زیبایی

نیکلاس پاپاس، استفن دیوید راس، یان ا. آرتسن
هنرور شجاعی

این مقاله با هدف تشریح تاریخ پیچیده‌ی نقش زیبایی در فلسفه و زیبایی‌شناسی در سه بخش بررسی مفهومی و تاریخی، مفاهیم کلاسیک، و مفاهیم قرون وسطایی تنظیم شده است. نخستین بخش به بررسی دوره‌های متمایز در تاریخچه‌ی مفهوم زیبایی، هم پیش از آن که در قرن هجدهم این مفهوم به‌صورت بخشی از زیبایی‌شناسی غربی درآید و هم از آن زمان به بعد می‌پردازد. بخش دوم و سوم در پیوند با دو مرحله‌ی اساسی این تاریخ (مراحل کلاسیک و قرون وسطا) است؛ یعنی هنگامی که زیبایی یک مفهوم فلسفی مهم، هرچند نه هنوز مفهوم زیبایی‌شناختی، بود.

۱. بررسی مفهومی و تاریخی

اندیشه‌های زیبایی را کم‌وبیش در هر فرهنگ و تقریباً در هر زمانی از تاریخ بشری با مشابهت‌های بسیار می‌توان یافت. بسیاری از این اندیشه‌ها در سراسر تطورات اقتصادی، صنعتی، شناخت‌شناسی و هنری دو یا سه قرن اخیر در سراسر جهان، حفظ شده‌اند. با این همه این دگرگونی‌ها به‌نوبه‌ی خود تغییراتی در اندیشه‌های زیبایی و پیوندهای آن با طبیعت و هنر به وجود آورده‌اند که درک بسیاری از بازتاب‌های تاریخی آن را دشوار می‌کند.

در دیرین‌ترین فرهنگ‌های شناخته‌شده‌ی پیش از تاریخ مکتوب، در چین، مصر، جهان اسلام و آفریقای واقع در بخش سفلای صحرا، زیبایی همواره اصطلاحی گران‌قدر بوده که بشر و طبیعت را با کاروزی‌ها و کارهای هنری، پیوند می‌داده است. موجودات بشری (مرد و زن)، پیکرها، منش‌ها،

رفتارها و فضیلت‌هاشان همراه با ساخته‌ها، عملکردها و مهارت‌ها و مخلوقات و اشیاء طبیعی؛ جانوران، درختان و شکل‌های صخره‌ها به‌عنوان زیبا توصیف می‌شوند. در چنین فرهنگ‌هایی زیبایی، خوبی و حقیقت معمولاً با هم در ارتباط‌اند. یونان باستان و چین نیز از این قاعده مستثنی نبودند. در سنت کنفوسیوسی، کُنگ‌زی (قرن ششم تا قرن پنجم پیش از میلاد مسیح) بر زیبایی اجتماعی، که در هنر و دیگر فعالیت‌های بشری تحقق می‌یابد، تأکید داشت. دو قرن بعد، دائوییسم، هنر و زیبایی را با نظم و هدف طبیعی و با آزادی بشر پیوند بخشید.

زیبایی در این‌جا معنایی دوگانه دارد: جامع و مانع. در معنای مانع و محدودش، زیبایی به این بحث می‌پردازد که اشیاء چگونه پدیدار می‌شوند، چگونه بر ما متجلی می‌شوند، و چه لذاتی به انسان در رویارویی با چیزهای زیبا ــ پیکره‌های انسانی، ساخته‌ها، مخلوقات طبیعی و اشیاء ــ دست می‌دهد. پرسش‌های مرتبط در این مقام، همواره در این مواردند که چه انواعی از چیزها زیبا هستند و چه انواعی زیبا نیستند، و چه کیفیت‌هایی یک چیز را زیبا می‌کنند. زیبایی در معنای جامع‌اش، با هر چیز شایسته‌ی ستایش، فضایل و منش‌های انسانی، نژادگی و خوبی، امور و حقایق نهانی، و با دنیاهای طبیعی و الهی مرتبط است. غالب چیزها را می‌توان زیبا قلمداد کرد و تقریباً هیچ کیفیتی را نمی‌توان یافت که متعلق زیبایی قرار نگیرد. در معنای مانع، آنچه مهم است تشخیص زیبایی از نازیبایی است. در معنای جامع، زیبایی در برابر تقابل‌های دوگانه مقاومت می‌کند، و اصطلاح‌های جداگانه و مخالف را به هم پیوند می‌دهد. این دو معنی، هراندازه هم که امروزه متفاوت به نظر برسند، طبق سنت متمایز از یکدیگر تلقی نمی‌شده‌اند.

از زمان یونانیان باستان (در قرون پنجم و ششم پیش از میلاد مسیح و پیش‌تر از آن)، در نزد عبریان مفهوم زیبایی از مفاهیم خوبی و ربوبیت جدایی‌ناپذیر بود. یونانیان زیبا و زیبایی را از خوب متمایز نمی‌دانستند. سروش دلفی، مناسب‌ترین را زیباترین توصیف می‌کرد. سافو می‌گوید که آنچه زیباست خوب است، و آنچه خوب است به‌زودی زیبا خواهد بود. عهد عتیق از زیبایی قداست، کمال و از خدا صحبت می‌کند. در سفر پیدایش، هنگامی که خدا «نور را دید که خوب بود» این (نور) به‌عنوان زیبا نیز می‌توانست توصیف شود. زیبایی، بیش از هر اصطلاح دیگر، بیان‌گر ستایشی بود نامشروط، ورای تعارض و تضاد. این اصطلاح، دنیای کران‌مند بشری را با بی‌کرانی الهی پیوند می‌داد.

واژه‌ی معادل زیبایی در یونانی متضمن کمال اعلی، نژادگی، و ارزش بود. طبیعت و اشیاء طبیعی زیبا بودند، همان‌گونه که چیزها و کارهای الهی. موجودات بشری، اندیشه‌هاشان، منش‌ها و پیکرهاشان زیبا و بدند و نهادهای اجتماعی، قوانین، و کارهای هنری نیز چنین بودند. با این‌حال، یونانیان زیبایی را معمولاً به کارهای بصری محدود می‌کردند، شعر و موسیقی اگرچه خوب نامیده می‌شدند ندرتاً به‌عنوان زیبا توصیف می‌شدند. هوراس و لوسیان، شاعران رومی، به‌مراتب بیشتر از یونانیان از زیبایی در شعر سخن می‌گفتند.

مفهوم زیبایی برای یونانیان، پیچیده و دارای طنین‌های گوناگون و در پیوند با بسیاری از

مفاهیمی بود که در کانون اندیشه‌ی فلسفی بخش اعظم تاریخ اروپا قرار دارند: معرفت، حقیقت، خوبی، طبیعت یا وجود، و هنر. در بیشتر این تاریخ، زیبایی هم معرف کیفیتی بود در اشیاء که موجب می‌شد زیبا نامیده شوند، و هم چیزی سرآمد و ممتاز، ورای تفاوت‌های کیفی و مقولات زبانی بود. زیبایی با پیوند دادن آنچه که قابل اندازه‌گیری است با آنچه اندازه‌ناگرفتنی است بیان می‌کرد که چه‌چیز کران‌مند و قابل درک در شکل، و چه چیز بی‌کران و ورای شکل است. زیبایی با بیان این که چه چیز اخلاقی و فرا ارزش در همه چیز اعم از اندازه‌گرفتنی و اندازه‌ناگرفتنی، کران‌مند و بی‌کران است دنیای بشری را با طبیعت و الوهیت، که همه با خوب مرتبط‌اند پیوند می‌داد.

بیشتر این نکات را می‌توان در آراء هراکلیتوس مشاهده کرد که مدعی است «برای خدا، همه چیز زیبا و خوب و به‌حق است، اما آدمیان بر این پندارند که برخی چیزها درست و چیزهایی دیگر نادرست‌اند». وی زیبایی، عدالت، و خوبی را با امر علوی که از آن همه چیز است ربط می‌دهد. در جهان کران‌مند انسانی، چیزها به درست و نادرست، خوب و بد، زیبا و زشت تقسیم می‌شوند.

اندیشه‌هایی از این دست را در کارهای افلاطون، به‌عنوان مثال در رساله‌ی مهمانی، می‌توان یافت آنجا که دیوتیما نوعی طبیعت زیبایی را توصیف می‌کند: یک «طبیعت زیبایی شگفت‌انگیز ... زیبایی مطلق، مجرد، بسیط، و هماره پایا که بی‌کاستی و بی‌فزونی یا هرگونه تغییری به زیبایی‌های هماره بالنده و میرای همه‌ی چیزهای دیگر تفویض شده است». زیبایی در این مقام بی‌کران، لایتغیر، ورای همه‌ی تعارضات و تمایزات، و برون از اندازه است. و هنگامی که سقراط در جمهور افلاطون اظهار می‌کند که مثالِ «خوب» علت معرفت و حقیقت، و شاید نیز هستی است، گلاوکُن پاسخ می‌دهد که خوب، «زیبایی درنیافتنی» است. سقراط در هیپیاس بزرگ، این نظر را پیش می‌نهد که زیبایی با خوبی، یکی است اما مستقل از حس ــ باصره و سامعه ــ و از لذت. افلاطون در جاهای گوناگون در گفت‌وگوهایش از طبیعت، رب‌النوع‌ها، اشیاء، انسان‌ها، خوبی، هستی، و دنیا به‌مثابه امر زیبا همان‌گونه که از خود زیبایی صحبت می‌کند. افلاطون اظهار می‌کند که آنچه ما می‌کنیم به خاطر خوبی است که از زیبایی جدایی‌ناپذیر است.

افلاطون را به‌لحاظ سنت به‌عنوان ناقد هنر ــ به‌ویژه هنرهای تجسمی، که البته فقط شمایی از این زیبایی شگفت‌آور را بازمی‌نمایاند ــ می‌خوانند. معهذا پیوند تاریخی زیبایی با هنر، این نکته را القاء می‌کند که هنر می‌تواند رابطه‌ی مهمی با این زیبایی درنیافتنی در همه‌ی چیزها، ورای اندازه، از رهگذر پیوند دادن طبیعت و انسانیت با امر خوب و قدسی داشته باشد. در این مقام بر هیچ تفاوت موضوعی میان معرفت عوالم انسانی و طبیعی با هنر، یا میان هنر و اخلاق نمی‌توان پای فشرد. در دنیای محدود مقیاس‌ها، دنیای آدمیان، این مقررات از یکدیگر مشخص‌اند. اما در پیوند با رب‌النوع‌های بی‌کران و اندازه‌ناگرفتنی، چنین تمایزهایی را نمی‌توان قائل شد. در عصر رمانتیسم و پس از آن، این درک از هنر و زیبایی به‌صورت مقوله‌ای کانونی درمی‌آید.

زیبایی برای یونانیان به‌طرق ذیل قابل درک بود:

۱. به‌عنوان امری شگفت‌انگیز و متعالی.

۲. به‌مثابه چیزی فراسوی مقیاس‌ها و تمایزات، مربوط با بی‌کران.
۳. به‌عنوان امری مرتبط با همه چیز.
۴. به‌منزله‌ی ذاتی مرتبط با رب‌النوع‌ها و طبیعت و چیزهای طبیعی و به‌همین‌سان با موجودات بشری و کارهاشان، از جمله کارهای هنری.
۵. به‌عنوان مقوله‌ای مرتبط با چیزهای محدود، شکل‌ها، رنگ‌ها، صداها، اندیشه‌ها، عادات، منش‌ها، و قوانین.
۶. به‌صورت ذاتی جدایی‌ناپذیر از خوبی و کمال.

زیبایی صورت اخیر به بسیاری از تمایزات سنتی که تأملات فلسفی را تعریف می‌کنند، توجه نمی‌کند: تفاوت‌های موضوعی میان فلسفه و هنر، شعر و اخلاق، تفاوت‌های فلسفی بین بود و نبود، حقیقت و ارزش، ذهن و جسم، بشریت و طبیعت، خرد و احساس، تقوی و لذت و نظایر این‌ها. به‌همین نحو، تا بدان حد که زیبایی با هنر، از جمله شعر، در پیوند نزدیک باشد این مقولات بیان‌گر ارزش‌های یک‌پارچه، بی‌کران و والای عوالم ناسوتی و لاهوتی است. زیبایی هنری بیان‌گر چیزی اندازه‌ناگرفتنی در چیزهای کران‌مند است.

با این همه، زیبایی در نزد یونانیان به‌شیوه‌های زیر نیز ادراک می‌شد، شیوه‌هایی که بعضاً از فیثاغورثیان، و اعتقاد ایشان به نظم جهانی اعداد، و موسیقی کیهانی اخذ شده بودند.
۷. به‌عنوان مقوله‌ای بیشتر مربوط با نور و چیزهای قابل رؤیت تا با شعر و موسیقی؛ شاعران نخستین یونان از آوازها، واژه‌ها، انسان‌ها و کارهای زیبا، و شاعران کلاسیک از پیکرها، بناها، پیکره‌ها و هیئت‌های زیبا سخن می‌گویند.
۸. به‌عنوان نظم، مربوط به ترتیب و تناسب اجزاء.
۹. به‌منزله‌ی هماهنگی، تقارن، اندازه.
۱۰. به‌عنوان آنچه چشم‌نواز و گوش‌نواز است.

زیبایی به‌عنوان والاترین ارزش ملازم با آن چه نامحدود، اندازه‌ناگرفتنی و ربوبی است با زیبایی به‌عنوان نظم، هماهنگی، و تناسبی که مُدرَک است از دید امروز، متمایز از یکدیگر به نظر می‌آیند. مع‌هذا، قریب دو هزار سال، این انواع زیبایی جدایی‌ناپذیر به‌شمار می‌آمدند.

اندیشه و عمل یونانی بسیاری از مسائل متضمن زیبایی و هنر و پیچیدگی‌های نقش آنها را در زندگی یونانیان به وجود آورد. بسیاری از این مسائل از کشمکش‌های آتی خبر می‌دادند.
۱۱. موافق استدلال سوفسطائیان چیزی زیبا است که از طریق شنیدن و دیدن، لذت می‌بخشد. جدا از لذت و دریافت، هیچ چیزی ذاتاً زیبا نیست. کارهای هنری برای عرضه این لذت به وجود می‌آیند. در این مقام، پرسشی چند مطرح می‌شود:
۱۲. آیا زیبایی خاصه‌ی چیزهایی است که دریافت آن به ما لذت می‌بخشد؟
۱۳. آیا زیبایی، که از طریق حواس ادراک می‌شود، اساساً ماهیتی ذهنی دارد؟
۱۴. آیا زیبایی هنری از زیبایی طبیعی، احتمالاً به‌لحاظ شرایط ذهنی ایجاد و دریافتن‌اش، متمایز

است؟

۱۵. آیا زیبایی و خوبی متمایز از یکدیگرند؟ آیا چیزی به‌خاطر کارکرد، تناسب و مقصودش زیباست؟ آیا زیبایی و خوبی با تناسب و مقصود متفاوت‌اند؟

۱۶. رابطه‌ی میان زیبایی به‌معنای کیفیت اشیاء و کارها و آفریدن و ساختن آن کارها چیست؟

یونانیان از ساختن در پیوند با هنر به‌عنوان پوئه‌سیس و از هنر به‌عنوان تخنه و میمه‌سیس، هر دو، یاد می‌کردند. مراد از پوئه‌سیس آفرینش بود، خلق‌کردن وجود از عدم ــ غالباً در پیوند با طبیعت و رب‌النوع‌ها و همچنین هنر. تخنه را به‌معنای عمل کردن، ساختن برای یک هدف و یک منظور مرتبط با صورت می‌دانستند. میمه‌سیس، محاکات، یا بازنمود، از دو معنای مختلف برخوردار بود که هر دو در جمهور افلاطون مشاهده می‌شود. یک معنی، بازتولید چیزهای معمول، مثلاً پیکره‌ی یک مرد یا تصویر یک بستر است. معنای دوم، ارائه‌ی اشخاص و اشیاء داستانی و خیالی به‌گونه‌ای که گویی واقعی‌اند، که بعداً ارسطو آن را به‌عنوان چیزی که نوعاً احتمال وقوع آن می‌رود، و امانوئل کانت به‌عنوان ایجاد یک طبیعت دیگر توصیف کرد. بخش اعظم سنت هنری لاحق اروپا را می‌توان به‌معنای رد پای زیبایی ناسوت و زیبایی لاهوت در ارتباط با زیبایی کارهای هنری به‌صورت ساختن، برآوردن یک منظور، و آفریدن یک جهان خیالی با پیوند دادن سه مفهوم یاد شده یعنی پوئه‌سیس (آفریدن)، تخنه (ساختن)، و میمه‌سیس (بازنمودن) دریافت. این اندیشه‌ی زیبایی خیالی، کارهای هنری را به‌عنوان آفریده و انجام شده به‌خاطر چیزی واجد نهایت ارزش، که فقط برآوردن یک مقصود نیست، معرفی می‌کند.

ارسطو از معنای بی‌کران، اندازه‌ناگرفتنی و متعالی زیبایی ــ که در آراء پیشینیانش به‌ویژه افلاطون یافت می‌شد ــ به‌گونه‌ای گسترده کناره گرفت، و زیبایی را به اندازه، نظم و تناسب، به هماهنگی و تقارن از سویی، و کارکرد، درخور بودن، فایده، کارسازی از سوی دیگر، محدود کرد. وی زیبایی را عمدتاً با صورت ملازم می‌دانست، که خود با دو حوزه‌ی معنایی مرتبط بود: یک معنی به هیئت، شکل، ظاهر، و دریافتن مربوط می‌شد، معنای دیگر به کارکرد، کمال و سودمندی. شاید آن وجه زیبایی که بیش از دیگر وجوه در اندیشه ارسطو ممتاز و محل اعتناست این باشد که زیبایی، کم و بیش، قائم به اندازه است. چیزها کم و بیش زیبا هستند، همان‌گونه که کم و بیش به‌هنجارند، هدف‌های شکلی خود را به‌نحوی کامل‌تر تحقق می‌بخشند، و در درک شدن‌شان کم‌وبیش لذت‌بخش‌اند. ارسطو تجسم سنت مسلط عقاید زیباشناختی اروپایی است که از دل رنسانس سر بر آورد، و امروزه نیز هنوز در قالب اندیشه‌ی صورت‌گرایی، با پیوند دادن زیبایی با نظم و لذت و ادراک آن، حضور دارد.

با این‌حال، ارسطو در اخلاق نیکوماخس، زیبایی را با کمال، مرتبط می‌سازد. وی پند حکمت‌آمیز سروش معبد دلفی، در اخلاق ائودیموسی، را بسط می‌دهد که می‌گوید: «خوشبختی خود همان، زیباترین و خوب‌ترین و نیز مطبوع‌ترین چیزها است». وی در بوطیقای خود به‌زحمت از زیبایی یاد می‌کند، و فقط به ذکر این نکته اکتفا می‌کند که زیبایی از «مقوله‌ی اندازه و نظم» است. با این‌همه،

فن خطابه‌ی او پر از اشاراتی است که زیبایی را با کارهای سودمند، با قامت، با اسباب و ابزار، با تناسب و زیبندگی هدف، با کمال، با پیکر، شکل، اصوات و معانی و سرانجام با زبان، مرتبط می‌دارد: «مواد و مصالح استعاره باید برای گوش زیبا باشند.»

از قرون سوم و چهارم پیش از میلاد تا پایان قرن هفدهم در اروپا نظرات و اشارات زیر را در باب زیبایی می‌توان سراغ کرد:

اپیکور (قرن چهارم تا سوم پیش از میلاد مسیح) زیبایی را با آنچه لذت‌بخش است برابر می‌دانست.

رواقیون (قرن چهارم تا یکم ق‌م) زیبایی را با خوبی و فضیلت ــ kallon, agathon, arete ــ با درک این مقولات به‌معنای هماهنگی و تناسب، برابر می‌دانستند. آنان دنیا و همه‌ی آفریدگان موجود در آن را زیبا و بیان‌گر هماهنگی و نظم کیهانی می‌انگاشتند. سیسرون (قرن اول پیش از میلاد) نیز دنیا را به‌صورت کامل و زیبا درمی‌یافت. وی زیبایی را به منزلت و ملاحت تقسیم و آنها را به‌عنوان اصول مذکر و مؤنث در سراسر طبیعت توصیف می‌کرد که نمونه‌ای است از سنتی دیرپا که در آن دنیا به حسب جنسیت تقسیم می‌شد و در آن اصل مؤنث تابع اصل مذکر بود.

بر وجوه تمایز میان انواع زیبایی تاپایان رنسانس، همچنان افزوده می‌شد. نگرشی که جهان و طبیعت را خوب و زیبا به تصور می‌آورد از رواقیون به اندیشه‌ی هلنیستی و شعر رومی، و از آنجا به مسیحیت، به‌مثابه بازتاب‌دهنده‌ی کمال الهی، راه یافت.

لانگینوس (قرن سوم) در رساله‌ی در باب شکوه سخن مقوله‌ی نوشتار والا، بزرگ و فخیم را عنوان می‌کند. در آن زمان، فخامت به‌منزله‌ی بخشی از زیبایی تلقی می‌شد. در آثار نویسندگان بعدی، نظیر ادموند برک و امانوئل کانت، زیبایی و والایی از هم جدا شدند، که این امر در کاهش نقش زیبایی در پیوند با هنر و طبیعت و ملائم با رشد کیش نبوغ هنری سهیم بود.

فلوطین (قرن سوم) احتمالاً با اندیشه‌ی فخامت در ذهن، استدلال می‌کرد که زیبایی را نباید تنها با تقارن، هماهنگی و تناسب، همانند پنداشت، بلکه این مقوله‌ای است که با مثال اعلی و ذوات نامحسوس سر و کار دارد. چیزهای ساده ممکن است زیبا باشند، اما نه از نظر نظم اجزاءشان، بلکه به‌سبب مثالی که آنها را فروزان می‌دارد. زیبایی تجلی روح در ماده است.

آگوستین (قرن پنجم) و بوئتیوس (قرن ششم) بر تناسب، هماهنگی، تطابق، و هم‌نوایی به‌ویژه در پیوند با موسیقی که بوئتیوس، آن را در معنای فیثاغورثی‌اش، تنظیم شده حسب اعداد می‌دانند قویاً تأکید می‌ورزید. آگوستین، همچنین زیبایی را در معنای نوافلاطونی آن، پس از فلوطین، به‌مثابه انتظام و سادگی درمی‌یابد و ستیزی را میان نویسندگان بعدی بر سر زیبایی کیفی و زیبایی کمی، بنیان می‌نهد. برای نویسندگان قرون وسطا، همان‌گونه که برای آگوستین، نور، رنگ، تشعشع، جلا و وضوح، همه، زیبا و گواه وحدانیت خدا بودند. وحدت در کثرت و نیز وحدت در ذات خود به‌مثابه امر زیبا تلقی می‌شدند.

رُبرت گروستسته (قرون دوازدهم تا سیزدهم) و قدیس بوناونتوره (قرن سیزدهم) نور را به‌سبب

وساطت آن فی‌نفسه زیبا قلمداد می‌کرد، و هویت را تناسب کامل با خود می‌پنداشت. بوناونتوره همچنین نور را اصل همه‌ی زیبایی می‌دانست زیرا این (نور) منبع درخشندگی زیبایی است. زیبایی نور معرف زیبایی واقعیت مشهود جهان است.

ابوعلی حسین ابن سینا (که غرب، او را به‌نام آویسنا می‌شناسد) در فلسفه‌ی اسلامی قرون وسطا در پیوند دادن زیبایی با روح از فلوطین پیروی کرد. زیبایی، حتی به‌صورت حیوانی و ناسوتی نردبانی برای صعود الی‌الله است.

مکتب دیونیز کاذب (قرن پنجم) که یوهانس اسکاتس اریگنا (قرن نهم) و هیوآ و سنت ویکتور (قرون یازدهم تا دوازدهم) پیرو آن بودند یک نظریه زیبایی مبتنی بر جهانی سرشار از یادآورها و سمبل‌های الهی را تکوین بخشید. چیزها یکدیگر را باز می‌تابانند، به یکدیگر ارجاع می‌دهند و به همدیگر اشارت دارند، دنیا توأم با کارهای انسان، پُر از نماد و تمثیل است. هر چیز به چیز دیگری پاسخ می‌دهد، زیبایی که در هر جا دست خداوند را در (کار) جهان در منزلت سازنده‌ی بهشت، شاعر و آفریدگار آشکار می‌کند. ابدیت، بی‌کرانی و کمال، همه‌جا به‌صورت زیبایی می‌درخشند. این فکر فلوطینی، نوعی بیان مسیحی تجلی روح الهی در اشیاء در همه‌جا به‌صورت وفور و کثرت بود. این اندیشه، نوعی شعر نبوت‌گونه و دلالت قبل از حدوث را به وجود آورد.

توماس آکویناس (قرن سیزدهم) عرصه دیگری را در ایده‌های هنر و زیبایی مشخص کرد، همان‌گونه که همین کار را در بسیاری از حوزه‌های دیگر فلسفه و الهیات از رهگذر با هم آوردن اندیشه‌های گوناگون زیبایی در یک کل منسجم‌تر انجام داد. آکویناس با توجه به ظاهری که لازمه‌ی زیبایی برای نشان دادن خودش است و لذتی که چیزهای زیبا به ما می‌بخشند زیبایی را به‌عنوان آنچه درک آن لذت می‌بخشد تعریف کرد. با این‌همه، زیبایی اگرچه به فوریت درک می‌شود و لذت می‌بخشد نه در درک یا لذت، بلکه در شکل چیز زیبا، جای دارد. آکویناس این نظر را که امر قدسی همه جا در همه چیز از طریق تکثیر نماد و تمثیل حضور دارد رد می‌کرد و بر آن بود که این مقولات، تنها در ذهن وجود دارند. تعاملی بی‌پایان از استعاره، نماد، و اشکال ذهنی با نظم معقول جهانی درک شدنی پیوند یافته است تا آن را از نشاط آکنده سازد.

آکویناس زیبایی را با صورت، و مآلاً با خوبی، همانند می‌دانست. به‌زعم او، زیبایی با تناسب، هیئت، و صورت پیوسته است. در اینجا، آکویناس نظریه‌ای را در باب زیبایی ارائه می‌دهد که در سراسر تفکر سده‌های میانه حضور داشت. و آن زیبایی وجود علی‌الاطلاق، ماوراء طبیعی، و استعلایی بود. از این دیدگاه، وجود تجلی شعشعه‌ی صورت است، و صورت هم زیبا و هم نیکوست. ارتباط میان زیبایی و صورت در پهنه‌ی پیوند زیبایی با بی‌کرانگی، کثرت، و فراوانی، به فراسوی حد و قیاس راه می‌یابد.

آکویناس، وجه تجربه‌ی زیبایی در درک و لذت را با حضور آن در شکل ترکیب کرد. وی برای این مسئله که زیبایی، ذهنی یا عینی است راه حلی ترکیبی ارائه کرد. او بر همین منوال، زیبایی به معنای هماهنگی ــ یک‌پارچگی، تناسب و وضوح ــ را با تلقی ارسطو از صورت به‌منزله‌ی نظم،

غایت و جوهر ذاتی در هم آمیخت و یک قرائت ترکیبی از تناسب به دست داد. زیبایی مقوله‌ای است عددی، کمی و همان ترتیب اجزاء است که با وحدت و ذاتیت جوهر که نمی‌تواند از مقصود یا غایت خود جدا شود یکی شده است.

لورنتزو گیبرتی مجسمه‌ساز (قرن چهاردهم)، لئون باتیستا آلبرتی نقاش (قرن پانزدهم) و نیکولا پوسن نقاش (قرن هفدهم) از زیبایی جهان در معنای نظم، اندازه و شکل سخن می‌گفتند. توماس هابز (قرن شانزدهم تا هفدهم) از زیبایی جهان به نظم و کمال آن نظر داشت. رنه دکارت (قرن شانزدهم) زیبایی و کمال کارهای خدا و نور خدا را وصف می‌کرد، و در قرن هجدهم زیبایی در پیوند با الوهیت و کمال ــ که هنر بیان‌گر آن بود ــ مطمع نظر قرار گرفت.

با این‌همه، با دکارت و عصر وی نوعی دگرگونی در جهان آغاز شد که شامل تغییر و تبدیل‌ها در کارکرد و مفهوم هنر و در اندیشه زیبایی و چیزهای زیبا بود. از برخی از این موضوعات می‌توان یاد کرد:

۱. پیدایش دانش نو، که بر اثر آن تصور جهانی نظام‌مند، که از رهگذر شناخت قوانین آن درک می‌شد، جانشین نگرش جهانی زیبا شد که در کمال یافتگی خود متعلق فهم واقع می‌شد؛

۲. جدایی فاعل شناسایی یا مُدرِک یا ذهن، از بخش‌های جسمانی و مشهودی که نظم و ترتیب‌شان موجد زیبایی است؛

۳. جانشین شدن روش علمی که مسائل را به اجزاء بسیط، تجزیه و دوباره در کل‌های پیچیده ترکیب می‌کند به دنبال نوعی حس نظم مرتبط با وحدت و کثرت؛

۴. جدایی انسانیت از طبیعت بر این مبنا که تنها موجودات بشری خردورزند.

در جهانی که پرداخته‌ی خداست، زیبایی و کمال دنیا بی‌واسطه‌اند و به‌علاوه بی‌نهایت مهم‌اند. در جهانی که از طریق علم شناخت‌پذیر و دست‌یافتنی است زیبایی و کمال شکل نظر به ارزش رنگ می‌بازند. پس معرفت و خرد بر کمال و تجلی پیشی گرفتند. علم و دانش قرین توفیق بودند و جهان به روی اکتشافات گشوده، و این همه را تجلی حقیقت و معرفت قلمداد می‌کردند. به‌رغم این شناخت مستمر که جهانِ متجلی در ادراک به‌طرق گوناگون زیباست، زیبایی به‌منزله‌ی مقوله‌ای مهم در روابط انسان با جهان رنگ باخت. دانش از هنر جدا شد ــ همان‌گونه که انسان از طبیعت، و خرد از عاطفه و ادراک. افزون بر این، در پاسخ به خردگرایی دکارتی و اندیشه‌های اصول عام موجود در خرد و قابل اعمال در مورد جهان، تجربه‌گرایی به تجربه‌ی انسانی به‌عنوان منبع علم و احساس، هر دو، روی آورد. فاعل تجربه و احساس جای فاعل شناخت را گرفت. یک نتیجه‌ی این تغییرات، و نیز تغییرات حاصله در عملکردهای هنری این بود که مفاهیم هنر و زیبایی دستخوش دگرگونی‌های بیشتری شدند.

نویسندگان انگلیسی قرن هجدهم نظیر جوزف ادیسون، فرانسیس هاچسون، هنری هوم و آرچیالد آلیسون، و چهره‌های برجسته‌تری مانند دیوید هیوم، ادموند برک و آدام اسمیت، همه تحت تأثیر تحولات علم و هنر، به تلقی کاملاً متفاوتی از زیبایی و تجربه روی آوردند. آنان زیبایی را در

عرصه‌ی هنر، نه به‌مثابه تناسب و نه به‌منزله‌ی هماهنگی، بلکه به‌عنوان نبود نظام‌مندی، سرزندگی و توان افاده‌ی معنی درمی‌یافتند، و اظهار می‌داشتند که زیبایی یا به تعریف درنمی‌آید یا امری ذهنی و متعلق به ذهن است. اصطلاح بهتر برای این رابطه‌ی ذهنی، سلیقه یا ذوق بود گرچه این واژه القاکننده‌ی برتری و کهتری و بازتابنده‌ی تمایزات طبقاتی در انگلستان بود. همه می‌توانستند زیبایی را مشاهده کنند، اما شمار اندکی از ذوق ــ اوج داوری ذهنی ــ بهره داشتند. ذوق، حس، شدت احساس و لذت به‌صورت مقوله‌های عمده‌ی هنر درآمدند.

هیوم از نوعی لطافت ذوق به‌عنوان چیزی که در انسان‌های مختلف متفاوت است، همراه با داوری در باب زیبایی سخن می‌گفت. زیبایی نه در شعر، که در احساسات یا ذوق خواننده قرار دارد. «زیبایی، کیفیتی در ذات خود چیزها نیست، بلکه کیفیتی است متعلق به ذهنی که در اشیاء تأمل می‌کند» (هیوم، ۱۹۸۷). آنچه تازگی داشت این نبود که زیبایی ذهنی است، بلکه این بود که معرفتی نو و قدرت‌مند از جهان طبیعی در مقابله با ذهنی بودن زیبایی و خوبی، عینی انگاشته می‌شد. هیوم علم و هنر، همه را محصولات قوانین طبیعت بشری می‌دانست. معهذا اگرچه دستاوردهای دانش مقبولیت ظاهری نظرات روان‌شناسی ـ گرایانه‌ی او را از بین برد، افزون شدن هنرها در اروپا و سایر فرهنگ‌های کشف‌شده در کاوش‌ها به‌نحو فزاینده‌ای بر اعتبار یک نظریه‌ی هنری ذهنی‌گرا افزود.

کانت، به نوبه‌ی خود نقطه‌ی عطفی دیگر را در عقاید مربوط به زیبایی و هنر رقم زد، و در پاسخ به هیوم اظهار داشت که ذهنی بودن ذوق، داوری‌های عام زیبایی را غیر ممکن می‌سازد. وی که در اثر نخستین‌اش، ملاحظاتی در باب احساس زیبایی و فخامت، نظراتی بسیار نزدیک به دیدگاه هیوم ارائه داده بود، در آخرین اثرش، نقد داوری، خط فکری بسیار متفاوتی را دنبال می‌کند که در آن یک نظریه‌ی زیبایی به‌معنای ارضاء شدن یا لذت عام را عرضه می‌دارد ــ نظریه‌ای که به اعتقاد بسیاری از پیروانش به ایجاد هنرهای زیبا و تجلیل از آن کمک کرد و راه را برای ظهور رمانتیسم گشود.

نقد داوری مشتمل بر دو بخش است: «نقد داوری زیباشناختی» در پیوند با امر زیبا و فخیم، و «نقد داوری فرجام‌شناختی» مرتبط با نظم در طبیعت. اصطلاح زیبایی‌شناسی فقط پنجاه سال پیش از آن که کانت سومین نقدش را به‌نام یک علم زیبایی بنویسد توسط باوم‌گارتن به‌کار برده شده بود. کانت از تأکید باوم‌گارتن بر حس و درک دوری گزید، اما به‌گونه‌ای چشم‌گیر به‌پذیرش فزاینده‌ی زیبایی‌شناسی به‌عنوان اصطلاحی که تأمل در خصوص ارزش‌های هنر را تعریف می‌کند و استقلال هنر را پیش‌شرط آن می‌داند کمک کرد. کانت، زیبایی را همراه با ذوق به‌صورت چهار وجه منفی تعریف می‌کند:

۱. ذوق لذتی است به‌دور از هر نفعی، و زیبایی محمل چنین لذتی است.

۲. زیبایی عموماً بی آن که به مفهومی نیازمند باشد لذت می‌بخشد.

۳. زیبایی همان صورت هدف‌مندی (یا غایت‌مندی) یک موضوع است بی‌آن که به هدفی معطوف باشد.

۴. زیبایی، محمل التذاذی است ضروری، مستقل از هر مفهومی. به بیان دیگر، زیبایی ذیل هیچ مفهومی اعم از علمی یا اخلاقی قرار نمی‌گیرد، بی‌طرفانه و به دور از هر قصد و غرضی، مایه‌ی التذاذ می‌شود. لذت حاصلِ زیبایی جهان‌شمول است. در نتیجه، زیبایی محمل جهان‌شمول یک عمومیت ذهنی، یعنی ذوق است.

ساختار این چهار وجه منفی ــ زیبایی چه نیست ــ و متناقض‌نما است. نوع قرائت از کانت به نحوه‌ی داوری خواننده درباره‌ی توفیق وی در حل تناقضات بستگی دارد. اما، کانت به بسیاری از دریافت‌های سنتی و ارزش‌های زیبایی به شیوه‌هایی غنی و پیچیده پاسخ می‌گوید. به‌عنوان مثال، وی هدف‌مندی یا غایت‌مندی اشیاء یا، کارهای هنری را نه به‌عنوان درخور بودن یا کارکرد آنها، بلکه به‌منزله‌ی نظم صوری آنها که گویی برای هدفی ساخته شده باشند، درمی‌یابد. وی اندیشه‌ی خود را درباره‌ی طبیعت، تحت داوری فرجام‌شناختی، با صحبت از نظم طبیعت، که نه برای خدمت به یک هدف، بلکه گویی برای یک هدف ساخته شده است، بسط می‌دهد. او زیبایی آزاد را بر زیبایی وابسته مرجح می‌داند زیرا زیبایی وابسته بیان‌گر هدف یا غایت است، ولی زیبایی آزاد معرف کمال صورت، بی‌اندیشه‌ی یک هدف است. افزون بر این، از آنجا که زیبایی از خوبی به‌مثابه محمل یک لذت ناب، ممتاز و مشخص است (خوب‌ها غایات علائق و تمنیات‌اند) زیبایی، نماد امر خوب است. کانت از همه‌ی این راه‌ها زیبایی را با اخلاق و طبیعت، در عین دفاع از استقلال داوری زیبایی، شناختی پیوند می‌دهد.

کانت همچنین زیبایی را از فخامت متمایز می‌داند، و زیبایی را به‌عنوان یک نظم صوری، تناسب و هماهنگی که همگی در ذوق محقق می‌شوند، توصیف می‌کند. او فخامت را صفت چیزی می‌داند که از حس و نظم و اندازه فراتر می‌رود. آنچه فراحسی و بزرگ است می‌تواند در کارهای هنری پدیدار شود و لذت ببخشد. کانت ضمن بحث از موضوع فخامت، به موضوعات دیگری می‌پردازد، همچون «نبوغ هنری»، که مقوله‌ای است فراتر از قواعد؛ و «تخیل بارور» که فراتر از بازتولید صرف است، و همچنین «آزادی تخیلی» که از آزادی اخلاقی متمایز است. با این همه، او نبوغ را تابع ذوق می‌داند، و فخامت را تابع زیبایی. در اندیشه‌ی کانت، زیبایی نشانه‌های نظم، کمال و صورت را دارد و فخامت، نشان‌های آنچه از نظم، هدف و صورت فراتر می‌رود. زیبایی ــ نه فخامت ــ نماد خوبی است.

پیروان کانت در حول این مرزبندی‌ها، غالباً به شیوه‌های پیچیده، اثرپذیر از تطورات حاصله در فلسفه و هنر، و اثرگذار بر این تطورات تقسیم شدند. رمانتیک‌ها با پافشاری بر رُفاها و دروه‌های ناپیمودنی هنر بر تخیل خلاق و استعلای فخامت متعالی تأکید می‌ورزیدند. فلاسفه‌ی شناخت‌شناسی به شکل‌گیری مفاهیم اولویت داده، اظهار می‌داشتند که هنر داوری زیباشناختی، و زیبایی تابع تأملات فلسفی نیست. زیبایی‌شناسی به‌صورت هنرپذیری و نظریه‌ی مربوط به هنرپذیری درآمد. با تطورات حاصله در قرن بیستم در عرصه هنر، نظیر مدرنیسم، زیبایی به‌عنوان نظم از دیدگاه خود هنرمندان حکم اصطلاحی منسوخ را یافت. نبوغ با زیبایی در تعارض افتاد، و

فخامت بر زیبایی پیشی گرفت.

این تحولات، زیبایی را از حوزه‌ی مباحثات فلسفی یا هنری حذف نکرد. ساموئل تیلور کالریج (۱۹۴۹) زیبایی را به شیوه‌هایی تعریف کرد که رمانتیسم پساکانتی را با نمادها و تمثیلات قرون وسطایی، مرتبط می‌ساخت. وی با تحلیل باریک‌بینانه‌ی زیبایی در پیوند با صورت، هیئت، عظمت و فخامت اظهار داشت «زیبا اگر در بنیادهایش تعمق شود... چیزی است که در آن کثرت، که هنوز هم کثیر می‌نماید، به وحدت تبدیل می‌شود». گئورگ ویلهلم فریدریش هگل در درس‌گفتارهایش در باب زیبایی، که پس از مرگش به سال ۱۸۳۱ منتشر شدند، از زیبایی به‌عنوان «ایده‌آل»، سخن می‌گوید، «ایده» که در معنویت و عمومیت‌اش صورت متعینی می‌یابد: وحدت بلافصل «مفهوم» که بی‌واسطه در ظهور امر حسی حضور دارد. وی زیبایی را از حقیقت و خوبی جدایی‌ناپذیر و این هر سه مقوله را با «ایده‌آل»، مرتبط می‌یابد. اما «ایده‌آل»، به‌مثابه زیبایی مستلزم ظهور حسی است حال آن که «ایده‌آل» به‌مثابه حقیقت در اندیشه تحقق می‌یابد.

این تمایز به یکی از مهم‌ترین ادعاهای هگل منجر می‌شود که در نقد داوری، البته بسیار خام و ناپرورده آمده است و مستقیماً با تاریخ اندیشه‌های هنر و زیبایی مرتبط است، زیرا وی ادعا می‌کند که هنر، دیگر بیان‌گر والاترین وجه تحقق «روح» نیست، که هنر رمانتیک با بر هم زدن توازن وحدت «ایده‌آل»، بر ذهنی بودن روح تأکید می‌ورزد. یک قرن بعد، مارتین هایدگر اندیشه‌ی هگل را به‌صورت یک پرسش مقتدرانه بیان کرد: «آیا هنر هنوز راهی اساسی و ضروری است، راهی که در آن، آن حقیقت اتفاق می‌افتد که برای وجود تاریخی ما نقش تعیین‌کننده دارد، یا این که هنر دیگر این خصیصه را ندارد؟) (هایدگر، ۱۹۷۱). آیا زیبایی هنوز بیان‌گر والاترین ایده‌آل‌های حیات تاریخی بشر است؟ پاسخی که امروزه، پس از تکوین هنر مدرن و زیبایی‌شناسی فلسفی، به ذهن بسیاری از هنرمندان و فلاسفه می‌رسد این است که خیر، چنین نیست. پاسخ خود هایدگر این است «زیبایی شیوه‌ای است که در آن زیبایی به‌مثابه پنهان‌ناداشتگی اتفاق می‌افتد» (همانجا). وی قرابت تاریخی زیبایی را با حقیقت، گرچه نه با خوبی، حفظ می‌کند. افزون بر این، این پرسش برای هایدگر مطرح است که آیا دنیایی که با تکنولوژی مدرن ــ به‌دور از معنویت روح ــ شکل گرفته است زیبایی را از گردونه خارج نخواهد کرد. چنین احتمالی به آنچه هایدگر آن را فراموش کردن وجود، زیر فشار تصویر جهان مدرن، می‌نامد تعلق دارد ــ جهانی که با ابزارمندی و مقیاس، غافل از امکانات بی‌کرانِ وجود، و نیز تاریخیت تحقق این امکانات، هردو، شکل گرفته است. هگل و هایدگر هردو بر نمود تاریخی زیبایی در هنر و طبیعت، به‌عنوان چیزی که به صحنه پای می‌نهد و ممکن است آن را ترک کند، پای می‌فشردند. هنر شاید دیگر کارهای زیبا را چه برخوردار از نظم و کمال صوری و چه به‌صورت بیان‌های اندازه‌ناگرفتنی معنائیت نتواند به وجود آورد.

پس از کانت و هگل، تحت فشار رمانتیسم و مدرنیسم، توأم با توفیقات حاصله در عرصه‌ی علوم طبیعی و رشد جامعه‌ی صنعتی، طبیعت مبهم اندیشه‌ی زیبایی به‌عنوان اصطلاحی که طبیعت و ارزش هنر را بیان می‌دارد به زیان آن تمام شد، گرچه هیچ یک از اصطلاحات برابر نیز از

دشواری‌های مشابه مبرا نبودند. زیبایی به‌عنوان نظم و کمال با این معنی که هنرمندان رمانتیک در پی فخامت‌اند، و زشتی به اهداف هنری خدمت می‌کند در تعارض بود. زیبایی به‌عنوان یک کیفیت، اعم از ذهنی و عینی، با مفهوم اقتدار هنرمند و تجلیل از نبوغ ــ که با چنان قدرتی به رمانتیسم کمک کرد ــ در تعارض بود. از سوی دیگر، زیبایی به‌عنوان واژه‌ای که متضمن ستایش بی‌قید و شرط بود به رشد طبقه‌بندی موضوعی کمکی نکرد. این اصطلاح در مورد جامعه‌ی بشری، طبیعت، ریاضیات، همچنان که در مورد هنر، به کار رفت.

زیبایی‌شناسی ــ که از آن نظریه، نقد، و ارزش هنر افاده می‌شود ــ از حساسیت و درک حسی نشأت گرفت و به‌منزله‌ی یکی از مصطلحات ادبی و شعری مؤید مقصود نبود. این اصطلاح، تفاوت‌های موضوعی را مفروض تلقی می‌کرد به‌طوری که پیوندش با اخلاق، علم، و فلسفه به بروز مسائلی انجامید. رابطه‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناختی با طبیعت با میانجی‌گری حساسیت و تجربه، از این هم مسئله‌دارتر بود. طبیعت را نمی‌توان مقوله‌ای زیبایی‌شناختی خواند گرچه ممکن است تجربه‌ی انسان از آن زیباشناسانه باشد. بیان نیز، به‌همین شکل، محدود به تجربه‌ی انسانی و زبان بود. صورت از این که بیان‌گر ارزش شاعرانه، یا بی‌نظمی و شکاف باشد درماند.

پاسخ معروف فریدریش نیچه در تولد تراژدی به ادعای هگل در پیوند با پایان هنر این بود که «هنر، معرف والاترین وظیفه و فعالیت متافیزیکی راستین این زندگی است.» (۱۹۶۸). پافشاری نیچه براین که تراژدی یونان در اصل، هم آپولونی و هم دیونیزی است، نگرش آپولونی را با نظم، کمال، ظاهر، و نور و بینش دیونیزی را با وجد، سودازدگی، سرمستی و هراس، که به فخامت نزدیک‌ترند، ملازم دانست. تراژدی به این هر دو نیازمند است. بر همین نهج، همان‌طور که نیچه بعدها تراژدی آپولونی را متضمن شور و سودای نظم دانست می‌توان زیبایی را متضمن وجد، سودازدگی، متضمن افراط‌های امر فخیم دانست. در این صورت با برگرداندن زیبایی به بی‌کرانی به‌معنای فرط و زیادت و بی‌مقیاس بودن می‌توان تفاوت میان زیبایی و فخامت هنر آپولونی و دیونیزی را از میان رفته تلقی کرد.

به‌نظر نیچه، حرکتی که فلسفه غرب با آن علم و اخلاق را از هنر جدا کرد همان حرکتی بود که طی آن، آپولون بر دیونیز در اندیشه‌ی یونان و بعداً در اندیشه اروپایی پیروز شد. مسئله فکر عقلانیتی بود که برای حکومت بر اخلاق و علم پا به میان نهاد. یک پاسخ این است که زیبایی همان ایده، و هنر، همان عملی است که در برابر این جدایی، بیش از همه مقاومت کرده‌اند ــ با درک زیبایی در معنای جامع آن. زیبایی همچنین مفهومی است که بیشتر بیان‌گر مسئولیتی است که هنرمندان و هنردوستان برای پی گرفتن آزادی و مقاومت در برابر زورگویی سیاسی از طریق هنر کراراً آن را حس کرده‌اند. در هر دو صورت، زیبایی بر چیزی بیش از ظاهر دلالت می‌کند، و به چیزی بنیادین در کارها و اشیاء تعلق دارد.

در سراسر قرون نوزدهم و بیستم، به‌موازات به وجود آمدن کیش هنرمند، پافشاری هنرمندان بر پی‌گیری هنر به‌خاطر خود هنر، و تغییر زیبایی‌های طبیعت براثر توسعه‌ی اقتصادی، زیبایی منزلت

خود را در پیوند با طبیعت و هنر از دست داد. با وجود این، بسیاری از فلاسفه و هنرمندان قرن بیستم، به سه طریق صحبت در باب زیبایی را ادامه دادند. یک طریقه از کانت و هگل و گاه از آکویناس با دور زدن صعود رمانتیکی امر فخیم نشأت می‌گرفت. زیبایی آن است که درک‌اش لذت‌بخش است. «لذت» و «درک حسی» واژه‌های کلیدی‌اند. جورج سانتایانا در سال‌های نخست سده‌ی بیستم، در عین قائل بودن به بسیاری از تمایزات مورد نظر کانت، با تأکید بر تجربه به جای کیفیت، زیبایی را به‌صورت «لذتی که به‌عنوان کیفیت یک چیز تلقی می‌شود» تعریف کرد (۱۹۵۵). در گذشته‌ای نه‌چندان دور، ماری مادرسیل (۱۹۸۴) مفهوم زیبایی را به‌معنای درک حسی و لذت از نو مطرح کرد. ژاک ماریتن (۱۹۶۰) و دیگر فلاسفه‌ی توماسی (پیروان سن توماس آکویناس) بر تلقی آکویناس از ماهیت عینی و متعال زیبایی در درون لذت ناشی از ظهورش باقی ماندند.

دومین طریق، که در آن بحث از زیبایی در پیوند با هنر ادامه می‌یابد، پیوند زیبایی با طبیعت، خوبی و امر قدسی مطرح می‌شود. ساموئل الکساندر (۱۹۶۸)، که در آغاز قرن می‌نوشت، زیبایی را با ارزش‌های ذاتی طبیعت پیوند می‌داد. جان دیویی (۱۹۳۴) بر تجربه‌ی یک‌پارچه‌ی زیبایی‌شناختی، مبرا از هر عیب و نقصی، با درکی که از زیبایی به‌عنوان کیفیت نافذ چنین تجربه‌ای داشت و پیوند دادن طبیعت و ایده‌آل تأکید ورزید. آلفرد نورث وایتهد (۱۹۳۳) از زیبایی در رابطه با حقیقت در جهانی سراسر شعر سخن می‌گفت. زیبایی، در این معنا، واژه‌ی مقبولی است که کم‌تر از هر اصطلاح دیگری مستلزم تعریف و قید و بند است. شیوه‌های تفکر اسلامی، آسیایی، و آفریقایی زیبایی را عمدتاً در این معنی به کار می‌گیرند.

طریق سوم همچنان به دنبال پیوند سنتی زیبایی با حقیقت و خوبی است، طریقی که پس از نیچه به‌نام اصول دیونیزی با به زیر سؤال بردن ارزش‌های نظم و کمال، دوباره مطرح و بسیار مسئله‌ساز شد. هایدگر با نادیده گرفتن اخلاق، از زیبایی به‌عنوان طریقی که حقیقت در آن آشکار می‌شود سخن گفت. با وجود این، حقیقت برای وی به صورت آزادی که خوبی را برمی‌انگیزد جلوه می‌کند. تئودور آدورنو (۱۹۹۶) زشتی را در زیبایی می‌گنجاند و بر پیوند میان زیبایی و آزادی اصرار می‌ورزد. ژان فرانسوا لیوتار پسامدرنیسم را به‌معنای فخامت به‌صورت «آنچه در مدرن، ارائه‌ناشدنی را در خود ارائه مطرح می‌کند، آنچه تسلی حاصل از اشکال زیبا را بر خود حرام می‌دارد» تعریف می‌کند (۱۹۸۴). پسامدرنیسم آنچه را ارائه‌ناشدنی و مفرط است، بدون توجه به نظم و کمال، ارائه می‌کند: یعنی فخامت پسامدرن را. مع‌هذا، لیوتار سیاست را به‌عنوان امر ارائه‌نشدنی می‌داند.

هنر پسامدرن با سیاست پسامدرن، با مطرح‌کردن درباره‌ی پیوند امر فخیم با هنر، با هم پیوند مستقیم دارند. نقش ارائه‌ناشدنی لیوتار نه برقراری دوباره‌ی نظم و کمال، بلکه پایان دادن به حکومت فرم به‌نام کثرت و ناهمگنی، مقاومت در برابر استبداد بی‌طرفی است. مسائل همه اخلاقی و سیاسی‌اند. مسئولیتی قیاس‌ناپذیر وجود دارد که به آنچه از شکل می‌گریزد شکل بدهد، به آنها که خاموش شده‌اند صدا بدهد، مسئولیتی که بارها و بارها با هنر زاده شده است.

بدین ترتیب، امکان حفظ معنای جامع و نامشروط زیبایی در هنر، پیوند دادن آن با حقیقت و

خوبی، مقاومت در برابر محدودیت آن از نظر کمال و نظم، ربط بخشیدن آن با وفور و کثرت طبیعت بر جای می‌ماند. زیبایی پسامدرن، منفصل از نقش نبوغ، جداناشدنی از وجد، هراس و بی‌نظمی، مرتبط با فخامت و همه‌ی تجلیات کثرت و ناهماهنگی به‌همان اندازه که آپولونی است دیونیزی است. زیبایی در این مقام طبیعت و هنر را با خوبی، با یک مسئولیت بی‌کران اخلاقی و سیاسی پیوند می‌بخشد، مسئولیتی برای مقاومت در برابر استبداد فرم و قطع آن تا غم‌خوار آحاد کثیر و ناهمگن و دنیاهاشان باشد که از سلطه‌ی طبقات و تمایزات رنج می‌برند. در این مقام، هنر ــ گرچه نه فقط هنر ــ اشکال و تمایزاتی را که فلاسفه برای قبول آنها به‌عنوان حاکمان دنیاهای مفهومی و عملی‌شان پا به میان نهاده‌اند از هم می‌گسلد. چنین گسستی عمیقاً اخلاقی است، اخلاقی شاید فراسوی اخلاق، با پیوندی که میان هنر و حقیقت و طبیعت برقرار می‌کند و مقاومتی که در برابر بی‌طرفی از خود نشان می‌دهد. هنر می‌تواند بشارت‌ها و امکانات عوالم بشری و طبیعی را که در مقولات تفاوت‌های موضوعی رنگ می‌بازند به ما نشان دهد. این‌ها فراخواننده زیبایی شگفت‌انگیز در فراسوی تمایزات دوتایی‌اند که به‌مثابه یک نقد اخلاقی همه‌ی تفاوت‌هایی از این دست با مقاومت در برابر بی‌طرفی‌شان درک می‌شوند. چنین معنای جامعی از زیبایی و هنر را در هدیه‌ی زیبایی (۱۹۹۶) می‌توان یافت که در آن استیون دیوید راس از زیبایی در هنر و طبیعت، به‌مثابه هدیه‌ی خوبی، بیان‌گر فراوانی، گسلنده‌ی تمایزات رشته‌ای، مقاوم در برابر بی‌طرفی و استبداد فرم صحبت می‌کند. به این ترتیب، زیبایی، از رهگذر پیونددادن هنر با طبیعت و خوبی، همچنان بیان‌گر وجه بی‌کران، سرشار و ناپیمودنی چیزهای کران‌مند باقی می‌ماند.

زیبایی، به‌رغم تلاش‌های مکرری که برای تحدید معنایش به عمل آمده است. همچنان، به‌گونه‌ای که هیچ اصطلاح ارزش‌مند هنری دیگری از عهده برنمی‌آید، به بیان ارزش‌های نامشروط و جامع در هنر و طبیعت، توأم با حقیقت و خوبی ادامه می‌دهد. با درک این حقیقت که زشتی، گسیختگی، جذبه، سودازدگی، وجد، سرکشی، و هراس، همه توأم با نظم و کمال به هنر و طبیعت تعلق دارند، و با در نظر گرفتن این امکان که زیبایی می‌تواند آن‌گونه درک شود که همه‌ی این قطب‌ها را در چارچوب شناخت انسانیت، طبیعت و ربوبیت شامل شود، واکنش‌های هنر را می‌توان همچنان به‌صورت زیبایی، با مقاومت در برابر هرگونه کوششی برای انکار حقیقت و خوبی در هنر درک کرد. اصطلاح «زیبایی» دارای ارزش فوق‌العاده‌ای است که تن به طبقه‌بندی نمی‌دهد، و همراه با هنر، حقیقت و خوبی در هنر به طرح مسائل بی‌پایانی که بشر در برابر طبیعت و هنر می‌نهد کمک می‌کند.

۲. مفاهیم کلاسیک

تحلیل مفاهیم کلاسیک زیبایی در این جا با افلاطون آغاز می‌شود.

افلاطون. با توجه به حمله‌ی افلاطون به شعر و برخی اظهارنظرهای وی راجع به نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی، و اشتیاق وی به نظریه‌پردازی درباره‌ی زیبایی نشان از فاصله‌ای دارد که

وی می‌خواهد میان زیبایی و هنر نگاه دارد. در بحث افلاطون در باب هنر زیبایی واجد اهمیت چندانی نیست هر چند برای متافیزیک و شناخت‌شناسی‌اش اهمیتی به‌سزا دارد.

هیپیاس بزرگ کوشش بی‌وقفه‌ی افلاطون برای تعریف زیبایی است، یکی از گفت‌وگوهای شکاکانه که در قالب هیچ تعریف مشخصی نمی‌گنجد. با وجود این، سه وجه استدلال آن درخور ذکر است: نخست این که زیبایی مورد بحث، همانند ذواتی است که افلاطون بعدها آنها را مُثُل می‌نامد. مثال هر خصیصه‌ی الف اصولاً می‌تواند به‌گونه‌ای تعریف شود که الف بودن را که در هر چیز الف خاص، حضور می‌یابد به دست آورد و مثال الف با «حضور»ش در چیزها آنها را نیز الف می‌کند. زیبایی در هیپیاس بزرگ کارش از همین دست است (به‌ویژه در ۲۸۶د، ۲۸۹د، ۲۹۲ج، ۲۹۷ب). دوم آن که پیوند نزدیک زیبایی با خوبی، محل نزاع نیست، هرچند که سقراط علیه این‌همانی آنها استدلال می‌کند (به‌عنوان مثال: ۲۹۶eff و ۳۰۳eff). سوم: سقراط و هیپیاس، هر دو به کارهای هنری به‌عنوان نمونه‌ی چیزهای خوب استناد می‌کنند ــ به‌ویژه نمونه‌های متناسب، آنجا که از لذات چشم و گوش سخن به میان می‌آید، اما هرگز آنها را به‌عنوان موارد جدی مورد بحث قرار نمی‌دهند (۲۹۰الف ـ ب، ۲۹۷ه، ۲۹۸الف). حتی اگر همان‌گونه که بسیاری بر این باورند هیپیاس بزرگ را کسی جز افلاطون نوشته باشد این جنبه‌های استدلال در این اثر معیارهایی را در مورد نظرات افلاطون در باب زیبایی ارائه می‌دهند.

وی از زیبایی به‌مثابه کیفیتی قابل درک، هر چند مبهم یاد می‌کند؛ او در برابر معادل دانستن زیبایی با خوبی، تحاشی می‌کند، و تحقیق‌اش را در باب زیبایی با فاصله‌گیری از شیوه‌ی تحقیق درباره‌ی هنر که برایش بسیار دلپسندتر بود انجام می‌دهد.

زیبایی و هنر. از هیپیاس بزرگ که بگذریم، رساله‌ی مهمانی دربردارنده‌ی تنها شمه‌ی مشخص افلاطون درباره هنر، در گرماگرم سخن سقراط درباره‌ی عشق است. دیوتیما زیبایی را محمول تمنای عشق می‌خواند و رویکرد پیش‌رونده‌ی روح فلسفی را نسبت به زیبایی همواره ناب‌تر از یک پیکر به همه‌ی پیکرها و آنگاه به همه‌ی جان‌ها، قوانین، سنت‌ها و انواع آگاهی‌ها تا به زیبایی عام توضیح می‌دهد (۲۱۱د ـ ۲۱۰الف). شایان ذکر است که در تمام این گفت‌وگو، که موضوع آن زیبایی است، با اذعان به تجلیات گوناگون آن، فقط دو اشاره‌ی گذرا به شعر حکایت از آن دارند که کارهای هنری زیبا به‌شمار می‌آیند حتی در این معنای نازل که بدن انسان زیبا است (۲۰۹الف ـ د). به همین ترتیب، مثال‌های فیلبوس از زیبایی حسی ناب صراحتاً تصاویر را (از عرصه‌ی زیبایی) مستثنی می‌دارد و فقط بعضی رنگ‌ها، اشکال ساده‌ی هندسی و «سلسله‌نت‌های خاص» را می‌پذیرد (۵۱ب ـ د).

شاید هنگامی که سخن از زیبایی است ندرتاً ذکری از هنر به میان آید، اما هنگامی که افلاطون به هنر می‌پردازد زیبایی، یکسره بیرون از صحنه می‌ماند. سقراط شاید زیبایی اشعار را پذیرفته باشد (ایون، ۵۳۴الف) اما هرگز نمی‌تواند تصور کند که یک چنین زیبایی بخشی از طبیعت هنر است.

افلاطون در رساله‌ی سوفسطایی می‌پذیرد که در تقلید مایه‌ای از زیبایی وجود دارد اما تنها

به‌عنوان نشانی او این که این کارها بازنمودهای دروغین‌اند و از این رو با معیاری نظیر زیبایی که با معیار حقیقی بودن بیگانه است سنجیده می‌شوند (۲۳۶الف ـ ۲۳۵ه). معنادارتر آن که استدلال‌های جمهوری بر ضد شعر متضمن مواردی است که نشان می‌دهد افلاطون نمی‌خواهد شعر را با زیبایی پیوند دهد. نخستین بحث این رساله در باب شعر که زمینه‌ی آن تربیت نگهبانان است شعرها و گونه‌های شعری را که مایه‌ی تباهی جوان‌ها می‌شود ممیزی می‌کند (۳۹۸ب ـ ۳۷۷ب). با وجود این، جمهوری در جایی دیگر، با اشاره به تربیت، بر این نکته پای می‌فشارد که طبایع جوان، هنگامی تربیت می‌پذیرند که در معرض زیبایی قرار گیرند (۴۰۱ ب ـ د). چرا باید افلاطون اثر زیبایی را بر تربیت، مشاهده کرده باشد و این موضوع را در انتقادات خود، مطرح نکند؟ چرا این بخش از جمهوری نتوانسته تا این حد بپذیرد که اشعار نادرست و مخرب از طریق زیبایی‌شان بر جوان اثر می‌نهند؟ چنین به نظر می‌رسد که طبقه‌بندی‌های افلاطون برای توضیح شعر ــ حقیقت و کذب، روایت و محاکات ــ گویی به موجودیتی کمک می‌کنند که در آن زیبایی دست بالا می‌تواند در حکم یک افزوده باشد.

در دفتر دهم، سقراط پس از آن که نادانی شاعران را به مسخره می‌گیرد، گفته‌های آنان را با چهره‌های جالب توجه اما نه واقعاً زیبای جوانان، هنگامی که عنفوان جوانی را پشت سر می‌نهند مقایسه می‌کند (۶۰۱ب). شعر، زیبا به نظر می‌آید (۶۰۲ب) و ما را به وجد می‌آورد (۶۰۱ب) اما برهنه از زبان و وزن، مبتذل می‌کند. از این رو زیبایی در شعر را می‌توان از مدعیاتی که اگر در قالب شعر عرضه شوند جز ملال حاصلی ندارند، جداکرد. به نظر می‌آید که تعلق زیبایی به کارهای هنری تعلقی عَرَضی باشد. در عین حال بحث دفتر دهم در مورد حذف شعر دچار تردید است زیرا تندی بحث، نه‌تنها بر این دلالت دارد که شعر جاهل و گمراه است بلکه اساساً، دال بر آن است که شعر مخاطبانش را اغوا می‌کند. از آنجا که اغوای شعر با زیبایی آن در پیوند است، در این مقام، موقعیتی برای شرحی مشابه شرح فایدروس با توسل به جنون که هر شعر خوب را جذاب می‌کند به وجود می‌آید (۲۴۵ الف؛ مقایسه کنید با رساله‌ی ایون ۵۳۳ ـ ۵۳۴ ه). چرا افلاطون، نقدش را در اینجا با شرحی از زیبایی بسط نداده است؟

صورت زیبایی. پاسخ کوتاه این است که افلاطون با زیبایی، اگر درست درک شود، ستیزی ندارد. «زیبایی در ذات خود»، مثال اعلای زیبایی، بزرگ‌ترین تجلی خود را در مهمانی می‌یابد (۲۱۰د ـ ۲۱۲الف) که در آن، زیبایی برفراز سلسله‌مراتبی از مقولات زیبا قرار دارد اما از همه‌ی آنها فرا می‌گذرد، زیرا مُثُل بر آن‌اند که از مصادیق خود فراتر روند. مهمانی از صورت مثالی دیگری صحبت نمی‌کند و ترجیح می‌دهد که بیشتر ستایش را فقط نثار زیبایی کند. فلاسفه‌ی راستین، این زیبایی را در تجربه‌ای که همزمان عرفانی و عقلانی است و در آن هم به ژرف‌ترین عشق خود و هم به رفیع‌ترین معرفت نائل می‌آیند می‌بینند. چنین منزلتی برای زیبایی آن را از سهیم شدن در خفت هنر باز می‌دارد.

بی‌اشاره به ستایش زیبایی در مهمانی، بسیاری از عبارات در آثار افلاطون، این ادعای مهمانی را

که زیبایی دارای یک صورت مثالی است تکرار می‌کند (کراتولوس، ۴۳۹ج؛ اوتیدموس، ۳۰۱الف؛ قوانین، ۶۵۵ج؛ فایدون، ۶۵د، ۷۵د، ۱۰۰ب؛ فایدروس، ۲۴۵ب؛ پارمنیدس، ۱۳۰ب؛ فیلبوس، ۱۵الف؛ جمهوری، ۴۷۶ب، ۴۹۳هـ ۷-۵ب). در حقیقت، افلاطون به زیبایی بیش از هر کیفیت دیگری که به درک معقول اجازه می‌دهد اشاره می‌کند. وی زیبایی مطلقی را تصور می‌کند که طبیعت آن بی‌توسل به طبایع چیزهای زیبای خاص قابل بیان باشد، نه به این دلیل که این چیزها فاقد همه‌ی زیبایی‌اند بلکه به این دلیل که جوهر زیبایی حقیقی از خواصی تشکیل می‌شود که اعیان مرئی در آن شرکت ندارند. پاره‌ای محسوسات ذاتاً زیبا هستند (فیلبوس، ۵۱ ب)، و این به برکت آن چیزی است که تناسب و وحدت نام دارد (فیلبوس، ۶۴ هـ ۶۶ ب؛ سیاستمدار، ۲۸۴ب؛ تیمائوس، ۸۷ج - د)، اما حتی در این حال، زیبایی عالم محسوسات ریشه در عالم معقولات دارد، یعنی جایی که تناسب و وحدت خود مقید به تعاریف دقیق و نامشروط‌اند.

ولع زیبایی برای حضور در جدول مُثُل ناشی از آن است که حامل نشانه‌های یک مثال کلاسیک است: زیبایی، نظیر عدالت یا شهامت، اصطلاحی است که به کار ارزیابی می‌آید، و به همان مقدار محل نزاع بوده است. از آن جا که هدف از نظریه‌ی مُثُل عمدتاً آن است که معنای ثابتی برای مصطلحات انتقادی مورد مناقشه بیابد، در این صورت چنانچه همه چیز دارای یک صورت مثالی باشد، زیبایی نیز چنین خواهد بود.

یک مثالِ افلاطونی الف با یک صورت عادی شیئی الف از این جهت متفاوت است که الف ممکن است فقط به‌گونه‌ای تک معنایی از الف افلاطونی خبر دهد (مثال الف، الف است)، و فقط به‌گونه‌ی دومعنایی از الف عادی (شیء الف هم الف هست و هم نیست: جمهوری، ۴۹۷ الف-ج). در گفت‌وگوهای افلاطون، خبردادن دو معنایی، گاه به این معنی است که چیزهای الف، زمانی الف و زمانی دیگر غیر الف‌اند (به‌عنوان مثال کراتولوس، ۴۳۹ د-هـ)، و گاه به این معنی که آنها برای یک مشاهده‌کننده، الف و برای دیگری غیر الف‌اند و گاه هم به این معنی که آنها در یک زمینه، الف و در زمینه‌ی دیگری الف و در زمینه‌ی دیگر غیر الف‌اند (مهمانی، ۲۱۱الف). بنابراین، صورت متناظر را به‌گونه‌ای تک‌معنایی الف خواندن، انکار هرگونه دو معنا بودن در اشیاء الف است. زیبایی، مثال کاملی از چنین خاصه‌ای به دست می‌دهد زیرا تحلیل‌های افلاطون درباره‌ی اشیاء الف، یادآور ملاحظاتی است که هر کسی درباره چیزهای زیبا دارد. آنها رنگ می‌بازند و می‌شکنند. آنها به یک جزء غیر جالب و جبران‌کننده (خال صورت، پُل غیر ملودیک آواز) برای آشکارکردن شکوه خود نیاز دارند. اشخاص درباره‌ی آنها اتفاق نظر ندارند. اعیان، در خارج از متن مناسب خود، زیبایی‌شان را از دست می‌دهند (کفش‌های یک بزرگ‌سال به پاهای یک کودک).

عادی‌بودن این دغدغه‌ها درباره‌ی چیزهای زیبا به دومین طریق که در آن، زیبایی، یک نمونه برای مُثُل افلاطونی است اشارت دارد: زیبایی آشکارا فیزیکی، یادآوری افلاطونی را بیشتر قابل قبول می‌سازد تا مثال‌های دیگر. قابلیت فلسفی اشیاء الف دومعنایی، این است که آنها با دربرداشتن نشانه‌های کامل نبودن‌شان پا به میان می‌نهند به‌طوری که ذهن کنجکاو با تمنای دانستن بیشتر به

آنها واکنش نشان می‌دهد (جمهوری، ۵۲۴ب-۵۲۳ج). اما با وجود این که اقلام درشت یا نابرابر نوعاً در اذهان کسانی که گرایش به انتزاع دارند پرسش‌هایی را برمی‌انگیزند و پیش شرط درک نمونه‌های عدالت یا خویشتن‌داری، تعالی اخلاقی است، چیزهای زیبا بر هر روحی اثر می‌نهند. بی‌ثباتی، پیچیدگی و مورد اختلاف بودن‌شان نیز به‌همین ترتیب اثرگذار هستند. بنابراین، زیبایی، بیش از هر خاصه‌ی دیگر اشیاء، انعکاسی مؤثرتر را بشارت می‌دهد. به همین دلیل است که فایدروس (۲۵۶ب - ۲۵۰د) و مهمانی تجارب دیگر را هنگامی که نخستین حرکت به سوی فلسفه را توصیف می‌کنند نادیده می‌گیرند. هیچ یک از این دو گفت‌وگو نیز وعده نمی‌دهد که همیشه با مشاهده‌ی زیبایی بینشی حاصل می‌شود. فایدروس روشن می‌سازد که نفوس عادی، عوامانه به زیبایی مادی، واکنش نشان می‌دهند (۲۵۰۰ ه)؛ در جای دیگر افلاطون می‌گوید که دوستداران زیبایی به این نیاز دارند که با یک افشاء دیالکتیکی دومعنا داشتن دعاوی‌شان راجع به زیبایی، از مقولات جزیی منفصل شوند. با این همه چیزهای زیبا آن‌گونه توجه ما را جلب می‌کنند و راز خود را به یادمان می‌آورند که هیچ یک از اعیان محسوس دیگر نمی‌توانند، و افلاطون در لحظه‌های خوش‌بینانه‌اش از توجه ما به آنها استقبال می‌کند.

اثرات تربیتی زیبایی دلیلی بر توصیه‌های مکرر افلاطون به‌خوبی زیبایی و بر خوبی نتایج آن، و گاه، همانیت آن با خوبی ارائه می‌دهد (قوانین، ۸۴۱ج؛ فیلبوس، ۶۶الف-ب؛ جمهوری، ۴۰۱ج؛ مهمانی، ۲۱۰ج، ۲۰۵ه). این اثرات همچنین ورطه‌ی عظیم میان زیبایی و هنر را توضیح می‌دهند. آنجا که زیبایی می‌تواند یا نمی‌تواند بیننده‌اش را به دیالکتیک رهنمون شود، هنر تنها گمراه می‌کند: جز معدودی، همه به دست آن تباه می‌شوند (جمهوری، ۶۰۵ج). از آنجا که کارهای هنری به‌گونه‌ای نظام‌مند، گمراه می‌کنند هیچ وجهی از تجربه‌ای که ارائه می‌کنند نمی‌تواند به‌صورت پلی بر معرفت فلسفی به کار آید. اگر مطالعه‌ی هنر، بر زیبایی متمرکز بود کارهای هنری در نظام افلاطون در کنار کارهای درست و قوانین خردمندانه قرار می‌گرفت: قابل احترام در ذات‌شان تا آنجا که به مردم معمولی و انگیزه‌هاشان برای آگاهی والاتر مربوط می‌شود. از آنجا که تقلید هنری، آن‌گونه که افلاطون آن را درمی‌یابد بیشتر به ترفند و گروتسک تمایل دارد (جمهوری، ۶۰۵د، ۳۹۶ب، ۳۹۵د) فاقد آن وجهه‌ی قابل دفاع است.

ارسطو. با در نظر گرفتن دیدگاه غیرافلاطونی ارسطو درباره شعر و محاکات، طبیعی است که بوطیقای وی آزادانه به آنچه زیبا است اشاره کند. تراژدی‌ها، پیرنگ آنها، زبان‌شان، شخصیت‌هاشان و رفتارشان شایسته‌ی صفت زیبایند که به اشکال گوناگون، نوزده‌بار در این رساله‌ی مختصر می‌آید. افلاطون ممکن است افسون‌های موجود در شعر را به‌منزله‌ی رنگ و لعاب‌هایی آرایشی درنظر آرد که آدم بی‌پروا را فریب می‌دهند. هنگامی که ارسطو یک تراژدی یا عناصر آن را زیبا می‌نامد منظورش آن است که تراژدی درست آنچه را که باید انجام می‌دهد، و دیگر آن که تراژدی، قالب درستش را یافته است.

زیبایی و هنر. با این همه تقریباً همه‌ی اشارات بوطیقا به زیبایی کوشش‌های خوانندگان را

جهت یافتن تعریف آن با یأس روبه‌رو می‌کند. تعریف تراژدی (۲۸-۲۴ب۱۴۴۹) از پرداختن به زیبایی صرف‌نظر می‌کند. ممکن است ارسطو بر ضرورت حضور شخصیت‌های زیبا در تراژدی اصرار ورزد (۱۱ب۱۴۵۴)، و از برخی پیرنگ‌ها بیش از پیرنگ‌های دیگر ستایش کند (۱۲الف۱۴۵۳، ۱۰الف۱۴۵۲) اما به‌جز یک مورد استثنا، این واژه را به‌عنوان تمجیدی از آنچه به‌درستی انجام شده است به‌کار می‌برد تا به‌منزله‌ی یک معیار تعریف‌کننده‌ی هنر. آن استثنا هنگامی مطرح می‌شود که ارسطو برای تراژدی‌ها اندازه‌ای مناسب پیشنهاد می‌کند که نه‌چندان بلند باشند که از آنچه حافظه می‌تواند نگاه دارد فراتر روند و نه چنان کوتاه که جدی گرفته نشوند (بوطیقا، ۱۴۵۱الف۱۵-۴). تراژدی برای زیبابودن به طول مناسب نیاز دارد، همان‌گونه که مخلوقات زنده. از آنجا که زیبایی از مقوله‌ی ابعاد و تناسب است نه می‌تواند به جانوران خُرد که جاذبیت‌شان درنیافتنی است تعلق داشته باشد و نه به اشیائی چنان عظیم‌الجثه که شکل‌شان نادریافتنی می‌شود (۴الف۱۴۵۱ ـ ۳۴ب ۱۴۵۰).

به نظر می‌آید که این عبارت، تعریفی از زیبایی را برمبنای درجه و تناسب ارائه می‌دهند. فرازهای دیگر در مجموعه آثار ارسطو چنین نظری را برمی‌تابند. به‌عنوان مثال، هر چند وی هرگز به تعریف زیبایی نمی‌پردازد اما یادآور می‌شود که زیبایی یک کار هنری مقتضی تناسب است (سیاست، ۱۰-۸ ب ۱۲۸۴) و ریاضیات به یمن سر و کار داشتنش با «نظم، تقارن، وحد» که عناصر اساسی زیبایی‌اند به حوزه‌ی مطالعه‌ی زیبایی تعلق دارد (مابعدالطبیعه، ۵ب - ۳۱الف ۱۰۷۸).

چنین اشاراتی آشکارا زیبایی را یک خصلت راستین چیزهای زیبا می‌سازد: «زیبا» یک دلخوشی حاصل از رؤیت چیزهایی که خوشایند به نظر آیند نیست، بلکه درک نوعی کیفیت در آنها است. اما تلقی افلاطون از زیبایی در عین آن که بر واقعیت آن صحه می‌نهد باز مستلزم تعریفی برای آن است که از تعاریف مربوط به چیزهای خاص زیبا مستقل باشد. پرسشی که در رابطه با ارسطو باقی می‌ماند این است که آیا وی نیز بر همین عقیده است که زیبایی دارای چنان تعریفی است. آیا نظم و تقارن، ویژگی‌هایی هستند که در هر چیز زیبا وجود دارند؟ عبارات نقل شده مسئله را حل نمی‌کنند. نظم بسته به انواع چیزها، تغییر می‌کند. ساختار یک روده با همه‌ی نظم و ترتیبی که بر آن حاکم است، اگر برای لوله‌کشی یک خانه به‌کار رود تصادفی به نظر خواهد رسید. یک رودخانه ممکن است در مسیر معینی جریان داشته باشد و، به این ترتیب، زیبا به نظر آید، اما عمل یک کفاش بر روی چرم، تا هنگامی که قطعه چرم شکل قطعی خود را پیدا کند، مستلزم برش‌های دقیق‌تری است. اندازه‌ای که بوطیقا آن را پیش‌شرط زیبایی قلمداد می‌کند (اخلاق نیکوماخس، ۷ ـ ب ۱۱۲۳) ممکن است به‌منزله‌ی معیاری به نظر آید که بتوان آن را به طور یکسان برای همه چیز به کار گرفت. اما در این حال، مقولات ارسطو تصریح می‌کند که اندازه یک مفهوم نسبی است. یک کوه کوچک و یک دانه‌ی درشت ارزن به‌اقتضاء طبایع کوه و ارزن چنین‌اند (۲۹-۱۵ب۵). به این ترتیب، معیار ارسطو، در بهترین وجه، میان ملاک‌های مطلق و نسبی برای زیبایی مبهم باقی می‌ماند.

در بوطیقا دعاوی ارسطو درباره‌ی لذتی که در تراژدی یافت می‌شود تا حدی به موضوع فعلی ما کمک می‌کنند. هرچند که جلوه‌های دیداری تراژدی از جاذبه‌های مسحورکننده‌ای برخوردارند اما

کم‌تر از هر عنصر دیگری، با فن (تخنه) تراژدی سروکار دارند (۱۴۵۰ب۱۷). ما نباید جز لذت متناسب با تراژدی، هیچ لذت دیگری را از آن توقع داشته باشیم (۱۱ب۱۴۵۳). در این مقام، کیفیت لذت‌بخش یک چیز تنها در صورتی متعلق به آن به‌شمار می‌آید که آن لذت از ذات آن چیز نشأت بگیرد، یعنی آنچه که شیء باید شبیه آن باشد تا به‌عنوان عضوی از یک نوع به‌شمار آید. اگر زیبایی واجد پیوند با لذت باشد (ن.ک.: بوطیقا، ۳۰-۲۲الف۱۴۶؛ فن خطابه، ۳۱۴-ب۱۳۸۸ و رساله‌ی احتمالاً ناموثق مسائل، ۱۶-۱۰ ب ۸۹۶)، شاید ارسطو به‌همین شکل، زیبایی را در حوزه‌ی مطالعه‌ی هنر، فقط به‌عنوان زیبایی مختص به تراژدی، کمدی، نقاشی و نظایر آنها بپذیرد. در این صورت، نظریه‌ی هنر با مفهوم عام زیبایی آغاز نمی‌شود، بلکه از راه بررسی‌های جداگانه درباره‌ی طبیعت هر شکل از هنر به زیبایی‌هایی که از آنها صحبت می‌کند می‌پردازد.

تلقی ارسطو از تقلید مؤید بدبینی او است. حتی هنگامی که رؤیت یک مردار یا حیوان نازیبا تنفرانگیز است، بازنمایی ماهرانه‌ی آنها شادی‌آور است (بوطیقا، ۱۳-۱۰ ب۱۴۴۸؛ اعضاء حیوانات، ۱۱الف۶۴۵). ارسطو می‌توانست چنین تصویری را زیبا بخواند (بوطیقا، ۳-۱ ب۱۴۵۰) اما آنگاه زیبایی محاکات از توفیق به‌عنوان یک شباهت، که باید آن را توفیق در انجام وظیفه‌ی درستش نامید، سرچشمه می‌گیرد. از آنجا که هنر اساساً تقلیدی است، ناگزیر نیست در همان معنایی که کارهای نانموداری زیبایند زیبا باشد. تقلید، با برگ برنده از زیبایی می‌برد، یا بهتر بگوییم زیبایی تقلید خوب، از آن زیبایی در باغ سبز می‌برد.

زیبایی به‌طور عام. عبارات دیگر در خارج از کتاب بوطیقا، در عین آن که کم و مجمل‌اند، ارزیابی‌هایی از این دست از نظر ارسطو را تأیید می‌کنند. از برخی از اشارات وی به زیبایی پس از نام بردن از آنها سخنی به میان نمی‌آید (مابعد الطبیعه، ۲۲الف۱۰۱۳؛ اخلاق نیکوماخس، ۱۲ب۱۱۱۵؛ فن خطابه، ۸-۶ ب۱۴۰۵)؛ این کلمه و تعریف آن، چندباری در بوطیقا، مطرح می‌شوند اما صرفاً به‌عنوان نمونه‌هایی از دعاوی عام‌تر درباره تعریف، و، در نتیجه، رهنمون‌های قابل اعتمادی در خصوص وضعیت ارسطو نیستند (۶الف۱۰۲، ۱۲الف۳۰۱۳۵، - ۲۲الف۱۴۶). اما سه بحث کوتاه، این تعبیر را تقویت می‌کند که ارسطو زیبایی را ذاتی چیز زیبا می‌انگارد. او استدلال می‌کند که علت همه چیزها را می‌توان به‌حق، زیبا نامید (مابعد الطبیعه، ۳۵-۳۲ب۱۰۷۲)، ادعا می‌کند که برخی از چیزها در ذات خود زیبایند (مسائل، ۲۶-۱۰ب۸۹۶) و ــ مرتبط‌تر ــ آنچه را واقعاً زیبا است از آنچه فقط توسط درک‌کننده‌اش به‌عنوان خوب درک می‌شود مشخص می‌کند، به‌طوری که دعاوی زیبایی به بیش از خواست یک مشاهده‌کننده، اشارت داشته باشد (حرکات حیوانات، ۳۵-۲۶ب۷۰۰) می‌توان با اطمینان نتیجه‌گیری کرد که ارسطو و افلاطون در مورد واقعیت زیبایی توافق دارند.

با توجه به موضوع ظریف‌تر یعنی این که آیا این خصیصه‌ی واقعی، یک خاصه‌ی تک‌صدایی است که به‌گونه‌ای همسان در هر نمودی، مشخص می‌شود دو فراز مهم، نظر ارسطو را از نظر افلاطون جدا می‌کند. فن خطابه میان معانی مختلف زیبایی بشری برای مراحل مختلف زندگی، بسته به این که تن آدمی مناسب کارهای بزرگ، سرعت و قدرت، مناسب جنگ یا تاب آوردن تحت

فشارهای سال‌خوردگی باشد یا نه، تفاوت قائل است (۱-۷ب۱۳۶۱)؛ و در اعضاء حیوانات، ارسطو شاگردانش را بر آن می‌دارد که تفاصیل نامطبوع زیست‌شناسی را مورد استهزاء قرار ندهند. هرگونه که درباره‌ی حیوانات بیندیشیم، هر حیوانی یک چیز زیبا را آشکار می‌کند، زیرا جانداران ساختاری را به نمایش می‌گذارند که برای منظوری مناسب است، و کیفیت این طرح و نظم خود به‌مثابه زیبایی به‌شمار می‌آید (۲۵-۲۳الف۶۴۵). نگاه فلاسفه از علائق و مسئله‌های ذهنی‌شان درباره‌ی زیبایی درمی‌گذرد تا به کشف جاذبیت‌های دور از ظن در وسایلی که هر گیاه و حیوانی توسط آنها تغذیه و خود را بازسازی می‌کند نائل آیند. بنابراین نشان‌گذارهای زیبایی باید از راه کشف، دریافته شوند. آنها به‌تنهایی مشخص نمی‌کنند که چه چیز یک مگس یا قارچ را زیبا می‌سازد: آن اطلاعات از مطالعه‌ای تجربی برمی‌آید که نشان خواهد داد نظم مگس و حد قارچ در کجا است.

چنین وابستگی زیبایی به زمینه‌اش نشان می‌دهد که چرا ارسطو نه می‌توانست وجود یک صورت مثالی از زیبایی افلاطونی را بپذیرد و نه آن را در کار افلاطون وارد کند. نخستین نکته را می‌توان به‌زبان آشناتر بیان کرد. چیزهای زیبا در هیچ نوع خصیصه‌ای شریک نیستند. آنها نه‌تنها به‌گونه‌های مختلف (سگ، درخت، خانه)، بلکه به مقولات متفاوت (جوهر، وضعیت و غیره: مقولات، ۵الف۲-۲۵ب۱) نیز تعلق دارند و هیچ خصیصه‌ای نمی‌تواند به‌طور دومعنایی از اقلام در مقولات متفاوت، حکایت کند. استدلال قاطع ارسطو علیه مثال افلاطونی «خوب» بر این اصل متکی است: «خوب» را می‌توان به خدا و خرد، اطلاق کرد، اما به‌محض آن که علاوه بر آنها، بر فضایل و ارتباط سودمندی هم اشتمال یابد از مشخص کردن هرگونه جوهر خاص از آن نوع که مثل برای آن منظور ابداع شده بودند بازمی‌ماند (اخلاق نیکوماخس، ۲۸-۱الف۱۰۹۶). این از صورت مثالی «خوب» و این هم از هر صورت مثالی برای زیبایی. اسناد گسترده‌ی زیبایی (آن‌گونه که افلاطون به آن اعتقاد داشت) بر عام بودن خصیصه دلالت ندارد بلکه حاکی از ابهام چاره‌ناپذیر آن در نبود هر مضمون مشخص‌تر است.

به‌همین دلیل ارسطو می‌خواست بگوید که حتی اگر مثال زیبایی وجود می‌داشت، مثال مزبورنمی‌توانست تجربه‌ای را که افلاطون توصیف می‌کند القاء کند ــ تجربه‌ای که در آن، لرزه‌های از رؤیت یک صورت خوشایند به مرتبت آگاهی برمی‌شود. وابستگی مدعاهای مربوط به زیبایی، به مدعاهای مربوط به نوع به این معنی است که تجربه‌ی زیبایی باید توسط آگاهی تحقق یابد، بدان معنی که نتوانیم چیزی را یک «ایکس» زیبا بنامیم مادام که ندانیم آنچه باید «ایکس» باشد چیست. به این ترتیب، آنچه را ارسطو معرفت فلسفی تلقی می‌کند منطقاً مقدم بر تجربه زیبایی است، و آن کیفیت نامتعین را که افلاطون آن‌قدر الزامی می‌پنداشت کارکرد تربیتی خود را از دست می‌دهد.

علی‌رغم این اختلافات ژرف میان افلاطون و ارسطو، تکرار مجدد این نکته واجد ارزش است که، برخلاف مثلاً ادعای گرهارد الس، دائر بر این که زیبایی، «مفهوم کلیدی» بوطیقاست، افلاطون و ارسطو هیچ یک زیبایی را اصل بنیادین مطالعه‌ی هنر قرار نمی‌دهند. توافق افلاطون و ارسطو بر سر تراژدی به توضیح این مطلب کمک می‌کند که چرا دفاع ارسطو از گونه‌ی هنری با حمله‌ی

اسفلاطون در مفروضاتی شریک است که بنابر آنها کارهای شعری شایسته‌ی ستایش یا نکوهش‌اند بسته به: ۱. اثرات اخلاقی‌شان بر مخاطب؛ ۲. توانایی‌شان در احتوا و افاده‌ی معرفتی که از نظر فلسفی مجاز باشد. این برداشت افلاطون که، در هر دو مورد مذکور، تراژدی با ناکامی روبه‌رو می‌شود در بهترین وجهش زیبایی تراژدی را چیزی جز انحراف اذهان نمی‌داند. هنگامی که ارسطو از تراژدی به‌خاطر این که از نظر اخلاقی جدی و آموزنده است ستایش می‌کند نمی‌تواند ستایشش را بر استناد به زیبایی، بنا نهد بلکه به‌جای آن می‌خواهد یک تراژدی را از آنرو زیبا بنامد که در برآوردن منظور خود توفیق یافته است.

فلوطین. فلوطین ثابت کرد که در آفرینش و نقد هنر از ارسطو و افلاطون، هر دو، با نفوذتر است گرچه بخشی از این نفوذ حاصل شرح و تفصیلاتی است که در دوره‌های بعد از موضع افلاطونی او به عمل آمد. دو رساله تعبیر فلوطین را از زیبایی تحریر می‌کند: اتئاد (تاسوعات) I.۶ «در زیبایی»، و V.۸ «در زیبایی معقول». رساله‌ی نخست، که یک قطعه‌ی اولیه‌ی آزاد است خطوط اساسی تحلیل فلوطین را شرح و بسط داده، نظریه‌ی او را به‌نحو واضح‌تری میان نظرات افلاطون و ارسطو قرار می‌دهد. رساله‌ی دوم، که با سه رساله‌ی دیگر مشخصاً به یک نوشته‌ی فلسفی طولانی تعلق دارد، گزاره‌اش را از زیبایی در مباحثات گسترده‌تر معرفت و عالم مُثُل بسترسازی می‌کند.

فلوطین، که نوشته‌های افلاطون را با ذهنی وقاد و متخیل خوانده بود، در شرح تعریف خود از زیبایی بر واژگان افلاطونی تکیه می‌کند. برای او نیز زیبایی معرف یک اصل عام است و چیزهای زیبا می‌توانند الهام‌بخش یک عروج عقلانی به سوی معرفت باشند. اما فلوطین مهر خویش را بر افلاطونیسم می‌زند. او گستره‌ی چیزهای زیبا را تا حد اشتمال بر آثار هنری بسط می‌دهد. فلوطین جایگاه زیبایی را نیز در عالم معقولات بدین طریق گسترش می‌بخشد، و آن را (بر زمینه‌ای که بعضاً ارسطویی است) از حالت یک صورت مثالی مشخص جداگانه در میان صورت‌های دیگر به یک خصیصه اساسی همه مُثُل تبدیل می‌کند.

زیبایی صورت است. فلوطین با این بیان می‌آغازد که چیزهای طبیعی مالک اصلی زیبایی‌شان نیستند. هیچ زیبایی در یک جسم، چنان چه توسط روح انسانی درک نشود، وجود ندارد (ن.ک.: تاسوعات، ۳۵-V.۸.۲.۳۴). بر همین منوال، فلوطین به تعریف رواقیون از زیبایی به معنای تناسب حمله می‌کند (I.۶.۲۱-۵۴). از آنجا که تناسب در یک پیکر امری ذاتی است اطلاق زیبایی بر آن، خاصه را به شیئی مادی که در آن ظاهر می‌شود برمی‌گرداند. فلوطین نکته‌ی خود را به شیوه‌ی افلاطونی توضیح می‌دهد: «پیکرهای واحد گاه زیبا پدیدار می‌شوند و گاه نه. بنابراین، پیکربودن یک چیز است، و زیبابودن چیز دیگر» (I.۶.۱.۱۴-۱۷).

مع‌هذا، قول به این که زیبایی از ادراکات حسی نتیجه می‌شود، به‌هیچ وجه بدان معنی نیست که زیبایی تا حد تجربه ذهنی فردی تنزل می‌یابد. فلوطین مثل افلاطون چنین استدلال می‌کند که هنگامی که روح خود را مجذوب زیبایی پیکرها می‌یابد باید در آن پیکرها نشانی از چیزی روح‌سان و از این رو والاتر درک کرده باشد (I.۶.۲.۳-۱۱). زیبایی، صورت است (I.۶.۲.۱۹-۲۲، V.۸.۲.۱۴،

۳-۱.۸۳.۷، ۴۷-۴۳.۹.۸۷، ۱۵.۱۴.۲.۹.۷)، یک خصیصه‌ی اساسی مثل معقول (۲۳.۵.۸.۷، ۲۷-۲۵.۱۰.۸.۷)، و محصولی از اصل عام الهی که فلوطین آن را عقل می‌خواند (*nous*: ۲۲-۲۰.۳.۸.۷) و این امر زمانی در اشیاء حادث می‌شود که صورت ــ که سازنده و قوام‌دهنده است ــ بر ماده ــ که میل به بی‌شکلی و تعطل دارد ــ غلبه کند، به‌طوری که آنچه روح مُدرِک، هنگامی که یک چیز طبیعی را زیبا می‌نامد، از آن متلذذ می‌شود کنکاش توأم با توفیق هیولای مقدم بر آن چیز است (۲۲.۱۹.۲.۶.I). از نظر فلوطین ــ مانند افلاطون ــ شادی روح از مشاهده‌ی زیبایی بازگشت خود را به سوی صورت، یعنی به سوی هر چیز فلسفی، موجب می‌شود (۹.۲.۷.۱.۳.I). فلوطین، همچون افلاطون، تحت تأثیر وضعیت زیبایی به‌عنوان نزدیک‌ترین چیز به تجرید مرئی قرار دارد.

در این تلقی از زیبایی، از آنجا که زیبایی شیء تنها منوط به حضور صورت مناسب زیبایی در آن شیء است ــ و نه به دمیدن صورت زیبایی ــ یک عنصر ارسطویی وجود دارد. در این معنای خاص، هیچ‌گونه صورتی از زیبایی در یک تراز با صورت‌های دیگر نیست (اما نگاه کنید به نظرات راجع به چنین صورتی در ۳-۱.۱.۱.۷ و ۱۹-۱۷.۹.۲.۷). تعریف زیبایی در هر مورد خاصی از تعریف شیء مورد بحث نشأت می‌گیرد درست همان‌طور که زیبایی حیوانات در اعضاء حیوانات از توانایی‌شان برای این که همان باشند که تصور می‌رفته نشأت می‌گیرد. اما پردازش فلوطین از این اندیشه، کم‌ترین صبغه‌ی ارسطویی ندارد زیرا زیبایی به صورت یک حضور معرف در عالم معقول، یک اصل ضرور برای هر چیز دیگر، درمی‌آید.

برکشیدن زیبایی به مرتبت یک خصیصه‌ی عام همه‌ی معقولات کهتر، سبب می‌شود زیبایی در نزد فلوطین به مثال اعلای خوبی شباهت پیدا کند، و گاه فلوطین چنان صحبت می‌کند که گویی دو مثال اعلای مورد بحث در مهمانی (۲۱۱ه۲۱۰ه) و جمهور (۵۰۹ب۵۰۷الف) افلاطون را یکی می‌داند. زیبایی، «خوب» است (۵-۱.۶.۷.I)؛ زیرا هستی، زیبایی است (۴۲-۳۷.۸.۹.۷) زیبایی و خوبی، هر دو به‌مثابه نام‌هایی برای والاترین وجود معقول به‌کار می‌روند. نمی‌توان بر برابری مطلق زیبایی و خوب اصرار ورزید، و فلوطین در چندجا به پیوند آنها مجدداً اشاره می‌کند (۱۲-۱۱.۱۳.۸.۷، ۴۵-۳۷.۹.۶.I، و مخصوصاً ۳۸-۹.۱۲.۵.۷). اما زیبایی، سوای تقدم آن، به هر قالب که در آید، از هر صورت مثالی منفردی فراتر می‌رود، همان‌گونه که خوبی نیز چنین وضعی دارد (۸.۱۱ III). این عمل برکشیدن زیبایی برفراز مُثُل دیگر برای فلوطین ثمربخش است. وی، جست‌وجوی افلاطونی برای یافتن تعریف زیبایی به‌کمک پرهیز از مراجعات به یک صورت محدود معناشده را که باید درمورد همه‌ی چیزهای زیبا به‌کار رود ساده می‌کند و به‌جای حفظ تمایز افلاطونی میان زیبایی عام و زیبایی خاص، این تمایز را در اعتقادش مبنی بر دوگانگی روح و ماده از طریق نسبت دادن زیبایی به هر پیروزی زیبایی نخستین بر زیبایی دوم قرائت می‌کند.

زیبایی و هنر. اگر زیبایی در نزد فلوطین، در قیاس با افلاطون، مرتبه‌ی بالاتری دارد، در مقام‌های نازل‌تر ــ یعنی در کارهای هنری ــ نیز می‌توان آن را یافت. فلوطین برخی از کارهای هنری، بالاتر از همه موسیقی و مجسمه‌سازی، را به‌عنوان نمونه‌های زیبایی خاص و متعین نام

می‌برد (۷.۸.۱.۱۵، ۱۰-۷.۸.۱.۹) چنین کارهایی در مقام جسم، همچون دیگر اجسام، نمی‌توانند از خصلت‌های ذاتی‌تر دم زنند و به همان منوال روح فلسفی آنها را در پشت سر جا می‌گذارد، که در غیر آن شاید آنها را مایه‌ی پریشانی خاطر بپندارد (۱.۳.۱، در باب موسیقی‌دانی که فیلسوف شد، و ۷.۵.۱۲) با وجود این، کارهایی که ظاهراً هنرمندانه می‌نمایند سزاوار توجه‌اند زیرا ــ برخلاف عقیده‌ی افلاطون ــ در تقلید چیزی بیش از ظاهر شیء منظور می‌شود هنرمند تقلیدگر کارش را با ژرف‌نگری در اصول معقولی صورت می‌دهد که به طبیعت شکل می‌بخشند. هر آفرینه‌ای، چه طبیعی و چه مصنوعی، حاصل عقل است؛

از این رو هنرمند و صنعتگر نیز خردمندند (۵-۷.۸.۵.۱، ۱۷-۷.۹.۱۱.۱۳). حتی هنگامی که فلوطین با هنرمندان تقلیدگر با التفات کم‌تری برخورد می‌کند (۱۳-۷.۹.۱۱.۱.۱) به نظر می‌رسد کم‌تر به آنچه آنان می‌توانند انجام دهند متعرض است تا به آنچه غالباً ثابت کرده‌اند که آماده‌ی انجام آن‌اند.

فلوطین صریحاً این نتیجه‌گیری را نمی‌کند که هنر تقلید مُثُل بلکه از این شروح انتظار استنتاج می‌رود و به‌نظر می‌آید وی چنین دفاعی از هنر را پیش نمی‌نهد. اما از آنجا که زیبایی فلوطینی، از آن جنس که ارسطو به آن اشاره می‌کند، در همه‌ی تعینات صورت ذاتی است حتی به رغم این مقدار توجیه برای هنر، زیبایی را در خارج از حوزه‌ی زیباشناسی، قرار می‌دهد. هنر نه ادعایی خاص به زیبایی دارد و نه زیبایی را موضوع خود قرار می‌دهد. زیبایی بیش از هر چیز دیگر به حوزه‌ی بررسی اخلاق تعلق دارد بدان‌گونه که تنها به‌صورتی مبهم برای افلاطون داشت و صراحتاً برای ارسطو نداشت (مابعد الطبیعه، ۳۳الف ۱۰۷۸): برای فلوطین، زیبایی روح از فضیلت آن غیر قابل تشخیص می‌شود. (۷.۸.۱۳.۱۹-۲۵؛I.۶.۵).

نتیجه‌گیری. این بحث یک افتادگی اصلی دارد: رواقیون، که بعد از ارسطو زیبایی را صریحاً به‌عنوان تقارن و تناسب تعریف می‌کردند و نظریه‌ای در باب پیوند زیبایی با خوبی اخلاقی ارائه دادند. اگرچه دست یافتن به مباحثات گسترده‌ی رواقیون در خصوص زیبایی دشوار است، یک منبع منحصر به‌فرد و خوب برای دست‌یابی به اندیشه‌ی آنان، باب ششم از رساله‌ی جدلیات توسکالی است. رواقیون در تاسوعات I.۶ به عنوان مخالفان عمده‌ی فلوطین، که آنان را وی پیش از جست‌وجوی زیبایی در هر جای دیگر باید مجاب کند عمل می‌کنند. استفاده‌ی اخلاقی اینان از زیبایی نیز، که به‌طور کلی با مورد مشابه آن در فلوطین قابل قیاس است، به‌خاطر پردازش امکانی که فقط در اسلاف رواقیون وجود دارد، به یک تحقیق نیاز دارد.

نقش ناچیزی که برای زیبایی در نظریه‌های عهد باستان منظور شده بود، از نوعی روش تحلیل هنر ناشی می‌شود که تقریباً می‌توان آن را تحلیل انسان‌شناختی خواند. هنر به قلمرو اجتماعی تعلق دارد، بنابراین بحث این فلاسفه بر سهم آدمی در آثار هنری و تجربه این آثار، متمرکز است. برای افلاطون و ارسطو هر دو، تقلید دلالت بر کارکردی برای کارهای هنری دارد، اعم از این که این تقلید مورد تایید باشد یا خیر. زیبایی به‌عنوان یک کیفیت طبیعی که ذاتی اعیان طبیعی و کارهای هنری

است، مؤلفه‌ی هرگونه سازوکاری که یک وظیفه خاص انسانی را انجام دهد نیست. از سه فیلسوف یاد شده، تنها فلوطین این احتمال را می‌پذیرد که هنر برای آن به وجود می‌آید که از راه زیبابودن کار کند. به این ترتیب، فقط اوست که حتی بر این نگرش مدرن انگشت می‌نهد که بعضی اشیاء فاقد کارکرد اجتماعی‌اند.

۳. مفاهیم قرون وسطایی

زیبایی در قرون وسطا مقدمتاً با هنر یا با فرهنگ بشری پیوندی ندارد. اندیشه‌ی «هنرهای زیبا» در این دوره ناشناخته است. توصیفات قرون وسطایی از زیبایی به هستی‌شناسی یا الهیات تعلق دارند و توسط دو سنت متفاوت القاء شده‌اند. در سنت افلاطونی فیثاغورثی، که توسط آگوستین و بوئتیوس ساخته و پرداخته شده‌اند، تناسب یا هماهنگی ریاضی، شرط اساسی زیبایی تلقی می‌شد. این سنت، حتی مشروعیت بیشتری در قرون وسطا از رهگذر پیوندش با انگیزه مسیحی بدست آورد. بسیاری از نویسندگان در تأملات شان در خصوص امر زیبا به متنی از کتاب حکمت (۱۱.۲۱) اشاره می‌کنند: «خداوندا، تو همه چیز را بر طبق اندازه، شمار، و وزن، مقرر فرمودی.» دنیا به اراده‌ی «هنر الهی» به‌مثابه یک کل منظم آفریده شده و از این رو زیباست. دومین سنتی که نظرات قرون وسطایی در باب زیبایی را بازمی‌نماید به دیونیز آریوپاگوسی دروغین (قرن ششم)، اندیشمندی که به‌شدت تحت تأثیر فلسفه‌ی نوافلاطونی قرار داشت، برمی‌گردد. مشخصه‌ی این سنت این است که نه‌تنها هماهنگی، بلکه وضوح را نیز به‌عنوان لازمه‌ی زیبایی می‌شمارد و زیبا را با خوب یکی می‌داند.

تناسب و هماهنگی. آگوستین در اثرش به‌نام درباره‌ی مذهب حَقه (*De vera religion* ۳۲ج) شیوه‌ی تعمق در آنچه زیبایی است را به‌گونه‌ای واضح توصیف می‌کند. وی از این که یک معمار عمارت را به طریقی خاص بنا می‌نهد تعجب می‌کند. اگر او طاقی می‌سازد چرا به ساختن طاق مشابه دومی در برابر آن دست می‌زند؟ پاسخ او احتمالاً این خواهد بود: «برای آن که اجزاء یکسان عمارت را متناسب هم سازد.» آنگاه آگوستین می‌پرسد چرا وی ترجیح می‌دهد چنین کند. معمار خواهد گفت برای این که زیباست. اما پرسشی که بر جای می‌ماند این است که چرا این چنین است. پاسخی که آگوستین پیش می‌نهد این است که چیزها زیبایند «زیرا اجزاء آنها مانند هم هستند و با هم از طریق نوعی پیوند، هماهنگ کار می‌کنند». آنها یک وحدت را به وجود می‌آورند.

در مداقه‌ی آگوستین در باب هنر، اندیشه‌ی وحدت مرکزیت دارد: وحدت معیار زیبایی است. از آن‌جا که وحدت اصل همه اعداد است، عدد زیبایی را تعیین می‌کند. هماهنگی و تناسب صورت‌های یک نظم عددی‌اند. از این رو آگوستین زیبایی را در رساله‌ی در موسیقی (*De musica*، ۳۸-۱۳) به‌صورت «برابری» تعریف می‌کند که «توسط عدد تعیین شده است»، تعریفی که بوناونتوره در قرن سیزدهم آن را واژه به واژه پذیرفت (*Itinerarium* II.۵).

مروج دیگر مفهوم افلاطونی-فیثاغورثی، که برخوردار از وحدت‌اند. اثر معروف وی تسلای

فلسفه، دربردارنده‌ی سرود ستایشی است که شرحی است از رساله‌ی تیمائوس، که طی آن افلاطون چگونگی برقراری نظم در ماده‌ی بی‌شکل توسط «صانع» را توصیف می‌کند. بوئیتوس به «پدر همه‌ی چیزها» پناه می‌برد (*De musica*، III.۹.۶-۱۰).

همه چیزها از مثال اعلای تو شکل می‌گیرند؛
تو، ذروه‌ی زیبایی، در خاطرت
جهان و جمال آن را
آبستنی و در شباهتی مطلوب بدان، شکل می‌بخشی،
به فرمان تو، اجزاء کامل، کل کامل را قوام می‌بخشند.
تو عناصر را به هماهنگی وا می‌داری.

بررسی هماهنگی در واقع به قلمرو موسیقی تعلق دارد زیرا این فن، آن‌گونه که بوئیتوس می‌نویسد با کنسونانتیا یعنی «موافقت اصوات مختلفی که برخوردار از وحدت‌اند» سر و کار دارد. موسیقی، یکی از هنرهای آزاد بود. بنابراین، مفهوم «موسیقایی» که تناسب و هماهنگی را برای زیبایی ضروری می‌داند قرون وسطا را از طریق آموزش در هنرهای آزاد تحت تأثیر قرار دارد.

وضوح. دیونیز آریوپاگوسی در رساله‌ی در باب اسماء الهی با صفاتی سر و کار دارد که کتاب مقدس به خدا نسبت داده است، از قبیل «خوب»، «هستی»، «حیات» و «عقل». محمول اصلی در میان این نام‌ها از نظر دیونیز «خوب» است. یکی از اسماء الهی که وی در فصل چهارم، آن را توضیح می‌دهد «زیبا» است. امر قدسی، «زیبایی» نامیده می‌شود زیرا زیبایی را به همه‌ی چیزها طبق ماهیات خاص آنها می‌بخشد. دیونیز در این‌جا از دو ممیزه‌ی «زیبا» نام می‌برد: وی افزون بر مفهوم سنتی هماهنگی، «درخشندگی» یا وضوح را نام می‌برد. این لازمه در پیوستگی تنگاتنگ با «نور» است که وی مستقیماً قبل از امر زیبا به بحث درباره‌ی آن پرداخته بود.

بسیاری از نویسندگان قرون وسطا در تعریف امر زیبا به این عبارت از دیونیز اشاره می‌کنند. به‌عنوان مثال، شرح وی منبع تحلیل آکویناس از شروط «امر زیبا» است. آکویناس در اثرش خلاصه‌ی الهیات (*Summa theologiae*، I.۳۹.۸) سه چیز را که برای زیبایی مورد نیازند برمی‌شمارد: نخست، یک‌پارچگی یا کمال، زیرا «چیزهایی که آسیب دیده‌اند به‌دلیل همین حقیقت زشت‌اند»؛ دوم، تناسب درخور یا هماهنگی درخور؛ و سوم، وضوح، که این مفهوم را با یک مثال توضیح داده است: «هنگامی می‌توان چیزی را زیبا نامید که به‌واسطه‌ی رنگ تلألو داشته باشد.» آکویناس در جاهای دیگر (برای نمونه II-II، ۱۴۵.۲) فقط دو شرط دیونیزی را ذکر می‌کند. نخستین شرط لازم، یعنی «کمال»، یک شرط عام است که زیبا را به خوب ربط می‌دهد زیرا که نشانه‌ی خوب به‌عنوان خوب این است که به هدف خود نائل شده است.

پیوند نزدیک میان خوب و زیبا در سنت دیونیزی، یک مفهوم اساسی است. دیونیز حتی مدعی

این همانی خوب و زیبا است. از این لحاظ، تفاوتی با مفهوم زیبایی به قرائت آگوستین مشهود است که بر طبق آن، زیبایی عمدتاً با «وحدت» مرتبط است. یکی از استدلال‌های دیونیز برای این همانی خوب و زیبا این است که «هیچ موجودی نیست که در امر خوب و در امر زیبا شرکت نداشته باشد» (در باب اسماء الهی، ۴.۷). آریوپاگوس با تز این همانی‌اش نماینده‌ی فرهنگ یونان است زیرا پیش‌تر در (آثار) هومر، دو مفهوم کالوس یا زیبایی و آگاتوس یا خوبی به‌صورت مفهوم واحدی مرکب از آن دو، کالوکاگاتیا، به کار رفته بودند.

آیا زیبایی یک عرض استعلایی است؟ در قرن سیزدهم، دیونیز مهم‌ترین مرجع صالح برای اندیشه‌ی قرون وسطایی در باب زیبایی بود. از جمله کسانی که بر رساله‌ی در باب اسماء الهی شرح نوشتند آلبرت کبیر و آکویناس بودند، که به شرح و بسط دو جنبه از آموزه‌های دیونیز پرداختند. وجه نخست، این بیان دیونیز است که هیچ موجودی نیست که در زیبایی و خوبی سهمی نداشته باشد. وجه دوم، این همانی زیبایی و خوبی اوست.

اعتقاد دیونیز بر این که همه‌ی موجودات در زیبایی سهیم‌اند گستره‌ی عام زیبایی را مسلم می‌انگارد. این نظر، پیوند با آموزه‌ای که در اندیشه قرن سیزدهم پرداخته شده بود یعنی آموزه‌ی مقولات استعلایی را امکان‌پذیر می‌سازد. «مقولات متعالی»، نظیر «وجود»، «واحد»، «حقیقی» و «خوب» از شیوه‌های خاص وجود که ارسطو «مقولات» می‌نامید (یعنی جوهر، کم یا کیف و غیره) فرا می‌گذرند، زیرا برای همه چیز مشترک‌اند. مقولات استعلایی صفات عام وجودند. با پذیرش تسری زیبایی به همه چیز، که دیونیز مسلم می‌انگاشت طرح این پرسش در قرن سیزدهم معقول می‌نماید که آیا زیبایی آموزه مقوله‌های استعلایی را می‌توان در آموزه‌ی مقوله‌های استعلایی گنجانید. چنانچه قضیه از این قرار باشد، نتیجه این می‌شود که زیبایی «یک ارزش مابعدالطبیعی، یک عینیت لایتغیر، و گستره‌ای است که جنبه‌ی عام دارد» (اکو، ۱۹۸۸، ص ۲۲).

با این همه آیا زیبایی در قرون وسطا به‌مثابه یک (مقوله‌ی) استعلایی مشخص تلقی می‌شود؟ عموم پژوهش‌گران معاصر به این پرسش پاسخ مثبت داده‌اند. به‌عنوان مثال، اومبرتو اکو بر این اعتقاد داشت که زیبایی‌شناشی مدرسی در یک‌پارچه کردن زیبایی با سایر شکل‌های ارزش‌ها در سطح مابعدالطبیعی توفیق یافته و از این رهگذر، مسئله‌ی خصیصه‌ی استعلایی زیبایی را حل کرده است. با این‌همه، شگفت‌آور این است که اندیشمندانی چون الکساندر هیلزی، بوناونتوره، آلبرت کبیر و آکویناس، زیبایی را در زمره‌ی مقولات استعلایی جای نمی‌دهند. آکویناس در جامع‌ترین شرح خود از این موضوع در رساله‌ی در باب حقیقت (De Veritate، ۱.۱) از زیبایی یاد نمی‌کند. تنها مورد استثناء یک رساله‌ی بی‌نام متعلق به قرن سیزدهم است (که دیتر هالکور در نشریه‌ی شماره ۴۱ *Franziskanische Studien*، ۱۹۵۹) آن را چاپ کرده است. در این اثر اظهار شده است که وجود چهار «شرط» عام دارد، که عبارت‌اند از: واحد، حقیقی، خوب و زیبا. اما یک چنین قولی معرف قرن سیزدهم نیست.

قول دیونیز دایر به این‌همانی زیبایی و خوبی از سوی شارحین او در قرون وسطا دستخوش

جرح و تعدیل‌هایی شد. آکویناس در تفسیرش بر اسماء الهی (بخش چهارم، گفتار پنجم، ص ۳۵۶) اذعان می‌کند که اگرچه زیبا و خوب در عالم واقع یکی هستند اما در مفهوم متفاوت‌اند، «از آن رو که زیبایی میان خوبی و قدرت چنان پیوندی برقرار می‌سازد که قادر به دانستن است». وی در متنی در خلاصه‌ی الهیات (I-II .۲۷.۱) این تفاوت را بسط و تفصیل می‌دهد، و مربوط است به مفهوم خوبی که مشتهیات می‌کوشند تا در آن قرار یابند؛ و همچنین از سوی دیگر، مربوط است به مفهوم زیبایی که تمنیات می‌کوشند در معرفت آن قرار یابند. به این ترتیب، «خوب» به چیزی اشارت دارد که علی‌الاطلاق مشتهیات را ارضا می‌کند، حال آن که مراد از زیبایی آن چیزی است که وقوفِ بر آن مایه‌ی لذت است.

آنچه در اندیشه قرون وسطا در باب زیبایی در مقایسه با اندیشه یونانی، تازگی دارد تأکید بر رابطه‌ی زیبایی با معرفت است. آکویناس در تعریف خود از زیبایی، که در دوران معاصر غالب نقل شده است، به این رابطه نظر دارد: «زیبایی صفت چیزی است که چون رؤیت شود خوشایند باشد (خلاصه‌ی الهیات، I.۵.۴ و ضمیمه‌ی ۱). تأکید بر پیوند با معرفت در قرن پانزدهم با دیونیز کارتوزی (۱۴۷۱-۱۴۰۲۳) به اوج خود می‌رسد. وی در رساله‌ی در باب ملاحت دنیا و وجاهت تعریفی از زیبایی ارائه می‌دهد که جنبه‌ی «لذت‌بخش» از آن کاملاً حذف شده است. تعریف وی از زیبایی، چنین است: «آنچه همه می‌بینند یا می‌دانند». جرح و تعدیل‌هایی که در تعریف ماهیت خوبی و زیبایی در قرن سیزدهم آغاز شد به تعریف یادشده‌ی حکیم کارتوزی انجامید که جنبه‌ی شناختاری محض داشت.

تأکید بر وجه شناختاری سبب شد مسیر زیبایی تغییر کرده، در جهت «حقیقت» استقرار یابد، زیرا حقیقت خصیصه‌ای استعلایی که قائل است اشیاء با یکی از عقول مرتبط، و درنتیجه قابل درک‌اند. با برشمردن خصیصه‌های سنت‌های کلاسیک اندیشه در باب زیبایی می‌توان گفت که زیبایی درنظر آگوستین با «وحدت» مرتبط است و در نظر دیونیز با «خوبی» یکی است. در قرون وسطا، رابطه با خوبی، عموماً محل انکار نیست اما زیبایی، همزمان با «حقیقت» در پیوند است. آلبرت کبیر، در تفسیرش بر اسماء الهی (n.۷۲، c.۴) زیبا را به امر حقیقی، اما نه ایضاً به حقیقت، مرتبط می‌کند. وی دو شکل حقیقت را تشخص می‌دهد که ردشان را در دو نوع معرفت پی می‌گیرد. شکل نخستین معرفت، معرفت بر عقل نظری است که به این نحو، معطوف به حقیقت است. شکل دیگر، معرفت بر عقل عملی است که از طریق «تسری» حقیقی به خوب حاصل می‌شود. امر زیبا امر حقیقی است که خصیصه‌ی امر خوب را یافته است.

زیبایی‌شناسی قرون وسطایی؟ نویسندگان مدرسی به این پرسش پرداختند که آیا زیبایی صفت استعلایی وجود است یا خیر؛ زیبایی به‌منزله‌ی یکی از اسماء الهی نیز پرسش مطروحه‌ی دیگر آنها بود. به‌عنوان مثال، بستر تحلیل آکویناس از سه شرط زیبایی را نظریه‌ی تثلیث تشکیل می‌دهد. آکویناس می‌پرسد آیا خاصه‌ی زیبایی به‌گونه‌ای درست به شخص دوم تثلیث اسناد داده می‌شود. تحلیل وی به‌عنوان یک نظریه‌ی زیبایی‌شناسی موردر نظر نیست. بنابراین، سخن گفتن از

یک «زیبایی‌شناسی قرون وسطایی» یا «زیبایی‌شناسی توماس آکویناس» گمراه‌کننده است.

تنها پس از قرون وسطا است که یک زیبایی‌شناسی فلسفی بنیان نهاده شد که در آن زیبایی، جایگاهی مستقل، کنار حقیقت و خوبی می‌یابد. در دانش‌پژوهی نوین، گرایشی متأثر از فیلسوف فرانسوی، ژاک ماریتن (۱۹۳۰)، برای بازتاباندن این پرداخت مدرن به گذشته به چشم می‌خورد. کوشش‌های به‌عمل آمده است تا یک زیبایی‌شناسی فلسفی، مبتنی بر اصول مدرسی، بنیاد نهاده شود. از جمله نتایج این توجه، این است که زیبایی، از نظر تاریخی، جایگاهی می‌یابد که هرگز در اندیشه‌ی خود آکویناس نداشته است.

کتاب‌نامه

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*, edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, translated by Robert Hullot-Kentor (Minneapolis, 1997).

Alexander, Samuel. *Beauty and Other Forms of Value*, (New York, 1968).

Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*, 22 vols, translated into English Dominicans, (New York, 1981).

Aristotle. Eudemian Ethics, "Nicomachean ethics, poetics, rhetoric," In *The Complete Works of Aristotle*, 2 vols, edited by Jonathan Barnes, (Princeton, N.J., 1984).

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, rev, ed. by James T. Boulton (Oxford and New York, 1987).

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*, Edited by J. Shawcross (London, 1949).

Dewey, John. *Art and Experience* (New York, 1934).

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*, translated by Hugh Bredin (New Haven, 1986).

Hegel, G.W.E. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 vols, translated by T.M. Knox (Oxford, 1975).

Heidegger, Martin. "On the origin of the work of art," in *Poetry, Lan-guage, Thought*, translated by Albert Hofstadter (New York, 1971: pp. 15-87).

Hume, David. *Essays, Moral, Political, and Literary*, rev. ed. by Eugene E Miller, (Indianapolis, 1987).

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*, translated by J.H. Bernard (New York, 1951).

Kant, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, translated by John T. Goldthwait (Berkeley, 1960).

Lyotard, Jean-Francois. "What Is Postmodernism?", translated by Regis Durand, in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, translated by Geoff Benington and

Brian Massumi (Minneapolis, 1984), pp. 71-82.

Maritain, Jacques. *Creative Intuition in Art and Poetry*, (New York, 1960).

Mothersill, Mary. *Beauty Restored*, (Oxford, 1984).

Nietzsche, Friedrich. *Basic Writings of Nietzsche*, translated and edited by Walter Kaufmann (New York, 1968).

Osborne, Harold. *Theory of Beauty: An Introduction to Aesthetics*, (New York, 1953).

Plato. Ion. *Hippias Major, Phaedrus, Republic, Symposium*, in *The Collected Dialogues of Plato, corr*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns, (Princeton, NJ., 1963).

Ross, Stephen David. *A Theory of Art: Inexhaustibility by Contrast* (Albany, N.Y, 1983).

Ross, Stephen David. *The Cift of Beauty: The Good as Art* (Albany, N.Y, 1996).

Santayana, George. *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory* (New York, 1955).

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics*, 3 vols, edited by C. Barrett, translated by Adam and Ann Czerniawski (vol. 1); R.M. Montgomery (vol. 2); Chester A. Kisiel and John F Besemeres (vol. 3), (The Hague, 1970-1974).

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, translated by Christopher Kasparek (The Hague, 1980).

Whitehead, Alfred North. *Process and Reality* (1929), corr. ed. edited by David Ray Griffin and Donald W Sherburne, (New York, 1978).

Whitehead, Alfred North. *Adventures of Ideas* (New York, 1933).

Zhu Liyuan and Gene Blocker, eds. *Contemporary Chinese Aesthetics* (New York, 1995).

Annas, Julia. "Plato on the triviality of literature." in *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, edited by Julius Moravcsik and Philip Temko, (Totowa, N.J., 1982) pp. 1-27.

Anton, John P. "Plotinus's refutation of beauty as symmetry," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, **23**, pp. 233-237 (1964).

Aristotle. *Poetics*, translated and edited by Richard Janko (Indianapolis, 1987).

Armstrong, A.H. "Beauty and the discovery of divinity in the thought of plotinus," in *Kephalaion: Studies in Greek Philosophy and Its Continuation*, Offered to Professor C.j. de Vogel, edited by J. Mansfield and L. M. de Rijk, (Assen, 1975), pp. 155-163.

Butcher, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, (4th ed. London, 1907; reprint, NewYork, 1951).

Cicero. *Tusculan Disputations*, rev. ed. translated by J. E. King. Loeb Classical Library, (Cambridge, Mass., 1966).

Edwards, M. J. "Middle Platonism on the Beautiful and the Good," *Mnemosyne*, 44,

(1991), pp. 161-167.

Else, Gerald. "Aristotle on the beauty of tragedy," *Harvard Studies in Classical Philology*, **49** (1938), pp. 179-204.

Gould, Josiah B. *The Philosophy of Chrysippus*, (Albany, N.Y., 1970).

Griswold, Charles. "The ideas and the criticism of poetry in Plato's republic, Book 10." *Journal of the History of Philosophy*, **19**, (1981), pp. 135-150.

Grube, G.M.A. "Plato's theory of beauty," *Monist*, **37**, (1927), pp. 269-288.

Gulley, Norman. "Aristotle on the purposes of literature." In *Articles on Aristotle*, edited by Jonathan Barnes et al., vol. 4, (London, 1979) pp. 166-176.

Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill, N.C., 1986).

Lodge, Rupert C. *Plato's Theory ofArt*, (London, 1953).

Nehamas, Alexander. "Plato on the imperfection of the sensible world." *American Philosophical Quarterly*, **12**, (1975), pp. 105-117.

Plato. *Hippias Major*, translated by Paul Woodruff, (Indianapolis, 1982).

Plato. *Symposium*, translated by Alexander Nehamas and Paul Woodruff, (Indianapolis, 1989).

Plotinus. *Enneads*, 7 vols, translated by A. H. Armstrong. Loeb Classical Library, (Cambridge, Mass., 1966-1988).

Aertsen, Jan A. "Beauty in the Middle Ages: A forgotten transcendental?" *Medieval Philosophy and Theology*, **1**, (1991), pp. 68-97.

Albertus Magnus (Albert the Great). *Super Dionysium De divinis nominibus*, edited by P. Simon, in *Opera omnia*, **37**(1), (Munster, 1972).

Anonymous (Assisi, Biblioteca Comunale, Codex 186), *Tractatus de transcendentalibus entis conditionibus*, edited by D. Halcour. *Franziskanischie Studien*, **41**, (1959), pp. 41-106.

Aquinas. *In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, edited by Ceslai Pera, (Turin, 1950).

Aquinas. *Summa theologiae*, in S. Thomae Aquinatis Doctor's Angelici Opera Omniu iussu impersaque Leonis XIII P.M. edita, vols. 5-12 (Rome 1889-1906), translated by the Fathers of the English Dominican Province in 5 vols, as *Summa Theologica: Complete English Edition* (Westminster, Md., 1981); also translated by the Blackfriars in 6o vols. as *Summa Theologiae* (New York, 1964-1976).

Assunto, Rosario. *Die Theorie des Schonen im Mittelalter*, 2d ed. (Cologne, 1987).

Augustine. *De vera religione*. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. 77.

(Vienna, 1961).

Boethius. *De musica*, in Patrologia latina, edited by J. P Migne, vol. 63, (Paris, 1882).

Boethius. *The Consolation of Philosophy*, edited and translated by S.J. Tester, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass., 1978), see also the translation by V.E. Watts (Harmondsworth, England, 1969).

Dionysius Cartusiensis. *De venustate mundi et pulchritudine Dei*, in *Opera omnia*, 34. (Monstrolii, 1907).

Dionysius the Areopagite (Pseudo-Dionysius). *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, translated by Colm Luibhead and Paul Rorem (New York, 1987).

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*, translated by Hugh Bredin (New Haven, 1986).

Eco, Umberto. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, translated by Hugh Bredin (Cambridge, Mass., 1988).

Kovach, Francis J. *Die Asthetik des Thomas von Aquin: Eine genetische and systematische Analyse* (Berlin, 1961).

Maritain, Jacques. *Art and Scholasticism*, translated by J.E. Scanian (New York, 1930).

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics*, 2, Medieval Aesthetics, edited by C. Barrett (The Hague, 1970).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی