گونتر رومبلد در سال ۱۹۲۵ در اشتوتگارت آلمان به‌دنیا آمد و سراسر زندگی‌اش وقف کنکاش و پژوهش در زمینهٔ فلسفه و الهیات و تاریخ هنر شد. در سال ۱۹۵۴ از دانشگاه گراتس موفق به اخذ درجهٔ ممتاز دکترا در الهیات گردید و دکترای فلسفه را نیز در سال ۱۹۵۸ از مونیخ دریافت کرد. پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی در دانشگاه گراتس اتریش به تدریس هنر مسیحی پرداخت و در کنار تدریس، آثار متعددی را به چاپ رساند. از سال ۱۹۷۱ کرسی فلسفه و الهیات و هنر را در دانشگاه لینتسن به‌دست آورد و هم‌چنین به سِمَت سردبیری نشریهٔ «هنر و کلیسا» منصوب شد. از مهم‌ترین آثارش می‌توان به «هنر: تقدیس یا عصیان» و هم‌چنین «دیانت و روانشناسی اعماق» اشاره کرد.

چالش مقدس*

گونتر رومبُلد
ترجمهٔ محمد فرمانی

۱ ـ وحدت بنیادین هنر و دین

در سرآغاز این مقاله ناچارم پاره‌ای از نتایج و دست‌آوردهای دین‌شناسی نوین را اجمالاً بازگو کنم. در سپیده‌دم تاریخ فرهنگ، دین و هنر در قالب آیین‌های مذهبی موجودیّتی یگانه و غیرقابل تفکیک داشتند و قبول تمایز و دوگانگی بین این‌دو در آن اعصار غیرممکن و ناموجّه می‌نماید. مقولهٔ بنیادین در پدیدارشناسی دین «امر قدسی» (das Heilige) است که محور همهٔ مباحث دینی در میان متألهین معاصر مغرب‌زمین است. «امر قدسی»، کتاب دوران‌ساز رودلف اوتو (Rudolf Otto) بحث جامعی در باب این مقوله را وجههٔ همّت خود قرار داده است. او می‌نویسد: «امر قدسی در همهٔ ادیان به‌عنوان اصیل‌ترین و حقیقی‌ترین عنصر ذاتی، حضوری تام و سنگین دارد و در غیاب آن [امر قدسی]، آن‌ها در واقع به معنای دقیق کلمه دین محسوب نمی‌شوند.»[۱] استنباط او از «امر قدسی» آن امری است که «انسان در یک لمحهٔ سرنوشت‌ساز تحت سیطره و عنایت جذبهٔ دین به آن التفات کرده و آن را درمی‌یابد».

رودلف اوتو به تبعیت از بنیان‌گذار هرمنوتیک شلایرماخر به نحو خاصی بر تجربه و احساس دینی

تمایل حضرت مسیح اثر ژرژ روئو در کلیسای لیل lille

تأکید می‌کند و آن لمحهٔ استغراق در کنه آفرینش را برانگیزانندهٔ معرفت دینی می‌داند. این احساس متعال نوعی مقولهٔ پیشینی است که فارغ از محاسبات و قیل و قال عقل معاش است. با قطع‌نظر از این بیان و تفسیر یک‌سویه که به‌هرحال قابل چون و چرا است، مفهوم «امر قدسی» در تفکر و هنر معاصر راه خود را گشوده است؛ زیرا مفهومی است که از قابلیت شمول بسیاری برخوردار است و برای گردآوردن پدیده‌های مختلف دینی (البته نه همهٔ آن‌ها) نیز در یک طیف معنایی از قابلیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است.

مراسم و آیین‌های مذهبی همانا تکریم از امر قدسی

است و در آن‌ها امر قدسی به انحاءِ گوناگون منعکس و منتقل می‌شود. البته واضح است که نمی‌توان هر نوع تماس شخصی با امر قدسی را جزءِ آیین‌های دین قلمداد کرد؛ زیرا آیین‌ها و سنن دینی در واقع از خصلت جمعی برخوردار هستند. این سنت‌ها تکریمِ جمعی از آن امری است که هویّت جمعی ما را برمی‌کشد و تعالی می‌بخشد و بنابراین نمی‌توانند صرفاً در سویدای دل انسانی منفک و تکرو واقع شود.

این آیین‌ها در ذات خویش از خصیصهٔ تجرید و تکرار برخوردارند. در این آیین‌ها خاستگاه اصیل جمع، خواه اسطوره‌ای باشد و خواه تاریخی از نو جان می‌گیرد و در حیات اجتماعی به نحو آشکاری تجلّی می‌یابد. از رهگذر همین تجلّی نمادین است که سعادت و خیر برین بر آدمی عرضه می‌شود. به همین دلیل آیین‌ها و سنن دینی فقط مواجهه و تماس صرف با امر قدسی نیست، بلکه واسطهٔ اعلای استقرار سعادت و رحمت نیز می‌باشند.

مراسم و آیین‌های دینی دارای قالب‌های بیانی مستحکمی است که هرگز نباید به آن‌ها خدشه‌ای وارد شود. آغاز تعدیل و تبدیل در هر یک از عناصرِ ثابت این آیین‌ها پایان حیات آن‌ها است. در این آیین‌ها سوگ و جشن و نمایش قدسی توأمان می‌گردند. مهم‌ترین پدیدارها در این مراسم که برای هنر نیز حایز اهمیت است عبارت از عناصر زیر است: مکان مقدس، زمان مقدس، کلام مقدس، مکتوب مقدس و شمایل مقدس.

مکان ظهور و تجلّی امر قدسی برای انسان‌های اعصار پیشین از اهمیت و احترام فوق‌العاده‌ای برخوردار بوده است. اصولاً هر مکانی می‌تواند مقدس باشد.

هنگامی که یعقوب سر از خواب برداشت گفت: حتماً خداوند در این مکان حاضر است و من ندانستم. پس خوف بر او چیره شد و گفت: چه مقدس است این جایگاه! این‌جا چیزی نیست مگر خانهٔ خدا. این‌جا آستانهٔ آسمان است. و یعقوب صبح زود از خواب برخاست و سنگی را که به زیر سر نهاده و بر آن خفته بود برداشت و آن را متبرک ساخت و بر سر آن روغن ریخت و این جایگاه را مکان مقدس (Beth-El) نامید.

چنین مکانی می‌تواند بعدها با بناکردن یک محراب و یا معبد از تشخّص خاصی بهره‌مند شود. برای احداث چنین بنایی غالباً از سنگ‌های یک منطقهٔ مقدس استفاده می‌شد. یک منطقه به خودی خود می‌تواند منعکس‌کنندهٔ نوعی کیفیت و حالت اسطوره‌ای باشد و این امر به کوچکی و بزرگی امور مربوط نمی‌شود؛ زیرا یک بیشه، یک چشمه و یا حتی یک درخت نیز می‌تواند مقدس تلقّی شود.

در گذر تاریخ برای انجام مراسم و آیین‌های دینی مکان‌های خاصی تأسیس شد. در ابتدا از غارهای طبیعی برای انجام چنین مناسکی استفاده می‌شد. برخی از این غارها در جنوب فرانسه و شمال اسپانیا ابتدایی‌ترین اشکال و آثار هنری شناخته‌شده را در دل خویش به یادگار نگاه داشته‌اند. بنا بر نظر اکثریت پژوهشگران و صاحب‌نظران، این‌گونه نگارگری‌ها در غارهای طبیعی ارتباط تنگاتنگ و مستقیمی با **شکار جادویی** داشته است.[۲] در پسِ این نگاره‌ها این باور نهان است که هرکس به نحوی نمادین در نگاره‌ای حیوانی را از پای درآورد، در واقعیت نیز به انجام چنین کاری موفق خواهد شد. بنای خاصی که در آن مناسک و آیین‌های دینی برگزار می‌شد لازم نبود که حتماً مکان ثابت و ساکنی باشد. قبایل بیابانگرد همواره در مناطق جدیدی چادر مقدس را برمی‌افراشتند. کلبه‌ها نیز می‌توانستند از جنبهٔ ماورایی برخوردار باشند و اجاق و ستون وسط کلبه نیز مقدس شمرده شوند.

معبد (Tempel) نیز مقدس است و می‌تواند «خانهٔ خدا» باشد همان‌گونه که در معنای لغوی معبد که اسماء خدایان در آن‌جا نگهداری می‌شود، چنین مفهومی مضمر است.[۳] (در پارتنون پیکرهٔ پالاس آتنه که ۱۲ متر

ارتفاع دارد، تعبیه شده بود) اما در معابد یهودیان از شمایل خدایان اثری نبود، بلکه صندوق‌هایی نگهداری می‌شد که در آن‌ها لوحه‌های فرامین و میثاق‌های مقدس به‌صورت مکتوب موجود بود. این الواح نمادهای کلام الهی بودند و به‌عنوان بنیاد و اساس ایمان یهودیان تلقّی می‌شدند.

امر قدسی نه فقط در حوزهٔ مکان بلکه در سویهٔ زمان نیز تجلّی می‌یابد. در بنیاد همهٔ زمان‌ها این ویژگی موجود است که می‌توان آن‌ها را چونان امری قدسی تجربه کرد. می‌توان از زمان تجربه‌ای خطی و ممتد یا ادواری و حلقوی داشت. در دل پدیده‌ها و رخدادهای طبیعت، انسان با حوادثی تکرارپذیر و ادواری مواجه می‌شود. چرخش موزون شب و روز و فصول، بستری است که در آن طبیعت به احیای خویش می‌پردازد و به همین‌جهت در ایامی خاص که واجد اهمیت نمادین هستند (مانند آغاز سال) جشن‌های بزرگ آیینی برگزار می‌گردد. همهٔ امور وابسته به سرآغاز است؛ به همین‌جهت این نکته حایزکمال اهمیت است که از همان آغاز به امداد آسمان و اهل آن مستظهر و دلگرم شویم. جشن‌های ثابت متکی به سال شمسی و اعیاد و جشن‌های متغیر متکی به سال قمری است. در اعصار پیشین جشن‌های مربوط به بذرپاشی و برداشت محصول از مهم‌ترین وقایع سال محسوب می‌شدند. در چرخش فصل زمستان که طلایه‌دار مرگ و بی‌برگی است، به بهار که نویددهندهٔ تولد دوبارهٔ طبیعت است، جشن گرفته می‌شد.

بنیاد و ریشهٔ نمایش (Drama) در همین آیین‌ها است و در تمامی نقاط جهان نمایش از یک‌نوع بازی مقدس نشأت گرفته است. همان بازی آیینی که حافظ جریان زندگی است. در ایام مهم سال، مانند بذرافشانی و هنگام برداشت محصول یا در ابتدای زمستان و تابستان نمایش‌هایی به صحنه می‌آمد. از میان جمع حاضران در نمایش فرد یا افرادی از جمع جدا می‌شدند که هر یک نماد و نمایندهٔ بهار، زمستان، مرگ، زندگی، شیاطین و خدایان بودند، یعنی اموری که سعادت و رحمت یا بدبختی و شقاوت به‌دست ایشان بود. این افراد نقش موردنظر را با ایما و اشاره و گاه با کلام ایفا می‌کردند.[۴]

چرخش شب و روز به همان اندازه اهمیت دارد که چرخش و دگرگونی فصل‌ها. چرخش از شب به روز نسبتی تام و پرمعنا با قالب سرنوشت بشری یعنی مرگ و زندگی می‌یابد. روشنایی و ظلمت از نمادهای بسیار کهن دین است. این نمادها را نباید یک‌سویه مورد تفسیر و تبیین قرار داد. چنین نیست که ظلمت و شب همیشه معنایی منفی داشته باشد و تنها قلمرو مرگ و اهریمن باشد. شب هم‌چنین می‌تواند بستری باشد که از دَل آن زندگی نو سر برمی‌آورد و همان‌قدر صمیمی و محرم اسرار که تهدیدگر و دهشت‌افزا. تولد نوزاد از ظلمتِ زهدانِ مادر شاهدی است بر این مدّعا.

در تقابل با زمان اساطیری، زمان فرجامین یا آخرالزمان (eschatologische Zeit) قرار دارد. در این‌نوع نگرش به زمان، تأکید به قطعیتِ پایان دنیا است. زمان دنیوی به فرجام می‌رسد و هستی محض رنگ و بوی دیگری می‌گیرد که از جنس **گذشته** نیست. زمان سپری‌شده تاریخ است. جشن‌ها و اعیاد مربوط به وقایعِ یکّه و منحصربه‌فردی است که دوران‌ساز بوده‌اند؛ مانند خروج و مهاجرت از مصر. در شب مقدس مسیحیت زمان تاریخی و اساطیری با یکدیگر مواجه شده و درهم می‌آمیزند، لمحه‌ای که شب میلاد و رستاخیز عیسی [ع] است.

اهمیت واژگان و کلام در مناسک دینی در این لطیفه نهان است که کلام به واقعه **معنا** می‌بخشد. در قالب واژگان است که اساطیر حکایات پیشینیان معنا می‌یابند. همین اساطیر و حکایات منشأ ادبیات نیز شدند. ادبیات در نقطهٔ آغازین خویش غالباً سخنی است معطوف به ستایش یا بشارت و کلام مقدس نیز غالباً در قالب سرود

ستایشگر امر قدسی و بشارت‌دهندهٔ سعادت یا عذاب بود و این سرودها به آواز خوش خوانده می‌شد.

اصوات ناشی از شور و جذبه نسبت به کلامی که مفید معنایی خاص است از قدمت بیش‌تری برخوردارند. جمع انسان‌ها در داخل حلقهٔ مناسبات کار و شکار اصواتی را به‌کار می‌بردند که در پاره‌ای از موارد موزون و آهنگین می‌نمود. «صیحه‌کشیدن و سوت‌زدن، ناله‌های زیر و بم حنجره، کف‌زدن و پایکوبی در هنگامهٔ نبردها و جشن‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها و هم‌چنین در مراسم قربانی، آرام‌آرام هر یک نماد موقعیت معیّنی شدند.»[۵] این اصوات طبیعی به‌همراه تحرک و جنبش اعضای بدن، هنر رقص‌های آیینی را به‌وجود آوردند و بعدها برای تأکید بیش‌تر، ابزار و ادواتی ساخته و با آن همراه شد و به این‌ترتیب موسیقی پا به عرصهٔ هستی نهاد.

۲ ـ هنر قدسی و هنر ناسوتی (Profane Kunst)

امر قدسی در نظر انسان‌های ابتدایی به‌مثابهٔ قدرت بی‌کرانه‌ای بود که توأمان هم برانگیزندهٔ وحشت و هم منادی سعادت و رحمت بود. قدرت ماورایی هم می‌تواند موجب آسایش و گوارایی زندگی شود و هم ویرانگر و خانمان‌سوز. برای فهم کارکرد دوگانهٔ قدرت ماورایی تعمق در مقولهٔ تابو (در زبان پولنزیایی به‌معنای امر قابل‌توجه) ضروری است. امور و اشخاصی که تابو محسوب می‌شوند نباید لمس شوند. مکان و عمارت معیّنی که تابو است از حرمت خاصی برخوردار بوده و دخول به آن ممنوع بود مگر در مواقع ویژه‌ای که مراسم آیینی برگزار می‌شد. اشیای گوناگونی می‌توانند واجد صفت تابو شوند: گیاهان و حیواناتی که از گونهٔ خاصی هستند؛ یعنی حیواناتی که توتم هستند یا ادوات و اشیایی که با مناسک آیینی ارتباط مستقیمی دارند. افراد بشری نیز ممکن است داخل در حلقهٔ ماورایی تابو شوند: جادوگران شفابخش (Medizinmann)، سران قبیله، مردان جنگجو، زنان در هنگام عادت ماهیانه یا بعد از زایمان.

با تسری مفهوم تابو در حیات جمعی و بسط آن در قلمرو ذهن و باورهای انسان‌ها، ارزش‌های متضادی چون «پاک» و «ناپاک» یا «مقدس» و «ناسوتی» سر برمی‌آورد.

ناتان سودربلوم (Nathan Söderblom) تضاد بین امر قدسی و ناسوتی را به‌مثابهٔ عمده‌ترین و قدیمی‌ترین مقولات متضاد در دین معرفی می‌کند و دیگر پدیدارشناسان نامدار دین‌پژوهی مانند میرچا الیاده و ژرارفان درلیوو (Gerard Van der leeuw) نیز پیرو همین نظریه هستند.[۶] آن امور و اشخاصی مقدس و ماورایی تلقّی می‌شوند که سرشار از لطف و عنایت الهی باشند و با بهره‌مندی از همین فیض از محیط روزمره و ناسوتی خویش ممتاز می‌شوند. «امر ناسوتی» در آغاز دارای بار معنایی منفی نبود و بیش‌تر مفهومی خنثی داشت. خاطرنشان‌کردن این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که عده‌ای مایل هستند امور مقدس و ماورایی را از حوزهٔ امور ناسوتی به نحو قاطع و تمام‌عیاری جدا کرده و قلمرو ویژه‌ای را به آن‌ها اختصاص دهند؛ اما در اساس هر چیزی قابلیت ارتقا به سطح امور ماورایی و مقدس را دارد: مکان و زمان، آسمان و زمین، گیاهان و چشمه‌ساران و سرانجام خود انسان. هرآن‌چه در رابطه‌ای تنگاتنگ و ارگانیک با آیین‌های دینی قرار داشته باشد؛ از ساحت قدسی، نصیب مقدّر خود را خواهد داشت.

جدایی و انفصال امور ناسوتی و قدسی از هم به جدایی هنر ناسوتی و هنر ماورایی و قدسی منجر شد. زمانی دراز به‌طول انجامید تا این انفصال قطعیت یافته و بارز شد. سفالگران دیگر فقط به ساختن ظروف مقدس برای استفاده در مناسک و آیین‌های دینی اکتفا نکردند و به ساختن ظروف عادی برای استفاده در زندگی روزمره نیز پرداختند. چنین ماجرا و روندی در زمینهٔ احداث

ابنیه نیز اتفاق افتاد. برای نمونه اجاق که در آغاز از تقدس و معنویت خاصی برخوردار بود کم‌کم جایگاه نمادین خود را از دست داد و هالهٔ قدسی است محو شد و به نحوی تمام‌عیار در خدمت زندگی هر روزینهٔ انسان‌ها درآمد. در آغاز قبایل دارای ابنیهٔ معیّنی بودند که محل گردهم‌آیی و اجتماعات افراد قبیله بود و در این ابنیه مناسک و جشن‌های آیینی نیز برگزار می‌شد؛ ولی کم‌کم این دو نقش ویژهٔ اماکن از هم تفکیک شدند. در دین یهود فقط یک محدودهٔ ماورایی و مقدس موجود بود که معبد خوانده می‌شد و تقدّسش آن را جزء امور تابو قرار می‌داد. و حق ورود به مقدس‌ترین معبد فقط از آنِ عالی‌مقام‌ترین دینی بود که می‌توانست در سال فقط یک‌بار از این حقّ ویژه استفاده کند. برعکس کنیسه مکان اجتماع دنیوی یهودیان بوده است. طبق شواهد و قراین موجود از دل این سنت است که مکان اجتماع مسیحیان (کلیسا) به‌شکل امروزی خود برآمده است. در انجیل در قسمت **اعمال رسولان** کلامی تند و انتقادی از زبان پولس برعلیه تشریفات و مناسک در معابد نقل می‌شود «آن خدای که دنیا و آنچه در آن است را آفرید و صاحب آسمان و زمین است در معابد ساخته‌شده به‌دست انسان ساکن نیست. به چیزی که آدمیان با دست‌های خود برای او فراهم نمایند نیازی ندارد؛ زیرا خدا است که نفس و حیات و همه چیز را به جمیع آدمیان می‌بخشد.» (اعمال رسولان ۲۴-۲۶، ۱۷) حوالی سال ۲۰۰ میلادی مینوسیوس فلیکس (Minusius Felix) می‌نویسد: «ما مسیحیان نه محراب و بارگاه داریم و نه معبد.»[۷]

موضع مسیحیان و یهودیان در قبال هرگونه تجسم دنیوی و مادی امور آسمانی نیز شبیه به همین موضع‌گیری است. اوج مخالفت و مبارزه با تماثیل و شمایل (Icon) در عصر لئون سوم، امپراطور بیزانس است. در مقابل رواج گستردهٔ شمایل، جریانی نضج گرفت که به نهضت شمایل‌شکنی (Iconoclasm) معروف شده است. در این نهضت با هرگونه تمثال و پردهٔ دینی و مجسمه‌سازی به‌سختی مبارزه می‌شد. بنیاد این نهضت را باید در احکام صریح عهد عتیق جستجو کرد. با وصف این به اعتقاد هواداران شمایل‌های مقدس این آثار تجسم و تثبیت آناتِ لاهوتی در حیات خاکی بشر است و هرکدام از این شمایل‌ها رمزی از عالم غیب و ملکوت است و همواره این آثار اشاره به ماورا دارند؛ یعنی راهنمای ما به شهود عالم ماورای ناسوت هستند. مسئلهٔ مخالفت با شمایل‌های مقدس منحصر به زمانهٔ معیّنی نبوده و از همان صدر مسیحیت به آرای «ترتولین» برمی‌خوریم که تمام صور هنری که به قصد تجسم اشیای مادی خلق می‌شوند را مورد تکفیر قرار می‌دهد؛ اما هنگامی که در بن مفهوم و انگیزهٔ شمایل‌سازی تعمق می‌کنیم، متوجه می‌شویم که هالهٔ قدسی، این شمایل را نیز به نحوی‌دربر می‌گیرد به گفتهٔ میرچا الیاده: «یک شئ تا آن‌جا ماورایی و مقدس است که در ذات خویش اشارت به فراسو و ماورا داشته باشد.»

جدایی و استقلال پرده‌های ناسوتی از دایرهٔ پرده‌ها و تماثیل مقدس و ماورایی بسیار آرام و دراز آهنگ بود. ترسیم صور خاکی با وسواس و تردید بسیار همراه بود. ممکن است این تردید مربوط به این حقیقت باشد که طبق باورهای انسان‌های اعصار پیشین کسی که تصویر شخصی را در مالکیت خویش داشته باشد، در واقع بر سرنوشت او مسلط خواهد شد و آن شخص در ید قدرت او خواهد بود. می‌توان سرآغاز هنر ناسوتی را به قرن‌ها پیش از ظهور مسیحیت مربوط دانست یعنی دوره‌ای که تصویر پیشه‌وران و کارگزاران مصری بر کتیبه‌ها نقش بست. گام مهم بعدی را رومی‌ها برداشتند: نزد رومی‌ها میل به تجسم اطوار و اعمال دنیوی به‌مراتب قوی‌تر و شدیدتر از یونانی‌ها بود. مرحلهٔ بعدی در روند استقلال نقاشی ناسوتی را عصر رنسانس رقم زد. ترسیم صورت انسان‌ها و مناظر طبیعت، پس از

سیطرهٔ طولانی نقاشی مذهبی و مقدس در طول قرون وسطی، رونق گرفته و از نظر مرتبت و اهمیت در جایگاه نخست قرار می‌گیرد. در آن عصر در صف سفارش‌دهندگان صنف نوپایی به میدان می‌آید که در کوتاه‌زمانی کلّ عرصه را از چنگ حریفان خارج می‌سازد. منظور ظهور بورژوازی در اروپا است که به کمک آن هنر ناسوتی از سایهٔ دامن‌گستر هنر مقدس خارج می‌شود. هنر تجسمی رنسانس با نقاشی‌های «جوتو» آغاز می‌شود، در این پرده‌ها اعضای بدن با بهره‌مندی از اندکی خاصیت سه‌بعدی نماد زندگی جسمانی هستند، در این‌میان باید از «ماساچو» ایتالیایی و برادران «ون‌آیک» هلندی نام برد که در تحکیم هنر ناسوتی و دنیوی از پیشگامان هنر غرب محسوب می‌شوند؛ اگرچه ایشان در اکثر کارهاشان موضوعات دینی را برای نقاشی انتخاب می‌کردند اما نگاه ایشان به این موضوعات با نگاه بشر قرون وسطی تفاوت ماهوی دارد.

۳ ـ اعتراض دین علیه هنر

هنگامی بحران در روابط بین هنر و دین آشکار می‌شود که هنر از جانب دین یا حداقل به‌نام دین مورد شدیدترین انکار قرار می‌گیرد و در مقاطعی از تاریخ غرب مورد تکفیر واقع می‌شود. چنین ستیزی برای نخستین‌بار در کتاب عهد عتیق قابل ملاحظه و بازخوانی است که با لحنی قاطع و تند علیه بت‌وارگی آثار تجسمی موضع می‌گیرد. در ده **فرمان** مقدس آمده است که: «آنچه در آسمان بالای سر تو و یا در زمین زیر پای تو و یا در ژرفنای آب‌ها است نباید رسم و بر چیزی حفر کنی: زیرا من پروردگار تو، خداوندی بس غیور هستم» و با طنزی گزنده و جان‌دار در مزامیر حضرت داود از بت‌پرستی یاد می‌شود: «بُت‌های کفار از طلا و نقره‌اند و تندیس‌هایی ساختهٔ دست بشر. دهانی دارند و کلامی نه؛ چشمانی دارند و بصیرتی نه؛ گوشی دارند و سمعی نه... سازندگان این بُت‌ها نیز لاجرم همانند ایشان شوند و هرکه بر آن‌ها توکل کند...» در انجیل در خصوص هنر هیچ اظهارنظر مستقیمی موجود نیست. اما نقشی را در دگرگونی مسیر هنر ایفا کرد که پرداختن به کم و کیف آن در بحث ما حایز کمال اهمیت است.

در عهد جدید یا همان انجیل‌های چهارگانه تضاد بین هنر ناسوتی و هنر ماورایی در شخص عیسی مسیح از میان می‌رود. به‌جای مفهوم قدسی معبد که خانه و نشانهٔ خدا است؛ شخص مسیح وارد عرصه هستی می‌شود. زیرا: «بدانید شخصی بزرگ‌تر از معبد این‌جا است» (متی باب ۱۲ آیه ۶) ی.کُنگار (Y. Congar) ماحصل این رأی را در عهد جدید، این‌گونه بیان می‌کند:

> عیسی در قالب شخصیت ماورایی خود تمام امتیازات و ویژگی‌های کهنِ معبد را متجلّی و مجسّم می‌کند. ملجاء و مقامی است که در او رحمت و حضور الهی را می‌توان بازجست. منشأ و واسطهٔ فیض و تقدس است؛ فیضی سرشار و دامن‌گستر که محاط بر بسیط آسمان و زمین است.[۸]

بر اساس تفاسیری از این‌دست، کورت مارتی (Kurt Marti) چنین نتیجه‌ای می‌گیرد:

> بی‌اعتنایی عهد جدید نسبت به مقولهٔ هنر چندان هم ناگوار و رنج‌آور نیست. نباید به چنین رویکردی به‌عنوان نقصان و خللی که باید رفع و رجوع گردد، بنگریم. این عدم توجه و مسکوت‌گذاشتن موضوع ابداً امری منفی نیست؛ برعکس نویدبخش نوعی رهایی و استقلال برای هنرهای تجسمی بود که آن‌ها را به‌سوی دنیوی‌شدن هرچه بیش‌تر موضوعات و مضامینی که مادهٔ کارشان بود، فرا می‌خواند.[۹]

با این اظهارات هنگامی می‌توان موافق و همراه بود که چندان به لحن پراگماتیستی آن در جهت دنیوی‌کردن علوم، تأکید ننمود. هنگامی که «دو مقولهٔ متضاد ناسوتی و مقدس در قلمرو معنایی انجیل جایی معیّن و مشخص

نداشته باشند» (هاینریش کاله‌فِلد[۱۰] (Heinrich Kahlefeld) باید از امر ناسوتی محض به‌عنوان مقوله‌ای خاص چشم‌پوشی کنیم. چون ازمیان‌برخاستن و رفع این تضاد، انحلال مقوله **امر ناسوتی به ماهو** را دربر دارد.

در تاریخ مسیحیت همان‌گونه که قبلاً ذکر شد با ارجاع به حکم ده فرمان مقدس تورات، همواره چالش و ستیز با هنرهای تجسمی موضوعِ مطرحی بوده است. پس از چندین قرن مشاجره و مباحثه، شورای عالی کلیسا در نیقیه، تقدس شمایل دینی را به رسمیت شناخت و اعلام داشت همان‌گونه که کلام الهی منبعث از منشأ فیض است و راهبر و برانگیزانندهٔ مومنین باسواد می‌باشد، شمایل‌ها و تمثال‌های مذهبی نیز همان نقش را در تحکیم ایمان و راهبرد مؤمنین عامی و بی‌سواد دارا می‌باشند و همانند کتاب مقدس از اهمیت و جایگاه رفیعی برخوردارانـد و باید به آن‌ها به دیدهٔ تکریم نگریست. توجیه عقلی این مصالحهٔ مهم را از زبان یوحنای دمشقی (Johannes Damscenus) می‌توان چنین تقریر کرد:

اعتقاد قطعی به تجسّد و تجلّی عیسی مسیح در نان و شراب مقدس، ترسیم عیسی و مقدسین را نه‌تنها میسر بلکه ضروری می‌کند. تکریم و اعزاز تمثال‌ها برای تمثال و پرده فی‌نفسه نبوده بلکه نمادی از تکریم حضرت عیسی است.

با وجود این مصالحه تصویر خدای پدر تا قرن یازدهم میلادی هم‌چنان قدغن بود.

اصلاح‌گران دینی نسبت به تکریم شمایل مواضع بسیار ضد و نقیضی اتخاذ کردند. لوتر نسبت به شمایل موضع مدارا و تساهل و صبر را درپیش گرفت ولی کالوین و تسوینگلی (Zwingli) شدیداً به مبارزه با رواج سفارش‌های نقاشی برای کلیساها پرداختند و حکم به تکفیر عاملان این جریان دادند. این موضع فتح بابی بود برای گسترش هنرها در حوزهٔ ناسوتی و دنیوی و کم‌کم موضوعات دنیوی در پیش‌زمینه قرار گرفته و موضوعات دینی به پس‌زمینهٔ بعیدی عقب نشستند.

۴ ـ مبارزهٔ هنر برای کسب استقلال

قبلاً خاطرنشان کردیم که چگونه هنرها آرام و بی‌صدا از قیمومیّت دین خارج شدند. یکی از مراحل تعیین‌کننده در این روند ناسوتی‌شدن هنرها، رنسانس است که اکثر مورّخان تاریخ هنر و اندیشه در نقطهٔ عطف‌بودن آن هم‌عقیده‌اند. در این عصر هنرمند نگاهی منقلب و دگرگونه دارد و با چشمانی زمینی به عالم نظر می‌کند. امور ناسوتی و روزمره (مانند «دکهٔ گوشت‌فروشی» اثر پیتر ارتسن) از نو واجد اهمیت و اعتبار می‌شوند. ویژگی خلاقیت نزد هنرمندان بالاترین برتری را دارا بود و کسانی که از این ویژگی بی‌بهره می‌ماندند، از دایرهٔ هنر خارج می‌شدند و کسانی که بهره‌ای وافر از خلاقیت داشتند با این مزیّت از جایگاه و طبقهٔ اجتماعی برجسته‌ای برخوردار بودند. هنرمند عصر رنسانس در اصل درپی بازآفرینی خام و سادهٔ واقعیت پیرامونی خود نبود؛ بلکه درپی تعالی‌بخشیدن و «تصحیح» واقعیت و خلقت بود. ولی صرف اتخاذ این موضع به کسب خودمختاری هنر منجر نشد. انگشت‌نهادن بر ویژگی «تعالی‌بخشیدن» و «تصحیح و بهسازی» می‌توانست از زبان یک عالم مسیحی نیز صفات مناسبی باشد برای کمال انسان و دنیای پیرامونش و این واژگان تنافری از کلیّت حوزهٔ زبانی دین نداشتند و می‌توانست کاملاً در خدمت اهداف کلیسا باشد. به این‌ترتیب دوباره در دورهٔ باروک می‌بینیم که صورت و مادهٔ هنرها در خدمت احداث و تزیین بناهای مذهبی قرار می‌گیرند. با فرارسیدن عصر توفانی روشن‌اندیشی (die Aufklarung) است که وحدت دیرینه و سنتی هنر و دین در مغرب‌زمین رو به تلاشی می‌نهد. این نابودی وحدت، به نحو بارزی در هنر نقاشی رخ می‌نماید. حال به نحوی تمام‌عیار نوبت موضوعات

ناسوتی بود که خاطر هنرمند را یکسره به خود جلب کنند. آن تودهٔ آشفته و مغشوش دیدگاه‌ها و نظریات هنرمند عصر رنسانس با فرارسیدن عصر روشن‌اندیشی در قالب نظریهٔ «زیبایی‌شناسی هنرها» نظم و ترتیب نوینی به خود می‌گیرند. متفکر نام‌آوری چون ایمانوئل کانت بدون برزبان‌آوردن حتی یک کلمه در باب ارتباط بین هنر و دین، موضوع «هنرهای زیبا» را در «نقد قوهٔ داوری» مورد بررسی و امعان‌نظر قرار می‌دهد.[۱۱]

این وضعیت به‌هرحال با سربرآوردن فلسفهٔ ایدئالیسم آلمان دگرگون می‌شود. شلینگ تا آن‌جا پیش می‌رود که با مطلق‌کردن حوزهٔ معنایی هنر، مدّعی می‌شود که هنر می‌تواند به جایگاه بلند دیانت ارتقا یابد و بر آن تکیه زند. طبق نظر او اثر هنری چیزی نیست مگر نظارهٔ امر مطلق از زاویهٔ نگاه انسان خاکی. هنر بی‌کرانه و بی‌کرانگی را در خود به‌مثابهٔ امری خاص به نمایش می‌گذارد. یعنی «هنر رشحات و فیوضات امر مطلق است».[۱۲]

هنرمندان عصر رومانتیک شادمانه و ساده‌لوحانه سر در پی آرمان‌های شلینگ «عزیز» نهادند و هنرمندانی مانند نوالیس به تحسین عوالم و فضای معنوی و حیات دینی و رمزآلود قرون‌وسطی پرداختند. نقاشان این دوره دل به شکوفایی و به‌ثمرنشستن نوعی هنر دینی جدید بسته بودند. در میان خیل کثیر و گمنام هنرمندانی که با نوعی احساساتی‌گری خام در تقلید از تابلوهای رافائل راه افراط را می‌پیمودند؛ تلاش‌های هنرمندی به‌نام کاسپار دیوید فردریش (Caspar David Friedrich) برای پی‌افکندن هنر دینی بسیار موفقیت‌آمیز بود. در تابلوهای او مناظر، آینهٔ امر مطلق بودند.[۱۳] تازه با به‌میدان‌آمدن نسلی دیگر بود که ادعاهای ایدئالیسم آلمان و رومانتیک‌ها در باب هنر فروکش کرد و کم‌جلوه شد. این نسل نو شعارش «هنر برای هنر» بود. با این شعار بود که استقلال و خودآیینی (die Autonomic) هنر در دستور کار هنرمندان نسل نو قرار گرفت. از آن‌به‌بعد هنر دیگر خدمتگزار «امر قدسی» نبود، بلکه در خدمت «امر زیبا» قرار گرفت. هنر به آرزوی خود جامهٔ عمل پوشانده و خودمختار شده بود. دیگر تحت سیطرهٔ امر فراسوی خویش نبود که مجبور به تطبیق و همسازی با آن باشد. اندیشه و ادعای خودآیین‌بودن هنر از فرانسه شروع شد و گسترده‌ترین تأثیرات را نیز در همان کشور به‌جا نهاد. هنگامی که اندیشهٔ رئالیسم در مقابل رومانتیسم در ادبیات سربرآورد و بر آن چیرگی یافت؛ هنرمندان نیز به حمایت از اهل قلم پرداختند و در این مسیر با ایشان همگام شدند. دو انسان ناهمگون مانند کوربه و مانه در تحسین فلوبر و زولا همصدا شدند و یک سوسیالیست انقلابی مانند پرودن نیز به‌نفع رئالیسم جبهه گرفت و این نهضت امپرسیونیسم بود که به شعار «هنر برای هنر» پای‌بند باقی ماند.

برای نخستین‌بار بود که صحنهٔ تاریخ هنر مغرب‌زمین کاملاً به اشغال هنر ناسوتی درآمد و این هنر در جایگاه رهبری قرار گرفت. مستعدترین و شکوفاترین استعدادها رو به‌سوی هنر ناسوتی نهادند و مهم‌ترین نوآوری‌ها و دگرگونی‌ها در این رویکرد نوین پدیدار شدند. هنر کلیسایی بیش از پیش مبدل به حوزهٔ متروکی شد که در آن حوزه محقّر و فراموش‌شده فقط هنرمندان درجه‌دوم به فعالیت مشغول بودند.

۵ ـ سکولاریزاسیون و تقدس‌زدایی

هنگامی که در تاریخ اندیشه و هنر مغرب‌زمین در صدد یافتن عوامل جدایی میان هنر و دین برمی‌آییم به سکولاریزاسیون از یک‌سو و تقدس‌زدایی از سوی دیگر برمی‌خوریم. این دو عامل به نحو بارزی در عصر روشن‌اندیشی خود را بر حیات فرهنگی غرب تحمیل کرده و بقیهٔ عناصر زندگی اجتماعی و اقتصادی نیز از دایرهٔ تأثیر گستردهٔ این عوامل در امان نماند و به این دایره کشیده شدند. مباحثات نظری در باب سکولاریزه‌شدن فرهنگ و هنر غرب در چند دههٔ اخیر

چندان متنوع و مبسوط است که کتاب‌های مربوطه بی‌گمان می‌تواند بخش عمده‌ای از یک کتابخانهٔ بزرگ را به خود اختصاص دهد. واژهٔ «سکولاریزاسیون» مبیّن جریانی بود همه‌گیر و بس گسترده که در روند آن اکثر حوزه‌های معرفت بشری مانند سیاست، علم، اقتصاد و هنر و غیره از قیمومیّت و مرجعیت اندیشهٔ دینی و نمایندهٔ آن کلیسا جدا شده و از اندیشه‌های ماورایی منفک شدند. کم نبودند و نیستند کسانی که این رهایی و گسست را با هلهلهٔ شادی جشن گرفتند[۱۴]؛ اما آن‌سوی دیگر ماجرا یعنی «تقدس‌زدایی» (die Entsakralisierung) و«راززدایی» (die Entzauberung) از حوزه‌های معرفتی یادشده، مترادف است با نسیان و ازدست‌دادن قابلیت‌ها و ویژگی‌های متعالی که در گذشته با این حوزه‌ها عجین و یگانه بود. فراچنگ‌آوردن ساحت معمایی و پنهان واقعیت، در گرو پاپس‌کشیدن و انصراف خاطر آدمی به این عقلانی‌کردن محض امور است. همان عقل سرد و عددانديشی که همهٔ امور و ساحت‌های هستی را به ارقام غیرقابل انعطاف تقلیل می‌دهد.

در میان شارحان و مفسّران کتاب مقدس عده‌ای با استناد به ادلهٔ محکمه‌پسند چنین اظهار می‌کنند که «تقدس‌زدایی» در تاریخ غرب امری مستحدث نبوده است و ریشه در سخنان و سیرهٔ پیامبران عهد عتیق دارد. از یک‌سو در تورات اظهارات متعددی در باب تکریم مناسک دینی و تقدس امکنه و بعضی امور و اوقات یافت می‌شود؛ و از سوی دیگر در این کتاب تلاش‌هایی برای گذر از این مناسک به‌چشم می‌خورد. ممنوعیت مقدس‌شمردن شمایل مذهبی، خود حاکی از این امر است که در نزد قوم بنی‌اسراییل تقدس کلمه و سخنِ خداوند به‌جای تقدس شمایل می‌نشیند و بر آن ارجحیّت کیفی دارد. در قلمرو عالم آفرینش پدیده‌هایی چون خورشید و ماه و ستارگان دیگر از وجه قدسی خود منسلخ می‌شوند، زیرا آن‌ها اموری هستند که فقط برای رفع حاجات انسان‌ها خلق شده‌اند و خارج از این منظور از ارزش خاصی برخوردار نیستند. این طبیعتی که دیگر آیت و نشانه نیست و فقط خوانی است گسترده برای رفع حاجات دنیوی بشر، دیگر نمی‌تواند برخوردار از وجه قدسی باشد. این‌جا است که نمی‌توان اعتراض و پرخاش پیامبران عهد عتیق نسبت به قشریون و متعصبین آیین‌پرست را از نظر دور نگاه‌داشت و بی‌اعتنا بود: «مرا مهر و عشق شما خوشایند است، نه قربانی؛ و معرفت به خداوند نزد من از قربانی در آتش برتر است.»

دامنهٔ اعتراضات در اناجیل از این هم گسترده‌تر و ملموس‌تر است. همان‌گونه که قبلاً متذکر شدیم، به‌جای حوزهٔ مقدس معابد شخص عیسی مسیح وارد عرصه می‌شود؛ زیرا: «بدانید شخصی بزرگ‌تر از معبد این‌جا است.» به تبع همین عقیده مسیحیان نیز کم‌کم از حوزهٔ انجذاب معابد فاصله می‌گیرند. نزد مسیحیان معبد حقیقی همانا شخص عیسی مسیح بود. «معبد مقدس است و همانا شما معبد خداوندید.» در انجیل رسم قربانی آیینی به همان مفهوم قدیمی کلمه وجود ندارد؛ و به همین سیاق نسبت به تورات کم‌تر اثری از ازمنه و امکنه و اشخاص مقدس یافت می‌شود.

درگذشته به علت این که خدای حقیقی را نشناخته بودید، خدایانی را که وجود حقیقی نداشتند بندگی می‌کردید. اما اکنون که خدا را می‌شناسید ــ بهتر بگویم، خدا شما را می‌شناسد ــ چگونه می‌توانید به عقایدی بچگانه و پست برگردید؟ چرا مایلید دوباره بردگان آن عقاید شوید؟ روزها، ماه‌ها و سال‌های مخصوصی را نگاه می‌دارید. می‌ترسم تمام زحماتی را که تاکنون برایتان کشیده‌ام به‌هدر رفته باشد! (غلاطیان فصل ۴، آیه ۸-۱۲).

ه. شورمان (H. Schürmann) این کلام انجیل را چنین تفسیر می‌کند:

هرآنچه که تا آن‌زمان در نزد یهودیان مقدس و جزو مناسک و آیین‌های مذهبی محسوب می‌شد، با

آمدن عیسی مسیح نسخ و فسخ شد و با تعریفی که از عیسی مسیح در اذهان نشست، آن تشریفات چیزی بیش از امور منسوخ و تحریف‌شده تلقّی نمی‌شد که در بن خویش با بت‌پرستی و شرک بیش‌تر از دین مسیح همساز بودند.[۱۵]

تلاش مأیوسانه برای بازگرداندن جنبهٔ قدسی به حیات دنیوی مسیحیان معطوف به اسلوب تأسیس ابنیهٔ دینی شد. این اسلوب که نشأت‌گرفته از معماری اواخر روم باستان است در پی احداث بناهایی برآمد که با عظمت و جلال خود حس خُردی و ناچیزی و خاکساری را در دل انسان‌ها پدید آورد. بهره‌گیری از موزاییک‌کاری و نقاشی‌های دیواره‌ها و سقف‌ها در پی القای لاهوت و ملکوت در عالم ناسوت است. عظمت و شوکت الهی در دل سکوت و تاریکی و سایه‌روشن سقف‌های بلند کلیسایی بر قلب عبادت‌کنندگان بارقه‌ای از خوف و رجا می‌اندازد و در معماری گوتیک هم‌آهنگی هندسی و نظم فوق‌العادهٔ اجزای بیرون و درون کلیساها نمادی از نظم و هم‌آهنگی عالم آفرینش است. در داخل کلیسا احساس حضور در دنیایی به‌قاعده و پُر از مهر و عطوفت، دنیایی که نظم و عدالت در آن موج می‌زند، دنیایی که سکوت مهیبش تفکربرانگیز و شوق‌افزا است؛ دلِ آدمی را از حضور الهی لبریز می‌کند. آنچه واقع شد دقیقاً برخلاف نصّ صریح انجیل بود و دقیقاً با وجههٔ نظر عهد عتیق دربارهٔ معابد مطابقت داشت؛ یعنی دفاع و نگهداری از امر قدسی در قالب دفاع از معابد جدید که انباشته از زیورهای دنیوی بودند، و آن‌قدر در تزیین کلیساها افراط شد که دیگر واسطهٔ احساس حضور در نزد خداوند نبود. چنین شد که در اواخر دورهٔ هنر مسیحی، اندک‌اندک ماده و صورت موضوعات هنر آمیخته با امور ناسوتی شد و این آمیختگی به‌مرور زمان بیش‌تر شد، تا جایی که از هنر مسیحی جز اسمی بی‌مسمّیٰ باقی نماند.

چنین تلاشی در قلمرو سیاست نیز مشهود بود و اندیشهٔ امپراطوری مقدس (Sacrum Imperium) ریشه در همین رویکرد داشته و با آن هم‌سو بود. همهٔ این تلاش‌های بی‌ثمر برای بازگرداندن هالهٔ قدسی به امور، با آغاز عصر جدید کاملاً نقش بر آب شد. اندیشهٔ امپراطوری مقدس رنگ باخت؛ زیرا که دیگر سیاست امری یکسره دنیوی شده بود و از قواعد و اصول ویژهٔ خود تبعیّت می‌کرد (ماکیاولی نظریه‌پرداز منحصربه‌فرد عصر جدید در سیاست شد).

تجلّی مجدّد اندیشهٔ رحمت الهی در قالب مطلق‌گرایی سیاسی در میانهٔ راه برای اندیشه‌های نوین ضربهٔ سهمگینی بود؛ گویی فئودالیسم یک‌بار دیگر می‌توانست در مقابل بورژوازی تازه به‌دوران‌رسیده از نو قد علم کرده و به‌سوی اریکهٔ قدرت پیشروی کند. اما با وقوع انقلاب فرانسه بود که به نحو قاطعی سرانجام از پادشاهان تقدس‌زدایی شد. حالا دیگر مردم رعیت پادشاهان نبودند بلکه دارای هویّتی آزاد و مستقل بودند و از سایهٔ خورشید شاهنشاهی و هالهٔ قدسی فرمانروایی ایشان برای همیشه خارج شدند.

چنین ماجرایی در حوزهٔ علوم نیز اتفاق افتاد. علوم طبیعی با تکیه بر ریاضیات و تجربه و آزمون از طبیعت و پدیده‌های متنوع آن که مادهٔ فعالیت‌شان بود؛ تقدس‌زدایی کردند و تصویر تازه‌ای از عالم در برابر دیدگان مردم نهادند. متألهین از حوزهٔ علوم دقیق تارانده شدند و حق اظهارنظر دربارهٔ امور طبیعی از ایشان برای ابد سلب شد. این تصویر نوین از عالم که حاصل چندین قرن کشمکش و جدال و مبارزه با کلیسا بود؛ تصویری از آب درآمد که وضوحش پیراسته از اندیشه‌های مابعدالطبیعی بود. تصویری که دیگر دینی نبود و صفت علمی را یدک می‌کشید. این کلام موحش و صریح لاپلاس در حضور ناپلئون بناپارت لُبّ مطلب را ادا می‌کند: «عالی‌جناب، من به این فرضیه (خداوند) نیازی ندارم.»

روند تقدس‌زدایی در حوزهٔ هنر نسبت به سایر

حوزه‌ها بسیار کندتر بود؛ زیرا حلقهٔ پیوند دین با هنر بسیار قدیمی و محکم بود و در قیاس با سیاست و علم که دو محصول نسبتاً جوان‌تر فرهنگ بشری بودند از مشترکات عمده‌تری برخوردار بودند. اما در قرن نوزدهم این حلقهٔ اتحاد به نحو کامل از هم گسست و میان این دو حوزه فاصله‌ای عظیم افتاد و داد و ستد دیرینه تعطیل شد. آن نوری که در تابلوهای نقاشان امپرسیونیست خودنمایی می‌کند، نور خیره‌کنندهٔ ناسوتی است و هیچ وجه مشترکی با تلألو رمزآلود شب‌چراغ‌های مقدس کلیساهای قرون‌وسطی ندارد. این نور نفسانیّت و خودمداری (Egoismus) هنرمندی است که ملعنت سرنوشت زمینی را به جان خریده است و از نور رحمت و هدایت ماورایی چشم پوشیده است. نور خردِ عصر روشن‌اندیشی با هالهٔ قدسی که در آثار رامبراند تجلّی می‌کند چه نسبتی می‌تواند داشته باشد؟[۱۶]

۶ ـ وضعیت امروز هنر

اگرچه تقدس‌زدایی و دنیوی‌شدن امور، مقولاتی پایدار و جاافتاده در فرهنگ نوین غرب به‌حساب می‌آیند؛ اما پی‌آمدها و مفهوم این مقولات امروزه بیش از پیش مورد تردید و مباحثه و تحقیق علمای حوزه‌های گوناگون معرفتی قرار گرفته است. تا همین چند دههٔ پیش اکثریت جامعه‌شناسان، روند تقدس‌زدایی و دنیوی‌شدن امور را روندی برگشت‌ناپذیر و موجّه می‌دانستند؛ اما امروزه از آن قطعیت و جزمیت قرن نوزدهم خبری نیست و ایشان در داوری جانب احتیاط را بیش‌تر رعایت می‌کنند. این تجدیدنظر اساسی نسبت به مفهوم و کارکردِ تقدس‌زدایی از پدیده‌ها و اخلاق و آداب و سنن، منجر به شکل‌گیری نهضت‌های نوین دینی در آمریکا و اروپا و حتی کشوری چون ژاپن شده است. برای مثال افرادی چون پتر.ل. برگر (Peter. L. Berger) بر این عقیده‌اند که اگرچه بی‌میلی و گریز از کلیسا هم‌چنان ادامه دارد؛ (که می‌توان آن را از شمار رو به کاهش روندگان به کلیسا استنتاج کرد) اما با استناد به گریز از کلیسا نمی‌توان گریز از دیانت را نتیجه گرفت.[۱۷] اگر دین «بنیادی‌ترین توان و ضرورتِ گریزناپذیر ذات آدمی» باشد که «بی‌واسطه وضعیت وجودی انسان را تعالی می‌بخشد و قوام دنیای معنوی او را میسّر می‌سازد»؛ (مانفرد لاکمان[۱۸] Manperd Luckman) ممکن است که اسیر مسخ و دگرگونی شود؛ ممکن است از اهمیت اجتماعی‌اش کاسته شود؛ اما حقیقت دین را هرگز نمی‌توان نابود کرد.

کارل بارت (Karl Barth) و دیتریش بونهوفر (Dietrich Bonhoeffer) بر این باورند که ایمان مقدم بر دین است و حتی اگر دین در ظاهر امر مضمحل شود؛ (آن‌گونه که منتقدین دین از فوئرباخ و مارکس تا نیچه و فروید ادعا می‌کنند) باز می‌توان به حفظ و ابقا ایمان امیدوار بود. فریدریش‌گوگارتن (Friedrich Gogarten) با ارجاعات مستند به تورات و اناجیل اربعه ادعا می‌کند که دنیوی‌شدن «ضروری‌ترین پی‌آمد ایمان مسیحی بود.»[۱۹] زیرا در ایمان مسیحی دنیای ناسوت چیزی جز ناسوت نیست و عالم ناسوت به فرمان خداوند در اختیار آدم‌ها قرار گرفته و عالم خاک جز وسیلهٔ گذران حیات خاکی چیزی والاتر را در دل خود پنهان نکرده است و دنیا چیزی بیش از دنیا نیست. او می‌گوید روند دنیوی‌شدن امور به خودی خود خطرناک نبوده است و خطر فقط هنگامی رخ می‌نماید که سکولاریزاسیون به انکار تمام آزادی‌های معنوی و دینی بپردازد و برای ایدئولوژی‌های ساختهٔ دست بشر این مجال را فراهم آورد که تمامی ساحت‌های هستی معنوی بشر را در چنگال سرد و بی‌روح خویش بگیرند و عملاً مجال و فضایی برای شکوفایی ایمان باقی نماند.

پس از عصر روشن‌اندیشی بی‌گمان روابط پیشین انسان با طبیعت و تاریخ گسسته شده است. بعد از عصر روشن‌اندیشی ما دیگر نمی‌توانیم نسبت به تغییر بنیادین معنا و جایگاه هنر تجاهل کنیم و به‌گونه‌ای تفکر کنیم و سخن بگوییم که گویی اتفاقی نیفتاده است. این مرحله

از تاریخ بشر به‌راستی نقطهٔ عطفی محسوب می‌شود که وقوف به آن همّتی بلند می‌طلبد. تاریخ هنر شاهد و دستخوش تحولات و دگرگونی‌های ژرفی بوده است که دامنه تأثیرات آن زمانهٔ ما را نیز دربر می‌گیرد. آگاهی و ذهنیّت هنرمند معاصر دیگر در دنیای مألوف و هرروزینهٔ آدم‌های پیرامونش مستحیل نیست. این آگاهی صفت «نقادانه» و «پرسشگر» را یافته است. تعمق و غور در این صفات، بی‌گمان راهگشای فهم دنیای پیچیدهٔ آفرینش‌های هنری عصر ما است. هگل به این آگاهی نوین یعنی آگاهی نقادانه و پرسشگر در زیبایی‌شناسی خود اشاره کرده است:

> در این ایام تقریباً نزد همهٔ اقوام و ملت‌ها پرداختن به اندیشه و تأمل و نقادی و نزد ما آلمان‌ها آزادی تفکر برای هنرمندان اصلی ضروری و حیاتی شده است و ایشان را در انتخاب مضمون و قالب اثرشان از قید و بندهای اعصار پیشین رها خواهد کرد.[۲۰]

هگل اشاره به روندی دارد که زمانه او هنوز شاهد مراحل شکل‌گیری و قوام ابتدایی آن است. این همان روندی است که در ادامهٔ خود شگفتی‌های بسیاری آفرید و شعبده‌های طرفه و بی‌بدیل در عرصهٔ تاریخ هنر به‌یادگار نهاد. نقادی و ذهنیت هنرمندان در عصر هگل منبعث از ایمان به خرد بشری و طرد هاله راز از مفاهیم و هنرها بود. دیگر نه در تاریخ و نه در طبیعت چیزی نبود که هنرمند در پرسش از معنا و مفهوم آن متوقف شود و خود را مجاز به پرسش و تردید و چون و چرا نداند. حقیقت آن امر نهفتهٔ پررمز و راز ماورایی نبود که موهبت و عطیهٔ مقدسین و رسولان باشد. حقیقت آشکار شده بود. پس چه چیزی مانع رسیدن آدمی به حقیقت بود؟ پاسخ هنرمندان آن دوره یک کلمه بیش‌تر نبود: «جهل». اما مبارزه ایشان برای چیرگی به جهلِ تاریخی و علمی و مذهبی بر چه پایه‌ای استوار بود؟ ایمان به آشکاربودن حقیقت و هم‌سنخ‌بودن خرد آدمی با دنیای پیرامون. حقیقت از جنس دنیا بود و خرد آدمی توانا به درک آن. نگاه هنرمند به طبیعت نگاهی بود «حساس» (Sentimentalisch) به همان مفهومی که شیلر از این واژه استفاده می‌کرد؛ یعنی نگاهی فکور و بازتاب‌کننده (Reflektierende). تذکر این نکته حایز کمال اهمیت است که دیگر زندگی در طبیعت به‌مثابهٔ مرحله‌ای موقت و گذرا در زندگی راستین بشری تلقّی نمی‌شد. طبیعت از رتبهٔ پست خود به عنوان موجودی درجه‌دوم ارتقا پیدا کرد و موجودیّتی یافت که با همهٔ مهر و کینش یکّه و بی‌همتا و تنها بستر رشد و خوشبختی انسان بود.

گوته به خوبی توانسته است احساس خود نسبت به طبیعت را در دفتر *خاطرات* (۱۷۸۲) بیان کند:

> طبیعت! او ما را احاطه کرده و پذیرای وجود ما است. فراتررفتن و استعلا از طبیعت یا یکی‌شدن با او و فروشدن محض در زندگی طبیعی برای ما ناممکن است. ناخواسته و نامنتظره ما را در رقص جادویی جریان خویش به هرکجا که خواهد می‌برد؛ تا جایی که دیگر از پای می‌افتیم و ما را دیگر توان ادامهٔ این رقص جادویی نخواهد بود، پس آرام می‌گیریم. آرامش فرامی‌رسد. طبیعت مرا در دل خویش نهاده است و مرا از دامن خویش به‌در خواهد راند. اعتماد من به اوست؛ اگرچه از من روی برمی‌گرداند. او آفریدهٔ خویش را از سر تنفر نمی‌راند... همهٔ گناهان به گردن اوست و همهٔ الطاف نیز از آنِ اوست.

در حالی که گوته در پی سرسپردگی و یکی‌شدن با طبیعت است و خوشبختی را در همسازی با آن می‌داند نسلی که از پی او آمد، به این سرسپردگی استاد بسنده نکرد و تلاش خود را مصروف دگرگونی طبیعت نمود. طبیعت که پیش از این تقدس‌زدایی شده بود دیگر آن «مادر مقدس» نبود که حفظ حرمت و قداست او واجب باشد. موضوعی شد برای پژوهش، بهره‌برداری و سودجویی. طبیعت ماده‌ای بود که باید به تصرف درآید

و چنین نیز شد.

همین ماجرا در مورد تاریخ و فرهنگ نیز پیش آمد. تاریخ دیگر امری محتوم تلقّی نمی‌شد که مسیر آن از جانب تقدیر یا خدایان از پیش تعیین شده باشد؛ بلکه امری بود ساختهٔ بشر و اعمال بشری. به همین دلیل کلیّت مناسبات محتوم تاریخی و اجتماعی به زیر سؤال رفت و درهم شکست. علی‌رغم نظام منسجم تفکر هگلی که سیر محتوم را در تاریخ فرهنگ بشری دنبال می‌کند جملات عدیده‌ای در شکست پیکرهٔ این محتومیت تاریخی یافت می‌شود:

> به این‌ترتیب حال برای هنرمندی که نبوغ و استعدادش از همهٔ محدودیت‌های پیشین برای ارایهٔ اثرش در قالبی معیّن رها شده است؛ هر قالب و مضمونی که بخواهد در اختیار و حکم اوست.[۲۱]

۷ ـ آیا «پایان هنر» نزدیک است؟

ما به این نکته واقف هستیم که طبق آرای هگل، هنگامی‌که «**روح در خود** (der Geistan sich)به‌عنوان **روح جهان** (Weltgeist) به کمال برسد» یعنی هنگامی که هدف و مقصد تاریخ حاصل شود و «روحی که نسبت به خود به آگاهی کامل رسیده است به دانش مطلق»[۲۲] دست بیابد؛ پایان هنر نیز با اختتام و کمال تاریخ ملازمت خواهد داشت. همان‌طور که می‌دانیم مارکسیسم بیش‌ترین استفاده و اقتباس را از این نظریه فرجام‌شناسانهٔ (Eschatologie) تاریخی کرده است و بیان مارکس و انگلس هرم اندیشهٔ هگلی را که به رأس ایستاده بود در قاعدهٔ خود نشاند و کمونیسم را نیز به‌عنوان مقصد تاریخ اعلام کرد و البته این نکته بدیهی می‌نماید که هربرت مارکوزه این اندیشه را در باب هنر نیز تعمیم داد.[۲۳] او این عقیده را ابراز می‌دارد که هنر متعلق به دوره‌ای است که «مارکس آن را پیش‌تاریخ بشریت می‌نامد؛ یعنی آن دوره از تاریخ بشریت که پیش از رهایی بشر و جامعهٔ آزاد است»... «متحقق‌کردن هنر

بخشی از تابلوی هنر به‌مثابهٔ عصیان علیه فجایع سیاسی: اثر بنی‌اندروز به‌نام «بازی بس است» علیه تجاوز نظامی آمریکا علیه ویتنام ۱۹۷۰

به‌مثابهٔ عنصری که در خدمت بازسازی اجتماعی است؛ احتیاج به قبول یک تحول بنیادین اجتماعی دارد... این تصور از هنر به‌عنوان تکنیک و پیش‌درآمدی برای بازسازی جامعه، محتاج مساعدت و همیاری علم و تکنولوژی و تخیّل خلاّق است تا بتواند طرح نوینی برای نظام زندگی بشر درافکند و آن را حفظ کند» و «چنین تحولی به‌معنای رفع و استعلای (die Aufhebung) هنر است.»

با این‌که مارکوزه از هنر به‌عنوان عنصری معنوی و عالی یاد می‌کند و در آثار مختلف خود به تجلیل از آن

می‌پردازد ولی در نهایت برای مارکوزه هنر جز وسیله‌ای برای نقد جامعه دیوان‌سالار و فن‌سالار عصر سرمایه‌داری نیست و اگر هم از حرمت و ارجی برخوردار است؛ به دلیل همین ستیز و نبردی است که با مناسبات حاکم و ناعادلانهٔ زمانه دارد. اما هنر، فی‌نفسه، قطع‌نظر از کارکرد اجتماعی‌اش، به زایده‌ای صرف بدل می‌شود که منشأ عفونت و بیماری است. با خاتمهٔ عصر سرمایه‌داری و رسیدن جامعهٔ موعود سوسیالیستی هنر چه کارکرد و معنایی دارد جز توجیه وضع موجود که به ظنّ کارگزاران سوسیالیسم مطلوب‌ترین وضع ممکن تاریخ بشری است. آیا نمی‌توان این سؤال را طرح کرد که کمال تاریخ به‌معنای رفع و استعلای خود تاریخ نیست؟

حداقل انتظار ما از متفکران و پیروان «مکتب فرانکفورت» این است که مجال این سؤال که: آیا تاریخ به مقصد خویش رسیده است؟ فروبسته و مختومه تلقّی نکنند. این استنباط برای ما کفایت می‌کند که بعد از عصر روشن‌اندیشی نسبت بین هنر و جامعه از آن توازن قدیمی خارج و دستخوش تلاطم و چالش گردیده است. از یک‌سو مدیریت‌های مالی و سیاسی تلاش می‌کنند که هنر را یکسره در قبضهٔ اختیار خود بگیرند؛ که این واقعه‌ای تازه نیست؛ اما این میل به تصرف حوزهٔ هنر در طول تاریخ تا به این حد شدید و همه‌جانبه نبوده است. از سوی دیگر هنرمند مجبور به نوعی مهاجرت درونی شده است؛ یعنی برای مصون‌ماندن از تهاجم بی‌امان دنیای مادی بیرون که از صدر تا به ذیل تحت سیطرهٔ بازار پول و مناسبات پولی است به نوعی انزوا محکوم شده است. محکومی که گناهش مجهول است و به‌دنبال علت حکم و تجربهٔ شومی این حکم و دمسازشدن با آن است (دنیای آقای ک. در آثار کافکا).

۸ ـ هنر به‌مثابهٔ عصیان و اعتراض

این نظر در بین بسیاری از مورخان هنر رایج است که هنر از عصر روشن‌اندیشی تا به‌حال همواره به‌عنوان اعتراضی علیه جهان، آن‌گونه که هست؛ بوده و عصیان علیه دنیا وجه مشخصهٔ هنر نوین است. این خصیصهٔ عصیانی در ادوار پیشین نیز در شکل‌های ابتدایی موجود بوده است. یکی از ادواری که مشابهت‌های فراوانی با عصر حاضر دارد و الگو نیز قرار گرفته است؛ اواخر قرون وسطی است. هنرمندان در آن دوره شروع کردند به ریشخند و تمسخر بلاهت‌ها و جهل‌های ابنای روزگارشان. خبث و بدذاتی آدم‌ها در قالب آثار هنری فاش گردید. (افرادی مانند یورگ بروی Yörg Breu و یورگ راتگب Yörg Ratgeb) اراسموس کتابش را «در مدح دیوانگی» نوشت. پیتر بروگل (Pieter Breughel) تمامی آثارش را وقف همین مضمون [دیوانگی] کرد. نزد لئوناردو کاریکاتور نقش و اهمیت فوق‌العاده‌ای پیدا کرد. با این‌وصف در آن دوره هنوز جهان آفرینش و جامعه مورد عصیان و اعتراض قرار نگرفت. این واقعه با فرارسیدن عصر روشن‌اندیشی رخ می‌دهد. کاندید ولتر را به‌خاطر آوریم که در آن نویسنده تمام گناهان و پلیدی‌های زمانهٔ خویش را به تازیانهٔ انتقاد می‌گیرد و در کنار این انتقاد نظام دنیا را نیز از نیش انتقاد خود مصون نمی‌گذارد. در همان عصر به‌عنوان اولین هنرمند در مغرب‌زمین گویا (Goya) جرأت و شهامت آن را می‌یابد که بدکاری و تباهی و فساد خاندان سلطنتی را به تصویر کشد. این همان گویایی است که صدای اعتراضش علیه فجایع جنگ بلند می‌شود و همواره در پی دریدن صورتک‌های خوش‌نقش و نگارِ شرارت‌های دهشتناک بشری بود.

کامو به حق می‌نویسد «تقریباً تمامی آثار باارزش که در زمینهٔ هنر و ادبیات در اروپای تجارت‌پیشهٔ قرن ۱۹ و ۲۰ پدید آمده است، آثاری هستند که بر علیه زمانه خویش بوده‌اند. می‌توان گفت که تا قبل از انقلاب فرانسه ادبیات حاکم یکسره ادبیاتی تأییدکننده و دمساز با روزگار بوده است. از آن به‌بعد، یعنی بعد از آنکه انقلاب جامعه بورژوازی را استحکام بخشید، ادبیات

نفی و انکار شکل گرفت.»[۲۴]

ترسیم چنین روند و مسیری در به‌اصطلاح «هنرهای تجسمی» نیز تا عصر حاضر چندان دشوار نیست. اگر ما هنر مدرن را به‌عنوان عصیان و اعتراض علیه وضعیت زمانه تلقی کنیم، آنگاه درک بسیاری از پدیده‌های همه‌گیر در این قلمرو آسان خواهد شد. یکی از این پدیده‌ها تلاش‌های مأیوسانهٔ صاحبان قدرت برای نظارت مطلق بر هنر است. این وضع در حقیقت برای هنر بسیار تهدیدآمیز است زیرا «هنر فقط با سائقه‌ای که ناشی از مقتضیات خود هنر باشد، می‌تواند زندگی کند و تحت فشار امری بیگانه، خواهد مُرد».[۲۵] پدیدهٔ دیگر مقاومت غضب‌آلود جامعهٔ بورژوازی در مقابل هنر نقاد است. جامعهٔ بورژوایی در پی آن است که همهٔ صداهای مزاحم و ناراحت‌کننده را تحت عنوان «هنر منحط» یا «افراطی» ارزش‌زدایی کند؛ بی‌آنکه ملتفت این قضیه باشد که اتفاقاً در خود همان هنر با صدای بلند از «جامعهٔ منحط» ارزش‌زدایی می‌شود. و پدیدهٔ دیگری که با آن مواجه‌ایم در کلام کامو به‌خوبی توصیف شده است:

> قطعاً در معرکهٔ تاریخ همواره شهدا و شیران درنده‌خو حضور داشته‌اند. شهدا از تسلّی ابدیت توشه برمی‌گرفته‌اند و شیران درنده‌خو از تاریخ خونین اجسام دریده. اما هنرمند تا آن زمان فقط در نیمکت تماشاگران نشسته بود. او برای دل خویش می‌خواند یا در مطلوب‌ترین حالت برای تشجیع و قوّت‌قلب‌دادن به شهدا یا برای انصراف‌خاطر شیرها از درندگی. اما حالا دیگر خود هنرمند در میدان مبارزه قرار گرفته است. بدیهی است که صدایش دگرگون شده و به نحو پرمعنایی بسیار نامطمئن‌تر شده است.[۲۶]

۹ ـ طرح مدل‌های آینده

هیچ‌کس نمی‌تواند با اتکال به نفی و انکار محض، بنیان‌گذار مشرب و مرامی تازه باشد. نفی دوران معاصر محتاج به قوّهٔ تخیّلی است که به نحوی خلاّق و اقناع‌کننده طرحی برای آیندهٔ هنر درافکند. کاندینسکی پیش از این گفته بود که «هنر، پیشه‌ای است که هیچ ملتی وارث آن نیست»[۲۷] یعنی هنرمندان نمی‌توانند میراث و ماترکی به‌جا بگذارند که مستقیماً مؤثر در اقتصاد و سیاست کشورشان شود. یا این‌که تجربهٔ هنری‌شان مانند مدل لباس در میان مردم شیوع پیدا کند و همگان از آن برخوردار شوند. پس اگر از آیندهٔ هنر سخن به‌میان می‌آوریم آشکار است که انقلاب در عرصهٔ هنر مستقل از مفهوم سیاسی انقلاب است و نمی‌توان اولی را به دومی تقلیل داد. راه فروبستهٔ هنر معاصر محتاج به کند و کاوهای نوینی است که از مسیر سؤالات حاکم در چند قرن پیش فاصله گرفته باشد. البته بین سیاست و هنر علاقهٔ مشترکی وجود دارد که همانا انسان و آینده او است. هر دو در تلاش‌اند تا به هستی بشری توام و معنا بخشند. ورنر هوفمان (Wernner Hoffmann) از همین‌جا نتیجه می‌گیرد که هنرمندان و سیاست‌مداران رقیب یکدیگرند.

هنگامی که ما بخواهیم مقوله‌ای را بیابیم که دو وجه مشخصه هنر معاصر (یا توقع ما از هنر معاصر) را یعنی عصیان علیه وضع موجود و طراحی وضع آینده را در دل خویش جای دهد؛ به واژهٔ رسالت (Prophetie) برمی‌خوریم که در بن خویش واژه‌ای دینی است. رسولان عهد عتیق نیز واقعیت‌های اجتماعی زمانهٔ خویش را مورد نقد و داوری قرار می‌دادند و یا بشارت‌دهندگان رحمت بودند و یا انذاردهندگان نزول بلا و مصیبت آینده.

اما تفاوت فاحش بین رسولان و هنرمندان نباید از نظر دور بماند. پیام رسولان همیشه واصل و متکی به فرمان خداوند بود و پیام هنرمندان معاصر متکی به قابلیت‌ها و تجربیات شخصی. رسالت هنرمند معاصر را می‌توان نوعی رسالت دنیوی‌شده و سکولار نامید که منقطع از منشأ وحی است. حال آیا می‌توان با تکیه بر

صرف قابلیت و تجربهٔ شخصی از آینده‌ای که در مه ابهام حوادث نامنتظر پنهان است خبر داد؟

پی‌نوشت‌ها:

* این مقاله ترجمهٔ فصل چهارم از کتاب زیر است

Günter Rombold: Kunst, Protest und Verheissung. Linzer Philosophisch - theologische Reihe Bd.7.,1978.

1. Rodolf Otto, Das Heilige, München 1974,6.
2. H. Kühn, Das Erwachen der Menschhit, Frankfurt, 1954.
3. H. Kähler, Der griechische Tempel, Berlin 1964.
4. G. V. d. leeuw, Vom Heiligen in der Kunst, Gütersloh 1957, 87.
5. K. Goldammer, Die Formenwelt des Religiöen, Stuttgart, 1960. 237.
6. M. Eliade, Die Religionen and das Heilige, Salzburg 1954.
7. Minucius Felix, Octavius C. 32.
8. Y. Congar, Das Mysterium des Tempels, Salzburg 1960, 133.
9. K. Marti, Christus - Die Befreiung der bildenden... 1958, 374.
10. H. Kahlefeld, Neutestamentliche Beobachtungen... 1967, 38.
11. I. Kant, Kritik der Urteilskraft, 44-53.
12. F. W. Schelling, Werke III, Leipzig, 34 bzw. 20.
13. C. D. Friedrich, Überkunst and Kunstgeist, Hamburg 1974.
14. H. Lübbe, Säkularisierung, Freiburg - München 1965.
15. H. Schürmann, Neutestamentalicne... in: Ursprung und Gestalt, Düsselderf 1970, 299.
16. W. Schöne, Über das Licht der Malerei, Berlin 1954.
17. P. Berger, Soziologische Betrachtungen... in: O.Schatz, Hat die Religion Zukunft? Graz 1971, 49.
18. Zitiert nach O. Schatz, op. cit. 52.
19. F. Gogarten, Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit 1953.
20. Hegel, Vorlesungen Über Ästhetik, Frankfurt 1970, 14/235.
21. Hegel, ibidém 14/236.
22. Hegel, Phänomenlogie des Geistes, ed. Lasson 559 bzw 564.
23. Herbert Marcuse, Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft, Karlsruhe 1970 ohne Seitenzahl.
24. A. Camus, der Kunstler und seine Zeit in: Albert Camu, Kleine Prosa, Hamburg 1961, 19.
25. Camus, ibidem, 29.
26. Camus, ibidem, 15, f.
27. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1956, 127.