آندره دوله
و فرانسوا مه‌رس

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 دوله
و فرانسوا مه رس

ترجمه انگلیسی از فرانسه
سوزان نش

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

ICOM
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES
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, 2013
Revised version of the Farsi translation published May 2014
ISBN: 978-92-9012-409-2

کمیتهٔ ویراستاری

فرانسوا مه رس[۱]، اندره دواله[۲]، برنارد دلوچه[۳]، سرگه چاومیر[۴]، مارتین شارر[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 تأخیر 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 داشته است.

با توجه به غنای تاریخی این ناحیه و ظهور تمدن‌ها و فرهنگ‌های باستانی در آن، اهمیت جایگاه موزه‌ها 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.

با اندکی 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 آن که 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 دوره‌هاست. 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 ۲۰۰۶ تا ۲۰۰۹، با متخصصین و کارشناسان رشتهٔ مطالعات موزه در ارتباط بود. ازاین‌رو، خود را با رویکردهای جاری در حوزهٔ موزه آشنا و به عنوان اولین ایرانی در رشتهٔ مطالعات‌موزه، دکترای تخصصی گرفت و سپس به اقدامات مشابهی در ایران دست زد. 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 معتقد بودند، برنامهٔ درسی مطالعات موزه را در مقطع کارشناسی‌ارشد راه‌اندازی کرده است.

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 تحولات هرچند کوچکی 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 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 می‌نمود، 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

توجه: ضمن سپاس از تمامی دوستان و متخصصانی که نکات و موارد اصلاحی خود را در قالب نقد سازنده در طی یک سال سپری شده از انتشار کتاب به مترجمین منتقل کرده اند، لازم به توضیح است ترجمه فارسی این کتاب، پس از بازنگری دوباره و انجام اصلاحات و ارتقا کیفیت ترجمه با در نظر گرفتن نکات اصلاحی کارشناسان و متخصصان حوزهٔ موزه و ترجمه متون تخصصی، در بهار ۱۳۹۳ توسط شورای جهانی موزه ها (ایکوم) دوباره منتشر شد.

گروه مترجمین
بهار ۱۳۹۳ خورشیدی

سرآغاز

یکی از اهداف اصلی ایکوم[۲۷]، به‌ویژه در حوزهٔ پیشرفت، اشتراک و مبادلهٔ دانش با اجتماع جهانی و گستردهٔ موزه، سیاست‌گذاران و مسئولان جنبه‌های قانونی و اجتماعی آن، تدوین استانداردهای حرفه‌ای است. این موضوع، به مخاطبان موزه، همکاران بالقوهٔ آن و افراد ذینفع، محدود نمی‌شود. *فرهنگ لغات موزه شناسی*[۲۸]، که در ۱۹۹۳ تحت نظارت آندره دواله[۲۹] راه اندازی شد و فرانسوا مه رس[۳۰]، از ۲۰۰۵ به بعد با آن همکاری کرد، کاری تاریخی، نتیجهٔ سال‌ها پژوهش، پرس‌وجو، تحلیل، بازبینی و بحث در کمیسیون بین‌المللیِ موزه‌شناسی ایکوم (ایکوفوم[۳۱]) است که به‌طور ویژه، به فرایند توسعهٔ ادراک ما از تجربه و نظریهٔ موزه‌ها و روند فعالیت موزه‌ها و نهادهای مشابه می‌پردازد.

نقش، توسعه و مدیریت موزه‌ها در دو دههٔ اخیر تحول بزرگی یافته است. نهادهای موزه، روزبه‌روز بیشتر بازدیدکننده–محور شده است و برخی موزه‌های بزرگ‌تر در امور روزانهٔ خود، مدل مدیریت جمعی را، بیش از پیش، به خدمت گرفته است. از این‌رو، حرفه و محیط موزه تکامل یافته است. کشورهایی مثل چین، افزایشی بی‌سابقه در فعالیت و حضور در موزه را شاهد بوده، اما به همان اندازه، پیشرفت‌هایی در سطوح خرد نیز صورت گرفته است؛ از جمله تحولاتی که در

---

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

ایالت‌های در حال توسعهٔ جزایر کوچک(سیدز[۳۲]) رخ داده است. این تحولات چشم-گیر، تفاوت بیشتری در تعاریف امور موزه و دوره‌های آموزشی تخصصی مربوطه، در فرهنگ‌های مختلف را سبب می‌شود. در چنین شرایطی، وجود منبع و مرجع مشترکی برای متخصصین و دانشجویان موزه‌شناسی الزامی است. انتشارات ایکوم/یونسکو، با انتشار کتابی تحت‌عنوان **راه‌اندازی موزه: راهنمایی عملی**[۳۳] کتابچهٔ مرجعی برای کارآموزان حوزهٔ موزه تهیه کرده است. در مقابل، **فرهنگ دایره‌المعارفی**[۳۴] را باید راهنمایی برای عرضهٔ اطلاعات تکمیلی در حوزهٔ نظری موزه‌ها قلمداد کرد.

در حالی‌که، چالش‌های کار روزانه، مجال اندکی برای توقف و تفکر در مبانی فلسفی و اساسی، در اختیار می‌نهد، نیاز روبه‌رشدی برای کارگزاران در تمامی سطوح وجود دارد تا به‌نحوی، چالش شفاف‌سازی و تفهیم ارتباط موزه با جامعه و شهروندانش را پاسخ‌گو باشند. کار مهم ایکوفوم، به‌نوعی، ایجاد فرهنگی دایره-المعارفی به‌منظور بازسازی ساختارهای تخریب‌شده و جوهر قواعد حاکم بر امور روزانهٔ ماست. اگرچه این فرهنگ به دلایل انسجام زبان‌شناختی، دیدی عمدتاً فرانسوی[۳۵] از موزه‌شناسی ارائه می‌کند، واژگان فنی مطرح‌شده در این‌جا را موزه-شناسان در چندین فرهنگ مختلف درک کرده یا به‌کار گرفته‌اند. این کتاب اگرچه جامع نیست، اما ترکیبی از دانش موجود، حاصل چندین دهه بررسی اصولی، درباب معرفت‌شناسی و ریشه‌شناسی موزه است که مفاهیم پایه‌ای در موزه‌شناسی معاصر را به تفصیل بیان می‌دارد. این کار از تمام حشو و تکرارهای رایج در جهت رشد و توسعهٔ این حرفه، عاری است و دیدی به حق کارکردگرا دارد. ایکوفوم، ویراستاران

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

فرهنگ لغات و نویسندگان آن، در انجام وظیفهٔ خود، یعنی «تعریف» و توضیح این نهاد، همواره رعایت اصل دقت، جامعیت، سختگیری و تعادل را در دستور کار خود قرار داده‌اند.

کتابچهٔ حاضر، به‌عنوان نمونهٔ اولیه[۳۶] از این فرهنگ دایره‌المعارفیِ جامع، به‌منظور دستیابی به عام‌ترین سطح، از گذشته تا کنون، و اشتقاق و تکامل اصطلاحات متنوعی که زبان امروز را دچار تشتت می‌کند، طراحی شده است. ایکوم، براساس سیاستِ پذیرش تنوع و ارتقای جامعیت خود، پیش‌بینی می‌کند که این کتاب نیز، مانند کتابِ **منشور اخلاقی ایکوم برای موزه‌ها**[۳۷]، با به‌روزرسانی و بازبینی مداوم، به جای خاک‌خوردن در قفسهٔ کتاب‌ها، محرک بحث و همکاری وسیعی باشد. ازاین‌رو، بیست‌ودومین کنفرانس عمومی سه‌سالانهٔ ایکوم[۳۸]، در شانگهای، چین، شروع مناسبی برای این مرجع فوق‌العاده در موزه‌شناسی است. گردهم‌آوردن متخصصین 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 است 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 بسیاری از پژوهش علمی خود تالیف کرد. درحالی‌که ایکوفوم، اهمیت ایجاد فهرستی از اصطلاحات موجود در مرجع اصلی برای عموم را پذیرفته بود، تصمیم گرفت با کمک شورای بین‌المللی موزه‌ها، انتشار این فرهنگ را در کنفرانس عمومی ایکوم، که در نوامبر۲۰۱۰ در شانگهای برگزار می‌شد، اعلام کند. این کتابچه، خلاصهٔ هر بیست‌ویک مقاله در باب اصطلاحات پایه‌ای موزه‌شناسی را دربردارد که به‌صورت «پیش‌نمایشی» برای فرهنگ لغات موزه‌شناسی، که در شرف انتشار است، ارائه می‌شود. در این فرهنگ لغات، مقالات به‌طور کامل همراه با فرهنگ منتخبی از توصیف حدود ۵۰۰ واژهٔ مزبور در آنها، منتشر خواهد شد.

باید اشاره کنم این کتابچه، در جایگاه مقدمه‌ای بر یک کار بسیار گسترده‌تر، مدعی جامعیت نیست، اما می‌خواهد تمایز بین مفاهیم پنهان در این اصطلاحات را

آشکار کند، تا معانی جدید و روابط آنها با کلیت رشتهٔ موزه‌شناسی بر خواننده مکشوف شود.

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 این رشته، به هیچ عنوان عبث نبود. از این‌رو، تولید فکری مداوم کمیسیون، حتی امروز، با انتشار سالانهٔ **مجموعه مطالعات ایکوفوم**[۴۱] **(*ICC*)** تداوم می‌یابد، این تولید مداوم، طی سی سال، به نظریهٔ موزه‌شناسی شاخ و برگ داده است. کتاب‌شناسی بین‌المللی تمامی انتشارات ایکوفوم بی‌نظیر است و تصویر متعهدی 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 موجود در این کتابچه، مثال‌های روشنی از کار گروه متخصص است که توانسته است ساختار اساسی زبان، یعنی میراث غیرملموس 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. به منظور اجتناب از تکرار، نویسندگان در موارد نیاز به لحاظ ویژگی خاصی ازاصطلاحات، به ارائهٔ مشاهدات خویش پرداختند. آنها سعی نکردند مسیرهای تازه-ای بنیان نهند، بلکه کار خود را با توضیح سایر مفاهیم دقیق‌تر آغاز کردند و در پی مفاهیم فرهنگی تازه‌ای بودند که بنیان‌های نظری رشتهٔ گستردهٔ موزه‌شناسی، نقش موزه و گسترهٔ کاری متخصصان آن در سراسر دنیا را غنا بخشیده است.

---

40 Dr. Vinos Sofka
41 ICOFOM Study Series

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.

در این‌جا، می‌خواهم از تمامی آنان که زمان و هوش خود را برای تولد این کار اساسی صرف کردند، سپاسگزاری کنم؛ دوستان و همکاران ما، که بسیار 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 آندره دسوالیز، نویسنده و حامی این پروژه، که اهمیت غیرمنتظره و شایسته‌ای بدست آورد؛
- فرانسیسکو مایرس، که فعالیت خود در ایکوفوم را در جوانی آغاز کرد، استعدادهای خود را به‌عنوان نویسنده و محققی مولد ارائه‌کرد و با آندره دسوالیز، به‌طور موفق، اقدامات گروه کاری فرهنگ جامع را هماهنگ و ویرایش این رساله و *فرهنگ موزه شناسی* را تکمیل کرد.

42 Julien Anfruns

- از تمام نویسندگان مقالات مختلف که از شهرتی بین‌المللی برخوردارند، یعنی متخصصین موزه شناسی در رشته‌های مربوطه؛
- و در نهایت، از سه مترجم ما به دلیل کار علمی در ترجمهٔ اصطلاحات تخصصی از فرانسه، در شرایطی که معادل‌های انگلیسی، اسپانیایی یا چینی چندان مشخص و معلوم نبود.

همچنین، می‌خواهم از تمامی افرادی که به‌نوعی در تحقق این رؤیا شریک بودند، خالصانه سپاسگزاری کنم.

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 سؤالات بیابند، زیرا برای کارشان اساسی است و از دانش و تجربهٔ آنها برمی‌خیزد. آیا نیاز به بازبینی داریم؟ ما چنین فکر می‌کنیم. کار موزه بین عمل و نظریه در نوسان است، و نظریه نیز دائماً برای هزار و یک امر روزانه نادیده انگاشته می‌شود. درهرحال، این امر همواره واقعیت دارد که اندیشه، عاملی محرک است و وجود آن برای پیشرفت فردی و همچنین برای دنیای موزه ضروری است.

هدف ایکوم در سطح بین‌المللی، و در سطح مؤسسات موزه‌ایِ ملی و منطقه‌ای محلی‌تر، توسعهٔ استانداردها و ارتقا کیفیت تفکری است که به جهان موزه و خدمات آن برای جامعه جهت می‌دهد؛ ایکوم در نظر دارد این هدف را با برگزاری نشست‌های تخصصی دنبال کند. بیش از سی کمیسیون بین‌المللی پیرامون این مجمع تفکر جمعی فعالیت و هر یک در بخش تخصصی خود، نشریات مهمی تولید می‌کند. اما، چگونه می‌توان این قابلیت تفکر در باب حفاظت و مرمت، تکنولوژی‌های جدید، آموزش، خانه‌های تاریخی، مدیریت، تخصص‌ها و غیره را با هم هماهنگ کرد؟ به‌صورت کلی‌تر، آن‌چه می‌تواند رشتهٔ موزه نامیده شود، چگونه سازمان می‌یابد؟ اینها سوالاتی است که کمیسیون بین‌المللی ایکوم برای موزه‌ها (ایکوفوم)، پس از تأسیس در ۱۹۷۷، به‌طور ویژه به کمک نشریات (مجموعه مطالعات ایکوفوم)، آنها را دنبال می‌کند؛ این نشریات برای ایجاد فهرست و امتزاج عقاید متنوع در موزه‌شناسی شروع به کار کرده است. در این بافت بود که آندره دسوالیز، برنامهٔ طراحی خلاصهٔ مفاهیم اساسی در موزه‌شناسی را هماهنگ و در۱۹۹۲،

مارتین‌آر.شارر[۴۴]، رئیس ایکوفوم، آن را راه‌اندازی کرد. هشت سال بعد، نورما روسکونی[۴۵] (که متأسفانه در ۲۰۰۷ درگذشت) و فرانسیسکو مایرس نیز به او پیوستند. طی این سال‌ها، این‌گونه توافق حاصل شد که دورنمایی، در قالب بیست اصطلاح، با نگرش متفاوتی که لازمهٔ رشتهٔ موزه است، ارائه شود. این امر طی چند سال گذشته تسریع شده است. چندین نسخهٔ ابتدایی از مقالات منتشرشد (در مجموعهٔ مطالعات ایکوفوم و در مجلهٔ **عموم و موزه‌ها**[۴۶]، که بعداً **فرهنگ و موزه‌ها**[۴۷] نام گرفت). در اینجا، خلاصه‌ای از هر یک از این اصطلاحات، مطرح و جنبه‌های مختلف هر مفهوم به شکل فشرده‌ای ارائه می‌شود. این اصطلاحات در مقالاتِ حدود ده‌تاسی‌صفحه‌ای، با فرهنگ‌لغاتی از حدود ۴۰۰ اصطلاح دنبال می‌شود و بیشتر بسط 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 فرانسه‌زبان می‌آیند: بلژیک، کانادا، فرانسه، سوئیس. این نویسندگان، یوویس برگرون[۴۸]، سرج چاومی یر[۴۹]، جین داوالون[۵۰]، برنارد دلوچه[۵۱]، آندره دواله ، نویمی دروگت[۵۲]، فرانسوا مه رس[۵۳]، ریموند مونتپتیت و مارتین آر. شارر هستند.

---

44 Martin R. Scharer
45 Norma Rusconi
46 Publics & Musées
47 Culture & Musées
48 Yves Bergeron
49 Serge Chaumier
50 Jean Davallon
51 Bernard Deloche
52 Noemie Drouguet
53 Francois Mairesse

اولین نسخهٔ این کار در سی‌ودومین سمپوزیوم ایکوفوم در لیج[۵۴] و ماریمونت[۵۵](بلژیک) در ۲۰۰۹ ارائه شد و به‌طور مفصل دربارهٔ آن بحث شد. دو نکته از این منظر به‌طور مختصر قابل بحث است؛ ترکیب کمیتهٔ سردبیری و انتخاب بیست‌ویک اصطلاح.

دنیای فرانسوی زبان در مکالمات ایکوم

چرا کمیسیونی تقریباً منحصر از سخنگویان فرانسوی‌زبان انتخاب کردیم؟ دلایل بسیاری برای این انتخاب ارائه می‌شود که اکثر آنها عملی است. می‌دانیم ایدهٔ کار جمعی بین‌المللی و کاملاً هماهنگ، هنگامی که همه زبان مشترکی دارند(علمی وغیره) دیدی بسیار ایده‌آل است. کمیسیون بین‌المللی ایکوم به خوبی از این وضعیت آگاه است که ضرورت دارد برای اجتناب از خطر بابِل[۵۶] ، آنها را به سمت زبانی مطلوبی سوق دهد– انگلیسی– زبان بین‌المللی 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 به‌صورت نامطلوب و ناقصی ارائه کنند. کاربرد یکی از سه زبان ایکوم (انگلیسی، فرانسه و اسپانیایی) غیر قابل اجتناب است؛ اما کدامیک؟ ملیت اولین شرکت‌کنندگان، تحت هدایت آندره دسوالیز (که سال‌ها با جورجس هنری ریویر[۵۷]، نخستین رئیس ایکوم و مؤسس موزه‌شناسی فرانسه همکاری داشت) به‌سرعت به انتخاب فرانسه منجر شد، اما مباحث دیگری نیز در حمایت از آن وجود داشت. اکثر شرکت‌کنندگان اگر قادر به خواندن هر سه زبان نبودند، حداقل می‌توانستند دوتای آنها را بخوانند، اگرچه

---

54 Liege

55 Mariemont

56 Babel صدای چندین نفرکه هم‌زمان صحبت می کنند، به ویژه چندین نفراززبان‌های مختلف.

57 Georges Henri Riviere

تسلط آنها در سطح کامل نبود. ما با وفورِ منابع انگلیسی–آمریکایی در رشتهٔ موزه آشنا هستیم، اما باید اشاره کنیم که اکثر این نویسندگان، با استثنائاتی مهم، از قبیل شخصیت‌های برجستهٔ پاتریک بویلن[۵۸] و پتر دیویس[۵۹]، نه قادر بودند فرانسوی و نه اسپانیایی بخوانند. امیدواریم انتخاب فرانسه، باتوجه دانش نسبتاً خوب ادبیات خارجی، به ما این امکان را داده باشد تا حداقل، برخی جنبه‌های کار موزه را (نه تمام کارهای انجام‌شده در زمینهٔ موزه) که به‌طور کلی شناخته شده، اما برای ایکوم بسیار حائزاهمیت است، در این کار بگنجانیم. درهرحال، از محدودیت‌های پژوهش خود آگاهیم و امیدواریم این کار، سایر گروه‌ها (مثلاً آلمانی یا ایتالیایی) را تشویق کند تا به زبان خود رویکرد متفاوتی 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 کتب راهنما در زمینهٔ موزه‌ها به انگلیسی نوشته می‌شود (مانند کتاب راهنمای عالی، ویرایش پاتریک بایلون، باعنوان **راه‌اندازی موزه: کتاب راهنمای عملی**[۶۰])، درحالی‌که، در فرانسه یا سایر کشورهای قدیم اروپای شرقی که نوشتن مقاله و توسعهٔ تفکر و نظریه را بیشتر می پسندند، بسیار کمیاب است.

---

58 Patrick Boylan
59 Peter Davis
60 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).

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 از متفکران انگلوساکسون در منابع موزه کاملاً با این تصویر در تضاد است. وجود برخی تفاوت‌ها، هم‌چنان حقیقت دارد و تفاوت‌ها، همواره، تقویت یادگیری و ادراک را در پی دارد. سعی کرده‌ایم تا این امر را نیز مد نظر قرار دهیم.

مسئلهٔ مهم دیگر در رابطه با انتخاب زبان فرانسه، احترام به کار نظری پایه‌ای است که سال‌ها دو رئیس اول ایکوم، جورجس هنری ریویر و هاگوس دِورین[۶۱] آن را دنبال کردند؛ 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، درعین‌حال، 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 حائزاهمیت است که حوزهٔ موزه نباید تاریخ خود را فراموش کند، این برای ابزاری که فرهنگ را به عموم و نسل‌های آینده منتقل می‌کند، امر نامعقولی خواهد بود! درهرحال، هنوز خطر حافظه‌ای بسیار کوتاه وجود دارد که از تاریخ موزه، تنها چگونگی راه‌اندازی نهاد و چگونگی جذب بازدیدکننده را حفظ کند...

61 Hugues De Varine

ساختاری در حال رشد و تکامل مداوم

هدف نویسندگان از آغاز، نوشتن رساله‌ای تعریفی دربارهٔ جهان موزه، یعنی سیستم نظریِ ایده‌آل و جدای از واقعیت، نبود. فرمول‌های نسبتاً معمولی از لیستِ شامل بیست‌ویک اصطلاح انتخاب شد تا این‌گونه زنجیرهٔ تفکر پیرامون موزه با علایم متعدد مشخص شود. خواننده از یافتن اصطلاحات آشنایی با کاربرد معمولی از قبیل موزه، مجموعه، میراث و عموم شگفت‌زده نخواهد شد، اما امیدواریم او معانی و جنبه‌هایی از این اصطلاحات را کشف کند که کمتر با آنها آشناست. او ممکن است از یافتن سایر اصطلاحات از قبیل «حفاظت و مرمت»[۶۲] نیز تعجب که ذیل واژهٔ «حفاظت و نگهداری»[۶۳] شرح داده می‌شود. ما درهرصورت، تمام پیشرفت‌هایی اعضای کمیسیون بین‌المللی برای حفاظت و مرمت (ایکوم–سی سی[۶۴]) را از سر نگرفته‌ایم، زیرا این امر بسیار فراتر از اهداف ما در این حوزه است. سایر اصطلاحات نظری‌تر، ممکن است در نگاه اول تاحدی برای شاغلان موزه بیگانه به نظر برسد: موزه‌ای[۶۵]، موزه‌ای شدن[۶۶]، موزه‌شناسی[۶۷] و غیره. هدف ما ارائهٔ گسترده‌ترین دید ممکن از مسائل مطرح در جهان موزه بود، شامل برخی اقدامات معمولی و برخی اقدامات غیرمعمول‌تر که احتمالاً تأثیر مهمی بر آیندهٔ موزه‌ها در درازمدت دارد؛ برای مثال مفهوم موزه‌های مجازی و الکترونیک.

ابتدا باید محدوده‌های این کار را مشخص کنیم؛ ما تفکری نظری و منتقدانه در مورد کار موزه، در مفهوم گسترده‌اش، مطرح می‌کنیم، که از موزه‌های سنتی

---

62 Conservation
63 Preservation
64 ICOM-CC
65 *Museal*
66 Musealisation
67 Museology

فراتر می‌رود. می‌توانیم ابتدا در تعریف موزه 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 دارد؟ 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، موزه‌نگاری[۶۸] 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، عنصر بشری به‌وضوح الزامی است، به همان اندازه که این عامل برای عموم مخاطب موزه، و برای کار کارمندان آن(متخصصان، و ارتباطشان با اصول اخلاقی)، ضرورت دارد. کارکردهای موزه چیست؟ موزه فعالیتی انجام می‌دهد که می‌تواند با فرایند موزه‌ای شدن و تجسم توصیف شود. به‌صورت کلی‌تر، ما از کارکردهای موزه‌ای صحبت می‌کنیم، که به شیوه‌های متفاوتی در طول زمان توصیف شده است. ما پژوهشمان را برمبنای یکی از مشهورترین مدل‌ها قرار می‌دهیم، که در پایان دههٔ ۱۹۸۰ آکادمی رینوارد[۶۹] در آمستردام آن را شکل داد و سه کارکرد را مشخص کرد:

68 Museography
69 Reinwardt Academie

«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 موزه‌هاست. با توجه به این امر، به نظر می‌رسد کارکرد آموزشی طی چند دهۀ اخیر رشد ویژه‌ای داشته است، چون اصطلاح «وساطت» به آن افزوده می‌شود. یکی از تفاوت‌های عمده‌ای که بین فعالیت اولیه و امروزی موزه با آن مواجهیم، افزایش بیشتر روش‌های *مدیریت* است که به زعم ما، باید به دلیل ویژگی‌های خاصش، به‌عنوان یکی از کارکردهای موزه قلمداد شود. همین مسئله دربارۀ *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، موزه‌ای‌شدن)، ازطریق بازیگران آن (متخصصین، عموم)، یا ازطریق فعالیت‌هایی که در پی آن شکل می‌گیرد (حفاظت و نگهداری، پژوهش، ارتباط، آموزش، نمایش، وساطت، مدیریت، معماری)؟ دیدگاه-های 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 نمی-تواند بی‌تفاوت از آنها بگذرد.

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 شده است؛ نمایشگاه‌هایی

که می‌خواهد به بخشی از سبک مشخص مصرف‌گرایی تبدیل شود. محبوبیت موزه‌ها از آن زمان کم نشده است و آنها در اندک زمانی بیش از یک نسل، تعداد فضاها را دو برابر کرده‌اند، درحالی‌که، در آغاز تحولات جغرافیایی–سیاسی موعود در آینده، پروژه‌های ساختمانی جدید و متحیرکننده‌ای را با سرعت از شانگهای تا ابوظبی[۷۰] توسعه می‌دهند. یک نسل بعد، رشتهٔ موزه هنوز در حال تغییر است. حتی اگر به نظر برسد که خودگردشگری انسان (انسان‌گردی)[۷۱] بازدیدکننده‌ها را به عنوان هدف اصلی بازاریابی موزه جایگزین کرده است، ما می‌توانیم هنوز از چشم‌-اندازهای 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، تحول بنیادینی را متحمل می‌شود؟ ما نمی‌توانیم ادعا کنیم که به چنین سؤالاتی در اینجا پاسخ می‌دهیم، اما امیدواریم کسانی که به آیندهٔ موزه‌ها در کل، یا به صورت کاربردی‌تر، به آیندهٔ مؤسسهٔ خودشان، علاقه‌مند هستند، در این صفحات اندک عناصری بیابند که بتواند تفکرات آنها را توانگر سازد.

فرانسیسکو مایرس و آندره دسوالیز

70 Abu Dhabi
71 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، حفاظت و مرمت 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 یافت، 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. ازاین‌رو، 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[۷۲]، گالریه[۷۳]،

72 *Gallery*
73 *Galerie*

گالریا[۷۴] و گالریه[۷۵] در فرانسه، ایتالیایی و آلمانی و کشورهای انگلیسی–آمریکایی منجر شد.

اگرچه فرم ساختمان موزه اغلب بر حراست از مجموعه‌ها تمرکز یافته بود، 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 (*Soufflot, 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 بیستم 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. به‌علاوه، 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 عمدتاً این پیشرفت‌ها را تسهیل و اصلاح کامل سیستم‌های روشنایی را امکان‌پذیر ساخت.

پیدایش کارکردهای جدید در نیمهٔ دوم قرن بیستم، بروز تحولات عمدهٔ معماری را در پی داشت؛ 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

74 Galleria
75 Galerie

اولویت‌بندی برخی فعالیت‌های موزه نیازمند ساخت و یا راه‌اندازی ساختمان‌های مستقل تخصصی بود؛ اقدام نخست می‌توانست تخصصی‌شدن 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[۷۶]، شخصی است که نقشه‌ها را برای ساختمان طراحی و ترسیم و بر ساخت آن نظارت می‌کند. به عبارت کلی‌تر، شخصی که محیط پیرامون مجموعه‌ها، کارمندان و مردم را طراحی می‌کند. از این منظر، معماری بر تمام عناصر مرتبط با فضا و نور در موزه تأثیر می‌گذارد، یعنی همان جنبه‌هایی که می‌تواند در درجهٔ دوم اهمیت قرارگیرد؛ اما ثابت شده است که عوامل متعددی، تعیین‌کنندهٔ مفهوم نمایش است (سامان‌دهی به ترتیب تاریخی، قابلیت دیدن از تمام زوایا، پیش‌زمینهٔ خنثی و غیره). ازاین‌رو، ساختمان موزه بر مبنای برنامهٔ معماری از سوی رؤسای علمی و اداری تأسیس، طراحی و ساخته می‌شود. درهرحال، تصمیمات در مورد تعریف برنامه و محدودهٔ مداخلهٔ معمار همیشه به این طریق اتخاذ نمی‌شود. معماری، به‌عنوان هنر یا روشی برای ساخت و راه‌اندازی موزه، می‌تواند اثر کاملی 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 داده‌شده به معمار، از جمله برنامهٔ طراحی داخلی، موضوعات موزه‌شناسانه را نیز دربر داشته باشد —اگر هیچ‌گونه تمایزی بین فضاهایی با کاربرد عمومی و فضاهایی با کاربرد موزه‌شناسی وجود نداشته باشد— که به «خلاقیت» معمار آزادی بدهد؛ این خلاقیت، گاهی می‌تواند اعمال خسارت به

76 Architect

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(که می‌تواند با مطرح‌شدن در سطح بین‌المللی، در کانون توجه قرار گیرد) ازیک‌سو، و افراد مرتبط با حفاظت و نگهداری و نمایش مجموعه-ها، از سوی دیگر، وجود دارد؛ در نهایت، راحتی بازدیدکنندگان مختلف باید در نظرگرفته شود. آگوست پرت[۷۷]—معمار— پیش ازین بر این موضوع 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 الهام می‌گیرد»*(Perret, 1931)*. نگاهی به آفرینش‌های معماری در عصر حاضر نشان می‌دهد حتی اگر اکثر معماران ملزومات برنامهٔ موزه را درنظر-بگیرند، بسیاری از آنها همچنان اثری زیبا را به ابزاری عالی ترجیح می‌دهند.

◁**مشتقات:** برنامهٔ وابسته به معماری[۷۸]

☜**واژگان مرتبط:** دکور[۷۹]، طراحی نمایشگاه[۸۰]، طراح داخلی[۸۱]، نور دهی[۸۲]، برنامهٔ موزه‌نگار[۸۳]، موزه‌نگاری[۸۴].

---

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

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 محیط ایمنی گردآوری، طبقه‌بندی و انتخاب کرده است 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 دهد. تمایز بین مجموعه و اسناد آرشیوی حائز اهمیت است، فوندس[۸۵] یا اسناد آرشیوی، اصطلاحی آرشیوی است که به مجموعه‌ای از منبعی واحد اشاره دارد و به دلیل ماهیت آلی، از مجموعهٔ موزه‌ای متفاوت است و بر تمامی انواع اسناد آرشیوی دلالت می‌کند که «به‌صورت خودبخود جمع شده، ایجاد شده و/یا انباشته شده است و برای فعالیت‌ها یا کارکردهایِ شخصی حقیقی یا خانواده به کار می‌رود»*(Bureauof Canadian Archivists, 1992)*. برخلاف

85 Fonds

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

مجموعه، چه مادی و چه غیرملموس، در قلب فعالیت‌های موزه است. «موزه‌ها وظیفهٔ اکتساب، حفاظت و نگهداری و توسعهٔ مجموعه‌هایشان را، به‌عنوان بخشی از پاس‌داشت میراث طبیعی، فرهنگی و علمی بر عهده دارند» *(ICOM Code of Ethics,2006, article2)*. تعریف ایکوم از موزه، بدون اشارهٔ آشکار، لزوماً با این اصل پیوندی دیرینه دارد، در حالی‌که با عقیدهٔ پابرجای لوئیس ریو[۸۶] نیز هم‌خوانی دارد:«ما دریافتیم که موزه‌ها برای مجموعه‌ها ساخته می‌شود و باید به‌طور ویژه، از درون به بیرون ساخته شود، 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 درک می‌کند. ازاین‌رو، مجموعه‌ها می‌توانند به‌صورت «آثار گردآوری شدهٔ موزه

86 LouisReau

تعریف شود، که به دلیل ارزش بالقوه به‌عنوان نمونه‌ها، مواد مرجع، یا به‌عنوان آثاری واجد اهمیت زیبایی‌شناختی یا آموزشی، کسب و حفاظت و نگهداری می‌شود»*(Burcaw, 1997)*. ازاین‌رو، می‌توانیم به پدیدهٔ موزه به‌صورت 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 تأکید کرده است، موزه‌ها باید سیاست اکتساب داشته باشند (ایکوم به سیاست مجموعه نیز اشاره می‌کند)؛ موزه‌ها انتخاب، خریداری، جمع‌آوری و دریافت می‌کنند. فعل فرانسوی *collectionner* [۸۷] به‌ندرت به‌کار می‌رود، زیرا این فعل نیز پیوند نزدیکی با اقدامات مجموعه‌دار خصوصی و مشتقات آن دارد*(Baudrillard, 1968)*، یعنی عبارت مجموعه‌گرایی[۸۸] و انباشتن، که به‌صورت تحقیرآمیزی به‌عنوان «مجموعه‌گرایان[۸۹]» شناخته شده است. از این منظر، مجموعه هم در قالب محصول و هم منبع آن برنامهٔ علمیی 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[۹۰]، در موزه «آثار همیشه بخشی از سیستم‌ها و دسته‌ها است»*(Davallon, 1992)*. در میان سیستم‌های مرتبط با مجموعه، علاوه بر فهرست مکتوب موجودی که نیاز اساسی مجموعهٔ موزه‌ای

87 Collectionner
88 Collectionism
89 CCollectionitis
90 Jean Davallon

است، راه‌اندازی سیستم طبقه‌بندی، که اقلام را توصیف می‌کند و نیز می‌تواند به‌سرعت هر نمونه را درمیان هزاران یا میلیون‌ها اثر بیابد (مثلاً رده‌بندی، که علم طبقه‌بندی موجودات زنده است) از دیگر ضروریات است. سیستم‌های طبقه‌بندی مدرن عمدتاً تحت‌تأثیر تکنولوژی مجموعه قرار گرفته است، اما مستندسازی مجموعه‌ها فعالیتی است که هم‌چنان به دانش علمی و قوی نیاز دارد، و بر ساخت گنجینه‌هایی از اصطلاحات مبتنی است که ارتباط بین دسته‌های متفاوت آثار را توصیف می‌کند.

۲. همچنین، می‌توان از دیدگاه کلی‌تری به تعریف مجموعه نظرکرد؛ این دیدگاه در عین این‌که مجموعه‌داران و موزه‌های خصوصی را نیز شامل می‌شود، مادیت مفروض خود را به‌عنوان نقطهٔ شروع در نظر می‌گیرد. از آن‌جا که این مجموعه از آثار مادی ساخته می‌شود (همان‌طور که اخیراً در تعریف ایکوم از موزه‌ها صدق می‌کند)، مجموعه با مکانی که در آن واقع شده است، شناسایی می‌شود. کریستوف پومیان[۹۱]، 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 شده است، نگاه داشته و نمایش داده می‌شود»*(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 از دست می‌دهد و حامل مفهوم («اشیا با معنای نمادین [۹۲]» یا بااهمیت) می‌شود. (رجوع شود به «اثر»).

91 Krysztof Pomian
92 Semiphore

۳. پیشرفت اخیر موزه‌ها (به‌ویژه بازشناسی میراث غیرملموس)، بر ماهیت کلی‌تر مجموعه‌ها تأکید کرده است، درحالی‌که چالش‌های نوینی نیز ایجاد می‌کند. مجموعه‌های غیرملموس (دانش سنتی، آیین‌ها و اسطوره‌ها در مردم‌شناسی، ژست‌های موقتی و اجراها در هنر معاصر) به توسعهٔ سیستم‌های تازه‌ای برای اکتساب منجر شده است. ترکیب مادی آثار، به‌تنهایی، گاهی در درجهٔ دوم قرار می‌گیرد، و مستندسازیِ فرایند گردآوری (که همیشه در باستان‌شناسی و مردم‌شناسی حائزاهمیت بوده است)، اکنون به مهم‌ترین اطلاعات تبدیل می‌شود. این اطلاعات تنها بخشی از پژوهش نیست، بلکه بخشی از ارتباط با عموم است. مجموعه‌های موزه‌ای همیشه به‌ظاهر متناسب بوده است، مشروط بر این‌که در ارتباط با مستندسازی مربوطه و همچنین مبتنی بر امور آنها، تعریف شود. این تکامل، مفهوم بسیار گسترده‌تری از مجموعه را شکل می‌دهد؛ جمع‌آوری اشیایی که هر یک، فردیت خود را حفظ کرده است، و به‌عمد براساس منطقی علمی گرد هم 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 شامل می‌شود.

◁**مشتقات**: گردآوری‌کردن[۹۳]، مجموعه[۹۴]، مجموعه‌دار[۹۵]، مدیریت مجموعه[۹۶].

☜**واژگان مرتبط**: اکتساب[۹۷]، کاتالوگ، کاتالوگ‌سازی[۹۸]، حفاظت و مرمت[۹۹]، خروج از مالکیت[۱۰۰]، مستندسازی[۱۰۱]، نمایش‌دادن، نمایشگاه، حفاظت و نگهداری[۱۰۲]، پژوهش، مرمت[۱۰۳]، بازگرداندن[۱۰۴]، بازگردانی[۱۰۵]، مطالعه.

---

93 Collect
94 Collection
95 Collector
96 Collection Management
97 Acquistion

ارتباط (*Communication*)

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

ارتباط(*C*)[۱۰۶]، عمل انتقال اطلاعات بین یک یا چندین ارسال‌کننده(*E*)[۱۰۷] و یک یا چندین دریافت‌کننده(*R*)[۱۰۸] 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 ارتباط با ماشین‌ها و جانوران یا زندگی اجتماعی را شامل می‌شود(*Wiener 1949*).

این اصطلاح، دو معنای معمول دارد که می‌تواند، بر اساس این‌که آیا پدیده دوجانبه است ($R \leftrightarrow C \leftrightarrow E$) و یا یک‌طرفه ($R \leftarrow C \leftarrow E$)، در درجات متفاوت در موزه‌ها 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*).

---

98 Cataloguing
99 Conservation
100 Deaccession
101 Documentation
102 Preservation
103 Restoration
104 Return
105 Restitution
106 Communication
107 Emitter
108 Receiver

در زمینهٔ موزه، ارتباط به‌صورت ارائهٔ نتایج پژوهش انجام‌شده در مجموعه‌ها (کاتالوگ‌ها، مقالات، کنفرانس‌ها، نمایشگاه‌ها) و همچنین، تدارک اطلاعاتی درباب آثار 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 به‌طور مثال، نشریات علمی را نیز شامل می‌شود. این منطقی است که در سیستم *PRC* (حفاظت و نگهداری–پژوهش–ارتباط)[۱۰۹] رواج یافته است، سیستمی که آکادمی رینوارت در آمستردام[۱۱۰] مطرح کرد و در آن، کارکردهای نمایشگاه، نشر، و آموزشِ موزه، همه، ذیل عنوان ارتباط قرار می‌گیرد.

