موزه

از دائرة المعارف بریتانیکا

ترجمه‌ی کلود کرباسی

موزه‌ها، به‌عنوان مؤسساتی که در جوامع نوین وظیفه یافته‌اند اشیایی را که به لحاظ ارزش فرهنگی‌شان گرامی داشته می‌شوند تا سرحد امکان ازویرانی و زوال مصون بدارند، در قبال اینگونه اشیاء همان نقشی را ایفا می‌کنند که کتابخانه‌ها دربرابر کتب و بایگانی‌ها در قبال اسناد رسمی برعهده دارند. جامعه این اشیاء را نه به‌انگیزه‌ی احتکار، که به‌منظور بهره‌گیری از آنها محفوظ می‌دارد. موزه‌ها به‌وجهی سازمان یافته‌اند که از گنجینه‌هایشان درجهت اهداف فرهنگی استفاده شود.

انواع موزه‌ها بسیارند. همه‌ی آنها اشیایی را گردهم می‌آورند، نگاه می‌دارند، مطالعه می‌کنند و به‌نمایش می‌گذارند، لکن، درون چارچوب مشترك این وظایف بنیادی، از حیث چندوچون عملکردهایشان بایکدیگر تفاوت‌های بسیار دارند. اگرچه موزه بدانسان که در قرن بیستم شناخته شده مفهومی بالنسبه نوین دربردارد، نام آن در اعصار عتیق کلاسیك به نهادی متفاوت ــ گواینکه دارای خصلتی مشابه ــ اطلاق می‌شده است. واژه‌ی «موزه»، که از طریق زبان لاتین از کلمه‌ی یونانی «موزه یون»[1]، یعنی «مجلس فرشتگان الهام‌بخش[2]»، مشتق شده است، به وسیله‌ی گیوم بوده[3] در واژه‌نامه‌اش، «فرهنگ یونانی‌ــلاتین»[4] (۱۵۵۴ م.)، به‌عنوان «مکانی وقف‌شده به فرشتگان الهام‌بخش و مطالعه، که درآن آدمی به‌مقوله‌های اصیل می‌پردازد» تعریف شده است. بدین سان، موزه‌یی که در سرآغاز قرن سوم پیش از میلاد در عصر بطلمیوسیان در اسکندریه تأسیس و زمانی بعد ویران شد، نه یك‌موزه به مفهوم امروزی، بلکه یك‌مؤسسه‌ی ویژه‌ی پژوهش، یك کتابخانه و یك آکادمی بود. (نزدیکتر از این به‌مفاهیم امروزی موزه، پیناکوتکه[5]ی یونانی ــ پیناکوتك[6] فرانسوی و پیناکوتك[7] آلمانی ــ است، که گیوم بوده آنرا به عنوان مکانی که در آن پرده‌های منقوش، جواهرات، درفش‌ها و دیگر زیور آلات نگهداری می‌شوند تعریف کرده است.)

انگیزه‌ی ایجاد موزه همان اشتیاق به گردآوری‌ست، که ریشه‌ی ژرفی در طبیعت انسان دارد. همه‌ی تمدن‌ها، از ابتدایی‌ترین تا پیشرفته‌ترینشان، در تمایل به انباشتن اشیاءزیبا، گرانبها، کمیاب یا صرفاً غریب اشتراك داشته‌اند. فرقه‌های مذهبی، فرمانروایان و ثروتمندان به گردآوردن نخستین مجموعه‌ها دست زدند، که به‌روی همگان یا دست‌کم بعضی قشرها گشوده شدند؛ مثال‌هایی از این قبیل را در گنج آتنیان در دلفی[8] و سپس در گنج‌های کلیساهای جامع قرون وسطا، و همچنین در دستاوردهای هادرین[9]، امپراطور روم، وپیش‌از او گایوس ورس[10]، فرماندار رم، مشاهده می‌کنیم؛ مثال‌هایی مشابهی را همچنان نزد تمدن‌های ابتدایی آفریقا و اقیانوسیه می‌یابیم، که در مرحله‌یی از تکامل قرار دارند که با عصر نوسنگی یا عصر مفرغ در اروپا قابل قیاس است. از ارزشهای بنیادی غریزه‌ی گردآوری، در طی زمان به استفاده از مجموعه‌های اشیاء درجهت برآوردن نیازهای مطالعه می‌رسیم. از آنجا که جامعه سازمان یافت، موزه‌ها درهای خودرا پیوسته بیشتر به‌روی آن بخش‌هایی از جمعیت که از برکت آموزش، به‌دانش دسترسی داشته‌اند گشودند. و اخیراً، باگسترش آموزش دانشگاهی، موزه‌ها به‌انضمام و کاربرد فنون رسانه‌های همگانی آغاز کرده‌اند.

در حال حاضر، موزه مؤسسه‌یی‌ست که به‌گردآوری، مطالعه و محفوظ داشتن اشیاء نمایانگر طبیعت و بشر می‌پردازد تا آنها را به‌خاطر آگاهی، آموزش و لذت، پیش چشم همگان بگسترد. به‌اعتبار این تعریف، واژه‌ی موزه نه‌تنها مؤسساتی حامل این نام‌را دربر می‌گیرد، بلکه‌همچنین‌شامل نگارخانه‌های هنری[11] (غیرتجاری)، تالارهای نمایش آثار نقاشی[12]، گنجینه‌های مذهبی و غیرمذهبی، برخی ابنیه‌ی تاریخی، نمایشگاه‌های دائمی در هوای آزاد، باغ‌های گیاهشناسی و جانورشناسی، نمایشگاه جانوران و گیاهان آبی، وکتابخانه‌ها و مراکز اسنادی که به‌روی عموم باز هستند، می‌شود.

مقاله‌ی حاضر به بخش‌های زیر تقسیم شده است:

۱ــ فعالیت‌های موزه‌ها

عملکرد موزه‌ها:
نقش اجتماعی
خدمت به‌جامعه
نقش‌های آموزشی و فرهنگی
امور موزه‌ها:
تدابیر حقوقی و مالی
کارکنان
مجموعه
نمایش
سایر عملیات
برخوردهای منافع درعملیات موزه
۲ــ انواع موزه‌ها
موزه‌های هنری
موزه‌های تاریخی
موزه‌های علمی
موزه‌های تخصصی
موزه‌های در هوای آزاد
موزه‌های منطقه‌یی
سایر مؤسساتی که به‌سان موزه عمل می‌کنند
۳ــ معماری موزه
معبد ــ موزه‌ها یا کاخ ــ موزه‌ها
بناهای تبدیل‌شده به‌موزه
موزه‌های نوساز
نظریه‌ی معماری موزه
زیبایی‌شناسی و عملکرد در معماری موزه
٤ــ تاریخ موزه
در طی قرن هفدهم
قرن هجدهم
۱۷۹۰ تا ۱۸۵۰
۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰
۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰
آینده‌نگری

۱ــ فعالیت‌های موزه‌ها

عملکرد موزه‌ها

نقش اجتماعی: یك موزه پیش‌از هرچیز بازتابی‌ست از انسان و فعالیت او، از محیط طبیعی، فرهنگی و اجتماعی او. به‌زبانی ویژه سخن می‌گوید، که زبان شیء یا زبان «چیز واقعی» است. بدین‌سان هم بر بیننده‌ی بی‌سواد اثر می‌نهد، هم بر بیننده‌ی اشباع‌شده از برداشت‌های بصری ناشی ازاشیاء دوبعدی (تصویر، عکس، متن). بدین‌سبب، موزه همواره نقشی‌اجتماعی‌ایفاکرده است؛ ازقبیل ارائه‌ی بازتابی ازقدرت کلیسا یادولت، ارائه‌ی میدان گسترده‌یی جهت پژوهش دانشگاه‌ها و محققین منفرد، ارائه‌ی تصویری از علایق متنوع قشرهای فرهیخته‌ی جامعه، ارائه‌ی نمادی از ثروت و پایگاه اجتماعی گردآورنده، یا ارائه‌ی یك بنیاد فرهنگی در تجلیل از یك شهر. در جهان معاصر، گرایش موزه به آن است که یکجا بیانی از جامعه و وسیله‌یی در خدمت آن باشد. باوجود این به‌خصوص درممالك اروپایی، که زادگاه موزه در سده‌های هجدهم و نوزدهم بوده‌اند، بسیار اتفاق می‌افتد که اینگونه مؤسسات در حد گنجینه‌هایی باقی بمانند که بیشتر مورد بازدید جهانگردان بیگانه قرار می‌گیرند تا اهالی محل. اما صلاح درآن است که این موزه‌های مومیایی شده به‌فراخور نیازهای آموزشی و فعالیت فرهنگی جامعه‌ی معاصر جا تهی کنند. واقعاً هم موزه، از خلال مجموعه‌هایش، قبل از هر چیز عرضه دارنده‌ی همه‌ی اموری‌ست که به‌تاریخ طبیعی، هنر، باستان‌شناسی، مردم‌شناسی یا انسان‌شناسی مربوط می‌شوند. به دیگر سخن، عرضه‌دارنده‌ی ارزش‌های یك جامعه‌ی از میان‌رفته یا در شرف از میان رفتن است، یا اینکه، ازاین هم فراتر، معطوف‌کننده‌ی توجه به ارزش‌های طبیعی لایزالی‌ست که در معرض خطرات پیشرفت مدرن قرار دارند. موزه‌این ارزش‌ها رابه‌لحاظ اهمیتی‌که در تداوم فرهنگ دارند، درمقام «میراث» درذهن دیدارکنندگان مشخص می‌نماید. ارزش‌هایی که مثال‌هایشان در معرض تماشا قرار می‌گیرند به مقوله‌های اخلاق، مذهب، زیبایی‌شناسی، تاریخ و زیست‌شناسی تعلق دارند، و دیدارکنندگان علاقمند و پژوهشگران فعال به‌یکسان با تجدید خاطره‌ی اندیشه‌های فراموش‌شده روبه‌رو می‌گردند و نسبت به مبدائی برای نیل به‌زندگی بهتر آگاهی می‌یابند. برایشان، پنجره‌یی به روی جهان گشوده می‌شود؛ خواه‌جهان بی‌نهایت کوچك میکروسکوپ الکترونیك وخواه جهان بی‌نهایت بزرگ تلسکوپ نجومی؛ خواه جهان مردمانی همسایه و خواه جهان اقوامی ساکن در سرزمین‌های دوردست.

