صورت‌های بیانی حضور و غیاب ابژه‌ها در موزه

افسانه کامران، عضو هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه خوارزمی
afsanehkamran@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۳/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۵/۳۱

این مقاله با به‌کارگیری چهار شیوهٔ اعمال حضور و غایب ابژه‌ها براساس دیدگاه ژاک فونتنی درصدد است تا صورت‌های بیانی غیاب ابژه‌ها را در موزه‌ها مورد بررسی قرار دهد. روش این تحقیق براساس مطالعهٔ موردی موزه‌هایی در خارج از ایران است که در پروژه‌های اخیر یا سناریوهای موزه به موضوع غیاب یا موضوعات غایب در سناریوهای موزه پرداخته‌اند و سعی کرده‌اند تا بر بخشی از انواع غیاب غلبه کنند. نتایج تحقیق بیانگر آن است که دوگانهٔ حضور و غیاب در موزه‌ها روزبه‌روز در حال کمرنگ شدن است؛ بخشی از آن به‌واسطهٔ تغییر سیاستهای بازنمایی ابژه‌ها در موزه‌ها و همچنین تغییر تعریف از رسالتهای موزه‌هاست و بخشی دیگر به خاطر به‌کارگیری فناوری‌های جدید در موزه‌ها. شواهد نشان می‌دهد که صورتهای بیانی غیاب در موزه‌ها در حال تکوین است و بیش از پیش وجه غیرمادی و مرئی پیدا کرده است. در واقع امروزه در موزه‌ها غیاب در امتداد حضور تعریف می‌شود.

واژگان کلیدی
ابژه، غیاب، حضور، موزه.

مقدمه

در اغلب هنرها و زندگی روزمره با انواع شکل‌های غیاب، نیستی و فقدان سروکار داریم و تحولات تعدادی از رسانه‌ها گونه‌ای پاسخ به مسئلهٔ غیاب یا تا حدودی تلاش برای کمرنگ‌کردن آن بوده است، به‌طور مثال مرگ چیزی است که همواره ما را با غیاب پیوند می‌دهد. عموماً در تاریخ عکاسی بحث غیاب با مرگ پیوندی ناگسستی دارد. بارت، متز و سانتاگ نظریه‌پردازانی هستند که بارها در نوشته‌های خود به رابطهٔ میان عکس و مرگ اشاره کرده‌اند و منظورِ آنان از مرگ نیز فقدان یا نبود حضور بوده است. مثلاً بارت در «اتاق روشن»، حتی فلسفهٔ عکس‌گرفتن و دیدن عکس‌های خانوادگی را مرگ (فقدان) می‌داند آنجا که می‌گوید: «در نهایت چیزی که در عکس از من گرفته شده، دنبالش هستم (نیتی که بر حسب آن نگاهش می‌کنم) مرگ است، مرگ جوهرهٔ آن عکس است» (بارت، ۱۳۸۰: ۲۹). در این مقاله قرار نیست به غیاب در عکاسی پرداخته شود چرا که تمرکز اصلی این تحقیق به چگونگی و چرایی بازنمایی غیاب در موزه‌هاست. در موزه‌ها نیز ما با مرگ سروکار داریم، در واقع مرگ در موزه‌ها دامنهٔ بسیار گسترده‌ای دارد و از انواع جانوران و حشرات و موجودات طبیعی تا مرگ تمدن‌ها و سلسله‌ها و نابودی شهرها و هنرها و غیره را در برمی‌گیرد. بی‌تردید هستهٔ بسیاری از موزه‌ها با مرگ، انقراض و فقدان تنیده گشته است. به گفتهٔ مورگان مایر[1] هر دوی این مکان‌ها به مرگ مرتبط‌اند: گورستان به‌عنوان مکانی که اجساد در آنجا دفع و به یادگار گذاشته می‌شوند و موزه به‌عنوان مقبره‌ای برای اشیای مرده (آدورنو، ۱۹۸۱) یا به‌طور گسترده‌تر به‌عنوان فضای مرگ. از نظر مایر، موزه و گورستان مکان‌هایی هستند که غایبان در آن حضور پیدا می‌کنند. به غیر از مرگ که با غیاب ریشه‌ای ماهوی و فلسفی دارد، غیاب با منع نیز همبسته است، وقتی دربارهٔ رابطهٔ این دو صحبت می‌کنیم، می‌توانیم از مصداق‌های بسیاری در سینما، هنرهای نمایشی و تجسمی و آثار ادبی در طول تاریخ نام ببریم. پیشتر فرزان سجودی در مقالهٔ خواندنی «راهکارهای بیان غیاب در سینما» با مطالعهٔ موردی نشانه‌های غیاب در سینما، نشان داد که غیاب با موانع و انواع محدودیت‌ها (محدودیت‌های چون اعمال فشار دستگاه‌های نظارت‌کننده، ساختارهای اخلاقی، عرفی و مذهبی و...) در جامعه مرتبط است، و عناصر غایب در متن در واقع مدلول‌ها یا شبکه‌های مدلولی هستند که دال‌هایی برای بیان صریح آن‌ها وجود دارد. اما در سطح بیان بسته به بافت، تجلی متنی آن‌ها با محدودیت‌هایی روبه‌روست؛ هرچند این محدودیت‌ها در نظام‌های نشانه‌ای متفاوت، مثلاً زبان یا تصویر یکسان نیست (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۶۶). یکی از چالش‌های اصلی

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

مدیران موزه‌ها این است که چگونه و با چه تمهیدی به انواع محدودیت‌ها برای حاضرسازی غایب‌ها غلبه کنند. همچنین غیاب با خاطره و به یادآوری نیز رابطه دارد، خاطره و یاد آدم‌هایی که نیستند، تجربه‌ها و تروماهای از سرگذرانده و همهٔ چیزهایی که در گذشته جامانده‌اند. و عموماً وظیفهٔ این به یادآوری با ابژه‌هایی است که به‌گونه‌ای تداعی‌گر سوژهٔ غایبند؛ ابژه‌هایی چون عکس‌ها خصوصاً عکس‌های یادگاری و خانوادگی، اسناد، ویدئوها، صداهای ضبط‌شده و حتی بوها، انواع یادگاری‌ها مثل لنگه کفش کودکی در میان لاشهٔ هواپیما در یک فاجعهٔ هوایی. اشیای قبرستان‌ها و موزه‌ها می‌توانند ما را به گذشته، افراد، خاطرات و مکان و زمان‌هایی که اکنون نیستند ارجاع دهند. این ارجاع به آنچه که اکنون و در این لحظه نیست بیشتر از هر حضوری ما را به غیاب هدایت می‌کند. بشر از آغاز تمدن در تلاش بوده تا به گونه‌ای بر غم غیاب‌ها و فقدان‌ها فائق آید و در برابر غیبت‌های بزرگ یادمان‌ها و یادگاری‌هایی درخور بنیان کند. در تعریف ایکوم[۲] از موزه، بخشی از کارکرد موزه‌ها حفظ و نگهداری میراث و نمایش آن به عموم مردم با هدفی غیرانتفاعی ذکر شده است؛ هر چند ممکن است به دلایل مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و حتی ملاحظات فنی هیچ وقت زمان حاضرسازی همهٔ غایب‌ها در موزه‌ها فرانرسد. در این صورت چگونه می‌توان از حقیقت و تقلای موزه‌ها برای گفتن از آن سخن بگوییم؟ آیا در موزه‌ها– آن‌گونه که یکی از محورهای کنفرانس یومک در سال ۲۰۲۳ بود - می‌توان از حقیقت سخن گفت و به شکل‌ها و صورت‌های بیانی غیاب فکر نکرد؟ آیا اصلاً غیاب قابل‌بیان است؟ در موزه‌ها چگونه می‌توان غایب را حاضر کرد، بازی میان حاضر و غایب چگونه در موزه‌ها شکل می‌گیرد و صورت‌بندی می‌شود؟ آیا باید حضور و غیاب را دوگانه‌ای تقابلی قلمداد کرد که متأثر از رفت و برگشت امر حاضر و غایب در زندگی روزمره است؟ در این مقاله سعی بر این است تا با مطالعهٔ موردی برخی از موزه‌های دنیا فرم‌های غیاب را صورت‌بندی کنیم؛ اینکه حضور و غیاب در موزه‌ها چگونه بازنمایی می‌شود؟ و بر بازنمایی نمایش ابژه‌ها تأثیرگذار است؟ آیا این دو در امتداد هم تعریف می‌شود و به نمایش گذاشته می‌شود یا بر دوگانگی آن تاکید می‌شود؟ در این میان امکان‌های جدید نمایش آثار و اشیاء که به مدد تکنولوژی‌هایی چون VR و AR محقق شده است، چه تأثیری بر بازنمایی غیاب در موزه‌ها داشته است؟

پیشینهٔ مطالعات

در میان مقالات و پایان‌نامه‌های رشته‌هایی چون موزه‌داری، مدیریت موزه، پژوهش هنر و مطالعات فرهنگی و تاریخ در ایران تحقیقی که به‌طور مشخص به رابطهٔ میان ابژه، غیاب و موزه بپردازد موجود نیست، تنها مقالهٔ فرزان سجودی

2 ICOM

(۱۳۸۸) با عنوان «راهکارهای بیانی غیاب در سینما» به موضوع غیاب و چگونگی نمود آن در فیلم‌های سینمایی در ایران می‌پردازد، کامران (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران» با روش نشانه‌شناسی اجتماعی و مطالعهٔ درزمانی و هم‌زمانی عکس‌های خانوادگی از زمان ناصرالدین شاه تا سال‌های پایانی دههٔ ۸۰ به این نتیجه می‌رسد که در سیر عکس خانوادگی در ایران، شاهد چهار دسته منع و غیاب هستیم که عبارتند از: غیاب موضوعی، گفتمانی (جنسیتی، طبقه‌ای و مذهبی)، حضوری (سوژه و عکاس) و رسانه‌ای (ماهیتی و تکنیکی).

مفهوم‌پردازی دربارهٔ غیاب و چگونگی نمود آن، موضوعی است که بیشتر در مطالعات بینارشته‌ای در خارج از ایران کار شده است، چرا که ماهیت «مطالعات موزه» حوزه‌ای بین‌رشته‌ای است و نظریه‌پردازان و نویسندگان بسیاری از رشته‌هایی چون جامعه‌شناسی، فلسفه، انسان‌شناسی و مطالعات فرهنگی در گسترش آن نقش داشته‌اند. به‌طور مثال الیزابت ادوارز و مت مید[3] (۲۰۱۵) در مقالهٔ «گذشته‌های غایب و تصاویر غایب: عکس‌ها، موزه‌ها و گذشتهٔ استعماری» براساس تحقیقی در تعدادی از موزه‌های انگلستان، به بررسی قابلیت دیدن و ندیدن میراث عکاسی روابط استعماری و نمایش گذشتهٔ استعماری در موزه‌ها می‌پردازد. در این مقاله، شرایط «ناتوانی دیدن» و «انکار» گذشتهٔ استعماری در روایت تاریخی بسط داده شده توسط موزه‌ها و دغدغه‌هایی که در اطراف چنین روایت‌هایی در جامعهٔ پسااستعماری و چندفرهنگی وجود دارد، بررسی می‌شود. و نتیجه می‌گیرند که عدم موفقیت موزه‌ها برای ادغام گذشتهٔ استعماری در روایت‌های خود به‌گونه‌ای علیه برنامه‌های آزادی‌خواهانه‌ای که موزه‌ها در آن مشارکت دارند عمل کرده است. و ناتوانی دیداری عکس‌ها به‌عنوان علامت و استعارهٔ نامرئی بودن گذشته استعماری است.

هلن هولمز و اولریکه ایگارتنر[4] (۲۰۲۱) در مقالهٔ «اموال گمشده و مادیت غیاب» با به‌کارگیری مباحث مربوط به جامعه‌شناسی مصرف و فرهنگ مادی در ارتباط با جامعه‌شناسی غیاب، ادعا می‌کنند که ازدست‌دادن‌های مادی برای درک روابط روزمرهٔ مردم با دنیای مادی و عملکردهای مصرفی دارای اهمیت است. مفاهیم انتزاعی از غیبت، فقدان و ازدست‌دادن به‌عنوان موضوعی جذاب برای جامعه‌شناسان علاقه‌مند به زندگی روزمره تلقی می‌شوند. با این حال، دربارهٔ غیاب بیشتر بر وجه نظری آن در این مطالعات تأکید شده است و وجه تجربی آن غایب است. نویسندگان مقاله با بررسی اموال گمشده و مصاحبه‌های کیفی با دفاتر اموال گمشده، خانواده‌ها و موزه‌ها به این نتیجه می‌رسند که اموال گمشده روابط پایدار مردم با اشیایی که دیگر در اختیار آن‌ها نیست را نشان می‌دهند.

3. Elizabeth Edwards*, Matt Mead**

4. Helen Holmes and Ulrike Ehgartner

این روابط بحث‌های معاصر دربارۀ جامعه‌شناسی مصرف دربارۀ نحوۀ تخریب، محرومیت و دورانداختن اشیاء و همچنین نحوۀ تهیه، استفاده و ارزش‌گذاری‌شان را به چالش می‌کشند.

مورگان مایر و کیت وودتورپ[5] (۲۰۰۸) در مقالۀ «حضور مادی غیبت: گفت‌وگویی بین موزه‌ها و قبرستان‌ها» با استفاده از شواهد تجربی دو پروژۀ تحقیقاتی شباهت‌ها و تفاوت‌های بین این دو مکان قبرستان و موزه را از منظر زندگی اجتماعی اشیاء و عملکرد غیبت مورد بررسی قرار می‌دهند. با بررسی مادیت این فضاها، مقاله به نقش اشیاء در این دو فضا و ارتباط آن‌ها با مرگ، از طریق خود مردگان یا نمایندگی از کسانی که یکبار زندگی می‌کرده‌اند، می‌پردازد. به‌طور خاص، این مقاله از طریق سه موضوع فضا، مادیت و عملکرد حضور غیبت را بررسی می‌کند. به این معنا که موزه‌ها و قبرستان‌ها، به‌عنوان دو فضای قابل‌مقایسه، هر دو توسط و تحت تأثیر تمرین کردن حضور- غایب شکل گرفته‌اند و ساخته شده‌اند. فضایی که پیشتر فوکو (۱۹۸۶) آن را «هتروتوپیا»[6] نامیده است، فضایی که معانی بسیاری را دربرمی‌گیرد.

کوین هرینگتون[7] (۲۰۱۴) نیز در مقالۀ «موزه‌ها و مرگ تجربه» سه نماد فضایی اصلی در این تحلیل را مورد بحث قرار می‌دهد: فضایی منحصربه‌فرد و یکه، داخلی و بیرون. او معتقد است که از قرن نوزدهم به بعد، موزه‌ها به‌عنوان نقاط مرجعی برای تجربۀ فرهنگ و تاریخ شکل گرفته‌اند. اما در عین حال، فضایی که رویدادها در آن غایب هستند، باعث ابهام و سؤالاتی دربارۀ تجربه می‌شود. این پویایی نشان می‌دهد که موزه‌ها فضاهایی هستند که ما را به تفکر انتقادی دربارۀ تجربه و تحلیل فضایی آن‌ها می‌کشانند.

در حوزۀ جامعه‌شناسی غیاب باید به کتاب سوزی اسکات (۲۰۱۹) با عنوان «زندگی اجتماعی هیچ: سکوت، نامرئیت و پوچی در تجربه‌های گذشته»[8] اشاره کرد، اسکات در این کتاب بر غیاب و مصداق‌های آن در زندگی روزمره تأکید می‌کند، موضوعاتی که در شکل‌گیری هویت ما مهم هستند؛ از شغل‌هایی که رد می‌کنیم تا عشق‌های ازدست‌رفته، از رازهایی که حفظ می‌کنیم تا حقایقی که ناگفته می‌مانند، از نزدیکانی که از دست می‌دهیم تا روح‌هایی که هرگز به دنیا نمی‌آیند، و درکی از خودمان که آن را از زندگی‌های دیگری که به‌صورت تخیلی ممکن می‌کنیم. این کتاب به بررسی دنیای پدیده‌های اجتماعی منفی- چیزهایی که وجود ندارند، افرادی که وجود ندارند، رویدادهایی که نیستند و مکان‌هایی که وجود ندارند - که پشت آینۀ تجربه قرار دارد، می‌پردازد. نویسنده با به‌کارگیری دیدگاه

5. Meyer, Morgan and Woodthorpe, Kate

6. Heterotopia

هتروتوپیا از منظر فوکوبه فضاها یا مکان‌هایی اشاره دارد که خارج از قوانین و نرم‌افزارهای اجتماعی عادی وجود دارند و قوانین، معانی و کارکردهای متفاوتی در آن‌ها وجود دارد. مثال‌هایی از هتروتوپیا شامل قبرستان‌ها، موزه‌ها، زندان‌ها و باغ‌ها می‌باشند.

7. Kevin Hetherington

8. The Social Life of Nothing :Silence, Invisibility and Emptiness in Tales of Lost Experience

کنش متقابل نمادین (اروینگ گافمن)،[9] ادعا می‌کند که این اشیاء از روابط ما با دیگران نشئت می‌گیرند و از طریق مذاکره در جامعه تولید می‌شوند. غیاب یا هیچ چیز به دو روش اجتماعی عملیاتی شده است: از طریق اعمال اجتماعی عمدی و عدم انجام آن‌ها. اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی ما را تشویق می‌کنند تا تجربهٔ ذهنی هیچ را با عمق بیشتری درک کنیم.

ملاحظات نظری:

رابطهٔ غیاب و مادیت:

برخی از نویسندگان از غیبت به‌عنوان «ماده‌ای مبهم» یا «چیز غیرمادی» یاد کرده‌اند (Bille, 2010: 179)، در حالی که برخی دیگر غیبت را به‌عنوان شکلی از اضمحلال حضور در نظر می‌گیرند. به اعتقاد مایر [ما باید] غیبت را نه به‌عنوان یک «چیز» با موجودیتی فی نفسه، بلکه به‌عنوان چیزی که از طریق روابطی که به غیاب مادیت می‌بخشد در نظر بگیریم. این بدین معنی است که غیبت را می‌توان به‌عنوان چیزی که از طریق روابط و فرایندها تحقق یافته در نظر بگیریم (Meyer, 2012: 107). «غیاب می‌تواند در قالب‌های مختلفی ظاهر شود. دردهای خیالی، افراد مرده، اجداد، ساختمان‌های ویران شده، ارواح، خدایان، سکوت‌ها و... همهٔ این غیبت‌ها می‌توانند بر زندگی ما تأثیر بگذارند. آن‌ها مهم‌اند؛ چراکه در مکان‌های معین و در زمان‌های معینی به ماده تبدیل می‌شوند: به اشیا، متن‌ها، تصاویر و غیره. درواقع در اکثر موزه‌ها مادیت‌بخشی به انواع شکل‌های غیاب امری معمول است، در حالی که غیاب ماده‌ای خارج از مکان است، همواره از طریق ماده بیان می‌شود، به یاد آورده می‌شود، برانگیخته و قابل‌بحث می‌شود. اگرچه غیاب می‌گریزد و فقط می‌تواند به‌طور جزئی و موقت در مکان‌های خاصی مهار شود، در همین مکان‌ها و با چیدمان انواعی از آثار است که غیبت به وجود می‌آید یا حداقل به یاد آورده می‌شود» (Ibid).

در مقدمهٔ کتاب «انسان‌شناسی غیاب: تحقق تعالی و فقدان»[10] (بیل و همکاران، ۲۰۱۰: ۴) گفته شده که «آنچه ممکن است از نظر مادی غایب باشد، همچنان بر تجربهٔ مردم از جهان مادی اثرگذار است». فرض اولیهٔ نویسندگان کتاب آن است که «غیاب ممکن است به اندازهٔ حضور مادی تأثیر داشته باشد» (همان: ۱۰). ما می‌آموزیم که غیاب از طریق گفتار و متن، از طریق افکار و چیزهای دیگر حاضر می‌شود. یکی از نکات کلیدی که از این کتاب می‌توان آموخت این است که غیاب از طریق مکان‌ها، اشیاء و شیوه‌های مختلف می‌تواند تأثیر مهمی بر دنیای اجتماعی بگذارد؛ به عبارت دیگر، غیبت عاملیت دارد. این استدلال با متن کلیدی کوین هترینگتون[11] (2004: 159)، که استدلال می‌کند «غیبت می‌تواند به

10. Anthropology of Absence: Materializations of Transcendence and Loss

11. Kevin Hetherington

همان اندازه بر روابط تأثیر بگذارد که اشکال قابل‌تشخیص حضور می‌تواند تأثیر داشته باشد. روابط اجتماعی نه‌تنها حول آنچه هست، بلکه گاهی حول آنچه نیست انجام می‌شود. درواقع مقولهٔ غیبت می‌تواند در روابط اجتماعی و در فرهنگ مادی حضور چشمگیری داشته باشد.» شاید بتوان موزه‌ها و یادبودهایی که برای قربانیان هولوکاست در سراسر دنیا برپا شده است را یکی از مهم‌ترین نمونه‌های عاملیت غیاب در روابط اجتماعی و سیاسی امروز در نظر گرفت.

هلن هولمز[12] (۲۰۲۴) نیز در کتاب «مادیت غیاب» با بررسی مواد و اشیا نامرئی، غیرمحسوس و موقتی در زندگی روزمره و روابطی که با آن‌ها داریم نشان می‌دهد که چگونه مواد نامرئی و غیرمحسوس خاطرات، معانی و هویت‌ها را به وجود می‌آورند و ما را به افراد، مکان‌ها و اشیای دیگر متصل می‌کنند. هولمز معتقد است که درک ما از ارتباط با اشیا و موادی که دیگر در اختیار ما نیستند، می‌تواند به درک ما از روابط با دنیای مادی و در نتیجه روابط ما با دیگران کمک کند. از طرفی، نویسنده بر این باور است که ازدست‌دادن چیزها و پیدا کردن آن‌ها نقطه‌ای است که ما مجبور می‌شویم به وابستگی‌مان نسبت به اشیای مادی برای زندگی روزمرهٔ خود بپردازیم. هولمز بر این ایده تمرکز می‌کند که اهمیت یک شیء برای ما وقتی مشخص می‌شود که آن را دیگر در اختیار نداریم. بررسی این ازدست‌دادن به ما کمک می‌کند تا روابطی که با اشیا داریم- که معمولاً عادی و غیرمهم تلقی می‌شوند- را بشناسیم و همچنین بفهمیم که چگونه احساسات ما نسبت به یک شیء یا ماده تغییر می‌کند وقتی که از آن محروم می‌شویم. تمرکز بر اشیای گمشده به ما کمک می‌کند تا بفهمیم که چگونه اشیا از طریق خاطرات، تصاویر و همچنین ارجاعات فرهنگی همچنان زنده می‌مانند. در فصل اول کتاب، نویسنده به انواع ازدست‌دادن‌ها می‌پردازد: ازدست‌دادن‌های فردی، سازمانی و جمعی، که شامل بررسی ازدست‌دادن اشیایی است که به‌طور معمول روزمره، عادی و بی‌اهمیت تلقی می‌شوند، در کنار اشیایی که به‌عنوان چیزهای فوق‌العاده و یادگاری، از اهمیت جمعی برخوردار هستند - مانند ساختمان‌های نمادین یا اشیاء تاریخی. این درک از فقدان شیء به‌عنوان چیزی که در دو سر طیف مقدس و غیرمقدس قرار دارد (دورکیم، ۱۹۱۲)، و برجسته‌کردن تأثیری که ازدست‌دادن مادی می‌تواند بر فرد و جامعه داشته باشد، نشان می‌دهد که ما به اشیاء نه فقط به‌عنوان چیزهایی که از طریق مصرف مالک آن‌ها بوده‌ایم و تجربه کرده‌ایم، وابستگی داریم، بلکه به چیزهایی که به آن‌ها علاقهٔ جمعی داریم نیز وابستگی داریم — ابژه‌هایی که دارای اهمیت جمعی‌اند، چیزهایی که آن‌ها را دیده‌ایم و تجربه کرده‌ایم یا نکرده‌ایم.

12. Helen Holmes

شیوه‌های اعمال حضور و غیاب ابژه‌ها در موزه

میان انتظار و غیاب رابطه‌ای از نوع عدم قطعیت و در عین حال امید به قطعیت یا حضور برقرار است، همان‌گونه که شعیری در کتاب *«تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان»* (۱۳۸۵) می‌گوید در گفتمان عنصری غایب فضایی از حضور را به خود اختصاص می‌دهد. در واقع در «غیاب حاضر» احساس حضور از عنصر غایب چیزی جز ظاهر یا لایه‌های غیرواقعی از آن عنصر نیست. اما همین لایهٔ بیرونی یا ظاهری قادر به ایجاد فضایی تنشی و نوعی کشش اولیه است. در ادبیات غنایی ایران نیز عاشق همواره به‌عنوان فردی منتظر تصویر می‌شود که غیاب معشوق را با یادآوری نشانه‌هایی چون خال، مو، روی، عتاب، غمزه، خیال و... تاب آورده یا به عبارتی انتظار می‌کشد. در برخی از موزه‌ها نیز با توجه به موضوع یا حیطهٔ فعالیتشان انتظار و بازنمایی آن جایگاه ویژه‌ای دارد. به‌طور مثال در موزه‌هایی که به سناریوهای اکتشاف و حوادث پیش‌آمده از این جست‌وجوها می‌پردازند، آدم‌هایی که به یکباره و طی حادثه‌ای مفقود گشته‌اند و طبیعی است که خانواده و دوستانشان در مرز میان حضور و غیاب مانده‌اند، درواقع عدم قطعیت مهم‌ترین ویژگی انتظار است، فضایی مابین نامیدی و امید. هرچند بنا به گفتهٔ پار و استیونسون (۲۰۱۵) فرد ناپدیدشده به‌رغم غیبتش از طریق «گفت‌وگوی شاهد» اعضای خانواده به‌گونه‌ای حاضر می‌شود، جایی که شخصیت فرد گمشده به‌منظور بازجویی برای پلیس روایت می‌شود. این انتظار صرفاً به اشخاص محدود نمی‌شود بلکه اشیاء، سلسله‌ها و تمدن‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. ما همچنان منتظریم دربارهٔ تمدن‌هایی که به‌دلیل حوادث طبیعی چون آتشفشان یا زلزله به یکباره از دست رفته‌اند شواهد بیشتری در آینده به دست آوریم یا تکنولوژی‌های آینده بتوانند به ما کمک کنند تا اندکی از ابهام‌ها و عدم قطعیت‌ها و غیاب‌ها گذر کنیم.

گونهٔ دیگر انتظار در موزه را می‌توان انتظار بازدیدکننده یا کاربر موزه در نظر گرفت، اینکه در هر بازدید منتظر است چه چیزی را ببیند. انتظار او از موزه با چیزی که در سناریوی موزه تدوین شده است همیشه بر هم منطبق نیست. از قضا بخشی از این عدم انتظار یا عدم رضایت‌مندی را باید در چگونگی بازنمایی حضور و غیاب ابژه‌ها در نظر گرفت. از این رو می‌توان هستهٔ اصلی بحث این مقاله را با شیوه‌های حاضر و غیاب‌سازی ابژه‌ها پیوند زد. شعیری در همین کتاب به شرح چهار گونه شیوهٔ اعمال حاضرسازی یا غیاب‌سازی (حاضرسازی حاضر، حاضرسازی غیاب، غیاب‌سازی حاضر و غایب‌سازی غیاب) بر اساس دیدگاه – نشانه‌شناس معاصر- فونتنی[13] می‌پردازد (شعیری، ۱۳۸۵، ۹۹-۹۸) که به نظر می‌رسد این چهارگونه عمل حاضر و غیاب‌سازی توان آن را دارد که در صورتبندی ابژه‌ها در موزه‌ها به کار گرفته شود:

- حاضرسازی حاضر، عملی است که میدان حسی –ادراکی

13. J.Fontanille پروفسور نشانه‌معناشناس دانشگاه لیموژ فرانسه

را اشباع نموده و به‌دلیل ایجاد فشارۀ بالا موجب بروز احساس نوعی تنگنا می‌شود که در آن با کمبود فضای جسمانه‌ای شوش‌گر حسی ـ ادارکی مواجه‌ایم.

- حاضرسازی غیاب، عملیاتی که گونه‌های عقب رانده شده به دوردست‌ترین نقطۀ میدان حضور را فراخوانده و آن‌ها را در حال زمانی و مکانی شوش‌گر قرار می‌دهد. بی‌آنکه شوش‌گر فرصت ارزیابی این گونه‌ها را داشته باشد تا بتواند از این طریق به تخیلی بودن و یا بازیافتی بودن آن‌ها پی ببرد، با نوعی حضور زنده مواجه می‌شود که موجبات خلق خاطره (گذشته) یا تخیل را فراهم می‌آورد. این عملیات را می‌توان پیش‌تنیدگی نیز نامید.

- غیاب‌سازی حاضر، عملی که در آن شوش‌گر به موجب قطع ارتباط با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور و فراخوانی آنچه انتظاری بیش از حضور آن نیست، از «حال» زمانی و مکانی خود فاصله می‌گیرد و موجبات غیاب خود را فراهم می‌سازد.

- غایب‌سازی غایب، برابر است با تهی، هیچ و محو شدن گونه‌ای که در خارج از میدان حسی – ادارکی شوش‌گر قرار گرفته و هر نوع دسترسی به آن غیرممکن است. در حقیقت، گونۀ غایب، فراتر از مرزهای حسی‌ادراکی یعنی جایی که دیگر امکان هیچ نوع نشانه‌گیری وجود ندارد، قرار می‌گیرد و به این ترتیب، شوش‌گر با نوعی ترس از نیستی مواجه می‌شود. زیرا هیچ جایگاهی را که بتواند بر آن تکیه کند در اختیار ندارد (شعیری، ۱۳۸۵، ۹۸-۹۹).

روش و روش‌شناسی تحلیل:

در ابتدا موزه‌هایی که از لحاظ موضوعی با مفهوم غیاب مرتبط بودند انتخاب شدند؛ سعی بر آن بود تا براساس سناریوی اجراشده در هر موزه شیوه‌های اعمال حضور و غیاب ابژه‌ها براساس رویکرد فونتنی دسته‌بندی و تحلیل شود. انتخاب موزه‌ها براساس دیتاهای موجود در UMAC، و اخبار موزه‌ها در سایت ICOM بوده است که با کلیدواژه‌هایی چون غیاب، غیبت، فقدان، ازدست‌رفته، نابودشده و واژه‌های نزدیک به این مفهوم جست‌وجو شد و پس از بررسی اولیه تعدادی از نمونه‌ها به‌دلیل عدم قرابت با مسئلۀ تحقیق از دامنۀ مطالعه حذف شده است. هرچند در سال‌های اخیر مفهوم غیاب موضوع برگزاری نمایشگاه‌ها و پروژه‌های هنری بسیاری بوده است اما خود غیاب موزه‌ای مستقل ندارد یا حداقل داده‌ای از آن تاکنون ثبت نشده است اما با کلیدواژه‌هایی چون موزه‌های ازدست‌رفته[۱۴] می‌توان مجموعه‌هایی از موزه‌ها یا موزه‌هایی که به کل نابوده شده یا با موزه‌های دیگر ادغام شده را یافت.

حاضرسازی حاضر:

آشناترین شیوۀ نمایش ابژه‌ها در موزه‌ها حاضرسازی اشیاء، تصاویر و اسناد طبق سناریو موزه است. در سال‌های اخیر با تغییر کارکردهای موزه جایگاه تعامل برای بازدیدکننده

14. Lost museums

یا کاربر بیش از گذشته تعریف شده است. از این رو بخشی از بازنمایی و حاضرسازی ابژه‌ها به کمک روایت‌ها، و تعاملات کاربر با محیط موزه، مجال بروز می‌یابد. استفاده از تکنولوژی‌های AR و VR سبب شده است تا در برخی از موزه‌های جدید همه چیز به‌صورت حاضر و آماده به معرض نمایش درنیاید، بلکه بازدیدکنندهٔ موزه نیز در فرایند حاضرسازی ابژه‌ها، ساخت روایت‌ها و شخصی‌سازی تجربهٔ بازدید از موزه نقش داشته باشد. این تکنولوژی‌ها به بازدیدکنندگان این امکان را می‌دهد تا به مکان‌های دورافتاده و غیرقابل دسترس، دسترس پیدا کنند، موزه‌ها و نمایشگاه‌هایی که به‌دلیل محدودیت‌های جغرافیایی یا فیزیکی قابلیت‌دسترسی ندارند. به‌طور مثال می‌توان از بازدیدهای مجازی بسیاری از موزه‌ها در زمان همه‌گیری بیماری کووید ۱۹ یاد کرد یا در موزهٔ واتیکان دیدن نقاشی‌های سقف و بالای دیوارها و دقت در جزئیات آن‌ها برای بازدیدکنندگان با فناوری‌های جدید ممکن گشته است. همچنین فناوری AR به بازدیدکنندگان امکان می‌دهد تا اشیاء و نمونه‌های موجود در موزه را در محیط واقعی به‌صورت زنده ببینند. AR می‌تواند به بازدیدکنندگان اطلاعات بیشتری دربارهٔ اشیاء و محتوای موزه ارائه دهد و تجربهٔ تعاملی و جذابی را برای آن‌ها فراهم کند. با استفاده از VR و AR، موزه‌ها می‌توانند تجربهٔ بازدیدکنندگان را بهبود بخشیده و آن‌ها را به‌عنوان یک جزء فعال در فرایند یادگیری و کشف محتوا درگیر کنند. این فناوری‌ها می‌توانند به بازدیدکنندگان امکان دسترسی به اطلاعات بیشتری دربارهٔ اشیاء، تاریخ و فرهنگ را بدهند و تجربهٔ آموزشی و تفریحی را برای آن‌ها فراهم کنند. می‌توانند در موزه‌های تاریخی مورد استفاده قرار بگیرند تا بازدیدکنندگان را به زمان‌های گذشته ببرند و تجربهٔ زندگی در آن دوران را برای آن‌ها به واقعیت تبدیل کنند. همچنین، این فناوری‌ها می‌توانند در موزه‌های هنری استفاده شوند تا بازدیدکنندگان را با آثار هنری مختلف آشنا کنند و امکان تجربهٔ نزدیک با آثار هنری را برای آن‌ها فراهم کنند. به‌طور مثال در آکواریوم کالیفرنیا بازدیدکنندگان می‌توانند با استفاده از هدست‌های VR به زیر آب‌های جهان دسترسی پیدا کنند و با حیوانات دریایی در محیط واقعیت مجازی تعامل کنند. در موزهٔ لوور، متروپولیتن و بریتیش هم این امکان برای بازدیدکنندگان فراهم شده تا با استفادهٔ برنامه‌های تلفن‌همراه و تبلت، بتوانند اطلاعات بیشتری دربارهٔ قطعات نمایش داده شده در موزه به دست آورند و با آن‌ها ارتباط برقرار کنند.

حاضرسازی غایب:

بخش مهمی از سالن‌های موزه‌ها و گالری‌ها به یادآوری‌ها و مرور آنچه گذشت اختصاص یافته است. درواقع در اغلب موزه‌ها با چیدمان اشیا، تصاویر و ویدئوها و همچنین

روایت‌ها و مفصل‌بندی دوبارهٔ همهٔ این متریال‌ها، خوانش ما از تاریخ و صورت‌بندی بسیاری از وقایع گذشته و فهم آن‌ها مجدداً تعریف می‌شود و چه بسا تغییر می‌کند. به‌طور مثال قاب‌های خالی در موزهٔ ایزابلا گاردنر[۱۵] که از سال ۱۹۹۰ در پی بزرگترین سرقت آثار هنری بر دیوارهای این موزه برجای مانده است بیشتر از هر چیزی یادآور غیبت این آثار است (تصویر ۱ و ۲). قرارگیری قاب‌های خالی در کنار قاب‌های آثار هنری، توأمان هم بر حضور یا حاضرسازی حاضر و غایب در کنارهم دلالت دارد.

یا در موزهٔ ویکتوریا آلبرت استرالیا[۱۶] با توجه به مهاجران بسیاری که از آغاز تاکنون در این کشور به دلایل مختلف مهاجرت و برای همیشه زادگاهشان را ترک کرده‌اند، موضوعی با نام «ترک خانه» از مهم‌ترین سناریوهای این موزه است. در «ترک خانه» بسیاری از آخرین اشیاء، نامه‌ها و عکس‌هایی که فرد مهاجر از سرزمین خود به استرالیا آورده است به همراه روایت‌هایی که مهاجران مجبور به ترک خانه (وطن) شده‌اند اعم از جنگ، مسائل اقتصادی، بحران‌های زیست محیطی و... جمع‌آوری شده و در کنار هم به نمایش گذاشته شده است، در کنار آن مجموعه‌ای از صداهای مهاجران که روایت خود از مهاجرت را بیان می‌کنند در سایت این موزه قابل‌دسترسی است. و این‌گونه

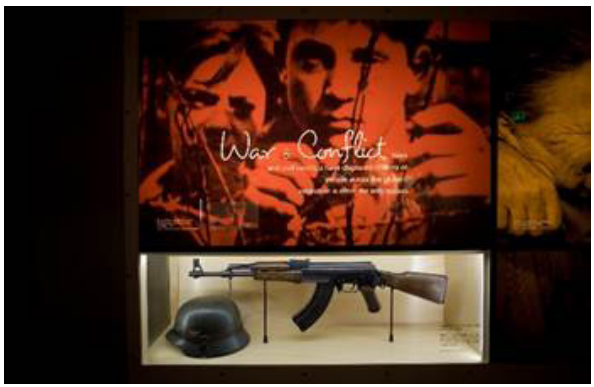
15. Isabella Stewart Gardner Museum
16. https://museumsvictoria.com.au/immigrationmuseum/whats-on/leaving-home/

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

موزه به صدای غایب و احساسات و روایت‌های فرد مهاجر که عموماً در کلان‌روایت‌های کشور مهاجرپذیر گم یا حذف می‌شود، عاملیت یا حداقل امکان حضور داده است (تصاویر ۳ و ۴).

طبق سیاست‌های جدید ایکوم (ICOM)، توجه به مهاجران و شنیده‌شدن صدای آن‌ها و تلاش برای برابری از رسالت موزه‌ها تعریف شده است، به‌طور مثال شبکهٔ موزه‌های مهاجرت[17] گروهی از موزه‌ها هستند که در سال ۲۰۱۹ در یک گردهمایی تشکیل شد و مأموریت آنان به‌تصورکشیدن جامعهٔ چندفرهنگی بازی است که در آن تحرک انسانی یک حق جهانی است. آن‌ها معتقدند موزه‌ها و جوامع باید از مهاجرت‌های گذشته و حال درس بگیرند تا مرزهای بین جوامع را حذف کنند، تاریخ را در آغوش بگیرند و گفت‌وگو را برای مبارزه با نژادپرستی، بیگانه‌هراسی و تبعیض ترویج کنند. موزه و آرشیو کارگران مزرعهٔ چای[18] در سریلانکا یکی از موزه‌های عضو این شبکه است که بر کارگران تامیل که در ابتدا به‌خاطر نظام کاستی و فقر برای کار به مزارع قهوه سریلانکا آمدند در حالی که سه نسل بعد از آن‌ها نیز همچنان در مزارع چای در شرایط نابرابر معیشتی زندگی می‌کنند، متمرکز است. این موزه مجموعه‌ای منحصربه‌فرد از مصنوعات از جمله اقلام فرهنگی و آیینی، تجهیزات خانگی و لوازم

17. Migration Museums Network
18. https://www.isdkandy.org/tea-museum/



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

مورد استفادهٔ کارگران مهاجر اولیه را به نمایش می‌گذارد، اشیای که جای آن‌ها تا قبل از این موزه در آشپزخانه یا خانه بود. علاوه بر این، این موزه شامل یک گالری عکس تاریخی است که بینشی از پس‌زمینهٔ تاریخی صنعت چای (از جمله قهوه) و خاستگاه کارگران مهاجر مزرعهٔ چای ارائه می‌کند. موضوع مهاجرت و کار کارگران تامیل در

تصویر ۵، موزهٔ کارگران چای سریلانکا، شرح عکس: مهاجران تامیل پس از سالها کار با دست خالی به کشورشان بازمیگردند.

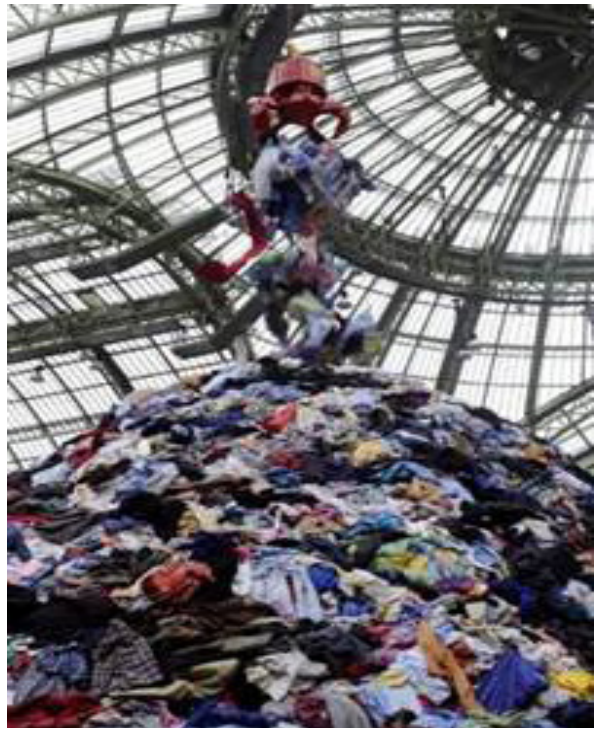
مزارع چای سریلانکا نشان می‌دهد به‌رغم گذشت چندین دهه، این مهاجران در سریلانکا ماندگار شدند و همچنان نیز از بی‌عدالتی و فقر رنج می‌کشند.

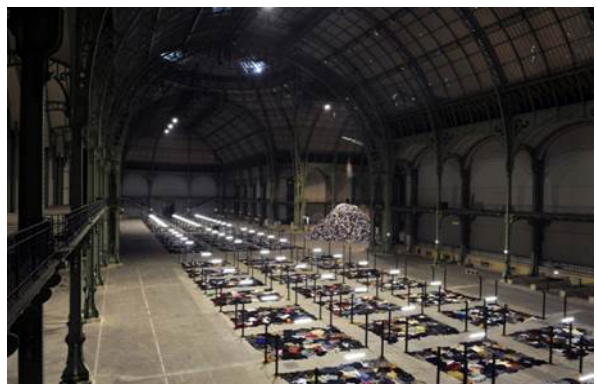
درواقع این روایت‌ها، اشیا و خاطرات در زندگی فرد مهاجر و در ذهن او و اعضای خانواده همیشه حاضر بوده است اما با تغییر شرایط گفتمانی و سیاست‌های بازنمایی ابژه‌ها در موزه‌ها و همچنین تغیر رویکردهایی چون پست‌کلونیالیسم،[19] تاریخ اجتماعی و اهمیت به صدای‌های غایب سبب شده تا به مسئلهٔ غیاب توجه بیشتری شود. درواقع با تغییر دیدگاه‌ها، انتظارات و تعریف از موزه در سال‌های اخیر، موزه‌ها این فرصت را به دست آوردند تا برای گسترش دامنهٔ مخاطبان و افزایش جذابیت‌های بازدید، به دنبال ماجراجویی‌های بیشتری برای حاضرسازی غیاب‌ها باشند. این غیاب‌ها می‌تواند شامل حذف و منع یک دورهٔ سیاسی، یک نژاد یا یک قوم، ترومای جمعی و حتی یک تجربهٔ شخصی باشد. به‌طور مثال پس از جنگ جهانی دوم بازخوانی خاطرات، جمع‌آوری اشیا و بزرگداشت یاد جان‌باختگان هولوکاست، گونه‌ای فراخوانی به غایب‌سازی حاضر در دوران نازیسم بود. چراکه در آن دوره در زندگی روزمره و حیات سیاسی، رنج‌ها، بلایا و فجایعی که بر مردمان عادی رفته است همواره از بازنمایی‌های رسانه‌ای و رسمی حذف می‌شد، تنها پس از شکست و فروپاشی این حکومت‌ها بود که موزه‌ها این امکان را یافتند تا روایتگر زندگی‌های ازدست‌رفته باشند. هنرمندانی چون کریستین بولتانسکی[20] که در کودکی‌شان متأثر از هولوکاست بوده‌اند و با موضوعاتی چون مرگ، مهاجرت و ترک خانه و... تا دوران بزرگسالی خویش دست به گریبان بوده‌اند. آن‌گونه که این هنرمند می‌گوید:

«زندگی و آثار من بسیار تحت تأثیر وقایع هولوکاست بوده است و من بر این باورم که تمامی بازماندگان هولوکاست هرگز از پرسیدن این سؤال که «چرا زنده ماندم؟»، دست نکشیده‌اند.». او در یکی از مشهورترین آثارش (تصویر۶ و ۷) که چیدمانی است با نام «مردم» و در سال ۲۰۱۰ در سالن گراند پاله پاریس برگزار شد، انبوهی از لباس‌های کهنه را روی زمین ریخت؛ این چیدمان که به گورستان شباهت داشت، حدود ۶۹ ناحیهٔ مربع‌شکل

19. Postcolonialism

20. Christian Boltanski





تصویر۷ و ۶، چیدمان مردم، ۲۰۱۰، کریستین بولتانسکی،
منبع: https://www.metalocus.es/en

مجزا را دربرمی‌گرفت که هر یک با چهار میلهٔ فلزی در گوشه‌هایشان مشخص شده بود و هم‌زمان هفتاد بلندگو صدای ضربان قلب‌هایی متفاوت از یکدیگر را که توسط این هنرمند از نقاط مختلف دنیا ضبط شده بود، پخش می‌کردند. در مقابل این چیدمان تلی غول‌آسا از لباس‌ها زیر سایهٔ جرثقیلی قرار گرفته بود که بی‌وقفه در انبوه لباس‌ها چنگ می‌زد و آن‌ها را دوباره رها می‌کرد. مضمون این چیدمان کاملاً بر غیبت و مادیت‌بخشیدن به آدم‌هایی که در فاجعهٔ هولوکاست ناپدید شده‌اند، اشاره دارد

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

یافا الیچ[۲۱] مورخ مطالعات یهودیت و تاریخ هولوکاست که او نیز چون بولتانسکی از کودکی با این مسئله درگیر بوده است. او در پروژهٔ برج چهره‌ها[۲۲] یا زندگی سعی کرده

21. Yaffa Eliach
22. TOWER OF FACES

تا به غیاب آدم‌هایی که در آن دوران مجبور به فرار و ترک خانه‌های خود شدند به شیوهٔ دیگری پاسخ دهد. در مصاحبه‌ای گفته بود که عموم یادمان‌هایی که از قربانیان هولوکاست برپا شده است بر رنج، مرگ و عذاب این افراد در اردوگاه‌های کار اجباری و... متمرکز است، در حالی که این آدم‌ها پیش‌تر از این فجایع مثل همهٔ مردم زندگی کرده‌اند، آن‌ها هم در جشن عروسی یا تولد فرزندانشان رقصیده‌اند، در مهمانی‌های خانوادگی دور هم جمع شده‌اند و خندیده‌اند یا در مراسم فارغ‌التحصیلی فرزندانشان احساس غرور کرده‌اند. از این رو وی با جمع‌آوری بیش از ۶۰۰۰ قطعه عکس از اهالی شهر کوچک آیشوشاک[۲۳] که در مرز جنوبی لیتوانی است و در سال ۱۹۴۱ اکثر مردم این شهر به دست نازی‌ها قتل عام شدند، آن‌ها را در زندگی روزمره‌شان نشان می‌دهد. برج چهره ها روایتگر زندگی آدم‌هایی است که در بازهٔ زمانی کوتاهی از دست رفته‌اند[۲۴](تصویر ۹ و ۸).

در برخی از موارد برپایی چنین موزه‌هایی و فراخوانی همهٔ این غیاب‌ها ممکن است لطف چندانی برای ساکنان یک کشور نداشته باشد اما جنبه‌های توریستی و بازاریابی این موزه‌ها برای گردشگران بین‌المللی دارای اهمیت است.

23. Eišiškės

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

تصویر۹ و ۸، برج چهره‌ها، موزهٔ یادگار قربانیان هولوکاست، آمریکا

به‌طور مثال موزهٔ کمونیسم[۲۵] پراگ یکی از موزه‌هایی است که بنا به گفتهٔ کارولینا بوکوفسکا (۲۰۲۰) نتیجهٔ کارآفرینی خصوصی بود. این موزه را در سال ۲۰۰۱، تاجر آمریکایی گلن اسپیکر، تأسیس کرد و این امر تنها به لطف اقتصاد متحول‌شدهٔ چک و با سرمایهٔ غربی ممکن شد. بنا به گفتهٔ خودش در این فکر بود که پراگ چه

25. Museum of Communism.

تصویر ۱۰- عروسک‌های ماتریوشکا، موزهٔ کمونیسم چک

تصویر ۱۱- سردیس‌ها و پرتره‌های رهبران کمونیسم، موزهٔ کمونیسم چک

چیزی کم دارد و مردم چه تجربه‌ای ندارند. و به‌عنوان دانشجوی قدیمی روابط بین‌الملل که علاقه‌مند به تاریخ است، براین باور بود که دوازده سال پس از انقلاب مخملی، جامعهٔ چک تمایل به غفلت از گذشتهٔ کمونیستی خود دارد. چراکه «چکی‌ها در مورد آن صحبت نمی‌کنند» و علاقهٔ چندانی به موزه‌ای که به این دوره اختصاص داده شده است وجود ندارد. درواقع مردمان چک علاقه‌ای به گفت‌وگوی جمعی دربارهٔ گذشته نزدیک خود نداشتند، در حالی که روزبه‌روز بر تعداد گردشگران خارجی و کنجکاوی آنان دربارهٔ زندگی در دوران کمونیسم افزایش می‌یافت. درواقع موزه‌ای که در ابتدا قرار بود برای مردم چک «مکانی برای یادگیری ازکمونیسم» باشد به مکانی بدل شد که گردآوری چیدمان و نمایش اشیا در آن نه بر منطقی تاریخی و فهم کمونیسم که ماحصل جمع آوری ذوق‌ورزانهٔ مؤسس آن بود (بوکوفسکا، ۲۰۲۰). ابژه‌های به نمایش درآمده از این دوران در موزه بیشتر بازتولید اشیای کیچ کمونیستی است، اشیایی چون عروسک‌های ماتریوشکا با دندان‌های تیز، مجسمه‌های کارل مارکس یا جایگاه عکس سلفی با مجسمه‌های در اندازهٔ واقعی استالین و لنین (تصاویر ۱۱ و ۱۰). موزهٔ کمونیسم نمونه‌ای است که نشان می‌دهد حاضرسازی غایب‌ها همواره سودای بیان حقیقت را ندارد بلکه می‌تواند به‌عنوان راهی برای درآمدزایی بیشتر و بازاریابی بهتر باشد.

غایب‌سازی حاضر

عموماً تصور بر این است که موزه‌ها و ابژه‌های درون ویترین‌ها و گنجینه‌های آن همیشه حاضرند و هیچگاه از بین نمی‌روند یا نابود نمی‌شوند، در واقع فرآیندهای حاضرسازی حاضر و حاضرسازی غایب که بخش مهمی از وظایف موزه‌هاست را نمی‌توان با فرایند غایب‌سازی حاضر در کنار هم قرار داد. در حالی که نمونه‌های بسیاری از موزه‌هایی که امروزه به کل از دست رفته‌اند یا اشیایی که در موزه‌ها از بین رفته، مفقود یا دزدیده شده، حکایت از این دارد که در صورت‌های بیانی غیاب در موزه‌ها باید غایب‌سازی حاضر را هم در نظر گرفت، به گفتهٔ هولمز (۲۰۲۳) در موزه‌ها و آرشیوها، ازدست‌دادن اشیاء معمول‌تر از آنچه است که فکر می‌شود. اما در این محیط‌ها، به جای اینکه از اشیای گم شده صحبت شود، از اصطلاح «Misplaced» استفاده می‌شود. این اصطلاح نشان می‌دهد که اشیاء به‌طور موقتی گم شده‌اند و به محل خود باز خواهند گشت. این مفهوم در سازمان‌ها بسیار مهم است، زیرا اشیاء در اینجا به‌عنوان میراثی از گذشته نگهداری می‌شوند و مسئولیت حفظ آن‌ها بر عهدهٔ سازمان است. در نتیجه، ازدست‌دادن یک شیء به معنای عدم مراقبت و توجه به آن است که می‌تواند میزان مسئولیت‌پذیری آن سازمان در نگهداری از این اشیاء را نشان دهد. در عوض، اگر یک شیء به‌عنوان «Misplaced» توصیف شود، نشان می‌دهد که هنوز به دنبال آن هستند و به‌زودی پیدا خواهد شد. هولمز در کتاب «مادیت غیاب» به ما نشان می‌دهد که دزدیدن یکی از شیوه‌های غایب‌سازی حاضر ابژه‌ها در موزه‌هاست، و عجیب اینجاست که همیشه‌چیزهای ارزشمند و قیمتی در موزه‌ها دزدیده نمی‌شوند بلکه بسیاری از آن‌ها اشیای عجیب و غریبی است، مثل تخم‌های پرندگان، عاج‌ها و چیزهایی که بیشتر از علاقهٔ بازدیدکنندگان به این ابژه‌ها نشان دارد. افرادی که می‌خواهند برای مجموعه‌داری یا طرفداری آن، برخی از اشیا را به دست آورند. با توجه به موضوع دزدی‌های بزرگ و کوچک از موزه‌های دنیا، یونسکو درصدد است تا موزه‌ای مجازی از این اشیای مسروقه را در آینده راه‌اندازی کند.[۲۶]به غیر از دزدی دلایلی چون عدم تطابق اشیا با مأموریت موزه‌ها در طول زمان، نقض کیفیت یا عدم اصالت از موزه سبب می‌شود برخی از اشیاء یا کل یک موزه جمع شود. برخی از این ابژه‌ها به موزه‌های دیگر فروخته می‌شوند و برخی نیز با حوادث غیرمترقبه‌ای چون سوانح طبیعی، خرابی در انبار یا تخریب توسط بازدیدکنندگان از بین می‌روند. بعضی از اشیا به سادگی در انبار گم می‌شوند. همچنین، اشیا در موزه‌ها ممکن است به دلایل مختلفی از دست

26. https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2023/10/unesco-unveils-plans-for-virtual-museum-of-stolen-objects/

بروند. در موزه‌های تاریخی و تاریخ طبیعی، اشیایی که اطلاعات مربوط به آن‌ها جدا شده‌اند، ارزش زیادی را از دست می‌دهند. موزه‌ها هم‌زمان حافظ اشیا و داستان‌های آن‌ها هستند در حالی که داستان‌ها به‌راحتی از اشیا جدا می‌شوند. بنابراین، موزه‌ها در دوگانه غایب‌سازی حاضر و حاضرسازی غایب همواره در نوسان‌اند. در سال ۲۰۱۵ در سمپوزیم «موزه‌های گم‌شده»[۲۷] این سوالات طرح شد که چه اتفاقی برای مجموعه‌ها می‌افتد وقتی اشیایی که زمانی ارزشمند بودند و اکنون دیگر ارزشی ندارند، یا وقتی استانداردهای اخلاقی تغییر می‌کند و مواردی مانند تحویل آثار فرهنگی به ملت‌ها و قومیت‌هایی که آن‌ها را از دست داده‌اند، مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین، در این سمپوزیوم، تغییر در ارزش‌های آموزشی، تحقیقی و اثباتی اشیا و نحوهٔ تأثیر آن بر ارزش آن‌ها بررسی شد. در این سمپوزیوم، تاریخ موزه‌ها از جهت جدیدی مورد بررسی قرار گرفت: نه تأسیس آن‌ها، بلکه تاریخ ناپدیدشدن آن‌ها. ما دربارهٔ اینکه موزه‌ها چگونه به وجود می‌آیند و چگونه مجموعه‌های جدید شکل می‌گیرند، اطلاعات زیادی داریم، اما دربارهٔ اینکه این مؤسسات شکننده چگونه از بین می‌روند، چگونه اشیاء تباه و ناپدید می‌شوند وقتی دوره‌ها و علاقه‌ها تغییر می‌کنند، به اندازهٔ کافی اطلاعات نداریم. چه اتفاقی برای یک مجموعه می‌افتد وقتی اشیایی که یکبار ارزشمند بوده‌اند دیگر ارزشی ندارند؟ یا وقتی استانداردهای اخلاقی تغییر می‌کنند، چگونه تغییر در ایده‌های مربوط به ارزش‌های آموزشی، تحقیقی و اثباتی اشیا بر تصمیمات در مورد اینکه چه چیزی باید نگهداری شود؟ جنگ‌ها، فاجعه‌های طبیعی و رویدادهای فاجعه‌بار جدید مجموعه‌ها را شکل می‌دهند و بر مؤسسات میراث، حفظ، حافظه و تولید دانش تأثیرگذارند. از موزه‌هایی که فراموش‌شده و سپس در تناقض فرهنگی جدید دوباره متولد شده‌اند، چه می‌توان آموخت؟ آیا دوام یک فضیلت است، یا ممکن است یا بهتر است ایده‌هایی از گذرا بودن در موزه‌ها را بپذیریم؟ (استیون لوبار و همکاران: ۲۰۱۷).

این سمپوزیم در جایی برگزار شد که صد سال پیش‌تر موزهٔ جنکس[۲۸] که در سال ۱۸۷۱ توسط پاتر جنکس[۲۹] رئیس دانشکدهٔ تشریح‌شناسی دانشگاه براون، تأسیس شده بود و شامل نمونه‌های اجساد، جمجمه‌ها، اشیاء و حیوانات بودند که برای تحقیقات علمی و آموزش استفاده می‌شدند. موزهٔ جنکس در طول سال‌ها تغییراتی را تجربه کرد. در ابتدا، موزه به‌عنوان یک منبع آموزشی برای دانشجویان و پژوهشگران استفاده می‌شد. اما در سال‌های بعد، با توجه به تغییر در رویکرد به تحقیقات علمی و نگرش به موزه‌ها، مجموعه‌های موزه به‌مرور زمان به ارزش تاریخی و فرهنگی بیشتری دست یافتند. در اوایل ۱۹۰۰ موزه بسته شد و در

27. Lost museum

28. Jenks Museum

29. John Whipple Potter Jenks

تصویر -۱۲نمایشگاهی از آثار بازمانده از موزه جنکس. منبع:
https://250.brown.edu/story/research-discovery/jenks-museum.html

تصویر ۱۳-نمایی از موزهٔ جنکس، منبع:
https://250.brown.edu/story/research-discovery/jenks-museum.html

سال ۱۹۴۵، مجموعه‌های موزه به سواحل رودخانه برده شد و کسی از سرنوشت این اشیا تاکنون اطلاعی ندارد. تا اینکه در سال ۲۰۱۵ مارک دیون و تعدادی از دانشجویان این دانشگاه درصدد برآمدند تا یاد و خاطرهٔ این موزه را در یکی از تالارهای این دانشگاه زنده کنند، درواقع آنچه که یافتند تعداد بسیار اندکی از آن مجموعهٔ بی-نظیر بود که در اصالت آن‌ها شک و تردید وجود دارد.[۳۰] این رویداد نشان می‌دهد که فرایند غایب‌سازی ابژه‌های حاضر در گذشته می‌تواند با مرور زمان و تغییر نگرش‌ها و گفتمان به فرایند حاضرسازی ابژه‌های غایب تغییر کند (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

شاید بتوان نمایشگاه «مرگ در یخ » را محصول انتظار و عدم قطعیت میان امر غایب و حاضر دانست؛ روایت غم‌انگیز، سفر اکتشافی جان فرانکلین به قطب شمال است، سیاستمدار و افسر نیروی دریایی که در سن شصت‌سالگی در سال ۱۸۴۵ با گروهی ۱۲۸ نفره و دو کشتی مجهز به تمامی امکانات مسیریابی، انگلیس را به مقصد کانادا ترک کرد. آن‌ها قصد داشتند برای یافتن راهی جدید از میان قطب شمال عبور کنند اما در اواخر مسیر یعنی آب‌های قطبی نزدیک کانادا، در بین یخ ها متوقف شده و تمام سرنشینان دو کشتی به شکل اسرارآمیزی گم شدند. پس از این ماجرا، گروه‌های بسیاری برای یافتن آن‌ها به آن منطقه رفتند اما هیچ‌یک نتوانستند اثری از آن‌ها بیابند. فرضیه‌های گوناگونی دربارهٔ مرگ این افراد مطرح شد تا اینکه ۱۲ سال پس از ناپدیدشدن این گروه، همسر فرانکلین یک گروه جست‌وجو را برای یافتن حقیقت به سمت قطب اعزام کرد و سال‌ها بعد دریافتند که ممکن است علت مرگ این افراد به‌خاطر سرب موجود در کنسروهای غذا یا آدم‌خواری باشد.

30. https://library.brown.edu/dps/curio/inside-the-lost-museum/

تصاویر ۱۵ و ۱۴ بخشی از نمایشگاه مرگ در یخ،

روایت ناپدید شدن جان فرانکلین و گروهش بارها دستمایهٔ خلق آثار ادبی و هنری بوده تا اینکه در سال ۲۰۱۴ و ۲۰۱۶ هر دو کشتی در عمق آب‌های جزیرهٔ کینگ ویلیام تقریباً سالم پیدا شدند و فرضیات جدیدی پس از ۱۵۰ سال دربارهٔ علت مرگ افراد این گروه شکل گرفت. موزهٔ تاریخ کانادا در نمایشگاه ویژه‌ای که در سال ۲۰۱۸ برگزار کرد، اشیایی چون زنگ کشتی، دستکش، تصاویر، لنگه کفش و باقی اشیای برجای‌مانده از این دو کشتی را در این نمایشگاه در صورت‌بندی جدیدی پس از کشف این دو کشتی ارائه کرد (تصاویر ۱۵و ۱۴).

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

غیاب‌سازی غایب:

ابژه‌ها و چیزهایی که اکنون در موزه‌ها نیستند را چگونه می‌شود غیب کرد؟ آیا چنین چیزی اصلاً امکان‌پذیر است: تبدیل کردن به هیچ چیز؟ شاید بهتر باشد به «هیچ چیز» به‌عنوان موضوعی که قابلیت عرضه، نمایش و روایت کردن در موزه‌ها را ندارد فکر کرد؟ چه چیزهایی در موزه‌ها تاکنون راه نیافته‌اند و موزه‌ها تمایلی برای نمایش آن‌ها ندارند؟ منطق نمایش ابژه‌ها در موزه‌ها را چه چیزی تعیین می‌کند؟ درواقع از گذشته تا به امروز سیاست‌های بازنمایی تغییر و تحول بسیاری داشته است. در روزگاری موزه‌ها جایگاهی برای عرضه‌های عجیب، منحصربه‌فرد، قیمتی یا دارای ارزش تاریخی و زیبایی‌شناختی ویژه بودند. تجربیات، احساسات و نحوهٔ فهم و ادارک از مسائل روزمره و تجربیات هرروزه از اغلب موزه‌ها غایب بود. گروه‌ها

و اقلیت‌های بسیاری از موزه‌ها حذف شده و نسبت به موضوعات حساسی چون چگونگی گردآوری آثار و غارت کشورهای مستعمره سکوت سنگینی در موزه‌ها حاکم بود. ما هنوز نمی‌دانیم چه چیزهایی در گذشته برای همیشه نابود شده تا روزی به‌دلیل این چرخش‌های گفتمانی از موزه‌ها سردرنیاورد.

ازبین‌بردن تاریخ معاصر و هر چیزی که می‌تواند در آینده به‌عنوان شاهدی در موزه‌ها و مراکز اسناد جمع‌آوری شود، بی‌توجهی عامدانه نسبت به آرشیو و بایگانی و حفظ آنچه که مربوط به اکنون است، در رژیم‌های توتالیتر سبب خواهد شد تا شهروندان تمنای بازگشت به گذشته یا نوستالژی را در سر بپرورند یا در خیال آینده بمانند. این کم‌شماری اکنون سبب می‌شود تا فراموشی به همراه بی‌دقتی و بی‌مبالاتی به منش درونی در سازمان‌ها و ادارات بدل شود. گاهی اوقات در رویدادهایی فرهنگی و اجتماعی با برچسب امنیتی و سیاسی سعی می‌شود تا تمامی شواهد و نشانه‌ها حذف شود و از بین برود. غایب‌سازی غایب در واقع همان نیستی است، حتی مرگ هم نشانه‌هایی از حضور را در خود باقی می‌گذارد، چون مزار فرد متوفی، عکس‌ها، خاطرات و اسناد و...

به‌نظر می‌رسد دیجیتال‌سازی مستندات علاوه بر آسان‌سازی و دسترس‌پذیری بیشتر، خطر ازدست‌رفتن را افزایش می‌دهد چراکه بسیاری از مردم به‌خاطر محدودیت‌های فضایی و فیزیکی در نگهداری عکس‌ها و اسناد و... گمان آن‌ها را حفظ می‌کنند و در بسیاری از موارد نسخهٔ فیزیکی اگر واجد ارزش اقتصادی نباشد، حذف و از بین برده می‌شود. در بسیاری از مواقع در موزه‌ها با تغییر سیاست‌ها و مأموریت موزه‌ها اشیایی به انبارهای موزه یا سازمان‌ها سپرده می‌شود و پس از مدتی طولانی به‌واسطهٔ ازبین‌رفتن داستان این ابژه‌ها یا فرد مطلع این اشیا به‌عنوان نخاله و مواد بازیافتی دور ریخته می‌شود یا به فروش می‌رسد.

غیاب به‌عنوان یک موضوع:

گاهی اوقات نیز خود مفهوم غیبت یا غیاب به‌عنوان موضوعی مستقل دستمایهٔ برگزاری نمایشگاه یا خلق اثری هنری در گالری‌ها و موزه‌ها می‌شود، اثری که لزوماً به غیاب تاریخی، حذف یا فقدان و طرد اجتماعی یا سیاسی خاصی دلالت ندارد و گاهی هم می‌تواند بازنمایی یا شرح دوباره‌ای از یک غیبت باشد، به‌طور مثال سوفی کال [31] که در سال ۱۹۹۰ از هنرمندانی بود که از موزهٔ گاردنر چندبار بازدید کرده و به یکی از تابلوهای ورمیر در این موزه دلبستگی خاصی داشت، پس از سرقت بزرگ آثار هنری این موزه (۱۹۹۱) دوباره به آنجا بازگشت تا به گونه‌ای یاد و خاطرهٔ این آثار را گرامی دارد. او در

31. Sophie Calle

دو پروژه، «آخرین مشاهده[۳۲] (۱۹۹۱) و چه می‌بینی؟[۳۳] (۲۰۱۳)» سعی کرد با عکاسی از قاب‌های خالی نقاشی‌ها و مصاحبه با بازدیدکنندگان و همچنین نگهبانان و کارکنان این موزه به‌گونه‌ای امر غایب را دوباره فراخوانی کند. وی همچنین ۲۰ سال پس از نمایشگاه اولش دوباره به گاردنر بازگشت و اینبار سعی کرد تا این موضوع را مورد کنکاش قرار دهد که آیا امروزه قاب‌های خالی برای بازدیدکنندگان موزه بر فقدان و غیاب آن آثار اشاره دارد یا بسیاری از مردم آن‌ها را بخشی از چیدمان موزه در نظر می‌گیرند؟ (تصاویر ۱۶ و ۱۷).

پیش‌تر بیان شد که گاه غیبت می‌تواند به‌عنوان یک کانسپت یا ایدهٔ اصلی برای خلق یا پس از خلق اثر هنری مورد استفاده قرار گیرد، به‌طور مثال در سال ۱۹۱۹. م موزهٔ هیرشورن[۳۴] نمایشگاهی با عنوان «غیاب از چه ساخته شده؟»[۳۵] با هفتاد اثر طی هفت دهه از هنرمندان معاصر برپا کرد که موضوع همهٔ این آثار به‌گونه‌ای با راهکارهای بیان خلاقانهٔ فقدان، غیاب، ازبین‌رفتن، فراموشی و حافظه و... در ارتباط بوده است؛ شاهکارهای هنرمندان مشهوری چون جوزف بیویز، گرهارد ریشتر، هوانگ یونگ پینگ، دیمین هرست و دیگران. یکی از معروف‌ترین آثار این نمایشگاه

32. Last seen
33. *What Do You See?*
34. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
35. What Absence Is Made Of

تصاویر ۱۶ و ۱۷ نمایشگاه آخرین دیدن، سوفی کال، ۲۰۱۳، منبع: https://www.gardnermuseum.org

اثر سوزانده‌شدهٔ جان بالدسری[۳۶] هنرمند مفهومی است که نقاشی‌های سال‌های ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۶ خودش را سوزاند و از خاکستر آن برای پخت کوکی (بیسکویت) استفاده کرد و در نهایت این کوکی‌ها را در شیشه‌ای قرار داد (تصاویر ۱۸ و ۱۹).

36. John Baldessari

نتیجه

در این جستار رابطهٔ میان مرگ، منع، خاطره، یادآوری و انتظار با غیاب مورد بررسی قرار گرفت. و براساس دیدگاه فونتنی چهار شیوهٔ حاضر و غایب‌سازی ابژه‌ها در موزه‌ها ردیابی شد. در حالی که نمی‌توان بین این شیوه‌ها مرز قاطعی کشید چراکه چرخش‌های گفتمانی، تغییرات سیاسی و اجتماعی و به‌تبع آن تغییر انتظارات و ادراک ما از موزه‌ها سبب شده است که غایب و حاضرسازی غیاب‌ها در موزه‌ها اهمیت بیشتری بیابد. آنچه که از مطالعه موردی ابژه‌های بررسی‌شده در این مقاله می‌توان دریافت این است که روزبه‌روز به مدد تکنولوژی‌های جدید از نامرئیت غیاب کاسته می‌شود و وجه دیداری و مرئی آن مجال بروز بیشتری می‌یابد. تکنولوژی‌های جدیدی چون AR و VR این امکان را به موزه‌ها داده‌اند تا بازنمایی غیاب از فرم‌های مادی و ملموس به فرم‌های غیر اما مرئی بدل شود. به نظر می‌رسد صورت‌های بیانی غیاب در موزه‌ها در حال تحول و تکوین است، به‌گونه‌ای که دوگانهٔ حضور- غیاب امروزه در موزه‌ها از دوقطبی‌بودن خارج شده و غیاب در امتداد حضور یا دنبالهٔ آن ترسیم می‌شود.

تصاویر ۱۸ و ۱۹ اثر جان بالدسری منبع: https://brooklynrail.org/۲۰۰۶/۱۱/artseen/john-baldessari

منابع

بارت، رولان (۱۳۸۰). *اتاق روشن*، ترجمهٔ ن‌یلوفر معترف. تهران: نشر چشمه.

سوزان، سانتاگ (۱۳۸۹). *دربارهٔ عکاسی*. ترجمهٔ نگین شیدوش. تهران: انتشارات حرفه.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی، نظریه و عمل*. چاپ دوم. تهران: نشر علم.شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵) تجزیه و تحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان. تهران: انتشارات سمت.

Edwards, E., & Mead, M. (2015). Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past. Museum and Society, 11(1), 19-38. Retrieved from https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/220

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

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

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

Holmes, H., & Ehgartner, U. (2021). Lost Property and the Materiality of Absence. Cultural Sociology, 15(2), 252-270. https://doi.org/10.1177/1749975520969007.

Shehade, Maria, and Theopisti Stylianou-Lambert. (2020). “Virtual Reality in Museums: Exploring the Experiences of Museum Professionals” Applied Sciences 10, no. 11: 4031. https://doi.org/10.3390/app10114031

Steven Lubar, Lukas Rieppel, Ann Daly & Kathrinne Duffy (2017) Lost Museums, Museum History Journal, 10:1, 1-14, DOI: 10.1080/19369816.2016.1259330

https://250.brown.edu/story/research-discovery/jenks-museum.html