صفحات ۵۷-۶۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷

سینما از نگاه زیباشناسی افلاطون و ارسطو*

زهرا میرجابری[**،1]، **سعید بینای مطلق**[2]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ فلسفهٔ غرب، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
۲. دانشیار گروه فلسفهٔ غرب، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۲۹

چکیده

نزد فیلسوفان یونان باستان، آنچه امروزه بدان هنرهای زیبا یا هنرهای نمایشی می‌گوییم دارای فرایندی تقلیدی یا محاکاتی است؛ کنش تقلید و داوری دربارهٔ آثار هنری تابع قوانین و معیارهایی بوده است. سینما را نیز می‌توان در زمرهٔ هنرهای تقلیدی به‌شمار آورد. در این جستار به بررسی دیدگاه‌های دو فیلسوف دنیای قدیم، یعنی افلاطون و ارسطو، می‌پردازیم. بنابراین، نخست امکان اخذ نظریه یا فلسفه‌ای در خصوص سینما را در اندیشهٔ ایشان بررسی می‌کنیم. سپس، به بررسی سینمای مطلوب از نظر ایشان در صورت امکان می‌پردازیم. افلاطون در دفتر دهم *جمهوری* از معیارهایی برای پذیرش یا نپذیرفتنِ هنرهای محاکاتی در زیباشهر خود سخن می‌راند. مرجع اصلی برای درک آرای ارسطو در خصوص هنرهای تقلیدی رسالهٔ *بوطیقا* است. روش بررسی در مطالعهٔ حاضر تحلیلی- توصیفی است. از جمله نتایج این پژوهش عبارت‌اند از: بررسی و نقد نظر افلاطون دربارهٔ هنر، به‌ویژه در نسبت آن با ساختار سینما. اساساً به واسطهٔ ناآشنایی با مبانی اندیشهٔ وی انجام پذیرفته است. همچنین امکان اخذ ملاک‌هایی برای ارزش‌گذاریِ آثار سینمایی در اندیشهٔ افلاطون و ارسطو وجود دارد و می‌توان ویژگی‌های سینمای مطلوب از نظر ایشان را نیز ترسیم کرد. در این مطالعه تا حدی به این مهم پرداخته‌ایم.

واژه‌های کلیدی: پوئسیس، تخیل، زیباشناسی، سینما، میمسیس.

* این مطالعه برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول است با نام «بررسی تطبیقی مفهوم نمایش در فلسفهٔ جدید و معاصر و نظریهٔ فیلم»، در دانشگاه اصفهان، به راهنمایی نگارندهٔ دوم.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن: ۰۹۹۰۵۹۹۳۲۷۷، نمابر: ۰۳۱۳۷۹۳۳۱۳۵، E-mail: zahramirjaberi@gmail.com.

مقدمه

برای افلاطون و ارسطو تقلید یا نمایش‌بودن هنر و اثر هنری امری مسلم فرض می‌شده است. به تعبیر دیگر، آن‌ها به اثبات این مسئله نمی‌پردازند (← ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۷؛ *گفت‌وگوی جمهوری*، دفتر دهم [۱]). در این جستار بر آنیم تا مفهوم کلیدی میمسیس [۲] یا تقلید را نزد افلاطون و ارسطو بررسی کنیم تا به‌طور دقیق‌تر بدانیم تقلید و اینکه هنر در دنیای قدیم به معنای تقلید بوده است چه معنا و چه کارکردی داشته است و آیا این نوع نگاه به هنر را می‌توان در خصوص هنری جدید، یعنی سینما، با توجه به ماهیت تقلیدی آن درنظر گرفت و کنکاش کرد؟ زیرا چگونگی فرایند این تقلید و تأثیر دلخواه افلاطون و ارسطو، با توجه به ساختار و سابقهٔ نه‌چندان طولانی سینما (نسبت به سایر هنرهای محاکاتی) و با درنظرگرفتن مبانی زیباشناسی افلاطون و ارسطو کاری است درخور پژوهش و بررسی. در این جستار در درجهٔ نخست به واکاوی ریشه‌شناسانهٔ واژهٔ میمسیس و واژگان مترادف آن در خصوص آفرینش هنری و تمایز معنایی هر اصطلاح با دیگران خواهیم پرداخت. سپس، به بررسی ساختارشناسانهٔ سینما در پرتو بررسی تمثیل غار و تمثیل تخت خواهیم پرداخت. در تحلیل آرای ارسطو، در نوشتار حاضر، بیشتر به دنبال اخذ زیباشناسی و نظر کلی ارسطو در مورد سینما و ملاک‌های مطلوب‌بودن آثار سینمایی بوده‌ایم؛ زیرا ارسطو به چگونگی هستی درام و هنرهای تقلیدی در جامعه منتقد نبوده است. همچنین، وی برای مطلوب‌بودن هر درامی، بسته به گونهٔ آن، ملاک تعیین می‌کند. با توجه به این نکته که زیباشناسی افلاطون، به طور ویژه، تأثیر انتقادی بسیاری بر ساختار و هستی سینما از تاریخ تأسیس آن تاکنون داشته است (که به ذکر نمونه‌هایی خواهیم پرداخت) و همواره منتقدان ساختاری سینما دیدگاه‌های افلاطون را به طور ناقص تقریر و تفسیر کرده‌اند، این پژوهش در عرصهٔ مطالعات سینمایی و فلسفی می‌تواند دارای ارزش کلیدی باشد. همچنین، به بررسی نقش تخیل در تولید آثار نمایشی از منظر ارسطو و نظریه‌پردازان فیلم پرداخته‌ایم.

پیشینهٔ تحقیق

در گذشته دربارهٔ تطبیق زیباشناسی افلاطون و ارسطو با نقادی فیلم پژوهش‌هایی انجام شده است؛ در این مطالعه نیز به برخی از آن‌ها اشاره شده است. اما می‌توان به طور خلاصه گفت پژوهشگران در این مطالعات برداشت‌هایی نه‌چندان عمیق از اندیشه‌های افلاطون و ارسطو به‌دست داده و از آرای ایشان در راستای توجیه نظریات خویش بهره جسته‌اند که به تقریر غیرهمه‌جانبه از نظریات افلاطون و ارسطو منجر شده است. به طور خلاصه، می‌توان گفت دسته‌ای از منتقدان، که در اساس سینما را به‌منزلهٔ هنر نمی‌پذیرفتند، برای توجیه فلسفی ادعای خویش، به طور ویژه، از مثال غار استفاده می‌کردند. و گروهی دیگر با آوردن توضیحاتی بیرون از ساختار انتقادی افلاطون در مثال غار در صدد توجیه و اثبات هنربودن و ارزشمندی سینما برمی‌آمدند. از باب نمونه، می‌توان از توضیحات کریستوفر فالزن یاد کرد. جنبه‌های نوآورانهٔ این پژوهش نسبت به آثار قبلی عبارت‌اند از: نقد و بررسی تمثیل غار؛ که در این جستار نظر افلاطون به سینما فقط حاصل بررسی سطحی این تمثیل نیست، بلکه در درجهٔ نخست تمثیل غار را در نسبت با گفت‌وگوی تیمائوس مطالعه کرده‌ایم که موجبات رد انتقادی تاریخی به سینما از جانب افلاطون را فراهم کرده است؛ مسئله‌ای که در تحقیقات مشابه دیده نمی‌شود. همچنین، برای اخذ نظر احتمالی افلاطون دربارهٔ سینما و ملاک ارزش‌گذاریِ آثار سینمایی از مطالعهٔ تمثیل تخت و گفت‌وگوی *سوفیست* بهره گرفته شده است. حاصل آنکه دیدگاه افلاطون در خصوص هنرهای نمایشی به طور کلی منفی و سلبی نیست؛ ولی حضور هر اثر هنری را در جامعهٔ آرمانی خویش نمی‌پذیرد؛ وی خواستار تقلیدی است از روی دانش و آگاهی.

از دیگر جنبه‌های نوآورانهٔ این جستار می‌توان از توجه به پیوستگی تفکر افلاطون و ارسطو در مورد کنش آگاهی در فرایند ساخت اثر هنری تا مواجههٔ مخاطب اثر با آن یاد کرد. در این زمینه، آرای افلاطون و ارسطو ادامه و مکمل یکدیگرند. افلاطون دانش را برای ساخت اثر هنری ضروری می‌داند و ارسطو مخاطب آگاه را می‌جوید. با اینکه ارسطو در رسالهٔ *بوطیقا*، که مرجع اصلی فهم آرای وی دربارهٔ درام است، از واژهٔ «فانتاسیا» به معنای «تخیل» نام نمی‌برد، در این مطالعه به کنکاشِ دیدگاه ارسطو، با نظر به مضامین رسالهٔ *بوطیقا*، پرداخته شده است. حاصل آنکه ارسطو نوعی از حضور تخیل را، که با واقعیت دارای پیوند باشد، در اثر نمایشی مطلوب می‌داند. همچنین، وی، همانند افلاطون، در پی تقلیدی کاملاً شبیه صورت شیء واقعی نیست، بلکه مطلوب وی محاکاتی برتر از واقعیت با به‌کاربردن قوهٔ خیال است.

با درنظرگرفتن این نکته که سینما در ۱۸۹۵ پا به عرصهٔ وجود گذاشت، افلاطون و ارسطو هرگز شاهد نمایش فیلم نبوده‌اند. در این مطالعه به گردآوری آرای ایشان با روش تحلیلی- توصیفی با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای در خصوص موضوعات نمایش، نمایش هنری، و درام در پرتو تحلیل ساختار و زیباشناسی سینما پرداخته‌ایم.

رویکرد افلاطون به میمسیس

مبحث تقلید در فلسفهٔ افلاطون به تلقی وی از فرایند آفرینش آثار هنری به‌منزلهٔ میمسیس یا همان تقلید و نمایش بازمی‌گردد. افلاطون در گفت‌وگوهایش از هنر با سه اصطلاح کلیدی به‌تناسب یاد می‌کند: تخنه[۳]؛ پوئسیس[۴]؛ و میمسیس. تخنه به‌منزلهٔ فن و دانش: مثلاً، در گفت‌وگوی *فدر*، افلاطون از شاعری یاد می‌کند که فقط تخنهٔ شاعری می‌داند و از الهام خدایان بی‌نصیب است (۲۴۵a). در گفت‌وگوی *میهمانی*، تخنه به معنای «دانش» هم به‌کار رفته است (۲۲۳c-d) (بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۱۵). تخنه را معمولاً در برابر فوسیس قرار می‌دهند (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۷)؛ زیرا فوسیس از ریشهٔ فوئو به معنای «روییدن» است. فوسیس خودشکوفنده است، ولی هنرمند به وسیلهٔ تخنه (فن یا دانش) کار تولید را انجام می‌دهد. درواقع، تخنه یک واژهٔ عام است که شامل هر نوع تولید متکی بر دانش می‌شود. اصطلاح دیگر، پوئسیس، به معنای «تولید» در مقابل پراکسیس[۵] به معنای «انجام‌دادن یا اجراکردن» است؛ تولید و ایجاد چه الهی باشد چه بشری. پوئسیس یعنی «آنچه هنوز نیست را هست کردن» (*سوفیست* ۲۶۵e-c، *میهمانی*، ۲۰۵c1) (به نقل از بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۱۶).

همان‌گونه که در کتاب *درآمدی بر فلسفهٔ هنر* آمده، هنر نزد افلاطون میمسیس است. یونانیان هنر را به معنای عام‌تری از آنچه ما امروزه از آن می‌فهمیم درنظر می‌گرفتند. به رأی آنان، هنر هر عمل مستلزم مهارت بود. بدین ترتیب، افلاطون و ارسطو هنر را بدین معنا مستلزم تقلید نمی‌دانستند. اما روشن است که هرگاه از آنچه ما آن را هنر می‌نامیم (همچون شعر، نمایش، پیکرتراشی، رقص، و موسیقی) سخن می‌گفتند می‌پنداشتند که این‌ها در یک مشخصه سهیم‌اند؛ همگی با تقلید سروکار دارند (کارول، ۱۳۹۲: ۳۵). پس هنر به معنایی که امروزه مد نظر ماست ــ هنرهای زیبا که از قرن هجدهم شارل باتو آن را این‌گونه نامید- در نظر افلاطون و ارسطو تقلید است (همان: ۳۸).

افلاطون در *جمهوری* میمسیس را گرته‌برداری می‌خواند؛ یعنی تولید یا حاضرساختن چیزی به نحوی که نمونه‌ای از چیز دیگر باشد (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۸ ـ ۹). افلاطون در گفت‌وگوی *سوفیست* دربارهٔ میمسیس می‌گوید: «میمسیس نوعی تولید است؛ ولی برخلاف پوئسیس تولید اصل یک شیء نیست. برای مثال، آفرینش چیزها (درختان، گیاهان، انسان ...) به وسیلهٔ خداوند تولید خود چیزهاست؛ ولی نقش این هنرها در آب دیگر تولید نیست، بلکه میمسیس است» (*سوفیست*، ۲۶۶e-b). در میان اصطلاحات کلیدی که در بالا یاد شد، واژهٔ میمسیس به‌نظر بیشتر به بحث ما در این جستار نزدیک و مرتبط می‌نماید. در زبان انگلیسی دو معادل برای میمسیس قرار داده‌اند: representation (نمودن، نمایش) و imitation (تقلید) (بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۱۶). مشهور است که افلاطون در گفت‌وگوی *جمهوری* روی خوشی به هنرهای تقلیدی نشان نمی‌دهد؛ زیرا تقلید در دیدگاه افلاطون به هنر همیشه دارای معنای مثبت نیست. آنچه مسلم است این است که افلاطون حداقل نوعی از تقلید را مردود می‌شمارد. وی در گفت‌وگوهای *تیمائوس*، *کراتیلوس*، *سوفیست*، و *میهمانی* هم از تقلید سخن به‌میان می‌آورد؛ ولی در کتاب دهم گفت‌وگوی *جمهوری*، اختصاصاً نظر خود را دربارهٔ نمایش و جایگاه آن در مباحث زیبایی‌شناسی و اجتماعی بیان می‌کند و، با توجه به نقدهایی‌که بر پیکرهٔ اشعار تقلیدی وارد می‌آورد و نگاه خاصی که به تقلید دارد، می‌توان ادعا کرد در بین گفت‌وگوهای افلاطون این گفت‌وگو تأکید ویژه‌ای به معنای عملی تقلید در هنر و کارکرد آن در جامعه دارد. به‌نظر می‌آید دفتر دهم از گفت‌وگو با هدف اثبات لزوم وجود قوانینی برای نظارت بر محتوای اشعار در دولت‌شهر تقریر شده باشد. چون در اساس افلاطون در گفت‌وگوی *جمهوری* به ترسیم قوانین و روابط در زیباشهر می‌پردازد، لازم می‌داند حدود قانونی را برای هنر و اشعار تعلیمی نیز ترسیم کند تا جامعه از طریق اجرای اشعاری با محتوای فاسد به فساد کشیده نشود.

تمثیل تخت

جایی که افلاطون از مراتب تقلید یاد می‌کند، به طور مثال، از تختی نام می‌برد که در طبیعت است و خدا آن را آفریده. وی خداوند آفریننده را اینجا فوتورگوس (از فوسیس به معنای طبیعت‌ساز است) نام می‌دهد؛ چون تخت و چیزهای دیگر را در اصل[۶] آفرید. درودگر را سازندهٔ دمیورگوس[۷] تخت می‌خواند؛ اما دربارهٔ صورتگر می‌گوید: «آیا او را سازنده[۸] یا تولیدکنندهٔ[۹] این چیز [تخت] بنامیم؟ نه هرگز. پس نسبت او به تخت چیست؟ به‌نظر من، نامی که بیش از هر نام دیگر برای او مناسب‌تر است این است که او مقلد[۱۰] آن چیزی است که اینان سازندگان [دمیورگوی] آن‌اند» (۵۹۷d-e). بنابراین، صورتگر ایجادکننده[۱۱] است که سه مرتبه از حقیقت دور است

(۵۹۷e). و بالاخره هدف اصلی افلاطون شاید گرفتن این نتیجه باشد که شاعر تراژدی‌پرداز نیز، همچون صورتگر، مقلد است و طبیعتاً سه مرتبه از حقیقت به دور است (۵۹۷e، به نقل از بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۲۵). گفتیم هنر، به معنای امروزی آن، برای افلاطون تقلید است؛ اما وی در اینجا تقلید را از حقیقت دور می‌داند و آیا می‌توان این‌چنین نتیجه گرفت که افلاطون هنرمند را از زیباشهر خودش بیرون قرار می‌دهد؟ باید در پاسخ گفت در نظر افلاطون تقلید همه جا مذموم نیست و با بررسی معنای میمسیس در دیگر گفت‌وگوهای افلاطون بهتر می‌فهمیم او چه تقلیدی را نکوهیده می‌داند. در بندهای ۴۲۳ و ۴۲۴ گفت‌وگوی *کراتیلوس* سخن از تقلید در نقاشی به‌میان می‌آید؛ ولی صورتگری و تقلید اینجا موضوعِ اصلی نیست و در راستای بحث اعطای نام به اشیا از آن یاد می‌شود. در اینجا افلاطون از تقلید، به‌ویژه صورتگری و موسیقی، به بدی یاد نمی‌کند؛ زیرا در این گفت‌وگو افلاطون در صدد ارزش‌گذاری تقلید و آثار تقلیدی نظیر صورتگری نیست؛ همان گونه که در بند ۴۲۳ می‌گوید: «تقلیدکنندهٔ صدا را موسیقی‌دان می‌خوانی و تقلیدکنندهٔ شکل و رنگ را نقاش؛ کسی که بتواند به وسیلهٔ حرف‌ها و هجاها ماهیت چیزها را تقلید کند چه خواهی نامید؟»

در گفت‌وگوی *تیمائوس*، افلاطون از نوعی تقلید الهی سخن می‌راند که مقدس و مطلوب است و اصلاً بار معنایی منفی ندارد. مثلاً «به این دلیل و چنین بود که آن گروه از ستارگان که در آسمان سیر می‌کنند و ... ایجاد شده‌اند؛ یعنی برای اینکه تا بشود به زندهٔ معقول و کامل‌مانند باشد و برای تقلید از طبیعت زمان جاودان» (۳۹d-c، به نقل از بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۲۶). پس سازندهٔ جهان سیارات را به تقلید از زمان جاوید آفرید. بنابراین، میمسیس یا هنر در نظر افلاطون همیشه دلالت منفی ندارد، بلکه گاه ستوده است و گاه نکوهیده. آنچه موجب پذیرش یا نپذیرفتنِ هنر می‌شود درواقع موضوع هنر یا شیوهٔ آن است (همان، ۱۳۹۰: ۲۸). حال تقلید از چه موضوعاتی در زیباشهر افلاطون پذیرفتنی است؟ وی در دفتر دهم گفت‌وگوی *جمهوری* می‌گوید: «ولی فراموش نکن ما فقط اشعاری را به جامعهٔ خود راه خواهیم داد که مضمونشان ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد» (بند ۶۰۷).

