مبانی متافیزیکی زیبایی در آثار دیونیسیوس مجعول و تأثیر آن بر زیبایی‌شناسی مسیحی

دکتر امیر نصری*

تـاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۸/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۲۴

چکیده

آثار دیونیسیوس مجعول، در سنت زیبایی‌شناسانه قرون وسطی به ارائهٔ نظام‌مندترین نگرش نسبت به زیبایی می‌پردازند که پیش‌تر در آثار هیچ یک از آبای یونانی و لاتینی کلیسا سابقه نداشته است. وی در بیان آراء خود در این زمینه از آموزه‌های فیلسوفان نوافلاطونی، به ویژه پروکلس بهره می‌برد و همچون فیلسوفان نوافلاطونی برای زیبایی شأنی متافیزیکی قائل است. این امر سبب شده که دیونیسیوس بحث خود را به جای زیبایی محسوس با زیبایی غیرمحسوس آغاز کند و سپس به صدور زیبایی محسوس از زیبایی مطلق بپردازد. بر این اساس، برخلاف سنت تجربی مسلک یونانیان، بحث در باب زیبایی را به جای ساحت تجربه به ساحت تأمل منتقل می‌سازد و زیبایی جنبه‌ای عرفانی و رازآلود می‌یابد. افزون بر این، وی مفهوم نور را به مباحث زیبایی‌شناسی وارد می‌کند و ملاک وضوح را نیز به شرایط زیبایی می‌افزاید. این آراء دیونیسیوس هم بر زیبایی‌شناسی غرب مسیحی و هم بر زیبایی‌شناسی شرق مسیحی تأثیرگذار بود. وی در سنت لاتینی بر آموزه‌های اریوگنا، هوگونیس سن ویکتوری، سوژر اهل سن دنی و توماس آکویناس تأثیر نهاد و در سنت بیزانسی مدافعان شمایل‌ها بیشترین بهره را از آثار دیونیسیوس بردند، به گونه‌ای که آثار دیونیسیوس پس از کتاب مقدس، دومین متن مورد ارجاع مدافعان بیزانسی شمایل‌ها بود.

کلید واژه‌ها: دیونیسیوس مجعول، زیبایی، اسمای الاهی، نماد، نور

* استادیار فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبایی (amir.nasri@yahoo.com)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

مقدمه

اختلاط اندیشهٔ مسیحی با فلسفهٔ یونانی متأخر (به ویژه با اندیشهٔ نوافلاطونی) در توجه مسیحیان به آموزهٔ زیبایی و مبانی متافیزیکی آن ثمرات ویژه‌ای داشت. به نحوی که نظام های زیبایی‌شناسانه آبای کلیسا، قرون وسطی و بیزانسی بسیاری از مبادی خود را از طریق همین اختلاط کسب کردند. البته، باید توجه داشت که جذب سنت فلسفی نوافلاطونی در مسیحیت و توجه مسیحیان به دیگر سنت‌ها، ناشی از گرایش تعالی‌گرایانه‌ای بود که در اندیشهٔ نوافلاطونی به نحوی بارز و در دیگر سنت‌های دوران باستان متأخر تا اندازه‌ای موجود بود. همین تعالی‌گرایی سبب شد تا اندیشهٔ مسیحی با سهولت بیشتری آموزه‌های آنها را از آن خود سازد و با باورهایش تلفیق کند. یکی از ثمرات این امر را می‌توان در تبیین غالب متألهان مسیحی از آموزهٔ زیبایی یافت، به طوری که متألهان مسیحی از همان زبان و بیان فلاسفهٔ نوافلاطونی در توجیه آموزه‌های خود در باب زیبایی بهره می‌گرفتند. بارزترین متأله مسیحی در این زمینه دیونیسیوس مجعول آریوپاگی است.

مجموعهٔ آثار دیونیسیوس (*Corpus Dionysica*) به‌رغم اظهارات متفاوتی که در خصوص اصالت آن و سازگاری‌اش با آموزه‌های ایمانی مسیحیان صورت می‌گیرد، از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثاری هستند که به تأملات مسیحیان در زمینهٔ زیبایی چه در شرق یونانی و چه در غرب لاتینی شکل بخشیدند. با اینکه این آثار صرفاً جنبه الاهیاتی داشتند و حتی نمی‌توان بحث خاص یا عبارت مجزایی را در خصوص هنر و زیبایی‌شناسی در آنها یافت، اما در خلال این مباحث الاهیاتی مبانی متعددی مطرح می‌شوند که به ایجاد یک نظام منسجم زیبایی‌شناسانه یاری می‌رسانند. در این آثار حتی در مواردی که به بحث زیبایی اشاره می‌شود، از زیبایی به عنوان یکی از صفات خدا یاد می‌شود و بحث زیبایی ذیل بحث از خیر می‌گنجد. به عنوان نمونه مهم‌ترین بحث دیونیسیوس در زمینهٔ زیبایی در فصل چهارم رساله *اسمای الاهی* (*De divinis nominibus*) مطرح می‌شود که آن فصل نیز به بحث از خیر و اسامی مرتبط با آن اختصاص دارد که زیبایی نیز یکی از این اسامی است. وی در دیگر آثارش از جمله در رساله‌های *نظام سلسله مراتبی کلیسایی*، *نظام سلسله مراتبی سماوی*، *الاهیات عرفانی* و نامه‌های ده‌گانه‌اش به بحث در باب زیبایی اشاره دارد.

۱. پیشینهٔ آموزه‌های دیونیسیوس مجعول در باب زیبایی

آنچه آثار دیونیسیوس را در این زمینه در میان متألهان مسیحی برجسته می‌سازد، نظام بخشیدن به زیبایی‌شناسی آبای کلیساست. با اینکه آموزه‌های زیبایی‌شناسانهٔ وی هم‌سو با آراء آبای یونانی کلیسا و به‌خصوص مکتب کاپادوکیه از جمله بازیل اهل قیصریه بود، اما دیونیسیوس افزوده بر اینکه بسیاری از آموزه‌های زیبایی‌شناسانه یونانی را از آن خود ساخت، تلاش نمود تا نظام موردنظرش را بر اساس اصول پیشینی ایجاد کند که این نظام از هماهنگی کامل با تصورات موجود در *کتاب مقدس* از زیبایی نیز برخوردار باشد. وی در این راستا میراث تجربه‌گرایی یونانی را کنار نهاد و به هیچ وجه آموزه‌های خود را بر اساس ملاک‌های تجربی بنیان ننهاد. از این حیث آن بخشی از اندیشه‌های یونانی-پاگانی را وام گرفت که بر زیبایی متعالی و معنوی تأکید داشتند. تاتارکیه ویچ در این زمینه معتقد است که «نه پیش و نه پس از وی می‌توان زیبایی‌شناسی‌ای را یافت که تا این حد بر تعالی، اصول پیشینی و جدایی از عالم واقع وتجربه زیبایی‌شناختی معمول تاکید داشته باشد» (Tatarkiewicz, 1999: 28).

با توجه به اینکه دیونیسیوس بر زیبایی معنوی به جای زیبایی محسوس تأکید داشت، پیشینهٔ آموزه‌های زیبایی‌شناسانه، وی را می‌توان در آراء افلاطون، افلوطین و پروکلس یافت. آنچه در هر سه این اندیشمندان مشترک است، توجه آنان به خصلت متافیزیکی زیبایی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

است. چرا که در این گروه از اندیشمندان یونانی زیبایی در مرتبهٔ نخست به صورت‌های محسوس تعلق ندارد و برای آن خاستگاهی معقول را در نظر می‌گیرند. از این لحاظ زیبایی را با مفاهیم دیگری همچون خیر مرتبط می‌دانند[۱]. دیونیسیوس تلاش داشت تا صورت مسیحی این بیان از زیبایی را مطرح سازد. وی در این جهت هم از آموزهٔ مثل افلاطونی بهره برد و هم نظریهٔ صدور را از فیلسوفان نوافلاطونی وام گرفت (Beardsly,1966:111). با این حال، برداشت کلی وی از زیبایی نسبت به نظریات آنان (به ویژه با سنت نوافلاطونی) تفاوت چندانی نداشت.

در نظام‌های فلسفی افلاطونی و نوافلاطونی، زیبایی با خیر مرتبط بود و هر امر خیری زیبا تلقی می‌شد. در این اندیشه زیبایی در حکم یک غایت بود و نه ابزاری برای رسیدن به یک غایت. افلاطون در رسالهٔ *ضیافت* بر این اعتقاد بود که نفس در پایان سیر و سلوک خود زیبایی حقیقی را می‌یابد. یعنی نفس از صورت‌های متکثر زیبایی گذر می‌کند تا به مرتبهٔ صورت واحد آن یا زیبایی مطلق دست یابد. این زیبایی مطلق همان مثال زیبایی است که از شأنی همچون مثال خیر که برترین مثال است، برخوردار است[۲]. اما افلاطون به‌رغم ارتباط میان زیبایی و خیر، آنها را از یکدیگر متفاوت می‌داند. چرا که خیر ورای عقل و ذات قرار دارد و دست‌نیافتنی است، در حالی که زیبایی نمود محسوس دارد و از این حیث قابل حصول است. افلاطون در این محاوره یکی از مؤلفه‌های هستی‌شناختی زیبایی را توصیف می‌کند و برای آن نقش واسطه میان عالم مثل و واقعیت محسوس را قائل می‌شود، بر این اساس زیبایی در حکم نمود خارجی خیر جلوه‌گر می‌شود و برانگیزانندهٔ شوق نفس است (Alexanderakis, 2002:32). این تصور که زیبایی همان نمود خارجی خیر باشد، در اندیشهٔ نوافلاطونی تکرار می‌شود؛ اما در اندیشهٔ نوافلاطونی موارد دیگری نیز مطرح می‌شوند که به نحوی بی‌واسطه بر دیونیسیوس تأثیر نهاده‌اند.

در اندیشهٔ افلوطین هنر دستاوردی عقلانی بود و برخلاف دیدگاه افلاطونی محاکات امور طبیعی نبود[۳]. بر این اساس افلوطین، زیبایی محسوس را برخاسته از صورت خارجی ماده نمی‌دانست و آن را برخاسته از صورت درونی‌ای تلقی می‌کرد که در نفس هنرمند موجود است. این صورت درونی از طریق شهود عقلانی تکمیل می‌شود و خود را در عالم مادی متجلی می‌سازد. در این مرتبه زیبایی محسوس همان تجلی عقل است و از صورت‌های محسوس صرف تقلید نمی‌کند. بنابراین، زیبایی مثالی از طریق آثار هنری در مرتبهٔ محسوسات متجلی می‌شوند و امر مطلق در متعیّن می‌گنجد. از این لحاظ تصویر (*eikon*) از اهمیت هستی‌شناسانه برتری نسبت به افلاطون برخوردار است، چون صورت تقلیدی صرف یا سایهٔ یک مثال نیست، بلکه آن را آشکار می‌سازد و به نوعی حضور محسوس آن است (Ibid: 35). این امر مهم‌ترین وجه اختلاف افلاطون با افلوطین بود. البته، باید توجه داشت که در نظام فلسفی افلوطین، وابستگی هستی‌شناختی تصویر به الگوی مثالی (prototype) خود بر اساس نوعی شباهت است و نه یکسانی. دیونیسیوس در بحث از زیبایی و نمادپردازی متأثر از این دیدگاه است.

به‌رغم تأثیرپذیری دیونیسیوس از آموزه‌های افلاطون و افلوطین، تأثیر پروکلس بر وی بیش از سایر متفکران است[۴] و این تأثیرپذیری از پروکلس تنها به مسئلهٔ زیبایی محدود نمانده است. پروکلس در کل نظام فلسفی‌اش تلاش می‌کرد تا به تبیین رابطهٔ میان عالم مادی و غیرمادی بپردازد. وی برای این امر به دنبال تبیین نظامی نظری بود که صرفاً بر تحلیل و تحقیق تجربی مبتنی نباشد. چرا که ملاک‌های تجربی قادر نبودند تا مبنای دقیقی را برای رویکرد تفسیری وی فراهم سازند. با اینکه پروکلس به نحوی مستقل به بحث در باب زیبایی‌شناسی نپرداخت، اما بحث وی در باب زیبایی نیز از چارچوب کلی نظری‌اش مستثنی نبود. وی در شرحی که بر *رسالهٔ تیمائوس* افلاطون نگاشت، تلاش کرد تا میان زیبایی‌شناسی با اخلاق و هستی‌شناسی رابطه برقرار سازد (Ibid: 54). وی زیبایی را موهبتی می‌دانست که از جانب خالق به مخلوق اعطا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

شده است، بر این مبنا زیبایی به الگوهای مثالی‌ای تعلق دارد که ورای امور مادی‌اند و ماده به خودی خود فاقد زیبایی است، اما در زیبایی الگوی مثالی‌اش مساهمت دارد، و همین مساهمت سبب شأنیت یافتن آن می‌شود. بنابراین، پروکلس زیبایی را صرفاً در مرتبهٔ جسم نمی‌یابد و آن را در ساحت عقلانی وجود آدمی می‌جوید. وی همچنین زیبایی را بر پایهٔ وضع و قرارداد نمی‌داند، چرا که این امر به نسبیت زیبایی منجر می‌شود، در حالی‌که معیارهای زیبایی همچون اخلاق و هستی‌شناسی کاملاً مطلق هستند.

