فرهنگ موزه

دهمین سال انتشار

فصلنامه الکترونیکی تخصصی موزه داری

دوره جدید ■ شماره ۲۹ و ۳۰

■ بهار و تابستان ۱۴۰۲

Farhang-e Muze

(C u l t u r e o f M u s e u m)

E. Quarterly Journal of Museum Curatorship

Spring & Summer 2023

روزگار فترت موزه‌ها

فصلنامه الکترونیکی تخصصی موزه‌داری

دوره جدید ▪ شماره ۲۹ و ۳۰

▪ بهار و تابستان ۱۴۰۲

شماره مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: ۸۰۳۷۲

Farhang-e Muze

(Culture & Museum)

E. Quarterly Journal of Museum Curatorship

Spring & Summer 2023

farhange.muze

farhangemuze

فرهنگ موزه

دهمین سال انتشار

مدیر مسؤول
Managing Editor
رضا دبیری‌نژاد / Reza Dabirinezhad

شورای مشاوران
Advisory council
دکتر سجاد باغبان ماهر، دکتر مصطفی ده‌پهلوان
دکتر افسانه کامران، دکتر فواد نجم‌الدین
Dr. Sajjad Baghban maher
Dr. Mostafa Dehpahlavan, Dr. Afsaneh Kamran
Dr. Foad Najmeddin

مدیر اجرایی
Executive Manager
فاطمه احمدی/ Fatemeh Ahmadi

ترجمه
Translation
دکتر مجتبی عبادی فتح / Dr. Mojtaba Ebadifath

با تشکر از: دکتر مهران نوروزی، حمیدرضا حسینی، بهرنگ ذوالفقاری، گلناز گلصباحی، نگار ساقریچی، مریم شریفی
Special thanks to: Dr. Mehran Norouzi Hamid Reza Hoseini, Behrang Zolfaqari,Golnaz Golsabahi, Negar Sagharichi Maryam Sharifi

گرافیست
Graphist
حسن بردال / Hasan Bardal

صفحه‌آرا
Layouter
مرضیه بهنامی‌فر / Marzieh Behnamifar

فهرست مطالب

با کلیک روی شماره صفحات به صفحه موردنظر بروید.

روزگار فترت موزه‌ها، رضا دبیری‌نژاد / ۵

The interregnum era of museums, Reza Dabiri Nezhad / 5

موزه‌ها در بحران؛ نگاهی به چالش‌های جهانی و رکود پساکرونا در موزه‌های ایران، سجاد باغبان ماهر / ۹

Museums in crisis; A look at the global challenges and post-Covid recession among Iranian museums, Sajjad Baghban maher / 9

تحلیلی بر تعریف جدید موزه، مهران نوروزی / ۱۳

An analysis of the new definition of the museum, Mehran Norouzi / 13

به وقت هم‌اندیشی پس از فاجعه: کنفرانس عمومی ۲۰۲۲ پراگ آغاز تغییرات بزرگ، نگار ساقریچی / ۱۸

Consultation after disaster: ICOM General Conference Prague 2022, the beginning of big changes, Negar Sagharichi / 18

موزه‌ها، استعمارزدایی واسترداد؛ یک گفتگوی جهانی، گلناز گل‌صباحی / ۳۱

Museums, decolonization and restitution; a global conversation Golnaz Golsabahi /31

در کشاکش گفتن یا نگفتن از حقیقت، صورت‌های بیانی غیاب در موزه‌ها افسانه کامران / ۳۵

In the struggle to tell or not to tell the truth, expressions of absence in the museums, Afsaneh Kamran / 35

از نو شدن، نگاهی به حذف معاصریت در موزه‌داری، سارا کریمان/ ۴۶

Renewal, a look at the elimination of contemporaneity in museology Sara Kariman / 46

مطالعه‌ای بر شیوه‌های نوین نمایش هنر معاصر در موزه‌ها با نظر به آراء فرد مایرز و جیمز پاتنم، مریم عابدی / ۴۸

A study on the new ways of displaying contemporary art in the museums regarding the ideas of Fred Mayers & James Putnam, Maryam Abedi / 48

تجربه با کودکان، الهه حریریان / ۵۴

Experience with the children, Elaheh Haririan / 54

شیوه بهینه نمایش آرایه‌های معماری در موزه‌ها، با نگاهی ویژه به آرایه‌های معماری موجود در موزه دوران اسلامی موزه ملی ایران، بهنود گوهربین / ۵۷

The optimal way of displaying architectural arrays in the museums with a special look at the architectural arrays in the Islamic era museum of National Museum of Iran, Behnoud Goharbin / 57

موزه دخانیات: میراث فناوری صنعتی و کشاورزی، صفورا برومند / ۶۲

Tobacco museum: the heritage of industrial and agricultural technology Safoura Boroumand /62

نگارش متون تفسیری برای موزه‌های فناوری؛ مورد مطالعه موزه صنعتی نفت و گاز آتن، مهتاب سیدی / ۷۵

Writing the explanatory texts for technology museums; case study: the oil and gas industrial museum of Athens, Mahtab Seyedi / 75

معرفی کتاب‌ها و مجلات، بهرنگ ذوالفقاری / ۸۳

Introduction of books and journals, Behrang Zolfaghari / 83

روزگار فترت موزه‌ها

The interregnum era of museums

رضا دبیری‌نژاد

مدیر مسئول

Reza Dabirinezhad

Editor

سرمقاله

با وجود رشد کمی موزه‌ها و حتی امکان دسترسی‌های جدید اما به نظر می‌آید فضای امروزه موزه‌های کشورمان فضایی راکد و رخوت زده است. اگرچه افزایش موزه‌ها باید سبب پویایی و فعالیت بیشتر آنها شود اما وقتی نگاهی اجمالی به وضعیت موزه‌ها در چند سال گذشته می اندازیم، احساس تکاپوی بیشتر را نداریم. پویایی موزه‌ها حاصل انواع عملکرد آنهاست و می‌دانیم که هر چه پیش‌تر آمده‌ایم عملکردهای ریز و درشت متعددی به موزه افزوده شده است و دیگر نمی‌توان مثل گذشته، عملکرد موزه را به دو سه کار محدود ساخت. اما شاکله فعالیت موزه‌ها بر همان محورهای پیشین است؛ یعنی بخشی به گردآوری و مستندنگاری مربوط است، بخشی هم به حفاظت مجموعه‌ها و در نهایت بخشی هم به عرضه و در دسترس قراردادن معطوف شده که می‌تواند شامل نمایش، انتشار و یا تبلیغ به شکل فیزیکی و یا مجازی شود. حال اما چگونه است که گرچه امکانات فعالیت در این حوزه‌ها بیشتر شده اما آنچه دیده می‌شود نشانی از تسهیل و تحرک بیشتر در این حوزه‌ها را ندارد. تصور کنیم که راحت‌تر شدن ابزار ارتباطی باید امکان نزدیکی بیشتر بین سازمان موزه‌ها و مخاطبین و حتی فعالیت‌های فراتر از محدودیت‌های جغرافیایی را بیشتر کند اما نشانی از این آزادتر شدن و رها شدن را در میان مجموعه موزه‌ها مشاهده نمی‌کنیم. از سوی دیگر افزایش تعداد کمّی موزه‌ها نیز باید مسبب افزایش کمی فعالیت موزه‌ها مانند انتشارات، نمایشگاه و سایر رویدادهای موزه‌ای شود. اما آیا تعداد رویدادهای سالیانه موزه‌ها با تعداد موجودی موزه‌های کشور برابری می‌کند؟

فضای ساکن و رخوت زده‌ی حاکم بر موزه‌ها را می‌توان ناشی از چند موضوع دانست، نکته آغازین آن است که متاسفانه در همه سال‌های گذشته بر موزه به مثابه یک مکان صرف

فیزیکی تأکید شده است و به همین دلیل وجه انسانی، سازمانی و تخصصی موزه نادیده گرفته شده و در نتیجه روز به روز تضعیف شده است، به گونه‌ای که امروزه برخی از موزه‌ها را می‌توان فاقد سازمان و نیروی انسانی دانست. بخشی از رخوت و سکون موزه‌ها حاصل فضای موجود در بخش سازمانی و در میان نیروهای انسانی آنهاست. از سویی همان نگاه محدود به مکان و ساده‌نگر به موزه‌ها باعث شده است یا نیروی تازه نفسی به موزه‌ها افزوده نشود و یا نیروهایی غیرمتخصص سرازیر شوند که گاهی بخش اعظم موزه‌ها را تشکیل داده‌اند. نیروهایی که به واسطه یک نگاه ساده نگر و تقلیل دهنده‌ی تخصص‌ها حضور نیروهای غیرمتخصص را توجیه کرده است و طبیعتا در محدودیت و کمبود نیروی انسانی یا نیروهایی که سربار موزه‌ها محسوب می‌شوند نمی‌توان توانمندی لازم را توقع داشت که بتواند موزه‌ها را به حرکت وادارد، از سویی دیگر نیروهای متخصص که حاصل سال‌هایی نسبتا دور هستند به دلایل متعدد همچون تکاپوهای تکراریِ بی‌نتیجه و تقلیل جایگاه و یا موارد دیگر به جای آن که پس از سال‌ها تجربه، توانمند و صاحب انگیزه بالا شده باشند، به یک بی‌انگیزگی و گاه سرخوردگی رسیده‌اند که برخی اوقات در مقابل هر نوع فعالیتی مقاومت می‌کنند و آن را بی‌نتیجه می‌دانند. از یک سازمان رخوت‌زده و بی‌انگیزه و گاه غیرمرتبط نمی‌توان توقع پویایی و انگیزه پیشروی داشت. (البته دلایل این فضای حاکم بر سازمان موزه‌ها متعدد است و در اینجا به چند مورد اشاره شده است) بر همین مشکلاتِ انگیزه در سازمان موزه‌ها، بحران کمبود نیرو را نیز باید افزود که سبب شده تا موزه‌ها در عملکرد به فعالیت‌های ضروری روزمره بسنده کنند و دیگر فرصت و توانی برای تحول و انجام فعالیت‌های محرک و اثربخش را ندارند.

بخش دیگری از این ناتوانی را باید حاصل بحران‌های اقتصادی و مالی آنها دانست که روز به روز مجبور شده‌اند فعالیت‌های خود را به تعویق بیاندازند یا تعطیل کنند و یا ساده‌سازی کرده و تقلیل دهند. این گونه است که موزه‌ها از برخی فعالیت‌ها که نیازمند هزینه بوده‌اند صرف‌نظر کرده و یا آنها را چنان ناقص و نیمه‌کاره انجام داده‌اند که نه می‌توان گفت که انجام نداده‌اند و نه آن گونه که باید انجام داده‌اند، این گونه برحسب آمار فعالیت‌هایی شده است. اما این فعالیت‌ها یا ربطی به لحاظ موضوعی یا تخصصی نداشته‌اند، یا صرفا رفع تکلیف سازمانی برای آماردهی درون‌سازمانی بوده‌اند. از همین رو در منظر بیرونی و اجتماعی تکاپویی احساس نشده است. همین رویکرد ظاهرگرایانه تقلیلی موزه‌ها را چنان عادت‌زده کرده که کمیت در آنها کیفیت را قربانی ساخته است.

همین کمیت صورتگرا در شکلی دیگر در کلیت موزه‌ها اثر داشته است و اگرچه آمار موزه‌ها رو به تزاید بوده است اما این رشد کمّی سبب احساس زایش تازه در جامعه موزه‌داری نشده است. از همین رو شاهدیم که بنابر آمار، ده‌ها موزه‌ی خصوصی مجوز گرفته‌اند و یا ایجاد شده‌اند؛ اما سوال اینجاست که آیا حضور این موزه‌ها در فضای جامعه احساس می‌شود؟ در حالی که برخی از موزه‌های خصوصیِ پیشین برای بودن یا

نبودن دچار بحران شده اند که حاصل رویکرد اشتباه در این موزه ها است که بنظر می آید توقع دارند همانند موزه های دولتی بوده و مورد حمایت و پشتیبانیِ دولتی قرار گیرند که با ماهیت خصوصی بودن آنها در تضاد است؛ در نتیجه می توان بلاتکلیفی و تعلیق را بر فضای موزه های خصوصی مسلط دانست.

سکون و رخوت فضای موزه داری اما محدود به خود موزه ها نیست، بلکه به سایر حوزه های مرتبط همانند فضای رسانه ای یا نهادهای آموزشی و پژوهشی نیز وارد شده که گویی هر کدام دچار چالش ها یا فاصله هایی از موزه شده اند که اثری بر موزه ها نداشته و یا توان اثرگذاری برای تحول در آنها را ندارند.

اما در نظر داشته باشیم که موزه ها از جامعه جدا نیستند و نمی توان وضعیت موجود را محدود به آنها دانست. طبیعتا فضای حاکم بر نهادهای علمی، پژوهشی و فرهنگی بر موزه ها نیز تأثیر دارد و به دلیل ویژگی های موزه ها تغییر در آنها سخت تر و دیربازده تر است، به همان اندازه مشکلات و بحران های موزه ها نیز دیرتر خود را نشان می دهد و جبران آنها نیز سخت تر است. شاید خوشایند نباشد که فترت موزه ها را بپذیریم اما به راستی موقعیت امروز آنها را چگونه می توان ترسیم نمود و جدای از هرگونه آرمان گرایی های ایده آل با در نظر گرفتن واقعیت اجتماعی امروز، چگونه می توان از تداوم این وضعیت جلوگیری کرد یا آن را کاست؟

موزه‌ها در رکود، محلی یا جهانی

Museums in recession - local or global

سجاد باغبان ماهر

Sajjad Baghban maher

استادیار گروه موزه و گردشگری، دکتری پژوهش هنر

Assistant professor of museum & tourism department

موزه نهاد مهمی در ساختار جهان جدید و اندیشه مدرن است. به نحوی که گاه به عنوان نماد و آیکون مدرنیته در نظر گرفته می‌شود و بسیاری از متفکران سنت‌گرا و پسامدرنیستِ ضدمدرن، نقد موزه را به‌مثابه حمله به ساحت مدرنیته محسوب و در پی مخالفت و نقادی موزه برآمده‌اند و چالش‌های بزرگی از جهت نظری و تئوریک برای ماهیت، عملکرد و کارکرد موزه ایجاد کرده‌اند. از جمله می‌توان به نقد بنیادین موریس مرلوپونتی (۱۹۰۸-۱۹۶۱ م.)، فیلسوف سرشناس پسامدرن اشاره کرد که ماهیت موزه را زیر سوال می‌برد. وی به نقدی پدیدارشناسانه از پیش فرض‌های متافیزیکی مدرنیته می‌پردازد و معتقد است که موزه نیز بر تقابل‌های دوگانه کاذبی چون اصیل-غیراصیل و زیبا - نازیبا استوار شده و چون اساس چنین تمایزهایی زیر سوال است، پس بنیاد موزه نیز زیر سوال می‌رود. موزه بر اساس یک پیش‌داوری، می‌گوید آنچه که اصیل است، باید حفظ شود و آنچه که اصیل نیست، ارزش حفاظت ندارد. بنابراین موزه‌داران به‌عنوان مدافعان امر اصیل در برابر امر غیر اصیل محسوب می‌شوند.

از نظر این منتقدان موزه [در رویکرد کلاسیک] ماهیت زیسته اشیاء را از آن‌ها می‌گیرد و زندگی بی‌روح و سردی به آنها عطا می‌کند. از این جهت موزه، در مسیری مخالف هنر واقعی قرار دارد که در تلاش است به اشیاء روح و زندگی بخشد. هنر همواره در حال آغازیدن است ولی موزه توهم پایان و کمال و جاودانگی دارد. مرلوپونتی به صراحت و تندی می‌گوید موزه قتل‌گاه رابطه و جهنم اشیاء است. آثار موجود در ویترین‌های موزه‌ای به نظام تجربه منِ [مخاطب] وارد نمی‌شوند و من به تجربه آن‌ها راه ندارم. چنین نقدهایی، نظریه‌پردازان موزه‌ها را به پاسخ‌گویی و البته متولیان موزه‌ها را به بازنگری در برخی رویه‌های کلاسیک واداشت.

علاوه بر نقد پدیدارشناختی ذکر شده که ماهیت موزه‌ها را از نظر بنیادهای فلسفی و زیرساخت فکریِ مدرن زیر سوال می برد، باید به نقد گفتمانیِ میشل فوکو و پیروان وی نیز اشاره کرد که موزه‌ها را به‌مثابه نهادی هم‌بسته قدرت و دانش می‌دانند و از این منظر مورد نقد قرار می‌دهند. آن‌ها معتقدند موزه‌ها همچون هر آرشیو دیگری تابع گفتمان‌های مسلط‌اند. از منظر گفتمانی، موزه‌ها از طریق انتخاب‌ها و تصمیم‌هایشان برای برجسته کردن یا نادیده گرفتن آثار، اشیاء و موضوعات بخشی از نظام قدرت محسوب می‌شود. موزه همواره این اختیار و امکان را دارد که روایت مطلوب خویش از تاریخ و فرهنگ را ارائه کند. بنابراین این ادعا که موزه مکانی برای تبلور حقایق مطلق است، زیر سوال می‌رود چرا که در دیدگاه جدید، روایت‌ها همه برساخته‌اند. نظریه‌پردازان معاصری چون «هایدن وایت» با طرح این موضوع که همه روایت‌های تاریخی، برساخته‌اند و برخلاف حکم تاریخیِ ارسطو، کار مورخ کاملاً مشابه کار نویسنده [داستانی] است؛ چرا که هر دو روایت خویش را می‌سازند. تنها تفاوت در ماده خام مورد استفاده آن‌هاست.

شاید نقدهای این نحله‌های فکری را بتوان مهم‌ترین چالش‌های نظری برای نهاد موزه در نیم قرن اخیر دانست که در سطح دانشگاهی و روشنفکری مطرح بوده است. برخی از شعارهای سالانه انتخاب شده توسط ایکوم در سال‌های اخیر، بازتاب دهنده توجه این نهاد بین‌المللی به این نقدها و تلاش برای یافتن راهکاری برای عبور از بحران‌های تئوریک بوده است. به‌عنوان مثال ایکوم در سال ۲۰۱۷ شعار اصلی سالانه خویش را «موزه‌ها و روایت-های مناقشه برانگیز و گفتن ناگفتنی‌ها در موزه» اعلام کرد تا از این طریق، توجه جامعه تخصصی موزه‌داران جهان را به اهمیت روایت‌های جایگزین [یا آلترناتیو] جلب نماید و از این طریق برای هژمونی‌زدایی از روایت‌های مسلط در موزه‌ها تلاش کند.

موزه‌های مهم و [آوانگارد] جهان در حالی سال ۲۰۲۰ را آغاز کردند که قدم‌های بزرگی برای عبور از این بحران-های نظری برداشته بودند و نسل سوم موزه‌ها و موزه‌هایی با رویکرد پسامدرن در حال توسعه و رونق یافتن بودند. اما در این سال با فراگیر شدن ویروس کرونا در سراسر جهان، انسان معاصر با بحرانی ناشناخته مواجه شد که تا پیش از آن تجربه‌اش را نداشت. این بحران ابعاد بسیار وسیع و غافلگیرکننده‌ای در همه عرصه‌های زندگی بشری به همراه داشت. در کنار همه بحران‌های زیستی و اجتماعی که پاندمی برای زندگی ما ایجاد کرد؛ بحران‌ها و چالش‌های بزرگی نیز برای موزه‌ها به وجود آورد و دورانی طولانی از رکود و فترت را برای تمام موزه‌های جهان رقم زد. می‌توان دوران کرونا را به‌مثابه نقطه عطفی در تاریخ انسان در نظر گرفت. باید بپذیریم که تاریخ جهان به قبل از کرونا و بعد از کرونا قابل تقسیم است. دنیای موزه نیز از این موضوع برکنار نبوده است. برای اولین‌بار در طول تاریخِ موزه‌ها، همه موزه‌های جهان بدون آنکه درگیر جنگ یا رویدادهای خشونت‌بار دیگر باشند، همگی تعطیل شدند. سفر و گردهم‌آیی که همواره

جزو ارزش‌های بدیهی انسانی تلقی می‌شدند، به ضدارزش تبدیل و ممنوع شدند. همین موضوع فرصتی برای رونق و رشد اشکال متنوع و جدیدی از موزه‌ها به‌ویژه در بستر اینترنت فراهم آورد و در عین حال، موجب به حاشیه رفتن موزه‌های کلاسیک و رویکردهایِ سنتی مدیریت موزه‌ها شد. برای قضاوت درخصوص چگونگی و کیفیت عبور موزه‌ها از این بحران، باید منتظر دریافت اطلاعات و داده‌های آماری در سطح جهانی و انتشار نتایج پژوهش‌های میدانی و مطالعات نظری ماند. اما آنچه مشهود است، تلاش تحسین‌برانگیز پژوهشگران، متولیان و فعالان موزه‌ای در سراسر جهان برای فائق آمدن بر این رکود و تبدیل آن به فرصتی برای تنوع بخشیدن به خدمات و متنوع کردن ارتباطات انسانی در موزه‌ها بوده است. مطرح شدن موضوعاتی چون اِن‌اِف‌تی، واقعیت افزوده و متاورس در سطح موزه‌های جهان را می‌توان بخشی از این نتایج پساکرونا دانست.

اما درباره ایران، آنچه که مشهود و تا حد بسیار زیادی ملموس است، اینکه، موزه‌های کشور کماکان در رکودی عمیق و دامنه‌دار فرو رفته و گرفتار شده‌اند. هنوز راهکارهای نظری و عملی ملموسی درباره نحوه مواجهه موزه‌های کشور با چالش‌های نظری که در ابتدای مقاله اشاره شد ارائه نشده است. همچنین به غیر از معدودی از موزه‌ها، رویکرد جدید موزه‌ای به‌صورت جدی مطرح و عملیاتی نشده است. در چنین شرایطی موزه‌های ایران نیز با ابربحران کرونا مواجه شدند. نبود زیرساخت‌های فنی لازم و بسترهای مورد نیاز برای توسعه موزه‌ها در پلتفرم-های مجازی و عدم ارائه خدمات مطلوب از طریق وب، موجب گسست ارتباط میان مخاطبان با موزه‌ها شد. همزمان با این چالش بزرگ و جهانی، کشور ما گرفتار مجموعه فلج کننده‌ای از تحریم‌های بین‌المللی بود [و هست] که تاثیرات مخرب متعددی بر وضعیت اجتماعی و اقتصادی جامعه داشت و عملاً هرگونه ارتباط و مراوده بین‌المللی را غیرممکن ساخت. از سوی دیگر برخی فشارهای اجتماعی و اقتصادی موجب شد، بازدید از موزه‌ها از اولویت بخش بزرگی از جامعه خارج شود و در نهایت استمرار این شرایط امکان هرگونه بهبود کیفیت خدمات موزه‌ها و ارتقا فنی آنها حتی برای حفظ و نگهداری آثار و به‌روزرسانی تجهیزات و زیرساخت‌های حفاظتی را ناممکن کرده است. در نتیجه برخلاف موزه‌های پیشروِی جهان که از شئ‌محوری عبور کرده‌اند و موزه‌هایی تعاملی، ارتباطی و مخاطب‌محور محسوب می‌شوند، دغدغه اصلیِ اغلب موزه‌های کشور، امور اولیه و بدیهی در خصوص حفاظت از آثار گنجینه است و بنابراین می‌توان گفت بحران و رکود برای موزه‌های ایران، تداوم دارد.

رخدادهای اجتماعی سال‌های اخیر نیز بر این وضعیت رکود افزوده است. پیامد کم‌توانی موزه‌ها برای ایجاد بستر گفتگو درباره موضوعات حاد اجتماعی و فرهنگی، اختلال در ارتباط و تعامل میان طبقه متوسط شهری و جامعه فرهنگی و دانشگاهی کشور با موزه‌ها و به عبارتی قهر آنها با موزه‌هاست. موزه نماد حقیقت‌جویی و بی‌طرفی در مناقشه‌های تاریخی و اجتماعی است. موزه‌ها نگهداری و حفاظت از آثار شخصیت‌های منفی، ضدقهرمان‌ها

و رویدادهای تلخ و ناراحت کننده تاریخ را بخشی از وظیفه ذاتی خویش می دانند؛ در حالی که اتخاذ برخی رویکردها از سوی مدیران و مسئولان فرهنگی چنین امکانی را در موزه‌ها فراهم نمی‌سازد. در چنین شرایطی باید در طولانی مدت به راه‌های برون رفت از بحران و دستیابی به وضعیت مطلوب اندیشید.

برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به:
- راودراد، اعظم و همکاران (۱۴۰۱) تحلیل رابطه میان نهاد قدرت و نهاد موزه در ایران، نشریه تحقیقات فرهنگی ایران، شماره ۵۸
- شایگان‌فر، نادر و زینب صابر (۱۳۹۴) بررسی انتقادی نهاد موزه، با ابتناء بر اندیشه‌های پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی، نشریه حکمت و فلسفه، سال ۱۱، شماره سوم.
- رنانی، محسن (بی‌تا) با پیکر رضاشاه چه کنیم؟، وبسایت محسن رنانی.
- دبیری‌نژاد، رضا (۱۳۹۵) نگاهی به شعار روز جهانی موزه از منظر موزه‌شناسی گفتمانی، نشریه فرهنگ موزه شماره ۱۴.

تحلیلی بر تعریف جدید موزه

An analysis of the new definition of the museum

دکتر مهران نوروزی

Dr. Mehran Norouzi

کارشناس موزه، دکتری باستان شناسی

PhD Archaeology, Museum Expert at Iran National Museum of Science and Technology

مقدمه

کمیته موقت آیکوم دیفاین (DEFINE ICOM) بعد از هجده ماه تلاش در ژوئن ۲۰۲۲، دو پیشنهاده نهایی برای تعریف جدید موزه را ارائه کرد. تعریف قبلی، در سال ۲۰۰۷ منتشر شده بود و با توجه به سرعت بالای تحولات در جهان موزه‌ها، تعریف جدید موزه ابعاد متفاوتی از موزه را معرفی می کند که شناخت آن ها به درک عمیق‌تر نسبت به ماهیت موزه‌ها کمک می کند. این دو پیشنهاد محصول یک فرآیند هجده ماهه با چهار مرحله نظرسنجی و بیش از هفده جلسه عمومی هستند. نهایتا پیشنهادهٔ دوم به عنوان تعریف جدید موزه انتخاب شد تا در کنفرانس پراگ ۲۰۲۲ به عنوان تعریف جدید موزه به صورت رسمی منتشر شود. آنچه در این پژوهش آمده است، تحلیلی است بر دو پیشنهاده نهایی، شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها، تشابهات و تفاوت‌های پیشنهادهٔ نهایی با تعریف ۲۰۰۷. همچنین واژگانی که از تعریف ۲۰۰۷ حذف شده و واژگانی که به آن اضافه شده‌اند نیز مورد بررسی قرار گرفته‌اند. امید است که این تحلیل، سرآغازی برای نقد و بررسی‌های عمیق‌تر نسبت به این تعریف جدید باشد.

دو پیشنهادهٔ نهایی:

پیشنهادهٔ اول:

“A museum is a permanent, not-for-profit institution, accessible to the public and of service to society. It researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible cultural and natural heritage in a professional, ethical and sustainable manner for education, reflection and enjoyment. It

operates and communicates in inclusive, diverse and participatory ways with communities and the public.”

"موزه یک مؤسسه دائمی و بدون اهداف انتفاعی است که در دسترس عموم و در خدمت جامعه است. موزه به تحقیق، جمع آوری، حفاظت، تفسیر و نمایش میراث فرهنگی و طبیعی ملموس و ناملموس به شیوه ای حرفه ای، اخلاقی و پایدار برای آموزش، تأمل و لذت می‌پردازد. موزه به شیوه‌های شمولگرا، متنوع و مشارکتی با جوامع و مردم ارتباط برقرار می‌کند."

پیشنهادۀ دوم:

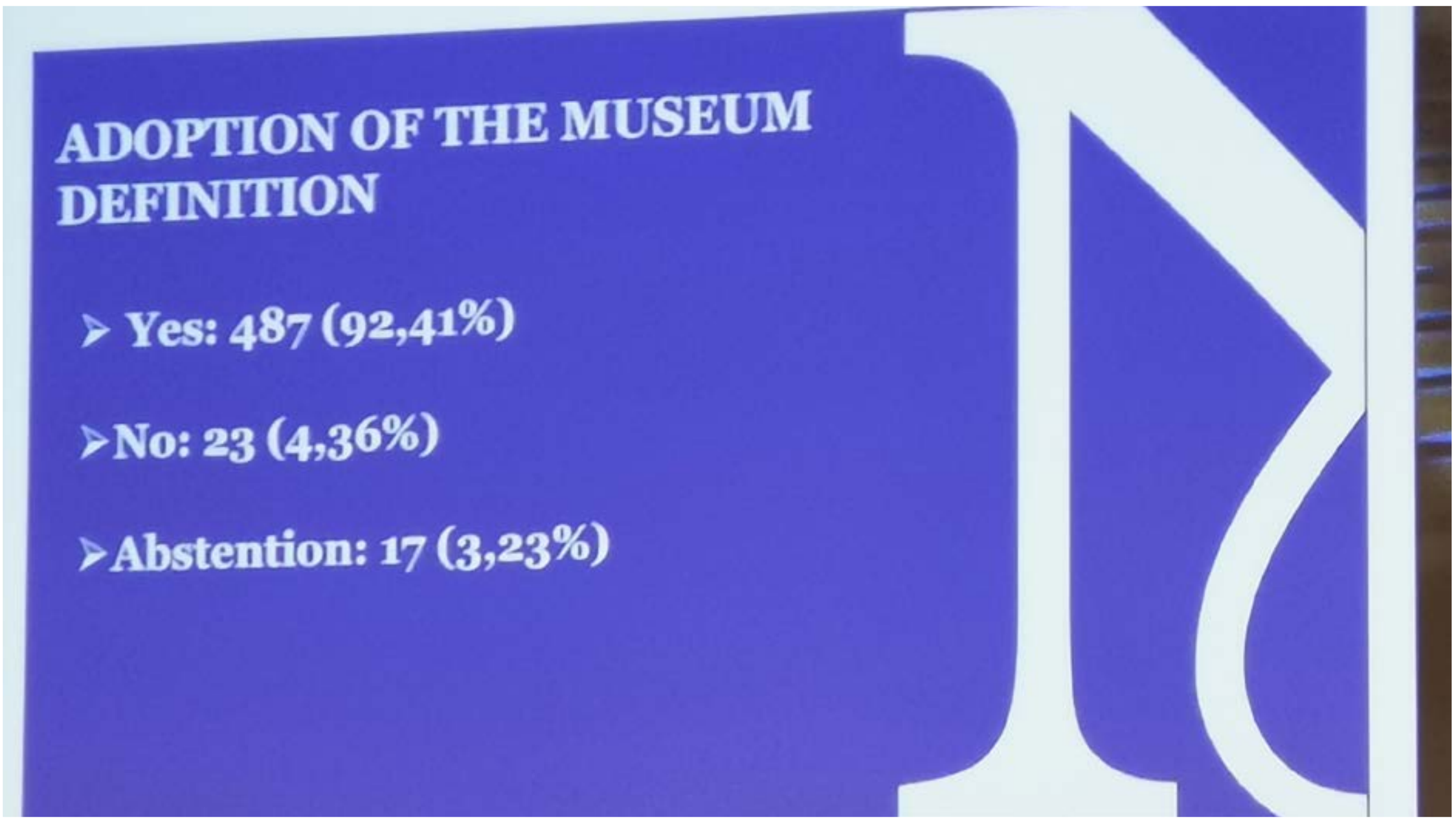
“A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.”

"موزه یک مؤسسه بدون اهداف انتفاعی و دائمی در خدمت جامعه است که به تحقیق، جمع آوری، حفاظت، تفسیر و نمایش میراث ملموس و ناملموس می پردازد. موزه‌هایی که برای عموم باز، در دسترس و شمولگرا هستند، تنوع و پایداری را تقویت می‌کنند. آنها به صورت اخلاقی، حرفه‌ای و با مشارکت جوامع عمل می کنند و با هم ارتباط برقرار می کنند و تجربیات متنوعی را برای آموزش، لذت، تامل و به اشتراک گذاری دانش ارائه می دهند."

در هر دو تعریف اول و دوم، موزه به عنوان موسسه ای بدون هدف مادی معرفی شده اند. همچنین هر دو تعریف موزه را موسسه ای دائم معرفی کرده اند. با این تفاوت که در تعریف اول، دائم بودن موزه اول آمده و سپس آمده بدون هدف مادی، اما در تعریف دوم، این ترتیب و اولیت بندی برعکس است. دومین واژۀ مشترک بین دو تعریف، در دستری بودن موزه‌ها است. در خصوص کارکرد موزه‌ها در هر دو تعریف به موارد مشترکی اشاره شده است که عبارتند از پژوهش، مجموعه سازی، حفاظت، تفسیر و نمایش. همچنین در هر دو تعریف، آنچه موزه‌ها به نمایش در می اورند میراث ملموس و ناملموس معرفی شده است. در شیوۀ عملکرد موزه‌ها نیز در هر دو تعریف آمده که موزه‌ها به شیوه ای حرفه ای، اخلاقی و پایدار کار می‌کنند. هدف موزه نیز در این دو تعریف اشتراکاتی دارد که عبارتند از: آموزش، التذاذ و تامل. اشتراکی بودن موزه‌ها و تعامل با جوامع نیز در هر دو تعریف مورد استفاده قرار گرفته است.

اما این دو تعریف علیرغم اشتراکات، دارای تفاوت‌هایی نیز هستند. در تعریف اول، موزه "در دسترس همگان" معرفی شده، در حالی که در تعریف دوم، "به روی همگان

باز" آمده است. قطعا در دسترس بودن موزه با به روی همگان باز بودن تفاوت دارد. دومین تفاوت بین دو تعریف، به چیزی که موزه نمایش می دهد بر می گردد؛ در تعریف نخست آمده که موزه میراث فرهنگی و طبیعی را نمایش می دهد اما در تعریف دوم، واژگان فرهنگی و طبیعی حذف و صرفا نمایش میراث توسط موزه ها آورده شده است. اما مهمترین تفاوت بین دو تعریف پیشنهادی، بخشی است که در تعریف دوم وجود دارد اما در تعریف نخست دیده نمی‌شود. در تعریف دوم آمده است که موزه‌ها تنوع و پایداری را تقویت می کنند. در ادامه و در خصوص شیوهٔ عملکرد موزه‌ها در تعریف اول آمده است که موزه‌ها به شیوهٔ شمول گرا، متنوع و مشارکتی با جوامع کار می کنند و ارتباط بر قرار می کنند؛ اما در تعریف دوم، ضمن ارائه تمام موارد قبلی، به یک شیوهٔ عملکردی موزه اشاره شده است که در تعریف نخست وجود ندارد: در تعریف دوم آمده است که موزه‌ها تجربه های متنوعی را ارائه می کنند. هدف از وجود موزه‌ها در هر دو تعریف با سه واژهٔ مشترک تعریف شده است: آموزش، تعمق و التذاذ. با این تفاوت که در تعریف اول ترتیب آنها عبارتست از: آموزش، تعمق، التذاذ؛ در حالیکه در تعریف دوم، آمده است: آموزش، التذاذ، تعمق. مهمتر اینکه در تعریف دوم، عبارت به اشتراک گذاری دانش نیز به اهداف موزه اضافه شده است که در تعریف اول اصلا وجود ندارد. واژهٔ عمومی (Public) در تعریف نخست دو بار استفاده شده است در حالیکه در تعریف دوم فقط یکبار به کار رفته است. تفاوت دیگر بین دو تعریف وجود واژهٔ تنوع در تعریف نخست است که در تعریف دوم نیامده است.



نهایتا تصمیم کمیته آیکوم دیفاین بر آن شد که تعریف دوم را به عنوان گزینه نهایی برای تعریف جدید موزه معرفی کنند. در ادامه به وجوه اشتراک و افتراق تعریف ۲۰۰۷ و ۲۰۲۲ موزه پرداخته می‌شود. اولین تفاوت بین این دو تعریف این است که در تعریف قبلی موزه موسسه ای بدون هدف مادی معرفی شده است؛ در حالیکه در تعریف جدید موزه موسسه ای معرفی شده است که می‌تواند جنبه های درآمدزایی داشته باشد اما هدف مادی ندارد. این تفاوت، نقش بسیار مهمی در حیات اقتصادی موزه‌ها دارد. در تعریف سابق، موزه در خدمت توسعه جامعه معرفی می شد که در تعریف جدید این عبارت حذف شده است. در مورد عملکرد موزه‌ها در تعریف سابق آمده است: موزه‌ها مجموعه‌ها را به دست می‌آوردند اما در تعریف جدید آمده که موزه مجموعه‌ها را گزینش و انتخاب می‌کنند. در تعریف جدید برای اولین بار در تعریف موزه آمده است که موزه‌ها تفسیر می کنند و این واژه در تعریف های قبلی وجود نداشت. درباره آنچه موزه نمایش می دهد، در تعریف ۲۰۰۷ آمده است میراث انسان و محیط طبیعی پیرامون او؛ اما در تعریف جدید این عبارت به صورت کامل حذف شده است و صرفا به ذکر میراث ملموس و ناملموس اکتفا شده است. در تعریف سابق در خصوص اهداف موزه به سه واژهٔ آموزش، مطالعه و التذاذ آمده است که دو واژهٔ آموزش و التذاذ عینان به تعریف جدید انتقال یافته اند اما کلمه مطالعه (Study) در تعریف جدید حذف شده است و جای خود را به "تامل" داده است. این تغیر بسیار پرمعناست. مطالعه کردن یعنی دانشی که توسط موزه تولید شده است، توسط بازدیدکننده دریافت می‌شود اما تامل کردن تاکید بر این دارد که دانش توسط مخاطب در محیط موزه خلق می‌شود. در ادامه باید به واژگانی پرداخت که در تعریف جدید برای نخستین با آمده‌اند و در تعاریف قبلی اصلا وجود نداشتند. واژه در دسترس همگان بودن و شمولگرا بودن موزه‌ها در تعریف جدید آمده است. همچنین موزه‌ها موسساتی برای تقویت تنوع و

پایداری معرفی شده اند. این عبارت تاکید می کند که موزه ها با نمایش و تقویت تنوع فرهنگی در چارگوشه جهان، به کمرنگ شدن مرزها و نهایتا پایداری کمک می کنند. در خصوص سیستم کاری موزه ها عبارت های اخلاقی و حرفه‌ای آمده است که پیشتر وجود نداشتند. همچنین واژه اشتراکی برای اولین بار در تعریف موزه وارد شده است. در ادامه باید به ورود واژه "تجربه" در تعریف جدید موزه ها اشاره کرد. "ارائه تجربه های متنوع" عبارت بسیار مهمی در خصوص جهت گیری موزه ها است که برای اولین بار وارد تعریف موزه ها شده است. این یعنی موزه ها ضمن و در ادامه نمایش فضاهای دائمی خود، باید به طرف طراحی و ارائه تجربه‌های متنوعی حرکت کنند که احتمالا در چهارچوب فعالیت های موقت و رویدادهای موزه‌ای به منسه ظهور خواهند رسید. واژه های تامل و به اشتراک گذاری دانش نیز برای نخستین بار وارد تعریف موزه شده‌اند تا کارکردهای آن را تشریح کنند.

از مجموع گفته‌های فوق، واژگان زیر برای اولین بار وارد تعریف موزه خواهند شد:

“not-for-profit, collect, interpret, accessible, inclusive, foster diversity and sustainability, operate, communicate, ethically, professionally, participation, communities, varied experiences, reflection, knowledge sharing”

در پایان لازم به ذکر است که تعریف جدید موزه در ۲۴ آگوست ۲۰۲۲ و در اجلاس عمومی ایکوم با بیش از ۹۲درصد آرای موافق (۴۸۷ رای موافق در مقابل ۲۳ رای مخالف و ۱۷ رای ممتنع) به عنوان تعریف جدید موزه منتشر شد.

منبع

-https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (11,Sep,2022)

ICOM PRAGUE

به وقت هم‌اندیشی پس از فاجعه:
کنفرانس عمومی ۲۰۲۲ پراگ آغاز تغییرات بزرگ

Consultation after disaster: ICOM General Conference Prague 2022, the beginning of big changes

نگار ساقریچی

Negar Sagharichi

عضو هیئت اجرایی کمیته نمایشگاهی ایکوم

Member of the Executive Board of the ICOM Exhibition Committee

کنفرانس‌های عمومی ایکوم چه هستند و هدفشان چیست؟

کنفرانس‌های عمومی یا سه سالانه ایکوم در میان کارشناسان حوزه موزه محلی شناخته شده برای تبادل نظر و تجربیات در خصوص چالش‌هایی هستند که امروزه موزه‌ها با آنها مواجه هستند و راه‌حل‌های خلاقانه‌ای که متخصصان برای حل این چالش‌ها به کار گرفته‌اند.

از سال ۱۹۸۴ میلادی، هر سه سال یکبار، ایکوم با موضوعی که زمینه تسهیل تبادلات فرهنگی را فراهم می آورد، جامعه جهانی موزه را گرد هم می‌آورد و شرایط همکاری‌های بین‌المللی میان کارشناسان را ایجاد می‌کند. این اقدام ایکوم همچنین الهام‌بخش اقدامات بومی برای موزه‌هاست تا بتوانند به عموم جامعه خود خدمات‌رسانی کنند.

در سال‌های اخیر، بیش از سه هزار شرکت‌کننده از تمامی پیش‌زمینه‌های علمی و فرهنگی از سراسر جهان گردهم آمده‌اند تا در مناظرات، میزگردها، پنل‌ها،رویدادهای شبکه‌ای و فعالیت‌های فرهنگی این کنفرانس‌ها شرکت کنند. در طول هفته برگزاری کنفرانس و به موازات آن نمایشگاه بین‌المللی موزه‌ای که در آن تولید کنندگان محصولات مرتبط با موزه و ویترین‌سازها آخرین تولیدات خود را نمایش می‌دهند، برگزار می‌شود.

سه بخش اصلی کنفرانس‌های عمومی ایکوم عبارتند از:

۱- سخنرانی‌های تخصصی توسط متخصصان مشهور و جوان در مورد موضوعات چند رشته‌ای مرتبط با جامعه بین‌المللی وموزه‌ها؛

۲- بحث‌ها و گفتگوهای علمی درباره موضوع اصلی کنفرانس در میان کمیته‌های بین‌المللی ایکوم؛

۳- جلسات اداری برای جمع‌بندی و ارزیابی اقدامات انجام شده در دوره سه‌ساله گذشته و شروع دوره کاری جدید. این جلسات شامل انتخاب هیات‌های اجرایی کمیته‌های بین‌المللی و هیات اجرایی اصلی ایکوم است.

مجسمه سر کافکا - پراگ

مرداد و شهریور ۱۴۰۱ - جمهوری چک - پراگ

سال ۲۰۲۲ میلادی (۱۴۰۱ خورشیدی) شهر پراگ پایتخت جمهوری چک و یکی از مشهورترین موزه‌های فضای باز جهان از بیست تا بیست هشتم ماه آگوست (۲۹ مرداد - ۶ شهریور)، میزبان بیست و ششمین اجلاس سه سالانه ایکوم بود.

این اجلاس هم برای برگزارکنندگان و هم برای شرکت کنندگان از بسیاری جهات با دیگر کنفرانس‌های سه‌سالانه متفاوت بود و این تفاوت در شعار انتخابی نیز منعکس بود؛ قدرت موزه‌ها.

اولین و شاید مهمترین تفاوت این بود که پس از سه سال قرنطینه سنگین ناشی از شیوع کووید در اکثر کشورها، لغو تقریبا تمامی کنفرانس‌های سالانه کمیته‌ها و حضور مجازی در کنار یکدیگر، حالا متخصصان فرصت داشتند بار دیگر رو در رو، در راهروهای محل برگزاری کنفرانس، زمان صرف ناهار و هنگام تورهای عصرگاهی و قبل و بعد از کنفرانس با یکدیگر گفتگو کنند.

در پی انتخاب شعار قدرت موزه‌ها به عنوان محور کنفرانس، سخنرانی‌های اصلی حول چهار موضوع ارائه شد:

- هدف: موزه‌ها و جامعه مدنی

- پایداری: موزه‌ها و تاب‌آوری

- چشم‌انداز: موزه‌ها و مدیریت

- تحویل: موزه‌ها و فناوری‌های جدید

روزهای ۲۰ و ۲۱ آگوست فرصت مناسبی بود تا شرکت‌کنندگان در کنفرانس علاوه بر آشنایی مقدماتی با یکدیگر با شرکت در تورهای پیش کنفرانس،مانند کلاس‌های آشپزی، با فرهنگ مردمان چک بیشتر آشنا شوند. همچنین این دو روز برای هیات اجرایی اصلی و هیات‌های اجرایی کمیته‌های بین‌المللی زمان مناسبی بود تا مروری بر برنامه چند روز آینده خود داشته باشند و با برگزارکنندگان بیشتر هماهنگ شوند.

تورهای قبل از بازدید، تور بازدید از بافت تاریخی پراگ - نمایشگاه موقت بنکسی

تورهای قبل از کنفرانس - آشنایی با آشپزی کشور چک

روز اول: ۲۲ آگوست

کنفرانس به صورت رسمی روز ۲۲ آگوست آغاز شد. پس از برگزاری سخنرانی‌های مقدماتی‌ازسوی‌آلبرتو گارلاندینی رییس هیات اجرایی دور پیشین و چند تن از همکارانش در اولین جلسه رسمی، اولین سخنرانی اصلی برنامه توسط دکتر مارگاریتا ریس سوارز انسان‌شناس و متخصص موزه ملی کلمبیا ارائه شد. دکتر سوارز به سراغ موضوع بحث‌برانگیز برای موزه‌هایی رفت که خدمت به جوامع و پاسخ به نیازهای آن‌ها را جدی‌ترین ماموریت خود می‌دانند؛ موزه‌ها و جوامع مدنی.

جلسه رسمی افتتاحیه کنفرانس، سخنرانی آلبرتو گارلاندینی ریاست ایکوم تا سال ۲۰۲۲

مسئله اصلی سخنرانی خانم سوارز نقشی بود که نهادهای فرهنگی باید در جوامع خود ایفا کنند. این نقش برای موزه‌ها موضع آن‌ها در قبال منازعات دموکراتیکی است که در سراسر جهان در حال شکل‌گیری و رشد هستند. وی معتقد است اعلام بی‌طرفی موزه‌ها به صورت خاص و بخش فرهنگی به صورت عام در قبال جامعه مدنی، محرومیت و تبعیض، موقعیت اجتماعی آن‌ها را به شدت به خطر می‌اندازد. دکتر سوارز در ادامه سخنرانی خود فعالیت‌های موزه ملی کلمبیا در خصوص کمک به بازیابی سنت‌های

محلی و پویایی فرهنگی جوامع خاصه در شهر بوگوتا و حاشیه رودخانه ماگدالنا را تشریح کرد.

جلسه سخنرانی اصلی روز اول - دکتر مارگاریتا ریس سوارز

یکی دیگر از برنامه‌های مهم روز اول جلسه بازنگری کدهای اخلاقی ایکوم بود که در نشست کمیته اخلاق به ریاست خانم سالی یرکوویچ انجام گرفت.

عصر روز اول نشست‌های تخصصی کمیته‌ها برگزار شد. از جمله نشست‌های بسیار پرمخاطب در عصر روز اول نشست تخصصی در خصوص موزه و اقلیت‌های جنسی و جنسیتی بود.

از دیگر نشست‌های تخصصی و پرمخاطب عصر وز اول، نشست کمیته منطقه‌ای آسپک (موزه‌های آسیا و اقیانوسیه) بود. در این نشست اعضا جدید هیات اجرایی این کمیته نیز معرفی شدند.

برنامه روز اول با مراسم افتتاحیه

نشست‌های تخصصی کمیته‌ها – نشست تخصصی در خصوص موزه و اقلیت‌های جنسی و جنسیتی

نشست تخصصی گروه آسپک: موزه‌های آسیا و اقیانوسیه

به میزبانی موزه ملی تکنولوژی و موزه ملی کشاورزی کشور چک به صورت مشترک به اتمام رسید. این برنامه شامل مهمانی شام رسمی و بازدید ویژه از بخش‌های مختلف موزه‌ها بودند.

مهمانی افتتاحیه کنفرانس در موزه ملی تکنولوژی چک

روز دوم: ۲۳ آگوست

روز دوم سه سخنرانی اصلی داشت. نخست هیلدا فلاویا ناکابوی فعال محیط زیست اوگاندایی و بنیانگذار حرکت جمعه‌های اوگاندا برای آینده و کنشگر برابری حقوق اقلیت‌های جنسیتی و نژادی در خصوص تاثیر اقدامات نهادهای جهانی در قبال تغییرات اقلیمی و افزایش نگرانی‌ها در خصوص محیط زیست سخنرانی کرد. وی بر نیاز موزه‌ها به دستیابی به بودجه پایدار به‌ویژه پس از تجربه ناشی از همه‌گیری کووید ۱۹ تاکید کرد. اثر فعالیت‌های موزه‌ها و برنامه‌های آن‌ها در ایجاد الگوی پایدار برای جوامع معاصر بخش دیگری از صحبت‌های ناکابوی بود.

جلسه سخنرانی‌های اصلی روز دوم - بخش اول: سخنرانی هیلدا فلویا ناکابوی

دو سخنرانی بعدی روز دوم نگاهی بسیار تخصصی به مبحث مدیریت موزه داشتند. لونی بانچ چهاردهمین مدیر مجموعه موزه‌ها، کتابخانه‌ها باغ وحش ملی و مراکز پژوهشی - آموزشی اسمیت سونین ایالات متحده است. در طول مدیریت بانچ تا کنون دو موزه مهم لاتین تبارها و تاریخ زنان آمریکا توسعه یافته‌اند. او همچنین موسس موزه ملی تاریخ و فرهنگ آمریکایی‌های آفریقایی تبار در مجموعه موزه‌های اسمیت سونین است. هر سه این موزه‌ها دغدغه بانچ درباره حقوق بشر، حقوق زنان و حقوق اقلیت‌های نژادی را به خوبی مشخص می‌کنند. همچنین مدیریت وی بر مجموعه وسیع اسمیت سونین حکایت از شناخت دقیق وی از مشکلات و چالش‌های پیش روی مدیران موزه‌هایی با رویکر پیشرو در جوامع معاصر است که در سخنرانی ایشان نیز منعکس بود.

در کنار آقای بانچ، خانم هیلاری کارتی نیز تجربیاتش در خصوص مدیریت نهادهای

فرهنگی را با مشارکت‌کنندگان به اشتراک گذاشت. خانم کارتی که در حال حاضر مدیر Clore Leadership است، یکی از برترین مشاوران و مربیان توسعه رهبری و تغییرات سازمانی در بریتانیا است. ایشان پیش از پیوستن به این موسسه، مدیر پروژه ۲۲ میلیون پوندی دولت بریتانیا در بخش توسعه مدیریت فرهنگی بود. همچنین مدیریت شورای هنر انگلستان و مدیریت فرهنگ و آموزش لندن در سال ۲۰۱۲ و نیز عضویت در هیات مدیره خانه اپرا و باله سلطنتی انگلستان از دیگر سوابق اوست.

بانچ و کارتی پس از طرح مسئله مدیریت عنوان کردند که مدیران موزه‌ها راه بسیار دشواری را در تشویق همکاران خود برای مشارکت و یافتن راه‌حل‌های جدید برای حل چالش‌های پیش روی موزه‌ها دارند. چرا که بیش از هر چیز باید به دوام سازمان تحت رهبری خود بیاندیشند. آنها از دیگر مسائل پیش روی مدیران به چالش ادغام خدمات و فعالیت‌های مشارکتی فیزیکی و دیجیتال، یافتن مدل تجاری-اقتصادی جدید بخصوص در موزه‌های غیر دولتی و توسعه نقش موزه به عنوان نهاد اجتماعی اشاره کردند.

جلسه سخنرانی‌های اصلی روز دوم - بخش دوم: سخنرانی لونی بانچ و هیلاری کارتی

برنامه کمیته‌های تخصصی شامل سخنرانی‌ها، و جلسات تبادل اطلاعات و کارگاه‌های تعاملی همچون روز نخست، پس از اتمام سخنرانی‌های اصلی پیگیری شد.

کارگاه‌های تخصصی کمیته‌ها

نشست تخصصی کمیته نمایشگاه‌ها و تبادلات (ICEE)

میزبانان پراگی کنفرانس در شب دوم برنامه شب در موزه را با همکاری موزه‌هایی که در بافت قدیمی شهر قرار داشتند، برگزار کردند. در برخی موزه‌ها گروه‌های موسیقی به اجرای قطعات بازسازی شده از قرون وسطی پرداختند. در برخی دیگر نیز جلسات تخصصی گروه‌ها برگزار شد.

شب در موزه – احیا موسیقی قرون وسطی

شب در موزه – بازدیدهای تخصصی

روز سوم: ۲۴ آگوست

سخنرانی اصلی روز سوم در خصوص چالش پیش روی تمامی موزه‌ها در جهان معاصر بود: موزه‌ها و تکنولوژی‌های جدید.

> " فناوری‌های جدید نه تنها ابزاری ارزشمند برای ایجاد نمایشگاه‌های دیجیتال و بهبود و افزایش تعامل با مخاطب به ویژه مخاطب کودک و نوجوان هستند، بلکه منابع موثری برای حفاظت و نگهداری از مجموعه‌ها، کاهش هزینه‌های سازمانی و افزایش سطح دسترسی عموم به دانش و اطلاعات در موزه به صورت خاص و نهادهای فرهنگی به صورت عام هستند."

آخرین سخنران اصلی بیست و ششمین کنفرانس عمومی ایکوم، سباستین چن ، که در سخنان خوب به این مسئله اشاره کرد، مدیرعامل موزه تصاویر متحرک ملبورن استرالیا (ACMI) است. چن ابتدا مدیر تیم طراح و مجری پروژه ۴۰ میلیون دلاری بازسازی ACMI بود که برایش جوایز بسیاری را در زمینه موزه‌های چند بیانی به همراه آورد. پیش از آغاز مدیریت این پروژه، سب دو تجربه در مواجهه با مخاطب موزه‌ای داشت. یکی در نقش مدیر ارشد بخش تجربه و مشارکت ACMI که در آن مسئولیت بخش برنامه‌ریزی برای مخاطبان، مدیریت برند و ارتباطات را برعهده داشت. دومی به عنوان طراح موزه طراحی کوپر هیوارث نیویورک، از مجموعه موزه‌های اسمیت سونین، بود. بخش اصلی سخنرانی چن حول موضوع استفاده از فناوری در دوران قرنطینه ناشی از گسترش کووید ۱۹ برای حفظ ارتباط و تعامل با مردم از راه دور بود. وی سخنرانی خود را با برشمردن پتانسیل‌های فناوری‌های جدید در پاسخ‌گویی به نیاز مخاطبان امروز به پایان برد.

جلسه سخنرانی اصلی روز سوم: سباستین چن

در ادامه روز سوم میزگرد تعریف شعار "قدرت موزه‌ها: زمینه مشترک برای موزه‌ها" برگزار شد که به دنبال چالش‌های موجود برای موزه‌ها راه‌حل‌های عملیاتی برای آن‌ها براساس تعریف جدید ایکوم از موزه بود.

همچنین جلسه مجمع عمومی و جلسه فوق‌العاده آن نیز در روز سوم برگزار شدند که چند نکته داشت:

- هیات اجرایی جدید ایکوم معرفی شدند؛

- گزارش عملکرد اجرایی و مالی ایکوم در سه سال گذشته ارائه شد؛

- و مهمترین مطلب اعلام تصویب تعریف جدید موزه پس از چندین سال چالش به طور خاص میان کمیته‌های ICOFOM و Define ICOM بود.

جلسه مجمع عمومی ایکوم

جلسه مجمع عمومی ایکوم - بخش پرسش و پاسخ - تصویر دکتر دیمالی رئیس کمیته منطقه‌ای کشورهای عرب زبان

تعریف جدید موزه به ۹۲٪ آرا (۴۸۷ رای موافق در برابر ۲۳ رای مخالف) در این مجمع به تصویب رسید. این آراء از هیات اجرایی کمیته‌های ملی و بین‌المللی اخذ شده بودند و عناین طرح شده در آن طی ۶ سال گذشته از متخصصان حوزه‌های مختلف موزه در سراسر دنیا گردآوری شده بودند.

تعریف جدید ایکوم از موزه می گوید:

"موزه یک نهاد غیر انتفاعی، دائمی و در خدمت جامعه است که میراث ملموس

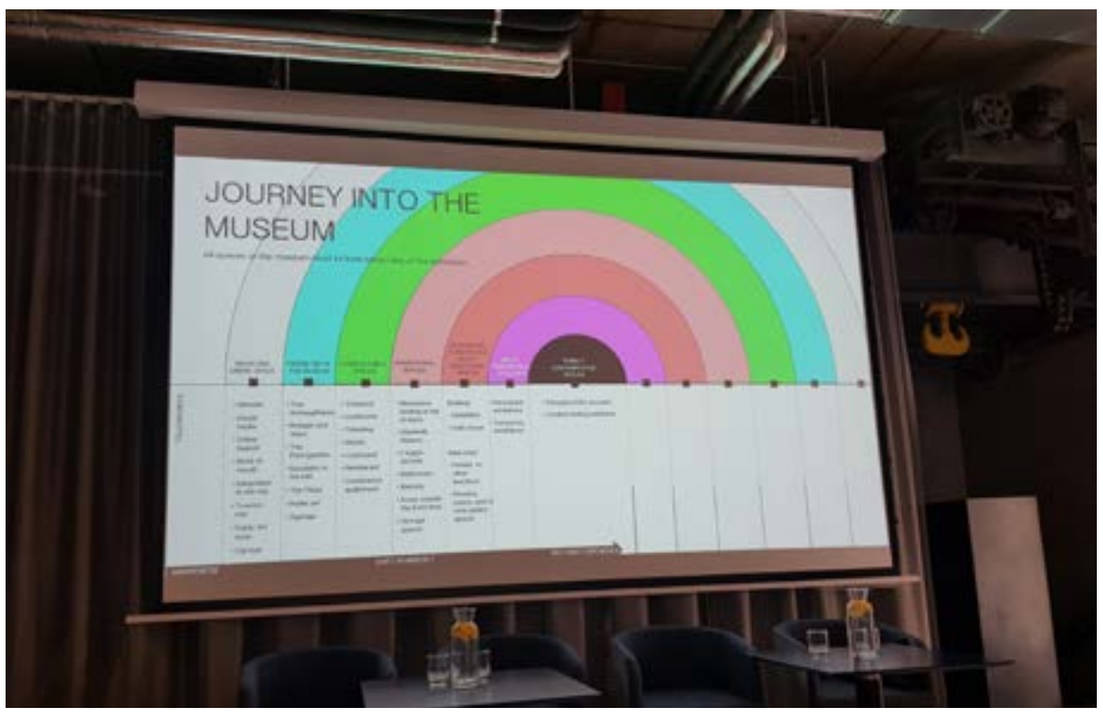
و ناملموس را گردآوری می کند، از آن‌ها حفاظت می کند، آن‌ها را تفسیر می کند و نمایش می‌دهد. موزه‌ها به روی عموم گشوده هستند، در دسترس قرار دارند و جهان‌شمول هستند و گوناگونی و پایداری را پرورش می‌دهند. آن‌ها با بهره‌برداری و برقراری ارتباط به صورت اخلاقی، حرفه‌ای و با مشارکت جوامع تجربیات گوناگون را برای آموزش، التذاذ، تفکر و به اشتراک گذاری دانش عرضه می کنند."

همچنین در این کنفرانس تغییر مهمی در ریاست هیات اجرایی ایکوم ایجاد شد و به جای آلبرتو گارلاندینی ایتالیایی که در پی استعفای بحث برانگیز سوای آکسوی ترک از سمت هیات اجرایی، بر این جایگاه تکیه زده بود، هموطن وی پروفسور اما ناردی با برنامه اصلاحی جدی در ساختار و برنامه‌های ایکوم برای تصدی این پست انتخاب شد.

پروفسور اما ناردی، ریاست ایکوم

در ادامه روز سوم، کمیته‌های ملی و بین‌المللی جلسات خود را خارج از سالن محل برگزاری کنفرانس و در موزه‌های مختلف برگزار کردند.

جلسه off-site کمیته‌ها – جلسه کمیته ICEE در موزه کونستهاله پراگ – بازدید از موزه



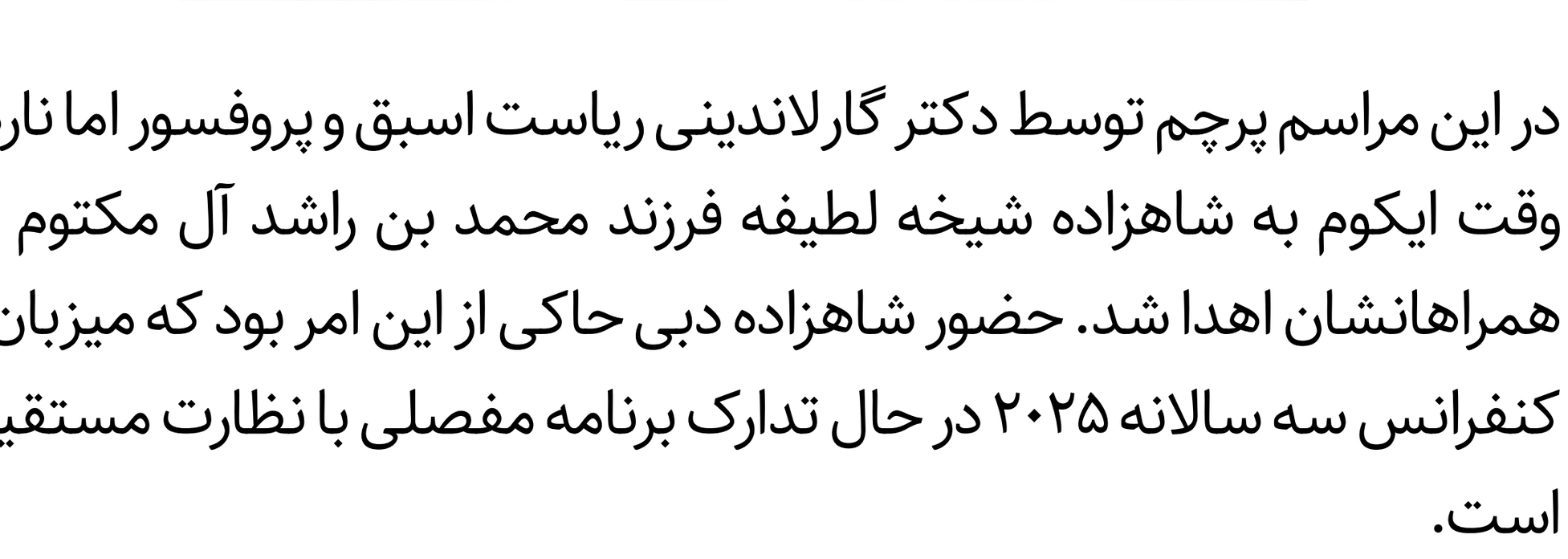
جلسه off-site کمیته‌ها – جلسه کمیته ICEE در موزه کونستهاله پراگ – سخنرانی گروه نمایشگاه‌های NOMAD

برنامه اختصاصی این شب مربوط به مهمانی شب اختتامیه بود که به میزبانی موزه ملی پراگ برگزار شد. در این مهمانی ضمن بازدید از بخش‌های مختلف این موزه، جلسه شام رسمی و مراسم اهداء پرچم به میزبان بعدی کفرانس‌های سه سالانه، شهر دبی، برگزار شد.