1- Mouseion
2- Muses
3- Guillaume Budé
4- Lexicon Graeco-Latinum
5- Pinakothéké
6- Pinacothéque
7- Pinakothek
8- Delphi
9- Hadrian
10- Gaius Verres
11- Art galleries
12- Picture galleries
13- Polytechnic Museum of Moscow

حفظ ارزش‌های فرهنگی: موزه، از خلال ارزش‌هایی که آنها را فرا می‌گیرد و به‌صور مربی بیان می‌دارد، منظری عینی از جهان سه‌بعدی را در ذهن بینندگان خود متبادر می‌سازد، و به آنان امکان می‌دهد که روح ناقد خویش را در مورد میراث خودشان و سایر مردمان به‌کار بندند، و ازاین راه سلیقه‌ی خودرا شکل ببخشند و به‌کنجکاوی خود میدان عمل بدهند. در جهان آریستوکراتیکی که از عهد رنسانس تا اواخر قرن هجدهم را دربرمی‌گیرد، مجموعه‌هایی که دانشگاه‌ها و افراد متمول از اشیاء غریب گردهم‌آوردند سرچشمه‌ی پیشرفت‌های عمده‌ی علمی قرار گرفتند. در قرن نوزدهم، نقاشان جوان غالباً ورزیدگی خودرا در نگاره‌خانه‌های کاخ‌های سلطنتی به‌دست آوردند. و تمدن قرن بیستم، تا حدی که از حیث ارزش‌های فرهنگی به‌گذشته رومی‌آورد، شاید بیش از هر زمان دیگر برموزه استوارست.

موزه حتی نقشی مهمتر از این دارد: قادرست با بیدار کردن روح خلاقی که در هریك از ما نهفته است، توان‌هنری و قصد فکری را برانگیزد. به‌عنوان مثال‌هایی از موفقیت چشمگیر ،دراین‌مورد می‌توان موزه‌ی پولی‌تکنیك مسکو[13]، موزه‌ی صنعتی و فنی بیرلا در کلکته[14]، کارگاه هنری هارلم شرقی (موزه‌ی محله‌یی)[15] یا بخش آ.ا.ر.ث. (جنبش‌آفرینی، پژوهش، رویارویی)[16] در موزه‌ی هنر مدرن شهر پاریس[17] را ذکر کرد. تحقیقاتی که جامعه‌شناسان در تورونتو[18]، تل‌آویو[19] و هونیخ[20] انجام‌داده‌اند، همانند موفقیتی که موزه‌های کودکان کسب کرده‌اند این ادعا را تایید می‌کنند. موزه، در مقام ضامن تداوم فرهنگ، بدین‌سان نقش خودرا در آفرینش پی‌گیر عادات تازه‌ی فرهنگی ایفا می‌کند.

خدمت به‌جامعه: موزه درمقام اولی خدمتگزار جامعه‌ی خویش است. این جامعه می‌تواند تمامی ملت باشد (همچنان که درمورد موزه‌های‌مرکزی ملی ــ ازقبیل موزه‌ی‌بریتانیا[21]، لوور[22] یا موزه‌ی تاریخ و فن واشنگتن دی.سی.[23] ــ صادق است)، یا اهالی یك استان یا شهرستان معین. جامعه همچنین می‌تواند ساکنان یك کلانشهر[24] را شامل‌شود؛ کلانشهرها موزه‌هایی دارند که، مانند موزه‌هنری متروپولیتن نیویورك[25]، مسئولیت اصلی‌شان ارائه‌ی خدمات به‌جمعیت منطقه‌ی وسیع پیرامون آنهاست. از این‌رو نخستین وظیفه‌ی موزه مشخص ساختن جامعه‌ی مخاطب خویش و دریافتن نیازهای آن، اعم از کلی و جزیی‌ست ــ یعنی با درنظر گرفتن طبقات‌اجتماعی، اقلیت‌ها وغیره. براین‌مبنا، برنامه‌ی هر موزه‌یی با ملاحظه‌ی گستره و دیدگاه مجموعه‌هایش، دامنه‌ی فعالیت‌ها، و امکانات مادی‌اش جهت مؤثر ساختن آنها معین می‌شود. به‌علاوه برنامه‌ی موزه باید وجود سایر مراکز فرهنگی، نیاز به‌ارائه‌ی دوره‌های فشرده‌ی درسی، از دبستانی گرفته تا دانشگاهی، و بالاخره واکنش خود جامعه را، که در هریك از سطوح فعالیت موزه مطالعه و ارزیابی می‌شود، به‌حساب آورد.

نمایش: طبیعتاً فعالیت اصلی هر موزه‌یی به کار بردن یك «زبان» ویژه‌ی خود است ــ که زبان ارائه باشد ــ جهت نمایش اشیایی که به مجموعه‌های آن تعلق دارند یا گاه و بیگاه به‌منظور نمایشگاه‌های موقت بدان امانت داده می‌شوند. هدف نمایش، ایجاد و تسهیل تماس مستقیم بین فرد و شیء است، خواه فرد یك کودك دبستانی باشد یا یك بزرگسال، و خواه شیء یك اثر هنری باشد یا نمونه‌یی متعلق به‌علوم طبیعی و یا یك مصنوع عرضه شده در تالار تاریخچه‌ی فنون. دانش‌موزه‌شناس[26] و هنر موزه‌نگار[27] (موزه‌شناسی[28] به‌معنای دانش فلسفی و نظری موزه‌داری، و موزه‌نگاری[29] به‌مفهوم توصیف کار عملی موزه‌داری‌ست) پیام خودرا همزمان به‌انواع گروه‌های مردم منتقل می‌سازند. شیء در پرتو معیارهای علمی، زیبایی‌شناختی و روانشناختی عرضه می‌گردد و نمایش آن در ترکیب با اشیاء دیگر و به‌شکلی توجیهی و مستند، که گروه بهنجاری از چیزها و اندیشه‌ها را دربر می‌گیرد، صورت می‌پذیرد. این گروه اشیاء در مضمون گسترده‌تر میراث طبیعی یا فرهنگی عرضه می‌گردد. درمورد یك اثر هنری، که پیام آن قبل از هرچیز درحیطه‌ی زیبایی‌شناسی قراردارد، و لذا امری انفرادی‌ست، مشاهده و ادراك به‌وسیله‌ی ارائه‌یی آسان می‌شود که در آن عده‌ی معتنابهی از مردم بتوانند بدون مزاحمت یکدیگر با اثر درتماس نزدیك قرار گیرند و ازآنچه که توسط برنارد برنسون[30]، مورخ هنر، «ارزش‌های لمسی»[31] خوانده شده بهره‌مند شوند. بدین‌سان ادراك محتوا بااتعطاف و رسانایی بیشتر صورت می‌گیرد. واضح است که تنوع دیدار کنندگان باعث مشکلات عمده‌یی در گزینش نحوه‌ی ارائه می‌شود. در پی نمایش‌های ایستا و انباشته از اشیاء متعدد، که پسندیده‌ی موزه‌های قرن نوزدهم و بعضی موزه‌های مختص «نخبگان» قرن بیستم بوده‌اند (وبه صورت تراکم اشیاء و برچسب‌های رنگ‌ورورفته‌یی که سال تا سال عوض نمی‌شدند خودنمایی می‌کردند)، سرانجام وقت آن فرا رسیده است که این گنجینه‌ها به‌وجهی بین نمایشگاه‌های ثابت در تالارهای بزرگ عمومی با محتوای کم‌وبیش آموزشی، تالارهای مطالعه برای هنردوستان مطلع، و اشیایی که فقط در دسترس پژوهشگران ذیصلاحیت قرار گیرد، تقسیم شود. درعین‌حال، اتخاذ راه حل‌های انعطاف‌پذیر معماری اجازه می‌دهد که نمایش‌ها زود به زود عوض شوند و برتعداد و تسلسل نمایشگاه‌های موقت افزوده گردد، به‌طوری که خدماتی، خواه همزمان و خواه پیاپی، دراختیار همه‌ی بخش‌های جامعه گذاشته شود. برای نمونه، این روش در موزه‌ی هنر مدرن

نیویورک[۳۲]، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت لندن[۳۳]، موزه‌ی ملی هنرها و سنن مردمی پاریس[۳۴] و موزه‌ی ملی ویکتوریای ملبورن[۳۵] معمول است.

