بعد ماورالطبیعه‌ی هنر دینی؛

تعمقی در باب متنی از سن‌توماس آکویناس

نوریس کلارک

ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

هدف این مقاله استخراج معانی ضمنی متنی کوتاه از سن‌توماس آکویناس با عنوان Summa Theologiae (بخش اول، مبحث ۸٤ مقاله هفتم) است برای درک ساختارهای ماوراءالطبیعی و معرفت‌شناختی هنر دینی. هنگام سیر و سفر در هندوستان، روزی سرگرم بررسی پیکره‌ی برنزی و با شکوه شیوا، الهه رقصان با هشت بازو، بودم که به‌طور ناگهانی به‌وجود این معانی ضمنی پی بردم. این مجسمه در ابتدا برای فهم هنری زمینیان نوعی چالش به‌نظر می‌آید. مایلم تفکرات آن روز خود را با خوانندگان در میان بگذارم، چرا که به گمان من، آن تفکرات، پیامد پرباری و تازگی تفکر فلسفی سن‌توماس به‌شکلی بود که در حوزه‌هایی خارج از حوزه فلسفه به‌کار رفته است. با ارائه‌ی این مقاله فروتنانه سعی دارم تا به پدر جوزف اونز ادای احترام کنم، کسی که تمام زندگی خود را به آشکار ساختن غنای معنایی متون ن‌توماس اختصاص داد.

اکنون به توضیح مختصر منظور خود از «هنر دینی» می‌پردازم. به‌نظر من ـ که شاید بحث‌انگیز نیز باشد ـ برخی از آثار هنری دارای خصیصه‌ی دینی بارزی هستند که به‌گونه‌ای، ذاتی آن‌هاست، و فقط بنا به دلیلی خارجی نیست که این آثار در زمینه‌ای دینی قرار گرفته‌اند یا موضوعی مذهبی را به‌تصویر می‌کشند. بنابراین صرف این‌که یک تابلوی نقاشی خوب، مادری را نشان دهد که کودکی را در آغوش دارد و عنوان «حضرت مریم» را یدک بکشد، آن را اثری دینی نمی‌کند. این تابلوی نقاشی باید در درون خود چیزی داشته باشد که مبیّن بعد دینی آن باشد. شاید ساده‌ترین راه برای تعیین یا تشخیص این خصیصه به‌صورتی که به کار تمامی سنن مذهبی بشر بیاید این باشد که آن را «کششی به‌سوی تعالی» تعریف کنیم، یعنی رفتن از مرتبه‌ی بسیار عادی و محدود زندگی بشری به بعد والاتر و نهایی واقعیت که رها از تمامی قید و بندهاست. به بیان دیگر، این خصیصه عبارت است از رفتن از متناهی به نامتناهی که با نمادهای محدود و محسوس به بیان درمی‌آید. به گمان من، در زمینه‌ی غنی روان‌شناسی و هنر و دین، نماد را می‌توان پایان‌ناپذیر انسان برای بیان صوری آن‌چیزی تعریف کرد که فراتر از تمامی شکل‌ها و صورت‌هاست. بنابراین منظور از هنر دینی حقیقی، هنری است که می‌تواند این کشش به‌سوی تعالی را به‌گونه‌ای نمادین و به‌خوبی بیان کند. در این‌جا بحث بر سر این نیست که چنین هنری وجود دارد، چرا که نمونه‌های برجسته‌ای از این هنر که در بسیاری از فرهنگ‌های مذهبی به‌وجود آمده است برای اثبات این امر کفایت می‌کند؛ بلکه هدف من در این مقاله آشکار ساختن ساختار ماوراءالطبیعی و معرفت‌شناختی پنهان در این هنر است.

آن متن سن‌توماس که می‌خواهم در این‌جا شرح دهم همان متن پرآوازه‌ای است که به وابستگی تمامی تفکر بشری به قوه تخیل می‌پردازد و تخیل را سکوی

پرتاب آن معرفی می‌کند. این وابستگی، به نوبه‌ی خود، بیان و تجلی وحدت ماوراءالطبیعی و عمیق‌تر روح و جسم است در زندگی معرفتی، برای شکل دادن به وحدتی یگانه و فی‌نفسه یا موجودی واحد که همانا انسان باشد. این متن Summa Theologiae، بخش اول، مبحث ۸٤ مقاله هفتم برگرفته شده است. در ابتدا متن مقاله را می‌آوریم که اصل نظریه را مطرح می‌کند و سپس «پاسخ به ایراد سوم» را که این نظریه کلی را بر چگونگی شناخت موجودات والاتر و کاملاً روحانی، به‌ویژه خداوند، توسط انسان اعمال می‌کند. اینک متن مقاله:

پاسخ من این است که در حالت فعلی زندگی که در آن روح به جسمی فاسد پیوند خورده است، عقل ما جز با روی آوردن به تخیل و توهم قادر به درک واقعی چیزها نخواهد بود. و بر این امر، دو دلیل قائم است: اول، از آن‌جا که عقل قوه‌ای است که از عضوی جسمانی بهره نمی‌گیرد، در صورتی که برای عمل خود نیازمند عمل قوه‌ای که از عضوی جسمانی بهره می‌گیرد نباشد، آسیب‌دیدگی عضو جسمانی به‌هیچ‌وجه عمل آن را مختل نمی‌کند. اما احساس قوه‌ی تخیل و سایر نیروهایی که متعلق به بخش حساس بدن انسان‌اند، از عضوی جسمانی بهره می‌گیرند. بنابراین واضح است که عقل برای درک واقعی، چه در هنگام فراگیری دانش جدید و چه در هنگام به‌کارگیری دانش قدیم، به عمل قوه‌ی تخیل و سایر نیروها نیاز دارد. می‌دانیم که وقتی قوه‌ی تخیل به سبب آسیب‌دیدگی عضو جسمانی مختل می‌شود یا حافظه به هنگام مرگ کاذب از کار می‌افتد، انسان حتی از درک چیزهایی که پیش‌تر از آن‌ها آگاهی داشته است نیز بازمی‌ماند. دوم آن‌که همگان به تجربه می‌دانند که وقتی می‌خواهیم چیزی را درک کنیم، تصوراتی می‌بافیم که برای‌مان نقش الگو را دارند و سپس بر اساس آن الگوها آن‌چه را می‌خواهیم درک کنیم، می‌آزماییم. از همین روست که وقتی می‌خواهیم چیزی را به کسی بفهمانیم، برایش مثال‌ها و الگوهایی می‌آوریم تا بر اساس آن‌ها به تصوراتش برسد و آن چیز را درک کند. در واقع دلیل این امر آن است که نیروی آگاهی متناسب با چیزی است که شناخته می‌شود. بنابراین هدف در خور عقل ملکوتی که از قید و بند هر کالبدی رهاست، عنصری روشن و قابل فهم و بی‌کالبد است. در حالی‌که هدف درخور عقل انسان که با جسم پیوند دارد، همانا جوهر یا ماهیتی است که در ماده وجود دارد؛ و عقل انسان از طریق همین ماهیت چیزهای قابل‌رؤیت است که به شناخت محدود چیزهای غیرقابل‌رؤیت نایل می‌آید. و این ماهیت باید در جزیی حقیقی وجود داشته باشد و نمی‌تواند از ماده جدا باشد؛ برای مثال، جوهر سنگ فقط در تکه‌ای سنگ، و جوهر اسب فقط در یک اسب هست. بنابراین جوهر و ماهیت تکه‌ای سنگ یا هر شئ مادی دیگر را جز به اندازه‌ای که در خود آن شئ وجود دارد، نمی‌توان حقیقتاً شناخت. و ما شئ را از طریق حس و تخیل درک می‌کنیم. و بنابراین، عقل برای درک واقعی هدف در خور خود باید به تصورات روی آورد تا به ماهیت کلی شئ پی ببرد. اما اگر هدف درخور عقل ما چیز مجزایی بود یا اگر، به قول افلاطونی‌ها، ماهیت اشیای محسوس از خود آن اشیا جدا بود، آن‌گاه عقل برای درک چیز نیاز به روی آوردن به تصورات نداشت.

ایراد سوم: چیزهای غیرمادی به تصور نمی‌آیند، چرا که تخیل قادر به فراتر رفتن از زمان و مکان نیست. بنابراین اگر عقل قادر به درک چیزها بدون روی آوردن به تصورات نباشد، موجودات غیرمادی را نیز درک نخواهد کرد. در حالی‌که این امر کاملاً غلط است، چرا که ما حقیقت و خدا و فرشتگان را درک می‌کنیم.

پاسخ به ایراد سوم: ما موجودات غیرمادی را که در مورد آن‌ها تصوری وجود ندارد از راه مقایسه با اجسام محسوس که در موردشان تصوراتی داریم می‌شناسیم. بنابراین ما حقیقت را از طریق لحاظ کردن چیزی که در آن حقیقت را می‌بینیم درک می‌کنیم؛ و خداوند را،

بـه قول دیونیزوس، از راه افراط و رفع، علت می‌دانیم. دیگر عناصر غیرمادی را در متن زندگی تنها از راه رفع یا در مقایسه با اشیای مادی می‌شناسیم. بنابراین هرگاه بخواهیم چیزی درباره‌ی ایـن موجودات بفهمیم، باید بـه تصورات اجسـام رجوع کنیم، گرچـه از خود این موجودات تصور و خیالی وجود ندارد.

بخـش اصلـی این مقالـه بیانگر تعالیم کلاسـیک سـن‌توماس در باب لزوم مشـارکت عقل و شـناخت حسـی (حواس خارجی یا تخیل) بـرای تمامی اعمال طبیعـی درک در انسـان اسـت. از این رو بـر واژه‌ی «طبیعـی» تأکیـد می‌کنـم تا بـرای امکان شـیوه‌های گوناگـون دانش ماوراءالطبیعی کـه می‌تواند از حواس نیز در گذرد، جایی گذاشته باشم. بر واژه‌ی «درک» نیز تأکیـد می‌کنم تا برای امکان پاره‌ای از اعمال شـهودی دانش و آگاهی (طبیعی یا ماوراءالطبیعی)، مانند شـهود به نفس خـود به‌مثابه حضوری فعال و آگاهانه، جایی گذاشته باشم. هر گونه ادراک معنایی ماهیت این نفس، مستلزم مشارکت حس و تعقل انتزاعی است. همان‌طور که سـن‌توماس به‌وضوح اشـاره می‌کند، خود نظریه‌ی شناخت، ریشه در وحدت ماوراءالطبیعی روح و جسم برای شکل دادن به موجودی یگانه دارد.

دو جنبـه‌ی این مقاله بیش از همـه برای ما جالب توجه است: نخست، شناخت موجودات کاملاً روحانی، به‌ویژه خداوند، که از آن‌ها هیچ تصور حسی‌ای موجود نیسـت، با این شیوه‌ی شناخت وابسـته به تخیل. این جنبـه حکم مقدمـه را دارد. دومیـن و مهم‌ترین جنبه چگونگی بازتاب این شیوه در هنر دینی است.

پاسخ به ایراد سـوم: به‌شکلی بسیار فشرده، جوهر تعالیم سـن‌توماس در باب شـناخت خداوند توسـط شناسـنده‌ی انسـانی را در بر دارد؛ خدایـی که کاملاً غیرمادی و نامتناهی اسـت و از طریق مشارکت حس و عقل شـناخته می‌شـود. گرچه این تعالیم نیز بسـیار معروف‌اند در این‌جا آن‌ها را مختصراً شرح می‌دهم.

۱. عروج ذهن به‌سوی خداوند

سن‌توماس اصرار دارد که ما هیچ ادراک عقلی بی‌واسـطه‌ای از وجـود خدا، آن‌گونه که هسـت، نداریم. همیشـه باید با شـناخت جهان محسوس آغاز کنیم، و سپس بگذاریم که چیزهای مادی طی فرایند دیالکتیکی «مقایسـه با چیزهای محسوس» (که در متن حاضر به آن اشـاره کرده اسـت) ما را تا شناخت با واسطه‌ی خداوند به‌عنوان علت‌العلل، بـا تمام صفـات در خور آن، همان‌طـور که خود سـن‌توماس در جایی دیگر بیان می‌کند، «به دنبال خود بکشانند.»

امـروزه درک این‌کـه موضع سـن‌توماس در دوران خودش چه‌قدر انقلابی بوده اسـت، دشوار است. اصول رایج مکتب سن آگوستین که پیش از سن‌توماس و نیز در زمان خود او (مثلاً، توسط سن بوناونتورا) رواج داشـتند از میانه‌ی قرن سـیزدهم نظریه‌ی فنی و نوارسطویی شناخت از طریق انتزاع از احسـاس دنیای مـادی را جذب خـود کردند، چرا که نظریه‌ی اشـراق سن‌آگوسـتین بیش‌تر بر داوری‌ها یا حقایق جاودانه و ضروری تکیه داشت و کم‌تـر به شـکل‌گیری مفاهیم مربوط بـه دنیای مادی پرداخته بود. بنابر عبارت ارسطویی «چهره‌ی روح» دنیای مادی که روح را احاطه کرده اسـت، پست شـمرده می‌شد و اشکال چیزهای محسوس را از ماده انتزاع می‌کرد. اما روح چهره‌ی دومی نیز داشت که بسیار والاتر و شریف‌تر به‌شمار می‌رفت و به‌شکلی بی‌واسـطه‌تر با خدا در ارتباط بود؛ این چهره‌ی روح مستقیماً رو به‌سوی شناخت چیزهای روحانی مانند روح خود فرد، فرشتگان، خداوند، و حقایق جاویدان داشت.

سن‌توماس قاطعانه این اصل را رد کرد که روح دو چهره‌ی طبیعی دارد که یکی از آن‌ها رو به‌سوی پایین یعنی جهان ماده دارد و یکی دیگر رو به‌سوی

بالا یعنی جهـان روح. او معتقد بود که شـناخت بشری ساختاری بسیار ساده‌تر دارد. روح تنها یک چهـره دارد که مسـتقیماً رو به‌سـوی جهان مادی اطرافش دارد که از طریق حواس شناخته می‌شود. سـپس ما با به‌کارگیری پویایی اساسـی و درونی ذهن و نیاز شدید و نامحدود آن به قابل فهم بودن (که می‌توان اولین اصل پویای شناخت یعنی اصل قابـل فهم بودن وجود est omne ens verum دانسـت) می‌توانیم قدم به قـدم از قابل فهم بودن ایـن جهان مادی بـه تنها دلیل غایـی و کافی آن، یعنی علت یگانه و نامتناهی و روحانی آن‌که همانا خداست، برسیم. انسان کم‌ترین و پست‌ترین ارواح اسـت، و تقدیرش این است که به سفری روحانی دسـت یازد و از این جهان مادی به خاستگاه ازلی و سر منزل نهایی خود بازگردد.

سـاختار کلی عروج ذهن از جهان محسـوس به‌سـوی خداوند چیسـت؟ ایـن سـاختار از آن «طریق سه‌گانه» کلاسـیک گذر می‌کند که اول بار آرئوپاژیت شـبه دیونیزوسی طرح آن را ریخت و سپس سن‌توماس و همین‌طور بسیاری از متفکران مسیحی قرن سیزدهم آن را بر اندیشه‌ی خاص خود منطبق ساختند. سن‌توماس در متن حاضر اشاره‌ای بسـیار کوتاه بـه آن می‌کند، آن‌جا کـه می‌گوید ما خـدا را «علت و از راه افراط و رفع» می‌شناسـیم. یعنـی ما در ابتدا درمی‌یابیم که خداوند علت غایی کلیه‌ی موجودات مادی و متناهی اسـت، زیرا هیچ موجود مادی به‌طور اخص، و هیچ موجود متناهی به‌طـور کلـی، نمی‌تواند علت کافی برای هسـتی خود باشـد. در باب این نخسـتین علت دیگر چه می‌توان گفت؟ این‌جاست که این طریق سه‌گانه‌ی شبه دیونیزوسی به‌شـکلی واضح‌تر صدق می‌کند: ۱. طریق اثبات کمالات الهی که ریشـه در رابطه‌ی علیـت دارد؛ ۲. طریق نفی یا «رفع»، و آن هنگامی است که محدویت‌ها یا نقصان‌ها را از دامن آن‌چه اثبات و تصدیق کرده‌ایم پاک می‌کنیم؛ و سـپس ۳. طریق اثبات دوباره‌ی کمال مورد نظر از راه بسـط آن تا درجه‌ای نامتناهی. سـن‌توماس این مرحله‌ی نهایی را طریق «افراط» (excess) می‌نامد، واژه‌ای که ترجمه‌ی نادقیق واژه‌ی لاتین excessus است و به معنـای «برون رفتن ذهن از خود» اسـت در حرکت از تمامی متناهی‌ها به‌سوی تعالی.

اولیـن پله‌ی اثبات کـه مبتنی بـر اصل علیت اسـت، بر این اصل اسـتوار اسـت که هر معلولی باید به طریقی (دسـت‌کم به‌طور قیاسی) به علتش شباهت داشته باشد، زیرا هر آن‌چه در معلول ـ در مقام معلول ـ هسـت باید از علت نشـأت بگیرد، و علـت نمی‌تواند آن‌چه را از خـودش در اختیار ندارد، دسـت‌کم در حالت والاتر کمال، به معلول بدهـد. بنابراین می‌توانیم اثبـات کنیم که هر کمال مثبتی کـه در موجودات می‌یابیم بایـد معادلی در علت خود داشته باشد، حال چه به‌طور برابر و چه به‌طور والاتر.

دومین پله که همانا نفی یا رفع اسـت آن‌چه را که در مورد خداوند به اثبات می‌رسـد، به‌شـکلی غیرمجازی و شایسـته (برخلاف حالت استعاری) خالص می‌گردانـد. از آن‌جا که خداوند روح ناب اسـت و کمالش نامتناهی، نمی‌توانیم کمالی را که در معنای خود حاوی نقصان یا محدودیتی اسـت به او نسـبت دهیم. این نکته به معنی حذف و کنار گذاشتن گروه بزرگی از صفات یا اسامی است که به‌طور غیرمجازی به موجودات مادی یا متناهی، و نه به روح ناب و نامتناهی، نسـبت داده می‌شوند. بنابراین نمی‌توان گفت که چون خداوند علت کمال قوه‌ی بینایی در جانوران است، پس خود او قوه‌ی بینایـی خوبی دارد، چرا که قـوه‌ی بینایی متضمن محدودیت مادی و متناهی بودن اسـت. از این رو معدودی از صفات اساسی وجود دارند که می‌توانند کمالاتی را که نمونه‌شـان را به‌شـکلی محدود در

جانوران می‌بینیم توصیف و بیان کنند، کمالاتی که علی‌رغم شکل ظاهری‌شان در معنای خود نقصان یـا محدودیتی ندارند. یعنی آن‌کـه این‌ها کمالاتی کاملاً مثبت و غیر مشـروط‌اند، ارزش‌هایی که باید به بوته‌ی نقد بگذاریم تا ارزش تأیید غیرمشـروط ما را بیابند و به‌طور غیرمشروط داشتن‌شان بهتر از نداشتن‌شان باشد. نمونه‌های این صفات عبارت‌اند از وجود، یگانگی، خیـر، زیبایی، فعالیت، قدرت، ذکاوت، اراده، عشـق و غیره. تنها این‌گونه صفات به‌شـکلی مثبت و شایسته و نه به‌صورت استعاری در مـورد خداوند بـه اثبات می‌رسـند. اما همین صفات بایـد ابتدا از دو گونه نقصان یا محدودیتی که وقتی به جانوران نسـبت داده می‌شوند در آن‌ها هست، پاک شوند. همین‌که آن‌ها را، از راه «رفع» از تمامی آثار نقصان و محدودیت خالص گردانیدیم، آن‌گاه می‌توانیم، در سـومین پله، دوباره آن‌ها را با افزودن شاخص نامتناهی در مورد خداوند به اثبات برسانیم، در این‌جا ذهن به فراسوی آن‌چه می‌تواند مسـتقیماً تصویر یا به شکل مفهومی واضح معرفی کند راه می‌برد؛ و وقتی به‌وسـیله‌ی آن‌چه افلاطون «بال» یا «ارُس» روح می‌نامد ـ که منظور از آن همان گرایش قوی روح به‌سوی خیر و فهم‌پذیری کامل وجود اسـت ـ به والاترین جایگاه رسـید، آن‌گاه محتوای مثبـت کمالی را که به اثبات می‌رسـاند، بر مبنای قیاسـی صعودی فرافکنی می‌کند تا نشان دهد که این کمال را باید در شکل نامتناهی‌اش در خداوند جست؛ گرچه ذهن قادر به درک بی‌واسطه و واضـح چگونگی و شـکل این کمـال نامتناهی نیست. در متن حاضر، این حرکت ذهن به فراسوی تمامـی موجودات متناهی و بنابراین تمامی مفاهیم آشـکار «طریق افراط» نامیده شده است، که همان برون رفتن ذهن از خود (ex-cedere) و رفتن به فراسوی تمامی مفاهیم متناهی است.

۲. اعمال [این عروج] در هنر دینی

حال این حرکت اساسـی یا عروج ذهن به‌سوی خداونـد را در قلمروی هنر دینی بـه‌کار می‌گیریم و اثر هنـری چه‌گونه از طریق نمادهای محسـوس ما را به فراسـوی آن‌ها یعنی نامتناهـی‌ای که به آن اشـاره دارند، یا به‌عبارتی فراسـوی تمامی صور و نمادها، سوق می‌دهد؟ در ابتدا خاطرنشان می‌کنم که ساختار کلی این دو حرکت تا حد زیادی به یکدیگر شـباهت دارد. آغاز هر دوی آن‌ها بایـد از تصاویر حسـی باشـد؛ و هر دو باید به فراسـوی تصاویر و مفاهیم، یعنی به‌سـوی عنصـر نامتناهی و متعالی که از تمامی تصاویر و مفاهیم برتر است جهشی قطعی کنند؛ اما هر کدام به‌شـکلی متفاوت از پله‌ی نخست بـه آخرین پله گـذر می‌کنند. عروج فلسـفی از راه کاملاً درونی تحلیل عقلانـی، بینش، مباحثه و غیره صورت می‌گیرد. اما اثر هنری دینی باید جهش ذهن و قلب به فراسوی‌شان را به‌وسیله‌ی نمادهای حسی ممکن سـازد. اثر هنری دینی چگونـه می‌تواند امر خطیر هدایت بیننده (یا شـنونده) به فراسـوی خود اثر و حتی به فراسـوی کامل جهان نمادها و ماده را به انجام رسـاند؟ به گمان من، این فرایند تا اندازه‌ی زیادی از طریق سـه‌گانه‌ای کـه در متن حاضر و در بخش پاسـخ به ایراد سوم به آن اشـاره شد پیروی می‌کند، یعنی ۱. قیاس، ۲. رفع، و ۳. عروج به‌سـوی عنصر متعالی.

اولین پله همان روش سـن‌توماس یعنی «قیاس با چیزهای محسـوس» است. در این روش، ساختار نمادین و محسوسی را برمی‌گزینند که بیانگر شباهت مثبتـی به آن واقعیت متعالی اسـت که هنرمند قصد بیانـش را دارد. بنابراین هنرمنـد می‌تواند نمادهای قدرت، شـکوه، حکمت، عشـق و غیره را به همان صورتی که در دنیا یافت می‌شوند، طراحی کند.

دومین پله با مرحله‌ی «رفـع» یا تطهیر در طرح

طریق سه‌گانه‌ی سن‌توماس همخوانی دارد. در این مرحله هنرمند باید تفاوت فاحش نماد حسی خود که معنایی غیرمجازی از آن در نظر دارد با آن ماورایی را که قصد دارد با آن نماد به تصویر کشد، نشان دهد. این کار را از طریق افزودن نوعی عدم تجانس یا عدم شباهت به شباهتی که در ابتدا طرحش را ریخته است به انجام می‌رساند تا نشان دهد که منظور اصلی‌اش بسیار برتر از موضوع محسوسی است که کارش را با آن آغاز کرده است.

هنرمندان صاحب ذوق و قریحه به طرق گوناگونی می‌توانند این مهم را به انجام رسانند که برخی از آن‌ها خام و ساده و بدیهی‌اند، مانند قرار دادن پیکره‌ی انسان بر سکویی بلند به همراه هاله‌ای از نور به دور سرش؛ و برخی به شیوه‌ای بسیار خلاقانه به‌وجود می‌آیند، قالب‌های معمول را درهم می‌شکنند و بیننده را به‌سوی این نکته سوق می‌دهند که اثر هنری مورد نظر به فراسوی بعد ظاهری تجربه‌ی معمول و روزمره اشاره دارد. نمونه‌ی این شیوه‌ی خلاقانه پیکره‌ی شیوا، آفریننده و نابودگر دنیاهاست که در هیأت رقصنده‌ای با شش، هشت، یا ده بازو به تصویر کشیده می‌شود. از آن‌جا که دست‌های رو به آسمان نشانه‌ی قدرت است، پیکره‌ای انسانی با شش بازو تصاویری را که معمولاً از انسان در ذهن داریم، کنار می‌زند و به قدرتی ورای قدرت انسان‌های معمولی مجال ظهور می‌دهد. این پیکره بیانگر شباهتی است که با عدم شباهت عجین شده است؛ بیانگر شباهتی با اجزای محسوس تجربیات ما و در عین حال نفی این اجزا در حالت محدودشان است. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر شمایل‌های بزرگ مربوط به هنر مسیحی بیزانس را یادآوری می‌کنم که گه‌گاه به‌نظر ما غربی‌ها بسیار غریب می‌نمایند؛ دلیل این امر نیز تا حدی این است که از هدف نقاش از کشیدن این شمایل‌ها سر درنمی‌آوریم. برای مثال، شمایل حضرت مریم، مادر خدا، در نگاه اول بیانگر شباهت مثبتی با چهره‌ی زنان است. اما پس از بررسی بیش‌تر شمایل متوجه می‌شویم که در چشمان حضرت مریم نگاهی غیرزمینی، ثابت و ظاهراً تهی هست که به هیچ‌وجه به نگاه انسان‌های معمولی نمی‌ماند. این همان لحظه‌ی منفی یا اثبات عدم شباهت است که ما را به این آگاهی می‌رساند که زن درون شمایل با چشم بصیرت به فراسوی دنیای مادی، و ابدیت، و به دنیای ارواح و ملکوت و فراسوی تغییر و حرکت می‌نگرد.

شیوه‌های بی‌شمار دیگری نیز هستند که هنرمند صاحب ذوق از طریق آن‌ها می‌تواند این لحظه‌ی منفی گسستن از دنیای اطراف را به تصویر کشد؛ شیوه‌هایی که برخی از آن‌ها بسیار ظریف و پیچیده‌اند. نمونه‌ی این شیوه‌ها آن‌هایی است که در آفرینش پیکره‌های قدیسین در آثار ال گرکو، صورتک‌های ماندگار و غالباً ترسناک افریقایی‌ها، و مخروط‌های روی سر مجسمه‌های بودا به‌کار رفته است. اگر اثر هنری این بعد نفی و تطهیر از محدودیت‌های دنیای اطراف را نداشته باشد، لزوماً اثر بدی به‌حساب نمی‌آید؛ اما به‌نظر من نمی‌تواند متعلق به هنر دینی باشد. چنین اثر هنری آن‌قدر در منجلاب واقعیت معمول و روزمره فرو می‌رود که نمی‌تواند ما را در گشودن بال‌های روح و پرواز به‌سوی تعالی یاری کند. به گمان من، این معیار به ما کمک می‌کند تا بسیاری از نقاشی‌ها و مجسمه‌های معروفی که بر چسب «حضرت مریم» برخود دارند، از جمله آثار بسیاری از هنرمندان دوره‌ی رنسانس چون رافائل، را از حوزه‌ی هنر دینی خارج کنیم. دلبستگی این هنرمندان به‌نمایش تام و تمام و واقع‌گرایانه‌ی هیأت انسانی تا حد زیادی از هر گونه عروج به‌سوی تعالی جلوگیری می‌کند. تنها ویژگی این آثار به تصویر کشیدن زیبایی طبیعی زنان و کودکان است.

پله‌ی سوم که همان عروج به‌سوی تعالی و به فراسوی عنصر صرفاً انسانی و متناهی است چیزی

نیست جز روی دیگر مرحله‌ی پیشین که با آن درهم تنیده است. این شگفت‌انگیزترین جنبه‌ی اثر هنری دینی است که در آن نبوغ فردی هنرمند آشکار می‌شود، نبوغی که غالباً تن به تجزیه و تحلیل آشکار و ظاهری نمی‌دهد، هنرمند باید به طریقی با استفاده از تقابل دیالکتیکی و ادغام دو پله‌ی مثبت و منفی، ذهن و قلب و احساس ما را برانگیزد و آن‌ها را عمیقاً به لرزه درآورد تا این‌که آن‌ها به خودی خود از این عناصر طبیعی و این جهانی و مادی و متناهی جدا شوند و بر بال‌های روح خود را به راز متعالی عنصر نامتناهی و الهی برسانند. هنر دینی ناب از توانایی یگانه‌ای برای بیرون کشیدن ما از خود و جدا کردن‌مان از اثر هنری برخوردار است. از همین روست که اولین کاربرد موسیقی مذهبی هندوها راندن تدریجی شنونده به درون حالت مکاشفه و تعمق است؛ حالتی که به آرامی، بیش‌تر و بیش‌تر عمق می‌یابد و شنونده را به فراسوی خویشتن و یکی شدن با عنصر متعالی می‌راند و موسیقی را از یادش می‌برد. تمامی نمونه‌هایی که تا این‌جا از لحظه‌ی منفی ارائه کرده‌ایم، به دلیل پویایی ذاتی و نهفته در بیان این لحظه‌ی خاص، نمونه‌ی چگونگی برانگیختن روح به عروج به‌سوی نامتناهی توسط هنر دینی نیز هستند. پیکره‌ی شیوای رقصان، شمایل‌های بزرگ بیرانس، تابلوهای ال گرکو و صورتک‌های ماندگار افریقایی، همگی دلیلی بر این امرند. همین‌طور است مکاشفه و تعمقی آرام در باب برخی از پیکره‌های بودا که به همراه دقت در چین‌های مواج و ممتد جامه‌اش تأثیری شبه‌روانگردان بر فرد می‌گذارد و او را عمیقاً به تفکر وامی‌دارد. این امر در باب نقاشی‌های بودایی تبتی‌ها نیز صدق می‌کند؛ نقاشی‌هایی که چنان به دقت طراحی شده‌اند که هنگام مکاشفه فرد را راهنمایی کنند، همین‌طور است مجسمه‌ی پیتا، اثر میکل‌آنژ، که در سکوت متفکرانه و تکان‌دهنده‌ی حضرت مریم حالتی مشابه را در ما ایجاد می‌کند و ما را به تفکر درباره‌ی پسرش به‌عنوان خدا ـ انسان و منجی عالم، وامی‌دارد.

یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها که خود سن‌توماس نیز با آن آشنایی زیادی داشت، کلیساهای گوتیک قرون وسطایی (مثل کلیسای جامع شارنز) است که افراشتگی بلندپروازانه‌ی گنبدها و ستون‌های سنگی و فوق‌العاده ظریف آن‌ها، در حالی‌که در آفتاب پشت ساختمان غوطه‌ور می‌شوند، به نمادی تحسین‌برانگیز از پرواز روح انسان، از سر ستایش و شیفتگی، به‌سوی خداوند متعال و روشنایی تمام اذهان متناهی که «در نوری دست‌نیافتنی مأوا دارد» تبدیل می‌شود.

در تمامی این موارد، هنرمند با استفاده از نمادهای خود، راهی یافته است تا حرکت و پویایی عظیم جاویدان، اما پنهان روح انسان به‌سوی نامتناهی را قوت و سرعت بخشد. این آثار، هیمه‌ی نیمه‌افروخته‌ی تمنّای عظیم و درونی روح را با نگاه شعله‌ور می‌سازند و به سطح آگاهی انسان می‌آورند، و با بهره‌گیری از نمادهای خود روح را به‌سوی آن نیروی پنهانی که به خود می‌خواندشان، می‌رانند. چگونگی دستیابی هنرمند به این مهم رازی است از آن خود او و همتایانش. اما هر هنرمندی ظاهراً باید این پرواز روح را تجربه کند تا بتواند نمادهایی بیافریند که توان انجام این کار را به دیگران نیز بدهند. اثر هنرمندی فرودست که خود این عروج روح را شخصاً تجربه نکرده یا شیوه‌ی درست تجسم آن در نمادهای حسی را نیافته است، بیننده (یا شنونده) را به پرواز بر بال‌های روحش تشویق و ترغیب نمی‌کند. اثر هنری او ممکن است خوب باشد، اما به هنر دینی متعلق نیست. بسیاری از آثار به اصطلاح دینی این ویژگی زمینی بودن را دارند.

باید خاطرنشان کرد که نمادهای حسی به تنهایی قادر به نمایش تام و تمام واقعیت متعالی نیستند و

کاربردی چونان مفاهیم فلسفی دارند. نیروی آن‌ها از توانایی‌شان برای سرعت بخشیدن به حرکت پنهان روح انسان به‌سوی نامتناهی ناشی می‌شود؛ آن‌ها راهی بر روح می‌گشایند که از آن به آگاهی برسد و فرصتی فراهم می‌آورند که ذهن و قلب و اراده‌ی انسان برای لحظه‌ای به‌سوی آن نیروی متعالی که همیشه و پنهانی آن‌ها را به‌سوی خود می‌خواند، به پرواز در آیند؛ به‌سوی خیری که تمامی خوبی‌های متناهی در آن شریک‌اند، و آن علت غایی که تمامی علت‌های محدود و این جهانی در خدمتش هستند. این پویایی و حرکت اساسی روح انسان به‌سوی موجود نامتناهی عبارت است از حرکت پیشین و ماتقدم روح که وجود روح متناهی را قوام می‌بخشد. اما روح انسان برای گذر از حالت توانایی نهفته که زیر سطح آگاهی قرار دارد و رسیدن به فعلیت در سطح آگاهی باید با ارجاعی ابتدایی به دنیای حس و تخیل برانگیخته شود، چرا که انسان به کمک کل وجودش، یعنی روح و جسم، به شناخت و آگاهی می‌رسد.

حرکت روح همین‌که توسط تصویر حسی آغاز شد، با استفاده از جسم به منزله‌ی سکوی پرتاب به دو شیوه‌ی عمده به‌سوی تعالی جهت می‌یابد: اول، به شیوه‌ای کاملاً عقلانی، با استفاده از مفاهیم فلسفی قیاسی و انتزاعی؛ و دوم، به شیوه‌ای وجودی‌تر، با استفاده از تصاویر حسی به منزله‌ی نمادهایی که کل ساختار روانی انسان یعنی ذهن، اراده، تخیل و احساسات او، یا به‌قول شرقی‌ها، دل او را به لرزه درمی‌آورند. شیوه‌ی عقلانی با دقت و وضوح بیش‌تری به نامتناهی اشاره می‌کند؛ اما از آن‌جا که مفاهیم فلسفی بسیار انتزاعی و نادقیق‌اند، فقط ذهن را برمی‌انگیزند. در حالی‌که شیوه‌ی استفاده از نمادهای حسی با این‌که از نظر عقلانی بسیار مبهم‌تر و پنهان‌تر است، اما به سبب نیروی برانگیزاننده و بسیار غنی خود قادر است کل روان انسان و جسم او را به لرزه درآورد، و به همین دلیل معمولاً فرد را به شکلی وجودی با آن‌چه نماد به آن اشاره دارد، یکی می‌کند. هدف از مفاهیم انتزاعی، یاری کردن ما در درک عقلانی و عمیق‌تر راز متعالی است؛ اما هدف از نمادهای حسی رهنمون شدن ما به‌سوی برقراری ارتباطی عمیق با آن راز است. ما به هر دو شیوه نیازمندیم، آن‌ها مکمل یکدیگرند، و هیچ‌یک نمی‌تواند جایگزین دیگری شود. آخرین نکته‌ای که باید به بحث خود درباره‌ی متن سن‌توماس بیفزاییم، به ضمیمه‌ی جالب توجه این متن مربوط می‌شود که سن‌توماس در آن به روش ما در شناختن موجودات کاملاً غیرمادی پرداخته است، موجوداتی که از ما والاتر، اما به هرحال، متناهی‌اند. سن‌توماس می‌گوید از آن‌جا که این موجودات علت جهان مادّی یا خود ما نیستند، نمی‌توانیم برای شناختن آن‌ها از راه مشابهت علّی، که اولین طریق از طرق سه‌گانه است و برای شناخت خدا به‌کار می‌آید، استفاده کنیم. از این رو، او نتیجه می‌گیرد که آن‌ها را تنها «از راه قیاس یا رفع» می‌توان شناخت. او در این‌جا به excessus یا عروج ذهن حتی اشاره‌ای نیز نمی‌کند. از این نظر او ظاهراً چنین برمی‌آید که شناخت خدا و ماهیتش از شناخت فرشتگان آسان‌تر است. این نکته درباره‌ی اولین آشنایی ما با وجود فرشتگان نیز صدق می‌کند؛ به بیان دیگر، ما وجود خداوند را راحت‌تر از وجود فرشتگان می‌پذیریم. از آن‌جا که آن‌ها علت کائنات نیستند، نمی‌توانیم، همانند اثبات وجود خداوند، قاطعانه بحث کنیم که فرشتگان باید وجود داشته باشند تا کائنات معنایی بیابد. پی بردن به وجود فرشتگان (خوب و بد) یا از راه الهام و کشف صورت می‌گیرد و ما به سبب ایمان خود، وجودشان را می‌پذیریم، و یا از طریق بحثی فریبنده (مانند این‌که فرشتگان باید باشند تا هماهنگی کائنات را به منزله‌ی نشانه و تجلی خداوند کامل کنند).

آیا پایین‌تر بودن شناخت ما از وجود فرشتگان، در مقایسه با شناخت ما از وجود خداوند، درباره‌ی درک ماهیت‌شان نیز صدق می‌کند؟ سن‌توماس در این متن به این پرسش پاسخ نمی‌دهد. اما می‌توان حدس زد که پاسخ این پرسش مثبت است، چرا که شناخت ما از خداوند از دقت و صحتی برخوردار است که هیچ روح متناهی به آن دست نمی‌یابد؛ به بیان دیگر، خداوند کمال نامتناهی است و از دیدگاه ما بر فراز تمامی واقعیات و ارزش‌ها قرار دارد. با این حال می‌دانیم که نمایش نمادین موجودات روحانی والاتر، چون فرشتگان خوب و بد، نه تنها در مسیحیت، بلکه در هنر تمامی ادیان، معمول است. و ظاهراً تجربه‌ی بیننده که شامل جهش ذهن به فراسوی نمادهای حسی نیز هست، به تجربه‌ی هنر دینی، هنگام اشاره‌ی مستقیم به خداوند، شباهت بسیار دارد. بنابراین ترجیح می‌دهم این تجربه را براساس همان ساختار پایه که در بالا شرحش آمد، بررسی کنم؛ و برای این کار نه از مشابهت علّی خداوند و موجودات، بلکه از اصل مشارکت تمامی موجودات متناهی در کمال یگانه‌ی خداوند استفاده می‌کنم. از آن‌جا که تمامی موجودات متناهی، چه مادی و چه غیرمادی،از یک منشأ غایی شرچشمه می‌گیرند و هر معلولی تا اندازه‌ای به علتش می‌ماند، بنابراین تمامی موجودات به‌شکلی در کمالات متعالی خداوند چون هستی، یگانگی، فعالیت، قدرت، خیر، زیبایی و غیره، شریک‌اند. این امر باعث پیوند تمامی موجودات و شباهت نسبی آن‌ها می‌شود، از پست‌ترین موجود مادی تا روح نامتناهی که در سلسله مراتبی صعودی نظم یافته‌اند. از سوی دیگر، تمامی موجودات متفکر نیز از نظر روح و روان با خداوند و با یکدیگر در پیوندند. به این ترتیب، اثر هنری از طریق تقابل دیالکتیکی قیاس و رفع، و شباهت و عدم شباهت، روح ما را برای جهش به فراسوی نماد حسی و به‌سوی چیزی بالاتر و بهتر از خودمان، به‌سوی بالاترین پله‌ی نردبان هستی، یعنی خداوند که شایسته بیش‌ترین تکریم و احترام است، آماده می‌کند. دقیقاً به این دلیل که موجود برتر ما را از راه خیر این جهانی به خیر نامتناهی منبع لایزال حیات رهنمون می‌شود، نیروی آن باعث عروج روح به‌سوی قلمروی روح متناهی و ناب می‌شود، حتی اگر این امر به منزله‌ی مشارکتی محدود در روح نامتناهی به حساب آید، روح نامتناهی که به تنهایی عامل انگیزش تمامی ذهن‌ها و اراده‌هاست و آن‌ها را به فراتر رفتن از خود قادر می‌سازد.