دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «۲۳-۴۴»
شناخت: شمارهٔ ۷۹/۱
پاییز و زمستان ۱۳۹۷، *Knowledge*, No79/1

تمایز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح *انارگیا* و *انرگیا* و اهمیت آن برای فهم *اکفراسیس* در مطالعات کلمه-تصویر

مجید پروانه‌پور *
سعید بینای مطلق **

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۸/۱۴

چکیده

مطالعات کلمه-تصویر یکی حوزه‌های نوین مطالعاتی است که توجه دانشگاهیان را به خود جلب کرده است. از جمله اصطلاحات رایج در این حوزه مطالعاتی اصطلاح *اکفراسیس* است. این اصطلاح را عمدتاً به معنای توصیف کلامی یک امر دیداری درک می‌کنند. اما چنین درکی چندان با معانی کلاسیک این اصطلاح همسو نیست. برای رسیدن به درکی بهتر از معنای *اکفراسیس* بررسی سوابق بلاغی-فلسفی آن با تکیه بر مفهومی به نام *انارگیا* اهمیت فراوان دارد. *انارگیا* در واقع توصیف رسا و جاندار امور است به نحوی که احساس کنیم پیش چشم ما جان گرفته‌اند. در این مقاله ضمن بررسی سوابق بلاغی اصطلاح *انارگیا* و مقایسه آن با مفهومی متفاوت اما هم‌آوا با آن به نام *انرگیا*، سعی شده سوابق و اهمیت فلسفی این اصطلاح نشان داده شود و سوابق کلاسیک آن استخراج شود. در نتیجه خواهیم دید که چنانکه استلزامات فلسفی-بلاغی تعابیری را که در حوزه مطالعات کلمه-تصویر به کار بسته می‌شوند در نظر نگیریم چه بسا با کج‌فهمی‌های عمده در این زمینه روبرو شویم و لذا نتوانیم مطالعات این حوزه را به نحو مقتضی به پیش ببریم.

کلیدواژه‌ها: مطالعات کلمه-تصویر ° اکفراسیس ° *انارگیا* ° *انرگیا* ° افلاطون

---

* دکترای فلسفه از دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول). آدرس الکترونیک:
mp291358@gmail. com
** دانشیار گروه فلسفه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان. آدرس الکترونیک:
said_binayemotlagh@yahoo. fr

مقدمه

مطالعات کلمه‌ـتصویر یکی از حوزه‌های نوظهور مطالعات بینارشته‌ای است که ظرف چند دهه گذشته توجهات فراوانی را به خود جلب کرده است. تعامل میان حوزه کلامی‌ـنوشتاری و حوزه ارتباطات نمادین‌ـتصویری در کانون توجه این نوع از مطالعات قرار دارد و به همین دلیل پژوهشگران رشته‌های مختلف دانشگاهی از فلسفه گرفته تا ادبیات، تاریخ هنر، مردم‌شناسی، فیلم و معماری درباره آن دست به قلم برده‌اند. آنچه در پژوهش‌های منتشر شده این نویسندگان خودنمایی می‌کند همانا مطالعه نسبت میان کلمه با تصویر در وجوه مختلف بروز و ظهور این دو مقوله است. چیزی که در وهله نخست در کانون توجهات این پژوهشگران قرار می‌گیرد بررسی مسایل و معضلات مربوط به روش‌شناسی و نحوه مطالعه بازنمایی‌هایی دیداری و کلامی در رشته‌های مختلف علوم انسانی و کاوش در معرفت‌شناسی‌های ناظر بر نوشتار و دیدار است. به تعبیر دیگر، کند و کاو در نحوه تعامل دو حوزه بازنمایی، یکی دیداری و دیگر کلامی، در زمره مؤلفه‌های بنیادین این قبیل پژوهش‌هاست. اصطلاحی کلیدی که برای توضیح این نسبت کاربرد فراوان داراد اصطلاحاتی است موسوم به *اکفراسیس*. اکفراسیس را امروزه عمدتاً توصیف کلامی یک اثر دیداری قلمداد می‌کنند. اما *اکفراسیس* دارای سوابق فلسفی‌ـبلاغی خاصی است که توجه نکردن به آن چه بسا موجب ایجاد کج‌فهمی‌هایی در شیوه کاربرد آن شود. *اکفراسیس* در اصل یونانی خود به معنای توصیف رسا و بلیغ یا کامل چیزی بوده و از جمله فنون دخیل در سخنوری به حساب می‌آمده است. این اصطلاح را در متون آموزش سخنوری که از آن با نام *پروگوموناسماتا* یاد می‌شده است باز می‌یابیم. گرچه توصیف یک امر دیدنی در قالبی دیگر (خواه نوشتار باشد خواه گفتار) بخشی از تکنیک‌های بلاغی روزگار باستان بوده است، آنچه امروزه در جهان تاریخ هنر و مطالعات تصویر از نسبت میان دو حوزه بازنمایی فهم می‌شود نسبت وثیقی با این اصطلاح ندارد. در جهان بلاغت یونانی، دغدغه توصیف هنرهای تجسمی به معنای اخص آن، در زمره دغدغه‌های خطیبان قرار نداشته است و بلکه باید گفت هرگونه بحثی در این زمینه از اساس معطوف به کارکردهای عملی ناظر بر توصیف‌های جاندار و قوی برای تأثیرگذاری بر ذهن مخاطب بوده است و اشاره به تصویر نه به دلیل کیفیت تصویر یا تمایز خاص آن با نوشتار یا گفتار، بلکه به منظور توجه دادن به یک سند دیداری مشترک بوده است و عمده کارکرد توصیف در واقع تکیه بر فهمی مشترک میان شنوندگان و مخاطبان (که

عمدتاً نیز مخاطبانی حاضر در دادگاه یا جلسات تصمیم‌گیری شوراهای شهری بوده‌اند) بوده است نه دغدغه‌های تاریخ هنری از آن جنس که امروزه در میان پژوهشگران این حوزه می‌یابیم. یکی از اصطلاحاتی که تأمل در ریشه‌ها و کاربردهای آن می‌تواند راه درک *اکفراسیس* را هموار کند اصطلاح *انارگیا*ست که این یک نیز اصالتاً اصطلاحی یونانی است و در دو قلمرو بلاغت و فلسفه دارای کاربرد بوده است. توجه به این اصطلاح و تفاوت آن با *انرگیا* که در ادامه بدان خواهیم پرداخت به ویژه از آن رو حایز اهمیت است که نشان می‌دهد نسبت میان دیدن و شنیدن و گفتن و خواندن اگرچه در زمره دغدغه‌های متفکران پیشین بوده است اما الزامات و پیامدهای آن به نحوی یکسان بر الزامات و پیامدهای کنونی مطالعات کلمه–تصویر منطبق نیست و توجه به این موضوع میتواند به ثمربخشی هرچه بیشتر مباحث کنونی این حوزه کمک کند. گفتنی است که این اصطلاح صرفاً به جهان بلاغت اختصاص نداشته و سوابق کاربرد آن در فلسفه نیز فراوان است. در آنچه در پی می‌آید سوابق بلاغی و فلسفی این تعابیر به ویژه با تأکید بر وجه فلسفی آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

انارگیا (*enargeia*) و *انرگیا* (*energeia*): چشم جان

انارگیا و *انرگیا* در اصل یونانی خود و به رغم تفاوت جزیی در حروف نوشتاری، دارای تلفظی کم و بیش یکسان هستند و اصطلاحاً هُمونیم یا هم‌آوا محسوب می‌شوند که در اینجا به دلیل کیفیت خط فارسی و برای تأکید بر تمایز این دو، یکی را با سه الف (*انارگیا*) و دیگری را با دو الف (*انرگیا*) نوشته‌ام. این دو اصطلاح در درک دامنه و شمول *اکفراسیس* اهمیتی بسزا دارند و نشان می‌دهند که کارکردهای اولیه متون *اکفراستیک* به نحوی بوده که متون گوناگونی را در دل خود جای می‌داده و الزاماً محدود به توصیف متنیِ یک اثر دیداریِ هنری نبوده‌اند. در متون *پروگومناسماتا*، یا متون آموزش مقدماتی بلاغت، که با استفاده از آن به دانشجویان این فن تکنیک‌های مختلف بلاغت را آموزش می‌دادند آمده است که ایشان موظف به فراگیری تکنیک‌ها و مهارت‌های مختلف برای نگارش یک *اکفراسیس* هستند. به تعبیر دیگر، تألیف متنی که بتوان نام *اکفراسیس* بر آن نهاد مرحله‌ای پیشرفته از نگارش محسوب می‌شد که تنها پس از طی مراحل مقدماتی و تمرین‌های لازم در حوزه‌های مختلف امکان‌پذیر می‌گردید. روت وب با بررسی متون مختلف *پروگومناسماتا* نشان می‌دهد که مراد از *اکفراسیس* در تقریباً تمامی چنین متونی «سخنی بوده است که ما را به پیرامون هدایت می‌کند (periegematikos) و

