ادبیات

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فلسفهٔ هنر و ادبیات

هنر از نظر افلاطون

رضا سیدحسینی

«رافائل نقاش نامدار ایتالیایی در تابلو معروفش که "مکتب آتن" نام دارد، فلاسفهٔ بزرگی را که مایهٔ افتخار یونانند تصویر کرده است. در این تابلو، افلاطون را می‌بینیم که با انگشت آسمان را نشان می‌دهد، و ارسطو را می‌بینیم که انگشت خود را متوجه زمین کرده است.

این حرکات تمثیلی یکی از تعبیرهای قدیمی تضاد بین فلسفهٔ افلاطون و فلسفهٔ ارسطو است. افلاطون، فیلسوف ایده‌آلیست، به عنوان کسی معرفی شده که از واقعیت محسوس نومید است و اصول بیان ذات موجودات را در آسمان معقول می‌جوید، و ارسطو چنان نقش شده است که نقطهٔ مقابل افلاطون است، یعنی پس از اینکه افلاطون را به خاطر جدا کردن محسوس از معقول سرزنش کرده، عناصر ادراک خود را در نفس واقعیت جست و جو کرده است. چنین است اولین تعبیر ممکن از فلسفهٔ ارسطو در برابر فلسفهٔ افلاطون[1]».

این دو مکتب بزرگ افلاطونی و ارسطویی در عالم ادبیات و هنر نیز مانند جهان فلسفه و اندیشه، به تناوب، حتی تا زمان ما نیز، آیندگان را تحت تأثیر قرار داده است و به ویژه در امر نقد ادبی می‌توان همهٔ منتقدان آینده را جویبارانی دانست که در طول مسیر این دو شط بزرگ از آنها جدا شده‌اند. اما دربارهٔ طرز تلقی آن دو از ادبیات و هنر و تأثیرگذاری‌شان بر منتقدان و نظریه‌پردازان آینده تفاوت بزرگی وجود دارد. در مورد ارسطو باید گفت گذشته از آنچه او اختصاصاً دربارهٔ ادبیات و هنر نوشته است، یعنی دو کتاب بوطیقا و ریطوریقا (هنر شاعری و فن بلاغت)، مجلدات ارغنون (Organon) او هم اختصاص به منطق دارد، همه در عین حال قوانین و دستورالعمل‌هایی برای اهل ادب نیز شمرده می‌شوند. قوانینی که بیشتر آنها تا روزگار ما هم اهمیت و اعتبارشان را از دست نداده‌اند و حتی محققان و نظریه‌پردازان نیمهٔ دوم قرن بیستم (به‌خصوص ساختارگرایان) دوباره به آن قوانین روی آورده‌اند.

ولی در مورد افلاطون، مسئله صورت دیگری دارد و دارای جنبه‌های مختلفی است که باید هر کدام جداگانه بررسی شود. اگر نظریه‌پردازان ادبیات و هنر تحت تأثیر افلاطون قرار گرفته‌اند و مکاتب برجستهٔ ایده‌آلیستی را باید نوعی بازگشت به افلاطون شمرد، در واقع به تبع اصل اساسی فلسفهٔ او یعنی نظریهٔ مُثُل و نیز معرفت‌شناسی اشراقی او و مسایل دیگری است که باز هم در گفت و گوهای متنوع فلسفی او مطرح شده‌اند (از قبیل نظریهٔ "یادآوری" در رسالهٔ "فایدون" که سقراط ضمن بحثی با دوستان پیش از نوشیدن جام شوکران دربارهٔ بقای روح به آنان می‌گوید که آنچه ما تصور می‌کنیم در طول زندگی فراگرفته‌ایم در واقع یادآوری چیزهایی است که روح ما پیش از تولدمان با آنها آشنا بوده است، مثل «خودنیکی» و «خود زیبایی»؛ یا نظریهٔ عشق در دو رسالهٔ «مهمانی» و «فایدروس» و آن افسانهٔ معروف که انسان به دنبال جفت گمشدهٔ خود می‌گردد؛ و بالاخره سرچشمهٔ نامگذاری‌ها در رسالهٔ کراتولوس که الهام‌بخش «ویکو» در نوشتن اثر عظیمش «اصول علم جدید» بود). اما آنچه افلاطون اختصاصاً دربارهٔ شعر و شاعران و نیز هنر محاکاة (Mimesis) می‌گوید، منطبق با فلسفهٔ سیاسی و اخلاقی اوست که به منظور پایه‌گذاری و ادارهٔ حکومت ایده‌آل و یا آرمان‌شهر او تنظیم شده است و به هیچ‌وجه ارزش زیبایی‌شناختی ندارد، بلکه کوششی است برای حفظ جوانان مدافع دولت‌شهر از مضرات شعر و شاعران. هم‌چنین مخالفت او با فن بلاغت (Rhetoric) نیز با همین دید سیاسی و اخلاقی او رابطه دارد که باید هر یک از این جنبه‌های فلسفهٔ او به‌طور جداگانه بررسی شود. آشنایی مختصری با خود افلاطون به روشن شدن این جنبه‌ها کمک خواهد کرد:

نویسنده یا فیلسوف

چنان که می‌دانیم در یونان قدیم، فلسفه در واقع جامع همهٔ علوم نظری و عملی بود و فیلسوف گذشته از اینکه دربارهٔ جهان و هستی و انسان و موجودات دیگر اظهار عقیده می‌کرد، الگوی رفتار عملی نیز به دست می‌داد و حتی دربارهٔ سیاست و اخلاق نیز اظهار عقیده می‌کرد. فلاسفهٔ پیش از سقراط هیچ‌کدام دارای نظام فلسفی جامع نبودند، هر کدام نظری دربارهٔ جهان هستی ابراز می‌داشتند که یا شفاهی بود یا به شعر یا به‌صورت گفت و گو و تدریس. آخرین این فلاسفه و در عین حال جامع‌الاطراف‌ترین‌شان که اثر مکتوبی از او باقی نمانده است سقراط بود.

اولین فیلسوفی که آثار مدون دارد «افلاطون» است که فرزند یکی از خانواده‌های بزرگ و ثروتمند آتن بود. به سبب امکانات خانوادگی خوب تحصیل کرده بود و چون بسیار تیزهوش بود و از قدرت بیان خوبی هم بهره داشت در همان سنین جوانی چند تراژدی نوشته و شاید به صحنه هم برده بود. پیش‌بینی می‌شد که مانند افراد خانواده‌اش به سراغ سیاست برود و از مقامات کشوری شود. از بیست سالگی مدت هشت سال در جلسات بحث سقراط حاضر می‌شد. و بیست و هشت ساله بود که حادثه‌ای زندگی او و عقایدش را دربارهٔ زندگی و سیاست به کلی زیر و رو کرد. دموکراسی نوپای آتن سقراط را به اتهام اینکه با تعلیماتش جوانان را منحرف می‌کند و به خدایان یونان اعتقاد ندارد محاکمه و به مرگ محکوم کرد. افلاطون تراژدی‌هایی را که نوشته بود سوزاند و استعداد نمایشنامه‌نویسی‌اش را صرف نوشتن سه اثر در دفاع از خاطرهٔ استادش کرد: آپولوژی (دفاع سقراط)، «کریتون» و «گرگیاس».

این سه رساله که از بهترین آثار ادبی افلاطون است گویا زیاد جلب توجه نکرد. افلاطون آتن را ترک گفت و با دلی آزرده از مردمی که حکومت را به دست گرفته بودند و مغزی آشفته دربارهٔ اینکه خرابی کار از کجاست و راه چاره چیست، به سفر رفت، و چند سالی در مصر، ایتالیای جنوبی و سیسیل مسافرت و اقامت

گرد.

اما در واقع باید گفت که گمشدهٔ خود را در مصر پیدا کرد. در آنجا هنرها و عاداتی را دید که از هزاران سال پیش تغییر نکرده و ثابت مانده بود. شاید با دیدن این تمدن وفادار به سنت‌های قدیم بود که فکر کرد انسان‌ها فقط هنگامی که به صورت لایتغیری از زندگی پابند بمانند می‌توانند خوشبخت باشند. شعر و موسیقی احتیاجی به آفرینش تازه ندارد. باید بهترین قوانین را که از قدیم ثابت مانده‌اند یافت و مردم را به اطاعت از آنها وادار کرد.

ده سال بعد، در حالی که به سن کمال رسیده و دربارهٔ آموخته‌های خود از حکمای مصر و فیثاغوریان سیسیل تعمق کرده بود به آتن بازگشت. در ملکی نزدیک دروازهٔ شهر که به خاطرهٔ یک قهرمان افسانه‌ای به نام «آکادموس» Akadémos بنا شده بود، اولین مدرسهٔ عالی فلسفهٔ غرب یعنی «آکادمیا» را تأسیس کرد.

یک تضاد اساسی در کار افلاطون وجود دارد که باید به آن توجه داشت. افلاطون به ادبیات اعتقاد ندارد. (هرچند که کلمه «ادبیات» در آن روزگار شناخته نبود) ولی به‌طور کلی شعر و هنر را که انواع تقلید شمرده می‌شوند تحقیر می‌کند (که بعد در این‌باره به تفصیل صحبت خواهیم کرد.) اما آن کار ادبی و حتی شاعرانه را که خود در رساله‌هایش با کمال قدرت ارایه می‌کند فلسفه می‌نامد، یعنی آن هنری را که برای ارایه افکار فلسفی خود در رساله‌هایش به کار برده است و امروزه ما آن را ادبیات می‌نامیم عملاً از شعر و ادب و کار هنری جدا می‌کند. ناگفته نماند که به عقیدهٔ عده‌ای از محققان خود او کار مهم فلسفی‌اش را آن دروس شفاهی می‌دانست که به عده‌ای شاگردان برگزیدهٔ آکادمی می‌داد، که امروزه متنی از آنها باقی نمانده است و رساله‌ها را برای رفع خستگی و سرگرمی و شاید برای منظم کردن افکارش می‌نوشت. معتقد بود که فلسفه جست و جوی حکمت و فرزانگی است که همهٔ مردم قادر به درک آن نیستند. و شاید بتوان گفت که نوشتن رساله‌ها در نظر او وسیله‌ای بوده است برای ارایه افکار فلسفی‌اش با زبان ساده به عامهٔ مردم.

او فلسفهٔ خود را در قالب زنده و جاندار «گفت و گو» ارایه کرده و در رساله‌های کوچک و بزرگ متعدد خود همهٔ مسایل جهان و شئون زندگی آدمی و همهٔ مباحث فلسفی را ضمن گفت و گوهایی که در عین حال زبانی شاعرانه دارند بیان کرده است و از این رساله‌ها که در دست است بیست و هشت رساله مسلماً از خود او است اما در هیچ‌یک از گفت و گوها خود او دخالتی ندارد. بلکه همهٔ عقاید خود را از زبان سقراط و کسان دیگر بیان کرده است. در اولین رساله‌ها که رساله‌های سقراطی خوانده می‌شوند و عبارتند از، ایون، هیپیاس بزرگ و کوچک، لاخس، خارمیدس، پروتاگوراس، گورگیاس، کراتولوس، آپولوژی، بیشتر به جست و جو و تحلیل مفاهیم پرداخته است و مهمترین مفهومی که موضوع این رساله‌ها را تشکیل می‌دهد، مفهوم فضیلت (Areté) است و نیز زیبایی و هنر.

ما زندانیان غار

چنان که قبلاً اشاره کردیم، افلاطون از تغییر وحشت دارد. روش دیالکتیک در آثار افلاطون وسیله‌ای است که با استفاده از آن، روح، به درجات، از ظواهر متکثر و متغیر به سوی ایده‌ها (Ideas) یا «مُثُل» صعود می‌کند، یعنی امور کلی و تغییرناپذیری که اعیان محسوس فقط تصویری یا سایه‌ای از آنهاست. پس هر شناسایی یادآوری و یا تذکری است که در سایهٔ آن روح نگاه خود را متوجه واقعیت‌های حقیقی می‌سازد. هر چند که شناسایی استدلالی (ریاضی) در این زمینه نقش تعیین کننده‌ای دارد، اما شکل متعالی دانش در نظر افلاطون، اشراق عقلی و اندیشیدن دربارهٔ ذوات معقول است که اصل اولیهٔ آنها مثال «نیک» (خدا) است. و

چنین اندیشیدنی تنها از راه عشق امکان دارد. فلسفه (Filo - Sofia) دانایی نیست، بلکه عشق به دانایی است.[۲]

نیروی تعقل و شناسایی‌مان، ما را از مثل اعلی و یا حقایق آگاه می‌سازد. اما این معرفت برای هر کسی حاصل نمی‌شود و تنها در خور حکیم یا فیلسوف است که از لحاظ افلاطون باید ادارهٔ کشور را به عهده داشته باشد. این شهر یا کشور همان «مدینهٔ فاضله»‌ای است که افلاطون در دو کتاب «جمهوری» و «قوانین» ضمن گفت و گوهای مفصل «سقراط» و دیگران همه جزییات آن را پایه‌ریزی کرده است و قضاوت او دربارهٔ هنر و ادبیات نیز نوعی قضاوت اخلاقی است از لحاظ پیشبرد امور این مدینهٔ فاضله یا آرمان‌شهر.

برای درک آنچه دربارهٔ مُثُل افلاطونی گفتیم و برای اینکه بدانیم این مدینهٔ فاضله برپایهٔ چه نوع قضاوتی دربارهٔ زندگی روزمرهٔ ما طراحی شده است، ضرورت دارد تمثیل معروف «غار» را که افلاطون در آغاز کتاب هفتم «جمهوری» آورده است و معمولاً بسیاری از مردم فقط عنوان آن را شنیده‌اند در اینجا نقل کنیم. زیرا به جرأت می‌توان اعتراف کرد تمام فلسفهٔ افلاطون برپایهٔ این تمثیل قرار گرفته است:

گفتم: اکنون که از این نکته فارغ شدیم، می‌خواهم از راه تمثیلی بر تو نمایان سازم که تأثیر تربیت در طبیعت آدمی چگونه است. غاری زیرزمینی را در نظر بیاور که در آن مردمانی را به بند کشیده، روی به دیوار و پشت به مدخل غار نشانده‌اند. این زندانیان از آغاز کودکی در آنجا بوده‌اند و گردن و ران‌هایشان چنان با زنجیر بسته شده که نه می‌توانند از جای بجنبند و نه سر به راست و چپ بگردانند، بلکه ناچارند پیوسته رو به روی خود را بنگرند. در بیرون، به فاصله‌ای دور، آتشی روشن است که پرتو آن به درون غار می‌تابد. میان آتش و زندانیان راهی است بربلندی، و در طول راه دیوار کوتاهی است چون پرده‌ای که شعبده‌بازان میان خود و تماشاگران می‌کشند تا از بالای آن هنرهای خود را به معرض نمایش بگذارند... در آن سوی دیوار کسان بسیار اشیای گوناگون از هر دست از جمله پیکره‌های انسان و حیوان که از سنگ و چوب ساخته شده، به این‌سو و آن‌سو می‌برند و همهٔ آن اشیاء از بالای دیوار پیدا است. بعضی از آن کسان در حال رفت و آمد با یکدیگر سخن می‌گویند و بعضی خاموشند.

گفت: چه تمثیل عجیبی! چه زندانیان غریبی!

گفتم: آن زندانیان تصویرهای خود ما هستند. آیا آنان از خود و از یکدیگر جز سایه‌ای دیده‌اند که آتش بیرون به دیوار غار می‌افکند؟[۳]

و ادامه می‌دهد که اگر بند از دست و پای یکی از این اشخاص بردارند و به او امکان بدهند که برگردد و به مدخل غار برود و اشیاء و اشخاص واقعی را ببیند باور نخواهد کرد که واقعی هستند و معتقد خواهد شد که سایه‌هایی که قبلاً می‌دیده واقعی‌تر از این چیزهایی است که اکنون می‌بیند.

این تمثیل در واقع تحلیل شاعرانه‌ای است از وضع انسان که با سایه‌ها و تصاویر این جهان سرگرم است و چنان غرق آنها شده است که اگر بخواهند او را با حقایق آشنا کنند حاضر به قبول آنها و ترک غار خود نیست. تنها حکیم و فیلسوف که با این حقایق آشناست می‌تواند رهبری جامعه را به دست بگیرد. اینجا جای آن نیست که بگوییم برای انتخاب استعدادهای درخشان و تربیت فیلسوف حاکم چه نظام غریبی در «مدینهٔ فاضله» برقرار می‌شود و چگونه حتی اختیار ازدواج و زاد و ولد مردم در اختیار دولت قرار می‌گیرد و کار به آنجا می‌کشد که «زمامداران ناگزیر شوند برای تأمین سعادت زیردستان خود به نیرنگ و دروغ توسل جویند.»

