نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر

احمدرضا معتمدی*

چکیده

یکی از نقاط مبهم و پرگفته، اما ناشناخته فلسفه غرب، نقد دو هزار و اندی ساله فیلسوفان مغرب‌زمین به مواضع فلسفه هنر افلاطونی است. آنان همواره مدینه فاضله افلاطونی را ناکجاآبادی ضد شاعرانه و مبتنی بر تبعید هنرمندان از شهر تصویر ساخته‌اند. این موضع ضد افلاطونی فلسفه غرب از صدر تا ذیل مابعدالطبیعه غربی حکایت از حکمتی رازمند در آراء منتقدانه این حکیم نسبت به حقیقت هنر در ساحت شهر و شهروندی است. نوشتار حاضر درصدد است تا تبیین هر چند اجمالی، اما معطوف به کشف حقیقت متعالی اثر هنری، از ناحیه نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر ارائه دهد؛ گرایشی که امروز با خلق رسانه‌های نوین چون عکاسی و سینما به گرایش همه‌جانبه در سپهر رسانه‌های ارتباط جمعی نوین در آمده است. آسیب‌شناسی افلاطون از این گرایش هنری یک راهبرد کلیدی و راهگشا در عرصه فرهنگ کاربردی و رویکرد بنیادین در ساختاربخشی و صورت‌بندی آثار رسانه‌ای و هنری است. پرسش اصلی این پژوهش آن است که آیا نظریه زیبایی‌شناسی افلاطون، صرفاً در محدوده نظام ایده‌آلیسم افلاطونی و ساحت معرفت‌شناختی صور معقول، قابل فرآوری و رمزگشایی است یا آنکه خود، فی‌نفسه در ابعاد یک پارادایم از مرجعیت و گسترش‌پذیری برخوردار است؟ آیا "حقیقت‌گرایی" افلاطون، برساخته‌ای از نظام صور معقول و جهان مثالی اوست، یا برخلاف، این نظام صورت‌های عقلانی است که بر بنیاد حقیقت‌گرایی بنا گردیده و"ایده‌های معقول" را به‌مثابه"انگاره‌های حقیقت" صورت بخشیده است؟ چرا هنر نزد افلاطون، نه تصویرِ "پدیدار طبیعت"، بل تعبیرِ "رؤیای حقیقت" است؟ نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر، نقد نظرورزی به «زیبایی طبیعت» بدون رازورزی با «طبیعت زیبایی» است. پیشگیری از قربانی ساختن «حقیقت» در پرستشگاه «واقعیت»و تذکر به حقایق اصیل وجود در برابر تقلیل و فروکاستی چشم‌انداز هنرمند بر عدسی‌های ثبت جهان مادی و فیزیکی است.

واژگان کلیدی

می‌مسیس، پوئسیس، تخنه، الهام، حقیقت، واقعیت، زیبا، زیبایی، دیالکتیک، دیالوگ

---

* استادیار پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی Email: drmotamedy@gmail.com

تاریخ ارسال: ۹۱/۰۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۷/۲۸

فصلنامه راهبرد / سال بیست و دوم / شماره ۶۶ / بهار ۱۳۹۲ / صص ۴۰۴-۳۶۵

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه (به مثابه پرسش‌هـایی از افلاطون)

آیـا افلاطـون بـا تلقـی "انفعـالی" از "تقلید" هنری، خردگریزی و دانش‌سـتیزی هنـر، ناسـازگاری حکمـت بـا تـراژدی، "جزوی‌گروی" شعر و ناتوانی از صدور "حکم کلی"، به درک درستی از"کنش" هنری نایل نشده است؟ آیا بـه زعـم افلاطـون "هنـر" و "زیبایی" اموری کاملاً متمایز و بیگانه‌اند؟ آیا او معتقـد اسـت کـه "هنـر" شایسـتگی آن‌را ندارد که زمام امر خطیری چونـان "زیبـایی" را بـه‌دسـت گیـرد؟ آیـا افلاطـون هـیچ‌گونـه ساحتی از "معرفت‌زایی" یا اعجـاز"شـناختی هنر" را بازنشناخته است؟

چرا افلاطون تقلید از"طبیعـت زیبـا" را تبعید از بهشتِ "حقیقت" به برزخ "حقیقـت و مجـاز" تعبیـر مـی‌کنـد؟ چـرا "زایـش" و "آفرینش" در هنر، بنیاد در "حقیقت‌گرایی"، و "مسخ" و "استحاله" آن به جانب تقلیـد و بازنمایی، ریشه در رویکرد به "واقعیت‌گرایی" دارد؟

چـرا رئالیسـم و رویکـرد بـه تقلیـد از واقعیـت، تحریـفِ "هنـرِ آفـرینش" و زوالِ "آفـرینشِ هنـری" را در پـی دارد؟ افلاطـون چه نسبتی میان"می‌مسـیس" و "پوئسـیس" برقرار مـی‌کنـد؟ آیـا "تولیـد" برابـر نهـاده" تقلید" است یا آنکه خود نـوعی از تقلیـد بـه شمار می‌رود؟ چه امکـانی در ذاتِ"واقعیـت" نهفتـه اسـت کـه در سـاحت "بازنمـایی"، "واقعیت" را به دگردیسـی دچـار مـی‌کنـد؟ "واقعیـت" چگونـه در "نمـودار"، مسـخ می‌شود؟

۱- دیالکتیک گفتگو

پرسـش ابتـدایی کـه در "هیپیـاس بزرگ"[1]، سقراط از سوفیست اهـل "الـیس"[2] می‌پرسد و او به مصداق پاسخ می‌دهد، بیانگر نوعی منشِ "واقعیت"[3] انگارانـه در رویـارویی تاریخیِ انسان با "حقیقت"[4] اسـت. هیپیـاس می‌گوید که اهالی اسپارت نه به علم نجـوم و افلاک، نـه حسـاب و هندسـه، نـه عـروض و موسیقی شوقی ابراز نمی‌کنند، اما رغبت وافر نشـان مـی‌دهنـد تـا قصـه‌هـا و افسـانه‌هـای "زیبـا"یِ پیشـینیان را بشـنوند. سـقراط بـا استماع واژه ترکیبی قصهٔ "زیبا"[5] به‌مثابه یک "واقعیـت" پرسشـی را در بـاب "زیبـایی"[6] به‌مثابه یک "حقیقـت" عنـوان مـی‌کنـد کـه چندی پیش در جایی "زشتیِ" برخی از آثـار را نکوهیده و "زیباییِ" برخی دیگر را سـتوده

1 .Greater Hippias
2 .Elis
3 .Reality
4 .Truth
5 .Beautifull
6 .Beauty

Archive of SID

www.SID.ir

است، اما یکی از مخاطبان، انتقاد سقراط را برنتافته و وی را شماتت کرده است که تو که نمی‌دانی "زشتی" و "زیبایی" چیست، از کجا می‌دانی که "زشت" و"زیبا" کدام است؟

مع‌الوصف، هیپیاس دوباره پرسش از ذات "حقیقت"، را به اعتبار "واقعیت" پاسخ می‌گوید: «اگر بناست، "حقیقت" را بگویم، تو را مجاب خواهم ساخت که دختر "زیبا"، "زیبایی" است.» (Greater Hippias, 287 e) و این علی‌رغم تأکید پیشین سقراط به هیپیاس است که او از تو نمی‌پرسد که چه چیز "زیبا" است؟ او می‌خواهد بداند که "زیبایی" چیست؟ در حقیقت او می‌خواهد بداند، آنچه "زیبا" را "زیبا" می‌کند، چیست؟ (Greater Hippias, 287 d).

به‌نظر می‌رسد آنچه افلاطون در ساحت فلسفه هنر یا به‌اصطلاح امروزین آن زیباشناسیِ فلسفی در جستجوی آن است، از جانب برخی مفسرین یا منتقدین آثارش، قدری ساده‌انگارانه و پیش پا افتاده تلقی شده است. شاید از آنجا که نظام هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی افلاطون، مودّی به حاکمیت نظم اخلاقی و تربیتی است و زیباشناسی انتقادی معاصر تناظر نظم اخلاقی و مابعدالطبیعی را برنمی‌تابد و اینکه احتمالاً افلاطون هنر و آزادی تفکر شاعرانه را در چارچوب تنگ فلسفه و عقلانیت انتزاعی خویش محصور ساخته است.

«گاهی گفته‌های وی کمی خنده‌آور است، مانند هنگامی که می‌گوید: نقاش اشیاء را حتی به طور دقیق استنساخ نمی‌کند، زیرا مقلّد ظاهر و نمود است و نه مقلّد امر واقع. نقاشی که تختی را نقاشی می‌کند، تنها از یک دیدگاه نقاشی می‌کند، یعنی چنان‌که مستقیماً بر حواس ظاهر می‌شود. شاعر، صلح، جنگ و غیره را توصیف می‌کند، بدون هیچ معرفتِ واقعی از چیزهایی که درباره آنها سخن می‌گوید» (Capleston, 1946, p.257). افلاطون می‌خواهد "هنر" را از "زیبایی" متمایز کند، زیرا زیبایی را چندان مهم و جدّی تلقی می‌کند که "هنر" نمی بایست اختیار آن را به‌دست گیرد (Murdoch, 1977, p.17). «واقعیت این است که افلاطون می‌کوشید "فلسفه" را در برابر فرهنگ مسلطی قرار دهد که نه فقط "هنر" را می‌ستاید، بلکه برخی آراء ناقص و نارسا در مورد ارزش هنر را ترمیم می‌کند. این فرهنگ سوفیست‌ها، خطیبان، گزارشگران و گزیدگان هنری است که بر ارزش تربیتی شعر ابرام می‌ورزند، اما از فقدان درک درستی از دانش رنج می‌برند و از تشخیص زیبا و لذت‌بخش با آنچه واقعاً خیر و شایسته است، ناتوان‌اند.

Archive of SID
www.SID.ir

این فرهنگ بی‌بهره از دقت تفکر فلسفی، فاقد ابعاد انتقادی لازم، جهت شناخت ارزش واقعی هنر است» (Janaway, 2001, p.12).

«در تاریخ فلسفه، کتاب "پوئیتکِ" ارسطو، پاسخ‌نامه‌ای است به محکومیت هنر از جانب افلاطون، که طی آن ارسطو تعارض خود را با افلاطون به روشنی آشکار ساخته است. ارسطو در عین توافق با برخی از مفروضات افلاطون، در عمده نکات اساسی با او معارض است. نوشته حاضر حول استدلال ضد افلاطونی ارسطو متمرکز است» (Pappas, 2001, p.15).

ستیز با "هنر" از ناحیه "فلسفه"، تفکیک "زیبایی" از "هنر"، مذمت شاعران و نقاشان و سایر مقلدان تا مرز اخراج از آرمانشهر، ناسازگاری حکمت با تراژدی، جزئی‌گرویِ شعر و ناتوانی از صدور حکم کلی(عدم تحمل شناخت جزئی از ناحیه افلاطون)خردگریزی و دانش‌ستیزی هنر به‌واسطه جنون و شیدایی شاعر، خطاپذیری و ابهام مخرب در ذات هنر، تلقی انفعالی از تقلید هنری و عدم درک درست از کنش هنری،... فهرستی مجمل و ناتمام از خیل اتهاماتی است که منتقدان تفکر هنری افلاطون در تحلیل آثار وی بدان استناد جسته‌اند و کم‌وبیش کوشیده‌اند تا با استمداد از آراء سایر فیلسوفان چون ارسطو، کانت، شوپنهاور، نیچه، ... معائیرِ نقد هنری افلاطون را محک بزنند و از امکانات ناشناخته هنر نزد افلاطون پرده‌برداری کنند و او را نسبت به ارزش‌های مکتفی به ذات هنر متذکر شوند.

هرچند افلاطون خود در جای‌جایِ آثار و مکتوبات خویش از "قوانین"[7]، "گرگیاس"[8]، "سوفیست"[9]، "هیپیاس بزرگ"، "ایون"[10]، "فایدروس"[11]، "تیمائوس"[12]، "کراتیلوس"[13]، "میهمانی"[14]، "میهمانی"[14]، "منون"[15]، ... و به‌خصوص "جمهوری"[16] مستندات متکافی و معتنابهی علیه مسلک هنری‌اش در اختیار شارحان و تحلیلگران آثار خویش قرار داده و روند اصرار و تکرار مواضع اصولی‌اش جایی برای انکار یا توجیه آنها باقی نگذاشته است، اما بعید به نظر می‌رسد این همه واگویه‌های انتقادی، تنها واکنش ناب و بی‌پیرایه از صرف مواضع هنری افلاطون نسبت و نشئت گرفته باشد. البته آنچه نیچه در اثر نوستالژیک "زایش تراژدی"[17] مورد انتقاد قرار داده و سقراط را

7 .Laws
8 .Gorgias
9 .Sophist
10 .Lon
11 .Phaedrus
12 .Timaeus
13 .Cratylus
14 .Symposium
15 .Meno
16 Republic
17 .The Birth of Tragedy

Archive of SID

www.SID.ir

در نقش نظریه‌پرداز صدر مابعدالطبیعه غربی نه تنها در ستیز با تراژدی‌نویسان، بلکه در مقام قبضِ روح شاعرانه و تراژیک یونان اساطیری مجسم کرده، بدگمانی‌هایی را در اندیشمند پست مدرن نسبت به زیبا شهر افلاطونی برجای گذارده است. هرچند نیچه خود در لُبس آرمان‌خواهی، با تمسک به زبانی شاعرانه و طرح‌اندازی شخصیت زرتشت، چونان سقراط، دن‌کیشوت‌وار به کارزاری نابرابر با سوفیسم حاکم بر دوران مدرن(نیهیلیسم) پرداخته است.

اما آنچه بیش از هرگونه ورود به جزئیات تفکر فلسفی افلاطون در باب هنر دغدغه‌زا و تأمل‌برانگیز است، عدم عنایت کافی از ناحیه منتقدان نسبت به منطق "گفت‌وگو"[18]محور، و دیالکتیکِ[19] "دیالوگ" به مثابه روش تفکر فلسفی است. «فکر و سخن هر دو یک چیزند، با این تفاوت که ما گفت وگویی را که روح، با خود می‌کند، "اندیشه" می‌نامیم و همان‌را، آن هنگام که به وسیله صدا از دهان بیرون می‌آید، "سخن" می‌نامیم» (Sophist, 263e). مهم‌ترین امکانی که گفت وگو فراهم می‌کند، اندراج قطعیت و تمامیت اندیشه‌هایی است که بر زبان می‌آوریم. "گفت وگو" به‌واسطه امکانات ظهوری خویش، تناقضات پنهان در خلوت اندیشه را در جلوت زبان به آشکارگی می‌رساند و تمهیدات محیطی را مهیا می‌سازد که در آن حقیقت و هستی به ظهور فراخوانده می‌شود. «بگذار هنوز شتاب نکنیم تا عقیده‌ای از جانب من یا از ناحیه تو، بر دیگری غلبه پیدا کند. بلکه دست در دست هم بگذاریم و دوشادوش هم پیش رویم تا چیزی را که بیش از همه مطابقِ "حقیقت" است، شکار کنیم و آشکار سازیم» (Philbus, 14b).

