

## رابطه تجربه زیبایی‌شناسی با تجربه دینی به روایت آلفرد مارتین و شلایرماخر<sup>۱</sup>

سید محمد علی دیباجی\*

هانیه‌السادات رجبی\*\*

### چکیده

جیمز آلفرد مارتین، فیلسوف و اندیشمند معاصر دین، با نگاهی به تجربیات دینی و زیبایی‌شناسی دوره‌های تاریخی و طرح نظریات مختلف به دنبال نشان دادن ارتباط تجربیات دینی و زیبایی‌شناختی در قرون مختلف است. این ارتباط در یک ساحت گفتمانی مورد بحث قرار می‌گیرد. این گفتمان علاوه بر پرداختن به مفهوم چیستی هنر و دین به این مساله می‌پردازد که تا چه اندازه دین می‌تواند در تعیین معیارهای زیبایی و همچنین آفرینش آثار هنری نقش اساسی داشته باشد و همچنین هنر چه نقش تعیین‌کننده‌ای در تجربیات دینی بشری داشته است. این پژوهش همچنین کوشیده تا با نگاهی به سیر تاریخی بحث به تئوری‌های مطرح شده از جمله اندیشه‌های فیلسوف آلمانی، شلایرماخر، پرداخته و تعاریف متفاوت او از چیستی دین، تجربه دینی و هنر و گفتمان میان این مفاهیم را بررسی کند.

در مقاله، در پاسخ به سوال ذکرشده، این مطلب مورد بحث واقع شده است که به نظر جیمز آلفرد مارتین، این گفتمان در نهایت به هدفی واحد می‌انجامد که همانا درکی از واقعیت حقیقی و راستین است. زیرا به همان میزانی که تجارب دینی بشری دارای بنیان‌های عمیق حسی است، تجارب زیبایی‌شناختی نیز منبعث از ادراک حسی - مشارکتی مفهوم زیبایی بین مخاطب و اثر هنری است.

**کلیدواژه‌ها:** تجربه دینی، تجربه زیبایی‌شناسی، تقدس، جیمز آلفرد مارتین، زیبایی، ذوق.

\*دانشیار فلسفه دین و فلسفه اسلامی دانشگاه تهران. dibaji@ut.ac.ir

\*\*دانشجوی دکترای فلسفه دین دانشگاه تهران. (نویسنده مسئول) hanie.rajabi@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۹

## ۱. مقدمه

دین و هنر دو پدیده، دو چیستی پر پیچ و خم و مفاهیمی دیرپای‌اند که در طی قرون و سالیان متمادی با تاریخ، انسان‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی گره خورده‌اند و مرزهایی نامحدود و رویکردهای مختلفی را درگیر خود کرده‌اند. تئوری‌هایی که در گام‌های متفاوت در بسترهای تاریخی و اجتماعی مختلف، به چیستی در باب ماهیت هر کدام از این مفاهیم پرداخته‌اند.

دین و هنر را می‌توان دارای خواستگاه‌های مشترکی دانست که بنیان‌های عمیقی در وجود بشری دارند. هنر نقش قطعی در تحول همه‌دین‌های جهانی داشته است. هنر با دیداری کردن تجربه‌ها، قصه‌ها و آرزوها، معنای انسان بودن را به تصویرهایی قابل مشاهده ترجمه می‌کند در حالی که دین در مقام الهامی معنوی برای خلاقیت و فرهنگ بشری انسانیت و الوهیت را از طریق آئین و اسطوره به هم می‌پیوندد. هنر با داشتن رابطه‌ای ذاتی و طبیعی با حقیقت و زیبایی و نیز حساسیت انسانی، ممکن است تجربه‌ای دینی یا به قول پدیدارشناس دین، رودولف اتو، «تجربه‌ی ملکوتیات» (henuminous) را در پی آورد. آثار هنری می‌توانند معنای آیین یا تجربه‌ی دینی را بگیرند یا انتقال دهند. هنر در جست‌وجوی زیبایی، ممکن است الگوی اعلای آرمانی یا مقدس را به انسان‌ها معرفی کند تا در راه رستگاری، آن را دنبال کنند و ممکن است در بیان‌های دیداری‌اش از الوهیات راهی برای ارتباط با گیتی پیش پای انسان نهد. دین هم به شکل راه رستگاری و هم الهام معنوی از میل و نیاز بنیادین انسان به بیان خلاق پشتیبانی می‌کند. هنر به ارتباط دینی تبدیل می‌شود و این صورت ارتباطی منحصر به فرد، باورها، رسوم و ارزش‌ها را تقویت می‌کند (دایان آپوستولوس ۱۳۸۳، ۱۰۱).

دکتر جیمز آلفرد مارتین (۱۹۱۷-۲۰۰۸) محقق و نویسنده آمریکایی و فارغ‌التحصیل فلسفه دین از دانشگاه کلمبیا که پژوهش‌هایی در حوزه‌ی الهیات، فلسفه دین و هنر انجام داده است بر این عقیده است که گفت‌وگو میان هنر و دین نوعی پاسخگویی به پرسش‌های اساسی تئوریک یا متدیک درباره‌ی چیستی زیبایی و تقدس است؛ پرسش‌هایی که فقط در سایه‌ی گفت‌وگویی اساسی میان این دو امکان‌پذیر خواهد بود.

ج. آ. مارتین در جواب پرسش از چهار مقوله‌ی هنر، دین، زیبایی و تقدس بیان می‌کند که برای پاسخگویی به تمامی این پرسش‌ها، باید ابتدا به گفت‌وگو میان این مفاهیم، یعنی هنر و دین پرداخت. او معتقد است دین در معنای قیاسی آن همان تقدس است و هنر در معنای قیاسی آن به زیبایی بازمی‌گردد. از دیدگاه او آن چنان مفاهیم در

دل یکدیگر در هم تنیده شده‌اند که تعریف واحدی که مورد قبول همه باشد و بر آن اتفاق نظر داشته باشند، وجود ندارد. تعاریف گوناگونی که برای این مفاهیم در نظر گرفته شده است برخی به بُعد پدیدارشناسی این مفاهیم توجه دارند و برخی به تفسیر این مفاهیم می‌پردازند که به تعدادی از آنها در این مقاله خواهیم پرداخت. آنچه مسلم است این نکته است که تمامی این مفاهیم دارای تاریخچه‌ای هستند که برای فهمیدن دقیق آنها، باید سیر آن مفاهیم در دوره‌های مختلف مورد بررسی قرار گیرد. در سیر تحولات بشری همواره انسان در طول زمان‌های متمادی به تجربیات مختلفی دست پیدا کرده است؛ تجربیات زیبایی‌شناختی منبعث از ادراکات حسی و تجربیات دینی منبعث از ادراکات معنوی بشرانند. لیمن می‌گوید دین در تعیین معیارهای زیبایی و آفرینش آثار هنری تأثیر عمده داشته است. از سوی دیگر آرای مطرح در علم زیبایی‌شناسی و به ویژه این که اثر هنری خوب، چگونه اثری است مسائلی هستند که با دین بی‌ارتباط نیستند. نکته‌ای که حتماً باید بدان اشاره شود این است که روش‌شناسی دین و روش‌شناسی زیبایی‌شناسی نیز در برخی موارد شباهت‌های بسیار دارند (لیمن ۱۳۹۳، ۳۰).

## ۲. خاستگاه تجربه زیبایی

مارتین معتقد است که زیبایی مفهومی است که می‌تواند وجود انسانی را به طرق مختلفی تحت تأثیر قرار دهد. می‌تواند جذاب یا مقدس، یا نمایانگر خیر و فضیلت بوده، یا نامقدس و شر باشد. اما نکته آشکار این است که زیبایی، بدون واسطه و با وضوح با ما سخن می‌گوید، خواه درکی که از آن داریم دارای بنیان‌های ذوقی و غیرعقلانی بوده و خواه بنیانی عقلانی داشته باشد.

مفهوم هنر نیز هم‌چون زیبایی دارای حوزه وسیعی از حیث تعاریف است که برای ریشه‌یابی آن می‌توان به تعابیر و تعاریف متفاوت که به آن نسبت داده‌اند رجوع کرد. واژه هنر با معنای یونانی واژهٔ *Techne* (بی‌مناسبت نیست. معنای *Techne* در یونان عهد هومر عبارت بود از «مهارت دست»). این اصطلاح را عموماً در استفاده از ابزار، به ویژه در فلزکاری و اصول یا روش‌هایی که برای ساختن چیزی یا فرآوردن شیئی، لازم است، معنا می‌کنند (بنی‌اردلان ۱۳۸۸، ۹).

بندتو کروچه فیلسوف و منتقد مطرح ایتالیایی در پاسخی به سؤال از چیستی هنر در اثر معروف خود (کلیات زیبایی‌شناسی) بیان نموده است که هنر را به نوعی می‌توان شهود

یا دید دانست و معتقد است که هنرمند با خلق اثر هنری خود برای مخاطب دریچه‌ای را باز می‌کند که فرد بیننده بتواند تصویر یا همان اثر هنری خلق شده را در ذهن خود بازسازی کند. او بر این باور است که الفاظی همانند شهود، دید، تماشا، تخیل، وهم، تصور و مفاهیمی از این دست همواره کاربردی واحد در استفاده از چستی هنر دارند که این مساله نشانگر نوعی اتفاق نظر در باب این مساله است (کروچه ۱۳۹۳، ۵۳).

واژه امر زیبا Aesthetica را نخستین بار الکساندر باومگارتن در قرن هجدهم به معنای شناخت حاصل از حواس یعنی همان معرفت حسی به کار گرفت. او از این واژه در اشاره به ادراک زیبایی به کمک حواس به ویژه در هنر بهره جست. این واژه از واژگان یونانی «aisthetikos» و «aisthanomai» (به معنای نوعی تجربه که از ادراکات حسی از جهان خارج است) گرفته شده است.

باومگارتن و کریستین وولف دو فیلسوف در حوزه تفکر لایب‌نیتس بودند که بسیاری از اصطلاحات جدید فلسفی را وضع کردند. از این میان لفظ Aesthetics توسط باومگارتن و Ontology (به معنای وجودشناسی) توسط وولف وضع شده است» (پازوکی ۱۳۸۸، ۴۱). ظاهراً هر دو اصطلاح، نوعی واکنش انتقادی به اندیشه دکارتی بودند.

باومگارتن با وضع این واژه به نحوی نگاه انتقادی به فلسفه دکارت و همچنین مبانی علم نیوتنی را پیش کشید. او معتقد بود که افتراق میان احساسات و ادراکات منبث از آن با دانش، امری خطاست زیرا این ادراکات همانند منطق دکارتی نمی‌توانند باعث به وجود آمدن فهمی راستین شوند. برای نخستین بار او بود که دو مفهوم هنر و زیبایی را با به یکدیگر گره زد و باعث تولد واژه‌ای به نام «زیبایی‌شناسی» شد. او باعث شد تا فیلسوفان و اندیشمندان بزرگ این واژه را در آثار خود به کار گیرند. شکل‌گیری و استفاده از این مفهوم و رشته جدید، واقعه مهمی در قرن هجدهم به حساب می‌آید.

کانت از این مفهوم در نظریات فلسفی-هنری و احکام زیبایی‌شناسی خود استفاده کرد. در اینجا تجربه ادراکی و حالت ذهنی حاصل از مواجهه با ابژه زیباشناختی، تجربه‌ای یگانه و بی‌همتا تلقی می‌گردد. کانت ویژگی این تجربه ارزشمند معرفت‌شناختی را، که می‌توان آن را با درخویش‌نگری تشخیص داد و به نحو پدیدارشناختی متمایز کرد، بی‌علاقگی لذت‌بخش می‌دانست و آن را مبنای تعیین داوری زیباشناختی در نظر می‌گرفت (گوتر ۱۳۹۳، ۱۱۱).

ایمانوئل کانت با کاربرد این واژه در احکام زیبایی‌شناختی در هر دو عرصه هنر و طبیعت به آن جانی تازه بخشید. دامنه این مفهوم در ادوار متاخر بار دیگر گسترده‌تر شده است. اکنون این واژه را نه تنها در توصیف داوری‌ها یا ارزیابی‌ها که در مورد ویژگی‌ها، نگرش‌ها، تجربه و لذت یا ارزش نیز به کار می‌گیرند و دیگر آن را به زیبایی صرف محدود نمی‌سازند قلمرو امر زیبا دیگر از مرز حس و التذاذ زیبایی‌شناختی آثار هنری گذشته است. اکنون می‌توان از طبیعت نیز درکی زیباشناسانه داشت. اما فهم ماهیت این ادراک و ویژگی‌های مرتبط با آن راهی طولانی برای فهم چگونگی ارزیابی آثار هنری و علت ارزش آنها پیش روی مان گشوده است (گات و لوپس ۱۳۹۴، ۱۳۵).

جیمز آلفرد مارتین معتقد است فرآیندی که تعابیر مختلفی برای آن به کار گرفته می‌شد، گاهی زیبایی‌شناسی را حالتی از درک واقعیت در نظر می‌گرفتند و گاهی آن را ساختاری از واقعیت لحاظ می‌کردند، باعث شد تا تعابیر و تئوری‌هایی متفاوت و در عین حال مکمل با یکدیگر در باب زیبایی‌شناسی به وجود آید. در تمام این تئوری‌ها، تأثیرات به رسمیت شناختن اهمیت علم جدید هم به معنای ویکویی (Giambattista Vico) و هم به معنای بیکنی، نقشی اساسی را ایفا می‌کرد. او از اهمیت یوهان یواخیم وینکلیمان (Johann Joachim Winckelmann) نیز غفلت نمی‌کند و او را یکی از مسببین و مثال‌اعلای تئوری‌ها و پیشرفت‌هایی می‌داند که منجر به وجود آمدن تاریخ هنر شد. وینکلیمان تاریخ‌نگار هنر برجسته آلمانی بود که تأثیر بسزایی بر اندیشمندان و فلاسفه بعد از خود گذاشت. مهم‌ترین اثر او «تاریخ هنر یونان باستان» (Geschichte der Kunst des Alterthums) نام داشت.

«برنارد بوسانکه» (Bernard Bosanquet)، فیلسوف و نظریه‌پرداز انگلیسی، درباره دو پدیدآور علم جدید، جامباتیستا ویکو و فرانسیس بیکن، نظری مشابه داشت. او معتقد بود شاید عجیب به نظر برسد که نام وینکلیمان را کنار بیکن بگذارند. اما هر کس که انتقادات تلخ وینکلیمان راجع به «فقط کتاب خواندن» یا سخنان تند و تیزش علیه «میرزابنویس‌ها» را دیده باشد، همراه با ستایشی که از دانش به عنوان چشم‌تیزبین کرده است، قطعاً متوجه می‌شود که انگیزه او با انگیزه بیکن یکی است و این هر دو اشتیاق فراوانی به تماس با واقعیت دست اول دارند. آن واقعیت برای بیکن همان طبیعت و عمدتاً طبیعت غیرانسانی است، ولی برای وینکلیمان عبارت است از واقعیت ملموس آثار هنری که نشانگر بالاترین دستاوردهای طبیعت انسانی است.

در مورد تجربه‌های زیبایی‌شناختی نظریه‌های متفاوتی وجود دارد که عمدتاً و بر اساس نوع تفسیرشان از این که چه چیزی تجربه زیبایی‌شناسی را ممکن می‌سازد، به دو بخش تقسیم می‌شوند. نظریه‌هایی به جنبه‌های داخلی آن تجربه می‌پردازند (برای نمونه ویژگی‌های پدیدارشناسی)؛ از سوی دیگر نظریه‌هایی که به جنبه خارجی این تجربیات می‌پردازند، یعنی رویکردی به خصوصیات بیرونی تجربه دارند (برای نمونه جنبه‌هایی از تجربه عینی) (Shelley 2009). از مهم‌ترین این نظریه‌ها می‌توان به نظریه «جان دیویی» فیلسوف پراگماتیست، که به طرح نظریاتی در باب ورود و استفاده از زیبایی‌شناسی در زندگی روزمره و آموزش و پرورش پرداخته است و همچنین مونرو، جیمز بردزلی و جرج دیکی اشاره کرد.

اما آنچه مسلم است مسیر توجه aesthetic و جایگاه آن در نظر متفکرانی که در باب هنر اندیشیدند با تغییرات زیادی همراه بوده است. جرج دیکی در کتابی به نام قرن ذوق سعی دارد این فراز و نشیب‌ها را توضیح دهد. واژه فرازو نشیب از آن جهت واجد اهمیت است که او عنوان فرعی کتاب خود را «اودیسه فلسفی در خصوص ذوق قرن هجدهم» آورده است. او سعی کرده تا با تحلیلی جدی و تاریخی به نویسندگانی چون هاجسون، جرارد، آلیسون، کانت و در نهایت با نگاهی کاملاً همدلانه به نظریه هیوم در باب ذوق بپردازد. به زعم او نظریه ذوق در قرن هجدهم به مثابه مقوله اساسی و جهت‌گیری‌های ذهن‌گرایانه (subjective) در باب هنر موثر بوده است. به نحوی که نظریه جدید هنر در پرتو این مفهوم پرداخته شد و به راه خود ادامه داد (شایگان فر ۱۳۸۸).

### ۳. تأثیر تاریخگرایی تجربه حسی در تجربه زیبایی‌شناسی

مارتین معتقد است همان اهمیتی که فلاسفه قرن هجدهم به ایده تاریخ طبیعی دین می‌دادند، باعث شد که فلاسفه آلمانی به ایده تاریخ هنر و تبیین آن به صورت ایده‌های مختلف بپردازند. این هم‌زمانی طرح تاریخ طبیعی دین و ایده تاریخ هنر، به نوعی زمینه‌ای را برای گفتمان میان نظریه‌های مطرح شده در هر بخش با یکدیگر امکان‌پذیر کرد.

دیوید هیوم، فیلسوف و اندیشمند اسکاتلندی، یک روایتی از تاریخ طبیعی تکاملی از دین را عرضه کرد. وینکلمان نیز اعلام کرد که آثار اولیه هنری بدون فرم و از نظر مینیمالی - مانند دانه‌های گیاهان گوناگون - متمایز هستند. او بر اساس این پس‌زمینه از

فرضیات معتقد شد که هنر یونانی پیشرفت مستقلی داشته که از فرم‌های شرقی ابتدایی اقتباس نشده است.

هیوم به عقیده خودش پروژه لاک را به سمت نتایج منطقی آن پیش برده بود. او قاطعانه ادعاهای شناختی را به اظهاراتی محدود کرده بود که به وضوح ناشی از «انطباعات» (انطباعاتی که عمدتاً حسی هستند ولی شامل دیگر اندرکنش‌ها با جهانی که تجربه می‌شود نیز هستند و این همه باید «روشنی» داشته باشند) و «تصویراتی» هستند که مستقیماً به انطباعات بازمی‌گردند. بر این اساس، او تنها می‌توانست درجات متفاوتی از احتمال را به گزاره‌های ناظر به واقع، که به شکل قضایای امکانی بیان می‌شوند، تخصیص دهد. قضایای ضروری یا تحلیلی تنها در قلمروی ریاضی به دست می‌آیند و تنها در این قلمرو است که دانش قابل اثبات امکان‌پذیر است.

ج. آ. مارتین جمع‌بندی هیوم در کتاب «پژوهشی درباره فهم آدمی» (An Enquiry Concerning Human Understanding) را چنین تحلیل می‌کند: تنها موضوعات علوم انتزاعی یا اثبات‌پذیر عبارتند از کمیت و عدد، و هر گونه کوشش به منظور آن‌که این کامل‌ترین انواع دانش را فراتر از این محدوده برود، صرفاً سوفسطائی‌گری و توهم است. از آنجا که قسمت‌های تشکیل‌دهنده کمیت و عدد کاملاً مشابه هستند، روابط آنها در هم پیچیده و تنیده است و هیچ چیز به اندازه بررسی و ردیابی برابری یا نابرابری آنها از طریق ظواهر گوناگون‌شان جالب و مفید نیست. ولی از آنجا که همه دیگر تصورات به وضوح متمایز و متفاوت از یکدیگر هستند، هر چقدر هم مذاقه کنیم نمی‌توانیم به جایی فراتر از مشاهده این گوناگونی و (با استفاده از تفکر روشن) اعلام این‌که یکی، دیگری نیست برسیم. یا اگر در این موارد هر گونه دشواری وجود داشته باشد، کاملاً ناشی از آن است که معنای کلمات نامعین است و این مشکل با تعاریف بهتر برطرف خواهد شد. همه دیگر پژوهش‌های بشر تنها به واقعیت و وجود ناظر است و روشن است که اینها قابل اثبات نیستند. هر آن‌چه هست ممکن است وجود نداشته باشد. نفی امر واقع هیچ‌گاه منجر به تناقض نمی‌شود. لذا وجود هر موجودی را تنها می‌توان از طریق استدلالی که به علت یا معلولش مربوط است اثبات کرد و این استدلالات کاملاً متکی به تجربه هستند» (Martin 1990, 62).

مفهوم تجربه که هیوم استفاده می‌کند، به تمامی مباحث بعدی زیبایی‌شناسی و دین مربوط راه پیدا می‌کند.

او در معروف‌ترین اثری که هیوم درباره «دین طبیعی» نوشته است (گفتگوها در باب دین طبیعی) (Dialogues Concerning Natural Religion) باورهایی را که از آن مسیحیت ارتدکس می‌داند در معرض اصول معرفت‌شناختی قرار می‌دهد. سپس بیان می‌کند که راه‌های اثبات‌های وجود خدا کافی نیستند، به جز یک استثنای ممکن که همان استدلال غایت‌شناختی است که مبتنی بر وجود طرح در کیهان است. اما به نظر او این نیز همراه است با انتقادات دقیق در خصوص هر ادعای دینی دیگری که ممکن است به نام آن صورت گیرد.

جمع‌بندی هیوم در مباحث ذکرشده مبهم است و محل مناقشات فراوان بوده است. او می‌گوید که شک فلسفی، لازمه ایمان بالغ دینی است. این مطلب می‌تواند منجر به بررسی بیشتر ویژگی پدیدارشناختی «ایمان» شود و این راه را بسیاری از فلاسفه دین بعدها ادامه داده‌اند. ولی در اینجا موضع هیوم واضح نیست. هیوم معتقد بود که انسان در تمامی مراحل زندگی خود باید شکاکیت را حفظ کند. او معتقد بود که اگر به نتیجه برخی رویدادهای طبیعی اعتقاد داریم هم‌چون گرم بودن آتش یا گرمای آفتاب... این دلیلی است بر آن که ما به این وقایع عادت کرده‌ایم؛ اما شک‌گرایی در این زمینه‌ها می‌تواند برای ما اسباب دردسر شود؛ از طرف دیگر هرچند تجربه‌گرایی گرچه اساس معرف انسان را تشکیل دهد اما چیز زیادی را به ما نمی‌آموزد و این همان موضع نامشخص هیومی است.

تجربه هیوم در حوزه زیبایی‌شناسی، به یکی از مفاهیم مهم بدل گشته است. تئودور گراسیک معتقد است که زیبایی‌شناسی هیوم عمدتاً در مباحث او در باب نظریات اخلاقی مطرح شده و در دیگر رسالات و آثار مختلف او نیز یافت می‌شود (مخصوصاً در رساله او در باب معیار ذوق و تراژدی). نظریات زیبایی‌شناسی مطرح شده توسط او مرتبط به فلسفه اخلاق و تئوری‌های او از فهم و کنش انسانی هستند» (Gracyk 2016). هیوم تنها تجربه را محکی مناسب برای سنجش رضایت‌مندی ذوق ما قلمداد می‌کند. در این مرحله هیوم مفاهیم جدیدی را معرفی می‌کند که برای رشد نظریه زیبایی‌شناسی اهمیت اساسی دارند: احساسات و ذوق.

از نظر هیوم «ذوق و سلیقه» به وسیله فراگردهای منطقی استنتاج و طبقه‌بندی نمی‌شود. بلکه با عمل بلاواسطه ادراک حسی مانند دیدن و شنیدن و چشیدن و بوئیدن در یک ردیف قرار می‌گیرد. هیوم برخلاف خردباوران در حوزه زیبایی‌شناسی در پی دفاع از احساس در مقابل خرد بود و خرد را در برابر دادگاه احساس یا تأثیر حسی قرار داد و



سرانجام اعلام کرد که تمام مشروعیت و مرجعیتی که خرد ناب کسب کرده بود غیرطبیعی و ناموجه است (ضمیران ۱۳۷۷، ۲۰۳).

هیوم زیبایی را مرتبط با احساس و ذهن می‌انگاشت و از این رو او زیبایی را حالتی در نوع بشر می‌دانست که هر ذهنی را با ذهن دیگر متفاوت می‌کند. اما آن چیزی را که باعث می‌شود اذهان در مورد امر زیبا به توافق برسند، همانا تجربه و نه مقولات و امور پیشینی ذهنی می‌دانست. از این رو مفهوم خیال در فلسفه زیبایی‌شناسی او بسیار مورد اهمیت است؛ زیرا خیال پیونددهنده تصاویر درون ذهن است که از طرف دیگر از قدرت خلاقیت نیز برخوردار است. از سوی دیگر خیال قوه راهبری نیروهای ذهنی را نیز بر عهده دارد و با هماهنگی این قوا دست به آفرینش و خلاقیت امور و رویدادهای هنری می‌زند.

انتقادات فراوانی به هیوم چه در باب مسائل اخلاقی و الهی و چه در باب زیبایی‌شناسی وارد شده است. تجربه‌گرایی دیوید هیوم بر دو مبنای اصالت دادن به حواس و انکار علت، پیامدهای ناگوار متعددی را در بر خواهد داشت که از جمله نا امن نمودن حوزه مفاهیم اخلاقی و الهی است؛ زیرا در حوزه اخلاق خوب و بد که اعمال بشر با آن معیاربندی می‌شود، مقیاس و میزان حقیقی و ذاتی لازم است. در غیر این صورت حسن و قبیح بودن بی‌معنا و بی‌اساس خواهد بود و بالتبع اعمال مربوط به آن نیز دارای ثبات اخلاقی و قابل التزام نخواهد بود. تجربه‌گرایی در باورهای اعتقادی، همان گونه که هیوم خود اصرار دارد، به نفی خدا باوری و نفی دین‌مداری خواهد انجامید.

وقتی علت و سببی در کار نباشد، باب هرگونه تقسیم و تفکیک متفرع بر اسباب و علل مسدود است و هر انسانی که به انجام یا ترک یک عمل روی می‌آورد، از روی علت این کاررانی کند؛ در این صورت نه هیچ دروغی بد است و نه هیچ راستی خوب و این نسبت‌گرایی و نفی ثبات و دوام آموزه‌های اخلاقی و اعتقادی و کنار گذاشتن مفاهیم متافیزیکی است» (محمدی ۱۳۸۹، ۱۴۲).

در مباحث زیبایی‌شناسی، نسبت‌های هیومی پدیده‌ای را که یک هنرمند (مثلاً یک نقاش) می‌تواند نقاشی کند نادیده گرفته است. برای نمونه مفهوم ذوق بنا بر عقیده «پیتر کیوی» (Peter Kivy) به طور کامل خالی از تمایل رغبتی در کار هنری است. از طرف دیگر به استثنای ادبیات، اشاره هیوم به هنرها نابسند و گذرا است. او هم‌چنین هرگز اشاره‌ای به موسیقی یا مجسمه‌سازی نکرده است و پرداختن او به مباحث مربوط به

نقاشی بسیار ناچیز است و درباره معماری نیز چیزی جز یک اشاره ای گذرا در نامه هایش از اروپا در سال ۱۷۴۸ ندارد (Costelloe 2004, 93).

#### ۴. تجربه زیبایی‌شناختی و مواجهه با امر متعالی

برای پرداختن به این بحث ابتدا باید به واژه تجربه دینی (religion experience) که می‌توان آن را جزئی از واقعیت‌های حیات روحی انسان‌ها در سده‌های مختلف، دانست پرداخت. در ادیان مختلف تجربه دینی، تجربه‌ای مقدس است، به گونه‌ای که آن را ارتباط با یک واقعیت الوهی می‌دانند که موجب معنادگی و جهت‌بخشی به زندگی انسان‌ها می‌شود. در واقع تجربه دینی را غیر از تجربه‌های متعارف می‌دانند، یعنی شخص متعلق این تجربه را موجود یا حضوری مافوق طبیعی می‌داند (یعنی تجلی خداوند در یک فعل)؛ و یا آن را موجودی می‌انگارد که به نحوی با خداوند مربوط است (پترسون ۱۳۷۹، ۳۷).

فیلسوف آلمانی، شلایرماخر (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher)، که در نوجوانی معاصر با هیوم و در میانسالی معاصر با کانت بود و تحت تاثیر هر دو، اصطلاح تجربه دینی را در مغرب زمین ابداع کرد، راه دستیابی به دین را نه عقلانی می‌دانست و نه وحیانی بلکه دین را محصول تجربه یا انتباه دینی می‌انگاشت. قبل از آن که دیدگاه او را در ارتباط با نسبت تجربه زیباشناختی با تجربه دینی مورد بحث قرار دهیم به تعاریف مختلفی که پس از او مطرح شده اشاره می‌کنیم:

در تعریف تجربه دینی با تعاریف بسیاری مواجه می‌شویم: مشاهده یا مواجهه انسان با امور ماورای طبیعی یا مشارکت در آن، یا مشاهده یا مشارکت یا مواجهه یا دریافتی است که متعلق آن موجودات ماوراءطبیعی یعنی خدا یا امور مرتبط با خداوند هستند. بنابراین اگر متعلق مشاهده و مشارکت و دریافت امور حسی باشد، تجربه حسی است ولی اگر این متعلق به وجهی به خداوند ارتباط یابد، یا خود خدا باشد، تجربه دینی است. به تعبیری می‌توان گفت که در تجربه دینی، خدا خود را به طریقی بر شخص تجربه‌گر متجلی می‌سازد (محمدرضایی ۱۳۸۱، ۴).

ویلیام جیمز در کتاب «تنوع تجربه دینی» با ارائه تعریفی از دین به مسأله تجربه دینی می‌پردازد و این مفهوم را به نوعی یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم برای فهم صحیح از دین قلمداد می‌کند. او تجربه‌های انسانی را به دو بخش تقسیم کرده و بر مبنای آن این گونه بیان می‌کند: جهان تجربه‌های ما همواره از دو بخش تشکیل شده است: بخش عینی و

بخش ذهنی. بخش عینی ممکن است بسیار بسیط‌تر از بخش ذهنی باشد و در عین حال بخش ذهنی را نمی‌توان حذف یا محدود نمود. بخش عینی مجموع کل هر آن چیزی است که در هر زمان خاص درباره‌اش می‌اندیشیم، اما بخش ذهنی همان حالات درونی است که اندیشه از خلال آن می‌گذرد. آنچه ما درباره‌اش می‌اندیشیم ممکن است خیلی عظیم باشد مثل زمان‌ها یا فضاها، کیهانی. در صورتی که حالات درونی ما ممکن است به فعالیت‌های عادی و پیش پا افتاده ذهن محدود گردد. در عین حال اشیای کیهانی تا آنجایی که از طریق تجربه حاصل می‌شوند، چیزی جز تصاویر آرمانی نیستند که وجودش را ما به صورت درونی صاحب نیستیم بلکه فقط به صورت خارجی به آن نظر داریم، در حالی که حالت درونی همان تجربه خودمان است زیرا حقیقت آن و تجربه خود ما با هم یکی می‌شوند (جیمز ۱۳۹۳، ۱۰۴۰ - ۱۰۴۱).

تجربه دینی در نگاه ویلیام جیمز برخورد شخص با الوهیت است که این برخورد می‌تواند از طریق احساسات یا اعمال یا رفتار فرد برای او به وجود بیاید و نوعی مواجهه بی‌واسطه با الوهیت را برای او حاصل کند. به این سبب است که او این نوع تجربه را تجربه‌ای شخصی برای فرد قلمداد می‌کند.

جیمز آلفرد مارتین، معتقد است که مفهوم تجربه دینی در مفاهیم گسترده تری از خود «تجربه» و نظریه‌های مربوط به چیزی که در تجربه بوده و به خصوص دینی محسوب می‌شود، ریشه دارد. واژه انگلیسی «Experience» از لغت یونانی «Empeiria» و ترجمه لاتین آن؛ یعنی «Experientia» اشتقاق یافته است. قدیم‌ترین معانی این لفظ، ریشه آن را به کلماتی برمی‌گرداند که فعل آزمون و یا اثبات را با آزمایشی واقعی نشان می‌دهند. بعدها این واژه به نحو عام‌تر به مشاهده واقعی افعال یا رویدادهایی دلالت پیدا کرد که رویکرد آن عبارت است از: منبع شناخت یا کیفیت آگاهانه بودن موضوع حال یا موقعیتی و یا آگاهانه بودن آنچه در اثر یک واقعه، تجربه می‌شود. بدین لحاظ، تعاریف معتبر و لغت‌نامه‌ای تجربه، معنای اولیه این کلمه را اینگونه تبیین می‌کند: «زندگی عینی و واقعی در اثر برخی اتفاقات؛ خوشی یا ناخوشی واقعی و نیز در پی آن، عقیده یا احساسی که محصول تأثیرات شخصی بی‌واسطه از آن اتفاقات است. معنای ثانوی آن هم اجمالاً و به طور خلاصه مجموع حوادث آگاهانه‌ای را شامل می‌گردد که حیات فردی را می‌سازند.

بخش اصلی مفهوم تجربه، تأکید بر اولویت «زندگی عینی و واقعی» یا «تأثیرات بی‌واسطه» است، حال آنکه دامنه آن، تمام «خوشی‌ها و ناخوشی‌های فرد» را دربرمی

گیرد. تعاریف فوق عمدتاً به سوی کاهش هشپاری درونی گرایش دارد، هرچند نظریات مختلف پیرامون تجربه چه بسا ممکن است بر عناصر ارادی، آگاهانه، عاطفی، نگرشی و یا اساساً شناختاری آن تأکید داشته باشند.

اینکه لفظ تجربه از زبان یونانی نشأت گرفته است، از توجه خاص یونانی‌ها به تجربه در مدارس فلسفی شان که خود را «تجربه‌گرا» می‌دانستند، حکایت دارد. در فلسفه کلاسیک یونان، در فرآیند شناخت و سنجش علمی، روش تجربی کمتر از علم استدلالی که به تجربه، شکل می‌داد و ماهیت اش را تبیین می‌کرد، مورد توجه قرار می‌گرفت. معرفت تجربی، «ظن» نامیده می‌شد، در حالی که یقین، ثمره احکام انتاج یافته از عقل بود. این نوع برداشت تقریباً در فلسفه کلاسیک مسیحی تداوم پیدا کرد. با ظهور رنسانس و پیدایش عصر پرسش‌گری نوین علمی، هنوز اقبال زیادی به فعل و تجربه بی‌واسطه و نیز باورهایی که در سطحی پائین‌تر از یقین مطلق قرار داشتند، نشان داده می‌شد (مارتین ۱۳۹۶).

مارتین تجربه دینی را به نوعی رهایی از حالت عصیانی می‌داند که بر ما غلبه کرده است و در آن زندگی می‌کنیم و تنها از طریق ارتباط با امر متعالی است که می‌توانیم بر این حالت غلبه کرده و رهایی یابیم.

سوال مهم در موضوع مورد بحث این است که آیا تجربیات زیبایی‌شناختی می‌توانند با تجربیات دینی انسان مرتبط شده و به عنوان عاملی برای به وجود آمدن این تجربیات معنوی در نظر گرفته شوند؟

در پاسخ باید به طور مقدماتی به این مساله منطقی توجه کنیم که اگر انسان امکان یا توانایی تجربه حقیقت یا موجود الوهی و غائی را به انحاء مختلفی داراست، لاجرم یکی از شیوه‌های آن از مسیر مشارکت در تجربه زیبایی‌شناختی حاصل می‌شود؛ بنابراین می‌توان مشارکت فرد در این تجربه را یکی از ابعاد تجربه دینی به حساب آورد. این نوع تجربه می‌تواند درک مشارکتی و پیش‌زمینه‌ای برای تجربه دینی محسوب می‌گردد. در این نوع تجربه خودآگاهی شخصی از بین می‌رود و شخص به یک نوع آگاهی از ماوراء خود دست پیدا می‌کند. در این صورت، شاید بتوان گفت که تجربه مشارکتی پلی است میان انسان و تجربه دینی که برای آن فرد حاصل می‌شود.

تجربه دینی می‌تواند از مشارکت فرد در تجربیات متفاوت زیبایی‌شناختی - چنان که از دیگر تجربه‌های زمینه‌ساز - حاصل شود، اما از آنجا که هنر وجه ذوقی از تلقی هستی است، تفاوت این تجربه با دیگر تجارب زمینه‌ساز آشکار می‌شود. در واقع با ملاحظه

وجه اختصاصی این تجربه، باید گفت تجربه مشارکتی در زمینه هنر چیزی است بیش دیگر تجربه‌هاست. ما شاهد ظهور حقیقت به وسیله هنرمند هستیم. از طرفی برای فردی که به عنوان مخاطب به اثر هنری نگاه می‌کند ممکن است این تجربه دینی از خلال یکی شدن با آن شی روی دهد. به گونه‌ای که فاصله میان ما به عنوان مخاطب یا فاعل شناسا و شی از میان می‌رود.

وایتهد معتقد بود که کل تجربه فرایندی پویاست و از خلال آن سوژه با ابژه وحدت می‌یابد. این وحدت چنان است که تنها پس از تکمیل فرایند می‌توان ابتدا، میانه و پایان آن را تشخیص داد. در واقع سوژه سابق در زمان حال به ابژه‌ای مبدل می‌شود که هنوز هم موقعیت گذشته خود به عنوان سوژه را به خاطر دارد و از همین رو گذشته و حال را در هم می‌آمیزد. عامل وحدت بخش سوژه و ابژه، عامل سوومی است که از آن به عنوان «احساسات» یاد می‌شود. انسان همیشه از هر حس جسمانی، حس مفهومی و مرتبط با امکان ابژه جاودانه می‌سازد گرچه حس جسمانی، ابژه‌ای از گذشته را دربرمی‌گیرد در حالی که حس مفهومی امکانی را دربرمی‌گیرد که ممکن است در آینده تحقق یابد یا نیابد. در واقع ابژه‌های جاودان صوری بالقوه متعین هستند که در تحقق یافتن یک ذات بالفعل مؤثر واقع شوند (مارتین ۱۳۸۹، ۶۰).

نکنه قابل ملاحظه‌ای که در هرگونه تجربه حسی و به خصوص تجربه زیبایی‌شناختی مورد توجه قرار می‌گیرد این است که اگر ما فقط به آن تجربه به صورت یک داده ادراکی صرف نگاه کنیم، آن وقت نمی‌توان آن را تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه بدانیم. اما اگر بدان به خاطر معنا و ارزش درونی‌اش فراتر از یک ابژه هنری نگاه کنیم، به حوزه زیبایی‌شناسانه گام نهاده‌ایم. به بیان دیگر ما وارد حوزه داخلی این تجربیات شده‌ایم و بُعد کاربردی آن را رها کرده‌ایم. در این صورت است که به نوعی احساس آگاهی فراتر از داده‌های حسی و آرامش نا محدود دست می‌یابیم.

در برخورد تجربه زیبایی‌شناسی با تجربه دینی، ما شاهد این امر هستیم که فرد از تماشا و درک هنر به مثابه اثر، به لذت و آرامشی دست می‌یابد که از طریق آن، به تجربه‌ای فرا-ابژکتیو می‌رسد؛ تجربه‌ای که فرد را به نوعی آگاهی از خود، به فراآگاهی از وجودی لایتناهی می‌رساند. پروسه‌ای که از وجود متناهی و ادراکات حسی آغاز می‌شود و به تجربه قسمتی از وجود لایتناهی می‌رسد.

میرچا الیاده این نوع تجربه را این گونه توصیف می‌کند: اندیشه از حضور من رها می‌شود زیرا گفتن این جمله که من این ابژه را می‌شناسم یا این چیز متعلق به من است

دیگر مطرح نیست. این اندیشه است که حکم ابژه را پیدا می‌کند. دیگر لازم نیست برای شناخت ابژه، لوازم آن را شناخت. یعنی لازم نیست مجموعه‌ی بازنمایی‌هایی را که با توجه به روابط بیرونی (بعد، کاربرد، رده) تعیین مکانی یافته‌اند و در فرایند انتزاع ویژگی‌های اندیشه‌ی دنیوی (انتیک) - که فرایندی است از روی عادت - رنگ باخته‌اند درک کرد، بلکه این ابژه مستقیماً درک می‌شود. در واقع این ابژه در برهنگی وجودی‌اش به منزله‌ی یک داده‌ی تقلیل‌ناپذیر و واقعی درک می‌شود (مارتین ۱۳۸۹، ۴۸).

### ۵. شلایرماخر و ساحت مشترک تجربه دینی و تجربه زیبایی‌شناختی

مارتین معتقد است که با ظهور رمانتیسم، شلینگ، فیلسوف آلمانی، به دنبال یک پیش‌فلسفی هنری رفت تا اهداف فلسفی را در تاریخ ادیان پیدا کند، اما «فردریش دانیل ارنست شلایرماخر»، معاصر وی که از او مسن‌تر هم بود، معتقد بود که باید بر تفکرات معاصر خود که یکی از مهم‌ترین مبانی تفکر رمانتیسم بود و هنر را برترین صورت بصیرت می‌دانستند خط بطلان بکشد و به جای آن دین را جایگزین کند. او نظریه‌ای راجع به دین در همین باب ارائه کرد: نظریه‌ای راجع به ذات [دین] که در فرم‌های تاریخی گوناگون تجلی می‌یابد. این نظریه نخستین بار در اثر او با عنوان «درباره‌ی دین ۱۷۹۹: گفتارهایی خطاب به سرزنش‌کنندگان فرهیخته‌ی آن» مطرح شد. «ویلفرد کانتول اسمیت» (Wilfred Cantwell Smith) می‌نویسد به نظر می‌آید که این کتاب اولین کتابی باشد که راجع به دین به معنای دقیق کلمه نوشته شده باشد. نه راجع به یک دین خاص یا مثالی خاص از دین و نه به شکلی تصادفی، بلکه صراحتاً به خود دین، به عنوان پدیده‌ای کلی. قطعاً این کتاب اولین کتابی است که به نظریه‌ای راجع به دین در هنگامی که نظریات دیگری در علوم اجتماعی پدید آمدند - که به شدت تحت تاثیر فرضیات «تجربی - بیانگر» قرار داشتند - پرداخته است.

شلایرماخر دانشجوی «فردریش آگوست وولف» (F. A. Wolff) بود، مردی که پیش‌گام احیاگرایی مذهبی در آلمان محسوب می‌شد. وی هم‌چنین شاگرد «ای. ای. ابرهارد» (E. A. Eberhard) نیز بود، یکی از طرفداران فلسفه یونانی که با فلسفه انتقادی کانت مخالف بود. به تحریک ابرهارد، شلایرماخر «اخلاق» ارسطو را ترجمه و شروع به ترجمه آثار افلاطون کرد که بعدها تبدیل به ترجمه استاندارد آلمانی از آثار افلاطون شد. شلایرماخر در طی مطالعات ادبی و کلاسیک با مسأله تفسیر درگیر شد. عمدتاً وی را پیش‌گام هرمنوتیک (علم تفسیر) می‌دانند. او در سال ۱۷۹۹ «تک‌گفتارها» را به چاپ رساند که اعلامیه‌ای محبوب و اثرگذار راجع به حساسیت رمانتیک بود. وی در سال ۱۸۰۴ به استادی فلسفه و الهیات در منصوب

شد و در ۱۸۱۰ اولین رئیس دانشکده الهیات در دانشگاه تازه تأسیس برلین شد و تا آخر عمرش در همان جا به تدریس پرداخت. او در یکی از درس‌گفتارهایش به مبحث زیبایی‌شناسی پرداخت. در خصوص آن درس گفتار، مارتین می‌گوید «پاول برنابو» معتقد بود که میان آن و نظریه دین او نوعی شباهت خانوادگی وجود دارد (Martin 1990, 55). ولی اثر اصلی او «الهیات نظام‌مند مسیحی» بود که تاثیر زیادی بر اندیشه مسیحی قرون نوزدهم و بیستم گذاشت.

ما در اندیشه شلایرماخر بازتاب بسیاری از موضوعاتی را که در شیلر، شلگل و شلینگ راجع به وحدت در کثرت دیده‌ایم، بازمی‌یابیم؛ وحدت در کثرت با شهود عاطفی درک می‌گردد و گفته می‌شود همین شهود است که دسترسی منحصر به فردی به این واقعیت که «اندیشه و هستی یکی هستند» می‌دهد. این دو تنها در فرایندهای عقل راجع به واقعیت از هم جدا به نظر می‌آیند، یعنی در همان رابطه میان سوژه‌ها و ابژه‌ها.

او معتقد بود که هر چیز جزئی فقط به این سبب جزئی است که از کلی اثر می‌پذیرد. هیچ چیز نمی‌تواند یکه و تنها به نحو تحویل ناپذیری جزئی باقی بماند. باید از راه مفهوم که حقیقتش را بیان می‌کند به صورت خودش درآید. به همین دلیل هنر که به جزئیت (Particularity) وابسته است در مقایسه با فلسفه صورت نازل‌تری از روح (Geist) به شمار می‌رود و هرگاه فیلسوفانه فهمیده شود می‌توان از مرزهایش فراتر رفت (بوری ۱۳۸۸، ۳۲۲).

شلایرماخر در اولین گفتار از این تک‌گفتارهایش، میان دو گونه انسان تمایز قائل می‌شود: «انسان معمولی» که در جهان «بیرونی» غرق است و انسان «معنوی» که آن جهان را نمادی از طبیعتی می‌داند که با آن جهان سهیم است. در حالی که «شخص عادی» غرق در وجود گذراست. تنها کسی از آزادی و ابدیت لذت می‌برد که می‌داند انسان و جهان چیست. در دومین تک‌گفتار، علیه کانت که آگاهی را مقامی والا داد سخن می‌گوید و به سود معنایی از یکی انگاشتن خود با «ذات» انسانیت به معنای دقیق کلمه داد سخن می‌دهد. در پرتوی آن یکی انگاشتن، ممکن است متوجه طبیعت‌های «پذیرا» بشویم، که انسانیت درونی خود را رشد داده و متمایز می‌کنند و آن را در اعمال بسیار متجلی می‌سازند، و هم‌چنین طبیعت‌های «آفریننده» که انسانیت متمایز خود را در آثار هنری منعکس می‌کنند.

مارتین اشاره می‌کند که شلایرماخر برخلاف شلینگ خود را از دسته طبایع «پذیرا» می‌داند: «من با تاکید هر آنچه را که سازنده ذات هنرمند است از خود دور کرده‌ام. من با اشتیاق تمام هر آنچه را که به فرهنگ خود کمک می‌رساند از آن خویش کرده‌ام؛ هر آنچه که رشد آن را تأیید می‌کند و شتاب می‌بخشد» (Martin 1990, 55 - 56).

او در سومین تامل به دو جنبه متفاوت انسان متمدن می‌پردازد. یکی کنترل داشتن او بر طبیعت و دیگری خوبی‌های تمدن که در یکی انگاشتن انسان با طبیعت در لایه‌های عمیق‌تر و نیز در خیرهای ناشی از دوستی انسان‌هاست. گفتار چهارم به مسأله سرنوشت انسان اختصاص دارد. در این گفتار، میان دو جور انسان تمایز نهاده می‌شود: شخصی که همواره نگران خروجی‌های خاص اعمال شخصی خودش است و روحی که تغییرات بخت را در ارتباط با نظم خلاقه‌ای بزرگ‌تر یا عمیق‌تر می‌بیند (شلایرماخر پیش‌تر به اسپینوزا علاقه‌مند شده بود. شاید در «عشق عقلانی به خدا» که اسپینوزا از آن سخن می‌گفت پژوهاک رماتیکی وجود داشته باشد). در تأمل پنجم گفته می‌شود که خوبی‌های پیری و جوانی، هر دو عناصری لازم برای یک زندگی همواره جوان و رو به رشد است؛ آن نوع از زندگی که فقط می‌خواهد به هم‌نوعانش فرهنگی بالغ و مناسب را عرضه کند.

نظریات زیبایی‌شناسی شلایرماخر که عمدتاً در درس گفتارهای زیبایی‌شناسی او مطرح شده است، به دنبال پاسخگویی به این سؤال اساسی است که آیا شاخه‌هایی از هنر که به صورت غیرزبانی همانند نقاشی و موسیقی و... هستند می‌توانند به نوعی بازنمود اندیشه‌ها بوده و از جنبه دیگر دارای قابلیت هرگونه تأویل و تفسیر داشته باشند؟ «واژه «Kunst» در آثار شلایرماخر، و نیز در آثار بسیاری از معاصران وی، معانی متعددی دارد، یعنی چیزی است میان مفهوم قدیمی‌تر «فن» (Technique) یا پیشه (Craft) و مفهوم جدیدتری که اختصاصاً به هنر (Art) به عنوان محصول آزادی انسان اشاره می‌کند. و هنر در همین معنی موضوع زیبایی‌شناسی است» (بووی ۱۳۸۸، ۳۲۳).

برای بیان این مسأله جوابی را که هردر فیلسوف آلمانی متقدم بر شلایرماخر به این پرسش داده بود مورد توجه قرار می‌دهیم. هردر شعر را به عنوان هنر زبانی اصیل در نظر می‌گرفت که می‌تواند به نوعی بیانگر و بازنمود اندیشه‌ها باشد، اما هنرهای غیرزبانی دیگر (غیر شعر) را شامل این وضعیت نمی‌دانست؛ به طوری که معتقد بود موسیقی یا نقاشی یا مجسمه‌سازی هیچ اندیشه‌ای را مستقل از زبان نمی‌توانند بازنمایی کنند. او سپس با مشاهدات گوناگون و رسیدن به نتایجی که باعث نقض این نظریه شد، نظریه خود را در گام بعدتر اصلاح کرد و بیان نمود که هنرهای غیرزبانی، گاهی می‌توانند معانی و اندیشه‌هایی را برای انسان بازنمایی نمایند، ولی در نهایت پیش‌فرض وابستگی زبانی را به طور کلی برنداشت.

شلایرماخر به تأسی از هردر ابتدا نظری مشابه نظر او را بیان نمود و این هنر را فاقد هرگونه بازنمایی فکر یا اندیشه خاصی دانست، ولی سپس به نوعی همانند هردر به تکمیل و اصلاح نظریه خود اقدام کرد. در نظریه جدید در دو قسمت به پاسخ به این سؤال پرداخت: او گفت



ابتدا هنرهای نام برده به نحوی این کار را می‌کنند که معانی و اندیشه‌های دخیل دست‌کم گاهی (هنوز) وصل و فصل زبانی نیافته اند [یا به لحاظ زبانی شمرده نیستند] و آنگاه در مرحله دوم هنرهای مزبور، معانی و اندیشه‌ها را به واسطه نوعی وصل و فصل زبانی از پیش موجود یا وصل و فصل‌پذیری همان معانی و اندیشه‌ها نزد هنرمند، به بیان در می‌آورند. شلایرماخر در واقع بر حسب چیزی کلی، نوعی بازنمود، سخن می‌گوید لیکن به نظر می‌رسد که گفته وی آشکارا متضمن قسمی وابستگی به زبان است (فورستر ۱۳۹۵، ۹۳-۹۴). در نهایت بیان نمود که هنرهای زبانی گاهی به بازنمایی اندیشه‌های خاص می‌پردازند اما در مورد چگونگی این مسأله با نوعی ابهام و تردید روبرو می‌شود.

شلایرماخر در درس گفتارهای زیبایی‌شناسی خود در پی این بود تا هنر را ذیل مسأله دین قرار دهد. او هنر را نوعی احساس دینی می‌داند که تا وقتی وفادارانه در خدمت دین باشد، می‌تواند هویت و سرشت اصلی خود را حفظ کند. وی می‌گوید اندیشه انسان متقی در واقع آگاهی بی‌واسطه نسبت به وجود فراگیر همه چیزهای محدود (درون امر نامحدود و از طریق آن) و وجود همه چیزهای زمان‌مند (از طریق ابدیت) است. دین یعنی به دنبال این امر بودن و آن را در همه زندگی‌ها و حرکات یافتن، در همه رشدها و تغییرات، در همه کارها و رنج‌ها. دین یعنی زندگی داشتن و زندگی را در احساس بی‌واسطه شناختن. تنها این چنین است که موجودی در بی‌نهایت و ابدیت جای می‌گیرد. هر جا که این باشد دین ارضا می‌شود، و در جایی که خود را نهان می‌کند برایش تنها ناآرامی و نگرانی وجود دارد، دشواری و مرگ. لذا این زندگی‌ای است در طبیعت بی‌پایان «امر کلی»، در واحد و در همه، در خدا، داشتن همه چیزها در خدا، و خدا در همه. ولی دین دانش و علم نیست. عاطفه است، نوعی وحی است از جانب نامحدود در محدود، خدا در آن دیده می‌شود و آن در خدا.

بعدها شلایرماخر دین را به شکل «معنا و طعمی از بی‌نهایت» تعریف کرد. ولی بی‌نهایت خود را به بی‌نهایت شکل مختلف بیان می‌کند. در دین ظرفیتی چنان بزرگ برای کثرت نامتناهی قضاوت و تأمل وجود دارد که در هیچ کنجای دیگر یافت نمی‌شود. حتی اخلاق و فلسفه را هم از این امر مستثنی نمی‌داند. کسی که روش‌مند می‌اندیشد و بر اساس اصول و طرح عمل می‌کند و فلان و بهمان کار را در جهان انجام می‌دهد، چنین فردی به ناچار خود را عقوبت می‌کند و هر آنچه را که منجر به پیشرفتش نمی‌شود موضوع دشمنی خویش قرار می‌دهد. تنها وقتی رانه (Impulse) آزاد دیدن و زندگی کردن به سمتی جهت داده شود که بی‌نهایت در آنجاست و به سمت آن برود، ذهن به آزادی بی‌قید و مرز می‌رسد.

به نظر می‌رسد شلایرماخر بی‌نهایت، امر کلی و خدا را به جای هم استفاده می‌کند. در خصوص مورد اخیر، مناقشات بسیاری در گرفته مبنی بر این که آیا شلایرماخر همه خدا انگار (پانثیست) بود یا خیر. او انکار کرده که پانثیست باشد و گفته است که (مطلق) برای اندیشه جهان است و برای دین «خدا» است. جهان وحدتی است از آنتی‌ترها، خدا وحدتی است که آنتی‌ترها در آن راه ندارند. دانش نسبت به خدا سرآغاز دانش است. دانش نسبت به جهان نقطه ختام است. جهان تنها واسطه دانش نسبت به خداست، خدا و جهان یکی نیستند. شلایرماخر به عنوان الاهی‌دان مسیحی یا کسی که مقیم فرهنگ غربی در آن زمان و مکان است طبیعتاً از کلمه خدا برای اشاره به امر نهایی استفاده می‌کند. ولی دیدگاه کلی او نسبت به دین با دیگر واژگان نیز سازگار است (Martin 1990, 56).

مارتین بیان می‌کند که شلایرماخر بر این باور بوده است که اساس و رکن دین را تجربه دینی تشکیل داده است و تجربیات دینی افراد، برحسب امور و الزامات دینی که به آنها پایبند هستند، با یکدیگر متفاوت هستند. از سویی دیگر او به نوعی قابلیت تأویل و تفسیر امور هنری به اندیشه‌ها و معانی معین اعتقاد دارد، اما مثال جالبی که در مورد این دو مفهوم به کار می‌برد (که شاید بتوان آن را تصویری از گفتمان زیبایی‌شناسی و دین نیز در نظر گرفت) این مطلب است که شلایرماخر معتقد بود دین به طور ملموس تنها در ادیان انسانی وجود دارد و نسبت ادیان انسانی به دین، همانند نسبت فرم‌های موسیقی به خود موسیقی است. لذا دین با تنوعات بی‌پایان به خود شکل می‌دهد، حتی در تک‌تک افراد این تنوع وجود دارد. هر فرمی نیز یک کل است و می‌تواند تعداد بی‌شماری ویژگی و تجلیات بیابد. اگر قرار باشد از این نظر دین را با چیزی مقایسه کنم آن را با موسیقی مقایسه خواهم کرد که همبستگی نزدیکی با آن دارد. موسیقی یک کل عالی است، خاص است، تجلی خود بسنده جهان است. ولی موسیقی هر کسی به خودی خود یک کل است که آن نیز به فرم‌های مختلفی تقسیم می‌شود تا این که به نبوغ و سبک هر شخص برسیم. هر مثال واقعی از این وحی درونی که در افراد هست شامل همه این وحدت‌ها می‌شود. در عین حال، گرچه هیچ چیز برای یک موسیقی‌دان امکان‌پذیر نیست جز طریق وحدت موسیقی و وحدت موسیقی به طور کلی، او آن را به کمک فریبندگی صدا و لذات و جذابیت‌هایش عرضه می‌کند، مطابق با حیاتی که در وی غلیان دارد و نیز مطابق با جهانی که او را تحت تاثیر قرار می‌دهد. به همین ترتیب، دین به رغم عناصر ضروری که در ساختارش دارد در تجلیات منفردی که به شکل بی‌واسطه در زندگی به بروز می‌رساند، از شباهت و تقلید به دور است.

در همه ادیان اصالت و یکپارچگی وجود دارد. در عین حال، همان طور که فرم‌های موسیقی را می‌توان از طریق ریخت‌شناسی موسیقایی دسته‌بندی کرد، ادیان را نیز می‌توان از طریق ریخت‌شناسی ادیان دسته‌بندی کرد. شلایرماخر خودش یک چنین شکلی از دسته‌بندی را پیشنهاد داد. این پیشنهاد او تحت هدایت اهداف اعترافی و توصیفی و ارزش‌گذارانه بود. آیا هنر دارای نقش ویژه‌ای است که بتواند احساس «خداآگاهی» یا «حس وابستگی مطلق» را برانگیزد؟ اینها توصیفات است که شلایرماخر بعدها راجع به تجربه دینی به کار گرفته است. «اگر درست باشد که لحظاتی وجود دارند که انسان‌ها، در حالی که به چیزی کمتر از فرا رفتن از امر محدود نمی‌اندیشند، با یک اشراق بی‌واسطه و درونی درکی از والاترین چیز دارند و از عظمتش شگفت‌زده می‌شوند، آنگاه من معتقدم که برای تحقق این معجزه، بیش از هر چیز دیگری این دیدن یک اثر هنری عالی و متعالی است که می‌تواند کمک کند» (Martin 1990, 57).

## ۶. نتیجه‌گیری

گفتمان میان هنر و دین، قدمتی طولانی دارد که در دوره‌های مختلف تاریخی با طرح نظریات و تئوری‌های گوناگون به طول انجامیده و تا دوره معاصر هم ادامه یافته است. جیمز آلفرد مارتین سعی دارد با بررسی نظریات مختلف و سیر تکاملی آنها، به نوعی تحلیل و بررسی و جمع‌بندی کامل در باب این مسأله دست بزند. جستجو درباره مفهوم چیستی هنر و دین و هم‌چنین تجربه حاصل شده از برخورد با هنر اصیل، انسان‌ها را به سمت تجربه‌ای می‌کشاند که به نوعی با ذات هستی پیوند خورده است. انسان از پس هنر و مفهوم زیبایی‌مندرج در آن به نوعی احساس معنوی و جاودانگی می‌رسد. هیوم بنیان معرفت‌شناسی و علوم را مرتبط به تجربه و حس می‌دانست و با نادیده گرفتن نقش عقلانیت هرگونه معرفتی را که از این راه حاصل نمی‌شد، محل شک و شبهه قرار می‌دهد و به همین سبب به نوعی شک‌گرایی افراطی دست می‌زند. شک‌گرایی که راه رسیدن به معرفت را ناممکن می‌کند. اهمیت آرا و افکار شلایرماخر فیلسوف آلمانی در طرح اندیشه ارتباط میان تجربه دینی و تجربه زیبایی‌شناختی مسأله‌ای است که کمتر مورد توجه بوده است. شلایرماخر اگرچه در ارائه نظریه تجربه دینی تحت تاثیر جو تجربه‌گرایی قرن هجدهم است اما به روایت جیمز آلفرد مارتین، غافل از مبانی درهم شکسته هیوم نیست و در سرزمین وسیع تجربه به دنبال تجربه‌هایی است که زمینه‌سازی مستقیم برای تجربه دینی دارند. او در این جستجو هنر و تجربه زیبایی‌شناسی را می‌یابد و از آنها پلی به شناخت خدا می‌زند. مینا و

اساس دین را مرتبط با امر احساس و شور در نظر می‌گیرد و دین را محصول تجربه‌ای پویا می‌داند و از این سو تجربه دینی را شالوده و پایه الهیات در نظر می‌گیرد. بر همین مبنا مفهوم هنر را ذیل مفهوم دین قرار می‌دهد و ماندگاری سرشت آن را مستلزم پابندی آن به دین می‌داند.

جیمز آلفرد مارتین بر این باور است که گفتمان دین و هنر در نهایت به هدفی واحد می‌انجامد که همانا درکی از واقعیت حقیقی و راستین است. زیرا به همان میزانی که تجارب دینی بشری دارای بنیان‌های عمیق حسی است، تجارب زیبایی‌شناختی نیز منبعث از ادراک حسی - مشارکتی مفهوم زیبایی بین مخاطب و اثر هنری است. او همواره بر این مسأله تأکید می‌کند که برای دستیابی به فهم ارتباط میان هنر و دین، تأمل و تمرکز بر نظریه‌های زیبایی‌شناسانه و دینی ضروری است، زیرا این مفاهیم در خود تاریخچه‌ای دارند که برای فهم آن باید به بررسی آنها پرداخت و همواره باید گفتمانی مستمر میان این دو مفهوم ادامه یابد تا به واسطه چنین گفتمانی، نظریات جدیدی در باب هنر و دین پدید آید.

### پی‌نوشت

۱. این مقاله برگرفته از طرح شماره ۲۲۰۲۰۲۲/۱/۰۵ است که با حمایت معاونت پژوهشی دانشگاه تهران انجام پذیرفته است.

### کتاب‌نامه

- بووی، اندرو (۱۳۸۸). *زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه*، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
- بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۸). «بازشناسی مقام و مفهوم هنر»، جاویدان خرد. ۲۴۱: ۵ - ۲۸.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۸). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، تهران: متن.
- پترسون، مایکل، ویلیام هاسکر، بروس رایشنباخ و دیوید بازینجر (۱۳۷۹). *عقل و اعتقاد دینی*، ترجمه احمد نراقی و ابراهیم سلطانی، تهران: طرح نو.
- جیمز، ویلیام (۱۳۹۳). *تنوع تجربه دینی*، ترجمه حسین کیانی، تهران: حکمت.
- دایان آپوستولوس، کاپادونا (۱۳۸۳). «هنر دینی: دین و هنر»، ترجمه فرهاد ساسانی، بیناب. ۷: ۹۹ - ۱۰۹.
- شایگان‌فرد، نادر (۱۳۸۸). «جایگاه موزه در تأملات زیبایی‌شناسانه جان دیویی»، زیباشناخت. ۲۱: ۸۵ - ۱۰۴.

رابطه تجربه زیبایی‌شناسی با تجربه دینی به روایت آلفرد مارتین و... ۶۵

ضمیران، محمد (۱۳۷۷). *جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی*، تهران: نشر کانون.  
فورستر، مایکل (۱۳۹۵). *شلایرماخر، ترجمه سیدمسعود حسینی*، تهران: ققنوس.  
کروچه، بندتو (۱۳۹۳). *کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمه فؤاد روحانی*، تهران: علمی و فرهنگی.  
گات، بریس و دومینیک مک‌آیور لوپس (۱۳۹۴). *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، ویراستار مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر.

گوتر، آران (۱۳۹۳). *فرهنگ زیباشناسی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی*، تهران: ماهی.  
لیمن، اولیور (۱۳۹۳). *درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی*، تهران: ماهی.  
مارتین، جیمز آلفرد (۱۳۹۶). «تجربه دینی»، ترجمه حسین زحمتکش،  
<http://pajooresh.howzettehran.com/Files/tolab.php?idVeiw=4377&level=4&subid=4377>  
(دسترسی در ۱۵/۰۸/۱۳۹۶).

مارتین، دیوید اف. (۱۳۸۹). *هنر و تجربه دینی: زبان امر قدسی*، ترجمه مجید داودی، تهران: سوره مهر.  
محمدرضایی، محمد (۱۳۸۱). «نگاهی به تجربه دینی»، *قبسات*، ۷ (۲۶): ۳ - ۲۲.  
محمدی، مسلم (۱۳۸۹). «تجربه‌گرایی هیوم و تأثیر آن بر آموزه‌های دینی»، *انسان پژوهی دینی*، ۷ (۲۳): ۱۲۷ - ۱۴۵.

Gracyk, Theodore (2016). *Hume's Aesthetics* in Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/hume-aesthetics/> (access in 01/09/2017).

M. Castelloe, Timothy (2004). "Hume Aesthetics: The Literature and Direction", *Hume Studies*. 30 (1): 87 – 126.

Martin, James Alfred (1990). *Beauty and Holiness*, New Jersey: Princeton Press.

Shelley, James (2009). *The Concept of the Aesthetic* in Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/> (access in 01/09/2017).