رد بلاغت

اما فقط فیلسوف است که در صورت لزوم اجازهٔ دروغ گفتن دارد زیرا از این دروغ گفتن برای تحمیل

زندگی بهتر به مردم عادی و تنظیم ازدواج بهترین‌ها از راه قرعه‌کشی‌های ساختگی استفاده می‌کند. اما با هرگونه تأثیرگذاری از راه سخنوری یا هنر مخالف است و آن را خطرناک می‌شمارد. ضمن چند رسالهٔ دیگر (گرگیاس، سوفیست، پروتاگوراس) هنر سوفیست‌ها (سوفسطاییان) را که همان فن بلاغت (Rhetoric) است و به آنها امکان می‌دهد که اغلب حق را باطل و باطل را حق جلوه دهند محکوم می‌کند و معتقد است سوفیست‌ها به جای اینکه در جست و جوی حقیقت باشند در بند ظواهرند و حقایق را در مسیر منافع خودشان به بازی می‌گیرند. و چنانکه قبلاً گفتیم به چیزی به نام ادبیات معتقد نیست، فن بلاغت را هم که خود از لوازم کار ادبی شمرده می‌شود رد می‌کند و به‌طور کلی در مورد کاربرد هنری کلام نیز دچار همین سوءظن است و معتقد است که نفس انسانی بر اثر زیبایی شعر به هیجان می‌آید و تحت تأثیر واقع می‌شود. از این‌رو به‌طور کلی نباید به شاعران و آثار آنان اعتماد داشت و از آن میان فقط به شعرهایی امکان خوانده شدن یا انتشار در میان جوانان داد که در واقع جزو برنامهٔ آموزشی باشد. در غیر این صورت مطالعهٔ آثار شاعران، جوانان را فاسد بار خواهد آورد.

همان‌طور که قبلاً نیز اشاره کردیم، نظریهٔ افلاطون دربارهٔ هنر و در مسایل دیگر نیز، به نفی حرکت، بیان احساسات و شور و هیجان منتهی می‌شود. افلاطون معتقد است که «قوانینی» ثابت و تغییرناپذیر باید همهٔ قلمرو هنر را دربربگیرد و از هرگونه تجددی جلوگیری کند. اعتراف دیگری از همین نوع که در عبارات مختلف آثار افلاطون دیده می‌شود، اظهار ضمنی این نکته است که کامل‌ترین و زیباترین اشکال، اشکال هندسی هستند.

به این نکته نیز باید توجه داشت که «مُثُل» افلاطونی برخلاف آنچه عده‌ای تصور می‌کنند به معنی «کلیات» نیست، بلکه صورت «ایده‌آل» اشیاء و مفاهیم است که در جهان دیگری وجود دارد و مشخصهٔ اصلی آن فارغ بودن از قوانین زمان و مکان و حرکت است. و این تغییرناپذیری و بی‌حرکتی حکایت از کمال آن دارد. از نظر افلاطون وظیفهٔ هنر وفادار ماندن به مدل اصلی و حذف هرگونه شور و هیجان است که نشانهٔ زندگی است. آخرین کلام در نظریهٔ افلاطون، صفای ساکن خدایان «فیدیاس»، در هنر، عدم تألم و آرامش درونی رواقیون در اخلاق، و ریاضت مرتاضان هندی در مذهب است.

بدین‌سان نظریهٔ هنری افلاطون، سرتا پا بر روی فرضیه‌های ثابت نشده‌ای پایه‌گذاری شده است که منطقاً به نفی احساسات و زندگی و پیشرفت منتهی می‌شود. انسان را از اثرش حذف می‌کند و به درجهٔ نسخه‌بردار پایین می‌آورد. اما در عین حال با تضادی غریب آثار موجودی را که تا این حد نزول کرده است به درجهٔ آفرینش خدایان بالا می‌برد.

توجیه این تضاد را در رسالهٔ «ایون» می‌بینیم که در آن، سقراط الهام‌شاعرانه را نوعی جذبه و بی‌خودی شاعر و هذیان ناشی از ارادهٔ خدایان شعر و موسیقی می‌داند.

اکنون برای اینکه با دیدگاه افلاطون دربارهٔ هنر و ادبیات بهتر آشنا شویم، ترجمهٔ مقاله‌ای را که ژان لاکوست استاد فلسفه و مترجم آثار فلاسفهٔ آلمانی به فرانسه در کتاب *فلسفهٔ هنر*[۴] در این موضوع نوشته است عیناً نقل می‌کنیم. ضمناً برای استفادهٔ بیشتر خوانندگان، نقل‌قول‌ها از افلاطون که در اصل مقاله نیامده و فقط به ذکر شمارهٔ عبارت اکتفاء شده است در اینجا با استفاده از *دورهٔ آثار افلاطون* به ترجمهٔ دکتر محمدحسن لطفی چاپ انتشارات خوارزمی با ذکر صفحات کتاب نقل شده است.

تقلید

ژان لاکوست

(فصلی از کتاب فلسفه هنر)

هر چند که فلسفهٔ هنر با افلاطون آغاز می‌شود، ولی تضاد غریب در اینجاست که این آغاز، با محکومیت

«هنرهای زیبا» و شعر همراه است. البته باید بیش از حد ساده باشیم که افلاطون را عامی یا بی‌ذوق بشماریم. او، که آتنی بود، آثار هنری فراوانی را در برابر چشم داشت. مثلاً بنای «پارتنون»[۵] مدت کوتاهی پیش از تولد او به پایان رسیده بود و از سوی دیگر، در گفت و گوهایش اغلب از نقاشان و مجسمه‌سازان قدیم یا جدید (از قبیل دایدالوس[۶]، زئوکسیس[۷] و فیدیاس[۸] و غیره) نام می‌برد. ضمناً مانند تمام جوانان اصیل زادهٔ یونانی، تعلیم و تربیتی یافته بود که مقام بلندی به شاعران اختصاص می‌داد. خود سقراط هم از دوستی احترام‌آمیزی که نسبت به هومر احساس می‌کند سخن می‌گوید:

گفتم: دلبستگی و احترامی که از کودکی نسبت به هومر داشته‌ام تاکنون نگذاشته است که آنچه دربارهٔ او می‌اندیشم فاش بگویم. با این همه امروز ناچارم مهر سکوت را بشکنم. زیرا هر چند او نخستین آموزگار و پیشوای شاعران تراژدی‌نویس است ولی در نظر ما هیچ فردی برتر از حقیقت نیست.

جمهوری ۵۹۵[۹]

گذشته از آن، خود این گفت و گوها آیا آثار هنری نیست؟[۱۰] با این همه، سقراط شاعر را نفی بلد می‌کند:

گفتم: ولی اگر کسی به کشور ما بیاید که استعداد همهٔ کارها را داشته باشد و بتواند به هر شکلی درآید و همه چیز را تقلید کند، و بخواهد هنرهای بی‌شمار خود را به معرض نمایش بگذارد و اشعار خود را برای ما بخواند، از او چون مردی مقدس و اعجاب‌انگیز و دلپذیر تجلیل خواهیم کرد، ولی به او خواهیم گفت که در جامعهٔ ما برای مردمانی مانند او جایی نیست. قانون ما اجازه نمی‌دهد چنان کسی در کشور ما سکونت گزیند. به سر او روغنی خوشبو خواهیم مالید و تاجی از پشم بر فرقش خواهیم نهاد سپس به کشوری دیگرش روانه خواهیم کرد...

