

The Philosophy of Thomas Aquinas and Its Influence on Scenic Design of Late Middle-Ages

Payam Foroutan Yekta*

Abstract

Thomas Aquinas is the one philosopher among these middle-age philosophers who has attracted most attention from twentieth century researchers and scholars, hence the devotion of numerous essays, researches and texts to his thought. Nevertheless, no research known to the author has read scenic design of late middle-ages in the light of Aquinas's philosophical thought in order to investigate whether his thought has had any impact on the visual elements of middle-age theatre and performance arts or not. Saint Aquinas sought beauty in various elements. Aquinas brought three elements - Integritas, Consonantia, Claritas – under the unifying concept of absolute perfection. In other words, he considered each element as part of infinite perfection. All this, while scenic design or stage design during the middle-ages – along with Gothic architecture – were made up of parts which despite their perfection, suffered from the defect of “detachedness”. As a result, visual elements could reach unity only if juxtaposed beside one another; in this way they could account for divinely concepts. The present research takes as its point of departure, an investigation of the aesthetics of the middle-ages and especially the aesthetics of Thomas Aquinas so that it becomes possible to compare Aquinas's thoughts on aesthetic matters with scenic design of religious theatre pieces of late middle-ages. Towards its end, the present research considers the impact of Aquinas's thoughts on the formation of some aspects of Renaissance aesthetics.

Keyword: Saint Thomas Aquinas, Aesthetic, Philosophy, Religious, Middle Age, Scenic Design

* Assistant Professor, Faculty of Performing Arts and Music, Fine Arts Campus, University of Tehran,
payamforoutan@ut.ac.ir

Date received: 27.11.2019, Date of acceptance: 03.10.2020

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه نمایش‌های اواخر عصر میانه

پیام فروتن بکتا*

چکیده

آکوئیناس قدیس، از جمله فلاسفه برجسته اواخر قرون وسطی است که بیش از هر فیلسوف الهی دیگر در سده بیستم مورد توجه قرار گرفته است؛ اما در هیچ یک از این پژوهش‌ها تلاش نشده، تا طراحی صحنه نمایش‌های قرون وسطایی را با آراء او تطبیق دهند؛ تا از این رهگذر دریابند؛ آیا اندیشه آکوئینی تأثیری بر عناصر زیباشناسانه و بصری نمایش‌های قرون وسطایی داشته است یا خیر. آکوئیناس، زیبایی را در عناصر مجزا جستجو می‌کرد و هر جزء را بخشی از یک کمال لایتناهی می‌دانست. طراحی صحنه نمایش‌های عبادی نیز از قطعاتی برخوردار بودند که در عین کمال، از نقص "جداماندگی" رنج می‌بردند. این نوشتار، تلاش دارد ضمن کاوش در اندیشه و فلسفه زیباشناسانه قرون وسطی و آراء آکوئیناس، به تطبیق این آراء با طراحی صحنه نمایش‌های عبادی انتهای قرون وسطی بپردازد. پژوهش بنیادین حاضر بر اساس آثار آکوئیناس و منابع مکتوبی که درباره نوشته‌ها و اندیشه‌های او نوشته شده شکل گرفته است.

کلیدواژه‌ها: توماس آکوئیناس، زیبایی‌شناسی، فلسفه، دین، قرون وسطی، طراحی صحنه.

۱. مقدمه

در اواخر قرون میانه، هنر از تعابیر و مفاهیم گوناگون و متنوعی برخوردار بود. هر حوزه‌ای از هنر، از طریق دریچه‌ای متفاوت و اندیشه‌ای منحصر به فرد، خود را معرفی و تبیین می‌کرد. از ادبیات و موسیقی گرفته تا هنرهای تجسمی و نمایشی، هر یک فلسفه و آراء

* استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، payamforoutan@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲

مختلفی را به خود اختصاص می‌دادند. "هر یک از آن‌ها از منظر متفاوتی به هنر می‌نگریست؛ با این همه، از آن‌جا که آن نظریه‌ها محصول دوران واحدی بودند، با وجود تفاوت‌هایشان، خصوصیات مشترکی داشتند" (تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ۲۷۹). این خصوصیات مشترک، از یک‌سو ریشه در تسلط آراء متالهاین مسیحی بر حوزه هنر داشت و از سوی دیگر وابسته به جهان‌بینی کاملاً دینی مردم اواخر عصر میانه بود. از آوگوستین قدیس (Saint Augustine) (۴۳۰ - ۳۵۴) که در ابتدای قرون وسطی به شرح و تفسیر مسیحیت پرداخت تا توماس آکوئیناس قدیس^۲ (Saint Thomas Aquinas) (۱۲۷۴ - ۱۲۲۵) در اواخر دوران میانه، اندیشمندان مسیحی بسیاری تلاش کردند تا زیبایی و کمال آن را توصیف و به شرح آن بپردازند. این در حالی است که اگرچه هیچ‌یک از فلاسفه قرون وسطی مستقیماً وارد عرصه هنر و نظریات آن نشدند؛ اما تأثیری عمیق بر تفکر هنری و تولیدات عصر خود برجای گذاشتند. بتون (Janetta Rebold Benton) در همین زمینه اظهار می‌دارد: "همراه با ظهور کلیسا به‌عنوان مرکز قدرت روحانی، اخلاقی و روشنفکری، مسیحیت بر برتری هنر و معماری برای خلق فضاهای معمارگونه نیایشی متمرکز شد" (Brocket, ۲۰۱۲: ۵۶). از سوی دیگر، توجه کنیم که مردم این دوران به‌شدت بر آموزه‌های کلیسا متکی بودند و سعادت و شقاوت خود را در پابندی یا عدم پابندی به کلیسا و دستورات آن جستجو می‌کردند. به عبارت دیگر، زندگی روزمره و عادی مردم، آمیزش عمیقی با مسیحیت و مولفه‌های آن پیدا می‌کرد. تا جایی که ویلیام تیدمن (William Tydeman) (۲۰۱۸ - ۱۹۳۵) می‌نویسد: "زندگی در قرون وسطی، خشن، نابسامان و فاقد امنیت لازم بود. مسیحیت به‌دنبال تسکین ترس‌های شهروندان و اطمینان دادن به آن‌ها برای کسب پاداش اعمال نیک و زندگی ابدی بود" (Ibid: ۵۶). در چنین شرایطی، هنرهای نمایشی که از سنت دیرین یونانی و رومی برخوردار بود و به‌واسطه ظهور مسیحیت، برای مدت طولانی به محاق رفته بود، استحاله یافت و شکلی دیگر پیدا کرد. قدیسن ابتدای مسیحیت، نه‌تنها هنرهای نمایشی، بلکه تمامیت هنر را تکفیر کرده و آن را باعث گمراهی مومنان می‌دانستند.

نخستین پدران کلیسا وقتی در باب هنر سخن می‌گفتند، نسبت به آن، رویکرد سلبی داشتند؛ عمدتاً به افلاطون استناد می‌کردند و یا متوسل به استدلال‌های مشابه می‌شدند. وقتی بر خصلت دنیایی هنر توجه نشان می‌دادند، بر نااخلاقی بودن و گرایش آن به منحرف کردن افکار متقدمان از خدا تأکید داشتند (عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۳).

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۴۹

از جمله منتقدان سرسخت هنر و تئاتر ابتدای قرون وسطی، می‌توان به چهره شاخصی نظیر ترتولیان (Tertullian) (۲۴۰ - ۱۵۵) اشاره کرد که در آثار خود تأکید می‌کند؛ "بت-پرستی، تنها عبارت از ستایش نقش خدایان مشرکان نیست، بلکه در تمام صورت‌های هنری، که مقصدشان تجسم اشیاء خاکی است، وجود دارد" (مددپور، ۱۳۹۰: ۶۱). بدین ترتیب، هنرهای نمایشی در ابتدای قرون وسطی، حضوری کمرنگ پیدا می‌کند. اما در اواخر این عصر، شرحیات و نوشته‌های بزرگانی همچون آلبرت کیبر (Albertus Magnus) (۱۲۸۰ - ۱۱۹۳) و آکوئیناس قدیس، راه را برای ظهور مجدد هنرهای نمایشی هموار کرد.

آن دسته از متفکران قرون وسطی که این گزاره‌ها را پذیرفته بودند، رغبت اندکی به زیبایی زمینی نشان می‌دادند. اما مشاهده می‌شود که در خلال قرون وسطای علیا و مخصوصاً در دوره قدیس توماس، تغییری رخ داده است. او همچنان زیبایی متعالی را ستایش می‌کرد، اما تصور او از زیبایی بر زیبایی زمینی استوار بود (تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ۳۷۸).

در چنین شرایطی، اگرچه هنرهای نمایشی همچنان با مولفه‌های مسیحی بسیار آمیخته بود، اما به جهت عقل‌گرایی فلسفه مسیحی اواخر قرون وسطی، تحولات هنری قرون ۱۲ و ۱۳ میلادی، نویدبخش دوران طلایی تئاتر رنسانس شد.

۲. گذری بر زیبایی‌شناسی اواخر دوران قرون وسطی

طی قرون ۱۲ و ۱۳، تحولات شگرفی در هنر قرون وسطی، به‌ویژه در عرصه معماری ایجاد شد. از بطن همین تغییر و تحولات عمده هنری بود که سبک گوتیک، مراحل اوج خود را به‌پایان رساند و کلیسای جامع نوتردام (Notre dame Cathedral) (آغاز ساخت: ۱۱۶۳ میلادی) به‌عنوان نقطه کمال این سبک مطرح شد. با این حال، در همین سده ۳ جریان عمده زیباشناسانه شکل گرفت؛ که هرکدام در رقابت با دیگری بودند و بر تولید آثار هنری گوناگون تأثیر می‌گذاشتند.

سیسترسی‌ها (Cistercians) تحت تأثیر اندیشه‌های قدیس برنار کلروویی (Bernard of Clairvaux)، به‌شدت بر زیبایی‌های ظاهری، از جمله تزیینات و زیورآلات به‌کار رفته در معماری کلیساهای گوتیک تاختند و بر اهمیت زیبایی معنوی تأکید کردند. ویکتورین‌ها (Victorians) جریان دیگری بودند که بر اندیشه‌های زیبایی‌شناختی تأثیر گذاشتند. در

اندیشه‌های این جریان، آمیزشی از عرفان و تفکر مدرسی صورت گرفته است. جریان سوم در قرن دوازدهم، مکتب شارتر (Charter) بود (ربیعی و پازوکی، ۱۳۹۰: ۷۰ و ۷۱).

با تمام این اوصاف و جریان‌های زیباشناسانه مختلف، جامعه قرون وسطایی، جامعه‌ای تقریباً یکدست و هماهنگ بود که از سنت مشخصی که ذات آن را الاهیات و ایمان مسیحی تشکیل می‌داد تبعیت می‌کرد. فیلیپ شرارد (Philip Sherrard) در همین زمینه می‌نویسد:

جامعه قرون وسطایی، جامعه‌ای ارگانیک و وحدانی بود. نوعی نظم مقدس از سوی خداوند بر روی زمین ایجاد شده بود که در آن، هر چیزی، نه فقط انسان، بلکه اشکال مختلف حیات مثل گیاه، پرنده، جانور، خورشید، ماه و ستارگان و آبها و کوهها، نشانه‌هایی از اشیاء مقدس، تصور می‌شدند (مددپور، ۱۳۷۵: ۵۹).

در این میان، بسیاری از مولفه‌های طبیعی، از نوعی نظام نشانه‌ای تبعیت کرده و با مسیحیت و مولفه‌های آن تبیین و رمزگشایی می‌شدند. "نحوه فکر قرون وسطی، سمبلیک بود و هنر آن دوره این طرز فکر را بیان می‌کرد. به‌طور کلی کلیسا و نیز تمام نقاشی‌های شخصی و مجسمه‌های موجود در آنها (کلیساها) دارای معنایی سمبلیک بودند" (تاتارکیویچ، ۱۳۹۴: ۳۷). همین نظام نشانه‌ای است که خود را در گونه‌های مختلف هنر، به‌خصوص هنرهای نمایشی به منصفه ظهور می‌رساند و تئاتر قرون وسطی را از تئاتر یونان و روم متمایز می‌سازد.

از آن‌جا که نمایش‌های اولیه عبادی در کلیساها اجرا می‌شدند، این‌گونه آثار به معماری بیش از سازه‌های موقت یا صحنه‌پردازی نقاشی شده وابسته بودند. معماری غالباً به‌شکل نمادپردازانه مورد استفاده قرار می‌گرفت. به‌عنوان مثال، ممکن است در نمایش‌های ایستر، محراب نمادی از مزار مسیح به شمار می‌آید (Brockett، ۲۰۱۲: ۳۱). (تصویر ۱)



تصویر ۱ - فضای داخلی کلیسای جامع سنت موریتیوس (Saint Maurice Cathedral) در ماگدبورگ (Magdeburg)، آلمان. توجه کنید به مزار ایستر در گوشه پایین سمت چپ تصویر (Brockett, ۲۰۱۲: ۳۱).

این در حالی است که تمامیت زیبایی‌شناسی و کلیت هنر در قرون وسطی، وابسته به یک مفهوم کلی بود. مفهومی که تقریباً تمام فرقه‌های این عصر به حضور آن در آثار هنری تأکید داشتند. "حداقل توقعی که می‌توان از اثر هنری [در قرون وسطی] داشت کاربردی بودن آن است" (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۵۵). در همین راستا آگوستین قدیس می‌گوید: "تو استعداد را آفریدی تا صنعتگر، هنر خود را به آن عرضه کند، و در درون خود ببیند آنچه را که باید در برون بسازد" (همان: ۶۸). فلسفه اواخر قرون وسطی، مفهومی را شکل می‌دهد که در آن، همه چیز، در هر زمان، نمود و مظهری از وجود خداوندی است. این امر را می‌توان به‌وضوح در مفهوم حضور فراگیر الهیات پان‌برگ نیز مشاهده کرد که به‌شکلی مشابه مفهوم جاودانگی و به‌موازات آن بسط می‌یابد.

مراد از حضور فراگیر آن نیست که گویی خداوند به تساوی در همه نقاط فضا توزیع و پراکنده گشته است و یا آن که بنا به ذات خویش ناچار است با تمام وجود در تک تک نقاط فضا حاضر باشد. فضا یا مکان، محدودیتی برای او ایجاد نمی‌کند، بلکه به‌طور کامل در ید قدرت اوست (گالوی، ۱۳۷۶: ۱۱۴).

در نهایت، تاتارکیویچ اصلی‌ترین مولفه‌های زیباشناسانه قرون میانه را بدین ترتیب دسته‌بندی کرده است:

جدول ۱ - عناصر اصلی و تاثیرگذار بر هنر قرون وسطی (تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ۶-۲۸۰).

۱	مفهوم کیهان‌شناختی هنر	بنیادهای هنر بر کیهان استوار است، نه بر انسان. هنر به شناخت مربوط است، نه به خلاقیت؛ به ذهن تعلق دارد، نه به حواس.
۲	مفهوم ریاضی هنر	هنرمند باید همچون طبیعت، بنا بر اصل پیمون (Module)، بسازد یا نقاشی کند. این نظریه هنرهای تجسمی، با مفهوم ریاضی از موسیقی مطابقت داشت.
۳	مفهوم الاهیاتی هنر	عالم گذرا، نمادی از عالم جاودان بود. این تصور، در درجه اول در مورد نقاشی و مجسمه‌سازی به‌کار بسته شد؛ اما در معماری نیز کاربرد داشت، که مراد از آن بیان نمادین وجود متعالی بود. کلیساهای جامع گوتیک، صرفاً مکان‌هایی برای عبادت نبود، نمادهایی از ملکوت آسمانی نیز بود.
۴	نظریه در دو سطح	نقش هنر به دو شیوه درک می‌شد: هنر برای آن مورد استفاده قرار می‌گرفت که در خدمت خداوند باشد و سبب لذت بصری شود؛ روح را تعالی بخشد و سبب سرگرمی شود. نظریه هنری، هم به محتوا می‌پرداخت و هم به صورت.
۵	فلسفه قرون وسطا	فلسفه قرون وسطا با آموزه‌های مسیحی سازگار شده بود؛ این فلسفه معنویت-گرایانه و سلسله مراتبی بود و تفکر جاودانگی و اندیشه‌های اخلاقی را فرا گرفته بود.
۶	زیبایی‌شناسی زیبایی و زیبایی‌شناسی هنر	در نظامی دینی همچون فلسفه قرون وسطا، چنان‌که انتظار می‌رفت، زیبایی و هنر در کانون توجه قرار نداشتند... در درجه اول، به خیر و حقیقت پرداخته می‌شد، اما از زیبایی نیز سخن می‌رفت.
۷	شعر و فلسفه	وجود ۴ نظریه مختلف درباره شعر در دوران قرون وسطا. از فقدان ارزش شعر تا مکملی برای فلسفه.

از مهمترین فلاسفه و متالین این زمان می‌توان به توماس آکوئیناس قدیس اشاره کرد که با نظریات خود پیرامون زیبایی و زیبایی‌شناسی، از یک سو بر هنر اواخر قرون وسطی تاثیر گذاشت و از سوی دیگر، راه را برای رسیدن به دستاورد مهم هنر رنسانس هموار کرد. او تا جایی پیش رفت که بر خلاف اسلاف خود، ارزشی خاص برای تخیل و ذهنیت فعال قائل شد. "در حالت فعلی زندگی که در آن روح به جسمی فاسد پیوند خورده است، عقل

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۵۳

ما جز با روی آوردن به تخیل و توهم، قادر به درک واقعی چیزها نخواهد بود" (کلارک، ۱۳۸۵: ۱۲۱).

۳. فلسفه و زیبایی‌شناسی آکوئیناس قدیس

تقریباً هیچ‌یک از فلاسفه قرون وسطی متنی منحصر به هنر ننوشته‌اند و تنها بر حسب ضرورت - در بحث‌های الهیاتی خود - وارد عرصه زیبایی‌شناسی شده‌اند. اما در این میان، شاید بتوان توماس آکوئیناس قدیس را استثناء دانست. اگرچه او نیز به صورت مستقیم رساله‌ای در این باره ننوشته است؛ با این حال، تعاریف مشخص و صریحی در باب زیبایی ارائه کرده است. "برخلاف برخی دیگر از فیلسوفان قرن سیزدهم، توماس قدیس در آثار خود، بخش مستقلی را به مطلق زیبایی اختصاص نداده است. با این حال، ارجاعات مختلفی به مقوله زیبایی در این آثار به چشم می‌خورد" (ریعی و پازوکی، ۱۳۹۰: ۷۴). ارجاعاتی که آکوئیناس به مولفه زیبایی می‌دهد، از کامل‌ترین و جامع‌ترین مباحث زیباشناسانه‌ای است که در طول قرون وسطی ارائه شده است.

بیشترین اشارات او را [در باب زیبایی] صرفاً می‌توان در دو اثرش - تفسیری بر اسماء الهی (احتمالاً ۶۲ - ۱۲۶۰) و جامع علم کلام - یافت. هر دو این آثار و به ویژه اثر اخیر، منعکس‌کننده دیدگاه‌های پخته‌تر توماس قدیس در باب زیبایی‌شناسی است (تاتارکوویچ، ۱۳۸۷: ۵۰).

از مهمترین مباحث زیباشناختی که آکوئیناس به آن پرداخته است، بازگشت مجدد به آراء ارسطو و توجه به عنصر خیال و ذهن فعال در نوشته‌های او است. او این اصل ارسطویی را می‌پذیرد "که کل دانش انسانی بر اساس وجود صور خیال شکل گرفته است که خود برخاسته از داده‌های حواس اند، و دیگر این که هنر، هنگامی که با توانایی‌های حواس و داوری در ذهن انسان هماهنگ باشد عقلانی است" (کلی، ۱۳۸۳: ۴۲۷). بدین ترتیب، آکوئیناس دو حوزه مختلف در هنر را مورد واکاوی قرار می‌دهد. از یک سو هنر را وابسته به عنصر خیال می‌داند و از سوی دیگر، هنری را اصیل و ناب‌تر می‌داند که از صافی "عقل فعال" عبور کرده باشد. آکوئیناس، عقل فعال را عنصر ممیزه میان انسان و حیوان می‌داند و اظهار می‌دارد: "عقل فعال قوه‌ای است که انسان‌ها، برخلاف سایر حیوانات، با آن از تجربه حسی، داده‌های انتزاعی کسب می‌کنند. حیوانات مثل ما از طریق حواس، همان‌اشیایی را

ادراک می‌کنند که ما درک می‌کنیم، ولی آن‌ها توانایی سخن گفتن، اندیشیدن با افکار انتزاعی و حصول معرفت علمی درباره اشیاء را ندارند. این توانایی خاص نوع انسان است و حیوانات فاقد آن هستند، عقل فعال نامیده می‌شود (کنی، ۱۳۹۴: ۷۷). از همین نقطه است که بحث هنری و زیباشناختی آکوئیناس قدیس آغاز می‌شود: اندیشه مبتنی بر تفکر فعال. بر همین اساس است که آکوئیناس، هنر را در زمره فضائل عقلانی ارزیابی می‌کند. "هنر آن چیزی است که عقل را برای انجام دادن یا عمل کردن به نحوه درست برمی‌انگیزد. تعبیر دقیق توماس آکوئیناس آن است که هنر را به مثابه "ملکه انجام فعل به نحو عقلانی" توصیف می‌کند" (شکیادل، ۱۳۹۵: ۹۵).

توماس آکوئیناس، زیبایی را در ۲ ساحت زیبایی متعالی و زیبایی محسوس بررسی می‌کند. او در مجموع ۳ خصیصه عمده را برای زیبایی بر می‌شمرد. ویژگی‌هایی که تا امروز نیز به‌عنوان بخشی از تعاریف زیباشناسانه، مطرح و مورد مذاقه قرار می‌گیرند:

جدول ۲ - عناصر زیباشناسانه، نزد توماس آکوئیناس (ریبمی و پازوکی، ۱۳۹۰: ۷۶ و ۷۷)

تحقق پذیرفتن کامل هر چیزی که شیء به فرض می‌تواند آن چنان باشد. [آکوئیناس] می‌گوید: "هنگامی شیء از کمال برخوردار است که هر آنچه آن را کامل می‌کند داشته باشد" ... به همین جهت است که آکوئینی می‌گوید: "اشیائی که فاقد چیزی هستند، به همین علت، زشتند".	کمال یا تمامیت
دست کم دو معنای کلی برای تناسب وجود دارد؛ معنای کمی و معنای کیفی. [آکوئیناس] در جامع الاهیات تصریح می‌کند: "هنگامی که می‌گوییم چیزی با چیز دیگر تناسب دارد، گاه منظورمان این است که آن دو به صورت کمی با هم نسبت دارند، مثلاً دو برابر، سه برابر و مساوی از اقسام تناسب به این معنا هستند و گاه هر نوع رابطه‌ای که یک چیز می‌تواند با چیزی دیگر داشته باشد مد نظرمان است". آکوئینی از معنای دوم تناسب برای تبیین رابطه میان خداوند و انسان استفاده کرده است.	تناسب
صورت‌ها (که اشیاء به واسطه آن‌ها از وجود برخوردارند)، در واقع، بهره‌مندی اشیاء از ظهور الاهی‌اند. مفهوم وضوح، دربردارنده قرار گرفتن صورت بر ماده است. آنچه برای زیبایی اثر ضرورت دارد صورت تابنده است. چون ماده با عقل ادراک شدنی نیست، قالب یک صورت حفظ می‌شود و تعامل میان فاعل شناسا و شیء به وضوح شیئی که ادراک می‌شود بستگی دارد.	هماهنگی و وضوح

در میان آراء هنری آکوئیناس، به نکات مهم دیگری نیز برمی‌خوریم. نکاتی که ویژگی‌های کمال، تناسب و هماهنگی را به یکپارچگی رسانده و باعث خلق و تولید اثر هنری می‌شود. او ۲ نکته اساسی دیگر را در حوزه اثر زیبا - یا اثر هنری - برمی‌شمرد.

- اصل لذت بخشی هنر

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۵۵

آکوئیناس بر خلاف بسیاری از اسلاف خود، هیچ مشکلی با بحث لذت‌بخشی هنر ندارد و اصولاً آن را در ارتباطی مستقیم با هنر که باید به خیر معنوی رهنمون شود ارزیابی می‌کند. او لذت را به ۲ بخش لذت حسی و لذت معنوی تقسیم‌بندی می‌کند؛ در حالی که هر دو را به رسمیت می‌شناسد.

وی در رساله در باب احساسات خود، تعبیر گرایش‌های حیاتی شوق برانگیز را برای احساسات به کار می‌برد و معتقد است، لذت به‌طور خاص، نوعی احساس علاقه و دل‌بستگی است، که می‌تواند برخاسته از یک علت - درونی - یا در نسبت با مناسبتی بیرونی باشد (امینی، ۱۳۹۴: ۱۲۵).

بدین ترتیب، از آن‌جا که آکوئیناس هم جسم و هم روح را به رسمیت می‌شناسد، زیبایی و هنر را نیز به ۲ بخش زیبایی معنوی و زیبایی جسمانی تقسیم می‌کند و هر دو را مورد توجه قرار می‌دهد. "آکوئیناس در باب حقیقت دلربایی و جاذبه می‌نویسد:

دو نوع زیبایی وجود دارد: زیبایی روحانی و معنوی که لازمه نظم و اشباع کمالات روحانی است، از این‌جا هرچه که از فقدان کمالات روحانی ناشی شود، یا آن‌که به صورت بی‌نظمی باطنی و ذاتی چونان هاویه تجلی کند، زشت خواهد بود. نوع دیگر زیبایی، ظاهری و این‌جهانی و دنیوی است که لازمه جسم و تن آدمی است (مددپور، ۱۳۷۲: ۱۳۸).

- هنر کاربردی

از آن‌جا که توماس آکوئیناس، هنری را که از صافی عقل فعال گذر کرده باشد، هنر برتر می‌داند. طبیعتاً آن‌گونه از محصولات هنری که کاربردی باشند را ترجیح می‌دهد. "او معتقد بود که کار اصلی هنر این است که کاربردی باشد" (تاتارکوویچ، ۱۳۸۷: ۶۱). توجه کنیم که در عصر میانه - و البته نزد آکوئیناس قدیس - معنای هنر به‌شدت با مفاهیم امروزی آن متفاوت بود.

برای آن مردم، هنر هدف شمرده نمی‌شد؛ بلکه وسیله‌ای بود برای نیل به اهدافی چون کاربرد و لذت، و هدف نهایی آن سعادت بود، و سعادت چیزی نبود مگر تصور خداوند، که وجود او دلیل وجود زیبایی در همه اشیاء بود (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۶۸).

در جایی که آموزش و پذیرش فرامین الهی و کلیسا حرف نخست را می‌زد و همه‌چیز باید در راستای همین کاربرد ایفای نقش می‌کردند. "هدف این هنر، نه تنها ارائه آموزش، بلکه ایجاد انگیزش به منظور [فراهم آوردن زمینه] پذیرش بوده است" (همان: ۱۶۸).



نمودار ۱ - مؤلفه‌های بنیادین زیبایی و هنر در فلسفه آکوئیناس.

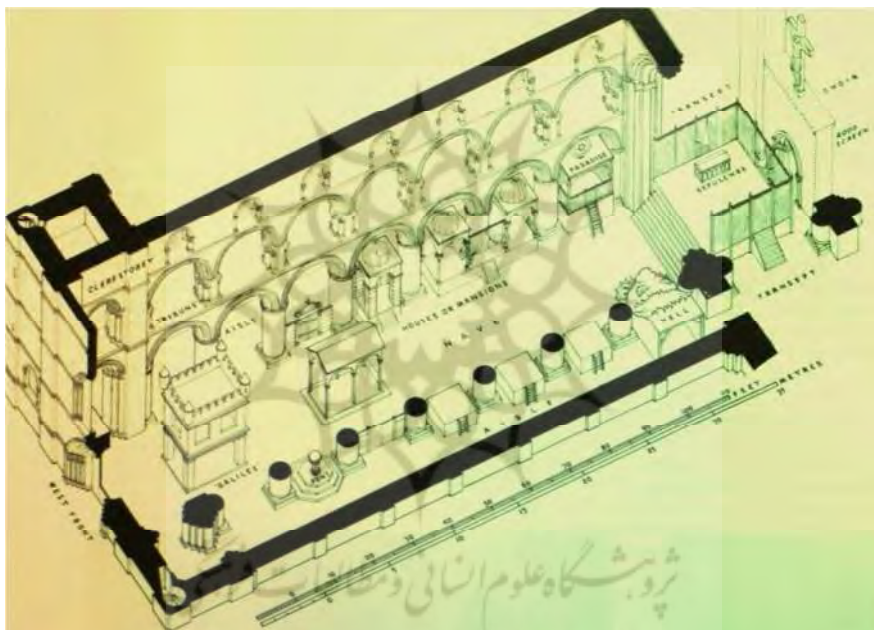
۴. طراحی صحنه نمایش‌های قرون وسطایی، در تطابق با آراء زیباشناسانه آکوئیناس قدیس

از قرن دهم میلادی به بعد، کلیسای کاتولیک دست به بازنگری در اصول هنری خود، به ویژه در عرصه هنرهای نمایشی زد. پدران مسیحی به خوبی دریافته بودند که از این رسانه می‌توانند در راستای اهداف آموزشی و ارتقاء ایمان مومنان بهره ببرند.

کلیسا در سراسر اروپا، اقدام به حمایت از تولید تئاتر کرد. در همین راستا، عناصر نمایشی به مراسم روزهای تعطیلی همچون کریسمس و ایستر که نیاز به افزایش اعضا و گسترش نفوذ خود داشتند وارد شد. بدین ترتیب، پس از گذر سال‌ها، درام کلاسیک برای مسیحیت نامناسب تشخیص داده شد و برخی کلیساها به صورت فردی، به ارزش اجراهای نمایشی توجه نشان دادند (Brockett، ۲۰۱۲: ۵۶).

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه... (پیام فروتن یکتا) ۱۵۷

اجرای چنین آثاری بیش از ۳ قرن به طول انجامید و تولید آن‌ها منحصر در اختیار کلیساها بود و روحانیون وظیفه کنترل متن‌ها را بر عهده داشتند. "از دل مسیحیت اولیه نخست آیین عشای ربانی سربرآورد که نوعی آیین یادبود اجراگرانه بود، و در قرون وسطا نیز کلیسای مسیحی منشاء خلق نمایش‌ها و اجراهایی شد که برخی از آنها ریشه در کتاب مقدس داشتند (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۱۳). مهمترین شکل اجرای نمایش‌های عبادی در عصر میانه، نمایش‌هایی بودند که در صحن کلیساها روی صحنه می‌رفتند. صحنه‌پردازی در این گونه نمایش‌ها شکلی یکپارچه نداشت و به صورت عمارت‌های متحرک مجزا طراحی و اجرا می‌شدند. (تصویر ۲)



تصویر ۲ - بازسازی فرضی چیدمان عمارت‌های یک نمایش عبادی در صحن یک کلیسای قرون وسطایی. در این بازسازی، جایگاه همسرایان و محراب مورد استفاده قرار نگرفته است. تمام عمارت‌ها در راهروی اصلی و جناحین کلیسا قرار گرفته‌اند. (همان: ۳۲)

عمارت‌هایی که هرکدام نمادی از یک معماری خاص بودند. مهمترین و معتبرترین نمونه‌ای که می‌توان در همین رابطه مطرح کرد، نمایش مصائبی بود که در سال ۱۵۴۷، در والسین (Valciennes) اجرا شد. تعدادی از عمارت‌های این نمایش عبارت بودند از

بهشت، اتاقی در زیر بهشت، ناصریه، یک معبد، اورشلیم، یک قصر، سرای کشیش‌های بلندپایه، دروازه طلایی، دریای جلیل، برزخ کتاب مقدس و دوزخ. غالب عمارت‌ها روی یک سکوی مرتفع قرار گرفته بودند و پله‌هایی به آنها وصل می‌شد. عمارت قصر نیز از یک سیاه‌چال با میله‌هایی که در بخش سکوی زیر آن نصب شده، برخوردار بود (همان: ۴۳). (تصویر ۳).



تصویر ۳ - نمایش مصائب در والسین، فرانسه، ۱۵۴۷. عمارت بهشت در سمت چپ و عمارت دوزخ در سمت راست قرار دارد. عمارت‌های میانی، در هر روز از اجرا بنا به ضرورت نمایش تغییر می‌کردند. مدت زمان این نمایش مصائب ۲۵ روز بوده است (همان: ۴۲).

آکوئیناس قدیس، کمال مطلق را از آن خداوند می‌داند؛ اما در عین حال، تمام موجودات را بخشی از آن کمال می‌داند. بدین ترتیب، هر جزء متکثر می‌تواند به وحدت رسیده و به هستی محض نزدیک‌تر شود. "برجسته‌ترین جنبه در احکام آکوئیناس و معماری، پافشاری بر یک نظم و وحدتی است که از اجزای کاملاً متمایز و دارای روابط روشن‌مند و منطقی، پدیدار آمده است؛ در این وحدت، فیلسوف بر هماهنگی منطقی، و معمار بر پیوستگی ساختمانی، تاکید می‌کند (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۰۲ و ۲۰۳). بدین ترتیب، طراح صحنه نمایش - های عبادی در قرون وسطی تلاش می‌کند تا اجزایی را خلق کند که در کنار یکدیگر، نوعی پیوستگی معنایی کامل را به وجود آورد. توجه کنیم که "قرن سیزدهم، نماینده اوج پیشرفت - های مسیحیت، در جهت دستیابی به یگانگی و یکپارچگی است" (همان: ۲۰۳). در همین راستا، به‌رغم آن‌که هر یک از عمارت‌های مختلف به‌شکلی کامل و نمادین خود را معرفی می‌کنند؛ با در کنار یکدیگر قرار گرفتن، منجر به خلق معنایی کامل و معنوی می‌شوند.

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۵۹

بدین ترتیب و بر اساس آراء زیباشناسانه آکوئیناس، هریک از این عمارت‌های متناهی به‌عنوان بخشی از تصور واحد الهی محسوب شده و از ذات هستی مطلق ریشه می‌گیرند. او معتقد بود

خداوند با خلق اشیاء متناهی، خود را آشکار می‌کند، به این ترتیب که تصورات نامتناهی در علم الهی را در حکم مثال و صورت نوعی متحقق می‌سازد. این صور اصل اشیاء در عالم وجودند. این صور و تصورات الهی، عین ذات خداوندند، نه جدای از ذات الهی (مددپور، ۱۳۸۰: ۳۴).

از سوی دیگر، توجه کنیم که هریک از عمارت‌های نمایش‌های عبادی از نوعی نمادگرایی منحصر به فرد برخوردار بودند.

هنرمند مسیحی، رمز و روایت را تنها برای ابداع زمان و مکان فانی به‌کار نمی‌برد، بلکه این‌بار، حقایق متعالی، زمان و مکان باقی و معانی‌ای چون رستگاری و نجات در ملکوت خدا، اساس ابداع هنرمند است. بدین ترتیب، معنای رمز و روایت، هردو تعالی پیدا می‌کنند (مددپور، ۱۳۷۵: ۱۷۰).

نمادگرایی نه‌تنها در تئاتر، بلکه در تمام اقسام هنر قرون وسطی حضوری بی‌واسطه داشت.

عالم گذرا نمادی از عالم جاودان بود. این تصور در درجه اول در مورد نقاشی و مجسمه‌سازی به‌کار بسته شد، اما در معماری نیز کاربرد داشت، که مراد از آن بیان نمادین وجود متعالی بود. کلیساهای جامع گوتیک صرفاً مکان‌هایی برای عبادت نبود، نمادهایی از ملکوت آسمانی نیز بود (تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ۲۸۱).

این نوع نمادگرایی را می‌توان در نوشته‌های آکوئیناس نیز جستجو کرد.

حرکت روح همین که توسط تصویر حسی آغاز شد، با استفاده از جسم به‌منزله سکوی پرتاب به دو شیوه عمده به سوی تعالی جهت می‌یابد: اول، به شیوه‌ای کاملاً عقلانی، با استفاده از مفاهیم فلسفی قیاسی و انتزاعی؛ و دوم، به شیوه‌ای وجودی‌تر، با استفاده از تصاویر حسی به‌منزله نمادهایی که کل ساختار روانی انسان یعنی ذهن، اراده، تخیل و احساسات او، یا به‌قول شرقی‌ها، دل او را به لرزه درمی‌آورند (کلارک، ۱۳۸۵: ۱۲۷).

همان‌طور که پیش از این عنوان شد، یکی از عمارت‌های اصلی که در نمایش‌های عبادی قرون وسطی از آن به کرات استفاده می‌شد، عمارت بهشت و دوزخ بود.

بهشت به‌طور معمول در یک طرف صحنه و جهنم در طرف دیگر صحنه قرار داده می‌شد. عمارت‌های زمینی دیگر بین این دو قرار می‌گرفتند و این امر نشانه طبیعت دوگانه انسان محسوب می‌شد و راه‌هایی را نشان می‌داد که انسان می‌تواند برگزیند. از آن‌جا که این دو جزء صحنه از مهمترین و پایدارترین اجزاء محسوب می‌شدند، لذا شکل پیچیده و مفصلی داشتند و لازم نبود هر روز تغییر کنند (براکت، ۱۳۹۶: ۲۴۷).

طراحی و اجرای عمارت‌های نمایش‌های عبادی - مخصوصاً بهشت و دوزخ - از یک سو مبتنی بر انگاره‌های کتاب مقدس بودند و از سوی دیگر بر اندیشه آکوئیناس منطبق بودند.

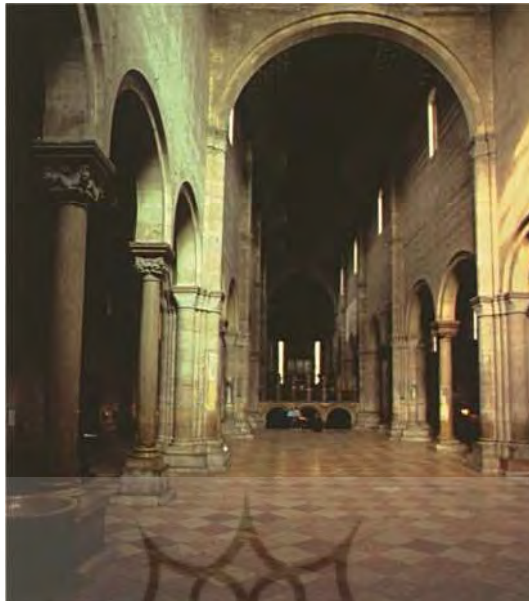
مکان‌هایی که برای ارواح معین می‌شود بر اساس شایستگی‌ها و عدم شایستگی‌هایی است که در این دنیا کسب کرده‌اند و ارواح هر یک یا بخشی از آن عالم، مناسبتی یافته‌اند که پس از خروج از بدن به همان‌جا برده می‌شوند؛ گروهی به بهشت و گروهی به جهنم (بنی سعید لنگرودی، ۱۳۹۴: ۱۱۵).

در همین راستا

درست به همان‌گونه که بهشت در طبقه بالایی صحنه ساخته می‌شد، قسمت‌هایی از جهنم در زیر سطح زمین قرار می‌گرفت. گاه جهنم به گونه شهری با استحکامات زیاد تجسم می‌یافت، به‌ویژه در نمایش‌هایی که حضرت مسیح برای باز کردن دروازه‌های دوزخ بر آن یورش می‌برد تا ارواح زندانی را آزاد سازد (براکت، ۱۳۹۶: ۲۴۸).

براکت توضیح می‌دهد که

در بعضی نمایش‌ها دوزخ به چهار قسمت تقسیم می‌شد: اعراف پیامبران انجیلی و دیگران، که بر طبق آموزه قرون وسطایی باید در آن‌جا چشم به راه می‌ماندند تا زمانی که نیروی حیات‌بخش مسیح آنان را برهاند؛ اعراف اطفال؛ برزخ؛ و چاه ویل که معمولاً در زیر زمین ساخته می‌شد. دروازه دوزخ گاه به‌صورت یک هیولا (دهان دوزخ) ساخته می‌شد تا به‌نظر برسد که دوزخیان را می‌بلعد. آتش، دود، سروصدا، و فریاد دوزخیان از دهان دوزخ به گوش می‌رسید، و شیطان از داخل آن با یک حمله ناگهانی گناهکاران را می‌ربود تا به لعنت‌گاه ابدی بیفکند (همان: ۲۴۸) (تصویر ۴)



تصویر ۴ - فضای داخلی سنت زنوس (St.zenos)، یک کلیسای رومانسک (Romanesque) در ورونا، ایتالیا، قرن ۱۲. به قوس‌های زیر جایگاه همسرایان که از آن به‌عنوان ورودی دوزخ استفاده می‌کردند توجه کنید.

آکوئیناس نیز درباره مکان دوزخ اظهار می‌دارد: "احتمالا دو مکان برای برزخ وجود داشته باشد: یک مکان درون زمین و نزدیک جهنم است به گونه‌ای که آن‌ها از یک آتش مجازات می‌شوند و مکان دیگر بالای زمین، جایی بین ما و خدا است. (بنی سعید لنگرودی، ۱۳۹۶: ۴۲). اما خرد کردن و تکثیر عمارت‌های گوناگون در طراحی صحنه نمایش‌های عبادی قرون وسطی را می‌توان در معماری گوتیک نیز مشاهده کرد. نوعی معماری شگفت‌انگیز که آن نیز برخی از اصول خود را وامدار انگاره‌های آکوئیناس است.

در فلسفه مدرسی، ساختار جهان از طریق پرداخت نظام‌مند آشکار می‌شود. به عبارت دیگر، فلسفه مدرسی از یک سو کل را به جزء تقسیم می‌کند و از سوی دیگر، از طریق ایجاد هماهنگی میان اجزاء به نتیجه مطلوب دست می‌یابد. اندیشه‌ورزان مدرسی و معماران این گروه "کل را به پارت‌ها (Parte) تقسیم می‌کردند و آن اجزاء را نیز به پارت‌هایی خردتر، آن پارت‌ها را نیز به ممبرا (Membra) یا کوائستیون (Quaestion)‌ها یا دیستینکتیون (Distinctione)‌هایی، و این‌ها را هم به آرتیکولوس (Articuli)‌هایی" (نوربرگ شولتس، ۱۳۸۶: ۲۵۸). بدین ترتیب، نظام مسیحی مدرسی - که آکوئیناس قدیس یکی از سردمداران

آن به‌شمار می‌آمد - کلیسای اعظم را نوعی بیبلیا پائوپروم (Biblia Pauperum) می‌دانست که می‌توانست با عوام، ارتباطی الهی و معنوی برقرار کند. درست به همان ترتیب که عمارت‌های آسمانی نمایش‌های عبادی چنین وظیفه‌ای را برعهده می‌گرفتند. از دیگر گونه‌های نمایشی که در دوران قرون وسطی به‌وجود آمد، نمایش‌های کورپوس کریستی (Corpus Christi) بود.

در سال ۱۳۵۰ میلادی، در حالی که جشنواره کلیسای کورپوس کریستی تقریباً در تمام نواحی رواج یافته بود، نوعی خردگرایی نیز در نمایش‌های نسبتاً آسمانی ایجاد شده بود. جشنواره کورپوس کریستی، نه‌تنها صحنه‌های درام‌های کوچک اجرا شده بر اساس تقویم کلیسای را در بر داشت، بلکه در میانه تابستان - زمانی که هوا برای گردهمایی‌های عظیم شهری مساعد بود - به‌وقوع می‌پیوست. کورپوس کریستی به قدرت‌رستگار کننده آیین‌های مقدس مسیحی توجه می‌کرد (Brockett, ۲۰۱۲: ۳۳).

کورپوس کریستی، نوعی نمایش بود که با ادعیه و اشعار عبادی مختلف همراه بود و در سطح شهر انجام می‌شد.

وضع اعمال و مناسک و شعائر این روز را معمولاً به قدیس توماس آکوئینی نسبت می‌دهند... به‌هنگام بنیان نهادن جشن کورپوس کریستی، [آکوئیناس] برای تنظیم و تدوین آداب و مراسم نماز این جشن برگزیده شد، و وی برای این آیین نماز چند سرود نوشت (آکوئینی، ۱۳۹۶: ۹).

همین موضوع می‌تواند نشان‌دهنده آشنایی کامل آکوئیناس با هنر نمایش و تاثیرگذاری او بر بسیاری از ارکان نمایش‌های قرون وسطایی باشد.

یکی دیگر از مولفه‌های بنیادین هنر قرون وسطی، تاملات زیباشناسانه آکوئیناس قدیس و تجلی آن در طراحی صحنه این عصر، به‌کارگیری رنگ و تزیینات در آثار گوناگون است. سوژه (Suger) سازنده نخستین کلیسای گوتیک یعنی سن‌دنی (Saint Denis)، از باوری منحصر به‌فرد برخوردار بود. "یکی از ستوده‌ترین باورهای سوژه این بود که تامل در درخشندگی زمینی، در قالب اشیایی گرانبها، سنگ‌های قیمتی، میناکاری و شیشه‌های رنگی، از مهمترین وسایل هدایت مومن به‌سوی نور آسمانی است (کراندل، ۱۳۸۶: ۴۰). در طراحی صحنه نمایش‌های قرون وسطایی نیز عمارت‌های مختلف به‌خصوص عمارت بهشت به‌شدت تزیین می‌شدند تا بدین ترتیب در گام نخست، نوعی تجربه حسی لذتبخش

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۶۳

را به وجود آورند و در قدم بعدی، حرکتی تاویل‌گرایانه را ایجاد کنند. بدین ترتیب، رنگ و تزیینات، نقشی بی‌بدیل در هنر و صحنه‌پردازی نمایش‌های قرون وسطایی ایفا کردند.

یکی از نخستین مدارکی که درباره حس رنگی قرون وسطا می‌توان یافت، کتاب ریشه‌شناسی‌ها (Etymologies) اثر ایسیدوروس سویلی (Isidore of Seville)، متعلق به قرن هفتم میلادی است، که بر تمدن‌های پس از خود تأثیر به‌سزایی داشته است. به عقیده ایسیدوروس، هدف برخی از بخش‌های بدن انسان در سودمندی، و برخی دیگر در خصلت تزیین، زیبایی و لذت است. نویسنده‌های بعد از او، مانند توماس آکوئیناس، معتقد بودند چیزی زیباست که برای کارکردش مناسب باشد (اکو، ۱۳۹۲: ۶۵).

بدین ترتیب است که عمارت بهشت بر حسب کارکرد خود به تزیینات مختلف و باشکوه نیاز پیدا می‌کند تا بتواند به وظیفه تصویری درست و کامل خود عمل کند.

عمارت‌های بهشت و دوزخ همواره تزیین می‌شدند و در مکان خود ثابت می‌ماندند. در حالی که سایر عمارت‌های میان این دو - مکان‌های زمینی - که از تعداد بسیار برخوردار بودند، در طول یک صحنه یا یک روز، جای خود را به عمارت‌های دیگر می‌دادند. برقراری چنین ارتباط بصری، شاید مهمترین اصل کنترل طراحی در این دوران بوده باشد (Brockett، ۲۰۱۲: ۴۴).

۵. رمزگشایی از نمادگرایی نمایش‌های قرون وسطایی

همان‌طور که در سطور پیشین اشاره شد، تصاویر نمایشی در دوران قرون وسطی به‌صورت نمادپردازانه در معرض تماشا قرار می‌گرفتند. ارنست گامبریچ (Ernst Gombrich) در همین زمینه می‌نویسد: "هنرمندان این دوره برای جا انداختن صحنه مورد نظر خود در یک طرح منظم تلاش بسیاری می‌کردند و تمام این تلاش‌ها برای طبیعی نمایاندن شمایل‌ها یا اشخاص و یا بازنمایی یک صحنه حقیقی بوده است" (بهرامی، ۱۳۹۰: ۲۷۶). طراحی صحنه نمایش‌های قرون وسطایی، از ۲ منظر مورد توجه تماشاگران قرار می‌گرفت. از یک‌سو ظاهر دکورها توجه تماشاگران را جلب می‌کرد و مورد ستایش آن‌ها قرار می‌گرفت و از سوی دیگر، جلوه‌های نمادپردازانه این آثار باید رمزگشایی می‌شدند.

در قرن سیزدهم میلادی... در مورد ادراک علم زیبایی‌شناسی دو جنبه وجود داشت که لازم بود با آن‌ها برخورد شود. از یک‌سو، آنچه با بی‌طرفی و منصفانه زیبا تلقی می‌شد

ضرورت داشت به سان شی‌ای زیبا نیز درک شود. از دیگر سوی آثار هنری می‌باید با ادراک زیبایی‌شناسانه در ذهن آفریده شوند (بناءپور، ۱۳۸۵: ۵۱۶).

توماس آکوئیناس در تعامل با یک اثر هنری، میان تجربه حسی و معرفت عقلی تمایز قائل می‌شود. او زیبایی ظاهری یک اثر و تاثیر آن بر مخاطب می‌گذارد را در حوزه تجربه حسی ارزیابی می‌کند؛ اما برای درک کامل اثر هنری، معرفت عقلی را ضروری می‌داند.

آنچه با حواس، ادراک می‌شود ضرورتاً میل حسی را برمی‌انگیزد، بنابراین آنچه با عقل ادراک می‌شود، ضرورتاً میل عقلانی را به فعالیت وا می‌دارد. او در پاسخ، میل حسی را توصیف نمی‌کند، بلکه توضیح می‌دهد که هر حس فقط به جنبه‌ای از شیء آگاه است، ولی عقل از جنبه‌های زیادی آگاه است که هر یک از آنها می‌تواند اراده را تحت تاثیر قرار دهد. آکوئیناس در جای دیگر - که به طرز کار آزادی اراده می‌پردازد - به‌طور گسترده ماهیت چندوجهی عقل عملی را لحاظ می‌کند (کنی، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

آکوئیناس آنچه را زیبا می‌داند که ذهن قادر به دیدن و درک آن باشد. او نقطه شروع مسیر ادراک را تجربه حسی می‌داند و اظهار می‌دارد:

حرکت روح همین که توسط تصویر حسی آغاز شد، با استفاده از جسم به منزله‌ی سکوی پرتاب به دو شیوه‌ی عمده به سوی تعالی جهت می‌یابد: اول، به شیوه‌ای کاملاً عقلانی، با استفاده از مفاهیم فلسفی قیاسی و انتزاعی؛ و دوم، به شیوه‌ای وجودی‌تر، با استفاده از تصاویر حسی به‌منزله نمادهایی که کل ساختار روانی انسان یعنی ذهن، اراده، تخیل و احساسات او، یا به‌قول شرقی‌ها، دل او را به لرزه درمی‌آورند (کلارک، ۱۳۸۵: ۱۲۷).

در این میان، و با توجه به نازل بودن سطح ادراک تماشاگران قرون وسطی نسبت به مسائل الهی و نمادهای مطرح شده در صحنه‌پردازی نمایش‌ها، این‌گونه عمارت‌های تئاتری چگونه تبیین و معرفی می‌شدند؟ در حالی که "علاوه بر زیبایی حسی، زیبایی معقول نیز وجود دارد" (تاتارکوویچ، ۱۳۸۷: ۴۹). یا برای هر مولفه‌ای می‌توان مفاهیم مختلفی را استنباط کرد. "اسامی و کلماتی که در مورد خدا و دیگر موجودات به‌کار گرفته می‌شوند، دقیقاً یک معنا را در مورد آنها بیان نمی‌کنند" (لین، ۱۳۹۶: ۲۱۱). درک و فهم معانی تصویر از سوی عوام، یکی از مهمترین مسائلی بود که پدران کلیسا - به‌عنوان تهیه‌کنندگان آثار

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۶۵

هنری و نمایشی این دوران با آن روبرو بودند. تا جایی که یوحنا دمشقی می‌گوید: "شمایل‌ها" برای عوام به مثابه "کلمات خداوند" است، برای خواص و یا نقاشی وسیله‌ای است، برای انتقال کلام خداوند به ذهن مردم جاهل... (مددپور، ۱۳۹۰: ۷۵).

اسکار براکت درباره رمزگشایی از عمارت‌های نمایش‌های قرون وسطایی می‌نویسد: "هویت عمارت‌ها همیشه شفاف و بدیهی نبوده است و بستگی به رویکرد تهیه‌کنندگان آثار داشته است. آن‌ها با نصب اعلانی بر روی عمارت‌ها، هویت هر یک را مشخص می‌کردند" (Brockett، ۲۰۱۲: ۷۴). او در همین زمینه مثالی زده و می‌افزاید: "در سال ۱۵۰۱ میلادی، سر جان پورتیر (Sir John Portier) ۹۹ اعلان که عبارات مختلف با خطوط درشت بر روی آن‌ها نوشته شده بود را سفارش داد" (همان: ۷۴). در دوران قرون وسطی، یکی از مهمترین وظایف کارگردان‌ها رمزگشایی از صحنه و توضیح آن برای تماشاگران بوده است. "نیاز به معرفی هویت هر عمارت برای مخاطبان، توسط یکی از معتبرترین و فعال‌ترین کارگردان‌های قرون وسطای فرانسه، ژان بوشه (Jean Bouchet) مورد تأکید قرار گرفته است. در شرح طولانی او بر وظایف یک کارگردان، تصریح شده است، کارگردان باید در ابتدای نمایش، مخاطبان را نسبت به صحنه آگاه کرده و نشانی‌های لازم را در اختیار آن‌ها قرار دهد. این ضرورت باید از طریق ارائه پیشینه هر رویداد، پس از هر تنفس (آنتراکت) صورت گرفته و هر ساختمان موجود در صحنه، به واسطه اشاره به سایر مولفه‌های اجرا بازتعریف شود (همان: ۷۴). بدین ترتیب است که طراح صحنه یا کارگردان قرون وسطایی باید از حداقل حکمت الهی برخوردار بوده و جهان‌بینی مبتنی بر فلسفه رایج را در بر داشته باشد." از آنجایی که اشکال واقعی و ساختار کلی کارهای هنری را محتوایشان معین می‌کند، لذا برای نیل به درک آنها داشتن دانش کافی از حکمت دینی و فلسفه نظام هستی [در سنت‌های مربوطه] واجب است (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۸۳).

۶. آکوئیناس قدیس، پیشگام فلسفه و اندیشه هنر رنسانس

از سده دوازدهم میلادی به بعد، اتفاقات شگرفی در اروپا به وقوع پیوست. رویدادهایی که زمینه‌ساز بروز رنسانس شد. "دانشگاه‌های بزرگ اروپا از سال ۱۱۰۰ به بعد جوانان اروپا را با بعضی از میراث‌های فکری و اخلاقی نسل‌های گذشته آشنا کرده بودند" (دورانت، ۱۳۸۰: ۵۳). در حالی که بی‌تردید نمی‌توان نقش توماس آکوئیناس قدیس را در شکل‌گیری این جنبش فرهنگی اجتماعی نادیده گرفت. "رشد فلسفه انتقادی در اریگنا (Arigna) و

آبلار (Abelard)، گنجاندن فلسفه ارسطو و ابن رشد در برنامه درسی دانشگاه‌ها، پیشنهاد جسورانه قدیس آکوئیناس درباره لزوم اثبات تقریباً تمامی اصول جزئی مسیحیت با موازین عقلی [بود] (همان: ۵۳). تفکر عقلانی یا همان "عقل فعال" اصلی‌ترین پل عبور از قرون میانه به عصر رنسانس بوده است.

[آکوئیناس] در Sed Contra در اولین گفتار می‌گوید "علم در عقل است... بنابراین اگر شناخت عقلانی از اجسام نباشد، هیچ علمی از اجسام وجود نخواهد داشت... و این [به معنای] غایت علم طبیعی خواهد بود که موضوعش اجسام و تغییرات آن است (کنی، ۱۳۹۴: ۱۳۹).

این در حالی است که "در قرن سیزدهم میلادی متفکران آرام آرام به واقعیت ملموس اشیاء توجه می‌کردند و این کار در زمینه علمی و فلسفی صورت می‌گرفت" (بناءپور، ۱۳۸۵: ۵۱۶).

جدای از تفکر عقلانی و حضور آن در آثار هنری، شاید بتوان بزرگترین دستاورد آکوئیناس در حوزه تولید هنر را به نقش فاعل (هنرمند) اختصاص داد. نقشی که از عصر رنسانس به بعد به‌عنوان یکی از مهمترین شاخصه‌های جهان هنر تبدیل شد. "اگر نتیجه و محصول زیبایی، خوشی و لذت است، پس باید فاعل اندیشه‌ورزی نیز وجود داشته باشد که خوشی و لذت را درون آن شیء زیبا درک کند" (امینی، ۱۳۹۴: ۱۲۷ و ۱۲۸). آکوئیناس در ادامه مباحث وظایف هنرمند و خالق اثر، به مسئله بسیار مدرنی اشاره می‌کند که سده‌ها از او فاصله دارد. مولفه‌ای که در قرن بیستم مورد توجه بسیاری از هنرمندان مدرن قرار گرفت.

هنرمند نیازی بدان ندارد که صحنه را با جزئیات مادی واقعه‌های تاریخ بیاراید. در نظر وی، نگاه‌ها و اطوار بدن، بیشتر اهمیت دارد تا حرکات هیجان‌زده و یا شکل‌های سه‌بعدی ترکیب متقارن نقش با شکافی که در میان آن به‌وجود آمده است (مددپور، ۱۳۷۵: ۱۷۰).

او در نهایت از خود هنرمند عبور می‌کند و اولویت را به اثر هنری می‌دهد. "اگرچه مبداء و منشاء فعالیت هنری در سازنده آن است، اما غایت آن در محصول است و فعل سازنده باید با آن مطابقت داشته باشد؛ "لازمه‌ی هنر این نیست که هنرمند به‌خوبی عمل کند، بلکه آن است که اثر خوبی بسازد". به‌طور کلی، توماس قدیس نیز در جهت اندیشه

فلسفه توماس آکوئیناس قدیس و تأثیر آن بر طراحی صحنه ... (پیام فروتن یکتا) ۱۶۷

ارسطویی، معتقد بود که ارزش یک اثر هنری نه در خصوصیات ذهنی هنرمند، بلکه در خصوصیات عینی خود اثر است" (تاتارکویچ، ۱۳۸۷: ۵۹). در این میان، کوماراسوامی، آکوئیناس قدیس را شخصیتی آینده‌نگر می‌داند که در رساله Summa Theologica خود، هنرمند را در آینده‌ای نه‌چندان دور، کسی می‌داند که برای بیان هنری خود، فرم‌های ستایش‌شده را کنار گذاشته و به سمت اشکال و موضوعات زمینی حرکت خواهد کرد.

قدیس توماس آکوئیناس با آینده‌بینی شگفت‌انگیز و فوق‌العاده خود، هنری را می‌ستاید که در آن برای نمادهای الهی، به‌جای فرم‌های والا از فرم‌های نازل (ساده و ابتدایی) استفاده می‌شود... خصوصاً برای آن عده‌ای که هیچ‌چیز را والاتر از بدن نمی‌دانند (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۸۳).

آکوئیناس برای ذهن هنرمند و حساسیت‌های درونی او اعتبار ویژه‌ای قائل می‌شود و منشاء همه‌چیز را از او می‌داند.

خاستگاه اثر هنری در سازنده آن است؛ اوست که تصور ذهنی‌اش از چیزی را می‌سازد. معمار باید، پیش از ساختن بالفعل یک خانه، تصویری از آن خانه در ذهن داشته باشد. سازنده برای تحقق بخشیدن به تصور ذهنی‌اش، باید دانشی کلی داشته باشد (تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۳۸۹).

آکوئیناس رای مدرن دیگری نیز صادر می‌کند و همگام با بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان قرن بیستم، همچون هانس بلتینگ (Hans Belting) اظهار می‌دارد: "تمامی انواع هنر عرضی هستند و هنر نمی‌تواند صورت‌های جدیدی خلق کند. در هنر نه با خلق جدیدی روبرو هستیم و نه با صورت بخشی جدید، بلکه آنچه با آن مواجهیم باز نمود و تغییر صورت است" (شکیبادل، ۱۳۹۵: ۹۲ و ۹۳).

بدین ترتیب، آراء اندیشمندانی همچون توماس آکوئیناس قدیس و تأثیری که بر هنر دوران خود گذاشتند باعث شد تا هنرهای نمایشی در پایان عصر میانه، آرام آرام از سیطره و نفوذ کلیسا خارج شده و شکل تازه‌ای از هنرهای نمایشی و صحنه‌پردازی به‌وجود آید.

پیش از پایان سده‌ی چهاردهم، با آن‌که متن نمایشنامه‌ها باید از طرف کلیسا تصویب می‌شد، و نمایشنامه‌ها می‌بایست حتماً به مناسبتی در جشنهای مذهبی اجرا می‌گردیدند. اما تولید نمایش در بسیاری از نقاط از نظارت کلیسا خارج شده بود. با این حال، اگرچه

کلیسا از شرکت مستقیم در نمایش‌ها چشم پوشیده بود، اما نظارت دقیقی بر متن و اجرای نمایشنامه‌ها اعمال می‌نمود (براکت، ۱۳۹۶: ۲۳۳).

۷. نتیجه‌گیری

تئاتر و طراحی صحنه آن در دوران قرون وسطی فراز و نشیب بسیاری را طی کرد. از تکذیب و تکفیر آن در ابتدای عصر تاریکی تا اولویت یافتن و تکریم نسبی آن در انتهای عصر میانه. بی‌تردید بخش اعظمی از این تغییر نگرش مرهون آراء و اندیشه‌های فلاسفه و متالهین مسیحی آن زمان است. در این میان، توماس آکوئیناس قدیس نقش بی‌بدیلی در ارتقاء اندیشه‌ورزی نسبت به حوزه هنر و زیبایی ایفا کرد. او با ترکیب اندیشه ارسطو با آموزه‌های مسیحی باعث شد تا هنری تعقلی و لذت‌بخش پدید آید. نگاه مدرسی او به هنر و زیبایی باعث شد تا معماری و طراحی صحنه تئاتر نیز از مولفه‌های خرد و متکثر برخوردار شده که در نهایت یک کل واحد و نظام‌مند را تشکیل دهند. قطعاتی که در عین کامل بودن، از نقصی برخوردار بودند که تنها با در کنار یکدیگر قرار گرفتن می‌توانستند وحدتی خاص ایجاد کنند. وحدتی که نشان از هستی مطلق پروردگار و کمال وی داشته باشد. اگرچه آراء و اندیشه‌های آکوئیناس در ابتدای امر با مخالفت پدران کلیسا روبرو شد؛ اما "پس از این‌که در سال ۱۳۲۳ وی از سوی کلیسا به‌عنوان قدیس اعلام شد، این مخالفت‌ها فروکش کرد" (لین، ۱۳۹۶: ۲۱۵). بدین ترتیب، آکوئیناس که تعاریف جدیدی از زیبایی و هنر ارائه کرده بود، تبدیل به یکی از پیشروان اندیشه زیباشناسانه عصر رنسانس شد.

در نهایت، انگاره‌های پیشرو و زمینه‌ساز هنر و اندیشه رنسانسی آکوئیناس قدیس را می‌توان به این شرح خلاصه کرد:

جدول ۳ - مولفه‌های اصلی اندیشه آکوئیناس قدیس (تاتارکوویچ، ۱۳۸۷: ۶۲).

تعاریف موجز و خلاصه او از زیبایی
تاکید بر نقش فاعل زیباشناس و عنصر عقلانی
لزوم کسب تجربه زیبایی‌شناختی
تمایز میان مفهوم زیبا و خیر
تمایز میان هنر و علم
تمایز میان لذت زیباشناختی و لذت زیست‌شناختی

ایجاد ارتباط میان مفهوم زیبایی و مفهوم کمال

استفاده از فرم‌های زمینی و ساده به جای فرم‌های والا

کتاب‌نامه

- امینی، مهدی (۱۳۹۴) لذت زیبایی شناختی و تمایز آن از لذت زیستی: بررسی دیدگاه توماس آکوئیناس، فصلنامه پژوهش‌های فلسفی - کلامی دانشگاه قم، سال هفدهم، شماره سوم، شماره پی در پی ۶۷، از صفحه ۱۲۱ تا ۱۴۲.
- آکوئینی، قدیس توماس (۱۳۹۶) در باب هستی و ذات، ترجمه فروزان راسخی، ویراسته مصطفی ملکیان، چاپ دوم، موسسه پژوهشی نگاه معاصر، تهران.
- براکت، اسکار گ (۱۳۹۶) تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی ور، جلد اول، چاپ نهم، انتشارات مروارید، تهران.
- بناء پور، هاشم (۱۳۸۵) هنر و زیبایی در قرون وسطی، نشریه بخارا، شماره ۵۲، از صفحه ۵۱۴ تا ۵۱۶.
- بهرامی، مهدی (۱۳۹۰) نقاشی مسیحی در قرون وسطی، سیری در تفکر مسیحی در باب هنر و نقاشی، فصلنامه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، از صفحه ۲۶۷ تا ۲۸۰.
- تاتارکویچ، ولادیسلاو (۱۳۸۷) تاریخ زیبایی شناسی، زیبایی شناسی توماس آکوئینی، ترجمه مینا نبئی، فصلنامه زیباشناخت، شماره ۱۹، از صفحه ۴۹ تا ۶۴.
- تاتارکویچ، ولادیسلاف (۱۳۹۶) تاریخ زیبایی شناسی، جلد دوم: زیبایی شناسی قرون وسطی، ترجمه هادی ربیعف چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران.
- تاتارکویچ، ووادیسواف (۱۳۹۴) زیبایی شناسی هنرهای تجسمی در قرون وسطی، ترجمه محمود عبادیان و سید جواد فندرسکی، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، سال دهم، شماره ۲، از صفحه ۳۶ تا ۴۳.
- دورانت، ویل (۱۳۸۰) تاریخ تمدن، جلد پنجم، رنسانس، ترجمه صفدر تقی زاده و ابوطالب صارمی، چاپ هفتم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- ربیعی، هادی و پازوکی، شهرام (۱۳۹۰) مفهوم زیبایی نزد توماس آکوئینی، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ۴۰، از صفحه ۶۹ تا ۹۲.
- زاریلی، فیلیپ بی و دیگران (۱۳۹۴) تاریخ‌های تئاتر: یک مقدمه، ترجمه مهدی نصراله زاده، چاپ دوم، نشر بیدگل، تهران.
- شکيباد، محمد (۱۳۹۵) زیبایی هنری و بازنمایی طبیعت در نظریه زیبایی شناختی توماس آکوئیناس، فصلنامه هستی و شناخت، شماره ۵، از صفحه ۷۹ تا ۹۶.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۷) زیبایی شناسی قرون وسطی: نیمه توشه ای از گذشته، سوسویی به زیبایی شناسی پس از خود، نشریه زیباشناخت، شماره ۱۹، از صفحه ۹ تا ۱۴.

- کراندل، آن شیور (۱۳۸۶) تاریخ هنر - سده های میانه، از مجموعه هشت جلدی تاریخ هنر، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- کلارک، نوریس (۱۳۸۵) بعد ماوراء الطبیعه هنر دینی؛ تعمقی در باب متنی از سن توماس آکوئیناس، ترجمه امید نیک فرجام، فصلنامه فارابی، شماره ۶۱، از صفحه ۱۱۹ تا ۱۲۸.
- کلی، مایکل (۱۳۸۳) دایره المعارف زیبایی شناسی، ترجمه: گروه مترجمان، سرویراستار مشیت علایی، موسسه فرهنگی گسترش هنر، چاپ اول، تهران.
- کنی، آنتونی (۱۳۹۴) آکوئیناس و فلسفه ی ذهن، ترجمه دکتر علی سنایی، چاپ اول، نشر علم، تهران.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۹۳) فلسفه هنر مسیحی و شرقی، ترجمه و شرح: امیر حسین ذکرگو، چاپ سوم، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن و فرهنگستان هنر، تهران.
- گالووی، آلن (۱۳۷۶) پانز برگ: الهیات تاریخی، ترجمه مراد فرهادپور، موسسه فرهنگی صراط، تهران.
- لین، تونی (۱۳۹۶) تاریخ تفکر مسیحی، ترجمه رویت آسریان، چاپ پنجم، نشر فرزانه، تهران.
- مددپور، محمد (۱۳۷۵) پیدایی هنر مسیحی: هنر صدر مسیحیت، (قسمت اول)، نشریه سوره اندیشه، شماره ۷۰، از صفحه ۵۲ تا ۶۵.
- مددپور، محمد (۱۳۷۵) پیدایی هنر مسیحی، نشریه سوره اندیشه، دوره اول، شماره ۷۱، از صفحه ۱۶۸ تا ۱۷۵.
- مددپور، محمد (۱۳۸۰) حکمت هنر مسیحی، هنر و زیبایی در تنولوژی قدیس توماس آکوئیناس، نشریه کیهان فرهنگی، شماره ۱۷۴، از صفحه ۳۰ تا ۳۹.
- مددپور، محمد (۱۳۹۰) آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، هنر و زیبایی نزد متفکران مسیحی و مسلمان، چاپ سوم، پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر، تهران.

Brocket, Oscar G. and Mitchell, Margaret and Hardberger, Linda (2012), *Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, Tobin Theatre Arts Fund, Second Printing, Texas.