مجموعه: مسأله‌ی مجموعه نیز تحولاتی به‌خود دیده، چرا که موزه اکنون درخدمت جامعه است، و نه‌دیگر در خدمت گروه اجتماعی فرهیخته و پرورده‌یی که آنرا به وجود آورد. اکثر موزه‌ها، به‌استثنای بعضی مؤسسات نوبنیاد و موزه‌های دانشگاهی، مجموعه‌های خودرا تا حدودی به‌طور تصادفی، و بسته به‌سلیقه‌ی اشخاص گردآورندگان و علایق علمی اخص کارکنان، به‌دست آورده‌اند، در طی سال‌های اخیر مشخص شده است که موزه باید دارای سیاست اکتسابی تابع دوضابطه باشد: وضع دانش علمی جامعه و نیازهای آن ــ ازاین‌رو اثر هنری می‌باید نه به‌ملاحظه‌ی ندرت یا صرفه‌ی آن بلکه برای پر کردن خلائی در بیانگری مجموعه‌ی موجود خریداری شود. به‌همین‌سبب، داشتن هیات حفاری و هیات خریداری می‌تواند برای یك موزه‌ی باستانشناسی یا مردم‌شناسی به‌صلاح باشد. موزه‌ها، برای آنکه بهتر پاسخگوی خواسته‌های مراجعه‌کنندگان باشند، غالباً بخش‌های تازه‌یی تأسیس می‌کنند؛ از قبیل بخش معماری موزه‌ی هنر مدرن نیویورك، بخش زیست‌شناسی موزه‌ی موراویا در برنو[۳۶] (چکسلواکی)، و بخش‌های طراحی شهرسازی در تعدادی از موزه‌های تاریخی.

نقش‌های آموزشی و فرهنگی: با وجود اینکه موزه یك شیوه‌ی بیان، یا «زبان» ویژه‌ی خود دارد، و اثر خاصی بر دیدارکنندگان می‌گذارد، یگانه نهاد آموزشی و فرهنگی در قلب جامعه نیست؛ می‌باید با دیگران همکاری نزدیك داشته باشد، تا بالاخص خودش به‌نوعی نهاد آموزشی بدل گردد. مدرسه‌ی لوور[۳۷]، که یك مرکز تعلیم تاریخ هنرست، و در اواخر سده‌ی نوزدهم در همان بنای موزه‌ی لوور تأسیس شد، بی‌گمان بارزترین مثال الحاق یك دانشگاه مردمی به یك موزه است. از آن هنگام تاکنون، موزه‌های چندی، به‌ویژه در ایالات متحده، به برپاداشتن سخنرانی‌های مسلسلی دست‌زده، همکاری مداومی را با مدارس و دانشگاه‌ها آغاز کرده‌اند. عادت تشکیل گردش‌های هدایت‌شده‌ی گروهی، که رواج بسیاری در فرانسه و اتحاد شوروی دارد، به‌ابعاد انواع خدمات چندجانبه‌یی منجر شده است، که خود رفته رفته به بخش‌هایی از آموزش مبدل گشته‌اند. پیدایش روش‌های سمعی ــ بصری موزه‌ها را وادار کرده است که در تالارهای ویژه‌ی نمایش فیلم وأسلاید، برنامه‌های سینمایی مکمل تالارهای خود برگزار کنند. دربسیاری از موزه‌های مرکزی و در برخی از موزه‌های منطقه‌یی، از جمله در پاریس (موزه‌ی انسان)[۳۸]، درنیویورك (موزه‌ی هنری متروپولیتن)، در برنو (موزه‌ی موراویا)، و در آکرا، در کشور غنا (موزه‌ی ملی غنا)[۳۹]، کرسی‌های تعلیماتی در سطح دانشگاهی، خصوصاً در رشته‌های تاریخ هنر، انسان‌شناسی، علوم طبیعی، وموزه‌شناسی، تأسیس شده‌اند. پیوسته کشورهای بیشتری آموزش درسی را با موزه‌ها پیوند نزدیك بخشیده‌اند. در مکزیك، دیدار سالانه‌ی موزه‌های مکزیکوسیتی[۴۰] برای همه‌ی شاگردان مدارس متوسطه در طی دروس تاریخ، باستانشناسی و علوم طبیعی اجباری‌ست. در انگلستان و در زلاندنو، آموزگاران یامدیران آینده‌ی مدارس ابتدایی از یك دوره‌ی آشنایی با تعلیم‌موزه‌یی بهره می‌گیرند. در آلمان شرقی تعدادی کتب درسی تهیه شده‌اند که پیاپی به مجموعه‌های موزه‌ها رجوع می‌دهند و راهنمای مناسبی برای گردش اصولی در آنها به‌وجود آورده‌اند؛ موزه‌های علمی دراین زمینه‌ازهمه فعال‌تر بوده‌اند. موزه‌ی ملی علوم و فنون «لئوناردو داوینچی»، در میلان[۴۱]،

14- Birla Industrial and Technological Museum, Calcutta
15- East Harlem Art Studio (Neighbourhood Museum)
16- A.R.C. (Animation, Recherche, Confrontation)
17- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
18- Toronto
19- Tel-Aviv
20- Munich
21- British Museum
22- Louvre
23- Museum of History and Technology, Washington, D.C.
24- Metropolis
25- Metropolitan Museum of Art, New York
26- Museologist
27- Museographer
28- Museology
29- Museography
30- Bernard Berenson
31- "tactile values"
32- Museum of Modern Art, New York
33- Victoria and Albert Museum, London
34- Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris
35- National Museum of Victoria, Melbourne
36- Moravian Museum, Brno
37- Ecole du Louvre
38- Musée de l'Homme
39- Ghana National Museum
40- Mexico City
41- Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci", Milan

آزمایشگاه‌های خودرا در اختیار کلاس‌های بالای مدارس متوسطه گذاشته است.

گسترش فعالیت‌های مستقیماً آموزشی موزه و رشد نقش اجتماعی آن به‌سود جامعه، در نیمه‌ی دوم قرن بیستم چنان بوده که نیاز توسعه‌ی موزه‌ها به‌حدی فراتر از چهار دیواریشان احساس شده است. درعمل، موزه نمی‌تواند بی‌نهایت وبی‌رویه گسترش پیدا کند: اگر سیل دیدارکنندگان به‌آن سرازیر شود، کارآیی آموزشی این دیدارها کاهش می‌یابد، چون برقراری تماس خصوصی‌یی که بین دیدارکننده و شیء عرضه شده واجب است، مشکل می‌گردد. درنتیجه، در طی دهه‌ی ۱۹۵۰، خدمات امانات به‌مدارس و نمایشگاه‌های آموزشی‌سیار به‌وجود آمدند، و متدرجاً جای خودرا به موزه‌های سیار دادند، از قبیل آرت موبایل ریچموند [۴۲]، نمایشگاه‌های علمی «موزه‌اتوبوس»[۴۳]های دایرشده به‌وسیله‌ی موزه‌ی صنعتی و فنی بیرلا در کلکته، موزه‌اتوبوس‌های راهنمای سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی ملل‌متحد (یونسکو) [۴۴] در نیجریه.

به‌همین منوال، ازقرن نوزدهم‌به‌بعد، خصوصاً درفرانسه، موزه‌های بزرگ مرکزی از مجموعه‌های غنی خود درجهت واگذاری امانی آثار به موزه‌های شهرستانی استفاده کرده‌اند، تا آنها بتوانند مجموعه‌هایی در توصیف همه‌ی دوره‌ها تشکیل بدهند. اخیراً، به‌ویژه در ایالات متحده، عقایدی درجهت غیر مرکزی ساختن موزه‌های سنتی واقع در مراکز شهری، به‌سود حومه‌ها و مناطق پیرامون شهرها، که از حیث فرهنگی در مضیقه هستند، ابراز شده‌است. بنیاد اسمیتسونیان[۴۵]، با تأسیس نخستین موزه‌ی محله‌یی، در حومه‌ی آناکوستیا (واشنگتن دی.سی.)[۴۶]، نقش راهگشا را ایفا کرد. اولین گفتگوی کارشناسان امر در ۱۹۶۹، در بروکلین[۴۷] (نیویورک)، در موزه‌ی محله‌یی دیگری (میوز[۴۸]، واقع در ناحیه‌ی بدفورد ـ استایوسانت[۴۹])، به‌ابتکار کودکان بروکلین[۵۰] برگزار شد. در سوئد، در ۱۹۶۵، ریکسوتستلینگار[۵۱] تأسیس شد، که یك طرح راهنمای دولتی برای تشکیل نمایشگاه‌های سیاری بود که وظیفه داشتند با استفاده از مجموعه‌های موزه‌های شهرهای بزرگ به‌مدارس، مراکز فرهنگی شهری و روستایی، و موزه‌های شهرستانی خدمت برسانند. در کشورهایی مانند فرانسه، که درآنها مراکز چند جهته‌ی فرهنگی دایر شده‌اند، موزه‌ها تعهد سپرده‌اند که با فراهم کردن انواع نمایشگاه‌ها برای این مراکز با آنها همکاری کنند.

