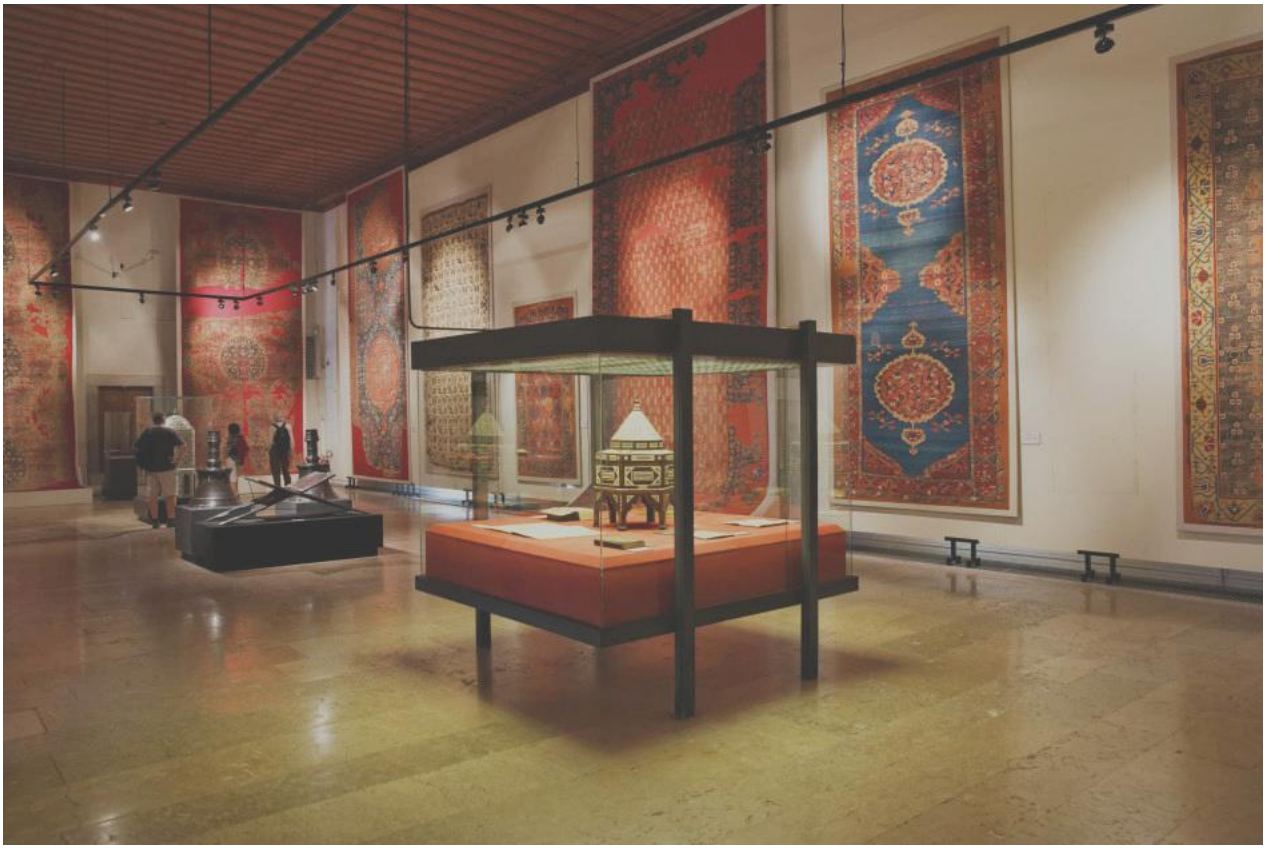
موزه داری در فرش

علی رنگچیان

نیمسال دوم سال تحصیلی ۹۹-۹۸

ویژه روزهای پاندمی کوید – ۱۹ / ویرایش نخست

اردیبهشت ماه ۱۳۹۹



فهرست مطالب

بخش اول
مفهوم موزه و انواع آن ۳

بخش دوم
دانش مجموعه داری و بایگانی ۷

بخش سوم
موزه داری و موزه داران ۱۶

بخش چهارم
مفهوم شیء موزه ای ۲۲

بخش پنجم
موزه ها از کالبد تا مفهوم ۲۸

بخش ششم
تحلیل چهار نسل موزه ها ۳۶

بخش هفتم
داستان نفیس ترین فرشهای ایرانی ۴۰

بخش هشتم
کلیات معماری موزه ها ۴۸

بخش اول

مفهوم موزه

موزه کلمه‌ای یونانی است که از موزه‌یون (Mouseion) به معنای مجلس فرشتگان الهام گرفته است. موزیون نام تپه‌ای در آتن بوده، که در آن عبادتگاهی برای موزها که نه الهه هنر و صنعت بوده‌اند، ساخته شده بود.
موزه (Mousee) تلفظ فرانسوی این واژه و موزیم (Museum) تلفظ انگلیسی آن است. از حدود سال ۱۲۹۰ هجری قمری این کلمه با تلفظ فرانسوی آن در ایران رایج شد. درافغانستان شکل انگلیسی واژه رایج است. برخی فارسی زبانان به موزه آثارخانه نیز می گویند.

شورای بین‌المللی موزه ها که زیر نظر یونسکو فعالیت می‌کند در بند سه و چهار اساسنامه خود موزه را این‌گونه تعریف کرده‌است :

« موزه مؤسسه‌ای‌ست دائمی و بدون هدف مادی که درهای آن به روی همگان باز است و در خدمت جامعه و پیشرفت آن فعالیت می‌کند. هدف موزه‌ها، پژوهش در آثار و شواهد به‌جای‌مانده انسان و محیط زیست او، گردآوری آثار، حفظ و بهره‌وری معنوی و ایجاد ارتباط بین این آثار، به ویژه به نمایش گذاردن آن‌ها به منظور بررسی و بهره معنوی است».

انواع موزه ها، کلیات معماری موزه ها

به موازات وجود مجموعه های مختلف و نمایشگاه های مرتبط با آنها، موزه های متنوعی نیز می تواند وجود داشته باشد. هر کدام از این موزه ها دارای ویژگی های خاص و نیازهای مختص خود می باشند.

از تقسیماتی که برای موزه ها قائل به چند دسته اشاره می شود:

موزه های هنری (نقاشی و مجسمه، هنرهای دکوری، هنرهای گروهی، طراحی پارچه و نساجی)

موزه های هنری به موزه هایی اطلاق می شود که مجموعه هایشان صرفا به خاطر ارزش های زیبایی شناختی و هنر پدید آمده و ارائه شده اند، گرچه تمامی اشیا تشکیل دهنده آنها حداقل در ذهن خالق و پدیدآورندگانشان اثری هنری محسوب نگردد. بدین ترتیب علاوه بر موزه های نقاشی، مجسمه سازی، هنرهای تزیینی و هنرهای کاربردی و صنعتی می توان موزه هایی از قبیل آثار عتیقه، فرهنگ مردم، صنایع دستی و هنرهای ابتدایی را در همین زمره برشمرد. بیشتر بازدیدکنندگان موزه های هنری را علاقمندان غیرحرفه ای و افراد کنجکاور تشکیل می دهند و اینگونه موزه ها از حیث جهانگردی و پر کردن ایام فراغت اهمیت ویژه ای دارند.

موزه های تاریخی (خانه های تاریخی، موزه های جامعه شناسی تاریخی، آرشیوها، موزه های نظامی، موزه های دریایی و کشتیرانی، کشتیهای قدیمی و باستانی)

موزه تاریخی به معنای اعم آن شامل ارائه هر نوع اثر تاریخی یا در ارتباط با مردم می باشد و یا حاوی ابزارها و مواد و اسنادی است که تاریخ و تمدن های قدیم و جدید، ابتدایی و پیشرفته را تقسیم می کند و به مفهوم اخص آن شامل اشیا آثاری است که به ترتیب زمای وقایع تاریخی قدیم و جدید را نمایش می دهند. بنابراین موضوع اصلی این گونه موزه ها تاریخ و نمایش سیر تحولات وقایع تاریخی می باشد که از اشیا و اسناد تنها برای درک و فهم بهتر آن استفاده می شود.

موزه های علمی (روابط مطالعه اقوام و نژادها، آبزیان اقیانوسها، باستان شناسی، حشره شناسی)

از دو گروه عمده تشکیل می یابد. موزه های علوم طبیعی و موزه های علوم فیزیکی (علوم کاربردی).

بسیاری از آثار نمایشی این موزه ها اشیا آموزشی هستند که نشان دهنده اصول اساسی علوم و صنعت مدرن می باشند. مطالعات زیادی باید درباره چنین نمایشگاه هایی صورت گیرد زیرا اشیا بایستی از نظر تاریخی کاملا مشخص بوده و در عین حال در درک عملکرد آنچه به نمایش گذاشته شده به بازدیدکننده یاری می رسانند.

تمامی انواع موزه های علمی شی واقعی را (اعم از اینکه موجود طبیعی باشد و یا مصنوعی) یا مدل آن به صورت اسلاید تمام رنگی ماکت و یا نمونه متحرک و یا نمایش (تجربیات فیزیک بازسازی کیهانی یا گردش های علمی) نمایش می دهند و هدف اساسی آنها عمدتاً آموزشی بوده و فعالیت هایشان بسیار مهم و حائز اهمیت است.

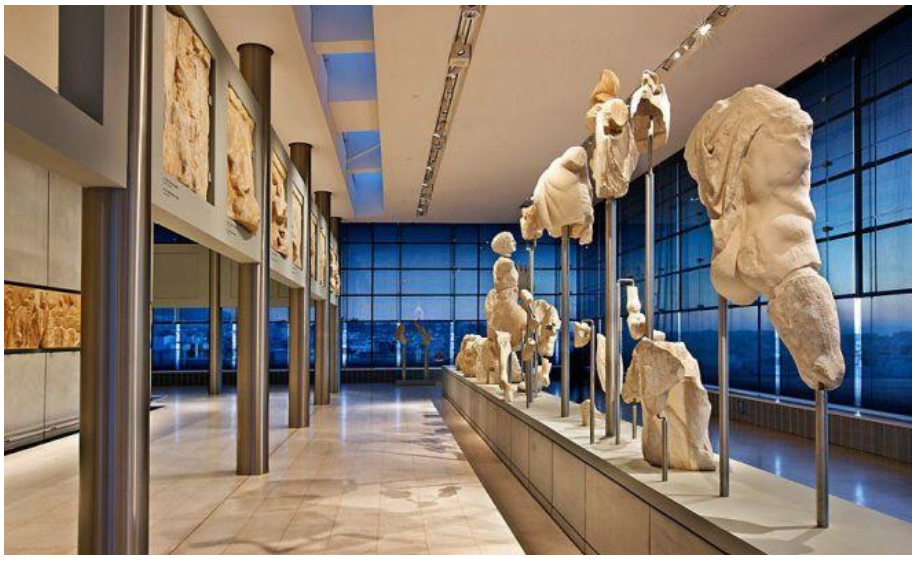
موزه های تخصصی (هوافضا، کشاورزی، معماری، لباس محلی، سیرک، آتشنشانی، جنگلداری، اسلحه، ساعت و نظامی)

به نظر می رسد موزه فرش در رده موزه های هنری- تخصصی قرار دارد و باید حتی الامکان از قوانین آن دسته پیروی کند.

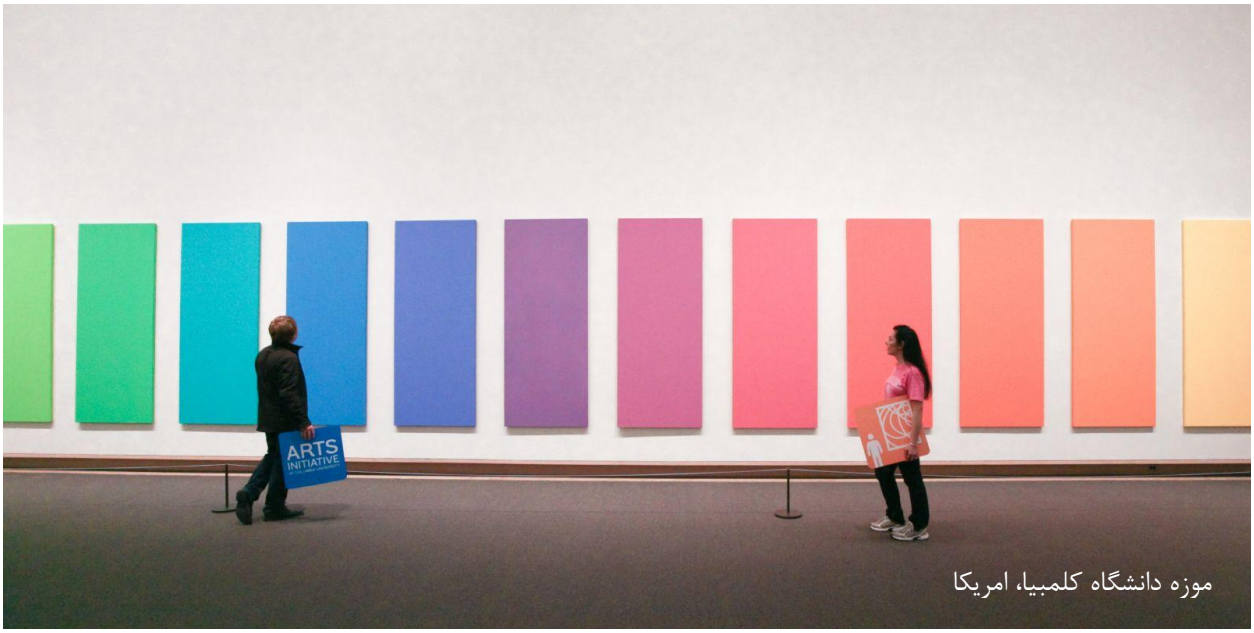
کلیات معماری موزه ها

معماری هر موزه ای از تاریخ شکل گیری موزه و فرهنگ حاکم بر آن تاثیر می پذیرد و شیوه معماری باید بتواند به صورت قانع کننده، آنچه را که به طور اخص مفهوم موزه را در بردارد بیان نماید. این شیوه در صورت بنای موزه باید فراتر از قرائن زائد و تعارفی، حاوی پیام های نمادین و مرتبط با ماهیت مجموعه اشیا داخل موزه باشد. از مهمترین وظایف معماری موزه، رو نمودن به جامعه و برقراری ارتباط با جامعه مخاطبین خویش است. گرچه عده ای موزه را جعبه ای معطوف به درون خود می دانند چنین وظیفه ای، ساختاری باز برای معماری به ارمغان می آورد معماری باز و در رابطه با مخاطبان خود، با آغوش باز به استقبال آنان می رود، متاثر می شود و تاثیر می گذارد. این تاثیرات با توجه به ایده هایی که تمامیت موزه را در بر می گیرد متفاوت خواهد بود با تاثیرات فیزیولوژیکی موزه، از دو ایده درونگرایی و برونگرایی ناشی می شود. موزه درونگرا مبتنی بر هماهنگی و سکون بوده، یادآور خانقاه و مشوق تفکر عمیق می باشد و موزه برونگرا، دارای طرح های زنده و پر هیجان بوده، به جهان بیرون رو می کند و بر اساس شیوه های تفریحی بنا می شود.

عناصر کالبدی موزه در رابطه موزه و مخاطب نقش مهمی را ایفا می کنند. نحوه آرایش و انتظام و همجواری این عناصر در ایجاد و یا عدم ایجاد حالت و اثری خاص بر مخاطب تعیین کننده خواهد بود. به عنوان مثال یک نوع برخورد در تاثیر عناصر کالبدی این است که بازدید کننده برای درک کل مجموعه توسط این عناصر به یکباره فراخوانده نمی شود، بلکه گام به گام برای درک فضا آماده می گردد و نوع دیگر اینکه، در یک نظام قانونمند و ساده هندسی (مثل تقارن) میتوان تا آخرین جزئیات موجود در موزه را دنبال کرد. عموماً انتظامی که به بازدیدکننده امکان یافتن راه را بدهد و جهت ها را آگاهانه و یا ناآگاهانه به او بنمایاند، از نظر زیبایی شناسی واجد امتیاز والایی است.



موزه آکروپلیس، آتن، یونان



موزه دانشگاه کلمبیا، امریکا

موزه واتیکان

بخش دوم

مجموعه داری در ایران

مجموعه‌داری در ایران با قدمتی بیش از ۱۷۰ سال با وجود افراد بسیار بزرگی در ایران همراه بوده‌است و در واقع پایه‌گذار و اولین مجموعه‌دار ایران را میرزا محمود مستوفی آشتیانی (۱۲۵۳ هق - ۱۳۱۶ هق)، ملقب به «قَره»، فرزند میرزا شفیع، صاحب‌دیوان آشتیانی و از خاندان مستوفیان است. او را به‌واسطهٔ تیرگی رنگ چهره‌اش «قره» می‌نامیدند. میرزا محمود مستوفی آشتیانی معروف به قره، اولین مجموعه‌دار اشیاء عتیقه بود.

او مستوفی (وزیر دارایی) و اولین مجموعه‌دار (کلکسیونر) اشیاء عتیقه (مسکوکات و سنگ‌های قیمتی) در ایران است. وی در جمع‌آوری اشیاء قدیمی حریص بود. منزلش در بافت قدیمی شهر آشتیان، از نظر معماری و زیباییِ نقوش به‌تنهایی یک موزه به‌شمار می‌آمد، اما در حال حاضر آن خانه ویرانه‌ای بیش نیست و فقط سردر آن به جا مانده‌است. میرزا محمود هرگاه به عتیقه‌ای دست می‌یافت می‌گفت: "جمادی چند دادم جان خریدم ، بحمداللّـه بسی ارزان خریدم. "

میرزا شفیع، پسر آغاسی‌بیگ، فرزند آقا محسن و میرزا هادی برادرش، در ابتدا نزد میرزا محمدعلی مایل آشتیانی و میرزا تقی قوام الدوله آشتیانی در دستگاه و دارالانشاء عباس میرزا نایب السلطنه به تحقیقات دفتری پرداخت. به‌زودی دارای منصب و رتبه شد و با محمدشاه قاجاراز تبریز به تهران آمد و ملقب به «صاحب‌دیوان» گردید.

کُلِکسیون

به مجموعه‌ای از آثار ویژه مانند سکه، اسکناس، تمبر، مدال، بلیط، کبریت، کارت تلفن و مانند آن اطلاق می گردد

قانون خاصی برای اقلام کلکسیونی وجود ندارد و هر چیزی مورد علاقه‌ای را می‌توان جمع‌آوری کرد و از آن یک مجموعه کلکسیون ساخت.

بلیط‌های حمل و نقل و بخت آزمایی، سرپوش بطری نوشابه و شیر، برچسب نوشیدنی و چای، اسکناس و تمبر ، سنجاق سینه، کارت های کازینو، گیره کاغذ، سنجاق سینه، پاکن و مداد تراش و ... نمونه‌های دیگری هستند که افراد مختلف در گوشه و کنار جهان به گردآوری آن علاقه‌مند هستند. در دنیای کلکسیونرها چیزهای عجیب و غریبی نیز یافت می‌شود. برخی کلکسیونرها پا از این فراتر نهاده و به جمع‌آوری اتومبیل‌های قدیمی، نقاشی‌های ارزشمند و تاریخی و اشیاء تاریخی گران بها اقدام می‌نمایند. مجموعه‌های بسیاری از این افراد در سرتاسر جهان در زمینه‌های گوناگون به ارزش میلیاردها دلار موجود است.

بایگانی

به فرانسوی (Archive) به کلیه سوابق و اسناد و مدارک عمومی یا تاریخی که توسط دولت یا یک سازمان دولتی یا اداره یا مؤسسه یا تأسیساتی از این قبیل نگهداری می شود و نیز اسناد و مدارکی که خانواده یا فرد در ارتباط با کار خود تهیه یا دریافت می‌کند و آن‌ها را تحت نظر خود محافظت یا نگهداری می‌نماید، گفته می‌شود. امروزه از کمدهای فلزی برای بایگانی در ادارات و مدارس و دانشگاه‌ها استفاده می شود.

آرشیو شخصی

مجموعه‌ای از اطلاعات شخصی است که افراد برای استفاده در آینده نگهداری می‌کنند. اطلاعات شخصی، اطلاعاتی است که افراد در طول زندگی روزمره خود ایجاد، دریافت یا مدیریت می‌کنند. تاریخچه آرشیو شخصی به زمانی برمی گردد که انسان به‌طور غریزی به‌طور منظم به جمع‌آوری کتاب‌ها و مقاله‌های خود پرداخته‌است. جمع‌آوری پیشینه‌ها و رکوردهای شخصی توسط افراد با اهداف خاصی صورت گرفته‌است. بخش عمده‌ای از مخازن آرشیوی را رکوردهای شخصی و خانوادگی افراد تشکیل می دهد. برخی از این آرشیوها و رکوردهای شخصی به مخازن آرشیوهای عمومی راه پیدا می‌کنند. آرشیو شخصی همانند دیگر مجموعه‌های آرشیوی می‌تواند شامل کتاب‌ها، نامه‌ها، عکس‌ها، خاطرات، دست‌نوشته‌ها، مواد دیداری و شنیداری و منابع دیجیتالی مانند رایانامه‌ها و سایر مواد گردآوری شده‌ای که در طول سال‌ها اطلاعات حیاتی و منحصر به فردی از زندگی افراد یا تاریخ خانواده آن‌ها را فراهم می‌کند.

مدرک یا سند

عبارت است از اطلاعات ثبت شده، اعم از نوشتاری، دیداری، شنیداری که به وسیله اشخاص حقیقی یا حقوقی ایجاد شده و دارای ارزش نگهداری باشد. بنا به تعریف قانون مدنی ایران درماده ۱۲۸۴، نوشته‌ای است که در مقام دعوی و دفاع قابل استناد باشد. هر سندی نوشته است، اما هر نوشته‌ای سند نیست؛ همچنانکه ماده ۱۲۸۵ قانون مدنی، شهادت نامه را سند ندانسته است.

انواع سند

انواع سند از نظر چرخه زندگی

۱. سند جاری: اسنادی که مورد مراجعه مستمر باشند.

۲. سند نیمه جاری: اسنادی که گاه گاهی مورد مراجعه قرار می‌گیرند.

۳. سند راکد: اسنادی که مورد مراجعه ایجادکننده آن‌ها قرار نمی‌گیرد.

انواع سند از نظر ارزش

ارزش اسناد به اعتبار آن‌ها از نظر اداری یا اطلاعاتی است که در هر سند برای ادار ه ایجادکننده و بایگانی وجود دارد. بنابراین تعریف هر سند می‌تواند دارای ارزش‌های اداری و بایگانی باشد.

۱. ارزش اولیه (اداری یا استنادی): ارزش از نظر ایجادکننده آن که از نظر زمانی در مرحله جاری و نیمه جاری است مانند اسناد اداری، مالی، حقوقی و . . .

۲. ارزش ثانویه (بایگانی یا اطلاعاتی): ارزش از نظر محققان، پژوهشگران و آرشیویست‌ها.

زمانی که کلیه اقدام‌های لازم بر روی سند انجام شده باشد و فعالیت یا عملی که منجر به ایجاد آن گردیده، تمام و کامل شود و در صورت ی که در مراجع قضائی و قانون مطرح نبوده و همچنین موردنیاز دستگاه یا فرد ایجادکننده آن نباشد «ارزش اولیه سند» پایان می‌یابد و سند دارای «ارزش ثانویه» می‌گردد.

انواع سند از نظر اعتبار قانونی

۱. سند رسمی: طبق ماده ۱۲۸۷ قانون مدنی سند رسمی عبارت است از سندی که در اداره ثبت اسناد و املاک یا دفاتر اسناد رسمی یا در نزد سایر مأمورین در حدود صلاحیت آن‌ها و بر طبق مقررات قانونی تنظیم شده باشند مثل سندی که در دفترخانه‌ها تنظیم می‌شوند وشناسنامه، گواهینامه، احکام استخدام و . . .

از ویژگی‌های اسناد رسمی در آیین دادرسی دادگاه‌ها و مراجع رسیدگی‌کننده ٔ غیر دادگستری این است که نمی‌توان نسبت به این اسناد، اظهار انکار یا تردید کرد و تنها می‌توان مدعی جعلی بودن شد. همچنین از دیگر

ویژگی‌های این اسناد، قابلیت اجرای مفاد این اسناد از راه حاکمیت دولتی از قبیل دوایر اجرایی اداره ٔ ثبت اسناد و املاک است.

۲. سند عادی: برابر ماده ۱۲۸۹ قانون مدنی غیر از اسناد مذکور در ماده ۱۲۸۷ سایر اسناد، عادی است به عبارت دیگر، سند عادی عبارت است از سندی که از جانب اشخاص غیررسمی بدون دخالت مأمورین رسمی تنظیم شده و تابع تشریفات خاص نباشد مانند دفاتر و اسناد تجارتی نظیر دفتر روزنامه، دفتر دارایی، دفتر کل. اگر چه اسناد تجارتی یادآوری شده در بالا، دارای تشریفاتی تقریباً مشابه سند رسمی می‌باشند، از آن جهت که شماره‌گذاری و پلمپ آن‌ها توسط مأمورین رسمی دولتی انجام می‌پذیرد، ولی این اسناد نیز سند رسمی محسوب نشده پس سند عادی هستند.

انواع سند از نظر درجه حساسیت

اسناد، از حیث اهمیت در نگهداری و انتشار، (از کم به زیاد) شامل طبقات زیر می‌شود:

۱. اسناد عادی
۲. اسناد محرمانه
۳. اسناد سری
۴. اسناد به کلی سری

در هر سامانه‌ای، دایرهٔ شمول هر یک از طبقات فوق، متغیر است. ممکن است به جهت اهمیت موضوع برخی از اسناد، تصدی در بایگانی آن‌ها یا انتشار آن‌ها توسط قانون یا آیین‌نامه‌ای محدود شده باشد. برای نمونه در سال ۱۳۶۵خورشیدی، آیین‌نامه اجرایی قان ون انتشارات اسناد طبقه‌بندی شده توسط هیئت وزیران از نمونه آیین‌نامه‌هایی است که انتشار اسناد را مطابق با همین طبقه‌بندی مذکور در فوق، محدود می‌کند.

انواع سند از حیث محتوا و موضوع

اسناد و مدارک از حیث محتوا و موضوع به گروه‌های گوناگون قابل تقسیم می‌باشند. با وجود این که در هر یک از این اسناد، به موضوع ویژه‌ای پرداخته شده‌است، یا تشریح و روشن‌سازی مقوله خاصی مورد توجه قرار گرفته، اما به اعتبار ارتباط ذاتی دانش‌های انسانی با یکدیگر اسناد مربوط به یک موضوع می‌تواند در سایر بخش‌ها مورد استفاده قرار گیرد. از نظر موضوعی اسناد تنوع گسترده‌ای را در بر می‌گیرد. برخی از انواع اسناد از این گونه شامل موارد زیر است:

۱. **اسناد اداری**: سند اداری سندی است که دارای ارزش اداری بوده و سازمان را در اجرای وظایف جاری خود یاری نماید. این نوع سند توسط سازمان‌های اداری کشور و در حیطه وظایف و مسؤولیتهای قانونی مصوب سازمان و در راستای اجرای تعهدات و امور جاری سازمان‌ها ایجاد و تنظیم می‌گردد. این اسناد با توجه به خدمتی که ارائه می‌کند به دو دسته اسناد کوتاه مدت و اسناد بلند مدت تقسیم می‌شود .

اسناد کوتاه مدت مانند تقاضانامه‌های معمولی یا اسنادی است که برای انجام امور شخصی کارکنان یا مثلاً در جریان ترمیم سازمان مربوط ایجاد می‌گردد، که این گونه اسناد به سرعت کامل می‌شوند و به همان سرعت نیز فاقد ارزش می‌گردند. اسناد بلند مدت اداری نیز نظیر اساسنامه‌ها، قوانین، آیین‌نامه‌ها، قراردادها که در برگیرنده سیاست‌ها، تعهدات، و حدود و وظایف و مسؤولیتهای کلی سازمان می‌باشد.

۲. **اسناد مالی**: یک بخش از اسناد در هر سازمان اسناد مالی می‌باشند. این اسناد به روابط مالی در ادارات بازمی‌گردند و بیشتر شامل اسناد بودجه می‌شوند که چگونگی اختصاص هزینه‌ها به امور متفاوت سازمانی را نشان می‌دهند، نظیر پرونده ضمانت مالی افراد، پرونده‌ها هزینه‌ها به اشکال مختلف یا اسناد مربوط به پرداخت حقوق کارکنان و سایر تعهدات مالی سازمان که این اسناد هدف مؤسسه از اختصاص بودجه به یک فعالیت معین را نشان می‌دهد.

۳. **اسناد علمی و فنی** : اسنادی که دارای ارزش‌های علمی و فنی بوده و شامل مقادیر متنابهی از اطلاعات تخصصی و فنی می باشند که در نتیجه تحقیقات خاص توسط متخصصین حاصل گردیده، نظیر گزارش‌های مربوط به انجام پروژه‌های تحقیقاتی و عملیاتی سازمان‌ها.

۴. **اسناد قانونی**:به قواعدی گفته می‌شود که یا با تشریفات مقرر در قانون اساسی در مجلس شورای اسلامی وضع شده یا از راه همه پرسی به تصویب می رسد. همان گونه که ملاحظه می‌شود واژه قانون مفهوم ویژه‌ای دارد که با تصمیمات قوه مجریه متفاوت بوده پس بنابراین آن‌ها را نباید به جای هم بکار برد. بر همین اساس است که برخی از حقوقدانان با توجه به لازم‌الاجرا بودن تصمیماتی که مقامات صلاحیتدار در حدود وظایف و به حکم قانون اتخاذ می‌کنند، مثل آئین‌نامه‌های دولتی، بخشنامه‌ها به جای کلمه قانون از متون قانونی یا اسناد قانونی استفاده می‌کنند. اسناد قانونی اسناد لازم‌الاجرای هستند که در اختیار مدیر قرار داشته و کلیه تصمیمات متخذه توسط مدیران سازمان ضرورتاً باید منطبق با آن باشد. با این همه، همه متون و اسناد قانونی از اعتبار یکسان برخوردار نبوده و سلسله مراتبی بین متون قانونی یا اسناد قانونی وجود دارد.

مانند :

قانون اساسی

قانون عادی

تصویب‌نامه‌های (مصوب دولت یا کمیسیون‌های مجلس یا تفویض اختیار از سوی مجلس)

عهدنامه‌های بین‌المللی

آئین‌نامه‌های دولتی

۱. اسناد تاریخی: کلیه پرونده‌ها و سوابق پس از طی مرحله جاری و نیمه جاری چنانچه دارای یکی از ارزش‌های پیش گفته باشند اسناد تاریخی محسوب می‌گردند. این اسناد عمدتاً مورد مراجعه پژوهشگران قرار می‌گیرند مانند عهدنامه ترکمنچای، فرمان صدور مشروطیت و...

۲. اسناد فرهنگی: اسنادی که حاوی نکات فرهنگی بوده یا ایجادکننده این اسناد از چهره‌ها و شخصیت‌های فرهنگی باشد این اسناد عرصه‌های متنوع هنر را از شعر، موسیقی، سینما، تئاتر، معماری و غیره را در بر می‌گیرند.

۳. اسناد سیاسی: اسنادی هستند که توسط مراجع صلاحیت دار تولید گردیده و حاوی سیاست‌ها و خط و مشی‌های سیاسی یک کشور از نظر داخلی و خارجی می‌باشند نظیر پروتکلها، معاهدات، قراردادهای بین‌المللی، یادداشت‌های سیاسی، اولتیماتوم، اعلام جنگ و غیره که بیانگر نحوه برقراری روابط بین کشورها و استراتژی‌های سیاسی دولت می‌باشد. اسناد سیاسی از نظر ماهوی ممکن است یک طرفه باشد مانند اولتیماتوم و اعلام جنگ یا چند جانبه باشد مانند قراردادها و معاهدات بین‌المللی. در حدود قانون اساسی کشورها تشریفات خاصی برای لازم‌الاجرا شدن معاهدات بین‌المللی پیش‌بینی شده‌است. براساس اصل ۷۷ قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران.

معاهدات بین‌المللی در صورتی لازم‌الاجرا است که از طرف دولت به مجلس شورای اسلامی ارائه و در آنجا به تصویب مجلس برسد یعنی در صورت مطابقت با قانون اساسی و مصالح کشور به تشخیص مجلس رسمیت و اعتبار پیدا می‌کند.

۱. اسناد نظامی: اسنادی هستند که حاوی جهت‌گیری ها و سیاستگذاری های نظامی کشورها در راستا ی تامین امنیت ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی بوده و مبتنی بر اصول قانون اساسی آن کشورها می‌باشند این اسناد از آنجایی که در برگیرنده معاهدات نظامی بین‌المللی نیز هستند لذا می‌توانند جزء اسناد سیاسی نیز محسوب شوند مانند اسناد همکاری‌ها و مشارکتهای نظامی و دفاعی کشورها.

۲. اسناد اقتصادی، عمرانی: اسنادی که دارای ارزش اقتصادی می‌باشند و فعالیت‌های کشور را در امر توسعه بیان می‌کنند.

بایگانی اسناد

بایگانی در اصطلاح مدیریت اسناد به ۳ مورد گفته می‌شود :

۱. مجموعه روش‌های علمی و استاندارد (نحوه تشکیل پرونده، تنظیم بازرگانی، کدگذاری، دستیابی به پرونده، تفکیک پرونده‌ها به جاری، نیمه جاری و راکد و ...)

۲. محل نگهداری و حفظ اسناد

۳. مجموعه پرونده‌های موجود در بایگانی

انواع بایگانی

بایگانی جاری: به روش‌های مورد عمل در مورد پرونده‌های جاری و محل حفظ و نگهداری اسنادی است که به‌طور روزمره مورد استناد دستگاه ایجادکننده یا به کار برنده سند است.

بایگانی نیمه جاری: محل نگهداری اسنادی است که گهگاهی مورد استفاده دستگاه ایجادکننده یا به کار برنده قرار می‌گیرد . محل آن در دستگاه ایجادکننده یا به کار برنده سند و دور از اسناد جاری است و با همان روش بایگانی جاری، بایگانی نیمه جاری نیز عمل می‌نماید.

بایگانی راکد: محل نگهداری اسناد راکد است، روش مورد استفاده در بایگانی جاری و نیمه جاری در این بایگانی استفاده‌ای ندارد. در واقع این بایگانی مورد استفاده اداره ایجادکننده و محقق نمی‌باشد و فقط در این محل پرونده‌ها از نظر آرشیوی و امحایی مورد ارزشیابی قرار می‌گیر ند. به "بایگانی راکد" انبار "پیش آرشیوی" نیز می‌گویند. معمولاً این محل در جاهایی که زمین ارزانتر است ساخته می‌شود . مثل انبار پیش آرشیوی آرشیو فرانسه در حومه پاریس در محلی به نام "فونتن بلو" یا در آرشیو راکد انگلستان که به آن "Limbo" یا "مکان فراموش شده" می‌گویند. این محل در واقع محل کار "ارزشیابان" می‌باشد.

ارزشیابی اسناد

تشخیص ارزش اسناد (اداری و آرشیوی) را از اوراق زائد، ارزشیابی می‌گویند. اوراقی که فاقد ارزش‌های اولیه و ثانویه باشند اوراق زائد هستند.

انواع ارزشیابی

۱. ارزشیابی اداری: با توجه به قوانین و مقررات و دستورالعمل‌ها و ضوابط حاکم بر دستگاه ایجادکننده سند ارزش اسناد دارای و مدت زمان اعتبار آن (جدول زمانی) مشخص می‌شود.

۲. ارزشیابی آرشیوی: با توجه به محتوای اسناد در زمینه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، قضایی، نظامی، اجتماعی و... و نیاز پژوهشگران اسناد ارزشیابی می‌شوند.

بخش سوم

پیشینهٔ موزه داری

آغاز فعالیت موزه ها با دورهٔ نوزایی در اروپا همراه است. خانوادهٔ مدیچی با حمایت از هنرمندان و گردآوری آثار آنها و همچنین کاوشهای علمی باستانشناسی در پمپیی و نگهداری و نمایش آثار یونان و روم باستان، نخستین گام های موزه داری در سطح دنیا را برداشتند. اولین مجموعه شخصی دنیا در سال ۱۶۸۳ میلادی در آکسفورد انگلستان با نام موزه آشمولین به صورت عمومی درآمد.

اوج هنری موزه داری جهان را می توان در موزهٔ لوور پاریس دید. این موزه که هم اکنون به صورت یک مرکز بزرگ پژوهشی در آمده است، و بزرگترین موزه دنیا به شمار می آید. ساختمان این موزه پیش از انقلاب کبیر فرانسه، یکی از کاخهای سلطنتی فرانسه بود که در آن آثار با ارزش هنری نگهداری می‌شد. پس از انقلاب کبیر فرانسه در سال ۱۷۸۹ میلادی این کاخ با آثارش به مردم فرانسه اهداء شد و در سال ۱۹۷۳ میلادی تبدیل به موزهٔ ملی فرانسه گردید.

پیشینهٔ موزه در ایران را هر چند در نمونه هایی مانند چینی خانهٔ شیخ صفی در اردبیل و کاخ های شاهان صفوی که پر از نقاشی های دیواری، تزئینات معماری و هنرهای دستی است، می بینیم و یا در دورهٔ قاجار با تأثیرپذیری از اروپا شاهد ایجاد موزه های درباری هستیم اما گامهای محکم و اساسی برای موزه داری در ایران با گشایش موزهٔ ایران باستان، آغاز شد.

موزه را نبایستی مکانی دانست که در آنجا صرفاً آثار تاریخی و باستانی به نمایش در می آید ، بلکه تمامی نمایشگاه های هنری، علمی، جانوری، پزشکی نگارخانه ها ، کتابخانه ها و آرشیوها و بیشتر بناهای تاریخی به نوعی موزه هستند. هر شیء و اثرِ به نمایش گذاشته شده در موزه یا نمایشگاه زبان حالی دارد و با بیننده‌اش ارتباط برقرار می‌کند.

موزه دار کیست؟

تمام کارهایی که منجر به تأسیس، راه اندازی و ادارهٔ یک موزه میشود به طور کلی موزه داری نام دارد.

دانشِ موزه داری در عمل دارای دو بخش است که در واقع مکمل یکدیگرند، یکی گردآوری و نگهداری مجموعه و دیگری بهره برداری از آن.

بخش نخست تئوری یا موزه شناسی است که به بحث راجع به تاریخچه پیدایش موزه ها، حکمت موزه در جهان و تمام کارهای تئوریِ دیگر راجع به ساختار موزه می پردازد. و مواردی همچون گردآوری اشیاء (وظیفه اصلی موزه)، ثبت و ضبط آن‌ها، آماده‌سازی برای نمایش و ارائه و کارهای آموزشی و پژوهشی و تحقیقاتی در بخش دوم عملی (موزه نگاری) مطرح است.

واژهٔ موزه اوگرافی یا موزه نگاری در برگیرنده بخش عملی یا توصیف عملی کار است و این دو بخش، یعنی دانشِ موزه شناسی همراه با هنر موزه نگاری است که هم زمان پیام موزه را به گروه های مختلف بازدید کننده انتقال می دهد.

موزه آکویتین ، مرکز بوردو، فرانسه

مدیریت موزه: بالاترین شخص تصمیم گیرنده در برنامه های راهبردی موزه است. مدیر راهبری فکری موزه را از طریق دانش تخصصی در زمینه مقررات موزه به عهده دارد. همچنین مسئول سیاستگزاری تأمین بودجه، ارائه طراح سازماندهی، امور پرسنلی، هدایت برنامه ها و مشاهده و هماهنگی کارمندان می باشد.

از دیگر فعالیت های چرخه ای مدیر موزه، تلاش در به دست آوردن اشیاء و تکمیل مجموعه های موزه، فراهم نمودن شرایط مناسب نگهداری اشیاء، فراهم نمودن زمینه های تحقیق تفسیر و نمایش اشیاء آثار است.

ساختار مدیریتی موزه باید استقلال مدیریتی، استقلال مادی و استقلال اداری داشته باشد تا بتواند کارکرد واقعی موزه که همانا تأثیرگذاری بیشتر بر جامعه است را آشکار کند.

موزه دار: فردی متخصص و تحصیل کرده در رشته دانشگاهی مرتبط با مجموعه های موزه است. موزه دار باید دانش تخصصی در یکی ازمباحث موزه ای را داشته باشد. با توجه به کارکردهای گوناگون موزه ها، موزه دارها نیز وظایف گوناگونی بر عهده دارند.

تصویر از سایت خانم جوانا موزه شناس نروژی

www.joannairanowska.com

موزه دار آموزش گر: مسئول و اداره کننده برنامه های آموزشی مانند سمینارها، همایشهای علمی-آموزشی و سخنرانی های در موزه است. همچنین برنامه ریزی های آموزشی بلند مدت، میان مدت و کوتاه مدت موزه و نیز شناخت اهداف و برنامه های آموزشی و ارائه سیستم های آموزشی در سطح مدارس و دیگر موسسأت آموزشی را بر عهده دارد.

موزه دار پژوهش گر: پژوهش بر روی آثار موزه ای، توانایی تفسیر اشیاء، شناسایی، مهارت در بکارگیری روش های تحقیق و ایجاد ارتباط بین علومی که مرتبط با مجموعه ها می باشد.

موزه دار حفاظت گر(Conservator): موزه دار حفاظت گر با آگاهی از عوامل آسیب رسان با استفاده از روش-های حفاظتی در حفاظت پیشگیرانه، مرمت و نگهداری آثار در مخازن نگهداری اشیاء موزه ای و سالنهای نمایش اشیاء تلاش می کند.

راهنمای موزه: مسئولیت راهنمایی و اطلاع رسانی مخاطبان موزه و معرفی اشیاء به روشهای گوناگون، مهارت در شیو ه های ارتباط چه از لحاظ گفتاری و چه از لحاظ نوشتاری به منظور ایجاد ارتباط سطوح مختلف تحصیلی و نیل به اهداف رضایتمندی مخاطبان از ویژگیهای این گروه از موزه داران است.

امین اموال موزه (keeper): این موزه دار در راستای فعالیتهایی از جمله؛ شناخت از مجموعه موزه، آگاهی از روشهای ارزیابی برای شناسایی اشیاء قابل ثبت، مسئول سازماندهی و نگهداری فرم های تنظیم شده، اسناد قانونی پرونده ها و اطلاع از سیستم های مرتبط با به دست آوردن و تحویل اموال، فهرست بندی، بسته بندی، انبارداری و کنترل مستمر اشیاء می باشد.

جمعدار موزه: تمامی مراحل مربوط به امانت گرفتن و امانت دادن اشیاء را سازماندهی ثبت و هماهنگ میکند. این اعمال شامل نگهداری یا بسته بندی اشیاء هنگام تشکیل نمایشگاه یا امانت دهی به دیگر موزه ها ، انتخاب روشهای ارسال یا بررسی اشیاء ورودی و خروجی، جمعدار باید در هنگام ثبت اطلاعات اشیاء را طوری سازماندهی کند تا حقایق، فرضیه ها و نظریه ها را بتوان به طور مفید و به آسانی از آن استخراج کرد.

آگاهی از روشهای ثبت اموال فرهنگی تاریخی ، آگاهی از امور مخزن داری و نگهداری اشیاء، آگاهی از مسائل قانونی مرتبط با مجموعه ها، آگاهی از سیستم های پردازش و مدیریت اطلاعات، آگاهی از روش های بسته بندی و حمل و نقل اشیاء و چگونگی حفاظت از آن‌ها، آگاهی از روشهای حفاظت فیزیکی.

طراح نمایشگاه: این افراد طراحی نمایشگاه، نظارت بر ایده های موزه داران و مدیران بخشهای موزه را به شکل نمایشگاه های موقتی یا دوره ای را بر عهده دارند. وی در جهت تحقق آن اهداف از طراحی، مدل سازی، نور پردازی و مکان یابی برای نمایش دادن اشیاء و آثار موزه ای در محل مناسب کمک می گیرد. طراح نمایشگاه می تواند به عنوان مشاور ایجاد نمایشگاه انجام وظیفه کرده و مسئولیت اجرایی داشته باشد.

موزه دار گزینش گر آثار(Curator): برای انتخاب آثار موزه ای در تالارهای نمایش و برگزاری نمایشگاههای موقت نیاز به شناخت مجموعه های موجود است از این رو متخصص گزینش آثار در موزه ها این عمل را انجام میدهد.

مستندنگار: شناسایی دقیق آثار موزه ای، تهیهٔ شناسنامهٔ آثار و ثبت آنها در دفاتر از مهمترین وظایف یک موزه دار مستندنگار است. مستندنگار ممکن است از روشهایی مانند عکاسی، فیلمبرداری، طراحی و استفاده از چند رسانه ای ها بتواند در دستیابی به اهداف خود کوشش کند.

جایگاه مستندنگاری درحیطه های موزه داری و حفاظت مرمت اشیاء مشابه دیگر پروژه های علمی است. در این گونه پروژه ها، نوع بازدید و بررسی کارشناسانه، اهد اف، گردآوری اطلاعات و مشاهدهٔ مستقیم شیء و اظهار نظر دربارهٔ ویژگیهای فنی، هنری و قدمت تاریخی آن در محدودهٔ خواسته شده است.

هدف از مستندنگاری تهیهٔ گزارش از وضع موجود و گردآوری اطلاعات و مشاهدهٔ اثر برای ارائهٔ پیشنهادهای سازنده در جهت پیشگیری از آسیبها و نگهداری بهتر از اشیاء موزه ای است. هدف پایانی از مستندنگاری تهیه و تکمیل شناسنامهٔ اشیاء موزه ای است. اطلاعات اشیاء موزه ای معمولاً به روشهای شفاهی، نوشتاری و دیجیتالی به مخاطبان و ارائه می شوند. بهترین حالت ارائه اطلاعات به پژوهشگران و بازدیدکنندگان به صورت دیجیتالی و رایانه ای است. زیرا در کمترین زمان و بهترین کیفیت اطلاعات منتقل می شود.

موزه داران با استفاده از چند رسانه ای ها مانند عکس، فیلم، متن و... از اشیاء موزه ای، امکان بهره برداری های پژوهشی را برای محققان، مراجعه کنندگان و مخاطبان هدف را فراهم می کنند.

اصولا حیطه ی فعالیت انسان پیرامون پدیده ی نوین موزه، به سه دسته ی کلی تقسیم می شود:

موزه داران (curator): توجه اصلی این افراد معطوف به فیزیک موزه و موقعیت حفاظت فیزیکی آثار موزه است.

در واقع موزه داران نگهبانان آثار موزه ای و راهنمایان سالن های نمایش هستند که بخش عمده ای از دانش آن ها پیرامون شناخت آثار مختلف و البته روش های نگه داری اشیا در فضای نمایشی و مخازن موزه ها می باشد. اطلاعاتی از قبیل حجم نور مجاز برای آثار با حساسیت های مختلف، دمای مناسب، امنیت ویترین ها و ساختمان موزه، سرکشی مدون به اشیاء مخزن و کسب اطمینان از متناسب بودن شرایط آنها، تهیه و تدوین دفاتر ثبت اموال و تهیه ی شناسنامه های آثار بخشی از فعالیت های اصلی موزه داران می باشد که همگی نشان از تمرکز مطالعاتی این افراد بر آثار موزه دارد.

موزه شناسان (museologist): بهترین تعبیر در مورد این دسته اندیشمندان، مفسران موزه می باشد.

در واقع موزه شناسان، بیش از هر چیز به ماهیت وجودی موزه ها می پردازند. این موزه شناسان هستند که سعی بر آن دارند تا سطح آموزش جوامع را با گشایش موزه های مختلف ارتقا بخشند و اصولا موزه ها را جزو اثرگذارترین رسانه های اجتماعی قرن اخیر می دانند. در جوامع پیشرفته، موزه شناسان توانسته اند با جلب توجه سیاستگذاران فرهنگی، موزه های اندیشه محور را به عنوان راهکار برون رفت از مشکلات، چالش ها و معضلات اجتماعی معرفی نموده و نهایتا پیشرفت محسوس کمی و کیفی موزه ها را به ارمغان آورند. از جمله گشایش موزه های با موضوعات اجتماعی از جمله موزه های اعتیاد، طلاق، فقر، جنگ و ... محصول مطالعات موزه شناسان در تفسیر نقش اجتماعی موزه ها می باشد.

موزه نگاران (museugraphers): به ساده ترین شکل می توان موزه نگاران را واسطه ی موزه شناسان و موزه داران معرفی کرد!

اگر یک موزه شناس صحبت از الزام شکل گیری یک موزه ی پلیس به عنوان مرکزی جهت آشنایی بیشتر و ارتباط تنگاتنگ مردم و نیروهای امنیتی می کند، و اگر یک موزه دار در موزه ی پلیس حفاظت اسناد پلیس را بر عهده دارد، در این میان موزه نگار موظف است فرآیند طراحی موزه را از فاز صفر تا بهره برداری بر عهده بگیرد. درواقع نگارش طرح محتوایی موزه که شامل جزییات و چگونگی نمایش کلیه آثار و ادوات نمایشی موزه می باشد، وظیفه ی اصلی موزه نگاران است. جایی که اندیشه های موزه شناسان از یک سو و نیازهای حفاظتی موزه داران از سوی دیگر به یکدیگر می رسند تا هم آثار به بهترین نحو حفظ شوند و هم پیام محتوایی موزه به بهترین نحو منتقل شود، موزه نگاران پای در عرصه می نهند.

موزه نگاری مهمترین بخش از فرآیند اجرایی یک موزه می باشد. مشکل اصلی در موزه های سنتی و اثر محور، نداشتن سناریو و طرح خلاقانه ای است که موزه نگاران متخصص آن هستند. طراح موزه از مرحله ی انتخاب محل موزه و طراحی معماری آن باید وارد عرصه شود و کارش تا بعد از اتمام یک نمایشگاه ادامه پیدا می کند. دامنه ی اطلاعات طراحان موزه بسیار وسیع است و باید ضمن شناخت نیازهای موزه داران و موزه شناسان، به شیوه های نوین و موثر نمایش آثار در موزه ها شناخت داشته باشند تا بتوانند طرحی را پیاده کنند که جذابیت کافی برای جذب مخاطبین را داشته باشد. خلاقیت مهمترین رکن کار طراحان موزه می باشد. شناخت مواد جدید در طراحی دکوراسیون داخلی نیز تاثیر بسزایی در موفقیت طرح ها خواهد داشت. فرآیند طراحی موزه بعد از پروسه ی معماری آن به دو مرحله ی فاز مطالعاتی و فاز اجرایی تقسیم می شود و در هر دو مرحله رکن اصلی کار با طراحان موزه می باشد.

بخش چهارم

موزه ای شدن

چه اثری در زمره اثر موزه‌ای قرار می‌گیرد؟ چه چیزی باعث موزه‌ای شدن یک شیء می‌شود؟ آیا هر اثر تاریخی و یا اثر هنری یک اثر موزه‌ای است؟ چه تمایزی بین دو اثر سبب می‌شود تا یکی موزه‌ای شود و دیگری موزه‌ای نشود؟ و آیا یک اثر در ذات خود موزه‌ای است؟

اگر تاریخی بودن سبب موزه‌ای شدن می‌شود باید همه آثار تاریخی در موزه‌ها جای یابند و حتا از سویی دیگر امروزه همه موزه‌ها معطوف به تاریخی بودن نیست و شاهدیم که بسیاری از آثار معاصر و صنعتی هم در موزه‌ها جای گرفته‌اند(اگرچه همین‌جا می‌توان این بحث را مطرح کرد که خود معاصر هم یک امر تاریخی ست و موزه‌ها از این منظر به معاصر هم جنبه ثبت تاریخی می‌دهند) درواقع همراه با تحول موزه‌ها و مفهوم موزه، معنا و تعریف اثر موزه‌ای و موزه‌ای شدن هم تغییر کرده است و امروز شاهدیم که اثر موزه‌ای محدود به اشیاء و آثار منقول نیست، به‌گونه‌ای که یک روستا و یک محوطه طبیعی و یا خانه نیز موزه‌ای می‌شود و همه آثار موجود در آن‌ها اعم از درختان و خانه‌ها و محوطه طبیعی اثر موزه‌ای تلقی می‌شود.

این‌گونه است که این پرسش پیش می‌آید که چه چیز مشترکی در همه این آثار متنوع هست که تار مو، مورچه، درخت، فسیل، تابلو نقاشی، آدامس یک ورزشکار، یک پیپ، یک الماس خاص، یک نسخه خطی و بسیاری از آثار متنوع را در یک مجموعه یعنی در حیطه موزه جای‌داده و سبب شده است همه آن‌ها موزه‌ای شوند یا به عبارت دیگر همه آن‌ها چگونه موزه‌ای شده‌اند؟ حتا این پرسش‌ها را می‌توان با پرسش‌های دیگری امتداد داد که آیا موزه‌ای شدن در خود آثار بوده است یا اینکه از بیرون بر آن‌ها واردشده است؟

شاید در نظر اول به نظر آید که چیزی در خود آثار بوده است که آن‌ها را به‌سوی موزه‌ها کشانده است، البته این مسئله می‌تواند در موزه‌های نسل اول که بیشتر رویکرد باستان‌شناختی دارند بیشتر مطرح باشد یعنی نیرو و کشش در اثر هست که آن‌ها را جذب موزه‌ها می‌کند اما با گسترش و تحول موزه‌ها کمتر می‌توان این موضوع و روایت را پذیرفت و به همه آثار موزه‌ای تعمیم داد. آنچه در نگاه کلی به همه آثار موزه‌ای موجود در همه متنوع

موزه‌ها پذیرفت این است که موزه‌ای شدن یک انتخاب است و خواستی است که از بیرون اثر بر اثر وارد می‌شود.(البته بدیهی است که ویژگی‌های اثر در این خواست و اثر تأثیر دارد)

موزه‌ای شدن را امروزه باید متأثر از وضعیت و معنای امروزی موزه که معنایی بسیط شده و چندگانه است تعریف نمود. تعریفی که بتواند همه انواع موزه و آثارشان از موزه‌های تاریخی و باستان‌شناسی، موزه‌های طبیعی، موزه‌های هنری، موزه‌های صنعتی، اکوموزه‌ها، بافتموزه‌ها، خانه موزه‌ها تا موزه‌های موضوعی مانند موزه‌های جنگ، آب، علم، سبیل، غذا و غیره را هم شامل شود. گستره متنوع موزه‌ها نشان می‌دهد که هر اثری می‌تواند در موزه‌ای جای گیرد، ازاین‌رو آنچه یک اثر را موزه‌ای می‌سازد در خود اشیاء و آثار نیست. بلکه موزه‌ای شدن تشخصی است که بر برخی از آثار وارد می‌شود. این وارد شدن از سوی موزه انجام می‌پذیرد. اما خود موزه هم تحت تأثیر دیگری است که از سوی دیگر بر آن وارد می‌شود و به‌نوعی معیارهای انتخاب را می‌سازند.

موزه به‌مثابه پدیده‌ای اجتماعی متأثر از ارزش‌های جامعه و گفتمان‌های مسلط بر آن است، همین ارزش‌ها و گفتمان‌ها بر موزه‌ای شدن آثار اثر می‌گذارند و معیارهای انتخاب را شکل می‌دهند. هر موزه متأثر از دانشی است و در آن‌ها می‌توان دانش یا دانش‌هایی را معیار تلقی کرد. این دانش‌ها بر موزه‌ها مسلط می‌شوند و ارزش‌هایی را در موزه‌ها معیار می‌سازند. قدرت دانشی یکی از معیارها در ارزش‌گذاری برای موزه‌ای شدن است. در این رویکرد هر دانشی که در مرکز فعالیت‌های یک موزه قرار دارد خود سبب ساخت یک قدرت می‌شود، قدرتی که از آن دانش زاده می‌شود، همین قدرت است که در یک موزه باستان‌شناسی اثری باستان‌شناسانه تلقی شود و اثر بیرون از این دایره قرار گیرد و حتا در میان آثار مختلف باستان‌شناسی اثری برای پذیرش ارجحیت یابد.
معیارهای دانش گیاه‌شناسی ایجاد معیارهایی قدرتمندانه در باغ‌موزه‌های طبیعی و یا موزه‌های تاریخ طبیعی می‌کند تا گونه‌ای گیاه‌شناسی انتخاب‌شده و در حیطه موزه و مجموعه‌اش قرار گیرد و در مقابل گونه گیاهی دیگر در موزه جای نگیرد. این دانش معیارهای مسلطی می‌سازند که این معیارها سبب ایجاد نظام قدرتمندانه‌ای در موزه‌ها می‌شوند، گفتمان‌های علمی در موزه‌ها سلطه سازند و در موزه‌ای شدن نقش اول را دارند.

موزه‌ای شدن در موزه‌های هنری خود متأثر از گفتمان‌های هنری و یا گفتمان‌های حاکم بر بازار هنر است. اینکه اثری در فضای هنری ارجحیت می‌یابد به‌واسطه اعتباری است که در سیر تحولات هنری داشته است و یا از منظر منتقدانه هنر واجد ارزش‌های زیبایی شناسانه شناخته‌شده است. اما از سوی دیگر موزه خود یک نهاد قدرتمند است که به اثری اعتبار می‌بخشد، یعنی تنها پذیرنده قدرت‌های وارد شونده بر آن نیست بلکه خود قدرتی است که انتخابش سبب اعتباربخشی به یک اثر می‌شود. در وادی هنر اینکه اثری هنری از دوره معاصر انتخاب می‌شود و به موزه می‌آید خود سبب تثبیت جریان‌های هنری و یا اعتباربخشیدن به یک هنرمند می‌شود. درواقع موزه یک نهاد رسمی برای ارزش‌گذاری در جهان هنر است. از همین رو است که موزه‌ها در بر بازار هنر نیز اثر می‌گذارند. به همین دلیل برخی مجموعه‌داران و هنرمندان تلاش می‌کنند با ایجاد موزه‌ای برای آثار خود به خود و کارهایشان رسمیت هنری دهند.

چنانکه پیشتر گفته شد موزه با گفتمان‌های اجتماعی در ارتباطی مستقیم است و تغییر گفتمان‌های اجتماعی بر موزه‌ای شدن آثار تأثیر دارد و درواقع تغییر گفتمان‌ها سبب می‌شود آثاری که پیشتر در حاشیه بوده‌اند و دور از نگاه موزه‌ای قرار داشته‌اند به مرکز توجه موزه‌ها بیایند و به‌مثابه اثر موزه‌ای شناخته شوند. ایجاد گفتمان انقلابی یکی از نمونه‌های تغییر گفتمانی است که سبب می‌شود کاخ‌ها در معرض موزه‌ای شدن قرار گیرند و در ساحت مجموعه موزه‌ای دیده شوند آنچه موزه‌ها را با گفتمان‌ها در ارتباط قرار می‌دهد تحولات اجتماعی است. ازاین‌رو وقتی بخواهیم به موزه‌ای شدن از منظر موزه‌شناسی گفتمانی نگاه کنیم، موزه‌ای شدن یک عمل گفتمانی است و درواقع موزه‌ای شدن یک عمل اجتماعی است و آنچه به یک اثر تشخص موزه‌ای می‌دهد جامعه است و جامعه نمایندگی خود را به موزه می‌دهد و موزه‌داران به نمایندگی از سوی جامعه، خواست‌ها و ارزش‌هایش دست به انتخاب می‌زنند و آثاری را موزه‌ای می‌کنند. بنیان‌گذاران موزه‌ها نیز با ایجاد هر موزه، مجموعه را در فرآیند موزه‌ای شدن قرار می‌دهند. قدرت و نگاه جامعه در دستان پدیدآورندگان و اداره‌کنندگان موزه‌ها قرار می‌گیرند و آن‌ها قدرتمندانه آثاری را موزه‌ای می‌کنند اگرچه قدرت‌های جامعه نیز مدام این پدیدآورندگان و موزه‌داران را کنترل و یا محدود می‌کنند اما موزه‌ای شدن عملی دوسویه است که در مجزای قدرت‌ها و ارزش‌ها تحقق می‌یابد.

موزه هنرهای زیبای هیوستون

اینکه اثری چگونه انتخاب می‌شود و چگونه وارد موزه می‌شود و درنتیجه این وارد شدن چه تحول و نسبتی برقرار می‌شود موزه‌ای شدن را شکل می‌دهد. درواقع شدن در موزه سبب می‌شود اثری بر اثر وارد شود این تأثیر که برآمده از موزه‌ای شدن است چیست؟ این همان نسبتی است که موزه‌ای شدن با موزه خوانی برقرار می‌کند. نسبتی که پاسخ می‌دهد که موزه‌ای شدن چه تأثیری بر خوانش اثر دارد. موزه‌ای شدن یک فرآیند است، فرآیندی که اثری را از جایگاهی به جایگاهی دیگر وارد می‌کند و یا در موزه‌های نو پیرامون اثر را تغییر می‌دهد.

وقتی یک اثر باستانی از محوطه باستانی‌اش جابجا می‌شود و به موزه می‌آید، در آن فرآیندی از جابجایی شکل‌گرفته که اثر از محوطه خود جدا شده است این جدا شدن دو ساحت فیزیکی و تاریخی هم دارد. اثر هم از بستر فیزیکی خود جدا شده است و هم از بستر تاریخی ه حالا دیگر وجود ندارد جدا می‌شود و در بستری جدید قرار می‌گیرد بستری که از ساحت فیزیکی، فضای موزه است و از ساحت تاریخی نیز به زمان امروز یا جامعه امروز وارد می‌شود.

این تغییر را می‌توان تغییر بافت نامید که گاه حتا بتوان از آن به‌عنوان بافتگردانی یاد می‌شود. هر اثر مانند هر کلمه در هر بافت معنایی دارد و ازاین‌رو تغییر بافت سبب تغییر معنای اثر نیز می‌شود. این تغییر به معنای ایجاد معنایی کاملاً متضاد و یا دور از معنای اولیه اثر نیست اما خودبه‌خود سبب می‌شود که نتوان به معنای اولیه رسید چراکه معنای اولیه حاصل تجربه و کشف اثر در بافت اولیه خود است. ازاین‌رو این بافتگردانی موزه‌ای باعث افزودن لایه معنایی تازه بر اثر می‌شود که معنایی چندلایه را ایجاد می‌کند. انبارش معناهای متفاوت حاصل ایجاد لایه‌های مختلف است.

تغییر بافت یا موزه‌ای شدن تأثیر دیگری هم دارد و آن‌هم تغییر نقش است. نقشی که اگرچه به نقش پیشین اشارت دارد اما نقش تازه‌ای را برای اثر ایجاد می‌کند. نقش‌پذیری جدید حاصل از موزه‌ای شدن است. نقش پیشین اثر حاصل کارکردهای اولیه آن در بستری بوده که در آن قرار داشته است اما اینک اثر در بستری تازه قرارگرفته که کارکرد خود را از اثر طلب می‌کند، این نقش خود متأثر از کارکردهای موزه است. ازاین‌رو به‌تناسب کارکردهایی که موزه در جامعه دنبال می‌کند و یا بر موزه اضافه می‌شود، اثر نیز نقش‌های تازه‌ای به خود می‌گیرد. اگر در گذشته اثر نقش مصرفی داشته چنانکه سفالی برای غذا خوردن بوده است با ورود به موزه نقش آموزشی و یا هویتی به خود می‌گیرد. در موزه‌هایی مانند موزه‌های مردم‌شناسی، اگرچه لباس در سطح اجتماعی کارکردهای چندگانه دارد اما نقش کارکردی اولیه آن، مصرف برای پوشش است اما در موزه‌ای شدن لباس نقش پوششی آن به دلالتی نمادین تبدیل شده و نقش هویتی و فرهنگی آن برجسته‌تر می‌شود. این‌گونه است که در موزه اگر از هدف التذاذ صحبت می‌کنیم، این التذاذ از اثر به شکل مصرفی آن نیست بلکه از نوع عرضه‌ای است که موزه از اثر ارائه می‌کند..

نقش و معنای جدیدی که موزه از اثر ارائه می‌کند حاصل هم‌نشینی‌های تازه‌ای است که اثر در موزه برقرار می‌کند. اثر در موزه هم‌نشین اثرهای دیگر می‌شود و این هم‌نشینی‌ها معنای خاص خود را می‌سازند. این هم‌نشینی معنای اثر سمت‌وسوی خاصی می‌دهد. معنا در میان آثار قرار دارد و اثر خود را در این میانه‌ها جلوه می‌دهد.

از سوی دیگر موزه‌ای شدن سبب محدود شدن اثر می‌شود، موزه اثر را در مسیر نگرش خود قرار می‌دهد. مهم‌ترین حدود، محدودیت دانشی است، یک اثر با ورود به یک موزه در زاویه دانشی آن موزه جای‌داده می‌شود. اینکه یک اثر در بستر حیات اجتماعی خود ابعاد مختلفی دارد اما وقتی موزه‌ای می‌شود، موزه آن را در مسیر دانشی که محور موزه است محدود می‌کند. اثر با ورود به موزه مردم‌شناسی در حدود موزه شناسی و با ورود به موزه باستان‌شناسی یا هنری در حدود منظر باستان‌شناسی یا هنر قرار می‌گیرد. حداقل آن است که این منظر برجسته‌تر شده و با این منظر خوانده می‌شود. این‌گونه است که موزه می‌خواهد به اثر تشخص علمی در دانش محوری خود بدهد. این‌چنین است که اثر با ورود به موزه باستان‌شناسی دارای هویت باستان‌شناسانه و با ورود به موزه هنری دارای تشخص هنری می‌شود. موزه‌ای شدن سبب می‌شود تا اثر هویت علمی بر اساس دانش مسلط موزه شود. دانشی که در موزه دارای ارزش محوری است و ارزش‌های اثر مطابق با دانش موردنظر برجسته شده یا همچون همه ارزش و هویت اثر نمایانده می‌شود. همین محدود شدن خوانشی سبب دگرگونی معنای اثر می‌شود و مخاطب اثر را از نگاه موزه و یا شیوه‌های رایج دانشی مسلط شده می‌خواند. مهم ترین نقش در این محدود سازی دانشی را واسطه‌های بیانی ایفاء می‌کنند. با موزه‌ای شدن یک اثر، واسطه‌هایی به آن ملحق می‌شوند که این واسطه‌ها اثر را با ادبیاتی خاص خود می‌نمایانند و ما با لفافی از واسطه‌های بیانی اثر را دریافت می‌کنیم و اثر بیش از خودش دارای معنایی می‌شود که در لفافه واسطه‌ها وجود دارد، حتا گاهی مخاطبان اثر را نمی‌خوانند بلکه واسطه‌ها را خوانده و دریافت می‌کنند. در برخی موزه‌ها نیز معنا از پیش ساخته شده و وجود دارد و اثر جایگزین معنای از پیش ساخته می‌شود. در چنین شرایطی ما با جایگزینی اثر روبرو هستیم نه با خود اثر.

اثر با موزه‌ای شدن به یک معنا نمی‌رسد و نمی‌توانیم بگوییم که از معنای اولیه خود جدا شده و به معنایی دیگر متصل می‌شود، اثر معنای پیشین خود را هویدا و پنهان با خود به دوش کشیده و به موزه می‌آورد اما موزه همچون دروازه‌ای است که اثر را وارد یک جریان معنایی نموده و آن را به حرکت یا حرکتی دوباره وامی‌دارد و در این حرکت معنای اثر متغیر می‌شود و می‌تواند معناهای متعدد و متغیری را دریافت نماید. موزه‌ای شدن سبب متغیر شدن معنای اثر می‌گردد.

در روند موزه‌ای شدن اثر دیگر مستقل نیست بلکه وابسته به دیگر آثار موزه است ازاین‌رو هم معنای خودش را با آثار دیگر موزه همخوان می‌کند و هم سبب اثرگذاری بر معنای آثار دیگر می‌شود. این‌گونه است که موزه‌ای شدن سبب گسترش معنا در اثر و موزه می‌شود. باید در نظر داشت که حتا موزه شدن یک اعتبار است که به

واسطه موزه‌ای شدن هر اثر اعتباری بر آن افزوده می‌گردد و ازاین‌رو به اثر موزه‌ای شده می‌توان پسوند موزه‌ای داد تا آن را از دیگر آثار مشابه تمایز بخشد چنانکه می‌گوییم ظرف موزه‌ای، آجر موزه‌ای، گیاه موزه‌ای و ....

موزه‌ای شدن سبب تبدیل اثر به یک نشانه می‌شود. مهم‌ترین نقش اثر در موزه نقش نشانه‌ای آن است. موزه جهانی از نشانه‌ها می‌شود که اثر در ساحت نشانه‌ای خود خوانده می‌شود و با رویکرد نشانه‌ای است که امکان خوانش اثر در موزه فراهم می‌شود. موزه‌ای شدن آغاز بازی نشانه‌ای اثر در بافت موزه است . اینکه اثری از ساحت کاربرد اولیه خود جدا شده و موزه‌ای می‌شود سبب می‌گردد در ساحت جدیدی قرار گیرد که ساحت نشانه‌ای است، موزه‌ای بودن و ارجاع دادن به دلالت‌های موزه‌ای یا مجموعه‌ای از معانی که موزه در پی آن است مهم‌ترین کاربرد اثر موزه‌ای است. این‌گونه است که وقتی اثری موزه‌ای می‌شود در حیطه کارکرد جدیدی قرار می‌گیرد. نشانه شدن اثر امکانی است که اجازه می‌دهد مجموعه‌ای از داده‌های انباشت شده پیشین اثر نیز حضور و بروز یافته و از سوی دیگر اثر در امروز نیز حیات و کاربری بیابد، چراکه نشانه شدن زمینه دلالت‌ها و خوانشهای امروزی یا سیال را برای اثر و خوانشگر آن فراهم می‌کند. موزه‌ای شدن از منظر موزه خوانی آغاز حرکت معنایی اثر و زنده شدن اثر در جهان نشانگی است.

بخش پنجم

تطور موزه ها از کالبد تا مفهوم

رضا دبیری نژاد

موزه از معبد اسطوره‌ای و یونانی تا امروز و حتا از موزه‌های نسل اول در دوره رنسانس تاکنون تغییر بسیار یافته و اشکال مختلفی از این پدیده به‌وجود آمده است و حتا این دگرگونی در دهه‌های اخیر شدت بیشتری گرفته است. به گونه‌ای که امروزه موزه یک پدیده چندوجهی مفهومی و اجتماعی است و عناصر آن نیز براساس ویژگی‌های چندگانه و اجتماعی آن تعریف می‌شود. با توجه به همین ویژگی های چندوجهی موزه ها سیرتطور و تحول آنها نیز دارای یک ساحت نبوده و بر اساس وجوه مختلف موزه اشکال گوناگونی پدیدار شده است. منظر کنونی موزه ها که برداشتی مفهومی را در خود دارد سبب می شود تا تطور آنها را هم بتوان در دو سطح مفهوم موزه و عناصر کانونی آنها یعنی مفهوم آثار موزه ای جست.

پس از رنسانس، انسان اروپایی فرصت آن را می‌یابد تا جهان را با نگاهی جهانی بیابد، سفرهای جهانی و امکان سفرهای دریایی بزرگ، دستیابی و آشنایی با کشورها و ملل دیگر، تجربه تازه و فراگیری بود که پیش از سابقه نداشت، در این سفرها و آشنایی‌ها سیاحان اروپایی با خود نمونه‌های خاص، جذاب و شگفت‌انگیز گونه‌های تاریخی و یا آثار زندگی اقوام گذشته و یا بدوی را به کشورهای خود بازمی‌گرداند که جمع شدن این آثار مجموعه‌های عظیم و جذابی را به‌وجود می‌آورد.

از سوی دیگر مجموعه آثار هنری که در کاخها و یا کلیساها نگهداری می‌شدند بعنوان سرمایه‌های ملی شناخته شدند و امکان تماشای عمومی این آثار فراهم شد.همه این موارد گام‌های نخستین موزه‌داری پس از رنسانس را شکل داد و در واقع موزه‌های اولیه محل گردآوری و نگهداری آثار جذاب تاریخی، هنری و طبیعی بودند و بیشتر

می‌توان آنها را کلکسیون‌های آثار دانست، همین سبب شد تا از آغاز کلکسیون یک بخش مهم موزه شناخته شود.

موزه‌های اولیه همانند کاخها و کلیساها تنها محل گردآوری آثار هنری و یا گونه‌های نادر طبیعت بود، تنها به گردآوری می‌اندیشیدند و حتا چندان تمایلی برای ارتباط و مخاطب نداشتند و بیشتر یک افتخار مالکیتی بودند. از همین رو چیزی به نام بیان در آنها موضوعیت نداشت و در کارکرد خود به دنبال بیان کردن هم نبودند، برای همین تقریباً فاقد ساختار و ابزار بیانی بودند. این دسته از موزه ها دارای تفکر مرکزی گردآوری بودند و معیار ارزیابی آنها کثرت و تنوع آثار و حتا تأکید بر اصالت آثار بود و می توان گفت که آنچه برای این موزه ها قدرت سازی می کرد اصالت آثار و قدرت مالکیت کثیر بود.

کاخ ورسای، پاریس، فرانسه

بعد از این دوره با گشوده شدن درهای کاخها و گنجینه‌های هنری- تاریخی و عمومیت یافتن مجموعه‌ها نوعی ارتباط ساده و اولیه میان موزه‌ها و مخاطبین که اقشار جامعه بود برقرار گردید، در همین زمان مجموعه‌ها به دلیل افزایش و تنوع یافتن آثارشان به سمت دسته‌بندی و طبقه‌بندی کردن حرکت کردند و یکی از کارکردهای موزه‌ها در کنار گردآوری نظم‌بخشی و دسته‌بندی آثار تعریف گردید. با افزایش آثار نیاز به توجه دقیق‌تر به این آثار و موزه‌هایش پدید آمد، همزمان با همین اتفاق شاخه‌های مختلف علوم نوین نیز شکل گرفتند. در این مرحله موزه‌ها از انباری صرف نگهداری آثار خارج شدند و نگاه‌های علمی همراه موزه‌ها شدند و موزه‌داری معنای طبقه‌بندی آثار را به خود گرفت. از همین‌رو اگر بیشتر در یک موزه همه نوع آثار یافت می‌شد، در این مرحله موزه‌ها با تعریف علمی دسته‌بندی شدند و هرکدام به تناسب موضوعی یافتند همانند موزه‌های باستان‌شناسی،

زمین‌شناسی، جانورشناسی، مردم‌شناسی، تاریخ هنر و... که در هرکدام معیارهای طبقه‌بندی آثار باعث چیدمان اشیای موزه‌ای گردید. مرحله دوم را می‌توان مرحله موزه‌های علمی و با نگاه تک‌بعدی به آثار دانست. در نظر داشته باشیم در این مرحله از آنجا که نگاه تاریخی، فرهنگ و انسان‌شناختی کشورهای اروپایی چون خودمحور است و اروپا را مرکز پیشرو انسانی می‌داند سیر تکامل تمدن را با همین نگاه خودمحور در موزه‌ها جستجو می‌کند. موزه‌ها آثار خود را که محصول یا دستاورد دانشها و علوم بودند برمبنای منطق و نظم علوم به‌ویژه تاریخ‌شناسی هر حوزه علمی مانند باستان‌شناسی جانورشناسی، گیاه‌شناسی و تاریخ هنر نظم بخشیدند و چیدمان کردند. منطق بیانی در این نسل از موزه‌ها بیان تاریخی پدیده‌ها بود و موزه‌ها وظیفه خود را ارائه یک روایت کلی در هر حوزه می‌دانستند. ابزار بیان در این دوره روایتگرهای ساده همانند پانویسها، بروشورها و یا کاتالوگها بودند که تصویرگر همان نظم کلی به مثابه پیام موزه شناخته می‌شدند. در این دوره موزه ها از گفتمان های مسلط علمی تبعیت می کردند و سعی می کردند خود را با این دانش ها هماهنگ و همخوان نشان دهند .

با گسترش و رشد موزه‌ها به‌ویژه در حوزه موضوعی، حریم موضوعی موزه چنان گسترده شد که دیگر محدود به روایت تاریخی نبودند و به جنبه‌های دیگر پدیده‌ها توجه نشان دادند، از همین‌رو موزه‌ها موضوعات دیگر و جدیدی را که بسیار متنوع بودند به مثابه پیام خود پذیرفتند و حتا نگرش خود را جزیی‌نگر نموده و محدوده کوچکتری از موضوعات و دانشها مسأله خود قرار دادند. این مرحله‌ای بود که موزه‌ها به جنبه‌ها پژوهشی و آموزشی خود بیشتر توجه کردند و به کارکردهای موزه افزوده شد، از همین‌رو بیان در موزه نیز متأثر از جنبه‌های پژوهشی- آموزشی موزه ها دگرگون گردید، شیوه‌های انتقال پیام که می‌بایست متناسب با موضوعات جدید باشند از شاخص‌های بیانی این دوره است .

موزه‌ها در این مرحله به یک جایگاه اجتماعی رسیده‌اند و به مثابه یک رسانه ماندگار و مؤثر برایشان تعریف نقش می‌شود. تعریف نقش رسانه‌ای از موزه‌ها سبب می‌شود آنها را ابزار انتقال پیام تلقی نمایند و برای هر موزه یک پیام تعریف شود و حتا این پیام در سطحی دیگر برای آثار موزه نیز تعمیم داده شود از همین رو برای آثار نیز در کنار خود موزه وظیفه پیام‌رسانی تعریف گردد. اگرچه داشتن پیام و پیام‌رسانی از سوی موزه‌شناسان و منتقدان مورد چالش واقع می‌شود اما موزه‌ها را ابزاری برای مدیران جوامع و متولیان حاکمیتی برای برداشت‌های هدایت شده می‌سازد.

موزه‌های مخاطب محور:

با چالش‌هایی که از سوی منتقدین در حوزه‌های مختلف همانند تاریخ، هنر، اسناد و... به‌وجود آمد، موزه‌هایی که به یک پیام و یا حتا ارائه بیان مستقیم مضامین اجتماعی گرایش نشان داده بودند مورد پرسش و حتا تردیدهای بسیار واقع شدند و این مسأله مطرح گردید که تعریف یک موزه و آثار آن با یک پیام و یا پیام‌های مشخص،

محدود و محصور کردن موزه و آثار آن در ظرف زمانی و کارکردی خاص است که باعث می‌شود که به پدیده‌هایی یکبار مصرف تبدیل شوند که به سرعت جذابیت و حیات خود را از دست دهند، از سوی دیگر این موزه‌ها ویژگی‌ها، علایق و عقلانیت مخاطب را نادیده می‌انگاشتند در نتیجه در حوزه بیانی با دافعه مخاطب روبرو می‌شدند، همه اینها سبب شد تا موزه‌ها به نگرشی رویکرد نشان دهند که فراتر از پیام بود و حتا بر این باور بود که موضوعات جنبه‌های چندگانه دارند که باید اجازه داد تا همه جنبه در برابر مخاطبین قرار گیرد و نتیجه در مخاطبین شکل گیرد. این موزه‌ها که سمت مخاطب محوری می‌رفتند به آزادی مخاطبین می‌اندیشیدند و معتقد بودند بخشی از موزه مربوط به ذهن مخاطب است و در اختیار موزه‌داران نیست، از اینرو ابزار بیانی در این مرحله به مخاطب و نقش او توجه ویژه‌ای نشان داده‌اند و حتا مخاطب را یک رسانه و ابزار بیان دانسته‌اند. این مرحله که موزه‌های نوین را می‌سازد، تعریف موزه را به پدیده‌ای مفهومی و چندوجهی و فراتر از محدودیت‌ها رسانده است.

در این مرحله موزه‌ها پا را از اشیا فراتر نهادند و اگر پیشتر از این موزه‌ها با مجموعه‌ها و آثار شناخته می‌شدند، در این مرحله موزه‌ها متوجه مخاطبین گردیدند، یعنی مخاطب هدف اصلی و مهم موزه‌ها شناخته شد. چنانکه دیگر موزه بدون مخاطب معنا ندارد، موزه برای مخاطب است و تلاش دارد تا اهدافی اجتماعی و انسانی تعریف نماید و برای تحقق اهداف خود نیز به شناخت مخاطبین خود و ویژگی‌هایش می‌پردازد تا به تناسب این ویژگی‌ها برنامه‌ریزی کند، در این نگرش هر مخاطب جایگاه خاص خود را دارد و به تناسب هر مخاطب شرایط و برداشت‌های متفاوت وجود دارد، دیگر آثار موزه‌ای محدود به یک پیام و برداشت مشخص و ثابت نیستند و حتی هر مخاطب می‌تواند در دوره‌های زمانی به برداشت‌های متمایز دست یابد.

مجموع این نگرشها موزه‌ها را به مخاطب‌محوری کشاند و همه عناصر نیز به ویژگی‌های مخاطب و تناسب با او توجه دارد و حتی فضاهای معماری در موزه‌ها فرصتی برای مخاطب و حضور اوست.

تعریف نو: تعریف مفهومی و متنوع

امروزه دیگر نمی‌توان موزه را در یک تعریف محدود ساخت و حتا تعریفی که ایکوم -شواری بین‌المللی موزه‌ها- ارائه کرده دچار تحولات و چالش‌های بسیاری شده و این شورا تلاش دارد به اصلاح این تعریف بپردازد. در سال‌های مختلف شاهد ارائه تعریف‌های مختلف در سطوح ملی و بین‌المللی از سوی انجمن‌های تخصصی موزه‌داری بوده‌ایم که هرکدام تلاش داشته‌اند به ارائه شاخص‌های موزه و عناصر آن بپردازند که این عناصر بر بیان موزه‌ای نیز تأثیر دارد. در یک جمع‌بندی می‌توانیم بگوییم تعریف‌های موزه به ارائه تصویر کلی و عمومی از این پدیده می‌پردازند و هر موزه تعریف خاص خود را در چاچوب تعریف های جهانی دارد و باید تعریفی ویژه

خود داشته باشد. یکی از تعریف‌های جامعی که برای موزه ارائه گردیده، تعریف مجمع عمومی انجمن موزه‌های انگلستان در سپتامبر ۱۹۹۸ میلادی است:

موزه‌ها مکان‌هایی هستند که به مردم امکان می‌دهند که مجموعه‌ی اشیای مختلف را برای الهام‌گیری، آموزش و لذت شخصی بررسی کنند. این مکانها آثار گوناگونی را به نمایندگی از جانب جامعه جمع‌آوری و حفاظت کرده و در دسترس عموم قرار می‌دهند.

شرح عبارات کلیدی که در این تعریف به‌کار گرفته است:

«یک مجموعه» در حقیقت نمونه‌های نظم یافته مواد انتخاب شده به جای مانده از فعالیت‌های انسانی یا محیط طبیعی به همراه اطلاعات مربوط به آنها می‌باشد. علاوه بر اشیاء نمونه‌های علمی یا آثار هنری که در ساختمان موزه نگهداری می‌شود، یک مجموعه می‌تواند ساختمانها یا محوطه را نیز دربر گیرد.

«حفاظت» شامل اقدامات مرمتی، ایمنی و مدیریتی مجموعه‌ها می‌باشد.

«در دسترس قرار دادن» شامل کلیه اقداماتی است که برای توصیف، آموزش، نمایش، عرضه، مستندسازی، تحقیق و نشر که داخل یا خارج از ساختمان‌های موزه صورت می‌گیرد.

در این تعریف و حتا تعریف‌های مشابه دو وجه مشترک وجود دارد که برای موزه بودن یک سازمان برای آن لازم است و بر بیان در موزه تأثیر بسزایی دارد. یکی از این عناصر مهم مجموعه است.

فیونا مک‌لین در مقدمه کتاب بازاریابی برای موزه‌ها (۱۹۹۷م) می‌نویسد:

«موزه مجموعه‌ای پیچیده است. تاریخچه آن دوران سراسر تحولی را پشت سر گذاشته است. تنوع و اشکال مختلف دارد و توسط سازمانها و اشخاص بی‌شماری اداره می‌شود. اهدافش دقیق نیست و اهمیتش برای عموم نامشخص است. مملو از تضاد است. هیچ دو موزه‌ای کاملاً شبیه هم نیستند. هیچ درک واحدی از موزه وجود ندارد. تعریف‌های زیادی درباره موزه داده می‌شود اما اختلاف نظر درباره مبانی آن همچنان ادامه دارد. وظایفی که برای موزه‌ها درنظر گرفته شده است مانند تعریفی که برای آن شده نامشخص است. وجه اشتراک موزه‌ها در وجود مجموعه‌های آنهاست.»

این مطلب نظر یکی از تحلیل گران موزه است که نمی تواند حکم کلی باشد اما می تواند از نقاط مشترک و اساسی مثل مجموعه ها که از دیدگاه منتقدان ارزش خاص و بالایی دارد روایت دارد که ما را برآن می دارد که به این ارزش ها و شاید اشتراکات توجه ویژه وبیشتری نماییم.

نکته مهم دیگر آنست که هیچ ارزش یا وجهی در موزه نافی دیگر ارزش ها یا وجوه نیست و شاید موزه ای موفق تر باشد که بتوان همه وجوه را در تعادل اما در سطحی بالا مورد توجه و برنامه ریزی قرار دهد .

اثر موزه ای و برداشت آن:

یکی از مفاهیم کلیدی که برداشت و تطور موزه ها را شکل داده است اثر یا آثار موزه ای است . البته هر موزه در خود به شکل منفک به آثار نمی نگرد بلکه آن را در یک مجموعه می نگرد و همه تفکر مجموعه ای است که مجموعه سازی و هویت موضوعی را در موزه پدید می آورد. بر همین اساس نوع نگرش به اثر و مجموعه و معناهایی که برای آن ساخته، پرداخته و انتقال داده می شود باعث شکل گیری سیری از تطور موزه می شود .

«مجموعه» گروهی از آثار موزه‌ای است که در پیوند و وابستگی موضوعی در یک حوزه یا به عبارت دیگر در یک موزه قرار گرفته‌اند آنچه که موضوع و یا پیام در موزه شناخته می‌شود با تجلی در مجموعه ظهور و بروز یافته و از طریق آثار موزه‌ای انتقال می‌یابد. همراه با تطور موزه تعبیر و تعریف اثر موزه‌ای و برداشت از آن تغییر کرده است. در ادامه به اجمال به برخی از دیدگاه های برجسته نسبت به اثر موزه ای می پردازیم .

اثر به مثابه شی:

اگر در گذشته به هر شی که دارای قدمت تاریخی بود اعم از دست‌ساخته‌های باستانی بشر و یا گونه‌های گیاهی و جانوری که محصول اکتشافات جغرافیایی و یا علمی بود عنوان اثر موزه‌ای داده می‌شد با گسترده شدن موضوع موزه دیگر اثر موزه‌ای محدود به تاریخی بودن نماند و دیگر اثر موزه‌ای معادل عتیقه نبود.

اثر به مثابه پیام:

در نگاه وسعت یافته موضوعی ، اثر صرفاً به خاطر جنبه تاریخی‌اش ارزش نمی‌یافت بلکه هر اثر به‌خاطر داده‌ها و اطلاعاتی که از آن دریافت می‌شد واجد ارزش موزه‌ای بود. در این مرحله یک شی و یا اثر در ذات خودش دارای اطلاعاتی شناخته می‌شد و کار موزه‌دار کشف و انتقال این داده‌ها یا پیامها دانسته می‌شد. این رویکرد اثر را برابر با پیام می‌دانست و بیان موزه‌ای کارش انتقال داده‌ها و یافته‌های اثر بود و ابزاری همچون پانویس‌ها یا اتیکت‌های آثار و حتا راهنمای انسانی ابزار بیانی در موزه‌ها شمرده می‌شدند .

محوطه‌ها و بناها به مثابه اثر موزه‌ای:

در مرحله دیگر این نگرش مطرح شده که جدا شدن اثر از جایگاه اصلی باعث می‌شود قسمتی از اطلاعات آن از دست برود و درک کاملی از موضوع به‌دست نیاید و حتا این موضوع مطرح شد که محوطه‌های باستانی و یا محوطه‌های خاص طبیعی مثل جنگلها بخشی از میراث بشر هستند و حاوی اطلاعاتی هستند که ارزش حفاظت و یا مطالعه و معرفی دارند. این محوطه‌ها قابلیت جابجایی ندارند و اجزا متعددی را در خود جای دهند از اینرو خود این محوطه‌ها و یا بناهای تاریخی، خود یک مجموعه موزه‌ای تلقی می‌شدند.

اثر بخشی از یک مجموعه:

در نگرشی دیگر اثر موزه‌ای خود به تنهایی کامل و صاحب معنا نبود بلکه اثر پنجره‌ای به یک موضوع کاملتر می‌گشود و آنرا بخشی از یک مجموعه‌ی موضوعی می‌شناختند که در واقع اثر با قرارگیری در مجموعه معنا می‌یافت و پیام در کل مجموعه تعریف می‌شد و نقش اثر در مجموعه جایگاه آنرا در بیان پیام مجموعه تعریف می‌نمود. در این نگرش ابزار بیان کل مجموعه بود و سایر ابزار مکمل سعی می‌نمود در خدمت پیام کلی باشد. در این شیوه نسبت عناصر با یکدیگر سبب ساخت پیام و دریافت آن از سوی مخاطب می‌گردید.

مخاطب روایتگر اثر:

با تکامل مخاطب‌شناسی در نسبت آن با اثر هنری، تاریخی، ادبی و سایر آثار مشابه، این نگرش شدت گرفت که نقش اصلی را در بیان و دریافت موضوع یا پیام مخاطب بر عهده دارد و ویژگی‌های مخاطب بر نتیجه ارتباط بسیار تأثیر دارد به گونه‌ای که چون مخاطب هم در یک مجموعه وسیع دارای تنوع و تکثیر است و هم در حوزه فردی، سیال و متحرک است به گونه‌ای که در هر لحظه با یک سری از دستاوردهای دانشی و احساسی با اثر روبرو می‌شود، در نتیجه برداشت از یک مجموعه یا اثر وابسته به دانش، احساس، خواست و نگرش مخاطب است چنانکه در تئوری برخورد گزینشی رسانه‌ها مخاطب دست به انتخاب و دریافت پیام می‌زند، در تعریفی فراتر مخاطب تنها دریافت‌کننده نیست بلکه سازنده پیام هم هست، اینگونه است که نگرش بیان تعاملی و دوسویه در موزه‌ها شکل گرفت که خود مخاطب را یکی از ابزار بیان تلقی می‌کرد.

اثر مستند:

با گرایش بیشتر موزه‌ها به موضوع و پذیرش این وظیفه که باید محمل ارتباط موضوع با مخاطب باشند دیگر اثر موزه‌ای محدود به اشیاء نماند و هر اثری اعم از دستاوردهای بشری، دست‌ساخته‌ها، آثار غیرملموس و میراث‌های معنوی و هر چیزی که مستند بوده و بتواند در استناد خود به انتقال موضوع و یا پیام موزه بپردازد نیز اثر موزه‌ای شناخته می‌شود، چنانکه در این معنای وسیع آثار صوتی و تصویری و حتا آثار جدید الکترونیکی و رایانه‌ای نیز اثر موزه‌ای شناخته می‌شود و می‌توانند نقش استنادی و بیانی خود را ایفاء کنند.

بخش ششم

موزه، نگاه به آینده/ تحلیل چهار نسل موزه ها

طبقه بندی موزه ها از منظر تمرکز سرمایه های مادی و غیر مادی موزه، آنها را به سه دسته ی موزه های اثر محور، انسان محور و نهایتا موزه های مفهوم یا محتوی محور تقسیم می کند. موزه های اثر محور موزه هایی هستند که نسل اولیه ی موزه ها را شامل شده و تمام تمرکز خود را صرف نگهداری فیزیکی و نمایش آنها در بهترین شرایط محافظتی می نمودند. در واقع در چنین موزه ای اگر قرار باشد یک بت مفرغی لرستان به نمایش دربیاید، موزه و موزه دارانش تمرکز خود را صرف امنیت ویترین، نورپردازی مناسب اثر، رطوبت و دمای داخل ویترین و از این قبیل مسائل می کنند و لذا این دسته از موزه ها را اثر محور می نامیم. موزه های انسان محور که اصولا بعد از جنگ های جهانی اول و بخصوص جنگ جهانی دوم رواج یافته و به اوج خود رسیدند، موزه هایی هستند که ضمن توجه به فیزیک آثار موزه ای و نمایش آنها به بهترین وجه، بخش عمده ی تمرکز موزه و موزه داران آن، صرف ایجاد فضایی مناسب جهت گذراندن زمان در موزه توسط مخاطبین می شود. در واقع این دسته از موزه ها تمرکز خود را کمتر معطوف آثار نموده و بیشتر به این مساله توجه می کنند که به مخاطبشان در موزه خوش بگذرد! از ویژگی های این موزه ها می توان به وجود رستوران ها و کافی شاپ ها و فروشگاه ها و... اشاره نمود. درواقع با گسترش آمار و عدد موزه های اثر محور، این موزه ها برای اینکه دچار رخوت و کمی مشتری نشوند، شروع کردند به اضافه نمودن فضاهای جانبی جهت تفریح و خوش گذرانی در محیط موزه تا با این امکانات به حیات خود ادامه دهند. به عنوان مثال موزه ی لوور پاریس در ابتدا یک موزه ی اثر محور تمام عیار بود که در سالهای اخیر با برگزاری کنسرت ها و برنامه های خیریه و... توانسته است مخاطبین خود را ارتقاء

دهد و از شمار موزه های رخوت انگیز و غبارآلودی که صرفا به نمایش چند اثر تاریخی می پردازند خود را خارج نماید. و اما موزه های محتوی محور یا conceptual museums . این موزه ها نسل سوم موزه های جهان را تشکیل داده و شمار آن ها روز به روز در حال افزایش می باشد. در تعریف این موزه ها باید چنین گفت که نه تنها همچون موزه های اثر محور سعی بر نمایش آثار در بهترین شرایط ممکن دارند و نه تنها همچون موزه های انسان محور تلاش می کنند تا بیشترین حس رضایت در حین بازدید به بازدیدکنندگان شان دست دهد، بلکه برآنند تا بازدیدکنندگان را در حین بازدید و عبور از میان آثار مختلف تاریخی و معاصر، با مفهوم و معنایی متعالی درگیر نموده و ذهن آنها را به این سو فرا بخوانند که در مورد موضوع نمایشگاه یا موزه تفکر نمایند. این رویکرد در سینما هم دیده می شود. اخیرا فیلم هایی می بینیم که وقتی تمام می شوند بیش از آنکه به چیزی پاسخ داده باشند، چندین سوال برای ما بوجود می آورند و مخاطب را وادار می کنند تا خود را در جای نقشها قرارداده و تفکر و تصمیم گیری کنند. موضوع این موزه ها هر چیزی می تواند باشد و مهم نحوه ی طراحی و نگرش موزه داران آن می باشد. اصولا امروزه شاهد گسترش موزه هایی هستیم که کمبودها، چالش ها، معضلات و تبعیض‌های جوامع شهری را به ما نشان می دهند که از جمله ی آنها می توان به تبعیض های نژادی و جنسی، مشکلات زیست محیطی و کمبود آب یا غذا، فقر، بیکاری، طلاق، جنگ، نظام های سرمایه داری و بیشمار موارد دیگر اشاره نمود. این موزه ها امروزه بیشترین آمار بازدیدکنندگان را به خود اختصاص داده اند و بازدیدکنندگان آنها در زمان بازدید از این موزه ها دچار تفکر پیرامون موضوع موزه شده و نهایتا تصمیم می گیرند که مثلا کمتر زباله تولید کنند، کمتر آب را هدر دهند، با فرزندان خود بهتر رفتار کنند، نوع دوست باشند، اعتیاد را یک بیماری بدانند نه چیز دیگری، همواره مخالف جنگ باشند و هزاران هزار درس اخلاقی دیگر که منجر به داشتن جامعه ای بهتر و نهایتا دنیایی بهتر خواهد شد.

لازم به ذکر است که موزه های موجود در کشور ما هنوز در سطح موزه های اثر محور هستند و مایه ی تاسف است که حتی برخی موزه های ما هنوز اصول مقدماتی موزه های اثر محور را نیز رعایت نکرده اند که این معضل ریشه در دو عامل اصلی دارد. اول از همه نبودن متخصص و سواد کافی جهت خروج از وضع موجود که امید است موزه داران در حال تحصیل در این راستا گام بردارند و دوم عدم اختصاص بودجه ی کافی به موزه های کشور که ناشی از عدم شناخت مسئولین به جایگاه این رسانه و پدیده ی مدرن قدرتمند می باشد. البته مورد دوم هم تا حد زیادی وظیفه و مسئولیت موزه داران می باشد!

جوزف کوسوت ، یک و سه صندلی ، ۱۹۶۵

Museum interpretation تفسیر موزه ای

Interpretation در لغت به معنای تقسیر می باشد و interoperating a dream اصطلاحی است که برای تعبیر خواب به کار می رود. اما در جهان موزه ها، این عبارت ترکیبی museum interpretation معنای خود را دارد و آن به معنای روش و راهکاری است که موزه به منظور تفسیر آثار خود به کار می بندد. ذکر این توضیح لازم است که اگر موزه های اثر محور آثار خود را توصیف می نمایند، موزه های مفهوم محور در راستای تفسیر آثار خود گام بر می دارند. در واقع اگر یک تیغ با دسته ی چوبی مربوط به ۲۰۰سال پیش را در یک موزه ی اثر محور قرار دهیم، با استفاده از یک اتیکت آن اثر را اینگونه توصیف می کنیم: تیغ فولادی مربوط به ۲۰۰ سال پیش با دسته ی چوبی بدست آمده از مجموعه ی فین در کاشان. حال اگر همین اثر را با رویکردی محتوی محور مورد بررسی قراردهیم چنین معرفی خواهیم کرد: این تیغه ی فولادی که از حمام فین کاشان بدست آمده همان تیغی است که بوسیله ی آن رگ دست امیرکبیر توسط مامورین مخفی دولت وقت زده شد تا یک بار دیگر نخبه کشی در این سرزمین، منجر به عقب افتادگی کشور برای سال های سال و توقف محسوس اصلاحات گردد... . به نظر موزه شناسان در موزه شناسی نوین، تفسیر آثار در مقابل توصیف آنها، از وظایف اصلی موزه ها بشمار می آید و حال مساله ی اصلی اینجاست که چگونه می توان راهی جهت تفسیر آثار موزه ای پیدا کرد که اهداف دیگر موزه نیز لطمه نبیند و همچون موزه های متن محور، تفسیر آثار با چه انواعی و به چه صورت هایی تحقق یابد تا حوصله ی مخاطب سر نرسد و اصل تنوع در موزه رعایت گردد.