مراسم اختتامیه کنفرانس در موزه ملی پراگ

مراسم اختتامیه کنفرانس – مهانی شام رسمی

در این مراسم پرچم توسط دکتر گارلاندینی ریاست اسبق و پروفسور اما ناردی ریاست وقت ایکوم به شاهزاده شیخه لطیفه فرزند محمد بن راشد آل مکتوم امیر دبی و همراهانشان اهدا شد. حضور شاهزاده دبی حاکی از این امر بود که میزبان آینده برای کنفرانس سه سالانه ۲۰۲۵ در حال تدارک برنامه مفصلی با نظارت مستقیم امیر دبی است.



مراسم اختتامیه کنفرانس – اهدا پرچم به دکتر منی راشد آل علی نایب رئیس فعلی ایکوم امارات و دکتر راشد بختاش رییس پیشین ایکوم امارات در حضور شاهزاده دبی

روزهای ۲۶، ۲۷ و ۲۸ آگوست به تورهای بیرون از شهر پراگ و تورهای مستقل پس از کنفرانس کمیته‌ها اختصاص داشت. همچنین این روزها فرصت مناسبی برای هیات اجرایی ایکوم و کمیته‌ها بود تا به جمع‌بندی درباره کنفرانس و برنامه‌ریزی مقدماتی

برای کنفرانس‌های سالیانه خود بپردازند.

تورهای پس از کنفرانس – تور قلعه‌های قدیمی

تورهای پس از کنفرانس – تور سفر به بورنو با قطار قدیمی

تورهای پس از کنفرانس
تور تراموا قدیمی و معدن قدیمی چک

سهم ایران از کنفرانس ۲۲۰۲ پراگ چه بود؟

✦ مشارکت

متخصصان ایرانی در کنفرانس ۲۲۰۲ حضور پررنگ‌تر و جدی‌تری نسبت به کنفرانس‌های گذشته داشتند که شاید خبر از تخصصی شدن فضای موزه‌های کشور می دهد.

✦ سخنرانی

علاوه بر حضور در کنفرانس، بسیاری از متخصصان ایرانی در کمیته‌های مختلف به ارائه سخنرانی و پوستر پرداختند که فهرستی از این سخنرانی‌ها در ادامه ارائه می‌شود:
مجتبی عبادی فتح از موزه ملی انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با موضوع "قدرت موزه‌های نظامی در حفاظت از تاریخ شفاهی جنگ‌ها" در کمیته ICOMAM سخنرانی کرد.
یاسمن اسماعیلی، معمار، آموزشیار و بنیان‌گذار استودیو چهار، و **کیمیا امینی**، کارشناس موزه ملی علوم و فناوری در مقاله‌ای مشترک با موضوع "احیاء جامعه محور جنگل حرا و برنامه‌ریزی اکوتوریسم پایدار در تپه دریایی سرزورزوما در گورون جزیره قشم" در کمیته ICAMAT سخنرانی کردند.
صفورا کلانتری، کارشناس موزه منطقه‌ای جنوب شرق ایران، از جمله فعال‌ترین مشارکت‌کنندگان ایرانی در کنفرانس بود. وی با سه مقاله در این کنفرانس حضور داشت. مقاله "قدرت آموزش در مناطق کمتر توسعه یافته" که در کمیته POTCI ارائه شد، و مقاله‌های "حس تعلق از طریق معماری و نمایشگاه‌های موزه: مطالعه موردی موزه منطقه‌ای جنوب شرق ایران"، در کمیته ICMAH و مقاله "حس تعلق:

نیروی محرکه موزه‌های کوچک محلی" در کمیته ICR که هر دو به صورت مشترک با **خسرو احمدی خویی**، بینان‌گذار موزه حاج‌عبدالله، ارائه شدند، حاصل پژوهش‌های این کارشناس تلاشگر بودند.

فاطمه احمدی کارشناس موزه ملی تاریخ پزشکی ایران و عضو هیات اجرایی کمیته UMAC به همراه **میلاد آزموده** پوستر "موزه‌های دانشگاهی و فضای متاورس" را در کمیته UMAC ارائه کردند.

دامون منزوی عضو هیات اجرایی کمیته ICOMON با مقاله "قدرت پایگاه‌های داده موزه‌های پول" در این کمیته بر اهمیت ایجاد یک بانک اطلاعاتی از موزه‌های پول و بانکداری در سراسر جهان از طریق این کمیته و مزایای آن تاکید کرد.

سیف الله جلیلی، مدیر موزه ملی علوم و فناوری ایران و عضو هیات اجرایی کمیته CIMUSET با مقاله‌ای با عنوان "شبکه موزه‌های دانشگاهی ایران و موزه دانشگاهی ایران در زمان شیوع بیماری کووید ۱۹" در این کمیته سخنرانی کرد.

سارا کریمان از مجموعه فرهنگی- تاریخی سعدآباد با دو مقاله "کورته یک لباس آیینی است: الهام بخش لباس‌های شهری" را در کمیته COSTUME و مقاله "رویداد شیشه ۱۴۰۰ راهی است برای تعامل با مخاطب و ایجاد جریان هنری" را در نشست مشترک کمیته ICDAD و کمیته GALSS با همکاری **حمید وکیل باشی**، معاونت فرهنگی مجموعه فرهنگی تاریخی سعداباد، ارائه کرد.

مهران نوروزی، کارشناس آموزش موزه ملی علوم و فناوری با دو مقاله "اخلاقیات در موزه‌های علوم و فناوری: تمرکز بر مشارکت و دیجیتال‌سازی" ارائه شده در نشست مشترک کمیته‌های ICEE، US ICOM، ICETHICS و LOCMAC و نیز مقاله "طراحی مفهومی موزه‌های علوم در خاور دور: مطالعه موردی موزه‌های علوم پکن، توکیو و ناگویا" ارائه شده در نشست مشترک کمیته‌های SIMUCET، CAMOC و WORKLAB در این کنفرانش حضوری فعال داشت.

کیمیا امینی در مقاله‌ای مشترک با پرستو منطقی کارشناس موزه ملی علوم و فناوری با عنوان "۱۱۰۰۰ کیلومتر: روایت تاریخی دیجیتال موزه‌ها را در خانه ببینید" در کمیته AVICOM سخنرانی کردند.

روشنک سعادتی و **نگار ساقریچی** کارشناسان کتابخانه و موزه ملی ملک در مقاله‌ای با عنوان "بررسی ظرفیت‌های نمایشگاه‌های موزه‌ای در تغییر دیدگاه مخاطبان درباره موضوعات مناقشه‌برانگیز" در کمیته ICOMAM به ارائه سخنرانی پرداختند.

زهرا سلیمانی، کارشناس موزه ملی علوم و فناوری و **رضا سلیمانی** نیز در مقاله مشترکی با عنوان "ارزیابی تاثیر کاربرد واقعیت افزوده بر عملکرد یادگیری دانش‌آموزان در درس زیست‌شناسی" در کیمته CECA سخنرانی کردند.

جلسه سخنرانی شرکت کنندگان ایرانی در کنفرانس
سخنرانی مجتبی عبادی فتح

جلسه سخنرانی شرکت کنندگان ایرانی در کنفرانس
سخنرانی دامون منزوی

جلسه سخنرانی شرکت کنندگان ایرانی در کنفرانس
سخنرانی مهران نوروزی

سخن‌پایانی

مجموع سخنرانی‌های اصلی کنفرانس و سخنرانی‌های تخصصی کمیته‌های ایکوم در کنفرانس عمومی ۲۰۲۲ پراگ خبر از تغییرات عمده در رویکرد موزه‌ها خاصه پس از همه‌گیری کووید۱۹ می‌دهند. بسته‌بودن دوساله موزه‌ها و بار سنگین خسارت اقتصادی و روانی ناشی از آن برای موزه‌ها، عدم دسترسی مستقیم آن‌ها به مخاطبانشان و تعویق تمامی برنامه‌های اجرایی، بسیاری از موزه‌ها را به سمت استفاده دگرگونه از تکنولوژی به صورت عام و فضای مجازی به صورت خاص سوق داد. حال باید منتظر کنفرانس ۲۰۲۵ دبی باشیم تا نتایج این تغییرات بزرگ را به صورت ملموس‌تری ببینیم.

منبع

۱. Margarita Reyes Suarez
۲. Hilda Flavia Nakabuye
۳. جمعه‌های اوگاندا برای آینده در حال حاضر بزرگترین جنبش جوانان آفریقا با بیش از پنجاه هزار عضو از ۲۵ مدرسه، ۵ دانشگاه و ۶ کشور است.
۴. Lonnie G. Bunch
۵. Smithsonian
۶. Hilary Carty OBE
۷. Seb Chan
۸. Alberto Garlandini
۹. Suay Aksoy
۱۰. Emma Nardi

موزه‌ها، استعمارزدایی و استرداد؛ یک گفتگوی جهانی

Museums, decolonization and restitution; a global conversation

گلناز گل صباحی

Golnaz Golsabahi

مدیر مرکز فرهنگی موزه‌ای هنر ایران، عضو هیئت اجرایی شورای بین‌الملی موزه‌ها

Director of Iranian art museum & cultural complex Executive board member of ICOM

مبحث بازگشت آثار تاریخی فرهنگی به سرزمین مبدا؛ استرداد و فرایند باز پس گیری و عودت آثار به خاستگاهشان، تب وتاب داغی نزد فعالان میراث فرهنگی یافته و خصوصا در سال های اخیرمباحث نوینی را هم در مفاهیم موزه و موزه شناسی گشوده است. مفاهیمی مانند استعمارزدایی که اکنون جای خود رانه تنها در ادبیات میراث فرهنگی بخوبی یافته بلکه فعالیتهای زیادی بر این مبنا طرح وبرنامه ریزی می‌شوند تا از موزه‌ها و میراث فرهنگی استعمارزدایی شود. از زمان خیزش جنبش‌های اجتماعی برای آزادی مستعمرات در دهه ۶۰ میلادی وتلاش فعالان گروه‌های فرهنگی وایضا میراث فرهنگی در این زمینه ودر خصوص نظریات وعقایدشان در مورد مؤسسات فرهنگی؛ مجموعه‌ها وهمچنین دانشگاهها، درباره استعمار زدایی عملی از موزه‌ها نیز بسیار گفته ونوشته شده است. فرآیندی که در برخی زمینه‌ها هنوز به شدت بر بازگرداندن مجموعه‌های غارت شده به سرزمین‌های مبدا پافشاری می‌کند. در طول سالیان؛ این حساسیت موزه‌ها وموزه‌شناسی در جهان، شورای بین‌المللی موزه‌ها -ایکوم- و چندین کمیته ملی وبین‌المللی آن را به بازتاب‌های انتقادی متعدد وقوی در مورد گذشته استعماری موزه‌ها وتأثیرات آن بر تفکر موزه‌شناسی سوق داده است و البته نظری پردازی اندیشمندان موثر حوزه موزه‌شناسی آن مانند برونو بورلن سوارز و ادبیات انتقادی او در این مبحث بسیار تاثیر گذار بوده است. ادبیاتی که معتقد است این نه موزه‌ها بلکه موزه شناسی است که باید استعمارزدایی شود چراکه ذات موزه و شکل گیری آنها حاصل فرایندی استعماری است. اما موزه‌ها می‌توانند بخشی

از فرآیند استعمارزدایی باشند و به‌عنوان نهادهای ضداستعماری برای محکوم کردن تداوم استعمار و سپس ایجاد زمینه مناسب برای تفکر انتقادی به میراث استعماری مورد استفاده قرار گیرند.

با پیشرفت جوامع در عصر شگفت‌انگیز قرن بیست و یکم و ضمنا بحث؛ جدل و گفتمان های انتقادی بی پایان؛ همچنین ضرورت بالیدن بر افتخارات تاریخی و فرهنگی به نیات مختلف، از جمله ارتقا صنعت گردشگری وکمک به اقتصاد جوامع از طریق مواریث فرهنگی، اکنون؛ همچنان بخشی از تفسیر استعمارزدایی از میراث فرهنگی و موزه‌ها، باز پس گیری و استرداد آثار و اموال فرهنگی به سرزمین مبدا تلقی شده، ارزش و اهمیتی چندین برابر یافته و تکاپو و تلاش‌های فراوانی در سطوح بین‌المللی توسط کشورهای متفاوت در این زمینه در جریان است چنانکه پیرامون آن و با استناد به معاهدات و قوانین بین المللی جاری ؛ تاکنون برخی از کشورها موفق عمل کرده‌اند و توانسته‌اند مجموعه‌های بزرگی از میراث فرهنگی خود را به کشور بازگردانند.

مصر در این میانه یکی ازموفق ترین این کشورها است. مصر حدودا یک دهه است که با تمرکزاداره اموال تاریخی/ فرهنگی خود توانسته هزاران شی تاریخی را از بسیاری از کشورهای جهان بازپس گیرد. طی کنفرانسی که ماه مارچ گذشته به میزبانی دانشگاه شانگهای و با همکاری مرکز بین المللی تبادلات دانش و پژوهش شورای جهانی موزه ها یا ایکوم – ایمرک IMREC-ICOM برگزار شد؛ دکتر شعبان عبدالجواد؛ رییس اداره استرداد اموال و آثار میراث فرهنگی مصر در این زمینه گزارش مبسوطی را مطرح ساخت که شگفتی آفرید. اینکه چگونه در یک فرایند نفس گیر و پیچیده بین المللی تا اکنون یعنی تا سال ۲۰۲۳ از حدود ده سال پیش؛ بیش از بیست و نه هزار اثر و اموال تاریخی از سایر کشورها و یا مجموعه‌داران خصوصی باز پس گرفته شده و به مصر باز گردانده شده است. این نتیجه شگفت‌انگیز حاصل یک سیستم پیچیده است که قوانین،سیاست‌ها،پلیس،مدیریت، همکاری بین‌المللی و مشارکت جامعه داخلی را برای اطمینان از باقی ماندن میراث فرهنگی مصر در کشور به یکدیگر پیوند داده است. بطور خلاصه؛ شکل گیری اداره مرکزی نقل و انتقالات باستان شناسی در مصر در اوایل سال ۱۹۹۶، به کارگیری باستان شناسان واجد شرایط برای نظارت و جلوگیری از قاچاق آثار باستانی و اموال فرهنگی به خارج

از مصر؛ گسترش ابزار اختیارات حقوقی و قانونی و نهایتا در همراهی با الزامات قانونی؛ به کارگیری پلیس گردشگری و آثار باستانی و ایجاد پایگاه اطلاعات و داده‌ها از آثار و اشیا دزدیده شده جهت رهگیری ملی و بین‌المللی؛ از دستاوردهای دولت مصر در این زمینه بوده که در این موفقیت چشمگیر نقش ایفا کرده و باعث شده تا بازه‌های طولانی رهگیری آثار و اشیا تاریخی و فرهنگی و بازگشت آنها به وطن به روندی کوتاه؛ سریع؛ صریح و قاطع بدل شود.

فرایندی که‌از آگاهی جامعه‌محلی‌واراده‌سازمان‌های‌داخلی‌تاهمکاری‌های‌بین‌المللی با حراجی‌ها؛ شبکه پلیس بین‌الملل یا اینترپل و مراکز متعدد فرهنگی؛ حقوقی و سازمان‌های ذیربط را در برمی گیرد.

و اما جدیدترین دستاورد شورای بین‌المللی موزه‌ها در حیطه نظری و معرفی تلاش‌های میدانی و عملیاتی در این زمینه؛ در کنار گسترش همکاری با سازمان‌های مسئول در کشورهای مختلف در زمینه نشر لیست آثار در خطر توسط دپارتمان حفظ و حفاظت میراث فرهنگی این شورا؛ نخستین سمینار مشترک دانشگاه شانگهای و مرکز بین‌المللی تبادلات دانش و پژوهش آن بودکه در ماه مارس گذشته در شانگهای برگزار شد وفعالان و نظریه‌پردازان این حیطه را در یک سمینار دو روزه گرد هم آورد. سمیناری با عنوان موزه‌ها، استعمارزدایی و استرداد؛ یک گفتگوی جهانی که اکنون تمامی سخنرانی‌ها و مباحث مطرح شده در آن از طریق وبسایت شورای بین‌المللی موزه‌ها قابل دسترسی است.[1]

سمیناری که در نخستین روز بر مفهوم استعمارزدایی تمرکز داشته، پارادایم موزه و فرآیند استعمار زدایی و نظریات متفاوت را در قالب سخنرانی مطرح ساخته و به بررسی دستاوردها و تجربیاتی که به باز تصویر کردن دوباره موزه منتهی می‌شود پرداخت و فرآیندهای استعمارزدایی در زمینه زیرساخت‌های فکری موزه‌ها و عملکرد موزه از طریق زبان، مجموعه‌ها و نیروی کار را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد.

این نشست با ارائه عنوان استعمارزدایی: تاریخ‌های دشوار و هویت ملی به پایان رسید. موضوع مورد بررسی روز دوم مسئله بازیابی و استرداد و تأثیرات آن بر جوامع بود و قوانین استرداد و سیاست بازیابی نوآورانه مورد بحث قرار گرفت و در پایان جلسه،

1. https://icom.museum/en/news/museums-decolonization-and-restitution-icom-imrec-seminar-videos

مطالعات موردی استرداد توسط سخنرانان مختلف مطرح شد.

تردیدی نیست که طی سه قرن اخیر پیرو استعمارگرایی برخی دول و پدیده جهانی‌شدن؛ از دست دادن اشیاء فرهنگی؛ امری رایج و بین‌المللی شده است. برخی ازمستعمرات در چارچوب نظم ناعادلانه سیاسی؛ اقتصادی و بین‌المللی، تعداد زیادی از آثار و اشیاء فرهنگی خودرا از دست داده‌اند. با استقلال و توسعه تدریجی برخی از کشورها در طول صد سال اخیر، تنش مابین بین کشورهایی که آثار باستانی را از دست داده‌اند و کشورهایی که آنها را دریافت کرده‌اند، حادتر شده است. در این بین برخی تلاش‌ها و بیانیه‌ها اوایل قرن بیست و یکم؛ بیانگر موضع برخی از موزه‌های بزرگ اروپایی و آمریکایی علیه بازگرداندن اشیاء فرهنگی بوده است اما در دهه اخیر با تلاش مشترک و مستمر مجامع بین‌المللی، یونسکو و ایکوم، کشورهایی با پیشینه استعمارگرایانه با نمایندگی فرانسه، آلمان و هلند از دولت گرفته تا مردم به تدریج نگرش و تمایل جدیدی برای بازگرداندن اشیاء و اموال فرهنگی و تاریخی سایر دول از خود نشان داده‌اند. فرایندی که در دهه دوم این قرن موج جدیدی چه در حیطه عملی وچه در حیطه نظری ایجاد کرده است.

سمینار مرکز بین‌المللی تبادلات دانش و پژوهش شورای بین‌المللی موزه‌ها – ایکوم ایمرک- افراد برجسته‌ای از نظریه پردازان و یا دست اندرکاران و مسئولان مستقیم در حیطه عملیاتی این فرایند را گرد هم آورد که این نوشتارمعرفی مختصری بر آن بود؛ شاید که برای ما و بسیاری از کشورها مطالعه ماحصل این سمینار و تجارب ارزنده سایرین؛ با بهره‌گیری از ساز و کارهای حقوقی در حد و اندازه‌های بین‌المللی؛ و تلاش‌های مستمر ملی؛ ابزاری یاری رسان شود تا این فرایند سریع‌تر طی شود و روندی کاراتر در پیش گیرد.

در کشاکش گفتن یا نگفتن از حقیقت صورت‌های بیانی غیاب در موزه‌ها

In the struggle to tell or not to tell the truth, expressions of absence in the museums

افسانه کامران

Afsaneh Kamran

عضو هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه خوارزمی و موسس موزه دانشگاه

Scientific board member of Art & Architecture departmentof Kharazmi University

Founder of museum of the university

مقدمه

به جای مقدمه: چندسال پیش وقتی جهان با کووید ۱۹ در تقلا بود، من و همکارانم در جستجوی تاریخ دانشگاهی صد و چندساله (اولین نهاد آموزش عالی در ایران) چند متر پایین‌تر از سطح زمین در تقلا بودیم. حجم زیادی از اسناد، تصاویر، کتاب‌ها و مجلات قدیمی، مصوبات و حتی تکه یادداشت‌هایی از گذشته در انبارهای دانشگاه سال‌ها مدفون شده بود و ما خوشحال از پیدا کردن چنین گنج بزرگی گمان می‌کردیم که حالا همه‌چیز برای گفتن حقیقت حاضر است. تکه‌های مفقود شده تاریخ دانشگاه، نامها، یادها، یاد آدم‌های عزیز، رویدادها و روایت‌هایی که می‌توانست غبار فراموشی را از تاریخ اولین موسسه آموزش عالی در کشور (۱۲۹۸ ش) پاک کند. در مدت یکسالی که آن گنج غرقه در فراموشی و غفلت را سر و سامان می‌دادم، بارها به عکس، دست نوشته یا بریده روزنامه یا حتی نامه‌ای مواجه شدم که می‌توانست چون تکه پازلی کمک کند تا کلان روایت‌های ناقص آموزش عالی در جامعه ایرانی را اندکی کامل سازد. چون کودکی به آن نامه یا عکس خیره می‌شدم و از خودم می‌پرسیدم آیا می‌توانم همه اینها را به نمایش بگذارم؟ در آن لحظه مطمئن بودم که این تکه‌ها باید حفظ شود اما برای نمایش بسیاری از آنها تردید داشتم. آنها را به کناری می‌گذاشتم و با خودم تکرار می‌کردم: نه الان وقتش نیست! فکر می‌کنم این جمله چون مانترایی برای بیشتر موزه‌داران و مدیران موزه‌ها و گالری‌ها جمله‌ای آشناست. می‌دانستم که ممکن است به دلایل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی و حتی ملاحظات فنی هیچ وقت زمان حاضرسازی همه غایب‌ها فرا نرسد. در این صورت چگونه می‌توان از حقیقت و تقلای

موزه‌ها برای گفتن از آن سخن بگوییم؟ آیا در موزه‌ها و خصوصا موزه‌های دانشگاهی - آنگونه که یکی از محورهای کنفرانس یومک در سال ۲۰۲۳ است- می‌توان از حقیقت سخن گفت و به شکل‌ها و صورت‌های بیانی غیاب فکر نکرد؟ آیا اصلا غیاب قابل بیان است؟ در موزه‌ها چگونه می‌توان غایب را حاضر کرد، اصلا این بازی میان حاضر و غایب چگونه در موزه‌ها شکل می‌گیرد و صورت‌بندی می‌شود؟ آیا متاثر از رفت و برگشت امر حاضر و غایب در زندگی روزمره است؟ در این جستار سعی برآنست تا از طریق مطالعه برخی از پروژه‌های اجرا شده در موزه‌های دنیا برای این پرسش‌ها پاسخی بیابم، هرچند مدتی است که از موزه دانشگاه جدا شده‌ام اما مسئله ماهیت موزه‌ها و کارکردهای آنها در عصر حاضر همچنان در ذهنم باقی است.

✦ وقتی از غیاب حرف می زنیم از چه حرف می‌زنیم؟

در اغلب هنرها، و زندگی روزمره‌مان با انواع غیاب‌ها سر و کار داریم. و تحولات تعدادی از هنرها و رسانه‌ها گونه‌ای پاسخ به همین مسئله غیاب یا تاحدودی کمرنگ کردن آن بوده است، به طور مثال مرگ چیزی است که همواره ما را با غیاب پیوند می‌دهد. عموما در تاریخ عکاسی بحث غیاب با مرگ پیوندی ناگسستی دارد. بارت، متز و سانتاگ نظریه‌پردازانی هستند که بارها در نوشته‌های خود به رابطه میان عکس و مرگ اشاره کرده‌اند و منظور آنان از مرگ نیز فقدان یا نبود حضور بوده است. مثلا بارت در اتاق روشن حتی فلسفه عکس گرفتن و دیدن عکس‌های خانوادگی را مرگ (فقدان) می‌داند آنجا که می‌گوید: «در نهایت چیزی که در عکس از من گرفته شده، دنبالش هستم (نیتی که بر حسب آن نگاهش می‌کنم) مرگ است، مرگ جوهره آن عکس است» (بارت، ۱۳۸۰، ص ۲۹). در این جستار قصد ندارم تا به غیاب در عکاسی بپردازم چرا که تمرکز اصای این جستار به چگونگی و چرایی بازنمایی غیاب در موزه‌هاست.

- رابطه مرگ، منع و خاطره با غیاب در موزه‌ها

در موزه‌ها نیز ما با مرگ سر و کار داریم، در واقع مرگ در موزه‌ها دامنه بسیار گسترده‌ای دارد و از انواع جانوران و حشرات و موجودات طبیعی تا مرگ تمدن‌ها و سلسله‌ها و نابودی شهرها و هنرها و غیره را در برمی‌گیرد. بی‌تردید هسته بسیاری از موزه‌ها با مرگ، انقراض و فقدان تنیده گشته است. به گفته مورگان مایر[1] هر دوی این مکان‌ها به مرگ مرتبط‌اند: گورستان به‌عنوان مکانی که اجساد در آنجا دفع و به یادگار گذاشته می‌شوند و موزه به عنوان مقبره‌ای برای اشیاء مرده (آدورنو، ۱۹۸۱) یا به طور گسترده‌تر به عنوان فضای مرگ. از نظر مایر موزه و گورستان مکان‌هایی هستند که غایبان در آن

1.Meyer, Morgan and Woodthorpe, Kate (2008). The Material Presence of Absence: a dialogue between museums and cemeteries. Sociological Research Online, 13(5)

حضور پیدا می‌کنند.

به غیر از مرگ که با غیاب ریشه‌ای ماهوی و فلسفی دارد، غیاب با منع نیز همبسته است، به عنوان یک ایرانی فکر می‌کنم وقتی درباره رابطه این دو صحبت می‌کنیم می‌توانیم از مصداق‌های بسیاری در سینما، هنرهای نمایشی و تجسمی و آثار ادبی در طول تاریخ نام ببریم. پیشتر فرزان سجودی در مقاله خواندنی «راهکارهای بیان غیاب در سینما» با مطالعه موردی نشانه‌های غیاب در سینما نشان دادکه غیاب با موانع و انواع محدودیت‌ها (محدودیت‌های چون اعمال فشار دستگاه‌های نظارت‌کننده؛ ساختارهای اخلاقی، عرفی و مذهبی و ...) در جامعه مرتبط است، و عناصر غایب در متن در واقع مدلول‌ها یا شبکه‌های مدلولی هستند که دال‌هایی برای بیان صریح آن‌ها وجود دارد، اما در سطح بیان بسته به بافت، تجلی متنی آن‌ها با محدودیت‌هایی روبه‌روست؛ هرچند این محدودیت‌ها در نظام‌های نشانه‌ای متفاوت، مثلاً زبان یا تصویر یکسان نیست (سجودی، ۱۳۸۸، ص۲۶۶). یکی از چالش‌های اصلی مدیران موزه‌ها این است که چگونه و با چه تمهیدی به انواع محدودیت‌ها برای حاضرسازی غایب‌ها غلبه کنند.

همچنین غیاب با خاطره و به یادآوری نیز رابطه دارد، خاطره و یاد آدم‌هایی که نیستند، تجربه‌ها و تروماهای از سرگذرانده و همه چیزهایی که در گذشته جامانده‌اند. عکس‌ها خصوصا عکس‌های یادگاری و خانوادگی، اسناد، ویدئوها، صداها و حتی بوها، انواع یادگاری‌ها مثلا لنگه کفش کودکی در میان لاشه هواپیما در یک فاجعه هوایی، اشیای قبرستان‌ها و موزه‌ها می‌توانند ما را به گذشته، افراد، خاطرات و مکان و زمان‌هایی که اکنون نیستند ارجاع دهند. این به یادآوری و ارجاع به آنچه که اکنون و در این لحظه نیست بیشتر از هر حضوری ما را به غیاب هدایت می‌کند. به طور مثال قاب‌های خالی در موزه ایزابلا گاردنر[1] که از سال ۱۹۹۰ در پی بزرگترین سرقت آثار هنری بر دیوارهای این موزه برجای مانده است بیشتر از هر چیزی یادآور غیبت این آثار است (تصویر ۱و ۲).

بخش مهمی از سالن‌های موزه‌ها و گالری‌ها به همین یادآوری‌ها و مرور آنچه گذشت اختصاص یافته است. در واقع در اغلب موزه‌ها با چیدمان اشیا، تصاویر و ویدئوها و همچنین روایت‌ها و مفصل‌بندی دوباره همه این متریال‌ها، خوانش ما از تاریخ و صورت‌بندی بسیاری از وقایع گذشته و فهم آنها مجددا تعریف می‌شود و چه بسا تغییر می‌کند.

1. Isabella Stewart Gardner Museum

تصاویر ۱ و ۲ :
قابی خالی که پیشتر نقاشی طوفان در دریای جلیل اثر رامبرانت در درون آن قرار داشت.
موزه ایزابلا گاردنر، منبع: ویکی پدیا

برخی از نویسندگان از غیبت به عنوان «مادهای مبهم» یا «چیز غیر مادی» یاد کرده اند (Bille, ۲۰۱۰: ۱۷۹)، در حالی که برخی دیگر غیبت را به عنوان شکلی از اضمحلال حضور در نظر می گیرند. به اعتقاد مایر [ما باید] غیبت را نه به عنوان یک «چیز» با موجودیتی فی نفسه، بلکه به عنوان چیزی که از طریق روابطی که به غیاب مادیت می بخشد در نظر بگیریم. این بدین معنی است که غیبت را به عنوان چیزی که از طریق روابط و فرآیندها تحقق یافته در نظر بگیریم (Meyer, ۲۰۱۲: ۱۰۷). غیاب می‌تواند در قالب‌های مختلفی ظاهر شود. دردهای خیالی، افراد مرده، اجداد، ساختمان‌های ویران شده، ارواح، خدایان، سکوت‌ها... همه این غیبت‌ها می‌توانند بر زندگی ما تأثیر بگذارند. آنها مهم‌اند؛ چرا که در مکان‌های معین و در زمان‌های معینی به ماده تبدیل می‌شوند: به اشیا، متن‌ها، تصاویر و غیره. در واقع در اکثر موزه‌ها مادیت‌بخشی به انواع شکل‌های غیاب امری معمول است، در حالی که غیاب ماده‌ای خارج از مکان است، همواره از طریق ماده بیان می‌شود. به یاد آورده می‌شود، برانگیخته و قابل بحث می‌شود. اگر چه غیاب می‌گریزد و فقط می‌تواند به طور جزئی و موقت در مکان‌های خاصی مهار شود، در همین مکان‌ها و با چیدمان انواعی از آثار است که غیبت به وجود می‌آید یا حداقل به یاد آورده می‌شود، به طور مثال در موزه ویکتوریا آلبرت در استرالیا[1] با توجه به مهاجران بسیاری که از آغاز تاکنون در این کشور به دلایل مختلف مهاجرت و برای همیشه زادگاه‌شان را ترک کرده‌اند، موضوعی با نام «ترک خانه» از مهمترین سناریوهای این موزه است. در «ترک خانه» بسیاری از آخرین اشیاء، نامه‌ها و عکس‌هایی که فرد مهاجر از سرزمین خود به استرالیا آورده است به همراه روایت‌هایی که مهاجران مجبور به ترک خانه(وطن) شده‌اند اعم از جنگ، مسائل اقتصادی، بحران‌های زیست محیطی و ...جمع‌آوری شده و در کنار هم به نمایش گذاشته شده است، در کنار آن مجموعه‌ای

1. https://museumsvictoria.com.au/immigrationmuseum/whats-on/leaving-home/

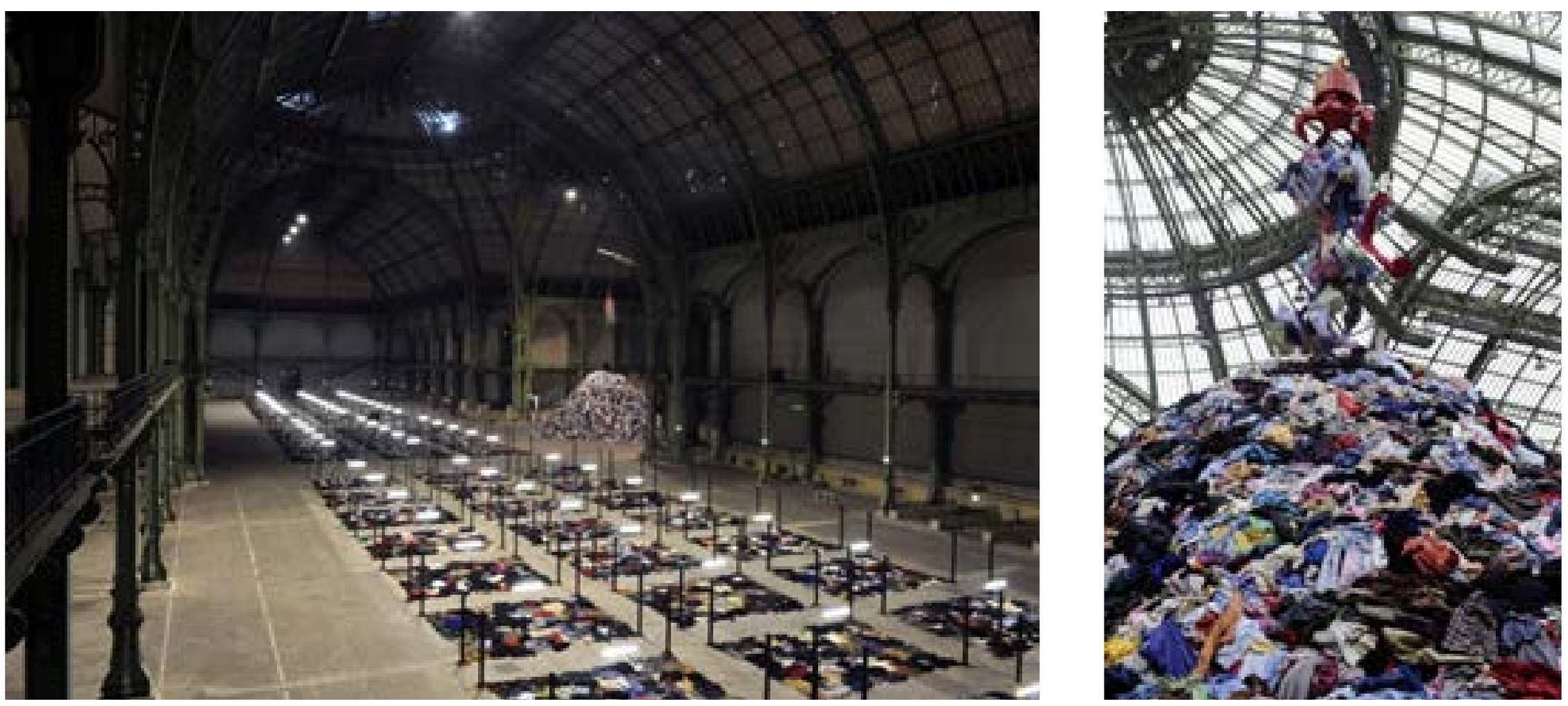
از صداهای مهاجران که روایت خود از مهاجرت را بیان می‌کنند در سایت این موزه قابل دسترسی است. و اینگونه موزه به صدای غایب و احساسات و روایت‌های فرد مهاجر که عموما در کلان روایت‌های کشور مهاجرپذیر گم یا حذف می‌شود عاملیت یا حداقل امکان حضور داده شده است (تصاویر ۳ و ۴).

تصاویر ۳ و ۴:
نمایش ترک خانه، موزه ویکتوریا آلبرت، استرالیا
منبع: سایت موزه

در مقدمه کتاب «انسان‌شناسی غیاب: تحقق تعالی و فقدان»[1] (بیل و همکاران، ۲۰۱۰) گفته شده که «آنچه ممکن است از نظر مادی غایب باشد، همچنان بر تجربه مردم از جهان مادی اثرگذار است» (ص، ۴) فرض اولیه نویسندگان کتاب آنست که «غیاب ممکن است به اندازه حضور مادی تأثیر داشته باشد» (همان، ص ۱۰). ما می‌آموزیم که غیاب از طریق گفتار و متن، از طریق افکار و چیزهای دیگر حاضر می‌شود. یکی از نکات کلیدی که از این کتاب می‌توان آموخت اینست که غیاب از طریق مکان‌ها، اشیاء و شیوه‌های مختلف می‌تواند تأثیر مهمی بر دنیای اجتماعی بگذارد؛ به عبارت دیگر، غیبت عاملیت دارد. این استدلال با متن کلیدی کوین هترینگتون[2] (۲۰۰۴: ۱۵۹)، که استدلال می‌کند غیبت می‌تواند به همان اندازه بر روابط تأثیر بگذارد که اشکال قابل تشخیص حضور می‌تواند داشته باشد. روابط اجتماعی نه تنها حول آنچه هست، بلکه گاهی حول آنچه نیست انجام می‌شود. در واقع مقوله غیبت می‌تواند در روابط اجتماعی و در فرهنگ مادی حضور چشمگیری داشته باشد. شاید بتوان موزه‌ها و یادبودهایی که برای قربانیان هولوکاست در سراسر دنیا برپا شده است را یکی از مهمترین نمونه‌های عاملیت غیاب در روابط اجتماعی و سیاسی امروز درنظر گرفت، هنرمندانی چون کریستین بولتانسکی[3] که در کودکی‌شان متاثر از هولوکاست بوده‌اند با موضوع غیبت

1. Anthropology of Absence: Materializations of Transcendence and Loss
2. Kevin Hetherington
3. Christian Boltanski

اعم از مرگ نزدیکان، مهاجرت و ترک خانه و ... تا دوران بزرگسالی خویش دست به گریبان بوده‌اند. آنگونه که این هنرمند می‌گوید:
«زندگی و آثار من بسیار تحت تأثیر وقایع هولوکاست بوده است و من بر این باورم که تمامی بازماندگان هولوکاست هرگز از پرسیدن این سوال که "چرا زنده ماندم؟"، دست نکشیده‌اند». او در یکی از مشهورترین آثارش (تصویر ۵و ۶) که چیدمانی است با نام «مردم» و در سال ۲۰۱۰ در سالن گراند پاله پاریس برگزار شد، انبوهی از لباس‌های کهنه را روی زمین ریخت؛ این چیدمان که به گورستان شباهت داشت، حدود ۶۹ ناحیه مربع‌شکل مجزا را دربر می‌گرفت که هر یک با چهار میله فلزی در گوشه‌هایشان مشخص شده بودند و همزمان هفتاد بلندگو صدای ضربان قلب‌هایی متفاوت از یکدیگر را که توسط این هنرمند از نقاط مختلف دنیا ضبط شده بود، پخش می‌کردند. در مقابل این چیدمان تلی غول‌آسا از لباس‌ها زیر سایهٔ جرثقیلی قرار گرفته بود که بی‌وقفه در انبوه لباس‌ها چنگ می‌زد و آنها را دوباره رها می‌کرد. مضمون این چیدمان کاملا بر غیبت و مادیت بخشیدن به آدمهایی که در فاجعه هولوکاست ناپدید شده‌اند اشاره دارد (تصاویر ۵ و ۶).



تصویر ۵ و ۶:
چیدمان مردم، ۰۱۰۲، کریستین بولتانسکی
منبع: https://www.metalocus.es/en

بولتانسکی درباره این نمایشگاه گفته بود: «به نظر من لباس کهنه یک فرد مانند عکس اوست، زمانی که کسی بوده و حالا دیگر نیست! شیئی باقی مانده که به آدمی که دیگر نیست تعلق داشته مانند اسم یک فرد یا ضربان قلب او. همه اینها در ارتباط با کسی است که دیگر نیست. در تمام زندگی‌ام سعی کردم خاطرات کوچکی که از آدمها دارم را نگه دارم و در تمام زندگی‌ام شکست خوردم! شما می‌توانید عکس یک نفر یا صدای ضربان قلبش یا لباسش را نگه دارید، اما آن فرد را نمی‌توانید نگه دارید،

و همه اینها به شما نشان می‌دهد که آن فرد دیگر اینجا نیست».

یافا الیچ[1] مورخ مطالعات یهودیت و تاریخ هولوکاست که او نیز چون بولتانسکی از کودکی با این مسئله درگیر بوده است در پروژه برج چهره‌ها[2] یا زندگی سعی کرده تا به غیاب آدمهایی که در آن دوران مجبور به فرار و ترک خانه‌های خود شوند به شیوه دیگری پاسخ دهد، در مصاحبه‌ای گفته بود که عموم یادمان‌هایی که از قربانیان هولوکاست برپا شده است بر رنج، مرگ و عذاب این افراد در اردوگاه‌های کار اجباری و ... متمرکز است، در حالی که این آدم‌ها پیشتر از این فجایع مثل همه مردم زندگی کرده‌اند، آنها هم در جشن عروسی یا تولد فرزندانشان رقصیده‌اند، در مهمانی‌های خانوادگی دور هم جمع شده‌اند و خندیده‌اند و یا در مراسم فارغ التحصیلی فرزندانشان احساس غرور کرده‌اند. از اینرو وی با جمع‌آوری بیش از ۶۰۰۰ قطعه عکس از اهالی شهر کوچک آیشوشاک[3] که در مرز جنوبی لیتوانی است و در سال ۱۹۴۱ اکثر مردم این شهر به دست نازی‌ها قتل عام شدند، آنها را در زندگی روزمره‌شان نشان میدهد، برج چهره‌ها روایتگر زندگی آدم‌هایی که در بازه زمانی کوتاهی از دست رفته‌اند[4] (تصویر ۷ و ۸).

تصویر ۷ و ۸:
برج چهره‌ها
موزه یادگار قربانیان هولوکاست، آمریکا

1- Yaffa Eliach
2. TOWER OF FACES
3. Eišiškės

۴- برای آشنایی بیشتر با پروژه AR برج خاطره و دیدن ویدئویی از نحوه تعامل بازدیدکنندگان با تصاویر و روایتها اینجا را ببینید:
https://designawards.core77.com/Emerging-Technologies/121868/Tower-of-Faces-Augmented-Reality-Experience

- رابطه انتظار با غیاب

میان انتظار و غیاب رابطه ای از نوع عدم قطعیت و در عین حال امید به قطعیت یا حضور برقرار است، همانگونه که شعیری در کتاب «تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵) می گوید در گفتمان عنصری غایب فضایی از حضور را به خود اختصاص می‌دهد. در واقع در «غیاب حاضر» احساس حضور از عنصر غایب چیزی جز ظاهر یا لایه‌های غیر واقعی از آن عنصر نیست اما همین لایه بیرونی یا ظاهری قادر به ایجاد فضایی تنشی و نوعی کشش اولیه است. در ادبیات غنایی ایران نیز عاشق همواره به عنوان فردی منتظر تصویر می‌شود که که غیاب معشوق را با یادآوری نشانه‌هایی چون خال، مو و روی و عتاب و غمزه و ... تاب آورده یا به عبارتی انتظار می‌کشد. در برخی از موزه‌ها نیز با توجه به موضوع یا حیطه فعالیت‌شان انتظار و بازنمایی آن جایگاه ویژه‌ای دارد، به طور مثال در موزه‌هایی که به سناریوهای اکتشاف و حوادث پیشآمده از این جستجوها می‌پردازند، آدمهایی که به یکباره و طی حادثه‌ای مفقود گشته‌اند و طبیعی است که خانواده و دوستانشان در مرز میان حضور و غیاب مانده‌اند، در واقع عدم قطعیت مهمترین‌ترین ویژگی انتظار است، فضایی مابین ناامیدی و امید. هرچند بنا به گفته پار و استیونسون (۲۰۱۵) فرد ناپدیدشده علیرغم غیبت‌اش از طریق «گفتگوی شاهد» اعضای خانواده به گونه‌ای حاضر می‌شود، جایی که شخصیت فرد گمشده به منظور جست و جو برای پلیس روایت می‌شود. شاید نمایشگاه «مرگ در یخ » را باید محصول همین انتظار و عدم قطعیت میان امر غایب و حاضر دانست. از آنجاییکه روایت داستان غم‌انگیز سفر اکتشافی جان فرانکلین به قطب شمال است، سیاستمدار و افسر نیروی دریایی که در سن شصت سالگی در سال ۱۸۴۵ انگلستان را به مقصد قطب شمال ترک کرد ولی هیچ گاه به مقصد نرسید، فرانکلین با گروهی ۱۲۸ نفره به فرماندهی به وسیله دو کشتي مجهز به تمامي امكانات مسيريابي، انگليس را به مقصد كانادا ترک كرد. آن ها قصد داشتند برای یافتن راهی جديد از ميان قطب شمال عبور كنند اما در اواخر مسير يعني آب هاي قطبي نزديک كانادا، در بين يخ ها متوقف شده و تمام سرنشينان دو كشتی به شكل اسرارآميزي گم شدند. پس از این ماجرا، گروه هاي بسیاری براي يافتن آن‌ها به آن منطقه رفتند اما هیچ یک نتوانستند اثری از آن‌ها بیابند. فرضیه های گوناگونی درباره مرگ این افراد مطرح شد تا اینکه ۱۲ سال پس از ناپدید شدن این گروه، همسر کاپیتان فرانکلین یک گروه جستجو را براي يافتن حقيقت به سمت قطب اعزام كرد و سالها بعد دريافتند که ممکن است علت مرگ این افراد به خاطر سرب موجود در کنسروهای غذا و یا آدمخواری باشد. روایت ناپدید شدن جان فرانکلین و گروه‌اش بارها دستمایه خلق آثار ادبی و هنری بوده تا اینکه در سال ۲۰۱۴ و ۲۰۱۶ هر دو کشتی در عمق آب‌های جزیزه کینگ ویلیام تقریبا سالم پیدا شدند و فرضیات جدیدی پس از ۱۵۰ سال درباره علت

مرگ افراد این گروه شکل گرفت، موزه تاریخ کانادا در نمایشگاه ویژه‌ای که در سال ۲۰۱۸ برگزار کرد، اشیایی چون زنگ کشتی، دست‌کش، تصاویر، لنگه کفش و باقی اشیای بر جای مانده از این دو کشتی را در این نمایشگاه در صورت‌بندی جدیدی پس از کشف این دو کشتی ارائه کرد (تصاویر ۹ و ۱۰).

تصاویر ۹ و ۱۰:
بخشی از نمایشگاه مرگ در یخ

هرچند بخش مهمی از آنچه که امروز درباره سرنوشت سرنشینان این دو کشتی و جان فرانکلین می‌دانیم را باید مرهون آنا همسر فرانکلین دانست، انتظار او برای یافتن همسرش سبب شد تا طی سال‌ها بتوانند مسئولان دولتی و نظامی انگلستان را قانع کند تا گروه‌های اکتشافی را برای پیگیری به قطب شمال بفرستند، همچنین آنا همه سرمایه و زندگی خود را صرف اینکار کرد، برای آنکه بتواند از مرز عدم قطعیت درباره سرنوشت همسرش رهایی یابد.

گاهی اوقات نیز خود مفهوم غیبت یا غیاب به عنوان موضوعی مستقل دستمایه برگزاری نمایشگاه یا خلق اثری هنری در گالری‌ها و موزه‌ها می‌شود، اثری که لزوما به غیاب تاریخی، حذف یا فقدان و طرد اجتماعی یا سیاسی خاصی دلالت ندارد و گاهی هم می‌تواند به بازنمایی یا شرح دوباره‌ای از یک غیبت باشد، به طور مثال سوفی کال[1] که در سال ۱۹۹۰ از هنرمندانی بود که از موزه گاردنر چندبار بازدید کرده و به یکی از تابلوهای ورمیر در این موزه دلبستگی خاصی داشت، پس از سرقت بزرگ آثار هنری این موزه (۱۹۹۱) دوباره به آنجا بازگشت تا به گونه‌ای یاد و خاطره این آثار را گرامی دارد.

1. Sophie Calle

نمایشگاه آخرین دیدن، سوفی کال، ۲۰۱۳، منبع:https://www.gardnermuseum.org

او در دو پروژه، آخرین مشاهده[1] (۱۹۹۱) و چه می‌بینی[2]؟ (۲۰۱۳) سعی کرد با عکاسی از قاب‌های خالی نقاشی‌ها و مصاحبه با بازدیدکنندگان و همچنین نگهبانان و کارکنان این موزه به گونه‌ای امر غایب را دوباره فراخوانی کند، وی همچنین ۲۰ سال پس از نمایشگاه اولش دوباره به گاردنر بازگشت و اینبار سعی کرد تا این موضوع را مورد کنکاش قرار دهد که آیا امروزه قاب‌های خالی برای بازدیدکنندگان موزه بر فقدان و غیاب آن آثار اشاره دارد یا بسیاری از مردم آنها را بخشی از چیدمان موزه در نظر می‌گیرند؟

پیشتر بیان شد که گاه غیبت می‌تواند به عنوان یک کانسپت یا ایده اصلی برای خلق یا پس از خلق اثر هنری مورد استفاده قرار گیرد، به طور مثال در سال ۱۹۱۹ م موزه هیرشورن[3] نمایشگاهی با عنوان « غیاب از چه ساخته شده؟»[4] با هفتاد اثر طی هفت دهه از هنرمندان معاصر برپا کرد که موضوع همه این آثار به گونه‌ای با راهکارهای بیان خلاقانه فقدان، غیاب، از بین رفتن، فراموشی و حافظه و ... در ارتباط بوده است، شاهکارهای هنرمندان مشهوری چون جوزف بیویز، گرهارد ریشتر، هوانگ یونگ پینگ، دیمین هرست و دیگران.

یکی از معروفترین آثار این نمایشگاه اثر سوزانده شده جان بالدسری هنرمند مفهومی

2.Last seen
3.What Do You See?
1. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
2.What Absence Is Made Of

است که نقاشی‌های سالهای ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۶ خودش را سوزاند و از خاکستر آن برای پخت کوکی(بیسکویت) استفاده کرد و در نهایت این کوکی‌ها را در شیشه‌ای قرار داد (تصاویر ۱۰و ۹).

- در این جستار رابطه میان مرگ، منع، خاطره، یادآوری و انتظار را با غیاب در موزه‌ها مورد بررسی قرار دهیم. به نظر می‌رسد غیاب هسته اصلی نمایش آثار در بسیاری از موزه‌هاست، تکنولوژی‌های جدید چون AR و VR این امکان را به موزه‌ها داده‌اند تا بازنمایی غیاب از فرم‌های مادی و ملموس به فرم‌های غیرمادی اما مرئی بدل شود. به‌نظر می‌رسد صورت‌های بیانی غیاب در موزه‌ها در حال تحول و تکوین است، به گونه‌ای که دوگانه حضور- غیاب امروزه در موزه‌ها از دو قطبی بودن خارج شده و غیاب در امتداد حضور یا دنباله آن ترسیم می‌شود.

منابع و مآخذ

- بارت، رولان.۱۳۸۰، اتاق روشن، ترجمه نیلوفر معترف (تهران): نشر چشمه.
- سوزان، سانتاگ. ۱۳۸۹، درباره عکاسی. ترجمه نگین شیدوش (تهران): انتشارات حرفه.
- سجودی، فرزان. ۱۳۸۸، نشانه‌شناسی، نظریه و عمل، نشر علم. چاپ دوم.
- شعیری، حمیدرضا. ۱۳۸۵، تجزیه و تحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان. (تهران): انتشارات سمت.

-Meyer, Morgan and Woodthorpe, Kate (2008). The Material Presence of Absence: a dialogue between museums and cemeteries. Sociological Research Online, 13(5).

- Meyer ,Morgan. Placing and tracing absence: A material culture of the immaterial. Journal of Material
Culture, 2012, 17 (1), pp.103 - 110. 10.1177/1359183511433259. hal-01623906

-Hetherington, Kevin (2014). Museums and the ‘Death of Experience’: singularity, interiority and the outside.
International Journal of Heritage Studies, 20(1) pp. 72–85.

از نو شدن، نگاهی به حذف معاصریت در موزه‌داری

Renewal, a look at the elimination of contemporaneity in museology

سارا کریمان

Sara Kariman

کارشناس ارشد پژوهش هنر

M.A in Research of Art

اگرچه صدور حکم قاطعانه در خصوص عملکرد کیفی موزه‌ها مستلزم مطالعات کمی و بررسی ادله و اسناد معتبر است اما تا حدودی مشاهده میدانی و رصد رویدادهای موزهای کشور به طرز پیگیرانه می‌تواند گواه سنجش و تحلیل گرایش های اصلی موزه‌داری باشد. از آنجا که تولیت موزه‌ها در کشور بر عهده نهادهای مختلف دولتی است که سهم عمده ای را وزارت میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری در بر می‌گیرد و صدها موزه به صورت خصوصی اداره می‌شوند.

چنانچه به دفعات در انواع متون و جستارهای مرجع بیان شده است موزه‌ها با هدف پاسبانی از ارزش ها و اندوخته های بشری تاسیس می‌شوند که مهم ترین اقدام در این راستا حفظ صحیح میراث و آثار است. در ابتدای قرن بیستم با تاسیس موزه‌های ملی در کشورهایی نظیر ایران، مصر، هند و... جایگاه موزه‌هایی با گنجینه‌های غنی تاریخ ملت‌ها تثبیت شد به دنبال آن انواع موزه‌های قوم شناسی، نظامی، پوشاک، هنری، کاخ موزه‌ها و... در همین راستا به نگهداری و معرفی آثار اهتمام ورزیدند. رفته رفته با توسعه فرهنگی ضمن حفظ و ارتقا موزه‌های مرجع و ملی، جریانات و موضوعات تازه‌ای به موزه‌ها اختصاص یافت از جمله تاسیس موزه گوگنهایم نیویورک که با هدف گردآوری و نمایش هنر مدرن افتتاح شد و بسیاری دیگر از موزه‌های هنر مدرن که در حقیقت هنر هم عصر بشمار می رفت. در واقع همراه با تحولات تکنولوژی، هنری، فرهنگی و اجتماعی، موزه‌ها نیز در شیوه و محتوی هم عصر شدند.

در ایران با وجود تاسیس انواع موزه‌ها جدید نوعی فاصله و واهمه در پیوست با کلام، اندیشه، موضوع و جریانات معاصر وجود دارد در حقیقت نشانی از جهان

زیسته و تجربه روزمره در موزه‌ها به چشم نمی‌خورد موزه‌های مادر و پیشگام گاه با برگزاری نمایشگاه در فضای جانبی موزه به معرفی یک هنرمند می پردازند یا جلسات معرفی کتاب و نشست تخصصی برگزار می‌کنند که بیشتر فعالیت در حوزه معرفی و پژوهش موزه قلمداد می‌شود در برقراری گفتگو با جریانات معاصر، از دیگر سو موزه‌های جدیدالتاسیس نیز اغلب به موضوعاتی مبتنی بر مجموعه‌های تاریخی-هنری تاسیس می‌شوند. این در حالی است که در همین لحظه تکنولوژی و به تبع آن بسیاری از مفاهیم و مسائل انسانی در حال تحول است. از انواع جدید هنرها تحت عنوان نیومدیا تا معضلات عمیق انسانی نظیر تنهایی، سوگ و... موضوعاتی مغفول در موزه‌ها هستند. از اینرو به نظر می‌رسد موزه‌ها در فضایی انجماد یافته بدون ارتباط و مشاهده پیرامون صرفا به حفاظت و تکرار روندی تثبیت شده اشتغال دارند، در حالی که انتظار می رود هم در تاسیس موزه‌های تازه و هم برنامه‌گذاری‌ها موزه‌های اسبق نگاهی از نوع ناظر بیرونی در مقام شناسایی جریانات هنری، فرهنگی و اجتماعی، بسته‌هایی منطبق بر زندگی انسان معاصر را طراحی کنند و نقشی موثر در نقطه گذاری تاریخ فرهنگ و هنر معاصر ایفا کنند. چنانچه سایر نهادهای هنری مانند گالری‌ها تعاملی مستمر و هدفمند در شناسایی، نمایش و معرفی آثار هنرمندان دارند، موزه‌ها نیز می بایست با چشم اندازی وسیع سیاست گذاری‌های موثر و کلانی در شناخت و جریان‌سازی‌های هنری ایفا کنند که امروزه این انتظار تا سطح برگزاری جلساتی با حضور کمتر از ده نفر تقلیل یافته است. در حقیقت انقطاع ارتباط با جریان زنده فرهنگی و هنری رویکردی کم خطر، بدون آسیب و چالش برای موزه‌هاست که آنها را به جزایری با فرسنگ ها فاصله از بطن زندگی شهرمندان هجرت می دهد.

موزه‌ها می بایست با اتخاذ تصمیمات کارشناسانه، جسورانه مسئولیت پرداختن به موضوعات نوظهور، حمایت از گونه های هنری یا معرفی هنرمندان نسل جدید را بپذیرند و با پشتوانه دانش و تخصص از نگرش و کشف موضوعات تازه حمایت کنند.

چنانچه در کشورهای پیشرفته جسورانه ترین رویدادها در موزه ها اتفاق می افتد و به استناد و پشتوانه اعتبار موزه ها در جوامع فرهنگی-هنری زیر دست مورد توجه و مقبول می افتد این در حالی است که تقریبا در کشور این تعامل به شکل وارونه اتفاق می افتد، موزه ها منتظر می مانند تا فرآیند ظهور و ثبوت سپری شود و صرفا جهت بازخوانی تاریخی به آن می‌پردازد.

مطالعه ای بر شیوه های نوین نمایش هنر معاصر در موزه‌ها با نظر به آراء فرد مایرز و جیمز پاتنم

A study on the new ways of displaying contemporary art in the museums regarding the ideas of Fred Mayers & James Putnam

مریم عابدی

Maryam Abedi

دانش‌آموخته مطالعات موزه

A graduate of museum studies

در نمایشگاه‌های موزه‌ای، صرف نظر از موضوعی که عرضه می‌شود، دست‌ساخته‌های بشری نیز نمایش داده می‌شود. تصمیم‌هایی که در این نمایشگاه‌ها برای انتخاب یا حذف شیئی گرفته می‌شود قدرت موزه‌ها را در مشروعیت‌بخشی به گروهی، به قیمت حذف گروهی دیگر، نشان می‌دهد. این جنبه از چنین نگرشی نسبت به اشیاء موزه، به نقدهای ناظر بر بازنمایی-به اینکه معنا به واسطه چه کسی ساخته و چگونه به منزله حقیقت پذیرفته می‌شود- مربوط است. از این منظر، موزه نوعی نهاد هویت‌ساز است که برخی هویت‌ها را به رسمیت می‌شناسد؛ در حالی که برخی هویت‌های دیگر را حذف و یا کمرنگ می‌کند.

فرد مایرز[1] بازنمایی فرهنگی را با مثال‌زدنِ نمایشگاهی در موزه هنرهای مدرن نیویورک[2] برجسته می‌کند. او استدلال می‌کند که نمایشگاه «بدویت در هنر قرن بیستم»[3] در سال ۱۹۸۴ شناخت ویژه‌ای را از کلیت هنر مدرن ارائه می‌داد و با دسته‌بندی‌هایی چون «هنر بدوی» به هنر مدرن مشروعیت می‌بخشید (تصویر ۱).

این نمایشگاه همزمان با دوره‌ای بود که اشیاء فرهنگِ دیگر در موزه‌های انسان‌شناسی بدون هر پیوستار تاریخی به نمایش درمی‌آمد. با توجه به این رویکرد، نمایشگاه با هم‌نشینی اشیاء فرهنگ دیگری در کنار آثار هنرمندان شاخص مدرن از جمله پیکاسو، فرهنگ دیگری را به نحوی بازنموده کرد که به ویژگی‌های فرمالیستی آثار نظر داشت

1 Fred Mayers
2. Museum of Modern Art (MOMA)
3. Primitivism in twentieth century: The Affinity of the Tribal and the Modern

و امکان بررسی غیر تاریخی «اشیاء» را در کنار «آثار» فاخر هنرمندان مدرن فراهم می‌کرد.
می‌توان گفت چنین نمایشگاه‌هایی بیش از آن که حرکتی در جهت معرفی یک فرهنگ باشد، نمایشی از قدرت موزه‌ها بود و دسته‌بندی اشیاء با عناوینی چون «با ارزش» و «کم ارزش»، نوعی شیوه نگریستن و برخورد با اشیاء در آن دوره بود. اما امروزه، با توجه به تغییرات معنای هنر، تمرکز بر فرم آثار هنری و ارزش‌های زیبایی‌شناختی از سوی پژوهشگران زیر سؤال رفته است. همچنین با مطرح شدن مباحث موزه‌شناسی جدید[1] از اواخر دهه ۱۹۸۰، در ادبیات موزه‌شناسی، رویکردی متفاوت با رویکردهای

تصویر ۱. نمایش ماسک‌های آفریقایی در کنار آثار پابلو پیکاسو
«نمایشگاه بدویت در هنر قرن بیستم»
سال ۱۹۸۴
موزه هنرهای مدرن نیویورک

کلاسیک از سوی موزه‌داران جایگزین شده است. در این رویکرد نوین موزه به جای حفاظت و نمایش اشیاء، از فضای محدود خود بیرون آورده می‌شود، به جامعه ورود می‌یابد و از این راه مشکلات و نیازهای جامعه را با توجه به مجموعه‌های موزه، بررسی و برطرف می‌کند.
به عنوان مثال موزه‌های هنر از دهه ۱۹۹۰ به مکانی متفاوت برای کسب تجربیات هنری تبدیل شده‌اند؛ در این دوران حتی سنتی‌ترین موزه‌ها نیز محلی برای گفتمان‌های هنری شده‌اند. این موزه‌ها به جای نمایش صرف اشیاء و مجموعه‌ها بر اساس نظام موزه‌دارانه کلاسیک، با دعوت از هنرمندان به هدف خلق چیدمان بر اساس مجموعه موزه‌ای، خوانشی جدید را از اشیاء و مجموعه‌ها برای بازدیدکننده فراهم می‌آورده‌اند. چنین رویکردی فضای مساعدتری برای گفتگو و تبادل نظر که پیش از این به حاشیه رانده می‌شد را ایجاد می‌کرد.
نقطه شروع چنین رویکردهای نوین نمایشی در موزه‌های هنر به سال ۱۹۶۹ بازمی‌گردد؛ سالی که موزه مدرسه دیزاین رودآیلند[2] از اندی وارهول[3]، به منظور انجام پروژه‌ای، دعوت به عمل آورد. هدف از این پروژه، براساس آنچه در کاتالوگ نمایشگاه ذکر شده بود، نمایش گنجینه‌های دور از دسترس عموم و غیر معمول موزه بود. نتیجهٔ این نمایشگاه نگاه متفاوت اندی وارهول به اشیاء موزه را در مقابل سنت مدرن و چیدمان

1.New Museology
2. Rhode Island School of Design Museum
3 .Andy Warhol

موزه‌ای آشکار می‌کرد. در واقع، وارهول موزه را به واسطه اشیائی از پیش ارزش‌گذاری شده نمی‌دید؛ بلکه کلیت موزه را، فارغ از هرنوع قضاوتی، مناسب برای خلق اثر هنری تلقی می‌کرد. این دیدگاه هنرمند را بر آن داشت تا با انتخاب مجموعه‌های به تعبیری کم‌ارزش‌تر، چون مجموعه کفش‌ها در مقابل دیگر مجموعه‌های به ظاهر

تصویر ۲.
قفسه نگهداری چترهای آفتابی و کفش‌ها:
نمایشگاهی به انتخاب اندی وارهول
از گنجینه موزه هنر مدرسه دیزاین رود آیلند
(مأخذ: www.risdmuseum.org).

ارزشمندترِ موزه، به انتخاب و نمایش جزئی از کل (کفش‌ها نشانه‌ای از کل جهان موزه) بپردازد. بدین‌وسیله، اشیاء موزه بدل به نشانه‌هایی می‌شد که بازنمای حقیقتی فراتر از قدرت‌طلبی و ایدئولوژی موزه بود؛ موزه نیز تبدیل به محلی شد که معانی در آن به واسطه روابط نامتقارن قدرت[1] ساخته و مبادله می‌شود (تصویر۲).

رد پای چنین فعالیت‌های مشترکی را می‌توان در پروژه‌های اخیر نمایش آثار هنرمندان در موزه‌های باستان شناسی نیز دنبال کرد. به عنوان مثال همکاری موزه باستان‌شناسی بازل[2] که شامل مجموعه‌ای پنج‌هزارساله از میراث فرهنگی جهان است با هنرمند بلغارستانی نِدکو سولاکوف[3]، که آثارش را بر اساس مجموعه‌های موزه‌ای خلق می‌کند، نمونه ای از این دست رویدادهای نوین نمایشی است. در متن بیانیه‌ای که از سولاکوف بر دیوار نمایشگاه نصب شده بود دیدگاه هنرمند در افزودن معناها به مجموعه‌های موزه توصیف شده بود: از نظر سولاکوف، «داستان اشیاء غالباً به گذشته‌ای دور متصل است؛ اما این داستان، به وضعیت نامطمئن امروز ما و نیز آینده پیش‌بینی‌نشدنی ما، اشاره دارد»[4]. هنرمند با این دیدگاه اثری تحت عنوان «خط‌خطی‌های باستان‌شناسانه»[5]، با توجه به مجموعه سفالینه‌های بین‌النهرین موزه، خلق کرد.

اثر به نحوی طراحی شده بود که مخاطب، در بدو ورود به نمایشگاه، متوجه هیچ ردپایی از آن نمی‌شد؛ اما، با نزدیک شدن به ویترین‌ها، با نوشته‌های ماژیکی نه‌چندان

1. asymmetrical relationships of power
2. Antikenmuseum basel und sammlung Ludwig
3 Nedko Solakov

۴. ترجمه بخشی از متن نمایشگاه «خط‌خطی‌های باستان‌شناسانه»، موزه باستان شناسی بازل، ۲۰۱۸..

5 Antikendoodles

تصویر ۳.
نمایش هنر معاصر در بافتار مجموعه‌های موزه‌ای، «خط‌خطی‌های باستان شناسانه»، اثر ندکو سولاکوف، موزه باستان‌شناسی بازل، ۲۰۱۸. بر روی ویترین نوشته شده است: «سَرَش برای ملاقات با پسر عمویی ازجزیره ایستر رفت و هرگز بازنگشت». سولاکوف هنرمندی است که از سال ۱۹۹۲ با مداخله در روایات مجموعه‌های موزه، گزاره‌های شخصی خود را به صورتی نامحسوس اما قابل کشف میان مجموعه‌های موزه‌ای نشان می‌دهد (بخشی از بیانیه اثر).
(مأخذ: نگارنده، ۲۰۱۸)

خوش‌خط هنرمند درباره اشیاء موزه، مواجه می‌شد. هرچند، در نگاه اول، برخورد هنرمند با اشیاء موزه چیزی جز شوخی به نظر نمی‌رسید؛ اما، به مرور، برخی مخاطبان مقابل ویترین‌ها به فکر فرو می‌رفتند و برخی دیگر با تبسمی بر لب، که ناشی از خلاقیت و شیطنت هنرمند در بازی با آنچه شیء ارزشمند موزه‌ای تصور می‌شد، در فضای نمایشگاه قدم می‌زدند (تصویر ۳).

آنچه در این نمایشگاه مهم می‌نماید به‌چالش کشیدن ساختارهای سنتی نظام موزه‌دارانه در ارزش گذاری بر اشیاء و مجموعه‌هاست. نوشته‌های دستی هنرمند بر ویترین موزه، نه فقط شیوه اطلاع‌رسانی موزه‌ای را که شامل برچسب‌های تایپ‌شده نمایشگاهی است زیر سؤال می‌برد؛ بلکه محتوای اطلاعاتی را که موزه به مخاطب منتقل می‌کرد، با داستانی جدید، تغییر می‌دهد. این نمایشگاه، که با بیانیه موزه در برگزاری نمایشگاه‌هایی به منظور احیاء مجدد تمدن‌های باستانی همسو بود، موجب احیای مجموعه بین‌النهرین موزه، با کمک اجرای تغییراتی معنایی به واسطه داستان‌های جدید هنرمند در اروپای قرن حاضر شد. نمایشگاه، با تأکید بر نقش فرهنگ‌های گوناگون در شکل‌گیری و تداوم بخشیدن یکدیگر، از سیاست‌گذاری‌های نوین موزه‌ای پرده برمی‌دارد.

جیمز پاتنم دو دلیل درمورد اشتیاق هنرمندان برای نمایش آثارشان در مجموعه‌های موزه‌ای برمی‌شمرد:

۱. تغییر دیدگاه هنرمندان در نگاه به موزه، به منزله مکانی مناسب برای اجرای کارهای مکان ویژه‌شان[1]، که پس از یک دوره مخالفت هنرمندان با نهادهایی که شاهراه هنر شناخته می‌شد رقم خورد.

1. site-specific art

۲. تأثیر نویسندگانی چون میشل فوکو[۱] و رولان بارت[۲] بر هنرمندان در برخورد با موزه سنتی به منزله مکانی برای مباحث اجتماعی-فرهنگی بود. در این برخورد جدید هم هنرمند بر آن می‌شد که از راه هم‌نشینی[۳] و بافتار-یعنی تکنیکی فضامحور که از راه چیدمان[۴] میسر بود- تجربه‌ای موزه‌ای[۵] را به جهان هنر وارد کند، هم فرصتی مناسب برای موزه فراهم می‌شد تا فضای آن را به منزله واسطی برای تبادل ایده‌های موزه‌ای و هنرمندانه معرفی کند. به بیان دیگر، ظهور هنرهای مکان-ویژه از دهۀ ۱۹۶۰ به این سو، هنر را در رابطه با فضایی که در آن قرار می گرفت و تعاملش با مخاطب بازتعریف می کرد. بدین طریق، مرزهای بین آثار هنری منفرد (ابژۀ هنری) و مکان نمایش آنها (گالری‌ها و موزه‌ها) در هم می‌آمیخت و هنرمند در کسوت کیوریتور و موزه‌دار ظاهر می‌شد.

در این فضای مشارکتی و با توجه به مسئله توزیع قدرت، افرادی چون هنرمندان که در بستر موزه به حاشیه رانده می‌شدند امروزه برای طراحی نمایشگاه‌های موزه‌ای به گفتگو دعوت می‌شوند؛ بدین ترتیب نهاد موزه، با استفاده از تجارب زیبایی‌شناسانه و رویکردهای متنوع نسبت به دغدغه‌های جدید، به آگاهی و نظرگاهی نوین از چگونگی برگزاری نمایشگاهی فهمیدنی و مقبول نزد مخاطبانش می‌رسد.

چنین تجاربی نشانگر این است که موزه دیگر ظرفی خنثی برای نگهداری اشیاء در نظر گرفته نمی‌شود. موزه‌داران نیز با وجود اختلاف بر سر اینکه چه کسی نمایشگاه را به مرحلۀ اجرا درمی‌آورد یا چگونه هویت‌های فرهنگی در نمایشگاهی تعیین می‌شود، راهکارهای نمایشی جدیدی را در رد الگوهای پیشین بازنمایی فرهنگِ دیگری اتخاذ کرده‌اند. هرچند در این الگوها نیز از رویکردهای بازنمایانه تبعیت می‌شود و ممکن است نقد شود، اما موزه‌ها، به جای تأکید بر سیاست‌های اختلافی، به نمایش شباهت‌های فرهنگی می‌پردازند. در موزه، به جای تمرکز بر مطالعه بصری و زیبایی‌شناختی شیء، به بررسی معناهای اثر در بافت‌های گوناگون پرداخته می‌شود. در این فضا، موزه با داشتن قابلیت انعطاف‌پذیری مدام به تغییرات بافتاری خود، از جمله عمومی، تجاری، مدرن، پست مدرن و... پاسخ می‌دهد و، پیرو سیاست‌گذاری‌های نوین موزه‌ای، از مجموعه‌ها و فضای عمومی خود به منزله محلی برای پیوند تاریخ و فرهنگ‌ها استفاده می‌کند. از این راه فهمی بهتر را از ماهیت موزه، با کم کردن فاصله تئوری و امور اجرایی، به دست می‌دهد. این مساله‌ای است که می توان به آن در رابطه با شیوه های موزه‌داری در ایران اندیشید و کاربرد نظریه‌ها و فعالیت‌های مربوط را مورد سنجش قرار داد؛ موضوعی که خود مطالعه‌ای دیگر می طلبد.

---

2 Michel Foucault
3 Roland Barthes
1. juxtaposition
2 .installation
3 .museuological experience

منابع و مآخذ

-Bourdon, D. (1970) ‘Andy’s dish’, in Raid the Icebox 1 with Andy Warhol: an exhibition selected from the storage vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, RI: Rhode Island School of Design, pp, 17-24.

-Dorsette, C. (2010) ‘Making meaning beyond display’. In Dudely, S. H (ed) MUSEUM MATERIALITIES: object, engagement, interpretation, London and New York: Routledge.

-Myers, F. (2006) ‘‘Primitivism’, Anthropology, and the Category of ‘Primitive Art’’. In Tilley, Ch; Keane, W; Kuechler, S Rowlands, M; Spyer, P (eds) Handbook of material culture, SAGE Ltd, pp 267-284.

-Putnam, J. (2001) Art and Artifact: the museum as medium, London: Thames & Hudson Ltd.

تجربه با کودکان
Experience with children

الهه‌حریریان
Elaheh Haririan

راهنمای کودکان
Children's guide

مدرسه یکی از بخش‌های مهم آموزش و پرورش یک کشور به شمار می‌رود یعنی نهادی که در آن آموزش و پرورش یک انسان صورت می گیرد. اما آیا مدرسه به تنهایی قادر است آموزش و پرورش یک انسان با ابعاد فردی و اجتماعی‌اش به انجام برساند؟ یقینا اگر همراهی و همکاری دیگر نهادهای اجتماعی موجود در جامعه نباشد، این کار سترگ میسر نخواهد شد. در میان نهادهای اجتماعی جامعه، موزه یکی از اصیل ترین و پویاترین نهادهای اجتماعی به حساب می‌آید. این نهاد انسان را در مسیری سوق می‌دهد که نه تنها می‌تواند احساسات و تجربه های خود را با اجتماع زمان حال حاضر در میان بگذارد بلکه قادر است احساسات و تجربه‌های گذشته خود به عنوان یک انسان را درک کند و دست به بازآفرینی زند. در معنای عمیق‌تر و گسترده‌تر موزه می‌تواند تمام ارزش های انسانی که از قبل از هبوط تا به اکنون پایدار بوده است عینیت بخشد و درک وجودی آنها را در انسان پرورش دهد. ارزش‌هایی که در اصالت، بلوغ فکری، باریک‌بینی، آزاداندیشی و در معنای کل در انسانیت بنی‌آدم نهفته است. بی‌شک مدرسه در پرورش کودکان به عنوان یک انسان با تمام ویژگی‌های درونی نقش بسزایی را ایفا می کند و در این راستا موزه می‌تواند با کارکردهای بنیادی خود همراه و همسو با این نهاد مقدس باشد.

در میان آثار فرهنگی در موزه‌ها، نقاشی از جمله آثاری به شمار می‌رود که می‌تواند همچون آیینه‌ای درون یک انسان را با تمام ارزش‌هایش منعکس کند. نقاشی‌هایی که خالق آن از روزنه حکمت و دانش به دنیا نگریسته و آن را بر بوم سفید نقش بسته است. آشنایی کودکان با آثار نقاشی و زندگی خالق آنها می‌تواند بخش ناخودآگاه آنان را غنی‌تر کند. ناخودآگاهی که به تعبیر فروید مخزنی از خاطرات و تجربیات و

دانش فردی و جمعی است که با جرقه‌ای در سطح خودآگاه به نمایش در می‌آید. در کنار اغنای روان، دیدار از آثار هنری تعادل روح و روان آدمی را در پی دارد و کودکان بخاطر صاف‌تر بودن روانشان تاثیرپذیری بیشتری می‌گیرند.
کودکان با شنیدن تجربه‌های زندگی هنرمند، با دیدگاه‌ها و زاویه‌های مختلفی به پدیده‌های پیرامون خود می نگرند. زیرا که یک اثر هنری زاییده ذهن هنرمندی است که دانش عمیقی از دنیا و محیط پیرامون دارد.
اما چگونه می‌توان کودک را همراه و همدل با این کارکردها کرد. مطمئنا اگر با زبان کودکانه و ابزار متناسب با کودک این فرایند شکل نگیرد، تاثیر پذیری کودک به حداقل ممکن خواهد رسید. آیا بازدید کودکان به عنوان مثال بازدید از آثار کمال‌الملک موثرترین نقاش دوره قاجار می‌تواند به شکل یک بازدید سنتی انجام شود و تمام تحلیل‌های ذکر شده را در بر گیرد؟ مطمئنا جواب این پرسش مثبت نیست. امروزه در خیلی از موزه‌های دنیا برای کودکان برنامه های جداگانه ای را طراحی و اجرا می کنند. به عنوان مثال در مالاگا یکی از شهرهای اسپانیا در بخشی از برنامه معرفی پیکاسو، کودکان پای نمایش عروسکی می‌نشینند و از برنامه موزه لذت می‌برند. این برنامه یکی از برنامه‌هایی است که با استقبال خوبی روبرو شده است.

در یکی از برنامه های باغ قصه‌ها در موزه ملک نیز طرحی برای سالن کمال‌الملک ارائه شد که بازدید کودکان از این سالن نهایت تاثیر پذیری خود را داشته باشد. در این طرح کودکان با عروسک نمایشی دستکشی کمال‌الملک آشنا شدند و از زبان عروسک شرح حال زندگی این نقاش مشهور را شنیدند. از آنجایی که نمایش شباهت بسیاری به بازی کودکان دارد، کودکان ارتباط عمیق‌تری با عروسک و نمایش برقرار کردند. به اعتقاد جونز نمایش فرایندی است که کودکان با آن ارتباط سالم تری برقرار می کنند و از طریق آن می‌توان بر ذهنیات و داشته های کودک در درک بهتر دنیای پیرامون تاثیر بیشتری گذاشت. در حین نمایش کودکان با ذهنیات و افکار هنرمند از

کودکی تا زمان پیری آشنا شدند. همپای او به مدرسه دارالفنون و کاخ گلستان رفتند و با همذات‌پنداری که در ذات نمایش نهفته است، تجربه‌های تلخ و شیرین زندگی کمال‌الملک را چشیدند. از آنجایی که ذهن هنرمند همواره از دانش و حکمت و نه از اطلاعات انباشته است، کودکان با طرح سوال‌هایی حین نمایش که نشان از ایجاد ارتباط دوستانه با عروسک بود، سعی در کشف ارزش‌های معنوی این هنرمند داشتند؟ سوال‌هایی نظیر، به چه دلیل کمال‌الملک در مدرسه دارالفنون سرآمد بقیه شاگردان بود؟ چرا کمال الملک کاخ گلستان را ترک کرد؟ سفرهای کمال‌الملک به اروپا به چه دلیل بود و بعد از بازگشت چه تعییری کرد؟ کمال‌الملک بیشتر دوست داشت از چه چیزهایی نقاشی بکشد؟تمام این پرسش ها این موضوع را نشان می داد که کودکان سعی در شناخت بیشتر ابعاد وجودی هنرمند داشتند و سعی می کنند با برداشتن حجاب‌ها درک بهتری از فلسفه زندگی هنرمند داشته باشند.بعد از پایان نمایش به همراه عروسک کمال الملک از آثار او بازدید کردند و با دیدگاه های مختلف این هنرمند آشنا شدند.

حین بازدید کمال‌الملک در مورد تکنیک‌های مختلف نقاشی که به کار برده است با کودکان صحبت می‌کرد و در یک فضای تعاملی در مورد انتخاب سوژه‌های نقاشی و تغییراتی که در نقاشی کشیدن به وجود آورده بود، حرف زد.

بعد از پایان برنامه نمایشی فعالیتی نیز برای کودکان در نظر گرفته شده بود. براساس تعداد کودکان، آنها به گروه‌های چهار الی پنج نفره تقسیم شدند. به هر یک از آنها یک کپی نقاشی کمال‌الملک داده شد و از آنها خواسته شد با سه شکل مربع، دایره و مثلث که با کاغذهای رنگی درست می کردند، روی نقاشی ها را پر کنند. در این فعالیت علاوه بر تقویت حس بینایی، کودکان تجربه تجسم کردن به روش های مختلف را حین جستجوی اشکال پیدا کردند. همین طور تجربه تجزیه کردن یک عنصر که می‌تواند در ترکیب معنای متفاوتی از اجزای سازنده‌اش داشته باشد.

ترکیب یا ترکیب‌بندی، مهم‌ترین فرایند در شکل‌گیری یک تصویر است. شکل‌های بنیادین در نقاشی و اصولا هنرهای تجسمی، از سه شکل مربع، دایره و مثلث فراتر نمی‌رود، ولی از ترکیب همین اشکال ساده و به دست آوردن اشکال جدیدی از آنهاست که‌هنرمندان،درفرهنگ‌های‌مختلف،متناسب‌بازمان‌وفضاونیازاحساس‌درونی‌شان، تصاویر و نقوش بی‌پایان را خلق نموده‌اند. در این فعالیت کودکان به طور غیر مستقیم با مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری یک اثر آشنا شده و دست به بازآفرینی زدند.

این بازدید هدفمند نمونه‌ای از فعالیت‌هایی است که موزه‌ها می‌توانند در کنار نهاد مدرسه در فرآیند آموزش و پرورش سهیم باشند و آن را غنی تر و پر بار تر کند. بی‌شک در آینده همکاری منسجم تر و نزدیک تر این دو نهاد می‌تواند به شکوفایی هر چه بیشتر فرزندان ایران کمک کند.

شیوه بهینه نمایش آرایه های معماری در موزه ها با نگاهی ویژه به آرایه های معماری موجود در موزه دوران اسلامی موزه ملی ایران

The optimal way of displaying architectural arrays in the museums with a special look at the architectural arrays in the Islamic era museum of National Museum of Iran

بهنود گوهربین
Behnoud Goharbin

مرمت‌گر
Mender

مقدمه

آرایه های معماری، روایتگر سلیقه بشر برای تزئین نمودن معماری در طول تاریخ هستند. هنرهایی که یا ساختاری و همگام با سازه معماری ساخته شده، یا پس از اتمام ساختمان به آن افزوده شده است. این هنرها در طول تاریخ ایران فراز و فرود های بسیار داشته اند و گاهی پر رونق و گاهی تمایل و سلیقه ها به سوی ساده سازی تزئینات پیش رفته است. پس ورود علمی مرمتگران و کاشناسان میراث فرهنگی به عرصه پژوهش در این حوزه میل به یادگیری این هنرها هم به جهت مرمت و هم برای احیا یک هنر فراموش ده یا روبه فراموشی افزایش یافت اما در هرصورت، بخشی از این هنرها در حال فراموشی است. موزه، بنا به تعریف نوین آن،قابلیت آن را دارد که در حفظ فنون و آگاهی بخشی در زمینه آرایه های معماری نقش ویژهایی داشته باشد.

در سال ۲۰۲۲ شورای بین المللی موزه ها (ICOM) تعریف جدیدی از موزه به شرح ذیل ارائه کرد:

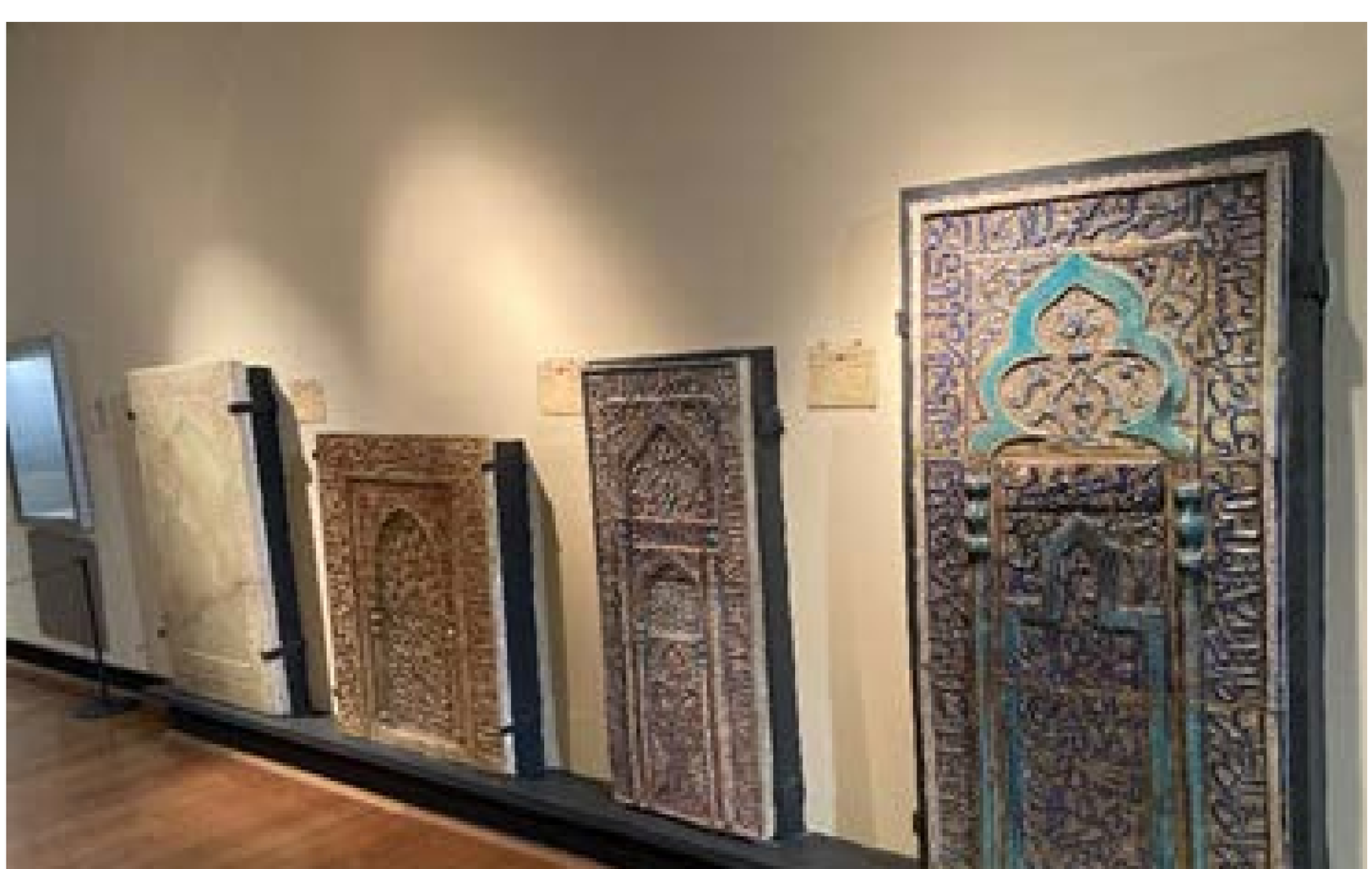
«موزه یک موسسه غیرانتفاعی و دائمی در خدمت جامعه است که به تحقیق، جمع‌آوری، نگهداری، تفسیر و نمایش میراث ملموس و ناملموس می‌پردازد. این موسسه به روی عموم باز است و در دسترس و فراگیر است و همچنین به تنوع و پایداری کمک می‌کند. موزه‌ها به‌صورت اخلاقی، حرفه‌ای و با مشارکت جوامع عمل و با هم، ارتباط برقرار می‌کنند و تجربیات متنوعی را برای آموزش، لذت، تفکر و به اشتراک‌گذاری دانش، ارائه می‌دهند.»

با توجه به متن فوق، موزه صرفا جایی برای نمایش آثار تاریخی و فرهنگی نیست و بهینه است برخی از رویکردهای گذشته، در زمینه نحوه نمایش آثار تغییر کند به ویژه نمایش آرایه‌های معماری در موزه‌ها، به شیوه گذشته با تعاریف جدید سازگاری کمی دارد؛ سوای اینکه پیشتر نیز نقدهایی در این زمینه مطرح بود.

تصویر ۱.
محراب سنگی دوره سلجوقی
(تصویر نگارنده)

موزه دوران اسلامی

موزه دوران اسلامی، بخشی از موزه ملی ایران است که در ضلع غربی این مجموعه، در ساختمانی به همین نام قراردارد. نمایشگاه این موزه ارزشمند، در دوطبقه مجزا قرارداشته که آثاری از ابتدای دوران اسلامی تا پیش از دوران معاصر را درخود جای داده است. بخش قابل توجهی از این گنجینه، تکه‌ها و یا قسمت‌هایی از آرایه‌های معماری است که از بناهای گوناگون در ایران (بنا به شرایط و در زمان‌های مختلف) جمع‌آوری شده و به این مکان منتقل کرده‌اند. آرایه‌های معماری نمایش داده شده در این مجموعه عمدتا شامل گچبری، انواع کاشی، نقاشی، سنگ و چوب است.



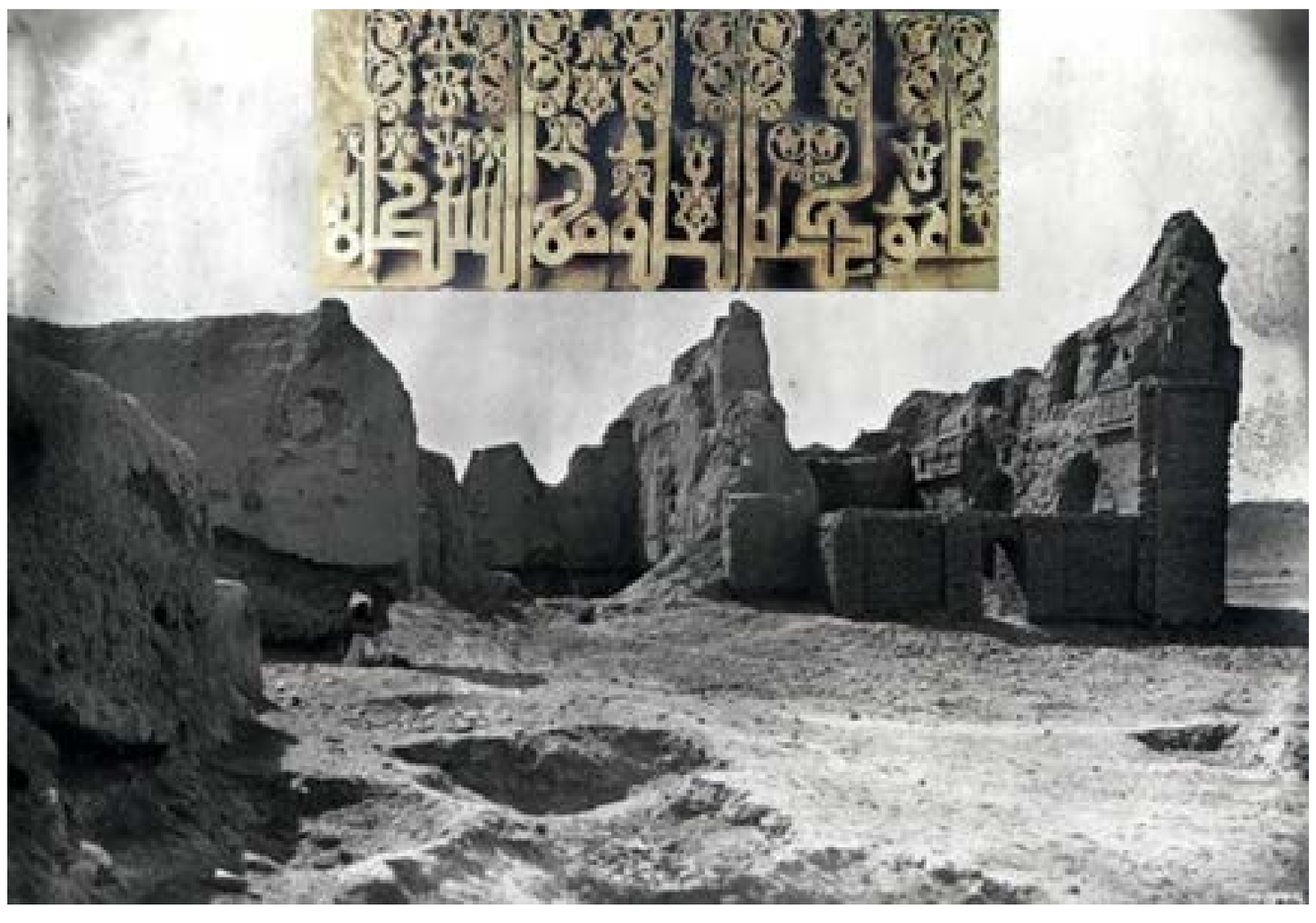
تصویر ۲.
دومحراب سنگی و دومحراب کاشی
(تصویر نگارنده)

شیوه ارائه و نمایش این آثار نفیس، به روال همیشگی (تکیه بر دیوار موزه) همراه با نور موضعی و یک برچسب راهنما در کنار آنهاست. محتوای برچسب راهنما (اتیکت) شامل تاریخ یا دوره، محل یا مکان اصلی آرایه یا توضیح مختصری از جنس و یا سازنده اثر است، همچنین در برخی از آرایه‌های کتیبه‌دار متن کتیبه یا ترجمه آن موجود است.

نواقص نمایش آرایه‌های معماری در موزه‌ها

به طور کلی، آرایه‌های معماری در موزه‌ها همراه با چالش‌های فراوانی است؛ ازجمله اینکه آرایه، جزئی از یک کل است و نمایش یک بخش کوچک از مجموعه‌ای بزرگ می‌تواند در ذهن مخاطب شبهه ایجاد کند چون تکیه به نمایش گذاشته شده برای مردم در حکم نماینده آن اثر معماری است. به طور مثال در تصویر ۳، بخشی از آرایه‌های مسجد جامع فرومد (فریومد) که آجر قالبی است، نمایش داده شده است. این در حالی است که مسجد جامع فرومد، اصولا با گچبری‌های ویژه آن شناخته می‌شود. مثال دیگر اینکه بسیاری از افراد کتیبه مدرسه نظامیه خرگرد را با مدرسه غیاثیه خرگرد اشتباه می گیرند چون مدرسه نظامیه به طورکامل تخریب شده و جز نزد اهالی فرهنگ و میراث فرهنگی همچنین چند تصویر سیاه و سفید اطلاعات کافی از آن وجود ندارد (تصویر ۴)؛ حتی در جستجوی گوگل، این اشتباه در برخی از تارنماها (سایت‌ها) وجود دارد. بنابراین با توجه به تعریف جدید موزه که محلی برای تفکر، تعقل و ارائه اطلاعات است، بهتر اینکه، این موضوع مورد بازنگری قرار گیرد.

تصویر ۳.
بخشی از آرایه‌های معماری مسجد فریومد
(تصویر نگارنده)



تصویر ۴.
بقایای معماری و آرایه‌های مدرسه نظامیه خرگرد
(تصویر خبرگزاری ایسنا)

از طرفی ارائه اطلاعات کافی، در حدی که نه خارج از حوصله بازدید کننده بوده و نه به شکل کنونی (بسیارخلاصه و کوتاه) وظیفه یک موزه است. برکسی پوشیده نیست این شیوه که بخشی از اثر به نمایش گذاشته شود (بدون ارائه توضیحات تکمیلی)، همانند این است که فقط تکه‌ای از یک سفال و یا پاره‌ای از یک برگ کتاب، در

معرض دید قرارگیرد و به طبع، هرمخاطبی برداشتی از این اثر خواهد داشت و این امکان وجود دارد که برداشت وی اشتباه باشد؛ درحالی که آموزش اطلاعات درست و هدایت ذهن مخاطب به سوی پژوهش و تفکر، در شرح وظایف جدید یک موزه قرار دارد. همچنین، به علت تنوع و شباهت آرایه‌های معماری در دوره اسلامی، شناخت دوره‌بندی و آرایه‌های شاخص هر دوره، حتی برای متخصصین میراث فرهنگی، کاری چالش‌برانگیز است، چه رسد به مخاطبین عام، بنابراین موزه به عنوان یک فرصت طلایی که آثار دوره‌های مختلف را خود جای داده است می‌تواند به آشنایی مخاطبان با آرایه های معماری کمک کند.

این گفتار، در نقد شیوه ارائه کنونی آثار موزه دوران اسلامی نیست و این موزه به علت تنوع و کیفیت بالای آرایه‌های آن و همچنین شرایط استانداردتر نسبت به سایر موزه‌های کشور، برای بررسی و پیشنهاد انتخاب شده است. پرواضح است، هر نقد منصفانه و دلسوزانه‌ای، با هدف ارتقاء کیفیت یک مکان یا فعالیت فرهنگی انجام می‌گیرد.

به طور خلاصه، کمبودهای این شیوه نمایش آرایه‌های معماری در اکثر موزه‌های کشور به قرار ذیل است:

- کمبود اطلاعات در مورد اصل و جایگاه اثر.
- نبود اطلاعات درمورد سایر آرایه‌های بنایی که بخشی از آن در موزه است.
- کمبود اطلاعات در مورد فن‌شناسی آثار.
- عدم توان مخاطب برای درک فضای معماری که آرایه آن در موزه قرار دارد.
- نبود اطلاعات کافی برای شناخت آرایه‌های شاخص دوره‌های تاریخی.
- برخورد شی گونه با آرایه معماری.

✦ پیشنهادها و روش‌های بهینه‌سازی وضع موجود

همان‌گونه که می‌دانیم، پیشنهاد برای بهینه‌سازی یک موزه بایستی موثر، مقرون به صرفه و قابل اجرا باشد. به طور مثال، برای بهینه‌سازی یک آرایه به نمایش گذاشته شده، نمی‌توان فضای یک بنای تاریخی را درون موزه‌ایجاد کرد (نه مقرون به صرفه است و نه کارشناسی). یا اینکه جابجایی اشیا نصب شده در موزه، عملا کار دشواری بوده و باعث ایجاد آسیب به اثر می‌شود، سوای اینکه معماری داخلی موزه هم به هم می‌ریزد. بنابراین مواردی که ارائه می‌شود، برای تمام آرایه‌های معماری موزه‌ای، قابل استفاده است. ضمن بالابردن آگاهی مخاطب، هزینه کمی را برای موزه به همراه خواهد داشت.

۱- نصب یک تابلو معرفی با پلان، نقشه و تصاویر اصل اثر، بنای تاریخی یا محوطه‌ای که آرایه آن در موزه نصب شده است.

۲- ارائه توضیحات تکمیلی فن‌شناسی در برگه راهنما، جنس ساخت، روش ساخت، مواد تشکیل-دهنده در صورت امکان و...
۳- تولید محتوای مجازی از هر آرایه و نصب رمزینه (بارکد) در کنار اثر برای دریافت محتوا از فضای مجازی.
۴- استفاده از عینک‌های واقعیت مجازی و طراحی بناهای تاریخی در این فضا برای مخاطبان علاقمند (البته این گزینه هزینه بالایی دارد).
۵- معرفی آرایه‌های دیگری که درکنار این اثر در بنای تاریخی قرار داشته‌اند (درصورت وجود سند و اطلاعات معتبر علمی).
۶- برگزاری کارگاه‌های آشنایی با آثار و آرایه‌های معماری برای راهنمایان گردشگری، همچنین آموزش شیوه معرفی یک آرایه در موزه برای مخاطبین.
۷- معرفی بخش‌های مرمت شده اثر، به صورت محتوای مجازی برای کارشناسان فنی و علاقمندان حوزه مرمت (زیرا میزان دخالت و بازسازی برخی از آرایه‌های معماری در موزه‌ها بسیار زیاد است. به طوری که، گاه گاه برای مرمتگر هم به سختی قابل تشخیص است).
۸- مشخص کردن علت و زمان جابجایی اثر به موزه، در محتوای مجازی(دیجیتال) زیرا این مورد یک سوال نسبتا دائمی برای مخاطبان است که چرا یک آرایه از معماری جدا و در موزه نگهداری می‌شود.

سخن‌پایانی

هر آرایه معماری دارای یک پیشینه، فلسفه ساخت و روش ساخت ویژه است. تنوع تزئینات در ایران از دیرباز مورد توجه کارشناسان داخلی و خارجی بوده است. نکته بسیار حائز اهمیت در این حوزه نیاز به پژوهش‌های بنیادی و برگزاری دوره‌های تخصصی در زمینه آموزش این هنرهاست. نقش موزه‌ها در زمینه آموزش آرایه های معماری در حال حاضر کمرنگ است و آنچنان که باید به این امر مهم پرداخته نمی‌شود. بایستی بدانیم شیوه ارائه و نمایش آثار می‌تواند کمبود های اطلاع رسانی و آگاهی بخشی به مخاطب را جبران کند به ویژه اگر با فن‌آوریهای نوین همگام شده و از فرصت فضاهای مجازی استفاده بهینه صورت گیرد.

منابع و مآخذ

- https://uncww.ir
- https://irannationalmuseum.ir
- https://icom.museum

موزه دخانیات: میراث فناوری صنعتی و کشاورزی

Tobacco museum: the heritage of industrial and agricultural technology

صفورا برومند

Safoura Boroumand

عضو هیئت علمی پژوهشکده تاریخ ایران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و پژوهشگر مطالعات موزه

Faculty Member of Iran History Department, Institute for Humanities and Cultural Studies, Museum Studies Researcher

چکیده

موزه دخانیات در مهر سال ۱۳۹۷ ش. در محوطه شرکت دخانیات ایران افتتاح شد. اما وقوع پاندمی کووید-۱۹، قرار داشتن موزه در فضای داخلی محوطه شرکت دخانیات و عدم اطلاع‌رسانی گسترده و منسجم، از دلایلی است که این موزه کمابیش ناشناخته مانده است. مجموعه‌ای بالغ بر دویست شیء شامل ابزارآلات تولید و فراوری توتون و تنباکو، تصاویر و اسناد تاریخی مرتبط با کشت و صنعت دخانیات در این موزه به نمایش درآمده است که هر یک اطلاعات بدیع و درخور توجهی از تاریخ اجتماعی و اقتصادی این صنعت را در بر دارند. این گفتار ضمن مروری بر پیشینه کشت و فرآوری توتون و تنباکو و چگونگی ایجاد شرکت دخانیات در ایران، به معرفی موزه دخانیات می‌پردازد. بررسی شرایط و ویژگی‌های بالقوه این موزه برای تبدیل به موزه‌ای به‌روز و کارآمد طبق معیارهای بین‌المللی، از دیگر مباحث این گفتار است.

مقدمه

موزه دخانیات، ازجمله موزه‌های صنعتی است. موزه‌های صنعتی محل حفظ، نگهداری و ارائه بقایای فیزیکی تاریخ فناوری و میراث صنعتی به شمار می‌روند. این میراث در تعریف رسمی شورای بین‌المللی برای حفاظت از میراث صنعتی[1] «شامل بقایای فرهنگ صنعتی است که دارای ارزش تاریخی، فناوری، اجتماعی، معماری یا علمی است.» (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, ۲۰۰۳: ۱) این بقایا، ساختمان‌ها، ماشین‌آلات، مکان‌های تولید ازجمله کارگاه‌ها، کارخانه‌ها، محوطه‌های فرآوری و پالایش، انبارها، تجهیزات حمل و نقل و تمامی زیرساخت‌های مرتبط با صنعت را شامل می‌شود. (Ibid, ۲) علاوه بر مکان‌هایی که محلی برای فعالیت‌های اجتماعی مرتبط با صنعت بوده‌اند، (Casanelles, ۲۰۱۲: ۲۳۲) سازمان‌هایی که زمینه شکل‌گیری شاخه‌ای از صنعت را فراهم آورده‌اند نیز میراث صنعتی قلمداد می‌شوند. (Xie, ۲۰۱۵: ۵۹) میراث صنعتی به عنوان بخشی از میراث اجتماعی و فرهنگی، هویت محلی را شکل می‌دهد که این میراث در آن شکل گرفته است. (Alfery; Putman, ۲۰۰۳: ۵۲) در نتیجه، مکان‌های صنعتی برخوردار از پیشینه تاریخی، به عنوان محلی واجد شرایط برای ایجاد موزه صنعتی مد نظر قرار می‌گیرند.

پیشینه قدیم‌تری موزه‌های صنعتی را می‌توان در اروپای سال‌های پایانی سده هجدهم میلادی جستجو کرد. در آن دوران، بر مبنای سیاست‌های فرهنگی پس از انقلاب فرانسه، توجه به ایجاد موزه‌ها معطوف شد. علاوه بر بازسازی برخی مکان‌های متروک به عنوان موزه، (Merciu; Cercleux; Peptenatu; Merciu; Drăghici; Pintilii, ۲۰۱۲: ۱۰۳-۱۰۴) بخشی از آن چه به میراث صنعتی مرتبط می‌شد، در موزه‌های علم و فناوری گردآوری شد و این روند تا نیمه سده بیستم میلادی ادامه یافت. ازجمله این موزه‌ها از هنرستان (کنسرواتوار) هنر و صنایع دستی در پاریس (۱۷۹۴م.)، موزه علوم در لندن (۱۸۵۷م.)، موزه آلمان در مونیخ (۱۹۰۳م.)، موزه فنی در استکهلم (۱۹۲۱م.) و موزه لئوناردو داوینچی در میلان (۱۹۵۳م.) می‌توان نام برد. (Negri, ۲۰۱۲: ۱۸۲) بخش درخور توجهی از موزه‌های صنعتی که امروزه در سراسر جهان دایر شده و فعالند، حافظ دستاوردها و میراث انقلاب صنعتی به شمار می‌روند.

از قدیم‌ترین و معروف‌ترین موزه‌های دخانیات می‌توان از موزه‌های تنباکوی پریلِپ[2] در

---

۱. International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH).
سازمان جهانی میراث صنعتی و مشاور شورای بین‌المللی ابنیه و محوطه‌ها یا ایکوموس (Icomos) در حوزه این میراث است. متن منشور این سازمان در مجمع ملی سه‌ساله آن در ۷۱ ژوئیه ۳۰۰۲م. به تصویب رسیده است. برای اطلاع بیشتر نک.

The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (2003). The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage. Moscow: The Triennial National Assembly of TICCIH.

2.Prilep Tobacco Museum, Prilep, North Macedonia

مقدونیه و کاوالا[1] در یونان، موزه تنباکو و نمک در ژاپن[2]، موزه تنباکو دهلی در کانادا[3]، موزه تنباکو کاگواس در پورتوریکو[4]، موزه تنباکوی هاوانا در کوبا[5]، موزه تنباکوی ورویک در بلژیک[6]، موزه‌های تنباکوی کارولینای جنوبی[7]، دوک هومستد[8]، اوهایو[9]، شِید[10]، زندگی مزرعه تنباکو[11] در ایالات متحده امریکا و موزه تنباکو در شانگهای چین[12]، نام برد. این موزه‌ها از حدود سال‌های پایانی دهه ۱۹۷۰م. و با هدف معرفی صنعت و تاریخ اجتماعی و فرهنگی کشت، تولید و فرآوری محصولات مرتبط با توتون و تنباکو ایجاد شده‌اند. در ایران به رغم پیشینه کشت و تولید توتون و تنباکو و همچنین قدمت تأسیسات و کارخانه دخانیات، پیشینه ایجاد موزه‌ای مرتبط با این صنعت، به ۵ سال پیش باز می‌گردد. این مقاله، ضمن بررسی مجملی از سپهر تاریخی مرتبط با توتون و تنباکو در ایران و چگونگی ایجاد این موزه، براساس معیارهای رسمی بین‌المللی و کارآمد به ارزیابی وضعیت آن می‌پردازد.

✦ سپهر تاریخی دخانیات در ایران

تنباکو نام انواعی از گونه‌ای گیاه بومی قاره آمریکا است که به علت وجود نیکوتین و خاصیت آرام‌بخش و اعتیادآور، نزد بومیان آن سرزمین، گیاهی مقدس و دارویی قلمداد می‌شد و این باور تاکنون ادامه دارد. (Sadik, ۲۰۱۴: ۲-۳, ۷, ۹-۱۳) حدود نیم قرن پس از کشف قاره آمریکا، انواع این گیاه و شیوه کشت و فرآوری آن به اروپا و دیگر نقاط جهان معرفی شد و چند دهه بعد، به یکی از کالاهای تجاری پر رونق تبدیل گردید. از چگونگی و زمان ورود این گیاه به ایران اطلاع دقیق در دست نیست. مستنداتی از استعمال دانه‌های گیاهی به نام طُبّق با استفاده از قلیان در ایران پیش از ورود تنباکو به این سرزمین در دست است. (فلسفی۲/۲۲۷؛ سمسار: ۱۵) گویا گیاه طُبّق، بومی کوه‌های حوالی مکه بوده و اسم جمع آن نیز طُبّاق تلفظ می‌شده است. این گیاه برای بهبود خواب، برطرف‌کردن تهوع و به عنوان پادزهر مورد استفاده بوده است. (Floor, ۲۰۰۹; Lane, ۱۸۶۳: Vol. ۱/۵, ۱۸۲۷) در زبان عربی نیز طُبّق یا طُبّاق به عنوان معادل Tobacco معنی می‌شود (Wehr, ۱۹۷۹: ۶۴۶) که امروزه به صورت تَبغ یا جمع آن تُبوغ به کار می‌رود. برخی، استعمال واژه Tobacco را برگفته از شهر تاباسکو[13] در

3.Kavala Tobacco Museum, Kavala, Greece
4.Tobacco & Salt Museum, Tokyo, Japan
5.Delhi Tobacco Museum & Heritage Center, Ontario, Canada
6.Caguas Museum of Tobacco, Puerto Rico
7.Museo del Tabaco (Tobacco Museum), Havana, Kuba
8. Nationaal Tabaksmuseum (National Tobacco Museum), Wervik, Belgium
9. South Carolina Tobacco Museum, Mullins, USA
10.Duke Homestead Tobacco Museum, Durham, USA
11.Ohio Tobacco Museum, Ohio, USA
12.Shade Tobacco Museum, Florida, USA
13.Tobacco Farm Life Museum, North Carolina, USA
14.Shanghai Tobacco Museum, Shanghai, China
15.Tabasco

مکزیک یا نام ابزاری برای استنشاق دود این گیاه بین بومیان آمریکا (Ernst, ۱۸۸۹: ۱۳۳) یا به واسطه آشنایی اروپایی‌ها با گیاه طُبّق و تلفظ آن به صورت Tabauco یا Tabacco می‌دانند. (Floor, ۲۰۰۹) روایتی درباره ابوالفتح گیلانی (د. ۹۹۷ق./۱۵۸۹م.)، پزشک اکبر شاه امپراتور هند، به ابداع قلیان توسط وی برای کمتر شدن مضرات تنباکو اشاره دارد. (Elgood, ۱۹۷۰: ۴۱, ۱۱۰; Nasr, ۱۹۷۶: ۱۸۹) در یک رباعی منسوب به محمد بن یوسف اهلی شیرازی (د.۹۴۲ق./۱۵۳۵م.) از قلیان و تنباکو نام برده شده است. (فلسفی،۱۳۳۴: ۲۷۷/۲؛ سمسار، ۱۳۴۲: ۱۵) این دو روایت قدیم‌ترین مستندات درخصوص استعمال تنباکو در ایران محسوب می‌شوند.

برخی مقدمه آشنایی ایرانیان با تنباکو را به حضور پرتغالی‌ها به خلیج‌فارس و استقرار در هرمز (۹۲۰ق./۱۵۱۴م.)، یا ورود از طریق هند (۱۰۰۸ق./۱۵۹۹م.) یا عثمانی نسبت می‌دهند و بدین ترتیب، می‌توان بازه زمانی حدود نیمه سده دهم تا اوایل سده یازدهم قمری را برای این امر در نظر گرفت. (علیزاده، ۱۳۹۸) اگرچه شاه عباس یکم (۹۹۶-۱۰۳۸ق./۱۵۸۸-۱۶۲۹م.) با مصرف تنباکو مخالف بود، (فلسفی، ۱۳۳۴: ۲۷۸/۲-۲۷۹) سرانجام اجازه کشت آن را صادر کرد و برای تجارت تنباکو مالیات سنگینی در نظر گرفت. این وضعیت در دوران جانشیان وی نیز تداوم داشت. اما مصرف و داد و ستد توتون و تنباکو ادامه یافت. (Floor, ۲۰۰۹) بدان حد که در منابع دوره صفوی از مشاغل مرتبط با توتون و تنباکو یاد شده است (بافقی، ۱۳۴۰: ۴۴/۳؛ میرزا سمیعا، ۱۳۳۲: ۳۳، ۴۱؛ امیدیانی، ۱۳۷۵: ۲۱-۲۲؛ آل داود، ۱۳۷۶: ۴۶). به مرور، بخشی از بازار نیز به این محصول اختصاص یافت. وجه طبی و دارویی توتون و تنباکو در کشت این محصولات تأثیر داشت. مساعد بودن شرایط اقلیمی در بخش‌هایی از ایران برای کشت انواع تنباکو ازجمله در گیلان، مازندران، گرگان، اورمیه، محدوده اصفهان، فارس و خراسان، بر رونق استفاده و تولید آن افزود و به یکی از کالاهای صادراتی ایران به عثمانی، عربستان و هند تبدیل شد. (علیزاده، ۱۳۹۸)

کشت و تجارت توتون و تنباکو تا سال ۱۲۹۳ش. به صورت آزاد ادامه داشت. تا این که در سال ۱۲۹۴ش. میرزا حسن خان مشیرالدوله لایحه وضع مالیات بیشتر بر این محصولات را در مجلس شورای ملی مطرح کرد. در ششم مهر همان سال اخذ مالیات سی درصد از توتون و تنباکوی تولید ایران به تصویب رسید. (مذاکرات جلسه ۶۵ دوره سوم مجلس شورای ملی، ۵ ذیقعده ۱۳۳۳ق.) ذکاء الملک فروغی در سال ۱۳۰۳ش. لایحه دریافت مالیات از فروشندگان توتون و تنباکو (معادل تفاوت بین حقوق گمرکی دخانیات و مالیات داخلی) و معافیت صادرات آن از مالیات را را مطرح کرد که تصویب شد. (مذاکرات جلسه ۱۴۳ دوره پنجم مجلس شورای ملی، ۲۷ حوت ۱۳۰۳ش.) سرانجام نیز در ۱۳۰۷ش. به علت سودآوری تجارت توتون و تنباکو و به پیشنهاد مخبرالسطنه هدایت، نخست وزیر و نصرت‌الدوله فیروز، وزیر مالیه وقت، لایحه وضع قانون انحصار

دولتی دخانیات به مجلس شورای ملی ارائه شد که به تصویب رسید. (مذاکرات جلسه ۱۸ دوره هفتم مجلس شورای ملی، ۱۳ دی ۱۳۰۷ش.) در سال ۱۳۱۰ش. پس از برخی اصلاحات در این قانون، «موسسه انحصار دولتی دخانیات ایران» تأسیس شد. (مذاکرات جلسه ۷۶ دوره هشتم مجلس شورای ملی، ۲۶ اسفند ۱۳۱۰ش.) افزایش ۱۵ درصد از عایدی دولت از طریق تولید سیگار از اهداف این انحصار بود.

احداث موسسه و کارخانه دخانیات

نمای بیرونی ساختمان دخانیات (تهران، خیابان قزوین، ۵ مهر ۶۱۳۱ش.)

با توجه به این که پس از ایجاد موسسه انحصار دولتی دخانیات ایران، کشاورزان موظف به فروش فرآورده‌های دخانی به دولت بودند، حق نگهداری، احداث دستگاه‌های فرآوری و تولید توتون و تنباکو، ادوات کاغذبری، صحافی کاغذ سیگار و دستگاه‌های سیگارپیچی،... نیز در انحصار این موسسه قرار گرفت. بنابر این، برای تمرکز این فعالیت‌ها، زمینی در خیابان قزوین انتخاب و خریداری شد. گروهی از مهندسان اهل چکسلواکی، طراحی سازه‌های اداری و تولیدی آن را انجام دادند. موسسه و کارخانه دخانیات ایران در ۵ مهر سال ۱۳۱۶ش. افتتاح شد. نخستین رئیس موسسه دخانیات فردی سوئیسی به نام فردلیپ ملقب به صلح‌دوست بود. چهل نفر از مستشاران یونانی به سرپرستی آتاناس زافیروپولوس که معاون انستیتو تحقیقات توتون یونان بود، نظارت بر روند کشت، تولید و فرآوری توتون و تنباکو و محصولات تولیدی مرتبط را بر عهده گرفتند. چنین مقرر شد که زافیروپولوس همزمان با شناسایی نواحی مناسب برای کشت توتون و ایجاد زیرساخت‌های تولیدی، به آموزش کارشناسان داخلی بپردازد تا جایگزین مستشاران یونانی شوند. وی در این کار موفق شد و به مرور نیز ۴۰ بنگاه و مجتمع‌های دخانیات زیرمجموعه آن در مازندران، گلستان، گیلان، آذربایجان غربی، کردستان و اصفهان ایجاد شدند. همچنین افرادی که زمین‌هایشان مناسب برای کشت ارزیابی می‌شد، می‌توانستند پس از فروش زمین به موسسه دخانیات، تا سه نسل بر روی این زمین‌ها کار کنند. منطقه تیرتاش در مازندران، نخستین محوطه‌ای است که

در سال ۱۳۱۷ش. به عنوان مزرعه و مرکز تحقیقات توتون انتخاب شد که کارآموزی گروهی از دانشجویان دانشکده کشاورزی دانشگاه تهران ازجمله فعالیت‌های آن بود. (https://www.tobacco.ir/html/item/۷۶)

در سال ۱۳۴۷ش. موسسه دخانیات از وزارت دارایی به وزارت تولیدات کشاورزی و مواد مصرفی منتقل و «شرکت دخانیات» نامیده شد. این شرکت در سال ۱۳۵۶ش. به وزارت صنایع واگذار شد و در سال ۱۳۹۲ش.، ۵۵ درصد سهام آن به صندوق بازنشستگی فولاد منتقل گردید و به شرکتی غیر دولتی تبدیل شد.
(https://www.tobacco.ir/html/item/۲۹)

موزه دخانیات

موزه دخانیات، در هشتاد و یکمین سالگرد تأسیس موسسه انحصاری دولتی دخانیات ایران، در ۵ مهر سال ۱۳۹۷ش. در ساختمانی از این مجتمع احداث شد که پیشتر محل کارت‌زنی کارکنان بود[۱]. در پلکان ورودی عریض موزه، دو نمونه از کپسول‌های اطفای حریق به نمایش درآمده است. این دو شیء، بخشی از تجهیزات حفاظتی بازمانده از ایستگاه آتش‌نشانی به شمار می‌روند که در بخشی از این مجتمع قرار دارد. در مجموعه مستندات تصویری موزه، عکسی از ۲ خودرو آتش‌نشانی در محوطه شرکت به چشم می‌خورد که امروزه نمونه‌هایی از آنها در ساختمان نازی‌آباد شرکت دخانیات قرار دارند.

خودروهای آتش‌نشانی مستقر در محوطه
۱۳۳۹ ش.، سالن ۲

موزه دخانیات با مساحتی حدود ۲۵۰ متر مربع از ۲ سالن اصلی تشکیل می‌شود. شیوه چیدمان اشیاء در این دو سالن به گونه‌ای است که جهت گردش در آنها از چپ به راست و در مسیر حرکت عقربه‌های ساعت طراحی شده است. در سالن شماره ۱، مجموعه‌ای از تجهیزات اداری، ادوات کشاورزی، وسایل آزمایشگاهی و برخی کلیشه‌های چاپخانه اختصاصی شرکت که مدتیست است تعطیل شده، به نمایش درآمده است. بر دیوارهای این سالن، نمونه‌هایی از محصولات شرکت دخانیات شامل

---

۱. اطلاعات درخصوص موزه دخانیات برگرفته از بازدید نگارنده و مصاحبه با سرکار خانم زهرا شیبانی، مسئول و کارشناس محترم موزه دراین مکان است.

انواع برگ‌های توتون و نمونه توتون، تنباکو فراوری‌شده، سیگارها ازجمله سیگارهای مناسبتی و سیگار برگ، قرار دارد. قدیم‌ترین نمونه از توتون صادراتی ایران، متعلق به پیش از ایجاد موسسه دخانیات، از اشیاء منحصر به فرد این بخش از موزه قلمداد می‌شود. مجموعه‌ای از تصاویر نحوه کشت، نگهداری و فرآوری توتون و تنباکو نیز بر دیوارهای سالن ۱ به چشم می‌خورد. حضور زنان در مراحل مختلف تولید توتون و تنباکو در این تصاویر چشمگیر است. تیزبینی و ظرافت کار زنان، همچنین انطباق شرایط جسمی زنان برای شیوه فرآوری محصول و فصلی‌بودن فعالیت، به عنوان علل این امر بیان شده است.

نخستین شیء تاریخی در سالن ۱، بخشی از ریل راه آهن انحصاری دخانیات در بندر ترکمن است که تاریخ ۱۹۲۸ بر آن قالب‌ریزی شده است و از نخستین آثار مرتبط با آغاز انحصار دولتی دخانیات یعنی سال ۱۳۰۷ش. به شمار می‌رود. دوچرخه‌ای نیز که از وسایل تردد کارکنان بوده است بر روی ریل قرار گرفته است. مجموعه‌ای از توتون و تنباکوی تولیدی شرکت دخانیات، معروف به توتون دخترپیچ و تنباکوی اعلای زرد طلایی اصفهان بر روی میز چوبی نفیس به نمایش درآمده است. این میز با قدمت بیش از هفتاد سال، از محصولات بخش درودگری دخانیات محسوب می‌شود. شایان ذکر است، در بخش درودگری شرکت که تا چندی پیش فعال بوده است، کل محصولات چوبی دخانیات با بهترین کیفیت با استفاده از پالت‌های چوبی بادوام متعلق به بسته‌بندی مواد اولیه، تولید می‌شده است. تعدادی از این مجموعه میزهای چوبی هنوز در بخش‌های مختلف شرکت دخانیات مورد استفاده است و کمتر کارمندی حاضر به تعویض آنها با میزهای جدید است. نمونه‌ای از جعبه‌های چوبی هدیه، محتوی محصولات شرکت نیز که به ظرافت و با کیفیت درخور توجه طراحی‌شده‌اند، در بخش دیگری از این سالن به نمایش درآمده است که از مهارت استادکاران در بخش درودگری شرکت دخانیات حکایت می‌کند.

دستگاه عدل‌بندی چوبی که هدیه یکی از کشاورزان به موزه است، نمونه‌ای از دستگاه بسته‌بندی توتون است که در اندازه‌های مختلف از جمله به ارتفاع یک‌ونیم‌متر مورداستفاده بوده است.

باسکو تنباکو، سالن ۱

از اشیاء منحصر به فرد دیگر در موزه، نمونه‌ای از قدیم‌ترین باسکول‌ها برای سنجش وزن محصولات در مزرعه متعلق به دهه ۱۳۲۰ش. است. در ادامه این بخش از سالن ۱، نمونه‌ای از دستگاه سم‌پاش که به‌رایگان در اختیار کشاورزان

قرار می‌گرفته و به موزه اهداء شده است، در کنار زنبیل‌های خاصی قرار دارد که برای صادرات توتون دختر پیچ طراحی و تولید می‌شدند. مجموعه‌ای از الک‌ها در اندازه‌های مختلف، از دیگر اشیاء این سالن به شمار می‌روند.

ترازوی آزمایشگاهی، سالن ۱

از نمونه اشیاء مرتبط با فراوری توتون در این سالن، به ماکت گرمخانه می‌توان اشاره کرد. گرمخانه از مکان‌های خشک‌کردن توتون است که ساخت آن برعهده کارشناسان و استادکاران شرکت دخانیات بوده است و امروزه نیز تولید و به دیگر کشورها صادر می‌شود. دستگاه‌های سنجش کشش مقاومت کاغذ سیگار، سنجش میزان قطران و تولید دود سیگار، تولید سیگارت نمونه، آب مقطرگیری و رطوبت‌سنج قابل حمل، از تجهیزات آزمایشگاهی در این سالن محسوب می‌شوند. انواع ترازوهای ساخت آلمان برای سنجش وزن تولیدات شرکت نیز در ویترین‌های میانی سالن ۱ به نمایش درآمده است.

بخشی از ویترین‌های سالن ۱ به نمایش وسایل و تجهیزات اداری شرکت دخانیات اختصاص دارد که مجموعه‌ای از چرتکه، ماشین‌های تحریر، ماشین‌حساب، دستگاه‌های ارتباطی، دوربین و دیگر اقلامی از این دست را شامل می‌شود. بیشتر این اشیاء از انبارهای شرکت گردآوری شده‌اند یا کارکنان قدیمی به موزه اهداء کرده‌اند.

بخش باشگاه دخانیات

دو نمونه از گاو صندوق‌های نفیس ساخت روسیه با تزئینات خاص و متشکل از یک محفظه آهنی جداگانه، که در دفتر مدیر عامل یا دیگر مدیران و بخش‌های مالی شرکت قرار داشته نیز در این سالن به نمایش درآمده است.

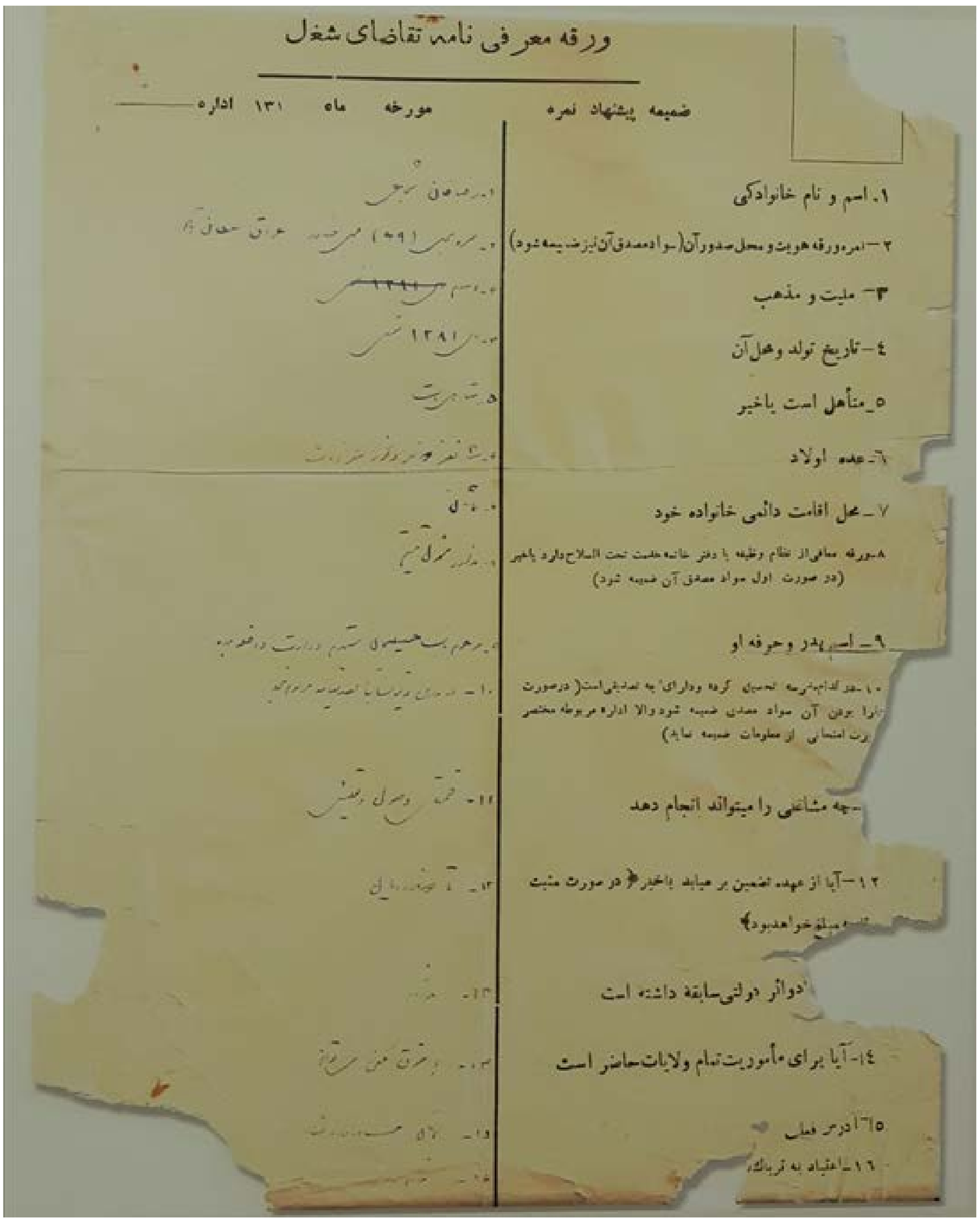
حد فاصل سالن‌های ۱ و ۲، تابلوی تصاویر مدیران عامل شرکت دخانیات

از روز افتتاح تا کنون نصب شده است و در مجاورت آن، فرورفتگی به صورت اتاقی کوچک با اختلاف سطح پایین‌تر از موزه، به نمایش تصاویر و اشیاء مرتبط به باشگاه، زورخانه و جوایز تیم‌های ورزشی شرکت دخانیات اختصاص دارد. اسناد و تصاویری نیز از جهان‌پهلوان تختی در باشگاه دخانیات در این بخش ارائه شده است. قدیم‌ترین شیء این بخش، زنگ کُشتی قدیمی و دو گلدان قلمکار است.

بر دیوار سالن ۲ که به عکس‌خانه معروف است، تصاویری مربوط به دوره قاجار و مرتبط با پیشینه تولید، داد و ستد و شعبه‌های عرضه توتون و تنباکو پیش از ایجاد شرکت دخانیات و نیز عکس‌هایی از ساختمان دخانیات در روز افتتاح، محوطه داخلی و خارجی، مستشاران یونانی، بازدیدها، کلاس‌های سوادآموزی، مرکز فنی و حرفه‌ای، بیمارستان توتون‌کار رشت و مراکز فعالیت شرکت ازجمله تیرتاش، به چشم می‌خورد که در حاشیه آنها، اطلاعات مرتبط درج شده است. در این تصاویر نیز حضور زنان چشمگیر است.

تصویر زنان در بخش توتون‌های تخمیر شده، سالن ۲

مجموعه‌ای از ویترین‌ها در فضای میانی سالن ۲ تعبیه شده است که محل ارائه گزیده‌ای از مجموعه اسناد تاریخی شرکت دخانیات است. مستندات استخدامی، مکاتبات اداری درخصوص پرداخت حقوق، گزارش‌ها و درخواست‌های کارمندان، کارشناسان و کشاورزان، شرح خرید و فروش تجهیزات و دیگر مباحثی از این دست، موضوع این مجموعه را تشکیل می‌دهد. ازجمله مستندات شاخص این بخش به قدیم‌ترین سند استخدامی شرکت و نیز نامه‌های آتاناس زافیروپولوس به خط انگلیسی و به زبان فارسی می‌توان اشاره کرد که شاید قدیم‌ترین نمونه از نگارش معروف به فینگیلیش به شمار می‌رود. تأکید زافیروپولوس بر پیگیری فعالیت‌ها طبق روال گذشته، مضمون این نامه‌ها است که پس از بازنشستگی و در دوران بیماری وی نگاشته شده‌اند. در بخش پایانی سالن ۲ نیز شرحی از فعالیت آتانوس زافیروپولوس بر دیوار نصب شده است.


ورقه معرفی نامه تقاضای شغل

ضمیمه پیشنهاد نمره — مورخه — ماه — ۱۳۰۱ اداره

۱. اسم و نام خانوادگی

۲ — نمره ورقه هویت و محل صدور آن (سواد مصدق آن نیز ضمیمه شود)

۳ — ملیت و مذهب

٤ — تاریخ تولد و محل آن

٥ — متأهل است یا خبر

٦ — عده اولاد

۷ — محل اقامت دائمی خانواده خود

۸ — ورقه معافی از نظام وظیفه یا دفتر خانه خدمت تحت السلاح دارد یا خیر (در صورت اول سواد مصدق آن ضمیمه شود)

۹ — اسم پدر و حرفه او

۱۰ — سواد داشتن نمره تحصیلی کرده و دارای چه تصدیقی است (درصورت دارا بودن آن سواد مصدق ضمیمه شود والا اداره مربوطه مختصر برت امتحانی از معلومات ضمیمه نماید)

۱۱ — چه مشاغلی را میتواند انجام دهد

۱۲ — آیا از عهده تضمین بر میاید یا خیر (در صورت مثبت ... مبلغ خواهد بود)

۱۳ — دوائر دولتی سابقه داشته است

۱٤ — آیا برای مأموریت تمام ولایات حاضر است

۱٥ — در هر فصل

۱٦ — اعتیاد به تریاک

قدیم‌ترین سند استخدامی شرکت دخانیات، سالن ۲

آتاناس زافیروپولوس و کارشناسان دخانیات
سالن ۲

فعالیت برای گردآوری اشیاء موزه‌ای و مرتبط با تاریخ شرکت دخانیات همچنان ادامه دارد و ماشین قدیمی چاپ سفارش آلمان که در بخش چاپخانه مورد استفاده بوده است، از جدیدترین اشیائی است که در حال آماده‌سازی برای نمایش در موزه است. زمان بازدید از موزه، روزهای یکشنبه و سه‌شنبه و همزمان با ساعت کار اداری مجموعه دخانیات است و بازدیدکنندگان با هماهنگی قبلی یا از طریق سازمان فرهنگی هنری شهرداری می‌توانند به موزه مراجعه کنند.

حاصل سخن

موزه دخانیات به‌عنوان یکی از معدود موزه‌های صنعتی ایران، میراث‌دار یکی از قدیم‌ترین مجتمع‌های صنعتی و کشاورزی این سرزمین است. موسسه انحصار دولتی دخانیات ایران که بعدها شرکت دخانیات نامیده شد، به علت سوددهی درخور توجه کشت و تولید توتون، تنباکو و محصولات مرتبط و بازدهی اقتصادی آن در عرصه صادرات، از ابتدا در چارچوبی نظام‌مند و مبتنی بر اصول مدیریت و فناوری آکادمیک شکل گرفت. این مجموعه با برخورداری از کادر علمی و فنی ماهر، زمینه رشد و ارتقای فعالیت‌های کشاورزی و صنعتی مرتبط با توتون و تنباکو را فراهم کرد. بدین ترتیب، بخشی از تاریخ و زیست اجتماعی و اقتصادی ایران در حوزه کشت و صنعت، تحت تأثیر ساختار شرکت دخانیات شکل گرفت. از اینرو، شرکت دخانیات فارغ از آنچه تولید می‌کند، بخشی از میراث صنعتی ایران به شمار می‌رود. گزیده‌ای بالغ بر هشتاد سال پیشینه این شرکت و تجربه زیسته کارشناسان، کشاورزان، کارگران، کارمندان و خانواده‌های آنها، در موزه دخانیات گردآوری شده است و در معرض بازدید قرار گرفته است. این موزه از ماهیتی منطبق بر تعریف رسمی شورای بین‌المللی برای حفاظت از میراث صنعتی (TICCIH) درخصوص موزه‌های صنعتی برخوردار است. بدین معنا که «بقایای فرهنگ صنعتی واجد ارزش تاریخی، فناوری، اجتماعی، معماری و علمی» را ارائه می‌کند. یکی از ویژگی‌های این موزه که از ضرورت‌های موزه‌های صنعتی محسوب می‌شود، قرار داشتن آن در فضای مجموعه شرکت و محوطه‌ای با بیش از هشتاد سال قدمت است. مجاورت موزه با ساختمان مرکزی و اداری که از نظر طراحی و مهندسی، از نمونه‌های منحصر به فرد در معماری تهران معاصر به شمار می‌رود و فضای تاریخی حاکم بر محیط را تداعی می‌کند، یکی دیگر از ویژگی‌های محوطه بیرونی موزه دخانیات است. اما همین محصور بودن در فضای داخلی شرکت، عاملی است که ساختمان موزه را از معرض دید عامه دور نگه داشته است و تدبیر برای رفع این معضل مبنی بر حفظ موزه در فضای تاریخی با دسترسی مناسب، بسیار ضروری است. شرایط فضای داخلی موزه، نیازمند برخی تغییرات است تا به سطح استاندارد موزه تخصصی و صنعتی ارتقاء یابد. با توجه به قدمت و منحصر به فرد بودن اشیاء این موزه، مهم‌ترین اقدام، طراحی فضای موزه طبق استانداردهای محیطی از نظر دما، رطوبت و جریان هوا است. اصلاح نحوه نور پردازی و انتخاب منبع روشنایی بر اساس معیارهای معمول در موزه‌ها نیز ضروری است. این امر درخصوص نورپردازی و همچنین وضعیت دما و رطوبت اشیاء داخل ویترین‌ها نیز صدق می‌کند و تجهیز ویترین‌ها با مواد محافظتی حائز اهمیت بسیار است. پاکسازی دوره‌ای و تخصصی برخی اشیاء از گرد و غبار و تغییر شیوه نمایش آنها برای دور بودن از آلودگی‌های محیطی از دیگر ضرورت‌های اصلاح این موزه به شمار می‌رود. طراحی ویترین‌ها و شیوه نمایش، تکمیل موارد اطلاع‌رسانی درخصوص موزه و زیرنویس‌ها با

استفاده از فناوری اطلاع‌رسانی روزآمد و چند رسانه‌ای، عامل موثری در تقویت کیفیت ساختار نمایشی و فنی موزه خواهد بود. اگرچه از سوی متولیان موزه، فعالیت‌هایی برای رفع نواقص موجود به عمل آمده است، تبیین علمی و مستدل رسالت موزه برای سیاست‌گذاران و مدیران شرکت دخانیات به عنوان نمادی از میراث صنعتی ایران برای حمایت از این مکان، عضویت موزه در کمیته ملی موزه‌های ایران (ایکوم ایران)، شورای موزه‌های تخصصی ایران و شورای بین‌المللی برای حفاظت از میراث صنعتی، امکان تسهیل و تسریع در ایجاد این اصلاحات را فراهم می‌کند. بدین ترتیب، موزه دخانیات به مکانی پویا و اثربخش برای حفظ و معرفی میراث فناوری صنعتی و کشاورزی ایران تبدیل می‌شود.

منابع:

- آل داود، علی (۱۳۷۶)، «سابقه تنباکو و نکوهش آن در ادب فارسی ایران و هند»، نامه پارسی، ش. ۵، ۵۲-۴۴.
- امیدیانی، حسین (۱۳۷۵)، «نگرشی بر یک وقف‌نامه تاریخی از دوره صفوی»، گنجینهٔ اسناد، ش. ۱۲-۲۲؛ ۲۷-۲۰.
- بافقی، محمدمفید (۱۳۴۰)، جامع مفیدی، به کوشش ایرج افشار، تهران، اسدی.
- سمسار، (۱۳۲۴)، «نظری بر پیدایش قلیان و چپق در ایران»، هنر و مردم، ش. ۱۷، ۲۵-۱۴.
- علیزاده، مهبانو (۱۳۹۸)، «توتون و تنباکو»، دانشنامه فرهنگ مردم ایران، در: /https://www.cgie.org.ir/fa/article/240405
- فلسفی، نصرالله (۱۳۳۴)، زندگی شاه عباس اول، ج. ۲، تهران: زوار.
- کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی (کمام): مذاکرات جلسه ۶۵ دوره سوم مجلس شورای ملی، ۵ ذیقعده ۱۳۳۳ ق.
- کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی (کمام): مذاکرات جلسه ۱۴۳ دوره پنجم مجلس شورای ملی، ۲۷ حوت ۱۳۰۳ ش.
- کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی (کمام): مذاکرات جلسه ۱۸ دوره هفتم مجلس شورای ملی، ۱۳ دی ۱۳۰۷ ش.
- کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی (کمام): مذاکرات جلسه ۷۶ دوره هشتم مجلس شورای ملی، ۲۶ اسفند ۱۳۱۰ ش.
- میرزا سمیعا (۱۳۶۸)، تذکرة الملوک، به کوشش محمد دبیرسیاقی، با ضمیمه سازمان اداری حکومت صفوی با تعلیقات مینورسکی بر تذکرة الملوک، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، امیر کبیر.
- مصاحبه با سرکار خانم زهرا شیبانی کارشناس و مسئول موزه دخانیات (مرداد ۱۴۰۲).

- Alfery, Judith; Putman, Tim (2003). The Industrial Heritage: Managing Resources and Uses. Routledge.
- Casanelles, Eusebi (2012). “TICCIH’s Charter for Industrial Heritage”, in Industrial Heritage Re-tooled: The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation. (ed.) James Douet, Oxon: Routledge, 228-232.
- Elgood, Cyril. (1970). Safavid Medical Practice, London: Luzac.
- Ernst, A. (1889), “On the Etymology of the Word Tobacco”, American Anthropologist. A2 (2), 133-142.

- Floor, Willem (2009). “Tobacco”, Encyclopædia Iranica, in: https://www.iranicaonline.org/articles/tobacco (accessed 5 August 2023)
- Lane, Edward William (1863). “طُباق ”, in An Arabic-English Lexicon: Derived from the Best and the Most Copious Eastern Sources. Vol. I, Book 5. Lodnon: Williams and Norgate.
- Merciu, Cristina; Cercleux, Loreta; Peptenatu, Daniel; Merciu, George; Drăghici, Christian; Pintilii, Radu (September 2012). “The Role of Technical Museums in the Regeneration of Indsutrial Functionally-Restructured Regions (Romania)”, Geopgraphica Pannonica, 16(3), 103-111.
- Nasr, Hossein (1976). Islamic Science, An Illustrated Study, London: World of Islam Publishing.
- Negri, Massimo (2012). “Industrial Museums”, in Industrial Heritage Re-tooled: The TICCIH Guide to Industrial Heritage Conservation. (ed.) James Douet, Oxon: Routledge, 182-188.
- Sadik, Tonio (28 March 2014). Traditional Use of Tobacco among Indigenous People of North America, Canada: Chippewas of the Thames First Nation.
- The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (2003). The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage. Moscow: The Triennial National Assembly of TICCIH.
- Wehr, Hans (1797). “طباق ”, in A Dictionary of Modern Written Arabic. (ed). J. Milton Crown, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Xie, Philip Feifan (2015). Industrial Heritage Tourism. Bristol: Channel View Publications.
- https://www.tobacco.ir/html/item/76 (accessed 5 August 2023)
- https://www.tobacco.ir/html/item/29 (accessed 5 August 2023)

نگارش متون تفسیری برای موزه‌های فناوری؛ مورد مطالعه موزه صنعتی نفت و گاز آتن

Writing the explanatory texts for technology museums; case study: the oil and gas industrial museum of Athens and agricultural technology

مهتاب سیدی

Mahtab Seyedi

کارشناس موزه نفت‌سوزهای ایران

Expert at the kerosene burners museum

چکیده

ایجاد تعادل مناسب بین میزان دقت علمی و درک مخاطبان یک چالش بزرگ برای ویراستاران متون تفسیری در موزه‌های فناوری است. در این مقاله به چگونگی مواجهه با این چالش در موزه صنعتی نفت و گاز آتن پرداخته شده است و امید است تا برخی از پیشنهادات مفید برای انجام هرچه بهتر این زمینه نیز برای علاقمندان و کارشناسان موزه نیز ارائه گردد. کارخانه تولید سوخت آتن، اولین گونه از صنعت تولید انرژی در یونان بود که از سال ۱۸۶۲ تا ۱۹۸۴ میلادی بدون توقف فعالیت می‌کرد و نمونه‌ای منحصر به فرد از معماری صنعتی قرن نوزدهم را به نمایش می گذارد. امروز این سایت صنعتی به عنوان یک مکان بزرگ و پرطرفدار برای رویدادهای گردشگری، فرهنگی و تجاری تحت عنوان تکنوپولیس (شهر صنعتی)، در شهرآتن فعالیت می‌کند. بخشی از این سایت به عنوان موزه صنعتی سوخت و انرژی پذیرای عموم می‌باشد، جایی که بازدیدکنندگان می‌توانند روند تولید نفت و گاز را دنبال کرده و داستان های ناشناخته‌ای از کارآفرینی، سبک زندگی کارگری و زندگی شهری در آتن را طی قرن‌های نوزدهم و بیستم کشف کنند.

مقدمه

همانطور که در شماره‌های ۲۵ و ۲۶ نشریه فرهنگ موزه عنوان گردید، متون نوشتاری موزه در واقع یک بافت پیوند دهنده در بین عناصر مختلف یک موزه و نمایشگاه می‌باشد و درک موضوعی در یک محیط موزه‌ای را تسهیل می کند و به انسجام مفهومی آن می‌افزاید. علاوه بر این، از متون موزه برای جهت یابی جغرافیایی بازدیدکنندگان نیز استفاده می‌شود. اکثر بازدیدکنندگان هنوز به متن به عنوان واسطه اساسی تفسیر تکیه می کنند و از متن موزه به روش‌های مختلفی مانند مشاوره، خواندن، گوش دادن و هدایت بحث استفاده می کنند. در این شماره از نشریه فرهنگ موزه آخرین بخش از این مقاله در ادامه مباحث قسمت سوم و چهارم فرایند نگارش متن تفسیری موزه، طراحی ترجمه متون به حضور علاقه‌مندان ارائه می‌گردد.

✦ فرایند نگارش متن تفسیری موزه

تولید محتوای متن برای موزه‌های صنعتی، روایتی قابل فهم و حاصل ترکیب فن‌آوری تجهیزات آن می‌باشد، جمع آوری و تحلیل دانش مکتوب و شفاهی در مورد خط تولید و روند تاریخ اجتماعی مناطق صنعتی کار ساده ای نیست. در این بخش سوم و چهارم این فرایند که در تلاش ما برای دستیابی به این هدف دنبال می‌شود توضیح داده می‌شود:

۳) مرحله سوم تعیین سبک و لحن؛ به منظور پاسخگویی به تمام چالش‌های ذکر شده یک زبان ساده و لحن مکالمه‌ای به کار رود. در واقع به جای یک صدای منفعل، از یک لحن پرانرژی شروع به توصیف عملکرد و استفاده از تجهیزات مکانیکی به همراه بیان مراحل مختلف شکل گیری فن‌آوری تولید (به صورت مختصر، و در عین‌حال با حفظ دقت فنی). این بخش در واقع مهمترین چالش موجود در تدوین متون موزه می باشد: زبان فنی معمولاً فقط توسط افراد حرفه‌ای مشخص می شود. علاوه بر این، بازدیدکننده ناآگاه معمولاً جذب عملکرد پیچیده ماشین آلات یا خصوصیت روش‌های تولید نمی‌شود. به منظور جلوگیری از این حالت منفی، متن تفسیری با عناصر غافلگیرکننده غنی شده است: سؤال‌ها، عنوان‌های عجیب و غریب روزنامه‌وار، عناوینی که بازدیدکنندگان را به ادامه مطالعه دعوت می کند، قسمت‌هایی که به تجسم یک فرآیند فنی کمک می کند (جدول ۴).

جدول ۴.
خلاصه متن واحد موضوعی

حمایت از کارگران ذغال سنگ ... به همین منظور و به زودی دستمزدها و شرایط کار توسط اتحادیه‌های کارگری سازماندهی می گردد. [...]

اصطلاحات و تعاریف فنی مورد استفاده قرار گرفته، همیشه توضیح داده می‌شوند تا دقت کلامی را حفظ کنند که این امر برای تعریف و انتقال دانش فنی بدون مانع و دسترسی آسان ذهنی لازم است. همانطور که (جدول ۵) نشان می‌دهد، اصطلاحات حتی قبل از توصیف واقعی آنها در خود عنوان توضیح داده می‌شوند.

جدول ۵.
خلاصه متن واحد موضوعی

سوخت ذغال سنگ
باید صدها متر از طریق لوله‌ها و تأسیسات تصفیه، اندازه‌گیری و ذخیره‌سازی سفر کند ...
[...]

سرانجام، همانطور که در جدول ۶ در زیر نشان داده شده، هر زمان که ممکن است به عنصر انسانی در کارخانه اولویت داده می‌شود.

جدول ۶.
خلاصه متن زیر واحد موضوعی

مخازن ذغال سنگ
... جایی است که سوخت ذغال سنگ قبل از انتقال به شبکه اصلی شهر از طریق خط لوله ذخیره می‌شود ... مخزن سوخت یک ظرف بزرگ استوانه ای است که بالای آن باز و پایین آن باز و و در در یک مخزن آب غوطه ور است.
[...]

در اینجا باید تأکید کرد که گرچه بسیاری از تکنیک‌های فوق در مناطق دیگر جهان بسیار متداول است، این مورد در یونان جایی ندارد که اکثر متن موزه از یک مدل نسبتاً قدیمی پیروی کنند. از این نظر، بسیاری از رویه‌های تشریح شده در این مقاله بهترین شیوه‌ها را در بخش موزه سوخت و انرژی آتن تشکیل می‌دهند. علاوه بر این، خروج از یک الگوی قدیمی از طریق بحث و گفتگوی گروهی و توسعه آن به سطوح بالاتر، نمایانگر یک دستاورد مهم می باشد.

۴) مرحله چهارم شامل ساختار متن است. تحقیقات نشان داده است که بازدیدکنندگان همه چیز را مطالعه نمی‌کنند. به نظر می‌رسد که خواندن روند دو مرحله‌ای را دنبال می‌کند که شامل خواندن برای شناسایی و خواندن برای تفسیر است. بازدیدکنندگان در ابتدا به دنبال کشف موضوعی براساس عناوین و تصاویر هستند. آنها سپس موضوع را با شناسایی و قرار دادن تکه‌های اطلاعاتی که از نظر آنها قابل توجه است، تفسیر می کنند.

عناوین اصلی و عناوین فرعی نقش مهمی در هدایت بازدیدکنندگان از طریق ساختار متن دارند (به جدول ۵ و ۶ مراجعه کنید). به عنوان مثال، با خواندن عنوان، یا ترکیبی از عنوان و زیر عنوان، می‌توان به راحتی محتوای یک موزه را درک کنید. علاوه بر این،

عناوین منعکس کننده فیزیولوژی کلی یک نمایشگاه است: آنها لحن، توجه مستقیم و/ یا غیر مستقیم را تنظیم می کنند و نیز چارچوبی مشخص برای بازدید، انتقال پیام و غیره ارائه می دهند. به منظور جذابتر شدن متن و جلوگیری از طولانی شده آن، از عناوین متعارف اجتناب می شود. در عوض، جمله آغازین هر متن به دو قسمت تقسیم می شود که قسمت اول هم یک عنوان و هم یک محرک برای خواندن آن است. به این ترتیب، بسیاری از پاراگراف‌های افتتاحیه مانند داستان های کوچکی هستند که بر لحن کلی گفتگو افزوده می شوند (جدول ۷).

بازرگانان جسور ، صنعتگران ماهر ...
... و شکارچیان ثروتمند به تمام نقاط جهان سفر می‌کنند، با باز شدن بازارهای جدید، به رشد صنعت اروپا در قرن ۱۹ افزوده می‌شود.
[...]

جدول ۷.
خلاصه متن واحد موضوعی

بدنه متن به بخش های روشن، مختصر و به راحتی قابل هضم با پنجره های کوچک «باز» که اطلاعات اضافی یا «پر مغز» ارائه می دهند تقسیم می شود (به جداول ۳ و ۸ مراجعه کنید). تحقیقات از مدت ها قبل حاکی از آن است که فراهم آوردن متن های کوتاه، روشی است که می تواند عوامل تحلیل برنده یک نمایشگاه را به لحاظ زمانی و صرف منابع کاهش دهد.

جدول ۷.
خلاصه متن واحد موضوعی

شرایط زندگی در گزوهوری غیر بهداشتی بود.
پشته های دودکش کارخانه باعث دفع آلودگی‌ها می‌شوند که موجب می‌شود تا دیوارها و حیاط خانه‌ها را پوشانده و باعث بروز مشکلات تنفسی می‌شود.
خانه ها مکان های کوچک و مرطوبی بودند که هرکدام اغلب چندین خانواده را در خود جای می دادند.
این منطقه به واسطه بیماری سل در ورطه سقوط بود، و همچنین مالاریا ناشی از باتلاق های نزدیک روف و ووتانیکوس شیوع یافته بود.
در اوایل سال ۱۸۸۵، در مطبوعات روزانه اشاراتی به "تب‌های گزوهوری" وجود دارد.
با شروع به تجهیز و نوسازی تجهیزات و ماشین آلات شرایط رو به بهبود نهاد.

متن پنهان برای ارائه اطلاعات اضافی استفاده می‌شود (شکل ۹). علاوه بر این، به منظور تراکم بدنه اصلی متون و روشن شدن ظاهر کلی آنها، توضیحات فنی زیاد

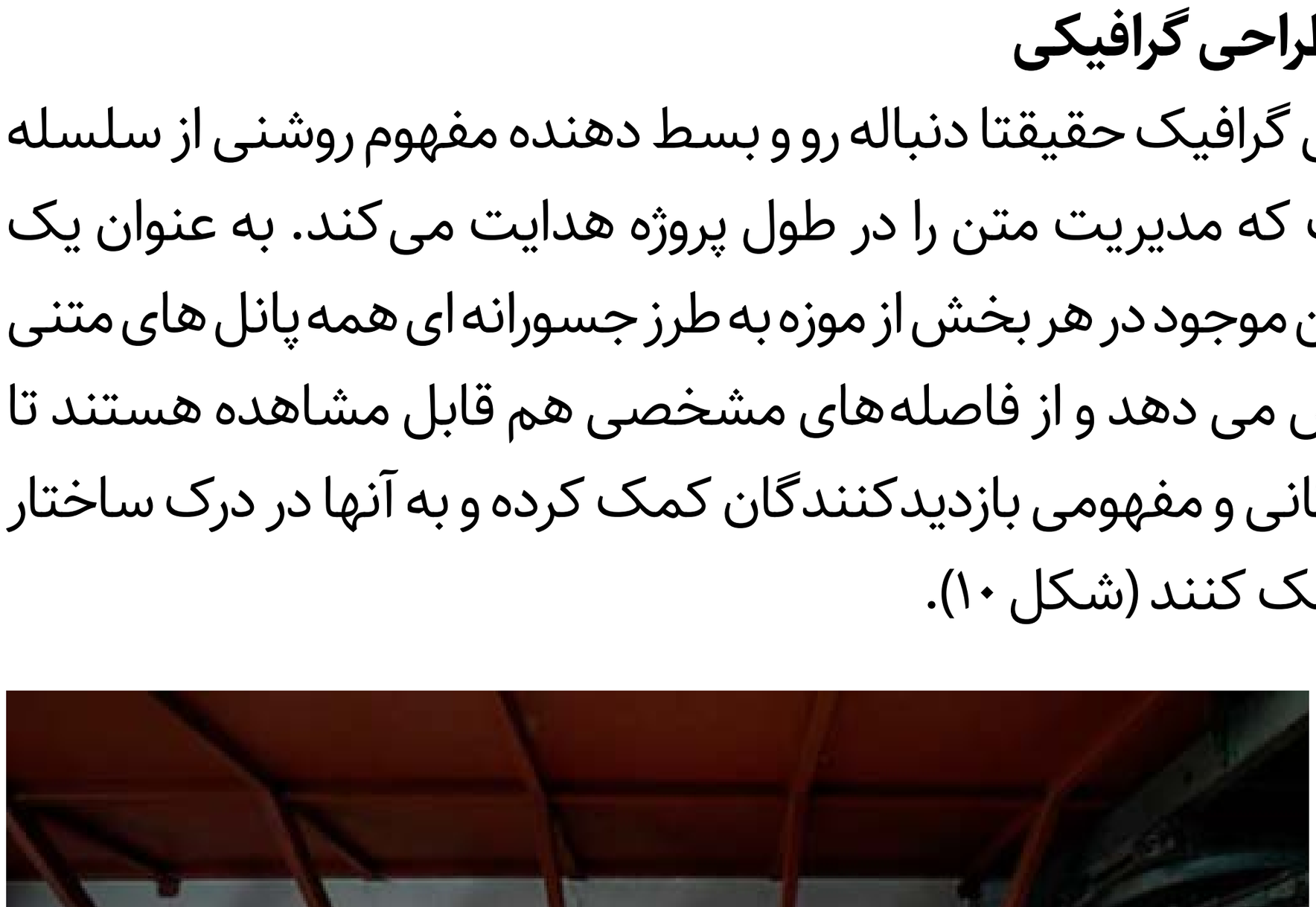
شکل ۹. جزییات مخازن تقطیر (متن پنهان)

و اطلاعات مشابه در برچسب‌ها گنجانیده شده است. به طور خلاصه، بازدیدکننده متن متنوعی را انتخاب می‌کند، در حالی که وسایل گرافیکی فراوان، طرح‌های فنی، عکس‌هاوتبلیغات‌قدیمی‌که‌باعث‌افزایش درک مزایای سوخت و انرژی می‌شود، مجموعه‌ای‌از‌مستندات‌را‌فراهم‌می‌کند‌که ممکن است مستقل از آنها تفسیر گردد.

سرانجام، تمام متن با اصول اساسی روش (Ekarv)۱ مطابقت دارد، زیرا این وضوح و پیشرفت را به وجود می‌آورد که هرگونه دشواری درک شده از یک موضوع بسیار فنی را متعادل می‌کند، و پتانسیل بازدیدکنندگان را برای جذب اطلاعات تسهیل می‌کند.

✦ طرح بندی و طراحی گرافیکی

طرح متن و طراحی گرافیک حقیقتا دنباله رو و بسط دهنده مفهوم روشنی از سلسله مراتب هایی است که مدیریت متن را در طول پروژه هدایت می‌کند. به عنوان یک قاعده کلی، عناوین موجود در هر بخش از موزه به طرز جسورانه‌ای همه پانل های متنی مقدماتی را پوشش می دهد و از فاصله‌های مشخصی هم قابل مشاهده هستند تا به جهت گیری مکانی و مفهومی بازدیدکنندگان کمک کرده و به آنها در درک ساختار موضوعی موزه کمک کنند (شکل ۱۰).



شکل ۱۰. ایستگاه سوم؛ مخازن قدیمی تقطیر

۱. این روش خواندن متن را آسان و لذت بخش می‌کند زیرا غیررسمی و ریتمیک است. اصول اصلی روش (Ekarv) این است که متن چگونه نوشته می‌شود، خطوط جدید متن حاکی از مکث های طبیعی و کوتاه نگه داشتن جملات هستند.

ایجاد یک نمایشگاه، به خصوص در بخش متون موزه ای، به درک بازدیدکننده از زمان و تلاش (هزینه) لازم در رابطه با ارزش «مورد انتظار» آن بستگی دارد. بازدیدکنندگان زمان و تلاش لازم برای خواندن متن را ارزیابی می کنند و ممکن است به راحتی پیچیدگی آن را تشخیص دهند. بنابراین، متن باید قبل از هر چیز جذابیت داشته باشد. ساختار و ارائه متن تا حد زیادی به ارزش خواندن آن مطابق دید بازدیدکنندگان می افزاید. اطلاعات متنی در موزه های صنعتی معمولا با استفاده از تکنیک نقشه‌برداری ارائه می‌شود: یعنی کدگذاری بصری پانل به گونه‌ای که اطلاعات را به راحتی پیدا کنید. این سیستم بطور مداوم مورد استفاده قرار می‌گیرد تا همه بخش‌های موزه به صورت طبقه‌بندی شده آماده ارائه اطلاعات به مخاطبان خود باشد. در یک سطح عملی‌تر، تمام متن‌ها در یک مکان مناسب برای مشاهده افرادی که در کنار هم ایستاده اند و همینطور افرادی که بر روی صندلی‌های چرخدار هستند، در یک ارتفاع مناسب نصب شده اند. سرانجام، تمام ایستگاه‌های موزه به طور واضح با غرفه های اطلاعاتی که در خارج از آنها قرار گرفته است، نشان داده می‌شوند. به این ترتیب، بازدیدکنندگان تکنوپولیس ممکن است در خارج از ساعات کار موزه به اطلاعات اولیه در مورد کارخانه‌های قدیمی سوخت و انرژی آتن دسترسی داشته باشند (جدول ۹ و شکل ۱۱).

مخزن سوخت شماره ۳

در حدود سال ۱۹۰۹ میلادی ساخته شده است.

این بزرگترین تجهیزات مربوط به مخزن سوخت با ظرفیت ۱۵۰۰۰ متر مکعب بوده است.

یکی از معدود تجهیزات بدون عیب و دست‌نخورده در اروپا، که اطلاعات ارزشمندی درباره ساختارهایی از این دست ارائه می‌دهد.

جدول ۹.
متن های علائم خارجی

شکل ۱۱.
پانل در فضای باز در مورد تاریخچه محله اطراف کارخانه سوخت زغال سنگ

ترجمه متن

متن‌های موزه به صورت دو زبانه (یا حتی چند زبانه) در بسیاری از کشورها متداول است اما تعداد آن ها همچنان با کمبود قابل توجهی مواجه است. معدود مطالعات موجود در درجه اول به میزان تأمین موزه‌ها به ساختار دو زبانه یا چند زبانه، نحوه استفاده بازدیدکنندگان از آن یا میزان استفاده از برچسب‌های دو یا چند زبانه همراه با موفقیت پیام های در نظر گرفته شده متمرکز است. یکی از متداول ترین سؤالات این است که «آیا ما باید همه چیز را در یک نمایشگاه ترجمه کنیم؟». علاوه بر این، طراحان نمایشگاه های دو زبانه در موزه‌ها برای طراحی نمایشگاه مشکل دارند زیرا این امر نیازهای فضایی و مکانی را دو چندان می کند.

در موزه سوخت و انرژی آتن، تمام متن ها به انگلیسی ترجمه شده و از نظر تخصیص فضا، ویرایش و پردازش به همان اندازه زبان یونانی اهمیت داده شد. پس از تکمیل ویرایش نهایی نسخه یونانی، ترجمه انگلیسی توسط یک مترجم باتجربه استخراج شد و سپس توسط اعضای تیم نمایشگاه (مهندس مکانیک، مورخ اجتماعی، کارشناسان موزه و غیره) به طور مرتب از نظر صحت علمی و سبک مورد بررسی قرار گرفته استدر موزه سوخت و انرژی آتن، دو زبان یونانی و انگلیسی فقط از نظر رنگ با هم تفاوت داشتند تا شناسایی بازدید کنندگان از هر زبان تسهیل شود.

نتیجه‌گیری پایانی

همانطور که در بخش‌های پیشین اشاره شد متن موزه «یک عمل تعدیل کننده پیچیده»، عملی که به ایجاد یک تعادل ظریف در بین تخصص‌های علمی، اقتدار، متعهد، و موازین موزه شناختی خوب نیاز دارد. تولید متن برای موزه فناوری چالش دیگری از مسائل فنی است که باید با واسطه به صورت در هم تنیده، ساده اما تحریک‌کننده ایجاد شود. در موزه صنعتی آتن، فرآیند نوشتن براساس تحقیقات دقیق، مشاوره کامل با کلیه ذینفعان علاقه‌مند (مهندس مکانیک، مورخ اجتماعی، معمار، مدیر پروژه، کارشناسان موزه و طراح گرافیک) و یک ساختار توسعه روشن که تضمین می کند محتوای معنی دار و در دسترس مخاطبان موزه است، ارائه شده است. مشاهدات تجربی تا به امروز نشان داده است که بازدیدکنندگان از موزه‌های صنعتی تابلوها را می‌خوانند و به متن واکنش مثبت نشان می دهند، در حالی که نظرات در کتاب بازدیدکنندگان کمی چاپلوسانه هستند. به طور کلی، به نظر می‌رسد متون تفسیری موزه آتن با ارائه اطلاعات ضروری و تحریک‌آمیز در مورد کارخانه تولید سوخت و تاریخ اجتماعی این منطقه، به طور مؤثر بر درک روایت موزه می‌افزاید.

منابع:

- Bitgood, Stephen. 2010. “An Attention-Value Model of Museum Visitors”. https://www.academia.edu/9159214/An_Attention-Value_Model_of_Museum_visitors.
- Bitgood, Stephen. 2013. Attention and Value: The Keys to Understanding Museum Visitors. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Garcia-Luis, Veronica, Hugh McDonald, and Laura Huerta Migus. 2011. Multilingual Interpretation in Science Centers and Museums. San Francisco, CA: Association of Science-Technology Centers and the Exploratorium. http://www.astc.org/resource/equity/Multilingualism%20Report_Final.pdf.
- Hall, Jennifer. 2015. “Parents’ Perspectives About Exhibit Label Content in a Science Museum.” In Research Informing the Practice of Museum Educators, edited by David Anderson, Alex de Cosson, and Lisa McIntosh, 43–56. Rotterdam: Sense.
- Hoskin, Dawn. 2013. Writing Labels and Gallery Text. http://www.vam.ac.uk/blog/creating-neweurope-1600-1800-galleries/labels-gallery-text.
- The J. Paul Getty Museum. 2011. Complete Guide to Adult Audience Interpretive Materials: Gallery Texts and Graphics. California, LA: The J. Paul Getty Trust.
- Miglietta, Anna Maria. 2011. “I pannelli esplicativi nei Musei Scientifici. Alcuni spunti di riflessione.” Museologia Scientifica 8: 107–110.
- Parry, Ross, Mayra Ortiz-Williams, and Andrew Sawyer. 2007. “How Shall We Label our Exhibit Today? Applying the Principles of On-Line Publishing to On-Site Exhibition.” In Museums and the Web 2007, edited by Jennifer Trant, and David Bearman. Toronto: Archives & Museum Informatics. http://www.museumsandtheweb.com/mw2007/papers/parry/parry.html.
- Plaza, Carlos. 2009. “In Other Words: Developing Bilingual Exhibitions,” ASTC Dimensions, July/August 3–4.
- Samis, Peter, and Stephanie Pau. 2011. “Museet i dialog?” In Det interaktive museum, edited by Kirsten Drotner, Christina Papsø Weber, Berit Anne Larsen, and Anne Sophie Warberg Løssing, 153–176. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Tomory, Leslie. 2011. “Building the First Gas Network, 1812-1820.” Technology & Culture 52: 75–102.

معرفی کتاب‌ها و مجلات

Introduction of books and journals

بهرنگ ذوالفقاری

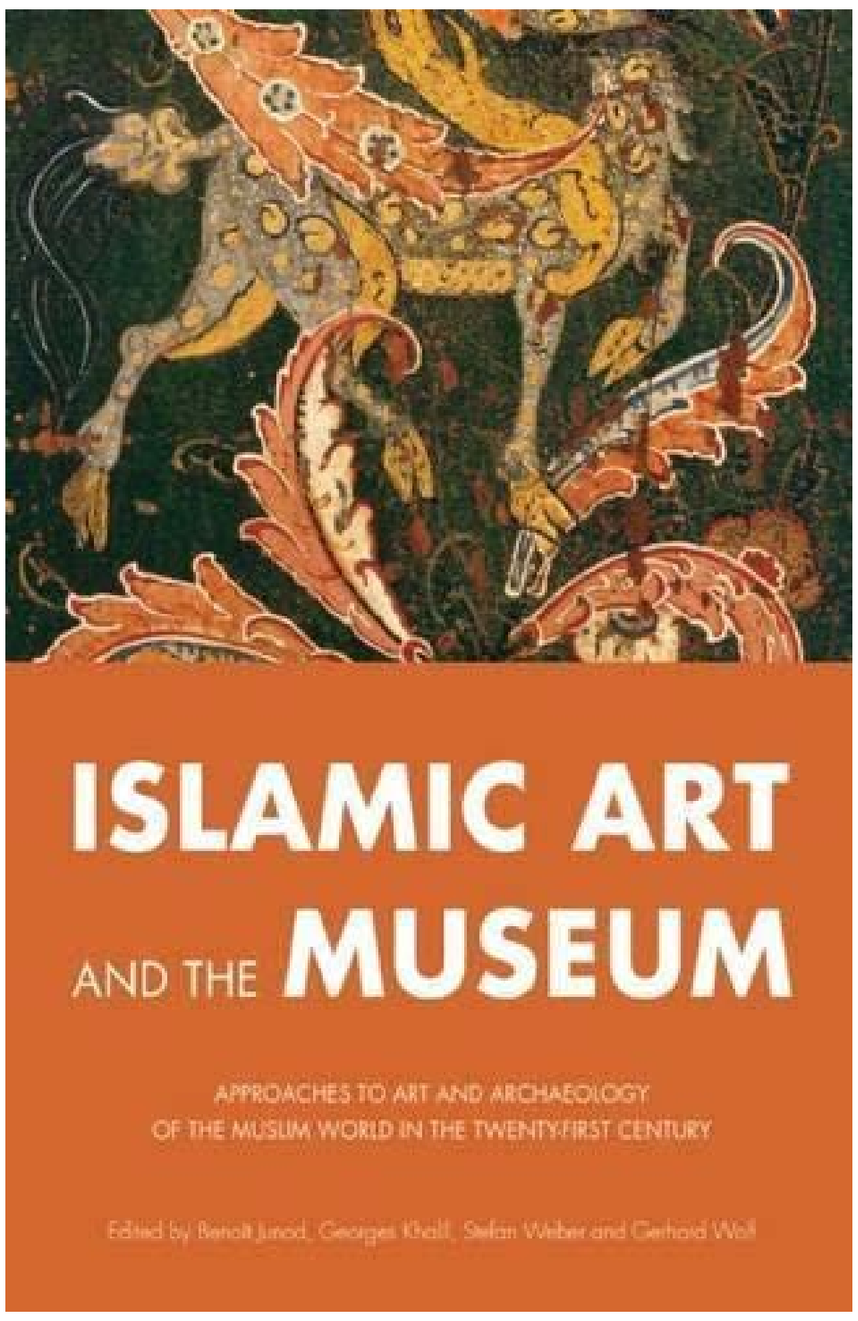
Behrang Zolfaghari

پژوهشگر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

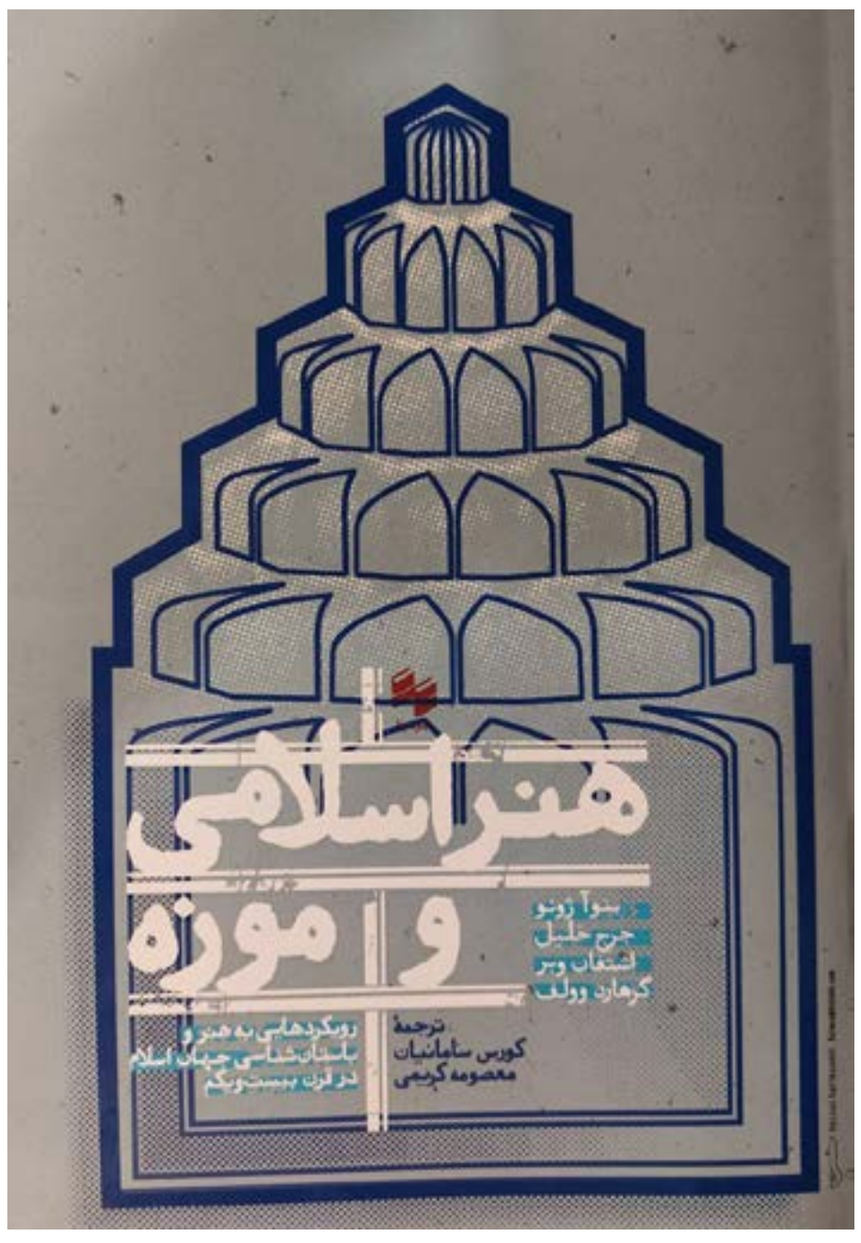
(Researcher of Human science and Cultural studies research institution-IRAN Ihcs

انتشار ترجمه‌ای در حوزه «هنر اسلامی و موزه»

اواخر بهار ۱۴۰۲ «نشر حکمت سینا» کتابی را با عنوان «هنر اسلامی و موزه؛ رویکردهایی به هنر و باستان شناسی جهان اسلام در قرن بیست‌ویکم» منتشر ساخت. اثری که اصل آن به زبان انگلیسی با عنوان:«Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-first Century» یازده سال پیش از این در سال ۲۰۱۲ بوسیله نشر SAQI با سرویراستاری چهار تن از متخصصان حوزه مدیریت و راه‌اندازی موزه‌ها: بنوآ ژنو، جرج خلیل، اشتفان وبر، گرهارد وولف، منتشر شده بود. مترجمان این اثر کورس سامانیان، دانشیار دانشگاه هنر-تهران؛ و معصومه کریمی، دانش آموخته دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر- تهران هستند که کتاب را در ۵۱۰ صفحه برای انتشار آماده ساختند.



محتوای کتاب برآمده از همایشی با عنوان «لایه‌های هنر اسلامی و بافت موزه» است که در سال ۲۰۱۰ در برلین برگزار شده بود. بر اساس نوشته ویراستاران همایش به سه موضوع اصلی می‌پرداخت: رابطهٔ بین «شیء و مفهوم»، مسئله «هنر اسلامی یا فرهنگ مادی» و مسئله «معنا و مخاطب» این موضوعات بدون ارتباط با تحولی نیستند که از ابتدای قرن بیست‌ویکم در حوزه هنر اسلامی و باستان شناسی در بسیاری از کشورهای اروپایی و امریکای شمالی و برخی کشورهای اسلامی به



وقوع پیوست. ارزیابی دوباره مفاهیمی چون «هنر اسلامی» و سامان‌دهی مجموعه‌ها آثار و اشیای متعدد مرتبط در موزه‌ها و گالری‌های مشهور دنیا و گاه تازه تاسیس. سر ویراستاران ضمن برشمردن تحولاتی که این مفاهیم از ابتدای پیدایش تا روزگار معاصر طی کرده‌اند، بر موضوع توجه به مخاطبان و چگونگی پاسخ‌گویی موزه‌ها در مقابل مطالبات مخاطب‌های گوناگون تاکید دارند.

کتاب با ارائه سه مقدمه نسبتاً طولانی با عنوان‌های «هنر اسلامی و موزه» به قلم چهار ویراستار کتاب، «نقش موزه در مطالعه و فهم هنر اسلامی» به قلم اولگ گرابار و «هم‌نوایی چیزها: تفکراتی درباره اشیاء هنر اسلامی در بافت موزه» به قلم اشتفان وبر، آغاز می شود و سپس مجموعه ۲۶ مقاله کتاب در چهار بخش اصلی «بازنمایی هنر اسلامی»، «بافت و زیبایی‌شناسی»، «بنیان‌گذاری و تحول»، و «نمونه‌هایی از دنیای موزه» ارائه شدند. از مهمترین مقالات بخش اول می‌توان به مقاله گلرو نجیب اوغلو با نام «مفهوم هنر اسلامی: گفتمان های موروثی و رویکردهای جدید»؛ و دو یادداشت کوتاه ملورنتس کورن، با نام «اهداف درونی و تأثیرات بیرونی: درباب برخی عوامل موثر بر پژوهش و ارائه هنر اسلامی»؛ و ورا بایر با نام «تفکرات اساسی درباره نمایش مشوش «هنر اسلامی»» اشاره کرد. از هفت مقاله بخش دوم، مقاله‌های: آوینوآم شالِم با عنوان «پارادایم‌های چندبنیانی تفسیر و هاله یا آنیمای شیء»؛ کریستین ساسمانسهاوزن با نام «مواد تاریخ: اشیاء روزمره، تولید معانی مبهم، و «حیات پس از مرگِ» چیزهای اجتماعی»؛ و یادداشت مارتینا مولر-وینر با نام «زیباشناسی در برابر بافت؟ به سوی راهبردهای نوین برای مطالعهٔ شیء» شایان توجه بیشتر هستند. در بخش سوم نیز هفت مقاله ارائه شدند که اسامی آنها به این شرح است: «موضوعات فرعی و ترمیم: نمایش هنر اسلامی در موزه‌های هنر آمریکایی»؛ «تاریخ هنر اسلامی اولیه در آلمان و مفاهیم شیء و نمایش»؛ «هنر اسلامی و ابداع «شاهکار»: رویکردهایی در پژوهشگری اوایل سده بیستم»؛ «گالری جمیل در موزه ویکتوریا و آلبرت در لندن: از رویا تا واقعیت»؛ «آیا از زبان هنر اسلامی سخن می گویید؟ آزمایشگاه موزه‌شناختی»؛ «موزه‌های هنر اسلامی و مشارکت عمومی»؛ «موزه ها و تکوین آنها».

بخش چهارم به طرح موضوعات مرتبط با تحولات هنر اسلامی در موزه‌های متعدد در جهان اختصاص دارد، موزه‌هایی مانند بروکلین؛ دوحه؛ ارمیتاژ؛ بریتانیا؛ آقاخان در تورنتو؛ پرگامون؛ و برلین.

بخش پایانی کتاب معرفی ویراستاران و نویسندگان اثر است.

در پایان شایان ذکر است مترجمان کتاب، دو سال پیش از انتشار این اثر در یک مقاله علمی-پژوهشی با عنوان «رویکرد به هنر اسلامی در موزه با تحلیلی بر کتاب هنر اسلامی و موزه: رویکردهایی به هنر و باستان‌شناسی جهان اسلام در سدهٔ ۲۱ م» در «پژوهش نامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی» به نقد و تحلیل محتوای این کتاب پرداخته بودند[۱].

آغاز انتشار یک نشریه تخصصی در حوزه مطالعات موزه‌ای

بعد از چند سال پیگیری‌های متخصصان و پژوهشگران مجموعه آستان قدس رضوی در اواخر سال ۱۴۰۱ نخستین شماره دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای با عنوان «زرین فام» منتشر شد.

بر اساس اطلاعات مندرج در صفحه مجازی نشریه، زرین‌فام بر آن است تا با فراهم نمودن امکان دسترسی پژوهشگران و متخصصان به منابع تاریخی و هنری موجود در آستان قدس رضوی، به درج مقالات علمی-پژوهشی در زمینهٔ معرفی آثار این مجموعه ارزشمند بپردازد، همچنین از آنجا که مشابهت تاریخی و هنری آثار موزه‌های جهان، ضرورت تبادل یافته‌های علمی این مجموعه‌ها را ایجاب می‌کند، این نشریه مقالات مرتبط با آثار سایر موزه‌های جهان و به‌طور کلی دانش موزه‌ای، حفاظت و مرمت آثار، را نیز پذیرش می‌نماید. دو فصلنامه زرین‌فام سعی دارد در جهت ارتقای دانش موزه‌ای، با هدف صیانت و محافظت نظام‌مند از آثار و میراث گذشتگان گام بردارد، به‌ویژه آثاری که اطلاعات مستندی در رابطه با تاریخ هنر ایران و جهان اسلام در اختیار پژوهشگران قرار دهد.

محورهای پژوهش نشریه به این شرح است:

- تاریخ شکل گیری و تحّول حرم مطهر رضوی و بناهای آن، موزه آستان قدس، مجموعه‌ها و حفاظت و مرمت آثار
- بررسی معماری و آثار تاریخی-فرهنگی موجود در مجموعه های آستان قدس رضوی
- زیبایی شناسی و فلسفه هنر آیینی در جهان ایرانی
- تاثیر متقابل جهان ایرانی و جهان اسلامی در حوزه های هنری، فرهنگی و اجتماعی

---

۱. این مقاله با این مشخصات و نشانی قابل مشاهده است: پژوهش نامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی؛ دوره ۲۱، شماره ۵، شماره پیاپی ۹۳، مرداد ۱۴۰۰، صص ۲۸۳-۳۰۴.
https://doi.org/10.30465/crtls.2020.28868.1676

- مجموعه ها، موزه ها، موزه داری و فناوری‌های مرتبط با موزه شناسی
- حفاظت و مرمت آثار تاریخی و فرهنگی

عناوین ۹ مقاله منتشر شده در شماره نخست مجله به این شرح است: «سبک‌شناسی منطقه‌ای کوفی شرقی: صفات قلم کوفی در قرآن وقفی ابوالقاسم سیمجور منسوب به نیشابور (پیش از ۳۸۳ق)»؛ «دگردیسی هنر نگارگری در صحن جدید حرم رضوی»؛ «دوست‌کامی های عصر قاجار، محفوظ در گنجینهٔ آستان قدس رضوی»؛ «تنوع و ویژگی‌های منسوجات حرم مطهر امام رضا (ع) در دورهٔ قاجار»؛ «بررسی تاریخی تزیینات کاشی کاری حرم امام علی علیه السلام بر اساس مستندات مکتوب و تصویری»؛ «بازخوانی و تحلیل سکه های ضرب شهر شوشتر موجود در موزه آستان قدس رضوی»؛ «بررسی آثار لاکی-روغنی قاجاری با تکیه بر مطالعهٔ قلمدان های موزهٔ آستان قدس رضوی»؛ «بررسی تبادل جواهرات اهدایی بین دربارهای ایران و روسیه در دورهٔ قاجار»؛ «نگاهی تحلیلی به پوشش سر و کلاه ها دردیوارنگاره های حمام مهدی قلی بیگ مشهد»

موزه‌ها و یک کنش جمعی برای بهتر زیستن

Museums and Well-being

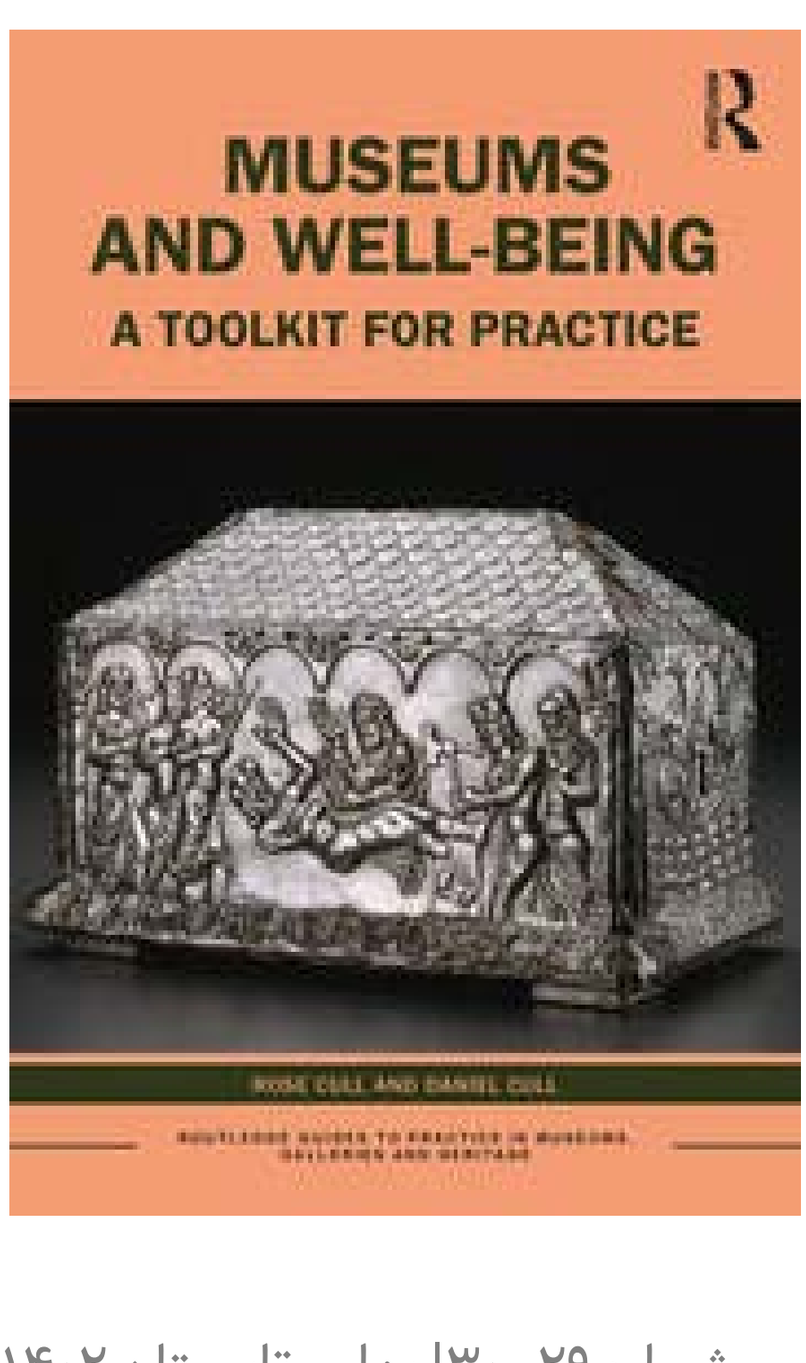
A toolkit for practice

Rose Cull and Daniel Cull

First published 2023 by Routledge 4 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4 RN,

and by Routledge 605 Third Avenue, New York, NY 10158.

انتشارات راتلج در سال جاری اثری را به قلم «رز کول» و «دانیل کول» دو تن از اعضای هیئت علمی دانشگاه «جان هاپکینز» و دارای تخصص در تاریخ هنر و دانش مرمت و نگهداری آثار، و البته فعال در حوزه های مراقبه، ذهن آگاهی و یوگا منتشر ساخته است. این کتاب که با عنوان «موزه‌ها و زیست بهتر؛ جعبه ابزاری برای تمرین» در ۱۴۰ صفحه در دسترس مخاطبان قرار گرفته است، ششمین اثر از مجموعه کتاب‌هایی است که با هدف آشنایی و ارائه راهنمای عملی و ضروری برای فعالان و شاغلان در موزه‌ها، گالری‌ها و انواع حرفه‌های میراثی در سراسر جهان منتشر می‌شود.



آنچه اهمیت این کتاب و کتاب‌هایی از این دست را بیشتر آشکار می‌کند در اینجاست که این قبیل آثار در دوره پاندمی کووید-۱۹ (کرونا) و متأثر از فضای پس از آن به نگارش درآمده‌اند و در تلاش هستند تا نسبت این تغییرات زیستی با نهادهایی مانند موزه‌ها

را آشکار و برای چگونگی استفاده از موزه‌ها برای رفع مشکلات اجتماعی راهکارهایی ارائه کنند.

چنانکه مولفان اثر متذکر شدند نظریه یا رویکرد اصلی کتاب این موضوع است که زیست بهتر یا بهتر زیستن و به عبارتی رفاه زیستی یک کنش جمعی است. آنها تلاش دارند تا به زیستن بهتر حاصل از تعامل با موزه از دریچه مجموعه‌ها، هنر و اشیاء نزدیک شوند. آنها وظایف اصلی موزه‌ها یعنی جمع‌آوری، نگهداری، نمایش و پژوهش درباره فرهنگ مادی را در ارتباط کامل با زیستن بهتر انسان‌ها می‌دانند و اعتقاد دارند این مواد فرهنگی در درک بهتر آدمی از زندگی نقش اساسی دارند و این موضوعی است که باید در برنامه‌ریزی‌های نهادهای فرهنگی همچون موزه‌ها با دقت مورد تاکید قرار گیرد. در نهایت آنچه موزه را خاص می‌کند و فرصت‌های زندگی بهتر در پرتو آن را فراهم می‌سازد مجموعه‌های درون یک موزه است.

این کتاب در دو بخش سامان دهی شده است: در **نیمه‌اول** تلاش شده است تا به سوالاتی مانند این: چرا اکنون؟، چرا اینجا؟، و برای چه کسی؟ پاسخ داده شود و در **نیمه دوم،** دیدگاه مولفان درباره پنج راه برای خوب شدن یا بهتر زندگی کردن ارائه شده است؛ راه‌ها به اختصار شامل این موارد است: اتصال و پیوستگی؛ فعال بودن؛ یادگیری مستمر؛ بخشیدن(دهش)؛ توجه و دقت کردن؛ هر یک از این راه ها از طریق یک شیء خاص موزه ای بررسی می شوند که نقش مهمی را که مجموعه ها می توانند در زیست بهتر ایفا کنند را نشان می دهند. در این کتاب به این موضوع توجه می شود که چگونه زیست بهتر و موزه و طرح‌های ریاضت اقتصادی در هم تنیده شدند و چگونه همه گیری کرونا، باعث رشد این درهم تنیدگی شد. موضوعات متنوعی در این اثر مانند راه رفتن، هنر همراه با آرامش و مراقبه، سرمایه اجتماعی، مثبت بودن بدن، شادی جمعی، هویت، هنر درمانی، یوگا، نوع دوستی، ذهن آگاهی، تبادل هدیه، و بسیاری موارد دیگر مورد اشاره قرار می‌گیرند. این کتاب که در ۱۱ فصل کوتاه به نگارش در آمده است در مرحله نخست دانشجویان مطالعات موزه‌ای را مخاطب اصلی خود می‌داند و در مرحله بعد کارکنان موزه‌ها و برنامه‌ریزان موزه‌ها و میراث فرهنگی و علاقه‌مندان به حوزه مطالعات اجتماعی، روان‌شناسی و مطالعات فرهنگی می‌توانند از آن استفاده کنند.

فرهنگ موزه

FarhangeMuze

Iran's Museums Online Quarterly

Spring & Summer 2023

فصلنامه الکترونیکی تخصصی موزه داری

دوره جدید ▪ شماره ۲۹ و ۳۰ ▪ بهار و تابستان ۱۴۰۲

farhange.muze

farhangemuze