پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

قدرت پنهان روایت در فضای نشان‌دار موزه

چکیده

در بـاور ایرانـی روایت‌هـای مـوزه‌ای روش‌هایـی بـرای کشـف و تولیـد معنـا هسـتند. ابـزار تولیـد روایت‌هـای مـوزه‌ای در موزه‌هـا فقـط متن‌هـا نیسـتند، بلکـه هـر یـک از کنش‌هـای مـوزه‌ای ماننـد انتخـاب اشـیاء، چیدمـان، دسـته‌بندی و مـوارد مشـابه بـه بازدیدکننـده جهـت می‌دهـد تـا در مسـیر یـک داسـتان متفـاوت حرکـت کنـد. جسـتار حاضـر، میـان داسـتان‌های تاریخـی کـه ادعـا می‌کننـد خنثـی و بی‌طـرف «حقیقـت» را در مـورد گذشـته بیـان می‌کننـد و روایـت، تمایـز قائـل می‌شـود. ایـن پژوهـش بـا رویکـردِ انتقـادی تحلیـل گفتمـان، روایت‌هـای مـوزه‌ای را بررسـی می‌کنـد. بـه بـاور نگارنـده، مستندسـازی فرهنگـی و تولیـد روایت‌هـا، بایـد بـه عنـوان یکـی از شـیوه‌های سیاسـی تولیـد دانـش و فـرآوردۀ روابـط قـدرت دیـده شـوند. پژوهـش حاضـر، افـزون بـر بررسـی قـدرت پنهـان روایت‌هـا، آن‌هـا را برسـاختی اجتماعـی و فـرآوردۀ گفتمان‌هـا دانسـته و چالش‌هـا و فرصت‌هـای تولیـد و بازتولیـد روایت‌هـای مـوزه‌ای را بررسـی می‌کنـد. ایـن جسـتار، اهمیـت روایت‌هـا را در مشروعیت‌بخشـی، انسجام‌بخشـی، روایت‌هـای حسـاس در کانون‌هـای تقاطع-فرهنگـی و حضـور فعـال و مشـارکتی مخاطـب در بازتولیـد روایت‌های «دموکـرات» در موزه‌هـای عصـر حاضـر بررسـی می‌کنـد. بنـا بـر یافته‌هـای پژوهـش، بـا ورود بـه فضـای نشـان‌دار مـوزه، کشـمکش در سـطح اجتماعـی و فـردی بـر سـر تولیـد معانـی آغـاز می‌شـود، و روایت‌هـای هژمونیـک فـرآورده‌ای تاریخـی و فرهنگـی و حاصـل کشـمکش میـان گفتمان‌هـا و روایت‌هـای خـرد و کلان تصادفـی پیرامـون متـن مـوزه هسـتند.

واژه‌هـای کلیـدی: مـوزه، روایـت، روابـط قـدرت، تحلیل گفتمـان، تولیـد سیاسـی دانش.

مریم دشتی زاده
اسـتادیار، گـروه مـوزه، دانشـگاه هنـر شـیراز، شـیراز، ایـران، نویسـنده مسـئول.

m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۰۹-۲۶

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41510.1166

مقدمه

پژوهشگران روایت را از منظرهای گوناگون تعریف کرده، و موردِ بحث قرار داده‌اند. امروزه اصطلاح «روایت» دیگر منحصر به حوزه مطالعات ادبی نیست؛ و مفهوم روایت به وسیلهٔ پژوهشگران علوم انسانی و علوم اجتماعی (چه در کانون اصلی تمرکز و یا به عنوان یکی از عناصری که با آن سروکار دارند) موردِ توجه قرار گرفته‌است. مطالعات گسترده در حوزه‌های مختلف دانش ما را متوجه اهمیت روایت و تفسیرهای گوناگون از آن می‌کند. در حوزهٔ مطالعات موزه نیز بررسی روایت و تأثیرات آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. روایت، ابزار انتخابی برای هدایت محتوای موزه در جایی است که نبودِ محتوای ویژهٔ بازدیدکنندگان نگران‌کننده است (Roppola, ۲۰۱۲; qouted in Sitzia, ۲۰۱۶). موزه‌ها به واسطهٔ روایت‌های تولیدشده، با بازدیدکنندگان ارتباط برقرار می‌کنند، بنابراین، استفاده از روایت در موزه‌ها مدت‌ها است که به عنوان یک فن ارتباطی قدرتمند برای درگیرکردن بازدیدکنندگان و به منظور کشف انواع مختلف یادگیری و مشارکت (که پیامد آن است) اعتبار یافته‌است. موزه‌ها از روایت یا داستان‌پردازی، به عنوان ابزار یادگیری، تفسیر و تولید معنا در سطح گسترده‌ای بهره می‌گیرند. به تازگی، موزه‌ها دستخوش تغییرات بنیادینی از نمایش‌دهندهٔ صرفِ اشیاءِ موزه‌ای به سمت موقعیتی برای تجربه شده‌اند. موزه‌ها با تمرکز بر بازدیدکننده به مخاطب اجازه می‌دهد تا همچون ماجراجویی مسیر داستانی مختلفی را انتخاب کند که به پایان‌های مختلف منتهی می‌شود؛ به بیان دیگر، به بازدیدکننده فرصت «تولید معنا» و «خلق روایت» را می‌دهد (Ross et al., ۲۰۱۱). هر بازدیدکننده به مثابه روایتگری قدرتمند اقدام به خلق روایت فردی خود و ساخت تفسیری بسیار شخصی از اشیاء و مجموعهٔ موزه می‌کند.

از یک شیء موزه‌ای روایت‌های بسیاری می‌توان تولید کرد؛ هر یک از شیوه‌های تفسیر و کاربست روایت، بعد متفاوتی از قابلیت‌های گستردهٔ روایت‌های موزه‌ای را به کار می‌گیرد. در حالی‌که از نگاه بسیاری از کارشناس‌ها و سرپرست‌های موزه، روایت موزه‌ای همانند یک قصه و داستان و نقل رویدادهای تاریخی گذشته است، برخی پژوهشگران ما را متوجه ماهیت سیاسی روایت‌های موزه‌ای می‌کنند. گروه دوم با تفسیری متفاوت از روایت، قابلیت‌های گوناگون روایت را در تثبیت معنا و نسبت دادن معانی جدید به مجموعه موزه‌ای به رسمیت می‌شناسند و از آن در پیشبرد اهداف موزه و جامعهٔ میزبان بهره می‌گیرند. از نگاه این گروه از اندیشمندان، روایت‌های موزه‌ای گفتمان‌هایی پیش‌بینی‌ناپذیر و پر شمار هستند که بسته به مقصود موزه بازدیدکنندگان را به موقعیت های سوژگی گوناگون فرا می‌خوانند. غیرِ قابل‌پیش‌بینی بودن شکل‌های گوناگونِ روایتِ ایجادشده در موزه و پیامدهای احتمالی آن، بر اهمیت و ضرورت شناخت ماهیت روایت موزه‌ای می‌افزاید. از آن جاکه تاکنون پژوهش مستقل و عمیقی بر روایت موزه‌ای و ظرفیت های پنهان آن در برساخت ارزش‌ها و هویت‌ها انجام نشده‌است، پژوهش حاضر تلاش می‌کند ضمن توصیف ماهیت سیاسی روایت موزه‌ای، نقش و اهمیت آن را نشان دهد. در پایان، برخی از مهم‌ترین انواع روایت در موزه مانند روایت‌های حساس در کانون‌های تقاطع-فرهنگی، روایت‌های هویت خود/دیگری و روایت های مشارکتی مخاطب محور را شرح داده شده‌است.

پیشینه پژوهش

پیشینه موضوعی پژوهش

پژوهش و مطالعه در پیوند با روایت‌شناسی و به طور ویژه، روایت‌های موزه‌ای قدمت و گستردگی قابلِ توجهی ندارد. مباحثی است که نخستین بار در موزه‌شناسی جدید[1] مورد توجه و بررسی قرار گرفته‌است. نخستین بار پیترورگو (۱۹۸۹) در کتابی با عنوان موزه‌شناسی جدید، چگونگی برقراری ارتباط با مخاطب و ماهیت رسانه‌ای موزه‌ها را مطرح کرد (Vergo, ۱۹۸۹). پس از وی، پژوهشگران دیگر اصول روایی مناسب برای موزه‌ها را در بسترهای مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی (Karp and Mullen and Lavine, ۱۹۹۲; quoted in Heidari and Belourdi, ۲۰۱۸) مورد بررسی قرار دادند (به نقل از حیدری و صالح بلوردی، ۱۳۹۸). از منظر مالهالند، روایت در موزه ساختاری مشابه با روایت در رمان‌ها و فیلم‌ها دارد.[2] وی سه مفهوم داستان (آن‌چه می‌توان گفت)، طرح (تفسیر داستان) و روایت (شکل ارائه آن) را بخشی از ماهیت وجودی هر بازنمایی موزه‌ای، و روایت را بخشی از هستی‌شناسی موزه‌ها معرفی می‌کند (Mulholland et al., ۲۰۱۱). البته تفاوت‌هایی میان داستان و روایت از منظر پژوهشگران بیان شده‌است: داستان و روایت از این جهت با یکدیگر متمایز هستند که برای هر داستان ممکن است روایت‌های بسیاری تولید شود (Chatman, ۱۹۸۰)و دیگر اینکه داستان و گفتمان روایی هر دو زمان‌مند هستند، با این تفاوت که زمان در داستان واقعی و مبتنی بر تسلسل رویدادها است، در حالی‌که زمان در روایت به ترتیبی که رویدادها بر خواننده (بازدیدکننده) آشکار می‌شوند، دلالت دارد (Mulholland, et al., ۲۰۱۱).

از میانِ مطالعه مبحث‌های مرتبط با موزه، دو نوع

برجستهٔ روایت، روایت اشیاء و روایت برگزارکننده (کیوریتور) مشخص می‌شود: در نمایشگاه‌های هنری، از اشیاء برای ساخت روایت‌ها بهره می‌گیرند. روایت اشیاء، اغلب در متنی که همراه با شیء موزه‌ای است (در قالب برچسب، کاتالوگ، راهنمای صوتی و موارد مشابه) گنجانده می‌شود. روایت شیء ممکن است جنبه‌های مختلف شیء مانند چگونگی ساخت، زندگی‌نامه‌ی خالق اثر، آنچه در شیء به تصویر کشیده شده‌است و مانند آن باشد. روایت اشیاء، تفسیری از شیء و حتی از محل قرارگیری آن در بافت مشترک با دیگر اشیاء (در همان نمایشگاه) را ارائه می‌دهد. شکل دوم روایتِ مشخص‌شده، روایت برگزارکننده (کیوریتور) است. روایت برگزارکننده همچون رشته‌ای در اطراف تعدادی شیء موزه‌ای می‌پیچد تا برای نمایشگاه یا بخشی از آن روایت ایجاد کند (Mulholland et al., ۲۰۱۱). این شکل از روایت نقطهٔ عزیمت پژوهش حاضر است؛ جست‌وجوی چگونگی تولید و برساخت روایت‌های موزه‌ای از میان بی‌شمار حالت‌های ممکن.

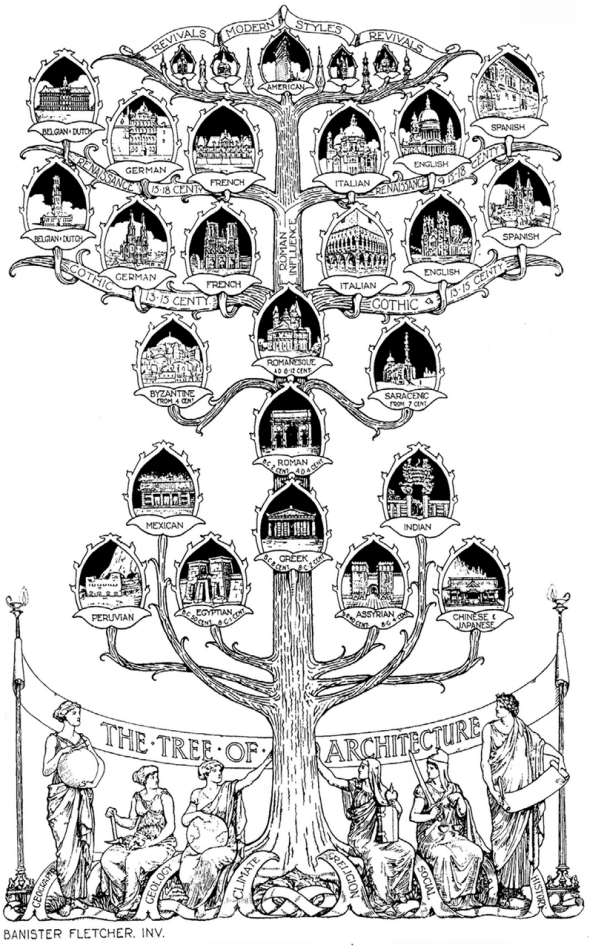
از دیگر سو، چن با تقسیم‌بندی روایت‌های موزه‌ای در دو سطح کلانِ روایت موزه و روایت بازدیدکننده، باب مطالعهٔ روایت‌های تولید شده از سوی بازدیدکنندگان را می‌گشاید که تاکنون چنان‌که باید مورد توجه قرار نگرفته‌است. این دسته از روایت‌ها که به یاری فناوری‌های رسانه‌ای جدید فرصت بروز و ظهور یافته‌اند، موجب انسجام و بازنگری عمده‌ای در روایت‌های موزه شده‌است. فناوری‌های رسانه‌ای جدید در نقش میانجی، «ادغام ذهنیت» موزه و بازدیدکنندگان را آسان می‌کنند. .پیش از این، والتربنیامین از ورود تکنولوژی مدرن به جامعه و تأثیر گذاری بر فرهنگ عامه و خارج کردن قدرت و انحصار آثار هنری از گروه نخبگان گفته بود که در این‌جا قابل تأمل است. چیدمان و ساختار آثار هنری به گونه‌ای بوده است که نظم حاکم را از جنبهٔ فرهنگی و اجتماعی مشروعیت و انسجام بخشد (افضل طوسی و یوسفی، ۱۳۹۹).

در حالی‌که، در موزه‌های امروزی روایت‌های موزه‌ای به واسطهٔ نزدیکی و آمیزش ذهنیت‌ها در سطح موزه و بازدیدکننده تعاملی‌تر می‌شوند (Chen, ۲۰۱۷). پیش از این نیز مک‌لود به نقش انسجام دهندهٔ روایت در موزه اشاره کرده بود. به باور او و همکارانش روایت به عنوان یک جریان گسترده، می‌تواند همکاری میان فعالیت‌های متخصصان و حرفه‌های جداگانه را در موزه آسان کند، و نقش مهمی در انسجام و ادغام رسانه‌های مختلف (صوتی و تصویری، متون تفسیری، رسانه‌های دیجیتال و موارد مشابه) در موزه داشته باشد (MacLeod et al., ۲۰۱۲). پکاریک و دورینگ نیز به صورت ویژه به نقش «روایت‌های ورودی»[۳] بازدیدکنندگان مختلف در یادگیری موزه‌ای اشاره می‌کنند و بر این باورند که یافته‌های متفاوت در یادگیری به طور مستقیم با روایت‌های مختلف ورودی افراد مرتبط است (Pekarik et al., ۱۹۹۹). راس و همکارانش نیز نقش روایت در یادگیری موزه‌ای را از دیدگاه دو نظریه یادگیری سازنده‌گرا[۴] و فلسفه‌ی هرمنوتیک، بررسی می‌کنند و معتقدند ضمن اینکه روایت برای خلق معنا اساسی است، افراد برای تولید معنا و تفسیر تجربیات جدید، به صورت فعال به دانش پیشینِ خود رجوع می‌کنند (Ross et al, ۲۰۱۱).

این در حالی است که تمرکز کنونی بسیاری از پژوهش‌ها بر قلمرو نوشکفتهٔ روایت‌های بازدیدکنندگان است (که زمینه‌ساز موزه‌های منعطف و گشوده آینده خواهند بود)، راپولا به دیرینه‌شناسی[۵] روایت موزه‌ای و ارائهٔ دسته‌بندی تاریخی از صورت‌های ویژه و زمانمند روایت‌های موزه‌ای چنان‌که بر مخاطب تحمیل می‌شود، علاقه‌مند است. وی با بررسی تاریخ طراحی نمایشگاه، طیف گسترده‌ای از روایت‌های موزه‌ای را که حضوری ثابت در استراتژی‌های میانجی‌گری موزه‌ها دارند، بر می‌شمارد:

یکم- صحنه کنجکاوی: این دسته از روایت‌ها، قدرتِ دانش[۶] را به نمایش می‌گذارند و نمایش مینیاتوری از جهان برای بازدیدکننده ایجاد می‌کنند. در این‌جا، موزه روایت خود را همچون یک راوی دانای کل (اما با دیدگاهی فردی) ارائه می‌کند.

دوم- نظم جدید موزه‌ای: هدف از موزه، ایجاد رژیم‌های گوناگون دانش و سازمان‌یافته جهانی است؛ « چیدمان اشیا بر مبنای سیر تاریخی رو به رشد است؛ و در زمان حال به اوج پیشرفت می‌رسد.» راپولا استدلال می‌کند که چنین طرح‌های نمایشگاهی دارای ایدئولوژی‌های خاصی هستند و در تمرین‌های ملت‌سازی نقش داشتند. در این‌جا باز هم روایت موزه یک روایت «معتبر» است. نمونه این روایت را بینستر فلچر[۷] از تاریخ معماری در فاصله سال‌های ۱۸۹۶- ۱۹۶۱ ارائه می‌دهد. فلچر روایت خود را به صورت یک درخت (تصویر ۱) نمایش می‌دهد که در آن معماری اسلامی (که به آن سبک «محمدی» می‌گوید)، به عنوان سبک غیر پیشرفته و تزئینی در پایین درخت، در مقابل سبک‌های پیشرفته تاریخ معماری غرب در بالای درخت بازنمایی شده‌است. نجیب اوغلو این شیوه از روایت‌پردازی را نمونهٔ بارز نگاه شرق‌شناسان به هنر اسلامی و بازنمایی میراث اسلام از زاویهٔ نگاه شرق‌شناسان در راستای «روایت بزرگ غرب-شرق»



تصویر ۱: درخت تاریخ معماری، بینستر فلچر (۱۹۰۱) (منبع: URL1)

می‌داند (Necippglu, ۲۰۱۲).

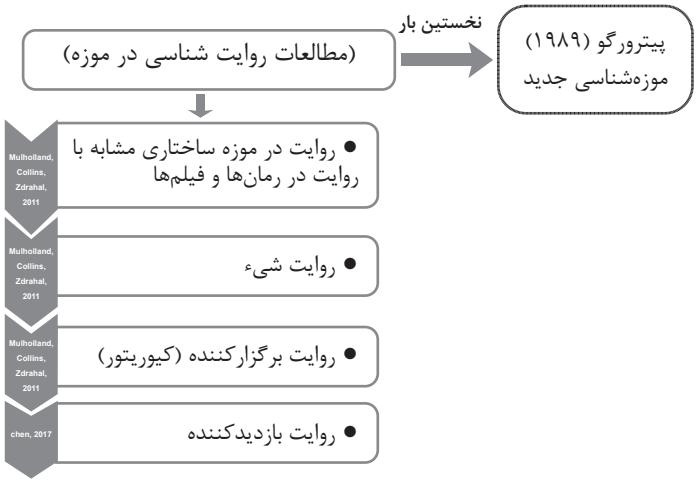
سوم- به نمایش گذاشتن روایت در فضا: بازدیدکننده را به زمان‌ها و مکان‌های گوناگون منتقل می‌کند و با غوطه‌ور کردن مخاطب در فضای نمایش به او توهم تجربه‌ی بدون واسطه و اصیل را می‌دهد.[۸]

چهارم- مجموعهٔ مشارکتی: موزه‌های مشارکتی و بازدیدکننده‌محور بر اساس یادگیری اکتشافی، و در نگاه اول کمتر مبتنی بر روایت هستند. با این حال، توجه به این نکته بسیار اهمیت دارد که، هر چند خلق روایت از طریق این دسته نمایشگاه‌ها نسبت به تفسیر باز و گشوده است، اما همچنان انتظار می‌رود که بازدیدکننده به نتایج «درست»[۹] و «معتبر» برسد.

پنجم- موزه‌های فراگیر: هدف دسته‌ای از روایت‌های موزه‌ای ایجاد شمولیت در جامعه است. موزه باید روایت‌های جدید، روایت‌های دیگری مورد غفلت واقع‌شده را گردآوری کرده و آن‌ها را در برگیرد. موزه باید از دانش قبلی بازدیدکننده و روایت فردی موجود برای برقراری ارتباط بهتر بهره گیرند. در این‌جا موزه در موقعیت یک گردآورنده، تحلیلگر و ارائه کننده داستان قرار می‌گیرد.

ششم- تحریک تجربیات: گاه موزه به عنوان یک صحنهٔ نمایش عمل می‌کند، که در آن تجربه به نقطه ورود بازدیدکننده تبدیل شده‌است، و موزه فقط تجربه‌های بازدیدکنندگان را شتاب می‌دهند. تمرکز بر تجربهٔ بازدیدکننده، جایگاه روایت را از تابلوهای راهنما و فضای موزه به بدن بازدیدکننده تغییر می‌دهد. این روایت‌ها، وضعیت دشواری را برای تفسیر ایجاد می‌کنند: آیا ما هنوز در موزه به دنبال نتیجه‌گیری‌های «درست» هستیم یا تجربه هر بازدیدکننده واقعاً تنها چیزی است که مهم است؟

هفتم- ورود به دنیای (شبکه‌ای): در این‌جا پیشرفت‌های جدید فناوری، رسانه‌های اجتماعی و مشارکت عمومی در نظر گرفته شده‌است. بار دیگر، به نظر می‌رسد که روایت از بندِ صدای «مؤلف



تصویر ۲: تقسیم بندی‌های کلان روایت موزه‌ای (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

معتبر» موزه رها شده و به جای آن بر روایت بازدیدکننده تمرکز شده‌است. ولی باید از خود پرسید که این در عمل تا چه اندازه درست است (Roppola, ۲۰۱۲; quoted in Sitzia, ۲۰۱۶).

پیشینه روش‌شناختی پژوهش

پیش از این، پژوهشگران بسیاری به ماهیت برساختی و سیاسی روایت‌های موزه‌ای اشاره کرده‌اند. روایت‌های موزه‌ای همچون تمامی دیگر روایت‌ها برساخته و مورد مناقشه هستند و برای افراد مختلف معانی متفاوت دارند. اگرچه ماهیت برساختی روایت از سوی برخی ناچیز به شمارآمده‌است، ولی برخی دیگر معتقدند همین ساختگی روایت و تحمیل لایه‌ای مصنوعی از نظم بر هرج و مرج واقعیت تصادفی آن را ارزشمند می‌کند. «نظم دروغین» داستان جرقه‌ای خلاقانه ایجاد می‌کند؛ و از این رو، روایت تحریک‌آمیز است و «خواننده» را درگیر یک گفت‌وگوی خلاقانه الهام‌بخش می‌کند. ظرفیت روایت در درگیر کردن مخاطب (بازدیدکننده) در گفت‌وگویی تعاملی و مشارکتی دقیقاً همان جایی است که پتانسیل خلاقانه آن نهفته است (MacLeod et al., ۲۰۱۲). البته، روایت همچون هر فرآوردهٔ اجتماعی و سازه انسانی با خطر سوگیری و تحریف همراه بوده و مستلزم فرآیند حذف و ویرایش است؛ و هر گونه تظاهر به اصلاح و گره‌گشایی، حقیقتاً قابل بحث و بررسی است (MacLeod et al., ۲۰۱۲).

آن‌چه با عنوان گذشته تاریخی و در قالب روایت تولید می‌کنیم، برساخته خود ما هستند؛ توالی‌ها، تاریخ‌ها و گاه‌شماری‌هایی که ـ «ما» آن‌ها را مناسب گذشته می‌دانیم و به گذشته منتسب می‌کنیم (Lowenthal, ۱۹۸۵) به عنوان محصولی اجتماعی، الگویی گفتمانی و زمانمند قابل بررسی است. ساموئل اسمیت در پژوهش خود بر شش موزه در کلرادو به خوبی از نظریه تحلیل گفتمان برای تحلیل روایت‌ها و آن‌چه به عنوان گذشته تاریخی به بازدیدکننده منتقل می‌شود، بهره می‌گیرد. او در این جستار، چگونگی بازنمایی رویدادهای تاریخی مهم را در موزه‌ها و مکان‌های تاریخی بررسی می‌کند. این مهم که چگونه اشیاء، متون و رسانه‌ها در قالب داستان‌ها شکل می‌گیرند، به هم پیوند می‌خورند و به درک ما از میراث و رویدادهای گذشته جهت می‌دهند. کنار هم قرار گرفتن روایت‌ها و ضد روایات در فضای گفتمانی موزه‌ها بینشی در مورد اینکه تاریخ چقدر بحث‌برانگیز، و ناهماهنگ است ارائه می‌دهد (Smith, ۲۰۱۹). در این فضای ناهماهنگ با فرصت‌های احتمالی تولید روایت‌ها، برخی وب‌گاه‌های تاریخی و موزه‌ها بر روایت‌های کلان و مسلط تأکید می‌کنند، در حالی‌که برخی دیگر توجه بیشتری به روایت‌های خرد (مانند نابرابری‌های اقتصادی، شکاف‌های قومی و میراث زیست‌محیطی) نشان می‌دهند. می‌توان گفت در مفصل‌بندی هر دو رویکرد به روایت، موزه‌ها به دنبال بازسازی گذشته در شرایط فراگیر و مسئولانه و جذب طیف وسیعی از مخاطبان هستند.

حافظهٔ تاریخی هر جامعه در قالب الگوی گفتمانی ساختار پیدا کرده‌است و حول مجموعهٔ مشخصی از موقعیت‌ها، اشیاء، مکان‌ها و فعالیت‌های خاص (موزه‌ای) بلورینه شده‌است و به منظور هدف ویژه‌ای ارزش‌دهی می‌شود (Nora, ۱۹۸۹). مالهالند، روایت‌های کیوریتور-محور (مبتنی بر برگزارکننده موزه) را نه یک بازنمایی صرف، بلکه فرآوردهٔ یک فرایند پژوهشی می‌داند که در آن به

اشیاء فرهنگی به عنوان منابع استنادی، شواهد و مدارکِ پژوهش متوسل می‌شوند. پژوهش در خصوص روایت‌ها، نشان می‌دهد که چگونه در تولید روایت‌ها از مدارک تاریخی بهره‌برداری می‌شود (Mulholland et al, ۲۰۱۱). پژوهشگرانی مانند میکه بال[۱۰]، بروس فرگوسن[۱۱]، و تونی بنت[۱۲] معتقدند گفتمان‌های مختلف موزه، در فضاهای موزه‌ای به واسطهٔ شیوه‌های گوناگونِ ساخت روایت‌ها ایجاد می‌شوند. به باور میکه، بال تفاوت عمده موزه‌شناسی جدی با حوزه دانش قدیم مطالعات موزه، در پیگیری جدی این ایده است که برپایی یک نمایشگاه خود شکلی از تولید گفتمان است. میکه بال بر این باوراست اکنون به جای گفتمان هژمونیک و «صدای معتبر» متصدیان موزه، تمرکز بر شیوه‌های مشارکتی و فرصت‌های ایجاد روایت و تفسیر باز است (Bal, ۱۹۹۶). فرگوسن نیز با اشاره به موزه‌های هنر استدلال می‌کند این ایده که معانی ناپایدار هستند، پذیرفتنی و اجتناب‌ناپذیر است؛ معنای اثر هنری، فقط در بافت زمانمند و مکانمند تولید می‌شود و امری جمعی، موضوع مذاکره و تغییرپذیر است.

بررسی موزه‌های بومی که امروزه به صورت گسترده‌ای در سطح جهانی گسترش‌یافته‌اند، نمونه خوبی برای بررسی شیوه‌های گوناگونِ مفصل‌بندیِ گفتمانِ روایی در موزه‌ها است. میراندَا بردی[۱۳] در مقاله خَود با عنوان «میانجی‌گری صدای بومی در موزه: روایت‌های مرتبط با مکان، زمین، و محیط‌زیست در برگزاری نمایشگاه جدید» موزه‌های بومی را مورد بررسی قرار داده‌است. بردی، بر تحلیل گفتمان هویت بومیان آمریکا در سه موزه ملی سرخپوستان آمریکایی مؤسسه اسمیتسونیان در واشنگتن دی سی[۱۴]، موزه کانادایی تمدن مردمان نخستین[۱۵]، و نمایشگاه آمریکای باستان در موزه فیلد شیکاگو[۱۶]، سه مکان پرطرفدار و غنی از محتوای رسانه‌ای که در بیست سال اخیر ظهور کرده‌اند، تمرکز دارد. او می‌نویسد در حالی که تمامی این موزه ها تلاش دارند تا به شیوهٔ مشارکتی به معرفی دیگری (بومیان آمریکا) اقدام کنند، دو موزه نخست بر نقل روایت از زبان خود بومیان معاصر متمرکز هستند، ولی موزه آمریکای باستان در شیکاگو بر تفسیرهای تخصصی و گزارش‌های علمی از حرکت بومی‌ها در سراسر زمین در طول زمان به جای روایت اول شخص تأکید دارد. بنابراین، در این موزه امکانات روایی کمتری تولید می شود. بردی با طرح اهمیت مسئله «صدا» به اندازه مسئله «حقیقت»، پیشنهاد می‌کند که تغییرات در جهت‌گیری نسبت به صدای بومی می‌تواند فرصت‌هایی را برای درگیر کردن مفاهیم گوناگون نسبت به زمین و محیط شکل دهد. دعوت موزه‌ها به مبنی بر اینکه بازدیدکنندگان «از طرف خودشان صحبت کنند» به منظور تأیید و اعتبار بخشی به روایت موزه است. گوسوامی با اشاره به لایه‌های قدرت در روایت‌ها و بازنمایی جوامع، ما را دعوت به درآغوش گرفتن و بهره‌گیری از فرصت‌های نهادینه در قدرت‌های پنهان روایت در موزه می‌کند. روایت‌هایی که می‌توانند به جوامع صدا بدهند و از ناگفته‌های جنسیتی، طبقاتی، نژادی و موارد مشابه بگویند. وی معتقد است کنشگران سیاسی موزه‌ها قابلِ اعتماد نیستند و این گزاره را به عنوان یک فرصت در موزه‌ها در نظر می‌گیرد (Goswami, ۲۰۱۸). هادسدون نیز روایت‌های گوناگون و واگرا در نمایشگاه‌های موقت را به عنوان فرصت‌های نهفته در ساختار روایت‌های موزه‌ای می‌داند. او معتقد است برگزاری هر چه بیشتر نمایشگاه‌های موقت، بستر تولید روایت‌های گوناگون و دموکرات کردن موزه‌ها را فراهم می‌کند و پیامدهای احتمالی روایت‌های هژمونیک(مسلط) را کاهش دهند Hodsdon, ۲۰۲۱)).

روش انجام پژوهش

جُستار حاضر با مرور اجمالی بر شیوه‌های گوناگون تفسیر و توضیح روایت در موزه‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها، از رویکرد تحلیل گفتمان به منظور پاسخ‌گویی به چیستی روایت موزه‌ای و چگونگی شکل‌گیری روایت‌های مسلط در موزه‌ها در نظر می‌گیرد. از دیدگاه رویکرد تحلیل گفتمان، روایت شیوه‌ای خاص از سخن گفتن و فهم جهان است و موزه حین سخن گفتن درباره جهان هویت‌ها آن‌ها را به شکلی خنثی بازتاب نمی‌دهد، بلکه نقشی فعال در ایجاد آن‌ها دارد و محدودیت‌هایی برای معنادار بودن آن‌ها وضع می‌کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲:۳۶). تحلیل گفتمان که در گستره پژوهش‌های انتقادی قرار دارد، با کندوکاو و تجزیه و تحلیل مناسبات قدرت در بستر قلمروهای اجتماعی، چگونگی تولید دانش تخصصی در نهادهای اجتماعی را بررسی می‌کند. از نگاه تحلیل گفتمان، هر یک از گفتمان‌ها نماینده یک روش متفاوت برای فهم وجوه گوناگونِ جهان‌اند و هویت‌های متفاوتی را ایجاد می‌کند. در این راستا، بررسی سابقه بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان در موزه‌ها به منزله چارچوبی برای درک وتحلیل هویت‌های ملی، روش‌های تولید و انتقال دانش، چگونگی تفسیر آثار موزه‌ای و پیامدهای آن درخور تأمل است (Aldrich, ۲۰۰۸ Doumani, ۲۰۱۲; Fakher Eldin, ۲۰۱۲; Hooper-Greenhill, ۱۹۹۲; Lord, ۲۰۰۶;). برخی از مهم‌ترین پیش‌فرض‌های رویکرد

تحلیل‌گفتمان برساخت‌گرای اجتماعی عبارتند از:
• دانش ما به جهان را نباید حقیقتی عینی و بدیهی به شمار آورد. به بیانی دانش و بازنمایی‌های ما از جهان بازتاب واقعیت جهان خارج نیستند، بلکه فرآوردهٔ مقوله‌بندی جهان به دست ما و یا به تعبیری محصول گفتمان هستند.
• از آن جا که ما ذاتاً موجوداتی تاریخی و فرهنگی هستیم، دیدگاه‌های ما به جهان و معرفت ما از آن فرآوردهٔ تعاملات تاریخمند است.
• درک ما از جهان و شیوه بازنمایی آن تاریخی و فرهنگی و به ویژه تصادفی است: می‌توانستیم جهان‌بینی و هویت‌های دیگری داشته باشیم، در عین حال، این جهان‌بینی‌ها و هویت‌ها در طول زمان تغییر می‌کنند.
• از آن جا که فرایندهای اجتماعی روش‌های درک جهان را خلق می‌کنند، بنابراین، معرفت فرآوردهٔ تعاملات اجتماعی است و ما بر سر تولید حقایق و خطا خواندن پدیده‌ها با یکدیگر مشارکت و رقابت می‌کنیم.
• برساخت اجتماعی حقیقت و دانش برای جوامع پیامدهای اجتماعی به همراه دارد.

در این پژوهش، روایت‌های موزه‌ای به عنوان روش‌هایی برای کشف و تولید معنا در موزه می‌شوند. ابزار تولید معنا در موزه‌ها فقط متن‌ها نیستند، بلکه فرایند گردآوری، گزینش، طبقه‌بندی، برگزاری نمایش و دیگر فعالیت‌های موزه‌ای در مفصل‌بندی الگوی گفتمانی تسلط یافته در موزه، تعیین‌کننده هستند. از منظر علوم انتقادی اجتماعی روایت به نحو گفتمانی برساخته شده‌است و همانند هر امر اجتماعی دیگر موضوع کشمکش و نزاع است. مداخلات هژمونیک در موزه‌ها، روایت موزه‌ای را از یک مفصل‌بندی خاص به امری طبیعی بدل می‌کند. روش تحلیل گفتمان ساختارهای طبیعی و بدیهی گاشته شده را واسازی کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲). از منظر دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، همواره برداشت‌های متفاوتی از واقعیت مطرح است، و هر گفتمان روایی در موزه شکلی از دانش و واقعیت را تولید می‌کند که تحت هر شرایطی محصول نوعی مداخلهٔ سیاسی است. این عاملان قدرت هستند که تعیین می‌کنند چه بازنمایی تصادفی در موزه‌ها از طریق مظاهر میراث ملموس و ناملموس به عنوان حقیقت به بازدیدکننده عرضه شود.

مبانی نظری

روایت

روایت‌ها بخش جدایی‌ناپذیر از تجربه ما به عنوان انسان هستند. روایت «در همه زمان‌ها، مکان‌ها و جوامع وجود دارد. درواقع روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود. هرگز در هیچ‌جا، هیچ مردمی بدون روایت نبوده‌اند. همه طبقات، همه گروه‌های انسانی داستان‌های خود را دارند...» (Barthes,۱۹۷۵; quoted in Sitzia, ۲۰۱۶). روایت شامل هر گزاره‌ای است که مخاطب را در سیر آگاهی قرار می‌دهد (مکوئیلان، ۱۳۸۸، ۳۱۸)، به بیانی آگاهی‌بخشی ویژگی ذاتی روایت‌ها است. امروزه اصلاح «روایت» دیگر منحصر به حوزه مطالعات ادبی نیست. مفهوم روایت توسط پژوهشگران علوم انسانی و علوم اجتماعی موردِ توجه قرار گرفته است، چه در کانون اصلی تمرکز و یا تنها یکی از عناصری است که با آن سر و کار دارند. در نتیجه، روایت‌شناسی نسبت به روش‌شناسی‌های گوناگون در زمینه‌های گوناگونی همچون فلسفه، زیبایی‌شناسی، تاریخ، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، دین، مردم‌نگاری، زبان‌شناسی، ارتباطات گسترش یافته‌است (Tomaščíková, ۲۰۰۹). نظریه‌های روایی (در ادبیات، مطالعات رسانه‌ای، روان‌شناسی یا عصب‌شناسی) تأثیرات روایت‌ها بر ما را بررسی کرده‌اند و روایت را از منظرهای گوناگون موردِ بحث قرار داده و تعریف کرده‌اند.
سردگولد دو نظریهٔ اصلی در مورد روایت به نام نظریه‌های کاربردی و ساختاری ارائه می‌کند که اولی بر نقشی که روایت ایفا می‌کند، تمرکز دارد و دومی چگونگی تولید آن را مورد بررسی قرار می‌دهد (Threadgold ۲۰۰۵,). در بررسی ساختارگرایانه روایت، اهمیت روایت و به طور ویژه، تولید روایت با صداهای بسیار (متکثر)، به دغدغه‌ای مهم در موزه‌ها تبدیل شده‌است؛ و تلاش می‌شود روایت‌های متکثر جایگزین روش متعارف و سنتی موزه‌ها در انتشار «دانش معتبر» شود (Ross et al, ۲۰۱۱). روایت‌های متکثر، نقطهٔ مقابل روایت‌های خطی کیوریتور-محور در سنت موزه‌های پیشین است.

روایت موزه‌ای

در بستر موزه‌ها ابزارهای تولید روایت فقط متن نوشتاری نیست، بلکه هر یک از کنش‌های موزه‌ای از جمله گزینش اشیاء، چیدمان، گروه‌بندی، برگزاری نمایشگاه و موارد مشابه در هدایت بازدیدکننده در مسیر یک داستان متفاوت دخیل است. انتخاب و یا انتخاب نکردنِ هر شئ از میان مجموعهٔ موزه برای بازنمایی در نمایشگاه، می‌تواند به مفصل‌بندی روایت‌های گوناگونی منتهی شود. همچنان که قرار دادن شیئ موزه‌ای در کانون توجه نمایشگاه به عنوان یک شیء نمادین[۱۷] و یا جایگیری آن در جوار سایر اشیاء به دسته‌بندی‌های موضوعی مختلف و

بن‌مایه‌های گوناگون روایی در موزه منتهی می‌شود. روایت موزه‌ای همچون هر روایت دیگر پتانسیل ایجاد «حس فضا» را دارند و می‌توانند فراتر از محدودیت‌های مکانی و زمانی عمل کرده و در برساخت خط سیرهای داستانی متعدد به تولید معناهای گوناگون اقدام نمایند. روایت‌های موزه‌ای با تولید یک «فرافضا» و رد شدن از قواعد محدودیت‌کنندهٔ فیزیکی (مکانی و زمانی)، فرصت ورود مخاطب به جهان خیالی و خارج از ملزومات دنیای عینی را فراهم می‌آورد. به این ترتیب، یکی از برتری‌های روایت موزه‌ای قابلیت اتصال فضاهایی است که در دنیای واقع امکان هم‌نشینی و پیوست آن‌ها با یک‌دیگر وجود ندارد: شکاف زمانی میان گذشته و حال؛ شکاف جغرافیایی مکان‌های دوردست؛ شکاف فرهنگی میان جهان‌بینی‌های متضاد؛ شکاف اجتماعی مابین گروه‌های مختلف بازدیدکنندگان؛ شکاف‌های تخصصی میان مشاغل مختلف درگیر در ساخت موزه؛ و شکاف‌های فیزیکی میان رسانه‌های متنوع به‌کاررفته در موزه (MacLeod et al., ۲۰۱۲). طراحی و تنظیم روایت‌های نوشتاری باز و بدون وقفه در موزه‌ها، میان موضوع‌های گوناگون جمع‌ناشدنی تعامل ایجاد می‌کند. چنان‌که بسیاری پژوهشگران به این موضوع آگاه هستند که موزه به مثابه یک فرافضا صرفاً مکانی برای فعالیت‌های فرهنگی نیست، بلکه بستری برای تعاملات اجتماعی و ساخت معنای مشترک است (Grossberg et al., ۲۰۱۴).

جستار حاضر با مفروضات فلسفی و نظری چهارچوب نظری تحلیل گفتمان به بررسی ماهیت گفتمانی موزه‌ها و روایت‌های موزه‌ای پرداخته و چالش‌ها و فرصت‌های تولید و بازتولید روایت‌ها را به مثابه برساختی اجتماعی و فرآوردهٔ گفتمان‌ها مورد بازنگری قرار داده است. بنا بر درکی که از مفروضات مشترک رویکردهای تحلیل گفتمان به دست آمد، به محض حضور در فضای نشان‌دار موزه، کشمکش در سطح اجتماعی و فردی بر سر تولید معانی آغاز می‌شود. ورود به فضای گفتمانی موزه‌ها، ورود به عرصهٔ پرتعارض گفتمان‌های موزه‌ای در برابر یک‌دیگر و در رقابت برای کسب حق تعریف گزاره‌ی درست و «حقیقت» است. در نهایت، روایت‌های هژمونیک که محصولی تاریخی و فرهنگی و حاصل کشمکش میان گفتمان‌ها و روایت‌های خرد و کلان هستند، به اشیاء، گروه‌بندی‌ها و هویت‌ها و موارد مشابه در موزه معنا می‌بخشند.

در سال‌های اخیر، دیدگاه‌های گوناگونی دربارهٔ چگونگی شیوه‌های تولید روایت‌ها در موقعیت‌های مختلف مطرح شده‌است. در این پژوهش، پژوهش در پی بررسی پیشینهٔ مطالعاتی روایت‌های موزه‌ای، قدرت پنهان روایت‌ها و برخی از مهم‌ترین ظرفیت‌های گفتمان‌ساز روایت‌های موزه‌ای را بیان می‌کند. جستار حاضر قابلیت روایت‌ها را در چهار زمینهٔ مشروعیت‌بخشی، انسجام‌بخشی، کانون‌های تقاطع-فرهنگی، خلق روایت‌های «دموکرات»، در اقبال به موزه‌های کنونی تعیین‌کننده می‌داند.

یافته‌ها

روایت‌های مشروعیت‌بخش

موزه‌هایی که از دوران روشنگری به ما به ارث رسیده‌اند، با آرمان‌های دانش و عقل رشد کرده‌اند. از این رو در نمونه‌های اولیه موزه‌ها که در قرن ۱۸ میلادی شکل گرفت، مجموعه‌های گسترده‌ای (مجموعه‌های سلطنتی، ملی، نمونه‌های طبیعی و زمین‌شناسی، آثار هنری، و موارد مشابه) از سراسر جهان به منظور پاسخگویی به «کنجکاوی‌ها»، کمک به مطالعه و طبقه‌بندی جهان گردآوری شد (Goswami, ۲۰۱۸). این مدارک و شواهد گردآوری‌شده از سوی موزه‌ها در راستای شناخت و ادراک ما از خود و جهان پیرامون گروه‌بندی می‌شد و تولید «دانش» می‌کرد. دانش تولیدشده و اطلاعات طبقه‌بندی‌شده به عنوان «حقایق عینی» از اوایل قرن ۲۰ میلادی در قالبِ برچسب‌های آموزشی، راهنمای صوتی و تورها به بازدیدکنندگان دیکته می‌شد. به بیان دیگر، آن‌چه به عنوان «واقعیت» به مردم منتقل می‌شد، در واقع روایتی برساخته حول مجموعه‌ای از اشیاء بود که توسط افرادی که دارای برنامه‌ها، اهداف و ترجیحات شخصی متفاوتی بودند، گردآوری، خریداری، زمینه‌مند شده و نمایش داده می‌شد. این سبک از تولید روایت و ارتباط یک‌سویه میان موزه و بازدیدکننده که در آن موزه منبع معتبر دانش و مخاطب گیرنده ناآگاهی است که برای دریافت هرگونه پیامی باز و گشاده است، به پرسش گرفته شده‌است. گرین‌هیل این سبک از تولید روایت موزه‌ای را فرآیند خطی اطلاعات معرفی می‌کند و آن را سناریوی ایده آلی برای معناسازی و یادگیری در موزه‌ها نمی‌داند (Hooper-Greenhill, ۲۰۰۰). در سال‌های اخیر، در شیوه‌های گوناگونِ تولید روایت‌های موزه‌ای، مطالعه ذهنیت ضروری شده‌است (Kidd, ۲۰۱۲). روایت چنان‌که باختین می‌گوید نتیجه «فرآیند گفت‌وگو» میان موضوعات مختلف است[۱۸]. برخی نظریه‌های روایت بر این اندیشه استوار است فقط بخشی از حقیقت نزد راوی است. حقیقت چیزی است که دست کم تا اندازهٔ زیادی به نحو گفتمانی برساخته شده‌است (Foucault, ۱۹۸۰)

فراروایت‌های انسجام دهنده

از زمان شکل‌گیری نخستین موزه‌ها، نمایش قدرتِ دولت-ملت‌ها به واسطه حضور و مالکیت موزه‌ها اعلام می‌شده‌است. موزه‌های اولیه اغلب درگیر ساخت هویت‌های ملی بودند و نقش مهمی در تأیید هویت و غرور محلی ایفا می‌کردند (Macdonald, ۲۰۰۶). در فرآیند مفصل‌بندی هویتی در موزه‌ها از منظر تحلیل گفتمان، هویت در تقابل با سایر هویت‌ها تعریف می‌شود. در تقابل با دیگری (فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و مواردی از این قبیل) است که مشخص می‌شود سوژه چه چیزی هست و چه چیزی نیست. افراد همواره از سوی گفتمان‌های هویتی گوناگون و متعارض فراخوانده می‌شوند. گفتمان‌های هویت همواره موقعیت‌های مشخصی را برای افراد معین می‌کنند و آن‌ها را به هویتی خاص فرا می‌خوانند (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۹۲). از آن جاکه هویت به شکل گفتمانی همواره در ارتباط [با دیگران] سازمان‌دهی می‌شود، گاه در موزه نمایش اقتدار یک گروه به قیمت به حاشیه رفتن گروهی دیگر تمام می‌شود. آن‌چه در برخی موزه‌ها شاهد هستیم، دخالت شکلی از تحریف و دگرگونی در خلق روایت موزه‌ای به دلیل پیچیدگی برخی موضوع‌ها در بازنمایی موزه‌ای است که منجر به تولید و تسلط یک فراروایت فراگیر می‌شود. روایت‌های موردِ اشاره، گاهی اوقات به گونهٔ خطرناکی، جهان را ساده‌انگارانه می‌نمایند. در حقیقت، در دسته‌ای از روایت‌های موزه‌ای ماهیت پراکنده، پیچیده و مبهم رویدادهای جهان پیرامون و داستان‌های ناخوشایند مرتبط با آن، در بهترین حالت به نفع شفافیت و وضوح، و در بدترین حالت به منظور کنترل، سرکوب می‌شود. در حالی‌که به گمانِ برخی، ایجاد یک روایت منسجم به بهای خاموش کردن صداهای ناهماهنگ و طرد کردن روایت‌های مورد مناقشه انجام می‌شود (MacLeod et al., ۲۰۱۲). برخی دیگر به قدرت انسجام دهندهٔ فراروایت‌های انسجام‌دهنده باور دارند.

در مقابل، روایت‌های انسجام‌دهنده روایت‌هایی هستند که تلاشی در بازنمایی دیگری نداشته و آن را نادیده می‌گیرند. بررسی روایت‌های موزه‌ای از منظر تحلیل گفتمان می‌توانند به راحتی می‌تواند امکان بررسی چگونگی مفصل‌بندی گفتمان موزه در راستای تولید هویت خودی و طرد دیگری را فراهم سازد. چگونگی گروه‌بندی، رقابت بر سر دعوت به موقعیت‌های سوژگی گوناگون و گاه متناقض، ما را در درک چگونگی مفصل‌بندی هویت در موزه‌ها یاری می‌رساند. نمونهٔ گفتمان‌ساز رویارویی هویت‌های متناقض در موزه‌ها، چگونگی بازنمایی هویت‌های کلان در مقابل هویت‌های منطقه‌ای است. در روایت تاریخی موزه‌های تاریخی به صورت سنتی، رویکرد خطی به تاریخ مسلط است. موزه‌ها به این ترتیب یک روایت منسجم و یک آینه معتبر از تاریخ را به مخاطب خود عرضه می‌کنند (Marstine, ۲۰۰۶). این سیر تاریخی کلان، که اغلب به معرفی و بازنمایی هویت‌های برجسته و شاخص می‌پردازد، بسیاری از هویت‌های خرد و منطقه‌ای نادیده گرفته می‌شد. این شیوه از بازنمایی کرونولوژیک[۱۹] (تاریخی) ویژگی چیدمان اشیاء موزه‌ای در بسیاری از موزه‌های دائره‌المعارفیِ مطرح و شناخته‌شده در جهان است که به دفعات موردِ انتقاد و بحث و گفت‌وگو قرار گرفته‌است. خلق روایت‌هایی که به دنبال برقراری ارتباط و شنیدن صدای به حاشیه رفتگان تاریخ است، در موزه‌شناسی جدید قوت گرفته‌است. روایت در این‌جا نوعی کنش مقاومتی در برابر فراموشی گروه‌های به حاشیه رفته‌است.

روایت‌های حساس در کانون‌های تقاطع-فرهنگی

پدیده جهان‌وطنی، به تازگی کشمکش‌ها و درگیری‌ها و یا در بهترین حالت دغدغه‌هایی را برای موزه‌های موجود در جوامع چندفرهنگی ایجاد کرده‌است. افزایش روابط ارتباط‌جمعی، تنوع و هم‌نشینی فرهنگ‌های متفاوت، آمار بالای مهاجرت‌ها و رویارویی ارزش‌ها، نیاز جوامع به رواداری ارزش‌ها و تفاوت‌ها را افزایش داده‌است. تنوع فرهنگی کنونی، نوعی پویایی گفتمان را در روایت‌های موزه‌ای سبب شده‌است. در موزه‌های عصر کنونی، برای اینکه بتوانیم درهای موزه را به روی افراد بیشتری بگشاییم، نیازمند روایت‌هایی هستیم که ناهماهنگی‌ها را در پیوند و هم‌نشینی با یک‌دیگر بازنمایی کند. نخستین بار در موزه‌های دائره‌المعارفی جهانی، آثاری از فرهنگ‌ها و جغرافیای متفاوت در سراسر جهان در موزه‌ها گردآوری شد. تمایل موزه‌های بزرگ و مطرح جهانی به تملک و بازنمایی تنوع هر چه بیشتر فرهنگ‌های جهانی موزه‌ها را با افرادی با پیشینه تاریخی و جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی متفاوت در کنار یکدیگر قرار داد. از سویی موزه‌ها به مثابه «مناطق تماس»[۲۰] بستر مناسبی برای گفت‌وگوی میان فرهنگ‌ها هستند. موزه‌ها با تولید روایت‌های مشارکتی، پیچیدگی اجتناب‌ناپذیر «مناطق تماس» را به نفع تولید «ارزش‌های جهانی» تغییر می‌دهند. از همین رو است که طراحان نمایشگاه‌ها کنونی، ضمن بررسی عمیق و پژوهش در دیدگاه‌های فرهنگی، تلاش می‌کنند تا بازنمایی‌های روایی موزه‌ها بازتاب تنوع فرهنگی و «چندمعنایی» حاکم بر جامعه باشد.

روایت‌های «دموکرات» در موزه‌های جدید

همان گونه که پیش از این اشاره شد، ایجاد یک روایت منسجم در موزه‌ها اغلب به بهای نادیده گرفتن صداهای ناهماهنگ و طرد کردن روایت‌های خرد و حاشیه‌ای تمام می‌شود. کاربست رویکردهای انتقادی در مطالعات موزه، واکنش‌های بسیاری را نسبت به شنیدن صدای گروه‌های به حاشیه رفته در بازنمایی موزه‌ها به همراه داشته‌است. در سال‌های اخیر، موزه‌ها پذیرای روایت‌های خرد از سوی اشخاص گوناگون شده‌اند و به جای تحمیل از «بالا به پایین» روایت برگزارکننده نمایشگاه (کیوریتور)، درگیر روایت‌های تعاملی از «پایین به بالا» شده‌اند. شاید بتوان امید داشت که در نتیجه این تغییر رویکرد، شاهد تنوع و دموکراسی بیشتری در فضای موزه‌ها خواهیم بود (MacLeod et al., ۲۰۱۲).

نتیجه‌گیری

موزه، فضایی با قابلیت‌های روایی بسیار است. روایت موزه‌ای به عنوان یک استراتژی میانجی بسیار پرکاربرد و امیدوارکننده، به این سبب که به ما امکان پل زدن میان شکاف‌های بی‌شمار در لایه‌های مختلف حرفه‌ای، تاریخی، جغرافیایی، فیزیکی در موزه را می‌دهد بسی ارزشمند است. روایت موزه‌ای زبانی مشترک میان کارشناسان گوناگونِ درگیر در برگزاری نمایشگاه است، ابزاری برای ایجاد پیوند هم‌دلانه میان موضوع و مخاطب نمایشگاه است و همچنین چسبی که شکاف موقت زمانی، جغرافیایی، و فرهنگی را در موزه از میان می‌برد.

موزه‌های امروزین با آگاهی از اهمیت حضور و مشارکت فعال مخاطب (بازدیدکننده)، در تلاش اند تا فضایی بیش‌ازپیش تعاملی ایجاد کنند. در این میان، پیشرفت رسانه‌های نوین ارتباطی مانند تلفن همراه، اینترنت، و طیف گستردهٔ رسانه‌های اجتماعی فرصت خوبی را برای تولید روایت‌های پیش‌بینی‌ناپذیر از سوی بازدیدکننده فراهم کرده‌است. روایت‌های تولیدشده از سوی بازدیدکنندگان، متنوع و در تقابل با روایت‌های خطی کیوریتور-محور در سنت موزه‌های پیشین است و تَجربه جذاب‌تری از موزه‌ها را برای بازدیدکننده ایجاد می‌کنند.

روایت‌های موزه‌ای فرآوردهٔ مقوله‌بندی جهان به دست ما و محصول گفتمان‌اند، و به دلیل ماهیت برساختی‌شان سیال و دستخوش تغییرات دائمی هستند. روایت‌های موزه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر و متکثر هستند. گاه زبان مشترک و عامل انسجام و گاه محل تعارض هستند، گاه جهان‌شمول و گاه تفرقه‌انگیز، گاه مطابق با نیاز روز و گاه بی‌زمان هستند. نباید فراموش کنیم که تمام روایت‌ها در تعاملات میان انسان‌ها ساخته‌شده‌اند، و بنابراین موضوع کشمکش و مناقشه است. از نگاه پژوهش حاضر، آن‌چه روایت موزه‌ای را ارزشمند و بااهمیت می‌کند، همین تصادفی بودن و ظرفیت گفت وگومندی روایت‌ها است.

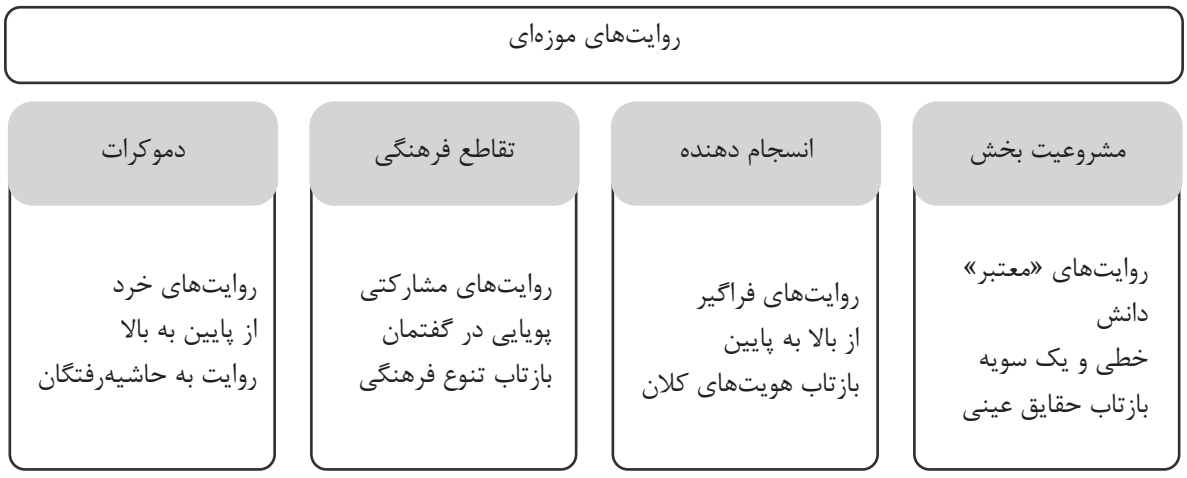
پی‌نوشت

1-New Museology

۲- همچنان‌که برخی طراحان نمایشگاه موزه‌ای، از فن‌های فیلم‌سازی و قصه‌گویی بهره می‌گیرند و نمایشگاه‌ها را به صورت نمایش‌های سه‌قسمتی آغازین، میانی و پایانی تعریف می‌کنند.

3-Entry narratives

۴- بر مبنای نظریه آموزشی سازنده‌گرا، حقیقت همیشه به واسطه‌ی موقعیت‌های فرهنگی و تاریخی منتقل می‌شود.



تصویر ۳: دسته‌بندی پیشنهادی محقق از روایت‌های موزه‌ای (نگارنده، ۱۴۰۱)

هوپر-گرین‌هیل (Hooper-Greenhill, ۲۰۰۰) معتقد است دانش نسبی است. از نگاه دیدگاه‌های مختلف در مورد رویدادی یکسان، تأکیدهای متفاوت بر آن‌چه مهم است، تحلیل‌های متفاوت و بهره‌گیری از عوامل زمینه‌ای مختلف، همه در کنار هم قرار می‌گیرند تا «واقعیات» ساده را پیچیده کنند.

۵- دیرینه‌شناسی نمی‌خواهد آن‌چه پیش از این گفته شده است را با تعمق در چیستی و چگونگی آن دوباره تکرار کند... بلکه در پی توصیف سامانمند یک گفتمان است (فوکو، ۲۰۳:۱۳۸۸). فوکو در آثار خود پیش از ۱۹۷۰ به دیرینه‌شناسی دانش می پردازد؛ او در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه در هر دوره زمانی صورت خاصی از چارچوب های مفهومی رواج می یابد که سبب می‌شود مردم از هنجارهای ویژه‌ای پیروی کرده و یا می‌کوشند کردارهای خود را بر آن اساس استوار سازند.

۶- همان‌گونه که فوکو می‌نویسد قدرت و دانش متضمن یکدیگرند؛ قدرت معرفت به وجود می‌آورد و آن‌چه به عنوان دانش و بازتابی از واقعیت معرفی می‌شود، در حقیقت یک برساختهٔ گفتمانی است (Foucault, ۱۹۷۰)

7-Bainster Fletcher

۸- موزه‌ها با نمایش برشی از فضا و بعدی از زمان فرآیند دیدن را قاب‌بندی و کنترل می‌کنند. موزه‌ها بدین ترتیب یک روایت منسجم و یک آینه معتبر از تاریخ را به مخاطب خود عرضه می‌کنند (Marstine, ۲۰۰۶: ۵) .

۹- از دید فوکو، قواعد تاریخی یک گفتمان خاص، حد و مرزهای آن‌چه درست هست را مشخص می‌کند و حقیقت چیزی است که دست کم تا اندازهٔ زیادی به نحو گفتمانی برساخته شده‌است (Foucault, ۱۹۸۰)

10-Mieke Bal

11-Bruce W. Ferguson

12-Tony Bennett

13-Miranda J.Brady

14-Smithsonian Institution's National Museum of the American Indian (NMAI) in Washington D.C.

15-The Canadian Museum of Civilization's-First Peoples Hall

16-The Chicago Field Museum's Ancient Americas exhibit

17-iconic object

۱۸- همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، پژوهشگرانی مانند پکاریک و دورینگ در زمینهٔ یادگیری در موزه‌ها، ما را به اهمیت مطالعهٔ ذهنیت، دانش پیشین مخاطب و روایت‌های ورودی که در زمان بازدید از نمایشگاه با خود به همراه می‌آورد، دعوت می‌کنند. خط داستانی پیشنهادی از سوی موزه و روایت‌های ورودی که بازدیدکننده از تجربه زیسته خود به همراه دارد، به تجربهٔ موزه‌ای منتهی می‌شود (Pekarik et al., ۱۹۹۹).

19-chronologic

20-contact zone

منابع

- افضل طوسی، عفت السادات؛ یوسفی، فاطمه. (۱۳۹۹). «روایت تقابل عکاسی و نقاشی با رویکرد به آراء والتر بنیامین»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۳ (۵)، ۱۴-۸. Doi: ۱۰.۲۲۰۵۱/PGR.۲۰۲۱.۳۵۷۸۷.۱۱۰۴
- حیدری، میر محمدرضا؛ صالح بلوردی، آنیتا (۱۳۹۸). «جایگاه روایت‌پردازی و صحنه‌پردازی در موزه‌داری و تظاهرات زبانی چیزها»، ***روایت‌شناسی***. ۳ (۵)، ۱۲۱-۱۰۱. Doi: ۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۵۸۸۶۴۹۵.۱۳۹۸.۳.۱.۵.۶
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). ***گزیدهٔ مقالات روایات***، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۲). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

References

- Afzaltousi, E., Yousefi, F. (2019). "A Narrative of the Contrast between Photography and Painting with an Approach towards the Views of Walter Benjamin", ***Journal of Graphic arts and painting***, 3 (5), 8-14, Doi: 10.22051/PGR.2021.35787.1104, (Text in Persian).
- Aldrich, R. (2008). ***Le musee colonial impossible***. In Pascal Blanchard; Sandrine Lemaire; Nicolas Bancel; Gilles Boëtsch (Eds.), ***Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*** (pp. 545-561). Paris: CNRS Editions.
- Bal, M. (1996). ***Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis***, New York: Routledge.
- Chatman, S. B. (1980). ***Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film***. New York: Cornell University Press.
- Chen, L. (2017). "The Performative Space for City Identity Narrative: A Case Study of Suzhou Museum", ***Communication and the Public***, 2 (1), 52-66, Doi: 10.1177/2057047317695813.
- Doumani, B. (2012). "The Power of Layers or the Layers of Power? The Social Life of Things as the Backbone of New Narratives", In Bonoît Junod, ***Islamic Art and The Museum*** (pp. 129-134). London: Saqi Books.
- Fakher Eldin, M. (2012). "A Historian's Task: Make Sure the Object Does Not Turn against Itself in Museum". In Bonoît Junod, ***Islamic Art and the Museum*** (pp. 135-138). London: Saqi Books.
- Ferguson, B. W., Greenberg, R., Nairne, S. (2005). ***Thinking about Exhibitions***, London: Routledge.

● Foucault, M. (1970). ***The Order of Things***. United States: Vintage Books.

● Foucault, M. (1980). "Truth and Power", In Colin. Gordon (Ed.), ***Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings*** (pp. 1972–1977). Pantheon: New York.

● Goswami, J. (2018). "The Museum as Unreliable Narrator: What We Can Learn from Nick Carraway", ***The International Journal of the Inclusive Museum***, 11 (1), 1-11, doi:10.18848/1835-2014/CGP/v11i01/1-11.

● Graham, B. J., Howard, P. (2008). ***The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity***, London: Routledge.

● Grossberg, L., Wartella, E. A., Whitney, D. C., Macgregor Wise, J. (2014). ***Media Making: Mass Media in a Popular Culture***, New York: SAGE

● Heidari, M., Saleh Belourdi, A. (2018). "The Position of Narration and Staging in Museum Management and Linguistic Demonstrations of Things", ***Journal of Narrative Study***, 3 (5), 101-122, Doi: 20.1001.1.2588 6495.1398.3.1.5.6, (Text in Persian).

● Hodsdon, L. (2022). "Visitors' discursive responses to hegemonic and alternative museum narratives: a case study of Le Modèle Noir", ***Critical Discourse Studies,*** 19 (4), 401-417, Doi: 10.1080/17405904.2021.1895238

● Hooper-Greenhill, E. (1992). ***Museums and the Shaping of Knowledge***, London: Routledge.

● Hooper-Greenhill, E. (2000). ***Museums and the Interpretation of Visual Culture***, London: Routledge.

● Jorgensen, M., Phillips, L. (2012). ***Theory and method in discourse analysis***. Translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing. (Text in Persian)

● Kidd, J. (2012). "The Museum as Narrative Witness: Heritage Performance and the Production of Narrative Space", In Suzanne. MacLeod, Laura. Hourston. Hanks, Jonathan. A. Hale (Eds.), ***Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*** (pp. 74–82). London, England: Routledge

● Lowenthal, D. (1985), ***The Past is a Foreign Country***, Cambridge: Cambridge University Press.

● Macdonald, S. (2006). ***A Companion to Museum Studies***. Maidenhead, UK: Wiley-Blackwell.

● MacLeod, S., Hanks, L. H., Hale, J. (2012). ***Museum making. Narratives, Architectures, Exhibitions***. Oxon: Routledge.

●McQuillan, M. (1972). ***The Narrative Reader***. Translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Mino-ye-Kherad (Text in Persian).

● Mulholland, P., Wolff, A., Collins, T., Zdrahal, Z. (2011). "An Event-based Approach to Describing and Understanding Museum Narratives", Paper presented at ***Detection, Representation, and Exploitation of Events in the Semantic Web***. Workshop in conjunction with the InternationalSemantic Web Conference. Retrieved from <https://ceur-ws.org/Vol-779/derive2011_submission_7.pdf>

● Necipoğlu, G. (2012). "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches", In Bonoît Junod (Ed.), ***Islamic Art and the Museum*** (pp. 57-76). London: Saqi Books.

● Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les lieux de mémoire", ***Representations***, 26, 7-24.

● Pekarik, A. J., Doering, Z. D., Karns. D. A. (1999). "Exploring satisfying experiences in museums", ***Curator: The Museum Journal***, 42, 152–173.

● Ross, C., Hudson-Smith, A., Terras, M., Warwick, C., Carnall, M. (2011). "Enhancing Museum Narratives: Tales of Things and UCL's Grant Museum", In Jason Farman (Ed.), ***Narrative Practices with Locative Technologies*** (1nd ed., pp. 276-289), Europe, Asia, Africa, Australia: Taylor and Francis Ltd

● Sitzia, E. (2016). "Narrative theories and learning in contemporary art museums: A theoretical exploration", ***Stedelijk Studies***, 4, 1-15.

● Smith, S. A. (2019). "Heritage Tourism and New Western History: A Narrative Analysis of six Colorado Museums", ***Journal of Heritage Tourism***, 14(1), 1-18.

● Threadgold, T. (2005). "Performing Theories of Narrative: Theorising Narrative Performance." In Joanna Thornborrow, Jennifer Coates (Eds.), (1nd ed., pp. 261-278), ***The Sociolinguistics of Narrative***, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing.

● Tomaščíková, S. (2009). "Narrative Theories and Narrative Discourse". ***Bulletin of the Transilvania University of Braşov***, 2 (51), 281-290.

● Vergo, P. (1989). The ***New Museology***, London: Reaktion Books.

URLs

URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/Banister_Fletcher(junior)

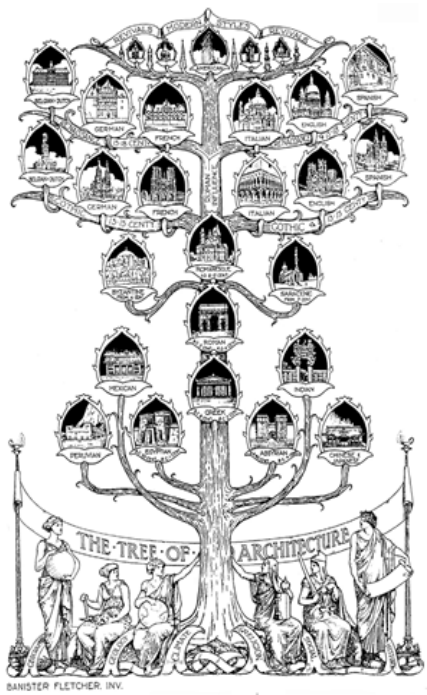
Journal of Graphic Arts and Painting Research

The Hidden Power of Narrative in the Emblematic Space of the Museum

Abstract:

Museum narratives are ways to discover and produce meaning. The tools for producing museum narratives in museums are not only texts, but each museum action including selecting the objects as well as arranging and categorizing them, directs the visitor to move towards a different story. The present study makes a distinction between narrations and historical stories that claim to tell the "truth" about the past neutrally and without any bias. This study investigates museum narratives with a critical discourse analysis approach. According to this research, cultural documentation and production of narratives are required to be seen as one of the political methods of knowledge production and the outcome of power relations. While investigating the hidden power of narratives, the present study considers them as social constructions and the outcomes of various discourses, and investigates the challenges and opportunities of producing and reproducing museum narratives. The present essay investigates the importance of narratives in legitimizing, integrating the sensitive narratives in cultural intersection centers and the active and participatory presence of the audience in the reproduction of "democratic" narratives in the modern museums. According to the results of the present study, upon entering the marked space of the museum, the conflict on the social and individual level over the production of meanings begins, and the hegemonic narratives are a historical and cultural product and the result of the conflict between discourses and random micro and macro narratives around the museum text.

The present study investigates the discursive nature of museums and museum narratives with the philosophical and theoretical assumptions of the theo-



Maryam Dashtizadeh
Assistant Professor, Department of Museum,Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir

Date Received: 2022-08-27
Date Accepted: 2022-12-17

1-DOI: 10.22051/PGR.2022.41510.1166

retical framework of discourse analysis and reviews the challenges and opportunities of producing and reproducing narratives as a social construct and an outcome of various discourses. According to the understanding that was obtained from the common assumptions of the discourse analysis approaches, as soon as one enters the symbolic space of the museum, the conflict at the social and individual level over the production of meanings begins. Entering the discursive space of a museums is entering the conflicting field of museum discourses against each other and in the competition for the right to define the correct proposition and "truth". Finally, hegemonic narratives, which are historical and cultural products and the results of the conflict between micro and macro narratives, give meaning to objects, categorizations, identities, etc. in a museum.

In recent years, several views have been proposed about how narratives are produced in different situations. In this study, the researcher, following the related literature review of museum narratives, points out the latent power of narratives and some of the most important discourse-creating capacities of museum narratives. The present study considers the capability of narratives in four areas: legitimization, creation of coherence, cultural-intersection centers, and creation of "democratic" narratives, as decisive in favouring the modern museums.

• Legitimizing Narratives

The museums that have been inherited from the Enlightenment era have grown with the ideals of knowledge and reason. Therefore, in the first versions of museums formed in the 18th century, vast collections (royal and national collections as well as natural and geological specimens, works of art, etc.) were collected from all over the world in order to respond to "curiosities" and help studying and classifying the world. (Goswami, 2018). These documents and evidence collected by museums were grouped in line with our knowledge and perception of ourselves and the world around us and produced "knowledge". The generated knowledge and classified information as "objective facts" have been dictated to visitors since the early 20th century in the form of educational labels, audio guides, and tours.

In other words, what was conveyed to people as "reality" was actually a narrative built around a set of objects that were collected, purchased, contextualized, and displayed by people with different agendas, goals, and personal preferences. This style of narrative production and one-way communication between the museum and the visitor, in which the museum is an authentic source of knowledge and an ignorant audience who is open to receive any message, has been questioned. Greenhill introduces this style of museum narrative production as a linear process of information and does not consider it as an ideal scenario for making meaning and learning in museums (Hooper-Greenhill, 2010). In recent years, in numerous ways of producing museum narratives, the study of subjectivity has become necessary (Kidd, 2012). Narration, as Bakhtin states, is the result of the "dialogue process" between different subjects. Some narration theories are based on this idea; only part of the truth is with the narrator. At least, truth is something that is to a large extent discursively constructed (Foucault, 1980).

• Coherence-Making Metanarratives

Since the formation of the first museums, the power of nation-states has been declared through the presence and ownership of museums. Early museums were often involved in the construction of national identities and played a significant role in affirming local identity and pride (Macdonald, 2006). In the process of articulating identity in museums from the perspective of discourse analysis, identity is defined in opposition to other identities. It is in op-

position to the other (cultural, historical, social, geographical, etc.) that it is determined what the subject is and what it is not. People are always called by multiple and conflicting identity discourses. Identity discourses always determine specific situations for people and call them to a specific identity (Jorgensen and Phillips, 2013). Since the identity is always organized in the form of a discourse in relation to others, sometimes in the museum, the display of the authority of one group ends up at the cost of the marginalization of another.

What we observe in some museums is the involvement of a form of distortion and transformation in the creation of a museum narrative due to the complexity of some issues in museum representation, leading to the production and dominance of a comprehensive meta-narrative. The aforementioned narratives sometimes represent the world in a dangerously simplistic manner. In fact, in some museum narratives, the scattered, complex, and ambiguous nature of world events and the unpleasant stories associated with them are suppressed in favor of clarity at best, and control at worst. While according to some, creating a coherent narrative is conducted at the cost of silencing discordant voices and rejecting disputed narratives (MacLeod, Hanks, and Hale, 2012), others do believe in the unifying power of coherence-making meta-narratives.

In contrast to coherence-making narratives, there are narratives that do not attempt to represent others and ignore them. Investigating museum narratives from the perspective of discourse analysis can easily represent how the museum discourse is articulated towards producing self-identity and rejecting the other. The categorization manner and competing for invitation to multiple and sometimes contradictory subject positions helps us in understanding how to articulate identity in museums. A discourse-making example of the confrontation of conflicting narratives in museums is the way macro identities are represented against the regional ones.

In the historical narrative of historical museums in a traditional way, the linear approach to history is dominant. In this way, museums present a coherent narrative and an authentic mirror of history to their audience (Marstine, 2006). In this macro historical process, often dealing with the introduction and representation of prominent and significant identities, many micro and regional identities were ignored. This method of chronological representation (historical) is a characteristic of the arrangement of museum objects in many known encyclopedic museums in the world, which has often been criticized and debated. The creation of narratives that seek to communicate and hear the voices of those who have been marginalized in history has gained strength in new museology. Narration here is a kind of resistance action against the forgetting and ignoring the marginalized groups.

• Narratives in cultural intersection centers

The phenomenon of globalization has recently created conflicts, or at best, concerns for museums in multicultural societies. The increased social relations, the diversity and coexistence of different cultures, the high number of migrations and the confrontation of values have increased the need of societies to tolerate values and differences. The current cultural diversity has caused a kind of dynamic discourse in museum narratives. In today's museums, in order to welcome more people, we need narratives that represent the inconsistencies in connecting and living with one another. For the first time, it was in the world encyclopedic museums that works from different cultures and geographies around the world were collected in. The tendency of the great and prominent museums in the world to acquire and represent the diversity of the world's cultures brought the museums together

with people from different historical, geographical, cultural and social backgrounds. On the other hand, museums as "contact zones" are a suitable platform for dialogue between cultures. By producing participatory narratives, museums change the inevitable complexity of contact zones in favor of the production of "global values". This is why the designers of the current exhibitions try to make the narrative representations of the museums reflect the cultural diversity and "polysemy" ruling the society, along with deep investigation and research in cultural perspectives.

• Democratic narratives in modern museums

As mentioned earlier, creating a coherent narrative in museums often ends up at the cost of ignoring discordant voices and rejecting small and marginal narratives. The application of critical approaches in museum studies has brought many reactions to hearing the voices of marginalized groups in the representation of museums. In recent years, museums have accepted micro-narratives from multiple people and instead of imposing the "top-down" narrative of the exhibition organizer (curator), they have engaged in "bottom-up" interactive narratives. Perhaps we can hope that as a result of this change of approach, we will observe more diversity and democracy in the space of museums (MacLeod, Hanks, and Hale 2012).

Keywords: Museum, Narrative, Power Relations, Discourse Analysis, Political Production of Knowledge

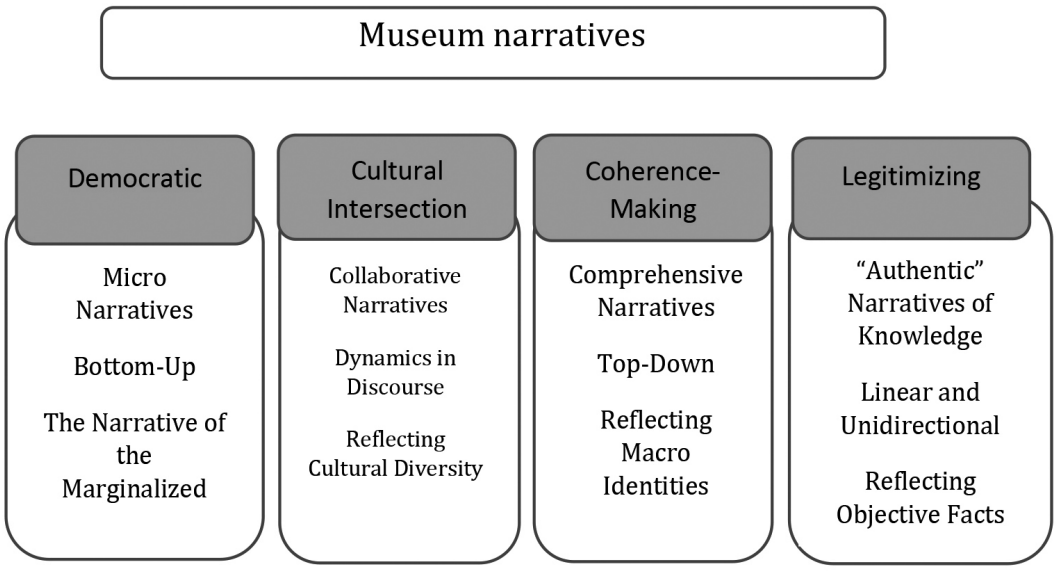


Figure 2. The Researcher's Proposed Classification of Museum Narratives (Author's)