جهانی شدن در تولید و آموزش هنرهای سنتی

سمانه (ثمین) رستم‌بیگی*

نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.243611.0

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۶

چکیده

جهان‌بینی جدید با ایدهٔ دهکدهٔ جهانی همهٔ تمدن‌ها را به‌سمت جهانی شدن سوق می‌دهد. آنچه اهمیت دارد تعامل میان ایدهٔ جهانی شدن و حفظ فرهنگ بومی و سنتی و هنرهای وابسته بدان با توجه به تغییرات پدیدآمده در نظام نوین آموزشی است. جهانی شدن بی‌شک تأثیرات مثبتی همچون همه‌فهمی مفاهیم موجود در فرهنگ و هنر و به‌نوعی گفت‌وگوی تمدن‌ها را در پی داشته است، لیکن حفظ هویت‌های بومی و ملی و نفاست آثار در حوزهٔ هنرها سنتی همواره از موضوعات چالش‌برانگیز در مسئلهٔ جهانی شدن است. از آنجا که پدیدهٔ جهانی شدن و تأثیرات آن در دنیای امروز امری گریزناپذیر است، شناخت همه‌جانبهٔ این پدیده و تأثیر آن بر هنرهای سنتی به‌منظور حفظ ارزش‌های موجود در هنرهای سنتی ضروری می‌نماید. این مقاله با این سؤال آغاز شد که پدیدهٔ جهانی شدن چه تأثیری بر تولید و آموزش هنرهای سنتی دارد، و به این نتیجه دست یافت که روند نظام مبتنی بر آموزش سنتی (نه کپی‌برداری از نظام سنتی) از مزیت‌های نسبی و مؤثر در برقراری ارتباط سازنده با مخاطبان و هدایت هنر متعهد برخوردار است و چنانچه جهانی شدن در برخورد با این هنرها صرفاً به‌معنای عام‌گرایی در نظر گرفته شود و درصدد برداشتن شاخصه‌های متمایزکنندهٔ این هنرها به فراخور ویژگی‌های بومی و فرهنگی عمل کند، نمی‌تواند در این حوزه کارآمد جلوه کند. لیکن تلفیق خاص‌گرایی و عام‌گرایی فرهنگی که از واکنش‌های فرهنگی به امر جهانی شدن است، می‌تواند هنرهای سنتی را در کنار حفظ ارزش‌های بومی، فراتر از مرزهای محدود به ویژگی‌های جغرافیایی قرار دهد. این پژوهش به روش اسنادی‌کتابخانه‌ای و با استفاده از شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها:

سنت، مدرنیته، تولید و آموزش هنر سنتی، جهانی شدن.

* استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ s.rostambeigi@art.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین چالش‌های عصر حاضر، به‌ویژه در عرصهٔ فرهنگ، صف‌بندی‌های سنت‌گرایانه و تجددطلبانه‌ای است که در طیف وسیع معانی‌اش، نه‌تنها مظاهر معنوی بلکه مادی را نیز در بر می‌گیرد، و از سویی پدیدهٔ جهانی شدن که به‌صورت هدف استراتژیک، آرمان شهر عصر حاضر را تصویر می‌کند، موجب شده است تا در عرصهٔ این چالش، مقولاتی همچون هویت‌های قومی و بومی یا ملی و مذهبی در برابر هجوم‌های سکولاریستی و جهان وطنی به انزوا رانده شوند. جهانی‌سازی، جهانی شدن، آزادسازی مالی، یکسان‌سازی فرهنگی از جمله اسامی و اصطلاحاتی است که در ذیل جهانی شدن یا مترادف آن قرار می‌گیرند. جهانی‌سازی با سازوکارِ دادوستد و بازرگانی به وابستگی تنگاتنگ و سیستماتیک اقتصادی کشورها نظر دارد و به‌تبع آن در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، تعلیم و تربیت، هنر و سایر روابط سیاسی میان ملت‌ها و دولت‌ها زیر چتر این نگرهٔ نئولیبرالیستی قرار گرفته‌اند. در این بین، آموزش و سیاق‌های متفاوت آن نیز از جمله دغدغه‌های هر دو طیف سنت‌گرا و تجددطلب بوده و آموزش هنر نیز همواره دل‌مشغولی اهل هنر است. در این پژوهش تلاش شده با تبیین اندیشهٔ جهانی شدن و نسبت‌های متعارض آن در حوزهٔ آموزش هنرهای سنتی، به ویژگی‌ها، تنگناها و خصلت‌های هریک از این دو حوزه (سنتی و جدید) پرداخته شود و در نهایت چالش اصلی آموزش هنر سنتی در عصر حاضر و در دورهٔ حاکمیت و غلبهٔ فراگیر جهان‌بینی نوین مطرح گردد. این مقاله ضمن تحلیل پیامدهای نظام جهانی شدن، به جایگاه و اهمیت نظام سنتی تعلیم و تربیت و ویژگی‌های آن که امکان تربیت هنرمندان خلاق را فراهم می‌سازد اشاره دارد.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

ـ پدیدهٔ جهانی شدن چه تأثیری بر تولید و آموزش هنرهای سنتی دارد؟

ـ وجوه تقابلی پدیدهٔ جهانی شدن با هنرهای سنتی در چیست؟

این پژوهش در راستای پاسخ به این پرسش‌ها ابتدا پدیدهٔ جهانی شدن را مطالعه و در ادامه با ذکر تعریف و ویژگی‌های هنر سنتی، تأثیرات جهانی شدن بر این نوع از هنر را بررسی کرده است. این مطالعه با استفاده از روش کتابخانه‌ای‌اسنادی و به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام شده است.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص پدیدهٔ جهانی شدن و تبیین ویژگی‌های آن، گروه‌های مختلفی از نظریه‌پردازان به مطالعه پرداختند. اما برجسته‌ترین و اساسی‌ترین نظریه‌های جهانی شدن شامل نظریه‌های افراطی‌گرایی، شک‌گرایی، نسبیت‌گرایی، بازسازی‌گرایی، فراساختارگرایی و نظریهٔ انتقال‌گرایی میشود که هریک از این‌ها موافقان و مخالفان خود را دارند. همچنین از منظری دیگر می‌توان نظریه‌های جهانی شدن را این‌چنین دسته‌بندی کرد: گروه اول شامل جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازان کلاسیکی چون سنسیمون[۱]، دورکیم[۲]، وبر[۳] و مارکس[۴] می‌گردد؛ گروه دوم شامل نظریه‌های اجتماعی (پارسونز[۵]، بل و...)، اقتصادی (والرشتین[۶] و...)، سیاسی (گیلپین[۷] و...) و فرهنگی (مک لوهان[۸]) می‌شود؛ گروه سوم شامل نظریه‌پردازانی مانند دیوید هاروی، آنتونی گیدنز و رونالد رابرتسن می‌شود که به‌طور مستقیم به فرایند جهانی شدن و آثار و پیامدهای آن اندیشیده‌اند.

۲. پدیدهٔ جهانی شدن

امروزه پدیدهٔ جهانی شدن با تکیه بر پارادایم مدرنیته (مدرن و پست‌مدرن) و همهٔ ابعاد خود در راستای تغییر هویت ملی و قومی و وجوه مختلف زندگی به‌خصوص با هدف سنت‌ستیزی، وارد حوزه‌های فرهنگی کشورهای شرقی و اسلامی شده است. اما مسئلهٔ دارای اهمیت چگونگی برخورد با این پدیده است. بدیهی است در دنیای امروز نمی‌توان درهای گستردهٔ ارتباطات را بسته نگه داشت و فقط در محدودهٔ فرهنگی خویش به حیات ادامه داد؛ ازاین‌رو باید دانست چگونه می‌توان میان این پدیده و ویژگی‌های سنتی و بومی فرهنگ خویش ایجاد ارتباط کرد و به‌نوعی ضمن هماهنگی و همخوانی با این پدیدهٔ جدید از مبانی فرهنگِ خودی، نه‌صرفاً به‌صورت پوسته‌ای ظاهری بلکه به‌شکلی حقیقی و واقعی صیانت نمود.

رولاند رابرتسون در کتاب خود با عنوان جهانی شدن چنین عنوان می‌کند که «جهانی شدن به‌معنای درهم شدن جهان و تبدیل آن به مکانی واحد است، اما این یگانه شدن به مفهوم وحدت و ادغام نیست بلکه به‌معنای یگانه شدن است؛ یعنی جهان از وضعیت در خود به وضعیت برای خود حرکت کند» (Robertson 1992, 34).

تعاریف متعددی از فرایند جهانی شدن شده است، اما می‌توان تعریف مربوط به کمیتهٔ بین‌المللی در سال ۱۹۹۵ را که دربرگیرندهٔ تمامی تعاریف است، به‌عنوان تعریف جامع ذکر نمود: «جهانی شدن عبارت است از درهم‌آمیزی اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست، فرهنگ و رفتارها از

طریق نفی مرزها و حذف پیوستگی‌های ملی و اقدام‌های دولتی» (مرقاتی ۱۳۸۲، ۷۱).

در کنار واژهٔ جهانی شدن، واژه‌های نسبتاً مترادف دیگری نیز وجود دارند که روشن ساختنِ نسبت و تفاوت آن‌ها با واژهٔ جهانی شدن بی‌فایده نخواهد بود. واژهٔ «جهانی کردن» یا «جهانی‌سازی»، گرچه به فرایندهای وابستگی و همگونی جهانی معطوف است، بر این دلالت دارد که قصد، برنامه و آگاهی معیّنی پشت این فرایندها نهفته است؛ به‌بیان دیگر، جهانی‌سازی دربرگیرندهٔ این معنا و مفهوم است که نیروهایی توانمند در قالب دولت ملت یا شرکت چندملیتی، در راستای علایق و منافع خود به کار همگون و یکدست‌سازی جهان پرداخته‌اند و به همین دلیل باید سخن از جهانی‌سازی گفت نه از جهانی شدن. ولی واژهٔ جهانی شدن متضمن این معناست که بسیاری از نیروهای جهانی‌ساز و همگونی‌آفرین، غیرشخصی و فراتر از کنترل و قصد هر فرد یا گروهی از افراد هستند (گل‌محمدی ۱۳۸۳، ۲۵). در این مقاله، با مفهوم جهانی شدن که به‌طور فراگیر و غیرشخصی بر فرایند تولید اثر هنری تأثیر می‌گذارد مواجهیم و در راستای درک این پدیده، نظرات رابرتسون بیشتر مورد توجه قرار گرفته است.

شاید بتوان دیدگاه رابرتسون را چنین توضیح داد که حرکت مشترک با نگاهی کل‌گرا و به‌منظور رسیدن به یک هدف واحد شرط است و در واقع انواع حرکت‌ها و تفاوت‌ها در نهایت به وحدت نمی‌رسند، بلکه او قائل به مسیرِ مشترک است و در واقع انتخاب مسیر از سوی همهٔ تمدن‌ها یکی می‌گردد که پدیدهٔ جهانی شدن پدیدار می‌شود. در همین راستا رابرتسون مفهوم دیگری را نیز بیان می‌کند که در واقع جهانی شدن همانا خاص شدن عام و عام شدن خاص است؛ یعنی برداشته شدن تمایزها و تفاوت‌های ایدئولوژیک که در هر تمدن ایجاد تفاوت‌های فرهنگی می‌نماید. در واقع رابرتسون معتقد به فرایند دووجهیِ «عام شدن خاص و خاص شدن عام» است. او همچنین اضافه می‌کند بنیادگرایی و اصل‌گرایی اکنون با پدیدهٔ جهانی شدن تبدیل به ملی‌گرایی شده و در واقع پدیدهٔ جهانی شدن می‌خواهد جهان‌گرایی را جایگزین نسبی‌گرایی کند. این جهان‌گرایی با خود، درهم فشرده شدن جهان و تراکم آگاهی در قبال آن به‌عنوان یک کل را به ارمغان می‌آورد (رابرتسون ۱۳۸۰، ۸۲).

نکتهٔ حائز اهمیت در تفکر رابرتسون این است که او در پدیدهٔ جهانی شدن همواره بر ملی‌گرایی، یعنی التزام به اندیشهٔ جامعهٔ ملی که یکی از اجزای اصلی جهانی شدن معاصر یعنی تبدیل به مکان واحد است، تأکید دارد. در واقع او معتقد است همان طور که جوامع ملی دارای وحدت‌اند، واحدهای بزرگ‌تر، از جمله جهان نیز واجد همین وحدت است و همین نگرش که جوامع ملی را به‌مثابهٔ واحدی مستقل به شمار می‌آورد، وجهی از فرهنگ جهانی است. او همچنین می‌افزاید ویژگی‌های فرهنگی و تأثیرپذیریِ جوامع به درجات متفاوت، نتیجهٔ هم‌کنشی با دیگر جوامع جهانی است و فرهنگ‌های ملی ضمن تعامل با فرهنگ‌های مهم دیگر ساخته شده‌اند. به همین ترتیب فرهنگ جهانی نیز خود تا حدودی از رهگذر تعامل بین جوامع ملی ساخته می‌شود. پس به نظر رابرتسون می‌بایست در موضوع «واکنش‌گزینی» دقت کرد، زیرا جوامع ملی ممکن است در پدیدهٔ جهانی شدن به‌مثابهٔ یک پارادیم، به‌صورت وجهی مثبت یا منفی عمل کنند. ازاین‌رو این واقعه ممکن است به‌سهم خود، بحث جهانی در مورد مسئلهٔ رابطه بین هویت ملی و تجدید ساختار ملی و مشارکت در فرایند جهانی شدن را بیش از پیش رونق دهد. و این مسئله به قرار داشتن تمام جوامع در تحت التزامِ نهادینه کردن رابطهٔ درون‌بودگی و برون‌بودگی تأکید دارد (قریب ۱۳۸۵، ۱۹۵).

از سوی دیگر، نظریهٔ نظام جهانی که والرشتاین ارائه می‌کند و در آن به مراتب پلکانی قائل است، نیز درصدد همگرایی و حرکت انسان صنعتی به‌سمت نقطه‌ای واحد است. وی در قالب نظری خود، «واگرایی» را که گوناگونی راه‌های تجدد و صورت‌های متفاوت آن است، تبدیل به همگرایی می‌کند (Wallerstein 1990, 62).

جامعه‌شناسان برجستهٔ کلاسیک نیز اگرچه نه به‌طور صریح، به‌طور ضمنی مروج این فکر بودند که یک «نظام ارزشی مرکزی» وجهی اساسی از یک «جامعهٔ ملی پویا»ست و هر جامعه در وجه بیرونی باید هویت جمعی خاص خود را داشته باشد. و اگر بتوان این امر را به‌شیوه‌ای درست اعمال کرد، دستیابی به یک «خانوادهٔ ملی» درست همان طور که نخبگان ژاپنی از تلفیق «گمین‌شافت» و «گزل‌شافت» ارائه‌شده توسط فردیناند تونیس[۹] بدان رسیده‌اند، محقق خواهد شد (رابرتسون ۱۳۸۰، ۱۷۱) و درست در همین راستا خواهد بود که فرهنگ بومی و تبلور آن در هنرهای سنتی قابل تعریف می‌گردد.

تعریفی که ترابیان در کتاب خود از منیت و آنیت ارائه می‌دهد نیز در همین راستاست. کسی که از تجربهٔ خویش سخن می‌گوید، به تجربه‌ای اشاره دارد که بر مبنای استنباط او از «خویشتنِ خود» معنی شده است. لفظ «خویشتن» را می‌توان به‌نوعی خودبینی و خودمحوری تعبیر کرد که در این صورت البته نوعی «فردگرایی» و به‌دنبال آن، عارضهٔ «بی‌اعتنایی به جمع» در آن اجتناب‌ناپذیر است. اما از جانب دیگر، این لفظ «خویشتن» می‌تواند با مفهومی کاملاً فرهنگی به کار آید، و در چنین حالتی، یک نوع ادراک حسی و ذوقی که از «ارتباط نامرئی» با هویت قومی

و سرزمینی یا حتی بین‌المللی او ریشه می‌گیرد، زمینه‌ساز مرزبندی خویش و بیگانه خواهد شد. نگرش نخست، پرورش‌دهندهٔ شخصیت‌هایی است که دچار «منیت» می‌شوند، و لذا با اوج گرفتنِ «کردار مستقلِ ناشی از منیت آنان» لاجرم رابطهٔ خویشانوندی قومی و سرزمینی خود را از هم گسسته خواهند یافت. نگرش دوم، پرورش‌دهندهٔ شخصیت‌هایی است که «آنیت» را میزان و محک ارزش‌گذاری‌ها می‌گیرند، و لذا در سمت‌گیری برای کردار مستقل می‌کوشند که تعالی انسانی خود را در تعلق و اتحاد با «همهٔ هستی»، یعنی آنچه در فلسفهٔ عموم شرقی‌ها «وحدت وجود» خوانده می‌شود، معنی کنند. این نگرش همان دیدگاهی است که هنرمند سنتی در خلق آثار خود مدنظر دارد. جالب اینجاست که رشد این دو گونه خصوصیت در افراد را می‌توان دقیقاً به‌عنوان عکس‌العمل شخصیت فرد در برابر نگرش جامعه به او نتیجه‌گیری کرد: وقتی انضباطِ سازمانیِ جامعه آن‌قدر اهمیت یابد که بر همهٔ ارزش‌های فردی رجحان داده شود، هویت فرد با منیت او قابل رؤیت می‌شود؛ اما وقتی حفظ ارزش‌های فرد مورد تأکید جامعه قرار می‌گیرد، هر فردی آرزومندِ آن می‌شود که ارزش‌های خودش را تا حد یکی شدن و همسویی با جامعه‌اش ترقی دهد، زیرا به‌موجب مستحیل شدن در هویت جامعه‌اش، می‌تواند به معنی والاتری از هویت خود دست یابد (ترابیان ۱۳۲۵، ج. ۲: ۶۲۴). در اینجاست که مفهوم حل‌شدگی در اثر و صرفاً خود اثر اهمیت می‌یابد و هنرمند سنتی در پی نشان دادن منیت خویش برنمی‌آید تا آنجا که حتی اثری بدون امضا را ارائه می‌دهد؛ چراکه اثر خود دارای هویتی مستقل شده و در مسیر خلق، تمام ارزش‌های والای انسانی را بر خود گرفته است و هنرمند با خلق آن در راستای فهم و نیاز جامعه تعهد خود را به انجام رسانده است.

در عصر حاضر و در دنیای جدید با وجود فاصله‌های مکانی بسیار و تأثیر محیط جغرافیایی بر تغییرات فرهنگی و نوع فرهنگ به‌واسطهٔ وجود رسانه‌های فراگیر مثل اینترنت و ماهواره؛ فرهنگ‌ها در حال حرکت به‌سوی نوعی هم‌شکلی هستند که از آن با عنوان جهانی شدن یاد می‌شود. رسانه‌ها با رسوخ و رخنه بر همهٔ جوامع بشری با پوشش ظاهرفریب و دل‌پسند، مسئولیت انتقال فرهنگ را به عهده گرفته‌اند و در واقع به همسان‌سازی فرهنگی می‌پردازند. این همسان‌سازی از برایند فرهنگ‌های گوناگون در عرصهٔ جهانی رخ می‌دهد و مشابه قوانین فیزیک است به‌طوری که همواره در یک سیستم، سیالات از قسمت پرفشار به‌سمت قسمت کم‌فشار حرکت می‌کنند تا به وضع تعادلی برسند. فرهنگ‌ها نیز مانند این سیالات از طرفی که قوی‌تر است به‌سمت فرهنگی که ضعیف‌تر است می‌رود و فرهنگ ضعیف را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد تا در سایشی دوجانبه به تعادل برسند که همان همانندسازی است البته به‌نفع طرف قوی‌تر (تاملینسون ۱۳۸۱، ۷۶). آگ برن[10] و نیم کوف[11] به این موضوع فرهنگ‌پذیری می‌گویند؛ ایشان در کتاب زمینهٔ جامعه‌شناسی می‌آورند: «اگر جریان جامعه‌پذیری عمیقاً صورت گیرد و دوام آورد، افراد جامعه از مشابهت‌های فراوانی برخوردار خواهند شد؛ به‌بیان دیگر اعضای جدید جامعه در جریان جامعه‌پذیری، رفته‌رفته در زندگی مشترک جامعهٔ خود سهیم می‌شوند، راه‌ورسم آن را می‌آموزند، خود را با آن سازگار می‌گردانند و سرانجام با سایر اعضا همانندی می‌یابند. به این ترتیب، همتایی اجتماعی یا مانندگردی فرهنگی یا فرهنگ‌پذیری رخ می‌نماید. و اما فرهنگ‌پذیری، جریانی است که فرد را عمیقاً و از جهات فراوان با فرهنگ جامعه همانند می‌کند، چنان‌که جامعه‌پذیری جریانی است که فرد را صرفاً با هنجارهای اجتماعی سازگار می‌گرداند» (آگ‌برن و نیم‌کوف ۱۳۸۲، ۸۳). شاید بتوان در یک جمله فرهنگ را انعکاس‌دهندهٔ ارزش‌ها، سنت‌ها و هنجارهای پایدار یک جامعه تلقی کرد. بنابراین جهانی شدن فرهنگ به‌معنای جهانی شدن ارزش‌ها، سنت‌ها و هنجارهای پایدار یک یا چند فرهنگ است (کاظمی ۱۳۸۱، ۴۶).

می‌توان واکنش‌های فرهنگی به فرایند جهانی شدن را در قالب سه دستهٔ کلی طبقه‌بندی کرد: خاص‌گرایی فرهنگی، آمیزش و تحول فرهنگی و همگونی فرهنگی[12] (گل‌محمدی ۱۳۸۳، ۸۴)؛ که در این میان، واکنش سنت‌گرایان تندرو به‌نوعی خاص‌گرایی فرهنگی است و در عین حال، برخورد با همگونی فرهنگی که باعث از میان رفتن تمایزهای فرهنگی و هویت‌های بومی می‌گردد و به‌نوعی تحمیل فرهنگ غربی است. لیکن سنت‌گرایان معتدل تا حدی بر آمیزش و تحول فرهنگی آگاهانه نظر دارند که می‌تواند در راستای تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بینافرهنگی دست به انتخاب درست با حفظ هویت‌های بومی و ملی بزند.

اختلاف دیدگاه‌ها و رویه‌ها در مسیر جهانی شدن و در برخورد با جهانی شدن به‌خصوص در زمینهٔ فرهنگ چنین می‌نماید که می‌بایست گزینشی درست از مفاهیم آن داشت و در واقع میان هویت ملی و وجوه سنتی آموزش ایجاد وفاق کرد. ازاین‌رو شاید به دیدگاه رابرتسون که همواره به مسئلهٔ جهانی شدن در کنار مسئلهٔ هویت ملی نگاه کرده است بتوان استناد کرد. با این وصف تفاوت‌هایی را در بررسی مقایسه‌ای و تطبیقی میان دو نظام آموزش سنتی و مدرن می‌توان شناسایی کرد که از مهم‌ترین آن‌ها بررسی رابطهٔ هنرمند با اثر هنری و نیز رابطهٔ هنرمند با مخاطبان است.

۳. رابطهٔ هنرمند با اثر هنری در هنرهای سنتی

یکی از دگرگونی‌های اساسی و مخرب جهانی شدن در دوران پست‌مدرن در زمینهٔ هنر است که همانا تجاری شدن و تجاری کردن مسئلهٔ هنر است که از نتایج جهانی شدن اقتصادی و همچنین جهانی شدن فرهنگی است. رابرت سی مورگان[۱۳] هنرپژوه معاصر در این زمینه چنین اظهار نظر می‌کند: «حرف من این است که هنرمند بودن در اساسی‌ترین مفهوم آن، در نهایت یعنی وظیفهٔ رهاسازی. چنین تفکری به این معناست که هنرمند بودن در مفهوم بین‌المللی فقط مسئلهٔ بازاریابی نشان تجاری شخص نیست، بلکه به‌معنای حفظ رابطهٔ اخلاقی خاصی با هنر است» (مورگان ۱۳۸۹، ۳۷). جایگاه هنر، هنرمند، مخاطب هنر، محتوای هنر، پیام هنر، مضامین و ساختارها و شیوه‌ها و مکتب‌های هنری از جمله حوزه‌های فرعی و اصلی ساحت هنر هستند که با مقولاتی همچون زیبایی‌شناسی، فلسفهٔ هنر و نقد هنر و سپس تجلی نهایی آن‌ها در قالب موزه‌ها، جشنواره‌ها و فستیوال‌ها به‌سمتی هدایت شده‌اند که امروزه موسیقی، سینما، تئاتر، هنرهای رسانه‌ای، نقاشی، تصویرسازی، گرافیک و... در نخستین گام تعاریف واحد، مبانی یکسان و ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ مشترکی را بر خود متصف می‌کنند. هرچند این ماجرا در آغاز و در مسیر به‌منزلهٔ بیان مشترک و مفاهمه‌ای میان فرهنگ‌ها مطرح بود و در عصر پست‌مدرن فرهنگ‌های غریبه از مناطق دورافتاده و ناشناخته پایشان به عرصه‌های نمایش جهانی گشوده شد و موجب رضایتمندی اهل آن فرهنگ و هنرمندانش شد، سؤال اصلی این است که امروز از هنر و فرهنگ آن ملت‌ها و اقوام چه مانده و هنر ایشان تا چه میزان به همان مبانی پایبند است؟ این امر آنجا مهم می‌نماید که یکی از خصلت‌های اصلی هنرهای سنتی پایبندی به اصول و تداوم و ثبات در مبانی اصلی آن است.

در بررسی هنرهای سنتی توجه به حضور و اهمیت چند عامل ضروری است: هدف هنرمند؛ مادهٔ خام هنری؛ محصول هنری (اثر هنری)؛ مخاطب هنری (بهره‌بردار).

در ساحت هنرهای سنتی و آموزش آن و با توجه به شناسایی چهار عامل نام‌برده، روابط فی‌مابین آن‌ها را می‌توان چنین تبیین نمود.

- هدف هنرمند سنتی از آفرینش اثر، هدفی رسالت‌گونه و متعهدانه است؛ تعهدی که هنرمند برای خود مشخص نمی‌کند بلکه بستر اعتقادی و ایمانی وی، آن را تبیین و تعیین می‌کند.
- در این ساحت، هنرمند هم در جایگاه آفریننده اثر و هم در جایگاه مخاطب قرار دارد. او خود هم مخاطب است.
- در ساحت هنرهای سنتی، مادهٔ خام هنری انتخاب دقیق می‌شود، نه تصادفی و نه با بی‌اهمیت شمردن؛ اگر مادهٔ مناسب یافت نشد، هنرمند ماده را استحاله داده و عوض می‌کند یعنی با رنگ یا فرم یا محتوایی که به آن می‌دهد، آن را به مادهٔ مناسبی که مدنظر دارد نزدیک‌تر می‌کند.
- در ساحت هنرهای سنتی، محصول هنری از چرخه خارج نمی‌شود و نمی‌رود در موزهٔ یا قفسه؛ محصول هنری همچنان در چرخه قرار دارد و مادامی که استفاده می‌شود ارزش دارد. ارزش آن را استفاده از آن مشخص می‌کند؛ حتی هنگامی که به موزه (یادگارخانه) سپرده می‌شود بازهم جنبهٔ کارکردی و آموزشی آن مدنظر است.

در همین خصوص، سید حسین نصر نیز معتقد است که اگر بخواهیم شاخصه‌ای برای هنر سنتی ورای هنر قدسی بیابیم، همانا عنصر سودمندی و کاربردی بودن در جریان زندگی است؛ هنر سنتی نه برای خود که برای زیبایی و فایده‌اش هنری کاربردی است. هنر هرگز جدای از زندگی، جدای از سود (utility) به‌معنای ژرف‌ترین معنای کلمه و نه به‌معنای سودانگاری (utilitarianism) نبوده است. هنر همواره در دل زندگی جا داشت و در تمدن‌های سنتی هنر، زندگی و زندگی همان هنر بوده است (جهانبگلو ۱۳۸۵، ۳۴۱).

۴. رابطهٔ هنرمند با مخاطبان در هنرهای سنتی

با توجه به دو مقولهٔ رابطهٔ هنرمند با اثر هنری و رابطهٔ هنرمند با مخاطبان در ساحت هنر سنتی، می‌توان چنین اذعان نمود که هنرمند هنرهای سنتی به دو شکل دست به آفرینش هنری می‌زند:

نخست تولید اثر برای کسانی که به‌لحاظ باور و درک و نیز نیاز و کاربرد با او (هنرمند) مفاهمه داشته و به‌واسطهٔ همین خصیصه‌ها اثری در این شکل، خاص و متعلق به فرهنگی مشخص است. ازاین‌رو تداوم فرم‌ها، محتواها و روابط عناصر هنری پیشین را در خود دارد و به همین علت آن را می‌توان از هنر سایر فرهنگ‌ها تمیز داد. در اینجا می‌توان به نظر کواراسومی اشاره کرد که مردم‌شناسی را از هنر جدا نمی‌داند و بر این موضوع تأکید دارد که با رویکرد مردم‌شناسانه راه رسیدن به حقیقت و هنر کوتاه‌تر است ازآن‌رو که در رویکرد مردم‌شناسانه و هنر عامیانه، حکمت ماورای طبیعی

سایهٔ گسترده افکنده است. پس از این، نباید مردم‌شناسی را از هنر جدا کرد بلکه باید دریافت که رویکرد مردم‌شناسانه، ما را بیش از رویکرد زیبایی‌شناسانه به حقیقت هنر نزدیک می‌کند (کوماراسوامی ۱۳۹۱، ۳۴). این همانا به‌معنای شناخت مخاطب عام و حفظ ویژگی‌های بومی است.

دوم، تولید اثر برای مخاطب، عام‌تر از شکل اول و در واقع فراتر از محدودهٔ جغرافیایی و بستر مشترک فرهنگی، که در آن پیام هنری بر نیاز و کاربرد رجحان دارد. پیام هنری می‌تواند از تجلی زیبایی در قالب تعادل و تقارن یا هارمونی و هماهنگی (خصلت‌های ناب) تا بازنمایی طبیعت یا روایت (خصلت‌های ثانوی) گسترده باشد. در این شکل از تولید، اثر هنری در نمود هر دو گروه از خصلت‌های پیش‌گفته (خصلت‌های ناب هنری یا ثانوی) تابع یک منطق یا تجربهٔ مشترک و درک و فهم جهانی است و مقولاتی موضوع این هنر هستند که از تابعیت یا وابستگی به قوم، ملیت یا حتی ایدئولوژی صِرف مبرا می‌گردند. این مقولات کمتر قید زمان و مکان بر آن‌ها حاکم است. اما باید در نظر داشت که در ساحت هنر سنتی، رابطهٔ این دو شکل، رابطهٔ خطی است و در آن، شکل نخست تولید، مقدمهٔ شکل دوم است؛ یعنی اینکه هنرمندی قادر به تولید آثار به شکل دوم است که از مرحلهٔ تولید در شکل اول گذشته و آن را تجربه کرده و در آن به کمال رسیده باشد. و تحقق این امر در ساحت هنر سنتی کاملاً وابسته به آموزش و نظام آموزشی است.

در جایی که هنرمند سنتی به‌عنوان یک آفرینندهٔ مستحیل در جامعه عمل می‌کند که خود را در جریان حرکت فرهنگیِ جامعه به‌عنوان عامل تأثیرگذار در پیشبرد حرکت رو به جلو و مترقی قرار می‌دهد. عدم نگاه و امضای شخصی این هنرمندان نیز نه به‌معنای حذف هویت فردی و بومی، بلکه به‌معنای همگامی با حرکت موجود در جامعه‌ای است که به آن باور و ایمان دارند. این امر همواره با تأکید بر هویت فردی که به‌موازات هویت ملی و بومی عمل می‌کند، همراه است که خود به غنای فرهنگی جامعه کمک می‌کند.

خصلت مهم دیگری که در هنرهای سنتی دیده می‌شود، وجود ایمان و باور قلبی در هنرمند به اثری است که می‌آفریند و میزان پایبندی‌اش به فرهنگ ملی و قومی خود. به‌عقیدهٔ حسین نصر، هنر سنتی از طریق ایده‌هایی که بیان می‌کند و هم ابزار و روش بیان ایده، کاملاً وابسته به سنت و برخاسته از سنت می‌باشد و سنت هم مرتبط با امر قدسی و معرفت قدسی است که زنجیروار به هم مرتبط‌اند و هنر قدسی خود بخشی از هنر سنتی می‌باشد و در درون آن قرار می‌گیرد (نصر ۱۳۸۳، ۲۰۹). هنر سنتی هم از معرفت قدسی جدایی‌ناپذیر است و هم بر اساس آن بنا شده و هم طریق جریان آن است. هنر سنتی در دل سنت است و هویتش را از آن می‌یابد و از طرفی سنت از امر قدسی برمی‌خیزد و هویتش بدان وابسته است. در واقع در بحث هنرهای سنتی خلق اثر همواره به‌منزلهٔ یک حرکت آیینی و اعتقادی مطرح می‌شود و در عین حال معرف فرهنگ، ملیت، قومیت و نوعی ناسیونالیزم است.

هنر سنتی که در دل آن هنر مقدس جای دارد، هنری است که در آن، خالق هنر یا هنرمند، به یاری فنون سنتی به ابزاری برای بیان پاره‌ای از نمادها یا ایده‌ها (به‌معنای افلاطونی کلمه) تبدیل می‌شود. نمادها و ایده‌هایی که فرافردی هستند و سرچشمهٔ صورت‌ها، قالب‌ها، نمادها و رنگ‌ها. در هنر سنتی نه روان فرد هنرمند که عالم مابعدالطبیعی و معنوی است که به هنرمند تعالی می‌بخشد و در واقع ریشهٔ تفاوت عمدهٔ هنرمند سنتی و هنرمند مدرن همین‌جاست (رحمتی ۱۳۸۴، ۲۳۵).

کوماراسوامی معتقد است که مبنای نمایش زیبایی در هنر سنّتی، کارکرد و نقش کاربردی آن است (کوماراسوامی ۱۳۸۹، ۷۷) و ظهور مدرنیته علت نزول ماهیت هنر و کارکردهای حاصل از آن در عدم توجه به شأن و غایت هنر است (همان، ۱۰۹).

تحول در نوع نگاه به هنرهای سنتی در ایران، با تجددطلبی و نوسازی در حوزهٔ تعلیم و تربیت، و تفاوت‌های معرفت‌شناسی در زمینهٔ هنر و در مرحلهٔ بعد، روند تغییر در نوع آموزشِ آن، به‌صورتی رسمی و سازمان‌یافته از دورهٔ قاجار و با تأسیس دارالفنون آغاز می‌شود. نظام آموزش غربی و نگاه منتقدانه به مکتب‌خانه‌ها، جریانی را ایجاد کرد که نه‌تنها آموزش‌های عمومی را متحول کرد بلکه نظام‌های آموزش حرفه‌ای یعنی حرَف و فنون مختلف چه در بخش صنعت و چه در حوزهٔ هنر را نیز تحت‌تأثیر قرار داد. در این میان، نظام آموزش هنر سنتی که به‌شیوهٔ استاد و شاگردی انجام می‌شد، بیش از پیش در این جریان، به آموزش جدید متحول و در مراحل بعدی به فراموشی سپرده شد. آنچه در این میان عاید هنرهای سنتی شد، به محاق رفتن پدیدهٔ خلاقیت و نوآوری مبتنی بر فرهنگ ملی و سنتی بود؛ چراکه الگوبرداری از نظام آموزش غربی، رابطهٔ معنوی استاد و شاگرد را از بین برده، گاه رابطه‌ای عاطفی و بوروکراتیک را جایگزین کرده و گاه نیز در برخی از نظام‌های آموزشی (همچون نظام آموزش اروپایی) نه‌تنها هیچ جایگزینی نداشته است بلکه نافی هرگونه ارتباط عاطفی و انسانی در جریان آموزش هنر بوده است. در این میان یکی از اهداف هنرهای سنتی که همانا مسئولیت معنوی و انسانی هنرمند در انتقال دانش‌ها و تجارب اکتسابی از پدران و نسل‌های پیشین به آیندگان

بوده است، به یک مسئولیت صرفاً اجتماعی و گاه تهی از هرگونه ریشه‌های فرهنگی، ملی و سنتی تبدیل شده است. بدین واسطه فرهنگ‌های ملی در ذیل و تابعیت پدیدهٔ فرهنگ جهانی و در معرض حذف تفاوت‌های موجود میان هنرهای سنتی و مدرن قرار گرفتند. این امر به‌گونه‌ای موجبات نابودی هنرهای ملی را نیز به‌تبع کم‌رنگ شدن هنرهای سنتی فراهم کرده و اگر در این بین، هنوز در مناطقی هنرهای ملی و سنتی مورد توجه قرار دارند، بیشتر به شکل و فرم ظاهری آن‌ها پرداخته شده و معنا و محتوای متعالی آن مورد توجه قرار نگرفته است. که این خود دلیلی است بر فراموش شدن ماهیت اصلی هنرهای سنتی، یعنی محتوا و معنای مستتر در کارکرد آن؛ چراکه هنرهای سنتی در کنار خاصیت کاربردی خود، در روند شکل‌گیری، از زمان انتخاب مواد و مصالح تا استفاده و شکل دادن و تولید محصول نهایی، همواره هنرمند مرتبط با خود را ملتزم به معنویت و هم‌راستایی با فرهنگ خویش کرده است. اما امروزه پدیدهٔ جهانی شدن که در پی عصر مدرن پا به عرصهٔ فرهنگ اجتماعی گذاشته، همواره در پی شکستن مرزها و ماهیت‌های جغرافیایی، فرهنگی، قومی و بومی است. درست به‌خلاف هنرهای سنتی که تمایزات فرهنگی و منطقه‌ای، عامل مهم تفاوت‌ها و ویژگی‌های آن‌هاست.

در حقیقت، جهانی شدن با هدف نگاه کل‌گرا سعی در حذف تمایزها و در واقع ویژگی‌های خاص منطقه‌ای دارد، درحالی‌که آفرینش اثر هنری و جریان تولید اثر را انگیزه‌ای منبعث از تمایل به بروز تصاویر ذهنی هنرمند که همانا نشان دادن تمایزهای فردی اوست می‌دانیم. اما این تمایزهای فردی از کجا نشئت می‌گیرد؟ آنچه مسلم است اولین، مهم‌ترین و پایدارترین منبع الهام و عامل تأثیرگذار بر روح و روان آدمی، محیط پیرامون اوست؛ محیطی که همواره تابعی از شرایط زمانی و مکانی است که این زمان و مکان خود به‌سبب متغیر بودن تأثیرات متفاوتی را بر روی افراد در شرایط زمانی و مکانی متفاوت دارد. این تأثیرات که منجر به نقش‌اندازی در ذهن هنرمند است در درون روح و ذهن هنرمند می‌نشیند و بازتاب این نقوش همانا تصاویر ذهنی هنرمند یا تخیل اوست. بنابراین آنچه در ذهن من به‌عنوان فردی که در قرن ۲۱ در کشوری آسیایی با پیشینه، فرهنگ و ناخودآگاه جمعی خاص خود نقش می‌بندد با فرد دیگری در کشوری اروپایی با همهٔ تفاوت‌های زمانی و مکانی که دربرگیرندهٔ شرایط خاص فرهنگی، اجتماعی و پیشینه و ناخودآگاه جمعی خاص دیگری است، متفاوت است. ازاین‌رو بازتاب نقش ذهن من، یعنی تصویری که توسط من آفریده می‌شود نیز متمایز از فرد مورد مثال ماست. پس این آفرینش، خود واجد تمایز است. پس چگونه می‌توان با پذیرش پدیدهٔ جهانی شدن، این تفاوت‌ها و دگرگونی‌ها را از میان برد و به یک وحدت رساند؟ آیا در حین این وحدت‌گرایی دروغین، آزادی روح آدمی و همانا اصالت وجودی هنر که همانا خلاقیت و نمود دادن تخیل و تصویر ذهنی شخصی است، از میان نمی‌رود؟ بی‌شک جهانی شدن در پی خود، حذف این تفاوت‌ها و در واقع تبدیل کردن منِ هنرمند به مای جامعهٔ هنری است که آن‌هم با هدفی که از سوی قدرتی مادی تعیین می‌گردد و نه هدفی که آیین و فرهنگ آن را وضع می‌کند. این نظام برای جامعه، تقاضای اثری بی‌امضا را دارد. اما اثری بی‌امضا، نه همچون آنچه ما در هنر نگارگری ایرانی و در کارگاه‌های گروهی با یک نگره و هدف که در پس آن هویتی یکسان وجود داشت شاهد آن بودیم، بلکه حذف امضایی را می‌خواهد که از بدنهٔ هنری آن، هویت را می‌ستاند؛ هویتی که در طول زمان و در یک گسترهٔ جغرافیایی خاص به وجود آمده، تغییر یافته و اکنون چیزی متفاوت از هویت دیگران است. اثر بی‌عنوان همان اثر بی‌امضاست. در ساحت سنتی اثر بی‌امضا، هنرمند را به انائیت می‌رساند و در اثر بی‌عنوان به منیت.

در هنرهای سنتی، هنگامی که از اثری بی‌امضا سخن می‌رانیم، می‌دانیم که آن اثر و هنرمندانِ آن از یک روح واحد و حاکم بر جامعه و از یک هویت آیینیِ واحدند، و به‌جهت فضای سنتی یعنی انتقال سینه‌به‌سینه (استاد و شاگردی) در همهٔ وجوه هنری، سیر متسلسل وحدت بر کل این بدنه حاکم است و نگاه به تصویر یا هنر موجود، نمی‌تواند یادآور پیشینهٔ آن نباشد. اما جهانی شدن به‌نوعی در ستیز با همهٔ پیشینه‌ها و تاریخچه‌هاست و صرفاً حضور در لحظهٔ حال است بی‌آنکه بخواهد بداند آنچه را هنرمند در جهت بروز درونیات خود هدایت کرده و از مسیر پرپیچ‌وتاب زمان و جریانات حاکم بر محیط پشت‌سر گذاشته است؛ چنان‌که اصرار بر تولید آثار بی‌عنوان، خود معرف سرگشتگی و سردرگمی در دوران مدرن است؛ نوعی زدودن رابطه و پیوستگی است؛ گسست هنرمند و اثر هنری است؛ به‌مانند یک پیام بی‌ریشهٔ رهاشده در هواست که وقتی منتقل می‌شود، مخاطب نمی‌داند که چه دریافت کرده! زیرا منبع پیام نیز نمی‌دانست و نمی‌داند و این همانا نقطهٔ مقابل نگرش سنتی است. ازاین‌رو نوع آموزش نیز در نگاه مدرن تغییر می‌یابد؛ آموزشی که در راستای برقراری ارتباط معنوی و عاطفی میان یک فرد به‌عنوان استاد و در واقع مراد و شاگرد یا همانا مرید شکل گرفت. و همچون سیروسلوک، قواعد، چهارچوب‌ها و شرایط خاص خود را طلب می‌کرد. امروزه همچون همهٔ ابعاد زندگی مدرن که سرعت همهٔ مسیرها را کوتاه و فشرده کرده، این مسیر نیز از روند پیشین جدا شده است. ازاین‌رو همه‌چیز در جهت سرعت بخشیدن و همگام شدن با جریان زندگی مدرن حرکت می‌کند. به همین سبب فقط پوستهٔ بیرونی هنر با مفهوم پیشین آن باقی است و

همچون یک بنای بی‌بنیاد به‌راحتی قابل فروریختن است. این فروریختن به‌معنای خالی شدن مداوم از هویت و پر شدن از ماهیت و هویتی ناآشناست. از آنجا که مدرنیته معرف فرهنگ عصر مدرن است، حتی در هویت‌بخشی نیز واجد سرعت و شتابِ شگفت‌آوری است؛ به همین دلیل در این عصر، جنبشی در کمتر از یک دهه، جایگزین جنبشی دیگر و سبکی جانشین سبکی دیگر می‌گردد درحالی‌که در هنر سنتی، گذشت زمان به تثبیت و افزایش غنای هویتی یک سبک، شیوه و اثر منجر می‌شود و نه تغییر و جایگزینی آن. هنر سنتی به‌سبب آنکه در ابتدا برای رفع نیاز بومی به وجود آمده و هنگامی که هنری با رفع نیاز در ارتباط باشد کارکردْ حرف نخست را در آن می‌زند، نمی‌تواند بدون هویتِ بومی خود، بیانگر وجه وجودی خود باشد؛ این همان نقطه‌ای است که استادِ هنرهای سنتی برای انتقال هنرش و آموزش آن، بدان تکیه می‌کند. در حقیقت، توجیه او به نسل بعدی‌اش به‌نوعی توضیح کارکرد آن با توجه به وجوه سیال و در حالِ حرکت و زنده و پویای اثر می‌باشد و نتیجهٔ آن پیدایش و دوامِ زبانی مشترک است. در برخورد با هنرهای سنتی همانا این زبان مشترک بسیار حائز اهمیت است. این زبان مشترک همچون یک نماد که در میان افراد خاصی در یک زمان و مکان معنادار است، مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که در فضای هنرهای سنتی، این زمان تکرارپذیر است و این نماد در طول تاریخ از یک نسل به نسل دیگر انتقال می‌یابد. اما نباید سنت‌گرایی را درجا زدن معنی کرد، چراکه سنت‌ها در طی زمان تغییر کرده، تکامل یافته و نو می‌شوند. اما در طول زمان، همهٔ کدها و ویژگی‌های بومی را با خود همراه می‌کنند. هنگامی که از کدها صحبت می‌شود بحث از همان ناخودآگاه جمعی است که در طول زمان در یک تمدن و به‌همراه مردمان آن حرکت می‌کند و انتقال می‌یابد. این کدها همان هویت‌های بومی و به‌نوعی ملی هستند که یک ملت بدان‌ها شناخته می‌شود؛ بدین معنا که هنرهای سنتی می‌توانند با حفظ هویت ملی خود، در مسیری مشترک با هدف جهانی گام بردارند. اما این هنرها می‌بایست بیانگر و نشانگر هویت درونی خویش باشند و در جهتِ یافتن مشترکات هویتی با تمدن‌ها و فرهنگ‌های دیگر با رویکردی انسانی تلاش کنند تا بتوانند در مسیری حرکت کنند که یا در آن مشترکاتی وجود دارد یا مسیر به‌گونه‌ای است که امکان ایجاد مشترکات را به مسافران خویش در سفر جهانی خواهد داد.

در این میان، آموزش سنتی در ایران نیز دستخوش همین تغییرات قرار گرفته و به‌سمت آموزش مدرسه‌ای و آنگاه آکادمیک با همهٔ قراردادها و چهارچوب‌های مختص خود میل کرده است. در نظام آموزش فعلی ایران، جایی هم برای هنرهای سنتی در نظر گرفته شده است اما به‌شیوه‌های جدید.

شاید بتوان با تکیه بر نظر تونیس مبنی بر تفاوت میان ابزار و هدف تا آنجا که گاه در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند چنین اضافه کرد که هنرهای سنتی نیز دچار همین کشمکش روزگار معاصر هستند؛ بدین معنا که هم هدف و هم ابزار تغییر کرده اما این تغییرات همسو و در یک مسیر اتفاق نیفتاده است و حتی در بخش تولید این هنرها گاه برخی با توجه به تغییر ابزار اصرار بر نگه داشتن هدف به همان شیوهٔ سده‌های گذشته دارند. چراکه هدفِ مورد نظر ایجاب می‌کند که ابزارها متناسب و مطلوب آن باشند و اگر این دو در یک راستا نباشند، تعارض پیش‌آمده کل بدنه را دچار نقصان می‌کند.

پس نمی‌توان این هنرها را که معنویت و شیوهٔ نیاکان را از نسلی به نسل دیگر با خود حمل کرده و انتقال داده و روح و هویت اصلی آن همین حلول و تجلی معنای قدسی است، با هنرهای دیگر همچون مدرن، به‌شیوه‌ای یکسان آموزش داد.

۵. نتیجه

از آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که پذیرش پدیدهٔ جهانی شدن با همهٔ ابعاد آن و با تکیه بر پدیدهٔ سرعت در عصر مدرن و پست‌مدرن که در معنابخشی و تجدید هویت‌های زودگذر همگان را شگفت‌زده می‌کند، نتایجی متفاوت برای کسانی در بر خواهد داشت که هدفشان حفظ هنرهای سنتی با ماهیت اصلی است؛ چراکه اساساً پدیده‌های مورد ذکر به قصد تغییر در شیوه و محصولات و ابزارهای زندگی وارد عصر حاضر شده‌اند و نمی‌توان بدون در نظر گرفتن تغییرات ساختاری آن‌ها تنها بدنه‌های سنتی را خالی از ماهیت و هویت‌های اصلی نگاه داشت و خوشحال از آن بود که در حفظ آن‌ها تلاش شده است. ازاین‌رو پاسداشت این هنرها به تلاشی همه‌جانبه چه در بخش هویت‌بخشی، چه در بخش آموزش، چه در زمینهٔ تولید و تبلیغ نیاز دارد و این تلاش مستلزم باور به مجموعه و مفهوم اصلی هنرهای سنتی است نه‌صرفاً شکل ظاهری آن. همین طور با توجه به اهمیت کیفی و محتوایی عناصری همچون هنرمند، اثر هنری، مادهٔ هنری و مخاطب در ساحت هنرهای سنتی، بدیهی است که حتی برای تولید آثاری با محتوای غنی و سوق دادن این آثار به‌سمت مضامین قدسی یا انسانی، لازم است که با پدیدهٔ

جهانی شدن برخوردی هوشمندانه داشت و صرفاً با تکیه به‌صورت‌های هنرهای سنتی به انهدام و اضمحلال میراث گذشتگان سرعت نبخشید؛ زیرا جهانی شدن در معنای عام‌گرا، ادغام و یکی شدن، تمایزها را حذف و فردیت را بر جمعیت رجحان می‌دهد.

مواردی که به‌صورت مؤکد می‌توان برای مرزبندی‌های آموزش هنر در ساحت سنتی و مدرن شناسایی کرد به شرح ذیل است:

الف. وحدت‌گرایی در برابر فردگرایی (فردگرایی، کثرت‌گرایی نیست)؛

ب. مضمون متکی به تجربهٔ نفسانی و در مقابل، مضمون برخاسته از باور جمعی و ملهم از آن است.

ج. در عالم مدرن مخاطب نامعلوم است ولی در هنر سنتی مخاطب همیشه عامِ معلوم است؛

د. عالم مدرن بر عقلانی شدن ابزارها در مقابل ارادهٔ طبیعی در انتخاب ابزارها تأکید دارد؛

ه. فضای عالم مدرن عمومی (غیرمتمایز) است اما فضای عالمِ سنتی اختصاصی (متمایز) است؛

و. عالم مدرن درصدد حذف تمایزهاست درحالی‌که در عالم سنتی تمایزها معنا دارند؛

ز. در ساحت پست‌مدرن تمایزها اهمیت دارند ولی با هدف اضمحلال از طریق ادغام، درحالی‌که در عالم سنتی، تمایزها ریشه در گذشته دارند و معرف هویت هستند.

شاید بتوان گفت اگر مفهوم حقیقی شعار جهانی شدن مدنظر باشد، این جهانی شدن صرفاً از مسیر سنت‌گرایی و ملی‌گرایی محقق خواهد شد. در واقع این همان گزینش سنت‌گرایان میانه‌رو است که نظر به تحول و آمیزش فرهنگی دارند و در راستای آن معتقدند می‌توان همگام با تغییرات جهانی شدن، با انتخابی آگاهانه و با حفظ ارزش‌های سنتی و بومی، در جهت افزایش درک مخاطبان غیربومی با توسل به استفاده از عنصر مشترک و قابل فهم و بازتعریف برخی از آن‌ها جهت نزدیک شدن به فهم جهانی گام برداشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825); فیلسوف و عالم اجتماعی و سیاسی و از پایه‌گذاران نهضت سوسیالیستی

2. David Émile Durkheim (1858-1917); جامعه‌شناس بزرگ قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم

3. Karl Emil Maximilian "Max" Weber (1893-1947); جامعه‌شناس، استاد اقتصاد سیاسی، تاریخ‌دان، حقوق‌دان و سیاستمدار آلمانی

۴. Karl Heinrich Marx (1818-1883); فیلسوف، اقتصاددان، تاریخ‌نگار و جامعه‌شناس

۵. Talcott Parsons (1902-1979); جامعه‌شناس آمریکایی

6. Immanuel Maurice Wallerstein (1930-2019); جامعه‌شناس، مورخ اقتصادی و متفکر چپ‌گرای آمریکایی

7. Robert Gilpin (1930-2018); پژوهشگر اقتصاد سیاسی بین‌المللی

8. Marshal McLuhan (1911-1980)

۹. تونیس از نخستین دانشمندانی است که وضع جامعهٔ نوین را با توجه به انواع جدید ارتباطات، مطالعه و توجیه می‌کند. به‌عقیدهٔ او، علت تغییر و تحولاتی که در جوامع انسانی روی می‌دهد، بیش از هر چیز ناشی از روابط میان افراد است. او معتقد است که در دنیا دو نوع گروه انسانی وجود دارد: گروهی که اجتماع نامیده می‌شود و گروهی که به جامعه معروف است (نیک‌گهر ۱۳۴۹، ۴۳). دو اصل بنیادی زیربنای ارتباط اجتماعی (اشتراک و تجارت) است که دو شکل اجتماع (گمین‌شافت) و جامعه (گزل‌شافت) را فراهم می‌کند؛ به‌بیان دیگر، به‌باور تونیس دو نوع ارادهٔ طبیعی و ارادهٔ عقلانی سامان‌دهندهٔ گمین‌شافت (اجتماع) و گزل‌شافت (جامعه) هستند. نوعی اراده به نام ارادهٔ طبیعی (Wesenwille) وجود دارد که عاطفی و بیانگر کلیت راه‌ورسم زندگی است. سه شکل از ارادهٔ طبیعی (لذت، عادت و یادبود) به‌شکل گسترده با سه سطح از اجتماع (خویشاوندی، همسایگی و دوستی) متناظرند. نوع دیگر ارادهٔ عقلانی ((Kurwille، وسایل و هدف‌ها را در مجموعهٔ پراکنده از مبادلات به‌صورت ابزاری از هم جدا می‌کند. سه شکل از ارادهٔ عقلانی (آرزومندی، محاسبه و فکر) شالودهٔ نهادهای سیاسی، اقتصادی و علمی ویژهٔ گزل‌شافت را تشکیل می‌دهند. تونیس معتقد است که ارادهٔ طبیعی سبب پیوندهای عاطفی اجتماعی می‌شود و ارادهٔ عقلانی به پیوندهای غیرشخصی جامعه منجر می‌گردد. از یک سو، گمین‌شافت خودبه‌خود از ارادهٔ طبیعی همدردی انسانی با احساس‌های نیرومند همبستگی و تعلق به وجود می‌آید. از سوی دیگر، ارادهٔ عقلانی باعث شکل‌گیری ساختگی گزل‌شافت می‌شود تا به هدفی عمدتاً مبتنی بر محاسبات فکری دربارهٔ وسایل کارآمد برسد (لاو ۱۳۹۵، ۲۷۵ـ۲۷۶).

۱۰. ویلیام فیلدینگ آگ‌برن (William Fielding Ogburn؛ ۱۸۸۶ـ۱۹۵۹) فیلسوف و جامعه‌شناس آمریکایی.

۱۱. میر فرانسیس نیم‌کوف (Meyer Francis Nimkoff؛ ۱۹۰۴ـ۱۹۶۵) جامعه‌شناس.

۱۲. **خاصگرایی فرهنگی:** برخی نظریه‌پردازان مدعی هستند که واکنش فرهنگی در برابر فرایند جهانی شدن، در بیشتر موارد با مقاومت و حتی مقابلهٔ پرتنش همراه است که معمولاً در قالب توسل به عناصر هویت‌بخشی زبانی، دینی، قومی و نژادی نمود می‌یابد؛ به‌بیان دیگر فرایند جهانی شدن علاوه بر یکدست کردن جنبه‌هایی از زندگی در دنیای مدرن، تفاوت‌های فرهنگی و هویتی را نیز تقویت و احیا می‌کند. ازاین‌رو منتقدان تجدد، جهانی شدن را آغاز عصری جدید می‌دانند که با فرهنگی شدن زندگی و برجسته‌تر شدن هویت‌های گوناگون اجتماعی ویژگی می‌یابد. مدافعان تجدد هم در قالب مفاهیمی مانند ضدیت با دموکراسی، احیای قبیله‌گری و بنیادگرایی به این واقعیت اعتراف می‌کنند.

آمیزش و تحول فرهنگی: این نوع واکنش که معمولاً تحت عناوینی مانند روش پیوندی (Hybridization) تحولی (Transition) و غیردفاعی (Offensive) توصیف می‌شوند، بر این نکته دلالت دارند که نمی‌توان گفت در عصر جهانی شدن، فرهنگ‌ها یا باید به خلوص و ریشهٔ خود توسل جویند یا ادغام شوند؛ به‌عبارت دیگر دنیای پیچیده و متنوع فرهنگی صرفاً عرصهٔ تسلیم یا ستیز نیست، بلکه آن‌ها می‌توانند با متحول شدن و آمیزش با فرهنگ و هویت‌های دیگر به حیات خود ادامه دهند. در این رهیافت بر دادوستدهای بین فرهنگی و آمیزش فرهنگی برای ایجاد اشکال فرهنگی ترکیبی تأکید می‌شود.

همگونی فرهنگی: برخی نظریه‌پردازان عقیده دارند که فرایند جهانی شدن نوعی همگونی فرهنگی را به‌همراه می‌آورد و این همگونی فرهنگی در مسلط و جهانگیر شدن تجدد یا فرهنگ و تمدن غربی نمود می‌یابد. مثلاً نظریه‌پردازانی مانند گیدنز و رابرتسون جهانی شدن را گسترش تجدد از جامعه (غربی) به جهان و گسترش ویژگی‌های محوری تجدد در مقیاس جهانی می‌دانند. بنابراین همگونی فرهنگی عبارت از نوعی انفعال و استحاله است. در چنین واکنشی معمولاً فرهنگ‌ها در برابر جهانی شدن منفعل می‌شوند و حتی ضمن پذیرش فرهنگی که جهانی شدن اقتصادی حامل آن است (فرهنگ غربی)، ویژگی‌های خود را از دست می‌دهند (گل‌محمدی ۱۳۸۳، ۸۴).

13. Robert C. Morgan (1943); منتقد هنری آمریکایی

منابع

۱. آگ‌برن، ویلیام فیلدینگ، و میر فرانسیس نیم‌کوف. ۱۳۸۲. زمینهٔ جامعه‌شناسی. ترجمهٔ امیرحسین آریان‌پور. تهران: انتشارات گستره.

۲. تاملینسون، جان. ۱۳۸۱. جهانی شدن و فرهنگ. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳. ترابیان، محمدرضا. ۱۳۲۵. پرورش نسل خلاق در ایران. تهران: انتشارات مدرسه.

۴. جهانبگلو، رامین. ۱۳۸۵. در جستجوی امر قدسی (مصاحبهٔ جهانبگلو با سید حسین نصر). ترجمهٔ سید مصطفی شهرآیینی. تهران: انتشارات نی.

۵. رابرتسون، رولاند. ۱۳۸۰. جهانی شدن، تئوری‌های اجتماعی و فرهنگ جهانی. ترجمهٔ کمال پولادی. تهران: نشر ثالث.

۶. رحمتی، انشاالله. ۱۳۸۴. هنر و معنویت (مجموعه مقالات در زمینهٔ حکمت هنر). تهران: انتشارت فرهنگستان هنر.

۷. قریب، حسین. ۱۳۸۵. جهانی شدن و چالش‌های امنیت اقتصاد ایران. رسالهٔ دکتری. چاپ‌نشده دانشگاه عالی دفاع ملی.

۸. کاظمی، علی‌اصغر. ۱۳۸۱. «نقش فرهنگ در فرایند جهانی شدن»، در: مجموعه مقالات فرهنگ در عصر جهانی شدن، چالش‌ها و فرصت‌ها. گردآوری: محمد توحیدفام. چ۱، تهران: انتشارات روزنه.

۹. کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۹۱. استحالهٔ طبیعت در هنر. ترجمهٔ صالح طباطبایی. چ۲، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۰. ـــــــ . ۱۳۸۹. هنر و نمادگرایی سنّتی. ترجمهٔ صالح طباطبایی. چ۱، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۱. گل محمدی، احمد. ۱۳۸۳. جهانی شدن فرهنگ، هویت. تهران: نشر نی.

۱۲. لاو، الکس. ۱۳۹۵. مفاهیم بنیادی نظریهٔ اجتماعی کلاسیک. ترجمهٔ فرهنگ ارشاد. تهران: نشر آگه.

۱۳. نیک‌گهر، عبدالحسین. ۱۳۴۹. «ارتباط جمعی، مفاهیم و تئوری‌ها». مجلهٔ تحقیقات روزنامه‌نگاری ۶ (۲۱).

۱۴. نصر، حسین. ۱۳۸۳. راز و رمز هنر دینی (مجموعه مقالات حسین نصر و علی لاریجانی). ویرایش مهدی فروزان. تهران: انتشارات سروش.

۱۵. مرقاتی، سید طه. ۱۳۸۲. جهان‌شمولی اسلام و جهانی‌سازی «مجموعه مقالات». نشر مجمع تقریب مذاهب اسلامی.

۱۶. مورگان، رابرت سی. ۱۳۸۹. هنر معاصر در عصر جهانی شدن. ترجمهٔ گلنار یارمحمد. تهران: نشر چشمه.

17. Robertson, R. (1992). Globality, Global culture and Images of world order, in H.Haferkamp and N.J.Smeler (eds), *Social Change and Modernity*. Berkeley: University of California Press.

18. Wallerstein, I. (1990). *Culture as the ideological battleground of the modern world- system in M*. Featherstone (ed.), Gl