بررسی معنای میمسیس در گفت‌وگوی *سوفیست*

بررسی بخش‌هایی از گفت‌وگوی *سوفیست* برای فهم اینکه چه شیوه‌ای از تقلید در نظر افلاطون ستوده یا نکوهیده است مفید است. در گفت‌وگوی *سوفیست* تولید به دو گونه است: یا الهی است یا بشری. در این گفت‌وگو، افلاطون تولید الهی و بشری را باز به دو گونهٔ دیگر تقسیم می‌کند: تولید خود چیزها و تولید تصویر آن‌ها (افلاطون، ۱۳۳۶: بند ۲۶۶). ولی تولید بشری دارای بخش‌های دیگری است (چرا؟ چون بشر می‌تواند چیزهای غیرحقیقی ایجاد کند یا سخن دروغ بگوید). از این رو، افلاطون تولید تصویر به وسیلهٔ آدمیان را باز به دو دسته بخش می‌کند: یکی تولید چیز مانند[۱۲] و دیگر تولید چیزی شبیه[۱۳] (۲۶۶d-e). آن‌گاه شبیه‌سازی را باز دو بخش می‌داند؛ زیرا شبیه‌سازی گاه به وسیلهٔ ابزار انجام می‌شود و گاه بی واسطهٔ ابزار. مثلاً، هنگامی که کسی رفتار یا صدای دیگری را تولید می‌کند تولید آن بی‌واسطه صورت می‌گیرد. این نوع شبیه‌سازی، یعنی شبیه‌سازی بی‌واسطه، را افلاطون تقلید[۱۴] یا هنر تقلیدی[۱۵] می‌نامد (۲۶۷a) (بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱ ـ ۳۲).

در اینجا یادآوری این نکته بجا به‌نظر می‌آید؛ آن دسته از تقلید را که به واسطهٔ ابزار انجام می‌گیرد می‌توان مصداق تقلید سینمایی قلمداد کرد؛ زیرا در نمایش سینمایی رویدادها و تصاویر به واسطهٔ یک ابزار (دوربین و سایر لوازم ضبط فیلم) ثبت و باز به وسیلهٔ ابزار دیگری به نمایش آورده می‌شود. گفتیم افلاطون به طور قطع با اشکالی از تقلید مخالف است؛ ولی با تمام اشکال آن مخالف نیست. در ادامهٔ گفت‌وگوی سوفسطایی متوجه می‌شویم که افلاطون با چه اشکالی از تقلید موافق و با چه اشکالی مخالف است. تقلید باز خود بر دو گونه است: یکی تقلید بر اساس دانش و دیگری تقلید از روی ظن؛ زیرا «پاره‌ای از تقلیدکنندگان می‌دانند از چه چیزی تقلید می‌کنند و پاره‌ای نمی‌دانند. آیا می‌توان میان آن دو فرق دیگری جز فرق میان دانستن و ندانستن قائل شد؟» (۲۶۷b).

بدین ترتیب، تقلید یا همراه با دانستن است یا تهی از دانش. سوفیست در تعریف نهایی مقلدِ بی‌دانش است که از گفتار فیلسوف یا انسان بافضیلت تقلید می‌کند بی آنکه بداند حقیقت چیست یا فضیلت چیست. بنابراین تقلید همیشه بد و ناپسند نیست. آنچه افلاطون تقلید غیرصادقانه یا نادرست (۲۶۸a، آخر بند) می‌نامد تقلیدی است که بنای آن بر جهل است (همان: ۳۲).

بنابراین، شیوهٔ تقلید مطلوب و مثبت از دید افلاطون تقلید از روی دانش است. حال چرا وی در گفت‌وگوی *جمهوری* با آوردن مثال تخت این‌گونه به تقلید، خصوصاً تقلید تصویرگر، می‌تازد و آن را سه مرحله از واقعیت دور می‌داند. بدین علت که صورتگری که تخت را نقاشی می‌کند فقط صورت آن را می‌کشد و تقلید می‌کند؛ بنابراین، به حقیقت تخت و هنر خود دانشی ندارد. افلاطون در همین دفتر از گفت‌وگوی *جمهوری* دربارهٔ صورتگری تخت می‌گوید: «پس روشن شد که تقلید همواره از حقیقت دور است و به همین علت می‌تواند همه چیز

بسازد؛ زیرا در هر مورد فقط نمودی مجسم می‌کند نه چیزی حقیقی. مثلاً، نقاش می‌تواند تصویر کفشدوز و درودگر و صاحبان همهٔ حرفه‌های گوناگون را بسازد بی آنکه کمترین آشنایی به حرفهٔ آنان داشته باشد و اگر در فن خود استاد باشد، تصویر درودگر را چنان می‌سازد که کودکان و مردم عامی چون از دور ببینند گمان می‌برند که درودگری حقیقی در برابر خود دارند» (۵۹۸).

بنابراین آنچه افلاطون تقلیدی غیرصادقانه و نادرست می‌نامد تقلیدی است که بنای آن بر جهل است. پس می‌توان با نوئل کارول در کتاب *درآمدی بر فلسفهٔ هنر* هم‌نوا شد که «هنر اساساً در نظر افلاطون تقلید است»؛ منتها افلاطون هر تقلیدی را هنر به معنایی که امروزه از آن مراد می‌کنیم نمی‌داند. تقلیدی هنر قلمداد می‌شود که موضوع آن واقعیت است نه دروغ؛ تقلیدی متکی بر دانش نه صرفاً روگرفتی جاهلانه که البته کارول متذکر این تمایز نمی‌شود. کارول اذعان می‌کند که هنر، خصوصاً آنچه امروزه هنرهای زیبا می‌خوانیم، در نظر افلاطون و ارسطو نتیجهٔ محاکات یا نمایش واقع‌گراست که به طور خاص در هنر نقاشی در قرن نوزدهم با عکاسی جای‌گزین می‌شود. وی متذکر می‌شود که دیدگاه افلاطون و ارسطو- به‌رغم تفاوت‌هایی که خصوصاً دربارهٔ نمایش شعر و نمایش با یکدیگر دارند که وی یادی از آن‌ها نمی‌کند- دیدگاه جامعی دربارهٔ هنر، به‌ویژه مبحث مورد بررسی ما، یعنی هنرهای تصویری، ارائه نمی‌کند (کارول، ۱۳۹۲: ۴۰).

باید این نکته را نیز بیفزاییم که آنچه در نظر افلاطون در حیطهٔ تصویرگری مورد نمایش قرار می‌گیرد صرف صورت ظاهری واقعیت نیست. افلاطون در دفتر دهم *جمهوری* خطاب به گلاوکن می‌گوید: «خود تو هم می‌توانی همهٔ چیزها را بسازی. آسان‌ترین راه این است که آیینه‌ای به دست بگیری و به هر سو بگردانی. از این راه هم آفتاب را می‌توانی بسازی هم ستارگان را. حتی خودت و سایر جانداران و همهٔ چیزهایی را که ساختهٔ صنعت یا طبیعت‌اند» (دفتر دهم *جمهوری*، بند ۵۹۶) و در ادامهٔ همین بند می‌گوید: «با آیینه‌ای می‌توانی صورت ظاهری این امور را بسازی نه حقیقت آن‌ها را» (دفتر دهم *جمهوری*، بند ۵۹۹). با توجه به عبارات اخیر، شاید خیلی آسان نباشد که نمایش از نظر افلاطون، حداقل از نوع مطلوبش، را به صورت واقع‌نمایی محض قلمداد کنیم و آن‌گونه که کارول مدعی آن است در قرن نوزدهم آن را با عکاسی جای‌گزین کنیم؛ زیرا همان‌گونه که از عبارات فوق و عبارات بعدی آن به‌وضوح برمی‌آید این نوع تقلید در نگاه افلاطون پسندیده نیست و نمی‌تواند جانشین اصل امور شود (← دفتر دهم *جمهوری*، بند ۵۹۹). گفتیم او در گفت‌وگوی *سوفیست* تقلید پسندیده و مطلوب را تقلید از روی دانش می‌داند و در انتهای دفتر دهم *جمهوری* نیز موضوع تقلید را امور خیر و ارزشمند قلمداد می‌کند. در ثانی، در کتاب *خاطرات سقراطی*، در فصل سوم، بخش دهم، سقراط به یک نقاش ثابت می‌کند که او می‌تواند نه‌تنها جنبه‌های جسمانی بلکه ویژگی‌های روح را نیز تقلید کند یا به نمایش بگذارد (کسنوفون، ۱۳۷۳: ۱۴۱).

با این مقدمات می‌توان مدعی شد که برای افلاطون تقلید در هنرهای تصویری صرف مشابهت صوری با حقیقت خارجی نیست. افلاطون تقلید به پشتوانهٔ دانش را مطلوب می‌داند. تقلیدی که بتواند حقیقت را نمایش دهد. همان طور که در گفت‌وگوی *سوفیست* افلاطون نوعی از تصویر را نمی‌پذیرد که دروغ و نادرست باشد. تصویر الهی کاملاً واقعی است. این بشر است که می‌تواند تصویر دروغ بسازد. از این رو، شبیه و مانندسازی فقط کار انسان است؛ زیرا فقط انسان است که می‌تواند دروغ تولید کند چه در گفتار، چه در نوشتار، چه در صورتگری (بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۳۳).

بنابراین، افلاطون خواستار تصویری است که مطابق واقعیت و حقیقت معقول امور باشد نه صرف روگرفتی دقیق از دنیای خارج که عکاسی بتواند جای‌گزین آن شود. روگرفت بدون معرفت و بی بهره از حقیقت امور را آیینه نیز می‌تواند انجام دهد و، همان‌گونه که اشاره کردیم، این شکلِ نمایش در نظر افلاطون مذموم است.

تطبیق دیدگاه هنری افلاطون با هنر سینما

هنگامی که سخن از ارتباط دیدگاه‌های فلسفی افلاطون و تطبیق آن‌ها با هنر سینما به‌میان می‌آید، به‌سرعت تمثیل غار را به‌یاد می‌آوریم. بی‌تردید تمثیل غار با ارائهٔ فیلم بی شباهت نیست. شاید همین شباهت بسیار باعث شده بیشتر آثار در حوزهٔ فلسفهٔ فیلم بررسی آرای افلاطون در خصوص نمایش تصویر را به‌گونه‌ای عمیق‌تر دنبال نکنند و به شبیه‌ترین مثال، یعنی مثال غار، بسنده کنند. البته فضای تمثیل غار بسیار شبیه به فضای سینماست و موقعیت ساکنان غار هم بسیار شبیه به موقعیت تماشاگران در سینماست. کریستفر فالزن در کتابش، *فلسفه به روایت سینما*، می‌گوید: «بسیار شبیه نمایش تصویری افلاطون (تمثیل غار) در سینما هم ما در تاریکی می‌نشینیم و مبهوت تصاویری می‌شویم که از واقعیت به دور است» (فالزن، ۱۳۸۲: ۴۰). تحلیل فالزن، به‌جهت سکانس‌ها و فیلم‌هایی که با تمثیل غار تطبیق می‌دهد، بسیار جالب توجه است- از باب نمونه، تطبیق سکانسی از فیلم *پرتقال کوکی* که در آن مالکوم مکداول روبه‌روی پردهٔ سینما می‌نشیند و شست‌وشوی مغزی داده می‌شود- ولی قیاس‌هایی از این دست در مقام تبیین دیدگاه احتمالی افلاطون دربارهٔ سینما نیست و ملاکی برای نقد فیلم

براساس زیبایی‌شناسی این فیلسوف به‌دست نمی‌دهد؛ همچنین، نگاه مذموم به سینما به‌عنوان اسباب توهم و دوری از واقعیات را به مخاطب القا می‌کند.

افلاطون و سینما

اگر واقعاً بخواهیم نظر افلاطون را دربارهٔ هنر تصویرگری و نوادهٔ آن، یعنی سینما، بدانیم، بررسی نقد وی از تقلید هنری و تمثیل تخت (که در پرتو گفت‌وگوی *سوفیست* مطالعه شود) مهم‌تر و ریشه‌ای‌تر به‌نظر می‌آید. اگر از جایگاه تمثیل غار بخواهیم نظر افلاطون را در باب سینما بررسی کنیم، حتی با افزودن دلایلی نظیر تصاویر معاضد اندیشه‌اند و تصاویر خود اندیشه می‌سازند (فالزن، ۱۳۸۲: ۱۸)، باز هم نمی‌توانیم رویکرد منفی افلاطون نسبت به تصاویر متحرک را، که برگرفته از بررسی سطحی تمثیل غار است، خنثی یا حداقل کم‌رنگ کنیم؛ همان‌گونه که «نظریه‌پردازان فیلم در ابتدای قرن بیستم تا دورهٔ نظریه‌پردازانی چون آندره بازن، ژان لویی بودری، و لوسی ایریگارای تحت تأثیر شباهت فراوان میان غار تمثیلی افلاطون و آپاراتوس سینما قرار گرفته‌اند. در غار افلاطون و فیلم سینمایی هر دو نور مصنوعی از پشت زندانیان/ تماشاگران می‌تابد. در غار افلاطون، نور بر تصاویر آدمیان و حیوانات می‌تابد و زندانیان اغواشده را وامی‌دارد تا شباهت‌هایی کم‌رنگ را با واقعیت هستی‌شناختی اشتباه بگیرند. نظریه‌پردازان معاصری که با سینما دشمنی دارند اغلب آگاهانه یا ناخودآگاه به تفکرات افلاطون در ردّ هنرهای داستانی اشاره می‌کنند؛ زیرا، به گفتهٔ وی، این هنرها باعث ایجاد توهم و برانگیختن احساسات سطحی می‌شوند» (استم، ۱۳۸۹: ۲۳). در پاسخ به این گونه تقریرها، می‌توان گفت نخست تمثیل غار تمثیلی معرفت‌شناسانه است برای بیان ترتیب و مراتب شناخت حقیقت توسط انسان نه موضع بررسی تصویر و هنرهای تصویری و ملاک ارزش‌گذاری بر هنرهای دیداری؛ دوم اینکه در تمثیل غار، افلاطون از وجه منفی به پدیده‌های محسوس می‌نگرد؛ در صورتی که در گفت‌وگوی *تیمائوس*، افلاطون نگاهی ایجابی و مثبت به پدیده‌های محسوس به‌منزلهٔ پلی به حقیقت معقول دارد (بینای مطلق، ۱۳۸۴: ۲۷).

از این رو، با پایه قراردادن تمثیل غار عملاً، از جانب افلاطون، موضعی منفی نسبت به سینما اتخاذ کرده‌ایم. در تمثیل تخت، افلاطون متذکر موضوعات مطلوبش برای تقلید می‌شود و در گفت‌وگوی *سوفیست* افلاطون می‌گوید نمایش دروغین را مطلوب نمی‌داند. پس می‌توان این‌گونه مدعی شد که وی خواستار نمایشی واقع‌گرا و حقیقت‌گراست؛ همان‌گونه که تیموتی ادواردز متذکر می‌شود: «واقع‌گرایی یک نظریهٔ هنری از یونان باستان بوده؛ زمانی که افلاطون اولاً قلم را بر لوح گذاشت، به‌عنوان یک تلاش برای تعریف آنچه درواقع هنر را هنر می‌کند بوده است» (Edwards, 2013: 1).

نمایش هنری[16] در اندیشهٔ ارسطو

ارسطو نیز، چون استادش، هنر را تقلید و نمایش می‌داند. هنرها را نیز با نظر به میمسیس تقسیم می‌کند. همان طور که قبلاً نیز گفته شد، در نظر ارسطو، «در نقاشی پولی‌گنوتوس[17] انسان‌ها شریف‌تر و والاتر از آنچه هستند مجسم می‌شدند؛ اما در آثار پوسا[18] به‌گونه‌ای پست‌تر تصویر می‌شدند. دیونیسوس[19] آدمیان را آن‌گونه که هستند تجسم می‌بخشید» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۱). پس باز هم در تضاد با نظر کارول، ارسطو نیز، همچون افلاطون، طرفدار و مشوّق ناتورالیسم قرن نوزدهمی نیست- که فقط به دنبال تقلید هر چه شبیه‌تر به واقعیت است. او می‌داند که تصویر می‌تواند واقعیت را بهتر یا بدتر نمایش دهد؛ همان‌گونه که کمدی یا تراژدی کارکردی این‌چنین دارند. ولی مطلوب ارسطو، آن‌چنان که از عبارات وی برمی‌آید، باید تصویری باشد که از واقعیت کامل‌تر باشد. در *بوطیقا* آمده: «از آن رو که شاعر همچون نقاش و یا سایر هنرمندان اهل محاکات و تقلید است، باید یکی از سه شیوهٔ محاکات یا تقلید را برگزیند، یا چیزها را آن‌گونه که گفته شده و یا تجسیم بخشیده تصویر کند، یا آن طور که هستند، یا آن طور که باید باشند نمایش دهد» (همان: ۱۰۴). داوری ارسطو دربارهٔ آنچه به وسیلهٔ هنرهای تصویری نمایش یا تقلید می‌شود به رویکرد او در خصوص تقسیم‌بندی هنرها برمی‌گردد. وی مدعی است که هنرها به طور کلی یا مکمل طبیعت‌اند یا از آن تقلید می‌کنند (*طبیعیات*، ۱۵، a۱۹۹، به نقل از ضیمران، ۱۳۹۲: ۳۴). هنگامی که ارسطو نقاشی، پیکرتراشی، شعر، و موسیقی را در زمرهٔ هنرهای محاکاتی یا تقلیدی قرار می‌دهد، باز هم به شباهت تام با واقع یا چیزی نظیر ناتورالیسم قرن نوزدهمی پای نمی‌فشرد. او میمسیس را صرفاً وسیلهٔ ایجاد این هنرها خصوصاً نقاشی نمی‌داند، بلکه آن را هدف آن نیز می‌داند؛ چون یک نقاشی به منظور خلق آثار زیبا صرفاً به شبیه‌سازی طبیعت دست نمی‌یازد، بلکه در پاره‌ای موارد غایت او تکامل طبیعت است (ضیمران، ۱۳۹۲: ۳۴).

با توجه به ماهیت نمایشی هنر فیلم، می‌توان آن را در زمرهٔ هنرهای تقلیدی دانست؛ ولی منظور و مطلوب ارسطو در مورد هنرهای محاکاتی چیست؟ در ادامه دلایل بیشتری در خصوص تفاوت دیدگاه ارسطو با ناتورالیسم ارائه خواهیم کرد. ارسطو تقسیم‌بندی سوفیست‌ها دربارهٔ هنرهای مفید و لذت‌بخش را نپذیرفت؛ زیرا مدعی بود هنرهایی نظیر شعر،

موسیقی، و پیکرتراشی هم مفیدند و هم لذت‌بخش (همان). وی لذت را جزو غایات میمسیس قلمداد می‌کند؛ پس جایز و حتی خوب است که هنرمند اثر هنری را کامل‌تر و بی‌نقص‌تر از واقعیت خارجی نمایش دهد: «آنچه در دنیای واقعی سبب اکراه ما می‌شود اگر خوب تصویر شود، موجب لذت ما می‌شود، همچون جانوری زشت یا جسد مرده‌ای.» و بلافاصله علت را این‌چنین توضیح می‌دهد: «سبب آن است که آموختن لذت‌بخش است، نه‌فقط برای فلاسفه، بلکه برای دیگران هم؛ هرچند از آنچه می‌آموزند تجربهٔ خیلی کمی داشته باشند» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۶). گفتیم افلاطون در تولید اثر هنری تولیدی را شایسته می‌داند که با دانش و آگاهی همراه باشد؛ گویا ارسطو از سویی دیگر به این مسئله می‌نگرد؛ مخاطب نیز وقتی از تماشای یک اثر هنری بیشتر بهره‌مند می‌شود که به آن علم و آگاهی داشته باشد. «اگر انسان با اصل هر چیز آشنا نباشد، تقلیدی از این دست به او لذتی نخواهد داد» (همان: ۲۶). در این زمینه می‌توان دیدگاه افلاطون و ارسطو را مکمل یکدیگر دانست.

غایت نمایش[۲۰] در نظر ارسطو

می‌توانیم بگوییم که در نظر ارسطو میمسیس غایتی اولیه برای نمایش است؛ ولی ارسطو برای هنر غایتی ثانوی نیز قائل بود؛ زیرا میمسیس، در دیدگاه وی، عبارت بود از انگیزهٔ طبیعی انسان، بنابراین، خود غایتی بود که به غایتی جز خود معطوف نبود؛ ولی غایت ثانوی آن متضمن چندین هدف بود. ارسطو هدف هنر را نه صرفاً کاتارسیس[۲۱] چون فیثاغوریان می‌دانست و نه صرفاً چون سوفیست‌ها غایت هنر را در لذت جست‌وجو می‌کرد. وی همچنین مانند استادش، افلاطون، هنر را دارای ماهیت و منشی اخلاقی می‌دانست. ارسطو می‌گفت هنر نه‌تنها موجب پالایش عواطف می‌شود، بلکه متضمن تفنن و لذت نیز هست؛ افزون بر این به کمال اخلاقی نیز می‌انجامد (posterior analytics, p.147، به نقل از ضیمران، ۱۳۹۲: ۲۹). به نظر وی، هنر مستلزم وصول به عالی‌ترین هدف انسانی، یعنی نیک‌بختی[۲۲]، است، با این حال، متضمن تفنن[۲۳] نیز هست (همان: ۲۹).

نکتهٔ جالب توجه در اندیشهٔ ارسطو نگاهی است که وی به مبحث تفنن در هنر دارد: «تفنن را نباید وقت‌گذرانی صرف محسوب داشت، بلکه باید آن را وسیلهٔ تألیف میان لذت و زیبایی اخلاقی[۲۴] قرار داد. به باور او، فلسفه و به طور کلی معرفت ناب را می‌توان وجوهی از تفنن والا محسوب داشت. در مورد هنر نیز همین حکم جاری است» (اخلاق نیکوماخس، ۱۱۷۷ـ ب۱، به نقل از ضیمران، ۱۳۹۲: ۳۰). ذکر این نکته نیز ضروری است که واژهٔ σχολη به معنای تفنن و تفریح نیست؛ چون تفنن در زبان معاصر ما به معنای انجام‌دادن کاری لذت‌بخش به صورت گاه‌گاه است. همچنین، اساساً واژهٔ σχολη به معنای «فراغت» است نه تفنن. با نگاهی به بند ۱۱۷۷ــ الف کتاب *اخلاق نیکوماخس* متوجه می‌شویم که برای ارسطو غایتْ استراحت کارکردن است: «بنابراین، استراحت غایت نیست، بلکه وسیله‌ای برای ادامهٔ فعالیت است و حیات سعادتمندانه... جدی‌ترین فعالیت همیشه فعالیتی است که از عالی‌ترین جزء انسان سر می‌زند ... درواقع، سعادت در فعالیت‌های مطابق فضیلت است.» اما ارسطو غایت هنر را لذت ناشی از تفنن قرار نمی‌دهد. ارسطو در بند ۱۱۷۷ـ ب تولید هنری و لذت ناشی از تماشای اثر هنری را نتیجهٔ فراغ بال و آسودگی می‌داند: «چنین به‌نظر می‌آید که سعادت در فراغ بال و آسودگی است» و فراغت عین سعادت و لذت است.

پس غایت همان لذت است (لذت ناشی از فراغت). در هنرهای تصویری و نمایشی هم ارسطو به دنبال لذت عقلیِ نشئت‌گرفته از آگاهی است که دانش‌افزاست. چنانچه در *بوطیقا* آمده: «بنابراین، آن‌ها [غیرفیلسوفان] از دیدن تصاویر لذت می‌برند؛ زیرا با نگاه‌کردن چیزی می‌آموزند. آن‌ها در مورد هر تصویر به استدلال و تفکر می‌پردازند که مثلاً این همان مردی است که می‌شناسیم» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۶). در جایی دیگر ارسطو می‌افزاید: «لذت ناشی از درک مشابهت تنها از مطابقت اثر هنری و اصل سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه از درک ما از هنر نقاشی و یا پیکرتراشی نشئت می‌گیرد» (ضیمران، ۱۳۹۲: ۳۰). و در جایی دیگر ارسطو از لذت اخلاقی و کاتارسیس در موسیقی سخن به‌میان می‌آورد (*سیاست*، ۱۳۴۱ــ ب ۳۸، به نقل از ضیمران، ۱۳۹۲: ۳۰).

از کنار هم قراردادن این دو نوع اظهارنظر می‌توان نتیجه گرفت لذت هنری برای ارسطو به دو دسته تقسیم می‌شود: لذت فکری که در شعر و ادبیات نهفته است و لذت حسی که آن را می‌توان در موسیقی و هنرهای دیداری جست‌وجو کرد (ضیمران، ۱۳۹۲: ۳۱). اما لذت حسی هم نشئت‌یافته از شوق بشر به یادگیری است. پس تا اینجا روشن شد برای ارسطو یکی از غایات اثر هنری لذت است و لذت و تفنن خود به دو نوع حسی و فکری تقسیم می‌شود که هریک طیفی از هنرهای محاکاتی را در بر می‌گیرد. در اینجا می‌خواهیم دوباره به موضوع نمایش کامل‌تر از واقعیت برگردیم. به یاد داریم که ارسطو در *بوطیقا* گفت: «... باید یکی از سه شیوهٔ محاکات را برگزینید یا آن‌ها را، آن طور که گفته شده، تجسیم بخشیده، تصویر کند، یا آن طور که هستند، یا آن طور که باید باشند نمایش دهد» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۰۴).

مقصود ارسطو از نمایش برتر از واقعیت چگونه نمایشی است؟ آیا نمایش برتر از واقع متکی به کاربرد قوهٔ خیال است؟ نگاه ارسطو به نقش تخیل در ایجاد اثر هنری چگونه است؟ معادل خیال در زبان یونانی اصطلاح «فانتاسیا»ست. ارسطو در رسالهٔ *فن شعر* از فانتاسیا و کارکرد آن در آفرینش هنری سخنی به‌میان نمی‌آورد؛ ولی افلاطون در گفت‌وگوی *سوفیست* دو بار از فانتاسیا سخن می‌گوید. اول در جایی که افلاطون در مورد تولید خود چیزها و تصاویر آن‌ها نزد انسان سخن به‌میان می‌آورد: «آنچه را که در خواب یا هنگام روز در خیال می‌آوریم پدیده‌ای گفته می‌شود که خود به خود هست می‌گردد» (بند ۲۶۶، با اصلاح). در اینجا افلاطون فانتاسیا را به معنای خیال به‌کار می‌برد. وی در ادامهٔ همین بند می‌گوید: «هنگامی که دربارهٔ هنر تصویرسازی بحث می‌کردیم گفتیم که اگر معلوم شود که غلط و نادرست وجود دارد، پس باید نوعی از هنر تصویرسازی به ساختن تصویرهای مطابق واقع (εικαστικη) بپردازد و نوع دیگر تصویرهای دروغین و فریبنده (φανταστικη) به‌وجود آورد.» در اینجا فانتاسیا به معنای تولید دروغین یعنی تولید بی دانش است که توضیح آن رفت.

برتری نمایش بر واقعیت از نظر ارسطو

پس هنگامی که ارسطو سخن از محاکات بهتر از واقعیت به‌میان می‌آورد نگاهش به تکامل‌بخشیدن به واقعیت به وسیلهٔ قوهٔ تخیل است؛ هرچند در *فن شعر* از تخیل یا اصطلاح یونانی آن فانتاسیا سخنی به‌میان نمی‌آورد. ارسطو در رسالهٔ *اخلاق نیکوماخس* می‌گوید: «فن[۲۵] پیوسته مربوط به صیرورت است و صاحب فن در صدد یافتن راهی است که شیء مطلوب خود را در بین اشیائی که در خود بوده و نبوده هستند ایجاد کند. بنابراین، مبدأ وجود (اساس ایجاد) در هنرمند است نه در مصنوع. لذا فن به اموری که هستی و صیرورت در آن‌ها ضروری است و همچنین به امور و اشیای طبیعی که مبدأ وجودشان در خود آن‌هاست تعلق نمی‌گیرد. باری، چون ابداع و فعل دو امر مختلف هستند، لازم است فن از ابداع برآید نه از فعل ... بدین ترتیب، همان گونه که در ابتدا گفتیم، فن استعدادِ توانایی ابداع همراه با قاعدهٔ صحیح است و، برعکس، فنِ ناقص استعدادی است که توانایی ابداع دارد ولی مطابق با قاعدهٔ صحیح نیست. در هر دو مورد قلمرو فن امور ممکن است» (ارسطاطالیس، ۱۳۶۸: بند ۱۱۴۰ـ الف).

از این گفتار می‌توان این‌چنین نتیجه گرفت که برای ارسطو هنر عرصهٔ امکان است؛ پس هنرمند آزاد است که با استفاده از قوهٔ خیال یا خرد خود در نمایش واقعیت دخل و تصرف کند؛ به نحوی که اثر هنری برتر یا فروتر از واقعیت به‌چشم آید. سینما، با توجه به درام‌بودنش، از منظر ارسطو می‌تواند هنری تقلیدی به‌شمار آید. پیش‌تر گفتیم که ارسطو هم در خصوص درام و هم در خصوص نمایش تصویری تأکید بر نمایش برتر یا فروتر از واقع دارد.

یعنی برای یک اثر دراماتیک، که سینما یکی از بارزترین مثال‌های آن است، ارسطو سه حالت از نمایش را به طور کلی قائل است: نمایش مطابق روایت؛ نمایش برتر؛ یا نمایش فروتر از روایت واقعیت. وی به همان مفهوم افلاطونی ایده‌آل‌گرا نیست؛ با وجود این، جای بررسی دارد که نمایش ایده‌آل (به معنای رایج کلمه یعنی «مطلوب») از دیدگاه ارسطو چه نمایشی است؟ آن نمایشی که واقعیت را بهتر می‌نمایاند یا بدتر؟ شاید در وهلهٔ اول این‌گونه به‌نظر آید که نمایشی که واقعیت را فروتر از آنچه هست به مخاطب نشان دهد به‌هیچ‌روی نمی‌تواند مطلوب ارسطو باشد؛ ولی این ارزیابی با توجه به متن *بوطیقا* چندان صحیح به‌نظر نمی‌آید. تعریف ارسطو از کمدی تا اندازه‌ای به روشن‌کردن این نکته کمک می‌کند: «اما کمدی، چنان که گفتیم، تقلید و محاکاتی است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه توصیف و تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود. آنچه موجب ریشخند و استهزا می‌شود امری است که در آن عیب و زشتی هست؛ اما آزار و گزندی از آن (عیب و زشتی) به کسی نمی‌رسد» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۳۰). در جایی دیگر نیز می‌گوید: «کمدی، به‌سبب آنکه چندان قدر نداشته است و به آن اعتنای زیادت نمی‌شده است، مبدأ پیدایش آن بر ما پوشیده و مجهول مانده است» (همان: ۳۱). اما در اینجا ارسطو در مقام بیان تاریخچهٔ گونه‌های هنرهای نمایشی است و نه در مقام ارزش‌گذاری شخصی خویش بر گونه‌های درام.

همین جا باید یادآور شویم که «*بوطیقا* متنی است ناقص، مخدوش، و ناکامل. *بوطیقا* سرنوشت نسبتاً جالب توجهی دارد. نخستین نسخهٔ لاتین آن بازمی‌گردد به قرن پانزدهم؛ اما نخستین بار در قرن شانزدهم و در ایتالیا به طور گسترده منتشر شد و توفیقی عظیم یافت. اما در قرن دوازدهم تا قرن پانزدهم بر *بوطیقا* چه گذشت؟ در این فاصله کتاب دوم *بوطیقا* دربارهٔ کمدی مفقود شد؛ کتاب نخست فقط به تراژدی و حماسه می‌پردازد» (ژیمنز، ۱۳۹۰: ۲۰۵). با توجه به اینکه ارسطو در رسالهٔ *بوطیقا* صرفاً به‌گونه‌ای خاص از نمایش و درام، یعنی تراژدی، می‌پردازد و متن کامل آن نیز به دست ما نرسیده، این مجال به ما داده نمی‌شود که بتوانیم محاکات غیرمطلوب وی را محاکات بدتر از واقعیت ــ که در گونهٔ نمایشی کمدی به‌اجرا درمی‌آید ـ قلمداد کنیم. اما از همین

عبارت فوق به‌نظر می‌آید می‌توان نتیجه گرفت که محاکات در گونهٔ نمایش کمدی و تراژدی، در عین اختلاف در نحوهٔ نمایش، هریک دارای معیارهایی در اندیشهٔ ارسطوست که اگر هریک در گونهٔ خود از معیارهای خود تخطی کنند، نامناسب و اگر به معیارهای خود وفادار بمانند و غایت مورد نظر در گونهٔ خود را استوار سازند، مطلوب و مناسب قلمداد می‌شوند. در نقاشی نیز کار به همین منوال است: «اگر نقاشی زیباترین الوان را در هم بیامیزد بی آنکه هیچ طرحی از صورتی از ترسیم نماید، کار او از حیث منزلت و جمال به درجهٔ کار آن کس که طرحی منظم از صورتی رسم کرده است هرگز نمی‌رسد» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۳۷).

در کتاب *فن شعر* آن‌گونه که به دست ما رسیده ارسطو در اساس به‌دنبال بیان شرایط ایده‌آل در خصوص تراژدی است. همان‌طور که قبلاً بدان اشاره کردیم، ولیکن از نظر ارسطو، خود میمسیس به‌منزلهٔ خصوصیتی انسانی و منحصر به نوع انسان غایت است (همان: ۲۵). ارسطو غایاتی نظیر فراغت (که توضیح چگونگی آن رفت) و غایت اخلاقی و کاتارسیس را مطرح می‌کند. البته اینکه کاتارسیس را غایت تراژدی بدانیم به‌نحوی صریح در *بوطیقا* آمده است؛ ولی دو غایت دیگر، همان‌گونه که اشاره شد، در پیوند با تراژدی مطرح نمی‌شود.

گفتیم نمایش یا نمایش ایده‌آل در دید افلاطون نمایشی است که مخاطب را به حقیقت امور رهنمون شود؛ یعنی بتواند به مخاطب کمک کند که بهتر حقیقت را ببیند. اما ارسطو از میمسیس انتظار چگونه نمایشی را دارد؟ انتظار خلق چیزهایی را که اصلاً موجود نیست برای اولین بار در آفرینش میمسیس ندارد؛ ولی انتظار نمایش بهتر از واقعیت را دارد. ارسطو در *بوطیقا* به‌صراحت به این نکته اشاره نمی‌کند که هنرمند برای بهتر جلوه‌دادن واقعیت می‌تواند یا باید از قوهٔ خیال بهره بگیرد، ولی می‌توان به‌تعبیری این نتیجه را گرفت که نمایش بهتر از واقعیت یا حتی بدتر از آن منوط است به بهره‌گیری از قوهٔ خیال. ولی مراد ارسطو از قوهٔ خیال در تولید هنری چگونه فعالیتی است؟ همان‌گونه که در ابتدای این جستار اشاره رفت، پوئسیس[۲۶] به معنای «ایجاد از عدم» است و میمسیس به معنای «دوباره‌سازی یا بازتولید چیزی» است. هنگامی که ارسطو از آفرینش برتر یا فروتر از واقعیت سخن می‌راند به آفرینش متکی به تخیل قائل است. حال در اینجا این آفرینش قبلاً ایجاد شده است و هنرمند در درام به تولید و نمایش دوبارهٔ آن می‌پردازد و تا حدی در آن دخل و تصرف می‌کند، نه اینکه در تراژدی یا هر هنر محاکاتی دیگر هنرمند تصویر یا کنشی را ایجاد کند که هرگز تاکنون ایجاد نشده باشد. در خصوص رویکرد ارسطویی به مقولهٔ سینما، یکی از کلیدی‌ترین نکات را می‌توان آفرینش تصاویر و کنش‌های برتر یا فروتر از واقعیت (بسته به گونهٔ فیلم‌نامه) به وسیلهٔ قوهٔ خیال دانست. ولی ارسطو به دنبال به‌تصویرکشیدن تخیلاتی که ریشه در واقعیت ندارند نیست.

بررسی تطبیقی کارکرد قوهٔ تخیل نزد نظریه‌پردازان فیلم و ارسطو

در حیطهٔ نظریهٔ فیلم، اغلب نظریه‌پردازان به بررسی نقش و کارکرد قوهٔ تخیل در خصوص فهم فضا و روایت فیلم و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم پرداخته و عده‌ای هم این کارکرد را در حیطهٔ علم روان‌شناسی بررسی کرده‌اند. ما در اینجا به‌اختصار به بررسی آرای یکی از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان معاصر فیلم، گریگوری کوری، دربارهٔ نقش قوهٔ خیال و کارکرد آن در مخاطب فیلم می‌پردازیم. البته، کوری در کتابش به ذکر نظریات نظریه‌پردازان کلاسیک و معاصر خود می‌پردازد و، علاوه‌بر نقد مواضع آنان، موضعی مستقل اتخاذ می‌کند.

پرسشی که این نظریه‌پردازان به شکل تلویحی مطرح می‌سازند از این قرار است: تماشاگر داخل سالن سینما هست؛ ولی وانمود می‌کند که در درون فضا و داستان فیلم قرار دارد. این چگونه ممکن است؟ در این زمینه، وی از دو کارکرد برای قوهٔ خیال نزد بیننده به هنگام تماشای فیلم یاد می‌کند: نخست، تخیل غیرفردی و تخیل فردی. «وقتی تخیل می‌کنم که این یا آن رویداد رخ می‌دهد، بدون اینکه تخیل کنم که دارم می‌بینم آن رویداد رخ می‌دهد (یا بدون هر تماس شناختی دیگر)، با موردی روبه‌روییم که آن را تخیل غیرفردی[۲۷] می‌نامم. وقتی تخیل شامل این باشد که من دارم رویداد تخیلی را می‌بینم با تخیل فردی[۲۸] روبه‌روییم» (کوری، ۱۳۹۳: ۱۷۳).

همچنین، وی در همان جا تخیل در حیطهٔ شناخت و درک فیلم را شبیه‌سازی می‌داند. ولی همان‌گونه که کوری هم به آن اذعان می‌کند، آنچه نظریه‌پردازان جدید و کلاسیک فیلم هر دو پذیرفته‌اند این است که فیلم واقعاً ما را درون ماجرا قرار می‌دهد مگر اینکه فیلم‌ساز آگاهانه با فاصله‌گذاری[۲۹] یا بیگانه‌نمایی[۳۰] (آشنایی‌زدایی) جلوی آن را بگیرد، که البته کوری بر آن است که فیلم‌ساز به‌هیچ‌وجه چنین توانایی‌ای ندارد (همان: ۱۷۴).

کوری، که خود در زمرهٔ فلاسفهٔ تحلیلی- شناختی است، به نقد نظریات فیلمِ کلاسیک و معاصر خودش در حیطهٔ عملکرد قوهٔ تخیل در هنگام تماشای فیلم می‌پردازد؛ در اینجا، به‌دلیل رعایت اختصار، به ذکر همهٔ آن‌ها نمی‌پردازیم.

ارسطو نیز، علاوه‌بر طرح مفهوم کاتارسیس، که مستقیماً به کارکرد خیال مخاطب در هنگام تماشای تراژدی اشاره می‌کند، در جایی دیگر نیز از فرایند شبیه‌سازی، که مخاطب به هنگام

درک تراژدی به وسیلهٔ خیال خود انجام می‌دهد، سخن به‌میان می‌آورد. «مشاهدهٔ تصاویری که شبیه [اصل] باشند موجب خوشایندی می‌شود؛ زیرا از مشاهده و تماشای این تصاویر اطلاع و معرفت به احوال [اصل آن صورت‌ها] می‌کنیم ... مثل اینکه گوییم این تصویر، صورت فلان است و اگر خود موضوع آن تصویر را پیش از آن هم هرگز ندیده باشیم، باز آن صورت نه از آن جهت که موضوع خود را تصویر و تقلید می‌کند، بلکه از آن لحاظ که در آن کمال صنعت به‌کار رفته، یا از آن جهت که دارای رنگ دل‌پذیری هست و یا از جهاتی نظیر و مشابه این‌ها سبب خوشایندی خاطر ما می‌شود» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۶). اگر کارکرد تخیل را در هنگام تماشای فیلم و شناخت آن فرایندی شبیه‌ساز بدانیم، این کارکرد در درام به طور کلی حاکم است و تراژدی نیز، که گونه‌ای درام است، از این قاعده مستثنی نیست. هرچند نظریه‌پردازان فیلم دربارهٔ کارکرد قوهٔ تخیل در فهم و شناخت آثار هنری میان فیلم و تئاتر قائل به تمایزند، «دیدگاهی که به نویسندگانی همچون پانوفسکی و میتری نسبت دادم این است که ما نه‌فقط تخیل می‌کنیم که شخصیت‌های فیلم را می‌بینیم، بلکه این مشاهده را با جای‌گیری در موقعیتی درون فضا یا جهان فیلم انجام می‌دهیم و موقعیتی که اتخاذ می‌کنیم همان موقعیت دوربین است. نقش دوربین چیزی را به فیلم می‌بخشد که آن را می‌توانیم زاویهٔ دید درونی[۳۱] بنامیم؛ زاویهٔ دیدی که کاملاً مستقل از موقعیت تماشاگر تغییر می‌کند؛ ولی تماشاگر می‌تواند خودش را در آن موقعیت تصور کند. کاملاً آشکار است که اجرای تئاتری فاقد زاویهٔ دید درونی است» (کوری، ۱۳۹۳: ۱۷۵).

می‌توان گفت که نظریه‌پردازان فیلم وقتی به بررسی نقش قوهٔ تخیل در سینما می‌پردازند نگاهشان به سمت مخاطب اثر سینمایی و کارکرد قوهٔ خیال وی در یگانگی با شخصیت‌ها و فضاهای فیلم است. همان‌گونه که از قول ارسطو و نظریه‌پردازان فیلم نیز نقل شد، این از خصیصه‌های درام است، از این رو، شامل همهٔ انواع درام می‌شود. پس ارسطو با درک صحیح از این خصیصهٔ درام آن را پذیرفته و آن را یکی از کارکردهای مثبت درام می‌داند که در سینما به دلیل تخیل حضور در فضای فیلم با واسطهٔ دوربین به طور گسترده‌تری مطرح و محل بحث و بررسی است. به یاد آوریم تخیلی که در اینجا مد نظر ارسطو و نظریه‌پردازان فیلم است، طبق تقسیم‌بندی تودروف[۳۲]، به معنای واقعیت‌گریزی[۳۳] است که یک اصطلاح کلی است که عملکرد هنر با آن ترکیب شده است[۳۴] نه تخیل به معنایی که در فیلم‌های فانتزی مد نظر است؛ یعنی ساختن دنیایی جدید نظیر فیلم *ارباب حلقه‌ها* و نه همچنین به معنای ساختن اثری رؤیاگونه شبیه فیلم *جادوگر اوز*.