نگهداری‌ومرمت: موزه، برای آنکه بتواند از عهده‌ی ایفای تام نقش اجتماعی، آموزشی و فرهنگی خود برآید، نمی‌بایستی صرفاً به‌گردآوری‌بپردازد بلکه سلامت میراثی را که دراختیار دارد و در قبال آن مسئول است، تامین نماید. ازهمین‌روست که وظیفه‌ی نگهداری، که از وظایف دیرینه‌ی موزه‌هاست، بسیار اهمیت دارد. موزه‌ها و تالارهای نمایش آثار نقاشی، همواره مرمتگرانی را برای تامین سلامت وبقای آثار هنری خویش درجمع کارکنان‌خود داشته‌اند، وموزه‌های علوم نیز عده‌یی کارکنان فنی دارند که قادرند سوارکردن نمونه‌ها را ماهرانه انجام دهند. با پیشرفت دانش علمی، پیوسته پژوهش‌های ژرفتری درمورد شرایط مساعد نگهداشت انواع اشیایی که به‌نمایش گذاشته می‌شوند در آزمایشگاه‌ها صورت می‌گیرند. اکنون تمایزی بین نگهداری و مرمت پدید آمده است. نگهداری عبارت است از توجهی که صرف مجموعه‌ها به‌طور کلی می‌شود تا از عامل سه‌گانه‌ی خرابی ـ محیطی (حرارت، رطوبت، آلودگی هوا، نور)، دروغی (عمل بیولوژیکی، فیزیکی، شیمیایی یا مکانیکی درون خود شیء)، و انسانی (تماس بادست، حمل‌ونقل، وغیره) ـ مصون‌بمانند.

مرمت، عبارت است از کار تعمیر و بازسازی اشیاء آسیب دیده؛ و این کاری‌ست که به‌چیره‌دستی و دانش کافی نیاز دارد. مؤسسات تخصصی‌یی که به‌نگهداری و مرمت اشتغال دارند می‌توانند به‌سه‌نوع تقسیم شوند: آزمایشگاه‌های علمی‌یی که پژوهشگرانی را دراستخدام دارند و از تجهیزات پیشرفته استفاده می‌کنند (انستیتوی سلطنتی میراث هنری بروکسل[۵۲]، مرکز نگهداری نیویورك[۵۳]، آزمایشگاه مرکزی برای اشیاء هنری و علمی آمستردام[۵۴]، انستیتوی مرکزی مرمت رم)؛ آزمایشگاه‌های فنی‌یی که تجهیزات ساده‌تری دارند و درآنها افرادی با مهارت‌های متوسط زیرنظر یك دانشمند کار می‌کنند، و کارگاه‌هایی که صرفاً کار مرمت آثار هنری انجام می‌دهند و کارکنانشان ورزیده و حرفه‌یی هستند. اینگونه مراکز خدماتی، می‌توانند انواع مصالح بکار برده شده در مجموعه‌های موزه‌ها را بپذیرند یا اینکه فقط در مصالح‌معینی (مثلا آهن، چوب یا کاغذ) تخصص داشته باشند. بعضی ازاین مؤسسات ملی هستند، و برخی وابسته به موزه‌ها. تأسیس نخستین انستیتوهای بزرگ به دهه‌ی ۱۹۳۰ باز می‌گردد. از آن زمان تا کنون، کارگاه‌های مرمت، که همواره وجود داشته‌اند به‌دستگاه‌هایی جهت بررسی آثارکهن ـ عکسبرداری با اشعه‌ی ایکس، طیف‌نگاری، وغیره ـ مجهز شده‌اند. هنرستان‌های ویژه‌ی تربیت متخصصان نگهداری و مرمت در رم، ورشو، نیویورك، بروکسل، مکزیکو، دهلی‌نو و توکیو دایر شده‌اند. به‌علاوه مسایل نگهداری اکنون در برنامه‌های همه‌ی دوره‌های موزه‌شناسی و موزه‌نگاری گنجانده شده است. یك سازمان حرفه‌یی بین‌المللی، موسوم به انستیتوی بین‌المللی آثار تاریخی و هنری (آی.آی.سی.)[۵۵]، که دفاتری در لندن دارد، در سال ۱۹۵۰ تأسیس شد. در ۱۹۵۸ یونسکو به‌تاسیس مرکز بین‌المللی مطالعه‌ی نگهداری و مرمت مایملك‌فرهنگی[۵۶]

اقدام کرد، که مرکز آن در شهر رم است. این سازمان، که از همکاری دولت‌ها پا گرفته است، در سال ۱۹۷۱ دارای ۵۳ کشور عضو بود.

پژوهش و انتشارات: پژوهشگران را باید گروه به‌ویژه مهمی از مراجعین به‌موزه‌ها شمرد، چرا که هر موزه‌یی می‌بایستی فعالیت‌های خودرا بر مطالعه‌ی عمیق مجموعه‌هایش مبتنی کند. از اینرو پژوهش، خواه به‌وسیله‌ی کارکنان علمی خود موزه انجام شود، خواه به‌وسیله‌ی پژوهشگرانی که عضو موزه نیستند ولی از منابع مستند آن استفاده می‌کنند، بخشی جدانشدنی از زندگی موزه‌را تشکیل می‌دهد. ازاینرو منابع می‌باید به‌صورتی عرضه شوند که پاسخگوی این نیازها باشند. نخستین ضرورت این است که صورت‌ها و کاتالوگ‌های مجموعه‌ها تا حدامکان کامل باشند. متاسفانه تعداد بسیار کمی از آنها قادر بوده‌اند از ارایه‌ی یک‌نواخت فهرست دستی یا کارت‌های فهرست‌وار ابتدایی فراتر روند. علت این وضع در کمبود کارکنان و همچنین درکندکاوی بی‌وقفه‌ی گرد آورندگان، که غالباً دست‌آوردهای اخیر را بر آثار قدیمی‌تر تقدم می‌دهند، نهفته است. موزه‌های پیشرفته‌تر دارای کاتالوگ‌ها یا فهرست‌های کارتی‌یی هستند که، علاوه‌بر معرفی اساسی شیء، مآخذ علمی کاملی درباره‌ی آن عرضه می‌کنند. بعضی حتی به‌استفاده از شمارگر (کامپیوتر) برای کارامدولی با اطلاعات مربوط به‌مجموعه‌ها روآورده‌اند (از جمله درطرح دانشگاه اوکلاهوما[57] برای تهیه‌ی کاتالوگ مجموعه‌های مربوط به مردم‌شناسی در آن ایالت؛ «شبکه‌ی کامپیوتری موزه‌ها[58]»، که بیش‌از ۲۰ موزه را در ایالات متحده در بر گرفته است؛ و نیز در یک طرح سوئدی، که در اطراف لیوروستکاماارن[59] و اسکوکلوستر[60] در دست‌اجراست). لیکن، کمتر موزه‌یی می‌تواند از عهده‌ی هزینه‌ی چنین تجهیزاتی برآید، و به‌کار گرفتن آن مستلزم مقدار معتنابهی کار مقدماتی‌ست که قبلا می‌باید انجام شود. و بالاخره، مشکل می‌توان شمارگری را مجسم کرد که از عهده‌ی پاسخگویی به‌همه‌ی مسایلی که در علوم‌انسانی، به‌ویژه درزمینه‌ی زیبایی‌شناسی، مطرح می‌شوند برآید.

موزه‌ها، علاوه‌بر مستند ساختن مجموعه‌های خویش، می‌باید برای کارکنان خود و پژوهشگران مستقل تسهیلات مکملی فراهم کنند، نظیر تالار مطالعه، دسترسی به مخازن، کتابخانه، آرشیو (به‌خصوص درمورد موزه‌های هنر مدرن) و احیاناً، همانطور که در ممالک درحال توسعه متداول است، پیش‌بینی‌هایی جهت اسکان دیدارکنندگان بیگانه. موزه‌های باستانشناسی یا موزه‌های واقع در محل حفاری، در ممالکی چون هند، پاکستان، پرو و سنگال معمولا مهمانسراهایی را دراختیار پژوهشگران خارجی می‌گذارند. بالاخره، مخازن و اسناد مجموعه‌ها باید به‌سهولت در دسترس همه‌ی پژوهندگان قرار گیرند، واین موجد نیازهایی درموارد‌ی‌چون طبقه‌بندی، اثاثیه و کارکنان می‌شود. موزه‌ها می‌باید پی‌افزا بعنوان مکان‌های طبیعی تحویل دستاوردهای هیأت‌های تحقیقاتی ــ به‌صورت نوشته، ترسیم، تصویر، طرق سمعی بصری و اسناد ــ نگریسته شوند. بدین‌سان موزه‌های تاریخ طبیعی[61] مکزیکو و سان‌فرانسیسکو (آکادمی علوم کالیفرنیا)[62] تقریباً همه‌ی مجموعه‌های‌دانشگاه‌های مناطق‌خود را به‌امانت‌دریافت کرده‌اند، تاازآنها مراقبت‌به‌عمل آورند. درخاتمه‌ی مطلب‌باید به‌موضوع خاص‌موزه‌های‌دانشگاهی‌اشاره‌کرد، که هدف‌آشکارشان بیش‌از بقیه جنبه‌ی پژوهشی‌ست، و مهمترین اینها بدون شك موزه‌ی دانشگاه[63]، وابسته به دانشگاه پنسیلوانیا در فیلادلفیاست[64]؛ اکثر دانشگاه‌های جهان، از جمله بزرگترین آنها، مانند آکسفورد، کمبریج، مسکو، ایبادان[65]، هاروارد و ییل[66]، از مدت‌ها قبل اینچنین موزه‌هایی تاسیس کرده‌اند.

42- Art Mobile, Richmond
43- "museobus"
44- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)
45- Smithsonian Institution
46- Anacostia, Washington, D.C.
47- Brooklyn
48- Muse
49- Bedford-Stuyvesant
50- Brooklyn Children's Museum
51- Riksutställningar
52- Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles
53- Conservation Center, New York
54- Central Laboratorium voor Onderzoek Van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap, Amsterdam
55- International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC)
56- International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property
57- University of Oklahoma
58- Museum Computer Network
59- Livrustkammaren
60- Skokloster
61- Museo de Historia Natural
62- California Academy of Sciences
63- University Museum
64- University of Pennsylvania, Philadelphia
65- Ibadan
66- Yale

همه‌ی انتشارات موزه‌ها در محدوده‌ی پژوهش نمی‌گنجند. بسیاری از آنها خواص آموزشی و فرهنگی دارند یا عامه‌پسند هستند؛ لکن منابع علمی موزه آشکارا باید نه تنها در دسترس پژوهشگرانی که خود می‌توانند از مجموعه‌ها دیدار کنند قرار گیرند، بلکه همچنین به متخصصان سراسر جهان رسانده شوند. به‌همین دلیل است که انتشارات علمی، اعم از ادواری و غیرآن، اهمیت دارند. انتشارات ادواری معمولا به نتایج پژوهش‌های کارکنان موزه اختصاص دارند، و بقیه معمولا معرفی جامع مجموعه‌ها را، به‌صورت دقیق و مصور، شامل می‌شوند. هزینه‌ی اینگونه تولیدات، باری‌ست بر دوش بودجه‌ی محدود موزه، خاصه که منظر چشمگیری نزد مقامات و مسئولان تامین اعتبار جلوه‌گر نمی‌سازند.

امور موزه‌ها

تدابیر حقوقی ومالی. اساسنامه‌ها: نظریه اساسنامه‌هایشان، موزه‌ها را می‌توان به‌دو گروه عمده تقسیم کرد: موزه‌های عمومی و موزه‌های خصوصی. گروه نخست، اگر موزه‌های دولتی باشند معمولا تابع وزارت آموزش ملی یا وزارت فرهنگ هستند، و به‌ندرت زیر نظر «وزارتخانه‌های فنی» (از قبیل موزه‌های ارتباطات، که تابع وزارت مخابرات هستند، یا موزه‌های نظامی، که زیر نظر وزارت دفاع قراردارند) یا زیر نظر وزارت جهانگردی اداره می‌شوند. اگر شهرستانی باشند، تابع دستگاه اداری شهرستان یا شهر هستند. این وضعی‌ست که غالب موزه‌های اروپا و ممالک پیشرفته‌ی آسیا، آفریقا و آمریکا دارند. کارکنانشان کارمند دولت هستند، و مدیریتشان درنهایت زیر نظر دستگاه اداری دولت قرار دارد. دربعضی موارد، بالاخص در انگلستان، کمیته‌یی برای موزه تعیین می‌شود، که به‌امور مالی آن رسیدگی وسیاست‌های آنرا هدایت می‌کند. مجموعه‌ها به‌میراث ملی تعلق دارند و طبیعتاً غیرقابل واگذاری هستند. در برخی از کشورهای بسیار متمرکز، مانند فرانسه، حتی موزه‌های شهرداری‌ها نیز زیر نظارت فنی یك مدیریت مرکزی قرار دارند، که کارکنان علمی را برمی‌گزیند و نامزدهایی راجهت مشاغل مختلف به‌دستگاه اداری شهرداری پیشنهاد می‌کند. موزه‌های خصوصی تماماً یا بخشاً از دستگاه اداری مرکزی مستقل هستند، و معمولا تابع هیأت امناء یا شورایی که از راه انتخاب‌درونی تجدید می‌شود عمل می‌کنند. مدیر موزه، که به‌وسیله‌ی شورا یا هیأت امناء برگزیده می‌شود، در قبال آن مسئول اداره‌ی موزه است و با تایید آن کارکنان بلندمرتبه‌ی موزه را انتخاب می‌کند. این وضع معمول در ایالات متحده است، که در آن فقط موزه‌های تابع بنیاد اسمیتسونیان و خدمات پارك‌های ملی[67] جنبه‌ی دولتی دارند. و همچنین است در مورد کانادا، در شهرهایی چون مونترئال و تورونتو. در سایر ممالك، فقط چند موزه‌ی خصوصی پراکنده تابع مقررات کشوری هستند، و در مورد موزه‌های شرکتی نیز وضع به‌همین منوال است.

تأسیس: درطی تاریخ، موزه‌ها به‌وسیله‌ی افراد، سازمان‌ها و دولت‌ها تأسیس شده‌اند، امامعمولا این کار بدون برنامه‌ریزی خاصی صورت گرفته است. موزه مؤسسه‌یی‌ست که به‌منظور پذیرا شدن مجموعه‌یی که وقف یا مصادره شده، به یادبود شخصیتی گرامی جهت حفاظت آثار مکشوفه در طی کاوشهای باستانشناسی، یا به‌عنوان تجلیل ازیك رژیم یا یك‌شهر تأسیس می‌شود. این روش، مگر درمورد چند سازمان گسترده، مانند موزه‌های ملی کانادا[68]، خدمات پارك‌های ملی ایالات متحده، موزه‌های در هوای آزاد رومانی، و موزه‌های ملی وشهرستانی مکزیك، هنوز مرسوم می‌باشد. و این امر عموماً تعددی ناخواسته به‌بار آورده است: در ۱۹٦٤ تخمین زده شده‌که در ایالات متحده درهر ۳٫۳ روز یك موزه‌ی تازه تشکیل می‌شد. به‌این سبب بسیاری از کشورهای فقیر، با حمایت یونسکو، اکنون به برنامه‌ریزی درازمدت دست زده‌اند، درحالی که بعضی کشورهای اروپایی در تدارك تحکیم موزه‌های خود به تناسب رشته یا استان هستند. آنچه مطلوب می‌نماید این است که وقفه‌یی در شور خلاقیت ایجاد نشود، و درعین حال اصول حداقل برنامه‌ریزی رعایت شود، نیازهای جامعه ملحوظ گردد، و واجب است درحد کنونی دانش موزه‌داری، برای اجتناب از خطاهای دیرینی که به‌تقسیم موزه‌ها (حتی از نظر اداری) به موزه‌های علمی، هنری، تاریخی و فنی منجر شده بودند، چهارچوب یك برنامه‌ی چند رشته‌یی تشکیل شود.

امور مالی: منابع مالی موزه‌ها می‌توانند در چهار نوع طبقه‌بندی شوند. اعتبارات تخصیصی و کمك هزینه‌یی ناشی از بودجه‌ی عمومی، بخش عمده‌ی بودجه‌ی موزه‌های عمومی را که دارای اساسنامه‌ی رسمی هستند و نیز غالباً بخش قابل توجهی از بودجه‌ی موزه‌های خصوصی را تشکیل می‌دهند. اشکال اینگونه منابع در فقدان انعطافشان نسبت به تخصیص‌پول و همچنین آثار نوسانات نظام سیاسی‌ست، که از خلالشان اولویت ناچیزی نصیب ملاحظات بودجه‌ی موزه‌ها می‌شود. درآمدهای خود موزه، که فقط درمورد موزه‌های خصوصی یا لااقل عمدتاً مستقل (به‌ویژه در ایالات متحده) مطرح است، گاهی به مبالغ قابل‌توجه می‌رسد، اما به‌ندرت برای جبران مخارج جاری کفایت می‌کند و فقط در موارد استثنایی باعث افزایشی در فعالیت‌ها و خریدها می‌شود. کمك هزینه‌ها، هدایا و موقوفات شخصی اغلب یگانه وسیله‌یی هستندکه‌موزه‌میتواند به‌پشتوانه‌ی آن یك سیاست گسترش، خریداری ورشدرا دنبال کند؛ متاسفانه اینگونه منابع نسبتاً ناپایدار هستند، و غالباً همراه با شرایطی ناسازگار با آزادی عمل موزه و آسیب‌پذیر

از اثرات اوضاع اقتصادی می‌باشند. درآمدهای ناشی از فروش‌های موزه ابعاد گستردیی ندارند، مگر در مورد مؤسسات عمده، و آن هم فقط اگر بر طبق قانون مجاز باشند می‌توانند این درآمدها را صرف نیازهای خود کنند، کما اینکه بسیاری از موزه‌های ملی چنین حقی را ندارند.

تا چندی پیش، موزه‌های عمومی فقط به بودجه‌ی دولتی دسترسی داشتند (هدایا فقط می‌توانست صرف خریداری اشیاء شود)، درحالی که عنصر اساسی بودجه‌ی موزه‌های خصوصی به‌لطف قوانین مساعد، از اعتبارات شخصی تامین می‌شد. دراین احوال، معلوم شده است که موزه، اگر بناست توسعه پیدا کند، باید درعین‌حال از اعتبارات عمومی و خصوصی بهره‌مند شود تا چنان انعطافی در مدیریت آن پدید آید که بتواند پذیرای توسعه‌ی فعالیت‌های آموزشی، پژوهشی و نگهداشتی باشد.

عده‌یی گمان می‌برند که دریافت ورودی در موزه منبع درآمد عمده‌یی‌ست. درواقع، و به چند دلیل، این درآمد ناچیزست. نخست، در بسیاری از کشورها، مبالغ حاصل از فروش بلیت به خزانه‌ی کل واریز می‌شود؛ دوم، موزه‌یی که لایق این عنوان باشد اگر بخواهد که مجموعه‌هایش دردسترس همگان قرار گیرند، و بعضی از انواع مراجعان، از قبیل کودکان، گروه‌ها، نظامیان، دانش‌آموزان و دوستداران موزه را به‌رایگان بپذیرد، می‌باید بهای ورودیه را در نازلترین حد ممکن نگهدارد. ازهمین روست که بسیاری از موزه‌ها، پس‌از روشن شدن آنکه پول حاصل از فروش بلیت به‌زحمت می‌تواند مواجب افراد مسئول فروش و کنترل آنها را جبران کند، یکسره از آن چشم پوشیده‌اند. به‌جای آن، ورودیه را، به‌بهایی بسیار گرانتر، به نمایشگاه‌های موقت اختصاص داده، همچنین به‌فروش کاتالوگ این نمایشگاه‌ها، که معمولا بخشی از هزینه‌ی برپایی‌شان را جبران می‌کند، رو آورده‌اند. دولت بریتانیا در ۱۹۷۱ تصمیم به اخذ ورودیه در موزه‌های ملی انگلستان و اسکاتلند گرفت. این اقدام در محافل سیاسی و حرفه‌یی مورد انتقاد شدید واقع شده است، چون مجموعه‌های عمومی معمولا با این شرط اهدا می‌شوند که موزه‌ها و تالارهای نمایش آثار هنری به‌رایگان به‌روی همگان گشوده باشند.

کارکنان: کارکنان موزه می‌توانند زیر عنوان‌های علمی، فنی و خدماتی طبقه‌بندی شوند. کارکنان علمی ــ مدیر، مجموعه‌داران[69] (نگاهدارندگان[70]، دستیاران)، متخصصان آموزش، نگهداری، و مرمت ــ دوره‌های کارآموزی دانشگاهی متناسب با نیازهای موزه، و درصورت امکان، کارآموزی مکملی در موزه‌شناسی، آموزش، نگهداری و مرمت دیده‌اند. به‌اعتبار قطعنامه‌ی بین‌المللی‌یی که در ۱۹۶۵، در طی هفتمین کنفرانس عمومی آیکوم[71] در نیویورک به‌تصویب رسید، اینگونه کارکنان می‌باید دارای پایگاه و مزایایی معادل کارگزاران حرفه‌های آموزشی با مشخصات و مسئولیت‌های مشابه باشند. متاسفانه این اصل هنوز از مرحله‌ی اجرا درهمه‌جا دورست، و این توجیه می‌کند که چرا موزه‌ها در استخدام اهل فن با مشکلاتی روبه‌رو می‌شوند. کارکنان فنی ــ نقشه‌کشان، موزه‌نگاران، سندشناسان، کتابداران، متخصصان ایمنی، آماده‌کنندگان و مرمتگران نیمه ماهر ــ می‌باید واجد مشخصات مطلوب در صناعت‌های خود باشند. موزه‌نگاران، بایستی کارآموزی مخصوصی در فنون ارایه، فهرست‌بندی و غیره دیده باشند. کارکنان خدماتی را دستیاران، کارگران تاسیسات و منشیان تشکیل می‌دهند.

کارآموزی تخصصی کارکنان علمی موزه ازنوآوریهای اخیرست. از زمان کهن‌ترین موزه‌ها تا کنون، مدیران و مجموعه‌داران از بین هنردوستان یا پژوهشگران رشته‌های معرفی شده در موزه برگزیده شده‌اند. در قرن نوزدهم، حتی برخی حامیان هنر به مدیریت موزه‌های بزرگ گمارده شدند. در طی قرن بیستم، این روش معمول شده است که از متخصصانی در رشته‌های علمی‌یی که موزه بدانها اختصاص دارد استفاده شود: یك موزه‌ی هنری به یك مورخ هنر سپرده می‌شود، یك موزه‌ی باستانشناسی به یك باستانشناس، و مانند آن. متاسفانه پایگاه نامساعد کارکنان موزه‌ها، و از همه مهمتر، دستمزدهای ایشان ــ که از مواجب دانشگاهی نازلتر هستند ــ گاهی مانع استخدام برترین مهارت‌ها می‌شوند، و به‌هرحال چنین شخصی را وسوسه می‌کنند که پس از چند سال به‌عزم یافتن موقعیتی بهتر موزه را ترك گوید. از سوی دیگر، این روش برای موزه‌های بااهمیت متوسط، که معمولا در شهرستان‌ها قرار دارند و مجموعه‌هایشان برچند رشته‌ی مختلف متکی هستند، مناسب نیست. ازهمین‌رو بود که، نخست به‌انگیزش سازمان‌های حرفه‌یی ملی، و سپس سازمان‌های بین‌المللی، کارآموزی تخصصی به‌وجود آمد؛ در ۱۹۷۰ در سراسر جهان یکصد دوره‌ی کارآموزی تخصصی فراهم بود، که نیمی از آن در ایالات متحده جریان داشت. بسیاری از این دوره‌ها فقط پاسخگوی نیازهای موزه‌های هنری و تاریخی بودند، چندتایشان زمینه‌های کلی مورد نیاز همه‌ی موزه‌ها را دربرمی‌گرفتند، و فقط تعداد قلیلی از آنها مدرك عالی می‌دادند. در زمره‌ی اخیر می‌توان از مراکز یا دوره‌های دایر در برنو، لایستر[72]، بارودا[73] (هند)، نیویورك، بولدر[74]

67- National Park Service
68- National Museums of Canada
69- Curators
70- Keepers
71- ICOM (International Council of Museums)

(کولورادو) و ریودوژانیرو[۷۵] نام برد. مدرسه‌ی لوور، در پاریس، قبل از هرچیز یك مؤسسه‌ی آموزش تاریخ هنرست. بعضی اتحادیه‌های موزه‌های ملی دوره‌هایی از آن خود دارند، که مشهورترین و برجسته‌ترین آنها دیپلمی‌ست که اتحادیه‌ی موزه‌های بریتانیا[۷۶] به فارغ‌التحصیلان خود اعطاء می‌کنند. یك کمیته‌ی بین‌المللی تابع آیکوم درصدد برقرار کردن ضوابطی برای برنامه‌ها و پایان‌نامه‌های این دوره‌هاست. در میانگین، اینگونه کارآموزی در سطح فوق‌لیسانس است، یك یا دو سال طول می‌کشد، و در جهت اخذ پایان‌نامه‌های دانشگاهی انواع رشته‌ها را دربرمی‌گیرد.

دوره‌هایی نیز برای نکتیسین‌های موزه وجود دارد، از جمله در جوس[۷۷]، نیجریه، و در سانتیاگو،[۷۸] شیلی. تخصص این دوره‌ها درفنون موزه‌نگاری‌ست وآن‌را برای‌دانش‌آموزان دبیرستانی تشکیل می‌دهند.

مجموعه: در مورد مجموعه‌های موزه‌ها سه مسأله می‌توان مطرح کرد: که برنامه، به‌دست آوردن آثار و مدیریت را دربرمی‌گیرد. وجود برنامه اساسی‌ست: برمبنای علمی ومطابق با هدف‌های موزه و نیازهای جامعه معین می‌شود، و نوع آثاری را که می‌باید برای تامین منظورهای پژوهشی ونمایشی فراهم آورد مشخص می‌کند. کسب آثار، خود قبل‌از هرچیز به‌امکانات موجود (بودجه‌ی مخصوص، هیأت کاوش، هدایا و موقوفات) بستگی دارد؛ این کار می‌تواند به دو طریق مستقیم و غیرمستقیم صورت گیرد. طریق مستقیم اساساً عبارت است از گردآوردن اشیاء به‌وسیله‌ی حفاری و اعزام هیأت‌های مردم‌شناسی یاعلوم طبیعی. اشیاء یا نمونه‌های حاصل از حیث اسناد علمی مشخص و بلافاصله برای پژوهش، آموزش یا نمایش عرضه می‌شوند. طریق غیرمستقیم با کمك یك یا چند واسطه صورت می‌گیرد، که گردآورندگان و دلالان آثار هنری و عتیقه هستند. این معمولا تنها روش دسترسی به آثار هنری‌ست، لکن عیب آن فقدان اسناد و خطر فعل و انفعالات غیرقانونی‌ست. درواقع، از جنگ دوم جهانی به‌این سو، نقل و انتقال غیرقانونی دارایی‌های فرهنگی ــ سرقت، کاوش پنهانی، صدور غیرمجاز از ممالك درحال توسعه، و غارت بناهای فاقد حفاظت کافی ــ ابعاد گسترده‌یی به‌خود گرفته است. مزید براینها، صنعتی جهت ساختن اشیاء بدلی و جعلی پدید آمده است. یك طریق دیگر اکتساب، مبادله با موزه‌یی دیگر یا به‌امانت گرفتن اشیایی متعلق به‌یك گردآورنده یا مؤسسه‌ی علمی‌ست. یونسکو با موفقیت، تدابیر بین‌المللی متنوعی را دراین موارد اتخاذ کرده است: پیشنهاد درزمینه‌ی کاوش‌های باستانشناسی (۱۹۵۶)، پیشنهاد در زمینه‌ی صدور و ورود غیرمجاز مایملك فرهنگی (۱۹٦٤)، و یك توافق‌نامه در همین مقوله (۱۹۷۰). به‌علاوه تعدادی کنفرانس، ازجمله در ۱۹٦۷ در موزه‌ی متروپولیتن نیویورك در زمینه‌ی آثار تقلبی، و در ۱۹۷۰ در پاریس (آیکوم) درموردقواعداخلاقی اکتساب آثار، برپا شد. اما، به‌رغم اینها، باید گفت که هنوز راه حل رضایتبخشی برای سهولت غنی ساختن موزه‌های اروپا و آمریکای شمالی درعین صیانت میراث فرهنگی ممالك روبه‌رشد جهان سوم پیدا نشده است.

اداره‌ی مجموعه‌ها در طی کاوش‌ها (تشخیص اجمالی) یا به‌هنگام ورود اشیاء به‌موزه آغاز می‌شود. این‌کار، در بدو امر، ثبت اشیاء در دفترکل موزه را دربرمی‌گیرد. بدین‌سان شماره‌یی که در این دفتر به‌هر شیء داده می‌شود آنرا مشخص می‌سازد و برخود آن یا به‌صورت الصاقی یادداشت می‌گردد. این شماره معمولا به‌دنبال یك کد[۷۹] می‌آید، که دست‌کم نام موزه یا شعبه، سال اکتساب، و شماره‌ی مسلسل دسترسی درطی آن سال را مشخص می‌کند. گام بعدی، ثبت در کاتالوگ‌های مجموعه‌هاست، که معمولا دوکارت را شامل می‌شود: یك کارت موزه‌نگاری، حامل اطلاعات اساسی درمورد منشاء، ترکیب، سازنده، کاربرد، عنوان، محل در موزه، نوع‌اکتساب، بها، وضع نگهداری وغیره؛ و یك‌کارت علمی، حامل همه‌ی اطلاعاتی که می‌تواند برای پژوهشگران مفید قرار بگیرد. بسته به‌تجهیزات هر موزه، این کارت‌ها می‌توانند دست‌نویس، ماشین‌شده، منگنه‌یی یا کامپیوتری باشند.

مجموعه‌های موزه‌ها نه‌تنها از اشیاء اصیل تشکیل شده‌اند بلکه همچنین اسناد راجع به‌آنها، مصالح سمعی‌ــبصری (فیلم‌های مردم‌شناسی، نوارهای ضبط‌شده‌ی صوتی، عکس)، مدل‌های مخصوص (عمدتاً برای موزه‌های علمی و تاریخی)، و به‌طور کلی همه‌ی اسنادی را که به برنامه‌ی موزه مربوط می‌شوند و ارزش علمی یا تعلیمی دارند دربر می‌گیرند.

نمایش: از گنجینه‌های کلیساهای قرون وسطا تا انواع موزه‌های پایان سده‌ی نوزدهم، نمایش یا ارائه‌ی آثار چندان تحولی را طی نکرد: حتی‌الامکان بخش وسیعتری از مجموعه به دیدارکنندگان نشان داده شد. از این دیدارکنندگان، که به‌طبقات پرورش یافته تعلق داشتند، انتظار می‌رفت که قادر باشند درمیان معجونی از اشیاء ناهمخوانی که پیرو روشی‌ملهم از دانش آن عصر طبقه‌بندی شده بودند آنچه را که می‌جستند بیابند. در طی نیمه‌ی نخست قرن بیستم، مفهوم ارایه‌ی توام با رعایت زیبایی‌شناسی حتی در موزه‌های بدون ارتباط با هنر اولویت پیدا کرد. از دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌بعد، تحول سریعی در جهت ارایه‌ی اشیاء در رابطه بایکدیگر، و نه‌به‌صورت منفرد، درمورد هر چیزی که اکیداً هنری نیست محسوس بوده است. بااین وصف، همه‌ی این مکاتب هنوز وجود دارند: ارایه‌ی مستند (اروپای شرقی)، زیبایی‌شناختی (ایتالیا و فرانسه)، اقلیمی (مکزیك) و غیراینها. با این حال، به‌رغم خطر تعبیر

قالبی، می‌توان سه نوع را تشخیص داد، که با سه نوع عمده‌ی موزه‌ها مطابقت دارند. اولی، که ارائه‌ی زیبایی‌شناختی باشد، درمورد مجموعه‌های هنری به‌کار می‌رود و می‌کوشد که اثر را مجزا بسازد به‌طوری‌که ظرایف آن به‌کمال احساس شوند؛ تاکید آن بر زمینه‌سازی، نورپردازی و آرایش حجم‌هاست، درحالی‌که مصالح استنادی و آموزشی خواه محدود شده، خواه به‌عنوان مقدمه‌یی برنمایش یا گردش جانشینی به‌موازات مسیر دیدار اشیاءبه‌کار گرفته شده‌اند. ارائه‌ی‌مفصل وتاریخی در موزه‌های تاریخ، باستانشناسی، انسان‌شناسی و مردم‌شناسی به‌کار می‌رود؛ هدفش تجسم زنده‌ی یك مجموعه از طرق سمعی‌ـ بصری به‌صورت تلفیق شده با اسناد مربوط است؛ و معمولا تالارهای نمایش همگانی را در ترکیب با تالارهای مطالعاتی به‌خدمت می‌گیرد؛ درآن عناصری ازانواع رشته‌هاـ جغرافیا، اقتصاد، جامعه‌شناسی، هنر، مذهب ومطالعات گسترش شهرسازی ـ ترکیب می‌شوند. ارائه‌ی اقلیمی در مورد مجموعه‌های مربوط به علوم طبیعی به‌کار می‌رودومحیط‌زیست تیره‌ها، قلمروهای نباتات، حیوانات و انسان را بازسازی می‌کند. روش اخیر برارائه‌ی تاریخی اثر می‌گذارد، و انسان را در تلفیق با محیطش معرفی می‌کند.

فنون نمایش نیز درطی یکصد سال گذشته تحول‌عمده‌یی به‌خود دیده‌اند. دراثر ترقی فنی، نمایش‌های ایستای گذشته، که بامعماری پرطمطراق وابسته بودند، جای‌خودرا به‌آرایشهای بسیار متنوع‌تر سپرده‌اند. فی‌المثل درزمینه‌ی هنر مدرن، نور و صدا شیء راتکمیل می‌کنند؛ درموزه‌های علمی وفنی، مدل متحرکی که بیننده می‌تواند آنرا به‌کار اندازد پیوسته تکامل می‌یابد؛ ملحقات استنادی، که به شدت تحت تأثیر گرافیسم بائوهائوس[80] (نام گروهی از معماران پیشتازی که در طی دهه‌ی ۱۹۲۰ ابتدا در وایمار[81] و سپس در دسائو[82]، درآلمان، به‌کار پرداختند) قرار گرفته‌اند، به‌عنصری از چارچوب زیبایی شناختی بدل شده‌اند؛ نمایشگاه‌های موقت و سیار نیز پیوسته مفصل‌تر شده‌اند. صحنه‌پردازی تئاتر بر مفهوم فضای نمایش اثر گذاشته است، و موزه‌های مدرنی چون تالار ملی ویکتوریا، در ملبورن[83]، صرفاً حجم‌های مجوّفی هستند که در آنها پوشش کف‌ها، دیوارها و سقف‌ها می‌تواند در ظرف چند ساعت عوض شود. نورپردازی‌های پیچیده‌یی را می‌توان با استفاده‌ی موزون و حساب‌شده از نور طبیعی و مصنوعی انجام داد. آموزش هدایت‌شده، که سابقاً به‌وسیله‌ی راهنمایان برای گروه‌های همگن فراهم می‌شد، اکنون رفته رفته به‌وسیله‌ی ماشین‌های ضبط صدایی که در بخشی از چارچوب نمایش شیء حل شده‌اند تأمین می‌گردد. پژوهش ونگارش‌درمورد روش‌ها و فنون نمایش آثار در انواع نمایشگاه‌ها رواج تام یافته است، و در طی دهه‌ی ۱۹۶۰ نخستین مؤسسات متخصص در موزه‌نگاری به‌وجودآمدند، درحالی‌که مهمترین موزه‌ها کارگاه‌های عهده‌دار طراحی و برپایی نمایشگاه‌های خودرا به‌طور عمده تقویت کردند. به‌وجهی مشابه، پژوهش در مورد مخاطبان موزه‌ها موجب تطبیق پی‌گیر نمایش به‌فراخور نیازهای دیدار کننده شده است.

بهبود وسایل تقلیه و گسترش نقش فرهنگی موزه‌ها، همراه بامتنوع‌شدن فعالیت‌هایشان،موجب پیدایش‌نمایشگاه‌های متعدد موقت و سیار در سطح ملی و بین‌المللی شده است.نوع اخیر می‌تواند اقدام‌های حیثیت آفرینی را دربرگیرد که فی‌المثل به‌هنگام بازارهای مکاره‌ی جهانی (نیویورك، مونترئال، اوزاکا) برپا می‌شوند یا اینکه با حمایت دوجانبه‌ی مالی به‌وسیله‌ی دو کشور برگزار می‌گردند. لیکن اغلب اینها خصلتی صرفاً علمی و فرهنگی دارند، یا اینکه جنبه‌ی آموزشی به‌آنها داده می‌شود. درمورداخیر، برنامه‌ی‌نمایشگاه به‌وسیله‌ی یك یا چند کارشناس، که همچنین مسئولیت کلی نمایشگاه را برعهده می‌گیرند ریخته می‌شود، درحالی‌که جزییات را موزه‌های شرکت‌کننده انجام می‌دهند. مسایل عمده عبارتند از بیمه، که هزینه‌ی روزافزون آن (در نتیجه‌ی تأثیر بازار هنر بر ارزیابی بهای آثار) بار گرانی بر دوش موزه‌هاست ومزیتی به‌نمایشگاه‌های برخوردار ازحمایت دولتی می‌دهد؛ وهمچنین ایمنی و حمل، به‌ویژه با درنظر گرفتن بسته‌بندی وبسته‌گشایی آثار.

سایر عملیات. روابط عمومی: درگذشته موزه‌ها مراجعان را به‌سبب‌خطرات تخریب‌وسرقت، یك‌مشکل ایمنی‌می‌شمردند وبس. این خطرات البته به‌قوه‌ی خود باقی‌اند، و حتی با افزایش محبوبیت موزه‌ها و ارزش مجموعه‌هایشان، به‌خصوص درمورد موزه‌های هنری، تشدید شده‌اند. اما وقوف موزه‌ها به نقش اجتماعی خود آنها را به‌ایجاد خدمات تازه (تبلیغات، روابط عمومی، اطلاعات، ارائه‌ی اسناد) ترغیب کرده است. جریان فزاینده‌ی مراجعان رفته‌رفته، به‌خصوص در شهرهای‌جهانگردی

72- Leicester
73- Baroda
74- Boulder
75- Rio de Janeiro
76- British Museums Association
77- Jos
78- Santiago
79- Code
80- Bauhaus
81- Weimar
82- Dessau
83- National Gallery of Victoria, Melbourne

اروپا و آمریکای شمالی، مسایلی درمورد فضا و مراقبت از یک‌سو، و درمورد تهویه‌ی تالارها از سوی دیگر، پدید آورده است. متخصصان متدرجاً دریافته‌اند که این مسایل تفاوت چندانی با مسایل مثلاً به‌سایر مؤسسات مواجه با جمعیت، مانند تئاترها، اپراها، سینماها و سوپرمارکت‌ها ندارد. همچنین پیش‌بینی‌های مربوط به حمل‌ونقل و فضای پارکینگ، اهمیت عمده‌یی در نقشه‌ی موقعیت موزه پیدا کرده، دستگاه‌های پیشرفته‌ی الکترونیک به‌منظور مراقبت به‌طور عمده متداول شده است.

کمک‌های پژوهشی: به دلایل آشکار نگهداری و مدیریت، موزه نمی‌تواند مانند کتابخانه‌یی که کتاب به‌امانت می‌دهد، مجموعه‌های خودرا جهت بررسی بدمردم بسپرد. مسأله‌ی پژوهش، که در زندگی روزمره‌ی موزه اهمیتی فزاینده پیدا کرده است، پیش از این ذکر شد. هر موزه‌یی همچنین یک مرکز مراجعه به اسنادست، که در آن می‌باید اشیاء، عکس‌ها، فیلم‌ها، نوارهای ضبط‌شده، متون و کارت‌های فهرست به‌سهولت در دسترس باشند و نگهداری از آنها به‌وسیله‌ی کارکنانی ذیصلاحیت صورت گیرد. کتابخانه‌ی موزه، که قبلا درانحصار هیأت علمی خود موزه بود، به یک کتابخانه‌ی همگانی بدل‌شده است، که رشته‌های عرضه‌شده در موزه را دربرمی‌گیرد. بایگانی‌های فیلم، عکس و صفحه نقشی سه‌گانه ایفا می‌کنند: به‌عنوان آرشیو، ذخایر موزه‌نگاری جهت استفاده برای نمایش عمومی و فعالیت‌های فرهنگی، و نیز مراکزی جهت مراجعه. بسیار اتفاق می‌افتد که موزه‌یی، به‌خصوص در کشورهای در حال توسعه و بعضی شهرستان‌های فاقد سازمان‌های پژوهشی، مقر هیأت‌های باستانشناسی و مردم‌شناسی، گروه‌های مسئول بازدید ابنیه‌ی تاریخی، انجمن‌های فاضلانه‌ی محلی، و گاهی حتی تدریس در سطح دانشگاهی قرار گیرد.

برخوردهای منافع در عملیات موزه: دور از عقل نیست که گسترش رسالت‌های اجتماعی و علمی موزه دربرگیرنده‌ی تنش‌های درونی در قلب مؤسسه‌ی مزبور و کارکنان آن می‌شود. درحالی که در گذشته موزه عبارت بود از یک پرستشگاه، یک خزانه‌ی آثار و اشیایی مختص التذاذ یک اقلیت، و اکنون باید پاسخگوی نیازهایی متضاد باشد: باید آموزش بدهد، تفریح فراهم سازد، و در جهت گسترش دانش عمل کند. بسیاری از موزه‌ها هنوز می‌انگارند که پژوهش وظیفه‌ی اصلی آنهاست، و اهمیت چندانی برای نقش فرهنگی و اجتماعی خود قائل نمی‌شوند. این موزه‌ها منظری ایستا دارند، و صرفاً به‌سود کارکنان علمی خودشان، که می‌توانند بدون توجیهی درقبال جامعه به پژوهش‌های بنیادی بپردازند، در لاک خود فرو رفته‌اند. موزه‌های دیگری، که تعدادشان روبه‌افزایش است، همه‌ی امکانات خودرا وقف آموزش و فرهنگ کرده، به مراکز فرهنگی چند جانبه‌ی فاقد پایه‌ی علمی لازم بدل شده‌اند. درواقع، همانند یک دانشگاه، موزه می‌باید بین خواسته‌های دانش، که نمی‌تواند گامی فراتر از پژوهش بردارد، وخواسته‌های فرهنگ، که باید متوجه‌جمعیتی هرچه وسیعتر باشد، آشتی برقرار کند. به‌علاوه محققان‌بسیاری آینده‌ی موزه را به‌صورت مؤسسه‌یی واقع در مرکز شهر می‌بینند، که مجموعه‌ها و فعالیت‌های پژوهشی و نگهداشتی خودرا در محل نگاه می‌دارد ولی در اجرای فعالیت‌های فرهنگی و آموزشی به‌عدم تمرکزی فراگیرنده‌ی تمام‌منطقه‌ی شهری یا روستایی خود رومی‌آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی