دانته، بانیان و ماجرای زیبایی‌شناسی پروتستان

ویلیام دایرنس
ترجمه‌ی ابوالفضل حقیری

چکیده
این مقاله مدعی است که به‌رغم فرض‌های رایج، پروتستان‌ها دارای چارچوب زیبایی‌شناختی منحصر به فردی هستند. براساس نظرات کتاب راهنمای پروتستان در قرن هفدهم، نگرش‌های زیبایی‌شناختی در کمدی الهی دانته در تضاد با نظرات سیر و سلوک زائر بانیان است. تأکید دانته بر تصاویر فریبنده، در تضاد با هرمنوتیک سوءظن بانیان است؛ نقش دیدن در یکی جای خود را به خواندن در دیگری داده است. این امر با تأکید بر گسستگی جهان و عدم اعتماد به زیبایی زمینی، به چارچوبی زیبایی‌شناختی، ارجحیت آن صور زیبایی‌شناختی که «زیبایی» آن‌ها پنهان است، و اشتغالی راهب‌وارانه و مقاومت در برابر گسستگی جهان، منتهی می‌شود.

ادعای قرارگرفتن پروتستان‌ها در موضع دفاعی، آنگاه که سخن از هنر و زیبایی‌شناسی می‌رود، ادعایی گزاف نیست، زیرا فرض رایج آن است که پروتستان‌ها به عرصه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی علاقه‌ی اندکی دارند. اگرچه به نظر می‌رسد شواهدی در حمایت از این ادعا وجود دارد، می‌خواهم به‌طور مستدل باطل‌بودن این ادعا را ثابت کنم. در این مقاله ادعای نقضی را مطرح می‌سازم مبنی بر این که پروتستان‌ها چارچوب زیبایی‌شناسی خاصی را به ارث برده‌اند که با چارچوب سنت‌های کاتولیک یا ارتدکس متفاوت است ــ هرچند به‌وضوح آن‌ها نیست. برای انجام این کار، این پرسش را به کناری می‌نهم که «آیا پروتستان‌ها در کل از این چارچوب خرسندند و آیا اغلب عناصری را که از سنت‌های دیگر به وام می‌گیرند تا شکاف‌های متصور در سنت خود را پر کنند ــ هرچند این موجب

بحثی جالب و پرشور می‌شود.

اگرچه تعمیم رأی درباره‌ی گروهی چندپاره و اغلب متنازع به‌نام پروتستان دشوار به نظر می‌رسد، اما شناخت فزاینده‌ای در قرون شانزدهم و هفدهم ــ و به‌ویژه در انگلیس ــ شیوه‌ی پروتستانی منحصر به فردی برای خواندن و نوشتن پرورش یافت که بینش‌های بنیادی دوران دین‌پیرایی را منعکس می‌ساخت. دانشمندان برمبنای کار جان کینگ و باربارا لوالسکی توصیف سنتی وسیعاً پروتستانی را آغاز کردند که الگوهای خاصی برای نوشتن و تفسیر ایجاد می‌کرد.[1] پروتستان‌های آن دوره و دوره‌های بعدی و حتی گروه‌هایی که در مسائل دیگر (غیرادبی) از هم جدا شده بودند، در این الگوها سهیم بودند.

برای نزدیکی به موضوع، در آغاز نگاهی گذرا خواهم انداخت به آثاری که می‌توان آن‌ها را آثار نمونه‌ای تلقی کرد ــ کمدی الهی دانته و سیر و سلوک زائر بانیان ــ به‌مثابه راهی برای توصیف دو رویکرد متضاد به زندگی. دانته شیوه‌ای برای تصویرکردن خدا و زندگی معنوی عرضه می‌کند که دین‌پیرایی از بسیاری جهات قصد تقبیح آن را داشت؛ اثر کلاسیک بانیان شیوه‌هایی را مجسم می‌کند که پروتستان‌ها برای سفر انسان به آسمان ترجیح می‌دهند. سپس تلاش خواهم کرد عناصری از یک چارچوب زیبایی‌شناختی را مشخص کنم که از آن شکلی از زندگی، که در اثر بانیان نمایانده شده و می‌توان آن را وسیعاً پروتستانی خواند، استنتاج شده است. برای دست‌یابی به اهداف این مقاله، تعریف فرانک بورک براون درمورد پدیده‌های زیبایی‌شناختی را اتخاذ می‌کنم: «تمام آن چیزهایی که واسطی را به چنان شیوه‌ای به کار می‌گیرند که فرم ادراک‌پذیر و صفات «حس‌شده»ی آن برای آنچه قابل ارزیابی و بامعناست از اهمیت برخوردارند».[2] پس دو شیوه‌ی متضاد تفسیر و درک این پدیده‌ها را بررسی می‌کنیم.

۱

یک راه مؤثر را دانته آلگیری در کمدی الهی نشان داده است که در دو دهه‌ی نخست قرن چهاردهم و هنگامی نوشته شد که دانته از شهر زادبومی خود فلورانس تبعید شده بود. کمدی به شکل سفری نوشته شده که دانته طی آن از دوزخ و به‌واسطه‌ی برزخ به رؤیت فرخنده‌ی خدا در بهشت رسیده است. براساس تفسیر قرون وسطایی، مراد آن بود که این سفر در چهار سطح خوانده شود. قبل از هر چیز، این تبیینی از سفری «ادبی» است که دانته در پیش می‌گیرد، که در پنج‌شنبه‌ی قبل از عید پاک ۱۳۰۰ میلادی نخست به‌راهنمایی ویرژیل و سپس بئاتریس برای رؤیت خدا آغاز می‌شود. دوم، در سطحی اخلاقی خوانده شود؛ شعر شناختی ناشی از شرهایی است که در شرایط انسانی حضور دارند و احتمال پاک‌سازی و حذف نهایی آن‌ها را نشان می‌دهد. سوم، تلاشی عرفانی را نمایش می‌دهد ــ به‌قول سنت بوناونتوره، [تلاش عرفانی] سفر روح به خدا را.[3]

جهان دانته پر از «نشانه‌ها» است. افراد و رویدادهایی که دانته در طول سفر خود با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، اشاراتی هستند که به او در حرکت به سوی هدف خود کمک می‌کنند. آگوستین قبلاً در کتاب

خود، نظریه‌ی مسیحی، که از بسیاری جهات معرف جهان‌بینی قرون وسطایی دانته است، سفر زندگی را شرح داده بود. آگوستین نوشته بود «ما در جاده‌ای هستیم که نه جاده‌ای از یک مکان به مکان دیگر، که جاده‌ی ابتلائات است».[۴] وی اشاره کرده بود که جهان پر از نشانه‌هایی است که باید از آن‌ها همچون وسیله‌ای برای رسیدن روح به موطن راستین خود در نزد خدا استفاده کرد و تنها باید برای خود او از آن بهره‌مند شد. به‌قول او: «به‌وسیله‌ی چیزهای جسمانی و زمانی می‌توانیم امر ازلی و معنوی را درک کنیم.» (I, iv, p. 10)

در این جاده‌ی ابتلائات موانعی هم وجود دارد. آگوستین گفته است: «پرچینی خاردار با عناد گناهان گذشته‌ی ما» (I, xvii, p. 16) ما را بازداشته است. در بند مقدماتی، پلنگی که نمایش‌گر شهوت است راه دانته را سد می‌کند: شیر تصویرگر غرور است، بدتر از همه گرگ است که آز و طمع را به تصویر می‌کشد ــ این ترتیب رو به رشد گناهان در مراتب دوزخ که دانته از آن خواهد گذشت تکرار می‌شود و تمام آنچه را که مانع سفر روح به سوی خدا است، نمایش می‌دهد. اما در لحظه‌ی بدترین ترس دانته در جنگل تاریک، ویرژیل شاعر بت‌پرست رومی ظاهر می‌شود و او را به بالا رفتن «از این کوه سعادت ازلی که اصل و منبع تمامی شادمانی‌ها است[۵]» تشویق می‌کند. توجه کنید که این نه کتابی مقدس یا قدیسی مورد اطمینان، که شاعری بت‌پرست است که دانته او را «استاد و نویسنده‌ی برگزیده‌ی من[۶]» می‌خواند و دانته را به راهی می‌برد که از گزند گرگ در امان باشد. گناهان دانته دیده خواهد شد و به‌تدریج در برزخ تطهیر می‌شود و راهبری ویرژیل سرانجام جای خود را به بئاتریس، نماینده‌ی خدای عشق، خواهد داد. اما، می‌توان تأثر دانته را برای مواهب ویرژیل، که ریشه‌ی آن‌ها را در خدا می‌داند، برای بردن دانته به سوی خدا به کار برد. این امر دیدگاه‌های اسقف هیپو را نیز منعکس می‌کند. آگوستین چنین تشخیص داده است که چون عشق به خدا در کانون قرار دارد، تمام عشق‌ها «باید در [این عشق] جاری شود. اما ما خود و دیگران را در خداوند و به‌خاطر خداوند دوست داریم» (I, xxvi, p. 23)

پس سفر زندگی از یک سو تطهیر فزاینده‌ی گناهان موروثی آدمی و از سوی دیگر اتصال بیش از پیش به آن چیزهایی است که می‌توان در آن‌ها خدا را دید و دوست داشت.[۷] اتصال بیش از پیش اغلب در ترانه‌ها، حرکات موزون و فرم‌های بصریِ کمدی تحسین شده است. اما این شیوه‌ی یافتن خداوند در نیکی‌هایی که خدا آفریده است در نقش بئاتریس به بهترین نحو دیده می‌شود که در ظاهر دختر نماینده‌ی کمال زیبایی بود و دانته او را در فلورانس دیده و به او علاقه‌مند شده بود اما در کمدی به تصویر انسانیِ عشق خداوندی تبدیل می‌شود. بئاتریس در پایان دوزخ که رشته‌ی کلام را از ویرژیل می‌گیرد، معرفی می‌شود. شاعر رومی از ورود به عرصه‌های بهشت بازداشته می‌شود، اما بئاتریس به‌مثابه تصویر عشق الهی، دانته را به سوی نوری می‌برد که خداست.

بئاتریس با کلمات آگوستین اصرار می‌کند که این سفر ابتلائات ممکن است، زیرا خدا ما را برای خود آفریده است. او به دانته توضیح می‌دهد: «اما زندگی شما را خیر اعلی مستقیماً در شما می‌دمد و آن را دلداده‌ی خویش می‌کند، تا از آن پس همواره این زندگی دل به مهر او داشته باشد. از این جا

می‌توان این نتیجه را نیز گرفت که شما را رستاخیزی در پی است، اگر بدین نکته اندیشی که قالب آدمی، در آن هنگام که هر دو پدر و مادر نخستین ما خلق شدند، چگونه آفریده شد».[۸] در عین حال، این جهان با جمالی به وام‌گرفته شده می‌درخشد که ما که گناه بینایی‌مان را تیره کرده است آن را ــ به‌قول پولس حواری ــ از دور و از پشت شیشه‌ای تیره می‌بینیم.

در اواخر برزخ، حسنات ثلاثه پدیدار می‌شوند، که پایکوبی خویش را با آوازه‌ی ملکوتی هماهنگ کردند، و اختصاص بئاتریس را به دانته شرح می‌دهند: «بئاتریچه، دیده‌بردار، دیده‌بردار و مرید وفادار خویش را بنگر که برای دیدار تو راهی چنین دراز پیموده است. لطف کن و پرده از دهان خویش برگیر و از این ره بر ما منت گذار، تا وی آن زیبایی دومین را که تو پنهانش می‌داری تواند دید».[۹]

این زیبایی دومین جلال نور ازلی خداوند است که دانته آن را در سرود آخر با چشمان بی‌حجاب می‌بیند. اما این رؤیت هم انکشاف خنده‌ی راهنمای دانته، بئاتریس، را ممکن می‌سازد و هم بر آن مقدم است؛ و رؤیت نهایی به‌نوبه‌ی خود تمام آنچه را که دانته را به سوی نور برده بود، روشن می‌سازد. آن‌گونه که او در سرود نهایی گفته است: «چه برکت وافری، که مرا یاری آن داد که نظر بر فروغ سرمدی دوزم و بینایی خویش را یکسره وقف آن کنم! در دل این فروغ، پراکندگان عالم هستی را دیدم که در کتابی واحد که عشقش شیرازه‌ی اوراق بود، به هم پیوسته بودند».[۱۰] از نظر دانته، فروغ‌های پراکنده‌ی برکت و زیبایی گواه شکوه خداوند هستند و در رؤیت نهایی با عشق در کتابی واحد جمع آمده‌اند.

۲

در سیر و سلوک زائر جان بانیان که در اواسط قرن هفدهم به رشته‌ی تحریر درآمده، تصویری بسیار متفاوت از جهان، هنر و زیبایی پدیدار می‌شود. محیط دو مؤلف تضاد میان آثار ایشان را تبیین می‌کند: کتاب نخست را نویسنده‌ای محترم و قهرمانی فرهنگی نوشته، و کتاب دوم را واعظی فقیر و خودآموخته که افسرده‌حال در زندان بدفورد به سر می‌برد ــ یکی در تبعید افتخار و دیگری در تبعید رسوایی. سیر و سلوک زائر بانیان نیز درباره‌ی سفر است: سفر به سوی آسمان و به سوی خدا. حتی بازتاب‌هایی ــ شاید اتفاقی ــ از دانته به‌هنگامی که سفرش را آغاز می‌کند، در کار است[۱۱]: «در حالی که در برهوت این جهان گام می‌زدم، در جایی که غاری بود، آتشی افروختم و در آن محل دراز کشیدم تا بخوابم... رؤیایی دیدم».[۱۲]

اگر سفر دانته سفر ابتلائات است، سفر بانیان تعلیم اراده، یا چنان که بانیان می‌گوید، تعلیم قلب است. سیر و سلوک زائر بانیان مانند دانته به یک باره با موانعی روبه‌رو می‌شود که یکی از آن‌ها باری (گناهی) گران بر دوش اوست که موجب می‌شود تا بگرید و بلرزد. اما دیگری تخیل او را از دانته جدا می‌سازد: یقین او، که برای همسر و فرزندانش توضیح می‌دهد «این شهر ما با آتشی از ملکوت خواهد سوخت؛ و در سقوط هراس‌آور آن، من با تو ای همسرم، و شما ای فرزندان شیرینم، تیره‌روزانه به ویرانی خواهیم رسید» (صص. ۶-۵). پس، سفر او سفر فرار و رهایی است، نه تطهیر.

در دل‌تنگی او، واعظی بر وی ظاهر می‌شود و به راهی که باید در پیش گیرد اشاره می‌کند: [«نـور تابان آن‌جا را] در دید خود نگاه دار و مستقیم به آن سوی برو...» (ص. ۷). و بدین‌ترتیب شروع به دویدن می‌کند و به فریادهای خانواده‌ی خود که از او می‌خواهند بازگردد اعتنایی نمی‌کند، و خود فریاد می‌کند «زندگی! زندگی! زندگی ابدی!» (ص. ۸).

برخلاف کمدی که در آن جهان پر از نشانه‌هایی است که اگر به‌درستی از آن‌ها استفاده شود، می‌توانند روح را به سوی نور هدایت کنند، راه زائر را وسوسه‌ها و آزمون‌های گوناگونی احاطه کرده که تهدید گمراه‌کردن او را با خود دارند. دانته هرمنوتیک تشخیص را مطرح می‌سازد کـه آدمـی را بـه تشخیص آنچه خیر است و عشق ورزیدن به خیر به‌خاطر خدا تشویق می‌کند [...].

در همان اوایل [سفر]، مسیحی درمی‌یابد که اگر از بار گناهی که با خود حمل می‌کند رها نشود، سفر او بی‌ثمر خواهد بود. شوق به رهایی و ترس از داوری ــ و نه عشق ــ انگیزه‌ی سفر مسیحی است. نزدیک به آغاز، مفسر فرد مسیحی را به کسی معرفی می‌کند که مانند او بـار لذات و مـنافع دنیوی را تحمل می‌کرد و خواب داوری را دیده بود. او خود را دید که جا مانده بود در حالی که بسیاری را به ابرها می‌بردند و داور بر ابرها نشسته بود و چشم بر او دوخته بود و تمام گناهانش را به یاد او می‌آورد. مفسر به مسیحی می‌گوید: «همه‌چیز را چونان خاری در پهلوی خویش در یاد خود نگه دار تا تو را در راهی که باید طی کنی پیش برد» (ص. ۴۰). کمی بعد، مسیحی به صلیبی می‌رسد و در حالی که به آن نزدیک می‌شود «باری که بر دوش دارد سست می‌شود و از شانه‌هایش فرو می‌افتد ... و من دیگر آن را ندیدم» (ص. ۴۱) و برای مسیحی روند دردناک تطهیر در کار نیست، فقط رهایی است ــ گناهان او در گوری تیره گم می‌شود.

مسیحی برای مدتی گریان و متحیر در برابر صلیب می‌ایستد و سپس با قلبی شاد به راه خود ادامه می‌دهد: «آنگاه مسیحی سه‌بار از سر خوشی پرید و آوازخوانان رفت» (ص. ۴۱). مسیحی اگرچه ــ و در واقع به آن دلیل ــ که بخشیده شده از گناه رها شده، در دنیا احساس آرامش نمی‌کند. اغلب آنچه خوشایند و فریبا به نظر می‌آید دامی است برای مسیحی. در میان راه دشوار، به باغی فرح‌بخش می‌رسد که «ارباب تپه برای استراحت مسافران خسته ساخته است» (ص. ۴۶). اما آنگاه که در آن مکان آرام می‌گیرد به خوابی عمیق فرو می‌رود و خود را فراموش می‌کند. سپس، مشهور است که از میان بازار بطالت می‌گذرد که در آن‌جا تمام کالاهای دنیوی همراه با انـواع شـعبده، تـقلب، بـازی، دلقک‌ها، مـیمون‌ها، و آدم‌هـای رذل نـمایش داده مـی‌شوند (ص. ۱۰۰). دربـاره‌ی ایـن تـصویر از کالاهایی که از تمام کشورهای دنیا جمع‌آوری شده، بانیان اشاره می‌کند: «راه شهر آسمان درست از میان این شهر می‌گذرد که در آن این بازار اغواگر قرار دارد» (ص. ۱۰۰)، در واقـع امـیر امـیران را بعلزبوب به این‌جا دعوت کرده تا «بطالت‌های او را خریداری نماید؛ آری او [بعلزبوب] را ارباب بازار ساخته است» (صص. ۱۰۱-۱۰۰). از آن‌جا که آن یک این وسوسه‌ها را رد کرده بود، پس زائر نیز باید آن‌ها را رد می‌کرد. آشوب بزرگی که زائران موجب آن می‌شوند، به بازداشت ایشان منتهی می‌شود ــ زیرا ایشان «چندان اهمیتی نمی‌دادند تا نگاهی به» کالاهایی بیندازند که در آن‌جا به نمایش گذاشته

شده بود.

اما نادرست است اگر بگوییم که کالاهای این دنیا برای مسیحی ارزشی ندارند. هر چند به‌شیوه‌ای متفاوت از کمدی، اما مسیحی می‌تواند کالاها و تجربیات این دنیا را به خیر بدل سازد. این همه لذتی نیست که به تأخیر افتاده باشد. تأثیرگذارترین تصویر این امر، ورود مسیحی به قصر جمال است. پس از آزمون‌های مختلف مسیحی چشم برمی‌دارد و مشاهده می‌کند که در برابر وی در آن‌جا قصری بسیار باشکوه بوده و نام آن جمال بوده است و درست کنار شاهراه قرار داشته است ــ تصویر بانیان از کلیسا.[۱۳] اگرچه در غروبی دیرهنگام به آن‌جا می‌رسد ــ زیرا مدتی دراز در چمنزاری مطبوع خفته بود ــ اما او را به درون راه می‌دهند. از گفت‌وگویی مطبوع با پارسایی، پروا و نیکوکاری، پس از آن که با هم شام خوردند (که بانیان اشارات روشنی به عشای ربانی می‌آورد)، لذت می‌برد و زائر در اتاق خود نشان داده می‌شود، «اتاقی بزرگ در طبقه‌ی فوقانی که پنجره‌ی آن رو به طلوع خورشید گشوده می‌شود» (صص. ۵۸-۵۷). مهم آن است که میزبانان او، صبحگاهان از آن‌جا کوه‌های دیدنی ملکوت را به او نشان می‌دهند. «او مطبوع‌ترین منطقه‌ی کوهستانی را می‌دید که جنگل‌ها، تاکستان‌ها، انواع میوه‌ها، گل‌ها و چشمه‌ها به آن برکت داده بودند» (ص. ۶۱). این سرزمین امانوئل بود.

شگفت‌آور نیست که بانیان گویاترین (و عاطفی‌ترین) زبان خود را برای توصیف رسیدن زائران به سرزمین بئولاه ــ در مرزهای آسمان ــ حفظ می‌کند. «در این سرزمین، خورشید شب و روز می‌تابید ... انعکاس آفتاب بر شهر چنان شکوه‌مند بود که تا آن زمان نمی‌توانستند جز از طریق ابزاری برای این منظور تاب مشاهده‌ی آن را بیاورند» (یعنی نور مستقیماً مشاهده نمی‌شد بلکه از طریق اشیاء زمانی منعکس می‌شد: او به کرنتیان ۱۸: ۳، صص. ۱۷۹، ۱۸۱ اشاره می‌کند). باز هم زائران باید از رودخانه(ی مرگ) عبور می‌کردند تا به این شهر می‌رسیدند، اما چشمه‌های خادم به آن‌ها کمک می‌کردند. آنگاه ایمان به دیدار نهایی تبدیل می‌شود: «زیبایی و شکوه آن شهر وصف‌ناپذیر بود... [تو] از رؤیت و دیدارهای دائمی قدوس لذت می‌بری زیرا «در آن‌جا همان‌گونه خواهی دیدش که هست» (۱، Jn 2:3) ... در آن‌جا چشمانت از دیدن محظوظ می‌شوند و گوش‌هایت با شنیدن صداهای خوشِ قادر واحد» (صص. ۶-۱۸۵). زائران وارد می‌شوند و مسخ می‌گردند، و بانیان آنچه را به تصویر هنجاری ملکوت در تصور غربی تبدیل شده، ارائه می‌کند: جامه‌ی آن‌ها چون زر می‌درخشد، برای تسبیح به آن‌ها چنگ‌هایی داده می‌شود، و تاج‌هایی به نشانه‌ی افتخار، در شهری که سنگ‌فرش‌های آن از طلایی است که چون خورشید می‌درخشد، که پیوسته در تسبیح شکوه الهی است ــ «قدوس، قدوس، قدوس، پروردگار است!» (ص. ۱۸۹). اگرچه رحمت ترس را به قلب زائر می‌آموزاند، همان رحمت او را به خانه هدایت خواهد کرد.

۳

البته هر دو این آثار کلاسیک، سنت رایجی را در مسیحیت غربی منعکس می‌سازند. این جهان

معنای خود را با خود ندارد، بلکه به فراسوی خود به عالم خدا اشاره می‌کند که موطن و غایت راستین بشری در آن قرار دارد. سفر انسان معنایی دارد که اخلاقی است و نه‌فقط معادی. نمی‌توان به‌تنهایی به این سفر رفت؛ کمک‌هایی و همراهانی لازم است و سرانجام فدیه‌ی مسیح (ع) به‌تنهایی کافی است تا آدمی را به نور هدایت کند. اما در میانه‌ی این شباهت‌ها، تضادهایی هم وجود دارد؛ در واقع وسوسه شده‌ام که بگویم شکافی خلیج‌گونه وجود دارد. و دقیقاً در پرسش‌های زیبایی‌شناسی است که این اختلافات به روشن‌ترین وجه پدیدار می‌شوند.

در این‌جا ما تعریف فرانک بورک براون را به یاد می‌آوریم که برای توصیف امور زیبایی‌شناختی به‌مثابه آنچه «واسطی را به چنان شیوه‌ای به کار می‌گیرند که فرم ادراک‌پذیر و صفات «حس‌شده»ی آن برای آنچه قابل ارزیابی و بامعناست از اهمیت برخوردار شوند»[۱۴] از آن استفاده می‌کنیم. روشن است که فرم و کیفیات برای هر دوی این آثار اهمیت اساسی دارند، اما مطمئناً کسی خواهد پرسید اگرچه کمدی الهی و سیر و سلوک زائر آثار کلاسیک ادبی‌اند، در این معنا عامدانه «هنری» نیستند. بنابراین استفاده از آن‌ها برای طرح یک زیبایی‌شناسی بدیل بی‌عدالتی نسبت به نیات نویسندگان آن‌ها است. این مسئله که کدام یک هنر بهتر یا عالی‌تری است به کنار، امروزه منتقدان اندکی این تصور را می‌پذیرند که اثر بانیان عامدانه غیرهنری باشد.[۱۵] در واقع، بانیان در «پوزش نویسنده»ی خود از استفاده از گفت‌وگو و استعاره چنان دفاع می‌کند که گویی او نیز آگوستین را خوانده است. معمولاً او دفاع خود را با توسل به کتاب مقدس انجام می‌دهد:

> من آن حکم قدسی را در جاهای بسیار می‌یابم
> که با این روش شباهت دارد، که در مواردی
> یک چیز را می‌خواند تا چیز دیگری را بیان کند.
> پس می‌توانم از آن بهره ببرم، و با این همه نه چیزی
> پرتوهای زرین حقیقت را خاموش می‌سازد، نه با این روش می‌توان
> پرتوهای آن را چونان روز روشن ساخت.[۱۶]

فرم زیبایی‌شناختی اگرچه خوار نیست، برای بیان موضوعی است که به این نحو بیان می‌شود. اما این امر که هدف فرم آن نیست که توجهی را به خود جلب کند، مانع از تضمین محدوده‌ی زیبایی‌شناختی خاصی نمی‌شود. در واقع در ادامه‌ی این مطالب، ادعا خواهیم کرد که این بیان غیرمستقیم یکی از ویژگی‌های فرم زیبایی‌شناختی پروتستان است. در این‌جا بانیان وارث تحولات مهم در قرن هفدهم است که به‌ویژه در آثار ریچارد سیبز و ریچارد باکستر آشکار است و در آن تصاویر محسوس به خدمت تهذیب اخلاق گرفته می‌شوند.[۱۷]

این هم منصفانه نیست که بگوییم هدف بانیان تهذیب اخلاق است در حالی که نیت دانته اشراق و حظی وسیع‌تر است. در واقع دانته هدف خود را از نوشتن کمدی در نامه‌ای به کن گرانده چنان شرح می‌دهد که بانیان هم از آن حمایت می‌کرد. دانته می‌گوید این اثر اهداف بسیاری دارد، اما می‌توان به‌اختصار گفت که هدف کلی و هدف جزئی آن بیرون آوردن کسانی که در این جهان زندگی

می‌کنند از شقاوت و رساندن ایشان به سعادت است».[۱۸] بنابراین، هر دو هدفی اخلاقی و معنوی دارند؛ هدفی که هریک از آن‌ها قصد دارد با «فرم و کیفیاتی» که واسطها را مشخص می‌سازند، پیش ببرد. من معتقدم، تفاوت در نوع خواننده و شیوه‌ی خوانشی بود که هریک از آن‌ها درصدد تشویق آن بودند. دانته به‌دنبال خواننده‌ای بود که در ادبیات کلاسیک هومر، ویرژیل یا استاتیوس عناصری از حقیقت مسیحی را ببیند که به روشن‌ترین نحو در ایمان مسیحی و آداب آن بیان شده است. بانیان خوانندگانی می‌خواست که ریشه در کتاب مقدس داشته باشند و به جوهر آن و در عین حال به «شعر» منحصر به فرد آن نیز واکنش نشان دهند.

اگرچه نقطه‌ی آغاز بانیان تمثیل زیارت قرون وسطایی بود، خوانندگان وی به نوع خوانش عرفانی و عبادی که دانته می‌طلبید تشویق نمی‌شدند. در یک کلام، بانیان خوانندگان پروتستان می‌خواست. باربارا جانسون خوانندگان پروتستان را به‌مثابه کسانی توصیف می‌کند که سرنخ‌های تفسیری و زیبایی‌شناختی خود را از خواندن کتاب مقدس می‌گیرند که آن را عاملی آزادی‌بخش می‌دانند و درنتیجه این سمت‌گیری را بر کل خوانش و نوشتار خود اعمال می‌کنند. جانسون معتقد است که «خواننده‌ی پروتستان به‌طور کامل در چهره‌ی جان بانیان و کتاب او، سیر و سلوک زائر، پدیدار می‌شود».[۱۹]

یک راه برای پرداختن به این تمایزات توصیف نقش رؤیت در نزد این دو است. از نظر دانته، زائر را شوقی که رؤیت برانگیخته است، به حرکت درمی آورد. اگرچه این عشق است که هر چیزی را به سوی خدا می‌راند، اما چنان که دیدیم، دیدن تجسم آن در صور زمانی شوق دانته را برمی‌افروزد. بئاتریس، چهره‌ی زمینی که زیبایی وی آنگاه که ۹ساله بود دانته را تحت تأثیر قرار داده بود، عشق دانته را به خدا ترغیب می‌کند؛ ماتیلدا آگاهی دانته را به زیبایی خلقت بیدار می‌کند (برزخ، ۲۸)؛ پیکاردا دوناتی دانته را به تسلیم در برابر اراده‌ی خدا تشویق می‌کند (بهشت، ۳). این تصاویر «پرسوناژهای نمادینی» را تشکیل می‌دهند که معناهای متعددی دارند. دانته اغلب به تفصیل به شرح ویژگی‌های بصری آن‌ها می‌پردازد که هریک معنای خود را دارد. در مقابل، خصلت‌های بانیان «انتزاعات شخص‌وار» هستند.[۲۰] آن‌ها را به‌طور مفهومی شرح می‌دهد نه بصری؛ این دستورالعمل آن‌هاست نه تصویر ایشان که قرار است زائر را به حرکت درآورد. حتی هنگامی که توجه زائر برانگیخته می‌شود، نه با دیدن تصاویر که با «دیدن» یا خواندن متن است که چنین می‌شود. در اثر بانیان، توماری که مبلغ انجیل در همان آغاز به مسیحی می‌دهد در سفر او نقشی حساس دارد. این تومار به مسیحی دستور می‌دهد: «از خشمی که در راه است بگریز». (ص. ۷).

اگرچه در نزد دانته معنای غالب رؤیت نور است، اما برای بانیان این معنا خواندن کتاب است. مراد از نور رسیدن به عشق است، کتاب طالب تفسیر است. البته در باب این تمایز نباید اغراق کرد. بالاخره توصیفات دانته در کتابی پدیدار می‌شود و کتاب بانیان هم به‌صورت رؤیت یا رؤیا ظاهر می‌شود و هر دوی آن‌ها تفسیری را می‌طلبند. اما میان آن‌ها تفاوت مهمی وجود دارد. از نظر دانته اشیا و اشخاص به تفسیر و بسط حقیقت مسیحی تبدیل می‌شوند؛ در نزد بانیان، کتاب‌های آسمانی

اشخاص و اشیاء سفر او را روشن می‌کنند. ماتیلدا در ظاهر خود سعادت زندگی در جهان را برای دانته مجسم و تبیین می‌کند؛ اثاثه‌ی خانه‌ی مفسر از نظر بانیان عبرت‌های عینی جهانی‌اند که براساس کلام خدا ترتیب یافته‌اند. به‌گفته‌ی باربارا جانسون: «از نظر خواننده‌ی پروتستان، کتاب‌ها ابزارند نه شیء و آن‌ها را براساس نجات‌بخشی‌شان می‌سنجند نه سرگرم کنندگی‌شان».[۲۱] این تفاوت، موجب اشتغال به جهان به شیوه‌های بسیار متفاوت می‌شود. از نظر بانیان، چنان‌که تامس لاکسون اشاره می‌کند، «نگاه‌کردن به اشیا با استعاره‌ی خواندن و تفسیر آن‌ها نمایش داده می‌شود».[۲۲] خواندن و تفسیر این کلمات زنده در تضاد با روش دانته، یعنی تلقی اشیا به‌مثابه تصاویر عشق الهی و تلقی تصاویر به‌مثابه کلمات، قرار دارد. بانیان معتقد است یکی معنا را جاری می‌سازد در حالی که دیگری مانع آن می‌شود. اما معنای خواندن هرچه باشد، اثر عاطفی آنچه را خوانده و فهمیده می‌شود محو نمی‌کند. اگر هم کاری انجام دهد، این اثر افزایش می‌یابد. لاکسون ادعا می‌کند «می‌بینیم که کلمات بر تصاویر ترجیح داده می‌شوند، اما ایمان به کلمه تصویر جدیدی را در دل می‌کارد، تصویری زنده که بسیار روشن‌تر از کلماتی سخن می‌گوید که صرفاً به‌طور مفهومی فهمیده شده باشند».[۲۳]

همان‌گونه که عبارت لاکسون نشان‌گر «تصویری زنده» است، اولویت کلمه و زبان در سنت پروتستان لزوماً نقش تصاویر بصری را به محاق فرو نمی‌برد؛ اگرچه به‌طور یقین شیوه‌ای را که فهمیده می‌شوند تغییر می‌دهد. تضاد مفروض میان کلمه و تصویر که والتر آنگ آن را شرح داده است، یقیناً ساده‌سازی مسئله است. همیشه در ترکیبات پویای گوناگون کلمه و تصویر در کنار هم بوده‌اند و حتی پیروزی مفروض کلمه در دوران دین‌پیرایی فقط نقش تصویر و تصور را تغییر داد نه این که آن را از میان برده باشد.

در آنچه در پی می‌آید ما قصد داریم این تصویر زنده را به‌مثابه کلید زیبایی‌شناسی پروتستان دنبال کنیم. این امر که «خواندن» بانیان جای «دیدن» دانته را می‌گیرد، زبان را به شیوه‌ای درگیر می‌سازد که برای زیبایی‌شناسی پروتستان مهم خواهد شد. همه می‌دانند که تأکید بر زبان جای تأکید بر تصویر را در هنر پروتستانی می‌گیرد. این نکته در این امر مشهود است که «هنر» در این سنت به غالب‌ترین شکلی در ادبیات و موسیقی نمایش داده شده که تقریباً هنری زمانی یا روایی و متحد با ادبیات است. اما دلیل ژرف‌تر و بنیادی‌تری برای این اولویت زبان در زیبایی‌شناسی پروتستان وجود دارد که اغلب مغفول می‌ماند. پروتستان‌ها معتقدند زبان با آن واقعیت‌مندی تاریخی که در بنیان ایمان قرار دارد انطباق بهتری دارد؛ آنان معتقدند که زبان و به‌ویژه زبان انجیلی حامل منحصر به فرد و ضروری آن واقعیت‌هاست.

دانته می‌توانست به تصاویر شوقی که خداوند در راه او قرار داده است اعتماد کند و این تصاویر او را به سوی خداوند می‌راندند؛ از سوی دیگر، زائر بانیان به مفسر (و بعداً مؤمنی) نیاز داشت تا اطمینان حاصل کند که داستان صحیح را در اختیار دارد. اهمیت این موضوع از آن جهت است که این داستانی است که زائر باید زندگی کند. من معتقدم در این جا تفاوت دیگری میان دانته و بانیان، و میان زیبایی‌شناسی کاتولیک و پروتستان وجود دارد. سفر خود دانته در نهایت آن چیزی نیست که

داستان کمدی درباره‌ی آن است. این استعاره‌ای ادبی است که در خدمت روشن ساختن داوری عادلانه‌ی خدا، تطهیر احتمالی گناهان و رؤیت نهایی خدا در ملکوت قرار دارد. دانته شاهد ممتاز این جهان‌شناسی معنوی است، و به‌صورت حواری دیگری بازگردانده می‌شود تا اهداف خدا را عیان سازد. دانته سفر خود را تفسیری دیگر و تقریباً انجیلی از وضعیت بشری می‌دانست.[۲۴] از نظر بانیان، سیر و سلوک مسیحی نمایش است؛ او دائماً در معرض این خطر قرار دارد که راه خود را گم کند. و برای حفظ راه خود، اطلاع از روایت صحیح داستان معیاری بسیار مهم است ــ هنگامی که تومار را در علفزار مطبوع گم می‌کند باید راه رفته را بازگردد تا آن را پیدا کند. علاقه به داستان صرفاً آکادمیک نیست، دارای اهمیت عملی و حتی ابدی حیاتی نیز هست. زائر باید داستان را بداند تا بتواند خود نقشه‌ی آن را مجسم سازد. این نشان می‌دهد که مقوله‌ی زیبایی‌شناختی اساسی در زیبایی‌شناسی پروتستان یک کنش نمایشی است. بنابر توصیف فرانک بورک براون، فرم قابل درک و کیفیات حس‌شده‌ی هنر پروتستان اساساً شخصی و نمایشی‌اند. برای طرح این ادعا، من سه مقوله را شرح می‌دهم که چارچوب زیبایی‌شناختی حاصل از این سمت‌گیری را روشن می‌سازند: گسستگی، خصلت پنهان یا معمایی، خصلت نبوی.

گسستگی

تمام مسیحیان معتقدند که جهان به شکلی که وجود دارد هبوط کرده، و نیازمند رهایی است. اما این که این سقوط‌کردن چگونه فهمیده می‌شود برای فرایند خلق و ارزیابی هنر پیامدهای مهمی دارد. کارل رانر، الهیات‌دان کاتولیک، در بحث خود درباره‌ی تصاویر دینی ادعا کرده است:

> «به‌رغم تمام تلاش‌های انجام‌شده برای حفظ معرفت دینی با جداسازی آن از انواع دیگر معرفت، انسان‌شناسی سنتی مسیحی همیشه به‌وضوح تأکید کرده که معرفت حسی و معرفت معنوی واحدی را تشکیل می‌دهند، چنان که هر معرفت معنوی هرقدر هم که متعالی باشد، با تجربه‌ی حسی آغاز شده و محتوای آن انباشته از تجربه‌ی حسی است».[۲۵]

زائر در این جا دیدگاه کلاسیک کاتولیکی را درباره‌ی معرفت حسی بیان می‌کند، دیدگاهی که دانته آن را به تصویر می‌کشد. از آن جا که وحدتی بنیادی میان معرفت حسی و معرفت معنوی وجود دارد، آدمی می‌تواند به تجربه‌ی خود اطمینان کند ــ تجربه‌ی حسی ما را نمی‌فریبد. متاع این جهان ما را به سوی خدا می‌برد، همچنان که در نزد دانته چنین است.

اما درست همین وحدت است که پروتستان‌های دوران اصلاح به انکار یا دست کم تشکیک در آن برآمدند. ریشه‌ی این تشکیک در کشف دوباره‌ی اثرات بنیادی گناه از سوی دین‌پیرایان است. اما این اعتقاد موجب شد که کالون بگوید نه فقط سودپرستی تلاش‌های ما را برای نیل به خوبی و زیبایی ملوث کرده است، که در نهایت فقط کلام اندرز می‌تواند راهبر حقیقت معنوی باشد. این اشاره که صور و روش‌های بیرونی نمی‌توانند حامل واقعیت معنوی باشند، پیامدهای فرهنگی و زیبایی‌شناختی مهمی داشت.[۲۶] من معتقدم اثر انکار استفاده‌ی دینی از تصویرگری ــ و دیگر

واسطه‌های بیرونی حقایق معنوی، هزارتو، زیارات و مانند آن‌ها ــ در طول زمان، سلب زمینه‌ی الهیاتی اعتماد ما به جهان بیرونی بود. حقیقت را می‌بایست به‌طور درونی با شنیدن کلمه فراچنگ آورد. دکارت، که تحت تأثیر این سنت قرار داشت به ما می‌آموخت که باور داشته باشیم که می‌توانیم به آنچه در ذهن‌مان می‌گذرد بیش از آنچه در برابر چشمان ماست، اعتماد داشته باشیم. این تشکیک در وحدت حس و معرفت معنوی یقیناً یکی از شرایط، اگر نه علت، شکاف میان معرفت درونی و بیرونی بود. و واضح بود که دکارت به معرفت درونی اطمینان می‌کند نه به معرفت بیرونی. وی در ۱۶۴۲ خطاب به دوستی نوشت: «یقین دارم که نمی‌توانم از آنچه بیرون از من است جز به‌واسطه‌ی آنچه در درونم است معرفتی داشته باشم».[۲۷] چنین دیدگاهی گوش را به چشم، و با این کار زبان را نیز بر تصویر ترجیح می‌دهد.

نتایج زیبایی‌شناختی این شکاف چه می‌تواند باشد؟ از آن‌جا که جهان گسسته است، ارتباط میان زیبایی جاگیر در جهان و جمال خدا قطع شده است. هر چند کالون ادعا می‌کرد که جرقه‌های جمال و شکوه خدا را هنوز می‌توان دید، اما این جرقه‌ها به‌تنهایی به سوی خدا رهنمون نبودند. به‌گفته‌ی پل ریکور، شکاف میان جهان خداوند و جهان ما به‌معنای آن است که: «هر طرحی برای ایجاد کلی پیوسته از وجود آدمی شکست‌خورده است».[۲۸] فقط با ریشه‌کنی خود[۲۹] است که می‌توان حواری مسیح شد ــ آدمی آنگاه که قصد سفر به سوی خدا را دارد باید مانند زائر بانیان، از همه چیز حتی خانواده‌ی خود ببُرد.

این‌طور نیست که مسیحی باید کلاً از جهان بیرون برود. گسست چندان که به‌معنای شک عمیق نسبت به جهان است به‌معنای دنیاگریزی نیست. قوای مهم زائر در تمام طول سفر او درگیر چیزی هستند که ما آن را «هرمنوتیک سوءظن» نامیده‌ایم. آن زیبایی که وجود دارد و با هر معیاری که می‌توان مطرح ساخت داوری شده، معیوب، گسسته است. افزون بر آن، باید فریب آن را به‌دقت ارزیابی و در برابر آن مقاومت کرد. گسستگی جهان چنان است که اهداف خدایی را نمی‌توان تماماً از کمال گل سرخ یا نیات خیر همسایه دریافت. چنان که جان والفورد در پژوهش خود درباره‌ی روئیزدال که از بسیاری جهات زیبایی‌شناسی بانیان را در هنرهای بصری نشان می‌دهد ادعا می‌کند بهترین تفسیر بطالت در کتاب جامعه «گسستگی» است.[۳۰] این تفسیر از گناه به زیبایی منظره‌های روئیزدال عمقی می‌دهد که در غیر این صورت فاقد آن بودند ــ و مثلاً در نزد معاصر او، کلود لورین، وجود ندارد.

گسستگی به گریز از جهان یا نومیدی منتهی نمی‌شود، زیرا خدا جهان را در این وضع رها نکرده است. در زندگی و کارهای مسیح (ع) به گسستگی در تبیین مسیحی پرداخته شده است. از نظر پروتستان صلیب مسیح (ع) فقط یادآور اشتباه ناشی از گستاخی انسان نیست، نماد انکار نفس هم نیست، از بسیاری جهات، واقعیت ابدی زندگی مسیح (ع) است. مثلاً زیبایی‌شناس کاتولیک، ریچارد ویلادسو، می‌تواند بنویسد: «پیام «صلیب» چکیده‌ی نمادین پیام وسیع‌تر انکار نفس، مرگ برای «خود» به‌مثابه وسیله‌ای برای رسیدن به زندگی جدید است».[۳۱] او در این سخن دیدگاه دانته را

منعکس می‌کند و تا آن‌جا که این سخن برد دارد درست است، اما برد آن کافی نیست. صلیب در واقع نماد وضعیت وجودی بشری نیست، که در باغ عدن پیش از هبوط به نمایش گذاشته شده بود، بلکه مداخله‌ی تاریخی خداوند برای پرداختن به آن وضعیت بوده است. و این، سرنخ این داستان است که مسیحیان معتقدند آن را زندگی می‌کنند، واقعیتی که عواطف و عقل ایشان را به خود مشغول می‌دارد. جان دو گراچی اخیراً ادعا کرده است که صلیب به‌اعتقاد مسیحیان، که در حیات سه‌گانه‌ی خدا ریشه دارد، موضوعی دائمی برای زندگی مسیحی و سرنخی برای زیبایی‌شناسی الهیاتی فراهم می‌آورد: «بدون درون‌مایه‌ی پیشینی چندصدایی غنی‌ای که به دنبال تصور خلاقه می‌آید ناممکن است. اما درون‌مایه‌ی پیشینی اگر به‌درستی فهمیده شود، برای بیان تصور خلاقه با آزادی و یکپارچگی فضایی ایجاد می‌کند».[۳۲]

من ادعا می‌کنم که این از نظر زیبایی‌شناختی به‌معنای مفهومی خاص برای «تصویر» و «تصور» است. تصویری که داستان زندگی مسیح (ع) را منعکس می‌کند و این پویایی میان زندگی و مرگ را مجسم می‌سازد، و شکل مثال یا پند را به خود می‌گیرد. چنین مفهومی بیننده را برای موضع‌گیری در قبال این داستان به چالش می‌کشد. رسالت خود مسیح (ع) زندگی و لذت زندگی را در خلقت تأیید کرده است. اما توفان‌ها و حوادث، گرسنگی و بیماری زندگی را تهدید می‌کنند. و مرگ او رویارویی مستقیم با این گسستگی است، درگیری‌ای که قرار است ما به‌شیوه‌ی خود آن را زندگی کنیم. همین مرگ است که به زندگی ما کیفیتی دراماتیک می‌دهد، و فرم قابل درک زیبایی‌شناسی پروتستان این نشان صلیب‌گونه را با خود دارد.

به‌رغم تمام اهمیتی که صلیب برای پروتستان‌ها دارد، آن‌ها وقت اندکی را به تأمل بر رویداد واقعی صلیب صرف کرده‌اند ــ تصور کاتولیکی که در فیلم «مشقات مسیح» مل گیبسون آشکار است، سنتاً برای آن‌ها بیگانه بوده است. برای پروتستان‌ها تفسیر صلیب، تلقیِ زندگیِ خود به‌مثابه امری صلیب‌گونه و مهم‌تر است. مثلاً کالون در اصول خود فقط یک صفحه را به توصیف رویداد واقعی مرگ مسیح (ع) اختصاص می‌دهد؛ اما فصلی بلند درباره‌ی معنای مرگ او برای مسیحی می‌نویسد ــ که از آن جا که مسیح (ع) رنج‌های این راه را تحمل کرد ما نباید انتظار داشته باشیم که زندگی‌مان به گریز از چنین مشقاتی بگذرد و ویژگی زندگی ما باید تمایل به رنج بردن برای مسیح (ع) باشد و مانند آن (یعنی درباره‌ی بخش‌های بزرگی که برای توسعه‌ی معنای الهی آن رویداد از آن بهره می‌برد، هیچ سخنی نگفته است). رویداد صلیب معنای واقعی خود را در این بسط نوع‌شناختی در زندگی مؤمن می‌یابد.

اگر گسستگی در پرتوِ داستان مسیحی فهمیده شود، حتی آنچه را زشت یا مسخ شده است می‌توان با ژرفا و قدرت در هم آمیخت ــ این می‌تواند آن چیزی باشد که به‌قول براون «محسوس» است. آخرین سخن با گسستگی نیست. به‌گفته‌ی جرمی بگبی، مسیحیان می‌توانند جهان را در پرتو گسستگی رهاشده از گناه ببینند.[۳۳] با شکنندگی، رنج، حتی مرگ می‌توان رویارو شد و بر آن‌ها غلبه کرد که اشاره‌ای است به نمایش بزرگ‌تر مسیحی. هانس هولباین که در ژوئن ۱۵۲۹ آشکارا طرف

دین‌پیرایی راگرفت و در سال ۱۵۳۲ به انگلستان رفت، بیش‌تر عمر خود را در چارچوب تفکر دین‌پیرایی کار کرد. نخستین نقاشی او، قبل از همراهی رسمی او با دین‌پیرایی، تأثیر گرونوالد و دورر را نشان می‌دهد. تدفین مسیح (۱۵۲۱) در موزه‌ی بازل، مسیح (ع) را پس از پایین آورده شدن از صلیب و قبل از آن که برای دفن آماده شود، نشان می‌دهد. در ۱۸۶۷ داستایوسکی در راه خود به ژنوا از موزه‌ی بازل دیدن کرد. بعدها همسر او واکنش وی را به این نقاشی هولباین چنین توصیف کرد:

«[داستایوسکی] بیست دقیقه بدون حرکت در برابر تصویر ایستاد. در چهره‌ی به هیجان آمده‌ی او حالت هراسی بود که اغلب آن را در نخستین لحظات حمله‌های صرعش می‌دیدم. در آن زمان حمله‌ای نداشت، اما هرگز نتوانست احساسی را که در ۱۸۶۷ در موزه‌ی بازل تجربه کرده بود فراموش کند: چهره‌ی مسیح (ع) که از صلیب پایین آورده شده بود و بدن او نشانه‌هایی از تجزیه را نشان می‌داد، چون کابوسی وحشتناک او را تحت تأثیر قرار داده بود».[۳۴]

آنچه داستایوسکی را چنین ژرف تحت تأثیر قرار داده بود ممکن است بر تصویر او از شاهزاده میشکین در ابله اثر گذاشته باشد. زیبایی آن نیست که دیده می‌شود، و دل‌پذیر می‌سازد بلکه آن چیزی است که عمیقاً واقعی‌بودن جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم منعکس می‌سازد، در واقع داستانی را منعکس می‌سازد که گزارش‌گر زندگی ماست، و نیز کیفیات حس‌شده‌ی هنر صحیح را تعیین می‌کند. اما کار آن بیش از این است؛ در این کیفیات و از طریق آن‌ها ادعایی را در برابر ما مطرح می‌سازد.

خصلت پنهان یا معمایی

این به درون‌مایه‌ی دوم زیبایی‌شناسی پروتستان می‌انجامد، چیزی که من آن را «خصلت پنهان» یا «خصلت معمایی» آن می‌نامم. توصیف رایج نثر بانیان آن است که نه به دنبال هنر که در پی تهذیب اخلاق است. راجر شاروک گفته است: «دون و میلتون مقوله‌ای زیبایی‌شناختی را می‌شناسند، بانیان چنین مقوله‌ای را نمی‌شناسد. او فقط مقوله‌ی تهذیب اخلاق را می‌شناسد».[۳۵] اما چنان که دیدیم این را نباید به آن معنا گرفت که او درباره‌ی سبک اندیشه‌ای نداشته است. بلکه او از طریق هنر در پی تهذیب اخلاق بود ــ ترکیب منحصر به فردی که او از سبک‌های عامیانه و انجیلی ایجاد کرده بود، به خدمت امری عالی‌تر گرفته شده بود. به‌گفته‌ی مونیکا فارلانگ: «باورها[ی بانیان] چنان جذب شده بودند که با هدف هنریِ کتاب تداخلی نداشتند، در واقع این باورها به کتاب احساس و قدرت می‌دهند».[۳۶] در واقع دعوت بانیان به سیر و سلوک برای آنچه در فرم محسوس است، اهمیت اساسی دارد.

اغلب به «سادگی» یا «سکوت» به‌مثابه ویژگی عمده‌ی زیبایی‌شناسی پروتستان اشاره می‌کنند. پی. اکسی با استفاده از این کلمات یادآوری می‌کند که دین‌پیرایان «مجموعه‌ای از نظریه‌ی زیبایی‌شناسی ضمنی» برای ما باقی گذاشتند که «کلی شایسته را تشکیل نمی‌دهد، اما بر نگرش‌ها به سوی جهان ماده و هنرها در فرهنگ تاریخی ادیان پیراسته تأثیری ژرف داشته است».[۳۷] تصور

می‌کنم کلمه‌ی بهتر برای این امر «پنهان‌شدگی» است، به‌عبارت دیگر هنری که از آثار تحت تأثیر این سنت حاصل می‌شود اغلب ممکن است بد فهمیده شود، ممکن است زیبایی آن از دست برود. این ویژگی موجب شده است که برجسته‌ترین زیبایی‌شناسانی که در این سنت می‌نویسند مفهوم زیبایی را کلاً کنار بگذارند. مثلاً نیکلاس ولترشتورف برای توصیف زیبایی عبادت‌گاهی در نیوانگلند مفهوم «متناسب بودن» را مطرح ساخته است.[۳۸] کالوین سیرولد مفهوم «رمزی بودن» را به‌طور گسترده توسعه داده است و می‌خواهد که این مفهوم جای مفهوم سنتی، و به‌تازگی بسیار بد فهمیده‌شده‌ی زیبایی را بگیرد. او می‌گوید «ویژگی هنر، خصلت تمثیلی، شدت استعاری، بازی گمراه‌کننده در بازنمود مصنوعی معنای درک‌شده است».[۳۹]

سیب‌زمینی‌خواران (۱۸۸۵) ون‌سان ون‌گوگ را در نظر بگیرید. در یک سطح، نقاشی ون‌گوگ یادآور ساده‌ی غذای رعیت است ــ آنچه برخی «نخستین نقاشی به‌راستی واقع‌گرایانه‌ی رعیتی در هنر غربی»[۴۰] نامیده‌اند. اگر چه در زمینه‌ی سبک یا موضوع به استانداردهای کلاسیک یا معاصر وفادار نمی‌ماند، اما در سطحی عمیق با مسائل زندگی و مرگ مواجه می‌شود. به‌گفته‌ی ون‌سان ون‌گوگ در نامه‌ای به تئو (می ۱۸۸۵): «ما باید به ارائه‌ی چیزی واقعی و صادق ادامه بدهیم. نقاشی زندگی رعیتی کاری جدی است و اگر سعی نمی‌کردم تصاویری خلق کنم که برانگیزاننده‌ی تفکر جدی باشد، خود را سرزنش می‌کردم». کاتلین اریکسون ادعا کرده است که ون‌گوگ در آن زمان که در حوالی ۱۸۵۰ کلیسای نهادینه را ترک می‌کرد، ایمان عمیق مسیحی خود را رها نکرد بلکه می‌خواست که ایمانش عمیق‌تر باشد ــ چونان چیزی جای‌گرفته در زندگی. او به خواندن بدل مسیح (ع) که محبوب او بود، و شگفت‌آور آن که به خواندن سیر و سلوک زائر ادامه داد. این غذای ساده عمق عشای ربانی که در آن هریک به دیگری خدمت می‌کند یا حتی شام آخر را به خود می‌گیرد که در آن خائن به مسیح (ع) غذا می‌دهد. اریکسون ادعا می‌کند که دنیوی‌ترین اعمال مردم، حضور خدا را «با تلخی‌ای بسیار بیش از موضوعات سنتی صلیب و کلیسا» منتقل می‌کند. در میانه‌ی سفر دشوار زندگی نور خدا هست که نماد آن چراغ است، و امید به ملکوت که نماد آن صلیبی است آویخته بر دیوار. صورت درک‌شده، زیبایی پرباری به خود می‌گیرد.

توصیفی خوب از این ویژگی و شاید یکی از منابع تاریخی آن را می‌توان در هنر نبوت، رساله‌ی مؤثر ویلیام پرکینز پیوریتن، یافت که در اوایل ۱۵۹۲ به‌مثابه دستورالعملی برای واعظان نوشته شده است. هنر وعظی که پرکینز می‌خواست تشویق کند «سخنرانی ساده و صریح» بود که کتاب مقدس رابه چنان شیوه‌ای توضیح دهد و به کار ببرد که قدرت آن در اختیار شنونده قرار گیرد. پرکینز اجازه می‌دهد که واعظ برای آماده‌سازی خطبه‌ی خود آثار بهترین متفکران و نیز تفسیرهایی را بخواند و راهبردهای خطابی استادانه‌ای پدید آورد، اما آنگاه که برای وعظ بر منبر می‌نشیند، باید تمام این‌ها را از مردم مخفی بدارد و کوچک‌ترین خودنمایی نکند. او سپس به نقل عبارتی لاتینی می‌پردازد: پنهان‌کردن هنر، خود هنر است.[۴۱] البته مراد پرکینز از هنر آن نیست که ما مراد می‌کنیم ــ شاید بهتر باشد که ars را «صنعت» یا «مهارت» ترجمه کنیم ــ اما باز هم می‌توان این مفهوم را که بهترین

هنرمند به منظور رسیدن به هدف خطابی خود هنر خود را پنهان می‌سازد، به‌مثابه اسم رمزی برای زیبایی‌شناسی پروتستان تلقی کرد.

دغدغه‌ی پرکینز دوری از هر تظاهری بود که توجه را به واعظ جلب می‌کرد (و به این‌ترتیب به غرور می‌انجامید)، اما بیش از آن می‌خواست اطمینان حاصل کند هر هنری که وجود دارد، در خدمت هدف دعوت خدا در خطبه قرار می‌گیرد. پیش‌تر یادآوری کردم که برای مسیحی در سیر و سلوک زائر به دست آوردن روایت صحیح، برای یافتن راه خود به سوی ملکوت آسمانی اهمیت اساسی دارد و این امر استعاره‌ی خواندن و شنیدن را بر دیدن و رؤیت امتیاز می‌بخشد. از این جهت، توقف او در خانه‌ی مفسر بخشی مهم از توجیه خود برای سفر بود. جالب آن که در خانه‌ی مفسر است که زائر تنها «نقاشی» واقعی را که در سیر و سلوک ظاهر می‌شود، می‌بیند. مفسر مسیحی را به اتاقی خصوصی می‌برد و به مسیحی «تصویری از شخص بسیار مهمی که بر دیوار آویخته شده» نشان داده می‌شود «و سبک آن چنین بود: چشمانی داشت که به سوی آسمان می‌نگریست، بهترین کتاب‌ها در دستش و قانون حقیقت بر لبان او نوشته، جهان پشت او بود، چنان در جای خود قرار گرفته بود که گویی با انسان‌ها محاجه می‌کند، و تاجی از طلا روی سر او آویخته بود».[۴۲] هنگامی که مسیحی معنای این را می‌پرسد، مفسر به او می‌گوید این تنها کسی است که پروردگار اجازه داده است که «مرشد باشد، در تمام جاهای دشواری که ممکن است در طول راه به آن برسی». مراد آن است که مسیحی این تصویر زنده را قلب خود داشته باشد، تصویری که در راهی که در پیش روی دارد، او را هدایت می‌کند.

خصلت نبوی

این ما را به مقوله‌ی آخر می‌رساند که آن را نبوی خواهم نامید. خوانش مسیحی از دنیا نه‌فقط به شک به وسوسه‌ی دنیا، که به اعتراض به گسستگی آن منتهی می‌شود. اگر از جهان مسیحی نتوان لذت برد، باید با آن درگیر شد و حتی در برابر آن مقاومت کرد. از آن جا که نظم جهان، به‌ویژه گسستگی آن، دارای بار اخلاقی است باید فعالانه با آن مخالفت کرد ــ درواقع، پروتستان معتقد است این مقاومت حتی در قلب نمایش انجیلی قرار دارد. چنان که زائر به‌سرعت آموخت، باید در برابر وسوسه‌هایی که خود را عرضه می‌کنند مقاومت کرد ــ دنیا تمیز اخلاقی و سیاست مقاومت می‌طلبد. از نظر دانته، به‌دلیل ارتباط ذاتی میان زیبایی و خداوند، می‌توان وجه زیبایی‌شناختی رویدادها و اشخاص ــ حرکات، آواز ــ را کاملاً پذیرفت و از آن‌ها لذت برد. از نظر زائر، اشخاص و وضعیت‌ها دارای بعدی زیبایی‌شناختی بودند، اما این بعد را نمی‌شد از مبارزه‌ی عمیق‌تر اخلاقی و معنوی که درگیر آن بودند، جدا ساخت. و آنان که مصمم به ادامه‌ی این مبارزه بودند، می‌بایست بهایی بپردازند ــ آدمی به‌دلیل جست‌وجوی نیکی رنج می‌برد (در این جا مقایسه‌ی میان تصویر دانته و بانیان از شهادت روشنگر خواهد بود).

من می‌گویم نقشی که «تفسیر» بازی می‌کند برای زیبایی‌شناسی پروتستان اهمیت اساسی دارد،

و خصلت نبوی آن را تعریف می‌کند. فرم‌ها و داستان‌هایی بهتر عمل می‌کنند که بیننده و شنونده را به تعبیر الگوی زندگی خود، به تفسیر دوباره‌ی آن الگو برمبنای حقیقت انجیلی و مهم‌تر از آن، هدایت زندگی خود براساس آنچه دیده می‌شود، ترغیب می‌کنند. در سنت مسیحی از زمان آگوستین، این اعتقاد وجود دارد که تفسیر صحیح کتاب مقدس به تلقی صحیح از زندگی آدمی در این جهان می‌انجامد. به‌عبارت دیگر، مهارت‌هایی را که آدمی برای تفسیر کتاب مقدس فرا می‌گیرد می‌توان ــ شاید بتوان گفت لازم است که ــ برای تفسیر زندگی به کار برد.

سبک روایی بانیان عامدانه منازعات و مبارزاتی را به کار می‌گیرد که زندگی خود خواننده را در جهان روشن می‌سازند. مثلاً عبور زائر از میان بازار بطالت انعکاسی است قدرت‌مند از تلاش‌های بیهوده‌ی فرهنگ تجاری. کاتلین سوایم شیوه‌ای را که «مبارزات قدرت نمادین» بانیان خواننده را به کار تفسیر مشغول می‌سازند، شرح می‌دهد. او می‌نویسد: مراد از تمثیل وی «آغاز فرایند روشنگری تدریجی و خودیابی فزاینده است».[۴۳] این فرایند شخصی است بدون آن که فردگرایانه باشد. تجربه‌های زائر در زندگی خود در برابر خدا به‌طرزی فزاینده تصور او را از خود تعریف می‌کند ــ در واقع معنای خود از نظر مسیحی به‌تدریج در روایت‌های مکرر از سفر زندگی او منکشف می‌شود.

ریکور تصور می‌کند این دعوت به خودیابی در داستان‌های مسیح (ع) منعکس شده است. به‌قول او، داستان‌ها «خواننده را به ادامه‌ی سفرهای معنایی کتاب مقدس از سوی خود دعوت می‌کنند».[۴۴] مراد از کلام انجیل آن است که خواننده را به جهان پرکشاکش خود بکشاند ــ که کتاب مقدس مدعی است عبارت است از دیدن جهان به شیوه‌ای جدید و صادقانه‌تر. بنابراین، تصور مانند زیبایی نقشی مستقل بازی نمی‌کند بلکه به این نظم مجدد اشیاء رانده می‌شود. مثالی عالی از این امر را می‌توان در منظره‌های نقاش معاصر بانیان، یاکوب ون روئیزدال یافت. منظره‌ای با سه درخت (حدود ۱۶۵۰) را در نظر بگیرید. در نگاه نخست به نظر می‌رسد جهان تمام خوبی‌ها و لذت‌هایی را که مراد خدا بوده، در بر دارد. رودخانه‌ای آرام، گروهی درخت، پرندگان، کارگرانی که پس از کار به خانه بازمی‌گردند و خانه‌ای خوشبخت در فاصله‌ای نه‌چندان دور. اما در واقع نگاهی نزدیک‌تر این همه را تغییر می‌دهد. می‌توان گفت [چنین نگاهی] این منظره را قطعه به قطعه واسازی می‌کند. رودخانه آرام است، اما مسیری را منعکس می‌سازد که آدمیان در کنار آن در پیش می‌گیرند و از جریان زندگی به سوی مرگ گریزناپذیر آن سخن می‌گوید. درختان دوست‌داشتنی‌اند، اما شکسته و مجروح هم هستند ــ شاید صاعقه‌ای آن‌ها را زده باشد ــ پرندگان در آسمانی پرواز می‌کنند که ابرهای بدشگون آن را تیره کرده‌اند. با بررسی دقیق‌تر دیده می‌شود که خانه‌ی خوشبختی در حال ویرانی است و مانند آن، آنچه آفرینش عطا می‌کند، در عین حال مورد تهدید هم هست ــ ممکن است از دست برود. اما فراسوی این همه، از بیننده دعوت می‌شود تا درباره‌ی این منظره موضعی اتخاذ کند. تصویر از بیننده می‌پرسد: آیا این شیوه‌ی صحیحی برای دیدن اشیاء است؟ آیا باید وقت خود را در این دنیا به این شیوه بگذرانم؟

وابستگی به روایات کتاب مقدس منطقی زمانی را در درون پروتستانیسم به وجود آورده که در

شیوه‌ی تفسیری خوانش «نوع‌شناختی» بهتر دیده می‌شود. یعنی تصور می‌شود قسمت‌های نخست کتاب مقدس رویدادهای بعدی را پیش‌بینی می‌کنند که آنچه را قبلاً به آن اشاره‌ای شده می‌پرورند و پر می‌سازند. به‌رغم جایزالخطا بودن انسان‌های پیرو خداوند، کتاب مقدس ــ به‌شیوه‌های گوناگون و در ژانرها و شرایط متنوع ــ روایتی منکشف‌شونده را مطرح می‌سازد که در عیسی مسیح (ع) به اوج خود می‌رسد، اما تا رسیدن به خلقت رستاخیزکرده ــ چنان که یوحنا می‌گوید از آسمان و از سوی خدا نازل می‌شود ــ به هدف خود نخواهد رسید. به‌علاوه، در این تلقی نوع‌شناختی از اشیاء، مسیحیان تشویق می‌شوند که زندگی خود را امتداد روایت انجیلی ــ سیر و سلوک زائر به سوی ملکوت آسمانی ــ بدانند.

زیبایی‌شناسی مسیحی، با توجه به منطق زمانی خود، درک کامل خود را از زیبایی به سوی آینده سمت‌گیری کرده است. یک مسیحی می‌تواند از فراز قصر جمال به دوردست بنگرد و قصر لذت را ببیند. «از فاصله‌ای دور، زیباترین ناحیه‌ی کوهستانی را دید که جنگل‌ها، تاکستان‌ها، میوه‌هایی از همه نوع، گل‌ها و چشمه‌ها آن را زیبا ساخته بودند و لذت‌بخش‌تر از آن بود که بتوان از آن حذر کرد».[۴۵] زیبایی از جانب خداست، اما نه به بالا که به پیش رو اشاره دارد. و تصور برای تلقی لذت‌های این جهان به‌مثابه پیش‌بینی ــ نوع ــ حقیقت کامل‌تری که به قول کتاب مقدس در انتظار مؤمن است بهتر به کار گرفته می‌شود. به‌قول گرهارد نبل لوتری: از نظر یک پروتستان، زیبایی بیش از آن که حالت باشد، رویداد است. «افشای احتمالات مینوی و معادی است که در میانه‌ی این جهان گناه‌آلود وجود دارد».[۴۶] در این تلقی هنر می‌تواند آن آینده را پیش‌بینی کند ــ اگرچه نه جدا از روایتی که آن را در خود جای می‌دهد.

با این دفاع، باز هم می‌توان ادعا کرد که زیبایی‌شناسی، آن‌گونه که از زمان الکساندر باوم‌گارتن فهمیده می‌شود، هنوز هم با تصور پروتستان بیگانه است. به‌اعتقاد وینکلمن «آن که عاشق زیبایی است ... در سیاه‌چاله‌های دوران دین‌پیرایی افسرده می‌شود و به رم می‌رود».[۴۷] اما چرا باید این دیدگاه غالب که بر استقلال موضوع هنر و دعوت به تأمل متمرکز است و در شرایط خاص تاریخی و فرهنگی قرار گرفته است، ممتاز باشد؟ چرا شیوه‌های بدیل برای تفسیر وضعیت زیبایی‌شناختی نمی‌تواند وجود داشته باشد؟

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

William A. Dyrness. "Dante, Bunyan and the case for a Protestant aesthethics", *International Journal of Systematic Theology*, Vol. 10, no. 3, (July 2008).

پی‌نوشت‌ها:

۱. نگاه کنید به:

King, John N. *English Reformation Literature: The Tudor Origins of the Protestant Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1982); Barbara K. Lewalski, *Protestant Poetics and*

the Seventeenth Century Religious Lyrics (Princeton: Princeton University Press, 1979)

2. Frank Burch Brown, *Religious Aesthetics: A Theological Study of Making and Meaning* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 22.

۳. دانته در نامه‌ای به کن گرانده، میزبان خود در ورونا، این مراتب را شرح می‌دهد. ن.ک.:

Dantis Alegherii Epistolae; The Letters of Dante, ed. Paget Toynbee, 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1966), X.7, p. 199.

4. Augustine, *On Christian Doctrine*, trans. D.W. Robertson (Indianapolis: Library of the Liberal Arts/Bobbs-Merrill. 1958), I, xvii, p. 16.

۵. کمدی الهی، ترجمه‌ی فارسی، ص. ۸۸. جلد اول؛ کلیه‌ی نقل قول‌ها از این کتاب از ترجمه‌ی فارسی شجاع‌الدین شفا گرفته شده است. ـ م.

۶. همان، ص. ۸۹.

۷. یکی از دانشجویان تایلندی‌ام به‌نام ساتانوم سیریکانیا بونیاکیات در مقاله‌ای گفته است که این سفر وصل در تضاد با سفر نمادین بوداست که انفصال فزاینده از نیکویی‌های این دنیاست.

۸. بهشت، سرود هفتم، صص. ۱۲۱۷-۱۲۱۶.

۹. برزخ، سرود سی‌ویکم، ص. ۹۸۲.

۱۰. بهشت، سرود سی‌وسوم، صص. ۱۶۲۸-۱۶۲۷.

۱۱. چنین شباهت‌هایی به‌احتمال زیاد غیرعمدی است. «کوشش برای تشخیص مدل بنیادین قرون وسطایی یا مدلی متعلق به دوران نوزایی شکست خورده است. بانیان فقط اطلاعات و علائق تاریخی ضعیفی داشت، و بسیار محتمل‌تر است که اثر وی همه‌چیز را به اصالت کار خود وی مدیون باشد».

F.L. Cross et al., (eds), *Oxford Dictionary of the Christian Church*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1974), p. 1091.

12. John Bunyan, *Pilgrim's Progress From This World to That Which Is to Come Delivered under the Similitude of a Dream* (Chicago: Moody Press, n.d. [1678/84]), p. 5.

غار اشاره‌ای است به سلول او در زندان. ارجاعات بعدی در متن به همین چاپ است.

۱۳. ن.ک.: توصیف گوردون ویکفیلد از کلیسا در نزد بانیان: «هم‌بستگی مؤمنان همه‌جاگیر و گریزناپذیر است».

Gordon Wakefield, "To be a Pilgrim: Bunyan and the Christian Life", in *John Bunyan: Conventicle and Parnassus*, ed. N.H. Keeble (Oxford: Clarendon Press: 1988), pp. 124-125.

14. Brown, *Religious Aesthetics*, p. 22

۱۵. ن.ک.:

Beatrice Baston. *John Bunyan: Grace Abounding and Pilgrim's Progress, an Overview of Literary Studies*: 1960-1987 (New York: Garland, 1988), pp. Xiv, xv.

اگرچه او ادعا می‌کند که هدف نهایی‌اش به حرکت درآوردن خواننده است.

16. *Pilgrim's Progress* (London: Marshall, Morgan and Scott, n.d.), "The Author's Apology for his Book", p. ix.

۱۷. درمورد وابستگی بانیان به باکستر و سیبز ن.ک.:

U. Milo Kaufmann, *The Pilgrim's Progress and Traditions in Puritan Meditation* (New

Haven: Yale University Press, 1966), pp. 133-50.

وی اشاره می‌کند که از نظر اینان تصاویر به‌شرطی مورد استفاده قرار می‌گیرند که کتاب مقدس و بازبینی عقلانی آن چنین اجازه‌ای را داده باشد. درمورد تأثیر سیبز به‌طور عام‌تر روی زیبایی‌شناسی پروتستان ن.ک.:

William A. Dyrness. *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 166-171.

18. Dante, *Letters*, X. 15, pp. 166-71.

19. Barbara A. Johnson. *Reading Piers Plowman and The Pilgrom's Progress: Reception and the Protestant Reader* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1992), p. 3.

توصیف وی از خواننده‌ی پروتستان از این صفحه گرفته شده است.

۲۰. این اصطلاح از دوروتی سایرز است. او میان این و آنچه «تصاویر نمادین» می‌خواند و شخصیت‌های دانته را چنین توصیف می‌کند، تمایز قائل می‌شود. اگرچه مراد وی از اصطلاح نخست اشاره به این حقیقت است که این شخصیت‌ها واقعی اند، که نکته‌ای نیست که من در این جا بر آن تأکید می‌کنم. ن.ک.:

The Divine Comedy: Hell, trans. Dorothy L. Sayers (Harmondworth: Penguin, 1949), p. 13.

21. Barbara A. Johnson, *Reading Piers Plowman and The Pilgrom's Progress*, p. 26.

22. Thomas H. Kuxon, "Calvin and Bunyan on Word and Image: Is there a Text in Interpreter House?" *English Literary Renaissance*, 18, (1988), p. 441.

23. *ibid.*, p. 451.

۲۴. پیتر هاوکینز ادعا می‌کند که دانته معتقد بود کمدی خود شکلی از کتاب مقدس است و او حواری دیگر، یوحنای دیگری است که عیسی (ع) او را دوست می‌داشت.

Peter Hawkins, *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999).

25. Karl Rahner, "Theology of the Meaning of Religious Images", *Theological Investigations* XIII (1992), quoted in Richard Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty and Art* (New York: Oxford University Press, 1999), p. 77.

۲۶. من در این مورد به‌تفصیل در کتاب زیر استدلال کرده‌ام:

Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards (Cambridge: Cmabridge University Press, 2004).

27. Letter to Gibieuf, 19 January 1942, in *Descartes: Philosophical Letters*, trans. Anthony Kenny (New York: Oxford University Press, 1970), p. 123; quoted in Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of Modern Identity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), p. 144.

28. Paul Ricoeur, *Figuring the Sacred: Religion, Narrative and Imagination*, trans. David Pellauer, ed. Mark I. Wallace (Minneapolis: Fortress Press, 1995), p. 59.

29. *Ibid.*, p. 57.

30. E. John Walford, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1991).

31. Viladesau, *Theological Aesthetics*, p. 190.

32. John De Gruchy, *Christianity, Art, and Transformation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 242.

33. Jeremy Begbie, *Voicing Creation's Praise* (Edinburgh: T. & T. Clark, 1990), pp. 212-15.

۳۴. از مقدمه‌ی مترجم انگلیسی بر ابله، نقل شده در:

John De Gruchy, *Christianity, Art, and Transformation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 99.

۳۵. به‌نقل از:

Quoted in U. Milo Kaufmann, *The Pilgrim's Progress and Traditions in Protestant Meditation* (New York: Yale University Press, 1966), p. 7.

36. Monica Furlong, *Puritan's Progress* (New York: Coward, McCann and Geoghegen, 1975), p. 94.

37. Peter Auksi, "Simplicity and Silence: The Influence of Scripture on the Aesthetic Thought of the Major Reformer", *Journal of Religious History*, 10, (1979), pp. 363-364.

سکوت با ضرورت گوش فرادادن دقیق (و درونی) به کلمه‌ی وعظ ارتباط دارد. همچنین ن.ک.:

P. Auxi, *Christian Plain Style: The Evolution of a Spiritual Ideal* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1995).

38. Nicholas Wolterstorrf, *Art in Action* (Grand Rapids: Eerdmans, 1980), pp. 114-199; 186.

39. Calvin Seerveld, *Rainbows for a Fallen World* (Toronto: Tuppence, 1980), p. 27.

40. Katheleen Powers Erickson, *At Eternity's Gate* (Grand Rapids: Eerdmans, 1998), p. 88.

دو اشاره‌ی بعدی در متن (از جمله نقل قول از ون‌گوگ) در همین صفحه آمده است.

۴۱. دیدگاه‌های پرکینز با تفصیل بیش‌تری در

Dyrness, *Reformed Theology and Visual Culture*

و به‌ویژه در فصل پنجم آن شرح داده شده است.

42. *Pilgrim's Progress*, p. 13.

نقل قول بعدی از همین صفحه است.

43. K.M. Swaim, *Pilgrim's Progress: Discourses and Contexts* (Urbana: University of Illinois, 1993), pp. 20-21.

او «مبارزات قدرت نمادین» را از انگوس فلچر وام می‌گیرد. در pp. 135ff درباره‌ی خودِ روایی بحث می‌کند. در این بند به توصیف او وابسته هستم.

44. Ricoeur, *Figuring the Sacred*, p. 149.

ریکور به این استدلال ادامه می‌دهد که این شیوه‌ی خوانش کارکرد اصلی تصور را منعکس می‌سازد.

45. *Pilgrim's Progress*, p. 16.

۴۶. دیدگاه‌های نبل در کتاب زیر به‌تفصیل شرح داده شده است:

Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*. Trans, Erasmo Leiva-Merikkis (Edinburgh: T & T. Clark, 1982), pp. 64-70.

نقل قول از صفحه‌ی ۶۴ است.

۴۷. به‌نقل از نبل در *The Glory of the Lord*، von Balthasar، اثر کلاسیک الکساندر باوم‌گارتن، *اشتتیکا*، در ۱۷۵۰ منتشر شد.