تاریخ زیبایی شناسی

■ فیلیپ. پی.هلی

از دایرة المعارف فلسفه پل ادواردز

• ترجمهٔ دکتر سید محسن فاطمی و دکتر محمد مددپور

تاریخ فلسفه اندیشی سیستماتیک دربارهٔ هُنر در غرب، با افلاطون آغاز می شود. امّا تحولات معیّن در دویست سال پیش از وی که ما از آنها تنها اندکی می دانیم یا می توانیم در مورد آنها تنها حدس بزنیم دستاورد بزرگ او را به وجود آوردند. بنابراین حکم زیبایی شناسانهٔ مشهور ـ البته اگر چنین باشد ـ راجع به تصویر روی سپرآشیل[1] یعنی اینکه «این اثر شگفت آور و محشری بود» (*ایلیاد* ۱۸–۵۴۸) اشاره به آغاز اعجاب در برابر محاکات هنری دارد یعنی ارتباط میان تصویر و شیء یا نمود و واقعیت. افلاطون عواقب زیبایی شناسانهٔ تفکر دربارهٔ این مسئله را از سوی دمکریتوس (دمکریت)[2] (*Democritus*) و پارمنیدس[3] (*Parmenides*) نشان می دهد. علاوه بر آن ارتقاء و اعتلاء هومر[4] (*Homer*) و هسیود[5] (*Hesiod*) به مرتبهٔ مردان خردمند و پیشگویان و معلّمان و مربیان اخلاقی و دینی منجر به مناقشه و منازعه ای راجع به راستگویی شعر شد؛ یعنی وقتی آنها از جانب کسنوفون[6] (*Xenophanes*) و هراکلیتوس[7] (*Heraclitus*) برای جهل فلسفی خود و نمایش غلط خدایان مورد حمله قرار گرفتند.

هومر و هسیود خود مسئله منبع الهام هنرمند را مطرح نمودند و آن را به نیروی الهی نسبت می دادند (*ادیسه* بخش هشتم نسب *نامه خدایان* ـ صفحات زیرین ۲۲). پیندار[8] (*Pindar*) منشا این موهبت را به خدایان نسبت داد امّا اذعان نمود که مهارت شاعر می تواند به واسطهٔ تلاش خاص خود او رشد و تقویت گردد.

فیثاغورث[9] (*Pythagorus*) و هم کیشانش وابستگی فاصله های موسیقی به نسبت طول سازهای زهی کشیده شده را کشف کردند و این کشف را به نظریه ای در مورد عناصر جهان مادی تعمیم دادند (یعنی اینکه آنها عدداند یا وابسته به عدد) و نظریهٔ مبسوط و دقیق اخلاقی و درمانی موسیقی را به وجود آوردند که بر طبق نظر آنان، این نظریه می تواند هماهنگی و همسازی روح فرد را تقویت نماید یا به حالت اول برگرداند ـ «هارمونیا» اصطلاحی است که برای فاصلهٔ اولیه یعنی نت های هشتگانهٔ موسیقی به کار می رود.

افلاطون

تقریباً کلیهٔ مسائل بنیادین زیبایی شناسی از جانب افلاطون مطرح شدند و برخی از آنها عمیقاً مورد ملاحظه وی قرار گرفتند. مسائلی که او مطرح نمود و استدلالها و احتجاجهایی که او بیان کرد به نحو شگفت آور و اعجاب انگیزی متنوع و عمیق اند. این مسائل در سراسر کفت و گوهای وی پراکنده شده اند اما مباحث اصلی وی در این آثار آمده اند: (الف) *ایون*، *سمپوزیوم* و *جمهور*، متعلّق به دوره اولیه و قبل از آکادمی افلاطون (تقریباً ۳۸۷–۳۹۹ قبل از میلاد) (ب) *سوفسطایی* و *قوانین* که در پایان زندگیش به رشته تحریر درآمده است (تقریباً ۳۴۷/۳۴۸–۳۶۷ پیش از میلاد) و (ج) *فیدرس*[10] (*Phaedrus*) که بین این دوره ها قرار دارد. گرچه *هیپیاس بزرگتر*[11] (*Greater Hippias*) احتمالاً اثر افلاطون نیست ولی می تواند مفید باشد (در این مقاله هیچ تلاشی برای بیان وجه تمایز میان نظریات افلاطون و سقراط صورت نخواهد گرفت).

هنر و صنعت

وقتی ما امروز از زیبایی شناسی افلاطون سخن می گوییم،

منظور آراء فلسفی وی درباره' آن دسته از هنرهای زیبا است که او از آنها بحث می کند: یعنی هنرهای تجسّمی (نقاشی، مجسمه سازی، معماری)، هنرهای ادبی (حماسه، غزل و شعر نمایشی مهیج) و هنرهای تلفیقی موسیقایی و آهنگین (رقص و آواز). افلاطون خود نام ویژه و مخصوصی برای این هنرها تعیین نمی کند. برای او این هنرها به طبقه عام تری از صنعت (*Techne*) تعلق دارند که شامل کلیه صنایع در ساختن یا انجام چیزی می شوند، از صنایع چوبی گرفته تا سیاستمداری و کشور داری.

در *سوفسطایی* (۲۶۶-۲۶۵) صنایع و فنون به دو دسته' اکتسابی (*Acquisitive*) و خلاّق (*Productive*) تقسیم بندی می شوند. دسته' دوّم به دو زیر مجموعه قسمت می شود:

۱. ایجاد اشیاء واقعی که می توانند انسانی یا الهی باشند (گیاهان و عناصر به وسیله' خدا، خانه و چاقو به وسیله' انسان).

۲. ایجاد تصاویر و نقوش (*Idola*) که اینها نیز ممکن است انسانی یا الهی باشند (تاملاّت و رویاها به واسطه' خدا و عکس و تصویر به واسطه' انسان).

تصاویر و نقوشی که اصل خود را محاکات و تقلید می کنند اما نمی توانند هدف خود را تحقق بخشند، به بخش های کوچکتر دیگری تقسیم می شوند. مقلّد می تواند ایجاد کننده' (۱) شباهت اصیلی (*Eikon*) باشد که همان ویژگیها و خصوصیات مدل و الگویش را داشته باشد و یا ایجاد کننده' (۲) شباهت یا صورت ظاهری (شبح) (*Phantasma*) باشد که صرفاً شبیه اصلی است (مانند وقتی که معمار ستونهای خود را در راس برآمده می سازد تا ظاهراً کوچک جلوه نکنند).

بنابراین تقلید گمراه کننده یعنی ایجاد صور ظاهری فریبنده و غلط انداز وجود دارد. مع ذلک دفاع از این تمایز را پر درد سر و دشوار می یابد، زیرا برای هر تقلیدی ضروری و لازم است که از اصل خود به نحوی کمتر باشد و به پای آن نرسد. اگر کامل بود، دیگر تصویری (*Eidolon*) نبود بلکه نمونه دیگری از همان چیز محسوب می شد، تختخواب یا چاقوی دیگری (*کراتیلس* ۴۳۲). بنابراین همه تقلیدها به یک معنا هم اصل هستند، هم اصل نیستند، هم وجود دارند و هم وجود ندارد (*سوفسطایی* فصل ۲۴۰).

محاکات

اصطلاح محاکات و تقلید (*Mimesis*) یکی از دشوارترین و پر دردسرترین اصطلاحات در زیبایی شناسی افلاطون است زیرا معنی آن با حرکت دیالکتیک و همراه با جابجایی جایگزین ها و مترادفهای نزدیکش یعنی بهره مندی (*Methexis*)، شباهت و همانندی (*Homoiosis*) و تشابه و همانندی (*Paraplesia*) دائماً بسط و قبض پیدا می کند.

اگر، در یک معنا، همه مخلوقات و آفریده ها تقلید نمونه' اولیه ابدی و ازلی یا «صُوَر» باشند، به نظر می رسد افلاطون نیز نقاشی، اشعار نمایشی مهیّج و آواز را در یک معنای محدود [محاکات] تلقّی می کند، یعنی آنها تصاویر به حساب می آیند. این چیزی است که هنرها را در مرحله' دوم از واقعیت صور و در پایین ترین مرحله از چهار مرحله' شناخت،یعنی مرحله تخیّل (*Eikasia*) قرار می دهد (جمهور ۵۱۱-۵۰۹).

اما برخی از آثار هنری ـ افلاطون گاهی طوری سخن می گویند گویی مراد او کلیه صور هنری است ـ مانند صورت ظاهر فریبنده، تقلیدی به معنای تحقیر آمیزتری اند. در کتاب دهم جمهور، گفته می شود که نقاش تصویرگر تختخواب است، نه آن گونه که هست بلکه آن گونه که به نظر می رسد. این همان چیزی است که او را در «خیل مقلّدین» (*تیمائوس* ۱۹۰) قرار می دهد و او را با استادکاران کاذب گرگیاس (*Gorgias*) (465 -6463) هم پیمان می سازد.آنان که از صنعت و فنی اصیل چون طب برخوردار و بهره مند نیستند بلکه صاحب صنعت و فنی کاذب و ساختگی یا لِم و قِلقی (*Tribe*) اند چون لوازم آرایش، که به ما به جای خود سلامتی شکوفه آن را می دهند.

زیبایی

از این طریق افلاطون به سؤالی می پردازد و نزدیک می شود که برای او به عنوان یک فیلسوف و متعاطی مابعدالطبیعه (متافیزیسین) از اهمیت بسیاری برخوردار است: یعنی آیا هنر شامل و یا حامل دانش می شود؟

قبل از ورود به این سؤال، سؤال دیگری وجود دارد که باید مورد توجه واقع شود. اگر معمار به عنوان سازنده' صورتهای ظاهری، واقعیت را تغییر می دهد تا زیباتر به نظر رسد، چرا او دست به چنین کاری می زند؟ او به دنبال آن دسته از تصاویر است که زیبا به نظر خواهند رسید (*سوفسطایی*۲۳۶A).

در نظر افلاطون این مسئله حقیقت اساسی دیگری درباره' هنرها است. یعنی آنها به میزانهای مختلف می توانند کیفیت و صفت زیبایی را دارا باشند و نشان دهند (*Tokalon*) زیبایی اصطلاحی که می تواند به معانی عام تری از تناسب و برازندگی به کار رود اما این اصطلاح اغلب به معنای صرف زیبایی شناسانه ظاهر می شود). زیبایی اشیاء واقعی ممکن است تغییر نماید یا از بین برود، ممکن است به نظر بعضی برسد و به نظر دیگران نرسد (جمهور ۴۷۹A)، اما در پشت این مظاهر موقّت و زودگذر صورت ازلی، جاویدان و مطلقی از زیبایی وجود دارد.

وجود آن می تواند به گونه ای دیالکتیکی نشان داده شود، نظیر وجود سایر صور، افلاطون می گوید اما آشنایی مستقیم با آن باید از راه زیبایی های جزئی و ضعیف تر که در معرض حواس است جست و جو شود و دستیابی به آن نسبت به سایر اشکال آسانتر است. (*فیدرس* ـ ۲۴۹ قبل از میلاد).

راه بسوی زیبایی در «سمپوزیوم» به کاملترین نحو توصیف و بیان می شود. مردی برخوردار از عشق (*eros*) به زیبایی قرار است تا از زیبایی جسمانی به زیبایی فکر، به زیبایی خود نهادها و قوانین و علوم، و بالأخره به اصل زیبایی فی نفسه، برسد. قابل توجه است که دیوتیمای (*Diotima*) مانتینیا (*Mantinela*) که این تصویر را ارائه می دهد، اما افلاطون برای کمک جهت این ارتقاء و پیشرفت هیچ نقشی را برای هنر در نظر نمی گیرد، جانشینان افلاطون این گام را برداشتند.

این پرسش نیز مهم است که زیبایی چیست؟ یا اگر نمی توان به صورت انتزاعی آن را بیان نمود، چه شرایطی وجود دارد که تحت آن شرایط، زیبایی در یک شیء تجلّی خواهد کرد. استدلال در *هیپیاس بزرگتر* چندین امکان را دربرمی گیرد مخصوصاً این امکان که زیبا آن چیزی است که سودمند است و یا آنچه به واسطهٔ حواس شنیدن و دیدن آدمی را خشنود و مسرور می سازد، و یا به این دو بستگی دارد و متکّی است. اما در *فیلبُس* (*Philebus*)، بحث دقیقی به این نتیجه منجر می شود که اشیاء زیبا با دقّت و توجه و در نسبت مناسب و شایسته جزء به جزء به واسطهٔ اندازه گیری ریاضیاتی ایجاد می شوند (مقایسه گردد *Timaeus* 87 C-D و دولتمرد A' ۲۸۴). «ویژگیهای اندازه (*Metron*) و نسبت و تناسب (*Symmetron*) همواره و بدون استثناء زیبایی و حُسن را به وجود می آورند». (*فیلبس* ۶۴E ترجمهٔ هک فورث). و از آن جهت که زیبایی اندازه است یا به آن متکی است و بستگی دارد، در فهرست نهایی کالا و متاع منزلتی والا برای آن درنظر گرفته می شود (*فیلبس* ۶۶ A-B مقایسه گردد با *سوفیست* ۲۲۸ قبل از میلاد).

هنر و دانش

دانش (*Epistemе*) به عنوان امر متمایز از گمان و عقیدهٔ صرف (*Doxa*) درک صورتهای ازلی و ابدی است و افلاطون آن را نسبت به هنر به عنوان تقلید تقلیدها رد می کند (جمهور ۶۰۱-۵۹۸). بنابراین شاعر در مرحلهٔ ششم دانش و شناخت در *فیدرس* (۲۴۸ D) قرار می گیرد و گفته می شود که «ایون» هومر را نه به واسطهٔ «هنر یا دانش» (۵۳۲C) بلکه به طریق غیرمعقول تفسیر می کند (مقایسه شود با *مدافعهٔ سقراط* ۲۲). زیرا او نمی داند چه می گوید یا چرا ممکن است حق با او باشد یا نباشد.

از سوی دیگر، یک اثر هنری که از زیبایی برخوردار است رابطه ای مستقیم با یک صورت یا شکل دارد. و اگر هنرمند ملهم از الاهگان هنر و دانش[۱۲] (*Muses*) در ندانستن آنچه انجام می دهد چون یک غیبگو باشد (*منون* ۹۹C- *تیمائوس* ۷۱E-۷۲A)، ممکن است به نوعی بصیرت برسد که فراتر از علم و دانش معمولی می رود (مقایسه شود با *قوانین* A' ۶۸۲). دیوانگی و جنون وی (*Mania*) می تواند تسخیر از جانب ربّوبیتی باشد که الهام بخش او نسبت به حقیقت است (*فیدرس* A ۲۴۵، *ایون* ۵۳۳E، ۵۳۴B). علاوه بر آن، چون هنر می تواند به ما شباهت و همانندی اصیلی را نه تنها از ظواهر بلکه از واقعیت ها ارائه دهد و حتی ویژگی اخلاقی روح انسانی را تقلید کند (جمهور ۴۰۱B-۴۰۰مقایسه شود با *کسنوفون*، *خاطرات* ۳۸)، قضاوت هنرها براساس حقیقتشان یا شباهتشان به واقعیت ممکن، و در واقع ضروری است. قاضی کاردان و با کفایت مخصوصاً در مورد رقص و آواز باید اولاً از دانش پیرامون ماهیت امر اصلی برخوردار باشد، سپس از دانش در مورد درستی نسخهٔ بدل بهره مند و ثالثاً نسبت به حسن و زیبایی که نسخهٔ بدل با آن به وجود می آید دانش داشته باشد». (*قوانین* ۶۶۹ A-B ترجمهٔ بری).

هنر و اخلاقیات

برای افلاطون «بهترین صنعت» هنر مقنّن و مربّی است که باید آخرین حرف را دربارهٔ هنرها داشته باشد، زیرا وظیفه او ایجاد اطمینان در مورد این امر است که آنها نقش مناسب خود را در زندگی با نظم کامل اجتماعی ایفا می کنند. اولین مسئله کشف این مطلب است که هنرها چه تاثیری را بر مردم می گذارند و این مسئله دو جنبه دارد: اولین جنبه لذت بخشی و خوشایندی هنر است. از طرف دیگر، درست تا آنجا که هنر از زیبایی برخوردار است، لذّات و مسرّت هایی ایجاد می کند که ناب، بدون ناخالصی و بی ضرر است (*فیدرس* ۵۱B-C)، برخلاف خاراندن چیزی که می خارد و پیش از آن و پس از آن درد و ناراحتی است.

اما از سوی دیگر، شعر نمایشی و مهیّج متضمن نمایش شخصیتهای ناشایسته و نازیبایی است که به طرق نامطلوبی رفتار می کنند (رجز خوانی و شیون) و جمعیت یا خوانندگان را وسوسه و اغوا می کنند تا خنده و گریه افراطی و خارج از اعتدالی داشته باشند. بنابراین خوشیها و لذات آن باید از نظر تاثیر ناشایست آن بر روی شخص، محکوم شود. دومین مسئله این است که وقتی این گرایش هنر جهت تاثیر گذاردن بر شخص و رفتار را مورد ملاحظه قرار می دهیم، مجدداً برای موضوع دو

جنبه وجود دارد.

افلاطون در جمهور و *قوانین* خود کاملاً روشن می سازد که او فکر می کند تقلید ادبی رفتار شیطانی محرک تلویحی برای تقلید آن رفتار در زندگی فرد است (*قوانین* B ۶۶۵). بنابراین داستانهای خدایان و قهرمانانی که به نحو غیر اخلاقی رفتار می کنند باید از آموزش و پرورش و تربیت پاسداران و مدافعان جوان در جمهوری حذف شود و کنار گذاشته شود و داستانهایی که در آن خدایان و قهرمانان به نحوی عمل و رفتار می کنند که باید رفتار کنند، باید پیدا شوند یا نوشته شوند (جمهور ۳۷۶E-۴۱۱ مقایسه شود با *قوانین* ۸۰۰-۸۰۲). موسیقی که با «مقام» خسته کننده ساخته شده است باید جای خود را به موسیقی مناسب بدهد (جمهور ۳۹۸E-۴۱۱A).

اما این بدان معنا نیست که هنرها در زندگی فرهنگی و تربیت شهروندان نقشی برای ایفا ندارند. در واقع هراس از قدرت آنها که علت اصلی سانسور و مقررات شدید افلاطون را تشکیل می دهد با احترامی که آن نیز زیاد است همراه می شود.

سرانجام مقیاسی که بسیار دقیق با زیبایی هم پیمان است با خوبی و نیکی و پاکدامنی و عفت نیز شدیداً یکی می شود (قوانین A ۶۵۵. پروتاگوراس[۱۳] (*Protagoras* A-B ۳۲۹جمهور ۴۳۲). موسیقی و شعر و رقص در منتهای درجهٔ خود وسیلهٔ ضروری و حیاتی تربیت شخصی اند که می توانند انسانها را بهتر و شریف تر بسازند (*قوانین* ۶۵۳-۶۵۴-۶۶۴). مسئله همچنانکه افلاطون در نقش خود به عنوان مقنّن می بیند حتمی کردن مسئولیت اجتماعی هنرمند خلاّق، به واسطهٔ تاکید و اصرار پیرامون این نکته است که خوبی و نیکی خاص خود هنرمند مانند هر شهروندی تابع نیکی و خوبی همگان قرار گیرد و به خوبی و نیکی همگان منجر شود.

ارسطو

دانش ما در مورد نظریه زیبایی شناسی ارسطو عمدتاً از مجموعه ناچیزی از یادداشتهای درسی است که به ما به عنوان رسالهٔ شعر و زیبایی شناسی (*Poetics*) رسیده است و احتمالاً حدود ۳۴۲-۳۴۷ قبل از میلاد نوشته شده است و بعداً به آن اضافاتی شده است. متن فوق مخدوش و تحریف شده است، و بحث، خلاصه شده و گیج کننده است.

هیچ اثری در تاریخ زیبایی شناسی، چنین مسائل آشفتهٔ تفسیری را ایجاد نکرده است. هیچ اثری چنین تاثیر شگرف و عظیمی بر نظریه و شیوهٔ کار نقد ادبی نداشته است.

هنر شعر

وظیفهٔ اول ارسطو تعریف و روشن ساختن هنر شعر (*Poetike*) است که موضوع اوست. او تمایزی میان سه نوع فکر قائل می شود. نظر (*Theoria*)، عمل (*Praxis*) و ابداع (*Poiesis*) (مراجعه کنید به *متافیزیک* E۱ موضوعات ۶). اما در *رسالهٔ* شعر، ابداع به معنای محدودتری گرفته می شود. نوعی ساختن «محاکات و تقلید» است که به نظر می رسد ارسطو کاملاً به صورت صریحی آن را نمایانگر اشیاء یا وقایع تلقی می کند. هنر تقلیدی به دو دسته قسمت می شود: (۱) هنر تقلید ظواهر بصری و تجسّمی به واسطهٔ رنگ و نقاشی و (۲) هنر شعر، تقلید عمل انسانی (*Praxis*) از طریق شعر، آواز و رقص (*رسالهٔ* شعر بخش یک). بنابراین هنر شعر به واسطهٔ ابزار و وسیله اش (کلمات، آهنگ و وزن) از نقاشی متمایز می گردد و از تاریخ منظوم یا فلسفه (شعر امپدوکلس[۱۴] (*Empedocles*) به واسطهٔ شیئی که به تقلید از آن می پردازد جدا می شود.

برای ارسطو دو نوع هنر شاعرانه از اهمیّت عمده برخوردارند یعنی درام و نمایش (خواه تراژدی خواه کمدی) و شعر حماسی که از کمدی به واسطهٔ سنگینی اعمالی که مورد تقلید قرار می گیرد متمایز می گردد (فصول ۲،۶).

آنچه در رساله ارسطو اولین اهمیت را دارد روش بررسی او است زیرا او بر آن است تا یک نظریه سیستماتیک از نوع خاص ادبی ارائه دهد. ارسطو می پرسد: ماهیت هنر تراژدی چیست؟ و این سؤال او را نه تنها به بررسی علل مادی، صوری و فاعلی وامی دارد (بسیاری از نظریات وی در ذیل این عناوین از ارزش دائمی برای نظریه ادبی برخوردارند) بلکه به بررسی علت غایی یا هدف و غایت (*Telos*) اثر هنری نیزسوق می دهد.

یک تراژدی خوب چیست و چه چیزی آن را خوب می سازد، علل حُسن هنری و مقابل آن چیست؟ (فصل F-G ۲۶ ترجمه اِلس).

او فکر می کند این وظیفه و هدف تراژدی باید فراهم آوردن نوع معینی از تجربهٔ لذت بخش و خوشایند باشد - «لذت مناسب و حقیقی» (*Oikeia Hedone*) تراژدی (فصول ۲۶و۲۳و۱۴) - و اگر ماهیت این لذت را بتوان تعیین نمود در این صورت توجیه معیارهایی که به واسطهٔ آن بتوان گفت آن نوع تراژدی بهتر از دیگری است ممکن خواهد شد.

لذّت محاکات و تقلید

ارسطو به طور خلاصه (فصل۴) دو انگیزه را که باعث زایش تراژدی می شوند ذکر می کند. اولین انگیزه این است که تقلید «طبیعی» است و تشخیص، تقلید طبیعتاً برای انسان خوشایند و لذت بخش است زیرا انسان یادگیری را مطلوب و لذت بخش می یابد و تشخیص فرضاً تصویری از سگ، شکلی از یادگیری است (مقایسه شود با *معانی و بیان* I.۱۱). از آنجا که

تراژدی، تقلید نوع ویژه ای از شیء یعنی حوادث هراسناک و رقت انگیز است، لذت مناسب و حقیقی آن «لذتی است که از ترحّم و ترس به واسطهٔ تقلید ایجاد می شود» (فصل چهار ترجمه الس).

سؤالی که محققاً مطرح می شود این است که چگونه می توانیم از هیجانات احساس برانگیز که دردناک نیز هستند لذت کسب کنیم (مقایسه شود با تعاریف «ترس» و «ترحم» در معانی و بیان ۸ و ۲/۵). نزدیکترین جواب ارسطو ظاهراً این است که گرچه شیئی که مورد تقلید قرار گرفته می تواند فی نفسه برای تفکّر و تعمّق نامطلوب و ناخوشایند باشد اما لذّت دیدن تقلید می تواند بر بیزاری ما فایق آید ـ همچنان که در مورد نقاشیهای تخصّصی اجساد و لاشه ها اینچنین است (مراجعه شود به *Departibus Anowalium I V* معانی و بیان I۱۱). در اینجا ارسطو پاسخی جزئی و ناتمام به یکی از مواضع افلاطون برای شک پیرامون هنر می دهد، او لذت پایه و اساسی زیبایی شناسی را به عنوان لذت «شناختی» تلقی می کند و آن را از همان نوعی می داند که به فیلسوف نیز تعلق می گیرد (گرچه بدون شک در سطح پایین تری قرار دارد).

لذّت زیبایی

ارسطو می گوید تراژدی نیز از روی میل و گرایش ما به «آهنگ و وزن» رشد می کند (فصل۴). او این نکته را بسط نمی دهد و می توان گفت نوعی انگیزهٔ تزیینی را بدیهی فرض می کند. اما اگر ما در اینجا به فیلبُس افلاطون فکر کنیم، لذت ما در آهنگ و وزن می تواند به عنوان لذت در زیبایی به طور کلی تلقی شود. «یک چیز زیبا» (*Kalliste*) خواه یک موجود زنده یا هر ساختاری که از اجزاء تشکیل شده است، باید نه تنها از ترتیب منظمی از آن اجزاء برخوردار باشد بلکه باید اندازه ای داشته باشد که تصادفی نیست (فصل۷). بنابراین تراژدی یا طرح داستان آن می تواند «زیبا» باشد یعنی از نظر هنری فوق العاده باشد (فصل ۱۰،۱۳). و «لذت مناسب و حقیقی» مثلاً حماسه به وحدت آن بستگی دارد، در وجود «چون یک مخلوق کامل واحد با نقطه شروع، وسط و پایان» (*Zoon*) (فصل۲۳). این قیاس و تشبیه بازگو کنندهٔ فیدرس افلاطون (۲۶۴C) است، زیرا ظرافت شیء محسوس یا شیء مورد تعمّق ، بالاترین میزان از لذتی را ایجاد می کند که برای عضوی که حس می کند یا ذهنی که تامل و تعمّق می کند مناسب است (اخلاق نیکوماخوس *Nicomachean Ethics*).

کلّی

اگر وظیفه و هدف شعر تراژدی فراهم ساختن انواع معینی از لذت باشد، در این صورت می توان خصوصیات یک اثر خاص که این لذت را ارتقاء می دهد یا مانع آن می شود را بررسی کرد.

تمرکز و انسجام آن تا اندازهٔ زیادی به طرح داستان و معنای حتمیّت در بسط تحوّل آن بستگی دارد (فصل ۱۰). محققاً این امر به کاملترین نحو انجام خواهد شد، البته وقتی که

شخصیت ها مطابق ماهیّتشان عمل می کنند، وقتی به «انجام آنچه می پردازند که نوع معیّنی از شخص بر طبق احتمال یا ضرورت خواهد گفت یا انجام خواهد داد یعنی آن چیزی که هدف اثر شاعرانه است». (فصل ۹ ترجمه' الس).

ارسطو این نوع رفتار یعنی رفتاری که مطابق قوانین روانشناختی برانگیخته می شود را «کلی» (Unverasl) و آنها را در تقابل با حوادث جزئی گاه شمار وقایع تاریخی قرار می دهد. او آن را به عنوان رشته نامربوط تصادفی حوادث خاص و جزئی (Particular) تلقی می کند. («آنچه الکیبیادس[۱۵] Alcibiades نسبت به او روا داشت یا انجام داده بود».) این عبارت مشهور، الهام بخش بسیاری از نظریات بعدی راجع به هنر تقلید کننده' کلیات یا ذوات بوده است، اما لُبّ آن (برای ارسطو) این است که شاعر باید با تکیه بر حقایق کلی روانشناسی طرح داستان خود را معقول و موجّه نماید. این نکته مهم سطح دیگری را به دفاع ارسطو (در مقابل افلاطون) از منزلت «شناختی» شعر اضافه می کند، زیرا شاعر باید حداقل ماهیت انسانی را درک نماید والاّ نمی تواند حتی طرح داستانی خوب را ایجاد کند.

تخلیه هیجانی

در تعریف ارسطو از تراژدی (فصل ۶) یک عبارت است که موجب تفاسیر زیادی شده است:*di eleou kai phobpu perainousa ten ton toiouton pathematon katharsin* (این عبارت به وسیله' بوچر (Butcher) به طریق سنّتی ترجمه شده است: «به واسطه' ترحّم و ترس که تصفیه و پالایش مناسب و واقعی این احساسات و هیجانات است»). بنابراین این طور تفسیر می شود که ارسطو نظریه دیگری را نه راجع به لذت بی واسطه و مستقیم تراژدی بلکه در مورد تاثیرات عمیق تر روانشناختی آن دارد. این عبارت تنها پایه و اساس برای چنین تفسیری در رساله' شعر به حساب می آید، امّا در *رساله' سیاست* (۷-۸) ارسطو صریحاً نظریه' پالایش ناشی از موسیقی را به جد مطرح می سازد و حتی اظهار می دارد که او پالایش و تخلیه را بیشتر توضیح خواهد داد. «وقتی از این پس از شعر سخن می گوییم» - مطلبی که احتمالاً به اجزای از دست رفته احتمالی *رساله' شعر* اشاره می کند. اگر تراژدی پالایش و تخلیه' هیجانات و احساسات را ایجاد کند، هنوز مشکلات و مسائل دیگری در مورد تعیین آنچه ارسطو در ذهن داشته وجود دارد - برای مثال آیا منظور او از این پالایش معنایی طبی بوده است (تخلیه' هیجانات، حذف و دفع آنان به واسطه' طب روحی و روانی) یا معنایی مذهبی و تطهیری بوده است (تطهیر هیجانات، تبدیل آنها به شکل کم آزارتر). هردو معنی از سوابقی برخوردار بوده اند. همچنین این سؤال وجود دارد که آیا ارسطو به پالایش و تخلیه ترحّم و ترس به تنهایی اعتقاد داشت یا به واسطه' آنها کلیه' هیجانات مخرّب را مد نظر داشت.

در هرحال، بر اساس این تفسیر، ارسطو اعتراض دوم افلاطون به شعر در کتاب دهم جمهور را پاسخ می دهد و اظهار می دارد که شعر به انسان کمک می کند تا معقول باشد. تفسیر سنّتی در سالهای اخیر از جانب پروفسور جرالد اف - الس (Gerald F-Else) به نحو جالبی مورد اعتراض قرار گرفته است. وی استدلال می کند که پالایش تاثیری بر روی حضار یا خواننده نیست بلکه چیزی است که در خود نمایش انجام می شود، تطهیر خود قهرمان است، آزادی و رهایی از «آلودگی خونی» جنایتش که به واسطه' تشخیص خود وی از آن، وحشتش از آن و کشف اینکه این کار به سبب «اشتباهی مهم» (Hamartia) از سوی خود او بود صورت می گیرد. به نظر نمی رسد که این برداشت و تعبیر برای برخی از تراژدیها مناسب باشد. چنانچه این برداشت درست باشد، ارسطو به هیچ وجه هیچ گونه نظریه' درمانی از تراژدی ندارد بلکه او می تواند بازهم به افلاطون پاسخ دهد که از تاثیرات غیر اخلاقی تراژدی نباید هراس به خود راه داد زیرا حداقل ظریفترین آنها چنانچه باید ازنظر ساختاری قابلیت برانگیختن بیننده را به گونه ای تراژیک دارا باشند، باید نوعی پیشرفت اخلاقی را نشان دهند.

فلاسفه' کلاسیک متاخر

ظاهراً *رساله' شعر* ارسطو در دسترس جانشینان وی نبوده است. نظریات و ایده های وی (که اینک تا حد زیادی از دست رفته است) شاگرد محبوبش تئوفراستوس (Theophrastus) از نفوذی برخوردار بود. ترکتوس کویزلینانوس (Tractatus Coislinanus) (یونانی، احتمالاً قرن اول قبل از میلاد) آشنایی را با اثر او نشان می دهد، زیرا تعریف کویزلینانوس از کمدی به طور قابل ملاحظه و چشمگیری با تعریف ارسطو از تراژدی شباهت دارد و با آن برابری می کند. در طول دوره' متاخر کلاسیک، رواقیون (stoicism) اپیکوریان (Epicureanism)، اصحاب مذهب اصالت شک (Skepticism) و مذهب نو افلاطونی (Neoplatonism) به نحو رقابت طلبانه ای شکوفا شدند و هریک از این نحله های فکری در تکوین تاریخ زیبایی شناسی نقش داشتند.

فلسفه' رواقیون

رواقیون بیشتر به شعر و مسائل معنا شناسی و منطق علاقه مند بودند. زنون (Zeno)، کلینتس (Cleanthes) و

کریسیپُس (*Chrysippus*) رساله هایی درباب شعر نوشتند که دیگر موجود نیست. فیلودمُس (*Philodemus*) به ما از اثری درباب موسیقی به وسیلهٔ دیوژن (*Diogenes*) رواقی اهل بابل قدیم (*Babulon*) خبر می دهد و رسالهٔ التزام اخلاقی (*De Officiis*) سیسرو (*Cicero*) از اثری دربارهٔ زیبایی نوشتهٔ پنائتیوس (*Panaetius*). هردو آنها ظاهراً اعتقاد داشته اند که زیبایی به تنظیم اجزاء بستگی دارد (به عبارت سیسرو *Convenientia Partium*). شادی و سرور در زیبایی با این مزیّت و خاصیت که خود را در زندگی منظم بیان می کند و نشان می دهد یعنی با آداب دانی و ادب (*To Prepon*) مرتبط شد. اینچنین فکر می شد که بنابراین نه تنها لذت غیر معقول (*hedone*) بلکه تعالی معقول روح (*chara*) در همکاری با مقصد رواقی از آرامش، از طریق شعر درست قابل حصول است. رواقیون به مزیّت اخلاقی شعر به عنوان توجیه و حقانیت اصلی آن تاکید می نمودند و اعتقاد داشتند که این امر ممکن است فلسفه واقعی را نیز به صورت تمثیل درآورد (مراجعه شود به *جغرافیا*، استرابو (*Strabo*) ۳و *II* و۱۰و*I*).

اپیکوریان

گفته می شود (از سوی سکستوس امپریکس (*Sextus Empiricus*)، بر ضد استادان ۲۷و۶) که اپیکوریان موسیقی و لذت آن را مردود دانسته اند، اما به نظر می رسد که این تاحدی براساس یک سوء تفاهم از مخالفت اپیکورس (Epicurus) با نقد موسیقی است. (مراجعه شود به پلوتارک (*Plutarch*) که بر طبق دکترین اپیکورس نمی توان به طور لذت بخشی زندگی کرد۱۳).

دو اثر مهم از فیلودمس اهل گدرا[۱۶] (*Gadara*) (قرن اول قبل از میلاد)، که بخش هایی از آن در هرکولانوم[۱۷] (*Herculaneum*) از زیر خاک بیرون کشیده شده و کشف شده است، شواهد و ادلّهٔ بیشتری از طرز تفکر اپیکوریان دربارهٔ هنر ارائه می کنند. فیلودمس در اثر خود دربارهٔ موسیقی (*Peri Mousikes*)، استدلال می کند (علیه پیروان فیثاغورث، افلاطون و ارسطو) که موسیقی به خودی خود ـ جدا از کلمات که تاثیرشان اغلب با خود موسیقی اشتباه می شوند ـ در برانگیختن احساسات و هیجانات یا ایجاد دگرگونی های اخلاقی روح ناتوان و عاجز است. او با این استدلال اولین ضربهٔ شناخته شده را به آنچه بعدها «فرمالیسم» (*Formalism*) نام گرفت وارد می کند. در اثر دیگرش دربارهٔ اشعار (*Peri Poematon*) او استدلال می کند که حُسن مشخص شعر (*To poietikon agathon*) نه به وسیله مقصد و هدف تعلیمی ـ اخلاقی (معنوی) تعیین می شود و نه از طریق لذت ناشی از تکنیک (فن) و فرم (صورت و شکل) و یا به واسطهٔ صرف اضافت این دو به یکدیگر بلکه به واسطهٔ صورت و معنی (اتحاد شکل و محتوی) معیّن می گردد ـ از برداشت او در این زمینه ما اینک چیزی نمی دانیم.

خطوط اصلی تفکر دربارهٔ ادبیات در طول دورهٔ رومی ظاهراً پرورشی و عملی بوده است. دو اثر به نحو چشمگیر و بارزی مؤثر و تعیین کننده بودند. (امّا اثر دوم تا زمان کشف مجدّد آن در دوره 'مدرن این گونه نبود): این دو اثر عبارتند از: هنر شعر (*Ars Poetica*) یا رساله ای برای پیسُس یا (*Ars Poetica*) اثر هوراس (*Horace*) که به بحث پیرامون بسیاری از مسائل سبک و فرم می پردازد. و اثری دربارهٔ ارتقاء و تعالی در شعر (*Peri Hyposus*) یا دربارهٔ متعالی) که می توان گفت در طی قرن اول پس از میلاد احتمالاً از سوی یک یونانی به نام «لونگینوس» (*Longinus*) به رشته تحریر درآمده است. این اثر زنده، خلاق و درخشان ویژگی نوشتار فوق العاده و بی نظیر را با زبانی مؤثر تعریف و روشن می سازد همچنان که روح را حرکت می دهد و به بررسی شرایط سبکی و صوری این تاثیر می پردازد.

افلوطین

تفکر فلسفی که تا زمان بسته شدن آکادمی در آتن به واسطهٔ یوستینیانوس[۱۸] (*Justinian*) اول در ۵۲۹ بعد از میلاد در قالب نحله های افلاطونی ادامه داشت منجر به تکوین سیستم نو افلاطونی افلوطینی شد. سه رساله از پنجاه و چهار رسالهٔ وی که شش مجموعه نه گانه (*Enneads*) را تشکیل می دهند خصوصاً به موضوعات زیبایی شناسی می پردازند: «درباب زیبایی» (۶و۱)، «درباب زیبایی معقول» (۸و۵) و «چگونه تکثّر صورتهای مثالی وجود پیدا کردند» و «درباب خوبیها» (۷و۶).

بر اساس این نقطه نظر، در ورای این جهان مشهود، «یکتا و واحد مطلق و احد» (*Tohen*) یا «نخستین» قرار دارد که در اقنوم (ذات) نخستین با جلوه و نقش خود که ورای همه تصورات، برداشتها و دانشها است واقعیت غایی است. در دومین اقنوم خود، واقعیت «عقل» یا «ذهن» (*Nous*) است اما صورتهای افلاطونی که به واسطهٔ ذهن شناخته می شوند نیز به حساب می آید. در اقنوم سوم خود «نفس مطلق» (Psyche) یا اصل خلاقیت و زندگی است. در داخل طرح خود یعنی تغییر نامتناهی وجود که از «نور» مرکزی «نشات می گیرد»، افلوطین نظریه ای را پیرامون زیبایی ارائه و بسط می دهد که فوق العاده بکر و بدیع است گرچه سمپوزیوم و سایر گفت و گوهای افلاطون برای وی الهام بخش بوده اند.

رساله «درباب زیبایی» (ترجمهٔ مک کنّا و پیج (*Mackenna and Page*) با خاطرنشان کردن این نکته آغاز می شود که زیبایی

موسیقیدان، راه عاشق و راه (متافیزیسین) (I، ۳، ۱، ۲). او از طبیعت به عنوان عرضه کننده‌ٔ عشقی سخن می گوید که نمی تواند کاری کند جز آنکه متفکر ستایشگر و تحسین کننده را در چیزهای دیده شده و شنیده شده و نیز در منش و رفتار خوب قرار دارد (I،۶،۱) و سؤال این است که «آن چه چیزی است که به همه‌ٔ این چیزها خوبرویی و خوش منظری می بخشد؟»

اولین جوابی که مورد ملاحظه واقع می شود و سپس رد می شود پاسخ رواقیون است. زیبایی تقارن و تناسب است یا به آن بستگی دارد. افلوطین استدلال می کند که ویژگیهای حسی ساده (رنگ و صوت) و همچنین ویژگیهای اخلاقی می توانند از زیبایی برخوردار باشند اما نمی توانند متقارن باشند علاوه بر آن یک شیء می تواند قسمتی از زیبایی خود را از دست بدهد (مانند وقتی که شخصی می میرد) بدون آنکه هیچ گونه تقارنی را از دست بدهد (VI،۷،۲۲).

بنابراین تقارن نه شرط لازم و نه شرط کافی زیبایی محسوب می شود. این زیبایی نیست بلکه شرکت در صورت مثالی یعنی تجلّی مثالهای افلاطونی است که نشان دهنده‌ٔ تفاوت در یک سنگ قبل و بعد از سنگ تراشی یک پیکرتراش است زیرا مجسمه ساز به آن شکل می بخشد. او می گوید آنجا که صورت مثالی وارد می شود «سردرگمی و درهم ریختگی به همکاری تبدیل می شود» (VI،۶،۲) یعنی «وقتی یک شیء متحد و واحد می شود، زیبایی بر تخت می نشیند و تاج بر سر خود می گذارد». یک چیز متجانس مانند یک تکه رنگ، پیشاپیش به واسطه‌ٔ شباهت و همانندی سراسری متحد و واحد شده است، یک چیز نامتجانس مانند یک خانه یا یک کشتی به واسطه‌ٔ تفوق و سلطه‌ٔ «صورت» که یک ایده‌ٔ الهی است متحد و واحد می شود. (I،۶،۲). در تجربه‌ٔ زیبایی، نفس با تشخیص «قرابت و پیوستگی» موجود در شیء با خودش، مسرور می گردد زیرا در این قرابت و پیوستگی، از بهره مندی خاص خود از صورت مثالی و الوهیتش آگاه می گردد. در اینجا منبع تاریخی عرفان و رمانتیسم در زیبایی شناسی مطرح می شود.

عشق در نظام فکری افلوطین همواره عشق به زیبایی (III،۵،۱) و عشق به مطلق و زیبایی غایی از طریق تجلیّات نازلتر آن در طبیعت یا در اثر هنرمند و استادکار است(۱۰-۸ و ۸ و V؛ ۱۸ و VI، ۲؛ ۶، ۷؛ I و ۶، ۷).

دودلی و تزلزل افلاطون نسبت به هنر مجدداً در تفسیر افلوطین در این نکته خود را نشان می دهد، گرچه این دودلی خاموش می شود و در مذهب اصالت وحدت (*Monism*) اساسی هیات تالیفی فلسفه‌ٔ وی تقریباً مغلوب می شود. از تفکرات و تاملات در زیبایی آمیخته به لذت جسمانی، به نشاط و شادمانی در کردار زیبا، به زیبایی اخلاقی و زیبایی نهادها و از آنجا به زیبایی مطلق عروج می نماییم. (I، ۹، ۱۶-۲۱، ۶، ۸، I). افلوطین سه راه به سوی حقیقت را ازهم متمایز می سازد. راه و طریق

به فکر زیبایی های والاتر که در آنجا منعکس می شوند رهنمون سازد (۳ و۲ و ۸ و ۵ و ۷ و ۹ و ۲).

هنرها نیز بر این اساس که محاکات و تقلید صرف هستند نباید مورد غفلت واقع شوند (در اینجا او به تصحیح و اصلاح «جمهور»، کتاب دهم نزدیک می شود) زیرا هم نقاشی و هم شیئی که از روی آن تقلید می شود در نهایت صورت مثالی اند علاوه بر آن نقاش ممکن است قادر باشد صورت را به مراتب دقیق تر تقلید کند و «در آنجا که طبیعت فاقد چیزی است، آن را اضافه و الحاق نماید.» (۷، ۸، ۱؛ مقایسه شود با ۷، ۹، ۱۱).

مع ذلک در حالت دینی تر خود، افلوطین به ما خاطرنشان می سازد که زیبایی دنیوی، زمینی و مشهود می تواند توجّه ما را از نامتناهی (۷، ۵، ۱۲) منحرف کند، آن «زیبایی اصیل» یا «زیبایی فراتر از فهم» نامشهود است (۶، ۷، ۳۳) و آن کس که زیبا و بنابراین الهی شده است دیگر نه زیبایی را می بیند و نه به آن محتاج است (۷، ۷، ۱۱).

وقتی این عارف فیلسوف منش به مقصد نائل می گردد نردبانی را که برای به کارگیری مجدد شباهت بسیار آشنا و مانوس استفاده می شود کنار می زند و دور می اندازد.

قرون وسطی

آباء اولیه کلیسا نسبت به زیبایی و هنرها تا حدی مردّد و مشکوک بودند یعنی هراس داشتند که علاقهٔ شدید به امور دنیوی و چیزهای مادی شاید روح را به خطر اندازند، روحی که علاقهٔ واقعیش در جای دیگر قرار دارد، مخصوصاً چون ادبیات، درام، نمایش و هنرهای تجسمی که با آن آشنا بودند، دقیقاً در ارتباط آن با فرهنگ الحادی یونان و روم قرار می گرفت. اما علی رغم خطر بت پرستی، مجسمه تراشی و نقاشی به عنوان وسایل مشروع جهت تقوی و دینداری، و ادبیات به عنوان بخشی از تعلیم و تربیت در علوم انسانی پذیرفته شدند. توجه و علاقه به مسائل زیبایی شناسی جزء بارز و شاخص فلسفهٔ قرون وسطی نیست اما برخی خطوط مهم فکری را می توان در آثار دو تن از بزرگترین متفکران این عصر مشاهده کرد.

سنت آگوستین

آگوستین در اعترافاتش (۱۳ ، IV)، کمی از اثر اولیهٔ از بین رفته خود، درباب زیبایی و هماهنگی (*De Pulchro et Apto*) سخن می گوید که در آن دو نوع زیبایی را از هم متمایز می سازد. زیبایی ای که به اشیاء، به واسطهٔ تشکیل یک «کل» از جانب آن اشیاء، تعلّق دارد. و زیبایی ای که به اشیاء به واسطهٔ «هماهنگی و تناسب» آن اشیاء با شیئی دیگر یا جزء بودن از یک کل تعلق پیدا می کند. از وصف و شرح مختصر وی نمی توان نسبت به ماهیت دقیق تمایز او مطمئن بود.

اندیشه های بعدی وی در مورد زیبایی در سراسر آثار وی پراکنده اند و مخصوصاً «دربارهٔ نظم» (*De ordine*) (۳۸۶ پس از میلاد) و «دربارهٔ دین حقیقی» (*De Vera Religione*) (۳۹۰ پس از میلاد) و «دربارهٔ موسیقی» (*De Musica*) (۳۹۱-۳۸۸)، و رساله ای «در باب اندازه و میزان».

مفاهیم اصلی و کلیدیِ نظریهٔ آگوستین وحدت، عدد، مساوات، تناسب و نظم است. «وحدت» نه تنها مفهوم اساسی هنر (دربارهٔ نظم ۴۲، ۱۵، II) بلکه واقعیت است. وجود چیزها و امور فردی به عنوان واحدها و امکان مقایسه آنها نسبت به مساوات یا شباهت موجب تناسب، اندازه و عدد می شوند. (دربارهٔ موسیقی ۵۶، ۱۷، ۴۴، ۱۴ :VI؛ دربارهٔ داوری آزاد ۲۲، ۸ :II).

او در چندین جا تاکید می کند که عدد هم برای وجود وهم برای زیبایی ضروری و مهم است ـ «زیبایی شکل بدن را بررسی کنید و خواهید یافت که هر چیزی به واسطهٔ عدد در جای خود قرار دارد.» (ترجمهٔ برلیک ۴۲، ۱۶، II؛ دربارهٔ داوری آزاد *De Libero Arbitrio*). عدد، نظم را ایجاد می کند تنظیم اجزای مساوی و نامساوی به صورت مجموعهٔ مرکب منسجم مطابق با یک مقصد را، می آفریند، و از نظم سطح دوّم وحدت ایجاد می شود. وحدتِ در حال ظهور کل های نامتجانس و ناهمگن که به واسطهٔ روابط داخلی شباهت میان اجزاء، هماهنگ یا متقارن شده اند. (دربارهٔ دین حقیقی ۵۹، ۳۲؛ ۵۵، ۳۰، راجع به موسیقی ۵۸، ۱۷، VI).

یک ویژگی مهم نظریهٔ آگوستین این است که درک زیبایی متضمّن حکمی هنجاری و تجویزی است. ما شیء منظم را به عنوان هستی که باید آن گونه باشد درک می کنیم و شیء نامنظم را به عنوان چیزی که کمبود و کسری دارد در می یابیم، بنابراین نقاش می تواند همچنان که پیش می رود به اصلاح و تصحیح دست یازد و منتقد می تواند قضاوت و حکم کند (دربارهٔ دین حقیقی ۶۰ و۳۲). اما این درستی یا نادرستی را نمی توان صرفاً حس کرد (راجع به موسیقی، ۳۴ و ۱۲)، ناظر باید همراه خود مفهومی از نظم مثالی را که به واسطهٔ «اشراق الهی» به او داده شده است بیاورد. نتیجه این می شود که قضاوت و حکم پیرامون زیبایی از نقطه نظر عینی معتبر است و هیچ نسبیتی نمی تواند در آن وجود داشته باشد (راجع به تثلیث ۱۰، ۶، نهم؛ در باب اراده آزاد ۴۱، ۱۶، دوم).

آگوستین همچنین به مسئله حقیقت لفظی می پردازد و در تک گوییهایش (*Soliloques*) (۳۸۷ بعد از میلاد) تمایز نسبتاً پیچیده ای را میان انواع مختلف دروغ یا فریب مطرح می کند. در توهّم ادراکی، یک پاروی راست، خود را خمیده و کج نمایان

می‌سازد و می‌تواند کج نیز بشود امّا مجسمه نمی‌تواند انسان بشود و بنابراین غلط و نادرست» نیست. بنابراین شخصیت خیالی نیز نمی‌تواند واقعی باشد و با اراده خاص خود واقعی بودن را وانمود نمی‌کند بلکه فقط از اراده شاعر تبعیت می‌کند (۱۸، ۱۰، ۱۶؛ ۹، دوم؛ مقایسه شود با اعترافات ۶، سوم).

سنت توماس آکوئینی

تفسیر توماس از زیبایی به اختصار صورت گرفته است. تقریباً با بی‌اعتنایی و به طور سطحی انجام شده است و در چندین عبارت اصلی که به سبب معنای غنی خود بحق و بجا مشهور شده‌اند. در متافیزیک وی، «حُسن» و «خوبی» یکی از مفاهیم «استعلائی» یا شبه متعالی (*Transcendentals*) است که به هر وجودی حمل می‌شود و ورای مقولات ارسطویی قرار می‌گیرد و در ارتباط آن با میل و اشتیاق مورد امعان نظر واقع می‌شود. (رساله جامع خداشناسی ۱، هنر، ۵، ۹، ۱). خوشایند یا لذت بخش یکی از تقسیمات حُسن است ـ «آن چیزی که حرکت میل را به صورت سکوت و سکون در چیزی که مطلوب است پایان می‌دهد «مطبوع» نامیده می‌شود» (ترجمه' پدران روحانی دومنیکن، ۶. هنر و ۵ . S.T.Tq) و زیبایی آن چیزی است که در هنگام دیده شدن مطبوع طبع واقع شود (*Pulchra enim dicuntur quae visa placent*, S.T.I.q.5, art.4).

در اینجا البتّه دیدن به کلیه ادراک شناختی بسط داده می‌شود، درک زیبایی نوعی شناخت است (این نشان می‌دهد که چرا این امر در حواس پائین‌تر یعنی بویایی و چشایی اتفاق نمی‌افتد (S.T.II.q.27 art). پس از آنجا که شناخت به معنای انتزاع صورتی است که یک شیء را آنچه هست می‌سازد، زیبایی بستگی به صورت دارد. مشهورترین عبارت توماس درباره' زیبایی در طول یک بحث آکوستینی در تلاش برای شناساندن اشخاص تثلیث یا مفاهیم کلیدی اش، یعنی پدر یا وحدت و غیره آشکار می‌گردد. او می‌گوید زیبایی «سه شرط را داراست» (S.T.I.q. ۳۹, art.۸).

اول، «تمامیّت یا کمال» (*Integritas sive perfectio*) است ـ اشیاء شکسته یا صدمه دیده، اشیاء ناقص، زشت هستند.

دوم، «نسبت یا هماهنگی مناسب و شایسته» است. (*De bita proportio sive consonantia*) که به طور جزئی می‌تواند به ارتباطات میان اجزاء خود شیء اشاره کند امّا اساساً به ارتباطی میان شیء و درک کننده اشاره می‌کند که مثلاً شیء فوق العاده مشهود متناسب با دید است.

سوّم «روشنی یا وضوح (*Claritas*) یا درخشش» است. مراجعه شود به S.T.II-II 9.۱۴۵ art , ۲,۱۸۰)

سوّمین شرط به انحاء مختلف تفسیر شده است یعنی به سنّت نو افلاطونی قرون وسطی مربوط می‌شود که در آن نور رمز و سمبل زیبایی الهی و حقیقت است (مراجعه شود به دیونوسیوس کاذب «درباب اسامی الهی» فصل چهار رابرت گروستست، دی لوس و تفسیر او درباب شش روز خلقت (*Hexaemeron*).

در اثر ناچیز ادبی (*De Pulchroet Bono*) (۱،۶،۲) روشنی عبارت است از «شکوه و درخشش» صورت (*resplendentia Formae*) که در اجزاء متناسب موضوع می‌درخشد، و نویسنده آن توماس جوان و یا معلّم او آلبرت کبیر (*Albertus Magnus*) بوده است. شرایط زیبایی را می‌توان صرفاً با یک معنا بیان نمود. اما زیبایی که جزئی از خوبی است، اصطلاحی قیاسی و تشبیهی است (یعنی، وقتی برای انواع متفاوتی از چیزها به کار برده شود معانی متفاوتی پیدا می‌کند). دلالت به مجموعه' کلی از ویژگیها و خصایص می‌کند زیرا هرچیز به نوبه خود زیبا است. (آکوئینی، تفسیر درباب مزمور، مزمور،۲ Liv کوچک ۲و۱و۱۰X، مقایسه شود با تفسیر درباب اسامی الهی، ۵، ۶)

نظریه' تفسیر و تاویل

کار حاد آباء اولیه یعنی آشکارسازی، رفع و رجوع و تطبیق و منظم و سیستماتیک کردن متون کتب مقدس جهت دفاع از مسیحیت در مقابل دشمنان خارجی و انحرافات مرتدانه، روشی را برای تفسیر و تاویل متون اقتضاء می‌نمود. سنّت یونانی به مَثَل درآوردن هومرو هسیود و تفسیر خاخامی تمثیلی و رمزی کتب مقدس یهود به واسطه' فیلون اهل اسکندریه گردهم آورده شد و به نحو استادانه ای اصلاح شد.

شیوه وی از جانب اریجن (*Origen*) مورد اقتباس قرار گرفت. او سه سطح از معنا را در متون کتب مقدس از هم متمایز می‌ساخت: معنای لفظی، اخلاقی، و معنوی یا عرفانی (مراجعه شود به اصول ۲۰، ۱۸، ۱۶، ۱، IV) این روش به وسیله هیلری (*Hilary Poitiers*) اهل پواتیه و امبروز (*Ambrose*)، اسقف میلان به غرب برده شد و به واسطه' جان کاسیان (John *Cassian*) که نحوه' بیان و مثالهایش در سراسر دوره' قرون وسطی تا زمان دانته (*Dante*) معیار و مقیاس شد، بسط و گسترش بیشتر پیدا کرد (مراجعه شود به نامه' دانته به کان گراند (*Can Grande*)، ۱۳۱۹، مقدمه ای بر بهشت).

در مثال کاسیان (*Collationes* XIV,۸)، اورشلیم در عهد عتیق «لفظاً» یا «از نظر تاریخی» شهر یهودیان است، در سطح «تمثیلی و رمزی» یا آنچه بعداً سطح «نمونه» نامیده شد، از روی پیشگویی این شهر به کلیسای بعدی مسیح اشاره دارد؛

یعنی در سطح «استعاری و مجازی» یا اخلاقی، به روح فردی؛ و در سطح «تعالی روحی» به شهر بهشتی خداوند، هرسه سطح آخری با همدیگر برخی مواقع معنای «رمزی و تمثیلی» یا (از سوی سنت توماس) معنای روحی و معنوی نامیده می شود. همچنان که توماس نشان می دهد (رساله ٔ جامع درباره ٔ خداشناسی I، q ۱، هنر ۱۰)، معنای «لفظی» نیز شامل بیانات و جملات استعاری می شود.

اریجن تاکید می نماید که کلیه متون کتب مقدس باید بالاترین سطح معنا، یعنی معنای «روحی و معنوی» را داشته باشد، گرچه ممکن است فاقد یک معنای اخلاقی باشد و حتی در سطح لفظی نتواند معنادار تلقی گردد، البته در صورتی که ابسوردیته ای (امر محال) فوق العاده با تلقی آنها بدین صورت ضرورت خود را نشان دهد. در این موضوع سنت آگوستین به دنبال او عمل کرد (درباره ٔ دکترین مسیحیت III، ۱۰، ۱۴، ۱۵، ۲۳)، اما هیوگ سنت ویکتور (۱۱۳۰ـ۴۱ و De scripturis, v, Exudtiones didascalicon VI) این گونه نبود. او اعتقاد داشت که معانی سطح دوّم تابع سطح اول اند و معنای سطح اول می تواند در صورتی که در آن استعاره گنجانده شده باشد همواره یافت شود.

از آنجا که مسیحیت تعلیم می داد که جهان از سوی خداوند از عدم (ex nihilo) آفریده شد بجای آنکه از چیزی ایجاد یا قالب گیری شود، متفکران مسیحی رو به سوی این اعتقاد داشتند که طبیعت باید نشانه ها یا علائم مبدا و اصل خود را همراه داشته باشد و تجلّی نمادین و رمزی کلمه باشد. از این حیث، مانند کتاب مقدس، آفرینش دیگر خداوند نیز می تواند در معرض تفسیر و تاویل واقع شود. بنابراین، طبیعت یک نشانه و علامت می شود و هر شیء طبیعی آیتی و رمزی از چیزی ورای آن می گردد. این نظریه با جان اسکوتوس اریوگنا (John Scouts Erigena De Division Naturae I, III) و سنت بوناونتوره (ST. Bonaventure Collationes in Hexaemeron 11,27) به کاملترین مرحله ٔ رشد می رسد.

اگرچه این تفکرات در درجه ٔ اول کلامی (Theological) بودند تا زیبایی شناسانه، اما برای تاریخ متاخر زیبایی شناسی از اهمیت بسزایی برخوردار شدند. آنها سؤالات مهمی درباره ٔ ماهیّت استعاره و رمز را هم در ادبیات و هم در کلام مطرح کردند و تاملات و تفکراتی را درباب مسئله ٔ عمومی تفسیر آثار هنری به راه انداختند و امکان فلسفه باز وسیعی از اشکال و صورتهای رمزی و سمبلیک را نشان دادند که در آن کلیه هنرها را می توان به عنوان نوعی سمبولیسم و رمزانگاری درک کرد.

ادامه دارد