با این حال، پروکلس بر اساس الگوی سلسله مراتبی افلاطونی به مراتب زیبایی توجه دارد و آن را شامل سه مرتبه می‌داند:

زیبایی الوهی

زیبایی نفس

زیبایی محسوس

بر این اساس زیبایی انسان را متعلق به مرتبه‌ای سافل می‌داند. اما این زیبایی قابلیت برانگیختن نفس را به مراتب بالاتر دارد[5] و ترسیم‌کنندهٔ زیبایی الوهی در صورت محسوس است، همچنین حیات درونی انسان را نیز برای برخورداری از فضیلت بر می‌انگیزد.

بر اساس موارد پراکنده‌ای که در آثار پروکلس در زمینهٔ زیبایی موجود است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که از دیدگاه وی زیبایی‌شناسی شاخه‌ای نظری است که در جست‌وجوی اصل متعالی و مافوق طبیعی پدیدارهاست. این اصل دربرگیرندهٔ ارزش‌های مطلقی است که در عالم طبیعت تجلی یافته‌اند. تفسیر زیبایی‌شناسانه نیز به معنای جست‌وجو و تنظیم قواعدی است که به پیوند طبیعت و مافوق طبیعت نظم می‌بخشند (Ibid: 58).

۲. دیدگاه‌های دیونیسیوس مجعول در باب زیبایی

همان‌گونه که موضع اصلی دیونیسیوس مجعول در سایر موارد، چندان بدیع و تأسیسی نیست، بلکه طبقه‌بندی و انسجام بخشیدن به مطالب گذشته است، در زمینهٔ زیبایی نیز مطالب وی همین گونه است. اما با این حال، نباید از این امر غفلت نمود که آراء وی مبنایی برای فلسفهٔ هنر مقدس به طور کلی و هنر مسیحی به طور خاص است. اساس نظریهٔ وی را در این زمینه مفهوم «تجلی» در عالم یا وحی خداوند به موجودات شکل می‌دهد (Barasch, 1995: 160). مسئلهٔ اصلی وی این است که خداوند که مطابق آموزه‌های الاهیاتی و فلسفی او ورای عالم مادی است، چگونه می‌تواند در امور مادی و در انسان تجلی یابد. به زبان فلسفی چگونه امور نامحسوس در این عالم از طریق امور محسوس ادراک می‌شوند. این امر نزد آبای کلیسا موضوع چندان جدیدی نبود، چرا که آنان به دلیل طرح آموزهٔ تجسد در *انجیل یوحنا* و مسیح‌شناسی پولسی با این مسئله درگیر بودند، اما شیوهٔ صورت‌بندی و ارائهٔ موردنظر دیونیسیوس در عالم مسیحیت جدید بود، به طوری که کل جهت‌گیری الاهیاتی وی در مجموعه آثارش نیز در پاسخ دادن به این پرسش و حل معضلات آن نهفته بود. وی سنت نوافلاطونی را با توجه به مسائل مطرح‌شده در آن، برای چنین مسئله‌ای به کار بسته بود. بنابراین اشارات وی به آموزه‌های این سنت امر چندان غریبی نیست.

دیونیسیوس با توجه به این سنت اساس بحث خود در زمینه زیبایی را بر زیبایی مطلق مبتنی ساخته بود و تلاش کرد تا نگرش وحدت وجودی نوافلاطونی را با وحدت‌انگاری خداباورانهٔ مسیحی هماهنگ سازد (Tatarkiewicz, 1999:31). از این رو، زیبایی حقیقی در نظر وی همان زیبایی مطلق است که نه تنها به مثابه منشأ و خاستگاه بلکه همچنین به عنوان غایت نیز تلقی می‌شود. این زیبایی که هم مبدأ و هم منتهی است، شور، عشق و تأمل انسان را بر می‌انگیزد و همان‌گونه که کلیهٔ امور از آن صادر گشته است، به آن نیز باز می‌گردد.

پیش‌تر اشاره شد که در نظام نوافلاطونی این زیبایی همان مرتبهٔ خیر و حقیقت است، بنابراین تمنای این

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

زیبایی برای انسان یک جست‌وجوی زیبایی‌شناسانه صرف نبود، بلکه سیر و سلوک برای خیر و حقیقت نیز تلقی می‌شد. این باور به حقیقت زیبایی مطلق در سنت زیبایی‌شناسی مسیحی منجر به این امر شد که طرح بحث زیبایی از زیبایی محسوس آغاز نشود، بلکه سلسله مراتب زیبایی از این زیبایی مطلق آغاز شود و در مرتبهٔ سافل به زیبایی محسوس برسد. دیونیسیوس با در نظر گرفتن زیبایی مطلق به عنوان اصل، ترجمانی از آموزه‌های افلوطین و پروکلس ارائه می‌دهد که با آموزه‌های عهد جدید نیز سازگار است. در عهد جدید زیبایی به عنوان امری الوهی تلقی می‌شود و زیبایی مخلوقات صرفاً به سبب مساهمت در آن زیبایی الوهی، دارای اعتبارند (رک: *رساله به رومیان* ۱: ۲۰). البته این تلقی چندان با *سفر پیدایش* (۱: ۱/۲۱: ۳۱) و برخی آبای کلیسا که زیبایی را صفت مخلوق می‌دانستند، هماهنگ نبود. لازمهٔ این تلقی دیونیسیوس انتساب زیبایی به خالق است که در فصل چهارم رسالهٔ *اسماء الاهی* آن را مطرح می‌سازد. دیونیسیوس با در نظر گرفتن زیبایی مطلق برای خداوند، منشأ زیبایی را خدا می‌داند و در مقابل نظریهٔ افلوطین قرار می‌گیرد که آن را برخاسته از مرتبهٔ عقل می‌دانست. بدین ترتیب، وی تلقی دینی خود را به بحث از زیبایی وارد می‌سازد.

دیونیسیوس با انتساب زیبایی به خداوند به نفی زیبایی این عالم می‌پردازد، چرا که در امور موجود در این عالم به هیچ وجه نمی‌توان چیزی را یافت که با زیبایی خالق قابل قیاس باشد (Tatarkiewicz, 1999: 28). بنابراین اگر در امور زمینی زیبایی‌ای مشاهده می‌شود، این زیبایی صرفاً بازتاب زیبایی الاهی یا زیبایی غیرمحسوس است. همچنین طرح این نظر با نگرش ثنوی آبای کلیسا با رابطهٔ خدا و انسان سازگار است. نزد آبای کلیسا صفات الاهی کامل و مطلق هستند، در حالی‌که صفات انسانی یا مخلوق ناقص‌اند. زیبایی نیز در چارچوب این نگرش ثنوی مطرح می‌شود. بر این اساس، این عالم از هیچ زیبایی منحصر به خودی برخوردار نیست و زیبایی‌ای که در این عالم ملاحظه می‌کنیم، صدور زیبایی مطلق یا همان زیبایی الوهی است که خود را در این عالم آشکار می‌سازد (Ibid: 29). افزون بر این تلقی که لزوم طرح نظریهٔ صدور نوافلاطونی را در توجیه زیبایی مطرح می‌سازد، باید به یکسانی خیر و زیبایی از دیدگاه دیونیسیوس اشاره کرد که جنبه‌هایی از اندیشهٔ افلاطونی را با خود به همراه دارد. از منظر افلاطون و افلوطین به‌رغم همسانی خیر و زیبایی، خیر در مرتبه‌ای بالاتر از زیبایی قرار دارد؛ اما از دیدگاه دیونیسیوس میان زیبایی و خیر تمایزی نیست و زیبایی برترین خیر و علت تمامی امور زیبا تلقی می‌شود. البته، این زیبایی که در مقام علت قرار می‌گیرد، همان زیبایی مطلق و حامل تمامی زیبایی‌های عالم است. از نظر وی این زیبایی همان «زیبایی لایتغیر و ثابت است، نه کون و فساد می‌پذیرد و نه نمو و ذبول، از جهتی جذاب و از جهتی دیگر زشت نیست. این گونه نیست که «هم اکنون» زیبا باشد و بعداً چیزی جز آن، نسبت به چیزی زیبا باشد و نسبت به دیگری چنین نباشد، هرچند که می‌تواند برای عده‌ای زیبا باشد و برای عده‌ای دیگر چنین نباشد. فی نفسه و بالذات به نحو منحصر به فرد و جاودانه‌ای زیباست» (Dionysius, 1987: 104 A).[۶]

نسبی بودن زیبایی از دیدگاه وی افزون بر اینکه سبب می‌شود تا همچون سنت نوافلاطونی زیبایی محسوس را امری تبعی بداند، همچنین به این نتیجه منجر می‌شود که دریافت زیبایی مبتنی بر تجربهٔ حسی یا تجربهٔ زیبایی‌شناختی به معنای متأخر آن نباشد. اما مهم‌ترین حیث آن تغییر موضوع زیبایی‌شناسی باستان از جنبهٔ حسی به مفهومی متافیزیکی است. این تغییر موضوع سبب شد که پرسش از زیبایی به جای ساحت تجربه به ساحت تأمل انتقال یابد و زیبایی حیث عرفانی و رازآلود بیابد (Tatarkiewicz, 1999: 31). این حیث عرفانی و رازآلود در ارزیابی آثار هنری نیز دخیل بود و می‌توانست فعالیت هنرمند را به مرتبهٔ متعالی‌تری منتسب سازد. این مرتبهٔ متعالی در اندیشهٔ افلوطین و پروکلس نیز وجود داشت. لازمهٔ سخنان دیونیسیوس نیز به دنبال اندیشهٔ آنان، این است که هنرمند به ناگزیر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

باید از زیبایی متعالی تقلید کند و همین تقلید است که سبب می‌شود تا اثر وی ارزشمند تلقی شود[۷]. بنابراین وی در این زمینه، همچون فیلسوفان نوافلاطونی متمایز از افلاطون می‌اندیشید.

دیونیسیوس پس از آنکه به تبیین زیبایی مطلق می‌پردازد و آن را اصیل می‌داند، رابطهٔ این زیبایی را با زیبایی محسوس بر اساس نظریهٔ صدور توجیه می‌کند. نظریهٔ صدور بر پایهٔ تلقی سلسله مراتبی عالم شکل می‌گیرد. در این تلقی که می‌توان آن را در آموزهٔ فیض افلوطین یعنی بسط خیر در عالم و کیهان‌شناسی نوافلاطونی ملاحظه نمود، بر ایستا بودن هر یک از مراتب عالم تأکید نمی‌شود، بلکه هر مرتبه‌ای شامل سیری صعودی یا نزولی است (Barasch, 1995: 165). این تلقی در کل نظام الاهیاتی وی کاربرد دارد و بر این اساس بر تلقی‌اش از زیبایی نیز تأثیر نهاده است[۸]. طرح این تلقی مستلزم دو مشخصه است: یکی اینکه هر جزئی از این سلسله بدون تعلق به کل نمی‌تواند به عنوان بخشی از مراتب باشد، چرا که سلسله پیوند دهندهٔ مراتب مختلف از عالی تا سافل است. دیگر اینکه این مراتب تشکیکی هستند و مراتب سافل از مرتبهٔ عالی بهره دارند. بدین ترتیب، مراتب سافل نیز دارای ارزش و اعتبارند. دیونیسیوس بر مبنای این امر زیبایی محسوس را مرتبه‌ای از زیبایی معقول می‌داند و برای آن ارج و اعتبار قائل است. همان‌گونه که در نظریهٔ صدور، فیضان کثیر از واحد صورت می‌گیرد، در آموزهٔ زیبایی نیز زیبایی محسوس همچون تجلی زیبایی مطلق تلقی می‌شود. بنابراین رویکرد وی به زیبایی، تنزیهی نیست و زیبایی محسوس را در مرتبهٔ یک نماد قرار می‌دهد.

دیونیسیوس در این زمینه به تمثیل نور متوسل می‌شود که در سنت نوافلاطونی تمثیل کاملاً آشنایی است. وجود و خیر نیز در این نظام سلسله مراتبی از ماهیتی همچون نور برخوردارند و همانند آن ساطع می‌شوند. وی در این باب می‌گوید: «نور از جانب خیر ساطع می‌شود و نور تصویر این خیر اعلا است. پس خیر نیز از طریق اسم «نور» مورد ستایش قرار می‌گیرد، دقیقاً همان گونه که مثال اعلا در تصویرش متجلی می‌شود» (Dionysius, 1987: 697 C)، یا در فقرهٔ دیگری نور را تصویر محسوس خیر می‌داند (Ibid: 700 B). بنابراین، وجود مطلق نیز زیبایی را به همین طریق بازتاب می‌دهد. از این رو، خداوند همچون خورشید که به هر آنچه قابلیت ادراک آن را داشته باشد، اعطای نور می‌کند، به مخلوقات وجود یا خیر و زیبایی را می‌بخشد (Ibid: 693 B). بنابراین، زیبایی هر موجودی از آن خداوند است که بهره‌مند از زیبایی کل امور است (Perl, 2007: 42).

فیلسوفان نوافلاطونی بدین خاطر از تمثیل نور بهره می‌گرفتند تا رابطهٔ میان تصویر و الگوی مثالی آن را مشخص سازند. در نظر آنان تصویر امری پویا بود که تلاش داشت تا حد امکان به اصل شبیه‌تر شود و تفاوت‌هایش را به حداقل برساند. دیونیسیوس نیز با توجه به این سنت اعتقاد داشت که خداوند همان منشأ نور است که پرتوهای آن مراتب مختلف خلقت را در بر می‌گیرد، به آنها حیات می‌بخشد و از آنها صیانت می‌کند. در نظر وی نور، مخلوقات را از تاریکی مصون می‌دارد، چرا که نور وجودبخش و تاریکی امری عدمی است. این مبنا در باب رابطهٔ زیبایی مطلق به مثابه الگوی مثالی و زیبایی محسوس به مثابه تصویر آن نیز به کار می‌رود. برخورداری زیبایی محسوس از پرتوهای زیبایی مطلق موجب خصلت مسحورکنندهٔ آن است.

دیونیسیوس با طرح این دیدگاه کلی، مکرراً به زیبایی به مثابه نور (Lumen/Claritas) اشاره دارد. وی این دیدگاه را با تصور کلاسیک زیبایی به مثابه هارمونی (*Consonentia*) تلفیق می‌کند و به این ترتیب یک ملاک مهم را به زیبایی‌شناسی قرون وسطی می‌افزاید[۹] (Tatarkiwicz, 1999: 30). همچنین افزودن این ملاک موجب می‌شود تا ملاک‌های کیفی نیز به زیبایی‌شناسی قرون وسطی وارد شود، چرا که ملاک هارمونی کاملاً یک ملاک کمّی است[۱۰]. بنابراین، طرح بحث نور در مباحث زیبایی‌شناسی با مبانی مابعدالطبیعی زیبایی در این دوران سازگار است.

وجه‌دیگر زیبایی، حیث نمادین آن است. دیونیسیوس

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

در این نظام سلسله مراتبی، مراتب سافل‌تر را نمادی از مراتب عالی می‌داند. وی زیبایی محسوس را نمادی از زیبایی مطلق تلقی می‌کرد. حیث نمادین زیبایی پیش‌تر در اندیشهٔ یونانی موجود بود، اما وی تقریر جدیدی از آن را ارائه داد. دیونیسیوس در رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی سماوی* در این زمینه به ارائهٔ اصول تفسیری‌ای در زمینهٔ نمادها می‌پردازد که بعداً این اصول بر زیبایی‌شناسی قرون وسطی بسیار تأثیرگذار بود؛ به نحوی که حتی برخی شارحان دیونیسیوس معتقدند که تأثیر وی بر زیبایی‌شناسی قرون وسطی بیش از آنکه بر *رسالهٔ اسمای الاهی* مبتنی باشد، براساس رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی سماوی* است که به ارائهٔ اصول تفسیری مشخصی در زمینهٔ نمادها می‌پردازد (Rorem, 1993: 78). وی در این رساله به صورت‌های هنری توجهی ندارد، اما بر محتوا یا اطلاعاتی تأکید دارد که در کتاب مقدس برای فرشتگان و خدا وجود دارد. همچنین بازنمود بصری مناسک الوهی از نکات اصلی موردتوجه اوست. این رساله توجیه می‌کند که تصاویر هنرمندانهٔ کتاب مقدس از فرشتگان و خداوند از حیثی کاملاً تعلیمی برخوردارند. دو فصل نخست آن به تفسیر انواع حجاب‌هایی می‌پردازد که امر قدسی را آشکار و پنهان می‌سازند. این حجاب‌ها همان نمادهایی هستند که بیانگر صورتی نامحسوس در امری محسوس هستند. نویسندهٔ رساله به صراحت معتقد است که این حجاب‌ها باید امر قدسی را به شیوه‌ای نامتشابه نمادپردازی کنند (Eco, 1991: 55). وی از اصطلاح «تشابه نامتشابه» نام می‌برد که مبنای نمادپردازی امور الوهی است. خود این اصطلاح در بردارندهٔ پنهان ساختن و آشکار ساختن امر الوهی است، از یک‌سو به آن شباهت دارد، چون مرتبهٔ سافل از مرتبهٔ عالی بهره دارد و از سوی دیگر مرتبهٔ سافل عین مرتبهٔ عالی است؛ اما مرتبهٔ سافل همواره برای رسیدن به مرتبهٔ عالی و صعود به آن مشتاق است. دیونیسیوس با توجه به این امر به تحلیل واژهٔ یونانی Kalon (زیبایی) می‌پردازد و آن را مطابق با ریشه‌ای که در زبان یونانی از آن مشتق شده است، به معنای فراخواندن یا صعود از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر می‌داند (Rorem, 1993: 78). بنابراین، همان‌گونه که در نظام فکری وی وجود عالم محسوس به عنوان نمادی از عالم غیرمادی ضروری است، زیبایی محسوس نیز مشمول همین حکم است، چرا که آن تجلی نور و زیبایی الوهی است.

با توجه به ویژگی‌هایی که تاکنون به اختصار ذکر شد، شاید بتوان مدعیات اصلی دیونیسیوس را در فقرهٔ ذیل یافت: «ما آنچه راکه در زیبایی سهیم است، امر زیبا می‌خوانیم و اسم «زیبایی» را به آن عاملی اعطا می‌کنیم که علت زیبایی در کلیهٔ امور است؛ اما «امر زیبایی» که ورای وجود جزئی است، «زیبایی» نامیده می‌شود. به سبب آن زیبایی‌ای که از طریق زیبایی مطلق به کلیهٔ امور اطلاق می‌شود، هر امری بر حسب آن موجود است. این اسم از آن حیث به خداوند اعطا شده که علت هارمونی و شکوه در هر امری است» (Dionysius, 1987: 701 C).

بنابراین، آموزه‌های دیونیسیوس در زمینهٔ زیبایی را می‌توان به این صورت خلاصه کرد: اول اینکه برای زیبایی شأنی متافیزیکی قائل بود و بحث خود را در باب زیبایی به جای زیبایی محسوس با زیبایی مطلق آغاز می‌کند. دوم بحث صدور زیبایی محسوس از زیبایی مطلق است که بر این اساس زیبایی محسوس از اهمیت نمادین برخوردار می‌شود. سوم ورود مفهوم نور به زیبایی‌شناسی و تعریف زیبایی به وضوح، به نحوی که شرط وضوح را نیز به ملاک هارمونی و هماهنگی می‌افزاید. چهارم اینکه بحث در باب زیبایی به جای ساحت تجربه به ساحت تأمل منتقل می‌شود. این مسئله جنبه‌ای عرفانی و رازآلود به زیبایی می‌بخشد (Tatarkiewicz, 1999: 31).

۳. تأثیر دیدگاه‌های دیونیسیوس مجعول بر زیبایی‌شناسی مسیحی

تأثیر آموزه‌های چهارگانه و مرتبط با یکدیگر دیونیسیوس را می‌توان هم در غرب مسیحی و هم در شرق مسیحی ملاحظه کرد. فهم الاهیاتی زیبایی در غرب مسیحی و سنت لاتینی در قرون وسطی مبتنی بر آثار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

دیونیسیوس است. آموزه‌های وی در این زمینه از طریق شرح جان اسکات اریوگنا بر رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی سماوی* به سنت لاتینی انتقال یافت. شرح اریوگنا بر این رساله تا حدی بر فرانک‌ها و امپراتوری کارولنژی تأثیر نهاد که می‌توان آن را کتاب راهنمای نمادپردازی نور نیز اطلاق کرد. اریوگنا در این شرح آموزه‌های دیونیسیوس را با آراء آوگوستین تلفیق کرد و حتی این اعتقاد وجود دارد که اریوگنا آموزه‌های وی را مطابق مقاصد خودش از یونانی به لاتین برگرداند (Rorem, 1993: 80). وی در این شرح می‌گوید: «هر مخلوق محسوسی می‌تواند تجلی باشد، یعنی خود آشکارگی خداوند به این معنا که عالم به مثابه یک کل نمادین برای خداوند است و برای صعود به جانب خداوند از آن بهره می‌گیرد» یا «صور محسوس، خواه آنان که در طبیعت امورند یا آنان که در نمادهای الوهی کتاب مقدس‌اند، باید مورد تأمل قرار گیرد [البته] نه به خاطر خودشان یا تمایلاتی که آنها به ما القا می‌کنند، بلکه بدین خاطر که آنها تصاویر زیبایی نامحسوس هستند. مشیت الاهی از طریق آنها نفوس انسانی را به جانب زیبایی ناب و نامحسوس متعلق به حقیقت خودش فرا می‌خواند» (Ibid: 80).

سوژر راهب اهل سن دنی دیگر چهره‌ای است که از دیونیسیوس بیشترین تأثیر را پذیرفته است. سوژر بر اساس آموزه‌های دیونیسیوس و اریوگنا به نگارش رساله‌ای در خصوص معماری کلیسا می‌پردازد که این رساله پس از وی به مبنای نظری هنر گوتیک بدل می‌شود[۱۱]. سوژر در این رساله به دو نکتهٔ اساسی توجه دارد: نخست معانی نمادین نور فیزیکی در مکان مقدس؛ دوم خصلت تعلیمی زیبایی در صعود ناظر به زیبایی الوهی. با اینکه وی در این رساله هیچ گاه به نحو مستقیم از دیونیسیوس نقل قول نمی‌کند و به وی ارجاعی ندارد، اما همان‌گونه که متن رساله‌اش نشان می‌دهد، تأثیر دیونیسیوس بر وی، واسطهٔ انتقال سنت نوافلاطونیِ مسیحی به زیبایی‌شناسی مدرسی بود.

هوگونیس سن ویکتوری که معاصر سوژر بود، بر خلاف وی مستقیماً به دیونیسیوس اشاره می‌کند و بر رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی سماوی* شرح می‌نویسد. هوگونیس افزون بر این شرح، به نگارش رسالهٔ مفرده‌ای در زمینهٔ زیبایی می‌پردازد که در آن به ندرت به دیونیسیوس ارجاع می‌دهد، اما مبنای نظری وی در زمینهٔ زیبایی همچون سایر ویکتورین‌ها، دیونیسیوس است. وی زیبایی محسوس را نشانه (*Signum*) و تصویر (*Imago*) زیبایی معقول می‌دانست و معتقد بود که آن را باید به طریق نمادین درک کرد. این زیبایی معقول از آن خداست و زیبایی محسوس در حکم بازتابِ آن زیبایی دارای ارزش است، به تعبیری «عالم محسوس کتابی است که به دستان خدا به نگارش در آمده است» (Tatarkiwicz, 1999: 194).

توماس آکویناس با اینکه رسالهٔ مستقلی در زمینهٔ زیبایی ننوشته است یا حتی فصل مستقلی را نیز به آن اختصاص نداده، اما در شرحی که بر رسالهٔ *اسمای الاهی* نگاشته است و در کتاب *جامع الاهیات* مباحث پراکنده‌ای را در زمینه زیبایی مطرح کرده که ماهیت این مباحث نشانگر این است که چنین مباحثی را از آوگوستین و دیونیسیوس مجعول وام گرفته است. بخشی از آنها را می‌توان در گزاره‌های ذیل خلاصه نمود:

زیبایی محسوس ناقص است و زیبایی الوهی کامل؛

زیبایی ناقص بازتاب زیبایی کامل است و به خاطر آن شرف حضور یافته، و به جانب آن گرایش دارد؛

زیبایی از حیث مفهومی متمایز از خیر است، اما زیبایی و خیر از حیث مصداقی یکسان هستند؛

زیبایی در تناسب و وضوح موجودیت می‌یابد (Ibid:246).

البته، باید توجه داشت که خاستگاه زیبایی‌شناسی توماس آکویناس دوگانه است و بخشی از آن سنت نوافلاطونی از طریق دیدگاه‌های دیونیسیوس است که به واسطهٔ استادش آلبرت کبیر با آن آشنا شده است. خاستگاه دیگر نظریات وی در این زمینه سنت ارسطویی است که از طریق ترجمهٔ آثار فیلسوفان مسلمان با آن سنت آشنا شده بود.[۱۲]

تأثیرگذاری دیونیسیوس بر شرق مسیحی و زیبایی‌شناسی بیزانسی کمتر از غرب مسیحی نبود و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

شاید بتوان گفت که بیش از غرب مسیحی بر آموزه‌های الاهیاتی متألهان بیزانسی در دفاع از هنر مقدس تأثیر گذاشته است. جان مِیندورف[۱۳] محقق برجستهٔ الاهیات بیزانسی معتقد است که آموزه‌های الاهیاتی دیونیسیوس هم بر شکل‌گیری جریان شمایل‌شکنی بیزانسی تأثیر نهاد و هم مدافعان شمایل‌ها در نگرش خود به شمایل و نماد از آن بهره بردند (به نقل از: Barasch, 1995, 159). اما آنچه نمود بیشتری دارد، استفادهٔ مدافعان شمایل‌ها از آراء وی است (رک: نصری: ۱۹۰-۱۸۷). باید اذعان نمود که در زمینهٔ اعتبار و حقیقت شمایل‌ها تا دوران رنسانس، هیچ متفکری به اندازهٔ دیونیسیوس مورد ارجاع قرار نگرفته است و در این زمینه آثار وی از جمله رسالهٔ *اسمای الاهی* و رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی سماوی* پس از *کتاب مقدس* دومین متن مورد ارجاع مدافعان بیزانسی شمایل‌ها بود (Barasch, 1995, 158). البته، مخالفان شمایل‌ها نیز به رسالهٔ *الاهیات عرفانی* و آراء وی در زمینهٔ الاهیات تنزیهی (apophatic) استناد می‌کردند. ارجاعات مکرر طرفین نزاع بر سر شمایل‌ها از آن جهت شایان توجه است که خود دیونیسیوس به احتمال بسیار زیاد در منطقه‌ای می‌زیسته که آثار هنری فراوانی در آن منطقه و در زمان حیاتش وجود داشته است، اما در نوشته‌هایش کمترین توجهی به این آثار هنری ندارد و حتی گزارهٔ مشخصی را نیز به هنر اختصاص نمی‌دهد.

با این حال، آن‌چنان که از آثار دیونیسیوس بر می‌آید، شمایل همان صورت محسوسی است که به خاطر ضعف عقل بشری، شکوه و جلال خداوند را از طریق امور محسوس به انسان می‌شناساند. بنابراین شمایل‌ها همان نقش نمادهای دینی را ایفا می‌کنند. همان‌گونه که نمادها از یک سو امر الوهی را آشکار می‌سازند و از سوی دیگر آن را نهان می‌سازند، شمایل‌ها نیز از کارکردی مشابه برخوردارند. به تعبیری آنها «تشابه نامتشابه» هستند. مطابق نظر مدافعان شمایل‌ها وظیفه و کارکرد آنها آشکار ساختن حضور الوهی است. بنابراین، شمایل‌ها نشانه‌ای من عندی نیستند، بلکه بیانگر رابطهٔ امر محسوس با امر نامحسوس یا زیبایی محسوس با زیبایی مطلقند. از این حیث، مطابق نظر مدافعان بیزانسی، (یوحنای دمشقی و تئودور استودیت) شمایل‌ها به الگوی اولیه یا مثالی ارجاع دارند[۱۴]. طرح مسئلهٔ الگوی اولیه یا مثالی که در سنت نوافلاطونی شکل می‌گیرد، مهم‌ترین مبنای متافیزیکی زیبایی محسوس است. دیونیسیوس با توجه به *کتاب مقدس* و سنت مسیحی این مبنا را نظام‌مند می‌سازد. ارجاعات مکرر زیبایی‌شناسی غرب و شرق مسیحی به آثار وی بدین خاطر است که در آثار هیچ یک از آبای یونانی و لاتینی کلیسا چنین نگرش نظام‌یافته‌ای نسبت به زیبایی وجود نداشت.

نتیجه

دیدگاه‌های دیونیسیوس مجعول در زمینهٔ زیبایی، واسطهٔ انتقال بخشی از زیبایی‌شناسی دوران باستان به سنت زیبایی‌شناسی مسیحی بود. وی نه تنها دیدگاه‌های نوافلاطونی را به مسیحیت وارد ساخت، بلکه توفیق یافت که صورت مسیحی‌شدهٔ اندیشه‌های نوافلاطونی را معرفی نماید، همچنین شیوهٔ زبانی و بیانی این اندیشه‌ها را دراختیار مسیحیت قرار دهد. از این حیث، دیونیسیوس مجعول، زبان و اصطلاحات یونانیان را از آنان وام گرفت و با اصطلاحات کتاب مقدس تلفیق کرد. اگر مسیحیان قرون‌وسطی و امپراتوری بیزانس از این شیوهٔ تفکر و زبان و بیان مختص به آن برخوردار نمی‌بودند، بی‌شک می‌توان اذعان کرد که بخش اعظمی از تأملات و نظریه‌پردازی‌های آنان در زمینهٔ زیبایی به وجود نمی‌آمد. همچنین دیونیسیوس از این طریق توانست آموزه‌های پراکندهٔ موجود در کتاب مقدس و آثار آبای کلیسا را به گونه‌ای نظام‌مند مطرح کند و به سده‌های بعدی منتقل نماید و نسبت مشخصی را میان آموزه‌های الهیاتی و هنر مسیحی برقرار سازد. بنابراین، شناخت زیبایی‌شناسی مسیحی هم در سنت شرق یونانی و هم در سنت غرب لاتینی بدون توجه به آثار وی میسر نخواهد بود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]

پی‌نوشت

۱. مطابق این سنت یونانی، زیبایی (Kalon) باید هم در نسبت با خود و هم در نسبت با خیر سنجیده می‌شد. البته، باید توجه داشت که در اندیشهٔ یونانی (بر خلاف فلسفهٔ مدرن) زیبایی از معنای عامی برخوردار بود و به قلمرو متافیزیک و وجودشناسی تعلق داشت و نمی‌توان معنای محدود زیبایی‌شناسانه (aesthetical) یعنی تجربهٔ حسی را برای آن در نظر گرفت.

۲. در اندیشهٔ افلاطون امر زیبا مستقیماً با مثال خیر مرتبط است. در رسالهٔ فیلبوس (۶۴ e) سقراط معتقد است که خیر به خصلت زیبایی پناه می‌برد و جست‌وجو برای خیر را منوط به زیبایی می‌داند.

۳. در نظام نوافلاطونی زیبایی همراه با وجود، خیر و حقیقت در ساحت عقل (Nous) قرار دارد، عقل ایجادکنندهٔ مبنایی برای زیبایی و اصلی است که زیبایی نفس و بدن از آن اخذ شده است.

۴. دیونیسیوس در مجموعه آثارش از فردی به نام هیروتئوس نام می‌برد که برخی محققان بر این اعتقادند که وی همان پروکلس است.

۵. پروکلس بر این اساس عشق را همان بازگشت به زیبایی می‌داند (Alexanderakis, 2002: 32).

۶. به نظر می‌رسد که دیونیسیوس در اینجا از پروکلس متأثر باشد. پروکلس معنای اصیل و مطلق زیبایی را برخاسته از صورتی مثالی و خاستگاهی مابعدالطبیعی می‌دانست. بنابراین به هیچ وجه نسبیت در آن راه نداشت (Alexanderakis, 2002: 57).

۷. این دیدگاه مهم‌ترین توجیه هنر مقدس و نمادپردازی دینی تلقی می‌شود. در دوران شمایل‌شکنی بیزانسی (سده‌های ۸ و ۹)، مدافعان شمایل‌ها به این جنبه از اندیشهٔ دیونیسیوس توجه ویژه‌ای داشتند. بیانیهٔ شورای دوم نیقیه (۷۸۷. م) نیز از این دیدگاه حمایت می‌کند (رک: Geakalis, 2005: 105-111).

۸. دیونیسیوس در رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی سماوی* این مسئله را در مورد موجودات فلکی و فرشتگان به کار می‌بندد و در رسالهٔ *نظام سلسله مراتبی کلیسایی* از آن در مورد مقامات و مراتب کلیسایی بهره می‌گیرد.

۹. توماس آکویناس متأثر از دیونیسیوس ملاک وضوح (Claritas) را به شروط سه گانه‌اش در باب زیبایی می‌افزاید. دو شرط دیگر مورد نظر وی عبارت بودند از: تناسب (proportio) و کمال (integritas).

۱۰. پیش از دیونیسیوس، آوگوستین متوجه این مسئله بود که ملاک‌های زیبایی‌شناسانه دوران باستان کمّی هستند، بنابراین تلاش داشت تا ملاک هارمونی را به جای امری کمّی، به نحوی کیفی تفسیر کند. این تفسیر آوگوستین ریشه در تعالیم نوافلاطونی داشت.

۱۱. متن کامل این رساله توسط اروین پانفسکی به زبان انگلیسی برگردانده شده است. مقدمهٔ مسبوط پانفسکی بر این رساله در بردارندهٔ نکات مهمی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی نور است (Panofsky, 1948).

۱۲. توماس آکویناس در برخی فقرات آثارش برای زیبایی شأنی همچون معقول ثانی فلسفی قائل است که این دیدگاه را متأثر از فلسفهٔ اسلامی دانسته‌اند.

13. John Meyendorf

۱۴. توجه به این الگوی اولیه از مهم‌ترین ادلّهٔ مدافعان شمایل است. یوحنای دمشقی در این باب می‌گوید: «شمایل حامی شباهتی با الگوی اولیهٔ خود است... یا محاکاتی از آن است، اما از حیث ماهوی متمایز از الگوی اولیه‌اش است»، تئودور استودیت نیز بر این اعتقاد است که «هیچ فردی آن گونه احمق نیست که تصور نماید واقعیت و سایهٔ آن... از ماهیت مشابهی برخوردارند» (به نقل از: Ouspensky, 1978:149- 150).

منابع

۱. *عهد جدید*. (۱۳۸۷ش)، ترجمهٔ پیروز سیار؛ تهران: نشر نی.

۲. نصری، امیر. (۱۳۸۸ش)، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران: نشر چشمه.

3. Alexanderakis, Aphrodite, (ed) (2002), *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Associate editor: Nicholas J. Moutafakis. New York: Suny.

4. Barasch, Moshe (1995). *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York University Press.

5. Beardsley Monroe C. (1966). *Aesthetics From Classical Greece to the Present*. The University of Alabama Press.

6. Eco, Umberto. (1991), *Beauty and Art in the Middle Ages*. New haven: Yale University Press.

7. Giakalis, Ambrosios: (2005), *Images of the Divine*, Leiden, Brill.

8. Ouspensky, Leonid (1978), *Theology of Icon*, New York, St. Vladimir' Seminary Press.

9. Panofsky, Erwin (trans) (1948). *Abbot Suger: On The Abbey Church of St. Denis*. Princeton University Press.

10. Perl, Eric. D. (2007). *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius The Areopagite*. New York: Suny.

11. Plato (1994). *Collected Dialogue*. Part II. Edited by: Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton University Press.

12. Pseudo-Dionysius (1987). *The Complete Works*. Translated by: Colm Luibheid and Paul Rorem. New York: Paulist Press.

13. Rorem, Paul (1993). Pseudo-Dionysius: *A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*. Oxford: Oxfrod University Press.

14. Tatarkiewicz, Wladyslaw (1999). *History of Aesthetics*, vol. 2: Medieval Aesthetics. Virgina: Thoemmes Press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-08]