 سبتمبر 1947 المتعلق بتنظيم الإشهار ولصق الإعلانات ونصب اللافتات في الجزائر، وكذا القرار المؤرخ في 26 أفريل 1949 المتعلق بإنشاء دوائر أثرية. [1]

ليستمر الحال على حاله إلى غاية الاستقلال الوطني عام 1962، ونظرا للظروف التي كانت تعيشها الجزائر في هذه الفترة فقد اكتفى المشرع الجزائري بتمديد العمل بالقانون الفرنسي. [2]

وذلك بموجب أحكام القانون رقم 62-157 المؤرخ في 31 ديسمبر 1962 المؤرخ في ديسمبر 1962 المتعلق بتمديد مفعول التشريع الفرنسي المتضمن حماية النصب التاريخية ضمن المقتضيات غير المخالفة لأحكام السيادة الوطنية، وهذا إلى غاية 1967 حيث أسندت مهمة صياغة أول قانون للتراث الوطني في ظل الاستقلال إلى عالم الآثار الفرنسي "ألبار فيفري A .Fevrier"، وهو الأمر 67-281 المؤرخ في 19 رمضان 1378 الموافق لـــ 20 ديسمبر 1967 المتعلق بالحفريات وحماية الآثار والأماكن التاريخية والطبيعية. [3]

ويتضمن الأمر 67 – 281 ستة أبواب مقسمة على 138 مادة:

الباب الأول: مبادئ عامة من المادة 01 إلى المادة 05.

---

[1]- علي خلاصي، "نظرة على التشريع المعمول به في حقل الآثار والمتاحف الجزائرية"، الملتقى الوطني "**المتحف.... أبعاد متعددة**"، وزارة الثقافة، المتحف الوطني للآثار سطيف، 1994، ص11.

[2] - **الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية**، نصوص ونظم تشريعية في علم الآثار وحماية المتاحف والأماكن والآثار التاريخية، تقديم عبد الرحمن خليفة، الجزائر، 1991، ص07.

[3]- نفسه، ص07.

الباب الثاني: الحفريات من المادة 06 إلى المادة 18.

الباب الثالث: الأماكن والنصب التاريخية مادة 19 إلى المادة 76 ويتألف من ثلاثة أبواب فرعية.

الباب الفرعي الأول "الأماكن والآثار التاريخية العقارية من المادة 20 إلى المادة 56.

- ❖ مبدأ وإجراءات الترتيب من المادة 20 إلى 48.
- ❖ القائمة الإحصائية الإضافية من المادة 49 إلى المادة 51.
- ❖ نزع الملكية لأجل المنفعة العمومية من المادة 52-55.
- ❖ حق الدولة في التملك بالشفعة المادة 56.

الباب الفرعي الثاني: مبدأ ترتيب الآثار المنقولة من المادة 57 إلى 72.

الباب الفرعي الثالث: يتضمن دراسة وحفظ الأماكن والآثار التاريخية من المادة 73 إلى 76.

الباب الرابع: الأماكن والآثار الطبيعية من 77 إلى 114.

الباب الخامس: العقوبات من المادة 115إلى 127.

الباب السادس: بعض الهيئات واللجان الوطنية والعمالية المكلفة بالترتيب من المادة 128 إلى 138.

ومن أهم النقاط التي عالجها الأمر 67-281 حول التراث المنقول حيث تفيد **المادة الأولى والثانية** من الباب الفرعي الثاني "الآثار التاريخية المنقولة" من هذا الأمر بتحديد التسمية والجهة المخولة بالبحث عن مثل هذه الأشياء.

تفيد المواد من **المادة الثالثة** إلى **المادة الخامسة**، ومن **المادة التاسعة والخمسون** إلى **المادة الثالثة والستون** إجراءات الترتيب، وهي عملية تقترحها إما الدولة، وإما بناءا على طلب الشخص العمومي، أو الخصوصي، الذي تكون هذه الأشياء في حوزته، ويتخذ قرار الترتيب الوزير المكلف بالفنون، بعد استطلاع رأي اللجنة الوطنية للآثار والأماكن طبقا للمادة الثلاثين من الأمر، مع تسجيل كل الأشياء المرتبة ضمن قوائم.

وتفيد المواد من **المادة الرابعة والستين** إلى المادة **الثانية والسبعون** الآثار الناجمة عن إتمام الترتيب، ولا يترتب عن الترتيب الحق في التعويض لحائز الأثر، وفي حالة انتقال ملكيته تتبع كل الآثار الناجمة عن الترتيب وعلى الحائز واجب الحراسة، ومراعاة الارتفاقات المفروضة من الدولة، ويمنع كل تجزئة للأثر التاريخي المرتب أو المقيد في القائمة الإحصائية الإضافية.

في حالة السرقة أو الضياع أو الإتلاف إثر حادث فجائي يلزم الحائز بإبلاغ السلطات المختصة والوزير المكلف بالثقافة وأي تقصير يلغي حق التمتع.

يترتب على تقييد الأثر التاريخي المنقول في القائمة الإحصائية الإضافية تطبيق كل الآثار الناجمة عن الترتيب طيلة مدة عشرة أعوام. [1]

2-1-2 – مرسوم رقم 69-82 مؤرخ في 28 ربيع الأول عام 1389 الموافق لـــ 13 يونيو سنة 1969:

يتعلق هذا المرسوم بتصدير الأشياء ذات الفائدة الوطنية من الناحية التاريخية والفنية الأثرية، حيث يتضمن تسعة مواد وللوزير المكلف بالفنون الحق في منح تراخيص تصدير الأشياء المكتشفة في الحفريات الأثرية، أو الاكتشافات العرضية أي شيء يهم زمن ما قبل التاريخ وعلم الآثار.

ولا يجوز تصدير الأشياء الفنية التابعة للصناعة التقليدية القديمة، أو مخطوطات قديمة، أو وثائق قديمة محفوظة، إلا بإذن من اللجنة الجهوية للأعمال الفنية، والوثائق التاريخية، وتحدث هذه اللجان في وهران، قسنطينة، عنابة، الأغواط، تتضمن كل لجنة خمسة أعضاء مدير المتاحف الوطنية أو ممثله كرئيس، ممثل مديرية الجمارك، ممثل مصلحة الآثار القديمة، المحافظ الرئيسي للمحفوظات الوطنية أو ممثله، مدير المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية والفنون الجميلة في الجزائر أو ممثله، ويمكنها الاستعانة بخبراء في الفن التاريخي والحفريات الأثرية لأخذ برأيهم.

2-1-3 – القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 15 محرم عام 1400 الموافق لـــ 05 ديسمبر سنة 1979:

الذي يتضمن إنشاء لجنة وزارية مشتركة لشراء التحف الفنية، والتي تنشأ لدى وزارة الإعلام والثقافة وتكلف باختيار وتقدير التحف الفنية، التي من شأنها إثراء التراث الثقافي الوطني، والمعروضة للبيع ورغبت في شرائها وزارة الإعلام والثقافة، وزارة المجاهدين، أو المؤسسات الموضوعة تحت وصايتهما لإثراء مجموعة المتاحف.

أما من ناحية التنظيم والتسيير فتتألف اللجنة المكلفة بشراء الأشياء والتحف الفنية التي يرأسها مدير الفنون الجميلة والآثار والمواقع التاريخية أو ممثله أو مدير المكلف بالفنون والآداب أو ممثلة من عدة إطارات

[1] – **الوكالة الوطنية للآثار** ...، مرجع سابق، الأمر 67-281 المؤرخ في 19 رمضان 1378 الموافق لـــ 20 ديسمبر 1967 المتعلق بالحفريات وحماية الآثار والأماكن التاريخية والطبيعية، ص15.

نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مدير الإدارة العامة بوزارة الإعلام والثقافة أو ممثله، مدير المدرسة الوطنية للفنون الجميلة أو ممثله نائب مدير الفنون الجميلة والآثار، مدير المتحف الوطني للمجاهد أو ممثله تجتمع اللجنة في جلسة عادية مرتين في السنة، وكلما طلب رئيسها ذلك. [1]

2-1-4- القرار المؤرخ في 03 رجب عام 1400 الموافق لـ 17 ماي 1980:

المتعلق برخص البحث عن الآثار ويتضمن هذا القرار اثنتا عشر مادة وهو خاص بمنح وزارة الإعلام والثقافة رخصة البحث عن الآثار سواء كان ذلك بالنسبة للباحثين التابعين، أو الجامعات، أو المؤسسات العلمية، وتجري هذه الأعمال بمشاركة المصالح المكلفة بالآثار في وزارة الإعلام والثقافة، وذلك بصفة تلقائية مع وجوب تقديم تقرير سير الأشغال إلى هذه المصالح.

على الجهات المرخص لها القيام بتحرير بوصية سير الأشغال المدعمة بالرسوم والصور، كلما تقدمت الأشغال وتقديم نسخة للمصالح المكلفة بالآثار على مستوى الوزارة.

الجرد:

يتم جرد المقتنيات المكتشفة أثناء القيام بالمهمة وصيانتها صيانة أولية للمحافظة عليها، بالاتفاق مع المصالح التي تسلم لها هذه الأشياء في نهاية العملية التي تتولى حراستها والمحافظة عليها.

النشر:

وجوب نشر نتائج الأبحاث بعد سنة إذا كانت العملية تطلبت سنة أو في حالة استغرقت الأشغال سنين عديدة تمدد مدة نشر نتائج الأبحاث مدة أقصاها خمسة سنوات.

الاطلاع:

تمنح المصالح بإطلاع الباحثين الذي لم يشاركوا في عملية البحث حق الإطلاع على الأشياء المكتشفة، وحق زيارة مناطق البحث عن الآثار والتي تخضع للترخيص.

[1]- **الوكالة الوطنية للآثار** ... ، مرجع سابق، قرار الوزاري مشترك مؤرخ في 15 محرم عام 1400 الموافق لـ 05 ديسمبر 1979 يتضمن إنشاء لجنة وزارية مشتركة لشراء التحف الفنية، ص71-72.

الدراسة:

يجوز للمصالح أن تمنح رخصا دراسية لأشياء محفوظة ضمن مجموعات وطنية أو بمعالم أثرية أو صروح، بناءا على طلب تقدمه هيئات علمية في حالة إذا لم يسبق وإن كانت محل دراسة من طرف المصالح.

وقف البحث:

يجوز لوزير الإعلام والثقافة توقيف البحث في الحالات التالية [1]

- عدم مراعاة الشروط المذكورة سابقا.
- القيام بأخطاء علمية أثناء الأشغال.
- عدم ممارسة أعمال البحث في سنتين متعاقبتين وفي هذه الحالة يجوز للمصالح تقديم رخصة البحث في نفس المنطقة إلى هيئة علمية أخرى أو فريق من الباحثين. [2]

2-1-5- مرسوم رقم 81-382 مؤرخ في 29 صفر عام 1402 الموافق لـــ 26 ديسمبر 1981:

يحدد هذا المرسوم صلاحيات البلدية والولاية واختصاصاتهما في قطاع الثقافة، حيث تتولى كل من الولاية والبلدية انجاز مؤسسات ثقافية كل على حسب اختصاصه وتسيرها وصيانتها نذكر على سبيل المثال المتاحف، المكتبات، المسرح، السينما.

أما في مجال الأعمال الثقافية فكلفت كل منهما بأعمال من شأنها حفظ وحماية الموروث الثقافي، نذكر على سبيل المثال تشجيع الجمعيات الثقافية، العمل من أجل تصنيف الآثار التاريخية والأماكن الثقافية والطبيعية، تنظيم الأعمال الثقافية على الصعيدين الولائي والبلدي.

أما في مجال الحماية والمحافظة على التراث التاريخي الذي له صلة بكفاح التحرير الوطني ما يأتي تحافظ على مقابر الشهداء، وكذا الآثار التي لها صلة بتاريخ كفاح التحرير الوطني.

---

[1] - **الوكالة الوطنية للآثار**... ، مرجع سابق، القرار المؤرخ في 03 رجب عام 1400 الموافق لـــ 17 ماي 1980 متعلق برخص البحث عن الآثار، ص61-64

[2] - **الوكالة الوطنية للآثار**... ، مرجع سابق، قرار رقم 69-82 مؤرخ في 28 ربيع الأول عام1389 الموافق لـــ 13 يونيو سنة 1969 بتصدير الأشياء ذات الفائدة الوطنية من الناحية التاريخية والفنية والأثرية، ص67-68.

تقيم بالاتفاق مع السلطات المعنية نصبا وآثار تذكارية تحدد المقاييس التقنية، والهياكل الأساسية الثقافية التي تبادر البلدية والولاية بإقامتها، بقرار وزاري مشترك بين وزير الداخلية ووزير التخطيط والتهيئة العمرانية، والوزير المعني.

تتحمل الولاية والبلدية النفقات المرتبطة بتسيير التجهيزات في المؤسسات الثقافية تحت سلطتها وكذا تنظيم الأعمال الثقافية على مستواها، تساعد الدولة تقنيا البلدية والولاية في الدراسات والانجازات. [1]

ومن خلال ما سبق يتضح جليا بأن المتاحف بقيت ملحقة بالإدارة المركزية الوزارة، واقتصرت صلاحيات البلديات والولايات في المرسوم الأخير على إنجاز المؤسسات الثقافية وتسييرها، وصيانتها، أي الإشراف على الجانب الإداري.

2-2- حماية التراث في قانون 1998:

استمر العمل بالأمر67-281 لمدة 26 سنة تقريبا وهذا إلى غاية صدور القانون 98-04 المؤرخ في20 صفر عام 1419 الموافق لـــ15 جوان 1998 المتعلق بحماية التراث الثقافي والذي ما زال سائرا إلى اليوم، وقانون 98-04:

- يجسد إرادة الدولة في مجال المحافظة على التراث الثقافي الوطني، وحمايته، وإعادة الاعتبار إليه، وتثمينه، ويحدد الأهداف والمبادئ الأساسية المرتبطة بهذه المحافظة، كما يدعو إلى اعتماد آليات التنسيق، والتعاون، والشراكة بين مختلف الفاعلين في مجال التراث الوطني.
- موضوع هذا القانون يتعلق بالتراث الأثري والثقافي باعتباره موروثا جماعيا، يعكس الهوية الوطنية ويحفظ الذاكرة، ويتمثل هذا التراث في كل الممتلكات المادية وغير المادية التي خلفتها الأجيال المتعاقبة منذ عصور ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا، تستلزم المحافظة عليها، ونقلها للأجيال المقبلة ويشمل هذا التراث العقاري، والمنقول، واللامادي.
- يعد دليلا توجيهيا وأداة مرجعية للحفاظ على التراث الثقافي الوطني، وهو يتضمن 108 مادة مقسمة على تسعة 9 فصول.

[1]- **الوكالة الوطنية للآثار** ... ، مرجع سابق، مرسوم رقم 81-382 مؤرخ في 29 صفر عام 1402 الموافق لـــ 26 ديسمبر 1981 يحدد صلاحيات البلدية والولاية واختصاصاتهما في قطاع الثقافة، ص76-78.

- يعزز الحماية القانونية للتراث الثقافي ويحدد أنواع الإجراءات، أو التدابير التي تعتمدها الدولة بهدف حماية التراث الثقافي، وصيانته من جميع أشكال الدمار، والتدهور، والتشويه، والتهريب، والسهر على توفير أعلى مستوى من الحماية له.
- يركز على أهمية توجيه وتصحيح السلوكات الفردية والجماعية.
- يحدد مسؤوليات والتزامات جميع الأطراف المعنية من الدولة والمواطنين والجمعيات والمؤسسات التي تسهر على احترام وحماية التراث الثقافي.
- يعمل من أجل وضع نظام للمسؤولية اتجاه التراث الثقافي مرفقا بآلية لتمويل الإصلاحات والتعويض ويأخذ بعين الاعتبار تعزيز قدرة الإدارة وسهرها على التطبيق السليم للقوانين التي تنظم هذا القطاع.
- ينص على الحقوق والواجبات المعترف بها للأشخاص الطبيعيين، والاعتباريين والمرتبطة بالتراث الثقافي، ويعلن عن المبادئ التي يتعين احترامها من قبل الدولة، والسلطات المحلية، والمؤسسات العمومية.
- التصدي لكافة الأخطار التي تهدد التراث الثقافي عن طريق المراقبة وفرض العقوبات.
- الوصاية التقنية الصيانة والترميم على أساس مبدأ الاختصاص.
- كما تطرق إلى طريقة التمويل الخاصة بالتراث في الجزائر.
- قانون 98-04 جاء خاصا بالتراث المادي وغير المادي.
- قانون 98-04 استغرق ستة وثلاثون سنة بعد الاستقلال لإصداره ورغم هذه المدة الطويلة إلا أنه لم يلبي احتياجات التراث في الجزائر، خاصة وأنه جاء مفصولا عن التشريعات الخاصة بالقطاعات الأخرى.

- لم يتطرق القانون إلى ضرورة وجود سجل وطني للتراث، أو إلى خريطة أثرية.
- قانون العقوبات يحتاج إلى تدعيم وتفعيل جدي، خاصة فيما يتعلق بتصدير الآثار وتهريبها، وكذا أعمال التخريب والتشويه خاصة في ظل موجة التطور التي تعرفها المجتمعات في الآونة الأخير.
- نظم المشرع الجزائري تأمين حماية الممتلكات الثقافية، من خلال هذا القانون حيث خصص لحماية التراث الثقافي في الجزائر، مبرزا في بادئ الأمر الهدف من نص هذا القانون وهو التعريف وسن القواعد العامة لحماية والمحافظة على التراث الثقافي وتثمينه.

وقد حدد المشرع الجزائري في المادة الخمسين من الباب الثالث كل أشكال الممتلكات الثقافية المنقولة، حيث يصنف الممتلك الثقافي المنقول إذا كان ذا أهمية من وجه التاريخ أو الفن أو علم الآثار أو العلوم أو الدين أو التقنيات التي تشكل ثروة ثقافية للأمة.

أو يمكن تصنيفها أو تسجيلها في قائمة الجرد الإضافي بقرار وزير الثقافة عقب استشارة اللجنة الوطنية للممتلكات الثقافية، ويترتب على تسجيل أي ممتلك ثقافي منقول في قائمة الجرد الإضافي جميع أثار التصنيف لمدة عشرة سنوات وينتهي تطبيقها إذا لم يصنف الممتلك، ويمكن دمج الممتلك الثقافي المنقول بمجرد تصنيفه في المجموعات الوطنية.

يتضمن قرار التصنيف نوعية الأثر، حالة صيانته، مصدره، مكان إيداعه، هوية المالكين، أو مقتنيه، أو حائزه وعنوانه، وكل المعلومات التي تساعد على تحديد هوية الممتلك الثقافي المعني، يلغى حق الانتفاع لحفاظ الممتلك الثقافي في حالة إخلاله بالواجبات التالية الحماية، الحفظ، الصيانة، الحراسة.

في حالة تحويل الممتلكات الثقافية المنقولة المصنفة أو المسجلة في قائمة الجرد الإضافي لغرض الترميم والإصلاح، وأية عملية أخرى ضرورية لحفظه يجب الحصول على ترخيص مسبق من المصالح المختصة في الوزارة، وإذا كانت عملية التحويل تتجاوز رقعة البلاد وتخص الممتلكات الثقافية المنقولة المحمية مؤقتا لأغراض الترميم، أو الإصلاح، أو تحديد الهوية، أو التقوية، أو العرض تخضع لترخيص صريح من وزير المكلف بالثقافة. [1]

تعد التجارة في الممتلكات الثقافية غير المحمية المحددة الهوية أو غير المحددة مهنة مقننة، تحدد شروط وكيفيات ممارسة هذه المهنة بنص تنظيمي.

ويمكن اقتناء الممتلكات المنقولة الأثرية والتاريخية المحمية حسب المادة الخامسة وستون بصورة مشروعة في إطار الاتجار في الأثريات إذا سمح بذلك تشريع الدول التي اقتنيت منها هذه الممتلكات.

في حالة تعرض ممتلك ثقافي منقول للهدم تدميرا كليا لا سبيل إلى إصلاحه فقرار التصنيف يسقط أو يلغى. [2]

[1] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد44، 1998، ص 11، 12.

[2] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد44، 1998، ص 13.

2-3- المتحف والممتلكات الثقافية المنقولة في قانون 98-04 وما بعده:

أهمل قانون 98-04 المؤسسة المتحفية بدليل عدم تطرقه إلى ماهية هذه المؤسسة ودورها ونشاطاتها، أو حتى إلى تسيير المقتنيات على مستواها.

2-3-1- المرسوم رقم 85-277 المؤرخ في 29 صفر 1406 الموافق لـ 12 نوفمبر 1985 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف الوطنية ".

تضمن ثلاث أبواب تضمنت 18 مادة

الباب الأول: التسمية الهدف والمقر من1-3.

الباب الثاني: التنظيم والعمل من 4-10.

الباب الثالث: التنظيم المالي من 11-18.

2-3-2- القرار الوزاري مشترك مؤرخ في 21 ذي الحجة 1422 الموافق لـ 05 مارس 2002 "يتضمن إنشاء اللجنة المكلفة باقتناء الممتلكات الثقافية"

تطبيقا لأحكام المادة 81 من القانون 98-04 المؤرخ في 15 يونيو 1998 تنشأ لدى الوزير الاتصال والثقافة لجنة تكلف باقتناء الممتلكات الثقافية.

- **مهـــامهـــا:**

انتقاء وتقييم الممتلكات الثقافية والأعمال الفنية التي يعرضها للبيع أشخاص طبيعيون أو معنويون وطنيون أو أجانب، والتي ترغب في اقتنائها وزارة الاتصال والثقافة أو المؤسسات الموضوعة تحت الوصاية قصد إثراء التراث الثقافي الوطني، والمجموعات الفنية الموجودة في المتاحف.

- **أعضائـــها:**

تتضمن اللجنة خمسة عشرة عضوا من مدراء وممثلين ونواب في مختلف الاختصاصات الثقافة الاتصال، الفنون الجميلة، المالية، الفنون الشعبية، التجارة كما يمكنها الاستعانة بأصحاب الخبرة ضمن مجالاتها.

هذه اللجنة تجتمع في دورة عادية مرتين في السنة على الأقل وكلما اقتضت الضرورة ذلك وتتولى أمانة اللجنة مديرية التراث الثقافي بالوزارة لاتصال والثقافة. [1]

2-3-3- المرسوم التنفيذي رقم 03-311 مؤرخ في 17 رجب 1424 الموافق لـ 14 سبتمبر 2003 "الذي يحدد كيفيات إعداد الجرد العام للممتلكات الثقافية المحمية".

تطبيقا لأحكام المادة السابعة من القانون 98-04 يحدد هذا المرسوم أشكال وشروط وكيفيات إعداد وتسيير الجرد العام للممتلكات الثقافية المحمية، ويقصد بالجرد العام تشخيص، وإحصاء، وتسجيل مجموع الممتلكات الثقافية المحمية التابعة لأملاك العامة، والخاصة للدولة، والولاية، والبلدية والتي تحوزها مختلف المؤسسات والهيئات التابعة للدولة أو المخصصة لها، والتي تكون ملكية لأشخاص معنويين أو طبيعيين خاضعين للقانون الخاص .

تكون الممتلكات الثقافية التابعة لوزارة الدفاع الوطني محل جرد خاص يحدد بموجب قرار مشترك بين وزارة الثقافة ووزارة الدفاع.

تكون الممتلكات الثقافية المنقولة المحمية المتواجدة على مستوى الممثلات الدبلوماسية، والقنصلية الجزائرية بالخارج محل جرد تحدد كيفياته بقرار مشترك بين وزارة الثقافة ووزارة الشؤون الخارجية.

تشطب الممتلكات الثقافية المحمية من قائمة الجرد العام في الحالات التالية الممتلكات الثقافية التي كانت محل إجراءات الحماية التي ينص عليها القانون خلال العشرية الماضية.

- الممتلكات الثقافية العقارية التي أصابها تدمير يستحيل ترميمه.
- الممتلكات الثقافية المنقولة التي أصابها تلف وهدم كلي حسب المادة السادسة والستون.
- الممتلكات الثقافية المنقولة المسجلة في قائمة الجرد الإضافي و لم يتم تصنيفها نهائيا مهلة 10 سنوات .[2]

[1]- القرار الوزاري مشترك مؤرخ في مؤرخ في 21 ذي الحجة 1422 الموافق لـ 05 مارس 2002 يتضمن إنشاء اللجنة المكلفة باقتناء الممتلكات الثقافية .

[2]- المرسوم التنفيذي رقم 13-311 مؤرخ في 17 رجب 1424 الموافق لـ 14 سبتمبر 2003 الذي يحدد كيفيات إعداد الجرد العام للممتلكات الثقافية المحمية.

2-3-4- المرسوم التنفيذي رقم 6-155 المؤرخ 13 ربيع الثاني 1427 الموافق ل 11 مايو 2006 "شروط وكيفيات ممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية المحددة الهوية أو غير المحددة".

تطبيقا للمادة الثالثة الستون من القانون رقم 98-04 يهدف هذا المرسوم إلى تحديد شروط وكيفيات ممارسة أشخاص طبيعيين أو معنويين التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية، المحددة الهوية أو غير المحددة، والتحف أو الأعمال الفنية المعنية بالتجارة هي المحدد في المادة الخمسين من القانون وتستثنى من مجال تطبيق هذا المرسوم المنتوجات التقليدية الفنية التي يقل عمرها عن 100 عام والمعروضة للبيع.

يخضع كل طالب لممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة المحددة في المادة الثانية من هذا المرسوم إلى اختبار مهني ما عدا الحاملين على شهادة في الفن.

تخضع ممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية المحددة في المادة الثانية للقيد في السجل التجاري وإلى ترخيص من الوزير المكلف بالثقافة.

يتضمن طلب رخصة ممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية عدة ضمانات ومراقبة المطابقة منها الكفاءات والشهادات، وثائق تثبيت التأهيل المهني، الشهادة الكفاءة، تحديد المحل التي يمارس فيها النشاط، يحرر رجال الفن المؤهلون من الوزير شهادة بيع لكل تحفة و/ أو عمل فني.

يخضع كل تصدير للممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية لترخيص من الوزير، يجب أن يملك التاجر سجل دخول وخروج التحف و/ أو أعمال وكذا سجل خاص بالتصليح، وأي مخالفة للأحكام السابقة تسحب الرخصة من التاجر مؤقتا أو نهائيا. [1]

2-3-5 – ويعدل بمرسوم تنفيذي رقم 09-299 المؤرخ في 30 يونيو 2009

يعدل هذا المرسوم التنفيذي رقم 06-155 المؤرخ 13 بيع الثاني 1427-11 مايو 2006 الذي يحدد شروط وكيفيات ممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية المحددة الهوية أو غير محددة.

تعدل المادة السابعة دراسة الملفات تكون من طرف المصالح المختصة في أجل شهرين عوض الوزير.

[1]- المرسوم التنفيذي رقم 06-155 المؤرخ 13 ربيع الثاني 1427 الموافق ل 11 مايو 2006 شروط وكيفيات ممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية المحددة الهوية أو غير المحددة.

تعدل المادة التاسعة يحرر التاجر شهادة بيع (نموذج) لكل تحفة و/ أو عمل تبث أصالته ومصدر امتلاكه وأقدميته ومصدره بدلا من رجال الفن.[1]

2-3-6 – المرسوم التنفيذي 07-160 مؤرخ في 10 جمادى الأول 1428 الموافق لـ 27 مايو 2007 "يحدد شروط إنشاء المتاحف ومهامها وتنظيمها وسيرها".

تضمن 5 أبواب اشتملت على 40 مادة.

الباب الأول: أحكام عامة من 1-12.

الباب الثاني: المتحف الوطني 13-23 يتضمن القسم الأول مجلس التوجيه، القسم الثاني: اللجنة العلمية، القسم الثالث المدير.

الباب الثالث: المتحف الجهوي 24-35 يتضمن القسم الأول مجلس التوجيه القسم الثاني للمدير.

الباب الرابع: أحكام مالية 36-38.

الباب الخامس: أحكام ختامية 39-40.

2-3-7- المرسوم التنفيذي رقم 222-07 المؤرخ في 29 جمادى الثانية عام 1428 الموافق لـ 14 يونيو 2007 "كيفيات ممارسة رجال الفن حق تفقد الممتلكات الثقافية المنقولة المصنفة والتحري بشأنها".

تطبيقا لأحكام المادة 57 من القانون 98-04 يحدد هذا المرسوم ممارسة حق رجال الفن المؤهلين للممتلكات الثقافية المنقولة المصنفة والتحري بشأنها.

- من أجل مراقبة حفظ وصيانة ممتلكات الثقافة المصنفة تكون محل تفقد منتظم مرتين في السنة.
- في حالة الإخلال بهذه الواجبات يمكن لرجال الفن المؤهلين اتخاذ إجراءات تحفظية لحمايته.
- عملية التفقد والتحري يعلم بها الحائز.
- يلزم كل شخص حائز على ممتلك إعلام مصالح الوزارة في حالة نقله. [2]

[1] – المرسوم التنفيذي رقم 09- 299 المؤرخ في 30 يونيو 2009 .

[2] – المرسوم التنفيذي رقم 222-07 المؤرخ 29 جمادى الثانية عام 1428 الموافق لـ 14 يونيو 2007 كيفيات ممارسة رجال الفن حق تفقد الممتلكات الثقافية المنقولة المصنفة والتحري بشأنها.

2-3-8- المرسوم التنفيذي رقم 11-352 مؤرخ في 7 ذي القعدة 1432 الموافق لـــ 5 أكتوبر 2011 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي".

تضمن هذا المرسوم سبعة أبواب تضمنت 39 مادة :

الباب الأول: أحكام عامة 1-6.

الباب الثاني: المتحف العمومي الوطني 7-23.

القسم الأول مجلس التوجيه.

القسم الثاني: اللجنة العلمية.

القسم الثالث: المدير.

القسم الرابع: أحكام مالية.

الباب الثالث: المتحف العمومي التابع للجماعات المحلية 24-25.

الباب الرابع: المتحف الخاص 26-27.

الباب الخامس: مركز التفسير ذو الطابع المتحفي 28-30.

الباب السادس: اللجنة التقنية للمتاحف 31-35.

الباب السابع: أحكام ختامية 36-39.

2-3-9 - القرار الوزاري صادر في 06 مارس 2012 محدد رسم دخول المتاحف ومراكز التفسير.

وفقا للمادة السابعة، والعاشرة، الثامنة والعشرون من مرسوم 5 أكتوبر 2011 التشريع النموذجي للمتاحف، ومراكز التفسير فإن القرار يهدف إلى تحديد رسوم الدخول مؤشرات تقييم للديناميكية المتحفية مع الجمهور وحددت الرسوم بـــ 200 دينار جزائري، وبلغت رسوم الدخول إلى المتاحف المصنفة 300 دينار جزائري، يتم خفض 30% عند شراء مجموعة تذاكر 10 أو يزيد الفنانين والعاملين في الثقافة، ويتم خفض 50% للطلاب والمتمدرسين.

تخضع تنفيذ مشروعات فوتوغرافية أو سينيمائية في المتاحف، ومراكز التفسير لاتفاقية مع إدارة المتحف أو مراكز التفسير بعد تصريح خدمات وزارة الثقافة، ويجب أن تحدد الاتفاقية المطبقة شروط استغلال المنتج الفوتوغرافي أو السينمائي.

وفي حالة المعارض المؤقتة التي تحمل شعارا معينا تنظمها المتاحف والمراكز يسمح بزيادة سعر الدخول محسوبا طبقا لأهمية المعرض، وذلك باستشارة بناءا على قرار الوزير.[1]

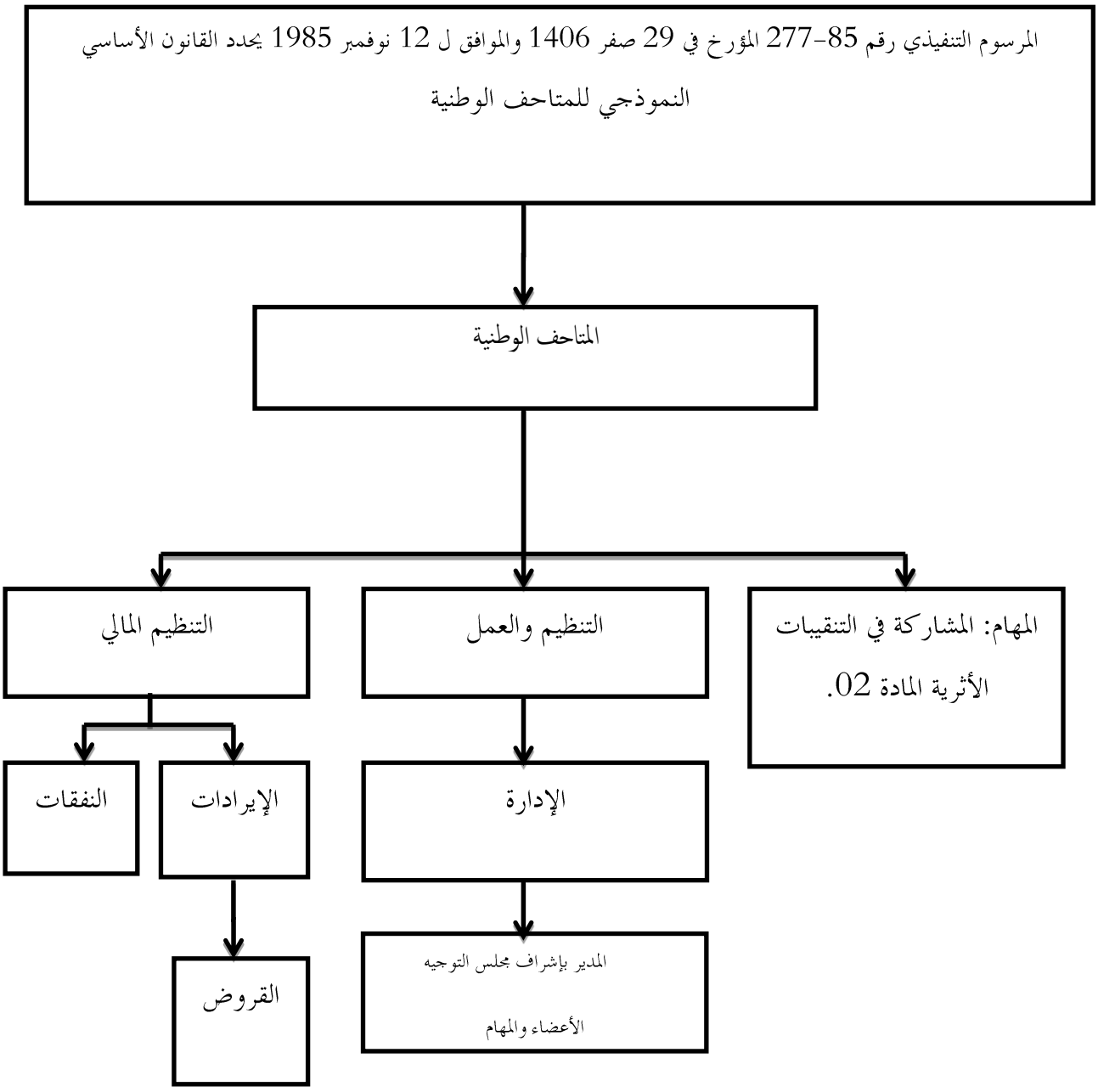
2-4- المتحف في التشريعات الجزائرية:

خضعت المتاحف الوطنية في الجزائر بداية من 1985 إلى أحكام **المرسوم رقم 85-277 المؤرخ في 29 صفر 1406هـ الموافق ل 12 نوفمبر سنة 1985 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف الوطنية** " الذي صدر لتخفيف الضغط على الإدارة المركزية، حيث منحت المؤسسات المتحفية الوطنية التسيير الذاتي، وهذا من خلال المادة الأولى من هذا المرسوم والتي جاء فيها " تعد المتاحف الوطنية التي يحدد قانونها الأساسي النموذجي في هذا المرسوم، مؤسسات عمومية ذات طابع إداري، وتتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي".

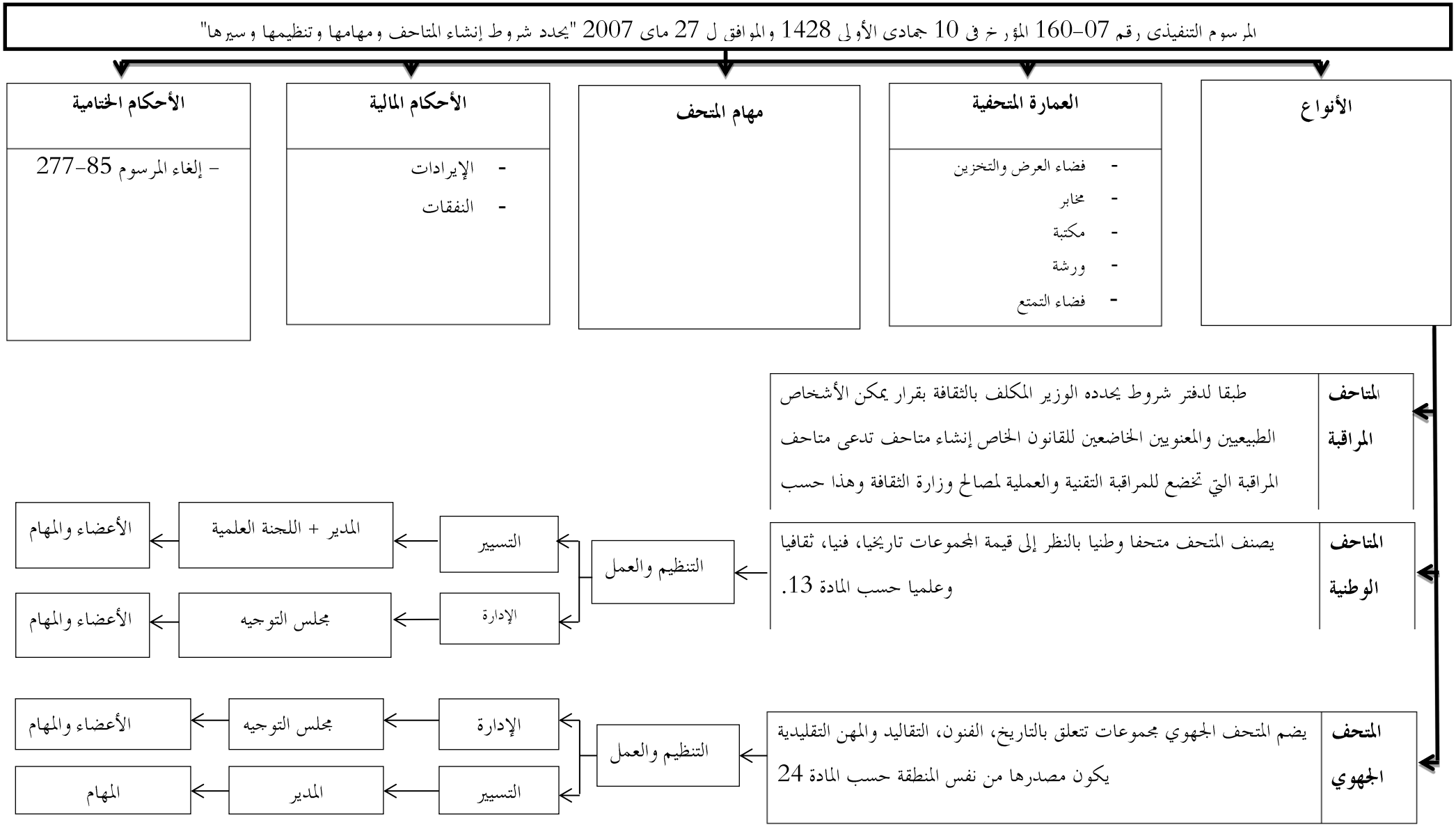
وشكل هذا المرسوم الانطلاق الفعلي للتسيير الذاتي للمتاحف الوطنية ليتم إلغاءه سنة 2007، بناءا على صدور **المرسوم رقم 07-160 المؤرخ في 10 جمادى الأول 1428هـ الموافق ل 27 مايو سنة 2007 "يحدد شروط إنشاء المتاحف ومهامها وتنظيمها وسيرها"**

ليتم إلغاء هذا المرسوم كذلك بعد أربع سنوات فقط من صدوره وذلك على إثر إصدار **المرسوم الجديد رقم 11-352 المؤرخ في 07 ذي القعدة 1432 الموافق ل 05 أكتوبر سنة 2011 "يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي"** الذي مازال معمولا به لحد الساعة.

[1] - القرار الوزاري الصادر في 06 مارس 2012 محدد رسم دخول المتاحف ومراكز التفسير.



الشكل رقم (1): المرسوم التنفيذي رقم 85-277



الشكل رقم (2): المرسوم التنفيذي رقم 07-160

المرسوم التنفيذي رقم 11-352 المؤرخ في 07 ذي القعدة 1432 الموافق ل 05 اكتوبر 2011 حدد القانون الاساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي

المتحف	مركز التفسير ذا الطابع المتحفي	اللجنة التقنية للمتاحف	أحكام ختامية
المهام	مؤسسة موجهة لتقديم مفاتيح قراءة أحداث تاريخية وتقنيات ومناظر معينة وتفسيرها واستعادتها على الجمهور بواسطة دعائم متحفية و/أو إعلامية حسب المادة رقم 07، مؤسسة عمومية ذات طابع إداري تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي وينشأ بموجب مرسوم تنفيذي بناءا على اقتراح من الوزير المكلف بالثقافة بعد أخذ رأي لجنة المتاحف، التوعية فيما يخص رهانات التراث الثقافي و/أو الطبيعي بجميع الوسائل الإعلامية والسينوغرافية - وضع الإدارات التربوية والبيداغوجية الضرورية لفهم مواضع التفسير في متناول الجمهور - تطوير ورشات بيداغوجية مقترحة للجمهور من فئة الشباب توجه لتصحيح نظراته وتلقينه التراث الثقافي و/أو الطبيعي.	المهام: - إبداء رأيها في إنشاء المتاحف ومراكز التفسير - منح تسمية "متحف الجزائر" - إبداء رأي تقني في المسائل المتحفية والمجموعات المتحفية	إلغاء المرسوم 07-160.
الأنواع			

الشكل رقم (3): المرسوم التنفيذي رقم 11-352

- المتحف العمومي الوطني
  - التنظيم والعمل
    - الإدارة: يدير المتحف العمومي الوطني مجلس التوجيه (الأعضاء + المهام)
    - التسيير: المدير واللجنة العلمية (الأعضاء+ المهام)
  - أحكام المالية
    - الإيرادات
    - النفقات
- المتحف العمومي التابع للجماعات المحلية ← شروط إنشائه
- المتحف الخاص: هو مؤسسة دائمة لا يكون هدفها الربح ينشئها أشخاص معنويون خاضعون للقانون الخاص ويكون موضوعها المنفعة الاجتماعية والثقافية ← شروط إنشائه

2-4-1- الهدف والتسمية:

مرسوم 85-277 يهدف إلى تحديد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف الوطنية1985.

مرسوم 07-160 يهدف إلى تحديد شروط إنشاء المتاحف ومهامها وتنظيمها وسيرها2007.

مرسوم 11-352 يهدف إلى تحديد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي2011.

نلاحظ المرسوم 2007 جاء محددا ومخصصا الشروط- المهام- التنظيم- التسيير، أما المرسومين فجاءا شاملين وتركا المجال مفتوحا القانون الأساسي النموذجي بالإضافة إلى أن المرسوم الأخير أضاف مؤسسة أخرى وهي مراكز التفسير ذات الطابع المتحفي، والتي لم يأتي على ذكرها أي من المرسومين 85-277 و11-352.

2-4-2- **مفهوم المتاحف**: عرفت التشريعات الجزائرية المتحف حسب ما يأتي:

بدأت المراسيم المتحفية في الجزائر بشكل محتشم وبسيط لم تتعدى ثمانية عشرة مادة، ليتضاعف هذا العدد مع المرسوم الأخير، إلا أنها بشكل عام عالجت نفس النقاط واهتمت فقط بتوسيعها، والتي تمثلت في:

أولا: تعريف المتاحف: عرفت التشريعات الجزائرية المتحف حسب ما يأتي:

- **المرسوم 85-277** "تعد المتاحف الوطنية التي يحددها قانونها الأساسي النموذجي في هذا المرسوم مؤسسات عموميه ذات طابع إداري، تتمتع بالشخصية المعنوية، والاستقلال المالي، وتوضع تحت وصاية الوزير المكلف بالثقافة" على حسب المادة الأولى.[1]

- **المرسوم 07-160** "المتاحف مؤسسات عمومية ذات طابع إداري تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي، وتدعى في صلب النص "المتاحف" على حسب المادة الثانية،

يعد متحف في مفهوم هذا المرسوم كل مؤسسة دائمة تتوفر على مجموعات ثقافية و/أو علمية تشكل من ممتلكات، يكتسي حفظها وعرضها أهمية عمومية، وتنظم بغرض المعرفة والتربية والثقافة والتمتع.[2]

- **المرسوم 11-352** "تعد متحفا في هذا المرسوم كل مؤسسة دائمة تتوفر على مجموعات و/أو تحف مكونة لمجموعات، يكتسي حفظها وعرضها أهمية عمومية، تنظم وتعرض بغرض المعرفة والتربية والثقافة والترفيه.[3]

[1] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47 ، 1985، ص 18، العمود01.

[2] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36 ، 2007، ص 10، العمود02.

[3] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56 ، 2011، ص06، العمود01.

أما من حيث المفهوم فنجد أن المشرع الجزائري وضع كل المتاحف الوطنية تحت وصاية وزير الثقافة، من خلال المادة الأولى من مرسوم 85-277 وهذا ما خالف أحكام المادة الخامسة من المرسوم 07-160 والمادة السابعة من المرسوم 11-352، والتي جاء فيهما إمكانية إنشاء متاحف وطنية تكون تابعة لدائرة وزارية غير وزارة الثقافة، بناءا على تقرير مشترك بين وزير الثقافة، والوزير المعني، كما أضاف المرسوم الأخير رأي لجنة المتاحف،

والمشرع الجزائري وعلى خلاف المرسوم 85-277 أضاف في المرسوم 07-160 والمرسوم 11-352 (أن المتاحف تشمل كل مؤسسة دائمة تتوفر على مجموعات ثقافية و/أو علمية (07-160) على مجموعات و/أو تحف (11-352) مكونة لمجموعات يكتسي حفظها وعرضها أهمية عمومية وتنظم بغرض المعرفة والتربية والثقافة والتمتع (07-160) والترفيه (11-352).

المادة الثالثة من المرسوم 07-160 يعد متحفا في مفهوم هذا المرسوم كل مؤسسة دائمة تتوفر على مجموعات ثقافية و/أو علمية تشكل من ممتلكات يكتسي حفظها وعرضها أهمية عمومية تنظم وتعرض بغرض المعرفة والتربية والثقافة والتمتع.

المادة الثانية من المرسوم 11-352 تعد متحفا في مفهوم هذا المرسوم كل مؤسسة دائمة تتوفر على مجموعات و/أو تحف مكونة لمجموعات يكتسي حفظها وعرضها أهمية عمومية تنظم وتعرض بغرض المعرفة والتربية والثقافة والترفيه.

ونستشف من خلال المادتين السابقين الاختلاف في حصر المادة الأولى المجموعات في الثقافية والعلمية على خلاف المادة الثانية التي تركت المجال مفتوح يشمل المجموعات والتحف العلمية والثقافية والفنية الأثرية التاريخية كما لم يقتصر هذا المرسوم على المجموعات بل تعدى ذلك إلى التحف هذا من جهة ومن جهة ثانية نجد اختلاف في الأهداف المادة تمثلت أهدافها في المعرفة والتربية والثقافة والتمتع وهذا الأخير استبدل في المادة الثانية التمتع بالترفيه.

2-4-3- **مـــهـــام المتاحف** : حددت المراسيم الثلاثة مهام المتحف والتي كانت من أهم النقاط التي عالجتها هذه التشريعات:

- **الحماية والمحافظة:** هي عملية مهمة جدا بالنسبة للتراث والتي لا يمكن أن يستمر بدونها، وهي أهم عملية من وظائف المتحف، ولهذا فقد تطرقت المراسيم الثلاثة لهذه العملية في مهام المتحف.

- **الجرد:** هي عملية اشتركا فيها المرسومين الأخيرين و لم يشتمل عليها المرسوم 85-277.

- **العرض:** إن الهدف أساسي من إنشاء المتاحف هي عملية عرض المقتنيات على الجمهور، والتي لا يمكن لأي متحف أن يهملها، وفعلا تطرق المشرع الجزائري في المراسيم الثلاثة لهذه العملية.

-**الإعلام (الاتصال)**: اشتملت عليها كل المراسيم إلا أن المرسوم الأخير 11-352 تطرق إليها بشكل مفصل حيث أوجب إنشاء فضاءات الإعلام والاتصال، وورشات بيداغوجية وفضاءات للقاء.

-**المؤتمرات والتربصات**: هي عملية اشتركا فيها المرسومين 85-277 و11-352 فتطرق فقط إلى تنظيم المؤتمرات الوطنية، والدولية و لم يتطرق إلى موضوع التكوين أو التربص رغم الأهمية البالغة لها.

-**التنشيط**: (المحاضرات، المعارض ونشر المعلومات) لم يهمل المشرع الجزائري هذه البرامج في مراسيمه الثلاثة.

-**العلاقة مع المؤسسات**: علاقات التبادل والتعاون مع المؤسسات المماثلة كذلك اشتملت عليها كل المراسيم.

ومن خلال دراسة المراسيم الثلاثة يظهر أن المشرع الجزائري حافظ على نفس النص، ويكمن جوهر الاختلاف في ما احتوته المادة الثالثة من مرسوم 85-277، وأهمله المشرع في المراسيم التالية، في حين كان يجب أن يدعم هذه العملية، ويوسعها، وينظمها بنصوص لاحقة، وهذه العملية تتمثل في مهمة المشاركة في "التنقيب الأثري".[1]

2-4-4- أنواع المتاحف:

اختلفت التشريعات في تحديدها لأصناف المتاحف حيث نجد المرسوم الأول وهو مرسوم **85-277** مقتصرا على المتاحف الوطنية، ليتم في المرسوم التالي وهو المرسوم رقم **07-160** إضافة صنف أخر وهو المتاحف الجهوية ويعرفهما هذا المرسوم كالتالي:

- **المتاحف الوطنية:**

يصنف المتحف إلى متحف وطني بالنظر إلى قيمة المجموعات التاريخية والفنية والثقافية والعلمية.[2]

- **المتاحف الجهوية:**

المتحف الجهوي هو متحف يضم مجموعات تتعلق بالتاريخ، الفنون، والتقاليد والمهن التقليدية يكون مصدرها من نفس المنطقة، وحسب المادة الحادي عشر يحدد التنظيم الداخلي للمتحف الوطني، وملحقاته والمتحف الجهوي بقرار مشترك بين كل من الوزير المكلف بالثقافة ووزير المالية والسلطة المكلفة بالوظيفة العمومية.

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص18، العمود02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص 11، العمود01.

تنشأ المتاحف بموجب مرسوم تنفيذي بناء على اقتراح من الوزير المكلف بالثقافة يحدد المرسوم الإنشاء أنواع المجموعات التي يتم حفظها وكذا المقر والوصاية.[1]

وبالإضافة إلى هذين النوعين أضاف المشرع في المادة السادسة من هذا المرسوم والتي جاء فيها "بغض النظر عن المواد 3،7،8،9 من هذا المرسوم وطبقا لدفتر الشروط يحدده وزير الثقافة بقرار يمكن الأشخاص الطبيعيين أو المعنويين الخاضعين للقانون الخاص إنشاء متاحف تدعى "متاحف المراقبة"، وتخضع هذه المتاحف على حسب المادة السابعة للمراقبة التقنية والعلمية لمصالح الوزارة المكلفة بالثقافة.[2]

ليوسع المشرع الجزائري هذه الأنواع في المرسوم الأخير رقم **11-352** الذي جاء متعلقا بثلاثة أصناف بالإضافة إلى مؤسسة جديدة يتم طرحها لأول مرة في التشريعات المتحفية:

- **المتحف العمومي الوطني:**

حيث جاء في المادة السابعة المتحف العمومي الوطني مؤسسة عمومية ذات طابع إداري، تتمتع بالشخصية المعنوية، والاستقلال المالي، ينشأ بموجب مرسوم تنفيذي بناء على اقتراح الوزير المكلف بالثقافة ويحدد المرسوم إنشاء ملحقات المتحف العمومي بقرار مشترك بين الوزير الوصي، والوزير المكلف بالمالية، ويحدد التنظيم الداخلي للمتحف العمومي الوطني، وملحقاته، بقرار مشترك بين الوزير المعني، ووزير المالية، والسلطة المكلفة بالوظيفة العمومية.[3]

- **المتحف العمومي التابع للجماعات المحلية:**

على حسب المادة الرابعة والعشرون يشترط لإنشاء متاحف عمومية تابعة للجماعات المحلية شهادة مطابقة يسلمها الوزير المكلف بالثقافة بعد أخذ رأي لجنة المتاحف، وحسب المادة الموالية يخضع تنظيم المتحف العمومي التابع للجماعات المحلية وسيره لأحكام المرسوم 83-19/200 مارس 1983، أما من حيث شروط الإنشاء فقد تطابقت بين المتحف العمومي الوطني، والمتحف العمومي التابع الجماعات المحلية والتي تمثلت في:

- ✓ وجود تحف مكونة لمجموعات و/أو مجموعات.
- ✓ استيفاء معايير العمل المهني في المجال المتحفي.

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص 12، العمود02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص 10، العمود02.

[3] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص06، 07، العمود02،01.

✓ مطابقة فضاءات العرض والحفظ للمعايير المتحفية المطلوبة.[1]

- **المتحف الخاص**: المتحف الخاص مؤسسة دائمة لا يكون هدفها الربح، ينشئها أشخاص معنويون خاضعون للقانون الخاص، ويكون موضوعها المنفعة الاجتماعية والثقافية، يشترط إنشاء المتاحف الخاصة شهادة مطابقة يسلمها الوزير المكلف بالثقافة، بعد أخذ رأي لجنة المتاحف، ويتم تحديد المطابقة كل خمسة سنوات، يجب أن يستوفي إنشاء المتحف الخاص الشروط الآتية:

✓وجود مشروع متحف.

✓وجود مجموعات ودعائم متحفية و/أو إعلامية.

✓استيفاء معايير العمل المهني في المجال المتحفي.

✓مطابقة فضاءات العرض أو الحفظ للمعايير المطلوبة.

وإضافة إلى الأصناف السابقة أضاف المرسوم 11-352 مؤسسة جديدة إلى المنظومة المؤسساتية الجزائرية كما سبق الذكر، وهذا في الباب الخامس والمتعلق بمراكز التفسير ذات الطابع المتحفي.[2]

- **مراكز التفسير ذات الطابع المتحفي:**

خلق المشرع الجزائري في المرسوم الأخير مؤسسة جديدة سميت بمركز التفسير ذو الطابع المتحفي وعلى حسب المادة الثامنة والعشرون هو مؤسسة عمومية ذات طابع إداري، وتتمتع بالشخصية المعنوية، والاستقلال المالي، وينشأ المركز التفسير بموجب مرسوم تنفيذي بناءا على اقتراح من الوزير المكلف بالثقافة، بعد أخذ لجنة المتاحف، ويحدد المرسوم موضوع ومواضيع و/أو الاستعادة ومقر المركز وتنظيمه وسيره ووصايته.

والمركز مؤسسة موجهة لتقديم قراءة أحداث تاريخية، وتقنيات ومناظر معينة وتفسيرها واستعادتها على الجمهور بواسطة دعائم متحفية و/أو إعلامية على حسب المادة السادسة، ويشترط لإنشاء مركز التفسير ذي الطابع المتحفي وجود مشروع يتمحور حول موضوع أو مواضيع للتفسير و/أو الاستعادة، ويكلف المركز بالمهام التالية وهذا على حسب المادة الثالثة:

✓ التوعية فيما يخص رهانات التراث الثقافي و/أو الطبيعي بجميع الوسائل الإعلامية والسينوغرافية.

✓ وضع الإدارات التربوية والبيداغوجية الضرورة لفهم مواضيع التفسير في متناول الجمهور.

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص 08، العمود02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص08، 09، العمود02،01.

✓ تطوير ورشات بيداغوجية مقترحة للجمهور من فئة الشباب توجه لتصحيح نظرته وتلقينه التراث الثقافي و/أو الطبيعي.[1]

- استحداث تسمية متحف الجزائر:

كان للمرسوم رقم 11-352 السبق لإحداث "تسمية متحف الجزائر" الخاصة بالمتاحف العمومية الوطنية والتابعة للجماعات المحلية والمتاحف الخاصة، حيث تؤسس تسمية متحف الجزائر تقديرا لقيمة المجموعات، وأصالتها، ومدى انسجامها لمهام الخدمة والمنفعة العمومية، تمنح هذه التسمية بناءا على طلب من المتاحف والمنفعة السابقة الذكر بموجب قرار من الوزير المكلف بالثقافة، بعد أخذ لجنة المتاحف، والحصول على "التسمية" يجب الاستجابة للمؤشرات الفعالية والنجاعة، ولاسيما في مجال سياسة الحفظ، ونوعيته، واستقبال الجمهور، والديناميكية في تسيير المتحف، وتحدد معايير وكيفيات منح التسمية وسحبها بقرار من الوزير المكلف بالثقافة بعد أخذ رأي لجنة المتاحف حسب المادة الخامسة.[2]

2-4-5- التنظيم الإداري والتسيير المتحفي:

اهتمت التشريعات المتحفية بجانب الهيكلة الإدارية للمتاحف الجزائرية، حيث أبرزت الهيئات المكلفة بهذا الجانب، وقسمت هذه الهيكلة إلى جانبين الإدارة والتسيير، حيث نجد من ناحية الإدارة التطابق بين المرسومين الأخيرين رقم 07-160 والمرسوم رقم 11 - 352، حيث أوكلت الإدارة إلى مجلس التوجيه، أما المرسوم الأول رقم 85-277 فقد أوكلت الإدارة إلى المدير ويشرف عليه مجلس التوجيه المادة الرابعة.

مجلس التوجيه:

يمثل مجلس التوجيه الهيئة العليا للمتاحف، وقد اختلف مجلس التوجيه من حيث الأعضاء في المراسيم التشريعية وسنبدأ بمرسوم الأول حيث نجد ممثل وزير الثقافة رئيسا ممثل وزير الداخلية والجماعات المحلية ممثل وزير المالية، ممثل الحزب.[3]

أما عن مرسوم 07-160 نجد الوزير المكلف بالثقافة رئيسا، المكلف بالداخلية والجماعات المحلية والمالية، بالمجاهدين بالشؤون الدينية والأوقاف، بالشباب والرياضة، بالبحث العلمي، بالتربية الوطنية، بالسياحة،

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص09، العمود01.
[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص06، العمود02.
[3] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص18، العمود02.

وهذا فيما يخص المتاحف الوطنية، أما المتاحف الجهوية فنجد نفس الأعضاء تقريبا ما عدا ممثلين بالبحث العلمي والداخلية والجماعات المحلية.[1]

وبالنسبة للمرسوم الأخير فنجد القائمة قد قلصت وذلك على حسب الظرف والحالة ممثل السلطة الوصية رئيسا، وزير الثقافة، وزير المالية شخصان تعنيهما السلطة الوصية بحكم كفاءتها، ممثلي الإدارات المعنية الأخرى وتحدد قائمتها بموجب مرسوم الإنشاء، وفي المراسيم الثلاثة يمكن المجلس أن يستعين بأي شخص من شأنه أن يساعده في أشغاله، واقتصر حضور المدير اجتماعات المجلس بصوت استشاري على المرسومين الآخرين.

وجوهر الاختلاف يكمن في أن المرسوم رقم 07-160 كان الحق في رئاسة المجلس من نصيب ممثل وزير المكلف بالثقافة، وفي المرسوم الأخير 11-352 فإن الرئاسة من حق ممثل السلطة الوصية، أما بالنسبة للمهام فقد جاءت بشكل عام متشابهة حيث نجد:

- مشروعي النظام والتنظيم الداخليين للمتحف.
- قبول الهبات والوصايا.
- الكشوف التقديرية الإيرادات والنفقات.
- مشاريع الميزانية.
- برامج الأنشطة السنوية والمتعددة التراث وكذا حصائل نشاطات السنة المنصرمة.
- الحسابات السنوية.[2]

وهي مهام اشتركت فيها المراسيم الثلاثة أما عن الاختلاف تطرق المرسومين 85-277 والمرسوم 07-160 إلى البرامج العامة لإبرام الاتفاقيات والصفقات والمعاملات التي تلتزم بها المتاحف، والنقطة الثانية والتي اقتصرت على المرسوم الثاني تعيين المستخدمين للمتحف الوطني، وهو الأمر الذي تجاوزه المرسومين 85-277 والمرسوم 11-352، وللإشارة فان المهام بين المتاحف الوطنية والجهوية في المرسوم الثاني جاءت متطابقة.[3]

وقد اختلف المرسومين 07-160، والمرسوم 11-352 من حيث مدة التعيين التي كانت في بادئ الأمر ثلاثة سنوات وأصبحت خمسة سنوات، وتحدد القائمة الاسمية في هذا المرسوم بقرار من السلطة الوصية ومن المرسوم السابق بقرار من وزير الثقافة.

---

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص11، العمود01، 02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56،2011، ص70، العمود02.

[3] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص11، العمود02.

أما عن الاجتماعات فتشابهت في كل المراسيم في انعقادها مرتين في السنة على الأقل، كما يمكن الاجتماع في دورات غير عادية، وترسل الاستدعاءات مرفقة بجدول الأعمال قبل 15 يوما على الأقل من تاريخ الاجتماع، ويمكن تقليص المدة في الدورات غير العادية دون أن يقل عن 8 أيام، وهذا على خلاف المرسوم الأول الذي لم يحدد المدة.[1]

لا تصح المداولات إلا بحضور العدد المطلوب الذي جاء في المرسوم الأول النصف، وفي المرسومين اللاحقين ثلثي الأعضاء، في حالة عدم اكتمال النصاب بعد اجتماع آخر خلال 8 أيام والمرسوم الأول 15 يوما وفي هذه الحالة تصح المداولات مهما كان عدد الأعضاء، تتخذ قرارات المجلس بأغلبية الأصوات، وفي حالة تساوي الأصوات يكون صوت الرئيس مرجحا، وتحرر مداولات المجلس في محضر تدون في سجل خاص مرقم ومؤشر عليه الرئيس، وترسل محاضر الاجتماعات إلى السلطة الوصية للموافقة عليها خلال ثمانية أيام التي تلي الاجتماع للمصادقة عليها والمرسوم 85-277 لم يتطرق لهذه النقطة الأخيرة.

وهذا فيما يخص الإدارة أما فيما يخص جانب التسيير فنجد أن المرسومين الأخيرين كذلك قد تشابها في هذه النقطة حيث نجد يدير المتحف الوطني مجلس التوجيه، ويسره المدير، ويزود بلجنة علمية، أما المرسوم الأول رقم 85- 277 الإدارة من حق المدير وبإشراف المجلس.[2]

المدير:

سنجمع في هذا العنصر كل المدراء رغم أن المدير في المرسوم الأول كان للإدارة، ومن ناحية التعيين نجد المرسوم رقم 85-277 بناءا على اقتراح الوزير الوصي من بين المحافظين المثبتين خمسة سنوات أقدمية في مناصبهم، والمرسوم رقم 07-160 بناءا على اقتراح من الوزير المكلف بالثقافة، أما المرسوم رقم 11-352 بناءا على اقتراح السلطة الوصية.

أما بالنسبة للمهام فقد جاءت متطابقة بين المتحف الوطني والجهوي في المرسوم 07-160 ومتطابقة كذلك مع المرسوم رقم 11- 352، أما عن مهام المدير في المرسوم رقم 85- 277 فقد تطابقت مع سابقتها، إلا أن هذا المرسوم أضاف:

- يتولى كتابة مجلس التوجيه.
- ينفذ نتائج مداولات المجلس بعد موافقة السلطة الوصية.[3]

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص 11، العمود02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص18، العمود02.

[3] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص 19، العمود02.

كما لم يتطرق هذا المرسوم إلى مهمة:

- إعداد التقرير السنوي عن النشاطات وإرساله إلى السلطة الوصية بعد أن يوافق عليه المجلس.[1]

اللجنة العلمية:

لم يتطرق المرسوم 85- 277 إلى اللجنة العلمية في حين أدرجت في المرسومين رقم 07- 160 ورقم 11-352 وهي خاصة فقط بتسيير المتاحف الوطنية يرأس اللجنة العلمية مدير المتحف وتتشابه أحكام المرسومين من حيث المهام في: إبداء الآراء والتوصيات في مخططات العمل وبرامج النشاطات العلمية والتقنية للمتحف، أما المرسوم رقم 07- 160 فنجد أن المادة الواحد والعشرون كانت موسعة ومفصلة أكثر حيث نجد:

- إبداء الآراء والتوصيات حول:
- برامج التبادلات والتعاون.
- أعمال ترقية التراث الثقافي وتثمينه.
- برامج حصائل اقتناء الممتلكات لإثراء المجموعات الوطنية.
- جميع العمليات الخاصة بترميم الممتلكات لاسيما التحف والتي تتم على التراث الوطني أو في الخارج.

ويتم اختيار أعضاء اللجنة العلمية من بين الشخصيات التي تنشط في هذا الميدان، وتحدد تشكيلة اللجنة العلمية، وسيرها بقرار من السلطة الوصية، بناءا على اقتراح المدير في المرسوم 11-352 وبقرار من وزير الثقافة بناءا على اقتراح مدير المتحف وهذا في المرسوم رقم07- 160.[2]

اللجنة التقنية للمتاحف:

استحدثت هذه اللجنة في المرسوم رقم 11-352 حيث تنشأ لدى الوزير المكلف بالثقافة لجنة تقنية تدعى "لجنة المتاحف" تكلف بـــ :

- إبداء رأيها لإنشاء المتاحف ومراكز التفسير المتحفي.
- إبداء رأي تقني مسبق لمنح تسمية "متحف الجزائر".
- إبداء كل رأي تقني في المسائل المتحفية أو المتعلقة بالمجموعات المتحفية، بناءا على طلب من الوزير المكلف بالثقافة، تحدد المعايير الضرورية لصياغة الآراء وكيفيات دراسة الملفات والقواعد المرتبطة بتكوين الملفات التي

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص 12، العمود02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص 12، العمود01.

تسمح للجنة المتاحف بالتحقيق من وجود مشروع متحف بموجب نظام يتخذ بقرار من الوزير المكلف بالثقافة بعد استشارة لجنة المتاحف.

وتتكون لجنة المتاحف من ستة إلى تسعة أعضاء ومنهم الرئيس يعينون بمقرر من الوزير المكلف بالثقافة ويتم اختيارهم لكفاءتهم، وللاهتمام الذي يولونه للتراث الثقافي، يمكن للجنة المتاحف أن تستعين بأي شخص من شأنه أن يساعدها في أشغالها بحكم كفاءته وهذا حسب المادة الثانية والثلاثون، يتولى الرئيس تنسيق نشاطات لجنة المتاحف ويسهر على تطبيق النظام الداخلي، ويشرف على تحضير الاجتماعات، وسير المناقشات، ويستفيد أعضاء لجنة المتاحف وكل الخبراء والمستشارون الذي يستعان بهم من أتعاب تحدد مبالغها وكيفيات تخصيصها بقرار مشترك بين الوزير المكلف بالثقافة والوزير المكلف بالمالية،

تعد لجنة المتاحف نظامها الداخلي وتصادق عليه وتعرضه على الوزير المكلف بالثقافة، للموافقة عليه تتولى المديرية المكلفة بالمتاحف في الوزارة المكلفة بالثقافة أمانة لجنة المتاحف، وهذا حسب المادتين الرابعة والثلاثون والخامسة والثلاثون.[1]

2-4-6- عمارة المتحف:

تجاوز كل من المرسوم رقم 85-277 ومرسوم رقم 11-352 هذه النقطة رغم أهميتها البالغة، وانعكاسها على مردود المتاحف، وعلاقتها بحفظ وحماية المقتنيات، وتسيير العمل المتحفي بشكل عام، والتي نجدها في المادة الثامنة من المرسوم رقم 07-160 والتي جاء فيها يتوقف إنشاء كل متحف على وجود محافظ في التراث الثقافي أو ملحق الحفظ في التراث الثقافي، ومطابقة المباني للمعايير المتحفية، وخص بالذكر:

- فضاء العرض
- المخازن.
- المخابر.
- المكتبة.
- الورشة.
- فضاء التمتع.[2]

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص09، العمود02.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص10، العمود02.

2-4-7- الأحكام المالية:

فيما يخص الأحكام المالية فنجدها تتشابه تقريبا إلا في بعض النقاط التي سنأتي على ذكرها، حيث تمسك محاسبة المتحف الوطني طبقا لقواعد المحاسبة العمومية ويسند سك الحسابات وتداول الأموال إلى محاسب يعينه أو يعتمده وزير المالية، ونجد في هذه الأحكام:

- **النفقات:**

والتي تتمثل في نفقات التسيير ونفقات التجهيز وجميع النفقات المرتبطة بموضوعها، وهذه النقاط التي تشابهت فيها المراسيم ونجد هذا في المادة الرابعة عشرة من 85-277 والمادة السادسة والثلاثون من مرسوم 07-160 والمادة الواحدة والعشرون من المرسوم 11-352.

أما عن نقاط الاختلاف فتمكن في المادة اثنى عشر من مرسوم 85 -277 حيث أخضع هذا المرسوم المتحف الوطني إلى رقابة الدولة المالية.[1]

- **الإيرادات:**

تشابهت هي الأخرى حيث نجد:

- إعانات الدولة والجماعات المحلية والهيئات العمومية.
- الهبات والوصايا.
- الإيرادات الخاصة المرتبطة بنشاطها.[2]

أما جوهر الاختلاف فكان فيما قدمته المادة الثالثة عشر من المرسوم 85 -277 وهو أحقية المؤسسة المتحفية في الاستفادة من القروض كشكل رابع لإيرادات المؤسسة، وبالتالي فقد أتاح هذا المرسوم الاستفادة من القروض والتي لم يتطرق إليها في المرسومين اللاحقين.

كما أضاف أن المتحف يقدم الميزانية بابا بابا، ومادة مادة، وتعرض على السلطة الوصية لتوافق عليها وعلى وزير المالية بعد مصادقة مجلس التوجيه عليها وهذا حسب المادة الخامسة عشر، وتقدم الحسابات الإدارية وحسابات التسيير لمجلس التوجيه، ليوافق عليها ثم ترسل إلى الوزير الوصي وزير المالية ومجلس المحاسبة تبعا للشروط المحددة في التنظيم الجاري به العمل.[3]

---

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص20، العمود01.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص08، العمود02.

[3] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص20، العمود01.

يقدم مدير المتحف الحسابات الإدارية وحسابات التسيير التي يعدها تباعا الأمر بالصرف والعون المحاسب إلى مجلس التوجيه، ليقرها قبل نهاية الفصل الثلاثي الأول الذي يلي نهاية السنة المالية، التي تتعلق بها مصحوبة بتقرير يحتوي على كامل التفصيلات والشروح الخاصة بالتسيير الإداري، والمالي في المتحف، كما جاء في المادة السادسة عشر والسابعة عشر من المرسوم 85-277.[1]

2-4-8- الأحكام الختامية:

لم يتضمن المرسوم رقم 85- 277 الأحكام الختامية، في حين تضمن ذلك المرسومين الأخيرين، والتي جاء فيها:

المرسوم رقم07-160 ضرورة تطابق المتاحف الوطنية المحدثة قبل صدور المرسوم مع أحكام هذا المرسوم، في أجل أقصاه سنة، وذلك ابتداء من تاريخ نشره في الجريدة الرسمية، كما تلغى جميع أحكام المخالفة لهذا المرسوم لاسيما أحكام المرسوم 85-277 حسب المادة الأربعين. [2]

المرسوم رقم 11-352 حسب المادة السادسة والثلاثون تعد المتاحف التابعة لوزارة الثقافة التي تم إحداثها عن طريق التنظيم قبل نشر هذا المرسوم مطابقة لأحكام هذا المرسوم، وتعتبر بهذه الصفة متاحف عمومية وطنية كما هو منصوص في المادة السابعة، تستثنى من أحكام هذا المرسوم المؤسسات المتحفية التابعة لوزارة الدفاع الوطني، يلغي أحكام المرسوم 07-160 حسب المادة الثامنة والثلاثون.[3]

[1] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد47، 1985، ص20، العمود01.

[2] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد36، 2007، ص14، العمود02.

[3] – الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، العدد56، 2011، ص10، العمود01.

ومن خلال ما سبق يظهر لنا:

- ✓ **المرسوم رقم 85-277 :**

جاء بسيطا لم يتعدى ثمانية عشرة مادة توزعت بين التسمية، الهدف والمقر، التنظيم المالي موارد ومصاريف المتحف المراقبة والتنظيم، وكما يظهر فإن هذا المرسوم جاء لتخفيف الضغط على الإدارة المركزية، وبناءا عليه تم إحداث ثمانية متاحف وطنية خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1995-1993.

- ✓ **المرسوم رقم 07-160:**

جاء هذا المرسوم بعد 22 سنة من إصدار المرسوم السابق، وهي مدة طويلة جدا أنشأت خلالها عدة متاحف كما سبق الذكر ، الأمر الذي تطلب نص تشريعي جديد، يدعم ويفعل آليات الحماية والحفاظ للمجموعات المتحفية، نظرا لقصور المرسوم رقم85- 277 عن توفيرها، ما دفع بالسلطات المعنية إلى إصدار المرسوم رقم 07-160 رغم المحافظة على نفس النص وتوسعة جوانبه فقط من خلال:

- استحداث المتاحف الجهوية والقارئ لهذا النص التشريعي يجد أن أحكام الباب المخصص للمتحف الوطني هي نفسها أحكام الباب الخاص بالمتحف الجهوي، فكان الفصل بينهما شكليا أو لفظيا فقط.

- التغيير في الإدارة والتسيير حيث كان في المرسوم 85-277 يدير المتحف مدير بإشراف مجلس التوجيه، وفي هذا المرسوم أصبح المجلس هو يقوم بعملية الإدارة، ويكون التسيير من طرف المدير، بالإضافة إلى اللجنة العلمية التي استحدثت في هذا المرسوم، ودعم هذا المجلس بأعضاء جدد وكذا تحديد مدة خدمتهم.

- المحافظة على الأحكام المالية "الإيرادات والمصاريف نجدها نفسها، وهذا أمر غير مقبول على أساس أن التطور الحاصل في 20 سنة هو تطور كبير جدا على مستوى مجالات الحفظ المختلفة للمتاحف، كالعرض والتخزين، والترميم والصيانة من حيث الأساليب والإجراءات الحديثة في مجال حفظ المجموعات، وحتى من ناحية الوسائل، والأجهزة التي تطورت بشكل لم يسبق له مثيل، وحتى على مستوى المؤسسة وتجهيزاتها ونشاطاتها المستمرة، والمتطلبة أكثر فأكثر بحكم تطور المجتمع، وهذا ما يتطلب خلق مصادر جديدة للتمويل وليس العكس، بل على العكس فالمشرع ألغى حق المتاحف في أخذ القروض، في هذا المرسوم والذي كان مسموحا به في المرسوم 85-277،

مع العلم أن إيرادات الخاصة بهذه المؤسسة هي مداخيل محدودة جدا لا تغطى سوى جزء بسيط من حاجياتها.

- إلا أن ما يحسب لهذا المرسوم هو ما جاءت به أحكام المادة الثامنة من الباب الأول والتي تقتضي مطابقة المباني للمعايير المتحفية فضاء العرض، التخزين، المخبر، الورشة، فضاء التمتع.

✓ **مرسوم 11-352** :

لم يتطلب إصدار هذا المرسوم مدة اثنان وعشرون سنة، كسابقه بل تطلب فقط أربعة سنوات، وهذا ما يعكس اهتمام الجهات المعنية بهذا الجانب، وحاجة هذا الأخير إلى الدعم، وتدارك النقائص في التشريعات السابقة، رغم أن المشرع حافظ على نفس النص كذلك، مع خلق عناصر جديدة فاعلة في هذا المجال خاصة من الجانب المؤسساتي.

✓ استحداث تسمية متحف الجزائر في المادة الخامسة.

✓ تغير تسمية المتاحف الوطنية في المرسوم السابق إلى المتاحف العمومية الوطنية، والمتاحف الجهوية إلى المتاحف العمومية الجماعات المحلية.

✓ استحداث المتحف الخاص، والذي كان من المفروض تعويضه باستحداث المتاحف المتخصصة.

✓ استحداث مركز التفسير ذو الطابع المتحفي.

✓ استحداث اللجنة التقنية للمتاحف.

✓ تعويض الوزير المكلف بالثقافة بالسلطة الوصية.

✓ حفاظ المشرع في هذا المرسوم على طريقة عمل المتاحف، و لم يطور فيها فقد حافظ على الأحكام الخاصة بالمرسوم 07-160 من حيث الإدارة، والتسيير، فلم يأت بأي جديد في أحكام الخاصة بمجلس التوجيه، والمدير، واللجنة العلمية بل أسقط أحكام هذا المرسوم، كما هي في المرسوم 11- 352 وهذا الأمر تكرر كذلك فيما يخص الأحكام المالية التي جاءت متماثلة لسابقتها.

وبشكل عام فان الجزائر حافظت على التشريع المتحفي 85- 277، وألبسته ثوبا جديدا سنة 2007، وثوبا آخر سنة 2011، والتي تمثلت في بعض التعديلات والتغييرات البسيطة، والتي لا تتوازى مع التطورات الكبيرة التي تعرفها الجزائر على كل المستويات الاقتصادية والاجتماعية وخاصة الثقافية.

وهذا ما يبرز قصر نظر المشرع الجزائري، وارتباطه بالظروف الآنية، دون مراعاة المدى البعيد في إصدار هذه التشريعات، والتي ستغني عن التشريعات المتعددة والآنية، والتي تعلن في أغلب الأوقات فشلها، وذلك بإصدار نصوص جديدة وإلغاء النصوص القديمة.

ويكمن الخلل في النصوص التشريعية الخاصة بالمتاحف في عدم مراعاتها لخصوصية المقتنيات، ومتطلبات كل نوع منها، وكذا الجانب التقني في حفظ وتسيير هذه المجموعات، الأمر الذي تجاوزه المشرع الجزائري في النصوص السابقة، والتي كان من المفروض أن يكون النقطة الأولى والتي على أساسها تبنى أو تحدد

التشريعات المتحفية، وحتى العمليات والأنشطة المتحفية الأخرى، والتي يجب أن تراعي متطلبات العمل المتحفي الحديث.

3- المؤسسات الجزائرية المعنية بحماية التراث:

تسعى الجزائر من خلال خلق تنوع مؤسساتي إلى الوقوف أكثر على حاجة التراث الأثري، للوصول في نهاية المطاف إلى تحقيق الحماية اللازمة، وقد خضع التراث الأثري في ظل الاحتلال الفرنسي لوصاية وزارة الداخلية التي كانت بها مديرية فرعية وهي مديرية الفنون الجميلة والأماكن والنصب والتاريخية، والتي نقلت غداة الاستقلال الوطني من وصاية الداخلية إلى وزارة التربية الوطنية إلى غاية عقد السبعينات من القرن الماضي، وتحديدا سنة1971 ليتم تحويلها إلى وصاية وزارة الإعلام والثقافة، وارتقت نيابة المديرية إلى مديرية مركزية بالوزارة في منتصف السبعينات، والتي أصبحت تشرف على إدارة كل من المعالم التاريخية والمواقع الأثرية والمواقع الطبيعية والمتاحف.

والتي عرفت باسم مديرية المتاحف والأماكن الأثرية والتاريخية، لكن شمولية مسؤولياتها الإدارية المشرفة على عدة قطاعات، خلق عدة تعقيدات وصعوبات في تسيير القطاع الثقافي، ما أدى إلى ميلاد مؤسسات متخصصة دورها تخفيف الضغط عن الإدارة المركزية، وظهر التنوع التخصصي في إنشاء مؤسسات تتمتع بالاستقلالية [1] ومنها:

3-1- وزارة الثقافة: Ministère de la culture

تأتي وزارة الثقافة في الجزائر على رأس قائمة المؤسسات المهتمة بالحفاظ على التراث الثقافي الجزائري، وهي جهاز تنفيذي يهتم بالقطاع الثقافي من كل جوانبه، من مهامه:

- حماية و ترقية التراث الثقافي.
- التشهير للكتب والنشاطات الأدبية.
- تطوير الفنون و تشجيع الفنانين.
- المهرجانات الثقافية.
- النشاطات الثقافية.
- التكوين الفني.
- التعاون الدولي في مجال الثقافة.

[1] – سعيد دهماني، السياسة الوطنية للتراث، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص130.

3-2- مديرية الثقافة:

أنشأت مديريات الثقافة بموجب المرسوم التنفيذي رقم 94-414 مؤرخ في 19 جمادى الثانية عام 1415 الموافق 23 نوفمبر سنة 1994، يتضمن إحداث مديريات للثقافة في الولايات وتنظيمها، تكلف مديرية الثقافة بما يأتي:

- تشجع العمل المحلي في ميدان الإبداع والترقية والتنشيط الثقافي والفني.
- تنشط أعمال الجمعيات ذات الطابع الثقافي وتنسقها.
- تبدى رأيها في طلبات الإعانة التي تقدمها الجمعيات المذكورة.
- تقترح وتساعد بالاتصال مع السلطات والهيئات المحلية المعنية أي مشروع لإنشاء هياكل جديدة ذات طابع ثقافي وتاريخي وإقامتها.
- تتابع وتدعم الأنشطة والمؤسسات المحلية والجهوية في التكوين والبحث المتصلين بالثقافة.
- تعد وتقترح، بالتشاور مع المؤسسات والجمعيات الثقافية والشخصيات التي تمثل عالم الثقافة برامج العمل الثقافي المتعددة السنوات.
- تعمل لترقية المطالعة العمومية وتطور شبكة المكتبات.
- تسهر على حماية التراث والمعالم التاريخية أو الطبيعية وعلى صيانتها والحفاظ عليها.
- تسهر على تطبيق التشريع في مجال المعالم والآثار التاريخية والطبيعية.
- تتابع عمليات استرجاع التراث الثقافي والتاريخي والترميم.
- تشارك في عمليات ترقية الصناعة التقليدية المحلية وتسهر على المحافظة عليها.
- تسهر على حسن سير المؤسسات والهيئات الثقافية الموجودة في الولاية وتقترح أي إجراء يرمي لتحسين تسييرها وعملها.
- تقيم دوريا الأنشطة الثقافية المنتشرة في الولاية وتعد البرامج والحصائل المرتبطة بها.
- تتخذ أي إجراء يتصل بالأنشطة الثقافية.

3-3- الحظائر الوطنية: حيث نجد:

- **الحظيرة الثقافية الوطنية التاسيلي:**

أنشأت هذه الحظيرة بناءا عل المرسوم رقم 72-168 مؤرخ في 16 جمادى الثانية عام 1392 الموافق لـــ 27 جوان 1972 المتضمن إنشاء حظيرة التاسيلي الوطنية[1] والمعدل بموجب المرسوم 87-88 المتعلق بإعادة هيكلة المؤسسة العمومية لتسيير الحظيرة وجملة أنظمتها التشريعية حيث تم استحداث في هذا المقام وديوان حظيرة التاسيلي كمؤسسة عمومية ذات طابع إداري وصبغة ثقافية تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلال المالي.[2]

- **الحظيرة الثقافية الوطنية الهقار:**

أنشأت هذه الحظيرة بناءا عل المرسوم رقم 87-231 مؤرخ في 11 ربيع الأول عام 1408 الموافق ل03 نوفمبر 1987 المتضمن إنشاء حظيرة الاهقار الوطنية.[3]

3-4- الدواوين: حيث نجد:

- **ديوان حماية وادي مزاب وترقيته OPVM :**

أنشأ الديوان سنة 1972 كأول هيئة تقنية في هذا المجال تختص بالترميم ورعاية شؤون منطقة وادي مزاب التاريخية، بموجب القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 28 جانفي 1980.[4] ليتم ترقيتها إلى ديوان محلي بموجب المرسوم التنفيذي رقم 92-419 المؤرخ في 22 جمادى الأول 1413 هـــ الموافق لـــ 17 نوفمبر 1992، ويقوم الديوان على حماية وادي ميزاب والمحافظة عليه وترميمه واستصلاحه.

- **الديوان الوطني لتسيير واستغلال الممتلكات الثقافية المحمية:**

أنشأ الديوان بموجب المرسوم التنفيذي رقم 05-488 المؤرخ في 20 ذي القعدة عام 1426 هـــ الموافق لـــ 22 ديسمبر 2008، الذي عوض الوكالة الوطنية للآثار وحماية المواقع التاريخية.

3-5- المراكز: حيث نجد:

- **المركز الوطني في البحوث في عصور ما قبل التاريخ وفي علم الإنسان والتاريخ:**

أنشأ المركز بموجب المرسوم التنفيذي رقم 93-141 المؤرخ في 24 ذي الحجة عام 1413 هـــ الموافق لـــ 14 جوان 1993، المتضمن تغيير المركز الوطني للدراسات التاريخية إلى مركز وطني للبحوث في

[1] - معروف بالحاج، طرشاوي بلحاج، مرجع سابق، ص189.

[2] - **الوكالة الوطنية للآثار** ...، مرجع سابق، ص93.

[3] - نفسه، ص93.

[4] -نفسه، ص91.

عصور ما قبل التاريخ وفي علم الإنسان والتاريخ ليعدل بالمرسوم التنفيذي رقم 03-462 المؤرخ في 07 شوال 1424هـ الموافق لـ 01 ديسمبر 2003.

3-6- المتاحف:

إعادة هيكلة المتاحف الجزائرية والفنية بموجب المرسوم 85-277 المؤرخ في 1985المتضمن استحداث القانون النموذجي للإنشاء المتاحف الوطنية والذي على إثره منحت المتاحف الاستقلال المالي والشخصية المعنوية، وبالتالي منحها التسيير الذاتي، والذي تم على إثره استحداث ثمانية متاحف وطنية من سنة 1985 إلى 1993.

- ✓ المتحف الوطني للآثار 1985.
- ✓ المتحف الوطني للباردو 1985.
- ✓ المتحف الوطني للفنون الجميلة 1985.
- ✓ المتحف الوطني زبانة 1986.
- ✓ المتحف الوطني سيرتا 1986.
- ✓ المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية 1987.
- ✓ المتحف الوطني سطيف 1992.
- ✓ المتحف الوطني نصر الدين ديني 1993. [1]

[1] - **الوكالة الوطنية للآثار** ...، مرجع سابق، ص94.

خلاصة الفصل:

يعكس الاهتمام الدولي بالتراث أهميته البالغة في تعزيز هوية الشعوب الثقافية، ومردوده الاقتصادي، مما أسهم في بروز مؤسسات وتشريعات عديدة تنادي بضرورة الحفاظ عليه وصيانته، ورغم المجهودات التي تبذلها الجزائر في سبيل الحفاظ على الإرث الحضاري الذي تملكه، إلا أن السياسة المتبعة تبقى عاجزة عن تحقيق هذه الغاية، في غياب الأساس القانوني الفعال، هذا الأخير الذي يشكل الخطوة الأولى لتسيير وحفظ هذا الإرث، كما أن أغلب المؤسسات المسخرة لهذه الغاية تتميز بالضعف، حيث تقتصر معظم الوقت على عملها الإداري، متجاوزة بذلك وظيفتها التقنية، التي وجدت من أجلها.

وضرورة أن تنطلق الآليات الوقائية لحفظ وحماية التراث الأثري في الجزائر من تدعيم التشريع الوطني بالتشريعات الدولية، حيث تساهم هذه الأخيرة في إثراء التشريع الوطني، وتجعله أكثر تماشيا ومسايرة للتطورات التي يعرفها العالم.

ويتبنى القطاع الثقافي في الجزائر سياسة تقوم على حماية وحفظ التراث الأثري الذي تملكه الدولة، سواء ما تعلق بالتراث الثابت أو المنقول، هذا الأخير الذي أخذت المؤسسات المتحفية على عاتقها مسؤولية حمايته.

الفصل الثاني:

المؤسسة المتحفية في الجزائر وآليات تسييرها.

- تعريف المتحف.
- المؤسسة المتحفية في الجزائر قبل وبعد الاستقلال.
- متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.
- متحف سطيف.
- مفهوم التسيير.
- التسيير الاستراتيجي للمتاحف.
- خطوات التخطيط الاستراتيجي للمؤسسة المتحفية.
- مستويات الإدارة المتحفية في الجزائر وآليات اتخاذ القرار.
- التنظيم الإداري والتقني لمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف.
- التنظيم المالي للمؤسسة المتحفية الجزائرية.
- تسيير المجموعات المتحفية.

تمهيد:

يعد التطور السريع للمفاهيم خلال النصف الثاني من القرن العشرين، من أهم العوامل التي ساعدت على تبلور دور المتحف في الفترة الأخيرة، هذا إلى جانب عوامل أخرى كان لها دور كبير كذلك في هذه العملية، والتي نجد من أهمها:

- تحسن الظروف المعيشية لدى المجتمعات.
- تحسن ظروف العمل وتقنينه.
- بروز فكرة استغلال الفراغ من الوقت لدى المجتمع الدولي.

ومكنت هذه الظروف من توفير المناخ الملائم ليمارس المتحف مهامه وأنشطته، في ظل موجة التطور الذي عرفها العالم، وأصبح مطالب من جهة أخرى بحفظ الموروث الثقافي والشخصية الحضارية للشعوب، وسعيا من الجزائر إلى تحقيق هذه الغاية منذ الاستقلال، فرض عليها تنشيط القطاع الثقافي واثرائه بمجموعة من المتاحف، التي سخرت لإبراز ملامح الهوية الجزائرية.

لكن يبقى غياب التسيير الفعال المشكلة التي تواجهها مختلف المؤسسات الثقافية، على رأسها المؤسسات المتحفية، والتي أصبح من المستعجل رفع كفاءتها نظرا لحساسية الوظيفة التي تمارسها.

1- علم المتاحف:

يعرف علم المتاحف بأنه العلم الذي يختص بدراسة المؤسسة المتحفية من جوانب مختلفة، والمتمثلة أساسا في العمارة المتحفية، وحفظ المجموعات المتحفية، العرض المتحفي، وأخيرا زوار المتحف، وعلم المتاحف هو علم حديث النشأة نسبيا.

رغم حداثة هذا العلم مقارنة بعلوم أخرى، إلا أن بوادر ظهوره جاءت مع القرن 18، حيث أجمع بعض المختصين، أنها تعود إلى سنة 1727 هذا التاريخ الذي ارتبط بصدور أول كتاب خاص بهذا المجال على شكل دراسات مبدئية وأولية في هذا الجانب، من طرف تاجر العتيقات الألماني باللغة اللاتينية Casper Fredric Neickel كاسبار فريديريك نايكل، والذي قدمه تحت عنوان Museography والتي تعني تاريخ المتحف، حيث تضمن بشكل عام نصائح تتعلق بحفظ التحف.[1]

وبالإضافة إلى هذا فقد أدت كثافة عمليات الكشف في أوربا مع مطلع القرن 18، إلى تكدس هذه المكتشفات في صالات العرض، كما ظهرت تقنيات عرض مختلفة ففي سنة 1799 ظهر

[1]- عفيف البهنسي، **علم المتاحف والمعارض**، ط1، دار الشرق للنشر مطبعة العجلوني، دمشق، 2003، ص13.

العرض حسب التسلسل الزمني، وفي سنة 1810 ظهر العرض حسب التقنيات، وفي سنة 1902 تجزأت بعض صلات العرض إلى غرف صغيرة.

أما الظهور الفعلي لهذا العلم، فقط ارتبط ارتباطا وثيقا بظهور ما يسمى بالإسمنت المسلح سنة 1920، والذي كان له أثر بالغ على الجانب المعماري للمتحف.[1]

وكل هذه الظروف مجتمعة أعطت لنا ما يسمى بعلم المتاحف، وهو علم قائم بذاته وظيفته دراسة المؤسسة المتحفية من جوانب مختلفة، وقد تطور هذا العلم بفعل عدة ظروف مواتية أهمها تأسيس المجلس الدولي للمتاحف في نيويورك ICOM، الذي نجد من أهم أهدافه المسطرة تزويد متاحف العالم بالخبرات والدعم، وبالموازاة مع هذه المؤسسات كان لابد من ظهور دراسات خاصة، وتشكيل علم المتاحف على أسس أكاديمية ومعرفية وعلمية دقيقة، والتي نجد من أهمها المجلة الدورية بعنوان Museum والتي اهتمت بتقديم كل ما من شأنه تطوير هذا العلم.[2]

ويختص كل من علم الآثار وعلم المتاحف بدراسة مخلفات الماضي، وعالم الآثار ينظر إلى المتحف كمختبر ونافذة على الماضي، حيث يعرف المتحف كمكان للبحث والحفظ ونشر المعرفة.[3]

2- تعريف المتحف:

ورد في قاموس لسان العرب، أن كلمة متحف تنحدر من فعل تَحَفَ، ومن كلمة تُحْفَة، والتحفة في اللغة العربية هي الطرفة من الفكاهة أو زهرة من الرياحيين، وأتحف الرجل أي أطرفه بطرفه من الفكاهة.[4]

ويعود لفظ متحف "Musée" أو "Museum" في اللغة اللاتينية إلى الكلمة اليونانية القديمة "Mouseion" الميوزيون، وهي المعبد الوثني الذي كان مخصصا لعبادة ربات الجمال التسعة، خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وهذا بالنسبة للاشتقاق اللغوي للكلمة.[5]

---

[1]- علي حملاوي، **علم المتاحف**، سلسلة محاضرات، بدون دار طبع، معهد الآثار الجزائر، ب.ت، ص08.

[2]- عفيف البهنسي، مرجع سابق، ص013-14.

[3] - Pierre DESROSIERS, **L'archéomuséologie, un modèle conceptuel interdisciplinaire** , 2005, p05 ينظر كذلك

Jean DAVALLON, **l'exposition a l'œuvre stratégies de communication et médiation symbolique**, l'harmattan ,1999, p236.

[4]- ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد 09، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ص17.

[5]- عبد الحليم نور الدين، **متاحف الآثار في مصر والوطن العربي دراسة في علم المتاحف**، ط1، القاهرة، 2008، ص11-12.

أما عن تعريفها الاصطلاحي فالمتاحف في عصرنا الحالي، يقصد بها الأماكن المخصصة لعرض التحف والمواد الفنية ذات القيمة الثقافية أو الحضارية أو العلمية أو الصناعية، وهذه المتاحف تقوم أساسا على تنظيم دقيق، ينطوي على عرض تلك المواد مهما كان نوعها، على أن يستدعي هذا العرض انتباه الناس وتقديرهم.[1]

وقد عرف المجلس الدولي للمتاحف المتحف على أنه: "كل مؤسسة دائمة تهتم في إطار الصالح العالم بالحفظ والدراسة، والتثمين، بشتى الطرق لجملة من المقتنيات ذات الأهمية الثقافية لمجموعات التحف الفنية والتاريخية، والعلمية، والتقنية، والحدائق النباتية والحيوانية والمرابي المائية، لاسيما عرضها من أجل إمتاع الجمهور وتثقيفه". وهو ما ينطبق على:

1. حدائق النبات والحيوان، والمؤسسات الأخرى التي تعرض عينات حية.
2. دور الكتب العامة، ومعاهد المحفوظات العامة التي تشمل قاعات العرض الدائم.[2]

إذا المتحف عبارة عن مبنى لحفظ وعرض مجموعات من المعروضات، هذه الأخيرة التي تعرف بأنها الشيء النادر الذي تتزايد قيمته كلما بعد الزمن الذي تعود إليه، بقصد الفحص، والدراسة، والتمتع لمجموعة من التحف، والتي كانت أساسا متفرقة من حيث الزمان والمكان، لييسر على الجمهور رؤيتها، وليس هناك مجمع يحوي نماذج من شتى بقاع العالم سوى المتحف، وهو فريد في ذلك.[3]

3- فكرة المتحف البوادر والتفعيل في العالم الغربي والوطن العربي:

إن فكرة إنشاء المتاحف لم تكن وليدة القرون الأخيرة فقط، بل أصولها ترجع إلى قرون غابرة و لم يدرك مؤسسوها في تلك القرون المدى البعيد الذي ستصل إليه فكرتهم، علما أن هذه المؤسسة لم تنشأ في السابق على الأهداف التي نعرفها اليوم.

وشكلت المقتنيات الجميلة والثمينة في نفس الوقت دافعا حقيقيا لنشأة المتاحف، والتي كانت تعبر عن الخصوصية الثقافية للمجتمعات، والتي توارثتها الأجيال جيل بعد جيل، وهذا ما جعلها مميزة جدا.[4]

---

[1]- عبد الفتاح مصطفى غنيمة، **متحف ومكتبة الطفل "وسائل لتنمية المعرفة الحضارية ولغرس الإحساس بالجمال"**، الناشر دار الفنون العلمية، الإسكندرية، 1995، ص21.

[2]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص13.

[3] - زكرياء رجب عبد المجيد، **فن المتاحف والحفائر**، بستان المعرفة للنشر والتوزيع الكتب، مصر، 2011، ص14-15.

[4]- يسرى دعبس محمد إبراهيم، **متاحف العالم والتواصل الحضاري دراسات وبحوث في أنثروبولوجيا المتاحف**، ط1، ج1، سلسلة الدراسات السياحية المتحفية 13، شركة الجلال للطباعة الإسكندرية، 2004، ص43.

وكما أسلفنا الذكر فإن ظهور المتحف كمصطلح لدى الإغريق باسم Mouscion الميوزيون، وذلك للدلالة على المعبد المشيد في أثينا، المخصص لعبادة ربات الفنون Muses والذي من الممكن أنه احتوى كغيره من المعابد على مقتنيات نادرة، قدمت للآلهة تعبيرا عن إيمانهم بها.[1]

أما عن ظهور المتحف كمؤسسة بشكلها البسيط، فقد كان مع الحضارات الشرقية التي كانت السباقة لذلك، حيث قام ملك البابليين في العراق نبوخذ النصر الأول "604-562 ق.م" باستحداث قاعة هي الأولى من نوعها لحفظ المقتنيات التي كان يجمعها.

ونجد الملك الكلداني نبونيدس 555-539 ق.م احتذى على خطى الملك السابق، والذي خصص قاعة لحفظ الآثار التي كان ينقب ويتحرى عنها في أسس المعابد والأبراج.[2] ثم تطورت تلك القاعة البسيطة، إلى بناية ضخمة حيث أجمع بعض المختصين، أن الظهور الحقيقي لبناية المتحف كان مع ملك البطالمة في مصر، الملك بطليموس والتي لم تكن هذه البناية وليدة أفكاره، بل اقترحها عليه ديمتريوس Demetrius وهو تلميذ أرسطو، حيث أقام بالإسكندرية مركبا علميا ضخما سنة 290 ق.م شمل على مقتنيات حضارية متباينة، ومكتبة تزخر بالمؤلفات الأدبية والفنية والعلمية والدينية وقاعات للتدريس وحدائق نباتية وحيوانية، وأطلق بطليموس على هذا المركب اسم المتحف بمعناه الإغريقي.[3]

وقد ذكر الكاتب المصري بدر الدين أبو غازي هذا المتحف فقال "اجتمعت في متحف الإسكندرية تماثيل الفلاسفة المفكرين مع أدوات علم الفلك والجراحة ونماذج طبيعية لحيوانات نادرة، تلاقت البحوث والمناقشات وتدرجت من الدين إلى الطب، ومن الأساطير إلى الفلسفة، ومن علم الحيوان إلى علم طبقات الأرض، وكان هذا الحشد من المعارض في مكان واحد دلالة على السلام والرخاء، الذي ساد في عصر البطالمة وعلى الرغبة في دفع عجلة التقدم بطاقات العلم والمعرفة".[4]

ورغم أن المختصين اعتبروا أن هذا المركب أو البناية هو أول المتاحف في التاريخ، إلا أنه لم يكن بنظر الإغريق سوى مؤسسة علمية أو مركزا للأبحاث.

وما نستخلصه مما سبق أن هذا المركب، قدم لنا أمرين جديدين تماما لم يسبق أن عرفتهما البشرية قبلا:

---

[1]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص11-12.

[2]- تقي الدباغ، فوزي رشيد، **علم المتاحف**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1979، ص11.

[3]- عبد الفتاح مصطفى غنيمة، مرجع سابق، ص3-4.

[4]- نقلا عن: عياد موسى العوامي، **مقدمة في علم المتاحف**، ط1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ليبيا، 1984، ص18-19.

أ. إرساء فكرة العمارة المتحفية.

ب. الغرض أو الهدف الذي صمم من أجله والمتمثل في عرض المقتنيات للزوار وترغيبهم في الفنون وتعليمهم الحقائق عن تلك المعروضات.

ثم ستنتشر المتاحف لدى الإغريق والرومان، والمسلمين داخل الكنائس، والمعابد والقصور، حيث كان اقتناء التحف الفنية الجميلة والثمينة الشغل الشاغل خاصة لدى الطبقة الحاكمة، فجمعت التماثيل والرسومات والتحف المختلفة والمنحوتات أما في القرنيين الخامس والرابع عشر فقد تحول تأسيس المتاحف إلى تنافس حقيقي بين الملوك والأمراء، حيث ساهمت الرحلات والاستكشافات الكبرى في جمع أكبر المجموعات من آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، والذي كان الغرض من جمعها هو التباهي والتفاخر.[1]

لكن هذا الأمر تغير مع القرن السابع عشر حيث تحولت المجموعات الخاصة إلى متاحف حقيقية، ونذكر منها مجموعة ج. ترادكست J. Tradescant الإنجليزي الذي قدمها سنة 1659 إلى إلياس أشمول E. Eshmole ليقدمها إلى الجامعة أو كسفورد، وبذلك تأسس أول متحف في العالم وهو متحف أشمول، وبهذا المتحف تأسست فكرة المتاحف العامة المنبثقة عن الروح العلمية التي سادت في أوربا، والتي عرفت بعصر التنوير، وهو أول متحف تؤسسه هيئة عامة للنفع العام، وبعد هذا المتحف تأسس أول متحف منظم وهو المتحف البريطاني بمدينة لندن 1753، أما في فرنسا فقد افتتح أول متحف وطني وهو متحف اللوفر للجمهور سنة 1793.[2] وفي إسبانيا افتتح متحف البراد سنة 1817. [3]

وفي الولايات المتحدة فقد افتتح أول المتاحف بها سنة 1773 في مدينة شارلستون بولاية كارولينا الجنوبية لعرض بعض عينات التاريخ الطبيعي في المنطقة، ثم تأسس متحف في فيلادلفيا سنة 1794، ثم متحف الفنون الجميلة في بوسطن سنة 1870، وبعد هذا توالى تأسيس المتاحف في مختلف المناطق واتخذت مواضيع متعددة.[4]

أما في الوطن العربي فظهرت فكرة إنشاء المتاحف أولا في مصر مع الفرنسي أوجيست مارييت الذي عمل على تأسيس متحف البولاق سنة 1858، ثم تبعه تأسيس متحف الباردو بتونس

---

[1]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص19-20.

[2]- جيفري لويس، دور المتاحف ونظام آداب المهنة، **إدارة المتاحف دليل علمي**، المجلس الدولي للمتاحف اليونسكو، ت. عدلي عبد الله محمد، الناشر مجلس الدولي للمتاحف، باريس، ص02.

[3]- نعيمة بوكرا، المتحف تعريفه نشأته وتطوره، **مكانة المتحف في المنظومة التربوية والسياحية**، الأيام الدراسية 19-20-21 ديسمبر 2011، وزارة الثقافة المتحف الجهوي بالمنيعة، 2012، ص17.

[4]- عياد موسى العوامي، مرجع سابق، ص22-23.

سنة 1888، ومتحف الآثار بالجزائر سنة 1897، وافتتح متحف في ليبيا بطرابلس سنة 1919، أما في العراق فافتتح أول متحف سنة 1923.[1]

ومما هو ملاحظ أن فكرة إنشاء المتاحف في الوطن العربي جاءت متأخرة مقارنة بنظيرتها الأوربية، وهذا نتيجة للظروف السياسية والاقتصادية والثقافية التي عرفتها المنطقة.

4- الدور التثقيفي للمتاحف وتأثيره على تصميمها المعماري:

يرتكز تطور الشعوب على مدى الاهتمام بالمحافظة على ثرواتها التاريخية، ونقل ثقافتها وتراثها بصورة متاحة وميسرة لأبنائها، وهذا ما دفع إلى الاهتمام بإنشاء المتاحف، والتي اتخذت عمارتها أشكالا بسيطة جدا في القرون الغابرة، ممثلة في الأروقة والغرف المستطيلة والقاعات التي ضمت أعدادا هائلة من التحف الثمينة.[2] كالقاعة التي اتخذها نبوخذ النصر الأول الملك البابلي، والملك الكلداني نبونيدس ومن المؤكد أن هذه الفترة اقتصر فيها دور المتحف على اقتناء وحفظ المجموعات.[3]

تطور هذا الدور بنسبة ضئيلة جدا، مع ملك البطالمة بطليموس حين قام ببناء بناية خاصة بحفظ وعرض مقتنيات هامة، وبالتالي ظهور فكرة العمارة الخاصة بحفظ وعرض المجموعات.[4]

وفي العصور الوسطى لم يهتم المجتمع بمخلفات الماضي، بل جعلت أماكن العبادة في تلك العصور، نفسها كمتاحف صغيرة ممثلة في الكنائس والأديرة، نظرا لروعة مبانيها وجمال الصور والرسوم التي زينت بها وحتى العرب لم يعرفوا المتاحف مع العصر الإسلامي، بل اتخذت أشكال المتاحف الخاصة والخزانات العامرة، حيث تسابق الملوك والأمراء على جمع التحف الثمينة في قصورهم، كما استخدمت الكنائس لنفس الغرض في عصر النهضة، والتي كان الغرض منها ودورها في هذه الفترة مقتصرا على التباهي والتفاخر.[5]

ومنذ القرن الثامن عشر بدأت ظاهرة اتخاذ المباني التاريخية القديمة كمتاحف، حيث اعتُقد أنها تعطي للمتاحف مميزاتها المعمارية والتاريخية، وتضفي عليها قيمة فنية بطرازها القديم، ما قد يثير خيال الجمهور ورغبته المعرفية، وبالتالي توفير نفقات إنشاء المتاحف الجديدة، وأن المبنى التاريخي القديم قد

---

[1]- علي حملاوي، مكانة المتحف في المجتمع، **آثار**، ع6، مجلة علمية محكمة سنوية تعنى بنشر الدراسات والأبحاث في الآثار والتراث، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2006-2007، ص55.

[2]- علي حملاوي، المتحف الحديث كيف يجب أن يكون، **آثار**، ع2، مجلة الدراسات الأثرية، حولية علمية يصدرها معهد الآثار جامعة الجزائر، 1992، ص85.

[3]- جيفري لويس، مرجع سابق، ص01.

[4]- بشير زهدي، **المتاحف**، مرجع سابق، ص16.

[5]- رفعت موسى محمد، **مدخل إلى فن المتاحف**، الدار المصرية اللبنانية، ص27-30.

يصلح لاستيعاب خدماتها ومتطلباتها المتحفية المتزايدة، وفي القرن التاسع عشر بدأت حركة إنشاء المتاحف، حيث بدأت كل دول أوربا تقريبا بإنشاء متاحف، وبالتالي ظهور المباني الخاصة بالمتاحف بشكل واضح.[1]

وبعد الحرب العالمية الأولى بدأت متاحف الولايات المتحدة وأوربا في تشكيل برامجها لإرضاء الحاجة المتزايدة للتعليم العام، فكانت المتاحف بذلك عامل مهم للتعلم أي أسست على أساس دراسي تعليمي.

ومع منتصف القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين أصبحت المتاحف مراكز تعليمية وتثقيفية جاذبة للجمهور [2] وذلك جنبا إلى جنب مع مهمتها التقليدية في جمع وحفظ التراث الإنساني، وأخذت تنشر نظرية جديدة مفادها أن دور المتاحف يرتكز على تعريف وتعليم وتثقيف الأفراد بكل مظاهر الحضارة التي تنتمي إليها تلك المعروضات، وأصبحت المتاحف بذلك تمثل من جهة صورة الحفاظ على التراث الحضاري، ومن جهة ثانية أصبحت تمثل مدرسة للعلوم والبشرية.[3]خاصة بعد أن ظهر التراث كأساس في تقوية البنية الثقافية للمجتمعات، وأصبح يشكل جزءا جوهريا من حياة الأفراد، وضرورة أن يكون للتنمية بعد ثقافي، وهذا كما جاءت به توصيات المؤتمر العالمي لسياسات الثقافية عام 1982 بمدينة نيو مكسيكو.[4]

ومن خلال ما سبق يظهر جليا تغير دور المتحف وعمارته من مكان حفظ ذو شكل بسيط جدا إلى هياكل ضخمة، ذات تصميم خاص لها تأثير كبير في حفظ التاريخ، والتراث، والهوية الثقافية، ودور المتحف الأساسي في التعليم من خلال نقل المعلومات والمعارف وتفسير الظواهر والأحداث، وتطوير المهارات، وهذا ما يتيح قدرا كبيرا من التفاعل بين المتلقي والمجموعات المتحفية.[5]

---

[1]– نعيمة بوكرا، مرجع سابق، ص18.

[2]– حميدي إيمان، التعريف بالمتحف والتحفة ، **مكانة المتحف في المنظومة** .....، مرجع سابق، ص45.

[3]– Dominique POULOT, **musée et muséologie, la découverte,** Paris , P06.

ينظر كذلك:

André GOB, Noémie DRUGUET, **la muséologie histoire, développements, enjeux**, Armand COLLIN editeur , Paris , 2003, P209.

[4] – علي محمود بيومي، **القيمة المعمارية والفن التشكيلي**، منشورات دار الراتب الجامعية، بيروت، 2002، ص26.

[5] - John Hennigar- SHUH, Colette BANAIGAS, **Le Role Educatif Du Musée**, n°144 Unesco, 1984, p179.

5- أساسيات إقامة مشروع المتحف:

صنفت المشاريع المتحفية في الفترة الأخيرة من أعقد المشاريع نظرا للتغيرات والتطورات السريعة لهذا المجال، ومن أهم العناصر التي يجب مراعاتها وأخذها بعين الاعتبار لإنجاز هذه المؤسسة نجد:

❖ **الموقع الجغرافي:** من الطبيعي أن يأخذ المتحف شخصيته من البيئة المحيطة به، فقد أصبح تصميم المتاحف واختيار المكان المناسب لها أمرا على جانب كبير من الأهمية، التي يراعي فيه الإطلالة التي سيشرف عليها والبيئة المحيطة به، والخدمات العامة المجاورة له، ويستحسن أن يكون الموقع سهل الوصول إليه سواء بالنسبة للزوار أو العمال أنفسهم طالما أن الهدف من إنشاء المتحف هو خدمة المجتمع ثقافيا وسياحيا، فلابد أن يكون المتحف قريبا من رواده والمستفيدين منه ويكون الوصول إليه سهلا وميسرا، ومن الأفضل في هذا الجانب أخذ آراء الناس عن الموقع المقترح ليكون هناك تقييم دقيق وجدي لمعالجة هذا الجانب.[1]

ولابد من إجراء عدة اختبارات ودراسات تهدف إلى معرفة تماسك التربة والطبقات وأن تكون جافة وخالية من المياه الأرضية.[2]

❖ **المناخ:** لابد من القيام بدراسات لمعرفة مناسبة المناخ من عدمه، وعلى هذا الأساس يجب قياس الحرارة لمدة سنة إن أمكن للحصول على معلومات دقيقة عن درجة الحرارة والرطوبة النسبية، والتأكد كذلك من أن الموقع غير معرض للتلوث الجوي، حتى لا تتسرب هذه الملوثات داخل القاعات وتشكل خطرا على المعروضات، تجنب كذلك المواقع التي تتعرض للرياح الموسمية، والتي تتسبب بسقوط أمطار غزيرة أو بالقرب من الشواطئ.[3]

❖ **تحديد الغرض أو الهدف:** فالمتاحف المعاصرة نوعية وذات طابع وغرض خاص، يجب مراعاته في كل مرحلة من مراحل تصميم هذا المتحف، والحرص التام على الوصول للأهداف المرجوة فإما يكون الهدف تثقيفيا وتعليميا أو هدفا سياحيا، أو تنشأ لأهداف البحث والدراسة، وقد يتبنى المتحف الأهداف الثلاثة مجتمعة أو بعضها.

---

[1]- عبد الرحمن إبراهيم الشاعر، **متحف التاريخ الطبيعي وسيلة اتصال**، دار المريخ للنشر الرياض، دار المدينة المنورة للطبع، 1986، ص21.

[2]- محمد عبد الهادي، **دراسات علمية في ترميم وصيانة الآثار غير العضوية**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1997، ص199-200.

[3]- نفسه، ص200.

❖ **تحديد طبيعة الجمهور وطبيعة المقتنيات:** يجب أن يدرس مشروع المتحف طبيعة الجمهور الذي يريد الوصول إليه، وكذا نوعية المقتنيات وحجمها ومكوناتها الأساسية، فلابد أن يكون المتحف وعناصره المعمارية مناسبة لما يضمه المتحف من معروضات، وأن تكون قاعات العرض مؤهلة فنا وتصميما لهذا الغرض، فتصميم المتاحف يهدف بالدرجة الأولى إلى صيانة وحفظ المقتنيات.[1]

تتحدد نوعية المتحف بنوعية المقتنيات المعروضة فيه، يحمل المتحف الاسم الذي يوحي بهذه النوعية فمثلا المتحف الصناعي يوحي بأحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا الصناعية، وكل نوع من أنواع المتاحف مرافقه الخاصة، وطريقته المميزة في عرض محتوياته، فعلى سبيل المثال متحف التاريخ الطبيعي تحتاج إلى معارض ذات مساحات واسعة لعرض مجموعاته وإقامة صناديق العرض الشامل.[2]

❖ **المرونة:** يجب عند التخطيط لإقامة المتاحف، ليس فقط مراعاة عرض المجموعات، لكن يجب أيضا أن يراعي هذا التخطيط اعتبارات أخرى منها اجتماعية واقتصادية كأن يفتح المتحف أبوابه للأعداد كبيرة في فترات معينة، ومناسبات خاصة، بما يحقق له دخلا ماليا معتبرا، وبالتالي مراعاة كل الأنشطة المحتملة ومن الاعتبارات المهمة كذلك في تصميم المتاحف الاهتمام بالمواصفات والإمكانيات التي ترتبط بالتطوير والتوسعات المستقبلية المتوقعة، سواء كان هذا التوسع أفقيا أو رأسيا، وفي جميع الاتجاهات كأن يتم توسعه المبني بحد ذاته أو بناء ملاحق جديدة، ومهما كانت التوسعة يجب أن لا تؤثر على طبيعة العرض بشكل سلبي وتراعي كذلك احتواء المجموعات الجديدة.[3]

ولهذا اتجه بعض المختصين إلى أن إقامة المتاحف في الضواحي وأطراف المدن لما توفره من مساحات واسعة تجنب بدورها مشكلة التطوير والاتساع المستقبلي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن سعر الأرض يكون منخفضا.[4]

❖ **مسار الحركة:** حيث يكون المتحف قادرا على تطبيق محور رئيسي للحركة، يبدأ من نقطة معروفة كالمدخل الرئيسي، والعودة إلى نفس النقطة دون أن يمر على المعروضات التي سبق أن مر عليها ويمكن الخروج من هذا المحور والعودة إليه بسهولة ويسر، فسوء التصميم يؤدي إلى تكدس الزوار وازدحامهم، وتعثر الحركة ومواجهة الصعوبة في التنقل بين الفراغات المختلفة، وبالتالي يكون عامل طرد بدلا من أن يكون عامل جذب.

---

[1]- محمد عبد الهادي ، مرجع سابق، ص199.

[2]- عبد الرحمن إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص20.

[3]- أحمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصي، **الموسوعة المعمارية المتاحف**، ج1، ص20.

[4]- يسري دعبس، مرجع سابق، ص228.

❖ **أسلوب الإضاءة:** حيث يتم تحديد نوع الإضاءة المطلوبة سواء كانت طبيعية أو اصطناعية، ونظام توزيع الفتحات والشبابيك والأبواب والمداخل والمخارج حسب متطلبات العرض.[1]

❖ **الطراز المعماري:** يكون تصميم العمارة المتحفية خاصا نظرا لخصوصية وظائفها أهمها العرض، الحفظ، البحوث والدراسات، الإدارة، وكثيرا ما حولت المباني التراثية إلى متاحف،[2] وعلى العموم يجب على المتحف أن يحافظ على خصائص الطراز المعماري في المنطقة المزمع القيام فيها بمشروع المتحف، وينبغي أن يتجنب البناء العالي، والامتداد الرأسي إلى حد يتنافر ولا ينسجم مع الارتفاع الشائع في المنطقة أو المدينة، بمعنى أن يفضل التصميم امتداد البناء على المستوى الأفقي.[3] ففي دولة قطر مثلا نجد متحف الدولة بني داخل قصر على شكل بناية حديثة عرضت فيها مقتنيات خاصة بتاريخ وآثار الدولة، وروعي في طرازه الانسجام مع القصر لئلا يؤثر عليه ولا يرتفع عن مستوى أسواره كي لا تطغى على عمارة القصر القديم.[4]

6- أهداف المتحف:

إن جعل البناء الثقافي والتربوي للمجتمع من أولويات سياسة المتحف، وكذا تنمية روح البحث والابتكار لديه وربطه بماضيه وتراثه عن طريق تعزيز وتقوية المعلومة، فرض عليه تطوير أنشطته بشكل مستمر، متماشيا بذلك مع جملة التطورات التي عرفتها مختلف القطاعات، حيث أصبح الزائر مشاركا في تحصيل المعلومة وليس متفرجا فقط، كما تبنت المتاحف المعاصرة سياسة جديدة وهي التربية المتحفية.[5] التي ظهرت عام 1979، حين أقام المجلس الدولي للمتاحف أول مؤتمر لتحديد مفهوم التربية المتحفية، بعدها انتشرت في الكثير من المتاحف، وصممت من خلالها الكثير من البرامج التعليمية والتربوية للناشئين وحتى للقائمين عليهم.[6]

---

[1]- يسري دعبس، مرجع سابق، ص18.

[2]- **Concept clés de muséologie,** conseil international des musées ICOM, Armand COLIN editeur, Paris , 2010, p23.

[3]- عبد الحليم نور الدين، **مقدمة في الآثار والمتاحف اليمنية**، ت. زاهي حواس، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2008، ص462.

[4]- نجلة العزي، **متحف قطر الوطني**، إصدار وزارة الإعلام، إدارة السياحة والآثار، الدوحة، ب.ت، ص18.

[5]- وفاء الصديق، **متاحف الأطفال بمصر دراسة عن إقامة متاحف الأطفال في مصر وأقسام للتربية المتحفية**، مؤسسة هانس زايدل ميونيخ ألمانيا، دار الشروق، القاهرة، 1993، ص18.

[6]- دليل مطلق شافي القحطاني، **التربية المتحفية في المتحف الوطني النشأة والأهداف والإنجازات**، الهيئة العامة للسياحة والآثار، المملكة العربية السعودية، ب.س ص08.

فأصبح بذلك المتحف شريكا هاما للمؤسسات الثقافية من جهة، وللمؤسسات التربوية من جهة أخرى، والتي لها دور كبير في تطوير المجتمعات الحديثة.[1]

أما عن الأهداف المسطرة لهذه المؤسسة، فنجدها تتمثل في:

1. حفظ التراث الثقافي للشعوب، والتي تتلاشى الكثير من عناصره بسرعة هائلة.[2]

2. تعميق الإحساس بالذات القومية، فالزائر يتعرف على أصوله وعلى وقائع التاريخ، وعلى تطور الإنسان ووسائله الحضارية في ذلك.

3. إبراز دور الدولة في بناء الحضارة الإنسانية في ميادين الصناعة، الزراعة والتجارة والعلوم والآداب، مما يعزز إسهامها، ويدفع بأبنائها إلى دراسة هذا التراث، وحفظه والاستفادة منه.

4. تشجيع المقتنيين وهواة جمع الآثار على حفظ مقتنياتهم في أماكن آمنة مفتوحة لأكبر عدد من الزائرين وبالتالي دفعهم للإعلان عن ممتلكاتهم.

5. نشر الوعي الثقافي وتعميق مفهوم الارتباط بالجذور والتراث، ونشر المعرفة والمساهمة في التربية الوطنية للنشء.

6. تهيئة المجال للباحثين والدارسين، حيث تعتبر المجموعات المتحفية بمثابة أداوت هامة للبحث العلمي والدراسات المقارنة.[3]

7. التعريف بالمراحل المتعددة لمسيرة الدولة، والثروات الطبيعية لها سواء كانت بحرية أو برية وتثمينها.

8. تحقيق التعاون الدولي، والتفاهم البشري.[4]

9. البناء الثقافي والتربوي للأجيال وربطهم بماضيهم وتراثهم وتنمية روح الانتماء الوطني لديهم والارتقاء بالتذوق الفني والإحساس بالجمال.[5]

10. يكمن الهدف من إنشاء المتاحف فيما تمثله من وعاء للتراث الثقافي لما يتضمنه من سمات ثقافية، وما تشكله هذه الأخيرة من جذب سياحي على المستوى الداخلي والإقليمي الدولي وأثر ذلك في النهاية على تحقيق التنمية الاقتصادية في المجتمع.

11. عرض المقتنيات بصورة حسنة وعلمية وبتسلسل تاريخي وفني يراعى فيه الإضاءة الصحية والتهوية السليمة.

---

[1]- وفاء الصديق، مرجع سابق، ص18.

[2]- عفيف البهنسي، مرجع سابق، ص14.

[3]- دليل مطلق شافي القحطاني، مرجع سابق، ص12.

[4]- دليل مطلق شافي القحطاني، مرجع سابق، ص12.

[5]- قريزة ربيعة، المتحف والمدرسة، مكانة المتحف في المنظومة ....، مرجع سابق، ص37.

12. جمع وانتقاء المقتنيات ذات القيمة والوثائق بغية المحافظة عليها داخل أقاليمها نفسها.[1]

13. تنشيط الحركة الثقافية عن طريق إنشاء المتاحف، وما تساهم به هذه الأخيرة من تنشيط الحركة الاقتصادية عن طريق مداخيل الزوار بالطرق المباشرة وغير المباشرة، والتي تساهم بدورها في التطور الاقتصادي للدول. [2]

7- نشاطات المتحف:

للمتحف وظائف عديدة ومتنوعة، والتي نستطيع تصنيفها إلى نوعين أساسيين هما:

7-1. وظائف تتعلق بالمقتنيات: والتي نجدها متمثلة في:

7-1-1. الاقتناء: وهذه العملية تمثل كل الطرق التي يستطيع المتحف من خلالها جلب التحف وامتلاكها نذكر منها:

- ✓ **الشراء:** حيث يستطيع أي متحف امتلاك أي تحفة عن طريق الشراء، وذلك بموجب عقد بيع مع أشخاص أو هيئات، وفق شروط تضبط هذه العملية.
- ✓ **التنقيبات وعمليات البحث:** يستطيع المتحف في بعض الأحيان، إجراء تنقيبات وأبحاث ميدانية بنفسه.
- ✓ **التبادل:** تتم هذه العملية بين متاحف الوطن الواحد، كما تتم كذلك مع المتاحف الأجنبية، أو مع أشخاص وهيئات، والتي يجب فيها مراعاة قيمة العينات المتبادلة لكلا الطرفين.
- ✓ **الهبات:** وهي كل المواد التي تقدم دون مقابل للمتحف كالهدايا والتي من المفروض ألا تخضع لأية شروط.
- ✓ **الإعارة:** وهي ذات قيمة كبيرة خاصة في المعارض سواء كانت دائمة أو مؤقتة والتي تتم بين المتاحف وحتى بين المتاحف والمؤسسات العلمية.[3] والإعارة هي الإخراج المؤقت أما الاستعارة فهي حصول المتحف على قطعة ومالكها يمكن أن يكون متحفا أو شخصا دون تغيير الحيازة القانونية.[4]

---

[1]- يسري دعبس، **متاحف التراث الشعبي والجذب السياحي دراسة أنثروبولوجيا المتاحف متحف التراث السيناوي**، ط1، سلسلة الدراسات السياحية والمتحفية، الملتقى المصري للإبداع والتنمية، توزيع البيطاس سنتر للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2004، ، ص31-32.

[2] - Jean-michel TOBELEM, **le nouvel âge des musées**, Armand COLIN éditeur, Paris ,2010,p209.

[3]- يسرى دعبس، مرجع سابق، ص249-251.

[4]- نيكولا لادكين، إدارة المجموعات، **إدارة المتاحف دليل** ...، مرجع سابق، ص23.

7-1-2. الحفظ والصيانة: إن حفظ وصيانة المعروضات من أهم وظائف المتحف ومن أكثرها تعقيدا، وهذا من أجل المحافظة على حياة التحفة، وإيصالها للأجيال القادمة، بغية تعرفها على إرث الأجداد.

7-1-3. العرض: يعكس العرض نجاح رسالة المتحف أو فشلها، ولهذا يجب انتقاء المعروضات بحرص شديد وعلى أساس علمي، وتنظيمها داخل القاعات وتنسيقها وترتيبها بصفة جيدة، وهذا ما يدفع بالزوار إلى تفحصها بالشكل الملائم، وبالتالي الخروج بمجموعة من المعلومات والأفكار المفيدة، وكلما كان العرض مطابقا للمقاييس العلمية وهادفا، كان أسرع وصولا لأكبر عدد من الزوار.

7-2. وظائف تتعلق بالجمهور: ونجدها هي الأخرى متعددة والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

7-2-1. نشر الثقافة والمعرفة: تتعامل المتاحف مع الممتلكات الثقافية للبشرية، وتترجمها للجمهور من أجل التعرف على هويته الثقافية.[1] حيث تثير المتاحف الحواس الخمسة للأفراد مما يحفز ويقوي قوة التفكير والتخيل، مما يجعل المتاحف مدارس ناشطة،[2] حيث تكون المعارض المتحفية عن طريق المشاهدة، وتعد هذه الطريقة أي التعلم عن طريق المشاهدة أكثر ترسخا وتعمقا من بقية أنماط التعلم الأخرى، وتساهم الصورة المرئية للمعروضات المتحفية في بناء علاقات ايجابية مع زوار المتحف.[3]

7-2-2. تلبية احتياجات الجمهور المختلفة: من أهم العوائق التي تصادف المتاحف أثناء ممارسة هذه الوظيفة هي الاختلافات الكبيرة بين الزوار، وعلى هذا الأساس يجب أن تراعى هذه الفوارق وتتعامل معها بكل جدية واهتمام وتلبي كل اهتمامات زوارها مهما كانت قدراتهم أو خبرتهم.

7-2-3. ضمان الراحة والترفيه: فإلى جانب وظيفة المتحف العلمية والتعليمية، فان الكثير من الأفراد يعتبرون زيارة المتحف نزهة وتسلية إذا فالمتحف كذلك مكان ترفيهي يقصده البعض من أجل قضاء وقت ممتع، وعلى هذا الأساس يجب على المتاحف توفير كل الوسائل من أجل تقديم هذه الخدمة على أكمل وجه.[4]

---

[1]- Geoffrey LEWIS, **le rôle des musées et le code professionnel de déontologie, comment gérer un musée : manuel pratique**, publication UNESCO, Paris ,2006, p01.

[2]- عبد العظيم كريمي، **مدرسة المتاحف مدخل إلى نظام التعلم الناشط**، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص20-21.

[3] - Jean DAVALLON,op cit, p246.

[4]- Aurélie PEYRIN, **être médiateur au musée de sociologie d'un métier en trompe l'œil**, Paris , 2010, P21.

7-2-4. تنشيط حركة التبادل الثقافي والحضاري: حيث تتمازج الروافد الفكرية الثقافية لمختلف الأمم ويقدمها في أحسن صورها.

7-2-5. تنشيط الأبحاث العلمية: حيث توفر المتاحف الجو الملائم للبحوث والدراسات العلمية والأكاديمية، عن طريق عقد الندوات واللقاءات بالتعاون مع الجامعات والمعاهد والمراكز العلمية. [1]

8- أصناف المتاحف:

لقد شهد المتحف عدة تطورات هامة، وذلك على مستوى وظيفته وأهدافه وحتى بنايته، نظرا للتطورات التي عرفتها جميع مناحي الحياة، والذي انعكس بشكل مباشر على هذه المؤسسة التي أخذت أشكالا عديدة، والتي يمكن تقسيمها على أساس ثلاثة معايير:

8-1 **من حيث الشكل:** قسمت المتاحف من حيث الشكل إلى نوعين هما:

- **المتحف المغطى:** يندرج تحت هذا النوع جميع الأبنية التي لها أهمية تاريخية، ومعمارية، مساكن وأماكن عمل الشخصيات التاريخية، المباني التي لها صلة بمختلف الأحداث التاريخية، المباني التي اتخذت على أساس متحف.
- **المتحف المكشوف:** فيما يخص المتاحف المكشوفة فهي تمثل أساسا في المواقع الأثرية والطبيعية، وكذا الحظائر النباتية والحيوانية، وامتدت المتاحف المكشوفة لتشمل كذلك الأحياء السكنية التقليدية. [2]

8-2- من حيث التسيير الإداري:

- **المتاحف الوطنية:** وتنقسم هي الأخرى إلى صنفين:

❖ **المتاحف الدولية:** هي كل المتاحف التي تعرض في قاعاتها مختلف المقتنيات الأثرية والطبيعية، والتي جلبت، من مناطق مختلفة من العالم.

❖ **المتاحف الوطنية:** لا تختلف المتاحف الوطنية عن الدولية من حيث طبيعة المقتنيات، لكن يختلفان في مصدرها فالأولى يكون مصدرها مناطق العالم المختلفة، والثانية يكون مصدرها مختلف مناطق الوطن الواحد، وهو بذلك يشتمل على معلومات تاريخية وحضارية عن البلاد. [3]

- **المتاحف المركزية:** وهي المتاحف الخاصة بمجال معين وتكون تحت إشراف الهيئة الخاصة بموضوعها، أي غير تابعة لهيئة التراث.

---

[1]- محمد فال محمد عبد الرحمن، وظائف وأهداف المتحف في خدمة الإنسانية، **متاحف حضارة** ...، مرجع سابق، ص335.

[2]- علي حملاوي، مرجع سابق، ص10-11.

[3]- دليل مطلق شافي القحطاني، مرجع سابق، ص10.

– المتاحف الجهوية:

هي متاحف خاصة بمدينة معينة أو جزء من الوطن، يبرز من خلالها تاريخها وثقافتها وصناعتها في كل جهاتها.[1]

– المتاحف المحلية:

يضم معروضات لقرية معينة أو حي سكني داخل المدينة، وهي متاحف محدودة ومركزة على ثقافة المكان الخاص به وتاريخه، وما يميزه عن باقي الأماكن في الإطار العام للدولة واعتبرت وسيلة لتوفير التعليم والمتعة.

– متاحف المواقع:

هي متاحف كانت في الأساس مواقع أثرية في حالة المحافظة على الموقع ذاته، تخضع المتاحف إلى معايير مختلفة تقوم على حفظ الموقع من التأثيرات المناخية والزيارات المتكررة، بالإضافة إلى أن إنشاء متحف في موقع أثري سوف يجعل الموقع أكثر جاذبية بالنسبة للزائرين.[2]

– المتاحف الخاصة:

هناك العديد من الجهات الخاصة وحتى الأفراد تهتم بإقامة متاحف خاصة بهدف تخليد ذكرى هامة أو توثيق حدث هام أو عرض تاريخ مميز.

8-3- من حيث الاختصاص:

تستقبل المتاحف العديد من التحف المتباينة، حيث نجد أن لكل تحفة رسالة أو مجموعة رسائل خاصة بها سواء كانت رسالة تاريخية أو عقائدية، أو اقتصادية، أو تكنولوجية، وهذا الاختلاف أوجد كذلك اختلافا في تخصصات المتاحف، حيث أصبحت تلك الرسائل المحدد الأساسي لنوع المتحف الخاص بعرضها.[3] ويندرج تحت هذا الصنف من المتاحف التالية حيث نجد:

– متاحف الآثار والتاريخ:

هي متاحف خاصة بعرض مختلف مقتنيات الحضارة الإنسانية بهدف تعريف الشعوب بماضيها، وهي جملة الأماكن المخصصة لترجمة وحفظ التراث الإنساني وتقديمه للجمهور في قالب

---

[1]- علي حملاوي ، مرجع سابق، ص15.

[2]- عبد الحليم نور الدين، **مواقع ومتاحف الآثار المصرية**، القاهرة، 2007، ص284.

[3] - Anne Ambouroué avaro, Gael de Guichen, **la documentation des collections de musées: pourquoi ?comment ?guide pratique**, UNESCO, ICCROM et EPA ,2006, p02.

معرفي.[1] والتي نجد من أمثلتها المتاحف الخاصة بفترة تاريخية معينة، ومتاحف أخرى تعرض مقتنيات تعود إلى جميع العصور المتعاقبة حسب تسلسلها التاريخي، كما يوجد أيضا متاحف وظيفتها عرض مقتنيات من مختلف العصور، ومن مختلف الأقطار والأقاليم في العالم وهو نوع آخر أيضا خصص لعرض مادة معينة من المواد الأثرية ومتابعة تطورها منذ العصور القديمة حتى العصر الحديث.[2]

– متاحف التاريخ الطبيعي:

تضم معروضات من الطبيعة وتنقسم إلى عينات خاصة بالإنسان والنبات والحيوان والجيولوجيا[3] وتعبر هذه المتاحف على درجة التطور الثقافي والعلمي للبلاد، ويقدم هذا النوع خدمات عديدة للطلاب والباحثين وتعتبر معروضات هذه المتاحف من أكثر المتاحف الملفتة لأنظار الزوار.[4]

وتهدف هذه المتاحف إلى دراسة ظاهرة التنوع الحيوي وإظهار كائنات البيئة الطبيعية، وهي ذات أثر بالغ في الحياة العلمية، وبالتالي تقوم بتوسيع دائرة المعارف الإنسانية.[5]

– متاحف الفنون:

هي متاحف تختص بعرض مقتنيات تمثل منجزات الإنسان الفنية وقسمت هذه المتاحف إلى نوعين متاحف الفنون الجميلة وهي تشمل اللوحات المرسومة المنجزة بغرض التمتع، ومتاحف الفنون التطبيقية وهي جملة الأعمال التي يراد منها التمتع والاستخدام معا.[6]

وتعتبر متاحف الفن مكانا لجمع وعرض الإنتاج الإنساني الفني سواء كان رسما أم نحتا أم نقشا أم تصويرا.[7]

وهي من أكثر المتاحف شيوعا حيث تعتبر الدولة الفنون جزء هاما من تراثها.

---

1 – Pierre DESROSIERS, **L′archéomuséologie la recherche archéologique entre au musée**, presses de l′université laval Canada, 2011, p109.

2– محمد السيد حلاوة، **تثقيف الطفل بين المكتبة والمتحف**، المكتب الجامعي الحديث الأزاريطة، الإسكندرية، 2002، ص213-214.

3– عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص29.

4– عبد الفتاح مصطفى غنيمة، مرجع سابق، ص43.

5– محمد السيد حلاوة، مرجع سابق، ص214.

6– عزت زكي حامد قادوس، **علم الحفائر وفن المتاحف**، الحضري للطباعة، الإسكندرية، 2004، ص288.

7– عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص29.

– متاحف العلوم والتقنيات:

تهدف هذه المتاحف إلى عرض وشرح مبادئ العلوم وتطبيقاتها العلمية، من أجل إبراز الحضارة الصناعية، هدفها تقريب مفاهيم العلوم والتكنولوجيا الحديثة إلى روادها، وكما أنها تقوم بتوثيق تطور العلوم والصناعات المختلفة وعكس حضارة البلاد والتكنولوجية وتتبع تطورها.

– متاحف الأنثوغرافيا:

تعرض هذه المتاحف نماذج من الإنتاج المادي والفكري للإنسان في شتى مجالات الحياة من معتقدات وعادات وفنون تقليدية والتي ترجع إلى فترات تاريخية معينة يختص بها المتحف.[1]

– **متاحف الأطفال:** هي المتاحف التي يستطيع فيها الطفل إشباع اهتمامه، فهو يستطيع التعلم عن طريق الفعل، ويقوم بأداء ذلك في إطار من التسلية.[2]

9– مفهوم التسيير:

يعرف التسيير بأنه "مجموع العمليات ذات الطابع الأدواتي داخل المنظمات ويشمل عمليات التنظيم القيادة، التخطيط وكذا اتخاذ القرارات والتحكم وذلك بغية تحقيق الفعالية".[3]

أما الإدارة فتعرف بأنها "قيادة توجيهية وضبط جهود مجموعة من الأفراد لتحقيق هدف مشترك" تعرف كذلك بأنها " تنسيق وتنظيم الموارد المادية والبشرية من أجل تحقيق أهداف محددة بأكبر كفاءة وأفضل فعالية وترتبط بالبيئة المحيطة بها ".[4]

وعليه فان الإدارة والتسيير عملتين يقصد بكلتيهما استخدام الموارد المالية والبشرية والمعنوية في المؤسسة بشكل سليم، واقتصادي، وفعال، وبعيد النظر لتحقيق الأهداف المحددة سلفا، والمؤسسات بكل أشكالها هي فرع تطبيقي من أصل هو الإدارة، والإدارة بشكل عام مجال معرفي حديث نسبيا، تطور مع المجتمعات الصناعية، ومع بروز الحاجة إلى تنظيم عمليات الإنتاج والتوزيع، وكل ما يتعلق بهما، ويتميز هذا المجال بمرونته وقدرته على التكيف مع تطبيقاته العديدة، وللإدارة ثلاثة أشكال هي الإدارة الفعالة التي تركز على تحقيق أفضل النتائج، والإدارة الديمقراطية التي تركز على إشراك العاملين، والإدارة الاستراتيجية التي تركز على التفاعل بين الإدارة والبيئة المحيطة.[5] وهذه الأخيرة هي التي سنركز عليها في دراستنا هذه.

---

[1]– علي حملاوي، مرجع سابق، ص15.

[2]– محمد السيد حلاوة، مرجع سابق، ص218.

[3] – شكري بلعلوي، مرجع سابق، ص28.

[4] – نفسه، ص25-26.

[5]– بسمة الحسيني، إدارة المؤسسات والمجموعات الثقافية، **الدليل إلى الإدارة** ....، مرجع سابق، ص27.

10- التسيير الاستراتيجي للمتاحف:

يعود أصل كلمة الاستراتيجية Strategy إلى الكلمة اليونانية استراتيجوس Stratrgos والذي ارتبط مفهومها بالخطط المستخدمة لإدارة الحروب، ثم أخذ معنى الكلمة منحى آخر في الفترة الحديثة، حيث تعرف الاستراتيجية بأنها "تحديد المؤسسة لأغراضها وأهدافها الرئيسية وغاياتها على المدى البعيد، وتبني أدوار عمل معينة، وتحديد وتخصيص الموارد المطلوبة لتحقيق هذه الأغراض والغايات".

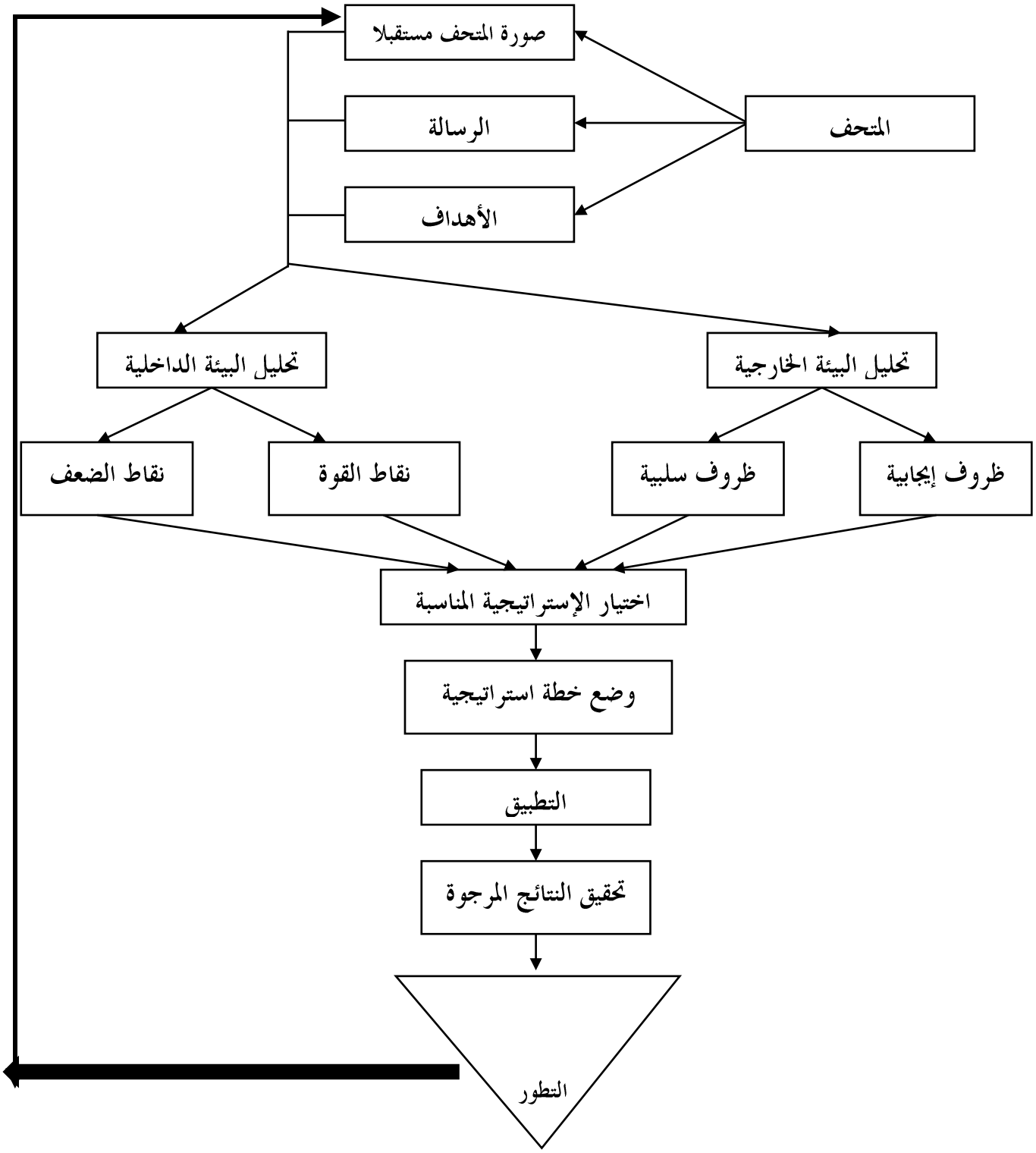
وتعرف كذلك بـــ"الأنشطة والخطط التي تقرها المؤسسة على المدى البعيد بما يضمن التقاء أهدافها مع رسالتها، والتقاء رسالتها مع البيئة المحيطة بها، بطريقة فعالة وذات كفاءة عالية في نفس الوقت"

وبناء عليه فإن الإدارة الاستراتيجية تمثل العملية المستخدمة لتطوير وتطبيق القرارات بما يحقق النتائج المرجوة.[1]

والمتحف المعاصر لم يعد مجرد مبنى يتضمن تحف فنية نادرة وثمينة، بل هو أيضا مؤسسة عمومية لها شخصيتها المدنية واستقلالها المالي، وعليه خصصت عدة أقسام منه للوقوف على تسيير شؤونه الإدارية، وتشكل الإدارة المتحفية الواجهة الحقيقية لنجاح المتحف في مهمته.

ومن أجل إعطاء الصبغة الاستراتيجية ذات المدى البعيد لإدارة المتاحف نعرض المخطط التالي:

[1] - عدنان ماشي والي، الإدارة الاستراتيجية ودورها في تحقيق أهداف المنظمة، 2009، ص06.



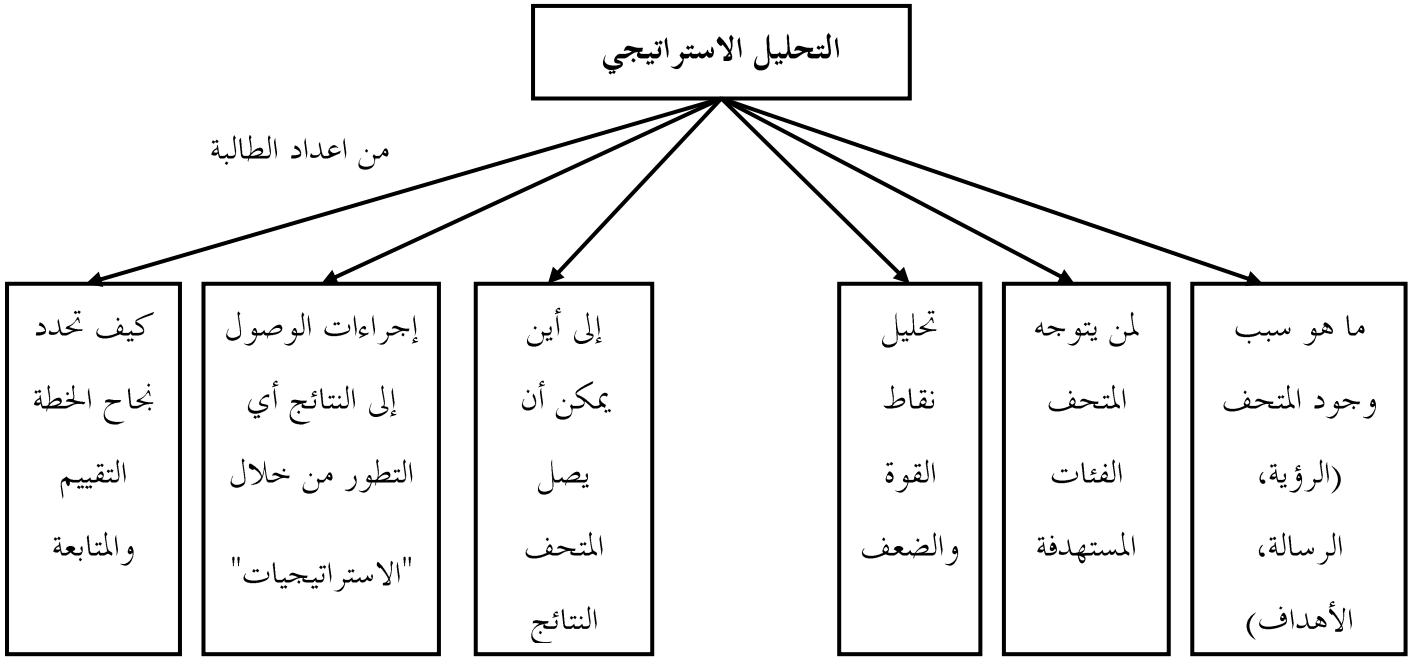
الشكل رقم (4) مخطط الإدارة الاستراتيجية للمتاحف.

من اعداد الطالبة

11- خطوات التخطيط الاستراتيجي للمؤسسة المتحفية في الجزائر:

ليس من البساطة بناء استراتيجية فعالة في المؤسسة المتحفية، فهي من أكثر الأمور تعقيدا وصعوبة، إذ تتطلب تضافر جهود عديدة، وإمكانيات مادية كبيرة، قد لا تملكها جل المتاحف إن لم نقل كلها، وقد حصرنا خطوات التخطيط الاستراتيجي للمتحف في النقاط التالية، والتي إن طبقتها هيئة أي متحف فتصل بدون شك إلى إحداث فارق كبير في مستوى المتحف، وطبيعة نشاطاته بشكل عام:

11-1- تحديد الغايات الاستراتيجية: إن تحديد أهداف ورسالة المتحف بعناية ودقة كبيرين من شأنه رسم المسار أو الاتجاه الرئيسي للمتحف، والذي بدوره سيساهم في تعريف المحيط بالمتحف، وأسباب تواجده، وهي قاعدة أساسية يستند عليها المتحف في اتخاذ قراراته الاستراتيجية.



الشكل رقم (5): مخطط التحليل الاستراتيجي لدور المتاحف.

11-2- **التحليل الاستراتيجي للمحيط الداخلي والخارجي:** بعد تحديد مسار المتحف وأهدافه بالشكل المناسب تأتي الخطوة الموالية والمتمثلة في تحليل البيئة الداخلية والخارجية للمتحف، وذلك من أجل التعرف وتحديد العناصر التي تدعم تطور المتحف والعناصر التي تمنع أو تعيق ذلك.

أ- **المحيط الداخلي:** يقصد به الخصائص التي تعطي المتحف إمكانيات جيدة وتعزز عناصر قوته وتساهم في إنجاز العمل وسير الأنشطة بمهارة وخبرة عالية، بالإضافة إلى تشخيص العوامل التي يستوجب استبعادها أو معالجتها باعتبارها تمثل ضعف ونقص وذلك من خلال:

✓ **الهيكل التنظيمي:** بمعنى مدى توافق الهيكل التنظيمي للمتحف من حيث المصالح المشرفة والمنفذة للعمل مع الاستراتيجية المتبعة، ومن المفروض أن تسبق الاستراتيجية الهيكل التنظيمي الذي يعتبر عاملا

متغيرا لمتطلبات الاستراتيجية، ونجد أن كلا المتحفين سواء متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية أو متحف سطيف قد حدد هيكلهما التنظيمي عن طريق القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 29 ذي القعدة عام 1407هـ الموافق لـ 25 يوليو 1987 الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف الوطني للآثار القديمة، والقرار الوزاري المشترك المؤرخ في 25 شوال عام 1423هـ الموافق لـ 17 أبريل 1993 الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف الوطني في مدينة سطيف.

✓ **قيمة النشاطات:**

تكون بتحليل وتقييم النشاطات والبرامج التي يقوم بها المتحف، سواء أكانت نشاطات دائمة أو ظرفية ومدى مردوديتها على المتحف، فإذا كانت تحقق مردودية مناسبة فيكون العمل على استمراريتها وتطويرها إلى الأحسن، وإذا كانت النشاطات مكلفة ماديا وتتطلب جهد كبير ولا تحقق المردودية المطلوبة أو الغاية من ورائها فيجب على المتحف الاستغناء عنها، وتعويضها بنشاطات أفضل في مجال تنمية المعرفة لدى المجتمعات وتكون أقل تكلفة، ومن الضروري أن تكون هناك علاقة وطيدة بين أهداف ونشاطات المتحف، وهذا الأخير يحتاج إلى أسلوب خاص ومتميز ذلك أن الطبيعة الخاصة لهذه المؤسسات الثقافية تمثل بيئة فريدة من نوعها، وهي بحاجة إلى أدوات ومهارات خاصة، ولقد أظهرت الفترة الحديثة الحاجة إلى أسلوب فعال في إدارة المؤسسات الثقافية.[1] وعلى رأسها المتحف الذي أصبح يعتبر المنهج الأكاديمي الذي يعالج موضوع حماية التراث الثقافي والحضاري ويبحث فيه ويوفر معلومات عنه.

✓ **الإمكانيات المادية والبشرية للمتحف:**

إن الجزائر بحكم طبيعتها ومحدودية مواردها لا تستطيع تخصيص المبالغ اللازمة لجميع المتاحف، كما لا تقع المتاحف ضمن أولوياتها، والمؤسسة المتحفية بطبيعتها لا تقوم على أساس مادي فهي مؤسسة غير ربحية، وبالتالي فتمويل الدولة يشكل الدخل الرئيسي لها، وعليه فميزانية المتاحف هي ميزانية محدودة، لهذا يجب تحليل وضبط الإيرادات والنفقات بما يتوافق ومستوى المتحف وتطلعاته.

وتعبر الامكانيات المادية أيضا عن مدى كفاية وكفاءة الأجهزة، والوسائل، والمعدات، وتكاليف تشغيلها وصيانتها، والموجودة على مستوى قاعات العرض، والتخزين كالواجهات، وكاميرات المراقبة، وأجهزة ضبط المناخ، وأجهزة الإنذار، والموجودة كذلك على مستوى ورشات الترميم الخاصة بصيانة وترميم مختلف المقتنيات، كما يراعى كذلك في هذا التحليل الوضعية الراهنة للأجهزة المستخدمة على مستوى المكاتب الإدارية.

[1]– مارينا برهم، إدارة المشاريع الثقافية، الدليل إلى الإدارة...، مرجع سابق، ص56.

ويعد غياب الكوادر المتخصصة في علم المتاحف أهم سمات هذه المؤسسة، نظرا لغياب البرامج التدريبية والتأهيل اللازم للموظفين.[1] ومما هو معروف أن مهنة المتحف تتطور بسرعة كبيرة، وأصبح من الضروري على من يعمل بهذه المؤسسة أن يكون ملما بكل ما يتعلق بتسيير المتاحف، والمحافظة على التراث حيث باتت هذه المهنة تقتضي تدريبا أكاديميا وتقنيا مناسبا، ويجب على الهيئة الإدارية إدراك الحاجة إلى عاملين مدربين ومؤهلين بصورة جيدة، وتقديم فرص مناسبة لتدريبات إضافية وإعادة التدريب بغية الحفاظ على مستوى ملائم وفعال للموظفين، وتتضمن هذه البرامج التكنولوجيا الحديثة، والأدوات، والمهارات، والأساليب المتبعة في مجال المتحف، إن تحسين أداء الموظفين عبر برامج تدريب المتحفيين هي مسؤولية كبيرة تقع على عاتق مدراء المتاحف، وحين يتم تحديد احتياجات التدريب يجب وضع خطة التدريب وهذا ما يستوجب إنشاء مركز إقليمي لعلوم المتاحف في البلدان العربية، وإما تأخذ إحدى الجامعات الموجودة على عاتقها هذه المبادرات لضمان درجة عالية من الاحتراف.[2]

وعليه فالمتحف مطالب بمعرفة القوى العاملة به الإدارية والفنية ومستواها الحقيقي، وما تتطلبه من تدريب، وهيكل التنظيم، والأجور، وحتى طبيعة العلاقة بين العاملين التي يجب أن تبنى على الثقة والاحترام والحوار المتواصل بينهم، ليتم في الأخير الاستغلال الأمثل لهذه الطاقات، والعمل على تطويرها بالتوازي مع التطور الذي يعرفه مجال المتاحف بشكل عام.

ب- **المحيط الخارجي**: إن محيط المتحف ما هو إلا المجال الذي يمارس فيه نشاطاته والذي يتميز بالتغير والتعدد والتداخل وهذا ما يشكل تحديات كبيرة له، والذي نقصده بالمحيط الخارجي هو المحيط القانوني والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي للمتحف، والذي تتمخض عنه مجموعة من الظروف إما تخدم المتحف أو تعيقه، ونجد أن البيئة الخارجية للمتحف قد تتحكم كليا أو جزئيا في توجهات المؤسسة.

✓ **المحيط القانوني**: لقد عرفت المؤسسة المتحفية في الجزائر تأخرا في إصدار تشريعات خاصة بها مقارنة بالفترة التي فتحت فيها هذه المؤسسات أبوابها للجمهور، فنجد أول مرسوم سنة 1985 وهو مرسوم رقم 85-277 المؤرخ في 29 صفر 1406هـ الموافق لـ 12 نوفمبر 1985. "القانون الأساسي النموذجي للمتاحف الوطنية" ثم تلاه المرسوم التنفيذي الثاني رقم 07-160 المؤرخ في 10 جمادى الأول 1428هـ الموافق لـ 27 مايو سنة 2007 "شروط إنشاء المتاحف ومهامها

[1]- محمد عمر الرشيدات، المتاحف دورها طرق تطويرها والمعوقات التي تعترضها، متاحف حضارة...، مرجع سابق ، ص49.

[2]- بيتي بوو، تدريب موظفي المتاحف والتعاون الدولي، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص421- 424.

وتنظيمها وسيرها" وألغي المرسومين السابقين، وفي سنة2011 تم إصدار المرسوم الجديد المعمول به حتى اليوم الموضوع تحت رقم 11-352 المؤرخ في 07 ذي القعدة 1432هـ "القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي".

وعليه فإن المحيط القانوني للمتحف هو في تغير مستمر، ولهذا وجب على القائمين على هذه المؤسسة أن تكون لهم الدراية الكاملة بهذه النصوص بابا بابا ومادة مادة، وذلك حتى يتماشى المتحف مع الإطار القانوني الذي وضع من أجله من ناحية التسيير والتمويل وحتى الأنشطة.

✓ **المحيط السياسي:** لا يمكن للمتحف أن يهمل الجانب السياسي للدولة الذي ينتمي إليها، والذي ينعكس بشكل مباشر عليه فكما كانت الجو السياسي مضطربا كلما أعاق المتحف عن القيام بأنشطته، وبالتالي عدم تحقيق أهدافه، لأن الجمهور ستكون له أولويات أخرى غير الثقافة، وهنا نقصد الجمهور المداوم على زيارة المتاحف، أما الجمهور غير المداوم فالمتحف سيكون آخر اهتماماته، وكلما استقرت الأوضاع السياسية كلما استقرت المؤسسة المتحفية أكثر وزاولت نشاطاتها بصفة طبيعية.

✓ **المحيط الثقافي:** يزدهر المتحف بازدهار المحيط الثقافي وهذا ما نلاحظه خلال المناسبات الوطنية والدولية، على حد سواء كشهر التراث، واليوم العالمي للمتاحف، حيث تصبح هذه الأخيرة قبلة للمختصين وللمثقفين ولعامة الشعب فيرتفع بذلك عدد الزائرين، والذي يكون منخفضا جدا في حالة غياب هذه المناسبات، وعلى سبيل المثال الفترة التي كانت فيها مدينة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية عرفت متاحف المدينة نشاطا كبيرا لم تعرفه من قبل.

✓ **المحيط التكنولوجي:** للتطور التقني دور هام في تحديد وإعطاء صورة أشمل عن ظروف العمل وقد أصبح من الضروري أن تواكب المتاحف هذه التطورات التي تساعد بشكل كبير في الوصول إلى الغايات المرغوب فيها، خاصة على مستوى حفظ المقتنيات التي تعتبر أهم وظيفة من وظائف المتحف، حيث أصبحت الأجهزة الحديثة قادرة على توفير بيئة مناخية مناسبة ومستقرة لجميع المقتنيات، وبالتالي حمايتها لأطول فترة ممكنة سواء كانت معروضة أو في قاعات المخزن.

لكن ما يلاحظ في المتاحف الجزائرية بشكل عام، أنها مازالت تقليدية لا تواكب ما تقدمه التكنولوجيا الحديثة في هذا المجال، وهذا من خلال اعتمادها المطلق على الواجهات فقط في عرض مقتنياتها، غافلة عن كل الأجهزة التوضيح الأخرى، ناهيك أنها لحد الساعة لا تستطيع توفير الحد الأدنى من شروط الحماية والحفاظ على مقتنياتها، والتي أصبحت مهددة بالاندثار في حالة لم تأخذ الإجراءات المناسبة خاصة المجموعات المتواجدة على مستوى المخازن التي تغيب فيها البيئة المناسبة للحفظ.

✓ **المحيط الاجتماعي**: يتأثر المتحف بهذا المحيط لأنه يقوم في الأساس على خدمة المجتمع، وتثقيفه والجمهور هو مورده الأساسي، ورسالته موجهة إليه، لكن المجتمع الجزائري لديه خصوصيات عديدة، وقد لا تكون الثقافة المتحفية من اهتماماته أو أولوياته، حيث يختلف الأفراد من حيث الدخل، ومن حيث المستوى الثقافي، ومن حيث القدرة الصحية، وعليه فإن زيارة المتحف مرهونة بالدخل الجيد خاصة بعد صدور القرار الوزاري الصادر في 06 مارس 2012، المحدد رسوم دخول المتاحف العامة، ومراكز الشرح والتفسير ذات الطابع المتحفي، ووفقا للمادة الثانية حددت رسوم الدخول إلى المتاحف العامة الوطنية، ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي بمائتي دينار جزائري 200دج، وبلغت رسوم الدخول إلى المتاحف المصنفة 300دج ثلاثمائة دينار جزائري، ما تسبب في نفور الزوار.

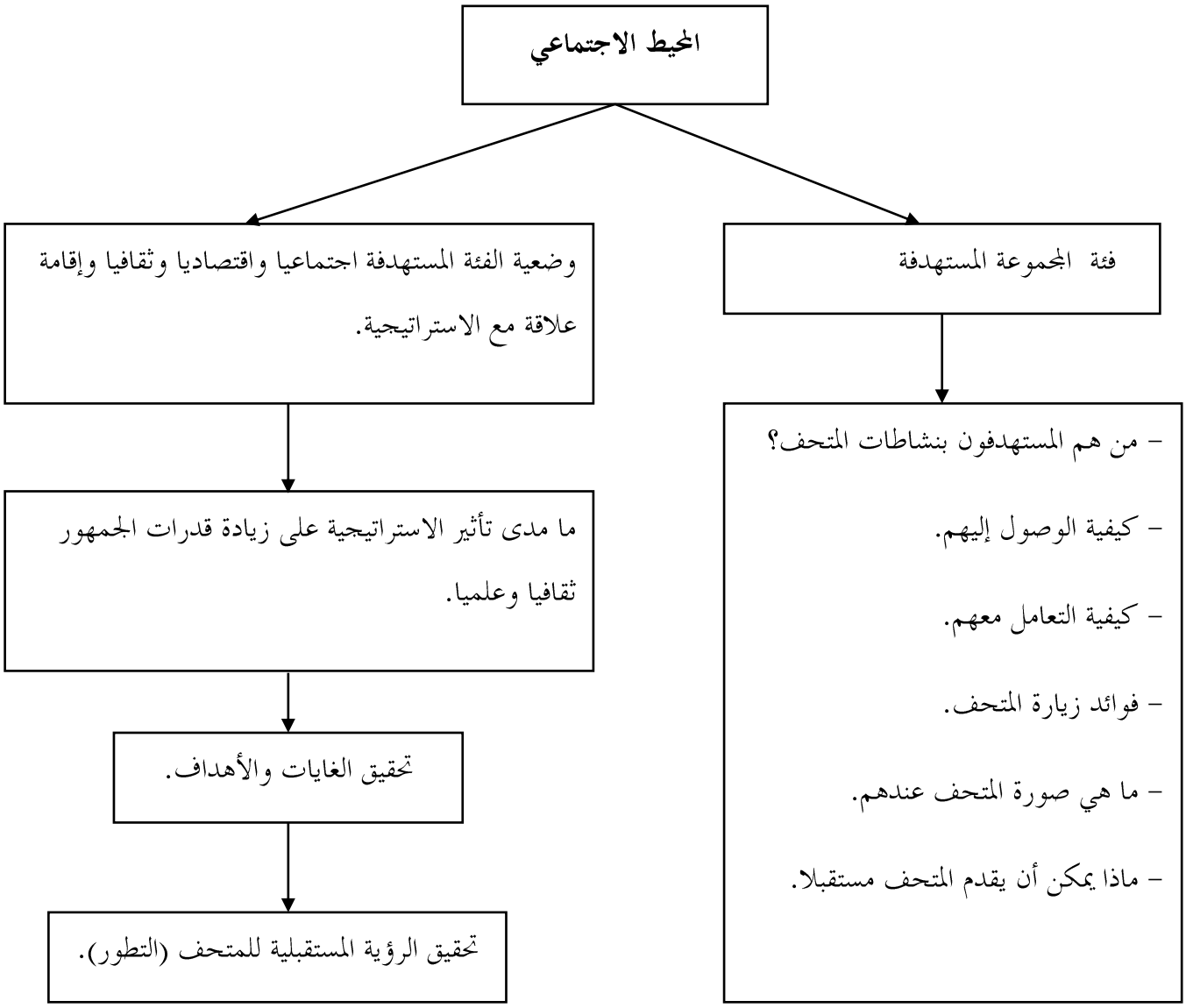
كما ارتبطت زيارة المتاحف في الجزائر بالمستوى الثقافي حيث نجد الزيارات تقتصر خاصة على طلبة الجامعات والطبقة المتخصصة والمثقفة، وبالقدرة الصحية للزوار فالمتاحف الجزائرية لا تسجل زيارات للمعوقين حركيا، وهذا يعود إلى أن المتاحف الجزائرية لم تأخذ هؤلاء بعين الاعتبار أثناء مرحلة التصميم، ولم تصمم أساسا لتكون متاحف، ويفضل في هذه الحالة تزويد المتاحف بأبواب كهربائية تفتح تلقائيا، وتكون هناك ممرات عريضة على جوانبها مقابض معدنية.[1]

وعلى العموم فان عدد الزوار في المتاحف أصبح يرتبط بواقع السياحة الثقافية، وقد أكدت بعض الدراسات المقامة بهذا الخصوص في فرنسا أن ارتفاع عدد زوار المتحف يرجع أساسا إلى تطور السياحة الثقافية.[2]

وللإشارة فإن جمع المعلومات عن هذه المتغيرات الخارجية يجب أن يكون بشكل متواصل وبكفاءة عالية، ليتم دراستها وتنظيمها وتحليلها وتقييمها بشكل جدي ودقيق، وذلك للتوصل في نهاية المطاف لاكتشاف وتحديد الظرف المناسب والظرف المعيق، ومن خلال إتباع خطوات التخطيط الاستراتيجي للمتاحف ستمكن في نهاية المطاف لا محالة من تحقيق النتائج المرجوة، والمتمثلة أساسا في تطوير المتحف والارتقاء به.

[1]- نسرين محمود التل، متحف لغير القادرين، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص 43.

[2]- Stéphanie CHATELAIN, **le contrôle de gestion dans les musées, ministère de l'éducation nationale de la recherche et de la technologie**, **economica**, Paris,1998, p77.



الشكل رقم (6): مخطط تحليل المحيط الاجتماعي للمتاحف.

من اعداد الطالبة

12- أهمية إدارة الاستراتيجية للمتاحف:

للإدارة الاستراتيجية الخاصة بالمتاحف أهمية كبيرة سواء كان على المستوى الداخلي للمتحف، أو على المستوى الخارجي والمتمثلة في:

✓ **تحديد صورة المتحف مستقبلا:** إن صياغة الاستراتيجية تتطلب قدرا كبيرا من الدقة في توقع الأحداث مستقبلا، مما يمكن من نجاح تطبيقها، وهذا ما يفرض على القائمين على شؤون المتحف تحديد وتوضيح استراتيجية المدى البعيد القائمة على مراعاة حالة حفظ المقتنيات بالدرجة الأولى، وتوافد الجمهور بالدرجة الثانية، وهل هناك احتمال تغيير مبنى المتحف أو جزء منه في الدرجة الثالثة، وبعد هذه الدراسات والتقييمات تأخذ القرارات الاستراتيجية التي من شأنها تطوير المتحف على جميع المستويات السابقة.

✓ **تقوية الشراكة بين المتحف والمحيط:** إن وجود الفجوة الثقافية في البلدان العربية عامة، والجزائر على وجه الخصوص، يعكس ضعف الأنشطة، والبرامج الثقافية، ونقص الإطارات البشرية، وعدم وجود سياسات ثقافية واضحة المعالم، مما أثر على ثقافة المجتمع وتطوره من جهة، ومن جهة أخرى أثرت هذه الفجوة على تطوير المتاحف وتوسعها، وعليه فالمؤسسة المتحفية مطالبة بدراسة وتحليل وظيفتها، وموقعها في المحيط الذي تتواجد فيه اجتماعيا وثقافيا، والموقع الذي تسعى إليه، وهذا ما يساعد على معرفة التوجهات الجديدة وتحديدها بشكل دقيق، والتي ينبغي أن تتبعها المؤسسة، والحاجات الملحة التي يمكن التعامل معها لسد هذه الفجوة.[1] وجعل المؤسسة المتحفية من أولويات المجتمع، عن طريق بناء الاستراتيجيات الفعالة وإقامة الشراكة المجتمعية.

✓ **تحقيق الأهداف المبتغاة وكذا مردودية بناءة:** من شأن المتحف تحقيق مردودية معتبرة إذا اعتمد على استراتيجية تقوم على جذب أعداد هائلة من الزائرين، وهذا عن طريق مختلف الأنشطة والبرامج التي يقدمها كالمعارض الدائمة والمؤقتة ذات المقاييس العالمية والتي تراعي أساسا الاختلافات والفوارق الموجودة بين هذه الفئات، كذلك تبني سياسة إعلامية جادة تقوم على التحسيس والتوعية كخطوة أولى لنجاح هذه المعارض والحرص على الوصول إلى جميع شرائح المجتمع، وكذا ربط المؤسسة المتحفية مع المؤسسات الفاعلة في مجال الثقافة والتعليم عن طريق المؤتمرات والأيام الدراسية والندوات.

✓ **الاستغلال الأمثل للموارد المادية والبشرية:** حيث تعتبر الموارد المادية والبشرية العمود الفقري للمتحف، والتي تعكس صورة المتحف ومستواه لدى جمهوره، فالإدارة الاستراتيجية تساعد على توجيه جهود المتحف توجيها صحيحا، كما تسهم في استخدام إمكانياته وموارده بطريقة فعالة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة بأقل جهد وبأقل تكلفة وفي الوقت المناسب.

[1]- بسمة الحسيني، مرجع سابق، ص44.

13- المؤسسة المتحفية في الجزائر قبل وبعد الاستقلال:

إن ما يميز تفكير الإنسان العربي بصفة عامة، هو أصالة المفهوم وهو ما يعكس حقيقة مؤكدة والتي تتمثل في أنه كلما كان المصطلح قديم وموجود في أمهات ومعاجم اللغة العربية، كلما كان استعماله أوسع وحضوره في الذهن أوفر وتطبيقه مؤكد، وإذا ما أسقطنا هذه العملية على مصطلح ومفهوم المتحف، نجد المعادلة صحيحة، فغياب المصطلح في اللغة العربية أدى إلى غياب ثقافة المتحف لدى المجتمع، فالكلمة حديثة جاءت مع القرن التاسع عشر هذه الفترة التي عرفت بمناخها المضطرب، والذي أتى على الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية لمعظم البلدان العربية، أدى إلى تغييب الثقافة المتحفية، فقد عرفت هذه الأمم ومن بينها الجزائر احتلالا أجنبيا طويلا عمل على هدم حضارتها وثقافتها.

ونجد من بين أهم أسباب غياب الثقافة المتحفية في هذه الفترة لدى المجتمع الجزائري هو تحقيق الاستقلال، الذي كان همه الوحيد، والحفاظ على الهوية الوطنية.[1] إضافة إلى الأسباب الدينية حيث تتنافى تعاليم الدين الإسلامي مع أغلب المقتنيات التي تعود للفترات القديمة، خاصة التماثيل منها بسب تحريم صناعة الأصنام وعبادتها، وعليه فان رفض الثقافة المتحفية من قبل الفرد الجزائري يعود إلى المقياس الذهني، وموقف الجزائريين تجاه المتحف لم يثبط عزيمة الاحتلال الفرنسي من إنشاء المتاحف، وبذل مجهودات في سبيل تأسيس هذه الثقافة، نظرا لانبهاره الكبير بما تحمله الجزائر، وجعلت الجزائر متحفا في الهواء الطلق هذا من جهة، ومن جهة أخرى التعرف على الإنسان الجزائري من خلال الرجوع إلى دراسة تراثه الثقافي الذي يعبر عن هويته الحقيقية.[2]

وفعلا بدأت الأفكار تتجسد على أرض الواقع بداية من سنة 1838، حيث تمت الموافقة على إنجاز متحف بالجزائر، ففي البداية ألحق هذا المتحف بالمكتبة العامة التي افتتحت سنة 1835 بدرب الشمس، وتعرض المتحف لسلسلة من التنقلات بداية من نقله إلى ثكنة الانكشارية قرب باب عزون، وفي سنة 1845 نقل إلى قصر الجنينة، ثم إلى دار بحي البحرية سنة 1848، ليعود بعدها ثانية إلى الجنينة، وفي سنة 1862 نقل إلى قصر مصطفى باشا، لتضاف إليه مجموعة التاريخ الطبيعي، أما

---

[1] – بخوش مراد، "المتحف بين حداثة المفهوم وتهميش المجتمع"، **المتحف الوطني سيرتا**، يوم دراسي حول المتحف والمدرسة، المتحف الوطني سطيف، وزارة الثقافة 26 نوفمبر 1997، ص58-62.

[2] – محمد البشير شنيتي، التراث الحضاري ودور البحث في تثمينه، **آثار**، ع 5، مجلة علمية تعنى بالآثار والتراث يصدرها معهد الآثار جامعة الجزائر،، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 1999، ص18.

القسم الإسلامي فقد كانت بدايته سنة 1846، ثم نقل بعد ذلك إلى مرتفعات مصطفى باشا 1896 ليكون بذلك نواة للمتحف الجزائري للآثار والفنون الإسلامية.[1]

ولم يكن متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية المتحف الوحيد الذي أنشأ أثناء الفترة الاستعمارية، بل أنشأت متاحف أخرى، والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، متحف سيرتا بقسنطينة نتيجة لمجهودات رواد الجمعية الأثرية بقسنطينة أمثال شاربونو Cher Bonneau، وكرولي Creuly، وريني Renier، والتي أسست سنة 1852، وإقناعها السلطات بفكرة المتحف، وفعلا خصصت له قاعة في وسط المدينة وتمثل دورها في الحفظ فقط ونتيجة لضيق القاعة نقلت الآثار إلى مقر البلدية القديمة نهج فلسطين سزري سابقا سنة 1860، لتنقل ثانية وتحديدا سنة 1904، إلى قاعة الحفلات ببلدية قسنطينة الحالية الأمر الذي رفضه أعضاء الجمعية وطالبو السلطة ببناء متحف يقوم بوظائف المتحف المعروفة، وحققت رغبتهم فعلا ببناء متحف وفتحت أبوابه سنة 1931 تحت اسم قوستاف ميرسي Gustave Mercier الأمين العام للجمعية الأثرية لتغير تسميته سنة 1975 إلى متحف سيرتا.

كما انشأ في ظل الهيمنة الاستعمارية متحف الباردو والذي أسس سنة 1928.[2] واسم الباردو وهو ترجمة للاسم اللاتيني Prado وهو اسم إسباني الأصل وتم تشييد القصر في أواخر القرن الثامن عشر.[3] وهذا المتحف عبارة عن معلم تاريخي أنشأ سنة 1930، وهو يتكون من قسمين معماريين القسم الأول يعود إلى الفترة العثمانية المتمثلة في القصر ومرافقه وقاعاته، والقسم الثاني الذي أحدث أثناء الفترة الاستعمارية والمتمثلة في الإسطبلات وحظائر واسعة والموجودة في الجهة الجنوبية للقصر، ويعرض هذا المتحف مجموعات مهمة تعود إلى عصور ما قبل التاريخ.[4]

تحتضن مدينة الجزائر متحفا آخر يعود إلى نفس الفترة والمؤسس سنة 1930 وهو متحف الفنون الجميلة، وقد وضع في المتحف أول المجموعات الفنية من لوحات وتماثيل تعود إلى الفن الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كما ضم المتحف رواقا خاصا بالأعمال النحتية في العصر الوسيط وعصر النهضة والعصور الحديثة، ونماذج من فن التصوير تمثلت في لوحات

---

[1]- لخضر درياس، **المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية**، الوكالة المركزية للنشر والإشهار، طبع بسومر، الجزائر، 19 أبريل 1997، ص4-6.

[2] - عفيف البهنسي، مرجع سابق، ص145.

[3]- أحمد طالب الإبراهيمي، **فنون ومتاحف الجزائر**، إدارة الشؤون الثقافية، المتاحف الوطنية الجزائر، 1968، ص28.

[4]- إدريس يوسف، التعريف بالمتحف، التحفة وأشهر المتاحف حالة المتحف الوطني الباردو، **مكانة المتحف في المنظومة...** ، مرجع سابق، ص40.

نادرة من الفن الفرنسي، والتي تمتد من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين وقد أقيم هذا المتحف على سفح هضبة مصطفى بالجزائر، ويعتبر المتحف الوطني للفنون الجميلة أهم متاحف الفنون في الجزائر، وقد تم إنجازه بين سنتي 1927-1930 من طرف المهندس "بول قيون".[1]

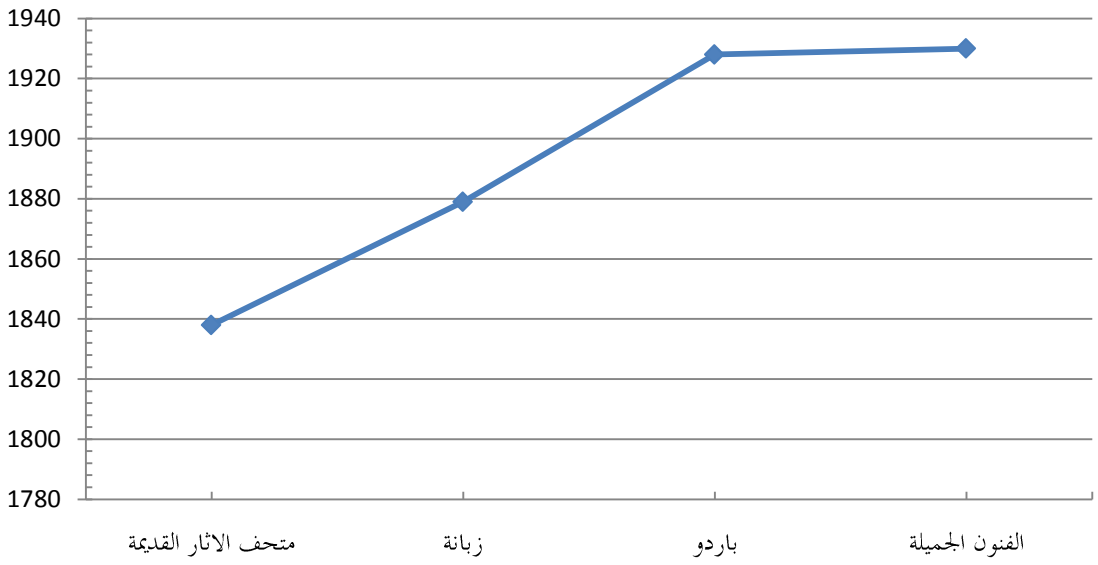
وهذا فيما يخص متاحف الشرق الجزائري أما عن منطقة الغرب الجزائري فلم تحظى بمثيلتها، حيث اقتصر الأمر على إنشاء متحف "دوميات" Demaeght بوهران، وذلك سنة 1879، من طرف جمعية الجغرافيا والآثار، هذا المتحف الذي كان بسيطا جدا في بدايته عماده تحف موضوعة بشكل غير مدروس بقاعة الطير في مقر البلدية القديمة في ساحة الجمهورية، فلم تكن بذلك مؤسسة متحفية بالشكل المعروف، هذه الأخيرة التي رغب في إنشاءها الرائد "دوميات" Demaeght وقام بدعمها، وذلك بتوعية مواطني المنطقة ومطالبتهم، وحثهم، على ضرورة إثراء المعروضات السابقة، وفعلا تم هذا الأمر وبعد أربع سنوات تقريبا وبالتحديد سنة 1882، كونت مجموعات هائلة من التحف وفي 06 أوت 1891 حولت مجموعاته إلى مدرسة بحي سيدي الهواري العتيق، مما شجع أكثر سكان المدينة إلى إثراء المتحف بهبات وتبرعات لها علاقة بتاريخ المنطقة والتراث عامة، وفي 04 ماي 1898 وبعد وفاة المحافظ دوميات حمل المتحف اسمه عرفانا للمجهودات الجبارة التي بذلها في هذا الميدان، إلا أن المكان أصبح ضيقا على المقتنيات، وبمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية للاحتلال تم تشييد المتحف الحالي الذي يعتبر تحفة في فن العمارة، وفي 11 نوفمبر 1935 تم تدشين المتحف بالبناية الحالية وفي 27 ماي 1986 صنف المتحف ضمن المتاحف الوطنية، وغيرت تسميته ليصبح متحف أحمد زبانة الوطني.[2]

ورغم الدوافع الخفية للمستعمر في إنشاء المتاحف إلى أن الفضل يرجع إليه لإدخال هذه المؤسسة ضمن المنظومة المؤسساتية الثقافية في الجزائر، فمعظم المؤسسات الثقافية في الوقت الحالي هي إرث عن المرحلة الاستعمارية، وغداة الاستقلال نجد ولاية سطيف كانت السباقة إلى ذلك، بتأسيسها المتحف الجهوي لمدينة سطيف في 30 أفريل 1985، وبذلك اعتبر أول متحف بني خصيصا كمتحف عصري بعد الاستقلال.

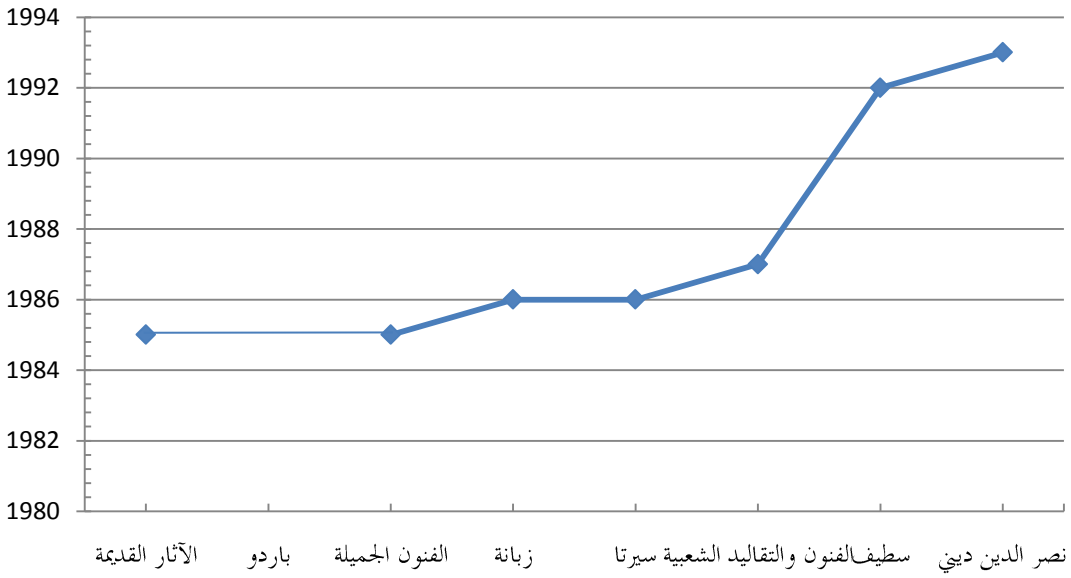
---

[1]- عفيف البهنسي، مرجع سابق، ص145-146.

[2]-http://www.m-culture.gov.dz/mc2/ar/fiche_site.php ?id6، موقع وزارة الثقافة، المؤسسات ، المتاحف، المتحف الوطني أحمد زبانة



المنحنى رقم (1): مساهمة الاستعمار الفرنسي في تأسيس المتاحف في الجزائر



المنحنى رقم(2): تاسيس المتاحف الوطنية في الجزائر

14- لمحة عن المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة بالجزائر العاصمة:

دشن المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية في موقعه الحالي في حديقة الحرية وسط العاصمة عام 1897، من طرف رئيس الجمهورية الفرنسية فليكس فور Felix Faure، وعكس هذا التأسيس بذل الكثير من الجهود، وكذا توالي عدة أحداث توجت في نهاية المطاف بهذا التأسيس، حيث تمكن المقتصد "بريسون" سنة 1838 من تشييد المتحف بالجزائر بدلا من فرنسا، وضمه إلى المكتبة العامة بدرب الشمس ثم ثكنة الإنكشارية باب عزون، لينقل المتحف سنة 1845 إلى قصر الجنينة، وسنة 1848 إلى دار بحي البحرية، ثم إلى قصر مصطفى باشا ليكون مقرا جديدا للمتحف والمكتبة معا وهذا سنة 1862.[1]

هذا فيما يخص القسم القديم للمتحف أما بالنسبة للقسم الإسلامي فتوالت الأحداث بالشكل التالي:

بدأ الاهتمام بجمع التحف الإسلامية منذ سنة 1846، ليتم عرض ما تم جمعه في معرض دائم ببلدية الجزائر سنة 1854، ثم تقرر إقامة مزاد علني للهواة قصد بيع التحف سنة 1889، ليتم في نهاية المطاف ضم المجموعات الإسلامية إلى القسم القديم بمرتفعات مصطفى باشا سنة 1896، وتدشين المتحف بالمقر الحالي سنة 1897 كما سبق ذكره.[2]

وأسس متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية كمتحف وطني سنة 1985، بإصدار مرسوم رقم 85-279 مؤرخ في 29 صفر عام 1406 الموافق ل 12 نوفمبر 1985 يتضمن إحداث متحف وطني للآثار القديمة، حيث تضمنت المادة الأولى عملا بأحكام المرسوم رقم 85-279 مؤرخ في 29 صفر عام 1406 الموافق ل 12 نوفمبر 1985 يحدث متحف وطني للآثار القديمة يتولى إعداد المجموعات الأثرية الخاصة بالأزمنة العتيقة والإسلامية والعثمانية ويكون مقره بالجزائر العاصمة.[3]

وبعد تسعة عشر سنة وتحديدا سنة 2004 تم افتتاح الجناح الجديد الخاص بعرض التحف الإسلامية، ليبقى البناء القديم خاصا بعرض التحف القديمة، وهو الشكل الذي لا يزال عليه المتحف إلى حد الساعة، ويعد المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية من أهم المتاحف الجزائرية نظرا لكثافة مقتنياته من جهة، ومن جهة أخرى نظرا لأهميتها وندرتها التي تعود إلى مختلف الحضارات المتعاقبة على الجزائر، لكن في اعتقادنا لم توفق الهيئات المسؤولة في اختيار موقع المتحف داخل حديقة

---

[1]- لخضر درياس، المتحف الوطني للآثار القسم الإسلامي نشأته وتطوره، **حوليات المتحف الوطني للأثار**، ع01، الجزائر، 1991، ص08-09.

[2]- نفسه، ص08.

[3]- المرسوم رقم 85-279 المؤرخ في 29 صفر 1406 الموافق ل 12 نوفمبر 1985 المتضمن إحداث متحف وطني للآثار القديمة.

الحرية، حيث شكل هذا الموقع العديد من الأخطار على مختلف مقتنيات المتحف سواء كانت عضوية أو غير عضوية على قدم المساواة.

15- لمحة عن المتحف العمومي الوطني سطيف:

تأسس المتحف العمومي الوطني سطيف في 30 أفريل 1985 كمتحف جهوي، وبذلك اعتبر أول منشأة أحدثت خصيصا لإيواء وظيفة المتحف بعد الاستقلال.

وترجع مقتنياته إلى سنة 1896 حيث انطلقت عملية جمع التحف التي عرضت في حديقة أورليون الأمير عبد القادر حاليا، وفي سنة 1932 افتتحت قاعة بثانوية "ألبارتيني" محمد قيرواني حاليا، وهذه المقتنيات كونت النواة الأولى لمتحف سطيف الجهوي الذي حول إلى قصر العدالة القديم سنة 1968، هذا الأخير الذي كان مهددا بالسقوط، وهذا ما دفع بالسلطات إلى إحداث المتحف الجهوي لسطيف سنة 1985، ليصبح متحفا وطنيا سنة 1992.

لم ينعزل متحف سطيف الوطني عن النسيج العمراني للمدينة، بل على العكس فقد استحوذ على أهم المناطق بها، والواقع في شارع رئيسي المعروف بشارع جيش التحرير الوطني، حيث نصادف مقر الولاية في الجهة الشرقية للمتحف وكذا القطاع العسكري، أما الجهة الشمالية فنجد دار الثقافة أما من الجهة الغربية فنصادف حديقة التسلية، ومن الجنوب نجد وسط المدينة والبريد المركزي.

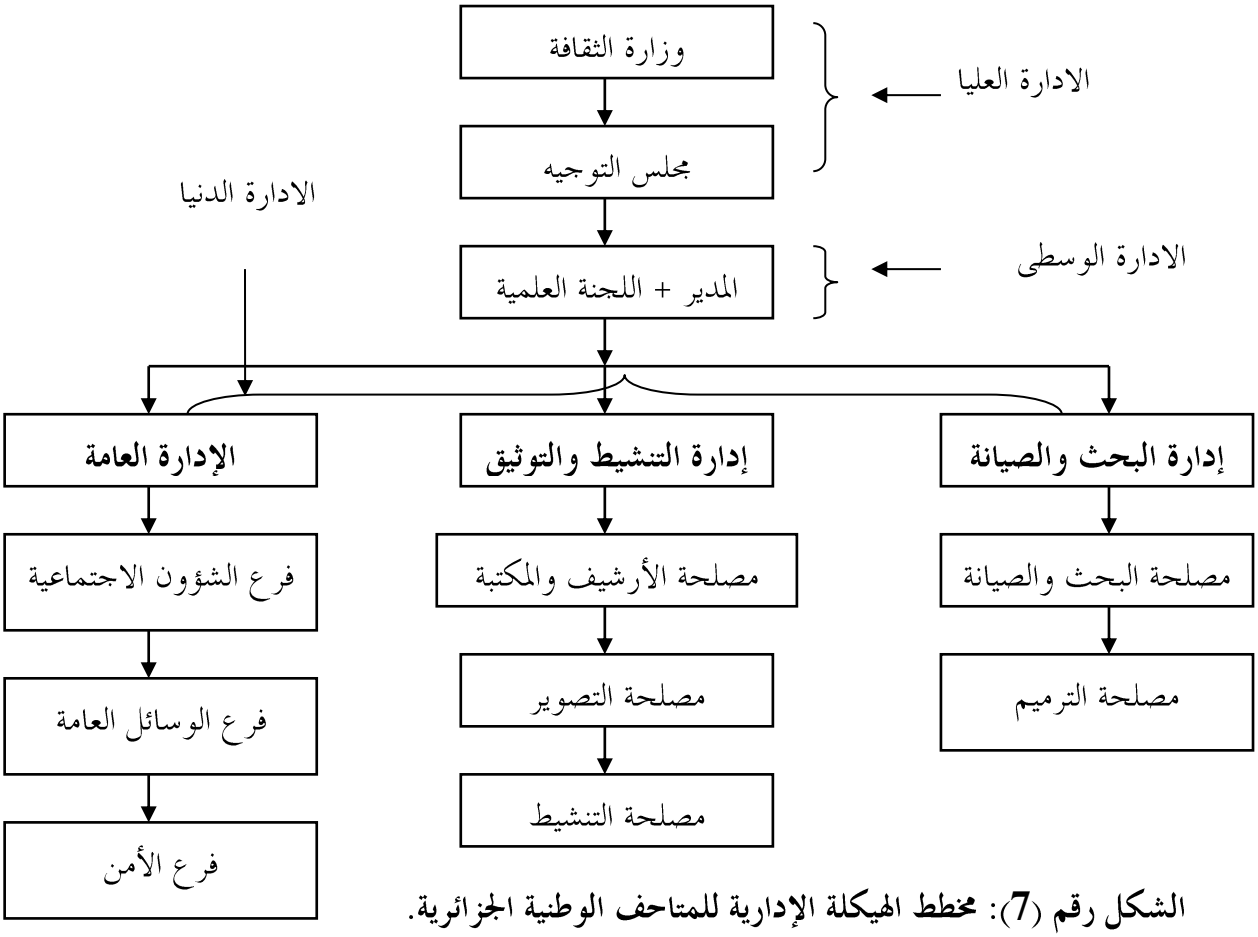
وليس هذا فقط فالمنطقة تضم العديد من رموز سطيف الحضارية والتاريخية والمتمثلة في المسجد العتيق، الحمامات الرومانية، عين الفوارة وهي على مسافة قريبة جدا من المتحف، وهذا إضافة إلى حديقة الأمير عبد القادر.

ونستطيع الحكم من خلال هذه المعطيات أن المنطقة التي يقع فيها المتحف تشكل ملتقى للعديد من القطاعات والمتمثلة في القطاع الإداري، القطاع الثقافي، والقطاع الأمني، وحتى الجانب السياحي والترفيهي للمدينة، وأهم نقطة يجب معالجتها في هذا المضمار هو إمكانية الوصول إلى موقع المتحف دون أي صعوبات أو العكس من ذلك، ونستطيع من خلال زيارتنا الميدانية المتكررة تأكيد سهولة الوصول إليه دون أي مشقة أو عناء وهذا بالنسبة للزوار وحتى العاملين به على قدم المساواة، ورغم هذه الإيجابيات للموقع لكن هذا لا يمنع أن يشكل في نفس الوقت آثار سلبية على حفظ مجموعات هذا المتحف نظرا لموقعه وسط نسيج عمراني .

16- مستويات الإدارة المتحفية في الجزائر وآليات اتخاذ القرار:

يتكون أي هيكل تنظيمي لأي مؤسسة من عدة مستويات إدارية، ويتضمن على الأقل ثلاثة مستويات، و لم تعرف الجزائر نظاما تشريعيا خاصا بالمتاحف إلا سنة 1985.

وعلى العموم فان آليات اتخاذ القرار في المؤسسات المتحفية الوطنية في الجزائر تكون بالشكل التالي:



الشكل رقم (7): مخطط الهيكلة الإدارية للمتاحف الوطنية الجزائرية.

16-1- مستوى الإدارة العليا:

تمثل الإدارة العليا الآلية الرئيسية في قيادة أي مؤسسة حيث تهتم برسم السياسة العامة، ووضع الأهداف الكلية، وتحديد الخطط العامة، والإشراف عليها، ومتابعة تنفيذها، ويكون اتصالها المباشر بالإدارة الوسطى. وقد تطرق المشرع الجزائري من خلال إحداث مرسوم رقم 11-352 إلى التسيير المتحفي، وتضمن المستويات التالية:

الوصاية: تقوم الوصاية برعاية شؤون المتحف الإدارية والمالية، والمتمثلة في وزارة الثقافة أو أي وزارة أخرى، وإشرافها يكون عن طريق هيئة تسمى المجلس التوجيهي، وذلك حسب المادة الحادية عشر من المرسوم رقم 11-352، وهو الذي يقرر الميزانية السنوية للمتحف ورقابة مديره ونشاطاته.

ويتكون المجلس من ممثل السلطة الوصية رئيسا، ممثل وزير الثقافة، ممثل وزير مكلف بالمالية، شخصيتان تعينهما السلطة الوصية بحكم كفاءتهما، ممثلي الإدارات المعنية الأخرى، وتحدد قائمتهم بموجب مرسوم الإنشاء، ويحضر مدير المتحف العمومي الوطني اجتماعات مجلس التوجيه بصوت استشاري، ويتولى أمانه ويمكن المجلس أن يستعين بأي شخص من شأنه أن يساعده في أشغاله.

ويتداول مجلس التوجيه للمتحف العمومي الوطني على الخصوص:

- ✓ مشروعي النظام والتنظيم الداخليين للمتحف وملحقاته.
- ✓ برامج الأنشطة السنوية والمتعددة السنوات وكذا حصائل نشاطات السنة المنصرمة.
- ✓ قبول الهبات والوصايا.
- ✓ الكشوف التقديرية للإيرادات والنفقات.
- ✓ مشاريع الميزانية وهذا حسب المادة الثالثة عشر من نفس المرسوم.

ويجتمع المجلس في دورة عادية مرتين في السنة على الأقل، بناء على استدعاء من رئيسه، ويمكن الاجتماع في دورة غير عادية بطلب من رئيسه أو من ثلثي 3/2 أعضائه.

ترسل الاستدعاءات مرفقة بجدول الأعمال قبل خمسة عشر يوما على الأقل من تاريخ الاجتماع ويمكن أن يقلص هذا الأجل في الدورات غير العادية دون أن يقل عن ثمانية أيام، لا تصح مداولات مجلس التوجيه إلا بحضور ثلثي من أعضائه على الأقل، وإذا لم يكتمل العدد يعقد اجتماع آخر خلال ثمانية أيام مهما كان العدد، تتخذ قرارات مجلس التوجيه بأغلبية الأصوات، وفي حالة تساوي عدد الأصوات يكون صوت الرئيس مرجحا، وتحرر المداولات في محضر وتدون في سجل خاص مرقم ومؤشر عليه، ترسل محاضر الاجتماعات إلى السلطة الوصية، للموافقة عليها خلال ثمانية أيام التي تلي الاجتماع.[1]

16-2- مستوى الإدارة الوسطى:

تعتبر الإدارة الوسطى همزة وصل بين الإدارة العليا والإدارة الدنيا أو التنفيذية، وهي تقوم بنقل وترجمة ما تضعه الإدارة العليا من أهداف، وسياسات، وخطط عامة، إلى برامج، وخطط تفصيلية ،وتنقلها إلى الإدارة الدنيا.

وحسب المادة الحادي عشر فإن المتحف العمومي الوطني يديره المجلس التوجيهي، ويسيره مدير، ويزود بلجنة علمية.[2]

---

[1]- الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص07، 08، العمود01، 02.

[2] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص07، العمود01.

1. المدير: وهو المسؤول الأول عن إدارة شؤون المؤسسة المتحفية وتنفيذ قرارات مجلس التوجيه.

ويتعين حسب المادة التاسعة عشر فيتم تعيين مدير المتحف العمومي الوطني بمرسوم بناء على اقتراح من السلطة الوصية وتنتهي مهامه بنفس الشكل، أما فيما يخص المهام فانه يكلف حسب المادة العشرين بضمان تسيير المتحف، وهو الأمر بصرف الميزانية، وبهذه الصفة يكلف على الخصوص بـــ:

- ❖ التصرف باسم المتحف وتمثيله أمام القضاء وفي جميع أعمال الحياة المدنية.
- ❖ إعداد مشروع الميزانية والالتزام بالنفقات والأمر بصرفها.
- ❖ إبرام جميع الصفقات أو الاتفاقيات أو العقود أو الاتفاقات في إطار التنظيم المعمول به.
- ❖ ممارسة السلطة السلمية على جميع مستخدمي المتحف والتعيين في المناصب تحضير اجتماعات مجلس التوجيه والمجلس العلمي.
- ❖ إعداد مشروعي النظام والتنظيم الداخليين.
- ❖ إعداد التقرير السنوي عن النشاطات وإرساله إلى السلطة الوصية.[1]

2. اللجنة العلمية: تكلف حسب المادة الثامنة عشر والتي يرأسها مدير المتحف العمومي الوطني بإبداء الآراء والتوصيات في مخططات العمل، وبرامج النشاطات العلمية، والتقنية للمتحف يتم اختيار أعضاء اللجنة العلمية من بين الشخصيات المعروفة بكفاءتها في هذا المجال تحدد تشكيلة اللجنة العلمية وسيرها بقرار من السلطة الوصية بناء على اقتراح مدير المتحف.[2]

16-3- مستوى الإدارة الدنيا:

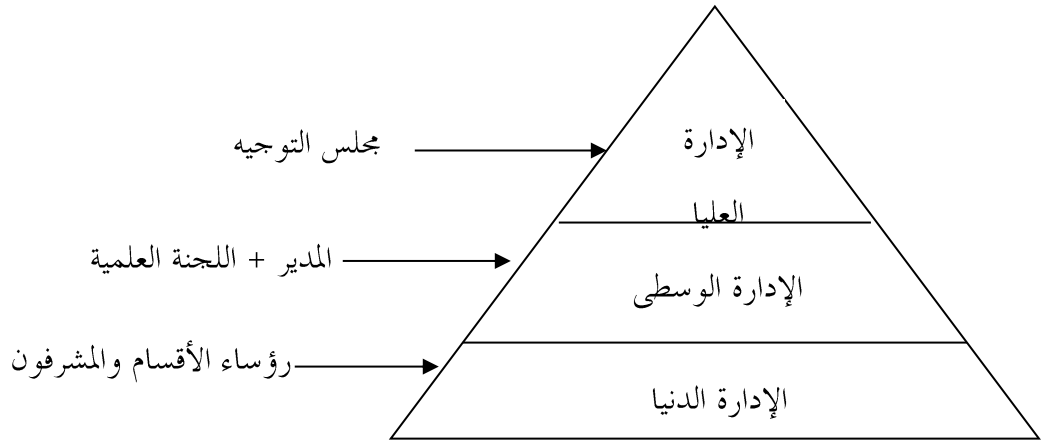
وهي تقع أسفل الهرم الإداري وتتمثل في رؤساء المصالح، والمشرفين وتعتبر علاقتهم مباشرة مع العمال الذين يقومون بالتنفيذ، وهذه الإدارة تتلقى أوامرها من الإدارة الوسطى، وتنفذ الخطط والبرامج التفصيلية التي وضعتها، ولهذا نجد الإدارة الدنيا تهتم أكثر بالتفاصيل والنواحي التقنية والفنية في المتحف، وحسب القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 29 ذي القعدة عام 1407هـ الموافق لـ 25 يوليو 1987 الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف الوطني للآثار القديمة، والقرار الوزاري المشترك الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف الوطني في مدينة سطيف المؤرخ في 25 شوال عام 1423هـ الموافق لـ 17 أبريل 1993 تم تقسيم الإدارات الداخلية "الإدارة الدنيا" للمتاحف كالتالي:

[1] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص08، العمود01.

[2] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص08، العمود01.

رقم المادة	التنظيم الداخلي للمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية	التنظيم الداخلي للمتحف الوطني في مدينة سطيف
المادة 01	يشمل التنظيم الداخلي للمتحف الوطني للآثار القديمة تحت سلطة المدير ما يأتي: – قسم البحث والمحافظة على الآثار. – قسم التنشيط والوثائق. – مصلحة الإدارة العامة.	يتكون التنظيم الداخلي للمتحف الوطني لمدينة سطيف تحت سلطة المدير ما يلي: – قسم البحث والحفظ. – قسم التنشيط والوثائق. – قسم الإدارة العامة
المادة 02	يضم قسم البحث والمحافظة على الآثار المصالح التالية: – مصلحة البحث والحفظ الآثار القديمة – مصلحة البحث وحفظ الآثار الإسلامية. – مصلحة مخبر الترميم	يشمل قسم البحث والحفظ ما يلي: – مصلحة البحث فيما قبل التاريخ وحفظه. – مصلحة البحث في الحضارات وحفظه. – مصلحة مخبر الترميم
المادة 03	يضم قسم التنشيط والوثائق المصالح الآتية: – مصلحة المكتبة والمحفوظات. – مصلحة التنشيط والنشريات. – مصلحة مخبر التصوير	يشمل قسم التنشيط والوثائق ما يلي: – مصلحة الوثائق والمكتبة. – مصلحة مخبر مكتبة الصور. – مصلحة التنشيط والنشر.
المادة 04	تضم مصلحة الإدارة العامة الفروع الآتية: – فرع المستخدمين والشؤون الاجتماعية. – فرع الوسائل العامة. – فرع الأمن.	تشمل مصلحة الإدارة العامة ما يلي: – فرع الموظفين والمالية. – فرع الوسائل العامة. – فرع الأمن.

الجدول رقم (1): يوضح التنظيم الداخلي لمتحفي الآثار القديمة ومتحف سطيف



الشكل رقم (8) المستويات الإدارية للمتحف الجزائري

17- التنظيم الإداري والتقني لمتحف العمومي الوطني الآثار القديمة:

للتعرف على التنظيم الاداري والتقني بالمتحفين ارتأينا توزيع استمارة على كامل الموظفين وعلى مستوى جميع المصالح، للوصول في الاخير إلى معرفة هذا الجانب، وبالرجوع كذلك إلى القرار الوزاري الخاص بتنظيم كل من المتحفين، حيث نجد:

17-1- **قسم البحث والمحافظة على الآثار:** هو القسم المسؤول عن مقتنيات المتحف بشكل مباشر سواء كانت مع مستوى قاعات العرض أو في المخزن.

- ❖ مصلحة الآثار القديمة.
- ❖ مصلحة الآثار الإسلامية.
- ❖ مخبر الترميم.

ويوجد قسم البحث والمحافظة على الآثار على مستوى الطابق الأول بجناح الفنون الإسلامية ما عدا مخبر الترميم الذي يوجد في الطابق الأرضي من نفس الجناح.

أ. **مصلحة الآثار القديمة والآثار الإسلامية:** سنتطرق إلى المصلحتين معا:

عدد الموظفين: تتشكل المصلحتين معا من اثنا عشر موظفا، حيث نجد لكل مصلحة على حدى ستة موظفين.

الاختصاص: حاملين شهادة ماجستير وليسانس في علم الآثار أغلبهم تخصص آثار قديمة.

المهام: تقوم هذه المصلحة بالمهام الآتية:

- ✓ المساهمة في الأبحاث العلمية.
- ✓ فحص كل ما يرد إلى المتحف من مقتنيات مهما كانت طبيعة عملية الاقتناء سواء شراء أو هبة أو من حفريات، والقيام بتسجيلها، ودراستها، وإما إعدادها للعرض أو توجيهها إلى المخزن.
- ✓ البحث والدراسة والحفظ والصيانة والجرد على مستوى قاعات العرض، وحتى على مستوى المخزن.
- ✓ إعداد بطاقات وسجلات الجرد ومختلف السجلات الأخرى مثل سجل حركة التحفة، سجل الودائع، سجل دخول التحفة.
- ✓ ضمان تسيير جيد للمقتنيات المتحفية وصيانتها.
- ✓ البحث البيبليوغرافي عن جميع التحف المتواجدة على مستوى المتحف.
- ✓ ضمان حماية وحفظ المجموعات عن طريق توفير المناخ الملائم سواء في قاعات العرض أو المخزن.
- ✓ ضمان تقديم عرض جيد للجمهور.
- ✓ تنظيم المعارض والمحاضرات والمؤتمرات واللقاءات والمشاركة فيها سواء كانت وطنية وحتى دولية.

✓ توجيه ومساعدة الطلبة والباحثين.

ب- مخبر الترميم:

عدد الموظفين: يتشكل مخبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية من خمسة موظفين.

الاختصاص: حاملين شهادة ليسانس وماجستير في علم الآثار تخصص صيانة وترميم

المهام: نجد المهام التالية:

✓ ترميم وصيانة التحف سواء كانت في قاعات العرض أو في المخزن.

✓ البحث في مجال الصيانة والترميم.

✓ ضمان سلامة المجموعات.

✓ القيام بالمهام التالية: التنظيف والصيانة الدورية وعمليات التقوية، التغليف والتعليب في حالة نقل التحف، وللإشارة كثيرا ما يستعين المخبر بمختصين أجانب في عمليات الترميم التي تتم على مستوى المخبر.

وعليه يكون العدد الإجمالي للموظفين على مستوى قسم البحث والمحافظة سبعة عشر موظف تقني، إضافة إلى موظفين آخرين مكلفان بالأشغال الإدارية للقسم، فيكون بذلك العدد الإجمالي تسعة عشرة موظفا.

17-2- قسم التنشيط والوثائق:

❖ مصلحة المكتبة والمحفوظات.

❖ مصلحة التنشيط والنشريات.

❖ مصلحة التصوير.

يتواجد هذا القسم على مستوى جناح الإدارة الخاصة بالمتحف، ما عدا مخبر التصوير المتواجد في الطابق الأرضي لجناح الفنون الإسلامية.

أ. **مصلحة المكتبة والمحفوظات:**

عدد الموظفين: تتشكل هذه المصلحة من خمسة موظفين.

الاختصاص: نجد عدة اختصاصات والمتمثلة في ليسانس في علم الآثار، ليسانس علم التوثيق والمكتبات، الأدب العربي، الفنون الجميلة، الإعلام الآلي.

المهام: نجد المهام التالية:

✓ فهرسة وإحصاء وتصنيف الكتب يدويا وآليا.

✓ الإعارة الداخلية لمحتويات المكتبة للدارسين والباحثين سواء كانوا منخرطين أم لا وحتى موظفين المتحف تقدم لهم يد المساعدة في المكتبة.

- ✓ اقتناء الكتب والمجلات والدوريات سواء كانت بالعربية والفرنسية الخاصة بالمتاحف وبالآثار بشكل عام.
- ✓ إرشاد القراء ونسخ احتياجاتهم من الكتب.
- ✓ المحافظة على الكتب والوسائل التي تتضمنها المكتبة.

ب. مصلحة التنشيط والنشريات:

عدد الموظفين: لها نفس العدد مع مصلحة المكتبة والمحفوظات أي خمسة موظفين وهذا على اساس ما وجد في المتحف.

الاختصاص: نجد كذلك عدة تخصصات موظفين آثار قديمة، آثار إسلامية، أدب عربي، إعلام آلي.

المهام: نجد المهام التالية:

- ✓ التكفل بالإرشاد المتحفي في قاعات المتحف.
- ✓ القيام بالمقابلات مع الصحافة.
- ✓ تنظيم المعارض المؤقتة بالاشتراك مع مصلحة البحث والمحافظة.
- ✓ تنظيم وتسيير الورشة الموجودة على مستوى القسم القديم كإقامة ورشات الأطفال مثل الورشة الخاصة بالفسيفساء والفخار.
- ✓ تنظيم الزيارات الموجه لأفواج المدارس والوفود الرسمية.
- ✓ إصدار المجلات العلمية، وكتالوجات والمطويات والملصقات الخاصة بالمعارض المؤقتة أو بأي نشاط ثقافي تقوم به المؤسسة.
- ✓ إصدار الأفلام الوثائقية حول المقتنيات المتحفية.
- ✓ تنظيم الملتقيات والمحاضرات والأيام الدراسية والمشاركة فيها وذلك بالاشتراك مع مصلحة البحث والمحافظة.

جـــ. مصلحة التصوير:

عدد الموظفين: يوجد بهذه المصلحة موظفين.

الاختصاص: تقني تصوير، وإعلام آلي.

المهام: نجد المهام التالية:

- ✓ تغطية عمليات الترميم من البداية وحتى النهاية.
- ✓ أخذ الصور الخاصة ببطاقات الجرد.
- ✓ أخذ الصور الخاصة بالنشر الإشهاري.

- ✓ تغطية كافة نشاطات المتحف من ملتقيات، محاضرات، المؤتمرات، الأيام الدراسية، الورشات وخاصة المعارض المؤقتة، وبالتالي تكون نشاطات مخبر التصوير بالتوازي مع نشاطات قسم البحث والمحافظة في المتحف وكذا نشاطات مصلحة التنشيط والنشريات.

17-3- مصلحة الإدارة العامة:

- ❖ فرع المستخدمين والشؤون الاجتماعية.
- ❖ فرع الوسائل العامة.
- ❖ فرع الأمن.

تتواجد هذه المصلحة على مستوى جناح الإدارة، ما عدا فرع الأمن الموجود بجانب أو يتقدم جناح الفنون الإسلامية.

أ. فرع المستخدمين والشؤون الاجتماعية:

عدد الموظفين: نجد موظفين.

الاختصاص: الموظفين اختصاص الحقوق والعلوم الإدارية.

المهام: تسيير وتنظيم شؤون الموظفين من حيث الأجور، العطل، الغياب، التنصيب.

ب. فرع الوسائل العامة:

عدد الموظفين: موظفين فقط.

الاختصاص: أدب عربي وعلوم إدارية.

المهام: هي الجهة المسؤولة عن اقتناء جميع لوازم المتحف، وعلى جميع مستوياته سواء كانت خاصة بقاعات العرض أو التخزين أو الورشة، وحتى مكاتب الموظفين، كما تقوم بتوفير جميع احتياجات المعارض والنشاطات التي يقوم بها المتحف.

جـ. فرع الأمن:

عدد الموظفين: عشرون موظفا.

الاختصاص: أغلبهم لا يملكون مؤهلات علمية أو شهادات.

المهام: نجد المهام التالية:

- ✓ الحرص على سلامة وأمن المتحف داخليا وخارجيا.
- ✓ مراقبة الزائرين وجميع تحركاتهم على مستوى القاعات، وإبلاغهم بأن عملية التصوير والتدخين ممنوعة منع كذلك محاولات اللمس أو الفتح لبعض الواجهات.
- ✓ حماية التحف والأجهزة والوسائل الموجودة على مستوى المتحف من السرقة.

وتتطلب وظيفة موظف الأمن في المتاحف خبرة ودراية بنقاط عديدة والتي يتطرق إليها كتاب الأمن في المتاحف الصادر عن هيئة اليونسكو وأهم النقاط التي تطرق إليها نجد:

- التأكد من غلق النوافذ والأبواب بإحكام خلا فترة الليل.
- اتخاذ الإجراءات المناسبة في حلة اقتحام المتحف كقطع التيار الكهربائي، وتشغيل أجهزة الإنذار.
- التأكد من وجود جميع التحف في أماكنها بالطريقة الصحيحة.
- في حالة الرغبة تعديل وضعية أي تحفة يجب طلب الأخصائيين.
- إدراك أن خطر الحرائق وتسرب المياه هما من أشد الأخطار على المقتنيات وضرورة الحرص على معاينة أماكن وضع المطافئ وحالتها، وكذا أجهزة الإنذار، وحتى أجهزة الاتصال والمراقبة.
- مراقبة عملية التنظيف.
- الإبلاغ عن أي توقف في الأجهزة والوسائل المستخدمة للمصلحة المعنية.
- التحقق من هوية الزائرين قبل تقديم بطاقة الزائر، والحرص على ترك أمتعتهم في مدخل المتحف، ومراقبتهم أثناء الزيارة، وتوجيههم في حالة السلوك الخاطئ.
- مراقبة محيط المتحف والنشاطات المقامة به.
- معاينة القاعات خلال فترة الليل والتأكد من خروج جميع الزائرين عن طريق عملية تفقد مبنى المتحف، والتزام اليقظة والحذر بشكل مستمر.[1]

للإشارة فإن العشرون موظفا لا يعملون في نفس التوقيت ففرقة مخصصة للحراسة خلال فترة النهار وفرقة أخرى خلال فترة الليل.

وخلال فترة النهار نجد خمسة موظفين على مستوى القسم القديم، وأربعة موظفين على مستوى جناح الفنون الإسلامية، كما نجد كذلك أربعة موظفين في فناء المتحف، أي خارج قاعات العرض والعدد الباقي من الموظفين يزاولون نشاطهم خلال الليل.

كما تتضمن مصلحة الإدارة العامة مكتب المحاسبة نجد على مستوى هذا القسم موظف واحد، ومكتب الأمين بالصرف وبه موظفان، وهذين القسمين لم يذكرا في القرار الوزاري الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف.

[1] - Adalberto BIASIOTTI, **secureity at museums, cultural heritage protection,** handbook n° 1, UNESCO France, 2006, p03-24.

18- التنظيم الإداري والتقني للمتحف العمومي الوطني سطيف:

لم يختلف متحف سطيف كثيرا في الهيكلة الإدارية عن متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية حيث نجد:

18-1- قسم البحث والمحافظة:

حسب القرار الوزاري المؤرخ في 25 شوال 1423 – 17 أبريل 1993 فإن قسم البحث والمحافظة يتكون من:

- ❖ مصلحة البحث فيما قبل التاريخ وحفظه.
- ❖ مصلحة البحث في الحضارات وحفظه.
- ❖ مصلحة مخبر الترميم.

ومن خلال عملي الميداني فإن قسم الأبحاث والمحافظة يتواجد في الطابق الثاني للمتحف، وهذا القسم هو أوسع مما تطرق إليه المرسوم حيث تشتمل دائرة البحث والحفظ على:

- مصلحة البحث فيما قبل التاريخ وحفظه.
- مصلحة البحث في الحضارات وحفظه.
- مصلحة مخبر الترميم.
- مصلحة الجرد والتنشيط الثقافي.
- مصلحة مخبر التصوير.
- مصلحة المكتبة والوثائق.

عدد الموظفين: تتشكل دائرة البحث والحفظ بمتحف سطيف من خمسة عشرة موظفا.

الاختصاص: يحمل الموظفين شهادات في علم الآثار تخصص آثار قديمة في الغالب، بالإضافة إلى تخصصات والتي تتمثل في ماجستير علم الاجتماع، تقني سامي في الإرشاد المتحفي، إعلام آلي، آداب.

المهام: المهام الخاصة بهذا القسم "البحث والحفظ" هي نفسها المذكورة سابقا في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، والمتعلقة بمهام مصلحة البحث والحفظ، ومخبر التصوير، والمهام المتعلقة كذلك بمصلحة المكتبة والمحفوظات، وأخيرا مصلحة التنشيط والنشريات.

أما جوهر الاختلاف فيكمن في غياب المهام المتعلقة بمصلحة المخبر في متحف الآثار القديمة فقسم البحث والمحافظة بشكل عام ومخبر الترميم على مستوى متحف سطيف لا يقوم بأية عملية ترميم، ويقتصر دور المتحف في هذا المجال على التنظيف وأعمال الصيانة البسيطة.

18-2- مصلحة الإدارة العامة: تتكون هذه المصلحة من:

أ- مصلحة الأمن:

عدد الموظفين: يتشكل فرع الأمن بمتحف سطيف من أربعة عشرة موظفا.

المهام: هي نفس المهام المذكورة في متحف الآثار القديمة والمتعلقة بفرع الأمن، كذلك يكمن الاختلاف في عدد الموظفين والذي يصل عددهم أربعة عشرة متناوبين على الحراسة والمراقبة، حيث نجد سبعة في النهار وسبعة آخرين أثناء الليل.

ب- **فرع الموظفين والمالية وفرع الوسائل العامة:** لا تختلف هاتين الإدارتين عن متحف الآثار القديمة لا من حيث عدد الموظفين ولا من حيث المهام، فنجد أنهما متشابهان:

- ✓ ضمان تسيير الموارد البشرية والمالية والمادية للمتحف في أحسن صورة.
- ✓ السهر على نظام المؤسسة عبر مصالح الإدارة.
- ✓ توفير احتياجات المتحف.

وبعد توضيح المهام المنوطة بأقسام المتحف قسم البحث والحفظ، قسم التنشيط والوثائق، والإدارة العامة وكذلك المصالح التي تضمنها كل قسم، وبالرجوع إلى المهام المتعلقة بالمؤسسة المتحفية في الجزائر المذكورة في المرسوم رقم 11-352 المؤرخ في 7 ذي القعدة 1432 الموافق لـــ 5 أكتوبر 2011 المحدد للقانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي، نتأكد أن متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف متقيدان بالمهام المسطرة في المادة الثالثة من هذا المرسوم.

19- التنظيم المالي لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف:

تعد الإدارة المالية من أكثر المهام الإدارية دقة وحساسية، فالمسألة المالية هي المؤشر الحيوي لمقياس تطور المتحف، وإشعاعه المستقبلي، والزائر في القرن الواحد والعشرين أصبح يطالب بدخول المؤسسة المتحفية عالم الحداثة والتطور، والتخلي عن كل ما هو كلاسيكي في عروضها، وتعويضها بالأجهزة السمعية والبصرية، وهذا ما تطلب مبالغ كبيرة تدفع بإدارة المتحف بالبحث وإيجاد الموارد المالية الثابتة وطويلة المدى.

وتضبط ميزانية المتاحف الوطنية في الجزائر من قبل وزارة الثقافة أو أي سلطة وصية على المتحف، وذلك على هامش مداولات المجلس التوجيهي.[1] للمصادقة على الميزانية المنعقدة كل سنة، ويكون هذا الضبط متوافقا مع احتياجات المتحف، والاقتراحات المالية المقدمة من قبل إدارته.

[1] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص07، العمود02.

وينطلق إعداد الميزانية من الأنشطة والبرامج المحددة في الخطة ويجب الحرص عند إعداد الميزانية على أن تكون بنودها واضحة ومفصلة، وأن ترتبط بشكل واضح بالأنشطة.[1] وتعرف الميزانية بأنها "خطة تقديرية تحدد بقدر الإمكان الإيرادات المنتظرة في السنة المالية القادمة، والأجزاء التقريبية التي تخصص للأنواع المتعددة للمصروفات".[2]

ولو نعود إلى المرسوم رقم 11-352 في مادته الثالثة عشر نجد أن من بين مهام المجلس التوجيهي:

- الكشوف التقديرية للإيرادات والنفقات.
- مشاريع الميزانية.
- الحسابات السنوية.
- حصائل نشاطات السنة المنصرمة.

هذا فيما يخص المجلس التوجيهي، أما في ما يخص المدير فتضمنت المادة العشرين من نفس المرسوم أنه مكلف بإعداد مشروع الميزانية، والالتزام بالنفقات، والأمر بصرفها، ووفقا كذلك للمادة السابعة من نفس المرسوم "المتحف العمومي الوطني مؤسسة عمومية ذات طابع إداري تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي".[3]

وعليه فإن المشرع الجزائري قد صنف متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف ضمن المتاحف العمومية الوطنية، إذ أنهما يتميزان بالاستقلالية المالية، حيث نجد إدارتهما العامة تضم قسم يدعى قسم المحاسبة، هذا الأخير الذي يهتم بإيرادات ونفقات المؤسسة المتحفية بشكل دقيق.

والتي نجدها تتمثل في:

أ. الإيرادات:

- رسوم الدخول.
- رسوم التصوير الفتوغرافي والأفلام السينمائية والتي حددها القرار الوزاري الصادر في 06 مارس 2012.
- الأرباح المتحصل عليها من بيع النشريات.
- الهبات والتبرعات التي تقدمها الجماعات المحلية والهيئات العمومية.

---

[1]- بسمة الحسيني، مرجع سابق، ص37.

[2]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص88.

[3] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص06، 07، 08، العمود01، 02.

- إعانات الدولة والتي تشكل أكبر نسبة من الإيرادات.
- الهبات والهدايا المقدمة من طرف الأشخاص.
- رسوم دخول المعارض المؤقتة.

ب. النفقات:

- تشكل رواتب الموظفين القسم الأكبر من النفقات الإجمالية.
- النفقات الإدارية والتي تشمل تجهيزات المكاتب وكل النفقات المتعلقة بها.
- إثراء المجموعات المتحفية والمحافظة عليها على ما هو موجود منها على مستوى
- نفقات تنظيم المعارض وتشمل التجهيزات والوسائل الخاصة بالعرض.
- مختلف نشاطات المتحف كالمحاضرات وعقد الندوات والأيام التكوينية والأيام الدراسية.
- جميع عمليات تحديث المعدات وأعمال الصيانة والإصلاحات على مستوى المبنى.

وحسب المرسوم التنفيذي رقم 11-352 فإن إيرادات المتحف تشمل إعانات الدولة والجماعات المحلية والهيئات العمومية، الهبات والوصايا، وأخيرا الإيرادات المرتبة بنشاطه، أما فيما يخص النفقات فتتعلق إجمالا بنفقات التسيير والتجهيز وجميع النفقات الأخرى المرتبطة بموضوعه.[1]

وبعد إدراك النفقات والإيرادات تأتي الخطوة اللاحقة وهي تنفيذ الميزانية المقررة مسبقا، ويكون لقسم المحاسبة في المتحفين دور أساسي في هذه المرحلة حيث يتولى تحديد الإجراءات المناسبة، والوثائق اللازمة لنفقات وإيرادات المتحف، حيث يزود هذا القسم مدير المتحف بتقارير دقيقة دورية "شهرية" عن جميع التفاصيل المتعلقة بهما، وهذا من أجل رصد الالتزام بالميزانية، وكذا تقديم معلومات دقيقة لمجلس التوجيه في حالة إذا طلب ذلك.

مع العلم أن محاسبة متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف تكون طبقا لقواعد المحاسبة العمومية، ويسند مسك الحسابات وتداول الأموال لعون يعينه أو يعتمده وزير المالية، وهذا طبقا للمادة الثانية والعشرون، والثالثة والعشرون من القسم الرابع وهو القسم الخاص بالأحكام المالية من المرسوم التنفيذي رقم 11-352.[2]

وتعرف المحاسبة العمومية أنها فن التسيير المحكم والمضبوط، والمتمثل في متابعة ومعاينة الحالة المالية للمؤسسة في مدة معينة، مع تحديد النتيجة من حيث الربح والخسارة.

[1] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص08، العمود 02.

[2] - الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ، العدد 56، 2011، ص08، العمود02.

وتتمثل أهداف المحاسبة العامة في:

- ✓ معرفة نتائج النشاط.
- ✓ معرفة مدى التطور.
- ✓ تزويد الجهات المختلفة بالبيانات المالية اللازمة.
- ✓ تمثل المحاسبة العامة قاعدة لكل تحليل مالي.[1]

وتعد محدودية الميزانية من أكبر المشاكل التي تواجه المتاحف الجزائرية بشكل عام، وهذا ما نلمسه خاصة في اعتمادها بشكل كلي على العروض الدائمة متجاوزة بذلك العروض المؤقتة والمتنقلة على وجه الخصوص، وحتى العروض الدائمة غالبا لا تلقى استحسان الزوار، هذا الأخير الذي أصبح في الآونة الأخيرة يطالب باستخدام الأجهزة الحديثة في التعريف بمقتنيات المتاحف، وبهذا الشكل يبقى المتحف بعيد كل البعد عن تحقيق رغبات زواره، وبالتالي ينعزل عن المحيط الموجود به والذي أقيم في الأساس من أجله، وهذا فيما يخص جمهور المتحف، أما فيما يخص مقتنياته فمحدودية الميزانية ستمنع من توفير البيئة المناسبة للحفظ سواء كان ذلك في قاعات العرض أو حتى في قسم التخزين نظرا لما تتطلبه هذه البيئة من أجهزة ووسائل، تحتاج إلى مبالغ طائلة، لهذا يجب على المجلس التوجيهي والمدير الحرص على توفير الموارد المالية اللازمة لتنفيذ الخطط الموضوعة، كذلك ضمان توازن الإيرادات والنفقات بشكل دقيق.

يشكل الاعتماد الكلي على مصدر واحد نقطة ضعف كبيرة، فمن غير المستبعد أن تتحول اهتماماته، ولهذا فالمتحف أمام تحدي كبير يتمثل في إيجاد مصادر متنوعة وطويلة المدى، من أجل تمويل جميع نشاطاته بحيث تضمن الحد الأدنى من الأمان المالي.[2]

20- تسيير المجموعات المتحفية:

تعد عملية التوثيق الخطوة الأولى والأساسية، لتسيير جميع مهام المتحف وأدائها بفعالية كبيرة، ولابد أن يكون المتحف مركزا للتوثيق، لأن هذا الأخير تبنى عليه جميع الفعاليات والأهداف الأخرى، وعليه لابد كذلك من وضع خطة متكاملة لهذه العملية من أجل حفظ المعلومات الخاصة بالمقتنيات المتحفية بالطرق العلمية والعملية الصحيحة، وتتوقف قيمة هذه المقتنيات بدرجة كبيرة على دقة ووفرة المعلومات حولها، والتي توضح وظيفة التحفة والهدف منها، فمن الواجب إذا تسجيل كل المعطيات حول التحفة مهما كانت نوع المعلومة، لهذا يجب تنسيق

[1]- محمد خليل وآخرون، مراقبة التسيير في المؤسسة، شبكة الأبحاث والدراسات الاقتصادية، ص17.

[2]- بسمة الحسيني، مرجع سابق، ص38.

وترتيب هذه المعلومات وحفظها وتقديمها عند الحاجة، فالتوثيق إذا جزء هام، وجوهري في إدارة المجموعات بشكل عام.[1]

ويعتبر الجرد شكل من أشكال التوثيق، وهو يمثل حجر الأساس في ميدان التراث، والتوثيق عملية من شأنها إبقاء الأثر حيا.[2] وهو يهدف إلى التسيير الأمثل للموارد الثقافية، إذا فعملية الجرد تعني الصيانة الإدارية للمقتنيات المتحفية، حيث يقوم الجرد على إعادة تشكيل حياة التحفة، عن طريق تعريفها، ووصفها بشكل إجمالي أو دقيق، والجرد من الناحية التقنية هو توثيق أو تقييد المعطيات والمعلومات الأساسية، وذلك من أجل التعرف على المقتنيات المتحفية والقدرة على تمييزها بيسر، ليتم تخزينها وحفظها بتقنيات بسيطة أو متطورة.

ونظرا للأهمية الكبيرة لهذه العملية فمن واجب الهيئة المسؤولة في المتحف الحرص التام على تسجيل وجرد كل التحف، على أن تدون لكل قطعة تم اقتناؤها حديثا المعلومات الأولية الضامنة لسلامتها، ومراقبتها، وعلى أن يمنح لها رقم الجرد الذي يدون عليها، ثم بعد ذلك يتم التعمق في التوثيق ولا يمكن تجاوز هذه العملية، بل لابد أن يرصد لها كل الإمكانيات والكفاءات المتخصصة.

لكي يتمكن المتحف من تنظيم المقتنيات المتحفية والمحافظة عليها، والاستفادة منها يجب تصنيف المعلومات وتسجيلها، وفهرستها، وحفظها، إما بالطرق التقليدية أو عن طريق الحاسوب، وينظم كل متحف وثائقه وفقا لمنهجه الخاص مع ضرورة توحيد المواصفات بهدف تسيير الأبحاث، وللتوثيق دور كبير في تسجيل المعلومات المختلفة حول المقتنيات المتحفية، وهذا من أجل معرفة حجم المقتنيات الموجودة في المتحف، وحتى غير الموجودة، ومعرفة أماكن تواجد القطع وملكيتها، وبالتالي التوثيق يساعد على معرفة المقتنيات ووضعيتها، بصورة دقيقة. [3]

20-1- أهداف وأهمية عملية الجرد: تتمثل أهداف هذه العملية في:

- ☒ تيسير تنظيم المجموعات المتحفية والمحافظة عليها والاستفادة منها.
- ☒ تأمين سلامة القطع وصيانتها وذلك بإجراء جرد كامل للمجموعات يشتمل على معطيات تؤهل معرفة كل قطعة أو عينة منها وبالتالي تحديد نوع التدخل.

---

[1]- محمد حامد إبراهيم، توثيق وحفظ التراث الثقافي، المتاحف الحضارة ...، مرجع سابق، ص142.

[2]- محمد بن هاوي باوزير، "إشكالية الحفاظ على التراث العمراني والمعماري التقليدي في اليمن وعلاقة المعماريين والأثريين والمؤرخين بعملية الحفاظ"، **إشكالية الحفاظ على التراث العمراني التقليدي في اليمن**، المؤتمر الهندسي الثاني كلية الهندسة، جامعة عدن، اليمن، 30-31 مارس 2009، ص116.

[3]- Matthew STIFF, **la documentation des collections d'oeuvres d'art, cultural heritage protection**, handbook N°3,UNESCO ,Paris ,2007, p02.

- ☒ تيسير التبادل بين المتاحف وبرمجة المشاريع المشتركة على سبيل المثال نذكر المعارض التدريب المهني، الأبحاث.
- ☒ تشكل عملية الجرد إثبات للتحفة في حالة ضياعها أو سرقتها.
- ☒ توثيق المعلومات وإحكام تنسيقها لتهيئة استخدامها في الحاسوب.[1]
- ☒ توفير بنك معلوماتي متحفي ووطني على مستوى وزارة الثقافة.
- ☒ توفير الحد الأدنى من المعلومات للباحثين والدارسين وتيسير عملية انتقاء الأثر المراد دراسته.
- ☒ تسهيل عملية الوصول إلى القطعة سواء كان ذلك خلال عمليات البحث الدورية أو أثناء عمليات التفتيش التي تقوم بها الهيئات المسؤولة.[2]

وفي الأخير فإن عملية الجرد من شأنها تسهيل العمل المتحفي، مهما كانت متطلباته، ومهما كان حجم المتحف، ونوعه.

20-2- مراحل إعداد الجرد بالمتحفين: لضمان تسيير جيد للمجموعات المتحفية وفعال في نفس الوقت، يجب على المتحف أن يعتمد على الجرد بنوعيه:

20-2-1- الجرد اليدوي: ويكون بالشكل التالي:

أ. تحديد الرمز:

وهي مرحلة أساسية جدا وتعد أول مرحلة من مراحل الجرد، ومن أفضل الطرق المستخدمة في هذه المرحلة، وهي طريقة الترميز الثلاثي، والتي نجدها مستخدمة في كلا المتحفين.

- متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية: يعتمد متحف الآثار القديمة في جرد التحف الموجودة على مستواه على طريقة الترميز الثلاثية، التي عمادها ثلاثة معلومات خاصة بكل تحفة، والتي تمثل في:

1) الرمز الأول يكون حسب القسم: إذا كانت تحفة تابعة للقسم القديم Antique يكون رمزها الأول I، إذا كانت التحفة تابعة للقسم الإسلامي Islamique يكون رمزها الأول I I.
2) الرمز الثاني يكون حسب المادة: حيث يوضع في القسم الثاني لرقم الجرد حرف أو حرفين من اسم التحفة باللغة الفرنسية II.T.b.114 جرد المطرزات مثلا.
3) أما الرمز الأخير من رقم الجرد فهو يعبر عن الرقم التسلسلي للتحفة، وعلى سبيل المثال يكون رقم الجرد لنصب كالتالي I.S.84

[1]- دليل المواصفات لتوثيق المجموعات المتحفية، المجلس الدولي للمتاحف، سبتمبر 1996، ص05.
[2]- تقي الدباغ وفوزي رشيد، مرجع سابق، ص96.

وبالتالي فهو موجود على مستوى القسم القديم اسم التحفة Steles ورقم تسلسلها هو أربعة وثمانون.

المثال الثاني يتعلق بجرد زربية II.T.165 أي التحفة متواجدة على مستوى القسم الإسلامي الاسم Tissus ورقمها التسلسلي 165.

وللإشارة فإن هذين المثالين أو الرقمين حقيقيين لوحظا أثناء عملنا الميداني على مستوى المتحف.

– **المتحف الوطني بمدينة سطيف:** لم تتوان هيئة متحف سطيف على تطبيق الترميز الثلاثي، كذلك فاعتمدت هي الأخرى على ثلاثة رموز خاصة بالمتحف.

1) الرمز الأول يراعي اسم القاعة: وللإشارة فإن أسماء القاعات في متحف سطيف هو تعبير عن الفترة الزمنية لمقتنياتها.

فالرمز الأول يأخذ بعين الاعتبار الحرف الأول من اسم القاعة باللغة الفرنسية مثلا:

- قاعة ما قبل التاريخ Préhistoire ← P
- قاعة المسكوكات Numismatique ← N
- قاعة الفسيفساء Mosaïque ← M

2) الرمز الثاني يكون حسب المادة: وهو نفس ما هو معمول به في متحف الجزائر حيث يأخذ حرف أو حرفين أو حتى ثلاثة من الاسم الفرنسي للمادة، مثل:

Mosaïque ← MS الفسيفساء

Numismatique ← Num المسكوكات

Céramique ← C الخزف

3) الرمز الثالث هو الرقم التسلسلي للتحفة.

فرقم الجرد A.Mr.09 يعني وجود القطعة على مستوى القاعة القديمة وهي تمثال رخامي، ورقم تسلسله 09.

الرقم الثاني A.V.22 يعني نفس القاعة السابقة المادة زجاج Verre والرقم التسلسلي للقطعة هو اثنان وعشرون.

ويعتبر رقم الجرد رمزا استدلاليا لتمييز التحفة التي تحمله عن بقية التحف الأخرى، سواء كانت تنتمي لنفس المجموعة، وكذا بقية المقتنيات الموجودة على مستوى المتحف، فهو المقياس الحقيقي للتعرف على التحفة ومكان تواجدها بدقة.

ب. تدوينه:

في هذه المرحلة يراعى اختيار مكان وضع رقم الجرد على التحفة بصفة دقيقة، حيث يراعى ألا يشوه الرقم جمال ومنظر التحفة، وألا يكتب في مناطق هشة، وتعتمد هذه المرحلة على مادة التحفة ونوعها، فالمواد الصلبة يكتب عليها الرقم بالحبر الصيني بعد طلاء المكان بلماع الخشب ثم كتابة الرقم، وبعد جفافه تضاف طبقة ثانية من الطلاء، وهو ما لاحظته في المتحفين خاصة في النصب والنقوش والكتابات الحجرية التي عرضت بشكل مباشر، وبالتالي استطعنا ملاحظة الرقم وطريقة تدوينه.

أما النسيج فيراعى كتابة الرقم على قصاصة من الورق المغلفة بالبلاستيك الشفاف، وربط أحد أطرافها مع التحفة النسيجية، وهذه التقنية لم نلاحظها في عملنا الميداني على المنسوجات، والتي غالبا ما كانت توضع في الواجهات، وهذا ما جعل التحقق من استخدام التقنية أمرا صعبا، لكن لاحظناها في متحف الآثار القديمة وقد استخدمت في جرد الحلي الصغيرة جدا والتي لا يمكن أن تستوعب رقم الجرد، على سبيل المثال إحدى القلادات الموجودة على مستوى القاعة الثانية القسم الإسلامي.

ج. ملء البطاقات والسجلات:

نظرا لأن المقتنيات المتحفية المتواجدة على مستوى المتحف في حركة دائمة، إما داخل المتحف أو خارجه، بغرض الإعارة أو الترميم أو لأغراض أخرى، ولهذا كان من الضروري ضبط سياسة تسجيلها من طرف المتحف، فالتسجيل هو الأداة التي تؤمن تراثه، ويكون التسجيل على ثلاثة أنواع:

– **البطاقات:** يفترض أن تحتوي البطاقات على كم قليل وأساسي من المعلومات اللازمة للتعرف على القطعة، وذلك على الصعيد القضائي، والتقني، والعلمي، وتحتوي البطاقة والسجل عموما على المعلومات التالية المؤسسة والدولة التي توجد فيها التحفة، رقم الجرد، اسم التحفة، التاريخ، طريقة الاقتناء، المصدر، تاريخ التحفة، الوصف، الصورة الفوتوغرافية، المادة، الحالة، نوع الحيازة، المقاسات.[1]

أما فيما يخص بطاقات الجرد المعمول بها في المتحفين فجاءت تقريبا متطابقتين، ونلاحظ أن متحف الآثار القديمة ومتحف سطيف قد وحدا البطاقة مع جميع المجموعات المتواجدة على مستواهما، مهما بلغت درجة الاختلاف بينها من حيث المادة، تقنية الصنع، الشكل، وبالتالي فقد تم توحيد بطاقة الجرد على مستوى المتحفين (الصور رقم 1،2 ،3، 4 ، 5، 6).

[1]– سيد أحمد باغلي، جرد الممتلكات الثقافية، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص122.

– **الدفتر المجلد:** يعتبر الجرد التقليدي في بطاقات والسجلات ذو الصفحات المرقمة والموقعة، على قدر كبير من الأهمية وذو فائدة عظيمة، فمن غير الممكن وضع كل المعلومات المتعلقة بالتحفة على البطاقات فقط، ولهذا كان من الضروري استخدام سجلات كبيرة، يراعى أن تكون أوراقها جيدة، وتجليدها قوي، (الصور 7،8،9،10،11،12) والمواد المسجلة فيها جلية وواضحة الكتابة، والحبر الذي يستخدم في كتابتها يجب أن يكون مقاوما لا يتغير لونه بمرور الزمن "الحبر الصيني" (الصورة رقم 13)، كما يجب أن لا يترك أي مكان شاغر فيها، ويجب أن تخزن السجلات بنفس احتياطات الأمان، والصيانة التي تخزن بها القطع.

وفيما يخص دفتر الجرد فهو يحتوي على مجموعة واحدة من المقتنيات مثلا نجد للفخار دفتر جرد خاص به، وللزجاج دفتر جرد خاص به كذلك، وهكذا حتى انتهاء كامل المجموعات، ففي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية عدد المجموعات المتواجدة على مستوى القسم القديم بلغ تسعة مجموعات، أما القسم الإسلامي فبلغ عدد مجموعاته سبعة عشر مجموعة، ولكل مجموعة دفتر جرد خاص بها.

– **السجل المنظم في أوراق متفرقة:** يشبه النوع السابق من حيث المعلومات، إلا أن أوراقه تكون غير مجلدة، وهذا ما يجعل تعويض الورقة المفقودة أمرا يسيرا.

أما فيما يخص السجلات المتواجدة على مستوى متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وسطيف فتتمثل في:

- ✓ سجل الاقتناء Registre de Acquisitions (الصور 14،15،16)
- ✓ سجل الودائع Registre de dépôts (الصور (17،18،19).
- ✓ سجل تحرك التحفة Registre de mouvement (الصور20،21،22)

وهي سجلات تتضمن صفحات على شكل جداول، لكل عمود منه أو خانة معلومة معينة، يجب التقيد بها أثناء عملية تسجيل المعلومات، تحتوي السجلات الثلاثة على كافة المجموعات مهما كانت مادتها، ولا يسمح بالشطب والحذف وإحداث تغيير في المعلومات، وفي حالة الخطأ يصحح مع مصادقة المدير أو المحافظ، وهذا في جميع أشكال التسجيل المذكورة سابقا، وهذا ما روعي على مستوى المتحفين.

20-2-2- الجرد الرقمي:

أصبح الإعلام الآلي على رأس متطلبات المؤسسة المتحفية في الجزائر، نظرا لفعاليته وتفوقه على الوسائل التقليدية إلى جانب قدرته الكبيرة على تخزين وحفظ المعلومات، فإنه يتصف بالسرعة الفائقة في معالجة هذه المعلومات، وتصنيفها بصورة دقيقة، ثم استرجاعها وقت الحاجة.[1]

وهذه الوسيلة أحدثت نقلة نوعية في المحافظة على المقتنيات المتحفية، لما قدمه الحاسوب الآلي من نتائج مبهرة في عمليات توثيق المجموعات، وإعداد البطاقات لها.

أ- الأهداف المتوخاة من استخدام الجرد الرقمي:

- ✓ تخزين المعلومات بطريقة تيسر حفظها وتطويرها.
- ✓ ضمان حماية المجموعات المتحفية، وذلك بتقديم نسخ من المعلومات، وإيداعها لدى المؤسسات المعنية وحتى مؤسسات أخرى كالشرطة والجمارك.
- ✓ تطوير المجموعات المتحفية وذلك بالإبقاء على المعطيات القديمة، وإضافة معطيات جديدة تخص ملكيتها، ومكانها، ووضعها، وحالتها، وغيرها من المعلومات دون حصول أي خلل.
- ✓ يعد الجرد الآلي وسيلة بحث في مجال توثيق المجموعات المتحفية.
- ✓ تيسير استخدام هذه المعلومات لإصدار منشورات.
- ✓ إمكانية تبادل المعلومات بين المتاحف وبين المتاحف والمنظمات الخارجية.[2]

ب- مراحل إعداد الجرد الرقمي:

1. توفير لوازم العملية والمتمثلة في الحواسيب والطابعات.

2. توفير قواعد البيانات ويمكن أن تكون هذه القواعد في بادئ الأمر ذات معلومات محدودة، على أن تطور لاحقا، ومن شأن هذه الطريقة أن تمكن من اكتساب الخبرة بصفة تدريجية، كما أن تكلفة العملية في هذه الحالة تكون أقل، وربما هذا ما يشجع المتحف على تبني عملية الجرد الآلي.

3. اختيار إحدى البرامج المصممة خصيصا لتوثيق المجموعات، وهي مرحلة أساسية جدا في الجرد الآلي، فنوعية البرامج لها تأثير مباشر على مردودية قاعدة البيانات، ولهذا يجب أن يستعين المسؤول عن هذه العملية بأخصائيين في مجال الإعلام والمعلومات، كما يجب أن يتوافق البرنامج مع الأهداف المسطرة لهذه العملية، ويتوافق كذلك مع خصائص المجموعات المزمع معالجتها مثل حجمها، نسبة تطورها.

---

[1]- عبد الحق معزوز، المتحف عامل اتصال، **حوليات المتحف الوطني للآثار**، ع06، 1997، ص44.

[2]- دليل المواصفات لتوثيق ...، مرجع سابق، ص08.

4. تدريب العاملين بالمتحف على استخدام هذا البرنامج بكفاءة عالية. [1]

ويكون الجرد الآلي وفق برامج مصممة خصيصا لهذا الغرض مثل برنامج ميكروموز Micromuse المصمم من طرف المؤسسة الفرنسية موبي دوك Moby DOC، وهذا البرنامج اعتمدته معظم المتاحف الفرنسية والأوربية، وهناك برنامج آخر يدعى Africum المقدم من طرف اليونسكو.

وقد اعتمدت المتاحف الجزائرية ومن بينها متحف الوطني سطيف ومتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية على البرنامج الأول وهو برنامج Micromuse.

تم توقيف البرنامج من طرف وزارة الثقافة، ليعتمد المتحف على البرنامجين – Excel Word، ومن خلال ملاحظة طريقة العمل بهما فإن البرنامجين يتضمنان نفس الخانات الموجودة في السجلات، والبطاقات وبنفس الترتيب.

21- مشاكل المؤسسة المتحفية الجزائرية:

من المعلوم أن المتاحف اليوم تعتبر أداة تعريف بالتراث الحضاري للإنسان، والتي أصبح لها أثر فعال في عملية التنمية، والتطوير، والتعليم، والبحث، والدراسة، ورغم أهمية هذا التأثير إلا أن المؤسسة المتحفية في الجزائر وفي الوطن العربي بشكل عام تعاني من:

21-1- نقص العملية التمويلية: يتعلق مفهوم التمويل بالحصول على الأموال من مصادر متعددة، والتسيير الجيد لها يسمح بتحقيق الأهداف المسطرة لأي عملية، أو قد يتجاوز ذلك إلى تحقيق نتائج أفضل، وتهدف هذه العملية إلى تطوير المشاريع العامة، والخاصة على حد سواء.

ونجد انه من بين الخصائص الأساسية للمؤسسات المتحفية أنها ليست ذات طابع اقتصادي صرف، بمعنى أن ليس لها غرض مادي، فهي بالدرجة الأولى مؤسسات نفعية غير ربحية، تهدف إلى نشر ثقافة المجتمعات المتعددة، وبالتالي ليست لها القدرة على الاستمرار والتطور بالاعتماد فقط على التمويل الذاتي، الذي يساهم به جمهور المتحف في الميزانية، وهذا عن طريق رسوم الدخول التي حددها القرار الوزاري الصادر في 6 مارس 2012 المتعلق برسوم دخول المتاحف العامة، ومراكز الشرح والتفسير ذات الطابع المتحفي.

وهذا ما يحتم على الدولة تغطية نفقات هذه المؤسسة، حيث تشكل إعانات الدولة الركيزة الأساسية في العملية التمويلية للمتاحف الجزائرية، وهذا انطلاقا مما جاء في المرسوم التنفيذي رقم 11-352 المؤرخ في 7 ذي القعدة 1432 الموافق لـــ 5 أكتوبر 2011 الذي يحدد القانون

[1]- دليل المواصفات لتوثيق ...، مرجع سابق، ص07.

الأساسي النموذجي للمتاحف، ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي، حيث نجد في مادته الواحد والعشرون تحديد إيرادات ميزانية المتاحف.

لكن ومما هو معلوم أن نجاح خطط التنمية خاصة الثقافية منها يعتمد على مدى كفاية وكفاءة الميزانية المخصصة لها، وبإتباع الجزائر الاقتصاد الموجه، والذي يجعلها المتحكم الوحيد في المجال الثقافي، وهذا ما انعكس بشكل واضح حيث تضاءلت نسبة التمويل لهذا المجال إلى أدنى المستويات.

والتي نجد من بينها المؤسسة المتحفية التي بقيت في تبعية كبيرة لهذا التمويل رغم ضآلته وعدم ثباته، وهذا تماشيا مع ظروف البلاد المتغيرة، وعلى حسب ترتيب سلم اهتماماتها، التي تحتل المؤسسات الثقافية الدرجة الأخيرة، ما جعل هذه المؤسسة تعاني من عدة مشاكل والتي أثرت على تطورها وطبيعة نشاطاتها، والتي لم ترقى إلى مصاف متاحف الدول المتقدمة لحد الساعة.

والتساؤل المطروح: ما مدى انعكاس التمويل المحدود على المؤسسة المتحفية ووظائفها ؟

يترتب عن هذه العملية انعكاسات خطيرة قد تؤدي إلى فشل رسالة المتحف، وأهدافه، وذلك من خلال:

- ✓ بقاء معظم المتاحف في مقراتها المؤقتة، التي لا تراعي الأهداف الحقيقية لإنشاء المتاحف، مع الغياب التام لأي فرصة في إنشاء عمائر حديثة بالشروط الفنية، والتقنية، والمعمارية المناسبة والتي تضمن نجاح رسالة المتحف، من خلال مراعاة ظروف الحفظ، والصيانة، والتخزين وكذا تصميم عروض جذابة بالمقاييس المتحفية، التي تأخذ بعين الاعتبار مسار سليم لحركة الزائرين، ضف إلى ذلك توفير قاعات للعرض المؤقت والورشات.[1]
- ✓ تخلف المتاحف عن ركب الحضارة المتقدمة والتقنيات الحديثة، وبالتالي غياب شبه تام للأجهزة، والوسائل التي تقدمها التكنولوجيا الحديثة في هذا المجال، والتي لها دور كبير في تمكين المتحف من القيام بالأدوار المنوطة به بيسر وبكفاءة عالية، الخاصة بالعرض نذكر على سبيل المثال الواجهات، أجهزة الإضاءة، وسائل الإيضاح، ومختلف النشاطات المتعلقة بقسم التخزين وورشة الصيانة والترميم، وقد يمتد هذا العجز حتى إلى اعتماد الوسائل التقليدية في عمليات التوثيق لمختلف نشاطات المتحف كعملية الجرد مثلا.
- ✓ عجز المتحف عن القيام بمهامه المتعلقة بالبحث العلمي، وكذا إجراء البحوث الميدانية اللازمة لإثراء المجموعات المتحفية.[2]

---

[1] - وداد حامد، متاحف الاثنولوجيا والفولكلور في مصر المشاكل والأبعاد، **متاحف حضارة** ...، مرجع سابق، ص308.

[2] - نفسه، ص308-309.

21-2- قلة الكفاءات المهنية:

لا يمكن للمتحف القيام بمسؤولياته، إلا إذا اشتمل على طاقم من الموظفين الإداريين، والباحثين المختصين، والفنيين ذوي مستويات عالية من الاحتراف، حيث تقتضي مهنة المتاحف من العاملين فيها تدريبا أكاديميا، وتقنيا، ومهنيا، مناسبا وذلك من أجل القيام بمهامهم المتعلقة بتسيير المتاحف، والمحافظة على مجموعاتها بفاعلية كبيرة.[1]

وقد أولى المجلس الدولي للمتاحف اهتماما كبيرا بمسألة التدريب المتحفي، حيث قام في مؤتمره العام سنة 1992 على الحث بتقوية مراكز التدريب الإقليمية، ودعم خطط التدريب الوطنية والدولية، وتشجيع إعادة إنشاء برامج التدريب المتوقفة، حتى أصبح تدريب موظفي المتاحف تطلعا دوليا، خصصت له لجنة دولية خاصة تعرف باللجنة الدولية لتدريب الموظفين " إيكتوب " التي أنشأت سنة 1968، والتي أصدرت سنة 1971 "منهج أسس التدريب المهني العامة في مجال المتاحف " والذي تم تحديثه في السنوات اللاحقة.

لكن ورغم هذا لا تزال المتاحف الجزائرية بعيدة كل البعد عن هذه التطلعات الدولية، بدليل غياب المتخصصين في علم المتاحف، وهذا ما أثر بشكل سلبي على المؤسسة المتحفية، التي أصبحت في أمس الحاجة إلى كفاءات رفيعة المستوى، تغطي كامل نشاطاتها المتمثلة في التسيير، الحفظ، الأمن والحماية، الصيانة والترميم، الإرشاد، التوثيق وغيرها من الوظائف.

فالمتحف الجزائري يسجل نقصا كبيرا على كل هذه المستويات، وحتى عملية العرض، والتي هي في اغلب الأحيان تكون من أكثر النشاطات اهتماما، وعناية، ورغم ذلك فتصميم العرض في حد ذاته يشكل عائقا أمام وصول الرسالة المرجوة، وبالصورة المطلوبة.

خاصة وأن متاحف اليوم مطالبة باستخدام الأجهزة الحديثة ذات التقنية العالية، على مستوى حفظ وحماية مقتنياتها، وحتى على مستوى عرضها، وتوضيحها بأجهزة تتطور يوما بعد يوم، والتي أصبح الزائر في القرن الواحد والعشرين يطالب بها، وأن هذه المهام تحتاج إلى خبرة، وهذا ما يستدعي ضرورة وتدريب وتأهيل العاملين للقيام بمهامهم على أكمل وجه.[2]

مع وجوب منح الفرصة للجميع لتحسين مهاراتهم المتحفية، من خلال برامج تتضمن استخدامات التكنولوجيا الحالية، والأدوات، والمهارات الأساسية، والأساليب المتبعة في مجال حفظ وصيانة المجموعات المتحفية، وأمنها، وحتى برامج خاصة بكيفية إدارة وتسيير مثل هذه المؤسسات،

[1] - بيتي بوو، تدريب موظفي المتاحف والتعاون الدولي، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص421.

[2] - علي محمد الخضوري، أهمية تدريب باحثي الآثار وأخصائي المتاحف، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص287.

وبهذا الشكل سيستفيد كل عامل مهما يكن نوع عمله، أو حتى مستوى تعليمه، وخبرته، من مثل هذه البرامج.[1]

21-3- غياب العمارة المتحفية:

ما يميز جل المتاحف الجزائرية أنها لم تنشأ أساسا لإيواء وظيفة المتحف، حيث نجد أغلبها عمائر تاريخية استغلت كمتاحف، ما عكس العديد من المشاكل والعوائق في تأدية الرسالة المتحفية على الوجه الصحيح، نظرا لصعوبة التدخل على مستوى تلك العمائر، وعدم تلاؤمها مع وظائف المتحف المختلفة.

[1]-بيتي بوو، مرجع سابق، ص322.

خلاصة الفصل

تحاول الجزائر منذ الاستقلال رسم مسار ثقافي كفيل بحماية ارثها الحضاري المنقول من جهة وابرازه بالشكل اللائق من جهة أخرى، من خلال الاهتمام بتنشيط الحركة المتحفية في البلاد بغية ترسيخ معالم التاريخ الجزائري لدى أبناءها، فقامت بترقية المتاحف المفتوحة خلال الفترة الاستعمارية إلى متاحف وطنية، ومواصلة في تحقيق تلك الغاية، أثري القطاع الثقافي بمجموعة جديدة من المتاحف بعد استعادة السيادة الوطنية.

لكن رغم المجهودات المبذولة فالمتاحف الجزائرية تحتاج إلى اعادة النظر على مستوى هيكلتها وتنظيمها، وتسييرها، بما يضمن نجاحها وتقدمها، بالموازاة مع التقدم الذي يعرفه مجال علم المتاحف بشكل عام.

ويمكن أن نعزو هذا التأخر إلى محدودية الميزانية المخصصة لهذا القطاع، وعليه لابد من إعادة تقييم مدى فاعلية ما تؤديه المتاحف من وبرامج وخدمات للمجتمع خاصة ما تعلق بالعروض المتحفية.

الباب الثاني:

المجموعات المتحفية وأساليب العرض والتخزين في متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف.

الفصل الأول:

العرض في المتاحف المدروسة.

الفصل الثاني:

العوامل المؤثرة على العرض والتخزين بالمتحفين.

الفصل الأول:

العرض في المتاحف المدروسة.

- مفهوم العرض.
- أساليب العرض المتحفي.
- أنواع العروض المتحفية.
- العرض المتحفي في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.
- العرض المتحفي في متحف سطيف.

تمهيد:

يعد المتحف في وقتنا المعاصر من أبرز المظاهر الحضارية، ولقد شهد القرن العشرين ثورة حقيقية في هذا المجال، ورغم اقتصاره في مراحله الأولى على المعروضات الفنية، إلا أن ذلك تغير بتغير أهدافه، حيث أولى علم المتاحف اهتماما كبيرا بتنمية الجانب التربوي والتثقيفي لجمهور المتاحف.

هذا الاهتمام الجديد فرض توسيع دائرة المعروضات المتحفية لتشتمل على كل ما تقدمه مختلف الأنشطة الإنسانية دون مراعاة قيمتها المادية.

وعكست معروضات متحفي الأثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف، التنوع الكبير في المعروضات المتحفية، سواء من حيث المادة أو الوظيفة، ورغم هذه الاختلافات فان نجاح المتحفين يتوقف بشكل كبير على طريقة تقديم تلك المعروضات للزائر.

1- مفهوم العرض المتحفي:

بشكله العام هو تقديم عينات أو مواد لجذب اهتمام الجمهور، رغبة من المسؤول عن العرض في تحقيق كسب مادي بالنسبة للمعارض التجارية المؤقتة، أو تحقيق فائدة علمية أو ترفيهية بالنسبة للمعارض الدائمة التي تقيمها المتاحف. [1]

يعد العرض أحد الوظائف البارزة للمؤسسة المتحفية، ويعد من جهة ثانية القلب النابض للمتحف والعمود الفقري له، لكن لابد أن يقام العرض المتحفي على الأسس العلمية الهادفة، ما يتيح في الأخير مشاهدة جيدة وممتعة، ويترك انطباعا حسنا، ويرتقي بالذوق الفني لدى الزائر.[2]

وبالتالي يصبح العرض النافذة التي يطل من خلالها الجمهور على التحفة. وكلما كان العرض مراعيا للمقاييس العلمية المتفق عليها، كان أكثر إلماما بجميع شرائح المجتمع.[3]

---

[1]- عياد موسى العوامي، **مقدمة في علم المتاحف**، ط1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ليبيا، 1984، ص66.

[2]- عزت زكي حامد قادوس، **علم المتاحف**، مطبعة جامعة الإسكندرية، 2012، ص19.

[3]- شوقي شعث، **المتاحف في الوطن العربي النشأة والتطور**، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة الإمارات العربية المتحدة، 2002، ص53.

ويعد العرض المتحفي المحدد الأساسي للعلاقة بين المتحف والجمهور، وهو الصلة الوحيدة بين المؤسسة وجمهورها، وقد عرف العرض تطورات كبيرة وهامة حتى تجاوز كل أنشطة المتحف الأخرى، ومرد هذا التطور إلى سببين أساسيين:

- التطور التقني.
- اعتباره لغة المتاحف .[1]

2- أهمية العرض المتحفي:

إن إحياء مجموعات المتاحف عن طريق مختلف العروض المنظمة من طرفه، هو أمر على قدر كبير من الأهمية، فهي تساهم وتوفر للفرد الفرصة لإثراء معارفه، وممارسة ملكاته، وهذا دون إهمال الفروق الموجودة بين الأفراد، فالمعروضات لا تترك نفس الأثر والانطباع عند الزائرين للمتحف مهما كانت طريقة عرضها وهذا ما ينتج عنه اختلافات في ردود الأفعال الفكرية، والعاطفية من فرد لآخر، والتي تتباين من حيث الكم والكيف،[2]

ونجد أن الهدف الأساسي لعرض المجموعات المتحفية يتمثل في تربية و تثقيف الجمهور، [3] وقد أثبتت الدراسات التي أجريت حول موضوع الفعالية التربوية، والتثقيفية للمعارض المتحفية، أن نتائج زيارة المتحف تتفاوت تفاوتا كبيرا.

ومرد هذا إلى أربعة عوامل:

- عمر الزائر.
- مستوى تعليمه .
- الموضوعات التي تحظى باهتمامه.
- ظروف الزيارة أي مدتها ودرجة الاستجابة للحوافز.

---

[1] - Joêlle LE MAREC, **repenser la relation du musée a son public, la révolution de la muséologie des sciences**, presses universitaires de Lyon, éditions multi mondes, France, p280-2081.

[2]- جوزيف بينيش، "تنويع طرائق العرض"، **مجلة المتاحف**، ع 02، مجلة دورية تصدرها منظمة اليونسكو، باريس، 1986، ص25.

[3] - André GOB, Noémie DROUGUET, **la muséologie histoire, développements, enjeux**, ARMAND COLIN, EDITEUR , Paris , 2003, P60.

وإدراك مختلف الطرق، والأساليب التي يمكن إتباعها في إحياء مجموعات المتاحف تبعا لفئات الزائرين، تشكل اللبنة الأولى في تقييم الدور الذي تؤديه المتاحف في رفع المستوى الثقافي للجمهور.[1] وبالتالي تحقيق جملة الأهداف المتوخاة من إنشائها.

وعن طريق المعارض المختلفة تمكنت المتاحف من نشر كل ما له علاقة بثقافة الأمم والمرتبطة ارتباطا وثيقا بتراثها، فهو الشاهد والدليل على مدى رقي هذه الأمة وأجيالها السالفة، ولكي يكون هذا التراث معروفا ومدروسا من قبل الأجيال الحاضرة فلابد من وجود ما يتحدث عنه ومثلت المتاحف أفضل المؤسسات لتحقيق هذه الغاية، التي جعلت منه كتابا يحوي بين صفحاته معلومات محسوسة وملموسة لتاريخ قد تعجز الكتب على نقله للأجيال الحاضرة.[2]

فالمتاحف إذا تبسط أمامنا قصة حضارة الإنسان، عن طريق العروض المقدمة في كنفها، مما يعطيها الصبغة الثقافية والتعليمية والعلمية[3] فبكنوزها المختلفة، وتنوعها ووجود هذه المقتنيات المعبرة عن قيم الإبداع الإنساني هي وعاء للتراث الإنساني كذلك، بما تحويه من سمات تؤكد تواصل الحضارات وتلاقيها.[4] كما أنها تقدم للسياحة أحسن الوسائل للترويج واستقطاب السائحين من شتى أقطار العالم، وتقدم للمواطن العادي متعة الحنين إلى الماضي وتخليد ما هو جدير بالخلود.[5]

---

[1]- جوزيف بينيش، مرجع سابق، ص25.

[2]- عبد الرحمن إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص5-9.

[3]- عز الدين إسماعيل غريبة، **دليل إدارة الآثار والمتاحف**، وزارة الإعلام الآثار والمتاحف، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989، ص11.

[4]- يسرى دعبس محمد إبراهيم، **متاحف العالم والتواصل الحضاري**، دراسات وبحوث في أنتروبولوجيا السياحة، ط1، ج2، سلسلة الدراسات السياحية والمتحفية 14، الملتقى المصري للإبداع والتنمية، مطبعة الجلال الإسكندرية، 2005، ص07.

[5]- هاني العمد، المتاحف الشعبية في الأردن، **متاحف الفنون الشعبية في الوطن العربي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس 1995، ص77.

3- أهـــداف العرض المتحفي:

للعرض المتحفي عدة أهداف، نجملها في مايلي:

1.التسلية والإمتاع: حيث يجب إظهار المعروضات بطريقة تسر العين، وتبهج المشاهد.

2.التعليم وإظهار الحقائق: حيث يتم الاستفادة القصوى من تلك المعروضات باعتبارها وسيلة لنقل المعرفة، والثقافة، وبالتالي المساهمة في تطوير الفكر.

3.إظهار المعروضات بطريقة مباشرة.

4.العرض التاريخي والتسلسل الزمني المتناسق للمقتنيات الأثرية، والطبيعية، وهذا الأمر على قدر كبير من الأهمية في تحقيق الاستفادة العلمية، والمعرفية للمداومين على زيارة المتحف من مختصين، ودارسين، وحتى بالنسبة للزوار العاديين.[1]

ولتحقيق هذه الأهداف يجب أن تتسم العروض المتحفية بالتنظيم، وتدعم بمخططات تنظيمية معروفة ومحددة، وضرورة تجاوز العروض الاعتباطية في المتحف المعاصر، وأن تساهم هذه العروض في تقدم المعرفة والبحوث العلمية من خلال إتاحة الفرصة لدراسة التحف.[2]

وللحصول على معرض يفي بغرض الاتصال والتعليم يجب إشراك رأي خبراء التربية والتعليم في مرحلة التخطيط لإقامة العرض المتحفي، فمخاطبة الفرد في المجتمع من خلال المعارض، لابد وأن يتوافق مع الأسلوب، والعرف الذي نشأ عليه المجتمع المحيط بهذا المتحف، ليصبح التقارب كبير بين طبيعة هذه المعارض وبيئته الاجتماعية.[3]

---

[1]- محمد إبراهيم يسرى دعبس، **متاحف التراث الشعبي والجذب السياحي، دراسة في أنتروبولوجيا المتاحف لمتحف التراث السيناوي**، ط1، الملتقى المصري للإبداع والتنمية مطبعة فجر الإسلام، الإسكندرية، 2004، ص268-269.

[2] - Christine BERNIER, **l'art au musée de l'œuvre à l'institution**, L'Harmattan Paris, 2002, P36.

[3]- عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص13.

4- أساليب العرض المتحفي:

في بادئ الأمر وخلال القرنين السابع والثامن عشر، اتجه التفكير إلى جعل المتحف أداة لتذوق الجمال لذا كانت المجموعات المتحفية تعرض بالطريقة التي تجعلها مرتبطة بزخرفة المكان، كما كان متبعا في القصور الملكية.

وفي القرن التاسع عشر انصب الاهتمام إلى جمع كل الآثار القديمة، وعدم الاقتصار على التحف ذات القيمة الفنية الكبيرة، بل الاهتمام كذلك بماله قيمة تاريخية، ونلاحظ أن روح الاهتمام بالزخرفة في هذا القرن كانت بجعل المتحف نفسه قطعة فنية، تليق بالقطع المعروضة فيه، حتى أن قواعد، وحوامل التماثيل كانت تنمق بصفة كبيرة جدا، فاتجهت أنظار الزائرين بذلك إلى زخارف الجدران، وأشكال القواعد أكثر من اتجاهها إلى الآثار المعروضة، التي فقدت قيمتها.

وبعد هذا القرن بدأت المتاحف تعتمد على الأثاث البسيط، وحتى على بساطة عمارتها، ويخضع تصميم المتاحف إلى عاملين:

- الأهداف المسطرة من عملية الإنشاء.
- نوع العرض المناسب للمجموعات الأثرية من حيث تقسيمها بحسب تسلسلها الزمني، أو بحسب موضوعاتها، وهذا ما ساعد على إعطاء الآثار المعروضة قيمتها الحقيقية.[1]

ويتم تقسيم المجموعات الأثرية حسب:

4-1- طريقة التسلل الزمني:

ظهرت هذه الطريقة سنة 1799 والتي نالت انتشارا واسعا، وتعتمد هذه الطريقة على عرض مقتنيات المتحف في تتابع تاريخي، حيث تهتم بالجمع بين انجازات حضارة معينة، وعرضها في إطار وحدة زمنية، وانتماء حضاري واحد.

[1]- عبد الحليم نور الدين، **متاحف الآثار في مصر والوطن العربي دراسة في علم المتاحف**، ط1، القاهرة، 2008، ص121-123.

وبالتالي فهي تركز على عامل الزمن أي التسلسل من الأقدم إلى الأحدث. على خلاف العرض المتحفي النوعي، ومن خلال هذه الطريقة يستطيع الزائر التعرف على حضارة الإنسان منذ ظهوره إلى اليوم، وبالتالي إدراك التطور، والتعاقب الحضاري للمنطقة. وللإشارة فان طريقة التسلسل الزمني تعتبر من أكثر الطرق نجاحا في تنظيم العروض المتحفية.[1]

4-2- العرض حسب المادة:

حيث يكون العرض طبقا للمادة التي صنعت منها التحفة، والتي ظهرت سنة 1810 بمعنى أن يقوم العرض على أساس يضم مجموعة القطع الأثرية من النوع الواحد، حيث لا يأخذ عامل الزمن بعين الاعتبار، بل يتم التركيز في هذه الطريقة على عرض النوع الواحد في قاعة خاصة.

يفيد هذا النوع من العروض كثيرا في الدراسات المقارنة في منجزات كل عصر، والتغيرات، والتطورات التي حدثت على صناعة معينة، وهذا ما يفرض أن يكون للزائر زاد معرفي عن التتابع الحضاري للمقتنيات المعروضة.[2]

إن أغلب المتاحف تتبنى طريقة عرض واحدة، لكن هذا ليس قاعدة ثابتة، فإمكان المتحف أن يعتمد في عروضه على عدة طرق.

ومتحف الآثار القديمة لا يخرج عن هذا الإطار، حيث تم اعتماد طريقة العرض حسب المادة وحسب الهبات المقدمة للمتحف مثل قاعة البرونز، قاعة الرخاميات، قاعة لوسن بن عابد، وهذه الأخيرة أخذت تسمية السيدة التي قدمت مجموعة كبيرة من الزرابي، والمطرزات للمتحف، وبالتالي أخذت القاعة تسمية السيدة، وهذا بالنسبة للطريقة المعمول بها قبل إنشاء جناح الفنون الإسلامية.

[1]- عبد الحليم نور الدين، **مقدمة في الآثار** ...، مرجع سابق، ص465.

[2] - نفسه، ص465.

أما بعد تقسيم المقتنيات المتحفية على القسم القديم وجناح الفنون الاسلامية ففي هذه المرحلة اعتمد كذلك المتحف على طريقتين الطريقة الأولى والتي حافظ عليها من الفترة السابقة وهي العرض حسب المادة، فبعض القاعات حافظت على نفس الاسم مثل قاعة البرونز، والرخاميات، وأضيفت قاعات أخرى بنفس الطريقة مثل قاعة الزجاجيات والرخاميات (المخطط رقم 1).

أما بالنسبة للجناح الجديد فتم اعتماد طريقة التسلسل الزمني حيث نجد:

- مقتنيات القاعة الأولى ترجع إلى الفترة الممتدة من القرن 3 ←9هـ / 9 ← 15م.
- والقاعة الثانية من القرن 10 ← 13هـ / 16 ←19م.
- والقاعة الأخيرة من 13 ← 14هـ/ 19 ←20م.

(المخطط رقم 2)

أما قاعة المسكوكات الموجودة على مستوى هذا الجناح فكان الرجوع فيها إلى العرض حسب المادة.

لم يختلف الوضع كثيرا في متحف سطيف فمن القاعة الأولى وحتى القاعة الثالثة اعتمد على طريقة العرض حسب التسلسل الزمني، بداية بفترة ما قبل التاريخ مرورا بالفترة القديمة ووصولا إلى الفترة الإسلامية .

أما القاعتين الرابعة والخامسة فنجد أن متحف سطيف قد اعتمد على نوع المادة، والمتمثلتين في قاعة المسكوكات، وقاعة الفسيفساء (المخطط رقم 3).

5- أنواع العروض المتحفية:

للعروض المتحفية ثلاثة أشكال مختلفة، ومتباينة وتتبنى المتاحف هذه العروض على حسب حجم التحف، ونوعها، وكذا حجم النشاطات التي يقوم بهذا المتحف، والمتحف ملزم بالاهتمام بالحياة الثقافية والاجتماعية للمنطقة الواقع فيها، فعملية التنشيط عن طريق مختلف العروض هي بمثابة المحرك الأساسي للمؤسسة المتحفية.[1]

والتي نجدها تتمثل في:

5-1- العرض الدائم:

يأخذ هذا النوع من العروض رغبات الزائرين بشكل عام، والطلاب بشكل خاص، ويعتمد هذا النوع على عرض المقتنيات المتحفية بصفة دائمة أو شبه دائمة، في القاعات المخصصة للعرض المتحفي، حيث يخطط له في مرحلة تصميم المتحف.[2]

والهدف من العرض الدائم يتمثل في إعطاء الجمهور صورة عامة عن محتويات المتحف، ومن الضروري فيه عرض المعروضات بأسلوب مشوق وجذاب قائم على أساس علمي.

ويتضمن متحف الآثار القديمة إحدى عشر قاعة للعرض الدائم، مقسمة على الجناح القديم الذي يتضمن قاعة العبادات الوثنية، قاعة ايكوزيوم، قاعة الرخاميات، قاعة الزجاجيات والفخاريات، قاعة صناديق الرفاة، وقاعة الفن المسيحي، وأخيرا قاعة البرونز، أما بالنسبة للجناح الإسلامي فيتضمن ثلاثة قاعات، في الطابق الثاني وقاعة المسكوكات في الطابق الأول.

ونلاحظ أن عدد القاعات الخاصة بالعروض الدائمة يتقلص في متحف سطيف حيث نجد به خمس قاعات، والتي تتمثل في قاعة ما قبل التاريخ، و قاعة الفن الروماني "القاعة القديمة"، قاعة الفن الإسلامي، قاعة المسكوكات، وأخيرا قاعة الفسيفساء.

---

[1] -André GOB, Noémie DROUGUET, **la muséologie histoire, développements, enjeux**, ARMAND COLIN, EDITEUR , Paris , 2006, p61.

[2] - علي حملاوي، علم المتاحف، مرجع سابق، ص52.

5-2- العرض المؤقت:

تتمثل خصوصية هذا العرض في أنه يكون محدود من حيث الزمان، والمكان، وهو طريقة فعالة تستخدمها جل المتاحف تقريبا مهما كان نوعها، أو حجمها، وذلك من أجل تحقيق رغبتين فمن جهة تسعى هذه المتاحف لجذب انتباه الزوار لمعارضها الدائمة، وكذا التعريف بالحيازات الجديدة للمتحف لإثارة اهتمام الزوار، والمختصين على حد سواء من جهة ثانية، وتعالج هذه العروض مواضيع معينة.[1]

ومن أجل تفادي المشاكل والصعوبات لإقامة هذا النوع من العروض يجب على المتحف تخصيصه بقاعات من مبنى المتحف تكون معتدلة السعة، وفي موقع ملائم، بحيث تجاور قاعات العرض الدائم، حتى يسهل بذلك تنظيم المعروضات وضمان سلامتها أثناء عملية نقلها، وتهدف المعارض المؤقتة إلى ابتكار طرق حديثة في العرض المتحفي، ويمكن اختيارها لأغراض العرض الدائم.[2]

وطبيعة هذه العروض تعكس أهمية كبيرة، حيث تساهم في زيادة الوعي الثقافي في المنطقة خاصة إذا تزامنت مع أحداث ثقافية أخرى.[3]

وبعد عملية فصل المقتنيات الإسلامية في متحف الآثار القديمة وتخصيصها بجناح الفنون الإسلامية، تم إعادة تنظيم القسم القديم ليشتمل على ثلاثة قاعات للعرض المؤقت حيث تم استغلال قاعة الفن المغربي وقاعة أمين الأمناء وكذلك قاعة الفنون المشرقية، وما نلاحظه هو أن القاعات الثلاث هي قاعات متتالية وذات مساحة ملائمة للعروض المؤقتة، كما أنها تتميز باتصالها بقاعات العرض الدائم، وهذا ما يوفر أو يضمن سلامة التحف وأمنها، نظرا لعدم وجود مسافات كبيرة أثناء عملية نقل التحف (مخطط رقم 1).

أما بالنسبة لمتحف سطيف فلم يقتصر كذلك في عروضه على العروض الدائمة بل تضمن كذلك العروض المؤقتة وذلك بتخصيصه، قاعة معتبرة الحجم في الطابق تحت الأرضي (مخطط رقم4)، علما بأن هذه القاعة تقابل مباشرة مكتبة المتحف.

وميزة هذه القاعة أنها موجودة في طابق لا يتضمن أي قاعة عرض، كما تم اقتناء واجهات خاصة للعروض المؤقتة تختلف الواجهات الموجودة في قاعات العرض الدائم، وهذا الاختلاف نلمسه كذلك في

---

[1]- فوزي رشيد وتقي الدباغ، **علم المتاحف**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1979، ص139.

[2]- نفسه، ص139- 140.

[3]- عزت زكي حامد قادوس، مرجع سابق، ص23.

الإضاءة الخاصة بهذه القاعة، لكن الميزة الأهم التي تحسب لهذه القاعة أن الفناء الذي يتقدم مدخل القاعة يتضمن زيادة على مدخل المكتبة المدخل الثاني لمبنى المتحف، يفتح على الحديقة، والتي بدورها تتضمن مدخل ثاني للمتحف بشكل عام، وهو يقع على يسار المدخل الرئيسي، وهذا ما ينظم أكثر حركة الدخول أثناء العروض المؤقتة.

5-3- العرض المتنقل:

تقام المعارض المتنقلة خارج حدود المؤسسة المتحفية، حيث ينتقل المتحف إلى المدارس، أو الجامعات، أو المعاهد، وحتى الساحات العمومية، والحدائق ساعيا في ذلك إلى خلق اهتمام متزايد بالتراث الثقافي، ونشر الثقافة المتحفية، وتشجيع مجموعات جديدة من السكان على تحصيل المعرفة وتوسيع بذلك من قاعدة زواره.[1] وتتمثل سمة هذه المعارض عن المعارض السابقة في أن معروضاتها تكون بشكل محدود، ويراعى فيها أن تكون مكتفية ذاتيا بكل مستلزمات عرض وأمن المقتنيات.[2]

ويجب في هذا النوع من العروض استخدام الوسائل، والمعدات التي تتميز بسهولة فكها، وتركيبها كما يراعى كذلك اتخاذ كل الإجراءات، والاحتياطات لنقل، وتحويل التحف بالشكل الملائم، خاصة تقنيات التغليف، والتعليب من أجل ضمان حماية التحف من الأضرار الميكانيكية، والمناخية، وحتى البشرية.[3]

وأصبحت متاحف اليوم تجعل من ماضي الأشياء نقطة تشير إلى مستقبلها، وهذا ما يحتم على إدارة المتاحف تبني العروض السابقة، وبأشكالها الثلاثة دون إغفال إحداها وذلك وفق مراعاة جملة من المبادئ الهامة التي من شانها تيسير الزيارة وتحقيق الاستفادة القصوى منها، وكذا اتخاذ المناهج، والاستراتيجيات المرنة في تسطير نشاطاتها التي تراعى جميع فئات المجتمع، وتكون ذات طابع مثير، ومغري في سبيل إثارة تفكيرهم والتزامهم أمام القضايا شديدة الأهمية.[4]

---

[1]- بينغت سكوغ، المعارض المتنقلة ودور المتاحف في محيطها الخارجي، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص358.

[2]- أدامز فليب، **دليل تنظيم المتاحف إرشادات علمية**، ت محمد حسن عبد الرحمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1993، ص235.

[3]- فوزي رشيد وتقي الدباغ، مرجع سابق، ص140.

[4]- نفسه، ص357.

6- العرض في المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة والمتحف العمومي الوطني سطيف ومقاييسه العلمية وسلبياته:

تسعى المتاحف الجزائرية كغيرها من المتاحف إلى الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الزوار، ولتحقيق هذه الغاية هناك سبيل واحد أمامها، والمتمثل أساسا في العروض المتحفية، التي أصبحت تمثل الجسر الوحيد بين المؤسسة المتحفية ومحيطها الاجتماعي.

6-1- متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية:

إن المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية يعرض مقتنياته على جناحين منفصلين لا تتجاوز المسافة بينهما بضعة أمتار، حيث نجد القسم القديم (الصورة رقم23)، والجناح الإسلامي (الصورة رقم24).

6-1-1- القسم القديم:

قبل بناء الجناح الإسلامي كان يتولى هذا القسم عرض كل مقتنيات المتحف المخصصة للعرض، حيث استغلت كل مساحة هذا القسم استغلالا دقيقا، إلا أن هذا لم يكفي نظرا لكثافة التحف، ما ترتب عليه عدة مشاكل أثرت على وصول رسالة المتحف لزواره، بالشكل المطلوب ومن أهمها:

- كثافة المعروضات أدت إلى اكتظاظ كبير في العرض المتحفي.
- تباين كبير من حيث المادة، والمصدر، والفترة التي تخص المقتنيات.
- عدم الاستيعاب للمجموعات من طرف الزوار خاصة الأطفال.
- غياب كبير للبطاقات الشارحة للتحف وإذا وجدت تكون متباينة من حيث المنهجية، والمادة وحتى نوعية الخط.
- عدم وجود مسار منطقي في عرض وتوزيع المعروضات عبر القاعات، حيث تداخلت المقتنيات الإسلامية مع المقتنيات القديمة، والتي اعتبرت من أهم المشاكل التي واجهها المتحف في تلك الفترة.[1]

أ- المتحف قبل 2004:

للوقوف أكثر على المشاكل السابقة سنقدم صورة عن توزيع المقتنيات في القسم القديم في السابق، وذلك حسب تسلسل قاعات العرض:

أ-1- المدخل:

حافظ المدخل على نفس الصورة في الفترة الحالية.

[1] - علي بن بلة، "جناح الفنون الإسلامية مكسب جديد للمتاحف الجزائرية"، **حوليات المتحف الوطني للآثار**، ع01، المتحف الوطني للآثار، الجزائر، 1991، ص7-9.

أ-2- قاعة الإيكوزيوم:

أخذت هذه القاعة تسميتها من الاسم القديم لمدينة الجزائر، أثناء الفترة البونية ومعناه جزر طائر النورس، خصصت لعرض أواني فخارية ونسخ لرؤوس تماثيل، ونصب نذري يعود إلى العهد البوني.

وللإشارة فإن هذه القاعة في الفترة الحالية استغلت كقاعة استقبال.

أ-3- قاعة العبادات الوثنية:

لا تزال تحافظ القاعة على مقتنياتها واسمها حتى اليوم.

أ-4- قاعة الآثار الإسلامية:

عرضت بهذه القاعة لوحات جصية ذات بريق معدني، وتمثال لأسد وكتابات وزخارف جصية، كما كانت تحتوي القاعة على واجهات عرضت فيها مجموعة من المصابيح تعود إلى العهد الحمادي، والموحدي، كما عرضت الواجهات كذلك حشوات خشبية من منبر الجامع الكبير بالجزائر، والمدرسة البوعنانية بفاس، بالإضافة إلى احتواء القاعة على منبر جامع ندرومة المرابطي.[1]

أ-5- قاعة الفن المغربي:

خصصت لعرض مجموعة من المطرزات من مختلف مدن المغرب، المتأثرة بالطراز الأندلسي، تضمنت القاعة واجهة مركزية مضلعة عرضت فيها خناجر، وقوارير، وحلي، بالإضافة إلى تعليق زرابي على جدرانها، ومجموعة خزفيات ذات استخدامات مختلفة من فاس والرباط.[2]

أ-6- قاعة أمين الأمناء:

تحتوي هذه القاعة على نماذج من الصناعات التقليدية التي تعود إلى منطقة القبائل، والأوراس، ووادي ميزاب، والتي نجد من بينها الحلي، والمنسوجات، والفخاريات والخشب، ومجموعة من الزرابي المعلقة، بالإضافة إلى واجهتين عرضت فيهما قوالب لصنع الحلوى وبارودیات، وسيوف، كما تضمنت هذه الغرفة صندوقان كبيران لحفظ الملابس.

وللإشارة فإن تسمية القاعة بأمين الأمناء تعود إلى الفنان الجزائري محمد أمين الأمناء، أحد رواد الصناعات التقليدية ذات الطراز الإسلامي.

---

[1]- لخضر درياس، "المتحف الوطني للآثار القسم الإسلامي نشأته وتطوره"، **حوليات المتحف** ...، ع01، مرجع سابق، ص12.

[2]- نفسه، ص13.

أ-7- قاعة الفنون الإسلامية:

أغلب ما عرض في هذه القاعة يرجع إلى منطقة الشرق الإسلامي، منها أواني خزفية فارسية، وبلاطات خزفية من تركيا، وتحف معدنية كما عرض في هذه القاعة الباب الأصلي لمسجد كتشاوة بالجزائر ق 18.[1]

أ-8- قاعة لوس بن عابد:

التحف الموجودة في هذه القاعة هي مجموعة أهدتها السيدة لوس بن عابد، والتي تضمنت زرابي وملابس أطفال ونساء، مطرزة بخيوط الذهب والفضة، وعلقت على الجدران مجموعة من المرايا ذات الأطر المذهبة من مدينة البندقية، وأواني زجاجية من بوهيميا التشيك.[2]

أ-9- قاعة محمد تمام:

كانت القاعة تعرض مجموعة من الأسلحة النارية والبيضاء محلية الصنع، وعدة فرس بالإضافة إلى ذلك نجد أيضا أواني نحاسية، خيمة المارشال ماكماهوت، وواجهة مركزية مضلعة بها مكاحل وفناجين فضية، ومقلمة عثمانية وقطع نقدية، واحتوت واجهات أخرى على الحلي، وجرار فخارية من تونس، ومطرزات جزائرية.

أ-9- قاعة الرخاميات:

حافظت القاعة على نفس الشكل في الفترة الحالية.

أ-10- قاعة الفن التونسي:

تتكون هذه القاعة من أواني خزفية، سجاد، وسرير ومهد وصندوق من مادة الخشب، جلبت كلها من تونس بالإضافة إلى تحف أخرى.[3]

أ-11- قاعة الفن المسيحي:

هذه القاعة حافظت كذلك على مقتنياتها، ماعدا صناديق الرفاة "المرامد"، والتي خصصت لها قاعة خاصة بعد عملية فصل المقتنيات.[4]

---

[1]- لخضر درياس ، مرجع سابق ، ص14.

[2]- نفسه، ص15.

[3]- نفسه ، ص16.

[4]- معزوز عبد الحق، "المتحف الوطني للآثار القسم القديم"، **حوليات المتحف** ...، ع01، مرجع سابق، ص06.

أ-12- قاعة البرونز:

لم تغير وظيفة هذه القاعة بدليل محافظتها على نفس الاسم، وزيادة على المعروضات البرونزية كانت تضم مجموعة الأدوات الفخارية، والعاجية.[1]

ومما سبق نستنتج أن التغيير الذي طرأ على القسم القديم ليس تغييرا بسيطا، بل كان تغييرا جذريا إذا ما استثنينا قاعة العبادات الوثنية، والفن المسيحي، والرخاميات، والبرونز والتي حافظت على نفس المقتنيات والاسم.

فالفترة السابقة كان هذا القسم يتضمن اثنا عشرة قاعة مخصصة للعرض الدائم للمقتنيات القديمة والإسلامية على حد سواء، والتي حذفت منها سبعة قاعات نقلت إلى القسم الجديد، وهي قاعة الآثار الإسلامية، الفن المغربي، أمين الأمناء، الفنون المشرقية، لوس بن عابد، محمد تمام، وأخيرا قاعة الفن التونسي والمتمعن لحجم هذه المقتنيات المنقولة يدرك كثافة المعروضات التي كانت موجودة على مستوى القسم القديم والتي تجمع بين الفترة القديمة، والإسلامية للجزائر.

وعليه فإن الجناح الجديد المخصص لعرض المقتنيات الإسلامية هو من أكبر الإنجازات التي يمكن أن تحقق في أي متحف من متاحف الجزائر، ولهذا كان لزاما علينا أن نقدم فكرة عن توزيع المقتنيات في الفترة السابقة أي قبل إحداث الجناح الإسلامي، وذلك حتى يبلور القارئ صورة عن المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية سابقا، والمتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية في الفترة الحالية، ليستشف من جهة التطور الذي عرفه المتحف، ومن جهة ثانية اهتمام السلطات المعنية منذ الاستقلال بإنشاء متحف يجسد بدوره جميع الحضارات المتعاقبة على الجزائر.

ب- المتحف حاليا:

وفيما يخص توزيع المقتنيات في الوقت الراهن فهي على الشكل التالي (المخطط رقم1):

ب-1- المدخل:

مدخل القسم القديم هو ذو شكل مربع فتحت به أربعة مداخل، والمتمثلة في المدخل الرئيسي للقسم به باب خشبي من الجهة الخارجية أما الجهة الداخلية فزودت بباب حديدي على شكل قضبان متعامدة (الصورة رقم25)، والمدخل المقابل له خاص بالصحن الذي زود هو الآخر بباب من الزجاج السميك من الجهة الداخلية وباب خشبي من الجهة الخارجية، وللإشارة فقد عرضت في هذا المدخل لوحة فسيفسائية ذات شكل نصف دائري تقريبا تمثل السيد المسيح وهو يرعى قطيع من الغنم (الصورة رقم 26)، وقد جلبت هذه اللوحة

[1]- معزوز عبد الحق، مرجع سابق، ص06.

من كنيسة في البرج البحري، أما المدخلين الآخرين والمتقابلين أيضا فعلى جهة اليمين نجد قاعة الاستقبال، وعلى جهة اليسار نجد مدخل قاعة البرونز.

وقد تم عرض أربع نسخ لتماثيل رومانية مجلوبة من مدينة شرشال.

ب-2- قاعة الاستقبال:

خصصت هذه القاعة لاستقبال الزائرين، والتي نجدها تشتمل على واجهات خصصت لعرض الكتب الأثرية والتاريخية، مثل كتاب تاريخ الجزائر من خلال المسكوكات، كتاب الفن الإسلامي، وحوليات المتحف، وغيرها من الكتب المعروضة للبيع، كما اشتملت القاعة على مكتب خاص ببيع التذاكر.

ب-3- قاعدة العبادات الوثنية:

خصصت هذه القاعة لعرض نماذج أثرية تعود إلى الفترة القديمة، وهي مجموعة تمثل تماثيل، ولوحات فسيفسائية، وأدوات فخارية، ونقوش وكتابات التي تصور المعتقدات الوثنية، المتأثرة بالمعتقدات اليونانية، وببلاد الرافدين، وبلاد الفراعنة (الصورة رقم 27).

وأول مانصادفه عند دخولنا للقاعة تابوت ولوحة فسيفسائية "كورنيليا أوربانيلا"، حيث كانت هذه الفسيفساء تزين ضريحا عائليا احتوى على ثلاثة توابيت، لم يبقى منها سوى تابوت واحد، وهو يحمل في جهته الأمامية نصا إغريقيا "كورنيليا أوربانيلا أرقد هنا..." وقدم هذا التابوت رفقة اللوحة الفسيفسائية إلى المتحف سنة 1919، هذه الأخيرة التي سميت بفسيفساء لامبريدي المكتشفة سنة 1918، بقرية أولاد عريف القريبة من لامباز باتنة، ويتوسط اللوحة قرص دائري كبير يحمله أربع كائنات خرافية، وعلى طرفي التابوت والفسيفساء نجد نسخ لتمثالين.

ومقابل المدخل مباشرة نجد قناع الغورغون عنابة القرن الثالث، الرابع ميلادي. والذي تم اكتشافه أثناء الحفريات التي قام بها عالم الآثار شبو في المدينة، كان يزين القناع الرخامي واجهة النافورة العمومية، وهو بمثابة عين النافورة، سنة 1996 هرب القناع إلى تونس ليتم استرجاعه بعد جهود طويلة لوزارة الثقافة.

كما نجد عدد كبير من اللوحات الفسيفسائية بالقاعة بلغ عددها إحدى عشر لوحة فسيفسائية وزعت على جدران القاعة، ما عدا لوحة الفصول الأربعة التي فرشت في الأرضية، لترسم بذلك وتحدد مسار حركة الزائر داخل القاعة (الصورة رقم 27)، وهي لوحة متعددة الألوان بها أربعة شخصيات محاطة بضفائر حمراء

وخضراء، تمثل الفصول الأربعة، عن طريق مشاهد تخص كل فصل على حدى، وهي ترمز إلى النشاطات الزراعية المتعاقبة، والاختلاف بين الشخصيات يكمن في نوع اللباس، ونوع الأدوات المستخدمة في كل فصل.

أما اللوحات المعلقة فتمثلت في الفسيفساء الآدمية والحيوانية وحتى الفسيفساء الهندسية، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد لوحة مشهد الصيد حيث يظهر من اللوحة الصياد وقد أصاب لبؤة أو فهد بسهمه، ونجد أعلى منها لوحة الببغاوات بجاية، ولوحة فتاة مجسدة وهي مستلقية على فرس البحر وحولها مجموعة من الدلافين وتدعى هذه اللوحة بلوحة انتصار إمفيتريت.

و لم يأخذ في عين الاعتبار حجم اللوحة في العرض، حيث وضعت اللوحات بشكل غير مدروس فالزائر قد يهمل لوحة الببغاوات نتيجة لصغر حجمها، وارتفاعها الكبير، ومكانها غير البارز، وحبذا لو وضعت على ارتفاع قليل ليظهر موضوعها بشكل جيد، خاصة وأن المساحة التي توجد بجانب لوحة الصيد هي مساحة فارغة (الصورة رقم28)، وهذا فيما يخص الفسيفساء الآدمية والحيوانية، أما الفسيفساء الهندسية فنجد مجموعة منها تقابل اللوحات السابقة، والتي جسدت عن طريق مجموعة من الدوائر والمثلثات والمعينات.

نجد بالقاعة كذلك واجهتين حائطيتين تعرض الواجهة الأولى مجموعة من القطع الفخارية، والبرونزية، والتي تمثل إناءين، ومجموعة من اللوحات الحجرية الصغيرة التي مثلت عليها رسومات جنائزية للإله مالقبال إله الشمس. (الصورة رقم27).

أما الواجهة الثانية والمقابلة لها فخصصت لعرض مجموعة من التحف العاجية والعظمية، حيث استخدمت هاتين المادتين منذ القدم في أعمال فنية كثيرة، خاصة العظام التي كانت أكثر سهولة لاختلاف أشكالها، كما أنها تتميز بحبيباتها الخشنة نسبيا، وبمجموعة من الفراغات، في حين يتميز العاج بقساوته الشديدة، وبنيته المتراصة، وقد استخدم هذا الأخير في أعمال النحت والرسم والحفر والتلوين، وبعض الأحيان كان يطعم مع الأحجار الثمينة وحتى مع المعادن.[1] وفعلا استخدم هذا الأخير منفردا في نحت أربع لوحات تمثل امرأة بلباس ذو الثنايا، وهرقل، وأمازون، وفي نحت إله الأنهار، كما وجدت مجموعة أخرى من التحف العاجية والعظمية والمتمثلة في مساسيك، مشط، إبر، ملاعق، قفل، ومزمار.

[1] – باهرة عبد الستار أحمد القيسي، **معالجة وصيانة الآثار دراسة ميدانية**، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، 1981، ص185.

روعي في هذه الواجهة استخدام الإنارة العلوية لأنها واجهة غائرة في الجدار، في حين الواجهة السابقة هي مسندة عليه، كما روعي كذلك تنظيم مقتنياتها، وتوزيعها بشكل جيد من حيث المسافات الفاصلة بين التحف، وكذلك بالنسبة للحجم، حيث نجد التحف الصغيرة وضعت مع بعضها في الرف السفلي، والرف العلوي خصص لتحف ذات حجم اكبر من سابقتها، والتي تمثل مجموعة تماثيل لشخصيات في حين نجد المجموعة الأولى تمثل إبر ومشط وغيرها من التحف الصغيرة، وهذا ما يراعي مستوى نظر الزائر.

كما اشتملت قاعة العبادات الوثنية على مجموعة النصب المهداة للإله ساترون خربة مجوبة الفترة الرومانية، بالإضافة إلى هذه المجموعة هناك مجموعة أخرى تمثل نقوش وكتابات ليبية عددها خمسة، وتعد النصب مهمة جدا في معرفة الحياة الاجتماعية والاقتصادية وحتى الجانب الثقافي والفني، إضافة إلى أهميتها في معرفة الرموز والطقوس الدينية التي ميزت كل منطقة، وهي عبارة عن حجارة منحوتة تحتوي على أشكال رمزية أو كتابات أو أشكال هندسية أو أدمية، وإما تكون نصب نذرية أو نصب جنائزية، فالأولى تقام لغرض تذكاري لتخليد القرابين المقدمة إلى الآلهة، إما بهدف الشكر أو الامتنان أو الدعاء، وهي تتخذ في الغالب أشكال حيوانات، أما النصب الجنائزية فهي نصب توضع أمام القبر للشخص المتوفي، تحمل في معظمها اسم الشخص، وعمره، ومهنته، ويمكن أن تحمل تجسيدا لشخصيات آدمية.

آخر ما نصادفه في القاعة مقابل مدخل قاعة الايكوزيوم مباشرة، تابوت يمثل أسطورة باليروفون أزفون القرن الثالث ميلادي (الصورة رقم27)، وتقول الأسطورة أن باليروفون قتل أخاه فغادر المدينة "كورنيث" ملتجأ إلى الملك برواتوس ملك تيرنت، وسرعان ما أعجبت به زوجة الملك الذي أرسله إلى الملك يوباتيس صهره من أجل قتله، هذا الأخير الذي كلف باليروفون بمجموعة من المهام كان يتوقع موته فيها مثل تكليفه بقتل الوحش خميرا، الذي كان على شكل رأس أسد وجسم ماعز وذيل ثعبان، ومهام أخرى تكللت جميعها بالنصر، فأعجب المالك يوباتيس بشجاعته فزوجه بابنته فيلونوي.

ولاحظنا من حيث زاوية الرؤية أن اللوحات الفسيفسائية بعضها على ارتفاع كبير جدا، خاصة بالنسبة لصغار السن، حيث أن نهايتها تكون مع السقف، وهذه اللوحات تشكل نسبة كبيرة من معروضات القاعة، لهذا فإن زاوية النظر في قاعة العبادات الوثنية لم تأخذ بعين الاعتبار في تصميم العرض (الصورة رقم27).

ولاحظنا من حيث حجم ونوع التحف أن الفسيفساء تشكل حوالي 60% من معروضات القاعة، وهي كبيرة الحجم، وقد يؤدي هذا إلى إهمال ما تحتويه الواجهات من معروضات نظرا لصغر حجمها، أما

بالنسبة لحجم التحف فهو متناسب مع حجم القاعة، وهذا ما يشجع الزائر على مشاهدة هذه المعروضات وإعطاء الوقت الكافي لها، خاصة وأنها القاعة الأولى في العرض.

ب-4- قاعة الإيكوزيوم:

تحتوي القاعة على عدد بسيط من التحف مقارنة بغيرها من القاعات، حيث نجد في الواجهة الوحيدة الموجودة بها جرتين مزخرفيتين تمثلان الإله تانيت القرن الخامس قبل الميلاد، تمثالين من الطين المشوي الفترة البونية، وجرتين جنائزيتين القرن الثالث قبل الميلاد، بالإضافة إلى قرص أتروسكي القرن الثالث الثاني قبل الميلاد قورايا، وأخيرا رصيعة للآلهة إفريقيا القرن الثالث الثاني قبل الميلاد تمقاد.

بجانب الواجهة نجد مذبح مساعد كستيلوم ديميدي الفترة الرومانية، بجانبه قبر صغير قورايا يعود لنفس الفترة، وفي الجهة المقابلة نجد مذبح عليه إهداء للملك بطليموس الجزائر، وصنم شرشال الفترة الفينيقية، اضافة إلى مرمدة الجزائر الفترة المسيحية، نصب ليبي إبيزار، ونصب جنائزي آخر، أما في وسط القاعة فعرض نصب حجري كبير كرفلا الأخضرية القرن الأول قبل الميلاد.

ب-5- قاعة الرخاميات:

قاعة الرخاميات هي القاعة الثالثة للعرض بالقسم القديم، ذات شكل مستطيل خصصت لعرض مجموعة من اللوحات الفسيفسائية، وعدد كبير جدا من التماثيل التي جلبت من شرشال (الصورة رقم29)، ولهذا سميت القاعة بقاعة الرخاميات.

ومن أهم هذه التماثيل المعروضة نجد:

1. تمثال الإله باخوس إله الخمر وشعره متدلي على كتفيه مزين بعناقيد العنب، يمسك بيده اليسرى عصا تلفها نوع من النباتات المتسلقة، ويمسك باليد الأخرى كأس، ومن ضمن الأربع نسخ لتماثيل المعروضة في مدخل القسم القديم نجد نسخة لهذا الإله، كما وجد له تمثال آخر بالقاعة لكن هذا التمثال فقد اليدين والرأس، على كتفه رداء ذو الثنايا، ورجله اليسرى مثنية على رجله اليمنى.
2. تمثال الآلهة ديمتار التي تمثل آلهة الزراعة، حيث جسدت واقفة بشعر مموج، وهي قوية البنية بلباس طويل ذو الثنايا، مربوط على مستوى الخصر أنفها ويديها مكسورتان (الصورة رقم 30).
3. تمثال الإله نبتون إله البحار والينابيع وغالبا ما يمثل هذا التمثال قوي البنية، كثيف الشعر واللحية، يفقد هذا التمثال اليد والرجل اليسرى، وعلى جانب رجله اليمنى جسد شكل دلفين.

4. الإله ساتيروس العازف على الناي حيث جسد التمثال في هيئة الوقوف يرتدي رداء يغطي إحدى كتفيه، وأسفل الجسم يتكئ بيده اليسرى على جذع شجرة تحمل آلة الناي، وأسفلها كلب، والإله في هذا التمثال يثني رجله اليسرى على اليمنى.

5. تمثال الآلهة فينوس إلهة الحب والجمال يفقد هذا التمثال الرأس والذراعين، وحتى الرجلين أسفل الركبة.

6. تمثال أنطونيا وهي في وضعية الوقوف متجهة إلى الأمام، بلباس طويل ذو الثنايا رجلها اليسرى ظاهرة، ترفع ثوبها بيدها اليسرى واليمنى مفقودة.

7. تمثال لرأس الآلهة مينرفا آلهة الحرب والسياسة، وتعبد أحيانا كآلهة الطب، وكانت كذلك آلهة السلم والحكمة.

8. تمثال الإله هرمس يضع رداء أعلى كتفيه رجله اليسرى مفقودة، أما اليمنى فيوجد بجانبها حيوان، كما فقد هذا التمثال كذلك اليدين والرأس.

9. تمثال الآلهة بومونة واقفة بدون يدين، ونجد تمثال آخر لنفس الآلهة يفقد الرأس واليد اليمنى أما اليسرى فتحمل بها الثوب.

10. تمثال لامرأة بلباس ذو الثنايا وهي واقفة شعرها مسرح إلى الخلف، ويفقد التمثال اليدين كما يوجد تمثال آخر بنفس الشكل، وهو يفقد الذراعين والرأس.

11. تمثالين للإله ماركو إله المسافرين لكن التمثالين بدون رأس ويدين وحتى بدون رجلين، أحد التمثالين يضع فيه الإله رداء على كتفه الأيسر.

كما تضم القاعة عدد لا بأس به من الرؤوس الرخامية التي مثلت رأس الإله فون، رأس الإله هارس أولتور ذو الشعر واللحية الكثيفين، رأس الإله مينرفا عليه خوذة مقابل مدخل القاعة الموالية، رأس الإله فينوس، رأس ماركوس أوريليوس ذو الشعر المموج واللحية الكثيفة، كذلك يوجد رأس الإله لوكوس فيروس، ورأس أدريانوس يعلوه تاج، وأخيرا رأس الآلهة هرماتوبيس وهي تحمل التاج.

- **عرض التماثيل من حيث الحوامل ومن حيث التوجيه:**

تكمن دراسة هذه النقاط في التعرف على الجوانب التي أخذت في عين الاعتبار في تصميم العرض على مستوى القاعة وعلى أي أساس.

وقد جاءت الحوامل موحدة من حيث الشكل العام، فهي مصاطب مبنية، وحتى من حيث الطلاء الأبيض، فالحوامل التي تعرض رؤوس التماثيل هي ذات ارتفاع موحد، أما تلك التي تحمل التماثيل فنجدها متباينة إلى حد ما في الارتفاع فبعض الحوامل نجدها تقارب 0.70م مثل تمثال الآلهة ديمتار، والبعض الآخر 0.55م، وأغلب الحوامل الأخرى هي بارتفاع 0.30 م مثلا تمثال امرأة بلباس ذو الثنايا، وحسب دراستنا فربما مرد هذا الاختلاف إلى أهمية التمثال في حد ذاته.

أما من حيث التوجيه فنعتقد أن هيئة المتحف لم تكن موفقة في توجيه التماثيل خاصة الرئيسية في القاعة، وهما الإله نبتون، والآلهة ديمتار، وهما من أهم التماثيل الموجودة في القاعة، حيث وجها هذين التمثالين اتجاه اللوحة الفسيفسائية الموجودة بينهما، حيث نجد مسافة بلاطة بين الفسيفساء وحامل التمثالين، وهذا ما يعيق مشاهدتهما عن قرب، خاصة وأن الفسيفساء وضعت لها حواجز (الصورة رقم 30) وبالتالي كان الأصح توجيههما توجيها عكسيا يضمن وقوف الزائر أمامهما بمسافة معينة لمشاهدتهما من الجهة الأمامية بالشكل المناسب (الشكل رقم10، 11) والتي تعتبر أهم من جهة الظهر، أما التماثيل الأخرى فأغلبها تقريبا يمكن رؤيتها من مسافات مناسبة.

وهذا فيما يخص التماثيل الموجودة بالقاعة أما عن اللوحات الفسيفسائية فهي تقارب العشرين لوحة منها الفسيفساء التي تحمل رسوما آدمية، ونباتية، وحيوانية، وحتى هندسية، وهذه اللوحات ذات أحجام مختلفة منها الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، وجميع هذه اللوحات هي مثبتة على الجدران باستثناء لوحة واحدة فرشت في الأرضية.

1. لوحة الإله أوكياتوس ذات خلفية بيضاء وفي مركز اللوحة جسد رأس إله المحيطات أوكياتوس ذو لحية وشعر وشارب، على جانبيه أربعة فتيات اثنان منها على حصان والأخريتين على دلفين، وأسفل اللوحة نجد كتابة لاتينية.
2. لوحة اختطاف أوروب وهي لوحة كبيرة الحجم، يظهر موضوعها في الوسط، وهو اختطاف أوروب من قبل الثور جوبيتر يحيط بهذا المشهد أشكال هندسية متنوعة.
3. لوحة تمثل مشهد ملاك فوق دلفين وهو على هيئة طفل صغير بأجنحة، حيث يوجه هذا الطفل الدلفين بأداتين يحملهما بيده وهي لوحة مقعرة الشكل.
4. لوحات تخص الإله جوبيتر معها لوحة تمثل أورروب وهي تزين رقبة الثور جوبيتر بإكليل من الورود ولوحة أخرى تمثل أطفال جوبيتر (الصورة رقم 31) ولوحة لجوبيتر مع فتاة تدعى أنتيوب.
5. لوحة استحمام فينوس على جانبيها حيوان وامرأة وأسفل هذه اللوحة نجد كتابة.
6. لوحة ديدال وبازيقاي وهي ذات حجم كبير، ومثل موضوع اللوحة في الوسط بحجم صغير، ديدال ترتدي رداء طويل وتنظر إلى بازيقاي وهو ينحت بقرة من الخشب.
7. لوحة الإله نبتون فوق مركبة يجرها فرسين في البحر، وهي مقعرة الشكل وهو نفس الشكل بالنسبة للوحة فتاة تدعى نيربيد وهي مستلقية على وحش بحري.

وإضافة إلى هذه اللوحات نجد لوحات فسيفسائية أخرى تمثل أشكال نباتية وهندسية، وعلى سبيل المثال فسيفساء الأرضية وهي لوحة متعددة الألوان، بها إطارات تحيط بأشكال هندسية ونباتية.

وإلى جانب هذه اللوحات والتماثيل نجد في هذه القاعة تابوت لطفل سوسة تونس، القرن الثالث ميلادي، وكتابتين إحداهما مهداة لمانليا سكوتديلا، ونذر للإله جوبيتر، ونصب تذكاري للإله مارس قرطاجة، ودعامة منحوتة بأشكال مختلفة للإله ديونيزوس.

- **عرض اللوحات الفسيفسائية من حيث الموقع والحجم:**

سنبدأ من نقطة مهمة ستكون أساس دراستنا التحليلية للعرض في هذه القاعة، والمتمثلة في أن هذه اللوحات الفسيفسائية تختلف من حيث الحجم، الموضوع، وشكل اللوحة، وهذه المعايير تفرض دراسة دقيقة لمكان ومناطق توزيع هذه اللوحات على الجدران، وهذا من أجل تمكين الزائرين من استيعاب، وتفحص كل اللوحات دون أية استثناءات، وهو الأمر الذي لم يتحقق بسبب:

_ الارتفاع عن الأرضية:

حيث نجد تباين كبير في الارتفاع عن مستوى الأرضية، حيث وضعت بعض اللوحات الفسيفسائية ملامسة مع بلاطة الأرضية رغم كبر حجمها، ووجود لوحات صغيرة ترتفع عن الأرضية بأمتار، مثل لوحة اله أوكيانوس، وفسيفساء الإله نبتون المقعرة الشكل، والتي نجدها عند نهاية لوحة صدر الكنيسة هذه الأخيرة التي يبلغ طولها 5.18م، وهنا الفارق نجده لا يقل عن 4 أمتار ارتفاعا، بين اللوحتين أي بين لوحة الإله نبتون، ولوحة صدر الكنيسة، ووقوعهما على نفس الجدار الذي به مدخل الصحن (الصورة رقم32).

كذلك كان الأحرى قلب مكان اللوحتين التي تمثلان فصل الشتاء واللوحة الزخرفية المعروضة فوقها التي تتميز بصغر حجمها، وارتفاعها الكبير مقارنة باللوحة الأولى (الصورة رقم 33)، كذلك اللوحتين الموجودتين بجانب لوحة جوبيتر اللتان تتشابهان من حيث الحجم لكن تختلفان في الموقع (الصورة رقم 30، 34)

ونجد من بين اللوحات التي وفق في منطقة عرضها هي تلك اللوحات التي نجدها عند المدخل، والخاصة بجوبتير وهي موضوعة على نفس الارتفاع، وهي بنفس الحجم، (الصورة رقم 30) بالإضافة إلى لوحة جوبيتر الأطفال التي وضعت فوق المدخل بشكل ملفت للنظر (الصورة رقم 31)

وفي بعض الحالات نلاحظ اختفاء أجزاء من اللوحات بسبب قربها من إطار النوافذ (الصورة رقم 35) وقد حددت الفسيفساء الأرضية في القاعة الممرات الجانبية لتقلص من مساحتها وتعيق حركة الزائر (الصورة رقم 29)

نجد زاوية الرؤية في القاعة غير ملائمة، نظرا للحجم الكبير للمقتنيات، ما فرض استغلال المكان استغلالا مكثفا، وتقليص المساحة التي كانت يجب أن تتوفر لتيسير حركة الزائرين بسبب الفسيفساء الأرضية، وهذا ما أعاق المشاهدة المناسبة للمعروضات، خاصة في حالة الأفواج المدرسية، والمجموعات الأخرى.

أما من حيث حجم ونوع التحف بالقاعة فنجد أن اللوحات الفسيفسائية تمثل عشرون لوحة، والتماثيل ما يقارب الخمسين تمثال، وهو عدد كبير من المعروضات مقارنة مع حجم وسعة القاعة، خاصة مع تقليص المساحة المخصصة لحركة الزائر بالفسيفساء الأرضية.

ب-6- قاعة الزجاجيات والفخاريات:

مباشرة بعد قاعة الرخاميات نجد قاعة الزجاجيات والفخاريات، حيث نصادف في هذه القاعة خمسة واجهات خصصت واجهتين لعرض التحف الزجاجية، وواجهتين لعرض التحف الفخارية، (الصورة رقم 36). والواجهة الأخيرة خصصت لعرض ثلاثة عقود بيع.

الواجهة رقم (01):

ذات شكل جذاب تعرض حوالي عشرة قطع فخارية تبدو من أحدث الواجهات المقتناة من طرف المتحف، حيث خصص جزئها العلوي للإضاءة.

لكن يجب الإشارة هنا أن واجهات قاعة البرونز أيضا تتضمن إنارة علوية، لكنها إضاءة مضافة، والتي لا تتطابق مع الإنارة المتحفية، أما الواجهة التي نحن بصدد دراستها فقد استخدم في تصميم جزئها العلوي مصابيح صغيرة دائرية الشكل وضعت في الجهة الداخلية لسقف الواجهة (الصورة رقم 36).

ما يعيب في هذه الواجهة رغم الشكل والإضاءة فهي لا تتوفر على أجهزة تعديل المناخ، وبالتالي نوعية الإضاءة هي التي حددت أن الواجهتين في هذه القاعة من أحدث الواجهات المستخدمة في القسم القديم.

نجد بهذه الواجهة مجموعة من الجرار فخار اتيكي، و مبخرتين إحداهما فخار كمباني، وأخرى فخار أتيكي، مصابيح، ومرمد، وصحن ذو زخارف، وأغلب هذه المقتنيات غير محددة المصدر، يبلغ ارتفاع هذه الواجهة حوالي 1.70 م، بجانبها نجد كرسي حمام من الرخام.

الواجهة رقم (02):

تشبه الواجهة رقم 02 واجهات قاعة البرونز، فهي ذات قاعدة خشبية والجزء المخصص للعرض من الحديد بثلاثة رفوف، وهي أكثر ارتفاعا من سابقتها خصصت لعرض الزجاجيات حوالي إثنى عشرة قطعة، والتي تتمثل في مجموعة من القارورات، وقنينات، وأحجار منقوشة، بالإضافة إلى أجزاء من عقد وخاتم تعود كلها إلى الفترة الرومانية (الصورة رقم 36).

وما لفت انتباهنا في هذه المجموعة هي قارورة من عجينة الزجاج تيبازة، تعود إلى القرن الثاني قبل الميلاد ذات فوهة منفرجة وبعروتين، وهي مزينة بخطوط متموجة، وقد استعملت القارورات لحفظ العطور والزيوت، والأدوية، إضافة إلى كأسين أحدهما ذو زجاج شفاف، ذو فوهة واسعة مستديرة ومنفرجة قليلا إلى الخارج، أما الثاني فهو ذو لون أخضر يعود إلى القرن الثاني والثالث للميلاد، وقطر بدنه أوسع من الكأس الأول، رغم قاعدته الضيقة باب الواد القرن الثاني والثالث ميلادي.

وللإشارة فإن الزجاج ينتج بصورة عامة من خلط الرمل والحجر الجيري وكربونات الصودا، مع إضافة بعض الأكاسيد، وذلك من أجل الحصول على اللون المطلوب، ثم يتم صهرها في أفران خاصة ذات حرارة عالية تقدر بـــ 1500 درجة مئوية.[1] فتتحول الخامات إلى عجينة، والزجاج مادة غير عضوية، وهو موصل رديء للحرارة والكهرباء، والعجينة الزجاجية ذات لون أحمر إذا كانت ملتهبة، فإذا بردت أصبحت زجاجا لا لون له، ولا رائحة، عديم المسام، براقا لامعا، وصلبا.[2]

الواجهة رقم (03):

تشبه الواجهة الأولى شكلا وحجما وحتى في طبيعة المادة المعروضة، والتي تمثل مرمد للقديس قريوس القرن الرابع ميلادي، كانون مصباح ذو فوهتين القرن الأول قبل الميلادي، إناء ذو زخرفة مطلية قدحين، قناع، جرة، ابريق، قنينة، مطرة كل هذه المجموعة تعود إلى القرن الثالث والثاني تمثل صناعات محلية قوراية.

بعد هذه الواجهة مباشرة نجد فسيفساء أشيل المعروضة على الحائط ثم نجد مدخل الورشة.

الواجهة (04):

خصصت الواجهة رقم 04 لعرض مجموعة من التحف الزجاجية، نجد منها قارورات، قنينات، حوايا عظام، صحون، قدح المصارعون، مرمدة، طاس، وأواني زجاجية أخرى وأغلبها من باب الواد.

وللإشارة فان ارتفاعها لا يتجاوز 1.20م مزودة برفين للعرض، ما يلاحظ في هذه الواجهة أن الرف العلوي مناسب لعرض التحف، خاصة وأنها متوسطة الحجم، أما الرف السفلي الذي يرتفع بـــ0.15م فقط عن الأرضية فهو غير مناسب، وعموما فهذه الواجهة تعكس العديد من السلبيات المتمثلة فيما يأتي: (الصورة رقم 37).

- ارتفاع الفراغ أدى إلى تقزيم المعروضات الموجودة في الرف السفلي.
- ارتفاعها عن الأرض بـــ 0.15م لا يساعد الزائر على فحصها بالشكل المطلوب والتي تفرض انحناء الزائر ما يسبب له الإرهاق وهذا ليس من مبادئ العرض الهادف (الشكل رقم 12).
- عدم انسجام وتوافق بين حجم الواجهة ومعروضاتها.
- تخفي هذه الواجهة بلاطة خزفية خلفها والموجودة بجانب المدخل.

[1] – عبد الرحمن محمد عبد التواب، **دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008، ص159-260.

[2] – هناء عبد الخالق، **الزجاج الإسلامي في متاحف ومخازن الآثار في العراق مع دراسة أولية عن الزجاج القديم**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976، ص35.

الواجهة رقم (05):

هي الواجهة الأخيرة في القاعة ذات شكل مختلف تعرض ثلاثة عقود بيع أراضي زراعية، والمكتوبة على الألواح الخشبية تعود إلى العهد الوندالي، وما يميز هذه العقود أنها كتبت على ألواح خشبية، وخص العقد الأول بيع أرض بها حوالي اثنتا عشر شجرة زيتون، والثاني ستة أشجار زيتون وقطعة أرض بور، والعقد الثالث والأخير خاص ببيع قطعة أرض بها شجرتي زيتون، وحرر العقد أثناء حكم الملك قونتاموندي 484-496 من طرف الناسخ لوسيانوس ماجيستر بحضور شهود، وأسفل الواجهة نجد جرة كبيرة (الصورة رقم38).

وبالإضافة إلى ما سبق نجد بالقاعة كذلك لوحات فسيفسائية تمثل إله باخوس والفصول الأربعة وسط القاعة على حامل خشبي، والتي اكتشفت في لمباز باتنة، والتي مثلتها أربعة نساء.

أما اللوحة الثانية فهي معلقة مقابل اللوحة الأولى تمثل لوحة أسطورة أشيل (الصورة رقم36)، كذلك نجد بالقاعة أعمدة وتيجان.

ومن خلال استعراضنا لقاعة الزجاجيات والفخاريات نلاحظ النقائص الآتية:

- تنافر كبير بين أشكال الواجهات المستخدمة خاصة إذا ما قارنا الواجهة (1) و (3) مع الواجهة (4)

المواصفات	الواجهة 3،1 الصورة رقم36	الواجهة **4** الصورة رقم37
من حيث مادة الصنع	خشب فاتح اللون جذاب.	حديد قاتم منفر.
من حيث الحجم	مناسبة.	كبيرة جدا.
مجال الرؤية	وضعية الوقوف بالارتياح.	وضعية الانحناء غير مناسبة ما يسبب الإرهاق.
عدد المعروضات	قليل.	كبير.
الإنارة	حديثة.	لا يوجد.

الجدول رقم (2): اختلاف مواصفات الواجهات المستخدمة على مستوى قاعة الزجاجيات والفخاريات.

- وعليه فإن الوقت الذي يقضيه الزائر أمام الواجهة (1)، سيكون أكبر من الوقت الذي يقضيه عند الواجهة (4)، رغم أن عدد المعروضات في الواجهة الأخيرة هو أكثر ويتطلب وقت أطول.
- شكل القاعة المختلف حيث نجد أن الجدار الخارجي لها ذو ثلاثة أضلاع، خاصة إذا أضفنا المخرج المرتفع، والمقوس ذو الأعمدة الجانبية الذي أعطى مساحة إضافية للقاعة وزادها جمالا ورونقا، وهذا من شانه إعطاء شعور مختلف للزائر، وتحسيسه بجاذبية القاعة (الصورة رقم36).

وما لاحظناه من حيث زاوية النظر فهي مناسبة على العموم في القاعة، فنجد الواجهات 1، 2، 3، 5 ذات ارتفاع مناسب جدا، كذلك الفسيفساء خاصة المعلقة نجدها على ارتفاع ملائم، والخلل الوحيد في هذه القاعة يكمن في الواجهة رقم 04، وإلى حد ما يتوافق حجم التحف مع القاعة، حيث نجد العدد مقبول ومناسب في الواجهات، أما ما زاد من فسيفساء، وعقود بيع فلا دخل له في موضوع العرض الخاص بالزجاج والفخار، فلو روعي هذا الأمر لكان أفضل.

ب-7- قاعدة المرامد:

تتخذ القاعة شكلا مستطيلا تعرض حوالي سبعة وعشرون تحفة، وتمثل معظم هذه المعروضات مرامد، وتعرف المرامد بأنها ما يوضع فيه رماد جثة الميت، مدخل القاعة يسرق الزائر من قاعة الزجاجيات إلى هذه القاعة فهو مدخل جميل، تشتمل القاعة على أكبر واجهتين في القسم القديم، لهما نفس الشكل، المادة، والحجم، وهما متقابلتين وتمثلان تقريبا كل معروضات القاعة بهما إنارة علوية بواسطة مصابيح مستقيمة.

الواجهة (01):

على يمين المدخل نجد الواجهة الأولى تضمنت في رفوفها العلوية ثلاثة مرامد فخارية والرف السفلي يتضمن ثلاثة مصابيح وشمعدان من معدن البرونز.

الواجهة (02):

نجدها في الجهة المقابلة تعرض حوالي 14 قطعة تمثل مجموعة من المرامد مثل مرمدة مهداة لدير لورتتوس من طرف الكاهن فلوريدوس نقاوس، بالإضافة إلى مرمدة اخرى مقولبة التحفة الأصلية متواجد على مستوى متحف اللوفر، وشباك قولب عين البيضاء الفترة المسيحية.

كما احتوت القاعة على أربعة تيجان، اثنان منهما موضوعان على عمودين رأس الواد برج بوعريريج الفترة المسيحية، إضافة إلى اللوحة الفسيفسائية الدائرية الشكل، التي كانت قاعدة الكنيسة المسيحية نهاية القرن الرابع ميلادي بني راشد شمال شرق الشلف، وهي لوحة ذات كتابة جنائزية للأسقف ريناتوس، وهي لوحة متعددة الألوان نجد وسطها كتابة بأحرف سوداء، تعني باللغة العربية "فلتسترح ذاكرة الأسقف ريناتوس في هذه الفسيفساء اللامعة" وقد خصصت هذه الفسيفساء بحامل خشبي زادها جمالا، ورونقا.

أما من حيث زاوية الرؤية في القاعة فهي ملائمة فهيئة المتحف استخدمت فيها واجهتين بنفس الحجم، والشكل، ما أضفى على القاعة التناسق والانسجام كما أن هاتين الواجهتين تتميزان بالارتفاع المناسب، وحتى حامل الفسيفساء الدائرية الذي روعي فيه نفس شكل التحفة والارتفاع الملائم كذلك.

وبالنسبة لحجم التحف ونوعها فسننطلق من اسم القاعة قاعة المرامد إلا أننا نجد بعض التحف داخل الواجهة رقم (01)، التي مثلت أربعة قطع برونزية كان بالأحرى عرضها في القاعة البرونزية، أما من حيث الحجم فجاء متوازنا مع حجم القاعة، فلم يتجاوز عدد القطع تسعة عشر في كلتا الواجهتين، التي تمثلان تقريبا كل معروضات القاعة، خاصة وأنها ذات أحجام صغيرة ما يؤدي إلى مشاهدة محتوى القاعة بشكل جيد.

ب-8- قاعة الفن المسيحي:

هذه القاعة تعبر بمعروضاتها عن روائع الفن المسيحي ذات الشكل المستطيل (الصورة رقم 39)، حيث تضمنت هذه القاعة مجموعة كبيرة من الأنصاب مثل النصب الجنائزي لفارس ذو النهاية المثلثة تحمل شكل الهلال، ونصب الخادم من منطقة شرشال الفترة الرومانية، ومجموعة أخرى تمثل لوحات كتابية منها الكتابة المهداة للإله جوبيتر وكتابة أخرى تلخص مسيرة القائد ماستياس أريس باتنة نهاية القرن الخامس، وكتابة للقائد ساماك بالإضافة إلى الكتابات المهداة للأباطرة، والتي نجد من أهمها الكتابة المهداة للإمبراطور تراجان الفترة الرومانية.

كما تعرض قاعة الفن المسيحي طاولتي قربان إحداهما تحمل أشكالا نباتية، وتابوتين أحدهما ذو زخارف بسيطة، أما الثاني فقد نقشت عليه المعجزات السبع للسيد المسيح والذي وضع على حامل خشبي.

وقد تضمنت القاعة أيضا مجموعة من الأعمدة والتيجان، وعددا لا بأس به من اللوحات الفسيفسائية والتي عكست درجة الرقي والازدهار التي عرفتها تلك الفترات، وتعتبر الفسيفساء فنا من الفنون القديمة والتي ارتبطت أساسا بالعمارة، وذلك بهدف تزيين الجدران، والأرضيات، وكان ظهور الفسيفساء في بادئ الأمر في عمائر بلاد ما بين النهرين، وقد مثلت اللوحات الفسيفسائية مشاهد عديدة منها النباتية، والحيوانية، وحتى الآدمية ، والهندسية.

وأهم اللوحات الفسيفسائية الموجودة بالقاعة المسيحية نجد تلك التي فرشت على الأرضية، ذات الأشكال النباتية والهندسية، يحيط بها إطاران الإطار الداخلي على شكل ضفيرة، أما الثاني فهو ذو شرائط متموجة، أما فيما يخص اللوحات المعلقة على جدران القاعة الثلاثة ما عدا جدار المقابل للمدخل، فهي تمثل في معظمها كتابات جنائزية ذات خلفية بيضاء تتضمن كتابات بأحرف سوداء (الصورة رقم 40)، ولوحات أخرى تمثل مشاهد حيوانية، وتعتبر هذه اللوحات مرجعا أساسيا لمعرفة مظاهر الحضارة والثقافة في الجزائر قبل الإسلام.

كما تضم القاعة واجهتين حائطيتين مدمجتين، الأولى تعرض قطعتين من الطين المشوي، القطعة الأولى تمثل كتابة أسماء القدسين إتيان ولورن وجوليان، أما الثانية تمثل سيدنا إبراهيم بصدد التضحية بابنه إسحاق، ما

هو ملاحظ على عرض هاتين القطعتين أنهما لا تتناسبان بحجمها مع حجم الواجهة الكبير، كذلك مع حجم المقتنيات الأخرى في القاعة مثلا اللوحات الفسيفسائية، والتوابيت الكبيرة، مما لا يدفع الزائر لمشاهدتهما وعدم إعطائهما الأهمية اللازمة (الصورة رقم 41).

أما فيما يخص الواجهة الثانية فهي تقع أسفل الواجهة السابقة وهي فارغة، و لم تستغل وهذا راجع إلى انخفاض مستواها بشكل كبير فهي تلامس الأرضية (الصورة رقم 41).

وما لاحظناه من حيث زاوية الرؤية في القاعة فهي غير مناسبة لعدة أسباب نذكر منها:

- الفسيفساء الأرضية أخذت تقريبا كل مجال أرضية هذه القاعة تاركة ممرات ضيقة لا تسمح بالرؤية الجيدة للمعروضات (الصورة رقم 39).
- وجود مجموعة من التيجان والتي تكون إما مع عمود أو بصفة منفردة، كما نجد كذلك مجموعة النقوش واللوحات الجنائزية، والتي عرضت مباشرة على الأرض ما قلص كذلك من مساحة الممرات وحد من حرية الزائر في حركة زيارته. (الصورة رقم 39).
- استخدام الجداران في تعليق اللوحات الفسيفسائية مثل اللوحتان الكبيرتان جدا، ذات كتابات لاتينية، والتي وضعتا في أعلى الجدار نهايتهما ملامستان للسقف، ما يجعل أمر تفحصهما أمرا عسيرا جدا حيث يشكل ضيق الممر مشكلة، لأن هذا الأخير يفرض على الزائر إعلاء رأسه بدرجة كبيرة خاصة بالنسبة لفئة الأطفال، وهذا ما يؤدي إلى إرهاق الزائر، وعدم استمتاعه بمشاهدة المعروضات. ومما سيزيد الأمر سوءا الزيارات الجماعية للقاعة من قبل الأفواج الدراسية، أو مجموعات أخرى، حيث ستشكل الممرات الضيقة مشكلة كبيرة، تؤدي إلى تزاحم الزائرين والرغبة في الخروج من القاعة بسرعة رغم كثافة معروضاتها خاصة وأنها القاعة ما قبل الأخيرة في القسم القديم، وبالتالي فالوقت المخصص للزيارة يوشك على الانتهاك.

وعليه فإن زاوية الرؤية في القاعة غير مناسبة تماما، خاصة وأنها ترهق الزائر مع عدم احترام مقاييس العرض العلمية فيجب إعادة التفكير في توزيع المقتنيات.

أما من حيث حجم ونوع التحف فالقاعة تضم كما سبق الذكر عدد كبير جدا من التحف التي تعود إلى الديانة المسيحية، والمتنوعة بين أنصاب وكتابات، ولوحات فسيفسائية، وأعمدة، وتيجان، وتوابيت، فان حجم القاعة لا يتوافق مع حجم التحف الكبيرة، ناهيك على أنها توجد على شكل مجموعات تمثل نفس نوع التحف وهذا الأمر يدفع إلى:

- عدم تمعن الزائر في كل محتويات القاعة خاصة وأنها تبدو له متشابهة.
- توزيعها بشكل غير منتظم مجرد ملء الفراغ دون الأخذ بعين الاعتبار لحجم القاعة ومجال النظر.
- فقدان القاعة الصبغة الجمالية خاصة بالنسبة للزائر العادي، والتي يراها مجموعة قطع حجرية متكررة.

كما أن طريقة العرض عن طريق التثبيت أفرزت عوائق نجد أهمها:

- عدم إمكانية تغيير طريقة العرض.
- نزع القطع في حالة المعارض المؤقتة سيتطلب مجهود كبير، إضافة إلى أن مكان القطعة سيشوه العرض وهذا ما حدث فعلا مع نصب ليكايوس شرشال الفترة الرومانية، الذي نزع من مكانة من أجل عرضه في العرض المؤقت فخلق تشويه في الجدار عند نزعه (الصورة رقم 42)، وهذا غير مرغوب فيه في العروض المتحفية.
- عرض ممل ومكرر لا يشجع على التخطيط لزيارات أخرى.
- بقاء المعروضات حبيسة هذا العرض وعدم المشاركة بسهولة في العروض المؤقتة.
- إعاقة عملية نقل القطعة في حالة حاجتها إلى تدخلات مخبرية.

ب-9- قاعة البرونز:

تمثل قاعة البرونز آخر قاعة عرض في القسم القديم والتي خصصت لعرض العديد من التحف البرونزية، (الصورة رقم 43)، وكما هو معلوم أن مادة البرونز تعد من أهم وأقدم السبائك التي عرفها الإنسان، وتعود صناعة البرونز إلى ما قبل التاريخ، حيث انتشرت صناعته في العديد من المناطق كبلاد النهرين، وبلاد الفراعنة وفي أوربا، وحوض البحر الأبيض المتوسط، وقد ظهرت تقنية صناعة البرونز في بادئ الأمر في آسيا، ومما هو متفق عليه أن ظهوره كان حوالي الألف الثالث قبل الميلاد.[1]

والبرونز عبارة عن سبيكة تتكون أساسا من النحاس والقصدير وبعض المعادن الأخرى، والتي تختلف من معدن إلى آخر، مثل الرصاص خاصة في الصناعات اليونانية والرومانية، وذلك من أجل تحسين خصائصها الفيزيائية، وكانت تستخدم في هذه الصناعات إما طريقة الطرق على المعدن وهو ساخن، وإما طريقة صب المصهور المعدني في قوالب مختلفة.[2]

وقد استعمل البرونز بشكل واسع جدا في تزيين الأبنية القديمة خاصة في تصفيح الأبواب، وفي صناعة الأدوات الصغيرة المستخدمة في الحياة اليومية كأواني المطبخ المتنوعة، كما صنعت منه تماثيل غاية في الجمال والدقة.[3] وهذا ما نصادفه فعلا في قاعة البرونز والتي عرضت مجموعة هامة من المقتنيات البرونزية، والتي يقارب عددها ستة وتسعون تحفة، مقسمة على ستة واجهات، والتي اتخذت نفس الشكل تقريبا، مكونة من قاعدة من مادة الخشب أما الجزء العلوي أي المخصص للعرض فهو من الحديد.

وأغلبها هي واجهات حائطية ماعدا الواجهة الأخيرة فهي مركزية، أما فيما يخص ارتفاع هذه الواجهات فهو موحد حوالي 2م، وهو ارتفاع مناسب حيث تقع كل المقتنيات في مجال رؤية الزائر، ميزة هذه

[1] – منى يوسف نخلة، **علم الآثار في الوطن العربي "مدخل"**، منشورات جروس بوس، طرابلس، لبنان، ب.س، ص25.

[2] – محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص123.

[3] – منى يوسف نخلة، مرجع سابق، ص140.

الواجهات أنها تشتمل على مصابيح مستقيمة مضافة إلى السقف، وذلك من أجل إبراز التحف داخلها بشكل جيد وإعطاء العرض جاذبية خاصة مع وجود مصباح واحد في القاعة (الصورة رقم 43).

روعي في توزيع المقتنيات الحجم حيث نجد إما تحفا صغيرة أو كبيرة في الرفوف، ومراعاة الحجم من المقاييس العلمية في العرض المتحفي، وذلك حتى لا تبرز التحف الكبيرة على حساب التحف الصغيرة، وكلاهما يحظى باهتمام الزائر من جهة أخرى.

الواجهة (01):

في هذه الواجهة نجد خوذة جندي، وقناع استعراض عين قرميدي، كذلك جزء من درع سور غزلان وفي الرف الأوسط عرضت تحف صغيرة مقارنة بسابقتها، والتي نجدها متمثلة في فأرة القنطرة، حيوان خرافي، دلفين شرشال، حلية تنس، وضرابة جريس، وخمسة ملاعق صيدلية، وخمسة أخرى عادية.

أما الجهة السفلية فنجد بها يد وساعد لتمثال رجل، ويد أخرى سكيكدة، ورجل حصان لمباز.

الواجهة رقم (02):

شكلها مستطيل مثل سابقتها لكنها أكبر حجما، لها أربعة رفوف وهذه المعروضات تمثل مذبح اسياك مجموعة من الآلهات، حيث نجد الإله ماركو وهو يحمل صرة في يده اليمنى، أما رجله ويده اليسرى فهما مفقودتان، وتمثال آخر يمثل آلهة الانتصار التي كانت تحمي المحاربين الرومان أثناء حروبهم، والتي اعتبرت من أقدم الآلهات لديهم، بالإضافة إلى تمثال الإله أنوبيس وهو المكلف ببعث الموت عند المصريين وبالتحنيط وبالطقوس الجنائزية، وهو ذو وجه حيواني وجسم آدمي، وهو مجسد في وضعية الوقوف وهو يلبس سترة قصيرة تتوقف عن الركبتين، ومعطف كبير، ويحمل أدوات جنائزية.

كما تعرض هذه الواجهة تمثال صغير للإله باس الذي يظهر ببطن كبير، متربع على ركبتيه ويضع عمامة على رأسه، وهو الإله المكلف بتوليد النساء عند المصريين، وسمي كذلك إله الشفاء، وتمثال للثور أبيس الذي يعتبر من أقدم الحيوانات المقدسة عند المصريين، كما نجد تمثال آخر لكاهن مصري مجسد في وضعية الوقوف وشعره يصل إلى رقبته، ذراعيه مكسورتان، وحتى رجله اليمنى، بلباس قصير وكما هو معروف فإن الكهنة المصريين كان لهم دور كبير في تعميق وترسيخ الديانة المصرية لدى العامة والتي كانت أساسا متينا للحضارة المصرية، كما نجد كذلك إلهة ايزيس اله حورس، باخوس، أنوبيس، ، الثور أبيس، ورقة الاكنتس، مزهرية رأس قط(الصورة رقم 43).

الواجهة رقم (03):

لها نفس شكل وحجم الواجهة الأولى أغلب معروضاتها تتمثل في الحلي، ونجد تحف أخرى تتمثل في رأس لفتاة رومانية، كذلك رأس طفل، وجالس القرفصاء، وما يعيب فيما سبق أن الرأسين رغم كبر حجمها خصص لهما حاملين من الخشب، فحامل رأس الفتاة يبلغ ارتفاعه بالتقريب حوالي 6سم، وحامل أخر 2سم لكن تماثيل أخرى صغيرة مثل جالس القرفصاء لا نجد لها حامل، مما قد لا يعيرها الزائر أية أهمية (الصورة رقم 44)

أما مجموعة الحلي فنجدها تتمثل في خواتم وخلاخل، وأقراط وأساور وقلائد، وأبازيم ذات أشكال مختلفة أما الجهة السفلية للواجهة فنجد فيها ثلاثة تحف تمثل إبريق وعلبة وقدح ذو خطوط تزيينية.

الواجهة رقم (04):

نجد الواجهة الرابعة في زاوية القاعة خصصت لعرض مجموعة من التماثيل ذات الأحجام الصغيرة (الصورة رقم 45)، والتي وزعت على رفوف الواجهة الثلاثة، والتي تمثل ثلاثة عشر تمثالا، مثل تمثال الآلهة فينوس ذات النعل، إلهة النصر، اله باخوس، الإله لار، هيرقل يصارع أسد، اله مركوس، تمثال مجهول، يد مباركة للإله سايا زيوس .

وللإشارة فإن تمثال نصفى للآلهة منيرفا الروماني، وتمثال الآلهة ديانا، عرضا في قاعة العرض المؤقت، حيث وضعت مكانهما بطاقة تشير إلى ذلك، تضمنت اسم التمثال، المنطقة، والصورة، ومعلومات عن المعرض، (الصورة رقم 46).

الواجهة رقم (05):

وهي مقابلة للواجهة السابقة والتي تأخذ نفس الشكل تعرض مجموعة من المصابيح، رأس حيوان خرافي، مطرقة باب، قفل، رأس فأس، ميزانيين، وكفة، بالإضافة إلى بعض لوازم الصيد.

وللإشارة فان كل الواجهات السابقة هي واجهات حائطية.

الواجهة رقم (06):

هي الواجهة المركزية الوحيدة في القاعة خصصت لعرض أهم وأكبر قطعة فيها، تمثال الطفل والنسر القرن الثالث لمباز، والتي نجدها مناسبة جدا لعرضه سواء من حيث الحجم وحتى النوع والتي سمحت بالالتفاف حولها ورؤية التمثال بشكل كامل (الصورة رقم 43).

وما لاحظناه من حيث زاوية الرؤية في القاعة فهي مناسبة، حيث نجد الواجهات المستخدمة لا يتجاوز ارتفاعها 2م.

أما فيما يخص نوع التحف وطبيعتها فالقاعة تعرض 96 تحفة برونزية، وبالتالي اسم القاعة مناسب جدا لها، ومن حيث حجمها سندرس هذا الجانب من حيث عدد الواجهات، التي ربما يزيد عن حجم القاعة فالواجهات ستة كبيرة الحجم، والقاعة هي قاعة صغيرة، وبالتالي كان من الأفضل التقليل من عدد الواجهات والتي نجدها غطت كل جدران القاعة.

ب-10- الصحن :

للوصول إلى فناء القسم القديم هناك ممرين إما ندخله مباشرة من المدخل المقابل لمدخل القسم القديم، أما الممر الثاني فهو من خلال قاعة الرخاميات، وهو فناء مكشوف تتوسطه نافورة من الرخام، من العهد العثماني، وهي بدورها تتوسط لوحتان فسيفسائيتين، فرشتا في أرضية هذا الصحن اللوحة الأولى ذات أشكال آدمية تمثل عرائس البحر من قسنطينة، واللوحة الثانية هي فسيفساء حيوانية من شرشال (الصورة رقم 47). والتي جسدت فيها مجموعة كبيرة من الأسماك ذات الألوان والأصناف المختلفة، وهناك لوحة فسيفسائية ثالثة والتي تزين المدخل الأول للصحن، وهذه اللوحة يحيط بها إطار من ثلاث جهات وقد زينت بشرائط مموجة حمراء وبيضاء على شكل زهرة تتضمن أشكال صليبية.

ويحيط بهذا الصحن ثلاثة أروقة تتقدمها مجموعة من الأعمدة (الصورة رقم 48)، والتي عرضت فيها مجموعة كبيرة من الكتابات الجنائزية بالعربية، والعبرية، وحتى العثمانية، وإضافة إلى هذه الكتابات نصادف كذلك مجموعة من البلاطات الخزفية، والتيجان، كما نجد العديد من شواهد القبور (الصورة رقم 49).

6-1-2- الجناح الإسلامي:

رغم التوسعة التي عرفها المتحف سنة 1901 لاحتواء كامل المجموعات القديمة والإسلامية، إلا أن ذلك كان دون فائدة حيث واجهة المتحف عدة مشاكل، والتي تم ذكرها سابقا خاصة بعد إثراء المجموعة الإسلامية بالهبات المقدمة خاصة هبات السيدة لوس بن عابد، والتي أهدت للمتحف مجموعة من المطرزات ما أدى إلى إعادة النظر في هيكلة المتحف. [1]

وقد تحقق ذلك فعلا بعد عمليات التجديد والتوسعة التي شملت كل من فيلا مارسي، والتي احتوت المكتبة ومكاتب الإدارة، وحتى دائرة التنشيط والتوثيق إضافة إلى قاعة الاجتماعات.

في حين أن المبنى الذي كان مستخدما للإدارة استغل بعد توسيعه ليحتوي في طابقه الأرضي المخزن، ومخبر التصوير، ومخبر الترميم الذي تمت توسعته، والطابق الأول بعد نقل مكتبة الوكالة الوطنية للآثار، أصبح يضم قاعة المسكوكات، وكذا مكاتب مصلحة البحث والحفظ، وقد عرضت كل المقتنيات المجلوبة في القسم القديم وحتى المجموعات التي كانت متواجدة على مستوى المخزن في الطابق الثاني. [2]

[1] - علي بن بلة، مرجع سابق، ص06.

[2] - نفسه، ص10-11.

وبعد اكتمال الأشغال تم افتتاح الجناح الإسلامي سنة 2004 وتحديدا في اليوم العالمي للمتاحف 18 ماي.

وجسد هذا الافتتاح الجهود الكبيرة التي سخرت لفترات طويلة وهدفها الوحيد هو إبراز وحفظ الفنون الإسلامية بالوجه الذي تستحقه، نظرا لما كانت تعانيه في القسم القديم، ونظرا لما لها من أهمية كبيرة في عكس الصبغة الجمالية والراقية للفن الإسلامي، حيث بذل الفنانون المسلمون جهدهم دون استخدام التصوير الآدمي أو الحيواني على إبراز منتجاتهم على مستوى رفيع من جودة الصناعة، وجمال الزخرفة، وذلك حتى تتناسب مع وظيفتها، وهكذا نجد أنه في ظل الإسلام ارتقت الصناعات والزخارف، واكتسب الصناع والفنانون المسلمون خبرات عالية وأحرزو تقدما كبيرا في المجالين التطبيقي والفني.[1] وما يعرضه الجناح الإسلامي في المتحف اليوم ما هو إلا دليل على ذلك. (المخطط رقم 02)

أ- **القاعة رقم (01):**

خصصت هذه القاعة لعرض مقتنيات ترجع إلى الفترة الممتدة من القرن الثالث إلى التاسع هجري ومن القرن التاسع إلى القرن الخامس عشر ميلادي، وسنقوم بتقديم محتوى القاعة على حسب مصادرها، إذ تحتوي على مقتنيات تعود منطقة المشرق والمغرب الإسلاميين (الصورة رقم 50).

الجزائر: حيث نجد العديد من المقتنيات الجزائرية من مختلف المناطق:

- **تلمسان:** لوحة من الفسيفساء الخزفية للمدرسة التاشفينية 720هـ-1318م (الصورة رقم 51).جزء من خابور من البرونز للجامع الكبير بتلمسان 7هـ-13م، كما نجد كذلك إفريز من الخشب لجامع سيدي الحلوي 754هـ-1354م.
- **قلعة بني حماد المسيلة:** حيث عرضت في القاعة مقتنيات عديدة ترجع إلى المنطقة والمتمثلة في قطعتان من الجص، أسد من الرخام، لوحة من الفسيفساء الخزفية (الصورة رقم 52)، شقف زجاجية، قطعة قارعة ومقبض باب من البرونز، عمود قصر البحر، ومصباحين ومجموعة من القطع الخزفية، والفخارية، وللإشارة فإن كل هذه المقتنيات تعود إلى القرن 5هـ-11م.

[1] - حسن باشا، **موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، ط1، مج2، أوراق الشرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ص274.

– **مدينة الجزائر:** حيث نجد بالقاعة حشوة، ومنبر الجامع الكبير بالمدينة، وجرة من الخزف 8-9هـ/14-15م، بالإضافة إلى صحن خزفي 5هـ-11م .

– **بجاية:** شاهد قبر أبو بكر بن يوسف، مصباح وشقف من الخزف.

– **الأوراس:** حيث نجد قطع جصية بكتابة كوفية 4-5هـ/10-11م.

– **ورقلة:** حنية من الجص 4م 10هـ، ولوحة من القطع الجصية، إضافة إلى مصباحين من الفخار أحدهما على شكل غليون 4م-10هـ.

– **تاهرت:** شقف خزفية 2هـ-8م.

– **سطيف:** مصباحان من الفخار 5هـ-11م.

– **المغرب:**

حيث نجد حشوتا منبر المدرسة البوعنانية فاس، ونقش تذكاري للقصر الكبير للسلطان أبي عنان الرباط، وكلاهما يرجع لنفس الفترة 749-759هـ/1348-1358م

بالإضافة إلى إفريز خشبي مزخرف يحمل كتابة نسخية بسم الله ما شاء الله لا قوة إلا بالله 8-9هـ/14-15م، وأخيرا قطعة من حوض تمثل صيد الصقر الرباط 5هـ-11م.

–مصر:

تضم القاعة مجموعة من المقتنيات التي تعود إلى مصر، والتي تمثلت في مشكاة مسجد من الزجاج المموه بالمينا الفترة المملوكية 8هـ-14م.

- كتابة تذكارية تعود إلى سنة 730هـ-1329م.
- قارورة من الزجاج 8هـ-14م، وتمثال وعل 9هـ-15م، (الصورة رقم 50). وقد مثلت كلتا القطعتين الفن السوري المصري، وبالإضافة إلى هذه المجموعة نجد كذلك مجموعة من المطرزات حوالي أربعة قطع:
  - طراز باسم الخليفة المقتدر بالله 190هـ-805م.
  - طراز باسم الخليفة المتقي بالله 329-333م/940-944م.
  - قطعة مطرزة 276هـ-889م.
  - طراز العامة 313-314هـ/925-926م.

- **اليمن:** قطعة مطرزة 3-4هـ/9-10م.

ب- القاعة رقم 02 :

تضم القاعة الثانية لـــجناح الفنون الإسلامية مـــجموعة كبيرة جدا من المقتنيات، تعود للقرن العاشر إلى القرن الثالث عشر هجري، ومن القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر ميلادي وتتخذ القاعة شكلا منكسرا (الصورتين رقم 54،53).

- **المقتنيات المحلية**: والمتمثلة في:
- **الجزائر**: والتي سنقدمها تبعا لمادتها:

❖ **المواد الخشبية**: هذه المقتنيات يمثلها:

✓ باب جامع كتشاوة 1209ه- 1794م (الصورة رقم 55).

✓ سقف الخشب المنحوت الملون والمذهب 13هـــ-19م.

✓ سلم على هيئة منبر ودرابزين عمل محمد بن سمايا 14هـــ-20م (الصورة رقم 56).

✓ صندوقين كبيرين الأول من منطقة القبائل الكبرى والثاني صندوق عروس قسنطينة (الصورتين رقم 57، 58).

✓ طوابع حلوى وخبز قبقاب 13هـــ-19م.

❖ **المطرزات**: مجموعة بنيقات، قفاطين وصدريات، وسترات وأحذية، أحزمة، وسادة وأخيرا ستائر من العهد العثماني وحامل مسدس (الصورة رقم59)

❖ **الجلود**: تمثلها مجموعة من الحقائب 12-13هـــ/18-19 م ذات أشكال مختلفة منها حقيبة الجبيرة المسيلة 14هـــ-20م، ومحفظة حلاقة وحامل فشك.

❖ **المواد النحاسية**: أما فيما يخص المواد النحاسية فنجدها تتمثل في إبريق، قلة مرجل، إناء حمام، دلو، مرش عطر، عبارة بارود من النحاس الأصفر 12-13هـــ/18-19م .

❖ **الفضة**: والتي شكلت منها عدة حليات مثل خيط الروح، مشبك مموه بماء الذهب، خواتم بعلبة مسك 12-13هـــ/18-19م، بالإضافة إلى زوج من الدلايات الأوراس، وزوج أساور القبائل الكبرى 13هـــ-19م (الصورة رقم60)

بالإضافة إلى معادن أخرى شكلت منها مجموعة من السيوف وخناجر بأغمادها(الصورة رقم61)، وأدوات حلاقة (الصورة رقم 62)، وبارودیات، وعبارات بارود إضافة إلى قناديل زيتية من البرونز.

- **المقتنيات الأجنبية:** ونجدها تتمثل في:
- **تركيا:** لوحة من بلاطة خزفية 11-12هـ/17-18م، مجموعة من الفناجين اسطنبول 12-13هـ/18-19م، بارودة ومسدس 12هـ-18م، وزربية ذات العقد كوتاهية.
- **إيران:**

صحن كبير من الخزف، وشمعدانات من النحاس 10-11هـ/16-17م (الصورة رقم 63).

- **تونس:**

قطعة جصية من أفريز 11هـ-17م وجزء من إفريز خشبي مقرنص قصر الباردو، وحافظ مسدس من الجلد والفضة 12-13هـ/18-19م، إضافة إلى سيفين بغمدين وثلاثة جرار وخابيتين 13هـ-19م، كما نجد كذلك مجموعة من المطرزات والتي تمثل سترة وحزام وبنيقة وستار، وفستان.

كما ضمت القاعة كذلك مجموعة من الأثاث مهد على النمط العثماني 12هـ-18م، وطاولة مكتب بأدراج، وطاولة أخرى وقد طعم هذا الأثاث بالأصداف، كذلك نجد لوحتان من البلاطات الخزفية وصحنين من الخزف وكلها ترجع إلى نفس الفترة 13هـ-19م (الصورة رقم64)

- **المغرب:**

شريط مطرز مدينة تطوان، وتحف خزفية مشكلة من جرة بغطاء فاس، وحسائية، وسكرية وسلطانية، وصحن، وطاس 13هـ-19م، زربية ذات العقد، مجموعة من البارودیات بعضها من النحاس الأصفر 12-هـ11/13-19م، ومجموعة من الخناجر بأغمادها 13هـ-19م، كما نجد كذلك خزانة بدفة واحدة.

- **إسبانيا:**

صحون وجرة من الخزف ذو البريق المعدني 10هـ-16م، كما نجد كذلك جرة من الخزف المموه بالمينا 9هـ-15م، كرسي يرجع إلى القرن 11هـ-17م (الصورة رقم 65)

ج- القاعة رقم 03:

هي آخر قاعة عرض في الطابق الثاني ذات شكل مستطيل تضم مقتنيات ترجع إلى الفترة الممتدة من نهاية القرن الثالث عشر إلى القرن الرابع عشر هجري، ومن نهاية القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، و لم تقتصر هذه القاعة على المعروضات المحلية شأنها شأن باقي القاعات. (الصورة رقم 66).

- **المقتنيات المحلية:** حيث تضم القاعة مقتنيات لمختلف المناطق الجزائرية.

- **مدينة الجزائر:**

كان لهذه المدينة حصة الأسد من معروضات القاعة، والتي تمثلت في لوحتان من البلاطات الخزفية هـ14-20م، ثلاثة مسدسات تعود إلى الفترة العثمانية من الخشب زودت بماسورة وزناد من المعدن، مزينة برقائق فضية ذات زخارف نباتية وهندسية، (الصورة رقم 67). إضافة إلى مسدس بشطولة هـ12-18م

مزدوج الماسورة من المعدن كذلك، وفي الوسط خنجر ذو زخارف نباتية محورة، وهي مطعمة بالمرجان بالإضافة إلى بندقية بماسورة ملساء البدن، ومقبض خشبي مغطى بصفيحة من الفضة، المزينة بزخارف نباتية، مدعمة بصفيحة من النحاس الأصفر تحمل كتابة "نصر من الله وفتح قريب"، كذلك نجد ثلاثة سيوف بأغمادها ذات نصول حديدية، تنتهي بمقبض خشبي، والثالث من العاج، وهي ذات أغماد خشبية مصفحة برقائق الفضة المزخرفة بأشكال نباتية وحيوانية 13هـ-19م (الصورة رقم 68).

كذلك نجد بعض أجزاء من عدة فرس تتمثل في أحزمة من الجلد مزخرفة13 هـ-19م، لجامين مطرزين بخيوط الذهب بزخارف نباتية، وطوق، وزوج ركاب من النحاس المموه بالفضة 12هـ-18م، إضافة إلى سرج من الجلد والقطيفة الحمراء المطرز بخيوط الذهب، ذات زخارف نباتية كذلك، والذي نجد بجانبه بيضة نعام محلاة بخيوط حمراء وذهبية، زينت بشرابات متعددة الألوان 13هـ-19م، أما السرج فيرجع إلى القرن 12هـ-18م (الصورة رقم69).

كما نجد أيضا بعض الأغراض الأخرى لهذه المدينة والتي تمثلت في ثلاثة خمسات فضية، على شكل يد ذات زخارف نباتية كانت تستعمل كرتبة عسكرية، بالإضافة إلى سبحتين، الأولى تتكون من بذور النخل تتخللها ثلاثة شرابات من خيوط الذهب والمرجان، والثانية تتكون من حبيبات عاجية مستديرة الشكل، وإلى جانب هذه الأغراض نجد كتاب للجزولي الفترة العثمانية.

بالإضافة إلى مجموعة من المقتنيات من إنجاز فنانين وحرفيين جزائريين معاصرين، أمثال محافظ المتحف السابق محمد تمام، وأمين الأمناء، والسيد مصطفى بن دباغ، أما المجموعات التي خصت المناطق الأخرى من الجزائر فهي أقل حجما كقندورة غرداية 13هـ-19م، وشمعدان من الفخار على شكل جمل، يخص منطقة بجاية وطاس وإبريق من الفخار وجرة 13هـ-19م، تخص منطقة تيزي وزو.

- **مدينة القبائل الكبرى:**

نجد مجموعة هامة من المعروضات لهذه المنطقة ممثلة في صندوق خشبي 14هـ-20م، وزربية، وعقدين من الفضة، وإبزيم حايك، وخلالات وعصابة من النحاس، والفضة، ومصباح، ومبخرة من الفخار، وبندقيتان ذات ماسورة طويلة وزناد معدني زين برقائق فضية مخرمة تعود إلى القرن 13هـ-19م.

وقد امتازت منطقة القبائل بصناعة الأسلحة النارية، والسيوف والخناجر واستخدموا في ذلك مواسير الحديد المستوردة من أوربا، والأخشاب المحلية المطعمة بصفائح الفضة والنحاس، والمرصعة بالأحجار الكريمة، كالفيروز، والمرجان، حفرت على بعض أجزائها آيات قرآنية تيمنا بالنصر على الأعداء "نصر من الله وفتح قريب".

كما اشتهرت قبائل الفليسة شرق مدينة دلس بصنع السيوف المدببة النصال، المعروفة باسم سيوف الفليسة، وهي مطعمة بالفضة، ومقابضها مصنوعة من النحاس المزخرف، والمحزوز، على شكل رأس

حيوان، والسيوف الـــموجودة بالقاعة من هذه الـــمنطقة اتـــخذت رأس ثعبان، وجاءت مقابضها من النحاس الأصفر 13هـــ-19م.

- **المقتنيات الأجنبية:** حيث نجد:

- **تونس:**

ضمت هذه القاعة بين جدرانها مقتنيات تونسية، والمتمثلة في زوج من حامل مسدس، من الجلد والقطيفة الحمراء، المطرز بخيوط الذهب بزخارف نباتية، وبه حامل خراطيش من القماش الأصفر (الصورة رقم 67). نجد كذلك زوج من جزمة من الجلد البني والقطيفة المطرزة (الصورة رقم 69)،كما نجد حزام فرس مصنوعة من الجلد، على كل جانب صفيحة نحاسية مقسمة إلى ثلاث أقسام تتوسطها قبيبة مخرمة، وتحت الصفيحتين شرابات ذهبية 12هـــ-18م.

- **المغرب:**

حيث نجد نسيج برنوس 13هـــ-19م، وصدرية فرس من الجلد ثبت عليها قطعة من القطيفة الخضراء مطرزة بخيط الذهب بزخارف نباتية، إضافة إلى بساط سرج من الجلد، والمغطى كذلك بالقطيفة الخضراء .

د- قاعة المسكوكات:

وهي آخر قاعة مستحدثة على مستوى المتحف بشكل عام، والتي فتحت في 26 أبريل 2007، تعبر هذه القاعة من خلال معروضاتها عن مختلف الحضارات المتعاقبة بالمنطقة، (الصورة رقم 70). والمتمثلة في:

مسكوكات الفترة القديمة والتي نجدها على يمين المدخل:

- النقود البونية 400-195 ق.م، وقد ضربت من الفضة، والبرونز، والنحاس، واحتكرت قرطاجة ضرب النقود الذهبية، وكانت هذه النقود تحمل صورا آدمية، وحيوانية، ونباتية والمعبودات، وأحيطت هذه المواضيع بأشكال دائرية.
- النقود النوميدية 2003-46 ق.م، تميزت العملة النوميدية بتأثرها بالعملة البونية، وكانت تحمل في الوجه صور الملوك مصحوبة بالحروف الأولى لأسمائهم، ونادرا ما يكتب الاسم كاملا، أو صور لمعبودات محلية أو بونية، أما على الظهر فنجد نقش صورة الحصان، واستعملت الحروف البونية في الكتابة باستثناء القطع النقدية التي أصدرها يوبا الأول حيث أضاف عليها الحروف اللاتينية.
- النقود الموريطانية 49ق.م-40م، تأثرت النقود الموريطانية بالنقود الرومانية، واستبدلت الحروف البونية بالحروف اللاتينية، وحملت لأول مرة في تاريخ العملة بالمنطقة تاريخ الضرب وقد نقش على الوجه صور الملوك، والمعبودات، وعلى الظهر الرموز، والشعارات والحيوانات.

- النقود الرومانية 40ق.م-439م، كانت تشكل دعاية عن مختلف الأحداث السياسية والعقائدية والاجتماعية، التي كانت تنقش على ظهر القطعة.
- النقود الوندالية 439-533م.
- النقود البيزنطية 306-641م، جسدت على النقود البيزنطية صور الملوك، وحروف إغريقية توحي بأسماء الأباطرة، ومكان الضرب إلى جانب الصليب ومن 610 إلى 641م ضربت النقود الذهبية بأحجام صغيرة.

مسكوكات الفترة الإسلامية الواقعة يسار المدخل:

- النقود الأموية 41-132هـ/661-750م.
- النقود العباسية 132-656هـ/750-1157م.
- النقود الأموية في الأندلس 138-422هـ/756-1039م لم تضرب الدنانير في بادئ الأمر والتي بقيت حكرا على الخلافة العباسية في المشرق، لكن ضربت الدراهم والفلوس وبعد سنة 316هـ-929م ضرب الأمويون بالأندلس الدنانير والدراهم.
- النقود الأغلبية 184-296هـ/801-909م ضربت النقود الأغلبية مطابقة للنماذج العباسية، مع إضافة شعار "غلب" كما سجلوا أسماء الأمراء و لم تحتوي النقود الأغلبية على أماكن الضرب.
- النقود الفاطمية 296-567هـ/909-1171م كانت في البداية على الطراز العباسي ثم ظهرت على نوع جديد يتميز في الشكل بإضافة أطر دائرية، وكانت تحمل هذه النقود كتابات متكونة من شعارات وعبارات شيعية.
- نقود المرابطين 448-540هـ/1056-1145م.
- نقود الموحدين 525-668هـ/1130-1269م ضربوا الدراهم والدنانير في شكل مربع، كما تمتاز نقودهم بعدم ذكر تاريخ الضرب وأحيانا مكان الضرب.
- نقود بني مرين 591-875هـ/1228-1470م جاءت نقودهم على الطراز الموحدي، إلا أنها تختلف في ذكر أسماء وألقاب أمراءهم.
- نقود بني نصر 626-897هـ/1231-1492م سكو نقودهم على طراز النقود الموحدية كما حملت هذه النقود شعار "لا غالب إلا الله".
- نقود بني زيان 633-962هـ/1226-1554م جاءت نقودهم كذلك على الطراز الموحدي، إلا أنها اختلفت في ذكر ألقاب وأسماء الحكام، وتبقى نماذج النقود الزيانية نادرة في العالم.

- نقود بني حفص 626-981هـ/1228-1574م هي الأخرى جاءت على الطراز الموحدي، ولا يميزها إلا ذكر الأسماء والألقاب الخاصة بالأمراء الحفصيين، ومكان الضرب.
- النقود العثمانية 924-1245هـ/1518-1830م عوضت العبارات الدينية بالألقاب الفخرية، والأدعية للسلطان العثماني، واختفاء أسماء حكام الجزائر، بينما تنوعت نقودهم في الأشكال والأوزان.
- نقود الأمير عبد القادر 1222-1264هـ/1807-1847م ضرب الأمير عبد القادر النقود من الفضة والنحاس والتي امتازت بالحجم الصغير.

وإلى جانب النقود نجد قوالب الضرب من الحديد، كذلك مجموعة من الصنوج الإسلامية 2-4هـ/8-10م، كما نجد كذلك مثقال تبسة 127هـ-745م(الصورة رقم71)، وكتابة تذكارية قصر الجنينة الفترة العثمانية (الصورة رقم72).

"إن لفظ السكة كان اسما للطابع وهي الحديدة المتخذة لذلك، وبها يختم على الدنانير، والدراهم المتعامل بها بين الناس، تنقش فيه صور أو كلمات مقلوبة ويضرب بها على الدنانير والدراهم فتخرج رسوم تلك النقوش عليها ظاهرة مستقيمة".

وتكون هذه القوالب على شكل قضبان أسطوانية في مقدمة القضيب نجد شكل القطعة بنقوشها الغائرة سواء وجها أو ظهرا.[1]

ومن خلال الدراسة التحليلية لتوزيع معروضات المتحف على القسم القديم والإسلامي نستشف أن المتحف وفق إلى حد كبير في عرض المقتنيات الإسلامية، التي روعي فيها المقاييس العلمية في العروض المتحفية، أكثر من معروضات القسم القديم الذي اشتمل على العديد من النقائص، أدت في كثير من الأحيان إلى إرهاق الزائر وعدم استمتاعه بالعروض المقدمة، خاصة فئة الأطفال، وهذا مرده طبيعة المقتنيات في حد ذاتها التي اختلفت كثيرا من حيث الحجم، والشكل، وحتى المادة، والتي تطلبت عرضا مباشرا على عكس نظيرتها الإسلامية، التي اعتمد في عرضها بشكل كبير على الواجهات، كذلك يعد الجناح الإسلامي أكثر حداثة من القسم القديم، وهذا ما انعكس على تجهيزاته.

6-1-3- الحديقة:

لم يقتصر متحف الآثار القديم و الفنون الإسلامية على العرض الداخلي فقط، حيث امتدت عروضه إلى العرض الخارجي، حيث نصادف العديد من التحف الحجرية التي عرضت في حديقة المتحف معظمها كتابات جنائزية. (الصورة رقم 73).

[1] – يمينة درياس، "قوالب للسك محفوظة بمتحف سيرتا الوطني"، **حوليات المتحف الوطني**، ع08، الجزائر،1999، ص84.

6-2- المتحف العمومي الوطني سطيف:

إن متحف سطيف يعد من بين المتاحف الوطنية الجزائرية، المتميزة بزخم مجموعاتها، وقد تباينت معروضات هذا المتحف من حيث المصدر والفترة، هذه الأخيرة التي أخذت بعين الاعتبار في توزيع المعروضات على مختلف قاعات المتحف حيث نجد: (المخطط رقم 03)

6-2-1-قاعة ما قبل التاريخ:

بعد تجاوز المدخل مباشرة نصادف أول قاعة عرض على جهة اليمين، والمسماة بقاعة ما قبل التاريخ، وكما يدل اسمها فهي تختص بعرض كل ما له علاقة بهذه الفترة، اتخذت القاعة شكلا منكسرا (الصورة رقم 74)، وفي إطار تغيير تجهيزات العرض بالمتحف الممثلة في الواجهات، فقد تغير شكل العرض في القاعة (الصورة رقم 75)، وقد جلبت أغلب معروضات هذه القاعة من عين الحنش، ومزلوق.

وعرضت مقتنيات القاعة في تسعة واجهات، منها أربعة واجهات منبسطة، وخمسة جدارية، والتي إما نجدها مغمورة بالحائط وعددها اثنان، وإما مستندة عليه وعددها ثلاثة.

وفيما يخص الواجهات المنبسطة فيبلغ ارتفاع قاعدتها 1م، وارتفاع الجزء المخصص للعرض 0.25م، وعرض الواجهة 0.81 م، وطولها 1.55م .

الواجهة رقم (01):

خصصت هذه الواجهة لعرض المستحثات، والتي نجد من بينها شوكيات الجلد "القنفدانيات"، معويات الجوف" المرجانيات الرباعية، والمرجانيات السداسية"، الرخويات " رأسيات الأرجل، صفيحات الغلاصم، معديات الأرجل" (الصورة رقم 76)

وكل هذه المستحثات مكتشفة في حاسي الرمل وتعود إلى الزمن الجيولوجي الأول.

وللإشارة فإن شوكيات الجلد، ومعويات الجوف، والرخويات هي حيوانات لا فقارية بحرية في الأغلب تتكون أشكال هذه الحيوانات من هيكل صلب، وهي بطيئة الحركة لذلك نجدها مثبتة في الأقعار الصخرية للبحار، وظهرت هذه الحيوانات في بداية الزمن الجيولوجي الأول، ولا تزال بعض هذه الأنواع في البحار الحالية.

الواجهة رقم (02):

نجد بها كذلك مستحثات متنوعة: عضديات الأرجل "رينكونيلا – بروديكتوس"، الرخويات"، رأسيات الأرجل، صفيحات الغلاصم، سكافوبودا، حلزونيات"، مستحث نباتي، مردوفة البيض، مفصليات الأرجل"، ثلاثية الفصرص"، معويات الجوف"، المرجانيات الرباعية، شوكيات الجلد "القنفدانيات".

وأغلب هذه المستحثات تعود إلى منطقة حاسي الرمل وللزمن الجيولوجي الأول.

الواجهة رقم (03):

تتضمن هذه الواجهة صناعات حجرية من الصوان نجد من بينها محكات دائرية الشكل، رؤوس ذات العنق، نصال ذات الظهر، محتات اكتشفت هذه الأدوات في موقع مزلوق أثناء حفريات 1929-1935 وهي أدوات ترجع إلى العصر الحجري القديم الأعلى (الصورة رقم 77).

الواجهة رقم (04):

وهي آخر واجهة من الواجهات المنبسطة، عرضت عظام حيوانات فقارية منها قرن بقرة، وقرون مجزئة لضباء، بقايا لعظام ثديات غير معروفة، أضراس، وبقايا سنوع لحصان.

اكتشفت هذه العظام في حفريات 1947 في عين الحنش، تعود إلى العصر الحجري القديم الأسفل.

وهذا فيما يخص الواجهات المنبسطة، أما فيما يخص الواجهات الحائطية ففي بادئ الأمر سنتطرق إلى الواجهات المستندة على الجدار وارتفاعها يبلغ 2.04م (الصورة رقم 78).

الواجهة رقم (05):

تتضمن هذه الواجهة صناعات حجرية كلسية تتمثل في حصى مشظاة المكتشفة في حفريات 1993-1998، في موقع عين الحنش تعود إلى العصر الحجري القديم الأسفل.

الواجهة (06):

تعرض الواجهة السادسة كذلك أدوات حجرية كلسية متمثلة في فأس مصقولة، أدوات الطحن، وأدوات الصيد مصقولة كذلك اكتشفت هذه الأدوات في منطقتي برج مصطفى ومشت العاتر التابعتين لمدينة سطيف سنة 1909، وموقع مزلوق 1935.

نجد كذلك في هذه الواجهة صناعات عظمية مثل مثاقب، محتات تعود إلى موقع مزلوق حفريات 1929-1935، وكلا الصناعتين تعود إلى العصر الحجري القديم الأعلى.

الواجهة رقم (07):

تتضمن أدوات من حجر الصوان نذكر منها على سبيل المثال محكات مختلفة، نصال ذات الظهر ونصال ذات الحزوز، وهي تعود إلى حفريات 1935 بموقع مزلوق العصر الحجري القديم المتأخر.

الواجهة رقم (08):

تتضمن هذه الواجهة صناعات حجرية من الكلس حفريات1947 موقع عين الحنش، وتعود إلى العصر الحجري القديم الأسفل.

وزيادة على هذه الأدوات الحجرية فالواجهة رقم (08) تتضمن كذلك عظام حيوانات فقارية مثل قرن لثور عتيق، بقايا قرنيين لبقرة، بالإضافة إلى أجزاء عظام لثدييات غير معروفة، اكتشفت في موقع عين الحنش أثناء حفريات 1947 تعود إلى العصر الحجري القديم الأسفل (الصورة رقم 79).

الواجهة رقم (09):

على أساس أن أغلب معروضات هذه القاعة اكتشفت أثناء القيام بحفريات، وعليه قد خصصت هذه الواجهة لتمثيل الخارطة الشبكية للحفرية الأثنوغرافية، وذلك من أجل إعطاء صورة بسيطة للزائر عن التنقيبات الأثرية.

وللإشارة فإن الواجهتين الأخيرتين هما الواجهتين المغمورتين بالجدار (الصورة رقم 79).

- **وما لاحظناه على العرض بقاعة ما قبل التاريخ :**

الواجهة رقم (08) غير مناسبة للعرض بهذه القاعة فالمقتنيات التي تتضمنها هي صغيرة جدا مقارنة بحجمها الكبير، فالزائر لا يعطيها قيمتها الحقيقية، وهذا أمر غير مرغوب فيه في العرض المتحفي، حيث لابد أن تحترم الواجهات وتتوافق من حيث الحجم مع معروضاتها (الصورة رقم 79).

كما نجد أن معروضات هذه الواجهة هي صناعات حجرية من الكلس، وعظام حيوانات وهي المعروضات التي نصادفها كذلك في الواجهتين (05) و(04) وترجع لنفس المنطقة والفترة، وهنا نلاحظ التكرار مما يبعث الملل لدى الزائر.

فيا حبذا لو خصصت الواجهة رقم (08) لعرض العظام فقط، وخصصت واجهة واحدة (04) أو (05) لعرض الصناعات الحجرية الكلسية.

أما من حيث زاوية الرؤية في القاعة فهي مناسبة استنادا إلى ارتفاع الواجهات الذي لا يتجاوز 2م، والعرض بشكل عام هو عرض متناسق.

وإجمالا فإن عدد التحف يراعي مساحة القاعة، كما تعبر طبيعة التحف عن أدوات ما قبل التاريخ ذات الأشكال الصغيرة، والتي لا تتطلب مساحة كبيرة، ونجد في هذه القاعة المواد الحجرية، والمستحثات تمثل 70% والعظام تمثل 30%.

6-2-2- القاعة القديمة:

تلي قاعة ما قبل التاريخ مباشرة قاعة الفن الروماني، حيث تضم قاعة الآثار القديمة مقتنيات تعود الحقبة الرومانية، تأخذ القاعة شكلا منكسرا كسابقتها، ورغم أنه نفس الشكل الذي تتخذه قاعة ما قبل التاريخ، إلا أنهما يختلفان كثيرا في المساحة، فقاعة العرض الثانية تستحوذ على حصة الأسد من المساحة الإجمالية المخصصة للعرض بمتحف سطيف (الصورتين رقم 80، 81)، وأغلب المقتنيات الموجودة بالقاعة تم اكتشافها في الحفريات الأثرية المقامة ما بين سنتي 1959 و1966 أما عن المناطق التي جلبت منها هذه المعروضات فهي متعددة وتتمثل في المقبرة الشرقية، حي المعبد، حي الكنائس، القلعة البيزنطية، مونص، خربة عين السلطان، خربة عقوب، جميلة "كويكول.

سنقوم بتوضيح معروضات القاعة على القسمين:

أ- **القسم الأول:** (الصورة رقم 80) حيث نبدأ هذا القسم بجدار المدخل حيث أسندت عليه تسعة واجهات بنفس الارتفاع والحجم تقريبا، وقد خصصت الواجهات رقم 1،2،4 لعرض مجموعة من المصابيح الزيتية، ذات الزخارف مع تعدد الفوهات في بعضها.

أما الواجهات 3،6،8،9 فقد تضمنت مجموعة من الجرار بعروتين أو عروة واحدة، أما الواجهتين المتبقيتين وهما الواجهة 5 والواجهة 7 فقد خصصتا لعرض رضاعات فخارية ذات أشكال مختلفة، استعملت لرضاعة الأطفال، كذلك نجد منقعات من الفخار السجلي والمحلي، استعملت في المشروبات الساخنة والخمر كما نجد في الواجهة 7 بالإضافة إلى ما سبق حوض استحمام لطفل صغير.

وللإشارة فإن كل ما تم ذكره سابقا من الواجهة 1 إلى 8 تعود إلى المقبرة الشرقية بسطيف، المكتشفة في الحفريات الممتدة في سنة 1959 إلى 1961، تعود إلى القرن الثاني والرابع.

أما الجدار المقابل للمدخل فيتضمن نوعين من الواجهات حيث نجد الواجهات الحائطية هي في الأساس واجهات مركزية أسندت على الجدار، والنوع الثاني هي واجهات مغمورة بالجدار

حيث نجد على هذا الجدار أربعة واجهات، خصصت الواجهة 10،12،13 لعرض جرات من الفخار بعروة أو عروتين.

أما الواجهة 11 فقد تضمنت مجموعة كبيرة من التحف البرونزية، والمتمثلة في طغراء المسيح مستديرة الشكل تحمل رمز الصليب، مصباح زيتي ذو فوهتين، جرات، مجموعة من المقابض لأواني برونزية ومجموعة من المرايا الدائرية الشكل والمزينة بثقوب (الصورة رقم 82)، وهي مقتنيات تعود إلى المقبرة الشرقية بسطيف القرن الثاني والرابع، ومصدرها حفريات الممتدة من سنة 1959-1967.

وفي وسط القاعة نجد ستة واجهات خمسة منها مركزية وواحدة فقط منبسطة، خصصت هذه الأخيرة مع ثلاثة واجهات أخرى، والتي تمثل الواجهة رقم 15،16،17 لعرض مجموعة من الصحون الفخارية أما الواجهتين 18،19 خصصت لعرض أباريق من الفخار، ومصابيح ذات زخارف، نجدها متعددة الفوهات أحيان كلها تعود إلى المقبرة الشرقية سطيف حفريات 1959 و1967.

وفي آخر هذا الجزء من القاعة القديمة نجد ثلاثة مجسمات كبيرة الحجم، تمثل شكل الحمامات الرومانية، وشكل السيرك، وأخيرا مجسم حي الكنائس، (الصورة رقم 83)كما نجد مجموعة من الجرار الكبيرة ذات نتوء ومقابض، زودت بعضها بأغطية عرضت هذه الجرار على حوامل من مادة الحديد بنفس الشكل، وبالإضافة إلى الجرار نجد كذلك مجموعة من الأعمدة والتيجان والتي وزعت في مختلف أنحاء هذه القاعة.

أما فيما يخص الواجهات الحائطية المغمورة بالجدار في الجزء الأول من القاعة القديمة فبلغ عددها خمسة واجهات كبيرة الحجم، وارتفاع الجزء المخصص للعرض بالواجهة 2.80م، حيث قسمت هذه إلى جزأين الجزء السفلي الخاص بالعرض ارتفاعه 1.80م، وما تبقى لم يتم استغلاله لأن الارتفاع لا يسمح بمشاهدة ما تحتويه من مقتنيات، وتنتهي هذه الواجهات عند السقف (الصورة رقم83).

خصصت الواجهات رقم 1،2،3 لعرض مجموعة من النقوش النذرية المختلفة الأشكال، من الحجر الكلسي الأبيض، بالإضافة إلى مجموعة من الأنصاب النذرية من الحجر الكلسي كذلك، مهداة للإله ساتورن والتي استعملت في الطقوس الدينية، بالإضافة إلى قاعدة تخليدية تحمل كتابة لاتينية من الحجر (الصورة رقم84).

أما الواجهة رقم 4 فقد تضمنت معروضات تم اكتشافها سنة 1959-1967 القرن الثاني والرابع ميلادي، والتي تمثلت في بكرة من الحجر الكلسي الأبيض مستديرة الشكل تحمل ثقب مربع، في الوسط بالإضافة إلى مجموعة من الثقالات عددها أربعة ذوات أشكال متباينة هرمية ودائرية.

الواجهة الأخيرة في هذا الجزء رقم 5 تضمنت خمسة أرحية من الحجر الكلسي، تحتوي على جزأين وهي مقتنيات تعود إلى المقبرة الشرقية.

ب- الجزء الثاني من القاعة القديمة: (الصورة رقم 85)

نتابع في الجزء الثاني من القاعة ما تضمنته الواجهات الحائطية المغمورة حيث استخدمت الواجهات 6،10،11 لعرض مجموعة من الجرار الفخارية ذات المقبضين أو مقبض واحد، والتي استعملت كأثاث جنائزي المقبرة الشرقية سطيف 1959-1667، وبعضها يرجع إلى حي المعبد.

الواجهة رقم (07):

تضمنت قنوات لصنع الخمور من الطين الأحمر المقبرة الشرقية الحفريات الممتدة من 1956-1966.

الواجهة (80):

عرضت هيكل عظمي لإنسان روماني مع أثاث جنائزي، حيث اكتشف هذا الهيكل في إحدى القبور المقبرة الشرقية في حفريات 1956-1966، بالإضافة إلى خمسة جماجم أخرى، حيث تم عرض الهيكل في صندوق زجاجي خاص (الصورة رقم 86).

الواجهة (09):

اشتملت هذه الواجهة على أجزاء تماثيل من المرمر الأبيض والتي نجدها متمثلة في رأس امرأة، رأس الإله ايسكلاب، تمثال الآلة فينوس.

ومن خلال ما سبق يظهر بأن القاعة القديمة تشتمل على إحدى عشر واجهة حائطية مغمورة، لها نفس الشكل، ومن نفس المادة الصنع، والواجهات الموضوعة وسط القاعة أي المركزية والتي بلغ عددها ثمانية

واجهات تتخذ نفس الشكل، والحجم، والارتفاع كذلك كما وضعت في خط مستقيم وتم توحيد المسافات الفاصلة بينها. (الصورة رقم 87).

الواجهتين رقم (20،21):

أدوات حديدية مختلفة استعملت في الزراعة وفي تثبيت مفاصل الأبواب وكأسلحة اكتشفت في خربة عقوب عين الكبيرة القرن 2-4م (الصورة رقم 88).

أما الواجهات الأخرى وحتى الواجهة رقم 26 أي الواجهات رقم (22،23،24،25،26) جميعها قد عرضت مقتنيات فخارية، والتي نجد من بينها أطباق ذات الأغطية، أكواز وجدت ضمن أثاث جنائزي، نجد كذلك أنيات، وأقداح، وكؤوس، أما الواجهة رقم 27 والأخيرة فنجد بها أدوات عظمية مختلفة الأشكال والأحجام، كانت تستعمل في تثبيت الشعر والملابس وبعضها استعمل للعب، وجميعها تعود إلى المقبرة الشرقية حفريات 59-67 القرن الثاني والرابع (الصورتين رقم 89، 90)، وعلى اليسار هذه الواجهات تركت القاعة مفتوحة على قاعة الفسيفساء.

ونجد بهذه الجهة أربعة واجهات استغلت منها اثنين لعرض أدوات زجاجية استخدمت لحفظ العطور والأدوية وحتى في الطقوس الجنائزية الموضوعتين تحت رقم 28،29، أما الواجهتين الأخيرتين في القاعة نقصد الواجهتين رقم 30،31 فنجد في الواجهة الأولى أوعية ذات أوجه أدمية وحيوانية من الفخار المحلي، أما الثانية فتضمنت أنيات وصحون فخارية المقبرة الشرقية سطيف حفريات 1959- 1967 القرن 2-4م.

كما تم توزيع مجموعة من النقوش الجنائزية في الجزء الثاني للقاعة القديمة مثل نقشية تحمل شخصين يقدمان قربان، ونقشية أخرى ذات قمة مثلثة الشكل تحمل كتابة، ونقيشة تحمل صورة شخص في وسط عصفورين، ونقيشة للآله ساتورن الزراعة والخصوبة من الحجر، وبالإضافة إلى هذه النقوش نجد عمودين يحملان تمثالين أحدهما يمثل طفل جالس يضع رأسه على كتفه الأيمن، كما نجد كذلك نوافذ ذات أشكال هندسية من الحجر الكلسي جلبت من البيوت الرومانية .

- **وما لاحظناه على العرض بقاعة الفن الروماني:**
  - عرض متناسق وجذاب.
  - توزيع المقتنيات في الواجهات كان على أساس عرض نوع واحد من المقتنيات أي من نفس المادة مع وجود بعض الاختلافات، التي تسمح للزائر بالتعرف على هذه الصناعة، وعلى جملة التغيرات والتطورات التي عرفتها، كما تم وضع أغلب الواجهات التي تحتوي على نوع واحد من المقتنيات في جهة واحدة في القاعة.
  - الواجهات المغمورة بالحائط لا تتناسب مع أغلب المعروضات فهي توحي للزائر بأن حجم المعروضات أقل من حجمها الطبيعي وذلك نظرا لكبر حجمها (الصورة رقم 91).
  - استخدام المجسمات في هذه القاعة يساعد الزائر على استيعاب أكثر للمعلومات وتوضيح أي لبس بشأنها.

- توحيد المسافات بين الواجهات خاصة المعروضة وسط القاعة، وحتى بين المقتنيات الموجودة في الواجهات.
- طريقة عرض النقوش الحجرية على الأرض مباشرة ينقص من أهميتها لدى الزائر فمن الأفضل لو خصصت لها حوامل، وحتى تكون في مستوى نظره، ولا يتخذ الزائر عند مشاهدتها وضعية الانحناء وهذا غير مرغوب فيه. (الصورة رقم 92)

أما بخصوص زاوية النظر في القاعة فالواجهات الحائطية بالقاعة على ارتفاع 1م، والواجهات المركزية ارتفاعها الكلي هو 2م، يرتفع الجزء المخصص للعرض بحوالي 90سم وهذه القياسات مناسبة جدا لزاوية النظر، مما يجعل الزائر مرتاح وهو يشاهد مقتنيات القاعة، ما عدا المقتنيات التي وضعت مباشرة على الأرض.

وما لاحظناه من حيث حجم ونوع التحف فالقاعة تحتوي على مجموعة كبيرة من المعروضات التي تباينت من حيث المادة منها العظام، الزجاج، الفخار، الحجر، الحديد، البرونز، الخزف، الرخام، وعند مقارنة حجم المقتنيات في القاعة القديمة مع قاعة ما قبل التاريخ أو القاعات الموالية فلا مجال للمقارنة ولعل سبب عدم التوازن يعود إلى كمية المكتشفات في المنطقة والخاصة بكل فترة، فكان من الأفضل لو قلص حجم المجموعات المعروضة بالقاعة القديمة، وذلك من أجل خلق بعض التوازن بين القاعات، فربما الوقت الذي يقضيه الزائر في هذه القاعة سيكون على حساب القاعات الأخرى.

6-2-3- القاعة الإسلامية:

قاعة الفن الإسلامي هي القاعة الثالثة المخصصة للعرض بمتحف سطيف، وتضم القاعة العديدة من المقتنيات المكتشفة أثناء الحفريات المقامة في1977-1984 بموقع القلعة البيزنطية بالحي الإسلامي، والمكتشفة كذلك سنة 1968 بقلعة بني حماد.

تتخذ القاعة الإسلامية شكلا مستطيلا (الصورة رقم 93)، وتغير شكل العرض بالقاعة كذلك بعد تغيير الواجهات (الصورة رقم 94).

خصصت خمسة واجهات مركزية ذات أحجام مختلفة لعرض مقتنيات تعود إلى القلعة البيزنطية سطيف، المؤرخة في القرن 10،11م، وأغلب هذه المعروضات نجدها عبارة عن تحف فخارية وخزفية والمتمثلة في جرار فخارية بحزوز، وأواني مختلفة من الفخار المحلي كالقدور، وجرات وأغطية كما نجد كذلك دلو وإنائين، وقطع لقنينات خزفية ذات زخارف نباتية وهندسية، وقطع لأكواب خزفية ذات زخارف هندسية ملونة ومحزوزة.

خصصت المعروضات المجلوبة من قلعة بني حماد بسبعة واجهات نجدها تعرض قطع جصية ذات زخارف كتابية وهندسية ونباتية ملونة أو محفورة حوالي اثنى عشرة قطعة، قطع زجاجية، أطر من الرخام المحفور ذو زخارف هندسية ونباتية (الصورة رقم 96).

بالإضافة إلى قطع لبلاطات زخرفية وقطع رخامية ذات زخارف محفورة، ومرسومة بألوان مختلفة حوالي ثمانية عشرة قطعة، وأخيرا عناصر معمارية من الفسيفساء الخزفية، اكتشفت هذه التحف سنة 1968 وتعود إلى القرن 11م.

تتضمن هذه الواجهات السبع واجهتين منبسطتين في حين جاءت كل الواجهات الأخرى مركزية.

وهذا بالنسبة للواجهات المركزية أما بخصوص الواجهات الحائطية المغمورة فقد بلغ عددها أربع واجهات.

الواجهة (01):

تضمنت الواجهة الأولى تاجين مزينين بأوراق الأركنتس، أحدهما من الحجر والثاني من الرخام الأبيض وتاجين آخرين من الحجر، كما نجد كذلك في هذه الواجهة الجزء العلوي لضريح صغير ذو شكل مستطيل وهذه المجموعة تعود إلى قلعة بني حماد وتحديدا حفريات 1968 المؤرخة في القرن 11-12م (الصورة رقم 97).

الواجهة (02):

نجد فيها عناصر للتزيين المعماري كالمقرنصات ذات الشكل المتوازي السطوح، وعمودين وتاج من الجص زينت بزخارف هندسية ونباتية وكتابية قلعة بني حماد 1968 (الصورة رقم 98).

الواجهة (03):

تضم الواجهة الثالثة مجموعة من المقتنيات (الصورة رقم 99). والمتمثلة في:

- نافورة على شكل رأس أسد فمه مفتوح مصنوعة في الحجر.
- إطار من الرخام الأسود مزخرف بكتابات كوفية وزهرة ذات ستة بتلات.
- مطحنة من الحجر الكلسي.
- عمود بتاج من الرخام.

كما تضم هذه الواجهة كذلك قولبة من الجص الأسد مفتوح الفم، وبأنياب بارزة قلعة بني حماد 1968 القرن 11-12.

الواجهة رقم 04 :

في قاعة الفن الإسلامي تضم نموذج لمحراب من الجص اكتشف بقصر المنار، مزين بزخارف كتابية ونباتية وبه آيات قرآنية بالخط الكوفي، قلعة بني حماد 1968 القرن 11-12 (الصورة رقم 100)

كل الواجهات الحائطية تعرض مكتشفات تعود إلى قلعة بني حماد والتي تمثل في أغلبها عناصر معمارية.

تشتمل القاعة كذلك على خمسة مجسمات كبيرة الحجم تمثل البيت الإسلامي الفترة الوسيطة، مجسم لقلعة بني حماد وهو أكبر المجسمات، مجسم لمدينة بجاية الحمادية، ومجسمين لسفينتين (الصورة رقم 95).

- **وما لاحظناه على العرض بالقاعة الإسلامية:**

- معظم معروضات القاعة عبارة عن شقف وهذا لا يسمح للزائر بالتعرف على الشكل العام للمقتنيات من جهة، ومن جهة ثانية عدم التعرف بالشكل الصحيح على الصناعات الإسلامية، وكذا مستويات التطور الحاصل عليها.

- استخدام الحوامل في الواجهات الحائطية ساعد نوعا ما على إبراز هذه المقتنيات خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الحجم الكبير لهذه الواجهات

- المجسمات المستخدمة بالقاعة ذات حجم كبير، مما يقلص المسافة الخاصة بالواجهات كما تجذب الزائر بشكل أكبر من المتوقع، وهذا يؤدي إلى صرف نظر الزائر عن المقتنيات الأثرية حيث تظهر المجسمات بأنها الشيء الأكثر أهمية في العروض.

أما من حيث زاوية الرؤية فبالاعتماد على ارتفاع الواجهات تكون لدينا زاوية نظر مناسبة في القاعة الإسلامية، ومن حيث نوع وحجم التحف الموجودة بالقاعة من فخار، وخزف، ورخام، وزجاج فان أغلب المقتنيات التي تمثلها هذه المواد هي قطع، وشقف صغيرة، وبأحجام قليلة، وعليه فإن حجم المقتنيات يتوافق والحجم الكلي للقاعة.

6-2-4- قاعة المسكوكات:

بعد تجاوزنا للقاعة الإسلامية نصادف قاعة المسكوكات، وهي القاعة الرابعة للعرض في متحف سطيف تتخذ هذه القاعة نفس شكل قاعة ما قبل التاريخ (الصورة رقم 101) تم في هذه القاعة كذلك تغيير واجهات العرض. (الصورة رقم 102).

الواجهة (01):

نجد في هذه الواجهة النقود البونية القرن الثالث قبل الميلاد، من البرونز والرصاص، كما نجد السكة النوميدية من البرونز والفضة والرصاص حوالي 21 قطعة، تحمل هذه القطع صور الملوك في الوجه، أما الظهر فأغلب القطع تحمل صورة حصان.

الواجهة (02):

تضم الواجهة الثانية في قاعة المسكوكات مجموعة من النقود التي تعود إلى الفترة الرومانية، وكل القطع الموجودة هي من مادة البرونز حوالي 104 قطعة، نجد من بينها نقود الإمبراطور أغسطس 1 ق.م، والإمبراطور مارك أوريل ق 2 م، والإمبراطور ما كسيمينوس القرن 3م، كما نجد كذلك نقود الإمبراطور كونسطا نتيوس القرن 4م.

الواجهة (03):

نجد في هذه الواجهة النقود الإسلامية المتمثلة في مجموعة من نقود الفترة الموحدية القرن 11 و12م تتجاوز 30 قطعة، أغلبها قطع فضية وتضم الواجهة كذلك خمسة صنوج من الزجاج لضرب السكة، تعود لنفس الفترة (الصورة رقم 103)

الواجهة (04):

كذلك خصصت هذه الواجهة للسكة الإسلامية من مادة الذهب، حيث نجد أن هذه المجموعة اشتملت على نقود موحدية بلغ عددها سبعة قطع، القرن 11-12م كما نجد كذلك دينار للخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي، ودينار آخر للخليفة أبو زكرياء يحي الحفصي، ومجموعة أخرى من النقود التي تعود إلى الفترة المرينية، والعثمانية، والتي بلغ عددها ثمانية قطع وواحد وعشرون قطعة على الترتيب.

الواجهة (05):

هي الواجهة الأخيرة في القاعة والتي نجدها لا تشتمل على القطع النقدية، بل على مجموعة من الحلي الممثلة في قلادات، وأقراط، وخواتم المكتشفة بقلعة بني حماد خلال حفريات 1968 .

مجموعة حلي تقليدية والممثلة كذلك في قلادات، ومقياس، وخلخال، وجبين المستعملة من طرف النساء الشاويات، والقبائليات القرن 18-19م (الصورة رقم 104).

وللإشارة فإن الواجهات الخمس المذكورة سابقا هي واجهات منبسطة، وإضافة إلى ذلك نجد واجهتين مغمورتين بالجدار ضمتا صور لحفريات ونقود.

الواجهات المنبسطة في القاعة هي ذات شكل جديد في العرض بالمتحف، حيث لم نصادف مثلها في القاعات السابقة، عمادها قاعدة خشبية بارتفاع 0.85م، والطول 2.05م، وعرضها 0.73م، أما الجزء العلوي المخصص للعرض فيتخذ شكل هرم زجاجي بارتفاع 0.55م.

- **وما لاحظناه على العرض بقاعة المسكوكات:**

طريقة توزيع الواجهات فيها خلل حيث أول ما نصادفه هي الواجهة رقم (04) الخاصة بالنقود الإسلامية، ثم نتخذ الشكل الدائري فنصادف الواجهة (01) ثم (02) ثم (05) وفي الوسط نجد الواجهة (03)، (الصورة رقم 101).

وهذا الترتيب يعكس خلط في مسار الحركة الذي يجب أن يكون واضحا ومنطقيا. وفي هذه الحالة الزائر الذي ليست له دراية بهذا المجال فلن يستطيع ترتيب الواجهات حسب تسلسلها الزمني، وبالتالي لن يستطيع إدراك التطور الذي حدث على مستوى القطع، ولهذا فيا حبذا لو وزعت الواجهات بشكل دائري بداية من الواجهة (01) وليس (04) ثم الواجهة (02) و(03) و(04)، أما الواجهة رقم (05) الخاصة بالحلي فتوضع في وسط القاعة أي مكان الواجهة (03)

- عدم استغلال الواجهات الحائطية بالشكل المطلوب، وربما كان من الأفضل عدم وجودها في القاعة، وما ننطلق منه في هذا الرأي هو الحجم الكبير جدا للواجهات الحائطية، والتي لا تتناسب مع موضوع القاعة المسكوكات.
- لم يراعى في القاعة عرض نماذج أو عينات لكل الفترات التي مرت بها المنطقة، وهذا لا يعطي نظرة شاملة حول هذا الموضوع.

بالنسبة لنوع المواد المعروضة فنجد النقود التي تمثل حوالي 90% من التحف المعروضة القاعة، أما 10% فهي تخص مجموعة الحلي، وهو حجم مناسب وموافق للحجم الكلي القاعة.

أما فيما يخص زاوية النظر في قاعة المسكوكات فهي مناسبة، وذلك استنادا إلى ارتفاع الواجهات المقدر بـــ 0.85م.

6-2-5- قاعة الفسيفساء:

شكل القاعة عبارة عن ثلاثة أروقة تحيط بصحن في الوسط ذو مستوى منخفض، تضم القاعة مجموعة كبيرة من الفسيفساء ذات الأشكال والأحجام المتباينة، وحتى من ناحية المواضيع فنجد الفسيفساء النباتية والحيوانية والهندسية.

كما يوجد كذلك الفسيفساء الكتابية الجنائزية والميتولوجية (الصورة رقم 105)، وتم تغيير مواقع اللوحات بالقاعة ليبقى الصحن يشتمل على لوحتين فقط (الصورة رقم 106).

وأغلب الفسيفساء المعروضة بالقاعة مصدرها الحفريات التي قام بها بول ألبير فيفري، اندري جاسباري وروجي جيري ابتداءا من سنة 1909 بسطيف في حي المعبد، وحي البازليكات.

الرواق رقم (01):

نجد الرواق الأول على يمين المدخل الرئيسي للمتحف ونصادف فيه اللوحات ذات أشكال النباتية والهندسية وحتى الحيوانية، وعددها ستة لوحات، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر فسيفساء حيوانية تمثل ألعاب المصارعين، قطعة فسيفساء بإفريز ورقة الأكانتس المحورة والدلافين، كذلك فسيفساء بأوراق محورة منبعثة من كأس ضخمة بمقبضين، وللإشارة فإن أغلب اللوحات على ارتفاع يتراوح بين 90 .0م إلى 1م والبعد بين اللوحات يقدر بـــ 1.20م وعرض الرواق حوالي 2م.

الرواق رقم (02) :

لا يوجد في الرواق الثاني لوحات فسيفسائية، بل نصادف تمثالين من الحجر الرملي، أحدهما يمثل امرأة ترتدي لباس طويل ذو الثنايا ، كما نصادف نقيشة نذرية ذات قمة مثلثة الشكل.

الرواق رقم (03):

خصص هذا الرواق لعرض الفسيفساء الجنائزية والتي بلغ عددها اثنا عشرة لوحة فسيفسائية، (الصورة رقم 107).

والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر.

قبر ماريا أكويتيولا الملقبة سليكا عاشت 29 سنة، غادرت في أمان الله ليلة منتصف شهر مارس سنة المقاطعة 354 (14 مارس 393م) .

قبر جاليكا الرضعية غادرت في أمان الله عاشت 4 أشهر، أمها هي التي بنت لها هذا القبر.

قبر الكاهن فليكس الذي عاش نهاية القرن 4 وبداية القرن الخامس ميلادي.

وهذا بالنسبة للأروقة الثلاثة أما فيما يخص:

الصـــحـــن :

نصل إليه بعد تجاوزنا أربعة أدراج يوجد في هذا الصحن لوحتين فسيفسائتين، هما من أهم اللوحات الموجودة بالمتحف.

- **اللوحة الأولى:**

تم العثور على هذه اللوحة سنة 1960 بحي الحمامات، حيث كانت تغطى أرضية القاعة الباردة، وتمثل هذه اللوحة لوحة فينوس آلهة الحب والجمال عند الرومان، مشهد اللوحة يتمثل في الآلهة فينوس تخرج من البحر وهي جالسة فوق قوقعة يحملها وحشان بحريان، ويحيط بها خمسة ملائكة مجنحين وأربعة دلافين متواجدة أسفل المشهد، ويحيط بالمشهد الرئيسي إطار بزخرفة هندسية تحمل أصناف متنوعة من الطيور (الصورة رقم 108).

- **اللوحة الثانية:**

تمثل موكب انتصار اله باخوس إله الخمر جسد الإله واقفا في عربة تجرها نمرتان، وإلى جانبه إلهة النصر المجنحة وفي وسط الموكب يقف الإله "بان" إله الموسيقى والمراعي والغابات وهو يمسك بيده اليسرى سلسلة التي تكبل زوجا من الأسرى السود، وبيده اليمنى يجر النمرتين، كما يتضمن المشهد كذلك الشيخ سيلان مربى وعراب الإله باخوس يقود بعصاه الموكب، كما يتضمن المشهد كذلك مشاهد رقص وحيوانات مختلفة.

وتم العثور على هذه اللوحة عن طريق الصدفة عام 1965، في أحد المباني الموجودة بحي المعبد، وقد تم ترميم اللوحة سنة 2009 في إطار الشراكة بين وزارة الثقافة الجزائرية ومتحف سطيف وجامعة روما الثالثة بإيطاليا وشركة ENL الإيطالية مما سمح باكتمال (الصورة رقم 109).

وتمثل قاعة الفسيفساء مركز البناية والقلب النابض للمتحف، حيث يحيط بها كل قاعات العرض الأخرى، كما تتيح عمارة البناية رؤية هذه القاعة من الطابق الأول، مما يجعلها مجالا حيويا للزوار.

تتخذ قاعة الفسيفساء شكلا جميلا للعروض وكان توزيع اللوحات بشكل منظم وواضح، حيث توافق عددها مع مساحة العرض الإجمالية، كما أن عرض اللوحتين الرئيستين في الصحن بشكل منخفض ساعد على رؤيتهما بشكل أفضل هذا من جهة، ومن جهة ثانية أظهرت نوعية العرض القيمة والأهمية الكبيرة لهما.

كما أن قاعة الفسيفساء تكسر الروتين الذي يحسه الزائر في القاعات السابقة، التي عرضت أغلب مقتنياتها في واجهات، وهذا ما يولد إحساس لديه ببعد التحفة، وعدم إمكانية التقرب منها بالصفة المرغوبة، فاللوحات الفسيفسائية عرضت بشكل مباشر وبشكل دائري جميل.

وقاعة الفسيفساء هي أول ما نصادفه بعد ولوجنا إلى المتحف (الصورة رقم110) ، يتقدم هذه القاعة التمثال النصفي من الرخام الأبيض للإله جوبتير، وهو سيد الآلهة عند الرومان، اكتشف التمثال سنة 1939 بموقع بني فودة التابع لمدينة مونص ولاية سطيف. (الصورة رقم 111).

6-2-6-الطـــابق الأول:

خصص الطابق الأول من متحف سطيف للمكاتب الإدارية، لكن هذا لم يمنع من استغلال الأروقة الموجودة على مستواه في عرض مجموعة من الأدوات التقليدية، التي تعود إلى القرن التاسع عشر ميلادي، خاصة وأن المتحف يتيح للزائر الصعود إلى الطابق الأول من أجل رؤية أفضل للوحتين الفسيفسائيتن لوحة باخوس ولوحة فينوس (الصورة رقم 112) (المخطط رقم5).

وهذا ما أدى إلى استغلال هذه الأروقة لعرض مقتنيات حديثة، مقارنة بما يوجد في قاعات العرض السابقة حيث نجد واجهات حائطية متعددة تعرض مستلزمات الطبخ نذكر منها على سبيل المثال مهراس، حلاب، إناء، موقد، كسكاس، ومجموعة من القدور والقلل، والجرار الفخارية المزينة بزخارف، صحون، وأدوات النسج (الصورة رقم113).

نجد كذلك مجموعة من الجرار ذات العجينة السميكة، ومجموعة كبيرة من الأدوات النحاسية ذات اللون الأحمر والأصفر والخشبية كذلك (الصورة رقم 114)، وأخرى من الحلفاء نذكر منها مهراس، مطفأة سجائر، صناديق خشبية، ملاعق، صحون وغيرها من الأدوات (الصورة رقم 115).

والعرض في الطابق الأول يعطي فكرة واضحة للزائر بأن المتحف لا يقتصر في عرضه على المقتنيات القديمة، بل يمكن أن يشتمل أيضا على مقتنيات تعود إلى فترات حديثة.

6-2-7- الحـــديـــقـــة :

تتربع الحديقة على مساحة معتبرة من المساحة الإجمالية للمتحف، وهي تحيط بالمتحف من ثلاث جهات.

سخرت لعرض بعض المقتنيات الأثرية، والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر لوحات فسيفسائية، أعمدة وتيجان من الحجر الكلسي، نصب نذرية، وتخليدية، مهاريس زيتون، ومجموعة من التوابيت الجنائزية (الصور رقم 116 ، 117 ، 118).

خلاصة الفصل:

إن سعي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف لتوفير زيارة مريحة ومفيدة من الناحية العلمية والثقافية للزائر، ترجم من خلال تبني المتحفين سياسة كفيلة بتوضيح معروضاتهما، عن طريق مختلف أنواع وأساليب العرض المتحفي، بغية الوصول إلى أكبر عدد من الزوار.

يعكس العرض المقدم مجهودات طاقم المتحفين في محاولة منه استغلال المساحة الموجودة بدقة، من جهة والتحكم في الكم الهائل للمقتنيات من جهة أخرى، مع الحرص الشديد على تقديمها بالشكل اللائق.

لكن في كثير من الحالات لم توفق هيئة المتحفين في ذلك، وهذا مرده كما سبق الذكر حجم المعروضات وتباينها مع عدم مرونة مبنى المتحفين، وهذا بالتزامن مع محدودية التمويل ما انعكس بشكل واضح على نوعية العروض المقدمة في كنف المتحفين، التي لم تراعي متطلبات كل تحفة، وبهذا فان نجاح العروض المتحفية في المتحفين يتطلب الاهتمام بالعمارة المتحفية بالدرجة الأولى، وتجهيزاتها بالدرجة الثانية.

الفصل الثاني:

العوامل المؤثرة على العرض والتخزين بالمتحفين.

- مبادئ العرض الهادف.
- العوامل المؤثرة في العرض بالمتحفين.
  - ✓من حيث المبنى.
  - ✓من حيث التجهيزات والمعدات.
- خصوصية العرض المتحفي
- التخزين بالمتحفين.