۱. علی‌رغم وجود 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، حفاظت و نگهداری، و دربارهٔ آن پژوهش می‌کند؛ آن را ارتباط و نمایش می‌دهد».

کارکرد اصلی موزه تا نیمهٔ دوم قرن بیستم، 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 موزه واقعاً رسانه است *(Davallon,1992; Rasse, 1999)*، این بدان علت بود که کارکرد ارتباطی موزه برای همه آشکار نبود. ازسویی، ایدهٔ پیام موزه نسبتاً دیرهنگام و با نمایشگاه‌های موضوعیِ آموزش‌محور ظهوریافت؛ ازسوی‌دیگر، مردمِ دریافت‌کننده مدت‌ها بسیار ناشناخته باقی ماندند، و

109 Preservation–Research–Communication
110 Reinwardt Academie in Amsterdam

تنها در زمان‌های اخیر است که مطالعات بازدیدکنندهٔ موزه و بررسی‌های بازدیدکننده توسعه یافته است.

از دیدگاه موردتأیید 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. خاص‌بودن ارتباط را، آن‌گونه که موزه‌ها شکل داده‌اند، می‌توان در دو نکته تعریف‌کرد: (۱) این ارتباط اغلب یک‌جانبه است؛ یعنی، بدون امکان پاسخ از مردم دریافت‌کننده، که مک لوهان[۱۱۱] و پارکر[۱۱۲] بر نهایت انفعال آنها تأکید کرده‌اند(۲۰۰۸ ,۱۹۶۹). این به این معنا نیست که بازدیدکننده شخصاً در این نوع ارتباط درگیر نمی‌شود (چه تعاملی باشد یا نباشد*(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 نمایش یافته 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)*.

۳. به‌طورکلی‌تر، رو به پایان قرن بیستم، ارتباط به‌تدریج نیروی محرک فعالیت‌های موزه می‌شود. این بدان معنی است که موزه‌ها به شیوهٔ خاصی ارتباط برقرار می‌کنند (به سبک خودشان) و همچنین، با استفاده از سایر تکنیک‌های ارتباطی، احتمالاً برای ریسک در سرمایه‌گذاری کمتر برای اصلی‌ترین مسئله در کارشان.

---

111 McLuhan
112 Parker

بسیاری از موزه‌های بزرگ، بخش روابط عمومی، یا «بخش برنامه‌های عمومی» دارد، این بخش به توسعهٔ برنامه‌هایی با هدف برقراری ارتباط با حوزه‌های متنوعی از عموم و دستیابی به آنها می‌پردازد؛ عمومی که کمابیش هدف قرار گرفته است و این‌گونه، آنها را با فعالیت‌های سنتی یا نو درگیر می‌کند (رویدادها، گردآوری‌ها، انتشارات، فعالیت‌های خارج از حوزه و غیره)، در این زمینه، مبالغ هنگفتی که موزه‌ها در سایت‌های بیت‌المللی سرمایه‌گذاری می‌کند، بخش مهمی از منطق ارتباطی موزه است.

پی‌آمدهای این امر، بسیاری از نمایشگاه‌های دیجیتال یا الکترونمایشگاه‌ها (رشته‌ای که موزه می‌تواند در آن تخصص واقعی داشته باشد)، کاتالوگ‌های آنلاین، میدان‌های بحث سطحِ بالا، و تهاجم‌هایی به شبکه‌های ارتباطی(یوتیوب[۱۱۳]، توییتر[۱۱۴]، فیس بوک[۱۱۵] و غیره) را شامل می‌شود.

۴. این بحث با توجه به شیوه‌های ارتباطی موزه مسئلهٔ انتقال را ایجاد می‌کند. فقدان شدید تعامل در ارتباطِ موزه ما را به سؤال از خودمان در این باب سوق می‌دهد که چگونه می‌توانیم بازدیدکننده‌ها را فعال‌تر کنیم، درحالی‌که در پی مشارکت آنها هستیم؟*(McLuhanand Parker 1969, 2008)* . ما توانسته‌ایم برچسب‌ها یا حتی داستان اصلی را تا حدی حذف کنیم تا عموم، با حرکت در موزه، بتواند بنیان اعتقادی خود را بسازد، اما این امر ارتباط را تعاملی نمی‌کند. تنها مکان‌هایی که درجه‌ای از تعامل در آن وجود دارد(مثل کاخ دیسکاوری[۱۱۶]، موزه علوم و صنعت[۱۱۷]

113 YouTube
114 Twitter
115Facebook
116 Palais dela Découverte
117 Cité des sciences etde l'industrie

در پاریس، یا اکسپلوراتوریوم[۱۱۸] در سان‌فرانسیسکو) بیشتر به پارک‌های سرگرمی شبیه است که جاذبه‌های تفریحی را گسترش می‌دهد.

باوجوداین، به نظر می‌رسد وظیفهٔ اصلی موزه بیشتر به انتقال نزدیک است، که در طول زمان، ارتباطی یک‌جانبه قلمداد شده است؛ به‌گونه‌ای که هر شخص می‌تواند دانشی فرهنگی را جذب کند که بشریت او را تصدیق می‌کند و او را در جامعه قرار می‌دهد.

☜ **واژگان مرتبط**: کنش فرهنگی[۱۱۹]، نمایشگاه، آموزش، انتشار[۱۲۰]، تفسیر، رسانه[۱۲۱]، وساطت[۱۲۲]، انتقال، آگاهی عموم[۱۲۳]، روابط عمومی[۱۲۴].

---

118 Exploratorium:

موزه علمی یا مرکز مشابهی که در آن بازدید کنندگان فرصت انجام آزمایش را دارد

119 Cultural Action
120 Dissemination
121 Media
122 Mediation
123 Public Awareness
124 Public Relations

E

آموزش *(Education)*

معادل در لاتین:–*educatio, educere* به معنای راهنمایی کردن[۱۲۵]، هدایت به خارج از[۱۲۶])؛
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 ارزش-ها، 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 که شخص کسب می‌کند و با آن ماهر و آموزش‌دیده می‌شود»*(Toraille, 1985)*، شناخته می‌شود. آموزش، مقوله‌ای است که هم به قلب و هم به ذهن مربوط است، و دانشی است که شخص می‌خواهد در یک رابطه به‌روزرسانی کند؛ رابطه‌ای که در آن، دانش درجهت توسعهٔ ادراک و سرمایه‌گذاری فردیِ مجدد، به تحرک در می‌آید.

---

125 To Guide
126 To Leadout Of

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 بعدی از مشارکت فعال در فرایند انتقال پنداشته می‌شود. و با مفهوم «بیدارکردن»[۱۲۷] در ارتباط است، این مفهوم در پی 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 در بر دارد، یعنی همان تفکراتی که در پی مخالفت با آنهاست. ازاین‌رو، با دستورالعملی شکل می‌گیرد 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 ریشه گرفته و هدف آن، توسعه و تکمیل افراد با جذب آن، ایجاد حساسیت‌های جدید و تحقق تجربه‌های تازه است.

«آموزش و پرورش موزه، چارچوب نظری و روشمندی در خدمت فعالیت‌های آموزشی در محیط موزه است، که هدف اصلی این فعالیت‌ها ابلاغ دانش (اطلاعات، مهارت‌ها و نگرش‌ها) به بازدیدکننده است»*(Allard and Boucher, 1998)*.

«یادگیری»[۱۲۸]، «عمل دریافت، تعامل و جذب اثر از سوی فرد» تعریف می-شود که به اکتساب دانش یا توسعهٔ مهارت‌ها یا نگرش‌ها منجر می‌شود» *(Allard*

127 Awakening
128 Learning

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»[۱۲۹] بیشتر به کودکی اشاره داشته باشد و بخشی از پرورش محسوب شود، اصطلاح تعلیمی[۱۳۰]، نظریهٔ نشر دانش قلمداد می‌شود؛ یعنی شیوه‌ای برای ارائهٔ دانش به فرد، در هر سنی که باشد.

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

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، به میزان درک محتوا وابسته است. 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 اصطلاح، بیانگر تمامی فعالیت‌هایی است که موزه، صرف‌نظر از سن، آموزش یا پیش‌زمینهٔ اجتماعی عموم مربوطه، می‌تواند عرضه کند.

---

129 Pedagogy
130 Didactic

◁ **مشتقات:** آموزش بزرگسالان[۱۳۱]، علوم آموزشی[۱۳۲]، خدمات آموزشی[۱۳۳]، آموزش مادام‌العمر[۱۳۴]، آموزش غیررسمی[۱۳۵]، آموزش ضمن‌خدمت[۱۳۶]، آموزش موزه‌ای[۱۳۷]، آموزش عمومی[۱۳۸].

☜ **واژگان مرتبط:** بیدارکردن[۱۳۹]، کنش فرهنگی[۱۴۰]، فعالیت‌های فرهنگی[۱۴۱]، توسعه[۱۴۲]، تعلیمی[۱۴۳]، کارآموزی[۱۴۴]، دستورالعمل[۱۴۵]، وساطت[۱۴۶]، آموزش و پرورش[۱۴۷]، تدریس[۱۴۸]، تربیت[۱۴۹]، انتقال[۱۵۰]، پرورش[۱۵۱].

---

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

اصول اخلاقی (*ETHICS*)

معادل در یونانی: *ethos* : سنت‌ها[۱۵۲]، شخصیت[۱۵۳])؛ فرانسوی: *éthique*؛ *اسپانیایی*: *etica*؛ *آلمانی* *Ethik*؛ *ایتالیایی* *ethica*؛ *پرتقالی*: *ética*.

به‌طور کلی، اصول اخلاقی شاخه‌ای از فلسفه است که به 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 آزادانهٔ ارزش‌ها از جانب فردِ عامل، به جای تحمیل آنها با مجموعه‌ای از قوانین است. این تمایز، به دلیل پی‌آمدهایش برای موزه‌ها الزامی است، زیرا موزه سازمان است؛ یعنی باید گفت، پدیده‌ای که مبتنی بر 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، به شکل‌گیری قواعدی منجر می‌شود که در منشورهای اصول اخلاقی موزه مطرح می‌شود و منشور 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، سیسرون[۱۵۴]،

152 Customs
153 Character
154 Cicero

غیره) در مقابل، دیدگاه اصول اخلاقی به جهان مبتنی بر جهانی بی‌نظم و درهم-وبرهم است، که به‌صورت اتفاقی و بدون هیچ‌گونه اوضاع ثابتی بر جای مانده است. در مواجهه با این بی‌نظمی جهانی، افراد تنها تشخیص‌دهندهٔ بهترین چیز برای خود هستند (دلوز[۱۵۵]، نیچه[۱۵۶])؛ 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 بی‌نظمی اصول اخلاقی است، تا جایی که توافق آزادانه بین افراد برای شناخت ارزش‌های مشترک امکان‌پذیر باشد (از قبیل قاعدهٔ احترام به انسان‌ها)، مسیری میانه برای آنها قابل‌تصور است. باز هم این دیدگاهی مبتنی بر اصول اخلاقی است که در کل، شیوهٔ تعیین ارزش‌ها را آزادی‌های مدرن کنترل می‌کند. این تمایز اساسی، حتی امروزه نیز بر تقسیم‌بندی بین دو نوع موزه یا دو شیوهٔ عمل تأثیر می‌گذارد.

به نظر می‌رسد برخی موزه‌های بسیار سنتی، از قبیل موزه‌های هنرهای زیبا، نظمی از پیش تعیین‌شده را دنبال می‌کند؛ 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 بوده است، خود را به ارزش‌های مطلق وابسته نمی‌داند و دائماً آنها را ارزیابی می‌کنند. این موزه‌ها می‌تواند بیشتر با زندگی واقعی در تماس باشد، از قبیل موزه‌های انسان‌شناسی که در تلاش برای درک واقعیتی قومی است، واقعیتی که اغلب در نوسان است؛ یا موزه‌های به‌اصطلاح «اجتماعی» که برای آنها سؤالات و

155 Deleuze
156 Nietzsche

گزینش‌های عملی (سیاسی یا اجتماعی) بیش از مذهبِ مجموعه‌ها حائزاهمیت است.

۲. درحالی‌که، تمایز بین اصول اخلاقی و اخلاقیات در فرانسه و اسپانیایی کاملاً روشن است، این اصطلاح در انگلیسی بیشتر گیج‌کننده است (*éthique* فرانسوی ممکن است در انگلیسی، اصل اخلاقی[۱۵۷] یا همچنین، سیرت اخلاقی[۱۵۸] ترجمه-شود) از این‌رو، نسخهٔ انگلیسی منشور اصول ایکوم(۲۰۰۶)، در فرانسه به‌صورت *Code dedéontologie* ظهور می‌یابد (و در اسپانیایی، *Código de deontología*). درهرصورت، دیدگاه مطرح در این منشور، به‌وضوح تجویزی و هنجارمند است (و بسیار به منشورهای انجمن موزه‌های انگلیس[۱۵۹] و انجمن موزه-های آمریکا[۱۶۰] شبیه است).

این مشور در هشت بخش ارائه شده است 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 افتتاح موزه نیاز هستند)؛ (۲) موزه-هایی که مجموعه‌ها را نگه می‌دارند، آنها را برای منفعت جامعه و توسعهٔ آن مسئولانه حفظ می‌کنند(مباحث اکتساب و رد مالکیت مجموعه‌ها)؛ (۳) موزه‌ها شواهد ابتدایی برای ساخت و پیشبرد دانش را 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

157 Ethic
158 Moral
159 UK Museums Association
160 American Association Of Museums

منابعی را حفظ می‌کند که فرصتی برای سایر خدمات فراهم می‌آورد و از این طریق به عموم سود می‌رسانند (مباحث تخصص)؛ (۶) موزه‌ها در همکاری نزدیک با اجتماعاتی کار می‌کنند که مجموعه‌هایشان از آنها سرچشمه گرفته است و نیز 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[۱۶۱] مطرح کرده است)، 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 منشور اصول اخلاقی را برای مدیریت موزه‌ها تدوین کند، اصول اخلاقی که منشوری مشترک، شامل مجموعه‌ای اجتماعی–حرفه‌ای را شکل داده است و در چارچوب خدمات حقوقی عمل می‌کند.

☜ **واژگان مرتبط**: سیرت اخلاقی[۱۶۲]، ارزش‌ها[۱۶۳]، وظیفه شناسی [۱۶۴].

---

161 Stransky
162 Moral

نمایشگاه *(Exhibition)*

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

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

اصطلاح «نمایشگاه»، به نتیجهٔ عمل نمایش‌دادن چیزی و همچنین، «چیزی» که نمایش داده می‌شود و مکان نمایش آن چیز، اشاره دارد. «اگر تعریفی از نمایشگاه که از بیرون وام گرفته شده است و خودمان مطرح نمی‌کنیم، را در نظر بگیریم، این اصطلاح–همراه با مخفف آن اصطلاح «نمایش»[۱۶۵]– به معنی عمل به‌نمایش‌گذاشتن چیزها برای عموم، آثارِ در نمایش، و مکانی است که این به‌نمایش‌گذاری رخ می‌دهد»*(Davallon, 1986)*. اصطلاح فرانسوی *exposition* (در فرانسهٔ قدیم *exposicïun* ، در آغاز قرن دوازدهم) که از *expositio* لاتین وام گرفته شده است، 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 ارائه‌کردن(کالاها) بود، (در قرن هفدهم) می‌توانست به معنای رهاسازی، ارائهٔ

---

163 Values
164 Deontology
165 Exhibit

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 «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 به همراه دارد. امروزه، *exposition* فرانسوی و*exhibition* انگلیسی هردو معانی یکسانی دارد، که برای برپایی انواع نمایش‌ها در فضایی برای دید عموم، همچنین خود آثار نمایشی و فضایی که نمایش در آن رخ می‌دهد، به‌کار می‌رود. از این دیدگاه، هر یک از این معانی به تعریف عناصر تاحدی متفاوتی می-پردازد.

۱. نمایشگاه، به معنی ظرف یا مکانی که مظروف در آن درمعرض نمایش است (به همین شکل، واژهٔ موزه هم بر کارکرد و هم ساختمان دلالت می‌کند) نه با معماری فضا بلکه از طریق خود فضا شناخته می‌شود. اگرچه نمایشگاه به نظر یکی از مشخصه‌های موزه‌هاست، با این حال دامنهٔ بسیار گسترده‌تری دارد، زیرا سازمانی انتفاعی نیز می‌تواند آن را برپا کند (بازار، فروشگاه، گالری هنری). همچنین، می-تواند در فضای محصوری، حتی در فضای باز(در پارک یا خیابان) یا در محل، یعنی بدون جابه‌جایی آثار از مکان‌های اصلی طبیعی، مکان‌های تاریخی یا باستان‌شناختی سازمان یابد. به نظر می‌رسد نمایشگاه، از این منظر، فضایی است که نه‌تنها به-واسطهٔ ظرف و مظروف بلکه به‌واسطهٔ کاربران آن تعریف می‌شود (بازدیدکنندگان و متخصصین 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، با توسعهٔ

مطالعات بازدیدکننده و رشد زمینهٔ تخصصی پژوهش در جنبهٔ ارتباطی مکان و تمامی تعاملات مختص این مکان، فراهم می‌شود، یا ازطریق همهٔ تصاویر و ایده-هایی 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 و پژوهش می‌کند، انتقال و نمایش می‌دهد...» طبق مدل *PRC* (آکادمی رینوارت)، نمایشگاه بخشی از کارکرد ارتباطی کلی‌تر موزه است، که سیاست‌هایی برای آموزش و نشر را نیز شامل می‌شود.

از این منظر، نمایشگاه‌ها یک ویژگی اساسی موزه‌هاست، به‌گونه‌ای که با ارائهٔ آثار برای مشاهده (یعنی بصری‌کردن)، نمایش (عمل نشان‌دادن مدارک) و خودنمایی (در ابتدا حمایت از آثار مقدس برای پرستش)، وجود خود را به‌عنوان مکان‌هایی عالی برای ادارک حسی اثبات کرده است. بازدیدکننده در حضور عناصر واقعی قرار دارد که یا به‌واسطهٔ اهمیت خود قابلیت نمایش دارد(تصاویر، عتیقه‌ها)، و یا مفاهیم یا ساختارهای روحی(قلب ماهیت، بیگانه‌گرایی) را فرامی‌خواند.

اگر موزه‌ها بتواند به‌صورت مکان‌های موزه‌ای‌شدن و مجسم‌کردن تعریف شود، نمایشگاه‌ها به‌صورت «تجسم بیانگر حقایق غایب درون آثار، و شیوه‌های نمایش آنها، به‌عنوان نشانه‌ها به کار می‌رود»*(Scharer, 2003)*. ویترین‌ها و ریل‌های تصویر ابداعاتی است که برای تفکیک جهان واقعی و جهان تخیلی موزه‌ها به‌کار می‌رود. تنها نقش آنها، تأکید بر عینیت و تضمین فاصله («آفرینش فاصله» به گفتهٔ

برتولت برشت[۱۶۶] در مورد تئاتر) است و شناخت جهان دیگری که در آن هستیم، یعنی جهانی مصنوعی و تخیلی، را ممکن می‌سازد.

۳. نمایشگاه‌ها، درمفهوم مجموع آثار به‌نمایش‌درآمده، میوزیلیا[۱۶۷]، 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 نشانه-های کاربردی را شامل می‌شود. از این منظر، نمایشگاه به‌عنوان سیستم ارتباطی خاصی عمل می‌کند 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 ارائه می‌شود (آثار موزه‌ای، جایگزین‌ها، متون و غیره) می‌تواند *نمایش* تعریف شود. 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 با این مکانیسم واقعیت را منتقل می‌کند. آثار نمایشی در نمایشگاه در قالب نشانه‌ها (نشانه‌شناسی) عمل می‌کند و نمایشگاه به‌صورت فرایندی ارتباطی ارائه می‌شود که معمولاً یک‌جانبه و ناقص بوده و به شیوه‌های بسیار متفاوتی قابل-تفسیر 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 مترادف است درحالی‌که دومی، نمایش کالاها در بازار یا حوزهٔ

166 Bertolt Brecht
167 Musealia

فروشگاه را می‌رساند که می‌تواند منفعل باشد، حتی اگر در هر دو مورد رسیدن به سطح مطلوب کیفیت، منوط به حضور متخصصی(طراح نمایش، طراح نمایشگاه) باشد. این دو سطح –ارائه و نمایشگاه– تفاوت بین طراحی نمایشگاه و ارایهٔ نمایش را توجیه می‌کند. 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 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 یافته است، 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 در برمی‌گیرد که ترسیم تاریخ و نوع‌شناسی نمایشگاه‌ها را برای ما امکان-پذیر می‌کند. می‌توانیم رسانهٔ مورداستفاده را (آثار، متون، تصاویر متحرک، محیط‌ها، تکنولوژی اطلاعات دیجیتال، نمایشگاه‌های تک‌رسانه‌ای و چندرسانه‌ای) با توجه به این‌که نمایشگاه واجد ماهیتی انتفاعی باشد یا نباشد (پژوهش نمایشگاه، آثار معروف و پرفروش[۱۶۸]، صحنهٔ نمایشِ 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.

---

168 Bluckbuster

۴. واژه‌های فرانسوی «درمعرض‌گذاری»[۱۶۹] و «نمایشگاه»[۱۷۰]، تاحدی متفاوت است، زیرا نمایشگاه اکنون مفهوم تحقیرآمیزی دارد. مقارن با ۱۷۶۰، واژهٔ نمایشگاه می‌توانست در فرانسه و انگلیسی برای دلالت بر نمایشگاه نقاشی به‌کار رود، اما مفهوم واژه در فرانسه تنزل یافت و بیانگر فعالیت‌هایی بود که به‌وضوح برای نمایش(نمایشگاه‌های ورزشی) به‌کار می‌رفت، یا از نظر اجتماعی که نمایش در آن رخ می‌داد، نامناسب بود.

این مسئله در مورد مشتقات آن، نمایشگاه‌گرا[۱۷۱] و نمایشگاه‌گرایی[۱۷۲]، در انگلیسی نیز صدق می‌کند که حتی بیشتر، بر اقدامات نامطلوب اشاره دارد. 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-ای دوره‌گرد، بسیار تجاری، یا اهانت کننده به عموم تبدیل شده است.

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

این نمایشگاه‌ها، امکاناتی(گردآوری آثار، شیوه‌های نوین نمایش، تحلیل و غیره) دارد که نمایشگاه‌های سنتیِ آثار مادی همیشه واجد آن نیست. بااین‌حال، هنوز به-

---

169 Exposition
170 Exhibition
171 Exhibitionist
172 Exhibitionism

ندرت می‌تواند 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[۱۷۳]، نمایشگاه تجاری[۱۷۴]، نمایشگاه الکترونیک[۱۷۵]، نمایش[۱۷۶]، کاتالوگ نمایشگاه[۱۷۷]، متصدی نمایشگاه[۱۷۸]، طراح نمایشگاه[۱۷۹]، گالری‌های نمایشگاه[۱۸۰]، فعالیت نمایشگاه[۱۸۱]، طرح نمایشگاه[۱۸۲]، مطالعات نمایشگاه[۱۸۳]، نمایش‌دهنده[۱۸۴]، نمایشگاه در محل[۱۸۵]، نمایشگاه بین‌المللی[۱۸۶]، نمایشگاه ملی[۱۸۷]، نمایشگاه فضای باز[۱۸۸]، نمایشگاه دائم(نمایشگاه بلندمدت یا کوتاه‌مدت)[۱۸۹]، نمایشگاه موقتی[۱۹۰]، نمایشگاه سیار[۱۹۱]، نمایش‌دادن[۱۹۲]، نمایشگاه جهانی[۱۹۳].

☜**واژگان مرتبط**: ارتباط[۱۹۴]، طراح دکور[۱۹۵]، آشکارسازی[۱۹۶]، اثر تعلیمی[۱۹۷]، تصاویر متغیر[۱۹۸]، نمایش[۱۹۹]، ابزار نمایش[۲۰۰]، در معرض‌گذاری[۲۰۱]، نمایشگاه[۲۰۲]، واقعیت ساختگی[۲۰۳]،

---

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

گالری، آویختن[۲۰۴]، نصب[۲۰۵]، راه‌اندازی فضا[۲۰۶]، وسیله[۲۰۷]، مکانیسم[۲۰۸]، رسانه [۲۰۹]، پیام[۲۱۰]، استعاره[۲۱۱]، نشان‌دادن[۲۱۲]، بازگشایی[۲۱۳]، خودنمایی، ریل تصویر[۲۱۴]، آگهی‌دادن[۲۱۵]، ارائه[۲۱۶]، مدیر پروژه[۲۱۷]، واقعیت[۲۱۸]، بازنمایی[۲۱۹]، کارگذاری صحنه[۲۲۰]، نمایش[۲۲۱]، ویترین[۲۲۲]، فضای اجتماعی[۲۲۳]، فضا[۲۲۴]، طراحی صحنه[۲۲۵]، تجسم[۲۲۶].

---

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

H

میراث *(Heritage)*

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

مقولهٔ «میراث» (پاتریمونیوم[۲۲۷]) 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 مقابل، این دو کاربرد استعاری بعداً به‌وجود آمد: (۱) عبارت متأخر «میراث ژنتیکی[۲۲۸]»، برای توصیف ویژگی‌های وراثتی موجود زنده؛ (۲) مفهوم پیشین «میراث فرهنگی[۲۲۹]» که به نظر می‌رسد در قرن هفدهم ظهور یافته است*(Leibniz, 1690)* ؛ پیش از آن‌که مجدداً با ظهور انقلاب فرانسه به‌کار رود *(Boissy d'Anglas,1794) (PuthoddeMaisonrouge, 1790)*.

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

227 Patrimonium
228 genetic heritage
229 Cultural heritage

از دنیای آنگوساکسون، در زبان‌های رومی انتشار یافت(*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 حفاظت و نگهداری از این کالاها گره خورده است. «میراث را می‌توان این‌گونه شناخت که فقدان آن، به معنای یک قربانی است و حفاظت و مرمت آن نیز قربانی‌هایی در پی دارد»(*Babelon et Chastel, 1980*).

۱. میراث، در آغاز با انقلاب فرانسه و طی قرن نوزدهم، لزوماً به دارایی غیرمنقول اشاره داشت و عموماً 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، بدین قرار، بازشناسی کرد: آنهایی که عمداً «برای به یادگار نگاه‌داشتن زمان یا رویداد مهمی در گذشته برپا می‌شد»(یادبودهای عمدی)؛ «آنهایی که به‌دلیل علایق موضوعی برگزیده شده است»(یادبودهای تاریخی)؛ و در نهایت، «تمام آفرینش‌های بشر، مستقل از مفهوم یا قصد اولیۀ آنها» (یادبودهای باستانی)(*Riegl, 1903*) .

طبق اصول تاریخ، تاریخ هنر و باستان‌شناسی، دو دستۀ آخر به گروه میراث غیرمنقول مربوط است. تا چند سال پیش، هیئت رئیسۀ میراث فرانسه، که هدف

---

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

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. این ایده، که ایکوموس[۲۳۵] (معادل ایکوم برای یادبودهای تاریخی) آن را به‌طور خاصی رواج داده است، پیش از همه لزوماً مبتنی بر یادبودها و گروه-های یادبودها و مکان‌هاست. از این‌رو، حفاظت و نگهداری میراث فرهنگی جهانی تصریح می‌کند: «طبق اهداف این قرارداد، موارد زیر باید در میراث فرهنگی گنجانده 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 [...]؛ طبق اهداف این قرارداد، موارد زیر باید در میراث طبیعی گنجانده 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 را در برگرفت و بسیار گسترش یافت. ازاین‌رو، میراث قومی، میراث علمی و سپس میراث صنعتی، به‌تدریج در مفهوم میراث ادغام شد.

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،

235 Icomos
236 Quebec

شناسایی و آماده‌سازی، به‌طور شایسته حفاظت و نگهداری و حراست شده و ارتقا یافته است»*(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 ارثی اجداد نسل‌های پیشین باشد و چه جمع‌آوری و حفاظت و نگهداری شده باشد تا به بازماندگان نسل‌های آینده منتقل شود. میراث، کالایی عمومی است؛ مسئولیت حفاظت و نگهداری از آن هنگامی باید بر عهدهٔ اجتماع گذاشته شود که افراد، موفق به انجام این کار نشوند. صفات منفرد طبیعی و فرهنگ محلی در درک و ساخت شخصیت جهانی میراث نقش دارد. مفهوم میراث و مفهوم «وراثت»[۲۳۷]، با توجه به زمان و رویدادها متفاوت است: 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 غربیِ انتقال تعریف شده بود، مدت‌ها تحت‌تأثیر جهانی‌شدن عقایدی از قبیل مفهوم نسبتاً اخیرِ میراث غیرملموس قرار-داشت. این مفهومِ اصالتاً آسیایی (به‌ویژه از ژاپن و کره)، بر این تفکر بنیان نهاده شده است که انتقال، برای این‌که مؤثر باشد، باید لزوماً توسط عاملان بشری صورت گیرد و ایدهٔ «گنجینه‌های بشری زنده»[۲۳۸] از این تفکر ریشه گرفت: «گنجینهٔ بشری زنده به شخصی اشاره دارد که در اجرای موسیقی، رقص، مسابقات، بازی‌ها و برخی

237 Inheritance
238 Living Human Treasures

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 شده است»*(UNESCO, 1993)*. این اصل، به‌صورت بین‌المللی پذیرفته شد و در ۲۰۰۳ میلادی، در قالب قرارداد حراست میراث فرهنگی غیرملموس[۲۳۹] امضا شد.

«میراث فرهنگی غیرملموس به معنی فعالیت‌ها، بازنمودها، بیانات، دانش و مهارت‌هایی—و همچنین ابزارها، آثار، مصنوعات و فضاهای فرهنگی مرتبط با 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 ازاین‌رو، احترام به تنوع فرهنگی و خلاقیت بشری را ترویج می‌دهد. در راستای اهداف این قرارداد، تأکید تنها بر چنین میراث فرهنگی غیرملموسی است که با ابزارهای حقوق بشری بین‌المللی موجود، و همچنین نیازهای احترام دوجانبه میان جوامع، گروه‌ها و افراد و توسعهٔ پایدار هم‌سو باشد»*(UNESCO, 2003)*.

۴. میراث حوزه‌ای را پوشش می‌دهد که به‌طور فزاینده‌ای پیچیده شده است و در چند سال گذشته، ابهامات دربارهٔ انتقال آن، به تفکری متمرکزتر در باب روندهای ساخت و توسعهٔ میراث منجر شده است: فرایند میراث‌سازی دقیقا چیست؟ بخش اعظم پژوهش‌های معاصر، اصل ساخت میراث را ورای رویکرد تجربی تحلیل می-کند و آن را به‌عنوان نتیجهٔ استراتژی‌ها و مداخلات متمرکز در نشان‌گذاری و (تنظیم) علامت‌ها می‌داند. به همین دلیل، برای درک موضع میراث در جامعه، ایدهٔ

239 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

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، این بدان معناست که این ارزش‌ها مبنای میراث است. آنها باید بررسی شود، 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[۲۴۰]» 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 این ابزارها و کاربرد آنها وابسته است؛ به‌ویژه هنگامی که اینها به عنوان آثار، در ویترین موزه قرار می‌گیرد.

ما اغلب از یاد می‌بریم که پیچیده‌ترین و قدرتمندترین ابزار ساخت 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 داده است، به خاطر خلق بدعتی نو به شدت *(Choay,1992)* ، در معرض انتقاد است.

---

240 fetishist

علاوه‌براین، می‌توان مراحل متعدد تولید این محصول را فهرست کرد: تخصیص مجدد میراث *(Vicq d'Azyr,1794)*، مضامین معنوی*(Hegel,1807)*، مضامین رمزی و بی‌غرضانه *(Renan, 1882)* و درنهایت، 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[۲۴۱] و انگلس[۲۴۲] ایدئولوژی نامیدند، تحلیل شود؛ به عبارت دیگر، محصول فرعی بافتی اجتماعی–اقتصادی که در خدمت منافع خاصی است.

«بین‌المللی‌کردن مفهوم میراث نه تنها اشتباه، بلکه خطرناک است، زیرا فرد مجموعه‌ای از دانش و تعصبات را تحمیل می‌کند که معیارهای آن، بیان ارزش‌های مبتنی بر زیبایی‌شناسی و عقاید اخلاقی و فرهنگی خود است (به‌طورخلاصه، ایدئولوژی یک طبقه، 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.

◁**مشتقات:** میراث‌شناسی[۲۴۳]، وراثت[۲۴۴].

☜ **واژگان مرتبط:** اجتماع[۲۴۵]، دارایی فرهنگی[۲۴۶]، آثار فرهنگی[۲۴۷]، نمایش، شاهد[۲۴۸]، هویت[۲۴۹]، تصویر[۲۵۰]، ارث[۲۵۱]، گنجینهٔ بشری زنده[۲۵۲]، مواد فرهنگی[۲۵۳]، حافظه[۲۵۴]، پیام،

---

241 Marx
242 Engels
243 Heritology
244Inheritation
245 Community
246 Cultural Property

یادبود[۲۵۵]، گنجینهٔ ملی[۲۵۶]، ثروت موروثی[۲۵۷]، واقعیت، آثاری با معنای نمادین[۲۵۸] موضوع[۲۵۹]، قلمرو[۲۶۰]، چیزها، ارزش، شاهد[۲۶۱].

---

247 Cultural Relic
248 Evidence
249 Identity
250 Image
251 Legacy
252 Living Human Treasure
253 Material Culture
254 Memory
255 Monument
256 National Treasure
257 Patrimony
258 Semiophore
259 Subject
260 Territory
261 Witness

I

نهاد یا مؤسسه (*Insititution*)

معادل در لاتین:- از institution ، انجمن[۲۶۲]، تجهیز[۲۶۳]، تاسیس[۲۶۴]، ساماندهی[۲۶۵]؛ فرانسوی: Institution ؛ اسپانیایی: institución؛ آلمانی: Institution ؛ ایتالیایی: istituzione ؛ پرتقالی: instituição.

به‌طور کلی، نهاد بر انجمنی دلالت دارد که به‌واسطهٔ توافق دوجانبه بین افراد برپا شده است؛ ازاین‌رو، به‌صورت قراردادی شکل می‌گیرد اما، به‌صورت تاریخی، تاریخ‌گذاری می‌شود و نهادها در میان طیف گستردهٔ راه‌حل‌های بشریت در پاسخ به مسائل برخاسته از نیازهای طبیعی زندگی در جامعه، قرار می‌گیرد *(Malinowski,1944)*.

به‌طور خاص‌تر، نهاد به سازمانی عمومی یا خصوصی اشاره دارد و آن را جامعه برای پاسخ به نیاز خاصی شکل داده است. موزه در آن مفهومی از نهاد جای می‌گیرد که آن را سیستم مشخص قانونی، عمومی یا خصوصی، کنترل می‌کند (رجوع شود به اصطلاحات «مدیریت»[۲۶۶] و «عموم»[۲۶۷]). موزه، چه مبتنی بر مفهوم اعتبار

262 Convention
263 Settingup
264 Establishment
265 Arrangement
266 Managment

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

در فرانسه، وقتی این اصطلاح به صفت کلی «موزه‌ای» مربوط می‌شود (*institution muséale* ، درمفهوم عمومی آن که به موزه‌ها مربوط است) اغلب به‌عنوان مترادفی برای «موزه»، و در 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 جایگاه خاصی دارد.

۱. با توجه به ماهیت نیازی که نهاد برای پاسخ به آن شکل می‌گیرد، دو سطح از نهادها وجود دارد. 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 نهاد مطابق است که به یک اندازه انحصاری نیست: غذا، ازدواج و مسکن از سویی، و ایالت، ارتش، مدارس، بیمارستان‌ها، از سوی دیگر. موزه‌ها چون با نیاز اجتماعی مواجه است (ارتباط حسی با آثار)، به دستهٔ دوم تعلق دارد.

۲. ایکوم موزه را نهادی دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن تعریف می‌کند؛ نهاد در این مفهوم، ساختی است که به دست بشر در حوزهٔ «موزه‌ای» ایجاد شده

---

267 Public

است (این اصطلاح را ببینید)، و به منظور ایجاد ارتباطی حسی با آثار برپا شده است.

نهاد موزه، که آن را جامعه ایجاد و حفظ کرده است، برمجموعه‌ای از استانداردها و قوانین (حفاظت و مرمت پیشگیرانه، ممنوعیت لمس آثار یا نمایش جایگزین‌ها و ارائهٔ آنها به عنوان اصول) متکی است که در سیستم ارزشی ریشه دارد؛ حفاظت و نگهداری میراث، ارائهٔ کارهای هنری و قطعات بی‌نظیر، انتشار دانش علمی رایج و غیره. ازاین‌رو، 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»[۲۶۸](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» *(Maroević, 2007)*. باید به‌خاطر داشت که زیرسؤال‌بردن نهاد، حتی انکار آن به‌صورت خالص و ساده (مانند موزهٔ تخیلی مالراکس[۲۶۹] یا موزهٔ افسانه‌ای مارسل برودتیرز[۲۷۰] هنرمند) به معنای خروج آن از حوزهٔ موزه‌ای نیست، زیرا رشتهٔ موزه‌ای می‌تواند فراتر از چارچوب نهادی وسعت یابد.

درواقع، اصطلاح موزهٔ مجازی(که امری ماهیتی است نه واقعی)، این تجربه‌های موزه‌ای را در حاشیهٔ واقعیت نهادی مدنظر قرار می‌دهد. به همین دلیل است که، در بسیاری کشورها، به‌ویژه کانادا و بلژیک، افراد عبارت «نهاد موزه‌ای» *(institution*

268 Establishment
269 Malraux
270 Marcel Broodthaers

*muséale)*را برای شناخت مؤسسه‌ای به‌کار می‌برند 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، حفاظت و مرمت، پژوهش و مدیریت مجموعه‌ها، که تاحدی قادر به انجام آن هستند، این است که مکان‌های آموزش و انتشار مختص 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 سازمان‌های ملی یا بین‌المللی اطلاق شود که فعالیت‌های موزه را کنترل می‌کند، از قبیل ایکوم یا هدایت‌کنندهٔ قبلیِ موزه‌های فرانسه[۲۷۱].

◁**مشتقات**: نهادی، نهاد موزه‌ای[۲۷۲]

☜**واژگان مرتبط:** مؤسسه، قلمرو عمومی[۲۷۳]، مالکیت عمومی[۲۷۴]، اعتبار عمومی[۲۷۵]، موزهٔ مجازی[۲۷۶].

271 Des Musées De France
272 Museal Institution
273 Public Domain
274 Public Ownership
275 Public Trust
276 Virtual Museum

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 ارتباط مستقیمی با رشته‌های خاص کار موزه ندارد (حفاظت و نگهداری، پژوهش و ارتباط)، تعریف می‌شود. 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 و همچنین، 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 به‌کار می‌رود. رهنمودها یا «سبکِ» مدیریت، مفهوم مشخصی از موزه‌ها، به‌ویژه ارتباط آن با خدمت عمومی را ترسیم می‌کنند. پیش از این برای تعریف این نوع فعالیت‌های موزه، اصطلاح اداره[۲۷۷](از لاتین *administratio*، خدمت[۲۷۸]، کمک[۲۷۹]، رسیدگی[۲۸۰]) به‌کار می-

277 Administration
278 Service
279 Aid
280 Handling

رفت، همچنین، به‌طور کلی‌تر، تمام فعالیت‌های لازم برای شکل‌دهی کارکرد موزه را تعریف می‌کرد. رسالهٔ موزه‌شناسی توسط جورج برون گود[۲۸۱]، تحت‌عنوان **ادارهٔ موزه**[۲۸۲] (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 شده است، 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[۲۸۳](وابسته به امور اداری) اصطلاح «اداره» آگاه هستیم چون با اختلال قدرت‌های عمومی مرتبط است. ازاین‌رو، شگفت‌آور نیست که تکامل کلی نظریهٔ اقتصادی در ربع آخر قرن حاضر، که از اقتصاد بازاری حمایت می‌کند، توسل فزاینده و مکرر به مفهوم مدیریت را در پی داشته باشد، مفهومی که مدت‌ها در سازمان‌های منفعت‌آفرین استفاده می‌شد. مفاهیم عرضهٔ بازاری و بازاریابی موزه، مانند توسعهٔ ابزارها، برای موزه‌هایی که از تجارت (تعریف استراتژی-ها، تمرکز بر عموم/بازدیدکننده، مدیریت منابع، افزایش سرمایه، غیره) نتیجه گرفته است، تغییر چشمگیر موزه‌ها را سبب شده است. از این رو برخی کشمکش‌های مربوط به سازمان و سیاست‌های موزه، مستقیماً تحت‌الشعاع کشمکش در خود موزه، بین منطق بازار و منطق سنتی‌تر کنترل توسط قدرت‌های عمومی قرار گرفته است. نتیجه، ایجاد فرم‌های نوین سرمایه‌گذاری است (توسعهٔ محدوده‌های فروشگاهی

281 George Brown Goode
282 Museum Administration
283 Bureaucratic

موزه، اجارهٔ ساختمان‌ها، تعریف مجدد هزینه‌های ورودی، توسعهٔ نمایشگاه‌های عمومی موقتی—آثار معروف و پرفروش—یا حتی فروش آثار مجموعه). این‌ها که هنگام شروع به کار اموری فرعی بود، تأثیر واقعی روبه‌رشدی بر انجام سایر امور موزه داشته است، تا حدی که گاهی به ضرر سایر اقدامات ضروری برای حفاظت و نگهداری، پژوهش و حتی ارتباط تمام شده است.

کیفیت تخصصی مدیریت موزه، که از سویی، با منطق‌های گه‌گاه متضاد و یا دورگهٔ بازار، و از سوی دیگر، قدرت‌های عمومی مرتبط است، در منطقِ بخشش *(Mauss, 1923)*، از طریق اهدای آثار و پول یا اقدامات داوطلبان و وابستگی‌های دوستان موزه ریشه دارد. اگرچه به‌طور شایسته و تلویحی به اهداها و اقدامات داوطلبانه توجه می‌شود، بعد وساطت و تأثیر بلندمدت آن بر مدیریت موزه کمتر بررسی شده است.

◁**مشتقات:** مدیر، مدیریت مجموعه.

☜ **واژگان مرتبط:** اداره، آثار معروف و پرفروش[۲۸۴] ، هئیت مدیرهٔ هدایت‌کننده‌ها[۲۸۵]، هزینه‌های ورودی[۲۸۶]، مطالعهٔ امکان[۲۸۷]، افزایش سرمایه[۲۸۸]، دوستان، منابع انسانی[۲۸۹]، حکم ماموریت[۲۹۰]، بازاریابی موزه[۲۹۱]، گنجینه‌های موزه، سازمان‌های غیرانتفاعی[۲۹۲]، نشان‌گرهای اجرا[۲۹۳]، پروژه‌ها[۲۹۴]، برنامه‌ریزی[۲۹۵]، استراتژی[۲۹۶]، داوطلبان[۲۹۷].

---

284 Blockbusters
285 Board Of Directors
286 Entrance Fees
287 Feasibility Study
288 Fundraising
289 Human Resources
290 Mission Statement
291 Museum Marketing
292 Non-Profit Organisations
293 Performance Markers

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 یک مفهوم موزه‌ای کلی مشابه با «تفسیر» دارد. 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[۲۹۸]، مداخله[۲۹۹]، واسطه[۳۰۰]. به‌لحاظ ریشه‌ای ما در وساطت، ریشهٔ *med* به معنای «میانه»[۳۰۱] 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 عنصر سومی که خود را بین دو قطب فاصله‌دار جاداده است و به‌عنوان واسطه عمل می‌کند. درحالی‌که این جایگاه هنگام مذاکرهٔ شخص به منظور آشتی‌دادن مخالفان و رسیدن به روشی برای زندگی[۳۰۲]، ابعاد قانونی وساطت را برجسته می‌کند، و برای اشاره به معنای این اصطلاح در زمینهٔ فرهنگی و علمی موزه‌شناسی نیز به‌کار می‌رود. در اینجا نیز

---

294 Projects
295 Planning
296 Strategy
297 Strategy
298 Intercession
299 Intermediate
300 Mediator
301 Middle
302 Modus Vivendi

وساطت جایی در میان واقع است، و فضایی را که سعی در کاهش آن دارد، پر می‌کند، درحالی‌که به ایجاد ارتباط یا حتی پذیرش کمک می‌کند.

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 پیش می‌رود: اولین وضع (نهاد[۳۰۳]) باید از وساطت وضع مخالفش (برابرنهاد[۳۰۴]) عبورکند تا به حالتی جدید(هم‌نهاد[۳۰۵]) نائل شود؛ این وضع جدید، از هریک از دو لحظهٔ قبلی چیزی را حفظ می‌کند.

مفهوم کلی وساطت ما را به این سمت سوق می‌دهد که بنیان خودِ فرهنگ را به‌مثابهٔ انتقال میراث مشترکی درنظر بگیریم که اعضای یک اجتماع را متحد و بستر شناخت یکدیگر را برای آنها فراهم می‌کند. در این مفهوم، افراد، جهان و هویت خود را از طریق وساطت فرهنگ آن جهان پذیرفته و درک می‌کنند؛ چندین نویسنده از وساطت نمادین صحبت کرده‌اند. در حوزهٔ فرهنگی نیز، وساطت در تحلیل «عمومی کردن» عقاید و محصولات فرهنگی—مراقبت رسانه‌ها از آنها— و توصیف چرخهٔ آنها در کل دایرهٔ اجتماعی عمل می‌کند. محیط فرهنگی به عنوان حوزهٔ پویای مبهمی دیده می‌شود که در آن محصولات با یکدیگر اختلاط دارند و در تعامل هستند. در این‌جا، وساطت متقابل محصولات فرهنگی به تفکر واسطه‌بودن منجر می‌شود، یعنی تفکر ارتباط بین رسانه‌ها و شیوهٔ تفسیر فرم‌های تولید در یک رسانه —تلویزیون یا سینما برای مثال— از سوی رسانه‌ای دیگر (رمانی مناسب برای سینما). این آفرینش‌ها با نوعی از کمک‌های فنی به اهدافش نائل می‌شود و رسانه‌ای‌شدن آنها را تحقق می‌بخشد. از این زاویه، بررسی‌ها نشان می‌دهد بسیاری

---

303 Thesis
304 Antithesis
305 Synthesiss

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

۲. اصطلاح وساطت در موزه‌شناسی، هنگام صحبت از «وساطت فرهنگی» یا «وساطت علمی» و «واسطه»، بیش از یک دهه در فرانسه و نواحی فرانسه زبان اروپا کاربرد داشته است. این اصطلاح، لزوماً، به محدودهٔ کلی اقدامات صورت‌گرفته در زمینهٔ موزه‌ای به‌منظور پل‌زدن بین آنچه نمایش داده می‌شود(دیدن) و مفاهیم قابل‌انتقال با این آثار و مکان‌ها(دانش)، اشاره دارد. وساطت گاهی در پی حمایت از اشتراک تجربه‌ها و تعاملات اجتماعی بین بازدیدکنندگان، و ظهور مراجع مشترک است. این استراتژی، ارتباط آموزشی است که فناوری‌های متنوع پیرامون مجموعه-های در معرض نمایش را بسیج می‌کند تا وسایلی برای درک بهتر جنبه‌های مشخص اینها به بازدیدکننده ارائه کند و این‌گونه، در برداشت آنها از نمایشگاه سهیم شود.

ازاین‌رو، اصطلاح مزبور با مفاهیم موزه‌شناسانهٔ مشابه، مانند ارتباط و روابط عمومی موزه‌ای، و به ویژه «تفسیر» سروکار دارد، واژهٔ تفسیر در جهان موزه‌ای آنگلوساکسون و مناطق آمریکای شمالی حضور بسیار چشمگیری دارد و در این مناطق، اشتراک بسیاری با اصطلاح وساطت دارد. تفسیر نیز مانند وساطت نوعی واگرایی را دربردارد، یعنی فاصله‌ای که باید، بین آنچه مستقیماً درک می‌شود 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 نمایش بی‌پردهٔ آثار درجهت ارائهٔ مفهوم و اهمیتشان را به دنبال دارد. اصطلاح تفسیر، که در زمینهٔ پارک‌های طبیعی آمریکایی ظهور یافته است، از آن

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

در پایان، وساطت تفکر اصلی در فلسفهٔ هرمنوتیک و تأملی را دربردارد (پاول ریکور[۳۰۶]). و نقشی اساسی در کاوش هر بازدیدکننده برای خودشناسی ایفا می‌کند، شناختی که موزه آن را تسهیل می‌کند. هنگامی که بیننده رودرروی آثار خلق‌شدهٔ سایر انسان‌ها می‌ایستد، می‌تواند با وساطت به ذهنیت ویژه‌ای دست یابد که او را به شناخت خویشتن و درک سرگذشت بشری خویش سوق دهد. این رویکرد، موزه را به متولی شواهد و نشانه‌های نوع بشر، و یکی از بهترین مکان‌ها برای این وساطت ناگزیر بدل می‌کند، که در این تماس پیشنهادی با دنیای آثار فرهنگی، هر شخص را به مسیر درک بهتری از خویش و واقعیت، به‌عنوان یک کل، سوق می‌دهد.

◁**مشتقات**: وساطت[۳۰۷]، واسطه[۳۰۸]، واسطه شدن[۳۰۹].

☜**واژگان مرتبط**: فعالیت‌ها[۳۱۰]، آموزش، وساطت[۳۱۱]، تفسیر، محبوب‌سازی[۳۱۲]، روابط عمومی، تجربهٔ بازدیدکننده[۳۱۳].

---

306 Paul Ricoeur
307 Mediation
308 Mediator
309 To Mediate
310 Activities
311 Intercession
312 Popularisation
313 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 به‌کار می‌رود)، اما در انگلیس تنها یک معنا دارد که توصیف حوزه‌ای فراتر از اصطلاح کلاسیک «موزه» را دربر می‌گیرد، این معنا تاکنون کاربرد اندکی داشته است.

رشتهٔ موزه‌ای نه تنها ایجاد، توسعه و عملکرد نهاد موزه بلکه تفکرات راجع به بنیان‌ها و موضوعات آن را نیز پوشش می‌دهد. رشتهٔ موزه‌ای مرجع با رویکرد خاصی شناخته می‌شود؛ 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 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 هم‌سطح با زندگی اجتماعی، مذهب، قوم‌شناسی، اقتصاد و غیره جا می‌دهد. هر مثال قلمرو یا میدان اصلی است که در آن ایجاد و با مفاهیم پاسخ داده می‌شود.

از این‌رو، همین پدیده می‌تواند در نقطهٔ تلاقی چندین سطح یافت شود، یا برای صحبت در زمینهٔ تحلیل‌های آماری چندبعدی، بر چندین سطح ناهمگن پرتو-

می‌افکند. برای مثال، *GMO* (ارگانیسم های تغییریافته از نظر ژنتیکی)[۳۱۴] می‌تواند هم‌زمان مسئله‌ای تکنیکی (بیوتکنولوژی)، مسئله‌ای سلامتی (خطراتی برای زیست‌کره[۳۱۵])، مسئله‌ای سیاسی(موضوعات بوم‌شناختی)، و همچنین مسئله‌ای موزه‌ای باشد: برخی موزه‌های اجتماعی تصمیم گرفته‌اند نمایشگاه‌هایی دربارهٔ خطرات و مباحث *GMO* برپاکنند.

۲. این موضع موزه‌ای، به‌عنوان رشتهٔ نظریِ مرجع، مسیرهای مهمی برای تفکر گسترده می‌گشاید، چون موزه، به‌عنوان نهاد، اکنون تنها تصویر یا مثالی از کل رشته به نظر می‌آید. این امر دو نتیجه دارد: (۱) موزه‌ها موزه‌شناسی را ایجاد نکردند، 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 مجموعه-ها، ساختمان‌ها، نهاد) نیز بخشی از همین مسئله است، و همچنین به ما اجازه می-دهد 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، یعنی تحت مدیریت کتابخانه، تفکیک می‌کند، و مستندسازی برخوردار از رسانهٔ مکتوب (عمدتاً آنچه چاپ می شود؛ کتب) ارائه می‌کند و نه‌تنها به دانش زبان بلکه همچنین به توانایی خواندن نیاز دارد. این نمایش، تجربه‌ای انتزاعی‌تر و درعین‌حال نظری‌تر درپی دارد.

---

314 GMO: Genetically Modifi Ed Organisms
315 Biosphere

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 فرا می‌خواند (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 حرف بزنیم که یک «عملکرد مستند حسی» انجام دهد*(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 را در جامعه با وساطت نهادهایی مثل دولت فراهم می‌کند، 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[۳۱۶]) این جوهرِ مدینهٔ فاضله[۳۱۷]، به عبارت دیگر، فضایی کاملاً تخیلی، قطعاً نمادین اما نه لزوماً غیرملموس است.

316 Sartre
317 Utopia

این نکتهٔ دوم مشخص‌می‌کند که شخص می‌تواند کارکرد مدینهٔ فاضله‌گونهٔ موزه‌ها را فرا بخواند، 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[۳۱۸]، موزه‌ای شده ، موزه‌ای بودن[۳۱۹] موزه‌ای شدن[۳۲۰]،

واژگان مرتبط: موزه‌شناسی، موزه، توسعه موزه و جهانی‌شدن[321]، واقعیت، نمایش حسی[۳۲۲]، تجربهٔ حسی[۳۲۳]، رابطهٔ‌خاص[۳۲۴].

318 *Museal Field*
319 *Museality*
320 *Musealisation*
321 Museumfication
322 *Sensory Display*
323 *Sensory Experience*
324 *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»[۳۲۵] مسلماً توصیف بهتری برای این اصل است، که لزوماً در ایدهٔ حفاظت و نگهداری اثر یا مکان باقی مانده است و کل فرایند موزه‌ای را پوشش نمی‌دهد. نوپردازگرایی، «موزه‌ای‌شدن» را تفکر تحقیرآمیز «سنگ‌شدگی»[۳۲۶] (یا مومیایی شدن[۳۲۷]) فضایی زنده ترجمه می‌کند، که می‌تواند از چنین فرایندی منتج و در بازنگری‌های منتقدانهٔ فراوانی درخصوص «موزه‌ای‌شدن جهان» یافت شود. 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 وارد می‌کند.

فرایند موزه‌ای‌شدن، برداشتن اثری برای قراردادن آن در محدودهٔ فیزیکی موزه نیست، آن‌طور که زبینک استرانسکای[۳۲۸] شرح‌می‌دهد. از طریق تغییر بافت و فرایند

325 Heritagisation
326 Petrification
327 Mummification
328 Zbyne˘k Stransky

گزینش و نمایش، جایگاه اثر تحول می‌یابد. چه اثری مذهبی باشد، یا کاربردی یا برای سرگرمی، حیوان یا گیاه، حتی چیزی که نمی‌تواند به‌وضوح به‌عنوان اثر درک شود، به محض این‌که درون موزه قرار گیرد، به شاهدی مادی و غیرملموس از انسان و محیط او و منبعی برای مطالعه و نمایش بدل می‌شود، ازاین‌رو واقعیت فرهنگی خاصی کسب می‌کند.

شناخت این تحول در ماهیت ایجادشده در ۱۹۷۰، استرانسکای را برآن داشت تا اصطلاح *musealia* را برای معرفی اشیایی که فرایند موزه‌ای‌شدن را متحمل شده اس و ازاین‌رو، واجد جایگاه آثار موزه‌ای است، مطرح کند. این اصطلاح در فرانسه به‌صورت *muséalie* ترجمه می‌شود(رجوع شود به «اثر»).

موزه‌ای‌شدن با یک مرحله جداسازی *(Malraux, 1951)* یا وقفه *(Deotte, 1986)* ایجاد می‌شود: آثار یا چیزها (چیزهای واقعی) از بافت اصلی خود جدا می‌شود تا به‌عنوان مدرک گویای واقعیتی که پیش از این به آن تعلق داشته است، مطالعه شود. اثر موزه‌ای دیگر اثری برای استفاده یا مبادله نیست، بلکه اینک حاوی مدرک معتبری از واقعیت است. این حذف*(Desvallees,1998)* از واقعیت، تقریباً فرمی از جایگزینی است. اثر منفک از بافتی که از آن گرفته شده است، 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 سبب می‌شود، که اغلب به‌وضوح در کاوش‌های باستان‌شناسی غیرقانونی که در آن بافت آثار در حال حفاری کاملاً گم شده است، قابل‌مشاهده است. به این دلیل است که موزه‌ای‌شدن، به‌عنوان فرایندی علمی، لزوماً اقدامات ضروری موزه را در بر می‌گیرد: حفاظت و نگهداری (گزینش، اکتساب، مدیریت مجموعه، حفاظت و مرمت)، پژوهش (شامل فهرست‌بندی) و ارتباط (از طریق نمایشگاه، انتشارات، غیره) یا، از

دیدگاهی دیگر، فعالیت‌های پیرامون گزینش، جمع‌آوری و نمایش آنچه موزه‌ای[۳۲۹] *musealia* شده است. کار موزه‌ای‌شدن، در حالت ایده‌آل، تصویری ارائه می‌کند که تنها جایگزینی برای واقعیتی است که این آثار از بین آنها انتخاب شده است. این جایگزینی پیچیده، یا این مدل واقعیت (که در موزه ساخته شده است) موزه‌ای‌بودن را در بر دارد، به عبارت دیگر، ارزش خاصی که واقعیت را مستند می‌کند، اما به‌هیچ‌وجه خود واقعیت نیست.

موزه‌ای‌شدن از منطق مجموعه‌ها به تنهایی فراتر می‌رود و بخشی از سنت پی‌ریزی شده در فرایندهای عقلانی است که با نوآوری در علوم جدید توسعه یافته است. اثری که حامل اطلاعات است، یا «سند–اثر»، که یک بار موزه‌ای شده است، به مرکز فعالیت علمی موزه وارد می‌شود، درست به همان صورت که از دوران رنسانس شکل یافته است. 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 شده است را، فراتر از رایحه‌ای که آن را در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد، شرط می‌کند. نه تفکر، بلکه دیدن؛ موزهٔ علمی نه‌تنها آثار زیبا را نمایش می‌دهد، بلکه بازدیدکننده را به تفکر دربارهٔ مفهوم آن دعوت می‌کند. عمل موزه‌ای‌شدن، موزه را به آن‌سوی کیفیت معبد هدایت می‌کند تا آن را به بخشی از یک فرایند تبدیل، و به تبع آن، به آزمایشگاه نزدیک‌تر کند.

واژگان مرتبط: گردآوری، ارتباط، نمایش، سند–اثر[۳۳۰]، احتکار[۳۳۱]، موزه‌ای‌شده ، موزه‌ای‌بودن[۳۳۲]، اثر موزه‌ای[۳۳۳]، حفاظت و نگهداری[۳۳۴]، پژوهش، اثر[۳۳۵]، گزینش[۳۳۶]، تفکیک[۳۳۷]، وقفه[۳۳۸].

329 Musealia
330 Document -Object
331 Hoarding

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 واژهٔ موزه‌شناسی قدیمی‌تر است. و سه مفهوم خاص دارد:

۱. امروزه موزه‌نگاری لزوماً، به‌صورت جنبهٔ عملی یا کاربردی موزه‌شناسی تعریف می‌شود، به‌عبارت‌دیگر، تکنیک‌هایی که برای انجام فعالیت‌های موزه‌ای شکل یافته است، به‌ویژه باتوجه به برنامه‌ریزی و تجهیز فعالیت‌هایی شامل موزه، حفاظت و مرمت، مرمت، امنیت و نمایش. درمقابلِ موزه‌شناسی، واژهٔ موزه‌نگاری مدت‌ها برای شناخت فعالیت‌های عملی مربوط به موزه‌ها به‌کار رفته است.

این اصطلاح اغلب در دنیای فرانسه‌زبان و به‌ندرت در کشورهای انگلیسی‌زبان به‌کار می‌رود، در این کشورها «عمل موزه» ترجیح داده می‌شود. بسیاری از موزه-شناسان اروپای مرکزی و شرقی، اصطلاح «موزه‌شناسی کاربردی»[۳۳۹]، به‌عبارت-دیگر، کارکرد عملی تکنیک‌های منتج از مطالعهٔ موزه‌شناسی را به‌کار برده‌اند، که علمی درحال رشد است.

---

332 Museality
333 Museum Object
334 Preservation
335 Relic
336 Selection
337 Separation
338 Suspension
339 Applied Museology

۲. در فرانسه کاربرد اصطلاح موزه‌نگاری، هنر (یا تکنیک) نمایشگاه‌ها را معرفی می‌کند. اصطلاح «اکسپوگرافی»[۳۴۰] (طراحی نمایش آثار) سال‌هاست برای فنون مطرح در نمایشگاه‌ها مطرح شده است، چه در فضایی موزه‌ای باشد چه غیرموزه‌ای. در بطن کلی، آنچه «برنامهٔ موزه‌نگارانه» می‌نامیم، تعریف محتویات نمایشگاه و نیازهای آن را پوشش می‌دهد، و همچنین فضاهای نمایشگاهی و سایر حوزه‌های موزه را با یکدیگر پیوند می‌دهد. این تعریف، بدین معنا نیست که موزه‌نگاری (عمل موزه) را تنها آن بخش از موزه تعریف می‌کند که در معرض دید بازدیدکننده است.

موزه‌نگاران (طراحان موزه و طراحان نمایش آثار)، مانند سایر متخصصان موزه، برنامهٔ علمی و مدیریت مجموعه را مد نظر دارند و قصد دارند آثار انتخابی موزه‌دار را به شیوهٔ مناسبی نمایش دهند. آنها باید شیوه‌های حفاظت و چگونگی فهرست-بندی آثار موزه را بشناسند. آنها سناریو را برای محتوا خلق‌کرده و شکلی از زبان را پیشنهاد می‌کنند که برای کمک به فرایند درک، رسانه‌های بیشتری را پوشش دهد. آنها با نیازهای عموم سروکاردارند و مناسب‌ترین شیوه‌های ارتباطی را برای بیان پیام نمایشگاه به‌کار می‌گیرند. نقش آنها، که اغلب رئیس پروژه هستند، هماهنگی تمام متخصصین علمی و فنی شاغل در موزه است: سازماندهی آنها، گاهی برخورد با آنها و ارزیابی آنها. سایر پست‌های تخصصی برای انجام این وظایف تعریف شده است: مدیریت کارهای هنری یا اشیایی که به ثبت‌کننده واگذار می‌شود، مسئولیت نظارت و وظایف انجام‌شده در این بخش، بر عهدهٔ مسئول امنیت است، حفاظت و مرمت‌کننده، متخصصی در حفاظت و مرمت پیشگیرانه و مقیاس‌های حفاظت و مرمت درمانی و حتی مرمت است. موزه‌نگاران در این بافت و در ارتباط درونی با بخش‌های مختلفی هستند که با نمایشگاه ارتباط دارد. موزه‌نگاری از

340 Expography

«سنوگرافی»[۳۴۱] (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 حفاظت و نگهداری میراث نیز باید مدنظر قرارگیرد. 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 داشته باشد یا نداشته باشد، نقش آنها تفاوت می‌یابد. گسترش بیشتر نقش برخی متخصصین در موزه (معماران، موزه-داران، هنرمندان و...) به تنظیم پایدار نقش موزه‌نگار به‌عنوان واسطه منجر شده است.

۳. موزه‌نگاری، پیش از این و با توجه به ریشه‌شناسی، به توصیف محتویات موزه اشاره داشت. 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 توسعه دهد. این مفهوم در سرتاسر قرن نوزدهم دوام داشت و امروزه هنوز هم در برخی زبان‌ها به‌ویژه روسی ادامه‌دارد.

◁**مشتقات**: موزه‌نگار[۳۴۲]، موزه‌نگاری[۳۴۳].

☜**واژگان مرتبط**: طراح نمایشگاه[۳۴۴]، عمل نمایشگاه[۳۴۵]، طراح داخلی[۳۴۶]، کارکردهای موزه[۳۴۷]، عملکردهای موزه[۳۴۸]، عمل موزه[۳۴۹].

---

341 Scenography
342 Museographer
343 Museographic

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

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

در بحث ریشه‌شناختی، موزه‌شناسی(یا مطالعات موزه)، «مطالعهٔ موزه» است، و نه فعالیت علمی آن (یعنی موزه‌نگاری). اما اصطلاح «موزه‌شناسی»[۳۵۰] و مشتق آن، «موزه شناسانه»[۳۵۱]، که در مفهوم گسترده‌تر در دههٔ ۱۹۵۰ پذیرفته شد، اکنون پنج مفهوم متمایز دارد.

۱. اصطلاح موزه‌شناسی در نخستین و رایج‌ترین مفهوم پذیرفته‌شده، هرچیز مرتبط با موزه‌ها را دربرمی‌گیرد که به‌طور کلی در این فرهنگ لغات، تحت عنوان «موزه‌ای» آورده شده است. 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 به‌کار می‌رود، که حتی از آمریکای شمالی تا کشورهای آمریکای لاتین بسط یافته است.

---

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

ازاین‌رو، در جایی مانند فرانسه که هیچ حرفهٔ تخصصی شناخته‌شده‌ای وجود ندارد، اصطلاح کلی «موزه‌دار»[۳۵۲] (محافظت‌کننده[۳۵۳]) به‌کار می‌رود، اصطلاح موزه-شناس[۳۵۴] 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 پذیرفته شده است و به مفهوم ریشه‌شناختی واژه، یعنی مطالعات موزه، نزدیک است. رایج‌ترین تعریف توسط جورجس هنری ریویر[۳۵۵] مطرح شده است: «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 شده است، نوع‌شناسی و وظیفه‌شناسی آن را مطالعه می‌کند»*(Riviere, 1981)*.

موزه‌شناسی از برخی جنبه‌ها با موزه‌نگاری متضاد 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 بریتانیای کبیر، که اصطلاح موزه شناسی هنوز به‌ندرت به‌کار می‌رود.

اگرچه این اصطلاح از دههٔ ۱۹۵۰ به‌صورت بین‌المللی همراه با افزایش توجه به موزه‌ها، رواج روبه‌رشدی داشته است، اما هنوز هم به‌ندرت در میان افرادی که

352 Curator
353 Cconservateur
354 Museologist
355 Georges Henri Riviere

هر روز با موزه‌ها سر وکار دارند، رایج است و کاربرد آن منحصر به مردمی است که موزه را از بیرون مشاهده می‌کنند.

این کاربرد موزه‌شناسی، که وسیعاً از جانب متخصصین پذیرفته شده است، از دهۀ ۱۹۶۰ به‌تدریج خود را در کشورهای لاتین جا انداخته، و جایگزین اصطلاح موزه‌نگاری شده است.

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 مطالعه می‌کرد، 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 زمان خاصی آغاز شده است، 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 بیان شده است، یعنی تجلی نظام‌های یادبود و بخش مناسبی از آنها. موزه‌شناسی، که علمی ذاتاً اجتماعی است، با حوزۀ رشته‌های علمی یادبودی و مستند مرتبط است، و در ادراک بشر در جامعه نقش دارد» *(Stransky, 1980)*. از این رویکرد ویژه، به‌راحتی انتقاد شده 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 نقطۀ آغاز در نظر بگیریم، مفهوم

ارتباط خاص بشر با واقعیت، که گاهی به «موزه‌ای‌بودن»[۳۵۶] تعبیر می‌شود(*Waidacher,1996*)، رفته‌رفته تعریف می‌شود.

ازاین‌رو، با ظهور مدرسه برنو[۳۵۷] که در آن زمان شایع بود شخص می‌توانست موزه‌شناسی را «علمی تعریف کند که ارتباط خاص انسان با واقعیت را مطالعه می‌کند، و گردآوری هدفمند و نظم‌مند و حفاظت و مرمت آثار انتخابی بی‌جان، مادی، متحرک، و عمدتاً سه‌بعدی را شامل می‌شود که توسعهٔ طبیعت و جامعه را سندیت می‌بخشد»(*Gregorova, 1980*).

درهرصورت، شبیه‌ساختن موزه‌شناسی به علم –حتی علمی درحال‌توسعه– کم‌کم رها شده است، 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 دههٔ ۱۹۸۰ تأثیر داشته است، ابتدا نظریه‌پردازانی از فرانسه را گردهم آورده و سپس از ۱۹۸۴ در سطح بین‌المللی گسترش یافت. 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 تأکیدکرده است.

موزه‌شناسی جدید، در مقابل مدل کلاسیکی که درآن مجموعه‌ها مرکز توجه است، به‌طور ویژه 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.

---

356 Museality
357 Brno School

در ادبیات انگلیسیِ موزه، اصطلاح موزه‌شناسی جدید در پایان دهۀ ۱۹۸۰ ظهور یافت و گفتمانی انتقادی در باب نقش اجتماعی و سیاسی موزه‌هاست –و آشفتگی خاصی را در گسترش اصطلاح فرانسوی موجب شد که برای عمومِ انگلیسی‌زبان کمتر شناخته شده بود.

۵. بر اساس پنجمین مفهومِ این اصطلاح، که به دلیل دربرگرفتن سایر مفاهیم در اینجا مطلوب ماست، موزه‌شناسی رشته‌ای بسیار گسترده‌تر را پوشش می‌دهد که تمام تلاش‌ها در نظری‌سازی و تفکر انتقادی درخصوص رشتۀ موزه‌ای را شامل می‌شود. به‌عبارت دیگر، مخرج این رشته می‌تواند ارتباط خاص بین انسان و واقعیت تعریف شود، که با مستندسازی واقعی و قابل‌درک از طریق تماس حسی مستقیم بیان می‌شود.

این تعریف، هیچ یک از فرم‌های پیشین موزه، از قدیمی‌ترین آنها (کوئیچبرگ[۳۵۸]) تا جدیدترین(موزه‌های الکترونیک) را رد نمی‌کند، زیرا تمایل دارد با قلمرویی ارتباط یابد که به‌راحتی پذیرای تمام بررسی‌ها در رشتۀ موزه‌ای است. و به افرادی که خود را «موزه‌شناس» می‌خوانند، محدود نمی‌شود. باید توجه داشت که اگر افرادی تا آن‌جا موزه‌شناسی را رشتۀ برگزیدۀ خود ساخته‌اند، که خود را موزه-شناس قلمداد می‌کنند، سایرین با شاخه‌ای تخصصی گره خورده‌اند که تنها گه‌گاه به قلمرو موزه‌ای نزدیک می‌شود و ترجیح می‌دهند فاصله‌ای مشخص را از موزه-شناسان حفظ کنند، اگرچه تأثیری اساسی بر توسعۀ این رشتۀ مطالعاتی داشته‌اند و یا دارند *(Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debray, Foucault, Haskell,McLuhan, Nora or Pomian)*. مسیرهای راهنما در نقشۀ رشتۀ موزه‌ای، می‌تواند در دو جهت مختلف دنبال شود: یا با ارجاع به کارکردهای اصلی

358 Quiccheberg

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 بررسی می‌کند.

بر اساس دیدگاه اخیر، برنارد دلوچه[۳۵۹] تعریف موزه‌شناسی را به‌صورت فلسفهٔ موزه‌ای مطرح کرده است. «موزه‌شناسی فلسفهٔ رشتهٔ موزه‌ای است که دو وظیفه دارد: (۱) به‌عنوان فرانظریه برای علم مستندسازی واقعی شهودی به‌کارمی‌رود، (۲) برای تمام نهادهایی مسئول نظارت بر عملکرد مستند واقعیِ شهودی، یک مجموعه اصول اخلاقی کنترل‌کننده تعریف می‌کند»*(Deloche,2001)*.

◁**مشتقات**: موزه‌شناسانه[۳۶۰]، موزه‌شناس[۳۶۱].

☜**واژگان مرتبط**: موزه‌ای، موزه‌ای بودن، موزه‌ای‌شده ، موزه‌ای‌شدن[۳۶۲]، موزه‌ای-کردن[۳۶۳]، موزه‌نگاری[۳۶۴]، موزه، اثر موزه‌ای[۳۶۵]، موزه‌شناسی جدید[۳۶۶]، واقعیت.

---

359 Bernard Deloche
360 Museological
361 Museologist
362 Musealisation
363 Musealize
364 Museography
365 Museum Object
366 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 شده است. فرم و کارکردهای موزه‌ها طی قرن‌ها تحول چشمگیری یافته است. محتوای آنها نیز مانند مأموریت، عملکرد و مدیریت آنها تنوع یافته است.

۱. بسیاری کشورها ازطریق متون قانون‌گذار یا سازمان‌های ملی، تعاریفی از موزه تدوین‌کرده‌اند. تعریف تخصصی موزه که امروزه به‌صورت بسیار گسترده شناخته شده است، هنوز همان تعریفی است که در ۲۰۰۷ در اساس‌نامه‌های شورای بین‌المللی موزه‌ها (ایکوم) ارائه شده است: «موزه نهادی غیر انتفاعی و دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است که برای عموم گشوده است و میراث ملموس و غیرملموس بشر و محیط او را به منظور آموزش، مطالعه و سرگرمی کسب، حفاظت و نگهداری می‌کند، دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، آن‌را انتقال و نمایش می‌دهد». این تعریف جایگزین جملهٔ مرجعی شد که برای سی سال به‌کار می‌رفت: «موزه، نهادی غیرانتفاعی و دائمی در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است که برای عموم گشوده است و شواهد مادی انسان و محیط او را به‌منظور مطالعه، آموزش و سرگرمی کسب، حفاظت و نگهداری می‌کند، دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، آن‌را انتقال و نمایش می‌دهد »*(ICOMStatutes, 1974)*.

تفاوت بین این دو تعریف، که در نگاه اول چندان بارز نیست– مرجعی به میراث غیرملموس افزوده و تغییرات اندکی در ساختار ایجاد شده است– از سویی فضیلت منطق انگلیسی وآمریکایی در ایکوم، و از سوی دیگر تقلیل نقش محول-شده به پژوهش در نهاد را نشان می‌دهد. تعریف ابتدایی در ۱۹۷۴، که به‌عنوان زبان راهنما به فرانسه نوشته شده بود، تقریباً ترجمهٔ آزادی به انگلیسی بود که نشانگر منطقی انگلیسی وآمریکایی درخصوص کارکردهای موزه بود–که یکی از آنها انتقال میراث است. انگلیسی، به پرکاربردترین زبان در جلسات شورا تبدیل شده است، و ایکوم، مانند اکثر سازمان‌های بین‌المللی، اکنون به انگلیسی نیز عمل می‌کند؛ به نظر می‌رسد کار پیش‌نویس تعریفی جدید مبتنی بر این ترجمهٔ انگلیسی بوده است. ساختار تعریف فرانسوی ۱۹۷۴ بر پژوهش تأکید داشت، که نیروی محرک نهاد تلقی شده بود: ترجمهٔ تحت‌اللفظی، و نه رسمی، به این صورت است: «موزه نهادی است دائمی و غیرانتفاعی، در خدمت جامعه و توسعهٔ آن که برای عموم گشوده است و **دربارهٔ شواهد مادی انسان و محیط او پژوهش می‌کند...**»[۳۶۷]، 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 وابسته هستند (برنو[۳۶۸] و مدرسهٔ تابستانی بین‌المللی موزه‌شناسی)، موزه تنها یک وسیله در میان

---

367 "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).

368 Brno

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

پیش از این‌که موزه در قرن هجدهم به معنای واقعی تعریف شود، 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 جمع می‌کنیم. در این زمینه، به‌نظر می‌رسد تعریف ایکوم به‌وضوح در زمان و بافت 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 ایکوم در آن دخیل بوده، از قبیل جنبهٔ غیرانتفاعی موزه، رها سازد: موزهٔ منفعت‌ساز (مانند موزهٔ گروین [۳۶۹]در پاریس) هنوز یک موزه است، حتی اگر ایکوم آن‌را به رسمیت نشناسد. از این رو، ما می‌توانیم به‌طور گسترده‌تر و عینی‌تری، موزه را «نهاد موزه‌شناسانهٔ دائمی تعریف کنیم، که مجموعه‌های «اسناد فیزیکی» را حفاظت و نگهداری می‌کند و دانشی دربارهٔ آنها تولید می‌کند» *(Van Mensch, 1992)*. شارر[۳۷۰] به‌نوبهٔ خود موزه را مکانی تعریف می‌کند که در آن چیزها و ارزش‌های مربوط به آنها، به‌عنوان نشانه‌هایی که حقایق غایب را تفسیر می‌کند، حفاظت و نگهداری، مطالعه و منتقل می‌شود»*(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)*، یا یک پدیده*(Scheiner, 2007)*، درک شود که

369 Musée Grévin
370 Scharer

نهادها، مکان‌های مختلف یا خطه‌ها، تجربیات، و حتی فضاهای غیرملموس را پوشش می‌دهد.

۳. موزه در این دیدگاه، که ورای ماهیت محدود موزه‌های سنتی است، به‌صورت ابزاری تعریف می‌شود که به دست انسان با هدف بایگانی، درک، و انتقال شکل یافته است. می‌توان، مانند جودیت اسپیلباور[۳۷۱] *(۱۹۸۷)*، گفت که موزه‌ها ابزاری است برای پرورش «ادراک شخص دربارهٔ وابستگی‌های متقابل جهان‌های اجتماعی، زیبایی‌شناختی و طبیعی که او با تولید اطلاعات و تجربه و پرورش خودشناسی در این بافت گسترده‌تر، در آنها زندگی می‌کند». موزه‌ها همچنین می‌تواند واجد «کارکرد خاصی باشد که می‌تواند ویژگی‌های یک نهاد را اخذ کند و یا اخذ نکند، 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، درک شده است»*(Deloche, 2007)*. این تعاریف، موزه‌هایی که به غلط مجازی خوانده شده است (به‌ویژه آنهایی که روی کاغذ، صفحات فشرده دیجیتال یا روی اینترنت است) و همچنین موزه‌های نهادی سنتی‌تر و حتی موزه‌های باستانی را شامل می‌شود. این موزه‌ها بیش از این‌که مجموعه‌هایی در مفهوم پذیرفته‌شدهٔ اصطلاح باشد، مکاتبی فلسفی بوده است.

۴. این کارکرد اخیرِ اصطلاح موزه، ما را به اصول موزهٔ محیطی در مفهوم اصلی خود می‌رساند، یعنی نهادی موزه‌ای که، به‌منظور توسعهٔ اجتماع، حفاظت و مرمت، نمایش و تفسیر میراث فرهنگی و طبیعی حفظ شده توسط همین اجتماع را به‌هم‌می‌آمیزد؛ موزهٔ محیطی ارائه‌کنندهٔ محیط زنده و فعالی در قلمروی مفروض، و پژوهش مرتبط با آن است. «موزهٔ محیطی [...] در قلمرویی مفروض، ارتباط بین

371 Judith Spielbauer

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 مرکز اجرایی، مراکز هدایت ساختارهای اصلی پذیرش، پژوهش، حفاظت و مرمت، 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 شده است»*(Riviere, 1978)*.

۵. با توسعهٔ کامپیوترها و دنیای دیجیتال، مفهوم «موزهٔ الکترونیکی»، که اغلب به غلط «مجازی»[۳۷۲] نامیده می‌شود، به‌تدریج پذیرفته شده است؛ اصطلاحی که عموماً این‌گونه تعریف می‌شود: «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 تاحدی تفسیر غلطی است. باید به خاطر داشته باشیم که «مجازی» مخالف «واقعی» نیست، آن-گونه که ما معمولاً آن را مخالف «حقیقی» در مفهوم اصلی خود، یعنی «اکنون موجود»، قلمداد می‌کنیم. تخم‌مرغ، جوجه‌ای مجازی است؛ برنامه‌ریزی شده است تا

372 Virtual

جوجه شود و اگر چیزی در مسیر رشد آن قرار نگیرد، این امر محقق می‌شود. در این مفهوم، موزهٔ مجازی می‌تواند به‌صورت تمام موزه‌های ممکن، و یا تمام راه‌حل‌های ممکنِ عملی برای مسائلی که موزه‌های سنتی پاسخ داده‌اند، دیده شود. از این‌رو، موزهٔ مجازی می‌تواند به‌صورت مفهومی تعریف شود که از منظر جهانی حوزه‌های مشکل رشتهٔ موزه‌ای، یعنی تأثیرات فرایند بافت‌زدایی/بافت‌مندی مجدد، را شناسایی می‌کند؛ مجموعه‌ای از جایگزین‌ها می‌تواند موزه‌ای مجازی باشد، درست به اندازهٔ پایگاه داده‌های کامپیوتری؛ چنین موزه‌ای مصداق خارجی فعالیت-هاست»*(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[۳۷۳].

☜**واژگان مرتبط**: موزهٔ الکترونیک[۳۷۴]، موزه‌ای، موزه‌ای‌شده، موزه‌ای شدن، فرآیند موزه‌ای شدن[375] ، موزه‌نگار، موزه‌نگاری، موزه‌شناسانه، موزه‌شناس، موزه‌شناسی، توسعه موزه و جهانی شدن[376]، مطالعات موزه‌ای، موزه‌شناسی جدید[۳۷۷]، نمایشگاه، نهاد[۳۷۸]، مجموعه‌های خصوصی[۳۷۹]، واقعیت.

---

373 Virtual Museum
374 Cyber Museum
375 Musealise
376 Museumification
377 New Museology
378 Institution
379 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»[۳۸۰] گاهی با واژهٔ جدید «اثر موزه‌ای‌شده»[۳۸۱] جایگزین می‌شود که از اسم خنثی *musealium* در لاتین ساخته شده و جمع 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)، بیان، یا به پیش رانده می‌شود*(ob-jectum,Gegen-stand)*، ذهنی که آن را متفاوت از خود تلقی می‌کند، حتی اگر خود را یک اثر درنظر بگیرد.

---

380 Museum Object
381 Musealia

این تمایز بین ذهن و اثر، برداشتی نسبتاً جدید و یکی از ویژگی‌های فرهنگ غربی است. در این مسیر، اثر[۳۸۲] از چیز[۳۸۳] متفاوت است، که در امتداد یا تکمیلش 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 یک 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 شده است و ارتباط ما با آن، رابطه‌ای عاطفی و همزیستی است. این با جان‌گرایی جوامع به‌اصطلاحِ «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» در این زمینه، انتزاعی و مرده و بسته‌درخود است، مانند گروهی از آثار موجود در مجموعه *(Baudrillard, 1968)*. این جایگاه «اثر»، امروزه محصولی مطلقاً غربی

---

382 Object
383 Thing

قلمداد می‌شود(*Choay, 1968; Van Lier, 1969;Adotevi, 1971*)، زیرا غرب بود که از شیوهٔ قبیله‌ای زندگی جدا شد و شکاف بین «اذهان» (عامل‌ها) و «آثار» را برای نخستین بار عطف 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–[۳۸۴] هیچ‌گونه واقعیت ذاتی ندارد، حتی اگر موزه تنها ابزار «تولید» آثار نباشد.

در واقع، سایر رویکردها «عینی‌کننده» است، همان‌طور که به‌ویژه در فرایندهای علمی که استانداردهای مرجع را شکل می‌دهد، مصداق دارد (مانند مقیاس‌های اندازه‌گیری) استانداردهایی که کاملاً از ذهن مستقل است و در نتیجه، برای تلقی چیزی که درعین‌حال زنده است، دچار مشکل می‌شود(*Bergson*) زیرا این چیز در موارد دشواری فلسفه در برابر آناتومی، 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، به شرح چیزها در زمینه‌ای غیرملموس از منظر جهانی نیاز دارد.

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

384 Musealium OrMmusealia

می‌کنند. یعنی کیفیت اطلاعاتی (نشانگرها) که این «چیزها» می‌تواند برای انعکاس اکوسیستم‌ها یا فرهنگ‌ها (که این افراد مایل به حفظ آثار آن‌ها هستند)، فراهم کند.

«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 گاباوس[۳۸۵] (۱۹۶۵) یا جرجس هنری ریویر [۳۸۶] (۱۹۸۹) را برآن داشت تا نام «اثر– شاهد»[۳۸۷] را به آنها نسبت دهد، نامی که هنگام نمایش آنها کاربرد دارد. جرجس هنری ریویر حتی عبارت «اثر نمادین»[۳۸۸] 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 کنار گذاشته و «بافت زدوده» شده است، یعنی ازین پس دیگر برای هدف اصلی خود به کار نمی‌رود، بلکه به نظمی نمادین وارد شده است که به آنها مفهوم تازه‌ای

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

می‌بخشد، در حالی‌که کریستوف پومیان[۳۸۹] را بر آن می‌دارد تا آنها را آثاری با معنای نمادین بنامد («حاملان مفهوم»)[۳۹۰] و ارزش تازه‌ای به آنها نسبت دهد— که پیش از همه مطلقاً ارزشی موزه‌ای است، اما می‌تواند به ارزشی اقتصادی تبدیل شود.

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

۴. نمایشگاه‌ها این گزینه‌ها را منعکس می‌کند. برای نشانه‌شناسانی مانند جین داوالون[۳۹۱] «اثر موزه‌ای‌شده[۳۹۲] بیش از آنکه به‌عنوان چیزها (از منظر واقعیت فیزیکی آنها) درنظر گرفته شود، 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 گذاشته می‌شوند و غیره) تلقی شود *(Davallon,1992)*.

از این‌رو آثار، هنگام کاربرد در نمایشگاه، می‌تواند به‌عنوان نشانه‌ها به کاررود، 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 نمایش داده شده است، یعنی «چیزهای واقعیِ زبان موزه، آن چیزهایی است که همان‌گونه که هست ارائه می‌شود، نه به‌صورت مدل‌ها یا تصاویر 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 نمایش داده می‌شود، و نیز به هر چیز قابل‌نمایش

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

اشاره دارد (صدا، سندعکس یا فیلم، تصویر سه‌بعدی، تکثیر، مدل، تأسیسات 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 «مانع‌شونده»[۳۹۳]، نه خاستگاه موزه‌ها در رنسانس (رجوع شود به «موزه») را شرح می‌دهد و نه توسعه و تنوعی که موزه‌شناسی طی قرن نوزدهم کسب کرده است. 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»[۳۹۴]، مجموعهٔ مدل‌ها، مجموعهٔ «تکثیرهای مومی»[۳۹۵]، یا مراکزی علمی که عمدتاً مدل‌ها را نمایش می‌دهد، به حساب آوریم.

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

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» [۳۹۶] نامیده می‌شود. که می‌تواند عکس، طراحی یا مدلی از چیزی واقعی

---

393 Reist
394 Gypsotheques
395 Ceratheques
396 Substitute

باشد. از این‌رو گفته می‌شود 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. باوجود این، باید به موزه‌هایی که واجد مجموعه‌هایی منحصراً شکل‌یافته از بدل-هاست، توجه کنیم و درکل، سیاست بدل‌ها (کپی‌ها، قالب‌های گچی یا مومی، مدل‌ها یا تصاویر دیجیتال) زمینه‌ای از فعالیت‌های موزه را می‌گشاید که بسیار گسترده است و ما را برآن می‌دارد تمامی ارزش‌های حاضر موزه از دیدگاه اصول اخلاقی موزه‌ای را زیر سؤال بریم.

به‌علاوه، از دیدگاه گسترده‌تر مذکور، 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)*.

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

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 آنها را بر اساس فرهنگ خود تفسیرکند.

نتیجه، نسبیت‌گرایی خلاصه‌شده در یک جمله توسط جکووس هینارد[۳۹۷] در ۱۹۸۴ است که مشهور شده است: «اثر حقیقت هیچ‌چیز نیست. در ابتدا چندکارکردی، سپس چندمعنایی است، تنها هنگامی‌که در یک زمینه واقع شود، معنا می‌گیرد»*(Hainard, 1984)* .

واژگان مرتبط: مصنوع[۳۹۸]، اعتبار[۳۹۹]، مجموعه[۴۰۰]، کپی[۴۰۱]، نمایش، فتیش–اثر[۴۰۲]، چیز واقعی[۴۰۳]، المثنی[۴۰۴]، تکثیر[۴۰۵]، نمونه[۴۰۶]، بدل[۴۰۷]، چیز، اثر ناپایدار[۴۰۸]، شاهد– اثر، کار هنری[۴۰۹].

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

P

حفاظت و نگهداری *(Preservation)*

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

حفاظت و نگهداری 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، حفاظت و مرمت، و در صورت لزوم مرمت را شامل می‌شود. حفاظت و نگهداری میراث به‌تدریج به سیاستی منجر شد که با پی‌ریزی روند و معیاری برای اکتساب مواد و میراث غیرملموس بشر و توسعهٔ آن آغاز شد، و با مدیریت چیزهایی که به آثار موزه‌ای تبدیل شده است و در نهایت، حفاظت و مرمت آنها ادامه یافت. در این زمینه، مفهوم حفاظت و نگهداری نشانگر آن چیزی است که اساساً در موزه‌ها در معرض خطر است، زیرا ساخت مجموعه‌ها، مأموریت موزه‌ها و توسعهٔ آنها را شکل می‌دهد. حفاظت و نگهداری، محوری از فعالیت‌های موزه‌ای است و محور دیگر آن، انتقال به عموم است.

۱. «سیاست اکتساب»[۴۱۰]، در اکثر موارد، بخشی اساسی از فعالیت‌های هر موزه به‌شمار می‌رود. اکتساب، در موزه، گردآورندهٔ تمام وسایلی است که موزه ازطریق آنها مالک مواد و میراث غیرملموس بشر می‌شود: گردآوری، کاوش‌های باستان-شناختی، 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 می‌شود به‌ویژه در موزه‌های ماکلیت عمومی، غیرقابل خرید و فروش می‌شود 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 حفاظت و مرمت، 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»[۴۱۱]، یا «تمامی مقیاس‌ها و اقدامات صورت‌گرفته با هدف پیش‌گیری و به حداقل‌رساندن زوال و خسارت در

410 Acquisition Policy
411 Preventive Conservation

آینده می‌شود. این اقدامات در بافت یا پیرامون یک اثر، یا اغلب گروهی از آثار در 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»[۴۱۲] «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 تقویت کند. این اقدامات تنها هنگامی صورت می‌گیرد که اقلام در وضعی بسیار شکننده و یا به‌حدی در حال زوال باشد که امکان نابودی آنها در زمان نسبتاً کوتاهی وجود داشته باشد. این اقدامات گاهی ظاهر اقلام را نیز تغییر می‌دهد»*(ICOM-CC, 2008)*.

«مرمت»[۴۱۳]، «تمام اقداماتی را شامل می‌شود که به‌طور مستقیم بر اثر واحد و پایدار با هدف تسهیلِ شناخت، درک و استفاده از آن اعمال می‌شود. این اقدامات تنها هنگامی صورت می‌گیرد که اثر بخشی از ویژگی یا کارکردش را با دگرگونی یا زوال گذشته از دست داده است. 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»[۴۱۴] اغلب بر «حفاظت و نگهداری»[۴۱۵] ترجیح داده می‌شود. برای بسیاری از متخصصین موزه، حفاظت و مرمت، که هم عمل و هم هدف را برای حفظ دارایی فرهنگی، مادی یا غیر ملموس، دنبال می‌کند،

---

412 Remedial Conservation
413 Restoration
414 Conservation
415 Preservation

مأموریت اصلی موزه را شکل می‌دهد. این امر بیانگر واژهٔ «حفاظت و مرمت-کنندگان»[۴۱۶] در فرانسه است (در انگلیسی «موزه‌داران»[۴۱۷]، در بریتانیا «نگهداران»[۴۱۸]) که در زمان انقلاب فرانسه ظهور یافت. برای مدت طولانی (حداقل در سرتاسر قرن نوزدهم) این واژه بهترین توصیف‌کنندهٔ کارکرد موزه به‌نظر می‌رسید. به‌علاوه، تعریف رایج ایکوم از موزه(۲۰۰۷) اصطلاح حفاظت و نگهداری را برای پوشش مفاهیم اکتساب و حفاظت و مرمت به‌کار نمی‌گیرد.

از این دیدگاه، اصطلاح حفاظت و نگهداری باید به‌طور مناسب در مفهوم بسیار گسترده‌تری در نظر گرفته شود، تا امور فهرست‌های موجودی و انبارسازی را نیز شامل شود. با وجود این، این مفهوم در مغایرت شدید با واقعیت دیگری است، که حفاظت و مرمت (برای مثال، در کمیسیون حفاظت و مرمت ایکوم) به‌وضوح بسیار بیشتر از آن‌که با کار مدیریت یا سرپرستی مجموعه‌ها در ارتباط باشد، با امر حفاظت و مرمت و یا مرمت، به‌صورت توصیف‌شده در بالا، در ارتباط است. رشته‌های تخصصی جدیدی به‌ویژه بایگانی‌کنندگان و ثبت‌کنندگان مجموعه ظهور یافته است. اصطلاح حفاظت و نگهداری تمام این فعالیت‌ها را شرح می‌دهد.

۳. به‌علاوه، مفهوم حفاظت و نگهداری، کشمکش‌های اجتناب‌ناپذیر میان هریک ازین کارکردها را شامل می‌شود(اشاره به کشمکش‌های بین حفاظت و نگهداری و ارتباط یا پژوهش نیست)، که اغلب بسیار انتقاد شده است: «اصطلاح حفاظت و مرمت میراث ما را به محرک‌های مقعدی تمامی جوامع کاپیتالیست باز می‌گرداند»*(Baudrillard, 1968;Deloche, 1985, 1989)*. تعدادی از سیاست-های اکتساب، درعین‌حال سیاست‌های، برای مثال، خروج از مالکیت را نیز در

416 Conservateurs
417 Curators
418 Keepers

برمی‌گیرد(*Neves, 2005*). مسئلهٔ گزینش‌های فرد مرمتگر و درکل، گزینش‌هایی که در رابطه با عملیات حفاظت و مرمت صورت می‌گیرد (این‌که چه چیز نگه داشته و چه چیز دور انداخته شود؟) همراه با خروج از مالکیت، از بحث‌برانگیزترین مسائل در مدیریت موزه است. درنهایت، موزه‌ها به‌طوردائم میراث غیرملموس را کسب‌کرده و حفاظت و نگهداری می‌کنند، این امر مسائل تازه‌ای را درپی‌دارد و برای یافتن تکنیک‌های حفاظت و مرمت مناسب برای این انواع جدید میراث، به آنها نیرو می-دهد.

☜**واژگان مرتبط**: اکتساب[۴۱۹]، سند[۴۲۰]، اقلام[۴۲۱]، یادبود، کالا[۴۲۲]، دارایی[۴۲۳]، اشیا با معنای نمادین[۴۲۴] ، چیزها[۴۲۵]، اثر (مقدس)[۴۲۶]، کار[۴۲۷]؛ میراث، غیرملموس، مادی؛ واقعیت؛ اجتماع؛ حفاظت و مرمت پیشگیرانه، حفاظت و مرمت درمانی، حراست[۴۲۸]؛ مدیریت مجموعه، سرپرستی مجموعه، مدیر مجموعه، موزه دار، حفاظت و مرمت‌کننده، صورت موجودی[۴۲۹]، مرمت‌گر؛ خروج از مالکیت[۴۳۰]، اعاده[۴۳۱].

419 Acquistion
420 Document
421 Items
422 Goods
423 Property
424Semiophore
425 Things
426 Relic (Holy)
427 Work
428 Safeguard
429 Inventory
430 Deaccession
431 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 موزه‌شناسی حرفه‌ای—و دارای اعتبار اجتماعی— نیز قلمداد شود.

برای این‌که حرفه‌ای موجودیت یابد، باید خود را به معنای واقعی کلمه تعریف-کند و به معنای واقعی شناخته شود و این امر، همیشه در جهان موزه مصداق ندارد. نه یک حرفه بلکه چندین حرفهٔ موزه‌ای وجود دارد*(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 نیاز دارد. ایکتوپ[۴۳۲] (کمیسیون بین المللی ایکوم برای تربیت پرسنل) بیست مورد از آنها را برشمرده است*(Ruge, 2008)*.

---

432 ICTOP

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 صادق است. 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 کرده است، به‌ویژه گروهی که از مابقی کارمندان اجرایی مجزا است. درعین‌حال، 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، امروزه پس از چندین سال، این امر با تعلیمات موزه‌شناسانه‌تر، مثلاً از سوی دانشگاه‌ها، جنبه‌های دیگری به خود گرفته است.

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[۴۳۳]) استخدام می‌شوند.

۲. اصطلاح موزه‌شناس می‌تواند برای محققانی که ارتباط تخصصی بین انسان و واقعیت را مطالعه می‌کنند، به‌کار رود، این مطالعه به‌صورت مستندسازی واقعی از طریق دریافت مستقیم حسی شناخته شده است. 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، کاربرد دارد. از این‌رو، موزه‌شناسان با موزه‌داران متفاوت هستند، همچنین با موزه‌نگاران، 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: حفاظت و نگهداری، پژوهش و ارتباط. و با هماهنگی شایستهٔ این خصوصیات، می‌توانند اطلاعات مرتبط با کار کلی موزه، از حفاظت و مرمت پیشگیرانه تا اطلاعات انتقالی به مردم مختلف را مدیریت کنند.

موزه‌نگار با «طراح نمایش»[۴۳۴] متفاوت است؛ این اصطلاح بیانگر شخصی است که واجد مهارت‌های موردنیاز برای شکل‌دهی نمایشگاه‌ها باشد، چه این نمایشگاه در موزه برگزار شود و چه در محیطی غیرموزه‌ای؛ او با «طراح نمایشگاه»[۴۳۵] نیز متفاوت است. در این حرفه، کسی که تکنیک‌ها را برای تنظیم

433 Institut National Du Patrimoine
434 Exhibit Designer
435 Exhibition Designer

صحنهٔ نمایشگاه به کار می‌گیرد، می‌تواند در برپایی نمایشگاه نیز مهارت داشته باشد («موزه‌نگاری» را ببینید).

حرفه‌های «طراح نمایش» و «طراح نمایشگاه» مدت‌ها با «طراح دکور»[۴۳۶]، که به تزیین فضاها اشاره دارد، مرتبط بوده است. 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 بخشد.

بسیاری از طراحان فضای نمایش یا نمایشگاه، خود را پیش از همه، معمارانِ طراحی داخلی 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 عطف توجه قرار گرفته، به‌تدریج ظهور یافته و مستقل شده است، و همچنین اهمیت و جهت‌گیری آنها برای تبدیل به بخشی از سرنوشت موزه، تأیید شد. این پدیده می‌تواند لزوماً در زمینه‌های حفاظت و نگهداری و ارتباط مشاهده شود.

---

436 Decorator

در حفاظت و نگهداری، در وهلهٔ اول «حفاظت‌گر»[۴۳۷] به‌عنوان متخصصی با قابلیت‌های علمی و مهم‌تر از همه، تکنیک‌های لازم برای تعامل فیزیکی با آثار مجموعه (مرمت، حفاظت و مرمت 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*»[۴۳۸] 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»[۴۳۹]، «سخنران راهنما»[۴۴۰] یا «سخنران»[۴۴۱] 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 کننده»[۴۴۲]، یعنی فرد مسئول کارگاه‌ها یا سایر تجربیات زیرمجموعهٔ شیوه‌های ارتباطی موزه، و سپس با «هماهنگ‌کنندهٔ پروژه‌های فرهنگی»[۴۴۳] پیوند خورده

437 Conservator
438 Registrar
439 Guide-Interpreter
440 Guide-Lecturer
441 Lecturer
442 Animator
443 Cultural Projects Coordinator

است، هماهنگ‌کننده واسطهٔ بین مجموعه‌ها و عموم بوده و هدفش بیشتر تفسیر مجموعه‌ها و تشویق عموم بر مبنای مضمونی از پیش تعریف شده است.

«مدیر تارنما(صفحه اینترنتی)»[۴۴۴] 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»[۴۴۵](که می‌تواند دانشمند یا موزه‌نگار باشد) است که مسئول تمامی شیوه‌های مکمل فعالیت‌های موزه‌ای است و پیرامون او متخصصانی در رشته‌های حفاظت و نگهداری، پژوهش، و ارتباط گرد می‌آیند تا پروژه‌های تخصصی از قبیل نمایشگاه موقتی، گالری جدید، اندوخته قابل دسترسی[۴۴۶] و غیره را انجام دهند.

۶. از جنبه‌های کلی‌تر، تأکید «مجریان یا مدیران موزه»[۴۴۷] (یعنی کسانی که از قبل در ایکوم کمیتهٔ خاصی داشته‌اند) بر مهارت‌های شغل خود، ازطریق ایجاد تمایز با سایر سازمان‌ها(برای منفعت یا غیره)، بسیار محتمل است.

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 دارد.

اداره‌کنندگان موزه (که وابسته‌هایی نیز، به ویژه در ایالات‌متحده دارند)، سوابقی دارند که یکی از تخصص‌های مزبور یا تعداد بیشتری از آنها 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.

---

444 Web Master
445 Head Or Pproject Manager
446 Open reserve
447 Administrators Or Museum Managers

واژگان مرتبط: تهیه کننده، مکاتبه‌گر[۴۴۸]، حفاظت و مرمت، موزه‌دار، هماهنگ‌کننده پروژهٔ فرهنگی، مدرس[۴۴۹]، ارزیابی‌کننده، امر نمایش[۴۵۰]، مطالعات نمایش[۴۵۱]، طراحی نمایشگاه[۴۵۲]، نگهبان[۴۵۳]، راهنما[۴۵۴]، مفسر راهنما[۴۵۵]، طراح داخلی[۴۵۶]، سخنران، مدیریت، واسطه، موزه‌نگاری، موزه‌شناس، موزه‌شناسی، امر موزه[۴۵۷]، مطالعات موزه، مدیر پروژه، پژوهشگر[۴۵۸]، ترمیم کننده[۴۵۹]، افسر ایمنی[۴۶۰]، طراح صحنه، تکنسین[۴۶۱]، داوطلب.

448 Communicator
449 Educator
450 Exhibit Practice
451 Exhibit Studies
452 Exhibition Designer
453 Guard
454 Guide
455 Guide-Interpreter
456 Intetior Designer
457 Museum Practice
458 Researcher
459 Restorer
460 Security Officer
461 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 نقش آن، صفت و یا اسم، دو معنای رایج 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، سرمایه‌گذاری و اداره می‌شود. این سیستم در کشورهای لاتین قوی‌تر است؛ موزهٔ عمومی را لزوماً با مالیات‌ها تأمین مالی می‌کنند، و مجموعه‌های آن بخشی از منطق مالکیت عمومی است (دراصل، آنها نه می‌تواند به‌درستی حذف یا سلب مالکیت شود و نه می‌تواند جایگاهش را تغییر دهد مگر اینکه روند سختی دنبال شود).

قوانین جاری، به‌طور کلی، قوانین خدمات عمومی است: به‌ویژه اصل تداوم (خدمتی که باید مداوم، منظم و بدون وقفه عمل کند، مگر وقفه‌ای که از نظر قانونی مجاز باشد)؛ اصل تغییرپذیری (خدمت باید با تحول در نیازهای منفعت عمومی همساز باشد، و نباید منعی قانونی برای تغییرات ضروری در راستای این هدف، وجود داشته باشد)؛ اصل برابری (اطمینان از این‌که با شهروندان یکسان رفتار می‌شود)؛ در نهایت، اصل شفافیت (دسترسی به اسناد خدمات به شخص متقاضی، و دلایل تصمیمات خاص) مشخص می‌کند که مؤسسهٔ موزه‌ای برای همه گشوده، متعلق به همه، و در خدمت جامعه و توسعهٔ آن است.

مفهوم رایج در قانون انگلیسی–آمریکایی، بیشتر اعتبار عمومی است تا خدمت عمومی، یعنی اصولی که ناظر بر تعهدِ اکید متولیان به موزه است، که به‌صورت تشکیلاتی خصوصی با جایگاه سازمانی غیرانتفاعی شکل گرفته است، این اصول همچنین خواهان اختصاص فعالیت‌های هیئتِ متولیان به عمومی مشخص است. این مرجع اصلی موزه، خصوصاً در ایالات متحده، بیشتر مفهوم اجتماع است تا عموم، اصطلاح اجتماع اغلب در مفهوم بسیار گستردهی به‌کار می‌رود («جامعه» را ببینید).

این اصلِ منفعت عموم، موزه‌ها را جهانی کرد تا فعالیت‌هایشان، اگر نه زیر سایهٔ قدرت‌های عمومی، حداقل با ارجاع به آنها، و اغلب تاحدی توسط این قدرت‌ها اجرا شود، و این به‌نوبهٔ خود موزه‌ها را وادار می‌کند به قوانین کنترل‌کننده و برخی اصول اخلاقی احترام بگذارند.

در این زمینه، مسئلهٔ موزهٔ خصوصی و مسئلهٔ موزه‌ای که به‌صورت تشکیلات تجاری اداره می‌شود، این فرضیه را روا می‌داند که اصول متفاوتی بر مالکیت دولتی و ماهیت قدرت‌های عمومی، که در بالا اشاره شد، حاکم است. بر همین اساس، تعریف ایکوم از موزه می‌گوید موزه سازمانی غیرانتفاعی است، و بسیاری از مقالات منشور اصول اخلاقی آن بر اساس ماهیت عمومی آن طرح شده است.

۲. واژهٔ «عموم» به‌عنوان اسم، به مخاطبان موزه (عموم موزه‌ای)، و همچنین، با گسترش عموم کاربر واقعی آن، به کل جمعیتی که مخاطب مؤسسه قرار می‌گیرد، اشاره دارد. ایدهٔ عموم تقریباً برای تمام تعاریف رایج موزه یک اصل است: «نهادی ...در خدمت جامعه و توسعهٔ آن، گشوده 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 می‌شود و به کار می‌گیرد، آنها را حفظ کرده و در ساعات منظم کاری نمایش می‌دهد» (انجمن آمریکایی موزه‌ها، برنامهٔ معتبرسازی، ۱۹۷۳)؛ تعریف منتشرشده در ۱۹۹۸، توسط انجمن موزه‌ها (بریتانیا)، اسم «مردم» را جایگزین این صفت کرد.

مفهوم 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. البته مقصود ما از کاربران، بازدیدکنندگانی است— عموم به‌عنوان یک کل— که پیش از همه به آنها می‌اندیشیم، در حالی‌که عموم خاص بسیاری وجود دارند که موزه نقش اصلی خود را در قبال آنها ایفا نمی‌کند. زیرا، موزه‌ها برای همه گشوده بوده است، تنها در زمان‌های اخیر، آنها درقالب مهم‌ترین نقش خود، مکانی برای تربیت هنری و حوزهٔ عالمانه و پژوهشگرانه می‌شود.

این گشایش، که به علاقه‌مندی بیش از پیش مسئولین موزه به تمامی بازدیدکننده‌ها و همچنین جمعیتی که از موزه‌ها بازدید نمی‌کنند، منجر شده است، ارتقای شیوه‌های تفسیر موزه برای تمامی کاربران را به دنبال دارد، چنان‌که این امر در واژه‌های جدیدی که در طول زمان به کار رفته، قابل مشاهده است: مردم، عموم به‌عنوان یک کل، غیرعموم، عموم دور، واژه‌های کاربران، بازدیدکنندگان، تماشاگران، مصرف‌کنندگان، مخاطبان و غیره. توسعهٔ رشتهٔ تخصصی منتقدان نمایشگاه، که بسیاری از آنها خود را «حامیان عموم» یا «برای صدای عموم» معرفی می‌کنند،ناظر بر این گرایش رایج به ترویج مفهوم 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 دهیم و برای نیازها و انتظارات بازدیدکننده‌ها ذکر علت کنیم (که با

آن‌چه «گرایش تجاری موزه» نیز می‌نامیم، مرتبط باشد، حتی اگر این دو لزوماً در یک راستا قرار نگیرد).

۳. عموم در مرحلهٔ بعد، در مدل‌های موزه‌های اجتماع و موزه‌های محیطی، بسط یافته است 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[۴۶۲]، عموم اقلیت[۴۶۳]، غیر عموم[۴۶۴]، عموم به عنوان یک کل[۴۶۵]، روابط عمومی[۴۶۶]، تبلیغات[۴۶۷]، عموم هدف[۴۶۸].

☜**واژگان مرتبط:** مخاطب[۴۶۹]، ارزیابی‌ها[۴۷۰]، اجتماع، مصرف‌کننده‌ها[۴۷۱]، موزهٔ محیطی[۴۷۲]، ارزیابی[۴۷۳]، ارزیابی‌کنندگان[۴۷۴]، ایجاد وفاداری[۴۷۵]، مردم[۴۷۶]، جمعیت[۴۷۷]، خصوصی[۴۷۸]، خصوصی[۴۷۸]، جامعه، تماشاگران[۴۷۹]، پرس‌وجوها[۴۸۰]، توریست‌ها[۴۸۱]، کاربران[۴۸۲]، بازدید[۴۸۳]، بازدیدکنندگان[۴۸۴].

---

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

R

پژوهش *(Research)*

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

پژوهش عبارت است از کشف زمینه‌های از پیش تعریف‌شده، با هدف پیشبرد دانش در این زمینه‌ها و اقدام ممکن برای انجام آن. پژوهش در موزه، 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 ۲۰۰۷، ایکوم در تعریف فرانسویِ (رسمی) موزه، پژوهش نیروی محرک کارکرد موزه معرفی کرد؛ هدف موزه، انجام پژوهش درخصوص شواهد مادی انسان و جامعه است و این امر، دلیل موزه برای «کسب، حفاظت و نگهداری و نمایش» این شواهد است. این تعریف رسمی که موزه را نوعی آزمایشگاه (گشوده برای

---

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

عموم) نشان می‌دهد، با شرایط کنونی هماهنگی ندارد، زیرا بخش بزرگی از پژوهش‌ها، مانند مواردی که در یک‌سوم آخر قرن بیستم صورت گرفته است، به آزمایشگاه‌ها و دانشگاه‌ها انتقال یافته است. اینک موزه میراث بشری ملموس و غیرملموس را کسب و حفاظت و نگهداری کرده، و دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، آن را انتقال داده و نمایش می‌دهد»*(ICOM, 2007)*.

این تعریف، از قبلی کوتاه‌تر است (و به‌صورت «*faitdes recherches*» [انجام تحقیق]، در فرانسه با «*etudier* » [مطالعه[۴۸۵]] جایگزین شده است)، با وجود این برای فعالیت‌های کلی موزه ضروری است.

پژوهش، یکی از سه فعالیت مدل *PRC* (حفاظت و نگهداری- پژوهش- ارتباط) است که آکادمی رینوارت *(Mensch, 1992)* برای تعریف کارکرد موزه مطرح کرد؛ و برای متفکران بسیار متفاوتی مانند زبینک استرنسکای[۴۸۶] یا جورجس هنری رویر[۴۸۷]، و بسیاری دیگر از موزه‌شناسان اروپای مرکزی و شرقی، از قبیل کلاس شرینر[۴۸۸]، عنصر اساسی نمود می‌یابد. ریویر با فعالیت‌هایش در موزه ملی هنرها و سنت‌های قومی[۴۸۹]، و بیشتر با کارهایش روی محیط اوبراک*[490]* ، نتیجهٔ برنامهٔ پژوهش علمی را به‌خوبی برای تمام کارکردهای موزه، به ویژه سیاست‌های اکتساب، نشر و نمایش نشان می‌دهد.

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

۲. حمایت مکانیسم‌های بازار از نمایشگاه‌های موقتی، که به ضرر نمایشگاه‌های دائمی است، پژوهش‌های کاربردی‌تر، به‌ویژه در زمینهٔ آماده‌سازی نمایشگاه‌های موقتی را، جایگزین بخشی از پژوهش‌های اساسی کرده است.

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 از همه پیشرفته‌تر است، مستقیماً بر فعالیت سنتی موزه‌ای دلالت می‌کند، 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 حیاتی 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 می‌گیرد (فیزیک، شیمی، علوم ارتباطی، غیره)، این نوع پژوهش باهدف توسعهٔ ابزارها برای فعالیت موزه انجام می‌شود (دراین‌جا به‌عنوان تکنیک‌های موزه-ای تعریف می‌شود): 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 باب 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[۴۹۱] است.

درنهایت، نوع چهارمِ پژوهش که باز هم می‌تواند موزه‌شناسانه قلمداد شود (تمامی تفکرات انتقادی مرتبط با موزه‌ای)، تحلیل و بررسی این نهاد را به‌ویژه از طریق ابعاد ارتباطی و میراثی آن پی می‌گیرد. علوم مرتبط با توسعهٔ دانش درخصوص خود موزه، علوم تاریخ، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و غیره است.

◁**مشتقات:** مرکز پژوهش موزه‌شناسانه[۴۹۲]، محقق[۴۹۳].

☜**واژگان مرتبط:** موزه‌دار[۴۹۴]، ارتباط، موزه‌شناسی[۴۹۵]، مطالعات‌موزه[۴۹۶]، حفاظت و نگهداری[۴۹۷]، برنامهٔ علمی موزه[۴۹۸]، مطالعه.

491 Brno
492 Museological Research Centre
493 Researcher
494 Curator
495 Museology
496 Museum Studies
497 Preservation
498 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، عبارت است از گروهی بشری که به‌صورت کلی کمابیش منسجم درک شده است و در آن سیستم‌های روابط و مبادله شکل یافته‌اند. جامعهٔ مخاطب موزه، می‌تواند اجتماعی از افراد تعریف شود که (در مکان و زمان خاصی) پیرامون نهادهای مشترک سیاسی، اقتصادی، قانونی و فرهنگی گرد آمده‌اند، نهادهایی که موزه بخشی از آن‌هاست و فعالیت‌های خود را با آنها هماهنگ می‌کند.

۱. از ۱۹۷۴– در پی بیانیهٔ سانتیاگوی شیلی[۴۹۹]– موزه را ایکوم، نهادی «در خدمت جامعه و توسعهٔ آن» در نظر گرفت . در این طرح پیشنهادی، 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 عاملی برای توسعهٔ جامعه قلمداد شده است، حال این عامل می‌تواند فرهنگ

499 Santiago De Chile

(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 درک شود.

این امر درمورد 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 اجتماعِ ساخته‌شده توسط نهادها تعریف شود، مفهوم اجتماع[۵۰۰] 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 فرضی تفاوت می‌یابد: اصطلاح اجتماع، به‌طور کلی، 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).

به‌طوردقیق‌تر، اصطلاح اجتماع، اغلب در کشورهای انگلیسی–آمریکایی به‌کار می‌رود و معادل صحیحی در فرانسه ندارد، زیرا در این زبان، بر «مجموعه‌ای از مؤلفه‌ها یا سهام‌داران ۱)مخاطبان، ۲) محققان، ۳) سایر مفسران عمومی، مثل نشر،

500 Community

هنرمندان تفسیری، ۴) تأمین‌کنندگان برنامه—گروه هنرها، غیره، ۵) مخازن، شامل کتابخانه‌ها، نمایندگی‌های حفاظت و نگهداری، موزه‌ها» دلالت 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 به‌صورت ترجمه می‌شود.

۳. به منظور تأکید بر ارتباط خاصی که موزه‌ها می‌خواهند با عمومشان برقرار کنند، دو نوع موزه، یعنی موزه‌های وابسته به جامعه و موزه‌های اجتماع شکل یافته است. این موزه‌ها، که از قدیم موزه‌های قوم‌مدار بود، خود را به‌صورت مؤسسه‌ای نشان می‌دهد 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 کرده است و قادر است نمایشگاه‌هایی برای پی‌گیری موضوعات متنوعی از جمله بحران بی اس ای [۵۰۱]، مهاجرت، بوم‌شناسی و غیره برپا کند.

---

۵۰۱ *BSE: Bovine Spongiform Encephalopathy*

یک بیماری آهسته در حال توسعه که منجر به مرگ گاو می‌شود و بر سیستم عصبی مؤثر است

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[۵۰۲]، موزه‌های اجتماع[۵۰۳].

☜**واژگان مرتبط**: اجتماع، توسعهٔ اجتماع[۵۰۴]، موزهٔ اجتماع[۵۰۵]، برنامهٔ توسعه[۵۰۶]، موزهٔ محیطی[۵۰۷]، هویت، محلی[۵۰۸]، موزهٔ همسایگی[۵۰۹]، عموم.

---

502 Social Museums
503 Society Museums
504 Community Development
505 Community Museum
506 Development Programme
507 Ecomuseum
508 Local
509 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, no 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, no 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 Na-

tion, 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., ٢٠٠٤. Curso de museología, Gijón, Trea.