دلایل استفاده از هنر ویترای در کلیساهای گوتیک و تأثیر نظریه نور دیونوسیوس‌مجعول بر آن

سامره کاظمی

چکیده

بی‌تردید هنر ویترای(شیشه‌نگاره) به جهت شکوه و کاربرد وسیعی که در کلیساهای گوتیک دارد به‌عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی معماری گوتیک قابل‌تأمل است. پژوهشگران به جنبه‌های مختلفی از معماری گوتیک پرداخته‌اند؛ امّا با توجه به ماهیت نمادین هنر مسیحی و رابطه هنر و فلسفه در قرون‌وسطی، این سؤال مطرح می‌گردد که آیا کاربرد هنر ویترای در کلیساهای گوتیک خاصه توسط سوگر در بنای کلیسای سن‌دنی به‌عنوان پایه و نمونه اولیه، از نوعی بینش فلسفی و نمادینِ عرفانی سرچشمه می‌گیرد یا خیر؟ از طرفی ماهیت شیشه‌ای و شفاف هنرویترای رابطه مستقیم با نور دارد. نور در فلسفه هنرمسیحی از اهمیت ویژه‌ای برخورداراست. بسیاری از آباء کلیسا به‌خصوص دیونوسیوس‌مجعول در نظام فلسفی و زیباشناسیِ خود، به نظریه نور و مابعدالطبیعه مبتنی برنور پرداخته است. ازآنجاکه بسیاری از فلاسفه مدرسی و سنت‌های عرفانی مسیحی تحت تأثیراو بوده‌اند، پژوهش حاضر عهده‌دار پاسخگویی به این سؤال اصلی است که: دلایل استفاده از هنرویترای در کلیساهای گوتیک و تأثیرنظریه نوردیونوسیوس‌مجعول برآن چیست؟ در این مقاله سعی شده تا به‌روشی توصیفی-تحلیلی به هدف واکاویِ دلایل استفاده از هنرویترای در کلیساهای گوتیک، تأثیر

نظریات زیباشناسی دیونوسیوس‌مجعول در گزینش این هنر، مشخص شود تا بخشی از دلایل و معانی رمزی کاربرد آن روشن گردد.

کلیدواژه

هنر ویترای(شیشه‌نگاره)، معماری گوتیک، سوگر، زیباشناسی‌دیونوسیوس‌مجعول، نظریه نور.

۱.مقدمه

شیشه و رنگ در هنر ویترای با شفافیت و درخشندگیِ قطعات وحدت یافته در ابعاد عظیم، ترکیبی چشم‌نواز و شکوهی مسرور و مسحورکننده پدید می‌آورد که اوج آن را در پنجره‌های ویترای کلیساهای گوتیک می‌توان یافت. ساختار این اسلوب به شکلی است که در کنار بازیِ نور و رنگ، حظ بصری و جنبه‌های تزئینیِ بی‌مانند و مضامینِ مقدسی که به تصویر کشیده، فضایی خاص و رازآلود را القاء می‌کند. بیانی نمادین با زبانی رمزی که بیننده در پی کشف آن، چنان گنگی خواب‌دیده از این‌سو به آن‌سو سر می‌چرخاند و جستجوگری می‌کند. مشخصاً این میزان از جذابیت و زیبایی نه‌تنها به‌واسطه شیوه ساخت، مواد و مصالح و ساختار ظاهری بلکه به‌واسطه ساختارِ روحانی و مفاهیم باطنی، معنایی و فلسفه‌ای است که در چونی و چراییِ کاربرد این هنر در کلیساها نهفته است تا دریچه‌ای به کشف اسرار بیرون و درون خانه خدا و دل مؤمن حاضر در آنجا باشد. رابطه فلسفه مدرسی با شکل‌گیری هنر گوتیک و تأثیر نظریات فلسفه عرفانی دیونوسیوس‌مجعول بر زیباشناسی مدرسی و اهمیتی که او برای نور به‌عنوان نمادی از زیبایی‌الوهی در طرح نظریه نور قائل است. (۱) همین‌طور ماهیت شفاف شیشه در هنر ویترای و رابطه مستقیم آن با نور، باعث شد تا سؤال اصلی تحقیق مطرح گردد که: دلایل استفاده از هنر ویترای در کلیساهای گوتیک و تأثیر نظریه نور دیونوسیوس‌مجعول بر آن چیست؟ این مقاله باهدف پاسخگویی به مسئله اصلی

تحقیق به روش توصیفی- تحلیلی به واکاویِ دلایل استفاده از شیشه نگاره در کلیساهای گوتیک و تأثیر نظریات زیباشناسی دیونوسیوس‌مجعول برگزینش این هنر می‌پردازد. در این راستا، ابتدا هنر ویترای تعریف و روند شکل‌گیری معماری گوتیک و شاخصه‌های آن بیان گردید. سپس به دلایل استفاده از پنجره‌های‌ویترای در کلیساهای گوتیک پرداخته شد. به دنبال واکاوی دلایل بینشی، نظام فلسفی و زیباشناسی دیونوسیوس‌مجعول و نظریات مهم و تأثیرگذار او ازجمله نظریه نور برگزینش هنر ویترای در کلیساهای گوتیک، موردتحقیق و تحلیل قرار گرفت. با توجه به اهمیت پنجره‌های‌ویترای به‌عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی هنر و معماری گوتیک و ازآنجاکه پژوهشگران بیشتر، دلایل فنی و پیشرفت فنون، ابزار و ادوات را دلیل اصلی استفاده از هنر ویترای، دانسته‌اند؛ شناخت نگرش‌های تأثیرگذار بر کاربرد و تکامل هنر ویترای در معماری کلیساهای گوتیک و کاربردهای نمادین آن ضروری می‌نماید.

۲. هنرویترای (شیشه‌نگاره)

ویترای واژه‌ای فرانسوی است و در فارسی، شیشه‌نگاره(۲)، شیشه معرق، شیشه منقوش و هنر شیشه بندی نامیده می‌شود. طرحی که از اتصال قطعات شیشه‌رنگی و منقوش در شبکه‌ای از نوارهای سربی حاصل آمده باشد. کاربرد آن عمدتاً در تزیین پنجره‌های کلیساها و برای بازنمایی تمثال قدیسان و صحنه‌های دینی بوده و محتملا از شیشه بندی در قاب گچی (مربوط به خاور نزدیک) ریشه گرفت. (ر.ک.پاکباز:۱۳۸۹، ۳۳۷) تکمیل این اسلوب به‌احتمال‌زیاد، تدریجی بوده و فاصله زمان میان سال‌های ۱۲۰۰ تا۱۲۵۰م را می‌توان عصرطلایی این هنر نامید. بهترین نمونه‌های آن را در کلیساهای گوتیک می‌توان یافت، در نخستین پنجره‌هایی که دقیقاً تاریخ‌گذاری شده‌اند، یعنی پنجره‌های جایگاه خوانندگان کلیسای سن دنی متعلق به

۱۱۴۴م، که در آن‌ها مهارت بسیار پیشرفته‌ای به کار بسته‌شده است. «در هیچ عصر دیگری شیشه را با یک چنین زیبایی و مهارتی منقوش نکرده‌اند» (گاردنر،۱۳۷۴: ۳۳۲) معمولاً به دو شکل پنجره گل‌سرخی(۳) و پنجره نیزه‌ای(۴) دیده می‌شود. (کراندل: ۱۳۸۶، ۱۲۹)

۳. هنرگوتیک

سبک گوتیک(۵) در فاصله سال‌های ۱۱۳۷-۱۱۴۴م در جریان بازسازی کلیسای شاهی «سن دنی»(۶) توسط قدیس «سوگر»(سوژه)(۷) (۱۱۵۱-۱۰۸۱م) در محدوده مجاور شهر پاریس پا به عرصه هستی نهاد و ازآنجا به دیگر نواحی فرانسه و سپس به سراسر اروپا گسترش یافت. در آن زمان تنها منطقه‌ای که تحت حاکمیت پادشاهان فرانسه قرار داشت استان ایل- دو فرانس بود. قدرت اینان غالباً از سوی اشراف محلی تهدید می‌شد. تا اوایل سده۱۲م هیچ‌گونه گسترشی در قدرت پادشاهان به چشم نمی‌خورد. تا اینکه قدیس سوگر در مقام مشاور بزرگ لوئی ششم طرح اتحاد بین سلطنت و کلیسا را تحکیم کرد. این اتحاد اسقف‌های فرانسه و شهرهای تحت حاکمیت آنان را در کنار پادشاه قرارداد و پادشاه نیز به‌نوبه خود از دستگاه پاپی حمایت کرد. سوگر دستگاه سلطنت را از قدرت و اهمیت مذهبی برخوردار کرد و آن را با عنوان بازوی راست و پرقدرت عدالت می‌ستود و کوشید تمامی ملت را در پشت سر شاه قرار دهد. نقشه‌های معماری سوگر برای کلیسای سن‌دنی که بنای اولیه آن در اواخر سده ۸م ساخته‌شده بود، حیثیتی دوگانه داشت که آن را به‌صورت کمال مطلوب برای هدف‌های سوگر درمی‌آورد: یکی آنکه مزار حواری فرانسه قدیس سن دنی نگهبان مقدس آن کشور و مظهر قدرت پادشاه بود، دیگر آنکه مهم‌ترین بنای یادمان باقی‌مانده از سلسله کارولنژیان به شمار می‌رفت و پادشاهان در همین کلیسا تقدیس شده بودند و مقبره برخی از شاهان فرانسه در این محل قرار داشت. سوگر می‌خواست این کلیسا را به‌صورت مرکز روحانی فرانسه و کلیسای زیارتی و عظیم‌تر و باشکوه‌تر از تمام کلیساهای دیگر درآورد و کانون احساسات مذهبی و میهن‌پرستانه گرداند. اما این بنای کهن برای تجسم مادی چنین هدف بزرگی، کوچک بود و می‌بایست از نوساخته می‌شد. (ر.ک.جنسن،۱۳۹۰: ۴۱۸و۴۱۹) از طرف دیگر باید توجه داشت که کلیسا برای مردم آن روزگار از معنا و اهمیتی خاص برخوردار بود. کیلومترها در

اطراف آن ساختمان قابل‌توجه دیگری دیده نمی‌شد. مکان دیدار همگانی بود. عظمت آن برای مردمی که خانه‌های ابتدایی و محقر زندگی می‌کردند، بسیار پر ابهت و نظرگیر بود. تمامی مردم منطقه به ساخت و تزیین آن تعلق‌خاطر داشتند. ازنظر اقتصادی، بنا کردن آن، وضعیت کلی یک شهر کوچک را دگرگون می‌کرد. (ر.ک گامبریچ،۱۳۷۹: ۱۶۱) «آنان با اطمینان به ایمانشان این کلیساها را تصویر واقعی شهر خدا یا اورشلیم آسمانی می‌دانستند و ساختن آن‌ها را روی کره خاکی، امتیاز خویش به شمارمی آوردند.» (گاردنر،۱۳۷۴: ۳۱۴) شوق شرکت در خدمات شهری نخست از راه حرارت مذهبی مشتعل شد ولی چاشنی غرور شهری را نیز با خود داشت، به همین دلیل رقابت بین شهرها شدت گرفت و کلیساها یکی پس از دیگری مرتفع‌تر و بالاتر ساخته شدند. (ر.ک.آپجان، وینگرت،۱۳۹۰: ۳۴۵-۳۴۴) در سال ۱۱۴۵م، اسقف کلیسای جامع شارتر که از دوستان و همفکران قدیس‌سوگر بود به بازسازی کلیسای خود به سبک او پرداخت و در سال ۱۱۶۳م ساخت کلیسای نوتردام آغاز شد که صریح‌تر از هر کلیسای دیگری خصوصیات بارز کلیسای سن‌دنی را که زیر نظر سوگر ساخته شد منعکس می‌کند. (ر.ک.جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۴-۴۲۷)

۴. شاخصه‌های سبک معماری گوتیک و دلایل استفاده از پنجره‌های ویترای

عمده تمایز سبک معماری گوتیک از اسلاف خود به دو جهت است:

نخست- شکل و اجزاء معماری باوجود ظاهری زیبا، تناور و مرتفع، تقریباً فاقد وزن به نظر می‌رسد.

