

جان سی. بی. پتروپولوس

آراء هومر و هزیود و گورگیاس در باب اصول نظری و عملی هنر

منصور براهیمی

* این مقاله

ترجمه‌ای است از:
"Homer, Heisod and
Gorgias on the Theory and
Practice of Art"

که اصل آن در همین شماره
خیال منتشر شده است. مؤلف
مقاله، جان سی. بی. پتروپولوس
(John C. B. Petropoulos)

استاد دانشگاه
دموکریتن تراس
(Democritean University
of Thrace)

است. او در اولین پانویشت
مقاله چنین آورده است: «این
مقاله را به دانشجویان هنر و
فلسفه و ادبیات یونان باستان در
دانشگاههای تهران و شیراز
تقدیم می‌کنم. همچنین از
دکتر آنتونیو کورسو
(Antonio Corso)

هم به دلیل پیشنهادهای
کتاب‌شناختی بسیار مفیدشان و
هم بابت اظهارنظرشان درباره
نسخه پیش‌نویس تشکر می‌کنم.»

- 1) Homer
- 2) *Iliad*
- 3) *Odyssey*
- 4) Hesiod
- 5) *Theogony*
- 6) Gorgias
- 7) *Encomium of Helen*
- 8) mimesis
- 9) tekhnē

مؤلف در این مقاله، که آن را برای مخاطبان ایرانی نوشته است، به بررسی آراء سه
متفکر بزرگ یونانی درباره اصول نظری و عملی هنر می‌پردازد: هومر^۱، حکیم و
بزرگ‌ترین حماسه‌سرای یونان در قرن هشتم قبل از میلاد، آفریننده *ایلیاد*^۲ و *ودیسه*^۳؛
هزیود^۴، شاعر یونانی قرن هشتم قبل از میلاد، سراینده *تولد خدا/یان*^۵؛ گورگیاس^۶،
ادیب و سوفسطایی یونانی قرن پنجم قبل از میلاد، سراینده *در ستایش هلن*^۷. در این
مقاله برخی از بنیادهای زیبایی‌شناسی یونانیان باستان به روشنی بیان شده است؛ و با
توجه به اینکه مهم‌ترین اصل در آن دستگاه زیبایی‌شناسی محاکات^۸ (حکایت مستقیم
و مقلدانه) از طبیعت بوده است، با موضوع غالب این شماره خیال مناسبت تام دارد.

مقاله چهار بخش دارد. نویسنده در بخش نخست به بررسی معنای هنر در نزد
یونانیان، خصوصاً بر مبنای آراء هومر و هزیود، می‌پردازد. او با مطالعه واژه‌ای که
یونانیان برای هنر به کار می‌برده‌اند (تخنه^۹) نسبت هنر و چرب‌دستی و مهارت را با
عقل عملی (متیس^{۱۰}) نشان می‌دهد. برای تبیین این نکته بنیادی در نگرش یونانیان به
هنر، صفات صنعتگران مثالی (خدایان صنعتگر) در اساطیر یونان را بررسی می‌کند. در
بخش دوم، به معنای دیگر تخنه می‌پردازد: مجموعه قواعد و نظام ساخت چیزها و انجام
دادن کارها. از نظر یونانیان باستان، تخنه را، مفید باشد یا مضر، می‌توان از طریق
دستورالعمل آموخت. بر همین مبنای، از نیمه قرن هشتم قبل از میلاد به بعد،
دستورنامه‌های صنعت و، بعداً، دستورنامه‌های سخنوری تألیف شد. رواج این گونه
متون نشان می‌دهد که یونانیان باستان همه صور هنری را دارای نظام آموختنی

خیال ۷

پاییز ۱۳۸۲ فصلنامه فرهنگستان هنر

۷۵

- 10) metis
11) logos
12) poiêsis
13) pelekus
14) Homer, *Iliad*, 3.61.
(۱۵) نک:
A. Heubeck, J. B. Hainsworth, and S. West, *A Commentary on Homer's Odyssey, i: Introduction and Books I- VIII*, (Oxford, 1988), p. 187 ad loc.
16) Homer, *Odyssey*, 3.433.
17) Proteus
(۱۸) نک:
R. Gordon, "Milontas yia ti mageia", *Archaiologia kai technes*, 73: pp. 8-17.
19) Homer, *Odyssey*, 4.455.
20) Homer, *Odyssey*, 4. 529; Hesiod, *theogony*, 160, 540, 555, etc.
21) Hephaestos
22) daidala polla
23) Homer, *Iliad*, 18. 400-401.
در بند ۶۰ از سرود پنجم همین اثر، دایدالا بر اشیای چوبی با دست‌کنده‌کاری شده دلالت می‌کند.
در کل، دایدالا اشیایی خوش‌ساخت و بنا بر این، مصنوعی است؛ مثلاً حتی منسوجات در آثار هزیود. نک:
Frontisi-Ducroux, F., *Dédale, Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, (Paris, 1975), esp. 52 f., 61-63.
24) "desmous/ arrêktous alutous." -Homer, *Odyssey*, 8. 274-5.
- می‌دانسته‌اند. بخش سوم موضوعاتی گوناگون دارد: مناسبت و ملازمت هنر و کار دشوار یدی؛ نسبت زیبایی اثر هنری با این گونه کار؛ شأن اجتماعی نازل صنعتگران (هنرمندان) در جامعه یونان باستان و، در مقابل، فخر ایشان به خود و کار خود؛ تعلّم هنرمندان از خدایان؛ اصالت طبیعت و محاکات از آن در زیبایی‌شناسی هومر. بخش چهارم مقاله با ذکر آراء گورگیاس آغاز می‌شود. با آنکه گورگیاس سوفسطایی بوده است، از شباهت آراء او با اندیشه‌های حکمایی که سه قرن پیش از او می‌زیسته‌اند می‌توان دریافت که تلقی یونانیان از هنر، به لحاظ نسبتش با تردستی و زیرکی و فریب‌کاری، تا چه اندازه ریشه‌دار بوده است. از نظر گورگیاس، شعر، و از جمله تراژدی (که آن دو را لوگوس^{۱۱} می‌خوانند)، و هنرهای بصری هر دو مصداق پوئیسس^{۱۲}، یعنی آفریدن و ساختن‌اند که اگر از نظر فنی کامل باشند، تأثیر عاطفی گریزناپذیری، مفید یا مضر، در مخاطب می‌نهند. آثار هنری در صورتی موفق‌اند، یعنی در صورتی بر مخاطب اثر می‌نهند، که او را بفریبند. هنر موفق^{۱۳} قوه عاقله را می‌فریبد، هرچند که ممکن است این فریب عملاً نتیجه‌ای مفید برای مخاطب داشته باشد. نویسنده مقاله را با این نکته به پایان می‌برد که در فاصله قرن هشتم قبل از میلاد (زمان هومر و هزیود) تا قرن پنجم قبل از میلاد (زمان گورگیاس و افلاطون)، محاکات از طبیعت مهم‌ترین اصل در زیبایی‌شناسی یونانیان بوده است. تلاش مداوم هنری مطابق این اصل در طول سه قرن بود که به هنر برجسته طبیعت‌گرای یونان در قرن پنجم قبل از میلاد منجر شد.
- خیال
- الف) معنای «تخنه» (tekhnê) در یونان عهد هومر این است: «مهارت دست در استفاده از ابزار، به ویژه در فلزکاری»؛ مثلاً در *ایلید* از مردی سخن به میان می‌آید که به وسیله تبر (پلکوس^{۱۴}) و با تخنه می‌تواند به الواری برای ساختن کشتی شکل دهد.^{۱۴} در *اودیسه*، عبارت «پیراتا تخنس» (Peirata tekhnês) که معنای تحت‌اللفظی آن «وسیله تحقق بخشیدن به هنر خویش» است^{۱۵} بر ابزارهای زرگری (سندان و چکش و گازانبر) دلالت می‌کند.^{۱۶} معنای استعاری تخنه و «تخنای» (tekhnai) جمع تخنه می‌تواند «فریب‌کاری یا حيله‌گری» باشد؛ چنان که در *اودیسه* استادی فوق طبیعی پروتئوس^{۱۷}، که اساساً مهارتی است جادویی و به او امکان می‌دهد شکل‌های متفاوت به خود بگیرد،^{۱۸} با عبارت «دولیس تخنس» (doliês tekhnês) «مهارت فریب‌کاری»، که همان حقه و تردستی است) وصف می‌شود.^{۱۹} این نوع تغییر شکل

فریبنده اصل و اساس شعبده‌بازی است. در واقع، واژه «تخنه» وقتی با «دولیه» (doliê) یا «کاکه» (kakê) یا هر دو وصف شود معنای صریح آن همان «حقه و نیرنگ» است؛ چنان که مثلاً در *اودیسه* و *تولد خدایان* آمده است.^{۲۰}

هومر هفائستوس^{۲۱}، آهنگر خدایان، را خردمند می‌خواند. کار شاخص او ساخت اشیای ظریف دست‌سازی است که یا (صرفاً) تزینی‌اند (مثل زیورآلاتی چون سنجاق‌سینه و گردن‌بند، که کلاً «دایدالا پولاً»^{۲۲} نامیده می‌شود)^{۲۳} یا بیشتر کارکردی‌اند (مانند تله زنجیری نامرئی او)^{۲۴} یا آنکه هم تزینی‌اند و هم کارکردی (چون جوشن بی‌آستین مخصوص دیومدس، «دایدالتون تورگا»^{۲۵} و سپر افسانه‌ای آشیل^{۲۶}).^{۲۷} خرد والای این خدا در مهارت دستی او، به خصوص در فلزکاری، تجلی می‌یابد. علاوه بر این، او ممکن است گاهی، از این توانایی برای مقاصد فریب‌کارانه بهره گیرد. به بیان دیگر، صنعتگری‌اش^{۲۸} او را برای «حیله‌گر» شدن مجهز می‌کند. فریب‌کاری او بسط و گسترش عقل عملی اوست. در *اودیسه*، هفائستوس، چنان که قبلاً خاطر نشان کردیم، نیرنگ‌بازی است که برای زوج زناکار آرس^{۲۹} و آفرودیت^{۳۰}، تله‌ای تار عنکبوتی بر فراز بستر خویش می‌کند. در واقع، این شبکه‌های فلزی «دسموئی / تخننتس... پولوفرونوس هفائستویو»^{۳۱} («زنجیرهایی که هفائستوس فکور ماهرانه از کار درآورده») خوانده شده است؛ در حالی که ترفند استادانه (که باعث شد خدایان همتای او به خنده بیفتند)^{۳۲} «تخناس» (جمع) «... پولوفرونوس هفائستویو»^{۳۳} («نیرنگهای هفائستوس فکور») وصف شده است. اودیسه نیز نشان می‌دهد که گذر از مرز باریک هوش فنی، که مستلزم کارورزی در یک حرفه یا فن است، و عقل «حیلت‌ساز» یا «نیرنگ‌باز» (متیس) بسیار آسان است.^{۳۴} او، که خود صنعتگر و نیرنگ‌بازی ماهر بود، اوج فریب‌کاری (دولوس^{۳۵}) خود با سیکلوپها^{۳۶} را— یعنی فروکردن و چرخاندن تیرک چوب زیتون در چشم غول— به عمل «مردی که با مته چوب [کف] کشتی را

- 25) “daidaleon thôrêka.”
–Homer, *Iliad*, 8. 195.
26) Achille
27) Homer, *Iliad*, 18. 468f.
28) craftsmanship
29) Ares
30) Aphrodite
31) “teknêntes ...
poluphronos Hêphaistoio.”
–Homer, *Odyssey*,
8. 296-297.
32) همه خدایان نرینه، به جز
زنوس (Zeus)، حاضرند؛ همه
خدایان به جز پوسیدون
(Poseidon) می‌خندند.
33) Homer,
Odyssey, 8. 327.
34) این نوع هوش یا عقل
خاص، که به «متیس» شهرت
دارد، از دوران هومر تا دوران
اوپیانوس (Oppian). اواخر قرن
دوم میلادی، و حتی بعد،
بخش مهمی از نظام ارزشی
یونان بود. برای مفهوم کلی نک:
M. Detienne. and J. P.
Vernant, *Cunning
intelligence in Greek
culture and society*,
(Sussex, 1978)
و برای مفهوم «متیس» در میان
صنعتگران نک:
Frontisi-Ducroux, F.,
Dédale, Mythologie..., esp.
79-80, 90-4, 192.
و نیز درباره پرومتیوس و
دایدالوس نک: مطالب بعدی.
35) dolos
36) Cyclops
37) Homer, *Odyssey*, 9.
383-387.
38) toil

۳۹) درباره کار و زحمت
صنعتگر مثالی، هفائستوس،
مثلاً نک:
←

خیال ۷

پاییز ۱۳۸۲ فصلنامه فرهنگستان هنر

۷۷

←
Iliad, 2. 101: "skēptron ...
 to men Hēphaistos kame
 teukhtōn"; *ibid.* 8. 195:
 "thōrēka, ton Hēphaistos
 kame teukhōn"
 (فس: "kamatos"، «کار شاق،
 زحمت»); دربارهٔ عرق‌ریزی
 هفائستوس در برابر دم کوره
 آهنگری و غیره نک:
 Homer, *Iliad*,
 18. 372-373, 410;
 و سرانجام نک:
 Solon fr. 13. 49f (Gerber):
 صنعتگران ماهر در کارهای
 هفائستوس و آتنا، مثلاً
 سفالگران و پارچه‌بافان و
 فلزشناسان، «با دستان خود امرار
 معاش می‌کردند.» در بندهای
 ۲۳۲ تا ۲۳۴ سرود ششم/اودیسه،
 این خدایان حامی
 همهٔ انواع کارهای فلزی
 (tekhnhē pantoîê) اند.

(۴۰) درودگری، مثلاً، در:
 Homer, *Iliad*, 5. 59-61: "...
 Phereklon ... tektonos
 huion/ Harmonidēo, hos
 khersin epistato panta
 teukhein"; Homer,
Odyssey, 19. 55-57:
 «Ikmalios the furniture-
 maker»
 (ایکمالیوس اثائه‌ساز).

(۴۱) کشتی‌سازی، مثلاً، در:
 Homer, *Iliad*, 15. 41 "all'
 hōs te stathmē doru nēion
 exithunei/ tekhtonos en
 palamēsi daēmonos, hos ra
 te pasēs/eu eidē sofēs
 hupothēmosunēsîn
 Athēnēs."
 42) object d'art
 43) daidal
 44) minor arts

کشتی را سوراخ می‌کند»^{۳۷} تشبیه کرده است.
 چنان که گفتیم، تخنه مستلزم مهارت دست و، توأم با آن، کار و
 زحمت («تویل»^{۳۸}) محض است.^{۳۹} صنعتگر توان خود را در، مثلاً،
 درودگری^{۴۰} یا کشتی‌سازی^{۴۱} یا ترصیع به کار خواهد گرفت؛ و در
 شرایط مطلوب، شیء به دست آمده شیئی خوش‌ساخت خواهد بود.
 محصول تخنهٔ پرزحمت، خواه صرفاً تزینی باشد و خواه هم تزینی
 باشد و هم کارکردی، لزوماً تمامیت صوری خواهد داشت و می‌توان
 آن را (با استفاده از اصطلاحی مدرن) شیء هنری^{۴۲} تعریف کرد. در آثار
 هومر، غالباً با کاربرد یکی از «دایدال»^{۴۳} ها از این محصولات ستایش
 والایی به عمل آمده است؛ و دایدالها گروهی از کلمات بودند که گویا
 در اصل به ظرافت و زیبایی غیربومی هنرهای خرد^{۴۴} [یا صنایع دستی]
 در دورهٔ شرق‌گرایی^{۴۵} مربوط بوده‌اند.^{۴۶}

چنان که گفتیم، صنعتگری پیشه‌ای بود که نسبت مستقیمی با
 عقل عملی صنعتگر، متیس، داشت و، در پیش از آن، در آثار حماسی،
 به اشکال گوناگون فریب‌کاری ربط نزدیک یافته بود. در واقع، یونانیان
 از همان آغاز نگرشی دوگانه به «تکنولوژی» داشتند: علت نخست این
 نگاه آن بود که تکنولوژی را پدیده‌ای می‌دانستند که نیازهای انسان را
 حتی تا حد فریب هم‌نوعان برآورده می‌سازد. دوشیزگان آدمواره و
 زرین هفائستوس، که از حیث سیما و رفتار کاملاً زنده به نظر
 می‌رسیدند، به او خدمت می‌کردند. وصف آنها در *ایلیاد* را تقریباً
 می‌توان به تمثیل سودمندی و فریب‌کاری شگرف «هنر» و «تکنولوژی»
 تعبیر کرد (تخنه مفهوم «هنر» و «تکنولوژی»، هر دو، را در بر می‌گیرد).
 علت دوم و، در عین حال، مستقیم این دوگانگی از یک تناقض
 (پارادوکس) منشأ می‌گرفت: حتی بی‌نقص‌ترین اشیا حاصل کار دست
 بود. جفری دو سن کروا^{۴۷} از گرایش طبقهٔ ثروتمند به صنعتگران
 گزارشی مستند می‌دهد.^{۴۸} هفائستوس خود در آثار هومر در مقام یگانه
 المپ‌نشین «طبقهٔ کارگر» برجسته است و عضلات معیوب و پاهای

خمیده و علیلی^{۴۹} او با حرفه غیراشرافی اش تناسب دارد.

هفائستوس با آتش چنان پیوند نزدیکی دارد که در /یلیاد، نام او مجازاً بر «آتش» دلالت می‌کند.^{۵۰} در /یلیاد، او از این عنصر همچون حربه‌ای برای مقابله با عنصری دیگر، یعنی آب رودخانه اسکاماندر^{۵۱} (که به مقام خدایی رسیده بود)، بهره می‌برد.^{۵۲} شاید مشخصاً هرگاه می‌خواست به اشیای فلزی شکل دهد، به کمک خرد و قدرت خود، آتش را «مهار می‌کرد.» بر آتش، که بنا به تعریف نیرویی است متغیر و پیش‌بینی‌ناپذیر،

فقط با خردی سیال‌تر و متغیرتر از خودش می‌توان غلبه کرد.^{۵۳} دتین^{۵۴} و ورنان^{۵۵} به درستی یادآور می‌شوند که پیوند مثالی این خدا با آتش بر متیس خارق‌العاده و چندریختی او، یعنی بر خردی ذاتاً مبدع و استوار که به آفرینش دایدالا منتج می‌شود، اشاره دارد.^{۵۶} پاهای خرچنگ‌مانند (یا فک‌مانند) او، که با آنها می‌تواند به طور مایل به جلو و عقب یا راست و چپ حرکت کند، نشانه دیگر دوگانگی و «پیچیدگی»^{۵۷} ذهنی اوست.^{۵۸}

در آتن، که بهترین شاهد برای مکان‌نگاری آیینها و مناسک دوره آرکائیک^{۵۹} است، آهنگر آسمانی همراه با دیگر حامی نیرنگ‌باز هنرها، یعنی آتنا،^{۶۰} با آیین و اسطوره و شعر پیوند خورده بود.^{۶۱} «چالکیا»^{۶۲} جشنواره رسمی سالانه‌ای بود که آهنگران به افتخار آتناارگانه^{۶۳} و

45) orientalizing period

(۴۶) قس: صفتهای شاعرانه diadalois, daidaleos poludaidalos و اسم didala (تماماً به صورت جمع)، که کمتر در آثار هومر به کار رفته است؛ واژه daidallón (وجه وصفی زمان حال) فقط دوبار در آثار هومر به کار رفته است. نک: Morris (1992), ch. 1 (who cites Frontisi-Ducroux). واژه‌های daidala و daidaleos در آثار هزیود و اشعار غنایی و سرودهای همخوانی مکرراً در وصف ایزدان و اشیای یا ائینه مقدس (آیینی) به کار رفته است، مانند: معابد، مذبحها، تندیسها، هدایا. خانواده daidal بیشتر به یادبودهای مذهبی اشاره داشت تا هنرهای خرد ظریف. نک: Morris (above), esp. 46, 52-59.

47) Geoffrey de Ste. Croix (۴۸) برای شواهد بیشتر به این اثر و نیز بخشهای رجوع کنید: G. E. M. de Ste. Croix, "The Class Struggle in the Ancient Greek World", *The Archaic Age to the Arabe Conquests*, (London, 1983), pp. 115, 182-184, 270.

(۴۹) در این باره نک: M. Detienne and J.P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, pp. 271-272.

آتنا، الهه حکمت و فن و جنگاوری

مجسمه نیم تنه‌ای از زئوس

50) W. Burkert, "Greek religion", *Archaic and Classical*, (Oxford, 1985), p. 167.; OCD³, p.682, s.v. 'Hephaestus'.

51) Scamander
52) Homer, *Iliad*, 21. 328-382.

53) M. Detienne and J.P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, p. 281-282.

54) M. Detienne
55) J.P. Vernant

56) M. Detienne and J.P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, p. 281-282.

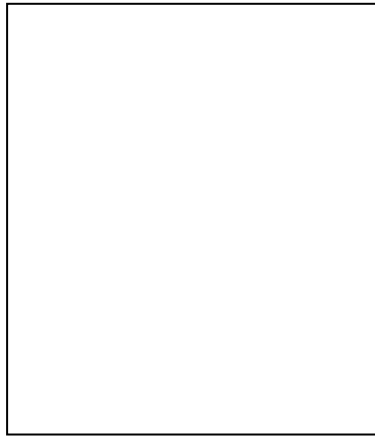
متیس و دایدالا، که پیچیده یا پر پیچ و خم و عموماً بغرنج‌اند، چون هر دو پویکیلوس (Poikilos، یعنی بی‌ثبات)‌اند، با هم متجانس و مکمل یکدیگرند:

F. Frontisi-Ducroux, "Dédale", *Mythologie de de l'Artisan en Grèce Ancienne*, p. 79-81.

57) sinuousness
58) دربارهٔ تجانس میان خدا و این گونهٔ حیوانی نک:

M. Detienne and J.P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, esp. p. 269-273.

59) archaic period
60) Athena



هفائستوس برگزار می‌کردند. این دو ایزد نیاکان آتینها و نیز حامیان صنایع دستی در شهر آتن بودند. جای تعجب نیست که در حدود ۴۵۰ ق.م، این دو خدا در معبد «هفائستیون»^{۶۴}، که معروف بود به «تسئیون»^{۶۵}، و در میدان عمومی^{۶۶} نزدیک «محلّه سفالگران»^{۶۷} قرار

داشت، آیین پرستشی مشترک داشتند. در اینجا، بنا به گزارش سیسرو^{۶۸}، مجموعه‌ای از مجسمه‌های هفائستوس و آتنا هفائستیای^{۶۹} برپا شده بود.^{۷۰} سولون^{۷۱} آشکارا از این دو خدا به عنوان مبدأ ترفند صناعی صنعتگران یاد می‌کند.^{۷۲} در اساطیر، هفائستوس نیرنگ‌بازی خود را در ساخت اشیای فلزی، به ویژه جنگ‌افزار و دهنهٔ اسب، نشان می‌دهد و آتنا نیز کاربرد حیل‌گرانهٔ این ابزارهای دست‌ساز در جنگ را القا می‌کند.^{۷۳}

این هم تصادفی نیست که دیگر صنعتگر بزرگ، یعنی پرومتئوس تیتان^{۷۴}، که او نیز با آتش پیوند داشت، نیرنگ‌بازی ورزیده بود.^{۷۵} نام او بر آینده‌نگری و خردمندی‌اش دلالت می‌کند: pro (پیشین) + manth/mêth (نقشه، دانش).^{۷۶} هزیود نقل می‌کند که این تیتان، که خود استاد «دولیه‌تخنه»^{۷۷} بود، آتش را برای استفادهٔ نوع بشر از زئوس^{۷۸} ربود.^{۷۹} مشترکات پرومتئوس با هفائستوس از این واقعیت برمی‌آید که، در اعصار نخستین، این دو ایزد در محوطهٔ آکادموس^{۸۰} در بیرون آتن قربانگاه‌های هم‌جوار داشته‌اند. جشنواره‌های سالیانهٔ مخصوص آنها نیز، پرومتیای^{۸۱} و هفائستیای، که دومی احتمالاً در اوایل تابستان برگزار می‌شده، بسیار قدیمی بوده است و سفالگران آنها را برگزار می‌کرده‌اند.

همان طور که دو ایزد با آتش پیوند داشتند، جشنواره‌های هر دو شامل مسابقه دو سرعت با گروه‌های مشعل به دست بود و احتمالاً نقطه شروع مسابقه معبد پرومتهوس در آکادامیا^{۸۲} بوده است.^{۸۳}

نمایشنامه پرومتهوس در بند^{۸۴}، اثر اشیل^{۸۵}، که از این تیتان به عنوان مبدع و اهداکننده تخنای مدنیت^{۸۶} تمجید می‌کند، در زمانی نگاشته شد که آتینها در حال بازسازی گسترده معابدی بودند که در تهاجم خشایارشا به این شهر، در تاریخ ۴۷۹ ق م، ویران شده بود.^{۸۷} در واقع، با ساخت معبد هفائستوس در بالای میدان عمومی آتن (ح ۴۵۰ ق م)، «افتخاری غیرمعمول» به این خدا اعطا شد که «در میان المپ‌نشینان دوازده‌گانه، معمولاً، کمتر از همه محبوب بود.»^{۸۸} توفیق همانند هفائستوس و پرومتهوس در آتن ممکن است بیشتر به سبب پیوند مشترک آنها با تکنولوژی مبتنی بر آتش و نوعی مهارت «هنری» مهارناپذیر باشد.

هزیود در *تولد خدایان* پرومتهوس را پویکیلوس^{۸۹} می‌نامد؛^{۹۰} و این صفت اشاره دارد به دست‌ساخته‌ای که متنوع است و از این رو، به لحاظ بافت و الگوی رنگ (مثل «جامه» در *ایلیاد*^{۹۱} یا «قالی پرنقش» در *آگاممنون*^{۹۲}) و ترکیب‌بندی و طرح یا تزیین کلی (مانند «زره بی‌آستین» در *ایلیاد*^{۹۳} و «صندلی یا تخت» در *اودیسه*^{۹۴})، پیچیده یا در هم‌تافته است.^{۹۵} هزیود صنعتگر استاد را برحسب ویژگیهای محصولات او وصف می‌کند: مثل صفات استعاری، اما زشت «پیچیده»^{۹۶}، متلون^{۹۷}، به معنای «متغیر و ناپایدار»^{۹۸}.

دایدالوس^{۹۹} نمونه‌ای دیگر از صنعتگر اسطوره‌ای است که عقل پویکیلوسی او – خلاقیت چندوجهی‌اش – سبب فریب چندجانبه می‌شود. به نظر می‌رسد که این شخصیت از تبار خدای صنعتگر سوری در اواخر عصر مفرغ، به نام «کوتار-وا-هاسیس»^{۱۰۰}، باشد: فلزشناس و معمار – و احتمالاً ساحر – که در اسناد اوگاریتی^{۱۰۱} موصوف به «خردمند و زیرک و ماهر» بوده است.^{۱۰۲} احتمالاً دایدالوس جزو نظام

(۶۱) قس: اسطوره اریکتونیوس (Erichthonius)، که موضوع مورد توجه در سفالینه‌های سرخ‌نقش (red figure) یونان بود. برای بحثی کلی، نک: L.R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, (Oxford), V, p. 374-395; W. Burkert, "Greek religion", p. 167-168, 219-220; *LMC*, IV. 1. 630, s.v. 'Hephaistos'; E. Simon, "Festivals of Attica", *An Archaeological Commentary*, (Madison, Wisconsin and London, 1983), 38-39.

- 62) Chalkeia
- 63) Athena Erganè
- 64) Hephaisteion
- 65) Theseion
- 66) agora
- 67) Potters' quarter
- 68) Marcus Tullius Cicero (106-43 B. C.)
- 69) Hephaestia
- 70) Cicero, *De Natura deorum*, 1. 83.
- 71) Solon (circa 639-559 B.C)
- 72) Solon fr. 13. 49f. (Gerber).
- 73) Detienne and Vernant, *Cunning intelligence in Greek Culture and Society*, p. 177f. 280-281.
- 74) Titan Prometheus

- (۷۵) درباره او نک: Detienne and Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, esp. pp. 58-61.
- 76) *ibid.*, p. 18.
- 77) *doliè tekhne*
- 78) Zeus

خیال ۷

پاییز ۱۳۸۲ فصلنامه فرهنگستان هنر

۸۱

- مذهبی مینوسیها^{۱۰۳} شده بود: آمدن نام ماقبل یونانی او در یکی از الواح کنوسوس^{۱۰۴}، به شکل «دا-دا-جو-د»^{۱۰۵} (که حالت مکانی دارد، یعنی دال بر مکان است) و احتمالاً به معنای «معبد یا کارگاه دایدالوس»، ثابت شده است.^{۱۰۶} بنا بر این، دایدالوس شخصیتی آیینی در کنوسوس و رقیب هفائستوس در آنجا بود. البته هومر پیوند کهن قهرمان (دایدالوس) را با این مکان عصر مفرغ تأیید می‌کند؛ زیرا در بندهای ۵۹۲-۵۹۰ سرود ۱۸/یلیاد می‌گوید که در آنجا خُرُس^{۱۰۷} - میدان رقص یا نمایش رقص- برای حامی‌اش، شاهدخت آریادنه^{۱۰۸}، ساخته بود.^{۱۰۹} بعلاوه، رقابت‌طلبی او و هفائستوس را می‌توان در این واقعیت دید که شاعر آشکارا همه دایدالاها را به این خدا (هفائستوس) نسبت می‌دهد.^{۱۱۰}
- پس از هومر، دایدالوس از صحنه ادبیات غایب شد تا قرن پنجم قبل از میلاد، که در آثار نمایشی آتیک^{۱۱۱} و منابع دیگر در نقشی جدید در مقام پیکرتراش برجسته آتنی (به ویژه در پیوند با مجسمه‌های متحرک جادویی) و معمار و حتی نقاش ظاهر شد.^{۱۱۲} به این ترتیب، صنعتگر اسطوره‌ای کرت به واسطه ارکتوس^{۱۱۳} (پادشاه افسانه‌ای آتن) به پسری بومی از تبار هفائستوس و آتنا بدل شد و، در منابع ادبی و تاریخی، با «هر امر هنری غریب و معجزه‌آسا» پیوند یافت.^{۱۱۴} به جز مجسمه‌های مرد در حال راه رفتن، معروف به کوروس^{۱۱۵}، پاره‌ای از ابزار شرقی^{۱۱۶} نیز به دایدالوس منسوب است؛ از قبیل غنایم جنگ پلاتایای^{۱۱۷}، شامل زیرپایی تاشو (احتمالاً مربوط به خشایارشا) و زرهی بی‌آستین و خنجر مردونیه، که آتنیها وقف معبد ارکتوس^{۱۱۸} کرده بودند.^{۱۱۹}
- دایدالوس، قهرمان نام‌بخش یک منطقه (دمه^{۱۲۰})، پسر یا، بنا به روایتی دیگر، نواده متیون^{۱۲۱} («استاد عقل حیل‌ساز»^{۱۲۲}) آتنی و یوپالاموس^{۱۲۳} است؛ و یوپالاموس مصدر اسمی وصفی است و معنای تحت‌اللفظی آن این است: «ورزیده‌دست و، از این رو، مبتکر و مبدع»^{۱۲۴}
- 79) Hesiod, *Theogony*, 565-567; Hesiod, *Works and Days*, ed. Prolegmena and Commentary, (Oxford, 1980), 48-52 and 55-56.
- 80) Academos
- 81) Prometheia
- 82) Academia
- 83) E. Simon, "Festivals of Attica", 53-54.
- 84) *Prometheus Bound*
- 85) Aeschylus (525-456. B.C.)
- 86) civilizing tekhnai. PV, 442-525, esp. 506: "pasai teknaï brotoisin ek Promêtheôs."
- ۸۷) برفورد به این نکته توجه کرده است:
A. Burford, "Craftsmen in Greek and Roman Society", *Aspects of Greek and Roman Life*, (London, 1972), p.189.
A. Burford, "Craftsmen in Greek and Roman Society", *Aspects of Greek and Roman Life*, (London, 1972), p.189.
- 88) R. Parker, "Athenian Religion", *A History*, (Oxford, 1996), p.154
- 89) Poikilos

«استاد شعبده‌باز»^{۱۳۴}).^{۱۳۵} (در آثار هومر، پالامه، palamê همان دست است با اشاره اختصاصی به مشت.^{۱۳۶} در میان یونانیان پس از هومر، به ویژه در شعر [آنان]، جمع یا مفرد این واژه مجازاً به معنای «نیرنگ‌بازی و مهارت»^{۱۳۷}، خواه به مفهوم مثبت و خواه منفی، بود. فعل غیرحماسی «پالامائومی»

{palamaomai} (مشتق از palamê) به معنای «اداره»^{۱۳۸} زیرکانه^{۱۳۹}، مثل دسیسه [یا توطئه یا کلک]^{۱۴۰} است. مادر دایدالوس نیز دست‌کم از دو «نام گویا» برخوردار بود: «ایفینوئه» (Iphinoê) («عقل قوی»^{۱۴۱}) و «فراسیمده» (Phrasimêdê) که مشتق است از افعال مترادف حماسی «فراسلدو» (phrasdô) و «مدومای» (mêdomai)، به معنای «نقشه کشیدن، طرح‌ریزی، تدبیر و غیره»^{۱۴۲}. این قهرمان خواهری نیز داشت که، بنا به سنت آتنی، «متیادئوسا» (Mêtiadousa) نامیده شده بود^{۱۴۳} — نامی ساختگی، اما بسیار رسا که حاکی از تباری هوشمند است.

با توجه به رواج مفهوم اجتماعی «متیس»، شگفت‌آور نیست که این قابلیت عقلی صنعتگران به کار فریب، هم در مفهوم اخلاقی و هم در معنای فنی (وهم آفرینی)، بیاید. دیودوروس سیکولوس^{۱۴۴} نقل می‌کند که او مجسمه‌هایی آفرید که «همچون موجودات زنده بودند»^{۱۴۵}. سستی که بی‌شک تجلی دل‌مشغولی عموم یونانیان باستان به ماهیت تقلیدی و اعجاب‌انگیز هنر است.^{۱۴۶} اختراع عجیب و غریب دایدالوس برای پرواز، به تقلید از پرواز پرندگان، اساساً مجسمه‌ای بود متحرک و زنده (یا زنده‌نما). محاکات^{۱۴۷} طبیعت بنیان این ابداع بود.^{۱۴۸} دیودوروس

رواق معبد ارکتئوس در آتن

- 90) Hesiod, *Theogony*, 511
91) Homer, *Iliad*, 5. 735.
92) Aeschylus, *Agamemnon*, 923.
93) Homer, *Iliad*, 16. 134.
94) Homer, *Odyssey*, 1. 132.

(۹۵) برای testimonia نک: R.J.Cunliffe, *A Lexicon of the Homeric Dialect*, (Oklahoma, 1963) and LSJ s. v. "poikilos";

در این باره در این اثر بحث شده است:

- F. Frontisi-Ducroux, "Dédale", p. 52-55, 69-71.
96) intricate
97) variegated
98) shifting
99) Daidalos
100) Kothar-Wa-Hasis
101) Ugaritic

منسوب به اورگاریت، که مرکز و مهد تمدن فنقیان در اواخر عصر مفرغ بود و بقایای آن در سوریه امروز کشف شده است. — م.

- 102) Morris, 85f.
103) Minoan
104) Knossos
105) da-da-re-jo-de
106) Morris, 75f;
در این اثر به هر دو مکان اشاره شده است:
L. L. Bourdakou, *Daidalos o Protos Michanikos*, (Athens, Aiolos publ., 2000), p.15.

- 107) Khoros
108) Ariadne
(۱۰۹) در این مورد نک: Morris, pp. 13-16.

خیال ۷

پاییز ۱۳۸۲ فصلنامه فرهنگستان هنر

۸۳

110) Homer, *Iliad*, 18. 372 f. 479 etc.

111) Attic drama

112) *ibid.*, 215f.

از دوره هلنی به بعد، دایدالوس با مجسمه‌سازی آرکانیک، به ویژه با تمثالهای زنده چوبی و سنگی (xoana) و با معماری پیوند خورده بود. البته سبک «دایدالیک» (daidalic) مفهومی مدرن است، و به سبک عمیقاً شرق‌گرای مجسمه‌سازی یونان در قرن هفتم قبل از میلاد اشاره دارد که به خوبی در کرت، یعنی جزیره دایدالوس، نمود یافته است؛ نک: Morris, pp. 199-202 (نمونه‌های مورد ادعا در یونان و سیسیل)، و به خصوص صفحات ۲۵۰-۲۵۶.

113) Erechtheus

114) *ibid.*, 267 f.

115) kouros

جمع آن Kouroi است.

116) orientalia

117) plataiai

118) Erechtheion

119) Paus. 1. 27.1

نک:

Morris, pp. 264-268.

120) deme

121) Mêtion

122) "Mr. Cunning

Intelligence"

123) Eupalamos

124) "Mr. Manipulator"

125) *ibid.*, esp.

pp. 257-258.

برای نامهای اسطوره‌ای مشتق از palamê و معانی ضمنی که ترکیب مهارت‌دستی و خرد (mêtis)

مستفاد می‌شود، نک:

Frontisi-ducroux, *Dédale*,*Mythologie...*, pp. 91-92.

نیز نوشته است که پاسیفائه^{۱۳۹}، ملکه کرت، با رفتن در قالب گاوی که دایدالوس برای او طراحی کرده بود توانست رابطه‌ای زناکارانه (و انحرافی) با گاو نری برقرار کند که [پوسیدون^{۱۴۰} به نشانه استحقاق سلطنت] به شوهرش [، مینوس^{۱۴۱}، پادشاه کرت] داده بود. در اینجا، دستاورد فنی و تقلیدی، یعنی مجسمه متحرک یا دایدالون^{۱۴۲}، برای فریب به خدمت گرفته شده است. چنان که فرونتیسی-داکرو خاطر نشان می‌کند این قالب نوعی دولوس^{۱۴۳} (دام) و قابل قیاس با اسب چوبی تراواست^{۱۴۵}.

پس نه فقط آثار هومر و هزیود، بلکه ادبیات آتن نیز تشبیه اخلاقی فراوان در میان هنرمند و اثر هنری و، به ویژه، در آمیختگی مهارت دستی و خرد را ثابت می‌کنند؛ هرچند باید اذعان کنیم که دایدالوس بیشتر با قابلیت عقلی خود مشخص می‌شود تا با مهارت دستی‌اش.^{۱۴۶}

* * *

ب) چنان که دیدیم، تخته نوعی «مهارت»^{۱۴۷} و «صنعت»^{۱۴۸} است. از این معنا تا معنای دیگر آن در ادبیات حماسی، که مترادف «حیله و نیرنگ»^{۱۴۹} است، فاصله اندک است. مثالهایی که از واژه تخته به معنای مهارت (کیفیت ساخت) در آثار هومر و هزیود بررسی کردیم مؤید معنای اصلی واژه‌اند: این واژه مشتق است از ریشه «تک» (tek^s ساختن)؛ واژه «تکتون» (tekton، درودگر) نیز با آن هم‌ریشه است. از تخته، فعل «تخنامونای» (tekhnamoai) یا «تخنائومای» (tekhnâomai) مشتق شده و آثار هومر گواه آن است؛ مثلاً: الف) «تخنساتو کای» (tekhnêsato kai) (kai به معنای histia)، یعنی «او بادبان درست کرد»؛ ۱۵۰ ب) «تائوتا دگون آئوتوس تخنسومای» (tauta d' egôn autos tekhnêsomai)، «باید که خود چاره‌ای بیندیشم»^{۱۵۱} (منظور چاره‌اندیشی به کمک متیس است) و در اینجا به ترفندی زیرکانه در مسابقه ارایه‌رانی اشاره دارد.^{۱۵۲} در مجموع، تخته

نوعی مهارت است— مهارت عملی در «ساختن» چیزی یا مهارت در انجام دادن کاری؛ و همواره مستلزم نوعی هوش و خرد خاص است که یونانیان آن را «متیس» می‌نامیدند. چنین مهارتی ممکن بود منفی باشد، یعنی (بالقوه) مضر باشد، همچون تله هفائستوس یا قدرت جادوگری شگفت‌انگیز پروتئوس. هفائستوس (صرف نظر از «کابیری»^{۱۵۳} ها، پسران یا نوادگان ذکورش، و «تلکین»^{۱۵۴} ها) به گونه‌ای اعجاب‌آور آتش و فلز را به اشکال خوش‌ساخت و اغلب زنده‌نما بدل می‌کرد؛^{۱۵۵} تغییر شکل پروتئوس با تخریب ظاهراً جادویی فلزشناس قابل قیاس است.

از معانی وابسته به «تخریب» دو معنای دیگر هست که، اگرچه متعلق به آثار بعد از دوره حماسی است، شایان توجه است. این معانی به بحث بعدی من، دیدگاه‌های گورگیاس در باب هنر، مربوط است. در زمان افلاطون، «تخریب» به «مجموعه‌ای از قواعد و شیوه‌ای برای ساختن چیزی یا انجام دادن کاری» نیز دلالت می‌کرد؛ چنان که می‌گوید: «هه پری توئوس لوگوس تخریب» (Hê peri tous logous (tekhne)؛ یعنی «فن یا هنر سخن گفتن، یا خطابه»^{۱۵۶} صرف نظر از نفع یا ضرر تخریب برای جامعه انسانی، یونانیان همواره می‌پنداشتند که تخریب‌های معین چون «شیوه»‌ای قانونمند قابل مطالعه و آموختن است؛ و این امر علت وجودی پدیده دستورنامه‌های کارگاهی را، که «تخریب» (جمع تخریب) نیز نامیده می‌شد، بیان می‌کند.^{۱۵۷}

به نظر می‌رسد که نخستین دستورنامه‌هایی از این نوع را معماران و مهندسان حرفه‌ای در نیمه قرن ششم قبل از میلاد تألیف کرده باشند؛ مثلاً گفته‌اند که سامینز تنودوروس^{۱۵۸} و رویکوس^{۱۵۹} برای پرستشگاه وسیع هرا^{۱۶۰} در ساموس^{۱۶۱} (احداثی در حدود سال ۵۶۰ ق.م) دستورنامه‌ای نوشته‌اند؛ و هدف آنان توضیح محاسبه تناسبات این بنا بوده است.^{۱۶۲} تسلط بر تناسبات به همان اندازه مشغله پیکرتراش نیز بود؛ و باید تأکید کرد که تنودوروس پیکرتراش هم بود. معروف‌ترین

- (۱۲۶) مثلاً نک: *Iliad* 1. 238, 3. 128 etc.
 127) cunning and art
 (۱۲۸) توجه شود که واژه اداره (manage) در انگلیسی از واژه لاتینی manus، به معنای دست، مشتق شده است.
 129) manage adroitly
 130) scheme
 131) Mighty Mind
 132) Bourdakou Dadilous, o protos michanikos, p. 16.
 می‌توان اضافه کرد که phrasimêdê در واقع تکرار (و از این رو تقویت) معنای ریشه‌ای «طرح ریختن و تدبیر کردن» است.
 133) ibid.
 134) Diodorus Siculus
 135) Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, 4. 76. 1-6.
 (۱۳۶) برای دیدگاه انتقادی عموم مردم به هنر در یونان باستان، نک: Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, (Cambridge, 1990), p. 6.
 درباره میمسیس (محاکات) به حواشی بعدی مراجعه شود.
 137) mimesis
 138) Frontisi-Ducroux, *Dédale, Mythologie...*, p. 169. Morris, pp. 191-192 glosses the tile of the flying machine as reflecting the popular tradition, evidenced in 7th B.C. vases of winged demon-artists with magical powers.
 139) Pasiphaë
 140) Poseidon
 141) Minos
 142) Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historica*, 4. 77. 1-4.

- دستورنامه کارگاهی برای مجسمه‌سازی «قانون»^{۱۶۳} پولیکلیتوس^{۱۶۴} بود که قدمت آن به ربع سوم قرن پنجم قبل از میلاد می‌رسد.^{۱۶۵} در این «تخنه»، این پیکرتراش مجموعه‌ای از قوانین ریاضی محض را، که بر حسب تناسبات صحیح^{۱۶۶} بر تحقق زیبایی^{۱۶۷} حاکم است، وضع کرد. مؤلف (پولیکلیتوس) اندیشه خود را با توسل به نمونه‌ای عینی و ملموس تبیین کرده است، یعنی با مجسمه مرد نیزه‌دار^{۱۶۸} که خود ساخته و به «قانون» او نیز مشهور است؛ اما احتمالاً متن او بیشتر اثری شبه‌فلسفی است تا کتاب راهنمایی عملی. دست‌کم امروزه این طور به نظر می‌رسد که تلقی فنی پولیکلیتوس مقدمه‌ای طبیعی-فلسفی دارد که، احتمالاً حتی به لحاظ اخلاقی، جستجوی وسواس‌آمیز او برای نیل به «توتو» (to eu، کمال) را توجیه می‌کند.^{۱۶۹}
- گونه‌ای دیگر از دستورنامه‌های آموزشی شایان ذکر «تخنای» سخنوری (خطابه) است. این گونه در نیمه قرن پنجم قبل از میلاد به وجود آمد. بعلاوه، رواج متونی از این دست نشان می‌دهد که یونانیان همه هنرها را چون نظامی عقلانی می‌دیدند که فراگرفتن آنها با مطالعه و درونی‌سازی^{۱۷۰} نمونه‌های واقعی یا فرضی ممکن بوده است. «تخنای» سخنوری به ویژه با سوفسطاییان پیوند داشت. پرودیکوس^{۱۷۱} و گورگیاس و آنتیفون^{۱۷۲} و دیگران خطابه‌های الگو تألیف کردند که «تخنای» نامیده می‌شد. این خطابه‌ها، در بیان رسمی، «سونگراماتا»^{۱۷۳} («متون آموزشی مکتوب»^{۱۷۴}) بود و، به ظاهر، مبنای [تعلیم]؛ اما در واقع «قرائت‌نامه»^{۱۷۵} هایی بود که مربی یا کسی دیگر آن را زنده اجرا می‌کرد. بنا بر این هر «تخنه» سخنوری مناسب اجراهای شفاهی بود و هر اجرا، با تغییراتی، به بازنمود عینی یا تجلی مجموعه‌ای از قواعد منجر می‌شد. ممکن است شرح نظری (مکتوبی) درباره اجزای خطابه، برانگیختن احساس، منش [یا طبیعت افراد]، احتمال و غیره بر این خطابه‌های الگو- که معادل مجسمه نمونه پولیکلیتوس اند- مقدم بوده باشد.^{۱۷۶} اگر چنین بوده باشد، این مقدمات از بین رفته است.^{۱۷۷}
- 143) daidalon
144) dolos
145) Frontisi-Ducroux, *Dédale, Mythologie...*, pp. 139-40.
مورس کاشی منقش به کاشی پرنده را به عنوان بازتاب سنت مردمی یونان تشریح می‌کند، و گواه آن سفالینه‌های قرن هفتم قبل از میلاد است که بر آن هیولا-هنرمندان بالدار با قدرتهای جادویی نقش کرده‌اند؛ Morris, pp. 191-192.
146) Frontisi-Ducroux, *Dédale, Mythologie...*, p. 192.
147) skill
148) craft
149) craftiness
150) Homer, *Odyssey*, 5. 259.
151) Homer, *Iliad*, 23. 415.
(۱۵۲) درباره این حکایت، که نمونه‌ای است از فعالیت متیس، نک:
Detienne & Vernant, *Cunning intelligence...*, pp. 12-13.
153) Kabeiroi
154) Telchines
(۱۵۵) درباره مقام فلزکاران چون جادوگرانی که با آتش کار می‌کنند و، بنا بر این، درباره جادوگری در سنت خاور نزدیک و یونان باستان نک: Morris, 87f.
156) Plato, *Pheidon*, 90b.
157) ibid.
158) Samians Theodoros
159) Rhoikos
160) Heraion
161) Samos

ج) در نظر یونانیان، هنر مسلماً صنعت دست بوده است. آنان میان صناعات^{۱۷۸} و هنرهای زیبا^{۱۷۹} فرقی نمی‌گذاشتند؛ به ویژه چون، چنان که گفتیم، هر دو مستلزم کار و زحمت جسمی بود. پس این تناقض اجتماعی تلویحاً حاکی از این بوده که هر شیء زیبا— هر شیء هنری^{۱۸۰}— بالضروره فراورده نهایی کار یدی بوده که به خودی خود، دست‌کم از نظر طبقات ثروتمند، ارزشی نداشته است.^{۱۸۱} صنعتگران را عموماً «تخنیتای» (tekhnitai) یا، در زمان ارسطو، «بانائوسوی» (banausoi) می‌نامیدند؛ و اصطلاح اخیر به کارگران ماهر و دارای شغل آزاد— افراد آزادی که «دستان خود را کثیف کرده بودند» — اطلاق می‌شد. آنان عموماً در حد تأمین زندگی امرار معاش می‌کردند و احتمالاً وضعی بهتر از، مثلاً، کارگران غیر ماهر نداشتند. مثال مناسب برای ایشان سفالگران قدیم‌اند. چنان که سر جان بوردمن^{۱۸۲} به درستی یادآور می‌شود، «حرفه آنها کار گل بود و پر دود و دم، و چندان مورد اعتنای همشهریان نبود».^{۱۸۳}

گفتیم که آهنگر مثالی هومر هفائستوس بود که پاهایی معیوب داشت و یگانه المپ‌نشین زشت بود و شگفت آنکه (به روایت اودیسه) با زیباترین الهه، یعنی آفرودیت، ازدواج کرده بود. (البته به روایت ایلید او با کاریس^{۱۸۴} ازدواج کرد).^{۱۸۵} علت اصلی از شکل افتادگی جسمی او کار شاقی بود که لازمه حرفه اوست. هومر در ایلید این خدای زمخت ستبرگردن را عرق‌ریز و لنگان در حالی نشان می‌دهد که، با دمهای خود، در آتش می‌دمد.^{۱۸۶} هم‌چنان که شاعر در همین کتاب به ما می‌گوید، او در جوانی «اشیای پرتزیین»^{۱۸۷} بسیاری ساخته بوده است؛ و تقریباً ۱۲۵ بند از سرود هجدهم ایلید به توصیف دقیق ساختن دایدالونی شگفت، یعنی سپر آشیل، به دست هفائستوس اختصاص یافته است— توصیفی که نخستین نمونه نوع خود در ادبیات

تصویری از هفائستوس

(۱۶۲) چنین است در کتاب

ویتروئوس:
Vitruvius 7,
praef. 12;

نک:

Pollit, *The Art of Ancient Greece...*,
pp. 8, 181, 233.

163) Canon

164) Polycleitus

165) Pollitt, *The ancient view of Greek art:*

Criticism, History and Terminology, (New Haven and London, 1974), pp.

14-15; Pollitt, *The Art of Ancient Greece...*, pp. 75-

7; Stewart, "Nuggests: Mining the texts again", *AJA* 102: pp. 273-275.

166) summetriai

167) to kallos

168) The Doryphoros

خیال ۷

پاییز ۱۳۸۲ فصلنامه فرهنگستان هنر

۸۷

۱۶۹) برای مشاهده تقریری تازه از قانون تناسب/اندام نک: Stewart, "Nuggests..." 170) internalization 171) Prodicus 172) Antiphon 173) sungrammata 174) written texts 175) scripts

۱۷۶) افلاطون به طور غیرمستقیم از این امکان سخن گفته است: Plato, *Pheidon*, 266d-267d. ۱۷۷) به طور کلی برای گفتارهای الگو در قرن پنجم قبل از میلاد نک: Cole, *The origins of rhetoric in ancient Greece*, (Baltimore and London, 1991), chs 5-6; Russell (1992), 185-186. 178) crafts 179) fine arts 180) objet d'art

۱۸۱) برای شأن اجتماعی و عواید tekhnitai («صنعتگران») از دوره آرکائیک به بعد نک: Ste. Croix, *The Class Struggle...*, esp. pp. 115, 130-1, 182, 184, 274-5. Rolley, *La sculpture grecque*, i: *Des origines au milieu du V^e siècle*, (Paris, 1994), pp. 54-7; Svenson-eyers, *Die griechischen Architekten archischer und Klassischer Zeit*, (Frankfurt am Main, Berlin, etc., 1996), pp. 503-20 (architects in the 5th and 4th centuries B.C.). 182) Sir John Boardman

یونانی است.^{۱۸۸}

این خدا صنعتگری برجسته است؛ و تفاوت مهارت او با مهارت فلزکار فانی فقط در مرتبه است نه در خصلت کار. هومر در *ایلیاد*، در میان بسیاری از مصنوعات چشم‌گیری که آدمیان فانی استادانه از کار درآورده بودند، قدحی سیمین^{۱۸۹} را وصف می‌کند: خوش‌ساخت و بلند و زیباترین در کل این جهان پهناور.^{۱۹۰} زیبایی بی‌نظیر آن به صنعتگری استادانه اهالی صیدا منسوب است؛^{۱۹۱} چنان که موریس خاطر نشان می‌کند،^{۱۹۲} شاعر در اینجا آشکار می‌سازد که «دایدالیک» را با سرزمینهای شرق مدیترانه^{۱۹۳}، یعنی با مردم غیربومی و غریب، یکی می‌انگاشته‌اند. می‌توان افزود که زیبایی در نظر هومر نتیجه مقرر مهارت دستی است. در واقع، نتیجه مهارتی است که از سنتی معتبر و قاعدتاً دیرپای در صنعتگری ریشه می‌گیرد.

به رغم مقام نسبتاً پایین صنعتگر در جامعه دوره آرکائیک و کلاسیک، او به کار خود بسیار افتخار می‌کرد؛ به خصوص که سبب تحسین او در جامعه‌ای می‌شد که او با عنوان «دمیورگوس»^{۱۹۴} در آن کار می‌کرد. در حدود سال ۷۰۰ ق م، نقاشان تک‌رنگ‌کار مذکور در پیناکس^{۱۹۵} از شهرت و موفقیت فراوانی برخوردار بودند. به گفته پلینی^{۱۹۶}، یکی از این نقاشان بولارکوس^{۱۹۷}، از یونانیان آسیای صغیر، بود که آثارش را پادشاه لیدییه^{۱۹۸}، کاندائولوس^{۱۹۹}، به قیمت گزاف می‌خرید. نوشته‌های فراوان مجسمه‌های نذری و تدفینی قرون ششم و هفتم قبل از میلاد، به ویژه نوشته‌های کوروسها و الواح^{۲۰۰}، از این نظر حاوی اطلاعات مهمی‌اند.^{۲۰۱} نوشته‌های مجسمه‌های نذری قرن هفتم و بیشتر قرن ششم قبل از میلاد به زبان اول شخص است و [مجسمه‌ها] اغلب خود را «پریکالس آگالما»^{۲۰۲} خوانده‌اند (که عبارتی است هومری و به معنای «شیء بسیار زیبای دلربا»).^{۲۰۳} در این نوع آثار، مانند دیگر انواع مجسمه‌های نوشته‌دار آرکائیک، نام اهداکننده اشراقی و، در مواردی، حتی نام هنرمند خالق آنها آمده است. در مجسمه‌های تدفینی، که

نوشته‌هایشان «سماتا»^{۲۰۴} یا «منماتا»^{۲۰۵} خوانده شده‌اند، به ندرت سازندگان نام خود را آورده‌اند؛ و در مجسمه‌های نیایشی تقریباً هرگز نامشان نیامده است. بنا بر این بیشتر امضاها، به استثنای امضاهاى اندویوس ایونیایی^{۲۰۶} و سه مجسمه‌ساز دیگر^{۲۰۷} در قرن ششم قبل از میلاد، مربوط به تقدیم‌نامه^{۲۰۸}ها ست که چنان که گفتیم، معمولاً در نوشته‌های همراه «آگالما»^{۲۰۹} نامیده شده‌اند. پس از دوره آرکائیک، مجسمه‌ها، چه نذری و چه تدفینی، در نوشته‌های خود عموماً با «خارین»^{۲۱۰} یا «کخا ایسمنون»^{۲۱۱} (یعنی «جذاب» و «مفتون‌کننده») وصف شده‌اند؛ و نه صرفاً با عنوان «کالون»^{۲۱۲}، که حتی وقتی با «پریکالس»^{۲۱۳} مؤکد می‌شد، کمتر از هر صفتی مؤثر بود.^{۲۱۴} مجسمه خارین مجسمه‌ای است که بیننده را، چه از آدمیان و چه

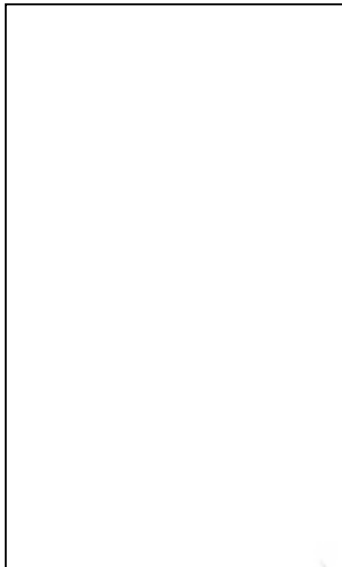
از خدایان، منقلب می‌سازد؛ آن‌هم نه به اندازه‌ی تحسین زیبایی آن، بلکه به حدی که می‌خواهد آن را تصاحب کند. به بیان دیگر، اثر مستقیماً بیننده را به لذت بردن جسمانی و تقریباً شهوانی (اروتیک)، از زیبایی صوری خود دعوت می‌کند. اساطیر آرکائیک به خاریس^{۲۱۵} نیرومند هنرهای تجسمی جنبه‌ی تمثیلی بخشید: /ایلیاد خاطر نشان می‌کند که هفائستوس حتی با خاریس، یعنی مظهر اعلاى جاذبه‌ی زیبایی‌شناختی و جنسی، ازدواج کرد.^{۲۱۶} (توضیح بیشتر در مبحث دیدگاه‌های گورگیاس، بخش «ج» مقاله حاضر، آمده است.)

اینکه پیکرتراشان نام خود را خصوصاً بر آثار نذری ثبت می‌کرده‌اند حاکی از چیزی نیست مگر آگاهی آنان از ارزش فردیشان (البته نه لزوماً «آگاهی طبقاتی»). در واقع، نوشته‌های مجسمه‌ها گاه سوفیا^{۲۱۷}ی هنرمند را برجسته می‌کرد؛ مثلاً مطابق اشاره‌ی نوشته‌ای متعلق به حدود ۵۵۰ ق.م، هنرمند مربوط به سوفوس^{۲۱۸} بوده یا اثر نتیجه‌ی سوفیایی^{۲۱۹} او بوده است.^{۲۲۰} چنین تأییداتی، یعنی نوشته‌ای بر پایه

تصویری از کور (Kore)،
الهه‌ی همتای کوروس

183) Boardman, Early
Greek vase painting, 11th -
6th centuries: A handbook,
(London, 1998), p. 266.
184) Charis
(۱۸۵) نیز نک به ادامه‌ی مطلب در
Homer, *Iliad*, 18.
186) *ibid*, 18. 410f.
187) *daidalā polla*

(۱۸۸) توصیف ساخت سپر
نوعی *ekphrasis* به شمار
می‌رود؛ درباره‌ی همسان‌های «خط
زنجیره‌ای ب»
(Linear B) نک:
Pollitt, *The Art of Ancient
Greece...*, p. 10.
درباره‌ی بررسی باستان‌شناختی
سپر آشیل نک:
←



نمونه‌ای از سفالینه کورینتی

←

Morris, 12f.; Koch, *De picturae initiis, Die Anfänge der griechischen Malerei...*, (Munich, 1996), pp. 93-95.

189) krêtér

190) Homer, *Iliad*, 23.

742-745.

(۱۹۱) قس "eu êskêsan" در

ibid, 23. 743

192) Morris, 21-22.

193) Levant

194) dêmiourgós

195) pinake

از عالمانه‌ترین و مهم‌ترین آثار

کالیماکوس (Callimachus)،

شاعر و دستورنویس و

سرپرست کتابخانه باستانی و

مشهور اسکندریه. کالیماکوس

در این کتاب فهرستی عظیم از

آثار موجود در کتابخانه

اسکندریه را آورده است. -م.

مجسمه‌ای در مکانی مقدس یا پرستشگاه که در معرض دید قرار می‌گرفت، تبلیغی آشکار برای خود بود. کاربرد و تفصیل پیوسته این نوع نوشته‌ها را باید معلول رقابت فزاینده در میان مجسمه‌سازان و کارگاههای آنان در یونان عصر آرکائیک دانست.^{۲۳۱}

این فردگرایی را می‌توان آشکارا در نوشته‌ای بر پایه مجسمه سفالی^{۲۳۲} نقاشی شده از جزیره ملوس^{۲۳۳}، که امروزه وجود ندارد، دید. چنان که آنتونیو کورسو^{۲۳۴} خاطر نشان می‌کند،^{۲۳۵} این اثر، که احتمالاً قدمتش به حدود سال ۶۰۰ ق م می‌رسد، قدیمی‌ترین نمونه مستند از مجسمه‌های نذری است که سازندگانشان آنها را هدیه کرده‌اند. این مجسمه را یکی از اعضای خانواده اکفانتوس^{۲۳۶} برای شکرگزاری از آتنا به معبد او در جزیره ملوس تقدیم کرده بوده است. نوشته مذکور، که بیتی است در قالب مرثیه، می‌گوید:

ای فرزند ژئوس، بپذیر از اکفانتوس

این آگالما^{۲۳۷}ی منزه و بی‌عیب را،

که برای شکرگزاری تو، آن را نقاشی کرد و به اتمام

(کمال) رساند.

باری، بنا به قول پلینی، اکفانتوس عضو خانواده‌ای مشهور از

نقاشان سفال در کورینت^{۲۳۸} بوده است. او احتمالاً در جزیره ملوس، از

جوامع دوریسی^{۲۳۹}، کار می‌کرده است. در این نوشته، اکفانتوس چنان

سخن می‌گوید که گویی شخصاً یا به سبب نسبت با خانواده‌ای از

هنرمندان نامدار معروف است. دلیل اینکه کارگر کورینتی بیگانه‌ای

نیازی حس نمی‌کند که برای معرفی خویش در تقدیم‌نامه‌اش، صفت

قومی خود را ذکر کند همین است. دیگر ویژگی در خور توجه این

نوشته، اگرچه چندان غیر معمول نیست، گستاخی و تکبر صنعتگر

است: او اثر خود را از حیث زیبایی صوری «منزه و بی‌عیب» وصف

می‌کند؛ و متذکر می‌شود که با نقاشی آن، نه فقط نذری را ادا کرده، بلکه شیئی «کامل» از حیث فنی آفریده است که باید الهه را خرسند کند.

معماران نیز به شغل خود مباحثات می‌کردند و، در جامعه محلی خود، برای اعتبار و شهرت بیشتر به رقابت می‌پرداختند. این معنا آشکارا از قدیمی‌ترین امضا-نوشته به‌جامانده از معماران به دست می‌آید؛ یعنی امضا-نوشته کلثومنس^{۲۳۰} و اپیکلس^{۲۳۱} و حواشی آنها بر سکوی سنگی زیر ستونهای شرقی معبد آپولو^{۲۳۲} در سیراکوز^{۲۳۳} (متعلق به ربع دوم قرن ششم قبل از میلاد)، که در آن آورده‌اند: «کالا ورگا»^{۲۳۴}، یعنی «اثر زیبا»^{۲۳۵}.

سفالگران و نقاشان سفالینه در قرن هفتم قبل از میلاد فقط گاهی امضا-نوشته خود را بر اثرشان ثبت می‌کرده‌اند. قدیمی‌ترین امضا-نوشته فردی سفالگر از آن آریستونوتوس^{۲۳۶}، صنعتگر اثوبویایی-اتروسکانی^{۲۳۷} فعال در شهر کائره^{۲۳۸}، است که قدمت آن به حدود ۶۵۰ ق م می‌رسد.^{۲۳۹} از دوره‌ای نزدیک به جنگهای ایرانیان، به ویژه، سفالگران آشکارا خودستا می‌شوند و نام خود را [بر اثرشان] ثبت می‌کنند و [به آن]، بیش از پیش، نوشته‌هایی در تأیید خود می‌افزایند.^{۲۴۰} بر تعدادی از سفالینه‌های نیمه نخست قرن پنجم قبل از میلاد، آتنا در کارگاه سفالگری تصویر شده است؛ و حتی گاه در تصاویر آنها، نیکه^{۲۴۱} در حال گذاشتن تاج بر سر سفالگری است که گویی پهلوانی پیروز بوده است.^{۲۴۲} هومر عظمت بی‌کران هفائستوس اسطوره‌ای را با واژه «کلوتوتخنس»^{۲۴۳} (نامدار در هنر خویش) و با واژه «کلوتوتروگوس»^{۲۴۴} (نامدار در کار دستی خویش)^{۲۴۵}، تصدیق کرده است.^{۲۴۶} هومر در *ایلیاد* چنان از دایدالوس سخن می‌گوید^{۲۴۷} که گویی او— تا حدی شبیه اکفانتوس کورینتی— هنرمندی معروف در نزد بسیاری از مخاطبانش بوده است.^{۲۴۸} مهم‌تر آنکه در *ایلیاد* این صنعتگر کرتی را مستقیماً به حامی‌ای سلطنتی (آریادنه) ربط می‌دهد، به همان گونه که صنعتگران

- 196) Pliny
197) Boularchus
198) Lydia
199) King Candaules
200) stélai
(۲۰۱) قس:
Homer, *Odyssey*, 18. 299f.
202) perikalles agalma
(۲۰۳) قس:
Homer, *Odyssey*, 18. 299f
204) sémata
205) mnémata
206) Ionian Endoiois
(۲۰۷) در خصوص «نوشته‌های گویا»، یعنی نوشته‌هایی که کاری گفتاری انجام می‌دهند، نک:
Svenbro, *Phrashkleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, (Paris, 1988).
208) dedication
209) agalma
210) kharien
211) kekha ismenon
212) kalon
213) perikalles
(۲۱۴) برای شواهد باستان‌شناختی و ادبی، نک:
Karouzos, "Perikalles agalma..." , pp. 550-553.
215) Kharis
216) Homer, *Iliad*, 18. 382-383.
217) sophia
218) sophos
219) sophiai
(۲۲۰) در *ایلیاد*، (Homer, *Iliad*, 15. 410-412) آتنا «سوفیه» (*sophiê*) را به کشتی‌سازان افاضه کرد. در کارها و روزها، اثر هزیود، سوفیه برای مهارت شاعری به کار رفته است؛ و در دیگر شاعران دوره آرکانیک ←

تصویر سفالینه‌ای یونانی

←

برای مهارتهایی چون درودگری و هنرهای سوارکاری یا سکان‌داری. نک:

Janko, p. 274 و Homer, *Iliad*, 15. 410-412.

رولی می‌گوید سوفیا/سوفیه منبع الهام تخته تلقی می‌شود و، بنا بر این، خزانه یا گنجینه‌ای از معرفت و وسیع‌تر از تخته است (Rolley, *La sculpture...*, p. 5).

درباره سوفیایی که در دوره‌های آرکائیک و کلاسیک به پیکرتراشان منسوب می‌شد، نک:

Janko, p. 274 و Homer, *Iliad*, 15. 410-412.

221) Rolley, *La sculpture...*, p. 55; Viviers, *Recherches...*, pp. 44f.

222) coroplastic statue
223) Melos

224) Antonio Corso

225) Corso, "La colonna Nani e la bottega degli Ecfanti", in *Venezia e l'archeologia*, Congresso interazionale, (Rome, 1990), pp. 227-230.

226) Ekphantos

227) agalma

228) Corinth

229) Doric

230) Kleomenes

231) Epikles

232) Apollo

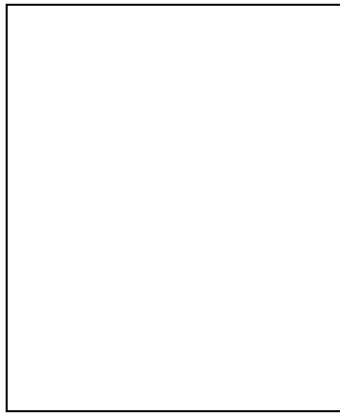
233) Syracuse

234) "Ka {1} a werga."

(۲۳۵) این معنی بر اساس یکی از قرائنهای محتمل آن جمله است. نک:

Svenson-Evers, *Die griechischen...*, pp. 451f.

236) Aristonothos



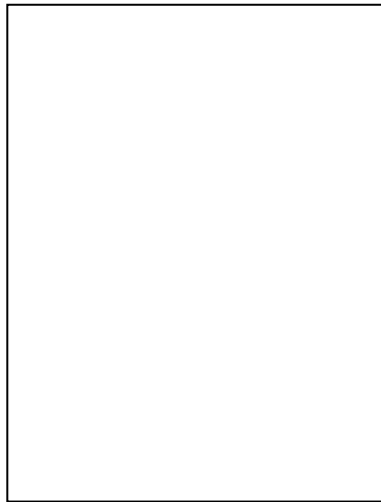
آرکائیک نام حامی اشرافی خویش را در امضا-نوشته‌های خود می‌آوردند. میل به رخ کشیدن مهارتها و مشتریان خود، که در نوشته‌های آثار هنری و در «دیپیتی»^{۲۴۹} ظاهر می‌شد، فقط در جامعه‌ای بسته و سخت‌لادرایبی طبیعی بود. صنعتگران، که لزوماً اشخاصی زیرک بودند، به این طریق خدمات خویش را

برای جلب خریداران احتمالی تبلیغ می‌کردند. این گرایش را می‌توان با نمونه‌های معدود و استثنایی تخلص در میان شاعران دوره آرکائیک مقایسه کرد. به نظر می‌رسد که «امضا-نوشته‌ها»^{۲۵۰}ی هزیود و فوکلیدس^{۲۵۱} و تئوگنیس^{۲۵۲} در اصل برای تبلیغ قدرت جامع شاعری‌شان بوده است؛ مثلاً تئوگنیس مگارا^{۲۵۳}یی (که دوران شکوفایی‌اش در حدود ۶۴۰ تا ۶۰۰ ق م بود) در یکی از مرثی‌اش قبل از اظهار نام (مشهور) خود آشکارا به مهارت شعری‌اش اشاره کرده است.^{۲۵۴} پیوند میان سوفیا و نام شاعر با نظر به نوشته‌های پیکرتراشان بر روی آثارشان مرسوم می‌شود و معنای «تجاری» مطلوبی ایجاد می‌کند؛ بدین منظور، تئوگنیس، همچون صنعتگران، نام خود را برای تضمین کیفیت «فراورده» خویش (که همان شعر اوست) ذکر می‌کند. در دوره آرکائیک، صاحبان حرف مرتبط با سوفیا- اعم از شاعر و سفالگر و پیکرتراش- به خوبی از این نکته آگاه بودند که در آن محیط خاص- محیطی سرشار از تعارض و خصومت- راضی کردن همه مردم کاری است بسیار شاق؛ اما، چنان که تئوگنیس در همین شعر اذعان کرده است،^{۲۵۵} دست‌کم عده کثیری از مخاطبان محلی‌اش متوجه ارزش سوفیای او بودند. امضا-نوشته‌های صنعتگران، به خصوص

آنهایی که [مشتریان] بازارهای مناطق غیر یونانی و مهاجرنشین (مانند اتروریا)^{۲۵۶} را مخاطب قرار می‌داد، احتمالاً در وهله نخست به این امید ثبت می‌شده است که این زبان جدید نظر خریدار را جلب کند. در عین حال، این ثبت هیچ‌گاه به معنای «انحصاری بودن حقوق»^{۲۵۷}، مثلاً حقوق مربوط به طرحی خاص نبود؛ بلکه «بی‌نظیر بودن اثر» را در «محیطی محلی» اعلام و، به عبارتی، «تضمین» می‌کرد. این امضا-نوشته‌ها و مطالب همراه آنها، همچون امضای تنوگنيس، گواهی می‌کرد که «این طرح من است و هیچ‌کس بدان حد ماهر نیست که حتی به خلق دوباره آن، یعنی نظیر آن، نزدیک شود.» این خود معنای صریح نوشته اوتیمیدس^{۲۵۸}، نقاش سفالینه، نیز هست که در ادامه بدان می‌پردازیم. هم شاعر و هم نقاش سفالینه هر یک به شیوه خود می‌کوشید که «اجناسش را بفروشد».

هومر و هزیود صنعتگران را با عنوان «دمیوترگویی»^{۲۵۹} طبقه‌بندی کرده بودند. معنای تحت‌اللفظی این کلمه چنین است: «کارگری در اجتماع محلی (دموس)^{۲۶۰} یا در خدمت آن.» «دمیوترگوس»^{۲۶۱} [مفرد دمیوترگویی] در دهکده یا شهری که معمولاً موقتاً در آن زندگی می‌کرد از وجهه و شهرت فراوان بهره‌مند بود. اودیسه به ما می‌گوید که این طبقه شغلی وسیع نه فقط «تکتون» (درودگر)، بلکه پیشگو و طبیب و «تسپیس آئوئیدوس»^{۲۶۲}، یعنی خواننده آسمانی، را در بر می‌گرفت، و بر این قیاس، همه چنین «کارگرانی» را که در جستجوی مشتری از جامعه‌ای به جامعه دیگر می‌رفتند.^{۲۶۳} هزیود در کارها و روزها خاطر نشان می‌کند^{۲۶۴} که دمیوترگوسها با یکدیگر رقابت داشتند: سفالگران با سفالگران، بنایان با بنایان، خوانندگان با خوانندگان.^{۲۶۵} در حدود سال ۵۱۰ ق.م، نقاش آتنی سفالینه‌ها، اوتیمیدس، بر خمرهای دودسته با نقشهای سرخگون نوشته است: «هوس ائودپوته اوفرونیوس»^{۲۶۶} ((به گونه‌ای که اوفرونیوس هرگز و به هیچ وجه نخواهد توانست [نقاشی

- 237) Euboean-Etruscan
238) Caere
239) برای آشنایی با گزارشی درباره سفالینه‌های استثنایی و امضای معکوس آن، نک: Torelli, *Storia e civiltà Etruschi*, (Milan, 1986), pp. 171-172; Martelli, *La ceramica degli Etruschi, La pittura vascolare*, (Novara, 1987), p. 264.
240) Rolley, *La sculpture...*, p. 55.
241) Nikê
242) Homer, *Iliad*, 1. 571, etc.
243) klutotekhnês
244) klutoergos
245) Homer, *Odyssey*, 8. 286.
246) این واژه فقط یک بار در آثار هومر به کار رفته است. هومر، در اودیسه، هفائستوس را «پریکلوتوس» (periklutos) (یعنی «دارای شهرت جهانی») نیز خوانده است.
Homer, *Odyssey*, 8.287, etc.
247) Homer, *Iliad*, 18. 590f
248) البته در اینجا از دایدالوس اسطوره‌ای به گونه‌ای بان‌هلینستی و چون سرمشقی از گذشته تجلیل می‌شود؛ در حالی که اکفانتوس فقط در زمینه «محلی» و کوچکتر کورینت و ملوس مشهور بود.
249) dipinti
250) sphragides
251) Phocylides
252) Theognis
253) Megara
254) «آن‌گاه که من مهارت شعری خود را به میان می‌آورم.» — Theognis, *sophisdomenô*, v. 19.



تصویری از
 کوزه دهان‌گشاد یونانی

- 255) Theognis, *Sophisdomenô*, vv. 23-26.
 256) Etruria
 257) copyright
 258) Euthymides
 259) dêmioergoi
 260) dêmos
 261) dêmioergos
 262) thespis aoidos
 263) Homer, *Odyssey*, 17. 383-385.
 264) Hesiod, *Hesiod Works and Days*, pp. 25-26.
 ۲۶۵) قس: اسطوره ای در باب تخصص مرگبار میان دایدالوس و تالوس (Talos)، خواهرزاده و رقیب او در: Morris, 259f.
 266) "hôs oudepote Euphronios."

کند]، که اساساً «تبلیغی منفی» است برای اعلام برتری وی بر رقیبش، اوفرونیوس.^{۲۶۷}

در دیگر فرهنگهای باستانی نیز، به دستاوردهای فنی به صور هنری گوناگون ارج نهاده می‌شد؛ اما تأیید برتری مقام هنرمندی مشخص—مثلاً شاعر یا معمار—آن‌هم «شخصاً» گویا خاص فرهنگ یونانی بوده است. کتیبه منشور بنیان‌گذاری کاخ داریوش در شوش را، که متعلق به حدود ۵۰۰ ق م است، این‌گونه خوانده‌اند: «این کاخی است که من در شوش بنا کردم...»^{۲۶۸} این نوشته را با گزارشهای حکومتی احداث ارکتیون^{۲۶۹} (پرستشگاه ارکتیوس^{۲۷۰}) در آتن مقایسه کنید. این گزارشها تقریباً یک قرن پس از کتیبه داریوش (۴۲۱-۴۰۶ ق م یا ۴۲۰ تا

۴۰۵ ق م) بر سنگ سخت حک شده است. گزارشهای ارکتیون، برخلاف منشور پادشاه بزرگ، کار (و حقوق) هر یک از کارگران آزاد را فرد به فرد شرح می‌دهد: در یکی از این فهرستها، نام و محل^{۲۷۱} همه شهروندان و بیگانگان مقیمی که حمل مجسمه‌ها و نصب آنها بر کتیبه مرمری پیشانی معبد را بر عهده داشتند آمده است.^{۲۷۲}

از نظر هومر و هزیود، «آئودوی»^{۲۷۳} یا «سرودخوانان دوره‌گرد»—از موز^{۲۷۴}ها و آپولو فقط الهام نمی‌گرفته‌اند؛ بلکه علی‌القاعده از آنان می‌آموخته‌اند. پس دور از انتظار نیست که هر دو شاعر، که خود آئودوی (سرودخوان دوره‌گرد) بوده‌اند، حق بزرگ داشتن خویش را طرح کرده باشند. اما چه کسی دمیوترگوسها را در هنرهای تجسمی تعلیم می‌داد؟ و چه کسی الهام‌بخش آنان بود؟ مدارک ادبی و مکتوب دوران آرکائیک، یعنی دورانی که با هومر و سولون^{۲۷۵} شروع می‌شود،^{۲۷۶} از اعتبار هنرمندانی خبر می‌دهند که آتنا و هفائستوس دست آنان را به هنگام کار واقعاً هدایت می‌کرده‌اند. الهام هنری نشانه لطف و عنایت خدا و مشارکت فعال^{۲۷۷} او تلقی می‌شد. صنعتگری که در کار خویش

افتخار بیشتری کسب می‌کرد، به تعلیم و یاری بزرگوارانه آتنا و هفائستوس بیشتر مباحث می‌کرد. اساطیر و آثار افلاطون (منون)^{۲۷۸}، پروتاگوراس^{۲۷۹}، قوانین^{۲۸۰} و بسیاری منابع دیگر خبر از آن می‌دهند که صناعات دستی از پدر به پسر و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است؛ و شاید کسانی غیر از بستگان درجه یک را نیز به شاگردی می‌گرفته و حتی آنان را به پسرخواندگی می‌پذیرفته‌اند.^{۲۸۱} شالوده آموزش فنی نیز تقلید از سرمشقها بود.

چنان که گفتیم، ذهن یونانیان سخت مشغول فن^{۲۸۲} بود، به ویژه فنی که در صورت محصول نهایی هنرمند ظهور می‌یافت.^{۲۸۳} به نظر هومر، ناظران عادی دوره آرکائیک در پی نشانه‌های تخته- یعنی ادراک عقلی^{۲۸۴} و مهارت فنی^{۲۸۵} - در مجموعه‌ای متنوع از رسانه‌های بصری، از سپرهای فلزی منقور تا گوشواره‌های ظریف، بودند. /یلیاد و /ودیسه همچنین نشان می‌دهند که بسیاری از هنرهای تجسمی هدفشان «در مقام نظر» همان هدف شعر حماسی بوده است؛ یعنی نمایاندن آدمیان و زندگی در کل. چنان که پوردمن^{۲۸۶} به درستی خاطر نشان کرده است، «موضوع اصلی هنر یونان، حتی از دوره هنر هندسی^{۲۸۷}، اساساً مرد (و تا حدی کمتر زن) بود»؛^{۲۸۸} هیولایان عموماً [موضوع] فرعی بودند و همین‌طور حیوانات و گیاهان و مناظر. در هنر یونان، به خدایان و پهلوانان بسی بیش از آدمیان فانی پرداخته‌اند. همین نکته را می‌توان درباره هومر گفت: موضوع اصلی [در آثار] او عمدتاً «اعمال شجاعانه و باشکوه»^{۲۸۹} پهلوانان استثنایی و «بازگشت [آنان] به خانه»^{۲۹۰} است. در عین حال، این شخصیتها به لحاظ جسمی و اجتماعی مردانی آرمانی شده‌اند: هومر می‌گوید که، مثلاً، پهلوانان او بیش از دو چندان قوی‌تر^{۲۹۱} - و چندین برابر خوش‌ترکیب‌تر- از مردان روزگار اویند؛ در حالی که خدایان، یعنی والدین پهلوانان، هر چند نیرومندتر و زیباتر از آنان‌اند، در رفتار درست همچون آدمیان فانی‌اند. پس شعر حماسی و هنرهای تجسمی در اصل ظاهر جسمانی و اعمال «مردان» را می‌نمایند.

(۲۶۷) نقل شده در:

Hesiod, *Hesiod Theogony*, ed. M. L. West, (Oxford, 1966), p. 147 ad Hesiod, *Hesiod Works and Days*, pp. 25-26.

بوژهود این امضا- نوشته را دارای لحنی مزاح‌آمیز دانسته است. -

Boegehold, "The time of the amasis painter", in D. von Bothmer, ed., *The Amasis Painter and His World, Vase-painting in Sixth-century B.C. Athens*, (Malibu and New York, London, 1985), pp. 30-31. 268) A. Burford, "Craftsmen in...", p. 20.

269) Erechtheion
270) Erechtheios

271) deme
(۲۷۲) برای اطلاع از جزئیات آن، نک:

Rolley, *La sculpture...*, pp. 55-6.

273) aoidoi

274) Muse

275) Solon

(۲۷۶) شرح آن در این منبع آمده است:

Karouzos, "Perikalles agalma..." , pp. 546-8.

277) sunergeia

278) Menon

279) Protagoras

280) Laws

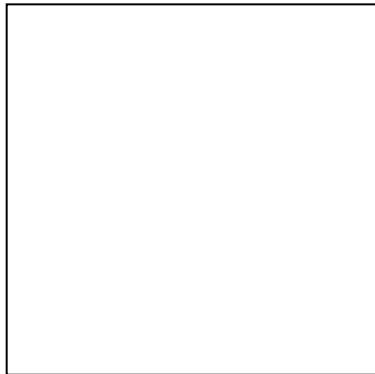
281) A. Burford,

"Craftsmen in..." ,

pp. 87-92.

282) technique

تصویری از اودیسه (اولیس)



- (۲۸۳) یعنی فرد عامی در پی
 وجه کلا دایدالوئیس
 (daidaloeis) اثر بود، نه در
 پی حسن و ظرافت فنی آن قس:
 Pollitt, *The ancient view...*,
 p. 64.
 284) conception
 285) technical skill
 286) Boardman
 287) the Geometric period
 288) Boardman, "Greek art
 and architecture", in J.
 Boardmen, J. Griffin and
 O. Murray, *The Oxford
 History of Greece and the
 Hellenistic World*,
 (Oxford, New York,
 1991), pp. 330-331.
 289) Klea
 290) nostoi
 291) Homer, *Iliad*, 20.
 285-7.
 292) Snodgrass, Homer
 and the Artists, Text and
 Picture in Early Greek Art,
 (Cambridge, 1998), esp.
 chs. 2-3.
 293) Dipylon
 (۲۹۴) درباره این گلدان و مبادی
 هنر آرکانیک، نک:
 Boardman "Greek art and
 architecture", pp. 334-336.
 295) kouroi
 296) korai
 297) Boardman, "Greek art
 and architecture",
 pp. 338-9.
 298) naturalism

بسیاری از صحنه‌های
 سفالینه‌های اواخر دوران هنر
 هندسی و دوره شرق‌گرایی
 عصر هومر به ظاهر یک
 داستان را حکایت می‌کنند،
 چه این داستان از افسانه‌ها
 اقتباس شده باشد و چه از
 زندگی روزمره؛^{۲۹۲} مثلاً
 تصاویر سایه‌وار هندسی بر

گلدان سفالی معروف به دیپولون^{۲۹۳} (متعلق به حدود ۷۵۰ ق.م) صرفاً
 مجموعه‌ای از نمادها، شکلی ساده از مردان سوگوار، نیست؛ بلکه گویا
 عملاً بیان اندوه آنان از طریق اطوار و رفتارشان است.^{۲۹۴} این هنری
 بومی بود و سبک شرق‌گرای یونانی، که بر فنون و الگوها و موضوعات
 هنر خاور نزدیک و بین‌النهرین مبتنی بود، در کنار آن به شکوفایی
 رسید (هر چند در آغاز اندکی در آن اثر نهاد). این دو سبک، بومی و
 شرقی، به تدریج در «سبک آرکانیک» وحدت یافتند. سبکی که با این
 ویژگیها متمایز می‌شد: آثار فلزی، مانند دیگهای مفرغی با ملحقات
 ریخته‌گری شده؛ سفالینه‌هایی با تصاویر سیاه؛ مجسمه‌های بزرگ
 آدمیان، یعنی «کوروی»^{۲۹۵} (مجسمه‌های مردان) و «کورای»^{۲۹۶}
 (مجسمه‌های زنان) [یونانی].

بر اثر ارتباط با مصریان از اوایل قرن ششم قبل از میلاد، قانون
 [تناسب اندام] پیکرترشان با الهام از آنان شکل گرفت؛ اما این قانون
 محدودکننده بود.^{۲۹۷} در آن زمان، مجسمه‌های ایستاده پسر نوجوان
 (برهنه) و دختر نوجوان (ملبس) با ابزار فلزی از دل قالب‌سنگهای
 مرمری یا آهکی به شکل چهارگوش تراشیده می‌شد. نتیجه آنکه علاقه
 پایدار به تحمیل الگویی برای شکل دادن به مو و چهره و عضلات و
 وضع بدن «کوروی» و «کورای»، مانع رشد طبیعت‌گرایی^{۲۹۸} شد یا، به

بیان دقیق‌تر، آن را «به تأخیر انداخت.» سرانجام زمانی پیکرتراشان خود را از این روش بیگانه رها کردند که قالب‌ریزی توخالی مفرغ را از مردم خاور نزدیک اقتباس کردند و، در حدود ۵۵۰ ق.م آن را به کمال رساندند. در اواخر قرن ششم قبل از میلاد (و احتمالاً پیش‌تر از آن)، هنرمندان به ارائه اطوار و حرکاتی پرداختند که درآوردن آنها با سنگ سخت و دشوار بود. این تحول به معنای آن بود که پیکرتراشان در تلاش برای خلق هر چه ظریف‌تر نمونه‌های همانند مجسمه‌های انسانی به تدریج به پای هومر می‌رسیدند.

بی‌تردید، شعر حماسی زندگی و عمل پهلوانی را به نوعی از نو می‌سازد، یعنی نوعی محاکات است؛ و آشکار است که ناظران دوره آرکائیک از ارزش محاکات آگاه بوده‌اند؛ زیرا هومر اثر هنری را به نسبت میزان بازسازی موضوع با جزئیات واقع‌گرایانه ارزیابی می‌کند. به بیان دیگر، محک نقد هومری هنر همانا طبیعت‌گرایی است. چنان که خاطر نشان کردیم، در سرود هجدهم *ایلیاد*، هفائستوس سپر شکوهمند آشیل را می‌سازد. در درون پنج قسمت هم‌مرکز سپر، صحنه‌های پراکنده و نقوش کناره‌ای بسیاری به نمایش درآمده است. در یکی از این صحنه‌ها، کشاورزان در حال شخم‌زدن زمین خویشانند و، به بیان هومر، «... کشتزار در پشت‌سر ایشان {یعنی هر یک از کشاورزان} سیاه شده بود و چنان دیده می‌شد که گویی، آن را شخم زده‌اند/ در حالی که [کشتزار] از طلا بود و اعجاز بزرگ کار همین بود.»^{۲۹۹} احتمالاً شاعر در اینجا به روالی هنری اشاره می‌کند: استفاده از لعاب مینا بر روی پوششی از طلا رنگی تیره‌تر به خاک می‌بخشد، درست به همان گونه که انتظار می‌رود زمین واقعی تازه شخم‌خورده تیره‌تر باشد. شاعر تأکید می‌کند که حاصل این جلوه سایه‌روشن چیزی کم از اعجاز فنی، «تاوما»^{۳۰۰}، نداشت. هفائستوس در دو صحنه دیگر این سپر اصل محاکات را حتی بیشتر رعایت می‌کند. به گفته هومر، از تصاویری که این خدا نقر کرده بود این صداها بلند بود: صدای دلکش

299) Homer, *Iliad*,
18. 548-549.

300) thauma

پسری جوان که با چنگ آواز می‌خواند؛ ماغ ماده‌گاو؛ زمزمه رود؛
 نعره یک نره‌گاو از درد؛ پارس سگان شکاری.^{۳۰۱}

این نکته مرا به مشخصه «محاکات» در شعر حماسی رهنمون
 می‌شود. توصیفات هومر، که به بخش اعظم بازنمایی او از زندگی
 شکل می‌دهد، زندگی و شور اقتناع‌کننده‌ای دارد. در *اودیسه*، اودیسه
 دمودوکوس^{۳۰۲} سرودخوان^{۳۰۳} را به این نحو تحسین می‌کند: «تمامی
 سرنوشت مردمان آخایی^{۳۰۴} را چنان خوب می‌سرایی / همه اعمال و
 رنجهای آنان را / ... که گویی خود به گونه‌ای در آنجا بوده‌ای ...»^{۳۰۵} در
 جامعه هومر، سرودخوان مطلوب نه فقط جزییات حکایت خویش را
 به دقت روشن می‌کرد، بلکه آن را به گونه‌ای روایت می‌کرد که گویی
 او خود شاهد آن بوده است. در واقع، یکی از اصول زیبایی‌شناسی

301) Homer, *Iliad*,
 18. 569f, 547-575, 576,
 580-581, 586.

302) Dēmodokos

303) aoidos

304) Achaiaans

305) Homer, *Odyssey*,
 8. 489f.

306) Dionysius of
 Halicarnassos

307) Menargeia

308) Dionysius, *lys.* 7.

309) Simonides

310) Plu., *Moralia*, 346 f.

311) Apelles

312) Herakles

هومر، بنا به نظر منتقد ادبی اواخر قرن اول قبل از میلاد، دیونوسیوس
 هالیکارناسی،^{۳۰۶} این است: «توصیف زنده (و صحیح)» یا «انارژیا»^{۳۰۷-۳۰۸}
 بی‌شک مخاطبان دوره آرکائیک از روایت سرودخوان توقع «انارژیا»
 داشته‌اند؛ زیرا بدون آن، نمی‌توانستند وقایع را در خیال خود تصور
 کنند. به تعبیر سیمونیدس^{۳۰۹}، شاعر اواخر دوره آرکائیک، شعر همانا
 نقاشی کردن با کلمات است. (در حالی که نقاشی نوعی روایت شعری
 صامت، شعری به واسطه تصاویر، است).^{۳۱۰}

در جامعه یونان، شعر و هنرهای تجسمی با آهنگی نابرابر رشد
 یافته بودند. بدین سبب، آن نوع زندگی و شور تصویری که شعر
 حماسی آن را در صنعتگری تحسین می‌کرد از آنچه ما در نمونه‌های
 واقعی [صنعتگری] عصر هومر می‌یابیم بسیار عالی‌تر بود. در هنر،
 نظریه بر عمل پیشی گرفته بود— هومر خبر از آپلس^{۳۱۱} می‌داد! با این
 همه، هنرهای تجسمی، تحت نفوذ شعر حماسی، احتمالاً در آرزوی
 یافتن «انارژیا» بود، اما با تردید. وصف اودیسه از کمر بند شمشیر
 هراکلس^{۳۱۲} چنین است: «هولناک بود دوال شمشیر، که حمایل سینه‌اش
 بود / حمایلی از زر، که بر آن آثار حیرت‌زای ایزدی نقش بسته بود /

خرسها و گرازان وحشی و شیرهایی با چشمان شراره‌بار/ و پیکارها و جنگها و قتل و کشتارهای آدمیان.^{۳۱۳} این کثرت صحنه‌ها به قدری زنده و ترسناک است که اودیسه آرزو می‌کند: «ای کاش با مهارت خود هرگز چنین چیزی را خلق نمی‌کرد/ او که این دوال شمشیر را در [خزانه] مهارت {تخته} خویش ذخیره داشت.»^{۳۱۴} بنابراین، هنر به واسطهٔ محاکات دقیق واقعیت نه تنها اثر فراوانی [در مخاطبان] می‌گذارد، بلکه ترس و وحشت را نیز القا می‌کند؛ و این نکته‌ای است که بعدها گورگیاس و ارسطو دربارهٔ گونهٔ محاکاتی دیگر، یعنی تراژدی، بدان اشاره کردند.

د) اکنون، اندکی نیز دربارهٔ گورگیاس، که متفکری است ماقبل سقراط (البته در واقع هم‌عصر مسن‌تر سقراط) سخن خواهیم گفت. او در خطابهٔ خود، در ستایش هلن^{۳۱۵}، که خطابهٔ الگو (یا تخته) بود، به چند نکتهٔ نظری دربارهٔ ادبیات و نیز هنرهای تجسمی، به ویژه نقاشی و مجسمه‌سازی، اشاره می‌کند.

به گمان من، گورگیاس نخستین یونانی است که آشکارا می‌گوید شعر— در واقع، تراژدی— و هنرهای تجسمی به یکسان «آفریده»^{۳۱۶} یا «ساخته»^{۳۱۷} اند. او این هر دو نمونه را «پوئیسس»^{۳۱۸} می‌نامد؛ یعنی «ساخته، آفریده‌ای نهایی» (از فعل *poiêo* به معنای «آفریدن، ساختن»). در ثانی، او شعر و، به خصوص، تراژدی را به علاوهٔ خطابه‌های دادگاهی تحت عنوان لوگوس^{۳۱۹} («گفتار»^{۳۲۰}) قرار داده است که از دیدگاه گورگیاس، مطابق تعریف، به طرز خطرناک فریب‌دهنده است. باری، لوگوس و هنرهای تجسمی، در صورت کمال فنی، (فراموش نشود که هر دو آفریده یا پوئیسس‌اند) قطعاً اثر عاطفی مقاومت‌ناپذیری، مفید یا غیرمفید، در مخاطب دارند. در «گفتار»، این اثر شدید و غیر عقلانی هم‌سنگ است با پیتو^{۳۲۱} («اقناع هنری»). چنان که گورگیاس خاطر نشان می‌کند، لوگوسی خاص ممکن است مخاطب را بترساند یا غمگین کند، او را تشجیع کند یا خوش حال سازد. هومر

313) Homer, *Odyssey*, 11. 609-612.

بسیاری از پژوهندگان این سطور را الحاقی دانسته‌اند، و بنابراین قطعهٔ مذکور مخدوش و تحریف شده به نظر می‌رسد.

314) Homer, *Odyssey*, VV. 613-614.

315) *Encomium of Helen*

316) construction

317) fabrication

318) poiêsis

319) logos

320) speech

321) peithô

از جمله در:
Homer, *Odyssey*,
1. 336-42,
که می‌گوید چه بسا آوازی که
در کسی پنتوس (penthos).
یعنی رنج عاطفی، پدید می‌آورد،
در کسانی دیگر موجب
سرخوشی شود. —
ibid., 1. 346-347, 10. 243f.

323) opsis

324) khrōmata

325) sōmata

326) schema

327) terpein

328) lupein

329) terpsis

330) pothos

۳۳۱) قس: "thean hediân".

332) erōs

333) Pygmalion

334) Ovid

335) Ovid,
Metamorphoses, 10. 243f.

به هنگام توصیف تأثیرات هنرنمایی یک سرودخوان در شنوندگانش از این واقعیت، در کنار دیگر چیزها، یاد می‌کند.^{۳۳۲}

گورگیاس، به طریقی مشابه، ادامه می‌دهد که آدمیان به لحاظ روانی به واسطه حاسه دیدن (اوپسیس^{۳۳۳}) متأثر می‌شوند. در زندگی واقعی، بعضی مناظر ممکن است ما را بترساند (هومر این موضوع را مثلاً در توصیف واکنش اودیسه به تصاویر منقوش بر دوال شمشیر هراکلس نشان می‌دهد)، یا حتی عقل ما را برای همیشه زایل کند. این ملاحظه گورگیاس را وامی‌دارد که به موضوع هنرهای تجسمی بپردازد: نقاشی و پیکرسازی با پوئیسس بودن می‌توانند حاسه دیدن را با کمال فنی خود ارضا کنند؛ اما آنها چگونه به این کمال می‌رسند؟ در مورد نقاشی، او خاطر نشان می‌کند که هنرمند طیفی از رنگها («خروماتا»^{۳۳۴}) را ترکیب می‌کند و، با مشاهده تعداد زیادی بدن («سوماتا»^{۳۳۵}) آدمی، به روشی التقاطی، تصویری از بدنی منفرد را با شکلی کامل («اسخما»^{۳۳۶}) همراه می‌سازد. افلاطون این را تصویری موقت یا آزمایشی از صورتی آرمانی یا مثالی می‌خواند.

اما درباره مجسمه‌سازی، دیدگاه گورگیاس این است که این هنر، بسته به نیت هنرمند، موجب شادی («ترپین»^{۳۳۷}) یا اندوه («لوپین»^{۳۳۸}) می‌شود. (در اینجا باید یادآور شد که واژه یونانی مجسمه [یا تندیس]، یعنی «آگالما» (agalma)، از فعل «آگالومای» (agallomai)، یعنی «من شادم»، مشتق شده است.) اما آن نوع شادی («ترپیسس»^{۳۳۹}) ای که مجسمه — و کلاً هر اثر هنرهای تجسمی — برمی‌انگیزد ممکن است به شکل میل («پوتوس»^{۳۴۰}) افراطی — میلی تقریباً بت پرستانه — به شخص یا شیء تجسم یافته بروز کند؛ یعنی لذت^{۳۴۱} ما از مشاهده مجسمه‌ای زیبا ممکن است ما را حتی دچار عشق («آروس»^{۳۴۲}) آتشی به آن کند؛ همچون پوگمالیون^{۳۴۳} اُوید^{۳۴۴}، که عاشق تندیس شد که خود از زنی خیالی تراشیده بود.^{۳۴۵}

بنا بر این، نظر گورگیاس درباره هنرها، خواه، مثلاً، ادبیات باشد

و خواه مجسمه‌سازی، دوجوهی است. نخست دیدگاه او درباره گفتار را جمع‌بندی می‌کنیم. لوگوس، خواه در قالب شعر تراژیک و خواه در قالب خطابه دادگاهی، گونه‌ای پوئیسس («ساخته») است؛ هرچند باید افزود که لوگوس نتیجه کار یدی («ارگاسیا»)^{۳۳۶} نیست. لوگوس در بهترین صورت اثر عاطفی شدیدی در شنونده دارد. دست‌کم بخشی از این تأثیر نتیجه این واقعیت است که سخن قابلیت فریفتن قوای ذهنی را دارد. به گفته گورگیاس، لوگوس هم می‌تواند احساسات ما را به بازی بگیرد و هم عقل ما را سر در گم کند و بفریبد. این متفکر ماقبل سقراط با انتساب فریب‌کاری («آپاته»)^{۳۳۷} به «لوگوس»، همچون پارمنیدس در قبل از او، در رابطه معناسناختی زبان و واقعیت شک می‌کند: به اعتقاد او، آدمیان وقتی در قلمرو بی‌ثبات «دوکسا»^{۳۳۸} («رأی و نظر») قرار می‌گیرند به دام می‌افتند و مستعد پذیرش عقاید نادرست و دروغهای آشکار می‌شوند.^{۳۳۹}

تراژدی نمونه بارز لوگوس فریبنده و، از این رو، لوگوس مؤثر از لحاظ عاطفی است. گورگیاس خاطرنشان می‌کند که این فریب‌کاری اساساً تا آنجا که به مخاطبش شادی و لذت («ترپیسس») ببخشد برای او مفید از کار درمی‌آید؛ اما تناقض اینجاست که این حالت از احساسات منفی وحشت («فریکه»)^{۳۴۰} و ترحم («الئوس»)^{۳۴۱}، که به هنگام شنیدن (یا دیدن) رنجهای («پاثماتا»)^{۳۴۲} دیگران در تماشاخانه به ما دست می‌دهد، ناشی می‌شود.

باری، چنان که گفتیم، گورگیاس درباره هنرهای تجسمی آشکارا اذعان می‌کند: الف) آفرینش صنعتگر عیناً همان فرآورده نهایی کار («ارگاسیا»ی) اوست، درآمیختن مهارت ساختن («پوئیسس») با کمال فنی؛ ب) به برکت این کمال، شیء اثر روانی شدیدی در بیننده خواهد گذاشت. اما چرا این دو اصل^{۳۴۳} به هم پیوسته‌اند؟ چرا این نوع کمال فنی— در واقع این نوع راست‌نمایی آفریده هنرمند— در بیننده مؤثر واقع می‌شود و او را «اقناع می‌کند»؟

336) ergasia

337) apatê

338) doxa

۳۳۹) در مورد پارمنیدس، گورگیاس، و اطمینان‌ناپذیر بودن لوگوس، نک: McKirahan (1994), pp. 170, 386.

340) phrikê

341) eleos

342) pathêmata

343) axiom

این دو اصل بر این فرض ناگفته مبتنی است: دو نوع هنر، هنر کلامی و دیداری، هنگامی مؤثر واقع می‌شوند که در قلمرو خطرناک فریب‌کاری حسی عمل کنند؛ همه انواع آنها نیز به راحتی قوای عقلی ما را سر در گم می‌کنند و در پایان، با بازی دادن احساساتمان، ما را اقناع می‌کنند. بنا بر این، فریب‌دهندگی سخنوری (خطابه) کمتر از مجسمه‌سازی و نقاشی نیست. گورگیاس نیز این را مسلم گرفته است؛ زیرا در گفتار در ستایش هلن، سخنوری و مجسمه‌سازی را صور هنری اساساً همسنگ دانسته است. بعلاوه، او تلویحاً می‌گوید که هنرهای تجسمی بر محاکات استوارند؛^{۳۴۴} و سرانجام خاطر نشان می‌کند که تصویر یا مجسمه بدن انسان یا شیء ممکن است چنان ما را برانگیزد که به طلب اصل آن برآییم.

مطلب را با هومر ختم می‌کنیم، که برای یونیان باستان سرچشمه «حکمت»^{۳۴۵} بود. از قرن هشتم قبل از میلاد، تخته آشکارا با خرد والا و مهارت یا چیره‌دستی پیوند داشت و مقصود اصلی آن بازنمایی صور انسانی و دیگر صور بود. تلاش برای آفرینش تصاویری که هر چه بیشتر به زندگی وفادار باشد در طی سه قرن به موفقیت هنری بزرگ— «معجزه» — دوره کلاسیک منجر شد. هم هومر و هم هزیود تصدیق می‌کردند که تقلید هنری نیازمند عقل عملی، یا زیرک، است یا، به مفهوم منفی، نیازمند نیرنگ‌بازی و فریب‌کاری تمام عیار است. در سرود هجدهم ایلیاد، که احتمالاً به یاد دارید، صنعتگر مثالی، هفائستوس، دو آدمواره «اتوماتا»^{۳۴۶} زن سریع‌الحرکات آفرید. با اینکه این خدمتکاران از طلا ساخته شده بودند، چون دختران زنده سخن می‌گفتند و حتی «می‌اندیشیدند»!^{۳۴۷} آیا این هوش مصنوعی است؟ آیا این توصیف نوعی فعالیت در «داستانهای علمی-تخیلی» است؟ در واقع پاسخ منفی است: به گمان من، شاعر ما به روشی نیمه‌جدی بر این نکته پافشاری می‌کند که هنر—تخته— می‌تواند ماده بی‌جان را به [مصدق] «محاکات» زندگی بدل کند ■

۳۴۴ سقراط این نکته را به صراحت اعلام می‌کند: کارکرد نقاشی آن است که با ابزار تقلید (یا محاکات) «بدیلی از چیزهای قابل رؤیت» بیافریند.— Xenophon, *Memorabilia*, III. 10.

345) hikmet

346) automata

347) VV. 417f.