ملاحظه‌ای تاریخی درباره مناسبات جامعه‌شناختی نهادهای دین و هنرها

(با تکیه بر مورد ایران)

غلامرضا جمشیدیها*
وحید طلوعی**

چکیده

در این مقاله کوشش شده است تا ساحت‌های دین و هنر به مثابه حوزه گردش ایده نمایانده شده و با بیان رابطهٔ هر یک با فضای اجتماعی و نسبت هر یک با قدرت، در ابتدا بر اساس مبانی نظری پی‌یر بوردیو امکان تحولات ساختاری در هر یک از این میدان‌ها طی تکوینی تاریخی نشان داده شود. با نگاهی تاریخی، سعی در نشان دادن این نکته بوده است که در سپهر سنتی، درآمیختگی دین و هنر به قسمی بوده است که جداسازی این دو از یکدیگر ناممکن می‌نماید و اصولا هنر دینی و دین آمیخته با هنر بوده است و مناسبات میدان‌های دین و هنر بر اساس همین درآمیختگی قابل فهم است. از سوی دیگر، برآمدن هنر مدرن براساس ایجاد تفکیک حوزه‌های متفاوت اجتماعی منتج از مدرنیته، منجر به استقلال هرچه بیشتر این میدان‌ها از هم شد. این امر که با گسترش دنیوی شدن صورت گرفت، هرچند صبغه دینی هنر را کاست، ولی به جای آن هنر را گاه در مقام والای رهایی‌بخشی قرار داد. با این همه، لازم است که نسبت این امر با فرایند دنیوی شدن سنجیده شود. امری که امروز نیز در باز- افسون‌زدایی جهان مدرن در قالب نشاندن هنر به جای دین[1] در کار است.

واژگان اصلی: دین، هنر، مدرنیته، ساختارگرایی تکوینی، سنت، دنیوی‌شدن، افسون-زدایی و باز افسون‌زدایی

دریافت: ۸۷/۱۰/۴ پذیرش: ۸۸/۶/۱۴

*. دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران gjamshidiha@ut.ac.ir
**. عضو گروه پژوهشی مطالعات فرهنگی جهاددانشگاهی تهران و دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی نظری فرهنگی دانشگاه تهران vahid.tolooei@gmail.com

۱. به مانند نشاندن جامعه‌شناسی و علم و... به جای دین

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

جامعه‌ای نیست که در آن دین وجود نداشته باشد، چنان که جامعه‌ای نیست که در آن هنر وجود نداشته باشد. این دو حوزه که هر یک به مثابه نظامی نمادین برای تبادل معنا شناخته می‌شوند (برگر،۱۹۶۷ ؛ بوردیو، ۱۹۹۸ به نقل از دیلن،۲۰۰۱) در حقیقت عرصه‌های متفاوتی را در فضای اجتماعی ایجاد می‌کنند. با این همه، تفکیک کامل این دو عرصه تا دوره مدرن به تعویق افتاده بود. چنانچه در کتاب‌های تاریخ هنر ملاحظه می‌شود (هاوزر،۱۳۶۳ ؛ الکینز، ۲۰۰۴)، این دو عرصه بسیار در هم تنیده بوده‌اند: گاه هنر از مضامین دینی برای سخن گفتن بهره برده، محملِ‌کرداریِ ایده‌ای دینی شده است و گاه دین برای نشان دادن معنای خویش هنر را به خدمت گرفته و به التفات هنر ایده‌ای را پرورده است (رامین، ۱۳۸۷). ادیان به تناسب در مناسک و مراسم خود از موسیقی استفاده کرده‌اند، برای فراهم آوردن محل مناسب اجرای مراسم عبادی هنر معماری را تکامل بخشیده‌اند و در نیایش‌های خود زبان شاعرانه را به کار گرفته‌اند. نگارگری و نمادسازی و هنرهای تجسمی نیز برای نگاه داشتن روایت‌های اولیای دین بسیار به کار آمده‌اند. هنرها نیز در جای خود قالب‌هایی برای احساسات، عواطف، باورها، خاطره‌ها و کنش‌های دینداران در طول تاریخ پدید آورده‌اند (اشتروف،۱۳۸۷در رامین،۱۳۸۷). در عین حال، ارتباطات میان دین و هنر در جوامع گوناگون و در گستره‌های زمانی متفاوت گونه‌گون بوده است: گاهی در دوره‌های خاص، رویکردهای این دو حوزه در جوامع متفاوت بر هم منبطق شده‌اند وگاه راهی دیگرگونه پیموده‌اند. از سوی دیگر، این دو حوزهٔ حیات اجتماعی از نظر کردن به یکدیگر نیز بی‌نیاز نبوده و نیستند. رهیافت‌های متفاوت، که بیشتر نیز در حوزه زیبایی‌شناسی شکل گرفته‌اند، به انحاء مختلف سعی کرده‌اند توضیحی درباره نسبت این دو نهاد در جوامع گوناگون به دست دهند. تبیین این نسبت از حیث جامعه‌شناختی نیز به صورت‌های گوناگون در پی پاسخ به نسبت همین رابطه برآمده‌اند. سوال اصلی در همه این موارد این بوده است که چگونه می‌توان تغییر نسبت دین و هنر را از منظری جامعه‌شناختی به تصویر کشید؟ و

Archive of SID

www.SID.ir

اصولا هنر و دین در ساحت اجتماعات انسانی چه رابطه‌ای با یکدیگر داشته‌اند؟ این مقاله تلاش می‌کند که این نسبت را با مقایسه تطبیقی صورت‌بندی‌های میدانی مبتنی بر نظریه میدان‌های اجتماعی بوردیو پاسخ گوید.

دین، هنر و هنر دینی

مباحث هنر و دین، هر دو، به نوعی به مباحث معرفتی ارجاع دارند، ولی در عین حال دین و هنر هنوز از تعریف جامعه‌شناختی جامع و مانعی برخوردار نیستند. با این همه، برای ورود به بحث درباره ساحت‌های دین و هنر می‌باید از آنها تعریفی به دست داد و به این منظور لازم است به تعاریف موجود استناد کرد. محدثی(۱۳۸۱) پس از بحث مفصل و مقنعی در باب تعریف جامعه‌شناختی دین و نقد آرای گوناگون، تعریف زیر را به دست داده است: «دین شامل مجموعه‌ای از عناصر اجتماعی و فرهنگی است که معطوف به بازتولید تجربهٔ امر قدسی‌اند. محتوای نهایی و اساسی تجربهٔ امر قدسی که در سنن دینی گوناگون مشترک است «وجود نظمی کلی و بنیانی در هستی» است. حول این چنین تجربه‌ای یک نظام نمادین، نهادها و نقش‌ها، رفتارها و آیین‌هایی شکل می‌گیرد که مجموعاً یک نظام فرهنگی دینی را می‌سازد و کل این نظام فرهنگی در خدمت بازتولید محتوای تجربه امر قدسی است یا به طور آرمانی باید باشد. قداست موجود در چنین تجربه‌ای قابل سرایت است و بر این اساس، هستی به دو بخش متمایز قدسی و دنیوی تقسیم می‌شود. براساس همین تسری‌طلبی است که می‌توان گفت دین خواهان آن است که به کلیه امور اجتماعی و فرهنگی صبغهٔ قدسی و دینی ببخشد و کل فرهنگ و اجتماع را در خدمت خود قرار دهد و خواهان این است که کل هستی را به فضا ـ زمان قدسی تبدیل کند تا فرد در همه جا و در هر لحظه بتواند امر قدسی را تجربه کند» (محدثی، ۱۳۸۱: ۶۵).

Archive of SID

www.SID.ir

از سوی دیگر، شپرد(۱۳۷۵) پس از بیان تعاریف مبتنی بر بازنمایی یا نسخه‌برداری، فرانمایی و فرم در تعریف هنر، به مراد کانت از داوری ذوق ارجاع می‌دهد و توضیح او را در باب درک زیباشناسانه به تجربهٔ زیباشناسانهٔ لذت‌بخش فرد در هنگام بازی آزاد مخیله و فاهمه نقل کرده و مبنا قرار می‌دهد.

بنابراین، مشخص می‌شود که هر دوی مقولات دین و هنر از جنبه‌هایی در تعریف شبیه هم‌اند. این شباهت‌ها در تعریف به این امر باز می‌گردد که مخاطب هنر و دین، هر دو، در برابر تجربه امری، زیباشناختی یا قدسی، قرار می‌گیرد و به دریافتی درونی دست می‌یابد.

چنانکه از تعریف محدثی از دین برمی‌آید، دین در پی تسری دریافت تجربهٔ امر قدسی به همه ساحت‌های اجتماعی و در پی آن است که ساحت‌های فوق را به خدمت بگیرد و به عبارتی، درآنجا که بحث، ایدهٔ در گردش حین تجربه است، به گفتمان مسلط بدل شود. از سوی دیگر، نکتهٔ قابل توجه بحث کلیتی است که در تعریف محدثی از دین آمده است. می‌دانیم که دین و هنر هر دو دربارهٔ کلیت انسانی صحبت می‌کنند و ادعا دارند که شناختی یکپارچه از موضوع خود در مخاطب یا پیروشان ایجاد می‌کنند و در این میان گاه به هم نیاز می‌یابند و به هم نزدیک می‌شوند و گاه از هم دور می‌افتند و راه دیگر می‌روند. حال سؤال این است که چه ارتباطی بین این دو تجربه متصور است. آیا ارتباطی بین این دو وجود دارد و اگر وجود دارد چگونه است؟ این سؤالات بسیار اساسی در طول تاریخ، ذهن متفکران و فیلسوفان هنر را به خود مشغول کرده است. برخی از آنها بر این باور شده‌اند که هنر و دین دو تجربهٔ جداگانه‌اند و ارتباط چندانی نمی‌توانند داشته باشند، زیرا از لحاظ ذات یکی حاصل هستی‌شناسی یا تجربه تخیّلی یا ذوقی انسان است و آن دیگر حاصل تجربه وحیانی و اگر ارتباطی ظاهری نیز دیده می‌شود رابطه بالامکان است.

Archive of SID

www.SID.ir

برخی دیگر بر این باورند که هنر و دین می‌توانند با هم‌دیگر رابطه متقابل داشته باشند. دین که نوعی تجربه معناگرا و تعالی‌جو است، می‌تواند برای ارائه خود صورتی را اختیار کند که زیبا باشد. از این رهگذر معنویت عنصر دینی برگرفته از تجربه دینی حس زیبایی‌شناختی انسان را تحریک و در نتیجه هنر دینی تحقق پیدا می‌کند.

نکته مهم در این میان آن است که در هردو بر «تجربه» تاکید گذارده شده است. این امر دریافت وحیانی و زیباشناختی را به امری شخصی بدل می‌سازد که در دوره‌ای دیگر خود موجد نوعی امکان زمینی ساختن هنر و دین است. اما قبل از آن لازم است که به تاریخ دین و هنر نگاهی هرچند اجمالی بیاندازیم.

تطور تاریخی دین و هنر تا دوره مدرن: درآمیختگی و کشمکش

کریستوفر سارتول تاکید می‌کند که تاریخ هنر غرب بدون به حساب آوردن دین غرب فهم-ناشدنی باقی می‌ماند (لوینسون،۲۰۰۳: ۷۶۲). الکینز در فصلی از کتاب *در باب جایگاه غریب دین در هنر معاصر* (۲۰۰۴) با نگاهی بسیار گذرا به تاریخ دین و هنر، جداشدن این دو را در دوره مدرن باز می‌نماید، اما همچنان رد و اثر دین در هنر را تا سده ۱۹ و ۲۰ پی‌جویی می‌کند. هکت نیز در *هنر و دین در افریقا* (۱۹۹۹) پیوستگی و جدایی تاریخی این دو عرصه را در هنر افریقایی نشان داده است. بر اساس تحقیقاتی از این دست، می‌توان گفت که اتفاق اساسی در دوره رنسانس و با تغییر معنای هنر واقع شد. در این دوره بود که شاید برای اولین بار ساخت ابژه‌های تصوری ممکن شد و نگاه به هنرمند به منزله سوژه کار هنری شکل گرفت. لاری سیند می‌گوید ایده خلق به سختی قبل از قرن هجدهم در فلسفه و نقد مشاهده می‌شود. در اصل، بعد از مدرنیته است که هنرمند خلق می‌شود(۲۰۰۱:۱۱۴). اصولا نباید از خاطر برد که این مسئله امری بحث‌برانگیز است. تاریخدانانی چون هانس بلومنبرگ و هانس بلتینگ و فلاسفه‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

چون یورگن هابرماس تاریخی از غرب را گزارش داده‌اند که در آن، ماهیت تغییر در مرکـز قـرار گرفته است. شاید چنان که هابرماس می‌گوید، مدرنیته بدان شـکلی کـه منظـور او از فرهنـگ غربی بعد از رنسانس است، فقط در غیاب مذهب ممکن باشد.

این جایگزینی رفته‌رفته در تاریخ هنر شکل گرفته است. طلیعه آن را شاید بتوان در اثر دیه‌گـو ولاسکوئز از مریم قدیس[1] در قرن ۱۷ دید که ماه را با کوه‌هایی که تازه در آن کشف شـده بـود ترسیم می‌کند. این نشانه آن است که اتفاقی در هنر دینی در حال وقوع است. در قرن ۱۹ نیـز تصاویر مریم و کودک و عناصر دینی در نقاشی غرب فراوان است. اما در نهایت این بازتاب میـل جنسی است که در آثار سوررئالیست‌ها جای خدا را می‌گیرد (رابینـوویچ، ۲۰۰۲). ایـن امـر تـا هنر پسامدرن که در آن اصولا اعتبار دین به یکسو نهاده می‌شود ادامه دارد. در عین حال نبایـد از جنبه دیگری از تداخل دیگر باره دین و هنر غافل بود. برآمـدن صـورت‌هـای جدیـد دینـی و گرایشات مذهبی خود را بسیار با هنر همراه ساخته‌اند. مردم اکنون در این فرقه‌ها تصویر مسیح و مریم را در سنگ و چوب و درخت و بر شیشه ساختمان‌ها به شکل آثار هنری می‌بینند.

نکتهٔ دیگری که می‌باید به آن اشاره کرد، شکل گیری نهادهـا و سـازمان‌هـای هـر یـک از ایـن حوزه‌هاست. در طول تاریخ می‌توان این نکته را پی‌جویی کرد که سـاخت «کلیـسا» در معنـای عام آن [در جامعه‌شناسی دین]، و دستگاه سازمانی دینی بسیار سـریع پـس از ظهـور دیـن‌هـا شکل گرفته و روحانیون در سازمانی متشکل شده‌اند کـه، چنـان‌کـه وبـر در هنگـام برشـمردن تفاوت‌های بین پیامبر و روحانی ذکر می‌کند، از طریق دین بـه امکـانی بـرای زیـست و ارتـزاق دست می‌یابند. از سوی دیگر، هنرمندان از ابتدا در مقام صنعت‌گران و فراهم کننـدگان صـنایع مستظرفه شناخته شده و از آنجا که نتوانسته‌اند صورت‌های نخستین جادوگر- هنرمندی خود را حفظ کنند، وابسته به حمایت حمایتگران بوده‌اند. در اینجا می‌توان به امکـان سـیطره دیـن بـر

[1]. با عنوان *virgin of the immaculate conception*

Archive of SID

www.SID.ir

هنر پی‌برد: در دوره‌هایی که سازمان‌های دینی توانستند در مقام مشروعیت‌بخش نظام سیاسی و گاه حتی با قدرتی همسنگ قدرت سیاسی عمل کنند، به ناگزیر هنرمندان به تبع آنها دست به آفرینش زده‌اند.

ارتباط هنر و دین از جانب عدم شکل‌گیری معانی معارض در دنیای سنتی نیز ارتباطی همگام است. در طول دوره‌ای طولانی از تاریخ، در آن هنگام که سپهر سنتی بر سر اجتماع‌های انسانی گسترده بوده است، دین به نوعی از معنا اشاره می‌کرده است که هنر نیز به تبع وابستگی هنرمندان به حاکمان خود، که تحت لوای مشروعیت‌بخشی دین حرکت می‌کردند، در پی بازتولید همان معنا بوده است. شاید بهترین نحوهٔ این بازنمایی را در ایران در ساخت شمایل‌های انسان آرمانی در نقاشی‌ها و سنگ نبشته‌های ایران باستان و سپس، بعد از فترت حاصل از ورود اسلام به ایران، بار دیگر در ساخت شمایل‌های انسان کامل عرفانی در مرقعات عرفانی، و در نهایت با ساخت تصاویر شاهانی که به نوعی گمان می‌رود بار دیگر به ایدهٔ فرهٔ ایزدی و خدایگانی خویش رجوع کرده‌اند، خود را به نمایش می‌گذارد(خلیلی، ۱۳۸۴).

این همنوایی را در هنر غرب نیز می‌توان بعد از به قدرت رسیدن کلیسا مشاهده کرد. هنرمندان در همهٔ دوره‌هایی که کلیسا حاکم مطلق العنان اروپا بوده است، به صورتی در پی بازتولید ایدهٔ حاکمان و حاکم بر کلیسا بوده‌اند و این امر یادآور جملهٔ معروف مارکس است که ایدهٔ حاکمان ایدهٔ حاکم است. نگاهی به تاریخ هنر، مثلاً *تاریخ هنر* گامبریچ(۱۳۸۰)، به خوبی سهم عمدهٔ دین را در تولید هنر مغرب زمین نشان می‌دهد. انبوه کلیساها، شمایل‌های قدیسان، مجسمه‌های قدیسان و صحنه‌های عذاب و بهشت و دوزخ شاهد این مدعاست.

همچنان که ایدئولوژی از منظر مارکس برساخت آگاهی کاذبی برای طبیعی جلوه دادن وضعیت موجود است؛ حاکم تحت لوای مذهب یا مذهب حاکم نیز در پی آن بر می‌آمد که با هنر همین معامله را صورت دهد و جلوه‌های تخیل و مفاهمه هنر را که در نهایت به بُعد

Archive of SID

www.SID.ir

احساس زیباشناختی انسان راجع است به خدمت گرفتـه و در فقـدان ذهنیـت نقـاد عقلانـی و فردیت، از آثار هنری محملی برای بیان ایده‌های مذهبی، برانگیختن احـساس دینـی و طبیعـی جلوه دادن وضعیت موجود بهره ببرد. البته نباید فراموش کرد که از این منظـر، مـارکس تاکیـد می‌کند که دین به مثابه تصوری از شادمانی و امید، چنان که او معتقد بود قلب جهان بی‌قلب و روح شرایط بی‌روح، شکوه اشک‌های شوق و خورشید تابان و نشان خلاقان ستمدیده است.

در حوزهٔ هنرهای کاربردی نیز، از آنجا که هنرمندان سنتی در پی امـرار معـاش از طریـق هنـر خود بوده‌اند، بیشتر به سفارشاتی عمل می‌کرده‌اند که از سوی مردم معتقد یا گروه‌های مذهبی یا حاکمان مذهبی صورت می‌گرفته است. ساخت بناها، ظروف و امثال اینها بـرای تولیـدی کـه خواست سفارش‌دهنده را برآورده کند، با مذهب گره می‌خورده است. در معماری، ایـن بحـث را در ساخت مساجد و کلیساهای عظیم و معابد معظم در همـهٔ دنیـا مـی‌تـوان پـی گرفـت. فـرد هنرمند نیز بنا به تعلقات متعدد اجتماعی خود تحت تـأثیر القائـات و معتقـداتی مـذهبی قـرار داشته است و بنابراین، می‌توان تجلیات اعتقادی را در تولیدات او دید. در ایـن حالـت مـشاهده می‌شود که هنرمندان صرفاً به واسطه‌ای بدل می‌شوند که در چرخهٔ گردش ایده، صورت زیبایی از ایدهٔ مذهبی را بنا به قواعد زیبایی‌شناختی زمان خود بازتولید می‌کنند: «تفکر هنری تفکری است که مسبوق به تذکر است، پس هنرمند کسی است که اهل این تذکر است. این تـذکر هـم وقتی پیدا می‌شود که دل از زنگار و نقش غیر خـالی و پـاک شـود. آن وقـت اسـت کـه آن دل می‌تواند پذیرای صور شود و صورت‌ها را در خودش منعکس کند. این دل وقتی خالی مـی‌شـود که هنرمند نیست شود، یعنی بی‌هنر شود؛ یعنی نبوغ نداشته باشد... نبوغ، سلیقه و طبـع همـه مفاهیم کلیدی هنـر مـدرن اسـت، ولـی در حکمـت هنـر اسـلامی در حقیقـت اینهـا مـانع راه است»(پازوکی، ۱۳۸۴: ۷۲).

حال می‌توانیم رابطهٔ بین هنر و دین را از یک سو و رابطهٔ مذهب و قدرت حاکم، و بـه تبـع آن، تاثیر ایدهٔ حاکم را بر هنرمند و بازتولید آن در اثر هنـری را در نظـر بگیـریم و نـسبت ذهنیـت

Archive of SID

www.SID.ir

تولیدکنندهٔ هنر سنتی را ملحوظ داریم. مشخص است که اگر برای هر کدام از دو حوزهٔ دین و هنر قلمروهای مجزایی در نظر بگیریم، در طول دورهٔ سنت این مذهب بوده است که با استفاده از قدرت معنابخشی خود در پی دست‌اندازی به جایگاه گفتمان غالب در حوزه هنر بر آمده است و بسیار نیز موفق بوده است: «ما هنر غیردینی نداریم، همان گونه که به قول عرفا علم غیردینی نداریم. به این معنا که هنر و تمدن در تاریخ انسانی همیشه در یک هاله‌ای از پوشش معنوی و انسانی قرار داشته است»(مطهری، ۱۳۸۵: ۸۰).

مثالواره‌ای از نسبت دین و هنرها: ایران

برای آنکه این معنا به صورتی دیگر روشن شود، به یک گسست تاریخی در ایران اشاره می‌کنیم که همانا ورود اسلام به ایران است. با بررسی‌های تاریخی ملاحظه می‌شود که دین اسلام در ابتدای برآمدن چندان پذیرای هنر نبوده است. منع تصویرسازی در هنر نقاشی، و مجسمه‌سازی علی‌الاطلاق، چنان که هنوز در فتاوای علمای دینی می‌توان رد آن را یافت، مخالفت با موسیقی به واسطهٔ احتمال غنای مترتب برآن و امثال ذلک از سویی، و منع شعر و شاعری به واسط رد جن همراه شاعران از سوی دیگر در ابتدای اسلام باعث شد که هنر نزد مسلمانان تا حد بسیار دچار طعن و طرد شود. در این مورد منع تصاویر نمونه‌ای است که این تعارض را نشان می‌دهد. هر چند که طرفداران نظریه منع تصویر در دنیای اسلام هرگز توفیق کامل نیافتند، اما همین تقبیح‌ها نتایج کاملاً واضحی در کنار زدن تصاویر از فضاهای نیایشی داشت، تا آنجا که تصویر با قرار گرفتن در ردیف سگ، طبق احادیث عنصر ناپاکی تلقی شده و مانع نزول رحمت و فرود فرشتگان شمرده می‌شد(محمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۵۳).در این میان، برخی از روایاتی که در حمایت پیامبر از برخی شاعران نیز نقل می‌شود دقیقاً مؤید نظر ما دربارهٔ خواست ایدئولوژیک شدن هنر از منظر مذهب است. در اینجا، آنچه از هنرمند خواسته می‌شود آن است که به اعتبار طبع الهی

Archive of SID

www.SID.ir

خود، نباید جز به سائقهٔ علایق و ایمان و تعهدات خود از کسی یا دستگاهی فرمان پذیرد و هنر اسلامی نیز از آن روی که برای تمامی سطوح زندگی تبیین دارد، می‌تواند در زمینهٔ تمامی مقولات راه حل مناسب وافرا روی هنر قرار دهد: تعریفی از جهان، تاریخ و جامعه، انسان و قهرمان و روح بشری(رهنورد، ۱۳۸۲: ۲۹).احادیثی مثل دوستداری زیبایی از سوی خداوند نیز ضرورتاً به منظر اسلام دربارهٔ هنر اشاره نمی‌کند که چه بسا به تفسیری دیگر از زیبایی طبیعت و امثالهم ارجاع دهد.

بعد از این دورهٔ ابتدایی، در آغاز لازم است که به پذیرش هنر در ایران بعد از اسلام توجه کرد. ملاحظه می‌شود که باقیمانده‌های آثار هنری و روح هنری در جامعهٔ ایرانی از سویی، چنان که دیوانداری و دبیری را به اعراب آموخت، در پی کسب وجاهت برای هنر برآمد. ایرانیان از سویی بنا به اصل مقاومت دربرابر اعراب مهاجم، در پی حفظ و اشاعهٔ سینه به سینهٔ هنرهای اصیل و بومی خود برآمدند و در طول مدتی که مهر سکوت بر لب زده بودند، قریب دو قرن، توانستند بسیاری از سنت‌های هنری خود را حفظ کنند که نمونهٔ آن دستگاه‌های موسیقی ایرانی است؛ هر چند برخی از دستگاه‌ها و بسیاری از گوشه‌ها از بین رفتند. این سنت‌ها، که بعدها از طریق نفوذ ایرانیان در دستگاه خلافت به جهان عرب هم منتقل شدند، با وامداری از سنت‌های هنری پیشااسلام نوع جدیدی از هنر را پی افکندند که تحت تأثیر اعتقادات هنرمندان هر چه بیشتر به سمت هنر دینی کشیده شد تا بدان جا که بعضی حتی عقیده دارند هر اثر هنری که زیبایی الهی را متجلی می‌سازد، قابلیت آن را دارد که در حوزهٔ هنر اسلامی قرار گیرد(نوروزی‌طلب، ۱۳۸۴: ۱۳) و شاهد بیاورند که «جهان همچون انسان مظهر و مُظهر قانون خداوندی است. در جوامع سنتی و اکثر تمدن‌هایی که در طول تاریخ وجود داشته‌اند، هر وجه زندگی از جمله هنر و صناعت با اصول روحانی‌ترین و مرتبط است. در حقیقت، فنون و هنرها یکی از مهم‌ترین و بلافصل‌ترین عرصه‌های ظهور و تجلی سنت است. از دیدگاه سنتی، انسان و جهان را نیز می‌توان به معنایی آفریدهٔ هنر قدسی دانست» (نصر، ۱۳۷۰: ۶۱).در این میان نباید از تاثیر

Archive of SID

www.SID.ir

انکارناپذیر عرفان غافل بود. بحث‌های جمال‌شناسی و خیال در عرفان موجب نوعی از هنر شدند که از منظر تطبیقی به بازآفرینی سیمای انسان آرمانی از سویی و به گسترش جهان‌بینی عرفانی از سویی دیگر ختم شد. بر همهٔ این هنرها سیطرهٔ «معنای حاکم» بسیار در خور توجه است. در این‌جا، عرفان به مثابه بدیلی برای مذهب رسمی ظاهر می‌شود که فارغ از گرفت‌های خشک مذهبی به زندگی روزمرهٔ آدمی نزدیک‌تر است و آدمی را به همان صورتی که هست می‌پذیرد. در همین زمان است که حتی نوعی زیباشناسی شکل می‌گیرد که در تلاش برای روی‌آوری به هنر است. از این منظر، انسان کامل انسانی است که الگوی ازلی هر فرد در ساحت بشری است و آدمیان با تأسی به او و پیروی از او زندگی خود را معنا می‌بخشند. بنابراین دغدغه و اضطراب غربت در اینجا جوهر هنر تلقی می‌شود که رو به سوی بالا دارد و در پی والاترین ارزش‌هاست (رهنورد، ۱۳۸۲: ۹۹).

هنر مدرن و صورت‌های مدرن هنر که هم‌زمان با آغاز اندیشهٔ تجدد در ایران، در عرصهٔ اجتماعی ظاهر شدند، سرنوشتی پیچیده‌تر از دیگر مظاهر مدرن در این ملک داشته‌اند. برای آن که نمونه‌ای از دلایل این مدعا را آورده باشم، به نظر یکی از پژوهشگران متاخر در حوزهٔ آرای متفکران هنر اشاره می‌کنیم: «تفکر جدید اقتضائاتش را با شرایط خود و رفع موانعی که عمدتاً تفکر سنتی و دینی مسیحی بود متحقق کرد. از اینجا به اقتضای این تفکر مدرن خود بنیاد، جهان دینی لکن به تدریج به حجاب انسان مداری می‌رود و حقیقت دین مسیحی تماماً پوشیده می‌شود؛ اما از آنجا که اسلام هنوز منسوخ نشده بود، چنین واقعه‌ای بطور تمام عیار برای جهان اسلامی روی نداد و بیشتر مورد تهاجم سطحی فرهنگ جدید قرار گرفت. فضای خانه‌ها و معماری و شهرسازی، لباس‌ها و ابزار و اسباب، نظام‌های آموزشی، رسانه‌های ارتباطی، و حتی مناسبات اخلاقی، فلسفه، سیاست و هنر غربی، جهان اسلامی را مورد هجوم قرار داد.» (مددپور، ۱۳۸۳: ۳۴۷). چنان که ملاحظه می‌شود، در اینجا به تقابل و تهاجمی اشاره می‌شود که شاید بتوان رد آن را در تفاوتی که میان صورت‌های گوناگون امر مدرن برقرار است، جست‌وجو کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

این مسئله به نوعی نیز به ساخت اندیشهٔ مدرن در ایران بازمی‌گردد. در اینجا به نظر می‌رسد که با نوعی تقابل بین اندیشهٔ مدرن یا همان مدرنیته، و مدرنیزاسیون از سویی و بحث مدرنیسم هنری از سوی دیگر رو به روییم[1]. حال باید دید که در ایران، برخورد با هر یک از موارد فوق به چه صورت بوده است. آزاد ارمکی(۱۳۷۹) به خوبی روشن ساخته است که مبانی و مبادی اندیشهٔ نوسازی در ایران مبتنی بر مدرنیزاسیون بوده است و ریشه‌های مدرنیسم را نیز در آثار هنرمندان، ادیبان، و روشنفکران پی‌گرفته است. بنا به نظر او، در دوره‌های متفاوت اندیشه‌های نوسازی به طورکلی مشتمل بر اندیشهٔ نوسازی سیاسی، حکومتی و نظامی بوده‌اند. او به توسعه و نوسازی اتوبانی، ساختمانی، و ساختمان‌های بلند اشاره می‌کند(آزاد ارمکی،۱۳۷۹ : ۸۵). از سوی دیگر، می‌توان ریشه‌های مدرنیسم را در ادبیات و هنر نیز چنان که پیشتر گفته شد در آثار روشنفکران پیشامشروطه تاکنون دنبال کرد:

۱) روشنفکران و به تبع آن هنرمندانی که ضمن آشنا شدن با فرایند مدرنیته در غرب به جنبش مدرنیسم پیوسته‌بودند، در تلاش برای نوسازی ادبیات و هنر برآمدند. در کل، می‌توان مسئله را به این صورت مطرح کرد که هنرمندان متجدد با رویکردی مدرنیستی به هنر روی آوردند. چنان که می‌توان این امر را در آثار سه تن از اولین نمایشنامه‌نویسان ایران، آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی، و عبدالحسین نوشین پی‌جویی کرد (گوران، ۱۳۸۵).

۲) اما از سوی دیگر، روشنفکران و تکنوکرات‌ها در پی نوسازی سیاسی و حکومتی و اقتصادی و اصولاً در پی مدرنیزاسیون بوده‌اند. این امر تأثیرات بسیاری بر مردم داشت. ایجاد ساختارهای

[1]. لازم به نظر می‌رسد که در اینجا سه مفهوم مدرنیسم، مدرنیزاسیون، و مدرنیته را از هم تفکیک کنیم. در اینجا نظر ساراپ را درخصوص این تفکیک مبنا قرار می‌دهیم (ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۷۶). مدرنیته دلالت بر عقلانی‌سازی اقتصاد پیشرو اداری و تمایز ساختاری جهان اجتماعی، از جمله تفکیک واقعیت از ارزش و تفکیک حوزه‌های اخلاقی از حوزه‌های نظری دارد. نوسازی(مدرنیزاسیون) اغلب برای رجوع به مراحل توسعهٔ اجتماعی بر پایهٔ صنعتی سازی به کار گرفته می‌شود. نوسازی یا مدرنیزاسیون پیوستار متغیری از تحولات اجتماعی ـ اقتصادی است که به واسطهٔ اکتشافات و نوآوری‌های فناورانه و پیشرفت‌های صنعتی، تحرکات، شهرسازی و شکل‌گیری دولت‌های ملی و جنبش‌های سیاسی ایجاد می‌شود که همهٔ آنها با گسترش بازار سرمایه‌داری جهانی پیش می‌روند. مدرنیسم به مجموعه‌ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناختی ملازم با جنبش هنری‌ای مربوط می‌شود که در حدود اوایل قرن ۲۰ پدید آمد و در مخالفت با کلاسیک‌گرایی بسط یافت.

Archive of SID

www.SID.ir

اداری و صنعتی، گسترش شهرنشینی، استفاده از مظاهر صنعتی و تمدنی غـرب، بـه کـارگیری توانش تکنولوژیک و امثالهم از عوارض این گونه مدرنیزاسیون بوده است.

۳) با این تفاصیل، می‌توان گفت مدرنیته در ایران شکل نگرفت. تفکـرات انتقـادی، نقـد عقـل، برخاستن در برابر سنت و مانند اینها چندان که باید و شاید مورد توجه واقع نشد و این امـر در نهایت سبب شد که روشنفکران و منتقدان حوزهٔ فرهنگ و اجتماع از مفهوم «مدرنیتهٔ ایرانـی» برای مشخص ساختن مشخصات مقولهٔ شـکل گرفتـه در ایـران اسـتفاده کننـد. ایـن مدرنیتـه ملغمه‌ای از نوسازی و سنت است که به طرز غیرقابل تفکیکـی در هـم پیچیـده‌انـد. بـه خـوبی مشخص است که در این مدرنیته، چنان که با نگاهی تاریخی بـه سـهولت مـشخص مـی‌شـود، سهم عمدهٔ اندیشهٔ مدرن برعهدهٔ روشنفکران و به تبع، هنرمندان، بوده است و در عوض دیـن و حوزهٔ حیات دینی هر چه بیشتر وابسته به سنت ماند.

بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در ایران گروهی به سرعت در اقتباس عناصر مادی و عینـی غرب، هم چون تاسیس مدارس و سازمان‌ها و گروهی در انتقال مفاهیم و اندیشه‌ها اقدام کردند، ولی هر دو گروه از توجه به مبانی معرفت‌شناختی غرب [و ایـران] غافـل ماندنـد و همـین امـر سبب تعارض در جامعه شده است(آزاد ارمکی، ۱۳۸۰: ۹۶). البته این نقد وارد است که بـه هـر روی روشنفکران مذکور با مبانی معرفت شناختی غرب آشنا بودند. اینان از پـیش از مـشروطه آثار اندیشمندان غربی را می‌خواندند و در آثارشان به آن ارجاع می‌دادند. از آن جمله‌انـد ملکـم خان، آخوندزاده و فروغی. خیلی از ایشان هم فرنگ رفته بودند و هم درس خوانده فرنگ بودند. در عین حال، ضـمن آن کـه نمـی‌تـوان روشـنفکران را فعـال مایـشاء دانـست یـا کـم سـوادی روشنفکران را عامل اصلی مدرن نشدن یا سـنتی مانـدن فـرض کـرد؛ نبایـد از خـاطر بـرد کـه نهادهای مدرن در ایران پا نگرفتند و این مبانی معرفتی در میـان تـوده‌هـا بـه برآمـدن انـسانی «تجدید حیات یافته» از حیث معرفت منجر نشد.

Archive of SID

www.SID.ir

سنت هنری اسلام در ایران، بنا بر آنچه آنچه گفته شد، دقیقاً همراه و همسو با رهیافت‌های دینی در معرفت افراد جامعه و ملازم با سنت بود. حال لازم است که به گسست دیگری در تاریخ ایران رجوع کنیم. اندکی قبل از انقلاب مشروطه عَلَم بیداری در ایران به دست روشنفکران غرب دیده برداشته می‌شود و مدرنیزاسیون از بالا نیز طی تقابل ایران با غرب که سرآغاز آن جنگ‌های ایران و روس است، شروع می‌شود. در این زمینه، برخورد ایران با تمدن غرب، بعد از برخورد ایران با اسلام مهمترین پدیدهٔ فرهنگی تاریخ ایران است. اکثر مورخان سرآغاز این برخورد را دورهٔ صفوی می‌دانند و رفت و آمد سیاحان و یا چند جنگ نافرجام در خلیج فارس را نشانهٔ آن دوره می‌شمارند (بهنام، ۱۳۷۵: ۱۷). اما روابط پیوسته میان ایران و غرب با پایان جنگ‌های ایران و روسیه آغاز شد. شکست‌های پیاپی ایران از روسیه برای نخستین بار گروهی از ایرانیان را به خود آورد و در حالی که فتحعلی شاه هنوز در بی‌خبری و غرور خود به سر می‌برد، عباس میرزا که خود در جنگ‌ها درگیر بود به ضعف و عقب ماندگی فنی و علمی ایران پی برد و وزیرش قائم مقام نیز در این اندیشه با وی هم آواز شد (بهنام، ۱۳۷۵: ۱۹). اما این درک از عقب ماندگی که با ورود مظاهر مدرن در پی جبران آن و بعدها جبران توسعه‌نیافتگی برآمدند، با درگیری‌های فراوان همراه بود. در طیف گسترده‌تر می‌توان به تقابل سنت حاکم با مظاهر مدرنیته و مدرنیزاسیون پرداخت. در این میان از حرام دانستن مظاهر تمدن مدرن تا مخالفت با آزادی نسوان و امثالهم مثال‌های فراوانی می‌توان آورد که فقط به بحث هنر و از آن میان به ظهور هنر تئاتر مدرن در دورهٔ مشروطه اکتفا می‌کنیم.

ارتباط سیاسی و فرهنگی میان ایران و کشورهای اروپایی، و به‌خصوص فرانسه، به مثابهٔ برخورد شدید جامعهٔ سنتی ایران با جامعه‌ای رشد یافته بود که خود در همان آغاز مجموعه‌ای از خواست‌های مدرنیزاسیون مثل ایجاد دارالعلم، استخراج معادن، راه انداختن ماشین دودی و دایر کردن روزنامه را مطرح کرد. در این میان، برای آنها که عشقی به هنر و ادب داشتند امکان نفوذ اندیشه‌های تازه فراهم شد و تأسیس روزنامه و حتی تماشاخانه را خواستار شدند. اگر در

Archive of SID

www.SID.ir

آن زمان فرصتی فراهم می‌شد، امکان‌های تازه می‌توانست احساس نزدیکی بیشتری را برای روشنفکران ایرانی و تمدن اروپایی فراهم کند، اما در آن زمان هم تماشاخانه تنها به منزلهٔ امکانی نو بود که آنچه به ارمغان می‌آورد فقط احساس بهره‌گیری، دست‌یابی، و سهیم بودن در تمدنی ناشناخته بود. به هر روی تئاتر جدید به منزلهٔ پدیده‌ای سراپا غربی به ایران وارد شد و برآمده از سنتی دیرپای نبود. این سابقه به دورهٔ ناصری می‌رسد که شاه پس از بازگشت از سفر نخستش به فرنگ (۱۲۹۰ هـق) دستور داد تکیه دولت را در زاویهٔ جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش ۲۰ هزار نفر بسازند(بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۲۹). ولی هنوز ساختمان این بنا به انجام نرسیده بود که از سوی روحانیون موجی از مخالفت در برابر اجرای نمایش برخاست و شاه ناگزیر از آن ساختمان عظیم برای تعزیه‌خوانی (نمایش سنتی مذهبی) بهره برد(همایونی، ۱۳۸۰: ۲۰).بعدها شاه اندیشهٔ خود را در قالب ایجاد تماشاخانه‌ای در دارالفنون به واقعیت بدل کرد و نمایشنامه‌هایی از مولیر نیز به اجرا درآمد. این نمایش‌ها ضمن داشتن ظرفیت کمدی سرگرم کننده بودند و امکان انتقاد از متمولین و دیگر اشخاص را فراهم می‌آوردند و به راحتی نیز با تقلید ایرانی اخت می‌شدند(گوران، ۱۳۵۸: ۸۵). با این همه، تماشاخانه مذکور نیز با مخالفت روبرو شد که بزرگترین انگیزهٔ این مخالفت‌ها مذهب بود. مذهب با نمایش و تماشاخانه به جد مخالف بود و عاملان مذهبی به آن فراوان حمله می‌کردند. سرانجام این مخالفت‌ها تماشاخانهٔ دارالفنون را نیز به تعطیل کشاند. پیداست که بایستی شرایطی تازه فراهم می‌آمد تا این پدیدهٔ تازه بتواند برپای بایستد و تحمل شود. این امر راهی نداشت جز همه‌گیر شدن شرایط تازهٔ فرهنگی؛ با دگرگونی در نظام حاکم و تقلیل فشارهای بازدارندهٔ مذهبی.

همان‌طور که دیده می‌شود، بر خورد مذهب با هنر مدرن در یک ژانر خاص بدین گونه منجر به عدم پاگیری تئاتر مدرن در ایران شد. با این همه، به سبب تولید مدرنیتهٔ ایرانی که مظاهر آن را می‌توان پی‌جویی کرد، هنر مدرن به هر روی در ایران بعد از مشروطه به مثابه نهادی شکننده به حیات خود ادامه داد. این امر در حوزهٔ نقاشی نیز دیده می‌شود. نقاشی مدرن البته

Archive of SID

www.SID.ir

بعدتر و از دهۀ ۱۳۲۰ هجری خورشیدی با تشکیل نخستین گروه‌ها، از جمله خروس جنگی، آغاز شد و به نوعی در برابر هنر سنتی شناخته‌شده که صبغۀ مذهبی در آن نیز به اعلا درجه دیده می‌شد قرار گرفت.

در اینجا می‌توان به دو سویۀ امر توجه کرد: الف) فردیت هنرمند در دورۀ مدرن، ب) استفاده از هنر برای بیان خود یا اصلاح امور جامعه. این هر دو در هنر سنتی ایران مغفول مانده بودند. بسیاری از آثار، به جز تخلص در غزل، فاقد نام پدید آورنده بودند و به طور کلی می‌توان گفت که فردیت هنرمند در اینجا تنها تابعی از میدان بوردیویی تولید اثر هنری و در نهایت تولید تولیدکنندگان بوده است، در حالی که طلایۀ تجدد با مطرح شدن نام هنرمند در مقام آفرینشگر و از سوی دیگر با به کاربستن فنون نوپدید هنری برای بیان خود یا اصلاح جامعه همراه است. مسئله دیگر در این خصوص اصلاح امور جامعه است. نمونۀ آن را بار دیگر از آغاز هنر تئاتر مدرن می‌توان آورد: میرزا فتحعلی آخوندزاده اولین نمایشنامه‌نویس ایرانی دارای تفکری است که آمیزه‌ای از تفکرات دنیاگرای غربی بوده است و در آثارش نیز ظهور یافته است. برنامۀ ادبی او جنبۀ اصلاحی داشت و هدف از آن نیز ایجاد یک اسلوب ساده و صمیمی، پیوند هنر با زندگی و نصیحت از راه طنز و طبیعت و نقادی بود(آژند، ۱۳۷۳: ۲۶). آخوندزاده خود می‌گوید:«دور گلستان و زینت المجالس گذشته است. امروز این قبیل تصنیفات به کار ملت نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراماست».

میرزاآقا تبریزی نیز می‌گوید: «در زمانی که قبایح اعمال در یک ملت ظهور عامه پیدا کند که از اطراف و اکناف عالم موالف و مخالف خوارج بعضی در مقام خورسندی و ذوق و برخی در صدد استخفاف و استهزا برآمیزد... به افراد و آحاد ملت واجب، بل متحتم است که بای‌نحوکان کوشیده اسباب تنبیه و توجه در آنجا را فراهم بیاورند تا ملت خود را از گرفتاری‌های معایب و اطوار ناپسندیده باز رهانند.» ملاحظه می‌شود که در اینجا بیان اصلاح اجتماعی مدنظر است و ایدۀ جدیدی در قالب هنر خود را به عرصۀ ظهور می‌رساند که همان ایدۀ منبعث از روشنگری

Archive of SID

www.SID.ir

غرب است و به صورتی نگاه نقادانه را در هنر رواج می‌دهد. این امر در بدو تولد با تزاحم ایدهٔ مسلط سنت مذهبی رو به رو می‌شود و برای بالیدن نیاز به تلاش برای فراخ کردن عرصهٔ تولید و سپس مصرف خود دارد. این امر با روی کار آمدن حکومت پهلوی دوم رفته رفته صورت گرفت، اما با انقلاب ۵۷، بار دیگر صورتی از هنر مذهبی رخ نمود و این چنین شد که «انسان دینی گرچه با گریز از امواج مدرنیسم هنری می‌تواند قدری خویش را از سیر و نفوذ تمدن غربی رهایی بخشد، اما نهایت آنکه باید تزکیه کند و در طلب و تمنای فتوح ساحت قدس و عنایت الهی باشد. در نقطهٔ مقابل این وضع، انسان مدرن با خویش مخاطبه می‌کند و صرفاً نظر به نفس خویش دارد و گرفتار قفس انانیت و فردیت نفسانی است»(مددپور، ۱۳۸۳: ۳۴۹). بنا به همین تتبعات نظری است که شکل و فرم زیباشناسانهٔ هنری دیگرگون می‌شود و به سماوات وارض و پیوند آنها می‌پردازد و جنگ و انقلاب در اولویت مضمونی قرار می‌گیرد و دوباره مذهب به استفاده از ساحت هنر می‌پردازد.

در اینجا باید از تزاحم‌های گفتمان‌های ظاهر شده بر اثر مدرنیزاسیون و مدرنیتهٔ ایرانی نیز سخن گفت. دیگر دنیای هنر و مصرف آن منحصر به ایدهٔ صرف متعبدان مذهبی نیست و از این رو صورت‌های گفتمانی مدام در حال گسترانیدن دامنهٔ خودند، به قسمی که در ایران کنونی شاید بتوان از تقابل هنر و مذهب با تکیه بر سبک زندگی سخن گفت این امر از سویی دغدغهٔ پرسشی به نام هنر دینی را پیش می‌کشد و از سوی دیگر دیدگاه‌های کسانی مثل سیدحسین نصر را که بر امر قدسی در هنر تاکیدی فزاینده می‌گذارند به چالش فرا می‌خواند. در اینجا هنرمندان در بازاری از تولید و مصرف قرار گرفته‌اند که بنا به عرصه و تقاضا و بنا به منطق مقاومتی فیسک شکل می‌گیرد و دیگر کثرت و تنوع محصولات هنری عرضه شده امکان استفاده از هنر دلخواه و متناسب با سبک زندگی را برای هر کس فراهم کرده است. این امر یادآور تکثر در حوزهٔ دین نیز هست که برگر از آن به بازار کالای دینی تعبیر می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

ملاحظه می‌شود که این کشمکش در درون دنیای اجتماعی بین دوگانه هنر و دین همواره برقرار بوده است و در نهایت نیز هنر دینی چونان پاسخی در خور برای حل این معضل پیش-نهاده شده است.اما چگونه می‌توان به توضیح این امر دست زد؟

روش‌هایی برای پاسخ به کشمکش دین و هنرها

به نظر می‌رسد که بررسی مناسبات دین و هنر از چند منظر قابل بررسی باشد. اول آن که، از منظر جامعه‌شناختی می‌توان با استفاده از نظریه میدان‌های پی‌یر بوردیو که بر مبنای تفکیک حوزه‌های متفاوت فضای اجتماعی قرار دارد، به تفکیکی که پس از درآمیختگی دین و هنر در دنیای سنتی وجود داشته است پی برد و بر اساس تعیین قاعده میدان‌های متفاوت هر یک که برای اندوختن سرمایه‌ای متفاوت شکل گرفته است، مناسبات مذکور را صورت‌بندی کرد. در ادامه با این نظریه و بر اساس قواعد میدان، چنان که بوردیو خود نشان داده است، این نکته را باز خواهیم نمود.

دومین راهی که برای پی بردن به رابطه دین و هنر می‌توان از منظری جامعه‌شناختی به آن تکیه کرد، مبحثی است که با عنوان تفاوت دوگانه امر مقدس و نامقدس از ابتدای تاسیس جامعه‌شناسی با آثار دورکم مطرح و در نهایت با طرح مباحث عرفی‌سازی در حوزه جامعه-شناسی دین پی‌گرفته شد. در اینجا لازم است که به پدیده عرفی شدن هنر بپردازیم و این امر را با افزایش کارکرد دنیوی هنر از سویی ، و از سوی دیگر با تلاش برای نشان دادن مرز - به قول میرچه الیاده- ناممکن امر قدسی از امر عرفی می‌توان نشان داد.

از دل این رهیافت نگاه سومی سر بر می‌دارد که به منزله نوعی فرارفتن از رویکرد پیشین است و از آن با افسون‌آمیختگی- افسون‌زدایی- بازافسون‌زدایی یاد می‌کنیم. این توالی را نیز دقیقا متناسب با روندی تاریخی می‌توان قرائت کرد که از دوره سنتی به مدرن ره می‌سپارد. نقاط

Archive of SID

www.SID.ir

عطف در این رویکرد یکی رنسانس است و یکی دیگر، باز آمدن رویکرد انتقادی برای جـایگزین کردن هنر در مقام دین در جامعه‌ای که از دین تهی شده است. این روی‌آوری بـه هنـر در دوره مدرن متکی بر آرای فلاسفه‌ای است که در اصل خود از ناقدان دنیای مدرن نیز بوده‌اند.

در همین حال سویه دیگری از روی‌آوری به فلاسفه‌ای شکل می‌گیـرد کـه هنـر را بـدون هالـه مقدس و به شکلی زمینی بار دیگر به مرکز توجه تعالی‌خواهی روح انسانی آورده‌اند. ایـن سـویه در دو طیف شکل گرفته است: اول خوانشی الهیاتی از هنر که رد آن را می‌توان در آثار بنیامین دنبال کرد، و دوم تاکید بر هنر الهیاتی که بار دیگر در دنیای مدرن در هر دو جانب سنت‌گرایان – بنیادگرایان و نیز پسامدرن‌ها شکل گرفته است.

در این مقاله، با بررسی دیدگاه تفکیک میدان‌های بوردیو به تبیین نسبت مذکور می‌پـردازیم و رویکردهای دیگر را به فرصتی دیگر وامی‌گذاریم.

فضای اجتماعی مدرن و نظریه بوردیو: تفکیک میدان‌ها

یکی از راه‌های تبیین ایجاد تغییرات اجتماعی فراوانی که به بروز دنیای مدرن منجر شد، چنان که گفتیم، و در مناسبات دین و هنر نیز تغییرات بسیاری پدیـد آورد، کمـک گـرفتن از نظریـه میدان‌های پی‌یر بوردیو است[1]. می‌دانیم که بوردیو با تفکیک فـضای اجتمـاعی بـه میـدان‌هـای متفاوت خودمختار که هر یک قاعده میدانی خاص خود دارند، در بین جامعه‌شناسـان مدرنیتـه

[1]. برای اطلاع بیشتر از نظریه میدان رک:

Martin, John levi (2003) "What is field theory?" in *The American Journal of Sociology*, 109,1

نیز، برای شناخت جامعه‌شناسی بوردیو رک:

Swartz, David (1997) *Culture and Power*, The university of Chicago press

همچنین برای اطلاع بیشتر از نظریه جامعه‌شناختی بوردیو این منابع در فارسی در دسترس‌اند:

- پرستش، شهرام (۱۳۸۵) *صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران*، رساله دکتری، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۸۵) *پی‌یر بوردیو*، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، نی
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۱) *نظریه کنش* ، ترجمه مرتضی مردیها، نقش و نگار

Archive of SID

www.SID.ir

قرار می‌گیرد. البته او برای پی بردن به سازوکار این میدان‌های اجتماعی از فضایی معارضه‌آمیز یاد می‌کند که برای کسب بیشینه سرمایه در موضع‌گیری فرد دخیل است. به همین سبب برای بوردیو میدان قدرت از اهمیت بسیاری برخوردار است و دیگر میدان‌ها به واسطه آن سنجیده می‌شوند. در این میان، بوردیو از تولید فرهنگی به فهم گسترده‌ای از فرهنگ عنایت داردکه دین نیز در آن می‌گنجد. تاثیربخشی جامعه‌شناسی بوردیو از این خصیصه آن ناشی می‌شود که بوردیو درصدد ایجاد توازنی میان تاکید بر استقلال میدان تولید فرهنگی از یک سو و تاکید بر ارتباط میان میدان تولید فرهنگی با سایر میدان‌ها مانند میدان قدرت و آموزش و ... از سوی دیگر است. آنچه ما اکنون به آن می‌پردازیم در حقیقت گستردن یافته‌های بوردیو به زیرمیدان‌های تولید فرهنگی در دو میدان دین و هنر است (مارلیر، ۱۹۹۸).

میدان دین و قاعده آن

می‌دانیم که جامعه‌شناسان دین را به مثابه نظامی نمادین ادراک می‌کنند (برگر، ۱۹۶۷؛ بوردیو، ۱۹۹۸) و هرچه بیشتر به ابعاد فرهنگی و تفسیری آن توجه دارند (وسنو، ۱۹۹۲ به نقل از هسموندهاو، ۲۰۰۶). نتایج تحقیقات تجربی در حوزه مطالعات فرهنگی دین نشان می‌دهد که رفتارهای دینی و معانی مذکور بالنسبه وابسته به گفتمان نظام رسمی مراجع دینی یا معانی ضمنی نهاده شده در این رفتارها از سوی این مراجع است(دیلن، ۲۰۰۱). البته محتوای ضمنی و نحوه بازنمایی این نظام ویژه رسمی و نمادین از طریق متن یا گفتمان به واسطه کردارهای روزانه‌ای صورت می‌گیرد که در مطالعات فرهنگی بین تحلیل متن یا رمزهای نمادین(بارت،۱۹۷۲) و رهیافت‌هایی برای جستجوی نحوه درک افراد و گروه‌هایی که از این شماهای فرهنگی در زندگی روزمره‌شان بهره می‌برند اتخاذ می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

از سوی دیگر، این کردارها دربرابر رهیافت‌های ساختارگرا و نهادگرایی قرارمی‌گیرند که تولید ایدئولوژی را با خودمختاری نسبی فرهنگی عاملیت در بین مردم معمولی در تضاد می‌دانند. به این معنی که در نظامی مثل نظام فقهی اسلام سلسله مراتب منتهی به دریافت درجه اجتهاد که به تولید دستورالعمل‌های ایدئولوژیک منتهی می‌شود به نسبت اهمیت بیشتری تا عاملان به فقه دارد. این رهیافت‌های از بالا به پایین نسبت به ایدئولوژی و تولیدات ایدئولوژیک از طریق اینکه مردم چگونه فعالانه از راه کردارهای روزمره‌شان معنا را برمی‌سازند و اینکه چگونه این صورت‌های فرهنگی بازتفسیر می‌شوند بر تغییرات اجتماعی اثر می‌گذارند.

بوردیو با تاکید گذاشتن بر چشم‌اندازی تاملی از ماهیت فعالیت تفسیر به تولید فرهنگی پرداخته است. او برای این امر نظامی برای بازتولید فرهنگی معرفی و به ساخت مفهومی با عنوان «بدبازشناسی جمعی[1]» می‌پردازد. البته نباید از یاد برد که هرچند بدبازشناسی ممکن است اصالتا در اقتدار کرداری زندگی روزانه کارا باشد اما فرایندهای دینی به حدی که بوردیو می‌گوید مکانیستی نیستند. آنچه که بوردیو خود از آن به مثابه دوکسا و گرایش دوکسایی یاد می‌کند در حقیقت نشان دهنده این امر است که در زندگی روزمره، گونه‌ای از ایمان عملی در هر میدان اجتماعی وجود دارد که علی‌الظاهر موجب گسست بدبازشناسی جمعی می‌شوند. به هر روی بوردیو این امر را کلید بازسازی روابط اجتماعی می‌داند. از نظر او، دین نظامی نمادین است که «ساختارمند و ساختاردهنده» است(بوردیو، ۱۹۹۱ الف). بوردیو به دین به مثابه میدانی با خودمختاری نسبی می‌نگرد و تاکید می‌کند که سیالیت و پویایی آن مدیون ساختار و محتوای آن است. حال برای بررسی تبدیل فرایندهای نهادی در تحلیل فرهنگی به این امر می‌توان پرداخت که ذهنیت چگونه براساس بازتفسیر نقش تعیین‌کننده‌ای در تاثیرگذاری اجتماعی، بازتولید نهادی و تغییر دارد؛ در عین آن که این امور خود وابسته به شرایط عینی از جمله سلسله مراتب قدرت و اقتدار است. برای این منظور بوردیو بر پلورالیسم معنایی درون

[1] .Collective misrecognition

Archive of SID

www.SID.ir

دین و کارکردهای آن پافشاری می‌کند و تاکید دارد که اهمیت این تحلیل در فهم زمینه‌مندی آن است.

تحلیلی رابطه‌نگر، مشابه الگوی بوردیو، دین را مانند دیگر میدان‌ها معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که آنچه در باورها و کردارهای مذهبی در هر زمینه واقع می‌شود ممکن است متفاوت با پیام و محتوای اصلی باشد و فقط در ارجاع به ساختارهای کامل روابط تولیدی، بازتولیدی و موقعیت‌های پیام و تاریخ ساختار آن دریافته می‌شود. با این تفاصیل او به جعل مفهوم سرمایه دینی[1] در تولید دینی دست می‌زند و فرایندهای تعاملی بین تولیدکنندگان (متخصصان / علمای دینی) و مصرف‌کنندگان(عامه / مقلدان) را مطرح می‌سازد. در اینجا علمای دینی نگاهدارنده محتوای خاص لازم برای تولید و بازتولید نشانگان سازمان‌دهی شده از امر مقدس‌اند و بنابراین، دارای قدرت نگاهداری از معرفت قدسی. در برابر این متخصصان عامه یا مقلدان قرار دارند که به صورت عینی به دنبال انباشت سرمایه مذهبی‌اند (بوردیو، ۱۹۹۱ الف). منطق ظاهر دینی، همواره محتاج کسی است که دراین باره متخصص باشد وآنها را به شکل تاریخی ودقیق تبیین کند. این کار البته با این پیشفرض صورت می گیرد که ظاهر امر دینی در پشت توسعه و گسترش همه آموزه‌های دینی، قانونی، صوفیانه، ادبی وتاریخی، خوابیده است. به عبارت دیگر، همه رشته‌های فوق، اساسا از زیر مجموعه های ظاهر دین است. در اینجا، علمای دینی تولیدکنندگان رسمی و آگاه تفسیر مذهبی‌اند که در مقابل آنان مصرف‌کنندگان عامه ناخودآگاه به دنبال جمع‌آوری و نه تکمیل معانی و کالاهای دینی‌اند. به این ترتیب می‌شود نظامی سلسله مراتبی تشخیص داد که مدل ساختاری مستحکمی به دست می‌دهد که به طبیعت تولید فرهنگی نزدیک است که برای بوردیو مشابه میدان تولید سرمایه اقتصادی تعریف می‌شود.

[1]. Religious capital

Archive of SID

www.SID.ir

در این ساختار واقع در میدان دین مردم معمولی در موضع[1] مصرف‌کنندگان کالاها و خدمات دینی قرار دارند که توسط علمای دینی تولید می‌شوند. در اصل، در اینجا نظامی از فروش و خرید بر روابط متخصصان و عامه حاکم است. بنابراین مردم عادی در این نظام خریدارانی با کمترین ظرفیت دینی یا منش[2] دینی‌اند. صلاحیت علمای دینی از اینجا ناشی می‌شود که مردم عادی دارای «مهارت عملی» در برخورد با سرمایه دینی‌اند که از شرایط پیشاتاملی[3] و گرایش دوکسایی ایشان ناشی می‌شود؛ در حالی که صلاحیت علم محور[4] به صورت سیستماتیک از طریق مراتب نهادی به علمای دینی تفویض می‌شود. به این ترتیب است که نظام دینی با قوت کار می‌کند و هم به صورت کرداری و هم به صورت نمادین برای حسن تعبیر روابط اجتماعی وارد عرصه حیات اجتماعی می‌شود.

در این دیدگاه، کردارهای دینی بسیار شبیه به کردارهای زندگی روزمره‌اند که لازم است فهمیده شوند. این امر به آسانی فقط در قالب اصطلاحاتی که از مذهب برآمده است صورت نمی‌گیرد، بلکه همچنین در قالب واژگان فرهنگی‌ای که به فرد در زندگی روزمره پیشنهاد می‌شود درک می‌شوند. به همین اعتبار، کردار روزمره دینی پیونددهنده و منفصل‌کننده روابط اجتماعی است و از همین رو امکان‌های کرداری هرچه بیشتری را به روی فرد می‌گشاید که در آن از طریق بازتولید یا بازساخت روابط اجتماعی به عمل دست می‌زند.

دین در این منظر امری داوطلبانه و فعالیتی تفسیری است که مومنان علاقه‌مند در نوعی برساخت خودآیینی معنایی مشارکت می‌کنند که فراتر از نظام مراجع دینی است. با این همه، چنانکه بوردیو می‌گوید(۱۹۹۱ ب) قدرت نمادین نه فقط از طریق کلمات که از طریق اعتقاداتی که به آن کلمات مشروعیت می‌بخشند عمل می‌کند و این مشروعیت در نظام دینی با اتصال

[1]. position
[2]. habitus
[3]. prereflexive
[4]. Knowledgeable mastery

Archive of SID

www.SID.ir

این کلمات به علمای دینی حاصل می‌شود. به این ترتیب، مشخص است که قاعده میدان دین کسب بالاترین سرمایه دینی از طریق قرارگرفتن در سلسله مراتب مشروعیت‌یابی است.

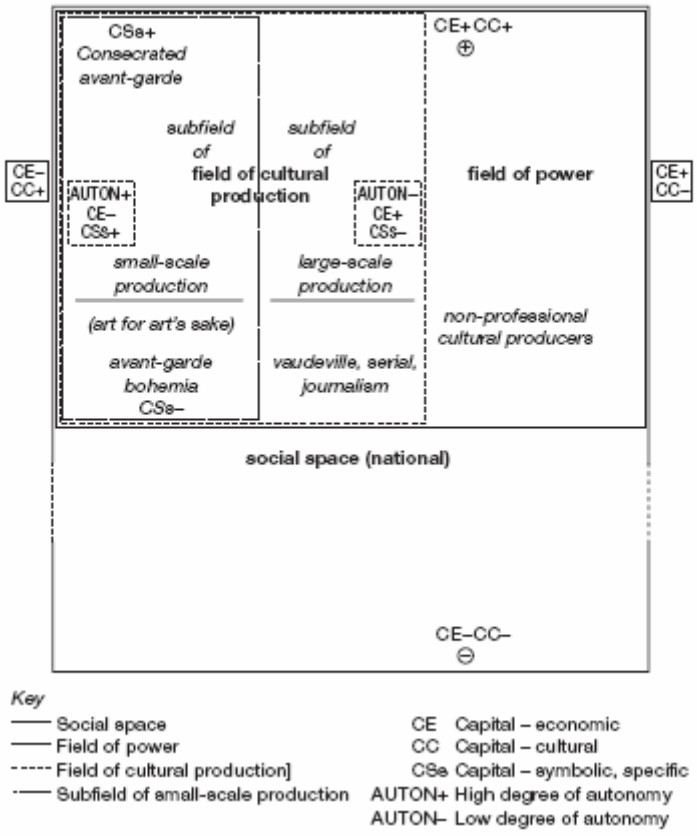
قاعده میدان هنر

بوردیو در *قواعد هنر* ضمن ارائه طرحی از میدان ادبی در اواخر قرن نوزده با تاکید بر موضع-گیری ژانرها به نوعی آنها را از حیث اقتصادی متمایز دانسته و بر همین مبنا بررسی می‌کند(بوردیو، ۱۹۹۶). این امر به دستاورد بزرگ بوردیو راجع است که گمان می‌برد می‌توان قانون میدان را درباره هر ابژه اجتماعی به کار بست و به واسطه آن، که گمان می‌رود از قدرت تحلیلی کافی برخوردار باشد، اشکال متفاوت کردار اجتماعی را بررسی کرد؛ امری که بوردیو خود در پژوهش‌هایش پی گرفت. می‌دانیم که مهم‌ترین میدان‌ها برای بوردیو، میدان سیاسی و اقتصادند که ترکیب این دو با هم میدان قدرت را پدید می‌آورد. بنا به رویکرد بوردیو، میدان تولید هنر و ادبیات به صورتی با فهم میدان اقتصاد فهم می‌شود و او قاعده این میدان را باژگونه کسب سود اقتصادی تعریف می‌کند(بوردیو، ۱۹۹۶: ۸۱). بهترین راه برای فهم میدان تولید فرهنگی استفاده از دیاگرامی است که بوردیو در قواعد هنر ارائه می‌کند: خلاصه نظر بوردیو در نموداری که از قطب‌بندی میدان تولید فرهنگی به دست داده است دیده می‌شود (شکل ۱).

Archive of SID

www.SID.ir

FIGURE 1
The field of cultural production in the field of power and in social space



منبع: بوردیو (۱۹۹۶)

در این مدل، میدان تولید فرهنگی دو زیرمیدان دارد: تولید انبوه و تولید محدود. مبنای تقسیم بندی و تمایز این دو زیرمیدان میزان استقلال آنها از حوزه قدرت (برایند اقتصاد و سیاست) است. زیرمیدان تولید محدود دارای استقلال بالاست، اما کاملاً مستقل نیست؛ ولی زیرمیدان تولید انبوه تابع قواعد بیرون اما نه کاملاً وابسته به آن است(مارلیر،۱۹۹۸: ۲۱۴). بوردیو استقلال زیرمیدان تولید برای تولیدکننده در میدان تولید فرهنگی را امری ذاتی این حوزه

www.SID.ir

نمی‌داند. این نظر در مقابل رویکرد کسانی مثل پروست و یارانش قرار داشت که شان مستقل و ذاتی برای این حوزه هنر برای هنر قائل بودند. در واقع بوردیو قصد داشت تا این استقلال را تاریخی سازد و البته، در بررسی‌اش از ادبیات قرن ۱۹ فرانسه نشان داد که در آن تاریخ نمونه‌ای از این استقلال دیده شده است. از همین شأن مستقل این زیرمیدان‌هاست که بوردیو در پی-نوشتی بر *قواعد* هنر درصدد تاکید بر عمل روشنفکرانه در این حوزه تولید فرهنگی برآمد که مستقل از بازار انبوه بوده و قواعد خاص خود را دارد. از همین زاویه است که امکانی برای مقاومت در برابر خشونت نمادین میسر است. بنابراین، در زیرمیدان تولید محدود سرمایه اقتصادی اندک، ولی سرمایه نمادین ویژه میدان بالاست. در مقابل، زیرمیدان دیگر امتیاز نمادی پایینی دارد. (تامپسون ۱۹۹۰: ۱۴ به نقل از همسموندهاو،۲۰۰۶).

ملاحظه می‌شود که این دو میدان با قواعد متفاوت در اصل دو عرصه اجتماعی متفاوت را رقم می‌زنند که خود به واسطه زیرمیدان‌بودن تابع میدان بزرگ‌تر قدرت‌اند. در این مرحله می‌توان روابط این دو میدان را به واسطه دوری یا نزدیکی کنشگران در مواضع متفاوت آن به میدان دیگر بررسی کرد.

جمع‌بندی: نسبت میدان‌های دین و هنر

حال می‌توان بنا به یافته‌های عرضه شده تغییرات ساختاری میدان‌های دین و هنر را به شکل زیر پی گرفت:

۱) در مرحله پیشامدرن، دین و هنر در بخشی از حوزه فعالیت خود با تبعیت از قواعد دیگری نوعی همپوشانی را نشان می‌دهند که برایند آن همان هنر دینی است. این هنر به صورت نوعی هنر عبادی مطرح می‌شود که به‌ندرت در عرصه نظر ظاهر می‌شود و هنگامی که ظاهر می‌شود معمولا به منزله هنری که هنوز بر ذات خود قائم نشده است تعریف می-

Archive of SID

www.SID.ir

شود. هنرهای یادبودی و آنچه می‌توان از آن به هنرهای کاربردی یاد کرد نیز چنین وضعی دارند.

۲) با برآمدن فضای مدرن، مفهوم زیباشناسی شکل گرفت. هرچند این مفهوم به مفهوم قدیم‌تر زیبایی مربوط می‌شد، تفاوت عظیمی با آن داشت. استتیک دیگر نه صفت ممیزه یا متعالی بلکه حوزه مستقلی از ارزش‌گذاری بود که به لذت کلی از غور و تامل و فراغت از تعلق[1] در این غور باز می‌گشت. به این ترتیب تفکیک دو میدان دین و هنر آغاز می‌شود و هنر با یافتن قاعده‌ای برای میدان خویش رفته‌رفته راه استقلال از دین را می‌پوید.

۳) در این مرحله است که هنرمند در پی کسب استقلال موضع خود بر می‌آید و از تبدیل شدن به واسطه انتقال معنی دینی از سوی تولیدکنندگان معانی دینی سربازمی‌زند. به اعتبار همین خودمختاری ایجادشده در فضای اجتماعی است که تفکیک دو عرصه مذکور معنادار است.

۴) از همین منظر نیز می‌توان به بازگشت هنر دینی به سبب موضع‌گیری کنشگران درون میدان هنر، که در حاشیه نزدیک به میدان دین قرار دارند، سخن گفت. این بدان معنی است که هنر دینی در اصل هنر تولیدی هنرمند دینی دانسته شود. برای بررسی آن نوع از هنری که فی‌نفسه بار معانی دینی دارد لازم است که به توضیحی دیگر دست زد و آن این که در هنر اخیر، خود هنر است که به جای دین نشسته است. ما از این امر با استفاده از اصطلاح گراهام(۲۰۰۷) به بازافسون‌زدایی یاد کردیم.

[1]. disinterested

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

همایونی، صادق(۱۳۸۰) تعزیه در ایران، تهران: توس.

گوران، هیوا(۱۳۵۸) کوشش‌های نافرجام، تهران: آگاه.

تبریزی، میرزاآقا(۱۳۵۶) پنج نمایشنامه. به کوشش ح صدیق، تهران: آینده.

آژند، یعقوب(۱۳۷۳) نمایشنامه‌نویسی در ایران، تهران: نی.

بهنام، جمشید(۱۳۷۵) نوسازی در ایران، تهران: امیرکبیر.

خلیلی، مریم (۱۳۸۴) مطالعه تطبیقی سیمای آرمانی انسان در هنرهای تصویری ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

ساراپ، هاون(۱۳۸۲) راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسا مدرنیسم، ترجمهٔ محمدرضا تاجیک، تهران: نی.

گامبریچ، ارنست(۱۳۸۰) تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نی.

شپرد، آن(۱۳۷۵) مبانی فلسفه هنر، ترجمه علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.

رامین، علی (۱۳۸۷) مبانی جامعه‌شناسی هنر، تهران: نی.

هاوزر، آرنولد(۱۳۶۳) تاریخ اجتماعی هنر، ترجمه م. موید، بی‌جا.

محدثی، حسن (۱۳۸۱) دین و حیات اجتماعی، تهران: کویر.

پازوکی، شهرام (۱۳۸۴) حکمت هنر و زیبایی در اسلام، تهران: فرهنگستان هنر.

رهنورد، زهرا(۱۳۸۲) حکمت هنر اسلامی، تهران: سمت.

آزادارمکی، تقی(۱۳۷۹) مدرنیته ایرانی، تهران: آن.

آزادارمکی، تقی (۱۳۸۰) نوسازی در ایران، تهران: دانشگاه تهران.

Bourdieu, P. (1999) *Structure, Habitus, Practices* in *Contemporary Social Theory*, Anthony Elliot (ed.) Oxford: Blackwell.

Bourdieu, P. (1991a). "Genesis and structure of the religious field", *Comparative SocialResearch*, vol *13*, 1-44.

Archive of SID

www.SID.ir

Bourdieu, P. (1991b). *Language and symbolic power*. Cambridge, MA: Harvard UniversityPress.

Bourdieu, P. (1998). *Practical reason: On the theory of action*. Stanford, CA: Stanford UniversityPress.

Barthes, R. (1972) *Mythologies*. London: Paladin.

Wuthnow, R. (1992) *Rediscovering the sacred*. Grand Rapids, MI: Eerdmans.

Thompson, J. (1990) *Ideology and modern culture*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre (1996/1992) *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1998/1996) *On Television and Journalism*, trans. PriscillaParkhurst Ferguson London: Pluto.

Hesmondhalgh, David (2006) "Bourdieu, the media and cultural production" in *Media Culture Society* 2006; 28: 211.

Dillon , Michele (2001) " Pierre Bourdieu, Religion, and Cultural Production" in *Cultural Studies Critical Methodologies* 2001; 1: 411.

Graham, gordon (2007) The Re-Enchantment of the World , Oxford.

Levinson, Jerrold (2003) (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford:Oxford University Press.

Rabinovitch, Celia (2004). *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art* Boulder, Colo: Westview Press.

Rosalind I.J. Hackett(1999) *Art and religion in Africa*, Cassell.

Elkins, james (2004) *On the strange place of religion in contemporary Art*, london: Routledge.

Archive of SID

www.SID.ir