دوم- پنجره‌های بزرگ ویترای که کل سطح دیوار را اشغال می‌کنند و فضای داخلی را روشن می‌سازند. (ر.ک،جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۱-۴۱۹)

بیشتر منابع دلایل استفاده از پنجره‌های ویترای در کلیسای سن‌دنی و سایر کلیساهای گوتیک را به‌واسطه تمهیداتی می‌دانند که بعدها به‌عنوان شاخصه‌های معماری گوتیک شناخته شد ازجمله:

الف) طاق بندی متقاطع(طاق و تویزه)(۸) و قوس‌تیزه‌دار: امکان می‌داد نوعی اسکلت سنگی تمامی ساختمان را متصل نگه دارد. دیگر ضرورتی برای دیوارهای سنگی ثقیل وجود

نداشت و اجازه می‌داد ساختمان مرتفع‌تر با دیوارهای نازک‌تر و روزنه‌های وسیع‌تر باشد. درنتیجه معمار می‌توانست از پنجره‌های بزرگ استفاده کند، بدین طریق پنجره‌ها وسیع‌تر شد و نور بیشتر به درون کلیسا تابید. درواقع دیوارها به پنجره تبدیل شد.

ب)پشت‌بندها(۹): که فقط از بیرون دیده‌می‌شوند. به‌واسطه بلندتر شدن ستون‌ها، کمانچه‌ها و حذف دیوارهای داخلی که صحن کلیسا را تقسیم می‌کرد فضای درون گسترش یافت. پشت‌بندها و شمع‌ها، ستون‌ها و اسکلت بنا را از بیرون نگه داشتند و ساختار بنا باز و چشم‌نوازتر شد. (۱۰) بر این اساس دلایل اصلی استفاده از پنجره‌های ویترای را می‌توان چنین برشمرد:

اول) استفاده از پنجره‌های ویترای را به دلیل ملاحظات فنی، کم کردن فشار و سبک‌تر کردن وزن دیوارهای بنا. درحالی‌که بامطالعه روش ساخت پنجره‌های ویترای (۱۱) می‌توان نتیجه گرفت که استفاده از شیشه نگاره‌ها صرفاً به خاطر سبک کردن وزن دیوارها نبوده، زیرا وزن این شیشه‌ها با قاب‌های سربی و فلزاتی که برای آویختن و قالب‌بندی آن‌ها استفاده می‌شده به‌اضافه شمش‌های سنگی کنار آن‌ها، از وزن مصالح دیوارها چندان سبک‌تر نیست (۱۱)که بتوان این موضوع را به‌عنوان دلیل اصلی انتخاب و گسترش وسیع این فن در کلیساها گوتیک دانست.

از طرفی این دگرگونی‌ها پیامدهای دیگری نیز داشت: به معماری این امکان را داد که بتواند بیانگر حالت استعلایی و نگرش روحانی قرون‌وسطی شود. دیوارها که از سنگینی‌شان کاسته شد، به نظرمی رسید که ماده زدایی شده(۱۲) هستند، بلندای دیوارها سر به آسمان کشید و معرف تکاپوی آدمی به‌سوی بالا شد. ازآنجایی‌که ساختمان‌ها مقدار زیادی نور دریافت کردند (به یاد داشته باشیم که از زمان فلوطین و دیونوسیوس‌مجعول به این‌سو، نور والاترین زیباییِ غیرزمینی دانسته‌می‌شد)، بنابراین به آثاری بیانگر تبدیل شدند، خصوصیتی که بناهای کلاسیک فاقد آن بودند. ازاین‌رو، تا جایی که اصول معماری اجازه می‌داد، آن‌ها بناهایی روحانی شدند.(تاتارکیویچ،۱۳۹۶: ۳۲۷)

اروین پانوفسکی در شکل‌گیری سبک گوتیک دو شخصیت را مؤثر می‌داند: برنار قدیس (از مؤسسین مکتب معماری سیسترسیان) و سوگر (رئیس دیر سن دنی و پایه‌گذار سبک

گوتیک) و بیان می‌دارد که برنار بر سادگی شکل و نور تأکید می‌کرد تا انسان‌ها را به تأمل و درون‌نگری وادارد و از تزیین افراطی و بت گونه و معماری تجسمی نفی می‌کرد. سوگر در ضمن پذیرفتن نصایح برنار، از این فرض دفاع کرد که خانه خدا باید مزیّن باشد، با این برهان که بهترین، زیباترین و ارزشمندترین اشیاء باید در خدمت جماعت مقدس و کلیسا باشد، سبک تزیینی را برای کلیسایش برگزید، که در عین سادگی و وضوح و نور، شکوهمندی و عظمت آن تمام سبک‌های پیشین و رمانسک را پشت سر می‌گذاشت. ازنظر سوگر خداوند باید به‌واسطه زیبایی ظاهری تقدیس و ستایش شود. در بنای کلیسا، هم باید مواد و مصالح گران‌قیمت و هم مهارت ظریفی به کار گرفته شود و باید به خداوند هم با اشیاء مادی و هم باروح خدمت کرد. براین‌اساس می‌توان دلایل دیگری برای کاربرد وسیع پنجره‌های ویترای نام برد، مانند:

دوم) جنبه تزیینی، تذکاری و تعلیمی استفاده از شیشه‌نگاره‌ها، بنا بر آنچه در منابع گفته‌شده در معماری گوتیک از دو گونه تزیینات استفاده می‌شده است: از پیکره‌ها و نقش برجسته برای تزیین نمای خارجی، و از شیشه‌های رنگین برای تزیینات داخلی. (وزیری،۱۳۷۳: ۳۱۳) با نگاهی به تصاویر، موضوعات و مضامین به تصویر کشیده شده بر روی شیشه نگاره‌ها می‌توان گفت، این هنر مانند بسیاری از هنرهای به‌کاررفته در کلیساها، جنبه تزیینی، جنبه تذکاری و جنبه آموزشی و تعلیم داشت. دو کارکرد اول نقش طبیعی آن بود ولی نقش سوم جایگزینی بود برای نوشتار، به عبارت دقیق‌تر برای آنانی که خواندن نمی‌دانستند و یا در فهمیدن نوشته ناتوان بودند. در آن دوران، نقاشی را ادبیات افراد عامی (۱۳) می‌دانستند یا بنا بر گفته استرابو (ر.ک، تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۳۳۸) «تصویر، سواد بی‌سوادان است» (۱۴) «نقاشی و تزئینات، وسیله خواندن و نوشتن در جمع بی‌سوادان.» (۱۵) در چارچوبِ فلسفی دینی قرون‌وسطی، کارکرد هنرهای بازنمودی، نه‌تنها خدمت به خداوند، بلکه به‌تصویرکشیدن او بود. (ر.ک.تاتارکویچ،۱۳۹۶: ۳۲۸) به‌این‌ترتیب هنر ازجمله هنر ویترای کارکرد تعلیمی یافت. شیشه نگاره‌ها طوری درست‌شده‌اند تا تعلیمات کلیسا را تصویر و تأکید کنند. نوشته‌هایی از سوگر باقی‌مانده است که نشان می‌دهد شیشه‌ها دارای شمایل‌های پیام‌داری برای مؤمنان بوده‌اند(۱۶) و تماشای تصویرهای رنگی روی شیشه‌ها آنان

را از حقایقی آگاه می‌ساخت. (کراندل،۱۳۸۶، ۴۴) از طرفی در کتاب گاردنر چنین گفته‌شده که «دشواری‌های فنی سوار کردن پنجره‌های دارای شیشه منقوش و محکم نگه‌داشتنش در داخل قاب آن‌ها با مسائل ترکیب‌بندی همراه بود... و طرح زدن برای هنرمندانی که نه‌فقط مجبور بودند روی سطحی با مقیاس بی‌سابقه کار کنند، بلکه مجبور بودند، طرح‌هایشان را با کلِ بزرگ‌تر ساختمان کلیسا و معماری آن انطباق دهند ارزش آموزشی اندکی داشت» (گاردنر،۱۳۷۴: ۳۳۳) بنابراین دلیل دوم، دلیل مشترک همه هنرهای به‌کاررفته در کلیساهای قرون‌وسطی است و نمی‌تواند دلیل اصلی استفاده از پنجره‌های ویترای باشد.

سوم) روشنایی و نور

سوگر دو گزارش درباره کلیسا و بازسازی آن نوشت، به‌طوری‌که اطلاعات امروزی ما درباره کارهایی که وی در نظر داشته انجام دهد ازآنچه درباره نتیجه نهایی می‌دانیم بیشتر است. سوگر بر دو جنبه، طراحی دقیق هندسی و کوشش برای تأمین روشنایی هرچه بیشتر به‌عنوان بالاترین ارزش‌ها در ساختمان جدید کلیسای سن دنی در گزارش خود تأکید می‌کند. «هماهنگی» (یعنی برقراری ارتباط کامل بین اجزا ازلحاظ نسبت‌ها یا ضریب‌های ریاضی) سرچشمه هرگونه زیبایی است، زیرا همین زیبایی بازتاب قوانینی است که حکمت الاهی بر طبق آن‌ها این کائنات را آفریده است. نور معجزه‌آسایی که از میان مقدس‌ترین پنجره‌ها به درون جایگاه همخوانان می‌تابد و آن را سرشار از روشنایی می‌کند، به «نورالاهی» یا مکاشفه‌ای از روح پروردگار تبدیل می‌شود. (ر.ک، جنسن،۱۳۹۰، ۴۲۱-۴۱۹)

امبرتو اِکو در مورد تأثیر نوری که به داخل کلیسا نفوذ می‌یابد، به‌عنوان یکی از اصول پایه و اولیه معماری گوتیک می‌نویسد و بیان می‌کند: سوگر نیز از همین شفافیت خارق‌العاده و بی‌وقفه به ستایش زبان می‌گشاید و به تعریف از کلیسای خود می‌پردازد:

کلیسا می‌درخشد، همچنان که بخش میانی‌اش روشن گشته!

زیرا رخشنده می‌نماید هرآنچه با درخششی وافر، با رخشنده‌ای دیگر تزویج فرموده!

و رخشنده است بنای شریفی که سرشار از نوری تازه است! (اِکو: ۱۳۸۱، ۱۰۶)

ستودنی‌ترین و مهم‌ترین باور سوگر این بود که: تأمل در درخشندگی زمینی، در قالب

اشیائی مانند فلزات گران‌بها، سنگ‌های قیمتی و شیشه‌های رنگی، از مهم‌ترین وسایل هدایت مؤمن به‌سوی نور آسمانی است. این حرکت از ماده به معنا، که «حرکت تأویلی» نام گرفت، در نوشته‌ای که به خواست سوگر روی درهای مفرغی زراندودی که سابقاً در ورودی مرکزی نمای غربی کلیسا قرار داشت توضیح داده‌شده: «ذهن ناتوان به مدد واسطه مادی به حقیقت توجه می‌یابد و با مشاهده نور، خود را از ورطه غرقگی بیرون می‌کشد.» (کراندل، ۱۳۸۶: ۴۰)

بابیان این جمله سوگر در حقیقت خواسته، به رابطه بین حقیقت و مشاهده نور اشاره کند. این نوشتار بیانگر میزان اهمیتی است که سوگر برای آرایه‌ها و نمادهای مادی و بیرونی مفاهیم والا قائل بوده است. به نظر می‌رسد آنچه می‌تواند دلیل اصلی گزینش شیشه‌نگاره از میان هزاران هنر دیگر باشد، رمزی است که در تمایز این هنر با سایر هنرهای رایج آن زمان یعنی در ماهیت ماده شیشه، درخشندگی، شفافیت و عبور نور از آن، نهفته است. ویژگی‌ای که بابیان نمادین و بیانگری مفهومیِ فلسفه عرفانی‌ای که در ذهن داشت، مطابقت می‌کرد.

نور از اولین اعصار تاریخ موردتوجه انسان قرارگرفته و در کنار اثرات و ثمرات مادی، در سنت‌های مختلف به‌عنوان استعاره‌ای برای امر قدسی به کار می‌رود، به‌طوری‌که درک خداوند را با یاری نور می‌دانند و در سنت‌های باستانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده. علاوه بر این فلاسفه یونانی نظیر افلاطون نیز به استعاره نور توجه داشتند که همانا آفتاب مطلوب و خیر مطلق است و این تصویر در نوافلاطونیان ادامه می‌یابد و پس‌ازآن وارد سنّت موجود در آیین مسیحیت می‌شود و در آراء آگوستین و خاصه در نوشته‌های دیونوسیوس مجعول به آن پرداخته می‌شود. تأثیری که بعدها از او در فلسفه مدرسی دیده می‌شود و بسیاری از فلاسفه مدرسی پیرو او بودند. (ر.ک.اِکو،۱۳۸۱: ۱۰۸ - نصری،۱۳۹۷: ۱۶۴-۱۶۵) مدرسی‌ها از زیباشناسی اولیه شناختی پاره گون و عمدتاً دست‌دوم داشتند. دیدگاه‌های افلاطون را از طریق باسیل و آگوستین شناختند و دیدگاه‌های مکاتب نوافلاطونی نیز، از طریق دیونوسیوس مجعول به گوششان رسید. منبع اصلی زیباشناسی مدرسی‌ها دیونوسیوس مجعول بود. (ر.ک.تاتارکویچ،۱۳۹۶: ۴۶۲-۴۶۱) آنچه سوگر را به ابداع ساختمان گوتیک هدایت کرد، «نظریه نور» بود. این نظریه از نوشته‌های عارفی از سده پنجم میلادی به نام دیونوسیوس

مجعول گرفته‌شده است (گاردنر،۱۳۸۱: ۳۱۸) سوگر درحالی‌که در الهیات دیونوسیوس مجعول غرق‌شده بود، سن‌دنی جدید را درتصورآورد و در رؤیائی[شهودی] سن‌دنی را به شکل پرتوی عرفانی دید. (ر.ک. گاردنر،۱۳۸۱: ۳۱۸-مددپور۱۳۸۸، ۳۶۷) به نظر می‌رسد این رؤیا الهامی برای ساخت کلیسای سن‌دنی بود. حال به معرفی و بررسی آراء و نظریات دیونوسیوس مجعول می‌پردازیم.

۵. دیونوسیوس مجعول

در حدود۵۰۰م، مرحله جدیدی در تاریخ زیباشناسی مسیحی با نوشته‌های یونانی‌ای آغاز شد که آثارش را بنام دیونوسیوس حقیقی یعنی قدیس دیونوسیوس آریوپاگوسی(۱۷) از پیروان پولس حواری در سده نخست میلادی، نام‌گذاری کرده بود. او حقیقت نور و خدا را در ذات واحد تلقی می‌کرد و قائل به‌مراتبی برای نور بود. بعدها مشخص شد که این نوشته‌ها نه از دیونوسیوس آریوپاگوسی که از یک نویسنده گمنام است که آثارش را با این نام به‌صورت مستعار رقم‌زده و او را «دیونوسیوس مجعول» (۱۸) نامیده‌اند. این دیونوسیوس با قدیس حامی فرانسه یعنی سن دنی که در کلیسای سن دنی دفن بود، اشتباه گرفته‌شده بود و طبیعی می‌نمود که سوگر هم ذات پنداری نور باخداوند را جوازی برای ساختمانی بداند که وقف سن‌دنی خواهد شد. همچنین گفته‌شده که او با یکی از متألهین آن روزگار یعنی هیودوسن-ویکتور که غرق در تفکرات دیونوسیوسی بود، در مورد برنامه کارش مشورت می‌کرده است. هرچند شناخت مؤلف واقعی آن‌ها جالب به نظرمی رسد؛ اما گیرایی این آثار به سبب محتوا و نفوذ آن‌هاست.(۱۹)

آثار دیونوسیوس مجعول (۲۰) بسیار غیرمتعارف و تقریباً به سبک دعا، آکنده از نو واژه‌هاست. بسیاری او را خالق «الهیات عرفانی»(۲۱) می‌دانند و براین باورند که وی توانسته است به‌گونه‌ای موفقیت‌آمیز حقیقت ایمان مسیحی را از مفاهیم فلسفه نوافلاطونی تعلیم دهد.(۲۲) (McGinn، ۱۹۹۱، p۱۵۸)

وی در ارائه نظریه‌هایی درباره ماهیت خداوند، تفوق گوهرالهی برسلب و ایجاب، استعلا مطلق و وحدانیت خداوند، تجلّی ذات اقدس الهی در مخلوقات، خدا گونگی و اتّحاد با

خداوند پیشگام بوده است. نوشته‌های او آمیزه‌ای خاص از افکار مسیحی با فلسفه یونانی عمدتاً نوافلاطونی بود که به جهت ویژگی استعلایی‌اش به‌آسانی با دین قابل‌ترکیب است. در شرح تجلی خداوند در موجودات و وحدت وجود، نگرش فلسفی سه‌گانه پروکلوسی(۲۳) مونه(۲۴)، پرودوس(۲۵) و اپیستروفه(۲۶) را محور تفکر خویش قرارداد. دیونوسیوس، در این بُعد عینگرای(۲۷) دیدگاه دیالکتیکی بیان می‌کند که چگونه خداوند لایدرک، بااینکه همواره یگانه (مونه) است، اما به شکل متمایز در معلول‌هایش(پرودوس) سریان می‌یابد و با رجعت مخلوقات (اپیستروفه)، یگانه باقی می‌ماند. نظریه اتّحاد نفس باخدا از بنیادی‌ترین اصول عرفان نظری مسیحی است. او بیان‌می‌دارد که چگونه خداوند، ناشناخته بودن کامل خود را در مخلوقاتش متجلی می‌کند، به‌گونه‌ای که همه موجودات بتوانند به اتحاد با منشأ تجلی‌یافته، نائل شوند. طرح دیونوسیوس طرحی کیهانی است که در آن اروس‌الهی خود را در مظاهر متکثر عالم منکسرمی‌کند و مخلوقاتش عاشقانه می‌کوشند تا از کثرتشان فراتر روند و به وحدتی بسیط بازگرداند. نظام زیباشناسی دیونوسیوس نیز برگرفته از این نظریه است و به شکلی نمادین در پنجره‌های ویترای کلیساهای گوتیک دیده می‌شود؛ که چگونه نور واحد در عبور از عالم ماده و شیشه‌های رنگی متکثر می‌شود و مانندِ عبور نور از منشور، به شکل‌ها و رنگ‌های مختلف درمی‌آید و در بازگشت و بازتابش نور از منشور دوباره به شکلِ نورِ بی‌رنگِ واحد و یکپارچه درمی‌آید. چنانکه تکثری در منشأ و مبدأ نور راه ندارد.

تمایز میان خدای پنهان (۲۸) و خدای آشکار(۲۹) بُعد دیگر در نظام الهیاتی دیونوسیوس است. ازآنجاکه خدای پنهان جز از طریق خدای متجلی شده در مخلوقات قابل شناخت نیست، هر الهیاتی با توجه به ارتباط خدا- دنیا آغاز می‌شود، ارتباطی که دیونوسیوس آن را با ابداع نوواژه‌های مؤثر در عرفان نظری مسیحی، به شیوه متمایزی از طریق دو واژه «تیارخیا» (۳۰) و «هایرارخیا» (۳۱) نشان می‌دهد. تیارخی اصطلاح جدید دیونوسیوس برای خدای سه‌گانه (۳۲) (خدای متجلی) و منشأ عالمی است که اساساً به‌عنوان هایرارخی (سلسله‌مراتب)، یعنی تجلی منظم متکثر الهی تصور می‌شود. (۳۳) فلوطین می‌گوید که موجودات همه از احد (مبدأ نخستین) صادرشده‌اند. در فلسفه او به روایت تاسوعات، مراتب وجود به‌گونه‌ای تفسیر می‌شوند که یک نظام طولی متشکل از احد (عقل(۳۴) یا صادر اول در عرفان اسلامی)،

نفس کلی(۳۵) و طبیعت تصویر می‌شود (ر.ک، ژیلسیون، ۱۳۷۸، ۲۱) هیچ‌گونه تکثری در احد که در رأس این نظام است، راه ندارد و همان است که در نظام الهیات مسیحی و اسلامی به ذات الهی (یا به عبارتی تیارخیای دیونوسیوس) تغییر نام می‌دهد. هایرارخیا به معنای «سیطره مقدس»(۳۶) در سلسله‌مراتب آسمانی به‌صورت (سلسله مرتبه) نظامی مقدس(۳۷)، حالتی از فهم(۳۸) و عملی تا حد ممکن ترغیب به خدا گونگی است. (Mc Ginn, ۱۹۹۱, p.۱۶۴) تعریف دیونوسیوس از هایرارخی به این دلیل حائز اهمیت است: که با توجه به «زنجیره عظیم وجود» مراتب متوالی مخلوقات از منبع الهی جریان می‌یابند و سلسله‌مراتب مسیحی واسطه معرفت می‌شوند و خدای دیونوسیوس به هر موجودی هستی می‌بخشد. یعنی موضوع توالی و بازگشت، چنین نظامِ باشکوهی، بنا به تأکید دیونوسیوس، جذبه خداوند توصیف‌شده. (ر.ک.کبیری طامه، ۱۳۹۰: ۶۲-۶۱)این نظام سلسه‌مراتبی به شکل نمادین در پنجره‌های ویترای لحاظ گردیده است.

تصویر در بسیاری از پنجره‌های گوتیک، از پایین به بالا خوانده‌می‌شود. ترتیب به نظر منطقی می‌رسد زیرا می‌تواند با مراتب طولی عالم ارتباط داشته باشد و این خود دلیلی است بر این‌که چرا پنجره‌ها را عرضی نساخته‌اند. بیننده معمولاً به پایین تصویر نزدیک‌تر است تا بالای آن.(کراندل،۱۳۸۶: ۷) محلی که به‌وسیله هر نگاره اشغال‌شده است و نسبت آن به مرکز طرح درجایی که معمولاً مسیح قرارمی‌گیرد، معنی خاص خودش را دارد. هر چه جایگاه در طرح بالاتر باشد مقام هم بالاتر است. (آپجان و همکاران،۱۳۹۰: ۳۶۷)

از دیگر ابعاد نظام الهیاتی دیونوسیوس سلب‌گرایی و «الهیات عرفانی» اوست. او در سلسله‌مراتب آسمانی خاطرنشان می‌کند که خداوند هم از طریق نمادهای شبیه و هم از طریق نمادهای بی‌شباهت آشکارمی‌شود. همه موجودات، هم خداوند را آشکار و هم پنهان می‌کنند؛ «شبیه‌لاشبیه» (۳۹) (شبیه نامتشابه) هرتجلیِ‌خلق‌شده‌ای از خداوند، هم شبیهی است که باید اثبات شود و هم لاشبیهی است که باید سلب شود. بنابراین عالم به‌منزله تصویری اجتناب‌ناپذیر و هم به‌عنوان مظهر خداوند است و تنها از طریق اثبات یعنی با جذب شدن در زیبایی عالم است که ما می‌توانیم به سلب مظاهر، برای درک اینکه خدا همواره بیشتر از آن چیزی است که می‌توانیم تصور کنیم، نائل شویم. دیونوسیوس سه

شیوه شناخت و تقرب خدا: ایجاب، سلب و سلبِ سلب را ضروری می‌داند.(۴۰) بنابراین خداوند در تمام موجودات شناخته می‌شود و درعین‌حال، از همه موجودات متمایز است. او از طریق معرفت(۴۱) و از طریق عدم معرفت(۴۲) شناخته می‌شود. این شناخت از طریق عدم شناخت، قلب الهیات سلبی دیونوسیوس است. دو اصطلاح اول مربوط به الهیات سلبی به معنای خاص است و اصطلاح سوم به الهیات عرفانی تعلق دارد که غایت آن است. (McGinn,۱۹۹۱,p.۱۷۴-۱۷۳)

دیونوسیوس در مجموعه آثارش به موضوعات عرفانی متعددی می‌پردازد که برای نمونه می‌توان به این موارد اشاره کرد: «اروس‌الهی» (۴۳)، جذبه الهی، یکی شدن عشق و عاشق و معشوق، زیباشناختی، مسیح شناسی، معرفت به ذات باری‌تعالی به‌عنوان منشأ خیر و زیبایی، تمایز میان «معرفت از طریق تلاش ذهنی» (۴۴) و « معرفت از طریق تجربه‌ای خاص»(۴۵)، معرفت از طریق عدم معرفت، استعلا(۴۶) خدا گونگی و ... (ر.ک،کبیری طامه، ۱۳۹۰، ۵۴-۵۱)

۶. نظام زیباشناسی دیونوسیوس

نظام‌مندترین تصور از زیبایی در قرون‌وسطی از آن دیونوسیوس‌مجعول است. وی که به سنت نوافلاطونی تعلق داشت، براین عقیده بود که زیبایی، صفت مطلق خالق و امری الهی است و زیبایی موجود در عالم بازتابی از این زیبایی الوهی است. (نصری،۱۳۹۷:۱۶۴) زیبایی‌الوهی و بازتاب آن در اشیاء زمینی، اندیشه‌های جدیدی بود که در مراحل قبلیِ زیباشناسیِ مسیحی یافت نمی‌شد.(تاتارکیویچ،۱۳۹۶: ۷۴) نظر دیونوسیوس درباره زیبایی به‌صورت کامل در رساله اسماء الهی شرح داده‌شده است. او به همسانی خیر و زیبایی(۴۷) اعتقاد داشت. وی در رساله اسماء الهی نقل می‌کند: «هیچ‌کس، جز احد، یعنی خدا، خیر نیست... زیرا هرآنچه خیراست در خیریت مساهمت دارد...»(div.names,۴,۴) خدا که خیر مطلق است، منشأ سرشار خلقت هدف غایی خلقت است و نور در مقام صورتی از خیر، از مطلق نشئت می‌گیرد، به‌طوری‌که خیر مطلق «نور» نامیده شده است، زیرا سر نمونه آن چیزی است که به‌صورت تصویر ذهنی آشکار می‌شود . (ر.ک.کاپلستون،۱۳۹۰: ۱۱۹- Eco,۱۹۹۱,p ۲۱)

در اینجا نقش نور نوافلاطونی مطرح می‌شود. دیونوسیوس مجعول می‌گوید: اهل کلام برترین خیر و علت تمام چیزها را «زیبایی» و «امر زیبا» می‌نامند، این زیبایی برترین زیبایی است، به‌طوری‌که متضمن هر زیبایی و بالاتر از هر زیبایی است؛ حالتی یکپارچه و ماندگار از زیبایی. سبک این زیبایی خاستگاهی افلاطونی و نوافلاطونی دارد، البته با استفاده بیشتر از صفات عالی و غلوآمیز(۴۸) توصیف می‌شود. او خیر مطلق را به‌عنوان زیبایی مطلق و «زیبایی فوق ذاتی» (زیبایی فرا جوهری) (۴۹) می‌نامد. بدین طریق دیونوسیوس انتزاعی‌ترین مفهوم زیبایی را وارد زیباشناسی مسیحی کرد. بالاترین حد ارزشمند شدن زیبایی. زیباییِ مطلقی که پدیدآورنده (علت و مبدأ همه چیز است)، دربرگیرنده (تداوم حیات همه چیز را در برمی‌گیرد)، فراخواننده (هر چیزی به‌سوی او درحرکت است، نقطه بازگشت) و اصل و هدف هر چیز و الگو و معیار همه چیز است. دیونوسیوس دو مفهوم مطلق و فیضان را از فلوطین گرفت بدین معنا که زیبایی مطلق پرتو می‌افکند و فیض صادر می‌کند. و بدین ترتیب زیبایی زمینی از آن ناشی می‌شود . جهان از خود زیبایی حتی ناکامل را نیز ندارد بلکه دارای فیضان‌هایی از زیبایی الوهی است. درنتیجه به‌رغم نقصان اشیاء زمینی، زیبایی زمینی برخوردار از عنصر الوهی است ، زیبایی متعالی و فرا تجربی که خود را در جهان متجلی می‌کند. بدین طریق دیدگاهی یگانه گرایانه در رابطه خدا و جهان ارائه کرد که تنها یک زیبایی وجود دارد: زیبایی الوهی.زیبایی از مطلق، و در مطلق است و به‌سوی مطلق می‌گراید. یا به زبانِ متکلمانی که پیرو او بودند: زیبایی از خدا، و در خداست و به‌سوی خدا جریان دارد. بدین طریق مفهوم زیبایی در فضای عرفان محو شد. این امر باوجوداینکه دیونوسیوس مجعول شخصاً به زیبایی مرئی طبیعی توجه داشت، اتفاق افتاد. زیرا در نوشته‌هایش از زیبایی مرئی به‌عنوان رونوشت زیبایی مطلق صحبت کرده و با اطمینان به هنرهای عالی اشاره می‌کند. (ر.ک.تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۸۰-۷۱)

خدای دیونوسیوس ، خدای مسیحی منزه و بیرون از دایره جهان مخلوقات است، عین بطون و بقیه موجودات ظهورات‌اند و ظهورات را دریچه و دالانی به‌جانب او می‌داند، نه سد و حجاب رسیدن به او. همه موجودات ظهورات بطونی هستند که خودش غیرازآن‌هاست و سرچشمه همه نوری است که فیضان می‌کند و تمام عوالم، سلسله‌مراتب نوراند. هرچه

به‌مراتب پایین‌تر می‌آییم، کدرتر می‌شویم و این در بحث هایرارخی و مضمون فلسفی «زنجیره عظیم وجود» مطرح می‌گردد. از دیدگاه دیونوسیوس خدا از فراوانی نور است که در اختفا است . حتی خدا نور هم نیست بلکه ما خدا را نور خطاب می‌کنیم نه اینکه مترادف او باشد بلکه به این دلیل که نور نخستین آفریده خداوند است. در کتاب مقدس، سفر پیدایش «خداوند نخست روشنایی را پدید آورد » (سفر پیدایش ۳:۱) پس نور شبیه‌ترین به خداست و بدین طریق جهان مراتب پیدا می‌کند به خاطر میزان توانایی جذب و پذیرش. دیونوسوس استعاره نور و « نظریه نور» یا «مابعدالطبیعه مبتنی بر نور» (۵۰) را مطرح می‌کند. دیونوسیوس این نور و زیبایی حقیقی را همان خدایی می‌داند که ورای جهان است. ذات هستی نور است و نور در تمام چیزهایی که ظهور می‌کند زیباست.

بنابراین نور به‌عنوان یک مفهوم بنیادین وارد زیباشناسی شد. (تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۷۸) به نظر می‌رسد می‌توان دلایل انتخاب هنر ویترای توسط سوگر در احداث کلیسای سن دنی و بناهای گوتیک را در ماهیت شیشه به‌عنوان ماده‌ای با بیشترین قابلیت عبور نور به‌عنوان شبیه‌ترین ایماژ به خداوند و نشانه‌های زیبایی معنوی دانست.

زیبایی کلیسا نمونه‌ای از زیبایی آسمانی است. به‌رغم آنکه با چیزهایی مادی ساخته شده است، اما موجب مسرت معنوی می‌شود، آن آدمی را از جهان مادی به جهان غیرمادی رهنمون می‌شود و زیبایی، ذهن را تا قلمروی مادی ارتقاء می‌دهد.(Panofsky,۱۹۷۹,pp.۶۰-۶۴) دیونوسیوس بارها به زیبایی به‌عنوان نور(۵۱) یا درخشش و وضوح(۵۲) اشاره دارد. او کوشید میان مفهوم افلاطونی تناسب (هارمونی) و مفهوم نوافلاطونی نور آشتی برقرار کند و مفهوم نور را با مفهوم سنتی زیبایی به‌عنوان همخوانی (۵۳) درهم می‌آمیزد و تعریف زیبایی به‌عنوان همخوانی و وضوح (۵۴) آغاز شد. بدین معنا که زیبایی همان هارمونی، نور،تناسب و درخشش است. یا به‌بیان‌دیگر«زیبایی منوط به هارمونی و وضوح است». این گفته دیونوسیوس در تاریخ زیباشناسی پذیرفته و ماندگار شد و به یکی از آرای بنیادین زیباشناسی به‌ویژه در قرون‌وسطی متأخر، تبدیل شد. (ر.ک،تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۷۸) این دو خصوصیت زیبایی، مفهوم هارمونی و نور ارتباط دیگری نیز باهنر ویترای پیدا می‌کند: الف) مفهوم هارمونی (تناسب): از واژه Harmonia به معنای هماهنگ، چفت کردن و جفت

کردن، جوری و هم جوری، فراخور، همسازی، سازواری و سازمندی و نظم و ترتیب است. به معنی کیفی: برگزینش مناسب و چینش اجزاء و در مفهوم کمّی: بر رابطه ریاضی میان اجزاء دلالت می‌کرد.
ب) مفهوم وضوح: به واژه‌های متعددی مانند: درخشش و نور برمی‌گردد. مهم‌ترین مسئله این بود که آن نه‌تنها بر نور و درخشش فیزیکی دلالت می‌کرد که برای «درخشش فضیلت» یا برای نور عقل نیز استفاده می‌شد و نقش مهمی در زیباشناسی قرون‌وسطی داشت. فرمول دوگانه وضوح و هارمونی تأیید براین داشت که زیبایی را تناسبِ اجزاء به‌تنهایی معین نمی‌کند. حتی در اشیای فیزیکی، زیبایی تنها به بدن محدود نمی‌شود بلکه فرم، ذات و روح را نیز که فروغ آن از بدن می‌تابد، در برمی‌گیرد. (ر.ک. تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۶۳۴-۶۲۷) درواقع می‌توان گفت در پس اینکه معماری گوتیک حالت استعلایی، روحانی و بیانگر می‌یابد، اعتقاد و کاربست چنین نگرشی نهفته است. همچنین برمبنای این نظریه دیونوسیوس، دلیل تأکید سوگر بر هارمونی و نور(درخشش) در ساختمان کلیسای سن‌دنی آشکارمی‌گردد. مفهوم هارمونی و وضوح (نور و درخشش) در اسلوب ساخت شیشه‌نگاره یا هنر ویترای نیز مستتر است. زیرا بوجودآوردن یک پنجره‌ویترای به‌گزینش مناسب و چینش تک‌تک اجزاء و کنار هم قرار دادن و چفت کردن قطعات کوچک شیشه‌رنگی در کنار هم، برای رسیدن به طرح کلی و همچنین بر رابطه هرکدام از پنجره‌ها با کلیت بنای کلیسا، بر پایه روابط هندسی دقیق استوار است و بستگی دارد. این چنین قطعات منکسر پنجره‌های ویترای به وحدت، یکپارچگی و به یک کل زیبا می‌رسند. ساختار هندسی آن‌ها بیانگر قوانین الهی است. به‌طوری‌که با نگاهی از دور و کلی‌نگرانه، پنجره به‌صورت یک واحد دیده‌می‌شود و با نگاهی نزدیک‌بین، جزئی‌نگر و ریزبینانه اجزاء آن به‌صورت تکه‌های شیشه‌های رنگی برجسته می‌گردد و به شکلی نمادین و رمزی وحدت و کثرت را درکنارهم و در یک ساحت نشان‌می‌دهد.

این تعبیر رمزی از نور و هماهنگی هندسی، مسلماً برای سوگر مبنای نظریِ کاملی را عرضه می‌داشت مبنی براینکه: زیبایی‌ای که هنر مظهر آن است ناشی از درخشش و هارمونی است. این مفهومِ هنر، آرمانی والا پیش‌روی سوگر و هنرمندان قرون‌وسطی قرارمی‌دهد تا در هنر خود به زیبایی سرمدی در جهان تحقق بخشند و این نظریه‌ای بود که در شکل‌گیری هنر گوتیک نقش داشت. با این دیدگاه موضوعات تبدیل به سمبل و نشانه شدند و نسبت‌ها آرمانی،

فرا انسانی و فرا طبیعی شد... نور نه‌تنها یکی از منابع لذت‌بخش برای دیدگان، بلکه ضمناً موضوعی برای تقدس عرفانی و تبلور زیبایی بود. (ر.ک.تاتارکویچ،۱۳۹۶: ۳۳۴-۳۲۸)

تأملات دیونوسیوس درباره ماهیت زیبایی‌متعالی و نظرات او در باب استفاده صحیح و لازم از نمادها فهم این نکته را که چرا او چنین تأثیری بر نظریه زیباشناختی قرون‌وسطی داشت، آسان‌تر می‌کند.(ژیلسون، ۱۳۷۰: ۱۵۳-۱۵۲) دیونوسیوس در این باب معتقد است که زیبایی موجود در امور مادی، به‌عنوان نمادی از یک زیبایی متعالی مطلق تلقی می‌شود که موجب توازن و شکوه در هر موجودی است و به شباهت نمادها با الگوی ازلی آن‌ها و آموزه «تشابه نامتشابه» اعتقاد داشت. او بر این عقیده بود که هنگام ملاحظه یک نماد بر صورت خارجی آن توقف نمی‌کنیم بلکه به دنبال الگوهای اولیه آن هستیم. (نصری، ۱۳۷۹: ۱۶۹) دیونوسیوس اصل سمبولیسم و مبدأ رمزانگاری را چنین نشان می‌دهد که سمبل از دو وجه برخوردار است: ۱) از جهتی در قیاس با مُثُل متعالی‌اش امری ناقص است و فاصله سمبل و مُثُل اعلی همان فاصله ورطه‌ای است که عالم خاکی را از عالم الوهی جدا می‌سازد. ۲) از جهت دیگر سمبل در ماهیت الگویش سهیم است زیرا، امر دانی از امر عالی نشئت می‌گیرد. «بدیهی است که چیزهای مرئی ایماژهایی از چیزهای نامرئی‌اند.» (۵۵) درنتیجه از طریق زیبایی مرئی می‌توان به زیبایی نامرئی دست‌یافت. «موجودات روحانی می‌توانند به‌صورت فرم‌های جسمانی به نمایش درآیند. بنابراین می‌توان حتی از نازل‌ترین ذرات ماده فرم‌هایی متناسب برای پدیده‌های آسمانی خلق کرد، زیرا خودِ همان ماده هم وجودش از زیبایی راستین ناشی شده است و در تمام ترکیباتش نشانه‌های خاصی از زیبایی معنوی دارد.» (۵۶) این نظریه موجب گشت تا زیبایی حسی یک معنای نمادین به‌عنوان بازنمودی از زیبایی مطلق پیدا کند. «از این باب است که امکان دارد، از طریق این ماده به صُوَر مثالی مجرد دست‌یافت، منتهی همواره باید توجه داشته باشیم که این رموز و استعارات را با رعایت نفس تفاوتشان باهم به کاربریم ، یعنی همواره فاصله‌ای را که میان معقول و محسوس است درکار آوریم و رموز را هربار به نحوی مناسب با هریک از شئون و مراتبش وصف کنیم.» (سلسله‌مراتب آسمانی، فصل‌اول،ص۴ در مددپور،۱۳۹۰: ۱۷۴) اما وجه دوگانه سمبل مسلماً چیزدیگری نیست جزماهیت دوگانه صورت، به معنای فرما(۵۷)، که به‌عنوان نقش کیفی

معبود یا یک شیء فهم می‌شود؛ زیرا صورت همواره محدودیت است و درعین‌حال بیان یک ذات و آن ذات پرتوی است از کلمه ازلی که مُثُل اعلای همه صور و بنابراین هر رمزی است. (بورکهات،۱۳۹۰: ۱۰۵-۱۰۴) زیباشناسی دیونوسیوس مسائل زیبایی را از پهنه تجربی به قلمروِ نظری و تا حدودی آیین رمزی انتقال داد. (ر.ک،تاتارکویچ، ۱۳۹۶: ۸۰-۸۱) به همین سبب می‌توان گفت بر مبنای این آموزه، شیشه‌نگاره نه‌تنها از جهت سیر کلی و مضمون نقوش بلکه زبان صوری و سبک آن نیز از « نقش رمز» حاصل می‌آید. توضیح آنکه تصویر نباید داعیه جایگزینی اصل خود را داشته باشد، بلکه به قول دیونوسیوس مجعول لازم است «فاصله موجود میان معقول و محسوس» را منظور دارد. ساخت اماکن عبادی، تحت تأثیر قواعد هنری‌ای انجام‌می‌گیرد که از قواعد معنوی آگاه‌اند.درواقع هیچ کلیسای ابتدایی یا قرون‌وسطایی وجود ندارد که هرقدر هم فقیرانه باشد، شکل‌هایش شاهدی برآگاهی از قواعد معنوی نباشد.(بورکهارت، ۱۳۹۰: ۸۴) دیونوسیوس در سلسله‌مراتب کلیسایی، کلیسا را به‌مثابه جهانی آسمانی معرفی می‌کند که همانند آسمان دارای سلسله‌مراتب است و مهم این است که چگونه کسی عمل الهی را که در ارتباطات کلی نظام هستی متجلی شده، بفهمد.(کبیری طامه،۱۳۹۰: ۶۲) کلیساهای گوتیک جنبه متفاوتی از جنس عرفانی کلیسا یا جسم انسان تقدیس یافته را متحقق می‌سازند، یعنی جنبه اعتلای صورت به‌واسطه نور فیض‌الاهی.

سوگر برای تفهیم این معنا که تأمل در زیبایی مادی به درک جمال ملکوتی می‌انجامد، وسیله‌ای بهتر از شیشه‌رنگی پیدا نمی‌کرد که با تابش نور چون جواهر می‌درخشید. (ر.ک.کراندل، ۱۳۸۶: ۴۴) کمال یابی گوتیک در معماری باهنر پرشکوه منقوش کردن شیشه مترادف است، در هیچ عصر دیگری شیشه را با یک چنین زیبایی و مهارتی منقوش نکرده‌اند. عرفان نوری که سوگر را به پی‌ریزی بنایی با بیشترین امکان برای گنجاندن پنجره‌های بزرگ واداشت، در الهیات گوتیک رواج فراوان دارد. (گاردنر،۱۳۷۴: ۳۳۲) بنابراین برای اینکه معماری بتواند بیانگر حالت استعلایی و نگرش‌های روحانی قرون‌وسطی [خاصه باورهای سوگر که متأثر از دیونوسیوس مجعول بود] شود، بناکنندگان را برآن داشت که فنی نو پردازش کنند و این‌چنین عناصر و شاخصه‌های معماری تغییر کرد. پنجره‌ها وسیع‌ترشد و

نور بیشتر به درون کلیساها تابید. (ر.ک.تاتارکیویچ،۱۳۹۶: ۳۲۷) همچنین معماری «شفاف» بدون هنر شیشه‌های معرّق امکان‌پذیر نمی‌بود. نوری که از این شیشه‌ها انکسار می‌یابد، دیگر همان نور خام جهان خارج نیست، بلکه نور امید و سعادت است. درعین‌حال خود رنگ شیشه به نور بدل شده است. بنابراین از شدت نور الهی که به‌خودی‌خود خیره‌کننده است کاسته می‌شود و هنگامی‌که در نفس، انکسار می‌یابد به فیض‌الوهی بدل‌می‌شود. هنر شیشه بندی رنگی عمیقاً با قریحه مسیحی سازگار است زیرا رنگ با عشق متناظر است، همچنان که صورت بامعرفت تناظر دارد. تجزیه نور واحد در جوهر شیشه‌های رنگی پنجره‌ها یادآور هستی‌شناسی نورالهی است. (ر.ک.بورکهارت،۱۳۹۰: ۹۱-۸۹) سوگر کلیسای سن‌دنی را اثری می‌داند که برای فرهیختگان قابل‌درک است و چنین نقل می‌کند: «کوشیده‌ایم به معنای اثری برسیم که تنها برای فرهیختگان درک‌شدنی است و روشنایی تمثیل، آن را به درخشندگی رسانده است»(۵۸)

سوگر در این گفته به تمثیل اشاره می‌کند و هنری که موضوعش می‌توانست صرفاً نشانه و نماد باشد مناسب آنانی بود که به پدیده‌های استعلایی علاقه نشان می‌دادند. (ر.ک، تاتارکویچ،۱۳۹۶: ۳۵۱-۳۴۹) این مسئله در کلیسای سن دنی به‌عنوان اثر بیرونی نگرش‌های درونی سوگر که متأثر از رویکرد استعلایی- عرفانی دیونوسیوس مجعول است، مشهود است. درواقع او به عالم ماده و زیبایی مادی به‌عنوان فیضانات نور مطلق، زیبایی الوهی اهمیت داد و بر هردو بُعد استعلایی و زیباشناختی هنر توجه به فرم و محتوا هر دو توأمان پرداخته است.

طبق نوشته‌های سوگر، او به‌روشنی می‌دانسته که چه نقشه و برنامه‌ای در سر دارد. در نظر سوگر، دنیای مادی، نخستین گام در جهت تأملات روحانی بود. به همین دلیل، تجربه کردن روشنایی اندک و جواهرگونه‌ای که از پس پنجره‌های دارای شیشه منقوش به درون می‌تابد، جوهر هدف عرفانی سوگر را تشکیل می‌دهد: «انتقال یافتن به منطقه شگفت‌آوری از کائنات که نه تماماً در لجن‌زار زمین وجود دارد نه تماماً در خلوص و پاکیزگی آسمان.» چندوچون کامیابی‌های سوگر را به‌راحتی نمی‌توان تشریح کرد. در اینجا با مناظره‌ای مواجهیم که مناظره بین شکل و کارکرد است. (جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۰-۴۲۱)

فرد دیندار بالطبع در عرصه هنری وقتی خلاقیتی هنری هم دارد، هنری که می‌تواند پدید بیاورد هنر دینی است. و سعی می‌کند مضامینی را که به ذهن او می‌رسد و در صفیر او نقش بسته است را منعکس کند. و نوع خاصی که او به موضوع نگاه می‌کند، در اثر او بروز خواهد کرد و خودش را نشان خواهد داد. چنین هنری هم به لحاظ موضوع و هم به لحاظ نوع ارائه صورتی که به خودش می‌گیرد با هر مضمون قابل اجرا نیست، با بعضی از محتواها قابل لحاظ است و صورت‌های مختلف دارد و با هر مضمون و محتوا قابل جمع نیست. و با بعضی محتواها قابل هضم نیست. اینکه محتوا و صورت باهم نسبتی دارند، محتوا و صورت دینی هم با همدیگر نسبت خاصی دارند.(بهشتی، فصلنامه هنر شماره۷۰، ۲۵۷-۲۵۲)

در نظر هواداران نگرش کارکردی، معماری گوتیک نتیجه پیشرفت‌های به‌دست‌آمده در مهندسی معماری بوده است. به گفته ایشان موفقیت سوگر از این لحاظ است که توانست از خدمات استاد معماری بهره‌مند شود که ظاهراً اصول طاق‌زنی به روش طاق و تویزه را در آن زمان بهتر از هر معمار دیگری درک می‌کرده است. اینکه نگرش‌های سوگر چگونه می‌توانسته به این پیشرفت‌ها و دستاوردهای فنی انجامیده باشد؛ به این واقعیت برمی‌گردد که در آن سال‌ها آموزش معماری به مفهوم امروزی آن وجود نداشته، در نزد اروپاییان سده‌های میانه، سوگر راهنما و طراح اصلی این کلیسا بود نه استاد بنای مسئول کارهای ساختمانی آن.(ر.ک. جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۰-۴۲۱) چنانکه بیان شد، کارکرد و نقش ویژه هر کلیسا نه صرفاً محصور کردن حداکثر فضا با استفاده از حداقل مصالح ساختمانی بلکه انتقال اندیشه‌های دینی نهفته در پس آن بوده است. در نظر استاد بنایی که کلیسای سن‌دنی را ساخت، مسائل فنی به‌احتمال‌قوی با ملاحظات مربوط به شکل (یعنی زیبایی، هماهنگی، تناسب و مانند این‌ها) پیوندی گسست ناپذیر داشته است. ولی معمار سده‌های میانه برای پی بردن به اینکه چه مفاهیمی را باید به تماشاگر انتقال دهد به هدایت و راهنمایی مقامات کلیسایی نیاز داشت. این راهنمایی در مورد یک قدیس حامی چون سوگر که فعالانه به جنبه‌های زیبایی‌شناختی معماری توجه داشت، تا حد مشارکت و همکاری کامل در فرآیند طراحی ارتقا می‌یافت. چنانکه وقتی کارش را با همکاری یک استاد بنّا در منتهاالیه شرقی آغاز کرد، چون از نتیجه کار خوشش نیامد دستور داد آن را تخریب کنند. این واقعیت نه‌فقط نشان

می‌دهد که سوگر فعالانه در فرآیند طراحی حضور داشت بلکه تأکیدی است بر مقام وی به‌عنوان معمار کلیسای سن‌دنی به مفهوم سده‌های میانه. بدون تردید نگرش‌های سوگر در گزینش دومین معمار که قادر به تبدیل اندیشه‌های او به ساختمان موردنظرش باشد، مؤثر بوده‌اند. همین هنرمند به‌احتمال‌قوی، شخصاً در برابر تحقق هدف‌های سوگر مسئول بوده و آن دو مشترکاً بنیان‌گذاران و آفرینندگان سبک گوتیک شدند. (ر.ک.جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۳) درواقع وابستگی میان فلسفه مدرسی و هنر گوتیک، از علت‌های پیدایشِ هنر گوتیک بود. اسقف‌ها و پدرانی که از این هنر پشتیبانی می‌کردند، مردانی فرهیخته بودند و معماران برخی نظرات فلسفی و زیباشناختی این مکتب را به آثار خود دمیدند و در هنر منعکس ساختند. ازجمله افلاطون‌گرایی روحانی قدیس برنار و افلاطون‌گرایی عرفانی سوگر که کلیساهای گوتیک را بنا کردند. (ر.ک.تاتارکیویچ،۱۳۹۶: ۴۴۲) اگر قدیس سوگر ساختمان ساخته‌شده کلیسای سن‌دنی را نماد الهیات دیونوسیوسی تلقی می‌کرد، کاری جزبیان هواداری خودش از او به زبان انتزاعی یک روحانی انجام نداده است، که ما را در شناخت منشأ فلسفی و نگرش‌های شکل‌دهنده سبک جدید یاری می‌کند.(جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۱) و بداعت آن ناشی از رابطه بین دو عنصر کاملاً متفاوت: ابتکار فنی و فلسفه و عرفان در پوشش دین بود. با توجه به پژوهشی که در راستای مسئله اصلی تحقیق انجام گرفت، می‌توان گفت: بیشتر منابع، استفاده از پنجره‌های ویترای در کلیساهای گوتیک را بنا بر دلایل فنی شامل: سبک کردن وزن دیوارها یا به دلایل تزئینی و تعلیمی آن نسبت می‌دهند. شواهدی که آورده شد، نشانگر این است که دلایل اول مردود و دلایل دیگر ازجمله دلایل عمومی‌ای است که می‌توان در مورد سایر هنرهای مسیحی بیان کرد و هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند دلیل اصلی در کاربست این اسلوب خاص و دشوار در آن زمان باشد، جز ضرورتی جدی که فقدان آن در ساختار بنا نقصانی در فلسفه وجودی بنا ایجاد کند و آن دلیلی است که با تحقیق در عوامل و نگرش‌های شکل‌دهنده بنا و تأمل در بیان نمادین شیشه‌نگاره‌ها به دست می‌آید. چگونه می‌توان روحی را که به‌واسطه حضور در ساحتی قدسی و قرار گرفتن در برابر نمودی از عظمت و شکوه‌الاهی به پروازی روحانی درآمده، در میان دیوارها و ستون‌های مرتفع سنگی محصور کرد. در اینجا لزوم وجود دریچه‌ای برای کشف اسرار درون و بیرون خانه خدا و دل مؤمن احساس می‌گردد.

مهم‌ترین کاربرد پنجره عبور نور است و رمزی‌ترین کاربرد آن نیز نور هست. نوری که به‌عنوان نمادی از تجلی روح الهی در کالبد کلیسا ظاهر شود و زیبایی‌الوهی را به نمایش درآورد.

این تعریف تنها در دیدگاه فیلسوف و عارفی به نام دیونوسیوس دیده می‌شود که نظریه زیبایی مبتنی برجهانی سرشار از نور نمادی از یادآورها و سمبل‌های الهی را تکوین بخشید با این مضمون که ابدیت همه‌جا به‌صورت زیبایی می‌درخشد و این فکر فلوطینیِ نوعی بیان مسیحی تجلّی روح‌الهی در اشیاء به‌صورت وفور و کثرت بود. به نظر می‌رسد تأثیر آراء دیونوسیوس در نگرش سوگر به‌صورت پنجره‌هایی با شیشه‌های منقش رنگیِ کلیسای سن دنی به شکلی نمادین به ظهور می‌رسد. نور واحد مطلق پرتو می‌افکند و فیض صادرمی‌کند. به‌این‌ترتیب کثرات، خاصه زیبایی به همین نحو از او ناشی می‌شود، پرتوهای نور که همان زیبایی‌الوهی است در برخورد با منشور عالم ماده منکسرمی‌گردد و کثرات و الوان رنگارنگ را ظاهر می‌سازد. این الوان متکثر و اجزاء نور در بازگشت از دالان کثرات و فراروی از عالم ماده به وحدت و آن نور واحد می‌پیوندند و در پنجره‌های ویترای با قطعات شیشه‌های رنگارنگ به شکلی نمادین متجسم می‌گردد. این پنجره‌ها همان دریچه و دالانی است که در حکم منشوری، مرز بین وحدت و کثرت، نور بی‌رنگ را به انوار رنگارنگ تبدیل‌می‌کند. برزخی مابین عالم ماده و معنا که در یک‌لحظه به‌صورت توأمان هر دو را در چشم بیننده نمایان‌می‌سازد. درنتیجه سوگر با استفاده از اسلوب شیشه نگاره به شکلی نمادین نظریه نور و بحث فیض و زیبایی دیونوسیوس را مبنی بر زیبایی توأمان ماده و صورت به‌واسطه بهره‌مندی هر دو از زیبایی مطلق و درنتیجه وجود زیبایی هم در وحدت و هم در کثرت، به شکلی عینی متجسّم ساخته.

از طرفی دیونوسیوس مجعول متأثر از فلسفه نوافلاطونی است. فلوطین در نقدی که بر هماهنگی به‌عنوان یکی از سه معیار زیبایی افلاطون دارد بیان‌می‌کند که بیشترین هماهنگی در کثرت بیشتر از وحدت دیده می‌شود و هرچه تکثر بیشتر، می‌توان گفت زیباتر است. دیونوسیوس بابیان نظریه نور و بحث بهره‌مندی بیان کرد که زیبایی، هم در وحدت و هم در کثرت به‌واسطه بهره‌مندی از آن است. بنا بر تعریف کمّی و کیفی از هماهنگی(هارمونی، تناسب) که برگزینش و چینش مناسب اجزاء و مفهوم رابطه ریاضی (هندسی) میان اجزاء و

اشاره‌ای که بر استفاده از دانش هندسی در ساخت شیشه نگاره‌ها در ابتدای مقاله شد. و جایگاه هارمونی در زیباشناسی دیونوسیوس و در نظرگرفتن شکل ساختاری و نظام هندسی و معنایی شیشه‌نگاره، چنین به نظر می‌رسد که: شیشه نگاره‌ها به جهت هارمونی‌ای که از کنار هم قرار گرفتن و چفت کردن قطعات کوچک شیشه‌رنگی در کنار هم به دست می‌آورند، به وحدت، یکپارچگی و به یک کل زیبا می‌رسند. ساختار هندسی آن‌ها بیانگر قوانین الهی طبیعت است. به‌طوری‌که از دور و با نگاهی کلی‌نگرانه ، پنجره به‌صورت یک واحد دیده می‌شود و با نگاهی نزدیک‌بین، جزئی‌نگر و ریزبینانه اجزاء آن به‌صورت تکه‌های شیشه‌های رنگی برجسته می‌گردد و به شکلی نمادین و رمزی وحدت و کثرت را درکنارهم و در یک ساحت نشان‌می‌دهد. می‌توان شیشه نگاره‌ها را بیانگر سمبولیسم هندسه و نماد معانی کمی و کیفی هارمونی و درخشش و وضوح دانست، زیرا این مفاهیم در ماده و معنای این فن جاری و ساری است. این همان تعریف دیونوسیوس از نور و زیبایی است.

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهشی که در راستای مسئله اصلی تحقیق انجام گرفت، می‌توان مبانی تأثیرگذار بر هنر و معماری و عوامل شکل‌دهنده آن را بر چند قسم، تقسیم کرد: دلایل فنی: که با ابزار، ادوات و پیشرفت‌های علمی و فنی هر دوره ارتباط دارد. دلایل منشی: که با فضائل درونی و اخلاقی متولیان اثر، هنرمند و معمار پیوند دارد. دلایل کُنِشی: که از کُنِش‌ها و رفتارهای تأثیر می‌پذیرد و بر آن‌ها تأثیرمی‌گذارد. دلایل بینشی(نگرشی): که با اندیشه، مبانی و بنیادهای فکری معمار، هنرمند و متولیان اثر پیوند دارد. هنر و معماری آئینی و مذهبیِ تمام ادیان متأثر از مباحث هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی و انسان‌شناسی خاص هر دین است که بیشتر بر بینش و نگرش متولیان هنر و معماری آئینی تأثیرگذاراست. درواقع می‌توان‌گفت این نگرش‌ها دلایل اولیه و اصلی شکل‌دهنده آثار هنر و معماری آئینی در طول تاریخ‌اند. با توجه به مطالبی که ارائه شد، می‌توان‌گفت: بیشتر منابع، استفاده از پنجره‌های ویترای در کلیساهای گوتیک را به دلایل فنی مانند، سبک کردن وزن دیوارها یا به دلایل تزئینی و تعلیمی آن نسبت‌می‌دهند. اما با توجه به شواهد، چنین به نظر می‌رسد که می‌توان دلیل اول

را مردود و دلایل دیگر را ازجمله دلایل عمومی‌ای دانست که در مورد سایر هنرهای مسیحی آن دوران صادق است و هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند دلیل اصلی در کاربست این اسلوب خاص و دشوار در آن زمان باشد. مهم‌ترین کاربرد پنجره عبور نور است و رمزی‌ترین کاربرد آن نیز نور هست. درست است که سوگر در گزارش خود به روشنایی و نور در ساخت کلیسای سن‌دنی تأکید می‌کند؛ امّا اگر دلیل استفاده از پنجره‌های ویترای را صرفاً تأمین روشنایی و نور بیشتر داخل کلیسا بدانیم، باز آن را به دلایل فنی تقلیل داده‌ایم. درحالی‌که این مهم، بااستفاده‌از شیشه‌های ساده بی‌رنگ، بهتر تأمین می‌شد و کاربست آن آسان‌تر و معقول‌تر بود. حال آن‌که تأکید بر نور و هماهنگی به‌صورت توأمان و سخت‌گیری‌های سوگر در ساخت کلیسا و دقت او در انتخاب اسلوب هنری به‌کاررفته در آن حاکی از ضرورتی جدی است که فقدان آن در ساختار و فلسفه وجودی بنا، نقصانی ایجاد کند. ضرورت نوری که به‌عنوان نمادی از تجلی الهی در کالبد کلیسا ظاهر شَود و زیبایی‌الوهی را به نمایش درآورد. با توجه به نگرش‌های سوگر که متأثر ازفلسفه‌عرفانی دیونوسیوس‌مجعول است، او با استفاده از هنر ویترای به شکلی نمادین نظریه نور مبنی بر ظهور کثرات رنگارنگ از وحدت یا نور واحد الوهی و زیبایی توأمان ماده و صورت به‌واسطه بهره‌مندی هر دو از زیبایی مطلق، درنتیجه وجود زیبایی هم در وحدت و هم در کثرت را، متجسّم ساخته است. همچنین می‌توان شیشه نگاره‌ها را بیان نمادین معانی کمی و کیفی هارمونی و وضوح دانست، زیرا این مفاهیم در ماده و معنای این فن جاری و ساری است. این همان تعریف دیونوسیوس‌مجعول از نور و زیبایی‌الوهی است.

پی‌نوشت

۱. رجوع کنید به (تاتارکیویچ،۱۳۹۶،ج۲: ۶۵۴-۳۲۶)

۲. Stain Glass

۳. rose window، پنجره گردِ بزرگی با مشبک‌کاری و شیشه‌های رنگی، معمولاً در بالای ورودی میانی کلیسا قرار دارد.

۴. Lancet پنجره‌هایی باریک و یکپارچه با رأس تیز است.

5. Ghotic

6. St. Denis

7. Suger

8. Groin Vault یا Ribbed Vault

9. Buttress

۱۰. جهت اطلاعات بیشتر در خصوص شاخصه‌های هنر گوتیک رجوع کنید به این منابع(ر.ک، تاتارکیویچ،۱۳۹۶: ۳۲۶ - کراندل، ۱۳۸۶، ۴۲-۳۸- گامبریچ، ۱۳۹۰: ۱۸۰-۱۷۵- آیجان و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۵۵-مدد پور، ۱۳۸۸: ۳۶۷).

۱۱. هنرمندان سازنده شیشه‌های منقوش با استفاده از روش‌های سنتی ازجمله روش تولید «شیشه جام»، روش «لوله‌ای» و روش قالبی یا رد کردن شیشه مذاب از میان غلتک‌ها، شیشه ورقی یا لوحی به دست می‌آورند. (ر.ک.گاردنر، ۱۳۷۴: ۳۳۴-۳۳۳)آنگاه قطعه‌قطعه از آن را با ابزاری می‌بریدند و مطابق طرحی که قبلاً با گچ روی میز کار کشیده بودند، می‌چیدند. شیشه‌گر زهواری کشویی از سرب نرم به دور هر قطعه می‌انداخت و آن‌ها را به هم لحیم می‌کرد. لوحه‌های کوچک با یکدیگر ترکیب‌بندی‌های بزرگی تشکیل می‌دادند. هنگام نصب آن‌ها

در قاب پنجره‌هایی که سنگ‌کارهای کلیسا از پیش برای شیشه‌های رنگی آماده کرده بودند، لوح‌ها را تک‌تک به قلاب‌های قاب‌های آهنی موسوم به آرماتور آویزان می‌کردند. این استخوان‌بندی فلزی ضرورت داشت، زیرا ترکیب شیشه و سرب بسیار سنگین می‌شد و در برابر تندبادها آسیب‌پذیر می‌نمود.(ر.ک.کراندل، ۱۳۸۶: ۴۳-۴۱) با این تفاصیل این پنجره‌های وسیع به شمش‌ها و میله‌های سنگی درهم بافته‌ای متصل هستند که نقشینه‌ای قوس قوسی دارند و پنجره‌ها را دربر می‌گیرند و به توری کاری گوتیک معروف‌اند. فشار بادی که به‌وسیله این پنجره‌ها تحمل می‌شود بیش از آن است که تکه‌های کوچک شیشه‌های رنگی با میله‌های سربی تاشونده بتواند تحمل کند. بااینکه این پنجره‌ها به فاصله‌های مختلف به‌وسیله میله‌های آهنی منقسم شده‌اند، برای اینکه این میله‌ها زیادتر از حد معمول سنگین نشوند پایه تقویت اضافی غیرآهنی موردنیاز است. بنابراین قطعات سنگی عمودی به نام «وادار» (Mullion) تمامی پهنه پنجره را به قسمت‌های کوچک‌تر تقسیم و محل‌های باز یا قوس‌های تزیینات توری را حمایت می‌کنند. (ر.ک.آبجان، وینگرت و مالر، ۱۳۹۰: ۳۵۸)

۱۲. dematerialised در مورد اجزاء معماری گوتیک برخی گفته‌اند: « این اثر برماده چیره شده است» (ov.Metam. II,5) (تاتارکیوویچ،۱۳۹۶: ۳۷۱)

۱۳. Laicorum litteratura

۱۴. Walafrid Strabo: Pictura est quaedam literature illiterate (۲۳AD.Bc?۶۴/۶۳)/ والافرید استرابو جغرافیدان معروف یونانی است.

۱۵. Wiliam Durandus: Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum(۱۲۲۰-۱۲۹۶)/دوراندوس کشیش معروف روزگار خود و مرجع بزرگ قرون‌وسطی است.

۱۶. توضیحات کامل در مورد تک‌تک تصاویر پنجره‌های کلیسای سن دنی در این کتاب بیان‌شده:

۱۷. D.Wixom,William (۱۹۸۱) .The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger, New York, metropolitan museum,pp.(۱۱۵۱-۱۱۲۲)

۱۸. Areopagite

۱۹. Pseudo-Dionysius در این مقاله هر جا نام دیونوسیوس ذکرشده منظور دیونوسیوس مجعول است

۲۰. (ر.ک.تاتارکیویچ،۱۳۹۶: ۷۱- McGinn,۱۹۹۱,P.۱۵۸- گاردنر،۱۳۸۱: ۳۱۸- لین،۱۳۸۶: ۱۱۲- مددپور،۱۳۹۰: ۱۹۴- جنسن،۱۳۹۰: ۴۲۰-۴۲۱- کاپلستون،۱۳۹۰: ۱۱۸-۱۱۵)

۲۱. آثار او تحت عنوان مجموعه دیونوسیوس (۳۴) شامل چهار رساله و ده نامه است و هفت اثر دیگر به نام او ثبت‌شده‌اند. چهار رساله او شامل: درباره اسماء الهی (۳۵) - درباره الهیات عرفانی (۳۶) - سلسله‌مراتب‌آسمانی (۳۷) - سلسله‌مراتب‌کلیسایی (۳۸) است. (تاتارکویچ،۱۳۹۰، ۷۱۰)

22. Mystica Theology

۲۳. اهمیت آثار او چنان بود که بنا برنظر بوناونتوره (Bonaventure) معنای روحانی کتاب مقدس شامل سه نوع تعلیم

عقیدتی، اخلاقی و عرفانی است که اولی توسط آگوستین، دومی توسط گرگوری و سومی توسط دیونوسیوس آموزش داده شد. آثار او در قرن۹م توسط جان اسکات(John the Scot) به لاتین ترجمه شد و بر عارفان قرون‌وسطی نیز تأثیر آشکاری گذاشت.

24. Proclus

25. Mone

26. Prodos

27. Epistrophe

28. Objective

29. Hidden God

30. Revealed God

31. Thearchia (Ttearchy)

32. Hierarchia (Hierarchy)

33. Triune

34. (ر.ک.کبیری طامه،1390: 59-60)

35. Nous

36. Psyche

37. Sacred dominion

38. Taxishiera

39. Episteme

40. anomoyia homoiotes

۴۱. ایجاب: (تشبیهی)(Positif) و اصطلاح یونانی «کاتافازیس» (Cataphase) فکر از کلی‌ترین گزاره‌ها یا «برترین مقولات» که بیشترین شباهت را باخدا دارد، شروع می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه اسم‌هایی مانند «خیر» به نحو متعالی بر خدا قابل‌حمل‌اند و چگونه بر مخلوقات، به‌واسطه وابستگی آنان به خدا و درجات مختلف بهره‌مندی آن‌ها از صفاتی که در خدا موجود است، نه به‌عنوان صفات ذاتی بلکه در وحدت جوهری، حمل می‌شوند. سلب: (Negatif)) اصطلاح یونانی «اپوفاتیخه» (Apophase) به‌کاررفته است) یعنی سلب هرگونه نقصِ مخلوقات از خدا، خاص کتاب الهیات عرفانی دیونوسیوس است. بدین طریق عقل با سلب شروع می‌کند و به‌تدریج بالاتر می‌رود و صفات و ویژگی‌های مخلوقات را از خدا سلب می‌کند تا اینکه به «تاریکی فوق ذاتی» می‌رسد. وقتی انسان از تصور ذهنی خود درباره خدا، تفکرِ بشری و درک ناقص خود از الوهیت را زدود، وارد «تاریکی جهل می‌شود که در آنجا همه ادراکات فهم را کنار نهاده و در لفافه‌ای که نامحسوس و ناپیداست

پوشیده می‌شود و با او که کاملاً غیرقابل شناخت است متحد می‌شود. ازاینجا راه نهایی و در حقیقت قلمرو عرفان است. اما علت «تاریکی جهل» غیرقابل درک بودن متعلّق آن نیست بلکه محدود بودن عقل بشری است که از شدت نور نابینا می‌شود. مرحله نهایی و آنچه نهایتاً موردتوجه دیونوسیوس است، سلب سلب: فراروی از هر دو روش ایجاب و سلب، ورای اثبات‌ها و نفی‌هاست. یعنی وقتی‌که عقل از تمام موجودات دوری می‌گزیند و بعد از خود نیز رها می‌شود تا به انوار فوق نور بپیوندد.» بنابراین در الهیات عرفانی دیونوسیوس از متعالی ترین مراتب حق به‌عنوان «تاریکی» (مانند عماء در عرفان ابن عربی) یادشده است. این مرتبه، ورای دانایی یا واری نور و شهود. دیونوسیوس و بسیاری از قرون‌وسطایی‌ها «تاریکی الهی» (Divine dark) را به‌عنوان حقیقی‌ترین و بهترین شناخت خداوند متعال در نظر می‌گیرند و شناخت او را «اَبَرناشناختگی» یعنی تاریکی ناشی از «روشنایی‌مفرط» می‌دانند. به‌عبارت‌دیگر وجود متعال خداوند به مقوله وجود یا لاوجود (وجود و عدم) تعلق ندارد. جهت اطلاعات بیشتر رجوع کنید به(McGinn,۱۹۹۱,۱۷۹) (ر.ک.کاپلستون، ۱۳۹۰: ۱۱۸-۱۲۲) (ر.ک مجتهدی، ۱۳۹۷:۱۰۷-۱۱۰) (کبیری طامه، ۱۳۹۰، ۶۶)

42. Gnosis
43. Agnosis
44. Eros
45. Mathein
46. pathein
47. anagogic
48. Kalongathia
49. adjectivus elativus
50. super-essential beautiful
51. light metaohisis
52. Lumen
53. Claritas
54. Consomantia
55. (Cosonantioa et Claritas) (Euharmostia kai aglaia)
56. Epistola X(PG3,c.1117) PSEUDO-DIONYSIUS,) 86 :1396، در تاتارکیویچ
57. De coelesti hierarchia,II,4(PG3,c.144) PSEUDO-DIONYSIUS,) 86 :1396، در تاتارکیویچ
58. Forma
59. Suger, Abbot of ST.DENIS, De administratione,XXXIII,(Panofsky,pp.64-66371 :1396، در تاتارکیویچ

منابع

۱. آپجان، اورارد میلر. وینگرت، پل‌استور. مالر، جینگاستون.(۱۳۹۰)، تاریخ تحلیلی هنر جهان، تهران: انتشارات بهجت،چاپ اول.

۲. افنان، سهیل محسن، (۱۴۰۴)، واژه‌نامه فلسفی، تهران: انتشارات حکمت.

۳. اکو، امبرتو،(۱۳۸۱)، هنر و زیبایی در قرون‌وسطی، ترجمه فریده مهدوی دامغانی، تهران: نشر تیر.

۴. ایلخانی، محمد، (۱۳۸۲)، تاریخ فلسفه در قرون‌وسطی و رنسانس، تهران: انتشارات سمت، چاپ اوّل.

۵. بورکهارت، تیتوس،(۱۳۹۰)، مبانی هنر مسیحی، امیر نصری، تهران: انتشارات حکمت.

۶. بهشتی، محمدرضا، «هنر دینی و هنر در خدمت دین از منظر زیباشناسی و فلسفه هنر»، فصلنامه هنر، شماره۷۰، صص ۲۵۷-۲۵۲..

۷. پاکباز، روئین، (۱۳۸۹)، دایره المعارف هنر، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ نهم.

۸. تاتارکویچ، ووادیسوف، (۱۳۹۶)، تاریخ زیباشناسی قرون‌وسطا، ترجمه محمود عبادیان و سید جواد میرفندرسکی، تهران: نشر علم، چاپ اول، جلد۲.

۹. جنسن، هورست وولدمار. جنسن، آنتونی ف،(۱۳۹۰)، تاریخ هنر جهان، محمدتقی فرامرزی، تهران: سوره مهر، چاپ سوم، جلد۳و۴.

۱۰. ژیلسیون، اتین،(۱۳۷۰)، روح فلسفه قرون‌وسطی، علیمراد داوودی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. صلیبا، جمیل، فرهنگ فلسفی، منوچهر صانعی درّه بیدی، تهران: انتشارات حکمت.

۱۲. کاپلستون، فردریک چارلز،(۱۳۹۰)، تاریخ فلسفه (فلسفه قرون‌وسطی از آوگوستینوس تا اسکوتوس)، ابراهیم دادجو، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، جلد۲.

۱۳. کاپلستون، فردریک، (۱۳۶۸)، تاریخ فلسفه یونان و روم، ترجمه سید جلال‌الدین مجتبوی، تهران: سروش، جلد۱.

۱۴. کبیری طامه، معصومه،(۱۳۹۰)،«عرفان دیونوسیوس:سلب گرایی و استعلا»، دو فصلنامه علمی- پژوهشی، پژوهشنامه ادیان، سال پنجم، شماره دهم، پاییز و زمستان، صفحات ۶۸-۵۱.

۱۵. کراندل، آن شیور، (۱۳۸۶)، تاریخ هنر(سده‌های میانه)، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۱۶. کلی، مایکل،(۱۳۸۱)، دایره المعارف زیبایی‌شناسی، مشیت علایی، تهران: مطالعات و تحقیقات هنری(گسترش هنر).

۱۷. گاردنر، هلن، (۱۳۷۴) و(۱۳۸۱)، هنر درگذر زمان، محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه و نگاره، چاپ سوم و پنجم.

۱۸. گامبریچ، ارنست،(۱۳۷۹)، تاریخ هنر، علی رامین، تهران: نشر نی، چاپ هفتم.

۱۹. لین، تونی،(۱۳۸۶)، تاریخ تفکر مسیحی، ترجمه روبرت آسریان، تهران: انتشارات فرزان.

۲۰. ماکولی، دیوید،(۱۳۸۲)، کلیسای جامع و داستان ساخت آن، غلامرضا وکیل‌زاده ابراهیمی، تهران: انتشارات باران، چاپ اول.

۲۱. مددپور، محمد، (۱۳۸۸)، سیر حکمت و هنر مسیحی (از عصر ایمان تا عصر خرد- کتاب اول: عصر ایمان)، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ دوم.

۲۲. مددپور، محمد،(۱۳۹۰)، آشنایی با آرای متفکران درباره هنر(هنر و زیبایی نزد متفکران مسیحی و مسلمان)، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ سوم، جلد۳و۴.

۲۳. نصری، امیر،(۱۳۹۷)،حکمت شمایل‌های مسیحی، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم.

۲۴. وزیری، علینقی،(۱۳۷۳)، تاریخ عمومی هنرهای مصور (۲-۱)، تهران: انتشارات، هنرمند، چاپ سوم.

۲۵. ویلیامسون، بت،(۱۳۹۲)، هنر مسیحی، هادی ربیعی، تهران: نشر افق، چاپ اول.

26. Kidson, Pitter. (1987). Panofsky, Suger and St. Denis, Journal of the Warburg and courtauld institutes, V 50 (118-) London.

27. Panofsky, Ervin. (1997). Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and It's Art Treasures, 2nd Edition, Gerda Panofsky- Soergel (Editor), Princeton.

28. Eco, Umberto, (1991). Beauty and Art in the Middle Ages-New haven. Yale university press.

29. McGinn, Bernard .(1991). The Foundations of Mysticism, New York, Crossroad