در هر حال این مهم از وظایف موزه داران می باشد که چه در مرحله ی طراحی محتوایی موزه ها و چه به هنگام تهیه ی طرح های بهینه سازی و یا حتی برنامه ریزی های نمایشگاه های موقت، در راستای تفسیر آثار گام بردارند و حتی الامکان از استفاده ی مکرر از متون توصیفی دوری بجویند. مقالات و ایده های جالبی به منظور طرح روش های نوین تفسیر آثار موزه ای منتشر شده است که مطالعه آنها می تواند فتح بابی جهت تکمیل این موضوع برای علاقه مندان باشد.

بخش هفتم

داستان نفیس ترین فرشهای ایرانی

قالی اردبیل و موزه ویکتوریا و آلبرت لندن

قالی بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی که در بعضی از کتابهای معتبر ایرانی و خارجی به نام قالی مسجد اردبیل از آن یاد شده، با نام قالی شیخ صفی که در جهان یا "فرش اردبیل" شهرت یافته، قصه درازی تا رسیدن به سالن گالری "جمیل" در موزه ویکتوریا و آلبرت دارد.

شاید معروف ترین قالی جهان، فرش اردبیل باشد که در موزه ویکتوریا و آلبرت در شهر لندن نگهداری می شود. این قالی از این جهت مشهور است که از روی آن نسخه برداری های بسیار متعددی انجام شده، به طو ری که امروز در بسیاری از منازل، فرشهایی با طرح فرش اردبیل دیده می شود. قالی اردبیل در ابتدای بافته شدنش به دستان هنرمند استاد مقصود کاشانی جفتی هم داشته که کاملا همسان و همشکل آن بوده و این دو طی یک روند ۱۶ ساله بافته شده بودند. استاد مقصود کاشانی در طراحی و نقشبندی این فرش‌ها نهایت خلاقیت و بدعت را به‌کار زده بود و درنهایت به شاهکاری رسیده بود که در همان زمان هم چشم‌ها را خیره می‌کرد و تحسین هر بیننده را برمی‌انگیخت. طول این جفت قالی‌ها ۱۱متر و ۵۲ سانتی‌متر و عرض آنها ۵ و ۳۴ سانتی‌متر بوده و استاد مقصود کاشانی در ساخت هرکدام ۳۳ میلیون گره فارسی زده بود. روی این فرش‌ها بیت "جز آستان توام در جهان پناهی نیست. سر مرا بجز این در، حواله گاهی نیست" نقش بسته و استاد مقصود کاشانی امضای خود را هم با ذکر "بنده" پای این اثر بی‌نظیر خود گذاشته بود. و البته آنچه مهمتر از همه بوده، درج سال اتمام این کار به "سنه ۹۴۶ قمری" است که حوالی سال ۹۱۸ شمسی و دهه چهارم قرن ۱۶ میلادی را نشان می‌دهد. این قالی‌ها احتمالا به‌دستور شاه تهماسب اول بافته شدند و به‌محض اتمام کارشان در سال سیزدهم زمامداری او در کف تالار قندیل‌خانه حرم شیخ صفی‌الدین اردبیلی گسترده شدند .

در گذر زمانه چیزی از ارزش و مقدار این شاهکارهای ابریشمی کم نشد و دوجهانگرد انگلیسی هم که در سال ۱۸۴۳ از مقبره شیخ صفی‌الدین دیدن کرده بودند، در خاطراتشان با شگفتی و خیرگی از زیبایی جادویی این دو فرش می‌نویسند. حدودا از همین سال‌هاست که سفر طولانی و قصه پر فراز و نشیب این دو قالی استثنایی آغاز می‌شود. در حدود سی سال پس از این خاطره و مدرک مکتوب، زلزله شدیدی بخشی از طاق را روی قالی‌ها ریخته و به آنها آسیب می‌زند. متولیان حرم در جستجوی راهی برای فراهم کردن هزینه‌های بازسازی، به‌دامان شرکت انگلیسی "زیگلر و شرکا" می‌افتند که در آن زمان دستی در کار تجارت قالی داشت و مرکز آن در منچستر بود. زیگلر قالی ها را به ۸۰ تومان خرید و در اندک زمانی از ایران خارج کرد و در این سو متولیان مقبره هم یا اقدام برای بازسازی و پوشاندن طاق قندیل‌خانه، نقش قدیمی آن را هم از بین بردند. "زیگلر و شرکا" قالی ها را به سرعت به انگلستان منتقل کرد و آن رابه‌دست مرمت‌گران صبوری سپرد که در روندی آرام و مطمئن، هردوی فرش‌ها را بازسازی و بازیابی کردند. صد البته در این میانه مشکلی بروز کرد: از کارگاه مرمت دو قالی بیرون آمد که دیگر جفت و همسان نبودند. از حاشیه یکی برای مرمت دیگری استفاده شده بود و نتیجه این فرآیند، تولد دوباره یک فرش کامل و یک قالی بدون حاشیه بود. والبته که این قالی ها با همین شرایط هم خواهان فراوان داشتند و چندین دست چرخیدند تا اینکه شرکت "وینسنت رابینسون و شرکا" در سال ۱۸۹۲ فرش بزرگتر را به حراج گذاشت. ویلیام موریس کارشناس و نویسنده معروف (که در ایران هم آثار ادبی‌اش شناخته شده است) در این زمان قالی را دید و آن را "شگفت آور و بی‌نظیر" توصیف کرد و مسئولان موزه ویکتوریا و آلبرت را به خریدش واداشت.

منابع مالی جمع‌آوری شد و موزه ویکتوریا و آلبرت پس از کشاکش فراوان بالاخره در سال ۱۸۹۳ قالی بزرگتر را به ارزش ۲۰۰۰ پوند استرلینگ خرید و آن را به دیوارهای گالری‌های خود آویخت. نقش‌های حیرت‌انگیز و بی‌مانند این قالی از همان زمان الهام بخش بسیاری از هنرمندان اروپایی بوده و رد پای کپی‌های این قالی تا اتاق کار هیتلر هم رسیده بود. اما سرنوشت قالی کوچک تا سال‌ها نامعلوم باقی ماند تا اینکه در سال ۱۹۵۳ بالاخره این قالی دوم هم سر از دهلیزهای یک خانواده مجموعه‌دار ناشناس درآورد که آن را به موزه لوس آنجلس کانتی اهدا کردند. موزه ویکتوریا و آلبرت در سال‌های انتهایی قرن گذشته قالی شیخ صفی را از دیوار پایین آورد و در سال ۲۰۰۶ یک حفاظ و قاب ویژه برای آن ساخته شد تا ضمن حفظ از آسیب‌های احتمالی، امکان بازبینی مفید و صحیح آن وجود داشته باشد. نمونه نسخه برداری شده از قالی شیخ صفی اردبیل در منزل نخست وزیر انگلیس وجود دارد و آدولف هیتلر نیز نمونه ای از آن را در دفتر کار خود در برلین داشت. قالی شیخ صفی اردبیل و جفت آن که در موزه ای در لس آنجلس نگهداری می شود، در دوران شاه طهماسب صفوی (حدود سال ۱۵۴۰ میلادی)، بافته شدند. قالی شیخ صفی اردبیل توسط هنرمند استاد مقصود کاشانی، برای پوشش صحن آرامگاهی در شهر اردبیل بافته شده است. از قطعات یکی از این قالی ها برای مرمت دیگری استفاده شده است. به همین جهت، نسخه موجود در شهر لندن نمونه کامل تری می باشد .

قالی شیخ صفی اردبیل دارای تقارن مرکزی بوده و دقت به کار رفته در بافت، آن را در زمره ی یکی از بی نظیرترین آثار هنری در آورده است. این اثر منحصر به فرد دارای حدود ۵۰ گره در هر دسی‌متر مربع است و در زمره قالی هایی است که به نام ترنجی خوانده می شوند. در هر طرف قسمت میانی قالی شیخ صفی اردبیل یک چراغ بافته شده، که یک چراغ کوچک تر از دیگری است. بافنده قالی شیخ صفی اردبیل در نظر داشته، که فرش اردبیل در صحن یک آرامگاه استفاده می شود، به همین جهت چراغی را که در طرفی که عموم مردم در آن می نشسته اند کوچکتر بافته است و کسی که بر روی این قالی نشسته است، ابعاد دو چراغ را هماهنگ می بیند.
شواهد حاکی از آن است که این قالی ها از آرامگاه شیخ صفی الدین اردبیلی و شاه اسماعیل صفوی به موزه های مذکور انتقال داده شده اند. قالی اردبیل دارای ابعاد ۵٫۳۴*۱۱٫۵۲ متر مربع بوده و از ریز بافت ترین فرشهای به جا مانده از دوره ی صفوی به شمار می روند .

فرش پازیریک و موزه ارمیتاژ سن پترزبورگ

فرش پازیریک در سال ۱۹۴۹ میلادی (۱۳۲۸ شمسی) و در مقبره یخ زده یک از پادشاهان سکایی کشف شد که در کوههای آلتای سیبری قرار داشت. اسم فرش از دره‌ای به همین نام گرفته شده که در واقع، حیاط این مقبره به شمار می‌آمد. پروفسور رادنکو، باستان شناس مشهور روسی قالی پازیریک را همزمان با حفاری‌های باستان شناسی کشف کرد و به محض مشاهده فرش، آن را به دوره هخامنشیان نسبت داد. مستندات تاریخی گویای این واقعیتند که در دوره هخامنشیان فرش‌هایی با کیفیت وجود داشته‌اند. دربار کوروش کبیر در پاسارگاد با قالی‌های باشکوه و نفیس، فرش شده بود. این موضوع مربوط به ۲۵۰۰ سال قبل و زمانی است که بین ایران و یونان هم پیمانی ضعیفی وجود داشت. گفته می‌شود اسکندر دوم مقدونی هنگام مشاهده فرش‌های موجود در آرامگاه کوروش کبیر مبهوت و شگفت زده شده بود.

این فرش، نسبتاً چهارگوش بوده و در ابعاد ۸۹/۱ در ۹۸/۱ بافته شده است. در بافت آن از شیوه‌های بافندگی پیشرفته استفاده شده که گویای پیشینه و تجربه طولانی در این هنر می‌باشد. نتایج تست‌های رادیوکربن، فرش پازیریک را به قرن پنجم پیش از میلاد را متعلق می‌داند که آن را به عنوان قدیمی‌ترین فرش جهان معرفی می‌کند. در هر متر مربع از فرش پازیریک ۳۶۰۰ گره ترکی وجود دارد که نسبتاً منظم و با قاعده هستند. تارها محکم و پودهای آن به صورت شل بافته شده‌اند. رنگ‌های قالی در گذر زمان به سبز روشن و صورتی روشن تغییر یافته‌اند که هنگام بافت روشن‌تر بوده‌اند.

فرش پازیریک دارای نقش و نگارهایی از سوارکاران، جانوران افسانه‌ای و حاشیه‌های گل دار می‌باشد. تزئین آن، پیچیده و حاکی از سطح بالای بافندگی است. زمینه از ۲۴ مربع تشکیل شده که در هرکدام یک نگاره هشت وجهی بافته شده است. در حاشیه اول، تصاویری از حیوانات افسانه‌ای بالدار مشاهده می‌شود که در زبان تخصصی " شیردال" نامیده می‌شوند. این حیوان افسانه‌ای دارای سر عقاب و بدن شیر است. در حاشیه دوم ۲۴ گوزن زرد و خالدار ایرانی بافته شده است که حجاری‌های آن در بنای تخت جمشید مشاهده می‌شود. در حاشیه سوم هم ۶۲ نگاره مشابه با انواع بافته شده در زمینه فرش، نقش بسته است. حاشیه چهارم شامل ۲۸ اسب می‌باشد که سوارکاران یا بر آنها سوار هستند و یا کنار اسبها ایستاده‌اند. در دم اسب‌ها گره‌ای بافته شده که در دم یکی از اسب‌های موجود بر دیواره پرسپولیس دیده می‌شود. در آخرین حاشیه نیز حیوانات افسانه‌ای بالدار تکرار می‌شود که نقشی مشابه با حاشیه اول را پدید آورده است. این فرش دارای لبه‌ها و کناره‌های کوچک ۱ در ۵/۱ سانتی متری است و در امتداد هر دو حاشیه، پرز فشرده و با ضخامت چند میلی متر وجود دارد.

نکته جالب این است که در قاب‌های بالایی، علامت «X» دیده می‌شود که نماد درفش کاویانی است و در دوره ساسانیان و اشکانیان به مهمترین پرچم ایران تبدیل شد.

فرش پازیریک اکنون در موزه آرمیتاژ (Hermitage) روسیه نگهداری می‌شود. در ایران نیز در سال ۱۳۵۵ دو نمونه از آن در شرکت سهامی فرش ایران بافته شد که موزه فرش کشور یکی از آنها را به نمایش گذاشته است.

این قالی که با تکنیک بسیار بالایی بافته شده، نمونه کمیاب و زیبایی از شاهکارهای فرشبافی ایران زمین به شمار می‌رود.

قالی شکارگاه و موزه لوور پاریس

موزه لوور پاریس یکی از مشهور ترین و بزرگ ترین موزه های جهان است که آثار ارزشمند زیادی را از سراسر جهان از جمله ایران در خود جای داده است. یکی از فرش های زیبای ایرانی که در این موزه قرار دارد، فرش شکارگاه است. این فرش که تماما از ابریشم بافته شده منسوب به شهر کاشان و تاریخ آن مربوط به اواخر قرن ۱۶ میلادی است. این فرش احتمالا در کارگاه های سلطنتی یا همان نقاش خانه ها طراحی شده است، گره های به کاربرده در آن مانند دیگر فرش های کاشان نا متقارن هستند. نقش این فرش بسیار کمیاب است و در آن حیواناتی مانند خرگوش، سگ ها، ببر، آهو و ... در میان گل ها قرار دارند و همین طور حیواناتی در حال جنگیدن هستند. بر خلاف دیگر فرش های کاشان، این فرش پس زمینه آبی تیره دارد و حاشیه آن قرمز رنگ است.

فرش سجاده کاشان و موزه متروپولیتن نیویورک

از دوران قبل از صفویه، تولید فرش و پای انداز در کاشان رایج بوده است اما آغاز تولید انبوه فرش‌های زربافت و گران قیمت ابریشمی با کیفیت، از دوره صفویه شروع شده است؛ دوره‌ای که به هنر توجه ویژه‌ای می‌شده و شهر کاشان را به دلیل زمینه‌های فرهنگی و مذهبی، مورد توجه قرار می‌دادند. از اولین طرح‌هایی که قبل از اسلام وجود داشتند طرح‌های اسلیمی و محرابی بوده است. اما با گذشت زمان با تغییراتی روبرو شد که نه تنها از این طرح‌ها در سجاده فرش و فرش سجاده ای استفاده کردند بلکه این طرح‌ها سهم اساسی در کتاب آرایی و کاشی سازی داشت.

طرح محرابی (یا به تعبیری مهرابی) وضع استثنایی داشت از طرفی زاینده یک سنت دیرین در ایران باستان متشکل از دو بخش «مهر» و «آبه» به معنی ساختمان طاقدار و گنبد مانند است مانند مهرابه طاق بستان و مهرابه آناهیتا. از طرف دیگر بعد از ظهور اسلام، محراب به عنوان قبله مسجد و مکانی برای خواندن نماز، دعا و مناجات تلقی شد و پنج بار در کلام الهی مسطور در قرآن مجید از آن یاد گردید .

آنچه در تمدن صفوی به نام «جانمازی» و «محرابی» در فرش ایران به کار رفت و امروزه با نام های فرش سجاده، سجاده فرش و فرش سجاده ای می شناسیم، در آن دوران به نام جانمازی یا محرابی معروف بوده است. در معماری اسلامی تو رفتگی وسط دیوار مسجد محراب است که جهت قبله را نشان می‌دهد و اغلب در ضلع جنوبی دیوار مسجد ساخته می‌شود. در حقیقت محراب قلب مسجد است که باشکوه‌ترین هنرهای ایرانی و اسلامی مانند گچ بری، کاشی کاری و خوشنویسی در آن استفاده شده است. سجاده فرش‌ها اکثرا با آیاتی از قرآن کریم یا کتیبه‌هایی با خطوط کوفی، نستعلیق ثلث و یا با نگاره‌هایی مانند سرو، گل یاس، گلدان و ... تزیین می‌شده است. معروفترین سجاده فرش‌ها که در دوران صفویه بافته شده است

۱. معروف به سجاده فرش متروپولیتن نیویورک است که نظیرش در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می شود.
۲. معروف به سجاده فرش محرابی حوضی قندیلی و سجاده فرش محرابی خطی ترنج دار است که در موزه فرش ایران نگهداری می شود.

بخش هشتم

کلیات معماری موزه ها

معماری هر موزه ای از تاریخ شکل گیری موزه و فرهنگ حاکم بر آن تاثیر می پذیرد و شیوه معماری باید بتواند به صورت قانع کننده، آنچه را که به طور اخص مفهوم موزه را در بردارد بیان نماید. این شیوه در صورت بنای موزه باید فراتر از قرائن زائد و تعارفی، حاوی پیام های نمادین و مرتبط با ماهیت مجموعه اشیا داخل موزه باشد. از مهمترین وظایف معماری موزه، رو نمودن به جامعه و برقراری ارتباط با جامعه مخاطبین خویش است. گرچه عده ای موزه را جعبه ای معطوف به درون خود می دانند چنین وظیفه ای، ساختاری باز برای معماری به ارمغان می آورد معماری باز و در رابطه با مخاطبان خود، با آغوش باز به استقبال آنان می رود، متاثر می شود و تاثیر می گذارد. این تاثیرات با توجه به ایده هایی که تمامیت موزه را در بر می گیرد متفاوت خواهد بود با تاثیرات فیزیولوژیکی موزه، از دو ایده درونگرایی و برونگرایی ناشی می شود. موزه درونگرا مبتنی بر هماهنگی و سکون بوده، یادآور خانقاه و مشوق تفکر عمیق می باشد و موزه برونگرا، دارای طرح های زنده و پر هیجان بوده، به جهان بیرون رو می کند و بر اساس شیوه های تفریحی بنا می شود.

عناصر کالبدی موزه در رابطه موزه و مخاطب نقش مهمی را ایفا می کنند. نحوه آرایش و انتظام و همجواری این عناصر در ایجاد و یا عدم ایجاد حالت و اثری خاص بر مخاطب تعیین کننده خواهد بود. به عنوان مثال یک نوع برخورد در تاثیر عناصر کالبدی این است که بازدید کننده برای درک کل مجموعه توسط این عناصر به یکباره فراخوانده نمی شود، بلکه گام به گام برای درک فضا آماده می گردد و نوع دیگر اینکه، در یک نظام قانونمند و ساده هندسی (مثل تقارن) میتوان تا آخرین جزئیات موجود در موزه را دنبال کرد. عموماً انتظامی که به بازدیدکننده امکان یافتن راه را بدهد و جهت ها را آگاهانه و یا ناآگاهانه به او بنمایاند، از نظر زیبایی شناسی واجد امتیاز والایی است.

استاندارد های طراحی موزه ها

حرکت در موزه ها

حرکت های ارتباطی میان عرصه های موزه (ارتباطات و دسترسی)

حرکت بازدیدکنندگان جهت استفاده از اشیاء (سیرکولاسیون فضاهای نمایش)

ارتباطات و دسترسی ها

مسیر بازدیدکننده تابع اصول امروزی و مدرن نیست و می تواند یک گردش داوطلبانه تلقی گردد. مسیرهای دسترسی کارکنان و حرکت اشیاء باید از مسیرهای بازدیدکنندگان جدا باشد. اصولا در موزه ها هیچ فضایی را نمی توان مطلقا ارتباطی دانست زیرا از هر سانتیمتر مربع این فضاها می شود جهت نمایش اشیاء بهره برداری کرد و باید سعی شود از ایجاد دالانهایی با فضای کم برای استفاده گالری ها و کلکسیون ها اجتناب گردد. زیرا علاوه بر بهم زدن سیرکلاسیون فضاها باعث خستگی بیش از حد نیز می گردد .

در طراحی موزه باید به این اصل توجه داشت که بازدیدکنندگان بطور متوالی از فضاهای موزه باید به عمل آورند و آنچه بیش از همه ضرورت دارد ارائه طراحی است که بر اساس آن بازدیدکننده براحتی در موزه گردش نماید و مجموعه ها و بخش های خدماتی در بهترین شکل معقول ترتیب یافته باشند. مطلوب آن است که خدمات اداری، آزمایشگاه ها، کارگاه ها و اتاق های پشت وضعیت جداگانه و خاصی بیابند و تا جای ممکن در ارتباط تنگاتنگ با کل موزه عمل نمایند. بنابراین دو روش برخورد وجود دارد :

پیوستگی و جدایی یا انسجام و تمایز

در نقطه کارکردن تصمیم گیری بر اساس این مطالب که کدام محوطه ها باید در تماس مستقیم و در مجاورت یکدیگر قرار بگیرند حائز اهمیت است.

۱-۳-۱-۲ سیرکلاسیون فضاهای نمایش

اثر روانشناسی یک سیرکلاسیون خوب قسمتی از تاثیراتی است که در بیننده باقی میماند تحقیقات نشان می دهد که ۷۰ درصد از آدمهایی که به نمایشگاه می آمدند به طرف راست می پیچیدند و ۳۰ درصد به طرف چپ.

اغلب مردم دوست ندارند که در جاهای عمومی از پله ها بالا روند بنابراین بهتر است موزه ها حداکثر در دو طبقه طراحی شوند. که یک طبقه ورودی که شامل نمایشگاه می باشد و طبقه دیگر برای سرویسها، اطاقهای مطالعه، کلکسیون و سایر احتیاجات که بیشتر مورد توجه است.

اصولا سیرکولاسیون در داخل موزه ها به دو قسمت تقسیم می شود.

سیرکولاسیون دورانی بسته: که از این نوع سیرک ولاسیون در داخل موزه ها باید تا آنجا که ممکن است پرهیز نمود.
سیرکولاسیون خطی: که با اضافه کردن پارتیشن هایی تبدیل به دورانی می شود.

اصولا باید مسیر حرکت مردم طوری ترتیب داده شود که به نحو احسن همه چیز را ببینند بدون اینکه خسته شوند و با طرز چیدن اشیاء مسیر بیننده را معین نمایند. همچنین باید سعی شود که مسیر تماشاگر یکطرفه شود. یعنی بیننده از یک طرف شروع به تماشا کند و در حین دیدن مسیر معینی را طی می کند و به خروجی موزه هدایت شود و سیر کلاسیون کنترل شده نباید از حدود صد متر تجاوز کند و بهتر است در هر قسمت از نمایشگاه مکانهایی برای استراحت و نشستن بینندگان باید در نظر گرفت که این محل باید در جایی باشد که به اشیاء موزه دید نداشته باشد و نسبتاً آرام باشد تا چشم تماشاگر استراحت کند. بر این اساس مسیرهای بازدید را می توان به دو قسمت مدارهای گردش اجباری و اختیاری تقسیم کرد.

مسیر بازدید هدایت شده (مدار گردش اجباری)

مهمترین مزایای چنین مدارهایی فراهم ساختن نظارت و کنترل است و تنها در چنین نظامهایی می توان بازدیدکننده را در راستای مسیری از پیش تعیین شده هدایت کرد.

عیب مهم چنین نظامی آن است که بازدید کننده پیش از رسیدن به شی خاص تحت تاثیر برداشتهای مقدماتی دیگر قرار می گیرد.
بازدید هدایت شده در حالات زیر بروز می دهد.

۱. در یک خط مستقیم بودن تداخل بیش از حد اتاقها مانند هتل ها
۲. گردش حول فضای مرکزی در یک یا چند سطح افقی.
۳. خط مسیر حلزونی و مارپیچی.
۴. پیچ تاب کاملا آزادانه که اگر در این حالت از محدودیت های هندسی زیاد عدول شود بازدیدکننده هویت فضای خود را از دست می دهد (مسیر پروانه ای).
۵. در فضاهای یکپارچه انتخاب نحوه گردش بسته به نوع قرارگیری نقطه دسترسی آزاد بوده و توزیع بازدیدکنندگان را می توان به دلخواه تقسیم کرد.

الگوی شانه ای مانند ورودی در یک سر شانه راه به محور مرکزی می برد که از آنجا می توان به یکی از محوطه های نمایش اطراف به اندازهای مختلف راه برد. ورودی در وسط و یک وجه شانه امکان انتخاب بیشتری نسبت به شکل قبل به بازدید کننده می دهد.

طرح زنجیره ای

نماینده یک رشته آزاد از واحدهای نمایش مستقل است که می توان هر یک را با توجه به محتویات آن از حیث نورپردازی و غیره مستقل در نظر گرفت.

طرح ستاره ای

در این طرح از نقطه مرکزی خود بطور شعاعی منشعب شده و امکان دسترسی به بخشهایی با اهمیت کم و بیش یکسان را فراهم می آورد و برخلاف طرح شانه ای فاقد مسیری سراسری جهت بازدید بوده و می توان بخشهایی از آن را جدا کرد.

طرح بادبزنی

بیشترین امکانات را برای انتخاب به فرد بازدیدکننده می دهد و وی را وادار به تصمیم گیری سریع می کند در رویارویی با مجموعه های بزرگ امر انتخاب و تصمیم گیری دشوار بوده و ممکن است بازدیدکننده را خسته کند. در این راستا مرتب کردن نموده ها بصورت یکپارچه که شیوه ای متفاوت با راه حل های فوق می باشد باعث می شود که درون غرفه مسیر بازدید مشخصی نداشته باشد. در نتیجه بازدیدکنندگان خواهند توانست در هر زمان و از هر نقطه ای تمامیت فضای غرفه را ادراک نمایند.

در فضای بزرگ چنانچه دسترسی از مرکز داده شود بیشترین امکان انتخاب حاصل خواهد شد. در فضای کوچک بایستی دسترسی از کنار باشد تا بیشترین امکان دید حاصل گردد.

مسیر بازدید آزاد (مدار گردش اختیاری)

در اینگونه نظام های دسترسی دو یا چند ورودی و خروجی وجود دارد و بازدیدکننده مجبور به طی مسیر خاصی نبوده و می تواند آزادانه حرکت کند. از آنجا که دیدن تمام آثار در یک بازدید ممکن نیست لذا بازدید کننده ناگزیر از مشاهده مجدد و کشف بیشتر موزه خواهد بود. امروزه سعی بر آن است که نمایش اشیاء موزه از خود بنا بیشتر جلوه گر شود. در گذشته بازدیدکننده خود شی را تفسیر می نمود اما امروزه که شی با تفسیر کامل در اختیار و در دسترس بازدیدکننده قرار می گیرد که این امر توسط شیوه خاص طراحی معماری در گالریها بروز پیدا می کند.

داشتن یک حرکت صحیح و منظم در پیگیری اشیاء به نمایش درآمده در موزه بسیار موثر است لذا بهتر است فضاها به گونه ای طراحی گردند که امکان انعطاف پذیری درونی بیشتر شود.

نورپردازی در موزه ها

نورپردازی در موزه ها پارامتری بسیار مهم است. چرا که نور زیاد برای ترغیب و جلب توجه به موضوعات به نمایش درآمده ضروری است و در عین حال ممکن است عاملی برای صدمه زدن به آنها محسوب شود. نیازهای نوری بطور گسترده ای از موزه ای به موزه ی دیگر و از بخشی به بخش دیگر در یک موزه ی واحد متنوع است .

نورپردازی فضاهای سرویس دهی عمومی

نورپردازی برای بازدیدکنندگان و بخشهای عمومی باید به گونه ای باشد که حس زیبایی شناسی را به لطافت هرچه تمام تر تحریک کند. چرا که این فضاها کل مجموعه را شکل داده و معرف گالری های نمایشی نیز می باشند. فضاهای سرویس ده عمومی، عموما فاقد محتوای به نمایش درآمده در موزه هستند. بنابراین استفاده از نور طبیعی در صورتی که گالری ها از این فضا مجزا باشند، امکان پذیر می باشد. اگر این بخش ها از هم جدا نباشند، نور طبیعی در لابی باید کاملا محدود شود. در هر موردی سطوح نوری در لابی نباید آنقدر بالا باشد که گالری ها در مقایسه با آنها تاریک به نظر برسند.

نور پردازی مصنوعی

نور پایه ای گالری ها شامل یک سیستم نوردهی خوب است که بطور مناسبی نسبت به دیوار نمایشگاه قرار گرفته است.

ولتاژ جریان (۱۲۰ ولت) این خط نوری با توجه به نوع لوازم نصب شده در آنها انعطاف پذیری لازم را باید داشته باشد (به واسطه یک کلید) و این لوازم نصب شده معمولا بیشتر باعث می شوند که نور به جای درخشندگی، نرم شود.

چراغهای با ولتاژ پایین می تواند پرتوهای نوری متمرکزتری را برای ایجاد تاثیرات ویژه تولید نماید. چراغ های کوچک با ولتاژ پایین حالت اذیت کنندگی کمتری دارند، ولی گران قیمت ترند. منابع نوری پنهانی و یا پوشش دار در موزه ها بسیار قابل توجه اند. نور معمولی نه آنقدر مورد نیاز است و نه چندان دلپذیر می باشد .

پنجره ی دیواری

پنجره ها عموما چندان در گالری ها خوشایند نیستند چرا که باعث ایجاد درخشندگی و برق نوری گردیده، باعث تنزل فوتوشیمیایی شده و با آثار به نمایش درآمده رقابت بصری می کنند و خطرات امنیتی را نیز دربردارند. گالری های مجسمه در این مورد مستثنی هستند چرا که سنگ و برنز چندان تحت تاثیر نور قرار نمی گیرند.

پنجره ی سقفی

پنجره سقفی می تواند موثر باشد ولی باید تحت ادراک و طراحی ماهرانه ای در موزه ها قرار داده شود. بسیاری از گالریهای گرانقیمت که از نور خورشید در طول روز بهره می برند، چندان در ارائه آن موفق نبوده اند. مشورت با مشاور متخصص در زمینه نور طبیعی پیشنهاد می شود. خطراتی در این مورد وجود دارد. تنزل فتوشیمیایی و محوشدگی آثار موزه در برابر طول موج های بالا و زیاد، اشعه ی ماورابنفش زیاد، میزان گرمای زیاد، عدم امکان کنترل نور برای نمایشگاه های خاص که در آنها نور طبیعی داریم ممکن است چندان خوشایند نباشد و عدم توانایی در محدود کردن ورود نور در هنگام بسته بودن گالری ها و در معرض دید قرار گرفتن امکانات امنیتی از آن جمله اند.

اگر از پنجره سقفی استفاده شود باید آن را در مرکز گالری های دائمی قرار داد. بدین ترتیب هنگامی که بازدیدکنندگان به دیوار نمایشگاه نگاه می کنند، نور پشت سرشان قرار داد. نور سراسری فوقانی در فضاهای گالری ممکن است باعث روش کردن کل طبقه شود و ایجاد درخشندگی نماید.بعضی از موفقترین انواع استفاده از پنجره های سقفی محدود به نور طبیعی منعکس شده از سطوح سقفی افقی می باشد و بدین ترتیب نور واقعی نمایشگاه توسط لامپ های نصب شده و با دسته پرتوهای شیاری تنظیم شده است .

کلرستوریها

کلرستوریها ایمن ترند و از پنجره های سقفی و یا مستقیم ساده تر تحت کنترل درمی آیند و می توانند سطوح نوری زمینه ای بسیار رضایت بخشی را فراهم سازند. نورگیرهای کلرستوری تقریبا دارای تمام صفحات نورگیرهای سقفی بوده، ولی نحوه استقرار آنها به طور عمودی است و بدین ترتیب نسبت به نورگیرهای سقفی که در سطح افقی واقعند مقدار کمتری از روشنایی روز را دریافت می کنند. موقعیت آنها را طوری می توان تعیین کرد که مانع نفوذ مستقیم نور خورشید شوند .

در هر صورت به نورهای روشنایی دهنده و لامپ های شبانه در هر موردی باید توجه شود. محتوای فرابنفش در نور گالری خطر زیادی دارد. از تولید اشعه ی ماورابنفش باید حدالامکان بواسطه ی استفاده از منابع نوری سفید (سیمابی) جلوگیری شود. در منابع نوری طبیعی و یا سایر منابع نوری موجود در محیط، فیلتر کردن دقیق اشعه ی ماورابنفش ضروری است. نور منعکس شده از سطوح سفید رنگ (دی اکسید تیتانیم) حاوی اشعه ی ماورابنفش کمتری نسبت به نور مستقیم است. تمرکز تمامی انواع نوری باید تحت کنترل دقیق باشد. چگونگی تمرکز نوردهی باید با مشاوره با یک فرد کاملاً با تجربه انجام پذیرد .

اندازه در موزه ها

حداقل اندازه موزه مورد احتیاج گالری ها به این ترتیب محاسبه می شود؛ فضای کافی و مناسب با در نظر گرفتن راحتی کامل برای بازدید و تماشای موزه برای حداکثر تماشاچی که در آن واحد از موزه دیدن می کنند. عوامل موثر در اندازه موزه را می توان به عوامل زیر تقسیم کرد:

تناسبات انسانی

اصولا طراحی معماری بستگی زیادی به انسان و نیازهای فضایی او دارد. انسانها به دلیل اختلاف سن، جنس و ساختار بدنی خود و یا بر اثر معلولیت دارای ابعاد متفاوت بدنی می باشند که برای طراحی معمولا ابعاد متوسط انسانی مورد استفاده قرار می گیرد. طراحی مناسب منوط به در اختیار داشتن آمار صحیحی از اندازه های بدن انسان و تعیین دامنه تغییرات آنها در حین فعالیت های گوناگون می باشد. آنتروپومتری شامل اندازه های طولی بدن، وزن و حجم، زوایا و فضای حرکت اندامها می گردد. با استفاده از داده های آنتروپومتری می توان فضای کار مناسب را برای افراد بر حسب فعالیت طراحی نمود.

ارتفاع مناسب برای دیدن

اشیاء در ارتفاعات مختلف حالات گوناگونی دارند و چون معمولا بیننده همواره بطور ایستاده به شی نگاه می کند، اشیاء را در سطح چشم قرار می دهند. این ارتفاع در حدود ۱۶۰ سانتیمتر است.

اندازه ها و فضای نمایش

فضای لازم و فاصله از شی با تعداد مشاهده کنند گان افزایش می یابد. معمولا ۳/۱ کل سطح موزه جهت منطقه نمایش و ۳/۲ بقیه می بایست برای پشت صحنه در نظر گرفته شود. برای اتاق هایی که با نور مصنوعی کار می کنند می توان ابعاد طویل تری در نظر گرفت. در بعضی موارد صلاح بر این است که یک اثر هنری بسیار جالب در یک فضا تنها به نمایش درآید. اگر موزه ای به نمایش یک سری از آثار نخبه بپردازد، باید امکان ترتیب آنها را بر حسب پیوستگی یکی به دیگری در نظر داشت.

نمایش در موزه ها

آثاری که در موزه ها به نمایش در می آیند به سه دسته ی آثار دائمی، آثار نیمه دائمی، آثار موقت تقسیم می شوند. باید توجه داشت که اغلب آثار موزه، دائمی بوده و عموماً تغییر نمی کند و هیچگاه برای فروش عرضه نمی شود.

منظور از آثار نیمه دائمی، آثار جدا از آثار هنری و اصیل و یا اسناد و مدارک می باشند ک در کارگاه های موزه برای بیان موضوعی خاص ساخته می شوند و در آینده ممکن است به لحاظ دستیابی به شیوه و روش بهتری برای بیان مطلب، اثر ساخته شده تعویض گردد. آثار موقت نیز آثار نمایشگاه های موقت و موسمی هستند که عمری برابر با مدت زمان برپایی نمایشگاه موقت دارند. برخی از آثار دائمی و یا نیمه دائمی نیز ممکن است برای تعیین جایگاه مناسب آن در موزه- مدتی در انبار بمانند و یا در کارگاه مرمت برای برخی کارهای مرمتی و یا حفاظتی نگهداری شوند. لیکن باید به خاطر سپرد که آثار، باید به صورت دوره ای به نمایش درآیند و از نگهداری طولانی مدت آنها در انبار پرهیز نمود.

از دیگر نکات مهم، ارائه آثار توام با رعایت عناصر زیبا شناختی است. این ارائه و آرایش، شامل دو مسئله ی آشنایی و دیدن دقیق می باشد. منظور از آشنایی، مطالعه مشخصات اثر می باشد که در کنار آثار ارائه شده است و ضوابط مربوط به خود را

داراست. منظور از دیدن دقیق، شناخت بی واسطه ی اثر، یعنی تنها از طریق دیدن شی و تفکر و تعمق بر روی آن می باشد. دیدن مناسب شی به عوامل زیر بستگی دارد :

مقیاس شی نسبت به انسان- محل و شکل شی- وضع نورگیری شی- از دیگر عوامل موثر بر نمایش شی در معرض دید قرار دادن کل شی یعنی سه بعد آن است. مشکل اصلی در ارائه آثار، این است که هنگامی که مخاطبین به صورت جمعی از یک شی بازدید می کنند امکان برقراری ارتباط نزدیک میان شخص و شی مشکل می شود. در این راستا تعیین محدوده ی لازم برای نمایش هر اثر از نکات مهم در ارائه ی آثار و حتی تعیین مساحت مطلوب فضای نمایش به شمار می رود. تعیین این محدوده باید به گونه ای باشد که از تداخل آن با محدوده ی دیگر آثار، جلوگیری به عمل آورد.

یکی از نکات مهم فنون نمایش در موزه این است که شی موردنظر در چه سطحی و چه ارتفاعی، روی ویترین و یا سکوی نمایش قرار بگیرد. در تعیین جایگاه اشیاء باید به مخاطبین و شرایط بدنی و فیزیکی آنها (سن، قد، تناسبات بدن، جنس، حالت بدن در حین استفاده و بازدید) توجه کامل نمود .

تاسیسات در موزه ها

سیستم های حرارتی و برودتی

عمده ترین خطراتی که اشیاء موزه را تهدید می کند عبارتند از :

الف) افزایش گرما یا تغییر ناگهانی درجه حرارت، ب) نوسانات درجه رطوبت هوا، ج) وزیدن هوای گرم یا سردی که بطور مستمر به تابلوهای نزدیک رادیاتور یا فن مربوطه آویخته شده اند .

انتخاب و کارگذاشتن تاسیسات حرارتی مرکزی مانند هر تجهیزات فنی دیگر مسئله مهندسی است. برای جلوگیری از خطرات گرما راه حل مناسب این است که دستگاه ها با دمیدن هوای گرم با فشار به بیرون، کنترل رطوبت هوا را به جریان می اندازند. در مورد تابلوهای چوبی نمونه های بسیاری از پیل های چوبی را می توان ذکر کرد که در اثر شرایط نامناسب گرما تاب خورده یا ترک برداشته اند و سطوح آنها متورق شده و دانه هایی مانند تاول بر روی تابلو پدیدار گشته .

بنابراین باید سعی شود که دستگاه های ناقل گرما در فضاهای بین اتاق های نمایشگاه یا در بالای دیوارها نصب گردد تا گرما از فاصله دور به اشیاء برسد.

روش دیگر استفاده از سیستم حرارتی کف می باشد که هوای گرم با گذشتن از شبکه ای قابل تنظیم برای جلوگیری از هرگونه تاثیری بر آثار هنری وارد اتاق های نمایشگاه می گردد و سیستم حرارتی از کف تا اندازه ای مقرون به صرفه می نماید. زیرا غیر از تاثیر مستقیم آن با سرعت بیشتری سبب گرمای مناسب محل شده و بیشترین امتیاز آن در ناپیدا بودن آن است. دیگر این که شامل شبکه ای از لوله و پانل هایی است که هوای داغ از زیرزمین در آنها جریان دارد. این سیستم برای گالری های نمایش نقاشی که آثار هنری بر روی دیوار نصب می گردد، مناسب است ولی در جایی که مواد طبیعتا در برابر گرما حساس می باشند و بر روی کف اتاق قرار می گیرند که نتیجه آن تماس مستقیم با منبع حرارتی است معایبی را در بر خواهد داشت .

اصولا رطوبت نسبی در موزه ها باید بین ۴۵ تا ۶۰ درصد و دما بین ۲۰ تا ۲۴ درجه سانتیگراد باشد . سیستم دیگری که در این مورد پیشنهاد می گردد سیستم SPILITUNIT می باشد که این سیستم یک سیستم دو منظوره سرمایشی و گرمایشی می باشد. در این سیستم از انرژی الکتریکی استفاده می گردد و یونیتهای آن در ابعاد متناسب و نسبتا کم جا می تواند در بدنه، سقف و کف نصب گردد. هر کدام از واحدها توسط لوله های کم قطر به واحد اصلی مستقر در پشت بام متصل می گردد. از ویژگی های بارز این سیستم تنظیم دما اتاق توسط دستگاه های کنترل از راه دور می باشد که بوسیله آن می توان دمای اتاق را هر درجه دلخواه تنظیم نمود. سیستم پیشنهادی دیگر سیستم تهویه مطبوع است .

سیستم برق

کلیه وسایل برقی موزه باید به نحوی طرح و تعبیه شوند که در صورت گسترش موزه آنها را نیز بتوان گسترش داد. کنتور اصلی و فیوزهای مختلف موزه باید همواره در مکانی محفوظ و دور از دسترس بازدیدکننده باشد. علاوه بر سیستم برق اصلی، تعبیه ی یک سیستم برق اضطراری نیز ضروری است. برق اضطراری باید دارای ولت پایین باشد و توسط مواد جداگانه ای تولید شود. این سیستم کمکی جهت ایمنی است و در هنگام بروز حوادث غیر مترقبه سودمند و ضروری

است قدرت برق رسانی سیستم اضطراری به اندازه ی برق اصلی نمی باشد ولی با این حال در روشن نگاه داشتن نقاط حساس موزه عامل موثری است؛ زیرا به منظور ایمنی و کنترل موزه هیچ گاه تالارهای نمایش، کریدورها، پله ها، ورودی موزه و درهای خروج اضطراری نباید در تاریکی مطلق قرار گیرند. تبدیل سیستم از اصلی به اضطراری باید فوری و به طور خودکار صورت گیرد، لذا بهتر است که سیستم خودکار توسط باطری های قوی تغذیه شود تا همواره آماده بهره برداری باشد و هر دو سیستم برق به طور مدام کنترل و آزمایش شوند .

تجهیزات نظافت

نظافت روزانه یک موزه با استفاده از جاروبرقی بسیار آسان گشته است. این وسیله نه تنها برای نظافت و جلادادن کف، بلکه به منظور تمیزکردن بقیه ساختمان نیز به کار می رود. بخشی از انتخاب این ماشین ها و گستردگی موارد استفاده از آنها به ماهیت اشیاء نمایشی، ذخیره ها و مجموعه ها بستگی دارد. نوع معمول قابل حمل آنها برای موزه های کوچک ضروری است. اما در موزه های بزرگ ماشین های قابل حمل به خاطر وجود رشته طولانی سیم برق به دنبال آنها، برای دسترسی به تمام اتاقها، خالی از عیب و خطر نمی باشند (اتصالی برق، آتش سوزی و غیره) امروزه، برای انجام سالم و موثرتر این امر، بهتر است به هنگام نصب تاسیسات کلی، یک شبکه ثابت لوله های فولادی مکنده متصل به یک دستگاه مرکزی (توربین مکنده برقی) که در بخش ویژه خدمات عمومی مستقر شده، اضافه نمود.

امر لازم، لوله های مجهز به برس به یک یا چند دریچه از لوله های ثابت است و بدین ترتیب گرد و غبار مکیده شده و مستقیما به یک محفظه مرکزی منتقل می شود. دریچه ها در فواصل مناسب در اتاقها و راهروها قرار گرفته اند. بطوری که تمام ساختمان را می توان از کف تا سقف تمیز نمود. همین دستگاه می تواند بالای سقف های شیشه ای نیز نصب شود.

حفاظت و امنیت

مجموعه های نفیس موزه را باید از خطر آسیب دیدگی و یا مفقود شدن بدور داشت. یکی از وظایف مهم موزه نیز امر حفاظت اشیاء با ارزش می باشد. حفاظت به معنی جلوگیری از خسارتی است که بعضی از عوامل مخرب بر اشیاء موزه ای دارند، عواملی مثل شرایط جوی و محیط زیست، نور، حشرات، جانوران میکروسکوپی و ...

امنیت نیز در مفهوم کلی به معنی؛ حمایت از شی در برابر آتش، دزدی و خسارت ناشی از حوادث طبیعی و ... است. کسب بعضی شرایط حفاظتی و امنیتی از طریق سیستم های صحیح تاسیساتی و یا سازه های مناسب ساختمانی و طراحی درست نورپردازی و بکارگیری صحیح مصالح و ... امکان پذیر است اما آنچه در این مطلب موردنظر است شناخت شاخصهای اصلی خطرآفرین در موزه به جهت آماده کردن طراح موزه و جهت در نظر گرفتن تدابیر امنیتی و حفاظتی است که به ترتیب ارائه می شود.

مقابله با سرقت

در کلیه ی موزه ها وجود آژیرهای خطر که در صورت وقوع سرعت به صدا درمی آیند کاملا ضروری است. زنگهای خطر باید در قسمت های مختلف موزه نصب شوند و به اتاق نگهبانی و نزدیکترین پست کلانتری متصل باشند. سیستم زنگ خطر باید به نحوی باشد که به محض نواخته شدن زنگ تمام درهای داخلی و خارجی موزه به طور خودکار بسته شوند تا هیچ کس نتواند از محوطه موزه خارج شود .

از اقدامات دیگر استفاده از چشم های الکترونیکی است که تمام رفت و آمدهای داخل تالارها و سایر نقاط موزه را به تلویزیونهای مدار بسته در اتاق نگهبان منتقل می سازند.

علاوه بر آن برای اشیائی که در ویترینها نگهداری می شوند روش معمول آن است که شیشه ویترینها را در هنگام تعطیلی موزه به وسیله صفحات فلزی که به هنگام روز در دیوارها پنهان می شوند پوشید، در حقیقت ویترین داخل محفظه محکم فلزی قرار می گیرد.

روشی دیگر که به خصوص برای انبارها مفید است عبارتند از بادبزنی که جریان هوا را به داخل محل و یا از محل، به خارج می فرستد تا فشار معین و یکسان باقی بماند و در محلی دیگر دیافراگمی اختلاف بین فشار هوای خارج و داخل را تنظیم می کند. به محض اینکه شخصی وارد محل شد فشار تغییر کرده و دیافراگم عکس العمل نشان داده و زنگ خطر به صدا درمی آید.

ایمنی در مقابل آتش

ایمنی در مقابل آتش، عبارت است از طرق ساختاری که توسط آنها مسیر ایمنی در اختیار افراد برای حرکت از هر نقطه ساختمان به محل امن بدون کمک خارجی، قرار داده می شود.

اولین تدبیری که باید اندیشید و به آن اهمیت خاص داد، پیش بینی راههای فرار (خروجی اضطراری) برای بهره برداران این اماکن که عمدتا نیز با محیط ناآشنا هستند، است.

جدول زیر حجم مسیرهای خروج اضطراری در یک طبقه یا هر خروجی که بدان منتهی شود را نشان می دهد .
آتش سوزی بدون اطلاع قبلی صورت می گیرد و امکان دارد که در طول روز یا شب، هنگام تعطیلی یا فعالیت روزانه حادث شود که کشف اولیه حریق و اعلام آن به بهره برداران و نیروهای مسئول می تواند در کاهش خسارات مالی و جانی سهم عمده و به سزائی داشته باشد. پس باید مجموعه مجهز به امکاناتی مانند: شاسی اعلام حریق، اعلام کننده های صوتی، کاشفها، سیستم اطفای خودکار و ... باشد تا به محض وقوع حریق با استفاده از تجهیزات پیش بینی شده، دیگران را مطلع سازد تا روش های از پیش تعیین شده توسط مسئولان به کار گرفته شود.

نور

نور به صورت طبیعی یا مصنوعی خطرهای زیادی برای بعضی از آثار هنری دارد. در کشورهای گرمسیری که خورشید تقریبا تمام سال می درخشد، زبان نور بر اشیاء مسئله ای واقعاً جدی است. مقدار آسیب، بستگی به منبع نور، چگونگی و شدت آن، و مواد تشکیل دهنده شی موزه ای دارد.

اثرات و خسارات ناشی از نور بر اشیاء موزه ای بستگی دارد به الف) شدت نور ب)مدتی که شی در معرض نور قرار می گیرد ج) خصوصیات ویژه؛ مثل طول موجهای فتوشیمیایی فعال موجود در نور د)حساسیت شی موزه ای در مقابل تشعشعات.

همه ی مواد به یک نسبت در مقابل نور حساس نیستند. سنگ، فلز و سرامیک تقریبا در مقابل نور مصونیت دارند. اشیاء متشکل از مواد آلی مثل کاغذ، پارچه، چرم و پر، فوق العاده نسبت به نور حساسند. تابلوها و پارچه های رنگ شده در اثر نور رنگ خود را از دست می دهند. در حقیقت تاثیر نور بر تابلوهای نقاشی و پارچه های رنگ شده دو برابر است به این ترتیب که رنگ تابلو یا پارچه از بین می رود و پارچه یا هر ماده دیگر زیر رنگ هم تجزیه و پوسیده می شود. بعضی از چوبها هم رنگشان تیره تر می شود. به همین دلیل برای محافظت مواد حساس در مقابل نور، دقت ویژه ای به کار برد. بعضی عوامل خارجی مثل رطوبت، گرما و اکسیژن روی میزان خسارتی که نور به اشیاء وارد می کند، اثر می کنند منظور این است که اثر فتوشیمیایی نور در درجه حرارت و رطوبت بالا افزایش یافته و به همان نسبتی که اثرگرمای اتمسفر افزایش می یابد میزان تغییرات شیمیایی منتج از نور ازدیاد پیدا می کند.

از آنچه گفته شد نتیجه می گیریم که کنترل نور در موزه ها، مخصوصا در محلی که قرار است اشیایی با حساسیت زیاد در مقابل نور، نگهداری یا به نمایش گذاشته شوند، باید به سه طریق صورت گیرد :

الف) شدت نوری که به اشیاء می تابد باید به حداقل برسد .

ب) اشیاء برای حداقل مدت در معرض نور قرار داده شوند .

ج) تشعشعات فتوشیمیایی نور حذف شود .

حداکثر میزان تابش نور برای اشیاء حساس نباید از ۵۰ شمع تجاوز کند. حداقل میزان شدت نور لازم برای رؤیت اشیاء ۱۵ شمع است و بنابراین شدت نور ۵۰ شمع زیاد هم هست. می توان برای نمایش اشیاء حساس از پرده استفاده شود، به نحوی که پرده از تابش جلوگیری کند و تنها زمانی کنار زده شود که بازدیدکننده می خواهد شی را ببیند یا از کلیدهایی استفاده کرد که بازدیدکننده برای نور انداختن بر شی آنها را روشن می کند و نور پس از مدت معینی به طور اتوماتیک خاموش می شود. راه سوم کنترل نور، استفاده از مواد شیمیایی جاذب نور ماورابنفش برای از بین بردن تشعشعات نامرئی ولی فعال فتوشیمیایی است .

آب و هوا

شرایط آب و هوایی و محیط موزه ها روی اشیاء و روش های نگهداری آنها تاثیر دارد. آثار هنری بر اثر رطوبت که از مهمترین عوامل تشکیل دهنده ی آب و هوای هر محل است، آسیب می بینند. گرما و رطوبت از مهمترین عوامل تشکیل دهنده ی آب و هوای هر منطقه اند.

معمولا از رطوبت هر محل با عنوان «رطوبت نسبی» نام می برند. معیارهای کنترل رطوبت نسبی دما در موزه ها به جنس، مقاومت و ترکیب اشیایی که به نمایش گذاشته می شوند بستگی دارد. حد متوسطی که برای رطوبت نسبی موزه ها در نظر گرفته شده ٪۴۰ تا ٪۶۰ است. بی شک بهترین وسیله ی کنترل هوا، تهویه مطبوع است. معیارهای تهویه هوا باید با در نظر گرفتن شرایط محل بیرون موزه انتخاب شود. در آب و هوای مرطوب، رطوبت نسبی مناسب بین ٪۵۵ تا ٪۶۵ و در آب و هوای خشک، حدود ٪۴۵ است. تهویه ی الکتریکی نباید به هیچ وجه در موزه ها به کار گرفته شود، زیرا این سیستم تهویه، گازی به نام ازون تولید می کند که برای بسیاری از اشیاء موزه ای مضر است.

این نکته که طرح یک ساختمان تاثیر زیادی بر محیط داخل آن دارد، تقریبا هیچ گاه مورد توجه قرار نمی گیرد. نفوذ حرارت خورشید را می توان با کرکره کردن پنجره ها و درها و برگرداندن حرارت با استفاده از صفحه ها و ورقه های سفید در بیرون پنجره، تهویه ی مناسب و استفاده از مصالح ساختمانی که کمتر قابلیت جذب گرما دارند، کاهش داد. به طور کلی می توان گفت روشهای مختلفی برای ایجاد آب و هوای مناسب در یک موزه وجود دارد که باید هنگام طراحی ساختمان موزه در نظر گرفته شود.

حشرات

حشرات از خطرناک ترین دشمنان اشیاء موزه ای متشکل از مواد آلی هستند. خسارات اشیاء موزه ای توسط حشرات آن اندازه است که گاه به نظر می رسد موزه داران هیچگونه اقدامی برای کنترل حشرات ننموده اند یا اینکه اقدامات احتیاطی آنها کافی نبوده است. اقدامات ساده ی نظافت کامل و استفاده از حشره کشهای موثر، اشیاء موزه ای را از حمله ی حشرات حفظ می کند.

پیشرفتهایی که اخیرا در زمینه حشره شناسی شده مواد شیمیایی زیادی را در اختیار موزه داران گذاشته که می توانند به راحتی و بی خطر، برای کنترل و از بین بردن حشرات از آنها استفاده کنند. از آنجا که رشد حشرات در هوای مرطوب و گرم بیشتر است، تهدید حشرات در نواحی گرمسیر بسیار بیشتر از مناطقی است که آب و هوای معتدل دارند. بنابراین موزه دار آسیای جنوبی یا جنوب شرقی باید بیشتر از موزه دار کشورهای اروپایی در این مورد آگاه و گوش به زنگ باشد.

نقشه ساختمانی هر موزه و مصالحی که در آن به کار رفته نقش مهمی در جلوگیری از حمله حشرات دارد. باید تا آنجا که ممکن است از مصالح و مواد ضد حشره، مثل فولاد در ساختن بنای موزه استفاده شود. باید کاری کرد که همه الوارها در مقابل حشرات، خصوصا موریانه ها، مقاوم باشند. از آنجا که رطوبت زیاد باعث رشد حشرات می شود، تهویه مطبوع و کنترل آب و هوا در موزه ها مهمترین وسیله ی مبارزه با حشرات است.

قراردادن یک صفحه به عنوان مانع بین زمین و ساختمان، از ورود موریانه ها کاملا جلوگیری می کند. اگر بتون فشرده یا مواد محکم دیگری در پی ساختمان به کار رود موریانه ها نمی توانند نفوذ کنند.

تنها از طریق سوراخها و شکافهاست که موریانه ها به ساختمان نفوذ می کنند. صفحه ضد موریانه ی فلزی نیز برای کنترل موریانه به کار می رود. این صفحه ها از مس و یا آهن گالوانیزه اند که روی دیوارهای پی، ته ستونها و پای دیوارها قرار می گیرند. تمام پیوندگاههای این صفحه ها باید خوب لحیم شوند .

گالری ها

گالری ها که برای نمایش آثار هنری و اشیاء فرهنگی و علمی مورد استفاده قرار می گیرند باید دارای شرایط زیر باشند:

- از نظر حفاظت در مقابل خرابی، دزدی، آتش سوزی، رطوبت، خشکی بیش از حد، نور شدید آفتاب و گرد و غبار مطمئن باشند.

- در شرایط عادی، زاویه ی دید انسان (۵۴ یا ۲۴ درجه به بالای سطح تراز چشم) در مورد تصویری که در فاصله ی ۱۰ متری قرار داشته و سطح آن کاملا روشن است موقعی حاصل می شود که ارتفاع تصویر آویخته شده ۴۹۰۰ میلیمتر در بالای سطح دید و ۷۰۰ میلیمتر به پایین سطح ادامه داشته باشد.

تنها در مورد تصاویر بزرگ چشم انسان مجبور است از پایین تصویر تا به بالای زاویه ی دید حرکت کند. بهترین موقعیت برای نصب تصاویر کوچک (نقطه تاکید: سطح افق در تصویر) عبارت از محلی هم تراز با دید تماشاگر است.

- اشیاء مورد نمایش باید طوری قرار داده شوند که بدون زحمت در معرض دید مردم قرار بگیرند .

آمفی تئاتر

باید توجه داشت که آمفی تئاتر جدا از مسیر عادی بازدیدکنندگان باشد، نزدیک به سالن اصلی ورودی و یا مستقیماً بدان راه داشته باشد. کاملا مجهز به وسایل ایمنی باشد. (درهای اضافی، سیستم مستقل برق، از نظر گرما و سر و صدا از بقیه بخش های ساختمان جدا باشد و ...)

- طراحی فضای مناسب جهت دستگاه های نمایش فیلم، اسلاید و ... از نیازهای این سالن است.

کتابشناسی

حکمت، محمد، درآمدی بر مدیریت موزه و نگارخانه، تهران: نزهت، ۱۳۸۶.

خواجهئیان، سایه، مخاطبشناسی موزه، موزه ها شماره ۱۹، پائیز ۱۳۸۳، ص ۳

روح الله امینی، محمود، مبانی انسانشناسی، تهران.

دبیرینژاد، رضا، موزه دیروز امروز فردا، تهران: نشر ساحت بهار ۱۳۸۳.

نفیسی، نوشیندوخت، موزهداری، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۵.

وبگاههای: انسانشناسی و فرهنگ، موزه ملی ایران و . . .