نگاهی به بُعد دینی هنر و امور زیبایی شناختی

وحدت رهایی بخش هنر

نیکلاس وُلترستروف
مسعود سعادتمند

اشاره: تجربه زیبایی شناختی یکی از مفاهیم بنیادین در فلسفه هنر و زیبایی شناسی است که از ابتدای تاریخ هنر ذهن اندیشمندان را به خود مشغول داشته است و تا به امروز هم رای قاطعی درباره آن عرضه نشده است. تجربه زیبایی شناختی، مفهومی بسیار پیچیده است که دامنه وسیعی از پدیدارها و تجربه های متنوعی را در برمی گیرد و در ارتباط مستقیم با تاریخ فرهنگ و فلسفه قرار دارد. با این تفاسیر، آیا راه مناسبی برای تجربه آثار هنری وجود دارد؟ اگر راهی وجود داشته باشد، آن را چگونه باید توصیف کرد؟ خصیصه های اصلی آن کدامند؟ چه تفاوتی با دیگر انواع تجربه دارد؟ و معنا و اهمیت آن در زندگی انسان چیست؟

نیکلاس ولترستروف، فیلسوف دین شهیر همروزگار ما، در این مقاله با بررسی‌ای در آرای متفکرانی چون افلاطون، فلوطین، کلایو بل، پل تیلیش و ... سعی دارد نگاهی به بعددینی هنر و امور زیبایی شناختی بیفکند.

منابع معیاری که برای آشنایی دانشجویان با نظریه زیبایی شناختی در سده بیستم به کار می رود، قسمت اول از فصل نخست کتاب «هنر» کلایو بل (۱۹۱۴) با عنوان «فرضیه زیبایی شناختی» است؛ این قسمت تقریباً در همه مجموعه مقاله های معتبر وجود دارد. چیزی که هیچ گاه دوباره چاپ نشده است قسمت سوم، «فرض مابعدالطبیعه»، یا قسمت آغازین فصل دوم، «هنر و دین» است. راهی مناسب برای ورود به موضوع مورد نظرمان چیزی است که بل در این دو قسمت نوشته است. البته باید بحث را با قسمت آغازین شروع کنیم.

بل، رشته افکار خود را در این مقاله با تصریح بر وجود احساسی زیبایی شناختی آغاز می کند. او می نویسد: «همه مردم دارای احساسی قبول دارند که احساسی خاص و برخاسته از آثار هنری وجود دارد.» او می افزاید منظورش این نیست «که همه آثار یک احساس را برمی انگیزانند. برعکس، هر اثری احساس متفاوتی پدید می آورد. ولی همه این احساسات مشخصاً از یک سنخ است. تاکنون، به هر ترتیب، بهترین نظر ابراز شده عقیده من است» (بل، ۱۹۱۴، ص ۱۷). در ادامه، روشن می شود که احساسی که بل در ذهنش دارد گونه ای شادی ـ یا به قول خودش «شعف» [1] ـ است. به همین منوال، مشخص می شود که افراد زمانی که همراه با اندیشیدن با اثر هنری مواجه می شوند، احساس زیبایی شناختی را تجربه می کنند.

پس مسأله‌ای که بل در قسمت آغازین این کتاب مطرح می کند این است که در آثار هنری چه چیزی نهفته است که شادی‌ای را که همان احساس زیبایی شناختی است، برمی انگیزاند. او می گوید پاسخ این پرسش «مسئله اصلی» زیبایی شناختی است. از این گذشته، اگر بتوانیم دریابیم چه چیزی است که آن احساس زیبایی شناختی را برمی انگیزاند، «ویژگی اساسی اثر هنری، ویژگی‌ای که آثار هنری را از دیگر انواع اشیا متمایز می سازد، کشف کرده‌ایم» (بل، ۱۹۱۴، ص ۱۷). پاسخ به مسئله اصلی زیبایی شناسی در عین حال پاسخ به پرسش بنیادین نظریه هنر خواهد بود.

چرا با اندیشیدن بر صورت چنان عمیق تکان می خوریم؟ بل می گوید چون به بیان هنرمند به شکل احساسی در قبال آن واقعیت غایی که خود را از طریق صورت آشکار می سازد، واکنش نشان می دهیم

پاسخ معروف بل به این پرسش این است که صورت چیزی است که این احساس زیبایی شناختی را برمی انگیزاند. گاه آن را صورت معنادار [2] می نامد، ولی منظور او از «معنادار» فقط صورتی است که آن احساس زیبایی شناختی را در تیزبینان واجد شرایط برمی انگیزاند.

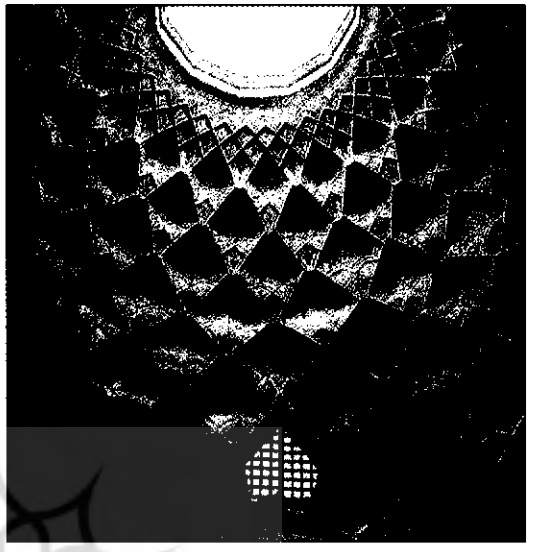
محتوا از هر نوعی ـ بازنمایی، نماد، بیان گری ـ به احساس زیبایی شناختی ارتباطی ندارد. محتوا مشکلی ندارد؛ بل نمی گوید که تنها هنر انتزاعی حقیقتاً هنر است. «بگذارید هیچ کس تصور نکند که بازنمایی به خودی خود بد است؛ صورت واقع گرایانه ممکن است، در جایگاه خود به عنوان بخشی از طراحی، به اندازه صورتی انتزاعی مهم باشد. ولی اگر شکلی بازنمودی ارزش داشته باشد، صورت آن واجد ارزش است نه بازنمایی آن» (بل، ۱۹۱۴، ص ۲۷). لذت بردن از محتوا یا لذت بردن از رویاهایی که ممکن است توجه به محتوا ـ یا در واقع توجه به صورت ـ آنها را برانگیزاند هم ایرادی ندارد. اما انجام این کار به منزله «فروافتادن از قله های رفیع شکوه زیبایی شناختی بر تپه های گرم و نرم انسانیت صمیمانه سرزمینی شاد است. بنابراین لازم نیست هیچ کس از لذت بردن در آن جا شرمنده باشد.» ولی فکر کنید هیچ کس تصور نکند می تواند حتی شور و شعف زاهدانه و رعب انگیز کسانی را که تا قله های سرد و سپید هنر بالا رفته اند حدس بزند چون در خاک گرم و گوشه های دنج و قشنگ سرزمین رؤیا شادمانی کرده است» (بل، ۱۹۱۴، ص ۳۱).

این سخن آخر، ارزیابی بل از ارزش احساس زیبایی شناختی را روشن می سازد. او می گوید این یکی از «ارزشمندترین چیزها در دنیاست.» «موهبتی گرانبهاتر از هر ثمنی»، در واقع آن قدر ارزشمند است که «در لحظه های سرخوشی ام به این فکر افتاده‌ام که شاید هنر راه رستگاری جهان است» (بل، ۱۹۱۴، ص ۳۲). چیزی که این ارزش والا را توضیح می دهد این است که توجه به صورت ما را در تماس با «دنیا»یی قرار می دهد که دلمشغولی های روزمره بشر را فرامی گیرد. «هنر ما را از دنیای فعالیت انسان به دنیای وجد زیبایی شناختی فرامی برد. برای لحظه‌ای از علایق انسانی دور می شویم، و پیش بینی ها و خاطره هایمان متوقف می شود؛ به ورای جریان زندگی رهسپار می شویم» (بل، ۱۹۱۴، ص ۲۷). ما «ساکن دنیایی می شویم که معنای انبوه و خاص خود را دارد؛ این معناداری ربطی به معناداری زندگی ندارد. در این دنیا، احساسات زندگی هیچ جایی ندارد. دنیایی است با احساسات خودش» (بل، ۱۹۱۴، ص ۲۸).

زیبایی که بل در این جا به کار می گیرد تا «فرض زیبایی شناختی» را بپروراند بی شک بازتابی است از زبان دینی؛ در واقع، زبان دینی است: «موهبتی گرانبهاتر از هر ثمنی»؛ «رستگاری دنیا»؛ «بر فراز جریان زندگی»؛ «بیرون از زندگی تا از خود بی خودشدگی»؛ «دنیایی که معناداری اش ربطی به معناداری زندگی ندارد.» اندیشه‌ای که در پس این زبان دینی قرار دارد در دو قسمت دیگر از کتاب «هنر» او، که ذکر آن رفت، نمود می یابد: «فرض مابعدالطبیعه» و «هنر و دین».

بل، بخش اول از این دو قسمت را با طرح چیزی که «فرض مابعدالطبیعه» می نامد، می آغازد: چرا بعضی آرایشها و ترکیب بندی های صورت به شکلی عجیب ما را تکان می دهد؟ این صورت است که ما را تکان می دهد، چنانکه او سخنش را چنین آغاز می کند: «چون احساس آفریننده‌اش را بیان می کند» (بل، ۱۹۱۴، ص ۳۳). آخر این چه نوع احساسی است؟ اغلب اوقات، احساسی است که هنرمند هنگام اندیشیدن درباره برخی اشیای طبیعی به عنوان صورت های ناب حس می کند. احساسی که هنرمند بیان می کند از همان نوعی است که ما هنگام اندیشیدن درباره کارش حس می کنیم. «احساسی که هنرمند در لحظه الهامش حس کرده، در مورد اشیایی نیست که به مثابه وسیله در نظر گرفته می شوند بلکه در مورد اشیایی است که صورت های ناب ـ یعنی هدف های قائم به ذات ـ به شمار می آیند. ... [در] لحظه شهود زیبایی شناختی اشیا را می بیند اما نه به شکل وسیله ای در لفافه تداعی ها بلکه به شکل صورتهایی ناب» (بل، ۱۹۱۴، ص ۳۴ـ۴۵۴).

دیدن اشیا «به شکل صورت هایی ناب یعنی در نظر گرفتن آنها به عنوان هدف هایی قائم به ذات» (بل، ۱۹۱۴، ص ۴۵). پس این مسئله به نوبه خود به این پرسش تبدیل می شود که «معنای هدف قائم به ذات چیست؟ زمانی که چیزی را از همه تداعی هایش، همه معناهایش در مقام وسیله عاری می کنیم، چه چیزی باقی می ماند؟» (بل، ۱۹۱۴، ص ۴۵). بل اقرار می کند که خجالت می کشد پاسخ



دهد. ولی فرض او این است که چیزی که باقی می‌ماند چیزی است «که فیلسوفان عادت کرده‌اند آن را «چیزی قائم به ذات» بنامند و اکنون «واقعیت غایی» می‌نامندش»(بل، ۱۹۱۴، ص ۴۵).

«اگر شیئی هدفی قائم به ذات در نظر گرفته شود ما را عمیق‌تر نگران می‌دهد (یعنی معنای بیشتری دارد) تا اینکه همان شیء، وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف روزمره یا چیزی مربوط به علایق انسانی در نظر گرفته شود. و این بی شک صحت دارد. ما تنها می‌توانیم فرض کنیم که وقتی چیزی را هدفی قائم به ذات در نظر می‌گیریم، از درون آن آگاه می‌شویم که نسبت به ویژگی‌هایی که ممکن است در همراهی بلاشر به دست آید عظیم‌تر است. به جای عرضی و مشروط دانستن آن، از واقعیت اساسی اش، از وجود خداوند در هر چیزی، از وجود عام در خاص، از ضرب آهنگی همه جا حاضر آگاه می‌شویم. آن را با هر نامی که بنامید. آنچه که درباره اش صحبت می‌کنم چیزی است که در پس ظاهر همه چیز قرار دارد. چیزی که به همه چیز معنای فردی اش را می‌دهد، چیزی قائم به ذات، واقعیت غایی» (بل، ۱۹۱۴، ص ۵۴).

به آن پرسش باز گردیم: چرا با اندیشیدن بر صورت چنان عمیق تکان می‌خوریم؟ بل می‌گوید چون به بیان هنرمند به شکل احساسی در قبال آن واقعیت غایی که خود را از طریق صورت آشکار می‌سازد، واکنش نشان می‌دهیم. صورت معنادار عبارت است از:

> موضوع «انه اید» فلوطین زیبایی است. این شرح در کل تا حد بسیار زیادی یادآور بحث افلاطون در «ضیافت» است. فلوطین مانند افلاطون به جای اینکه بحث را از بالا آغاز کند چنانکه چنین بوده است، از پایین و با مظاهر جسمانی زیبایی آغاز می‌کند

«صورتی که در پس آن حسی از واقعیت غایی را به دست می‌آوریم... نوع احساسی که هنرمندان در لحظه‌های الهامشان دارند، با نوع احساس دیگران در لحظه‌های نادری که اشیا را هنرمندانه می‌بینند، و نوع احساسی که بسیاری از ما هنگام اندیشیدن درباره آثار هنری داریم یکسان است. همه اینها احساساتی است در برابر واقعیتی که خود را به واسطه صورت ناب آشکار می‌سازد»(بل، ۱۹۱۴، ص ۴۶).

درباره اینکه هنر «وسیله‌ای» است «برای رسیدن به حالتی از شعف که همگان درباره آن توافق نظر دارند و با این سخن که هنر از ژرفای معنوی سرشت انسان می‌آید چندان مخالفت نمی‌شود... هنر در واقع ضرورتی برای زندگی معنوی و محصول آن است» (بل، ۱۹۱۴، ص ۵۹)، به همین دلیل است که از نظر برخی، به هر حال هنر «به زندگی ارزش زیستن می‌دهد» (بل، ۱۹۱۴، ص ۵۹).

بنابراین، هنر خویشاوند دین است. جهان جسمانی از نظر عارف، همچون هنرمند، عبارت است از: «وسیله‌ای برای رسیدن به وجد عارف. چیزها را «هدف» درنظر می‌گیرد و نه «وسیله». او درون همه چیز آن واقعیت غایی را می‌جوید که باعث شور و شعف می‌شود؛ و اگر از طریق صورت ناب به آن نرسد،... راه‌های دیگری هم هست که به این سوزمین می‌رسد. دین، آن گونه که من می‌فهمم، بیان برداشت فرد از معنای عاطفی جهان است.» (بل، ۱۹۱۴، ص ۶۲).

هم هنر و هم دین «قدرت فرا بردن انسان تا شور و شعف ابر انسانی را دارند؛ هر دو وسیله‌ای هستند برای رسیدن به حالت‌های غیر خاکی ذهن، هنر و دین به یک دنیا تعلق دارند... ملک هیچ کدام به این دنیا متعلق نیست» (بل، ۱۹۱۴، ص ۶۳).

«عیان از خود بی‌خود شدگی زیبایی شناختی و دینی قرابت خانوادگی وجود دارد.» «هنر و دین... دو راهند که انسان‌ها از طریق آنها از حال می‌گریزند و به شور می‌رسند»(بل، ۱۹۱۴، ص ۶۸)؛ هنر و دین مظاهر دوگانه «برداشت دینی» انسان اند، به شرط آن که منظورمان برداشت انسان از واقعیت غایی باشد (بل، ۱۹۱۴، ص ۶۹). هنر بیان یا تجلی دینی خاص نیست. اگر این گونه فکر کنیم، «روح دینی را با مجراهایی که در آن تعبیه شده تا جریان یابد اشتباه می‌گیریم» (بل، ۱۹۱۴، ص ۶۹). مطمئناً «بسیاری از نقاشی‌های توصیفی بیانیه و عرضه گاه شعارهای دینی اند»؛ این مشکلی ندارد. «ولی مادامی که تصویر اثری هنری باشد، بیش از آنچه با علایق و احساسات زندگی روزمره سروکار دارد با اصول یا آموزه‌ها، داده‌ها یا نظریه‌ها کاری ندارد»(بل، ۱۹۱۴، ص ۶۹). هنر بیشتر به «آن احساس جهانی» ای مربوط می‌شود «که در صدها مسلک مختلف بیان نادرست و الکن یافته است» (بل، ۱۹۱۴، ص ۶۹). عارف و عاشق هنر «مظاهر دوگانه روح» را عرضه می‌کنند (بل، ۱۹۱۴، ص ۶۳).

۲

بعضی از ویژگی‌های بحث بل کاملاً او را نظریه پرداز دوران مدرن نشان می‌دهد. به اجمال برخی از این ویژگی‌ها را یادآور خواهیم شد. ولی پیش از این کار، اجازه دهید به این مسئله توجه کنیم که این سخن بل که چیزی که در نهایت ماهیت شادمانی زیبایی شناختی را توضیح می‌دهد این است که در تجربه چنین شادمانی‌ای ما در تماس با واقعیت غایی - که سابقه‌ای طولانی دارد - قرار می‌گیریم. ما همگی با شرح کاملا غیردینی کانت از شادی زیبایی شناختی آشناییم. منبع شادی زیبایی شناختی - یا آن گونه که کانت آن را توصیف می‌کند، لذت بردن از زیبایی - شادی ناشی از بازی آزادانه استعدادهای شناختی است. هیچ صحبتی از تعالی در این جا وجود ندارد؛ ولی در پس کانت، سنتی قدیمی‌تر نهفته است؛ و در همین سنت قدیم‌تر بوده که بل - نمی‌دانم آگاهانه یا ناآگاهانه - در آن گام برمی‌داشته است.

موضوع «انه اید» فلوطین زیبایی است. این شرح در کل تا حد بسیار زیادی یادآور بحث افلاطون در «ضیافت» است. فلوطین مانند افلاطون به جای اینکه بحث را از بالا آغاز کند، چنانکه چنین بوده است، از پایین و با مظاهر جسمانی زیبایی آغاز می‌کند. او می‌پرسد چیست «که نگاه کسانی را که به چیزی می‌نگرند جذب می‌کند و نگاه آنها را به سوی آن می‌گرداند و می‌کشاند و باعث می‌شود از آن دیدن لذت ببرند؟ اگر این را بیابیم، شاید بتوانیم آن را سنگ بنا کنیم و دیدی از بقیه پیدا کنیم»(۱-۶-۱). زیبایی چیزی است که همراه اندیشیدن شادی می‌آفریند، در نتیجه ماهیت زیبایی را کشف خواهیم کرد. شباهت پرسش بل به پرسش فلوطین چشمگیر است!

پاسخ سنت فیثاغورسی - افلاطونی به این پرسش آغازین این بوده که زیبایی عبارت است از تناسب مناسب اجزا. فلوطین مخالف این است. از جمله اشیایی که زیبا هستند چیزهایی اند که در آنها هیچ جزء تفکیک پذیر قابل ادراکی - مانند رنگ و درخشش آفتاب، طلا، ستارگان و آذرخش هنگام شب - وجود ندارد که به شکلی متناسب به یکدیگر مربوط باشند. همه اینها زیبایند یا می‌توانند زیبا باشند و گواه آن این است که با اندیشیدن بر آنها شاد می‌شویم! با این حال هیچ تناسب مناسبی در اجزای تفکیک پذیر قابل ادراکشان وجود ندارد. هنگامی که نوبت چیزهای غیرادراکی مانند شیوه‌های زندگی، شخصیت‌های زیبا، طوز فکرهای زیبا و قوانین مدون می‌رسد، گویی مفهوم تناسب اجزا کاربردی - هیچ کاربرد ظاهری به هر نحوی - ندارد.

> فلوطین پس از اینکه بحث را با زیبایی‌های موجود برای حواس آغاز می‌کند، در راستای صعود سنتی افلاطون به سوی زیبایی‌هایی که تنها بر خردمندان آشکار می‌شود پیش می‌رود - تا پس از گذشتن از حتی صورتها، سرانجام به یکتا، خداوند، «خوبی که هر روحی آرزویش را دارد» می‌رسیم

فلوطین با در دست داشتن شرح فیثاغورسی - افلاطونی، بار دیگر پرسش خود را مطرح می‌کند: چه چیزی زیبایی بدن‌ها را تشکیل می‌دهد؟ ما می‌دانیم چیزی است «که ما حتی در نگاه اول هم متوجه آن می‌شویم؛ روح از آن سخن می‌گوید چنانکه گویی آن را می‌فهمد، تشخیص می‌دهد و به آن خوش آمد می‌گوید و پنداری خود را با آن هم منطبق می‌سازد.» فلوطین می‌گوید بر این اساس توضیحی که خواهد داد این است «که روح، چون ماهیتا چیزی است که هست و به واقعیت عالی‌تر در قلمروی وجود مربوط می‌شود، وقتی چیزی شبیه آن یا ردی از واقعیت هم خانواده‌اش می‌بیند، شاد و مشعوف می‌شود و به خود باز می‌گردد و خودش و داشته‌هایش را به یاد می‌آورد.» (۱-۶-۲).

۳

پس آن «واقعیت عالی‌تر» که زیبایی بدن‌ها «نشان»ی از آن است، چیست؟ نشانی که در ما شادی و شعف بر می‌انگیزد چون ما را به یاد چیزی که حقیقتا به ما تعلق دارد، می‌اندازد. فلوطین می‌گوید، «صورت»: «چیزها در این دنیا با صورت یافتن، زیبا می‌شوند». به عبارت روشن‌تر، «وحدت»: «زیبایی وقتی به وحدت، خواه وحدت مرکب، خواه وحدت بسیط، برسد بر چیزهای مادی استوار می‌گردد».

فلوطین پس از اینکه بحث را با زیبایی‌های موجود برای حواس آغاز می‌کند، در راستای صعود سنتی افلاطون به سوی زیبایی‌هایی که تنها بر خردمندان آشکار می‌شود پیش می‌رود. تا پس از گذشتن از حتی صورتها، سرانجام به یکتا، خداوند، «خوبی که هر روحی آرزویش را دارد» می‌رسیم (۱-۶-۶). چیزی که در راستای این راه کشف می‌کنیم زیبایی خودی یکپارچه است که آن زیبایی در آن قرار دارد. همچون هر چیز دیگری، «تبدیل شدن روح به چیزی خوب و زیبا وجود آن است که شبیه خداوند می‌شود، زیرا زیبایی از اوست» (۱-۶-۶). خود زیبای یکپارچه ضرورتاً خودی اخلاقی است؛ پس معلوم می‌شود اخلاق بخشی از زیبایی شناختی است. در عین حال، معلوم می‌گردد که شرط صعود زیبایی شناختی است؛ چون چیزی که کشف می‌کنیم این است که ما، بدون آن که خودمان زیبا شویم، نمی‌توانیم تا بلندای زیبایی برویم. اگر کسی «با چشمانی بی حال، معلو از شرارت و تذهیب نشده، یا ضعیف [برسد] و به سبب بزدلی اش نتواند به چیزی که بسیار روشن است بنگرد، هیچ چیز نمی‌بیند، حتی اگر کسی چیزی را که آنجاست و امکان دیدن آن هست به او نشان دهد. چون باید با قوه دیدی شبیه و همانند چیزی که دیده می‌شود پا پیش گذاشت، هیچ چشمی خورشید را بدون آنکه خورشیدوش شود ندیده، و هیچ روحی زیبایی را بدون آنکه زیبا شود ندیده است. تو باید ابتدا تماماً خداگونه و تماماً زیبا شوی. اگر قصد آن داری که خداوند و زیبایی را ببینی» (۱-۶-۹).

وقتی کسی از این مقیاس زیبایی بالا می‌رود، شادمانی‌ای که با اندیشیدن بر زیبایی تجربه می‌کند بیشتر و بیشتر می‌شود. زبان فلوطین پرشور است حتی زمانی که از لذت بردن ما از زیبایی اشیای محسوس سخن می‌گوید. او می‌گوید: «هرگاه تماس با هر نوع چیز زیبایی وجود داشته باشد، شگفتی و تعجب از شادی و تمنا و شور و هیجانی شادمانه» را دربی دارد(۱-۶-۴). ولی زمانی که درباره زیبایی به چیزهایی می‌اندیشیم که محسوس نیستند و تنها با عقل شناخته می‌شوند، نه تنها شاد و هیجان زده بلکه «متأصل» می‌شویم (۱-۶-۴). و زمانی که سرانجام به یکتا می‌رسیم، اگر اصلا برسیم، چیزی که تجربه می‌کنیم «شوک شادی» و میل به اتحاد است، «انسانی که آن را ندیده است ممکن است آن را همچون چیزی خوب آرزو کند، ولی کسی که آن را دیده است در زیبایی اش به شکوه رسیده و از شگفتی و شادی پر شده و شوکی را تحمل می‌کند که هیچ دردی ندارد و با شوری حقیقی و آرزومندی‌ای جانسوز عشق می‌ورزد» (۱-۶-۷).

من از بسیاری از جزئیات شرح فلوطین گذشتم. برای مثال، این باور او که به یک طریق خداوند(یکتا) الگوی زیبایی است، در حالی که به طریقی دیگر او ورای زیبایی است. چون هدف من در این جا نه پرداختن به تفسیر فلوطین بلکه اشاره به این است که کلایو بل در جهان معاصر سنتی دیرینه در غرب را در ارتباط با زیبایی(یا نکویی زیبایی شناختی) به طریقی مرتبط با «متعالیات» و آن را در ارتباط با شادمانی‌ای که هنگام اندیشیدن بر چیزی زیبا(یا معتاز از نظر زیبایی شناختی) که ریشه در نوعی آگاهی از این امر متعالی دارد، عرضه می‌کند.

بسیاری از ما وقتی به قطعه‌ای موسیقی گوش کرده‌ایم، به نقاشی یا مجسمه‌ای نگاه کرده‌ایم یا بنایی را تجربه کرده‌ایم، حس عجیب و رازآمیز سرخوشی را داشته‌ایم. این همان تجربه‌ای است که کسانی که وارث و وارد سنت شرح‌های تعالی باورانه از زیبایی می‌شوند، کارشان را با آن آغاز می‌کنند؛ آنها متقاعد می‌شوند که شرح‌های صرفاً غیر دینی مانند شرحی که کانت ارائه می‌دهد، ناکافی است. اینکه چگونه از آن آغاز گاه کار را شروع می‌کنند تا حد بسیار زیادی به متافیزیک و الهیات مورد نظرشان بستگی دارد. فلوطین با تصویری عموماً افلاطونی کار می‌کرد که طبق آن موجودات این دنیا برحسب شباهتشان به وجود زیبای نمونه - یعنی زیبایی صوری، و در پس آن، یکتای الهی - و وروشان در آن زیبا هستند. بل، برعکس، براساس وحدت وجود، معتقد است خداوند یا واقعیت غایی در صورت تجلی می‌یابد و اینها دو نمونه از رویکردهای بسیار است.

پس ارزیابی شخص از شرح تعالی باورانه خاصی از زیبایی تا حد بسیار زیادی به ارزیابی فرد از الهیات بستگی دارد. الهیات خود من از جهاتی به فلوطین نزدیک‌تر است تا بل؛ من خدا را وجود نیکو و نمونه می‌پندارم. گرایش معاصر به توضیح برتری برحسب میل و ارضای غیرواقعی از نظر من به بن بست می‌رسد. ولی من فکر می‌کنم این توضیح مابعدالطبیعی درباره نیکویی

خداوند به تنهایی ذاتاً نیکو است و هر چیز دیگری به شکلی عَرَضی نیکو است و نیکویی اش را به واسطه رابطه اش با موجود ذاتاً نیکو به دست می آورد. ربط چندانی به تجربه ما از نیکویی در عناصری غیر از خدا ندارد. اثر موسیقی ای که من به آن گوش می دهم نیکو و به شکلی خاص تره زیبا است؛ البته نیکویی اش از چیزی ذاتاً نیکو به آن انتقال پیدا کرده است، با این وجود اکنون خود نیکو است. این واقعیت مابعدالطبیعی که نیکویی اش عرضی است چگونه خطی را که من از گوش دادن به آن می برم توضیح می دهد؟ این واقعیت مابعدالطبیعی چگونه خود را وارد تجربه می کند چنان که من به شکلی خام از خداوند ـ وجود نمونه و ذاتاً نیکو ـ مشعوف می شوم؟ اگرچه نمی فهمم که چنین می شود با این حال، حس می کنم که توضیحات غیردینی این خط من را توضیح نمی دهد. این پیشنهاد که از کار هماهنگ استعدادهایم لذت می برم بر من که آغاز کننده این بحث نیستم تاثیر گذار است!

۴

دیدیم که پل در بخشی از هنر و دین با یک دست هرگونه رابطه ای میان هنر و دین های واقعی را پس می زند. زمانی که با دین های واقعی سر و کار داریم، با «اصول و آموزه ها»، «عقائدات»، ادعاهای تاریخی، «تخیلات مابعدالطبیعه» سروکار داریم. اغلب محتوای هنر نیز چنین تخیلاتی است. ولی محتوا هیچ ربطی به احساس زیبایی شناختی و هیچ ربطی به جوهر هنر ندارد. این صورت گرایی پل است که او را از ملاحظه چگونگی درگیرشدن واقعی هنر و دین با یکدیگر دور می کند.

رویکرد پل در این ارتباط مانند رویکرد بسیاری از آن دسته متألهان دوران معاصر است که به شکلی نظام مند درباره رابطه هنر و دین بحث می کنند. اجازه دهید از دو نفر که به نظر من بسیار مهم اند؛ جرارد وس وندرلیو و پل تیلیش، نقل کنم.

وندر لیو، حکیم هلندی شهیری بود که یک سوم ابتدایی دوران کاری خود را صرف مردم شناسی، یک سوم بعدی را صرف الهیات و ریاضیات و یک سوم آخر را صرف نظریه پردازی درباره مراسم عبادی کرد. کتاب عظیم و بی نهایت جذاب دوران میانی کاری اش، که در آن رابطه هنر و دین ـ یا آن گونه که خودش می گوید، زیبا و مقدس ـ را می کاود، عبارت است از «زیبایی مقدس و نامقدس: تقدس در هنر». وندر لیو، مانند پل، همه نوع «پیوند بیرونی» بین زیبا و مقدس را تایید می کند. اما هیچ کدام از اینها مورد علاقه او نیست، چیزی که به دنبال آن است «تداوم جوهری» است، برای درک آن باید «از خودمان در برابر تداوم بیرونی که خود را بر ما تحمیل می کند، محافظت کنیم. به دهم «آثار هنری»ای که می شناسم مؤید هیچگونه تداوم درونی و جوهری ای میان تقدس و زیبایی نبوده و تنها پیوندی صرفاً بیرونی دارند که باید پذیرفت می تواند بسیار مهذب باشد و نه ناقص هنر و نه دین باشد و نه ادعای وحدت داشته باشد»(وندر لیو، ۱۹۶۳، ص ۲۳۰). چیزی که نظر وندر لیو را جلب می کند احساس زیبایی شناختی و معناداری دینی آن نیست، بلکه آن مواردی است که طی آنها اثری هنری «آنا» بیان کننده» مقدسات است. اینکه آیا پل طرفدار این رویکرد هست یا نه روشن نیست چون از بحث معلوم نمی شود آیا بیان گری را ویژگی صورت می داند یا نه.

پل تیلیش، متأله آلمانی برجسته ای بود که اندی پیش از جنگ جهانی دوم به ایالات متحده مهاجرت کرد. در راستای الهیات نظام مندش، الهیات فرهنگ را نیز مطرح کرد؛ در همین چارچوب بود که درباره رابطه دین با هنر بحث کرد. بیشتر درک تیلیش از دین بود تا تمهیدش به صورت گرایی هنری که موجب شد به واقعیت های ارتباط دین و هنر علاقه منشود. او می گوید دین را می توان همچون «فعالیت های گروهی از انسان ها که دارای مجموعه ای از نمادها و آیین ها، مرتبط با قدرت های الهی، هستند» دانست. ولی همچنین می توان آن را «نهایت توجه به چیزی غایی» دانست (تیلیش، ۱۹۸۷، ص ۱۷۲). اگر دین در معنای اول را در ذهن داریم، «پس بُعد دینی هنر تنها می تواند با استفاده از هنر ماده نمادین که دینی تاریخی عرضه می کند، معنا دهد. به این ترتیب، هنرها ماجرای مسیح، داستان های قدیسان، نمادهای اسطوره ای آفرینش، رستگاری، کمال و... را موضوع خود قرار» می دهند.

تیلیش در مقام متأله فرهنگ، این نوع هنر را مورد توجه خود نمی داند. با توجه به رکود دین که این گونه در رویارویی با ماهیت به شدت غیردینی شده «مواجهه ما با واقعیت» درک می شود. در سده بیستم «حجم بسیار اندکی از محتوای هنرها، هنرهای دیداری را تشکیل داده است» (تیلیش، ۱۹۸۷، ص ۱۷۲). اما نباید چنین بینگاریم که ظهور دین گریزی [سکولاریسم] معاصر به معنای ناپیدایی دین به معنی عام است. کاملا برعکس. سکولاریسم «منکر مسئله معنای غایی زندگی نیست، با توجه به مفهوم عام تر دین، سکولاریسم غیرمستقیماً دینی است. درست همانگونه که دین به معنای محدودش اشکال بسیاری دارد، سکولاریسم هم اشکال بسیاری دارد که در آنها از مسئله معنای زندگی، نه تنها به شکل عقلی بلکه با توجه کامل و جدیت تمام، پرسیده می شود (تیلیش، ۱۹۸۷، ص ۱۷۳).

بر این اساس، تیلیش می گوید زمانی که به هنر سده بیستم ـ و در واقع هر سده ای ـ می نگرد، با بعد دینی که «این گونه درک می شود» برخورد می کند. او معتقد است که همه هنر خلاقانه، از جمله هنری که از فرهنگ سکولار سده بیستم بروز می کند، «بیان رویارویی ای با «واقعیت غایی» است. [همه هنر] درگیرنده پاسخی است به مسئله معنا» (تیلیش، ۱۹۸۷، ص ۱۷۳). تیلیش بر این عقیده است که عامل تعیین کننده موضوع هر سبک است و بیان کنندگی در ذات هنر نهفته است. در نتیجه، تیلیش پیشنهاد می کند باید به دین که سبک بیان کننده آن است، توجه کرد؛ از طریق بیان کنندگی سبک است که «بُعد دینی نمود می یابد.»

۵

ارزیابی شخص از شرح تعالی باورانه خاصی از زیبایی تا حد بسیار زیادی به ارزیابی فرد از الهیات بستگی دارد

درباره رویکرد اندیشمندانی که از آنها نقلی درباره موضع هنر و دین کردم ـ و مشتی نمونه خروار بودند ـ مسئله بسیار عجیبی وجود دارد. مطمئناً شیوه عملکرد شمایل ها در اعمال دینی ارتدوکس شرقی، شیوه عملکرد آواز در اعمال دینی یهود و شیوه عملکرد سرودهای عبادی در اعمال دینی کلیسای پروتستان ـ فقط به عنوان نمونه ـ اشتغال فوق العاده مهم دین به هنر را برای مردم حاضر در این اعمال بازنمایی می کند. با این حال، این اندیشمندان همه چنین شیوه های اشتغال را شایان توجه نمی دانند. دلایل ارائه شده در هر مورد اندکی متفاوت است؛ ولی نتیجه یکی است. تنها شیوه اشتغال که مورد توجه آنهاست «اندیشیدن» است؛ شیوه های جانشینی چون حرمت داشتن شمایل ها و سرودخوانی جمعی بیرون از این گستره قرار می گیرد. از این گذشته، محتوای نقاشی آویزان در کلیسا، کنیسه و در مراسم عبادی کلیسای پروتستان می خواند، اما برای این اندیشمندان هیچ اهمیتی ندارد. مسئله جالب تنها ویژگی های صوری اثر هنری و بیان گری آن است.

چه چیزی این بی علاقگی عجیب به واقعیت اشتغال دین داران به هنرها و محتوای نمادین آثاری را که درگیرشان می شوند، توضیح می دهد؟ همان گونه که پیش تر اظهار شد، دلایل ارائه شده برای نفی محتوای بازنمودی و نمادین از اندیشمندی به اندیشمند دیگر کمی فرق می کند. اما نکته جالب توجه این است که هیچ کدامشان اصلا دلیلی برای توجه کامل به شیوه اندیشیدن به آن نوع اشتغال ارائه نمی دهند. این شیوه بدیهی انگاشته می شود. فکر می کنم این بدان معنی است که همه آنها بی چون و چرا روایت کلانی را که در سده نوزدهم در مورد جایگاه هنرها در هستی بشر بروز کرد و از آن زمان به بعد در غرب روایت غالب باقی مانده، می پذیرند.

در اینجا، باید به فروکاستن مسیر داستان تا حد جزئیات آن رضایت دهم. همین طور است. روزی روزگاری هنرها در خدمت همه نوع علایق برون از خودشان بودند: علایق کنیسا، سیاست، اشراف، تجارت و حتی جادو. سپس در سده هجدهم، هنرها کم کم تا حد چشمگیری از این علایق بیرونی آزاد شدند و فرصت یافتند به خودشان بیایند. هنرمندان آزاد بودن حرکت درونی هنر موردنظر را دنبال کنند تا در خدمت شاهزاده ها، اسقف ها، کاسب پیشگان و غیره باشند؛ هنرها خود مختار و خودهمجار شدند و ما مردم نیز به همان ترتیب آزاد شدیم تا با آثار هنری به مثابه هنر برخورد کنیم تا وسیله ای برای عبادت خداوند. درخواست یاران با هر چیز دیگری. آزاد شدیم تا آثار هنری را به خودی خود هدف بگیریم. بنابراین پرداختن به آنها یعنی معطوف کردن توجه مان به ویژگی ها و روابط درونی هنرها تا چگونگی ارتباط چیزی با چیزی دیگر در بیرون از آن ها. این توجه اکنون به «عقلانیت درونی» معطوف است.

این اساس روایت کلان است. من می پذیرم که این بدان سبب است که آنها این روایت را بی چون و چرا می پذیرند که پل، وندر لیو، تیلیش و همقطارشان توجه شان را منحصراً به شیوه اندیشیدن بر اشتغال به هنر در بحث هنر و دین جلب می کنند و حتی به خود زحمت ارائه دلیل برای چنین حساسیتی نمی دهند. چیزی که از نظر آنها شایان توجه است تنها این است که آیا وقتی ما متوجه بعد دینی هنر برای اندیشیدن هستیم، باید به چنین محتوای بازنمودی و نمادینی که ممکن است وجود داشته باشد توجه نشان دهیم یا باید نگاهمان را منحصراً به صورت و بیان گری ذاتی اش معطوف داریم.

بسیاری از آثار هنری تصویری ـ دیداری ساخته جامعه مسیحی، و برای ان جامعه، هنر یادمانی است ـ بخش زیادی از هنر دیداری ساخته جامعه بودایی و ساخته شده برای آن نیز چنین است

عجیب اینجاست که خیلی چیزها بدیهی انگاشته می شود، اگرچه معمولا چنین است. اجازه دهید به نکته عجیبی اشاره کنم. آثار هنری، مانند صندلی ها و بیل ها، دست ساخته های انسان اند که با هدفی خاص تولید شده اند. این هدف معمولا کاربردی ارزیش مظور شده دارد. صندلی ها را برای نشستن می سازند؛ وقتی «خودشان می شوند» که به کار روند. می توان از آنها کارهای دیگری کشید یا از آنها کار نکشید. می توان در موزه ها به نمایششان گذاشت یا آنها را در انباری ها بدون هیچ کاربردی نگه داری کرد. ولی در چنین مواردی، صندلی «خودش نشده» است و اما در مورد هنری که به روایت کلان نظر دارد؛ چنین هنری برای اندیشیدن ساخته شده است، می تواند برای هدف های دیگری به کار رود؛ مجسمه ساخته شده برای اندیشیدن می تواند به عنوان ضربه گیر به کار رود. ولی وقتی این گونه به کار گرفته شد، «خودش نشده است.» زمانی «خودش می شود» که مردم را به فکر وادارد.

اکنون شمایل های ارتدوکس را در نظر بگیرید. به زمانی که در کلیسای ارتدوکس آویزان و مورد احترام اند و نه زمانی که در موزه ای هنری به نمایش در می آیند و آدمی را به فکر وامی دارند، خودشان نمی شوند. می توانند کارکرد دوم را داشته باشند؛ بسیاری از آنها چنین کارکردی دارند. ولی وقتی چنین کاری می کنند، «خودشان نمی شوند». همین مسئله در مورد سرود یهودی و آوازهای پروتستانی صدق می کند؛ زمانی خودشان می شوند که در مراسم عبادی به کار روند نه زمانی که جوشوا کوهن (خواننده شهیر یهودی) آنها را روی نوح فشرده ضبط می کند.

نتیجه روشن است: اگر توجه ما به «ذات» هنر است، پس وقتی روابط هنر و دین را در نظر می گیریم، نکته اینجاست که هیچ چیز شایان ذکری در مورد اهمیت دینی نقاشی های موزه ای، موسیقی تالاری و شعر شب شعری نمی توان گفت؛ و کسانی که منحصراً به آن توجه نشان داده اند مسأله ای را که اهمیت اولیه دارد، یعنی شیوه های واقعی اشتغال ادیان به هنرها را نادیده گرفته اند.

۶

فرض کنید به نحو بازتری به این مسأله نگاه کنیم. آن وقت به چه چیزی توجه خواهیم کرد؟ به این مسأله توجه خواهیم کرد که برای فردی دینی، شعر اغلب آن قدر که درونی می شود، مورد تأمل و اندیشه قرار نمی گیرد، چنانکه واژه های شاعر، واژه های فردی می شوند که آنها را به کار می بندد تا عواطف، باورها، دریافت های خود و نظیر آنها را بیان کند. به این مسأله توجه نشان خواهیم داد که برای فرد دینی، قصه ها اغلب نه برای شادی زیبایی شناختی بلکه به عنوان روایت هایی به کار می روند که زندگی او و دیگران با آن همخوان می شود. به این مسأله توجه خواهیم کرد که برای فرد دینی، موسیقی اغلب برای تقویت نیایش خداوند به کار می رود تا چیزی برای اندیشیدن، چه رسد به هدف های زیبایی شناختی یا غیره. به این مسأله توجه خواهیم کرد که نمادها معمولا برای فرد دینی «تذکار اند؛ ذکر برای بیشتر دین ها مسأله ای اساسی است و ... با توجه به تنوع شیوه های اشتغال دینداران به هنرها، می کوشیم از لحاظ نظری آنها را درک کنیم.

البته زمانی که متوجه تنوع شیوه های عملکرد هنر در اعمال دینی می شویم، این فکر به سرعت به ذهنمان خطور می کند که بسیاری از این ها نمونه های بسیار مشابهی در دین نیز دارند. توجه به شیوه های اشتغال هنر و دین به یکدیگر می تواند با رهاندن ما از محدودیت نظرگاهی که روایت کلان ایجاب می کند، در کل در خدمت نظریه هنر باشد. اندیشیدن، و به ویژه اندیشیدن با هدف حظ زیبایی شناختی، فقط یکی از چندین راه درگیر شدن با هنر هاست. فقط یکی از چندین راه «ارزشمند».

پل، وندر لیو و تیلیش در بحثشان درباره هنر و دین، به ویژه به تصاویر دیداری بی اعتنا بوده اند. پس اجازه دهید بین و سوسه را بپذیریم و از بلندای عمومیت پاراگراف پیشین نزول کنم و چیزی درباره نقش تصویرها در دین بگویم. برای فهمیدن این نقش، به فهم غنی تری از چگونگی عملکرد تصویرها نیاز داریم تا دیدگاه محدودی که نوعا در نظریه های مدرن و معاصر هنر می یابیم؛ فهم غنی تری که زمانی که به دست آید، به نوبه خود چشمانمان را به روی چیزهایی باز می کند که درباره نقش تصویرها در خارج از دین ندیده گرفته ایم.

برای پرهیز از پراکندگی بحث، مجبورم فقط به یکی از شیوه های عملکرد تصویرها در دین و فقط در یک دین بپردازم. دینی که به آن خواهم پرداخت دینی خواهد بود که بهتر از همه می شناسم؛ یعنی مسیحیت. خواننده به راحتی خواهد توانست این مسأله را در مورد دیگر دین ها تعمیم دهد. (مقدمه تاریخی بسیار خوبی درباره نقش تصویرهایی که درباره شان بحث خواهم کرد در کتاب «شباهت و حضور: تاریخ تصویر پیش از عصر هنر»، نوشته هانس بلتینگ (۱۹۹۴) وجود دارد.)

مسأله اساسی در مورد چیزی که باعث می شود سنت مسیحی متمایز باشد این است که کسانی که خود را جزء این سنت دانسته اند قصه برخورد خداوند با انسان ها را باز می گویند. قصه ای که با

روایت هایی آغاز می شود که در متون مقدس مسیحی آمده و سپس از آن زمان تاکنون ادامه پیدا کرده است. همان گونه که می شود انتظار داشت، قصه ای که یک نفر و یک اجتماع فرعی بازگو می کند به نحوی با قصه ای که فرد یا جامعه فرعی دیگری می گوید فرق می کند؛ اگر دقیق تر بگوییم، باید نه از قصه مسیحی بلکه از خانواده قصه های مسیحی صحبت کنیم. ولی برای منظور ما در اینجا، هیچ ضرری ندارد که طوری صحبت کنیم که انگار فقط یک قصه مسیحی وجود دارد.

با این مسأله قوی در ذهنمان که سنت مسیحی قصه ای مسیحی دارد، فرض کنید کسی به هر دیداری شکل گرفته طی سده های متمادی برای افراد جامعه مسیحی نگاه کند. چیزی که نظرمان را جلب می کند این است که بخش زیادی از این هنر، اگر نه همه آن، افراد و رخدادهای مهمی از قصه مسیحیت را تصویر می کند.

چطور می توانیم این را بفهمیم؟ فکر می کنم کارکرد چنین هنری، چیزی است که من آن را هنر «یادمانی» می نامم. اجازه دهید توضیح دهم. مسأله اساسی در مورد زندگی بشر در کل یادبود است. هر کاری را در یادبود انجام می دهیم و هر چیزی به عنوان یادبود تولید می شود: سکه ضرب می شود، تمبر چاپ می شود، آتش بازی به راه می افتد، سخنرانی ایراد می شود، درخت کاشته می شود، شهر بنا می گردد، همایش دانشگاه برگزار می شود و ... . روشن است که چیزی در زرقای ما وجود دارد که با پر کردن پیرامونمان از اشیای یادبودی و اشتغال فکر به فعالیت های یادبودی به بیان در می آید.

این یعنی چه؟ خوب، برای هر کدام از ما اشخاص و رخدادهایی وجود دارد که ما یادآوری آنها را برای خودمان و جامعه مان مهم می انگاریم. اما در واقع اغلب می بینیم خودمان و جامعه مان چیزی را که فکر می کنیم یادآوری آن مهم است فراموش می کنیم؛ یا اگر واقعا فراموش نمی کنیم، می بینیم نمی توانیم آن چیزها را به وضوح در ذهنمان نگه داریم. یادبودها به کارکرد زنده نگه داشتن خاطره کسی یا چیزی که می خواهیم فراموش نکنیم کمک می کنند. یادبودها خاطره را تقویت می کنند.

چرا تقویت خاطره را مهم می دانیم؟ بی شک به دلایل بسیار. از جمله شاخص ترین دلایل برای آرزوی تقویت خاطره میل به ستایش افتخار است: سکه ای به یاد سوزان ب. آنتونی می زنیم به تنها برای به یاد آوردن بلکه برای تکریم او. در واقع، فکر کنم اگر به اندازه کافی از نزدیک به یادبودها نگاه کنیم، همیشه عنصری افتخارآمیز را خواهیم یافت. اگرچه همیشه نخستین چیزی نیست که به چشم می آید.

سخنان بیشتری می توان درباره یادبود زد، ولی اجازه دهید این کار را نکنم و به سراغ کاربرد آن برویم: از جمله انواع چیزهایی که به عنوان یادبود ساخته می شود، آثار هنری تصویری ـ دیداری از همه برجسته تر است. هنگام بازنشستگی رئیس دانشگاه، دانشگاه تصویری از چهره او سفارش می دهد تا یاد او را گرامی بدارد؛ ایالات متحده یادمان لینکلن را با مجسمه حیرت انگیزش سفارش داد تا یاد آن آزادیبخش بزرگ را گرامی بدارد. هر دوی اینها مواردی از هنر یادمانی، هنر یادبودی است. بله، می توان به آنها اندیشید تا ویژگی های زیبایی شناختی شان را تشخیص داد، ارزیابی کرد و شاید از آنها حظ برد. ولی به این علت نیست که آنها را داریم، و به این شیوه کارکرد آنها برای اکثر بینندگان توضیح داده نمی شود.

بسیاری از آثار هنری تصویری ـ دیداری ساخته جامعه مسیحی، و برای آن جامعه، هنر یادمانی است. بخش زیادی از هنر دیداری ساخته جامعه بودایی و ساخته شده برای آن نیز چنین است. در مسیحیت قرون وسطای غرب، عادی بود اگر می گفتند منظور از تصاویر درون کلیسا آموزش بی سوادان بوده است. این سخن به نظر من آن قدر که ناقص است نادرست نیست. نوع آموزشی که تصویرها می دادند گوشزد کردن اشخاص و رخدادهای مهم قصه مسیحیت به مومنان بود. ولی کاری بیش از صرفا گوشزد کردن انجام می دادند؛ یادها را گرامی می داشتند. کارکرد یادبودی شان نیز به یک اندازه به باسوادان و بی سوادان مربوط می شد.

هنر اغلب جنجال برانگیخته است و امروز همچنان جنجال برمی انگیزد. اما هیچ جنجالی بر سر هنر به حدت و شدت جنجال شمایل شکنی دوره بیزانس نمی رسد. که تقریبا به مدت یک سده و ربع از زمان آغازش در حدود ۷۲۵ م طول کشید. در اواخر این جنجال، ملکه ای که خودش را در سوی مخالف پسرش می دید، دستور داد چشمان پسرش را از حدقه درآوردند؛ جنجال های معاصر ما پیش آن بی رنگ است.

در حالی که امور زیبا توجه ما را منحصرا به خود جلب می کنند... به نظر می رسد در شیء زیبا گم می شویم؛ و دقیقا این گم شدن، این فراموشی خود است که بالاترین درجه خلوص و لذت ناب است که زیبایی به ما عطا می کند

این جنجال بر سر هنر یادمانی بود؛ در واقع، اغلب مدافعان شمایل ها آن را «یادمان» اشخاص مقدس قلمداد می کردند. چند نقطه در این جنجال متمایز می نماید. مخالفان شمایل ها، به اصطلاح «شمایل شکنان»، شک داشتند کشیدن تصویرهای مسیح و قدیسان ارزش داشته باشد؛ آنها می گفتند تصور کردن قدیسان در روح و جان بسیار مهم تر از تخته های چوب است و مدافعان، به اصطلاح «شمایل دوستان»، را به شرک خفی در شمایل های مسیح متهم می کردند. ولی یکی از نکته های اصلی این جنجال به شیوه مناسب پرداختن به این یادمان های شمایلی مربوط می شود. شمایل دوستان تاکید می ورزیدند که باید به شمایل از طریق حرکت هایی چون بوسیدن، زانوزدن و روشن کردن شمع جلوی آنها و ... احترام گذاشت. شمایل شکنان تاکید می کردند که هیچ کاری از این دست نباید انجام گیرد؛ احترام گذاشتن در حکم بت پرستی بود.

شمایل دوستان به عنوان بخشی از دفاعشان از احترام گذاشتن، نظریه های تصویر شمایلی را مطرح کردند که براساس آنها با نگاه کردن به تصویر یک شخص، آن شخص را می بینیم ـ به شرط آنکه تصویر برای ارائه آن شخص ایجاد شده باشد ـ و چون مطمئنا در برخورد با قدیسی که خودش روبه رویمان ایستاده بود، انجام اعمال احترام آمیز مناسب بود، انجام چنین حرکاتی هنگام دیدن آن قدیس به واسطه نگاه کردن به شمایل او چطور می توانست اشتباه باشد؟

این موضوعات، مسائل جالب و پیچیده ای را مطرح کرد. به خود جرأت می دهم که بگویم بیشتر ما نمی خواهیم بگوییم وقتی به چهره نگاری رئیس جمهور کنونی ایالات متحده نگاه می کنیم، یعنی رئیس جمهور را می بینیم؛ با این حال، طبیعی است که بگوییم رئیس جمهور را در تلویزیون دیدیم. خوب، اگر می توانیم او را در تلویزیون ببینیم، دیدن او در عکس چطور است؟ و اگر در عکس، چرا در نقاشی نه؟

اما اگر چنین باشد که گویی هست، نکته ای که می خواهم بر آن تاکید کنم عمل احترام گذاشتن است که این جنجال بر سر آن بوده است. اگر روایت کلان مدرن هنرها ما را وسوسه می کند که اندیشیدن را منحصرا راهی برای درگیر شدن با هنرها بدانیم، احترام گذاشتن همچون جادویی قدیمی است. ولی چنین نیست. بیشتر ما دوست نداریم روی تصویر مادرمان پا بگذاریم مگر از او متنفر باشیم. چرا این طور است؟ و هراسی که در صورت پاره شدن نقاشی رامبرانت حس می کنیم، دقیقا چقدر با حس یک شمایل دوست در مواجهه با بی حرمتی به یک شمایل فرق می کند؟ در واقع، یک تفاوت مهم میان این دو مثال آخر نمایان می شود: در مورد رامبرانت، به نقاش است که احترام می گذاریم؛ موضوعش چندان به ما ربطی ندارد. در مورد شمایل، این موضوع است که شمایل دوست به آن احترام می گذارد؛ به ندرت پیش می آید که حتی کسی را که آن را نقاشی کرده بشناسد. ولی احترام گذاشتن به هیچ وجه از مواجهه ما با آثار هنری محو نشده است.

۷

اجازه دهید بحث را با پیشنهاد رویکردی سوم به موضوع «بعد دینی هنر و امور زیبایی شناختی»، بدون بررسی آن در این جا، به پایان برسانم. طبق روایت کلان مدرن از هنر که پیشتر به اجمال درباره آن بحث کردم، هنر در سده هجدهم در نهایت خود را از خدمت به دین رهاند. اما چیزی که نظر دنبال کننده روایت های مختلف این ماجرا را جلب می کند این است که چند بار این هنر آزاد شده بر مبنای دین توصیف می شود و چند بار امیدها و انتظارات دینی در آن نهاده شده است. من بل را در شرح استعلایی اش از زیبایی ادامه دهنده سنت دیرینه ای توصیف کردم که به فلوطین و پیش از او به افلاطون بازمی گردد. اما در عین حال، بل کاملاً مدرن است. روایت مدرن هنر را رمانتیک ها در روایت کلانشان از مدرنیته به کار بستند که طبق آن مدرنیته در حکومت، در دانشگاه، در اقتصاد و در دین نهادینه، پاره ای از آن چه روزی روزگاری متحد بود را تصویر می کند. اما هنر، به شرط آنکه هنر آزاد شده باشد، یعنی هنر صرفاً تولید شده برای اندیشیدن، این استثنای اجتماعی بزرگ را ترسیم می کند: شاید، فقط شاید، وحدتی که هنوز در هنر می یابیم رهایی بخش باشد.

نظریه پرداز ادبی م. آبرامز در مقاله پرجسته اش، «هنر این چینی: جامعه شناسی زیبایی شناختی مدرن»، نخست از قواعد سنت آگوستینی «اندیشیدن فداکارانه و بلاعوض درباره زیبایی غایی خداوند» یاد می کند (آبرامز، ۱۹۸۹، ص ۱۵۶) و سپس یادآور می شود تا چه حد نظریه پردازان هنر در نیمه دوم سده هجدهم و نیمه نخست سده نوزدهم از این زبان در آن سنت، هم در عمل و هم در اندیشه، استفاده می کردند تا از اولویت اندیشیدن در هنرها دفاع کنند. برای مثال، در این جا سخنی آمده است که آبرامز از کارل فیلیپ موریتس، که در ۱۷۸۵ نوشته، نقل می کند که یادآور زبان آگوستینی است:

«در حالی که امور زیبا توجه ما را منحصرا به خود جلب می کنند... به نظر می رسد در شیء زیبا گم می شویم؛ و دقیقا این گم شدن، این فراموشی خود است که بالاترین درجه خلوص و لذت ناب است که زیبایی به ما عطا می کند. در آن لحظه، ما وجود محصور فردی مان را در برابر وجودی والاتر قربانی می کنیم... زیبایی در اثر هنری خالص نیست... تا اینکه به آن همچون چیزی بیندیشم که کاملاً به خاطر خودش پیش نهاده شده است تا به خودی خود چیز کاملی باشد» (آبرامز، ۱۹۸۹، ص ۱۵۶).

شرحی از این برداشت دینی کاملاً مدرن از هنر و توانمندی هایش ما را به یاد شخصیت های سده نوزدهمی مانند شیلر، شوپنهاور و ماتیو آرنولد و شخصیت های سده بیستمی مانند هایدگر، مارکوزه و آدورنو می اندازد.

پی نوشتها:

1- Ecstasy
2- Significant

منبع:

Nicholas Wolterstorff, «Art and the Aesthetic: The Religious Dimension», in Peter Kivy (ed). The Blackwell Guide To Aesthetics (Malden, MA/ Oxford/ Victoria: Blackwell Publishing, 2004), pp. 325-339

کتابنامه:

Abrams,M.H.,Natural Supernaturalism (New York: W.W.Norton, 1971).
Abrams, M.H., Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory, ed. Michael Ischer (New York: W.W.Norton, 1989) (See esp. «Art-as- Such: The Sociology of Modern Aesthetics», pp.135-58, «From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art», pp. 159-85).
Adorno.T.W.,Aesthetic Theory. Trans.C.Lenhardt (London: Routledge and Kegan Paul, 1984).
Bell, C. Art (London: Chatto & Windus, 1914).
Belting,H.Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art (Chicago: University of Chicago Press.1994).
Brown, F.B, Religious Aesthetics: A Theological Study of Making and Meaning (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989).
Heddeger, M, Poetry, Language, Thought. Trans & into, Albert Hofstadter (New York: Harper Colophon, 1971).
John of Damascus, On the Divine Images, Trans, David Anders on (Crestwood, NY: St Vladimir's Press, 1980).
Marcuse, H, The Aesthetics Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics (Bostan: Beacon Press, 1978).
Plotinus, Enneads, Trans. M.H. Armstrong (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966).
Schiller, F, on the Aesthetic Education of Man,Trans. E. Wilkinson & L. Willough by (Oxford: Oxford University Press, 1967).
Schupenhauer, A, The Word as Will and Representation, vol. 1, Trans. E.F.J Payane (New York: Dover Press, 1969).
Theodore of Studios, on the Holy Icons, Trans. Catherine Roth (Crestwood, NY, st Vladimir's Press, 1980).
Tilbch, P, On Art and Architecture, ed, John & Dillenberger (New York: Crossroad, 1987) (see esp. «Existentialist Aspects of Modern Art» [89-101] & «Religios Dimensions of Contemporary Art» [171-87]).
VVander Leeuw, G, Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art, Trans. David C. Green, pref. Mircea Eliade (New York: Holt, Reinhart & Winston, 1963).
Wolterstorff, N, Art in Action (Grand Rapids: Eerdmans, 1980).

معرفی کتابهای فلسفه هنر

حسین خردمند

هنر و معنویت

کتاب هنر و معنویت با تدوین و ترجمه دکتر انشاءالله رحمتی مجموعه مقالاتی است از متفکران بزرگ سنت گرا از جمله شوان، کوماراسوامی، گنون، نصر و...

این کتاب با مقاله‌ای از دکتر نصر، باعنوان هنر و زیبایی از دیدگاه شوان آغاز می‌شود. دراین مقاله، دکتر نصر بین دو نوع هنر، یعنی هنر سنتی و هنر ناسوتی از نگاه شوان تفاوت قائل می‌شود. هنر ناسوتی، هنری است که دارای زبان رمزی است و نه دارای منشائی فوق بشری. دکتر نصر همچنین در این مقاله بیان می‌کند که پیوند ذاتی میان هنر و معنویت، شوان را بر آن داشت تا به نقد هنر اروپای دوران پس از قرون وسطی بپردازد، یعنی هنری که بازتاب سقوط تدریجی انسان منجدد است.

«حقایق و خطاهایی درباره زیبایی» عنوان دومین مقاله این کتاب است که به قلم شوان نگاشته شده است. «درباره صورت‌ها در هنر»، «زیبایی شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت» و «اصول و معیارهای هنر» دیگر مقالات شوان است که ترجمه آنها در این کتاب آورده شده است.

همچنین «از وحی قرآن تا هنر اسلامی» (اثر میکون)، فلسفه هنر «سیدحسین نصر» (اثر دیونس)، ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی و... دیگر مقالات این کتاب هستند.

سنت گرایی از جمله جریان‌های فکری اساسی دوران ماست که گرچه اغلب در سطح جریان‌های اصلی فلسفه (علی‌الخصوص اهل فلسفه غرب) شمرده نمی‌شود ولی در مباحث متعدد فلسفی واجد پاسخها و بحث‌های مهمی است که از جمله آنها می‌توان به عرفان و تجربه دینی، عقل و عقلانیت، چیستی دین، کثرت گرایی و بحث از هنر اشاره کرد. همه این مباحث از مباحث مهم فلسفی نزد فیلسوفان غرب است که سنت گرایان تبیین‌های متفاوت و درعین حال قوی‌ای از این مباحث در مقابل فیلسوفان ارائه می‌دهند.

هنر از جمله مباحثی است که شاید همه سنت گرایان بخش مهمی از آثار خود را به آن اختصاص دادند. بخش‌های مهمی از آثار گنون، کوماراسوامی، شوان، نصر، بورکهارت، لینگز و... به هنر پژوهی مربوط می‌شود.

هنری که نزد سنت گرایان، هنر اصیل دانسته می‌شود همان هنر سنتی است و مقصود از هنر سنتی همان هنری است که در دامان سنت بالیده و رشد کرده است. این سنت، سنتی خالده است که از قید زمان ومکان رهاست و بنابراین مختص به دوره تاریخی خاصی نمی‌شود بلکه در عالم حضوری زنده دارد. این سنت همان حقایق پاینده و جاودانه‌ای است که خداوند خلق و مقدر فرموده است و تغییری در آن راه ندارد.

بنابراین، سنت ازلی و بی‌زوال است، اما گاهی بسان خورشید در پس ابر نهان می‌شود ولی این وضع دیری دوام نمی‌آورد. هنر سنتی، به معنای هنری است که در زمین حاصلخیز سنت پدید آمده و با استفاده از مواهب آن بالیده و به شکوفایی رسیده است.

به نظر سنت گرایان تاریخ مغرب زمین از آغاز دوران رنسانس به بعد که البته سابقه‌ای هم از آن در دوران شرک آلود یونان و روم موجود است، از مسیر بهنجار تاریخ بشر عدول کرده است، بنابراین، سنت گرایان، هنری را که در میان همه اعضاء نوع بشر، چه در جوامع ابتدایی و چه در میان مردم شرق در همه تاریخ و چه در جهان غرب تا پایان قرون وسطی، و به خصوص در همان دوران قرون وسطی، پدید آمده است، هنر سنتی می‌دانند، ولی هنری را که محصول دوران رنسانس و دوران متجدد، یعنی همان مقطع عدول مغرب زمین از سنت است، هنر ناسوتی (غیر سنتی) قلمداد می‌کنند.

هنر ناسوتی، دستاورد انسان‌ها و اجتماعات بریده از سنت و پشت کرده به معنویت و روحانیتی است که سنت تعلیم می‌دهد. هنر ناسوتی، هنری است بریده از عالم معنا و منبع الهام آن روان فردی بشر است که خود را مستقل می‌انگارد و در مملکت وجود خویش، هیچ الهام و اقتدار برتری را نمی‌شناسد و نمی‌پذیرد. هنر ناسوتی درست در مقابل هنر سنتی قرار دارد.

اما هنر سنتی چیست؟ نکته مهمی که در کتاب «هنر و معنویت» بدان اشاره شده این است که هنر سنتی همان هنر دینی نیست، هنر دینی، هنری است که تقابل آشکاری با هنر ناسوتی ندارد وحتی ممکن است از همان موضع و منظر ناسوتی دست به خلاقیت هنری بزند و تنها وجه برای دینی خواندنش، این است که به موضوعات دینی می‌پردازد و وظایف و تعهداتی دینی برای خویش مقرر می‌کند (هنر کلیسای مسیحی در دوران رنسانس و دوران متجدد، عمدتاً چنین هنری بوده است.) ولی سنتی بودن هنر سنتی نه به دلیل موضوع آن، بلکه به دلیل روش و سبک اجرای آن و در نهایت به دلیل آن است که منبع الهام و حامشگاه این هنر از روان منفرد و مستقل بشری بسی فراتر است و در این هنر، هنرمند فقط محمل و مجرای رحمتی است که از عالم معنا منبعث شده است. در اینجا در حقیقت وصف بارز هنرمند همان است که «ما چو نائیم و نو در ما ز تو ست.»

اما هنر سنتی تنها به موضوعات و وظایف دینی نمی‌پردازد، بلکه در جای جای زندگی بشر حضور دارد. این هنر به تمام معنا عملی است و نظریه هنر برای هنر هرگز در عرصه آن جایی ندارد. این هنر خلق نشده است تا در میان جماعت بشری اسبابی برای تجمل پرستی و عیاشی باشد و آدمی را سردرگم سازد و به خود مشغول کند. در واقع هنر سنتی همواره می‌خواسته است هم در حیات دنیایی و هم در حیات اخروی یار بشر باشد.

حال اگر چنین هنری که خود روش است و نه هدف موضوع خود را موضوعات دینی قرار دهد، و چنین خدمتی را وظیفه خود کند، آنگاه به «هنر قدسی» مبدل می‌شود. در واقع هنر قدسی قلب هنر سنتی و ساحت ناب آن است.

مقالاتی که در کتاب «هنر و معنویت» در آمده مباحثی است که سنت گرایان در مقام شرح و تبیین هنر سنتی و دفاع از آن به رشته تحریر در آورده‌اند. کتاب هنر و معنویت در پاییز ۸۳ با شمارگان ۱۵۰۰ نسخه و بهاء ۲۹۰۰ تومان توسط انتشارات فرهنگستان هنر و موسسه حکمت و فلسفه منتشر شد.

مبانی فلسفه هنر

نویسنده: آن شپرد
مترجم: علی رامین
ناشر: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

آیا می توانیم در بحث درباره آثار هنری از «معنی» و «صدق» سخن گوییم؟ آیا گاهی از قصد هنرمند یا پدید آورنده برای درک یک اثر هنری لازم است، یا هر اثر هنری پس از آفریده شدن، از آفریدگار خود مستقل می شود و برپای خود می ایستد؟ هنگامی که یک اثر هنری را نقد می کنیم چه نوع داوری انجام می دهیم؟ آیا ارزیابیهای نقادانه فاقد توجیه و برهان پذیرند؟ آیا در نقد آثار هنری، مسائل اخلاقی و اجتماعی نیز بایسته توجه اند؟

خانم آن شپرد که از استادان طراز نخست رشته فلسفه هنر است و سالها کار تدریس فلسفه هنر را در دانشگاه های ممتاز انگلستان برعهده داشته است، در کتاب «مبانی هنر» اساسی ترین و در عین حال پیچیده ترین مسائل مربوط به این رشته را طرح می کند و ژرف نگرانه به تجزیه و تحلیل مطالب مورد بحث می پردازد. نظریه های گوناگون را درباره ویژگی های مشترک هنرها تشریح می کند و آراء و اندیشه های فیلسوفان بزرگ را که به تعبیر و تاویل آثار هنری روی کرده اند، با بیانی روشن به بحث و نقادی می کشد. از جمله موضوعات بسیار نکته آموز این کتاب