موضوع مورد بحث را به وضوح (*enargos*) پیش چشم زنده می‌کند».[۱]

انارگیا (*ἐνάργεια*) هنر بیان شفاف است که غالباً با تعبیرِ «نهادنِ امور پیش چشم مخاطب» آن را توضیح می‌دهند و شامل جزءپردازی‌های مختلف است.[۲] کسی که *اکفراسیس* را به کار می‌بندد در واقع به چشم خیال یا ذهن مخاطب متوسل می‌شود. خطیب در تلاش است کاری کند که موضوع سخن‌اش، حال هرچه که هست، در برابر چشم مخاطب زنده شود و ماهیت آنچه توصیف می‌کرده برای او در درجه دوم اهمیت قرار داشته است. تمایز *اکفراسیس* با وصف، آنگونه که در روایت مدرن کاربرد دارد، باید بر مبنای همین تأثیرگذاری بر ذهن مخاطب درک و تعبیر شود. پس *اکفراسیس* به معنای کلاسیک آن نه فقط به ابژه‌ها محدود نمی‌شده است بلکه در زیر مقولات آن، به توصیف حوادث و اعمال و کردار هم می‌پرداخته‌اند. برای توصیف این قبیل موضوعات نیز، برخورداری از *انارگیا* حایز اهمیتی کلیدی بوده است. «*انارگیا* در قلب اکفراسیس جای دارد».[۳] از قرار معلوم، در *پروگومناسماتا*ها توضیحی در این باره که مراد از *انارگیا* چیست داده نمی‌شده است و معنای آن را مسلم می‌گرفته‌اند. اما در متون دیگر می‌توان به تعریف و کیفیت آن پی برد. کوئینتیلیان[۴] در کتاب خود با عنوان *نهادهای خطابه*[۵] یا *اینستیتوتیو اراتوریا* به توضیح کم و کیف تولید *انارگیا* و کیفیت تأثیری که باید بر شنونده بنهد می‌پردازد. او در این کتاب توضیح می‌دهد که:

انارگیا هنگامی تولید می‌شود که خطیب از قدرت خیال خویش برای خلق تصویری ذهنی استفاده می‌کند. این تمرین در مجسم‌سازی، موجب می‌شود که زبان او بر ذهن مخاطب‌اش هم اثرگذار شود... یک خطیب کامکار باید مخاطب خویش را برانگیزد، باید کاری کند [که مخاطبانش] حس کنند در محل همان رویدادی که دارد وصف می‌شود حاضرند، هدف از انارگیا همین است.[۶]

نیکولائوس[۷] از دیگر کسانی است که روت وب با تکیه بر متن درس‌نامه‌ای او به موشکافی *اکفراسیس* و نسبت آن با *انارگیا* می‌پردازد. نیکولائوس وجه ممیزه *اکفراسیس* را همانا *انارگیا*

1. Webb 1999: 11
2. Anderson 2000: 43
3. Webb, 12
4. Quintilian
5. Institutio oratoria
6. ibid, 13
7. Nikolaos

یا وضوح و دقت آن می‌شمرد و بر قابلیت *اکفراسیس* برای بردن ما به قلب ماوقع سخن می‌گوید. در مقابل روایت، که چیزی جز توضیح ساده آنچه رفته است نیست، *اکفراسیس* در برگیرنده ظرایف و جزییاتی است که از چگونگی رخداد، حسی که در لحظه وقوع رخداد به آدمی دست می‌داده است و کیفیت تجربه آن رخداد حکایت می‌کند. به اعتقاد وب، این اظهار نظر نیکولائوس به خوبی گویای آن است که مراد از واژه *اکفراسیس* و نگارش یک *اکفراسیس* در واقع *گفتنِ* (*phrazo*) *تمام و کمال* (*ek*) بوده است.[۱] به تعبیر دیگر، برخلاف آنچه معمولاً گفته می‌شود اکفراسیس به معنای توصیف مکتوب یک اثر تجسمی نیست بلکه پیشوند *اک* در واژه *اکفراسیس*، گویای کمال و پروپیمانیِ روایت و توصیف است.

مقایسه کلمه با تصویر

در عین حال، *انارگیا* از اساس متضمن نوعی مقایسه کلمه با تصویر بوده است. ارسطو در بوطیقا اصطلاح *انارگیا* را به کار نمی‌برد ولی بحث استعاره‌های واضح و شفاف را پیش می‌کشد و از استعاره‌هایی سخن می‌گوید که در برابر چشم قرار داده می‌شوند.[۲] این «در برابر چشم حاضر کردن»، در بوطیقا به نحوی تعریف شده است که ناظر بر امور در حال وقوع باشد و نه ناظر بر اموری که در آینده رخ خواهند داد. به تعبیر دیگر، توجه به حس حضور در زمان و مکان رویداد، ولو در عالم خیال و با کمک چشم ذهن، و همچنین توجه به اعمال و کنش و *انرگیای* رویداد برای ارسطو دارای اهمیت خاصی است.[۳] البته آنگونه که بیلمن توضیح می‌دهد، از آنجا که ارسطو بیشتر بر *انرگیای* متن یا اثر متمرکز بوده است برای او مقایسه نقاشی و شعر چندانی اهمیتی نداشته است.[۴] در این میان، قدرت هنرها برای این وضوح و شفافیت محل توجه بوده است. اگر قرار است هنری بتواند صحنه‌ای را برابر چشم احضار کند بعید است هنری جز نقاشی به عرض اندام بپردازد. به نظر می‌رسد که هم *انرگیا* و هم *انارگیا* هر دو در نقاشی است که متجلی می‌شوند. شعر همیشه تلاش می‌کند به این وجه درخشان نقاشی نزدیک شود و بهترین شعرها در مقایسه با یک نقاشی چیزی جز تقلایی مضاعف برای فراخوانی صحنه مورد نظر نیستند. هوراس نیز در تعبیر «*اوت پیکتورا*

1. ibid
2. Anderson, 44
3. ibid
4. Bilman 2013: 22

پوئسیس» خود به همین قابلیت نقاشی توجه دارد. شاعر برای دست یافتن بدانچه برای نقاش بدیهی می‌نماید باید تلاش‌های بسیار کند. متن *آرس پوئتیکا*[1]ی هوراس، «به ما اجازه نمی‌دهد که «*Ut pictura poesis*» را به این معنا تفسیر کنیم که وظیفه شعر آن است که دقیقاً شبیه نقاشی باشد. هوراس برای شاعر و نقاش جوازی صادر می‌کند که دارای محدودیت‌هایی است؛ محدودیت‌هایی که ناشی از تقلید از مدل طبیعی است و بر اساس احتمال، ضرورت و عقل سلیم تعیین می‌شود».[2]

نکته اینجاست که شعر و نقاشی هر دو بر تصویر یا ایماژ استوارند. پلوتارک نیز همچون هوراس، بر آن بود که کار تقلید آن است که هنر را به طبیعت پیوند بزند. «هنر، و به‌ویژه نقاشی، ارزش و اعتبار خود را مدیون نسبت نزدیکی است که با واقعیت دارد. برای پلوتارک، نقاشی دارای قدرت بازنمایی واضح است؛ امری که شعر صرفاً می‌تواند به لحاظ زیباشناختی گامی چند به سوی آن بردارد. پلوتارک، شیوه زندگی‌نامه‌ای خود را به شیوه نقاشی شبیه می‌دانست که با تقلید از سیمای یک نفر به همان گونه که هست، شخصیت روانشناختی آن نفر را برملا می‌کند. او نام این مفهوم را *انارگیا* یا وضوح تصویری نهاد».[3] این وجه تقلیدگرانه چه در نقاشی و چه در شعر برای متفکران و نویسندگان کلاسیک دلالت خاصی داشته است. *انرگیا* ( ) همانگونه که از نام آن نیز بر می‌آید گویای «انرژی» متن یا تصویر بوده است. چه در باب انرژی یا کنش یا عمل و چه در باب وضوح و شفافیت، در هر حال مقایسه نقاشی و شعر در دل این نوع نگرش دیده می‌شود. بنابراین، گرچه می‌توان با وب روت همداستان بود و پذیرفت که *اکفراسیس* آنگونه که در متون کلاسیک فهمیده می‌شده است الزاماً و مستقیماً به معنای نوشتن درباره آثار هنری نبوده است، اما می‌توان دید که در سنت‌های مجانب و در متون نویسندگان گوناگون همان ایام، به دلایل مختلف پای مقایسه نقاشی و شعر به میان می‌آمده است. چنین مقایسه‌ای گرچه شاید نقشی استدلالی داشته است، نمی‌توان به کلی چنین نسبتی میان نقاشی و شعر را از سنت *اکفراسیس* بیرون نهاد. پس شاید، بهتر آن باشد که در توصیف *اکفراسیس* مدرن، به نحوی که در نیمه دوم قرن بیستم مطرح شد، آن را بسط و احیاء همزمان یکی از وجوه متون بلاغی کلاسیک شمرد. *انرگیا* همان انرژی خلاقانه‌ای است که در پس تولد و تجسم هر اثر هنری نهفته است، خواه

1. Ars Poetica
2. ibid., 21
3. ibid., 21

شعر باشد خواه نقاشی.[۱] «انرگیا نیروی حیاتی درونی در اثر هنری خلق شده است، نیرویی که آن اثر را به جهانی که اثر بدان ارجاع می‌دهد متصل می‌کند. شعر هنگامی از انرگیا برخوردار است که دارای وحدت باشد و پس از نوشته شدن، به موجودیتی مستقل بدل شود».[۲] در حقیقت، *انارگیا* در حکم «قدرتی بوده که آنچه را که گفته می‌شده است در لوای حواس در می‌آورد».[۳] در این میان *اکفراسیس* برای دستیابی به این وضوح، به چهار حوزه خاص توجه داشت: توصیف اشخاص، توصیف رویدادها، توصیف مکان‌ها و توصیف اوقات. مثلاً نمونه توصیف شخص عبارت است از توصیف هومر در اودیسه از اوریباتس که او را با عنوان انسانی «شانه‌گرد، تیره‌پوست و با مویی پیچ‌پیچ» توصیف می‌کند. [۴] *اکفراسیسِ* رویداد مثلاً شامل توصیف صحنه‌های جنگ، وقوع طوفان، طاعون و قحطی و زلزله و امثال آن می‌شود، و نمونه *اکفراسیسِ* مکان نیز توصیف چمنزاران، سواحل، شهرها، جزایر و بیابان‌ها و مانند آن است، و نمونه *اکفراسیسِ* اوقات و ایام نیز شامل توصیف فصول سال همچون بهار و پاییز و زمستان می‌شود. علاوه بر اینها، *اکفراسیس* شامل توصیف ابژه‌ها و ابزار و ادوات، همچون سلاح و سپر و سنان و مانند آن نیز می‌شده است و توصیف نحوه ساخت و کاربرد هر یک را در بر می‌گرفته است.[۵] اما هنگامی که از صور خیال و طرز تلقی آنها از تصاویری که به مدد *انارگیا* فرا می‌خوانند سخن می‌گوییم باید متوجه تفاوت ماهوی آنچه آنها از تخیل مراد می‌کرده‌اند و آنچه امروزه ما از تخیل آزاد می‌فهمیم باشیم. روت وب با تمرکز بر اثر کوئینتیلیان موسوم به *اینستیتوتیو اراتوریا* به توضیح این مهم روی می‌نهد. گرچه کوئنتیلیان توضیح دقیق و مبسوطی درباره مکانیسم‌هایی که موجب فراخواندن تصویری در ذهن مخاطب می‌شوند نمی‌دهد و روشن نمی‌کند که خطیب چگونه قادر می‌شود که به *انارگیا* و زنده کردن تصویر پیش چشمان مخاطب نایل شود، روت وب معتقد است که انجام چنین فرایندی ریشه در نظریات کهن درباره حافظه، تخیل و زبان دارد. [۶]

این بحث درباره تصویر، به‌ویژه برای جلوگیری از کج‌فهمی آنچه در روزگار باستان از زنده کردن تصویر فهم می‌شده است بسیار ضروری است. تصویر الزاماً یا مستقیماً و در وهله نخست

1. ibid., 22
2. ibid
3. Anderson, 43
4. Kennedy 2033: 45
5. ibid., 45-46
6. Webb, 13

به معنای ارجاع به یکی از تصاویر حوزه هنرهای دیداری به قصد توصیف و تحلیل آن تصویر خاص نبوده است. از آنجا که هدف *انارگیا* از اساس افزودن بر قوت و قابلیت سخن بوده است تا بلکه موضوع سخن روشن‌تر و فهم‌شدنی‌تر و در نتیجه تأثیرگذارتر شود، لذا *اکفراسیس* آنگونه که امروزه در حوزه مطالعات کلمه–تصویر مطرح می‌شود در جهان باستان یا اساساً محلی از اعراب نداشته یا گرایشی بسیار فرعی و بی‌اهمیت محسوب می‌شده است. دست کم در تعریف کوئنتیلیان به عنوان یکی از نامداران این عرصه این نکته به خوبی طرح شده است. هنگامی که از قلمرو دیداری سخن می‌گوییم، باید آن را به وسیعترین معنای ممکن گرفت و آن را چنان که امروزه رایج است صرفاً به معنای هنرهای تجسمی نفهمید. کوئنتیلیان در بحث خود درباره جایگاه خاطره (*memoria*) در هنرِ خطیب تعریفی از کارکرد تصویر ذهنی (*imagines*) و تصاویر دیداری (*picturae, simulacra*) ارایه می‌دهد و دومی را اموری می‌داند که به هدف تأثیرگذاری و هدایت تصاویر ذهنی ساخته و پرداخته می‌شوند.[1]

پس در ریطوریقای باستان، فقط به صورت حاشیه‌ای و جنبی به هنرهای تصویریِ دیداری ارجاع داده می‌شود و هدف بخش عمده‌ای از چنین ارجاعاتی نیز تبیین و تحلیل مستقیم خود آن تصویر به قصد ایضاح کم و کیف آن تصویر با اهدافی مشابه اهداف امروزی و مدرن ما نیست. ارجاعاتی از این دست، در واقع نقش تکمله داشته‌اند و قرار بوده به سخن خطیب یاری رسانند تا در ذهن مخاطب فعل و انفعالاتی ایجاد کند و به ایجاد حس دیدن از راه خواندن یا شنیدن خطابه منجر شود. به تعبیر بهتر، چنین ارجاعی در حقیقت تبیین مسایل با استفاده از مفاهیم آشناتری بوده است که در حوزه دیداری در حافظه و ذخیره ذهنی مخاطب محفوظ بوده است و به درک بهتر قضیه، چه از حیث کارکرد جملات و چه از حیث آشناپنداری صحنه، منجر می‌شده است. لذا، چنانکه روت وب نیز می‌گوید، ماهیت ویژه *اکفراسیس* در ارتباط با آثار هنرهای تجسمی آنگونه که در مطالعات کلمه–تصویر مطرح است محلی از اعراب نداشته است.[2] حقیقی بودن صحنه یا دقیق بودن جزییات توصیفی به آن معنا که باید در توصیف تابلو یا مجسمه دقیق و جزءپرداز بود، مهم نبوده است. مهم آن بوده که موضوع سخن پیش چشم مخاطب زنده شود و شنونده یا خواننده برانگیخته شود. در هنر بیزانسی هم این موضوع امری آشنا بوده است که غالباً هم در هر دو قالب کلمه و تصویر تکرار می‌شده است.[3] این قبیل تصاویر دارای اهمیتی فرهنگی بوده‌اند و هنگامی که مثلاً به تصویری از اودیسه یا مجسمه‌ای از زئوس ارجاع داده می‌شده

1. Scholz 2006: 62
2. Webb, 14
3. ibid

است این ارجاع در واقع ارجاع به یک حوزه فرهنگی مشترک بوده است که دامنه فرهنگی آن از یک اثر هنری تنها و منفرد بسی فراتر می‌رفته است.[۱]

سوابق فلسفی

سابقه فلسفی این بحث اندکی متمایز است اما می‌توان در سابقه فلسفی آن همچنان پای دیدار و دیدنی و تصویر را به طور محسوس دید و بازشناخت. در محاوره *ایون*، ایون درباره توصیفی که سقراط به دست می‌دهد از صفت *انارگس* استفاده می‌کند زیرا سقراط هم توصیفی روشن و تأثیرگذار ارایه می‌دهد و هم وضوح توصیفات او باعث می‌شود ایون در نوعی از خلسه و جذبه فرو رود و حس کند که به جهان شخصیت‌های هومر قدم نهاده و دارد حقیقتاً آنها را پیش چشم خود تماشا می‌کند. [۲] افلاطون در فرازی مشهور در محاوره فایدروس، از همین صفت برای توصیف تجلی فرمِ زیبایی در چیزها، استفاده می‌کند. سقراط در بند 250d از محاوره *فایدروس* چنین می‌گوید:

حال، همانگونه که گفتم، زیبایی در میان سایر اشیاء نیز می‌درخشد؛ و حال که به اینجا فرود آمدیم در می‌یابیم که زیبایی دارد از راه شفاف‌ترین حس تلألو می‌یابد. ناگفته پیداست که بینایی، تیزترین حواس جسمانی ماست، هرچند که با آن نمی‌توان حکمت را مشاهده کرد. اگر به همان روشنی که زیبایی به چشم ما می‌آید خرد نیز در برابر چشم ما حاضر می‌شد عشقی سخت مهیب در ما بر می‌انگیخت...اما فقط زیبایی است که که از این مزیت بهره‌مند است که هم به روشن‌ترین شکلی دیده شود و هم بیش از هر چیز دوست داشته شود. [۳]

ارسطو در بوطیقا تمایز میان *انارگیا* و *انرگیا* را به نحو شایسته برجسته می‌کند. اگرچه او به تفاوت این دو توجه ویژه دارد[۴] هدف او از طرح مبحث بیش از همه پرداختن به مفهوم *انرگیا* است که برای او دارای اهمیت بسیار زیادی است و بخش مهمی از نظریه‌پردازی او درباره کارکرد زیباشناختی متون را شکل می‌دهد. برای او *انارگیا* گویای وجه خلاقانه تجسم‌بخشی

1. ibid
2. Tsakiridou 2013: 49
3. Phaedrus, 250d

۴ برای بررسی تفاوت‌های معنایی این دو واژه بنگرید به:

Chung-Hwan Chen, Different Meaning of the Term Energeia in the Philosophy of Aristotle , Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 17, No. 1, pp. 56-65, Sep., 1956.

به عنوانی یکی از فنون در نمایشنامه‌نویسی و همچنین در بررسی واکنش مخاطبان به نمایش است.[1] تساکیریدو در راستای بحث بالا به نقل از زانکر می‌گوید که اسم *انارگیا* دارای اهمیت و جایگاهی ویژه نزد کارورزان نظریه ادبی در دنیای باستان بوده است و از این حیث باید آن را به لحاظ تاریخی و اهمیت و کارکرد مقدم بر مفهوم *اکفراسیس* دانست.[2] در واقع، این قبیل واژگان، مثل واژگانی دیگر همچون *فانتاسیا*، دارای بار معنایی بسیار فراگیرتری بوده اند و معمولاً نزد افلاطون و ارسطو و سایر خطیبان، نویسندگان یا فیلسوفان مطرح آن روزگار است که معنای خاص و محدود می‌یابند.[3]

پیشتر گفتیم که واژه *انرگیا* نیای همان واژه‌ای است که امروزه از آن به انرژی یاد می‌کنیم. *انرگیا* در معنای لفظی گویای فعلیت‌یافتن و بالفعل شدن است.[4] ارسطو در ریطوریقا و به هنگام بحث در این باره که مراد از حاضر کردن پیش چشم مخاطب چیست واژه *انرگیا* را به جای *انارگیا* می‌نشاند. در حالی که بنا به سنت بلاغی و همچنین با توجه به معنای واژگانی انتظار می‌رود که او از واژه *انارگیا* استفاده کند، او با زیرکی و برای بسط آراء خود از این سنت عدول می‌کند و واژه *انرگیا* را به جای آن می‌نشاند. او می‌گوید که «نویسنده‌ای که به خلقِ انرگیا می‌پردازد «به همه چیز حرکت و زندگی می‌بخشد، چرا که انرگیا عبارت است از فعل[5]»[6] اگر نویسنده‌ای به جای آنکه متن خویش را با *انارگیا* خلق کند، به *انرگیا* توسل جوید و با استفاده از آن متن خویش را بیافریند نه همان موضوع مورد نظر خویش را پیش چشم مخاطب زنده کرده است بلکه کاری کرده که مخاطب علاوه بر فهم و رؤیت قضیه به کنش و فعل و عمل بر آن ایده نیز دست بزند.[7] در واقع، مخاطب در اینجا دیگر مخاطبی منفعل نیست.

نکته فوق از اهمیت بسزایی برخوردار است و ما را به سنت افلاطونی ناظر بر کارکرد معرفت و دانش رهنمون می‌شود. در کانون سنت آموزش افلاطونی، غرض اصلی از دیالوگ دیالکتیکی آن است که مفاهیم و موضوعات مورد بحث از مرز فهم محض فراتر روند و در ذهن مخاطب کاشته و حک شوند. به تعبیر بهتر، هدف آن است که این تعابیر در ذهن

1. Tsakiridou, 50
2. ibid
3. Walker 1993: 353.
4. Allen 2013: 60
5. action
6. ibid
7. ibid

مخاطب به مرحله فعل در آیند چرا که جز در این حالت، آموزش فاقد تأثیر لازم خواهد بود. خرده‌ای که افلاطون بر سوفسطاییان می‌گرفت نیز ریشه در همین امر داشت. اگر سوفیست فقط بر پیروز شدن در میدان بلاغت دل بسته است دیگر دغدغه آن ندارد که آموزش وی در ضمیر شاگردش نقش ببندد و به مرحله فعل و عمل برسد. به همین خاطر هم هست که سقراط این همه دلبسته *میمه‌سیس* نمایشی است، چرا که این فن به نحوی مستقیم مخاطب و بیننده و شنونده را از مرحله فهم به مرحله عملی‌سازی می‌رساند. [۱] به باور دانیل آلن، به همین دلیل است که شاید بهتر باشد واژه *انارگیا* را به عوض واضح و درخشان و امثال آن، به «زندگی‌بخش» یا «جان‌بخش» ترجمه کنیم. در هر حال، «این ایده که مفاهیم کاملاً روشن و کاملاً جذب‌شدنی بنا به تعریف، مفاهیمی زندگی‌بخش و در نتیجه زندگی‌سازند پلی است میان رویکردهای متافیزکی و پراگماتیکی به آن گفتمان فلسفی در *جمهوری* که زیربنای تبیین سقراط در باب سمبل‌سازی را شکل می‌دهد». [۲] توجه ارسطو به این دو واژه موجب کج‌فهمی‌های در طول تاریخ اندیشه و بلاغت شده و در دوره‌هایی این دو واژه را گاه به یک معنا و گاه به معناهایی غلط می‌فهمیده‌اند. در حالی که *انرگیا* بر وجه ترغیب‌گرانه کلام از راه بازنمایی روشن و دقیق متمرکز است، *انارگیا* بر دیدارپذیرساختن از راه فراهم نمودن انواع معتنابهی از جزییات تأکید می‌کند. [۳]

افلاطون و دانش

در فرازی از محاوره *فایدروس* که کمی پیشتر نقل کردیم، سقراط معتقد است که زیبایی در میان اشیاء می‌درخشد یا اصطلاحاً *انارگس* دارد. اما اگر همین درخشندگی و ظهور را بر صورت یا فرم دانایی و حکمت (*فرونسیس*) پیاده کنیم به تصویری چنان روشن (eidolon enarges) ختم خواهد شد که حواس از ادارک آن عاجز خواهند بود. [۴] در واقع از آنجا که کاربرد اولیه صفت *انارگس* و کاربردهای بعدی اسمی که از آن ساخته شده است، یعنی *انارگیا*، به نحوی بر تجلی خدایان در هیئت مبدل نیز دلالت داشته است، مراد سقراط می‌تواند این باشد که چنانچه حکمت به روشنی و با تمام جوانب خود بر ما متجلی شود ما را تاب آن

1. ibid
2. ibid
3. Wolf 2007: 16
4. Tsakiridou, 50

نخواهد بود. اما چه چیزی جز توصیف مفصل و پر دامنه و مملو از جزئیات می‌تواند به زنده کردن ویژگی *انارگیا* ختم شود. مبانی زبان‌شناختی چنین وضعیتی چیست؟ جواب سقراط در محاوره *فایدروس* این است که کارآمدی و درخشش و وضوح بحث در صدق و حقیقت آن نهفته است. این در حالی است که سقراط در *جمهوری* این کارسازی و کارآمدی پراگماتیک را بر صدق و حقیت‌مندی مبتنی نمی‌داند و لذا دست خود را باز می‌نهد تا برای شعر نیز، به رغم اذعان به مشکلات آن و اخراجش از مدینه، درجاتی از حقیقت‌مندی و کارآمدی را قایل شود. تکیه بر ابزارهای زبانی در شعر از جمله بدیهیات است. شعر از وزن و قافیه و جناس و سجع و امثال این استفاده می‌کند. اما سقراط در *فایدورس* بر آن است که لوگوس یا گفتمانی که می‌خواهد به *انارگیا* دست یابد باید دارای دو ویژگی باشد: نخست آنکه بذر کلام باید در خاک مناسب با آن کاشته شود و مراد سقراط آن است که ذهن کسی که طرف خطاب قرار می‌گیرد و بذر اندیشه بدو منتقل می‌شود باید مستعد فلسفه باشد. دوم، بذر کلام باید قرین معرفت حقیقی باشد. به این ترتیب، افلاطون در *فایدروس* قدرت زبان را در گرو حقیقت‌مندی آن و در گرو ساختار زبانی و عناصر و فنون بلاغی یا بوطیقایی می‌داند. در *فایدروس*، او هیچ توجهی به عناصری از زبان که منجر به *انارگیا* می‌شوند ندارد و وقعی به فنون و صنایع لفظی توصیفی نمی‌نهد. دلیل این مهم نیز همانا توجه فوق‌العاده زیادی است که افلاطون در این محاوره به امر شفاهی و گفتار دارد.[1]

اینکه افلاطون به چشم برای دیدن یا توانایی بازشناخت *فرونسیس* اعتماد ندارد، به نگرش او درباره *فانتاسیا* باز می‌گردد. اگر سقراط در محاوره *فایدروس* مبنای کار خود را حقیقت می‌گذارد، پس این حقیقت را که مثلاً ما با استفاده از زبان دروغ هم می‌گوییم و دروغِ ما در دیگران کارگر هم می‌افتد باید نادیده انگاشته باشد. زیرا برای آنکه بحث و استدلال سقراط در فایدروس درست از آب در بیاد باید پیشتر پذیرفته باشیم که قدرتِ زبان به‌تمامی از حقیقت و صدق اخذ می‌شود و لاغیر. اما وجود دروغ در زبان نشان می‌دهد که اینچنین نیست. برای پی بردن به اینکه چرا حتی گفتار دروغ نیز قادر است مفاهیم را در اذهان دیگران بکارد باید مشخصات ماهوی و درونی خود زبان را بکاویم و فعلاً به مسأله صدق آن توجهی نکنیم.[2] مسأله نادرستی زبان و امکان کاربرد نادرست آن و به‌ویژه وجه فریبنده‌ای که در کاربست زبان هست یکی از مسایل مهم و از اصلی‌ترین دغدغه‌های افلاطون است. آیا سخن نادرست

1. Allen, 61
2. ibid, 62

و کذب دارای هیچ مرجعیت و حجیتی هست؟ ارتباط این مسأله با موضوع بینایی و دیدن را در ادامه و با تأکید بر مفهوم *فانتاسیا* خواهیم سنجید.

فانتاسیا

تا آنجا که می‌دانیم، «واژه *فانتاسیا* در ادبیات یونان نخستین بار در محاورات دوره میانی افلاطون پدید می‌آید. این واژه در *جمهوری*، *تئایتتوس* و *سوفیست* ظاهر می‌شود».[1] این واژه اول بار در محاوره *جمهوری* ظاهر می‌شود اما افلاطون توضیح مشخصی درباره آن نمی‌دهد.[2] واتسون، به همین دلیل ترجیح می‌دهد که این واژه را در محاوره *سوفیست* بررسی کند. در محاوره *سوفیست* نیز مسأله کذب حایز اهمیت ویژه‌ای است. هدف اصلی این محاوره گیر انداختن سوفیست و وادار کردن اوست تا به تعریف تن دهد. *سوفیست* بنا به قراین و ضروریات آموزه‌های خویش حاضر نیست در تعریفی حاضر و آماده و معین بگنجد و حتی‌المقدور تلاش می‌کند خود را از شر هر گونه تعریف و تحدید و قیدی برهاند. فریب و کذب از جمله خصایص ذاتی سوفیست دانسته می‌شود و چنانچه افلاطون بتواند در این محاوره امکان‌پذیریِ وجودِ فریب را اثبات کند، بی‌برو برگرد سوفیست را به ادم انداخته است. در این محاوره در فرازی مهم از گفتگو چنین می‌خوانیم:

بیگانه: آنچه نیست [لاوجود] یکی از انواع مفاهیم است با این تفاوت که در میان همه آن چیزهایی که هستند پراکنده شده است.

تئایتتوس: آری.

بیگانه: حال باید ببینیم آیا [آنچه نیست] با عقیده و سخن نیز در می‌آمیزد؟

تئایتتوس: چرا؟

بیگانه: اگر با آنها آمیزشی نداشته باشد پس به ناچار همه چیز باید صادق باشد. اما اگر آمیزش داشته باشد باید عقیده باطل و سخن باطل نیز وجود داشته باشد چرا که باطل بودنِ عقیده و سخن، به معنای عقیده یافتن به و گفتنِ چیزهایی است که نیستند [وجود ندارند].

تئایتتوس: آری.

بیگانه: و اگر کذب وجود داشته باشد پس فریب هم وجود خواهد داشت.

---

1. Watson 1988: 1
2. ibid

تئایتتوس: صد البته.

بیگانه: و اگر فریب وجود داشته باشد آنگاه ضرورتاً جهان آکنده از کپی، شبح و فانتاسیا خواهد بود.[1] سوفیست خوش ندارد به فریب دادن دیگران محکوم شود. خوش ندارد متهمش کنند که دارد بذر چیزی را در اذهان دیگران می‌کارد که خود نه به آن وقوف دارد نه به صدقش باور. به همین دلیل هم است که می‌گوید گفتار و تفکر در زمره چیزهایی هستند که بهره‌ای از لاوجود ندارند و در نتیجه هنر خلق تصاویر و نمودها و *فانتاسیا* نیز (*tēn eidōlopoiikēn kai phantastikēn*) نیز به هیچ وجه وجود ندارد، [2] زیرا عقیده (*doxa*) و گفتار (*logos*) هیچ بهره‌ای از لاوجود ندارند و اگر اثبات شود که چنین آمیزش و ترکیبی محال است پس اثبات خواهد شد که چیزی به اسم کذب هم وجود نخواهد داشت.[3] به همین خاطر است که افلاطون عزم خود را جزم می‌کند که نخست ببیند گفتار، عقیده، و *فانتاسیا* چیستند؟[4] لذا در جهت مخالفت با استدلال سوفیست اگر او بتواند اثبات کند که *فانتاسیا*، عقیده و گفتار می‌توانند و ممکن است که با لاوجود در آمیزند آنگاه امکان‌پذیری کذب نیز پیشاپیش به اثبات رسیده است.

کلمه *فانتاسیا* در محاوره *تئایتتوس* به شهادت واتسون تنها دوبار به کار رفته است، اما نقش آن در بحثی که پیش می‌آید بسیار حایز اهمیت است. گفتیم که از جمله مدعیات سوفسطاییان این بود که درباره هر چیزی می‌توان از دو نظر مخالف دفاع کرد و از آنجا که دانش ما نسبی و مبتنی بر حس‌داده‌هاست می‌توان چیزی را که برای کسی گرم است برای کسی دیگر سرد یا ملایم شمرد. در مورد اموری از این قبیل، مانند سردی و گرما و شدت و صدا و غیره، *فانتاسیا* و حس‌یافت‌ها یا داده‌های حسی که *aisthēsis* خوانده می‌شوند در عمل یکی هستند. پس می‌توان در مورد حس‌یافته‌های یک شخص، گفت که حس‌یافته‌های او برای او چنین به نظر می‌رسند و نه برای دیگران. *aisthēsis* به این معنی بر شعور متعارف ما مبتنی است و ما با ارجاع به داده‌های حسی خود در واقع چیزی بیش از این نمی‌خواهیم بگوییم که با توجه به آنچه از حواس خویش دریافت می‌کنیم، چنین به نظرمان می‌رسد که فضای اتاق گرم است یا این آب داغ است. گفتار مشهور پروتاگوراس ناظر بر اینکه انسان

1. Sophist 260, b-c
2. Watson, 1
3. ibid, 1-2
4. Sophist 260, e

معیار همه چیز است برای افلاطون مادامی می‌تواند صحیح باشد که این معیار بودن انسان، با تکیه بر *aisthēsis* به معنای حس‌داده‌ها باشد و نه با تکیه بر *aisthēsis* به معنای ادراک و دریافت یا معرفتی که از راه حواس بدان دست می‌یابیم.

سوفطسایی باید به این سؤال پاسخ دهد که اگر می‌خواهد *aisthēsis* به معنای داده حسی صرف را/*پیستمه* و معرفت به حساب آورد، چرا حاضر نیست بگوید که میمون معیار همه چیز است یا خوک معیار همه چیز است. اگر ملاک و معیار ما داده‌های حسی صرف باشد که حیوانات نیز دارای داده‌های حسی‌اند و از این منظر هیچ امر مطلقاً ضروری ما را بدینجا رهنمون نمی‌شود که انسان را معیار همه چیز بشماریم. وانگهی، موضوع زمانی حادتر می‌شود که بپذیریم *aisthēsis* همهٔ انسان‌ها درست است و امکان کذب و خطا وجود ندارد و همه کس معیار همه چیز است و همهٔ احکامی که افراد از طریق *فانتاسیای* خود بدان دست می‌یابند بی‌هیچ تردید درست و مطلق و معتبر است. اگر اینگونه باشد، پس احکام همهٔ انسانها درست خواهد بود و عقیدهٔ همه به یک اندازه معتبر خواهد بود. پروتاگوراس نیز در زمرهٔ همین افراد است. اما اگر نظر همه به یک اندازه معتبر است، چه لزومی دارد که پای درس سوفسطایی بنشینیم. تأکید افلاطون بر *فانتاسیا* در این محاوره در نهایت برای آن است که بپذیریم که قوه‌ای بالاتر وجود دارد که حواس وظیفه‌ای جز اطلاع رسانی به آن را ندارند. ما با گوش می‌شنویم و با چشم می‌بینیم و بر عکس آن به لحاظ حسی برای ما ممکن نیست. اما وظیفه مقایسه این داده‌ها و تصمیم‌گیری بر مبنای آنها بر عهده خود این حواس نیست. لذا، باید قوه‌ای برتر و مجزا در بین باشد که به ما در رسیدن به معرفت یاری می‌رساند. نفس یا روح (soul) بدون مدد گرفتن از هیچ ابزار دیگری، وظیفه این قبیل مقایسه‌ها را بر عهده دارد و درباره شباهت‌ها، ناهمسانی‌ها، خوبی و بدی و غیرهٔ آنچه حواس در اختیار آن می‌نهند حکم صادر می‌کند. جان کلام آنکه، داده‌های حسی از مجرای بدن در اختیار ما قرار می‌گیرند اما توانایی تأمل و خردورزی درباره این قبیل داده‌ها و تصمیم‌گیری درباره ارزش و کیفیت و واقعیت هر یک چیزی نیست که در اختیار خود این حواس باشد بلکه محصول منطق و تفکر ماست که از پی سالیان متمادی کسب می‌شود و در نتیجه، نمی‌توان گفت که دانش و معرفت چیزی جز *aisthēsis* به معنای داده‌های صرف حسی نیست.

هدف متافیزیک افلاطونی، رفع توهم و اعوجاج است. هرگونه فریبی ناشایست است و هنرهایی که به فریب و توهم دامن بزنند محکومند. نزد افلاطون، هنر *میمه‌تیک* هنری

مطرود است چرا که برای افلاطون *میمه‌سیس* و فریب یکی هستند. [۱] افلاطون در محاوره *سوفیست* از گرایشات به خلق توهم در هنرهای معاصر روزگار خود به‌ویژه در نقاشی و مجسمه‌سازی یاد می‌کند و این گرایشات را دلیلی موجه برای تخطئه این قبیل هنرها می‌داند. [۲] بر خلاف تمایز فاحشی که میان کلمه و تصویر و به ویژه کارکردهای این دو هست، از آنجا که برای افلاطون نکته بدیهی این است که نویسندگان نیز دارای فن یا تکنیکی به نام *انارگیا* هستند و هدف‌شان دست یافتن به توصیفی است که با وضوح هرچه تمام‌تر تصویر وقایع را پیش چشم مخاطب زنده کند، فرصت برای او مغتنم است تا خطر هنرهای زبانی از جمله شعر را گوشزد کند و شعر را همچون هنرهای تجسمی چون نقاشی و مجسمه، دارای قابلیت خلق توهم و اعوجاج و فریب بشمارد. موری کریگر نیز در کتاب *اکفراسیس: توهم نشانه طبیعی* همچون بعضی دیگر از پژوهشگران این حوزه بر این نکته انگشت می‌نهد که از آنجا که کلاسی‌سیسم متأخر در جستجوی یافتن تمهیدی بود تا جریانِ زمانیِ گفتار را وادار به توقف کند و ما را وادارد که به یک تصویر کلامی مبسوط توجه کنیم به مفهوم *اکفراسیس* روی آورد (که بنا به تعریف کریگر توصیف مبسوط هر چیز دیداری را شامل می‌شود) و آن را از دل این مفهوم *انارگیا* استخراج کرد. [۳]

افلاطون در محاوره *کراتولوس* به بحث درباره نشانه طبیعی و یا نشانه قراردادی می‌پردازد و چنین می‌نماید که میان پژوهشگران درباره چگونگی تفسیر موضع افلاطون درباره ریشه‌شناسی واژگان و قراردادی بودن یا طبیعی بودن اسم‌ها به عنوان نشانه همچنان اختلاف نظر هست. [۴] در هر حال، اینکه افلاطون بحث بازنمایی در زبان کلامی را با بحث بازنمایی در زبان دیداری کنار هم می‌نشاند گواهی است بر اینکه برای او میان این نشانه‌ها نوعی از ارتباط قابل تصور بوده است. مبحث افلاطون در این حوزه، هم بر بحث زنده کردن پیش چشم مخاطب یا *انارگیا* مبتنی است هم بر بحث بازنمایی دیداری به نحوی که در هنرهای تجسمی شاهد آن هستیم. استدلال افلاطون درباره تقلید و دلایل او در رد نقاشی و شعر به واسطه فاصله‌ای که از نسخه اصل و اریجینال دارند از جمله موارد مشهور در تاریخ فلسفه

1. Krieger 1992: 67
2. ibid
3. ibid., 68

۴. از جمله بنگرید به مدخل محاوره کراتولوس افلاطون در دائره‌المعارف آنلاین استنفورد و همچنین مقاله زیر:
Robinson, Richard, The Theory of Names in Plato's Cratylus , Revue Internationale de Philosophie, Vol. 9, No. 32 (2), pp. 221-236, 1995

است. بنا به نگرش افلاطونی، یک کلمه، یک اسم عام، در عمل حاوی آن ایده جوهری اصلی است، همانگونه که خود ایده نیز حاوی تمام بازنمایی‌های ممکن در درون خود است. لذا واژه میز چیزی از گوهر ایده یا مثال اصلی در خود دارد و به همین دلیل است که نام میز را به خود گرفته است و این را نباید امری صرفاً قراردادی شمرد؛ وانگهی، نسبت میان واژه و ایده، مشابه نسبت میان ایده میز و تمام میزهایی است که در عمل ساخته شده‌اند. همه میزها بهره‌ای از صورت مثالی دارند.

گویا برای افلاطون امری بدیهی می‌نماید که هرگاه شماری از پدیده‌ها دارای اسمی مشترک باشند، آنگاه به حتم دارای ایده واحدی نیز هستند. بحث او درباره مثال میز و میزهای موجود در جهان و میزی که نقاش نقاشی می‌کند نیز از همینجا ریشه می‌گیرد. قایل شدن به چنین سلسله‌مراتبی پیش از هر چیز، مستلزم نازل شمردن بعضی و برتردانستن بعضی دیگر و تعهد به سلسل مراتب طولی است. بحث وانموده‌ها و شباهت‌ها و همانندی‌ها در دل این نوع نگرش جای می‌گیرد. هنگامی که چیزها یا ایده‌هایی را اصل بگیریم و جهانی مثالی برای آنها قایل شویم، به ناچار باید بپذیرم که بعضی چیزها شبیه‌ترند و بعضی چیزها از شباهت بهره چندانی نبرده‌اند؛ بعضی چیزها صرفاً شبیهند اما از حقیقت ایده اصلی بسیار دورند و بعضی دیگر شبیهند اما با نظر به ایده اصلی ساخته شده‌اند. کسی که آینه‌ای در برابر اشیاء عالم می‌گیرد نمی‌تواند ادعای خلق و آفرینش چیزی، حتی وانموده یا همانند چیزی را داشته باشد. آینه صرفاً اشیاء جهان را که خود بر مبنای ایده‌ها ساخته شده‌اند و یک مرتبه از حقیقت به دورند بازتاب می‌دهد. پس اگر بخواهیم تصاویر درون آینه را چیزی بنامیم، لایق نام نمودند نه بیش. سقراط نیز با شوق وافر آماده است تا نقاش را خالق نمودها بنامد: کسی که شباهت و همانندی می‌آفریند. اگر به هنگام ساخت میز بر مبنای میز مثالی نوعی اعوجاج و تحریف رخ داده باشد، دیگر تکلیف نقاش که دارد این میز را نقاشی می‌کند و نمود آن را عرضه می‌کند معلوم است. در تصاویر او این اعوجاج به مراتب بیشتر می‌شود. حال تکلیف کسی که می‌خواهد از روی یک نقاشی، نقاشی دیگری بکشد معلوم است.[1]

سقراط در کتاب دهم *جمهوری* بر آن است که تعریفی فراگیر و همه‌گیر از *میمه‌سیس* ارایه کند. روگردانی از تقلید در جهان شعر و توجه به وجه تعمیمی و فراگیرتر آن در جهان تصاویر دیداری باعث می‌شود که سقراط و افلاطون به تعریفی کلی از *میمه‌سیس* دست یابند. «این

1. ibid., 69

تعریف عام از "تقلید" مبتنی است بر ظرفیت هنر برای انعکاس دادن آنچه ما ادراک می‌کنیم (به همراه اعوجاج‌های آن) از راه ارایه یک جایگزین توهمی برای آنچه ادراک می‌کنیم، و لذا در قیاس با هنرهای کلامی زمانی، هنر فضایی‌ـدیداری الگوی مناسب‌تری را برای مدعیات او در این زمینه فراهم می‌کنند».[1] اما پر واضح است که شاعر و ادیب را باید با اغماض در میان نقاشان جای داد و در بهترین حالت صرفاً می‌توان به عنوان یک استعاره، و با تکیه بر خصایص *انارگتیک* کلام توصیفیِ شاعرانه، پذیرفت که شاعر نیز به یک معنا نقاش است. سقراط دست به دامن جهان نقاشی و تصاویر تجسمی می‌شود تا «بر خصلت دیداریِ توهمِ میمه‌تیک» انگشت بگذارد. [2] این کار به او اجازه می‌دهد تا انواع گوناگونی از هنرهای کلامی را که تصویرسازی و صور خیال در آنها نقش بسزایی دارد به عنوان هنرهای فریب‌آفرین در کنار هم بنشاند و توجه چندانی به تفاوت نوع تصویر در هنرهای کلامی و هنرهای بصری نکند. لذا باید گفت که شعر از آن لحاظ در زمره این مقولات *میمه‌تیک* با این تعریف خاص می‌گنجد که در بخشی از هنر شاعری هدف شاعر آن است که تصویری را پیش چشم خواننده یا مخاطب خود بیدار کند. کاری که شاعر با چشم ذهن و جان مخاطب می‌کند، نقاش با چشم سر مخاطب خود می‌کند. تکیه بر تصویر (image) به معنایی بسیار عام است که اجازه چنین مانوری را به او می‌دهد. با این همه، سقراط خواهی نخواهی باید بپذیرد که ارتباط میان کلمه با تصویر ارتباط میان دو جهان مختلف است که چه بسا هرگز به یکدیگر راه نبرند. توجه نکردن به این تمایز ظریف در بسیاری از نوشته‌های تاریخ هنری مشاهده می‌شود و چنانکه موری کریگر نیز می‌گوید:

این انتقال استعاری از هنرهای کلامی به هنرهای دیداری، همراه با کاربرد آزادانه واژه "تصویر" در شروح بوطیقایی، از جمله روال‌های متعارف در حوزه زیباشناسی تصویری است. همین زیباشناسی، که معطوف است به تقدم نشانه طبیعی و متقدم دانستن هنرهای دیداری که تجسم عینی یک نشانه تلقی می‌شوند... تا قرن هجدهم بسط می‌یابد و حرف اول را می‌زند. [3]

دلیل این امر هم غالباً گرایش فلسفی افلاطون و نوع نگاه خاص او به تصاویر دیداری است. افلاطون در صدد است تا میان هنرهای کلامی و هنرهای دیداری پیوند برقرار کند. او در

1. ibid., 70
2. ibid., 71
3. ibid

کتاب سوم *جمهوری* بازنمایی دراماتیک را دارای قابلیت لازم برای تولید تقلیدهایی از جنس آنچه نقاش می‌آفریند می‌داند. تعلق خاطر خاص او به آنچه «معرفت‌شناسی دیداری» نامیده شده است غالباً او را وا می‌دارد که خلق تصویر را به بی‌واسطه‌تر از سایر امور بداند، بدان معنا که تصاویر دیداری، در ذهن ما ارتباط مستقیم‌تر، بی‌واسطه‌تر و سریع‌تری با چیزهای موجود در جهان برقرار می‌کنند. [۱] نشانه‌های موجود در هنرهای کلامی، بر خلاف نشانه‌های طبیعی هنرهای تجسمی همچون نقاشی که نشانه‌های آن مستقیماً از محرک فیزیکی به تصویر ذهنی راه می‌برند، دارای بی‌واسطگی حرکت از محرک فیزیکی به تصویر ذهنی نیستند. [۲] اینکه افلاطون در کتاب سوم *جمهوری* به هنرهای دراماتیک به عنوان شبیه‌ترین هنر در میان هنرهای کلامی به هنرهای دیداری توجه می‌کند بدان دلیل است که درام نیز می‌تواند توهمی حسانی (sensible) ایجاد کند. [۳] با این حال، هنرهای کلامی غیردراماتیک، مثل تاریخ و امثال آن، به رغم آنکه از نشانه‌های دلبخواهی استفاده می‌کند و به لحاظ نشانه‌شناختی شباهتی به هنرهای دیداری ندارند، در صددند تا از هنرهای دیداری تقلید کنند و این قبیل هنرها را الگوی خود قرار دهند. [۴] این هنرهای کلامی گرچه از حیث مصالحی که در اختیار دارند، یعنی واژگان، نمی‌توانند ارتباط بی‌واسطه‌ای را که تصاویر با چیزهای جهان دارند برای ما ایجاد کنند، و لذا از این حیث می‌توان آنها را قراردادی و دلبخواهی شمرد، اما از آن حیث که در صدند با تکیه بر صنعت *انارگیا* در ذهن مخاطب خود تصویر بیافرینند از همان الگوی هنرهای دیداری پیروی می‌کنند. [۵] کلام و کلمه، نشانه‌ای معقول است و بر خلاف هنرهای دیداری است که دارای نشانه‌های محسوس است. اما هنرهای کلامی درصددند تا با استفاده از نشانه‌های معقول، به تأثیرات محسوس دست یابند. این پیچیدگی و شاید ابهام در مباحث افلاطونی و آموزه او درباره *میمه‌سیس*، به عقیده کریگر، بدان دلیل روی می‌نماید که افلاطون در صدد است در میان مقولات فضایی و دیداری هنر به طور عام، جایگاهی را نیز به شعر اختصاص دهد. دلیل این مهم نیز، به باور کریگر، آن است که افلاطون توجه ویژه به چشم و بینایی ـ هم درونی و هم بیرونی ـ دارد و می‌خواهد با قراردادن شعر در میان هنرهای دیداری، به هر ترتیب فضایی را برای تخطئه شعر به عنوانی هنری فریب‌آفرین ایجاد کند.

1. ibid., 71-72
2. ibid., 72
3. ibid., 75
4. ibid
5. ibid

گرچه این تخطئه افلاطون متوجه اشعار دراماتیک است، اما اشعار غیردراماتیک نیز به واسطه برخورداری از تکنیک *انارگیا* همچنان برای افلاطون در مظان اتهام و همسویی با نقاشی برای ایجاد توهم و فریب قرار دارند. [1] قیاسی که افلاطون میان چشم سر و چشم ذهن ایجاد می‌کند به او امکان می‌دهد تا اشعار روایی و غنایی را نیز در میان هنرهای مطرود بنشاند چرا که این هنرها نیز به چشم درون توسل می‌جویند و مادامی که پای چشم در میان است، پای دیدار نیز به میان کشیده می‌شود و امکان تحریف و اعوجاج به قوت خود باقی می‌ماند. [2]

نتیجه‌گیری

بررسی پیشینه نظری و مفهومی اصطلاحاتی که به نحو مستقیم یا غیرمستقیم بر مطالعات نوین چند دهه اخیر اثرگذار بوده‌اند حایز اهمیت کلیدی است. حوزه مطالعات کلمه‌ـتصویر که توانسته است ظرف چند دهه اخیر همراه با مطالعات نوین دیگری چون مطالعات دیداری، مطالعات فیلم، مطالعات کوئیر و امثال آن میدان‌های پژوهشی بدیعی را پیش روی پژوهشگران باز کند می‌توانند در عین یاری رساندن به مطالعات دانشگاهی، در صورت توجه نکردن به ریشه‌های فلسفی و فکری اصطلاحات رایج در آن حوزه، موجب کج‌فهمی و در نتیجه موجب پیدایی گرایش‌های غلط در میان پژوهشگران شود. از این حیث، شناخت دقیق از جوانب بحث‌های نظری مرتبط با ترمینولوژی هر حوزه فکری بی‌شک مهم‌ترین دغدغه‌ای است که هر پژوهشگر باید داشته باشد. در این راستا، ضمن بررسی مفهوم کلیدی *اکفراسیس* در مطالعات کلمه–تصویر دیدیم که این اصطلاح با دو اصطلاح دیگر یعنی *انارگیا* و *انرگیا* پیوندی ناگسستنی دارد.

انارگیا مفهومی است همزمان هم بلاغی و هم فلسفی. بلاغی است، از آن رو که در زمره تکنیک‌هایی به شمار می‌آمده که آموزگاران بلاغت در روزگار باستان به دانشجویان خویش یاد می‌داده‌اند و فلسفی است چون فیلسوفی چون افلاطون، بارها برای تبیین فهم خود از نسبت میان معرفت و حقیقت و دانش بدان متوسل می‌شود. لذا این اصطلاح را نباید به تمامی متعلق به فلسفه یا بلاغت دانست. بلکه باید گفت این اصطلاح دارای کارکردهای دوگانه‌ای است که در طی تاریخ مطالعات نظری آرام آرام به حوزه مفهومی اکفراسیس راه باز کرده ولی از معنای ابتدایی خود فاصله گرفته است. گرچه مطالعات انجام شده در حوزه کلمه–

1. ibid., 76
2. ibid

تصویر مطالعاتی بدیع و هیجان‌انگیزند اما در صورت توجه به پیشینه فلسفی–بلاغی بحث، می‌توان انتظار داشت که سایر کانون‌هایی که به دلیل غفلت از سوابق نظری این اصطلاحات مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند نیز در مطالعات آتی این حوزه گنجانده شوند. هدف این مقاله نیز در نهایت آن بود تا با عرضه امکانات مفهومی یکی از تعابیر زیربنایی حوزه مطالعات کلمه–تصویر، ضمن نشان دادن اهمیت و عمق نظری یک تعبیر به ظاهر ساده، با مقایسه دو اصطلاح، ظرایف مربوط به مطالعات کلمه–تصویر را که در گرو آگاهی به سوابق بلاغی–فلسفی هستند برجسته کند.

فهرست منابع و مآخذ

- Allen, Danielle, *Why Plato Wrote*, London, Blackwell, 2013
- Anderson Jr, R. Dean., *Glossary of Greek Rhetorical Terms*, Peeters, 2000
- Bilman, Emily, *Modern Ekphrasis*, Bern, Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2013
- Chen, Chung-Hwan, Different Meaning of the Term Energeia in the Philosophy of Aristotle , *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 17, No. 1, pp. 56-65, Sep., 1956
- Kennedy, George A., *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, translated with introductions and notes, Society of Biblical Literature, 2003
- Krieger, Murray, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, 1992
- Plato: Complete Works, Ed. John M. Cooper, Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 1997
- Robinson, Richard, The Theory of Names in Plato's Cratylus , *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 9, No. 32 (2), pp. 221-236, 1995
- Scholz, Bernhard F., "Art" in *Encyclopedia of Rhetoric*. Ed. Thomas O. Sloane. Oxford University Press, 2006
- Tsakiridou, C. A., *Icons in Time, Persons in Eternity: Orthodox Theology and the Aesthetics of Christian Image*, Ashgate, 2013
- Walker, Andrew D., Enargeia and the Spectator in Greek Historiography , *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Vol. 123, pp. 353-377, 1993

- Watson, Gerard, *Phantasia in Classical Thought*, Clódóirí Lurgan, Indreabhá, 1988
- Webb, Ruth, *Ekphrasis* ancient and modern: the invention of genre , *Word & Image*, vol. 15, no. 1, January-March, pp. 7-18, 1999
- Wolf, Werner and Bernhart, Walter, ed., *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Distinction between the Philosophical-Rhetorical Meanings of the two terms *Enargeia* and *Energeia* and their Importance for Understanding *Ekphrasis* in Word-Image Studies

Majid Parvanehpour
Said Binayemotlagh

Abstract
Word-image studies are one of the new areas of study that has attracted the attention of academics. Among the commonly used terms in this field is the term "*ekphrasis*". This term is mainly understood as a verbal description of a visual representation. But such an understanding does not accord with the classical meanings of this term. In order to get a better understanding of the meaning of "*ekphrasis*", it is important to investigate its philosophical-rhetorical background term known as *enargeia*. *Enargeia* means to describe and put before the eyes of the audience. While analyzing the rhetorical term of *enargeia* and comparing it with its affiliated concept of *energeia*, this paper would try to illustrate the philosophical significance of the term and extract its classical records as well. As a result, we will consider that the philosophical implications of the concepts that are used in the new field of word-image studies, are of utmost importance without which it would not be possible to advance the new studies appropriately.

Keywords: word-image studies ˚ *ekphrasis* ˚ *enargeia* ˚ *energeia* - Plato

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی