

الهیات هنری یا الهیات هنر؟ (تحلیل انتقادی دیدگاه جورج پاتیسون)

سید رضی موسوی گیلانی^۱، علیرضا آرام^{۲*}

۱. دانشیار دانشگاه ادیان و مذاهب قم

۲. دانشجوی دکتری فلسفه اخلاق دانشگاه قم

(تاریخ دریافت: ۹۵/۵/۳۱؛ تاریخ پذیرش: ۹۶/۸/۱۴)

چکیده

در این مقاله با روش تحلیلی - انتقادی به بررسی دیدگاه جورج پاتیسون در باب رابطه دین و هنر می‌پردازیم. پاتیسون تأملات خود را در مسیر آنچه مندرج می‌کند که خود الهیات هنر نامیده است. او به این نتیجه رسیده که هنر نه ابراز زبردست الهیات، بلکه نوعی نگرش زیبایی‌شناختی به جهان هستی است، نگرشی که ضمن پاسداشت گوهر زندگی، به رهاوردی معنوی منتهی خواهد شد. او نگاه مطلوب خود را بیش از کلیسا و الهیات رسمی مسیحی، در طریقت بودایی ذن جست‌وجو می‌کند و البته همزمان از رمانتیسم و اندیشه پست‌مدرن فاصله می‌گیرد. اما به‌نظر می‌رسد حاصل نظریات او نه الهیات هنر، بلکه رویکردی هنری به دین و تفسیری زیبایی‌شناختی از زندگی است که می‌توان آن را با تعبیر الهیات هنری متمایز کرد و اشکال‌های وارد بر آن را برشمرد..

واژگان کلیدی

الهیات مدرن، تجربه زیبایی‌شناختی، دین و هنر، معنویت‌گرایی.

مقدمه

جورج پاتیسون استاد کرسی الهیات در دانشگاه‌های گلاسکو و آکسفورد است. او از کشیش‌های فرقه انگلیکانیسم^۱ به‌شمار می‌آید که یکی از فرقه‌های نوظهور مسیحی بوده و از زمانی که در انگلستان پدید آمده، حساب خود را از هر سه آیین کاتولیک، پروتستان و ارتدوکس جدا می‌داند، با این حال به سبب شباهت‌هایی که میان پیروان این فرقه با پروتستان‌ها وجود دارد، معمولاً در شمار پروتستان‌ها معرفی می‌شوند. پاتیسون از متألّهانی است که به معرفی روزآمد آیین مسیح اشتغال دارد و چنانکه در نقاط مهمی از آثار او می‌یابیم، اختصاصاً تلاش کرده تا گسست تاریخی میان دین و هنر یا همان شکاف میان مسیح الهی و شمایل دنیوی او را به آشتی و سازگاری منتهی کند.

به سبب اهمیت و تازگی آرای پاتیسون، در این مقاله به واکاوی موضع او در بحث رابطه دین و هنر می‌پردازیم. مهم‌ترین نظریات پاتیسون در این موضوع را در نخستین اثرش «هنر، مدرنیته و مدرنیته» می‌توان یافت. از همین رو ضمن تمرکز بر این کتاب، به آثار دیگر او هم مراجعه می‌کنیم و پس از ارائه مهم‌ترین فراهای نظریه او، به بررسی انتقادی خواهیم پرداخت. ذکر این نکته لازم است که با وجود اهمیت بحث رابطه دین و هنر و با وجود آثاری که در این موضع ارائه شده‌اند، به نظر می‌رسد رجوع به آرای متفکران معاصر در این باب، چندان مورد توجه جامعه فلسفی ایران واقع نشده است. این خلأ در خصوص جورج پاتیسون به‌عنوان اندیشمند معاصری که آرای تأمل‌برانگیزی دارد، به عیان مشاهده می‌شود. در واقع از آنجا که آرای دینی - هنری پاتیسون در ایران شناخته‌شده نیست، این مقاله نخستین گام در تحلیل انتقادی این متألّه مسیحی معاصر به حساب می‌آید.

الهیات هنر پاتیسون

پاتیسون با اعتراف به اینکه «بعید است الهیات بتواند خارج از بحران مدرنیته قرار گیرد.» و همچنین با مفروض دانستن این حکم که «محواره با هنرمندان، جزء حیاتی هرگونه اشتغال

الهیاتی به مقوله هنر است» به این نتیجه می‌رسد که «اگر ما قادر به استماع افکاری که هنرمندان را به سمت آثارشان سوق داده، نباشیم، نظراتی که درباره آثارشان ابراز می‌کنیم، چندان مورد رغبت واقع نخواهند شد» (Pattison, 1998: xii)