جمهوری ۳۹۸[۱۱]

و هم نقاشی بی‌زبان و هم خطابهٔ مکتوب را رد می‌کند:

سقراط: فایدروس، از این گذشته، نوشتن معایب نقاشی را هم دارد. نقاشی نقش آدمی را چنانکه گویی زنده است و سخن می‌تواند گفت، در برابر ما می‌گذارد ولی اگر سؤالی از آن کنیم خاموش می‌ماند. نوشته نیز اگر نیک بنگری هم‌چنان است زیرا در نظر نخستین گمان می‌بریم که با ما سخن می‌گوید و چیزی می‌فهمد ولی اگر دربارهٔ آنچه می‌گوید سؤالی کنیم همان سخن پیشین را تکرار می‌کند. از این گذشته سخن وقتی که نوشته شد به همه جا راه می‌یابد و هم به دست کسانی می‌افتد که آن را می‌فهمند و هم کسانی که نمی‌فهمند و با موضوعش سر و کاری ندارند. به علاوه نوشته نمی‌داند که با که سخن بگوید و در برابر کدام کسان خاموش بماند و اگر اهانتی به او کنند از خود دفاع نمی‌تواند کرد مگر آنکه پدرش به یاری او بشتابد.

فایدروس ۲۷۵[۱۲]

و تنها هنر مصری است که لطف مهمان بیگانهٔ قوانین شامل آن می‌شود، زیرا که قواعد و قوانین سخت و انعطاف‌ناپذیری بر آن حاکم است:

آتنی: ولی امروز این آزادی در همهٔ کشورها حکمفرماست به استثنای مصر.

کلینیاس: مصریان چه قوانینی در این‌باره دارند؟

آتنی: اگر بگویم تعجب خواهید کرد، قرنها پیش از این، ساکنان مصر به درستی این نظریه پی‌بردند که جوانان را باید به حرکات و آهنگ‌های زیبا عادت داد. پس از آنکه این اصل را در کشور برقرار نمودند، زشتی و زیبایی را در پرستشگاه‌های خود مجسم ساختند. از آن پس به نقاشان و پیکرسازان اجازه ندادند در این هنرها بدعتی بیاورند یا چیزهایی اختراع کنند که با آنچه از روزگاران پیشین مانده است فرق داشته باشد...

قوانین ۶۵۶[۱۳]

اما برای اینکه دقیق‌تر باشیم باید بگوییم که «هنرهای زیبا» به آن صورتی که ما می‌شناسیم برای افلاطون وجود ندارد. در عوض همه جا سخن از «فن»

(Techné) در میان است. در کتاب سیاست از فن بافندگی سخن می‌رود و فن حکومت کردن تحلیل می‌شود؛ گرگیاس[۱۴] تردید دارد در اینکه آیا «معانی و بیان» فن است یا نه؟ و فیلبس[۱۵] دیالکتیک را در رأس همهٔ فنون قرار می‌دهد. آیا باید گفت که نقاشی و شعر و موسیقی در این مجموعهٔ وسیع فنون جایگاه مجزایی ندارند؟ البته ندارند، اما مانند «هنرهای زیبا»ی امروزی نیز با عبارت «زیبایی» تعریف نشده‌اند. برعکس، زیبایی هرگز در آثار افلاطون، در آثار هنری مجسم نمی‌شود. پس از اینکه جست و جوی جوهر زیبایی در هیپیاس[۱۶] در انتهای یک بحث و جدل نسبتاً خشک به شکست می‌انجامد، رسالهٔ مهمانی به ما نشان می‌دهد که چگونه عشق به بدن‌های زیبا می‌تواند به صورت عشق به زیبایی تطهیر شود. اما این دو گفت و گو تقریباً به آثار هنری کاری ندارند.

با وجود این، منطقی و حتی لازم است که بحث فلسفهٔ هنر را با افلاطون آغاز کنیم. زیرا برداشت هنری جدید از قرن هیجدهم به این‌سو که از طرفی زیبایی را وابسته به آثار هنری می‌داند و از طرف دیگر، این زیبایی را زاییده نوعی لذت استتیک کم و بیش خالص می‌شناسد که عمیقاً درون‌گرایانه است، ریشه در فلسفهٔ افلاطون دارد. عناصر استتیک، عملاً در فلسفهٔ افلاطون وجود دارد، اما با سانسوری که اگر گمان کنیم ناخودآگاهانه است ساده‌لوحی به خرج داده‌ایم، واپس‌زده می‌شود. به همین دلیل است که می‌بینیم، در قرن نوزدهم نیچه می‌کوشد که فلسفهٔ افلاطون را سرنگون کند. در فلسفهٔ افلاطون که مدعی است حقیقت فراحسی[۱۷] است و هنر را به این دلیل که متکی به نمود محسوس است محکوم می‌کند، نیچه وَهْم و اشتباه می‌بیند (اما آیا خود نیچه، با تعریف استتیک به عنوان روانشناسی و بالاخره به عنوان فیزیولوژی هنر، اسیر نیست‌انگاری نشده است؟ این سؤالی است که هایدگر در کتابی که دربارهٔ نیچه نوشته طرح کرده است.)

۱

محاکاة[۱۸] Mimèsis

یکی از متون اساسی جمهور، در کتاب دهم، جایگاه هنرها را که در آینده ایجاد زیبایی را به عهده خواهد داشت، تعیین می‌کند:

گفتم: قوانینی که برای کشور خود وضع کردیم به عقیدهٔ من از هر حیث بهترین قوانینند، مخصوصاً قانونی که دربارهٔ شعر برقرار ساختیم.

پرسید: کدام قانون؟

گفتم: منظورم قانونی است که به حکم آن اشعار تقلیدی نباید در کشور ما راه یابند. اکنون پس از آنکه اجزاء روح را از یکدیگر تمیز دادیم و دربارهٔ هر یک به تفصیل سخن گفتیم تردید نماند که آن‌گونه اشعار را نباید به کشور خود راه دهیم.

گفت: منظورت را روشن‌تر بیان کن.

گفتم: به شرط آنکه سخن از این مجلس بیرون نرود و به گوش شاعران تراژدی‌نویس و دیگر مقلدان نرسد، می‌گویم: اشعار تقلیدی برای کسانی که از شناختن ماهیت حقیقی آنها ناتوانند، زهری کشنده است.

جمهوری ۵۹۵[۱۹]

سقراط و مخاطبانش در واقع شهری آرمانی را که در آن عدالت فرمانروا باشد پایه‌ریزی می‌کنند. لحظه‌ای فرامی‌رسد که لازم می‌بینند شاعران را چنان‌که دیدیم، از شهرشان بیرون کنند. شعر در واقع به صورت محاکاة (Mimesis) تعریف می‌شود. اما نباید با عجله قضاوت کرد و با برداشت رئالیستی و ناتورالیستی هنر یکی دانست، زیرا محاکاة ریشه در فلسفهٔ یونانی دارد و عمیقاً با برداشت یونانیان از هستی و حقیقت پیوند خورده است.

وقتی دربارهٔ چیزی که در برابر ما است می‌گوییم که مثلاً «این درخت است.» (حتی اگر نقاشی شده باشد.) در واقع گفته‌ایم که این چیز «هست» یعنی برای آن هویت و هستی قایل شده‌ایم. این هستی همان است که

افلاطون آن را «ذات»، «صورت» یا «مثال» می‌نامد. «مثال» آن چیزی است که با «حضورش»، هر چیزی را بیان می‌کند که هست (درخت) موجود وقتی که به صورت مثال مطرح مطرح شود، جاودانی است و با تغییر و ضرورت سر و کار ندارد. لذا اشیاء ساخته شده Ta Skeuê (مثلاً یک تختخواب) هم مثالی برای خود دارند: صورتی جاودانه که سبب می‌شود ما وقتی آن وسیله را می‌بینیم، بشناسیم. ابزاری که باید «جماعات مردم» (Dêmos) از آن استفاده کنند به وسیلهٔ یک صنعتگر یا کارگر مردمی (dêmiourgos) ساخته شده است. این صنعتگر، تختخواب را در حالی که چشم به مثال اعلای تختخواب دوخته است می‌سازد، یعنی به آنچه باید تختخواب باشد. صنعتگر، خود مثال را تولید نمی‌کند و پیش از آنکه عملاً آن اثاث را بسازد، باید مثالی را که کار او تابع آن است نگاه کند، به این مفهوم صنعتگر مقلد خوبی است. او مثال محدودی را به حواس عرضه می‌کند.

اما بیایید همراه سقراط، انسانی را تصور کنیم که قادر است همه‌چیز را بسازد. (Panta Poiein)، همهٔ آن چیزهایی را که هر صنعتگری به‌طور جداگانه می‌سازد تولید کند و در عین حال هر آنچه را که از زمین می‌زاید، یعنی همهٔ جانوران آسمان و زمین و حتی خدایان را بیافریند. چنین انسانی طبعاً باید قوی و ستودنی باشد، با وجود این چنین صنعتگر همه‌جانبه‌ای وجود دارد، که همهٔ این چیزها را تولید می‌کند، اما به‌طرزی خاص. در واقع برای تولید همه‌چیز کافی است که با کمال سرعت آیینه‌ای بردارد و همه‌جا گردش بدهد. و نقاش را می‌توان با این مرد آیینه به دست مقایسه کرد. آیینه مفهوم یونانی (Poiein) را تولید می‌کند، چیزی را ارایه می‌کند و بعد چیز دیگر را، درست به همان صورتی که هستند یعنی قابل شناختند. می‌بینیم که این عمل، در واقع ساختن نیست.

پس آیینه (و نیز تابلو) حقیقت اشیاء را تولید نمی‌کند، بلکه ظاهر آنها را ارایه می‌کند. حقیقت این است که خود صنعتگر مثال تختخواب را تولید نمی‌کند. باری، تنها مثال تختخواب واقعی است. پس صنعتگری که تختخوابی درست می‌کند، واقعیت ابزار را به دست نمی‌دهد بلکه معادل آن را درست می‌کند. یعنی صنعتگر به ساختن تختخواب واقعی یعنی آنچه پیوسته تختخواب است نایل نمی‌شود، او با ظاهر ساختن صورت مثالی تختخواب واقعی از چوب، در واقع بر پرتو اصلی مثال سایه می‌افکند. در نتیجه اگر نقاشی هنری است که اساس آن بر «محاکاة» است، این نکته به این مفهوم نیست که نقاشی، به صورتی کم یا بیش رئالیستی، واقعیتی را که عبارت از اشیاء متحقق زندگی روزمره است تولید می‌کند. نقاشی نوعی تولید از راه تقلید مثال است. نظیر آنچه صنعتگر می‌سازد. پس باید آن «محاکاة» را که خاص تقلید تصویری است، از تقلید صنعتگر سازنده مشخص ساخت.

ناآگاهان به این راضی‌اند که تعداد زیادی تختخواب متحقق ببینند. اما فیلسوف با دیدن یک تخت واحد، سه تخت متفاوت را کشف می‌کند: تختخواب طبیعی که تختخواب حقیقی یا مثال تختخواب است. بعد تخت منفرد که صنعتگر می‌سازد، بالاخره تختی که نقاش می‌کشد؛ مانند تختخوابی که «ون‌گوگ» در «سن رمی دوپرووانس» کشیده است.

مثال تختخواب، «تختخواب طبیعی» (Phusei) نامیده شده است و این اصطلاح غریبی است، زیرا طبیعت خبری از تختخواب ندارد، اما روشن است که در اینجا منظور از طبیعت (Phusis) همان نحوهٔ جلوه کردن و پدیدار شدن و حضور یافتن مثال است. افلاطون برای بیان این نحوهٔ ظهور، می‌گوید که خداوند «صانع طبیعی» جوهر تختخواب یعنی تختخواب واحد است. صنعتگران این «مثال» را در تختخواب‌های کثیر متجسم می‌کنند. نقاش به نوبهٔ خود از کار صنعتگر تقلید می‌کند.

پس محاکاهٔ تصویری فقط تقلید نیست. نقاش که ابزارها را برای استفادهٔ مشترک مردم نمی‌سازد، از حقیقت تختخواب خیلی دورتر است تا صنعتگر.

بدین‌سان محاکاهٔ تولیدی است تابع تولید دیگر، که وضع آن بستگی دارد به فاصله و رابطه‌ای که با اساس هستی، یعنی مثال تختخواب و شکل تغییر نیافتهٔ آن دارد.

در واقع تفاوت بین صنعتگر و نقاش برای بحث ما جنبهٔ اساسی دارد: صنعتگر تختخوابی می‌سازد که وحدت و هویت یک چیز را دارد. در عوض، نقاش فقط نمودی از تختخواب را از رو به رو یا پهلو نقاشی می‌کند و ارایه می‌دهد. پس نقاش واقعیت را نه آن‌چنان که هست بلکه آن‌چنان که به چشم می‌آید تقلید می‌کند. او یک شبح خیالی (Fantasma) نقش می‌کند. پس خاصیت نقاشی دور بودن آن از واقعیت و حقیقت است:

گفتم: خدا یا چون نمی‌خواست و یا بدان جهت که ضرورت چنان ایجاب می‌کرد، از نوع نخستین بیش از یکی نساخته است و نخواهد ساخت.

پرسید: چرا؟

گفتم: برای اینکه اگر دو تخت می‌ساخت، بالای آن دو تختی دیگر پدیدار می‌شد و آن دو تخت تصویرهای آن تخت سوم می‌بودند. به عبارتی دیگر تخت حقیقی آن تخت سوم می‌بود و نه دو تخت دیگر.

گفت: درست است.

گفتم: گمان می‌کنم خدا چون این را می‌دانست و می‌خواست سازندهٔ تختی حقیقی باشد، نه درودگری که این تخت معین یا آن تخت معین را می‌سازد، از این‌رو تنها آن یگانه صورت اصلی تخت را آفرید.

گفت: واضح است.

گفتم: پس تو نیز موافقی که خدا را سازنده تخت حقیقی بنامیم، یا نامی مانند آن به او بدهیم؟

گفت: بدیهی است. زیرا این چیز حقیقی و همهٔ چیزهای حقیقی دیگر حاصل صنعت اوست.

گفتم: درودگری را که پیشه‌اش ساختن تخت است به چه نامی بخوانیم؟ آیا می‌توانیم او را سازنده شبیه تخت بنامیم؟

گفت: آری.

گفتم: دربارهٔ نقاش چه می‌گویی؟ آیا او را هم می‌توان سازندهٔ شبیه تخت خواند؟

گفت: نه.

گفتم: پس در مورد تخت، او چه کاره است؟

گفت: به عقیدهٔ من او از چیزی که آن دو می‌سازند تقلید می‌کند.

گفتم: بسیار خوب، سازندهٔ چیزی را که از حقیقت سه مرحله دور است مقلد می‌نامی؟

گفت: آری.

گفتم: پس باید بگوییم نویسندهٔ نمایشنامه نیز مقلدی بیش نیست. زیرا وقتی که او مثلاً پادشاهی را مجسم می‌کند، در واقع تصویری در برابر ما قرار می‌دهد که از اصل سه مرحله دور است. مقلدان دیگر نیز کاری جز این نمی‌کنند.

گفت: ظاهراً درست است.

جمهوری، کتاب دهم، ۵۹۸[۲۰]

پس آنچه دربارهٔ نقاشی صادق است دربارهٔ شعر نیز صدق می‌کند و در نهایت، دربارهٔ هنر (به مفهوم امروزی) در قبال تولیدات دیگر.

در واقع چنین به نظر می‌آید که شاعر مهارت فراوانی دارد و اعمال درخشان، شجاعت و اصالت فرماندهی را با کمال توانایی می‌سراید؛ اما هم‌چون نقاش و هم‌چون در آینه، صورت وهمی عرضه می‌کند. همهٔ سازندگان شعر مقلدانی هستند که شبح فضیلت را تولید می‌کنند.

گفتم: بنابر این با اطمینان خاطر می‌توانیم گفت که همهٔ شاعران، اعم از هومر و دیگران، چه در مورد فضیلت انسانی و چه در دیگر موارد، فقط اشباح و سایه‌هایی به ما می‌نمایند و از درک فضیلت راستین و دیگر حقایق ناتوانند. اگر به یادت باشد در مثال پیشین گفتیم که نقاش تصویری از صورت ظاهر

کفش‌دوز می‌سازد، بی‌آنکه کوچک‌ترین آشنایی به فن کفش‌دوزی داشته باشد. گذشته از این، او آن تصویر را برای کسانی می‌سازد که اعتنایی به فن کفش‌دوزی ندارند، بلکه تنها به رنگ و شکل فانند.

جمهوری، کتاب دهم، ۶۰۱[۲۱]

پس مسلم است که در نظر افلاطون Technè نه حاکی از هنر به مفهوم امروزی است و نه حاکی از «فن». هنر (اگر این ترجمهٔ سنتی را حفظ کنیم) نوعی دانش است، نوعی مهارت اندیشیده و مستدل که نقطهٔ مقابل عادت (Tribè) است. و در فیلبُس هنرهای متکی به اندازه و رقم (معماری) را با هنرهایی که بر تجربه و شهود و تخمین متکی هستند، یعنی موسیقی و پزشکی و کشاورزی و غیره فرق می‌گذارد:

سقراط: ولی فنونی که در آنها اسباب و آلات اندازه‌گیری به کار می‌رود و بدین علت کارها را با دقتی بیشتر انجام می‌دهند، از شناسایی بهره‌ای بیشتر دارند.

پروتارخوس: فرادست کدام فنون است؟

سقراط: کشتی‌سازی و معماری و بسی از فنون مربوط به ساختن اشیاء از چوب، که تا آنجا که می‌دانم در آنها از خط‌کش و ریسمان و نوعی پیچ ظریف استفاده می‌کنند.

پروتارخوس: حق با توست.

سقراط: پس بگذار چیزهایی را که به نام «فن» خوانده می‌شوند به دو گروه تقسیم کنیم. گروهی در جانب فن موسیقی قرار دارند و با دقت کمتری همراهند در حالی که گروه دیگر در جانب فن معماری جای دارند و با دقت بیشتری همراهند.

فیلبس، ۵۶[۲۲]

اما متن جمهوری امکان می‌دهد که آنچه را نویسندگان جدید «هنرهای زیبا» می‌نامند تعریف کنیم. اساس آنها بر محاکاة است. افلاطون این هنرها را از این لحاظ که بیش از حد متحرک و در عین حال بیش از حد راکدند، یعنی از این‌رو که ظاهر همه‌چیز را به وجود می‌آورند اما در آن تصویر ظاهری هم تنها یک حالت و یک بعد را تثبیت می‌کنند، نکوهش می‌کند.

متون متعددی در رسالهٔ سوفیست امکان می‌دهد که طبیعت این محاکاة را تعریف کنیم. در واقع این گفت و گو هنرها را دو قسمت می‌کند: هنرهای «کسب»[۲۳]، (مانند شکار و غیره) و هنرهای «ساختن»[۲۴]. هنرهای ساختن نیز دو قسمت است: ساختن چیزهای حقیقی و ساختن صورت خیالی (Eidola). به عنوان مثال، تابلوهای نقاشی که به منزلهٔ رویاهای انسان‌ها هستند برای آدم‌های بیدار:

بیگانه: این سخن دربارهٔ هنر انسانی نیز صادق است زیرا ما نیز به یاری هنر معماری خانهٔ واقعی می‌سازیم و به یاری هنر نقاشی خانهٔ دیگری به وجود می‌آوریم از نوعی که در خواب دیده می‌شود ولی برای بیداران ساخته شده.

سوفیست، ۲۶۶[۲۵]

با قیاسی که از آن پس قرار است مدت‌ها تاریخ اندیشهٔ هنر را به خود مشغول کند، تابلو نقاشی در اینجا به عنوان تصویر شیء ساخته شده به دست بشر تلقی شده است (افلاطون از منظره بی‌خبر است) تابلو با سایه قابل قیاس است که شبح شیء طبیعی آفریده خداوند است. اما تقسیم‌بندی دیگری دوگانگی تازه‌ای را وارد هنر محاکاة می‌کند. از سویی شبیه‌سازی یا هنر نسخه‌برداری عین به عین، و از سوی دیگر هنر صورت وهمی. هنرمند می‌تواند تصویری (EikÔn) بسازد که اندازه‌هایش با تعدل تطبیق کند. در این صورت هنرمند یک اثر حقیقی می‌سازد که قانون اندازه‌های بدن انسانی که «پولوکلیتوس»[۲۶] تعیین کرده در آن مراعات شده است. اما هنرمند در عین حال می‌تواند از این حقیقت عینی صرف‌نظر کند و دنبال شباهتی کاملاً ظاهری بگردد. یعنی شباهتی وهمی که هنر وهمی phanthastique را ایجاد می‌کند. مجسمه‌ساز می‌تواند اندازه‌های گروهی را که از دور دیده می‌شوند عوض

کند و دیدگاه تماشاگر را اساس قرار دهد.

در واقع افلاطون هنر را به عنوان هنر محکوم نمی‌کند. سلیقهٔ او که آگاهانه سنت‌گرا است وادارش می‌کند که «خطای باصره» هنر انقلابی عصر خودش را محکوم کند. زیرا در آن ادراکی دقیقاً انسان‌مدارانه و نزدیک به عقاید سوفسطاییان می‌بیند. چنان‌که درست نقطهٔ مقابل عقیدهٔ او را در فلورانس قرن چهاردهم، در کار «آلبرتی» معمار و ریاضی‌دان معروف اومانیست می‌بینیم که در اثر خودش Perspectiva Artificialis، با نسبیتی الهام گرفته از پروتاگوراس که انسان را معیار همه چیز می‌داند، ساختمان «چهار فن‌پایه»[۲۷] را توجیه می‌کند.

اگر جاودانگی آثار مصری را (که داشتن طرح‌هایی با خطوط ساده و قابل درک نشانهٔ کاربرد اساساً مذهبی آنها است) با تحول سریع مجسمه‌سازی یونان در قرن‌های ششم و تا چهارم پیش از میلاد مقایسه کنیم،[۲۸] متوجه می‌شویم که افلاطون در واقع می‌خواهد با دادن رسالت تازه‌ای به تصویر، با «پیروزی‌های طبیعت‌گرایی» مبارزه کند. زیرا اساس آن را بر پایهٔ دروغ می‌داند و گردآمدن دروغ و حقیقت را در یک جا نمی‌پذیرد. چنان که یکی از تکان‌دهنده‌ترین تازگی‌های این تحول تصویری که سرآغاز هنر غربی است، همان چیزی است که افلاطون به تکرار آن را در آثار خودش هنر Skiagraphia (سایه‌نگاری) می‌نامد، یعنی هنر خطای باصره که چه با مناظر و مرایای خطی و چه با تغییرات سایه‌روشن یا بازی رنگ‌ها، تصور عمق را در بیننده ایجاد می‌کند. ابداع مناظر و مرایای خطی را به «آگاتارخوس» Agatharcos نامی نسبت می‌دهند که می‌گویند برای «اشیل» دکورهای تراژدی‌اش را به صورتی رسم کرد که جلو صحنه و دیوارهای جانبی بنا را نشان می‌داد. ذیمقراطیس و آناکساغوراس در همان زمان اصول این صحنه‌نگاری را تشریح کردند که با کمی تفاوت همان Costruzione Legittima است که فلورانسی‌ها در قرن پانزدهم محاسبه کردند و می‌توان گفت اولین شیوهٔ طرح سؤالی است (با استفاده از امکانات هنر) که مرلوپونتی بعدها آن را «عمق هستی» خواهد نامید.

عنصر اساسی دیگر هنر «خطای باصره» که افلاطون محکومش می‌کند برجسته نشان دادن تصویر است که آپولودوروس ApollodÔros آن را به حد کمال رساند. منظور از «سایه» در اینجا سایه‌ای نیست که از بیرون بر روی شیء می‌افتد. بلکه عبور بیش و کم سایه‌روشن از روی شیء است. بدین‌سان «زئوکسیس» آن چیزی را که نقاشان «انعکاس» می‌نامند کشف کرد. این نقاش که در عین حال استاد هارمونی و آمیختن رنگ‌ها شمرده می‌شود محتملاً مبتکر نقاشی روی سه‌پایه است که در آن دیگر تصویر، تجسم یک جوهر تغییرناپذیر نیست که به صورت ثابتی به نگاه تماشاگر عرضه شود. لابد آن داستان معروفی را که ماحصل موفقیت مشکوک این تقلید بسیار ماهرانه از طبیعت شمرده می‌شود هر کسی می‌داند: «زئوکسیس» خوشه‌های انگور را چنان طبیعی و عین واقع کشیده بود که پرنده‌ها می‌آمدند و به آن نوک می‌زدند. اما رقیب او پارسیوس Parrhasies در تولید خطای باصرهٔ حیرت‌آوری، نقش دستمالی را کشید که روی سه‌پایه رها شده است و زئوکسیس که فریب خورده بود دست برد تا آن را بردارد[۲۹]

هر چند که در «جمهوری» این سؤال مطرح می‌شود که این خطای باصرهٔ زاییده تأثیر رنگ‌ها را «به کدام‌یک از اجزاء روح» باید نسبت داد، در واقع افلاطون این تأثیر گول‌زنندهٔ چشم را بیشتر از اینکه یک مسئلهٔ روانشناسی تلقی کند، اختلالی (Tarachê) در روح می‌شمارد و می‌گوید:

گفتم: هم‌چنین جسمی واحد اگر در آب فرو رفته باشد کج به نظر می‌آید و اگر بیرون از آن باشد راست دیده می‌شود. باز چنانکه می‌دانی به سبب خطای باصره که ناشی از تأثیر رنگ‌ها

است چیزی گاه محدب دیده می‌شود گاه مقعر. علت همهٔ این خطاهای حسی در روح ماست و نقاشی و جادوگری و شعبده‌بازی و نظایر آنها با استفاده از همین ناتوانی طبیعت آدمی، ما را می‌فریبند!

جمهوری، کتاب دهم، ۶۰۲(۳۰)

پس نقاشی «خطای باصره» باید از فاصلهٔ معینی نگریسته شود. اگر انسان خیلی به آن نزدیک شود، تأثیر وهمی از میان می‌رود، و لذت مصنوعی زایل می‌گردد. از این‌رو افلاطون هنر جدید را که اساس آن «محاکاة» است محکوم می‌کند، زیرا چنین اثری احساس حقیقی بودن را ایجاد می‌کند، اما فقط از یک نقطهٔ نظر، و حال آنکه تماشای «مُثُل» (واقعیت‌های حقیقی) انسانی را که عاشق مجسمه‌ها است به حرکت در می‌آورد. اما چون طبق تعریف، تقلید نمی‌تواند کامل باشد، زیرا رسیدن به کمال، تصویر را از میان می‌برد و به «این همانی» می‌انجامد، پس تقلید موفق در سایه‌نگاری در عین حال هم حقیقی است و هم نیست، هست و نیست: در واقع تداخلی است پیچیده بین بودن و نبودن: (Mê on).

۲

وسوسهٔ هنر

بدین‌سان افلاطون نقاش و شاعر و سوفسطایی را در یک تعریف «سایه‌نگار» و «فریبکار» به هم نزدیک می‌کند. هر سه «تردست»هایی هستند که بصیرت جهانی مورد ادعای آنها، شبحی است غیر واقعی همانند عکس شیء در فلز صیقلی آیینه. اما این آیینه که همان هنر تقلیدی است مجذوب می‌کند و فلسفه باید با کوشش خستگی‌ناپذیر این وهم را زایل کند. هنر سبب می‌شود که انسان، واقعیت‌های حقیقی را (که زیبایی به سوی آنها راهبر است) فراموش کند. مگر نه اینکه کلمهٔ یونانی (۳۱)Pharmakon که به رنگ‌های نقاشی اطلاق می‌شود در عین حال به معنی معجون جادوگران است؟ افلاطون وقتی نقاشی را به عنوان هنری که اساس آن بر محاکاة است محکوم می‌کند، به قدرت زیبایی اطمینان دارد، البته در صورتی که انسان اثر هنری را به حد وسیله‌ای پایین بیاورد که حالتی روانی تولید می‌کند و با حساسیت انسان و سرانجام با جسم انسان سر و کار دارد:

گفتم: عیب اصلی هر شعر تقلیدی را هنوز نگفته‌ایم. این هنر به سبب نیروی غریبی که در خود نهفته دارد می‌تواند به مردمان شریف نیز که دوستدار نظم و خردند آسیب رساند و تنها عده‌ای قلیل از این آسیب مصون می‌مانند.

گفت: اگر چنین خاصیتی در آن باشد باید گفت بزرگترین عیب آن همین است.

گفتم: اکنون گوش کن و خود بگو که آیا این عیب به راستی در آن هست یا نه؟ هنگامی که ما به اشعار هومر یا شاعران دیگر گوش می‌دهیم و شعر داستان ناکامی پهلوانی بزرگ را که به مصیبتی گرفتار آمده است شرح می‌دهد و شکوه‌ای دراز و غم‌انگیز از زبان او بیان می‌کند، یا او را در حالی مجسم می‌سازد که از دست سرنوشت می‌نالد و به سینه می‌کوبد، چنان‌که می‌دانی، همان حالت روحی به خود ما دست می‌دهد و از گفتهٔ شاعر به هیجان می‌آییم و لذت می‌بریم، و هر شاعری که بتواند این‌گونه حالات روحی را به نحوی قوی‌تر در ما ایجاد کند او را بزرگترین شاعران می‌خوانیم و می‌ستاییم.

گفت: آری، می‌دانم.

گفتم: ولی اگر خود ما گرفتار چنان مصیبتی شویم به عکس آن پهلوان می‌کوشیم تا شکیبایی و آرامش را از دست ندهیم، زیرا رفتار مردانه را در این می‌بینیم، و همان ناله و شیونی را که وقتی از زبان پهلوانان می‌شنیدیم آن همه خوشنود می‌شدیم، کار زنان می‌شماریم.

گفت: درست است.

گفتم: به نظر تو غریب نیست که ما گفتار و کردار کسی را بستاییم و از آن لذت ببریم در حالی که اگر همان گفتار و کردار از خود ما سر زند شرمنده می‌شویم؟

جمهوری، کتاب دهم، ۶۰۵(۳۲)

جمله‌ای از نیچه در کتاب «نیچه علیه واگنر»، رابطهٔ افلاطون با هنر را روشن می‌کند: «استتیک چیزی نیست

مگر فیزیولوژی کاربردی.» اما زیبایی در نظر افلاطون تأثیری عکس این دارد و از تأثیر جسمانی و رقت احساسات منصرف می‌کند.

در شهر آرمانی که «بیگانه» (آتنی) با کمال دقت در «قوانین» پایه‌ریزی می‌کند، موسیقی (و به ضرورت، همراه رقص و آواز) نقش اساسی در تربیت معنوی همشهریان جوان دارد. هنر جسم و احساسات تأثیری دارد که قانون‌گذار باید آن را تنظیم کند، و به طریق رژیم‌های غذایی که پزشک بقراطی برای سلامت اشخاص سفارش می‌کند از آن استفاده کند. بدین‌سان، دلیل اینکه «پرورش روح به وسیلهٔ شعر و موسیقی مهم‌ترین جزء تربیت است»، این است که «هیچ چیزی سریع‌تر از وزن و آهنگ در اعماق روح آدمی نفوذ نمی‌کند.» اما این مدح زیبا از موسیقی (و در نتیجه از آپولون) با قوانین بسیار دقیق و سختی دربارهٔ ضیافت‌ها و مصرف شراب همراه است که به قول نیچه، دلیل آگاهی افلاطون از قدرت «دیونیزوس» است. سقراط که در «مهمانی» و در کنار آلکیبیادس و آریستوفانس یگانه کسی است که حواسش کاملاً سر جا است، به عنوان کسی تلقی می‌شود که در برابر وسوسهٔ نابخردانهٔ هنر مقاومت می‌کند و به موسیقی، رسالت آپولونی تربیت احساسات را باز می‌دهد. دیالکتیک و طنز در وهلهٔ اول وظیفهٔ منفی نوعی تزکیه Catharsis را به عهده دارند. حتی اگر «منون» و «آلکیبیادس» از جادوی فلج کنندهٔ خود سقراط حرف می‌زنند، او به صورت گیج‌کننده‌ای، مقلدی ساختگی است و هنرمند طنزگویی است که به جای فلج کردن بیدار می‌کند و نادانی آگاهانهٔ خودش را به آیینهٔ عقاید عجولانهٔ مخاطبانش بدل می‌کند. کشمکش کهن‌سال شعر و فلسفه که «جمهوری» (۶۰۷) از آن سخن می‌گوید از همین‌جا ناشی است. سقراط با خشونت اعلام می‌کند که «ایونِ» راپسود (راوی)، شعر هومر را، بی‌آنکه هنری یا دانشی داشته باشد به صورتی نامعقول و فقط در سایه غریزه اجرا می‌کند. خود شاعران هم نمی‌دانند که چه می‌گویند و نقاشان هم نمی‌دانند که چه می‌کشند. اما هنرمند که از پریان هنر الهام می‌گیرد می‌تواند نظیر آن پیشگویی باشد که به نوعی اشراق، ورای استدلاهای برهانی دست می‌یابد. سقراط این سخن را در پایان رسالهٔ منون، شاید با نوعی طنز می‌آورد، اما بیگانهٔ قوانین عقایدش بسیار روشن است:

این شعار... از هر حیث با واقعیت منطبق است و هومر بی‌گمان آنها را بر اثر الهامی خدایی سروده است. شاعران چنان‌که می‌دانید، مجذوبان خدا هستند و به یاری الهامی که از پریان و خدایان دانش و هنر می‌گیرند، گاه‌گاه حقایق را به زبان می‌آورند.

قوانین، ۶۸۲[۳۳]

و دومین خطابهٔ سقراط در «فایدروس» حاکی از این است که نوعی از دیوانگی (Mania) که در روح شاعر مقام کرده است و او را از ناظمان متمایز می‌سازد، هدیهٔ خدایان است (۲۴۵) احترامی را که افلاطون نسبت به هومر احساس می‌کند، می‌توان گفت که تنها هایدگر نسبت به مقام شاعر دارد، اما محکومیت هنری که اساس آن بر تقلید است، در کار افلاطون بسیار روشن و مشخص است:

... با این همه می‌گوییم، آماده‌ایم اشعار تقلیدی و غنایی را با آغوش باز بپذیریم به شرط آنکه اشعار با دلایلی قابل قبول به ما ثابت کنند که برای جامعه‌ای کامل و منظم سودی در بردارند. ما نیروی جاذبه‌ای را که در شعر نهفته است می‌ستاییم. ولی حق نداریم حقیقتی را که در نتیجهٔ بحث و استدلال به دست آورده‌ایم فدای آن کنیم. زیرا چنین کاری را گناه می‌دانیم و آماده نیستیم مسئولیت آن را به عهده بگیریم...

جمهوری ۶۰۷[۳۴]

پی‌نوشت‌ها:

1- Jean Brun, Aristote et le lycée, Presse universitaires de France, 1977, P.17

۲- یکی از جالب‌ترین و خواندنی‌ترین کتاب‌هایی که دربارهٔ افلاطون و فلسفهٔ او نوشته شده است: «افلاطون اثر کارل یاسپرس است که با ترجمهٔ دکترمحمد حسن لطفی در سلسله انتشارات خوارزمی منتشر شده است. برای آشنایی با این نکات مطالعهٔ آن کتاب و نیز رساله‌های زیر از دورهٔ آثار افلاطون را توصیه می‌کنیم: منون، فایدون، مهمانی، فایدروس، جمهوری، تئه تتوس. خوشبختانه دورهٔ کامل آثار افلاطون (به ترجمهٔ آقای دکتر محمدحسن لطفی، چاپ انتشارات خوارزمی) در دسترس است و خواننده می‌تواند رساله‌های نامبرده را مطالعه کند.

۳- دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ دکتر محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی، جلد دوم، ص ۱۱۲۹ - ۱۱۳۰.

4- Jean Lacoste, La Philosophie de l'art, Que Sais - Je, (P.U.F), 1981, Paris, P. 5 - 19

۵- Parthénon - معبد آتنا، مهمترین بنای «آکروپل» آتن و یونان.

۶- Daidalos معمار، نقاش و مجسمه‌ساز افسانه‌ای یونان.

۷- Zeuxis نقاش یونانی قرن پنجم پیش از میلاد.

۸- Phidias مجسمه‌ساز آتنی (۴۹۰ تا بعد از ۴۳۰ پیش از میلاد) بزرگ‌ترین نمایندهٔ هنر یونان باستان.

۹- دورهٔ آثار افلاطون، ترجمه دکتر محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی - تهران صفحهٔ ۱۲۴۹.

۱۰- امیل بریه E. Bréhier فیلسوف فرانسوی (۱۸۷۶ - ۱۹۵۲) در «تاریخ فلسفهٔ» خود فصل درخشانی در این‌باره دارد با عنوان «قالب ادبی» که ضمن آن می‌گوید، در گفت و گوهای افلاطونی سه نوع ادبی مختلف را می‌توان دید که در بیشتر آنها به درجات مختلف با هم ترکیب شده است. نمایشنامه، مباحثه، و گاهی هم خطابهٔ یک دست.

در مورد قالب نمایشنامه‌ای بعضی از این گفت و گوها نکتهٔ جالب توجه این است که در بعضی از آنها زمان و موقعیت‌ها و اشخاص نمایشنامه با کمال دقت نشان داده شده است و بحث و گفت و گو که خود موضوعی جداگانه دارد عملاً در قالب یک نمایشنامه اتفاق می‌افتد و اغلب خود همین گفت و گوها هم جزیی از داستان نمایشنامه شمرده می‌شود. به عنوان مثال می‌توانیم به رساله‌های «پروتاگوراس» و «مهمانی» اشاره کنیم. م.

۱۱- همان کتاب، صفحه ۹۶۸. م.

۱۲- همان کتاب صفحهٔ ۱۳۵۳.

۱۳- همان کتاب، صفحات ۲۰۶۸ و ۲۰۶۹.

۱۴- Gorgias شخصیت اصلی رساله‌ای به همین نام از افلاطون.

۱۵- Philebos شخصیت اصلی رساله‌ای به همین نام از افلاطون.

۱۶- Hippias در رساله از رساله‌های افلاطون به نام‌های «هیپیاس بزرگ» و «هیپیاس کوچک»، در اینجا منظور هیپیاس بزرگ است.

17- Supersensible.

۱۸- مشابه بودن و مانند شدن (ناظم‌الاطباء) - بیان و نمایش و تقلیدی فراتر از تقلید ساده و طوطی‌وار (مجتبایی - هنر شاعری).

۱۹- همان کتاب صفحهٔ ۱۲۴۹

۲۰- همان کتاب صفحات ۱۲۵۲ و ۱۲۵۳.

۲۱- همان کتاب صفحه ۱۲۵۷.

۲۲- همان کتاب صفحهٔ ۱۸۰۲

۲۳- Acquisition

۲۴- Production من در انتخاب معنی این دو اصطلاح و نیز اغلب اصطلاحات این متن به ترجمهٔ آقای دکتر لطفی وفادار ماندم تا درک متن به کمک ترجمهٔ فارسی موجود دورهٔ آثار افلاطون برای خواننده آسان باشد. م.

۲۵- دورهٔ آثار افلاطون، صفحهٔ ۱۵۵۰.

۲۶- Polukleitos یا Polyclète مجسمه‌ساز معروف یونانی در قرن پنجم پیش از میلاد که کتابی دربارهٔ تناسب اعضای بدن انسان و مراحات آن در هنرهای تجسمی نوشته است.

۲۷- Quadrivjum چهار فن اساسی بر پایهٔ علوم ریاضی (حساب، نجوم، هندسه و موسیقی) که در اواخر قرون وسطی طرفداران علوم آزاد آن را بر Trivium (دستور زبان، فن بلاغت، دیالکتیک) ترجیح می‌دادند.

28 - Gombrich, L'art Et L'illusion, P. 157.

29- Pline, Histoires Naturelles, XXXV, 36 5; Hegel Introduction, P 47; Gombrich, L'art... P 259.

۳۰- دورهٔ آثار افلاطون صفحهٔ ۱۲۶۰.

۳۱- کلمهٔ «فارماکون» که معنی اصلی آن «دارو» است، در آثار افلاطون کاربرد وسیع و پیچیده‌ای دارد که برای پی‌بردن به آن باید مقالهٔ مهم «ژاک دریدا» Derrida فیلسوف معاصر فرانسوی را تحت عنوان La Pharmacie de Platon که در دو شماره ۳۲ و ۳۳ مجلهٔ Tel Quel در زمستان ۱۹۶۸ و بهار ۱۹۶۹ منتشر شده است مطالعه کرد. م.

۳۲- همان کتاب، صفحهٔ ۱۲۶۵.

۳۳- همان کتاب صفحهٔ ۲۱۰۳.

۳۴- همان کتاب صفحهٔ ۱۲۶۸.