هنر و واقعیت غایی[1]

پل تیلیش
سید محمد حسینی ابریشمی

از من خواسته شده است که از دیدگاه دینی به بررسی هنرهای تجسمی بپردازم، و این بدان معناست که باید این کار را در مقام متأله و فیلسوف انجام دهم.

ایراد چنین نگرشی مشخص است، زیرا لازمه‌ی آن مفهوم تعمیم است، در حالی که داشتن بینش شهودی نسبت به خلق یک اثر خاص اولین وظیفه است و همه‌چیز را تعیین می‌کند. معروف است که بسیاری از هنرمندان چنانچه آثارشان زیرمجموعه‌ی یک طبقه قرار گیرد ناراحت می‌شوند، ولی به‌هر صورت نقد هنری نیز به‌اندازه‌ی نقد ادبی ضروری است، و فرد را به نقطه‌ای هدایت می‌کند که قادر است در آن‌جا نگرش شهودی مستقیم به یک اثر خاص داشته باشد. تلاش برای تجسم مواردی مشابه آنچه در زیر می‌آید باید در پرتو این نیاز مورد قضاوت قرار گیرد که چنین انتقاداتی نهایتاً غیر ضروری جلوه کنند.

بنا بود مجموعه سخنرانی‌های «هنر و ...» با بحث درباره‌ی هنر و دین شروع شود، اما چنین نخواهد شد. به‌جای آن قصد دارم در مورد هنر و واقعیت غایی صحبت کنم ــ موضوعی که گرچه دین را در بر می‌گیرد، به‌مراتب فراتر از آن چیزی است که معمولاً دینی نامیده می‌شود. واقعیت غایی شالوده‌ی همه‌ی واقعیات است و کل جهان مشهود را در ابعاد غیر غایی، مقدماتی، گذرا و محدود نشان می‌دهد.

اینها تعابیری فلسفی‌اند، اما نگرشی که در اصل به آنها شکل بخشیده همه‌جا یکسان است. آگاهی به ویژگی فریبنده‌ی ظاهرِ چیزهایی که با آن‌ها مواجه می‌شویم فرد را به کشف ورای ظواهر رهنمون می‌سازد. اما دیری نمی‌پاید که درمی‌یابیم حتی اگر از ظاهر اشیاء، افراد یا وقایع بگذریم،

فریبندگی‌های جدیدی ظاهر می‌شوند. بنابراین سعی می‌کنیم ژرف‌ترین موارد موجود در پس ظواهر را بیشتر مورد کنکاش قرار دهیم تا به واقعیتی راستین برسیم که نتواند ما را بفریبد. ما به‌دنبال واقعیت غایی و در جست‌وجوی چیزی هستیم که در جریان تغییر دائم امور ناپایدار و متناهی، دوام داشته باشد. همه‌ی فلاسفه نیز در جست‌وجوی آن بوده‌اند، حتی اگر خود تغییر را امر تغییرناپذیر کل هستی نامیده باشند. آنها برای واقعیت غایی نام‌های مختلفی قائل شده‌اند که بیان‌گر نگرانی‌ها، آرزوها، تعهد و همچنین مشکلات معرفتی و کشفیات‌شان درمورد ماهیت واقعیت است. مفاهیمی که بیان‌گر واقعیت غایی‌اند، شیوه‌ی دست‌یابی فلسفه به آنها و به کار بستن‌شان در کل واقعیت، صفحاتِ تاریخِ فلسفه را پر می‌کند. تاریخ فلسفه ــ همچون تاریخ هنر ــ سرگذشتی جذاب دارد، زیرا قالب‌های هنری تجلی‌گاه واقعیت غایی بوده‌اند. در واقع، اینها دو تاریخ مجزا نیستند. بیان فلسفی و بیان هنرمندانه‌ی تجربه‌ی واقعیت غایی با یکدیگر مطابقت دارند، اما پرداختن به چنین همانندی‌هایی ممکن است فراتر از محدوده‌ی این بحث باشد.

عبارت «واقعیت غایی» ــ در مفهوم دینی کلمه ــ نام دیگری برای خدا نیست، اما از دیدگاه دین، خدا در صورتی خداست که قبل از هر چیز واقعیت غایی باشد. از طرفی، خدا در دین چیزی بیش از واقعیت غایی است. با وجود این، دین تنها در صورتی می‌تواند از الوهیت خدا صحبت کند که خدا واقعیت غایی باشد. اگر خدا چیزی کم‌تر از واقعیت غایی می‌بود، یعنی اگر حتی در عالی‌ترین مرتبه موجودی در سطح همه‌ی موجودات دیگر بود، او هم مانند تمام چیزهای دیگر متأثر از ساختار هستی می‌بود و دیگر خدا نبود.

براین اساس، این نتیجه‌ی قطعی حاصل می‌شود که اگر مفهوم خدا واقعیت غایی را در بر گیرد، تمام چیزهایی که بیان‌گر این واقعیت‌اند خواسته یا ناخواسته مبین وجود خدایند. و هیچ چیزی را نمی‌توان از این احتمال مستثنی دانست، چون هر آنچه که هستی یافته است، بیانی از هستی محض، و یا واقعیت غایی است ــ هرقدر که این بیان مقدماتی و ناپایدار باشد.

واژه‌ی «بیان» نیاز به بررسی دارد. اولاً واضح است که اگر چیزی چیز دیگری را بیان کند ــ مثل زبان که بیان‌گر اندیشه است ــ آن دو یکسان نیستند. میان آنچه بیان می‌کند و آنچه بیان می‌شود فاصله‌ای وجود دارد، اما یک نقطه‌ی هم‌سانی نیز در میان آنها موجود است. معما و ژرفای بیان است که هم آشکار می‌کند و هم پنهان؛ و اگر بگوییم دنیا بیانی از واقعیت غایی است، بدان معناست که دنیا و هر آنچه در آن است واقعیت غایی را هم آشکار می‌کنند و هم نهان. این موضوع باید مانع از آن می‌شود که عالم را به‌لحاظ دینی بستاییم، یا برعکس به مقدسات بی‌حرمتی روا داریم. در سنگ، در درخت و در انسان، واقعیت غایی وجود دارد. آنها نسبت به واقعیت غایی شفاف، و در عین حال تیره و تارند؛ و مانع از این می‌شوند که واقعیت غایی از درون‌شان بدرخشد و سعی دارند آن را نادیده بگیرند.

بیان همواره برای کسی بیان است که بتواند آن را به‌مفهوم واقعی کلمه دریافت کند، کسی که بیان برایش حکم تجسم چیزی پنهان را داشته باشد، کسی که قادر باشد میان بیان و آنچه بیان می‌شود،

تمایز قائل شود. در جهانی که می‌شناسیم، فقط انسان است که می‌تواند میان واقعیت غایی و آنچه این واقعیت در آن نمایان می‌شود، فرق بگذارد. فقط انسان از تفاوت میان ظاهر و ژرفا آگاه است.

انسان قادر است واقعیت غایی را به سه روش تجربه و بیان کند: در داخل واقعیتی که با آن روبه‌رو می‌شود؛ به‌کمک آن؛ و بر فراز آن. دو روش غیر مستقیم‌اند، و یک روش مستقیم. دو روش غیر مستقیم بیان واقعیت غایی عبارت‌اند از: فلسفه (به‌معنای خاص متافیزیک)، و هنر. می‌گوییم غیر مستقیم، زیرا می‌کوشند حقیقتی را که با آن مواجه می‌شوند بی‌درنگ به‌صورت مفاهیم معرفتی یا تصاویر زیباشناختی توصیف کنند.

فلسفه، به‌مفهوم کلاسیک آن، در جست‌وجوی حقیقت عالم به‌معنای واقعی کلمه است. اما برای این منظور به سوی احکام صریح یا ضمنی درمورد واقعیت غایی سوق داده می‌شود. ما پیش از این به تعدد این مفاهیم اشاره کرده‌ایم و «واقعیت غایی» خود نیز یکی از آنها است. به‌همین ترتیب، وقتی سعی می‌شود که واقعیت در قالب تصاویر زیباشناختی بیان شود، هنر از طریق این تصاویر واقعیت غایی را آشکار می‌سازد. مراد از تصویر، در گسترده‌ترین مفهوم، شکل‌های زبانی و موسیقایی است. هدف اصلی بیان واقعیت است.

اما روش سوم و مستقیمی هم وجود دارد که انسان با آن واقعیت غایی را تشخیص می‌دهد و دریافت می‌کند، و ما آن را به‌مفهوم سنتی کلمه «دین» می‌نامیم. در اینجا، واقعیت غایی از طریق تجارب وجدآور یک ویژگی عینی و الهام‌بخش تجلی یافته، در قالب نماد و اسطوره بیان می‌شود.

اسطوره مجموعه‌ای از نماد است. اساطیر قدیمی‌ترین و بنیادی‌ترین بیان تجربه‌ی حاصل از واقعیت غایی‌اند. فلسفه و هنر از اساطیر ژرفا و غنا می‌گیرند. اعتبار آنها در قدرت توصیف انسان و دنیای پیرامونش در مقایسه با واقعیت غایی است. اساطیر مولود ارتباط خاصی از این نوع‌اند و با پایان‌یافتن چنین ارتباطی می‌میرند. اسطوره نه علم بدوی است و نه شعر بدوی، هرچند حامل هر دو است، و برای شعر و علم حکم زهدان مادر را دارد، تا لحظه‌ای که از آن بی‌نیاز شوند و راه مستقل خود را پیش گیرند. در این مسیر است که آنها دستخوش کشمکشی درونی می‌شوند، شبیه آنچه همه‌ی ما دچارش می‌شویم ــ یعنی کشمکش میان پای‌بندی به زمین خلاقی که از آن به وجود می‌آییم و شکوفایی آزادانه‌ی ما در دوران بلوغ. این است کشمکش میان امر دنیوی و امر قدسی.

معمولاً فلسفه‌ی غیردینی را صرفاً فلسفه نام می‌نهند و هنر را هنر، حال آن‌که در ارتباط با امر قدسی، یعنی نمادهای مستقیم واقعیت غایی فلسفه را الهیات، و هنر را هنر دینی می‌نامند. پیامدهای سازنده و همچنین ویران‌گر این کشمکش بر بسیاری دوره‌های تاریخ بشر سایه افکنده‌اند، که مهم‌ترین آنها برای ما تاریخ پانصد ساله‌ی اخیر است. اگر می‌توانستیم در آنچه در ادامه می‌آید نقطه‌ی سرنوشت‌سازی را مشخص کنیم، با کاهش این تنش‌ها و از بین رفتن برخی پیامدهای مخرب‌شان مواجه می‌شدیم. نقطه‌ی سرنوشت‌ساز این است: مشکل دین و فلسفه و نیز مشکل دین و هنر اصلاً به الهیات و هنر دینی محدود نمی‌شود، مشکل جایی بروز می‌کند که واقعیت غایی از طریق مفاهیم فلسفی و تصاویر هنری بیان می‌شوند، و وسیله‌ی چنین بیانی شکل سبک‌شناختی

یک اندیشه یا تصویر است.

باید سبک‌ها را رمزگشایی کرد و برای این منظور کلیدهایی لازم است، کلیدهایی که از اصل ماهیت رویارویی هنرمندانه با واقعیت به دست می‌آیند. وظیفه‌ی من نیست به کلیدهایی اشاره کنم که برای رمزگشایی سبک‌های عام، یا سبک‌های جمعی و فردیِ بی‌شماری که در طی تاریخ ظاهر شده‌اند به‌کار می‌روند. بلکه به آن دسته عناصر سبک‌شناختی اشاره می‌کنم که بیان‌گر واقعیت غایی‌اند. بهترین شیوه‌ی انجام چنین کاری، بررسی نمونه‌ای اصلی است که در آن واقعیت غایی به‌صورت نمودهای عالی تجربه‌ی دینی انسان به نمایش درمی‌آید. این نمودها مستقیماً ارتباط بنیادین انسان با واقعیت غایی را بیان می‌کنند و این توصیف‌ها از طریق تصاویر هنری می‌درخشند و در آنها قابل مشاهده‌اند.

براین اساس، به‌نظر من باید پنج عنصر سبک‌شناختی را از یکدیگر تمیز داد که به‌صورت آمیزه‌های بی‌شمار در سبک‌های مهم تاریخی شرق و غرب ظاهر می‌شوند و از طریق آنها واقعیت غایی در آثار هنری آشکار می‌شود. پس از تشریح هریک از این عناصر می‌خواهم تصاویری را به‌عنوان نمونه، و به‌دلایل تکنیکی بسیاری که در آنها وجود دارد ــ بی‌آن که به بحث تفضیلی راجع به آن‌ها بپردازم ــ و البته با علم به ویژگی تصادفی بودن و تقریباً غیر عمدی بودن انتخاب آنها، نشان دهم.

اولین نمونه‌ی تجربه‌ی دینی، و نیز جهانی‌ترین و اساسی‌ترین نوع آن، آیین‌های مقدس است. در اینجا، واقعیت غایی به‌مثابه امر مقدس ظاهر می‌شود که در انواع چیزها ــ اعم از اشیاء، افراد و وقایع ــ وجود دارد. در تاریخ ادیان، تقریباً همه‌ی چیزهای جهانِ محسوس حامل امر قدسی، یعنی واقعیت مقدس، بوده‌اند. حتی پست‌ترین و زشت‌ترین چیزها نیز از کیفیت قداست، یعنی قدرت بیان واقعیت غایی در قالب مکان و زمان مستثنی نمانده‌اند، زیرا معنای قداست همین است، و نه فقط خوب‌بودن به‌لحاظ اخلاقی، چنان که در تصور مخدوش بعضی از ادیان از اخلاق تصور می‌شود. در واقع، هیچ دین واقعی وجود ندارد که در آن تجربه‌ی آیین‌های مقدس درباره‌ی الوهیت به‌مثابه امری حاضر، اساس دیگر فریضه‌های دینی را تشکیل ندهد.

این امر به ما امکان می‌دهد تا اولین عنصر سبک‌شناختی را که در تجربه‌ی واقعیت غایی مؤثر است، کشف کنیم. این عنصر عمدتاً در چیزی ظاهر می‌شود که غالباً رئالیسم جادویی نامیده‌اند. اما به‌خاطر معنای غیر دینی واژه‌ی جادویی، ترجیح می‌دهم آن را رئالیسم روحانی بنامم. واژه‌ی انگلیسی روحانی از کلمه‌ی لاتین نومن (numen) به‌مفهوم تجلی الوهیت همراه با خصوصیت الهی ـ اهریمنی مشتق می‌شود. رئالیسم اشیاء معمولی، افراد معمولی و وقایع معمولی را به تصویر می‌کشد، اما این مورد، رئالیسم روحانی است. رئالیسم روحانی همین چیزها را به‌گونه‌ای عجیب، رمزآلود و آکنده از قدرتی نامشخص مجسم می‌کند و بدین‌منظور از روابط فضایی، تصنیع بدن و توصیف‌های غیر عادی استفاده می‌کند. رئالیسم روحانی ما را جذب یا دفع می‌کند و همانند چیزی که به‌وسیله‌ی

آن واقعیت غایی درخششی اسرارآمیز دارد، اسیر آن می‌شویم.

قسمت اعظم هنر بدوی این ویژگی را دارد. این هنر عناصر دیگر را نادیده نمی‌گیرد و این امر کاملاً بارز است، چرا که هنرمندان معاصر ما نیز، که به‌واسطه‌ی تحول معنوی بینش هنری‌شان به سوی شکل‌های مشابهی از این هنر کشیده شده‌اند، عمدتاً عظمت آن را مجدداً کشف کرده‌اند. این بینش‌ها نام‌های مختلفی گرفته‌اند. در روند تکاملی کوبیسم، از سزان تا براک، حداقل یک عنصر از رئالیسم روحانی وجود دارد. این عنصر در سبک متافیزیکی شیریکو و سوررئالیسم شاگال، و نیز در آثار آن دسته از نقاشان و مجسمه‌سازان معاصر که میان درک‌شان از یک شیء خاص و معنی کیهانی منسوب به آن پیوند برقرار می‌سازند، به چشم می‌خورد.

همه‌ی این موارد با آیین‌های دینی در ارتباط‌اند. آیین‌های دینی واقعیت غایی را آن‌گونه نشان می‌دهند که به شکل این‌دنیایی در اشیاء خاصی وجود دارد. مطمئناً چنین هنری از نیازهای هنرمندانه نشأت می‌گیرد، اما خواسته یا ناخواسته، کاری فراتر از برآوردن این نیازها انجام می‌دهد و واقعیت غایی را در چیزی خاص بیان می‌کند. با وجود این، چنین کاری به‌لحاظ دینی و هنری خالی از خطر نیست.

خطر تمام آیین‌های دینی بت‌پرستی است، یعنی تلاش برای تبدیل واقعیتی مقدس و متبرک به خود امر ربوبی. این اتفاقی شیطانی است که امکان بروز آن در تمامی آیین‌های دینی وجود دارد. خطر آن در هنر زمانی ظاهر می‌شود که اشیاء به‌صورت نماد محض به کار می‌روند، و قدرت بیان آزاد خود را از دست می‌دهند.

تمایز قائل‌شدن بین نمادگرایی مصنوعی و قدرت نمادین اشیاء، به‌عنوان حاملان واقعیت غایی، کاری دشوار است. شاید بتوان گفت که نمادگرایی نادرست باعث می‌شود نگاه ما از چیزی به چیز دیگر که نماد آن دیگری است منحرف شود، حال آن‌که قدرت نمادگرایی حقیقی در یک اثر هنری امکان دست‌یابی به ژرفای آن اثر و عمق واقعیت، به‌معنای واقعی کلمه، را فراهم می‌کند.

اکنون مایلم به تصاویری اشاره کنم که بدون نیاز به تفسیری خاص، راجع به آنچه منظورم از برتری اولین عنصر سبک‌شناختی است، تصویری عینی در اختیار شما می‌گذارند.

از آنجا که در میان نمونه‌های بی‌شمار هنرِ بدوی یافتن اثری که به‌گونه‌ای خاص بااهمیت‌تر از دیگر آثار باشد کاری دشوار بود، اثری را انتخاب کرده‌ام که لیپ‌شیتسِ مجسمه‌ساز آن را پیکر نامیده است. با این حال باید توجه داشت که عنصر سبک‌شناختی به‌عنوان عنصرِ غالبِ اثر در نظر گرفته می‌شود، نه نوع خاص آن.

پس از آن در مورد ترس، اثر کِلِه، بیان بسیار مشابهی می‌یابیم: حضور تصنعی واقعیت غایی در چارچوب ترسِ آمیخته با احترام، که به کل روابط انسانی با واقعیت غایی تعلق دارد. و سپس اثر دیگری از کِلِه با نام کودک نذر رنج.

در مورد طبیعت بی‌جان، اثرِ سزان، باید به نکته‌ای اشاره کنم که به اولین خاطره‌ی من از هنرهای تجسمی بازمی‌گردد، یعنی آن‌هنگام که از زشتی‌های جنگ جهانی اول فاصله گرفتم و توسط یکی از

دوستانم به‌نام دکتر اکهارت سیدو، که نخستین کتاب را در مورد اکسپرسیونیسمِ آلمان نوشته است، با هنر مدرن آشنا شدم. در آن زمان، به این نتیجه رسیدم که وجود واقعیت غایی در سبک سزان بیشتر از تصویری است که هوفمان از عیسی مسیح (ع) کشیده و اکنون در کلیسای ریورساید این شهر موجود است.

مردی با گیتار، اثر براک، نیز عناصر واقعیت را به‌شکلی نشان می‌دهد که در غیر آن مشاهده نمی‌شوند. در این اثر عناصر واقعیت غایی نشان‌گر بنیان‌هایی سطحی‌اند که هرگز در عالمِ واقعیت به‌صورت ظاهری جلوه نمی‌کنند.

در اثرِ شاگال به‌نام من و روستا باید به سبک، رنگ، خطوط، روابط و دوبعدی بودن ــ که امری سطحی نبوده و به عمق مربوط می‌شود ــ توجه داشت. تمام این‌ها بیان‌کننده‌ی آن چیزی هستند که من آن را وجود واقعیت غایی نامیدم.

بعد هم اثری از شیریکو با نام مالیخولیا و راز خیابان. این تصویر و تصاویری مشابه آن نزدیکی خاصی با احساس من دارند، نه‌فقط به این دلیل که به روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه ــ که در آن چیزهایی از این قبیل به‌صورت رؤیا یا کابوس ظاهر می‌شوند ــ علاقه‌مندم، بلکه چون گاهی فکر می‌کنم همه‌ی ما از واقعیت روزمره دور افتاده‌ایم و این بیگانگی شکل جدیدی از رویارویی با جنبه‌های واقعیت را به وجود می‌آورد که در غیر از آن مشاهده نمی‌شوند.

در اثری از میرو به‌نام کمپوزیسیون، چیزی غیر از ظاهر باقی نمانده است. با وجود این، همین عناصر قدرتِ هستی را آن‌چنان تجسمی بخشیده‌اند که هرگز در واقعیت ظاهری مشاهده نمی‌شد.

اثرِ تانگی با عنوان بامزه‌ی مامان، پاپا زخمی است، که از هرکسی ــ از جمله خودم ــ سؤال کردم معنی آن را نمی‌دانست. اما فکر می‌کنم این‌گونه کارها بیان‌گر نوعی توانایی بالقوه است که در عالم واقع وجود دارد، اما بدون ذهنیت فعلیت‌بخش هنرمند، هرگز نمودی پیدا نمی‌کند.

اینک به اثری از گابو با عنوان درون‌مایه‌ی حلزونی می‌رسیم. این اثر و معدود آثاری دیگر مطلب بسیار مهمی را بیان می‌کنند، یعنی امکان این که انسان با قدرت دگرگون ساختن فنی طبیعت و نفوذ علمی در عناصر غایی واقعیت هنوز هم قادر است شیوه‌ی دیگری را برای مجسم‌ساختن جایگاه خلاق حقیقت فراهم آورد. مشابه این حالت را در اثری داریم از لیپولد با نام بدر، واریاسیون ۷. واریاسیونی که در این خطوط بیان شده، دریافتی جدید از همان چیزی است که طی ده هزار سال در تفکر اسطوره‌ای انسان ظاهر شده است. نماد ماه ایزدبانویی است و در اینجا ساختار ریاضی، همان طرح بنیادین را به‌صورت نوع دیگری از بیان پدید می‌آورد.

در ارتباط با نوع آیین مذهبی دین، و هم‌زمان در مسیر گذر بنیادین از آن، نوع عرفانی را داریم. تجربه‌ی دینی سعی دارد بدون دخالت موارد خاص در این گونه‌ی دینی، به واقعیت غایی دست یابد. ما شکل تحقق‌یافته‌ی این گونه را در آیین هندو و بودایی، و در تائوییسم و مکتب نوافلاطونیان مشاهده می‌کنیم.

این موضوع در آسیای باستان و نیز اروپا و آمریکای مدرن مشهود است. در ارتباط با این گونه‌ی

دینی، عنصری سبک‌شناختی داریم که در آن ویژه بودن چیزها در زنجیره‌ی مرئی محو می‌شود، اما این زنجیره طیفی یکنواخت نیست، بلکه تمام توانایی‌های بالقوه مربوط به موجودات خاص را در خود دارد، نظیر برهمن در آیین هندو، و «ذات واحد» در مکتب نوافلاطونیان یا خدای خالق در مسیحیت، به‌گونه‌ای که تمام اینها اماکن کل جهان را در بر می‌گیرند. این زنجیره شامل تنش‌ها، کشمکش‌ها و جنبش‌ها می‌شود، اما هنوز به چیزهای خاص نرسیده است. آنها در حالت بالقوه محض پنهان‌اند و هنوز در مقام اعیان متمایز واقعیت نیافته‌اند، یا اگر هم واقعیت یافته‌اند، همانند پیش از خلقت از دور سوسو می‌زنند.

این مطلب در تابلوهای مناظر چینی مشاهده می‌شود که در آنها هوا و آب نماد وحدت کیهانی‌اند و سنگ‌ها یا شاخه‌های منفرد هرگز جرأت نمی‌کنند به‌عنوان وجود مستقل جلوه کنند. این موضوع در پس‌زمینه‌ی نقاشی‌های آسیایی و غربی قابل رؤیت است، حتی اگر پیش‌زمینه‌ی آنها پر از شکل باشد. این نکته عنصری تعیین‌کننده در امحاء جزئیات در طیفی از نور و رنگ به‌شیوه‌ی امپرسیونیستی است و اساسی‌ترین شکل آن در چیزی تحقق یافته است که امروزه نقاشی انتزاعی نام دارد. همین عنصر در دهه‌ی اخیر، نقاشی آمریکا را تحت‌الشعاع قرار داده است. البته کسی نمی‌تواند واقعیت غایی را مستقیماً نشان دهد، اما می‌تواند از عناصر ساختار اصلی واقعیت نظیر خط، مکعب، سطح و رنگ به‌عنوان نمادهایی استفاده کند که از کل واقعیت فراتر می‌روند و این همان کاری است که هنرمندان انتزاعی انجام داده‌اند.

در همان دوره‌ای که عرفان شرق قدرت‌مندانه وارد صحنه‌ی آمریکا می‌شود، هنرمندان آمریکایی تنوع واقعیت، یعنی عینیت اشیاء و افراد را از آن حذف و واقعیت غایی را به‌وسیله‌ی عناصری بیان کرده‌اند که معمولاً فقط در پیوند با اشیاء عینی در ظاهر واقعیت جلوه می‌کنند.

در اینجا خطرات نیز باید مد نظر قرار گیرند. خلاء مقدس ممکن است به خلاء محض تبدیل شود و خلاء مکانی برخی از تصاویر صرفاً بیان‌گر خلاء هنری باشد. تلاش برای بیان واقعیت غایی از طریق نابودکردن واقعیت ممکن است به خلق آثاری بینجامد که در آنها اصلاً چیزی بیان نمی‌شود. می‌توان گفت که پدیدآمدن چنین وضعیتی در دین به‌مفهوم واقعی کلمه به واکنش‌های شدید انجامیده است، و در هنر به واکنش‌های تند علیه عناصر سبک‌شناختی آثار انتزاعی.

و اکنون مایلم به معرفی نمونه تصاویری بپردازم که بیان‌گر دومین عنصر سبک‌شناختی‌اند. نخست اثر هنرمند ژاپنی آشیکاگا به‌نام چشم‌انداز که طبیعتِ وحدت وجودی را نشان می‌دهد و در آن درختان و سنگ‌ها به‌زحمت از دل یک مجموعه سر برآورده‌اند.

دای جین ـ در اینجا این مطلب حتی به‌شکل قوی‌تر بیان می‌شود.

کله ـ «معادل بی‌نهایت» ـ در اینجا واژه‌ی بی‌نهایت، فراتر رفتن از واقعیت عینی را بیان می‌کند.

سورا ـ «ناوگان ماهی‌گیری» در این اثر تک‌تک اشیاء وجود دارند، اما جرأت نمی‌کنند که به فردیت کامل برسند.

«بداهه‌گویی» اثری از کاندینسکی. به یاد می‌آورم یک‌بار در دهه‌ی ۲۰ در خانه‌ای در برلین بودم،

اثری مشابه این کارِ کاندینسکی وجود داشت. واقعاً از این که فارغ از تک‌تک اشیاء بودم و در سرزمینی به سر می‌بردم که در آن زمان به تفکرات دینی‌ام خیلی نزدیک بود، احساس آزادی می‌کردم.

و بالاخره اثری از جکسون پولاک به‌نام شماره ۱، که باید بگویم ارزیابیِ کار او برایم دشوار بود، اما از زمانی که برخی از بهترین تصاویر او را در نمایشگاه بروکسل دیدم، بسیار موافق کمال واقعیت عاری از موضوعات عینی در آثار او شده‌ام.

دین، همانند عرفان، از مبنای آیین‌های مقدس کل زندگی فراتر می‌رود. الگوی آن هم انتقاد از نظام آیین‌هایی است که به‌نام حقانیت فردی و عدالت اجتماعی به‌شکلی شیطانی تحریف می‌شوند. تقدس بدون عدالت مردود است. نه‌تنها طبیعت، بلکه تاریخ نیز جایگاه تجلی واقعیت غایی است. این تجلی به‌صورت اراده‌ی فرد در قالب تقاضا، قضاوت، کیفر و نوید ظاهر می‌شود. طبیعت، قدرت اهریمنی و الهی خود را از دست می‌دهد و به‌صورت یک شیء یا وسیله در خدمت اهداف انسان قرار می‌گیرد. فقط بر چنین پایه‌ای از دین است که جامعه‌ای صنعتی، نظیر آنچه ما در آن زندگی می‌کنیم، به وجود می‌آید.

حال اگر بپرسیم کدام عنصر سبک‌شناختی در هنرهای تجسمی با چنین تجربه‌ای از واقعیت غایی هم‌خوانی دارد، پاسخ «رئالیسم» است ــ هم به‌شکل علمی-توصیفی آن و هم به‌صورت اخلاقی-انتقادیش. پس از این که طبیعت از قدرت معنوی خود محروم شد، ممکن است به موضوعی برای تحلیل علمی و مدیریت فنی تبدیل شود. رویکرد هنری به چنین طبیعتی به‌خودی خود علمی نیست، اما به بررسی اشیایی می‌پردازد که به‌کمک علم به‌صورت چیزهایی محض فراهم شده‌اند. تا جایی که خلاقیت هنری مطرح است مطمئناً این کار تقلید از طبیعت نیست، اما همین خلاقیت هنری این امکان را فراهم می‌کند که واقعیت را به‌گونه‌ای ببینیم که رویارویی ما با آن در زندگی روزمره را بزرگ می‌سازد و گاهی از کشفیات علمی پیشی می‌گیرد.

عنصر واقع‌گرایانه‌ی موجود در سبک‌های هنری ظاهراً بسیار دور از بیان واقعیت غایی است و بیش از این که واقعیت غایی را بیان کند، آن را پنهان می‌کند. اما شیوه‌ای وجود دارد که از طریق آن رئالیسم بیانی می‌تواند به‌عنوان واسطه‌ی تجربه‌ی واقعیت غایی عمل کند. رئالیسم بیانی چشم‌ها را به روی واقعیتی می‌گشاید که در مواجهه‌ی ما با واقعیت در زندگی روزمره گم می‌شود. آنچه را که خیال می‌کردیم به‌واسطه‌ی مواجهه‌ی هرروزه‌مان با آن می‌شناسیم، به‌صورت چیزی ناآشنا می‌بینیم. غنای بی‌پایانی که در مشاهده‌ی هوشیارانه، واقع‌بینانه و نیمه‌علمی واقعیت احساس می‌کنیم همان تجلی واقعیت غایی است، گرچه مستقیماً فاقد ویژگی روحانیت است. تواضع در پذیرش یک امر مفروض به آن قدرت دینی می‌بخشد.

رئالیسم انتقادی عمدتاً به‌لحاظ فردی، اجتماعی و تاریخی متوجه انسان است، گرچه سختی‌های طبیعت غالباً در بیان هنرمندانه‌ی زشتی‌هایی می‌آیند که در رویارویی با واقعیت احساس شده‌اند. رئالیسم انتقادی ــ همچنان که مثلاً در آثار بوش و بروگل، کالو و گویا، دومیه و انزر، گروس و بکمان

ارائه شده است ــ واقعیت غایی را از طریق قضاوت در مورد واقعیت موجود نشان می‌دهد. در آثار تمام کسانی که برشمردم بی‌عدالتی جهان مورد انتقاد قرار می‌گیرد، اما این کار در آثار هنری انجام می‌شود و همین واقعیت رئالیسم انتقادی را تا آن سوی منفی‌نگری محض ارتقاء می‌بخشد.

قالب هنری رئالیسم انتقادی را از کشش صرف به سوی زشتی جدا می‌سازد. البته اگر قالب هنری نباشد آنچه جلوه می‌کند واقعیت تحریف شده است، نه واقعیت غایی. خطر این عنصر سبک‌شناختی و نیز خطر برخی شبهه انتقادهای صرفاً روشنفکرانه همین است که بدون هیچ امیدی تسلیم منفی‌نگری می‌شوند. اکنون جای آن دارد که به بررسی تصاویری بپردازم که این عنصر سوم را دارند.

تا قبل از تماشای تابلو موج، اثر کوربه، هرگز اقیانوس را ندیده بودم ــ هرچند حالا آن را می‌شناسم و بسیار دوست می‌دارم. بعد اثر واقعاً انقلابی کورینت است با نام خودنگاره‌ای با مرگ. آنگاه هنرمند آمریکایی، هاپر، با اثری به‌نام صبح زود یکشنبه که برای من بسیار جذاب است، زیرا بر تجاربی از خلاء واقعیت و نماهای دقیق و مشخص حاصل از آن مبتنی است. همچنین اثر شیلر با نام چشم‌انداز کلاسیک اشیایی را به نمایش می‌گذارد که به‌خودی خود اهمیتی ندارند، اما حقیقت را به گونه‌ای نشان می‌دهد که پیش از این از دید ما پنهان بوده است.

حال سراغ گروه منتقدان می‌رویم: پیش از همه گویا را داریم با اثری به‌نام چه شهامتی، که نشان‌گر تصویر فردی ایستاده بر تلّی از اجساد است.

بعد کاریکاتوری اجتماعی و اثری از گویا به‌نام تا زمان مرگ، خود را آرایش می‌کند.

سپس قصاب، اثر دومیه، اثری است در مورد طبیعت که نشان‌گر وابستگی زندگی انسان به خدشه‌دار کردن واقعیات طبیعی است.

اثری به‌نام جنگ، سبب اشتهار دیکس شد. این اثر نشان‌گر سنگرهای جنگ جهانی اول است که متأسفانه در مورد آنها اطلاعات خوبی دارم و حق با او بود.

و سرانجام اثری از جورج گروس به‌نام کلان‌شهر. در اینجا بنیادی‌ترین شکل را داریم که خطرات آن را هم نشان می‌دهد، یعنی شاید صرفاً شکل منفی‌نگری انتقاد.

گونه‌ی پیامبرانه ـ انتقادی دین حامل عنصر امید است، و همین عنصر اساس قدرت آن را تشکیل می‌دهد. اگر عنصر امید از نگرش واقع‌گرایانه‌ی واقعیت جدا شود، نوعی دین ظاهر می‌شود که در زمان حال کمال آینده را پیش‌بینی می‌کند. آنچه امید نبوی انتظار دارد، زمانی تأیید می‌شود که در قالب‌هایی از کمال ارائه شوند تا هنرمند بتواند آنها را در جهان تصاویر پدید آورد. تعبیر رنسانس از خود به‌عنوان جامعه‌ای دوباره متولد شده بود که به‌شکلی خاص موجب پدید آمدن چنین نگرشی شد. اما پیش از آن هم نمونه‌هایی وجود داشته است، مثلاً در دوران یونان باستان، و نمونه‌های متعاقب آن نیز در قالب تلاش برای احیاء مجدد این عنصر سبک‌شناختی در دوران امروزی ما.

این نگرش دینی را می‌توان «انسان‌گرایی دینی» نامید که در حال حاضر علی‌رغم همه‌ی ضعف‌های انسان، خدا را در انسان و انسان را در خدا می‌بیند. چنین نگرشی انتظار تحقق کامل این وحدت را در تاریخ دارد و آن را در قالب خلاقیت هنری پیش‌بینی می‌کند.

سبک هنریِ بیان‌گر این نگرش را معمولاً «ایده‌آلیسم» می‌نامند، واژه‌ای که امروزه از فرط بدنامی استفاده از آن تقریباً غیر ممکن است. اگر شما را ایده‌آلیست خطاب کنند بدتر از آن است که مجرم نامیده شوید. اما نه‌تنها خود این واژه، بلکه مفهوم آن نیز به‌خودی خود تحت انتقاد شدید است. در دوره‌ای که عنصر معنوی، توصیفی و انتقادی ـ واقع‌گرایانه بر کل حرکت تکاملی حاکم بود، جریان ایده‌آلیستی را تحقیر کرده، آن را مردود می‌دانستند. این جریان به‌رغم تابلوهای دینی بی‌شماری که پدید آورد، ظاهراً قادر نبود واسطه‌ی واقعیت غایی باشد. خود من هم چنین روحیه‌ای داشتم. تغییر در من زمانی رخ داد که دریافتم ایده‌آلیسم یعنی پیش‌بینی والاترین امکانات موجود، به‌مفهوم یادآوری بهشت از دست رفته و پیش‌بینی دست‌یابی مجدد به آن. وقتی ایده‌آلیسم این‌گونه مد نظر قرار گیرد، مطمئناً وسیله‌ای است برای تجربه‌ی واقعیت غایی، که خصلت خداگونه‌ی انسان و دنیای پیرامونش را به‌صورت کمالی ذاتی، تحریف نشده و آفریده شده برای وی بیان می‌کند.

اما بیش از سایر عناصر سبک‌شناختی می‌بایست بر خطری که ایده‌آلیسم هنری را تهدید می‌کند، یعنی اشتباه گرفتن ایده‌آلیسم با یک رئالیسم زیبایی‌بخش ظاهری و احساسی، تأکید شود. چنین اشتباهی در مقیاس وسیع و به‌شکلی خاص در قلمرو هنر دینی رخ داده است و این اشتباه علت همان بدنامی است که واژه و مفهوم ایده‌آلیسم دچار آن شده‌اند. ایده‌آلیسم حقیقی نشان‌گر امکانات بالقوه موجود در ژرفای یک شیء یا واقعه است و به آنها در قالب تصاویر هنرمندانه حیات می‌بخشد. رئالیسم زیبایی‌بخش حیات واقعی شیء را نشان می‌دهد، اما با اضافات فریب‌کارانه و آرمان‌گرایی. اکنون که برای خلق یک سبک کلاسیک جدید در تلاش هستیم، باید از این خطر پرهیز شود. متأسفانه باید بگویم که چنین هشداری بسیار به‌جا است.

اینک در مورد این عنصر سبک‌شناختی اجازه دهید به بررسی برخی تصاویر قدیمی و جدید بپردازیم.

ملکه سبا و سلیمان دو اثر از فرانچسکا، و نیز تابلو جرأت و خویشتن‌داری اثر پروجینو. در این تصاویر ــ حتی در عنوان آنها ــ شما پیش‌بینی شکوفایی بشر را شاهدید.

بعد هم آرمان‌گرایی در مورد بهشت را در چشم‌انداز، اثر پوسن، داریم. همان‌طور که در مورد نوعِ سبکِ تحقیق در مورد پر طلایی، اثر انگر، اشاره شد، باز هم خاطره و پیش‌بینی را داریم؛ این سبکِ بهشت است. اما در میان نقاشان متأخر هم چنین سبکی را داریم، مثلاً در دوران آبی پیکاسو و در اثری با عنوان زندگی. در این اثر گرچه تراژدی وجود دارد، اما در پس‌زمینه است و در قالب شکوفایی نشان داده می‌شود.

و در نهایت، این سبک را در قالب «رویا» داریم که شاید مناسب‌ترین شکل چنین سبکی را در آثار روسو یافت. این اثر یک پیش‌بینی کاملاً آرمانی از شکوفایی ذاتی است، اما نه به‌صورت زیبایی‌بخش.

اینک به پنجمین و آخرین عنصر سبک‌شناختی می‌رسم. جنبش اکسپرسیونیستی واکنشی بزرگ علیه رئالیسم و ایده‌آلیسم (به‌استثناء رئالیسم معنوی) بود. این جنبش با کدام گونه‌ی دینی مرتبط

است؟ اجازه دهید آن را گونه‌ی وجدآور ـ معنوی بنامم. این گونه‌ی دینی در تورات پیش‌بینی شده و دین انجیل و بسیاری جنبش‌ها در تاریخ اخیر کلیسا است. این گونه‌ی دینی در اوایل شکل‌گیری پروتستان در مسلک رومانتیکِ دینی بارها در میان گروه‌های فرقه‌ای ظاهر شد، در اتحاد و کشمکش با گونه‌های دینی دیگر نیز مشهود است و ویژگی پویایی در تجزیه و آفرینش برجسته است. این گونه‌ی دینی بر فردیت اشخاص و اشیاء صحه می‌گذارد، اما از آنها فراتر می‌رود. واقع‌گرایانه و در عین حال عرفانی است. هم انتقاد می‌کند هم پیش‌بینی. اگرچه بی‌قرار است بر آرامش جاودانه تأکید می‌کند.

به‌عقیده‌ی من، به‌عنوان یک عالم الهیات پروتستان، چنین عنصر دینی که همه‌جا به‌منزله‌ی خمیرمایه و عموماً بسیار متکامل ظاهر می‌شود، در مسیحیت فرصت ابراز وجود پیدا می‌کند. اما مشکل ما این است که نحوه‌ی بیان این گونه‌ی دینی در هنرهای تجسمی چگونه است؟ کدام عنصر سبک‌شناختی با آن مطابقت دارد؟ معتقدم عنصر اکسپرسیونیستی، قرینه‌ی هنری گونه‌ی وجدآور ـ معنویِ تجربه‌ی دینی است. واقعیت غایی جلوه‌گر می‌شود و سرودی دینی در مورد روح الهی، یعنی «شکستن زندان قالب مان» را زمزمه می‌کند. واقعیت غایی ظاهر هستی و جهان‌مان را تکه تکه می‌کند. این ویژگی معنوی اکسپرسیونیسم است، یعنی استفاده از واژه در مفهومی بسیار گسترده‌تر از مکتب آلمانی.

کلیسا هرگز از جنبش‌های وجدآور خرسند نبوده است. به نظر می‌رسید که این جنبش‌ها ویران‌کننده‌ی اساس آیین‌های مقدس آن‌اند. جامعه‌ی امروز از سبک‌های مهم اکسپرسیونیستی در گذشته و حال خرسند نبوده است، زیرا بنیان‌های واقع‌گرایانه و آرمان‌گرایانه‌ی جامعه‌ی صنعتی مدرن این سبک‌ها را درهم شکسته‌اند و هنوز هم در هم می‌شکنند. اما فقط همین سبک است که به تجلی واقعیت غایی تعلق دارد. عناصر اکسپرسیونیست کارآمدند و حتی در بسیاری از سبک‌های گذشته و حال نفوذ دارند. در تاریخ غرب، این عناصر مشخص‌کننده‌ی هنر سردابه‌ای، بیزانسی، معماری رومیایی، قسمت اعظم سبک گوتیک و باروک، و تحولات اخیر پس از سزان هستند.

معمولاً عناصر دیگری وجود دارند که دست به دست یکدیگر می‌دهند، اما در میان آنها عنصر اکسپرسیونیستی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. واقعیت غایی قویاً در این سبک‌ها تجلی می‌کند، حتی اگر نمادهای سنت دینی را نادیده بگیرند. اما تاریخ نشان می‌دهد که سبک‌هایی با ویژگی عنصر اکسپرسیونیستی مشخصاً با آن دسته از آثار هنری که به نمادهای دینی مرسوم می‌پردازند تناسب دارند.

اما خطرات عناصر اکسپرسیونیستی سبک‌های هنری‌مان را نیز بایستی خاطرنشان کنیم. بیان را می‌توان ذهنیت هنرمند تلقی کرد، درست همان‌طور که در حوزه‌ی دین، روح را می‌توان به‌عنوان بیان وجدآور ـ آشفته‌ی ذهنیت دینی تلقی کرد. اگر چنین چیزی در دین رخ دهد، وجد با هیجان زیاد اشتباه می‌شود. هیجان زیاد در هیچ قالبی نمی‌گنجد و هیچ‌چیز جدیدی را خلق نمی‌کند. چنانچه یک اثر هنری فقط ذهنیت هنرمند را توصیف کند، اختیاری باقی می‌ماند و در خودِ واقعیت نفوذ نمی‌کند.

اکنون اجازه دهید به نمونه‌هایی از گروه آخر تصاویر بپردازم.

وان گوگ و اثرش، تپه‌های سنت رمی.

مونش و تابلوِ جیغ.

درن و پل لندن.

مارک و اسب‌های زرد. ذکر نکته‌ای در مورد این نقاشی لازم است. بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ استاد دانشگاه برلین بودم. روبه‌روی دانشگاه موزه‌ی مدرنی در یک کاخ سلطنتی قدیمی واقع شده بود. هنگامی که فلسفه‌ی یونان باستان را تدریس می‌کردم و پارمنیدس، هراکلیتوس و دیگران را با تابلوهای هنرمندان معاصر مقایسه می‌کردم، آن طرفِ خیابان نخستین درگیری‌ها در حال وقوع بود. این درگیری‌ها میان قشرهای فرودست خرده‌بورژوازی و روشنفکران بود و در آن موقع پیش‌درآمد واقعه‌ای بود که بعدها تحت سلطه‌ی هیتلر اتفاق افتاد، یعنی زمانی که خرده‌بورژوازی به قدرت استبدادی آلمان تبدیل شد. به‌همین دلیل، اسب‌های تابلو مارک مفهومی فوق‌العاده نمادین برایم دارند، زیرا یکی از نقاشی‌هایی بود که در آن زمان در موردش بحث کرده بودم.

در تابلو پیتر و ماهی‌گیر، اثر اشمیت ـ روتلوف، شاهد بخش عمده‌ی عادی و بسیار ابتدایی اکسپرسیونیسم آلمانی هستید.

در اثر بعدی ــ نیایش، اثر هکل ــ جنبه‌های دینی آن را نیز مشاهده می‌کنید. نولده و تابلو عید خسین، که باید اعتراف کنم برخی نوشته‌های من تنها از این تصویر الهام گرفته‌اند، زیرا همیشه از تصاویر بیش از کتاب‌های الهیات چیز یاد گرفته‌ام.

و در نهایت، اثری از نولده به‌نام پیامبر.

نکته‌ی اساسی در بحث از پنج عنصر سبک‌شناختی که می‌توانند واسطه‌های واقعیت غایی شوند، این است که نشان دهم تجلی غایی در هنرهای تجسمی به استفاده از آثاری که از دیرباز «هنر دینی» نامیده می‌شوند، بستگی ندارد. می‌خواهم صحبت را با نکاتی در مورد ماهیت این آثار و ارتباطشان با پنج عنصر سبک‌شناختی موردِ بحث خاتمه دهم.

اگر هنر واقعیت را در قالب تصویر، و دین واقعیت غایی را به‌شکل نماد بیان می‌کند، آنگاه هنر دینی، نمادهای دینی را در قالب تصاویر هنری بیان می‌کند (نظیر مفاهیم فلسفی). مضامین دینی، یعنی ارتباط ویژه و مستقیم انسان با واقعیت غایی، ابتدا در نماد دینی بیان می‌شوند و بعد بیان این نماد در تصاویر هنری، مانند مریم مقدس و صلیب مسیح.

در چنین ارتباطی ممکن است این اتفاق رخ دهد که در اثر هنری و نیز رویارویی با آن اثر یکی از دو بیان بر دیگری غالب شود، یعنی ممکن است قالب هنری خاصیت دینی را به‌طور عینی یا در رویارویی شخصی به‌کلی از بین ببرد. این یکی از دلایل مخالفت بسیاری از گروه‌های دینی با هنرمند دینی، به‌ویژه در موقعیت‌های عبادی است. یا ممکن است خاصیت دینی باعث پیدایش تصاویری شود که به‌زحمت می‌توان آنها را اثر هنری نامید، اما تأثیر دینی فوق‌العاده‌ای دارند. این نکته یکی از دلایل زوال استفاده از هنر دینی در کلیسا است.

پرهیز از این دو عیب دشوارترین وظیفه‌ی هنرمندان دینی است. تحلیل ما از این پنج عنصر سبک‌شناختی ممکن است از این نظر مفید باشد.

مسلماً، عنصر سبک‌شناختی که ما آن را رئالیسم روحانی نامیده‌ایم، مبنای مناسبی برای هنر دینی است. در هر جای جهان بدوی که رئالیسم روحانی غالب بوده، تفاوت میان دین و بی‌دینی معمولاً غیر قابل تشخیص است. در شکل‌های جدید رئالیسم روحانی، اهمیت کیهانیِ آثار تحت کنترل این عنصر واضح است، اما استفاده از آنها در داستان‌ها و اسطوره‌های کاملاً شخصیِ ادیان نبوی بسیار دشوار است.

عنصر عرفانی ـ وحدت وجودی سبک‌های هنری اساساً در برابر استفاده از آن برای نمایش نمادهای دینی محسوس، مقاومت می‌کند. هنر انتزاعی، همانند زمینه‌ی عرفانی‌اش، نوعی فرارَوی از دنیای نمادهای محسوس است و تنها نمادهایی را که تعالی آنها فراتر از این نمادها است می‌توان در قالب تصاویر هنری بیان کرد.

رئالیسم‌های توصیفی و انتقادی، اگر سبک برجسته‌ای داشته باشند، مشکل عکس آن را دارند و می‌توانند هر چیزی را که مشخصاً دینی است از جنبه‌ی عینی‌بودنش نشان دهند، اما تنها در صورتی می‌توانند آن را به‌لحاظ دینی نشان دهند که با عناصر دیگر متحد شوند. در غیر این صورت، آن را غیر دینی نشان می‌دهند، در حالی که غالباً ویژگی‌های احساسی و فریب‌کاری‌های زیبایی‌بخش را از تحریف‌های سبک آرمان‌گرا قرض می‌گیرند. پر زرق و برق‌ترین نوع هنر دینی را می‌توان همین‌جا یافت. مشکل دیگر این است که هنرمند دینی تحت سلطه‌ی چهارمین عنصر سبک‌شناختی، یعنی عنصر سبک‌شناختی پیش‌بینی‌کننده، قرار دارد. البته پیش‌بینی شکوفایی را می‌توان به راحت‌ترین شکل از طریق شخصیت‌ها در افسانه‌های دینی و اسطوره بیان کرد. اما جای یک چیز خالی است، جدایی وضعیت انسان فعلی از اتحاد فطری او با خدا. از آنجا که جای این موضوع حتی در بهترین آثار تحت سلطه‌ی سبک آرمان‌گرا خالی است، می‌تواند منبع دیگر تصنع در هنر دینی شود.

همان‌طور که پیش از این بیان شد، عنصر اکسپرسیونیستی بیشترین شباهت را به هنر دینی دارد. عنصر اکسپرسیونیستی هم بر پذیرش واقع‌گرایانه‌ی امری مفروض و هم بر پیش‌بینی آرمان‌گرایانه‌ی موضوعی تحقق‌یافته غلبه می‌کند و فراتر از هر دوِ اینها به ژرفای واقعیت غایی دست می‌یابد. در این مفهوم، عنصر اکسپرسیونیستی یک سبک عنصر وجدآوری است که به بیان ویژگی وجدآور واقعیتی که با آن روبه‌رو شده می‌پردازد. هیچ‌کس نمی‌تواند این عنصر وجدآور را در هنر خوب دینی، هرقدر هم که ترکیب این عنصر با سایر عناصر سبک‌شناختی متفاوت باشد، نادیده بگیرد. نشان دادن ویژگی وجدآور ـ معنوی در بیان واقعیت غایی در بسیاری دوره‌های مهم هنر دینی در شرق و غرب کاری است که نظرات ارائه شده فقط حکم پیش‌درآمد آن را دارند. اگر این نظرات چنین اساسی را فراهم کرده باشند و تجلی واقعیت غایی از طریق عناصر سبک‌شناختی متفاوتی که در روابط مختلفِ تمام آثار هنرهای تجسمی با یکدیگر ظاهر می‌شوند را تا حدی آشکار کرده باشند، به منظور خود رسیده‌ام.

پی‌نوشت:

1. Paul Tillich, "Art and Ultimate Reality", *Art and the the Craftsman: The Best of the Yale University Magazine*, 1836-1961, ed. J. Harned and N. Goodwin (NeW Haven: Yale University Magazine, 1961), pp. 185-200.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی