

نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر

احمد رضا 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 تصویر «پدیدار طبیعت»، بل تعبیر «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، تخته، الهام، حقیقت، واقعیت، زیبا، زیبایی، دیالکتیک، دیالوگ

Email: drmotamedy@gmail.com

* استادیار پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی

تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۷/۲۸

تاریخ ارسال: ۹۱/۰۲/۱۴

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

مقدمه (به مثابه پرسش‌هایی از افلاطون)

آیا افلاطون با تلقی "انفعالی" از "تقلید" هنری، خردگریزی و دانش‌ستیزی هنر، ناسازگاری حکمت با تراژدی، "جزوی‌گروی" شعر و ناتوانی از صدور "حکم کلی"، به درک درستی از "کنش" هنری نایل نشده است؟ آیا به زعم افلاطون "هنر" و "زیبایی" اموری کاملاً متمایز و بیگانه‌اند؟ آیا او معتقد است که "هنر" شایستگی آن‌را ندارد که زمام امر خطیری چونان "زیبایی" را به‌دست گیرد؟ آیا افلاطون هیچ‌گونه ساحتی از "معرفت‌زایی" یا اعجاز "شناختی هنر" را باز نشناخته است؟

چرا افلاطون تقلید از "طبیعت زیبا" را تبعید از بهشت "حقیقت" به برزخ "حقیقت و مجاز" تعبیر می‌کند؟ چرا "زایش" و "آفرینش" در هنر، بنیاد در "حقیقت‌گرایی"، و "مسخ" و "استحاله" آن به جانب تقلید و بازنمایی، ریشه در رویکرد به "واقعیت‌گرایی" دارد؟

چرا رئالیسم و رویکرد به تقلید از واقعیت، تحریف "هنر آفرینش" و زوال "آفرینش هنری" را در پی دارد؟ افلاطون چه نسبتی میان "می‌مسیس" و "پوئسیس" برقرار می‌کند؟ آیا "تولید" برابر نهاده

تقلید" است یا آنکه خود نوعی از تقلید به شمار می‌رود؟ چه امکانی در ذات "واقعیت" نهفته است که در ساحت "بازنمایی"، "واقعیت" را به دگردیسی دچار می‌کند؟ "واقعیت" چگونه در "نمودار"، مسخ می‌شود؟

۱- دیالکتیک گفتگو

پرسش ابتدایی که در "هیپپاس بزرگ"^۱، سقراط از سوفیست اهل "الیس"^۲ می‌پرسد و او به مصداق پاسخ می‌دهد، بیانگر نوعی منش "واقعیت"^۳ انگارانه در رویارویی تاریخی انسان با "حقیقت"^۴ است. هیپپاس می‌گوید که اهالی اسپارت نه به علم نجوم و افلاک، نه حساب و هندسه، نه عروض و موسیقی شوقی ابراز نمی‌کنند، اما رغبت وافر نشان می‌دهند تا قصه‌ها و افسانه‌های "زیبا"ی پیشینیان را بشنوند. سقراط با استماع واژه ترکیبی قصه "زیبا"^۵ به‌مثابه یک "واقعیت" پرسشی را در باب "زیبایی"^۶ به‌مثابه یک "حقیقت" عنوان می‌کند که چندی پیش در جایی "زشتی" برخی از آثار را نکوهیده و "زیبایی" برخی دیگر را ستوده

1. Greater Hippias

2. Elis

3. Reality

4. Truth

5. Beautiful

6. Beauty

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 مقلد ظاهر و نمود است و نه مقلد 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 معرفت 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 جدی تلقی می‌کند که "هنر" نمی‌بایست 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.

است، اما یکی از مخاطبان، انتقاد سقراط را برنرفته و وی را شماتت کرده است که تو که نمی‌دانی "زشتی" و "زیبایی" چیست، از کجا می‌دانی که "زشت" و "زیبا" کدام است؟ مع‌الوصف، هیپپاس دوباره پرسش از ذات "حقیقت"، را به اعتبار "واقعیت" پاسخ می‌گوید: «اگر بناست، "حقیقت" را بگوییم، تو را مجاب خواهم ساخت که دختر "زیبا"، "زیبایی" است.» (Greater Hippias, 287 e)

و این علی‌رغم تأکید پیشین سقراط به هیپپاس 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 امروزی آن زیباشناسی 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، مودتی به حاکمیت نظم اخلاقی و تربیتی است و زیباشناسی انتقادی معاصر تناظر نظم اخلاقی و مابعدالطبیعی را بر نمی‌تابد و اینکه احتمالاً افلاطون هنر و آزادی تفکر شاعرانه را در

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 "پوئیتیک" 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، جزئی‌گرایی شعر و ناتوانی از صدور حکم کلی (عدم تحمل شناخت جزئی از ناحیه افلاطون) خردگریزی و دانش‌ستیزی هنر به واسطه 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، ... معاینه 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 جای‌جای آثار و مکتوبات خویش از "قوانین"^۷، "گرگیاس"^۸، "سوفیست"^۹، "هیپپاس بزرگ"^{۱۰}، "ایون"^{۱۱}، "فایدروس"^{۱۱}، "تیمائوس"^{۱۲}، "کراتیلوس"^{۱۳}، "میهمانی"^{۱۴}، "میهمانی"^{۱۴}، "منون"^{۱۵}، ... و به‌خصوص "جمهوری"^{۱۶} 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 واگویی‌های انتقادی، تنها واکنش ناب و بی‌پیرایه از صرف مواضع هنری افلاطون نسبت و نشئت گرفته باشد. البته آنچه نیچه در اثر نوستالژیک "زایش تراژدی"^{۱۷} 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

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 مطابق "حقیقت" است، شکار کنیم و آشکار سازیم» (Philbus, 14b).

با این حال دیالکتیک گفت‌وگو، همواره مؤدی و قرین با ظهور نتایج قطعی و عواقب حتمی نیست. بسیار اوقات گفت‌وگوها ناچار در مرحله‌ای رها می‌شود که پیش‌روی و رای آن ممکن نیست، مع‌الوصف برخی از خرده‌گیران که طبعاً افلاطون را به مضمّن داشتن پیش‌فرض‌ها و هدایت سیر محاورات به مطالبه مقصود و مصادره مطلوب متهم می‌کنند، گفت‌وگوهای فاقد نتیجه‌گیری صریح را به‌منزله بن‌بست و انسداد دیالکتیک 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

در نقش نظریه‌پرداز صدر مابعدالطبیعه غربی نه تنها در ستیز با تراژدی‌نویسان، بلکه در مقام قبض 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 اُبس آرمان‌خواهی، با تمسک به زبانی شاعرانه و طرح‌اندازی شخصیت زرتشت، چونان سقراط، دن کیشوت‌وار به کارزاری نابرابر با سوفیسم حاکم بر دوران مدرن (نیپیلیسم) 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"^{۱۸} محور، و دیالکتیک^{۱۹} "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 گفت‌وگو فراهم می‌کند، اندراج قطعیت و تمامیت اندیشه‌هایی است که بر زبان می‌آوریم. "گفت وگو" به‌واسطه امکانات ظهوری

18 .Dialogue

19 .Dialectic

"طریقت" بودن به مثابه جستجوی "حقیقت" است. در جستجوی حقیقت است، او "شعر" و فنون شاعرانه را در بنیانگذاری فلسفه‌ای

گفتگو محور، ستایش برانگیز 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 و گو به دست آوریم، در پیشگاه آن قربانی کنیم» (Republic: 10, 607c).

دیالکتیک دیالوگ، به وضوح مخاطب را به حقیقتی شگرف رهنمون می‌سازد: "گفت و گو" 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 و گو در جنبه سکوت و فرصت شنیداری آن نمایان می‌شود^(۱). خطابه برخلاف گفت و گو، "مونولوگ"^(۲) 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 یک سویه خطیب و شنیدار یک سویه مخاطب است، اما گفت و گو، دیالکتیک گفتاری و شنیداری است.

زبان افلاطون، اما زبانی شاعرانه است. اکثر عناصر شعری که ارسطو در فن شعر (Poetics) بر شمرده است، چون شخصیت^(۳) (ethos)، موقعیت^(۴) (mythos)، گفت‌وگو (lexis)، تم یا اندیشه^(۵) (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 به واسطه 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

20. Character

21. Plot

22. Theme

23. Monologue

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"^{۲۴} 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 می‌کشانند. گویی افلاطون خواسته است بگوید: آنان که از فهم و ادراک حقیقت ناتوان‌اند، بگذار برای همیشه گمراه بمانند.» (Jaspers, 1962, p.27). 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

فرستی که "دیالوگ" به خطیب برای شنیدن و به مخاطب برای گفتن می‌دهد، فاصله طولانی و تاریک خطابه (Rhetoric) تا شعر (Poetics) پیموده می‌شود و این دگرگونی، 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 آنان که تمام آراء فلسفی و اندیشگی خویش را در چارچوب "مونولوگ"، یک‌سویه و خطابه‌وار 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

همین که 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 تلنگرور بر اندیشه‌های جزمی است که خود را مطلق حقیقت می‌پندارند. لایه‌های طنز آمیخته در گفت‌وگو، "تعلیق" است بر شدت قطعیت و جزمیت حریف در آنچه دانایی مطلق می‌انگارد. شوک‌هایی مکرر که در ارکان اعتقادات جزمی تزلزل می‌افکند و بذره‌های 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 پهلوئی، 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 این حال اگر آرتور دانتو با چشمداستی 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 اندیشی خود را نه فقط از ناحیه یک "صورت" و "چارچوب هنری"، بلکه به واسطه 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 مبین آن است که او به امعان نظر و اشراف بصر از تأثیر شگرف هنر در تغییر ذائق 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

26 . Text
27 . Method
28 . Texture

25 . Suspension

۲- زیبایی "طبیعت"

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

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

- هیپیاَس: بین این دو چه فرقی هست؟
- سقراط: چنین می‌پنداری که فرقی نیست؟
- هیپیاَس: 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 هیپیاَس 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

"ساختار"^{۲۹} 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 حیث انتفاع و درجه اعتبار ساقط شده است؟ به عبارت دیگر آیا آموزه‌های زیباشناسی افلاطون صرفاً در محدوده نظام ایده‌آلیسم افلاطونی و ساحت معرفت‌شناسی 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^{۳۰}، از مرجعیت و کارپذیری برخوردار است و افول کهکشان مثالی افلاطون، کدورتی در درخشندگی و تلالو این کوكب آسمانی برجای ننهاده است؟

29 . Structure
30 . Paradigm

می‌شود. اما زیبایی امر 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 فیداس وقتی پیکر آتنا را می‌ساخت، از طلا استفاده کرد؟ هیپپاس 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؟ هیپپاس 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"^{۳۱} و "سازگاری" تعریف می‌کند: «چشمی از سنگ، بر پیکره‌ای از عاج، "متناسب‌تر" و "سازگارتر" به نظر می‌رسد.» اما اکنون که هیپپاس سرب‌راه شده، گویا سقراط سر سازگاری ندارد. او با مثال‌هایی چون قرار دادن چوب انجیر به جای قاشق طلا در دیگ آش و این استنتاج که آنچه «مناسب‌تر» است، پس زیباتر است، هیپپاس 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. هیپپاس 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، فرزندان او را با احترام به خاک سپارند. چنان‌که خود با سربلندی و افتخار پدر و مادرش را به خاک سپرده بود.» (Greater

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 می‌رسد.

«سقراط: اما ای هیپاس، بگو ببینم زیبایی کدام است. آیا اگر من و تو هر یک زیبایییم، هر دو نیز با هم زیبایییم؟ یا اگر هر دو با هم زیبایییم، هر یک جداگانه نیز زیبایییم؟ 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 مهمل نیست بگوییم هر یک جدا از هم زیبایییم، ولی با هم زیبا نیستیم. یا اینکه بگوییم هر دو با هم زیبایییم، ولی جدا از هم نیستیم؟ «هیپاس: 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.»

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" به نظر می‌رسند، احاله زیبایی به "سودمندی"^{۳۴} و "فایده بخشی"^{۳۵} را پیش می‌کشد. هنگامی که هیپاس به شدت از این تعریف استقبال می‌کند، سقراط، توانمندی اکتساب شر را در تعارض با سودمندی عنوان می‌کند و دیگر بار چون هیپاس، 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 "علت" خودش باشد و هم "معلول" خود.

32 . Achilles

33 . Aeacus

34 . Usefulness

35 . Utility

36 . Pleasantness

در نهایت (Greater Hippias, 302 b-c-d) هیپاس واخورده و از رمق افتاده، سقراط را متهم می‌کند که به گفت‌وگویی مهمل و بیپوده 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 الگوی سرمشق (زیبایی) باشد.» (Laws: 2, 668b) «مشتاقان تولید مجنون‌وار سر در پی زیبایی می‌گذارند، زیرا مصاحبت زیبایی، رهایی از رنج و درد 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 کلینياس 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) به ما 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).

منطق گفت‌وگو محور 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 «آیا ستوده و محبوب خدایان و آدمیان بودن، "خوب" و "زیبا" است و در عین حال

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 هیپپاس 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" یند و خوشایند. یک دختر زیبا برای

"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 معرفت‌هم‌نهادی^{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"

37 . Synthetic

ذائقه و سلیقه‌های زیباست و برای ذوق و سلیقه‌های دیگر نه چندان زیبا. یک برساخته هنری از طلا یا عاج با چشمانی از سنگ زیباتر می‌نماید تا چشمانی از طلا. بدین وصف، معیار سنجش و داوری آثار هنری چونان طبیعت زیبا، برقراری نسبت و تناسب با حقیقت زیبایی است و تعریف زیبایی همچنان ممتنع یا دشوار.

آموزه هیپیساس، تناقضات و تعارضات بسیاری را در ارائه حد و رسم "زیبایی" آشکار ساخت. "تناسب" و "سازگاری" در شناخت زیبایی برجسته و شایان است، اما "تناسب" مترادف با "زیبایی" نیست. "سودمندی" و "بارآوری" کارساز و مفید است، اما هم‌ارز "زیبایی" نیست. لذت و خوشایندی شرط لازم است، اما شرط کافی نیست. ماحصل آنکه، شناخت "زیبا" دشوار است. چون منبع سرچشمه و آبشخور "زیبا" یعنی "زیبایی" فراچنگ آدمی نیست. با این حال افلاطون رسماً انسان را «حیوانِ زیبایی‌شناس» معرفی می‌کند: «به‌جز انسان، همه جانوران از احساس نظم یا بی‌نظمی در حرکات که "وزن"^{۳۸} و "آهنگ"^{۳۹} نامیده می‌شود، ناتوان‌اند. تنها ما انسان‌ها از این قاعده مستثنی شده‌ایم. خدایانی که در

آئین‌ها، با ما "همنوایی" و "همسازی" می‌کنند، گرایش فطری به نظم و هماهنگی را به ما ارزانی داشته و این اشتیاق را در ما با خوشایندی همراه ساخته‌اند» (Laws: 2, 653e, 654a).

پس در طبیعت انسانی شوقی است به جانب "زیبایی" و از آنجا که بنا بر سرشت و فطرت با نظم و هارمونی سازگار است، به محض آنکه با آنچه در صنع خدایی یا بشری، اثری از آن را مشاهده کند، بی‌اختیار به جانب آن میل کند و به دیدار آن اشتیاق نشان دهد و اگر وصالی دست دهد، از لذت و خوشایندی محظوظ گردد. اما چرا آدمی هنگام داوری درباره یک شعر یا قطعه موسیقی دچار خطا می‌شود؟ آتنی تأکید می‌کند که تاکنون (زمان افلاطون) هزاران اثر تقلیدی برای دیدن ساخته شده است، چه کسی می‌تواند تشخیص دهد که کدام اثر از زیبایی حقیقی برخوردار است: «مطابقت با "الگو" و "اصل" از حیث تناسب و اندازه‌ها، در کدام اثر مراعات شده است؟ آیا کسی می‌داند که هر جزء در کجا و به چه صورت و با کدام رنگ باید تعیین یابد؟ آیا کسی که الگو و اصل را شناسد، می‌تواند تشخیص دهد که آن آهنگ عناصر ضروری را

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 آن‌و خیم‌تر 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 "گر" 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. در جریان داوری و نقادی اثر است که بایستی تشخیص داد که تا چه حد مطابق الگو و اصل یعنی آنچه زئوس^{۴۰}، آپولون^{۴۱} و دیونوسوس^{۴۲}، خدایان دانش و هنر و طرب از اوزان، آهنگ‌ها

گوشه‌ها و مقامات (به‌واسطه موزها)^{۴۳}؛ فرشتگان هنر) الهام کرده‌اند، پیروی شده است. «چنین کاری بی‌تردید فقط از خدایی ساخته است یا از انسانی که لطف خاص خدا، شامل حالش شود. چنان‌که مصریان نیز معتقدند که آهنگ‌ها و سرودهایی که در طی قرون و اعصار محفوظ مانده‌اند، آثار "ایزیس"^{۴۴} هستند» (Laws: 2, 657a-b).

۳. طبیعت "زیبایی"

شروط افلاطون در تقرب به ساحت زیبایی در آفرینش هنری، شناخت موسیقی و شعر و نمایش ... و سایر شعوبی است که از آن تقلید صورت می‌گیرد و غایت آنهاست. یعنی باید اوزان، آهنگ‌ها و مقامات را چنان‌که خدایان تعلیم کرده‌اند، شناخت. زیرا آنان سرشت بشر را به حقیقت تناسب، نظم و هماهنگی، میزان و موزون ساخته‌اند و آن را با لذت و خوشایندی آمیخته‌اند. درستی حقیقی هر نغمه در این است که در کمیت و کیفیت، الگو و اصل را هرچه کامل‌تر مجسم سازد؛ چرا که این "گوشه" موسیقی گوشه‌ای است از زیبایی اصیل الهی و این گام آوازی، گامی است به آستان "مقام" رفیع ربوبی.

رساله میهمانی به تبیین چگونگی ملاقات با "حقیقت" زیبایی، از "طریقت" "واقعیت" می‌پردازد. در گام اول، چاره‌ای نیست جز آنکه اهل طریقت از رویی و ظاهری زیبا آغاز کند. آن‌گاه که دریافت زیبایی ظاهر با دیگر زیبایی‌های ظاهر از یک تبار است و بیهوده‌روی را بر رویی دیگر و ظاهری را بر ظاهری دیگر سرآمد می‌شمارد، چنین عشقی در نظرش خوار و حقیر می‌آید و دیدگانش به زیبایی در ساحتی دیگر گشوده می‌شود. پس گام فراتر می‌نهد و به زیبایی اخلاق و ادب و روح رهنمون می‌شود و به فضیلت و معرفت و هنر آراسته می‌شود. اما هر قدر در این ساحت پیش می‌تازد و از زیبارویان و زیباروحان بهره‌مندتر و سیراب‌تر می‌شود، نسبت به آنچه اصل و اصیل است و منشأ همه زیبایی‌های ظاهری و باطنی است، تشنه‌تر و عطشناک‌تر می‌شود و به شوق دیدار زیبایی حقیقی، آرام و قرار از دست می‌دهد. سقراط، از زبان "دیوتیما" زنی از اهالی "مانتینه"، زیبایی اصیل را چنین توصیف می‌کند: «کسی که در راه عشق همه آن مراحل را طی کرد و زیبایان بی‌شمار را چنان که برشمردیم، رویت نمود، در نهایت امر یکباره با زیبایی حیرتانگیزتری که طبیعتی غیر از طبیعت زیبایی‌های دیگر

43 . Musa
44 . Isis

می‌کند و این فرصت ممتاز را در اختیار مخاطب نقاد می‌نهد تا چنان که روش واکاوانه و تحلیلی سقراطی است، به تجزیه و تحدی 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 منحصر به فرد و سایر زیبایی؛ قائم به غیر و وابسته به ذات اوست: (طبیعتی است غیر از طبایع دیگر، که هر چه زیباست، بهره‌مند از ذات اوست)؛

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

(د) زیبایی اصیل، مطلق، بسیط و نسبت‌ناپذیر است: (چنان نیست که از لحاظی زیبا باشد و از لحاظی نازیبا.... جزئی از آن زیبا باشد و جزئی 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

دارد، مواجه می‌شود و آن زیبایی 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 جزئی از آن زیبا باشد و جزئی دیگر نازیبا... چیزی است در خویشتن و برای خویشتن، که همواره همان است و تغییرناپذیر؛ و هر چه زیباست، تنها از آن‌رو زیباست که بهره‌ای از او گرفته است» (Symposium, 210e, 211a-b).

دیالکتیک دیالوگ در هیپیا با رویکرد سلبی، جای خود را به دیالکتیک دیالوگ با رویکرد ایجابی در میهمانی می‌دهد. سقراط همه مدعیان هنر و زیبایی از "آریستوفانس" کمدی نویس تا "آگاثون" 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

مکانی نازیبا و زمانی زیبا و زمانی نازیباست)^(۳)

بی‌نیاز به کمترین وارسی و تجسس از عناصر تألیفی مذکور یعنی وجود قائم‌به‌ذات، منحصر به فرد، ثابت، بسیط، مطلق، ازلی، ابدی، فرا مکانی و زمانی که مطلق زیبایی‌های جسمانی و روحانی، محاط در دایره کون و فساد، تغییر پذیر، نسبت پذیر، تکرار پذیر، قائم به غیر، برآمده از او و به جانب اوست، می‌توان دریافت که افلاطون حد و رسم ذات احدی و سرمدی متعالی را به‌مثابه زیبایی اصیل و حقیقی بازتعریف نموده است. بدین رو، دوباره پرسشی از نو، پیشاپیش کاوشگران زیبایی اصیل رخ می‌نماید و آن اینکه دیالکتیک ایجابی افلاطون، چه گامی فراتر از دیالکتیک سلبی او پیش نهاده است؟ ارائه چنین حد و رسمی از "زیبایی"، آیا مصادره به مطلوب و یا حتی احاله به محال نیست؟ این "حد"، حدِ بلا تحدید و این "رسم"، رسمِ بلا ترسیم نیست؟ آیا سقراط به جای حل مسئله این نوبت اساساً صورت مسئله را پاک نکرده است؟ آیا امر چنان کلی نشده که از مبنا. امکان هرگونه تقابل و تناظر را از انظار سلب نموده است؟

پیش از هرگونه کندوکاو درباره اعتبار تعریف افلاطونی از زیبایی اصیل و میزان چالش‌پذیری آن نسبت به پرسش‌هایی مشابه از این دست، مناسب است تا بدانیم افلاطون به وساطت کدام طرق و مناسک و رعایت کدام حواشی و جوانب به مطابقت "حقیقت زیبایی" و "امر متعالی" دست یافت. افلاطون در جستجوی زیبایی، از واقعیت‌های عینی، طبیعی، حسی و جسمانی آغاز کرد: زیبایی یک چهره، اندام، طبیعت. اما "عبور زمان" «دختر زیبا و جوان را تا مرز پیرزن سالخورده و زشت» عقب راند و "اعتبار زیبایی" طبیعت را تا حد "زیبایی اعتباری"، فروکاست. آنچه "زمان" بر سر زیبایی طبیعت و آفریده‌های دهر فرو آورد، "مکان" با زیبایی صنعت و آفریده‌های بشر کرد. بررسی نمونه‌های آثار هنری نشان داد که گاه کاربرد سنگ در یک نسبت، زیباتر از طلاست و یا حتی یک قاشق چوبی در یک ترکیب، مناسب‌تر و سازگارتر از هرگونه زیور آلات است.

آنچه گاه زیباست و گاه نازیبا، از لحاظی زیبا و از لحاظی دیگر نازیبا، جزیی از آن زیبا و جزیی دیگر نازیبا یا لختی فروزان و لختی دیگر بی‌فروغ، نسبت واقعی بودن "امر واقعی" را به مثابه یک واقعیت محض "برون

ها، به "زیبایی مطلق" دست می‌یابد. فرآیند دیالکتیک افلاطونی بیش از آنکه یک سیر شهودی و عرفانی قلمداد شود، یک سنتز عقلانی و برهانی است. اگر چیزی هست، ولی قائم به غیر نیست، لابد قائم به نفس است. اگر همه چیز قائم به اوست، پس خود نمی‌تواند قائم به غیر باشد. اگر فارغ از هرگونه نسبیت، تغییر، کون، فساد، زوال... در نسبت با هر جابه‌جایی در زمان، مکان، سوژه، ابژه... ثابت است و برقرار، پس طبیعتی است مغایر با دیگر طبایع.

نفی هرگونه عینیت با دیگر اعیان و اثبات غیریت با دیگر اغیار، استدلال و برهان خلف در مرام و مسلک دیالکتیکی و محاورات سقراطی است، و قطعاً عنوان دیگر برهان خلف، احاله به محال یا مصادره به مطلوب نیست. مع‌الوصف دیالکتیک ایجابی افلاطون با همان نقطه دیالکتیک سلبی او در هیپپاس تلاقی می‌یابد: «زیبا امری دشوار است» (Greater Hippias, 304e) نفی "مطلق زیبایی" ها در هیپپاس، به ثبت "زیبایی مطلق"، در میهمانی می‌انجامد و تطبیق زیبایی محض و امر متعال، دشواری تحدید، ترسیم و تعریف امر بدیهی است.

حقیقت در ذات خود عین بدهت است و بدهت را چگونه می‌توان تفسیر و تعبیر

ذات "به چالش می‌کشد. نقطه عزیمت افلاطون در سیر دیالکتیک، بدون شک واقعیات عینی و حسّانی است. اما افلاطون در مواجهه با "واقعیت"، "زیبایی" را آمیخته با زوال، تغییر، ترکیب، نسبت، عاریت، وابستگی و کون و فساد می‌یابد و در "واقعی" بودن "زیبایی"، در متن "واقعیت" تردید می‌کند. آنچه برای من زیبا و برای دیگری نازیباست، قطعاً یک واقعیت مرکب از دو جزء "درون ذات" و "برون ذات" است و با آن حقیقت زیبایی مستقل و فی‌نفسه به‌مثابه یک واقعیت محض برون ذات که وابسته به هیچ قطب درون ذات، مکان یا زمان و یا هرگونه وابستگی به غیر مبری است، تفاوت ذاتی دارد. افلاطون از واقعیت جزئی آغاز می‌کند و در جستجوی ثبات، پایداری، استقلال و اصالت برتر و بیشتر، سیر دیالکتیکی به جانب حقیقت کلی را سامان می‌بخشد. "رمز" عبور از زیبایی‌های نسبی، متغیر، زوال‌پذیر، وابسته، عاریتی و فاسدشدنی، به "راز" دریافت زیبایی اصیل و حقیقی بدل می‌شود.

سیر دیالکتیک افلاطونی، با گذار از نسبیت به اطلاق، تغییر به ثبات، تکثر به وحدت، وابستگی به استقلال، ترکیب به بساطت، اعتبار به اصالت، زوال به دوام، ... و در فشرده کلام از طریق نفی "مطلق زیبایی"

کرد، دشواری ارائه حد و رسمی از بدیهی، در حد امتناع و غیرممکن است. بداهت زیبایی، تعریف ناپذیر است. در عین حال آمیخته و عجین با سرشت و طبیعت بشری است. از این رو شاید دیالکتیک "برهان خلف" و تصدیق "زیبایی مطلق" از ناحیه نفی "مطلق زیبایی" ها، تنها مسیر برون رفت از بن بست "واقعیت زیبا"، ولی "گذران"، به "زیبایی حقیقت" اما "پایدار" باشد.

نقطه کانونی هستی و قوام وجودی شیء 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 محصل غفلت‌اندیشی از حقیقتی اصیل تلقی کردند.

با این حال کماکان افلاطون را که در ورای زیبایی‌های ناپایدار 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. محصل 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 اشیای 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

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 مُمائل، از انکار و ادبار نسبت به ایده، افلاطونی فرو نگذاشتند. چه آنان که در تحلیل پدیده‌های عینی، در واقعیتی به مثابه

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" همان قدر 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 دیرباب تا کرانه‌های "حقیقت"؟ رونوشت یا بازتاب "پدیداری" اشیاء آسان‌تر است یا راهیابی به وجوه "دیداری" آنان؟ به بیان برخی از اندیشمندان معاصر، دریافت "واقعیت موجود" دشوارتر است یا رسوخ به "حقیقت وجود"؟

گرایش امروزی 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

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^{۴۵} 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 دم‌می‌زند که از "طبیعت زیبایی" بهره می‌جوید و بر "زیبایی طبیعت" می‌افزاید. در نظر افلاطون تنها هنری ناب و اصیل است که دغدغه اصلی آن،

(عقل فعال) Demiurge . 45

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 فرآوری 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 زیبایی‌واقعیت و طبیعت نیست. «باید هنرمندانی را در کشور خود گردآوریم که از روحی اصیل و بالا 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 آئینه‌ای 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 بر ساخته طبیعت یا دست‌ساز صنعت است. همه چیزها را می‌توانی از طریق آینه گردانی در برابر آنها خلق کنی» (Republic: 10, 596d-e).

به زعم افلاطون، درک 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 "طبیعت" 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 وزن صحیح ناشی از سادگی روح‌اند؛ ولی منظور من از سادگی روح، ساده‌لوحی و بلاهت نیست،

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

نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر، چندان غامض، پیچیده و درک‌ناشدنی نیست. التزام نامیرایی و فناپذیری اثر هنری، انصرافِ منبع الهام هنر از جانب "واقعیت" به منظر "حقیقت" است. "اعتبارِ واقعیت"، "اعتبارِ زوال"، و "اعتبارِ حقیقت"، "اصالتِ کمال" است. اتصال به منشاء و منبع زیبایی، ضمانت نامیرایی 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 به مثابه یک نظرگاه اصیل و معتبر و رای پارادایمِ 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 به مثابه 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 به مثابه "انگاره‌های حقیقت"، صورت بخشیده است.

از این‌روست که می‌توان ادعا کرد، زیبایی‌شناسی افلاطون، و رای پارادایمِ 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" به مثابه 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،

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 "اصلت" است. به تعبیر افلاطون پذیرش "واقعیت" به‌مثابه منبع الهام هنر، به میزان فاصله "واقعیت" از "حقیقت"، اثر هنری را چند گام از "اصلت" هنری "اش تبعید می‌کند. افلاطون تقلید از "طبیعت زیبا" را در حالی که 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 "قرب حقیقت" به ثبوت و کمال می‌رسد و در "غربت طبیعت" به افول و زوال. تقرر "حقیقت"، به او مکنّت زیبایی می‌چشاند، اما تفرّر طبیعت او را در محنت زیبایی می‌نشانند. به زعم افلاطون، "هنر"

به‌مثابه خاستگاه "باروری" و "زایش" زیبایی اگر در پرتگاه نسبیت، زوال یا تغیر بلغزد، استعداد زاینده‌گی 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 این رو 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 وارونگی نسبت واقعیت با حقیقت است. پتانسیل پیشگویی دو هزار و چهارصدساله افلاطون نسبت به ابتلاء و ابتدال هنر رئالیستی دوران معاصر ناشی از حیات و نشاط نهفته در دیالکتیک دیالوگ اوست. در ادامه نمونه‌هایی تمثیل‌وار از خطر ابتدال تحریف و مسخ هنر را در این رویکرد

هستی درآید، آفریدن (poesis) است، با این همه چنان که می‌دانی همه هنرمندان آفریننده خوانده نمی‌شوند، بلکه عناوین گوناگونی دارند، ما یونانیان از میان همه هنرها "شعر" و "موسیقی" را جدا می‌کنیم و تنها آن را "آفرینش"^{۴۶} می‌دانیم و صرفاً استادان شعر و موسیقی را "آفرینشگر"^{۴۷} می‌خوانیم (Symposium, 250c-e). «هنر آفریدن، نیرویی است که سبب می‌شود آنچه موجود نیست، به‌وجود آید و باشد» (Sophist, 265b).

تقلید و محاکات از واقعیت محسوس، هنر را در زمره عالم پندار و توهم (eikasia) و معرفت ظنی و گمانی (doxa) قرار می‌دهد که با طبیعت عالم محسوس، یعنی حرکت و سیوروت و تغییر، نسبت دارد. اما آنچه از دایره کون و فساد و افول و زوال بیرون است، تنها سرشت پایدار و ماندگار "حقیقت زیبایی" است. شهود "زیبایی" آن چیزی است که نه تنها به زعم افلاطون "معیار" و "مقدار" در ساحت هنر، بلکه تنها چیزی است که ارزش زیستن دارد (Symposium, 211d). و هنر را در زمره عالم شهود عقلانی (noesis) و معرفت حقیقی (episteme) توقع می‌بخشد.

از محاورات افلاطونی متذکر و متفطن می‌شویم:

الف) "زایش" و "آفرینندگی" در هنر بنیاد در "حقیقت‌گرایی" و مسخ و زوال آن به جانب "تقلید" و "بازنمایی" ریشه در رویکرد "واقعیت‌گرایی" دارد. "طبیعت زیبایی"، هنرمند را به جانب "نوآفرینی" و "تولید" و "زیبایی طبیعت" وی را به سمت و سوی "بازآفرینی" و "تقلید" سوق می‌دهد. افلاطون گاه واژه می‌مسیس (mimesis) را در سازوکار هنری استخدام می‌کند که تقلید، محاکات و بازنمایی را متبادر می‌سازد و گاه از واژه پوئسیس (poesis) در آفرینش اثر هنری سود می‌جوید که همان معنی تولید و آفرینندگی را افاده می‌کند. «نقاش هنگام ساختن تصویر، از صورت "اصلی" ایده، تقلید نمی‌کند و آنها را چنان که هستند، مجسم 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 امور و شهودی و بسیط است و متعلق به عالم دیداری و شهود عقلانی (noesis) است، فاصله بسیار دارد. «هر امری که باعث شود، چیزی از نیستی به

46 . Create
47 . Creative

«گمان می‌کنی لذتی یا سعادت‌تری بالاتر از آن هست که آدمی به دیدار آن زیبایی نائل آید و زندگی را در مصاحبت آن به‌سربرد؟ فقط کسی که آن "زیبایی اصیل"^{۴۸} را با دیده جان‌بنگردد و از زیبایی‌های زمینی که اشباح و سایه‌های زیبایی اصیل‌اند، روی برتابد، به "زایش" و "پرورش" فضیلت نائل شود.» (Symposium, 212a)، هرچند پیمودن فاصله جهان‌پدیداری و روگرفت تا

عالم دیداری حقیقت‌اشیاء، بسیار دشوار به نظر می‌رسد، اما کمترین خاصیت آن کیمیایی است "تبدیلی"، که هنر را از سازوکار تقلید و بازنمایی به مراتب زایش و آفرینندگی می‌رساند، چنان‌که مقلد طبیعت تنها نموداری از اشیاء را به ظهور می‌رساند، اما دمیورگ با نظر به زیبایی اصیل، به خلاقیت و آفرینش می‌پردازد. شاعر از آن‌رو آفرینشگر است که نظاره‌گر "زیبایی" است، همان‌طور که دمیورگ در پدید آوردن اشیاء و طبیعت زیبا، به زیبایی محض نظر داشته است.

اما در تعبیرات مختلف و متفاوت افلاطون در جمهوری، میهمانی، سوفیست... از تقلید و محاکات از یک سو و تولید و آفرینش‌گری از سوی دیگر، ارتباط مقسمی

بیش از رابطه قسمی استنباط می‌شود. افلاطون قطعاً هنر را "می‌مسیس" و محاکات تلقی می‌کند و وقتی از "پوئسیس" به‌مثابه زایش و آفرینش سخن می‌گوید از قسمی در برابر قسم دیگر روایت نمی‌کند. "تولید" نزد افلاطون، خود نوعی از "تقلید" به شمار می‌رود که هنر و اثر هنری را از مرحله اسفل به مرتبه اعلی، عودت می‌دهد و آن تقلید از "حقیقت" است.

در تقلید از "حقیقت"، خلاقیت و آفرینش‌گری بروز می‌کند، چنان‌که دمیورگ به زیبایی نظر می‌کند و مطابق الگو و اصل، "زیبا" می‌آفریند. عکس این رابطه نیز صادق است. پوئسیس بنا بر تأکید افلاطون در میهمانی و سوفیست چیزی را که نیست، هست می‌کند و موجودی تازه می‌آفریند. با این حال آفرینندگی نیز می‌تواند از ماهیتی کاملاً تقلیدی برخوردار باشد، یعنی علی‌رغم آنکه می‌آفریند، اما چیزی را از نیستی به هستی نمی‌آورد، بلکه آنچه را هست، "بازآفرینی"، "تقلید" و "گرفته‌برداری" می‌کند.

پس در نظرگاه افلاطون، "تقلید" نوعی از "تولید" و "تولید" نیز نوعی از "تقلید" است. "تقلید" اگر محاکات از "حقیقت" باشد، به مرتبت دمیورگ آفرینشگر زبردست

فرا می‌رود و به اصالت هنر تقرب پیدا می‌کند. اما "تولید" اگر "باز تولید" "واقعیت" باشد، به مسکنت مقلد و گرت‌بردار فرودست، تنزل یابد و اصالت هنری در آن فرو کاهد. «هنر نقاشی، ذات و حقیقت اصیل اشیاء را مجسم می‌سازد یا "نمود" و "صورت" ظاهر آنها را؛ نقاشی تقلید "حقیقت" است یا تقلید "مجاز"؟... پس روشن شد که تقلید همواره از حقیقت دور است و از همین روست که می‌تواند همه چیز را بسازد، زیرا از همه چیز فقط مجازی را نمودار می‌سازد و نه حقیقت آن را» (Republic: 10,598 b).

پس نزد افلاطون تقلید و محاکات نه تنها مذموم نیست، بل هنر جز تقلید و محاکات نیست، اما اگر تقلید، محاکات اصل و حقیقت زیبایی باشد، پوئیسس و آفرینش هنری تحقق یابد و زیبایی دیگری به حجم زیبایی‌های طبیعت افزون گردد، اما تقلید اگر از نظروزی "زیبایی طبیعت" به رازورزی "طبیعت زیبایی" راه نیابد، شاهراه "حقیقت" به کژراهه "مجاز" منحرف شود و "افزایش" و "زایش" به "بازتولید" و "تکرار" تقلیل پیدا کند.

(ب) به زعم افلاطون، هنر اصیل، "آفریده"^{۴۹} را تقلید نمی‌کند، او نظاره‌گر حقیقت "آفرینش" است. هنر افلاطونی تقلید از "آفریده" نیست، تقلید "آفرینش" است. رئالیسم و یا به عبارتی رویکرد به تقلید از واقعیت و بازنمایی "آفریده"، مسخ "هنر آفرینش" و هرگونه "آفرینش هنری" است. «صانعی که می‌خواهد چیزی را به‌وجود آورد، اگر آن الگوی تغییرناپذیر را سرمشق خود قرار دهد، بدون شک حاصل صنعتش از هر حیث نیکو و کامل خواهد بود، ولی اگر آنچه را که متغیر و فسادپذیر است، الگوی خود سازد، حاصل کارش پسندیده نخواهد بود.» (Timaeus, 28a-b) «جهان از روی کدام یک از این دو الگو ساخته شده است: به تقلید از آنچه همواره همان است و لایتغیر و یا از روی آنچه حادث است و متغیر» (Timaeus, 28c-29a).

دغدغه افلاطون در تیمائوس از آنجا که «جهان بالضروره، تصویری است از روی چیزی» (Timaeus, 29a-b) لاجرم دو مقوله است: اول، "صورتی" که نقش زده می‌شود و دوم "الگویی" که از روی آن نقاشی می‌شود. «باید به روشنی آشکار سازیم که چه تفاوتی است میان سخنی که درباره چگونگی یک

"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 عارضیتی‌اش 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 "محاکات" "آفریده" نیست، "حکایت" "آفرینش" است. شاهدان

و "زیبارویان" از او دلبری نمی‌کنند، چرا که او دلباخته "اسرار دلبری" است. شاعر در همانندی با "زیبایی آفرینش" به "آفرینش 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 "شبیهِ" می‌نماید و اگر از روبه‌رو نگریسته شود، "ناشیهِ"، چه باید نامید؟ آیا نباید آن را بدین جهت که ما را می‌فریبید و چنین "وانمود" می‌کند که "شبیهِ" 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 ظاهر نموداری، هر نوبت به صورتی نمایان می‌شود؟» (Republic:10,598)

a)

«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, 237a-236e) 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 پدیدار ظهوری تبدیل می‌شود. "واقعیت"، "واحد" است، "نمودار"، "کثیر". با این حال هیچ‌یک از پدیدارها و ظهورات در قیاس با یکدیگر قابل نفی و اثبات نیستند. سوفسطایی همچون روح شیطانی در کالبد نمودارها مخفی است. "دروغ" می‌گوید، اما تناقضی آشکار نمی‌شود. در جهان "بازنمود"ها، اساساً گفت‌وگو از راست و دروغ و حقیقت و باطل منتفی است. به تعبیر بیگانه، در سوفیست، هر بار بخواهیم از "لاوجود"^{۵۰} سخنی بر زبان آوریم، بایستی ابتدا آنچه را که "نیست"، "هست" مفروض کنیم: «اگر بگوییم "لاوجودها"، عدد کثیر را

معضل جدی که افلاطون در حیطة می‌میس با آن روبه‌روست، مشابه همان مشکلی است که در حوزه نظر، با سفسطه‌گرایی مواجه است. به‌همین سبب در رساله سوفیست هر آنچه در تشریح ابعاد سفسطه‌گری مثال می‌زند، نمونه‌های تصویرگری از طبیعت محسوس و تقلید از واقعیت است. «کسی که به طول و عرض و عمق 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 نسبت 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.

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 تشخیص حقیقت از دروغ 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 این حال 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 "موجودها" و

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" در گشایش 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 تحلیل نسبت "تصویر" و "واقعیت"، بر "رویکرد رئالیسم در هنر" ایراد کرده است.

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

"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 ارجاع وجه 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 امر واحد، و ظهورات آن از زوایای مختلف، توسط دوربین‌های ثبت حادثه است. اما کدام زاویه است که تخلف را آن چنان که واقعیت 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 ناشیبه با اصل شناسایی می‌کند، اما اگر

انفعالات نفسانی) عالمی از ظواهر و نمودارها و سایه‌ها و اشباح را برمخاطب می‌گشاید، که برآورنده التذاد 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 معتقد است حتی ادراکات حسی، همواره دریافت‌های خویش را بایستی با جزء خردورز روح آزمون و اصلاح کنند والا در دریافت حقیقت 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،

افلاطون در هر آفرینش هنری بر پنج عنصر اصلی احتجاج می‌کند: ۱. روش (الهام^{۵۱} - تکنیک)؛ ۲. منبع (حقیقت - واقعیت)؛ ۳. هنرمند (مقلد - آفرینشگر)؛ ۴. کیفیت (تقلید - تولید)؛ ۵. مخاطب (فرادست - فرودست)، اما تقسیم مخاطب به

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 تمیز 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 دشواری طریقت راستین هنر، و تقلید از اجزاء متعالی روح و افتتاح جهان خرد و معرفت، بر جزء فرادست روح مخاطب، به واسطه گرایش به ساحات والای وجود اعتراف می‌کند: «جزء زیبون و فرومایه نفس را به آسانی و انحاء گوناگون می‌توان تقلید کرد، در حالی که 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 امیال پست گرد آمده‌اند و از درک تعالی روح، حتی به واسطه تجسم هنرمند بیگانه‌اند (Republic:10, 604e). «از این رو فن تقلید نیز که خود به دون‌مایگی در گرت‌برداری از نمود اشیاء و جزء پست و فرودست نفس گرایش دارد، بدان پیوند

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 نموده‌ها 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، جزء 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 حالی که 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

می‌زند و از این امتزاج، مولودی فرومایه چون والدین پدید می‌آید» (Republic: 10, 603b). سال‌ها و قرن‌های متمادی، در پی دلوپسی‌های 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 آزادی هنر از هر قید و بند تلقی می‌شود، رهاسازی جزء فرودست نفس را نشانه رفته، که آنچه مولد زیبایی خیر و حقیقت است، پس می‌زند و آنچه را که موجد توهم، پندار و شبیحی یا شباهتی از زیبایی و آزادی است، اما التذاذ و خوشایندی نفس را ارضا می‌کند، واقعی و مطلوب می‌انگارد. انگار، افلاطون همین امروز تراژدی‌نویسان را خطاب قرار می‌دهد: «ما خود نیز، دست اندرکار تنظیم آثار 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 اثر 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 پایان‌ناپذیر "تکنیک" و "الهام" در فرآیندِ خلاقیت و زایش اثر هنری است. جدلی جنجال‌برانگیز و تمام‌نشدنی 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، دعوی 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 برخوردند، آن را به هیجان آورند و آن را وادار کنند تا به‌واسطه اشعار و سرودها به وصف 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

غیب، شیدایی و بیخودی شاعر، همان مدعای "شهود حقیقت" و "طبیعت زیبایی" است و ادعای تکنیک و فن آوری، همان مدعای دریافت راز و رمز زیبایی‌ها از ناحیه گرده برداری از "زیبایی طبیعت" و شناخت تکنیک‌ها و فنون پردازش 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 به مثابه "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 می‌نهد 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 انتقال پیام خود می‌سازد تا هنگامی که ما نکته‌ای را از زبان وی می‌شنویم، بدانیم که سخن شاعر نیست.

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 به مثابه روش‌مندی‌های تولید و فناوری شاعرانه برای خلاقیت هنرمندانه مکتفی به ذات نمی‌شناسد و شاعری را که دستش از منبع الهامات الهی کوتاه است، محرم راز و رمز «آفرینش 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 اصل زیبایی بر وجودش راه یافته، دوباره بر او مستولی شود» (Phaedrus, 251a).

مجادله تکنیک و الهام، صورتی مکرر از دعوی رویکرد به "زیبایی طبیعت" و شهود "طبیعت زیبایی" است. ادعای الهام از عالم

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 اثر هنر انسانی است و نه از نوع فعل و صنعت انسانی، بلکه اثری خدایی، در ضمیر شاعر و ترجمان 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 تخته یا تکنیک، قواعد و معاینه فناورانه و ماحصل تدقیق در معاینه طبیعت و استخراج فنون و رموز 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 "زیبایی اصل" و "اصل زیبایی" است. به تعبیر افلاطونی این شاعرانگی، ورای "مرز هشیاری" و "مرز فناوری" است. رودخانه‌های طبع شاعری از سرچشمه‌های الهی می‌جوشد و موزها (musa) فرشتگان الهام شاعرانگی از ایوتربه

(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 ه، آنکه اگر مقلدان طبیعت را که به مظاهر و مآثر زیبایی در واقعیت محسوس بسنده کرده‌اند و از ملاقات با حقیقت و طبیعت زیبایی چشم پوشیده‌اند و تخته و فن تقلید از "طبیعت آفریده" را به الهام و شیدایی و مواجهه شاعرانه با "حقیقت آفرینش" مزیت بخشیده‌اند، از دو طبقه و دو جرگه متفاوت و متمایز به‌شمار نیاوریم، طبقات آرمان شهر افلاطونی را چگونه توجیه

"شاعران" و "مقلدان"، جای می‌گیرند...»
(Phaedrus, 248d-e).

تمایزی که افلاطون خود در کاربرد واژگان و تعبیر عبارات، از ساکنان طبقات اول و ششم آورده، کاملاً روشن و پاسخگوست. شاعران و هنرمندان طبقه نخست، در شور و اشتیاق ملاقاتِ زیباییِ اصیل و "حقیقتِ زیبایی" اند، "جویندگانِ زیبایی" و "کمر بستگان خدمت به فرشتگان هنر" اند. اما "شاعران" و "مقلدان" ساکن در طبقه ششم، از ناحیه وجد و سرور از ملاقاتِ "حقیقتِ اصیل" در غفلت به سر 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 اهالی دانش و هنر، یکبار به "جویندگانِ 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 "رنالیسم در هنر" را به‌مثابه سوفسطائی در تصویرگری

کنیم که در آن شاعران و هنرمندان، یکبار در طبقاتِ علیا و والا، و نوبتی دیگر در طبقاتِ سفلی و دنیا شناسایی می‌شوند؟ چرا افلاطون در رساله فایدروس، "جویندگانِ زیبایی" و "فرهیختگان دانش و هنر" را ابتدا در رتبه نخستِ طبقاتِ آرمان شهر، مأمّن و مأوی می‌دهد و آنگاه در نوبتی دیگر، پس از جنگاوران، سیاستمداران، بازرگانان، ورزشکاران، طبیبان، کاهنان و غیب‌گویان، .. 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، در کالبد کسانی جای می‌گیرند که "پویندگانِ دانایی" و "جویندگانِ زیبایی" اند و خدمتگزار فرشتگانِ "دانش" و "هنر" و "عشق" خواهند بود. آنکه در توفیق تماشای حقیقت، در رتبه دوم است در قامتِ جنگاوران جایگزین خواهد شد و یا پادشاهی که بر طبق قانون حکومت کند. ارواح رتبه سوم در تن سیاستمداران و بازرگانان و آنان که در رتبه چهارم‌اند، در اجسامِ ورزشکاران و طبیبان، و ارواح رتبه پنجم در ابدان پیشگویان و کاهنان درآیند. آنان که در رتبه ششم از توفیق تماشای حقیقت‌اند در کالبد

قلمداد می‌کند که در نهایت جز به نموداری مبهم از واقعیت دست نمی‌یابد. این نظام "صور عقلانی" افلاطونی است که بر بنیاد "حقیقت‌گرایی" استوار گردیده و "ایده‌های معقول" از جمله "زیبایی اصیل" را به‌مثابه "انگاره‌های حقیقت" صورت بخشیده است، و نه آنکه دعوی "حقیقت‌گرایی" او بر ساخته‌ای از نظام صور معقول و جهان مثالی او باشد. نظر به "هنر آفرینش" به "آفرینش هنری" می‌انجامد، اما نظروزی به "زیبایی طبیعت" بدون رازورزی با "طبیعت زیبایی" و اصالت بخشیدن به "واقعیت" در پیشگاه "حقیقت"، جز به محرومیت شاعر از مواجهه شاعرانه با حقیقت هستی و الهامات مینوی و مسخ و تحریف و استحاله هنر اصیل و تنزل و تقلید از ارکان فرودست نفس، فرجام نمی‌یابد. شاید نقد افلاطون بر رئالیسم در هنر، کاربرد رسانه‌های نوین ارتباط جمعی را که جهان‌ها و ساحت‌های گوناگون هستی را تا حد جهان مادی و فیزیکی تقلیل و فرو کاهش داده، و عدسی دوربین را صرفاً مقید به ثبت امر فیزیکی و مادی حاضر قلمداد می‌کنند، به حقایق اصیل وجودی متذکر گردد، و سپهری را که او بر افق نگاه هنر و هنرمند می‌گشاید، به راهبردی نوین در

رویکرد و کارکرد رسانه‌های بومی و ملی منجر گردد.

پانوشته‌ها

۱. چون توگوشی، او زبان، نی جنس تو گوش‌ها را حق بفرمود آنصتوا کودک اول چون بزاید، شیر نوش مدتی خامش بود، او جمله گوش مدتی می‌بایدش، لب دوختن از سخن، تا او سخن آموختن ز آنکه 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 نامتعیین الهی چون قائم به ذات (self-existent)، ثابت و لامتغیر (subsistent absolute - immutable)، مطلق و نسبت‌ناپذیر (absolute - unrelative)، ازلی، ابدی، سرمدی (primordial - eternal - endless)، لاینتمایی (infinite)، لامکان (non-space) و مهم‌تر از همه در بحث تعریف، لایتعین (non-determination) و لایوصف (indefinable) است.
۳. تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند ما تماشاکنان بیستانیم (کلیات سعدی - تصحیح فروغی - خواتیم ۷۹۷ و ۸)
۴. قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش، جز دیدار من حرف و لفظ و صوت را برهم زخم تا که بی این هر سه با تو دم زخم (مثنوی معنوی، دفتر اول، ابیات ۱۷۳۹-۱۷۳۶، نسخه توفیق سبحانی)

12. Pappas, Nickolas, (2001), "*Aristotle*" in: *The Routledge Companion to Aesthetics*, 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: *The 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.

منابع فارسی

۱. ارسطو، (۱۳۸۲)؛ *فن شعر (بوطیقا)*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر.
۲. ارسطو، (۱۳۸۹)؛ *فن خطابه (ریطوریکا)*، 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. لوکاج، گئورگ (۱۳۷۶)؛ *متافیزیک تراژدی*، ترجمه مراد فرهادپور، (مجموعه مقالات تراژدی) تهران: سروش.
۶. نیچه، فردریش (۱۳۷۶)؛ *زایش تراژدی*، ترجمه فضل‌الله 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.

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), *Timaues*. Tr. by: B. Jowett, in: The Collected Dialogues, Ed. By: E. Hamilton, H. Cairns, Princeton: Princeton University Press

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرکز تحقیقات استراتژیک