تمهيد:

سعت المؤسسة المتحفية منذ ظهورها إلى الوصول إلى مختلف شرائح المجتمع، متغاضية بذلك عن الفروق الفردية بين الافراد، هذه الأخيرة التي فرضت تعاملا خاصا، لتكون وظيفة المتحف بذلك من أعقد المهام وأكثرها حساسية، نظرا للمجهودات المسخرة على مستواه لتلبية حاجات ورغبات الزوار المتزايدة، خاصة مع موجة التطور التي عرفها العالم أجمع، والتي فرضت على المتحف استخدام التقنيات الحديثة في توضيح معروضاته، وتقريب الصورة أكثر للزائر.

وعليه فان تصميم المعارض يعكس من جهة احتياجات مختلف فئات الزوار، والإمكانيات المتاحة للمتحف من جهة أخرى، ومن هذا المنطلق يجب أن يكون التنظيم الداخلي للمعروضات مبني على أسس علمية تربوية، ومع تجنب كل ما يعيق تنفيذ هذا الهدف، والمتحف مهما كان حجمه ونوعه، لا يمكنه أن ينجح في ذلك، ما لم يفصل مجموعاته وينظمها، بين أجنحة العرض وقسم التخزين.

1- تطور تقنيات العرض:

عرفت أنشطة المتحف تطورا كبيرا بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة على مستوى إحياء المجموعات التي بحوزة المتحف، لاسيما أن المتاحف تسعى إلى التعريف بها للخارج عن طريق العروض التي تنظمها، وتجني بذلك ثمار الجهود المكرسة من أجل هذا الهدف، حيث تطور أسلوب تنظيم المعارض من البرامج ذات الطابع الجامد، إلى البرامج ذات الطابع المرن ومن أنساق وحيدة النمط من واجهات عرض متماثلة، إلى تنظيم عروض جذابة، ومغرية بدرجة كبيرة.

ولتطور المعارض دافعين سببين هما:

1. الأسباب الخارجية:

المتمثلة في تأثير المعارض الخارجية سواء كانت ثقافية، أو تجارية، والتي يكون فيها إتباع معايير عالمية في استخدام أحدث الأساليب، والاكتشافات خاصة التقنية منها.[1]

[1]- جوزيف بينيش، مرجع سابق، ص25.

2. الأسباب الداخلية:

والمتمثلة في تطبيق المعارف المتحفية، لاسيما نتائج الدراسات، والبحوث المنجزة عن المعارض المختلفة، وأثرها على فئة معينة من الزوار من حيث الفعالية التعليمية والتثقيفية.[1]

وقد شكلت الأسباب الداخلية، والخارجية حوافزا حقيقية في تدارك النقائص، والعيوب على مستوى المعارض المنظمة، حيث أصبحت هذه العروض تعكس العديد من الخصوصيات الهامة، والتي أصبح من الواجب في عصرنا الحالي أخذها بعين الاعتبار، والعمل على تطويرها والارتقاء بها، من خلال إعداد المعارض على أساس المبادئ المتحفية السليمة، التي تمكن من إعطاء فكرة واضحة عن المشاكل التي يجب التوصل إلى اكتشاف العوامل الرئيسية التي تؤثر فيها، وتجاوزها في المعارض المستقبلية. [2]

2-مبادئ العرض الهادف:

لضمان نجاح العروض المقدمة في كنف المتحف، هناك عدة ركائز يجب أن تقوم عليها العروض المتحفية، لكن قبل افتتاح هذه العروض للزائر يجب على الهيئة المشرفة مراعاة عدة أسس في مرحلة التخطيط والتصميم، وهذا بغية بلوغ رسالة المتحف بالشكل المناسب:

- **الهدف من وراء العرض:** لا بد على المتحف من تسطير وتحديد الأهداف المتوخاة من خلال العروض المقدمة به بدقة، ذلك أن تحقيق هذه الأهداف يرتبط ارتباطا وثيقا بنوعية وأسلوب العرض.[3]

- **العينات المرشحة للعرض:** يختلف مصدر المجموعات المتحفية فإما أن تكون قد جمعت ميدانيا، وكان المتحف مشاركا في هذه العملية، وهي الطريقة المفضلة لدى معظم المتاحف، حيث تتوفر المعلومات الوافية عن التحفة الأثرية، وبيئتها، كما قد تكون المجموعات مهداة إلى المتحف، أو تم اقتناؤها عن طريق عمليات الشراء مثلا.

---

[1] – جوزيف بينيش، مرجع سابق ،ص25.

[2] – نفسه، ص25.

[3] – عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص33.

وفي هذه الحالة يجب أن تستوفي هذه المقتنيات جميع المعلومات المطلوبة، ويتم اختيار التحفة المرشحة للعرض وفق المعايير التالية، الندرة، والأهمية الثقافية، الأهمية العلمية، الأهمية الجمالية، والأهمية الفنية.

ومن أجل ضمان إيصال الفكرة إلى الزائر في أقصر وقت ممكن، يجب على هيئة العرض أخذ كل التدابير والإجراءات حتى يكون العرض واضحا، ومنسجما، وملائما، ومعلومات البطاقات مفيدة ووجيزة.[1]

- **الفضاء المخصص للعرض المتحفي:** تعتمد أغلب المتاحف المعاصرة على عرض عيناتها أو مقتنياتها ضمن واجهات خاصة، نظرا لما لهذه الواجهات من إيجابيات عديدة، تتمثل في جانبها الجمالي، وضمان أمن التحف من السرقة، وكذا حمايتها من التغيرات المناخية، وهي إيجابيات لا يمكن تجاوزها أو إغفالها.[2]

لكن المشكلة تكمن في المساحة الكبيرة التي تتطلبها هذه الواجهات، خاصة مع الأخذ بمبدأ عدم تكديس التحف في الواجهة الواحدة، حيث أثبتت الدراسات أن عرض أكثر من ثلاثة تحف في الواجهة الواحدة يفقد العرض الجانب الفني، والجمالي، كما يربك الزائر نتيجة عدم التركيز، وهذا أمر غير مرغوب به في المتاحف، فأصبح من الضروري توفر المساحات المناسبة للعرض داخل المتحف، بل أحيانا نجد أن المساحة الداخلية هي التي تحدد نوعية العروض، وفي حالة عدم كفاية هذه المساحات سيكون المتحف مضطرا، أو مجبرا على استغلال المساحة الداخلية استغلالا مكثفا.

فيعرض مجموعة كبيرة من المقتنيات في مساحة صغيرة، ضمن العروض البسيطة، والتي لا ترقى إلى العروض التي يكون مبدؤها الأساسي الجانب الفني، والجمالي وهو ما تتنافس عليه المتاحف الحالية.[3]

---

[1] – عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص34.

[2] – فوزي رشيد وتقي الدباغ، مرجع سابق، ص170.

[3] – عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص34-35.

- **تحديد الإمكانيات الفنية والمادية المسخرة من أجل العرض:**

إن تقدير الجمهور للعروض المقدمة في المتحف هي عملية تتطلب تضافر جهود عديدة، هدفها الوحيد إعداد عرض ذو جودة عالية، وبمقاييس عالمية، وهذه الأخيرة تتطلب فريق مؤهل فنيا، ومتحفيا، ولديه معلومات واسعة عن العروض المتحفية، ومشاكلها، وللحصول على هذه الكفاءات يجب على المتحف فتح برامج تدريبية في هذا المجال داخل وخارج المؤسسة.

ونظرا لموجة التطور التي عرفتها الوسائل والأجهزة المستخدمة على مستوى المتاحف لتسهيل عملية إعداد المعارض، التي يجب على الهيئة المسؤولة أن تكون على دراية كافية بها، من أجل معرفة إمكانية توفرها من عدمه، وذلك من أجل ضمان إقامة عروض بمستويات حديثة جدا، إلا أن هذه الأخيرة تكلف مبالغ طائلة، وغالبا لا تستطيع ميزانية المتاحف تحملها، وهذا يعكس تأثير الجانب المالي على نوعية، وجودة العروض المتحفية، حيث تكتفي جل المتاحف على تقديم عروض بسيطة تفتقر إلى التقنيات والأجهزة الحديثة.[1]

- **تحديد نوعية الزوار الأكثر استفادة من هذا العرض** :أشار المجلس الدولي للمتاحف في مؤتمره التاسع المنعقد في باريس، إلى نقطة التحول الرئيسة في المتاحف فبعد الأدوار التقليدية للمتاحف، والمتمثلة أساسا في عمليات جمع المقتنيات، وصيانتها أصبح دور المتاحف المعاصرة مرتكزا في مجال التعليم والعمل الثقافي. فالمتحف أصبح وسيلة تخدم التنمية الاجتماعية، والثقافية، والعلمية بصفة مباشرة.[2]

لهذا فمن الضروري دراسة نوعية الزوار، وطبيعتهم وتشترك المتاحف في حرصها على استقطاب عدد أكبر من الزائرين، واستخدام كافة الوسائل من أجل ذلك أو حتى من أجل التعرف على جمهورها المواظب، وترتبط هذه الوسائل على العموم برفع مستوى الاستقبال، والنشاطات، والخدمات الأخرى، وهذا ما يتيح في الأخير تطور المتاحف واتساعها، والتمكن من استقطاب أعداد

[1]- عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق ، ص35.

[2]- دينا أحمد إسماعيل، **المتاحف التعليمية الافتراضية**، ت محمد عبد الحميد، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، 2009، ص2-3.

هائلة من الزوار، وهذا ما يدفع بالهيئات المسؤولة للتفكير والبحث عن كافة الطرق لمعرفة الزوار ومتطلباتهم، وهذا من أجل أن يكون المتحف في مستوى تطلعاتهم.[1]

- **ما يجب مراعاته في تحديد أماكن وضع التحف:**

1. مجال مستوى النظر: يقصد بمجال أو زاوية النظر تلك المساحة التي يستطيع الإنسان العادي رؤيتها، ورؤية كل ما تتضمنه بيسر تام، دون اللجوء إلى تحريك العينين، أو الرأس، وكلما ابتعد جسم الإنسان كلما غطت العين مساحة أكبر(الشكل رقم 10)، وقياس مجال النظر للإنسان العادي هو زاوية 30° من الجهة العلوية و40°من الجهة السفلية، وزاوية 30° على كلا الجانبين.[2]

وهذه الزوايا تفرض عرض المقتنيات أو المعلومات المتعلقة بها في مجال رؤية واضحة، بحيث لا تفرض أي مشقة في حركة العين والرأس، وإذا لم تكن هذه المقتنيات، والمعلومات في مجال رؤية الزائر، فهذا يتطلب منه حركات إضافية، ليتمكن من رؤية جميع المعروضات بالقاعة، لكن ليس جميع الزوار يقومون بالحركات الإضافية، لذا يراعى أن يكون العرض في مجال حركة العين، وحركة الرأس المريحة، ليشاهد الزائر كل محتويات القاعة بالشكل المطلوب.[3]

2. القدرات الجسمانية: هناك اختلاف كبير في مستوى النظر بين الأشخاص، حيث يختلف من حيث الجنس، والسن. فنجد بأن مستوى النظر لدى النساء يختلف عنه لدى الرجال، وكذلك بين الأطفال وكبار السن (الشكل رقم 13)، ولهذا فمن الضروري عند عرض المجموعات أن يكون ضمن مستوى النظر لدى الرجال، والنساء وحتى صغار السن، وبهذه الفروق ندرك أنه من الأفضل أن لا يتجاوز الرف المخصص للعرض في الواجهات ارتفاعه عن الأرضية بقياس 0.70م، في حين يكون الارتفاع الكلي للواجهة هو 1.80م، وبهذا الشكل يتمكن الزائر من رؤية المعروضات بشكل مريح، ودون عناء، أو مشقة، والتي قد لا يحبذها زوار المتحف بشكل إجمالي .[4]

وللإشارة فإن كلما كبر حجم المقتنيات كالتماثيل مثلا، تطلب ذلك مساحة أوسع، من أجل ترك المساحة الكافية أمام هذه المقتنيات، وبذلك تحقيق مجال الرؤية المناسب لها، وهذه

---

[1]- Stéphanie CHATELAIN, op cit, p76-77.

[2]- عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص36.

[3] - نفسه، ص38.

[4]- نفسه، ص38.

الإجراءات قد تبدو بسيطة، وليست ذات أهمية، ولكن في الممارسة الميدانية لها مردود، وانعكاس كبير على نوعية العرض، والهدف المراد تحقيقه من خلاله، كما أن السهولة في الحصول على المعلومات، ومشاهدة المعروضات، والمتعة تزيد من رغبة الزائر في تكرار الزيارة المتحفية، وهذا ما تسعى إليه جل المتاحف، خاصة مع موجة التطور التي عرفتها على صعيد العرض، وهذا بغية تحقيق زاد علمي مهم للزائر، وترك صورة حسنة عن النشاطات المتحفية المقدمة أثناء الزيارة.[1]

وقد كتب بنيامين جيلمان أحد المهتمين بعلم المتاحف مقال سنة 1916حول الإرهاق في المتاحف الذي أرجعه إلى سوء تصميم قاعات العرض ووضح في مقاله المجهود الجسماني الذي كان يبذله الزوار لمشاهدة المعروضات كالركوع، والالتواء، وشد الأجسام، وهذا الإرهاق كان دافعا للمشاهدة السطحية للمعروضات، حيث اقترح الأخذ بعين الاعتبار الجوانب الجسمانية والنفسية للزائر عند تصميم العروض، وهذا من أجل تحسين انتباهه.[2]

واضافة إلى هذه الركائز هناك بعض المعايير التي يجب أن تأخذ في عين الاعتبار في قاعات العرض، والتي من شأنها ضمان زيارة مريحة وذات فائدة علمية للزائر في المتحف، والتي نجد من أهمها:

- تسهيل حركة الزائر من خلال وضع اتجاهات المرور، والحركة داخل القاعات.

- التذكر بأن الإنسان بطبعه يتجه نظره إلى الأمام، وإلى الأسفل، وقليلا ما يتجه بنظره إلى الأعلى وخاصة في حالة استعمال النظارات الطبية من طرف الزائر، فإن هذا يزيد من تركيز على النظر إلى الأسفل.

- يراعى في عرض العينات دائما إبراز وضعها الوظيفي، أو ما يوحي بذلك، وكذا علاقتها بالمجموعة الموجودة معها، من حيث الموضوع، أو الموقع، أو تقنية الصنع مما يكسبها جمالا وواقعية.[3]

- انتقاء التحف الهادفة ويكون هذا وفق دراسات سابقة، وذلك تجنبا لوضع التحف بوضع رتيب ومل، وتكديسها مما يضيع الفكرة، ويفقد التحفة قيمتها العلمية، والفنية.

---

[1]- عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص39-40.

[2]- س ج سكريفين، "دراسات عن زوار المتاحف"، ت سعاد طويل، **المتحف الدولي 178**، مولد علم جديد، فرنسا، 1993، ص07.

[3]- عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص41-42.

- يؤخذ في عين الاعتبار عند انتقاء العينات أن الزائر لا يتناول التحفة، وأنها بعيدة عنه، لذلك ينبغي أن يكون حجم التحفة المعروضة مناسبا لتتضح تفاصيلها للزائر دون أي إرهاق.

- عرض العينات أو التحف بشكل يبرز أبعادها الثلاثة، مع إبراز عنصر الحركة إذا كانت الحركة هامة لفهم الفكرة.[1]

- إخفاء الأدوات والأجهزة اللازمة في عملية العرض الموجودة داخل الواجهات أو خارجها عن أنظار الزائرين.

- تجنب عرض التحف ذات التفاصيل التي قد تجذب انتباه الزائر بعيدا عن الفكرة الرئيسية للعرض كذلك تجنب وضع التحف في مؤخرة الواجهة أو على الجانبين.

- في حالة الحرص على تركيز الزائر على تحف معينة، يجب أخذ كل الإجراءات من أجل ذلك مثل تسليط عليها إضاءة إضافية، أو اختيار لون مميز للمنطقة المعروضة فيها التحفة، أو وضع علامة تشير إليها.

- الحرص على وجود انسجام بين الجدران، وشكل الواجهة مع القاعة بشكل عام، ومع مميزات وصفات التحفة المعروضة.

- اعتماد البطاقة التوضيحية في إيصال أفكار معينة للزائر، ومراعاة مكان وضعها.[2]

- استخدام وسائل الإيضاح التي تعمل على إثارة رغبة الزائر لدراسة المعروضات.[3]

[1]- احمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصى، **الموسوعة المعمارية المتاحف**، ج1، مصر، 2003، ص39.

[2]- عبد الرحمان إبراهيم الشاعر، مرجع سابق، ص42.

[3]- أحمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصي، مرجع سابق، ص39.

3- العوامل المؤثرة في العرض بالمتحفين:

من المهام الأساسية للمتحف التعريف بكل القطع المعروضة بأمانة وحرفية، فكلما وضحت المعلومة عن القطعة زادت قيمتها، وعليه يجب على المتحف تقديم صورة كاملة عن المعروضات، والموضوع الذي يعالجه العرض، بتحديد الفكرة واختيار دقيق للعينات التي تخدمها.[1] وكذا دراسة تصميم العرض والعناصر التي من الممكن أن تؤثر عليه، والتي ستشكل إما دوافع ومحفزات تساعد على التخطيط لزيارات مستقبلية، أو على العكس ستشكل عوائق.

3-1- المبنى:

للمبنى تأثير كبير في نجاح العروض المتحفية حيث يؤثر المبنى بشكل كبير على شكل العروض المقدمة ضمنه، وذلك من خلال:

3-1-1- الأرضيات:

للأرضية دور كبير في العرض المتحفي بشكل عام، وإذا كانت غير مناسبة فقد ترهق الزوار وتشتت تركيزهم، ولهذا يجب الحرص على أن تكون الأرضية خلفية مناسبة للمواد المعروضة، ذات لون ومظهر ملائمين، كما يجب أن تكون ناعمة ومقاومة للتآكل، والانبعاج، وقوية تتحمل الأثقال فوقها على المدى الطويل، وللأرضية تأثير كبير على الإضاءة وذلك حسب لونها إذا كان فاتحا أو قاتما ما يؤدي إلى انعكاس الضوء بنسب متفاوتة، حيث يراعى أن تكون نسبة انعكاس الضوء بنسبة 30%، حتى لا تؤثر على رؤية المعروضات.

وقد أكدت الدراسات أن استخدام الأرضيات المزينة في المتاحف يجذب انتباه الزائرين، والذي يكون على حساب المعروضات، وعموما فأرضيات المتاحف تأخذ أشكالا عديدة فمنها ما استخدم فيها الرخام، ومنها ما استخدم فيها الخشب، وغيرها من المواد ولكل نوع منها سلبياته وايجابياته،

وعليه يجب القيام بأبحاث ودراسات مسبقة على النوعية التي تناسب المتحف ومجموعاته. [2]

---

[1]- عقيد شرف لقمان غالب، "المتاحف وأهميتها في نشر التوعية"، **المتحف اليمني**، مجلة فصلية متخصصة في علم المتاحف، ع 03، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، طبع مطابع وزنكوغراف، صنعاء، 2009، ص36.

[2]- فوزي رشيد وتقي الدباغ، مرجع سابق، ص159-160.

وبشكل عام تم توحيد أرضية متحفي سطيف والآثار القديمة والفنون الإسلامية مع بعض الاختلافات، ويلاحظ من خلال العمل الميداني تردي أرضية القسم القديم من حيث اللون، والمتانة، والملمس، وحتى المظهر الجمالي، وهي من مادة الخرسانة المسلحة يعيب في هذا التبليط تميزه بلونه القاتم الذي يمتص الضوء، ويضعف الرؤية، إضافة إلى منظرها غير المريح، والذي لا يبعث البهجة والسرور في نفسية الزائر، كما أن هذا النوع من الأرضيات تبقى فيه آثار الأقدام بصفة كبيرة وهذا ما يشوه المظهر العام للقاعة.

أما من حيث المتانة فان الاستخدام الطويل لهذه الأرضية انعكس بصورة سلبية على متانتها، وهذا ما نلمسه من خلال الانبعاجات والتآكل، الذي نجده في عدة مناطق خاصة في قاعة الرخاميات عند المدخل المؤدي إلى الصحن، فهذه المساحة بها خدوش وحفر نتيجة تأثرها بالرطوبة، خاصة وأنها قريبة من الصحن المكشوف، والذي يمتلأ بالمياه في الفترات المطرة. (الصورة رقم 119).

ويختفي عامل الزمن في جناح الفنون الإسلامية الحديث النشأة، وفي هذا الجناح نلاحظ استخدام نوع آخر من التبليط وهو قطع الرخام المبنية بالإسمنت، وهو نفس التبليط المستخدم على مستوى متحف سطيف.

وفي الغالب فإن لون هذه الأرضيات يميل إلى الرمادي نوعا ما، وهي مناسبة للعروض المتحفية، وهذا التبليط يتميز بقوته ومقاومته للضغوطات المتكررة، وللرطوبة، والمنظر بشكل عام يضفي جمالا على العرض وهذا ما لمسناه فعلا من خلال الملاحظة الميدانية (الصورة رقم 120).

وقد خصصت قاعة المسكوكات بمتحف الآثار القديمة بتبليط من نوع آخر، حيث نجد هذه الأرضية قد كسيت بالخشب، ومقاومة هذه الأرضيات ترتكز على نوعية الخشب المستخدم، ويفضل الخشب في تبليط أرضيات المتاحف لأنه يقلل من انعكاس الضوء ويساعد في المشي، وهناك مواد كيميائية تعالج بها هذه الأرضيات لحفظها من الاشتعال عند اندلاع الحرائق.

أما عن المظهر الجمالي فاستخدام التبليط الخشبي في قاعة المسكوكات وتوحيد المادة بالنسبة للواجهات المستخدمة أعطى القاعة مظهرا جماليا جذابا. (الصورة رقم 121).

والأمر الملاحظ كذلك على أرضيات المتحفين هو وجود عتبتين في متحف سطيف، العتبة الأولى نجدها في القاعة القديمة، والعتبة الثانية في قاعة الفن الإسلامي، وهما بنفس الارتفاع، وهذا ما يشكل عائق أثناء عمليات التغيير في القاعات كتحويل الواجهات مثلا أو تحويل معروضات ثقيلة نوعا ما (الصورة رقم 122).

لا نلاحظ هذه العتبات في متحف الآثار القديمة باستثناء عتبتين على ارتفاع بسيط جدا في مدخل القاعة الثالثة جناح الفنون الإسلامية (الصورة رقم 123).

3-1-2- الجدران:

يجب أن يراعي في طلاء جدران قاعات العرض الألوان التي تمتص الضوء، من أجل ضمان الرؤية الجيدة للمعروضات من جهة، ومن جهة أخرى ضمان تناسقه مع القطع المعروضة بالقاعة، مما يعطيها منظرا سارا وجميلا، وكلما كانت مساحة القاعة كبيرة كبرت معها مساحة الجدران، ويجب استعمال الألوان الفاتحة وفي حالة إذا كانت الجدران عالية جدا بالنسبة لحجم القطع المعروضة يمكن طلاؤها إلى ارتفاع معين، ويترك الجزء العلوي باللون الأبيض.[1]

وعلى العموم يفضل أن تكون الألوان المستخدمة في القاعة محايدة، وغير ملفتة للانتباه أكثر من المعروضات، كما يراعى عدم تشويه الجدران من أجل الأشغال الطارئة، وإن كان من الضروري القيام بها يجب معالجتها بعد ذلك.

لم يختلف طلاء الجدران في قاعات المتحفين والذي نجده ذو لون أبيض أكثر نصاعة في متحف الآثار القديمة، وهذا الطلاء قد تم اعتماده في كل القاعات دون وجود أي تغيير.

ونرى أن استخدام هذا اللون مرده المساحات الكبيرة للجدران في كلا المتحفين من جهة، والرغبة في إبراز المعروضات ذات الألوان والأحجام المختلفة بطريقة جذابة (الصورتين رقم 53، 80).

3-1-3- السقف:

لسقف قاعة العرض في المتحف دورين مهمين هما أن يستعمل كخلفية للعروض المقدمة، أو كحامل لبعض الأجهزة، وتكون هذه السقوف إما سقوفا معمارية أو سقوف معلقة، وهي خفيفة ومنفصلة عن السقوف الحقيقية، حيث تستخدم لإخفاء أعمدة السقف وللاستفادة من الفراغ الموجود بين السقفين للتهوية والتبريد، والتدفئة، والإضاءة، ما يعني إخفاء كل ما لا يجب أن يراه الزائر خاصة التمديدات الكهربائية.

وفي السابق كان معدل ارتفاع الجدران كبيرا لكن هذا الأمر لم يأخذ به في الفترة الحالية خاصة مع الاعتماد على الإضاءة الاصطناعية.[2]

مما هو ملاحظ أن كلا المتحفين لم يعتمد على السقوف المعلقة أو الاصطناعية بل اقتصر في قاعات العرض على السقوف الحقيقية للقاعات أي المعمارية ذات اللون الأبيض، ومنها ما ترك بسيطا

[1] – أدامز فليب، مرجع سابق، ص271-272.

[2] – فوزي رشيد وتقي الدباغ، مرجع سابق، ص158-159.

مثل القسم القديم في متحف للآثار القديمة، وقاعتي ما قبل التاريخ والمسكوكات بمتحف سطيف، ومنها ما زين بالجص وهذا ما يظهر في الجناح الإسلامي لمتحف الآثار القديمة وقاعتي القديمة والفن الإسلامي بمتحف سطيف.

وما يهمنا هو حالة هذه السقوف وكيف تنعكس على العرض بشكل عام، وعموما فان السقوف الحديثة نلاحظها بحالة جيدة مثل متحف سطيف وسقف الجناح الإسلامي بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

لكن هذا الوضع يتغير مع القسم القديم بنفس المتحف حيث نلاحظ طلاء السقف مهترئ ومتساقط في أجزاء كثيرة منه بفعل الرطوبة مما يشوه المنظر العام لقاعات العرض، خاصة قاعة الرخاميات وطلاء هذه القاعة قد أعيد تجديده، لكن بنظرنا أنه كان تجديدا غير مجدي حيث لم يتم تجديد طلاء كامل سقف القاعة بل اقتصر على المناطق المتضررة، وكان هذا الطلاء أفتح من الطلاء السابق مما زاد في تشويه السقف عوض تحسينه، وهو نفس الحال بالنسبة للجدران في قسمها العلوي (الصورتين رقم 124، 125).

وما يؤسف له في عمليات التجديد أنها كانت على حساب جمال المقتنيات المعروضة بالقاعة، حيث نلاحظ أن أثناء عملية تجديد الطلاء لم تأخذ الاحتياطات من أجل سلامة اللوحات الفسيفسائية، حيث نجد أن الطلاء قد شكل خطوط ونقاط بيضاء على سطح بعض اللوحات الفسيفسائية. (الصورتين رقم 126، 127).

ومما هو ملاحظ بشكل عام أن السقوف المستعملة هي سقوف مستوية، وليست معقودة هذه الأخيرة التي تركز الصوت وتربك الهدوء، وبالتالي تم تجنب هذه المشكلة في المتحفين، أما بالنسبة لارتفاع هذه السقوف فنلاحظ أن أكثر السقوف ارتفاعا هي السقوف الموجودة على مستوى القسم القديم بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

3-1-4-النوافذ:

في حالة الاعتماد على الإضاءة الطبيعية في المتحف، يجب أن توفر النوافذ الإضاءة الكافية للقاعة من أجل رؤية واضحة للمعروضات.

ويجب مراعاة ما يلي:

- أن تكون محكمة البناء والتركيب لإغلاقها بأمان وإحكام.
- أن تكون غير موصلة للحرارة من الخارج ويراعى أن تكون إطاراتها معدنية نظرا لمتانة هذا النوع من الإطارات أما زجاجها يجب أن يكون غير ملون وشفاف وله القدرة على نشر الضوء.
- أن تكون ذات أحجام مناسبة لإضاءة القاعات.

وقد أخذت هذه النقاط في المتحفين بعين الاعتبار حيث نجد أن نوافذ الطابق الأرضي قد زودت من الخارج بقضبان حديدية، وهذه الأخيرة تم الاستغناء عنها في الطابق الأول والثاني.

وقد وضعت النوافذ على ارتفاع قليل في الجناح الإسلامي للآثار القديمة وكذلك متحف سطيف، وهو الأمر الذي اختلف في القسم القديم حيث نجدها على ارتفاع كبير(الصور رقم 39،53،74)، ولعل الفرق الكبير بين المتحفين هو إمكانية فتح وإغلاق النوافذ في متحف الآثار القديمة وهو الأمر الذي يغيب تماما في متحف سطيف.

حيث نجد أن النوافذ المستخدمة هي غير قابلة للفتح أي أن أغلبها استخدم للإضاءة فقط، وتعلو هذه النوافذ نوافذ أخرى صغيرة الحجم، وهذه الأخيرة يمكن فتحها ووجود النوافذ بهذا الشكل بطبيعة الحال سيقلل أو يمنع دخول الغبار والأتربة، وهذا أمر على غاية من الأهمية لكن في نفس الوقت فان عملية التهوية لن تكون بالمستوى المطلوب وهذا الأمر الذي يحسب لمتحف الآثار القديمة حيث تضمن نوافذه التهوية الجيدة.

3-1-5- المداخل والأبواب:

يعرف المدخل بأنه موضع الدخول، أما الباب فهو المدخل وما تسد به فتحته من خشب ونحوه، والباب الخارجي أو الداخلي، أو الرئيسي أو الفرعي هو الفتحة القائمة في سور المدينة، والحصن، وفي واجهة المسجد، والمدرسة، والقصر، والبيت، وغير ذلك مما يغلق عليه مصراع أو مصرعان أو أكثر.[1]

يجب أن تراعى مداخل قاعات العرض حجم البناية، وكذا نوع المعروضات ما يسمح بنقل المعروضات مهما كان حجمها، من قاعة إلى أخرى دون عناء، ولهذا يحبذ أن تكون ذات ارتفاع كبير وموحدة، من حيث الشكل خالية من الزخرفة المعمارية، ويستحسن عدم استخدام الأبواب بين غرف العرض بل يجب أن تبقى متصلة مع بعضها من خلال مداخل مفتوحة.

ورغم أن الأبواب الكثيرة تستجيب لخدمات المتحف المختلفة إلا أن ذلك يعيق عملية المراقبة، وغالبا ما تستخدم الأبواب الخشبية في معظم المعارض، ولكنها غير مفضلة أثناء حدوث الحرائق، لهذا يستحسن تعويضها بالأبواب الحديدية، ويراعى عدم وضع العتبات في المداخل لتسهيل عملية التنقل.[2]

بالنسبة لمداخل أجنحة العرض بشكل عام احترم في المتحفين عدم تعدد المداخل والتي اقتصرت على مدخل واحد في القسم القديم بمتحف الآثار القديمة، وهو الحال عليه بالنسبة لمتحف سطيف.

أما بالنسبة لمداخل القاعات بحد ذاتها فنلاحظ أن متحف سطيف لم يعتمد على طريقة المداخل أو الفتحات، حيث ترك القاعات مفتوحة على بعضها البعض وهذه من الأمور المحبذة في العروض المتحفية (الصورة رقم 80).

أما بالنسبة لمتحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية فقد اختلف الأمر حيث تم الاعتماد على المداخل المفتوحة بين القاعات، سواء في القسم القديم أو الجناح الإسلامي، هذا الأخير الذي جاءت كل مداخل القاعات بنفس الشكل والحجم (الصورة رقم 123). ماعدا مدخل قاعة المسكوكات.

أما بالنسبة للقسم القديم فهنا نجد خلل كبير حيث لم يراعى مبدأ التوحيد في الحجم، والشكل، فعلى سبيل المثال نجد مدخل قاعة الرخاميات، والفن المسيحي، وحتى مدخل قاعة الزجاجيات، هي فتحات صغيرة جدا مقارنة بحجم البناء، ونوع المعروضات، خاصة بقاعة

---

[1]- عاصم محمد رزق، **معجم مصطلحات ت العمارة والفنون الإسلامية**، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 2000، ص23.

[2]- فوزي رشيد وتقي الدباغ، مرجع سابق، ص158.

الرخاميات، والفن المسيحي، والتي تتميز بكبر حجمها، في حين نجد مدخل قاعة المرامد ذات الأحجام الصغيرة جدا لم يخصص لها مدخل بل ترك الجدار مفتوحا، مزين بعمودين على جانبيه وذو نهاية مقوسة (الصور رقم128، 129، 130، 131، 132، 133).

3-1-6-مسار حركة الزائر:

من الأمور التي يجب أخذها بعين الاعتبار في تنظيم قاعة العرض ووضع الواجهات والتحف، أن يتم أولا تحديد مسار واتجاه حركة الزائر، حيث يتناسب مع التسلسل المنطقي لترتيب هذه التحف.

إن تصميم مسار الحركة يعتبر من أبرز الأمور المعقدة، والمهمة في نفس الوقت، ويتأثر مسار الحركة بعدة عوامل منها وجود الفراغات، الجدران أو الحواجز، الواجهات، التحف، موقع المداخل والمخارج، وتدفق الزوار، وترتبط الحركة ارتباط وثيقا بوجود الفراغ، وهذا الأخير يشكل الأساس الصحيح للتصميم الداخلي الناجح للمتحف.

كما يعكس التصميم السيئ للمبنى وطرق العرض ازدحام جمهور المتحف، وهو أمر غير مرغوب فيه ما يؤدي إلى إسراع الزائر بالخروج قبل إنهاء العرض، نظرا لعدم ارتياحه وانزعاجه.

ولهذا يجب أخذ مسار الحركة أثناء مرحلة تصميم المبنى، وحتى في مرحلة تصميم العروض ليكون مسارا سهلا، وميسرا، وبذلك يكون حافز ودافع قوي لمتابعة العروض المقدمة، وكلما شعر الزائر بالرغبة في التقدم والاستمرار اعتبر ذلك نجاحا لتصميم المتحف.

ومسار الحركة في القسم القديم لمتحف الجزائر يكون من قاعة العبادات الوثنية، إلى قاعة الإيكوزيوم إلى قاعة العرض المؤقتة الأولى، إلى قاعة الرخاميات، إلى قاعة الزجاجيات، ثم قاعة المرامد، وقاعة الفن المسيحي وأخيرا قاعة البرونز ثم رؤية الصحن (المخطط رقم 1)، أما في القسم الإسلامي فيتجه الزائر من قاعة المسكوكات، ثم القاعة الأولى في الطابق الثاني، ثم القاعة الثانية وأخيرا القاعة الثالثة (المخطط رقم 2).

وفي متحف سطيف نجد مسار الحركة به بداية من قاعة ما قبل التاريخ، ثم القاعة القديمة، ثم قاعة الفن الإسلامي، وبعدها قاعة المسكوكات، وأخيرا قاعة الفسيفساء (المخطط رقم 3).

وما نلمسه من خلال عملنا الميداني أن هذه القاعات لم تراعي معايير العرض الحديثة من ناحية تيسير حركة الجمهور، حيث نجدها تتسم بالضيق خاصة قاعات متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ما أدى إلى صعوبة الحركة فيها في حالة الزيارات الجماعية.

وما نلمسه من خلال مسار حركة الزائرين في المتحفين:

1. هناك نوعان من مسارات الحركة فإما يبدأ المسار وينتهي عند نفس النقطة، أو يبدأ وينتهي عند نقطتان مختلفتان، وفي كلا المتحفين نلاحظ مسارا واحدا وهو الذي يبدأ وينتهي عند نفس النقطة.

2. أغلب خطوط السير تكون من قاعة إلى قاعة حيث تحيط قاعات العرض بالفناء الداخلي، وفعلا ينقل المسار الزائر من قاعة إلى أخرى، أي توالي قاعات العرض في كل من متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف وهو مسار يتميز بالبساطة.

والعيب الأساسي في المسار فيتمثل في حالة غلق إحدى القاعات فهنا تختل حركة الزائرين، فمثلا في حالة العروض المؤقتة في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية يغلق المدخل الموجود بين قاعة الايكوزيوم وقاعة العرض المؤقت الأولى، وبهذا الشكل يختل مسار حركة الزوار لينتقل في زيارته من قاعة العبادات الوثنية إلى قاعة الايكوزيوم ليعود أدراجه ويدخل قاعة البرونز ثم قاعة الفن المسيحي ثم قاعة المرامد ثم قاعة الزجاجيات وأخيرا قاعة الرخاميات التي تعتبر القاعة الثالثة في العرض المتحفي، ثم قاعات العرض المؤقت الثلاثة ليعود أدراجه ثانية إلى قاعة الرخاميات، ثم قاعة الزجاجيات والفخاريات، ثم قاعة المرامد، ثم قاعة الفن المسيحي، وأخيرا قاعة البرونز (المخطط رقم 1، 6).

3.غياب الإشارات التوجيهية في المتحفين وحتى غياب البطاقات التي تحمل أسماء القاعات، وهذا ما نلاحظه في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية التي اقتصرت هذه البطاقات على بعض القاعات فقط قاعة البرونز والرخاميات وقاعة العبادات الوثنية وحتى لم توحد في مكان وضعها فبطاقة قاعة البرونز وجدت عند المدخل أما البطاقتان الأخريان فوجدتا معلقتين داخل القاعة (الصورة رقم 134).

لكن في متحف سطيف نجد العكس تماما فلكل القاعات بطاقة تحمل اسمها، وموضوعة بنفس الشكل وفي نفس المكان، بنفس المادة، وحتى نوع الخط هو نفسه، حيث نجدها في بداية القاعات معلقة ذات شكل مستطيل سوداء اللون، والكتابة باللون الأصفر بالعربية والفرنسية (الصورة رقم 135).

وإن السلبيات الموجودة في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية المذكورة آنفا تعود أساسا إلى كون العمارة هي عمارة تاريخية، ولا يمكن التغيير فيها أو المساس بها، مما خلق العديد من الصعوبات في محاولة من هيئة المتحف التوفيق بين الحفاظ على المبنى وتحقيق متطلبات المتحف.

3-2- التجهيزات والمعدات:

إن نجاح العروض المتحفية لا يعتمد فقط على هندسة وشكل العمارة فقط، بل يتعداه ليتطلب كذلك حجم التجهيز ونوعه، والذي له تأثير كبير على مردودية هذه العروض خاصة في الآونة الأخير، حيث أصبح جمهور المتحف يطالب بدخول هذه المؤسسة عالم الحداثة والتطور.

3-2-1- الواجهات: أظهرت الدراسات المتحفية أن الوحدة الأساسية في العروض المتحفية تتعلق بالواجهات المستخدمة في القاعات.[1]

وتعد الواجهات من أهم تجهيزات العروض المتحفية نظرا لدورها الهام في حماية المعروضات التي بداخلها وإظهارها بصورة جذابة للزوار وتقوم أساسا على:

1.العرض الجذاب: حيث نلاحظ أن أغلب الواجهات تتخذ أشكالا جميلة.

2.أمن التحفة: فالواجهة وزيادة على شكلها الجميل تقوم على حماية المعروضات من عمليات السرقة.

3.الصيانة المناخية الدائمة: المتمثلة في الضوء والرطوبة والحرارة والتلوث حيث تعمل الواجهات على توفير المناخ الملائم والمستقر للتحف الموجودة بداخلها.[2]

أنواعها : وهي على ثلاثة أشكال:

الخزائن الجدارية: وهي خزائن تكون إما مستندة على الجدار أو مغمورة به.

الخزائن المركزية: وهي خزائن تتوسط قاعات العرض وترى من كافة الجهات.

الخزائن المنبسطة: وهي فرع من الواجهات المركزية يكون لها سطح زجاجي أفقي توضع تحته المعروضات.[3]

وينبغي أن تتوفر في كل هذه الأنواع الشروط أو التجهيزات التالية:

1. الإنارة: أي الإنارة الخاصة والتي نجدها في القسم العلوي للواجهة خاصة الجدارية والمركزية.

2.فضاء العرض: وهو أهم أقسام الواجهة وهو الجزء الخاص بعرض التحف، حيث يجب أن تتناسب مساحته مع حجم وشكل المقتنيات المعروضة فيه.

3.وسائل الرقابة المناخية وعادة توجد في القسم السفلي لكل الواجهات.

---

[1] -Jean DAVALLON, op cit, p247.

[2]- فوزي رشيد تقي الدباغ، مرجع سابق، ص170.

[3] - رفعت موسى، مرجع سابق، ص50.

4.قاعدة الارتكاز: ينبغي أن تكون قوية مقاومة للثقل الشديد على المدى الطويل، وكذلك حركات الاهتزاز.

ومن الأمور الهامة في واجهات العرض أن تكون الهيئة المشرفة على اقتناءها على اطلاع بالقطع المراد عرضها، من حيث الأهمية، وتقنية الصنع، والحجم قبل صنعها، وذلك من أجل تحديد شكل الواجهات، وطريقة صنعها، حيث تتوافق مع الشروط المتحفية بالدرجة الأولى.[1]

ونظرا للاختلافات الكبيرة بين الزوار فمن الضروري اقتناء الواجهات بمقاييس مناسبة، خاصة في الارتفاع وهذا من جهة، ومن جهة ثانية إمكانية مشاهدة جميع المقتنيات التي تحتويها الواجهة، وبوضوح تام بالنسبة للصغار، ودون مشقة على الكبار (الشكل رقم 12).[2]

وفي الوقت السابق كان استخدام الواجهات المصنوعة من مادتي الخشب والزجاج بشكل واسع، في المعارض المتحفية ولمدة طويلة، وسرعان ما أثبتت التجربة الميدانية قصور مادة الخشب على حماية المعروضات في حالة الحرائق، الأمر الذي دفع إلى صناعة الواجهات من إطارات معدنية خاصة البرونزية، ثم ظهرت بعد ذلك الواجهات من مادة الألمنيوم، والتي أثبتت نجاعتها في مقاومة العوامل المناخية، وعدم تأثيرها على المقتنيات خاصة إذا استخدم معها الزجاج المقاوم أو المدرع.[3]

وما هو ملاحظ أن متحف سطيف ومتحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية قد سخرا كل الإمكانيات لاقتناء الأنواع الثلاثة للواجهات، وهذا من أجل ضمان عرض جذاب من جهة، ومن جهة ثانية التوفيق بين نوع التحفة ونوع الواجهة التي تعرضها.

وفي القسم القديم لمتحف الآثار القديمة تم الاعتماد بشكل كلي على الواجهات الجدارية، باستثناء واجهة مركزية واحدة وهي الموجودة على مستوى قاعة البرونز، والخاصة بعرض تمثال الطفل والنسر.

أما القسم الإسلامي فقد اعتمد على الأنواع الثلاثة الجدارية، والمركزية، وحتى المنبسطة، في جميع قاعاته تقريبا، كما هو الحال عليه في متحف سطيف (الصورتين رقم 136، 137).

أما بالنسبة لتقسيمات الواجهات المستخدمة بالمتحفين فغالبا ما تتوفر فيها بعض الشروط فقط، وهي وجود قاعدة الارتكاز والقسم المخصص للعرض في كل الواجهات، أما فيما يخص الاضاءة فغالبا تعتمد الواجهات في توضيح معروضاتها على المصابيح الموجودة في القاعة. وأحيانا تعتمد على الإضاءة الموجودة على مستواها.

---

[1]- شوقي شعت، مرجع سابق، ص57.

[2]- عياد موسى العوامي، مرجع سابق، ص57.

[3] - شوقي شعت، مرجع سابق، ص57.

أما بالنسبة للشرط الرابع والمتمثل في أجهزة الرقابة المناخية، وهو شرط أساسي جدا لضمان سلامة وحفظ المقتنيات بالصورة المطلوبة، هو منعدم تماما في كلا المتحفين، ولا يوجد أي استثناء نظرا للتكاليف الباهظة لهذه الأجهزة، وهو الأمر الذي يساعد على تلف المقتنيات بسبب الرطوبة والحرارة المتغيرتين باستمرار.

وخلال عملنا الميداني لاحظنا بعض الفروق البارزة من هذه الناحية، فبداية بمتحف الجزائر العاصمة وبالقسم القديم الذي اقتصر وجود الواجهات فيه بشكل كبير على قاعتي البرونز، والزجاجيات، حيث نجد أن أغلب الواجهات المستخدمة كانت على ارتفاع مناسب بقياس يتراوح بين 1.70 م إلى 2م (الصورتين رقم 36، 43) وفي مستوى نظر جيد باستثناء واجهة حائطية واحدة، والموجودة على مستوى قاعة الزجاجيات والتي لم تتعدى قاعدتها 0.15م (الصورة رقم 37) أي أن مستوى العرض الأول لهذه الواجهة كان على ارتفاع السالف الذكر، وهذا بنظرنا يفرض ثلاث حالات :

الحالة الأولى: اتخاذ الزائر وضعية الانحناء من أجل مشاهدة التحف بشكل أوضح (الشكل رقم 13).

الحالة الثانية: الاكتفاء بالنظر من الأعلى وهو في وضعية الوقوف وهذا لا يسمح بمشاهدة التحف بشكل جيد.

الحالة الثالثة: الإهمال التام لهذه الجهة والاكتفاء بمشاهدة الرف العلوي للواجهة والذي يقع في مجال رؤيته.

أما بالنسبة للقسم الإسلامي فقد اعتمد في عرض مقتنياته بشكل 95% على الواجهات المتنوعة الأشكال، والتي غالبا ما روعي فيها الارتفاع المناسب حيث نجد ارتفاع الواجهات المركزية 1.70م أما الواجهات المنبسطة فارتفاعها حوالي 0.85 م (الصورة رقم 136، 137).

باستثناء إذا استخدم الجزء السفلي من الواجهات الأخيرة أي التي بارتفاع 0.85م حيث يكون العرض بارتفاع 0.10 م وهذا ما يفرض الحالات الثلاثة السابقة على الزائر (الصورة رقم 138، 139)

أما الواجهات الحائطية فنجد مقاساتها تتراوح بين 1.70م إلى 2م ، وهي بهذه القياسات تكون على ارتفاع مناسب للعرض (الصورة رقم 63)،

ويكمن الخلل في الواجهات المستخدمة في الجناح الإسلامي في القاعة الثالثة حيث تم استخدام الواجهات المغمورة بالجدار والتي بلغ عددها ستة واجهات، منها واجهتين فتحتا على ارتفاع مناسب من الجدار، أما الواجهات الأربع المتبقية فقد فتحت الواجهات بداية من التبليط الأرضي، ولم تترك أي مسافة فاصلة وقد تم استغلال الجزء السفلي لبعض الواجهات في عرض بعض

المقتنيات، وهذا ما يفرض كذلك الانحناء على الزائر سواء كان كبيرا أو طفلا، (الصورة رقم 139). وهذا أمر غير مرغوب فيه على الإطلاق في العرض المتحفي، حيث يراعى فيه بالدرجة الأولى راحة الزائر مهما كان سنه أو جنسه أو ستفرض هذه الوضعية الحالات الثلاث المذكورة سابقا كذلك.

والمشكلة الثانية في هذه الواجهات الستة تكمن في أن أرضية سطح العرض توجد أعمق من العوارض الخشبية لهذه الواجهات وعليه فان السطح منخفض جدا عن إطار الواجهة، ما فرض استخدام حوامل لكل المقتنيات الموجودة بهذا المستوى، وكثيرا ما بقيت البطاقة التوضيحية بالأسفل، والتي لا تظهر على الإطلاق ونحن نقف أمام الواجهة إلا إذا بحثنا عنها ما يفرض الاقتراب بصورة كبيرة جدا من الواجهة. (الصورتين رقم 140، 141).

أما بالنسبة لواجهات متحف سطيف فنلاحظ الفروق نوعا ما تقل من حيث الارتفاع، حيث نصادف أن المتحف اعتمد بشكل كلي على الواجهات في عرض مقتنياته في كل القاعات باستثناء قاعة الفسيفساء.

وبداية بالواجهات المغمورة بالحائط وذلك تتمة لما سبق ذكره، فنجد نوعين إما فتحت الواجهة مع تبليط الأرضية أو فتحت على ارتفاع معين من الجدار، وهو نفس الأمر في المتحف السابق، لكن الفرق يمكن في أن متحف سطيف نجد فيه مستوى العرض بارتفاع متساوي في كلا النوعين (الصورة رقم 79، 85).حيث لم يستغل الجزء السفلي للواجهات الأولى، ونجد أن نهاية هذه الواجهة تكون مع السقف تماما، وذلك في القاعة القديمة والمسكوكات، أما في القاعة الإسلامية فهي بمستوى أخفض من السقف، ومهما اختلفت هذه الواجهات في ارتفاعها، فقد استغلت هيئة المتحف مستوى واحد في العرض في كل هذه الواجهات، وروعي فيها مستوى النظر الملائم لدى الزائر.

لكن ومن جهة أخرى فإن هذا الفراغ هو غير محبذ في العروض المتحفية، حيث تظهر التحف بشكل أصغر من حجمها الطبيعي.

أما بالنسبة للواجهات المركزية نجد أن ارتفاعها وحد في كل الواجهات 2.05م، حيث ترتفع القاعدة بـــ 0.75م، والجزء المخصص للعرض بقياس 1.11م، و0.20م، هو ارتفاع القسم الخاص بالإنارة (الصورة رقم 142).

ويبلغ ارتفاع الواجهات المنبسطة 0.85م، أما الجزء الزجاجي للواجهة فنصادفه في بعض الواجهات 0.25م، وفي واجهات أخرى 0.55م وهذا في الواجهات ذات الشكل الهرمي الموجودة في قاعة المسكوكات (الصورة رقم 143، 144).

والواجهات المركزية والمنبسطة بهذه القياسات تكون مناسبة جدا للعرض المتحفي حيث تلائم مستوى النظر لدى الزائر ولا تفرض أية مشقة عليه.

أما بالنسبة للمواد التي صنعت منها هذه الواجهات فنجدها متباينة في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وموحدة في متحف سطيف، فالمتحف الأول استعان في قاعة البرونز بواجهات ذات قواعد خشبية والواجهة في حد ذاتها من معدن الحديد، وفي قاعة الزجاجيات نجد واجهة واحدة تتوافق مع واجهات القاعة السابقة، وواجهتين من الخشب بشكل كامل، والواجهة الأخيرة من الحديد، أما في قاعة المرامد فنصادف واجهتين متماثلتين من الخشب.

أما في القسم الإسلامي فتم الاعتماد بشكل كلي على الواجهات الخشبية، ما عدا ثلاث واجهات بنفس الشكل من المعدن وجدت في القاعات الثلاثة، بالإضافة إلى واجهات قاعة المسكوكات التي جاءت قواعدها معدنية من مادة الألمنيوم، وكل الواجهات المتبقية جاءت من الخشب، والتي تختلف من حيث نوع الخشب المستعمل، واللون، ويلاحظ أن التحفة إذا كانت قاتمة اللون والواجهة فاتحة تبدو صغيرة الحجم والعكس.

وما يميز الواجهات الخشبية المستخدمة في هذا الجناح هي تلك العوارض التي نجدها في وسط الواجهة الزجاجية، والتي نصادفها في الواجهات المنبسطة، والحائطية، وهذه الأخيرة بشكل أكبر، والتي في كثير من الحالات تخفي بعض جوانب التحفة، مثلما نصادفه في الواجهة الأولى من القاعة الثالثة والتي تعرض قندورة، وبرنوس هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه العوارض تقلص من مساحة الواجهة الزجاجية (الصورة رقم 145).

والمادة الثانية التي نجدها في هذه الواجهات والمتمثلة في مادة الزجاج والذي نجده في أغلب الأحيان من الزجاج الشفاف، ما عدا بعض الواجهات التي نجد فيها الزجاج معتم قليلا، وهذا لا يسمح برؤية واضحة للتحفة، خاصة إذا كانت تحمل تفاصيل دقيقة، نستشهد في هذا بالواجهتين الموجودتين في القسم القديم قاعة الزجاجيات والتي نجدهما تعرضان أدوات فخارية (الصورة رقم 146)، وكذلك واجهتين بالجناح الإسلامي القاعة الثالثة التي عرضتا حامل مسدس وثلاثة مسدسات، والثانية نجد فيها سبحة وثلاثة خمسات وكتاب للجزولي (الصورة رقم 147)

وعلى العموم فقد استخدم متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية الزجاج العادي، كما أن الواجهات الموجودة على مستواه هي واجهات متباينة جدا من حيث المادة، وحتى من حيث الشكل، والزخرفة والتي نجدها في كل الواجهات الخشبية في القسم الإسلامي، ونوعية الزجاج المستخدم فيها، وحتى من حيث الحجم.

وهذه الفروق الكثيرة تختفي في متحف سطيف الذي اعتمد توحيد واجهات العرض بشكل كامل، وفي كل القاعات، وهذا ما جعل العرض متناسقا، وجذابا، فمن حيث المادة فقد استخدمت مادة الخشب من نفس النوع، كما طليت بنفس اللون الأسود في كل الواجهات، ما عدا الواجهات

المغمورة بالحائط والتي جاءت معدنية، والتي نصادف فيها كذلك مشكلة العوارض الوسيطة، وما ينجم عنها من سلبيات.

أما عن الزجاج المستخدم في واجهات متحف سطيف فنجد أن المتحف لم يوفق في اختيار نوعية جيدة، فهو زجاج معتم لا يتيح الرؤية الجيدة للمقتنيات والمستخدم في كل الواجهات، وهناك سلبية ثانية ظهرت أثناء تفحصنا لها وهي سوء تركيب الألواح الزجاجية، حيث لم يعتمد الصانع على القياسات الدقيقة، ففي بعض الأحيان نجد جانب اللوحة الزجاجية قد تجاوز الحد المطلوب، وأحيانا أخرى نجد العكس أي هناك نقص، وهذا ما خلق فراغات نوعا ما في الواجهة، ساعدت على دخول الغبار والأتربة، وتراكمها على سطح التحف، مما يشوه منظرها خاصة في غياب الصيانة الدورية والمراقبة المستمرة (الصور رقم 148، 149، 150)، وعلى العموم فإن توحيد الواجهات من حيث المادة، الشكل، وحتى اللون، والحجم في متحف سطيف هي من بين الإجراءات التي تسعى معظم المتاحف لتحقيقها.

3-2-2- الحوامل:

يجب مراعاة ألا تؤثر هذه الحوامل سلبيا على التحفة الأثرية، لهذا فمن الضروري القيام بدراسات سابقة تحدد نجاح أو فشل هذه الوسيلة، وتعتبر الحوامل من أكثر الطرق نجاعة في إسناد التحف، ومع هذا فلا يجب الإكثار منها حتى لا ينعكس ذلك العرض المقدم بشكل عام في القاعة، وقد تستخدم في عرض بعض القطع قواعد أو مصاطب تبنى من الأجر أو الاسمنت أو مصنوعة من الخشب بأحجام وأشكال مختلفة حسب حجم ومادة المقتنيات المعروضة فوقها، وعموما يجب مراعاة أثناء استخدام هذه الوسائل طبيعة الشيء المعروض ذاته ووزنه، ولونه، ووظيفته، ومستوى الارتفاع حيث يجب أن تكون منسجمة مع العرض المقدم في القاعة بشكل عام، ومن الضروري الاهتمام بحوامل المعروضات حيث تمثل عامل أساسي في ثبات المعروضات أمام المشاهد.

وقد استعان متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية بهذه الوسائل من أجل توضيح معروضاته وتقريب الصورة بشكل أكبر للزائر، حيث استخدمت الحوامل الخشبية في قاعة البرونز حيث نجد أن معظم التحف التي تضمنتها خصصت بحامل خشبي خاص (الصورتين رقم 151، 152)، وحتى في قاعة العبادات الوثنية، وذلك في عرض فسيفساء وقبر كورنيليا اوربانيلاي (الصورة رقم 153)، وفي قاعة الفن المسيحي لعرض تابوت المعجزات السبع للسيد المسيح (الصورة رقم 154).

أما فيما يخص الحوامل المبينة فنجدها في قاعة العبادات الوثنية حيث اعتمدت مصاطب مناسبة من حيث الارتفاع والشكل لعرض النقوش والكتابات الليبية الأنصاب الحجرية المهداة للإله ساتورن، وفي قاعة الفن المسيحي لعرض تابوت والعديد من التيجان (الصورة رقم 155)، أما في

قاعة الرخاميات فقد تم اعتماد المصاطب المبنية بشكل أساسي في عرض التماثيل والرؤوس الرخامية، وهي مصاطب مناسبة جدا من حيث الشكل (الصورة رقم156).

أما في القسم الإسلامي وفي قاعته الأولى نصادف حنية من الجص سدراته 4هـ/10م، والتي خصصت بحامل خشبي بنفس شكل الحنية، والتي زادها جمالا ورونقا (الصورة رقم 157)، بالإضافة إلى الحوامل التي استخدمت في الواجهات المغمورة في القاعة الثالثة ذات عمق كبير من مادة البلاستيك المتين، كما عرضت كذلك القلادات الموجودة في القاعة على حوامل على شكل وسادات (الصورة رقم 158)، والتي مكنت من إظهارها بشكل واضح (الصورة رقم 159)

وهذه كانت بعض النماذج التي استخدم فيها متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية لحوامل، أما بالنسبة لمتحف سطيف فقد استخدمت حوامل من الحديد وبنفس الشكل لعرض الجرار الكبيرة (الصورة رقم 160)، إضافة إلى الحوامل المستخدمة فقط في الواجهات المغمورة بالحائط حيث اتخذت نفس لون خلفية الواجهة، وكانت بأشكال وبارتفاع متباين وذلك حسب التحفة التي تعرضها (الصورة رقم 161)

3-2-3- خلفيات المعروضات:

الوظيفة الأساسية للخلفيات المستخدمة في العروض المتحفية هو إبراز المعروضات وتوضيح الفكرة بشكل أفضل.[1] والتي نجدها غالبا في أرضية الجزء المخصص للعرض في الواجهات، ويجب اختيار المواد الأكثر انسجاما مع القطع المعروضة فوقها، من حيث الألوان مع الأخذ بعين الاعتبار عدم تأثير هذه المواد على القطع بشكل سلبي، ولهذا يجب استعمالها بحذر شديد حتى لا تطغى المؤثرات الداخلية على العرض نفسه، فلابد من الحرص على أن لا يصرف النظر عن القطع المعروضة أي عامل.[2]

تم تقريبا توحيد الخلفيات الموجودة على مستوى القسم القديم لمتحف الجزائر حيث نجدها تتمثل في القماش القطيفي الأحمر اللون، وهذا ما نصادفه في قاعة الزجاجيات، والمرامد، وقاعة العبادات الوثنية، أما في القسم الإسلامي فقد تم الاعتماد على نفس نوعية المادة قماش من القطيفة لكن اختلف اللون في هذا القسم حيث كان ذو لون أخضر فاتح، ما عدا بعض الواجهات في القاعة الثالثة حوالي ثلاثة واجهات استخدم فيها لون القسم القديم، كما تم تغيير نوعية القماش في الواجهات الحائطية في القاعة الثانية وهو ذو لون أبيض.

[1] – عفيف البهنسي، مرجع سابق، ص86.

[2] – شوقي شعت، مرجع سابق، ص53-54.

وفي متحف سطيف اعتمد على القماش القطيفي ذو اللون الأحمر في الواجهات المغمورة بالحائط ، أما الواجهات المنبسطة والمركزية فنجد نوع أخر من الخلفيات، وبألوان مختلفة فنجد اللون الأزرق، الأخضر، البرتقالي، الأصفر، والأحمر.

3-2-4- وسائل الإيضاح:

وسائل الإيضاح هي كل أداة مكتوبة أو مرسومة أو مصورة أو مسموعة أو مرئية من شأنها إعطاء زائر المتحف شرحا أو تفسيرا للمعروضات الموجودة داخل قاعات العرض، ومن أهم وسائل الإيضاح نجد:

أ- البطاقات:

من المكونات الهامة في العرض المتحفي نظرا لما تحتويه من عناصر هامة لشرح التحفة، حيث تساعد الزائر على فهم وإضافة معلومات ثقافية، وعلمية عن التحفة، وهي وسيلة فعالة لنجاح العرض.

ومن أهم الشروط التي يجب أن تتوفر بها نذكر:

- أن تكون بخط واضح ومقروء مع ضرورة اختصار المعلومات التي تتضمنها، مع استعمال اللغات الأجنبية إلى جانب اللغة الوطنية، ونجد فيها اسم التحفة والمصدر والتاريخ.
- تلاءم حجمها مع حجم التحفة الخاصة بها.
- ضرورة وضعها في اتجاه واستقامة واحدة حيث تسهل هذه العملية ربط كل تحفة بالبطاقة الخاصة بها مع تجنب وضعها بشكل أفقي، حيث يفضل وضعها في شكل مائل على أن تكون في مستوى النظر.
- أن تكون مادتها مقاومة للمؤثرات المختلفة، وعلى هذا الأساس يجب أن تكون من الورق الخشن أو الكرتون.

فالبطاقة تربطها علاقة تكامل مع التحفة وليست شيئا مستقلا عنها.[1]

وعادة ما يسبب طول الإيضاحات في إهمال البطاقة بشكل كلي من قبل الزوار، أو تقدم إيضاحات ليس لها ارتباط بالقطعة وان توضع في مكان لا يمكن رؤيته.[2]

وبعض هذه المعايير نجدها أيضا تتعلق بالإرشاد المتحفي بشكل عام، حيث أصبح المرشد في المتحف مطالب باحترام طبيعة الجمهور في شرح المقتنيات المتحفية، فلا يجب أن يكون الشرح مطولا

[1] - رفعت مرسى، مرجع سابق، ص51-52.

[2] - عبد العظيم كريمي، مدرسة المتاحف، مرجع سابق، ص80.

أو مختصرا جدا، أو معقدا فمن الأفضل أن يكون مبسطا، خاصة من حيث اللغة فيجب تفادي اللغة المتخصصة.[1]

وتتطلب عملية الإرشاد المتحفي القدرة على التواصل لأنه يقوم على شرح المعروضات للزائر، والتواصل بشكل عام عملية أساسية في مجال التراث الثقافي.[2]

ويمكن أن نصطلح على هذه البطاقات بالبطاقات الخاصة، وهناك بطاقات توضيحية أخرى تقدم معلومات وافية حول مجموعة من القطع المتشابهة، في تقنية الصنع أو الوظيفة أو المصدر، ويجب أن تكون هذه البطاقات واضحة ومنتظمة الشكل، وعادة ما تتضمن نصوص ورسومات، ويمكن أن تتضمن كذلك خرائط وصور.

هناك اختلاف شاسع في البطاقات الشارحة في القسم القديم لمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية حيث نجد في قاعة البرونز، قاعة المرامد، قاعة الزجاجيات، قاعة الإيكوزيوم، البطاقات بالمواصفات الآتية:

- المادة: الورق المقوى.
- المعلومات: الاسم بالعربية والفرنسية وأحيانا يضاف المصدر والفترة.
- البطاقة بنفس اللون "الأبيض" وحتى الكتابة "الأسود" كما احترم الخط المستخدم، ومكان وضعها في الواجهة، وغالبا ما نجد هذه البطاقات تجمع عدة تحف مرقمة، ويوضع نفس الرقم أمام التحفة مباشرة في قصاصة ورقية صغيرة، (الصورتين رقم 162، 163).

وما هو ملاحظ أن هذه البطاقات هي بطاقات حديثة على عكس قاعة الفن المسحي التي جاءت بطاقاتها بالشكل التالي:

- المادة: بلاستيك سميك بلون أبيض.
- المعلومات: اسم بالعربية والفرنسية أحيانا يضاف المصدر وحتى الفترة، وهذه المعلومات تكون بخط أضعف من الاسم الذي يكون ثخينا (الصورة رقم164).
- الوضعية: نجد البطاقة أحيانا موضوعة بشكل محجوب عن الرؤية (الصورة رقم165)، ووضعية البطاقة على العموم لم تكن موحدة في القاعة حيث نجدها إما معلقة بجانب التحفة أو موضوعة مباشرة فوقها، وفي بعض المرات توضع على اليمين وأخرى على اليسار، وحتى أسفل أو أعلى التحفة، إلى حد أن الزائر يعجز أحيانا عن تحديد التحفة والبطاقة الخاصة بها، لاسيما في ضل انعدام البطاقات لبعض المعروضات (الصورة رقم 166).

---

[1]- Georges Henri RIVIERE, **la muséologie**, Bordas Paris, 1989, P306.

[2] - Michele GELLEREAU, **les mises en scène de la visite guidée communication et médiation**, L′Harmattan, 2005, p45.

ويظهر جليا أن بطاقات هذه القاعة قديمة جدا، واستحدثت فقط بطاقتي التحفتين الموجودتين في الواجهة الوحيدة بالقاعة والتي جاءت متشابهة مع بطاقات قاعة البرونز.

في قاعتي الرخاميات والعبادات الوثنية تم الاعتماد على أنواع مختلفة من البطاقات التوضيحية فنجد بعض التحف خصصت ببطاقات مماثلة للصنف الأول، وتحف أخرى لها بطاقات الصنف الثاني، و إما تشبهها في المادة وتختلف عنها في نوع الكتابة أو اللون، حيث نجد اللون الأسود في بعض البطاقات وبأحجام مختلفة، كما جهزت بعض البطاقات بحوامل.

أما فيما يخص بطاقات الجناح الإسلامي فقد تم توحيدها بشكل كامل، كما جهزت جميعها بحوامل (الصورة رقم 167) وجاءت البطاقات بالمواصفات الآتية:

- المادة: الورق المقوى.
- المعلومات: الاسم، المادة في بعض المرات، المنطقة، البلد، الفترة وكل هذه المعلومات نجدها بالعربية والفرنسية وبنفس الخط(الصورة رقم 168).
- اللون: أبيض غير ناصع.
- الحجم: نفس الحجم وهو ملائم مع كل المعروضات تقريبا.
- الوضعية: تم احترام مكان وضع البطاقة بشكل كلي، فإما توضع في الواجهة في جهة اليسار أو اليمين وهو نفس الأمر بالنسبة للبطاقات المعلقة (الصورة رقم 169).

وفي متحف سطيف جاءت كل البطاقات متشابهة بدرجة كبيرة جدا والتي جاءت بالشكل التالي:

- المادة: كتبت المعلومات على أوراق ملصقة على كرتون.
- اللون: أبيض بشريط رمادي في القسم العلوي التي يتضمن الاسم والمادة.
- الحجم: تقريبا كلها جاءت بأحجام متقاربة ولا وجود لفروق كبيرة.
- الوضعية: تتقدم التحف التي تبرزها(الصورة رقم 170).
- المعلومات: اسم التحفة، المادة، مكان الاكتشاف، الفترة، وفي أغلب البطاقات نجد شرح بسيط جدا لا يتعدى السطر حول التحفة(الصورة رقم171)، وإن وجد شرح مطول على شكل فقرة صغيرة فيكون في ورقة منفصلة(الصورة رقم 172)، وهذا ما نلاحظه كثيرا في قاعة ما قبل التاريخ، والذي يجد فيها الزائر غموضا كبيرا، أما القاعات الأخرى فغالبا ما كان تعريفا بالمناطق التي جلبت منها التحف المعروضة (الصورة رقم 173).

- وبالنسبة لتوضيح اللوحات الفسيفسائية فقد أضيفت في البطاقة التي تجمع عدة لوحات صورة اللوحة (الصورة رقم 174، 175)، وعلى العموم فإن كل البطاقات المستخدمة على مستوى المتحفين تلبي الغرض الذي وضعت من أجله ألا وهو توضيح وتقريب الصورة للزائر.

ب- أجهزة الإيضاح:

تعتبر الأجهزة السمعية البصرية والسمعية من أحدث وسائل الإيضاح في العرض المتحفي، وتستخدم حاليا على نطاق واسع.

وقد استخدمت هذه الأجهزة كبديل عن البطاقات الشارحة، والتي من شأنها أن تقدم للزائر المعلومات المطلوبة عن المعروضات، والأجهزة السمعية تترك الزائر يستمتع بمشاهدة التحفة وفي نفس الوقت يستمع إلى المعلومات الخاصة بها، وذلك من خلال وضع الزائرين سماعات خاصة، إلا أن هذه الطريقة أظهرت سلبيات عديدة فهي تحدد مدة بقاء الزائر أمام الواجهات حتى لو كانت له الرغبة في المكوث أمامها لزمن أطول.

وهناك نوع آخر حيث يستخدم فيها الزائر جهاز تسجيل لمعروضات المتحف، وفي هذه الحالة يستطيع توقيف الجهاز أو إعادة الشروح متى أراد ذلك، لكن في هذه الحالة يجب أن يكون عدد الأجهزة موازيا لعدد الزوار في كل الأوقات، والنوع الثالث للأجهزة السمعية يتمثل في تخصيص كل واجهة بجهاز خاص بالمعروضات التي بداخلها وبمجرد الضغط على الزر يستمع الزائر للمعلومات، إلا أن هذه الطريقة أدت إلى ملء قاعة العرض بالأجهزة والأسلاك.[1]

لم يستخدم أي من المتحفين الأجهزة السمعية البصرية باستثناء ما هو موجود في الجناح الإسلامي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهو جهاز حاسوب متصل بشبكة الانترنت في القاعة الأولى، والذي يعطي صور وتعريفات بسيطة للمعروضات (الصورة رقم 176)، أما في القاعة الرابعة وقاعة المسكوكات فنصادف وجود شاشات كبيرة لكنها غير مشغلة للزوار يوميا (الصورة رقم 177)، وهذا ما يؤكد اعتماد كلا المتحفين على البطاقات في شرح وتوضيح معروضاتها في غياب الأجهزة الحديثة.

[1]- فوزي رشيد، تقي الدباغ، مرجع سابق، ص 188-190.

ج- المخططات والخرائط والمجسمات:

للمخططات والخرائط فوائد كبيرة والتي من شأنها تقديم معلومات تعجز قاعات العرض وبطاقات الإيضاح عن استيعابها.[1]

يعمد أحيانا إلى عمل نماذج للقطع الأثرية لتعرض في قاعات المتحف، فهي توضح المعلومات وتكملها، وتكمن أهمية المجسمات في أنها تفوق المخططات والخرائط في التعبير عن المعلومات، حيث نجدها مجسدة بالأبعاد الثلاثة، وهو الأمر الذي يغيب في المخططات والخرائط، وحتى في الصور التي تعد كذلك من بين وسائل التوضيح في قاعات العرض، مع وجوب إشارة هيئة المتحف إلى أن هذه النماذج هي نماذج حديثة.

لم يستخدم متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية أي من الوسائل السابقة وهذا نوعا ما يعتبر تقصير في حق معروضاته التي تحتاج إلى توضيحات مختلفة لضمان استيعاب الزائر للمعلومات بالشكل المطلوب، أما متحف سطيف فلم يتوان عن استخدام هذه الوسائل من أجل تحقيق هدفه حيث زودت قاعة ما قبل التاريخ بخرائط وصور ونصوص ذات العلاقة مع تحف هذه القاعة، وليس هذا فقط بل استخدم كذلك ثلاثة مجسمات في القاعة القديمة والتي تمثل:

1. مجسم الحمامات الرومانية بسطيف.
2. حي الكنائس.
3. مجسم السيرك.

وخمسة مجسمات أخرى في القاعة الإسلامية (الصورتين رقم 178، 179). والتي تمثل:

1. مجسم البيت الإسلامي المسكن خلال الفترة الوسيطة بسطيف.
2. مجسم قلعة بني حماد.
3. مجسمين للسفن المستخدمة في الفترة الفاطمية.
4. مجسم لمدينة بجاية الحمادية.

وتمتاز كل هذه المجسمات الثمانية بكبر حجمها كما خصصت بواجهات منبسطة لكل واحدة منها وكانت على قدر كبير من الإتقان، ما زاد من جمال العرض وجاذبيته، واستطاعت تقريب الأفكار بصورة كبيرة للزائر مهما كان مستوى تعليمه.

[1]- فوزي رشيد، تقي الدباغ، مرجع سابق، ص181.

د- الإضـــاءة:

تعد الإضاءة من العناصر الأساسية لأي متحف، وبدونها يستحيل أن يقدم خدماته إلى الجمهور على الوجه الصحيح، نظرا لما تمثله من أهمية في عرض وإبراز المعروضات المتحفية، وهي نوعان إضاءة طبيعية التي تعتمد على ضوء الشمس، وإضاءة اصطناعية التي تعتمد على المصابيح الكهربائية وهناك عاملين يحددان نوع الإضاءة المراد استخدامها في أي متحف وهما :

1. مصدر الإضاءة يجب أن يكون كافيا لإظهار تفاصيل المعروضات في جميع القاعات.

2. ألا يشكل المصدر في حد ذاته أي تأثيرات من شأنها إتلاف المعروضات، ومن جانب العرض المتحفي أكثر ما يهمنا هو العامل الأول.

لم يستخدم متحفا الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف الإضاءة الطبيعية الرأسية حيث اعتمد كليهما على الإضاءة الجانبية، فمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية في قسمه القديم اعتمد النوافذ المتواجدة في المستوى الأعلى من الجدار، كما تم استغلال كل المساحات في الجدران الأربع لوضع الواجهات، كما لاحظناه في قاعة المرامد، والزجاجيات، وفي قاعة البرونز، التي تضمنت خمسة واجهات رغم صغر حجم القاعة، وهذا نظرا لغياب النوافذ في المستوى العادي، كما استغلت هذه المساحة في القاعات الأخرى كقاعة الفن المسيحي حيث تم تعليق الكتابات الجنائزية، التيجان وغيرها من المعروضات وهو الأمر الذي يتكرر في قاعتي الرخاميات والعبادات الوثنية، والتي غلبت عليها تعليق اللوحات الفسيفسائية (الصورة رقم 27، 29، 39، 43).

ومما هو ملاحظ أن مستوى النوافذ قد ساعد كثيرا في استيعاب القاعات لمعروضاتها بشكل كبير.

أما في القسم الإسلامي وحتى في متحف سطيف فقد تم الاعتماد على النوافذ الموضوعة في المستوى العادي، والتي نجدها قد تحكمت في استخدام المساحات الأمامية لها خاصة، فعلى سبيل المثال في القاعة الثانية للقسم الإسلامي تم استخدام هذه الناحية فقط لوضع واجهات منبسطة أي قليلة الارتفاع، والجدران الداخلية تم وضع واجهات ذات الارتفاع الكبير، ونلاحظ أن هذه القاعة نوافذها أكثر ارتفاعا من نوافذ القاعة الأولى والثالثة، والتي لم تستغل المساحة أمامها على الإطلاق، وهو ما يتكرر في متحف سطيف.

وعليه فإن المتحفين قد استخدما المساحات الموجودة أمام النوافذ، وحتى المساحات المقابلة لها، وهذا ما يؤثر سلبيا على المعروضات خاصة الحساسة منها (الصورة رقم 180 ، 181، 182). وهذا النوع من النوافذ سمح بدخول الضوء إلى القاعات أكثر من النوافذ الموضوعة بمستوى أعلى، وبالتالي رؤية أوضح للمعروضات، وفي كلا المتحفين نجد كل النوافذ خصصت بستائر.

د-2- الإضاءة الاصطناعية:

تعتمد هذه الإنارة على المصابيح الكهربائية كما سبق الذكر حيث يراعى في وضعها أن تكون موجهة على جدران أو سقف قاعات العرض، وهي تتطلب دراسات مسبقة بغية تحديد أماكن وضع المصابيح الضوئية، حيث تكون الإضاءة منتظمة ومتساوية في جميع القاعات، بل وحتى في القاعة الواحدة، وتتميز الإضاءة الاصطناعية عن سابقتها بأنها أكثر ثباتا وأسهل في الضبط وأقل تكلفة، كما أنها أقل كثافة من الضوء الطبيعي.[1]

كما أنها لا تخلو هي الأخرى من السلبيات التي قد تؤدي إلى إتلاف القطع الأثرية في حالة عدم اتخاذ الاحتياطات اللازمة، وتتميز المتاحف بأسلوبين في استخدامها للإضاءة ولها الحرية في تحديد الأسلوب التي تراه مناسبا.

الإضاءة العامة: ويقصد بالإنارة العامة توحيد درجة الإضاءة في جميع القاعات، بما يسمح للزائر من رؤية تفاصيل كل المعروضات بشكل متماثل .

الإضاءة المركزية : حيث يعمد فيها إلى تركيز الإضاءة على معروضات معينة، تنطوي على أهمية كبيرة ويتوفر فيها عامل الندرة، لكن تركيز الأضواء على مناطق معينة قد يشكل عائقا للرؤية بسبب فرط تركيز الأضواء في تلك المناطق، مما يفقد التوازن في أهمية المعروضات الأخرى، ويعطي انطباع بذلك لدى الزائرين حيث تكون رؤية تحفة على حساب تحفة أخرى نظرا لجاذبيتها الكبيرة من خلال الإضاءة الزائدة.[2]

وتنقسم الإنارة الاصطناعية إلى فرعين أساسيين هما:

الإضاءة المباشرة: حيث تسقط أشعة الضوء من المصباح مباشرة على سطح التحفة، ويتم الحصول على الإنارة المباشرة بأبسط الطرق عن طريق المصابيح الموضوعة في السقف، سواء كانت مغمورة به أو معلقة وللإضاءة المباشرة المستخدمة في قاعات عرض المتحف عدة عيوب تتمثل في إحداث ظلال حادة، وبريق عالي.[3]

الإضاءة غير المباشرة: تتميز الإضاءة غير المباشرة بالتوزيع الجيد للإضاءة، فهي تتمثل في الضوء القادم من أعلى بواسطة منعكسات مظلمة ومقلوبة، وتكون أسطح السقف والأجزاء العليا للجدران ذات معامل انعكاس كبير، وفضلا على تمييزها بالتوزيع الجيد للإضاءة فإن هذه الطريقة تنعدم فيها الظلال، ويكون البريق بشكل ضعيف.

---

[1]- فليب أدامز، مرجع سابق، ص228.

[2]- احمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصي، مرجع سابق، ص25.

[3] - عزت زكي حامد قادوس، علم الحفائر ...، مرجع سابق، ص304.

وإذا اعتمدت الإضاءة على السقف فيبدو أن الغرفة ذات مستوى مرتفع، أما إذا كانت الإنارة بواسطة الجدران فتبدو الغرفة أوسع وأكبر مساحة. [1]

وقد توفرت الإضاءة الاصطناعية بالمتحفين فبداية بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وبالقسم القديم دائما التي غلب على استخدام الأنابيب الضوئية في الإنارة الاصطناعية، وذلك في قاعة الايكوزيوم، الرخاميات، الزجاجيات، المرامد، الفن المسيحي، والتي علقت في السقف (الصورة رقم 39).

أما في قاعات البرونز فنجد مصباح لولبي واحد، أما في قاعة العبادات الوثنية فقد استخدمت المصابيح الدائرية الشكل المثبتة في السقف (الصورة رقم 27).

وفي القسم الإسلامي تم توحيد الإنارة الاصطناعية في كل القاعات ما عدا قاعة المسكوكات، ففي القاعات الثلاثة اعتمد على المصابيح الدائرية التي نجدها متماثلة في كل القاعات، وعلى مسافات موحدة وزيادة على ذلك نجد في القاعة الثانية مصابيح مثبتة في الأعمدة (الصورة رقم 50، 183)

أما في قاعة المسكوكات فطريقة الإضاءة تختلف حيث استحدث في وسط سقف القاعة هيكل يحمل مصابيح دائرية الشكل عددها أربعة عشر مصباحا، ووضعت نفس المصابيح أعلى الواجهات الحائطية لزيادة الإضاءة في القاعة وعددها إثنى عشرة مصباحا، (الصورة رقم70). ورغم هذا فان القاعة تبدو مظلمة بعض الشيء، وما يشكل الفرق في الإضاءة الاصطناعية بين القسمين هو وجود المصابيح المستقيمة في سطح أغلب الواجهات القسم القديم الأمر الذي يغيب كليا في الجناح الإسلامي.

أما في متحف سطيف فقد اعتمدت طريقة الإنارة الاصطناعية في قاعة ما قبل التاريخ وقاعة المسكوكات على ستة عشر مصباحا في كل من القاعتين. (الصورة رقم 101).

أما في قاعة الفن الروماني فنجد صفين من المصابيح المستقيمة بينهما صف واحد من مصابيح الدائرية وهذا ما نلاحظه في الجزء الأول من القاعة، أما الجزء الثاني فثبتت في سقفه المصابيح المستقيمة مثنى مثنى إضافة إلى وجود مصابيح جدارية . (الصورتين رقم 80، 85).

أما في القاعة الإسلامية فتشبه إضاءتها القسم الأول من القاعة القديمة، ويكمن الاختلاف في وجود صفين من المصابيح الدائرية وليس صف واحد (الصورة رقم 93).

[1] – رفعت موسى، مرجع سابق، ص49.

وفي قاعة الفسيفساء لا نصادف المصابيح المستقيمة بل تقتصر إنارة القاعة على المصابيح الدائرية التي نجدها مثبتة إما في سقف الأروقة وكذلك في الأعمدة التي تحيط بالصحن (الصورة رقم 184).

وعلى العموم فإن كل المصابيح المستخدمة في متحف سطيف تم احترام المسافات الفاصلة بينها بشكل دقيق كما أن أغلب واجهات المتحف تتضمن قسم خاص بالإنارة رغم عدم استعماله.

واستنادا ما تم تقديمه سابقا فإن كلا المتحفين يعتمدان على الإضاءة الطبيعية "الجانبية"، وعلى الإضاءة الاصطناعية في توضيح معروضاتهما.

وتتميز الإضاءة الاصطناعية بـــ:

1.بأنها إضاءة عامة وليست مركزة تهدف إلى توضيح كل المعروضات وبنفس الدرجة دون وجود أي استثناء.

2.إضاءة مباشرة نظرا لملاحظتنا الظلال أثناء عملنا الميداني في كلا المتحفين، وهذا الأمر له عيوبه الكثيرة والمذكورة سابقا.

3.إضاءة تعتمد على السقف بدرجة كبيرة، سواء كانت المصابيح مثبتة به أو معلقة.

ولإعطاء فكرة واضحة حول هذه النقطة استعنا بالجدول التالي:

	متحف الآثار القديم والفنون الإسلامية

القسم القديم		
القاعة	**عدد المصابيح**	**عدد النوافذ**
العبادات الوثنية	21 دائري	9 نوافذ
قاعة الايكوزيوم	01 لولبي	3 نوافذ
قاعة الرخاميات	10 مستقيمة	6 نوافذ
قاعة الزجاجيات	6 مستقيمة	6 نوافذ
قاعة المرامد	01 لولبي	3 نوافذ
قاعة الفن المسيحي	6 مستقيمة	9 نوافذ
قاعة البرونز	01 لولبي	3 نوافذ
القسم الإسلامي		
القاعة رقم 01	حوالي 20 دائري	نافذتين
القاعة رقم 02	عدد كبير من المصابيح الدائرية والجدارية	29نافذة
القاعة رقم 03	32 دائري	3 نوافذ
قاعة المسكوكات	26 دائري	لا وجود للنوافذ

جدول رقم (3): حجم الإضاءة بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامي

	متحف سطيف	
قاعة ما قبل التاريخ	16 مستقيمة	7 نوافذ
قاعة القديمة	عدد كبير من المصابيح المستقيمة والدائرية والجدارية	33 نافذة
قاعة الإسلامية	عدد كبير من المصابيح المستقيمة و الدائرية	8 نوافذ
قاعة المسكوكات	16 مستقيمة	7 نوافذ
قاعة الفسيفساء	حوالي 30 دائري	لا يوجد نوافذ

جدول رقم (4): حجم الإضاءة بمتحف سطيف

4- خصوصيات العرض المتحفي:

بناءا على ما تقدم نستخلص أن:

- ✓ الهدف المتوخى من العروض المتحفية هو هدف تثقيفي بالدرجة الأولى، ومن هذه الجهة فهي تختلف عن العروض التجارية ذات الأهداف المادية.
- ✓ اعتماد المخاطبة على اللغة البصرية حيث تتجاوز المقتنيات المتحفية الحدود الثقافية القومية لتحقيق حوار بصري مع الزائر أيا كانت لغته أو ثقافته وانتماءه القومي، فالتحفة تمثل نص جمالي أو غير جمالي تتحدث عن نفسها بكل اللغات التي يتحدث بها الزائرين، عن طريق صورتها أو شكلها العام.
- ✓ تجاوز حدود المتعة والترفيه إلى التثقيف وتعزيز الهوية، بجعل الأثر شاهدا ومشاركا في الأحداث المختلفة وإرضاء حاجات الجمهور التذوقية والثقافية.
- ✓ العرض هو الجسر الوحيد بين المتحف والزائر مهما كان مستواه العلمي والاجتماعي.
- ✓ العرض هو السبيل الوحيد لإحياء التحفة.
- ✓ العرض هو انعكاس حقيقي لإمكانيات المتحف المادية والبشرية.
- ✓ العرض مادته الأساسية هي التحفة التي تمثل تجربة إنسانية، ما يعكس ضرورة الانتقاء الجيد للتحفة المرشحة للعرض المتحفي.

5- التخزين المتحفي:

يعرف المتحف بأنه مؤسسة ثقافية مقامة من أجل الحفظ، والدراسة للمجموعات الفنية أو التاريخية أو العلمية أو التكنولوجية من أجل تحقيق المتعة، والمشاهدة.[1]

ولو نتمعن قليلا في المصطلحات الثلاثة والتي تمثل مهام المتحف الأساسية ألا وهي الحفظ، والدراسة والمتعة، لوجدنا أنه يستحيل على المتحف تحقيقها مجتمعة دون الفصل بين مجموعاته، بغية تنظيمها لمتطلبات هذه المهام، وذلك من أجل بلوغ المتحف أهدافه المراد تحقيقها، والمتمثلة أساسا في تحقيق زيارة مفيدة من الناحية التعليمية والتثقيفية للزائر من جهة، ومن جهة ثانية مريحة وممتعة.

وهذا ما تطلب من هيئة المتحف تنظيم مقتنياته على قسمين أو جناحين أساسيين هما:

- ❖ جناح العرض.
- ❖ قسم التخزين.

يعرف المخزن بأنه الفضاء الذي تحفظ فيه المجموعات المتحفية غير الخاضعة للعرض أو البحث، ولمخزن المتحف أهمية كبيرة، وسمته الأساسية مقارنة بقاعات العرض هو زخم مجموعاته المختلفة الأصناف التي تودع في أماكن محدودة،[2] وتبقى هذه المجموعات في المخزن إلى أن يحين وقت عرضها، وبهذا الشكل تكون محمية من العوامل البيئية وحتى البشرية.

ومن أهدافه المسطرة نجد:

- ضمان الإيداع السليم للتحف والترتيب الأمثل لها.
- الاستعمال الكفء للمجموعات.
- تسهيل عملية الحصول على القطع مهما كانت طريقة خزنها، دون أن يشكل ذلك خطرا على القطعة ذاتها أو أي قطعة أخرى.
- توفير شروط الحفظ المناسبة للمجموعات في سبيل منعها من التلف.
- حفظ أكبر كمية من المقتنيات في أصغر حيز ممكن مع تسجيلها بدقة.[3]

---

[1] – عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص13.

[2] – **VADE-MECUM de la conservation préventive**, centre de recherche et de restauration des musées de France, département conservation prévention, 2006, France, p22.

[3] – ماري برديكو، **الحفظ في علم الآثار الطرق والأساليب العملية لحفظ وترميم المقتنيات الأثرية**، ت محمد أحمد الشاعر، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ، القاهرة، ص553.

6- أهمية التخزين المتحفي:

إن إتباع نظام التخزين له علاقة كبيرة بنجاح المتحف، وذلك من خلال:

- ❖ التسيير الجيد للمجموعات في المخزن من شأنه تشجيع المتحف ودعمه في مختلف النشاطات المقدمة من طرفه، وحتى تطويرها، ويرجع هذا إلى أن المتحف له حرية محدودة في تغيير شكل العرض الدائم بسبب استخدام معروضاته في النشاطات المختلفة، مع العلم أن هذه النشاطات تسير بالتوازي مع العروض الدائمة، وليس من المفروض أن توقفها أو تنقص من أهميتها، وهذه الحرية النسبية تتغير إلى حرية مطلقة في استخدام مقتنيات المخزن في أي نشاط يقوم به المتحف مثل العروض المؤقتة أو المتنقلة.
- ❖ كون المواد المخزنة تشكل مادة دسمة للأبحاث العلمية خاصة بالنسبة للمختصين، فهي قد تظهر لأول مرة في هذه النشاطات.
- ❖ كون المخزن جزء لا يتجزأ من الهيكل العام للمتحف، فهذا يسهل وييسر بدرجة كبيرة عملية مراقبة المواد الأثرية من طرف المختصين وتتبع حالتها، وهذا قد لا يتوفر في حالة إذا احتوى المتحف في كنفه المعروضات فقط، وخصصت منطقة أخرى للتخزين وبهذا الشكل تزيد معدلات الخطر على هذه المواد بشكل مضاعف.
- ❖ التخزين بعناية وبطريقة سليمة من شأنه حفظ المقتنيات ومنعها من التلف، ودرء عنها الأخطار البشرية والبيئية.

7- المخزن قديما وحديثا:

كان المتحف في العهود السابقة يضع كل مقتنياته في صالات العرض، خاصة وأن الفكرة الأولى لعرض المجموعات كانت التباهي والتفاخر، ومع اختفاء هذه النظرة وإحداث تغيير جذري في أهداف العرض كما سبق ذكره إلى أهداف تعليمية وتثقيفية وحتى ترفيهية، وبالتالي تغيرت منطلقات هذه العروض، وأصبح العلم المختص في هذا المجال وهو علم المتاحف يوصي باختيار القطع المناسبة في عملية العرض، وحفظ البقية في المستودع أو المخزن، وهذه النظرة الجديدة كان لها وقع كبير على تسيير مقتنيات المتحف بشكل كامل، وحتى على نوعية الخدمات المقدمة فيه.[1]

وأصبحت المخازن تشكل أماكن مثالية للبحث العلمي، وبالتالي اقتصرت زيارتها على الدارسين والمختصين ومنعت على الزائر العادي، نظرا لما تشتمل عليه من نفائس وأدوات للبحث

[1]- بشير زهدي، مرجع سابق، ص129.

والدراسة، وأصبحت بحد ذاتها قاعدة غنية ومهمة للبيانات والمعطيات التاريخية من جهة، ومن جهة أخرى أصبحت المخازن القاعدة المتينة التي تقوم عليها العروض الأساسية في المتحف مهما كان نوعها، وليس هذا فقط بل أصبحت المخازن تشكل في حد ذاتها عروض منفردة قائمة بذاتها، وهذا التطور كان سنة 1976 حيث ظهرت فكرة التخزين المرئي أي المفتوحة للجمهور، وكان السبق في هذه التجربة لمتحف الأعراق البشرية بجامعة كولومبيا البريطانية.[1] ثم تبنتها العديد من المتاحف مثل متحف جلينا بكندا وذلك سنة 1978، ومتحف الأعراق البشرية بكوبنهاجن الدانمارك، ومتحف الجيش في باريس فرنسا في الثمانينات.[2]

وهي تجربة بنظرنا ستعرف مستقبلا انتشارا واسعا في الوسط المتحفي، خاصة في الدول العربية التي تشتمل على روائع التاريخ القديم والإسلامي، والتي لم يتسنى للكثير مشاهدتها، لكن هذا يرتبط بتطوير المتاحف العربية بشكل عام وزيادة الدعم المالي لها بشكل خاص.

وعلى العموم فان مخازن المتاحف المعاصرة تعاني من عدة مشاكل يصعب غالبا تجاوزها، والمتمثلة في أولا رفع مستوى التخزين هي عملية تتطلب مبلغ مالية كبيرة، في حين تناضل جل المتاحف من أجل ميزانياتها، والتي غالبا لا تخصص لمعالجة مشاكل خفية عن الزائر، ثانيا مشكلة التخزين من المشاكل المتشعبة التي يتعذر في كثير من الأحيان إدراك الكيفية التي يمكن التعامل معها، حيث يكون تنوع اختلاف أصناف القطع أساس المشكل، والمشكل الأخير يتعلق الحيز المحدود والضيق للتخزين والطاقم البشري غير المؤهل.[3]

8- التخزين بالمتحفين:

للتخزين المتحفي أهمية كبيرة فهو يتيح الفرصة للمتحف لعرض مجموعاته في الأجنحة المخصصة لذلك بيسر وبفعالية، وذلك من أجل تحقيق الغايات المرجوة من هذه العروض.

8-1- التخزين في المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة :

يشتمل متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية كغيره من المتاحف على مخزن مخصص لإيداع المجموعات التي لم يتم عرضها.

---

[1]- أحمد الرفاعي، "المقتنيات المتحفية إضافة جديدة للعرض"، **حوليات المتحف الوطني للآثار**، ع7، الجزائر، 1998، ص109-110.

[2]- نفسه، ص110.

[3]- جرايم جاردنر، "الوقاية خير من العلاج: محافظة أم صيانة"، ت. أسامة عبد الحليم زكي، **المتحف الدولي**183، مجلة فصلية تصدر عن اليونسكو، باريس، 1994، ص54.

8-1-1- الموقع:

يقع قسم التخزين الخاص بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية في جناح الفنون الإسلامية في الطابق الأرضي على جهة اليمين من المدخل.

وقوع المخزن في هذا الموقع له عدة مزايا والمتمثلة في:

✓ موقع المخزن قريب من المدخل الرئيسي للمتحف وهذا ما يسهل عملية الوصول إليه سواء كان ذلك من طرف الأشخاص، وحتى من طرف الناقلات، أو السيارات، وهذا الأمر له أهمية كبيرة في درء الخطر عن المقتنيات أثناء عملية الحمل أو النقل، خاصة إذا كانت ذات أحجام كبيرة وثقيلة، و لم تتخذ كذلك كافة الاحتياطات وإجراءات هذه العملية من تغليف وتعليب .

✓ اعتماد المخزن على مدخل واحد ووقوع هذا الأخير في جهة تتعرض للكثير من الحركة فالطابق الأول نجد به مكاتب مصلحة "الحفظ والصيانة"، ومقابله مباشرة نجد المخبر كما أن عمال الأمن كثيرا ما يتواجدون بهذه الجهة بالقرب من المدخل الرئيسي للمتحف، وهذا ما يقلل من الأخطار البشرية كأعمال السرقة نظرا لتوفر المراقبة.

✓ الناحية التي يقع فيها المخزن تضم كذلك مخبر التصوير ومخبر الترميم ومصلحة الحفظ والصيانة قاعات العرض الإسلامية، وحتى قاعات القسم القديم وقاعات العروض المؤقتة لا تبتعد كثيرا ما له إيجابيات كثيرة من ناحية تسيير المقتنيات وحفظها بشكل أفضل وسليم، حيث غالبا ما تعيق المسافات الطويلة وتشكل صعوبات عديدة في نقل المجموعات المتباينة خاصة من حيث الحجم.

لكن ورغم هذه الايجابيات فهذا لا ينفي وجود كذلك عيوب ومشاكل من جراء الموقع نفسه والمتمثلة في:

✓ وجود المخزن في الطابق الأرضي أدى إلى ارتفاع نسبة الرطوبة، وهذا يرجع إلى سببين أساسيين انعدام التهوية الجيدة، وثانيا وقوعه بمحاذاة حديقة الحرية، التي تتميز بكثافة نباتاتها وأشجارها حيث تتسرب منها الرطوبة العالية سواء عن طريق الهواء أو من الأرضية، إلى بناية المخزن ما يؤدي إلى ارتفاع نسبة الرطوبة، التي تعتبر اخطر أوجه التلف التي تتعرض لها المقتنيات.

✓ كما أن المدخل العام للمتحف ينفتح مباشرة أمام طريق السيارات، وهذا ما يجعل موقع المخزن معرض للاهتزازات بشكل دائم ومستمر (الصورة رقم 185)

8-1-2- الموظفين:

لا يسمح بدخول الموظفين كافة إلى المخزن حيث يقتصر الأمر على رؤساء الأقسام، والمختصين في مجال الحفظ والترميم، وبهذا الشكل لا يمكن لهيئة الإدارة العامة أو مصلحة التنشيط والوثائق الدخول إلى المخزن.

وعلى العموم فمن بين المتطلبات الأساسية للمشرفين على المخزن هو التأهيل الكافي والخبرة العالية.

8 -1-3- المبنى:

يتشكل مبنى المخزن في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية من ثلاثة قاعات متتالية، ومختلفة الحجم، تختص بتخزين المواد المتحفية الخاصة بالقسم القديم والقسم الإسلامي على حد سواء.

أ- القاعة الأولى:

هي القاعة التي تضم المدخل الوحيد للمخزن وهو من مادة الخشب ذو دفتين، والقاعة ذات شكل مستطيل، أغلب ما تحتويه القاعة هي مواد عضوية عبارة عن أنسجة كالمطرزات التي نجد من بينها قفاطين، سترات، وزرابي، وأثاث مترلي من الخشب، وبعض القطع الحجرية.

وما يعيب في هذه القاعة هو وجود مجموعة من الأعمدة التي تقسم القاعة على جزأين، وبذلك نجدها تتحكم بتوزيع تجهيزات القاعة، من خزانات ومعدات أخرى، كما اشتملت القاعة على هيكلين مبنيين وللإشارة فإنهما كبيرا الحجم، وقد قلصا من المساحة المخصصة للتخزين حيث نجدهما عند المدخل مباشرة (الصورة رقم 186).

ب- القاعة الثانية:

تتخذ كذلك الشكل المستطيل لكنها أقل مساحة من سابقتها وهي تجمع بين المواد العضوية وغير العضوية.

ج- القاعة الثالثة:

هي الأكبر حجما أو مساحة من القاعة الأولى والثانية، ونصل إلى هذه القاعة بعد تجاوز بضعة أدراج لم تزود هذه القاعة بمدخل كسابقتها حيث نجده باب من الحديد، بل ترك المدخل على شكل فتحة عريضة وهذا ما من شأنه تسيير الأعمال الخاصة بنقل التحف على عكس الدرج الذي يشكل عائقا.

تتسم هذه القاعة بميزتين هما كثافة المجموعات الموجودة بها من جهة، ومن جهة أخرى فهي تمثل مجموعات غير عضوية مثل الفخار والخزف الذي يوجد بشكل كبير مثل الصحون، المصابيح، الجرار، الأقداح وغيرها من الأدوات الفخارية والخزفية والمتباينة الأحجام، نجد كذلك الرخام، الجص، الفسيفساء، النقود (الصورة رقم 187).

والتقسيم المتبع في مخزن الجزائر العاصمة هو تخصيص القاعة الأولى للمواد العضوية، والقاعة الثالثة للمواد غير العضوية، أما القاعة الثانية والتي تقع بينها فتحتوي على الصنفين.

د- المساحة:

رغم وجود ثلاثة قاعات للتخزين لكن هذا لا يعني وجود مساحة كافية حيث يلاحظ على المخزن الضيق خاصة مع كثافة المجموعات.

هـ- السقف:

سقف القاعات غير موحد حيث نجد أن سقف القاعة الأولى والثانية هو سقف مرتفع، والقاعة الثالثة كانت عكس ذلك، حيث تميزت بانخفاض السقف، والبعض قد يرى أن دراسة هذا العنصر غير مهم لكن على العكس فارتفاع السقف هو الذي يتحكم بقياس ارتفاع الوحدات المستخدمة في التخزين، وهذا ما لوحظ في مخزن المتحف.

حيث نجد ارتفاع الوحدات في القاعتين التي يرتفع سقفهما حتى أن الطاقم يحتاج إلى سلم للوصول إلى الأجزاء العلوية منها، على عكس القاعة الأخيرة التي جاءت الوحدات بها أقل ارتفاعا ودون الحاجة إلى سلم للوصول إلى التحف العلوية، وبالتالي قلص السقف في هذه الحالة من الاستفادة القصوى للرفوف من الناحية العمودية (الصورة رقم 186، 187).

و- الأرضية:

الأرضية في المخزن جاءت موحدة على عكس السقف، وهي من قطع الرخام المبنية بالإسمنت، ولما لهذه الأرضية من إيجابيات عديدة فهي مقاومة للضغوطات المتكررة، مع إمكانية تنظيفها بكل سهولة إضافة إلى مقاومتها الكبيرة للرطوبة (الصورة رقم186، 187).[1]

ز- الجدران:

إن مبنى المخزن لم يأت بصفة داخلية بشكل مطلق، ولا بصفة خارجية كذلك، فنلاحظ أن بعض جدرانه تكون داخلية، وتارة أخرى تكون خارجية، وهذه الأخيرة لها دور كبير في سرعة تغير البيئة الداخلية وبالتالي إحداث تقلبات ليست من مصلحة المواد الأثرية.

والجدران ذات طلاء أبيض وهو ما ييسر عملية الرؤية الواضحة للمواد المودعة بالمخزن (الصورة رقم186، 187)

8-1-4- طريقة التخزين وتجهيزاتها:

ترتبط طريقة التخزين ارتباطا وثيقا بمساحة المخزن الكلية من جهة، وكذا بالمواد المتحفية ونوعها ووزنها وحجمها من جهة أخرى، وقد استخدم متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية مختلف الوسائل والمعدات لضمان تخزين جيد لمقتنياته والتي نجدها تتمثل في:

[1] - تقي الدباغ فوزي رشيد، مرجع سابق، ص161.

أ– الرفوف: نجد هذه الرفوف في القاعة الثانية وفي القاعة الثالثة وهذه الأخيرة بشكل أكبر.

أ–1– المادة:

كل الرفوف المستعملة في هذا المخزن هي من مادة الحديد المطلية بطبقة واقية من الصدأ، وتتميز الرفوف المعدنية بمقاومتها للضغوطات المتكررة دون تشويهها، كما أنها لا تشكل أي خطر في حالة وقوع الحرائق.

أ–2– الشكل: أهم مميزات هذه الرفوف هو ارتفاعها عن الأرضية بقياس ملائم لتفادي خطر تسرب المياه، ويجب أن يرتفع الرف السفلي بـــ 15سم، لتجنب الرطوبة وحتى الحشرات خاصة بالنسبة للمواد العضوية،[1] وغالبا ما نجد الرفوف من خمسة طوابق أو يزيد عن ذلك، إذا كانت المسافة بين رفين أقل من الأولى.

ونجد هذه الرفوف إما مفتوحة من جميع جوانبها وهي غالبا ما استخدمت في وسط القاعة، أو مفتوحة من الجهة الأمامية وهذه تأخذ مكانها بجوار الجدار، كما تتميز هذه الرفوف بعمقها القليل، وهي وحدات ثابتة وغير متحركة، وهذا ما يساعد في تفادي العديد من الأخطار على المقتنيات، خاصة وأن أغلبها هي مواد سريعة الانكسار.

أ–3– نوعية المخزونات:

خصصت هذه الرفوف لحفظ المواد غير العضوية حيث نجد مختلف الأدوات الفخارية والخزفية والقطع الرخامية والحجرية والجصية ذات الوزن الثقيل (الصورة رقم 187).

تم وضع هذه الرفوف بشكل يمكن من خلاله الوصول إلى آخر القاعة بيسر من خلال ترك الممرات وهذا رغم ضيقها لصغر المساحة.

- إن استخدام هذه الوسيلة في عملية التخزين كانت لها أهمية كبيرة من حيث الاستخدام الأمثل للمساحة، من الناحية الأفقية وحتى العمودية، وهذه الناحية الأخيرة لم نلاحظها في القاعة الثالثة لانخفاض السقف.
- تيسر الرفوف إدخال وإخراج القطع الأثرية خاصة أنها تتميز بالعمق القليل، وهذا ما يشجع الطاقم على المراقبة الدورية وصيانة القطع حتى لو كانت في آخر الرف.

[1] - Antonio MIRABILE, **préservation et manipulation des manuscrits, cultural héritage protection,** Handbook N°2, UNESCO, Paris, 2006, p11,

أ-4- ترتيب التحف:

❖ في أغلب الأحيان تم تقسيم المقتنيات على الرفوف بشكل يراعي نوعية المادة ووظيفتها، فنجد مثلا الأواني الفخارية كالجرار والصحون والمصابيح كل مجموعة لوحدها، وهذا له قيمة كبيرة في جعل التحفة سهلة المنال بسبب تنظيم المجموعات وفق أسس علمية.

❖ مراعاة ترك المسافة الفاصلة بين التحف، والتي في كثير من الأحيان نجدها قليلة لكن بالرغم من ذلك لا وجود للاحتكاكات بين القطع ، ومهما كانت المسافة قليلة فهي تؤثر على عملية تهوية القطع.

❖ وضع التحف في الرفوف كان بشكل منفرد حيث لا نلاحظ وجود تطابق أي الواحدة فوق الأخرى.

❖ كما سبق الذكر فإن أغلب ما تحتويه الرفوف هي مواد غير عضوية، وبالتالي لا تتطلب وضع أسند لها.

❖ أغلب القطع وضعت بشكل مباشر على الرفوف دون أي حواجز.

❖ وضعت التحف بشكل يمنع تحركها، إضافة إلى ذلك زودت الجهة الأمامية للرفوف بشرائط أو أعمدة من أجل تفادي الأضرار في حالة وقوع اهتزازات ومنع بهذا الشكل سقوط التحف.

❖ وجود بطاقة ملصقة بالحافة الأمامية للرفوف تتضمن أرقام القطع الموضوعة على الرف هو أكبر دليل على دعم مبدأ تيسير الوصول إلى القطع واستخراجها لأغراض مختلفة، وهي أهم المبادئ التي تقوم عليها المخازن لكن هذه العملية للأسف لم تطل كل الرفوف.

❖ استخدام هذه الرفوف في تخزين التحف سيساهم بشكل كبير في تعرض القطع للتغيرات البيئية "حرارة، رطوبة"، وتراكم الغبار والأتربة عليها، ولقد تحكم الطاقم بالظرف الأخير حيث وضع ستائر بلاستيكية على الرفوف من الأعلى إلى الأسفل، وهذا ما يضمن عدم تراكم الغبار على التحف، وقد اقتصرت هذه الستائر على بعض الرفوف دون الأخرى. (الصورة رقم187)

❖ عدم ترك مسافات فاصلة بين الجدران والرفوف.

ب- الخزائن:

استخدمت هذه الخزائن في القاعات الثلاثة وهي كلها من مادة الخشب، وهي مادة غير ملائمة أثناء حدوث الحرائق كما أنها تعرف بقلة تحملها للضغوطات، وبتأثيرها السلبي على المقتنيات عن طريق التفاعلات الكيميائية بين المواد، وتتخذ هذه الخزانات شكلين أساسيين:

ب-1- النوع الأول:

هي وحدات زودت بأبواب على دفتين ثم نجد داخلها أدراج متوسطة العمق، خصصت لتخزين المواد العضوية مثل الأنسجة حيث نجد من بينها المطرزات كالقفاطين والصدريات والبنيقات، وتم استخدام هذه الخزانات لتخزين المواد الحساسة والأكثر تأثرا بالتغيرات البيئية، والعوامل البيولوجية بسبب إحكام غلقها (الصورة رقم186) (الشكل رقم 14).

وطريقة التخزين الوحيدة التي تمكنت من رؤيتها هي طريقة تخزين الأنسجة، والتي تمثلت في لف القطعة بالورق، ويتم وضع القطع الواحدة فوق الأخرى، وعلى الأكثر نجد ثلاثة قطع في الدرج الواحد، وهذا الأخير يحمل بطاقة تتضمن رقم جرد القطع الثلاثة، وموضوعة في نفس الاتجاه على جميع الأدراج، يتضمن الدرج جال السليكا، والتي تعمل على خفض نسبة الرطوبة على شكل أكياس.

الخزائن التي توجد في القاعة الأولى والثانية من هذا النوع هي ذات ارتفاع كبير يصل إلى السقف، ما فرض على الطاقم الاستعانة بالسلالم الثابتة والمتحركة للوصول إلى الأجزاء العلوية من الخزائن، ولكن هذا الارتفاع الكبير سيساهم ولو بشكل نسبي في التقليل من فرص الفحص والمراقبة لهذه الأجزاء، مقارنة بالأجزاء السفلية للخزانة.

وما أثار إعجابي لهذه الخزائن هو تخصيص لكل باب منها مفتاح خاص لا يشبه الأبواب الأخرى، من نفس الخزانة، وهذا الأمر على جانب كبير من الأهمية في درء الأخطار البشرية التي قد تكون بصورة عبثية فقط، أو تتجاوزها إلى أعمال السرقة والتخريب المتعمد.

كما أن هذه الخزائن هي الأنسب لتخزين المنسوجات مقارنة مع كل ما هو موجود بالقاعة.

ب-2- النوع الثاني:

شكل هذه الخزائن عبارة عن مجموعة من الأدراج موضوعة بشكل مباشر دون وجود أبواب أولية وهي على أربعة أشكال:

الشكل الأول والذي نجده في القاعة الأولى فقط وهما خزانتين ذات أدراج طويلة وقليلة العمق، يبلغ عددها خمسة عشر درج، خصصت لتخزين اللوحات وهي ذات لون بني داكن.

الشكل الثاني هي مرتفعة أكثر من سابقتها حيث نجد بها ثلاثة وعشرون درج، موجودة في القاعة الثالثة ذات لون بني فاتح، وهي كذلك ذات عمق قليل وأدراج صغيرة، حيث نجدها قليلة الطول خصصت لتخزين التحف صغيرة الحجم (الصورة رقم 187).

أما الشكلين المتبقيين فكلاهما استخدما في تخزين النقود الشكل الأول وهي خزائن قديمة تم استحداثها بالشكل الثاني، وفيما يخص الشكل الأول فنجده عبارة عن أدراج صغيرة جدا مقارنة بسابقاتها، أما الخزائن الجديدة والتي لم يتم استخدامها بعد وهي خزائن مزودة بأبواب خارجية لتفتح

على أدراج على شكل ألواح قليلة الارتفاع تتضمن فراغات على شكل جيوب مختلفة القياسات، وذلك حسب القطع النقدية التي يتم تثبيتها فيها بشكل يراعي القياس، وهاتين الخزانتين نجدهما في القاعة الثالثة (الشكل رقم 15).

والنوع الثاني من الخزائن لم تخضع لأي تقسيم داخلي ولم يتم استخدام أي حواجز أو فواصل بين القطع بل تركت المساحة مفتوحة ووضع القطع مباشرة الواحدة جنب الأخرى.

هذه الخزائن من حيث الكم فهي تحمل مقتنيات أقل عددا من الرفوف لكنها في نفس الوقت تشكل حماية أفضل لهذه المقتنيات من الرفوف كونها مغلقة.

ج- التعليق:

هي طريقة اقتصرت على تخزين الزرابي فقط عمادها هياكل معدنية تحمل قضبان حديدية، لم نتمكن من الاطلاع على طريقة التخزين لكن من ما لاحظنا في القاعة الثانية للعرض في الجناح الإسلامي فهي في الغالب تخزن بالشكل التالي لف السجاد على أنابيب من الكرتون تدخل في القضبان، ثم يلف بقماش أبيض، ويتم ربط جانبي القماش لمنع تعرض القطعة لتراكم الغبار أو دخول الحشرات (الصورة رقم 186) (الشكل رقم16)

وهذه الطريقة مناسبة جدا لهذا النوع من التحف فهي تمنع انثناء واعوجاج هذه القطع الأثرية، وجدت كذلك بعض التحف الأخرى المعلقة على الجدران كالقطع الحجرية واللوحات.

د- الوضع المباشر على الأرض:

وبالإضافة إلى طرق التخزين السابقة نجد كذلك بعض التحف التي وضعت على أرضية المخزن، والتي لم تستوعبها الخزانات والرفوف مثل الأثاث المنزلي الذي نصادفه في القاعة الأولى والمشكل من كراسي تمت تغطيتها بالورق والبلاستيك الشفاف تفاديا لتراكم الأتربة عليها.

هـ- الأجهزة المستخدمة على مستوى المخزن: حيث نجد:

أجهزة ضبط المناخ: نجد جهاز كبير الحجم في القاعة الثانية وهو جهاز تجفيف الرطوبة Déshumidificateur، وسبب وجوده في هذه المنطقة هو احتواء القاعة الأولى والثانية على المواد العضوية، التي تتعرض أكثر من غيرها إلى التلف السريع، في حالة زيادة الرطوبة عن المستوى المطلوب (الصورة رقم 188) وهذا على عكس القاعة الثالثة التي تحتوي على مواد غير عضوية وهي أكثر مقاومة لهذا العامل من سابقتها، كما أن القاعة الثالثة خصصت بثلاثة مكيفات أخرى.

أجهزة إطفاء الحرائق: تضمن المخزن قارورات إطفاء الحرائق.

أجهزة الإضاءة: يعتمد المخزن على الإنارة الاصطناعية حيث تخلو القاعتين الأولى والثانية من النوافذ، ما عدا القاعة الثالثة نجد بها نافذتين فقط، وهي إضاءة غير كافية لإنارة المخزن بالشكل اللازم.

أجهزة المراقبة: لا يحتوي المخزن من الداخل على أي أجهزة مراقبة ما عدا الكاميرا الوحيدة الموضوعة في الخارج والموجهة إلى مدخل المخزن.

أما عن الوسائل المستخدمة في جلب ونقل التحف وكما أسبقنا الذكر فهناك سلالم متحركة وثابتة في القاعة الأولى، إلى جانب عربة نقل واحدة لكل التحف مهما اختلفت مادتها أو حجمها.

وما يميز جناح التخزين بالمتحف:

النظافة: إن مخزن المتحف يتميز بنظافته فهو يخضع للتنظيف اليومي ولا يسمح إلا بدخول عاملة تنظيف واحدة إلى المخزن وهي نفس العاملة يوميا، وهي بالتأكيد تهتم بتنظيف الأرضيات فقط، كما أن الطاقم يحرص على نظافة مقتنيات هذا المخزن دوريا.

وللنظافة دور كبير في منع توفير البيئة المناسبة للحشرات وحتى الحيوانات.

التنظيم: رغم ضيق المساحة وكثافة المقتنيات بالمتحف فالمخزن يتميز بالتنظيم وهذا له دور كبير في تسهيل مهمة الوصول إلى التحف من جهة، ومن جهة أخرى يسمح التنظيم بتوفير حماية أكبر للمقتنيات ومنعها من التلف فهو يساعد على تفادي الحوادث العرضية بشكل كبير، إذا الحماية ترتكز أساسا على التنظيم الجيد للمواد الأثرية المخزنة.

8-2- التخزين في المتحف العمومي الوطني سطيف:

لم يقتصر متحف سطيف على مخزن واحد كنظيره، بل تعدى ذلك ليشتمل على مخزنين منفصلين وهما مخزن روجي جيري ومخزن أنيسة محمدي.

8-2-1- الموقع:

يقع المخزنين في الطابق تحت أرضي بشكل متقابل وبالقرب من مخبر التصوير والترميم والمكتبة وقاعة العروض المؤقتة (المخطط رقم 4)، وبهذا الشكل فالمخزن هو منفصل وبعيد نوعا ما عن قاعات العرض الدائم، التي تقع في الطابق الأول، وبالتالي فهذا الموقع له مزايا وعيوب تتعلق بطريقة تسيير المقتنيات، وحفظها داخل المتحف خاصة بما يتعلق بعملية النقل التي قد تطرأ على المواد المتحفية المخزنة.

هو موقع يقع في ناحية قليلة الحركة نوعا ما مقارنة بالطابق الأول والثاني بشكل عام، ويمكن القول بأن المخزنين معزولين نوعا ما، وهذا لا يساهم بالشكل المطلوب في عملية المراقبة المستمرة بل على العكس فقد يجعلها عملية صعبة.

وإن وقوع المخزنين في الطابق تحت أرضي والمكاتب الإدارية للمصلحة الحفظ والصيانة في الطابق الثاني من شأنه خلق بعض الصعوبات وحتى لو كانت بسيطة في عملية تنقل الطاقم إليه.

زيادة على هذا فكلا المخزنين يقعان في ممر واحد ينتهي عند المدخل الثانوي للمتحف، وربما هذا يجعله عرضة لأعمال السرقة، خاصة إذا علمنا أن عمال الأمن يتواجدون غالبا عند المدخل الرئيسي للمتحف.

8-2-2- المبنى: يتميز مخزني متحف سطيف بـــ:

أ- المساحة:

من السمات الأساسية لمخزن روجي جيري ومخزن أنيسة محمدي هو ضيق المساحة خاصة مع كبر حجم المجموعات المختلفة الأصناف.

ب- السقف:

لقد تم توحيد ارتفاع السقف في المخزنين وهما على ارتفاع مناسب، حيث لم يعيق في الاستخدام العمودي للقاعتين وهذا ما يلاحظ من خلال المساحات الفارغة التي تعلو معدات التخزين في كليهما.

ج- الجدران:

تم طلاء جدران المخزنين باللون الرمادي وهو باهت وقديم ولا يعكس الرؤية الجيدة.

د- الأرضية:

من خلال الملاحظة الميدانية فلقد تم استخدام أرضيتين مختلفتين ففي مخزن أنيسة محمدي نلاحظ أنها أرضية ذات لون رمادي داكن، وهي أرضية رديئة، وقديمة، أما أرضية المخزن الثاني فتبدو أحدث وهي مشكلة من قطع الرخام المبنية بالإسمنت.

8-2-3- مخزن Reger Gery:

افتتح هذا المخزن سنة 1985 وهذه القاعة تتخذ الشكل المستطيل بها مدخل واحد مزود بباب خشبي من الجهة الداخلية وباب من الحديد من الجهة الخارجية، وكلاهما بدفتين، ومخزن جيري يضم المكتشفات التي تخص الحفريات الممتدة من سنة 1959-1966 والمقامة في المناطق التالية: المقبرة الشرقية، الحمامات، السيرك، حي المعبد وحي الكنائس، عين السلطان، خربة يعقوب، عين الحنش، مزلوق، جميلة، قلعة بني حماد وأخيرا القلعة البيزنطية.

ويضم هذا المخزن مجموعات أكبر من المخزن الثاني والتي تعود إلى:

☒ **فترة ما قبل التاريخ:** حيث نجد المستحثات، والعظام، ومجموعة من الأدوات الحجرية.

☒ **الفترة القديمة:** تعود معظم المواد المخزنة بهذا المخزن إلى هذه الفترة منها على سبيل المثال مجموعة كبيرة جدا من الأدوات الفخارية، والخزفية منها مصابيح، صحون، أطباق، جرار، قدور، أقداح، رضاعات، بالإضافة إلى قطع رخامية، وأدوات من الحديد، والبرونز شبيه بتلك المعروضة في القاعات، كذلك نجد أدوات من الحجر الكلسي مثل معاصر الزيتون وأرحية، قطع نقدية.

☒ **الفترة الإسلامية:** حجم القطع الأثرية التي تعود إلى هذه الفترة أقل بكثير من سابقتها، والتي نجد منها على سبيل المثال أدوات وشقف فخارية، وخزفية، قطع من الرخام الأسود، بلاطات خزفية، قطع جصية، كما نجد العديد من القطع النقدية المخزنة والتي تعود إلى الفترة القديمة والإسلامية.

أ -طريقة التخزين وتجهيزاتها: حيث نجد:

أ-1- الرفوف:

تم حفظ أغلب المواد المخزنة بمخزن جيري بالرفوف ولهذه الطريقة إيجابيات عديدة تم التطرق إليها في طريقة التخزين بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

أ-1-1- المادة: استخدمت الرفوف الحديدية لكنها غير قوية كفاية وهذا ما يلاحظ من خلال تشوه بعضها، وهي مطلية بطبقة مقاومة للصدأ (الصورة رقم 189).

أ-1-2- الشكل: جاءت الرفوف المستخدمة على شكلين:

- **النوع الأول:** فتحت هذه الرفوف من الجزء الأمامي فقط وهي تلتصق بالأرضية حيث لم تترك أي مسافة بين الأرضية والرف الأدنى وهي تتضمن ستة، وأحيانا سبعة طوابق (الصورة رقم 190).

- **النوع الثاني:** وهي رفوف فتحت جهاتها الثلاثة وأغلق الظهر فقط، ذات ارتفاع مناسب جدا عن الأرضية وهو ما يضمن سلامة التحف في حالة تسربات المياه، تتكون من أربعة أو خمسة طوابق تتميز بعمقها القليل وصغر المساحة المخصصة لوضع التحف حتى لا يمكن وضع تحفتين متوسطتي الحجم دون خروج إحداهما على الحافة، وهذا الأمر يتكرر كذلك في النوع الثاني (الصورة رقم 191).

أ-1-3- ترتيب التحف:

- أغلب المواد رتبت على حسب نوع المادة والوظيفة (الصورة رقم 192، 193). وهذا الأمر يتشابه مع ما هو معمول به في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، كما أن الترتيب يحترم كذلك الفترة التي تعود لها هذه القطع حيث نجد في أول القاعة الرف الأول الذي يستند على الحائط والمخصص لفترة ما قبل التاريخ يقابله مباشرة رفين يلتقيان عند الظهر مخصصان للفترة الإسلامية، وما تبقى من الرفوف حيث يتجاوز العدد تسعة رفوف خاصة بالفترة القديمة، وهنا يلاحظ تقسيم القاعة على حسب الفترات، وهي طريقة فعالة جدا في تسهيل الوصول إلى القطع.
- الوضع المباشر على الرفوف بدون استخدام أي فواصل.
- عدم احترام مساحة طوابق الرفوف والتي نجدها غالبا ما تحتوي على أعداد هائلة أكثر من الحجم التي تستوعبه، ما أدى إلى تهديد سلامة التحف والتي لم توضع بالشكل السليم، فهي كثيرا ما تتكئ على بعضها البعض ما يؤدي إلى الاحتكاك بينها، وهي من الأمور التي على الطاقم تجنبها، إضافة إلى وجود جزء معتبر من القطع خارج حافة الرفوف وهو أمر خطير قد يؤدي إلى ضياع التحفة بشكل كامل، خاصة وأنها سريعة التكسر (الصورة رقم 194، 195).
- وضع البطاقات الخاصة بأرقام جرد التحف على الرفوف هي عملية لم تطل كل الرفوف، وغالبا ما تم إلصاق قصاصة ورقية صغيرة على المقتنيات، والتي وضعت بشكل بارز حيث لم يراعى إخفاءها. (الصورة رقم196).
- تطابق القطع أي وضع الواحدة تلو الأخرى كالصحون مثلا دون وضع أي حواجز إضافة إلى عدم ترك مسافات فاصلة بين القطع.
- تكديس وتراكم المقتنيات (الصورة رقم 197).

- طريقة وضع التحف لم تراعي المعايير الأمنية بالشكل الكافي أي عدم مراعاة ثبات القطع أثناء الترتيب (الصورة رقم 198).
- التشوه الذي تعرضت له بعض الرفوف كان سببه تحميل الطوابق أكثر من طاقتها.

أ–2–الخزائن: استخدمت خزانتين فقط في هذا المخزن وهي من مادة الخشب وهي على شكل أدراج صغيرة وقليلة العمق، وفي كثير من الأحيان تم الاستغناء عن بعضها استخدمت هذه الخزائن في تخزين القطع النقدية (الصورة رقم 199)، والتي وضعت بطريقتين:

- إذا كان لها رقم جرد فتوضع في ألبومات ذات جيوب خاصة بوضع القطعة رفقة جذاذة ورقية صغيرة تحمل رقم الجرد (الصورة رقم200)
- إذا كانت لا تملك رقم جرد وهي الهبات المهداة مؤخرا للمتحف، فقد وضعت في أكياس بلاستيكية شفافة رفقة بطاقة تحمل مختلف المعلومات حولها مثل العدد، طريقة الاقتناء، المصدر، الوصف، التاريخ (الصورة رقم201، 202)

كما نلاحظ أن المخزن مجهز بطاولة لمختلف استخدامات الطاقم، وقد تم اقتناء خزانتين معدنيتين حديثتين لكنها لم تستعمل بعد.

أ–3– الصناديق: نجد أن الكثير من القطع تم خزنها في علب والتي إما نجدها من البلاستيك وهي غالبا ما تملك غطاء وكذلك نجد صناديق خشبية وهي تكون أصغر من سابقتها كما استخدمت حتى العلب الكرتونية وهي غالبا ما نجدها مهترئة.

أول ما يلاحظ على ترتيب التحفة هو عدم التنظيم ففي العلب توضع القطعة تلو الأخرى حتى تمتلئ العلبة، ومنها ما وضع في أكياس، ومنها ما وضع بشكل مباشر، وهذه الطريقة طبقت مع القطع الفخارية والخزفية، كما طبقت مع القطع العظمية على حد سواء ونجد هذه العلب موضوعة في الرفوف(الصورتين رقم 203، 204).

أ–4– الوضع المباشر على الأرض: استخدمت هذه الطريقة في المقتنيات التي تتميز بالحجم الكبير والوزن الثقيل، والتي لا تستوعبها الخزانات ولا الرفوف والمتمثلة في القطع الحجرية، والرخامية، والجرار الكبيرة، والتي وضعت بشكل مباشر على الأرض دون استخدام أي حاجز وهذه الطريقة في كثير من الأحيان تعيق حركة المرور (الصورة رقم205)

أما عن الوسائل الخاصة بنقل التحف فوجدت عربة واحدة كبيرة الحجم مخصصة لكل أنواع المقتنيات في الرواق الفاصل بين المخزنين.

8-2-4- مخزن أنيسة محمدي:

مخزن أنيسة هو أحدث من مخزن روجي جيري، حيث افتتح سنة 2006 مدخل هذا المخزن يتخذ نفس شكل مدخل المخزن الأول، وهي قاعة على شكل مستطيل، تتضمن المكتشفات المستخرجة من الحفريات الممتدة من سنة 1977 إلى 1984، والتي تتمثل في مجموعات كبيرة من القطع الفخارية والخزفية كما نجد كذلك قطع عظمية وزجاجية ومعدنية وحتى حجرية، بالإضافة إلى مكعبات اللوحات الفسيفسائية والسمة الأساسية لهذا المخزن هو احتوائه على الشقف والقطع المختلفة للمواد، حيث لا نصادف وجود أشكال كاملة للقطع، والتي نصادفها في المخزن السابق (الصورتين رقم 206، 207).

أ-طريقة التخزين وتجهيزاتها: حيث نجد:

أ-1-الرفوف:استخدمت أساسا لوضع الصناديق والعلب فكل ما تتضمنه القاعة من مجموعات تم وضعه في صناديق خشبية أو علب بلاستيكية ذات غطاء، وهذه الأخيرة هي الأحدث وبنفس القياس 0.20م عرض، و0.45م طول (الصورة رقم 208، 209).

✓ وطريقة التخزين تتمثل في إما وضع القطع الأثرية في أكياس بلاستيكية (الصورة رقم211،210). تحمل أرقام جرد القطع الموضوعة داخلها، أو يتم الوضع مباشرة في الصندوق بالنسبة للمواد غير العضوية (الصورة رقم 212).كما نجد أن الصناديق تحتوي كذلك في جهتها الأمامية على بطاقات، إما كتبت باليد أو عن طريق الحاسوب التي كانت أكبر حجما بحيث نجد فيها رقم الصندوق، نوع المادة الموجودة بها، أرقام الجرد القطع، وفي بعض الأحيان تتضمن كذلك سنة الحفرية (الصورة رقم 213).

✓ وهذه الرفوف هي من مادة الحديد وهي ذات أربع أو خمس طوابق، تتميز بعمقها القليل وبارتفاعها عن الأرضية، هذا الفراغ الذي استغل في كثير من الأحيان في وضع الحاويات كذلك، وتتميز هذه الرفوف أيضا بأنها مفتوحة من جوانبها الأربعة ولا وجود لمسافة فاصلة بينها وبين الجدران.

✓ ما يميز طريقة التخزين هو احتواء الحاويات بشكل شامل على نوع معين من اللقى مثلا الفخار لوحده، والعظام لوحدها، والزجاج لوحده وهكذا.

✓ احترام متانة الرفوف مقارنة مع ثقل المجموعات حيث صنفت هذه الأخيرة من الأخف والتي نجدها في الأقسام العلوية إلى الأثقل.

✓ الأخذ بعين الاعتبار حساسية المواد وعدم مقاومتها، حيث روعي استخدام الأكياس في تخزين القطع الزجاجية والعظمية، حيث نلاحظ أن الكيس الواحد يحمل تحفة واحدة مرفقة برقم جردها (الصورة رقم 214، 215).

✓ وضع بعض القطع الفخارية الكبيرة في صناديق أصغر من حجمها، ما يعرضها لخطر السقوط والضياع(الصورة رقم 216).

✓ تحميل الصناديق أكثر من طاقتها وهذا ما يشكل خطر على القطع من جهة، ويعيق عملية الوصول السهل إليها من جهة ثانية.

✓ إهمال العديد من الصناديق والتي كان من الأفضل لو تم استبعادها من القاعة، خاصة وأنها خشبية وتشكل خطر كبير أثناء اندلاع الحرائق، وهو نفس الأمر بالنسبة للخزانة الوحيدة الموجودة بهذا المخزن (الصورة رقم217).

✓ كما نجد كذلك أن المخزن تضمن أربعة طاولات كبيرة سخرت لأعمال الفحص والدراسة والجرد التي تخضع لها القطع الأثرية.

8-2-5-الأجهزة المستخدمة على مستوى المخزنين: حيث نجد:

أجهزة ضبط المناخ: تم استخدام التكييف المركزي في المتحف.

أجهزة إطفاء الحرائق: وضعت قارورة واحدة في الممر الفاصل بين المخزنين أما داخل القاعتين فلا توجد هذه الوسائل.

أجهزة الإضاءة: استخدام المصابيح المستقيمة في السقف إضافة إلى وجود أربعة نوافذ بمخزن روجي جيري ، وهو الأمر الذي لم يتوفر في مخزن أنيسة محمدي حيث اقتصرت الإنارة على الإنارة الاصطناعية المستخدمة في السقف وهذا المخزن هو مظلم نوعا ما مقارنة بمخزن جيري هذا الأخير الذي نجد به إنارة مناسبة (الصورة رقم 218).

أجهزة المراقبة: لا يحتوي مخزن أنيسة محمدي على هذه الأجهزة على عكس مخزن روجي جيري الذي نجده يحتوي على كاميرتين إحداهما موجهة للرفوف والثانية للمدخل (الصورة رقم 219، 220).

وما يميز جناح التخزين بالمتحف:

❖ الحجم الكبير للمجموعات فرض على الطاقم الاستخدام المكثف للمساحة، وهذا الأمر انعكس سلبا على تسيير هذه المجموعات.

كما أن الاستغلال المكثف كان له أثر كبير على تنظيم المخزنين والذي لم يكن بالصورة المناسبة حيث يحتاج المخزنين إلى إعادة التنظيم بما يضمن أكبر قدر من السلامة والأمن للتحف الأمر

الذي يفرض إعادة النظر في طريقة ترتيبها، حيث يعرف المخزنين صعوبات في الوصول إلى القطع المراد فحصها.

❖ أغلب تجهيزات المخزنين تحتاج إلى أعمال صيانة مثل الخزانات والرفوف وغيرها، أو إعادة تجديدها بما يضمن سلامة التحف بشكل أكبر في حالة إذا توفر للمتحف السيولة الكافية.

❖ وجوب الاستغناء عن كل الأغراض التي لا يتم استخدامها خاصة الأغراض الخشبية، والتي تهدد المخزن في حالة الحرائق كما أن هذه العملية تساعد في زيادة المساحة في المخزنين.

❖ انعدام النظافة وتراكم الأتربة سواء في الأرضية أو على التحف في كلا المخزنين، وهو أمر له سلبيات كثيرة وتؤثر بشكل مباشر على سلامة التحف، فهذه البيئة توفر الظروف المناسبة لظهور واستقرار الحيوانات خاصة في حالة وجود الرطوبة المرتفعة فسيتفاقم الوضع ويزيد سوءا.

❖ انعدام وجود سجلات خاصة بالمخزنين والاكتفاء ببطاقات الجرد.

8-3- السلبيات التي يعاني منها جناح التخزين في المتحفين:

✓ موقع المخازن يظهر انه لم تتم دراسة موقعهما مسبقا قبل الاستعمال ما تسبب في ظهور عدة مشاكل تختلف على حسب كل متحف نتيجة الموقع غير الملائم والمساحة الضيقة.

✓ قلة الموارد المالية للمتحفين أثر بصفة مباشرة على طبيعة تجهيز المخازن.

✓ يتميز كلا المتحفين بضيق المساحة في المخازن، والتي تظهر كذلك انعدام الدراسات المسبقة لمبنى المخازن، والتي تراعي في أساسها إثراء المجموعات بشكل متواصل، وهذا ما يفرض وجود مساحات احتياطية تراعي حجم الزيادة السنوية لمختلف الأصناف، وتحديد المساحات المطلوبة لحفظ المقتنيات المتحفية هو أمر يجب الأخذ به في مرحلة تصميم المخازن المتحفية، والتي يراعي فيها الأصناف المختلفة التي ستودع بها، وكذا تحديد معايير الحفظ لكل صنف على حدا، وكذا تقدير حجم الإضافات المستمرة للمجموعات.

✓ أهم المشاكل التي تتعرض لها المخازن بشكل عام هو عدم خضوع هذا القسم من المتحف للعرض أمام الزائرين مما يجعل الاهتمام به أقل من قاعات العرض.

✓ كثافة المجموعات المختلفة الأصناف وهذا نلاحظه بشكل أكبر في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية حيث يشتمل على مجموعات معتبرة من المواد العضوية وغير العضوية، وهذا الأمر يختلف عن متحف سطيف الذي نجد مجموعاته تنتمي إلى المواد غير العضوية في الغالب مما يجعلها أقل تأثرا بعوامل التلف.

✓ كثافة المجموعات في كلا المخزنين تنعكس بشكل سلبي على نوعية التجهيزات المستخدمة في المخزنين، وكذا نوعية الخدمات المقدمة به من طرف الطاقم خاصة ما تعلق بالتسيير الجيد لهذه المجموعات.

✓ ظروف التخزين غير الملائمة لها تأثير مباشر على حجم الأخطار التي تواجهها التحفة.

✓ الاستخدام المكثف للمساحة يؤثر على المبدأ الأساسي للمخزن المتحفي، والمتمثل في جعل التحف سهلة المنال.

✓ انعدام أجهزة الرقابة المناخية أو توفرها بشكل غير كاف.

✓ انعدام التهوية الجيدة في المخزنين.

✓ انعدام أجهزة الرقابة الداخلية داخل مخزن الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهو ما يتكرر مع مخزن أنيسة محمدي فقط في متحف سطيف حيث نلاحظ وجود كاميرتين في مخزن جيري روجي.

✓ الوسائل والمعدات التي جهزت بها المخازن غير مستقرة كيميائيا، ما يجعل التحفة معرضة لخطر التلف بشكل أكبر، وأغلبها يحتاج إلى صيانة خاصة في متحف سطيف.

✓ حاجة الكثير من القطع في المخازن إلى أعمال صيانة، وقد يتعدى الأمر في كثير من الأحيان إلى تدخلات ترميمية من أجل ضمان استمرار حياة التحفة وتوصيلها للأجيال القادمة بالشكل المناسب.

✓ مشكلة انعدام النظافة والتنظيم وتكديس المجموعات ووضعها بشكل غير ملائم وهي مشكلة تخص متحف سطيف بشكل أكبر.

وعليه فرغم اختلاف المتحفين من ناحية التخزين، إلا أن كليهما يشتمل على نقائص تخل ببيئة حفظ المجموعات، الأمر الذي يتطلب تدخلات استعجالية.

8-4- الظروف المطلوبة لتخزين المقتنيات المتحفية: لضمان نجاح عملية التخزين المتحفي يجب مراعاة مايأتي:

✓ الحد من التأثيرات والتقلبات البيئية وذلك بجعل مبنى المخزن داخليا أي بعيدا عن الجدران الخارجية للمتحف.

✓ عدم استخدام المخزن إلا إذا توفرت كل الشروط المناسبة للسيطرة على البيئة المحيطة وتوفير الاستقرار التام للمواد المخزنة.

- ✓ استخدام الإنارة في أوقات العمل فقط ويتم إطفاءها في الأوقات الأخرى، وبالتالي الاعتماد على الإنارة الاصطناعية والتي يسهل التحكم فيها، وإذا كانت هناك نوافذ فيجب الحرص على تزويدها بستائر.[1]
- ✓ الحرص على تثبيت معدلات الحرارة والرطوبة النسبية، حيث تكون درجة الحرارة بين 15-25 درجة مئوية، ونسبة الرطوبة 50-60 وذلك حسب مقاييس الحفظ المعروفة، ومن أجل ذلك يجب تسخير كل الوسائل والأجهزة.
- ✓ ضمان التهوية المناسبة والتي لها أثر كبير على حفظ المجموعات، خاصة إذا علمنا أن السمة الأساسية للمخازن المتحفية هي ضيق المساحة، لهذا يجب استغلال هذه المساحة استغلالا مثاليا يراعى توفير التهوية المناسبة، وبالتالي درء الخطر أو التلف البيولوجي.
- ✓ توفر نظام داخلي للمخازن حيث لا يسمح لكافة العاملين بالمتحف بالدخول بل يقتصر الأمر على الموظفين المختصين بالحفظ والترميم والصيانة، وهذا الأمر له مزايا كثيرة في تنظيم العمل داخل المخزن المتحفي وتسييره بالشكل المناسب، وبالتالي تفادي عبث غير المختصين، وحتى عمليات السرقة، التي غالبا ما تحدث نظرا لكثافة المجموعات وانعدام المراقبة الشديدة بهذا القسم من المتحف.
- ✓ اتخاذ كافة الإجراءات لمكافحة خطر الحرائق من فحوص دورية للتجهيزات الكهربائية كافة داخل المخزن، وفي محيطه ودراسة مدى إمكانية تحملها حسب الاستخدامات المتكررة، كذلك توفير العدد المناسب من المطافئ المختلفة، والتي تراعي اختلاف مواد المقتنيات المتحفية،

والإجراء الأخير فيتمثل في الاستغناء عن المواد والمعدات غير المستخدمة في المخازن، والقابلة للاشتعال السريع وكذا إتباع قواعد السلامة العامة.

- ✓ توفير الأنظمة التقنية من أجل درء الأخطار البشرية كأجهزة الإنذار والكاميرات والحرص على المراقبة المستمرة واتخاذ كل الإجراءات الوقائية.[2]
- ✓ الأخذ بعين الاعتبار المدة الطويلة التي تبقى فيها المجموعات مودعة في المخازن وعلى أساس ذلك فمن الضروري تجهيز المخزن بمواد ومعدات ثابتة وغير قابلة للتفاعل مع المجموعات المتنوعة.

---

[1] – آن سيبرت، "اتجاهات جديدة في الصيانة الوقائية ما الذي يمكن القيام به حول المناخ والطوارئ والآفات"، **صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية**، أعمال المؤتمر الثالث لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 18-19 نوفمبر 1995، منشورات الفرقان، لندن، 1998، ص299.

[2] -برخينيا باخة ديل بوثو، مرجع سابق، ص 124-125.

ومن بين هذه التجهيزات نجد الرفوف، الخزانات، العلب، الأقمشة، الورق وغيرها من الوسائل، فمن المهم جدا وضع المقتنيات على مسافات كافية بحيث يسهل استخدامها وإدخالها، عدم استخدام طريقة التطابق على الرفوف خاصة حتى لا يصعب إخراجها وإعادتها بأمان إلى أماكنها.

ويمكن استخدام الخامات المختلفة التي صنعت بها هذه التجهيزات على حسب ملائمتها لأصناف المجموعات الموجودة، شريطة أن تكون خامات مستقرة كيميائيا، والابتعاد التام عن الخامات غير المستقرة، والتي قد تتفاعل مع المواد التي تلامسها فتتلفها، ومنها الخشب، والورق الحمضي، والشرائط اللاصقة المستخدمة في التغليف، ومعظم أنواع البلاستيك ، وغيرها من المواد الضارة.

وفي حالة تعذر توفير المواد المستقرة كيميائيا وبالتالي اللجوء إلى استخدام المواد غير المستقرة فيراعى في ذلك وضع مادة عازلة وخالية من الأحماض بين الرفوف والمواد الأثرية الخاضعة للتخزين.

- ✓ الحرص على توفير بطاقات وسجلات تتضمن كل التحف التي بالمخزن، وذلك بمجرد إدخال القطعة للمخزن فتسجل تسجيلا دقيقا يحدد القاعة، الخزانة، أو الرف.

كما يجب الحرص على وضع بطاقات فوق وحدات التخزين والتي تسجل فيها القطع التي توضع في هذه الوحدات، وهذه طريقة فعالة جدا ومن شأنها اقتصار الوقت والجهد على هيئة المخزن أثناء البحث عن القطع المنفردة بين المجموعات الكبيرة، وكذا تأمين سلامة التحف.[1]

8-5- التوصيات:

- ❖ تخصيص مخازن متحف الآثار القديمة والفنون السلامية ومتحف سطيف بكفاءات عالية وذات خبرة كبيرة، مع الأخذ بعين الاعتبار عدد هذه الكفاءات بالنظر إلى كثافة المجموعات وتوفير كل المستلزمات الذي يحتاجها الطاقم لأغراض الجرد والدراسة والفحص وغيرها.
- ❖ توفير كل الإجراءات حتى تصبح التحفة بيد طالبها بكل سهولة.
- ❖ تسخير كل الجهود من أجل ضبط الحرارة والرطوبة الداخلية للمخازن، وكذا توفير التهوية الملائمة خاصة في مخزن متحف الآثار القديمة والفنون السلامية.
- ❖ توفير أجهزة المراقبة المستمرة وأجهزة مكافحة الحرائق حسب كل صنف من المجموعات.
- ❖ الصيانة الدورية والمراقبة المستمرة للمجموعات والقيام بعمليات ترميم إن تطلبت ذلك.

[1]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص165.

❖ صيانة تجهيزات المخازن أو استحداثها إذا كان بالإمكان والحرص على توفير خامات مستقرة كيميائيا كما تراعي نوع وحجم المقتنيات.

❖ الحرص التام على نظافة وتنظيم وترتيب القطع المخزنة حسب المقاييس المتعارف عليها في حفظ المجموعات في مخازن متحف الآثار القديمة والفنون السلامية ومتحف سطيف وجعل المبدأ الأساسي هو تسهيل الوصول إلى التحفة.

❖ الحرص على توفير واتخاذ كل الإجراءات العلاجية والوقائية في سبيل منح المجموعات أطول وقت ممكن.

والأهم من هذا كله هو إعادة هيكلة مخازن متحف الآثار القديمة والفنون السلامية ومتحف سطيف على أساس ثلاثة إشكاليات، والتي من شانها الوصول إلى تخزين المجموعات وفق أسس وضوابط علمية، كافية للتأكد من حفظ وسلامة هذه المجموعات أثناء تواجدها في المخزن، وتمهيدا لعرضها في المستقبل:

- نوعية المجموعات وأصنافها التي ستودع في المخزن وما هو حجم الزيادات المتوقعة في كل صنف منها؟
- كيف يؤثر أسلوب التخزين عليها ؟ وكيف تؤمن بيئة حفظ ملائمة لكافة الأصناف؟
- ما هي الطرق للاستفادة المثالية من مساحات التخزين.

9- المختبر المتحفي:

من المعلوم أن المتحف يضم العديد من المجموعات المختلفة الأصناف والتي لا يستطيع المتحف القيام بدوره على أكمل وجه إذا ما تعرضت مجموعاته إلى أي خطر جراء العوامل البيئية (الحرارة، الرطوبة، الإضاءة، وتلوث الهواء) والبشرية (الرفع، الحمل، النقل، السرقة، وأعمال التخريب).وحتى العوامل البيولوجية (الحشرات – الحيوانات)،

كما تساهم ظاهرة التقادم الزمني للآثار بنصيبها في فقدان القطعة قوتها، وثباتها، وهذا ما يؤدي في نهاية المطاف إلى تلف المقتنيات المتحفية وضياعها، في غياب سياسات الحفاظ والصيانة، وبهذا الخصوص يقدم مختبر المتحف خدمات جليلة للمتحف في إطار متابعة ومعالجة المواد الأثرية، ويمثل المختبر الجانب التقني من العمل المتحفي بغية إطالة عمر مقتنياته لأطول فترة ممكنة وزيادة مقاومتها للظروف المحيطة بها.

9-1- ورشة الترميم في المتحفين:

تعد عملية الترميم من بين العمليات التي يجب على أي متحف مهما كان حجمه أن يمارسها، لما لها من أهمية في حفظ المجموعات المتحفية خوفا من اندثارها.

9-1-1- الموقع:

بالنسبة لمختبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية فإنه يقع في الطابق الأرضي لجناح الفنون الإسلامية، على يسار المدخل وبهذا الشكل يكون المختبر مقابل مباشرة المخزن، وقريب جدا من المدخل الرئيسي للمتحف وهذا الأمر على قدر كبير من الأهمية والفائدة.

وهو الأمر الذي لا نصادفه في متحف سطيف حيث نجد مختبره في الطابق تحت أرضي يقابل مباشرة الكافيتيريا، وبهذا يكون بعيد عن المدخل الرئيسي وحتى قاعات العرض، مما يزيد في حجم الخطر على المقتنيات أثناء نقلها في حالة إذا لم تتخذ جميع الاحتياطات لسلامتها.

يتميز كلا من المختبرين بضيق المساحة والتي تعتبر من أهم شروط المخابر المتحفية بحيث يكون حجم المختبر مراعيا لحجم المتحف ومقتنياته، وهو الأمر الذي لا يتوفر في كلا المتحفين.

9-1-2- الموظفين:

الميزة الثانية لهذين المختبرين هي افتقارهما لليد العاملة المؤهلة والخبيرة، هو أمر يخص متحف سطيف بشكل أكبر حيث نصادف في المختبر موظف واحد فقط، أما متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية فنجد أربعة موظفين تخصص صيانة وترميم.

9-1-3- التجهيزات:

لا مجال للمقارنة بين تجهيزات متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف من ناحية التجهيزات، حيث نجد أن متحف سطيف يضم المختبر بشكل صوري فقط، وهذا مرده للعمليات البسيطة جدا والتي نادرا ما تحدث مثل عملية التقوية، وهذا راجع لعدة لأسباب أولا انعدام التجهيزات والمعدات وثانيا عدم وجود الكفاءات المهنية (الصور رقم 221، 222، 223، 224).

أما مختبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية فيعتبر منطقة حيوية ونشيطة مقارنة بسابقه، فهو يقوم بأبسط وظائف المختبر المتحفي "التنظيف" وصولا إلى أعقدها والمتمثلة في عملية الترميم.

خلاصة الفصل:

تشكل العمارة المتحفية ذات الأسس العلمية دعامة قوية لنجاح أنشطة المتحف المختلفة، الأمر الذي غاب تقريبا في كلا المتحفين، خاصة متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، ما شكل تأثيرات سلبية، على نوعية العروض المقدمة، ليمتد الأمر كذلك إلى التأثير على سلامة المجموعات، خاصة مع محدودية الإمكانيات المادية التي انعكست هي الأخرى على نوعية التجهيزات وحجمها، ما تعلق خاصة بتجهيزات أمن وسلامة المجموعات المودعة في المخازن.

والشرط الأساسي الذي يجب اعتماده في نظرنا في مخازن متحف الآثار القديمة والفنون السلامية ومتحف سطيف هو تفادي مبدأ الانتقاء ومعاملة كل التحف بنفس الطريقة وإعطاءها العناية اللازمة، وتذكر الطاقم بشكل مستمر أنها في يوم من الأيام ستكون أي قطعة في قاعات العرض أمام الجمهور لهذا يجب تقديمها في أحسن صورة.

تبين لنا بعد الدراسة التحليلية والميدانية للمتحفين، أن تحقيق نتائج ملموسة وضمان تطور المتحفين، ينطلق من اعادة هيكلة المتحفين، وفق إشكاليتين:

- ما مردود العرض المتحفي المقدم في كليهما على الزائرين؟
- إلى أي مدى يساهم قسم التخزين في حفظ وسلامة المجموعات؟

الباب الثالث:

دور المتحفين في حفظ المقتنيات الأثرية وتقييمه.

الفصل الأول:

- طبيعة المجموعات المتحفية، وعوامل ومظاهر التلف بوسط الحفظ في متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية وسطيف وطرق المعالجة.

الفصل الثاني:

الدراسة التقييمية لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية وسطيف من خلال مقارنتهما بمتحف العملة بتونس.

الفصل الأول:

طبيعة المجموعات المتحفية وعوامل ومظاهر التلف بوسط الحفظ في متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية وسطيف وطرق المعالجة.

- مفهوم المخاطر وإدارتها
- أنواع وطبيعة المجموعات المتحفية.
- خصوصياتها.
- حفظها.
- دعائم نجاح الأنشطة والبرامج المتحفية.
- المتحف الحماية والضرر.

تمهيد:

من أكبر التحديات التي تواجه كل من متحف الاثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف، التنوع الكبير في مقتنياتهما، من حيث مادتها ودرجة مقاومتها، وكذا وسط الحفظ الذي تتطلبه كل مجموعة منها، خاصة في ضل غياب الاجهزة والوسائل التي من شأنها ضبط ذلك الوسط.

وللحفاظ على الإرث الحضاري الذي يملكه المتحفين، لابد أن يبذلا قصارا جهدهما، ويتخذا ما أمكن من الإجراءات، على مختلف المستويات، للوصول في نهاية المطاف إلى تحقيق أمن وسلامة هذه المقتنيات، وإيصالها للأجيال اللاحقة بالشكل اللائق.

1- مفهوم المخاطر وادارتها:

تعرف المخاطر بأنها احتمال تحقق الحدث ونتائجه في فترة محدودة من الزمن، وفي منطقة معينة لظاهرة ضارة بالنسبة للإنسان وممتلكاته وبهذا فهي تختلف عن الكوارث التي تعرف بأنها الأحداث الضارة والمفاجئة أي غير المحتملة.[1]

ويجب على كل المؤسسات أن تعرف وتحدد المخاطر بأسلوب منهجي سليم، لضمان تحديد دقيق لجميع الأنشطة الهامة لها، وليس هذا فقط فهذه العملية ستمكن المؤسسة من إدراك الأخطار الناجمة عن تلك الأنشطة، وحتى تحديد التغيرات المصاحبة لها، وتصنيفها حسب أهميتها، وبالتالي التمكن من إنتقاء الأنشطة ذات الاهمية الكبيرة، والتي في نفس الوقت لا تشكل مخاطر، والتخلي من جهة أخرى عن تلك التي من شأنها إحداث أضرار تفوق منافع وفائدة الانشطة بحد ذاتها.[2]

وتتمثل إدارة المخاطر في جملة الإجراءات التي تتخذها المؤسسة لمواجهة الأخطار المصاحبة لأنشطتها، وذلك بغية تحقيق استدامتها، ويصب اهتمام إدارة المخاطر على التعرف من جهة على هذه الأخطار، ومن جهة أخرى على سبل معالجتها بأفضل الطرق المتاحة.[3]

---

[1]- محمد صبري محسوب، محمد ابراهيم، **أرباب الأخطار والكوارث الطبيعية الحدث والمواجهة معالجة جغرافية**، ط1، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي، القاهرة ، 1998، ص36.

ينظر كذلك: جرايمي جاردنر، **التخطيط والاستعداد للكوارث بعض المفاهيم الأساسية**، ت سعاد الطويل، المتحف الدولي 162، المتاحف البحرية، مجلة فصلية تصدر عن اليونسكو، باريس، 1996، ص40-41.

[2]-زيد منير، **الأمن والسلامة في المنشآت السياحية والفندقية**، ط 1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، 2012 ص15.

[3]- نفسه، ص16.

وبالتالي فأهمية هذه الإدارة تكمن في فهم الجوانب الإيجابية، والسلبية، لكل العوامل التي من المحتمل أن تؤثر على المؤسسة، وهذا ما سيزيد من فرص نجاح الأنشطة، خاصة طويلة المدى، مع تقليص مخاطرها إلى أبعد الحدود.

وإذا أسقطنا هذه المعطيات على المؤسسة المتحفية، نجد أن جل نشاطاتها لها انعكاسات سلبية، وايجابية في نفس الوقت على مجموعاتها، وتتطلب إدارة المخاطر أساسين اثنين هما المتابعة، والاستمرارية، بحيث لا تكون هذه الإدارة تزامنية، أو مناسباتية فقط، بل يجب أن تتعامل بفعالية مع كل الظروف في الحاضر، والمستقبل على وجه الخصوص.

وتمر إدارة المخاطر بمرحلتين:

✓ **تقدير المخاطر:**

يمكن تقدير المخاطر كميا أو نوعيا، ولا يتم هذا إلا بإتباع الخطوات التالية:

- تحديد ومعرفة المخاطر التي تواجه المؤسسة المتحفية.
- التوعية بهذه المخاطر داخل المؤسسة المتحفية.
- مراقبة تطبيق إجراءات، وأنشطة إدارة المخاطر بفعالية.
- الإعلام بشكل واضح بسياسة إدارة المخاطر.
- الحرص على إدراك كل أقسام المؤسسة للأخطار التي تندرج ضمن مسؤولياتهم، وتأثيراتها على الأقسام الأخرى قسم الحفظ والصيانة، التنشيط، الإدارة، الأمن.
- التبليغ المنظم والسريع إلى الإدارات المسؤولة عن أي أخطار جديدة، أو فشل السياسة أو الإجراءات المتبعة[1].
- إدراك مدى فاعلية السياسة المتبعة أو قصورها، ومدى التقدم اتجاه الأهداف، والتعرف على التطورات التي تتطلب التدخل.
- اتخاذ كل الإجراءات للتعريف بالأخطار، وكيفية التعامل معها، داخل المؤسسة المتحفية وخارجها، خاصة في حالة المعارض المتنقلة، بواسطة نظم إدارة المخاطر، وجعل الوعي بالمخاطر جزء أساسي في ثقافة المؤسسة المتحفية.

[1]- زيد منير ، مرجع سابق، ص19، 21.

✓ **معالجة المخاطر:**

تعتبر معالجة المخاطر عملية اختيار وتطبيق إجراءات معينة، وذلك من أجل التغيير في المخاطر، وتتضمن المعالجة كأحد أهم عناصرها التخفيف، أو التحكم في المخاطر وتمتد أكثر إلى تجنبها بشكل تام.

فعملية إدارة المخاطر التي تتعرض لها المجموعات تستند إلى عملية تنطوي على اتخاذ القرارات العقلانية، ووضع خطط تقييم الخطر الذي تتعرض له المجموعات" الأخطار المناخية، التلوث، الضوء"، والاخطار البشرية والقضاء عليها بطرق ناجعة ومستعجلة، والتمكن من وضع برامج وخطط تخدم عملية حفظ وصيانة المجموعات.[1]

وتتمثل أولى الخطوات في عملية حفظ المجموعات تطوير أسلوب سليم يأخذ بعين الاعتبار شتى عوامل التلف والتدهور، ومستوى المخاطر المحتملة، وينطوي ذلك على دراسة الخطر المحتمل، وقياسه كما ونوعا، من أجل أخذ كل الإجراءات والتدابير لمواجهة العوامل التي تنطوي على اكبر الاحتمالات في إلحاق الضرر بالمجموعات المتحفية المتباينة.

2- أنواع وطبيعة المجموعات المتحفية:

يشتمل المتحف مهما كان نوعه، أو حجمه على مجموعات مختلفة، سواء كانت معروضة في قاعات العرض، أو مودعة في مخزنه، من حيث طبيعتها ومصدرها، وهذا ما فرض تقسيمها إلى مجموعتين متباينتين هما:

2-1- المواد العضوية:

إن المواد العضوية على اختلافها يكون لها مصدرين فإما تكون ذات أصل نباتي، وإما ذات أصل حيواني، وتركيبتها تكون مبنية على وجود الكربون، وتكون الخلية هي أساس هذه المواد.

وتعتبر المواد العضوية من أضعف المواد مقارنة بنظيرتها غير العضوية، وهذا مرده للتركيبة الكيميائية لهذه المواد، حيث تفقد توازنها بسبب متغيرات بسيطة، وهذا ما يجعل عملية تدهورها عملية لا مفر منها، فهي مواد لا يمكن اعتبارها مستقرة على المدى الطويل.

وتتعرض هذه المواد لتغيرات مختلفة فمنها الفيزيائية، ومنها الكيميائية، وحتى البيولوجية، ولا تعتمد هذه التغيرات على مقاومة المادة بحد ذاتها بل تعتمد كذلك على طبيعة البيئة التي توجد فيها التحفة،[2] ومن أهم المواد العضوية التي نجدها في المتاحف نجد:

---

[1]- Bainca FOSSA, **conservation – restauration des collections de musées**, Roma, 2001, p02.

[2] - ماري برديكو، مرجع سابق، ص314، 333.

2-1-1- المواد الجلدية:

تعني كلمة الجلد الطبقة الخارجية التي تغطي الكائن الحي، وغالبا ما تكون مكسوة بالصوف، أو بالوبر،أو بالشعر،أو بالريش، وقد استخدمت الشعوب منذ القدم جلود الحيوانات لأغراض متعددة، وهذا ما يظهر بشكل جلي في المقتنيات المتحفية المتمايزة.

وتعتمد هذه المواد على الألياف البروتينية والتي تسمى الكولاجن وهو المركب الكيميائي الناتج عن توفر أربعة أحماض أمينية، وتكون ألياف الأنسجة بصورة مباشرة، دون اللجوء إلى تكوين بنية خلوية في البداية مثل ما يحدث مع المواد ذات الأصل النباتي" الألياف السيليلوزية".

وبالنسبة لبنية المواد الجلدية فهي تتكون من طبقتين رئيسيتين هما الطبقة الداخلية أو البشرة، والأدمة وهي طبقة الجلد تحت البشرة، وهي غشاء سميك التي تصنع من شبكة ألياف الكولاجن، والتي تستخدم كمصدر طعام الحشرات وأنواع أخرى من البكتيريا، والتي تخلق بقع مختلفة على المادة وتغير في ألوانها. [1]

ويكتسب الكولاجن الرطوبة ويصبح مرنا، ما يؤدي إلى انتفاخ الألياف بعد عملية الامتصاص. وفي حالة ارتفاع درجات الحرارة سيفقد الجلد ليونته الطبيعية، وقد يتبع ذلك حدوث الانكماش والتشقق وحتى الانكسار، وهذا مرده جفاف بنيات الكولاجن، وبالتالي يضعف الجلد ميكانيكيا، خاصة مع تعرضه للإضاءة الشديدة والتي تعمل من جهة أخرى على تغير ألوانه.[2]

2-1-2-الخشب:

يشكل الخشب مادة أساسية في المقتنيات المتحفية، وهو من المواد العضوية الحساسة جدا للتغيرات الخارجية، التي قد تؤدي إلى التأثير بشكل سلبي سواء كان ذلك في لونه وشكله ومقاومته، ويتكون الخشب من مادتين أساسيتين مادة الليغنيا، ومادة السيلولوز، والمادة الأولى هي مادة كتيمة نوعا ما، وتتشكل من نوعية خاصة من الأنابيب التي تتضمن في داخلها مادة السيليلوز، وهي مادة تعطي الخشب مقاومة وصلابة، أما مادة السيليلوز فتعد العنصر النباتي الرئيسي لمادة الخشب.[3]

وفي حالة وجود الخشب في الأوساط الرطبة أكثر من المستوى المناسب فإنه يتمدد وينتفخ، كما تتحلل مادة السيليلوز تلقائيا لدرجة التلاشي، لكن مادة الليغنيا لن تتحلل وسيكون للخشب المظهر الخارجي

---

[1]- كروتين(ج.أم)،روبنسون(و.س)،**أساسيات ترميم الآثار**، ت عبد الناصر بن عبد الرحمن الزهراني، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 2006، ص396-397.

[2]- نفسه، ص402.

[3] - خالد غنيم، مرجع سابق، ص45.

نفسه، لكن بنيته الداخلية متغيرة، ويحدث الانكماش والتصدع للمادة الخشبية في حالة فقدانها الماء من جدران الخلية، مما يترتب عليه انكماش القطعة الخشبية والتواء الألياف والتشقق. [1]

كما تستخدم المادة الخشبية كمصدر لغذاء العديد من الحشرات محدثة ثقوب بارزة على سطوحه، مما يضعف بنيته.[2] ويتأثر الخشب كذلك بالضوء خاصة بالأشعة فوق البنفسجية التي تسبب لمادة الخشب تأكسدا وتغيرا في لونه، كما يفقد لمعانه، وتأثر في خصائصه الميكانيكية والكيميائية، أما الأشعة تحت الحمراء فتحدث جفافا في الألياف بسبب ارتفاع درجة الحرارة.[3]

2-1-3-المنسوجات:

إن الخصائص الأساسية لبنية النسيج هي الليونة والنعومة، تتألف هذه المادة من شبكة من الخيوط والتي إما تكون من ألياف طبيعية ذات أصل عضوي "حيواني – نباتي"أو من ألياف اصطناعية.[4] والألياف النباتية من السيليلوز ولهذا تنبعث رائحة الورق منها عند احتراقها، على عكس الألياف الحيوانية والتي تحتوي على مادة الكيراتين فهي تنكمش عند الاحتراق، وتنبعث منها رائحة تشبه الشعر المحترق، ومن خلال الرائحة يمكن التمييز بين النوعين.[5]

وكان الاهتمام منذ القديم بالمنسوجات وبزخرفتها كعملية الصباغة مثلا، كذلك عملية التطريز، والطراز لفظ أعجمي مأخوذ من كلمة "طرازيدن" ومعناها التطريز.[6] وهي زخرفة القماش بعد نسجه، بواسطة إبرة خياطة باستخدام خيوط من الحرير المختلف الألوان، أو خيوط معدنية من الذهب أو الفضة، وغالبا ما تكون مادة خيوط التطريز أغلى من المادة المصنوع منها الأقمشة.[7]

ومن أكثر المواد التي كان يستخدم فيها الطراز هو النسيج، لاسيما ما كان يعمل منه الثياب، وصارت دور النسيج أو مصانع النسيج تسمى بالطراز، وبدأت الدولة الإسلامية تؤسس هذه الدور منذ أواخر العصر الأموي، ثم تطورت هذه المصانع وزاد تنظيمها في الأوقات اللاحقة، وقد عرفت كل أقاليم الدولة الإسلامية

---

[1] – محمد ماجد خلوصي، **موسوعة التفاصيل المعمارية الأبواب والشبابيك الخشبية، المعدنية، الألمنيوم**، ج1، دار قابس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 2002، ص09.

[2] – كروتين(ج.أم)،روبنسون(و. س)، مرجع سابق، ص372-373.

[3] – نفسه، ص374.

[4] – أي.أر.بيتشر، "صيانة المنسوجات"، **صيانة التراث الحضاري**، ت عامر القسنطيني، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1990، ص58.

[5] – عبد المعز شاهين، **طرق صيانة وترميم الآثار والمقتنيات الفنية**،الهيئة المصرية االعامة للكتاب ،1993، مصر، ص65.

[6] – سعاد ماهر محمد، **الفنون الإسلامية**، منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة، ص110.

[7] – ربيع حامد خليفة، **الفنون الإسلامية في العصر العثماني**، ط1، مكتبة زهراء الشرق القاهرة،2001، ص243.

نوعين من الطراز أو مصانع النسيج هما طراز الخاصة وهي المصانع المتخصصة في نسيج الخلفاء والسلاطين وكبار رجال الدولة، وثانيا طراز العامة وهي المتخصصة لعمل نسيج العامة الشعب.

وكان طراز الكتابة على المنسوجات يتضمن عدة معلومات منها اسم الخليفة وألقابه، عبارات الأدعية واسم المدينة، وغيرها من المعلومات التي ساعدت في عملية تأريخ هذه المنسوجات.[1]

ومن المعلوم أن النسيج مهما تكن طبيعته يفقد متانته خلال تعرضه للضوء الطبيعي والاصطناعي، والمنسوجات من حيث كونها ذات طبيعة عضوية قابلة لامتصاص الرطوبة مما يؤدي إلى انتفاخ الألياف، وعن طريق عملية التبخر تفقدها مرة أخرى، مما يعرض النسيج إلى الكسر والتلف.[2]

والمنسوجات سريعة الإصابة بالفطريات والكائنات الدقيقة، وبعضها تعيش وتتغذى على الألياف النسيجية، وللتلوث الجوي أيضا نصيب في ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر الغبار الذي يعتبر مادة كاشطة، وبتراكمه على السطح سيشوه القطعة، ويتسبب في فسادها ميكانيكيا وكيميائيا في وجود غاز ثاني أكسيد الكبريت الذي ينتج عنه حامض الكبريتيك وهو حامض متلف جدا للنسيج.[3]

2-1-4-الآثار العظمية والعاجية:

يعد العظم والعاج من المواد العضوية باعتبار مصدرهما الحيواني، ويوجدان في أشكال مختلفة وعلى درجات متفاوتة من الصلابة، وهذا ما دفع الإنسان إلى استخدامها منذ الأزمنة الغابرة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر رؤوس الرماح، الأمشاط، العلب، وصناديق حفظ الحلي، وأدوات الزينة، ومقابض السيوف، كما استخدمت في تطعيم بعض التحف المصنوعة من الخشب، ويتميز العاج بليونته في النقش وسهولة الحفر فيه، بخلاف العظم الذي يجد النقاش صعوبة في نقش الزخارف عليه.[4]

يتكون كل من العظم والعاج على نفس المواد وهي فوسفات الكالسيوم،كربونات الكالسيوم، فلوريد الكالسيوم، ومكون الأساسي لأليافها هو الأوسين OSSEIN.[5] وتتعرض كلا المادتين إذا وجدتا في

---

[1]- سامي أحمد عبد الحليم إمام، **المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية المحفوظة في متحف جابر أندرسون القاهرة**، ط1، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1990، ص33.

[2]- عبد المعز شاهين، مرجع سابق، ص65.

[3]- نفسه، ص65.

[4]- السيد عبد العزيز سالم، **تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي**، الناشر مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1995، ص05.

[5]- عبد المعز شاهين، مرجع سابق، ص92.

ظروف مناخية غير مناسبة من حيث درجة الحرارة والرطوبة، وهذه الأخيرة إذا فاقت 65% فستتعرضان إلى الالتواء والاعوجاج، وربما أكثر من ذلك حيث يمكن أن تصلا إلى درجة التفتت.[1]

2-2-المواد غير العضوية:

تمتاز المواد غير العضوية بصلابتها وقوتها، مقارنة مع المواد العضوية، وبأنها معدنية المصدر، وتتألف غالبا من بلورات لها أشكال هندسية بسيطة، والمواد غير العضوية بشكل عام تمتاز بعدم تأثرها بالضوء، ولا تحترق إذا سخنت وهي مقاومة للتلف البيولوجي، ونجد بهذه المواد مواد مسامية وأخرى كتيمة أي غير نفوذة مثل المعدن والزجاج، وبالتالي فهي غير مسامية لكن هذا لا يمنع من تأثرها بالتغيرات الكيميائية كظاهرة التآكل بفعل تأثرها بالرطوبة النسبية.

أما بخصوص المواد المسامية كالحجارة والفخار فهي تتميز بظاهرة الحلول، وبالتالي فهي نفوذة للماء والأملاح الذائبة.[2] ومن أمثلتها نجد:

2-2-1-الآثار الحجرية:

إن الآثار الحجرية يكون مصدرها الصخور والتي نجد من أهم مميزاتها الصلابة، كما تكون خاملة بشكل معتدل، وتتمتع بدرجة متباينة من المسامية، وتصنف من حيث تكوينها الجيولوجي إلى ثلاثة أنواع متباينة من حيث درجة الصلابة، والاستقرارية، والمسامية الصخور النارية، الرسوبية ، المتحولة.[3]

ورغم خواص الصخور المتعددة والمتباينة إلا أنها لا تبقى بمنئ عن عوامل التلف، والتي يمكن أن يكون مردها عوامل داخلية ترتبط بالتركيب المعدني والإجهادات الداخلية، كما يمكن أن تشكل عوامل التلف الخارجية المصدر الحقيقي لتلف الآثار الحجرية حيث نجد:

التغيرات المستمرة في درجات الحرارة في صورتها اليومية والموسمية والسنوية تعمل على تلف الأحجار الأثرية فيزيائيا وكيميائيا، أما بالنسبة لتأثيرات الرطوبة النسبية فهي لا تقل خطورة عن سابقتها، حيث إذا ارتفعت معدلاتها في الوسط المحيط بالآثار الحجرية فتتسرب إلى داخلها وتذيب الأملاح المتبلورة، وتعمل كذلك على إذابة المواد المعدنية القابلة للذوبان في الماء، فتتسبب في تفتتها وانهيار تركيبها الداخلي ومكوناتها، كما تعمل على تهيئة الظروف المناسبة لنمو الفطريات ومعظم الكائنات الحية الدقيقة.[4]

---

[1]- علي حملاوي، "الرطوبة النسبية وأثرها على المقتنيات المتحفية"، **حوليات المتحف الوطني للآثار**، ع6، 1997، الجزائر، ، ص15.

[2] - خالد غنيم، مرجع سابق، ص48.

[3] - كروتين(ج.أم)،روبنسون(و. س)، مرجع سابق، ص154.

[4] - إبراهيم محمد عبد الله، ترميم الآثار الحجرية، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2014، ص94.

2-2-2-الفخار والخزف:

اعتبر الفخار مصدرا أساسيا ومهما في الدراسات الأثرية لمعرفة تعاقب الحضارات، أما الخزف فأعتبر أحد المقاييس التي تعكس مدى التطور الحضاري، والفخار هو كل ما عمل من الطين وشوي بالنار، والطينة في تركيبها تحتوي على شوائب طبيعية نذكر على سبيل المثال لا الحصر دقائق حجر الصوان، الكلس، الكوارتز، مركبات الحديد والنحاس وعلى حسب مقدار هذه المحتويات يتوقف لون الطينة.[1]

وكلمة POTTERY في اللغة الأجنبية تطلق على الفخار وحتى الخزف، أما كلمة سيراميك CERAMIC الإغريقية فتعني الخزف المزجج، والتزجيج يزيد من جمال القطعة مع سهولة تنظيفها، كما له دور في سد المسامات.

واستخدم الفخار على نطاق واسع وفي مختلف الأغراض نذكر على سبيل المثال أواني طهي الطعام والأكل والشرب، واستخدم كذلك في حفظ السوائل والماء، واستعملت الجرار الكبيرة لخزن الحبوب.[2]

ويعتبر الفخار والخزف من أكثر المواد استقرارا، وهي لا تتغير مع الزمن، وهي لذلك تعتبر من الأوابد الأثرية، وهذا إلا إذا تعرضت لصدمات قوية كالكسر، وهذا راجع إلى ضعف تماسكه الداخلي ومقاومته الرديئة للصدمات.[3]

2-2-3-الزجاج:

تتسم الأواني الزجاجية بمزايا لا نجدها في غيرها من المواد المصنوعة من مواد أخرى، فهي لا تصدأ كالأواني المعدنية، ولا تثقل اليد كالأواني الفخارية، ولا تتمدد وتتقلص كالأواني الخشبية، ومن هنا كان ولا يزال أحسن وعاء للحفظ.[4]

والزجاج هو مادة شفافة غير متبلورة سهلة الكسر ينتج عن صهر بعض المركبات الكيميائية غير العضوية.[5] مثل الرمل وأكاسيد قاعدية من الصوديوم، الكالسيوم، البوتاسيوم، المغتريوم، الألمنيوم، والكلس

---

[1] – زهير صاحب، **فن الفخار والنحت الفخاري في العراق" عصور ما قبل التاريخ"**، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، عمان، 2003، ص313.

[2] – ناهض عبد الرزاق القيسي، **الفخار والخزف دراسة تاريخية أثرية**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص100-101.

[3] – نذير الزيات، **فن الخزف**، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2002، ص07.

[4] – طارق مراد، **الرسم والزخرفة على الزجاج**، دار راتب الجامعية، بيروت، ص09.

[5] – عزت زكي حامد قادوس، **مبادئ ترميم الآثار**، الإسكندرية، 2012، ص275.

بالإضافة إلى أكاسيد حمضية كالسيلس sio_2، وهي المادة الأساسية في الزجاج ثم يتم تبريدها لتتحول بعد ذلك إلى الحالة الصلبة.[1]

يعرف الزجاج بأنه مادة غير عضوية يمكن تشكيلها في درجة حرارة معينة بين 1400° م إلى 1500° م، بنيته تكون بنسبة عشوائية وليست بلورية مما يجعله سهل التكسر.[2]

يعتمد تلف مادة الزجاج على تركيبته وتاريخ حرقه، وبيئة دفنه، وإلى المحيط الموجود فيه، كما أن الخدوش والتشققات تعزز وتزيد من التلف، وتعتبر الرطوبة من أهم عوامل التلف التي تؤثر على الآثار الزجاجية، حيث تعرضه لمظاهر تلف مختلفة كالإعتام وفقد البريق، إضافة إلى تكون قشرة ذات سمك متغير ويزداد سمكها كلما كانت التغيرات في الرطوبة مستمرة.

أما بالنسبة للحرارة فهي لا تقل خطورة على المادة الزجاجية والتي تشجع في عملية تأكل الزجاج، كما أن التغير المفاجئ والكبير يؤدي إلى تشققه وانكساره فهو موصل سيء للحرارة، وفي حالة ما إذا كان يحمل زخارف ورسومات والتي يكون لها معامل تمدد وانكماش تختلف عن الزجاج الخالي منها بسبب اختلاف الأكاسيد المعدنية في تركيب الملونات، ولهذا فإن التغيرات المستمرة والكبيرة في درجات الحرارة يؤدي إلى انفصال طبقات الألوان والتعجيل في عملية التلف كما للضوء دور كبير في فقد هذه الألوان.

كما لا ننسى الدور الذي تقوم به الملوثات الجوية خاصة الغازية من تفاعلات فيزيوكيميائية خطيرة على المادة الزجاجية وتزيد من تأكل سطوحها.

كما تؤدي الإفرازات الحامضية للكائنات الحية إلى تلف كيميائي وميكانيكي لهذه المادة، خاصة في وجود الغبار وارتفاع المستمر للرطوبة وبالتالي حدوث تشوه في المادة الزجاجية.[3]

2-2-4-المعادن:

تعد الآثار المعدنية من الشواهد التاريخية الهامة على التطور الصناعي للإنسان على مر العصور التاريخية، وقد شكلت معرفة الإنسان لعمليات استخلاص المعادن وخاماتها واستخدامها ثورة حقيقية، والأكثر من ذلك أدت إلى نهاية العصور الحجرية وبداية عصر المعادن.[4]

---

[1]- محمود حريتاني، "**صناعة الزجاج تقليد مستمر في بلدة أرمنار**"، الحوليات الأثرية العربية السورية، مجلة تبحث في أثار الوطن العربي وتاريخه، المديرية العامة للآثار والمتاحف في الجمهورية العربية السورية، 1990، ص113.

[2] - عزت زكي حامد قادوس، مبادئ ترميم ...، مرجع سابق، ص275.

[3]- نفسه، ص284-289.

[4]- إبراهيم محمد عبد الله، **وسائل حماية المقابر الفرعونية ومخاطر الاكتشاف**، ط1، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2011، ص466.

المعدن هو مادة صلبة منتجاته غير عضوية تكونت بفعل عوامل طبيعية، كما أنه يتميز ببنائه الذري المنظم.[1] وللمعادن عدة خصائص فهي ذات قابلية للتشكيل، ذات بريق معدني، ناقلة للحرارة والكهرباء، وهي معتمة وغير شفافة.

والخاصية الأهم للمعادن هي قابليتها جميعا للصدأ نتيجة تفاعلات كيميائية، ويستثنى من هذه القاعدة الذهب، تتألف المعادن من بلورات تعرف بالحبيبات وتتأثر الخواص الفيزيائية للمعادن نسبيا بحجم الحبيبات وشكلها، المادة التي يتألف منها المعدن سواء كانت معادن خالصة أو سبائك.[2]

أ- النحاس:

النحاس معدن قابل للطرق والسحب، على نقيض الفضة والذهب كما يفوق ما تبقى من الفلزات في هذه الميزة، وهو فلز ذو لون خاص به بين الحمرة والبنية، ويأتي النحاس في المجموعة الانتقالية رقم 11 من الجدول الدوري ورقمه الذري 29، ووزنه الذري 63.546، ويرمز للنحاس كيميائيا ب Cu

وإذا خلط بالرصاص فسيفقد النحاس متانته، وهو يشكل جزءا مهما من التراث المعدني بذكر على سبيل المثال أواني الطعام وأوعية السوائل وأدوات الزينة، العملات.[3]

ويعتبر النحاس فلز غير نشط حيث يتأكسد ببطء شديد في الهواء مكونا أكسيد النحاس الأحمر " أكسيد النحاسوز" وهو موصل جيد للحرارة والكهرباء، إذا كان نقيا فالشوائب تقلل من قدرته على التوصيل، ولا يتفاعل هذا المعدن مع حمض الهيدرو كلوريك المخفف أو المركز ولا مع حمض الكبريتيك المخفف إلا أنه يتفاعل مع هذا الحمض إذا كان مركز بشدة.[4]

ب- الذهب:

يرمز للذهب بالرمز Au وهو ذو لون أصفر، وهو من أثمن وأغلى المعادن منذ العصور السالفة نظرا لكونه لا يتغير مهما تكن ظروف حفظه فهو معدن غير متأكل، ويوجد في الطبيعة على شكل عروق داخل الصخور والطبقات الجبلية، وكذلك على شكل سبائك صغيرة في مجاري الأنهار أو بين الترسبات.[5]

---

[1]- محمود أبو نعيم، **الرسم والتصميم على المعادن والنحاس**، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع عمان ، 2007، ص09.

[2] - كروتين (ج.أم)،روبنسون(و.س)، مرجع سابق، ص235.

[3] - محمود أبو نعيم، مرجع سابق، ص58-60.

[4] - إبراهيم محمد عبد الله، **دراسات علمية في علاج وصيانة الآثار المعدنية**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2012، ص11.

[5] - أولكر أرغين صوى، **تطور فن المعادن الإسلامي**، ط1، ت الصفصافي أحمد القطوري، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص65-66.

ولقد عرف الذهب وبرزت قيمته منذ العصور الغابرة كمعدن يسهل تشكيله والحصول عليه في صورته النقية، كما أن جماله ورونقه ومقاومته للتأكل قد جعلته من المعادن المميزة في الفنون والحرف المتباينة، فقد استخدم الذهب كعملة أساسية في التعاملات المالية وفي صناعة الحلي وبعض الأواني ، وكان على مر تلك العصور محل اعتزاز الأمم، كما هو اليوم بسبب خواصه الفريدة من نوعها.[1]

ج- البرونز:

تتألف سبيكة البرونز من معدني النحاس والقصدير بنسب مختلفة، وقد تصل نسبة القصدير فيها إلى 20% ويضاف القصدير للنحاس من أجل زيادة صلابته ومقاومته للتآكل، ويستعمل البرونز في صنع العديد من الأغراض كالنقود، التماثيل على اختلاف أحجامها وأدوات الزينة. [2]

د- الحديد:

يرمز للحديد بالرمزFe ويوجد الحديد حرا أي غير متحد مع عناصر أخرى، ما عدا بعض الشوائب وأهم خاماته التي تصلح للتعدين والحصول على الحديد هي أكسيد الحديد المغناطيسي، ومن الناحية الكيميائية فإن الحديد معدن نشط، وهو يتحد مع الهالوجين والكبريت والفوسفور والكربون والسيليكون، وعندما يتعرض الحديد للهواء الرطب فإنه يصدأ، ويكون أكسيدا حديديا رقيقا، يتراوح لونه بين البني والأحمر "الصدأ" ويعتبر تكون الصدأ ظاهر كهروبائية كيميائية تشوه الحديد.

استخدم الحديد منذ القدم في صناعة المعدات الحربية، وأدوات الزراعة، وفي غيرها من الأغراض.[3]

هـ- الفضة:

يرمز للفضة بالرمزAg وتأتي الفضة في تصنيف المعادن بعد الذهب، وهي معدن لامع براق يوجد بصورة نقية أو متحدا مع معادن أخرى، كالنحاس والرصاص، وتعتبر الفضة موصلا جيدا للحرارة والكهرباء وهي ناعمة الملمس في حالتها النقية، استخدمت الفضة كثيرا في سك العملة النقدية، وصناعة الأواني وصناعة الحلي، وحتى في الأسلحة كأعمدة السيوف والخناجر.[4]

---

[1] - كلين دانيال، **موسوعة علم الآثار**، ت ليون يوسف، ج1، دائرة الإعلام، بغداد، 1990، ص284.

[2] - محمد حسين جودي، **فنون وأشكال المعادن**، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان،2007، ص18.

[3] - محمود أبو نعيم، مرجع سابق، ص48-49.

[4] - نفسه، ص39-38.

و- **الرصاص:**

الرصاص معدن ناعم الملمس ثقيل الوزن ذو بريق قابل للطرق والسحب، وهو موصل ردئ للكهرباء، وهو قابل للذوبان في حمض النتريك، ويتأثر قليلا بأحماض الكبريت والهيدروكليك، ومركبات الرصاص شديدة السمية.[1]

وهذا المعدن لا يوجد في الطبيعة كمعدن خالص بل يتم الحصول عليه عن طريق استخلاصه من فلز سولفور الرصاص، وما إن ينقى حتى يعطى سبائك فضة ورصاص، ثم يفصل معدن الفضة عن الرصاص عن طريق الصهر.[2]

وتتعرض الآثار المعدنية على العموم وباستثناء الذهب إلى تأثيرات سلبية مختلفة، والتي تتوقف على درجة نقاء المعدن ونوعية العوامل المتلفة، والتي إما أن تكون داخلية والتي تعتمد في حد ذاتها على درجة نقاء المعدن كما سبق الذكر، وجودة صناعته، وعيوب تركيبته البلورية، وحتى الشوائب المعدنية الموجودة به، فكلما كان المعدن نقيا وخاليا من الشوائب تعرض لتلف اقل،

إلا أن العوامل الداخلية تبقى أقل ضررا من العوامل الخارجية التي تعتبر أخطر عوامل التلف التي تهاجم الآثار المعدنية، مما يؤدي إلى تلف مكوناتها، وتدمير بنيتها الداخلية، وتحويلها إلى مكونات هشة فاقدة لتماسكها، و تؤدي الرطوبة النسبية، والتكثيف، وحتى غازات التلوث الجوي، والأكسجين إلى ضياع الآثار المعدنية، حيث تتسبب عملية التآكل في زيادة حجم الأداة وضعف في خصائصها، ومقاومتها، وإلى تغير لونها وفقدها لبريقها.[3]

3- خصوصيتها:

تشتمل المقتنيات المتحفية على خصوصيات مختلفة، تجعلها تفرض بذل المزيد من الجهود في سبيل دراستها بالطريقة الصحيحة، ووفق منهج علمي سليم هذا من جهة، ومن جهة ثانية تفرض هذه الخصوصيات كذلك ضرورة الحرص على حفظها، ومنعها من التدهور، بغية تحقيق غاية سامية وعلى قدر بالغ من الأهمية، وهي واجب إيصالها للأجيال القادمة بالوجه المشرف.

ورغم التطور الكبير الذي عرفته مهام المتحف والتي اتسعت في الآونة الخيرة بشكل لم تسبقه من قبل لتتضمن مهمة التعليم، ونشر المعرفة الثقافية، البحث، توفير الراحة للزائر، المشاركة في التطور الاقتصادي

[1] - إبراهيم محمد عبد الله، **الأسس العلمية لترميم وصيانة الآثار الغارقة**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، الإسكندرية، 2014، ص226.

[2] - ألكر أرغين صوى، مرجع سابق، ص76.

[3] - محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص124.

والسياحي، وغيرها من المهام، إلا أنها حافظت على مهامها الكلاسيكية، والمتمثلة أساسا في العرض، وتسيير المجموعات، والحفظ، هذا الأخير شكل الدعامة الأساسية للقيام بكل المهام الأخرى.[1]

وتتمثل هذه الخصوصيات في:

- المقتنيات المتحفية ثروة غير متجددة.
- تتمثل المقتنيات المتحفية قيمة تذكارية متميزة في الذاكرة الجماعية للأمة.[2]
- تتمتع المقتنيات بخصوصيات عضوية وبيولوجية وكيميائية متباينة من تحفة إلى أخرى.
- ارتباط حمايتها بالوسط المناخي المستقر والمنسجم مع الطبيعة الفيزيائية والبيولوجية والكيميائية للمجموعات.[3]
- تباين المواد الخام المشكلة منها القطع الأثرية وانقسامها إلى مجموعتين بارزتين عضوية وتكوينها المؤسس على الكربون وهي أقل متانة وثباتا كما أن مقاومتها ضعيفة على نقيض المجموعة الثانية غير العضوية.
- التقادم الحتمي للمقتنيات المتحفية إن مفهوم المقتنيات المتحفية أو الثقافية لم ليستعمل إلا في العقود الأخيرة، من قبل المنظمات الدولية المتخصصة في هذا المجال، والذي عوض إلى حد بعيد مفهوم الأعمال الفنية، الآثار العتيقة، النماذج الفريدة وغيرها من المصطلحات التي استعملت في الفترات السابقة، ورغم اختلاف هذه المصطلحات إلا أنها شكلت على مر العصور مصادر المعلومات الخاصة بتاريخ الإنسان والبيئة المحيطة به.[4]

والمهم أن نتذكر أن جميع هذه المصادر تحتوي داخلها على بذور دمارها، ويعني ذلك ببساطة وجود عامل هام من عوامل التدهور في المادة نفسها يشكل جزءا لا يتجزأ من تركيبتها.[5] ما يعرف بظاهرة التقادم

---

[1] - François MAIRESSE, **Missions et Évaluation des Musées**, L'harmattan Paris, 2004, p165-166.

[2] -شرقي رزقي، "مخاطر الوسط المناخي الداخلي المتذبذب وغير المتجدد بأجنحة المتحف وانعكاساتها السلبية على التحف الفنية واللقى الأثرية المحفوظة أو المعروضة في كنفه"، **حوليات المتحف الوطني للآثار**، ع08، الجزائر، 1999، ص101.

[3] -نفسه، ص102.

[4] - ماري برديكو، مرجع سابق ، ص03.

[5] - آن سيبرت، مرجع سابق، ص294.

والتي تعرف بأنها تعرض المواد إلى العديد من مظاهر التدهور، خلال فترات من الزمن بسبب العديد من العوامل، ويمكن تعريف هذا التدهور بالتغيرات التي تطرأ على هذه المواد مسببة تأثير غير ملائم على خواصها.[1]

والجدير بالذكر أنه ليس من السهل تحديد نسبة قابلية التلف لكل مادة، حيث أن عوامل التدهور تؤثر فيها بشكل مختلف وهذا حسب نوعها، لكن ومن جهة أخرى فإنه وفي نفس النوع وبنفس العامل المؤثر، هناك بعض المواد تقاومه ولا تتأثر، بينما مواد أخرى يمكن أن تصل إلى درجة التفتت.[2]

وبالتالي فالمادة تتقادم بشكل حتمي وتتغير، ولا يمكن في هذه الحالة إلا إبطاء عملية التدهور والتلف، وهنا يبرز دور المؤسسة المتحفية في إحياء المجموعات الثقافية بشكل عام، ومنعها من الاندثار، والوصول بها إلى الخلود، حتى ولو كان ذلك نسبيا من خلال درء جملة الأخطار العديدة، والمتباينة، التي تساهم بشكل كبير في ضياع التحف.

4- حفظها:

حسب تعريف المتاحف من طرف المجلس الدولي للمتاحف فالمتحف "كل مؤسسة دائمة تهتم في إطار الصالح العام بالحفظ والدراسة والتثمين بشتى الطرق لجملة من المقتنيات....".

ومن هذا التعريف يبرز لنا أن الوظيفة الأولى والأساسية للمتحف تتعلق بعملية حفظ المجموعات المتحفية، وتوفير الوسط المناسب لكل نوع منها، حيث تتعرض هذه المجموعات لجملة من الأخطار سواء كان ذلك على مستوى قاعات العرض، بسبب عرضها لفترات طويلة فتفقد بذلك خاصية التماسك في موادها الأساسية التي صنعت منها، وكذلك على مستوى ورشات الصيانة والترميم بسبب الأخطاء المهنية، وعدم توفر أهل التخصص، إضافة إلى انعدام شبه كلي للمواد اللازمة لهذه العمليات، وحتى على مستوى المخازن، وذلك بسبب عدم توفر المناخ والبيئة المناسبين لها من جهة، ومن جهة أخرى نظرا لفقدان الوعي بأهمية المحافظة عليها.[3]

فيجد المتحف نفسه في مواجهة العديد من التحديات الداخلية والخارجية التي تشكل تهديدا مباشرا وغير مباشر على مقتنياته، بغية تأمين سلامتها لأطول فترة ممكنة، لذا يجب على المتحف أن يأخذ بالدور المنوط به والقيام به على أكمل وجه حرصا على حفظ مجموعاته بالشكل المطلوب، وذلك من خلال:

---

[1]- نادية لقمة، **علاج وترميم مجموعة من التماثيل الخشبية التي عثر عليها بمصطبة كاعبر دراسات في علاج وصيانة الأخشاب الجافة**، وزارة الثقافة المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2002، ص103.

[2]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص188.

[3] - دي غوش كايل، **المناخ في المتاحف**، ت عرفان سعيد، المركز الإقليمي لصيانة الممتلكات في الدول العربية، ص03.

– أعمال الصيانة:

وهي تقنيات توفر للمجموعات المتحفية بيئة تضمن من خلالها الاستقرار الكيميائي والميكانيكي للتحفة، ويمكن القول أن الصيانة هي عملية تقنية تهدف إلى علاج القطع المتحفية بقصد إطالة بقائها الأطول مدة ممكنة.[1]

وبالتالي فالصيانة هي مجموع الوسائل التي تتدخل على التحفة أو محيطها، وتمكن من إطالة عمرها وتتعلق الصيانة بالاهتمام بالمجموعات ككل، وحمايتها من العوامل الضارة كالعوامل البيئية والبيولوجية والبشرية.

وتنقسم إلى قسمين:

– الصيانة العلاجية:

تتمثل الصيانة العلاجية في مجموعة الإجراءات التي تهدف إلى تقديم العلاج للحد من التدهور أو الضرر الذي يكون ظاهرا على التحفة.[2]

– الصيانة الوقائية:

هي علاج لمسببات النتائج والآثار ينحصر دورها في المراقبة الجيدة للمحيط الذي تتواجد فيه المجموعات المتحفية أي مراقبة ظروف المبنى وحالته خارجيا وداخليا، ومراقبة الظروف البيئية، والمادية التي تعرض أو تخزن فيها هذه المجموعات من أجل توفير أفضل الشروط الصحية لها. [3]

إذا الصيانة الوقائية تتضمن الصيانة الكلاسيكية المتمثلة في النشاطات اليومية، وتتعداها إلى التنبؤ بمستقبل المجموعات المتحفية، الذي على أساسه يتم اتخاذ الإجراءات الاستباقية والاحتياطية التي تؤثر على المحيط المباشر للتحفة.

– أعمال الترميم:

هو إجراء أساسي في عملية المحافظة على التحفة، وذلك من أجل إبراز القيم الجمالية والتاريخية شريطة احترام المادة الأصلية، والتمييز بين ما هو قديم وما هو مستحدث.[4]

---

[1]– أدامز فليب، مرجع سابق، ص173.

[2]– عبد الحق معزوز، دور الصيانة الوقائية في حفظ المجموعات المتحفية وإشكالية التطبيق"، **دراسات تراثية**، مجلة علمية سنوية محكمة تعني للمغرب الأوسط والأبحاث في التاريخ والآثار والفنون، ع3، يصدرها مخبر البناء الحضاري للمغرب الأوسط، الجزائر، 2009، ص385.

[3]– نفسه، ص387.

[4]– السيد محمود البنا، **المدن التاريخية خطط ترميمها وصيانتها**، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002، ص79.

اشتقت الكلمة Restauration الترميم من الكلمة اليونانية Stauros وتعني مسند أو قائمة فتصبح الكلمة بمعنى تقوية الدعائم، واكتسب تعبير الترميم Restore معنى الإصلاح كذلك، كما نجد الكلمة Restoration تتضمن فعل الاستبدال.[1]

إذا فالترميم هو عملية تقنية تهدف إلى إصلاح الأضرار الميكانيكية الواقعة على مستوى المجموعات المتحفية، حين تعرضها لأخطار تستدعى التدخل المباشر لإصلاح ما تلف، من أجل استعادة شكل الأثر الأصلي مع تخليصه مما تراكم عليه عبر الزمن، دون المساس بقيمته أو تغييره لأن الغاية من هذه العملية ليست التجديد.[2]

وتمر عملية الترميم بعدة خطوات لضمان الوصول إلى النتائج المرغوبة:

- **الفحص:**

ويكون ذلك عن طريق الملاحظة بالعين المجردة للتحفة أو لمسها باليد أو عن طريق التحليل الكيميائي.

- **التشخيص:**

هي عملية جمع المعلومات الناتجة عن الفحص وتحليلها ومقارنتها مع أبحاث وتجارب سابقة لمعرفة نوعية التدخل وأساليبه.[3]

وعن طريق هذين الاجرائين يتمكن المرمم من معرفة المواد المكونة للتحفة، ومعرفة حالتها وأسباب تلفها، فمن غير المعقول إجراء عمليات الترميم دون معرفة هذه العناصر.

- **تسجيل التدخلات:**

هي عملية تتضمن تدوين ملف يحتوي تقارير وتحاليل حول التحفة، وإبراز أساليب المعالجة وتحديد نوع التدخل، وإجراءات المراقبة والصيانة.[4]

ولما تضمن الترميم فعل الإصلاح والذي يعني التدخل المباشر على التحفة على خلاف الصيانة التي تختص بتهيئة الظروف المناسبة والوسط الملائم لحفظ المجموعات التي قد تؤثر تأثيرا مباشرا عليها فتحدث بها أضرارا ملموسة وتلفا متزايدا، ونستطيع من خلال الصيانة مقاومة التأثير الحتمي للزمن.[5]

---

[1]- طاهر عبد القادر، مرجع سابق، ص10-11.

[2]- علي حسن، **الموجز في علم الآثار**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1993، ص59-60.

[3]- هزاز عمران وجورج دبورة، المدن **الأثرية ترميمها صيانتها والمحافظة عليها**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص98.

[4]- ماري باردیکو، **مرجع سابق**، ص40.

[5]- عبد القادر حسن إبراهيم، **وسائل وأساليب ترميم وصيانة الآثار ومقتنيات المتاحف**، مطابع جامعة الرياض، ص07.

- استرجاع التدخلات:

تتطلب هذه العملية الاختيار الدقيق للمواد المستخدمة في عملية المعالجة، حيث يمكن إزالتها، دون تهديد القطعة بأي شكل من الأشكال وحتى ولو كان بسيطا جدا.

- طبيعة المواد المستخدمة:

من الواجب الحرص على أن تكون المواد المستعملة أثناء المعالجة لها نفس خواص المادة الأصلية، وذلك من الناحية الميكانيكية والكيميائية وحتى الفيزيائية، وقد يتعدى الأمر إلى مراعاة الخواص الجمالية أيضا، بحيث تتقادم كلا المادتين " الأصلية- الحديثة" معا وبشكل متناسق، وضمان عدم التأثير أي منهما على الأخرى والحرص على إمكانية التفريق بين المادتين سواء القديمة أو الحديثة وبكل سهولة.[1]

وعليه فإن مصطلح الصيانة Conservation أشمل وأعم من مصطلح الترميم Restauration، رغم أن استخدام المصطلح الأخير أسبق من مصطلح الصيانة في الحفظ في ميدان الآثار، كما أن المصطلحين يدلان على التطور العلمي والتقني الذي حدث في هذا المجال.[2]

وفي الآونة الأخيرة ظهر ما يعرف بالحفظ الوقائي الذي لا تشمل سياسته السيطرة فقط على البيئة، بل تعدت ذلك إلى تركيب التحف والمجموعات الفنية، وإنشاء برامج وإرشادات لوقاية المجموعات " المودعة في المخازن، المعروضة في أجنحة العرض، والمتواجدة أيضا بورشات الصيانة والترميم" والحماية الوقائية هي مجموع المعايير المتخذة من أجل زيادة طول عمر التحفة في الإطار المسموح به خوفا من تدهورها طبيعيا أو عن طريق حادث ما.[3]

ويستدعي الحفظ الوقائي كذلك إدراك ووعي بشؤون الحفاظ كلها، كما يجب أن ترتكز خطة الحفاظ الشاملة على المهمة الحقيقية للمؤسسة، من خلال تقدير الحاجات والأولويات المتعلقة بالمجموعات في الوقت الحاضر وفي المستقبل على الخصوص.[4]

وتشمل العمليات الخاصة بالحفظ الوقائي على:

- تقدير عملية الحفاظ للمجموعة المعنية ومتطلباتها.
- التحكم البيئي والمراقبة الدائمة في أجنحة العرض وقسم التخزين.

---

[1] - ماري برديكو، مرجع سابق، ص10-11.

[2] - محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص21.

[3] - **La Conservation Préventive Dans Les Musées Manuel d'accompagnement**, université du Québec à Montréal, Centre de conservation du Québec, Canada, 1995, p09.

[4] - أمباروودي تورس،" الحفظ الوقائي اتجاهات عالمية"، صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، أعمال المؤتمر الثالث لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، مرجع سابق، ص322.

- الاستعداد للطوارئ.
- الإدارة المتكاملة للتحكم في التلف وأسبابه.
- ضمان الظروف المناسبة عند خزن المجموعات، وتوفير الوسائل الضرورية لهذه العملية.
- حفظ التحف والمجموعات في أوعية خاصة.[1]

وقد استحوذ الحفظ الوقائي على تفكير المشتغلين بحقل التراث الأثري كطريقة اقتصادية وشاملة لحماية المجموعات التراثية والفنية، واتجهت جهود عدة مؤسسات إلى خلق برامج وسياسات تثري اتجاه الحفاظ الوقائي، وتقوم على إنشاء كذلك قاعدة واسعة من الأفراد المدربين في هذا المجال. نذكر على سبيل المثال لا الحصر

خطة " الديلتا" الهولندية كطريقة للحفاظ الوقائي كسياسة وطنية من أجل تحسين حالة التراث الثقافي الوطني، وكان الهدف الأول من هذه السياسة تقدير جميع المجموعات المعنية ووضع قائمة بها، وكذلك صيانتها، وتخزينها على الوجه اللائق، ووظفت مبالغ ضخمة في سبيل تدريب المتطوعين من طلاب المدارس العليا والكليات والمتقاعدين الذين كلفوا بتسجيل المجموعات.

وفي البرازيل قدم مركز الحفاظ على الممتلكات الثقافية المنقولة وصيانة "CE COR" في مدينة مينايس جيرايس حصصا في أساليب الحفظ الوقائي كجزء من منهاجه التدريبي بهدف تحسين أوضاع التخزين، وتقدير المجموعات، وإعادة حفظ التحف، كذلك تعليم المسؤولين في المؤسسات المختلفة عن صيانة المجموعات، وكيفية وضع إستراتيجية للسيطرة البيئية أو التحكم في الآفات.[2]

كما قام معهد " جيتي " لشؤون الحفاظ الموجود في ولاية كاليفورنيا دورات تدريبية لمعالجة موضوع الحفاظ الوقائي في الولايات المتحدة، وإنجلترا، والمكسيك، ويمثل أغلب المشاركين محافظين وخبراء ومسؤولين عن المجموعات المحفوظة في المتاحف، والمكتبات، والمراكز الوطنية لشؤون الحفاظ، وتهدف هذه الدورات إلى جعل هؤلاء المختصين على دراية بمفاهيم الحفاظ الوقائي، ومختلف العوامل الرئيسية الفنية والتنظيمية وحتى الإدارية الضرورية في تنفيذ برامج الحفظ الوقائي.[3]

وكانت الجمعية الفرنسية الجامعية لمرممي التحف والآثار ARAAFU السباقة إلى عقد أول اجتماع دولي يعالج موضوع " الحفاظ الوقائي"، وكان الهدف الرئيسي لعقد هذا الاجتماع هو مناقشة تعاريف معنى هذا الفن الجديد، وحدوده والمفاهيم الضمنية لهذه الطريقة بالنسبة إلى صيانة الموروثات الوطنية، وقد اجتمع عدد كبير من الخبراء والمختصين لتبادل الآراء في هذا الفرع الوليد.

---

[1]- أمبارودي توريس، مرجع سابق، ص324.

[2]- نفسه، ص325-327.

[3]- نفسه، ص330-331.

ثم توالت الاجتماعات والحلقات الدراسية والمؤتمرات حول موضوع الحفظ الوقائي، كالمؤتمر الذي انعقد 1994 من طرف المعهد الدولي لشؤون الحفاظ IIC في عدده الخامس عشر بكندا تحت عنوان "الحفظ الوقائي – العمل – النظر – البحث".[1]

وما نستخلصه من كل ما سبق أن مقولة " الوقاية خير من العلاج" تثبت صحتها، ونجاعتها كل مرة وها نحن نستخدمها في مجال علم الآثار.

حيث أصبح الهدف الأساسي للحفظ الوقائي هو تأجيل التلف لأطول مدة ممكنة، في سبيل منع المقتنيات المتحفية من التدهور من جهة، ومن جهة أخرى ضمان استمراريتها للأجيال القادمة، وذلك من خلال التحكم الفعال والجيد في كل العوامل المسببة للتلف، سواء كانت داخلية أو خارجية، أو كانت بيولوجية أو كيميائية وحتى ميكانيكية، والمتعلقة بظروف الحفظ، أو النقل، أو الإيداع، أو العرض وغيرها من حالات الاستخدام المتكرر.

وأصبح للحفظ الوقائي دور كبير في تفادي عمليات الترميم المكلفة وغير الناجحة في كثير من الحالات، وبالتالي فعملية الوقاية أفضل بكثير من عملية المعالجة والإصلاح.

5- دعائم نجاح الأنشطة والبرامج المتحفية:

إن نجاح البرامج والأنشطة في المؤسسة المتحفية يتطلب تكاثف جهود عديدة، ورسم مسار محدد ودقيق مبني على خطط وسياسات، تلبي مطلبين أساسيين هما:

- حفظ المقتنيات المتحفية.
- نجاح الأنشطة والبرامج المقدمة في كنفها على رأسها العروض المتحفية.

وأي تقصير في ذلك سيؤدي لا محالة من إعاقة سير تلك الأنشطة، وقد يتعدى إلى فشلها، وعليه يتوجب على المؤسسة أن تولي اهتماما شديدا بالجوانب التالية، بما يضمن في الأخير من نجاح الأنشطة وفاعليتها، وبالتالي ضمان واستمرارية المتحف وتطوره، وهذه الجوانب تتمثل في:

5-1- المجموعات المتحفية:

لا يمكن للمتحف تحقيق غاياته في حالة زوال مقتنياته أو تعرضها لأخطار تمس بالقيمة التي حفظت من أجلها، وبالتالي لابد من الحرص على الحفاظ على سلامتها، ودوام تماسكها، إلا أن ذلك يعد من أعقد العمليات في ضل رداءة المناخ، تلوث الجو، وغيرها من المؤثرات السلبية، خاصة في حالة انعدام الأجهزة، والإجراءات الوقائية.

[1] - أمبارودي توريس، مرجع سابق، ص331-333.

حيث لا يقتصر دور المتحف على نقل المجموعات إلى الأجيال القادمة فحسب بل يتعدى ذلك إلى حفظ تلك المجموعات بصورتها، وفي أحسن الظروف الممكنة، حتى لا تكون شاهد بطريقة سلبية على الفترة التي تنتمي إليها، وهذا ما يحتم الأخذ بعين الاعتبار محيط كل تحفة، وذلك حتى تكون حمايتها مضمونة.[1]

5-1-1- تلفها علاجها:

تتعرض المقتنيات المتحفية على مستوى متحف الآثار القديمة ومتحف سطيف إلى مخاطر عديدة، تختلف من حيث أسبابها، كما تتفاوت في طبيعة الضرر وحجمه، والتي نجدها تتمثل في:

أ- التغيرات المناخية في المتحفين وأسبابها:

بحكم تمتع منطقة الجزائر بالمناخ المتوسطي ذو الصيف الحار الرطب والشتاء البارد الماطر، وبحكم كذلك موقع متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية بالقرب من البحر من جهة، ومن جهة أخرى تجاوره مع حديقة الحرية الأمر الذي كان له تأثيرات خطيرة على مقتنيات هذا المتحف، حيث لم تسلم من هذا الخطر لا المعروضات المتواجدة بأجنحة العرض ولا الموجودة على مستوى قسم التخزين، وهي الأكثر تهديدا بهذا الخطر، والمتمثل أساسا في الرطوبة النسبية العالية، حيث تحمل الرياح القادمة من البحر جزيئات الماء الحاملة بدورها للأملاح، والتي لها تأثيرات خطيرة جدا على التحف المعدنية والآثار الحجرية اللينة ذات المسام الكثيرة التي تقوم بامتصاص كميات كبيرة من الرطوبة، وبالتالي تتشبع بالأملاح مما يتسبب في تقشرها، وتفتت سطوحها ويضعف بنيتها، وضياع الكتابات والنقوش التي تحملها، وهي مظاهر تلف لوحظت معظمها على الآثار الحجرية الموجودة على مستوى حديقة المتحفين.

وكما سبق الذكر فإن زيادة نسبة الرطوبة بمتحف الجزائر راجع كذلك إلى تجاوره مع حديقة الحرية، والمعلوم لدينا فإن أي حديقة مهما يكن حجمها صغيرا ستعمل على ترطيب الجو، ولنتصور حجم الترطيب الذي تحدثه حديقة الحرية ذات المساحة الكبيرة التي تغطيها الأشجار والنباتات المتنوعة، وجزء كبير من هذا الترطيب سينتقل بالطبع إلى المتحف، إما عن طريق الهواء، أو عن طريق الأرضية حيث ستصعد الرطوبة إلى الجدران بالخاصية الشعرية.

---

[1] -**La Conservation Préventive Dans Les Musées Manuel d' accompagnement**, op cit, p09 ينظر كذلك:

- André Desvallés , **termes muséologiques de base**, public et musées n 7, 1995, p135.

وكل هذه الأسباب جعلت مشكل الرطوبة من أكثر المشاكل ضررا بمقتنيات متحف الجزائر، هذا بالإضافة إلى أن تمتع القسم القديم بالفناء المكشوف زاد من نسبة الرطوبة في هذا القسم، حيث تتجمع فيه مياه الأمطار بشكل كبير، إضافة إلى وجود ساقية يستخدمها العمال بشكل متكرر خاصة في عملية الوضوء.

ومشكل الرطوبة يبقى أقل ضررا في متحف سطيف والذي ينتمي إلى منطقة ذات مناخ شبه جاف، فهي منطقة قليلة الرطوبة، وهذا ما يجعل تأثيرها على مقتنيات المتحف ضعيف مقارنة بمتحف الجزائر العاصمة.

ويبقى مشكل الرطوبة يشكل أكبر خطر على المجموعات المتحفية، وهذا ما يستدعي ضرورة التحكم في نسبتها، لكن للأسف فإن هذا الأمر بعيد كل البعد نظرا لغياب الأجهزة وهذا ما زاد من تفاقم المشكلة.

أ-1- التغيرات الكبيرة في معدلات الرطوبة النسبية:

تعد الرطوبة من أخطر العوامل على المقتنيات المتحفية، ولها دور كبير في حدوث تلف من نوع أخر ما يعرف بالتلف البيولوجي، فالرطوبة من شأنها تهيئة كل الظروف لجعل المقتنيات بيئة صالحة لنمو وتكاثر الكائنات الحية.[1] وليس هذا فقط بل تعتبر من أخطر عوامل التلف الفيزيوكيميائية والتي ينجم عنها أضرار بالغة تعجل بنهاية تلك المقتنيات.[2]

وتأتي الرطوبة من الماء سواء في حالته السائلة أو في شكل بخار وإن التحري الدقيق عن مصدر الرطوبة هو ضرورة أساسية لمعالجتها.[3] فقد يكون مصدرها إما الثلوج، الأمطار، البرد، الضباب أو الندى، البحار، الخاصية الشعرية من الأرض، ويمكن أن تشكل الأنشطة والتصرفات الإنسانية مصدرا أخرا للرطوبة، ومن أمثلة الأنشطة الإنسانية التي يتولد عنها رطوبة كثيرة عملية التنفس الإنسان.[4]

والمقصود بالرطوبة هي حالة الجو بالنسبة لما يحتويه من بخار الماء، وهو ماء على شكل جزيئات غير مرئية والمختلطة بنسب مختلفة مع الهواء، وهذا على نقيض الجزيئات المرئية كالأبخرة والسحب والأمطار والضباب، والتي لا تراعي عند أخذ قياسات الرطوبة.[5] والهواء الدافئ يكون أكثر قدرة على حمل بخار الماء، أكثر من الهواء البارد، لذلك فعند تبريد الهواء الحامل لبخار الماء وهذا يؤدي عند حرارة معينة إلى عدم قدرة

---

[1]- محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص172.

[2]- إبراهيم محمد عبد الله، **علاج وصيانة المباني**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2011، ص211.

[3]- جيوفاني مزاري، **الرطوبة في المباني التاريخية**، ت ناصر عبد الواحد، المركز الإقليمي لصيانة وترميم الممتلكات الثقافية روما، المركز الإقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية في الدول العربية، بغداد ، 1984، ص05.

[4]- خليل إبراهيم واكر، **أسباب انهيار المباني "طرق الترميم والصيانة"**، ط 2، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، 1996، ص83-85.

[5]- علي حملاوي، الرطوبة النسبية...، مرجع سابق، ص12

الهواء على تحمل كل الرطوبة الموجودة فيه، وللرطوبة أنواع، الرطوبة المطلقة، الرطوبة النوعية، الرطوبة النسبية.[1]

وتعمل الرطوبة النسبية ودرجة الحرارة على إثارة ردود أفعال كيميائية وميكانيكية وحتى بيولوجية لتلك المعروضات، مما يؤثر على خواصها ويفقدها خاصية التماسك والتجانس بدرجات متفاوتة، وهذا حسب قدرتها على الامتصاص حيث نجد نوعين من المواد:

- مواد قابلة للامتصاص الماء Hygroscopiques وهي مختلف المواد التي تتأثر بصورة مباشر وسريعة بالرطوبة، وهي تمثل المواد العضوية والتي تدخل في تركيبها عنصر الكربون، مثل العاج، العظم الجلود،الخشب، النسيج، الورق، وبعض المواد الغير عضوية كالجص، والحجارة.

فهذه المواد تمتص الرطوبة في حالة ارتفاعها في الجو، وفي حالة وجود هذه المواد في منطقة جافة أو انخفاض الرطوبة فهذه المواد تفقد الرطوبة محاولة منها خلق توازن مع المحيط.

فعلى سبيل المثال تعرض الخشب والورق للانتفاخ في حالة الرطوبة العالية التي قد تؤدي من جهة أخرى إلى تفتت بنية العاج والعظام وظهور التشققات، وهذه التغيرات المتكررة تعرض الكثير من المواد لحركة التمدد والانكماش، مما يضعف ويرهق بنيتها ويعرضها للانكسارات والتشققات.

كما أن الرطوبة النسبية العالية بين 70 إلى 75% أو أكثر مع درجة حرارة عالية تساعد على ظهور ونمو الفطريات وتكاثرها، وظهور العفن كذلك خاصة النسيج والجلود.

- مواد غير قابلة للامتصاص الماء Non hygroscopiques وهي عكس المواد السابقة، حيث تتأثر هذه المواد بشكل بطيء وغير مباشر بالرطوبة لكن هذا لا يعني عدم تأثيرها الكبير عليها، ومن أمثلة هذه المواد نجد الحجارة الصلبة، الزجاج، الرخام، الحديد، وهذه الأخيرة قد تتأكسد بصورة كبيرة في حالة وجودها في الأماكن الرطبة.[2]

إن تمايز المواد المتحفية بين مواد قابلة للامتصاص ومواد غير قابلة للامتصاص شكل عائقا كبيرا أمام القائمين على الحفاظ والصيانة في المتاحف، وما زاد الأمر تعقيدا هي التغيرات الكبيرة والمفاجئة في مستويات الرطوبة النسبية، ما يمكن أن يحدث خسائر كبيرة على مستوى مقتنيات المتاحف المختلفة، وحسب الدراسات التي أجريت في هذا الجانب فإن القيم الموصى بها من الرطوبة النسبية هي من 55 - 65%.

[1] - خليل إبراهيم واكد، مرجع سابق، ص86.

[2] - علي حملاوي، الرطوبة النسبية...، مرجع سابق، ص14-15.

أ-2- التغيرات اليومية الكبيرة والمفاجئة في درجات الحرارة:

إن التغيرات المفاجئة في درجة الحرارة تشكل خطرا كبيرا على المقتنيات المتحفية، بحيث تتعرض هذه الأخيرة لعمليات التمدد عند تعرضها لدرجات حرارة عالية، وتقل حجما بخاصية الانكماش عند انخفاضها وبالتالي فحدوث حركة التمدد والتقلص سيحدث إرهاقا للمادة التي صنعت منها التحفة، ما يؤدي إلى إضعافها ثم إلى تفككها وانهيارها فالحرارة هي عامل فيزيائي وتأثيره على المواد يكون ميكانيكي.

وترتبط درجات الحرارة بالرطوبة النسبية، فإن قابلية الهواء لحمل بخار الماء تزداد بازدياد درجات الحرارة وتنخفض بانخفاضها.[1] وتؤثر درجة الحرارة العالية بشكل سلبي على المقتنيات المتحفية المعروضة بشكل عام والمودعة في المخازن بشكل خاص، والتقاء الحرارة والرطوبة المرتفعين يؤديان إلى نمو هائل للفطريات وتشجيع العمليات الكيميائية الحيوية كما سبق الذكر.[2]

ويتم قياس درجات الحرارة بجهاز الترمومتر Thermometre وجهاز الترموهيجروجراف.

وللحد من الأخطار الناجمة عن تغيرات درجة الحرارة يجب ضبطها والعمل على استقرارها بين درجة الحرارة 15° و25° وهي تلائم كل المقتنيات المتحفية.

إن التغير المستمر في معدلات الحرارة يوميا وموسميا وسنويا من أسباب تلف المعروضات، لأن هذه التغيرات تتسبب في تلف هذه المواد بطريقة مباشرة وتزيد في حدة تلفها بإتحادها مع عوامل تلف أخرى.[3] حيث تعمل الحرارة على تسريع التفاعلات الكيميائية التي تتسبب في تفكك المواد العضوية البوليمرية إلى وحدات أصغر، كما تعمل على فقدانها لقوتها ومرونتها، وأثبتت معظم الدراسات أن المحافظة على استقرار وسط حفظ المجموعات في أجواء باردة يعطى أفضل النتائج الإيجابية.[4]

وأهم الإجراءات التي يجب أن تتخذها هيئة المتحف لتجنب التغيرات المفاجئة في الرطوبة النسبية ودرجات الحرارة، وضبطها حسب المقاييس العالمية، التي توصي بـــ 15° إلى 25° بالنسبة لدرجة الحرارة، و55% إلى 65% بالنسبة للرطوبة النسبية أو ما يطلق عليها ب securite Zone de climatique.[5]

---

[1]- إبراهيم خليل واكد، مرجع سابق، ص86.

[2]- علي حملاوي، الرطوبةالنسبية...، مرجع سابق، ص14-15.

[3]- إبراهيم محمد عبد الله، **علاج وصيانة المباني**، ط1، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2011، ص330.

[4]- أن سيبرت، مرجع سابق، ص300.

[5]- علي حملاوي، الرطوبة النسبية...، مرجع سابق ص 15.

أ-3- مظاهر التلف بالمتحفين:

من بين الأسباب التي زادت في سوء الوضعية نجد:

- ظهور تشبع عمارة متحف الجزائر بالرطوبة وهذا ما صادفناه في كل سقوف قاعات العرض بمتحف الجزائر ما جعلها تعاني في الكثير من المناطق التقشر والانبعاج، وتغير في اللون خاصة في الزوايا، كما نلاحظ كذلك هذه الرطوبة في الفسيفساء الأرضية سواء كانت في القاعة المسيحية وحتى في قاعة الرخاميات، التي تآكلت أرضيتها نتيجة هذا العامل خاصة في المنطقة القريبة من الصحن (الصور رقم 225، 226، 227، 228، 229، 230)

- الوضع المباشر على الأرض للكثير من التحف منها الحجرية وحتى الخشبية في بعض الأحيان وهذا دون استخدام أي حاجز أو سند مثل قبر الفترة الرومانية قورايا، مذبح مساعد في قاعة الإيكوزيوم، ومنبر الجامع الكبير، والصناديق الخشبية منطقة القبائل الكبرى، وهذا في الجناح الإسلامي (الصور رقم 131، 132)، كما استخدم متحف سطيف هذه الطريقة في القاعة القديمة حيث وضع الكثير من النصب الحجرية مباشرة على الأرض وهذا ما يجعلها عرضة لصعود الرطوبة من الأرضية، وحتى عرضة لتسربات المياه الخطيرة.

واتحدت العوامل المناخية مع مختلف عوامل التلف الأخرى كالتلوث، التلف البيولوجي، والإضاءة، مما أدى في نهاية المطاف إلى إضعاف تماسك المواد وتلفها حيث نجد:

- **الخشب:**

تعاني الكثير من التحف الخشبية المعروضة في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية من مظاهر تلف مختلفة وهذا ما نلاحظه في منبر الجامع الكبير، باب جامع كتشاوة، الخزانة، ومجموعة الصناديق المعروضة منها أثاث بأدراج، صندوق القبائل الكبرى، وسببها الرئيسي التغيرات الكبيرة في درجات الحرارة ونسبة الرطوبة، وهذا ما أدى إلى تعرض هذه المادة إلى شقوق مختلفة، مع ضياع بعض الأجزاء، التآكل والتفتت، اضمحلال الزخارف، تغير اللون وبهتانه، كما أن تعرضها للكائنات الحية أحدث ثقوب كثيرة أضعفت بنيتها بسبب تدهور الأنسجة الخلوية (الصور رقم 233، 234 ، 235)

ومن خلال العمل الميداني لاحظنا أن هناك أسباب زادت من حجم التلف منها الوضع المباشر على الأرضية دون سند، كذلك انعدام الحواجز بين بعض المواد السابقة والجدران، مع عدم ترك أي مسافة بينهما مهمة كانت بسيطة، إضافة إلى مادة الخشب في هذه التحف نجد مواد أخرى كالحديد، النحاس، وهذا ما يؤدي إلى حدوث تفاعلات مع مادة الخشب، وغياب الرقابة المناخية ساهم كثيرا في تلفها.

- **النسيج:**

من أهم مظاهر التلف التي يعاني منها النسيج المتواجد فقط على مستوى الآثار القديمة والفنون الإسلامية، ظهور بقع مختلفة، مع تأكل وتمزق، واضمحلال الألوان، ما جعلها شاحبة خاصة مع عدم دراسة الإنارة التي تتعرض لها هذه المقتنيات،

أغلب البقع الملاحظة نصادفها على البنيقات، وغالبا ما تكون بنية اللون، كما يعاني شريط مطرز من مدينة تطوان المغرب من وجود بقع مع تمزقات، أما فيما يخص مظاهر التلف الأخرى" التآكل، التمزق، بهتان الألوان" فكل المعروضات النسيجية الموجودة في القاعة الثانية للفنون الإسلامية تعاني منها خاصة بهتان الألوان نذكر الفستان، السترات، الصدريات كذلك المطرزات الموجودة على مستوى القاعة الثالثة كسرج الفرس تونس، جزء من اللجام، حامل مسدس تونس، الجزمة المكونة من الجلد والقطيفة (الصور رقم 236، 237، 238، 239)

أما بالنسبة للزرابي فهي تعاني كذلك من نفس مظاهر التلف التي سبق ذكرها (الصورة رقم 240)، وقد خصصت زربية واحدة بعازل عن الجدار (الصورة رقم 241) وما لاحظناه خلال عملنا الميداني أن طريقة عرض الزرابي لم تكن بالطريقة السليمة حيث نجد:

عند مدخل القاعة الثانية تعليق زربية العقد أسيا الصغرى العهد العثماني تسبب في تلف القطعة، فقط علقت مباشرة على الحائط دون وجود أي عازل، وتكمن المشكلة في اشتمال هذا الحائط على منطقة تعاني من التبوج والتقشر بسبب وجود الرطوبة الزائدة التي ستنتقل إلى الزربية (الصور رقم242).

أما فيما يخص طريقة التعليق فقد استعملت طريقتان:

✓ **الطريقة الأولى:**

عمادها تثبيت خشبيتين في الحائط وتثبيت الزرابي بينهما بواسطة براغي ثم تسدل الزربية على الجدار حتى الأرضية تقريبا، وما بقي من الطول يلف في الأسفل (الصورة رقم 243، 244)، وينتج منها مايلي:

- تمزيق الزربية في منطقة البراغي.

- الثقل في الأسفل يعمل على الشد القوي للجهة العلوية للأسفل طوال الوقت، وهذا ما قد يؤثر على منطقة البراغي حيث تتسع وتتمزق أكثر وسيؤثر ذلك على تماسك الخيوط، وبالتالي إضعاف الزربية بشكل كامل زربية ذات العقد الرباط، المغرب، زربية ذات العقد القيروان تونس.

✓ **الطريقة الثانية:**

هي لف الزربية في الأعلى باستعمال أنبوب من الكرتون ثم تسدل على الجدران وهذه الطريقة هي الأكثر سلامة وأمنا على الزرابي من سابقتها(الصورة رقم 245)، بسبب:

- انعدام الثقوب.

– يبقى الجزء العلوي أكثر ثقلا وبالتالي لا وجود لشد إلى الأسفل زربية ذات العقد نمامشة، زربية ذات العقد سطيف الجزائر (الصورة رقم 246)،

كما أن إسدال الزربية المعروضة في القاعة الثالثة حتى الأرضية ما يؤدي في أوقات تنظيف الأرضيات إلى لمسها بالمياه ومواد التنظيف وهذا ما سيؤثر عليها سلبيا، ويزيد في تراكم الغبار عليها، هذا إضافة إلى وجود صندوق خشبي أمامها مباشرة مما يؤدي إلى تأثير المادتين على بعضهما زربية القبائل الجزائر 13هـ/19م وعدم عرضهما بالشكل المطلوب (الصورة رقم 247).

- **الجلود:**

تعاني المواد الجلدية الموجودة على مستوى القسم الإسلامي لمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية من مظاهر تلف متمايزة، ترجع في الأساس إلى تذبذبات المناخ، والتي نجد منها اندثار الزخارف، بهتان الألوان، التمزق، التقشر، ظهور البقع بيضاء وسوداء على بعض التحف نذكر على سبيل المثال حقيبة الجبيرة الجزائر 13هـ/19م (الصور رقم 248، 249، 250، 251)

- **الآثار الحجرية:**

نلاحظ في رخاميات القسم القديم وحتى الموجود بمتحف سطيف بعض مظاهر التلف والمتمثلة في تغير الألوان، وبهتانها والتآكل حيث نجد في كثير من المناطق اللون البني بدرجات متفاوتة، تعاني كذلك هذه التحف من تشققات، وهذا ما نراه بارز للعيان على مستوى تابوت بلرفون الموجود في القاعة العبادات الوثنية، والذي يعاني كذلك من البقع السوداء أما في قاعة الرخاميات فنجد تمثال الطفل قرطاجة الفترة الرومانية، رأس وتمثال الآلهة فينوس تيبازة الفترة الرومانية، جذع الإله ماركور قرطاجة، الآلهة مينرفا، الآلهة بومونة وغيرها من الرخاميات في القاعة.

ظهور بقع تدل على ارتفاع نسبة الرطوبة في كل من التابوت الموجود عند مدخل القاعة المسيحية، حيث خصصت له مصطبة مبنية، وربما هذا هو سبب صعود الرطوبة من الأرضية مع ظهور البقع البنية، نفس التلف نلاحظه في كرسي الحمام من الناحية الداخلية في قاعة الفخاريات والزجاجيات.

ومشكلة التآكل وتفتت الأسطح الحجرية عرفتها أيضا معروضات متحف سطيف، حيث نجد أن الجص الموجود في القاعة الإسلامية تعرض إلى اضمحلال الألوان والزخارف، بالإضافة إلى عمود بتاج الموجود في الواجهات الحائطية.

لكن نلاحظ أن التلف الأكبر للآثار الحجرية على مستوى المتحفين تعاني منه القطع الموجودة في الحديقة المتحفية، والتي هي عرضة للتغيرات المناخية الكبير، وللأمطار خاصة الحامضية، مما يعرضها للتفتت وتأكل، الأملاح المتبلورة، وبقع السوداء، وكذا ضياع النقوش والكتابات.

وما نلاحظه أيضا وجود بقع خضراء ناتجة عن طلاء قضبان النوافذ حيث لم تأخذ إجراءات لحماية هذه التحف من جراء هذه الأشغال مثل تغطية الحجارة وهذا الأمر صادفناه في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية تحديدا على الآثار الحجرية المسندة على جدران القسم القديم (الصورة رقم 252، 254،253، 255، 256)

- **المعادن:**

من طبيعة المواد المعدنية أنها مواد غير مستقرة تتعرض للكثير من العمليات التي تولد إجهادات ميكانيكية خطيرة على التحفة، ومن مظاهر تلف المعادن نجد الصدأ التآكل، زوال الألوان وهي مظاهر تعاني منها كل المعروضات المعدنية المعروضة بالمتحفين.

مثل ما هو الحال عليه بالنسبة للتحف البرونزية المتواجدة على مستوى القاعة القديمة طغراء المسيح، مرايا، مصابيح زيتية، جرس (الصورة رقم 257)، والقطع الحديدية أدوات الزراعة، الأسلحة، الأقفال (الصورة رقم 258) وذلك في متحف سطيف، أما متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية فعلى مستوى قاعة البرونز نجد عدد قليل جدا من التحف تعاني من مظاهر التلف السابقة حيث لا يزال برونز هذه القاعة يحافظ على المظهر الجمالي دون وجود تلف كبير (الصورة رقم 259، 260)

أ-4- الاحتياطات المتخذة على مستوى المتحفين كمحاولة لاستقرار المناخ:

يسعى كلا المتحفين توفير أكبر قدر من الحماية لمقتنياتهما، وهذا من خلال:

- على مستوى متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية:

للتقليل من نسبة الرطوبة الكبيرة في المتحف تم اقتناء جهاز مزيل الرطوبة Déshumidificateur وهو يعمل على تجفيف الهواء عن طريق تسخينه وإلقاءه في القاعة بعد تخليصه من الرطوبة.[1] وتم وضع هذا الجهاز في القاعة الثانية للمخزن بحيث تستفيد القاعات الثلاثة من تجفيف الهواء، وبهذا تكون هيئة المتحف قد وفقت في اختيار مكان وضعه، وبالتالي تبقى درجة الحرارة في حالة معتدلة مع تخفيض نسبة الرطوبة طوال أشهر السنة وحتى خلال الليل والنهار (الصورة رقم 188)

كذلك استخدام جل السليكا خاصة في الخزانات الموجود بها النسيج، والموجودة على مستوى القاعة الأولى، ويعتبر جل السليكا من أفضل المواد الماصة للرطوبة، والتي تقوم على طرد بخار الماء حتى تصل إلى اتزان مع الوسط ويبقى جل السليكا مستقر تحت تأثير الحرارة والرطوبة، ويبقى جاف وله إمكانية الاستجابة السريعة لتذبذب الحاصل في الهواء المحيط.[2]

[1] - ماري برديكو، مرجع سابق، ص543.

[2] - نفسه، ص550-551.

لكن للأسف لم تعمم هذه المادة على كل المواد المخزنة بل اقتصرت على البعض فقط، وللإشارة فإن هذه الاحتياطات اتخذت على مستوى قسم التخزين فقط في حين نلاحظ غياب اتخاذ أي إجراء احتياطي في قاعات العرض الخاصة بالقسم القديم.

أما في القسم الإسلامي قتم استعمال مكيفات لتلطيف الجو تناسبا مع حاجة المقتنيات، ويجب استخدام هذه الأجهزة وضبطها من طرف المختصين، حيث لا تترك عملية ضبطها لحراس الأمن والذين ليس لهم خبرة ودراية بدرجات الحرارة والرطوبة النسبية الملائمة لكل المقتنيات، وهذا الأمر لا يجب إغفاله أو الاستهانة به من طرف طاقم المتحف، تفاديا للأخطار التي قد تشكلها أجهزة التكييف على المقتنيات في حالة عدم ضبطها على الدرجات المناسبة، خاصة بالنسبة للمعروضات الموضوعة خارج الواجهات سواء كانت موضوعة مباشرة على الأرضية أو حتى المعلقة منها.

عدم الدخول مباشرة إلى قاعات العرض سواء كان ذلك في القسم القديم أو القسم الإسلامي، وهذا ما سيعمل على استقرار المناخ بدرجة أكبر وتجنب التغيرات المناخية وتسرب الغبار والغازات الضارة.

– على مستوى متحف سطيف:

لضمان استقرار المناخ من درجات الحرارة والرطوبة تم استخدام التكييف المركزي، (الصورة رقم 105) بحيث يحافظ على تلطيف الجو وبالشكل المناسب لحفظ مجموعاته، حيث تكون درجات الحرارة ما بين 18-21 أما درجة الرطوبة تتراوح من 40 إلى 50% والتي تكون أعلى من هذا المستوى في المخزنين نظرا لوقوعهما في الطابق تحت أرضي، وهذا ما يسمح بتسرب المياه إلى الجدران بالخاصية الشعرية، وحتى انخفاض درجة الحرارة خاصة مع غياب فتحات التهوية، وهذا الأمر لا يختلف عنه في مخزن الآثار القديمة والفنون الإسلامية والذي يقع في الطابق الأرضي كذلك.

لكن بنظري فإن هذه الاحتياطات هي احتياطات غير كافية، نظرا للارتفاع الكبير في نسبة الرطوبة خاصة على مستوى المخازن، حيث تتباين المواد بشكل كبير المواد العضوية ،النسيج ،العظام ،العاج ،الخشب وغيرها من المواد أما فيما يخص المواد غير العضوية فنجد الفخار ،الخزف الحجارة الصلبة واللينة ،المعادن مثل البرونز، الحديد، النحاس، وهذا الاختلاف يتطلب كذلك اختلاف في وسط الحفظ من نسبة الرطوبة ودرجة الحرارة، والخاصة بكل نوع من هذه المقتنيات، خاصة مع كمياتها الكبيرة التي تتطلب مساحات واسعة من أجل التحكم في زمام الأمور، وهو ما تفتقر إليه مخازن المتحفين، فكل المقتنيات السابقة متواجدة في مساحة ضيقة وواحدة، وهذا ما يجعل عملية توفير المناخ لكل صنف عملية شبه مستحيلة إن لم نقل مستحيلة.

ولكن ومع هذا فيجب الحرص على توفير درجة الحرارة بين 15° وإلى 25° ونسبة الرطوبة من 40° م إلى 60° م وهي نسب ملائمة لكل المواد.

ورغم أن متحف سطيف يختلف بدرجة كبيرة عن متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية وهذا من حيث خاصيتين أساسيتين:

1)نسبة الرطوبة المنخفضة.

2)طبيعة المواد المتحفية فهي سواء كانت معروضة أو مخزنة.

فهذه الأخيرة تنتمي إلى مجموعة المواد غير العضوية، وهذا ما يخفف من حمل الطاقم البشري القائم عليها، حيث تتطلب درجة الحفظ أقل من المستوى المطلوب في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية الذي يشتمل سواء في معروضاته و مواده المخزنة على كميات كبيرة من المواد العضوية الخشب، النسيج، الورق، الجلود، العظام، العاج وغيرها من المواد الحساسة، والأقل مقاومة للمتغيرات، والتي تتطلب العناية الشديدة والمراقبة المستمرة وهي مسؤولية كبيرة تقع على عاتق هيئة المتحف.

لكن رغم هذا الاختلاف فلابد على المتحفيين اتخاذ بعض الإجراءات التي توفر درجة حفظ أكبر لمقتنياتهما من التغيرات المناخية والمتمثلة في:

أول ما يجب على هيئة المتحفين هو عزل المبنيين عن الرطوبة والحرارة بمختلف المواد المعروفة في هذا المجال، ويعتبر العزل عامل أساسي للحفاظ على المبنى المتحفي، وهذا ما يحقق ثلاث غايات الأمان الإنشائي، توفير الطاقة، وأخيرا الحفاظ على البعد الجمالي للعمائر والتي تشكل الواجهة الأولى للزائر وذلك قبل إطلاعه على المقتنيات.[1]

– ضمان توفير مناخ داخلي مستقر ومنسجم مع الطبيعة الفيزيائية والبيولوجية والكيميائية للمجموعات المتحفية، وهذا الوسط على علاقة وثيقة بدرجة الحرارة ونسبة الرطوبة، وحتى درجة التهوية والإنارة.[2]

– استخدام ورق البلويتلان في عملية تغليف وتعليب التحف، تفاديا لأضرار الغبار وحتى تسرب جزئيات الماء إليها، مع ضرورة فصل التحفة عن الورق عن طريق استخدام طبقة غير سميكة من القطن الناعم، بغية الحفاظ على استقرار الرطوبة.

– وضع التحف في علب حفظ مقاومة، ومحكمة الغلق، أو حتى استعمال أكياس، وترتيبها بشكل سليم لتسهيل عملية الوصول إليها في أي وقت.

– استخدام المعدات القوية والصلبة، التي لها قدرة كبيرة على مقاومة الاجهادات والاهتزازات.

---

[1]– حسين جمعة، **موسوعة التنفيذ المعماري والإنشائي الحديث المتوافق مع البيئة**، مكتب الدراسات والاستثمارات الهندسية، 2005، ص137.

[2] – شرقي رزقي، مرجع سابق، ص102.

– انتقاء الواجهات التي من شأنها توفير أكبر درجة من الحفظ من حيث الرقابة المناخية، الإضاءة المناسبة، الحجم المناسب لعدد وحجم القطع، وحتى مادة صنعها.

– عمل دراسات تقييمية لمدى تأثير مبنى المتحف على التغيرات المناخية، وجعل تهوية عمارة المتحف من أولويات العاملين به، وكذا متابعتها ومراقبتها.

وللإشارة فإنه كلما زاد سمك الجدران الخارجية مع ارتفاع السقف كلما استقر المناخ الداخلي، خاصة إذا كانت فتحات التهوية ذات عدد قليل وصغيرة الحجم، وهذا ما يجعل تغير الهواء يتم بصفة بطيئة جدا، ولا تشكل خطرا على المجموعات المتحفية.[1]

– الحرص على العناية بالتحف المتلفة وعلاجها بأفضل الطرق العلمية الممكنة.

– تفادي الفتح والغلق المتكرر للواجهات وحتى الخزانات لضمان استقرار المناخ لأقصى درجة، وهو ما يشكل صعوبة خاصة في متحف سطيف والذي قام سنة 2006 باقتناء واجهات عرض جديدة، تعاني كلها من نفس المشكلة، والمتمثلة في الخلل الموجود على مستوى تركيب الزجاج ما تسبب في عدم استقرار المناخ الداخلي للواجهات، إضافة إلى تسرب الغبار والغازات الخطيرة، وهذا كله من شأنه تشويه التحفة وتعريضها للخطر مع مرور الزمن.

- تجنب تسربات المياه في عمليات التنظيف والاكتفاء بالرش مع التجفيف الجيد في حالة الرطوبة العالية.
- الحرص على وضع المقتنيات الحساسة في أكثر المناطق استقرارا من حيث المناخ.
- وأخيرا تسخير كل الإمكانيات من أجل توفير أجهزة قياس درجة الحرارة والرطوبة وضبط المناخ الداخلي لكلا المتحفين، والتي من شانها حفظ المقتنيات المتحفية من المتغيرات المناخية الخطيرة:

– الهيجروجراف Hygrographe وهو جهاز يسجل الرطوبة بشكل مستمر خلال أيام أو أسابيع أو أشهر.[2]

– الترموهيجروجراف Thermohygrographe هو جهاز يسجل درجة الحرارة والرطوبة النسبية بشكل متزامن حيث يمكن من خلال هذا الجهاز معرفة تأثير الواحدة على الأخرى.

إن جهاز الترموهيجروجراف يحتوي على أسطوانة تحمل ورقة تدون عليها قياسات كل من درجة الحرارة والرطوبة، وهناك ألياف تنكمش في حالة الرطوبة المنخفضة وتنبسط بارتفاعها، أما بالنسبة لدرجة الحرارة فهناك أجزاء ميكانيكية تنقل رد فعلها إلى الأسطوانة في شكل بيانات.[3]

[1] – شرقي رزقي، مرجع سابق، ص116-118.

[2] – خالد غنيم، مرجع سابق، ص109.

[3] – ماري برديكو، مرجع سابق، ص526.

- هيجرومتر الشعرة Hygrometre a cheveux ويعمل بنفس طريقة عمل جهاز الهيجروغراف، حيث يستخدم قدرة الشعرة على التمدد والانكماش مع تغير درجة الحرارة والرطوبة، وهو جهاز يمكن استعماله بسهولة لصغر حجمه، كما يمكن وضعه في الواجهات وحتى في معدات المخزن.[1]
- الهيجرومتر الورقي Hygrometre à papier حيث يتم تثبيت ورقة على شريط من المعدن غير القابل للتمدد والتقلص، ومع تغير نسبة الرطوبة تتحسس الورقة الموصلة بمؤشر يبين لنا نسبة الرطوبة على مقياس مدرج بالنسبة المئوية.[2]
- البسيكرومتر Psyerhometre وهو جهاز يستخدم لقياس الرطوبة النسبية في الجو، وهو يتألف من ميزان حراري " جاف" وميزان حراري رطب، تحاط بصلته بفتيلة قطنية مبللة بالماء حيث يقوم الميزان الحراري الرطب وذلك بسبب عملية التبخر بتسجيل درجة حرارة أدنى من الدرجة التي يسجلها ميزان الحرارة الجاف وأن الفرق بين الدرجتين يحدد لنا الرطوبة النسبية في الجو.[3]
- القطع الورقية: تستخدم هذه القطع ذات الشكل المستطيل المصنوعة من الورق لقياس الرطوبة، وهي مشربة بكلوريد الكوبالت، وهي مادة يتغير لونها من الأزرق إلى الزهري تبعا للرطوبة النسبية.[4] وهي طريقة غير مكلفة وعملية نظرا لصغر حجمها حيث يمكن استخدامها في واجهات العرض وحتى في قسم التخزين.
- توفير المواد الماصة للرطوبة مثل جال سليكا بحيث تشمل كل مقتنيات المتحفين المخزنة والمعروضة.
- الأجهزة الإلكترونية Elecronic hygrometre تعطينا هذه الأجهزة القيم المباشرة حيث يتكون عنصر لقياس الرطوبة النسبية من مقاوم إلكتروني الذي تعتمد قيمته الكهربائية على رطوبة الهواء المحيط وهو جهاز يتميز بسهولة استعماله وهو خفيف الوزن.[5]

في حالة انخفاض الرطوبة يجب استخدام جهاز:

- استخدام أجهزة رافعة للرطوبة مثل جهاز Humidification حيث يستعمل هذا الجهاز في المناطق الجافة، والتي تقل فيها نسبة الرطوبة عن 40% حيث يعمل على نشر رذاذ الماء النقي الخال من الأملاح.

وفي حالة زادت الرطوبة عن المستوى المطلوب يجب استعمال:

[1] – ماري برديكو، مرجع سابق، ص527.

[2] – كايل دي غوش، مرجع سابق، ص38.

[3] – خالد غنيم، مرجع سابق، ص110.

[4] – نفسه، ص109.

[5] – كايل دي غوش، مرجع سابق، ص41-42.

- جهاز تقليل نسبة الرطوبة Dehumidification حيث يعمل هذا الجهاز على التقليل من نسبة بخار الماء في الجو، بواسطة استخدام مواد كيميائية تعمل على امتصاص بخار الماء في الهواء.

- استعمال أجهزة التكيف الهوائية ويفضل استخدامها في قاعات العرض وحتى في المخازن وحتى دراسة التهوية الطبيعية.

- الحرص على أن تكون معدات الحرارة والرطوبة ذات كفاءة عالية.

ب- **الإضاءة:**

يتوقف اختيار الضوء على عاملين أساسيين:

- يجب أن يكون الضوء كافيا لإظهار اللون وإبراز النقوش المنحوتة والمعروضات بدقة.
- أن لا يكون الضوء سببا رئيسيا في تلف المجموعات المتحفية.[1]

وإذا أخذنا بعين الاعتبار العامل الأول من ناحية العرض فإننا في تلف المقتنيات ومعالجتها سنهتم بالعامل الثاني، والضوء عبارة عن إشعاعات كلما قصر طولها ازدادت طاقتها، وكلما طالت هذه الإشعاعات كان تأثيرها أقل على المقتنيات، وعلى العموم فإن تأثير الضوء على المقتنيات يكون من خلال هي:

✓ **نوع الأشعة:** وهي نوعين:

- الأشعة فوق البنفسجية: تعتبر الأشعة أخطر الأشعة على المواد المتحفية، وهي أشعة غير مرئية كما تتميز بقصر إشعاعاتها، وهي طاقة منشطة للتفاعلات الكيميائية خاصة في الأوساط الرطبة، كما تؤكسد الإصباغ والألوان وتسبب في تغير ألوانها وشحوبها.[2]

- الأشعة تحت الحمراء: هي أشعة غير مرئية كذلك ذات موجات طويلة، لها تأثير فعال في زيادة الحرارة، وبالتالي هي أقل ضررا من الأشعة السابقة.[3]

✓ **شدة الإضاءة:**

حيث كلما كان تركيز الإضاءة شديدا كان التلف سريعا وكبيرا على المقتنيات والعكس صحيح. وتقدر شدة الإضاءة بالوكس، وهي وحدة قياس التدفق الضوئي في المتر المربع الواحد.[4]

✓ **درجة حساسية المواد:**

باعتبار الضوء شكل من أشكال الطاقة، فهو أكثر خطورة على المواد العضوية من غيرها، كالورق، الخشب، المخططات، الجلود، الصوف، الريش، الشعر، الحرير حيث يتسبب الضوء في تغير ألوانها كما سبق

---

[1]- عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص184.

[2] - كروتين(ج.أم)، روبنسون(و.س)، مرجع سابق، ص55.

[3] - عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص186.

[4] - كروتين(ج.أم)، روبنسون(و.س)، مرجع سابق، ص54.

الذكر، وإضعاف أنسجتها واهترائها وجعلها مواد شاحبة، أما بالنسبة للمواد غير العضوية كالمعادن، الحجارة فهي أكثر مقاومة للإضاءة من سابقتها ولا تتأثر بها.

وحسب الدراسات التي أجريت بهذا الشأن فقد قسمت المجموعات المتحفية إلى ثلاث مجموعات وذلك حسب تأثرها بالإضاءة.

- المجموعة الأولى: وهي المجموعات التي تتحمل درجة عالية دون تلفها وهي جملة المواد المصنوعة من الحجر، الفخار، الزجاج، المعادن المختلفة، وهذه المواد يمكنها تحمل إضاءة تتراوح ما بين 200-1000 لوكس.

- المجموعة الثانية: وهي تمثل المواد المصنوعة من الخشب، العظام، العاج بالإضافة إلى الصور وهي أقل مقاومة من سابقتها وتتراوح شدة إضاءتها ما بين 100-150 لوكس في حالة العرض الدائم، أما في العروض المؤقتة فيمكن زيادة تركيز الإضاءة عن النسبة السابقة والتي يمكن أن تصل إلى 300 لوكس.

- المجموعة الثالثة: وهي أكثر المواد حساسية وتأثرا بالإنارة، والتي يوصى بها بعدم تجاوزها درجة 50 لوكس كالرسومات الملونة، المنسوجات، المطرزات، الطوابع، المخطوط، الجلود الصناعية تقريبا كل المواد العضوية.[1]

✓ **مدة العرض:**

وهو الزمن الذي تكون فيه التحفة في قاعات العرض سواء كانت في الواجهات أو معروضة بشكل مباشر.

ب-1- أسباب ومظاهر التلف بالمتحفين:

بالنسبة للأخطاء المرتكبة في الإضاءة فهي تتمثل في:

- استغلال الأماكن المقابلة مباشرة للنوافذ، وحتى الأماكن التي تقع أمامها، حيث نجد في قاعة العبادات الوثنية، وقاعة الرخاميات استغلال هذه المساحات للعرض ورغم مقاومة هذه المواد للإضاءة لكن المدة الطويلة للعرض خاصة مع القرب الشديد للمواد المعلقة حتى من مصابيح السقف سيؤثر تأثيرا سلبيا خاصة من ناحية بهتان الألوان .

- كذلك وضع واجهة المطرزات في القاعة الثانية من القسم الإسلامي متحف الاثار القديمة والفنون الاسلامية أمام النوافذ مباشرة، ورغم تزويدها بستائر فكان من الأفضل إبقاءها بعيدة قدر الإمكان عن النوافذ على سبيل المثال الواجهة التي نجد بها صدرية الفريملة الجزائر 13-19 ومطرزات أخرى والتي تعاني من بهتان الألوان، ونصادف الواجهات التي تشمل على مجموعة من الحلي موجودة وسط القاعة أي أبعد من سابقتها عن النوافذ فكان من الأفضل عكس مكان الواجهتين، وذلك تبعا لطبيعة التحف التي تعرضها ودرجة حساسيتها (الصور رقم261، 262).

[1] - تقي الدباغ وفوزي رشيد، مرجع سابق، ص174-176.

– كما أن تعليق الزرابي في هذا القسم جعلها على مسافة قريبة من الإنارة الاصطناعية الموجودة في السقف، وهذا ما سيتسبب في تغيير ألوانها وهتائها وإضعاف بنيتها كذلك (الصور رقم 263).

– استخدام الإضاءة المضافة لبعض الواجهات عن طريق الأنابيب الضوئية، رغم عدم تحمل هذه المعروضات لدرجة إنارة كبيرة مثل الواجهتين اللتين نصادفهما في قاعة الفخاريات والزجاجيات رقم (2) و(4) حيث نجد فيها مجموعة من الزجاجيات والإنارة قريبة جدا منها، خاصة ما عرض في الرف العلوي للواجهات، في حين نشاهد الواجهة (1) و(3) والتي استخدمت لعرض الفخار وهي واجهات تتضمن قسم إنارة علوي غير مستغل رغم بعده عن التحف بمسافة أطول من سابقتها،

ومن المعلوم أن الفخار أكثر مقاومة للإضاءة من مادة الزجاج، هذا الأخير الذي نجده يتطلب إضاءة ضئيلة، وهذا من أجل الحفاظ على جزيئاته متماسكة، ولكي لا تتشقق التحفة أو تتعرض للانكسار، خاصة وأن كل التحف الزجاجية الموجودة بالقاعة ليست بحالة جيدة من الحفظ، وتعاني من التلف حيث لاحظنا تشكل ترسبات سطحية على شكل طبقة بيضاء رقيقة تغطي سطح التحف، زوال الشفافية، تغير الألوان، ظهور بقع بنية على شكل زنجرة، تقشر السطح، ظهور التقزح (الصور رقم 264، 265).

– وهذه المظاهر أيضا لاحظناها على الزجاج المعروض لمتحف سطيف في القاعة القديمة، وهذا التلف أدى لفقد التحف لجمالها وتشويهها، وكذا فقدها لتماسكها وقوتها (الصورة رقم 266، 267)

– نفس الخطأ يقع فيه المتحف في قاعة العبادات الوثنية في الواجهة رقم (2) والتي استخدمت فيها الإضاءة أعلى الواجهة بواسطة الأنابيب الضوئية رغم عدم تحمل معروضاتها هذه الإضاءة الكبيرة، والمتمثلة في مجموعة من التحف العاجية والعظمية والمتمثلة على سبيل المثال في تماثيل مشط، إبر، مزمار، وللإشارة فإن هذه المواد تعاني من هتان الألوان، ومن تشققات عديدة، وهي ذات بنية ضعيفة، وهذه الإنارة ستزيد من حدة التلف، خاصة بارتفاع درجة الحرارة الناتج عن الأشعة تحت الحمراء (الصور رقم 268، 269).

وكان من الأفضل الاستغناء بشكل كلي عن إضاءة الواجهات خاصة للمواد الحساسة والاعتماد فقط على الإنارة السقفية.

ويبقى عامل الإضاءة أقل تأثيرا في متحف سطيف وسبب ذلك يعود إلى نقطة الاختلاف الرئيسية بين المتحفين وهي طبيعة المقتنيات، والتي نجد أغلبها مواد غير عضوية.

ب–2– الاحتياطات والإجراءات المتخذة على مستوى المتحفين للحد من خطر الإضاءة:

من حيث الإضاءة فقد استخدم متحف سطيف الإضاءة الاصطناعية، والإضاءة الطبيعية مع التقليل من خطرها لأقصى درجة، وذلك بوضع الستائر على النوافذ، وهذا ما نصادفه أيضا في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

ورغم استخدام الإضاءة الاصطناعية بشكل غير مدروس، فان هيئة المتحفين حاولت التقليل من خطرها قدر المستطاع، واقتصرت في هذه الإضاءة على الإنارة المثبتة أو المعلقة من السقف بواسطة الأنابيب الضوئية، أو المصابيح الدائرية وبذلك تجاوزت الهيئتين الإضاءة الموجودة على مستوى الواجهات، إلا في بعضها وهذا للحد من خطر الإضاءة إلى أقصى درجة.

ب-3- الاحتياطات الواجب اتخاذها:

من أجل تفادي خطر الإضاءة على المقتنيات يجب:

- قياس الإضاءة باستخدام جهاز اللوكسميتر ولهذه العملية أهمية كبيرة من أجل معرفة كمية الضوء، ودرجة تأثيره على المقتنيات، وبالتالي تحديد واتخاذ كل الإجراءات والاحتياطات من أجل إبطاء عملية التلف الحتمية.[1]
- توزيع شدة الإضاءة على المعروضات وأخذ بعين الاعتبار شدة الإضاءة الموصى بها لكل مجموعة.
- مراعاة المسافة الفاصلة بين مصدر الإضاءة والتحف الأثرية، مع تقليل الإضاءة إلى الحد الأدنى للرؤية مع الاستعانة بالألوان الفاتحة في الجدران والأسقف بغية التمييز المعروضات بشكل أفضل.[2]
- إضافة مواد كيميائية لزجاج المستخدم في النوافذ والفتحات والتي لها القدرة على ترشيح الضوء وتخليصه من الأشعة فوق البنفسجية والأشعة تحت الحمراء، إضافة إلى استخدام مصابيح الترشيح من هذه الأشعة.[3]
- استخدام المشبكات البلاستيكية البيضاء التي تمتص حرارة الأشعة غير المرئية وتعكس الأشعة المرئية، مع الحرص على وضعها تحت مصدر الإضاءة مباشرة.[4]
- تجنب وضع المعروضات أمام النوافذ.
- الاعتماد أكثر على الإنارة الاصطناعية لضمان السيطرة على كمية الضوء، وتجنب ضوء الشمس بوضع ستائر على النوافذ وفتحها عند اللزوم.
- إطفاء الإضاءة ليلا وحتى عند خروج الزوار وحتى في المخازن بعد انتهاء الأشغال.[5]

---

[1] - أحمد إبراهيم عطية، عبد الحميد كفافي، **حماية وصيانة التراث الأثري**، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص289.

[2] - نفسه، ص275.

[3] - محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص205.

[4] - تقي الدباغ، فوزي رشيد، مرجع سابق، ص176.

[5] - أحمد إبراهيم عطية، عبد الحميد كفافي، مرجع سابق، ص288-289.

ج- التلوث الجوي:

إن التلوث الجوي يعد عاملا منشطا ومساعدا للتدهور الكيميائي والبيولوجي، وذلك من خلال خلق وسط حامضي ملامس للقطع، وتهيئة المحيط لانتشار الكائنات الحية، خاصة في حالة ارتفاع نسبة الرطوبة.[1]

والملوثات هي شوائب إما غازية أو صلبة أو سائلة ذات المصدر الطبيعي أو الصناعي.[2]

ج-1- أسباب ومظاهر التلوث بالمتحفين:

بحكم وقوع كل من متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف وسط المدينة، وهي منطقة تعرف حركة نقل كثيفة ومتواصلة، تنتج عنها غازات غير ملائمة على الإطلاق لحفظ المجموعات، خاصة مع وجود رطوبة مرتفعة، (الصور رقم185)، ما يؤدي إلى تحول هذه الغازات إلى أحماض خطيرة كما سبق الذكر خاصة حامض الكبريتيك الذي يعمل على تغيير لون وبنية الآثار الحجرية خاصة الموجودة على مستوى حديقة المتحفين، حيث لاحظنا بهتان ألوانها وتفتت أسطحها الخارجية إضافة إلى لونها الأسود في كثير من المناطق.

كما تساهم حركة دخول الزائرين بنصيبها في هذا التلوث جالبة معها الغبار والأتربة، هذه الأخيرة التي تدخل كذلك من خلال الأبواب والفتحات مما يزيد في تفاقم الوضع، ما يؤدي إلى ترسبها على سطوح التحف، ويتسبب هذا في تشويه التحفة، ونفور الجمهور، واختفاء وزوال منظرها الجمالي هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تزامن هذا الخطر مع ارتفاع الرطوبة النسبية يؤدي إلى تأثيرات فيزيوكيميائية خطيرة على التحف، خاصة إذا كانت معروضة في الهواء الطلق.

والجدير بالذكر أن التقصير في تنظيف المجموعات المتحفية سيزيد من صعوبة الوضع، وما لاحظناه في كلا المتحفين هو العناية بنظافة المبنى والمعروضات بشكل عام، وهذا مع وجود بعض النقائص والمتمثلة في:

- نلاحظ على مستوى متحف سطيف وجود فراغات بسبب سوء تركيب زجاج الواجهات له تأثير كبير في هذا الجانب، فتلك الفراغات لا محالة ستساهم في دخول الغبار والأتربة إلى الداخل وتراكمها على سطح التحف (الصور رقم 148، 149، 150).

- المدخل الرئيسي المفتوح مباشرة على الطريق وحتى على قاعة الفسيفساء في متحف سطيف سيساهم بشكل أو بأخر لتعرض المعروضات المتحفية لمخاطر التلوث الجوي، كما سينتقل هذا التلوث من قاعة الفسيفساء إلى القاعات الأخرى.

---

[1]- ماري برديكو، مرجع سابق، ص535.

[2] - إبراهيم محمد عبد الله، **ترميم الآثار الخشبية عناصر معمارية- فنية – زخرفية**، ط1، دار الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2012، ص87.

وهو نفس الخطر الذي سيساهم به الفناء المكشوف في القسم القديم لمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، حيث نلاحظ تراكم الأتربة والغبار على معروضاته، وانتقالها بطبيعة الحال إلى قاعات المتحف الأخرى، هذا فضلا على تأثيرها على معروضات الفناء بشكل خاص حيث نلاحظ ارتفاع الرطوبة النسبية بدرجة كبيرة.

- كما لاحظنا من خلال عملنا الميداني تراكم الأتربة في القسم المخصص للإنارة في الواجهات المستخدمة في القسم القديم في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، ما يؤدي بمرور الزمن إلى تسرب هذه الجزئيات إلى سطح التحفة ما يجعلها غير محمية رغم تواجدها في الواجهات (الصور رقم 270).

ونبقى في نفس القسم لنلاحظ في قاعة العبادات الوثنية غلق بعض النوافذ من الناحية الخارجية بأغصان الأشجار، التي تجاوزت القضبان الحديدية لتصل إلى زجاج النافذة، وبالتالي عدم قيامها بدورها في عملية التهوية وحتى في إدخال الضوء، كما ساعدت الأغصان على تراكم الأتربة بشكل ظاهر جدا، واستغلال المكان من طرف الطيور (الصور رقم 271).

وهذا سيساهم في دخول هذه الأتربة إلى القاعة وتراكمها على المعروضات، وتشويه منظرها الجمالي خاصة إذا تزامنت مع غياب أو انعدام عمليات التنظيف.

ج-2- الاحتياطات والإجراءات المتخذة على مستوى المتحفين للحد من مظاهر التلوث:

قد عملت هيئة المتحف على تجنب هذا الخطر عن طريق اتخاذ بعض الإجراءات والمتمثلة في:

- تركيز الجهود لدعم العرض الداخلي واقتصار العرض الخارجي على بعض المقتنيات التي تتميز بحجمها الكبير، ومقاومتها منها الآثار الحجرية واللوحات الفسيفسائية، الموجودة على مستوى حديقتي المتحفين.
- بذل الجهود كذلك لتكون أغلب المعروضات داخل الواجهات، خاصة المواد العضوية على رأسها المطرزات في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وحتى متحف سطيف اعتمد على الواجهات بشكل كلي في عرض مقتنياته، واقتصرت المعروضات خارج الواجهات على مستوى المتحفين على المعروضات ذات الحجم الكبير، إذ لا تستوعبها الواجهات من جهة، ومن جهة أخرى فهي تنتمي إلى مجموعة المواد غير العضوية.
- الحرص على غلق النوافذ بشكل دائم.
- التنظيف الدوري للمبنى والمقتنيات.

ج-3- الاحتياطات الواجب اتخاذها للحد من التلوث:

وللحد من أخطار هذا التلف يجب على هيئة المتحف ما يلي:

- الحرص على وضع أغلب أو كل المقتنيات مهما بلغت مقاومتها في أماكن مغلقة.

- التأكد من غلق الواجهات والخزانات وحتى النوافذ والأبواب بشكل جيد.
- استخدام أغطية واقية للمعروضات التي يخشى عليها من هذا التلوث.
- التنظيف الدوري.

د- التلف البيولوجي:

تتأثر المقتنيات المتحفية بالكائنات الحية ويكون هذا أكثر وضوحا في المواد العضوية من غيرها من المواد، ويتخذ التلف البيولوجي عدة أشكال مختلفة، حيث تحب هذه الكائنات الحية الأماكن الدافئة الرطبة والهادئة، مع وجود الغذاء الذي يمكن أن يتكون من الكتب والأوراق نفسها، أو حتى من القاذورات والغبار نتيجة غياب عملية التنظيف خاصة في مناطق التخزين.

-الكائنات الحية الدقيقة:

للكائنات الحية الدقيقة دور كبير في تلف المقتنيات المتحفية، وهو لا يقل أهمية وخطورة عن عوامل التلف الفيزيوكيميائية، وهي كائنات تعمل مجتمعة وبشكل تكاملي مع بعضها البعض، وتشمل الكائنات الحية الدقيقة البكتيريا، الفطريات، الأشنة، والطحالب.[1] ولابد من توفر الظروف البيئية المناسبة من درجة الحرارة والرطوبة والمواد الغذائية التي تمدها بالطاقة، وتساعد معا في تكوين أنسجة جديدة، والتي تحصل عليها الكائنات الحية من البيئة المحيطة.[2]

- ✓ الفطريات: هي كائنات حية بسيطة لا تصنع غذائها بنفسها بل تتغذى على المواد العضوية، وأشهر ها فطريات العفن، والتي تنتج جزئيات صبغية تكون في أغلب الأحيان سوداء أو ذات لون فاتح.[3]

ومعظم الفطريات هوائية وبالتالي تحتاج إلى الأكسجين للتنفس من أجل توليد الطاقة التي تعتمد عليها في وظائفها المختلفة كالحركة والنمو، والجدير بالذكر أن الفطريات المتلفة للمواد الأثرية تحتاج إلى نسبة رطوبة عالية لا تقل عن 65%.[4]

- ✓ الاشنة : هي كائنات ذات ألوان متعددة تتكون من كائنين مختلفين "فطر – طحلب"حيث يعيشان بشكل تكافلي، وهي تتميز ببطئ نموها وقدرتها على تحمل الجفاف لفترة طويلة، كما تقوم بإفراز كميات كبيرة من الأحماض العضوية التي لها تأثير كبير على المقتنيات العضوية. [5]

---

[1] – إبراهيم محمد عبد الله، **مبادئ ترميم وحماية الآثار**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2012، ص164.

[2] – محمد إسماعيل محمد وآخرون، **أساسيات علم الحيوان**، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص149.

[3] – ماري برديكو، مرجع سابق، ص32-33.

[4] – محمود محمد جابر وآخرون، **أساسيات علم النبات العام**، ط1، دار الفكر العربي القاهرة، 2001، ص28.

[5] – إبراهيم محمد عبد الله، **علاج وصيانة المباني**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2011، ص277.

✓ البكتيريا: هي كائنات حية ذات خلية واحدة لا ترى بالعين المجردة تنتج جزيئات صبغية وتفرز روائح مميزة، وأنزيمات لتفكيك أنواع مختلفة من المواد العضوية وهي هوائية كالفطريات.[1] وأنواع كثيرة من البكتيريا سريعة الحركة، وهي في الأصل خلايا عديمة اللون ودرجة تباينها مع الوسط الذي تعيش فيه تكون طفيفة.[2] تقوم عل إضعاف المجموعات المتحفية إما بالهجوم المباشر عليها، أو من خلال إنتاج الأحماض العضوية التي تأثر عليها بشكل سلبي.[3]

-الحشرات:

إن وجود الحشرات في المتاحف، يعد من الأمور المعقدة فبإمكانها إتلاف المواد العضوية خصوصا الخشب، حيث يوجد نوع من الحشرات تتغذى على الخشب ومنتجاته، وتتميز بدورة حياتها التي قد تصل في كثير من الأحيان إلى بضعة سنين، ويعتبر الخشب من المواد الغنية بالمواد الكربوهيدراتية، وفي نفس الوقت يعد مصدرا فقيرا جدا لبروتين، ويتحدد فترة نمو الحشرات هذا النوع بمدى قدرتها على هضم المواد السيليلوزية حتى تحصل على القدر الكافي لها من البروتين. [4]

ويطلق اسم الحشرة عادة على الحيوان الزاحف ذي جسم مقسم إلى حلقات، وله عدة أزواج من الأرجل، والحشرات تتبع مجموعة الحيوانات اللافقارية المعروفة بمفصلية الأرجل.[5]

ويوفر المحيط غير النظيف البيئة الملائمة لنموها وتكاثرها حيث تهاجم المواد العضوية التي تحتوي على المواد السيليلوزية والبروتينية لتكون طعامها، خاصة الورق، القماش، الصوف، الريش، الجلود، الوبر.[6] ومن بين أكثر الحشرات خطورة نجد النمل ، الخنافس، والصراصير، السمكة الفضية وغيرها من الأنواع التي تؤثر بدرجات متفاوتة على المقتنيات.

---

[1] – ماري برديكو، مرجع سابق، ص33-34.

[2] – هاري ويسلي، بول ج فان ديمارك، **الكائنات الدقيقة علميا**، ت عبد الوهاب محمد عبد الحافظ، محمد الصاوي محمد مبارك، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص35.

[3] – ماري برديكو، مرجع سابق، ص34.

[4] – محمد علي محمد، عبد الحكم عبد اللطيف الصعيدي، **أساسيات علم بيئة الحشرات**، ط1، طبع أمون مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002، ص226-227.

[5] – أ. د إمز، **حياة الحشرات**، ت سميرة الزيادي، محمود حافظ، دار الفكر العربي، مطبعة المدني، مصر، 1998، ص09.

[6] – احمد ابراهيم عطية، عبد الحميد كفافي، مرجع سابق، ص281.

ينظر: جورج نصر الله، تركيب وتصنيف الحشرات، ط1، الناشر المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1995، ص19.

-الفئران والجرذان:

تمتاز هذه الحيوانات بسرعة انتقالها من مكان إلى أخر، كما تمتاز بسرعة تكاثرها وبقاءها في الأماكن المظلمة.[1] تعمل هذه الحيوانات على تفتيت الأوراق والأقمشة لبناء أعشاشها، وتترك نجاستها السائلة والصلبة على المجموعات المتحفية.

د-1- الاحتياطات والإجراءات الواجب اتخاذها على مستوى المتحفين للحد من الخطر البيولوجي:

من المعروف أن المعروضات المتحفية تتأثر بالرطوبة النسبية المرتفعة وإذا زادت عن 68% سواء في قاعات العرض أو التخزين فذلك يؤدي إلى نمو الفطريات خاصة مع المواد العضوية.

كذلك تظهر الليونة الزائدة على المواد السيليلوزية والبروتينية، ما يؤدي إلى إضعاف ألياف المواد العضوية وتعفنها، كما يؤدي النمو المتزايد للفطريات والكائنات الدقيقة التي تكون بقع صفراء أو بنية اللون تنتج من المواد الملوثة التي تفرزها هذه الكائنات أثناء نموها هذا فضلا عن تأكل وضعف المواد العضوية.[2]

وبإدراك هيئة المتحف للمستلزمات الأساسية لنمو الفطريات والمواد المفضلة لتغذيتها، وبالتالي تكون المعالجة، وذلك بتحويل البيئة المحيطة بالأثر إلى بيئة غير مساعدة لنمو الكائنات الحية الدقيقة خاصة، عن طريق التحكم في الظروف المناخية من نسبة الرطوبة ودرجة الحرارة وحتى الإضاءة.[3]

كذلك استعمال الطرق الكيميائية للقضاء على الكائنات الحية الدقيقة، وذلك لسرعة تأثيرها وسهولة تنفيذها ويجب أن تتوفر الاعتبارات التالية في هذه المبيدات[4]:

- الفاعلية الكافية لأكبر مساحة من التلف البيولوجي وبأقل جرعة ممكنة وبأقل تركيز.
- لا تتفاعل مكوناتها مع مادة الأثر.
- أن لا تكون خطيرة على الإنسان.
- أن يكون عديم اللون لا يؤثر في لون الأثر ولا يتأثر بالظروف المحيطة.
- ثابت لا يتحلل بسرعة
- أن يكون قادر على الالتصاق على سطح الأثر فترة طويلة لكي يمنع الحشرات من مهاجمة الأثر[5].
- الحرص التام على نظافة كل المناطق.
- استعمال المصائد والسموم لقتل الفئران الجرذان.

---

[1] - محمد محمد احمد عوض، **ترميم المنشات الأثرية**، ط1، دار النهضة الشرق القاهرة، 2002، ص158-159.

[2] - أحمد إبراهيم عطية، عبد الحميد كفافي، مرجع سابق، ص281.

[3] - عزت زكي حامد قادوس، مرجع سابق، ص51.

[4] - إبراهيم محمد عبد الله، **ترميم الآثار الحجرية**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2014، ص139-140.

[5] - نفسه، ص141.

– رش المعروضات التي تسمح حالتها وطبيعتها بذلك دوريا لحمايتها من الحشرات ومن أهم الغازات المستعملة غاز حامض الهيدرو سيانيك، ثاني كبريت الكربون، أوكسيد الإثيلين، فلوريد الكبريت، بروميد المثيل.

- فحص المعروضات بشكل جيد قبل إدخالها إلى المتحف للتأكد من عدم وجود أي حشرات بها، واتخاذ أهم إجراء احترازي أثناء عملية اقتناء التحف الحديثة خاصة العضوية مهما كان نوعها، والتي تكون عرضة للإصابة بأمراض يكون من الصعب تحديدها أثناء الفحص الأولي، وعليه يجب عزل هذه التحف سواء كان ذلك في غرفة صغيرة مغلقة بإحكام، وهذا الأمر من الصعب توفره في كلا المتحفين، أو يتم عزلها في صهريج مناسب لحجمها لمدة لا تقل عن ثلاثة أيام، حتى يتم التأكد بالشكل الصائب من مرض التحفة أو حتى صحتها، مع توفير مناخ مناسب حيث لا تقل درجة الحرارة فيه عن 26° ولا تزيد عن 33° أما نسبة الرطوبة فتكون بين 75% إلى 80%، وهذا ما يدفع بأي خطر بيولوجي إلى سطح التحفة، ثم استخدام أحد أساليب المعالجة ليتم إلحاقها بالتحف الأخرى.[1]

– وضع كميات من النفتالين في كل دولاب أو درج من أجل قتل الحشرات.[2]

وعلى العموم فان أول عملية يجب أن يأخذها الطاقم في الحسبان عند اكتشاف هذا التلف هو عزل القطع المصابة ومعالجتها ومراقبتها إلى أن يتضح غياب أي نشاط.

وما ظهر لنا من خلال عملنا الميداني هو وجود الطيور في قاعة الرخاميات في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية (الصورة رقم 272) حيث تعرض إحدى زجاج النوافذ للكسر مما تسبب في إحداث ثقب سهل عملية انتقال هذه الطيور من الصحن إلى القاعة (الصورة رقم273) أخذة نسخ الرؤوس الأربعة المثبتة في زوايا القاعة موقع لها (الصور رقم 274).

نلاحظ وجود الذباب في كلا المتحفين وتمكنه من دخول الواجهات، إلا أن الخطر البيولوجي يواجه بشكل كبير التحف المعروضة في الهواء الطلق في كلا المتحفين (الصورة رقم275).

هـــ– التلف البشري:

إن حماية مبنى المتحف وكافة محتوياته، وتأمينها ضد كل أخطار اليد الإنسانية، وكذا حماية زواره والعاملين به يعد من أهم المطالب الأساسية في إدارة أي متحف.[3] ففي كثير من الأحيان تكون يد الإنسان أخطر وأكثر ضررا من عوامل التلف السابق ذكرها، فقد يشكل الجهل لدى بعض الأفراد سببا أساسيا في

[1] – شرقي رزقي، مرجع سابق، ص118-119.

[2] – عزت زكي حامد قادوس، علم المتاحف، مرجع سابق، ص46.

[3] – علي حسن، سياسة تأمين المتاحف، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص311.

تشويه، وضياع المعالم الأثرية والفنية، وهذا ناتج عن قلة الوعي الأثري، والثقافي بقيمة هذا الإرث، ولهذا يجب تعميق الوعي بالتراث لدى المجتمعات وإبراز علاقته بها.[1]

ويكون هذا التلف في مجمله عن طريق:

هـ-1-الحرائق:

تحدث الحرائق أضرارا بالغة على المقتنيات المتحفية على اختلاف أنواعها، خاصة إذا تزامنت مع وجود المواد القابلة للاشتعال كالخشب مثلا الذي لا يخلو أي متحف منه، كما أنه يشكل مادة أساسية في مبنى المتحف حيث نجده في الأبواب والنوافذ والسقوف، كما أن الحرائق تحدث تحولات كيميائية ومعدنية حيث تتحول الأحجار الجيرية من مواد مقاومة إلى مواد سريعة التفتت، وتحدث الحرائق بالحجارة شروخ وشقوق بسطوحها.[2]

ومن شأن الحرائق القضاء بشكل كلي على معظم المواد العضوية، فلا تترك حتى السبيل إلى إصلاحها، أو ترميمها، كالمخطوطات، الأنسجة، الصور، الريش، الحرير، الصوف، المطرزات، وغيرها من المواد، وليس هذا فقط بل إن الحرائق بشكل عام تؤدي إلى تصدعات خطيرة بمبنى المتحف، وربما انهياره بشكل كلي أو جزئي.[3]

ومن خلال العمل الميداني الذي أظهر لنا متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف لم يأخذا احتياطاتهما لتفادي خطر الحرائق وذلك من خلال:

- عدم استخدام القدر الكافي من الوسائل والأجهزة لإطفاء الحرائق رغم تعدد قاعات العرض، وتنوع المجموعات وكثافتها، في كلا المتحفين (المخطط رقم 1، 2، 3،4، 5)
- تغفل الكثير من المتاحف الجزائرية عن منافذ النجدة " مخرج الطوارئ " ولا تعطيها الأهمية اللازمة، لأنها في الأصل لا تستجيب لمعايير بناية المتحف بالمقاييس الدولية، فإضافة إلى المخارج العادية يجب إعداد مخارج طوارئ فالمخارج بصفة عامة هي الطرق والممرات والأبواب الموصلة إلى خارج المبنى أو المكان الآمن، ويجب أن تكون التعرف عليها سهلا باضائتها ووضع العلامات الإرشادية والتي تشير إلى مواقعها، وتراعي

[1]- إبراهيم محمد عبد الله، **علاج وصيانة المباني**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2011، ص284.
ينظر: عاصم محمد رزق، **علم الآثار بين النظري والتطبيق**، مكتبة مدبولي، مصر، 1996، ص184.

[2] – عبد المعز شاهين، **ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية**، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1994، ص170.

[3] – عبد القادر الريحاوي، **المباني التاريخية حمايتها وطرق صيانتها**، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1972، ص20.

الشروط الواجب توفرها في المخارج من حيث أبوابها، اتجاهاتها، اتساعها، اضائتها، والمسافة المقطوعة للوصول إليها.[1]

ويخلو متحف سطيف من مخرج النجدة إلا أن المتحف يتمتع زيادة على مدخله الرئيسي، على مدخل أخر في الطابق تحت الأرضي ويمكن اعتباره مخرج النجدة في حالة أي حادث (الصورة رقم276).

أما بالنسبة لمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، فهو يخلو كذلك من مخرج النجدة على مستوى القسم القديم، وهذا على خلاف القسم الإسلامي الذي نجد به مخرج الطوارئ في القاعة الثانية (الصورة رقم 277) (المخطط رقم 2).

– ما يعيب على جناح الفنون الإسلامية، رغم أنه أحدث مقارنة مع الأقسام الأخرى وبالتالي يكون المسؤلين على دراية تامة بما يتناسب مع تهيئة عمارة المتحف، ورغم هذا فهو يتنافى مع إحدى أهم خصائص العمارة المتحفية والمتمثل في تجنب قدر الإمكان استخدام الخشب لما يتسبب به من خسائر في حالة الحرائق، حيث نلاحظ الاستخدام المكثف للخشب في الحواجز الموضوعة لتحديد بداية القاعة الأولى، ونهاية القاعة الثالثة (الصورة رقم 278) في الأبواب، النوافذ، السلالم (الصورة رقم 279).

– الواجهات الزجاجية المستخدمة في كلا المتحفين تعمد في صناعتها على مادة الخشب بشكل كبير، خاصة واجهات الفنون الإسلامية، وهذا ما يزيد من حجم الخسائر في حالة الحرائق، كون أغلب معروضاته هي مواد عضوية النسيج والخشب بالدرجة الأولى (الصورة رقم 280).

– طبيعة الستائر المستخدمة لمنع الضوء الطبيعي من الدخول في النوافذ لها قابلية كبيرة للاشتعال.

– احتواء المخزنين على مواد كثيرة قابلة للاشتعال السريع، والتي في كثير من الأحيان هي غير مستعملة في عملية التخزين خاصة الصناديق الخشبية الموجودة على مستوى مخزن أنيسة محمدي، والتي من الأفضل نقل هذه الأغراض إلى مكان أخر.

– الاحتياطات الواجب اتخاذها لتفادي خطر الحرائق:

ولتفادي خطر الحرائق في المتاحف، فمن الواجب تزويد المتاحف بأحدث الأجهزة الخاصة بالإنذار بالحريق، وارتفاع درجة الحرارة، وأنظمة الإطفاء الأوتوماتيكية، ويجب الحرص على:

– تفقد كافة الأجهزة دوريا للتأكد من فعاليتها.

– أن يراعى اتصال أجهزة الإنذار بأجهزة المكافحة للحرائق.

– توفير أجهزة إطفاء يدوية بالمتحف مع شرح طريقة استعمالها للعمال كافة، والتي تعمل في حالة قصور الأجهزة الأوتوماتيكية.

[1]– جمال صالح، **السلامة من الكوارث الطبيعية والمخاطر البشرية**، ط1، دار الشروق، مصر، 2002، ص305.

- تزويد المتاحف بواجهات وأبواب ونوافذ مصنوعة من مواد مضادة للحرائق أو غير قابلة للاشتعال بسهولة، إضافة إلى فصل أجنحة العرض بأبواب عازلة للتحكم السريع بالحريق في أي جناح.
- أن يكون صوت الإنذار مميزا ويسهل تمييزه.
- تحديد مخارج الطوارئ بشكل واضح في المتاحف.
- منع عملية التدخين على الموظفين وحتى الزائرين وتنبيههم في حالة جهلهم.
- الاستغناء عن المواد والأجهزة غير المستعملة، والقابلة للاشتعال كما يوصى بإخراج هذه الأخيرة من قاعات العرض والتخزين ووضعها في أماكن خاصة.[1]

وهناك ثلاثة طرق أساسية في إخماد الحرائق وهي:

✓ **الرش بالماء:**

يجب تجنب استعمال الإطفاء بمضخات وخراطيم المياه، إلا في حالة تعرض المبنى نفسه للحريق، لأن استخدام هذه الطريقة قد يسبب تدميرا وتلفا كبيرا قد يكون أشد من ضرر النار ذاتها، كما تستطيع المياه المندفعة بقوة شديدة من تحطيم المعروضات وضياع المجموعات الورقية، فيجب استخدام هذه الطريقة في حالات الضرورة القصوى والحرص على أن تكون بالطريقة المثلى حيث يمكن استخدام الغاز بدلا منها.[2]

✓ **الإطفاء بالغاز:**

في هذه الطريقة يتم استخدام نوعين من الغاز الأول وهو غاز ثاني أوكسيد الكربون، الذي يقلل من الأكسجين في الهواء، والذي يعتبر أحد العوامل الثلاثة لتغذية الحرائق، إلا أن الإطفاء بغاز ثاني أوكسيد الكربون يشكل خطورة كبيرة على الإنسان.

الطريقة الثانية للإطفاء بالغاز هي باستخدام طريقة الهالون " عامل الإطفاء الخاص يتميز بعدم خطورته على الإنسان مثل ثاني أكسيد الكربون وهو طريقة ناجحة في حماية القطع ذات القيمة العالية.

[1] – علي حسين، مرجع سابق، ص313.

[2] – نفسه، ص313.

ينظر كذلك: محمد ماجد عباس خلوصي، **الموسوعة المعمارية المباني الإدارية**، ط1، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص10.

✓ **الإطفاء بالأجهزة المحمولة:**

من الشروط الواجب توفرها في هذه الطريقة سهولة التعامل مع هذه الأجهزة، كما يجب أن تكون خفيفة الوزن بدرجة كافية لاستخدامها من طرف أي موظف في المتحف، وهي مطافئ يدوية محمولة التي يجب أن يراعي عددها حجم البناء، ومحتوياته، وعدد الأشخاص.[1]

هـ -2-أعمال التخريب والسرقة والاقتحام:

يعد خطر السرقة من الأخطار التي تهدد المقتنيات المتحفية، نظرا للقيمة المادية للعينات المتحفية سواء كانت قطعا فنية أو أثرية أو عينات علمية خاصة مع زيادة اهتمام الشعوب بالممتلكات الثقافية.[2] ومن أجل حماية المقتنيات من أعمال السرقة يجب تضافر جميع الجهود من إدارة المتحف والموظفين والحراس وتنسيق عملهم مع السلطات الأمنية، ويختلف مستوى الأمن في المتاحف على حسب المبنى، والإجراءات المتخذة على مستواه.

لدرء هذا الخطر اهتما المتحفين باتخاذ التدابير اللازمة، في سبيل حفظ مقتنياتها من خطر السرقة وأعمال التخريب:

1- حيث نجد استخدام أجهزة المراقبة " الكاميرات" في كامل أرجاء المتحف، سواء كان ذلك على المستوى الداخلي " قاعات العرض- قسم التخزين" أو حتى على المستوى الخارجي " الحديقة المتحفية- محيط المتحف(الصور رقم 33، 39، 281، 282، 283) بالنسبة لمتحف الآثار القديمة و الفنون الإسلامية، أما متحف سطيف (الصور 83، 101، 284، 285، 286) (المخطط رقم 1، 2،3، 4، 5)

ولم يقتصر الأمر على الكاميرات فقط بل تم استخدام كذلك أجهزة الإنذار، وأجهزة استشعار الحركة، المنصبة على مستوى النوافذ خاصة في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

2- إضاءة المنطقة ليلا.

3- النوافذ الموضوعة في الطابق السفلي مزودة بقضبان حديدية.

4- استخدام الأقفال البسيطة بشكل عام، على مستوى الأبواب والواجهات.

أما بالنسبة لأقفال الأبواب فيجب الاستعانة بالأقفال المدرعة والمشفرة، وهذا لضمان درجة أكبر من الحماية، والاستعانة كذلك بأجهزة الاستشعار الحراري، والتي لها دور كبير في الإعلام في حالة تجاوب الزوار الحد الموضوع لهم بالنسبة لهذه المعروضات.

[1] – فيرنر جونسون، جوان سي هوركان، **المجاميع المتحفية وأساليب خزنها**، ت ريا عثمان سعيد، طبع دار أفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ص52-55.

[2] – عياد مصطفى العوامي، مرجع سابق، ص97.

5- اختلاف المفاتيح وعدم تشابهها في كل الأبواب وحتى الواجهات والخزانات يعد من الأمور الايجابية، وهذه الأخيرة على مستوى متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، وهذا الأمر في غاية الأهمية، ففي حالة اكتساب أي فرد خارج هيئة المتحف لأي مفتاح فلن يستطيع به فتح كل الواجهات أو الخزانات وهذا ما يجعلها في مأمن من السرقة.

لكن الأمر الذي تجاوزه كلا المتحفين ومن شانه إضعاف عملية المراقبة:

- توفر عدد غير كاف بالنسبة للحراس الأمن خاصة أثناء فترة الليل، مع نقص في عملية التدريب ومستوى الخبرة.

- عدم وجود المخازن، وورشات الترميم، في مناطق منعزلة، حيث وفي كلا المتحفين يمر كل الزوار على هاتين المنطقتين مما يعرضهما لخطر السرقة في حالة إغفال وإهمال العمال.

ففي متحف الجزائر العاصمة يمر الزائر على هاتين المنطقتين للوصول إلى أجنحة العرض المخصصة للفنون الإسلامية، وفي متحف سطيف يمر عليها الزائر للوصول إلى المكتبة.

- الاحتياطات والإجراءات الواجب اتخاذها للحد من خطر السرقة وأعمال التخريب:

- توفير حراس مدربون داخل القاعات، وفحص القاعات جيدا بعد غلق المتحف.
- منع دخول الزوار رفقة محافظهم وتركها في مكتب الأمانات.
- توفير واجهات وخزانات على قدر كبير من السلامة للقطع، مع ضرورة الحرص التام أثناء تداول مفاتيحها.
- وضع لافتات تمنع لمس المعروضات.
- يجب أن يراعي المسؤولون عند إقامة المتاحف جميع الضمانات المطلوبة لأمن هذا المتحف، من حيث الموقع أو المبنى وملحقاته.
- يجب وضع مواصفات خاصة لواجهات العرض، وذلك لإعطاء أقصى قدر من الحماية للمعروضات.
- خزن المواد المهمة بدرجة كبيرة في خزانات حديدية.
- إعداد نظام أمن محكم لتداول مفاتيح الواجهات، وطريقة خروج ودخول الآثار سواء بالنسبة للنقل الداخلي أو الخارجي.[1]
- الاهتمام بتسجيل مقتنيات المتحف تسجيلا شاملا، واعتبار هذا من أهم متطلبات الأمن.
- انتقاء العاملين بحذر شديد بالنظر إلى مستواهم العلمي والفني والإداري، وتوعيتهم لمسؤولياتهم الأمنية مع ضرورة تواجدهم بالعدد المطلوب.

[1] - علي حسين، مرجع سابق، ص316.

- التحكم في عدد الزوار الموجودين داخل المتحف وفي زمن واحد لتسهيل عملية المراقبة.[1]
- تقوية النوافذ في الطابق الأرضي بقضبان حديدية على أن يكون فتحها يسيرا من الداخل لاتخاذها مخارج للطوارئ أثناء وقوع الحرائق.
- استعمال نوعية جيدة من الأقفال في الأبواب.
- استخدام أجهزة الإنذار وكاميرات المراقبة.[2]
- مراقبة المحيط الخارجي لمنع أي تسلسل، وكذا المحيط الداخلي أي تحركات الزوار.

اتخاذ إجراءات صارمة عند فتح الواجهات، ويكون هذا بعد موافقة وإمضاء طلب الفتح من أكثر من مسؤول.[3]

و- الأخطار الطبيعية:

وإلى جانب ما سبق نجد أن الأخطار الطبيعية لها نصيب كبير في تلف المقتنيات المتحفية، خاصة الكوارث وهي ظروف خارجة عن سيطرة الإنسان مثل الزلازل والبراكين والفيضانات وعليه يجب اتخاذ الاحتياطات اللازمة لتقليل من خطرها إلى أقصى حد.

أما بالنسبة للأمطار والاهتزازات فكلا المتحفين يتعرضان لكميات معتبرة من مياه الأمطار خلال فصول السنة، ونجد أن متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية أكثر تضررا بمياه الأمطار خاصة في القسم القديم الذي يشتمل على الفناء المكشوف، والذي ترتفع فيه الرطوبة بدرجة كبيرة، حتى في الأجواء الصاحية، ناهيك عن تسرب المياه بسهولة إلى قاعة الرخاميات.

وللوقاية من هذا الخطر يجب تصليح أنابيب صرف المياه من السطح، زيادة مقاومة مبنى المتحفين، وسد الثقوب والشقوق إن وجدت، تغطية السطح بصفائح الرصاص أو الحجر المرصوف. كما للأمطار الحامضية تأثيرات خطيرة على التحف الموجودة على مستوى حدائق المتحفيين أو الموجودة على مستوى فناء القسم القديم كما سبق الذكر.

أما بالنسبة للاهتزازات فبحكم موقع المتحفيين في وسط المدينة، ومجاورتهما للطرقات التي تعرف حركة سير كبيرة فهذا يعرض المتحفان لاهتزازات مستمرة ودائمة، وللوقاية من هذا الخطر يجب التأكد من متانة وقوة الواجهات، والخزانات المستعملة، وتزويد المقتنيات المتحفية بحوامل ما أمكن وهذا لزيادة تثبيتها واستقرارها.

[1] - علي حسين، مرجع سابق، ص316-317.
[2] - عياد موسى العوامي، مرجع سابق، ص98-99.
[3] - عبد الحليم نور الدين، مرجع سابق، ص111.

5-2- العمارة المتحفية:

لا يمكن التحدث عن أمن وسلامة المجموعات، وسير المؤسسة دون التطرق إلى مبنى المتحف، الذي يعتبر أساس هذه العملية، فالعمارة المتحفية تمثل الواجهة الأولى للزائر الذي يجب أن يتعرف من خلالها على المتحف وطبيعة مجموعاته، كما تساهم العمارة المتحفية بشكل كبير في نجاح العروض أو فشلها، وهذا ما تناولناه سابقا، من حيث الأرضية، الجدران، السقف، المداخل والأبواب ومساحة قاعات العرض وشكلها، وخاصة ما تعلق كذلك بتسيير مسار حركة الزائر، والقدر الذي تساهم فيه في توفير راحة الزائر واستمتاعه بالزيارة، فيجب أن يعكس تصميمها المرونة المطلوبة في المتحف.

ويجب أن تكون العمارة المتحفية عامل جذب وتشجع الزائر على تخطيط زيارات أخرى للمتحف والأكثر من ذلك دفع أفراد جدد لزيارة المتحف وهذا من جهة، ومن جهة ثانية يجب أن تعكس العمارة القوة والمتانة لتكون عامل ايجابي لا سلبي خاصة فيما تعلق بحفظ المقتنيات، حيث يجب أن تعمل على استقرار المناخ الداخلي للمتحف.

وعليه فالهيكل العام للمتحف يؤثر بشكل مباشر وغير مباشر على نجاحه واستمراره، مما يتطلب الاهتمام بهذا الجانب.

وتنقسم حماية المبنى إلى قسمين هما:

- الحماية الخارجية للمبنى:

في بادئ الأمر يجب أن تعكس الواجهة الخارجية للمتحف تخصصه واهتماماته، وترتبط الحماية الخارجية ارتباطا وثيقا بموقع المتحف إذا كان في وسط المدينة أو خارجها، وعليه ستحدد الاعتبارات الهامة لتحديد نوع الحماية.

وعموما ترتبط الحماية الخارجية بحماية المبنى والحديقة من مختلف الأخطار، وهذا باتخاذ العديد من التدابير اللازمة لتأمين هذه الحماية منها:

- ✓ إضاءة المناطق المحيطة بالمتحف ليلا.
- ✓ العمل على أن تكون المسافة بين المبنى والأشجار المحيطة به لا تقل عن خمسة أمتار.
- ✓ الحرص على استخدام نوعية جيدة من الأقفال والاستعانة بالأجهزة التي تقدمها التكنولوجيا الحديثة في هذا المجال.
- ✓ الحرص على أن تكون نوافذ الطابق الأرضي مزودة بقضبان حديدية.
- ✓ التحكم الجيد بمداخل ومخارج المتحف عن طريق التقليل من عدد الأبواب.
- ✓ التدريب المكثف لحراس المتحف، لأنهم الركيزة الأساسية في ضمان الحماية اللازمة.

✓ الاعتناء بجمال هذا الجانب لأنها تشكل الواجهة الأولى للزائر والتي تعمل على جذبه أو ربما نفوره.

- **الحماية الداخلية للمبنى:**

تتعلق الحماية الداخلية للمتحف باتخاذ كافة الإجراءات، وتوفير الأجهزة اللازمة لحماية قاعات العرض، والمخازن، والزوار، والموظفين، وخاصة المقتنيات، حيث تعد متانة وقوة المبنى الركيزة الأساسية، والخطوة الأولى لتخطيط أي برنامج لتطوير المتحف، وحفظ مجموعاته وصيانتها.[1]

5-3-عمال المتحف:

يتوفر المتحف على موارد بشرية تعمل من أجل تحقيق أهدافه، ولعلها الأكثر تأثرا بالواقع الذي تعمل فيه، نظرا لخصوصية النشاط الذي تقوم به، أي المنتوج الثقافي الذي تقدمه، والجدير بالذكر أن الخطر البشري على مجموعات المتحفية ليس بالضرورة أن يكون من خارج المؤسسة دائما، فحتى موظفين المتحف قد يشكلون خطرا على معروضاته، وذلك في الحالات التالية نتيجة إما لنقص الخبرة أو الإهمال واللامبالاة بقيمة هذه المجموعات:

- ✓ سوء العرض والتخزين حيث تتعرض الكثير من المقتنيات في قاعات العرض وفي المخازن للخطر، حيث تفتقر هاتين العمليتين للأسس العلمية والفنية كطريقة الترتيب ووضع المساند وطريقة مواجهتها للإضاءة وغيرها من الأعمال، التي تؤدي في نهاية المطاف إلى تلف شديد يفقدها جمالها، ومقاومتها.
- ✓ أعمال الترميم والتقوية في كثير من الحالات لا تتم بأساليب علمية دقيقة نتيجة لقلة الخبرة.[2]
- ✓ التداول بالأيادي تعتبر المداولة اليدوية شكل من أشكال التلف البشري خاصة بالنسبة للملابس القديمة، ورغم أن هذا التلف يظهر بسيط إلا أن تكرار العملية من شأنه إضعاف المادة الأثرية بسبب طريقة التداول غير الصحيحة وبدون توفير العناية الكافية. [3]
- ✓ التعامل السيئ أثناء الحمل والنقل.
- ✓ عدم اتخاذ إجراءات التغليف والتعليب المتعارف عليها في عملية النقل.

---

[1]- يسرى د عبس، مرجع سابق، ص307-308.

[2]- إبراهيم محمد عبد الله، **ترميم تحف الفخار والزجاج والقاشاني**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2012، ص63-64.

[3] - ساجية عاشوري، "طرق حفظ وصيانة المنسوجات بالمتحف"، **حوليات المتحف الوطني للآثار القديمة**، ع13، الجزائر، 2003، ص100.

✓ سوء التسيير.

ولتجنب هذه الأخطار يجب على هيئة المتحف:

- الانتقاء الدقيق لعمال المتحف.
- توعيتهم لحساسية وظيفتهم، وتأثيرهم الكبير على نجاح رسالة المتحف وحفظ مجموعاته.
- الحرص على تسطير برامج تدريب الموظفين سواء داخل المتحف أو خارجه، خاصة مع التطور المستمر لأنشطة المتحف، وأصبح التدريب الفعال يعد في الآونة الأخيرة أحد النشاطات الرئيسية للمحافظة على المادة المتحفية.

وعليه فإن إدارة الموارد البشرية في المؤسسة المتحفية أصبحت تكتسي أهمية كبيرة على اعتبار أنها المؤشر الأساسي لتطور المتحف وتقدمه، حيث يعكس مستوى العاملين بالمتحف نوعية النشاطات المقدمة به، ومدى فاعليتها، وتأثيرها على المحيط الاجتماعي له هذا من جهة، ومن جهة ثانية فالخبرة المهنية هي مطلب أساسي في عملية حفظ المواد الأثرية الموجودة في كنف المتحف.

ومن أجل تحقيق هذه الغايات يجب أولا حماية العنصر البشري من الإصابات الناجمة عن مخاطر بيئة العمل، وذلك بمنع تعرضهم للحوادث والإصابات والأمراض المهنية، وتوفير وتنفيذ كافة اشتراطات الأمن والسلامة والصحة المهنية، التي تكفل توفير بيئة أمنة تحقق الوقاية من المخاطر، وتثبيت الأمان والطمأنينة في قلوب العاملين أثناء قيامهم بعملهم، والحد من القلق الذي ينتابهم وهم يتعايشون بحكم ضروريات العمل مع أدوات ومواد وآلات يكمن بين ثناياها الخطر الذي يهدد حياتهم، وحماية العاملين بالمتحف لا تقل أهمية عن حماية مجموعاته، ولهذا يجب اتخاذ كافة إجراءات الأمن وسلامة هؤلاء العمال من أي خطر، حتى ولو كان بسيطا، فعلى هيئة المتحف

- توفير كل المعدات الخاصة بنقل القطع ذات الأحجام الكبيرة والثقيلة.
- توفير مستوصف صغير لعلاج الحالات الطارئة، أو قد تكتفي الإدارة بتوفير مواد الإسعاف الأولي.
- الأجهزة التي تقي العاملين من أمراض الجهاز التنفسي، التي قد يتعرض لها العامل نتيجة التنظيف المتكرر للمعروضات الموضوعة في الهواء الطلق، وحتى أمراض التي قد تسببها الحشرات، والحرص على استعمال مبيدات لا تشكل أي خطورة على الإنسان، وأيضا حمايته من خطر الحرائق.[1]

وبالتالي سلامة الموظفين وراحتهم لها مردود كبير على سير مخططات المتحف وبرامجه، وحتى استقرار مجموعاته وحفظها.

[1] – عزت زكي حامد قادوس، مرجع سابق، ص49-50.

5-4- زوار المتحف:

إن موضوع زائر المتحف في الجزائر يطرح العديد من التساؤلات والإشكاليات، التي تبحث في أسباب انعزاله عن هذه المؤسسة، رغم أهميتها، لكن ما يجب الاهتمام به في حالة الزيارة جانبين:

- **الجانب الأول:** ضمان أمن وسلامة المجموعات المتحفية أثناء هذه الزيارة، وعدم التأثير سلبيا على المقتنيات، من خلال اللمس مثلا، التزاحم، الخدش، رمي القمامة، وغيرها من الأعمال التي تعكس من جهة نقص الوعي الثقافي لدى الجمهور، ومن جهة ثانية غياب المراقبة المتحفية خلال أوقات الزيارة.

وهذا ما يفرض استخدام الحواجز وتحديد مسار حركة الزائر بالشكل المناسب، مع ضرورة المراقبة المستمرة للزوار عن طريق الكاميرات وحتى الموظفين من مرشدين أو حراس، وتنبيههم في حالة التصرفات غير المقبولة كالتدخين مثلا اللمس، التصوير، كذلك استخدام بطاقات تنبه الزائر وتلزمه بآداب زيارة المتاحف.

- **الجانب الثاني:** ضمان سلامتهم أثناء الزيارة حيث يجب على هيئة المتحف تبني سياسة كفيلة بضمان زيارة أمنة وميسرة لجمهور المتحف، من خلال حمايته من أي خطر قد يهدده أثناء هذه الزيارة، وليس هذا فقط بل يجب أن تترك هذه الأخيرة انطباعا حسنا لديه ليخطط في المستقبل تكرار هذه الزيارة.

ومن أكثر الإجراءات التي تضمن راحة الزائر وضمان مشاهدته لكل العروض المقدمة بالمتحف نجد مسار الحركة، هذا المسار الذي نجده ميسرا بشكل أكبر في متحف سطيف خاصة مع ترك القاعات مفتوحة على بعضها البعض، واتسامها بالاتساع.

الأمر الذي غاب تماما في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية حيث اعتمد في الجناح الإسلامي والقسم القديم على المداخل دون استخدام الأبواب والتي جاءت ضيقة نوعا ما خاصة في القسم القديم مع اختلاف أحجامها وأشكالها.

كذلك قاعات هذا المتحف اتسمت بالضيق خاصة مع كثافة المعروضات وكبر حجمها، والتي نجدها أغلبها قد عرضت بشكل مباشر، والتي تعيق في كثير من الأحيان حركة الزائر، خاصة الفسيفساء التي فرشت في الأرضية في قاعة العبادات الوثنية والقاعة المسيحية والتي نجدها قد رسمت مسار حركة الزائر وحدت من حريته في التنقل في القاعتين، وبالتالي فمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية نجده يواجه مشكلة في حالة الزيارات الجماعية.

ومن بين إجراءات حماية الزوار كذلك أثناء زيارة المتحف الحرص على توفير منافذ النجدة عند حدوث أي خطر كالحرائق مثلا، وهذا الإجراء قد أهمل في تصميم متحف سطيف، وفي القسم القديم لمتحف الآثار القديمة

والفنون الإسلامية، ونجده أتخذ في عين الاعتبار في جناح الفنون الإسلامية والموجود في القاعة الثانية من هذا الجناح.

ومعيار نجاح الأنشطة المتحفية في الآونة الأخيرة أصبح يتحدد بعدد الزوار، الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بمستوى تلك النشاطات، والجهود المبذولة من قبل المتحف لاستقطاب عدد أكبر من الجمهور، وهذا ما نلمسه من خلال الفرق الكبير بين جمهور المتاحف الأوربية وجمهور المتاحف الجزائرية على سبيل المثال لا الحصر.

6- المتحف الحماية والضرر:

أصبحت عملية الحماية والحفاظ على التراث الثقافي في منتهى الأهمية، خاصة لما يمثله هذا التراث كونه جزءا هاما من ذاكرة الأفراد والأمم، ولما يحتويه من قيم ثقافية، ولما يساهم به في التطوير الاقتصادي للمجتمعات، وهذا في حالة استغلاله استغلالا جيدا، عن طريق التخطيط السليم والإدارة المثلى والفعالة في آن واحد.[1]

وهذه العملية رشحت المؤسسة المتحفية، لتكون أفضل سبيل وأنجعه وهذا فيما يخص التراث المنقول، كون هذه المؤسسة أسست خصيصا لضمان أكبر قدر من الحماية والمحافظة لمختلف المقتنيات من جهة.[2] ومن جهة ثانية كونها من أكثر المؤسسات التي تجمع أصحاب الخبرة.

ومما هو مؤكد أن تطور المتحف جاء مرتبطا بتزايد شعور الانتماء لهذا التراث وإدراك أهميته والرغبة في المحافظة عليه، وهذا ما جعل المتحف واسطة رئيسية في المحافظة على التراث الثقافي، وكمصرف ثقافي هام لمعطيات مختلفة، يمكن استغلالها في تحقيق لأغراض البحث العلمي، أما القاسم المشترك بين المتاحف فهو الاهتمام الخاص والمتميز بالتراث الثقافي والطبيعي على حد سواء.[3]

والتساؤل الذي يطرح نفسه: هل المتاحف تمثل جانب المحافظة فقط، ولا تشكل تهديدا أو خطرا على الإرث الحضاري؟

وللإجابة عن هذا التساؤل سنقوم بتحليل نشاطات المتحف، ومدى انعكاسها على حالة المجموعات المتحفية.

ووجدنا فعلا أن المجموعات تتعرض لجملة من الأخطار بسبب هذه النشاطات، والتي نجد من أهمها العروض على اختلاف أشكالها الدائمة، والمتنقلة، والمؤقتة، وهذه الأخيرة نجدها اقل ضررا من سابقتيها،

---

[1] – جمال عليان، مرجع سابق، ص07.

[2] - André GOB , Noémie DROUGUET,op cit, P60.

[3] – بشير زهدي، "المتحف وإسهامه في المحافظة على التراث الثقافي وتطور البلاد وخلق المستقبل الأفضل"، متاحف حضارة ...، مرجع سابق، ص213-214.

فالعروض الدائمة تعرض المقتنيات لمختلف الأخطار بسبب استدامتها، خاصة إذا لم تتوفر شروط الحفظ الملائمة لكل المجموعات دون استثناء، أما العروض المتنقلة فهي تعرض المقتنيات المتحفية إلى تنقلات مختلفة، وبالتالي المخاطرة بها نتيجة عدة متغيرات أهمها تغير البيئة المناخية التي حفظت فيها القطعة، بسبب التغيرات في مستويات الرطوبة النسبية، ودرجات الحرارة، وهذه التغيرات ستؤدي إلى تأثيرات سلبية، وخطيرة على المواد المتحفية خاصة العضوية منها، ناهيك عن الأضرار الفيزيائية التي يمكن أن تتعرض لها القطع أثناء عملية النقل.

ورغم هذه التأثيرات السلبية للعروض على المقتنيات المتحفية، لكنها تبقى أخف من الأخطار الناجمة عن عملية التخزين، خاصة مع علمنا أن المجموعات المتواجدة بهذا القسم تبقى في أخر سلم الاهتمامات، والأولويات مقارنة بنظيرتها المعروضة، كما لا يخفى علينا أن عمليات الترميم والصيانة التي تتم على مستوى ورشة المتحف يمكن أن تتسبب في إتلاف الآثار، والتي لا تتبع في اغلب الأوقات المعايير المتعارف عليها، إضافة إلى الأخطار الناجمة عن طريق الاستخدامات المتكررة، من قبل العاملين بالمتحف كما سبق الذكر، أو حتى من قبل الدارسين والمختصين من أجل القيام بالبحوث والدراسات.

وهذا ما يفرض استخدام التراث في أي عملية استخداما ملائما مع ضرورة صيانته باستمرار، ولهذا يجب القيام بدراسات دقيقة، وجدية، تحدد وتقيم المنافع والمخاطر المتأتية من أي استخدام أو من أي نشاط، وفي هذه الحالة يمكن تحقيق استدامة المجموعات المتحفية.

وبالتالي فالمتحف يهدد سلامة التحف في سبيل قيامه بنشاطاته المختلفة التي لا يمكنه الاستغناء عنها، ما يؤدي في الأخير إلى فقدان القيمة أو الأهمية التي تم اختيار الأثر وحمايته على أساسها.

خلاصة الفصل:

تتسم المقتنيات المتحفية على مستوى المتحفين بالتباين والتعدد، وهذا ما خلق صعوبات كبيرة في توفير البيئة المناسبة لها، ويرتبط تلف مقتنياتهما ارتباطا وثيقا بعدم ملائمة عمارة المتحفين، والتي ساهمت في تذبذب وسط الحفظ ما أثر خاصة على المجموعات العضوية.

وأدى غياب الوسائل والتجهيزات المتعلقة بضبط المناخ من جهة أخرى إلى تفاقم الوضع، خاصة في ضل غياب الكفاءات المهنية المختصة، وعليه فان تخطيط أو نجاح أي سياسة حفظ وقائية يجب أن يرتكز على دراسات تقييمية للجوانب السابقة.

وفشل المتاحف الجزائرية بشكل عام في تحقيق برامج الحفظ مردها في الأساس إلى غياب الجوانب الثلاثة، ما انعكس بالسلب على حالة مقتنياتها، وأصبح من الضروري وبصفة مستعجلة دعم التشريع الخاص بهذه المؤسسة بنصوص جديدة تدعم الجانب التقني في المحافظة على المقتنيات المتحفية.

ولعل الدول المجاورة أدركت الجدوى الاقتصادية للمتاحف، وأخذت تشجع الحركة المتحفية، وتدعم وجودها بخلق صنف جديد من المتاحف لم تعرفه الجزائر بعد، وهي المتاحف المتخصصة التي أصبحت في الآونة الأخيرة تعرف رواجا كبيرا بين الدول.

الفصل الثاني:

الدراسة التقييمية لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية من خلال مقارنتهما بمتحف العملة بتونس.

- متحف العملة بتونس.
- موقعه.
- نشأته.
- مقتنياته.
- العرض
- عمارته
- تقييم متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف من خلال مقارنتهما بمتحف العملة.
- آليات وقائية تعالج تسيير وحفظ المجموعات المتحفية في الجزائر.

تمهيد:

فرض الاختلاف الكبير في طبيعة المقتنيات المتحفية، ورغبات الجمهور المتزايدة للتعرف على موروثه الثقافي، وكذا التطور التكنولوجي اختلافا في أصناف المؤسسة المتحفية، التي عرفت منذ ظهورها تطورات كبيرة، سواء كان ذلك من حيث وظائفها وأهدافها، أو حتى من حيث أصنافها، هذه الأخيرة التي ما فتئت تتوسع من فترة إلى أخرى.

واستغلت مختلف البلدان الاختلاف في أصناف المتحف، لتنشيط الحركة المتحفية بها، واستقطاب السياح بشكل مستمر، وأهم من ذلك توفير الأرضية الخصبة للأبحاث والدراسات المتعلقة بكل صنف، وبالتالي دعم البحث العلمي في البلاد وتطويره، وفتح المجال أمام المختصين وغير المختصين لتطوير مهاراتهم، وإثراء معارفهم.

تعد تونس من أبرز الدول العربية التي تتميز بانتعاش القطاع السياحي وحيويته، نتيجة انتهاج الدولة سياسة تقوم على ربط القطاع الثقافي بمختلف القطاعات الأخرى، وهي اللبنة الأولى التي تتطلبها السياحة الناجحة.

أولا: متحف العملة بتونس:

متحف العملة هو أحد أهم المتاحف التونسية المتخصصة وأحدثها، والذي فتح أبوابه للجمهور منذ ثمانية سنوات. (الصورة رقم 287).

1- موقعه:

يقع متحف العملة وسط العاصمة التونسية، وتحديدا في الجهة الشرقية من البنك المركزي التونسي في شارع محمد الخامس، ونشير إلى أن المتحف يشكل امتدادا للبنك المركزي فهو ملحقة تابعة له، والذي يمتد على مساحة تقدر ب 600 م^2.

وتسعى تونس من خلال إنجاز هذا المتحف إلى إكمال الحلقة الثقافية ضمن السلسلة الاقتصادية للمؤسسات المالية بتونس، فالمتحف وكما سبق الذكر يقع في شارع محمد الخامس هذا الشارع الذي يتميز بوجود أهم المؤسسات المصرفية في تونس هذا إلى جانب البنك المركزي، وعليه تصبح هذه المنطقة ملتقى مالي واقتصادي وثقافي.[1]

[1] -https://www.tunisia-sat.com/vb/showthread.php?t=456421 03،10،2014

2- نشأته:

إن فكرة انشاء متحف العملة لم تكن وليدة الصدف، بل جاءت فكرة إنشائه بعد دراسة علمية لمخزن البنك المركزي التونسي من العملة، والذي تأسس مباشرة بعد استقلال تونس من الاحتلال الفرنسي، وتحديدا سنة 1958 الكائن مقره بالعاصمة التونسية، وكان لهذا البنك الفضل في تأسيس متحف العملة، وتمكين التونسيين وحتى الأجانب من الإطلاع على الرصيد الكبير للبنك من أوراق وقطع نقدية، تؤرخ لتاريخ تونس ومكانتها في حوض البحر الأبيض المتوسط.[1] التي وصل عددها إلى 5 آلاف قطعة، وهذه الدراسة قام بها باحثون ومختصون من تونس وحتى باحثين أجانب، ولقد توجت هذه الدراسة بإنجاز ثلاثة مؤلفات حول العملة التونسية وتاريخها.

وفي إطار الاحتفال بالذكرى الخمسين لإنشاء البنك المركزي وبمناسبة توسيعه تقرر إنشاء متحف للعملة، و لم يبقى الأمر حبرا على ورق، بل تجاوز ذلك إلى التطبيق الفعلي ليخصص له نجاح خاص، ويفتتح رسميا في 15 نوفمبر 2008 من قبل الرئيس التونسي آنذاك زين الدين العابدين.

ليصبح متحف العملة متحفا متخصصا في عرض القطع والأوراق النقدية لتاريخ تونس منذ القدم إلى الفترة المعاصرة، ليعتبر بذلك المتحف فريد من نوعه.[2]

3- أهدافه وأهميته:

- التعرف على الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي مر بها الشعب التونسي.
- تشجيع البحوث والدراسات في مجال العملة التونسية.
- جمع التراث الحضاري التونسي من قطع نقدية وأوراق مالية وحفظه ودراسته وتوثيقه.
- إبراز حضارة البلاد بصورة حية نابضة بالحياة لغرس الانتماء الوطني والمحافظة على التراث.
- إتاحة الفرصة للعلماء والدارسين للتعامل مع هذه المقتنيات، نظرا لما يتيح لهم من تطبيقات علمية في معالجة المعلومات التي تساعد على نشر الثقافة والمعرفة بين الأفراد.
- تمكين عامة الناس من مشاهدة مجموعات المتحف، والتمتع بها وكسب المعرفة عن طريق الحس والمشاهدة.

---

[1] -https://www.tunisia-sat.com/vb/showthread.php?t=456421 03،10،2014

[2] -https://www.tunisia-sat.com/vb/showthread.php?t=456421 03،10،2014

- حفظ وعرض مقتنيات المتحف بالطريقة الملائمة، والتي تواكب مقاييس الحفظ والعرض المعمول بها عالميا.
- عرض حلقات كاملة من المعلومات الخاصة بالعملة التونسية.
- تشجيع السياحة.

4- تنظيمه الإداري:

تعد إدارة المتحف بمثابة الجهاز العصبي له، ولها تأثير كبير على مجريات الأحداث فيه، وللإشارة فإن متحف العملة لا يتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي، وهو خاضع للتبعية الإدارية للبنك المركزي الذي له صلاحية المراقبة والمتابعة المباشرة، والموضوع في الأساس تحت وصاية وزارة المالية.[1]

وهذه الوضعية قد عكست عدة إيجابيات نذكر منها:

- حرص البنك على توفير المختصين المؤهلين لإنجاز مشروع المتحف.
- توفير البنك التجهيزات ومتطلبات المتحف مع انتقاء النوعية الحديثة والجيدة في نفس الوقت.
- حرص البنك على تطوير العمل المتحفي وإنجازه في أحسن الظروف فالمتحف هو جزء من البنك ويعكس صورته، وذلك عن طريق تنفيذ اقتراحات المسؤول المباشر عن المتحف في سبيل تطوير العرض المتحفي وتثمينه، وكذا توثيق العلاقة بين المتحف وجمهوره، من خلال اقتناء أجهزة سمعية حديثة تزود الزائر بكل المعلومات حول المعروضات باللغتين العربية والفرنسية.
- استفادة المتحف من الهدايا المقدمة إلى البنك والتي تدخل ضمن اختصاصه وحتى من زيارة الوفود الرسمية القادمة إليه.

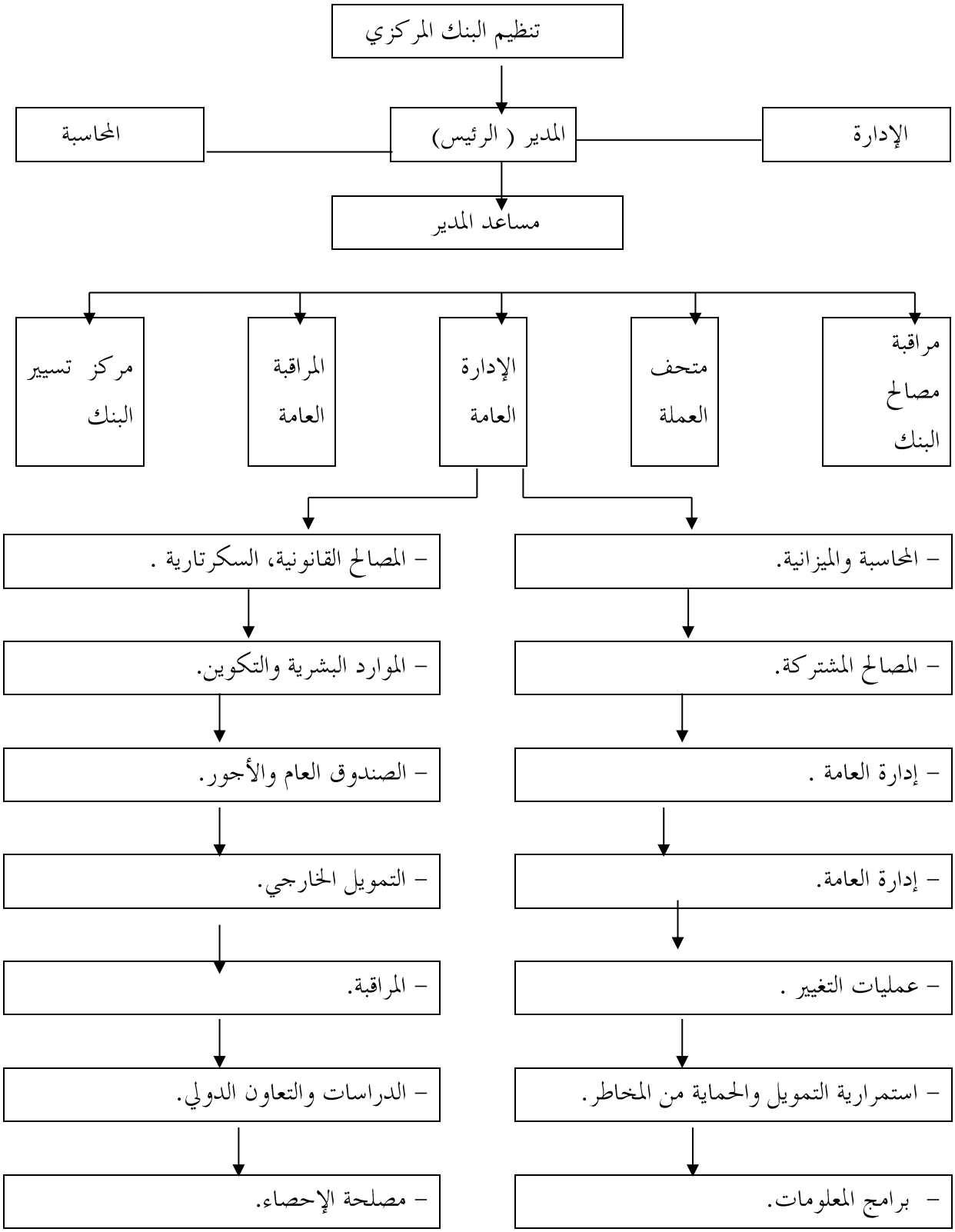
لكن ومع كل هذه الايجابيات فيمكن أن تشكل هذه التبعية عبئا على المتحف من خلال:

- تعد التبعية الإدارية عائق أمام تقدم المتحف، وتطوير العمل المتحفي على مستواه.
- اختلاف الاهتمامات والأهداف بين مجال المالية ومجال علم المتاحف.

أما على مستوى الهيكل الإداري الخاص بالمتحف فنجد:

- المدير.
- مساعد المدير.
- مسؤولة المكتبة.
- مسؤول محل بيع الأشياء التذكارية.
- الأمن ثلاثة أشخاص (فترة النهار).

[1] - مقابلة مع مدير المتحف السيد مكي جبنون بتاريخ 2014/12/05.



الشكل رقم (9): تنظيم البنك المركزي. عن البنك المركزي

5- مقتنياته:

جزء كبير من مجموعات المتحف تم اقتناؤها عن طريق عملية إهداء، حيث قام السيد حسن حسني عبد الوهاب(*)، بإهداء مجموعة كبيرة من ممتلكاته من أوراق مالية وقطع نقدية إلى البنك المركزي سنة 1958، وهي مجموعة على قدر كبير من الأهمية، فلم تتضمن فقط النقود الإسلامية، بل تجاوز الأمر ذلك حيث اشتملت على مجموعة هامة من النقود القديمة، ليتم دراستها ونشرها في ثلاثة مجلدات تمخض عنها إنشاء المتحف.

وتعد مقتنيات المتحف مرجعا أساسيا لتاريخ العملة التونسية، تقدم نظرة شاملة عن المراحل التي مرت بها القطع النقدية في تونس، وهذا من خلال عرض مجموعة كبيرة من القطع النقدية والأوراق المالية، التي تؤرخ لخمسة وعشرون قرنا من تاريخ العملة التونسية، وهذا بدأ من الفترة البونية ووصولا إلى الفترة المعاصرة.[1]

ويعد متحف العملة من بين أهم المتاحف المتخصصة، نظرا لزخم معروضاته وتباين فتراتها، وسمي بهذا الاسم نظرا لتخصصه بعرض المسكوكات والأوراق النقدية، ولهذا نجد تسمية متحف العملة معبرة عن طبيعة مقتنياته.

وقد ظهرت المتاحف المتخصصة في منتصف القرن العشرين، وتعد من المتاحف الحديثة، والتي ظهرت بفضل التقدم في الفكر المتحفي.[2] والمتاحف المتخصصة هي متاحف تتناول موضوعا محددا دون التطرق إلى مواضيع أخرى، حيث يكون تركيزها على هذا الموضوع بشكل تفصيلي، ويشمل كل الجوانب المتعلقة به، ويتم عرض مقتنيات هذه المتاحف غالبا بالاعتماد على التسلسل التاريخي للمقتنيات المعروضة، أما بالنسبة لإطارها الجغرافي فقد يكون محددا أو عالميا.[3]

(*) حسن حسني عبد الوهاب كاتب ومؤرخ تونسي.

[1]- مقابلة مع مدير المتحف، السيد مكي جبنون بتاريخ 2014/12/05 .

[2] - عزت زكي حامد قادوس، علم المتاحف، مرجع سابق، ص75.

[3] - علي حملاوي، علم المتاحف، مرجع سابق، ص15.

6- تسيير المجموعات المتحفية:

تعد عملية الجرد من أهم العمليات التي تسهم بشكل كبير في تسيير التحف، فالجرد هو القاعدة الأساسية أو اللبنة الأولى التي تقوم عليها كل النشاطات المتعلقة بالعمل المتحفي، حيث تزداد قيمة هذه التحف بدرجة كبيرة من خلال وفرة ودقة المعلومات حولها، والتي من شأنها تقديم صورة كاملة عن حياة القطعة، وهذا ما يفرض في الأخير تسجيل كل المعلومات المتوفرة وتنسيقها وترتيبها وحفظها، كما تتم حفظ القطعة بالضبط لأن هذه المعلومات جزء لا يتجزأ منها.

– بطاقة الجرد المستخدمة في متحف العملة :

– رقم الجرد

– تاريخ الجرد Date d'inventaire

– صورة(الوجه) Avers

– موقع الجرد: متحف العملة Lieu d'inventaire

***معلومات عامة: Information générale**

– صورة (الظهر) Revers

– الفترة: Periode historique

– البلد:إ Pays

– موقع الضرب: Lieu de frappe

– تاريخ الضرب: Date de frappe

– نوع القطعة (نوع القطعة) Type de la piece

– طريقة الإقتناء: Mode d'acquisition

– حاكم Gouverneu

– مكان الحفظ: متحف العملة Lieu de conservation

***وصف القطعة: Description de la piece**

– المادة: Métal

– الشكل: La forme

– الحالة القطعة: Etat de la piece

– الوزن: Poids

– السمك: Epaisseur

– القطر: Diamètre

– تقنية الصنع: Methode de fabrication

- نص Le texte
- الوجه L'avers
- الهامش La marge
- المركز Le centre
- الظهر Le revers
- نوع الخط: Type de l'ecriture
- البيبليوغرافيا:Bibliographie

7- العرض المتحفي:

يعتمد متحف العملة في عرض مجموعاته على العرض الداخلي فقط، حيث لا يتوفر على حديقة متحفية خاصة بالعرض، وقد تم توزيع معروضاته على طابقين الطابق الأرضي، والطابق الأول منتهجا الخط الزمني أي تتابع المراحل التاريخية التي عاشتها البلاد التونسية بدءا بالفترة القديمة " النقود البونية، النقود النوميدية، النقود الرومانية، النقود الوندالية، النقود البيزنطية"، مرورا بالفترة الإسلامية " النقود الأموية، العباسية، الأغلبية، الفاطمية، الزيرية، المرابطية، الموحدية، الحفصية، المرينية"، والنقود العثمانية ونقود الاحتلال الفرنسي ووصولا إلى الفترة المعاصرة التي تمثل مرحلة الاستقلال.

وهذا فيما يخص أسلوب العرض، أما بالنسبة لأنواع العروض المقدمة به، فمتحف العملة يعتمد بشكل كبير في عرض مجموعاته على مبدأ العرض الدائم، لكن هذا لم يمنع المتحف من القيام ببعض المعارض المؤقتة، والتي خصصت لها قاعة في الطابق الأول.

7-1- توزيع المقتنيات بالمتحف:

حرص متحف العملة على أن يكون مسار الزيارة مسارا مرنا ومريحا للزائر، وهذا حتى يتمكن من رؤية كل المجموعة المعروضة، والتي قسمها المتحف على طابقين:

- الطابق الأرضي: خاص بعرض القطع النقدية والمداليات (الصورة رقم 288) (المخطط رقم 7).
- الطابق الأول: وهو خاص إجمالا بعرض الأوراق المالية، وبعض القطع النقدية (الصورة رقم 289) (المخطط رقم 8).

I.**الطابق الأرضي:** عرض في الطابق الأرضي مجموعات تعود إلى الفترة القديمة، الفترة الإسلامية، الاحتلال الفرنسي، وأخيرا الفترة المعاصرة الاستقلال.

- **الفترة القديمة:** خصص لعرض القطع النقدية الخاصة بهذه الفترة خمسة واجهات من الواجهة الأولى إلى الواجهة الخامسة (1 ← 5).

الواجهة رقم (01): نقود قرطاج البونية.

الواجهة رقم (02): نقود قرطاج البونية.

الواجهة رقم (03): نقود المملكة النوميدية.

الواجهة رقم (04): نقود الفترة الرومانية العهدين الجمهوري الإمبراطوري.

الواجهة رقم (05): نقود إفريقيا الوندالية والبيزنطية.

وللإشارة فإن كل هذه الواجهات هي واجهات حائطية باستثناء الواجهتين (1) و(2) والتي هي في الأساس واجهة مركزية واحدة، لكن نجد فيها جانبين للعرض جهة اليسار وجهة اليمين (الصورة رقم288).

- **الفترة الإسلامية:** خصص لهذه الفترة أربعة واجهات من الواجهة السادسة إلى الواجهة رقم تسعة (6 ← 9).

الواجهة رقم (06): السكة الأموية والسكة العباسية بالإضافة إلى مجموعة من الصنوج والأختام.

الواجهة رقم (07): السكة الأغلبية.

الواجهة رقم (08): السكة الفاطمية والزيرية.

الواجهة رقم (09): سكة الأسر الحاكمة المغربية المرابطين، الموحدين، الحفصيين، المرينيين ومجموع هذه الواجهات هي واجهات حائطية.

- **الفترة العثمانية:** نجد واجهتين هما:

الواجهة رقم (10): سكة إيالة تونس العثمانية والبايات الحسينيين، هي واجهة حائطية.

الواجهة رقم (11): سكة البايات الحسينيين مضروبة باسم السلاطين العثمانيين.

تم عرض في الواجهة رقم (11) كذلك ظهر ورقة بنكية من صنف 50 ريال والتي صدرت سنة 1263هـ /1847 م في عهد أحمد باي (الصورة رقم 290، 291).

- **الحماية الفرنسية:** نجد:

الواجهة رقم (12) سكة البايات الحسينيين في عهد الحماية الفرنسية تضم هذه الواجهة بالإضافة إلى القطع النقدية مجموعة من الأوراق النقدية مختلفة الفئات، الصادرة في المملكة التونسية بموجب المرسوم البايليكي الصادر في 8 جانفي1904 من بنك الجزائر (الصورة رقم 292).

- الواجهتين رقم (11-12) هي نفس الواجهة المركزية.

- **الفترة المعاصرة:**

- الاستقلال: فترة الاستقلال خصصت لها الواجهات من الواجهة الثالثة عشر إلى الواجهة الواحد والعشرون. (13 ← 21).

الواجهة رقم (13): أول قطعة بمناسبة عيد رأس السنة الاستقلال 1959-1962 طغراء الجمهورية التونسية (الصورة رقم 293، 294).

الواجهة رقم (14): طغراء جديدة للجمهورية التونسية 1963-1964 بمناسبة السنة الجديدة (نفس المواصفات التقنية للطغراء السابقة).

الواجهة رقم (15): طغراء جديدة بمناسبة السنة الجديدة 1965-1967 تغيير في وزن وقياس القطعتين من 11.8غ إلى 9.4غ ومن 23.5غ إلى 18.8غ أما القطر فمن 25مم إلى 22مم ومن 31مم إلى 28مم.

الواجهة رقم (16): طغراء جديدة للجمهورية التونسية 1968-1970 نفس المواصفات التقنية للطغراء السابقة.

الواجهة رقم (17): طغراء جديدة للجمهورية التونسية 1971-1973 .

ونشير إلى أن الواجهات 13 ← 17 هي واجهات منبسطة، نصادفها على الجانب الداخلي للهيكل الموجود وسط القاعة، وهي صغيرة الحجم وخاصة بعرض ضرب إحياء المناسبات أما الواجهات الخمسة الموجودة مباشرة أمام المدخل فهي تضم نقود معروضة للبيع.

الواجهة رقم (18): طغراء جديدة للجمهورية التونسية 1974-1986.

الواجهة رقم (19): المرور من الفرنك التونسي إلى الدينار نجد قطع نقدية من فئة 5 و20 و50 و100 فرنك تونسي تاريخ السك 1957 تاريخ السحب من التداول 29 جوان 1968.

½ دينار تاريخ الإصدار 4 نوفمبر 1968 تاريخ السحب 31 ماي 1995 وهي واجهة مركزية واحدة.

ونشير أن بجانب هذه الواجهة نجد أن آلة عد القطع النقدية " ستندار جونسون" 1970، بالإضافة إلى آلة لفرز الأوراق " بيل كونتر" بداية الاستعمال سنة 1984 (الصورة رقم295).

الواجهة رقم (20): مناسبات خاصة، الذكرى 20، 25، 30 لعيد الاستقلال، عيد النصر 1955، الذكرى الخمسين للحزب الاشتراكي الدستوري 1934، السنة العالمية للطفل يونيسف 1982، وغيرها من المناسبات.

الواجهة رقم (21): ذكرى تأسيس البنك المركزي التونسي الذكرى العاشرة، العشرون، الخامسة والعشرون، الذكرى الثلاثون

الواجهة رقم (22) و(23): وهما واجهتين حائطيتين موجودتين عند سلم الطابق الأول، ونجد فيهما أوراق حديثة مثل ورقة 20 دينار و10 دنانير (الصورة رقم 296).

الواجهات من (24) إلى (28) كما سبق الإشارة إليها هي موجودة في الهيكل أمام المدخل مباشرة مخصصة للنقود المعروضة للبيع.

الواجهات من (29) إلى (32) وهي مداليات تحمل مواضيع مختلفة والمتمثلة في الرياضة، الفضاء، العلوم والاكتشافات، مواقع ومعالم عالمية، وهذه الواجهات الأربعة نجدها داخل الهيكل (الصورة رقم 297).

وفي الأخير يكون لدينا في الطابق الأرضي اثنان وثلاثون واجهة منها ثمانية واجهات مركزية، وعشرة منبسطة، وخمسة عشرة واجهة حائطية، ونجد هذه الواجهات موزعة بشكل جيد ودقيق، وعلى مسافات موحدة، كما أنها ذات شكل متناسق ومنسجم، وهذا ما زاد في جاذبية العرض ورونقه.

أما فيما يخص الهيكل الموجود في الوسط فهو ذو شكل بيضاوي بنفس شكل القاعة وقد وضع في مركزها، وهو من مادة الألمنيوم والزجاج أي صنع بنفس مواد الواجهات، كما استخدم في العرض فهو يضم أربعة عشرة واجهة، وهي عشرة المنبسطة الخاصة بضرب إحياء المناسبات، والبيع وأربعة المتبقية موجودة في الوسط بها ميداليات (الصورة رقم298). فتح هذا الهيكل على جهتين في الاتجاه المعاكس لمدخل المتحف (الصورة رقم 299) (المخطط 7).

II.الطابق الأول:

بعد تجاوزنا وانتهاءنا من معروضات الطابق الأرضي نصادف سلم يؤدي إلى الطابق الأول المكون من سبعة وعشرون درجة (الصورة رقم300)، مع العلم أنها ليست الطريقة الوحيدة للوصول إلى هذا الطابق، فقد زود المتحف كذلك بمصعد، وهذا ما يعطي الفرصة كذلك لغير القادرين كالمعاقين من مشاهدة هذا الطابق بكل يسر، وهذا ما يدل على الأخذ بعين الاعتبار نوعية الزوار في تصميم المتحف (الصورة رقم 301) (المخطط رقم 8).

خصص هذا الطابق لعرض مجموعة من الأوراق النقدية، إلى جانب مجموعة أخرى من القطع النقدية والتي وزعت بالشكل التالي:

الواجهة رقم (01): خصصت لعرض مجموعة من الأوراق النقدية التي صدرت سنة 1958-1965 تحمل العلامات الأمنية التالية الطباعة البارزة والعلامة المائة ومع إصدار الورقة النقدية من فئة 10 دنانير تم إدخال علامة أمنية أخرى، والتي تمثلت في ضبط الأمان، كما أضيفت علامتان في الورقة 5 دنانير صنف 1972، التي صدرت بعد سنة أي 1973، وتتمثلان في علامات مستشعة تظهر عن طريق الأشعة الفوق بنفسجية إضافة إلى علامة التطابق (الصورة رقم 302).

والأوراق الموجودة بهذه الواجهة هي:

- 5 دنانير صنف 1958: تاريخ الإصدار نوفمبر 1958.

تاريخ السحب من 21-5-1962 إلى 28-5-1962.

- دينار واحد صنف 1958: تاريخ الإصدار نوفمبر 1958.

تاريخ السحب من 17-5-1968 إلى 28-6-1968

- 2/1 دنانير صنف 1958: تاريخ الإصدار نوفمبر 1958.

تاريخ السحب من 17-5-1968 إلى 28-6-1968.

- 5 دنانير صنف 1960: تاريخ الإصدار نوفمبر 1960.

تاريخ السحب من 21-5-1962 إلى 28-5-1962.

- 5 دنانير صنف 1962: تاريخ الإصدار 20 مارس 1962.

تاريخ السحب من 17-5-1968 إلى 28-6-1968.

إضافة إلى أوراق نقدية أخرى صدرت في 1965 و1969 و1972-1973 مثل 5،1،1/2، 10 دينار نصادف هذه الواجهة بجانب المصعد على جهة اليسار.

الواجهة رقم (02): الأوراق النقدية التونسية.

تطوير علامات الأمان ففي سنة 1980 أدخلت تقنيات جديدة في صناعة الأوراق، والمتمثلة في إضافة حبر يستجيب إلى مواصفات خاصة (أشعة مغناطيسية وأشعة تحت الحمراء).

- أخر إصدار للورقة النقدية من فئة ½ دينار كان في سنة 1978، وورقة دينار واحد أصدرت أخر مرة في 16 أكتوبر 1984.

- إضافة علامة أمنية جديدة للورقة النقدية من فئة 10 دنانير الحاملة لتاريخ 20 مارس 1986، والتي لا يمكن التعرف عليها إلا بواسطة آلات الفرز.

- وبعد 1992 تم تصغير حجم الأوراق النقدية، كذلك تدعيم أمن الورقة بإضافة الشريط الفضي، المتقطع العاكس للضوء والعلامات المضادة للناسخات بالألوان، وتم عرض في هذه الواجهة الأوراق التالية 5 دنانير، 20 دينار، 10 دنانير، ودينار واحد إضافة إلى أوراق أخرى.

وهذه المجموعة تظهر تحول السابع نوفمبر 1987 عل الصعيد السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي، الثقافي.

والخزانة رقم (01) و(02) لهما نفس الشكل والحجم وهي مختلفة عن واجهات الطابق الأرضي، كما أنهما الوحيدتين في هذا الطابق، ارتفاعها 2م، ومزودة بتقنية تمكن من رؤية وجه وظهر الورقة النقدية.

- 20 دينار إصدار 1980 و10 دينار إصداره 1980.
- 5 دينار ودينار واحد إصدار 1980.
- 20 دينار و10 دنانير و5 دنانير إصدار 1983.
- 10 دنانير إصدار 1986.
- 20 دينار 1992، 5 دينار 1993، 10دينار 1994، 30 دينار 1997.
- 10 دينار 2005.

الواجهة رقم (03): خصصت هذه الواجهة فقط لعرض قطع نقدية من صنف اليورو (الصورة رقم 303).

الواجهة رقم (04): فارغة.

بعد هذه الواجهة نصادف المكتبة وقاعة العرض المؤقت.

الواجهة رقم (05): فارغة.

الواجهة رقم (06): فارغة وهذه الواجهات نجد في الجدار المقابل للسلم وهي جميعها حائطية.

الواجهة رقم (07): تضم قطع نقدية خاصة بالمغرب.

الواجهة رقم (08): تضع أوراق نقدية خاصة بالمغرب كذلك.

الواجهة رقم (09): أوراق نقدية خاصة بالجزائر.

الواجهة رقم (10): نجد أوراق وقطع نقدية خاصة بليبيا.

- أما بالنسبة لوسط القاعة فنجد:

دعامة فيها لوحتين من الزجاج تحمل شعارات من إصدارات البنك المركزي التونسي للأوراق النقدية منذ تحول 7 نوفمبر 1987(الصورة رقم300).

- أما على جانبي الدعامة نجد واجهتين منبسطتين:

الواجهة رقم (11): تحمل معدات صناعة الأوراق النقدية والقطع كذلك. (الصورة رقم304).

الواجهة رقم (12): خصصت هذه الواجهة لعرض طرق إتلاف القطع (الصورة رقم 305).

وهذين الواجهتين لهما نفس الحجم والشكل وهما على ارتفاع 1م.

7-2- العرض من حيث التجهيزات:

استخدم متحف العملة عدة وسائل لعرض مجموعاته، وتقديمها بالشكل اللائق لزواره، والتي نجدها تتمثل في:

7-2-1- الواجهات:

يوجد في متحف العملة أربعة وأربعون واجهة موزعة على الطابق الأرضي، الذي يوجد به اثنان وثلاثون واجهة، والطابق الأول والذي يشمل على اثنا عشرة واجهة، وقد اعتمد متحف العملة في عروضه على ثلاثة أنواع من الواجهات الحائطية والمركزية والمنبسطة، والتي نجدها تشتمل على:

- قسم الإنارة لم يعتمد المتحف فقط على الإنارة الموجودة في القاعات، بل تم اقتناء واجهات روعي فيها هذا الجانب، وهي إنارة مثبتة في الجهة العلوية لكل الواجهات، وذلك باستخدام مصابيح دائرية صغيرة جدا (الصورة رقم 306، 307).

– قسم العرض وهو مناسب من حيث الحجم والشكل لعرض القطع النقدية، وحتى الأوراق النقدية.

– وسائل الرقابة المناخية حيث تم تزويد الواجهات بأجهزة لضبط المناخ الداخلي للواجهة حسب متطلبات المقتنيات.

– قاعدة الارتكاز تمتاز الواجهات المركزية والمنبسطة بقاعدتها الصلبة والقوية، وللإشارة فإن ارتفاع هذه الواجهات المركزية يقدر بـــ 2 م، والجزء المخصص للعرض على ارتفاع 1 م، أي أن القاعدة بارتفاع 1 م، وروعي هذا القياس أي الارتفاع كذلك في الواجهات الحائطية، وبهذا تكون كل الواجهات سواء كانت مركزية أو منبسطة أو حائطية في نفس مستوى ارتفاع قسم العرض1م (الصورة رقم 308).

وتتميز الواجهات بـــ:

– العرض الجذاب فهي تقوم على نفس الشكل العام، ومادة الصنع، وموضوعة بشكل متناسق ومنسجم مع شكل وعمارة المتحف، وعلى مسافات مدروسة وموحدة.

– توفر أكبر قدر من الحماية والأمن للتحفة، واشتمالها على أجهزة الرقابة المناخية من شأنه حفظ المقتنيات في الجو الملائم.

– صناعتها تعتمد على أفضل المواد التي يمكن استخدامها في هذا المجال، حيث اعتمدت على مادة الألمنيوم والزجاج المقاوم، اللذان أثبتا نجاعتهما في عدم التأثير سلبيا على المقتنيات.

– تشتمل كل الواجهات على عدسة مكبرة تمكن الزائر من رؤية نقوش القطع بشكل أفضل، وهذا فيما يخص الواجهات التي تعرض القطع النقدية، أما الواجهات التي تعرض الأوراق المالية فهي مزودة بجهاز يمكن من رؤية الورقة من الوجه ومن الظهر أيضا.

– عدد القطع النقدية والأوراق المالية يحترم حجم الواجهة، والتي وزعت كذلك بشكل منظم وعلى مسافات موحدة.

7-2-2- وسائل الإيضاح:

متحف العملة كغيره من المتاحف يسعى من خلال معروضاته لتثقيف جمهوره، وتعزيز هويته الوطنية، ومن أجل تحقيق ذلك سخر مجموعة من الوسائل، والتي نجدها تتمثل في:

أ- **البطاقات:** حرص متحف العملة على اشتمال كل الواجهات على بطاقات توضيحية لمقتنياتها، وهي كالتالي:

- المادة: الورق المقوى.
- اللون: بيضاء والخط باللون الأسود.

- المعلومات: رقم الواجهة، الفترة، رقم القطعة، حيث يوضع نفس الرقم في جذاذة ورقية بجانب القطعة، المادة، التاريخ، اسم الحاكم أو السلطان، المنطلقة تحديد الظهر أو الوجه، قيمة القطعة، وللإشارة فإن هذه المعلومات يمكن إيجادها كاملة أو في بعض الأحيان تنقص منها بعض العناصر.

وهذا بالنسبة للمعلومات التي تتوفر عليها البطاقات التوضيحية الخاصة بالقطع النقدية ، أما بالنسبة للأوراق المالية فبطاقتها تشمل على قيمة الورقة، وتاريخ إصدارها وسحبها، وكل هذه المعلومات نجدها باللغة العربية والفرنسية وبنفس الخط والمنهجية (الصورة رقم 309).

- الحجم: تعتبر البطاقات المستخدمة كبيرة الحجم مقارنة مع المعروضات لكن هذا راجع لاشتمالها على عدة قطع، وهي بنفس الحجم.
- الوضعية: تم الحرص على أن كل الواجهات المخصصة للقطع النقدية تكون بطاقتها موضوعة أسفل الإنارة أي فوق القطع، أما الخاصة بالأوراق فتم وضعها أسفل اللوحة الزجاجية.

ب- النصوص:

خصصت هذه النصوص بحوامل خاصة من مادة الألمنيوم بجانب الواجهة المركزية والمنبسطة (الصورة رقم 289)، أو نصادفها كذلك معلقة في الجدار بجانب الواجهات الحائطية (الصورة رقم 307)، وهي موحدة من حيث المادة " كرتون"، الخط، المنهجية، مع استخدام اللغة العربية والفرنسية، وخصصت هذه النصوص لتوضيح محتوى الواجهة بشكل أكثر توسعا من البطاقات التوضيحية السابقة، حيث نجد أن المعلومات التي تتضمنها تتمثل في رقم الواجهة، الفترة، وبعض التوضيحات الخاصة بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة في البلاد أثناء سك النقود، كما تتضمن هذه النصوص صور لبعض القطع، ومن الممكن كذلك أن تتضمن خرائط (الصورة رقم 310).

ج- الخرائط:

اشتمل الهيكل البيضاوي الموجود على مستوى الطابق الأرضي على عدة خرائط منها خريطة البحر الأبيض المتوسط، خريطة العالم الإسلامي، الإمبراطورية العثمانية، الحروب البونيقية، الأراضي القرطاجية، وهذه الخرائط نجدها مجسدة على البلاستيك السميك، وهي تعكس الخصوصيات التاريخية للعملة، ومتحف العملة هو الأول في تونس الذي يشمل على خرائط تحدد مناطق تداول هذه القطعة النقدية، وبالتالي فهي ذات أهمية كبيرة في تزويد الزائر بمعلومات هامة حول هذا الموضوع، خاصة أن طريقة الرسم هي من الطرق الأكثر سرعة في استيعاب للمعلومات (الصورة رقم 311).

د- الحوامل:

لقد استخدم متحف العملة نوعين من الحوامل، النوع الأول وهو خاص بالقطع النقدية، والنوع الثاني خاص بالأوراق المالية:

- **النوع الأول:**

استخدم المتحف في كل الواجهات الخاصة بعرض القطع دون وجود أي استثناء، حامل جماعي حيث تم من خلاله إعلاء كل القطع النقدية الموجودة في الواجهة، وهذا من أجل إظهارها بشكل يستطيع من خلاله الزائر رؤية كل تفاصيل القطعة، وبسهولة تامة، ودون أي مشقة.

وهذا الحامل من مادة الألمنيوم أي نفس مادة صنع الواجهة مما يزيد في جمال الواجهة، ويجعل العرض جذابا، أما بالنسبة لشكل هذا الحامل فهو على شكل لوحة بها مجموعة من الأشرطة المتناوبة الغائرة والبارزة على التوالي، حيث يتم وضع القطع على الطرف العلوي للأشرطة البارزة (الصورة رقم 312).

- **النوع الثاني:**

وهو كما سبق الذكر مخصص للأوراق، حيث تم وضع لوحتين من الزجاج بينهما الأوراق المالية، وعن طريق كبس الزر الموجود في قاعدة الواجهة تلف اللوحة الزجاجية، وهذا ما يتيح الفرصة لمشاهدة ظهر الورقة ووجهها، وللإشارة فإن في كل لوحة زجاجية نجد ثلاثة أوراق وفي كل واجهة نجد ثلاثة ألواح زجاجية (الصورة رقم 313)

ومن الجدير بالذكر أن في كلا النوعين فإن الحوامل استخدمت كأداة للعرض.

هـ- الإضاءة:

اعتمد متحف العملة في توضيح معروضاته وإبرازها بالشكل الذي يليق بها، على الإنارة الاصطناعية، متخليا بشكل كلي عن الإنارة الطبيعية، وهذا ما يؤكد الغياب التام للنوافذ والفتحات، وحتى إن المدخل الرئيسي زود بستائر لمنع وصول الإضاءة الطبيعية إلى الطابق الأرضي.

ونجد أن للإضاءة الاصطناعية عدة مصادر:

- الواجهات: ذات المصابيح الصغيرة الدائرية، والتي تساهم كذلك بنصيبها في توضيح وإضاءة المعروضات (الصورة رقم 306، 307).
- السقف: من خلال مصابيح دائرية مختلفة الأحجام (الصورة رقم 314).
- الجدران: وهي مصابيح دائرية كذلك، وهي كبيرة نوعا ما مقارنة بسابقتها (الصورة رقم 315).
- الأرضية: ونجدها في مواقع مختلفة حيث نصادفها حول الأعمدة الأربعة، وبين أعمدة الهيكل البيضاوي (الصورة رقم316).

والجدير بالذكر أن الإنارة التي وجدت في السقف والجدران والواجهات هي إضاءة عادية، لكن الإضاءة الموجودة حول الأعمدة وفي الهيكل هي إضاءة ذات لون أزرق.

والإضاءة المستخدمة في المتحف هي إضاءة مباشرة نظرا لوجود الضلال، إلا أن أهم نقطة يجب تداولها في هذا الجانب هي التوزيع المنظم والجيد لهذه الإضاءة، حيث نلاحظ أنها إضاءة متساوية في أنحاء المتحف خاصة الطابق الأرضي الذي يبدو أكثر إنارة من الطابق الأول.

ومن جهة أخرى اعتمد المتحف على الإضاءة العامة، والتي تهدف إلى إبراز كل المعروضات بنفس الشكل دون التركيز على بعضها بإنارة خاصة.

ومن خلال العمل الميداني ظهر لنا التأثير الكبير للإضاءة على الزائر، والتي من المحتمل أن تصرف نظره عن مقتنيات المتحف.

و- أجهزة الإيضاح:

من المشاريع المستقبلية للمتحف هو تزويد الزائرين بتجهيزات حديثة تمكنهم من التجول بالمعرض صحبة آلة سمعية، تعرفهم وتوضح لهم كل المعروضات، وهذا باللغتين العربية والفرنسية.

7-3- عمارة المتحف وعلاقتها بالعرض:

لقد شكل تصميم المتاحف الركيزة الأساسية لنجاح مهمتها، حيث أظهرت الكثير من المتاحف عجزها عن القيام بالأدوار المنوطة بها، وهذا مرده تصميمها غير الملائم، لكن في متحف العملة تم تدارك الأمر، حيث خصص البنك المركزي فريق متعدد الاختصاص لدراسة المشروع، والذي أنجز دراسات معمقة وشاملة لجميع جوانب المتحف مع مراعاة:

- الإمكانيات المادية المرصودة للمشروع.
- طبيعة المعروضات.
- نوعية الزوار.

وفعلا تم تصميم المتحف متخذا شكلا هندسيا بيضاويا، حيث وضع له مسارا سينوغرافيا يمتد على ثمانية فترات، والتي تؤرخ إلى 25 قرن من تاريخ العملة بتونس، حيث خصص الطابق الأرضي لعرض القطع النقدية والمداليات، أما العلوي فخصص لعرض الأوراق المالية، وبالتالي فتم عرض مجموعاته في شكل دائري وتاريخي تصاعدي.

وللإشارة فان دخول زوار المتحف العاديين يكون عن طريق شارع محمد الخامس، أما بالنسبة لدخول المعاقين فيكون من جهة شارع هدي نويرة لأن المدخل السابق يشتمل على عدة أدراج.[1] وقد سخر متحف العملة عمارته لتكون الواجهة الأولى التي تعكس طبيعة مقتنياته، وبالتالي تكون داعما أساسيا لضمان وصول الرسالة المتحفية بالشكل المناسب:

[1]- مقابلة مع مدير المتحف، السيد مكي جبنون2014/12/07.

7-3-1- الأبواب والمداخل:

لمتحف العملة مدخل رئيسي واحد نصادفه بعد تجاوزنا لسبعة درجات، وهذا المدخل مزود ببابين على دفتين، حيث نجد الباب الأول وبعد بضع خطوات نجد الباب الثاني (الصورة رقم 317).

وبعد المدخل الثاني نجد مباشرة قاعة العرض الأولى والموجودة على مستوى الطابق الأرضي، ومن الجدير بالذكر أنه يوجد للمتحف مدخل ثانوي أخر، وهذا من ناحية البنك المركزي الخاص بدخول المعاقين، وحتى عمال المتحف، ولقد أثبتت قلة المداخل نجاعتها في المتاحف، فهي تسهل عملية المراقبة وإجراءات الأمن.

أما بخصوص الأبواب بين القاعات فهي غير موجودة، حيث من الطابق الأرضي نصعد إلى الطابق الأول عن طريق السلم، أو باستعمال المصعد لنصادف مباشرة القاعة الثانية، دون وجود أي فواصل أو حواجز أو حتى أبواب.

7-3-2- النوافذ:

تم التخلي بشكل كلي في تصميم المتحف عن استعمال النوافذ والفتحات مهما كان شكلها أو حجمها.

7-3-3- السقف:

إن حرص المتحف على دعم العرض المقدم به وتصميمه بشكل يلاقي استحسان زواره، ما دفعه إلى استخدام كل الوسائل والطرق التي تجعل العرض أكثر جاذبية، ومن بين هذه الوسائل نجد استخدام سقف معلق منفصل عن السقف الحقيقي لمبنى المتحف، وقد ساعد هذا السقف كثيرا في إخفاء كل ما لا يجب أن يراه الزائر مثل التمديدات الكهربائية، كما ساعد من جهة أخرى توظيف كم هائل من المصابيح الكهربائية وأجهزة التهوية " المراوح الكهربائية "، وفي الأخير فان السقف المضاف أعطى للقاعات العرض الشكل المطلوب (الصورة رقم314).

أما بالنسبة لارتفاع السقف في الطابقين فهو متباين جدا، فقد تم استعمال نفس السقف لكلا الطابقين، وهذا ما جعل السقف على ارتفاع كبير بالنسبة للطابق الأرضي، وعلى ارتفاع محدود جدا بالنسبة للطابق الأول فهو لا يتجاوز 2.50م. (الصورة رقم 318).

7-3-4- الجدران:

تم كساء جدران الطابق الأول والأرضي على حد سواء بالخشب مما زاد من جمال وجاذبية العرض المقدم بالمتحف، حيث تم استعمال الخشب بلون فاتح مزود بمربعات زجاجية صغيرة على شكل ثقوب (الصورة رقم 319، 320).

7-3-5- الأرضية:

تتميز أرضية متحف العملة بقوتها ومقاومتها للتآكل، وهي ذات لون ومظهر جميلين، حيث نجد أن لونها الأزرق الداكن يشبه لون السقف، وهو أغمق من لون الجدران، وهذا ما يساعد على الرؤية الجيدة للمعروضات، لكن ما يؤخذ على هذه الأرضية هو لمعانها وبريقها الشديدين، وهذا من خلال تلك الأشكال النجمية المستعملة في مربعات التبليط بشكل ملفت للانتباه، كذلك استعمال الرسوم لتزيينها ذات اللون البرتقالي، التي يمكن أن تشكل عامل جذب للزائر وتلهيه عن معروضات المتحف (الصورة رقم 321، 322).

ومن الجدير ذكره هو الرمزية التي تمثلها كل من الأرضية والسقف هو تمثيلهما للسماء والبحر اللذان يتسمان باللون الأزرق، خاصة مع تزويد الأرضية والسقف بأشكال تشبه النجوم، وهذا بغية الإيحاء وعكس فكرة أو حقيقة مفادها سيطرة قرطاج على زعامة البحر الأبيض المتوسط في أغلب الحقب التي تعرض مقتنياتها.

وبالتالي فالعلاقة الموجودة بين المقتنيات المتحف وتصميمه الداخلي هي علاقة تكامل، بحيث سخرت عمارة المتحف لإثراء ودعم المعلومات التي تقدمها هذه المقتنيات.

7-3-6- مسار الحركة:

كان الحرص الشديد في تحديد أماكن الواجهات هو إيجاد مسار سليم لحركة الزائرين، حيث يمكنهم التنقل بكل راحة ويسر مع ضمان مشاهدة كل المعروضات، حيث يتخذ مسار الحركة الشكل الدائري في كلا الطابقين، ويبدأ وينتهي المسار عند نفس النقطة والمتمثلة في المدخل الرئيسي.

8- إجراءات سلامة المتحف وحمايته:

يعد توفير الأمن القاعدة الأساسية لنجاح أي متحف مع عدم مراعاة حجمه، وعليه تكون حماية الزوار والعاملين ومقتنيات المتحف وعمارته مطلبا أساسيا لا يمكن التنازل عنه تحت أي ظرف، وفعلا متحف العملة كغيره من المتاحف لم يغفل عن هذا الجانب، وسخر كل الإمكانيات لتوفير أكبر قدر من الحماية والأمن ضد أعمال السرقة والحرائق، وحتى أعمال التخريب، وذلك عن طريق اتخاذ جملة من الإجراءات، والمتمثلة في:

8-1- السرقة:

- مراقبة المحيط الخارجي: وهي تعتمد على المراقبة الخارجية للمبنى خاصة نقطة الدخول، وهذا باستعمال كاميرا مراقبة واحدة (الصورة رقم 287).

- مراقبة المحيط الداخلي: تم تركيز المتحف على الحماية الداخلية أكثر من الحماية الخارجية، حيث نجده قد وظف خمسة كاميرات لمراقبة تحركات الزوار خطوة خطوة وهي من نفس النوع، وتم توزيعها

بالشكل التالي الطابق الأرضي نجد به كاميرتين أعلى المدخل على جهة اليسار واليمين (المخطط رقم7)، بجانبهما نجد كذلك أجهزة استشعار الحركة (الصورة رقم 323، 324)، أما الطابق العلوي فقد خصص بثلاث كاميرات حيث نجد الأولى مباشرة بعد انتهاء السلم، والثانية قريبة من مدخل المكتبة، أما الكاميرة الأخيرة فنجدها في أخر القاعة (الصورة رقم 325 ، 326) (المخطط رقم 8).

– مراقبة التحفة: لا وجود لمثل هذه الأجهزة في المتحف، وكاميرات المراقبة تخص كل المقتنيات دون استثناء فهي إذن مراقبة شاملة وليست خاصة بتحف معينة.

لم يعتمد المتحف في درء أخطار السرقة وأعمال التخريب على أجهزة المراقبة الخارجية والداخلية فقط، بل امتد الأمر إلى توظيف عدد من الموظفين كحراس أمن لحماية المتحف في حالة أي الخطر، إضافة إلى مراقبة الزوار وتحركاتهم أثناء فترة الزيارة، ويبلغ عدد الحراس في فترة النهار ثلاث موظفين.

8-2- الحرائق:

رغم أن أغلب مقتنيات المتحف هي مواد مقاومة للحرائق، وهذا الأمر يخص الطابق الأرضي، وليس الطابق الأول، والذي نجد معروضاته عبارة عن أوراق وهي سريعة الاشتعال، الأمر الذي أخذه المتحف بالحسبان حيث سخر للطابق الأول قارورتان لإطفاء الحرائق الموجودة عند نهاية الدرج، والثانية في نهاية القاعة (الصورة رقم325، 327) (المخطط رقم 8).

أما الطابق الأرضي فنجد قارورة إطفاء واحدة موضوعة بجانب الواجهة رقم (10) (الصورة رقم 328) (المخطط رقم 7)، كما استعمل المتحف على مستوى السقف أجهزة استشعار الدخان وهي كثيرة العدد وزرعت في كل أنحاء السقف.

ولا ننسى أن الواجهات التي استخدمها المتحف هي مصنوعة من مواد مقاومة للحرائق.

9- مرافق المتحف:

لا يمكن للمتحف أن يقوم بكل الأدوار المنوطة به، مقتصرا في ذلك على قاعات العرض وقسم التخزين، وهذا ما يفرض اشتماله على ملحقات أخرى تدعم وتكمل وظيفته، والتي نجدها تتمثل في المكاتب الإدارية، المكتبة، المخبر، الورشات، المخازن، معمل التصوير ومتحف العملة لم يخرج عن هذه القاعدة مشتملا على بعض هذه المرافق، وغافلا عن أخرى، وتتمثل مرافق متحف العملة في:

– **المكاتب الإدارية:** يراعي حجم المكاتب الإدارية حجم المتحف بالدرجة الأولى، ثانيا حجم الطاقم البشري القائم عليه، وكون متحف العملة هو متحف صغير الحجم فهو لا يتطلب مكاتب إدارية كثيرة، حيث نجد به مكتب المدير ومكتب مساعده ومكتب المكتبة الموجودة على مستوى الطابق الأول، ومكتب محل بيع الأشياء التذكارية، ومكتبين للأمن على جانبي المدخل.

- **المكتبة:** توجد المكتبة على مستوى الطابق الأول، بها موظف واحد وتضم المؤلفات التي لها علاقة بتخصص المتحف، حيث نجد فيها كتب مختصة في علم النقود والأختام وتاريخ تونس بها عدد من المعدات التقنية مثل المجهر، آلة قياس الوزن، وهي مفتوحة للعمال، وحتى للزائرين من دارسين وباحثين، وأغلب هذه المؤلفات هي باللغة الفرنسية (الصورة رقم329) (المخطط رقم 8).

- **محل بيع الأشياء التذكارية:** يقع هذا المحل بالطابق الأرضي به موظف، ويشتمل هذا المحل على بعض القطع النقدية، ومجموعة من الحلي الخاصة بالبيع، وللإشارة فإن القطع النقدية في هذا المحل خرجت من دائرة السيولة والتداول، أو التي تم إصدارها في مناسبات وطنية مثل قطعة 5 دنانير فضية ضربت بمناسبة ذكرى العشرين لعيد الاستقلال. (الصورة رقم 330).

- **المخزن:** رغم صغر حجم المتحف إلا أنه لم يقم بعرض جميع مقتنياته على الجمهور، وهذا راجع للكمية الكبيرة لهذه المقتنيات من جهة، ومن جهة ثانية دعت الأسباب الأمنية لحفظ قسم كبير منها داخل مخزن خاص، وقد منع علينا دخول هذا المخزن، وحتى لم يتم تزويدنا بمعلومات عنه، والمتعلقة بالموقع والحجم وهو على ما نظن موجود على مستوى بناية البنك المركزي وليس على مستوى بناية المتحف، كذلك المعلومات المتعلقة بالوسائل والمعدات والأجهزة الموجودة على مستوى المخزن، والمتمثلة في الخزانات مادتها، حجمها، شكلها، مقاييسها ومقامتها، والإضاءة، وأجهزة التحكم بالمناخ الداخلي.

- **قاعة العرض المؤقت:** يشتمل المتحف على قاعة مستطيلة الشكل صغيرة الحجم نوعا ما، متواجدة على مستوى الطابق الأول، تحديدا بجانب المكتبة، وهي مخصصة كقاعة العرض المؤقت، كما تم استخدامها كذلك كقاعة محاضرات وقاعة اجتماعات (الصورة رقم 331) (المخطط رقم 8).

وتعد المكاتب الإدارية، والمكتبة، والمحل بيع الأشياء التذكارية، والمخزن وقاعة العرض المؤقت جميع المرافق التي يشتمل عليها متحف العملة في حين نلاحظ غياب الورشات ومعمل التصوير، والمختبر.

- **المختبر:** إن غياب المختبر على مستوى المتحف، سيؤثر على حفظ المقتنيات بشكل عام فهو ضروري جدا للقيام بالفحوص المخبرية، والتحاليل الكيماوية، وأعمال الترميم وكل العمليات الفنية اللازمة في عملية حفظ المجموعات المتحفية.

- **معمل التصوير:** رغم صغر حجم المتحف إلا أن وجود معمل التصوير يعد من الأمور الواجب توفرها، وهذا من أجل تغطية كل الأعمال المتعلقة بتصوير القطع، وحتى دراستها حيث تستخدم هذه الصور في مجالات مختلفة مثل الصور الخاصة بالجرد، صور النشر، المعارض، غيرها من الأنشطة التي تحتم استخدام صور للقطعة الموجودة على مستوى المتحف.

- **الورشات:** يمكن أن يتواجد على مستوى المتحف الواحد عدة ورشات، والتي تكون إما خاصة بحفظ القطع التي ستنقل لأغراض مختلفة خارج المتحف أو حتى المقتنيات المجلوبة حديثا، أو حتى ورشات خاصة بصيانة المبنى وتجهيزاته بشكل عام.

ثانيا: تقييم متحفي الآثار القديمة ومتحف سطيف ومقارنتهما بمتحف العملة من حيث عرض المسكوكات:

لا يمكن الوقوف على الفوارق الموجودة بين المتاحف الثلاثة والمتمثلة في:

- متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.
- متحف سطيف.
- متحف العملة.

في حالة قيامنا بالمقارنة الشاملة للمتاحف، وعليه ارتأينا انجاز الدراسة التقييمية بناءا على انتقاء النقاط المشتركة بينها، وبما أن متحف العملة يعد من المتاحف المتخصصة في عرض العملة، والمتحفين الجزائريين قد خصصا قاعة منفردة لعرض نفس العينة، وعليه جاء تقييمنا في هذا الجانب المتماثل، وهذا من أجل الوقوف أكثر على الفوارق الجوهرية في العرض المتحفي بين المتاحف لنفس المجموعة، بحيث لا يمكن مقارنة عرض المسكوكات في متحف العملة مع عرض التماثيل والأنصاب مثلا أو اللوحات الفسيفسائية والأنسجة في المتحفين الآخرين. (**الجدول رقم 16،15،14،13،12،11،10،9،8،7،6،5**)

العلامة + تعني نعم أو الوضع ايجابي.

العلامة – تعني لا أو الوضع سلبي.

العلامة – + متوسط.

(المخطط رقم 07، 08، 09، 10)

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
سهولة الوصول	+	+	+ -	الموقع
له تأثيرات سلبية	-	-	–	

جدول رقم(5): المتاحف الثلاثة من حيث الموقع.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
استقلالية مالية	-	+	+	التنظيم المالي
ميزانية خاصة	-	+	+	

جدول رقم(6): المتاحف الثلاثة من حيث التنظيم المالي.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
الوصاية	وزارة المالية	وزارة الثقافة	وزارة الثقافة	
استقلالية الإدارية	-	+	+	التنظيم الإداري
نص قانوني خاص بالتنظيم الإداري	–	+	+	
فضاءات وتجهيزات إدارية	+ -	+	+	
تنظيم العمل الإداري وتوزيع المهام	+	+	+	
التنسيق بين العمل الإداري والمتحفي	+	+	+	
ربط علاقات مع إدارات أخرى	+ -	+	+	

جدول رقم(7): المتاحف الثلاثة من حيث التنظيم الإداري.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
المدير	+	+	+	التنظيم البشري
المرممين	-	-	+ -	
الحراس	+	+	+	
التنظيف	+	+	+	
الإرشاد	+ –	+	+	

جدول رقم(8): المتاحف الثلاثة من حيث التنظيم البشري.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
نوع العرض	دائم مؤقت متنقل	دائم مؤقت متنقل	دائم مؤقت متنقل	العرض المتحفي
الأسلوب	تسلسل التاريخي	حسب المادة تسلسل تاريخي	حسب المادة تسلسل تاريخي	
مسارالحركة يبدأ وينتهي عند نفس النقطة	+	+	+	
توزيع التحف	+	−	−	
المعروضات موضوعة حسب نظر الزائر	+	+	− +	
وجود مسافات كافية بين القطع	+	−+	−	
وجود الأسندة	+	−	−	

جدول رقم(9): المتاحف الثلاثة من حيث العرض المتحفي.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
مشيد خصيصا ليكون متحفا	+	+	−	المبنى والمعروضات
تعدد فضاءات العرض	−	+	+	
تنوع تصاميم قاعات العرض	-	−	−	
العلاقة بين التصميم الداخلي وطبيعة المعروضات	+	−	−	
توزيع جيد للنوافذ والأبواب	+	- +	-	
تصميم جيد للمداخل ومخارج القاعات	+	+	-	
انسجام بين السقف والجدران والأرضية	+	+	+ -	
المرونة في التخطيط	+	−+	-	
وجود مساحات إضافية تفيد التوسع المستقبلي	-	+-	-	
وجود حديقة	-	+	+	
الاعتناء بمظاهر النظافة في المتحف	+	+	+	
المرافق الضرورية	-	+ -	-	
وجود دراسات تمهد للمشروع	+	−	−	
يلائم موقع المتحف المحيط	+	−	−	

جدول رقم(10): المتاحف الثلاثة من حيث المبنى وعلاقته بالمعروضات.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
الأمن	+	+	+	الواجهات
القدرة على استقرار المناخ الداخلي	+	−	−+	
توفر أجهزة التحكم بالمناخ	+	-	-	
إبراز بطاقة التوضيح	+	+	+	
مجهزة لوضع أجهزة مختلفة	+	−	−	
تسمح بالرؤية الجيدة للمعروضات	+	−	+	
ارتفاعها مناسب	+	+	+	
سهلة الفتح بالنسبة للأمناء	+	- +	+	
شكل وتصميم مناسب مع المتحف وحركة الزائر	+	+ -	- +	
حماية من التلوث والحشرات	+	-	+	
المادة مناسبة	+	-	-	

جدول رقم(11): المتاحف الثلاثة من حيث الواجهات.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
كافية لإظهار المعروضات بدقة	+	+	+	الاضاءة
تأثر سلبيا على القطع	+	+	−	
النوع مباشرة–غير مباشرة	مباشرة	مباشرة	مباشرة	
يتم الاستفادة من النوافذ في الإضاءة	−	+	+	
الإضاءة المحيطة في الليل كافية	+	+	+	

جدول رقم(12): المتاحف الثلاثة من حيث الاضاءة.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
تتوفر على رقم الجرد، تاريخ المصدر	+	+	+	البطاقات الشارحة ووسائل الإيضاح
موضوعة في مستوى النظر	+	+	+ -	
حجمها مناسب مع حجم القطعة	+	+	+	
نمط الكتابة موحد	+	+	+ -	
المادة	+	+	+−	
استعمال لغات غير العربية	+	+	+	
المعلومات كافية	+	+	+	
المجسمات	-	+	-	
الخرائط	+	+	-	

جدول رقم(13): المتاحف الثلاثة من حيث البطاقات الشارحة ووسائل الايضاح.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
سهولة الدخول والخروج	+	+	+	علاقة المبنى بالجمهور
ممرات خاصة بالمعاقين	+	-	-	
سهولة التنقل بين القاعات	+	+	+	
وجود سلم بالمتحف	+−	+−	+−	
مخرج النجدة	-	-	+ -	
لافتات التوجيه	+ -	+ -	+ -	
لافتات تحذر الجمهور	-	-+	+ -	
السلامة	-	-	-	

جدول رقم(14): المتاحف الثلاثة من حيث المبنى وعلاقته بالجمهور.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
مكتب استقبال وتوجيه	+	+	+	علاقة المبنى بالخدمات
بيع التذاكر وحفظ الأمتعة	+ –	+–	–+	
موقف سيارات	-	–	–	
مكتبة	+	+	+	
مساحات خضراء	-	-	-	
مخزن	+	+	+	
مختبر الترميم	-	+	+	
قاعة محاضرات	+	+	-	
محل بيع أشياء تذكارية	+	+	+	
قاعة إنترنت	-	-	-	
مكاتب إدارية	+	+	+	
كافيتيريا	-	+	-	

جدول رقم(15): المتاحف الثلاثة من حيث علاقة المبنى بالخدمات.

	متحف العملة	متحف سطيف	متحف الجزائر	
وجود أجهزة مراقبة	+	+	+	السلامة الأمنية
أجهزة إنذار	+	+	+	
المناخ (درجة الحرارة–الرطوبة)	+	-	-	
تذبذب – تحكم	+	-	-	
الحفظ	+	-	-	
الصيانة (عرض –تخزين)	+	-	- +	
الترميم	-	-	+ –	

جدول رقم (16): المتاحف الثلاثة من حيث السلامة الأمنية.

1- التأسيس:

لابد من مراعاة فترة تأسيس كل متحف لأن عامل الزمن له دور كبير وينعكس بصورة مباشرة على الصورة العامة للمتحف، ومستوى الإمكانيات المسخرة على مستواه من ناحية العرض والحفظ، وحتى العمارة.

- متحف الجزائر العاصمة: تأسس القسم الإسلامي سنة 2004، لكن ما يهمنا في متحف الجزائر هو سنة افتتاح قاعة المسكوكات، والتي افتتحت في 26 أبريل 2007.
- متحف سطيف: تأسس كمتحف جهوي سنة 30 أفريل 1985، رقي كمتحف وطني في 06 جويلية 1992، وفي كلا المرحلتين عرض المتحف مجموعاته النقدية على الزوار لكن ليس بالشكل الحالي، حيث تم تغيير شكل العرض بعد اقتناء واجهات جديدة سنة 2006.
- متحف العملة: افتتح في 15 نوفمبر 2008.

ومن خلال هذه اللمحة التاريخية الوجيزة يظهر لنا أن الفروق الزمنية بين المتاحف الثلاثة ليست كبيرة وهي 2006،2007 ،2008 على التوالي، فهي في فترة واحدة، فهل المتاحف الثلاثة إذا في نفس المستوى في عرض وحفظ المقتنيات؟. وهذا ما سنقوم بالاجابة عنه في العناصر التالية:

2- نوعية المسكوكات:

إن تخصيص قاعة مستقلة لعرض المسكوكات في المتحفين الجزائريين، وتخصيص متحف متخصص بالعملة متحف تونس، وهذا ما يفرض أن تقدم المتاحف الثلاثة نظرة شاملة ومفصلة للزائرين عن هذه المسكوكات، دون وجود أي نقائص.

- متحف الجزائر: نجد في القاعة النقود التالية:

الفترة القديمة، " النقود البونية، النوميدية، الموريطانية، الرومانية، الوندالية، البيزنطية"، الفترة الإسلامية " النقود الأموية، العباسية، الأموية في الأندلس، الأغلبية، الفاطمية، المرابطية، الموحدية، بنو مرين، بني نصر، بني زيان، بني حفص، النقود العثمانية، نقود الأمير عبد القادر".

- متحف سطيف: نجد في القاعة النقود التالية:

الفترة القديمة " البونية، النوميدية، الرومانية" ، الفترة الإسلامية" النقود الموحدية، المرينية، العثمانية".

- متحف العملة: نجد في هذا المتحف النقود التالية:

الفترة القديمة " النقود البونية، النوميدية، الرومانية، الوندالية، البيزنطية". الفترة الإسلامية" النقود الأموية، العباسية، الأغلبية، الفاطمية، الزيرية، المرابطية، الموحدية، الحفصية، المرينية، النقود العثمانية" نقود مرحلة الاحتلال، ومرحلة الاستقلال.

يظهر من خلال هذا التقديم أن كل من متحف الجزائر العاصمة، ومتحف العملة قد وفقا لحد كبير في تقديم فكرة واضحة عن نقود كل الفترات التاريخية، وهذا ما من شأنه تزويد الزائر بصورة شاملة عن مسكوكات المنطقة.

في حين نرى أن متحف سطيف لم يوفق كثيرا في هذا، نظرا لطبيعة مجموعاته التي اقتصرت على فترات معينة فقط، وبما أن متحف سطيف هو متحف وطني فمن المفروض أن يدعم ويثري مجموعاته بمجموعات جديدة تكون خاصة بالفترات التي لا يملكها المتحف.

3- العرض: لم يختلف العرض في المتاحف من حيث:

3-1- النوع:

تعتمد المتاحف الثلاثة بشكل عام على طريقة العرض الدائم كطريقة أساسية في تقديم مجموعاتها.

3-2- الأسلوب:

كما اعتمدت على نفس الأسلوب التسلسل التاريخي للمسكوكات.

3-3- التجهيزات:

استخدمت المتاحف الثلاثة وسائل مختلفة لتوضيح مقتنياتها بالشكل المناسب حيث نجدها تتمثل في:

3-3-1- الواجهات: يكمن الاختلاف من حيث:

أ- **النوع:** اعتمدت المتاحف الثلاثة على الواجهات الحائطية والمنبسطة، وزيادة على هذين النوعين استخدم متحف العملة كذلك الواجهات المركزية.

ب- **المادة:** من حيث المادة نجد اختلاف كبير بين المتاحف حيث:

- متحف الجزائر: اشتملت قاعة المسكوكات الموجودة على مستواه نوعين من الواجهات، النوع الأول نجد فيه قاعدة من الألمنيوم، وقسم العرض كليا من الزجاج العادي، النوع الثاني قاعدة من الخشب وقسم العرض من الزجاج العادي (الصورة رقم 332).
- متحف سطيف: وحد بين كل واجهاته في قاعة المسكوكات حيث نجدها من مادة الخشب في القاعدة، ومن مادة الزجاج العادي في قسم المخصص للعرض (الصورة رقم 333).
- متحف العملة: وحد هو الأخر بين كل واجهاته، والتي نجدها مصنوعة أساسا من مادة الألمنيوم والزجاج، وفق متحف العملة في اختيار أفضل المواد التي أثبتت من خلال الدراسات نجاعتها في حفظ المقتنيات المعروضة بها (الصورة رقم334).

ج- **أقسام الواجهة:** من خلال العمل الميداني لاحظنا أن الواجهات المستخدمة على مستوى متحف العملة هي أفضل الواجهات، فهي تشتمل على القاعدة، قسم العرض، قسم الإنارة، وأهم من ذلك هو توفر أجهزة الرقابة المناخية في قاعدة الواجهة، وهذه الأخيرة هي التي نلاحظ غيابها في متحف سطيف

أما متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية فنلاحظ غياب عنصرين أولا أجهزة الرقابة المناخية، وثانيا قسم الإنارة، وبالتالي فالواجهات تشتمل فقط على القاعدة وقسم العرض ما يجعل مقتنياتها أكثر تعرضا للتلف فهي في أدنى مستوى من الحفظ.

د- **مستوى النظر**: نجد أن مستوى النظر هو مناسب في كل المتاحف، وهذا من خلال الارتفاع الملائم للواجهات المستخدمة، والذي سمح بالرؤية المناسبة للمعروضات دون أي مشقة أو عناء، مهما كانت الفروق الجسمانية بين الزوار.

- متحف الجزائر: ارتفاع الواجهة بلغ 1.70م للواجهات الحائطية، أما المنبسطة فهي على ارتفاع 1 م بشكل إجمالي، والجزء المخصص للعرض هو بارتفاع 0.20 م.
- متحف سطيف: ارتفاع القاعدة هو0.85م، أما ارتفاع قسم العرض فهو 0.55م، والقياس الأخير لا يهمنا كونها من الواجهات المنبسطة.
- متحف العملة: ارتفاع الواجهة بشكل كلي هو 2 م، أما الجزء المخصص للعرض فهو على ارتفاع 1م، سواء كانت واجهات مركزية أو منبسطة أو حتى حائطية، فروعي أن يكون العرض في نفس المستوى.

3-3-2- وسائل الإيضاح: حيث نجد:

أ- **البطاقات**:

- متحف الجزائر: هي من الورق المقوى تتضمن الفترة، التاريخ، باللغة العربية والفرنسية(الصورة رقم 335).
- متحف سطيف: من كرتون نجد الفترة، المادة، الحاكم، باللغة العربية والفرنسية(الصورة رقم 336).
- متحف العملة: من الورق المقوى تتضمن رقم الواجهة، الفترة، المادة، اسم الحاكم، المنطقة، تحديد الظهر أو الوجه القطعة، قيمة القطعة باللغة العربية والفرنسية.

وكل هذه البطاقات كانت باللون الأبيض والكتابة باللون الأسود، وعموما وفقت المتاحف الثلاثة في بطاقاتها التوضيحية سواء من حيث المادة أو في توحيد المنهجية أو حتى من ناحية المعلومات التي من الواجب إيجازها بالشكل المفيد، واعتمد متحف سطيف في توضيح وشرح معروضاته على هذه البطاقات التوضيحية ومجموعة من الصور الموضوعة في الواجهة الحائطية.

أما متحف الجزائر ومتحف العملة على حد سواء فلم يكتفيا بما سبق، بل استعانا كذلك بمجموعة من النصوص والصور التي تشرح أكثر مقتنياتهما، زيادة على أن متحف العملة استعان كذلك بمجموعة من الخرائط التي تبرز المناطق التي تداولت فيها هذه النقود.

ب- الحوامل:

من أبسط الحوامل التي نصادفها مستعملة في المتاحف، نجد حوامل متحف سطيف، والتي عمادها مربعات كرتونية مستوية موضوعة عليها مجموعة من النقود(الصورة رقم 335)، هذه الأخيرة التي من الممكن أن نصادفها كذلك موضوعة مباشرة على القماش المستعمل في الواجهة، ثم تأتي بعدها الحوامل التي استعملت على مستوى قاعة المسكوكات بالجزائر العاصمة، وهي على شكل مدرجات من مادة البلاستيك السميك موضوعة في كل الواجهات(الصورة رقم 336)، وفي كل مستوى منها نجد عدد من النقود، أما الحوامل المستخدمة في متحف العملة فهي من أفضل الحوامل على مستوى المتاحف الثلاثة، وهي على شكل شرائط متتالية بارزة وغائرة من الألمنيوم (الصورة رقم 337)، ولماذا الحكم بأنها أفضل الحوامل لأنها ساعدت على إعلاء القطع النقدية بالشكل الذي من خلاله الزائر يستطيع رؤية كل تفاصيل القطعة بسهولة تامة، وبشكل قريب جدا، حيث وضعت بنفس وضعية زجاج العرض، وعلى مسافة قريبة منه أي هي ذات شكل عمودي تقريبا، وبذلك نجدها موازية لزجاج الواجهة.

ج- الإضاءة:

اختلفت المتاحف الثلاثة كثيرا في عرض مجموعاتها النقدية، وهذا من حيث الإضاءة المستخدمة حيث نجد:

- متحف الجزائر: الاعتماد الكلي على الإضاءة الاصطناعية، بدليل غياب النوافذ والفتحات، من خلال المصابيح الدائرية الصغيرة التي من خلال السقف وعددها أربعة عشر مصباحا، هذا إضافة إلى المصابيح الدائرية كذلك وبنفس الحجم الموضوعة فوق الواجهات مباشرة وعددها اثنا عشر مصباحا ليصبح العدد ستة وعشرون مصباحا معتمدا في إضاءة القاعة.

- متحف سطيف: الاعتماد على الإضاءة الطبيعية حيث زودت بسبعة نوافذ، هذا بالإضافة إلى الإضاءة الاصطناعية عن طريق الأنابيب الضوئية وعددها ستة عشرة أنبوب.

- متحف العملة: الاعتماد الكلي على الإضاءة الاصطناعية فهو يتشابه من هذه الناحية مع متحف الجزائر.

أما بالنسبة إلى نقاط الاختلاف فنجدها متمثلة في وللإشارة فإنها متعلقة فقط بالإضاءة الاصطناعية، فقد اعتمد متحف سطيف على الإنارة السقفية فقط، في حين اعتمد متحف الجزائر على الإنارة السقفية إضافة إلى الإنارة المستخدمة في الجدران، أما متحف العملة فقد اعتمد على إنارة السقف، الجدران، الأرضية وحتى إنارة الواجهات، ورغم أن واجهات متحف سطيف مزودة بقسم الإنارة فإنها لم تستعمل أبدا.

أما نقطة الاختلاف الثانية والتي تتمثل في نوعية المصابيح حيث اعتمد كل من متحف الجزائر ومتحف العملة على المصابيح الدائرية بشكل كلي، أما متحف سطيف فاعتمد على الأنابيب الضوئية.

أما نقطة التشابه بين المتاحف الثلاثة فتتمثل في اعتمادهم فقط على الإنارة العامة، والمباشرة فلم يركز أي متحف على تحفة معينة.

3-4- العمارة:

تختلف المتاحف الثلاثة بشكل كبير من حيث العمارة، وهذا مرده للفترة التي فتحت فيها هذه المؤسسات حيث نجد متحف العملة أحدثها، وعموما نجد:

3-4-1- الأبواب والنوافذ:

لم يتم تزويد قاعة المسكوكات على مستوى متحف الجزائر أو حتى متحف العملة بأي نوافذ أو فتحات، في حين نجد في متحف سطيف سبعة نوافذ، أما بخصوص الأبواب والمداخل فنجد لمتحف العملة مدخل رئيسي واحد مع وجود مدخل أخر من ناحية البنك المركزي، كما خصص لقاعة المسكوكات بالجزائر مدخل واحد وهو من الزجاج السميك (الصورة رقم 338)، أما بالنسبة لمتحف سطيف فلا نجد أي فواصل بين القاعات بل تركت مفتوحة، وعليه نلاحظ أن قاعة المسكوكات على مستوى متحف سطيف هي في أدنى درجة من الحماية.(**المخطط 10،9،8،7**)

3-4-2- السقف:

كل من متحف سطيف والجزائر اعتمدا على السقوف المعمارية البسيطة ذات اللون الأبيض، أما متحف العملة فاعتمد على السقف المعلق، ذو اللون الأزرق الداكن المزود بعدة أجهزة وسائل كالمصابيح والمراوح الكهربائية، وأجهزة استشعار الدخان.

3-4-3- الجدران:

اعتمد متحف سطيف على جدرانه المعمارية في تقديم عروضه وهي ذات لون أبيض، في حين نجد أن كل من متحف الجزائر " قاعة المسكوكات "، ومتحف العملة اعتمد في عرضهما للمسكوكات على الجدران المضافة، والتي نجدها من الخشب مع اختلاف في اللون والشكل، والتي استعملت كخلفية للعرض من جهة، ومن جهة ثانية استعملت كمصدر للإضاءة حيث زودت بمجموعة من المصابيح، وهذا ما زاد من جاذبية العرض وجماله في المتحفين الأخيرين(الصورتين رقم 339، 340)، هذا على غرار متحف سطيف الذي حافظ على جدرانه الأصلية مع بساطتها (الصورة رقم 341).

3-4-4- الأرضية:

استعملت أرضية من الخشب في متحف الجزائر " قاعة المسكوكات " ذات مظهر جميل، وهذا له أهمية كبيرة خاصة إن كان هذا الخشب معالج، أما في متحف سطيف فاستعملت قطع الرخام المبنية بالإسمنت ذات اللون الرمادي وهي جميلة المنظر، وتتميز كذلك بمقاومتها للرطوبة والضغط وتتميز بسهولة تنظيفها كذلك، أما في متحف العملة فاستخدمت أرضية ذات اللون الأزرق الداكن، وهي لامعة ما يؤدي

إلى انعكاس النور لكن كان للمتحف غاية من هذه الأرضية وهي تمثيل زعامة قرطاج على البحر الأبيض المتوسط.

وكل هذه الأرضيات كان لها تأثير معين على طريقة العرض، ونرى أن متحف سطيف قد وفق إلى حد كبير في اختيار أرضية العرض المناسبة، أما في متحف الجزائر فأرضيته أضعفت الرؤية وجعلت القاعة نوعا ما مظلمة، في حين أن متحف العملة استعمل أرضية تشتت تركيز الزائر فهي ذات بريق كبير كما أنها زينت برسومات. (الصور رقم (321، 339، 340، 341).

3-4-5- **مسار الحركة:** وجد نفس المسار في كل المتاحف وهو على شكل دائري سهل ومريح، إضافة إلى أنه يبدأ وينتهي عند نفس النقطة.

4- الحماية والأمن:

اهتمت المتاحف الثلاثة بحماية مقتنياتها وكل حسب إمكانياته:

- متحف الجزائر: القاعة نجدها مزودة بكاميرتين وجهازين لاستشعار الحركة، إضافة إلى قارورتي إطفاء الحرائق (المخطط رقم 9).
- متحف سطيف: كاميرتين حيث نجد كاميرة بالقاعة، وكاميرة بجدار القاعة القديمة، لكنها موجه إلى القاعة الإسلامية والمسكوكات على حد سواء ، في حين لم تزود القاعة بأي وسيلة لمكافحة الحرائق (المخطط رقم 10).
- متحف العملة: نجد به خمسة كاميرات مع أجهزة استشعار الحركة، كما وظف العديد من أجهزة استشعار الدخان، بالإضافة إلى وجود قارورات إطفاء الحرائق، كما اعتمد على درء هذه الأخطار كثيرا على الواجهات التي صنعت من مواد مقاومة وقوية لزيادة درجة الحماية والأمن إلى أقصى درجة (المخطط رقم 7، 8).

5- الرقابة المناخية:

رغم أهمية هذا الجانب في حفظ المعروضات وحمايتها، إلا أنه لم يؤخذ بعين الاعتبار في معظم الأوقات، وهذا راجع إلى التكلفة المادية الكبيرة لهذا النوع من الحماية.

حيث لا نصادف أي جهاز للتحكم بالمناخ الداخلي للمعروضات المتحفية الخاصة بمتحف الجزائر أو متحف سطيف لا على مستوى القاعات ولا على مستوى الواجهات، أما متحف العملة فقد سخر كل الإمكانيات لتوفير أجهزة الرقابة المناخية لحفظ مقتنياته وضمان سلامتها، و لم يوظف هذه الأجهزة على مستوى القاعات، بل إنه حرص على توفيرها داخل كل واجهة بالمتحف.

6- النقائص والعيوب على مستوى متحفي الآثار القديمة ومتحف سطيف:

من خلال هذه المقارنة البسيطة في مستوى الحفظ والعرض بين المتحفين الجزائريين ومتحف العملة تظهر لنا مجموعة من النقائص والعيوب التي يعاني منها متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية، ومتحف سطيف على حد سواء، والتي تفرض تدخلات استعجالية وذلك من أجل تداركها من جهة وضمان تقدم وتطور المتحفين من جهة ثانية.

- عدم توفر الدعم المالي الذي يشكل أكبر عائق بالنسبة للعمل المتحفي في الجزائر.
- موقع المتحفين يشكل أخطار كبيرة على مجموعاته كمشكل الاهتزازات اليومية، التي يعرفها كلا المتحفين وتلوث الجو بدخان السيارات.
- تميزت المتاحف بضيق المساحة ما أثر على طريقة توزيع المقتنيات في صالات العرض، وحتى في المخزن وهذا الأخير تضرر أكثر من صغر مساحة المتحف.
- لم يتم تصميم المتحفين على أساس وظيفة المتحف، وهذا ما انعكس وأثر على نجاح رسالة المتحف.
- نقص المرافق الضرورية من قاعة محاضرات واجتماعات، مطعم، كافتيريا، المختبرات الحديثة، ورشات الصيانة، الحديقة المتحفية، موقف سيارات، المستودعات.
- غياب مخارج الطوارئ في عملية التصميم، والاعتماد على مدخل رئيسي واحد لا يوفر الحماية الكافية للمجموعات والزوار.
- افتقار المتحفين لمتطلبات العمل المتحفي خاصة الضرورية منها واعتماد هما على مهارات بسيطة لا تفي بمتطلبات البيئة المتحفية.
- رغم أن الأمن يعد مطلبا أساسا في المتاحف، إلا أننا نلاحظ أنها لم تتوفر على الأجهزة الحديثة للحماية والأمن، وما تزال تعتمد على توفيره عن طريق الموظفين، وكذا بعض الوسائل التقليدية البسيطة التي لا توفر الدرجة المطلوبة من الحماية.

- نقص عملية التسجيل والتوثيق على مستوى المتاحف، وكذا الاعتماد على السجلات البسيطة والتي لا تشتمل على كل المعلومات المطلوبة وخاصة الدقيقة منها، إضافة إلى عدم استخدام التكنولوجيا الحديثة في هذا المضمار.
- الاعتماد المفرط على المعارض الدائمة على حساب المعارض المؤقتة والمتنقلة وخاصة هذه الأخيرة.
- الاعتماد على العروض الثابتة، وهذا مرده إلى عدم وجود مرونة في التصميم، وهذا ما يسبب الملل للزائر.
- غياب الواجهات الحديثة والتي تتضمن أجهزة الرقابة المناخية، وتوفر الحماية التامة للمقتنيات، وكثيرا ما تحتاج الواجهات والخزانات، وحتى الرفوف المستعملة على مستوى المتحفين إلى أعمال صيانة لتقوم بالدور المنوط بها.
- غياب أجهزة الإيضاح التي أصبح زائر المتحف يفضلها كثيرا عن الوسائل التقليدية " البطاقات- الخرائط-الصور"، وفي الكثير من الأحيان لا تتوفر جميعها، مما أثر على مردود الزيادة المتحفية.
- خلل كبير في عملية ترتيب وحفظ التحف الموجودة على مستوى المخازن.
- اتخاذ المخازن شكل المستودعات، وهذا ما يعكس التفريط في حماية التحف بيئيا وأمنيا، وفي أغلب الأحيان تمنع على الدارسين والباحثين، وهذا ما من شأنه عرقلة البحوث والدراسات، وإنجازها بالشكل غير المرغوب.
- عدم الاعتماد الكلي على الإضاءة الاصطناعية، شكل تأثيرات سلبية على المجموعات سواء كانت معروضة أو مودعة في المخازن.
- انعدام أجهزة الرقابة المناخية وحتى غياب أبسط الوسائل للحماية من المتغيرات البيئية.
- غياب التخطيط للبرامج والأنشطة لدى غالبية المؤسسات المتحفية الجزائرية.
- قلة عدد الزائرين وهذا مرده قصور الأنشطة والبرامج المقدمة في المتحفين.
- عدم قدرتها على المساهمة في تنمية المجتمع ثقافيا.

ما ينبغي التأكيد عليه في الأخير أن الانعزال مرده غياب الوعي الثقافي لدى فئات المجتمع، ما يتطلب من الهيئات الثقافية السعي نحو حصول صحوة ثقافية، وأن تصبح العملية الثقافية كلا متكاملا لا يتجزأ، ولابد من مراعاة ذلك من طرف المؤسسات والكيانات الثقافية، التي يجب أن تحرص على أن تكون المؤسسة الثقافية تنموية بالدرجة الأولى، حيث تساهم في تقدم المجتمع وتنمية أبنائه.

7- آليات وقائية تعالج تسيير وحفظ المجموعات المتحفية في الجزائر:

إن تخطيط سياسة تسيير وحفظ التراث الأثري بالجزائر يعد من أعقد العمليات التي تواجهها الدولة، نظرا لعدم توفر البيئة والمناخ الملائم لمثل هذه السياسات، وتسعى آليات الحفظ الوقائي إلى توفير المناخ الملائم لحفظ التراث وتسييره الموجود على مستوى المتاحف الجزائرية بشكل عام، ولا يتم ذلك إلا بتكامل مستويين المستوى الخارجي والداخلي للمتحف.

وهذه السياسة يجب أن ترتكز على عدة ركائز من أجل ضمان الوصول إلى الأهداف المسطرة لها، والمتمثلة أساسا في:

7-1- المستوى الخارجي للمتحف: ويتمثل في:

7-1-1 التشريع الدولي:

لقد أصبح الاهتمام بحماية التراث يأخذ صفة العالمية في القرنين السابقين، حيث كانت هناك دعوات عديدة تهدف إلى وضع مواثيق وتوصيات دولية للمحافظة على التراث العالمي.

ويشكل انضمام وموافقة الدول رسميا على الاتفاقيات، والمعاهدات، تعهدا بضمان احترام هذه الاتفاقيات من جانب كل منها في إطار سلطتها، ويعود تعبير الدول عن رغبتها وارتضائها للالتزام بالاتفاقيات الدولية بسبب جهود تشجيع الانضمام التي تقوم بها مختلف المنظمات "كاليونيسكو"، والتي اهتمت كثيرا بتحديد أطر عامة يتم من خلالها تنظيم، وتوجيه عمليات الحفاظ والحماية الخاصة بتراث البشرية جمعاء، فقد قامت بوضع العديد من المعاهدات، والاتفاقيات التي نالت انتشارا عالميا بين الدول، من أهمها الجزائر التي نجدها صادقت ووقعت على جل المواثيق، والمعاهدات الدولية المتعلقة بحماية التراث الثقافي بشكل عام، والتراث الأثري بشكل خاص، والتي نجد من أهمها:

- ❖ اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي.
- ❖ اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي المغمور بالمياه.
- ❖ اتفاقية لحماية التراث العالمي الثقافي الطبيعي.
- ❖ اتفاقية بشأن الوسائل التي تستخدم لحضر ومنع استيراد وتصدير ونقل ملكية الثقافية بطرق غير مشروعة.
- ❖ توصية حماية الممتلكات الثقافية المنقولة.
- ❖ بشأن مشاركة الجماهير الشعبية في الحياة الثقافية وإسهاما فيها.
- ❖ توصية بشأن التبادل الدولي للممتلكات الثقافية.

- ❖ توصية بشأن حماية التراث الثقافي والطبيعي على الصعيد الوطني.
- ❖ إعلان اليونيسكو بشأن التدمير المتعمد للتراث الثقافي.

هذه الاتفاقيات أتت بدلالات عملية تساهم في تحديد المهام، المسؤوليات، والتقنيات، وذلك من خلال تدابير علمية وتقنية وإدارية وتشريعية ومالية مختلفة، وترتبط المواثيق الدولية وإن اختلفت في محاور ونطاقات تركيزها من خلال إطار رئيسي هو السعي نحو سياسة شاملة للحفاظ والحماية.

7-1-2- التشريع الوطني:

إن مراعاة القوانين السائدة على المستوى الوطني بالإضافة إلى الاتفاقيات الدولية من العوامل الرئيسية لنجاح سياسات الحفاظ والحماية، إذ تعد القوانين والتشريعات والأنظمة الضابط الرئيسي للتعامل مع التراث وتسييره بالشكل المناسب، ورغم مصادقة الكثير من الدول من بينها الجزائر على التشريعات الدولية، إلا أنها تبقى غير كافية ما لم تتخذ الإجراءات القانونية اللازمة لضمان تطبيق هذه التشريعات، في ظل القانون الداخلي للدول.

والتشريع الدولي يقدم الكثير من الأطر العامة المحددة في الاتفاقيات والتوصيات التي من شأنها تعديل التشريعات الداخلية للدول ودعمها، بغرض زيادة معدل الحماية والحفاظ خاصة إذا لم يلبي هذا التشريع متطلبات وحاجة تراث هذه الدول، والمواثيق الدولية تعتبر مرجعا أساسيا لجميع الدول من أجل تطوير القوانين والتشريعات الداخلية.

وقد تعترض جهود المواءمة العديد من العوائق التي تحول دون تفعيل هذه القواعد وطنيا، وربما يكون أكبر عائق هو الطريقة المتبناة لهذه العملية الجد معقدة، خاصة إذا كانت غير محسوبة يتبعها تعارض صارخ بين الالتزامات الجديدة والتشريعات الداخلية، مما يصعب عملية التعديل الوطنية، التي تكون عملية شبه مستحيلة خاصة المتطلبات المالية التي تتطلبها، وعدم الاستعداد التشريعي لاستقبال مثل هذه القواعد، إضافة إلى ذلك فإن بعض الدول تلجأ إلى عملية التوقيع على الاتفاقيات الدولية دون اعتبار لما ستخلفه هذه المعاهدات من التزامات دورية، ومتواصلة لهذه الدول، ولهذا قبل المصادقة يجب دراسة المشروع ودرجة تطابقه مع الدول المصادقة، لتفادي كل ما من شأنه تعطيل التطبيق السليم، والفوري لهذه القواعد.

وفي الأخير فمن المعلوم أن القانون الدولي هو بالدرجة الأولى قانون تكميلي للتشريع الوطني، والغالب على الدول العربية أنها لا تولي اهتماما بالقانون الداخلي وبتطويره لأبعد مدى، وإنما تسارع للمصادقة على القوانين الدولية وإحداث تعديلات غير موفقة في قانونها.

وأكبر مشكلة لدى الدول العربية عامة، والجزائر خاصة، هو عدم أخذ الإجراءات المناسبة داخليا لتطبيق قانونها، وذلك عن طريق عاملين: العامل الأول يتمثل عدم تفعيل العقوبات المفروضة على مرتكبي المخالفات المنصوص عليها في القانون، العامل الثاني يتمثل في ضعف الجانب المؤسساتي الذي توفره الدولة والذي من شأنه تطبيق هذا القانون.

7-1-3 – النشر والتعريف بأحكام التشريعات:

إن عمليات التعليم، والتوعية، والتحسيس لها أهمية كبيرة في إدراك قواعد التشريعات والعمل بها واحترامها، ذلك أن جميع إجراءات الحماية والمحافظة ستكون دون فائدة ما لم تقترن بسياسة إعلامية شاملة تكافح التجاوزات التي من الممكن أن تؤدي إلى ضياع أجزاء مهمة من التراث الإنساني، ويجب أن تمس كافة الشرائح والطبقات الاجتماعية، لأن الوعي بهذا النوع من التشريعات ضرورة لا مفر منها لحماية التراث، من جميع أشكال التخريب، والتشويه حتى أن سياسة التوعية تعمل من أجل تحقيق مطلبين أساسين هما :

1. كف المجتمعات عن أعمال التخريب والتشويه والتهريب.

2. قيام المجتمعات بحد ذاتها بمنع أي اعتداء خارجي على هذا التراث، وتعزيز حمايته وتبنيها مسؤولية الحفاظ عليه، والحد كذلك من الأخطار التي يمكن أن تشكلها العوامل الطبيعية.

واحترام ونشر أحكام التشريعات هي خطوة أساسية تتضمنها هذه التشريعات، وذلك بإصدار تعليمات كفيلة بتأمين احترام ونشر القوانين لأن القيام بالنشر عمل ملزم على الهيئات المعنية، ومن الواضح أن هذا الالتزام بالنشر على النطاق العام التزام أساسي، هذا إضافة إلى أن هناك التزام متبادل يقع على عاتق الدول في سبيل النشر، والجزائر من الدول الحريصة على ذلك، حيث تتضمن أحكامها الختامية دائما نشر هذه الأحكام في الجريدة الرسمية الجزائرية الديمقراطية وبالتالي يتحقق الهدف من التعريف بقواعد القانون الوطني.

ويستهدف القانون أولا فئات معينة ذات العلاقة كالأطراف الفاعلة فيه، على رأسها المؤسسات الثقافية كالمتاحف مثلا والبلديات والولايات ومديريات الثقافية، وكمرحلة ثانية يوجه هذا القانون لمختلف الجمعيات الناشطة في هذا المجال والأفراد كالمهتمين بالتراث ومختلف الفاعلين فيه، وما يلاحظ على القوانين الخاصة بالتراث هو ضرورة نشرها على مختلف القطاعات كقطاع البيئة، وقطاع التهيئة والتعمير، وأهم من ذلك هو القطاع العسكري على مستوى نقاط الخروج البرية كانت أو البحرية وحتى الجوية.

وإن عملية نشر القانون مهمة أساسية في سبيل التعريف بهذا القانون وتفعيله، والنشر كما لاحظنا عملية متعددة الأوجه تستهدف شرائح المجتمع، وتبقى جهود النشر رهينة بالإجراءات التي تسخرها الدولة له خاصة لإيصاله لأكبر عدد ممكن من الأطراف الفاعلة فيه، لكن النهج الذي يأخذه نشر القانون لا يزال في أبعاده القانونية يهدف إلى التعريف بمواد قانونية تحظر وتسمح وتمنع مواد قد لا يقبلها الكثيرون، إما لكثرتها أو لطابعها القانوني بسبب غياب ثقافة التشريعات لدى المجتمع الجزائري.

- تكلفة عملية النشر المالية.
- النظرة المأخوذة على التشريع الوطني وقصوره على تطبيق الحماية، دفع بأصحاب التخصص إلى تركه.
- فكرة الملكية العامة التي تتضمنها التشريعات ورفضها من قبل المجتمع.
- عدم وجود هيئات ومؤسسات مختصة في هذا المجال.

7-1-4- دعم قانون العقوبات والحرص على تطبيقه بحذافيره :

لقد تضمن القانون 98-04 النص على العقوبات المقررة على الأشخاص المخالفين لأحكام هذا القانون من المادة 93-104 كما سبق والتطرق إليه في قراءة القانون 98-04 وتتمثل هذه المخالفات في:

- ✓ إجراء الأبحاث الأثرية دون ترخيص من الوزير المكلف بالثقافة،
- ✓ عدم التصريح بالمكتشفات الفجائية، عدم التصريح بالأشياء المكتشفة أثناء الأبحاث الأثرية المرخص بها وعدم تسليمها للدولة.
- ✓ بيع أو إخفاء أشياء متأتية من أبحاث أجريت تحت مياه البحر.
- ✓ بيع أو إخفاء ممتلكات ثقافية مصنعة أو مسجلة في قائمة الجرد الإضافي وكذلك الممتلكات الثقافية المتأتية من تقطيعها أو تجزئتها.
- ✓ بيع أو إخفاء عناصر معمارية متأتية من تقطيع ممتلك ثقافي عقاري أو عقاري بالتخصيص أو تجزئته.
- ✓ إتلاف أو تشويه عمدا الممتلكات الثقافية المنقولة أو العقارية المقترحة للتصنيف أو المصنفة أو المسجلة في قائمة الجرد الإضافي دون المساس بأي تعويض عن الضرر.
- ✓ كل تصرف دون ترخيص مسبق في ممتلك ثقافي عقاري أو منقول مصنف أو مسجل في قائمة الجرد الإضافي.
- ✓ تصدير بصورة غير قانونية ممتلكا ثقافيا منقولا مصنفا أو غير مصنف مسجلا أو غير مسجل في قائمة الجرد الإضافي.

✓ اعتراض على زيارة رجال الفن المؤهلين.

وهذه بعض المخالفات التي أوردها القانون 98-04 أما فيما يخص العقوبات فجاءت على شكلين:

الشكل العقابي الأول: دفع المبالغ المالية التي تحدد حسب المخالفة والتي جاءت من 1000 إلى 500000دج كأدنى وأقصى المبالغ المالية المفروضة.

الشكل العقابي الثاني: فتمثل في الحبس من 1 سنة إلى 05 سنوات، وهذا كذلك على حسب وضعية المخالفة المرتكبة.

ورغم أن القانون الجزائري الخاص بالتراث الثقافي عامة والتراث الأثري خاصة لا يزال بعيدا كل البعد عن العقوبات المستحقة فعلا لهذه المخالفات، في سن هذه المخالفات بشكل ضروري لا أكثر، وهو ما نلمسه في الأحكام المقررة على المخالفات السابقة ليست هي نفسها الأحكام المقررة في قانون التراث، بل نجدها كأحكام منصوص عليها في قانون العقوبات العامة.

وعليه فإن الدولة الجزائرية بحاجة ماسة إلى تفعيل قانون العقوبات الخاص بتراثها، بشكل سريع وضروري وجاد، كخطوة أساسية ووقائية أولى، تمنع جميع أشكال الاعتداءات عليه، وتتيح لقانون العقوبات إنزال عقوبات صارمة بحق كل من يلحق عن عمد أو عن إهمال أضرار بالتراث.

وبدون هذا التفعيل سيتزايد حجم هذه الاعتداءات بشكل مخيف، نظرا لغياب الثقافة الأثرية لدى المجتمع الجزائري من جهة، ومن جهة أخرى فإن الدخل الضئيل لبعض الأفراد يشكل أكبر دافع للاتجاه إلى عمليات التهريب، والاتجار، والتنقيب غير الشرعي، وتقطيع وتجزئة الآثار، ومختلف المخالفات التي جاءت في القانون 98-04.

7-1-5- تبني سياسة المكافئات :

ينبغي أن تلجأ الدولة إلى مثل هذه التشجيعات، والتحفيزات التي لها دور كبير في وقاية وإنقاذ العديد من الممتلكات الثقافية، التي يمكن أن تكتشف عن طريق الأفراد وعن طريق الصدفة، التي تحدث غالبا، ويجب أن تكون هذه المكافئات معقولة ومناسبة مع طبيعة المكتشف، لأن المكتشف إذا علم بأن مبلغ المكافأة يمكن أن يحصل عليه أضعافا مضاعفة من الطرق غير المشروعة، ففي هذه الحالة فمن المرجع أن يلجّأ إليها عوضا عن تصريحه إلى السلطات المعنية، وهذا ما يؤدي إلى ضياع الكثير من المكتشفات من جهة، ومن جهة أخرى إلى تشجيع الطرق غير المشروعة والتي تكسب المكتشف ثروة هائلة، إذا كان الأثر مهما جدا، ونجد المشرع الجزائري قد انتبه لخطورة هذه العملية مما دفعه إلى إصدار مرسوم رئاسي رقم 08-

277 مؤرخ في 12 رجب عام 1429 الموافق ليوم 15 يوليو 2008، يحدد مبلغ المكافأة التي يمكن دفعها لمكتشف ممتلك ثقافي.

والذي تضمن ستة مواد جاء فيها أن لجنة اقتناء الممتلكات الثقافية تقوم بتقييم الممتلك الثقافي المكتشف، وتحدد مبلغ المكافأة التي تدفع للمكتشف التي يجب أن لا يتجاوز مبلغ ثلث القيمة المقدرة للممتلك الثقافي، الموجه لإثراء المجموعات المتحفية الوطنية، ويقدم المكافأة الوزير المكلف بالثقافة مرفقة بشهادة عرفان وتقدير[1].

7-2- المستوى الداخلي للمتحف:

لتطوير العمل المتحفي بما يتناسب ومتطلبات مجموعاته، وحفظها وتسييرها بالشكل المناسب يجب تدارك عدة نقاط، والمتمثلة أساسا في:

7-2-1- تهيئة العمارة المتحفية:

تعتبر البناية المتحفية الجيدة من الوسائل والركائز الأساسية لانطلاق أي مشروع حفظ وقائي،[2] حيث تؤثر طبيعة هذه العمائر على أي سياسة للحفظ، فمخططاتها غير المناسبة يكون لها انعكاسات سلبية وخطيرة على حالة حفظ المجموعات المتحفية، خاصة إذا كانت بعيدة كل البعد عن المعايير المتحفية المتعارف عليها في هذا المجال، وهذا ما جعلها تفتقد في كثير من الأحيان إلى المستوى الأدنى من شروط الحماية والوقاية للمبنى، وحتى المجموعات الموجودة في كنفه، في غياب التهيئة اللازمة لهذه العمائر.[3] من حيث:

- الإنارة الاصطناعية ومراقبة تأثيرها على المقتنيات خاصة الحساسة منها.
- التهوية من درجة الحرارة والرطوبة النسبية ونوعية الهواء .
- أجهزة الرقابة المناخية .
- أجهزة ووسائل مكافحة الحرائق كأجهزة الإنذار بالإضافة إلى قارورات الإطفاء بأنواعها المختلفة.
- مكافحة السرقة والاقتحام المسلح من خلال توفير أجهزة الاستشعار وأجهزة المراقبة.

ومن الإجراءات والاحتياطات الواجب اتخاذها من أجل توفير حماية أكبر للمجموعات نجد:

- تفادي تمرير خيوط الكهرباء وقنوات الغاز تحت قاعات العرض أو قسم التخزين. [4]

---

[1]- المرسوم الرئاسي رقم 08-277 المؤرخ في 12 رجب1429 الموافق لـــ 15 يوليو 2008 يحدد مبلغ المكافأة التي يمكن دفعها لمكتشف ممتلك ثقافي.

[2]- ماري برديكو،مرجع سابق، ص554.

[3]- عبد الحق معزوز، دور الصيانة الوقائية ...، مرجع سابق، ص389

[4]- نفسه، ص390.

- الصيانة الدائمة للواجهات والخزانات الموجودة على مستوى العرض والتخزين.
- توفير المعدات والوسائل الملائمة لضمان تخزين جيد لكل المواد.
- الصيانة الدورية لجميع الأجهزة المستخدمة على مستوى أقسام المتحف، والتأكد من سلامتها وتأديتها لوظيفتها بفعالية ودون عوائق وباستمرار.
- توفير مخارج الطوارئ في حالة الكوارث بهدف السيطرة عليها من جهة ومن جهة أخرى التقليل من الأخطار قدر المستطاع ويجب أن تحدد مخارج النجدة بلافتات كتابية أو ضوئية [1]

وهذا فيما يخص الجهة الداخلية للمبنى أما الجهة الخارجية فيجب:

- نزع الأشجار القريبة من الجدران.
- استعمال الأقفال القوية للأبواب.
- المراقبة عن طريق الكاميرات.

وتفتقر جل العمائر المتحفية إلى المرافق الضرورية، فبالإضافة إلى قاعات العرض يجب أن يشتمل المتحف مستودعات لخزن المقتنيات، ومن الأفضل أن تخصص بمساحات معتبرة من المساحة الإجمالية للمتحف، مختبر الصيانة والترميم، قاعة خاصة بالتصوير، قاعة المحاضرات، قاعة الاجتماعات، مكتبة، مطعم، مقهى، مساحات خضراء، موقف سيارات، وإن تقدم المتحف وحفظ مجموعاته يرتبط بوجود هذه المرافق.

وفي الأخير فان الحرص على صيانة المبنى يتيح الفرصة للتدخل السريع والفعال في حالة أي عطب، والقيام بالإصلاحات المناسبة بهدف حماية المبنى، والمجموعات، وحتى الوسائل والأجهزة المستخدمة على مستواه، وهذا ما يساعد بدون شك في تنفيذ أي مخطط أمني وقائي.[2]

7-2-2- التدريب المهني:

تعتبر المتاحف أداة تعريف بالتراث الذي خلفه الإنسان عبر عصور طويلة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي مطالبة بحفظ ووقاية هذه الثروات الأثرية، من أي خطر يهدد آمنها وسلامتها.[3]

ولا يمكن للمتحف القيام بهذا الواجب إلا إذا اشتمل على موظفين ذو مستويات عالية من الاحتراف حيث تقتضي مهنة المتاحف من العاملين فيها تدريبا أكاديميا وتقنيا ومهنيا مناسبا، وذلك من أجل القيام بمهامهم المتعلقة بتسيير المتاحف والمحافظة على مجموعاتها بفاعلية كبيرة، وسياسة التنمية المهنية

---

[1]- عبد الحق معزوز، دور الصيانة الوقائية ...، مرجع سابق، 392- 393.

[2]- نفسه ، ص390، 393.

[3]- علي محمد الخضوري، مرجع سابق، ص287.

تتطلب من التنظيم الإداري تقديم التدريب المستمر، وبذل الجهود لتشجيع الأفراد على الاستفادة من فرص التنمية المهنية، من أجل رفع فاعليتهم ومستواهم الحرفي، حتى تصبح المتاحف في الطليعة. (1)

وقد أولى المجلس الدولي للمتاحف اهتماما كبيرا بمسألة التدريب المتحفي، حيث قام في مؤتمره العام سنة 1992 على الحث على تقوية مراكز التدريب الإقليمية، ودعم خطط التدريب الوطنية والدولية، وتشجيع إعادة إنشاء برامج التدريب المتوقفة، حتى أصبح تدريب موظفي المتاحف تطلعا دوليا، لدرجة أن تم تخصيصه بلجنة دولية تعرف باللجنة الدولية لتدريب الموظفين " إيكتوب " التي أنشأت سنة 1968، والتي أصدرت سنة 1971 "منهج أسس التدريب المهني العامة في مجال المتاحف "، والذي تم تحسينه وتحديثه في الفترة اللاحقة.

وقد أكدت الدراسات أن علم المتاحف في الفترة المعاصرة أصبح يمثل المنهج الأكاديمي الذي يعالج موضوع حماية التراث الثقافي والحضاري وصيانته.(2)

والذي أثبت من جديد ضرورة منح الفرصة لكافة العاملين بهذه المؤسسة لتحسين مهاراتهم المتحفية، من خلال برامج تتضمن استخدامات التكنولوجيا الحالية، والأدوات والمهارات الأساسية والأساليب المتبعة في مجال حفظ وصيانة المجموعات المتحفية، وحتى برامج خاصة بالإدارة والتسيير، والأمن المتحفي، وبهذا الشكل سيستفيد كل عامل مهما يكن نوع عمله أو حتى مستوى تعليمه وخبرته من مثل هذه الأنشطة. (3) التي تثبت يوم عن يوم أهميتها في اتخاذ القرارات المتعلقة ببرامج الحفظ الوقائي.

7-2-3- الصيانة الإدارية:

يغيب في كثير من متاحفنا الجزائرية مفهوم أو مصطلح الصيانة الإدارية الشاملة والدقيقة، وكثيرا ما تبقى مجموعات هائلة دون توثيق، نظرا لعدم وجود إحصاء شامل للمجموعات التي تكتنفها، مما يشكل خطرا عليها، وأدى فعليا إلى ضياع بعضها خاصة في حالة المعارض وفي عملية الإعارة، وستواجه أي سياسة وقائية يتبناها المتحف الفشل الذريع وستضيع كل الجهود في غياب الصيانة الادارية، نظرا لما تحتاجه هذه السياسة من معلومات تؤهل معرفة كل قطعة بالشكل المطلوب، وهذا ما يشكل الركيزة أو اللبنة الأولى لانطلاق هذه السياسة.(4)

فتحديد تاريخ القطعة، من حيث " مكان الصنع وتاريخ الصنع والصانع"، واستعمالاتها من حيث " الوظيفة مكان الاستعمال، تاريخ الاستعمال"، ووصفها من حيث " الاسم، المادة، التقنية، المقاسات،

---

[1]- ديف ديترتش، وأخرون، "صياغة السياسات خطة من أجل المستقبل،" ت حمدي الزيات، المتحف الدولي193، فرنسا، 1997، ص 47.

[2] - بيتي بور، مرجع سابق، ص421.

[3] - نفسه، ص322.

[4]- عبد الحق معزوز، دور الصيانة الوقائية ...، مرجع سابق، ص394-396.

الحالة"، واقتناءها من حيث "المصدر،التاريخ، الطريقة"، وحتى التغيرات التي طرأت عليها من حيث " التلف، الترميم" كلها معلومات بالغة الأهمية، لكي يتمكن أي متحف مهما كان حجمه من تنظيم مجموعاته والمحافظة عليها بالشكل الذي يليق بها، والاهم هو بناء سياسة إستراتيجية وقائية ناجعة.[1]

ومن أجل تحقيق هذا يجب توجيه كل الجهود لإعداد إستراتيجية توثيقية مبنية على الجرد الإداري كخطوة أولى، يتبعها الجرد العلمي كخطوة ثانية، هذا الأخير الذي يتمثل في إنجاز البحوث المعمقة حول مكونات التحفة، وإطارها التاريخي، والفني، وظروف اكتشافها، ومصدرها، والمعالجات التي خضعت لها، وغيرها من المعلومات التي تكون في هذه الخطوة بالشكل المكثف والدقيق، على عكس سابقتها التي تكون على شكل إحصاءات بسيطة من الناحية العلمية، مع ضرورة التخلي في كلا الإجراءين على الأساليب التقليدية وتجاوزها إلى ما هو أحدث وأكثر فاعلية، والذي يتيح بشكل جيد تنظيم حركة المجموعات المتحفية وحفظها وصيانتها.[2]

7-2-4- تنميط وتصنيف المجموعات المتحفية:

قد يكون من البسيط جدا التفكير في أن المتاحف تتشابه في توفير نفس درجة الحفظ لكل مقتنياتها، وقد يكون من البسيط كذلك التوهم بأن المقتنيات المتحفية تتمتع بالصلابة والمقاومة غير النافذتين.

إلا أن الواقع يقول غير ذلك، بحكم أن المؤسسات المتحفية تختلف اختلافا كبيرا من حيث الإمكانيات المادية هذا بالدرجة الأولى، وثانيا من حيث الكفاءات العلمية الأمر الذي أدى بدوره إلى اختلاف مستويات الحفظ بينها.

أما من ناحية صلابة ومقاومة المقتنيات بدرجة تبعث بالارتياح والطمأنينة لبقائها واستمرارها بشكل مطلق، فهي ضرب من ضروب الجنون، فهي أسرع إلى التلف مما نتخيل في توفر الظروف الملائمة لذلك. وهذا يعود لسبب رئيسي والمتمثل في الاختلافات الجوهرية في التركيبة العضوية، والبيولوجية، والكيميائية من تحفة إلى أخرى، ومن أجل الحفاظ عليها وضمان استمرارية حياتها، وتوصيلها للأجيال القادمة، يتطلب بشكل استعجالي وضروري من القائمين على شؤون الحفظ والصيانة بالمتحف، توجيه الجهود إلى تصنيف وتنميط المجموعات، وعزلها عن بعضها البعض في أقسام متباينة.[3] سواء كان ذلك على مستوى قسم التخزين أو جناح العرض، وفقا لما تتطلبه كل مجموعة من شروط حفظ معينة وخاصة بها.[4]

وكما نعلم أن تدهور وتلف هذه المجموعات يرتكز على عاملين غاية في الأهمية هما درجة مقاومة المادة نفسها وهذا على حسب طبيعتها ودرجة تماسكها، وثانيا وسط حفظ هذه المجموعات الذي يشتمل

---

[1] - دليل مواصفات لتوثيق ...، مرجع سابق، ص12،5.

[2] - عبد الحق معزوز دور الصيانة الوقائية...، مرجع سابق، ص394-396.

[3] - رزقي شرقي، مرجع سابق، ص102.

[4] - نفسه، ص102.

على العديد من المتغيرات أهمها الرطوبة النسبية ودرجة الحرارة.[1] والتي قد تؤدي بحياة التحفة بشكل نهائي، ودون أي فائدة إلى بذل الجهود الإسترجاعية.

وهذا هو هدف هذه المعالجة البسيطة، حيث يجب على الطاقم البشري مراعاة توفير وسط حفظ خاص بمتطلبات كل مجموعة واحتياجاتها، من درجات الحرارة، والرطوبة، وشدة الإضاءة، لكن هذا بارتكاز على طبيعة هذه المواد التي تتطلب دراسات تقييمية وجدية لكل المجموعات التي بحوزة المتحف، وضبط شروط ومناخ حفظها.

حيث يعتبر عامل المناخ من أعقد الأمور وأصعبها التي تواجهها جل المتاحف إن لم نقل كلها، فالتغيرات المفاجئة للوسط المناخي الداخلي يؤدي بأضرار خطيرة ومتفاوتة على المقتنيات بحسب طبيعتها والمواد المشكلة منها، على رأسها المواد العضوية مثل المواد الجلدية، والعظمية، والعاجية، والأنسجة المتخذة من الصوف، القطن، الحرير، الكتان وغيرها من المواد والمقتنيات.[2]

كما لا يخفى أن المقتنيات التي تمثل المطرزات خاصة منها المطرزات الحريرية فارتفاع درجة الحرارة الناتجة عن الإضاءة الموجهة إليها فهذا سيعرضها للاحتراق واندراس فتائها، وبالتالي فهي تتطلب إنارة ضئيلة من أجل الحفاظ عليها، وتجنب الخطر السابق ذكره، ومن بين المقتنيات المتأثرة كذلك بالإضاءة نجد الزجاج الذي قد يتعرض إلى الكثير من التشققات، وحتى لانكسارات تفقد التحفة الزجاجية قيمتها الجمالية.

وفي حالة تواجد الأملاح والأحماض الكيميائية في الهواء الداخلي، فهذا سيشكل تهديدا على الحجارة خاصة إذا تصادف ذلك مع وجود تشققات بها، وتتسبب المعادن في إفرازات كيميائية تؤثر على نقاء الجو الداخلي، الذي يؤثر بدوره على المواد الموجودة معها في نفس الوسط.[3]

وهذا ما يعكس ضرورة الفصل بين المقتنيات المختلفة كأهم إجراء من إجراءات الوقاية، وتوفير المناخ الملائم لكل مجموعة على حدا، وهذا ما سيسمح بتكثيف الجهود في أقسام معينة من المتحف، والتي تتضمن أكثر المواد حساسية، واقلها مقاومة، والمتمثلة في المواد العضوية بشكل إجمالي وبعض المواد الغير عضوية، على حساب أقسام أخرى تتمتع موادها بالصلابة والقوة والمقاومة الكبيرة للمتغيرات، كالفخار والخزف والحجارة المتماسكة على سبيل المثال لا الحصر.

مما سبق يظهر جليا أنه من المستحيل تطبيق سياسة وقائية في المتحف، دون مراعاة تصنيف المجموعات التي بكنفه، المودعة أو المعروضة حسب خصوصيتها التركيبية، ودرجة تأثرها بالمتغيرات

---

[1]- **la conservation préventive dans les musées manuel d'accompagnement**, op cit, p09

[2]- رزقي شرقي، مرجع سابق، ص104.

[3]- نفسه، ص104-105.

المختلفة.[1] باعتبار أن شروط حفظ المواد العضوية كالنسيج، الورق، والخشب، تختلف كثيرا عن شروط حفظ الخزف والحجر، والرخام، كما تختلف كذلك عن متطلبات حفظ المعادن.[2]

7-2-5- التخطيط للحفظ أو الوقاية:

لوحظ في السنوات الأخيرة زيادة مستمرة في الأخطار التي تواجه المتاحف، وهذا راجع إلى عدة أسباب نذكر منها زيادة عدد الزوار، التوسع في الأنشطة التي تتولاها المتاحف كالعروض المؤقتة مثلا والورشات، التقادم الحتمي للمقتنيات، كذلك التغيرات التي حدثت في سوق الفن والقيمة الجمالية للأشياء، تغير نمط الأخطار وتطورها، وهذا ما تطلب بذل المزيد من المجهودات في سبيل درئ تلك الأخطار.[3]

وتتطلب هذه الخطوة تقييم شامل لاحتياجات الحفظ المختلفة، وهذا ما يدفع لدراسة المؤسسة المتحفية من أربعة زوايا هي المبنى، المجموعات المتحفية، الكفاءة المهنية، البيئة الداخلية، الإدارة والتسيير.

وستمكن عملية الدراسة والتقييم للمقتنيات المتحفية من تحديد ومعرفة حالة المجموعات والنمط العام للتلف، وكيفية التدخل والحلول اللازم تحقيقها من أجل الحد من أخطار التدهور.[4] والأكثر من ذلك لابد من خلق بيئة حفظ مناسبة لجميع الأصناف، وبالتالي التحكم الجيد في هذه البيئة سيمكن في نهاية المطاف من تجاوز كل المؤثرات السلبية على المقتنيات، وحمايتها ووقايتها لأقصى درجة، وهذا ما تسعى إليه جميع المتاحف دون استثناء، لان تحقيق هذا الأمر يدخل في صميم الرسالة المتحفية، وعليه فان خطط الحفظ والوقاية هي مبتغى كل المتاحف حتى أكثرها تطورا.

وعلى كل عامل في المؤسسة المتحفية أن يعي بشكل جيد ومستمر أن له تأثيرات كبيرة على عملية الحفظ، سواء كانت تأثيرات إيجابية أو حتى تأثيرات سلبية، وأنه يتحتم عليه بحكم عمله تحديد الأسلوب الأفضل للحفاظ على المجموعات غير المتجددة.

أ- تحديد الأولويات:

ولابد في عملية الحفظ من أخذ نقطة مهمة في عين الاعتبار وهي تقييم الموارد وتحديد الأولويات، فاكتساب المتحف ميزانية معتبرة لها تأثيرات كبيرة في القرارات المتخذة، والتي تخدم بشكل كبير وتعكس ظروف حفظ بمستويات عالية الجودة، وكلما كانت الميزانية متقهقرة كانت ظروف الحفظ سيئة، وعليه

---

[1] - شرقي رزقي، مرجع سابق، ص106.

[2] - نفسه، ص102.

[3] - سرجي لور، "أحد الوظائف مهندس أمن المتحف"، ت محمد جلال عباس، المتحف الدولي180، سياسة المتاحف في التعامل مع المعاقين ،فرنسا، 1993، ص27-28.

[4] - Bainca FOSSA,op cit, p02.

فإن قرارات إنفاق الموارد المالية لها ارتباط وثيق وتأثير مباشر على حالة حفظ المجموعات.[1] التي لابد من ضمان الناحية الفيزيائية والبيولوجية والكيميائية، وحتى تنظيم وتجهيز خاص وملائم لها.[2]

وبالتالي فالقرارات تتخذ بحيث تتلاءم الموارد مع أشد حاجات الحفظ إلحاحا، ويمكن أن تكون إحدى الأولويات القصوى الإبطاء من التدهور، وتثبيت أوضاع المجموعات، وعمل خطط الصيانة الوقائية، وهي جملة النشاطات التي تمنع حدوث الضرر في المقام الأول، بحيث لا تدعوا الحاجة إلى الصيانة العلاجية، وفي الآونة الأخيرة اتجهت الجهود إلى تقديم المعالجة لمواد معينة ذات الأولوية الكبرى، بهدف تحقيق صيانة كاملة لها، بينها يضيع تثبيت المجموعة التي تنتمي إليها هذه المواد.[3] ويجب مراعاة في تحديد المواد التي تخضع للصيانة القيمة التاريخية والعلمية وكأن تخضع للاستعمال المكثف، وكانت في وضع رديء، فيكون لها الأولوية في مثل هذه الأعمال، ومن ثم تحديد الموارد البشرية والمالية من أجل الحصول على المواد اللازمة.[4]

ب- **الاستعداد للطوارئ:**

يعتبر الاستعداد للطوارئ خطة إستباقية تشتمل على جميع الفعاليات المكتملة قبل وقوع الحادث، والاستعداد للطوارئ هو إجراء على قدر كبير من الأهمية، بحيث يفوق وجود خطة الكوارث، وأول إجراء يتخذ في عملية الاستعداد للطوارئ :

- دراسة الأخطار المرتبطة بموقع المتحف والمنطقة الجغرافية، وحتى الأخطار التي تواجه البلد بشكل عام.

- الصيانة الدورية للبناية وحتى الأجهزة المستخدمة على مستواها، والمستخدمة في العديد من الأغراض نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أجهزة الإنذار، أجهزة الرقابة المناخية.

وبعد الدراسة وجمع المعلومات اللازمة يتم تحليلها من أجل تحديد الأخطار المحتملة الوقوع أكثر من غيرها، ليتم في المرحلة اللاحقة الشروع في التخطيط المناسب لحجم ونوع المخاطر، وذلك بإحداث إصلاحات في المبنى وفي الأجهزة واقتناء المعدات اللازمة لعملية الاستعداد للطوارئ، والحرص على وضعها في المكان المناسب، وهذا ما يزيد في نجاح عملية التخطيط الجيد، ويعتبر تدريب الموظفين وتوجيههم لطريقة استخدام المعدات والإمدادات من الأولويات الرئيسية لهذه العملية، مع مراعاة القيام بتمارين وهمية وافتراضية على الطوارئ.[5]

---

[1]- آن سيبرت، مرجع سابق، ص304-305.

[2] - شرقي رزقي، مرجع سابق، ص102.

[3] - آن سبيرت، مرجع سابق، ص305-306.

[4]- نفسه، ص312-313.

[5] - نفسه، ص306-307.

ج- المراقبة الدائمة والمتابعة المستمرة:

لا يمكن لأي برنامج يتعلق بالحفظ الوقائي أن يكتمل، دون أن تكون عملية المراقبة الدائمة والمتابعة المستمرة كجزء أساسي، وكأهم إجراء من إجراءات الحفظ الوقائي وذلك من خلال:

- تستدعي هذه البرامج والخطط ضرورة خلق وسط مناخي ملائم لكافة المجموعات المتحفية من جهة، ومن جهة أخرى والأكثر أهمية وهي عملية مراقبة هذا المناخ وضمان ملائمته طوال فترات النهار والليل بل وطوال أشهر السنة، أي أن يكون بشكل مستديم دون حدوث أي خلل خاصة فيما يتعلق بتغيرات " درجة الحرارة ونسبة الرطوبة".

- تسطير برامج خاصة بالفحوص الدورية للمجموعات سواء كانت على مستوى أجنحة العرض أو التخزين، مع ضرورة احترام فترات أو أوقات المعاينة بشكل دقيق، حيث يراعى في هذا الأمر درجة حساسية المواد، بالإضافة إلى طريقة حفظها، وهذين الأمرين هما المحددين الأساسيين للفترة الزمنية التي تتطلبها كل مجموعة، وهذا لضمان أكبر قدر ممكن من الحماية، وكذا التدخل على التحفة في الأوقات المناسبة، وهنا لا نقصد بالتدخل عملية الترميم، بل عملية الصيانة، لأن من شأن المراقبة الدائمة والمتابعة المستمرة بشكل خاص وبرامج الحفظ الوقائي بشكل عام تفادي التدخلات الترميمية بشكل مطلق.

د-استخدام الحوامل:

باعتبار أن المقتنيات المتحفية غالبا ما تتواجد بحالة هشة وغير مستقرة وحتى ضعيفة، مما تتطلب تخصيصها بحوامل تراعي شكلها ومادتها وحتى وزنها وتكون مقاومة للاجهادات، وهذا حتى لا يخلق السند في حد ذاته ضغوطات على التحفة، حيث قد يتسبب في اعوجاجها وتشويهها إذا كان غير مناسب، أو وضع بشكل خاطئ.

وفي حالة غياب الحامل فهذا سيؤدي إلى اتصال المباشر للتحفة مع الواجهة، وهذا له تأثيرات سلبية عليها خاصة إذا كانت المادة غير ملائمة هذا من جهة، ومن جهة ثانية سيتسبب غياب الحامل اعوجاج للتحفة خاصة اللينة منها، والمكسرة، لعدم قدرتها على البقاء بنفس الوضعية لفترات عرضها الطويلة دون الحامل وتعتبر الاسندة ضرورية من الناحية الجمالية والميكانيكية بشكل خاص.[1]

ويعد السند أداة للعرض حيث يظهر التحفة بالشكل المطلوب، وفي زاوية نظر مناسبة داخل الواجهة، كما يستعمل السند كذلك لإبراز وظيفة وشكل التحفة الحقيقي، والذي لا يمكنه أن يظهر دون سند.

[1]- ماري برديكو، مرجع سابق، ص559.

7-2-6- ظروف التخزين المثلى:

يعتبر التخزين شكل من أشكال الحفظ في المتحف، لكن غالبا ما تغيب الأسس العلمية في هذه العملية خاصة في متاحفنا الجزائرية وهذا مرده أربعة خصائص هي:

1- التأهيل العلمي البسيط لأغلب القائمين على عملية التخزين.

2-التكلفة المادية الكبيرة لاحتياجات هذه العملية، والتي لا تتحملها ميزانية المتاحف.

3-يكون المخزن في ذيل اهتمامات المتحف بسبب غيابه في الزيارة المتحفية من قبل الزوار.

4-كثافة مجموعاته مقارنة بجناح العرض.

وهذا ما يدفع بالتخلي عن الأسس العلمية، والاعتماد على الطرق البسيطة، والتي يكون فيها استعمال المواد الحامضية في عملية التخزين في معظم الأوقات، وتشكل هذه المواد أحد الملوثات الكبرى للمجموعات المتحفية، خاصة العضوية منها، والتي نذكر منها على سبيل المثال الأخشاب، الأقمشة، العلب الكرتونية الأوراق، والاحتكاك المباشر بين هذه المواد والمجموعات المتحفية المودعة في المخازن يتسبب في انتقال الحموضة إلى المجموعات وتشويه ألوانها وتلفها، وبالتالي تكون أول خطوة لحفظ هذه المجموعات هو إبعادها من التماس المباشر مع المواد الحامضية، ولضمان درجة حفظ أكبر يتم التخلي عنها بشكل كلي، والاستعانة بالموارد الثابتة أو الخاملة مثل البولستر أو البولبروبيلين والورق الذي نسبة ألياف القطن فيه تكون بنسبة 100% أو القماش وهي تعمل كالإسفنج حيث تقوم بامتصاص المكونات الحامضية في المادة الأصلية.[1] ووقايتها من المتغيرات المختلفة خاصة التلوث الجوي، ومن أجل خلق ظروف مثالية في عملية التخزين يجب أولا وقبل كل شيء إبطاء وتيرة التدهور لمعظم المواد، وهذا الأمر لا يتم إلا بخلق وإيجاد بيئة خاضعة للتحكم.[2]

ومن المعلوم أن سرعة التدهور متعلقة بنقطتين هما أولا خصائص المقاومة الذاتية للمادة التي تتكون منها القطعة، وثانيا وهي الأكثر أهمية والتي تتمثل في طبيعة البيئة المحيطة بالقطع، من درجات الحرارة والرطوبة النسبية.[3] ومن الأفضل إيجاد بيئة مستقرة وباردة في المخازن المتحفية، وكذا الحرص على تنظيفها بشكل مستمر من قبل أصحاب الخبرة أو تولي مهمة الإشراف على مثل هذه الأعمال فلا يمكن تركها بأيدي غير مدربة.[4]

---

[1] - ماري برديكو، مرجع سابق، ص301.

[2] - نفسه، ص310.

[3] - نفسه، ص333.

[4] - آن سبيرت، مرجع سابق، ص311-312.

7-2-7- نقل المجموعات المتحفية:

غالبا ما تتعرض المقتنيات المتحفية إلى تنقلات مختلفة، بغرض الدراسة أو الترميم أو المعارض وغيرها من الظروف، التي تحتم خروج التحفة من المتحف، وبالتالي المخاطرة بها نتيجة عدة متغيرات، أهمها تغير البيئة المناخية التي حفظت فيها القطعة، بسبب التغيرات في مستويات الرطوبة النسبية ودرجات الحرارة، وهذه التغيرات ستؤدي إلى تأثيرات سلبية وخطيرة على المواد المتحفية خاصة منها العضوية، ناهيك عن الأضرار الفيزيائية التي يمكن أن تتعرض لها القطع.[1]

ومن أجل ضمان أكبر قدر من الأمان والسلامة للمجموعات المنقولة، يجب الحرص على اتخاذ كافة الإجراءات والاحتياطات أثناء هذه العملية والمتمثلة في:

أ- **التغليف والتعليب:**

كثيرا ما يعتقد طاقم المتحف أن المخاطر التي تواجه المجموعات تنحصر في السرقة والتخريب متجاهلين تماما أن أبسط العمليات قد تكون تحمل في طياتها العديد من المخاطر مثل عملية التعبئة والتغليف، التي تكون في كثير من الأوقات سببا في ضياع مجموعة كبيرة من القطع.

لذلك يجب اتخاذ ما أمكن من التدابير الوقائية، وغرس مبادئ وأنظمة السلامة لموظفي المتاحف.[2]

إن إحكام التغليف يعد من أكثر الإجراءات أهمية فمن شأنه حفظ المواد الأثرية من مختلف الأضرار، حيث يكون هدف هذه العملية بالدرجة الأولى هو خلق ظروف ملائمة للحفظ، ومنع وصول الصدمات الفيزيائية أو المناخية للمادة.[3]

وتتوقف عملية التغليف الجيد على عدة شروط أهمها الحماية من التغيرات المناخية في درجات الحرارة ومستويات الرطوبة النسبية، ثانيا حصانة المواد من العوامل البيولوجية، ثالثا مقاومة الصدمات، وأخيرا امتصاص الذبذبات.

---

[1] - ن.س برومل، " الإنارة والتكييف والعرض والخزن والنقل"، **صيانة التراث الحضاري**، ت. صادق عبد الحميد الراوي، عبد الأمير مهدي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1990، ص314.

[2] - William A. BOSTICK, **Guide Pour La Securité Des Biens Culturels**, Paris, 1978, p14.

[3] - ماري برديكو، مرجع سابق، ص566.

وسيكون من الجيد استخدام المواد الملائمة في هذه العملية والتي تجمع بين أساسيتين اثنين هما:

1) أن تكون ذات قدرة على امتصاص الذبذبات والصدمات.
2) أن تكون مواد ماصة للرطوبة، كالألياف الخشب مثلا.[1]

ومن الأسس العلمية الواجب إتباعها في عملية التغليف والتعليب نجد:

- الحرص على أن تكون عملية التغليف بسيطة وغير معقدة، وذلك من أجل تسهيل عملية الفتح، وحتى عملية أعادة التغليف.
- تفادي أي احتكاكات من شأنها حت أو تجريح القطعة.
- استعمال مواد قادرة على امتصاص بخار الماء الزائد عن الحد.
- حشو الفراغات برغوة البولي إيثلين أو البوليستر المتمدد.
- وجوب استخدام أسندة للقطع داخل الصندوق، وذلك لتفادي حركة القطعة أثناء تداولها أيضا منع تلامس القطعة مع حوائط الصندوق.
- عزل القطع عن بعضها البعض باستخدام حواجز أو مواد حشو، مع مراعاة أن تكون الفجوات مقسمة على حسب مقاسات القطع بالشكل المضبوط، ويمكن استخدام في هذه الحالة شرائح البوليسترين والبوليرتان.
- مراعاة ملأ الفراغات الموجودة في القطع بالمواد المناسبة.[2]
- تجنب تسمير الغطاء بالمسامير العادية لتجنب مخاطر الفتح والغلق.
- الاستعانة بالصناديق الخشبية بدلا من صناديق الكرتون، والتي تكون إما من خشب الكونتر أو الخشب المضغوط، المدعم بشرائح خشبية أكثر سمكا أو بأشرطة معدنية، توزع الصدمات بشكل متساوي وهذه الصناديق تستعمل خاصة في حالة المسافات الطويلة.
- الاستعانة بالعلامات التوضيحية التي توضع من الخارج كاتجاه الفتح، الوزن، احتياطات التداول، الجهة المرسل إليها[3]. وتتوقف عملية التغليف من حيث المواد المستخدمة على طريقة الشحن من جهة، ومن جهة أخرى على احتياجات كل القطعة، أما طريقة الشحن فتتوقف على احتياجات القطع وطول المسافة ومدة الرحلة.[4]

[1] – ماري برديكو، مرجع سابق، ص566.

[2] – نفسه، ص567-568.

[3] – نفسه، ص570 ، 572.

[4] – نيكولا لادكين، مرجع سابق، ص29.

ب- النقل:

لنقل المجموعات المتحفية هناك عدة وسائل كالنقل البري والجوي والبحري، هذا الأخير الذي يستخدم غالبا لنقل القطع الضخمة، وهذه الطريقة تتضمن العديد من المخاطر بسبب ارتفاع نسبة الرطوبة، أما طريقة النقل عن طريق السكة الحديدية فهي وسيلة غير محبذة للنقل نظرا لمخاطر الصدمات والاهتزازات التي تنطوي عليها.[1]

ومما سبق نجد أن الآليات الوقائية لحفظ وتسيير التراث الثقافي تجد أساسها فيما سبق ذكره خاصة وأنها عمليات متكاملة فيما بينها، فالتشريع الدولي يدعم التشريع الوطني ويطوره، ويجعله أكثر تماشيا ومسايرة للتطورات، والتغيرات التي يعرفها العالم، إلا أن التشريعات الوطنية لا تكون ذات قيمة إذ ما بقيت محصورة ومنغلقة على بعض المؤسسات والأفراد، ما لم تنشر ويتم الحرص على إيصالها للجهات، والأفراد المختصة وغير المختصة، وهذه الأخيرة نجدها تشكل أكبر خطر على هذا التراث، وهذا راجع لقلة الوعي بالتراث، ولتفادي هذا الخطر يجب الحرص على نشر القانون، بشكل شامل من جهة، ومن جهة ثانية تضمين القوانين العقوبات الصارمة والرادعة لمرتكبي المخالفات، والحرص على تفعيلها، وكذا تشجيع وتحفيز الأفراد على إبلاغ السلطات بكل ما يتعلق بالتراث من اكتشافات أو حتى عمليات تهريب، ليأتي دور المتحف لحماية مجموعاته بدأ بالعمارة الملائمة لذلك، وتوفير مداخل مالية معتبرة، والخبرة المهنية اللازمة، التي من شأنها القيام بالأنشطة المتحفية المذكورة آنفا، على أكمل وجه، مما سيعطينا في الأخير سياسة متكاملة لوقاية هذا الإرث وصيانته والمحافظة عليه.

8- الاقتراحات والتوصيات:

هناك مجموعة من الاقتراحات والتوصيات التي من شأنها الارتقاء بمستوى المتحفين:

- ضرورة العمل على صياغة قانون فاعل في مجال التراث الأثري الموجود على مستوى المتاحف الجزائرية، وضرورة انطلاق هذه التشريعات من خصوصية المقتنيات المتحفية.

- رصد ميزانية سنوية قارة لقطاع المتاحف، مع ضرورة وجود نظام محاسبة صارم بما يضمن تطوير المتاحف.

- التصميم الجديد يجب أن يراعى توفير مخارج الطوارئ، مساحات الخضراء، تسيير دخول المعاقين، المرافق الضرورية، مساحات إضافية لتوسعات المستقبلية، المساحة الكافية للعروض وحتى للتخزين.

- توفير التدابير الأمنية اللازمة وتجاوز الاعتماد الكلي على الحراسة الشخصية، والوسائل التقليدية واستخدام ما تقدمه التكنولوجيا الحديثة في هذا المجال.

[1]- نيكولا لادكين، مرجع سابق، ص29.

- استخدام التكنولوجيا الحديثة في العروض المقدمة، وهذا ما يشجع الكثير من الزوار على إعادة الزيارة وتشجيع فئات أخرى على ذلك.
- اعتماد المرونة في العروض المقدمة لتسيير نشاطات المتحف المختلفة ودعمها بشكل مستمر.
- تشجيع إقامة مختلف أنواع العروض لضمان ربط المتحف بمحيطه.
- اقتناء الأجهزة والمعدات اللازمة للمتحف شريطة أن تتوافق مع طبيعة المعروضات وحجمها، وحالة حفظها.
- تسخير كل الإمكانيات المادية والبشرية لوضع برامج وخطط تفيد في تسجيل وتوثيق كل ما يشتمله المتحف، مهما كان بسيطا بدأ بعملية الجرد البسيط وصولا إلى الجرد العلمي الدقيق، الذي له دور كبير في الدراسات والأبحاث المفيدة.
- الحرص الشديد لهيئة المتحف على توفير دورات تدريبية داخل وخارج المؤسسة، كلما استدعت الحاجة لذلك، مراعاة لتوفير السبل الناجعة لحفظ المجموعات بالتوازي مع ما يقدمه علم المتاحف والتكنولوجيا الحديثة في هذا المجال كل فترة.
- دعم المتحفين إعلاميا.
- ضرورة أن يخدم المتحفين المخطط الوطني للتنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

خلاصة الفصل:

تولي الدولة التونسية اهتماما بالغا بالقطاع الثقافي واستغلاله في التنمية السياحية ودفع عجلة التنمية الوطنية الشاملة، حيث تبنت سياسة بارزة المعالم من أجل حفظ وحماية الثروات الثقافية من جهة، ومن جهة ثانية ضمان دمجها في المحيط الاجتماعي، والاقتصادي، والاستفادة منها إلى أقصى الحدود، وهذا على الرغم من الحجم الضئيل الذي تتمتع به مقارنة مع الجزائر، هذه الأخيرة التي لم تولي لحد الساعة الاهتمام المطلوب بإرثها الحضاري رغم بعض المجهودات القليلة الساعية في الفترة الأخيرة إلى حفظ ملامح الهوية الجزائرية واستغلالها في بناء الاستراتيجيات الاقتصادية، وخطط التنمية، التي هي في أمس الحاجة في الوقت الحالي إلى دعم القطاع الثقافي والسياحي.

ومن بين المجهودات التي بذلتها تونس في هذا المضمار تنشيط الحركة المتحفية، وتثمينها، بتبني صنف جديد من المتاحف وهي المتاحف المتخصصة، التي لها فضل كبير في إشباع رغبات المتخصصين، وكذا إثراء البحث العلمي الخاص بهذا المجال، وهو متحف العملة التونسية، الذي عكس من جهة المتحف الحديث كيف يجب أن يكون، من حيث العمارة والتجهيزات، وهذا من اجل الارتقاء بمستوى العروض المتحفية المقدمة في كنفه وضمان بلوغ الرسالة المتحفية بكفاءة عالية، ومن جهة ثانية المجهود المبذول من قبل السلطات التونسية وسعيها إلى اطلاع الشعب التونسي على تاريخ الدولة من خلال العملة التونسية.

خاتمة

خاتمة:

تعالج هذه الدراسة موضوع المتاحف الوطنية في الجزائر والتي تأسست في مراحل حساسة من تاريخ هذه الدولة إحداها خلال الفترة الاستعمارية، وهو المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة بالجزائر العاصمة والمتحف الثاني والكائن بولاية سطيف، وهو المتحف العمومي الوطني سطيف الذي تأسس في ظل الاستقلال، وقد كان التعريف بالتراث الوطني ونشره داخليا وخارجيا وحمايته من أولويات هذين المتحفين، ورغم الوعي بأهمية التراث الذي ظهر خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، فان إنشاء المتاحف في الجزائر لم يكن ضمن حركة متحفية شاملة أو سياسة مدروسة تترجم هذا الوعي.

و لم تستطع السلطات الجزائرية حتى بعد الاستقلال من الالتفات مباشرة إلى القطاع الثقافي، بسبب الأولويات والظروف الاجتماعية والاقتصادية المزرية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري، ورغم الحضور القوي للدولة من خلال التحكم الكامل في فضاءات التعبير الثقافي، فإن المؤسسات الثقافية الجزائرية غالبا غائبة عن تخطيط البرامج المسيرة للقطاع الثقافي، خاصة وأن مهامها اقتصرت على الجانب الإداري فقط، وهذا ما جعل هذا النوع من المؤسسات تعاني من عدة مشاكل منها ما تعلق بالتسيير، ومنها ما تعلق بفشل مهامها ووظائفها خاصة الأساسية منها، والتي تعلقت في مجال المتاحف بمهمة الحفاظ على المجموعات المتحفية.

وبعد العمل الميداني سجلنا عدة نقائص في كل من متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف، خاصة بعد الاطلاع على متحف العملة التونسي الذي يعد من أهم المتاحف التونسية، وأكثرها تطورا وتماشيا مع متطلبات العمل المتحفي الحديث، من حيث العرض وتجهيزاته، وحتى العمارة المتحفية، التي صممت خصيصا لإيواء وظيفة المتحف، والتي تسعى تونس إلى استقطاب الجمهور المختص، وغير المختص، وتعزيز هويته الثقافية، وتعلقت النقائص في المتحفين بالجوانب التالية :

من حيث التنظيم الإداري والبشري يتوافق كلا المتحفين مع الهيكلة التنظيمية البشرية المنصوص عليها في قرار تأسيسهما كمتحفين وطنيين من خلال القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 29 ذي القعدة عام 1407هـ الموافق لـ 25 يوليو 1987 الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف الوطني للآثار القديمة، والقرار الوزاري المشترك المؤرخ في 25 شوال عام 1423هـ الموافق لـ 17 أبريل 1993 الذي يتضمن التنظيم الداخلي للمتحف الوطني في مدينة سطيف.

لكن المشكلة تكمن في غياب اليد العاملة المختصة في علم المتاحف، والتي أصبحت في الآونة الأخيرة من أكثر متطلبات العمل المتحفي، وهذا الأمر يخص بدرجة أكبر متحف سطيف.

من ناحية العمارة المتحفية فرغم المجهودات الكبيرة المبذولة على مستوى متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية لتوفير عمارة متحفية تتناسب وحجم وطبيعة مقتنياته، خاصة بعد فتح الجناح الإسلامي، فان ذلك لم يفي بالغرض نظرا للحجم والتنوع الكبير الذي تتميز به هذه المجموعات من جهة، وطبيعة المبنى الذي لم ينشأ أساسا لوظيفة المتحف بل استغل كمبنى تاريخي من جهة ثانية، وهذا ما شكل عائقا كبيرا أمام المتحف، الذي نجده يفتقر للكثير من المرافق، وحتى إن وجدت فهي بمساحات محدودة، وبالتالي فهو محروم من التوسع مستقبلا أفقيا أو عموديا.

وما يحسب لعمارة متحف سطيف هو إمكانية التوسع الأفقي والعمودي في حالة الحاجة إلى ذلك، وهو يشتمل على عدة مرافق مقارنة بسابقه، حيث نجد قاعة المحاضرات، وقاعة الاجتماعات، ومقهى وحديقة، حتى أن هذه المرافق تتمتع بالمساحة الواسعة، وبالتالي فان عمارة متحف سطيف مناسبة أكثر كعمارة متحفية.

نجد فروق جوهرية بين المتحفين كذلك من حيث المقتنيات فيما تعلق بحجمها وطبيعتها، فمن حيث الحجم فمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية يتصدر القائمة، حيث يتميز بزخم مجموعاته وتباين أصنافها، وهذا على خلاف متحف سطيف الذي نجد مجموعاته أقل زخما، وتباينا من سابقه، وهذا مرده سببين رئيسيين يعود الأول إلى عمر المتحفين فبداية تكوين المجموعات في الآثار القديمة والفنون الإسلامية تعود لسنة 1838، أما متحف سطيف فتعود إلى سنة 1985، أما سنة تأسيسهما كمتحفين وطنيين فمتحف الأخير تأسس سنة 1993، أما متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية فتأسس كمتحف وطني سنة 1985، وتعالج مجموعاته تعاقب الحضارات في الجزائر بشكل عام، على عكس متحف سطيف الذي نجده مهتما أكثر بتراث المنطقة، وهو السبب الثاني لاختلاف حجم المقتنيات.

أما فيما يخص طبيعة هذه المقتنيات فمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية يضم كم معتبر من المواد الحساسة التي تنتمي إلى مجموعة المواد العضوية سواء المعروضة في أجنحة العرض أو حتى المودعة في قسم التخزين، إضافة إلى المقتنيات التي تنتمي إلى مجموعة المواد غير العضوية، وهذا على عكس متحف سطيف التي نجد مقتنياته تنتمي إلى المواد غير العضوية فقط، ومقاومة هذه الأخيرة للأوساط المتذبذبة يكون أكبر من سابقتها.

وعليه فالطاقم البشري القائم على متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية تقع عليه مسؤوليات أكبر من غيره، في سبيل حفظ مجموعاته، وهذا الاختلاف الجوهري بين المتحفين يعد المحدد الأساسي لتخطيط سياسات الحفظ أو الوقاية على مستواهما.

توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى أن العرض المقدم في كلا المتحفين من حيث التصميم والتجهيز لا يراعي احتياجات التحفة، ورغبات الجمهور ولا يتوافق مع ما يقدمه علم المتاحف من مبادئ وركائز من أجل بلوغ رسالة المتحف بكفاءة عالية، الرسالة التعليمية، والرسالة الثقافية، وحتى الرسالة المتاعية، لأن

العرض في الأساس هو واجهة المتحف التي يتطلع لرؤيتها الزائر المحلي، وخاصة السائح الأجنبي، فكانت العروض داخل المتحفين كلاسيكية وتقليدية لا تواكب التطور في الفكر المتحفي، خاصة من حيث التجهيزات سواء ما تعلق باستخدام واجهات غير ملائمة للعرض أو حتى للحفظ، أو ما تعلق بوسائل الإيضاح التي تبقى عاجزة عن دعم الرسالة المتحفية نظرا لغيابها أو عدم توفرها بالشكل المناسب، كما أن تصميم العمارة المتحفية أغفل المرونة التي تتطلبها العروض المتحفية مما زاد من سوء الوضعية.

أما فيما يخص التخزين فبعد العمل الميداني سجلنا عدة نقائص على مستوى التخزين بالمتحفين، ما جعل مجموعاته تعاني من عدة مخاطر سواء البيئية منها وحتى البشرية، في غياب الأجهزة التي من شانها الحد من هذه المخاطر خاصة المتطورة منها، وهذا مرده محدودية التمويل، ما جعل المخزنين في ذيل اهتمامات هيئة المتحفين كونها بعيدة عن الزائر، وبشكل عام لم تراعي مخازن المتحفين ما يلي:

أولا: اختلاف أصناف المجموعات المتحفية.

ثانيا: البيئة المناسبة للحفظ من مستوى الرطوبة النسبية ودرجة الحرارة وحتى الإضاءة ونوعية الهواء، مما يجعل المجموعات عرضة للتلف والاندثار.

ثالثا: الحالة المتقدمة من التلف لبعض المقتنيات التي تفرض شروط حفظ معينة، ومعاملة خاصة، خوفا من اندثارها من جهة، ومن جهة ثانية الخوف من تفشي التلف في المقتنيات السليمة، والذي سيشكل كارثة.

رابعا: غياب عمليتي الصيانة والترميم.

ومما سبق نستنتج أن المتحفين يفتقران إلى النجاعة في تأدية واجبهما، والقيام بدورهما على الوجه الصحيح، ويتجلى ذلك على أكثر من مستوى، والمذكورة أعلاه، مما أدى في نهاية المطاف إلى انعزال المتحفين عن محيطهما الاجتماعي، هذا الأخير الذي كان سببا في نشأتهما، وبالتالي قصور واضح في مهامهما، وللإشارة فان هذه الوضعية تشمل جل المتاحف الجزائرية، إن لم نقل جميعها، بسبب العوائق الأتي ذكرها:

الهياكل المعمارية: التي لم تأخذ في الأساس كعمارة متحفية، وبالتالي لا تراعي طبيعة ومتطلبات الأنشطة المتحفية، وكذا مقاييس الحفظ ولا تمت للعمارة المتحفية بصلة.

الإمكانيات المادية المحدودة: تعاني المتاحف الجزائرية الضعف على المستوى المادي، إذ تفتقر إلى الدعم المالي الكافي، والذي يحول غالبا دون قيامها بدورها بالشكل المطلوب، وما له من تأثير خطير على بقية جوانب المتحف، والمتمثلة في حجم المتحف، مرافقه، نوعية تجهيزاته، وحجم مقتنياته، فهي غالبا لا تمتلك التجهيزات الضرورية للعمل المتحفي، والتي تتعلق بعملية العرض والتخزين والتوثيق والحفاظ والترميم.

نقص الكفاءات المهنية المختصة: تشترك المتاحف الجزائرية على الخصوص في قلة اليد العاملة المختصة، فيما يتعلق بتصميم العروض المتحفية، عملية الصيانة والترميم، الإدارة والتسيير، الإرشاد،

فالارتباط الوثيق بين المستويين المادي والبشري في مختلف أوجه الأنشطة يجعل غياب أو اعتدال أحدهما يؤثر دون شك على الأخر، وهذا ما انعكس فعلا على مختلف جوانب العمل المتحفي.

ضعف الإطار القانوني: إن غياب الإطار القانوني الفعال الذي يجب أن يضم في جوانبه كل ما يتعلق بهذه المؤسسة من ناحية التسيير الإداري، الجانب المالي الذي يجب أن يدعم بنصوص جديدة تتيح لهذه المؤسسات مصادر تمويل جديدة، كذلك الجانب التقني في الحفاظ على المقتنيات وتسييرها، وغياب هذه الجوانب جعل المؤسسات المتحفية في الجزائر مقيدة، وتعاني من فجوات عديدة في تشريعها، والتي تفرض ضرورة معالجتها من جهة، وانطلاق التشريعات المتحفية من خصوصية المقتنيات من جهة أخرى.

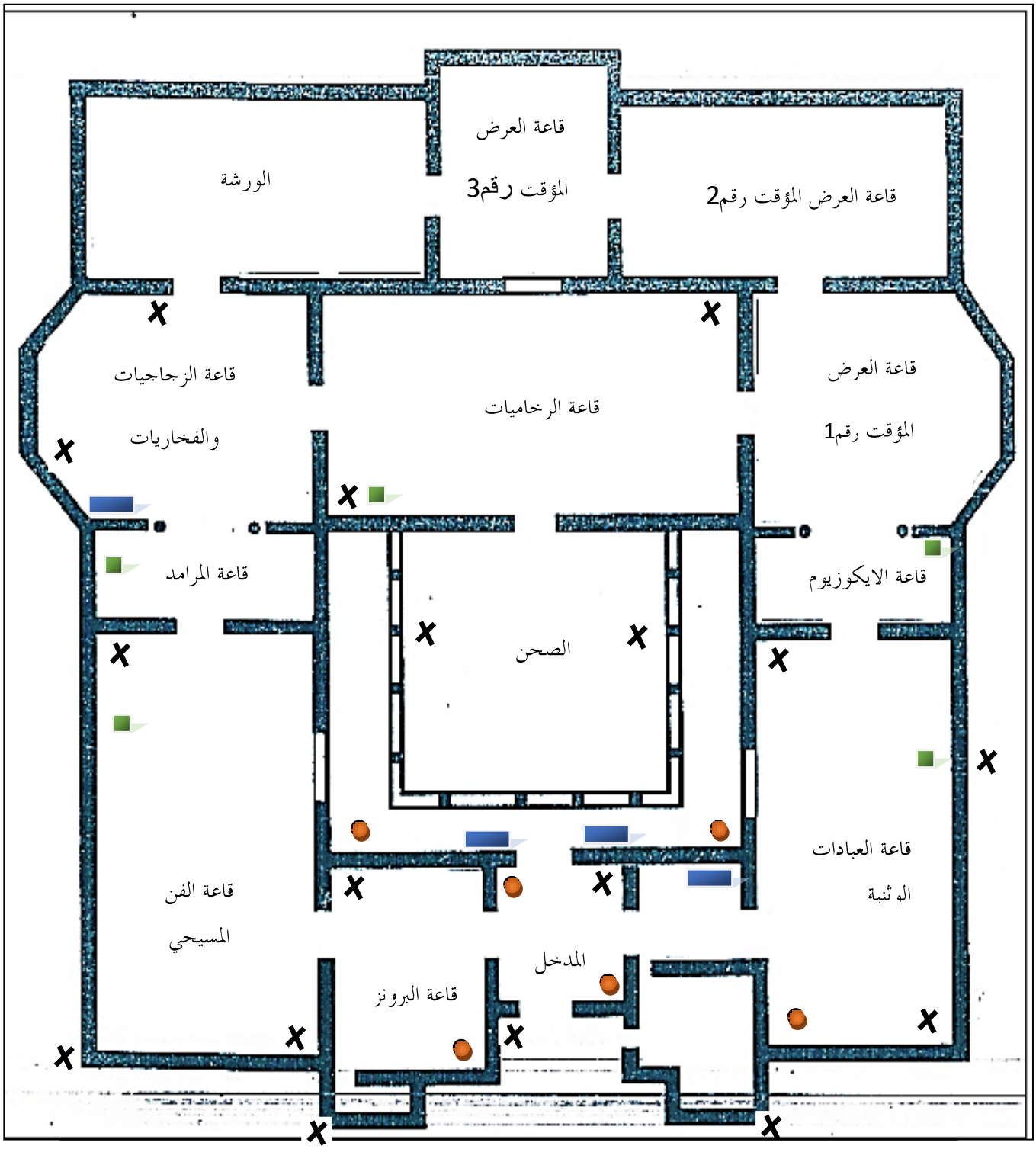
وفي الأخير فان المؤسسة المتحفية في الجزائر تعاني من العقم، بسبب الظروف المذكورة أعلاه إضافة إلى مكانة المتحف الجزائري لدى المجتمع الذي ينظر إليه كإحدى الرواسب الاستعمارية، وكذا نفور الزائر بعد تطبيق القرار الوزاري الصادر في 06 مارس 2012، المحدد رسوم دخول المتاحف العامة، ومراكز الشرح والتفسير ذات الطابع المتحفي، ووفقا للمادة الثانية حددت رسوم الدخول إلى المتاحف العامة الوطنية، ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي بمائتي دينار جزائري 200دج، وبلغت رسوم الدخول إلى المتاحف المصنفة 300دج ثلاثمائة دينار جزائري، وهذا ما أدى إلى هجران المتاحف الجزائرية من قبل الزائرين.

وبالتالي فان القطاع الثقافي مهمش من قبل السلطات الجزائرية لاعتبارات اجتماعية واقتصادية، والمؤسسة المتحفية مهمشة من قبل الفرد الجزائري لاعتبارات ذهنية ومادية، وعليه فان عصر بزوغ المتاحف في الجزائر يحتاج إلى إعادة تهيئة البيئة الثقافية بشكل جذري.

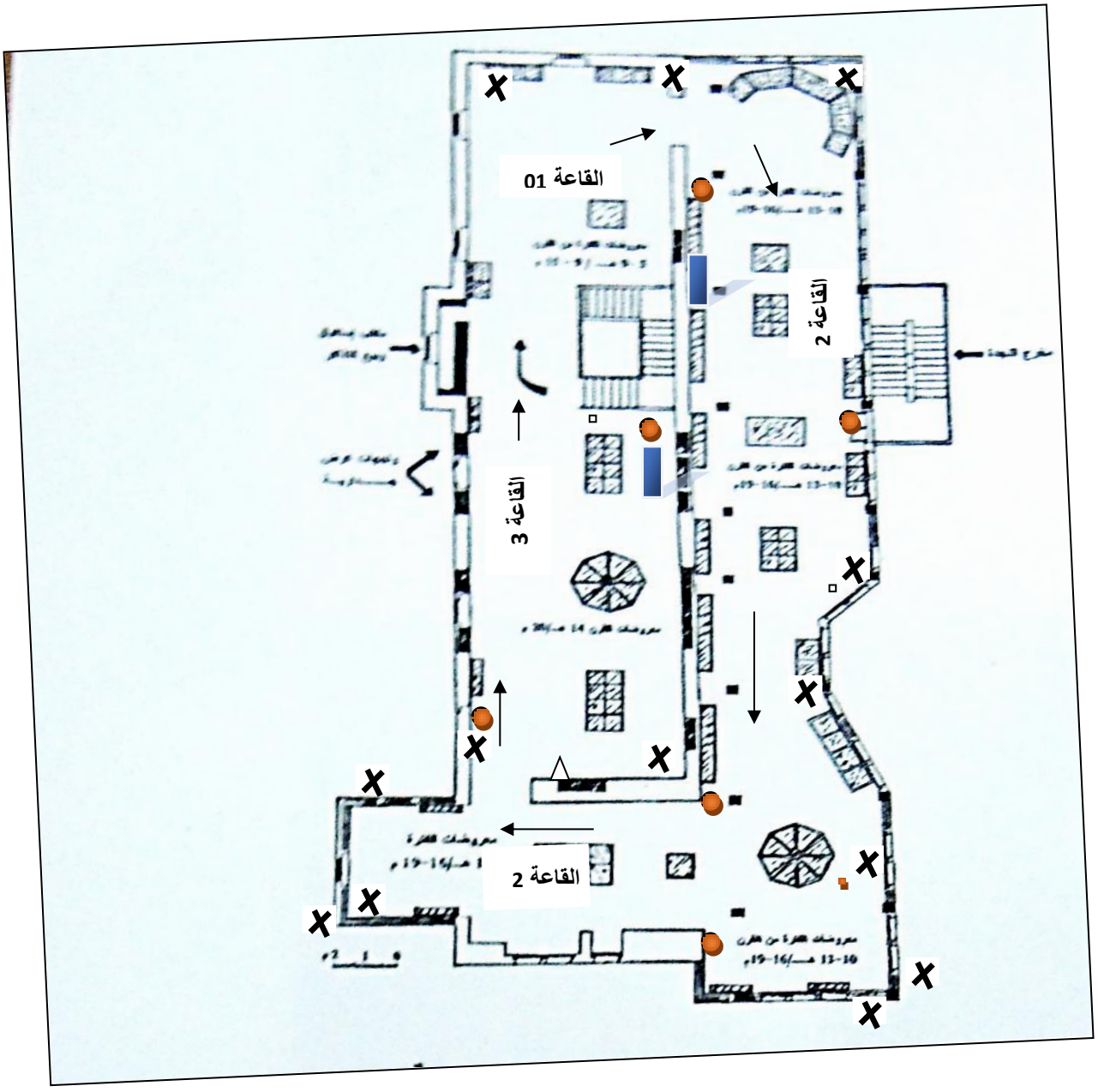
- الملاحق

- ملحق المخططات
- ملحق الاشكال
- ملحق الصور
- ملحق الفهارس

ملحق المخطّطات



مخطط رقم (1): توزيع قاعات العرض وأجهزة إطفاء الحرائق والمراقبة الداخلية والخارجية بمتحف الآثار القديم والفنون الإسلامية القسم القديم. عبد الحق معزوز، المتحف الوطني للآثار القسم القديم، ص04 بتصرف.



كاميرات

أنبوب مياه لاطفاء الحرائق

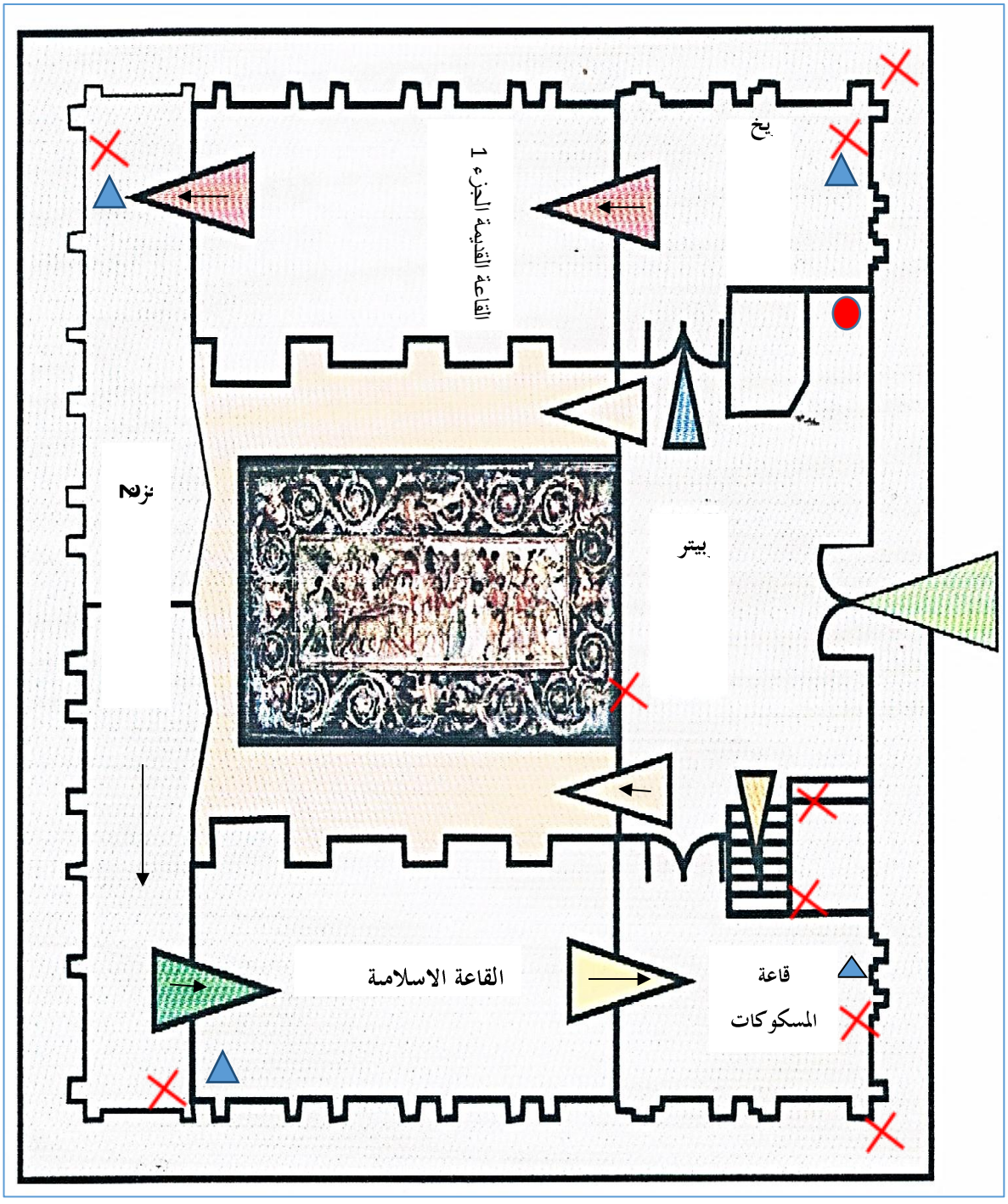
قارورات إطفاء الحرائق

جهاز استشعار

شاشة عرض

علي بن بلة، "جناح الفنون الإسلامية، ص12، بتصرف.

المخطط رقم (2): توزيع قاعات العرض ومسار حركة الزائر والأجهزة والوسائل المستخدمة لإطفاء الحرائق والمراقبة الداخلية والخارجية بالجناح الإسلامي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية

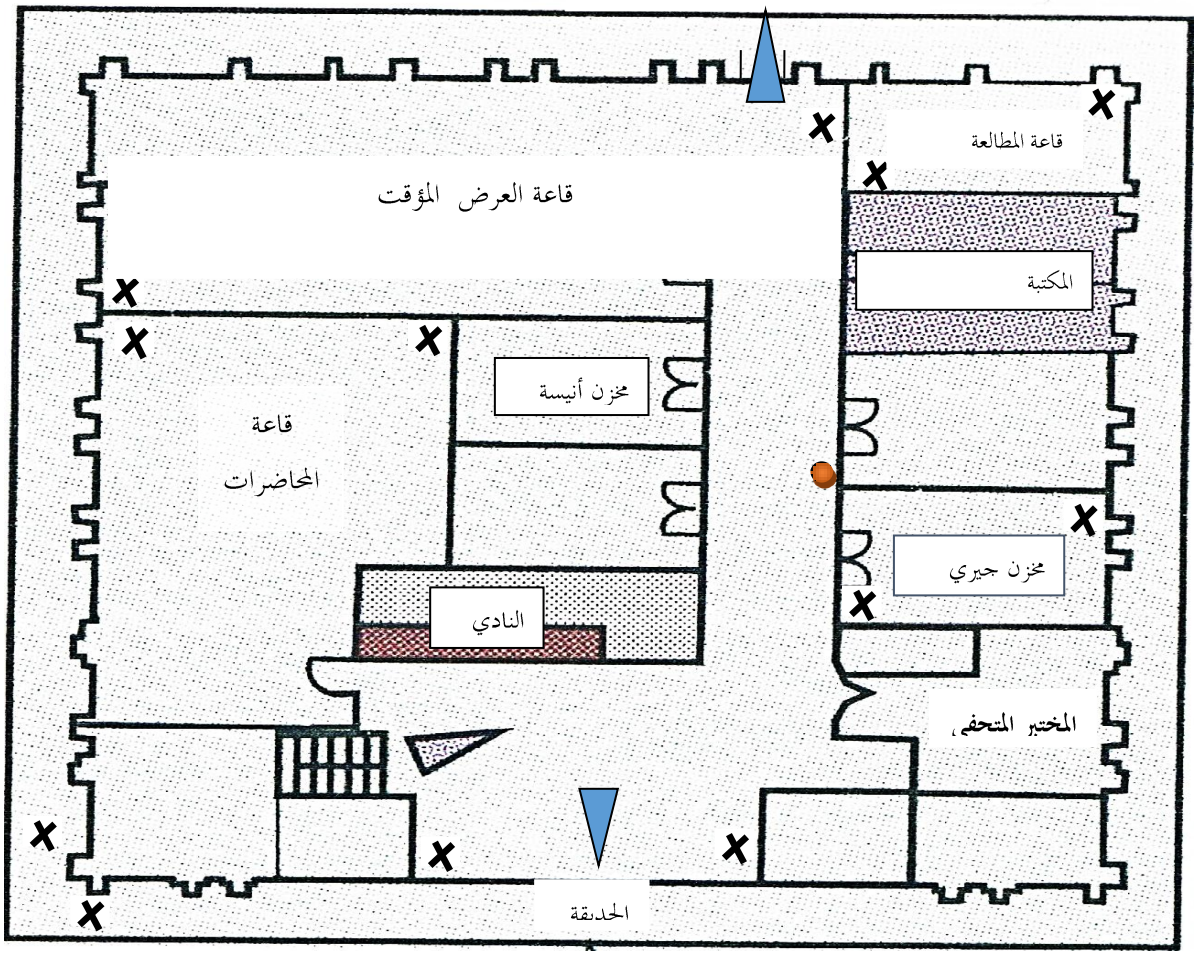


المخطط رقم (3): توزيع القاعات، مسار الحركة، الأجهزة والوسائل المستخدمة لإطفاء الحرائق والمراقبة الداخلية والخارجية لمتحف سطيف.

Musée National De SETIF, Ministère de la Culture, 2004, P11

بتصرف.

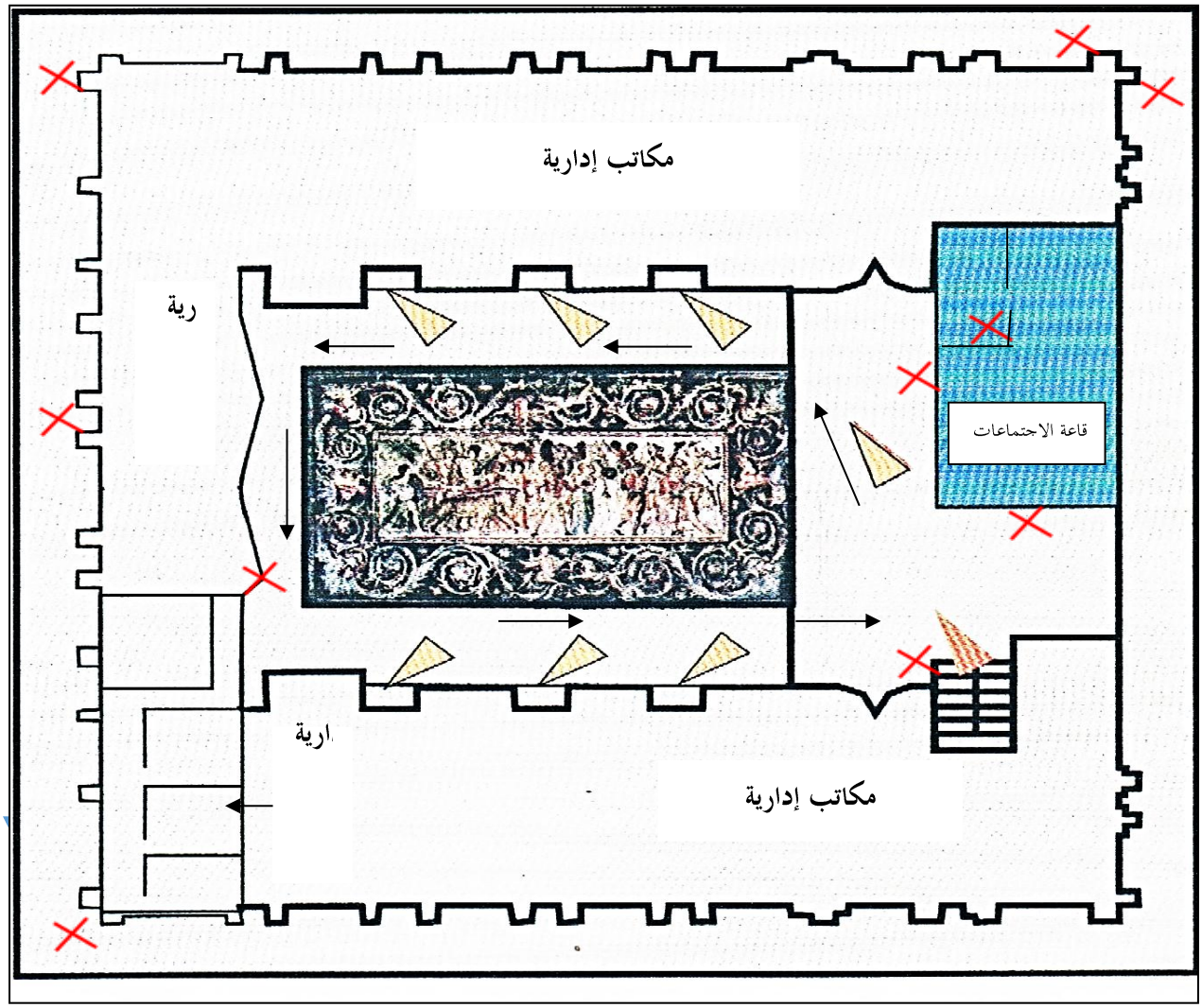
المدخل الثانوي للمتحف



كاميرات

قارورة إطفاء

المخطط رقم (**04**): موقع قاعة العروض المؤقتة، موقع المخزنين، النادي، الحديقة، المختبر،المكتبة، قاعة المحاضرات، الطابق تحت أرضي متحف سطيف. Musée National بتصرف. De SETIF, Ministère de la Culture, 2004, p21



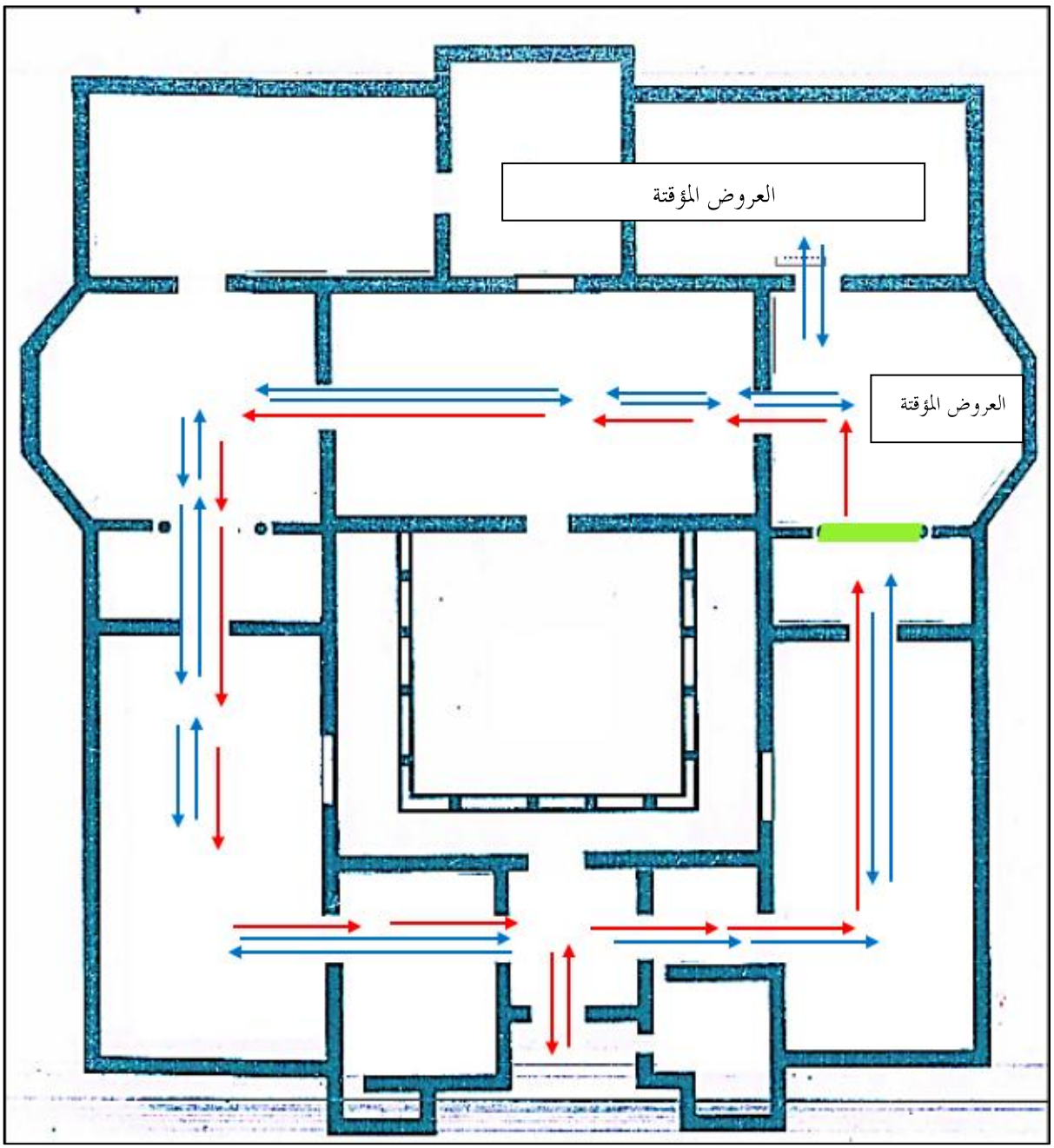
الواجهات الحائطية.

مسار الحركة.

كاميرات.

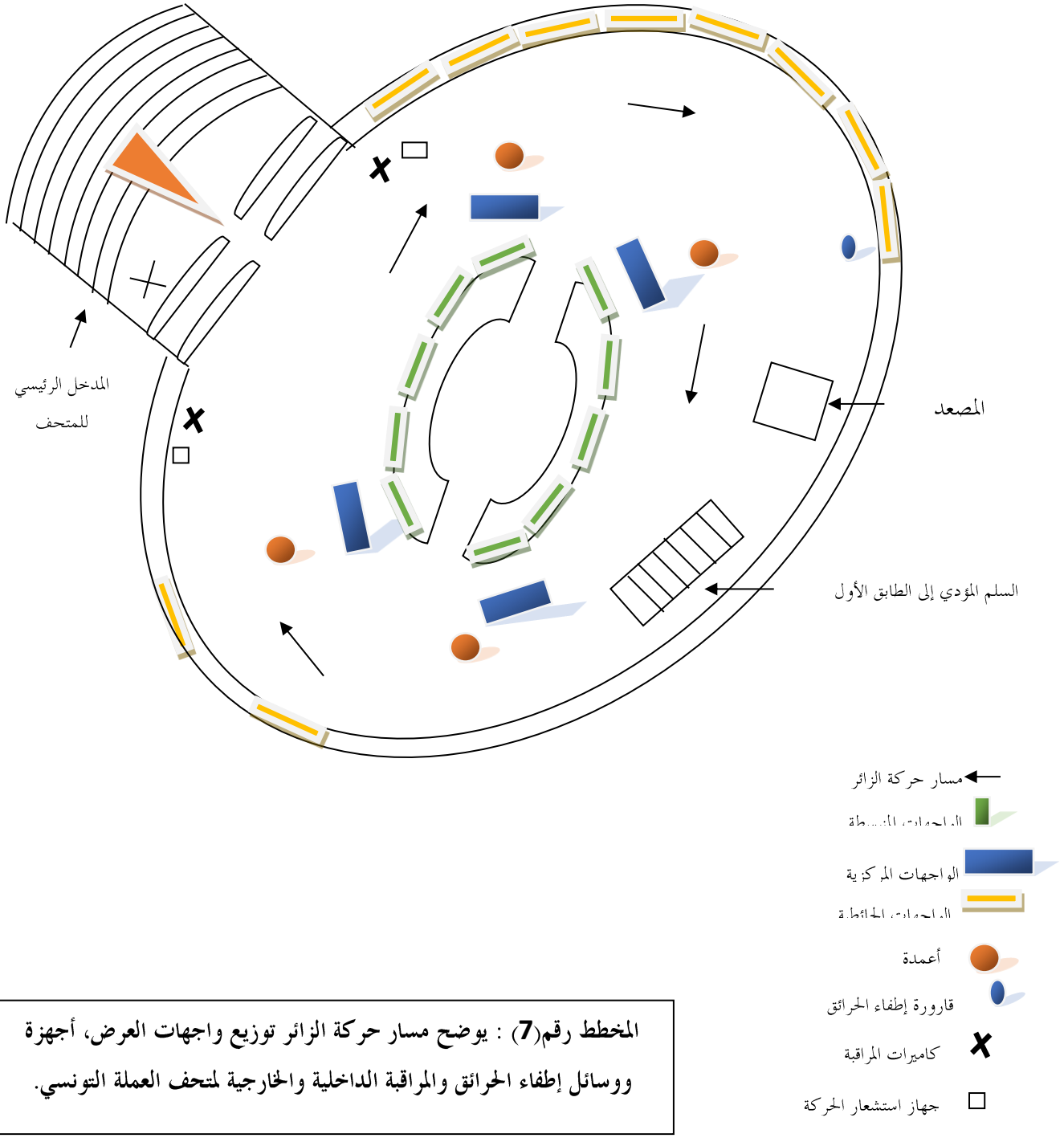
مخطط رقم (05): مسار حركة الزائر، أجهزة المراقبة، توزيع العرض بالطابق الأول متحف سطيف.

بتصرف. Musée National De SETIF, Ministère de la Culture, 2004P, **20**



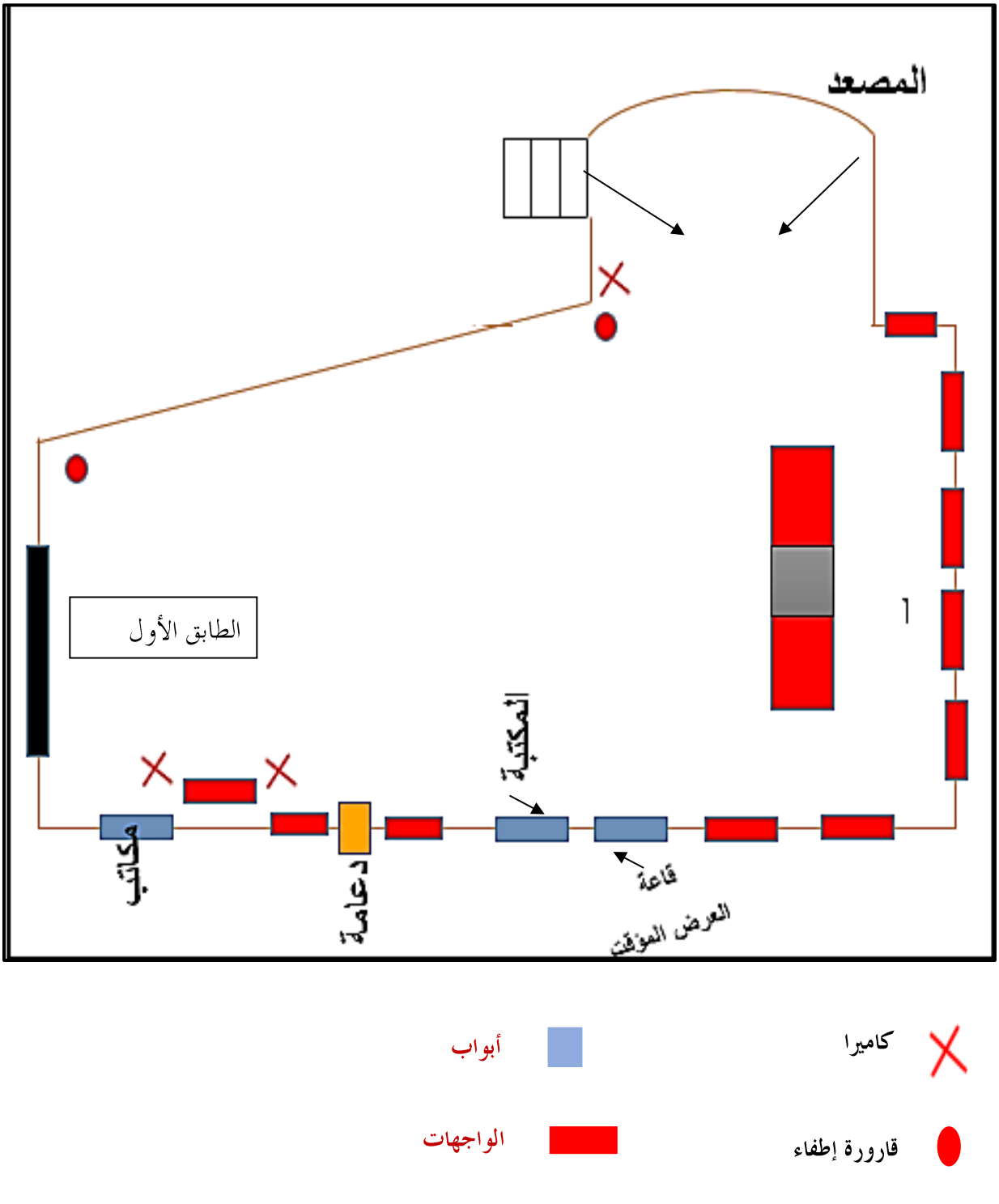
مخطط رقم (6): تغير مسار حركة الزائر في القسم القديم أثناء العروض المؤقتة.

من إعداد الطالبة.



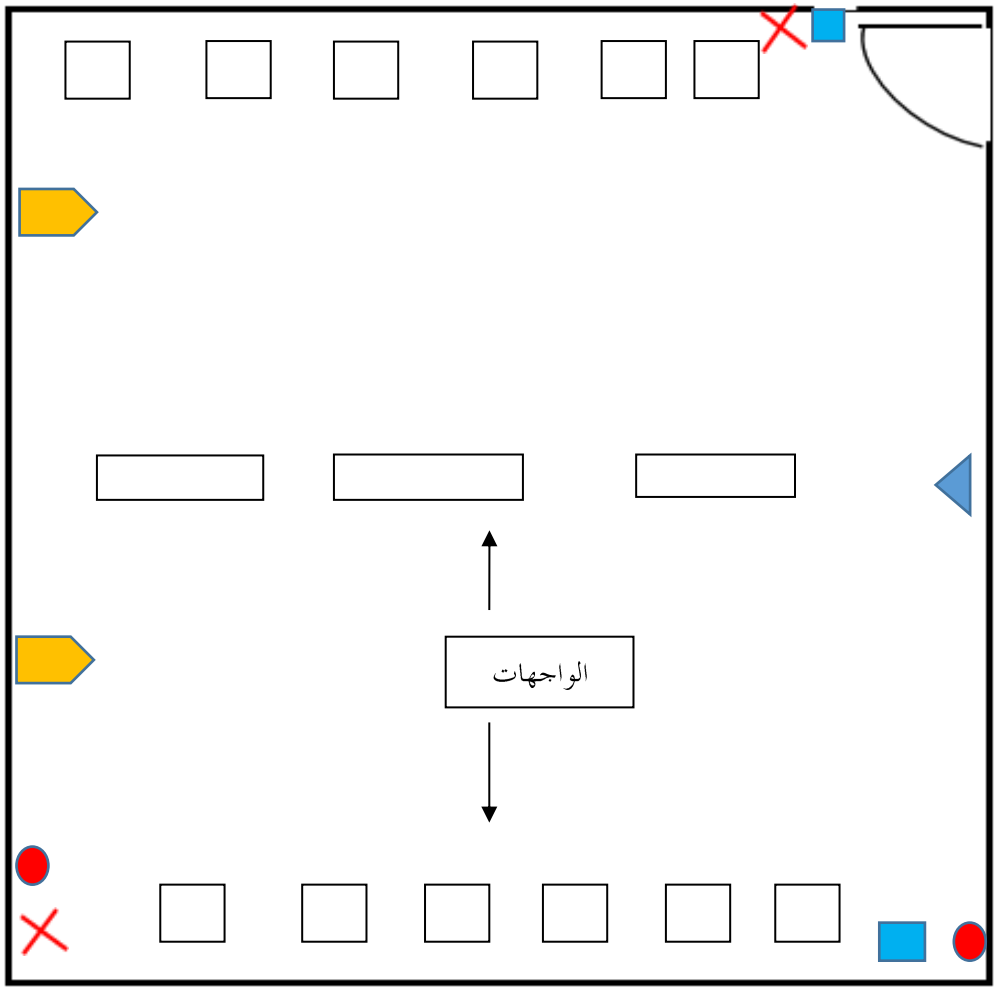
المخطط رقم(7) : يوضح مسار حركة الزائر توزيع واجهات العرض، أجهزة ووسائل إطفاء الحرائق والمراقبة الداخلية والخارجية لمتحف العملة التونسي.

من إعداد الطالبة.



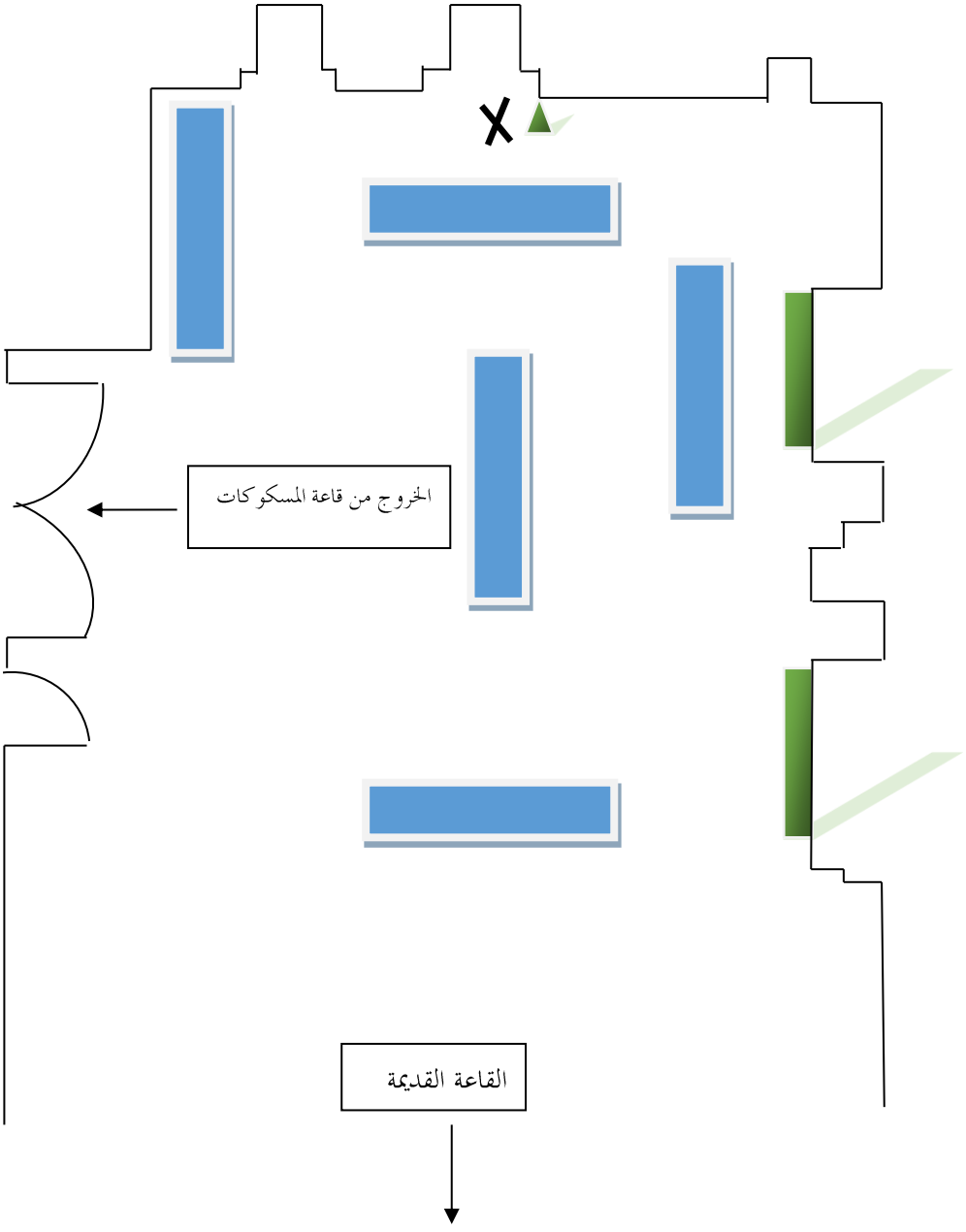
مخطط رقم (8): مخطط الطابق الأول – متحف العملة–

من إعداد الطالبة.



من إعداد الطالبة

مخطط رقم (9) قاعة المسكوكات متحف آثار قديمة والفنون الإسلامية



X كاميرات مراقبة

مكبر صوت.

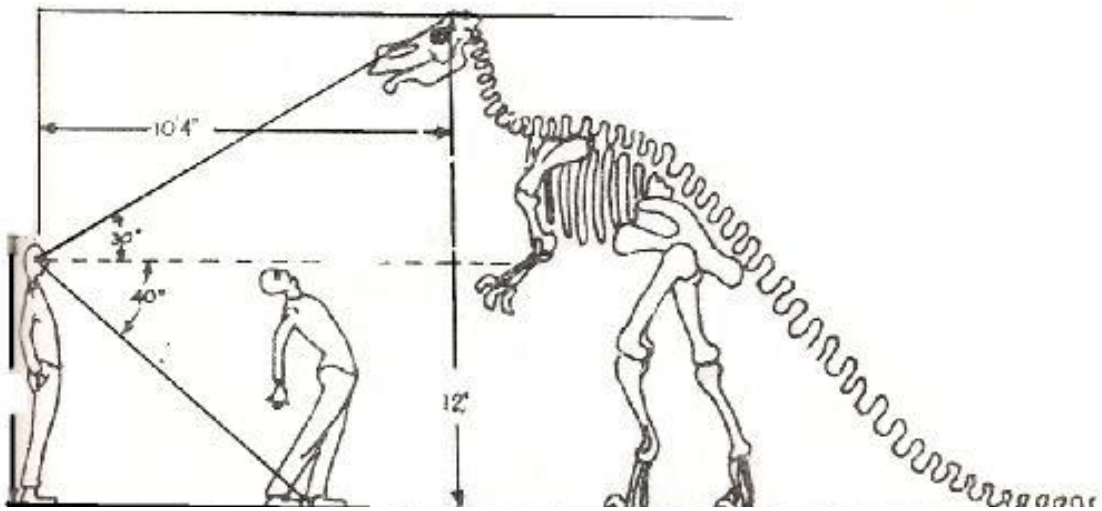
الواجهات المنبسطة.

الواجهات الحائطية.

من إعداد الطالبة.

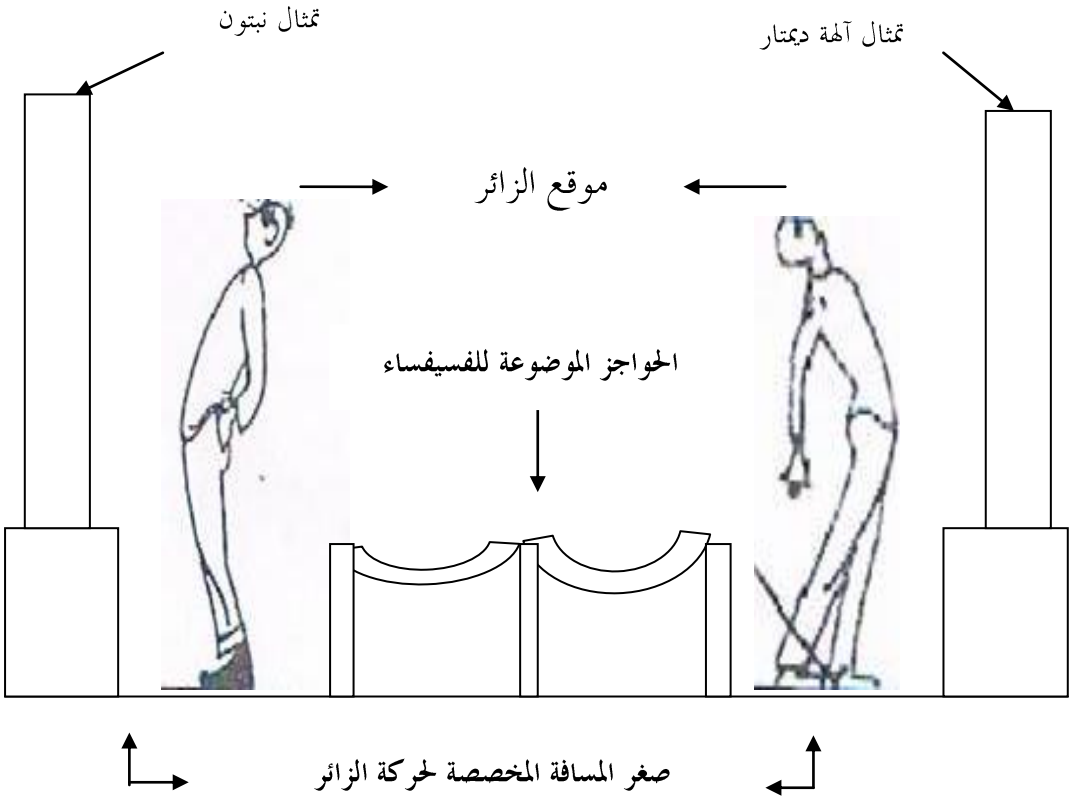
مخطط رقم (10): قاعة المسكوكات متحف سطيف

ملحق الأشكال



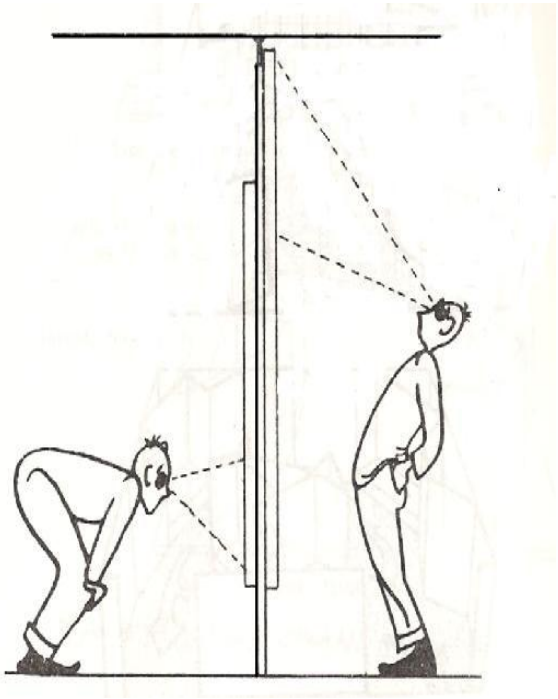
الشكل رقم (10): تتطلب التحف الكبيرة مساحة كبيرة كذلك أمامها من أجل مشاهدة التحفة بشكل كامل ومريح.

أحمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصي، الموسوعة المعمارية المتاحف، ج1، ص38.



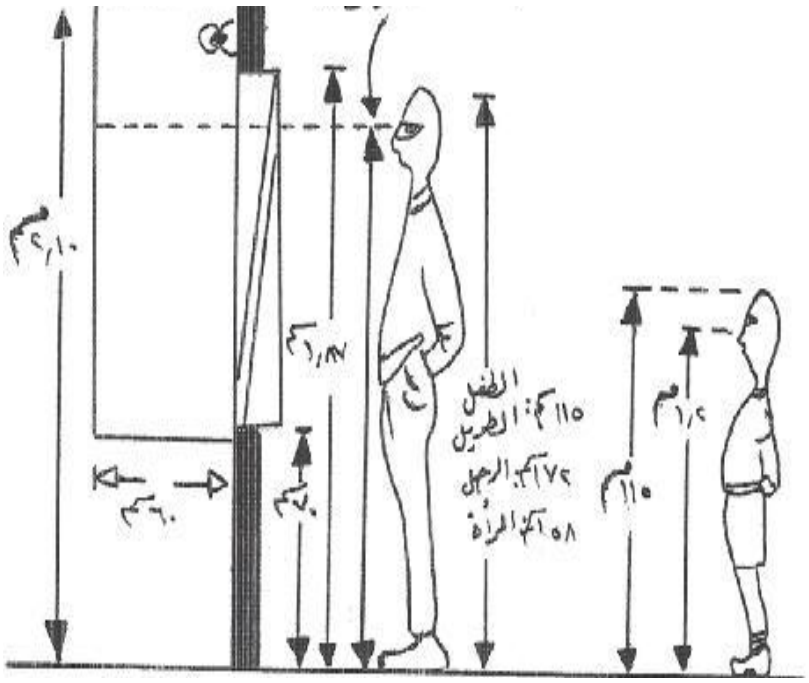
الشكل رقم (11) : عدم ترك المساحة المناسبة لتحرك الزائر في قاعة الرخاميات القسم القديم مما أعاق مشاهدة معروضات القاعة بالشكل المناسب وتسبب في إرهاق الزائر

من إعداد الطالبة



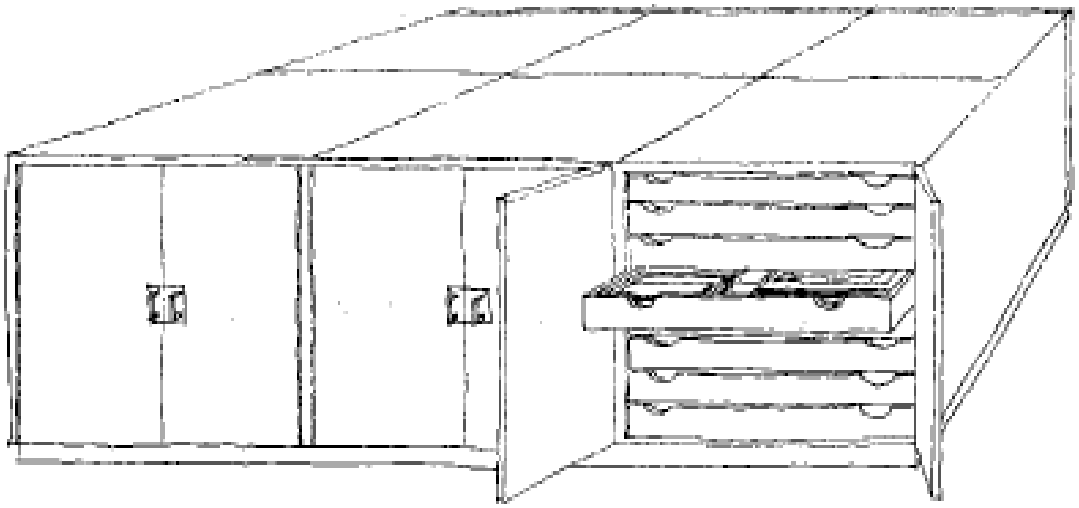
الشكل رقم (12): إرهاق الزائر

أحمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصي، الموسوعة المعمارية المتاحف، ج1، ص38.



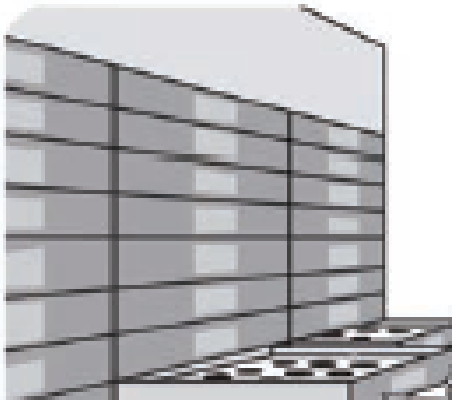
الشكل رقم (13): اختلاف مستوى النظر بين الكبار وصغار السن

أحمد أيمن خلوصي، محمد ماجد خلوصي، الموسوعة المعمارية المتاحف، ج1، ص38



الشكل رقم (14): شكل الخزانات المستخدمة في تخزين النسيج متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

فيرنر جونسون، جوان سي هوركان، المجاميع المتحفية وأساليب خزنها ص97.

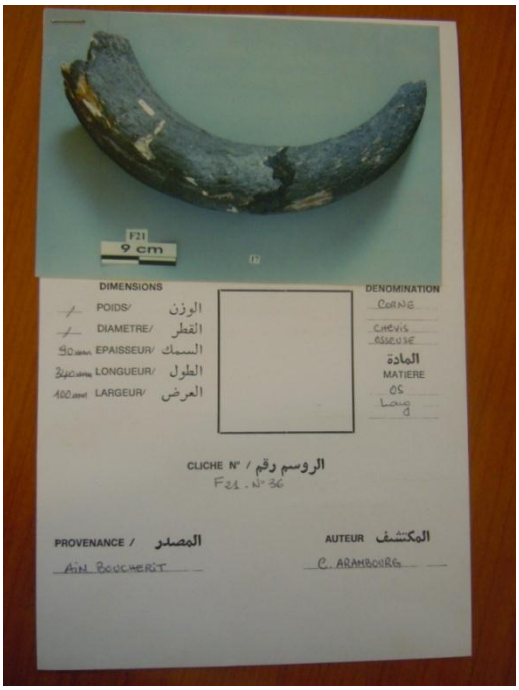


الشكل رقم (15): شكل الخزانات الخاصة بالنقود في متحف الآثار القديم

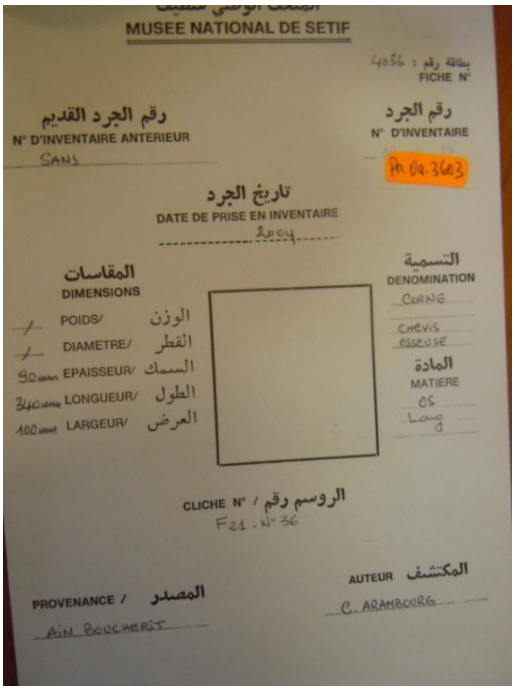
الشكل رقم (16) : طريقة تخزين الزرابي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية

فيرنر جونسون، جوان سي هوركان، المجاميع المتحفية وأساليب خزنها، ص106.

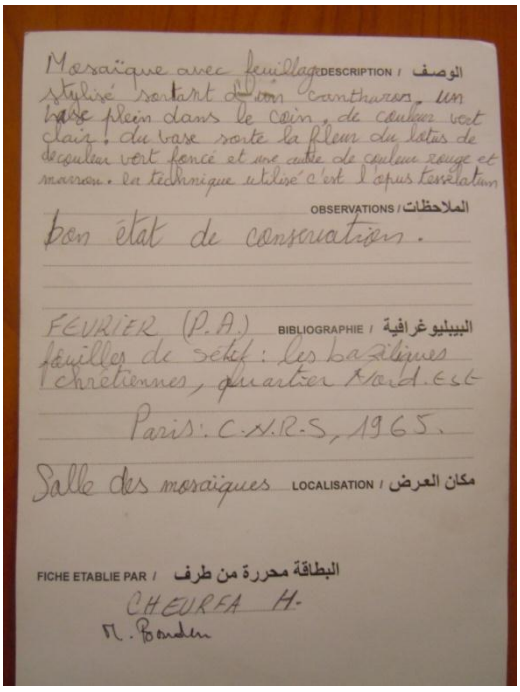
ملحق الصور



الصورة رقم (1): الوجه الامامي مع الصورة

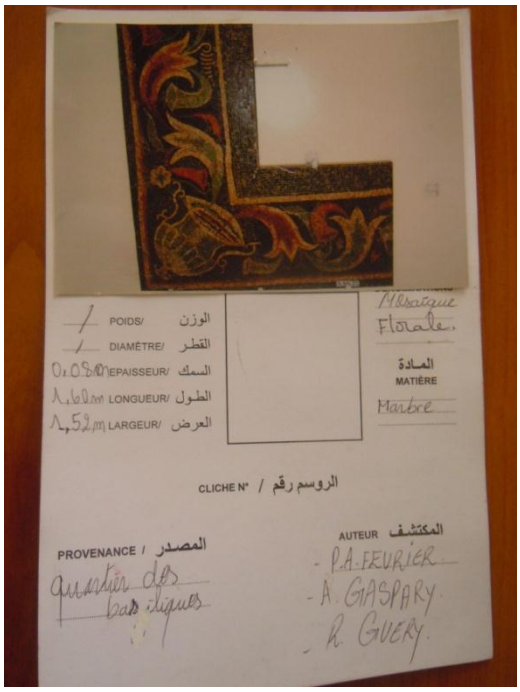


الصورة رقم (2): الوجه الامامي لبطاقة الجرد بدون صورة



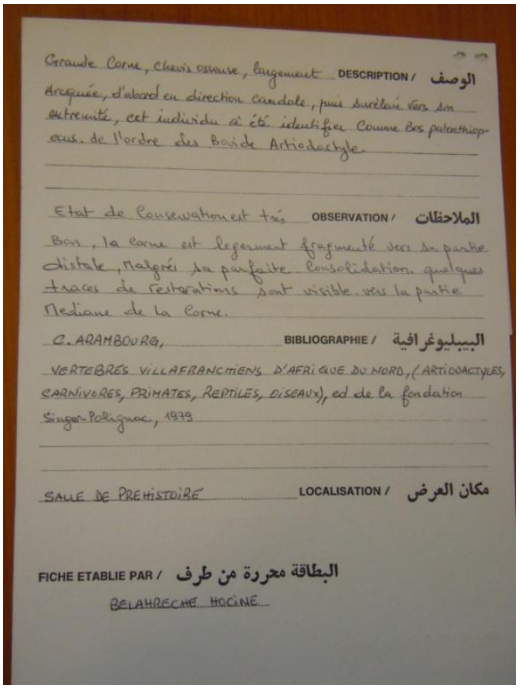
الصورة رقم (3): ظهر البطاقة

لوحة 1 تمثل بطاقة جرد العظام في متحف سطيف.



الصورة رقم (4): الوجه الامامي لبطاقة الجرد مع الصورة

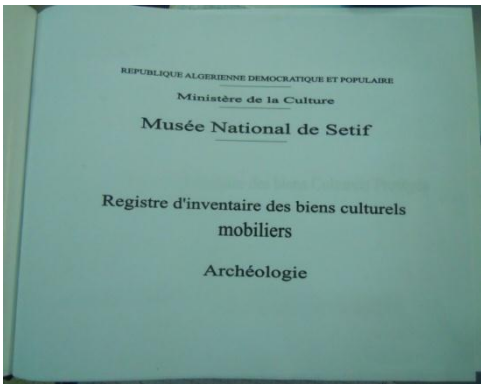
الصورة رقم (5): الوجه الامامي بدون صورة



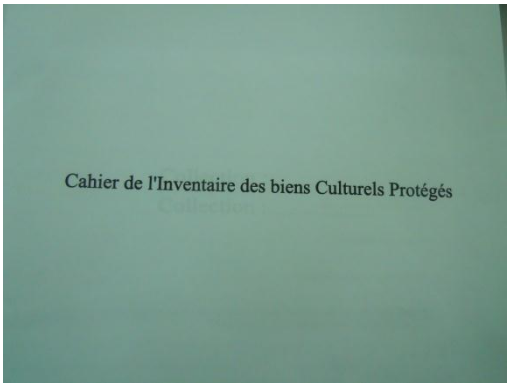
الصورة رقم (6): ظهر البطاقة

لوحة 02 تمثل بطاقة جرد الفسيفساء في متحف سطيف.

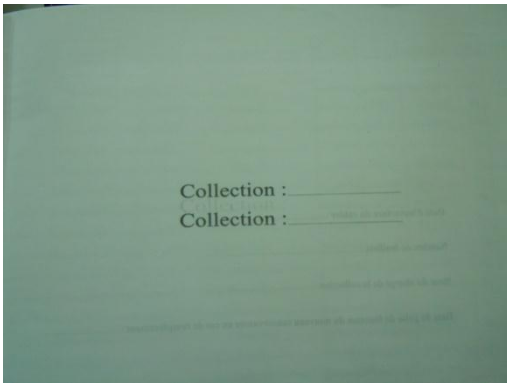
الصورة رقم (7): الغلاف الخارجي للدفتر



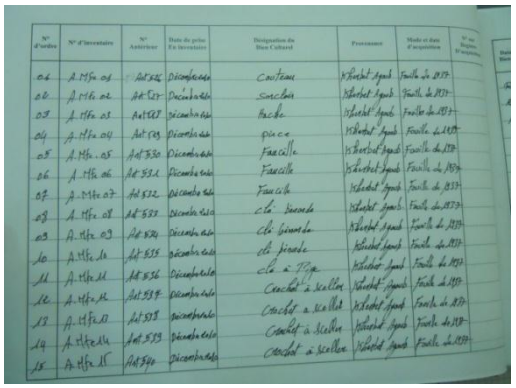
الصورة رقم (8): الصفحة الأولى للدفتر



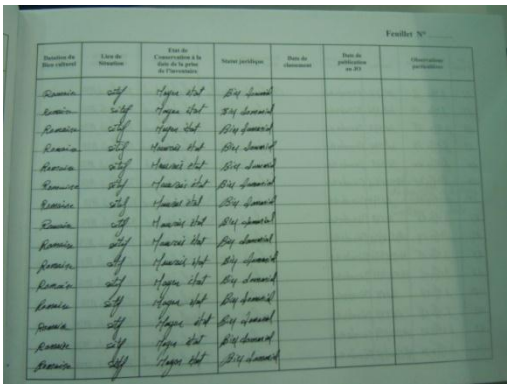
الصورة رقم (9): الصفحة الثانية



الصورة رقم (10): الصفحة الثالثة



الصورة رقم (11): المعلومات الخاصة بعملية الجرد

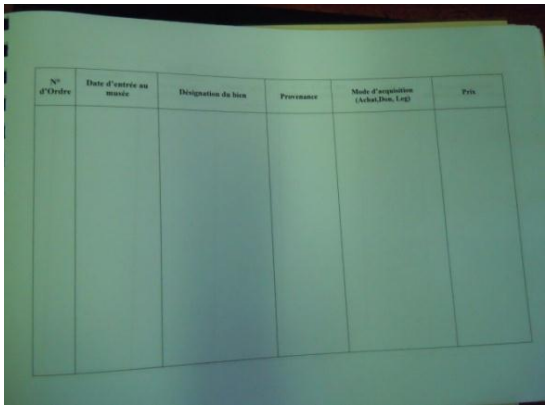


الصورة رقم (12): المعلومات الخاصة بعملية الجرد

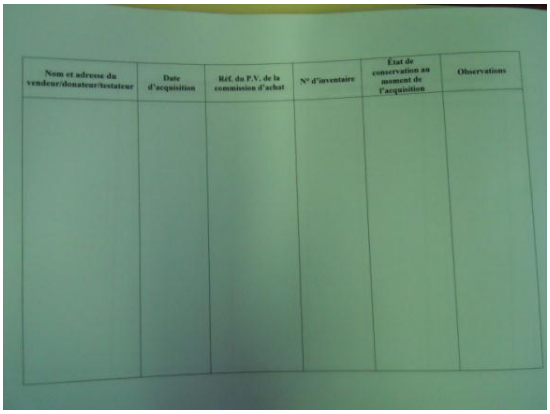
لوحة 3 تمثل دفتر الجرد في متحف سطيف.

الصورة رقم (13):القلم الخاص بملأ سجلات الجرد

الصورة رقم (14): الغلاف الخارجي للسجل



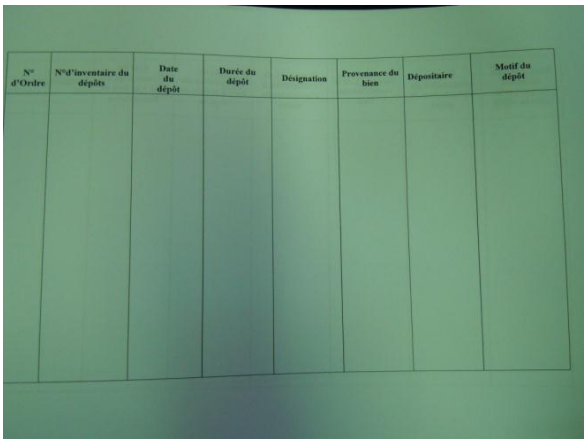
الصورة رقم (15): الصفحة الأولى للسجل



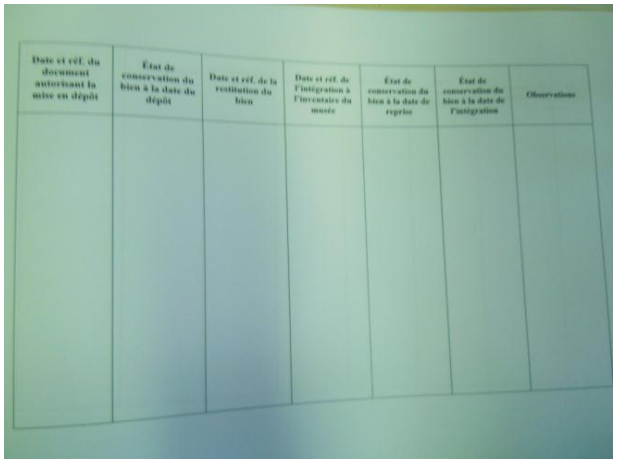
الصورة رقم (16): الصفحة الثانية للسجل

لوحة 04 تمثل سجل الاقتناء متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية

الصورة رقم (17): الغلاف الخارجي للسجل



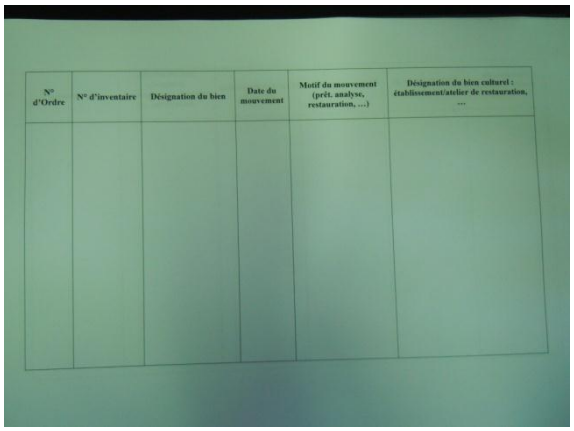
الصورة رقم (18): الصفحة الأولى للسجل



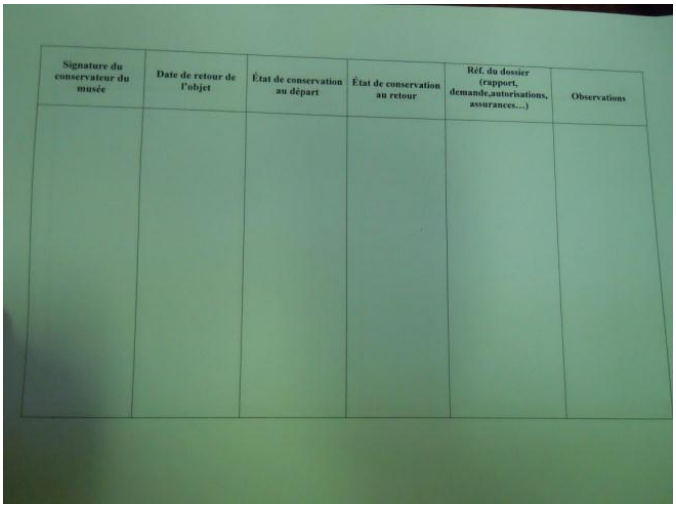
الصورة رقم (19): الصفحة الثانية للسجل

لوحة 05 تمثل سجل الودائع في متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية

الصورة رقم (20): الغلاف الخارجي للسجل

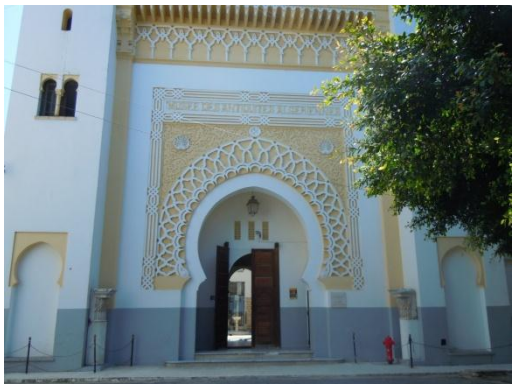


الصورة رقم (21): الصفحة الاولى



الصورة رقم (22): الصفحة الثانية

لوحة 06 تمثل سجل تنقل المقتنيات في متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية

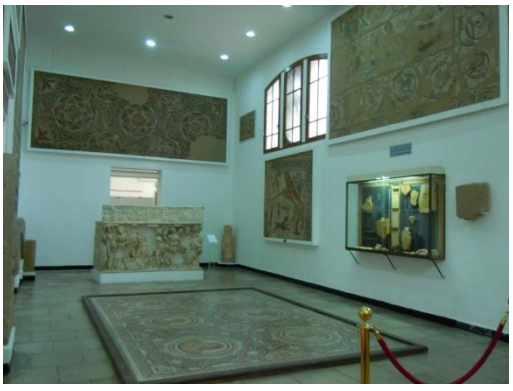


الصورة رقم(23)القسم القديم

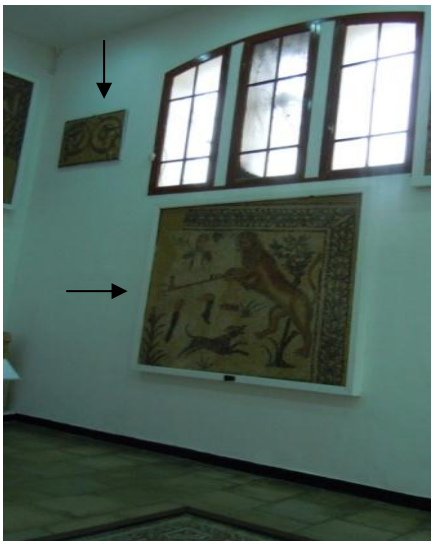
الصورة رقم(24) جناح الفنون الاسلامية

الصورة رقم(25) مدخل القسم القديم

الصورة رقم(26) مدخل الصحن



الصورة رقم(27) قاعة العبادات الوثنية.



الصورة رقم(28) أخطاء توزيع اللوحات الفسيفسائية.

لوحة 07تمثل أجنحة العرض بمتحف الآثار القديمة.

الصورة رقم(29):قاعة الرخاميات

الصورة رقم (30): تمثال ديمتار والمسافة الفاصلة بينه وبين اللوحة الفسيفسائية

لوحة 08 تمثل قاعة الرخاميات

الصورة رقم(31): فسفيساء أطفال جوبيتر

الصورة رقم(32): عدم مراعاة حجم اللوحات في التوزيع

الصورة رقم(33): عدم مراعاة حجم لوحة مشهدالشتاء. واللوحة الزخرفية في توزيعهما.

الصورة رقم(34): عدم مراعاة حجم اللوحتين رغم تشابههما في القياسات.

الصورة رقم(35):اختفاء أجزاء من اللوحة في حالة فتح النافذتين.

لوحة 09 تمثل العرض في قاعة الرخاميات.

الصورة رقم(36)قاعة الزجاجيات والفخاريات والواجهات رقم 01، 02، 03.

الصورة رقم(37): واجهة رقم 04 .

الصورة رقم(38): واجهة رقم 05 .

لوحة 10 تمثل العرض في قاعة الزجاجيات والفخاريات.

الصورة رقم (39) قاعة الفن المسيحي.

الصورة رقم(40): لوحات الكتابات الجنائزية

الصورة رقم(41): موقع الواجهتين بالقاعة.

لوحة 11 تمثل العرض بقاعة الفن المسيحي.

الصورة رقم (42): نزع المعروضات من أجل استخدامها في العروض المؤقتة وتشويه العرض.

الصورة رقم(43): قاعة البرونز

الصورة رقم(44): استخدام الحوامل لا يراعي حجم التحف

الصورة رقم(45): واجهة رقم04.

الصورة رقم(46): بطاقة العروض المؤقتة.

لوحة 12 تمثل العرض في قاعة البرونز

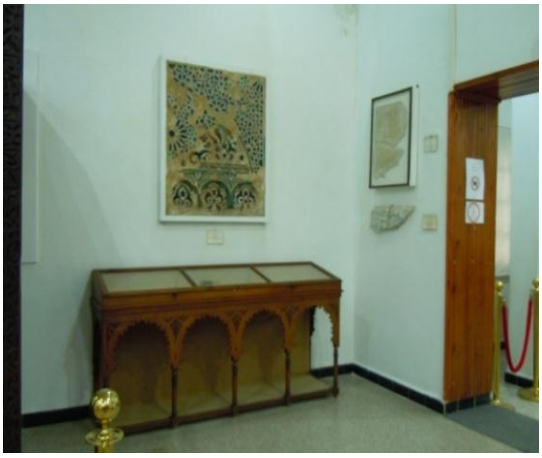
الصورة رقم(47): صحن القسم القديم

الصورة رقم (48): الاروقة الموجودة في الصحن

الصورة رقم (49): معروضات الصحن.

لوحة 13تمثل فناء القسم القديم.

الصورة رقم (50):القاعة رقم 01 .



الصورة رقم (51): الفسيفساء الخزفية.

الصورة رقم (52): معروضات قلعة بني حماد.

لوحة 14 تمثل قاعة العرض الأولى الجناح الإسلامي.

الصورة رقم (53): القاعة 02 الجزأ الأول

الصورة رقم (54) القاعة02 الجزأ الثاني

الصورة رقم (55) باب جامع كتشاوة.

الصورة رقم(56) السلم

الصورة رقم (57) صندوق القبائل الكبرى

الصورة رقم (58)صندوق العروس

لوحة 15 تمثل معروضات القاعة الثانية القسم الاسلامي المعروضة بشكل مباشر.

الصورة رقم (59): المطرزات

الصورة رقم (60): دلايات وأساور

الصورة رقم (61): خنجر بغمده

الصورة رقم (62): أدوات حلاقة

لوحة 16 تمثل معروضات القاعة الثانية القسم الاسلامي الموجودة في الواجهات.

الصورة رقم (63): معروضات ايرانية

الصورة رقم (64): معروضات تونسية

الصورة رقم (65): كرسي اسبانيا

لوحة 17 تمثل معروضات القاعة الثانية

الصورة رقم (66): القاعة رقم 03

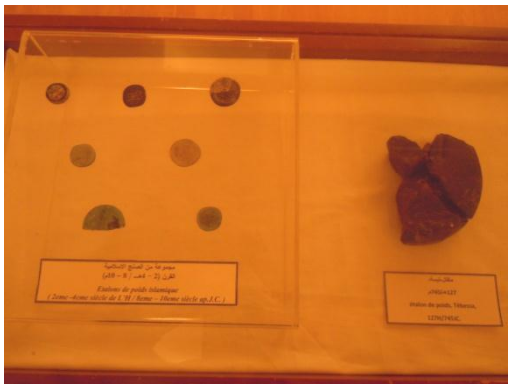
الصورة رقم (67): المسدسات

الصورة رقم (68): االسيوف

الصورة رقم (69): سرج فرس

لوحة 18 تمثل معروضات القاعة الثالثة.

الصورة رقم (70): قاعة المسكوكات



الصورة رقم (71): مجموعة الصنوج

الصورة رقم (72):كتابة تذكارية قصر الجنين

الصورة رقم (73): حديقة المتحف

لوحة 19 تمثل قاعة المسكوكات والحديقة المتحفية

الصورة رقم (74): قاعة ماقبل التاريخ حاليا

الصورة رقم (75): قاعة ماقبل التاريخ سابقا

الصورة رقم (76): الواجهة رقم 01

الصورة رقم (77): الواجهة رقم 03

الصورة رقم (78): الواجهةالمستندة على الجدار

الصورة رقم (79): الواجهات الحائطية المغمورة بالجدار

لوحة 20 تمثل العرض في قاعة ما قبل التاريخ متحف سطيف

الصورة رقم (80): القاعة القديمة حاليا.

الصورة رقم (81): القاعة القديمة سابقا

الصورة رقم (82): الواجهة الخاصة بعرض التحف البرونزية

الصورة رقم (83): المجسمات الثلاثة

الصورة رقم (84): الواجهة المغمورة بالجدار

الصورة رقم (85): الجزء الثاني من القاعة القديمة.

لوحة 21 تمثل العرض بالقاعة القديمة

الصورة رقم (86): الواجهة التي تعرض الهيكل العظمي.

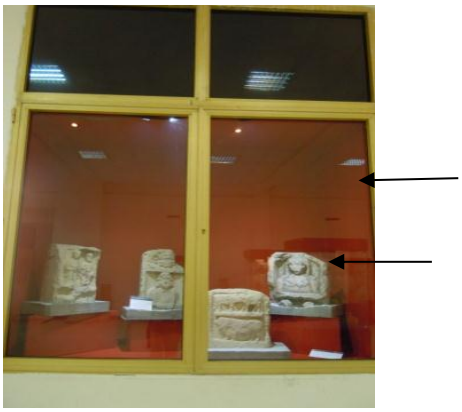
الصورة رقم (87): مراعاة توحيد المسافة بين الواجهات

الصورة رقم (88): عرض الادوات الحديدية

الصورة رقم (89): الواجهة التي تعرض الادوات العظمية

الصورة رقم (90): عرض الادوات العظمية

لوحة 22 تمثل العرض بالقاعة القديمة



الصورة رقم (91): عدم مراعاة حجم التحفة والواجهة التي تعرضه. الصورة رقم (92): عرض التحف مباشرة على الارض

.

الصورة رقم (93): القاعة لإسلامية حاليا الصورة رقم (94): القاعة الإسلامية سابقا..

الصورة رقم (95): المجسمات الصورة رقم (96): عرض الاطر الرخامية

لوحة 23تمثل العرض بالقاعة الإسلامية

الصورة رقم (97): الواجهة رقم 01

الصورة رقم (98): الواجهة رقم 02

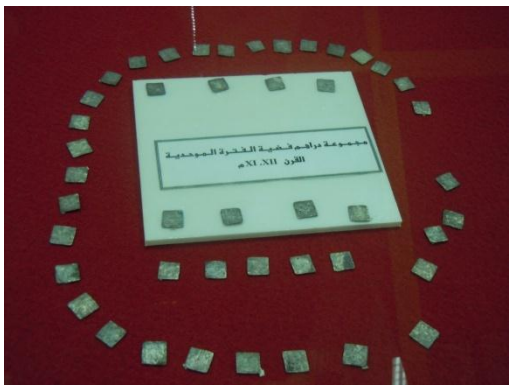
الصورة رقم (99): الواجهةرقم 03

الصورة رقم (100): الواجهة رقم 04

لوحة 24 تمثل الواجهات الحائطية متحف سطيف

الصورة رقم (101): قاعة المسكوكات حاليا

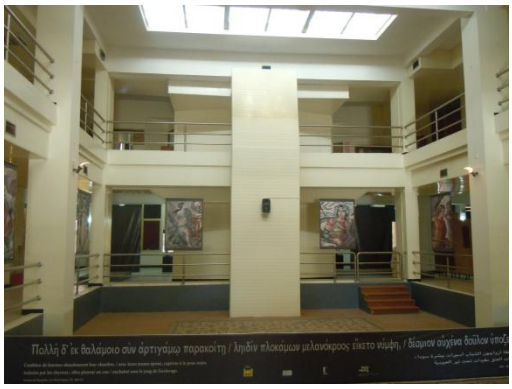
الصورة رقم(102): قاعة المسكوكات سابقا.



الصورة رقم (103) القطع الوحدية.

الصورة رقم (104): الحلي.

لوحة 25 تمثل العرض بقاعة المسكوكات

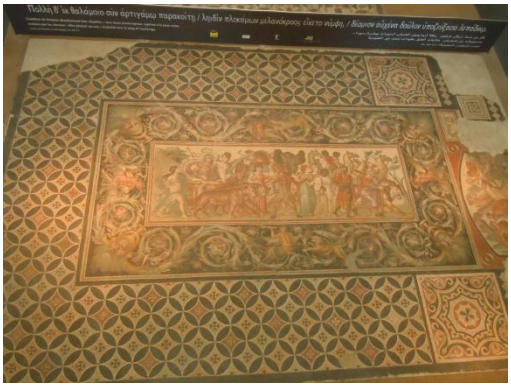


الصورة رقم (105): شكل قاعة الفسيفساء حاليا

الصورة رقم (106): شكل قاعة الفسيفساء سابقا

الصورة رقم (107): الرواق الثالث قاعة الفسيفساء

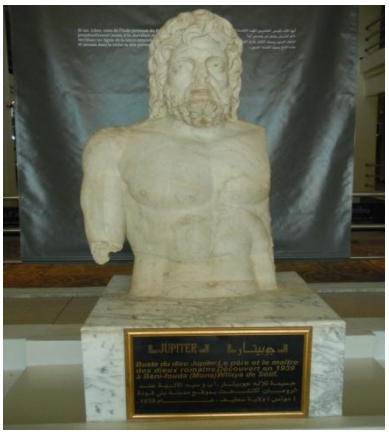
الصورة رقم (108): لوحة فينوس



الصورة رقم (109): لوحة باخوس

لوحة 26 تمثل قاعة الفسيفساء

الصورة رقم (110): قاعة الفسيفساء



الصورة رقم (111): تمثال جوبيتار

الصورة رقم (112): أشكال واجهات العرض بالطابق الاول

الصورة رقم (113):العرض بالطابق الاول

الصورة رقم (114): المعروضات الخشبية.

الصورة رقم (115): المعروضات المصنوعة من الحلفاء.

لوحة 27 تمثل العرض بالطابق الاول متحف سطيف

الصورة رقم (116): اللوحات الفسيفسائية.

الصورة رقم (117): نصب حجرية.

الصورة رقم (118): توابيت جنائزية

لوحة 28 تمثل العرض الخارجي بمتحف سطيف

الصورة رقم (119): اللون الداكن لارضية القسم القديم وتلفها

الصورة رقم (120):أرضية القسم الاسلامي.

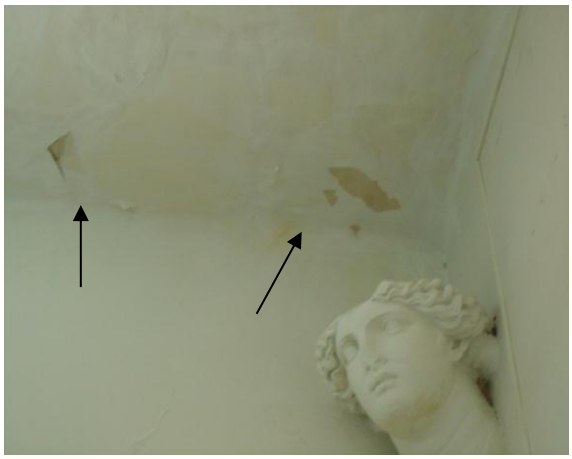
الصورة رقم (121):أرضية قاعة المسكوكات.

الصورة رقم (122):عتبة القاعة الإسلامية.

الصورة رقم (123): عتبة القاعة الثالثة متحف الجزائر.

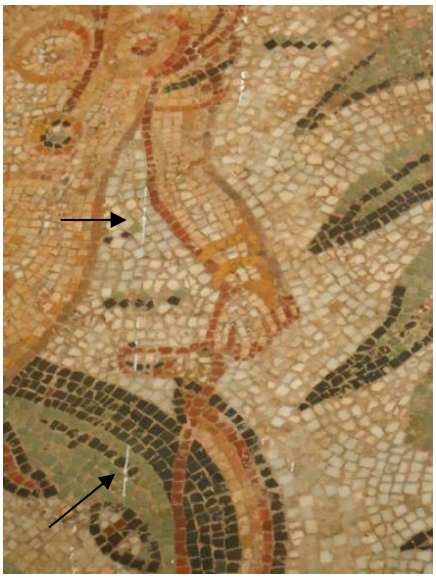
لوحة 29 تمثل أرضية المتحفين

الصورة رقم (124): تضرر السقف واعادة طلائه.



الصورة رقم (125): مظاهر تلف السقف

الصورة رقم (126): مظاهر تلف الفسيفساءجراء اعادة طلاء



الصورة رقم (127): مظاهر تلف الفسيفساء

لوحة 30تمثل تضرر مبنى متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية

الصورة رقم (128): مدخل قاعة العبادات الوثنية.

الصورة رقم (129): مدخل قاعة الرخاميات.

الصورة رقم (130): مدخل قاعة االزجاجيات والرخاميات.

الصورة رقم (131): مدخل قاعة المرامد.

الصورة رقم (132): مدخل قاعة الفن المسيحي.

الصورة رقم (133): مدخل قاعة البرونز.

لوحة 31 تمثل اختلاف مداخل قاعات العرض بالقسم القديم وعدم احترام حجم مداخل القاعات وحجم ونوع مقتنياتها

الصورة رقم (134): شكل البطاقات التوجيهية .

الصورة رقم (135): شكل البطاقات التوجيهية

الصورة رقم (136): الواجهة المركزية

الصورة رقم (137): الواجهة المنبسطة.

لوحة 32 تمثل وسائل العرض بالمتحفي

الصورة رقم (138): استغلال الاجزاء السفلية في الواجهات

الصورة رقم (139): استغلال الاجزاء السفلية والانارة

الصورة رقم (140): انخفاض مستوى العرض

الصورة رقم (141): اختفاء البطاقة الشارحة.

بالواجهات الحائطية.

لوحة 33 تمثل بعض الاخطاء التي وقع فيها متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية في عرض مقتنياته.

الصورة رقم (142): الواجهات المركزية بسطيف

الصورة رقم (143): الواجهات المنبسطة

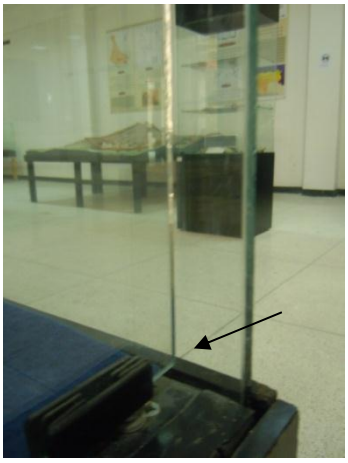
الصورة رقم (144): الواجهات المنبسطة الهرمية

الصورة رقم (145): العوارض الخشبية في واجهات العرض.

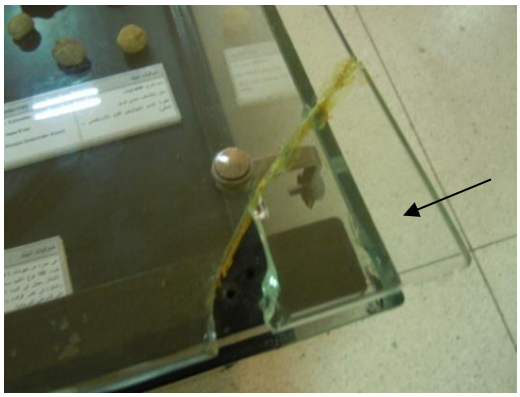
لوحة 34 تمثل أشكال الواجهات المستخدمة في العرض المتحفي.

الصورة رقم (146): الزجاج المعتم قاعة الزجاجيات

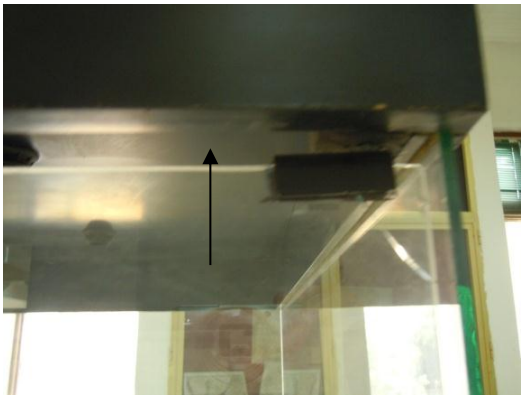
الصورة رقم (147):الزجاج المعتم القاعة الثالثة.



الصورة رقم (148): عد إتخاذ القياسات الدقيقة في زجاج الواجهات.



الصورة رقم (149): تجاوز أو نقص في قياس الزجاج.



الصورة رقم(150): الفراغات الموجودة على مستوى زجاج الواجهات.

لوحة 35 تمثل الزجاج المستخدم في العرض بالمتحفين.

الصورة رقم (151):الحوامل الخشبية بالقاعة البرونز

الصورة رقم (152): أحد نماذج الحومل الخشبية

الصورة رقم (153): حاملين خشبيين لتابوت وفسيفساء قاة العبادات الوثنية.

الصورة رقم (154):الحامل الخشبي للتابوت.

الصورة رقم (155): الحامل المبني للتابوت.

لوحة 36 تمثل الحوامل المستخدمة في القسم القديم..

الصورة رقم (156): الحوامل المبنية قاعة الرخاميات.

الصور رقم (157): حامل خشبي لحنية

الصورة رقم (158): عرض الحلي.

الصورة رقم (159): شكل الحامل.

الصورة رقم(160): استخدام حوامل معدنية لعرض الجرار.

الصورة رقم (161): الحوامل المستخدمة في الواجهات الحائطية

.

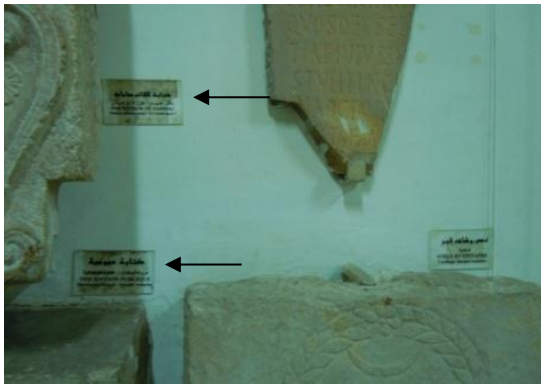
لوحة 37 تمثل أشكال الحوامل بالمتحفين.

الصورة رقم (162): بطاقة الشرح قاعة البرونز.

الصورة رقم (163): طريقة توضيح المعروضات

الصورة رقم (164)شكل البطاقة الشارحة قاعة الفن المسيحي.

.

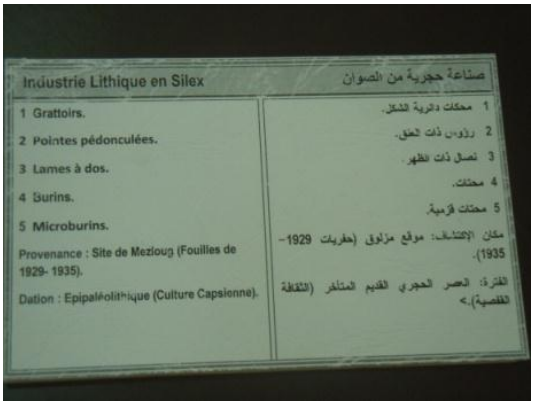


الصورة رقم(165): حجب بعض البطاقات بسبب التحف.

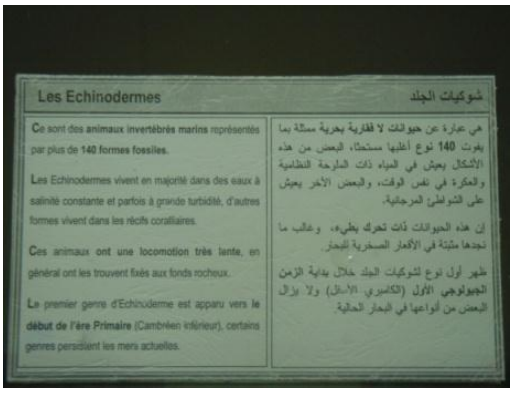
الصورة رقم (166): اختلاف مواضع البطاقات في القاعة المسيحية

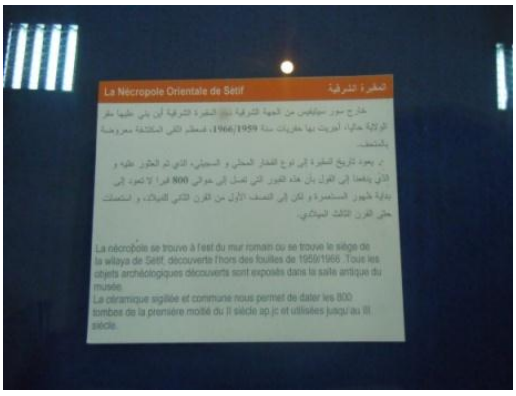
لوحة 38 تمثل أشكال البطاقات الشارحة القسم القديم.

الصورة رقم (167): حامل البطاقة. الصورة رقم (168): شكل البطاقة. الصورة رقم (169): وضعية البطاقة



الصورة رقم (170): وضعية البطاقة. الصورة رقم (171): بطاقة الشرح متحف سطيف





الصورة رقم (172): النصوص التوضيحية الخاصة بالمقتنيات الصورة رقم (173): النصوص التوضيحية الخاصة بالمناطق

لوحة 39 تمثل البطاقات الشارحة في المتحفين.

الصورة رقم (174): شكل البطاقة

الصورة رقم (175): وضعية البطاقة.

الصورة رقم (176): جهاز الحاسوب مزود بخدمة الانترنت.

الصورة رقم (177): شاشة العرض بقاعة المسكوكات

الصورة رقم (178): شكل مجسم البيت الإسلامي.

الصورة رقم (179): مجسم قلعة بني حماد.

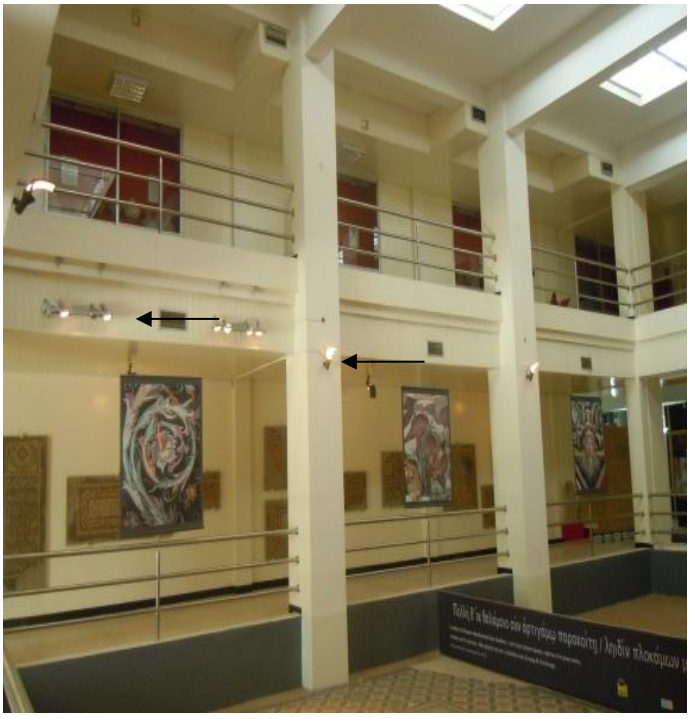
لوحة 40 تمثل وسائل التوضيح المستخدمة في المتحفين.

الصورة رقم (180): تأثر الانسجة بالاضاءة الطبيعية..

الصورة رقم (181): تاثر الطوابع الخشبية بالاضاءة الطبيعية. الصورة رقم (182): قرب الواجهات المنبسطة من النوافذ.

لوحة 41 تمثل استغلال المساحات الواقعة مباشرة أمام النوافذ مع اهمال طبيعة المعروضات ودرجة حساسيتها للاضاءة.

الصورة رقم (183): استخدام المصابيح الجدارية



الصورة رقم (184):إضاءة قاعة الفسيفساء بمتحف سطيف.

لوحة 42 تمثل أشكال الاضاءة الاصطناعية بالمتحفين.

الصورة رقم (185): الطريق المجاور لمتحف الآثار القديمة الصورة رقم (186): مخزن الآثار القديمة القاعة الاولى

الصورة رقم (187): مخزن الآثار القديمة القاعة الثالثة الصورة رقم (188): جهاز تجفيف الرطوبة بالمخزن

لوحة 43 تمثل التخزين بمتحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية

الصورة رقم (189) تشوه الرفوف نتيجة الثقل الزائد.

الصورة رقم (190) الشكل الأول للرفوف.

الصورة رقم (191) الشكل الثاني للرفوف.

الصورة رقم (192): ترتيت التحف حسب طبيعة المادة والوظيفة. الصورة رقم (193): تخزين المصابيح.

لوحة 44 تمثل التخزين بمتحف سطيف

الصورة رقم (194): عدم تناسب الرفوف وحجم المقتنيات.

الصورة رقم (195): الاستغلال المكثف للرفوف.

الصورة رقم (196): رقم الجرد.

الصورة رقم (197): عدم مراعاة سلامة التحف في عملية التخزين.

الصورة رقم (198): عدم اتباع المعايير الامنية في الترتيب

الصورة رقم (199): الخزانة الخاصة بتخزين النقود

لوحة 45 تمثل عدم احترام سلامة المجموعات في عملية التخزين

الصورة رقم (200): وضع النقود في ملف البلاستيكي.

الصورة رقم (201): وضع النقود في أكياس.

الصورة رقم (202): تخزين القطع النقدية .

الصورة رقم (203): الصناديق البلاستيكية

الصورة رقم (204):الصناديق الخشبية .

الصورة رقم (205): الوضع المباشر على الارض.

لوحة 46تمثل تخزين النقود وأشكال الصناديق.

الصورة رقم (206): مخزن أنيسة محمدي

الصورة رقم (207): مدخل المخزن.

الصورة رقم (208): الحاويات الخشبية في المخزن.

الصورة رقم (209): الحاويات البلاستيكية في المخزن.

لوحة 47 تمثل مخزن أنيسة محمدي

الصورة رقم(210): وضع المقتنيات في أكياس

الصورة رقم(211): أكياس التخزين رفقة أرقام الجرد.

الصورة رقم (212): الوضع المباشر في الصناديق.

الصورة رقم (213):بطاقات الصناديق.

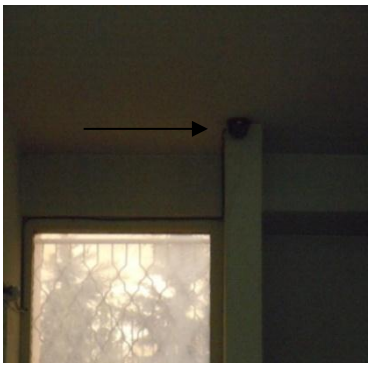
الصورة رقم (214): تخزين العظام.

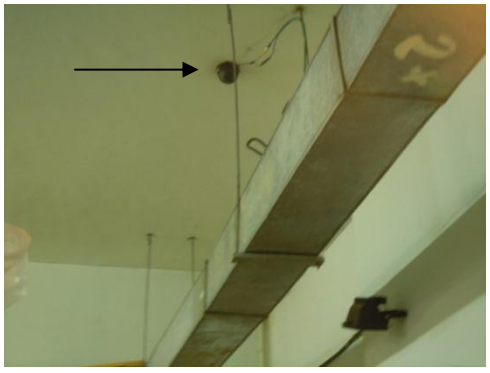
الصورة رقم (215): تخزين العظام في أكياس مع رقم الجرد

لوحة 48 تمثل تخزين المواد العضوية وغير العضوية مخزن أنيسة محمدي.

الصورة رقم (216): عدم مراعاة حجم القطع وحجم الحاوية. الصورة رقم (217):الأغراض غير المستخدمة في المخزن التي تحملها

الصورة رقم (218): الاضاءة الاصطناعية في مخزن أنيسة محمدي





الصور رقم (219): المراقبة الداخلية الموجهة على مدخل المخزن. الصورة رقم (220): المراقبة الداخلية الموجهة على الواجهات

لوحة 49 تمثل المراقبة الداخلية مخزن روجي جيري.

الصورة رقم (221): مختبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية القاعة الأولى.

الصورة رقم (222): مختبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية القاعة الثانية.

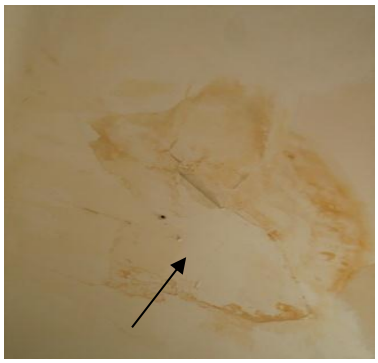
الصورة رقم (223): مختبر متحف سطيف القاعة الأولى.

الصورة رقم (224): مختبر متحف سطيف القاعة الثانية.

لوحة 50 تمثل ورشات الترميم بالمتحفين

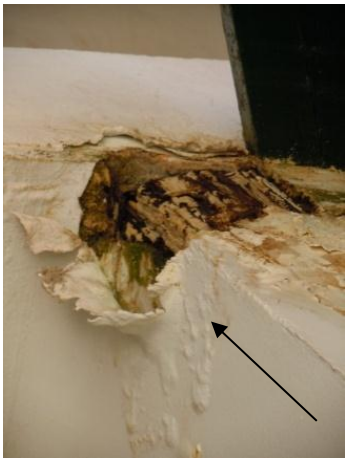
الصورة رقم (225): تلف سقف القاعة الأولى الجناح الاسلامي.

الصورة رقم (226): تلف سقف القاعة الثانيةالجناح الاسلامي.



الصورة رقم (227): تلف سقف قاعة الرخاميات.

الصورة رقم (228): تلف سقف قاعة الزجاجيات.

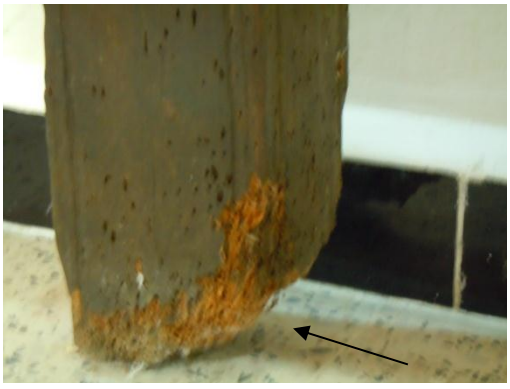


الصورة رقم (229): تلف سقف صحن القسم القديم.

الصورة رقم (230): تلف الصحن سقف القسم القديم.

لوحة 51 تمثل مظاهر تشبع عمارة متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية بالرطوبة.

الصورة رقم (231): الوضع المباشر للمحراب على الارض. الصورة رقم (232): الوضع المباشر للصندوق.



الصورة رقم (233): تلف محراب القاعة الأولى الجناح الاسلامي. الصورة رقم (234): تلف صندوق القبائل الكبرى القاعة الثانية الجناح الاسلامي.

الصورة رقم (235): تلف صندوق ذو أدراج القاعة االثانية الجناح الاسلامي ووضعه بشكل مباشر عاى الارض.

لوحة 52 تمثل مظاهر تلف الخشب متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

الصورة رقم (236): مظاهر التمزق شريط تطوان.

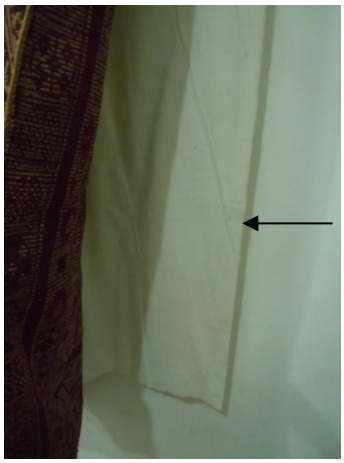
الصورة رقم(237): تمزق البنيقة.

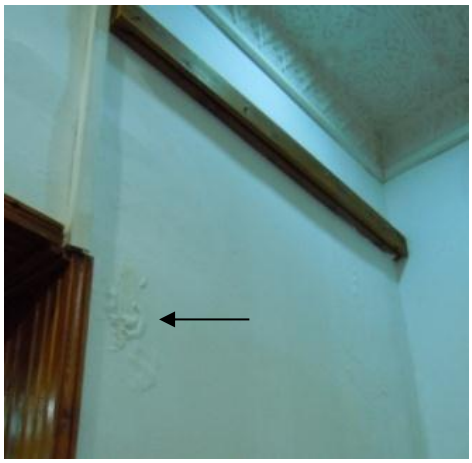
الصورة رقم (238): اضمحلال الألوان

الصورة رقم (239): وجود بقع

الصورة رقم (240): التمزق واضمحلال الالوان.

لوحة 53 تمثل مظاهر تلف النسيج بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.





الصورة رقم (241): استخدام عازل خلف بعض الزربيات الصورة رقم (242): مظاهر تلف الجدار.

الصورة رقم (243): الطريقة رقم01 لتعليق الزرابي. الصورة رقم (244): لف الزربية في الجزء السفلي.

الصورة رقم (245): الطريقة02 الصورة رقم(246): طرق تعليق الزرابي. الصورة رقم(247):زربية القاعة الثالثة

لوحة 54 تمثل حالة الزرابي وطريقة عرضها متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

الصورة رقم (248):بهتان الألوان حقيبة الجبيرة.

الصورة رقم (249): تلف واضمحلال الألوان

الصورة رقم (250): تلف الحقيبة

الصورة رقم (251): ظهور البقع سوداء وبيضاء.

لوحة 55 تمثل مظاهر تلف الجلود

الصورة رقم (252): نصب كرفلا الصورة رقم (253): مظاهرالتلف

الصورة رقم (254): ظهور بقع بنية تابوت القاعة المسيحية

الصورة رقم(255): تلف الآثار الحجرية على مستوى حديقة متحف سطيف ب الصورة رقم (256): تشويه الانصاب بطلاء قضبان النوافذ.

لوحة 56 تمثل مظاهر تلف الحجارة

الصورة رقم (257): تلف البرونز..

الصورة رقم (258): تلف الحديد

الصورة رقم (259):مظاهر تلف تمثال برونزي.

الصورة رقم (260): مظاهر تلف جريس.

لوحة 57 تمثل مظاهر التلف بالمتحفين وأجهزة التحكم بالمناخ.

الصورة رقم (261): قرب المنسوجات من النوافذ.

الصورة رقم (262): واجهة الحلي.

الصورة رقم (263):قرب الأجزاء العلوية للزربيات من الإضاءة الاصطناعية.

الصورة رقم (264): واجهة الفخار

الصور رقم (265): واجهة الزجاج

وعدم مراعاة نوع الواجهة ونوع المعروضات التي بداخلها من حيث شدة الإضاءة

لوحة 58 تمثل تاثير الاضاءة الطبيعية والاصطناعية على المعروضات متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

الصورة رقم (266): مظاهر تلف الزجاج في الرف السفلي الصورة رقم (267): مظاهر تلف الزجاج في الرف العلوي.

الصورة رقم (268): عدم ملائمة إضاءة الواجهة لطبيعة المعروضات الحساسة. الصورة رقم (269): تلف المعروضات.

لوحة 59 تمثل مظاهر التلف متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

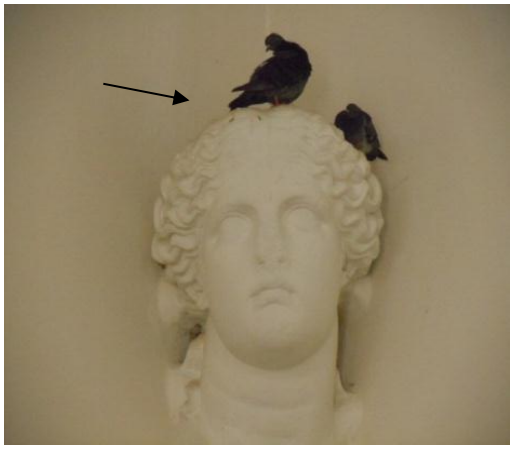
الصورة رقم (270): تراكم الاتربة بقسم الاضاءة باحدى واجهات قاعة العبادات الوثنية .

الصورة رقم (271) :سد إحدى نوافذ قاعة العبادات الوثنية بأغصان النباتات.

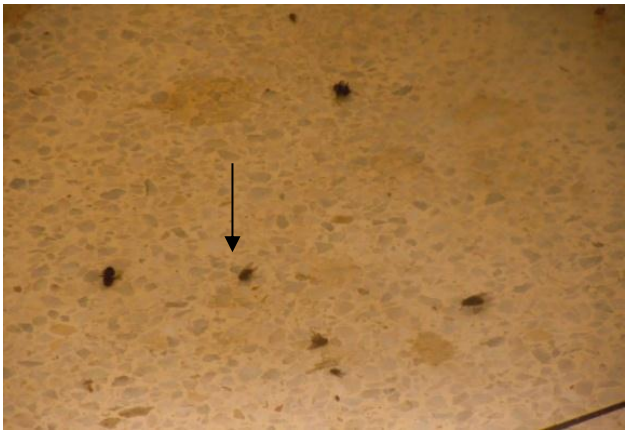
لوحة 60 تمثل مظاهر تراكم الاتربة بقاعة العبادات الوثنية.

الصورة رقم (272): تواجد الطيور بقاعة الرخاميات.

الصورة رقم (273) الفتحة التي تدخل عبرها الطيور



الصورة رقم(274): موقع الطيو بالقاعة.



الصورة رقم (275): تواجد الذباب بقاعة ما قبل التاريخ متحف سطيف.

لوحة 61 تمثل التلف البيولوجي الذباب والطيور

الصورة رقم (276): مخرج النجدة متحف سطيف الصورة رقم (277): مخرج النجدة متحف الاثار القديمة

الصور رقم (278) : استخدام الخشب الجزء الفاصل بين القاعتين. الصورة رقم (279) : الخشب في السلالم.

الصور رقم (280) : استخدام الخشب في الواجهات

لوحة 62 تمثل الاستخدام المكثف للخشب في جناح الفنون الإسلامية

الصورة رقم (281) :المراقبة الخارجية جناح الفنون الإسلامية. الصورة رقم (282): المراقبة الخارجية القسم القديم.

الصورة رقم (283): المراقبة الداخلية متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.

لوحة 63 تمثل:المراقبة الخارجية والداخلية بمتحف الآثار القديمة والفنون الاسلامي

الصورة رقم (284) المراقبة الخارجية متحف سطيف.

الصورة رقم (285): المراقبة الداخلية متحف سطيف الحديقة.

الصورة رقم (286): المراقبة الداخلية متحف سطيف القاعات.

لوحة 64 تمثل المراقبة الخارجية والداخلية بمتحف سطيف

الصورة رقم(287): متحف العملة بتونس

الصورة رقم (288): الطابق الأرضي

الصورة رقم (289): الطابق الأول.

لوحة 65 تمثل متحف العملة االتونسي.

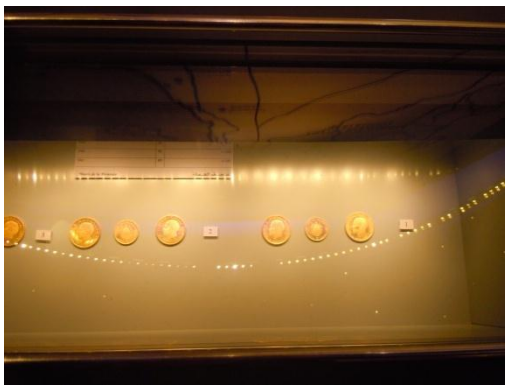
الصورة رقم (290): الواجهة رقم 11

الصورة رقم (291): الورقة النقدية صنف 50 ريال الصادرة في عهد أحمد باي التونسي

الصورة رقم (292): الواجهة رقم 12

لوحة 66 تمثل العرض في الطابق الارضي متحف العملة

الصورة رقم (293): الواجهة رقم 13



الصورة رقم (294): الواجهة رقم 13

الصورة رقم (295): آلة عد الأوراق النقدية وآلة فرز الأوراق.

لوحة 67 تمثل العرض في الطابق الارضي متحف العملة

الصورة رقم (296): لواجهتين 22 ،23

الصورة رقم (297): الواجهات الموجودة داخل الهيكل.

الصورة رقم (298): الهيكل والواجهات من 29 إلى 32.

الصورة رقم (299): الهيكل من الداخل.

لوحة 68 تمثل العرض بالطابق الاول متحف

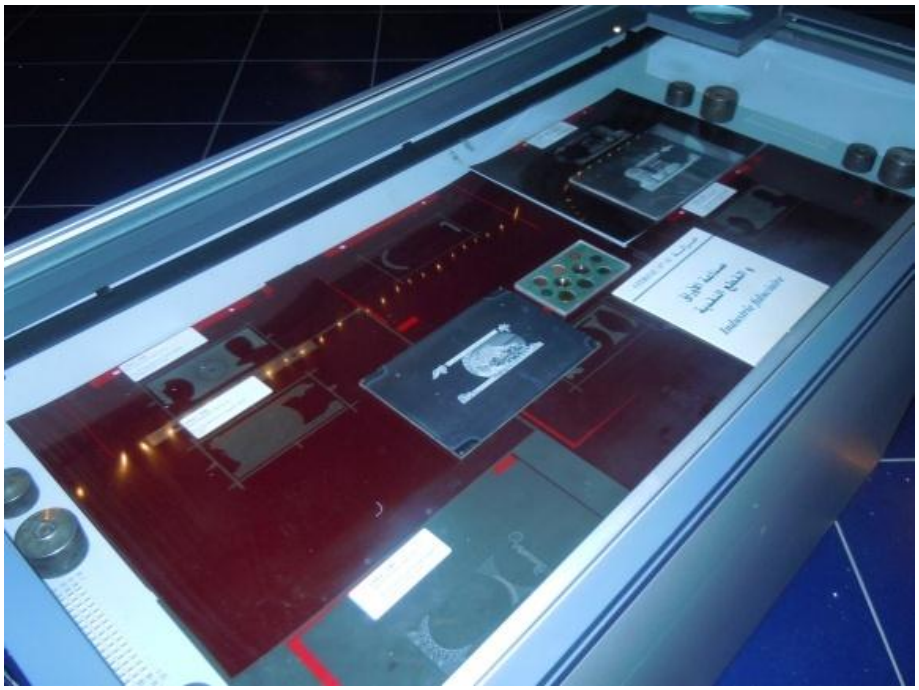
الصورة رقم (300): الطابق الأول

الصورة رقم (301): المصعد

الصورة رقم (302): الواجهة رقم01

الصورة رقم (303): الواجهة رقم 03

لوحة 69 تمثل العرض بالطابق الاول متحف العملة



الصورة رقم (304): الواجهة معدات صناعة النقود

الصورة رقم (305): الواجهة رقم طرق إتلاف النقود

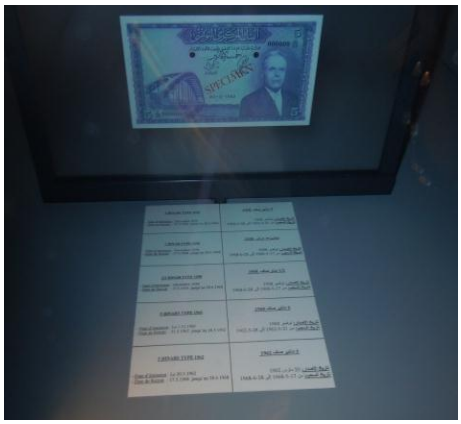
لوحة 70 تمثل معدات صناعة وطرق تلف النقود.

الصورة رقم(306): الإضاءة من خلال الواجهات.

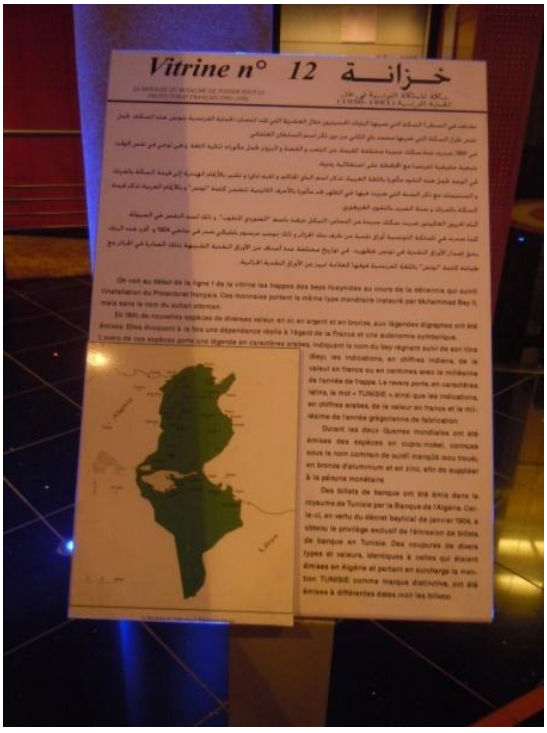
الصورة رقم (307): شكل الإضاءة.

الصورة رقم (308): توحيد ارتفاع الواجهات بين الحائطية والمركزية.

لوحة 71 تمثل الإضاءة بواسطة الواجهات وتوحيد مستوى العرض.



الصورة رقم (309): بطاقات الأوراق النقدية



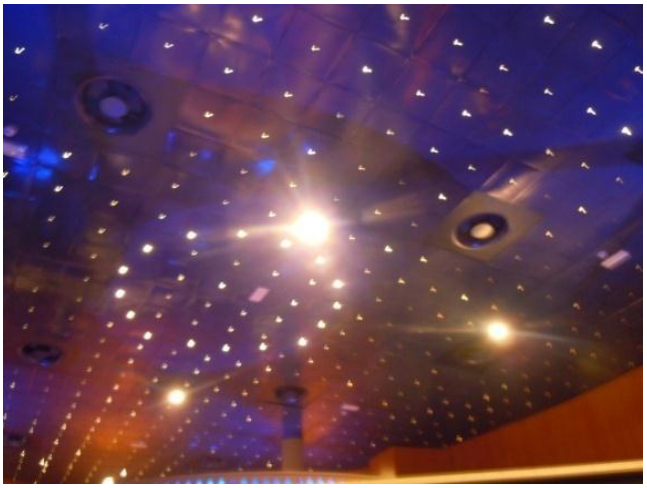
الصورة رقم (310): النصوص المستخدمة في توضيح المعروضات

لوحة 72 تمثل توضيح المعروضات بمتحف العملة.

الصورة رقم (311): الخرائط المستخدمة في التوضيح

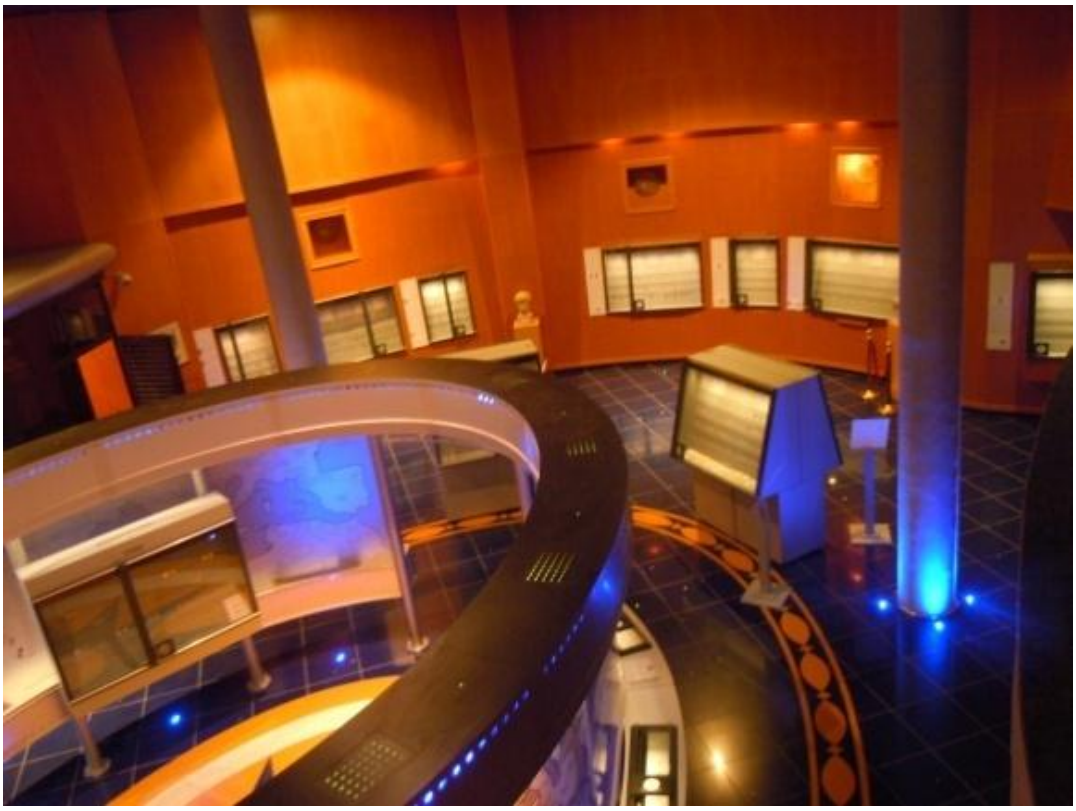
الصورة رقم (312) الحوامل الخاصة بالقطع النقدية الصورة رقم (313): الحوامل الخاصة بالأوراق

لوحة 73تمثل شكل الخرائط والحوامل المستخدمة في المتحف



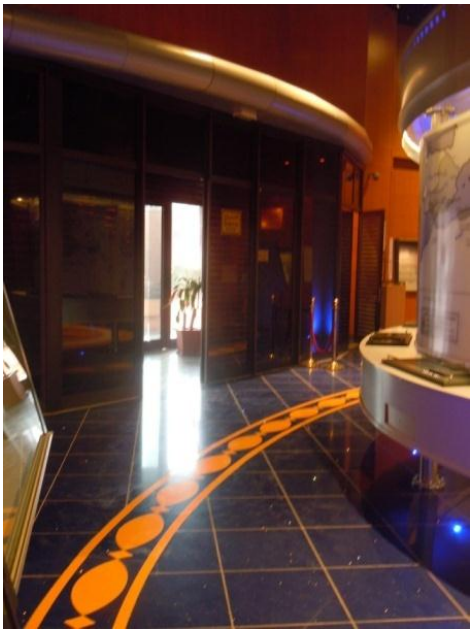
الصورة رقم (314): الاضاءة عن طريق السقف.

الصورة رقم (315): الاضاءة بواسطة الجدران.



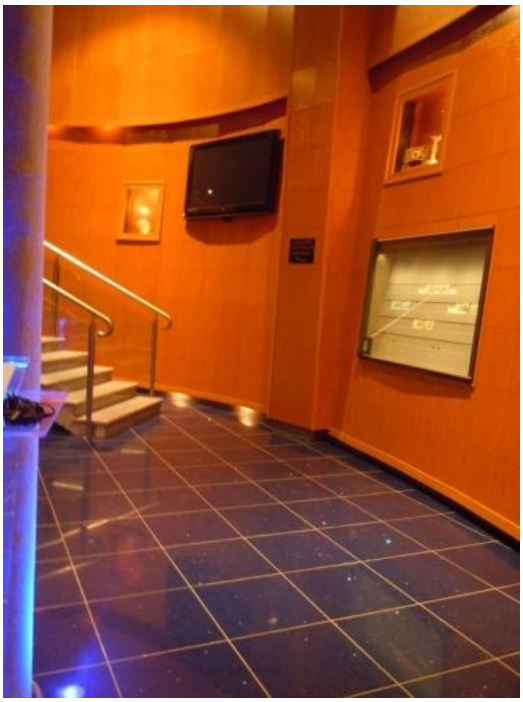
الصورة رقم (316): الإضاءة بواسطة الأرضيات.

لوحة 74 تمثل الإضاءة الاصطناعية المستخدمة في متحف العملة



الصورة رقم (317): مدخل المتحف .

الصورة رقم (318): انخفاض السقف في الطابق العلوي

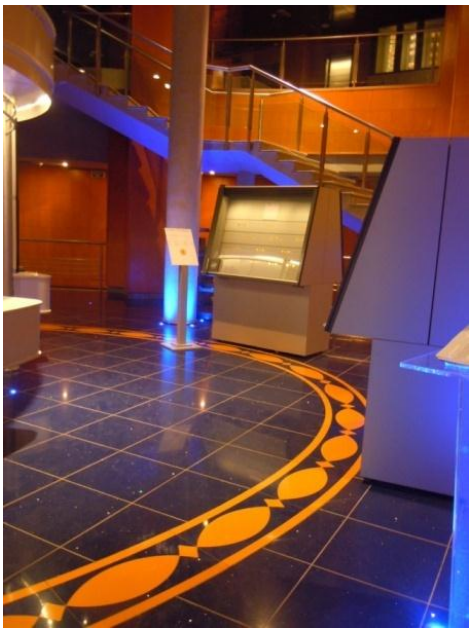


الصورة رقم (319): جدران المتحف.

الصورة رقم (320): شكل الجدران.

لوحة 75 تمثل عمارة متحف العملة

الصورة رقم (321): أرضية متحف العملة.



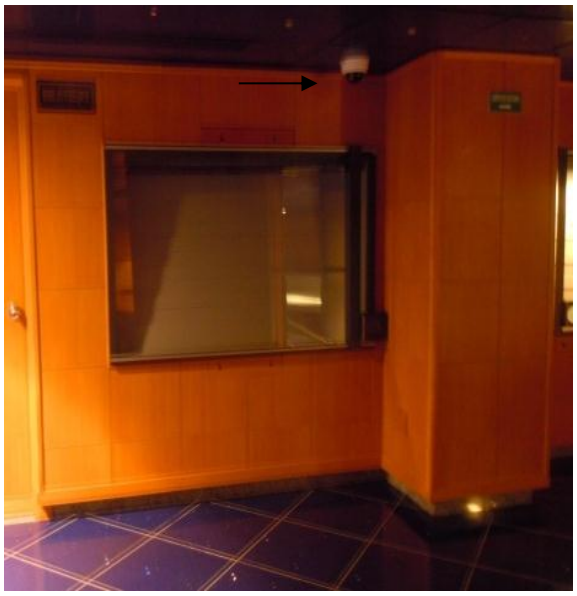
الصورة رقم (322): الرسومات التي تزين الأرضية

الصورة رقم (323): المراقبة الداخلية جهة اليمين.

الصورة رقم (324): المراقبة الداخلية جهة اليسار.

لوحة 76 تمثل ارضية والمراقبة الداخلية متحف العملة

الصورة رقم (325): الكاميرا الموجودة عند السلم



الصورة رقم (326): الكاميرا الموجودة عند مدخل المكتبة

الصورة رقم (327):استخدام قارورة الاطفاء في الطابق الاول.

الصورة رقم (328): قارورة الاطفاء الطابق الارضي.

لوحة رقم 77 تمثل المراقبة الداخلية ومكافحة الحرائق الطابق الاول متحف العملة.

الصورة رقم (329): المكتبة

الصورة رقم (330): محل بيع التذاكر

الصورة رقم (331): قاعة العرض المؤقت

لوحة78 تمثل مرافق المتحف

الصورة رقم (332): واجهات الاثارالقديمة

الصورة رقم (333): واجهات متحف سطيف.

الصورة رقم (334): واجهات متحف العملة

لوحة 79 تمثل احتلاف الواجهات

الصورة رقم (335): بطاقة شرح وحامل متحف الآثار القديمة.

الصورة رقم (336): بطاقة شرح وحامل. متحف سطيف.

الصورة رقم (337): الحامل متحف العملة.

الصورة رقم (338): مدخل قاعة المسكوكات متحف الآثار القديمة

لوحة80 تمثل وسائل التوضيح في المتاحف الثلاثة

الصورة رقم (339): الجدران الاصطناعية وأرضية متحف الآثار القديمة.

الصورة رقم (340): الجدران الاصطناعية وأرضية متحف العملة.

الصورة رقم (341): جدران وأرضية متحف سطيف.

لوحة 81 تمثل الاختلاف على مستوى المتاحف الثلاثة في الجدران والارضيات.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع العربية:

- قائمة المصادر:

1- ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد التاسع، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

- قائمة المراجع:

1- إسماعيل (دينا أحمد)، **المتاحف التعليمية الافتراضية**، ت.محمد عبد الحميد، ط1، نشر وتوزيع وطباعة عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2009.

2- أ. د (إمز)، **حياة الحشرات**، ت سميرة الزيادي، محمود حافظ، دار الفكر العربي، مطبعة المدني، مصر، 1998.

3- إبراهيم (عبد الباقي)، **التراث الحضاري في المدينة العربية المعاصرة**، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية للنشر، مصر، 1968.

4- إبراهيم (عبد القادر حسن)، **وسائل وأسباب ترميم وصيانة الآثار ومقتنيات المتاحف**، مطابع جامعة الرياض.

5- إبراهيم (محمد عبد العال)، **البيئة والعمارة**، دار الراتب الجامعية، لبنان، ب س.

6- إبراهيم (يسري دعبس محمد)، **متاحف التراث الشعبي والجذب السياحي**، دراسة أنثروبولوجيا المتاحف متحف التراث السيناوي، ط1، سلسلة الدراسات السياحية والمتحفية، الملتقى المصري للإبداع والتنمية، توزيع البيطاس سنتر للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2004.

7- // ، **متاحف العالم والتواصل الحضاري دراسات وبحوث في أنثروبولوجيا المتاحف**، ط1، سلسلة الدراسات السياحية المتحفية 13 شركة الجلال للطباعة الإسكندرية، مصر، 2004.

8- الإبراهيمي (أحمد طالب)، **فنون ومتاحف الجزائر**، إدارة الشؤون الثقافية، المتاحف الوطنية الجزائر، 1968.

9- إمام (سامي أحمد عبد الحليم)، **المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية"**، المحفوظة في متحف جابر أندرسون القاهرة، ط1، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1990.

10- أي.أر.بيتشر، صيانة المنسوجات، **صيانة التراث الحضاري**، ت عامر القسنطيني.

11-برديكو (ماري)، **الحفظ في علم الآثار الطرق والأساليب العملية لحفظ وترميم المقتنيات الأثرية**، ت محمد أحمد الشاعر، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، مصر.

12- برهم (مارينا)، إدارة المشاريع الثقافية، **الدليل إلى الإدارة الثقافية**، ط2، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2009.

13- برومل (ن.س)، **الإنارة والتكييف والعرض والخزن والنقل، صيانة التراث الحضاري**، ت صادق عبد الحميد الراوي، عبد الأمير مهدي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1990.

14- البنا (السيد محمود)، **المدن التاريخية خطط ترميمها وصيانتها**، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002.

15- البهنسي (عفيف)، **علم المتاحف والمعارض**، ط1، دار الشرق للنشر مطبعة العجلوني، دمشق، سوريا، 2003.

16- بيومي (علي محمود)، **القيمة المعمارية والفن التشكيلي**، منشورات دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2002.

17- جابر (محمود محمد) وآخرون، **أساسيات علم النبات العام**، ط1، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، 2001.

18- جودي (محمد حسين)، **فنون وأشكال المعادن**، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.

19- جونسون (فيرنر)، هوركان (جوان سي)، **المجاميع المتحفية وأساليب خزنها**، ت ريا عثمان سعيد، طبع دار أفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985.

20- حسن (علي)، **الموجز في علم الآثار**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1993 .

21- الحسيني (بسمة)، إدارة المؤسسات والمجموعات الثقافية، **الدليل إلى الإدارة الثقافية**، ط2، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2009.

22- حلاوة (محمد السيد)، **تثقيف الطفل بين المكتبة والمتحف**، المكتب الجامعي الحديث الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، 2002.

23- حملاوي (علي)، **علم المتاحف**، سلسلة محاضرات، ، ب.ت، بدون دار طبع،، معهد الآثار، الجزائر.

24- خليفة (ربيع حامد)، **الفنون الإسلامية في العصر العثماني**، ط1، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، مصر، 2001.

25-خليل (محمد) وآخرون، **مراقبة التسيير في المؤسسة**، شبكة الأبحاث والدراسات الاقتصادية.

26-الدباغ (تقي) ورشيد (فوزي)، **علم المتاحف**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1979.

27-الدقاق (محمد السعيد)، **التنظيم الدولي**، الدار الجامعية للطباعة والنشر، مطابع الأمل، بيروت، ب.س.

28- ديل بوثو (بيرخينيا باخة)، **علم الآثار وصيانة الأدوات والمواقع الأثرية وترميمها**، ت. خالد غنيم، ط1، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، لبنان، 2002.

29- رزق (عاصم محمد)، **علم الآثار بين النظرية والتطبيق**، مكتبة مدبولي، مصر، 1996.

30- الريحاوي (عبد القادر)، **المباني التاريخية حمايتها وطرق صيانتها**، منشورات المديرية العامة للآثار والمتاحف الجمهورية العربية السورية، دمشق، سوريا، 1972.

31- زهدي (بشير)، **المتاحف**، ط1، منشورات وزارة الثقافة من الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988.

32- الزيات (نذير)، **فن الخزف**، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2002.

33- سالم (السيد عبد العزيز)، **تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي**، الناشر مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1995.

34- سعد الله (عمر)، **القانون الدولي الإنساني "الممتلكات المحمية"**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008.

35-الشاعر (عبد الرحمان إبراهيم)، **متحف التاريخ الطبيعي وسيلة اتصال**، دار المريخ للنشر، دار المدينة المنورة للطبع، المملكة العربية السعودية، 1986.

36- شاهين (عبد المعز)، **ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية**، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1994.

37- // ، **طرق صيانة وترميم الآثار والمقتنيات الفنية**، الهيئة المصرية االعامة للكتاب ،1993، مصر.

38- شعث (شوقي)، **المتاحف في الوطن العربي النشأة والتطور**، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة الإمارات العربية المتحدة، 2002.

39- صاحب (زهير)، **فن الفخار والنحت الفخاري في العراق" عصور ما قبل التاريخ"**، ط1، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، عمان، الأردن، 2003.

40- صالح (جمال)، **السلامة من الكوارث الطبيعية والمخاطر البشرية**، ط1، دار الشروق، مصر، 2002.

41- الصديق (وفاء)، **متاحف الأطفال بمصر دراسة عن إقامة المتاحف الأطفال في مصر وأقسام للتربية المتحفية**، مؤسسة هانس زايدل ميونيخ ألمانيا، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1993.

42-صوى (أولكر أرغين)، **تطور فن المعادن الإسلامي**، ط1، ت الصفصافي أحمد القطوري، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005.

43- عبد التواب (عبد الرحمن محمد)، **دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية**، الكتاب الثاني، الفنون، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2008.

44- عبد الخالق (هناء)، **الزجاج الإسلامي في متاحف ومخازن الآثار في العراق مع دراسة أولية عن الزجاج القديم**، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1976.

45- عطية أحمد (إبراهيم)، كفافي (عبد الحميد)، **حماية وصيانة التراث الأثري**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.

46- عطيات (عبد الرحمن شعبان)، **أمن الوثائق والمعلومات**، ط1، طبع أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية الرياض 2004.

47- عبد الله (إبراهيم محمد)، **ترميم الآثار الحجرية**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2014.

48- // ، **الأسس العلمية لترميم وصيانة الآثار الغارقة**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2014.

49- // ، **ترميم الآثار الخشبية عناصر معمارية- فنية – زخرفية**، ط1، دار الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2012.

50- // ، **ترميم تحف الفخار والزجاج والقاشاني**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2012.

51- // ، **دراسات علمية في علاج وصيانة الآثار المعدنية**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2012.

52- // ، **علاج وصيانة المباني**،ط1، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2011.

53- // ، **مبادئ ترميم وحماية الآثار**، دار المعرفة الجامعية طبع ونشر وتوزيع، مصر، 2012.

54- // ، **وسائل حماية المقابر الفرعونية ومخاطر الاكتشاف**، ط1، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، 2011

55- عبد المجيد (زكرياء رجب)، **فن المتاحف والحفائر**، بستان المعرفة للنشر والتوزيع الكتب، مصر، 2011.

56-عبد الهادي (محمد)، **دراسات علمية في ترميم وصيانة الآثار غير العضوية**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، 1997.

57- عدلي (عصمت)، **الأمن السياحي والأثري في ظل قوانين السياحة**، دار الجامعة الجديدة، مصر، 2008.

58- العزي (نجلة)، **متحف قطر الوطني**، إصدار وزارة الإعلام، إدارة السياحة والآثار، الدوحة، قطر، ب.ت.

59- علوان (عبد الكريم)، **الوسيط في القانون الدولي العام**، الكتاب الثاني القانون الدولي المعاصر، ط1، مكتبة الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.

60- عليان (جمال)، **الحفاظ على التراث الثقافي، "نحو مدرسة عربية للحفاظ على التراث الثقافي وإدارته"**، مطابع السياسة، الكويت، 2005.

61- العمد (هاني)، المتاحف الشعبية في الأردن، **متاحف الفنون الشعبية في الوطن العربي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس 1995.

62- عمران (هزاز) ودبورة (جورج)، **المباني الأثرية ترميمها صيانتها والمحافظة عليها**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998.

63- العوامي (عياد موسى)، **مقدمة في علم المتاحف**، ط1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ليبيا، 1984.

64- عوض (محمد محمد احمد)، **ترميم المنشات الأثرية**، ط1، دار النهضة الشرق القاهرة، مصر، 2002.

65- غريبة (عز الدين إسماعيل)، **دليل إدارة الآثار والمتاحف**، وزارة الإعلام الآثار والمتاحف، مطبعة حكومة الكويت، 1989.

66- غنيمة (عبد الفتاح مصطفى)، **متحف ومكتبة الطفل "وسائل لتنمية المعرفة الحضارية ولغرس الإحساس بالجمال"**، الناشر دار الفنون العلمية بالإسكندرية، مصر، 1995.

67- الفتلاوي (سهيل حسين)، **مبادئ المنظمات الدولية العالمية والإقليمية**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.

68- فليب (أدامز) وآخرون، **دليل تنظيم المتاحف إرشادات علمية**، ت. محمد عبد الرحمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

69- فؤاد (مصطفى أحمد)، **الأماكن الدينية المقدسة في منظور القانون الدولي** "دراسة تطبيقية للانتهاكات الإسرائيلية بالأماكن المقدسة في فلسطين"، الإسكندرية، مصر، 1998.

70- فؤاد (مصطفى أحمد)، **المنظمات الدولية "النظرية العامة"**، دار الجامعة الجديدة للنشر، مصر، 1988.

71-قادوس (عزت زكي حامد)، **علم الحفائر وفن المتاحف**، الحضري للطباعة،الإسكندرية، مصر، 2004.

72- // ، **علم المتاحف**، مطبعة جامعة الإسكندرية، مصر2012.

73- // ، **مبادئ ترميم الآثار**، الإسكندرية، مصر، 2012

74-القيسي (باهرة عبد الستار أحمد)، **معالجة وصيانة الآثار دراسة ميدانية**، المؤسسة العامة للآثار والتراث،بغداد، العراق، 1981.

75-القيسي (ناهض عبد الرزاق)، **الفخار والخزف دراسة تاريخية أثرية**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

76- كايل (دي غوش)، **المناخ في المتاحف**، ت عرفان سعيد، المركز الإقليمي لصيانة الممتلكات في الدول العربية.

77- كرونين (ج أم) روبنسون (و.س)، **أساسيات ترميم الآثار**، ت عبد الناصر عبد الرحمن الزهراني، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، 2006.

78- كريمي (عبد العظيم)، **مدرسة المتاحف مدخل إلى نظام التعلم الناشط**، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007.

79- لادكين (نيكولا)، إدارة المجموعات، **إدارة المتاحف دليل علمي**، المجلس الدولي للمتاحف ICOM اليونسكو، ت. عدلي عبد الله محمد، الناشر مجلس الدولي للمتاحف، باريس، فرنسا.

80- لقمة (نادية)، **علاج وترميم " مجموعة من التماثيل الخشبية التي عثر عليها بمصطبة كاعبر"** دراسات في علاج وصيانة الأخشاب الجافة، وزارة الثقافة المجلس الأعلى للآثار القاهرة، مصر، 2002

81- لويس (جيفري)، دور المتاحف ونظام آداب المهنة، **إدارة المتاحف دليل علمي**، المجلس الدولي للمتاحف ICOM اليونسكو، ت. عدلي عبد الله محمد، الناشر مجلس الدولي للمتاحف، باريس، فرنسا.

82- محمد (رفعت موسى)، **مدخل إلى فن المتاحف**، الدار المصرية اللبنانية.

83- محسوب (محمد صبري)، محمد إبراهيم، **أرباب الأخطار والكوارث الطبيعية الحدث والمواجهة معالجة جغرافية**، ط1، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر، 1998.

84- محمد (إسماعيل محمد) وآخرون، **أساسيات علم الحيوان**، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2002.

85- محمد (سعاد ماهر)، **الفنون الإسلامية**، منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة.

86- محمد (عبد الملك يونس)، **مسؤولية المنظمات الدولية عن أعمالها والقضاء المختص بمنازعاتها "دراسة تحليلية"**، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

87- محمد (علي محمد)، عبد الحكم عبد اللطيف الصعيدي، **أساسيات علم بيئة الحشرات**، ط1، طبع أمون مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 2002.

88-مخلوف بوكروح، السياسات الثقافية والتشريعات والممارسات السائدة، **الدليل إلى الإدارة الثقافية**، ط2، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2009.

89- مراد (طارق)، **الرسم والزخرفة على الزجاج**، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان.

90- مزاري (جيوفاني)، **الرطوبة في المباني التاريخية**، ت ناصر عبد الواحد، المركز الإقليمي لصيانة وترميم الممتلكات الثقافية روما، المركز الإقليمي لصيانة الممتلكات الثقافية في الدول العربية، بغداد، 1984.

91- المنان (أمون)، **مبادئ القانون الدولي العام**، "النظرية العامة وقوانين المعاهدات والمنظمات الدولية"، دار الكتب القانونية ودار شتات للطباعة والنشر والبرمجيات، مصر، 2010.

92- منير (زيد)، **الأمن والسلامة في المنشآت السياحية والفندقية**، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012

93- أبو نعيم (محمود)، **الرسم والتصوير على المعادن والنحاس**، دار اليازودي العلمية للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2007.

94- نخلة (منى يوسف)، **علم الآثار في الوطن العربي "مدخل"**، منشورات جروس بوس، طرابلس، لبنان، ب.س.

95- نصر الله (جورج)، **تركيب وتصنيف الحشرات**،ط1، الناشر المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر،1995.

96- نور الدين (عبد الحليم)، **متاحف الآثار في مصر والوطن العربي دراسة في علم المتاحف**، ط1، القاهرة، مصر، 2008.

97- // ، **مقدمة في الآثار والمتاحف اليمنية**، ت. زاهي حواس، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة مصر ، 2008.

98- // ، **مواقع ومتاحف الآثار المصرية**، القاهرة، مصر، 2007.

99- واكر (خليل إبراهيم)، **أسباب انهيار المباني "طرق الترميم والصيانة"**، ط 2، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، 1996،

100- **الوكالة الوطنية للآثار وحماية المعالم والنصب التاريخية**، نصوص ونظم تشريعية في علم الآثار وحماية المتاحف والأماكن والآثار التاريخية، تقديم عبد الرحمن خليفة، الجزائر، 1991.

101- ويسلي (هاري)، ديمارك (بول ج فان)، **الكائنات الدقيقة علميا**، ت عبد الوهاب محمد عبد الحافظ، محمد الصاوي محمد مبارك، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1989.

102- يحي (وناس)، **المجتمع المدني وحماية البيئة دور الجمعيات والمنظمات غير الحكومية والنقابات**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

- المجلات والدوريات:

المجلات:

1- بالحاج (معروف)، بالحاج (طرشاوي)، **"واقع تصنيف التراث الجزائري بين الواقع والعوائق"**، مجلة منبر التراث الأثري، ع03، إصدار مخبر التراث الأثري وتثمينه، جامعة تلمسان، الجزائر،2014.

2- بن بلة (علي)، **"جناح الفنون الإسلامية مكسب جديد للمتاحف الجزائرية"**، حوليات المتحف الوطني للآثار"، ع 14، الجزائر،2004.

3-بويحياوي (عز الدين)، "**المحافظة على التراث الوطني من وجهة نظر عالم الآثار**"، التراث الأثري عمران وعمارة... فن وصناعة، مجلة الثقافة،ع16، مجلة إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007

4- بينيش (جوزيف)، "**تنويع طرائق العرض**"، المتاحف، مجلة دورية تصدرها منظمة اليونسكو، ع 02، باريس، فرنسا، 1986.

5- جاردنر (جرايمي)، "**التخطيط والاستعداد للكوارث بعض المفاهيم الأساسية**"، ت سعاد الطويل، المتحف الدولي 162، المتاحف البحرية، مجلة فصلية تصدر عن اليونيسكو، باريس، فرنسا، 1996.

6- جاردنر (جرايمي)، "**الوقاية خير من العلاج: محافظة أم صيانة**"، ت أسامة عبد الحليم زكي، المتحف الدولي 183، مجلة فصلية تصدر عن اليونسكو، باريس، فرنسا، ،1994.

7- حريتاني (محمود)، "**صناعة الزجاج تقليد مستمر في بلدة أرمنار**"، الحوليات الأثرية العربية السورية، مجلة تبحث في أثار الوطن العربي وتاريخه، المديرية العامة للآثار والمتاحف في الجمهورية العربية السورية، سوريا، 1990.

8- حملاوي (علي)، "**الرطوبة النسبية وأثرها على المقتنيات المتحفية**"، حوليات المتحف الوطني للآثار، ع6، 1997، الجزائر.

9- // ، "**المتحف الحديث كيف يجب أن يكون**"، آثار، ع2، مجلة الدراسات الأثرية، حولية علمية يصدرها معهد الآثار جامعة الجزائر، 1992.

10- // ، "**مكانة المتحف في المجتمع**"، آثار، ع6، مجلة علمية محكمة سنوية تعنى بنشر الدراسات والأبحاث في الآثار والتراث، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2006-2007.

11-خلاصي (علي)، "**نظرة على التشريع المعمول به في حقل الآثار والمتاحف الجزائرية**" الملتقى الوطني، "المتحف.... أبعاد متعددة، وزارة الثقافة، المتحف الوطني للآثار، سطيف 1994.

12-درياس (يمينة)، "**قوالب للسك محفوظة بمتحف سيرتا الوطني**"، حوليات المتحف الوطني، ع08، الجزائر، 1999.

13- درياس (لخضر)، "**المتحف الوطني للآثار القديمة والفنون الإسلامية**"، الوكالة المركزية للنشر والإشهار، طبع بسومر، الجزائر، 19 أبريل 1997.

14- // ، "**المتحف الوطني للآثار القسم الإسلامي نشأته وتطوره**"، حوليات المتحف الوطني للآثار، ع01، المتحف الوطني للآثار الجزائر، 1991.

15- دوبالي (حنان)، "**التسيير الإداري والعلمي لمقتنيات المتحفية**"، حوليات المتحف الوطني للآثار، ع7،الجزائر، 1998.

16- ديترتش (ديف)، وأخرون، "**صياغة السياسات خطة من أجل المستقبل**"، ت حمدي الزيات، المتحف الدولي193، فرنسا، 1997.

17-رزقي (شرقي)، "**مخاطر الوسط المناخي الداخلي المتذبذب أو غير المتجدد بأجنحة المتحف وانعكاساتها السلبية على التحف الفنية الأثرية، المحفوظة أو المعروضة في كنفه**"، حوليات المتحف الوطني للآثـــار، ع 08، الجزائر، 1999.

18- الرفاعي (أحمد)، "**المقتنيات المتحفية إضافة جديدة للعرض**"، حوليات المتحف الوطني للآثار، ع7، الجزائر، 1998.

19-سكريفين (س ج)، "**دراسات عن زوار المتاحف**"، ت سعاد طويل، المتحف الدولي 178، مولد علم جديد، فرنسا، 1993.

20- شنيتي (محمد البشير)، "**التراث الحضاري ودور البحث في تثمينه**"، آثار، ع 5، مجلة علمية تعنى بالآثار والتراث يصدرها معهد الآثار جامعة الجزائر،، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 1999.

21-عاشوري (ساجية)، "**طرق حفظ وصيانة المنسوجات بالمتحف**"، حوليات المتحف الوطني للآثار القديمة، ع13، الجزائر، 2003.

22-عبد القادر (طاهر)، "**تطور مفهوم حماية التراث الثقافي عبر الزمن**"، مجلة منبر التراث الأثري، ع02، بإصدار مخبر التراث الأثري وتثمينه، جامعة تلمسان، الجزائر، 2013-2014.

23- عتلم (شريف)، "**الدول العربية تحتاج إلى تشريعات وطنية تحمي تراثها**"، حماية التراث الثقافي للشعوب حماية الهوية الإنسانية، مجلة الإنساني، ع47، القاهرة، مصر، 2010.

24- غالب (عقيد شرف لقمان)، "**المتاحف وأهميتها في نشر التوعية**"، المتحف اليمني، مجلة فصلية متخصصة في علم المتاحف، ع 03، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، طبع مطابع وزنكوغراف، صنعاء، اليمن، 2009.

25- لور (سرجي)، "**أحد الوظائف مهندس أمن المتحف**"، ت محمد جلال عباس، المتحف الدولي180، سياسة المتاحف في التعامل مع المعاقين ، 1993.

26- لوصيف (سفيان)، "**السياسة الثقافية بين النظرية والمفهوم والعمل المؤسساتي**"، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 15، جويلية 2012.

27- مراد (بخوش)، "**المتحف الوطني سيرتا، المتحف بين حداثة المفهوم وتهميش المجتمع** "يوم دراسي حـــول المتحف والمدرسة، المتحف الوطني سطيف، وزارة الاتصال والثقافة 26 نوفمبر 1997.

28- معزوز (عبد الحق)، "**المتحف عامل اتصال**"، حوليات المتحف الوطني للآثار، ع 06، الجزائر، 1997.

29- // ، **"دور الصيانة الوقائية في حفظ المجموعات المتحفية وإشكالية التطبيق"**، دراسات تراثية، ع03، مجلة سنوية محكمة تعنى بنشر الدراسات والأبحاث في التاريخ والآثار والفنون، مخبر البناء الحضاري للمغرب الأوسط الجزائر، 2009.

30- // ،**"المتحف الوطني للآثار القسم القديم"**، حوليات المتحف الوطني للآثار، ع01، المتحف الوطني للآثار الجزائر، 1991.

المؤتمرات:

1- إبراهيم (محمد حامد)، **"توثيق وحفظ التراث الثقافي"**، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

2- أمين (أمير صالح أحمد)، **"نحو رؤية لعمليات الحفاظ على التراث لتدعيم هوية المجتمعات الإسلامية في عصر العولمة"**، مؤتمر الأزهر الهندسي الدولي التاسع، مصر، 2007.

3- باغلي (سيد أحمد)، **"جرد الممتلكات الثقافية"**، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

4- باوزير (محمد بن هاوي)، **"إشكالية الحفاظ على التراث العمراني والمعماري التقليدي في اليمن"**، المؤتمر الهندسي الثاني كلية الهندسة، جامعة عدن، اليمن، 30-31 مارس 2009.

5- البوشناقي (منير)، **"دور التشريع الدولي في حماية التراث اتفاقيات اليونسكو"**، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

6- بوو (بيتي)، **"تدريب موظفي المتاحف والتعاون الدولي"**، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

7- بينغت (سكوغ)، **"المعارض المتنقلة ودور المتاحف في محيطها الخارجي"**، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

8- تورس (أمبارودي)، **"الحفظ الوقائي اتجاهات عالمية"**، صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، أعمال المؤتمر الثالث لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 18-19 نوفمبر 1995، منشورات الفرقان، لندن، 1998.

9- حامد (وداد) ، "**متاحف الاثنولوجيا والفولكلور في مصر المشاكل والأبعاد**" ، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

10- حسن (علي)،" **سياسة تأمين المتاحف**"، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

11- الخضوري (علي محمد)، "**أهمية تدريب باحثي الآثار وأخصائي المتاحف**"، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

12- الدراجي (عتيقة)، "**مواثيق قانونية دولية ومسح التراث الثقافي**"، المسح الأثري في الوطن العربي، وقائع المؤتمر الثاني عشر للآثار في الوطن العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1993.

13- دهماني (سعيد)، "**السياسة الوطنية للتراث**"، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

14- الرشيدات (محمد عمر)، "**المتاحف دورها طرق تطويرها والمعوقات التي تعترضها**"، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

15- زهدي (بشير)، "**لمتحف وإسهامه في المحافظة على التراث الثقافي وتطور البلاد وخلق المستقبل الأفضل**"، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

16- سيبرت (آن)، "**اتجاهات جديدة في الصيانة الوقائية ما الذي يمكن القيام به حول المناخ والطوارئ والآفات**"، صيانة وحفظ المخطوطات الإسلامية، أعمال المؤتمر الثالث لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 18-19 نوفمبر 1995، منشورات الفرقان، لندن، 1998.

17- عبد الرحمن (محمد فال محمد)، "**وظائف وأهداف المتحف في خدمة الإنسانية**"، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

18- محمود التل (نسرين)، **"متحف لغير القادرين"**، متاحف حضارة وتنمية، دائرة الآثار العامة في المملكة الأردنية الهاشمية، وقائع مؤتمر بمبادرة من المجلس الدولي للمتاحف ICOM، عمان، الأردن، 26-30نيسان1994.

الأيام الدراسية:

1- إيمان (حميدي)، **"التعريف بالمتحف والتحفة"**، مكانة المتحف في المنظومة التربوية والسياحة ، الأيام الدراسية 19-20-21 ديسمبر 2011، وزارة الثقافة المتحف الجهوي بالمنيعة، الجزائر، 2012

2- بوكرا (نعيمة)، **"المتحف تعريفه نشأته وتطوره"**، مكانة المتحف في المنظومة التربوية والسياحة الأيام الدراسية 19-20-21 ديسمبر 2011، وزارة الثقافة المتحف الجهوي بالمنيعة، الجزائر، 2012.

3- يوسف (إدريس)، **"التعريف بالمتحف التحفة وأشهر المتاحف حالة المتحف الوطني الباردو"** ، مكانة المتحف في المنظومة التربوية والسياحة، الأيام الدراسية 19-20-21 ديسمبر 2011، وزارة الثقافة المتحف الجهوي المنيعة، الجزائر، 2012

- الرسائل الجامعية:

1- رداد نور الدين، **التشريع عن طريق الأوامر وأثره على السلطة التشريعية في ظل الدستور 1969**، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة.

2- روشو خالد، **الضرورة العسكرية في نطاق القانون الدولي الإنساني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في القانون العام**، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية الحقوق والعلوم السياسية، 2013/2012.

3- سعاد حلمي عبد الفتاح غزال، **حماية الممتلكات الثقافية في القدس في ظل القانون الدولي**، قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة ماجستير في القانون العام بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2013.

- الموسوعات والمعاجم:

1- باشا (حسن)، **موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، ط1، المجلد 2، أوراق الشرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999.

2- حسين (جمعة)، **موسوعة التنفيذ المعماري والإنشائي الحديث المتوافق مع البيئة**، مكتب الدراسات والاستثمارات الهندسية، 2005.

3- خلوصي (احمد أيمن)، خلوصي (محمد ماجد)، **الموسوعة المعمارية المتاحف**، ج1، مصر، 2003.

4- خلوصي (محمد ماجد عباس)، **الموسوعة المعمارية المباني الإدارية**، ط1، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998.

5- // ، **موسوعة التفاصيل المعمارية الأبواب والشبابيك الخشبية، المعدنية، الألمنيوم**، ج1، دار قابس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان، 2002،

6- دانيال (كلين)، **موسوعة علم الآثار**، ت ليون يوسف، ج1، دائرة الإعلام، بغداد، العراق، 1990،

7- رزق (عاصم محمد)، **معجم مصطلحات ت العمارة والفنون الإسلامية**، ط1، مكتبة مدبولي، مصر، 2000.

النصوص القانونية:

- قانون 98-04 المؤرخ في 15 جوان 1998 المؤرخ في 20 صفر عام 1419 الموافق ل15 يونيو سنة 1998يتعلق بحماية التراث الثقافي.

المراسيم:

- مرسوم رقم 69-82 مؤرخ في 28 ربيع الأول عام 1389 الموافق لـــ 13 يونيو سنة 1969 تصدير الأشياء ذات الفائدة الوطنية من الناحية التاريخية والفنية الأثرية.

- مرسوم رقم 81-382 مؤرخ في 29 صفر عام 1402 الموافق لـــ 26 ديسمبر 1981 يحدد صلاحيات البلدية والولاية واختصاصاتهما في قطاع الثقافة.

- المرسوم رقم 85-277 المؤرخ في 29 صفر 1406 الموافق لـــ 12 نوفمبر 1985 يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف الوطنية.

- المرسوم رقم 85-279 المؤرخ في 29 صفر 1406 الموافق ل 12 نوفمبر 1985 المتضمن أحداث متحف وطني للآثار القديمة.

- المرسوم التنفيذي رقم 03-311 مؤرخ في 17 رجب 1424 الموافق لـــ 14 سبتمبر 2003 الذي يحدد كيفيات إعداد الجرد العام للممتلكات الثقافية المحمية.

- المرسوم التنفيذي رقم 06-155 المؤرخ 13 ربيع الثاني 1427 الموافق ل 11 مايو 2006 شروط وكيفيات ممارسة التجارة في الممتلكات الثقافية المنقولة غير المحمية المحددة الهوية أو غير المحددة.

- المرسوم التنفيذي رقم 09- 299 المؤرخ في 30 يونيو 2009 .

- المرسوم التنفيذي رقم07-160 المؤرخ في 10 جمادى الأول 1428هـــ الموافق ل 27 مايو سنة 2007 "يحدد شروط إنشاء المتاحف ومهامها وتنظيمها وسيرها".

- المرسوم التنفيذي رقم 07-222 المؤرخ 29 جمادى الثانية عام 1428 الموافق لـــ 14 يونيو 2007 كيفيات ممارسة رجال الفن حق تفقد الممتلكات الثقافية المنقولة المصنفة والتحري بشأنها.

- المرسوم الرئاسي رقم 08-277 المؤرخ في 12 رجب1429 الموافق لـــ 15 يوليو 2008 يحدد مبلغ المكافأة التي يمكن دفعها لمكتشف ممتلك ثقافي.

- المرسوم التنفيذي رقم 11-352 المؤرخ في 7 ذي القعدة 1432هـ الموافق لـ 5 أكتوبر سنة 2011 يحدد القانون الأساسي النموذجي للمتاحف ومراكز التفسير ذات الطابع المتحفي.

القرارات:

– القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 15 محرم عام 1400 الموافق لـ 05 ديسمبر سنة 1979 إنشاء لجنة وزارية مشتركة لشراء التحف الفنية

- القرار المؤرخ في 03 رجب عام 1400 الموافق لـ 17 ماي 1980 متعلق برخص البحث عن الآثار.

- القرار الوزاري مشترك مؤرخ في 21 ذي الحجة 1422 الموافق لـ 05 مارس 2002 يتضمن إنشاء اللجنة المكلفة باقتناء الممتلكات الثقافية.

- القرار الوزاري الصادر في 06 مارس 2012 محدد رسم دخول المتاحف ومراكز التفسير.

الأوامر

- الأمر 67-281 المؤرخ في 19 رمضان 1378 الموافق لـ 20 ديسمبر 1967 المتعلق بالحفريات وحماية الآثار والأماكن التاريخية والطبيعية.

المراجع الأجنبية:

1. Adalberto BIASIOTTI, **secureity at museums, cultural heritage protection,** handbook n° 1, UNESCO France, 2006.
2. André Desvallés , **termes muséologiques de base**, public et musées n 7, 1995.
3. André GOB, Noémie DROUGUET, **la muséologie histoire, développements, enjeux**, ARMAND COLIN, EDITEUR , Paris France, 2006.
4. Anne Ambouroué AVARO, Gael de Guichen, **la documentation des collections de musées: pourquoi ?comment ?guide pratique**, UNESCO, ICCROM et EPA , 2006.
5. Antonio MIRABILE, **préservation et manipulation des manuscrits, cultural héritage protection,** Handbook N°2, UNESCO, Paris France, 2006.
6. Aurélie PEYRIN, **être médiateur au musée de sociologie d'un métier en trompe l'œil**, Paris France, 2010.
7. Bainca FOSSA, **conservation – restauration des collections de musées**, Roma Italia, 2001.

8. Christine BERNIER, **l′art au musée de l′œuvre à l′institution**, L′Harmattan Paris France, 2002.
9. Dominique POULOT, **musée et muséologie, la découverte,** Paris France.
10. François MAIRESSE, **missions et évaluation des musées**, L′harmattan Paris France, 2004.
11. Geoffrey LEWIS, **le rôle des musées et le code professionnel de déontologie, comment gérer un musée : manuel pratique**, publication UNESCO, Paris France ,2006.
12. Georges Henri RIVIERE, **la muséologie**, Bordas Paris France, 1989.
13. Jean DAVALLON, **l'exposition a l'œuvre stratégies de communication et médiation symbolique**, l'harmattan ,1999.
14. Jean-michel TOBELEM, **le nouvel âge des musées**, Armand COLIN éditeur, Paris France ,2010.
15. Joêlle LE MAREC, **repenser la relation du musée a son public, la révolution de la muséologie des sciences**, presses universitaires de Lyon, éditions multi mondes, France.
16. John Hennigar- SHUH, Colette BANAIGAS, **Le Role Educatif Du Musée**, n°144 Unesco, 1984, p179.
17. Matthew STIFF, **la documentation des collections d'oeuvres d'art, cultural heritage protection**, handbook N°3,UNESCO ,Paris, France,2007.
18. Michele GELLEREAU, **les mises en scène de la visite guidée communication et médiation**, L′Harmattan, 2005.
19. pierre DESROSIERS, **l'archéomuséologie la recherche archéologique entre au musée**, presses de l'université Laval Canada ,2011.
20. Pierre DESROSIERS, **L'archéomuséologie, un modèle conceptuel interdisciplinaire** ,2005.
21. Stéphanie CHATELAIN, **le contrôle de gestion dans les musées, ministère de l′éducation nationale de la recherche et de la technologie**, **economica**, Paris France,1998.
22. William A. BOSTICK, **Guide Pour La Securité Des Biens Culturels**, Paris, France, 1978, p14.
23. **Concept clés de muséologie,** conseil international des musées ICOM, Armand COLIN editeur, Paris France , 2010.

24. **la conservation préventive dans les musées manuel d'accompagnement**, université du Québec à Montréal, Centre de conservation du Québec, Canada, 1995.
25. **VADE-MECUM de la conservation préventive**, centre de recherche et de restauration des musées de France, département conservation prévention, 2006, France.

ملحق الفهارس

– فهرس الجداول

- الجدول رقم (1): التنظيم الداخلي لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف.....ص101
- الجدول رقم (2): اختلاف مواصفات الواجهات المستخدمة في قاعة الزجاجيات والفخاريات على مستوى القسم القديم متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ص148
- الجدول رقم (3):حجم الإضاءة متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية..... ص221
- الجدول رقم (4):حجم الإضاءة متحف سطيف.....ص212
- الجدول رقم (5): المتاحف الثلاثة من حيث الموقع.....ص314
- الجدول رقم (6):المتاحف الثلاثة من حيث التنظيم المالي.....ص314
- الجدول رقم (7):المتاحف الثلاثة من حيث التنظيم الإداري.....ص315
- الجدول رقم (8):المتاحف الثلاثة من حيث التنظيم البشري.....ص315
- الجدول رقم (9):المتاحف الثلاثة من حيث العرض المتحفي.....ص316
- الجدول رقم (10):المتاحف الثلاثة من حيث المبنى وعلاقته بالمعروضات ص317
- الجدول رقم (11):المتاحف الثلاثة من حيث الواجهات.....ص318
- الجدول رقم (12):المتاحف الثلاثة من حيث الإضاءة ص318
- الجدول رقم (13):المتاحف الثلاثة من حيث البطاقات الشارحة ووسائل الإيضاح.....ص319
- الجدول رقم (14):المتاحف الثلاثة من حيث المبنى وعلاقته بالجمهور ص319
- الجدول رقم (15):المتاحف الثلاثة من حيث المبنى وعلاقته بالخدمات. ص320
- الجدول رقم (16):المتاحف الثلاثة من حيث السلامة الأمنية ص320

– فهرس المنحنيات:

- المنحنى رقم (1): مساهمة الاستعمار الفرنسي في تأسيس المتاحف في الجزائر ص95
- المنحنى رقم (2): تأسيس المتاحف الوطنية في الجزائر.....ص95

– فهرس المخططات:

- المخطط رقم (1): القسم القديم متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص355
- المخطط رقم (2): الجناح الإسلامي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ص356
- المخطط رقم (3): متحف سطيف توزيع القاعات.....ص357
- المخطط رقم (4): متحف سطيف قاعة العرض المؤقت ص358
- المخطط رقم (5): متحف سطيف العرض بالطابق الأول ص359
- المخطط رقم (6): مسار الحركة القسم القديم متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية .ص360
- المخطط رقم (7): متحف العملة الطابق الأرضي.....ص361
- المخطط رقم (8): متحف العملة الطابق الأول ص362
- المخطط رقم (9): قاعة المسكوكات متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.. .....ص363
- المخطط رقم (10): قاعة المسكوكات متحف سطيف ص364

– فهرس الأشكال:

- الشكل رقم (1): المرسوم التنفيذي رقم 85-277.....ص43
- الشكل رقم (2): المرسوم التنفيذي رقم 07-160.....ص44
- الشكل رقم (3): المرسوم التنفيذي رقم 11-352.....ص45
- الشكل رقم (4): مخطط الإدارة الاستراتيجية للمتاحف.....ص84
- الشكل رقم (5): مخطط التحليل الاستراتيجي لدور المتاحف ص85
- الشكل رقم (6):مخطط تحليل المحيط الاجتماعي للمتاحف ص90
- الشكل رقم (7): مخطط الهيكلة الإدارية للمتاحف الوطنية الجزائرية.....ص98
- الشكل رقم (8): مخطط المستويات الإدارية للمتحف الجزائري.....ص101
- الشكل رقم (9): التنظيم الإداري للبنك المركزي التونسي.....ص297
- الشكل رقم (10): تطلب التحف الكبيرة مساحة كبيرة كذلك أمامها من أجل مشاهدتها بشكل كامل ومريح.....ص366
- الشكل رقم (11): موقع تمثالي ديمتار ونبتون في قاعة الرخاميات.....ص366
- الشكل رقم (12): إرهاق الزائر.....ص367
- الشكل رقم (13): اختلاف مستوى النظر بين الكبار وصغار السن.....ص367
- الشكل رقم (14): شكل الخزانات المستخدمة في تخزين النسيج متحف الآثار القديمة

والفنون الإسلامية.....ص368
- الشكل رقم (15):شكل الخزانات المستخدمة في تخزين النقود متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص368
- الشكل رقم (16): طريقة تخزين الزرابي متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.....ص369

– فهرس الصور:

- الصورة رقم (1): الوجه الامامي لبطاقة الجرد مع الصورة ص371
- الصورة رقم (2): الوجه الامامي لبطاقة الجرد بدون صورة.....ص371
- الصورة رقم (3): ظهر البطاقة ص371
- الصورة رقم (4): الوجه الامامي لبطاقة الجرد مع الصورة. ص372
- الصورة رقم (5): الوجه الامامي لبطاقة الجرد بدون صورة.....ص372
- الصورة رقم (6): ظهر البطاقة ص372
- الصورة رقم (7): الغلاف الخارجي للدفتر ص373
- الصورة رقم (8): الصفحة الأولى للدفتر. ص373
- الصورة رقم (9): الصفحة الثانية.....ص373
- الصورة رقم (10): الصفحة الثالثة.....ص373
- الصورة رقم (11): المعلومات الخاصة بعملية الجرد.....ص373
- الصورة رقم (12): المعلومات الخاصة بعملية الجرد.....ص373
- الصورة رقم (13): القلم الخاص بملأ سجلات الجرد.....ص374
- الصورة رقم (14): الغلاف الخارجي للسجل.....ص374
- الصورة رقم (15): الصفحة الأولى للسجل.....ص374
- الصورة رقم (16): الصفحة الثانية للسجل.. .....ص374
- الصورة رقم (17): الغلاف الخارجي للسجل.....ص375
- الصورة رقم (18): الصفحة الأولى للسجل.....ص375
- الصورة رقم (19): الصفحة الثانية للسجل. ص375
- الصورة رقم (20): الغلاف الخارجي للسجل.....ص376
- الصورة رقم (21): الصفحة الاولى ص376
- الصورة رقم (22): الصفحة الثانية.....ص376
- الصورة رقم (23): القسم القديم.....ص377

- الصورة رقم (24): جناح الفنون الاسلامية. ص377
- الصورة رقم (25): مدخل القسم القديم ص377
- الصورة رقم (26): مدخل الصحن. ص377
- الصورة رقم (27): قاعة العبادات الوثنية.....ص377
- الصورة رقم (28): أخطاء توزيع اللوحات الفسيفسائية.....ص377
- الصورة رقم (29): قاعة الرخاميات ص378
- الصورة رقم (30): تمثال ديمتار والمسافة الفاصلة بينه وبين اللوحة الفسيفسائية. ص378
- الصورة رقم (31): فسفيساء أطفال جوبيتر.....ص379
- الصورة رقم (32): عدم مراعاة حجم اللوحات في التوزيع. ص379
- الصورة رقم (33): عدم مراعاة حجم لوحة مشهدالشتاء واللوحة الزخرفية في توزيعهما.....ص379
- الصورة رقم (34): عدم مراعاة حجم اللوحتين في التوزيع رغم تشابههما في القياسات.....ص379
- الصورة رقم (35): اختفاء أجزاء من اللوحة في حالة فتح النافذتين.....ص379
- الصورة رقم (36): قاعة الزجاجيات والفخاريات والواجهات رقم 01، 02، 03.ص380
- الصورة رقم (37): واجهة رقم 04 . .....ص 380
- الصورة رقم (38): واجهة رقم 05 . .....ص380
- الصورة رقم (39): قاعة الفن المسيحي. ص381
- الصورة رقم (40): لوحات الكتابات الجنائزية.....ص381
- الصورة رقم (41): موقع الواجهتين بالقاعة.....ص381
- الصورة رقم (42): نزع المعروضات من أجل في استخدامها العروض المؤقتة وتشويه العرض. ص382
- الصورة رقم (43): قاعة البرونز ص382
- الصورة رقم (44): استخدام الحوامل لا يراعي حجم التحف ص382
- الصورة رقم (45): واجهة رقم04. .....ص382
- الصورة رقم (46): بطاقة العروض المؤقتة. ص382
- الصورة رقم (47): صحن القسم القديم ص383
- الصورة رقم (48): الاروقة الموجودة في الصحن..... ص383
- الصورة رقم (49): معروضات الصحن. ص383

- الصورة رقم (50): القاعة رقم 01 .....ص384
- الصورة رقم (51): الفسيفساء الخزفية ص384
- الصورة رقم (52): معروضات قلعة بني حماد. ص384
- الصورة رقم (53): القاعة 02 الجزأ الأول..... ص 385
- الصورة رقم (54): القاعة02 الجزأ الثاني ص385
- الصورة رقم (55): باب جامع كتشاوة.....ص385
- الصورة رقم (56): السلم ص385
- الصورة رقم (57): صندوق القبائل الكبرى.....ص385
- الصورة رقم (58): صندوق العروس.....ص385
- الصورة رقم (59): المطرزات.....ص386
- الصورة رقم (60): دلايات وأساور ص386
- الصورة رقم (61): خنجر بغمده ص386
- الصورة رقم (62): أدوات حلاقة.....ص386
- الصورة رقم (63): معروضات ايرانية ص387
- الصورة رقم (64): معروضات تونسية.....ص387
- الصورة رقم (65): كرسي اسبانيا.....ص387
- الصورة رقم (66): القاعة رقم 03.....ص388
- الصورة رقم (67): المسدسات ص388
- الصورة رقم (68): السيوف.....ص388
- الصورة رقم (69): سرج فرس ص388
- الصورة رقم (70): قاعة المسكوكات.....ص389
- الصورة رقم (71): مجموعة الصنوج ص389
- الصورة رقم (72): كتابة تذكارية قصر الجنين.....ص389
- الصورة رقم (73): حديقة المتحف ص389
- الصورة رقم (74): قاعة ماقبل التاريخ حاليا ص390
- الصورة رقم (75): قاعة ماقبل التاريخ سابقا.....ص390
- الصورة رقم (76): الواجهة رقم 01.....ص390
- الصورة رقم (77): الواجهة رقم 03.....ص390
- الصورة رقم (78): الواجهةالمستندة على الجدار ص390

- الصورة رقم (79): الواجهات الحائطية المغمورة بالجدار.....ص390
- الصورة رقم (80): القاعة القديمة حاليا. ص391
- الصورة رقم (81): القاعة القديمة سابقا.....ص391
- الصورة رقم (82): الواجهة الخاصة بعرض التحف البرونزية ص391
- الصورة رقم (83): المجسمات الثلاثة.....ص391
- الصورة رقم (84): الواجهة المغمورة بالجدار ص391
- الصورة رقم (85): الجزء الثاني من القاعة القديمة. ص391
- الصورة رقم (86): الواجهة التي تعرض الهيكل العظمي ص392
- الصورة رقم (87): مراعاة توحيد المسافة بين الواجهات ص392
- الصورة رقم (88): عرض الادوات الحديدية.....ص392
- الصورة رقم (89): الواجهة التي تعرض الادوات العظمية ص392
- الصورة رقم (90): عرض الأدوات العظمية.....ص392
- الصورة رقم (91): عدم مراعاة حجم التحفة والواجهة التي تعرضها ص393
- الصورة رقم (92): عرض التحف مباشرة على الارض.....ص393
- الصورة رقم (93): القاعة لإسلامية حاليا ص393
- الصورة رقم (94): القاعة الإسلامية سابقا.....ص393
- الصورة رقم (95): المجسمات ص393
- الصورة رقم (96): عرض الأطر الرخامية.....ص393
- الصورة رقم (97): الواجهة رقم 01 ..... ص394
- الصورة رقم (98): الواجهة رقم 02.....ص394
- الصورة رقم (99): الواجهةرقم 03 .....ص394
- الصورة رقم (100): الواجهة رقم 04.....ص394
- الصورة رقم (101): قاعة المسكوكات حاليا .....ص 395
- الصورة رقم (102): قاعة المسكوكات سابقا. ص395
- الصورة رقم (103): القطع الموحدية. ص395
- الصورة رقم (104): الحلي.....ص395
- الصورة رقم (105): شكل قاعة الفسيفساء حاليا ص396
- الصورة رقم (106): شكل قاعة الفسيفساء سابقا.....ص396
- الصورة رقم (107): الرواق الثالث قاعة الفسيفساء.....ص396

- الصورة رقم (108): لوحة فينوس.....ص396
- الصورة رقم (109): لوحة باخوس.....ص396
- الصورة رقم (110): قاعة الفسيفساء ص397
- الصورة رقم (111): تمثال جوبيتار ص397
- الصورة رقم (112): أشكال واجهات العرض بالطابق الأول.....ص397
- الصورة رقم (113): العرض بالطابق الأول.....ص397
- الصورة رقم (114): المعروضات الخشبية. ص397
- الصورة رقم (115): المعروضات المصنوعة من الحلفاء. ص397
- الصورة رقم (116): اللوحات الفسيفسائية. ص398
- الصورة رقم (117): نصب حجرية. ص398
- الصورة رقم (118): توابيت جنائزية.....ص398
- الصورة رقم (119): اللون الداكن لأرضية القسم القديم وتلفها ص399
- الصورة رقم (120): أرضية القسم الاسلامي.....ص399
- الصورة رقم (121): أرضية قاعة المسكوكات.....ص399
- الصورة رقم (122): عتبة القاعة الإسلامية. ص399
- الصورة رقم (123): عتبة القاعة الثالثة متحف الجزائر. ص399
- الصورة رقم (124): تضرر السقف واعادة طلائه. ص400
- الصورة رقم (125): مظاهر تلف السقف.....ص400
- الصورة رقم (126): مظاهر تلف الفسيفساء جراء اعادة طلاء ص400
- الصورة رقم (127): مظاهر تلف الفسيفساء.....ص400
- الصورة رقم (128): مدخل قاعة العبادات الوثنية ص401
- الصورة رقم (129): مدخل قاعة الرخاميات. ص401
- الصورة رقم (130): مدخل قاعة االزجاجيات والرخاميات.....ص401
- الصورة رقم (131): مدخل قاعة المرامد. ص401
- الصورة رقم(132): مدخل قاعة الفن المسيحي. ص401
- الصورة رقم (133): مدخل قاعة البرونز. ص401
- الصورة رقم (134): شكل البطاقات التوجيهية ص402
- الصورة رقم (135): شكل البطاقات التوجيهية.....ص402
- الصورة رقم (136): الواجهة المركزية ص402

- الصورة رقم (137): الواجهة المنبسطة.....ص402
- الصورة رقم (138): استغلال الاجزاء السفلية ص403
- الصورة رقم (139): استغلال الاجزاء والانارة في الواجهات ص403
- الصورة رقم (140): انخفاض مستوى العرض ص403
- الصورة رقم (141): اختفاء البطاقة الشارحة بالواجهات الحائطية. ص403
- الصورة رقم (142): الواجهات المركزية بسطيف ص404
- الصورة رقم (143): الواجهات المنبسطة ص404
- الصورة رقم (144): الواجهات المنبسطة الهرمية ص404
- الصورة رقم (145): العوارض الخشبية في واجهات العرض.....ص404
- الصورة رقم (146): الزجاج المعتم قاعة الزجاجيات ص405
- الصورة رقم (147): الزجاج المعتم القاعة الثالثة.....ص405
- الصورة رقم (148): عدم إتخاذ القياسات الدقيقة في زجاج الواجهات. ص405
- الصورة رقم (149): تجاوز أو نقص في قياس الزجاج ص405
- الصورة رقم (150): الفراغات الموجودة على مستوى زجاج الواجهات.....ص405
- الصورة رقم (151): الحوامل الخشبية بالقاعة البرونز ص406
- الصورة رقم (152): أحد نماذج الحوامل الخشبية.....ص406
- الصورة رقم (153): حاملين خشبيين لتابوت وفسيفساء قاعة العبادات الوثنية.....ص406
- الصورة رقم (154): الحامل الخشبي للتابوت ص406
- الصورة رقم (155): الحامل المبني للتابوت.....ص406
- الصورة رقم (156): الحوامل المبنية قاعة الرخاميات. ص407
- الصورة رقم (157): حامل خشبي لحنية ص407
- الصورة رقم (158): عرض الحلي.....ص407
- الصورة رقم (159): شكل الحامل. ص407
- الصورة رقم (160): استخدام حوامل معدنية لعرض الجرار ص407
- الصورة رقم (161): الحوامل المستخدمة في الواجهات الحائطية.....ص407
- الصورة رقم (162): بطاقة الشرح قاعة البرونز. ص408
- الصورة رقم (163): طريقة توضيح المعروضات ص408
- الصورة رقم (164): شكل البطاقة الشارحة قاعة الفن المسيحي. ص408
- الصورة رقم (165): حجب بعض البطاقات بسبب التحف. ص408

- الصورة رقم (166): اختلاف مواضع البطاقات في القاعة المسيحية ص408
- الصورة رقم (167): حامل البطاقة. ص409
- الصورة رقم (168): شكل البطاقة ص409
- الصورة رقم (169): وضعية البطاقة. ص409
- الصورة رقم (170): وضعية البطاقة ص409
- الصورة رقم (171): بطاقة الشرح متحف سطيف ص409
- الصورة رقم (172): النصوص التوضيحية الخاصة بالمقتنيات ص409
- الصورة رقم (173): النصوص التوضيحية الخاصة بالمناطق.....ص409
- الصورة رقم (174): شكل البطاقة ص410
- الصورة رقم (175): وضعية البطاقة. ص410
- الصورة رقم (176): جهاز الحاسوب مزود بخدمة الانترنت ص410
- الصورة رقم (177): شاشة العرض بقاعة المسكوكات ص410
- الصورة رقم (178): شكل مجسم البيت الإسلامي. ص410
- الصورة رقم (179): مجسم قلعة بني حماد.....ص410
- الصورة رقم (180): تأثر الانسجة بالاضاءة الطبيعية.. .....ص411
- الصورة رقم (181): تأثر الطوابع الخشبية بالاضاءة الطبيعية ص411
- الصورة رقم (182): قرب الواجهات المنبسطة من النوافذ. ص411
- الصورة رقم (183): استخدام المصابيح الجدارية.....ص412
- الصورة رقم (184): إضاءة قاعة الفسيفساء بمتحف سطيف.....ص412
- الصورة رقم (185): الطريق المجاور لمتحف الآثار القديمة ص413
- الصورة رقم (186): مخزن الآثار القديمة القاعة الاولى ص413
- الصورة رقم (187): مخزن الآثار القديمة القاعة الثالثة ص413
- الصورة رقم (188): جهاز تجفيف الرطوبة بالمخزن ص413
- الصورة رقم (189): تشوه الرفوف نتيجة الثقل الزائد. ص414
- الصورة رقم (190): الشكل الأول للرفوف ص414
- الصورة رقم (191): الشكل الثاني للرفوف. ص414
- الصورة رقم (192): ترتيت التحف حسب طبيعة المادة والوظيفة.....ص414
- الصورة رقم (193): تخزين المصابيح. ص414
- الصورة رقم (194): عدم تناسب الرفوف وحجم المقتنيات ص415

- الصورة رقم (195): الاستغلال المكثف للرفوف. ص415
- الصورة رقم (196): رقم الجرد. ص415
- الصورة رقم (197): عدم مراعاة سلامة التحف في عملية التخزين. ص415
- الصورة رقم (198): عدم اتباع المعايير الامنية في الترتيب.....ص415
- الصورة رقم (199): الخزانة الخاصة بتخزين النقود ص415
- الصورة رقم (200): وضع النقود في ملف البلاستيكي. ص416
- الصورة رقم (201): وضع النقود في أكياس.....ص416
- الصورة رقم (202): تخزين القطع النقدية.....ص416
- الصورة رقم (203): الصناديق البلاستيكية ص416
- الصورة رقم (204): الصناديق الخشبية ص416
- الصورة رقم (205): الوضع المباشر على الارض. ص416
- الصورة رقم (206): مخزن أنيسة محمدي ص417
- الصورة رقم (207): مدخل المخزن. ص417
- الصورة رقم (208): الصناديق الخشبية في المخزن ص417
- الصورة رقم (209): الصناديق البلاستيكية في المخزن.....ص417
- الصورة رقم (210): وضع المقتنيات في أكياس.....ص418
- الصورة رقم (211): أكياس التخزين رفقة أرقام الجرد.....ص418
- الصورة رقم (212): الوضع المباشر في الصناديق. ص418
- الصورة رقم (213): :بطاقات الصناديق.....ص418
- الصورة رقم (214): تخزين العظام. ص418
- الصورة رقم (215): تخزين العظام في أكياس مع رقم الجرد.....ص418
- الصورة رقم (216): عدم مراعاة حجم القطع وحجم الحاوية التي تحملها.....ص419
- الصورة رقم (217): الأغراض غير المستخدمة في المخزن ص419
- الصورة رقم (218): الاضاءة الاصطناعية في مخزن أنيسة محمدي ص419
- الصورة رقم (219): المراقبة الداخلية الموجهة على مدخل المخزن.....ص419
- الصورة رقم (220): المراقبة الداخلية الموجهة على الواجهات.....ص419
- الصورة رقم (221): مختبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية القاعة الأولى .. ص420
- الصورة رقم (222): مختبر متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية القاعة الثانية...ص420
- الصورة رقم (223): مختبر متحف سطيف القاعة الأولى ص420

- الصورة رقم (224): مختبر متحف سطيف القاعة الثانية.....ص420
- الصورة رقم (225): تلف سقف القاعة الأولى الجناح الاسلامي.....ص421
- الصورة رقم (226): تلف سقف القاعة الثانية الجناح الاسلامي. ص421
- الصورة رقم (227): تلف سقف قاعة الرخاميات ص421
- الصورة رقم (228): تلف سقف قاعة الزجاجيات. ص421
- الصورة رقم (229): تلف سقف صحن القسم القديم. ص421
- الصورة رقم (230): تلف الصحن سقف القسم القديم.....ص421
- الصورة رقم (231): الوضع المباشر للمحراب على الارض.....ص422
- الصورة رقم (232): الوضع المباشر للصندوق.....ص422
- الصورة رقم (233): تلف محراب القاعة الأولى الجناح الاسلامي ص422
- الصورة رقم (234): تلف صندوق القبائل الكبرى ص422
- الصورة رقم (235): تلف صندوق ذو أدراج القاعة االثانية الجناح الاسلامي ووضعه بشكل مباشر على الارض. ص422
- الصورة رقم (236): مظاهر التمزق شريط تطوان.....ص423
- الصورة رقم (237): تمزق البنيقة.....ص423
- الصورة رقم (238): اضمحلال الألوان ص423
- الصورة رقم (239): وجود بقع.....ص423
- الصورة رقم (240): التمزق واضمحلال الالوان ص423
- الصورة رقم (241): استخدام عازل خلف بعض الزربيات ص424
- الصورة رقم (242): مظاهر تلف الجدار. ص424
- الصورة رقم (243): الطريقة رقم 01 لتعليق الزرابي ص424
- الصورة رقم (244): لف الزربية في الجزء السفلي ص424
- الصورة رقم (245): الطريقة 02 .....ص424
- الصورة رقم (246): طرق تعليق الزرابي.....ص424
- الصورة رقم (247): زربية القاعة الثالثة.....ص424
- الصورة رقم (248): بهتان الألوان حقيبة الجبيرة.....ص425
- الصورة رقم (249): تلف واضمحلال الألوان ص425
- الصورة رقم (250): تلف الحقيبة ص425
- الصورة رقم (251): ظهور البقع سوداء وبيضاء. ص425

- الصورة رقم (252): نصب كرفلا ص426
- الصورة رقم (253): مظاهرالتلف ص426
- الصورة رقم (254): ظهور بقع بنية تابوت القاعة المسيحية.....ص426
- الصورة رقم (255): تلف الآثار الحجرية على مستوى حديقة متحف سطيف ...ص426
- الصورة رقم (256): تشويه الانصاب بطلاء قضبان النوافذ. ص426
- الصورة رقم (257): تلف البرونز.. ..... ص427
- الصورة رقم (258): تلف الحديد ص427
- الصورة رقم (259): مظاهر تلف تمثال برونزي ص427
- الصورة رقم (260): مظاهر تلف جريس. ص427
- الصورة رقم (261): قرب المنسوجات من النوافذ.....ص428
- الصورة رقم (262): واجهة الحلي.....ص428
- الصورة رقم (263): قرب الأجزاء العلوية للزربيات من الإضاءة الاصطناعية. ص428
- الصورة رقم (264): واجهة الفخار ص428
- الصورة رقم (265): واجهة الزجاج وعدم مراعاة نوع الواجهة ونوع المعروضات التي بداخلها من حيث شدة الإضاءة.....ص428
- الصورة رقم (266): مظاهر تلف الزجاج في الرف السفلي ص429
- الصورة رقم (267): مظاهر تلف الزجاج في الرف العلوي.....ص429
- الصورة رقم (268): عدم ملائمة إضاءة الواجهة لطبيعة المعروضات الحساسة..... ص429
- الصورة رقم (269): تلف المعروضات. ص429
- الصورة رقم (270): تراكم الاتربة بقسم الاضاءة باحدى واجهات قاعة العبادات الوثنية ص430
- الصورة رقم (271): سد إحدى نوافذ قاعة العبادات الوثنية بأغصان النباتات ص430
- الصورة رقم (272): تواجد الطيور بقاعة الرخاميات. ص431
- الصورة رقم (273): الفتحة التي تدخل عبرها الطيور.....ص431
- الصورة رقم (274): موقع الطيور بالقاعة. ص431
- الصورة رقم (275): تواجد الذباب بقاعة ما قبل التاريخ متحف سطيف. ص431
- الصورة رقم (276): مخرج النجدة متحف سطيف ص432
- الصورة رقم (277): مخرج النجدة متحف الاثار القديمة ص432
- الصورة رقم (278): استخدام الخشب الجزء الفاصل بين القاعتين ص432

- الصورة رقم (279): الخشب في السلالم.....ص432
- الصورة رقم (280): استخدام الخشب في الواجهات ص432
- الصورة رقم (281): المراقبة الخارجية جناح الفنون الإسلامية.....ص433
- الصورة رقم (282): المراقبة الخارجية القسم القديم. ص433
- الصورة رقم (283): المراقبة الداخلية متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص433
- الصورة رقم (284): المراقبة الخارجية متحف سطيف.....ص434
- الصورة رقم (285): المراقبة الداخلية متحف سطيف الحديقة.....ص434
- الصورة رقم (286): المراقبة الداخلية متحف سطيف القاعات. ص434
- الصورة رقم (287): متحف العملة بتونس ص435
- الصورة رقم (288): الطابق الأرضي. .....ص 435
- الصورة رقم (289): الطابق الأول. .....ص 435
- الصورة رقم (290): الواجهة رقم 11 .....ص436
- الصورة رقم (291): الورقة النقدية صنف 50 ريال الصادرة في عهد أحمد باي... ص436
- الصورة رقم (292): الواجهة رقم 12.....ص436
- الصورة رقم (293): الواجهة رقم 13 .....ص437
- الصورة رقم (294): الواجهة رقم 13.....ص437
- الصورة رقم (295): آلة عد الأوراق النقدية وآلة فرز الأوراق. ص437
- الصورة رقم (296): الواجهتين 22 ،23 .....ص 438
- الصورة رقم (297): الواجهات الموجودة داخل الهيكل. ص438
- الصورة رقم (298): الهيكل والواجهات من 29 إلى 32. .....ص438
- الصورة رقم (299): الهيكل من الداخل. ص438
- الصورة رقم (300): الطابق الأول ص439
- الصورة رقم (301): المصعد. ص439
- الصورة رقم (302): الواجهة رقم 01.....ص 439
- الصورة رقم (303): الواجهة رقم 03.....ص439
- الصورة رقم (304): الواجهة معدات صناعة النقود. ص440
- الصورة رقم (305): طرق إتلاف النقود ص440
- الصورة رقم (306): الإضاءة من خلال الواجهات. ص441
- الصورة رقم (307): شكل الإضاءة. ص441

- الصورة رقم (308): توحيد ارتفاع الواجهات بين الحائطية والمركزية. ص441
- الصورة رقم (309): بطاقات الأوراق النقدية ص442
- الصورة رقم (310): النصوص المستخدمة في توضيح المعروضات ص442
- الصورة رقم (311): الخرائط المستخدمة في التوضيح ص443
- الصورة رقم (312): الحوامل الخاصة بالقطع النقدية ص443
- الصورة رقم (313): الحوامل الخاصة بالأوراق ص443
- الصورة رقم (314): الاضاءة عن طريق السقف.....ص444
- الصورة رقم (315): الاضاءة بواسطة الجدران. ص444
- الصورة رقم (316): الإضاءة بواسطة الأرضيات ص444
- الصورة رقم (317): مدخل المتحف. ص445
- الصورة رقم (318): انخفاض السقف في الطابق العلوي ص445
- الصورة رقم (319): جدران المتحف.....ص445
- الصورة رقم (320): شكل الجدران.....ص 445
- الصورة رقم (321): أرضية متحف العملة. .....ص 446
- الصورة رقم (322): الرسومات التي تزين الأرضية. ص446
- الصورة رقم (323): المراقبة الداخلية جهة اليمين. ص446
- الصورة رقم (324): المراقبة الداخلية جهة اليسار.....ص446
- الصورة رقم (325): الكاميرا الموجودة عند السلم ص447
- الصورة رقم (326): الكاميرا الموجودة عند مدخل المكتبة.. .....ص447
- الصورة رقم (327): استخدام قارورة الاطفاء في الطابق الاول. ص447
- الصورة رقم (328): قارورة الاطفاء الطابق الارضي ص447
- الصورة رقم (329): المكتبة. ص448
- الصورة رقم (330): محل بيع التذاكر. ص448
- الصورة رقم (331): قاعة العرض المؤقت.. .....ص448
- الصورة رقم (332): واجهات الاثارالقديمة ص449
- الصورة رقم (333): واجهات متحف سطيف. .....ص 449
- الصورة رقم (334): واجهات متحف العملة.....ص 449
- الصورة رقم (335): بطاقة شرح وحامل متحف سطيف. ص450
- الصورة رقم (336): بطاقة شرح وحامل متحف الآثار القديمة.. .....ص450

- الصورة رقم (337): الحامل متحف العملة. ص450
- الصورة رقم (338): مدخل قاعة المسكوكات متحف الآثار القديمة. ص450
- الصورة رقم (339): الجدران الاصطناعية وأرضية متحف الآثار القديمة.....ص451
- الصورة رقم (340): الجدران الاصطناعية وأرضية متحف العملة. ص451
- الصورة رقم (341): جدران وأرضية متحف سطيف.....ص451

- فهرس اللوحات:

- لوحة 01 تمثل بطاقة جرد العظام في متحف سطيف.....ص371
- لوحة 02 تمثل بطاقة جرد الفسيفساء في متحف سطيف.....ص372
- لوحة 03 تمثل دفتر الجرد في متحف سطيف. ص373
- لوحة 04 تمثل سجل دخول التحفة في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية ..ص374
- لوحة 05 تمثل سجل الودائع في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص375
- لوحة 06 تمثل سجل تنقل المقتنيات في متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص376
- لوحة 07 تمثل قاعة العبادات اللوثنية. ص377
- لوحة 08 تمثل قاعة الرخاميات ص378
- لوحة 09 تمثل العرض في قاعة الرخاميات.....ص379
- لوحة 10 تمثل العرض في قاعة الزجاجيات والفخاريات.....ص380
- لوحة 11 تمثل العرض بقاعة الفن المسيحي.....ص381
- لوحة 12 تمثل العرض في قاعة البرونز. ص382
- لوحة 13 تمثل فناء القسم القديم.....ص383
- لوحة 14 تمثل قاعة العرض الأولى الجناح الإسلامي..... .....ص384
- لوحة 15 تمثل معروضات القاعة الثانية القسم الاسلامي المعروضة بشكل مباشر.ص385
- لوحة 16 تمثل معروضات القاعة الثانية القسم الاسلامي الموجودة في الواجهات. ص386
- لوحة 17 تمثل معروضات القاعة الثانية.....ص387
- لوحة 18 تمثل معروضات القاعة الثالثة.....ص388
- لوحة 19 تمثل قاعة المسكوكات والحديقة المتحفية. ص389
- لوحة 20 تمثل العرض في قاعة ما قبل التاريخ متحف سطيف ص390
- لوحة 21 تمثل العرض بالقاعة القديمة متحف سطيف.....ص391

- لوحة 22 تمثل العرض بالقاعة القديمة متحف سطيف.....ص392
- لوحة 23 تمثل العرض بالقاعة الإسلاميةمتحف سطيف.....ص393
- لوحة 24 تمثل الواجهات الحائطية متحف سطيف.....ص394
- لوحة 25 تمثل العرض بقاعة المسكوكات متحف سطيف. ص395
- لوحة 26 تمثل قاعة الفسيفساء متحف سطيف.....ص396
- لوحة 27 تمثل العرض بالطابق الاول متحف سطيف ص397
- لوحة 28 تمثل العرض الخارجي بمتحف سطيف ص398
- لوحة 29 تمثل أرضية المتحفين. ص399
- لوحة 30 تمثل تضرر مبنى متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص400
- لوحة 31 تمثل اختلاف مداخل قاعات العرض بالقسم القديم وعدم احترام حجم مداخل القاعات وحجم ونوع مقتنياتها. ص401
- لوحة 32 تمثل وسائل العرض بالمتحفي. ص402
- لوحة 33 تمثل بعض الاخطاء التي وقع فيها متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية في عرض مقتنياته .....ص403.
- لوحة 34 تمثل أشكال الواجهات المستخدمة في العرض المتحفي. ص404
- لوحة 35 تمثل الزجاج المستخدم في العرض بالمتحفين. ص405
- لوحة 36 تمثل الحوامل المستخدمة في القسم القديم.....ص406
- لوحة 37 تمثل أشكال الحوامل بالمتحفين ص407
- لوحة 38 تمثل أشكال البطاقات الشارحة القسم القديم. ص408
- لوحة 39 تمثل البطاقات الشارحة في المتحفين ص409
- لوحة 40 تمثل وسائل التوضيح المستخدمة في المتحفين.....ص410
- لوحة 41 تمثل استغلال المساحات الواقعة مباشرة أمام النوافذ مع اهمال طبيعة المعروضات ودرجة حساسيتها للاضاءة. ص411
- لوحة 42 تمثل أشكال الاضاءة الاصطناعية بالمتحفين. ص412
- لوحة 43 تمثل التخزين بمتحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية. ص413
- لوحة 44 تمثل التخزين بمتحف سطيف.....ص414
- لوحة 45 تمثل عدم احترام سلامة المجموعات في عملية التخزين. ص415
- لوحة 46 تمثل تخزين النقود وأشكال الصناديق. ص416
- لوحة 47 تمثل مخزن أنيسة محمدي. ص417

- لوحة 48 تمثل تخزين المواد العضوية وغير العضوية مخزن أنيسة محمدي.....ص418
- لوحة 49 تمثل المراقبة الداخلية مخزن روجي جيري. ص419
- لوحة 50 تمثل ورشات الترميم بالمتحفين. .....ص 420
- لوحة 51 تمثل مظاهر تشبع عمارة متحف الآثار القديمة والفنون الاسلامية بالرطوبة.
.....ص421
- لوحة 52 تمثل مظاهر تلف الخشب متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص422
- لوحة 53 تمثل مظاهر تلف النسيج بمتحف الآثار القديمة والفنون الإسلامي ص423
- لوحة 54 تمثل حالة الزرابي وطريقة عرضها متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.
.....ص424.
- لوحة 55 تمثل مظاهر تلف الجلود.....ص425
- لوحة 56 تمثل مظاهر تلف الحجارة..... ص426
- لوحة 57 تمثل مظاهر التلف بالمتحفين وأجهزة التحكم بالمناخ. ص427
- لوحة 58 تمثل تاثير الاضاءة الطبيعية والاصطناعية على المعروضات متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية.....ص428
- لوحة 59 تمثل مظاهر التلف متحف الآثار القديمة والفنون الإسلامية. ص.429
- لوحة 60 تمثل مظاهر تراكم الاتربة بقاعة العبادات الوثنية.....ص430
- لوحة 61 تمثل التلف البيولوجي الذباب والطيور.. .....ص431
- لوحة 62 تمثل الاستخدام المكثف للخشب في جناح الفنون الإسلامية..... ص432
- لوحة 63 تمثل المراقبة الخارجية والداخلية بمتحف الآثار القديمة والفنون الاسلامي..... ص433
- لوحة 64 تمثل المراقبة الخارجية والداخلية بمتحف سطيف.....ص434
- لوحة 65 تمثل متحف العملة االتونسي.....ص435.
- لوحة 66 تمثل العرض في الطابق الأرضي متحف العملة.....ص436
- لوحة 67 تمثل العرض في الطابق الأرضي متحف العملة..... ص437
- لوحة 68 تمثل العرض بالطابق الأول متحف.....ص438
- لوحة 69 تمثل العرض بالطابق الأول متحف العملة ص439
- لوحة 70 تمثل معدات صناعة وطرق تلف النقود.....ص440
- لوحة 71 تمثل الإضاءة بواسطة الواجهات وتوحيد مستوى العرض.....ص441
- لوحة 72 تمثل توضيح المعروضات بمتحف العملة.....ص442
- لوحة 73 تمثل شكل الخرائط والحوامل المستخدمة في المتحف.....ص443

- لوحة 74 تمثل الإضاءة الاصطناعية المستخدمة في متحف العملة ص444
- لوحة 75 تمثل عمارة متحف العملة.....ص445
- لوحة 76 تمثل أرضية والمراقبة الداخلية متحف العملة. ص446
- لوحة رقم 77 تمثل المراقبة الداخلية ومكافحة الحرائق الطابق الاول متحف العملة..ص447
- لوحة 78 تمثل مرافق المتحف..... .....ص448
- لوحة 79 تمثل إختلاف الواجهات ص449
- لوحة 80 تمثل وسائل التوضيح في المتاحف الثلاثة..... .....ص450
- لوحة 81 تمثل الإختلاف على مستوى المتاحف الثلاثة في الجدران والارضيات ص.451

فهرس الموضوعات

- **إهداء**
- **كلمة شكر**
- **مقدمة**.....ص أ

الباب01: التشريعات والمؤسسات المعنية بحماية التراث

الفصل01: التشريعات المؤسسات الدولية والجزائرية المعنية بحماية التراث

- تمهيد.....ص 8

أولا: التشريعات والمؤسسات الدولية المعنية بحماية التراث.....ص8

1- الحماية القانونية والحفاظ على الممتلكات الثقافية.....ص 8

2- الوسائل الدولية لحماية الممتلكات الثقافية.....ص 12

2-1- التعاون الدولي.....ص13

2-2- تشجيع المفاوضات.....ص13

2-3- مكافحة الاتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية.....ص14

3- دور المنظمات الدولية الفاعلة في مجال التراث الأثري.....ص15

3-1- منظمة اليونسكو.....ص17

3-2- المجلس الدولي للمتاحف.....ص18

ثانيا: التشريعات المؤسسات الجزائرية المعنية بحماية التراث.....ص19

1- السياسة الثقافية.....ص20

1-1- التمويل الثقافي.....ص21

1-2- التشريع الثقافي.....ص22

1-3- سياسة الجزائر في حماية التراث.....ص24

1-3-1- الحماية القانونية.....ص26

1-3-2- الحماية التقنية.....ص27

1-3-3- الحماية الإدارية.....ص27

2- التشريعات الجزائرية لحماية الممتلكات الثقافية.....ص28

2-1- التشريعات قبل 1998.....ص29

2-1-1- الامر 1967.....ص29

2-1-2- مرسوم رقم 69-82 مؤرخ في 28 ربيع الأول عام 1389 الموافق لـــ 13 يونيو سنة 1969.....ص31
2-1-3- القرار الوزاري المشترك المؤرخ في 15 محرم عام 1400 الموافق لـــ 05 ديسمبر سنة 1979.....ص31
2-1-4- القرار المؤرخ في 03 رجب عام 1400 الموافق لـــ 17 ماي 1980.....ص32
2-1-5- مرسوم رقم 81-382 مؤرخ في 29 صفر عام 1402 الموافق لـــ 26 ديسمبر 1981.....ص33
2-2- حماية التراث في قانون 1998.....ص34
2-3- المتحف والممتلكات الثقافية المنقولة في قانون 98-04 وما بعده.....ص37
2-3-1- المرسوم رقم 85-277 المؤرخ في 29 صفر 1406 الموافق لـــ 12 نوفمبر 1985 .....ص37
2-3-2- القرار الوزاري مشترك مؤرخ في 21 ذي الحجة 1422 الموافق لـــ 05 مارس 2002. .....ص37
2-3-3- المرسوم التنفيذي رقم 13-311 مؤرخ في 17 رجب 1424 الموافق لـــ 14 سبتمبر 2003 .....ص38
2-3-4- المرسوم التنفيذي رقم 6-155 المؤرخ 13 ربيع الثاني 1427 الموافق ل 11 مايو 2006.....ص39
2-3-5 - ويعدل بمرسوم تنفيذي رقم 09-299 المؤرخ في 30 يونيو 2009 .....ص 39
2-3-6 - المرسوم التنفيذي 07-160 مؤرخ في 10 جمادى الأول 1428 الموافق لـــ 27 مايو 2007 .....ص40
2-3-7- المرسوم التنفيذي رقم 07-222 المؤرخ في 29 جمادى الثانية عام 1428 الموافق لـــ 14 يونيو 2007 .....ص40
2-3-8- المرسوم التنفيذي رقم 11-352 مؤرخ في 7 ذي القعدة 1432 الموافق لـــ 5 أكتوبر 2011.....ص41
2-3-9 - القرار الوزاري صادر في 06 مارس 2012 محدد رسم دخول المتاحف ومراكز التفسير.....ص41
2-4- ا المتحف في التشريعات الجزائرية.....ص42
2-4-1- الهدف والتسمية.....ص46

2-4-2- مفهوم المتاحف.....ص46
2-4-3-مهام المتحف.....ص47
2-4-4– أنواع المتاحف.....ص48
2-4-5 - التنظيم الإداري والتسيير المتحفي.....ص51
2-4-6- عمارة المتحف.....ص55
2-4-7- الأحكام المالية.....ص 56
2-4-8- الأحكام الختامية ص57
3- المؤسسات الجزائرية المعنية بحماية التراث.....ص60
3-1-وزارة الثقافة ص60
3-2- مديرية الثقافة.....ص61
3-3- الحظائر الوطنية.....ص62
3-4- الدواوين.....ص62
3-5- المراكز.....ص62
3-6- المتاحف.....ص63
خلاصة الفصل.....ص64

الفصل الثاني المؤسسة المتحفية في الجزائر وآليات تسييرها

- تمهيد.....ص66
1- علم المتاحف.....ص66
2-تعريف المتحف.....ص67
3-فكرة المتحف البوادر والتفعيل في العالم الغربي والوطن العربي.....ص68
4-الدور التثقيفي للمتاحف وتأثيره على تصميمها المعماري.....ص71
5-أساسيات إقامة مشروع المتحف.....ص 73
6- أهداف المتحف.....ص75
7-نشاطات المتحف.....ص77
8-أصناف المتاحف.....ص79
9- مفهوم التسيير.....ص82
10- التسيير الاستراتيجي للمتاحف.....ص83
11- خطوات التخطيط الاستراتيجي للمؤسسة المتحفية في الجزائر.....ص85

12- أهمية الإدارة الاستراتيجية للمتاحف.....ص91
13- المؤسسة المتحفية في الجزائر قبل وبعد الاستقلال.....ص92
14- لمحة عن المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة بالجزائر العاصمة ص96
15- لمحة عن المتحف العمومي الوطني سطيف.....ص97
16- مستويات الإدارة المتحفية في الجزائر وآليات اتخاذ القرار.....ص98
17- التنظيم الإداري والتقني للمتحف العمومي الوطني الآثار القديمة ص102
18- التنظيم الإداري والتقني للمتحف العمومي الوطني سطيف.....ص107
19- التنظيم المالي لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف.....ص 108
20- تسيير المجموعات المتحفية.....ص111
20-1- أهمية وأهداف عملية الجرد.....ص 112
20-2- مراحل إعداد الجرد بالمتحفين.....ص113
20-2-1- الجرد اليدوي.....ص113
20-2-2- الجرد الرقمي.....ص117
21- مشاكل المؤسسة المتحفية الجزائرية.....ص118
21-1- نقص العملية التمويلية.....ص118
21-2- قلة الكفاءات المهنية.....ص120
21-3- غياب العمارة المتحفية.....ص121
خلاصة الفصل.....ص122

الباب 02 المجموعات المتحفية وأساليب العرض والتخزين في متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف

الفصل 01 العرض في المتاحف المدروسة

- تمهيد.....ص125
1- مفهوم العرض المتحفي.....ص125
2- أهمية العرض المتحفي.....ص126
3- أهـــداف وشروط العرض المتحفي.....ص128
4- أساليب العرض المتحفي.....ص129
5- أنواع العروض المتحفية.....ص132
6- العرض في المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة والمتحف العمومي الوطني سطيف ومقاييسه العلمية وسلبياته.....ص135

6-1- المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة.....ص135
6-1-1-القسم القديم.....ص135
أ- المتحف قبل 2004.....ص135
ب- المتحف حاليا.....ص138
ب-1- المدخل.....ص138
ب-2- قاعة الاستقبال.....ص139
ب-3- قاعة العبادات الوثنية.....ص139
ب-4- قاعة الإيكوزيوم.....ص142
ب-5- قاعة الرخاميات.....ص142
ب-6- قاعة الزجاجيات والفخاريات.....ص 146
ب-7- قاعدة المرامد.....ص149
ب-8- قاعة الفن المسيحي.....ص150
ب-9- قاعة البرونز.....ص152
ب-10- الصحـــن.....ص155
6-1-2-الجناح الإسلامي.....ص155
أ- القاعة رقم 01.....ص156
ب- القاعة رقم 02 .....ص 158
ج- القاعة رقم 03.....ص159
د- قاعة المسكوكات.....ص161
6-1-3- الحديقة المتحفية.....ص163
6-2- المتحف العمومي الوطني سطيف.....ص164
6-2-1- قاعة ما قبل التاريخ.....ص164
6-2-2- القاعة القديمة.....ص166
6-2-3- القاعة الإسلامية.....ص170
6-2-4- قاعة المسكوكات.....ص173
6-2-5- قاعة الفسيفساء.....ص175
6-2-6- الطابق الأول.....ص177
6-2-7- الحديقة المتحفية.....ص177
خلاصة الفصل.....ص178

الفصل02 العوامل المؤثرة على العرض والتخزين بالمتحفين

- تمهيد.....ص180
1- تطور تقنيات العرض ص180
2- مبادئ العرض الهادف.....ص181
3- العوامل المؤثرة في العرض بالمتحفين.....ص187
3-1- المبنى.....ص187
3-1-1- الأرضيات.....ص187
3-1-2- الجدران.....ص189
3-1-3- السقـــف.....ص189
3-1-4 -النوافـــذ.....ص191
3-1-5- المداخل والأبواب.....ص192
3-1-6- مسار الحركة.....ص193
3-2- التجهيزات والمعدات.....ص195
3-2-1- الواجهات.....ص195
3-2-2- الحوامل.....ص200
3-2-3- خلفيات المعروضات.....ص201
3-2-4- وسائل الإيضاح.....ص202
أ – البطاقات.....ص202
ب- أجهزة الإيضاح.....ص205
ج- المخططات والخرائط ولمجسمات.....ص206
د- الإضـــاءة.....ص207
4- خصوصيات العرض المتحفي.....ص212
5- التخزين المتحفي.....ص213
6-أهمية التخزين المتحفي.....ص214
7-المخزن قديما وحديثا.....ص214
8-التخزين بالمتحفين.....ص215
8-1- التخزين في المتحف العمومي الوطني الآثار القديمة ص215
8-1-1 الموقع.....ص216

8-1-2- الموظفين.....ص216
8-1-3- المبنى.....ص217
8-1-4- طريقة التخزين وتجهيزاتها.....ص218
أ- الرفوف.....ص219
ب- الخزانات.....ص220
ج- التعليق.....ص222
د- الوضع المباشر على الأرض.....ص222
هـ- الأجهزة المستخدمة على مستوى المخزن.....ص222
8-2- التخزين في المتحف العمومي الوطني سطيف ص224
8-2-1- الموقع.....ص224
8-2-2- المبنى.....ص224
8-2-3- مخزن Reger Gery.....ص225
أ- طريقة التخزين وتجهيزاتها.....ص225
أ-1- الرفوف.....ص225
أ-2-الخزانات.....ص227
أ-3- الصناديق.....ص227
أ-4- الوضع المباشر على الأرض.....ص227
8-2-4- مخزن أنيسة محمدي.....ص228
أ-طريقة التخزين وتجهيزاتها ص228
أ-1- الرفوف.....ص228
8-2-5-الأجهزة المستخدمة على مستوى المخزنين.....ص229
8-3- السلبيات التي يعاني منها جناح التخزين في المتحفين.....ص230
8-4- الظروف المطلوبة لتخزين المقتنيات المتحفية.....ص231
8-5- التوصيات.....ص233
9-المختبر المتحفي.....ص234
9-1- ورشة الترميم في المتحفين.....ص234
9-1-1- الموقع.....ص235
9-1-2- الموظفين.....ص 235
9-1-3- التجهيزات.....ص235

خلاصة الفصل.....ص236

الباب 03 دور المتحفين في حفظ المقتنيات الأثرية وتقييمه

الفصل 01 طبيعة المجموعات المتحفية وعوامل ومظاهر التلف بوسط الحفظ في متحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف وطرق المعالجة

- تمهيد.....ص239
1- مفهوم المخاطر وإدارتها ص239
2- أنواع وطبيعة المجموعات المتحفية.....ص241
2-1- المواد العضوية.....ص241
2-1-1- المواد الجلدية.....ص242
2-1-2- الخشب.....ص242
2-1-3- المنسوجات.....ص243
2-1-4- الآثار العظمية والعاجية.....ص244
2-2- المواد غير العضوية.....ص245
2-2-1- الآثار الحجرية.....ص245
2-2-2- الفخار والخزف.....ص246
2-2-3- الزجاج.....ص246
2-2-4- المعادن.....ص247
3- خصوصياتها.....ص250
4- حفظها.....ص252
5- دعائم نجاح الأنشطة والبرامج المتحفية.....ص257
5-1- المجموعات المتحفية.....ص257
5-1-1- تلفها وعلاجها.....ص258
أ- التغيرات المناخية في المتحفين وأسبابها.....ص258
أ-1- التغيرات الكبيرة في معدلات الرطوبة النسبية.....ص259
أ-2- التغيرات اليومية الكبيرة والمفاجئة في درجات الحرارة.....ص261
أ-3- مظاهر التلف بالمتحفين.....ص262
أ-4- الاحتياطات المتخذة على مستوى المتحفين لاستقرار المناخ.....ص265
ب- الاضاءة.....ص 270
ب-1-أسباب ومظاهر التلف بالمتحفين.....ص271

ب-2-الاحتياطات والإجراءات المتخذة على مستوى المتحفين لدرء هذا الخطر.....ص272
ج- التلوث الجوي.....ص274
ج-1- أسباب ومظاهر التلف بالمتحفين.....ص274
ج-2-الاحتياطات والإجراءات المتخذة على مستوى المتحفين لدرء هذا الخطر.....ص275
د- التلف البيولوجي.....ص276
هـ-التلف البشري.....ص279
و- الأخطار الطبيعية.....ص285
5-2- العمارة المتحفية.....ص286
5-3- عمال المتحف.....ص287
5-4- زوار المتحف.....ص289
6- المتحف الحماية والضرر.....ص290
خلاصة الفصل.....ص 292

الفصل02 الدراسة التقييمية لمتحفي الآثار القديمة والفنون الإسلامية ومتحف سطيف من خلال مقارنتهما بمتحف العملة بتونس

- تمهيد.....ص294
أولا: متحف العملة بتونس.....ص 294
1- موقعه.....ص294
2- نشأته ص295
3- أهدافه وأهميته ص295
4- تنظيمه الإداري.....ص296
5- مقتنياته ص298
6- تسيير المجموعات المتحفية.....ص299
7- العرض المتحفي.....ص300
7-1- توزيع المقتنيات بالمتحف.....ص300
7-2- العرض من حيث التجهيزات.....ص305
7-2-1- الواجهات.....ص305
7-2-2- وسائل الإيضاح.....ص306
7-3- عمارة المتحف وعلاقتها بالعرض.....ص309
8- إجراءات سلامة المتحف وحمايته.....ص311

9- مرافق المتحف.....ص312
ثانيا: تقييم متحفي الآثار القديمة ومتحف سطيف ومقارنتهما بمتحف العملة من حيث عرض المسكوكات.....ص 314
1- التأسيس.....ص321
2- نوعية المسكوكات.....ص321
3- العرض.....ص322
3-1- النوع.....ص322
3-2- الأسلوب.....ص322
3-3- التجهيزات.....ص322
3-4- العمارة.....ص325
4- الحماية والأمن.....ص326
5- الرقابة المناخية.....ص327
6- النقائص والعيوب على مستوى متحفي الآثار القديمة ومتحف سطيف.....ص327
7- آليات وقائية تعالج تسيير وحفظ المجموعات المتحفية في الجزائر.....ص329
7-1- المستوى الخارجي للمتحف ص329
7-1-1- التشريع الدولي.....ص 329
7-1-2- التشريع الوطني.....ص 330
7-1-3- نشر والتعريف بأحكام التشريعات.....ص331
7-1-4- دعم قانون العقوبات والحرص على تطبيقه بحذافيره.....ص332
7-1-5- تبني سياسة المكافئات.....ص333
7-2- المستوى الداخلي للمتحف.....ص334
7-2-1- تهيئة العمارة المتحفية.....ص334
7-2-2- التدريب المهني.....ص335
7-2-3- الصيانة الإدارية.....ص336
7-2-4- تنميط وتصنيف المجموعات المتحفية.....ص337
7-2-5- التخطيط للحفظ أو الوقاية.....ص339
أ- تحديد الأولويات.....ص 339
ب- الاستعداد للطوارئ.....ص340
ج- المراقبة الدائمة والمتابعة المستمرة.....ص341

د- استخدام الحوامل.....ص341
7-2-6- ظروف التخزين المثلى.....ص342
7-2-7- نقل المجموعات المتحفية.....ص343
8- الاقتراحات والتوصيات.....ص345
خلاصة الفصل.....ص347
خاتمة ص349
الملاحق.....ص353
قائمة المصادر والمراجع.....ص452
فهرس الجداول.....ص470
فهرس المنحنيات.....ص470
فهرس المخططات.....ص471
فهرس الأشكال.....ص471
فهرس الصور.....ص472
فهرس اللوحات.....ص484
فهرس الموضوعات.....ص488

الملخص:

شهدت المؤسسة المتحفية في الآونة الأخيرة اهتماما شديدا لدى المجتمع الدولي، حتى أصبحت تمثل مركزا إشعاعيا ثقافيا، ويظهر جليا أن المؤسسة المتحفية في الجزائر مازالت فتية، ويعكس الفراغ القانوني الخاص بتسييرها ضعفا كبيرا، سواء ما تعلق بنوعية البرامج والأنشطة المقدمة في كنفها والتي لا ترقى إلى المستوى الذي يمكنها من الاندماج في محيطها، وبذلك تبدو المتاحف الجزائرية معزولة عن محيطها الاجتماعي، أو حتى على مستوى تسيير المجموعات المتحفية وحفظها، خاصة ما تعلق منها بالجانب التقني، وبدون هذه المجموعات سيفقد المتحف مشروعية تأسيسه.

ولابد أن نشير إلى أن اغلب المشاكل التي تعيق تطور هذه المؤسسة تعود إلى عدة أسباب أولا غياب الإطار البشري المختص الذي يمثل المحرك الأساسي للمتحف، ثانيا تقهقر كبير في الميزانية والتي لا ترقى إلى التطلعات العلمية للمتحف المعاصر، ثالثا وهو أهم مؤثر في عملية حفظ وحماية مقتنيات المتحف والمتمثل في كون عمارة المتحف لم تنشأ أساسا لتكون متحفا.

الكلمات المفتاحية: المتحف، الحفظ، التسيير، المقتنيات، العرض، التخزين.

Résumé:

L'institut muséal a vu durant les derniers temps une grande importance chez la communauté internationale, elle est même devenu un centre de rayonnement culturelle, Et montre clairement que l'institut muséal en Algérie est encore jeune, et reflète la mauvaise gestion a cause du vide juridique soit sur la qualité des programmes et activités offert a sa charge qui ne sont pas a la hauteur à la quelle ils peuvent intégrer dans leur environnement, apparemment les musées algériens semblent isolés de l'environnement social, ou même au niveau de la gestion des collections du musée et sa conservation, surtout celles relatives à l'aspect technique, et sans cette collection le musée perd la légitimé de sa fondation.

Et il faut indiquer que la plupart des problèmes qui entravent le développement de cette institution qui remonte à plusieurs raison d'une part l'absence du corps humain compétent qui représente la motivation principal du musée, une deuxième, la grande baise du budget qui n'est pas a la hauteur des aspiration scientifiques du musée contemporain, en troisième lieu l'importante influence sur le processus de protection et conservation des objets muséales et le fait que le bâtiment du musée n'a pas été principalement crée pour être un musée.

Mots clés: Le musée, la conservation, la gestion, collection, l'exposition, le stockage.

Abstract:

The museum institute has seen in recent times of a great importance to the international community, even it become a cultural center of radiation, and clearly shows that the museum institute in Algeria is still young, and reflects mismanagement because of the legal vacuum be on the quality of programs and activities offered to dependents who are not at the height at which they can integrate into their environment, but Algerian museums seem isolated from the social, or even at the management of the museum collections and conservation, especially those relating to the technical aspect, and without this collection the museum looses the legitimacy of its foundation .

And we must say that most of the problems that hinder the development of this institution that goes back because one hand the lack of competent human body which represents the main motivation of the museum, a second great fuck budget that does not have the height of scientific aspiration of the contemporary museum, Thirdly, the important influence on the process of protection and conservation of museum objects, and that the museum building has been mainly created to be a museum.

Key words: The museum, conservation, management, collection, exhibition, storage.