نتیجه

نخست می‌توان نگاهی افلاطونی و ارسطویی به سینما در پرتو میمسیس، به معنایی که ایشان از آن مراد می‌کرده‌اند، افکند (با توجه به اینکه هیچ یک از ایشان به دنبال چیزی شبیه ناتورالیسم قرن نوزدهمی در تولید اثر هنری نیستند). اگر بخواهیم با رویکردی افلاطونی به سینما بنگریم، می‌توان گفت سینما، از دید افلاطون، هنری ارزشمند است و می‌تواند و باید در جامعه حضور داشته باشد؛ مشروط به اینکه اولاً سازندهٔ تصاویر به تصاویری که خلق می‌کند علم داشته باشد (به عبارت دیگر، دانش هنری داشته باشد) و ثانیاً تصویر متحرکی هم که به تماشاگران ارائه می‌شود باید حاکی از حقیقت باشد؛ یعنی بیشترین شباهت با حقیقت را داشته باشد. با نظر به آنچه دربارهٔ نگاه حقیقت‌گرای افلاطون به تصویرگری گفتیم، شاید بتوان مدعی شد که، از نظر افلاطون، سینمای مستند و واقع‌گرا برتری چشم‌گیری به این لحاظ نسبت به سینمای داستان‌پرداز دارد؛ هرچند سینمای داستان‌پرداز هم برای پذیرفتنی‌بودن، علاوه‌بر شرط اول، باید در انتخاب موضوع دقت کند و مثلاً به ستایش از خیر و قهرمانی و اخلاق انسانی بپردازد.

سینما، از آن جهت که جهان خارج و فعالیت‌های انسانی را بازسازی می‌کند، هنری تقلیدی- البته به معنای عامِ آن- است و معنایی که افلاطون و ارسطو از تقلید مراد می‌کنند و معادل یونانی آن اصطلاح میمسیس است به معنای گرته‌برداری از اشیا و امور واقع است. نمایش به معنای عام، که به‌گونه‌ای خاص از نمایش منحصر نیست و شامل نمایش در سینما نیز می‌شود، در دیدگاه ارسطو، دارای الگوها و گونه‌هایی است که هر یک دارای چهارچوب‌ها و ملاک‌های ارزیابی خاص خویش‌اند. سینماگر درام‌پرداز برای ارائهٔ نمایشی مطلوب باید به این ساختارها علم داشته و به آن‌ها وفادار باشد. به همین دلیل، به‌نظر ارسطو، نقاشی باید یک طرح اولیه داشته باشد و اگرنه رنگ‌آمیزی‌های آن هرقدر هم متنوع باشند، بدون طرح اولیه به زیبایی اثری دارای طرح نیستند. پس کمال مطلوب، از نظر ارسطو، داشتن چهارچوب و طرحی برای اثر است که در فیلم‌نامه تجلی می‌یابد؛ همان طور که وی مطلب فوق را برای اثبات مبدأ تراژدی، که همان پیرنگ آن است، می‌آورد. در چهارچوب کلی اثر از دید ارسطو جا برای خلاقیت هنرمند وجود دارد. هنرمند، بسته به گونهٔ نمایشی که اجرا می‌کند، می‌تواند عین واقعه را به‌نمایش

درآورد یا با استفاده از قوهٔ تخیل خویش آن را بهتر یا بدتر از واقعیت به‌نمایش بگذارد؛ ولی این نمایش برتر یا فروتر واقعیت از سنخ پوئسیس نیست، بلکه از سنخ میمسیس است؛ یعنی هنرمند با استفاده از تخیلش چیزی را که اصلاً موجود نیست به مخاطب عرضه نمی‌کند، بلکه چیزی را نمایش می‌دهد که قبلاً ایجاد شده، ولی شاید در این فضا رخ نداده است. اما اینکه گفتیم به‌نظر نمی‌آید نمایش کمدی مطرود یا نمایش غیرمطلوب از دید ارسطو باشد می‌توان مسلم فرض کرد که برای ارسطو تراژدی در اوج هنرهای نمایشی قرار دارد؛ ولی نمی‌توان نتیجه گرفت که نقطهٔ مقابل آن، یعنی کمدی، از نظر ارسطو در حضیض و سخیف شمرده می‌شده است؛ چون اصولاً در کتاب *بوطیقا*، جز مواردی اندک، به توضیح و توصیف کمدی پرداخته نمی‌شود. می‌توان ادعا کرد *بوطیقا* اساساً رساله‌ای در ستایش تراژدی یونانی است. سینما با رویکرد ارسطویی، یعنی سینمایی که بخواهد مطلوب ارسطو باشد، باید لذت عقلانی را، یعنی لذتی که منظور از آن به فکر واداشتن انسان‌هاست، مدنظر خویش قرار دهد. برای این کار چه فیلم‌ساز و چه مخاطب فیلم یکی برای ساخت و دیگری برای درک یک اثر سینمایی باید در شرایط آسودگی و راحتی به دور از فشارهای روحی باشند. همچنین، مخاطب فیلم هنگامی بیشترین بهره را از تماشای آن می‌برد که به موضوع آن آگاهی داشته باشد. این می‌تواند رویکرد کلی مورد نظر ارسطو در خصوص نمایش و سینما باشد؛ فارغ از انواع و گونه‌های مختلف آن که ارسطو در خصوص هریک، به‌ویژه تراژدی، ملاک‌ها و معیارهایی به‌دست می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در سراسر دفتر دهم گفت‌وگوی *جمهوری* تقلیدی‌بودن اثر هنری در نزد افلاطون مسلم است و وی به اثبات آن نمی‌پردازد. در ضمن، در بخش‌هایی از این جستار برای ارجاع به آثار افلاطون یا ارسطو شمارهٔ بند مورد نظر در کتاب ایشان یاد شده است. ذکر این نکته لازم است که شیوهٔ معمول در ارجاع به آثار این دو فیلسوف ذکر شمارهٔ بند است که در آثار افلاطون از سال ۱۵۷۸ م هانری استین، یونان‌شناس بزرگ، انجام داده است که تا امروز در ترجمه‌های فارسی آن نیز ادامه دارد.

2. Mimesis
3. Tekhneh
4. Poesis
5. Praxis
6. Φυσει
7. Δημιοργος
8. Δημιουργος
9. Ποιητην
10. Μιμητη
11. Γεννηματος
12. Copie/likeness- ειαοτιχον
13. Simulacre/semblance-φανατιχον
14. Μιμησιξ
15. Μιμητιον

۱۶. مراد نمایشی است که به معنای امروزی هنر تلقی می‌شود.

17. Polygnouts
18. Pausan
19. Dioysius
20. Representation
21. Catharsis
22. Eudemonia
23. Schole
24. Diugoge
25. Τεχνη- Art

۲۶. البته پوئسیس گاهی به معنای میمسیس نیز به‌کار رفته است. مثلاً، در گفت‌وگوی سوفسطایی، هنگامی که از ساختن توسط خدا سخن به‌میان می‌آید، در بند ۲۶۶ دو گونه ساختن به خداوند نسبت داده می‌شود: ساختن خود چیزها و ساختن تصویر آن‌ها. در اینجا برای هر دو نوع ساختن واژهٔ پوئسیس آورده می‌شود که در مورد ساختن تصاویر اشیای معادل میمسیس به‌کار رفته است.

27. Impersonal Imagining
28. Personal Imagining
29. Distancing
30. Alienating
31. Intrinsic
32. TzvetanTodorov
33. Escapist
34. www. Film refrence.com

منابع

ارسطاطالیس (۱۳۶۸). *اخلاق نیکوماخس*، ترجمهٔ سید ابوالقاسم پورحسینی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

ارسطو (۱۳۳۷). *فن شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

استم، رابرت (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، گروه مترجمان، به‌کوشش احسان نوروزی، چ ۲، سورهٔ مهر، تهران.

افلاطون (۱۳۳۶). *دورهٔ کامل آثار افلاطون*، به‌کوشش محمدحسن لطفی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران.

بینای مطلق، سعید (۱۳۹۰). *هنر در نظر افلاطون*، چ ۳، فرهنگستان هنر، تهران.

بینای مطلق، سعید (۱۳۸۴). «دو روی هستی در عرفان و تمثیل غار»، *در: عرفان ایران (مجموعه مقالات)*، ۲۳: ۱۸.

ژیمنز، مارک (۱۳۹۰). *زیباشناسی چیست؟*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، ماهی، تهران.

ضیمران، محمد (۱۳۹۲). *فلسفهٔ هنر ارسطو*، چ ۳، فرهنگستان هنر، تهران.

فالزن، کریستوفر (۱۳۸۲). *فلسفه به روایت سینما*، ترجمهٔ ناصرالدین علی تقویان، قصیده‌سرا، تهران.

کارول، نوئل (۱۳۹۲). *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، چ ۳، فرهنگستان هنر، تهران.

اصفهانی، پرسش، آبادان.
Edwards, Timothy John (2013). Realism, Really?: A Closer Look at Theories of Realism in Cinema, *Kino: The Western Undergraduate, Journal of Film Studies*, 4(1).
www. Film refrence.com
کسنوفون (۱۳۷۳). *خاطرات سقراطی*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران.
کوری، گریگوری (۱۳۹۳). *تصویر و ذهن فیلم، فلسفه و علوم شناختی*، ترجمهٔ محمد شهبا، مینوی خرد، تهران.
کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۲). *هیدگر و هنر*، ترجمهٔ محمدجواد صافیان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی