

ملاحظه‌ای تاریخی درباره مناسبات جامعه‌شناختی نهادهای دین و هنرها

(با تکیه بر مورد ایران)

غلامرضا جمشیدیها*

وحدید طلوعی**

چکیده

در این مقاله کوشش شده است تا ساحت‌های دین و هنر به مثابه حوزه گردش ایده نمایانده شده و با بیان رابطه هر یک با فضای اجتماعی و نسبت هر یک با قدرت، در ابتدا بر اساس مبانی نظری پی‌یر بوردیو امکان تحولات ساختاری در هر یک از این میدان‌ها طی تکوینی تاریخی نشان داده شود. با نگاهی تاریخی، سعی در نشان دادن این نکته بوده است که در سپهر سنتی، درآمیختگی دین و هنر به قسمی بوده است که جداسازی این دو از یکدیگر ناممکن می‌نماید و اصولاً هنر دینی و دین آمیخته با هنر بوده است و مناسبات میدان‌های دین و هنر بر اساس همین درآمیختگی قابل فهم است. از سوی دیگر، برآمدن هنر مدرن براساس ایجاد تفکیک حوزه‌های متفاوت اجتماعی منتج از مدرنیته، منجر به استقلال هرچه بیشتر این میدان‌ها از هم شد. این امر که با گسترش دنیوی شدن صورت گرفت، هرچند صبغه دینی هنر را کاست، ولی به جای آن هنر را گاه در مقام والای رهایی‌بخشی قرار داد. با این همه، لازم است که نسبت این امر با فرایند دنیوی شدن سنجیده شود، امری که امروز نیز در باز-افسون‌زدایی جهان مدرن در قالب نشان دادن هنر به جای دین^۱ در کار است.

واژگان اصلی: دین، هنر، مدرنیته، ساختارگرایی تکوینی، سنت، دنیوی شدن، افسون-

زدایی و باز افسون‌زدایی

پذیرش: ۸۸/۶/۱۴

دریافت: ۸۷/۱۰/۴

gjamshidiha@ut.ac.ir

*. دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

** عضو گروه پژوهشی مطالعات فرهنگی جهاددانشگاهی تهران و دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی نظری فرهنگی دانشگاه تهران

vahid.tolooei@gmail.com

^۱. به مانند نشان دادن جامعه‌شناسی و علم و... به جای دین

مقدمه

جامعه‌ای نیست که در آن دین وجود نداشته باشد، چنان که جامعه‌ای نیست که در آن هنر وجود نداشته باشد. این دو حوزه که هر یک به مثابه نظامی نمادین برای تبادل معنا شناخته می‌شوند (برگر، ۱۹۶۷؛ بوردیو، ۱۹۹۸ به نقل از دیلن، ۲۰۰۱) در حقیقت عرصه‌های متفاوتی را در فضای اجتماعی ایجاد می‌کنند. با این همه، تفکیک کامل این دو عرصه تا دوره مدرن به تعویق افتاده بود. چنانچه در کتاب‌های تاریخ هنر ملاحظه می‌شود (هاوزر، ۱۳۶۳؛ الکینز، ۲۰۰۴)، این دو عرصه بسیار در هم تنیده بوده‌اند: گاه هنر از مضامین دینی برای سخن گفتن بهره برده، محمل‌کرداری ایده‌ای دینی شده است و گاه دین برای نشان دادن معنای خویش هنر را به خدمت گرفته و به التفات هنر ایده‌ای را پرورده است (رامین، ۱۳۸۷). ادیان به تناسب در مناسک و مراسم خود از موسیقی استفاده کرده‌اند، برای فراهم آوردن محل مناسب اجرای مراسم عبادی هنر معماری را تکامل بخشیده‌اند و در نیایش‌های خود زبان شاعرانه را به کار گرفته‌اند. نگارگری و نمادسازی و هنرهای تجسمی نیز برای نگاه داشتن روایت‌های اولیای دین بسیار به کار آمده‌اند. هنرها نیز در جای خود قالب‌هایی برای احساسات، عواطف، باورها، خاطره‌ها و کنش‌های دینداران در طول تاریخ پدید آورده‌اند (اشتروف، ۱۳۸۷ در رامین، ۱۳۸۷). در عین حال، ارتباطات میان دین و هنر در جوامع گوناگون و در گستره‌های زمانی متفاوت گونه‌گون بوده است: گاهی در دوره‌های خاص، رویکردهای این دو حوزه در جوامع متفاوت بر هم منطبق شده‌اند و گاه راهی دیگرگونه پیموده‌اند. از سوی دیگر، این دو حوزه حیات اجتماعی از نظر کردن به یکدیگر نیز بی‌نیاز نبوده و نیستند. رهیافت‌های متفاوت، که بیشتر نیز در حوزه زیبایی‌شناسی شکل گرفته‌اند، به انحاء مختلف سعی کرده‌اند توضیحی درباره نسبت این دو نهاد در جوامع گوناگون به دست دهند. تبیین این نسبت از حیث جامعه‌شناختی نیز به صورت‌های گوناگون در پی پاسخ به نسبت همین رابطه برآمده‌اند. سوال اصلی در همه این موارد این بوده است که چگونه می‌توان تغییر نسبت دین و هنر را از منظری جامعه‌شناختی به تصویر کشید؟ و

اصولا هنر و دین در ساحت اجتماعات انسانی چه رابطه‌ای با یکدیگر داشته‌اند؟ این مقاله تلاش می‌کند که این نسبت را با مقایسه تطبیقی صورت‌بندی‌های میدانی مبتنی بر نظریه میدان‌های اجتماعی بوردیو پاسخ گوید.

دین، هنر و هنر دینی

مباحث هنر و دین، هر دو، به نوعی به مباحث معرفتی ارجاع دارند، ولی در عین حال دین و هنر هنوز از تعریف جامعه‌شناختی جامع و مانعی برخوردار نیستند. با این همه، برای ورود به بحث درباره ساحت‌های دین و هنر می‌باید از آنها تعریفی به دست داد و به این منظور لازم است به تعاریف موجود استناد کرد. محدثی (۱۳۸۱) پس از بحث مفصل و مقنعی در باب تعریف جامعه‌شناختی دین و نقد آرای گوناگون، تعریف زیر را به دست داده است: «دین شامل مجموعه‌ای از عناصر اجتماعی و فرهنگی است که معطوف به بازتولید تجربه امر قدسی‌اند. محتوای نهایی و اساسی تجربه امر قدسی که در سنن دینی گوناگون مشترک است «وجود نظم کلی و بنیانی در هستی» است. حول این چنین تجربه‌ای یک نظام نمادین، نهادها و نقش‌ها، رفتارها و آیین‌هایی شکل می‌گیرد که مجموعاً یک نظام فرهنگی دینی را می‌سازد و کل این نظام فرهنگی در خدمت بازتولید محتوای تجربه امر قدسی است یا به طور آرمانی باید باشد. قداست موجود در چنین تجربه‌ای قابل سرایت است و بر این اساس، هستی به دو بخش متمایز قدسی و دنیوی تقسیم می‌شود. براساس همین تسری طلبی است که می‌توان گفت دین خواهان آن است که به کلیه امور اجتماعی و فرهنگی صبغه قدسی و دینی ببخشد و کل فرهنگ و اجتماع را در خدمت خود قرار دهد و خواهان این است که کل هستی را به فضا - زمان قدسی تبدیل کند تا فرد در همه جا و در هر لحظه بتواند امر قدسی را تجربه کند» (محدثی، ۱۳۸۱: ۶۵).

از سوی دیگر، شپرد (۱۳۷۵) پس از بیان تعاریف مبتنی بر بازنمایی یا نسخه‌برداری، فرانمایی و فرم در تعریف هنر، به مراد کانت از داوری ذوق ارجاع می‌دهد و توضیح او را در باب درک زیباشناسانه به تجربه زیباشناسانه لذت‌بخش فرد در هنگام بازی آزاد مخیله و فاهمه نقل کرده و مبنا قرار می‌دهد.

بنابراین، مشخص می‌شود که هر دوی مقولات دین و هنر از جنبه‌هایی در تعریف شبیه هم‌اند. این شباهت‌ها در تعریف به این امر باز می‌گردد که مخاطب هنر و دین، هر دو، در برابر تجربه امری، زیباشناختی یا قدسی، قرار می‌گیرد و به دریافتی درونی دست می‌یابد.

چنانکه از تعریف محدثی از دین برمی‌آید، دین در پی تسری دریافت تجربه امر قدسی به همه ساحت‌های اجتماعی و در پی آن است که ساحت‌های فوق را به خدمت بگیرد و به عبارتی، در آنجا که بحث، ایده در گردش حین تجربه است، به گفتمان مسلط بدل شود. از سوی دیگر، نکته قابل توجه بحث کلیتی است که در تعریف محدثی از دین آمده است. می‌دانیم که دین و هنر هر دو درباره کلیت انسانی صحبت می‌کنند و ادعا دارند که شناختی یکپارچه از موضوع خود در مخاطب یا پیروشان ایجاد می‌کنند و در این میان گاه به هم نیاز می‌یابند و به هم نزدیک می‌شوند و گاه از هم دور می‌افتند و راه دیگر می‌روند. حال سؤال این است که چه ارتباطی بین این دو تجربه متصور است. آیا ارتباطی بین این دو وجود دارد و اگر وجود دارد چگونه است؟ این سؤالات بسیار اساسی در طول تاریخ، ذهن متفکران و فیلسوفان هنر را به خود مشغول کرده است. برخی از آنها بر این باور شده‌اند که هنر و دین دو تجربه جداگانه‌اند و ارتباط چندانی نمی‌توانند داشته باشند، زیرا از لحاظ ذات یکی حاصل هستی‌شناسی یا تجربه تخیلی یا ذوقی انسان است و آن دیگر حاصل تجربه وحیانی و اگر ارتباطی ظاهری نیز دیده می‌شود رابطه بالامکان است.

برخی دیگر بر این باورند که هنر و دین می‌توانند با هم‌دیگر رابطه متقابل داشته باشند. دین که نوعی تجربه معناگرا و تعالی‌جو است، می‌تواند برای ارائه خود صورتی را اختیار کند که زیبا باشد. از این رهگذر معنویت عنصر دینی برگرفته از تجربه دینی حس زیبایی‌شناختی انسان را تحریک و در نتیجه هنر دینی تحقق پیدا می‌کند.

نکته مهم در این میان آن است که در هردو بر «تجربه» تاکید گذارده شده است. این امر دریافت وحیانی و زیباشناختی را به امری شخصی بدل می‌سازد که در دوره‌ای دیگر خود موجد نوعی امکان زمینی ساختن هنر و دین است. اما قبل از آن لازم است که به تاریخ دین و هنر نگاهی هرچند اجمالی بیاندازیم.

تطور تاریخی دین و هنر تا دوره مدرن: درآمیختگی و کشمکش

کریستوفر سارتول تاکید می‌کند که تاریخ هنر غرب بدون به حساب آوردن دین غرب فهم‌ناشدنی باقی می‌ماند (لوینسون، ۲۰۰۳: ۷۶۲). الکینز در فصلی از کتاب *در باب جایگاه غریب دین در هنر معاصر* (۲۰۰۴) با نگاهی بسیار گذرا به تاریخ دین و هنر، جداشدن این دو را در دوره مدرن باز می‌نماید، اما همچنان رد و اثر دین در هنر را تا سده ۱۹ و ۲۰ پی‌جویی می‌کند. هکت نیز در *هنر و دین در آفریقا* (۱۹۹۹) پیوستگی و جدایی تاریخی این دو عرصه را در هنر آفریقایی نشان داده است. بر اساس تحقیقاتی از این دست، می‌توان گفت که اتفاق اساسی در دوره رنسانس و با تغییر معنای هنر واقع شد. در این دوره بود که شاید برای اولین بار ساخت ابژه‌های تصویری ممکن شد و نگاه به هنرمند به منزله سوژه کار هنری شکل گرفت. لاری سیند می‌گوید ایده خلق به سختی قبل از قرن هجدهم در فلسفه و نقد مشاهده می‌شود. در اصل، بعد از مدرنیته است که هنرمند خلق می‌شود (۲۰۰۱: ۱۱۴). اصولاً نباید از خاطر برد که این مسئله امری بحث‌برانگیز است. تاریخدانانی چون هانس بلومبرگ و هانس بلتینگ و فلاسفه‌ای

چون یورگن هابرماس تاریخی از غرب را گزارش داده‌اند که در آن، ماهیت تغییر در مرکز قرار گرفته است. شاید چنان که هابرماس می‌گوید، مدرنیته بدان شکلی که منظور او از فرهنگ غربی بعد از رنسانس است، فقط در غیاب مذهب ممکن باشد.

این جایگزینی رفته‌رفته در تاریخ هنر شکل گرفته است. طلوع آن را شاید بتوان در اثر دیه‌گو ولاسکوئز از مریم قدیس^۱ در قرن ۱۷ دید که ماه را با کوه‌هایی که تازه در آن کشف شده بود ترسیم می‌کند. این نشانه آن است که اتفاقی در هنر دینی در حال وقوع است. در قرن ۱۹ نیز تصاویر مریم و کودک و عناصر دینی در نقاشی غرب فراوان است. اما در نهایت این بازتاب میل جنسی است که در آثار سوررئالیست‌ها جای خدا را می‌گیرد (رابینوویچ، ۲۰۰۲). این امر تا هنر پسامدرن که در آن اصولاً اعتبار دین به یکسو نهاده می‌شود ادامه دارد. در عین حال نباید از جنبه دیگری از تداخل دیگر باره دین و هنر غافل بود. برآمدن صورت‌های جدید دینی و گرایشات مذهبی خود را بسیار با هنر همراه ساخته‌اند. مردم اکنون در این فرقه‌ها تصویر مسیح و مریم را در سنگ و چوب و درخت و بر شیشه ساختمان‌ها به شکل آثار هنری می‌بینند.

نکته دیگری که می‌باید به آن اشاره کرد، شکل‌گیری نهادها و سازمان‌های هر یک از این حوزه‌هاست. در طول تاریخ می‌توان این نکته را پی‌جویی کرد که ساخت «کلیسا» در معنای عام آن [در جامعه‌شناسی دین]، و دستگاه سازمانی دینی بسیار سریع پس از ظهور دین‌ها شکل گرفته و روحانیون در سازمانی متشکل شده‌اند که، چنان‌که وبر در هنگام برشمردن تفاوت‌های بین پیامبر و روحانی ذکر می‌کند، از طریق دین به امکانی برای زیست و ارتزاق دست می‌یابند. از سوی دیگر، هنرمندان از ابتدا در مقام صنعت‌گران و فراهم‌کنندگان صنایع مستظرفه شناخته شده و از آنجا که نتوانسته‌اند صورت‌های نخستین جادوگر-هنرمندی خود را حفظ کنند، وابسته به حمایت حمایتگران بوده‌اند. در اینجا می‌توان به امکان سیطره دین بر

^۱ با عنوان *virgin of the immaculate conception*

هنر پی‌برد: در دوره‌هایی که سازمان‌های دینی توانستند در مقام مشروعیت‌بخش نظام سیاسی و گاه حتی با قدرتی همسنگ قدرت سیاسی عمل کنند، به ناگزیر هنرمندان به تبع آنها دست به آفرینش زده‌اند.

ارتباط هنر و دین از جانب عدم شکل‌گیری معانی معارض در دنیای سنتی نیز ارتباطی همگام است. در طول دوره‌ای طولانی از تاریخ، در آن هنگام که سپهر سنتی بر سر اجتماع‌های انسانی گسترده بوده است، دین به نوعی از معنا اشاره می‌کرده است که هنر نیز به تبع وابستگی هنرمندان به حاکمان خود، که تحت لوای مشروعیت‌بخشی دین حرکت می‌کردند، در پی بازتولید همان معنا بوده است. شاید بهترین نحوه این بازنمایی را در ایران در ساخت شمایل‌های انسان آرمانی در نقاشی‌ها و سنگ‌نشته‌های ایران باستان و سپس، بعد از فترت حاصل از ورود اسلام به ایران، بار دیگر در ساخت شمایل‌های انسان کامل عرفانی در مرقعات عرفانی، و در نهایت با ساخت تصاویر شاهانی که به نوعی گمان می‌رود بار دیگر به ایده فرّه ایزدی و خدایگانی خویش رجوع کرده‌اند، خود را به نمایش می‌گذارند (خلیلی، ۱۳۸۴).

این همنوایی را در هنر غرب نیز می‌توان بعد از به قدرت رسیدن کلیسا مشاهده کرد. هنرمندان در همه دوره‌هایی که کلیسا حاکم مطلق العنان اروپا بوده است، به صورتی در پی بازتولید ایده حاکمان و حاکم بر کلیسا بوده‌اند و این امر یادآور جمله معروف مارکس است که ایده حاکمان ایده حاکم است. نگاهی به تاریخ هنر، مثلاً تاریخ هنر گامبریج (۱۳۸۰)، به خوبی سهم عمده دین را در تولید هنر مغرب زمین نشان می‌دهد. انبوه کلیساها، شمایل‌های قدیسان، مجسمه‌های قدیسان و صحنه‌های عذاب و بهشت و دوزخ شاهد این مدعاست.

همچنان که ایدئولوژی از منظر مارکس برساخت آگاهی کاذبی برای طبیعی جلوه دادن وضعیت موجود است؛ حاکم تحت لوای مذهب یا مذهب حاکم نیز در پی آن بر می‌آید که با هنر همین معامله را صورت دهد و جلوه‌های تخیل و مفاهیم هنر را که در نهایت به بُعد

احساس زیباشناختی انسان راجع است به خدمت گرفته و در فقدان ذهنیت نقاد عقلانی و فردیت، از آثار هنری محملی برای بیان ایده‌های مذهبی، برانگیختن احساس دینی و طبیعی جلوه دادن وضعیت موجود بهره ببرد. البته نباید فراموش کرد که از این منظر، مارکس تاکید می‌کند که دین به مثابه تصویری از شادمانی و امید، چنان که او معتقد بود قلب جهان بی‌قلب و روح شرایط بی‌روح، شکوه اشک‌های شوق و خورشید تابان و نشان خلاقان ستم‌دیده است.

در حوزه هنرهای کاربردی نیز، از آنجا که هنرمندان سنتی در پی امرار معاش از طریق هنر خود بوده‌اند، بیشتر به سفارشات عمل می‌کرده‌اند که از سوی مردم معتقد یا گروه‌های مذهبی یا حاکمان مذهبی صورت می‌گرفته است. ساخت بناها، ظروف و امثال اینها برای تولیدی که خواست سفارش‌دهنده را برآورده کند، با مذهب گره می‌خورده است. در معماری، این بحث را در ساخت مساجد و کلیساهای عظیم و معابد معظم در همه دنیا می‌توان پی گرفت. فرد هنرمند نیز بنا به تعلقات متعدد اجتماعی خود تحت تأثیر القائات و معتقداتی مذهبی قرار داشته است و بنابراین، می‌توان تجلیات اعتقادی را در تولیدات او دید. در این حالت مشاهده می‌شود که هنرمندان صرفاً به واسطه‌ای بدل می‌شوند که در چرخه گردش ایده، صورت زیبایی از ایده مذهبی را بنا به قواعد زیبایی‌شناختی زمان خود بازتولید می‌کنند: «تفکر هنری تفکری است که مسبوق به تذکر است، پس هنرمند کسی است که اهل این تذکر است. این تذکر هم وقتی پیدا می‌شود که دل از زنگار و نقش غیر خالی و پاک شود. آن وقت است که آن دل می‌تواند پذیرای صور شود و صورت‌ها را در خودش منعکس کند. این دل وقتی خالی می‌شود که هنرمند نیست شود، یعنی بی‌هنر شود؛ یعنی نبوغ نداشته باشد... نبوغ، سلیقه و طبع همه مفاهیم کلیدی هنر مدرن است، ولی در حکمت هنر اسلامی در حقیقت اینها مانع راه است» (پازوکی، ۱۳۸۴: ۷۲).

حال می‌توانیم رابطه بین هنر و دین را از یک سو و رابطه مذهب و قدرت حاکم، و به تبع آن، تاثیر ایده حاکم را بر هنرمند و بازتولید آن در اثر هنری را در نظر بگیریم و نسبت ذهنیت

تولیدکننده هنر سنتی را ملحوظ داریم. مشخص است که اگر برای هر کدام از دو حوزه دین و هنر قلمروهای مجزایی در نظر بگیریم، در طول دوره سنت این مذهب بوده است که با استفاده از قدرت معنابخشی خود در پی دست‌اندازی به جایگاه گفتمان غالب در حوزه هنر برآمده است و بسیار نیز موفق بوده است: «ما هنر غیردینی نداریم، همان گونه که به قول عرفا علم غیردینی نداریم. به این معنا که هنر و تمدن در تاریخ انسانی همیشه در یک هاله‌ای از پوشش معنوی و انسانی قرار داشته است» (مطهری، ۱۳۸۵: ۸۰).

مثالوارهای از نسبت دین و هنرها: ایران

برای آنکه این معنا به صورتی دیگر روشن شود، به یک گسست تاریخی در ایران اشاره می‌کنیم که همانا ورود اسلام به ایران است. با بررسی‌های تاریخی ملاحظه می‌شود که دین اسلام در ابتدای برآمدن چندان پذیرای هنر نبوده است. منع تصویرسازی در هنر نقاشی، و مجسمه‌سازی علی‌الاطلاق، چنان که هنوز در فتاوی علمای دینی می‌توان رد آن را یافت، مخالفت با موسیقی به واسطه احتمال غنای مترتب بر آن و امثال ذلک از سویی، و منع شعر و شاعری به واسطه رد جن همراه شاعران از سوی دیگر در ابتدای اسلام باعث شد که هنر نزد مسلمانان تا حد بسیار دچار طعن و طرد شود. در این مورد منع تصاویر نمونه‌ای است که این تعارض را نشان می‌دهد. هر چند که طرفداران نظریه منع تصویر در دنیای اسلام هرگز توفیق کامل نیافتند، اما همین تقبیح‌ها نتایج کاملاً واضحی در کنار زدن تصاویر از فضاهای نیایشی داشت، تا آنجا که تصویر با قرار گرفتن در ردیف سگ، طبق احادیث عنصر ناپاکی تلقی شده و مانع نزول رحمت و فرود فرشتگان شمرده می‌شد (محمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۵۳). در این میان، برخی از روایاتی که در حمایت پیامبر از برخی شاعران نیز نقل می‌شود دقیقاً مؤید نظر ما درباره خواست ایدئولوژیک شدن هنر از منظر مذهب است. در اینجا، آنچه از هنرمند خواسته می‌شود آن است که به اعتبار طبع الهی

خود، نباید جز به سائقه‌ علایق و ایمان و تعهدات خود از کسی یا دستگاهی فرمان پذیرد و هنر اسلامی نیز از آن روی که برای تمامی سطوح زندگی تبیین دارد، می‌تواند در زمینه تمامی مقولات راه حل مناسب وافرا روی هنر قرار دهد: تعریفی از جهان، تاریخ و جامعه، انسان و قهرمان و روح بشری (ره‌نورد، ۱۳۸۲: ۲۹). احادیثی مثل دوستداری زیبایی از سوی خداوند نیز ضرورتاً به منظر اسلام درباره هنر اشاره نمی‌کند که چه بسا به تفسیری دیگر از زیبایی طبیعت و امثالهم ارجاع دهد.

بعد از این دوره ابتدایی، در آغاز لازم است که به پذیرش هنر در ایران بعد از اسلام توجه کرد. ملاحظه می‌شود که باقیمانده‌های آثار هنری و روح هنری در جامعه ایرانی از سویی، چنان که دیوانداری و دبیری را به اعراب آموخت، در پی کسب و جاهت برای هنر برآمد. ایرانیان از سویی بنا به اصل مقاومت در برابر اعراب مهاجم، در پی حفظ و اشاعه سینه به سینه هنرهای اصیل و بومی خود برآمدند و در طول مدتی که مهر سکوت بر لب زده بودند، قریب دو قرن، توانستند بسیاری از سنت‌های هنری خود را حفظ کنند که نمونه آن دستگاه‌های موسیقی ایرانی است؛ هر چند برخی از دستگاه‌ها و بسیاری از گوشه‌ها از بین رفتند. این سنت‌ها، که بعدها از طریق نفوذ ایرانیان در دستگاه خلافت به جهان عرب هم منتقل شدند، با وامداری از سنت‌های هنری پیشااسلام نوع جدیدی از هنر را پی افکندند که تحت تأثیر اعتقادات هنرمندان هر چه بیشتر به سمت هنر دینی کشیده شد تا بدان جا که بعضی حتی عقیده دارند هر اثر هنری که زیبایی الهی را متجلی می‌سازد، قابلیت آن را دارد که در حوزه هنر اسلامی قرار گیرد (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۴: ۱۳) و شاهد بیاورند که «جهان همچون انسان مظهر و مظهر قانون خداوندی است. در جوامع سنتی و اکثر تمدن‌هایی که در طول تاریخ وجود داشته‌اند، هر وجه زندگی از جمله هنر و صناعت با اصول روحانی‌ترین و مرتبط است. در حقیقت، فنون و هنرها یکی از مهم‌ترین و بلافصل‌ترین عرصه‌های ظهور و تجلی سنت است. از دیدگاه سنتی، انسان و جهان را نیز می‌توان به معنایی آفریده هنر قدسی دانست» (نصر، ۱۳۷۰: ۶۱). در این میان نباید از تاثیر

انکارناپذیر عرفان غافل بود. بحث‌های جمال‌شناسی و خیال در عرفان موجب نوعی از هنر شدند که از منظر تطبیقی به بازآفرینی سیمای انسان آرمانی از سویی و به گسترش جهان‌بینی عرفانی از سویی دیگر ختم شد. بر همه این هنرها سیطره «معنای حاکم» بسیار در خور توجه است. در این‌جا، عرفان به مثابه بدیلی برای مذهب رسمی ظاهر می‌شود که فارغ از گرفت‌های خشک مذهبی به زندگی روزمره آدمی نزدیک‌تر است و آدمی را به همان صورتی که هست می‌پذیرد. در همین زمان است که حتی نوعی زیباشناسی شکل می‌گیرد که در تلاش برای روی‌آوری به هنر است. از این منظر، انسان کامل انسانی است که الگوی ازلی هر فرد در ساحت بشری است و آدمیان با تأسی به او و پیروی از او زندگی خود را معنا می‌بخشند. بنابراین دغدغه و اضطراب غربت در اینجا جوهر هنر تلقی می‌شود که رو به سوی بالا دارد و در پی والاترین ارزش‌هاست (رهنورد، ۱۳۸۲: ۹۹).

هنر مدرن و صورت‌های مدرن هنر که هم‌زمان با آغاز اندیشه تجدد در ایران، در عرصه اجتماعی ظاهر شدند، سرنوشتی پیچیده‌تر از دیگر مظاهر مدرن در این ملک داشته‌اند. برای آن که نمونه‌ای از دلایل این مدعا را آورده باشم، به نظر یکی از پژوهشگران متاخر در حوزه آرای متفکران هنر اشاره می‌کنیم: «تفکر جدید اقتضاتش را با شرایط خود و رفع موانعی که عمدتاً تفکر سنتی و دینی مسیحی بود متحقق کرد. از اینجا به اقتضای این تفکر مدرن خود بنیاد، جهان دینی لکن به تدریج به حجاب انسان‌مداری می‌رود و حقیقت دین مسیحی تماماً پوشیده می‌شود؛ اما از آنجا که اسلام هنوز منسوخ نشده بود، چنین واقعه‌ای بطور تمام عیار برای جهان اسلامی روی نداد و بیشتر مورد تهاجم سطحی فرهنگ جدید قرار گرفت. فضای خانه‌ها و معماری و شهرسازی، لباس‌ها و ابزار و اسباب، نظام‌های آموزشی، رسانه‌های ارتباطی، و حتی مناسبات اخلاقی، فلسفه، سیاست و هنر غربی، جهان اسلامی را مورد هجوم قرار داد.» (مددپور، ۱۳۸۳: ۳۴۷). چنان که ملاحظه می‌شود، در اینجا به تقابل و تهاجمی اشاره می‌شود که شاید بتوان رد آن را در تفاوتی که میان صورت‌های گوناگون امر مدرن برقرار است، جست‌وجو کرد.

این مسئله به نوعی نیز به ساخت اندیشه مدرن در ایران بازمی‌گردد. در اینجا به نظر می‌رسد که با نوعی تقابل بین اندیشه مدرن یا همان مدرنیته، و مدرنیزاسیون از سویی و بحث مدرنیسم هنری از سوی دیگر رو به روییم^۱. حال باید دید که در ایران، برخورد با هر یک از موارد فوق به چه صورت بوده است. آزاد ارمکی (۱۳۷۹) به خوبی روشن ساخته است که مبانی و مبادی اندیشه نوسازی در ایران مبتنی بر مدرنیزاسیون بوده است و ریشه‌های مدرنیسم را نیز در آثار هنرمندان، ادیبان، و روشنفکران پی گرفته است. بنا به نظر او، در دوره‌های متفاوت اندیشه‌های نوسازی به طور کلی مشتمل بر اندیشه نوسازی سیاسی، حکومتی و نظامی بوده‌اند. او به توسعه و نوسازی اتوبانی، ساختمانی، و ساختمان‌های بلند اشاره می‌کند (آزاد ارمکی، ۱۳۷۹: ۸۵). از سوی دیگر، می‌توان ریشه‌های مدرنیسم را در ادبیات و هنر نیز چنان که پیشتر گفته شد در آثار روشنفکران پیشامشروطه تاکنون دنبال کرد:

۱) روشنفکران و به تبع آن هنرمندانی که ضمن آشنا شدن با فرایند مدرنیته در غرب به جنبش مدرنیسم پیوسته‌بودند، در تلاش برای نوسازی ادبیات و هنر برآمدند. در کل، می‌توان مسئله را به این صورت مطرح کرد که هنرمندان متجدد با رویکردی مدرنیستی به هنر روی آوردند. چنان که می‌توان این امر را در آثار سه تن از اولین نمایاننامه‌نویسان ایران، آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی، و عبدالحسین نوشین پی جویی کرد (گوران، ۱۳۸۵).

۲) اما از سوی دیگر، روشنفکران و تکنوکرات‌ها در پی نوسازی سیاسی و حکومتی و اقتصادی و اصولاً در پی مدرنیزاسیون بوده‌اند. این امر تأثیرات بسیاری بر مردم داشت. ایجاد ساختارهای

^۱. لازم به نظر می‌رسد که در اینجا سه مفهوم مدرنیسم، مدرنیزاسیون، و مدرنیته را از هم تفکیک کنیم. در اینجا نظر ساراپ را درخصوص این تفکیک مبنا قرار می‌دهیم (ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۷۶). مدرنیته دلالت بر عقلانی‌سازی اقتصاد پیشرو اداری و تمایز ساختاری جهان اجتماعی، از جمله تفکیک واقعیت از ارزش و تفکیک حوزه‌های اخلاقی از حوزه‌های نظری دارد. نوسازی (مدرنیزاسیون) اغلب برای رجوع به مراحل توسعه اجتماعی بر پایه صنعتی سازی به کار گرفته می‌شود. نوسازی یا مدرنیزاسیون پیوستار متغیری از تحولات اجتماعی - اقتصادی است که به واسطه اکتشافات و نوآوری‌های فناورانه و پیشرفت‌های صنعتی، تحرکات، شهرسازی و شکل‌گیری دولت‌های ملی و جنبش‌های سیاسی ایجاد می‌شود که همه آنها با گسترش بازار سرمایه‌داری جهانی پیش می‌روند. مدرنیسم به مجموعه‌ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناختی ملازم با جنبش هنری‌ای مربوط می‌شود که در حدود اوایل قرن ۲۰ پدید آمد و در مخالفت با کلاسیک‌گرایی بسط یافت.

اداری و صنعتی، گسترش شهرنشینی، استفاده از مظاهر صنعتی و تمدنی غرب، به کارگیری توانش تکنولوژیک و امثالهم از عوارض این گونه مدرنیزاسیون بوده است.

۳) با این تفصیل، می‌توان گفت مدرنیته در ایران شکل نگرفت. تفکرات انتقادی، نقد عقل، برخاستن در برابر سنت و مانند اینها چندان که باید و شاید مورد توجه واقع نشد و این امر در نهایت سبب شد که روشنفکران و منتقدان حوزه فرهنگ و اجتماع از مفهوم «مدرنیته ایرانی» برای مشخص ساختن مشخصات مقوله شکل گرفته در ایران استفاده کنند. این مدرنیته ملغمه‌ای از نوسازی و سنت است که به طرز غیرقابل تفکیکی در هم پیچیده‌اند. به خوبی مشخص است که در این مدرنیته، چنان که با نگاهی تاریخی به سهولت مشخص می‌شود، سهم عمده اندیشه مدرن برعهده روشنفکران و به تبع، هنرمندان، بوده است و در عوض دین و حوزه حیات دینی هر چه بیشتر وابسته به سنت ماند.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در ایران گروهی به سرعت در اقتباس عناصر مادی و عینی غرب، هم چون تاسیس مدارس و سازمان‌ها و گروهی در انتقال مفاهیم و اندیشه‌ها اقدام کردند، ولی هر دو گروه از توجه به مبانی معرفت‌شناختی غرب [و ایران] غافل ماندند و همین امر سبب تعارض در جامعه شده است (آزاد ارمکی، ۱۳۸۰: ۹۶). البته این نقد وارد است که به هر روی روشنفکران مذکور با مبانی معرفت‌شناختی غرب آشنا بودند. اینان از پیش از مشروطه آثار اندیشمندان غربی را می‌خواندند و در آثارشان به آن ارجاع می‌دادند. از آن جمله‌اند ملکم خان، آخوندزاده و فروغی. خیلی از ایشان هم فرنگ رفته بودند و هم درس خوانده فرنگ بودند. در عین حال، ضمن آن که نمی‌توان روشنفکران را فعال مایشاء دانست یا کم سواد دانست، روشنفکران را عامل اصلی مدرن نشدن یا سنتی ماندن فرض کرد؛ نباید از خاطر برد که نهادهای مدرن در ایران پا نگرفتند و این مبانی معرفتی در میان توده‌ها به برآمدن انسانی «تجدید حیات یافته» از حیث معرفت منجر نشد.

سنت هنری اسلام در ایران، بنا بر آنچه آنچه گفته شد، دقیقاً همراه و همسو با رهیافت‌های دینی در معرفت افراد جامعه و ملازم با سنت بود. حال لازم است که به گسست دیگری در تاریخ ایران رجوع کنیم. اندکی قبل از انقلاب مشروطه غلم بیداری در ایران به دست روشنفکران غرب دیده برداشته می‌شود و مدرنیزاسیون از بالا نیز طی تقابل ایران با غرب که سرآغاز آن جنگ‌های ایران و روس است، شروع می‌شود. در این زمینه، برخورد ایران با تمدن غرب، بعد از برخورد ایران با اسلام مهمترین پدیده فرهنگی تاریخ ایران است. اکثر مورخان سرآغاز این برخورد را دوره صفوی می‌دانند و رفت و آمد سیاحان و یا چند جنگ نافرجام در خلیج فارس را نشانه آن دوره می‌شمارند (بهنام، ۱۳۷۵: ۱۷). اما روابط پیوسته میان ایران و غرب با پایان جنگ‌های ایران و روسیه آغاز شد. شکست‌های پیاپی ایران از روسیه برای نخستین بار گروهی از ایرانیان را به خود آورد و در حالی که فتحعلی شاه هنوز در بی‌خبری و غرور خود به سر می‌برد، عباس میرزا که خود در جنگ‌ها درگیر بود به ضعف و عقب ماندگی فنی و علمی ایران پی برد و وزیرش قائم مقام نیز در این اندیشه با وی هم‌آواز شد (بهنام، ۱۳۷۵: ۱۹). اما این درک از عقب ماندگی که با ورود مظاهر مدرن در پی جبران آن و بعدها جبران توسعه‌نیافتگی برآمدند، با درگیری‌های فراوان همراه بود. در طیف گسترده‌تر می‌توان به تقابل سنت حاکم با مظاهر مدرنیته و مدرنیزاسیون پرداخت. در این میان از حرام دانستن مظاهر تمدن مدرن تا مخالفت با آزادی نسوان و امثالهم مثال‌های فراوانی می‌توان آورد که فقط به بحث هنر و از آن میان به ظهور هنر تئاتر مدرن در دوره مشروطه اکتفا می‌کنیم.

ارتباط سیاسی و فرهنگی میان ایران و کشورهای اروپایی، و به‌خصوص فرانسه، به مثابه برخورد شدید جامعه سنتی ایران با جامعه‌ای رشد یافته بود که خود در همان آغاز مجموعه‌ای از خواست‌های مدرنیزاسیون مثل ایجاد دارالعلم، استخراج معادن، راه انداختن ماشین دودی و دایر کردن روزنامه را مطرح کرد. در این میان، برای آنها که عشقی به هنر و ادب داشتند امکان نفوذ اندیشه‌های تازه فراهم شد و تأسیس روزنامه و حتی تماشخانه را خواستار شدند. اگر در

آن زمان فرصتی فراهم می‌شد، امکان‌های تازه می‌توانست احساس نزدیکی بیشتری را برای روشنفکران ایرانی و تمدن اروپایی فراهم کند، اما در آن زمان هم تماشاخانه تنها به منزله‌ای مکانی نو بود که آنچه به ارمغان می‌آورد فقط احساس بهره‌گیری، دستیابی، و سهمیم بودن در تمدنی ناشناخته بود. به هر روی تئاتر جدید به منزله‌ای پدیده‌ای سراپا غربی به ایران وارد شد و برآمده از سنتی دیرپای نبود. این سابقه به دوره ناصری می‌رسد که شاه پس از بازگشت از سفر نخستش به فرنگ (۱۲۹۰ هـ.ق) دستور داد تکیه دولت را در زاویه جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش ۲۰ هزار نفر بسازند (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۲۹). ولی هنوز ساختمان این بنا به انجام نرسیده بود که از سوی روحانیون موجی از مخالفت در برابر اجرای نمایش برخاست و شاه ناگزیر از آن ساختمان عظیم برای تعزیه‌خوانی (نمایش سنتی مذهبی) بهره برد (همایونی، ۱۳۸۰: ۲۰). بعدها شاه اندیشه خود را در قالب ایجاد تماشاخانه‌ای در دارالفنون به واقعیت بدل کرد و نمایشنامه‌هایی از مولیر نیز به اجرا درآمد. این نمایش‌ها ضمن داشتن ظرفیت کم‌دی سرگرم‌کننده بودند و امکان انتقاد از متمولین و دیگر اشخاص را فراهم می‌آوردند و به راحتی نیز با تقلید ایرانی اخت می‌شدند (گوران، ۱۳۵۸: ۸۵). با این همه، تماشاخانه مذکور نیز با مخالفت روبرو شد که بزرگترین انگیزه این مخالفت‌ها مذهب بود. مذهب با نمایش و تماشاخانه به جد مخالف بود و عاملان مذهبی به آن فراوان حمله می‌کردند. سرانجام این مخالفت‌ها تماشاخانه دارالفنون را نیز به تعطیل کشاند. پیداست که بایستی شرایطی تازه فراهم می‌آمد تا این پدیده تازه بتواند برپای بایستد و تحمل شود. این امر راهی نداشت جز همه‌گیر شدن شرایط تازه فرهنگی؛ با دگرگونی در نظام حاکم و تقلیل فشارهای بازدارنده مذهبی.

همان‌طور که دیده می‌شود، بر خورد مذهب با هنر مدرن در یک ژانر خاص بدین گونه منجر به عدم پاگیری تئاتر مدرن در ایران شد. با این همه، به سبب تولید مدرنیته ایرانی که مظاهر آن را می‌توان پی‌جویی کرد، هنر مدرن به هر روی در ایران بعد از مشروطه به مثابه نهادی شکننده به حیات خود ادامه داد. این امر در حوزه نقاشی نیز دیده می‌شود. نقاشی مدرن البته

بعدتر و از دهه ۱۳۲۰ هجری خورشیدی با تشکیل نخستین گروه‌ها، از جمله خروس جنگی، آغاز شد و به نوعی در برابر هنر سنتی شناخته‌شده که صبغه مذهبی در آن نیز به اعلا درجه دیده می‌شد قرار گرفت.

در اینجا می‌توان به دو سویه امر توجه کرد: الف) فردیت هنرمند در دوره مدرن، ب) استفاده از هنر برای بیان خود یا اصلاح امور جامعه. این هر دو در هنر سنتی ایران مغفول مانده بودند. بسیاری از آثار، به جز تخلص در غزل، فاقد نام پدید آورنده بودند و به طور کلی می‌توان گفت که فردیت هنرمند در اینجا تنها تابعی از میدان بوردیوی تولید اثر هنری و در نهایت تولیدکنندگان بوده است، در حالی که طلایه تجدد با مطرح شدن نام هنرمند در مقام آفرینشگر و از سوی دیگر با به کار بستن فنون نوپدید هنری برای بیان خود یا اصلاح جامعه همراه است. مسئله دیگر در این خصوص اصلاح امور جامعه است. نمونه آن را بار دیگر از آغاز هنر تئاتر مدرن می‌توان آورد: میرزا فتحعلی آخوندزاده اولین نمایشنامه‌نویس ایرانی دارای تفکری است که آمیزه‌ای از تفکرات دنیاگرایی غربی بوده است و در آثارش نیز ظهور یافته است. برنامه ادبی او جنبه اصلاحی داشت و هدف از آن نیز ایجاد یک اسلوب ساده و صمیمی، پیوند هنر با زندگی و نصیحت از راه طنز و طبیعت و نقادی بود (آژند، ۱۳۷۳: ۲۶). آخوندزاده خود می‌گوید: «دور گلستان و زینت المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به کار ملت نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراماست.» میرزا آقا تبریزی نیز می‌گوید: «در زمانی که قبایح اعمال در یک ملت ظهور عامه پیدا کند که از اطراف و اکناف عالم موالف و مخالف خوارج بعضی در مقام خورسندی و ذوق و برخی در صدد استخفاف و استهزا برآمیزد... به افراد و آحاد ملت واجب، بل متحتم است که بای‌نحوکان کوشیده اسباب تنبیه و توجه در آنجا را فراهم بیاورند تا ملت خود را از گرفتاری‌های معایب و اطوار ناپسندیده باز رهانند.» ملاحظه می‌شود که در اینجا بیان اصلاح اجتماعی مدنظر است و ایده جدیدی در قالب هنر خود را به عرصه ظهور می‌رساند که همان ایده منبعت از روشنگری

غرب است و به صورتی نگاه نقادانه را در هنر رواج می‌دهد. این امر در بدو تولد با تزاحم ایده مسلط سنت مذهبی رو به رو می‌شود و برای بالیدن نیاز به تلاش برای فراخ کردن عرصه تولید و سپس مصرف خود دارد. این امر با روی کار آمدن حکومت پهلوی دوم رفته رفته صورت گرفت، اما با انقلاب ۵۷، بار دیگر صورتی از هنر مذهبی رخ نمود و این چنین شد که «انسان دینی گرچه با گریز از امواج مدرنیسم هنری می‌تواند قدری خویش را از سیر و نفوذ تمدن غربی رهایی بخشد، اما نهایت آنکه باید تزکیه کند و در طلب و تمنای فتوح ساحت قدس و عنایت الهی باشد. در نقطه مقابل این وضع، انسان مدرن با خویش مخاطبه می‌کند و صرفاً نظر به نفس خویش دارد و گرفتار قفس انانیت و فردیت نفسانی است» (مددپور، ۱۳۸۳: ۳۴۹). بنا به همین تتبعات نظری است که شکل و فرم زیباشناسانه هنری دیگرگون می‌شود و به سماوات وارض و پیوند آنها می‌پردازد و جنگ و انقلاب در اولویت مضمونی قرار می‌گیرد و دوباره مذهب به استفاده از ساحت هنر می‌پردازد.

در اینجا باید از تزاحم‌های گفتمان‌های ظاهر شده بر اثر مدرنیزاسیون و مدرنیته ایرانی نیز سخن گفت. دیگر دنیای هنر و مصرف آن منحصر به ایده صرف متعبدان مذهبی نیست و از این رو صورت‌های گفتمانی مدام در حال گسترانیدن دامنه خودند، به قسمی که در ایران کنونی شاید بتوان از تقابل هنر و مذهب با تکیه بر سبک زندگی سخن گفت این امر از سویی دغدغه پرسشی به نام هنر دینی را پیش می‌کشد و از سوی دیگر دیدگاه‌های کسانی مثل سیدحسین نصر را که بر امر قدسی در هنر تأکیدی فزاینده می‌گذارند به چالش فرا می‌خواند. در اینجا هنرمندان در بازاری از تولید و مصرف قرار گرفته‌اند که بنا به عرصه و تقاضا و بنا به منطق مقاومتی فیسک شکل می‌گیرد و دیگر کثرت و تنوع محصولات هنری عرضه شده امکان استفاده از هنر دلخواه و متناسب با سبک زندگی را برای هر کس فراهم کرده است. این امر یادآور تکثر در حوزه دین نیز هست که برگر از آن به بازار کالای دینی تعبیر می‌کند.

ملاحظه می‌شود که این کشمکش در درون دنیای اجتماعی بین دوگانه هنر و دین همواره برقرار بوده است و در نهایت نیز هنر دینی چونان پاسخی در خور برای حل این معضل پیش-نهاد شده است. اما چگونه می‌توان به توضیح این امر دست زد؟

روش‌هایی برای پاسخ به کشمکش دین و هنرها

به نظر می‌رسد که بررسی مناسبات دین و هنر از چند منظر قابل بررسی باشد. اول آن که، از منظر جامعه‌شناختی می‌توان با استفاده از نظریه میدان‌های پی‌یر بوردیو که بر مبنای تفکیک حوزه‌های متفاوت فضای اجتماعی قرار دارد، به تفکیکی که پس از درآمیختگی دین و هنر در دنیای سنتی وجود داشته است پی برد و بر اساس تعیین قاعده میدان‌های متفاوت هر یک که برای اندوختن سرمایه‌ای متفاوت شکل گرفته است، مناسبات مذکور را صورت‌بندی کرد. در ادامه با این نظریه و بر اساس قواعد میدان، چنان که بوردیو خود نشان داده است، این نکته را باز خواهیم نمود.

دومین راهی که برای پی بردن به رابطه دین و هنر می‌توان از منظری جامعه‌شناختی به آن تکیه کرد، مبحثی است که با عنوان تفاوت دوگانه امر مقدس و نامقدس از ابتدای تاسیس جامعه‌شناسی با آثار دورکم مطرح و در نهایت با طرح مباحث عرفی‌سازی در حوزه جامعه‌شناسی دین پی گرفته شد. در اینجا لازم است که به پدیده عرفی شدن هنر بپردازیم و این امر را با افزایش کارکرد دنیوی هنر از سویی، و از سوی دیگر با تلاش برای نشان دادن مرز - به قول میرچه الیاده - ناممکن امر قدسی از امر عرفی می‌توان نشان داد.

از دل این رهیافت نگاه سومی سر بر می‌دارد که به منزله نوعی فرارفتن از رویکرد پیشین است و از آن با افسون‌آمیختگی - افسون‌زدایی - بازافسون‌زدایی یاد می‌کنیم. این توالی را نیز دقیقاً متناسب با روندی تاریخی می‌توان قرائت کرد که از دوره سنتی به مدرن ره می‌سپارد. نقاط

عطف در این رویکرد یکی رنسانس است و یکی دیگر، باز آمدن رویکرد انتقادی برای جایگزین کردن هنر در مقام دین در جامعه‌ای که از دین تهی شده است. این روی‌آوری به هنر در دوره مدرن متکی بر آرای فلاسفه‌ای است که در اصل خود از ناقدان دنیای مدرن نیز بوده‌اند.

در همین حال سویه دیگری از روی‌آوری به فلاسفه‌ای شکل می‌گیرد که هنر را بدون هاله مقدس و به شکلی زمینی بار دیگر به مرکز توجه تعالی‌خواهی روح انسانی آورده‌اند. این سویه در دو طیف شکل گرفته است: اول خوانشی الهیاتی از هنر که رد آن را می‌توان در آثار بنیامین دنبال کرد، و دوم تاکید بر هنر الهیاتی که بار دیگر در دنیای مدرن در هر دو جانب سنت‌گرایان - بنیادگرایان و نیز پسامدرن‌ها شکل گرفته است.

در این مقاله، با بررسی دیدگاه تفکیک میدان‌های بوردیو به تبیین نسبت مذکور می‌پردازیم و رویکردهای دیگر را به فرصتی دیگر وامی‌گذاریم.

فضای اجتماعی مدرن و نظریه بوردیو: تفکیک میدان‌ها

یکی از راه‌های تبیین ایجاد تغییرات اجتماعی فراوانی که به بروز دنیای مدرن منجر شد، چنان که گفتیم، و در مناسبات دین و هنر نیز تغییرات بسیاری پدید آورد، کمک گرفتن از نظریه میدان‌های پی‌یر بوردیو است.^۱ می‌دانیم که بوردیو با تفکیک فضای اجتماعی به میدان‌های متفاوت خودمختار که هر یک قاعده میدانی خاص خود دارند، در بین جامعه‌شناسان مدرنیته

^۱ برای اطلاع بیشتر از نظریه میدان رک:

Martin, John levi (2003) "What is field theory?" in *The American Journal of Sociology*, 109,1

نیز، برای شناخت جامعه‌شناسی بوردیو رک:

Swartz, David (1997) *Culture and Power*, The university of Chicago press

همچنین برای اطلاع بیشتر از نظریه جامعه‌شناختی بوردیو این منابع در فارسی در دسترس‌اند:

- پرستش، شهرام (۱۳۸۵) صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران، رساله دکتری، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵) پی‌یر بوردیو، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، نی
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۱) نظریه کنش، ترجمه مرتضی مردیها، نقش و نگار

قرار می‌گیرد. البته او برای پی بردن به سازوکار این میدان‌های اجتماعی از فضایی معارضه‌آمیز یاد می‌کند که برای کسب بیشینه سرمایه در موضع‌گیری فرد دخیل است. به همین سبب برای بورديو میدان قدرت از اهمیت بسیاری برخوردار است و دیگر میدان‌ها به واسطه آن سنجیده می‌شوند. در این میان، بورديو از تولید فرهنگی به فهم گسترده‌ای از فرهنگ عنایت دارد که دین نیز در آن می‌گنجد. تاثیربخشی جامعه‌شناسی بورديو از این خصیصه آن ناشی می‌شود که بورديو درصدد ایجاد توازنی میان تاکید بر استقلال میدان تولید فرهنگی از یک سو و تاکید بر ارتباط میان میدان تولید فرهنگی با سایر میدان‌ها مانند میدان قدرت و آموزش و ... از سوی دیگر است. آنچه ما اکنون به آن می‌پردازیم در حقیقت گستردن یافته‌های بورديو به زیرمیدان‌های تولید فرهنگی در دو میدان دین و هنر است (مارلیر، ۱۹۹۸).

میدان دین و قاعده آن

می‌دانیم که جامعه‌شناسان دین را به مثابه نظامی نمادین ادراک می‌کنند (برگر، ۱۹۶۷؛ بورديو، ۱۹۹۸) و هرچه بیشتر به ابعاد فرهنگی و تفسیری آن توجه دارند (وسنو، ۱۹۹۲ به نقل از هسموندها، ۲۰۰۶). نتایج تحقیقات تجربی در حوزه مطالعات فرهنگی دین نشان می‌دهد که رفتارهای دینی و معانی مذکور بالنسبه وابسته به گفتمان نظام رسمی مراجع دینی یا معانی ضمنی نهاده شده در این رفتارها از سوی این مراجع است (دیلن، ۲۰۰۱). البته محتوای ضمنی و نحوه بازنمایی این نظام ویژه رسمی و نمادین از طریق متن یا گفتمان به واسطه کردارهای روزانه‌ای صورت می‌گیرد که در مطالعات فرهنگی بین تحلیل متن یا رمزهای نمادین (بارت، ۱۹۷۲) و رهیافت‌هایی برای جستجوی نحوه درک افراد و گروه‌هایی که از این شماهای فرهنگی در زندگی روزمره‌شان بهره می‌برند اتخاذ می‌شود.

از سوی دیگر، این کردارها در برابر رهیافت‌های ساختارگرا و نهادگرایی قرار می‌گیرند که تولید ایدئولوژی را با خودمختاری نسبی فرهنگی عاملیت در بین مردم معمولی در تضاد می‌دانند. به این معنی که در نظامی مثل نظام فقهی اسلام سلسله مراتب منتهی به دریافت درجه اجتهاد که به تولید دستورالعمل‌های ایدئولوژیک منتهی می‌شود به نسبت اهمیت بیشتری تا عاملان به فقه دارد. این رهیافت‌های از بالا به پایین نسبت به ایدئولوژی و تولیدات ایدئولوژیک از طریق اینکه مردم چگونه فعالانه از راه کردارهای روزمره‌شان معنا را برمی‌سازند و اینکه چگونه این صورت‌های فرهنگی بازتفسیر می‌شوند بر تغییرات اجتماعی اثر می‌گذارند.

بورديو با تأكيد گذاشتن بر چشم‌اندازی تاملی از ماهیت فعالیت تفسیر به تولید فرهنگی پرداخته است. او برای این امر نظامی برای بازتولید فرهنگی معرفی و به ساخت مفهومی با عنوان «بدبازشناسی جمعی»^۱ می‌پردازد. البته نباید از یاد برد که هرچند بدبازشناسی ممکن است اصالتاً در اقتدار کرداری زندگی روزانه کارا باشد اما فرایندهای دینی به حدی که بورديو می‌گوید مکانیستی نیستند. آنچه که بورديو خود از آن به مثابه دوکسا و گرایش دوکسایی یاد می‌کند در حقیقت نشان دهنده این امر است که در زندگی روزمره، گونه‌ای از ایمان عملی در هر میدان اجتماعی وجود دارد که علی‌الظاهر موجب گسست بدبازشناسی جمعی می‌شوند. به هر روی بورديو این امر را کلید بازسازی روابط اجتماعی می‌داند. از نظر او، دین نظامی نمادین است که «ساختارمند و ساختاردهنده» است (بورديو، ۱۹۹۱ الف). بورديو به دین به مثابه میدانی با خودمختاری نسبی می‌نگرد و تاکید می‌کند که سیالیت و پویایی آن مدیون ساختار و محتوای آن است. حال برای بررسی تبدیل فرایندهای نهادی در تحلیل فرهنگی به این امر می‌توان پرداخت که ذهنیت چگونه براساس بازتفسیر نقش تعیین‌کننده‌ای در تاثیرگذاری اجتماعی، بازتولید نهادی و تغییر دارد؛ در عین آن که این امور خود وابسته به شرایط عینی از جمله سلسله مراتب قدرت و اقتدار است. برای این منظور بورديو بر پلورالیسم معنایی درون

^۱. Collective misrecognition

دین و کارکردهای آن پافشاری می‌کند و تاکید دارد که اهمیت این تحلیل در فهم زمینه‌مندی آن است.

تحلیلی رابطه‌نگر، مشابه الگوی بوردیو، دین را مانند دیگر میدان‌ها معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که آنچه در باورها و کردارهای مذهبی در هر زمینه واقع می‌شود ممکن است متفاوت با پیام و محتوای اصلی باشد و فقط در ارجاع به ساختارهای کامل روابط تولیدی، بازتولیدی و موقعیت‌های پیام و تاریخ ساختار آن دریافته می‌شود. با این تفصیل او به جعل مفهوم سرمایه دینی^۱ در تولید دینی دست می‌زند و فرایندهای تعاملی بین تولیدکنندگان (متخصصان / علمای دینی) و مصرف‌کنندگان (عامه / مقلدان) را مطرح می‌سازد. در اینجا علمای دینی نگاهدارنده محتوای خاص لازم برای تولید و بازتولید نشانگان سازمان‌دهی شده از امر مقدس‌اند و بنابراین، دارای قدرت نگاهداری از معرفت قدسی. در برابر این متخصصان عامه یا مقلدان قرار دارند که به صورت عینی به دنبال انباشت سرمایه مذهبی‌اند (بوردیو، ۱۹۹۱ الف). منطق ظاهر دینی، همواره محتاج کسی است که در این باره متخصص باشد و آنها را به شکل تاریخی ودقیق تبیین کند. این کار البته با این پیشفرض صورت می‌گیرد که ظاهر امر دینی در پشت توسعه و گسترش همه آموزه‌های دینی، قانونی، صوفیانه، ادبی و تاریخی، خوابیده است. به عبارت دیگر، همه رشته‌های فوق، اساساً از زیر مجموعه‌های ظاهر دین است. در اینجا، علمای دینی تولیدکنندگان رسمی و آگاه تفسیر مذهبی‌اند که در مقابل آنان مصرف‌کنندگان عامه ناخودآگاه به دنبال جمع‌آوری و نه تکمیل معانی و کالاهای دینی‌اند. به این ترتیب می‌شود نظامی سلسله مراتبی تشخیص داد که مدل ساختاری مستحکمی به دست می‌دهد که به طبیعت تولید فرهنگی نزدیک است که برای بوردیو مشابه میدان تولید سرمایه اقتصادی تعریف می‌شود.

^۱. Religious capital

در این ساختار واقع در میدان دین مردم معمولی در موضع^۱ مصرف‌کنندگان کالاها و خدمات دینی قرار دارند که توسط علمای دینی تولید می‌شوند. در اصل، در اینجا نظامی از فروش و خرید بر روابط متخصصان و عامه حاکم است. بنابراین مردم عادی در این نظام خریدارانی با کمترین ظرفیت دینی یا منش^۲ دینی‌اند. صلاحیت علمای دینی از اینجا ناشی می‌شود که مردم عادی دارای «مهارت عملی» در برخورد با سرمایه دینی‌اند که از شرایط پیشاتاملی^۳ و گرایش دوکسایی ایشان ناشی می‌شود؛ در حالی که صلاحیت علم محور^۴ به صورت سیستماتیک از طریق مراتب نهادی به علمای دینی تفویض می‌شود. به این ترتیب است که نظام دینی با قوت کار می‌کند و هم به صورت کرداری و هم به صورت نمادین برای حسن تعبیر روابط اجتماعی وارد عرصه حیات اجتماعی می‌شود.

در این دیدگاه، کردارهای دینی بسیار شبیه به کردارهای زندگی روزمره‌اند که لازم است فهمیده شوند. این امر به آسانی فقط در قالب اصطلاحاتی که از مذهب برآمده است صورت نمی‌گیرد، بلکه همچنین در قالب واژگان فرهنگی‌ای که به فرد در زندگی روزمره پیشنهاد می‌شود درک می‌شوند. به همین اعتبار، کردار روزمره دینی پیونددهنده و منفصل‌کننده روابط اجتماعی است و از همین رو امکان‌های کرداری هرچه بیشتری را به روی فرد می‌گشاید که در آن از طریق بازتولید یا بازساخت روابط اجتماعی به عمل دست می‌زند.

دین در این منظر امری داوطلبانه و فعالیتی تفسیری است که مومنان علاقه‌مند در نوعی برساخت خودآیینی معنایی مشارکت می‌کنند که فراتر از نظام مراجع دینی است. با این همه، چنانکه بوردیو می‌گوید (۱۹۹۱ ب) قدرت نمادین نه فقط از طریق کلمات که از طریق اعتقاداتی که به آن کلمات مشروعیت می‌بخشد عمل می‌کند و این مشروعیت در نظام دینی با اتصال

^۱. position

^۲. habitus

^۳. prereflexive

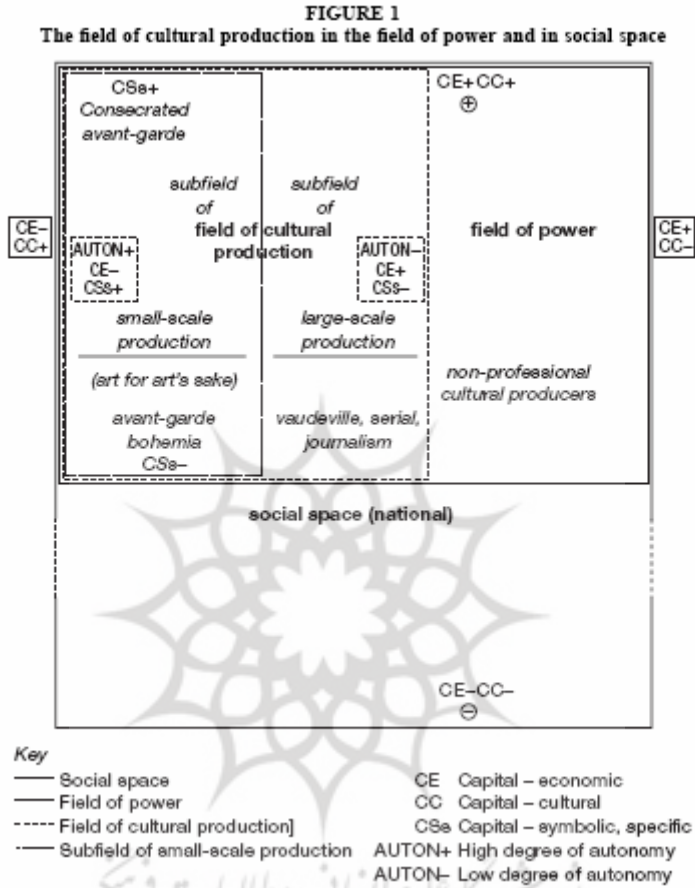
^۴. Knowledgeable mastery

این کلمات به علمای دینی حاصل می‌شود. به این ترتیب، مشخص است که قاعده میدان دین کسب بالاترین سرمایه دینی از طریق قرارگرفتن در سلسله مراتب مشروعیت‌یابی است.

قاعده میدان هنر

بورديو در قواعد هنر ضمن ارائه طرحی از میدان ادبی در اواخر قرن نوزده با تاکید بر موضع-گیری ژانرها به نوعی آنها را از حیث اقتصادی متمایز دانسته و بر همین مبنا بررسی می‌کند (بورديو، ۱۹۹۶). این امر به دستاورد بزرگ بورديو راجع است که گمان می‌برد می‌توان قانون میدان را درباره هر ابژه اجتماعی به کار بست و به واسطه آن، که گمان می‌رود از قدرت تحلیلی کافی برخوردار باشد، اشکال متفاوت کردار اجتماعی را بررسی کرد؛ امری که بورديو خود در پژوهش‌هایش پی گرفت. می‌دانیم که مهم‌ترین میدان‌ها برای بورديو، میدان سیاسی و اقتصادند که ترکیب این دو با هم میدان قدرت را پدید می‌آورد. بنا به رویکرد بورديو، میدان تولید هنر و ادبیات به صورتی با فهم میدان اقتصاد فهم می‌شود و او قاعده این میدان را باژگونه کسب سود اقتصادی تعریف می‌کند (بورديو، ۱۹۹۶: ۸۱). بهترین راه برای فهم میدان تولید فرهنگی استفاده از دیالگرمی است که بورديو در قواعد هنر ارائه می‌کند: خلاصه نظر بورديو در نموداری که از قطب‌بندی میدان تولید فرهنگی به دست داده است دیده می‌شود (شکل ۱).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی



منبع: بوردیو (۱۹۹۶)

در این مدل، میدان تولید فرهنگی دو زیرمیدان دارد: تولید انبوه و تولید محدود. مبنای تقسیم بندی و تمایز این دو زیرمیدان میزان استقلال آنها از حوزه قدرت (برایند اقتصاد و سیاست) است. زیرمیدان تولید محدود دارای استقلال بالاست، اما کاملاً مستقل نیست؛ ولی زیرمیدان تولید انبوه تابع قواعد بیرون اما نه کاملاً وابسته به آن است (مارلیر، ۱۹۹۸: ۲۱۴). بوردیو استقلال زیرمیدان تولید برای تولیدکننده در میدان تولید فرهنگی را امری ذاتی این حوزه

نمی‌داند. این نظر در مقابل رویکرد کسانی مثل پروست و یارانش قرار داشت که شان مستقل و ذاتی برای این حوزه هنر برای هنر قائل بودند. در واقع بوردیو قصد داشت تا این استقلال را تاریخی سازد و البته، در بررسی‌اش از ادبیات قرن ۱۹ فرانسه نشان داد که در آن تاریخ نمونه‌ای از این استقلال دیده شده است. از همین شأن مستقل این زیرمیدان‌هاست که بوردیو در پی-نوشتی بر قواعد هنر در صدد تاکید بر عمل روشنفکرانه در این حوزه تولید فرهنگی برآمد که مستقل از بازار انبوه بوده و قواعد خاص خود را دارد. از همین زاویه است که امکانی برای مقاومت در برابر خشونت نمادین میسر است. بنابراین، در زیرمیدان تولید محدود سرمایه اقتصادی اندک، ولی سرمایه نمادین ویژه میدان بالاست. در مقابل، زیرمیدان دیگر امتیاز نمادی پایینی دارد. (تامپسون ۱۹۹۰: ۱۴ به نقل از همسموندها، ۲۰۰۶).

ملاحظه می‌شود که این دو میدان با قواعد متفاوت در اصل دو عرصه اجتماعی متفاوت را رقم می‌زنند که خود به واسطه زیرمیدان بودن تابع میدان بزرگ‌تر قدرت‌اند. در این مرحله می‌توان روابط این دو میدان را به واسطه دوری یا نزدیکی کنشگران در مواضع متفاوت آن به میدان دیگر بررسی کرد.

جمع‌بندی: نسبت میدان‌های دین و هنر

حال می‌توان بنا به یافته‌های عرضه شده تغییرات ساختاری میدان‌های دین و هنر را به شکل زیر پی گرفت:

(۱) در مرحله پیشامدرن، دین و هنر در بخشی از حوزه فعالیت خود با تبعیت از قواعد دیگری نوعی همپوشانی را نشان می‌دهند که برآیند آن همان هنر دینی است. این هنر به صورت نوعی هنر عبادی مطرح می‌شود که به ندرت در عرصه نظر ظاهر می‌شود و هنگامی که ظاهر می‌شود معمولاً به منزله هنری که هنوز بر ذات خود قائم نشده است تعریف می‌-

شود. هنرهای یادبودی و آنچه می‌توان از آن به هنرهای کاربردی یاد کرد نیز چنین وضعی دارند.

۲) با برآمدن فضای مدرن، مفهوم زیباشناسی شکل گرفت. هرچند این مفهوم به مفهوم قدیم‌تر زیبایی مربوط می‌شد، تفاوت عظیمی با آن داشت. استتیک دیگر نه صفت ممیزه یا متعالی بلکه حوزه مستقلی از ارزش‌گذاری بود که به لذت کلی از غور و تأمل و فراغت از تعلق^۱ در این غور باز می‌گشت. به این ترتیب تفکیک دو میدان دین و هنر آغاز می‌شود و هنر با یافتن قاعده‌ای برای میدان خویش رفته‌رفته راه استقلال از دین را می‌پوید.

۳) در این مرحله است که هنرمند در پی کسب استقلال موضع خود بر می‌آید و از تبدیل شدن به واسطه انتقال معنی دینی از سوی تولیدکنندگان معانی دینی سرباز می‌زند. به اعتبار همین خودمختاری ایجادشده در فضای اجتماعی است که تفکیک دو عرصه مذکور معنادار است.

۴) از همین منظر نیز می‌توان به بازگشت هنر دینی به سبب موضع‌گیری کنشگران درون میدان هنر، که در حاشیه نزدیک به میدان دین قرار دارند، سخن گفت. این بدان معنی است که هنر دینی در اصل هنر تولیدی هنرمند دینی دانسته شود. برای بررسی آن نوع از هنری که فی‌نفسه بار معانی دینی دارد لازم است که به توضیحی دیگر دست زد و آن این که در هنر اخیر، خود هنر است که به جای دین نشسته است. ما از این امر با استفاده از اصطلاح گراهام (۲۰۰۷) به بازافسون‌زدایی یاد کردیم.

^۱. disinterested

منابع

- همایونی، صادق (۱۳۸۰) تعزیه در ایران، تهران: توس.
- گوران، هیوا (۱۳۵۸) کوشش‌های نافرجام، تهران: آگاه.
- تبریزی، میرزا آقا (۱۳۵۶) پنج نمایشنامه. به کوشش ح صدیق، تهران: آینده.
- آزند، یعقوب (۱۳۷۳) نمایشنامه‌نویسی در ایران، تهران: نی.
- بهنام، جمشید (۱۳۷۵) نوسازی در ایران، تهران: امیرکبیر.
- خلیلی، مریم (۱۳۸۴) مطالعه تطبیقی سیمای آرمانی انسان در هنرهای تصویری ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- سازاپ، هاون (۱۳۸۲) راهنمایی مقدماتی بر پسا ساختارگرایی و پسا مدرنیسم، ترجمه محمد رضا تاجیک، تهران: نی.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۰) تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- شپرد، آن (۱۳۷۵) مبانی فلسفه هنر، ترجمه علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.
- رامین، علی (۱۳۸۷) مبانی جامعه‌شناسی هنر، تهران: نی.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۶۳) تاریخ اجتماعی هنر، ترجمه م. موید، بی‌جا.
- محدثی، حسن (۱۳۸۱) دین و حیات اجتماعی، تهران: کویر.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۴) حکمت هنر و زیبایی در اسلام، تهران: فرهنگستان هنر.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۲) حکمت هنر اسلامی، تهران: سمت.
- آزادارمکی، تقی (۱۳۷۹) مدرنیته ایرانی، تهران: آن.
- آزادارمکی، تقی (۱۳۸۰) نوسازی در ایران، تهران: دانشگاه تهران.

Bourdieu, P. (1999) *Structure, Habitus, Practices in Contemporary Social Theory*, Anthony Elliot (ed.) Oxford: Blackwell.

Bourdieu, P. (1991a). "Genesis and structure of the religious field", *Comparative Social Research*, vol 13, 1-44.

- Bourdieu, P. (1991b). *Language and symbolic power*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Practical reason: On the theory of action*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Barthes, R. (1972) *Mythologies*. London: Paladin.
- Wuthnow, R. (1992) *Rediscovering the sacred*. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Thompson, J. (1990) *Ideology and modern culture*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1996/1992) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1998/1996) *On Television and Journalism*, trans. Priscilla Parkhurst Ferguson London: Pluto.
- Hesmondhalgh, David (2006) "Bourdieu, the media and cultural production" in *Media Culture Society* 2006; 28: 211.
- Dillon, Michele (2001) "Pierre Bourdieu, Religion, and Cultural Production" in *Cultural Studies Critical Methodologies* 2001; 1: 411.
- Graham, Gordon (2007) *The Re-Enchantment of the World*, Oxford.
- Levinson, Jerrold (2003) (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Rabinovitch, Celia (2004). *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art* Boulder, Colo: Westview Press.
- Rosalind I.J. Hackett (1999) *Art and religion in Africa*, Cassell.
- Elkins, James (2004) *On the strange place of religion in contemporary Art*, London: Routledge.