با این حال دیالکتیکِ گفت‌وگو، همواره مؤدّی و قرین با ظهور نتایج قطعی و عواقب حتمی نیست. بسیار اوقات گفت‌وگوها ناچار در مرحله‌ای رها می‌شود که پیش‌روی ورای آن ممکن نیست، مع‌الوصف برخی از خرده‌گیران که طبعاً افلاطون را به مُضمر داشتن پیش‌فرض‌ها و هدایت سیر محاورات به مطالبه مقصود و مصادره مطلوب متهم می‌کنند، گفت‌وگوهای فاقد نتیجه‌گیری صریح را به‌منزله بن‌بست و انسداد دیالکتیکِ دیالوگ در اظهار و آشکارسازی حقیقت قلمداد می‌کنند، غافل از اینکه یکی از مختصات ممتاز دیالکتیک گفت‌وگو به‌مثابه روش تفکر فلسفی، دانستن از طریق ندانستن، یا به عبارت دیگر همواره در

18 .Dialogue
19 .Dialectic

Archive of SID
www.SID.ir

"طریقت" بودن به‌مثابه جستجوی "حقیقت" است.

زبان افلاطون، اما زبانی شاعرانه است. اکثر عناصر شعری که ارسطو در فن شعر(Poetics) برشمرده است، چون شخصیت[20](ethos)، موقعیت[21](mythos)، گفت‌وگو(lexis)، تم یا اندیشه[22](dianoia)، ... در ساختار محاورات افلاطونی نهادینه شده است. شاعر، گاه موقعیتی می‌آفریند تا تناقض آراء و اندیشه‌ها را آشکار سازد و هرگز در پی تحصیل حاصلی از پیش اندیشیده نیست. منطق افلاطون مبتنی بر لوگوس (logistic) و زبان افلاطون مبتنی بر میتوس (mythologic) است. افلاطون میراث‌دار تفکر اساطیری است و با زبان گفت‌وگو به‌واسطه طرح موقعیت‌ها و خلق شخصیت‌ها به خوبی آشناست و به درستی می‌داند که، ارزشی که در پیمودن طریق(در راه بودن) و "جستجوی حقیقت" نهفته است، کمتر از دست یافتن به نتیجه نیست.

اینکه "تفکر" نزد افلاطون در ذات "گفتگو"محور است، یعنی جنبشی است علیه جزم اندیشی و قطعیت‌گرایی. "دیالوگ" روش ظهور "حقیقت" است و افلاطون تنها در جستجوی حقیقت است، او "شعر" و فنون شاعرانه را در بنیانگذاری فلسفه‌ای گفتگومحور، ستایش‌برانگیز می‌داند که به مکاشفه‌ای از "حقیقت" فرجام یابد. «ما نیروی جاذبه‌ای را که در شعر نهفته است، ستایش می‌کنیم، اما هرگز به خود حق نمی‌دهیم، "حقیقتی" را که در نتیجه گفت وگو به‌دست آوریم، در پیشگاه آن قربانی کنیم» (Republic:10, 607c).

دیالکتیکِ دیالوگ، به‌وضوح مخاطب را به حقیقتی شگرف رهنمون می‌سازد: "گفت وگو" تنها تقابل و رویارویی "گفتاری" نیست، بل بیش از آن مؤانست و ممارست "شنیداری" است، در دیالوگ، شنیدن بر گفتن تقدم دارد و اساساً خاصیت اصلی گفت وگو در جنبه سکوت و فرصت شنیداری آن نمایان می‌شود[1]. خطابه برخلاف گفت وگو، "مونولوگِ"[23] یک سویه است، نه فرصتی برای شنیدن در اختیار خطیب می‌نهد و نه به مخاطب امکانی برای طرح پرسش یا ایده معارض. خطابه، چه سیاسی، چه قضایی، چه درسی چه دانشگاهی گفتار یک‌سویه خطیب و شنیدار یک سویه مخاطب است، اما گفت وگو، دیالکتیکِ گفتاری و شنیداری است.

20 .Character
21 .Plot
22 .Theme

23 . Monologue

Archive of SID

www.SID.ir

فرصتی که "دیالوگ" به خطیب برای شنیدن و به مخاطب برای گفتن می‌دهد، فاصله طولاتی و تاریک خطابه (Rhetoric) تا شعر (Poetics) پیموده می‌شود و این دگرگونگی، فرصتی ممتاز در آشکار ساختن تعارض‌ها و تناقضاتی است که در زوایای نامشهود آراء و افکار مونولوگ‌وار خطیب لانه ساخته و پنهان شده است. اکنون جای این پرسش باقی است که آنان‌که تمام آراء فلسفی و اندیشگی خویش را در چارچوب "مونولوگ"، یک‌سویه و خطابه وار ادا کرده‌اند، نسبت به فیلسوفی که دعوی جز کاوشگری و آشکارسازی حقیقت از طریق "دیالوگ" نداشته و آزادی را سعادت تفکر قلمداد می‌کند، این‌گونه داوری می‌کنند. «از کسی درباره موضوعی که می‌پندارد آگاه است، ولی هرچه درباره آن می‌گوید، متزلزل و فاقد معنی است، پرسش‌هایی می‌کنند و سپس پاسخ‌های او را کنار هم نهاده و با یکدیگر سنجش می‌کنند و بدین‌سان آشکار می‌سازند که آن پاسخ‌ها با اینکه به موضوع، معنا و حال واحدی مربوط بوده، با یکدیگر در تناقض و ناسازگاری است. مخاطب چنان‌که این معنا را دریابد، غرورش از میان می‌رود و از تحجر و تعصب و پندارهای باطل رها می‌شود و این آزادی سعادتی بس بزرگ است» (Sophist, 230b).

نکته بسیار مهم دیگری که کارل یاسپرس، در بررسی آراء فیلسوفان بزرگ بدان اشارت کرده، جنبه "طنز"[24] در آثار افلاطون است. «برای آنکه انسان بتواند از خلال طنز، سخنی غیرمستقیم را دریابد، علاوه بر ممارست در تفکر منطقی باید از حساسیت فلسفی نیز بهره‌مند باشد. در دوپهلویی و درهم آمیختگی مجاز و حقیقت این خاصیت نهفته است که شنونده را دائم به گمراهی می‌کشاند. گویی افلاطون خواسته است بگوید: آنان‌که از فهم و ادراک حقیقت ناتوان‌اند، بگذار برای همیشه گمراه بمانند.» (Jaspers, 1962, p.27). دوپهلویی طنز چونان بازی هستی و نیستی است. اگر آتش "نیستی" در خرمن "مجاز" درنگیرد، "حقیقت"، "هستی" خود را آشکار نتواند کرد.

«طنز عمیق و پرمعنی، در اندیشه حقیقت راستین است. طنز برای آن به‌کار برده می‌شود، تا ما را از این پندار آزادی بخشد که در دانش‌های معمول، یا در یک اثر یا در یک شکل می‌توانیم به حقیقت دست یابیم: همه آنها البته شایسته ستایش‌اند، ولی

24. Irony

Archive of SID
www.SID.ir

همین‌که برای آنها جنبه مطلق قائل شویم، خاصیت حقیقت بودن را از دست می‌دهند.» (Jaspers, 1962, p.27) طنزی که افلاطون در لایه‌های پنهان بافت و ساخت گفت‌وگوهای چالش‌انگیز می‌تند، ضرباتی تلنگروار بر اندیشه‌های جزمی است که خود را مطلق حقیقت می‌پندارند. لایه‌های طنز آمیخته در گفت‌وگو، "تعلیقه"[۲۵] است بر شدت قطعیت و جزمیت حریف در آنچه دانایی مطلق می‌انگارد. شوک‌هایی مکرر که در ارکان اعتقادات جزمی تزلزل می‌افکند و بذرهای تشکیک و تردیدِ نادانی را در متن"دانا انگاری" طرف‌های گفت‌وگو می‌پراکند: «افلاطون کاری می‌کند که تردید در محیط گفت‌وگو حکمفرما شود و در این محیط هر معلوم و منجزی دو پهلو و معلق می‌گردد. فقط در این دو پهلویی، تعلیق و طنز کلی است که هسته هستی عیان می‌گردد و آشکار می‌شود که هر چه بدین‌سان در مرحله تردید در آورده نشود، هیچ است....» (Jaspers, 1962, p.27).

با این‌حال اگر آرتور دانتو با چشمداشتی به فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی افلاطون و تأثیر تاریخی آن بر سایر اندیشمندان بر این دیدگاه ابرام می‌ورزد که: «هنر از دیدگاه فلسفه، خطر محسوب می‌شود.» (Danto, 1986, p.13). تناقضی را در ذات گفتار خود آشکار می‌سازد و آن ایراد اتهام "هنرستیزی" به تفکری است که فلسفه اندیشیِ خود را نه فقط از ناحیه یک "صورت" و "چارچوب هنری"، بلکه به‌واسطه یک "ساختار" و "فرآیند" شاعرانه و طنزآمیز عرضه می‌دارد. پر واضح است که اگر "هنر" یا "بیان هنری" از نظرگاه فلسفی افلاطون خطر تلقی می‌شده است، وی حتی در استفاده ابزاری از شعرورزی، گفت‌وگو نویسی، موقعیت‌آفرینی و طنز پردازی... (و سایر عناصر نمایشی) در سازه‌های فلسفی خویش اجتناب می‌کرده و هرگز فلسفه متعالی خویش را در لغزشگاه هنر، مورد تهدید قرار نمی‌داده است. اما امتزاج فلسفه و دیالکتیک دیالوگ در مکتوبات افلاطون مبیّن آن است که او به امعان نظر و اشراف بصر از تأثیر شگرف هنر در تغییر ذوائق و سلائق فلسفی نه تنها آگاه بوده، بلکه از اعجاز"شناختی" "معرفت‌زایی"آن نیز اطلاع داشته و اگر از ناحیه "هنر" در ساحت فلسفه دغدغه خاطر داشته، امتزاج "متن"[۲۶] و "روش"[۲۷] در این مرحله از بلوغ و کمال "بافت"[۲۸] و

25 . Suspension

26 . Text
27 . Method
28 . Texture

Archive of SID

www.SID.ir

"ساختار"[29] در آثار او به ثبت نمی‌رسیده است.

پر واضح است که در نظام فلسفی افلاطون، هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسی اموری پیوسته و تنگاتنگ تلقی می‌شوند و زیبایی نه صرف یک ایده معقول، بلکه مرتبه‌ای از مراتب وجود قلمداد می‌شود. اکنون جای این پرسش باقی است که اگر فلسفه و دانش پوزیتیویستی معاصر و بالمآل زیبایی‌شناسی مدرن. نظام صور عقلی و مثالی افلاطون و حاکمیت نظم اخلاقی او را بر طبیعت و مابعدالطبیعه مورد تردید قرار داده است. آیا نظریه زیبایی‌شناسی افلاطون نیز به تبع آن از حَیّز انتفاع و درجه اعتبار ساقط شده است؟ به عبارت دیگر آیا آموزه‌های زیباشناسی افلاطون صرفاً در محدوده نظام ایده‌آلیسم افلاطونی و ساحت معرفت‌شناسیِ صور معقول قابل فرآوری و رمزگشایی است و فی‌الحال جز ستاره‌ای افول یافته در سپهر مثالی افلاطونی، بیش نیست یا آنکه هنوز در ابعاد و اندازه‌های یک پارادایم[30]، از مرجعیت و کارپذیری برخوردار است و افول کهکشان مثالیِ افلاطون، کدورتی در درخشندگی و تلألو این کوکب آسمانی برجای ننهاده است؟

29 . Structure
30 . Paradigm

۲- زیبایی "طبیعت"

به هیپیاس بزرگ باز می‌گردیم. سقراط در پی کشف از "حقیقتِ" زیبایی است. اما هیپیاس چشم در "واقعیتِ" زیبا دوخته است. او مکرر به آنچه "زیبا" می‌بیند یا می‌پندارد ارجاع می‌دهد: دختر زیبا، طلا، توانگر، تندرست، سربلند ..... سقراط زیبا بودن هیچیک را انکار نمی‌کند، اما در پی گشایشی برای معضل اصلی است: پرسش از نفسِ "زیبایی" است و نه شیءِ "زیبا"...

«سقراط: پرسش نه از چیز زیباست، منظور خود زیبایی است.

- هیپیاس: بین این دو چه فرقی هست؟
- سقراط: چنین می‌پنداری که فرقی نیست؟
- هیپیاس: نه، چه فرقی می‌تواند باشد» (Greater Hippias, 287 d).

سقراط با منطقِ دیالکتیک، گام به گام به پیش می‌رود تا بتواند تفاوت "واقعیتِ" محسوس و "حقیقتِ" معقول را به هیپیاس تفهیم کند. پرسش از "زیبایی" و پرسش از حقیقتی بسیط، ناب و خالص است که زیبایی در واقعیات عینی و مشهود چون دختر زیبا، اسب زیبا، زیور طلا ... از آن رونق می‌گیرد. "زیبایی" در امور واقعی، در قیاس و نسبت با سایر امور مشابه و غیر مشابه سنجیده

Archive of SID
www.SID.ir

می‌شود. اما زیباییِ امرِ حقیقی در قیاس و نسبت با هیچ شیئی قابل سنجش و کاستی‌پذیر نیست. دختر زیبای یک شهر در برابر بانوی زیبای کشور، چندان زیبا به نظر نمی‌رسد و بانوی زیبای کشور، در کنار ملکه زیبایی جهان رنگ می‌بازد. «ای خواجه، مگر نشنیده‌ای که هراکلیتوس دانا گفته است: زیباترین میمون‌ها در مقایسه با آدمیان زشت‌اند و زیباترین دختران در مقایسه با خدایان زشت می‌نمایند... از تو پرسیدم زیبایی چیست و تو مثال‌هایی آوردی که در آنها زیبایی بیش از زشتی نیست. اگر از تو پرسیده بودم که کدام چیزها هم زشت‌اند و هم زیبا؟ پاسخ تو شایسته‌تر بود، ولی من از زیبایی محض پرسش کردم که زیبایی دیگر چیزها از اوست: آیا خیال می‌کنی پرسش مرا از زیبایی با ارائه نمونه‌های زیبا (دختر زیبا، طلا...) اجابت کردن، پاسخ درستی است؟ (Greater Hippias, 289 b-d-e).

در عین حال سقراط نمونه‌هایی از هنر زیبا را نیز یادآوری می‌کند، مگر تندیس‌هایی که هنرمندان پیشین تراشیده و برپا ساخته‌اند، زیبا نیستند؟ مگر فیدیاس وقتی پیکر آتنا را می‌ساخت، از طلا استفاده کرد؟ هیپیاس اعتراف می‌کند که عاج هم چون طلا زیباست، اما سقراط دست بردار نیست. اگر زیبایی تنها به طلا و عاج محدود است، پس چرا چشمان آتنا را نه از طلا و نه از عاج ساخت. آیا سنگ نیز چون طلا و عاج زیباست؟ هیپیاس در نیمه راه گفت‌وگو درمی‌یابد که پرسش سقراط از تعریف زیبایی را با احاله به امر زیبا پاسخ نمی‌تواند گفت. از این‌رو یک گام پیش می‌رود و زیبایی را با "تناسب"[31] و "سازگاری" تعریف می‌کند: «چشمی از سنگ، بر پیکره‌ای از عاج، "متناسب‌تر" و "سازگارتر" به نظر می‌رسد.»

اما اکنون که هیپیاس سربه‌راه شده، گویا سقراط سر سازگاری ندارد. او با مثال‌هایی چون قرار دادن چوب انجیر به‌جای قاشق طلا در دیگ آش و این استنتاج که آنچه «مناسب‌تر» است، پس زیباتر است، هیپیاس را با این چالش مواجه می‌کند که یا در تعریف تازه‌اش از "زیبایی" تجدید نظر کند یا ته‌مانده زیبایی در طلا را نیز پس بگیرد. هیپیاس برای فرار از این بن‌بست، دست به دامن توانگری، تمول، تندرستی و مرگ افتخارآمیز می‌شود. «چون انسان به سن پیری برسد و دوران عمرش سپری شود، فرزندانش او را با احترام به خاک سپارند. چنان‌که خود با سربلندی و افتخار پدر و مادرش را به خاک سپرده بود.» (Greater

31 . Appropriateness

Archive of SID

www.SID.ir

(Hippias, 291 d-e). «پس تو بدان اعتقاد داری که زیبایی در آن بود که آشیل[۳۲] پس از درگذشت پدر و مادرش به خاک سپرده می‌شد و جدش اکیوس[۳۳] نیز بر همین منوال بود و برای خدایان و فرزندانشان نیز زیبایی در همین بود؟» (Greater Hippias, 292 e-293 a).

سقراط در ادامه گفتگو، با مثال از چشمانی که نابینا هستند و "زیبا" تلقی نمی‌شوند، اما وقتی که از روشنایی برخوردارند و افاده دیدار می‌کنند، "زیبا" به‌نظر می‌رسند، احاله زیبایی به "سودمندی"[۳۴] و "فایده بخشی"[۳۵] را پیش می‌کشد. هنگامی که هیپیاس به‌شدت از این تعریف استقبال می‌کند، سقراط، توانمندی اکتساب شرّ را در تعارض با سودمندی عنوان می‌کند و دیگر بار چون هیپیاس، تنها توانمندی اکتساب خیر را مترادف با زیبایی قلمداد می‌کند، نشان می‌دهد که اگر زیبایی علت خیر باشد، پس یا بایستی پذیرفت که "زیبایی" و "خیر" دو امر بیگانه‌اند یا آنکه چیزی در عین حال هم "علتِ" خودش باشد و هم "معلولِ" خود.

پس از آن نوبت به تعریف زیبایی با "لذت" و "خوشایندی"[۳۶] می‌رسد که از راه چشم و گوش حاصل آید، اما با پذیرش این تعریف بسیاری از امور زیبا چون قوانین آداب و رسوم زیبا که به چشم و گوش خوشایند نیستند، از شمول تعریف برون می‌مانند و هم تعریف زیبایی، بر اساس خوشایندی سمعی و بصری هم در حالت ترکیبی و هم انفرادی به تناقض می رسد.

«سقراط: اما ای هیپیاس، بگو ببینم زیبایی کدام است. آیا اگر من و تو هر یک زیبائیم، هر دو نیز با هم زیبائیم؟ یا اگر هر دو با هم زیبائیم، هریک جداگانه نیز زیبائیم؟ آیا ممکن است دو جزء عددی زوج نباشند اما با هم زوج باشند و ممکن است دو جزء عدد صحیحی، هر دو کسری باشند؟ آیا مُهمل نیست بگوییم هریک جدا از هم زیبائیم، ولی با هم زیبا نیستیم. یا اینکه بگوییم هر دو با هم زیبائیم، ولی جدا از هم نیستیم؟ «هیپیاس: آری، با تو هم عقیده‌ام.» «سقراط: پس تعریف ما درست نبود که گفتیم لذاتی که از راه چشم و گوش آید، زیباست چه طبق این تعبیر، اگر لذات از راه چشم و گوش هر دو آید، زیباست؛ ولی اگر به تنهایی از چشم و گوش آید، زیبا نیست.»

32 . Achilles
33 . Aeacus
34 . Usefulness
35 . Utility
36 . Pleasantness

Archive of SID

www.SID.ir

(Greater Hippias, 302 b-c-d) در نهایت هیپیاس واخورده و از رمق‌افتاده، سقراط را متهم می‌کند که به گفت‌وگویی مهمل و بیهوده وقتشان را تلف کرده است. اما سقراط تأکید می‌کند که اما یک سود بزرگ عاید من شد که به معنی واقعی این مثل معروف پی بردم که «هر آنچه زیباست، دشوار است» (Greater Hippias, 304 e).

تلاش بی وقفه و پردامنه افلاطون برای شناخت و ارائه تبیینی درست از "زیبایی"، صرفاً در جهت اخذ دستاورد معیار داوری و نقد هنری و تشخیص"زشت" از "زیبا" نیست. خلاف رغم منتقدانی که مغایرت "زیبایی" از "هنر" را جزء بنیادی تفکر هنری و نظریه زیباشناسی افلاطون تلقی می‌کنند، افلاطون وظیفه اصلی "هنر" را تنها در زایش و آفرینش "زیبایی" موجه تلقی می‌کند و به رسمیت می‌شناسد. «سعی و کوشش، تنها در راه رسیدن به هنری سزاوار است که غایتش ارائه تصویری از الگویِ سرمشق (زیبایی) باشد.» (Laws: 2, 668b) «مشتاقان تولید مجنون‌وار سر در پی زیبایی می‌گذارند، زیرا مصاحبت زیبایی، رهایی از رنج و دردِ اشتیاق است.» (Symposiuom, 206 d-e)، و از این روی می‌کوشد تا راه و رسم و آئین گزیده‌ای را پیش روی شاعران و هنرپیشگان بگذارد تا شهر آرمانی با نظام معتدلی از عدالت، خیر، زیبایی، سودمندی و لذت و خوشایندی تدبیر و تقدیر گردد.

در رساله قوانین کتاب دوم، بحث مفصلی میان کلینیاس و آتنی درباره ساختار قانونمندی آرمان شهر درگرفته است که در نهایت به تبیینی از "هنر" و "اثر هنری" می‌انجامد. کشمکش اصلی گفت‌وگو میان "عدالت‌جویی" و "لذت‌طلبی" در تأمین سعادت و نیک‌بختی آدمی است: «کدامیک از دو کس خوشبخت‌تر است: آنکه همه عمر را به عدالت به سر می‌برد، یا آنکه زندگی لذیذ و خوشایندی را می‌گذراند؟... حال آنکه قانون‌گذاران پیشین (از زئوس تا آپولون) به‌ما گفتند: کسی که زندگی را به خوشی بگذراند خوشبخت‌تر از دیگران است. در عین حال تأکید کردند که در سراسر زندگی باید از عدالت پیروی کرد (Laws: 2, 662d).

منطقِ گفت‌وگو محورِ افلاطون از طریق پرسش‌هایی چون: «آیا بر آن باوری که دو نوع زندگی هست، یکی توأم با لذت و دیگری همساز با عدالت؟» و «کدام است آن نیکی و زیبایی که مردمان دادگر از آن برخوردارند و هیچ‌گونه پیوندی با لذت ندارد؟» و یا «آیا ستوده و محبوب خدایان و آدمیان بودن، "خوب" و "زیبا" است و در عین حال

Archive of SID

www.SID.ir

"ناخوشایند" و "دردناک"؟، در نهایت به اجتماع و پیوند لذت، خیر، زیبایی و فضیلت، نزدیک می‌شود: «پس نظریه‌ای که بر طبق آن لذت و دادگری و خیر و زیبایی، جدا از یکدیگر نیستند، دست کم این فایده را دارد که انسان‌ها را بر آن می‌دارد که در زندگی، عدالت و پرهیزگاری را نیز از نظر دور نکنند» (Laws: 2, 663a-b).

امر خطیری که دیالکتیکِ دیالوگ در معرفت هم‌نهادی[۳۷] بر عهده آن است، آشتی و تقریب فضیلت و لذت است. تعارض دو امر مهم در زیستِ آدمی که یکی مطبوع نفس است و دیگری مطبوع روح. خدایان بر برج عاج تأکید می‌کنند که زندگی توأم با فضیلت لذت‌بخش‌ترین زندگی‌هاست. اما افلاطون باید ثابت کند که نه امر صوابی چون عدالت، زشت و نامطبوع است و نه جستجوی لذت و خوشایندی ناپسند و منکر. اگر افلاطون در این مرحله توفیق یابد، بهترین امکان فراهم می‌آید، تا «علتِ غایی» آفرینش هنری تبیین گردد. « اکنون هنرهای تقلیدی و تجسمی را پیش رو آورید. اثر آن هنرها این است که چیزی را محاکات کنند. اگر آن هنرها از وظیفه خویش برآیند، خوشایندی در مخاطب ایجاد گردد که آن همان "امر مطبوع" است.» ... « اما لذت و خوشایندی تنها در مورد چیزهایی چون بازی و تفریح می‌تواند معیار داوری باشد که نه فایده‌ای از آن برآید و نه حقیقتی و نمایاندن شباهتی، بلکه تنها انگیزه‌اش ایجاد لذت باشد.» ... «پس اگر کسی ادعا کند که معیار داوری در موسیقی لذتی است که از آن حاصل آید، به گفته او عنایتی نکنیم. هنری که هدفش تنها ایجاد لذت و خوشایندی است، سزاوار آن نیست که جدی انگاشته شود. کوشش فقط در جستجوی هنری شایسته است که هدفش ارائه تصویری از الگوی "زیبایی" باشد» (Laws: 2, 667d-e, 668a-b).

"زیبایی" از آن رو که جامع فضیلت و لذت است، حائز چنان اهمیتی می‌شود که مقصود و غایت آفرینش "هنری" را در یک نظام برساخته از تناظر هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی که در آن زیبایی هم هستی تلقی می‌شود و هم معرفت، عهده‌دار می‌گردد. مناظره هیپیاس به ما آموخت که "زیبایی" وجود است و "زیبا" موجود. "زیبایی" حقیقت است و "زیبا"، "واقعیتی" بهره‌مند از حقیقت. واقعیات مشهود و عینی چون "دختر زیبا" "طلا" و «عاج» به نسبت بهره‌ای که از حقیقت "زیبایی" برده‌اند "زیبا"ند و خوشایند. یک دختر زیبا برای

37 . Synthetic

Archive of SID
www.SID.ir

ذائقـه و سـلیقه‌ای زیباسـت و بـرای ذوق و سلیقه‌ای دیگر نه چندان زیبا. یـک برسـاخته هنری از طلا یـا عـاج بـا چشـمانی از سـنگ زیباتر می‌نمایـد تـا چشـمانی از طـلا. بـدین وصـف، معیـار سـنجش و داوری آثـار هنـری چونان طبیعت زیبا، برقراری نسبت و تناسـب بـا حقیقـت زیبـایی اسـت و تعریـف زیبـایی همچنان ممتنع یا دشوار.

آمـوزه هیپیـاس، تناقضـات و تعارضـات بسـیاری را در ارائـه حـد و رسـم "زیبـایی" آشکار سـاخت. "تناسـب" و "سـازگاری" در شناخت زیبایی برجسته و شـایان اسـت، امـا "تناسـب" متـرادف بـا "زیبـایی" نیسـت. "سـودمندی" و "بـارآوری" کارسـاز و مفیـد است، امـا هـم‌ارز "زیبـایی" نیسـت. لـذت و خوشایندی شرط لازم است، اما شـرط کـافی نیست. ماحصل آنکه، شناخت "زیبـا" دشـوار است. چون منبع سرچشمه و آبشخور "زیبـا" یعنی "زیبـایی" فراچنـگ آدمـی نیسـت. بـا این‌حـال افلاطـون رسـماً انسـان را «حیـوانِ زیبایی‌شناس» معرفی می‌کند: «به‌جز انسـان، همه جانوران از احساس نظم یا بی نظمـی در حرکـات کـه "وزن"[38] و"آهنـگ"[39] نامیـده می‌شود، ناتوان‌اند. تنهـا مـا انسـان‌هـا از ایـن قاعـده مسـتثنی شـده‌ایـم. خـدایانی کـه در آئـین‌هـا، بـا مـا "همنـوایی" و "همسـازی" می‌کنند، گرایش فطری به نظـم و همـاهنگی را به ما ارزانی داشته و این اشتیاق را در ما بـا خوشـایندی همـراه سـاخته‌انـد» (Laws: 2, 653e,654a).

پس در طبیعت انسانی شوقی اسـت بـه جانب "زیبایی" و از آنجا که بنا بر سرشـت و فطرت با نظم و هـارمونی سـازگار اسـت، بـه محض آنکه با آنچه در صنع خدایی یا بشری، اثـری از آن را مشـاهده کنـد، بـی‌اختیـار بـه جانب آن میل کنـد و بـه دیـدار آن اشـتیاق نشان دهد و اگر وصالی دست دهد، از لذت و خوشایندی محظـوظ گـردد. امـا چـرا آدمـی هنگـام داوری دربـاره یـک شـعر یـا قطعـه موسیقی دچار خطـا مـی‌شـود؟ آتنـی تأکیـد می‌کند که تاکنون (زمان افلاطون) هزاران اثر تقلیدی برای دیدن ساخته شـده اسـت، چـه کسی می‌تواند تشخیص دهد که کـدام اثـر از زیبایی حقیقی برخوردار اسـت: «مطابقـت بـا "الگو" و "اصل" از حیث تناسب و انـدازه‌هـا، در کدام اثر مراعـات شـده اسـت؟ آیـا کسـی می‌داند که هر جزء در کجا و به چه صورت و با کدام رنگ باید تعین یابـد؟ آیـا کسـی کـه الگو و اصل را نشناسـد، مـی‌توانـد تشـخیص دهـد کـه آن آهنـگ عناصـر ضـروری را

38 . Rhythm
39 . Melody

Archive of SID

www.SID.ir

به‌درستی در خود جمع دارد یا نه؟» (Laws: 2, 670c).

داوری اثر هنری و دریافت معیار وثیقی از درجات تناسب، نظم و هماهنگی و درک درستی از تشخیص زشت و زیبا در مولود هنری به دشواری ارائه تعریفی از "زیبایی" است. مخاطبان آثار هنری به‌محض آنکه با نمونه‌هایی از شاخه‌های مختلف هنری چون شعر و موسیقی و نمایش و رقص و نقاشی... آشنایی حاصل کنند، در تشخیص نیک و بد و زشت و زیبا در اثر هنری گمان‌زنی می‌کنند. از آن وخیم‌تر آنکه برخی با ادعای نیروی نقادی و داوری ارزیابی آثار هنری را به عنوان حرفه و پیشه برمی‌گزینند و از این رهگذر، منفعت حقیقی اجتماع را قربانی مزدوری و سودجویی می‌کنند. «مسخره آن است که مردمان عادی همین که چند بار در دسته‌های "کُر" همراه خوانندگان سرودخوانی کردند و به آهنگ آن رقصیدند، گمان می‌برند که در تشخیص "وزن" و "آهنگ" سرود توانا شده‌اند و از اینکه رقص و سرودخوانی چگونه ملازمتی با شناخت ماهیت اوزان و آهنگ‌ها دارد، غافل‌اند، حال آنکه یک موسیقی شایسته تنها با استخدام عناصر درست و بجا امکان‌پذیر است و لاغیر» (Laws: 2, 670b-c).

افلاطون تأکید می‌کند که حتی اگر نقاش یا مجسمه‌ای که بر ما عرضه می‌شود، نمایشگری از صورت انسانی یا پدیده طبیعی باشد (و نه حتی یک صورت خیالی از فرشته‌ای یا خدایی...) باز هم داوری پیرامون اینکه آن اثر زیباست، یعنی حیث بهره‌مندی آن از زیبایی مشروط و دشوار است. «برای اینکه کسی بتواند درباره آثار هنری، اعم از نقاشی، مجسمه، شعر و موسیقی درست داوری کند، باید برخوردار از سه شرط باشد: نخست باید آن چیز را بشناسد و غایت اثر را بداند. دوم آنکه باید بتواند تمیز دهد که اثر هنری تا چه حد درست ساخته شده است و سوم آنکه میزان "زیبایی" در اثر هنری خواه ترکیبی از الفاظ باشد یا وزن آهنگ، بتواند دریافت کند» (Laws: 2, 669a-b).

بنا به صراحت افلاطون، غایت اثر هنری، ارائه صورتی از "زیبایی" است، اما به هیچ روی بر این باور نیست که هر اثری که"هنر" خوانده می‌شود، زیباست. درجریان داوری و نقادی اثر است که بایستی تشخیص داد که تا چه حد مطابق الگو و اصل یعنی آنچه زئوس[40]، آپولون[41] و دیونوسوس[42]، خدایان دانش و هنر و طرب از اوزان، آهنگ‌ها

40 . Zeus
41 . Apollon
42 . Dionysus

Archive of SID

www.SID.ir

گوشـه‌هـا و مقامـات (بـه‌واسـطه موزهـا[۴۳]؛ فرشتگان هنر) الهام کـرده‌انـد، پیـروی شـده است. «چنین کاری بی‌تردید فقط از خـدایی ساخته است یا از انسانی که لطف خاص خدا، شامل حـالش شـود. چنـان‌کـه مصـریان نیـز معتقدند که آهنگ‌ها و سرودهایی که در طی قـرون و اعصـار محفـوظ مانـده‌انـد، آثـار "ایزیس"[۴۴] هستند» (Laws: 2, 657a-b).

۳. طبیعت "زیبایی"

شـروط افلاطـون در تقـرب بـه سـاحت زیبایی در آفرینش هنری، شـناخت موسـیقی و شعر و نمایش ... و سایر شعوبی است کـه از آن تقلید صورت می‌گیـرد و غایـت آنهاسـت. یعنـی بایـد اوزان، آهنـگ‌هـا و مقامـات را چنان‌که خدایان تعلیم کرده‌اند، شناخت. زیرا آنان سرشت بشر را به حقیقت تناسب، نظم و هماهنگی، میزان و موزون ساخته‌انـد و آن را با لـذت و خوشـایندی آمیخته‌انـد. درسـتی حقیقی هر نغمه در این است که در کمیت و کیفیت، الگو و اصل را هرچه کامل‌تر مجسـم سازد؛ چرا که این "گوشه" موسیقی گوشه‌ای است از زیبایی اصیل الهی و ایـن گـام آوازی، گامی است به آستان "مقام" رفیع ربوبی.

رسـاله میهمـانی بـه تبیـینِ چگـونگی ملاقات بـا "حقیقـتِ" زیبـایی، از "طریقـتِ" "واقعیت" مـی‌پـردازد. در گـام اول، چـاره‌ای نیسـت جـز آنکـه اهـل طریقـت از رویـی و ظاهری زیبا آغـاز کنـد. آن‌گـاه کـه دریافـت زیبایی ظاهر با دیگر زیبایی‌های ظاهر از یـک تبار است و بیهوده‌رویی را بـر رویـی دیگـر و ظاهری را بر ظاهری دیگر سرآمد می‌شـمارد، چنین عشقی در نظرش خوار و حقیر می‌آیـد و دیـدگانش بـه زیبـایی در سـاحتی دیگـر گشوده می‌شود. پس گام فراتر می نهـد و بـه زیبایی اخلاق و ادب و روح رهنمون می‌شـود و به فضیلت و معرفت و هنر آراسته می‌شـود. اما هر قدر در این ساحات پیش می‌تـازد و از زیبارویان و زیباروحان بهره‌مندتر و سیراب‌تـر می‌شود، نسبت به آنچه اصل و اصیل اسـت و منشأ همه زیبایی‌هایِ ظاهری و باطنی است، تشنه‌تر و عطشناک‌تـر مـی‌شـود و بـه شـوق دیدار زیبـاییِ حقیقـی، آرام و قـرار از دسـت می‌دهد. سقراط، از زبـان "دیوتیمـا" زنـی از اهـالی "مانتینـه"، زیبـایی اصـیل را چنـین توصیف می‌کند: «کسی که در راه عشق همه آن مراحل را طی کرد و زیبایـان بـی‌شـمار را چنان که برشمردیم، رویت نمـود، در نهایـت امر یکبـاره بـا زیبـایی حیـرت‌انگیزتـری کـه طبیعتی غیـر از طبیعـت زیبـایی‌هـای دیگـر

43 . Musa
44 . Isis

Archive of SID

www.SID.ir

دارد، مواجه می‌شود و آن زیباییِ خاص، همان چیزی است که همه کوشش‌ها و کشش‌ها از ناحیه او و به جانب اوست. آن "زیبایی" در وهله نخست، موجودی ازلی و ابدی است که نه به وجود می‌آید و نه از میان می‌رود، نه بزرگ‌تر می‌شود و نه کوچک‌تر. دیگر آنکه، چنان نیست که از لحاظی زیبا باشد و از لحاظی دیگر زشت، یا گاه زیبا باشد و گاه نازیبا، در قیاس با چیزی زیبا باشد و در قیاس با چیزی دیگر زشت، در جایی زیبا باشد و در جایی دیگر نازیبا، به نظر دسته‌ای زیبا آید، به نظر دسته‌ای دیگر زشت، یا جزیی از آن زیبا باشد و جزیی دیگر نازیبا ... چیزی است در خویشتن و برای خویشتن، که همواره همان است و تغییرناپذیر؛ و هرچه زیباست، تنها از آن‌رو زیباست که بهره‌ای از او گرفته است» (Symposium, 210e, 211a-b).

دیالکتیکِ دیالوگ در هیپیاس با رویکرد سلبی، جای خود را به دیالکتیکِ دیالوگ با رویکرد ایجابی در میهمانی می‌دهد. سقراط همه مدعیان هنر و زیبایی از "آریستوفانسِ" کمدی نویس تا "آگاثونِ" تراژدی‌نویس را در یک سمپوزیوم با مانیفست زیبایی غافلگیر می‌کند و خود را از اتهام طفره‌های سوفیستی از ارائه مدون و جامع و مانع زیبایی تبرئه می‌کند و این فرصت ممتاز را در اختیار مخاطب نقاد می‌نهد تا چنان‌که روش واکاوانه و تحلیلیِ سقراطی است، به تجزّی و تحدّی در حد و رسم افلاطون از «زیبایی» مبادرت ورزند. در تعریف افلاطون از زیبایی چند مؤلفه اصلی و بنیادین، زیبایی حقیقی و اصیل را متعین می‌سازد:

الف) زیبایی اصیل، امری قائم به ذات است: (چیزی است در خویشتن و برای خویشتن)؛

ب) زیبایی اصیل امری منحصربه‌فرد و سایر زیبایی؛ قائم به غیر و وابسته به ذات اوست: (طبیعتی است غیر از طبایع دیگر، که هرچه زیباست، بهره‌مند از ذات اوست)؛

ج) زیبایی اصیل، ثابت، تغییرناپذیر و تکرارناپذیر است: (نه به‌وجود می‌آید و نه از میان می‌رود، نه بزرگ‌تر می‌شود و نه کوچک‌تر....)

د) زیبایی اصیل، مطلق، بسیط و نسبیت‌ناپذیر است: (چنان نیست که از لحاظی زیبا باشد و از لحاظی نازیبا.... جزیی از آن زیبا باشد و جزیی دیگر نازیبا... به نظر دسته‌ای زیبا و دسته‌ای دیگر نازیبا)

ه) زیبایی اصیل، امری سرمدی، جاودانی، فرا زمانی و فرا مکانی است: (موجودی ازلی و ابدی که نه مکانی زیبا و

Archive of SID
www.SID.ir

مکـــانی نازیبـــا و زمـــانی زیبـــا و زمـــانی نازیباست)[۲]

بی‌نیاز به کمترین وارسـی و تجسـس از عناصر تألیفی مذکور یعنی وجود قائم‌بـه‌ذات، منحصربه‌فـرد، ثابـت، بسـیط، مطلـق، ازلـی، ابـــدی، فـــرا مکـــانی و زمـــانی کـــه مطلـــق زیبایی‌هـای جسـمانی و روحـانی، محـاط در دایره کون و فساد، تغییرپذیر، نسـبیت‌پـذیر، تکرارپـذیر، قـائم بـه غیـر، برآمـده از او و بـه جانب اوست، می‌توان دریافـت کـه افلاطـون حد و رسم ذات احدی و سـرمدیِ متعـالی را به‌مثابـه زیبـایی اصـیل و حقیقـی بـازتعریف نموده است. بدین رو، دوبـاره پرسشـی از نـو، پیشـــاپیش کاوشـــگران زیبـــاییِ اصـــیل رخ مـــی‌نمایـــد و آن اینکـــه دیالکتیـــکِ ایجـــابی افلاطون، چه گامی فراتر از دیالکتیکِ سـلبی او پیش نهاده است؟ ارائه چنین حد و رسـمی از "زیبایی"، آیا مصادره به مطلوب و یا حتـی احالـه بـه محـال نیسـت؟ ایـن "حـد"، حـدِ بلاتحدیـد و ایـن "رسـم"، رسـمِ بلاترسـیم نیست؟ آیا سقراط به جای حـل مسـئله ایـن نوبت اساسـاً صـورت مسـئله را پـاک نکـرده است؟ آیا امر چنان کلـی نشـده کـه از مبنـا. امکان هرگونه تقابل و تناظر را از انظار سـلب نموده است؟

پیش از هرگونه کنـدوکاو دربـاره اعتبـارِ تعریـف افلاطـونی از زیبـایی اصـیل و میـزان چـالش‌پـذیری آن نسـبت بـه پرسـش‌هـایی مشابه از این دست، مناسب اسـت تـا بـدانیم افلاطون به وساطت کدام طـرق و مناسـک و رعایت کدام حواشـی و جوانـب بـه مطابقـتِ "حقیقـت زیبـایی" و "امـر متعـالی" دسـت یافـت. افلاطـون در جسـتجوی زیبـایی، از واقعیت‌های عینی، طبیعی، حسی و جسمانی آغاز کرد: زیبایی یک چهـره، انـدام، طبیعـت. اما "عبور زمان" «دختر زیبا و جوان را تا مرز پیـرزن سـالخورده و زشـت» عقـب رانـد و "اعتبار زیباییِ" طبیعـت را تـا حـدِ "زیبـاییِ اعتباری"، فروکاست. آنچـه "زمـان" بـر سـر زیبایی طبیعت و آفریده‌های دهـر فـرو آورد، "مکان" با زیبـاییِ صنعت و آفریده‌هـای بشـر کرد. بررسی نمونه‌های آثار هنـری نشـان داد که گاه کاربرد سنگ در یک نسبت، زیبـاتر از طلاست و یا حتی یک قاشـق چـوبی در یـک ترکیب، مناسب‌تر و سازگارتر از هرگونه زیـور آلات است.

آنچه گاه زیباست و گاه نازیبا، از لحاظی زیبـا و از لحـاظی دیگـر نازیبـا، جزیـی از آن زیبا و جزیی دیگر نازیبا یـا لختـی فـروزان و لختی دیگر بی‌فروغ، نسبتِ واقعی بودنِ "امـر واقعی" را به مثابه یک واقعیت محضِ "بـرون

Archive of SID

www.SID.ir

ذات" بـه چـالش مـی‌کشـد. نقطـه عزیمـت افلاطـون در سـیر دیالکتیـک، بـدون شـک واقعیات عینی و حسّانی است. اما افلاطون در مواجهه با "واقعیت"، "زیبایی" را آمیختـه بـا زوال، تغییر، ترکیب، نسبت، عاریت، وابستگی و کون و فساد می‌یابـد و در "واقعـی" بـودن "زیبایی"، در متنِ "واقعیت" تردید می‌کنـد. آنچه برای من زیبا و برای دیگری نازیباسـت، قطعاً یک واقعیـت مرکـب از دو جـزء "درون ذات" و "برون ذات" اسـت و بـا آن حقیقـت زیبـایی مسـتقل و فـی نفسـه بـه‌مثابـه یـک واقعیت محض برون ذات که وابسته بـه هـیچ قطب درون ذات، مکان یا زمان و یـا هرگونـه وابستگی به غیر مبـری اسـت، تفـاوت ذاتـی دارد. افلاطون از واقعیت جزئی آغاز می‌کند و در جسـتجوی ثبـات، پایـداری، اسـتقلال و اصالت برتر و بیشتر، سیر دیالکتیکی به جانب حقیقت کلی را سامان می‌بخشد. "رمزِ" عبور از زیبـایی‌هـایِ نسـبی، متغیـر، زوال‌پـذیر، وابسـته، عـاریتی و فاسدشـدنی، بـه "رازِ" دریافتِ زیبایی اصیل و حقیقی بدل می‌شود.

سـیر دیالکتیـک افلاطـونی، بـا گـذار از نسبیت به اطلاق، تغییر بـه ثبـات، تکثـر بـه وحدت، وابسـتگی بـه اسـتقلال، ترکیـب بـه بساطت، اعتبار به اصـالت، زوال بـه دوام، ... و در فشرده کلام از طریق نفیِ "مطلقِ زیبایی" ها، به "زیبایی مطلق" دست می‌یابد. فرآینـد دیالکتیک افلاطونی بیش از آنکـه یـک سـیر شهودی و عرفانی قلمـداد شـود، یـک سـنتز عقلانی و برهانی است. اگر چیزی هست، ولی قائم به غیر نیست، لابد قائم بـه نفـس اسـت. اگر همـه چیـز قـائم بـه اوسـت، پـس خـود نمی‌توانـد قـائم بـه غیـر باشـد. اگـر فـارغ از هرگونه نسبیت، تغییر، کون، فساد، زوال... در نسبت با هر جابه‌جایی در زمان، مکان، سوژه، ابژه... ثابت است و برقرار، پس طبیعتی اسـت مغایر با دیگر طبایع.

نفی هرگونـه عینیـت بـا دیگـر اعیـان و اثبات غیریت با دیگر اغیار، استدلال و برهـان خلف در مرام و مسلک دیالکتیکی و محاورات سقراطی است، و قطعـاً عنـوان دیگـر برهـان خلف، احاله به محال یا مصـادره بـه مطلـوب نیست. مع‌الوصف دیالکتیکِ ایجابی افلاطـون با همان نقطه دیالکتیکِ سلبی او در هیپیاس تلاقی مـی‌یابـد: «زیبـا امـری دشـوار اسـت» (Greater Hippias, 304e) نفـی "مطلـق زیبـایی"هـا در هیپیـاس، بـه ثبـتِ "زیبـایی مطلـق"، در میهمـانی مـی‌انجامـد و تطبیـق زیبایی محض و امر متعال، دشـواری تحدیـد، ترسیم و تعریف امر بدیهی است.

حقیقت در ذات خود عین بداهت اسـت و بداهت را چگونه مـی‌تـوان تفسـیر و تعبیـر

Archive of SID
www.SID.ir

کرد، دشواری ارائه حد و رسمی از بدیهی، در حد امتناع و غیرممکن است. بداهتِ زیبایی، تعریف ناپذیر است. در عین حال آمیخته و عجین با سرشت و طبیعت بشری است. از این‌رو شاید دیالکتیک "برهان خلف" و تصدیق "زیبایی مطلق" از ناحیه نفیِ "مطلق زیبایی"ها، تنها مسیر برون‌رفت از بن‌بست "واقعیت زیبا"، ولی "گذران"، به "زیبایی حقیقت" اما "پایدار" باشد.

افلاطون با "واقعیت"، سر ناسازگاری و تعارض ندارد، افلاطون از واقعیات عینی آغاز می‌کند و با منطق و استدلال به تجزیه و تحلیل آنان می‌پردازد و درجه اعتبار و اصالت هر یک را از منظر کیفیت و حدوث و بقاء مورد آزمون و سنجش قرار می‌دهد و به استیلای بلامنازع امر واقع تن در نمی‌دهد و در حقیقت "بود" و "نمود" آن تشکیک می‌کند. جالب اینجاست که فیلسوفان مدرن خود از چند منظر کاملاً متفاوت به ارزیابی و تحلیل امر واقع پرداخته و گفتگو از حقیقت بود (reality) و نمود (appearance) را به یکی از مباحث اصلی فلسفه معاصر بدل ساختند و علی‌رغم دستاوردهایی بعضاً مشابه و مُماثل، از انکار و ادبار نسبت به ایده، افلاطونی فرو نگذاشتند. چه آنان‌که در تحلیل پدیده‌های عینی، در واقعیتی به مثابه نقطه کانونی هستی و قوامِ وجودیِ شی تردید کردند و به جنبه‌های "نموداری" و "پدیداری" اشیاء بسنده کردند و چه گروهی که اساساً "واقعیت موجود" را حجاب و پوشش "حقیقت وجود" انگاشتند و واقعیت‌انگاری موجود بالفعل (actual) را ماحصل غفلت‌اندیشی از حقیقتی اصیل تلقی کردند.

با این‌حال کماکان افلاطون را که در ورای زیبایی‌های ناپایدارِ عینی، طبیعی و محسوس، واقعیتی پایدار و ماندگار را به مثابه "اصالت" و "حقیقت" جستجو می‌کرد به قلم تمسخر و استهزاء نواختند: «نقاش یک شیء واقعی خلق نمی‌کند، بلکه فقط یک صورت خیالی می‌آفریند. ماحصل کار او در مقایسه با تخت اصلی و صورت آن، دو مرحله از واقعیت فاصله دارد. آفرینش این صورت خیالی مستلزم معرفت حقیقی نیست. هیچ دانشی در مورد اشیایِ حقیقی که صورت خیالی آنها ساخته می‌شود، لازم نیست. افلاطون در قیاسی نه چندان بلیغ، ادعا می‌کند که شاعر نیز از معرفت حقیقی دور افتاده است و فقط صورت‌های خیالی می‌آفریند»(Janaway, 2001, p.5).

ظاهراً افلاطون با طرح آفرینش تخت اصلی ایده‌آل توسط خدا در جمهوری دهم و

Archive of SID

www.SID.ir

مقایسه با آن با تختی که درودگر ساخته است و سپس تختی که نقاش با تقلید از تخت درودگر می‌کشد و بر این منوال، سه مرتبه از حقیقت فاصله گرفته، اسباب تمسخر خود و ریشخند منتقدان را فراهم کرده است: «گفت: به عقیده من نقاش از چیزی که آن دو (دمیورگ[45] صانع و درودگر) می‌سازند، تقلید می‌کند. گفتم: بسیار خوب! به سازنده چیزی که سه گام از حقیقت دور افتاده است. مقلد می‌گویی؟ گفت: بلی. گفتم: پس، نتیجه می‌گیریم که نویسنده نمایشنامه نیز مقلدی بیش نیست. زیرا آن هنگام که پادشاهی را مجسم می‌سازد، در واقع تصویری را پیش روی مخاطب می‌نهد که از اصل سه گام فاصله گرفته است. مقلدان دیگر نیز جز این فعلی را صورت نمی‌بخشند» (Republic: 10, 597e).

افلاطون با بیان مثالی ساده (و از نظر منتقدان ساده‌لوحانه) چند گام فاصله "زیبایی طبیعت" را از "طبیعت زیبایی" باز آفرینی کرده است. افلاطون با صراحت و صداقت تمام از هنری دم می‌زند که از "طبیعت زیبایی" بهره می‌جوید و بر "زیبایی طبیعت" می‌افزاید. در نظر افلاطون تنها هنری ناب و اصیل است که دغدغه اصلی آن، زایش و افزایش زیبایی باشد و نه عکسبرداری از آنچه پیش از آن زیبا بوده است. بر این مبنا هیچ فیلسوفی نمی‌تواند قائل به تصویرگری از "واقعیت" به‌عنوان هنر اصالتاً زیبا باشد، چه رسد به فیلسوفی که معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی و زیباشناسی را در یک تراز نهاده باشد.

کدام اصل از این بدیهی‌تر و شفاف‌تر درباره زیبایی می‌توان یافت: "زیبا" همان‌قدر زیباست که از "زیبایی" بهره‌مند باشد. آیا سنجش زیبایی در طبیعت زیبا یا هنر زیبا، چون دختر زیبا یا پیکره آتنا جز به میزان درجات بهره‌مندی آنها از حقیقت زیبایی است؟ رونوشت یا بازتاب محض "واقعیت" بر هنرمند هموارتر است یا پیمودن مسیری دشوار و دیریاب تا کرانه‌های "حقیقت"؟ رونوشت یا بازتاب "پدیداری" اشیاء آسان‌تر است یا راهیابی به وجوه "دیداری" آنان؟ به بیان برخی از اندیشمندان معاصر، دریافتِ "واقعیتِ موجود" دشوارتر است یا رسوخ به "حقیقتِ وجود"؟

گرایش امروزین هنر به واقعیت پدیداری (با عناوین ممدوح رئالیسم و طبیعت‌گرایی) در برابر رویکرد دیروزین افلاطون به حقیقت دیداری (با عناوین مذموم ایده‌آلیسم و آرمان‌گرایی)، چیزی جز تسامح و تغافل

45 . Demiurge (عقل فعال)

Archive of SID
www.SID.ir

نسبت به "طبیعت زیبایی"، در پشت پرده "زیبایی طبیعت" نیست. شرط مهم افلاطون در آفرینش اثر هنری، پیشگامی "طبیعت زیبایی" (به مثابه واقعیت اصیل) نسبت به "زیبایی طبیعت" (به مثابه واقعیت اعتباری) است.

برای فرآروی از ساحات "واقع نمایانه" و "تقلیدی" در هنر و فراوری امکانات "حقیقت‌گرایانه" و "تولیدی" در هنر، توسع ظرفیت وجودی هنرمند پیش‌شرط لازم و قطعی است؛ چرا که دریافت حقیقت و طبیعت زیبایی به گشودگی و سهولت زیبایی واقعیت و طبیعت نیست. « باید هنرمندانی را در کشور خود گردآوریم که از روحی اصیل و والا برخوردارند و می‌توانند اصالت و زیبایی را در آثار خود نمایان سازند» (Republic: 3, 401c).

افلاطون انعکاس واقعیت در آثار هنری را به‌مثابه آئینه‌ای تلقی می‌کند که در دستان آئینه‌گردان به هر سو رو می‌گرداند و در هر آن صورتی را باز می‌تاباند و بدین‌سان قادر است تا تمامی زیبایی‌های طبیعت از مناظر و مرائی و آفاق را بازآفرینی کند: «آسان‌ترین راه‌ها این است که آینه‌ای به‌دست بگیری و به هر سمت و سو و جانبی بگردانی. بدین وسیله هم می‌توانی آفتاب را تولید کنی و هم افلاک و ستارگان را. حتی خودت را و سایر جانداران را و همه آنچه را که برساخته طبیعت یا دست‌سازِ صنعت است. همه چیزها را می‌توانی از طریق آینه گردانی در برابر آنها خلق کنی» (Republic: 10, 596d-e).

به زعم افلاطون، درکِ حقیقت زیبایی، ظرفیت والای روحی را طلب می‌کند که وی از آن، گاه به روح شریف و اصیل و هماهنگ، تعبیر می‌کند که مقصود از آن هم افقی روحی با "حقیقت"، "اصالت" و "طبیعتِ" زیبایی است: «در نقاشی و سایر هنرهای زیبا، در بافندگی، رنگرزی، معماری و سایر فنون و پیشه‌ها، همچنین در ساختمان بدن جانوران و گیاهان، زیبایی و هماهنگی یا زشتی و ناهماهنگی را می‌توان مشاهده کرد. زشتی و بی‌وزنی و ناهماهنگی تصاویر، نمودهایی از روحی زشت و ناهماهنگ‌اند، کما اینکه زیبایی و موزونی و هماهنگی نقش‌ها، بازتاب‌هایی از روحی شریف و هماهنگ و اصیل‌اند» (Republic: 3, 401a) و گاه نیز از قابلیت‌های روحی به روحی ساده تعبیر می‌کند که البته با ساده‌لوحی مغایرتی بنیادین دارد: «پس روشن می‌گردد که مضمون خوب، آهنگ زیبا و وزنِ صحیح ناشی از سادگی روح‌اند؛ ولی منظور من از سادگی روح، ساده‌لوحی و بلاهت نیست،

Archive of SID

www.SID.ir

بلکه هماهنگیِ راستین است» (Republic: 3, 400d-e)

نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر، چندان غامض، پیچیده و درک‌ناشدنی نیست. التزام نامیرایی و فناناپذیری اثر هنری، انصرافِ منبعِ الهام هنر از جانب "واقعیت" به منظر "حقیقت" است. "اعتبارِ واقعیت"، "اعتبار زوالِ"، و "اعتبارِ حقیقت"، "اصالتِ کمال" است. اتصال به منشاء و منبع زیبایی، ضمانت نامیرائی و صیانت از هرگونه کون و فساد و اتکال به مظاهر و مآثر زیبایی، تقرر ساحت هنر در مظان فساد، زوال، تغییر و فناپذیری است. همین تعهد بی قید و شرط افلاطون به حقیقت است که زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر او را به‌مثابه یک نظرگاه اصیل و معتبر ورای پارادایم صور معقول و مُثُل افلاطونی، فراگیر و جهان شمول ساخته است. به عبارت دیگر صورت‌ها و ایده‌های معقول، در نزد افلاطون، «انگاره‌های حقیقت» اند و خلاف آن هرگز قابل تصدیق نیست.

هرچند این گزاره صادق است که افلاطون در سیر دیالکتیکی‌اش، در جستجوی حقیقت، از مرز سایه‌ها و اشباح به جهان طبیعت و از آنجا به حقایق ریاضی و سپس ایده معقول و عالم مثل می‌رسد (نمودار خط افلاطونی) و صورت‌های معقول را به‌مثابه حقیقتِ اشیاء تلقی می‌کند و قطعاً حقیقت زیبایی نزد افلاطون ایده معقول و مثال زیبایی است. اما چنان نیست که حقیقت‌گرایی افلاطون برساخته‌ای از نظام صور معقول و جهان مثالی اوست. برخلاف، این نظام صور و ایده‌های عقلانی است که بر بنیاد حقیقت‌گرایی او استوار گردیده و "ایده‌های معقول" را به‌مثابه "انگاره‌های حقیقت"، صورت بخشیده است.

از این‌روست که می‌توان ادعا کرد، زیبایی‌شناسی افلاطون، ورای پارادایم صور معقول، نظریه گسترش‌پذیر و پاسخگوست و نقد افلاطون بر رئالیسم یا واقعیت‌گرایی در هنر کماکان معتبر و کارپذیر است. زیبایی‌شناسی افلاطون مدعی است که آنچه "زیبا" است، به سبب بهره‌مندی آن از "زیبایی" است. یعنی واقعیت‌های زیبا، اعم از"طبیعت زیبا" یا "هنر زیبا"، تجلی "حقیقت زیبایی" است. پس "هنر زیبا" به‌مثابه یک "واقعیت"، اگر به‌راستی زیباست، لابد از بهره‌مندی و سهم‌جویی از "حقیقت زیبایی" است.

علی‌رغم بداهت سخن افلاطون، اگر مدعی رئالیسم در هنر، به زیبایی موجود در طبیعت اتکاء کند و هنر را در مقام تولید زیبایی، ناچار از تقلید طبیعت قلمداد کند،

Archive of SID
www.SID.ir

افلاطون نه زیبایی موجود در طبیعت را انکار می‌کند و نه بازتاب "زیبایی طبیعت" را در تقلید و محاکات آن. آنچه افلاطون خطیر می‌پندارد و لغزش‌گاه هنرمند تلقی می‌کند، پنداشت "واقعیت" به‌مثابه"اصالت" است. به تعبیر افلاطون پذیرش "واقعیت" به‌مثابه منبع الهام هنر، به میزان فاصله "واقعیت" از "حقیقت"، اثر هنری را چند گام از "اصالت هنری" اش تبعید می‌کند. افلاطون تقلید از "طبیعت زیبا" را در حالی‌که امکان تقلید از "طبیعت زیبایی" ممکن است، تبعید هنر از "بهشت حقیقت" به "برزخ حقیقت و مجاز" قلمداد می‌کند. "زیبا" آنقدر زیباست که نسبتی با "زیبایی" یافته است. "زیبا"، چیزی جز "زیبایی نسبی" نیست. تقلید از "زیبایی نسبی" یعنی آنچه از لحاظی زیبا و از لحاظی نازیبا، جایی زیبا و جایی نازیبا، گاه زیبا و گاه نازیبا، جزیی زیبا و جزیی نازیبا... (Symposium, 211a-b) لغزشگاه آفرینش هنری است.

۴. در قرب حقیقت

"زیبایی" در "قربت حقیقت" به ثبوت و کمال می‌رسد و در"غربت طبیعت" به افول و زوال. تقرر "حقیقت"، به او مکنت زیبایی می‌چشاند، اما تفرّر طبیعت او را در محنت زیبایی می‌نشاند. به زعم افلاطون، "هنر" به‌مثابه خاستگاه "باروری" و "زایش" زیبایی اگر در پرتگاه نسبیت، زوال یا تغیّر بلغزد، استعداد زایندگی و آفرینندگی در او عقیم گردد و به نازایی و سترونی مبتلا شود.«"زیبایی"، الهه‌ای است که "زایش" را "ارشاد" کند و "زاینده" را " امداد". از این‌رو آنکه استعداد بارور ساختن دارد، چون به زیبایی رسد، سراپا شور و اشتیاق شود، زاید و بارور سازد. ولی اگر به زشتی دست یابد، افسرده و پژمرده گردد، روی برگرداند و در خویشتن فرو رود و درد زایش را فرو خورد و بی‌آنکه خود را سبک‌تر سازد، دورتر شود. بدین سبب است که مشتاقان آفرینش مجنون‌وار سر در پی زیبایی می‌گذارند، زیرا "زیبایی" آنان را از رنج اشتیاق می‌رهاند» (Symposium, 206d-e).

دلواپسی افلاطون از گرایش هنری به جانب رئالیسم و ناتورالیسم، نه از منظر بازتاب واقعیت و طبیعت در اثر هنری، بلکه از ناحیه آفات وارونگیِ نسبتِ واقعیت با حقیقت است. پتانسیل پیشگویی دو هزار و چهارصدساله افلاطون نسبت به ابتلاء و ابتذال هنر رئالیستی دوران معاصر ناشی از حیات و نشاط نهفته در دیالکتیک دیالوگ اوست. در ادامه نمونه‌هایی تمثیل‌وار از خطر ابتذال تحریف و مسخ هنر را در این رویکرد

Archive of SID

www.SID.ir

از محـاورات افلاطـونی متـذکر و مـتفطّن می‌شویم:

الف) "زایـش" و "آفرینـندگی" در هنـر بنیاد در "حقیقت‌گرایـی" و مَسـخ و زوال آن بـه جانـب "تقلیـد" و "بازنمـایی" ریشـه در رویکـرد "واقعیـت‌گرایـی" دارد. "طبیعـت زیبایی"، هنرمند را بـه جانـب "نـوآفرینی" و "تولید" و "زیبایی طبیعت" وی را به سـمت و سوی "بازآفرینی" و "تقلید" سوق می‌دهد. افلاطون گاه واژه می‌مسیس(mimesis) را در سازوکار هنری استخدام می‌کنـد کـه تقلیـد، محاکات و بازنمایی را متبادر می‌سـازد و گـاه از واژه پوئسـیس (poesis) در آفـرینش اثـر هنری سود می‌جوید که همان معنی تولیـد و آفرینندگی را افاده مـی‌کنـد. «نقـاش هنگـام ساختن تصویر، از صورتِ "اصلی" ایده، تقلید نمی‌کند و آنها را چنـان‌کـه هسـتند، مجسـم نمی‌سازد، بلکه چنان که "نمودار" می‌شوند» (Republic:10, 598a).

بنابراین تقلید، همان تصویرسازی و ارائه نسخه بدل از اشیاء است که به عالم پدیدارها و نمودارها تعلق دارد (eikones)، و از طبیعت پایدار زیبایی که از امـور و شـهودی و بسـیط اسـت و متعلـق بـه عـالم دیـداری و شـهود عقلانـی (noesis) اسـت، فاصـله بسـیار دارد. «هر امری که باعث شود، چیزی از نیستی به هستی درآید، آفریدن (poesis) است، با ایـن همـه چنـان‌کـه مـی‌دانـی همـه هنرمنـدان آفرینـنده خوانـده نمـی‌شـوند، بلکـه عنـاوین گوناگونی دارنـد، مـا یونانیـان از میـان همـه هنرها "شعر" و "موسیقی" را جدا می‌کنیم و تنهـا آن‌را "آفـرینش"[46] مـی‌دانـیم و صـرفاً اسـتادان شـعر و موسـیقی را "آفرینشـگر"[47] مـی‌خـوانیم (Symposium, 250c-e). «هنـر آفریدن، نیرویی است که سبب می‌شود آنچـه موجـود نیسـت، بـه‌وجـود آیـد و باشـد» (Sophist, 265b).

تقلید و محاکـات از واقعیـت محسـوس، هنر را در زمره عالم پندار و تـوهم (eikasia) و معرفت ظنی و گمانی (doxa) قرار می‌دهـد که با طبیعتِ عالم محسوس، یعنی حرکـت و صیرورت و تغیر، نسبت دارد. اما آنچه از دایره کون و فساد و افول و زوال بیرون است، تنهـا سرشت پایدار و مانـدگار "حقیقـت زیبـایی" است. شهود "زیبایی" آن چیزی است که نـه تنها به زعم افلاطون "معیـار" و "مقـدار" در ساحت هنر، بلکه تنها چیزی است کـه ارزش زیستن دارد (Symposium, 211d). و هنـر را در زمـره عـالم شـهود عقلانـی (noesis) و معرفت حقیقی (episteme) توقع می‌بخشد.

46 . Create
47 . Creative

Archive of SID
www.SID.ir

«گمان می‌کنی لذتی یا سعادتی بالاتر از آن هست که آدمی به دیدار آن زیبـایی نائـل آید و زندگی را در مصاحبت آن به‌سـر بـرد ؟ فقط کسـی کـه آن "زیبـایی اصـیل"[۴۸] را بـا دیده جان بنگرد و از زیبایی‌های زمینـی کـه اشـباح و سـایه‌هـای زیبـایی اصـیل‌انـد، روی برتابد، به "زایش" و "پرورش" فضـیلت نائـل شـــود.» (Symposium , 212a)، هرچنـــد پیمودن فاصله جهان پدیداری و روگرفـت تـا عالم دیداری حقیقت اشیاء، بسیار دشـوار بـه نظـر مـی‌رسـد، امـا کمتـرین خاصـیت آن کیمیـایی اسـت "تبـدیلی"، کـه هنـر را از سازوکار تقلید و بازنمایی به مراتـب زایـش و آفرینندگی می‌رساند، چنان‌که مقلد طبیعـت تنها نموداری از اشیاء را به ظهور مـی‌رسـاند، اما دمیـورگ بـا نظـر بـه زیبـایی اصـیل، بـه خلاقیت و آفرینش می‌پـردازد. شـاعر از آن‌رو آفرینشگر است که نظاره‌گـر"زیبـایی" اسـت، همان‌طور که دمیورگ در پدید آوردن اشـیاء و طبیعت زیبا، به زیبایی محض نظـر داشـته است.

امـــا در تعبیـــرات مختلـــف و متفـــاوت افلاطون در جمهوری، میهمـانی، سوفیسـت... از تقلیـد و محاکـات از یـک سـو و تولیـد و آفرینش‌گری از سوی دیگر، ارتبـاط مقسـمی بـیش از رابطـه قسـمی اسـتنباط مـی‌شـود. افلاطون قطعاً هنر را "می‌مسیس" و محاکات تلقی می‌کند و وقتی از "پوئسیس" بـه‌مثابـه زایش و آفرینش سخن می‌گوید از قسـمی در برابر قسم دیگر روایت نمی‌کند. "تولید" نـزد افلاطون، خـود نـوعی از "تقلیـد" بـه شـمار می‌رود که هنر و اثر هنری را از مرحله اسـفل به مرتبه اعلی، عـودت مـی‌دهـد و آن تقلیـد از"حقیقت" است.

در تقلیـــد از "حقیقـــت"، خلاقیـــت و آفرینش‌گری بروز می‌کند، چنان‌که دمیـورگ به زیبایی نظر می‌کند و مطابق الگـو و اصـل، "زیبا" می‌آفریند. عکس این رابطه نیز صـادق اسـت. پوئسـیس بنـابر تأکیـد افلاطـون در میهمانی و سوفیسـت چیـزی را کـه نیسـت، هست می‌کند و موجودی تازه می‌آفرینـد. بـا این‌حال آفرینندگی نیز مـی‌توانـد از مـاهیتی کاملاً تقلیدی برخوردار باشد، یعنی علی‌رغـم آنکه می‌آفرینـد، امـا چیـزی را از نیسـتی بـه هســـتی نمـــی‌آورد، بلکـــه آنچـــه را هســـت، "بـــازآفرینی"، "تقلیـــد" و "گرتـــه‌بـــرداری" می‌کند.

پس در نظرگاه افلاطون، "تقلید" نـوعی از "تولید" و "تولید" نیـز نـوعی از "تقلیـد" اسـت. "تقلیـد" اگـر محاکـات از "حقیقـت" باشد، به مرتبت دمیورگ آفرینشگر زبردسـت

48 .Beauty itself

Archive of SID

www.SID.ir

فـرا مـی‌رود و بـه اصـالتِ هنـر تقـرب پیـدا مـی‌کنـد. امـا "تولیـد" اگـر " بـاز تولیـد" "واقعیت" باشد، به مسکنتِ مقلد و گرته‌بردار فرودست، تنزل یابـد و اصـالت هنـری در آن فرو کاهد. «هنر نقاشی، ذات و حقیقت اصیل اشـیاء را مجسـم مـی‌سـازد یـا "نمـود" و "صـورت" ظـاهر آنهـا را؟ نقاشـی تقلیـد "حقیقت" اسـت یـا تقلیـد"مجـاز"؟.... پـس روشن شد که تقلیـد همـواره از حقیقـت دور است و از همین روست که می‌تواند همه چیز را بسازد، زیرا از همـه چیـز فقـط مجـازی را نمـودار مـی‌سـازد و نـه حقیقـت آن‌را» (Republic:10,598 b).

پس نزد افلاطون تقلیـد و محاکـات نـه تنهـا مـذموم نیسـت، بـل هنـر جـز تقلیـد و محاکات نیست، اما اگر تقلید، محاکات اصـل و حقیقت زیبایی باشد، پوئسـیس و آفـرینش هنری تحقق یابد و زیبایی دیگری بـه حجـم زیبایی‌های طبیعت افزون گردد، اما تقلید اگر از نظـرورزی "زیبـایی طبیعـت" بـه رازورزی "طبیعـت زیبـایی" راه نیابـد، شـاهراهِ "حقیقت" به کژراهه "مجاز" منحرف شـود و "افزایش" و "زایش" به "بازتولید" و "تکرار" تقلیل پیدا کند.

ب) بـه زعـم افلاطـون، هنـر اصـیل، "آفریده"[۴۹] را تقلیـد نمـی‌کنـد، او نظـاره‌گـر حقیقت "آفرینش" است. هنر افلاطونی تقلید از "آفریده" نیست، تقلید "آفـرینش" اسـت. رئالیسم و یا به عبـارتی رویکـرد بـه تقلیـد از واقعیـت و بازنمـایی "آفریـده"، مسـخِ "هنـرِ آفرینش" و هرگونه "آفرینشِ هنـری" اسـت. «صانعی که می‌خواهد چیزی را به‌وجود آورد، اگر آن الگوی تغیرناپذیر را سرمشق خود قرار دهد، بـدون شـک ماحصـل صـنعتش از هـر حیث نیکو و کامل خواهد بود، ولی اگر آنچـه را که متغیر و فسادپذیر اسـت، الگـوی خـود سازد، حاصل کارش پسندیده نخواهـد بـود.» (Timaeus, 28a-b) «جهان از روی کدام یک از این دو الگو ساخته شده است: بـه تقلیـد از آنچه همـواره همـان اسـت و لایتغیـر و یـا از روی آنچه حادث است و متغیر» (Timaeus, 28c-29a).

دغدغه افلاطون در تیمائوس از آنجا کـه «جهـان بالضـروره، تصـویری اسـت از روی چیزی» (Timaeus, 29a-b) لاجرم دو مقوله است: اول، "صورتی" که نقش زده می‌شـود و دوم "الگویی" که از روی آن نقاشی می‌شـود. «باید به روشنی آشکار سازیم که چه تفـاوتی است میان سخنی که دربـاره چگـونگی یـک

49 . Created

Archive of SID
www.SID.ir

"تصویر" گفته می‌شود و سخنی که درباره کیفیت "الگوی تصویر" به بیان می‌آید» (Timaeus, 29b) اگر جهان زیباست، پس الگو و سرمشق سازنده جهان نمی‌توانسته چیزی باشد که از سرشت پایدار و ماندگار زیبایی برخوردار نباشد و در تندباد کون و فساد و حدوث و تغییر، زیبایی نسبی، مجازی و عاریتی‌اش را نتواند در امان نگه دارد. «همین که جهان زیباست و سازنده آن نیکو و کامل، پس در آفرینش جهان، بی‌گمان آنچه را که سرمدی است، الگو و سرمشق قرار داده است» (Timaeus, 29a).

دمیورگ صانع جهان، نظاره‌گر زیبایی است، آفرینش زیبا، ماحصل نظر به زیبایی است. "آفریده" زیباست. شاعر یا نقاش در نقشی که می‌زند، اگر به آفریده نظر کند، نسخه‌ای مکرر از آفریده را "بازآفرینی" می‌کند. این نسخه بدلی و تکراری از یک زیبایی پیش‌ساخته چیزی جز شعر تنگ‌نظرانه نیست که آفاق نگاهش را در آثار زیبایی محصور و محدود ساخته است.[۳] شاعری جز تحیر و سرگردانی و بهت و شگفتی در راز و رمز "آفرینش" نیست. هنر اصیل به زعم افلاطون "محاکاتِ" "آفریده" نیست، "حکایتِ" "آفرینش" است. شاهدان و "زیبارویان" از او دلبری نمی‌کنند، چرا که او دلباخته "اسرار دلبری" است.

شاعر در همانندی با "زیباییِ آفرینش" به "آفرینشِ زیبایی" می‌پردازد. عبور شاعرانه هنرمند از جهان آفریده، زیبا اما گذرا، و همنشینی، همسایگی و هم‌آغوشی با حقیقت زیبایی و رازورزی با رمزواره‌های آفرینش به شعری در زایش و آفرینش زیبایی منجر می‌شود. هنر افلاطون نه "تصویر" "پدیدار طبیعت"، بل تعبیر "رؤیای حقیقت" است.

ج) انصراف از تقلید"حقیقت" به "واقعیت"، فی حد نفسه فراهم ساختن اولین امکان "تحریف" در "واقعیت" است و آن "امکانی" است که در "ذات واقعیت" نهفته است. «تصویر یا پیکره‌ای که اگر از نقطه‌ای معین دیده شود، به اصلش "شبیه" می‌نماید و اگر از روبه‌رو نگریسته شود، "ناشبیه"، چه باید نامید؟ آیا نباید آن‌را بدین جهت که ما را می‌فریبد و چنین "وانمود" می‌کند که "شبیه" است، "نقش فریبنده" بخوانیم؟» (Sophist ,236b) « اگر تختی را از پهلو یا روبه‌رو یا از پشت بنگری، هر بار ماهیت آن دگرگون می‌شود؟ یا ماهیتش، همواره ثابت است و تنها در ظاهرِ نموداری، هر نوبت به صورتی نمایان می‌شود؟» (Republic:10,598 a)

Archive of SID

www.SID.ir

معضل جدی که افلاطون در حیطه می‌مسیس با آن روبه‌روست، مشابه همان مشکلی است که در حوزه نظر، با سفسطه‌گرایی مواجه است. به‌همین سبب در رساله سوفیست هر آنچه در تشریحِ ابعادِ سفسطه‌گری مثال می‌زند، نمونه‌های تصویرگری از طبیعت محسوس و تقلید از واقعیت است. «کسی که به طول و عرض و عمقِ سرمشق خود و نسبت آنها با یکدیگر دقت کامل دارد و با این توجه از آن تقلید می‌کند، تصویری شبیه اصل به‌دست می‌دهد. اما اگر کسی بخواهد نسبتِ اندازه‌های حقیقی یک اثر زیبا را تقلید کند، قسمت بالایی تصویر کوچک‌تر از اندازه واقعی و بخش پایینی تصویر بزرگ‌تر از اندازه واقعی "نمودار" می‌شود. زیرا ما بالا را از دور می‌بینیم و پایین را از نزدیک. پس معلوم می‌شود صورتگران کاری به حقیقت ندارند و در پی نسبت‌های واقعی نیستند. بلکه می‌کوشند نسبت‌ها را چنان "نمودار" کنند، که در تقلید، "زیبا"، "وانمود" شود (Sophist, 235d-e, 236a).

واقعیت، در نمودار (appearance) مَسخ می‌شود و نقاش در تصویرگری از واقعیت، چاره‌ای جز رسم جهان "نموداری" و "ثبت نمودی" از هزاران امکان نموداری ندارد. «چیزی به نظر می‌آید بی‌آنکه باشد، چیزی گفته می‌شود، بی‌آنکه حقیقتی در آن باشد. فهم این نکته چقدر دشوار است که سخن دروغی را راست پنداریم، بی‌آنکه در این تصدیق، دچار تناقض شویم.» (Sophist, 236e -237a) افلاطون از طریق مثال‌هایی که در سوفیست متذکر می‌شود، دشوار فهمی این نکته که چگونه ممکن است وجود سخن دروغ را تصدیق کنیم، بی‌آنکه در این تصدیق به تناقضی دچار شویم، آشکار می‌سازد.

"واقعیت" وقتی "تقلید" شود، همچون سخنی که اظهار می‌شود، از یک پدیده واقعی، به پدیدارِ ظهوری تبدیل می‌شود. "واقعیت"، "واحد" است، "نمودار"، کثیر. با این‌حال هیچ‌یک از پدیدارها و ظهورات در قیاس با یکدیگر قابل نفی و اثبات نیستند. سوفسطایی همچون روح شیطانی درکالبد نمودارها مختفی است. "دروغ" می‌گوید، اما تناقضی آشکار نمی‌شود. در جهانِ "بازنمود"ها، اساساً گفت‌وگو از راست و دروغ و حقیقت و باطل منتفی است. به تعبیر بیگانه، در سوفیست، هر بار بخواهیم از "لاوجود"[50] سخنی بر زبان آوریم، بایستی ابتدا آنچه را که "نیست"، "هست" مفروض کنیم: «اگر بگوییم "لاوجودها"، عدد کثیر را

50 . Nonexistent

Archive of SID
www.SID.ir

بر آن حمل کرده‌ایم و اگر بگوییم "لاوجود"، عدد واحد را به آن حمل کرده‌ایم. آیا در این شرایط "موجود" را به لاوجود، حمل نکرده‌ایم؟ (Sophist ,238b-c).

در چنین شرایطی است که سوفیست همه سخنان را راست تلقی می‌کند و امکان تشخیصِ حقیقت از دروغ و درست و نادرست را از میان می‌برد، زیرا «حق نداریم درباره کسی که لاوجود را به زبان می‌آورد، بگوییم که او سخن می‌گوید، ولی هیچ چیز نمی‌گوید، بلکه ناچاریم بگوییم که او سخن نمی‌گوید.» (Sophist ,237e) چگونه ممکن است که کسی سخن بگوید، ولی چیزی نگوید، اگر سخن بگوید، حتماً چیزی گفته است. پس ناچاریم که از اصل، سخن گفتن او را منکر شویم، چرا که همان لحظه که اراده کنیم، تا "لاوجود" را نفی کنیم، ادعای خود را باطل کرده‌ایم. افلاطون اعتراف می‌کند که «دشوار بتواند "لاوجود" را به وجهی درست به زبان آورد، چرا که "لاوجود" هم غیرقابل تصور است، هم غیرقابل بیان، هم غیرقابل تعریف. با این‌حال بر همین اعتراف نیز اشکال می‌کند، چرا که « در همان حال که «لاوجود» را غیرقابل بیان تلقی می‌کند، هم "وجود" را بر آن حمل کرده است و هم "واحد" را» (Sophist ,238e- 239).

نقد اصلی افلاطون بر رئالیسم در هنر، به‌مثابه خفاگاه و مستورانه سوفسطایی است. او می‌کوشد تا تصویر برساخته از واقعیت را به دو نیم کند تا سوفیست پنهان‌شده در آن را مطابق قوانین شاهی شکار کند و به این کار آنقدر ادامه می‌دهد تا سرانجام او را در جایی به چنگ آورد. تصویر برآمده از واقعیت، دروغین و فریبنده است، اما تصاویر، چون برآمده از جهان نموداری است، صدق و کذب در آن راهی ندارد، زیرا در همان حال که تصویر را غیر واقعی و دروغین می‌پنداریم، بر واقعیتی بنام «تصویر» تأکید می‌کنیم.

البته افلاطون در پایان رساله سوفیست، توسط آنچه دو هزار و اندی سال بعد، به‌عنوان کشف بزرگ هوسرل، یعنی وجه التفاتی (intentionality) اندیشه و سخن خوانده شد، مغالطه سوفسطایی را برملا می‌کند: «سخن اگر به‌راستی سخن باشد، قطعاً باید درباره چیزی باشد. چه اگر درباره هیچ چیز نباشد، سخن نخواهد بود» (Sophist, 262e). فکر و سخن هر دو یک چیزند، با این فرق که ما گفت‌وگویی را که روح بی‌صدا با خود می‌کند، فکر می‌نامیم (Sophist, 236e). سخن یا اندیشه وقتی درباره چیزی باشد، موجودی را تبیین می‌کند، اما درباره هرچیز "موجود ها" و

Archive of SID

www.SID.ir

"لاوجودهای"بسیاری متصور است. «پس اگر سخنی درباره چیزی "غیر" را "همان" و "لاوجود " را "موجود" وانمود کند، چنین سخنی، سخن نادرست است.» (Sophist, 263d). با این حال اشکال اصلی، اثباتِ مغالطه سوفیست، در همین نقطه کانونی و تثبیت‌ناپذیر است. امکان ذاتی "واقعیت"، تکثر ظهوری و پدیداری و صعوبتِ ارجاعِ وجهِ التفاتی به اصل و منشاء پدیدارهاست.

نمونه معاصر تصویربرداری از واقعیت و مواجهه با "نمودهای" مختلف از "بود"، تصاویر مختلف دوربین‌های متعدد تلویزیونی در یک مسابقه ورزشی در اثبات یک حادثه تخلف‌آمیز است. واقعیت حادثه امرِ واحد، و ظهورات آن از زوایای مختلف، توسط دوربین‌های ثَبّاتِ حادثه است. اما کدام زاویه است که تخلف را آن چنان‌که واقعیتِ حادثه است، برملا می‌کند. هر زاویه دید، چیزی را نشان می‌دهد که از درجه صحت خودش برخوردار است و اگر به وجه التفاتی (نسبت نمودار با واقعیت) مثلاً از طریق اعتراف متخلف، راهی نداشته باشیم، نسبت به صحت و سقم هیچ‌یک از تصاویر داوری نمی‌توان کرد. چنان‌که افلاطون در سوفیست، تصویری را از یک زاویه شبیه اصل و از زاویه‌ای دیگر ناشبیه با اصل شناسایی می‌کند، اما اگر امکانی بر رسوخ به حقیقتِ اصل در میان نباشد، امکان قضاوت در شباهت و همانندی هیچیک از زوایای نموداری با اصل واقعیت موجود نیست. چنانچه هیچ‌یک از تصاویر متعدد تلویزیونی، حقیقت"صحت" یا "سقم" ضربه سر "مارادونا" درگشایش دروازه انگلیس را در جریان جام جهانی فوتبال ثبت نکرد.

نتیجه‌گیری تکان‌دهنده افلاطون در نهایت امر، سوفسطایی را تصویرگری قلمداد می‌کند که با "حقیقت‌گریزی" و "معرفت‌ستیزی" و بهره‌برداری از امکانات ذاتی "واقعیت" در ظهورات نموداری، در عوض تقلید مبتنی بر معرفتِ حقیقی شیء، تصویری مبهم از "واقعیت" بیافریند و در فضای نموداری، ضمن سلب هرگونه داوری از مخاطب، هرگونه گفتار حقیقت‌جویانه را به تناقض دچار سازد. (Sophist ,268c-d) و این به‌نظر نگارنده بنیادی‌ترین و در عین حال ظریف‌ترین اشکالی است که افلاطون از طریق تجزیه و تحلیلِ نسبتِ "تصویر" و "واقعیت"، بر "رویکرد رئالیسم در هنر" ایراد کرده است.

د) به زعم افلاطون تقلید چه از طبیعت و واقعیتِ بیرونی و چه از واقعیت و طبیعتِ درونی (امیال، هوس‌ها، شهوات و سایر

Archive of SID

www.SID.ir

انفعالات نفسانی) عالمی از ظواهر و نمودارها و سایه‌ها و اشباح را برمخاطب می‌گشاید، که برآورنده التذاذ و جزء فرودست نفس است و نه بارورکننده خرد و معرفت که آن ثمره حقیقت‌گرایی شاعر است که به جزء متعالی و فرادست نفس نظر کرده است. «نباید اجازه داد تا شاعران و آهنگ‌سازان هوس‌ها و امیال خود را در ساخت آثار و قطعات دخالت دهند. آنها نباید تهییج‌کننده هواجس و نفسانیات باشند. سرودها و قطعات موسیقی که مطابق خواسته قانونگذار اصلاح شوند، هزاران بار برتر از نغمات و آواهای شهوت‌انگیز خواهند بود. آن کس که طبعش از جوانی تا کهنسالی به نظم و اعتدال خو گرفته، چنین نغماتی را پست و بی‌ارزش می‌شمارد. اما بیشتر مردمان، آنچه نفس را به تعالی می‌رساند، سرد و بی‌روح می‌شمارند و به سوی پستی و فرومایگی میل می‌کنند (Laws: 7,802b-c-d).

افلاطون در هر آفرینش هنری بر پنج عنصر اصلی احتجاج می‌کند: ۱. روش (الهام[51] – تکنیک)؛ ۲. منبع (حقیقت – واقعیت)؛ ۳. هنرمند (مقلد – آفرینشگر)؛ ۴. کیفیت (تقلید- تولید)؛ ۵. مخاطب (فرادست- فرودست)، اما تقسیم مخاطب به دو گروه فرادست و فرودست در مخاطب‌شناسی افلاطون، دو گونه متفاوت از آحاد انسانی نیست. بلکه اجزای پست و متعالی روح بشری است. به نظر افلاطون "هنرِ طبیعت‌گرا" با جزءِ پست و "فرودستِ روح" ارتباط برقرار می‌کند و "هنر حقیقت‌گرا" با جزء متعالی و "فرادستِ روح". هنری که چشم‌اندازش را بر تنگنای طبیعت محدود و محصور می‌کند، به جزء نازل وسافلِ روح مخاطب می‌گراید و هنری که از جهان طبیعت فراتر رود و ساحات والاتر وجود را دریابد، به مخاطبی از اجزاء صاعد و عالی روح دست پیدا کند.

افلاطون معتقد است حتی ادراکات حسی، همواره دریافت‌های خویش را بایستی با جزء خردورز روح آزمون و اصلاح کنند والا در دریافت حقیقتِ واقع، دچار خطا و لغزش می‌شوند، در این وانفسا چگونه یک پدیده هنری صرفاً انفعالات حسی و نفسانی را مخاطب اصلی اثر قلمداد می‌کند.« جزء خردورز روح ما، دریافت‌های برآمده از ادراکات حسی را با معیارهای خود مورد سنجش و آزمون قرار می‌دهد و درمی‌یابد که دو چیز که حواس ما یکسان می‌پنداشتند، نابرابرند، یا دو چیز که حواس ما نابرابر می‌پنداشتند، یکسان‌اند. (جمهوری دهم،

51 . Revelation

Archive of SID

www.SID.ir

۶۰۲e) «جسمی راست در آب کج به نظر می‌رسد، چیزی گاه محدب دیده می‌شود و گاه مقعر. اگر قوای فرادست روح چون خرد و تفکر به سنجش و آزمون و اندازه‌گیری نپردازد، ماحصل دریافت حواس، از خطا و لغزش مصون نخواهد ماند» (Republic:10, 602 a).

شاعران و نقاشانی که از اصل و حقیقت اشیاء تغافل می‌کنند و به تقلید از نمودها و ظواهر طبیعت تأسی می‌جویند و انفعالات نفسانی و آمال و امیال شهوانی را بیدار می‌کنند بالطبع فرودست ترین ارکان نفس چون قوای شهویه (epithymetikon) و غضبیه (thumoeidos) را مخاطب قرار می‌دهند، حال آن (شاعری) که، از عالم سایه‌ها و اشباح فرا می‌رود و آفرینش هنری را به محاکات از حقیقت و صورت معقول اشیاء معطوف می‌سازد، جزءِ فرادست نفس، یعنی قوه خردورز (logistikon) را خطاب می‌کند و به فتوح جهان معرفت (episteme) بر نفس مخاطب نائل می‌شود. «شاعری که میل و آرزوهای پست را بیدار و فربه کند، در حالی‌که خرد و اندیشه را ناتوان می‌سازد یا نابود می‌کند، از این نظر درست چون کسی است که زمام امور کشور را به ستم‌پیشگان و فرومایگان بسپارد و خردمندان و نیک سیرتان را از میان بردارد» (Republic:10, 605 b). «چنین شاعری در روح هر یک از آحاد جامعه قانونی نادرست برقرار می‌کند و با ارائه اشباح و تصاویر بیگانه با حقیقت، جزء نابخرد و فرودست روح را ارضا می‌کند و این همان جزیی است که، از تمیزِ مفهوم خرد و کلان به خطا می‌افتد و امری واحد را گاه بزرگ می‌پندارد و گاه کوچک و در نهایت همواره از حقیقت باز می‌ماند» (Republic:10, 605b-c).

افلاطون البته به دشواریِ طریقت راستین هنر، و تقلید از اجزاء متعالی روح و افتتاح جهان خرد و معرفت، بر جزء فرادست روحِ مخاطب، به‌واسطه گرایش به ساحات والای وجود اعتراف می‌کند: « جزء زبون و فرومایه نفس را به آسانی و انحاء گوناگون می‌توان تقلید کرد، در حالی‌که محاکات از جزء خردمند و متین روح که همواره در یک حال آرام می‌ماند، بدین آسانی نیست. مردم نیز در تماشاخانه‌ها در پی التذاذ نفس و ارضای امیالِ پست گرد آمده‌اند و از درک تعالی روح، حتی به‌واسطه تجسم هنرمند بیگانه‌اند (Republic:10, 604e). «از این رو فن تقلید نیز که خود به دون‌مایگی در گرته‌برداری از نمود اشیاء و جزءِ پست و فرودست نفس گرایش دارد، بدان پیوند

Archive of SID
www.SID.ir

می‌زند و از این امتزاج، مولودی فرومایه چون والدین پدید می‌آید» (Republic:10, 603b).

سال‌ها و قرن‌هایِ متمادی، در پی دلواپسی‌های افلاطون، هنر رئالیستی کرانه‌های ابتلاء و ابتذال طبیعت‌گرایی را در می‌نوردد و آثاری در حوزه پورنوگرافی به‌مثابه الگوهای برجسته در ساحت هنر، ترویج و تحسین می‌شود و مخاطب‌گزینی در بدو آفرینش اثر، به‌کلی اهمیت و موضوعیت خود را از دست می‌دهد. آنچه به‌مثابه آزادیِ هنر از هر قید و بند تلقی می‌شود، رهاسازی جزء فرودست نفس را نشانه رفته، که آنچه مولد زیباییِ خیر و حقیقت است، پس می‌زند و آنچه را که موجد توهم، پندار و شبحی یا شباهتی از زیبایی و آزادی است، اما التذاذ و خوشایندیِ نفس را ارضا می‌کند، واقعی و مطلوب می‌انگارد. انگار، افلاطون همین امروز تراژدی‌نویسان را خطاب قرار می‌دهد: « ما خود نیز، دست اندرکار تنظیمِ آثارِ شاعرانه‌ایم و می‌کوشیم بهترین و زیباترین آثار ارائه شود. پس قانونی که درباره شعر وضع می‌کنیم، تقلیدی است از بهترین و شریف‌ترین زندگی‌ها. به اعتقاد ما اثرِ شاعرانه حقیقی، اثری است که حقیقت زندگی را نمایان سازد» (Laws: 7, 817b).

ه) گفت‌وگوی پرایهام و اهمیتِ روش شاعری و آفرینش اثر هنری، مجادله پایان‌ناپذیرِ "تکنیک" و "الهام" در فرآیندِ خلاقیت و زایشِ اثر هنری است. جدلی جنجال‌برانگیز و تمام نشدنی که از بدو گفت‌وگوهای زیبایی‌شناختی تا دوران معاصر دوام یافته و حتی در شاخه‌های تکنولوژیک هنر امروز چون "سینما"، تحت عناوینی چون"صنعت" یا "هنر" سینما، دعوای کهنه تکنیک یا الهام را به قوت خود باقی نگه داشته است. «نوع سوم "جنون"، هدیه خدایان دانش و هنر است که چون به روحی لطیف و اصیل برخورند، آن را به هیجان آورند و آن‌را وادار کنند تا به‌واسطه اشعار و سرودها به وصفِ شاهکار گذشتگان، پردازند و نسل آینده را تربیت نمایند. اگر کسی قدم در راه شاعری بردارد، بی‌آنکه از این"جنون" بهره‌ای یافته باشد و گمان کند که با استمداد از "وزن" و "قافیه" می‌تواند شاعری کند، عاشقان محرمش ندانند و شعرش را که حاصل کوشش در هشیاری است، به چشم حقارت بنگرند» (Phaedrus, 245a).

افلاطون در رساله فایدروس، از واژه "تخنه" (techne) به معنای فن و صنعت شاعری یاد می‌کند و البته در مواردی نیز از واژه "تخنه" به مفهوم "دانایی" سود جسته

Archive of SID

www.SID.ir

است. هرچند این واژه خود نیز سیری چنین را در تاریخ معرفت بشری پیموده است. اما آنچه مسلم است اینکه افلاطون در چگونگی آفرینش اثر هنری، "وزن" و "عروض" و "قافیه" را به‌مثابه روش‌مندی‌های تولید و فناوری شاعرانه برای خلاقیت هنرمندانه مکتفی به ذات نمی‌شناسد و شاعری را که دستش از منبعِ الهامات الهی کوتاه است، محرم راز و رمزِ «آفرینشِ هنری» تلقی نمی‌کند. حقیقت شعر با فن و تکنیک و ممارست حاصل نمی‌شود، شعر فرآورده غیبی و دستاورد الهام مینوی است.

شاعر اگر به شهود حقیقت زیبایی در عالم غیب نائل نشود، حتی به درک درستی از زیبایی‌های طبیعت نمی‌رسد. « آنکه در عالم بالا چندین بار به تماشای زیبایی نائل آمده و پاکی و صفای آن‌را از دست نداده، چون سیمایی ببیند که به سیمای خدایان شبیه است، یا اندامی که تصویر زیبایی در آن هویداست، نخست لرزه بر اندامش افتد و هیبتی که هنگام مشاهده اصلِ زیبایی بر وجودش راه یافته، دوباره بر او مستولی شود» (Phaedrus, 251a).

مجادله تکنیک و الهام، صورتی مکرر از دعوی رویکرد به "زیباییِ طبیعتِ" و شهود "طبیعتِ زیبایی" است. ادعای الهام از عالم غیب، شیدایی و بیخودی شاعر، همان مدعایِ "شهود حقیقت" و "طبیعت زیبایی" است و ادعای تکنیک و فن آوری، همان مدعای دریافت راز و رمز زیبایی‌ها از ناحیه گرته‌برداری از "زیبایی طبیعت" و شناختِ تکنیک‌ها و فنونِ پردازشِ شاعرانه از طریق قافیه، وزن و عروض و کنش و.... مانند آنهاست. افلاطون در رساله فایدروس با ظرافتی شاعرانه، الهام، شیدایی و بی‌خودی شاعر را به‌مثابه "فن شهود زیبایی اصیل"، در برابر "فن‌سالاری طبیعت‌گرایانه" علم می‌کند و آن کس را که بر طبل فن و تکنیک در شاعرانگی می‌کوبد، به دیدار زیبایی اصیل و الهامات ماوراء تکنوکراسی عودت می‌دهد و دعوت می‌کند.[۴]

افلاطون در رساله "ایون"، پای را از این حد فراتر می نهد و شاعر را پیام‌آور الهی و در ردیف پیامبران قرار می‌دهد و تأکید می‌کند که خداوند پیام‌آوران را از انسان‌های درس‌نخوانده و مکتب‌نرفته برمی‌گزیند تا دلیلی باشد که آنچه می‌گویند نه گفتار فن‌آورانه، بلکه پیام الهی است. «خدا هشیاری را از شاعر می‌گیرد و او را چون پیامبران و پیشگویان، وسیله انتقالِ پیام خود می‌سازد تا هنگامی که ما نکته‌ای را از زبان وی می‌شنویم، بدانیم که سخن شاعر نیست.

Archive of SID
www.SID.ir

کدام عقل و هوش می‌تواند سخن بدان بلندی و استواری را بر زبان آورد، بلکه آن سخن خداست و خدا با زبان شاعر با ما سخن می‌گوید.» (Ion, 534c-d) «خدا خواست بدین وسیله ما را آگاه سازد که آثار زیبای شاعران، نه اثرِ هنرِ انسانی است و نه از نوعِ فعل و صنعتِ انسانی، بلکه اثری خدایی، در ضمیر شاعر و ترجمانِ کلمات الهی است. خداوند به جهت آنکه صدق این گفتار را با برهانی روشن اقامه کند، زیباترین سرودها را به زبان شاعرانی عادی و عامی جاری ساخت» (Ion, 534e-535a).

سخن آخر اینکه تخنه یا تکنیک، قواعد و معائیر فناورانه و ماحصل تدقیق در معاینه طبیعت و استخراج فنون و رموزِ بلاغت و فصاحت از قبیل صنایع لفظی و معنوی، معانی و بیان و بدیع و صرف و نحو و حوزه هوش و دانش و آموزش است و ماحصل آن صنعتگری و فناوری است، اما مواجهه شاعرانه با ساحت هستی، شیدایی، بیخودی و مشتاقی در لقاء "زیباییِ اصل" و "اصلِ زیبایی" است. به تعبیر افلاطونی این شاعرانگی، ورایِ "مرزِ هشیاری" و "رمزِ فناوری" است. رودخانه‌های طبع شاعری از سرچشمه‌های الهی می‌جوشد و موزها (musa) فرشتگان الهام شاعرانگی از ایوترپه (Eutrepe) الهه شعر غنایی، مل پومنه (Melpomene) ایزد بانوی تراژدی، اراتو (Erato) آموزگار شعر تغزلی....، دختران زئوس (zeus) و منوموسونه (Mnemosyne) مشتاقان حقیقت زیبایی را با هدایای شعر آسمانی پذیرایی می‌کنند: «اکنون باید دریافته باشی که مخاطبان، واپسین حلقه‌های زنجیرند که نیروی مغناطیس به آنها منتقل می‌شود و حلقه‌های میانی، نمایشگران و راویان، و حلقه نخستین خود شاعر است. خدا، نیروی خویش را به حلقه نخستین (شاعر) می‌دهد و پیوند حلقات، سلسله زنجیری را شکل می‌دهد که از خدای شعر و هنر آویخته است و خدا خود، مغناطیس اصلی این سلسله است» (Ion, 535e-536a).

و) و تکمله‌ای در پایان سخن بر بندهای الف تا هـ آنکه اگر مقلدان طبیعت را که به مظاهر و مآثر زیبایی در واقعیت محسوس بسنده کرده‌اند و از ملاقات با حقیقت و طبیعتِ زیبایی چشم پوشیده‌اند و تخنه و فنِ تقلید از "طبیعتِ آفریده" را به الهام و شیدایی و مواجهه شاعرانه با "حقیقتِ آفرینش" مزیت بخشیده‌اند، از دو طبقه و دو جرگه متفاوت و متمایز به‌شمار نیاوریم، طبقات آرمان شهر افلاطونی را چگونه توجیه

Archive of SID

www.SID.ir

کنیم که در آن شاعران و هنرمندان، یکبار در طبقات علیا و والا، و نوبتی دیگر در طبقات سفلی و دنیا شناسایی می‌شوند؟ چرا افلاطون در رساله فایدروس، "جویندگان زیبایی" و "فرهیختگان دانش و هنر" را ابتدا در رتبه نخستِ طبقات آرمان شهر، مأمن و مأوی می‌دهد و آنگاه در نوبتی دیگر، پس از جنگاوران، سیاستمداران، بازرگانان، ورزشکاران، طبیبان، کاهنان و غیب گویان، ...آنان را با عنوان "شاعران" و "مقلدان" در رتبه و طبقه ششم قرار می‌دهد؟

«از میان ارواحی که به دیدار حقیقت نائل آمده‌اند، دسته‌ای کوچک که بیش از دیگران توفیق یافته‌اند، درکالبد کسانی جای می‌گیرند که "پویندگان دانایی" و "جویندگان زیبایی" اند و خدمتگزارِ فرشتگانِ "دانش" و "هنر" و "عشق" خواهند بود. آنکه در توفیقِ تماشای حقیقت، در رتبه دوم است در قامتِ جنگاوران جایگزین خواهد شد و یا پادشاهی که بر طبق قانون حکومت کند. ارواحِ رتبه سوم در تن سیاستمداران و بازرگانان و آنان‌که در رتبه چهارم‌اند، در اجسامِ ورزشکاران و طبیبان، و ارواحِ رتبه پنجم در ابدانِ پیشگویان و کاهنان درآیند. آنان‌که در رتبه ششم از توفیق تماشای حقیقت‌اند در کالبد "شاعران" و "مقلدان"، جای می‌گیرند....» (Phaedrus, 248d-e).

تمایزی که افلاطون خود در کاربردِ واژگان و تعبیرِ عبارات، از ساکنانِ طبقات اول و ششم آورده، کاملاً روشن و پاسخگوست. شاعران و هنرمندانِ طبقه نخست، در شور و اشتیاقِ ملاقاتِ "زیباییِ اصیل" و "حقیقتِ زیبایی" اند، "جویندگان زیبایی" و "کمربستگان خدمت به فرشتگان هنر" اند. اما "شاعران" و "مقلدانِ" ساکن در طبقه ششم، از ناحیه وجد و سرور از ملاقاتِ "حقیقت اصیل" در غفلت به‌سر می‌برند و بر مرتبه‌ای دانی از قوس نزول جاخوش کرده‌اند و به بازتاب و انعکاسی از "طبیعتِ زیبایی" در "زیباییِ طبیعت" جان فرو کاسته و چشم فرو بسته‌اند. تعبیر افلاطون از اهالیِ دانش و هنر، یکبار به "جویندگان زیبایی" و باری به "شاعران تقلیدگر" و قرار دادن یکی در طبقه نخستِ آرمان شهر و دیگری در پنج طبقه فروتر، نشان می‌دهد که نزد افلاطون، "نظر" به "حقیقتِ زیبایی" اصل است: (آنچه ارزش زیستن دارد).

فرجام

افلاطون از طریق تجزیه و تحلیل نسبتِ "تصویر" و "واقعیت"، رویکرد "رئالیسم در هنر" را به‌مثابه سوفسطائی در تصویرگری

Archive of SID
www.SID.ir

قلمداد می‌کند که در نهایت جز به نمـوداری مبهم از واقعیت دسـت نمـی‌یابـد. ایـن نظـام "صور عقلانی" افلاطونی است کـه بـر بنیـاد "حقیقت‌گرایی" استوار گردیده و "ایـده‌هـای معقول" از جمله "زیبایی اصیل" را بـه‌مثابـه "انگاره‌های حقیقت" صورت بخشیده است، و نـه آنکـه دعـوی "حقیقـت‌گرایـی" او بـر ساخته‌ای از نظام صور معقول و جهان مثـالی او باشد. نظر به "هنرِ آفرینش" به "آفـرینشِ هنری" می‌انجامد، اما نظرورزی بـه "زیبـایی طبیعت" بدون رازورزی با "طبیعت زیبـایی" و اصالت بخشیدن بـه "واقعیـت" در پیشـگاه "حقیقت"، جز به محرومیت شاعر از مواجهـه شاعرانه با حقیقت هستی و الهامات مینـوی و مسخ و تحریف و استحاله هنرِ اصـیل و تنـزل و تقلیـد از ارکـان فرودسـت نفـس، فرجـام نمی‌یابد. شاید نقـد افلاطـون بـر رئالیسـم در هنر، کاربرد رسانه‌های نوین ارتباط جمعـی را که جهان‌ها و ساحت‌های گوناگون هسـتی را تا حد جهان مـادی و فیزیکـی تقلیـل و فـرو کاهش داده، و عدسی دوربین را صـرفاً مقیـد به ثبت امر فیزیکـی و مـادی حاضـر قلمـداد می‌کنند، به حقـایق اصـیل وجـودی متـذکر گردد، و سپهری را که او بر افـق نگـاه هنـر و هنرمنـد مـی‌گشـاید، بـه راهبـردی نـوین در رویکرد و کـارکرد رسـانه‌هـای بـومی و ملـی منجر گردد.

پانوشت‌ها

۱. چون توگوشی، او زبان، نی جنسِ تو گوش‌ها را حق بفرمود اَنصِتوا کـودک اول چـون بزایـد، شـیر نـوش مدتی خامش بود، او جمله گوش مدتی می‌بایدش، لب دوختن از سـخن، تـا او سـخن آمـوختن ز آنکـه اول سمع باید، نطق را سوی منطق از ره سمع اندرآ (مثنوی معنوی، دفتر اول، ابیات، ۷ و ۴-۱۶۲۲)

۲. شامل همه صفات ذات نامتعین الهی چون قائم بـه ذات (self – existent)، ثابت و لامتغیر (subsistent – immutable)، مطلق و نسبت‌ناپذیر (– absolute unrelative)، ازلی، ابدی، سـرمدی (– primordial endless – eternal)، لاینتـــاهی (infinite)، لامکـان(non – space) و مهـم‌تـر ازهمـه در بحـث تعریف، لایتعین (non – determination) و لایوصف (indefinable) است.

۳. تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند مـا تماشـاکنان بستانیم (کلیات سـعدی- تصـحیح فروغـی- خـواتیم ۸و۷۹۷)

۴. قافیه اندیشم و دلدار مـن گویـدم منـدیش، جـز دیدار من حرف و لفظ و صوت را برهم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم (مثنـوی معنـوی، دفتـر اول، ابیات ۱۷۳۹- ۱۷۳۶، نسخه توفیق سبحانی)

Archive of SID

www.SID.ir

منابع فارسی

۱. ارسطو، (۱۳۸۲)؛ ***فن شعر (بوطیقا)***، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

۲. ارسطو، (۱۳۸۹)؛ ***فن خطابه (ریطوریقا)***، ترجمه پرخیده ملکی، تهران: اقبال.

۳. پاپاس، نیکلاس (۱۳۸۷)؛ ***کتاب راهنمای جمهوری افلاطون***، ترجمه بهزاد سبزی، تهران: حکمت.

۴. فلوطین (۱۳۶۶)؛ ***دوره آثار فلوطین***، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

۵. لوکاچ. گئورگ (۱۳۷۶)؛ ***متافیزیک تراژدی***، ترجمه مراد فرهادپور، (مجموعه مقالات تراژدی) تهران: سروش.

۶. نیچه، فردریش(۱۳۷۶)؛ ***زایش تراژدی***، ترجمه فضل ا... پاک نژاد(مجموعه مقالات تراژدی) تهران: سروش.

منابع لاتین

7. Copleston, Frederick. (1964), ***A History of Philosophy*** , Vol. I, Greece and Rome Westminster, Newman Press.

8. Danto, A. C., (1986), ***The Philosophical Disenfranchisement of Art***, NewYork: Columbia University Press.

9. Janaway, Christopher, (2001), ***"Plato"*** in: ***The Routledge Companion to Aesthetic***, Ed, by: B. Gaut, D. M. Lopes, London, Routledge.

10. Jaspers, Karl. (1962), ***Plato and Augustine***, Tr. By: Ralph Manheim, NewYork, Harcourt.

11. Murdoch, I., (1977), ***The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists***, Oxford, University Press.

12. Pappas, Nickolas, (2001), ***"Aristotle"*** in: ***The Routledge Companion to Aestheties***, Ed, by: B. Gaut, D. M. Lopes, London, Routledge.

13. Plato, (1994), Cratylus, Tr, by: B. Jowett, in: ***The Collected Dialogues***, Ed, by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

14. Plato, (1994), ***Ion***, Tr. By: L. Cooper, in: The Collected Dialogues, Ed by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

15. Plato, (1994), ***Greater Hippias***, Tr. by: B. Jowett. in: The Collected Dialogues, Ed, by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

16. Plato, (1994), ***Laws***, Tr. by: A. E. Taylor, in: Thd Collected Dialogues, Ed. by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

17. Plato, (1994), ***Meno***, Tr. by W. K. C. Guthrie, in: The Collected Dialogues, Ed. By: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

18. Plato, (1994), ***Phaedrus***, Tr. by: R. Hackforth, in: The Collected Dialogues, Ed. By: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

19. Plato, (1994), ***Philbus***, Tr. by: R. Hackforth, in: The Collected Dialogues, Ed. by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

Archive of SID

www.SID.ir

20. Plato, (1994), ***Republic***, Tr. by P. Shorey, in: The Collected Dialogues,Ed. by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

21. Plato, (1994), ***Sophist***, Tr. by: F. M. Cornford, in: The Collected Dialogues, Ed. by: E. Hamilton, H. Cairns. Princeton: Princeton University Press.

22. Plato, (1994), ***Symposium***, Tr. by: M. Joyes, in: The Collected Dialogues, Ed. by: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press.

23. Plato, (1994), ***Timaeus***. Tr. by: B. Jowett, in: The Collected Dialogues, Ed. By: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press

Archive of SID

www.SID.ir