او در مسیر تقریر روایت خود از هنر مدرن، تاریخچه‌ای را برای تحول هنر مسیحی، از شمایل‌های قرون وسطایی تا هنر دنیوی ترسیم می‌کند. از نگاه پاتیسون آنچه انکارشدنی نیست، تحول تصاویر نقاشی طی سده‌های اخیر و تبدیل آنها به صورتی هرچه انسان‌مدارانه‌تر بوده است. او طرح این پرسش را که «هنر مدرن چه هنگام و به دست کدامین هنرمند تأسیس شده است؟» از اساس غیرضروری می‌داند و به بیان این حکم بسنده می‌کند که هنر مدرن، به سیاق علم، سیاست و دینداری مدرن، بر استقلال، خودآیینی و روحیه آزاد انسان تکیه دارد و بر پایه «انتقاد بر واقعیت مستقر» استوار شده است. پاتیسون این سخن را هم نقل می‌کند که در دوران مدرن، مسیر خودکفایی هنر و استقلال هنرمند به «نهیلیسم زیباشناختی» متصل شده و در تعبیر رایجی (که در مکاتبی همچون فوتوریسم و دادائیسم شاهد آن هستیم) به مرگ هنر منتهی شده است. با این حال، مسیری که با پست‌مدرنیسم و به‌ویژه توسط ژان فرانسوا لیوتار مستقر شده و نوعی پذیرش نسبت به صبغه تردیدآمیز حیات بشر را با خود همراه داشته و به بیان ون‌گوگ، «ایمان به بی‌ایمانی» را در خود جای داده است، شاید یک راه تازه تلقی یا همچنان به‌عنوان سندی بر ادامه بحران هنر مدرن نگریسته شود. به باور بعضی از تحلیل‌گران، امروزه حتی هنرمندانی که به تصویرسازی از مسیح یا به وارد کردن روایات کتاب مقدس در آثارشان روی می‌آورند نیز، رویی به جانب جوایز و منزلت نهادی خود دارند و به‌عبارت دیگر، هرچند موضوعاتی همچون مسیح و کتاب مقدس کماکان در آثار هنری قابل رؤیتند، آن صبغه قدسی پیشامدرن را نمی‌توان در آثار هنری امروز رؤیت کرد (Pattison, 1998: 1-6).

اما به باور پاتیسون، اگر چنین تحلیل تلخ‌نظرانه‌ای را از فضای امروزی هنر (یا تاریخ هنر مدرن) بپذیریم، ناگزیر باید بر این واقعیت نیز صحه بگذاریم که بحران امروز، به هنر منحصر نیست و دامن دین و فرهنگ را نیز شعله‌ور کرده است. او به این پرسش رسیده که کدام قسم از الهیات هنر قادر است بیشترین کارآمدی را برای زمانه ما در پی داشته باشد و

ضمن نشان دادن طریقی فراخ‌تر از نگرش‌های سنتی متألهان، دست هنرمند را هم در آفرینش هنری خود گشوده‌تر کند؟ به‌نظر می‌رسد او پاسخ به این سؤال را مشروط به مرور تجربه کلیسای مسیحی در مواجهه با شمایل‌های مسیح و عبرت‌اندوزی از تاریخ تعامل هنر و الهیات دانسته است (Pattison, 1998: 8 - 9).

پاتیسون به نزاع کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها در موضوع شمایل‌های مسیح اشاره کرده و با نگاه به پیشینه تحریم تصویر در سنت عبری، مطابق آنچه در سفر خروج آمده، نگاه انتقادی عده‌ای از مسیحیان به شمایل‌ها را در آن منبع جست‌وجو می‌کند (Pattison, 1998: 10). در توضیح سخن پاتیسون باید گفت در دومین فرمان از همان ده فرمان مشهور که در سفر خروج کتاب مقدس دیده می‌شود، خداوند به قوم بنی‌اسرائیل فرمان می‌دهد که: «هیچ‌گونه بتی را به شکل حیوان، پرنده یا ماهی برای خود نساز. در برابرشان زانو نزن و آنها را عبادت نکن» (Exodus, 20: 4 - 5).

پاتیسون به پیشینه یونانی باورهای مسیحیان هم اشاره کرده و با تأمل در نگرش منفی افلاطون به تصویر و با توضیح کامل استعاره غار افلاطون در توضیح عالم مثل، شباهت‌های موجود میان نقد افلاطون بر صورتگری و نگرش منتقدان شمایل‌سازی و شمایل‌نگاری را تشریح می‌کند (Pattison, 1998: 13). او به نقدهای پروتستان‌ها بر شمایل‌نگاری مسیحیان قرون وسطی پرداخته و با تأکید بر تعالیم کالون (که راه اتصال به خداوند را در درون انسان و نه در اعمال ظاهری و توسل به تصاویر مقدس می‌دانست) شمایل‌شکنی را از مضامین مهم نهضت اصلاح دینی معرفی می‌کند. نکته شایان توجه اینکه پاتیسون در شمار کسانی است که نهیلیزم هنر مدرن را زمینه‌ای برای بازگشت به مفهوم اصیل‌تر دین می‌دانند. او نهیلیزم را نوعی شمایل‌شکنی معرفی می‌کند. به این معنا که شاید هنر مدرن همان نهضتی باشد که با تکرار تاریخ، صورت منجمد و مصلوب خدا را از میان برداشته است تا راه برای درک صورت بی‌صورت هستی هموار شود (Pattison, 2009: 42).

پاتیسون با اشاره به این نگرش اصحاب نهضت رمانتیسم، که تجربه هنری و زیباشناختی را جلوه‌ای از تجربه دینی (یا از اساس قابل انطباق با آن) می‌دانستند، به نقدهای کیرکگور بر رمانتیک‌ها اشاره می‌کند. از نگاه کیرکگور، این نگرش‌های زیبایی‌باور، ساحت احدیت

خداوند را کم‌ارج انگاشته و در برهوتی سکولار، از تجربه‌ای متعالی دم می‌زنند (Pattison, 21 - 17: 1998). پاتیسون در جای دیگری، کیرکگور را نویسنده‌ای معرفی می‌کند که نگارش را در مسیر ارتقای روحانی نفس می‌خواهد (Pattison, 2013: 170). به باور پاتیسون، کیرکگور با تبارشناسی هنر، همان نتیجه‌ای را که نیچه نسبت به دین و اخلاق گرفته است، به هنر نسبت می‌دهد. یعنی انقضای تاریخی هنر (Pattison, 1992: 40 - 44).

پاتیسون به آکویناس هم توجه دارد و می‌کوشد تا رؤس مدعیات الهیات تومیسیم و تفکر خاص این متکلم عصر طلایی قرون وسطی را در باب رابطه هنر و ایمان مسیحی تشریح کند؛ نوعی الهیات هنر که شکوه خود را در معماری گوتیک مجسم کرده و پیوند موفقی از دین و هنر را در صفحات تاریخ هنر به ثبت رسانده است (Pattison, 1998: 32). پاتیسون در ادامه به مقاله‌ای از ژاک ماریتن^۱ به نام «هنر و اندیشه مدرسی»^۲ اشاره می‌کند که نویسنده آن مدعی برتری هنر قرون وسطی بر هنر دوران مدرن است. از نگاه ژاک ماریتن، یکی از مزایای آن دوره از تاریخ هنر در این است که برخلاف هنر مدرن نه برای گالری‌ها، بلکه برای مخاطب عام ساخته شده است. ماریتن با تقسیم‌بندی نظم‌ها به نظری و عملی، قسم نظری آن را محدود به ساحت ذهن و قسم عملی آن را در پی دستیابی به یک هدف خارجی معرفی می‌کند. از نگاه او، هنر در شمار نظم‌های عملی قرار دارد و از مقوله ساختن به‌شمار می‌آید و در عین حال، به قابلیت ذهنی آفریننده خویش محدود است. با این حساب، اثر هنری منشأیی در ذهن آفریننده خود دارد و پیکره‌ای را هم در عالم خارج به خود اختصاص می‌دهد. از نگاه ماریتن، زیبایی همان «نظم متعالی تنیده در عالم ماده» است. البته ماریتن به کتاب «مدخل الهیات»^۳ آکویناس هم رجوع کرده است و از قول او، زیبایی را به «آنچه دیده را مشعوف می‌سازد» تعریف می‌کند. با این حال، از نگاه ماریتن، با تأکید پاتیسون بر وامداری او به ارسطو، هر چند که این زیبایی از حس آغاز می‌شود، اما ماریتن هم با آکویناس هم‌نظر است که زیبایی در اشیای محسوس منحصر نیست و نظم

1. Jacques Maritain, (1882- 1973)

2. Art and Scholasticism

3. Summa Theologica

متعالی هستی نیز واجد نشانه‌ای از زیبایی است؛ نشانه‌ای که ما را به منبع تمام نظم‌ها و زیبایی‌ها (که همان خداوند متعال است) رهنمون می‌کند (Pattison, 1998: 34 - 38).

پاتیسون بر این باور است که این نگرش توماسی به هنر (که بیان امروزی خود را در کلمات ژاک ماریتن جلوه‌گر می‌کند) شاید به کار هنرمندانی بیاید که از نهیلیسم هنر مدرن به ستوه آمده‌اند و در حسرت فرهنگ دینی قرون وسطی به سر می‌برند (Pattison, 1998: 43). او به تفصیل به بررسی سویه‌های مختلف این نگاه پرداخته و در نهایت، رجعت به نوعی الهیات هنر را (که همچنان به هنر همچون کارگزاری در خدمت یک نظام متافیزیکی خاص می‌نگرد) دشوار می‌یابد (Pattison, 1998: 73).

او به بحث از کتاب مفصل و چند جلدی «تقاشان مدرن»^۱ تألیف جان راسکین^۲ پرداخته و خلاصه نظریات راسکین را (که به تعبیر پاتیسون نه یک فلسفه هنر بلکه نوعی الهیات هنر است) ارائه می‌کند. از نگاه راسکین، هنرمندان واجد این موهبتند که با مشاهده و بازیابی صور، به خلق یک اثر هنری دست یابند. البته آفرینشی که نه صرفاً تقلید^۳ و عکس‌برگردان، بلکه اثری قابل تناظر و قیاس با طبیعت و در واقع شکل محاکات شده آن است (Pattison, 1998: 57 - 60). الهیات هنر جان راسکین به تلقی مؤمنانه از شکوه طبیعت (مشخصاً در صحنه طلوع خورشید بر فراز آلپ) هم گرایش یافته و حس خوف و شعف توأمان نسبت به خالق هستی را نیز در آن می‌یابد. البته راسکین به ما هشدار داده است که اینک در پرتگاه غفلت از خالق طبیعت فرو افتاده‌ایم، اما پاتیسون از قول پیترو فولر^۴ چنین می‌گوید که نگرش راسکین به هنر و طبیعت، به مرور دچار تحول شده و طی مجلدات بعدی کتاب نقاشان مدرن، نگاهی خودآیین‌تر به طبیعت را در پیش گرفته است و با فاصله گرفتن از نگرش مؤمنانه پیشین خود، به نگرش علمی و فناورانه نزدیک‌تر می‌شود. فولر بر این باور است که راسکین به مرور به نوعی معنویت بدون خدا گرایش می‌یابد و اساساً از

-
1. Modern Painters
 2. John Ruskin(1819- 1900)
 3. imitation
 4. representation
 5. Peter Fuller(1947- 1990)

نگاه خود فولر، انسان عصر مدرن موجود بیولوژیکی است که بدون نیاز به تئولوژی هم با طبیعت ارتباط می‌یابد و به‌آسانی از نگرش‌های کاتولیک سنتی و آشکال نوتومیستی آن گذر می‌کند. با این حال، پاتیسون بر این باور است که نگرش امثال فولر و باور آنان به برتری طبیعت خودآیین و توجه به علم و فناوری و تلقی بیولوژیک از انسان، بیش از حد علم‌زده و عینی‌نگرانه است (Pattison, 1998: 73).

پاتیسون بحث خود را با مرور آرای پیتر تیلور فورسیس^۱ دنبال می‌کند. پاتیسون به این نکته اشاره دارد که فورسیس هم، مانند جان راسکین، توجه به طبیعت را عنصر مهمی در بحث از رابطه دین و هنر به‌شمار آورده است، اما از حیث مبانی فلسفی، میان فورسیس و راسکین فاصله شایان توجهی وجود دارد. فورسیس بر این باور است که مسیحیت باید به صبغه‌ای از بدبینی آغشته شود، چرا که با تنیده شدن حسی شبیه گناه ازلی در فرد مسیحی، اندیشه نجات طرح‌شدنی‌تر خواهد بود. به‌عبارت دیگر، فورسیس خوشبینی بیش از حد مسیحیان به نجاتبخش بودن تصلیب مسیح را برنتافته و رنگ و بویی از بدبینی (یا باور به وجود منازعه دائمی) را برای حیات بشر ضروری می‌داند. به بیان پاتیسون، اندیشه فورسیس نوعی نگرش هگلی (مبتنی بر تز و آنتی‌تز و سنتز) را برای تاریخ هنر مفروض دانسته است که طی آن، هر دوره نوظهور، محصول تضاد و برهمکنش ادوار پیش از خود تلقی می‌شود، که به‌عنوان نمونه هنر یونان، سنتزی از برهمکنش هنر هندو - اروپایی است. در واقع فورسیس هر دوره از تاریخ هنر را نماد درگیری و آمیزش روح^۲ و طبیعت می‌داند. وی با مرور تاریخ هنر و بیان این حکم که در دوره یونان، هنر به تخریب دین همت گماشت و طی قرون وسطی، دین به فروپاشی هنر دست یافت، به نوع خاصی از هنر می‌اندیشد که در آن هنرمند بتواند با نگاه به طبیعت و اشعار مخاطبش به جوه نادیده‌ای از آن، مخاطب را به ساحت الهی رهنمون کند. از نگاه فورسیس، آن همه درگیری و کنش و واکنش ادوار تاریخ بشر (و نیز تاریخ هنر) برای ایصال به وحدت الهی است. البته فورسیس برخلاف هگل، هنر را نه یک مرحله میانی و پشت سر گذاشته‌شده از تاریخ

1. Peter Taylor Forsyth(1848-1921)

2. spirit

حیات بشر، بلکه دارای قابلیت حیاتی دوباره و پیوند تازه با دین می‌داند. با این حال، او هم همچنان هنر را در منزلتی نازل‌تر از ایمان نشانده و معتقد است که «هنر، [روح] حیات ما نیست و ایمان چنین است ... مسیح، موضوع هنر نیست ولی موضوع ایمان است ...» و همچنین «ایمان حیات ما را هدایت می‌کند و هنر را هم به‌عنوان جزیی از عناصر حیات، به مسیر درست رهنمون می‌نماید». با این همه، فورسیس به مرجعیت کلیسا بدگمان است و از این حیث که صرف ایمان داشتن را ناجی حیات بشر می‌داند، از نئوتومیسم معاصر خود فاصله می‌گیرد. در اینجا پاتیسون این پرسش را مطرح می‌کند که آیا «ایمان صرف» می‌تواند طوفان مدرنیسم را مهار کند؟ (Pattison, 1998: 79 - 98).

در تعقیب این پرسش، پاتیسون به آرای پل تیلیش^۱ می‌پردازد و توجه خاص این متأله به هنر را بررسی می‌کند. تیلیش بر این باور است که هرچند تجربه هنری و مکاشفه و حیانی مقایسه‌شدنی و هم‌رتبه با یکدیگر نیستند، در هر دو موضوع (تجربه هنری و شهود الهی) نوعی فراروی از دنیای روزمره وجود دارد. بنا بر آنچه پاتیسون گزارش می‌کند، تیلیش بر این باور است که بیان‌گری یا فرانمایی^۲، همان طریقی است که در آن، هنرمندان می‌توانند قلب و ماهیت واقعی اشیا را عیان کنند. از نگاه تیلیش، هنر بی‌معنایی، مغاک و هولناکی موجود در ذهن و ضمیر بشر را نمایان می‌کند و راه خروج از این ورطه را در بازیابی ارتباط با خداوند، یا به تعبیر خود او *خدا/بینی*^۳، می‌یابد. در واقع نگرش الهیاتی تیلیش، که بسیار وامدار اگزیستانسیالیسم است، تفسیر موجودیت انسان را از جزء به کل آغاز کرده است و با تشریح فقر، وحشت، اضطراب و سرگردانی بشر، راه برون‌رفت را در جهش به سمت تعالی خداوند می‌یابد. تیلیش بر این باور است که در نمایان کردن این فقر وجودی و بیان ضرورت جهش به سوی تعالی، میان نقوش به‌ظاهر دنیوی «پل سزان» و شمایل‌های به‌ظاهر دینی قرون وسطی یا اصلاً آثار رنسانس، تفاوت ذاتی یا انقطاع و گسست مضمونی وجود ندارد و هر دو قادرند (در عین تفاوت درجات) فقر و عسرت

1. Paul Johannes Tillich (1886- 1965)

2. expressionism

3. theonomy

انسان خاکی را به او یادآور شوند و او را به ساحت الهی معطوف کنند. پاتیسون این فراز را با طرح این پرسش یا نقد تلویحی به پایان می‌برد که آیا یگانه‌شان هنر یا تنها صورت آفرینش هنری، همان هنر مُحاکی فقر و عسرت انسان است و ناگزیر باید او را به سلوک دینی و عرفانی منصرف کند؟ (Pattison, 1998: 101-117).

پاتیسون در ادامه بحث خود به سراغ سنت شمایل‌نگاری در بیزانس و حوزه مسیحیت شرقی رفته است و با بیان این حکم که برخلاف تحریم‌ها و ممنوعیت‌های موجود در دنیای غرب، سنت مسیحیت شرقی با تفسیر دینی شمایل‌ها به نکوداشت و بلکه پرستش آنان پرداخت، به این نتیجه می‌رسد که نگرش ارتدوکسی شرق، هیچ‌گاه به‌سوی تفسیر دنیوی شمایل‌ها حرکت نکرد تا نیازمند چالش در نگاه خود به نسبت هنر، طبیعت و خداوند باشد. البته پاتیسون به این نکته هم اشاره می‌کند که مسیحیت شرقی از سده هفتم میلادی به این سو، به سبب نزدیکی جغرافیایی با سرزمین‌های مسلمان‌نشین و تحریم صورتگری در اسلام، با چالش‌هایی همراه بوده است. نویسنده بحث خود را با مرور تاریخچه‌ای از فراز و فرود شرقیان در نکوداشت شمایل‌های مسیح دنبال می‌کند و این فصل را با تأکید بر این حکم به پایان می‌برد که چالش‌های برخاسته از عقلانیت، هنر و معنویت سکولار (حتی در تفاسیر اگزستانسیالیستی از آنها) چندان دامنگیر سنت شرقی نشده و از این حیث، هاله قداست و الوهیت شرقی همچنان برقرار مانده است (Pattison, 1998: 118 - 132).

پاتیسون در بحثی با عنوان «بازیابی تصویر»، در تلاش است تا طریق تازه‌ای را برای رابطه میان دین و هنر ترسیم کند که طی آن، با گذر از تلقی سنتی از نسبت میان این دو، بر دوگانگی مأنوس میان «تصویر» و «اندیشه» یا «طبیعت» و «حقیقت» غلبه یابد. از همین‌رو، پاتیسون به آرای نیکولاس ولترستورف^۱ و جان دیلنبرگ^۲ اشاره می‌کند که هر دو سهم شایان ملاحظه‌ای را در مباحث معاصر الهیات و زیبایی‌شناسی بر عهده داشته‌اند. وجه مشترک این نظریات در اینجاست که نفس اثر هنری را واجد موضوعیت یافته‌اند و این بار قرار نیست تا هنر به‌عنوان روش، مسیر یا ابزاری در خدمت یک هدف متعالی‌تر قرار گیرد.

1. Nicholas Wolterstorff (1932-)

2. John Dillenberger (1918-2008)

صبغه دینی این هنریسندی (که پاتیسون اصرار دارد مسیری متفاوت از هنرپرستی نهضت رمانتیسم را در پیش گرفته) در نفس توجه به اثر هنری است. پاتیسون به نقش هیدگر در شکل‌گیری نگرش تازه‌ای به هنر اشاره دارد و آن را نقطه شروعی مطلوب می‌داند و از قول هیدگر، توقف در تقسیم‌بندی‌های فرمی و محتوایی در درک اثر هنری را ناروا می‌شمارد. او با نقل آرای هنری هیدگر، به‌ویژه بحث هیدگر از تابلوی معروف کفش‌های ون‌گوگ، به جهان اثر و آنچه اشاره می‌کند که در لسان هیدگر آلتئیا^۱ (نامستوری یا کشف‌المحجوب) خوانده شده است و البته این نکته را هم از یاد نمی‌برد که هیدگر شعر را جوهره اصلی هنرها می‌داند (Pattison, 1998: 138 - 141).

پاتیسون در ادامه به نظریات هاینریش رومباخ^۲ اشاره می‌کند که در کتاب «حیات روح»^۳ سعی در بازخوانی آرای هنری هیدگر و انطباق آنها با هنرهای دیداری دارد و در ادامه نیز با رجوع به کتاب معروف «مرئی و نامرئی» مرلوپونتی، به تشریح ویژگی‌های خاص اثر تصویری و ارزش آن در بیان ناگفته‌هایی از حیات بشر (که از قلمرو قدرت متن بیرون است) پرداخته است و به این بیان می‌رسد که نفس تصویر و رؤیت در تفسیر آنها کافی است و کلمات قادر نخواهند بود ارزش تصویر را پاس دارند و مفسر آن باشند. با این حال پاتیسون این همه خودکفایی و استقلال هنری را برنرفته است و با تأکید بر اندیشه رستگاری و نجات، وظیفه یک الهیات هنر را نه به رسمیت شناختن خودآیینی مطلق هنر، بلکه همراهی با مسیر نجات و رهایی انسان می‌داند (Pattison, 1998: 142 - 150).

پاتیسون با تأکید بر اینکه الهیات هنر می‌تواند سهم شایان توجهی از مباحث الهیات معاصر را از آن خود کند، به دو نکته برجسته در نظریه خود اشاره دارد: اول) نقش برجسته هنر در کشف مهم‌ترین ارزش‌های یک جهان دینی (جهان در معنای مورد نظر هیدگر).

۱. آلتئیا (aletheia) - به یونانی «ἀλήθεια» - از واژه‌های کلیدی فلسفه هیدگر است که به کنار رفتن ابر لئتیا - که چشمه حقیقت را مستور ساخته - و آشکار شدن حقیقت اشاره دارد.

2. Heinrich Rombach (1923- 2004)

3. Life of spirit

4. redemption

دوم) درک متفاوت سنت‌های مختلف از پدیده هنر (Pattison, 1998: 155).

تأملی در کتاب «الهیات در مغاک»^۱ گویای تسلط و اشتیاق پاتیسون به آیین‌های شرقی است. البته او تأکید می‌کند که تقریر مضامین اندیشه شرقی با ذهن و زبان غربی، بیانی همراه با لهجه و گویش خواهد بود (Pattison, 1996: 108). با این همه، وی با مقایسه میان دو سنت دینی مسیحیت و بودیسم (مشخصاً ذن‌بودیسم) به تشریح دیدگاهی می‌پردازد که جدا از ادراک عقلانی، هنر را واجد طریق متفاوتی در مواجهه با پدیده‌های عالم می‌داند. او با نقل نگرش‌هایی که در تفسیر ذن‌بودیسم ارائه شده است، روح و غایت حیات را بازگشت به خود معرفی می‌کند. پاتیسون در ادامه به تفسیر خود از ذن‌بودیسم پرداخته است و علاوه بر اینکه مراقبه به سبک ذن را یکی از راه‌های کمکی در آفرینش هنری می‌داند، روشن‌شدگی^۲ در ذن‌بودیسم را کیفیتی معرفی می‌کند که در ضمن توجه به نقاشی و شعر نیز تحصیل‌پذیر است. از نگاه پاتیسون، تفاوت ذن با آنچه الهیات هنر غرب به آن دست یافته در اینجاست که در مکتب ذن، هنر قرار نیست در خدمت یا مسیر دستیابی به مفاهیم الهیاتی از پیش موجود باشد و هنر ذن، خود طریقی در کسب فیض از عالم هستی یا همان روشن‌شدگی است. پاتیسون امکان برتری طریقی هنری ذن بر نظام الهیات مسیحی (از حیث توجه به هنر و طبیعت) را مطرح می‌کند؛ چرا که در طریق ذن، اساساً میان دین و هنر دوگانگی وجود ندارد تا چالش و بحران، به تفکیک یا امتزاج منتهی شود. او بر این مسئله تأکید دارد که مسیحیت از قبول حیثیتی خودآیین برای هنر اکراه دارد، چرا که ساختار اندیشه مسیحی و روایات و معانی جزم‌گرایانه آن اجازه این پذیرش را نمی‌دهد. در نقطه مقابل، بودیسم (دستکم در طریق ذن) به هنر رخصت داده است که هستی مستقل خود را داشته باشد و در نتیجه، ذن راه را برای الهیات هنری هموار کرده که هم درخور دنیای معاصر بوده و هم از خصیصه‌ای معنوی بهره‌مند است (Pattison, 1998: 158 - 178). به طور کلی تمایل به ابعاد فرازیبایی‌شناختی هنر، در نگاه پاتیسون مشهود است. او در مقدمه کتابی که درباره داستایوفسکی گرد آورد، تأکید می‌کند که قدرت اندیشه داستایوفسکی و مضامین

-
1. Theology in Void
 2. satori(enlightenment)

معنوی و پیامرانه آثار او به حدی است که از مرزهای خوانش بلاغی، ادبی و زیبایی‌شناختی محض فراتر می‌رود (Pattison & Thompson, 2001: 10)

پاتیسون به پیش‌فرض‌های هنر معاصر اشاره کرده که در حصار فردیت و ذوق و نظم‌گریزی صاحبش قرار گرفته است و داوری‌های ذوقی را تعامل‌ناپذیر می‌داند. اما او با این‌همه تضادنگری موافق نیست و همچنان در مقام ناسازگاری با اندیشه لیوتار، بر این باور است که می‌توان اگر نه به توافق، دستکم به تفاهمی خوشبین بود که درک متقابلی از پسندها و ناپسندها را به ارمغان آورد. البته او همچنان اصرار دارد که هیچ مرجع وحدت‌بخش الهیاتی در ورای این اختلافات، یا در پایه و بنیان داوری‌های هنری ما قرار ندارد. در نهایت، پاتیسون به الهیات هنر فراخ‌تری می‌اندیشد که البته در تخیل کلیسا هم نمی‌گنجد؛ نوعی هنرشناسی که موهبت نفس زندگی را پاس می‌دارد (Pattison, 1998: 179 - 188).

بررسی انتقادی

نقطه شایان توجه و شاید تحسین‌برانگیز رویکرد پاتیسون اینجاست که او به‌عنوان یک متکلم مسیحی، به وام‌گیری از یافته‌های یک سنت دینی - معنوی دنیای شرق پرداخت. این اخذ و اقتباس از سنن دینی دیگر شاید به آنچه «گفت‌وگوی ادیان» نامیده شده و غالباً هم با تبلیغ و مجادله همسان انگاشته شده است، بهبود بخشد. در واقع راهی که پاتیسون در آن قدم گذاشته، همان مسیری است که شاید بستر هموارتری را برای این گفت‌وگو ترسیم کند. پیروان یک دین می‌توانند به سراغ تجارب علمی و پژوهشی سایر ادیان بروند، یا از مضامین شایان توجه همقطاران خود بهره گیرند. اما امکان دارد نقطه قوت بیان‌شده در معرض چند آسیب جدی هم قرار گیرد؛ که قدر مشترک همه آنها خلط اقتباس و التقاط است.

مسیحیت یا ذن‌بودیسم

هرچند اقتباس از تجارب ادیان دیگر، به‌ویژه از حیث تجارب تاریخی آنان مفید است، مخاطراتی هم در این راه وجود دارد. شاید اخذ و اقتباس از تجارب و داشته‌های ادیان دیگر، به ورطه گزینش‌های ایدئولوژیک (با رنگ و بویی از ابزارانگاری و مصلحت‌جویی)

بغلطد و در طریقی که روزآمدی و توجه به اقبال مخاطب را هدف اول و آخر یک نظام الهیاتی می‌پندارد، التقاط و درهم‌آمیختگی و توسل به هر امر دست‌یافتنی را جایز شمارد. آنچه جورج پاتیسون را به این طریق نزدیک می‌کند، اصرار او در ارائه ترکیبی از فیض و نجات مسیحی با روشن‌شدگی بودایی، در قالب یک نظریه هنری تازه است. ناسازواری این ترکیب از آن‌روست که مسیحیت دینی توحیدی با مبانی، مضامین و نتایج تاریخی خاص خود است، اما آیین بودا و انشعابات آن، نه مدعی وحدانیتند و نه واجد دستگاه فکری و تجارب تاریخی مشابه با آیین مسیح. در واقع به‌نظر می‌رسد پاتیسون بیش از آنکه به مبانی دو مکتب فکری بپردازد، به گلچین کردن فقرات جذاب آنان امیدوار است، گلچینی که گویی هدف از آن، عقب‌نماندن از رقابت در دنیای محصولات دینی بوده است. جالب اینکه او تا آنجا به این روزآمدسازی چراغ سبر نشان می‌دهد که کتاب «هنر، مدرنیته و ایمان» را با تأکید بر این چالش پیش روی کلیسا به پایان می‌رساند که «امتزاج تاریخی مسیحیت با فرهنگ غرب در سوپرمارکت تعدد ایمان و ایدئولوژی، چه متاعی برای عرضه داشته و چه تعاملی با رقیبان خود خواهد داشت؟» (Pattison, 1998: 189).

در پاسخ به پرسش فوق، یا دستکم برای پیشگیری از پاسخ‌های عجولانه، می‌توان گفت حتی اگر پاتیسون از وجه متعالی ادیان هم چشم‌پوشد و دین را به‌مثابه بسته فرهنگی قرائت کند، همچنان رعایت تجانس میان اجناس این بسته، شرط مهمی در عرضه محصولات آن است. به‌نظر می‌رسد در مورد ترکیب مسیحیت و ذن‌بودیسم، این تجانس مورد توجه پاتیسون قرار نگرفته باشد.

تجربه دینی یا تجربه هنری

پاتیسون در توضیح وجه تمایز طریق خود از نهضت رمانتیسم، تلاش زیادی را صرف کرده است. اما آیا الهیات هنر پاتیسون، همسایه «دین هنری» نهضت رمانتیسم نیست؟ مطابق تلقی رمانتیک‌ها، هنر طریق نقب‌زدن به اسرار حیات و زبان خداوند در خلقت و رمزگذاری این جهان است. این نگاه مشهور، البته مورد توجه پاتیسون قرار داشته و تحلیل اندیشه هنری نهضت رمانتیسم در آثار او مشهود است (Pattison, 2005: 218). با این‌همه به‌نظر می‌رسد پاتیسون از رمانتیک نامیدن نظریه خود خرسند نیست و در عوض ارجاع به

هیدگر و تکرار نقش هنر در عصر فناوری از نگاه این فیلسوف را معتبرتر یافته است (Pattison, 2005: 225 - 227). در هر حال او تلاش می‌کند که هنر را طریقتی معنوی معرفی کند که خود گشاینده جلوه‌ای از مواهب هستی است. مجموعه آثار پاتیسون نشان می‌دهد که او وامدار اندیشه هیدگر است. به باور وی، محصور ماندن اندیشه در حصار سوبژکتیویسم، همان معضل اصلی فلسفه و مدخل ورود هیدگر به حیات فلسفی متأخر اوست (Pattison, 2000: 106). تمنای پاتیسون برای درک مفهوم هستی و خدا و نسبت میان این دو، در تازه‌ترین نوشته‌های او تکرار شده است، به نحوی که او با رجوع پیوسته به اندیشه هیدگر، از تأملات زبانی این فیلسوف بهره می‌گیرد (Pattison, 2011: 278) تا شاید با الماس زبان، منفذی به بطن صلب هستی بیابد.

با این همه، به نظر می‌رسد او به تمایز تجربه دینی و هنری توجه نکرده و از جمع میان این دو، ترکیب ناسازواری را عرضه کرده است. پیش‌تر بیان کردیم که پاتیسون به نقدهای کیرکگور بر رمانتیک‌ها اشاره می‌کند که طبق آن، نگرش‌های زیبایی‌باور، ساحت دین را کم‌ارج انگاشته‌اند و در برهوت سکولاری، از تجربه‌ای متعالی دم می‌زنند (Pattison, 1998: 21 - 17). آنچه در نظریه پاتیسون مشاهده می‌شود، قرابت این نگاه با مفهوم تجربه دینی - هنری است؛ که البته در نهایت مشخص نیست پاتیسون چگونه الهیات هنر خود را از دین هنری رمانتیک‌ها جدا می‌کند. اگر این نقطه افتراق در مضمون مسیحی / بودایی اندیشه پاتیسون باشد، که ظاهراً همین‌طور است، پیش‌تر به ناسازواری این ترکیب اشاره کردیم و پروژه الهیاتی پاتیسون را ناتمام دانستیم.

اما در چالشی مبنایی‌تر، می‌توان از پاتیسون پرسید که بر هم زدن مرز میان تجربه دینی و هنری با چه مبنایی صورت گرفته و از این امتزاج چه سودی به دست خواهد آمد؟ چرا دین باید از منزلت برین خود تنزل کند و هنر نیز با عبور از وجه حسی، تجربی و زیبایی‌شناختی خود، عهده‌دار فیض، نجات و روشن‌شدگی انسان (یا چنانکه پاتیسون می‌گوید، عهده‌دار معنا، ارزش و فضیلت حیات) باشد؟ از حیث مبنایی نظری، اعتبار تجربه دینی نزد مؤمنان، کمتر از اعتبار تجارب زیبایی‌شناختی از منظر هنرباوران نیست. همچنین به نظر می‌رسد آثار و محصولات تجربه دینی هم به قدری ثمربخش است که بدون الصاق

به هنر، هم توصیه‌شدنی بوده و هم قادر به علاج پیروان خواهد بود. به بیان دیگر، هر یک از تجارب دینی و زیبایی‌شناختی با مبانی و مضامین خاص خود، به حضورشان در زندگی بشر ادامه می‌دهند و برای بر هم زدن مرز میان آنان، به ادله و انگیزه‌ای بیش از سخنان پاتیسون نیازمندیم.

پیامدهای نظریه پاتیسون

می‌توان پرسید پاتیسون برای چه کسانی سخن می‌گوید و چه نتایجی را از نظریه خود طلب می‌کند؟ اگر بخواهیم بر اساس یک آزمایش فکری پیش برویم و نگرشی هنرمحور و زیبایی‌باور را توسعه دهیم، به نتایجی خواهیم رسید که تحمل آن آسان نیست. خزیدن در حصار هنر و مشاهده هر پدیده از حیث زیبایی‌شناختی آن و اصرار به تفسیر جهان از این منظر، شاید چرخه حیات را مختل کند یا آن را یکسره در جهت زیان اهالی هنر بچرخاند، چرا که زیبایی‌باوری محض نگاهی خستی و برکنار از واقعیت را ترویج کند. نگاهی گوشه‌نشین و کلبی مسلک، که طبق آن جدیت زندگی و فجایع تراژیک آن ذلیلانه نادیده انگاشته می‌شوند تا زیبایی ذهنی و رؤیایی جهان مکدر نشود. البته بسیار بعید است که پاتیسون به این نتایج ناگوار خوشامد گفته باشد، کما اینکه فرق خودش و هیدگر را در وفاداری خویش به محاسن فناوری می‌داند (Pattison, 2005: 226) اما اصرار او بر محوریت بخشیدن به هنر، گویی به سمت فراموش کردن جنبه‌های دیگر زندگی متمایل شده است. به نحوی که نزد وی، پاسداشت منزلت زیبایی‌شناختی هنر (که راه صحیح صیانت از هنر در برابر ابزارانگاری است) جای خود را به مرکزیت هنر می‌دهد. گویی شأن هنر را باید نظارت بر سایر شئون حیات بشر دانست. این در حالی است که پیگیری میراث ادیان و جست‌وجوی ارمغان آنان برای انسان امروز، یا اساساً پرسش از عصاره دین، به شکیبایی بیشتر و تأملاتی صبورانه‌تر نیازمند خواهد بود.

از همین رو می‌توان گفت سخنان پاتیسون بیش از آنکه الهیاتی برای هنر باشد، هنری به الوهیت رسیده یا الهیاتی با چاشنی هنر است. الهیاتی که برای روزآمد شدن و عقب‌نماندن از بازار عرضه و تقاضا، سراغ محصول پرمخاطبی با نام هنر رفته است. در نهایت اگر پاتیسون بخواهد ضمن اصرار بر مسیحی ماندن، به قیمت عدول از مضامین توحیدی و با

حاشیه‌نشین کردن تجربه دینی، به الهیاتی برای هنر خوشامد بگویند، با کمی سختگیری می‌توان گفت نظریه او به «نه دین - نه هنر» منتهی شده است.

نتیجه‌گیری

آنچه پاتیسون با عنوان الهیات هنر و در کوشش برای تنقیح رابطه دین و هنر به آن دست یافته، در عین برخورداری از تفکر و ابداع، در معرض چند مناقشه است:

نظریه پاتیسون با در پیش چشم داشتن اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی معاصر، در نهایت نوعی ترکیب میان فیض مسیحی و روشن‌شدگی بودایی بوده و به سبب تفاوت مبنایی، دستکم میان دین توحیدی مسیح و آیین غیرتوحیدی ذن - بودیسم، فاقد وجه جمع مناسب است.

پاتیسون ضمن اصرار بر مسیحی ماندن و دیندار بودن، به آنچه در نهضت رمانتیسم به دین هنری شهرت یافته، نزدیک شده و از این حیث مرز سلوک و تجربه دینی با درک و دریافت زیبایی‌شناختی را مخدوش کرده است.

از حیث نتایج عملی نیز نگاه رمانتیک پاتیسون در معرض آسیب است. آنچه از نظریه او برداشت می‌شود، نوعی زیست هنری است که برای گریز از خوشباوری و درویش‌مسلکی، به نسخه‌های جامع‌تری نیاز دارد.

منابع

1. *Holly Bible*, King James Version.
2. Pattison, George, (1996). *Agnosis: Theology in the Void*, Macmillan Press.
3. -----, (1998). *Art, Modernity and Faith*, SCM Press Ltd, Second edition.
4. -----, (2009). *Crucifixions and Resurrections of the Image: Reflections on Art and Modernity*, SCM Press.
5. -----, (2011). *God and Being*, Oxford.
6. -----, (1992). *Kierkegaard: the Aesthetic and the Religious*, Palgrave Macmillan.
7. -----, (2013). *Kierkegaard and the Quest for Unambiguous Life*, Oxford.
8. -----, (2000). *The Later Heidegger*, Routledge.
9. -----, (2005). *Thinking about God in an Age of Technology*, Oxford.
10. ----- & Thompson, Diane Oenning(Edit), (2001). *Dostoevsky and the Christian Tradition*, Cambridge.