آندره دسوالیز
و فرانسیسکو مایرس

مفاهیم کلیدی موزه‌شناسی

ICOM
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

ARMAND COLIN

مفاهیم کلیدی
موزه شناسی

مفاهیم کلیدی موزه‌شناسی

تنظیم: آندره دسوالیز
و فرانسیسکو مایرس

ترجمه انگلیسی از فرانسه
سوزان نش

ترجمه فارسی از انگلیسی
کورس سامانیان، مرضیه حکمت، معصومه کریمی

ICOM
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

ARMAND COLIN

With the assistance of the Musée Royal de Mariemont

www.musee-mariemont.be

And the assistance of the ICOM International Committee for Museology

Cover photos:

© National Museum of Iran/ Kouros Samanian
© British Museum/ Kouros Samanian

© Armand Colin, 2010
ISBN: 978-92-9012-409-2

کمیتهٔ ویراستاری

فرانسیسکو مایرس[۱]، اندره دسوالیز[۲]، برنارد دلوچه[۳]، سرگه چاومیر[۴]، مارتین اسچارر[۵]، ریموند مونتپتیت[۶]، یس برگرون[۷]، نوئمی دروگت[۸]، جین داوالون[۹]

با همکاری:

فیلیپ دوب[۱۰]، نیکوا گچه- کونینگ[۱۱]، آندره گوب[۱۲]، برونو برولون سوارس[۱۳]، ون چن چنگ[۱۴]، مایلیا خاویر کوری[۱۵]، بلوندین دسبیولس[۱۶]، جان دولاک[۱۷]، جنیفر هریس[۱۸]، فرانسیسکا هرناندز[۱۹]، دیانا لیما[۲۰]، پدرو مندس[۲۱]، لین ماراندا[۲۲]، مونیکا ریسنیکوف دگورگاس[۲۳]، آنیتا شاه[۲۴]، گراسیلا وزینگر[۲۵]، آنا لشچنکو[۲۶]، و همهٔ کسانی که در این زمینه با سمپوزیوم ایکوفوم در ۲۰۰۹ مشارکت داشته‌اند و یا این سند را خوانده‌اند.

---

1 Francois Mairesse
2 Andre Desvallees
3 Bernard Deloche
4 Serge Chaumier
5 Martin Scharer
6 Raymond Montpetit
7 Yves Bergeron
8 Noemie Drouguet
9 Jean Davallon
10 Philippe Dube
11 Nicole Gesche-Koning
12 Andre Gob
13 Bruno Brulon Soares
14 Wan Chen Chang
15 Marilia Xavier Cury
16 Blondine Desbiolles
17 Jan Dolak
18 Jennifer Harris
19 Francisca Hernandez Hernandez
20 Diana Lima
21 Pedro Mendes
22 Lynn Maranda
23 Monica Risnicoff de Gorgas
24 Anita Shah
25 Graciela Weisinger
26 Anna Leshchenko

Introduction to the Farsi edition

The collection of antique objects has a long history in the Middle East and West Asia, but the advent of modernism and the introduction of the museum to these countries encouraged familiarization with museum institutions and their entry into these societies. The arrival was quick in some countries and later in others. Social and welfare conditions, religion and tribal diversity are among the factors that delay the institutionalization of the museum in these societies. It is obvious that museum functions in these societies are quite different from what evolved in Europe. European museums have gone from conserving and displaying objects to working on wider issues including the social role and functions of the museum, education and learning processes, communication and interpretation of museum objects, material culture, etc.

Museum functions in West Asian countries and the Middle East are generally more focused on conservation, displaying and conserving materials. Regardless of specific restrictions and the reasons of each country, based on government decisions and politics, the lack of attention given to developing specific programes relevant to the museum studies and the inaccessibility to useful resources for museum audiences in those countries are some of the main reasons for this gap. The gap has taken attention away from other museum functions, with the exception of collecting, conservation and displaying materials, due to

the lack of scientific communications by specialists in this domain around the world.

Given the historical depth of the Middle East and west of Asia and being the origin of ancient cultures and civilizations, the importance of the museums position is enhanced. Iran, Afghanistan and Tajikistan are politically and geographically part of the Persian-speaking world; also included are some regions of India, Pakistan, Iraq, Kurdistan region, some sections of the commonwealth countries following the collapse of the Soviet Union (USSR), and China.The museum field did not experience much growth in the Middle East and subsequently in the Persian-speaking areas.

For example, the curatorship program in Iran is the only educational program relevant to museums so far that has produced graduates from the Higher Education Center for Cultural Heritage, . Because the founders of the program were mostly archaeologists, the curriculums have generally focused on archaeological issues and the conservation of historical materials, so that Curatorship 1 and Curatorship 2 are the only specific courses in the program. In addition, the program's main purpose is to train students to manage museum affairs. However, this approach is not comparable with present-day practice around the world and as mentioned above, conserving, displaying and collecting materials are the main topics covered. The lack of specialists and graduates is due to lack of teaching and research on new approaches.

The Faculty of Museum Studies at the University of Leicester in the UK has been one the leading universities of in the specific domain of museums around the world. Kouros Samanian Experiencing 4 years Ph.D research in 2006-2009, and encountered specialists and experts in the museum studies discipline. There, he familiarized himself with current approaches in the museum domain, which initiated new similar activities in Iran and he became the first Iranian to hold a Ph.D in museum studies.

He has developed a Museum Studies curriculum for an MA degree with the assistance of professionals who also believe in developing academic educational activities in the museum field in order to bring about change and highlight other museum approaches in the region.

As a first step, Tehran University of Arts will admit students to the MA program in Museum Studies from the beginning of the 2013-2014 educational year (October 2013). We hope that this will lead to changes, and ultimately a departure from the current situation.

In this context and in order to overcome the shortage of useful and necessary resources for those who are interested in this field and, especially Persian-speaking people, this booklet, the original of which has been translated into several languages by ICOM and ICOFOM, is now available in Farsi free-of-charge, in order to reinforce and extend museum concepts among Persian-speaking people in different countries.

We are very grateful to ICOM and ICOFOM and to the co-publisher for assigning the translation rights to this group,

and to Ms. Aedín Mac Devitt, Publications Officer at ICOM for coordinating the process.

It must be mentioned that due to the gap between theoretical issues and museology concepts in this region, finding appropriate Farsi equivalents for some concepts and words was difficult and in some cases seemed impossible, so the choice of word in these cases was based on the translators' decision. However, the English word or phrase is provided as a footnote for more clarity (for example, two Farsi words have been suggested for Museal and for other words and concepts that did not have a clear Farsi equivalent).

We hope that this book will be useful for museum enthusiasts and specialists in Persian-speaking regions.

Translators of the Key concepts of Museology in Farsi:

Kouros Samanian (PhD), Faculty member at the University of Arts, Tehran

Marzieh Hekmat (MA), Faculty member at the Esfahan University of Arts, Esfahan

Masoumeh Karimi (B.A), MA student at the University of Arts, Tehran

مقدمهٔ مترجم بر نسخهٔ فارسی کتاب

مجموعه‌داری و جمع‌آوری آثار عتیقه در منطقهٔ خاورمیانه و کشورهای غرب آسیا سابقه‌ای دیرینه دارد؛ اما ورود مدرنیته و تقابل آن با کشورهای این حوزه، آشنایی آنها با نهاد موزه و ورود موزه به این کشورها را سبب شده است. ورود نهاد موزه به برخی کشورها سریع‌تر و به برخی دیگر دیرتر اتفاق افتاد. عواملی همچون وضعیت اجتماعی و رفاهی، تنوع مذاهب و اقوام گوناگون را می‌توان از جمله عوامل مؤثر در به‌تأخیرانداختن نهادینه شدن موزه در جوامع مذکور نامید. بدیهی است کارکردهای موزه در این جوامع با آنچه در حال حاضر در خاستگاهش در اروپا اتفاق می‌افتد، متفاوت است.

موزه‌ها در جوامع اروپایی از مباحث مربوط به حفاظت و نمایش آثار عبور کرده و به مسائل جامع‌تری همچون نقش و کارکردهای اجتماعی موزه، فرایند آموزشی و یادگیری در موزه، ارتباطات و تفاسیر متفاوت از آثار موزه‌ای، فرهنگ مواد و غیره می‌پردازند. درحالی‌که چنین کارکردهایی برای موزه‌ها در کشورهای غرب آسیا و عموماً خاورمیانه بیشتر به حفاظت، ذخیره و نمایش آثار پرداخته است. یکی از مهم‌ترین دلایل برای این فاصله، فارغ از محدودیت‌ها و دلایل اختصاصی هر کشور با توجه به دیدگاه‌ها و سیاست‌های حکمرانان، عدم توجه به توسعهٔ رشته‌های تخصصی مرتبط با این موضوع و همچنین عدم دسترسی به منابع مفید برای مخاطبان آن در کشورهای مذکور است. این مسئله، کمرنگ‌شدن ارتباطات علمی متخصصینِ این حوزه با دیگر متخصصین در سراسر جهان و به تبعِ آن، عدم توجه کافی به سایر کارکردهای موزه، غیر از ذخیره، حفاظت و نمایش آثار در جوامع مذکور را درپی داشته‌است.

با توجه به این نکته که این ناحیه از غنای تاریخی فراوانی برخوردار است و تمدن‌ها و فرهنگ‌های باستانی در این ناحیه پدید آمده‌اند، اهمیت جایگاه موزه ها فزونی می‌یابد. از جمله نواحی پارسی‌زبان که امروزه ازلحاظ جغرافیای–سیاسی، کشورهای ایران، افغانستان و تاجیکستان و ازلحاظ پراکندگی، فارسی‌زبانانِ ناحیه‌ای وسیع‌تر ازجمله برخی نواحی کشورهای هند، پاکستان، کردستانِ عراق و نواحی کشورهای مشترک‌المنافع پس از فروپاشی

روسیه را شامل می‌شود. این پراکندگی به گونه‌ای است که گروهی از فارسی‌زبانان در چین نیز یافت می‌شوند.

باکمی دقت و جستجو می‌توان دریافت که رشتهٔ موزه در خاورمیانه و به تبعِ آن، نواحی فارسی‌زبان منطقه، رشد چندانی نداشته است. به عنوان مثال، رشتهٔ موزه‌داری در ایران، از زمان فارغ‌التحصیلی دانشجویان اولین دوره، از مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی، یعنی از ۱۳۷۷ تا امروز، تنها برنامهٔ آموزشی مرتبط با موزه در ایران است که منحصراً در مقطع کارشناسی به تربیت متخصصین می‌پردازد. نکتهٔ جالب آنکه چون مؤسسان این دوره عموماً باستان‌شناس بوده‌اند، سرفصل دروس اکثراً بر مباحث باستان‌شناسی و یا حفاظت و مرمت آثار تاریخی تمرکز یافته است، و دو درس موزه‌داری ۱ و موزه‌داری۲ تنها دروس تخصصی در این رشته است. همچنین هدف این دوره بیشتر تربیت تکنسین‌هایی است که قادر به انجام امور مربوط به موزه باشند . لیکن این رویکرد چندان با رویکردهای موجود و روز دنیا در ارتباط با موزه هماهنگ نبوده و همان‌طور که ذکر شد، ذخیره، حفاظت و نمایش آثار موزه‌ای، مسائل عمده در این دوره‌ها است. نبود متخصص و فارغ‌التحصیل مرتبط برای هدایت تدریس و پژوهش در رویکردهای جدید، از دیگر دلایل عدم توسعهٔ رشتهٔ موزه در مقاطع بالاتر، همگام با این رویکردها است.

دانشکدهٔ مطالعات موزه در دانشگاه لستر انگلستان یکی از پرچمداران حوزهٔ تخصصی موزه در دنیا بوده است. کورس سامانیان طی چهار سال تجربه‌اندوزی در دورهٔ دکتری خود از سال ۲۰۰۶تا ۲۰۰۹، با متخصصین و کارشناسان رشتهٔ مطالعات موزه در ارتباط بود. ازاین‌رو، خود را با رویکردهای جاری در حوزهٔ موزه آشنا ؛ و یه عنوان اولین ایرانی در رشتهٔ مطالعات‌موزه، دکترای تخصصی خود را اخذ کرد و سپس به فعالیت‌هایی مشابه در ایران اقدام کرد. او با کمک همکارانی که آنها نیز به پیشبرد فعالیت‌های آموزشی دانشگاهی در رشتهٔ موزه برای ایجاد تحول و تأکید بر سایر رویکردهای موزه‌ای در این منطقه معتقدبودند، برنامهٔ درسی مطالعات موزه را در مقطع کارشناسی‌ارشد راه‌اندازی کرده‌است.

به‌عنوان نخستین گام، دانشگاه هنر تهران از ابتدای سال تحصیلی ۹۳-۹۲ (مصادف با اکتبر ۲۰۱۳) برای دوره کارشناسی ارشد در رشتهٔ مطالعات موزه دانشجو می‌پذیرد؛ امید است

این اقدام به تحولاتی هرچند کوچک در رویکردهای موجود، و در نهایت خروج از حالت سنتی بیانجامد. در این راستا و در جهت رفع کمبود منابع مفید و لازم برای علاقمندان این رشته، به خصوص فارسی‌زبانان، این کتاب که اصل آن به همت ایکوم و ایکوفوم به چند زبان منتشر شده است، به صورت کاملاً رایگان و در راستای تقویت و گسترش مفاهیم موزه در بین فارسی‌زبانان در کشورهای مختلف دنیا ترجمه شده است.

از ایکوم و ایکوفوم و ناشرین کتاب برای واگذاری ترجمه به این گروه سپاسگزاری می‌کنیم، همچنین زحمات و پیگیری‌های خانم آیدین مک‌دویت مسئول انتشارات ایکوم قابل تقدیر است.

لازم به توضیح است که به دلیل فاصلهٔ مباحث نظری و مفاهیم مختلف موزه با این منطقه، یافتن معادل فارسی مناسب برای برخی مفاهیم و کلمات مزبور در کتاب، گاهی دشوار بوده و در برخی موارد غیرممکن به نظر می‌رسید، لذا در این موارد مناسب‌ترین واژه به تشخیص مترجمین انتخاب شده است. درعین حال برای شفافیت بیشتر، عین عبارت یا کلمهٔ انگلیسی به صورت پانویس آورده شده است. به‌عنوان مثال عبارت 'موزه‌ای‌شده' برای واژهٔ museal پیشنهاد می‌شود و به همین ترتیب برای واژه‌ها و مفاهیم دیگر که معادل فارسی مشخصی نداشتند.

امید است این کتاب مورد استفادهٔ علاقمندان و متخصصین موزه در نواحی فارسی‌زبان قرار گیرد.

گروه مترجمین

کورس سامانیان، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر، تهران

مرضیه حکمت،عضو هیئت علمی دانشگاه هنراصفهان

معصومه کریمی، دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر، تهران

بهار ۱۳۹۲ خورشیدی

سرآغاز

تدوین استانداردهای حرفه‌ای یکی از اهداف اصلی ایکوم[۲۷] به‌ویژه در حوزهٔ پیشرفت، اشتراک و تعامل دانش با اجتماع جهانی و گستردهٔ موزه است، و همچنین با توسعه‌دهندگان سیاست‌های مرتبط و کسانی که مسئول مدیریت جنبه‌های قانونی و اجتماعی این حرفه هستند. این موضوع محدود به کسانی که موزه به‌سوی آنها جهت یافته، کسانی که توقع می‌رود در آن مشارکت کرده و از آن سود ببرند، نیست. *فرهنگ لغات موزه شناسی*[۲۸] که در ۱۹۹۳ تحت نظارت آندره دسوالیز[۲۹] راه اندازی شد، و فرانسیسکو مایرس[۳۰] از ۲۰۰۵ به بعد با آن همکاری کرد، کاری تاریخی در نتیجهٔ سال‌ها پژوهش، پرس‌وجو، تحلیل، بازبینی و بحث توسط کمیسیون بین‌المللیِ موزه‌شناسی ایکوم (ایکوفوم[۳۱]) است، که به‌طور ویژه به فرایند توسعهٔ ادراک ما از تجربه و نظریهٔ موزه‌ها و کار روزانهٔ موزه‌ها و نهادهای مشابه می‌پردازد.

نقش، توسعه و مدیریت موزه‌ها در دو دههٔ اخیر تحول بزرگی یافته است. نهادهای موزه به‌طوردائم بیشتر بازدیدکننده محور شده‌اند و برخی موزه‌های بزرگ-تر بیشتر به‌سوی مدل مدیریت جمعی در امور روزانهٔ خود تغییر جهت داده‌اند. از این‌رو حرفه و محیط موزه تکامل یافته است. کشورهایی مثل چین افزایشی بی-سابقه در فعالیت و حضور در موزه را شاهد بوده‌اند، اما به همان اندازه پیشرفت‌هایی

27 ICOM
28 Dictionary of Museology
29 André Desvallées
30 François Mairesse
31 ICOFOM

در سطوح خرد نیز صورت گرفته است، برای مثال ایالت‌های در حال توسعهٔ جزایر کوچک(سیدز[۳۲]) از این گروه هستند. این تحولات چشمگیر، افزایش اختلاف در تعاریف امور موزه و دوره‌های آموزشی تخصصی مربوطه در فرهنگ‌های متفاوت را سبب می‌شود. در چنین شرایطی منبع و مرجعی مشترک برای متخصصان و دانشجویان موزه‌شناسی الزامی است. انتشارات ایکوم/یونسکو با انتشار کتابی تحت عنوان **راه اندازی موزه: راهنمایی عملی**[۳۳] کتابچهٔ مرجعی برای کارآموزان حوزهٔ موزه تهیه کرده‌است، در مقابل **فرهنگ دایره‌المعارفی**[۳۴] را باید راهنمایی برای عرضهٔ اطلاعات تکمیلی در حوزهٔ نظری موزه‌ها قلمداد کرد.

در حالی‌که چالش‌های کار روزانه اغلب توانایی رشتهٔ موزه را برای توقف و تفکر در مورد مبانی فلسفی و اساسی آن تحت الشعاع قرار می‌دهد، نیاز روبه‌رشدی برای کارگذاران در تمامی سطوح وجود دارد تا به نحوی پاسخگوی چالش شفاف‌سازی و تفهیم ارتباط موزه با جامعه و شهروندانش، در برابر کسانی که آن را مورد سؤالقرار می‌دهند، باشد. کار مهم ایکوفوم به‌نوعی فرهنگی دایره المعارفی برای شکل‌دهی ساختارهای تخریب شده و جوهر قواعد حاکم بر کار امروز ماست. اگرچه این فرهنگ به دلایل انسجام زبان شناسی دیدی عمدتاً فرانسوی[۳۵] از موزه‌شناسی ارائه می‌کند، واژگان فنی مطرح شده در اینجا توسط موزه‌شناسان در چندین فرهنگ مختلف درک شده یا به‌کارگرفته شده‌اند. این کتاب اگرچه جامع نیست، اما دهه‌های توسعهٔ دانش را در بررسی سیستماتیک معرفت‌شناختی و ریشه‌شناختی موزه ترکیب کرده و ارایهٔ مفصلی از مفاهیم پایه‌ای در موزه‌شناسی معاصر عرضه می‌کند. این کار دیدی به حق کارکردگرا داشته و فارغ از تمام حشو و تکرارهای

32 *Small Island Developing States (SIDS)*
33 Running a Museum: A Practical Handbook
34 Encyclopaedia Dictionarium
35 Francophone

رایج است که در رشد و توسعهٔ این حرفه سرمایه‌گذاری می‌کند. ایکوفوم، ویراستارهای فرهنگ لغات و نویسندگان آن به‌طور مداوم حساسیت، ادراک، سختگیری و تعادل را به این وظیفهٔ 'تعریف' و توضیح نهاد و کار آن وارد کرده‌اند.

کتابچهٔ حاضر به عنوان نمونه‌ای اولیه[۳۶] از این فرهنگ دایره المعارفی کامل، برای دسترسی به عام‌ترین سطح از گذشته تا کنون، برای اشتقاق و تکامل اصطلاحات متنوعی که زبان امروز را دچار تشتت می‌کند، طراحی شده‌است. ایکوم در روح سیاست پذیرش تنوع و ارتقای دربرگیری بزرگترِ خود، پیش‌بینی می‌کند که این کتاب نیز مانند کتابِ **نظامنامهٔ اصول اخلاقی ایکوم برای موزه‌ها**[۳۷]، به جای خاک‌خوردن در قفسهٔ کتاب‌ها، از طریق به‌روزرسانی و بازبینی مداوم، برانگیزانندهٔ بحث و همکاری وسیعی باشد. از این رو بیست‌ودومین کنفرانس عمومی سه‌سالانهٔ ایکوم[۳۸]، در شانگهای، چین، شروع مناسبی برای این مرجع فوق-العاده در موزه‌شناسی است. گردهم آوردن متخصصان موزه از تمام ملت‌ها به‌راستی نوعی فرصت است که استانداردها و مراجعی ازین قبیل برای نسل‌های حاضر و آینده ایجاد شود.

الیساندرا کامینز[۳۹]

رئیس شورای بین المللی موزه‌ها (ایکوم)

---

36 Avant Première
37 ICOM Code Of Ethics For Museums
38 ICOM's 22nd Triennial General Conference
39 Alissandra Cummins

پیشگفتار

طبق اصول اساسی ایکوم، هدف کمیسیون بین‌المللی موزه‌شناسی (ایکوفوم) از آغاز در ۱۹۷۷، توسعهٔ موزه‌شناسی به عنوان رشته‌ای علمی و آکادمیک بوده که با تحقیق، مطالعه و ترویج تفکر اصلی در حوزهٔ موزه‌شناسی، به توسعهٔ موزه‌ها و حرفهٔ موزه‌شناسی کمک کند.

به این منظور گروه کاری چندرشته‌ای برای تحلیل انتقادی واژگان فنی موزه-شناسی ایجاد شد، که تفکرش بر مفاهیم اساسی موزه‌شناسی متمرکز بود. تقریباً حدود بیست سال این گروه کاریِ فرهنگِ جامع، مقالات و خلاصه‌های قابل توجهی از پژوهش علمی خود تالیف کرد. در حالی‌که ایکوفوم در مورد اهمیت فراهم‌کردن فهرستی از اصطلاحات تشکیل‌دهندهٔ مرجع اصلی برای عموم متقاعد شده‌بود، تصمیم گرفت با کمک شورای بین‌المللی موزه‌ها، انتشار این فرهنگ را در کنفرانس عمومی ایکوم که در نوامبر ۲۰۱۰ در شانگهای برگزار می‌شد، اعلام کند. این کتابچه شامل خلاصهٔ هر یک از بیست‌ویک مقاله در مورد اصطلاحات پایه‌ای موزه شناسی است که به صورت «پیش نمایشی» برای فرهنگ لغات موزه‌شناسی که در شرف انتشار است، ارائه می‌شود. در این فرهنگ لغات، مقالات به‌طور کامل همراه با فرهنگی منتخب، که حدود ۵۰۰ واژهٔ مزبور در آنها را توصیف می‌کند، منتشر خواهد شد.

باید اشاره کنم که این کتابچه در جایگاه مقدمه بر کاری بسیار گسترده‌تر، مدعی جامعیت نیست، اما در نظر دارد به خواننده اجازه دهد تا بین مفاهیم پنهان در

هر اصطلاح تمایز قائل شود، تا معانی جدید و روابط آنها را با کلیت رشتهٔ موزه شناسی کشف کند.

کار دکتر وینوس سوفکا[۴۰] در سال‌های اولیهٔ ایکوفوم، یعنی تلاش برای تبدیل این کمیسیون بین‌المللی به میدانی برای بحث و تفکر در مورد نظریهٔ موزه‌شناسی به منظور تأمل در مبانی خویش، به هیچ عنوان عبث نبود. از این‌رو تولید فکری مداوم کمیسیون، حتی امروز، از طریق انتشار سالانهٔ **مجموعه مطالعات ایکوفوم**[۴۱] **(ICC)** تداوم می‌یابد، این تولید مداوم، بدنهٔ نظریهٔ موزه‌شناسی را طی سی سال پر مایه کرده‌است. کتاب‌شناسی بین‌المللی تمامی انتشارات ایکوفوم بی-نظیر است و تصویری متعهد از تفکر موزه‌شناسانه در سراسر جهان ارائه می‌کند.

با خواندن مقاله‌ها در این کتابچه می‌توانیم نیاز به بازبینی بنیان‌های نظری موزه‌شناسی را با رویکردی ادغامی و کثرت‌گرا درک کنیم، که بر غنای مفهومی هر واژه بنیان نهاده شده است. اصطلاحات ارائه شده در این کتابچه مثال‌های روشنی از کار گروه متخصص است که توانست ساختار اساسی زبان، یعنی میراث غیر ملموس بی‌نظیر ما، را درک کرده و ارتقا دهد. دستیابی مفهومی به واژگان فنی موزه‌شناسی، درک میزان پیوند بین نظریه و عمل را برای ما امکان‌پذیر می‌کند. با آرزوی گذر به آن‌سوی مسیرهایی که قبلاً پیموده شده‌است، نویسندگان در هرجا که توجه به ویژگی خاصی ازاصطلاحات، نیاز بود، به ارائهٔ مشاهدات خویش پرداختند. آنها سعی نکردند تا پل‌ها را بسازند و یا آن‌ها را بازسازی کنند، بلکه تلاش کردند تا از توضیح سایر مفاهیم دقیق‌تر شروع کنند و در پی مفاهیم فرهنگی تازه-

40 Dr. Vinos Sofka
41 ICOFOM Study Series

ای باشند که بنیان‌های نظری رشته‌ای به گستردگی موزه‌شناسی را پرمایه می‌کند و سبب غنای نقش موزه و گسترهٔ کاری متخصصان آن در سراسر دنیا شده است.

در جایگاه من، به عنوان رئیس ایکوفوم، افتخار و خشنودی بزرگی است تا از طریق این جزوه، در آغاز کار این کتاب بزرگ حضور داشته باشم؛ کتابی که به زودی نقطهٔ تحول بزرگی در کتاب‌شناسی مطالعات موزه خواهد بود و به دست اعضای ایکوفوم از کشورها و رشته‌های مختلف که همه حول ایده‌ای مشترک متحد شده‌اند، تدوین شده است.

می‌خواهم سپاسگزاری خود را از تمامی کسانی که زمان و هوش خود را برای تولد این کار اساسی سخاوتمندانه به اشتراک گذاشتند، ابراز کنم: دوستان و همکاران ما که شدیدا به آنها مفتخریم:

- ایکوم، سازمان راهنمای ما، به خاطر درک اهمیت پروژه، که مدت‌ها پیش شروع شد و اکنون می‌تواند به لطف تعهد مدیرکل ایکوم، آقای ژولین آنفرونز[۴۲]، تکمیل شود.
- از آندره‌دسوالیز، نویسنده و حامی این پروژه، که اهمیتی غیرمنتظره و شایسته بدست آورد،
- فرانسیسکو مایرس، که گذرگاه خود در ایکوفوم را در جوانی آغاز کرد، در حالی که استعدادهای خود را به‌عنوان نویسنده و محققی مولد ارائه‌کرد، و با آندره دسوالیز، به‌طور موفق اقدامات گروه کاری فرهنگ جامع را هماهنگ کرده و ویرایش این رساله و *فرهنگ موزه شناسی* را تکمیل کرد.

42 Julien Anfruns

- از تمام نویسندگان مقالات مختلف که از شهرتی بین‌المللی برخوردار هستند، یعنی متخصصان موزه شناسی در رشته های مربوطه،
- و در نهایت از سه مترجم ما به دلیل کار علمی در ترجمهٔ اصطلاحات تخصصی از فرانسه، در حالی که معادل‌های انگلیسی، اسپانیایی یا چینی چندان مشخص و معلوم نبودند.

همچنین می‌خواهم خالصانه‌ترین سپاسگزاریم را تقدیم تمامی افرادی کنم که هر یک به روش خود با رؤیایی که اینک محقق شده است، همکاری کردند.

نلی دیکارولیس[۴۳]

رئیس ایکوفوم

43 Nelly Decarolis

مقدمه

موزه چیست؟ چگونه مجموعه را تعریف می‌کنیم؟ مؤسسه چیست؟ اصطلاح «میراث» چه چیزهایی را شامل می‌شود؟ متخصصان موزه باید پاسخ‌هایی برای این قبیل سوالات بیابند، زیرا برای کارشان اساسی است و برخاسته از دانش و تجربهٔ آنهاست. آیا نیاز به بازبینی داریم؟ ما چنین فکر می‌کنیم. کار موزه بین عمل و نظریه به پس و پیش جابه‌جا می‌شود، و نظریه نیز دایماً برای هزار و یک امر روزانه نادیده انگاشته می‌شود. در هر حال این واقعیت بر جای می‌ماند که اندیشه، عاملی محرک است و وجود آن برای پیشرفت فردی و همچنین برای دنیای موزه ضروری است.

در سطح بین‌المللی، و در سطح مؤسسات موزه‌ای ملی و منطقه‌ای محلی‌تر، هدف ایکوم، از طریق برگزاری جلسات تخصصی، توسعهٔ استانداردها و ارتقا کیفیت تفکری است که جهان موزه و خدمات فراهم شده برای جامعه را هدایت می‌کند. بیش از سی کمیسیون بین‌المللی در مورد این مجمع تفکر جمعی کار می‌کنند، که هر یک در بخش تخصصی خود، نشریات قابل توجهی تولید می‌کند. اما چگونه می‌توان این توان تفکر در مورد حفاظت‌ومرمت، تکنولوژی‌های جدید، آموزش، خانه‌های تاریخی، مدیریت، تخصص‌ها، و غیره را با هم هماهنگ کرد؟ به صورت کلی‌تر، آنچه می‌تواند رشتهٔ موزه نامیده شود، چگونه سازمان می‌یابد؟ اینها سوالاتی است که کمیسیون بین المللی ایکوم برای موزه‌ها (ایکوفوم)، پس از تاسیس در ۱۹۷۷، به‌طور ویژه از طریق نشریات (مجموعه مطالعات ایکوفوم) آنها را دنبال می-

کند؛ این نشریات برای ایجاد فهرست و امتزاج تنوع عقاید در موزه‌شناسی شروع به کار کرده‌اند. این زمینه‌ای است که در آن برنامه‌ای برای ایجاد خلاصهٔ مفاهیم اساسی در موزه‌شناسی، توسط آندره دسوالیز هماهنگ شد، و در ۱۹۹۲ توسط مارتین‌آر.اسچارر[۴۴]، رئیس ایکوفوم راه‌اندازی شد. هشت سال بعد نورماروسکونی[۴۵] (که متأسفانه در ۲۰۰۷ درگذشت) و فرانسیسکو مایرس نیز به او پیوستند. طی سال‌ها برای ارایهٔ پانوراماییی در قالب بیست اصطلاح، از چشم‌اندازی متفاوت که رشتهٔ موزه ملزم به عرضهٔ آن است، توافقی حاصل شد. این کار در طول چند سال گذشته نیرو گرفته‌است. چندین نسخهٔ ابتدایی از مقالات منتشر ش د(در مجموعهٔ مطالعات ایکوفوم و در مجلهٔ **عموم‌وموزه‌ها**[۴۶]، که بعداً **فرهنگ‌و موزه‌ها**[۴۷] نام گرفت). در اینجا خلاصه‌ای از هر یک از این اصطلاحات مطرح و جنبه‌های مختلف هر مفهوم به شکلی فشرده ارائه می‌شود. اینها در مقالاتِ حدود ده‌تاسی‌صفحه‌ای، همراه با فرهنگ‌لغاتی از حدود ۴۰۰ اصطلاح دنبال شده و بسط بیشتری می‌یابد؛ این واژه‌ها در فرهنگ لغات موزه‌شناسی که اکنون آمادهٔ انتشار است، ظهور خواهد یافت.

پروژهٔ تألیف فرهنگ لغات مبتنی بر دیدی بین‌المللی از موزه است، که به‌واسطهٔ تبادلات بسیار در ایکوفوم تقویت شد. نویسندگان به دلایل انسجام زبانی، از کشورهای فرانسه زبان می‌آیند: بلژیک[۴۸]، کانادا، فرانسه، سوئیس[۴۹]. این نویسندگان ووس برگرون[۵۰]، سرج چاومیر[۵۱]، جین اوالون[۵۲]، برنارد دلوچ[۵۳]، آندر دسوالیز، نومی

44 Martin R. Scharer
45 Norma Rusconi
46 Publics & Musées
47 Culture & Musées
48 Belgium
49 Switzerland
50 Yves Bergeron
51 Serge Chaumier

دراگت[۵۴]، فرانسیسکو مایرس[۵۵]، ریموند مونتپتیت و مارتین آر. شارر هستند. اولین نسخهٔ این کار در سی ودومین سمپوزیوم ایکوفوم در لیج[۵۶] و ماریمونت[۵۷](بلگیوم) در ۲۰۰۹ ارائه شد و به‌طور مفصل مورد بحث قرار گرفت. دو نکته از این منظر به‌طورمختصر قابل بحث است: ترکیب کمیتهٔ سردبیری و انتخاب بیست‌ویک اصطلاح.

دنیای فرانسوی زبان در مکالمات ایکوم

چرا کمیسیونی تقریباً منحصر از سخنگوهای فرانسوی‌زبان انتخاب کردیم؟ دلایل بسیاری برای این انتخاب شرح داده می‌شود که اکثر آنها، البته نه همهٔ آنها، عملی هستند. ما می‌دانیم ایدهٔ کار جمعی بین‌المللی و کاملاً هماهنگ، هنگامی که همه زبانی مشترک دارند(علمی وغیره) دیدی بسیار ایده‌آل است. کمیسیون بین‌المللی ایکوم به خوبی از این وضعیت آگاه است، که برای اجتناب از خطر بابِل[۵۸] ، آنها را به سمت زبانی مطلوب سوق دهد– انگلیسی– زبان بین المللی امروز. به‌طور طبیعی، انتخاب کوچکترین مخرج مشترک به نفع استادان زبان و اغلب به ضرر بسیاری از کسانی است که آشنایی کمتری با ایکوم دارند و ناگزیر باید افکار خود را به‌صورتی نامطلوب و ناقص ارائه کنند. استفاده از یکی از سه زبان ایکوم(انگلیسی، فرانسه و اسپانیایی) غیرقابل اجتناب است، اما کدامیک؟ ملیت اولین شرکت‌کنندگان، تحت هدایت آندره دسوالیز (که سال‌ها با جورجس هنری ریویر[۵۹]،

---

52 Jean Davallon
53 Bernard Deloche
54 Noemie Drouguet
55 Francois Mairesse
56 Liege
57 Mariemont
58 Babel صدای چندین نفرکه هم‌زمان صحبت می کنند، به ویژه چندین نفراززبان‌های مختلف.
59 Georges Henri Riviere

نخستین رئیس ایکوم و مؤسس موزه‌شناسی فرانسه کارکرد) به‌سرعت به انتخاب فرانسه منجر شد، اما بحث‌های دیگری در حمایت از آن وجود داشت. اکثر شرکت-کنندگان اگر قادر به خواندن هر سه زبان نباشند، حداقل می‌توانند دوتای آنها را بخوانند، اگرچه تسلط آنها در سطح کامل نیست. ما با وفور منابع انگلیسی–آمریکایی در رشتهٔ موزه آشنا هستیم، اما باید اشاره کنیم که اکثر این نویسندگان، با استثنائاتی قابل توجه، از قبیل شخصیت‌های برجستهٔ پاتریک بویلن[۶۰] و پتر دیویس[۶۱]، نه قادر به خواندن فرانسوی و نه اسپانیایی بودند. امیدواریم انتخاب فرانسه در ارتباط با دانش نسبتاً خوب ادبیات خارجی، به ما امکان داده باشد تا، اگر نه تمام کارهای انجام شده در زمینهٔ موزه، حداقل برخی جنبه‌های آن را که به‌طور کلی شناخته شده‌اند، اما برای ایکوم بسیار حائز اهمیت هستند، دربربگیریم. در هر حال، از محدودیت‌های پژوهش خود آگاه هستیم و امیدواریم که این کار سایر گروه‌ها (مثلاً آلمانی یا ایتالیایی) را تشویق کند تا به زبان خود رویکردی متفاوت به حوزهٔ موزه ارائه کنند.

از سویی گزینش یک زبان پی‌آمدهایی برای ساخت مفهوم دارد، این امر با مقایسهٔ تعاریف ایکوم از موزه در ۱۹۷۴ و ۲۰۰۷ مشخص می‌شود، اولی اساساً در فرانسه و دومی در انگلیس مطرح شده است. ما می‌دانیم که این نسخه در اسپانیایی، انگلیسی یا آلمانی، هم به لحاظ ساختار و هم گزینش اصطلاحات به این شکل نخواهد بود، اما جهت‌گیری نظری خاصی نیز وجود داشته است! شگفت‌آور نیست که اکثر راهنماهای عملی در مورد موزه‌ها به انگلیسی نوشته می‌شوند (مانند کتاب راهنمای عالی، ویرایش پاتریک بایلون، تحت عنوان **راه‌اندازی موزه:**

60 Patrick Boylan
61 Peter Davis

کتاب راهنمای عملی[۶۲]، درحالی‌که در فرانسه یا در سایر کشورهای قدیم اروپای شرقی که نوشتن مقاله و توسعهٔ تفکر و نظریه را بیشتر می پسندند، بسیار کمیاب است.

با وجود این، تقسیم‌بندی منابع و مآخذ مربوط به موزه به یک بخش عملی، که منحصراً انگلیسی–آمریکایی است، و یک بخش نظری، که به شیوهٔ تفکر لاتین نزدیک‌تر است، درست نیست: تعدادی از مقالات نظری نوشته‌شده توسط متفکران انگلوساکسون در منابع موزه کاملاً با این تصویر در تضاد است. این حقیقت همچنان پابرجاست که برخی تفاوت‌ها وجود دارد، و تفاوت‌ها همواره سبب تقویت یادگیری و ادراک می‌شود. ما سعی کرده‌ایم تا این امر را مد نظر قراردهیم.

مسئلهٔ مهم دیگر در رابطه با انتخاب زبان فرانسه، احترام به کار نظری پایه‌ای است که سال‌ها توسط دو رئیس اول ایکوم، جورجس هنری ریویر و هاگوس دورین[۶۳] تداوم‌یافت؛ بدون این کار بخش اعظمی از کار موزه در قارهٔ اروپا و آمریکا و افریقا قابل‌درک نبود. تفکر اساسی در جهان موزه است که نمی‌توان تاریخ آن را نادیده انگاشت، در عین حال باید به خاطر داشت که ریشه‌های آن در دوران رنسانس پا گرفته و تغییر و تحول آن (نهادینه‌کردن آن) در زمان انقلاب فرانسه رخ داد، و مبانی نظری در سوی دیگر دیوار برلین در طول دههٔ ۱۹۶۰ایجاد شد؛ هنگامی که جهان هنوز به دو بلوک متخاصم تقسیم نشده بود. اگرچه نظم جغرافیایی–سیاسی حدود یک‌ربع‌قرن پیش به‌طورکامل دگرگون شد، این مسئله حائز اهمیت است که حوزهٔ موزه نباید تاریخ خود را فراموش کند، این برای ابزاری که فرهنگ را به عموم و نسل‌های آینده منتقل می‌کند، امری نامعقول خواهد بود!

---

62 BOYLAN P. (coord.), Running a Museum: A Practical Handbook, Paris, ICOM/Unesco, 2004. http//:unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067e.pdf (accessed: June 2010).
63 Hugues De Varine

در هر حال، هنوز خطر حافظه‌ای بسیار کوتاه وجود دارد که از تاریخ موزه، تنها چگونگی راه‌اندازی نهاد و چگونگی جذب بازدیدکننده را حفظ کند...

ساختاری در حال رشد و تکامل مداوم

هدف نویسندگان از آغاز، نوشتن رساله‌ای تعریفی در مورد جهان موزه، یعنی سیستم نظریِ ایده‌آل و جدای از واقعیت، نبود. فرمول‌هایی نسبتاً معمولی از لیستی شامل بیست‌ویک اصطلاح انتخاب شد تا ازاین‌طریق زنجیرهٔ تفکر در مورد موزه با علایم متعدد مشخص شود. خواننده از یافتن اصطلاحاتی آشنا با کاربرد معمولی از قبیل موزه، مجموعه، میراث و عموم شگفت‌زده نخواهدشد، اما امیدواریم او معانی و جنبه‌هایی از این اصطلاحات را کشف‌کند که کمتر برای او آشنا هستند. او ممکن است از یافتن سایر اصطلاحات از قبیل «حفاظت و مرمت»[۶۴] نیز تعجب نکند که تحت واژهٔ «حفاظت و نگهداری»[۶۵] شرح داده می‌شود. ما در هر صورت تمام پیشرفت‌هایی که اعضای کمیسیون بین‌المللی برای حفاظت و مرمت (ایکوم–سی سی[۶۶]) حاصل کردند، از سر نگرفته‌ایم، زیرا این امر بسیار فراتر از اهداف ما در این حوزه است. سایر اصطلاحات نظری‌تر می‌توانند در نگاه اول تاحدی برای شاغلان موزه بیگانه به نظر برسند: موزه‌ای[۶۷]، موزه‌ای شدن[۶۸]، موزه شناسی[۶۹] و غیره. هدف ما ارائهٔ گسترده‌ترین دید ممکن از امر قابل مشاهده در جهان موزه بود، شامل برخی اقدامات معمولی و برخی اقدامات غیرمعمول‌تر که احتمالاً تأثیری قابل‌توجه بر آیندهٔ موزه‌ها در درازمدت دارند، برای مثال مفهوم موزه‌های مجازی و الکترونیک.

---

64 Conservation
65 Preservation
66 ICOM-CC
67 Museal
68 Musealisation
69 Museology

بیایید ابتدا محدوده‌های این کار را مشخص کنیم: ما تفکری نظری و منتقدانه در مورد کار موزه، در مفهوم گسترده‌اش، مطرح می‌کنیم، که از موزه‌های سنتی فراتر می‌رود. ما می‌توانیم با موزه شروع کرده و در تعریف آن بکوشیم. در تعریف ایکوم، موزه نهادی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است. این دو اصطلاح اساسی به چه معناست؟ اما مهم‌تر از همه، چرا موزه‌ها وجود دارند؟ تعاریف موزه نیز صراحتاً به این سؤال پاسخ نمی‌دهد، ما می‌دانیم که جهان موزه با مفهوم میراث پیوند دارد، اما مسئله، بسیار بزرگ‌تر از این است. چگونه می‌توانیم این زمینهٔ وسیع‌تر را نشان-دهیم؟ به کمک مفهوم موزه‌ای (یا رشتهٔ موزه‌ای)، که رشته‌ای نظری است و با این موضوعات در ارتباط است، همان‌طور که سیاست، رشتهٔ تفکر سیاسی است. توضیح نظری و منتقدانهٔ رشتهٔ موزه، موزه‌شناسی است، در حالی‌که جنبهٔ عملی آن موزه-نگاری[۷۰] است. برای هر یک از این اصطلاحات اغلب نه یک مورد، بلکه چندین تعریف وجود دارد که در طول زمان تغییر یافته است. تفاسیر متفاوتی از هر یک از این اصطلاحات در اینجا شرح داده می‌شود.

جهان موزه طی سال‌ها هم در قالب کارکردها و هم از طریق مادیت و عناصر اساسی —که کارش مبتنی بر آنهاست— رشد یافته است. به‌طور خاص، موزه‌ها با آثار تشکیل‌دهندهٔ مجموعه‌هایشان کار می‌کنند. برای درک شیوهٔ کار موزه، عنصربشری به‌وضوح الزامی است، به همان اندازه که این عامل برای عموم مورد نظرِ موزه، و برای کار کارمندان آن،(متخصصان، و ارتباطشان با اصول اخلاقی)، ضرورت دارد. کارکردهای موزه چیست؟ آنها فعالیتی انجام می‌دهند که می‌تواند با فرایند موزه‌ای شدن و تجسم توصیف شود. به صورت کلی‌تر، ما از کارکردهای موزه‌ای صحبت می‌کنیم، که به شیوه‌های متفاوتی در طول زمان توصیف شده‌است.

70 Museography

ما پژوهشمان را برمبنای یکی از مشهورترین مدل‌ها قرار می‌دهیم، که در پایان دهۀ ۱۹۸۰ توسط آکادمی رینوارد[۷۱] در آمستردام شکل‌گرفت و سه کارکرد را مشخص می‌کند: «حفاظت و نگهداری» (که مالکیت، حفاظت و مرمت و مدیریت مجموعه‌ها را شامل می‌شود)، «پژوهش» و «ارتباط». ارتباط، خود «آموزش» و «نمایش» را شامل می‌شود که مسلماً دو مورد از آشکارترین کارکردهای موزه‌ها هستند. با توجه به این امر، به نظر می‌رسد که کارکرد آموزشی طی چند دهۀ اخیر رشد ویژه‌ای داشته است، چون اصطلاح «وساطت» به آن افزوده می‌شود. یکی از تفاوت‌های عمده که بین فعالیت متقدم‌تر و امروزی موزه با آن مواجه هستیم، افزایش اهمیتِ روش‌های *مدیریت* است؛ که به زعم ما باید به دلیل ویژگی‌های خاصش، به عنوان یکی از کارکردهای موزه قلمداد شود. همین مسئله در مورد *معماری* موزه‌ها نیز صادق است، زیرا اهمیت آن تا حدی است که گاهی تعادل بین سایر کارکردهای موزه را بر هم می‌زند.

موزه چگونه تعریف می‌شود؟ با رویکردی مفهومی (موزه، میراث، نهاد، جامعه، اصول اخلاقی، موزه‌ای)، با ملاحظات نظری و عملی (موزه‌شناسی، موزه‌نگاری)، با توجه به کارکردهای آن (اثر، مجموعه، موزه‌ای شدن)، از طریق بازیگران آن (متخصصان، عموم)، یا از طریق فعالیت‌هایی که به دنبال آن ایجاد می‌شود (حفاظت و نگهداری، پژوهش، ارتباط، آموزش، نمایش، وساطت، مدیریت، معماری)؟ دیدگاه‌های ممکن بسیاری وجود دارد که برای درک بهتر پدیدۀ موزه باید با هم مقایسه شود، پدیده‌ای که به سرعت توسعه می‌یابد، و تکاملات اخیری که هیچ‌کس نمی‌تواند بی تفاوت از آنها بگذرد.

71 Reinwardt Academie

در اوایل دهۀ ۱۹۸۰، جهان موزه موجی از تحولات بی‌سابقه را تجربه کرد: موزه‌ها که مدت‌ها نخبه‌گرا و محجوب به حساب می‌آمدند، اکنون، درحالی ظهور می‌یابند که به ذوقی برای معماری تماشایی می‌بالند، نمایشگاه‌های بزرگی برگزار می‌کنند که پر زرق و برق بوده و با اقبال بسیاری روبرو شده‌است؛ نمایشگاه‌هایی که می‌خواهد به بخشی از سبک مشخص مصرف‌گرایی تبدیل شود. محبوبیت موزه‌ها از آن زمان کم نشده‌است وآنها در اندک زمانی بیش از یک نسل، تعداد فضاها را دو برابر کرده‌اند، در حالی که در آغاز تحولات جغرافیایی–سیاسی وعده-شده در آینده، پروژه‌های ساختمانی جدید و متحیرکننده‌ای را با سرعت از شانگهای تا ابوظبی[۷۲] توسعه می‌دهند. یک نسل بعد رشتۀ موزه هنوز در حال تغییر است. حتی اگر به نظر برسد که خودگردشگری انسان (انسان‌گردی)[۷۳] بازدیدکننده‌ها را به عنوان هدف اصلی بازاریابی موزه جایگزین کرده است، ما می‌توانیم هنوز در مورد چشم‌اندازهای آنها شگفت‌زده باشیم و سؤال کنیم: آیا هنوز آینده‌ای برای موزه‌ها آن‌طور که ما می‌شناسیم وجود دارد؟ آیا مدنیت آثار مادی شکل یافته از جانب موزه‌ها، تحولی بنیادین را متحمل می‌شود؟ ما نمی‌توانیم ادعا کنیم که به چنین سؤالاتی در اینجا پاسخ می‌دهیم، اما امیدواریم کسانی که به آیندۀ موزه‌ها در کل، یا به صورت کاربردی‌تر، به آیندۀ مؤسسۀ خودشان، علاقه‌مند هستند، در این صفحات اندک عناصری بیابند که بتواند تفکرات آنها را توانگر کند.

فرانسیسکو مایرس و آندره دسوالیز

72 Abu Dhabi
73 Homotouristicus

A

معماری (*Architecure*)

معادل در فرانسوی:– *architecture*؛ اسپانیایی: *arquitectura*؛ آلمانی: *architektur*؛ *ایتالیایی: architettura*؛ *پرتقالی: arquitectura* ؛*برزیلی: arquitetura*.

معماری (موزه)، هنر طراحی و راه‌اندازی یا ساختن مکانی به‌منظور ایجاد فضا برای کارکردهای موزه، به ویژه نمایش و ارائه، حفاظت‌ومرمت پیشگیرانهٔ فعال و اقدامات حفاظتی، مطالعه، مدیریت، و جذب بازدیدکنندگان، تعریف می‌شود. از زمان ابداع موزهٔ مدرن در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم، در حالی‌که ساختمان-های میراث قدیمی نیز دوباره برای کارکرد موزه تغییر کاربری یافتند، معماری خاصی رشد یافت که با نیاز حفاظت و نگهداری، پژوهش و ارتباط مجموعه‌ها از طریق نمایشگاه‌های دائمی یا موقتی در ارتباط بود. این معماری در نخستین ساختمان‌های موزه به اندازهٔ نمونه‌های معاصر مشهود است. مجموعه واژگان معماری نیز خود بر توسعهٔ ایدهٔ موزه تأثیر داشته است. از این رو فرم معبد با گنبد و ایوان ستون‌دار که همراه با نام گالری شکل یافت، به‌عنوان یکی از مدل‌های اولیه برای موزه‌های هنرهای زیبا پذیرفته شد، و به رواج نام‌های گالری[۷۴]، گالریه[۷۵]،

74 *Gallery*
75 *Galerie*

گالریا[۷۶] و گالریه[۷۷] در فرانسه، ایتالیایی و آلمانی و کشورهای انگلیسی–آمریکایی منجرشد.

اگرچه فرم ساختمان موزه اغلب بر حراست از مجموعه ها تمرکز یافته‌بود، اما با ظهور کارکردهای جدید در موزه این فرم هم تکامل یافت. ازاین رو، این‌گونه بود که پس از جستجوی راه‌حل‌هایی برای روشنایی بهترِ آثار نمایشی (Souffl ot, Brebion, 1778;J.-B. Le Brun, 1787)، توزیع بهترِ مجموعه‌ها در سرتاسر ساختمان موزه(Mechel, 1778-1784)، و ساخت فضای نمایشگاهیِ بهتر (Leo von Klenze,1816-1830)، متخصصان موزه در آغاز قرن بیست دریافتند که نمایشگاه‌های دائمی باید کاهش یابد. برای دستیابی به این هدف آنها فضاهای انبار را، یا با حذف اتاق‌های نمایشگاه، و ایجاد فضا در زیرزمین، و یا با ساخت بناهای جدید ایجاد کردند. به علاوه به هر نحوی تلاش شد محیط نمایشگاه‌ها تا حد امکان خنثی و بی‌تأثیر باشد– حتی اگر این به معنای حذف تمام یا بخشی از تزیین تاریخی موجود باشد. اختراع الکتریسیته عمدتا این پیشرفت‌ها را تسهیل و اصلاح کامل سیستم‌های روشنایی را امکان‌پذیر کرد.

پیدایش کارکردهای جدید در نیمهٔ دوم قرن بیستم، بروز تحولات عمدهٔ معماری را درپی‌داشت، از جمله: توزیع متفاوت مجموعه‌ها بین نمایشگاه‌های دائمی و فضاهای انبار در نتیجهٔ افزایش تعداد نمایشگاه‌های موقتی؛ توسعهٔ امکانات بازدیدکننده، کارگاه‌های آموزشی و فضاهای استراحت، به‌ویژه ایجاد فضاهای بزرگ چندمنظوره؛ توسعهٔ فروشگاه‌های کتاب، رستوران‌ها و فروشگاه‌هایی برای فروش اقلام مرتبط با نمایشگاه‌ها. اما درعین‌حال، تمرکززدایی از طریق گروه‌بندی مجدد و

76 Galleria
77 Galerie

اولویت‌بندی برخی فعالیت‌های موزه نیازمند ساخت و یا راه‌اندازی ساختمان‌های مستقل تخصصی بود: اقدام نخست می‌توانست تخصصی شدن کارگاه‌ها و آزمایشگاه‌های مرمت باشد، درحالی‌که به چندین موزه خدماتی ارائه می‌کرد؛ و در اقدام بعدی، فضاهای انبار در فاصله‌ای دور از فضاهای نمایشگاه قرارگرفت.

معمار[۷۸] شخصی است که نقشه‌ها را برای ساختمان طراحی و ترسیم و بر ساخت آن نظارت می‌کند. به عبارت کلی‌تر، شخصی که محیط پیرامون مجموعه-ها، کارمندان و مردم را طراحی می‌کند. با نگاه از این منظر، معماری بر تمام عناصر مرتبط با فضا و نور در موزه تأثیر می‌گذارد، یعنی همان جنبه‌هایی که می‌تواند در درجه‌ی دوم اهمیت قرارگیرد؛ اما ثابت شده است که، عوامل متعددی تعیین‌کنندهٔ مفهوم نمایش هستند (سامان‌دهی به ترتیب تاریخی، قابلیت دیدن از تمام زوایا، پیش‌زمینهٔ خنثی و غیره). از این‌رو ساختمان موزه برمبنای برنامهٔ معماری تنظیم شده توسط رؤسای علمی و اداری تأسیس، طراحی و ساخته می‌شود. درهرحال، تصمیمات در مورد تعریف برنامه و محدودهٔ مداخلهٔ معمار همیشه به‌این‌طریق اتخاذ نمی‌شود. معماری، به‌عنوان هنر یا روشی برای ساخت و راه‌اندازی موزه، می‌تواند اثری کامل قلمداد شود، اثری که کل مکانیسم موزه را انسجام می‌بخشد. این رویکرد، که زمانی موردحمایت معماران بود، تنها هنگامی می‌تواند مدنظر قرار گیرد که برنامهٔ معماری تمام موضوعات موزه‌شناسانه را دربرگیرد، و این امر اغلب از واقعیت به دور است.

این احتمال وجود دارد که برنامه‌های داده شده به معمار، شاملِ طراحی داخلی، موضوعات موزه‌شناسانه را نیز دربرداشته‌باشد —اگر هیچ‌گونه تمایزی بین فضاهایی با کاربرد عمومی و فضاهایی با کاربرد موزه‌شناسی وجود نداشته باشد— که به

78 *Architect*

'خلاقیت' معمار آزادی بدهد؛ این خلاقیت گاهی می‌تواند اعمال خسارت به موزه را سبب شود. برخی معماران در صحنه‌سازی نمایشگاه‌ها تخصص می‌یابند و متخصص طراحی صحنه یا طراحی نمایشگاه می‌شوند. معمارانی که بتوانند خود را 'موزه‌نگار' یا متخصصانی در امر موزه بنامند، نادر هستند، مگر اینکه در این زمینه تجربهٔ خاصی داشته باشند.

مشکلات کنونی معماری موزه به کشمکشی مربوط است که به‌طور منطقی بین جاه‌طلبی‌های معمار(کسی که می‌تواند با دیده‌شدن در سطح بین‌المللی، در کانون توجه قرارگیرد) ازیک‌سو، و افراد مرتبط با حفاظت و نگهداری و نمایش مجموعه‌ها، از سوی دیگر، وجود دارد؛ در نهایت، راحتی بازدیدکنندگان مختلف باید در نظرگرفته شود. آگوست‌پرت[۷۹]–معمار– پیش ازین بر این موضوع مورد تأکید کرده بود: «آیا طراحی کشتی برای ایستادن روی آب نباید کاملاً متفاوت از طراحی لوکوموتیو باشد؟ خاص‌بودن ساختمان موزه به عهدهٔ معمار است، که از کارکرد برای خلق ساختارش الهام‌می‌گیرد»(Perret, 1931). نگاهی به آفرینش‌های معماری در عصر حاضر نشان می‌دهد که، حتی اگر اکثر معماران ملزومات برنامهٔ موزه را درنظر-بگیرند، بسیاری از آنها همچنان اثری زیبا را به ابزاری عالی ترجیح می‌دهند.

◁**مشتقات:** برنامه‌ی وابسته به معماری[۸۰]

☜**واژگان مرتبط:** دکور[۸۱]، طراحی نمایشگاه[۸۲]، طراح داخلی[۸۳]، نور دهی[۸۴]، برنامه‌ی موزه‌نگار[۸۵]، موزه‌نگاری[۸۶].

---

79 Auguste Perret
80 Architectural Programme
81 Décor
82 Exhibition Design
83 Interior Designer
84 Lighting
85 Museographic Programme

C

مجموعه (*Collection*)

معادل در فرانسوی:– *collection*؛ اسپانیایی: *colección*؛ آلمانی: *Sammlung, Kollektion*؛ ایتالیایی: *collezione, raccolta*؛ *پرتقالی: coleção*؛ برزیلی:*coleção*.

به‌طورکلی، مجموعه می‌تواند دسته‌ای از مواد یا آثار ناملموس (کارها، مصنوعات، آثار هنری، نمونه‌ها، آرشیو اسناد، مدارک و غیره) تعریف شود که فرد یا مؤسسه آنها را در محیطی ایمن گردآوری، طبقه‌بندی و انتخاب کرده‌است و از آنها حفاظت و نگهداری می‌کند و با توجه به عمومی یا خصوصی‌بودن مجموعه، آن را به گروه‌های کوچک و بزرگ مخاطبان، نمایش می‌دهد.

برای شکل‌گیری مجموعه‌ای واقعی، این دسته از آثار باید کلیتی (نسبتاً) منسجم و معنادار را شکل دهند. تشخیص بین مجموعه و اسناد آرشیوی حائز اهمیت است، فوندس[۸۷] یا اسناد آرشیوی، اصطلاحی آرشیوی است که به مجموعه ای از منبعی واحد اشاره دارد، و به دلیل ماهیت آلی از مجموعهٔ موزه‌ای متفاوت است، و بر تمامی انواع اسناد آرشیوی دلالت می‌کند که «به صورت خودبخود جمع شده، ایجاد شده و / یا انباشته شده‌اند و در فعالیت‌ها یا کارکردهایش مورد استفادهٔ شخصی حقیقی یا خانواده قرار می‌گیرد» (Bureauof Canadian Archivists,

86 Museography
87 Fonds

(1992). برخلاف مجموعهٔ موزه‌ای، در مورد اسناد آرشیوی هیچ انتخابی صورت نمی‌گیرد و به‌ندرت به ایجاد کلیتی منسجم به ندرت توجه می‌شود.

مجموعه، چه مادی و چه غیرملموس، در قلب فعالیت‌های موزه است. «موزه‌ها وظیفهٔ اکتساب، حفاظت و نگهداری و توسعهٔ مجموعه‌هایشان را به عنوان بخشی از پاسداشت میراث طبیعی، فرهنگی و علمی بر عهده دارند» (ICOM Code of Ethics,2006, article2). بدون اشارهٔ آشکار، تعریف ایکوم از موزه، لزوماً با این اصل پیوندی دیرینه دارد، در حالی‌که با عقیدهٔ پابرجای لوئیس ریو[88] نیز همخوانی دارد:«ما دریافتیم که موزه‌ها برای مجموعه‌ها ساخته می‌شود و باید به‌طورویژه، از درون به بیرون ساخته شوند، یعنی ظرف را مناسب مظروف شکل دهیم» (Reau, 1908). این مفهوم دیگر با آن مدل‌هایی از موزه که مالک مجموعه‌ها نمی‌شود و یا واجد مجموعه‌هایی است که در قلب کار علمی آن نیست، برابری نمی‌کند. مفهوم مجموعه نیز یکی از پرکاربردترین مفاهیم در جهان موزه است، حتی اگر از تفکر «اثر موزه‌ای» حمایت کنیم، همان‌طور که در ادامه مشاهده می‌شود. درهرحال، می‌توان سه معنای ممکن را از این مفهوم برشمرد، که براساس دو عامل تفاوت می‌یابد: ازیک‌سو ماهیت سازمانی مجموعه و ازسوی‌دیگر، ماهیت مادی یا غیرملموس رسانهٔ مجموعه.

۱. تلاش‌های مکرری برای ایجاد تمایز بین مجموعهٔ موزه‌ای و سایر انواع مجموعه صورت گرفته است، زیرا اصطلاح مجموعه بسیار رایج است. به‌طورکلی(زیرا درخصوص تمامی موزه‌ها مصداق ندارد) مجموعهٔ موزه—یا مجموعه‌های موزه— هم منبع و هم هدف فعالیت‌های است که موزه آنها را به‌عنوان سازمان دریافت می‌کند. ازاین‌رو مجموعه‌ها می‌توانند به‌صورت «آثار گردآوری شدهٔ

88 *LouisReau*

موزه تعریف شوند، که به دلیل ارزش بالقوه به عنوان نمونه‌ها، مواد مرجع، یا به‌عنوان آثار واجد اهمیت زیبایی‌شناختی یا آموزشی، کسب شده و مورد حفاظت‌ونگهداری قرار می‌گیرند»(Burcaw, 1997). ازاین‌رو می‌توانیم به پدیدهٔ موزه به صورت نهادینگی مجموعه‌ای خصوصی اشاره کنیم. باید توجه داشت که حتی اگر موزه‌دار و یا مسئولین موزه مجموعه‌دار نباشند، مجموعه‌داران درهرحال ارتباط نزدیکی با موزه‌داران دارند. همان‌گونه که ایکوم نیز تاکید کرده‌است، موزه‌ها باید سیاست اکتساب داشته‌باشند (ایکوم به سیاست مجموعه نیز اشاره می‌کند)؛ موزه‌ها انتخاب می‌کنند، خریداری می‌کنند، جمع می‌کنند، دریافت می‌کنند. فعل فرانسوی collectionner [۸۹] به‌ندرت به‌کار می‌رود، زیرا این فعل نیز پیوند نزدیکی با اقدامات مجموعه‌دار خصوصی و مشتقات آن دارد(Baudrillard, 1968)، یعنی عبارت مجموعه‌گرایی [۹۰] و انباشتن، که به‌صورت تحقیرآمیزی به‌عنوان 'مجموعه‌گرایان [۹۱]' شناخته‌شده‌است. از این دیدگاه مجموعه هم در قالب محصول و هم منبع آن برنامهٔ علمی دیده می‌شود که هدفش اکتساب و پژوهش است، و با مواد و شواهد غیرملموس انسان و محیطش آغاز می‌شود. اما این معیار تمایزی میان موزه و مجموعهٔ خصوصی قائل نمی‌شود، تا جایی که دومی می‌تواند با هدف علمی جمع‌آوری شود، اگرچه موزه نیز می‌تواند مالک مجموعه‌ای خصوصی شود که شکل‌دهی آن به‌ندرت به منظور خدمت به علم بوده است. این مسئله زمانی رخ می‌دهد که ماهیت سازمانی موزه هنگام تعریف اصطلاح غالب می‌شود. طبق گفتهٔ جین داوالون [۹۲]، در موزه «آثار همیشه بخشی از سیستم‌ها و دسته‌ها است» (Davallon, 1992). درمیان سیستم‌های مرتبط با مجموعه، علاوه بر فهرست مکتوب موجودی

89 *Collectionner*
90 *Collectionism*
91 *CCollectionitis*
92 *Jean Davallon*

که نیاز اساسی مجموعهٔ موزه‌ای است، اتخاذ سیستم طبقه‌بندی که آیتم‌ها را توصیف‌می‌کندو نیز می‌تواند به‌سرعت هر آیتم را درمیان هزاران یا میلیون‌ها اثر بیابد (مثلا علم رده‌بندی که علم طبقه‌بندی موجودات زنده است) از دیگر ضروریات است. سیستم‌های طبقه‌بندی مدرن عمدتاً تحت تأثیر تکنولوژی مجموعه قرار گرفته‌اند، اما مستندسازی مجموعه‌ها فعالیتی است که همچنان به دانش علمی و قوی نیاز دارد، و بر ساخت گنجینه‌هایی از اصطلاحات مبتنی‌است که ارتباط بین دسته‌های متفاوت آثار را توصیف می‌کند.

۲. همچنین می‌توان از دیدگاهی کلی‌تر به تعریف مجموعه نظرکرد؛ این دیدگاه درعین‌اینکه مجموعه‌داران و موزه‌های خصوصی را نیز دربرمی‌گیرد، مادیت مفروض خود را به‌عنوان نقطهٔ شروع درنظر می‌گیرد. از آنجا که این مجموعه از آثار مادی ساخته می‌شود (همان‌طور که اخیراً در مورد تعریف ایکوم از موزه‌ها صدق می‌کند)، مجموعه با مکانی که در آن واقع‌شده، شناسایی می‌شود. کریستوف پومین[۹۳] مجموعه را به این صورت تعریف می‌کند: « گروهی از آثار طبیعی یا مصنوعی که به‌طور موقت یا دائم خارج از حوزهٔ فعالیت اقتصادی، تحت حفاظت و نگهداری ویژه در مکانی که به این منظور طراحی شده‌است، نگاه‌داشته، و نمایش داده‌می‌شوند»(Pomian, 1987). از این‌رو پومین مجموعه را با تکیه بر ارزش نمادین آن تعریف می‌کند، تا حدی که اثر کارآیی یا ارزش خود را به‌عنوان آیتمی برای مبادله ازدست‌داده و حامل مفهوم («اشیا با معنای نمادین [۹۴] » یا بااهمیت) می‌شود. (رجوع شود به «اثر»).

93 Krysztof Pomian
94 Semiphore

۳. پیشرفت اخیر موزه‌ها (به‌ویژه بازشناسی میراث غیرملموس) بر ماهیت کلی‌تر مجموعه‌ها تاکید کرده‌است، درحالی‌که چالش‌های نوینی نیز ایجادمی‌کند. مجموعه‌های غیرملموس (دانش سنتی، آیین‌ها و اسطوره‌ها در مردم‌شناسی، ژست-های موقتی و اجراها در هنر معاصر) به توسعهٔ سیستم‌های تازه‌ای برای اکتساب منجرشده‌است. ترکیب مادی آثار به تنهایی گاهی در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد، و مستندسازی فرایند گردآوری (که همیشه در باستان‌شناسی و مردم‌شناسی حائزاهمیت بوده‌است) اکنون به مهم‌ترین اطلاعات تبدیل‌می‌شود. این اطلاعات تنها بخشی از پژوهش نیست، بلکه بخشی از ارتباط با عموم است. مجموعه‌های موزه‌ای همیشه به‌ظاهر متناسب بوده‌است، مشروط بر اینکه در ارتباط با مستندسازی مربوطه و همچنین به واسطهٔ کار برخاسته از آنها تعریف‌شود. این تکامل، مفهوم بسیار گسترده‌تری از مجموعه را شکل‌می‌دهد: جمع‌آوری اشیایی که هر یک فردیت خود را حفظ‌کرده، و به عمد براساس منطقی علمی گردهم می‌آیند. این مفهوم آخری، که بازترین مفهوم است، مجموعه‌های خلال دندان انباشته‌شده و همچنین مجموعه‌های موزه‌های سنتی، حتی مجموعه‌های تاریخ شفاهی، خاطرات یا آزمایشات علمی را نیز شامل‌می‌شود.

◁**مشتقات**: گردآوری کردن[۹۵]، مجموعه[۹۶]، مجموعه‌دار[۹۷]، مدیریت مجموعه[۹۸].

☜**واژگان مرتبط**: اکتساب[۹۹]، کاتالوگ، کاتالوگ‌سازی[۱۰۰]، حفاظت و مرمت[۱۰۱]، خروج از مالکیت[۱۰۲] ، مستندسازی[۱۰۳]، نمایش دادن، نمایشگاه، حفاظت و نگهداری[۱۰۴]، پژوهش، مرمت[۱۰۵]، بازگرداندن[۱۰۶]، بازگردانی[۱۰۷]، مطالعه.

---

95 Collect
96 Collection
97 Collector
98 Collection Management
99 Acquistion
100 Cataloguing

ارتباط (*Communication*)

معادل در فرانسوی:– *communication*؛ اسپانیایی: *comunicación*؛ آلمانی: *Kommunikation*؛ ایتالیایی: *communicazione*؛ پرتقالی: *comunicação*.

ارتباط(C)[۱۰۸] عمل انتقال اطلاعات بین یک یا چندین ارسال‌کننده(E)[۱۰۹] و یک یا چندین دریافت‌کننده(R)[۱۱۰] از طریق یک کانال است (مدل ECR، Lasswell, 1948). مفهوم آنقدر کلی است که به فرایندهای بشریِ انتقال اطلاعاتی واجد یک ماهیت معنایی محدود نمی‌شود، بلکه همچنین شامل ارتباط با ماشین‌ها و جانوران یا زندگی اجتماعی است(Wiener 1949).

این اصطلاح دو معنای معمول دارد که می‌تواند، بر اساس اینکه آیا پدیده دوجانبه است (E↔C↔R) و یا یک‌طرفه (E←C←R) در درجات متفاوت درموزه‌ها یافت شود. در مورد اول، ارتباط، تعاملی خوانده می‌شود، درحالی‌که در دومی، یک‌جانبه است و با گذر زمان گسترش می‌یابد.

ارتباط، هنگامی که یک‌جانبه باشد و در زمان عمل کند– نه فقط در مکان– «انتقال» نامیده می‌شود(Debray, 2000).

---

101 Conservation
102 Deaccession
103 Documentation
104 Preservation
105 Restoration
106 Return
107 Restitution
108 Communication
109 Emitter
110 Receiver

در زمینهٔ موزه ارتباط به‌صورت ارائهٔ نتایج پژوهش انجام‌شده در مجموعه‌ها (کاتالوگ‌ها، مقالات، کنفرانس‌ها، نمایشگاه‌ها) و همچنین به‌صورت تدارک اطلاعاتی در مورد آثار در مجموعه‌ها (نمایشگاه دائمی و اطلاعات مرتبط با آن) نمود می‌یابد. این تفسیر، نمایشگاه را هم بخشی ادغامی از فرایند پژوهش و هم عنصری در سیستم ارتباطی می‌بیند که به‌طورمثال نشریات علمی را نیز شامل می‌شود. این منطقی است که در سیستم PRC (حفاظت و نگهداری- پژوهش- ارتباط)[111] رواج یافته‌است، سیستمی که توسط آکادمی رینوارت در آمستردام[112] مطرح شد و در آن کارکردهای نمایشگاه، نشر، و آموزشِ موزه، همه، ذیل عنوان ارتباط قرار می‌گیرد.

۱. علی‌رغم کاربرد شکل‌یافتهٔ اصطلاح «ارتباط» در تعریف ایکوم از موزه تا ۲۰۰۷، کارکرد این اصطلاح برای موزه روشن نیست. این تعریف اشاره می‌کند که موزه «میراث ملموس و غیرملموس بشریت را برای اهداف آموزش، مطالعه و لذت کسب کرده، حفاظت و نگهداری کرده، دربارهٔ آن پژوهش می‌کند؛ ارتباط داده و نمایش می‌دهد».

تا نیمهٔ دوم قرن بیستم کارکرد اصلی موزه حفاظت و نگهداری از گنجینه‌های فرهنگی یا طبیعی گردآمده، و احتمالاً نمایش آنها، بدون بیان آشکار هدفی برای ارتباط، یعنی انتقال پیام یا اطلاعات به مردمِ دریافت‌کننده، بود. اگر در دههٔ ۱۹۹۰، مردم از خود سؤال می‌کردند که آیا واقعاً موزه رسانه است (Davallon,1992; Rasse, 1999)، این بدان علت بود که کارکرد ارتباطی موزه برای همه آشکار نبود. ازیک‌سو، ایدهٔ پیام موزه نسبتاً دیرهنگام و با نمایشگاه‌های موضوعی آموزش‌محور

111 Preservation–Research–Communication
112 Reinwardt Academie in Amsterdam

ظهوریافت؛ ازسوی‌دیگر مردمِ دریافت‌کننده مدت‌ها بسیار ناشناخته باقی ماندند، و تنها در زمان‌های اخیر است که مطالعات بازدیدکنندهٔ موزه و بررسی‌های بازدیدکننده توسعه‌یافته‌است.

با نظر از دیدگاه مورد تأیید در تعریف ایکوم از موزه‌ها، ارتباط موزه، به معنای به اشتراک گذاشتن آثار در مجموعه و اطلاعات منتج از پژوهش دربارهٔ آنها با افراد مختلف دیده می‌شود.

۲. ما می‌توانیم خاص‌بودن ارتباط را، آن‌گونه که توسط موزه‌ها شکل گرفته-است، در دو نکته تعریف‌کنیم: (۱) این ارتباط در اکثر مواقع، یک‌جانبه است، یعنی، بدون امکان پاسخ از مردم دریافت‌کننده، که مک لوهان[۱۱۳] و پارکر[۱۱۴] بر نهایت انفعال آنها تاکید کرده‌اند(1969, 2008). این به این معنا نیست که بازدیدکننده شخصاً درگیر این نوع ارتباط نمی‌شود (چه تعاملی باشد یا غیر از آن-Hooper) (Greenhill, 1991؛ (۲) این ارتباط نه لزوماً شفاهی است، و نه واقعاً با خواندن متن قابل‌مقایسه است(Davallon,1992) ، بلکه با ارائهٔ حس آثار نمایش‌داده‌شده عمل می‌کند: «آنگاه، موزه به‌عنوان سیستمی ارتباطی، به زبان غیرشفاهی آثار و پدیده‌های قابل‌مشاهده وابسته است. این سیستم اساساً زبانی بصری است و گاهی زبانی شفاهی یا ملموس. آنقدر قدرت ارتباطی آن زیاد است که مسئولیت اخلاقی در کاربرد آن باید نگرانی ابتدایی مسئول موزه باشد»(Cameron, 1968).

113 McLuhan
114 Parker

۳. به‌طورکلی‌تر، رو به پایان قرن بیستم، ارتباط به‌تدریج نیروی محرک فعالیت-های موزه می‌شود. این یعنی موزه‌ها به شیوه‌ای خاص ارتباط برقرار می‌کنند (به شیوه‌های خودشان)، و همچنین با استفاده از سایر تکنیک‌های ارتباطی، احتمالاً برای ریسک در سرمایه‌گذاری کمتر برای اصلی‌ترین مسئله در کارکردشان. بسیاری از موزه‌های بزرگ، بخش روابط عمومی، یا «بخش برنامه‌های عمومی» دارند، این بخش به توسعهٔ برنامه‌هایی با هدف برقراری ارتباط با حوزه‌های متنوعی از عموم و دستیابی به آنها می‌پردازد، عمومی که کمابیش هدف قرار گرفته‌اند، و این‌گونه آنها را از طریق فعالیت‌های سنتی یا نو درگیر می‌کند (رویدادها، گردآوری-ها، انتشارات، فعالیت‌های خارج از حوزه و غیره)، در این زمینه مبالغ بسیار بزرگی که توسط موزه‌ها در سایت‌های بیت‌المللی سرمایه‌گذاری شده‌است، بخش مهمی از منطق ارتباطی موزه است.

پی‌آمدها شامل بسیاری از نمایشگاه‌های دیجیتال یا الکترونمایشگاه‌ها (رشته-ای که موزه می‌تواند در آن تخصص واقعی داشته باشد)، کاتالوگ‌های آنلاین، میدان‌های بحث سطحِ بالا، و تهاجم‌هایی به شبکه‌های ارتباطی(یوتیوب[۱۱۵]، توییتر[۱۱۶]، فیس بوک[۱۱۷] و غیره) است.

۴. این بحث با توجه به شیوه‌های ارتباطی به‌کاررفته توسط موزه سؤال انتقال را ایجاد می‌کند. فقدان شدید تعامل در ارتباطِ موزه ما را به سؤال از خودمان در مورد این مسئله سوق می‌دهد که چگونه می‌توانیم بازدیدکننده‌ها را فعال‌تر کنیم، درحالی‌که در پی مشارکت آنها هستیم؟(McLuhanand Parker 1969, 2008) .

115 *YouTube*
116 *Twitter*
117*Facebook*

ما توانسته‌ایم برچسب‌ها یا حتی داستان اصلی را تا حدی حذف کنیم تا عموم بتوانند بنیان اعتقادی خود را از طریق حرکت در موزه بسازند، اما این امر ارتباط را تعاملی نمی‌کند. تنها مکان‌هایی که درجه‌ای از تعامل در آن شکل یافته‌است(مثل کاخ دیسکاوری[۱۱۸]، موزه علوم و صنعت[۱۱۹] در پاریس، یا اکسپلوراتوریوم[۱۲۰] در سان-فرانسیسکو) بیشتر مشابه پارک‌های سرگرمی است که جاذبه‌های تفریحی را گسترش می‌دهد.

باوجوداین، به نظر می‌رسد که وظیفهٔ اصلی موزه بیشتر به انتقال نزدیک است، که در طول زمان به صورت ارتباطی یک‌جانبه درک شده‌است، به گونه‌ای که هر شخص قادر به جذب دانشی فرهنگی است که بشریت او را تصدیق کرده و او را در جامعه قرار می‌دهد.

واژگان مرتبط: اقدام فرهنگی[۱۲۱]، نمایشگاه، آموزش، انتشار[۱۲۲]، تفسیر، رسانه[۱۲۳]، وساطت[۱۲۴]، انتقال، آگاهی عموم[۱۲۵]، روابط عمومی[۱۲۶].

---

118 Palais dela Découverte
119 Cité des sciences etde l'industrie
120 Exploratorium:
موزه علمی یا مرکز مشابهی که در آن بازدید کنندگان فرصت انجام آزمایش را دارد

121 Cultural Action
122 Dissemination
123 Media
124 Mediation
125 Public Awareness
126 Public Relations

E

آموزش (*Education*)

معادل در لاتین:–*educatio, educere* به معنای راهنمایی کردن[۱۲۷]، هدایت به خارج از[۱۲۸])؛
فرانسوی: *education*؛ *اسپانیایی: educación*؛ *آلمانی: Erziehung, Museumspädagogik*؛
ایتالیایی istruzione؛ *پرتقالی educação*.

به‌طور کلی، آموزش به معنای تربیت و پیشرفت انسان و ظرفیت‌های او با ایجاد بستر مناسب برای انجام این امر است. آموزش موزه می‌تواند مجموعه‌ای از ارزش‌ها، مفاهیم، دانش و فعالیت‌ها به منظور تضمین رشد بازدیدکننده تعریف شود؛ آموزش، فرایند فرهنگ‌پذیری است که بر شیوه‌های آموزش و پرورشی، توسعه، تکمیل و اکتساب دانش نوین متکی است.

۱. مفهوم آموزش باید در ارتباط با سایر اصطلاحات تعریف شود، اولین اصطلاح دستورالعملی است، که «با ذهن مرتبط است و به‌صورت دانشی شناخته می‌شود که شخص کسب‌می‌کند و با آن ماهر و آموزش دیده می‌شود»(Toraille, 1985). آموزش مقوله‌ای است که هم به قلب و هم به ذهن مربوط است، و دانشی است که شخص در نظر دارد در یک رابطه به‌روزرسانی کند، رابطه‌ای که در آن دانش

127 To Guide
128 To Leadout Of

درجهت توسعهٔ ادراک و سرمایه‌گذاری فردیِ مجدد، به تحرک درمی‌آید. آموزش به معنای ارتقای ارزش‌های اخلاقی، فیزیکی، عقلانی، علمی و دانش است. «دانش»، «مهارت»، «بودن» و «دانستنِ چگونه‌بودن»، چهار جزء عمده در رشتهٔ آموزشی است.

اصطلاح آموزش از educere لاتین می‌آید، یعنی هدایت به خارج، (یعنی خارج از کودکی) که یک بعد از مشارکت فعال در فرایند انتقال پنداشته می‌شود. و با مفهوم «بیدارکردن»[۱۲۹] در ارتباط است، این مفهوم درپی برانگیختن حس کنجکاوی است، تا فرد را به سؤال‌کردن و ارتقای ظرفیت برای تفکر سوق دهد. از-این‌رو هدفِ آموزشِ غیررسمی توسعهٔ حواس و آگاهی است؛ فرایندی از *توسعه* که به جای شرطی‌کردن و القاکردن، تحول و انتقال را دربردارد، یعنی همان تفکراتی که درپی مخالفت با آنهاست. ازاین‌رو با دستورالعملی شکل‌می‌گیرد که دانشی مفید را منتقل می‌کند، و آموزشی که این دانش را قابل انتقال و قادر به سرمایه‌گذاری مجدد فرد در جهت توسعهٔ فرایندِ انسان شدن، می‌سازد.

۲. در مفهومی موزه‌ای‌تر، آموزش عبارت است از بسیج دانشی که از موزه نشأت گرفته و هدف آن توسعه و تکمیل افراد از طریق جذب آن، ایجاد حساسیت‌های جدید و تحقق تجربه‌های تازه است.

«آموزش‌وپرورش موزه چارچوبی نظری و روشمند در خدمت فعالیت‌های آموزشی در محیط موزه است، فعالیت‌هایی که هدف اصلی آن ابلاغ دانش (اطلاعات، مهارت‌ها و نگرش‌ها) به بازدیدکننده است» (Allard and Boucher, 1998).

129 Awakening

«یادگیری»[۱۳۰] «عمل دریافت، تعامل و جذب اثر توسط فرد» تعریف می‌شود که به اکتساب دانش یا توسعهٔ مهارت‌ها یا نگرش‌ها منجر می‌شود» (Allard and Boucher, 1998). یادگیری به شیوهٔ فردی مربوط است که بازدیدکننده با آن موضوع را جذب می‌کند.

با توجه به علم آموزش یا تربیت فکری، اگر «تربیت»[۱۳۱] بیشتر به کودکی اشاره داشته‌باشد و بخشی از پرورش محسوب شود، اصطلاح تعلیمی[۱۳۲]، نظریهٔ نشر دانش قلمدادمی‌شود، یعنی شیوه‌ای برای ارائهٔ دانش به فرد در هر سنی که باشد.

ما می‌توانیم به اصطلاحات مرتبط دیگری نیز اشاره‌کنیم که بر این رویکردها سایه افکنده است یا آنها را تقویت می‌کند. اصطلاحات «فعالیت‌های موزه» یا «اقدام فرهنگی»، همانند اصطلاح «تفسیر» یا «وساطت»، اغلب برای توصیف کارِ انجام شده با عموم در تلاش‌های موزه برای انتقال به‌کار گرفته می‌شوند.

معلم می‌گوید، «من به شما می‌آموزم»، واسطه می‌گوید،«من به شما اجازه می‌دهم تا بدانید»(Caillet andLehalle, 1995) (رجوع شود به «وساطت»). هدف از این تمایز انعکاس تفاوت بین عمل تربیت، و فرایند آگاهی است، این فرایند فرد را به سمت خود جذب می‌کند، که اتمام کار برای او منوط به میزان درک محتواست. تربیت محدودیت و اجبار را به همراه دارد درحالی‌که در حوزهٔ موزه با آزادی همراه است(Schouten, 1987).

در آلمانی، اصطلاح آموزش‌وپرورش، یا Pädagogik بیشتر مصطلح است، و واژهٔ به‌کاررفته برای توصیف آموزش در موزه‌ها *Museumspädagogik* است. این

---

130 Learning
131 Pedagogy
132 Didactic

اصطلاح بیانگر تمامی فعالیت‌هایی است که موزه می‌تواند صرف نظر از سن، آموزش یا پیش‌زمینهٔ اجتماعی عموم مربوطه، عرضه کند.

◁ **مشتقات:** آموزش بزرگسالان[۱۳۳]، علوم آموزشی[۱۳۴]، خدمات آموزشی[۱۳۵]، آموزش مادام‌العمر[۱۳۶]، آموزش غیررسمی[۱۳۷]، آموزش ضمن خدمت[۱۳۸]، آموزش موزه ای[۱۳۹]، آموزش عمومی[۱۴۰].

☜ **واژگان مرتبط**: بیدار کردن[۱۴۱]، اقدام فرهنگی[۱۴۲]، فعالیت‌های فرهنگی[۱۴۳]، توسعه[۱۴۴]، تعلیمی[۱۴۵]، کارآموزی[۱۴۶]، دستورالعمل[۱۴۷]، وساطت[۱۴۸]، آموزش و پرورش[۱۴۹]، تدریس[۱۵۰]، تربیت[۱۵۱]، انتقال[۱۵۲]، پرورش[۱۵۳].

---

133 Adult Education
134 Educational Sciences
135 Educational Services
136 Life-Long Education
137 Informal Or Non-Formal Education
138 Mid-Career Education
139 Museum Education
140 Popular Education
141 Awaking
142 Cultural Action
143 Cultural Activities
144 Development
145 Didactic
146 Internship
147 Instruction
148 Mediation
149 Pedagogy
150 Teathing
151 Training
152 Transmission
153 Upbringing

اصول اخلاقی (*ETHICS*)

معادل در یونانی: ethos : سنت ها[۱۵۴]، شخصیت[۱۵۵]؛ فرانسوی: éthique ؛ *اسپانیایی:* etica ؛ *آلمانی* Ethik؛ *ایتالیایی* ethica؛ *پرتقالی:* ética.

به‌طور کلی اصول اخلاقی شاخه‌ای از فلسفه است که با شناخت ارزش‌هایی که رفتار عمومی و خصوصی بشر را هدایت می‌کند، مرتبط است. اصول اخلاق بسیار فراتر از مباحث سیرت اخلاقی در تصور عامه است و دلیل تفاوت آن با سیرت اخلاقی، انتخاب آزدانهٔ ارزش‌ها توسط فردِ عامل، به جای تحمیل آنها توسط مجموعه‌ای از قوانین است. این تمایز به دلیل پی‌آمدهایش برای موزه‌ها الزامی است، زیرا موزه، سازمان است، یعنی باید گفت پدیده‌ای که به‌واسطهٔ توافق مشترک وجود دارد و می تواند تغییر یابد.

اصول اخلاقی را می‌توان در موزه این‌گونه تعریف کرد: فرایند بحث با هدف شناخت ارزش‌ها و قواعد اساسی که کار موزه به آنها متکی است. این اصول اخلاقی منجر به شکل‌گیری قواعدی می‌شود که درنظام‌نامه‌های اصول اخلاقی موزه مطرح می‌شوند، و نظام‌نامه ایکوم مثالی از آنهاست.

۱. هدف از اصول اخلاقی، هدایت رفتار موزه است. از دیدگاه اخلاقیات به جهان، واقعیت منوط به نظم اخلاقی است که جایگاه هر فرد را تعیین می‌کند. این نظم تمامیتی را شکل می‌دهد که هر موجود باید با انجام تمام و کمال وظیفه‌اش، به‌سمت آن در تلاش باشد، و این فضیلت محسوب می‌شود (افلاطون، چیزرو[۱۵۶]،

154 Customs
155 Character
156 Cicero

غیره) در مقابل، دیدگاه اصول اخلاقی به جهان مبتنی بر جهانی بی نظم و درهم-وبرهم است، که به‌صورت اتفاقی و بدون هیچ‌گونه اوضاع ثابتی بر جای مانده‌است. در مواجهه با این بی‌نظمی جهانی، افراد تنها تشخیص‌دهندهٔ بهترین چیز برای خود هستند (دلوز[۱۵۷]، نیچه[۱۵۸])؛ آنها تنها باید برای خودشان تصمیم بگیرند که چه چیز بد و چه چیز خوب است. بین این دو موضع بنیادین که نظم سیرت اخلاقی و بی-نظمی اصول اخلاقی است، تا جایی که توافق آزادانه بین افراد برای شناخت ارزش-های مشترک امکان‌پذیر باشد (از قبیل قاعدهٔ احترام به انسان‌ها)، مسیری میانه برای آنها قابل‌تصور است. باز هم این یک دیدگاه اصول اخلاقی است که در کل، شیوهٔ تعیین ارزش‌ها توسط آزادی‌های مدرن را کنترل می‌کند. این تمایز اساسی حتی امروزه نیز بر تقسیم‌بندی بین دو نوع موزه یا دو شیوهٔ عمل تأثیر می‌گذارد.

به نظر می‌رسد که برخی موزه‌های بسیار سنتی از قبیل موزه‌های هنرهای زیبا، نظمی از پیش تعیین‌شده را دنبال می‌کنند: مجموعه‌های آنها مقدس می‌نماید و مدلی از رفتار عاملان مختلف (موزه‌داران و بازدیدکنندگان)، روحیه‌ای جهادی در شیوهٔ انجام وظایف آنان تعریف می‌شود.

از سوی دیگر، برخی موزه‌ها که شاید نسبت به واقعیت عملی زندگی مردم محتاط‌تر بوده‌اند، خود را وابسته به ارزش‌های مطلق در نظر نگرفته و به‌طور دائم آنها را ارزیابی می‌کنند. اینها می‌توانند موزه‌هایی در تماس بیشتر با زندگی واقعی باشد، از قبیل موزه‌های انسان‌شناسی، که در تلاش برای درک واقعیتی قومی هستند، واقعیتی که اغلب در نوسان است؛ یا به اصطلاح «موزه های اجتماعی» که برای آنها سؤالات و گزینش‌های عملی (سیاسی یا اجتماعی) بیش از مذهبِ مجموعه‌ها حائزاهمیت است.

157 Deleuze
158 Nietzsche

۲. درحالی‌که تمایز بین اصول اخلاقی و اخلاقیات در فرانسه و اسپانیایی کاملاً روشن است، این اصطلاح در انگلیسی بیشتر گیج‌کننده است (*éthique* در فرانسه می‌تواند در انگلیسی به‌صورت اصل اخلاقی[۱۵۹] یا همچنین به‌صورت سیرت اخلاقی[۱۶۰] ترجمه‌شود) از این‌رو نسخهٔ انگلیسی نظام‌نامه اصول ایکوم(۲۰۰۶) در فرانسه به‌صورت dedéontologie Code ظهورمی‌یابد (و در اسپانیایی Código de deontología). درهرصورت دیدگاه بیان شده در این نظام‌نامه، به‌وضوح تجویزی و هنجارمند است (و بسیار مشابه نظام‌نامه‌های تدوین‌شده در انجمن موزه-های انگلیس[۱۶۱] و انجمن موزه‌های آمریکا[۱۶۲]است).

این نظام‌نامه در هشت بخش ارائه‌شده‌است که مقیاس‌های اساسی برای توسعهٔ هماهنگ (فرضی) نهاد موزه در جامعه را شناسایی می‌کند: (۱) موزه‌ها مسئول حفاظت و نگهداری، مستندسازی و توسعهٔ میراث طبیعی و فرهنگی بشر هستند (منابع سازمانی، فیزیکی و مالی که برای بازگشایی موزه موردنیاز هستند). (۲) موزه‌هایی که مجموعه‌ها را نگه می‌دارند، آنها را برای منفعت جامعه و توسعهٔ آن مسئولانه حفظ می‌کنند(مباحث اکتساب و رد مالکیت مجموعه‌ها). (۳) موزه‌ها شواهدی ابتدایی برای ساخت و پیشبرد دانش حفظ می‌کنند (وظیفه‌شناسی پژوهش یا گردآوری مدرک). (۴) موزه‌ها فرصت‌هایی را برای تقدیر، درک و مدیریت میراث طبیعی و فرهنگی فراهم می‌کنند (وظیفه‌شناسی به نمایش گذاشتن). (۵) موزه‌ها منابعی که فرصتی برای سایر خدمات فراهم می‌آورد را حفظ می‌کنند و از این طریق به عموم سود می‌رسانند (مباحث تخصص). (۶) موزه‌ها در همکاری نزدیک با اجتماعاتی کار می‌کنند که مجموعه‌هایشان از آنها سرچشمه گرفته‌است و نیز

159 *Ethic*
160 *Moral*
161 *UK Museums Association*
162 *American Association Of Museums*

اجتماعاتی که به آنها خدمات می‌دهند (مباحث دارایی فرهنگی). (۷) موزه‌ها قانونی عمل می‌کنند (با احترام به حکم قانون). (۸) موزه‌ها تخصصی عمل می‌کنند(رفتار تخصصی و چالش‌های منفعت).

۳. سومین تأثیر مفهوم اصول اخلاقی بر موزه‌ها، نقش آن در تعریف موزه-شناسی به‌صورت اصول اخلاقی موزه‌ای است. از این دیدگاه، موزه‌شناسی علمی در توسعه نیست (آن طور که استرانسکای[۱۶۳] مطرح کرده‌است)، زیرا مطالعهٔ تولد و تکامل موزه‌ها، شیوه‌های علوم بشری و طبیعی را دنبال نمی‌کند؛ چون موزه نهادی منعطف و قابل‌تغییر است. درهرحال، موزه‌ها به عنوان ابزاری برای زندگی اجتماعی، به گزینش‌های بی‌پایانی برای تعیین کارکرد خود نیاز دارند. و به‌طور دقیق، انتخاب اهدافی که این مجموعه شیوه‌ها می‌تواند برای آنها به کار گرفته شود، چیزی غیر از انتخاب اصول اخلاقی است.

در این مفهوم، موزه‌شناسی می‌تواند، اصول اخلاقی موزه‌ای تعریف شود، زیرا اصول، تصمیم‌گیرندهٔ چگونگی و اهداف موزه است. در حوزهٔ اصول اخلاقی، ایکوم توانست نظام‌نامهٔ اصول اخلاقی را برای مدیریت موزه‌ها تدوین کند، اصول اخلاقی که نظام‌نامه مشترک مجموعه‌ای اجتماعی- حرفه‌ای را شکل داده‌است و در چارچوب خدمات حقوقی عمل می‌کند.

☜ **واژگان مرتبط**: سیرت اخلاقی[۱۶۴]، ارزش‌ها[۱۶۵]، وظیفه شناسی[۱۶۶].

---

163 Stransky
164 Moral
165 Values
166 Deontology

نمایشگاه (*Exhibition*)

اسم. (اوایل قرن پانزدهم.، از O.Fr. *exhibicion*، از *لاتین*، *exhibitionem*, nom. *Exhibition* lit. 'to hold out,' from ex- 'out' and *habere* 'to hold' *از exhibere «نشان دادن، نمایش داد»*

معادل در فرانسوی:– *exposition* (از لاتین *expositio, gen. espoitionis*:exposé, explication) ؛ اسپانیایی: *exposición*؛ *آلمانی:Austellung*؛ *ایتالیایی: esposizione, mostra*؛ *پرتقالی: exposição,exhibição*.

اصطلاح «نمایشگاه» به نتیجهٔ عمل نمایش‌دادن چیزی، و همچنین «چیزی» که نمایش‌داده می‌شود، و مکان نمایش آن چیز، اشاره دارد. «اگر تعریفی از نمایشگاه که از بیرون وام گرفته شده و خودمان مطرح نمی‌کنیم، را در نظر بگیریم. این اصطلاح–همراه با مخفف آن اصطلاح «نمایش»[۱۶۷]– به معنی عمل به-نمایش‌گذاشتن چیزها برای عموم، آثار نمایش‌داده‌شده، و مکانی است که این به-نمایش‌گذاری رخ می‌دهد»(Davallon, 1986). اصطلاح فرانسوی *exposition* (در فرانسهٔ قدیم *exposicïun* ، در آغاز قرن دوازدهم) که از *expositio* لاتین وام گرفته شده‌است، ابتدا معنای تلویحی «توضیح»، «درمعرض‌گذاری»، و معنای تحت‌الفظی «عرضه» (بچهٔ سرراهی، هنوز در اسپانیا در اصطلاح *expósito* به کار می‌رود)، و معنای کلی نمایش‌دادن داشت.

از آنجا که (در قرن شانزدهم) واژهٔ فرانسوی *exposition* به معنای ارائه-کردن(کالاها) بود، سپس (در قرن هفدهم) می‌توانست به معنای رهاسازی، ارائهٔ ابتدایی(توضیح دادن کار) یا وضعیتِ (ساختمان) باشد. در فرانسهٔ قرن هجدهم واژهٔ *exhibition*، به‌عنوان نمایش کارهای هنری، معنای یکسانی در فرانسه و انگلیس داشت، اما کاربرد فرانسوی این واژه برای اشاره به ارائهٔ هنر، بعدها به معنی

167 Exhibit

«عرضه» هم به کار رفت. از سوی دیگر، واژهٔ exposition در انگلیسی به معنای (۱) توضیح مفهوم یا منظور، یا (۲) نمایشی تجاری است، و از این رو معانی پیشین در فرانسه را با خود دارد. امروزه exposition فرانسوی و *exhibition* انگلیسی هردو معانی یکسانی دارد، که برای برپایی انواع نمایش‌ها در فضایی برای دید عموم به‌کار می‌رود؛ که هم خودشان را نمایش می‌دهند، و هم برای فضایی که نمایش در آن رخ می‌دهد، به‌کار می‌رود. از این دیدگاه، هر یک از این معانی به تعریف عناصر تاحدی متفاوت می‌پردازد.

۱. نمایشگاه، به معنی ظرف یا مکانی که مظروف در آن درمعرض نمایش است (درعین‌حال موزه هم به‌صورت کارکرد و هم ساختمان ظهور می‌یابد) نه از طریق معماری فضا بلکه از طریق خود مکان مشخص می‌شود. اگرچه نمایشگاه به نظر یکی از مشخصه‌های موزه‌هاست، با این حال دامنهٔ بسیار گسترده‌تری دارد زیرا می‌تواند از طریق سازمانی سودآور نیز برپاشود (بازار، فروشگاه، گالری هنری). همچنین می‌تواند در فضایی محصور، حتی در فضای باز(در پارک یا خیابان) یا در محل، یعنی بدون حرکت دادن آثار از مکان‌های اصلی طبیعی، مکان‌های تاریخی یا باستان‌شناسانه سازمان‌یابد. به نظر می‌رسد نمایشگاه از این دیدگاه فضایی است که نه‌تنها به‌واسطهٔ ظرف و مظروف بلکه به‌واسطهٔ کاربران آن تعریف می‌شود (بازدیدکنندگان و متخصصان موزه)، یعنی افرادی که به این فضای خاص وارد و در تجربهٔ کلی سایر بازدیدکنندگان نمایشگاه سهیم می‌شوند. ازاین‌رو نمایشگاه مکان خاص تعامل اجتماعی است که تأثیرات آن می‌تواند ارزیابی شود. شواهد این امر ازطریق توسعهٔ مطالعات بازدیدکننده و رشد زمینهٔ تخصصی پژوهش در مورد جنبهٔ ارتباطی مکان و تمامی تعاملات مختص این مکان فراهم می‌شود، یا ازطریق همهٔ تصاویر و ایده‌هایی که این مکان می‌تواند فراخواند.

۲. نمایشگاه‌ها امروزه، با عمل نمایش‌دادن، به‌عنوان یکی از کارکردهای اصلی موزه دیده می‌شود که، طبق آخرین تعریف ایکوم، «میراث ملموس یا غیر ملموس بشریت را کسب، حفاظت و نگهداری می‌کند، و پژوهش می‌کند، انتقال و نمایش می‌دهد...» طبق مدل PRC (آکادمی رینوارت)، نمایشگاه بخشی از کارکرد ارتباطی کلی‌تر موزه است، که همچنین سیاست‌هایی را برای آموزش و نشر دربردارد.

از این دیدگاه نمایشگاه‌ها یک ویژگی اساسی موزه‌ها هستند، تا آنجا که وجود خود را به‌عنوان مکان‌هایی عالی برای دریافت حسی از طریق ارائهٔ آثار برای مشاهده (یعنی بصری‌کردن)، نمایش (عمل نشان‌دادن مدارک)، و خودنمایی (در ابتدا حمایت از آثار مقدس برای پرستش) اثبات‌کرده‌اند. بازدیدکننده در حضور عناصر واقعی قرار دارد که یا برای اهمیت خود قابلیت نمایش دارند(تصاویر، عتیقه-ها)، و یا مفاهیم یا ساختارهای روحی(قلب ماهیت، بیگانه‌گرایی) را فرامی‌خوانند.

اگر موزه‌ها بتواند به‌عنوان مکان‌های موزه‌ای‌شدن و مجسم‌کردن تعریف شود، نمایشگاه‌ها به صورت «تجسم بیانگر حقایق غایب درون آثار، و شیوه‌های به‌کار رفته برای نمایش آنها، به عنوان نشانه‌ها به کار می‌رود»(Scharer, 2003). ویترین‌ها و ریل‌های تصویر ابداعاتی است که برای تفکیک جهان واقعی و جهان تخیلی موزه‌ها به‌کار می‌رود. آنها برای نقش دیگری جز مشخص‌کردن عینیت، تضمین فاصله («آفرینش فاصله» به گفتهٔ برتولت برشت[۱۶۸] در مورد تئاتر) به‌کار نمی‌رود و به ما اجازه می‌دهد بدانیم که در جهان دیگری هستیم، جهانی مصنوعی، جهانی تخیلی.

168 Bertolt Brecht

۳. نمایشگاه‌ها، به مفهوم جمع کل آثار به‌نمایش‌درآمده، میوزیلیا[۱۶۹]، آثار موزه‌ای یا «چیزهای واقعی»، همراه با جایگزین‌ها (قالب‌ها، کپی‌ها، عکس‌ها و غیره)، مواد نمایشی (ابزارهای نمایش از قبیل متون، فیلم‌ها یا سایر چندرسانه‌ای‌ها)، و نشانه‌های کاربردی را شامل می‌شود. از این دیدگاه نمایشگاه به‌عنوان سیستم ارتباطی خاصی عمل‌می‌کند که مبتنی بر چیزهای واقعی است و با مصنوعات دیگری همراه می‌شود که شناخت بهتر مفاهیم را برای بازدیدکننده امکان‌پذیر می‌کنند (McLuhan and Parker, 1969; Cameron,1968). در این زمینه هر یک از عناصری که در نمایشگاه ارائه‌می‌شود (آثار موزه‌ای، جایگزین‌ها، متون و غیره) می‌تواند به‌عنوان نمایش تعریف‌شوند. در چنین وضعیتی مسئلهٔ بازسازی واقعیت نیست که نتواند در موزه قرارگیرد («چیز واقعی» در موزه از قبل جایگزینی برای واقعیت است و نمایشگاه تنها می‌تواند تصاویری همسان با آن واقعیت ارائه کند).

نمایشگاه از طریق این مکانیسم واقعیت را منتقل می‌کند. آثار نمایشی در نمایشگاه در قالب نشانه‌ها (نشانه‌شناسی) عمل می‌کند و نمایشگاه به‌صورت فرایندی ارتباطی ارائه‌می‌شود که معمولاً یک‌جانبه و ناقص بوده و به شیوه‌های بسیار متفاوتی قابل‌تفسیر است.

اصطلاح نمایشگاه چنان که در اینجا مطرح شده، با «ارائه» متفاوت است، زیرا اولین اصطلاح، اگر نه با سخنرانی (فیزیکی و تعلیمی)، حداقل با مجموعهٔ بزرگی از اقلامِ در معرض دید برابری می‌کند، درحالی‌که دومی نمایش کالاها در بازار یا حوزهٔ فروشگاه را می‌رساند که می‌تواند منفعل باشد، حتی اگر در هر دو مورد متخصصی(طراح نمایش، طراح نمایشگاه) مورد نیاز باشد تا به سطح مطلوب کیفیت برسد. این دو سطح –ارائه و نمایشگاه– تفاوت بین طراحی نمایشگاه و ارایهٔ نمایش

169 *Musealia*

را توجیه می‌کنند. در مورد اول طراح با فضا شروع می‌کند و آثار نمایشی را برای تجهیز فضا به‌کار می‌گیرد، در حالی‌که در دومی او با آثار نمایشی شروع می‌کند و تلاش می‌کند تا بهترین شیوه را برای بیان و بهترین زبان را برای سخن‌گفتن از آثار بیابد.

این تفاوت‌های بیان در دوره‌های متفاوت بر طبق سلیقه‌ها و سبک‌ها، و مبتنی بر اعتبار نسبی افرادی که فضا را راه‌اندازی می‌کنند (طراحان دکور، طراحان نمایشگاه، طراحان نمایش، طراحان صحنه) تنوع یافته‌است، اما سبک‌های نمایشگاه همچنین با توجه به اصول و هدف نمایش تفاوت می‌یابد.

پاسخ به مسائل مربوط به «نمایش دادن» و «ارتباط برقرارکردن» گسترهٔ وسیعی را دربرمی‌گیرد که ترسیم تاریخ و نوع‌شناسی نمایشگاه‌ها را برای ما امکان-پذیر می‌کند. ما می‌توانیم رسانهٔ مورد استفاده را (آثار، متون، تصاویر متحرک، محیط‌ها، تکنولوژی اطلاعات دیجیتال، نمایشگاه‌های تک‌رسانه‌ای و چندرسانه‌ای) با توجه به اینکه نمایشگاه واجد ماهیتی منفعت ساز باشد یا نباشد (پژوهش نمایشگاه، آثار معروف و پرفروش[۱۷۰]، صحنهٔ نمایش نمایشگاه، نمایشگاه تجاری)، و برطبق تصور کلی موزه‌نگار(طراحی نمایش برای اثر، برای دیدگاه یا رویکرد و غیره) تعیین کنیم.

باید اشاره کرد که بازدیدکنندگان بیش‌ازپیش در این محدودهٔ وسیع امکانات درگیر می‌شوند.

170 Bluckbuster

۴. واژه‌های فرانسوی «درمعرض‌گذاری»[۱۷۱] و «نمایشگاه»[۱۷۲] تاحدی متفاوت است، زیرا نمایشگاه اکنون مفهومی تحقیر آمیز دارد. مقارن با ۱۷۶۰ واژهٔ نمایشگاه می‌توانست در فرانسه و انگلیسی برای دلالت بر نمایشگاه نقاشی به‌کاررود، اما مفهوم واژه در فرانسه تنزل‌یافت و بیانگر فعالیت‌هایی بود که به وضوح برای نمایش(نمایشگاه‌های ورزشی) به‌کار می‌رفت، یا از نظر اجتماعی که نمایش در آن رخ می‌داد، نامناسب بود.

این مسئله در مورد مشتقات نمایشگاه‌گرا[۱۷۳] و نمایشگاه‌گرایی[۱۷۴] در انگلیسی نیز صدق‌می‌کند، که حتی بیشتر بر اقدامات نامطلوب اشاره‌دارد. نقد نمایشگاه‌ها اغلب زمانی بسیار تلخ می‌شود که رویکرد آن گویای این است که نمایشگاه آنچه باید باشد، نیست – و به تبع آن، موزه آنچه باید باشد– و به فروشنده دوره‌گرد، بسیار تجاری، یا اهانت کننده به عموم تبدیل شده‌است.

۵. توسعهٔ تکنولوژی‌های نوین و طراحی با کمک کامپیوتر به شکل‌گیری موزه-ها در اینترنت منجرشده‌است، همراه با نمایشگاه‌هایی که تنها می‌تواند در صفحه نمایشگر یا با رسانه‌های دیجیتال بازدیدشود. ما به جای استفاده از اصطلاح نمایشگاه مجازی (معنای دقیق آنچه نمایشگاهی ممکن خواهد بود، یعنی پاسخی بالقوه به سؤال «نمایش دادن»)،اصطلاحات نمایشگاه دیجیتال یا الکترونیک را برای اشاره به نمایشگاه‌های خاصی که در اینترنت دیده می‌شود، برمی‌گزینیم.

171 *Exposition*
172 *Exhibition*
173 *Exhibitionist*
174 *Exhibitionism*

آنها امکاناتی(گردآوری آثار، شیوه‌های نوین نمایش، تحلیل و غیره) دارد که نمایشگاه‌های سنتیِ آثار مادی همیشه واجد آن نیست. بااین‌حال، هنوز به‌ندرت می-تواند رقیبی برای نمایشگاه‌های آثار واقعی در موزه‌های سنتی محسوب شود، اما این امر غیرممکن نیست که توسعهٔ آنها بر شیوه‌های رایج موزه‌ها تأثیر بگذارد.

◁**مشتقات:** نمایشگاه کشاورزی[۱۷۵]، نمایشگاه تجاری[۱۷۶]، نمایشگاه الکترونیک[۱۷۷]، نمایش[۱۷۸]، کاتالوگ نمایشگاه[۱۷۹]، متصدی نمایشگاه[۱۸۰]، طراح نمایشگاه[۱۸۱]، گالری‌های نمایشگاه[۱۸۲]، فعالیت نمایشگاه[۱۸۳]، طرح نمایشگاه[۱۸۴]، مطالعات نمایشگاه[۱۸۵]، نمایش دهنده[۱۸۶]، نمایشگاه در محل[۱۸۷]، نمایشگاه بین‌المللی[۱۸۸]، نمایشگاه ملی[۱۸۹]، نمایشگاه فضای باز[۱۹۰]، نمایشگاه دایم(نمایشگاه بلندمدت یا کوتاه‌مدت)[۱۹۱]، نمایشگاه موقتی[۱۹۲]، نمایشگاه سیار[۱۹۳]، نمایش دادن[۱۹۴]، نمایشگاه جهانی[۱۹۵].

---

175 *Agricultural Exhibition*
176 *Commercial Exhibition*
177 *Cyber Exhibition*
178 *Exhibit*
179 *Exhibition Catalougue*
180 *Exhibition Curator*
181 *Exhibition Design*
182 *Exhibition Galleries*
183 *Exhibition Designer*
184 *Exhibition Scenrio*
185 *Exhibition Studies*
186 *Exhibitor*
187 *In Situ Exhibition*
188 *Internaational Exhibition*
189 *National Exhibition*
190 *Open Exhibition*
191 *Permanent Exhibition (A Long Or Short Term Exhibition)*
192 *Temporary Exhibition*
193 *Travelling Exhibition*
194 *To Exhibit*
195 *Universal Exhibition*

☜**واژگان مرتبط**: ارتباط[۱۹۶]، طراح دکور[۱۹۷]،آشکارسازی[۱۹۸]، اثر تعلیمی[۱۹۹]، تصاویر متغیر[۲۰۰]، نمایش[۲۰۱]، ابزار نمایش[۲۰۲]، در معرض گذاری[۲۰۳]، نمایشگاه[۲۰۴]، واقعیت ساختگی[۲۰۵]، گالری، آویختن[۲۰۶]، نصب[۲۰۷]، راه‌اندازی فضا[۲۰۸]، وسیله[۲۰۹]، مکانیسم[۲۱۰]،رسانه [۲۱۱]، پیام[۲۱۲]، استعاره[۲۱۳]، نشان دادن[۲۱۴]، بازگشایی[۲۱۵]، خودنمایی، ریل تصویر[۲۱۶]، آگهی دادن[۲۱۷]، ارائه[۲۱۸]، مدیر پروژه[۲۱۹]، واقعیت[۲۲۰]، بازنمایی[۲۲۱]، کارگذاری صحنه[۲۲۲]، نمایش[۲۲۳]، ویترین[۲۲۴]، فضای اجتماعی[۲۲۵]، فضا[۲۲۶]، طراحی صحنه[۲۲۷]، تجسم[۲۲۸].

---

196 *Communication*
197 *Decorator*
198 *Demonstration*
199 *Didactic Object*
200 *Diorama*
201 *Display*
202 *Display Tool*
203 *Exposition*
204 *Fair*
205 *Fictional Reality*
206 *Hanging*
207 *Installation*
208 *Installing Space*
209 *Media*
210 *Mechanism*
211 *Media*
212*Message*
213 *Metaphor*
214 *Monstration*
215 *Openning*
216 *Picture Rail*
217 *Posting*
218 *Presentation*
219 *Project Manager*
220 *Reality*
221 *Representation*
222 *Stage Setting*
223 *Show*
224 *Showcase*
225 *Social Space*
226*Space*
227 *Stage Design*
228 *Visualization*

H

میراث (*Heritage*)

معادل در فرانسوی:– patrimoine ؛ اسپانیایی: patrimonio ؛ آلمانی: Natur- und Kulturerbe؛ ایتالیایی:patrimonio ؛ پرتقالی: patrimônio .

مقولهٔ «میراث» (پاتریمونیوم[۲۲۹]) در قانون روم به تمام دارایی‌های دریافت‌شده از طریق وراثت اشاره دارد، دارایی‌هایی که طبق قانون، از پدران و مادران به بچه‌ها به ارث می‌رسد؛ دارایی‌های خانواده، در مقابل دارایی‌های کسب‌شده از ازدواج. در مقایسه، دو کاربرد استعاری بعداً به‌وجود آمد. (۱) عبارت متأخر «میراث ژنتیکی» برای توصیف ویژگی‌های وراثتی موجود زنده؛ (۲) مفهوم پیشین «میراث فرهنگی» که به نظر می‌رسد در قرن هفدهم ظهوریافته‌است(Leibniz, 1690) ؛ پیش از آنکه مجدداً با ظهورانقلاب فرانسه به‌کاررود (PuthoddeMaisonrouge, 1790) (Boissy d'Anglas,1794).

درهرحال اصطلاح مذکور معانی کم‌وبیش گسترده‌ای دارد. به منظور مشتق-شناسی باید گفت که این اصطلاح و مفهومی که به آن اشاره دارد، از دههٔ ۱۹۳۰

229 Patrimonium

بیش از دنیای آنگوساکسون، در زبان‌های رومی انتشاریافت(Desvallees,1995)، آنگلوساکسون‌ها در حدود دهۀ ۱۹۵۰، اصطلاح دارایی[۲۳۰](کالا) را پیش از اقتباس اصطلاح میراث ترجیح می‌دادند، و در عین حال آن را از ارث[۲۳۱] متمایز می‌کردند.

به همین ترتیب دولت ایتالیا، درحالی‌که یکی از اولین‌ها در شناخت اصطلاح «پاتریمونیو»[۲۳۲] بود، به کاربرد عبارت «بنیکالچرال»[۲۳۳] ادامه داد(کالای فرهنگی). ایدۀ میراث ناگزیر با تفکر فقدان یا ناپدیدی بالقوه – همانند دوران پس از انقلاب فرانسه– و درعین‌حال با ارادۀ حفاظت‌ونگهداری از این کالاها گره‌خورده‌است. «میراث می‌تواند با این حقیقت شناخته شود که فقدان آن به معنای یک قربانی است و حفاظت و مرمت آن نیز قربانی‌هایی را دربردارد» (Babelon et Chastel, 1980).

۱. میراث، در آغاز با انقلاب فرانسه و طی قرن نوزدهم، لزوماً به دارایی غیرمنقول اشاره داشت و عموما با بحث یادبودها اشتباه گرفته می‌شد. یادبود، در مفهوم اصلی واژه، ساخته‌ای به منظور جاودان ساختن یاد شخص یا چیزی است. آلویز ریگل[۲۳۴] سه دسته از یادبودها را بازشناسی کرد: آنهایی که عمداً «برای به یادگار نگاه‌داشتن زمان یا رویدادی مهم در گذشته برپا می‌شد»(یادبودهای عمدی)، «آنهایی که به دلیل علایق موضوعی برگزیده شده‌است»(یادبودهای تاریخی)، و در نهایت«تمام آفرینش‌های بشر، مستقل از مفهوم یا قصد اولیۀ آنها» (یادبودهای باستانی)(Riegl, 1903) .

230 Property
231 Legacy
232 Patrimonio
233 Beni Culturali
234 Aloys Riegl

طبق اصول تاریخ، تاریخ هنر، و باستان‌شناسی، دو دستهٔ آخر به گروه میراث غیر منقول مربوط است. تا چند سال پیش هیئت رئیسهٔ میراث فرانسه، که هدف اصلی آن حفاظت و نگهداری از یادبودهای تاریخی بود، از هیئت رئیسهٔ موزه‌های فرانسه منفک بود (هیئت مدیرهٔ موزه‌های فرانسوی).

امروزه یافتن افرادی که از این تمایزِ بسیار مستحکم حمایت می‌کنند، غیرمعمول نیست. حتی هنگامی که این مسئله زیر سایهٔ یونسکو وسعت جهانی یافت، ایده‌ای که به‌طور ویژه توسط ایکوموس[۲۳۵] (معادل ایکوم برای یادبودهای تاریخی) تقویت می‌شود، پیش از همه لزوماً مبتنی بر یادبودها و گروه‌های یادبودها و مکان‌هاست. از این‌رو حفاظت‌ونگهداری میراث فرهنگی جهانی تصریح می‌کند: «برای اهداف این قرارداد، موارد زیر باید در میراث فرهنگی لحاظ شود: – یادبودها: آثار معماری، آثار مجسمه و نقاشی یادبودی، [...] – گروه‌های ساختمانی: گروه‌های ساختمانی منفک یا مرتبط، [...] به دلیل معماریشان، [...] – مکان‌ها: آثار انسان یا آثار ترکیبی انسان و طبیعت، [...]. برای اهداف این قرارداد موارد زیر باید در میراث طبیعی لحاظ شود: مکان‌های طبیعی، [...] – فرم‌های زمین‌شناسی یا جغرافیای طبیعی [...] – مکان‌ها یا نواحی طبیعی»(UNESCO 1972) .

۲. از میانهٔ دههٔ ۱۹۵۰، اصطلاح میراث به‌تدریج تمام شواهد مادی انسان و محیط او رادربرگرفت و به‌طور قابل توجهی گسترده‌تر شد. از این رو میراث قومی، میراث علمی و سپس میراث صنعتی به‌تدریج در مفهوم میراث ادغام شد.

235 Icomos

تعریف میراث در ایالت کبک[۲۳۶] که فرانسه‌زبان است نیز این گرایش را دنبال کرد:«می‌توان میراث را همهٔ آثار یا گروه‌های آثار، مادی یا غیرملموس، در نظرگرفت که به‌صورت جمعی یا برای ارزششان به‌عنوان مدرک و یادگار تاریخی شناسایی و آماده‌سازی شده و به‌طور شایسته حفاظت‌ونگهداری و حراست شده و ارتقا یافته‌است»(Arpin, 2000).

این مفهوم به تمام کالاهای طبیعی یا ساخت انسان و ارزش‌ها، چه مادی و چه غیرملموس، اشاره‌دارد؛ بدون محدودیت زمان یا مکان، چه به‌سادگی از اجداد نسل-های پیشین به ارث رسیده و چه جمع‌آوری شده و تحت حفاظت‌ونگهداری قرارگرفته‌باشد تا به بازماندگان نسل‌های آینده منتقل شود. میراث کالایی عمومی است؛ مسئولیت حفاظت‌ونگهداری از آن هنگامی باید بر عهدهٔ اجتماع گذاشته شود که افراد موفق به انجام این کار نشوند. صفات منفرد طبیعی و فرهنگی محلی در درک و ساخت شخصیت جهانی میراث نقش دارد. مفهوم میراث و مفهوم «وراثت»[۲۳۷] با توجه به زمان و رویدادها متفاوت هستند: درحالی‌که وراثت بلافاصله پس از مرگ یا هنگام انتقال کالاها از نسلی به نسل دیگر رخ می‌دهد، میراث عبارت است از تمام کالاهایی که دریافت یا جمع‌آوری و به واسطهٔ نسل‌های پیشین حراست شده است تا به بازماندگان آنها انتقال یابد. تا حدودی، میراث می‌تواند رشته‌ای از وراثت‌ها باشد.

۳. مقولهٔ میراث که لزوماً بر مبنای مفهوم غربی انتقال تعریف شده‌بود، مدت‌ها تحت‌تأثیر جهانی‌شدن عقایدی از قبیل مفهوم نسبتاًاخیر میراث غیرملموس قرار-

236 Quebec
237 Inheritance

داشت. این مفهومِ اصالتاً آسیایی (به‌ویژه از ژاپن و کره)، بر این تفکر بنیان‌نهاده شده‌است که انتقال، برای این‌که مؤثر باشد، باید لزوماً توسط عاملان بشری صورت‌گیرد و ایدهٔ «گنجینه‌های بشری زنده»[۲۳۸] از این تفکر نشئت گرفت: «گنجینهٔ بشری زنده به شخصی اشاره دارد که در اجرای موسیقی، رقص، مسابقات، بازی‌ها و برخی آیین‌ها از دیگران برتر است، و در کشورهای مربوطه ارزش هنری و تاریخی برجسته‌ای دارد، همان‌گونه که در«توصیه‌نامه‌ای در مورد حراست فرهنگ‌ها و رسوم سنتی» بیان شده‌است»(UNESCO, 1993). این اصل به‌صورت بین‌المللی پذیرفته شد و در ۲۰۰۳ میلادی طی قرارداد حراست میراث فرهنگی غیرملموس[۲۳۹] امضا شد.

«میراث فرهنگی غیرملموس به معنی فعالیت‌ها، بازنمودها، بیانات، دانش، مهارت‌هایی – و همچنین ابزارها، آثار، مصنوعات و فضاهای فرهنگی مرتبط به آنها– است که جوامع، گروه‌ها و در برخی موارد افراد آنها را به‌عنوان

بخشی از میراث فرهنگی خود می‌شناسند. این میراث فرهنگی غیرملموس، که نسل به نسل انتقال می‌یابد، دائماً توسط جوامع و گروه‌ها در پاسخ به محیطشان، تعاملشان با طبیعت و تاریخ خود، بازآفرینی می‌شود، و آنها را به مفهوم هویت و استمرار مجهز می‌کند، و از این رو احترام به تنوع فرهنگی و خلاقیت بشری را ترویج می‌دهد. در راستای هدف این قرارداد، تنها بر چنین میراث فرهنگی غیرملموسی که با ابزارهای حقوق بشری بین‌المللی موجود، و همچنین نیازهای احترام دوجانبه میان جوامع، گروه‌ها و افراد و توسعهٔ پایدار هم‌سو باشد، تأکید می-شود»(UNESCO, 2003).

238 Living Human Treasures
239 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

۴. میراث حوزه‌ای را پوشش می‌دهد که به‌طور فزاینده‌ای پیچیده شده‌است، و در چند سال گذشته تردیدها در مورد انتقال آن به تفکری متمرکزتر در مورد مکانیسم‌های ساخت و توسعهٔ میراث منجرشده‌است: فرایند میراث‌سازی دقیقا چیست؟ بخش اعظم پژوهش‌های معاصر، اصل ساخت میراث را ورای رویکرد تجربی تحلیل می‌کند و آن را به‌عنوان نتیجهٔ استراتژی‌ها و مداخلات متمرکز در نشان‌گذاری و (تنظیم) علامت‌ها می‌داند. لذا برای درک موضع میراث در جامعه، ایدهٔ میراث‌سازی ضروری‌تر است تا آنچه دیگران در خصوص ایدهٔ «هنری‌سازی» برای کارهای هنری مطرح می‌کنند. (Shapiro, 2004).

میراث فرایند یا عملکردی فرهنگی است که با انواع تولید و مذاکرهٔ هویت فرهنگی، و حافظهٔ فردی و جمعی، و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی مرتبط است»(Smith, 2007). اگر بپذیریم که میراث نتیجهٔ شکل‌گیری تعداد مشخصی از ارزش‌هاست، به معنای این است که این ارزش‌ها مبنای میراث هستند. آنها باید بررسی شوند، و نیز –گاهی– دربارهٔ آنها بحث شود و از آنها انتقاد شود.

۵. شکل‌گیری میراث منتقدان خود را نیز دارد: افرادی که ریشه‌های آن را زیر سؤال برده و ارزش ناشایست «یادگار پرستی» را به اشکال فرهنگ موردنظر، یا به نام انسان‌گرایی غربی، نسبت می‌دهند.

در صریح‌ترین مفهوم واژه، یعنی مفهوم انسان‌شناختی، میراث فرهنگی ما تنها از عادی‌ترین فعالیت‌ها و مهارت‌ها شکل می‌گیرد. و تا حد بسیار بیشتری به قابلیت ساخت و استفاده از این ابزارها وابسته‌است، به‌ویژه هنگامی که اینها به عنوان آثار، در ویترین موزه قرارمی‌گیرند.

ما اغلب ازیادمی‌بریم که پیچیده‌ترین و قدرتمندترین ابزار ساخته‌شده توسط انسان، مفهوم است، ابزاری برای توسعهٔ تفکر، که نمایش آن در ویترین بسیار دشوار است. میراث فرهنگی، به‌عنوان مجموع کل شواهد مشترک نوع بشر، در جامعه‌ای که سلوک مذهبی‌اش را از دست داده‌است، به خاطر خلق بدعتی نو به شدت (Choay,1992) ، مورد انتقاد قرارمی‌گیرد.

علاوه‌براین، می‌توان مراحل متعدد تولید این محصول را فهرست‌کرد: تخصیص مجدد میراث (Vicq d'Azyr,1794)، مضامین معنوی(Hegel,1807)، مضامین رمزی و بی‌غرضانه (Renan, 1882) و در نهایت، انسان‌گرایی(Malraux, 1947). موضوع میراث فرهنگی جمعی، که تنها واژه‌نامهٔ قانونی و اقتصادی را با حوزهٔ اخلاقی مبادله می‌کند، تردیدبرانگیز به نظر می‌رسد، و دست‌کم می‌تواند به‌عنوان بخشی از آنچه مارکس[۲۴۰] و انگلس[۲۴۱] ایدئولوژی نامیدند، تحلیل شود، به عبارت دیگر محصول فرعی بافتی اجتماعی– اقتصادی که در خدمت منافعی خاص است.

«بین‌المللی‌کردن مفهوم میراث نه تنها غلط، بلکه خطرناک است، زیرا فرد مجموعه‌ای از دانش و تعصبات، که معیارهای آن بیان ارزش‌های مبتنی بر زیباشناسی و عقاید اخلاقی و فرهنگی است، به‌طور خلاصه ایدئولوژی یک طبقه، را تحمیل می‌کند، در جامعه‌ای که ساختارهایش با ساختارهای جهان سوم، به‌طور کلی، و با آفریقا، به‌طور خاص، سازگاری ندارد»(Adotevi, 1971).

این مسئله تردیدبرانگیزتر است، زیرا با ماهیت خصوصی دارایی اقتصادی همزیستی دارد و تسلایی برای محرومین تلقی می‌شود.

240 Marx
241 Engels

◁**مشتقات:** میراث‌شناسی[۲۴۲]، وراثت[۲۴۳].

☜**واژگان مرتبط:** اجتماع[۲۴۴]، دارایی فرهنگی[۲۴۵]، آثار فرهنگی[۲۴۶]، نمایش، شاهد[۲۴۷]، هویت[۲۴۸]، تصویر[۲۴۹]، ارث[۲۵۰]، گنجینهٔ بشری زنده[۲۵۱]، مواد فرهنگی[۲۵۲]، حافظه[۲۵۳]، پیام، یادبود[۲۵۴]، گنجینهٔ ملی[۲۵۵]، ثروت موروثی[۲۵۶]، واقعیت، آثار با معنای نمادین[۲۵۷] موضوع[۲۵۸]، قلمرو[۲۵۹]، چیزها، ارزش، شاهد[۲۶۰].

---

242 Heritology
243Inheritation
244 Community
245 Cultural Property
246 Cultural Relic
247 Evidence
248 Identity
249 Image
250 Legacy
251 Living Human Treasure
252 Material Culture
253 Memory
254 Monument
255 National Treasure
256 Patrimony
257 Semiophore
258 Subject
259 Territory
260 Witness

I

نهاد یا مؤسسه (*Insititution*)

معادل در لاتین:- از institution ، انجمن[۲۶۱] ، تجهیز[۲۶۲] ، تاسیس[۲۶۳] ، ساماندهی[۲۶۴])؛ فرانسوی: Institution ؛ اسپانیایی: institución؛ آلمانی: Institution ؛ ایتالیایی: istituzione ؛ پرتقالی: instituição .

به‌طور کلی نهاد بر انجمنی دلالت می‌کند که به‌واسطهٔ توافق دوجانبه بین افراد برپا شده‌است؛ ازاین‌رو به‌صورت قراردادی شکل‌می‌گیرد، اما به‌صورت تاریخی، تاریخ‌گذاری می‌شود و نهادها در میان طیف گستردهٔ راه‌حل‌هایی قرار می‌گیرد که بشریت در پاسخ به مسائل برخاسته از نیازهای طبیعی زندگی در جامعه خلق کرده-است(Malinowski,1944).

به‌طور خاص‌تر، نهاد به سازمانی عمومی یا خصوصی اشاره دارد، و توسط جامعه برای پاسخ به نیازی خاص شکل یافته است. موزه در مفهومی که توسط سیستم شناخته‌شدهٔ قانونی و عمومی یا خصوصی کنترل می‌شود، نهاد است (رجوع شود به اصطلاحات «مدیریت»[۲۶۵] و «عموم»[۲۶۶]). چه مبتنی بر مفهوم اعتبار عمومی (در

261 Convention
262 Settingup
263 Establishment
264 Arrangement
265 Managment

قانون آنگلوساکسون) باشد، چه مالکیت عمومی (در فرانسه بعد از انقلاب)، فارغ از تفاوت در قراردادها، توافقی دوجانبه بین افراد جامعه را نشان می‌دهد، و به عبارت دیگر نهاد است.

در فرانسه، هنگامی که اصطلاح به صفت کلی «موزه‌ای» مربوط می‌شود (*institution muséale* ، درمفهوم عمومی آن که به موزه‌ها مربوط است) اغلب به‌عنوان مترادفی برای «موزه»، و بیشتر مواقع برای اجتناب از تکرار زیاد واژهٔ موزه به کار می‌رود، و با وجود این، برای بحث‌های مربوط به موزه‌ها الزامی است. اصطلاح نهاد که دارای سه مفهوم پذیرفته‌شده است در مباحث مربوط به موزه جایگاهی خاص دارد.

۱. با توجه به ماهیت نیازی که نهاد برای پاسخ به آن شکل‌می‌گیرد، دو سطح از نهادها وجوددارد. این نیاز می‌تواند در وهلهٔ اول بیولوژیکی(نیاز به خوردن، تولیدمثل، خواب و غیره) باشد یا در نتیجهٔ نیازهای زندگی در جامعه به وجود آمده باشد (نیاز برای سازماندهی، دفاع، سلامتی، غیره).

این دو سطح با دو نوع از نهادها مطابق است که به‌صورت نابرابر محدودکننده هستند: غذا، ازدواج و مسکن از یک سو، و ایالت، ارتش، مدارس، بیمارستان‌ها، از سوی دیگر. موزه‌ها چون با نیاز اجتماعی رودررو هستند (ارتباط حسی با آثار)، متعلق به دستهٔ دوم هستند.

266 Public

۲. ایکوم موزه را نهادی دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن تعریف می‌کند. در این مفهوم نهاد، ساختی است که به دست بشر در حوزهٔ «موزه‌ای» ایجاد شده‌است (این اصطلاح را ببینید)، و به منظور ورود به ارتباطی حسی با آثار سازمان‌یافته‌است.

نهاد موزه، که توسط جامعه ایجاد و حفظ شده‌است، برمجموعه‌ای از استانداردها و قوانین (حفاظت‌ومرمت پیشگیرانه، ممنوعیت لمس آثار یا نمایش جایگزین‌ها و ارائهٔ آنها به عنوان اصول) متکی‌است که بر سیستمی ارزشی بنیان‌نهاده شده‌است: حفاظت‌ونگهداری میراث، ارائهٔ کارهای هنری و قطعات بی‌نظیر، انتشار دانش علمی رایج و غیره. از این رو تأکید بر ماهیت نهادی موزه به معنای تقویت نقش هنجاری آن و تقویت اعتباری است که برای مثال در علم و هنرهای زیبا دارد، یا تقویت این ایده که «موزه‌ها در خدمت جامعه و توسعهٔ آن» باقی می‌ماند.

۳. برخلاف انگلیسی، که تمایز دقیقی بین اصطلاح «نهاد» و «مؤسسه»[۲۶۷](و درکل شیوهٔ کاربرد آنها در بلژیک و نیز کانادا) قائل نیست، این دو اصطلاح مترادف نیست. موزه، به‌مثابهٔ نهاد، از موزه به‌مثابهٔ مؤسسه، یعنی مکان واقعی مشخص، متفاوت است:«مؤسسهٔ موزه‌ای فرمی واقعی از نهاد موزه‌ای است» (Maroevi´c, 2007). باید به‌خاطرداشت که زیرسؤال‌بردن نهاد، حتی انکار آن به‌صورت خالص و ساده (مانند موزهٔ تخیلی مالراکس[۲۶۸] یا موزهٔ افسانه‌ای مارسل برودتیرز[۲۶۹] هنرمند) به معنای خروج آن از حوزهٔ موزه‌ای نیست، زیرا رشتهٔ موزه‌ای می‌تواند فراتر از چارچوب نهادی وسعت یابد.

---

267 Establishment
268 Malraux
269 Marcel Broodthaers

اصطلاح موزهٔ مجازی، در مفهوم صریح، (که در ماهیت و نه در واقع به‌وجودمی‌آید) این تجربه‌های موزه‌ای را در حاشیهٔ واقعیت نهادی مدنظر قرارمی‌دهد. به همین دلیل است که در بسیاری کشورها، به‌ویژه کانادا و بلژیک، افراد عبارت «نهاد موزه‌ای[270]» (*institution muséale*)را برای شناخت مؤسسه‌ای به‌کارمی‌برند که واجد تمامی مشخصات موزهٔ سنتی نیست. «مقصود ما از نهادهای موزه‌ای، مؤسسات غیرانتفاعی، موزه‌ها، مراکز نمایشگاهی و تفسیری است که، وجه مشترک آنها، علاوه بر کارکردهای اکتساب، حفاظت‌ومرمت، پژوهش و مدیریت مجموعه‌ها که تاحدی قادر به انجام آن هستند، این است که مکان‌های آموزش و انتشار اختصاص‌یافته به هنرها، تاریخ و علوم هستند».

(*Société des musées québécois,Observatoire de la culture et descommunautés du Québec*, 2004)

۴. در نهایت، اصطلاح «نهاد موزه‌ای» می‌تواند مانند «نهاد مالی» (IMF یا بانک جهانی)، به تمام بدنه‌های ملی یا بین‌المللی اطلاق شود که فعالیت‌های موزه را کنترل می‌کنند، از قبیل ایکوم یا هدایت‌کنندهٔ قبلی موزه‌های فرانسه[270].

◁**مشتقات**: نهادی، نهاد موزه‌ای[271]

☜**واژگان مرتبط:** مؤسسه، قلمرو عمومی[272]، مالکیت عمومی[273]، اعتبار عمومی[274]، موزهٔ مجازی[275].

---

270 Des Musées De France
271 Museal Institution
272 Public Domain
273 Public Ownership

M

مدیریت (*Management*)

معادل در فرانسوی:– gestion؛ اسپانیایی: gestión؛ آلمانی: Verwaltung, Administration؛ ایتالیایی: gestione ؛ پرتقالی: gestão.

مدیریت موزه امروزه، عمل تضمین ادارهٔ اجرایی موزه و، به‌طور کلی‌تر، تمام فعالیت‌هایی که در ارتباط مستقیم با رشته‌های خاص کار موزه نیست (حفاظت‌و-نگهداری، پژوهش و ارتباط) تعریف‌می‌شود. با توجه به این، مدیریت موزه لزوماً وظایف مرتبط با مسئولیت‌های مالی(حسابداری، کنترل مدیریتی، اموال) و قانونی، ایمنی و مرمت، تا مدیریت کارمندان و بازاریابی وهمچنین روندهای استراتژیک برنامه‌ریزی کلی فعالیت‌های موزه را شامل می‌شود. اصطلاح مدیریت ریشه‌ای آنگلوساسکون دارد (اگرچه اصطلاح آنگلوساکسون از *manège* و *ménage* فرانسوی می‌آید)، و در حال حاضر در فرانسه به همان معنا به‌کارمی‌رود. رهنمودها یا «سبکِ» مدیریت، مفهوم مشخصی از موزه‌ها، به‌ویژه ارتباط آن با خدمت عمومی را ترسیم می‌کنند. اصطلاح اداره[۲۷۶](از لاتین *administratio*، خدمت[۲۷۷]،

---

274 Public Trust
275 Virtual Museum
276 Administration
277 Service

کمک[۲۷۸]، رسیدگی[۲۷۹]) به‌لحاظ سنتی برای تعریف این نوع فعالیت موزه به‌کار می-رفت، همچنین، به‌طور کلی‌تر، تمام فعالیت‌های لازم برای شکل‌دهی کارکرد موزه را تعریف می‌کرد. رسالهٔ موزه‌شناسی توسط جورج برون گود[۲۸۰]، تحت عنوان **ادارهٔ موزه**[۲۸۱] (۱۸۹۶)، جنبه‌های مرتبط با مطالعهٔ نمایش مجموعه‌ها و مدیریت روزانه را بررسی می‌کند، درعین‌حال به دید کلی موزه و ادغام آن در جامعه نیز توجه دارد. عمل اداره‌کردن، که به حق از اصل خدمت مدنی مشتق شده‌است، چه به خدمتی عمومی اشاره کند و چه خصوصی، به معنای حصول اطمینان از طرز عمل مناسب است، درحالی‌که مسئولیت راه‌اندازی و اجرای تمام این فعالیت‌ها را می‌پذیرد. اصطلاح خدمت(عمومی)، یا حتی اصطلاح حرفه، با ته‌مایه‌های مذهبی آن، ارتباط دقیقی با اصطلاح اداره دارد.

ما از معنای بوروکراتیک[۲۸۲](وابسته به امور اداری) اصطلاح «اداره» آگاه هستیم چون با اختلال قدرت‌های عمومی مرتبط‌است. از این رو شگفت‌آور نیست که تکامل کلی نظریهٔ اقتصادی در ربع آخر قرن حاضر، که از اقتصاد بازاری حمایت می‌کند، منجر به توسل فزاینده و مکرر به مفهوم مدیریت شده‌باشد، مفهومی که مدت‌ها در سازمان‌های منفعت‌آفرین از آن استفاده می‌کردند. مفاهیم عرضهٔ بازاری و بازاریابی موزه، مانند توسعهٔ ابزارها، برای موزه‌هایی که از تجارت (تعریف استراتژی‌ها، تمرکز بر عموم/بازدیدکننده، مدیریت منابع، افزایش سرمایه ، غیره) نتیجه گرفته‌اند، به‌طور قابل‌توجهی خود موزه ها را تغییر داده‌است. از این رو برخی کشمکش‌های مربوط به سازمان و سیاست‌های موزه، مستقیماً تحت‌الشعاع

278 *Aid*
279 *Handling*
280 *George Brown Goode*
281 *Museum Administration*
282 *Bureaucratic*

کشمکش در خود موزه، بین منطق بازار و منطق سنتی‌تر کنترل توسط قدرت‌های عمومی قرارگرفته‌است. نتیجه، ایجاد فرم‌های نوین سرمایه‌گذاری است (توسعهٔ محدوده‌های فروشگاهی موزه، اجارهٔ ساختمان‌ها، تعریف مجدد هزینه‌های ورودی، توسعهٔ نمایشگاه‌های عمومی موقتی –آثار معروف و پرفروش– یا حتی فروش آثار مجموعه). اینها که هنگام شروع‌به‌کار اموری فرعی بودند، تأثیر واقعی روبه‌رشدی بر انجام سایر امور موزه داشته‌اند، تا حدی که گاهی به ضرر سایر اقدامات ضروری برای حفاظت‌ونگهداری، پژوهش و حتی ارتباط بوده‌اند. کیفیت تخصصی مدیریت موزه، که می‌تواند حول محور منطق‌های گهگاه متضاد و یا دورگهٔ بازار، از یک سو، و قدرت‌های عمومی، از سوی دیگر، سازمان یابد، برخاسته از این واقعیت است که پیرامون منطقِ بخشش (Mauss, 1923)، از طریق اهدای آثار و پول یا اقدامات داوطلبان و وابستگی‌های دوستان موزه شکل می‌گیرد. اگرچه به‌طور شایسته و تلویحی به اهداها و اقدامات داوطلبانه توجه می‌شود، از منظر وساطت و تأثیر بلندمدتش بر مدیریت موزه کمتر بررسی شده است.

◁**مشتقات:** مدیر، مدیریت مجموعه.

☜ **واژگان مرتبط:** اداره، آثار معروف و پرفروش[۲۸۳] ، هئیت مدیرهٔ هدایت‌کننده‌ها[۲۸۴]، هزینه‌های ورودی[۲۸۵]، مطالعهٔ امکان[۲۸۶]، افزایش سرمایه[۲۸۷]، دوستان، منابع انسانی[۲۸۸]، حکم ماموریت[۲۸۹]، بازاریابی موزه[۲۹۰]، گنجینه‌های موزه، سازمان‌های غیرمنفعت‌ساز[۲۹۱]، نشانگرهای اجرا[۲۹۲]، پروژه‌ها[۲۹۳]، برنامه‌ریزی[۲۹۴]، استراتژی[۲۹۵]، داوطلبان[۲۹۶].

283 *Blockbusters*
284 *Board Of Directors*
285 *Entrance Fees*
286 *Feasibility Study*
287 *Fundraising*
288 *Human Resources*
289 *Mission Statement*

وساطت/تفسیر (*Mediation/Interpretation*)

از واژهٔ عامیانهٔ mediation *؛ در لاتین؛ معادل در فرانسوی:* mediare, mediation de *اسپانیایی:* mediación *؛ آلمانی:* Vermittlung *؛ ایتالیایی:* mediazione *؛ پرتقالی:* mediação

.

وساطت ترجمهٔ m'ediation فرانسوی است، که واجد مفهوم موزه‌ای کلی مشابه با «تفسیر» است. وساطت یا تفسیر، اقدامی با هدف آشتی‌دادن بخش‌ها یا توافق‌دادن آنها با یکدیگر، تعریف می‌شود. در زمینهٔ موزه، وساطت بین عموم موزه-ای و آنچه موزه برای دیدن به عمومش عرضه می‌کند، مفهوم می‌یابد؛ وساطت[۲۹۷]، مداخله[۲۹۸]، واسطه[۲۹۹]. به‌لحاظ ریشه‌ای، ما در وساطت ریشهٔ *med* به معنای «میانه»[۳۰۰] را می‌یابیم، ریشه‌ای که می‌تواند در بسیاری از زبان‌ها علاوه بر انگلیسی (*medio* اسپانیایی، *mitte* آلمانی) یافت شود و به ما یادآوری کند که وساطت به مقولهٔ حضور در جایگاهی میانی مربوط است، مقولهٔ عنصری سوم که خود را بین دو قطب فاصله‌دار جاداده و به‌عنوان واسطه عمل می‌کند. درحالی‌که این جایگاه هنگام مذاکرهٔ شخص به منظور آشتی‌دادن مخالفان و رسیدن به یک روش زندگی[۳۰۱]، ابعاد قانونی وساطت را برجسته‌می‌کند، برای اشاره به معنای این اصطلاح در زمینهٔ فرهنگی و علمی موزه‌شناسی نیز به‌کارمی‌رود. در اینجا نیز وساطت جایی در میان

---

290 Museum Marketing
291 Non-Profit Organisations
292 Performance Markers
293 Projects
294 Planning
295 Strategy
296 Strategy
297 Intercession
298 Intermediate
299 Mediator
300 Middle
301 Modus Vivendi

واقع است، و فضایی را که سعی در کاهش آن دارد، پر می‌کند، درحالی‌که ارتباط یا حتی پذیرش را شکل می‌دهد.

۱. مقولهٔ وساطت در چند سطح عمل می‌کند: در سطح فلسفی برای توصیف جنبش خودِ تاریخ به هگل و پیروانش خدمت کرد. دیالکتیک، یعنی نیروی محرک تاریخ، از طریق وساطت‌های پیاپی پیش‌می‌رود: اولین وضع (نهاد[۳۰۲]) باید از وساطت وضع مخالفش (برابرنهاد[۳۰۳]) عبورکند تا به حالتی جدید(همنهاد[۳۰۴]) نایل‌شود، این وضع جدید از هریک از دو لحظهٔ قبلی چیزی را حفظ‌می‌کند. مفهوم کلی وساطت همچنین ما را به تفکر در مورد بنیاد خودِ فرهنگ سوق‌می‌دهد؛ تفکری به مثابهٔ واگذاری میراث مشترکی که اعضای یک اجتماع را متحدکرده و بستر شناخت خویشتن را برای آنها فراهم‌می‌کند. در این مفهوم، افراد، جهان و هویت خود را ازطریق وساطت فرهنگ آن جهان پذیرفته و درک‌می‌کنند؛ چندین نویسنده از وساطت نمادین صحبت‌کرده‌اند. در حوزهٔ فرهنگی نیز، وساطت در تحلیل «عمومی کردن» عقاید و محصولات فرهنگی—مراقبت از آنها توسط رسانه‌ها— و توصیف چرخهٔ آنها در کل دایرهٔ اجتماعی عمل‌می‌کند. محیط فرهنگی به عنوان حوزهٔ پویای مبهمی دیده‌می‌شود که در آن محصولات با یکدیگر اختلاط یافته و در تعامل هستند. در این‌جا وساطت متقابل محصولات فرهنگی منجر به تفکر واسطه‌بودن می‌شود، تفکر ارتباط بین رسانه‌ها و شیوهٔ تفسیر فرم‌های تولید شکل‌گرفته در یک رسانه —تلویزیون یا سینما برای مثال— توسط رسانه‌ای دیگر (رمانی مناسب برای سینما). این آفرینش‌ها با نوعی از کمک‌های تکنیکی به اهدافشان نایل می‌شوند و رسانه‌ای‌شدن آنها را تحقق می‌بخشند. از این زاویه، بررسی نشان‌می‌دهد که

302 Thesis
303 Antithesis
304 Synthesiss

بسیاری از وساطت‌ها ازطریق زنجیره‌های پیچیده‌ای از عوامل مختلف به جنبش درمی‌آید تا محتوا را در محیط فرهنگی تضمین و اطمینان حاصل کند که این محتوا به طیف وسیعی از عموم می‌رسد.

۲. در موزه‌شناسی اصطلاح وساطت، در فرانسه و نواحی فرانسه زبان در اروپا، برای بیش از یک دهه، هنگام صحبت از «وساطت فرهنگی» یا «وساطت علمی» و «واسطه»،کاربرد‌داشته‌است. این اصطلاح لزوماً به محدودهٔ کلی اقدامات صورت-گرفته در زمینه‌ای موزه‌ای به‌منظور پل‌زدن بین آنچه نمایش‌داده‌می‌شود(دیدن) و مفاهیم قابل‌انتقال توسط این آثار و مکان‌ها(دانش)، اشاره‌دارد. وساطت گاهی در پی حمایت از اشتراک تجربه‌ها و تعاملات اجتماعی بین بازدیدکنندگان، و ظهور مراجع مشترک است. این استراتژی ارتباط آموزشی است که تکنولوژی‌های متنوع پیرامون مجموعه‌های نمایش‌داده‌شده را بسیج‌می‌کند تا وسایلی برای درک بهتر جنبه‌های مشخص اینها به بازدیدکننده ارائه‌کند و از این طریق در آنچه آنها به خود اختصاص‌می‌دهند، سهیم شود.

ازاین‌رو اصطلاح مزبور با مفاهیم موزه‌شناسانهٔ مشابه، مانند ارتباط و روابط عمومی موزه‌ای، و به ویژه «تفسیر» سروکاردارد، واژهٔ تفسیر در جهان موزه‌ای آنگلوساکسون و مناطق آمریکای شمالی حضور بسیار چشمگیری دارد و در این مناطق اشتراک قابل‌توجهی با اصطلاح وساطت دارد. تفسیر نیز مانند وساطت نوعی واگرایی را دربردارد، یعنی فاصله‌ای که باید، بین آنچه مستقیماً درک‌می‌شود و مفاهیم پنهان در پدیده‌های طبیعی، فرهنگی یا تاریخی، از بین برود. همچنین تفسیر، مانند وسایل وساطت، در اقدامات ارتباطی فردی و در حمایت‌هایی مصداق-می‌یابد که سبب افزایش نمایش بی‌پردهٔ آثار درجهت ارائهٔ مفهوم و اهمیتشان می-شود. اصطلاح تفسیر که در زمینهٔ پارک‌های طبیعی آمریکایی ظهور یافته است، از

آن زمان به گونه‌ای بسط یافته تا ماهیت هرمنوتیک تجربهٔ بازدید موزه‌ها یا مکان‌ها را دربرگیرد. ازاین‌رو، می‌تواند نوعی آشکارسازی و پرده‌برداری تعریف‌شود که بازدیدکنندگان را به درک، سپس احترام، و در نهایت حفاظت و نگهداری از میراث موردنظر خود سوق‌می‌دهد.

در پایان، وساطت تفکر اصلی در فلسفهٔ هرمنوتیک و تأملی را دربردارد (پل ریکور[۳۰۵]). و نقشی اساسی در کاوش هر بازدیدکننده برای خودشناسی ایفامی‌کند، شناختی که توسط موزه تسهیل‌می‌شود. هنگامی که بیننده رودرروی آثار خلق‌شده توسط سایر انسان‌ها می‌ایستد، می‌تواند ازطریق وساطت به ذهنیت ویژه‌ای دست-یابد که او را به شناخت خویشتن و درک سرگذشت بشری خویش سوق‌دهد. این رویکرد موزه را به متولی شواهد و نشانه‌های نوع بشر، و یکی از بهترین مکان‌ها برای این وساطت ناگزیر بدل‌می‌کند، که در این تماس پیشنهادی با دنیای آثار فرهنگی، هر شخص را به مسیر درک بهتری از خویش و واقعیت به‌عنوان یک کل سوق‌می‌دهد.

◁**مشتقات**: وساطت[۳۰۶]، واسطه[۳۰۷]، واسطه شدن[۳۰۸].

واژگان مرتبط: فعالیت‌ها[۳۰۹]، آموزش، وساطت[۳۱۰]، تفسیر، محبوب‌سازی[۳۱۱]، روابط عمومی، تجربهٔ بازدیدکننده[۳۱۲].

---

305 Paul Ricoeur
306 Mediation
307 Mediator
308 To Mediate
309 Activities
310 Intercession
311 Popularisation
312 Visitor Experience

موزه‌ای (*Museal*)

معادل در فرانسوی: muséal ؛ اسپانیایی: museal؛ آلمانی: museal ؛ ایتالیایی: museale ؛ پرتقالی:museal .

این واژه در فرانسه دو معنا دارد (گاهی به‌عنوان صفتی برای توصیف «موزه» شدن و گاهی به‌عنوان اسم به‌کارمی‌رود)، اما در انگلیس تنها یک معنا دارد که که توصیف حوزه‌ای فراتر از اصطلاح کلاسیک «موزه» را دربرمی‌گیرد، این معنا تاکنون کاربرد اندکی داشته‌است.

رشتهٔ موزه‌ای نه تنها ایجاد، توسعه و عملکرد نهاد موزه بلکه تفکرات راجع به بنیان‌ها و موضوعات آن را نیز پوشش‌می‌دهد. رشتهٔ موزه‌ای مرجع با رویکردی خاص شناخته‌می‌شود، این رویکرد، با توجه به دنیای میراث، دیدگاهی درخصوص واقعیت شکل می‌دهد (برای مثال، ملاحظهٔ چیزی از زاویهٔ موزه‌ای به معنای سؤال از خود در مورد امکان حفظ آن برای نمایش به عموم است).

از این‌رو موزه‌شناسی می‌تواند به‌صورت تمام تلاش‌ها برای نظریه‌سازی یا تفکر منتقدانه دربارهٔ رشتهٔ موزه‌ای، یا اصول اخلاقی و فلسفهٔ چیز موزه‌ای تعریف شود.

۱. موزه‌ای «ارتباط خاصی با واقعیت» را شناسایی می‌کند (Stransky, 1987;Gregorova, 1980). این مسئله آن را در کنار سیاست و هم سطح با زندگی اجتماعی، مذهب، قوم شناسی، اقتصاد و غیره جا می‌دهد. هر مثال قلمرو یا میدان اصلی است که مسائلی در آن ایجاد می‌شود که با مفاهیم پاسخ‌داده‌می‌شود.

از این‌رو همین پدیده می‌تواند در نقطهٔ تلاقی چندین سطح یافت‌شود، یا برای صحبت در زمینهٔ تحلیل‌های آماری چندبعدی، بر چندین سطح ناهمگن پرتومی-افکند. برای مثال، GMO (ارگانیسم های تغییریافته از نظر ژنتیکی)[۳۱۳] می‌تواند همزمان مسئله‌ای تکنیکی (بیوتکنولوژی)، مسئله‌ای سلامتی (خطراتی در مورد زیست‌کره[۳۱۴])، مسئله‌ای سیاسی(موضوعات بوم‌شناختی)، و همچنین مسئله‌ای موزه‌ای باشد: برخی موزه‌های اجتماعی تصمیم گرفته‌اند که نمایشگاه‌هایی در مورد خطرات و مباحث GMO برپاکنند.

۲. این موضع موزه‌ای به‌عنوان رشتهٔ نظریِ مرجع، مسیرهای قابل‌توجه برای تفکر گسترده را می‌گشاید، چون موزه، به‌عنوان نهاد، اکنون تنها تصویر یا مثالی از کل رشته به نظرمی‌آید. این امر دو نتیجه دارد: (۱) موزه‌ها موزه‌شناسی را ایجادنکردند، بلکه موزه‌شناسی، موزه‌ها را تاسیس‌کرد (انقلاب کپرنیکی)؛ (۲) این امر به ما امکان درک این مسئله را می‌دهد که تجربه‌های متفاوت از تجربه‌های موزه‌ای (مانند مجموعه‌ها، ساختمان‌ها، نهاد) نیز بخشی از همین مسئله است، و همچنین به ما اجازه‌می‌دهد تا موزه‌های جایگزین‌ها ، موزه‌های بدون مجموعه، موزه‌های خارج از حصار شهر، شهرها به مثابهٔ موزه‌ها (Quatremere de Quincy, 1796) و موزه‌های محیطی یا حتی موزه‌های الکترونیکی را بپذیریم.

۳. ویژگی رشتهٔ موزه‌ای، به عبارت دیگر، آن‌چه آن را از رشته‌های مشابه متمایز می‌کند، به دو جنبه مربوط می‌شود: (۱) «نمایش حسی»، که موزه‌ای را از متنی،

313 GMO: Genetically Modifi Ed Organisms
314 Biosphere

یعنی تحت مدیریت کتابخانه، تفکیک می‌کند، و مستندسازی برخوردار از رسانهٔ مکتوب (عمدتاً آنچه چاپ می شود؛ کتب) ارائه‌می‌کند و نه‌تنها به دانش زبان بلکه همچنین به توانایی خواندن نیازدارد. این نمایش، تجربه‌ای انتزاعی‌تر و درعین‌حال نظری‌تر درپی دارد.

ازسوی‌دیگر، موزه به هیچ‌یک از این مهارت‌ها نیاز ندارد، چون مستندسازی آن فراتر از تمام حواس است، و ازطریق دیدن و گاهی شنیدن، و به‌ندرت سه حس دیگر لامسه، چشایی و بویایی قابل‌درک است.

این یعنی شخصی بی‌سواد یا حتی بچه‌ای کوچک می‌تواند همیشه چیزی از بازدید موزه به‌دست آورد، درحالی‌که قادر به استفاده از منابع کتابخانه نیست.

این مسئله همچنین بیانگر تجربه‌های بازدید سازگار برای افراد نابینا یا کم‌بینا است، تجربه‌هایی که سایر حواس را فرامی‌خواند (شنوایی و به‌ویژه لامسه) تا جنبه-های حسی آثار نمایشی را کشف‌کند. هدف از ساخت نقاشی یا مجسمه، پیش از هر چیز، دیده‌شدن است، و ارجاع به متن (یا خواندن یادداشتی در صورت وجود) تنها پس از آن می‌آید و مطلقاً الزامی نیست.

از این‌رو زمانی می‌توانیم از موزه حرف‌بزنیم که یک «عملکرد مستند حسی» انجام‌دهد(Deloche, 2007). (۲) «به‌حاشیه‌راندن واقعیت»، چون موزه «خود را درعین جداسازی، متمایز می‌کند»(Lebensztein, 1981).

برخلاف زمینهٔ سیاسی که امکان نظریه‌پردازی درخصوص مدیریت زندگی حقیقی افراد در جامعه را با وساطت نهادهایی مثل دولت فراهم‌می‌کند، حوزهٔ موزه-ای به نظریه‌پردازی دربارهٔ شیوه‌ای که نهاد با تفکیک و بافت‌زدایی، به‌طور خلاصه با به تصویر درآوردن، فضایی را برای نمایش حسی «در حاشیهٔ تمام واقعیات» خلق

می‌کند، می‌پردازد (سارتر[۳۱۵]) این جوهرِ مدینه‌ای فاضله[۳۱۶]، به عبارت دیگر، فضایی کاملاً تخیلی، قطعاً نمادین اما نه لزوماً غیرملموس است.

این نکتهٔ دوم مشخص‌می‌کند که شخص می‌تواند کارکرد مدینهٔ فاضله‌گونهٔ موزه‌ها را فرابخواند، زیرا به‌منظور تحول جهان، شخص باید قادر باشد جهان را به گونه‌ای دیگر تصورکند و ازاین‌رو باید خویش را از آن دورکند، و به این دلیل است که مدینهٔ فاضله، به‌عنوان افسانه، لزوماً فقدان یا نقص نیست، بلکه درعوض، تصور دنیایی متفاوت است.

◁ **مشتقات**: رشتهٔ موزه‌ای[۳۱۷]، موزه‌ای شده ، موزه‌ای بودن[۳۱۸] ، موزه‌ای شدن[۳۱۹]،

☜ **واژگان مرتبط:** موزه‌شناسی، موزه، توسعه موزه و جهانی شدن[۳۲۰]، واقعیت، نمایش حسی[۳۲۱]، تجربهٔ حسی[۳۲۲]، رابطهٔ‌خاص[۳۲۳].

315 *Sartre*
316 *Utopia*
317 *Museal Field*
318 *Museality*
319 *Musealisation*
320 Museumfication
321 *Sensory Display*
322 *Sensory Experience*
323 *Specific Relation*

موزه‌ای‌شدن (*Musealisation*)

معادل در فرانسوی: muséalisation ؛ اسپانیایی: musealisación ؛آلمانی: Musealisierung ؛ ایتالیایی: musealizzione ؛ پرتقالی: musealisação .

این اصطلاح در مفهوم رایج خود، موزه‌ای‌شدن به معنای واقع‌شدن در موزه است، یا به‌طور کلی‌تر، تبدیل یک مرکز زندگی، که می‌تواند مرکز فعالیت بشری یا مکانی طبیعی باشد، به نوعی موزه. عبارت «میراث شدن»[۳۲۴] مسلماً توصیفی بهتر برای این اصل است، که لزوماً در ایدهٔ حفاظت‌ونگهداری اثر یا مکان باقی‌مانده‌است و کل فرایند موزه‌ای را پوشش نمی‌دهد. نوپردازگرایی «موزه‌ای‌شدن» را تفکر تحقیرآمیز «سنگ‌شدگی»[۳۲۵] (یا مومیایی شدن[۳۲۶]) فضایی زنده ترجمه‌می‌کند، که می‌تواند از چنین فرایندی منتج‌شده و در بازنگری‌های منتقدانهٔ فراوانی در مورد «موزه‌ای شدن جهان» یافت‌شود. از دیدگاهی کاملاً موزه‌شناسانه، موزه‌ای‌شدن، عملیات تلاش برای استخراج، فیزیکی یا مفهومی، چیزی از محیط طبیعی یا فرهنگی خود و اعطای جایگاهی موزه‌ای به آن است، درحالی‌که آن را به musealium یا «اثر موزه‌ای» تبدیل می‌کند، به عبارت دیگر، آن را به رشتهٔ موزه-ای واردمی‌کند.

فرایند موزه‌ای‌شدن، برداشتن اثری برای قراردادن آن در محدودهٔ فیزیکی موزه نیست، همان‌طور که زبینک استرانسکای[۳۲۷] شرح‌می‌دهد. از طریق تغییر زمینه و فرایند گزینش و نمایش، جایگاه اثر تحول‌می‌یابد. چه اثری مذهبی باشد، یا کاربردی یا برای سرگرمی، حیوان یا گیاه، حتی چیزی که نمی‌تواند به‌وضوح به-

324 Heritagisation
325 Petrification
326 Mummification
327 Zbyneˇk Stransky

عنوان اثر درک شود، به‌محض‌این‌که درون موزه قرارگیرد، به شاهدی مادی و غیرملموس از انسان و محیط او و منبعی برای مطالعه و نمایش بدل‌می‌شود، ازاین‌رو واقعیت فرهنگی خاصی کسب‌می‌کند.

شناخت این تحول در ماهیت ایجادشده در ۱۹۷۰ استرانسکای را برآن داشت تا اصطلاح *musealia* را برای معرفی اشیایی که فرایند موزه‌ای‌شدن را متحمل-شده‌امد و ازاین‌رو، واجد جایگاه آثار موزه‌ای هستند، مطرح‌کند. این اصطلاح در فرانسه به‌صورت *muséalie* ترجمه‌می‌شود(رجوع شود به «اثر»).

موزه‌ای‌شدن با یک مرحله جداسازی (Malraux, 1951) یا وقفه (Deotte, 1986) ایجادمی‌شود: آثار یا چیزها (چیزهای واقعی) از بافت اصلی خود جدامی‌شوند تا به‌عنوان مدرک گویای واقعیتی که پیش از این به آن تعلق داشته‌اند، مطالعه شوند. اثر موزه‌ای دیگر اثری برای استفاده یا مبادله نیست، بلکه اینک حاوی مدرک معتبری از واقعیت است. این حذف(Desvallees,1998) از واقعیت، تقریبا فرمی از جایگزینی است. اثر منفک از زمینه‌ای که از آن گرفته‌شده، به‌طور بالقوه قابلیتی بیش از جایگزینی برای واقعیتی که قرار است مدرک آن باشد، ندارد. این انتقال، به‌واسطهٔ جدایی از محیط اصلی، ناگزیر فقدان برخی اطلاعات را سبب‌می-شود، که اغلب به‌وضوح در کاوش‌های باستان‌شناسی غیرقانونی که در آن بافت آثار در حال حفاری کاملاً گم شده‌است، قابل‌مشاهده است. به این دلیل است که موزه-ای‌شدن، به‌عنوان فرایندی علمی، لزوماً اقدامات ضروری موزه را دربرمی‌گیرد: حفاظت‌ونگهداری (گزینش، اکتساب، مدیریت مجموعه، حفاظت‌ومرمت)، پژوهش (شامل فهرست‌بندی) و ارتباط (از طریق نمایشگاه، انتشارات، غیره) یا، از دیدگاهی دیگر، فعالیت‌های پیرامون گزینش، جمع‌آوری و نمایش آنچه موزه‌ای[۳۲۸]

328 *Musealia*

musealia شده‌است. کار موزه‌ای‌شدن، در حالت ایده‌آل، تصویری ارائه‌می‌کند که تنها جایگزینی برای واقعیتی است که این آثار از بین آنها انتخاب شده‌اند. این جایگزینی پیچیده، یا این مدل واقعیت (که در موزه ساخته‌شده‌است) موزه‌ای‌بودن را دربردارد، به عبارت دیگر، ارزش خاصی که واقعیت را مستند می‌کند، اما به‌هیچ‌وجه خود واقعیت نیست.

موزه ای شدن از منطق مجموعه‌ها به تنهایی فراتر می‌رود و بخشی از سنت پی‌ریزی شده در فرایندهای عقلانی است که با نوآوری در علوم جدید توسعه‌یافته-اند. اثری که حامل اطلاعات است، یا «سند- اثر»، که یک بار موزه‌ای شده‌است، به مرکز فعالیت علمی موزه واردمی‌شود، درست به همان صورت که از دوران رنسانس شکل‌یافته‌است. هدف این فعالیت کشف واقعیت از طریق دریافت حسی، آزمایش، و مطالعهٔ بخش‌های سازندهٔ آن است. این دیدگاه علمی مطالعهٔ عینی و مکرر مفهومی که در اثر متجلی شده‌است را، فراتر از رایحه‌ای که آن را در هاله‌ای از ابهام فرومی-برد، شرطمی‌کند. نه تفکر، بلکه دیدن: موزهٔ علمی نه‌تنها آثار زیبا را نمایش‌می‌دهد، بلکه بازدیدکننده را به تفکر دربارهٔ مفهوم آن دعوت‌می‌کند. عمل موزه‌ای‌شدن، موزه را به آنسوی کیفیت معبد هدایت‌می‌کند تا آن را به بخشی از یک فرایند تبدیل، و به تبع آن، به آزمایشگاه نزدیک‌تر کند.

واژگان مرتبط: گردآوری، ارتباط، نمایش، سند- اثر[۳۲۹]، احتکار[۳۳۰]، موزه‌ای‌شده ، موزه‌ای‌بودن[۳۳۱]، اثر موزه‌ای[۳۳۲]، حفاظت‌ونگهداری[۳۳۳]، پژوهش، اثر[۳۳۴]، گزینش[۳۳۵]، تفکیک[۳۳۶]، وقفه[۳۳۷].

329 Document -Object
330 Hoarding
331 Museality
332 Museum Object
333 Preservation

موزه نگاری (فعالیت موزه) (Museography (Museum Practice))

معادل در لاتین:- (مشتق ازmuseographia)؛ فرانسوی: muséographie ؛ اسپانیایی: museografía ؛ آلمانی: Museographie ؛ ایتالیایی: a museografi ؛ پرتقالی: a museografi.

اصطلاح موزه‌نگاری ابتدا در قرن هجدهم ظهور یافت (Neikel, 1727) و از واژۀ موزه‌شناسی قدیمی‌تر است. و سه مفهوم خاص دارد:

۱. موزه‌نگاری رایج لزوماً، جنبۀ عملی یا کاربردی موزه‌شناسی تعریف می‌شود، به‌عبارت‌دیگر، تکنیک‌هایی که برای انجام فعالیت‌های موزه‌ای توسعه‌یافته‌اند، به‌ویژه باتوجه به برنامه‌ریزی و تجهیز فعالیت‌هایی شامل موزه، حفاظت‌ومرمت، مرمت، امنیت و نمایش. درمقابلِ موزه‌شناسی، واژۀ موزه‌نگاری مدت‌ها برای شناخت فعالیت‌های عملی مربوط به موزه‌ها به‌کاررفته‌است.

این اصطلاح اغلب در دنیای فرانسه‌زبان و به‌ندرت در کشورهای انگلیسی‌زبان به‌کارمی‌رود، در این کشورها «عمل موزه» ترجیح داده‌می‌شود. بسیاری از موزه-شناسان اروپای مرکزی و شرقی اصطلاح «موزه‌شناسی کاربردی»[۳۳۸]، به‌عبارت-دیگر، کارکرد عملی تکنیک‌های منتج از مطالعۀ موزه‌شناسی را به‌کاربرده‌اند، که علمی درحال‌توسعه است.

---

334 Relic
335 Selection
336 Separation
337 Suspension
338 Applied Museology

۲. در فرانسه کاربرد اصطلاح موزه‌نگاری، هنر (یا تکنیک) نمایشگاه‌ها را معرفی می‌کند. اصطلاح «اکسپوگرافی»[۳۳۹] (طراحی نمایش آثار) سال‌هاست برای تکنیک-های درگیر در نمایشگاه‌ها مطرح‌شده‌است، چه در فضایی موزه‌ای باشد چه غیرموزه‌ای. در بطن کلی، آنچه «برنامهٔ موزه‌نگارانه» می‌نامیم، تعریف محتویات نمایشگاه و نیازهای آن را پوشش‌می‌دهد، و همچنین فضاهای نمایشگاهی و سایر حوزه‌های موزه را با یکدیگر پیوندمی‌دهد. این تعریف به این معنا نیست که موزه-نگاری (عمل موزه) تنها توسط آن بخش از موزه که درمعرض‌دید بازدیدکننده است، تعریف‌می‌شود.

موزه‌نگاران (طراحان موزه و طراحان نمایش آثار)، مانند سایر متخصصان موزه، برنامهٔ علمی و مدیریت مجموعه را مدنظردارند و قصددارند آثار انتخابی موزه‌دار را به شیوه‌ای مناسب نمایش‌دهند. آنها باید شیوه‌های حفاظت و چگونگی فهرست-بندی آثار موزه را بشناسند. آنها سناریو را برای محتوا خلق‌کرده و شکلی از زبان را پیشنهادمی‌کنند که برای کمک به فرایند درک رسانه‌های بیشتری را پوشش‌دهد. آنها با نیازهای عموم سروکاردارند و مناسب‌ترین شیوه‌های ارتباطی را برای بیان پیام نمایشگاه به‌کارمی‌گیرند. نقش آنها، که اغلب رئیس پروژه هستند، هماهنگ-کردن تمام متخصصان علمی و تکنیکی مشغول‌به‌کار در موزه است: سازماندهی آنها، گاهی برخورد با آنها و داوری‌کردن آنها. سایر پست‌های تخصصی برای انجام این وظایف تعریف‌شده‌اند: مدیریت کارهای هنری یا اشیایی که به ثبت‌کننده واگذار می‌شود، مسئولیت نظارت و وظایف انجام‌شده در این بخش، بر عهدهٔ مسئول امنیت است، حفاظت‌ومرمت‌کننده، متخصصی در حفاظت‌ومرمت پیشگیرانه و مقیاس‌های حفاظت‌ومرمت درمانی و حتی مرمت است. موزه‌نگاران در این بافت و در ارتباط

339 *Expography*

درونی با بخش‌های مختلف است که با نمایشگاه ارتباط می‌یابند. موزه‌نگاری از «سنوگرافی»[۳۴۰] (طراحی نمایشگاه یا صحنه) که به معنای تمام تکنیک‌های موردنیاز برای برپایی و ارائهٔ فضاهای نمایش است، متمایز است. درست همان‌طور که از طراح داخلی متفاوت است. مشخصاً طراح صحنه و طراح داخلی موزه بخشی از موزه‌نگاری هستند، که موزه‌ها را به سایر شیوه‌های بصری نزدیک‌تر می‌کنند، اما سایر عناصر از قبیل عموم، درک آنها از پیام، و حفاظت‌ونگهداری میراث نیز باید مدنظر قرارگیرند. این جنبه‌ها موزه‌نگاران (یا متخصصان نمایشگاه) را به چیزی بین متصدی مجموعه‌ها، معمار و عموم بدل می‌سازد. درهرحال منوط به اینکه موزه یا مکان نمایشگاه متصدی‌ای برای هدایت پروژه داشته‌باشد یا نداشته‌باشد، نقش آنها تفاوت‌می‌یابد. گسترش بیشتر نقش برخی متخصصان در موزه (معماران، موزه‌داران، هنرمندان و...) به تنظیم پایدار نقش موزه‌نگار به‌عنوان واسطه منجرشده‌است.

۳. موزه‌نگاری، پیش از این و با توجه به ریشه‌شناسی، به توصیف محتویات موزه اشاره‌داشت. درست همان‌طور که کتاب‌شناسی، یکی از مراحل اساسی پژوهش علمی است، موزه‌نگاری به‌عنوان شیوه‌ای برای تسهیل پژوهش برای منابع مستند آثار، ابداع شد تا مطالعهٔ سیستماتیک آنها را توسعه‌دهد. این مفهوم در سرتاسر قرن نوزدهم دوام داشت و امروزه هنوز هم در برخی زبان‌ها به‌ویژه روسی ادامه‌دارد.

◁**مشتقات**: موزه نگار[۳۴۱]، موزه‌نگاری[۳۴۲].

☜**واژگان مرتبط**: طراح نمایشگاه[۳۴۳]، عمل نمایشگاه[۳۴۴]، طراح داخلی[۳۴۵]، کارکردهای موزه[۳۴۶]، عملکردهای موزه[۳۴۷]، عمل موزه[۳۴۸].

---

340 Scenography
341 Museographer
342 Museographic

موزه شناسی /مطالعات موزه (*Museology /Museum Studies*)

معادل در فرانسوی:– **museology** ؛ museología؛ اسپانیایی: Museologie ؛ آلمانی: Museumswissenschaft, Museumskunde ؛ ایتالیایی: museologia ؛ پرتقالی: museologia .

در بحث ریشه‌شناختی، موزه‌شناسی(یا مطالعات‌موزه)، «مطالعهٔ موزه» است، و نه فعالیت علمی آن، که موزه‌نگاری است. اما اصطلاح «موزه‌شناسی»[۳۴۹] و مشتق آن «موزه شناسانه»[۳۵۰]، که در مفهوم گسترده‌تر در دههٔ ۱۹۵۰ پذیرفته شد، اکنون پنج مفهوم متمایز دارد.

۱. در نخستین و رایج‌ترین مفهوم پذیرفته‌شده، اصطلاح موزه‌شناسی هرچیز مرتبط با موزه‌ها را دربرمی‌گیرد که به‌طور کلی در این فرهنگ لغات، تحت عنوان «موزه‌ای» آورده‌شده‌است. از این‌رو می‌توان از بخش‌های موزه‌شناسانهٔ کتابخانه (بخش ذخیره‌شده یا قفسهٔ سکه‌شناسی)، مسائل موزه‌شناسانه (مربوط به موزه‌ها) و غیره صحبت کرد. این مفهومی است که اغلب در کشورهای آنگلوساکسون به‌کارمی‌رود، که حتی از آمریکای شمالی تا کشورهای آمریکای لاتین بسط‌یافته‌است.

---

343 *Exhibition Design*
344 *Exhibition Practice*
345 *Interior Design*
346 *Museum Functions*
347 *Museum Operations*
348 *Museum Practice*
349 *Museology*
350 *Museological*

ازاین‌رو، در جایی مانند فرانسه که هیچ حرفهٔ تخصصی شناخته‌شده‌ای وجودندارد، اصطلاح کلی «موزه‌دار»[۳۵۱] (محافظت‌کننده[۳۵۲]) به‌کارمی‌رود، اصطلاح موزه‌شناس[۳۵۳] نیز بر کل حرفهٔ موزه (برای مثال در ایالت کبک)، و به‌ویژه بر مشاوران موظف به تنظیم پروژهٔ موزه‌ای، یا ایجاد و برپایی نمایشگاه دلالت می‌کند. در اینجا این کاربرد مدنظر نیست.

۲. مفهوم دوم اصطلاحی است که عموماً در بسیاری شبکه‌های دانشگاهی غربی پذیرفته‌شده‌است و به مفهوم ریشه‌شناختی واژه، یعنی مطالعات موزه، نزدیک است. رایج‌ترین تعریف توسط جورجس هنری ریویر[۳۵۴] مطرح شده‌است: «موزه-شناسی: علمی کاربردی، یعنی علم موزه است. موزه‌شناسی، تاریخ موزه، نقش آن در جامعه، فرم‌های خاص پژوهش و حفاظت و مرمت فیزیکی، فعالیت‌ها و انتشار، سازماندهی و کارکرد، معماری جدید و موزه‌ای‌شده، اماکنی که دریافت یا انتخاب شده‌اند، نوع‌شناسی و وظیفه‌شناسی آن را مطالعه می‌کند»(Riviere, 1981).

موزه‌شناسی از برخی جنبه‌ها متضاد با موزه‌نگاری است، که به فعالیت‌های مربوط به موزه‌شناسی اشاره دارد. انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها به‌طور کلی تمایلی به پذیرش نوآوری «علوم» جدید ندارند و از عبارت مطالعات موزه‌ای حمایت می‌کنند، به‌ویژه در بریتانیای‌کبیر که اصطلاح موزه شناسی هنوز به‌ندرت به‌کارمی‌رود.

اگرچه این اصطلاح از دههٔ ۱۹۵۰ به‌صورت بین‌المللی همراه با افزایش توجه به موزه‌ها، رواج روبه‌رشدی داشته‌است، اما هنوز هم به‌ندرت توسط افرادی که هر

351 Curator
352 Cconservateur
353 Museologist
354 Georges Henri Riviere

روز با موزه‌ها سروکار دارند به‌کارمی‌رود و کاربرد آن منحصر به مردمی است که موزه را از بیرون مشاهده می‌کنند.

این کاربرد موزه‌شناسی، که وسیعاً از جانب متخصصان پذیرفته‌شده‌است، از دهۀ ۱۹۶۰ به‌تدریج خود را در کشورهای لاتین جا انداخته، و جایگزین اصطلاح موزه-نگاری شده‌است.

۳. در اروپای مرکزی و شرقی، به‌تدریج از دهۀ ۱۹۶۰، به موزه‌شناسی به‌عنوان رشته‌ای حقیقی برای پژوهش علمی (البته علمی درحال‌توسعه) و رشته‌ای مستقل که واقعیت را مطالعه‌می‌کرد، توجه شد.

این دید، که عمدتاً در ۱۹۹۰–۱۹۸۰ بر ایکوفوم تأثیر گذاشت، موزه‌شناسی را به‌عنوان علم مطالعه ارتباط علمی بین انسان و واقعیت معرفی کرد، مطالعه‌ای که در آن موزه، یعنی پدیده‌ای که در زمانی خاص آغاز شد، تنها یکی از نمودهای ممکن است.

«موزه‌شناسی رشتۀ علمی خودبسنده و مستقلی است که موضوع آن گرایش خاص انسان به واقعیتی است که به‌صورت عینی در فرم‌های متنوع موزه‌ای در سرتاسر تاریخ بیان‌شده‌است، یعنی تجلی سیستم‌های حافظه و بخش مناسبی از آنها. موزه‌شناسی، که علمی ذاتاً اجتماعی است، با حوزۀ رشته‌های علمی حافظه‌ای و مستند مرتبط است، و در ادراک بشر در جامعه نقش دارد» (Stransky, 1980). از این رویکرد ویژه، به‌راحتی انتقادشده است (هدف تحمیل موزه‌شناسی به‌عنوان علم و بردن کل رشتۀ میراث ذیل این عنوان برای خیلی‌ها دور از واقعیت می‌نمود)، اما با وجود این، به‌لحاظ ارائۀ مفاهیم، رشته‌ای زایا است.

ازاین‌رو هدف موزه‌شناسی موزه نیست، زیرا موزه مخلوقی نسبتاً جدید در تاریخ بشریت است. اگر این عبارت را به‌عنوان نقطهٔ آغاز درنظربگیریم، مفهوم ارتباط خاص بشر با واقعیت، که گاهی به «موزه‌ای‌بودن»[۳۵۵] تعبیر می‌شود(Waidacher,1996)، رفته‌رفته تعریف‌می‌شود.

ازاین‌رو با ظهور مدرسه برنو[۳۵۶] که در آن زمان شایع بود شخص می‌توانست موزه‌شناسی را «علمی تعریف‌کند که ارتباط خاص انسان با واقعیت را مطالعه می‌کند، و گردآوری هدفمند و سیستماتیک و حفاظت و مرمت آثار انتخابی بی‌جان، مادی، متحرک، و عمدتاً سه‌بعدی را شامل‌می‌شود که توسعهٔ طبیعت و جامعه را سندیت می‌بخشد»(Gregorova, 1980) .

درهرصورت، شبیه‌ساختن موزه‌شناسی به علم – حتی علمی درحال‌توسعه– کم‌کم رها شده‌است چرا که نه هدف مطالعه و نه شیوه‌های آن، هیچ‌کدام به درستی با معیارهای معرفت‌شناختی رویکرد علمی خاصی سازگار نیست.

۴. موزه‌شناسی جدید، معادل *la nouvelle muséologie* در فرانسه، که این مفهوم از آنجا سرچشمه گرفت، که به‌طورگسترده بر موزه‌شناسی در دههٔ ۱۹۸۰ تأثیر داشته‌است، ابتدا نظریه‌پردازانی از فرانسه را گردهم آورده و سپس از ۱۹۸۴ در سطح بین‌المللی گسترش‌یافت. با اشاره به اندک پیشگامانی که متون ابداعی را از ۱۹۷۰ منتشرکرده‌اند، این تفکر رایج بر نقش اجتماعی موزه‌ها و ماهیت میان‌رشته‌ای آن، همراه با سبک‌های تازهٔ بیان و ارتباط آن تأکیدکرده‌است.

355 Museality
356 Brno School

موزه‌شناسی جدید، در مقابل مدل کلاسیکی که درآن مجموعه‌ها مرکز توجه هستند، به‌طورویژه به انواع جدید موزه‌ها توجه‌کرد. این موزه‌های جدید، موزه‌های محیطی، موزه‌های اجتماعی، مراکز علمی و فرهنگی، و در بیان کلی، اکثر طرح‌های جدید با هدف خدمت به میراث محلی برای پیشبرد توسعهٔ محلی است.

در ادبیات انگلیسیِ موزه، اصطلاح موزه‌شناسی جدید در پایان دههٔ ۱۹۸۰ ظهوریافت و گفتمانی انتقادی در مورد نقش اجتماعی و سیاسی موزه‌هاست — و آشفتگی خاصی را در گسترش اصطلاح فرانسوی موجب‌شد که برای عمومِ انگلیسی‌زبان کمتر شناخته‌شده بود.

۵. بر اساس پنجمین مفهومِ این اصطلاح، که به دلیل دربرگرفتن سایر مفاهیم در اینجا مطلوب ماست، موزه‌شناسی رشته‌ای بسیار گسترده‌تر را پوشش‌می‌دهد که تمام تلاش‌ها در نظری‌ساختن و تفکر انتقادی درخصوص رشتهٔ موزه‌ای را شامل-می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، مخرج این رشته می‌تواند ارتباط خاص بین انسان و واقعیت تعریف‌شود، که با مستندسازی واقعی و قابل‌درک از طریق تماس حسی مستقیم بیان می‌شود.

این تعریف هیچ‌یک از فرم‌های پیشین موزه، از قدیمی‌ترین آنها (کوئیچبرگ[۳۵۷]) تا جدیدترین(موزه‌های الکترونیک) را رد نمی‌کند، زیرا تمایل دارد با قلمرویی ارتباط یابد که به‌راحتی پذیرای تمام بررسی‌ها در رشتهٔ موزه‌ای است. و به افرادی که خود را «موزه‌شناس» می‌خوانند، محدودنمی‌شود. باید توجه‌داشت که اگر افرادی تا آنجا موزه‌شناسی را رشتهٔ برگزیدهٔ خود ساخته‌اند، که خود را موزه-شناس قلمدادمی‌کنند، سایرین با شاخه‌ای تخصصی گره خورده‌اند که تنها گهگاه به

357 Quiccheberg

قلمرو موزه‌ای نزدیک می‌شود و ترجیح می‌دهند فاصله‌ای مشخص را از موزه-شناسان حفظ‌کنند، اگرچه تأثیری اساسی بر توسعهٔ این رشتهٔ مطالعاتی داشته‌اند و یا دارند (Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debray, Foucault, Haskell,McLuhan, Nora or Pomian). مسیرهای راهنما در نقشهٔ رشتهٔ موزه‌ای می‌تواند در دو جهت مختلف دنبال شود: یا با ارجاع به کارکردهای اصلی مربوط به رشته (مستندسازی، گردآروی، نمایش و حراست، پژوهش، ارتباط)، و یا با توجه به شاخه‌های متفاوت دانشی که موزه‌شناسی را از زمانی به زمان دیگر بررسی‌می‌کند.

با این دیدگاه اخیر، برنارد دلوچه[۳۵۸] تعریف موزه‌شناسی را به‌صورت فلسفهٔ موزه‌ای مطرح کرده‌است. «موزه‌شناسی فلسفهٔ رشتهٔ موزه‌ای است که دو وظیفه دارد: (۱) به‌عنوان فرانظریه برای علم مستندسازی واقعی شهودی به‌کارمی‌رود، (۲) برای تمام نهادهایی که مسئول نظارت بر عملکرد مستند واقعیِ شهودی هستند، یک مجموعه اصول اخلاقی کنترل‌کننده تعریف می‌کند»(Deloche,2001).

◁**مشتقات**: موزه‌شناسانه[۳۵۹]، موزه‌شناس[۳۶۰].

☜**واژگان مرتبط**: موزه‌ای، موزه‌ای بودن، موزه‌ای‌شده ، موزه‌ای شدن[۳۶۱]، موزه‌ای-کردن[۳۶۲]، موزه‌نگاری[۳۶۳]، موزه، اثر موزه‌ای[۳۶۴]، موزه‌شناسی جدید[۳۶۵]، واقعیت.

---

358 Bernard Deloche
359 Museological
360 Museologist
361 Musealisation
362 Musealize
363 Museography
364 Museum Object
365 New Museology

موزه (Museum)

معادل در یونانی:– (ازmouseion :معبد موس ها)؛ فرانسوی:muse؛ اسپانیایی: museo ؛ آلمانی: Museum؛ ایتالیایی:museo ؛ پرتقالی: museu.

اصطلاح «موزه» به معنای نهاد، مؤسسه یا مکانی است که به‌طور کلی برای انتخاب، مطالعه و نمایش شواهد مادی و غیر ملموس انسان و محیط او طراحی شده‌است. فرم و کارکردهای موزه‌ها طی قرن‌ها تحول چشمگیری یافته‌است. محتوای آنها نیز مانند مأموریت، عملکرد و مدیریت آنها تنوع یافته‌است.

۱. بسیاری کشورها از طریق متون قانون‌گذار یا سازمان‌های ملی، تعاریفی از موزه تدوین‌کرده‌اند. تعریف تخصصی موزه که امروزه به‌صورت بسیار گسترده شناخته‌شده‌است، هنوز همان تعریفی است که در ۲۰۰۷ در اساس‌نامه‌های شورای بین‌المللی موزه‌ها (ایکوم) ارائه شده‌است: «موزه نهادی غیر انتفاعی و دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است که برای عموم باز است و میراث ملموس و غیرملموس بشر و محیط آن را برای اهداف آموزش، مطالعه و سرگرمی کسب، حفاظت‌ونگهداری می‌کند، دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، آن‌را انتقال و نمایش می-دهد». این تعریف جایگزین جملهٔ مرجعی شد که برای سی سال به‌کارمی‌رفت: «موزه، نهادی غیرمنفعت‌ساز و دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است که برای عموم باز است و شواهد مادی انسان و محیط او را برای اهداف مطالعه، آموزش و سرگرمی کسب، حفاظت‌ونگهداری می‌کند، دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، آن‌را انتقال و نمایش می‌دهد »(ICOMStatutes, 1974).

تفاوت بین این دو تعریف، که در نگاه اول چندان قابل‌توجه نیست – مرجعی به میراث غیرملموس افزوده و تغییرات اندکی در ساختار ایجاد شده‌است– ازیک سو فضیلت منطق انگلیسی وآمریکایی در ایکوم، و ازسوی دیگر تقلیل نقش محول‌شده به پژوهش در نهاد را نشان‌می‌دهد. تعریف ابتدایی در ۱۹۷۴، که به‌عنوان زبان راهنما به فرانسه نوشته شده‌بود، تقریباً ترجمه‌ای آزاد به انگلیسی بود که نشانگر منطقی انگلیسی وآمریکایی درخصوص کارکردهای موزه بود–که یکی از آنها انتقال میراث است. انگلیسی پرکاربردترین زبان در جلسات شورا شده‌است، و ایکوم، مانند اکثر سازمان‌های بین‌المللی، اکنون به انگلیسی نیز عمل می‌کند؛ به نظر می‌رسد که کار پیش‌نویس تعریفی جدید مبتنی بر این ترجمهٔ انگلیسی بوده‌است. ساختار تعریف فرانسوی ۱۹۷۴ بر پژوهش تأکید داشت، که نیروی محرک نهاد تلقی شده‌بود: ترجمهٔ تحت‌اللفظی، و نه رسمی، به این صورت است: «موزه نهادی است دائمی و غیرانتفاعی، در خدمت جامعه و توسعهٔ آن که برای عموم باز است و **دربارهٔ شواهد مادی انسان و محیط او پژوهش می‌کند...**»[۳۶۶]، در ۲۰۰۷ اصل پژوهش (که در فرانسه به واژهٔ étudier – مطالعه‌کردن تغییر یافت) به لیستی از کارکردهای کلی موزه‌ها مانند نسخهٔ انگلیسی ۱۹۷۴ واگذار شد.

۲. برای بسیاری از موزه‌شناسان، و به‌ویژه آنهایی که ادعا می‌کنند به مفهوم موزه‌شناسی تدریس‌شده در۱۹۶۰–۱۹۹۰ توسط مکتب چکوسلواکی وابسته‌هستند (برنو[۳۶۷] و مدرسهٔ تابستانی بین‌المللی موزه‌شناسی)، موزه تنها یک وسیله در میان

366 *"Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fi ns d'études, d'éducation et de délectation." (ICOM Statutes, 1974).*

367 *Brno*

وسایل بسیاری است که «ارتباط خاص بین انسان و واقعیت»را نشان می‌دهد، ارتباطی که با «گردآوری هدفمند و سیستماتیک و حفاظت‌ومرمت آثار بیجان، مادی، متحرک و عمدتاً سه‌بعدی که توسعهٔ طبیعت و جامعه را سندیت می‌بخشند» (Gregorova, 1980) تعریف می‌شود.

پیش از این‌که موزه در قرن هجدهم به معنای واقعی تعریف‌شود، بر اساس مفهومی وام‌گرفته‌شده از یونان باستان و بقایای آن در طول رنسانس غربی، هر تمدن، تعدادی مکان، نهاد و مؤسسه داشت که کمابیش مشابه به آنهایی بود که امروزه ذیل واژه‌ای یکسان جمع‌می‌کنیم. در این زمینه به‌نظر می‌رسدکه تعریف ایکوم به‌وضوح در زمان و زمینهٔ غربی‌اش قابل تشخیص و همچنین بسیار تجویزی است، زیرا هدف آن لزوماً مشارکت‌گراست. در این مفهوم، تعریفی علمی از موزه باید خود را از عناصر مشخصی که توسط ایکوم مشارکت می‌جوید، از قبیل جنبهٔ غیرانتفاعی موزه، رهاسازد: موزهٔ منفعت‌ساز (مانند موزهٔ گروین [۳۶۸]در پاریس) هنوز یک موزه است، حتی اگر توسط ایکوم تشخیص‌داده‌نشود. از این رو ما می‌توانیم به‌طور گسترده‌تر و عینی‌تری موزه را «نهاد موزه‌شناسانهٔ دائمی تعریف کنیم، که مجموعه‌های «اسناد فیزیکی» را حفاظت‌ونگهداری می‌کند و دانشی دربارهٔ آنها تولید می‌کند»(Van Mensch, 1992). شارر[۳۶۹] به‌نوبهٔ خود موزه را مکانی تعریف-می‌کند که در آن چیزها و ارزش‌های مربوط به آنها، به‌عنوان نشانه‌هایی که حقایق غایب را تفسیرمی‌کند، حفاظت‌ونگهداری، مطالعه و منتقل می‌شوند» ,Scharer) (2007 یا، به شیوه‌ای که در ابتدا به نظر تکراری می‌رسد، مکانی که موزه‌ای‌شدن در آن رخ می‌دهد. در مفهومی حتی گسترده‌تر، موزه می‌تواند به‌عنوان «مکان یادبود» (Nora,1984; Pinna, 2003)، یک پدیده(Scheiner, 2007)، درک شود

368 *Musée Grévin*
369 *Scharer*

که نهادها، مکان‌های مختلف یا خطه‌ها، تجربیات، و حتی فضاهای غیرملموس را پوشش‌می‌دهد.

۳. در این دیدگاه که از ماهیت محدود موزه‌های سنتی فراترمی‌رود، موزه به‌صورت ابزاری تعریف‌می‌شود که به دست انسان با هدف بایگانی، درک، و انتقال شکل‌یافته‌است. می‌توان، مانند جودیث اسپیلباور[۳۷۰] (1987)، گفت که موزه‌ها ابزاری است برای پرورش «ادراک شخص دربارهٔ وابستگی‌های متقابل جهان‌های اجتماعی، زیبایی‌شناختی و طبیعی که او با فراهم‌کردن اطلاعات و تجربه و پرورش خودشناسی در این زمینهٔ گسترده‌تر در آنها زندگی می‌کند». موزه‌ها همچنین می‌تواند واجد «کارکرد خاصی باشد که می‌تواند ویژگی‌های یک نهاد را اخذکند و یا اخذنکند، و هدف آن اطمینان‌بخشی از طریق تجربهٔ حسی، انبارسازی و انتقال یک فرهنگ است، این فرهنگ به‌صورت بدنه‌ای کامل از دریافت‌هایی که انسان را خارج از کیفیت بشری ژنتیکی می‌سازد، درک‌شده‌است»(Deloche, 2007). این تعاریف، موزه‌هایی که به غلط مجازی خوانده شده‌است (به‌ویژه آنهایی که روی کاغذ، صفحات فشرده دیجیتال یا روی اینترنت هستند) و همچنین موزه‌های نهادی سنتی‌تر و حتی موزه‌های باستانی را شامل می‌شود. این موزه‌ها بیش از این‌که مجموعه‌هایی در مفهوم پذیرفته‌شدهٔ اصطلاح باشند، مکاتبی فلسفی بودند.

۴. این کارکرد اخیر اصطلاح موزه ما را به اصول موزهٔ محیطی در مفهوم اصلی خود می‌رساند، یعنی نهادی موزه‌ای که، به‌منظور توسعهٔ اجتماع، حفاظت‌ومرمت، نمایش و تفسیر میراث فرهنگی و طبیعی حفظ شده توسط همین اجتماع را به‌هم-

370 Judith Spielbauer

می‌آمیزد؛ موزهٔ محیطی ارائه‌کنندهٔ محیطی زنده و فعال در قلمروی مفروض، و پژوهش مرتبط به آن است. «موزهٔ محیطی [...] در قلمرویی مفروض، ارتباط بین انسان و طبیعت در این قلمرو را طی زمان و مکان بیان می‌کند. و ترکیبی از دارایی منفعت علمی و فرهنگی است که بیانگر اجتماعی است که به آن خدمت می‌کند: دارایی غیرمنقول ساخته‌نشده، فضاهای وحش طبیعی، فضاهای طبیعی اشغال‌شده توسط انسان؛ دارایی غیرمنقول ساخته‌شده؛ دارایی منقول؛ کالاهای مثلی. شامل یک مرکز اجرایی، مراکز هدایت ساختارهای اصلی پذیرش، پژوهش، حفاظت‌ومرمت، نمایش، اقدام فرهنگی، کنترل، به‌ویژه یک یا چند رشته آزمایشگاه، ساختار حفاظتی و مرمتی، سالن‌های اجلاس، کارگاه‌های اجتماعی- فرهنگی، مقتضیات محیط و غیره؛ مسیرها و مکان‌های مشاهده برای کشف قلمرو: عناصر مختلف معماری، باستان‌شناسی و جغرافیایی ... که درجای خود به آنها اشاره شده و شرح داده شده‌اند»(Riviere, 1978).

۵. با توسعهٔ کامپیوترها و دنیای دیجیتال مفهوم «موزهٔ الکترونیکی»، که اغلب به غلط «مجازی»[۳۷۱] نامیده می‌شود، به‌تدریج پذیرفته‌شده‌است؛ اصطلاحی که عموماً این‌گونه تعریف‌شده‌است: «مجموعه‌ای از آثار دیجیتال دارای ارتباط منطقی ترکیب‌شده با ابزارهای گوناگون که، از طریق اتصال و ماهیت دسترس‌پذیری چندگانه، بر شیوه‌های سنتی ارتباط و تعامل با بازدیدکنندگان فضیلت یافته است..؛ هیچ مکان یا فضای واقعی ندارد؛ آثار و اطلاعات مربوط به آنها می‌تواند در سراسر جهان منتشر شود»(Schweibenz, 1998) . این تعریف، که احتمالاً برگرفته از مفهوم نسبتاً اخیر حافظهٔ مجازی کامپیوتر است، به نظر می‌رسد که تا حدی

371 Virtual

تفسیری غلط باشد. باید به خاطر داشته‌باشیم که «مجازی» مخالف «واقعی» نیست، آن‌گونه که ما تمایل داریم آن را مخالف «حقیقی» در مفهوم اصلی خود «اکنون موجود»، قلمداد کنیم. تخم‌مرغ جوجه‌ای مجازی است؛ برنامه‌ریزی شده-است تا جوجه شود و اگر چیزی در مسیر رشد آن قرار نگیرد، این امر محقق می-شود. در این مفهوم موزهٔ مجازی می‌تواند به‌صورت تمام موزه‌های ممکن، و یا تمام راه‌حل‌های ممکنِ عملی برای مسائلی که توسط موزه‌های سنتی پاسخ داده‌شده-است، دیده‌شود. از این‌رو موزهٔ مجازی می‌تواند به‌صورت مفهومی تعریف‌شود که از منظر جهانی حوزه‌های مشکل رشتهٔ موزه‌ای، یعنی تأثیرات فرایند بافت‌زدایی/ بافت‌مندی مجدد، را شناسایی‌می‌کند؛ مجموعه‌ای از جایگزین‌ها می‌تواند موزه‌ای مجازی باشد، درست به اندازهٔ پایگاه داده‌های کامپیوتری؛ چنین موزه‌ای مصداق خارجی فعالیت‌هاست»(Deloche, 2001). موزهٔ مجازی یک بسته‌بندی از راه حل‌هایی است که می‌تواند برای مسائل موزه عملی باشد، و طبیعتاً موزهٔ الکترونیک را شامل می‌شود اما به آن محدود نمی‌شود.

◁ **مشتقات**: موزهٔ مجازی[۳۷۲].

واژگان مرتبط: موزهٔ الکترونیک[۳۷۳]، موزه‌ای، موزه‌ای‌شده ، موزه‌ای شدن، فرآیند موزه‌ای شدن[۳۷٤] ، موزه‌نگار، موزه‌نگاری، موزه‌شناسانه، موزه‌شناس، موزه‌شناسی، توسعه موزه جهانی شدن[۳۷۵]، مطالعات موزه‌ای، موزه‌شناسی جدید[۳۷۶]، نمایشگاه، نهاد[۳۷۷]، مجموعه‌های خصوصی[۳۷۸]، واقعیت.

372 *Virtual Museum*
373 *Cyber Museum*
374 *Musealise*
375 *Museumification*
376 *New Museology*
377 *Institution*
378 *Private Collections*

O

اثر [اثر موزه‌ای] یا موزه‌ای شده

(Object [Museum Object] Or Musealia)

معادل در لاتین:– (از objectum ، صفت مفعولی objectare به معنی پرتاب کردن در مقابل)؛ فرانسوی: objet ؛ اسپانیایی: objeto؛ آلمانی: Objekt, Gegenstand؛ ایتالیایی: oggetto؛ پرتقالی:objecto ؛ برزیلی: objeto.

عبارت «اثر موزه‌ای»[۳۷۹] گاهی با واژهٔ جدید «اثر موزه‌ای‌شده»[۳۸۰] جایگزین می‌شود که از اسم خنثی musealium در لاتین ساخته شده وجمع آن musealia است. معادل آن در فرانسه: muséalie (به‌ندرت به‌کار می‌رود)، اسپانیایی: musealia؛ آلمانی: ,Museumsobjekt Musealie؛ ایتالیایی: musealia؛ پرتقالی: musealia.

اثر، در ساده‌ترین مفهوم فلسفی، به خودی خود شکلی از واقعیت نیست، بلکه محصول، نتیجه، یا معادل آن است. به عبارت دیگر از جانب ذهن (عامل) جا داده-شده، یا به پیش رانده‌می‌شود(*ob-jectum,Gegen-stand*)، ذهنی که آن را متفاوت از خود تلقی می‌کند، حتی اگر خود را یک اثر درنظر بگیرد.

---

379 Museum Object
380 Musealia

این تمایز بین ذهن و اثر برداشتی نسبتاً جدید و یکی از ویژگی‌های فرهنگ غربی است. در این مسیر اثر[۳۸۱] از چیز[۳۸۲] متفاوت است، که در امتداد یا تکمیلش به ذهن مربوط است (مثلاً، ابزار به عنوان ادامهٔ دست چیز است و نه اثر).

اثر موزه‌ای چیزی است که موزه‌ای می‌شود؛ به‌طور کلی چیز می‌تواند هر نوعی از واقعیت در کل تعریف شود. عبارت «اثرموزه‌ای» می‌تواند سخنی تکراری باشد تا آن‌جا که موزه نه‌تنها مکانی است که به آثار پناه می‌دهد، بلکه همچنین مکانی با مأموریت اصلی تبدیل چیزها به آثار است.

۱. «اثر» به‌هیچ‌وجه خام نیست، همچنین یک واقعیت و یا به‌سادگی آیتمی معلوم و مناسب برای گردآوری نیست که، برای مثال، مانند جمع‌آوری صدف‌های دریا در ساحل توسط فرد، بخشی از مجموعهٔ موزه باشد.

این جایگاهی هستی‌شناختی است که «چیزی» خاص، در رویدادهای مورد-نظر، به خود نسبت می‌دهد، با این دانش که همین «چیز»، در شرایط دیگر «اثر» قلمداد نمی‌شود. تفاوت بین «چیز» و «اثر» در این واقعیت نهفته است که چیز بخشی واقعی از زندگی شده‌است و ارتباط ما با آن، رابطه‌ای عاطفی و همزیستی است. این با جان‌گرایی جوامع به اصطلاح«بدوی» آشکار می‌شود: رابطهٔ قابل-استفاده‌بودن، همان‌طور که در مورد ابزار سازگارشده با شکل دست صحیح است.

به‌عکس، «اثر» همیشه چیزی است که ذهن در مقابل خود ثبت می‌کند، و آن را از خود مجزا می‌کند؛ از این‌رو چیزی است که «روبرو» و متفاوت است. «اثر» دراین‌زمینه، انتزاعی و مرده و بسته‌درخود است، همان‌طور که با گروهی از آثار

381 Object
382 Thing

موجود در مجموعه اثبات می‌شود (Baudrillard, 1968). این جایگاه «اثر» امروزه محصولی مطلقاً غربی قلمداد می‌شود (Choay, 1968; Van Lier, 1969;Adotevi, 1971)، زیرا غرب بود که از شیوهٔ قبیله‌ای زندگی جدا شده و شکاف بین «اذهان» (عامل‌ها) و «آثار» را برای نخستین بار مورد توجه قرار داد(Descartes, Kant, and laterMcLuhan, 1969).

۲. موزه‌ها از طریق کارکردشان شامل اکتساب، پژوهش، حفاظت و نگهداری و انتقال، می‌توانند به یکی از قدرت‌های اصلی در «تولید» آثار تبدیل شوند. در این مورد، «اثر موزه‌ای» – یا موزه‌ای‌شده—[۳۸۳]واجد هیچ‌گونه واقعیت ذاتی نیست، حتی اگر موزه تنها ابزار «تولید» آثار نباشد.

در واقع سایر رویکردها «عینی‌کننده» است، همان‌طور که برای فرایندهای علمی که استانداردهای مرجع را شکل می‌دهد، به‌طور ویژه مصداق دارد (مانند مقیاس‌های اندازه‌گیری) استانداردهایی که کاملاً از ذهن مستقل بوده و درنتیجه برای تلقی چیزی که درعین‌حال زنده است، دچار مشکل می‌شود(Bergson) زیرا این چیز در موردی که دشواری فلسفه در برابر آناتومی وجود دارد، می‌خواهد به «اثر» تبدیل شود. اثر موزه‌ای ساخته می‌شود تا، با انبوه معانی تلویحی خود، دیده شود، زیرا ما می‌توانیم آن را به منظور برانگیختن احساسات، سرگرم کردن، یا تدریس نمایش دهیم. این اقدام نمایش‌دادن بسیار الزامی است و همین اقدام است که چیز را با ایجاد این فاصله، به اثر تبدیل می‌کند، درحالی‌که تقدم در اقدامات علمی، نیاز به شرح چیزها در زمینه‌ای غیرملموس از منظر جهانی است.

383 Musealium OrMmusealia

۳. طبیعت‌گرایان و مردم‌شناسان، و همچنین موزه‌شناسان، به‌طور کلی چیزهایی را که پیش از این، «آثار» خوانده می‌شد، بر اساس قابلیتشان به عنوان شاهد انتخاب می‌کنند. یعنی کیفیت اطلاعاتی (نشانگرها) که این «چیزها» می‌توانند برای انعکاس اکوسیستم‌ها یا فرهنگ‌هایی که مایل به حفظ آثار آن‌ها هستند، فراهم-کنند.

«آثار موزه‌ای‌شده (آثار موزه‌ای) آثار متحرک معتبری است که، به‌عنوان شواهدی غیرقابل انکار، توسعهٔ طبیعت و اجتماع را نشان می‌دهد» (Schreiner 1985) . وفور اطلاعاتی که آنها فراهم می‌کنند مردم‌شناسانی مانند جین گاباس[۳۸۴] (1965) یا جرجس هنری رویور [۳۸۵] (1989) را برآن داشت تا نام «اثر- شاهد»[۳۸۶] را به آنها نسبت دهد، نامی که آنها هنگام به‌نمایش‌گذاشته‌شدن حفظ می‌کنند. جرجس هنری ریویر حتی عبارت «اثر نمادین»[۳۸۷] را برای توصیف «اثر-شاهد»های مشخصی به کار می‌برد که وزین به مضمونی هستند که می‌تواند مدعی خلاصه کردن فرهنگ یا دوره‌ای کلی باشد.

نتیجهٔ تبدیل روشمند چیزها به آثار این است که آنها می‌توانند بسیار بهتر از زمانی که هنوز در بافت اصلی خود هستند، مطالعه شوند (رشتهٔ مردم‌شناسی، مجموعه یا گالری خصوصی)، اما همچنین می‌توانند خرافاتی شوند: ماسک آیینی، لباس ویژه، ابزار عبادت و غیره که هنگام ورود به موزه به‌سرعت جایگاه خود را تغییر می‌دهد. ما دیگر در جهان واقعی نیستیم، بلکه در جهان تخیلی موزه هستیم. مثلاً، بازدیدکننده مجاز نیست در موزهٔ هنرهای تزیینی روی صندلی‌ای که بیانگر تمایزی رسمی بین صندلی کارکردی و «اثر- صندلی» است، بنشیند. کارکرد آنها

---

384 Jean Gabus
385 Henri Riviere
386 Witness-Object
387 Symbol-Object

حذف شده و «بافت زدوده» شده‌اند، یعنی از اکنون دیگر برای هدف اصلی خود به کار نمی‌روند، بلکه به نظمی نمادین وارد شده‌اند که به آنها مفهوم تازه‌ای می‌بخشد، در حالی‌که کریستوف پومین[۳۸۸] را بر آن می‌دارد تا آنها را آثار با معنای نمادین بنامد («حاملان مفهوم»)[۳۸۹] و ارزش تازه‌ای به آنها نسبت دهد– که پیش از همه مطلقاً ارزشی موزه‌ای است، ارزشی که می‌تواند به ارزشی اقتصادی تبدیل‌شود.

از این‌رو آنها به شواهد مقدس (تقدیس شده) فرهنگ بدل می‌شوند.

۴. نمایشگاه‌ها این گزینه‌ها را منعکس می‌کنند. برای نشانه‌شناسانی مانند جین داوالون[۳۹۰] «اثر موزه‌ای‌شده[۳۹۱] بیش از آنکه به‌عنوان چیزها (از منظر واقعیت فیزیکی آنها) درنظر گرفته‌شود، می‌تواند وجودی زبانی (که به‌دلیل قابلیت حراست و قابلیت نمایش تعریف‌شده و مشخص می‌شود) و حامی امور اجتماعی (که گردآوری شده، فهرست‌بندی شده و به نمایش گذاشته‌می‌شوند و غیره) تلقی شود (Davallon,1992).

از این‌رو آثار، هنگام کاربرد در نمایشگاه، می‌توانند به‌عنوان نشانه‌ها به کاررروند، درست مشابه واژه‌ها در سخن. اما آثار تنها نشانه‌ها نیستند، زیرا تنها به‌واسطهٔ حضور می‌توانند به‌طور مستقیم ازطریق مفاهیمشان درک شوند. به این دلیل اصطلاح «چیز واقعی» اغلب برای دلالت بر اثری موزه‌ای به‌کار می‌رود، زیرا به‌دلیل قدرت «حضور معتبر» خود نمایش‌داده شده‌است، یعنی «چیزهای واقعیِ زبان موزه آن چیزهایی است که همان‌گونه که هست ارائه‌می‌شود، نه به‌صورت مدل‌ها یا تصاویر

388 Krzysztof Pomian
389 Semiophores (“Carriers Of Signifi cance”)
390 Jean Davallon
391 Museali

یا بازنمودهای چیزی دیگر».(Cameron, 1968). به دلایل مختلف (عاطفی، زیبایی‌شناسی و غیره) ما با آنچه نمایش داده می‌شود، ارتباطی شهودی داریم. اسم «نمایش» به چیزهای واقعی که نمایش‌داده می‌شود، و نیز به هر چیز قابل‌نمایش اشاره‌دارد (صدا، سندعکسی یا فیلمی، تصویر سه‌بعدی، تکثیر، مدل، تاسیسات یا مدلی مفهومی) (رجوع شود به «نمایشگاه»).

۵. کشمکش مشخصی بین چیز واقعی و جایگزین آن وجود دارد. با در نظرگرفتن این مسئله باید توجه داشت که برای برخی افراد اثرِ دارای معنای نمادین، تنها هنگامی حامل معناست که به‌واسطهٔ خودش ارائه شود، و نه ازطریق جایگزین. همان‌گونه که گسترده به نظر می‌رسد، این مفهوم «مانع شونده»[۳۹۲] نه خاستگاه موزه‌ها در رنسانس (رجوع شود به «موزه») را شرح می‌دهد و نه توسعه و تنوعی که موزه‌شناسی طی قرن نوزدهم کسب کرده‌است. و نه این امکان را به ما می‌دهد که کار تعدادی از موزه‌ها که فعالیتشان لزوماً در سیستم‌های حمایتی دیگری از قبیل اینترنت یا رسانه‌های تکثیری است، یا به‌طور کلی‌تر تمام موزه‌های شکل‌یافته از جایگزین‌ها ازقبیل موزه‌های «قالب‌های‌گچی»[۳۹۳]، مجموعهٔ مدل‌ها، مجموعهٔ «تکثیرهای مومی»[۳۹۴]، یا مراکزی علمی که عمدتاً مدل‌ها را نمایش می‌دهد، به حساب آوریم.

از آنجا که این آثار به‌عنوان عناصر زبان در نظر گرفته‌می‌شود، می‌تواند برای خلق نمایشگاه‌های سخنرانی به کاررود، اما همیشه برای حمایت از سخنرانی کامل کافی نیست.

---

392 Reist
393 Gypsotheques
394 Ceratheques

ازاین‌رو، ما باید به سایر عناصر زبانِ جانشینی توجه کنیم. هنگامی که نمایش، چیزی واقعی یا اثر معتبر را، با کارکرد یا ماهیتش جایگزین می‌کند، این جایگزین، «جانشین» [۳۹۵] نامیده‌می‌شود. که می‌تواند عکس، طراحی یا مدلی از چیزی واقعی باشد. از این‌رو گفته‌می‌شود که بدل در جدال با اثر «معتبر» است، اگرچه دقیقاً مشابه «کپی» اصلی نیست (مثل کپی‌های مجسمه یا کپی نقاشی)، زیرا بدل‌ها می‌تواند مستقیماً از ایده یا فرایند ایجاد شود و تنها به‌خاطر تولید کپی کامل خلق نمی‌شود. بر اساس شکل نمونهٔ اصلی و کاربرد آن، بدل می‌تواند دو یا سه بعدی باشد. ایدهٔ اعتبار، که به‌ویژه در موزه‌های هنرهای زیبا اهمیت دارد (شاهکارها، کپی‌ها و جعل‌ها)، بر اکثر مسائل مربوط به جایگاه و ارزش آثار موزه تأثیرگذار است. باوجوداین، باید به موزه‌هایی که واجد مجموعه‌هایی منحصراً شکل‌یافته از بدل‌ها است، توجه کنیم، و درکل، سیاست بدل‌ها (کپی‌ها، قالب‌های گچی یا مومی، مدل-ها یا تصاویر دیجیتال) زمینه‌ای از فعالیت‌های موزه را می‌گشاید که بسیار گسترده است و ما را برآن می‌دارد تا تمامی ارزش‌های حاضر موزه از دیدگاه اصول اخلاقی موزه‌ای را زیر سؤال بریم.

به‌علاوه، از دیدگاه گسترده‌تر ذکر شده در بالا، هر اثر نمایش داده شده در زمینهٔ موزه باید به‌عنوان بدلی برای واقعیتی در نظر گرفته شود که گویای آن است، زیرا اثر موزه‌ای به‌عنوان چیز موزه‌ای‌شده، بدلی برای این چیز است(Deloche,2001).

395 Substitute

۶. در زمینهٔ موزه‌شناختی، به ویژه در رشته‌های باستان‌شناسی و مردم‌نگاری، متخصصان عادت دارند مفهومی به اثر اعطا کنند که در نتیجهٔ پژوهش خویش ایجادکرده‌اند.

اما این امر به بروز مشکلاتی منجر می‌شود. پیش از همه، آثار مفهوم خود را در محیط اصلی خود با سلیقهٔ هر نسل تغییر می‌دهند. سپس، هر بازدیدکننده آزاد است تا آنها را بر اساس فرهنگ خود تفسیرکند.

نتیجه، نسبیت‌گرایی خلاصه‌شده در یک جمله توسط جکیوس هینارد[۳۹۶] در ۱۹۸۴ است که شهرت یافته‌است: «اثر حقیقت هیچ‌چیز نیست. در ابتدا چندکارکردی، سپس چندمعنایی است، تنها هنگامی‌که در یک زمینه واقع شود، معنا می‌گیرد»(Hainard, 1984) .

واژگان مرتبط: مصنوع[۳۹۷]، اعتبار[۳۹۸]، مجموعه[۳۹۹]، کپی[۴۰۰]، نمایش، فتیش–اثر[۴۰۱]، چیز واقعی[۴۰۲]، المثنی[۴۰۳]، تکثیر[۴۰۴]، نمونه[۴۰۵]، بدل[۴۰۶]، چیز، اثر ناپایدار[۴۰۷]، شاهد– اثر، کار هنری[۴۰۸].

396 *Jacques Hainard*
397 *Artefact*
398 *Authenticity*
399 *Collection*
400 *Copy*
401 *Fetish-Object*
402 *Real Thing*
403 *Replica*
404 *Reproduction*
405 *Specimen*
406 *Subtitute*
407 *Transitory Object*
408 *Work Of Art*

P

حفاظت و نگهداری (*Preservation*)

معادل در فرانسوی:– preservation ؛ اسپانیایی: preservación؛ آلمانی: Bewahrung, Erhaltung؛ ایتالیایی: preservazione؛ پرتقالی: preservação .

حفاظت‌ونگهداری کردن به معنای نگهداری از یک چیز یا گروهی از چیزها از خطرات مختلف از قبیل تخریب، زوال، تفکیک و یا حتی دزد است؛ این نگهداری با گردآوری مجموعه در یک مکان، فهرست‌کردن موجودی آن، ایجاد سرپناه برای آن، ایمن ساختن و تعمیر آن تضمین می‌شود.

در موزه‌شناسی، حفاظت و نگهداری، تمامی عملیات دخیل در ورود اثر به موزه را دربردارد، به عبارت دیگر تمام عملیات اکتساب، ورود به فهرست موجودی، ثبت در کاتالوگ، انبارکردن، حفاظت‌ومرمت، و در صورت لزوم مرمت را شامل‌می‌شود. حفاظت‌ونگهداری میراث به‌تدریج به سیاستی منجر شد که با پی‌ریزی روند و معیاری برای اکتساب مواد و میراث غیرملموس بشر و توسعهٔ آن آغازشد، و با مدیریت چیزهایی که به آثار موزه‌ای تبدیل شده‌اند و در نهایت حفاظت‌ومرمت آنها ادامه‌یافت. در این زمینه، مفهوم حفاظت‌ونگهداری نشانگر آن‌چیزی است که اساساً در موزه‌ها در معرض خطر است، زیرا ساخت مجموعه‌ها، مأموریت موزه‌ها و توسعهٔ آنها را شکل‌می‌دهد. حفاظت‌ونگهداری، محوری از فعالیت‌های موزه‌ای است، و محور دیگر آن انتقال به عموم است.

۱. «سیاست اکتساب»[۴۰۹]، در اکثر موارد، بخشی اساسی از فعالیت‌های هر موزه به‌شمار می‌رود. اکتساب، در موزه، گردآورندهٔ تمام وسایلی است که موزه ازطریق آنها مالکیت مواد و میراث غیرملموس بشر را اتخاذمی‌کند: گردآوری، کاوش‌های باستان‌شناختی، هدایا و ارث، مبادله، خرید، و گاهی شیوه‌های یادآور غارت و ربودن(که ایکوم و یونسکو با آنها مبارزه کرده‌است –توصیه‌نامهٔ ۱۹۵۶ و قرارداد ۱۹۷۰). «مدیریت مجموعه‌ها» و «سرپرستی مجموعه‌ها»، همهٔ عملیات مرتبط با مداخلهٔ اجرایی در آثار موزه را دربردارد، به عبارت دیگر ثبت آنها در کاتالوگ یا در صورت موجودی موزه به‌منظور مکتوب‌کردن اوضاع موزه‌ای– که در برخی کشورها، جایگاه قانونی خاصی به آنها می‌دهد، زیرا اشیایی که به فهرست وارد می‌شوند به-ویژه در موزه‌های ماکلیت عمومی، غیرقابل‌خریدوفروش می‌شوند و اموال حقوقی که مشمول مرور زمان نیستند.

در برخی کشورها از قبیل ایالات‌متحده، موزه‌ها می‌توانند به‌طور استثنایی آثار را از طریق انتقال به نهاد موزه‌ای دیگر، تخریب یا فروش از مالکیت خود خارج کنند. انبارکردن و طبقه‌بندی نیز همراه با نظارت بر تمامی انتقالات آثار به درون و بیرون موزه، بخشی از مدیریت مجموعه است. درنهایت، هدف حفاظت‌ومرمت استفاده از تمامی ابزارهای ضروری برای تضمین اوضاع اثر علیه هر نوع دگرگونی به‌منظور واگذاری آن به نسل‌های آتی است. در مفهوم گسترده‌تر این اقدامات شامل ایمنی سرتاسری (حفظ علیه دزدی و خرابکاری، آتش و سیل، زلزله و آشوب)، مقیاس‌های کلی شناخته‌شده به‌عنوان «حفاظت و مرمت پیشگیرانه»[۴۱۰]، یا «تمامی مقیاس‌ها و اقدامات صورت‌گرفته با هدف پیش‌گیری و به حداقل‌رساندن زوال و خسارت در آینده می‌شود. این اقدامات در بافت یا پیرامون یک اثر، یا اغلب گروهی از آثار در

409 *Acquisition Policy*
410 *Preventive Conservation*

هر سن و شرایطی، صورت می‌گیرد. غیرمستقیم است –یعنی مواد و ساختارهای اقلام را تغییر می‌دهد، اما ظاهر را تغییر نمی‌دهد»(ICOMCC,2008).

به علاوه «حفاظت و مرمت درمانی»[۴۱۱] «تمام اقداماتی است که به‌طور مستقیم بر یک اثر یا گروهی از آثار اعمال می‌شود تا فرایندهای آسیب‌زنندهٔ کنونی را متوقف کرده و یا ساختار آثار را تقویت‌کند. این اقدامات تنها هنگامی صورت می‌گیرد که اقلام در وضعی بسیار شکننده و یا به‌حدی در حال زوال باشند که امکان نابودی آنها در زمانی نسبتاً کوتاه وجود داشته‌باشد. این اقدامات گاهی ظاهر اقلام را نیز تغییر می‌دهد»(ICOM-CC, 2008).

«مرمت»[۴۱۲] «تمام اقداماتی را شامل‌می‌شود که به‌طور مستقیم بر اثری واحد و پایدار با هدف تسهیلِ شناخت، درک و استفاده از آن اعمال می‌شود. این اقدامات تنها هنگامی صورت‌می‌گیرد که آیتم بخشی از دلالت یا کارکردش را با دگرگونی یا زوال گذشته از دست داده‌است. این اقدامات مبتنی بر احترام برای مواد اصلی است. اغلب چنین اقداماتی ظاهر اثر را تغییر می‌دهد»(ICOM-CC,2008). برای حفاظت و نگهداری یکپارچگی اقلام تاحدممکن، مرمت‌کنندگان مداخله‌هایی را انتخاب می‌کنند که قابل‌بازگشت و به آسانی قابل تشخیص باشد.

۲. در عمل، مفهوم «حفاظت و مرمت»[۴۱۳] اغلب بر «حفاظت و نگهداری»[۴۱۴] ترجیح‌داده‌می‌شود. برای بسیاری از متخصصان موزه، حفاظت و مرمت، که هم عمل و هم هدف را برای حفظ دارایی فرهنگی، مادی یا غیر ملموس، دنبال می‌کند،

411 *Remedial Conservation*
412 *Restoration*
413 *Conservation*
414 *Preservation*

مأموریت اصلی موزه را شکل می‌دهد. این امر بیانگر واژهٔ «حفاظت‌ومرمت-کنندگان»[۴۱۵] در فرانسه است (در انگلیسی «موزه‌داران»[۴۱۶]، در بریتانیا «نگهداران»[۴۱۷]) که در زمان انقلاب فرانسه ظهوریافت. برای مدت طولانی (حداقل در سرتاسر قرن نوزدهم) این واژه بهترین توصیف‌کنندهٔ کارکرد موزه به‌نظر می-رسید. به‌علاوه تعریف رایج ایکوم از موزه(۲۰۰۷) اصطلاح حفاظت و نگهداری را برای پوشش مفاهیم اکتساب و حفاظت‌ومرمت به‌کار نمی‌گیرد.

از این دیدگاه، اصطلاح حفاظت‌ونگهداری باید به‌طور مناسب در مفهومی بسیار گسترده‌تر در نظرگرفته‌شود، تا امور فهرست‌های موجودی و انبارسازی را نیز شامل-شود. با وجود این، این مفهوم در مغایرت شدید با واقعیتی دیگر است، که حفاظت-ومرمت (برای مثال، در کمیسیون حفاظت‌ومرمت ایکوم) به‌وضوح بسیار بیشتر از آنکه با کار مدیریت یا سرپرستی مجموعه‌ها در ارتباط باشد، با امر حفاظت‌ومرمت و یا مرمت، به‌صورت توصیف‌شده در بالا، در ارتباط است. رشته‌های تخصصی جدیدی به‌ویژه بایگانی‌کنندگان و ثبت‌کنندگان مجموعه ظهوریافته‌اند. اصطلاح حفاظت‌ونگهداری تمام این فعالیت‌ها را شرح می‌دهد.

۳. به‌علاوه، مفهوم حفاظت‌ونگهداری گرایش به دربرگیری کشمکش‌های اجتناب‌ناپذیر میان هریک ازین کارکردها دارد(اشاره به کشمکش‌های بین حفاظت-ونگهداری و ارتباط یا پژوهش نیست)، که اغلب بسیار مورد انتقاد بوده‌است: «اصطلاح حفاظت‌ومرمت میراث ما را به محرک‌های مقعدی تمامی جوامع کاپیتالیست باز می‌گرداند»(Baudrillard, 1968;Deloche, 1985, 1989).

415 *Conservateurs*
416 *Curators*
417 *Keepers*

تعدادی از سیاست‌های اکتساب، درعین‌حال سیاست‌های، برای مثال، خروج از مالکیت را نیز دربرمی‌گیرد(Neves, 2005). مسئلهٔ گزینش‌های فرد مرمتگر و درکل، گزینش‌هایی که در رابطه با عملیات حفاظت‌ومرمت صورت می‌گیرد (این‌که چه‌چیز نگه‌داشته و چه‌چیز دور انداخته شود؟) همراه با خروج از مالکیت، از بحث-برانگیزترین مسائل در مدیریت موزه است. درنهایت، موزه‌ها به‌طوردائم میراث غیر-ملموس را کسب‌کرده و حفاظت‌ونگهداری می‌کنند، این امر مسائل تازه‌ای را درپی-دارد و به آنها برای یافتن تکنیک‌های حفاظت و مرمت مناسب برای این انواع جدید میراث نیرو می‌دهد.

☜**واژگان مرتبط**: اکتساب[۴۱۸]، سند[۴۱۹]، اقلام[۴۲۰]، یادبود، کالا[۴۲۱]، دارایی[۴۲۲]، اشیا با معنای نمادین[۴۲۳] ، چیزها[۴۲۴]، اثر (مقدس)[۴۲۵]، کار[۴۲۶]؛ میراث، غیرملموس، مادی؛ واقعیت؛ اجتماع؛ حفاظت و مرمت پیشگیرانه، حفاظت و مرمت درمانی، حراست[۴۲۷]؛ مدیریت مجموعه، سرپرستی مجموعه، ودیر مجموعه، موزه دار، حفاظت‌ومرمت‌کننده، صورت موجودی[۴۲۸]، مرمت-گر؛ خروج از مالکیت[۴۲۹]، اعاده[۴۳۰].

418 *Acquistion*
419 *Document*
420 *Items*
421 *Goods*
422 *Property*
423*Semiophore*
424 *Things*
425 *Relic (Holy)*
426 *Work*
427 *Safeguard*
428 *Inventory*
429 *Deaccession*
430 *Restitution*

حرفه (*profession*)

معادل در فرانسوی:- profession ؛ اسپانیایی: profesión ؛ آلمانی: Beruf؛ ایتالیایی: professione ؛ پرتقالی: profi ssão .

حرفه پیش از همه نه به‌صورت قراردادی، بلکه در چارچوبی اجتماعی تعریف می‌شود. حرفه شکل‌دهندهٔ رشته‌ای نظری نیست: موزه‌شناس می‌تواند حرفهٔ خود را مورخ هنر یا زیست‌شناس بنامد، اما او می‌تواند به‌عنوان وزه‌شناسی حرفه‌ای—و به‌لحاظ اجتماعی پذیرفته‌شده— نیز درنظرگرفته شود.

برای اینکه حرفه‌ای موجودیت یابد، باید خود را به معنای واقعی کلمه تعریف‌کند و به معنای واقعی شناخته شود، و این امر همیشه در جهان موزه مصداق ندارد. نه یک حرفه بلکه چندین حرفهٔ موزه‌ای وجوددارد(Dube, 1994).

به عبارت دیگر طیفی از فعالیت‌های مرتبط با موزه، با مزد یا بدون مزد، که به‌وسیلهٔ آن می‌توان یک فرد (خصوصاً به خاطر موقعیت مدنی‌اش) و جایگاه او در طبقهٔ اجتماعی را شناسایی کرد.

با اشاره به مفهوم موزه‌شناسی مدنظر در اینجا، اکثر کارمندان موزه از دریافت آموزش حرفه‌ای لازم برای حرفهٔ خود محروم هستند، و تعداد اندکی می‌توانند ادعا کنند که موزه‌شناس هستند، تنها به این دلیل که در موزه کار می‌کنند. درهرحال، منصب‌های بسیاری وجود دارد که به پیش‌زمینهٔ خاصی نیازدارد. ایکتوپ[۴۳۱]

431 ICTOP

(کمیسیون بین المللی ایکوم برای تربیت پرسنل) بیست مورد از آنها را برشمرده است(Ruge, 2008).

۱. بسیاری از کارمندان، یعنی اکثر افرادی که در مؤسسه مشغول به کار هستند، مسیر کاری‌ای را دنبال می‌کنند که تنها ارتباطی نسبتاً سطحی با اصل واقعی موزه دارد —در حالی‌که همین افراد از نظر عامهٔ مردم به موزه‌ها شخصیت می‌بخشند. این امر در مورد «افسران امنیتی» یا «نگهبانان»، و کارمندان مسئول نظارت بر حوزه-های نمایشگاهی موزه، که تماس اصلی را با عموم دارند، مانند مسئول پذیرش، نیز صادق‌است. تخصص نظارت بر موزه (مقیاس‌های دقیقی برای مصونیت و ایمن-کردن عموم و مجموعه‌ها و غیره) به‌تدریج طی قرن نوزدهم گروه‌های استخدامی خاصی را تحمیل کرده‌است، به‌ویژه گروهی که از مابقی کارمندان اجرایی مجزا هستند. در عین حال این شخصیت موزه‌دار بود که به عنوان نخستین حرفهٔ موزه‌ای ظهور یافت.

موزه‌دار مدت‌ها مسئول تمام وظایفی بود که ارتباطی مستقیم با آثار موجود در مجموعه دارد، یعنی حفاظت و مرمت، پژوهش و ارتباط آنها (مدل PRC، آکادمی رینوارت). تربیت موزه‌دار در وهلهٔ اول به مطالعهٔ مجموعه‌ها مربوط است (تاریخ هنر، علوم طبیعی، مردم‌شناسی و غیره) حتی اگر، پس از چندین سال این امر از جانب تعلیماتی که بیشتر موزه‌شناسانه است، ازجمله تعلیمات اعمال‌شده ازسوی تعدادی از دانشگاه‌ها، مورد حمایت قرارگرفته باشد.

بسیاری از موزه‌داران که در مطالعهٔ مجموعه‌ها تخصص یافته‌اند— و این تخصص، به‌عنوان رشتهٔ اصلی فعالیت آنها باقی می‌ماند— نمی‌توانند خود را موزه-شناس یا موزه‌نگار (شاغلان موزه) بنامند، حتی اگر برخی از آنها در عمل این

جنبه‌های متفاوت کار موزه‌ای را به‌سادگی با هم ترکیب کنند. در فرانسه، برخلاف سایر کشورهای اروپایی، گروه موزه‌داران به‌تدریج به‌واسطهٔ رقابت و منافع یک مکتب تربیتی تخصصی (مؤسسهٔ میراث طبیعی[۴۳۲]) استخدام می‌شوند.

۲. اصطلاح موزه‌شناس می‌تواند برای محققانی که ارتباط تخصصی بین انسان و واقعیت را مطالعه می‌کنند، به‌کاررود، این مطالعه به‌صورت مستندسازی واقعی از طریق دریافت مستقیم حسی شناخته‌شده‌است. رشتهٔ فعالیت آنها لزوماً به نظریه و تفکر منتقدانه در رشتهٔ موزه‌ای مربوط است، ازاین‌رو آنها می‌توانند هرجایی غیر از موزه، از جمله دانشگاه یا سایر مراکز پژوهشی، کار کنند.

این اصطلاح همچنین در معنای عام‌تر برای اشاره به هر شخصی که برای موزه کار می‌کند و وظیفهٔ رهبر پروژه یا برنامه‌ریز نمایشگاه را متقبل می‌شود نیز کاربرد دارد. از این‌رو موزه‌شناسان با موزه‌داران متفاوت هستند، همچنین با موزه-نگاران، که مسئول طراحی و سازماندهی کلی موزه و امنیت آن، تسهیلات حفاظتی و مرمتی گالری‌های نمایشگاهی دائمی یا موقتی هستند. موزه‌نگاران، با مهارت‌های تکنیکی خاص خود، دیدی تخصصی نسبت به تمام شیوه‌های کار موزه دارند: حفاظت‌ونگهداری، پژوهش و ارتباط. و با هماهنگی متناسب این خصوصیات، می-توانند اطلاعات مرتبط با کار کلی موزه، از حفاظت و مرمت پیشگیرانه تا اطلاعات انتقالی به مردم مختلف را مدیریت کنند.

موزه‌نگار با «طراح نمایش»[۴۳۳] متفاوت است؛ این اصطلاح بیانگر شخصی است که واجد مهارت‌های مورد نیاز برای شکل‌دهی نمایشگاه‌ها باشد، چه این

432 Institut National Du Patrimoine
433 Exhibit Designer

نمایشگاه در موزه برگزار شود و چه در محیطی غیرموزه‌ای؛ او با «طراح نمایشگاه»[۴۳۴] نیز متفاوت است. در این حرفه، کسی که تکنیک‌ها را برای تنظیم صحنهٔ نمایشگاه به کار می‌گیرد، می‌تواند در برپایی نمایشگاه نیز مهارت داشته‌باشد («موزه‌نگاری» را ببینید).

حرفه‌های «طراح نمایش» و «طراح نمایشگاه» مدت‌ها با «طراح دکور»[۴۳۵]، که به تزیین فضاها اشاره دارد، مرتبط بوده‌است. اما کار طراح دکور داخلی در فضاهای کاربردی که به فعالیت‌های معمولی تزیین داخلی مربوط است با وظایف موردنیاز برای نمایشگاه‌ها متفاوت است و به رشتهٔ طراحی فضای نمایش تعلق دارد. در نمایشگاه‌ها، کار آنها بیشتر پیرامون تجهیز فضای به کار رفته برای آثار نمایشی است و این فضا برای آنها عناصر تزیین است، به جای اینکه کار را از آثار نمایشی شروع کرده و با نمایش آنها و به درون فضا معنا ببخشد.

بسیاری از طراحان فضای نمایش یا نمایشگاه، خود را پیش از همه، معمارانِ-طراحی‌داخلی می‌نامند، اما این بدان معنا نیست که هر معمار طراحی داخلی می‌تواند مدعی جایگاه طراح نمایش یا نمایشگاه، یا موزه‌نگار باشد. در این زمینه متصدی نمایشگاه و نمایش (نقشی که اغلب به عهدهٔ موزه‌دار، و گاهی شخصی از خارج موزه است) مصداق تمام و کمال این حرفه است، زیرا او پروژهٔ علمی را برای نمایشگاه می‌آفریند و کل پروژه را هماهنگ می‌کند.

۳. با توسعهٔ رشتهٔ موزه‌ای، تعدادی از حرفه‌ها مورد توجه قرار گرفته، به‌تدریج ظهور یافته و مستقل شده‌اند، و همچنین اهمیت و جهت‌گیری آنها برای تبدیل به

434 Exhibition Designer
435 Decorator

بخشی از سرنوشت موزه، تأییدشد. این پدیده می‌تواند لزوماً در رشته‌های حفاظت‌و-نگهداری و ارتباط مشاهده‌شود.

در حفاظت‌ونگهداری، در وهلهٔ اول «حفاظت‌گر»[۴۳۶] به‌عنوان متخصصی با قابلیت‌های علمی و مهم‌تر از همه تکنیک‌های لازم برای تعامل فیزیکی با آثار مجموعه (مرمت، حفاظت‌ومرمت پیشگیرانه و درمانی)، عمدتاً به تربیت تخصصی نیاز داشت (ازطریق انواع تکنیک‌ها و مواد)، همان قابلیت‌هایی که موزه‌دار فاقد آن است.

به همین ترتیب وظایف تحمیل شده ازسوی صورت موجودی، که با مدیریت اندوخته‌ها و همچنین انتقال اقلام مرتبط است، در زمان‌های نسبتاً اخیر، به شکل-گیری پست «*ثبت‌کننده*»[۴۳۷] یعنی مسئول انتقال آثار، بیمهٔ مواد، مدیریت اندوخته‌ها و گاهی همچنین آماده‌سازی و برپایی نمایشگاه منجر شد (جایگاهی که در آن ثبت‌کننده، متصدی نمایشگاه می‌شود).

۴. در خصوص انتقال، کارمندان مربوط به بخش آموزشی، در کنار تمامی کارمندان مشغول به کار در روابط عمومی، از ایجاد تعدادی حرفهٔ تخصصی بهره‌مند می‌شوند. مسلماً یکی از قدیمی‌ترین آنها «مفسر راهنما»[۴۳۸]، «سخنران راهنما»[۴۳۹] یا «سخنران»[۴۴۰] است، کسی که در گالری‌های نمایشگاه با بازدیدکنندگان همراهی می‌کند، و با پیروی از اصل بازدیدهای هدایت‌شده به آنها اطلاعاتی درخصوص نمایشگاه و آثار درمعرض‌نمایش، می‌دهد. این اولین نوع همراهی، با کار «تهیه

436 *Conservator*
437 *Registrar*
438 *Guide-Interpreter*
439 *Guide-Lecturer*
440 *Lecturer*

کننده»[۴۴۱]، یعنی فرد مسئول کارگاه‌ها یا سایر تجربیات زیرمجموعهٔ شیوه‌های ارتباطی موزه، و سپس با «هماهنگ‌کنندهٔ پروژه‌های فرهنگی»[۴۴۲] پیوند خورده-است، هماهنگ‌کننده واسطهٔ بین مجموعه‌ها و عموم بوده و هدفش بیشتر تفسیر مجموعه‌ها و تشویق عموم مبتنی بر مضمونی از پیش تعریف‌شده است.

«مدیر تارنما(صفحه اینترنتی)»[۴۴۳] نقش اساسی و روبه‌رشدی در ارتباط موزه و وظایف وساطت ایفا می‌کند.

۵. سایر مشاغل بینابینی یا فرعی به اینها افزوده می‌شود. در میان آنها «رئیس یا مدیر پروژه»[۴۴۴](که می‌تواند دانشمند یا موزه‌نگار باشد) است که مسئول تمامی شیوه‌های مکمل فعالیت‌های موزه‌ای است و پیرامون او متخصصانی در رشته‌های حفاظت‌ونگهداری، پژوهش، و ارتباط گردمی‌آیند تا پروژه‌های تخصصی از قبیل نمایشگاه موقتی، گالری جدید، اندوخته قابل دسترسی[۴۴۵] و غیره را انجام دهند.

۶. از جنبه‌های کلی‌تر، تأکید «مجریان یا مدیران موزه»[۴۴۶] (یعنی کسانی که از قبل در ایکوم کمیته‌ای خاص داشته‌اند) بر مهارت‌های شغل خود ازطریق ایجاد تمایز با سایر سازمان‌ها، حال برای منفعت و یا خیر، بسیار محتمل است.

---

441 Animator
442 Cultural Projects Coordinator
443 Web Master
444 Head Or Pproject Manager
445 Open reserve
446 Administrators Or Museum Managers

همین مسئله درمورد بسیاری از سایر وظایف اجرایی از قبیل لجستیک، امنیت، تکنولوژی اطلاعات، بازاریابی، و روابط رسانه‌ها نیز صادق است، که همه اهمیت روبه‌رشدی دارند.

اداره‌کنندگان موزه (که وابسته‌هایی نیز، به ویژه در ایالات‌متحده دارند) واجد سوابقی هستند که یک مورد از تخصص‌های بالا یا بیش از آن را پوشش می‌دهد. آنها نمادهای قدرت در موزه هستند، و اطلاعات شخصی آنها (مثلا مدیر یا موزه‌دار) اغلب بر توسعه و استراتژی عمل موزه، دلالت می‌کند.

واژگان مرتبط: تهیه کننده، مکاتبه‌گر[۴۴۷]، حفاظت و مرمت، موزه‌دار، هماهنگ-کننده پروژه‌ی فرهنگی، مدرس[۴۴۸]، ارزیابی‌کننده، امر نمایش[۴۴۹]، مطالعات نمایش[۴۵۰]، طراحی نمایشگاه[۴۵۱]، نگهبان[۴۵۲]، راهنما[۴۵۳]، مفسر راهنما[۴۵۴]، طراح داخلی[۴۵۵]،سخنران، مدیریت، واسطه، موزه‌نگاری، موزه‌شناس، موزه‌شناسی، امر موزه[۴۵۶]، مطالعات موزه، مدیر پروژه، پژوهشگر[۴۵۷]، ترمیم کننده[۴۵۸]، افسر ایمنی[۴۵۹]، طراح صحنه، تکنسین[۴۶۰]، داوطلب.

---

447 *Communicator*
448 *Educator*
449 *Exhibit Practice*
450 *Exhibit Studies*
451 *Exhibition Designer*
452 *Guard*
453 *Guide*
454 *Guide-Interpreter*
455 *Intetior Designer*
456 *Museum Practice*
457 *Researcher*
458 *Restorer*
459 *Security Officer*
460 *Technician*

عموم (*Public*)

*معادل در لاتین:- (publicus, populous : مردم یا جمعیت)؛ فرانسوی:***audience public**؛ اسپانیایی: **public**؛ آلمانی: **Publikum Besucher**؛ ایتالیایی: **pubblico**؛ پرتقالی: **public**.

این اصطلاح، بر اساس کاربرد به‌عنوان صفت و یا اسم، دو معنای پذیرفته‌شده دارد.

۱.صفت «عمومی» –مانند موزهٔ عمومی– ارتباط قانونی بین موزه و مردمِ منطقهٔ استقرار موزه را شرح می‌دهد. موزه عمومی لزوماً دارایی مردم است؛ یعنی توسط مردم، ازطریق نمایندگان آنها، و به‌واسطهٔ نمایندگی، با مدیریت آن، سرمایه-گذاری و اداره می‌شود. این سیستم در کشورهای لاتین قوی‌تر است: موزهٔ عمومی لزوماً به واسطهٔ مالیات‌ها تأمین مالی می‌شود، و مجموعه‌های آن بخشی از منطق مالکیت عمومی است (دراصل آنها نه می‌توانند به‌طور شایسته حذف یا سلب مالکیت شوند و نه می‌توانند جایگاهشان را تغییر دهند مگر اینکه روندی سخت دنبال شود).

قوانین جاری به‌طور کلی قوانین خدمات عمومی است، به‌ویژه اصل تداوم (خدمتی که باید به‌طور مداوم، منظم و بدون وقفه عمل کند، مگر آنهایی که برای آیین نامه‌ها شکل یافته‌اند)، اصل تغییرپذیری (خدمت باید با تحول در نیازهای منفعت عمومی همساز باشد، و هیچ‌گونه مانع قانونی نباید برای تغییرات الزامی برای این هدف، وجود داشته باشد)، اصل برابری (اطمینان از اینکه با شهروندان یکسان رفتار می‌شود). در نهایت اصل شفافیت (ارتباط اسناد در مورد خدمت به شخص متقاضی آنها، و دلایل برای تصمیمات مشخص) مشخص می‌کند که مؤسسهٔ موزه-ای برای همه باز، متعلق به همه، و در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است.

در قانون انگلیسی–آمریکایی تفکر غالب، بیشتر اعتبار عمومی است تا خدمت عمومی، یعنی اصولی که متقاضیِ تعهدِ اکید متولیان به موزه است، که به‌طور کلی به‌صورت تشکیلاتی خصوصی با جایگاه سازمانی غیرانتفاعی شکل‌یافته‌است، این اصول همچنین خواهان اختصاص فعالیت‌های هیئتِ متولیان به عمومی مشخص است. این نقطهٔ ارجاعی اصلی موزه، خصوصاً در ایالات متحده، بیشتر ایدهٔ اجتماع است تا عموم، اصطلاح اجتماع اغلب در مفهومی بسیار گسترده به‌کار می‌رود («جامعه» را ببینید). این اصل منفعت عموم موزه‌ها را جهانی کرد تا فعالیت‌هایشان، اگر نه زیر سایهٔ قدرت‌های عمومی، حداقل با ارجاع به آنها دیده‌شود، و اغلب تاحدی توسط این قدرت‌ها اجرا شود، و این به‌نوبهٔ خود موزه‌ها را به احترام به قوانین تأثیرگذار در کنترل آنها و برخی اصول اخلاقی وادار می‌کند.

دراین زمینه مسئلهٔ موزهٔ خصوصی و موزهٔ اداره شده به‌صورت تشکیلات تجاری این فرضیه را امکان پذیر می‌کند که اصول متفاوت مرتبط با مالکیت دولتی و ماهیت مسئولین عمومی که در بالا اشاره شد، با هم رودررو نخواهند شد. از این دیدگاه است که تعریف ایکوم از موزه می‌گوید موزه سازمانی غیرانتفاعی است، و بسیاری از مقالات نظام‌نامه اصول اخلاقی آن بر اساس ماهیت عمومی آن طرح شده است.

۲. واژهٔ «عموم» به‌عنوان اسم، به کاربران موزه (عموم موزه‌ای)، و همچنین، با گسترش عموم کاربر واقعی آن، به کل جمعیتی که مخاطب مؤسسه قرار می‌گیرند، اشاره دارد. ایدهٔ عموم تقریباً برای تمام تعاریف رایج موزه یک اصل است: «نهادی ...در خدمت جامعه و توسعهٔ آن، باز برای عموم»(ICOM, 2007). همچنین «مجموعه... حفاظت و مرمت و نمایش آنچه منفعت عموم است و هدف آن دانش

عموم، آموزش و لذت است»(قانون در موزه‌های فرانسوی، ۲۰۰۲)، یا «نهادی که آثار مادی را مالک شده و به کار می‌گیرد، آنها را حفظ کرده و براساس ساعات منظم گشایش نمایش می‌دهد» (انجمن آمریکایی موزه‌ها، برنامهٔ معتبرسازی، ۱۹۷۳)؛ تعریف منتشرشده در ۱۹۹۸ توسط انجمن موزه‌ها (بریتانیا) صفت «عمومی» را با اسم «مردم» جایگزین کرد.

ایدهٔ واقعی عموم دقیقاً فعالیت‌های موزه را با کاربران آن ارتباط می‌دهد، حتی آنهایی که قصد دارند از آن سود ببرند، اما از خدمات آن استفاده نمی‌کنند. مقصود ما از کاربران البته بازدیدکنندگانی است— عموم به‌عنوان یک کل— که پیش از همه به آنها می‌اندیشیم، در حالی‌که عدم ایفای نقش اصلی که امروزه موزه برای آن شناخته‌شده است را نادیده می‌گیریم، زیرا عموم خاص بسیاری وجود دارند. موزه‌ها برای همه باز بوده‌اند، تنها به‌تدریج، آنها به‌عنوان مهم‌ترین نقش، مکانی برای تربیت هنری و برای حوزهٔ عالمانه و پژوهشگرانه می‌شود.

این گشایش، که منجر به علاقه‌مندی روبه‌رشد مسئولین موزه به تمامی بازدیدکننده‌ها و همچنین جمعیتی که از موزه‌ها بازدید نمی‌کنند، شده است، سبب ارتقای شیوه‌های تفسیر موزه برای تمامی کاربران می‌شود، چنان‌که در واژه‌های جدیدی که در طول زمان به کار رفته، قابل‌مشاهده است: مردم، عموم به‌عنوان یک کل، غیرعموم، عموم دور، واژه‌های کاربران، بازدیدکنندگان، تماشاگران، مصرف-کنندگان، مخاطبان و غیره. توسعهٔ رشتهٔ تخصصی منتقدان نمایشگاه، که بسیاری از آنها خود را «حامیان عموم» یا «برای صدای عموم» معرفی می‌کنند، شاهد این گرایش رایج به تقویت ایدهٔ عموم است که در مرکز فعالیت‌های کلی موزه قرار دارد. در اصل از پایان دههٔ ۱۹۸۰ ما از بازگشت واقعی به‌سوی عموم در فعالیت موزه‌ای صحبت می‌کنیم، تا اهمیت روبه‌رشد بازدیدهای موزه را نشان داده و برای نیازها و

انتظارات بازدیدکننده‌ها ذکر علت کنیم (که با آنچه «گرایش تجاری موزه‌ها» نیز می‌نامیم در ارتباط باشد، حتی اگر این دو لزوماً در یک راستا قرار نگیرند)

۳. عموم در مرحلهٔ بعد، در مدل‌های موزه‌های اجتماع و موزه‌های محیطی، بسط یافته‌است تا کل جمعیت را در مناطق استقرار خود شامل شود. جمعیت مبنای موزه است و در مورد موزهٔ محیطی، ایفاگر اصلی نقش می‌شود و دیگر هدف مؤسسه نیست («جامعه» را ببینید)

◁**مشتقات:** عموم معلولین[۴۶۱]، عموم اقلیت[۴۶۲]، غیر عموم[۴۶۳]، عموم به عنوان یک کل[۴۶۴]، روابط عمومی[۴۶۵]، تبلیغات[۴۶۶]، عموم هدف[۴۶۷].

☜**واژگان مرتبط:** مخاطب[۴۶۸]، ارزیابی‌ها[۴۶۹]، اجتماع، مصرف‌کننده‌ها[۴۷۰]، موزهٔ محیطی[۴۷۱]، ارزیابی[۴۷۲]، ارزیابی‌کنندگان[۴۷۳]، ایجاد وفاداری[۴۷۴]، مردم[۴۷۵]، جمعیت[۴۷۶]، خصوصی[۴۷۷]، جامعه، تماشاگران[۴۷۸]، پرس‌وجوها[۴۷۹]، توریست‌ها[۴۸۰]، کاربران[۴۸۱]، بازدید[۴۸۲]، بازدیدکنندگان[۴۸۳].

---

461 Disabled Public
462 Minority Public
463 Non-Public
464 Public At Large
465 Public Relations
466 Publicity
467 Target Public
468 Audience
469 Assessments
470 Customers
471 EcoMuseum
472 Evalution
473 Evaluators
474 Loyality Building
475 People
476 Population
477 Private

R

پژوهش (Research)

معادل در فرانسوی:- recherché ؛ اسپانیایی: investigación؛ آلمانی: Forschung؛ ایتالیایی: ricerca؛ پرتقالی:pesquisa، investigação ؛

پژوهش عبارت است از کشف رشته‌های ازپیش تعریف شده با هدف پیشبرد دانش این رشته‌ها و اقدام ممکن برای انجام آنها. در موزه، پژوهش، فعالیت‌های فکری و کار با هدف کشف، ابداع، و پیشرفت دانش نوین در ارتباط با مجموعه‌های موزه، یا فعالیت‌های آن را شامل می‌شود.

۱. تا سال ۲۰۰۷ ایکوم در نسخهٔ فرانسویِ (رسمی) تعریف موزه، پژوهش را به‌عنوان نیروی محرک کارکرد موزه ارائه‌کرد، هدف موزه انجام پژوهش در مورد شواهد مادی انسان و جامعه است، و این دلیلی است برای اینکه موزه این شواهد را

---

478 Spectators
479 Enquiries
480 Tourists
481 Users
482 Visiting
483 Visitors

«کسب کرده، حفاظت‌ونگهداری کرده و نمایش‌می‌دهد». این تعریف رسمی که موزه را نوعی آزمایشگاه (باز برای عموم) نشان می‌دهد، دیگر بیانگر واقعیت امروز نیست، زیرا بخش بزرگی از پژوهش و موزه‌ها، همان‌طور که در یک‌سوم آخر قرن بیستم صورت‌گرفته، به آزمایشگاه‌ها و دانشگاه‌ها انتقال یافته‌است. اینک موزه میراث بشری ملموس و غیرملموس را کسب و حفاظت‌ونگهداری کرده، و دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، آن را انتقال داده و نمایش می‌دهد»(ICOM, 2007).

این تعریف، از قبلی کوتاه‌تر است (و با اصطلاح«faitdes recherches» [انجام تحقیق]، در فرانسه با «*etudier* » [مطالعه[۴۸۴]] جایگزین شده است)، با وجود این برای فعالیت‌های کلی موزه ضروری باقی می‌ماند.

پژوهش یکی از سه فعالیت مدل PRC (حفاظت و نگهداری- پژوهش- ارتباط) است که توسط آکادمی رینوارت (Mensch, 1992) برای تعریف کارکرد موزه مطرح شده‌است؛ و به‌صورت عنصر اساسی برای متفکرانی بسیار متفاوت مانند زباینک استرنسکای[۴۸۵] یا جورجس هنری ریویر[۴۸۶]، و بسیاری دیگر از موزه‌شناسان اروپای مرکزی و شرقی، از قبیل کلاس اسچرینر[۴۸۷] نمود می‌یابد. ریویر در موزه ملی هنرها و سنت‌های قومی[۴۸۸]، و به‌طور دقیق‌تر از طریق کارهایش روی محیط اوبراک[٤٨٩] ، بازتاب برنامهٔ پژوهش علمی را به‌طور کامل برای تمام کارکردهای موزه، به ویژه سیاست‌های اکتساب، نشر و نمایش ترسیم می‌کند.

---

484 Study
485 Zbyne˘k Stransky
486 Georges Henri Riviere
487 Klaus Schreiner
488 Musee National Des Arts et Traditions Populaires
489 *l'Aubrac*

۲. با کمک مکانیسم‌های بازار که نمایشگاه‌های موقتی را به ضرر نمایشگاه-های دائمی ترجیح داده است، بخشی از پژوهش پایه‌ای با پژوهشی کاربردی‌تر، به-ویژه در مورد آماده‌سازی نمایشگاه‌های موقتی جایگزین شده‌است.

پژوهش در چارچوب موزه یا در ارتباط با آن می‌تواند در چهار گروه طبقه‌بندی شود(Davallon, 1995)، بر اساس این‌که آیا بخشی از فعالیت‌های موزه (تکنولوژی آن) است یا دربارهٔ موزه دانشی تولید می‌کند.

نوع اول پژوهش که قطعاً توسعه‌یافته‌ترین است، شاهد مستقیم فعالیت سنتی و مبتنی بر مجموعه‌های موزه است، و لزوماً بر رشته‌های مرجع مرتبط با محتوای مجموعه‌ها متکی است (تاریخ هنر، تاریخ، علوم طبیعی، غیره).

ساخت سیستم‌های طبقه‌بندی، که برای ساخت مجموعه ذاتی بوده و شکل-دهندهٔ کاتالوگ‌هاست، یکی از مهم‌ترین اولویت‌های پژوهشی در موزه، به‌ویژه موزه‌های علوم طبیعی، حتی موزه‌های مردم نگاری، باستان‌شناسی و البته هنرهای زیباست.

نوع دوم پژوهش، علوم و رشته‌هایی را شامل می‌شود که خارج از حوزهٔ موزه-شناسی قرار می‌گیرند (فیزیک، شیمی، علوم ارتباطی، غیره)، که به‌منظور توسعهٔ ابزارها برای فعالیت موزه دنبال می‌شود (دراین‌جا به‌عنوان تکنیک‌های موزه‌ای درنظرگرفته‌شده‌است): مواد و استانداردها برای حفاظت و مرمت، مطالعه یا مرمت، بررسی‌های عموم، شیوه‌های مدیریت، غیره. هدفِ نوع سوم پژوهش، که می‌تواند پژوهش موزه‌شناسانه نامیده شود(مثل اصول اخلاقی موزه‌ای)، ایجاد تفکر در مورد مأموریت و عملیات موزه‌هاست— به‌ویژه ازطریق کار ایکوفوم.

رشته‌هایی که در این نوع ایفای نقش می‌کند، لزوماً فلسفه و تاریخ، یا موزه-شناسی طبق تعریف مدرسهٔ برنو[۴۹۰] است.

درنهایت نوع چهارمِ پژوهش، که می‌تواند موزه‌شناسانه قلمدادشود (تمامی تفکرات انتقادی مرتبط با موزه‌ای) تحلیل نهاد را به‌ویژه با برقراری ارتباط و جنبه-های میراث آن پی می‌گیرد.

علوم بسیج شده برای شکل‌دهی دانش درخصوص خود موزه، علوم تاریخ، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و غیره هستند.

◁**مشتقات**: مرکز پژوهش موزه‌شناسانه[۴۹۱]، محقق[۴۹۲].

☜**واژگان مرتبط**: موزه‌دار[۴۹۳]، ارتباط، موزه‌شناسی[۴۹۴]، مطالعات‌موزه[۴۹۵]، حفاظت و نگهداری[۴۹۶]، برنامهٔ علمی موزه[۴۹۷]، مطالعه.

---

490 Brno
491 Museological Research Centre
492 Researcher
493 Curator
494 Museology
495 Museum Studies
496 Preservation
497 Scientific Programme Of The Museum

S

جامعه (Society)

معادل در فرانسوی:-société ؛ اسپانیایی: sociedad؛ آلمانی: Gesellschaft ، Bevölkerung؛ ایتالیایی: società؛ پرتقالی: sociedade.

جامعه در کلی‌ترین مفهوم، عبارت‌است از گروهی بشری که به‌صورت کلی کمابیش منسجم درک‌شده‌است و در آن سیستم‌های روابط و مبادله شکل یافته‌اند. جامعهٔ مخاطب موزه می‌تواند اجتماعی از افراد تعریف شود که (در مکان و زمانی خاص) پیرامون نهادهای مشترک سیاسی، اقتصادی، قانونی و فرهنگی سازمان یافته‌است، اجتماعی که موزه بخشی از آن بوده و جامعه فعالیت‌های خود را بر مبنای آن طراحی می‌کند.

۱. از ۱۹۷۴ – در پی بیانیهٔ سانتیاگو دِچایل[۴۹۸]– موزه را ایکوم به‌صورت نهادی «در خدمت جامعه و توسعهٔ آن» در نظر گرفت . در این طرح، که به‌لحاظ تاریخی با تولد عبارت «کشورهای در حال توسعه» و بازشناسی آن طی دههٔ ۱۹۷۰ به‌عنوان گروه سوم کشورهای بین کشورهای غربی و شرقی، تعیین شد، موزه به-

498 Santiago De Chile

عنوان عاملی برای توسعهٔ جامعه دیده شده است، حال این عامل می‌تواند فرهنگ (استفاده از این اصطلاح تا جایی پیش می‌رود که اکنون معنای تحت‌الفظی آن توسعهٔ کشاورزی را شامل شود)، توریسم یا اقتصاد باشد، همان‌طور که امروزه صادق است. در این مفهوم جامعه می‌تواند به‌عنوان تمامی ساکنان یک یا چند کشور، یا حتی کل دنیا درک‌شود.

این در مورد یونسکو، یعنی متعهدترین مروج بین‌المللی ابقا و توسعهٔ فرهنگ‌ها و احترام به تنوع فرهنگ‌ها، و همچنین مروج توسعهٔ سیستم‌های آموزشی – یعنی گروهی که موزه‌ها مشتاقانه در آن جای می‌گیرند– صادق است.

۲. اگر در نگاه اول جامعه بتواند به‌صورت اجتماعِ ساخته‌شده توسط نهادها تعریف شود، مفهوم اجتماع[۴۹۹] با مفهوم جامعه تفاوت می‌یابد، زیرا اجتماع گروهی از مردم است که به‌صورت جمعی زندگی می‌کنند یا اتحادی را شکل می‌دهند، و بدون اینکه لزوماً پیرامون ساختارهای نهادی تجمع کنند، برخی چیزها را به‌طور مشترک (زبان، مذهب، سنت‌ها) سهیم می‌شوند.

در بحث کلی‌تر، «جامعه» و «اجتماع» به واسطهٔ اندازهٔ فرضیشان تفاوت می-یابند: اصطلاح اجتماع به‌طورکلی برای تعریف گروه‌های کوچکتر و همگن‌تر به‌کار می‌رود (اجتماع افراد با اعتقادات مذهبی یا رفتاری مشترک و غیره، در یک شهر یا کشور) درحالی‌که اصطلاح جامعه اغلب درخصوص گروه‌های بسیار بزرگتر و لزوماً ناهمگن‌تر به‌کار می‌رود (جامعهٔ این کشور، جامعهٔ بورژوا).

499 Community

به‌طوردقیق‌تر، اصطلاح اجتماع، اغلب در کشورهای انگلیسی–آمریکایی به‌کارمی‌رود، و معادل صحیحی در فرانسه ندارد زیرا «مجموعه‌ای از اجزاء یا سهام‌داران ۱)مخاطبان، ۲) محققان، ۳) سایر مفسران عمومی، مثل نشر، هنرمندان تفسیری، ۴) تأمین‌کنندگان برنامه –گروه هنرها، غیره، ۵) مخازن، شامل کتابخانه‌ها، نمایندگی‌های حفاظت و نگهداری، موزه‌ها» را ارائه می‌کند (اتحادیهٔ آمریکایی موزه‌ها، ۲۰۰۲).

این اصطلاح در فرانسه یا به صورت *communauté* یا جمعیت منطقه یا *communauté professionel Milieu* (در مفهومی محدود)، و نیز به صورت ترجمه می‌شود.

۳. به منظور تأکید بر ارتباط خاصی که موزه‌ها می‌خواهند با عمومشان برقرارکنند، دو نوع موزه، یعنی موزه‌های وابسته به جامعه و موزه‌های اجتماع شکل یافته‌اند. این موزه‌ها، که از قدیم موزه‌های قوم‌مدار بودند، خود را به‌صورت مؤسسه‌ای نشان‌می‌دهند که پیوندی قوی با عمومش دارد، عمومی که در مرکز کارش قرار دارند. اگرچه ماهیت اهداف مربوط به آنها مشابه است، سبک مدیریتی آنها، مانند ارتباط با عموم، تفاوت دارد.

اصطلاح موزه‌های وابسته به جامعه شامل «موزه‌هایی است که هدف یکسانی را دنبال می‌کنند، این هدف عبارتست از: مطالعهٔ تکامل بشر در مؤلفه‌های اجتماعی و تاریخی‌اش، و انتقال پست‌های عملیاتی، یعنی نقاط مرجع، برای درک تنوع فرهنگ‌ها و جوامع»(Vaillant, 1993).

این اهداف، موزه را به حوزه‌ای کاملاً میان‌رشته‌ای تبدیل کرده‌است و قادراست نمایشگاه‌هایی برای پی‌گیری موضوعاتی متنوع از جمله بحران بی اس ای [۵۰۰] ، مهاجرت، بوم‌شناسی و غیره برپاکند.

عملکرد «موزه‌های اجتماعی»، که می‌تواند بخشی از جنبش موزه‌های وابسته-به‌جامعه باشد، به‌طورمستقیم ارتباط بیشتری با گروه اجتماعی، فرهنگی، حرفه‌ای یا جغرافیایی نمایندهٔ آنها دارد و در واقع وسیله‌ای برای ابقای آنهاست.

اگرچه این موزه‌ها اغلب به‌صورت تخصصی مدیریت می‌شود، می‌تواند تنها بر ابتکار منطقه‌ای و روحِ بخشش متکی باشد. موضوعاتی که آنها دنبال می‌کنند مستقیماً با کارکرد و هویت این اجتماع سروکار دارد؛ این مسئله به‌ویژه درخصوص موزه‌های محلی و موزه‌های محیطی صادق است.

◁**مشتقات:** موزه‌های وابسته به جامعه[۵۰۱]، موزه‌های اجتماع[۵۰۲].

☜**واژگان مرتبط**: اجتماع، توسعهٔ اجتماع[۵۰۳]، موزهٔ اجتماع[۵۰۴]، برنامهٔ توسعه[۵۰۵]، موزهٔ محیطی[۵۰۶]، هویت، محلی[۵۰۷]، موزهٔ همسایگی[۵۰۸]، عموم.

---

500 BSE: Bovine Spongiform Encephalopathy
یک بیماری آهسته در حال توسعه که منجر به مرگ گاو می‌شود و مؤثر بر سیستم عصبی است
501 Social Museums
502 Society Museums
503 Community Development
504 Community Museum
505 Development Programme
506 Ecomuseum
507 Local
508 Neighbourhood Museum

BIBLIOGRAPHY

ADOTEVI S., 1971. "Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains", in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, p.19-30.

ALBERTA MUSEUMS ASSOCIATION, 2003. *Standard Practices Handbook for Museums*, Alberta, Alberta Museums Association, 2nd ed.

ALEXANDER E. P., 1983. *Museum Masters: their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.

ALEXANDER E. P., 1997. *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press.

ALLARD M. et BOUCHER S., 1998. *Éduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Hurtubise.

ALTSHULER B., 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London, Phaidon.

AMBROSE T., PAINE C., 1993. *Museum Basics*, London, Routledge.

AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS [EDCOM Committee on Education], 2002. *Excellence in Practice. Museum Education Principles and Standards*, Washington, American Association of Museums. Available on the internet:
http://www.edcom.org/Files/Admin/EdComBookletFinalApril805.pdf

ARPIN R. *et al.*, 2000. *Notre Patrimoine, un présent du passé*, Québec.

BABELON J.-P., CHASTEL A., 1980. "La notion de Patrimoine", *La Revue de l'Art*.

BARKER E., 1999. *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press.

BARROSO E. et VAILLANT E. (dir.), 1993. *Musées et Sociétés*, actes du colloque Mulhouse-Ungersheim, Paris, DMF, Ministère de la Culture.

BARY M.-O. de, TOBELEM J.-M., 1998. *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier Atlantica – Option Culture.

BASSO PERESSUT L., 1999. *Musées. Architectures 1990-2000*, Paris/Milan, Actes Sud/Motta.

BAUDRILLARD J., 1968. *Le système des objets*, Paris, Gallimard.

BAZIN G., 1967. *Le temps des musées*, Liège, Desoer.

BENNET T. 1995. *The Birth of the Museum*, London, Routledge.

BOISSY D'ANGLAS F. A., 1794. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement…*, 25 pluviôse an II.

BROWN GOODE G., 1896. "The principles of museum administration",*Report of Proceedings with the papers read at the sixth annual general meeting, held in Newcastle-upon-Tyne, July 23rd-26th*, London, Dulau, p. 69-148.

BUCK R., GILMORE J. A., 1998. *The New Museum Registration Methods*, Washington, American Association of Museums.

BURCAW G. E., 1997. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek/London, Altamira Press, 3rd ed.

BUREAU CANADIEN DES ARCHIVISTES, 1990. *Règles pour la description des documents d'archives*, Ottawa.

CAILLET E., LEHALLE E., 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

CAMERON D., 1968. "A viewpoint: The Museum as a communication system and implications for museum education", in *Curator*, n° 11, p. 33-40: 2 vol.

CASSAR M., 1995. *Environmental Management*, London, Routledge.

CHOAY F., 1992. *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil.

CHOAY F., 1968. "Réalité de l'objet et "réalisme" de l'art contemporain", *in* KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance.

DANA J. C., 1917-1920. *New Museum, Selected Writings by John Cotton Dana*, Washington/Newark, American Association of Museums/The Newark Museum, 1999.

DAVALLON J., 1992. "Le musée est-il vraiment un média", *Public et musées*, n° 2, p. 99-124.

DAVALLON J., 1995. "Musée et muséologie. Introduction", in *Musées et Recherche*, Actes du colloque tenu à Paris, les 29, 30 novembre et 1er décembre 1993, Dijon, OCIM.

DAVALLON J., 1999. *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.

DAVALLON J., 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communication-*

nelle de la patrimonialisation, Paris, Lavoisier.

DAVALLON J. (dir.), 1986. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers: La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.

DEAN D., 1994. *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.

DEBRAY R., 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.

DELOCHE B., 1985. *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S.

DELOCHE B., 2001. *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France.

DELOCHE B., 2007. "Définition du musée", in MAIRESSE F. et DESVALLEES A., *Vers une redéfinition du musée?*, Paris, L'Harmattan.

DEOTTE J.-L., 1986. "Suspendre – Oublier", *50, Rue de Varenne*, n° 2, p. 29-36.

DESVALLEES A., 1995. "Émergence et cheminement du mot "patrimoine" ", *Musées et collections publiques de France*, n° 208, septembre, p. 6-29.

DESVALLEES A., 1998. "Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition", in DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251.

DESVALLEES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.

DUBE P., 1994. "Dynamique de la formation en muséologie à l'échelle internationale", *Musées*, vol. 16, n° 1, p. 30-32.

FALK J. H., DIERKING L. D., 1992. *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.

FALK J.H., DIERKING L.D., 2000. *Learning from Museums*, New York, Altamira Press.

FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Introduccio´n a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.

FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Museología e Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

FINDLEN P., 1989. "The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy", *Journal of the History of Collections*, vol. 1, n°1, p.59-78.

GABUS, J., 1965. “Principes esthétiques et préparation des expositions pédagogiques”, *Museum*, XVIII, n° 1, p. 51-59 et n° 2, p. 65-97.

GALARD J. (dir.), 2000. *Le regard instruit, action éducative et action culturelle dans les musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La Documentation française.

GOB A., DROUGUET N., 2003. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.

GREGOROVA A., 1980. “La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée”, *MuWoP- DoTraM*, n°1, p. 19-21.

HAINARD J., 1984. “La revanche du conservateur”, in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie.

HEGEL G. W. F., 1807. *Phénoménologie de l’esprit*, tr. fr. BOURGEOIS B., Paris, J. Vrin, 2006.

HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1994. *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge.

HOOPER-GREENHILL E. (Ed.), 1995. *Museum, Media, Message*. London, Routledge.

ICOM, 2006. *Code of Ethics for Museums.* Paris. Available on the internet: http://icom. museum/code2006_eng.pdf

ICOM-CC, 2008. *Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterise the conservation of tangible cultural heritage*. On the occasion of the 15th Triennial Conference, New Delhi 22–26 September, 2008. Available on the internet: ICOM-CC Resolution on Terminology English.pdf

JANES R. R., 1995. *Museums and the Paradox of Change. A Case Study in Urgent Adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.

KARP I. *et al.* (Ed.), 2006. *Museum Frictions*, Durham, Duke University.

KLÜSER B., HEGEWISCH K. (dir.), 1998. *L’art de l’exposition*, Paris, Éditions du Regard.

KNELL S., 2004. *The Museum and the Future of Collecting*, London, Ashgate, 2nd ed.

LASSWELL H., 1948. “The Structure and Function of Communication in Society”, in BRYSON L. (Ed.), *The Communication of Ideas*, Harper and Row.

LEIBNIZ G. W., 1690. *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe. Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, vol. 5 [1687-1690]. Berlin, Akademie Verlag, 1954.

LENIAUD J. M., 2002. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.

LUGLI A., 1998. *Naturalia et Mirabilia, les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, Adam Biro.

MALINOWSKI, B., 1944. *A Scientific Theory of Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press

MALRAUX A., 1947. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.

MALRAUX A., 1951. *Les voix du silence – Le musée imaginaire*, Paris, NRF.

MAROÉVIC´ I., 1998. *Introduction to Museology – the European Approach*, Munich, Verlag Christian Müller-Straten.

MAROEVIC´ I., 2007. "Vers la nouvelle définition du musée", in MAIRESSE F., DESVALLEES A. (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p.137–146.

MAUSS M., 1923. "Essai sur le don", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 143-279.

MCLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., 1969. *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. par B. Deloche et F. Mairesse avec la collab. de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008.

VAN MENSCH P., 1992. *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctoral thesis.

MIRONER L., 2001. *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Édition.

MOORE K. (dir.), 1999. *Management in Museums*, London, Athlone Press.

NEICKEL C. F., 1727. *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig.

NEVES C., 2005. *Concern at the Core. Managing Smithsonian Collections*, Washington, Smithsonian Institution, April. Available on the internet: http://www.si.edu/opanda/studies_of_resources.html

NORA P. (dir.), 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris, Gallimard, 8 vol.

OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUEBEC, 2004.

Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec. Available on Internet: http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/scaccq/principale.htm

PERRET A., 1931. "Architecture d'abord !", in WILDENSTEIN G., *Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, vol. XIII, Paris, p. 97.

PINNA G., 2003. [Proposition de définition du musée – participation à la discussion sur le forum ICOM-L], *ICOM-L*, 3 décembre. Available on the internet: http://home.ease.lsoft.com/scripts/wa.exe?A1=ind0312&L=icom-l

PITMAN B. (dir.), 1999. *Presence of Mind. Museums and the Spirit of Learning*, Washington, American Association of Museums.

POMIAN K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard.

POMMIER E. (dir.), 1995. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du colloque, 3-5 juin 1993, Paris, Klincksieck.

POULOT D., 1997. *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard.

POULOT D., 2005. *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte.

POULOT D., 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, PUF.

PREZIOSI D., 2003 FARAGO C., *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London, Ashgate.

PUTHOD de MAISONROUGE, 1791. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, n°1, Paris, p. 2-17.

QUATREMERE DE QUINCY A., 1796. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989.

RASSE P., 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan.

REAU L., 1908. "L'organisation des musées", *Revue de synthèse historique*, t. 17, p. 146-170 et 273-291.

RENAN E., 1882. *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Conférence en Sorbonne, le 11 mars.

RICO J. C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex.

RIEGL A., 1903. *Der Moderne Denkmalkultus*, tr. fr. *Le culte moderne des*

monuments, Paris, Seuil, 1984.

RIVIERE, G.H., 1978. "Définition de l'écomusée", cité dans "L'écomusée, un modèle évolutif", in DESVALLEES A., 1992, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., vol. 1, p. 440-445.

RIVIERE, G.H., 1981. "Muséologie", repris dans RIVIERE, G.H. *et alii*., 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.

RIVIERE G. H. et *alii*., 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.

RUGE A. (dir.), 2008. *Référentiel européen des professions muséales*, ICTOP. Available on the internet.

SCHÄRER M. R., 2003. *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten.

SCHEINER T., 2007. "Musée et muséologie. Définitions en cours", in MAIRESSE F. et DESVALLEES A., *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 147-165.

SCHREINER K., 1985. "Authentic objects and auxiliary materials in museums", *ICOFOM Study Series*, n° 8, p. 63-68.

SCHULZ E., 1990. "Notes on the history of collecting and of museums", *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n° 2, p. 205-218.

SCHWEIBENZ W., 2004. "Le musée virtuel", *ICOM News*, Vol. 57 [première définition en 1998], n° 3, p. 3.

SHAPIRO R. 2004. "Qu'est-ce que l'artification ? ", in *L'individu social*, XVII[e] Congrès de l'AISLF, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004. Available on the internet: http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/ArtificHAL.pdf

SCHOUTEN F., 1987. "L'Éducation dans les musées: un défi permanent", *Museum*, n° 156, p. 241 *sq*.

SMITH L. (dir.), 2006. *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 4 vol.

SPIELBAUER J., 1987. "Museums and Museology: a Means to Active Integrative Preservation", *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 271-277.

STRÁNSKÝ Z. Z., 1980. "Museology as a Science (a thesis)", *Museologia*, 15, XI, p. 33-40.

STRANSKÝ Z. Z., 1987. "La muséologie est-elle une conséquence de

l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir ? ", *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 295.

STRANSKÝ Z. Z., 1995. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk.

TOBELEM J.-M. (dir.), 1996. *Musées. Gérer autrement. Un regard international*, Paris, Ministère de la Culture et La Documentation française.

TOBELEM J.-M., 2005. *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin.

TORAILLE R., 1985. *L'Animation pédagogique aujourd'hui*, Paris, ESF.

UNESCO, 1972. *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Paris, 16 November. Available on the internet: whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf

UNESCO, 1993. *Establishment of a system of "living cultural properties" (living human treasures) at UNESCO*, adopted by the Executive Board of UNESCO at its 142nd session (Paris, 10 décembre 1993). Available on the internet: http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf

UNESCO, 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 October 2003. Available on the internet: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf

VAN LIER H., 1969. "Objet et esthétique", *Communications*, n° 13, p. 92-95.

VERGO P. (dir.), 1989. *The New Museology*, London, Reaktion books.

VICQ d'AZYR, F., POIRIER, DOM G., 1794. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Rééd. in DELOCHE B., LENIAUD J.-M., 1989, *La Culture des sans-culotte*, Paris/Montpellier, Éd. de Paris/Presses du Languedoc, p.175-242, p. 177 et 236.

WAIDACHER F., 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 2e éd.

WEIL S., 2002. *Making Museums Matter*, Washington, Smithsonian.

WIENER N., 1948. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris/Cambridge, Librairie Hermann & Cie/MIT Press.

ZUBIAUR CARREÑO F. J., 2004. *Curso de museología*, Gijón, Trea.