تحلیل انتقادی نظریّهٔ هنر و ادبیّات در منظومهٔ فکری ـ فلسفی افلاطون

مرتضی حیدری[1]

چکیده

افلاطون همهٔ پدیدارهای هستی را سایه‌ای از عالم مثل می‌داند و هویت وجودی آن‌ها را مستقل به شمار نمی‌آورد. در پژوهش حاضر، نگارنده کوشیده تا بر پایهٔ مفاهیم کلیدی فلسفهٔ افلاطون به تبیین و تحلیل نظام زیبایی‌شناسی وی بپردازد. به گمان افلاطون، آثار هنری تقلیدی از زیبایی مطلقی هستند که ازلی و ابدی است. از سوی دیگر، زیبایی را سودمندی و کارآیی می‌داند و می‌گوید که هنر باید در خدمت اخلاق و جامعه باشد و هنر هیجان‌انگیز را خوش نمی‌دارد. همچنین، با هنری که هیجان‌انگیز نباشد ـ گر چه فاقد نقشی اجتماعی و اخلاقی باشد ـ مخالفتی نمی‌ورزد. نگارنده، پس از تحلیل آرای افلاطون، تناقض‌هایی را در نظام فلسفی و زیبایی‌شناسی افلاطون نتیجه‌گیری کرده که مطلق بودن منشأ زیبایی در اندیشهٔ افلاطون را به پرسش گرفته است.

کلید واژه‌ها: زیبایی‌شناسی، افلاطون، هنر، ادبیات، شعر.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور Mortezaheydari.58@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۲/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۶/۱۰

۱ ـ کلّیات پژوهش

۱ـ ۱ـ مقدّمه

افلاطون[1] (۳۲۷ یا ۳۲۸ ـ ۴۲۸ ق.م)، فیلسوف یونانی، در خاندان اشرافی در آتن به دنیا آمد. نزد سقراط تحصیل کرد و معلّم ارسطو بود. روزگار افلاطون، روزگار پرآشوبی بوده و افلاطون، هزیمت آتن را در برابر اسپارت به چشم خویشتن می‌دیده است. بیست‌وچهار سال نخست زندگی وی، مقارن با جنگ پلوپونزی بود که به شکست آتن انجامید. برآیند این جنگ، تأثیر متعارضی بود که بر بسیاری از حوزه‌های فکری افلاطون گذاشت و نظریّهٔ ادبی او را، نیز در برگرفت. در گذار چنین زمانهٔ پراختناقی بود که سقراط در سال ۳۹۹ (ق.م.) به اتّهام بدکیشی محاکمه و اعدام شد. (نک: Habib, 2005, 14). در آتن مرکزی به نام آکادمیا تأسیس کرد و در آنجا به تعلیم و تدریس پرداخت. فلسفهٔ وی به فلسفهٔ آکادمیایی معروف است که در رسالاتش به صورت مکالمه بیان شده است. ... فلسفهٔ افلاطون مبتنی بر این اصل است که هر یک از امور عالم حقیقتی بنیادی دارد که نمونهٔ کامل آن است و مِثال آن نامیده می‌شود. وی همچنین، معتقد به وجود نفس برای عالم بود. دربارهٔ دولت‌ها اعتقاد داشت که بهترین دولت‌ها آن است که پادشاه، فیلسوف باشد یا فیلسوف، پادشاه باشد. وی در کتاب سیاست خود که در فارسی به جمهور شناخته شده است، عدالت را با تحقّق مدینهٔ فاضله[2] ممکن می‌داند. از آن‌جا که افلاطون شاگرد سقراط بوده، در تمام آثار افلاطون می‌توان مکالمات سقراط را با اشخاص مختلف به طور دقیق و با ذکر نام دید. «سبب این که معلّم و شاگرد را نمی‌توان از هم جدا کرد، این است که سقراط گذشته از قدمت زمانش، نویسنده نبوده و اصلاً قلم روی کاغذ نگذاشته است و بنابراین اگر افلاطون و یک نفر شاگرد دیگر سقراط که "گزنفون" نام داشته، نبودند، امروزه برای ما احوال سقراط به کلّی مجهول بود. امّا افلاطون که برعکس سقراط آثار قلمی بسیار دارد، این امر عجیب در کار او هست که هیچ‌یک از تحقیقات و تعلیمات خویش

1. Plato
2. utopia

را به خود نسبت نداده و [بیشتر آن] چه [که] نوشته است به صورت مکالمه میان دو یا چند نفر است و از این‌رو کتب و رسائل او، موسوم است به مکالمات و در آن مکالمات ـ اگر دو نفرند ـ یکی از آنها سقراط است.» (افلاطون، ۱۳۸۹، مقدّمهٔ مترجم، ۷ ـ ۶). «نظریّات این دو متفکّر چنان در هم تنیده‌اند که هریک از آن دو را باید به‌ناگزیر با صفت دیگری بازشناخت: سقراط، خمیر مایهٔ افکار فلسفی افلاطون را فراهم آورده است؛ ضمناً، سقراط را افلاطون، سقراط کرده است. نتیجه این که افلاطون اندیشه‌های خود را تا میزانی وام‌دار سقراط است و سقراط از مجرای ذهن افلاطون، سقراط شده است.» (پاتوچکا، ۱۳۸۵، نُه). دریافت ژرفنای اندیشه‌های افلاطون بسیار دشوار و در بسیاری از موارد بر پایهٔ تفسیرهای پیروان و پژوهندگان آثار وی بوده است، زیرا «هر چند افلاطون آثار قلمی بسیار از خود گذاشته است کتابی در مجموع تعلیمات فلسفی خود ننگاشته است و آنچه از نوشته‌های او در دست داریم که قدر مسلّم تقریباً سی کتاب کوچک و بزرگ می‌شود میتوان گفت به قصد تبلیغ بعضی افکار نگاشته شده است نه به قصد تعلیم علم و فلسفه و چون در مقام کشف این سرّ برمیآییم به مشکلات برمیخوریم. از طرف دیگر بنظر میرسد که اصلاً فلسفهٔ منتظمی در یک یا چند کتاب تدوین نکرده.» (فروغی، ۱۳۱۶، ۷۶ ـ ۷۵). [۱].

۱ـ ۲ـ بیان مسأله

از آنجا که آرای فلسفی افلاطون در نوشته‌های وی پراکنده شده، نگارنده در این پژوهش با بررسی آرای زیبایی‌شناختی افلاطون دربارهٔ هنر و ادبیّات و همچنین، با بهره‌گیری از ارزیابی‌های پژوهندگان آثار افلاطون، کوشیده، به تبیین و تحلیلی انتقادی از آرای زیبایی‌شناختی افلاطون در کلّ منظومهٔ فلسفی او بپردازد. بررسی نگرش‌های مطلق فلسفی افلاطون و تجزیه و تحلیل این دیدگاهها در مقایسه با دستگاه زیبایی‌شناسی وی مسأله‌ای است که پردازشی دانش‌ورانه را ایجاب می‌کند.

۱ـ ۳ـ نوع و روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های توسعه‌ای ـ ترویجی است و به روش تحلیل محتوای توصیفی ـ تحلیلی سامان پذیرفته است. نگارنده با مبنا قرار دادن چهار مقولهٔ بسیار مهمّ فلسفهٔ افلاطون، یعنی نظریّهٔ مثل، زیبایی، تقلید و دانش و معرفت که بنیان‌های اندیشگانی این فیلسوف بزرگ را تشکیل می‌دهند، آرای زیبایی‌شناختی وی را تحلیل و نقد می‌کند.

۱ـ ۴ـ پیشینه و اهمّیت پژوهش

اشاره کردن به پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ آرای زیبایی‌شناختی افلاطون، به‌تقریب، یعنی اشاره کردن به کلّ تاریخ فلسفه و تاریخ نقد هنری و ادبی؛ از این رو نگارنده آن را مصداق مثل سائر «مثنوی هفتاد من کاغذ شود»، می‌داند و از آن سر بازمی‌زند. تاکنون پژوهش مستقلّی با موضوع بررسی چالش‌های فرا روی آرای زیبایی‌شناختی افلاطون در مقایسه با دستگاه فلسفی وی انجام نپذیرفته و این پژوهش، نخستین گام در این زمینه است. هدف از این پژوهش، تبیین چالش-هایی است که پس از ترسیم یک منظومهٔ اندیشگانی منسجم از افلاطون، میان فلسفهٔ ناب وی و اندیشه‌های زیبایی‌شناختی‌اش به وجود می‌آید.

۲ ـ بنیان‌های فلسفهٔ افلاطون

برای آن که بتوان ارزیابی شایسته‌ای از نظریّهٔ زیبایی‌شناسی افلاطون داشت، نخست، باید با بنیان‌های فلسفی اندیشه‌های او آشنا شد.

۲ ـ ۱ ـ نظریّهٔ مُثُل یا ایدهٔ افلاطونی

افلاطون، نظریّهٔ مُثُل یا ایدهٔ[1] خود را در ضمن تمثیلی به نام تمثیل غار[2] توضیح می‌دهد. از نظر افلاطون مثال آدمیانی که در عالم طبیعت، یعنی همین جهان موجود زندگی می‌کنند، همچون زندانیانی است که از آغاز زندگی، ناخواسته و نادانسته، در درون غاری زیرزمینی به غل و زنجیر، چنان بسته شده‌اند که به هیچ روی، نمی‌توانند بیرون غار و نور خورشید را ببینند. حال تصوّر کنید که در پشت سر این زندانیانِ غار طبیعت که روی بر دیواری درونی دارند (یعنی

1. Idea / Forms
2. Cave allegory

بین زندانیان و دهانهٔ غار)، بر یک بلندی آتشی روشن است و بین این زندانیان و آن آتش بیرونی راهی وجود دارد و در سراسر این راه مرتفع، آدمیانی که مجسّمه‌ها و پیکرهای حیوانات و چیزهای دیگر را با خود حمل می‌کنند، می‌گذرند؛ به گونه‌ای که آن چه با خود حمل می‌کنند، بر بالای آن دیوار کوتاه ظاهر می‌گردد. این زندانیان محبوس در غار، چون رویشان به دیوار درونی غار است، هرگز نخواهند توانست، یکدیگر و اشیای پشت سر خود را ببینند. آن‌ها تنها، می‌توانند سایه‌های خود و سایه‌های این اشیایی را که روی دیوار غار افتاده است، ببینند. اکنون اگر این زندانیان غار رهایی یابند و به بیرون از غار بروند و به آن‌ها گفته شود، به واقعیاتی که پیش از این (یعنی در درون غار) سایه‌های آن‌ها را می‌دیده‌اند و آن‌ها را به دروغ واقعیت می‌پنداشته‌اند، باید بنگرند، به علّت درخشندگی زیاد نور، کور می‌شوند و می‌پندارند سایه‌هایی که در غار با آن‌ها مأنوس بوده‌اند، واقعی‌تر از واقعیت‌های حقیقی و بیرونی هستند. افلاطون، بیشتر نوع بشر را به‌سان این زندانیان می‌داند که زندگی خود را در حالت "خیال و پندار" می‌گذرانند و تنها سایه‌های واقعیت را می‌بینند و انعکاسات صوت حقیقی را می‌شنوند. (افلاطون، ۱۳۸۸، ۴۰۳ ـ ۳۹۵؛ نیز نک: راسل، ۱۳۴۰، ۱۱۰؛ فروغی، ۱۳۱۶، ۱۱۰ ـ ۱۰۸؛ نیک سیرت، ۱۳۸۵، ۴۹). [۲]. «افلاطون، اساس این جهان را بر پایهٔ صور کامله‌ای[1] می‌داند که انتزاعی هستند و بعدی فرازمانی دارند.» (Tyson, 2006, 256). وی، هشت مؤلّفه برای عالم مثل برمی‌شمارد:

۱- در عالم صور یا مثل هر موجودی یک نمونه دارد، ولی در عالم زیرین (تصویر مثل) که این جهان محسوس است، هر موجودی بیش از یک نمونه دارد.

۲- افراد صور یا مثل، هر کدامشان کاملند، بر خلاف افراد عالم صورت که ناقصند.

۳- آن چیزی که در عالم صور وجود دارد، ثبات و سکون دارد، ولی موجودات این عالم، همگی در حال تغییر و تغیّرند.

---

1. perfect Forms

۴- موجودات عالم معقول، مطلقند، ولی موجودات عالم محسوس نسبی‌اند.

۵- موجودات عالم معقول صرفند، ولی موجودات عالم محسوس مخالطند.

۶- موجودات عالم معقول، ابدی و ازلی‌اند، ولی موجودات عالم محسوس غیر ابدی و غیر ازلی‌اند.

۷- موجودات عالم معقول در حیّز مکان نیستند، ولی موجودات عالم محسوس در بند مکان هستند.

۸- موجودات عالم معقول، قائم به ذات هستند، ولی موجودات عالم محسوس قائم به غیر هستند. (ملکیان، ۱۳۷۷، ۱۳۳ ـ ۱۳۲).

۲ ـ ۲ ـ زیبایی و امر زیبا

«زیبایی چیست؟ این پرسش مهمی است که پیش می‌آید و اگر زیبایی نمی‌تواند به گونه‌ای انتزاعی بیان شود، آن‌گاه شرایطی که زیبایی می‌تواند همچون یک ابژه مجسّم شود، چیست؟ در هیپیاس بزرگ[1] چندین امکان برای آن مطرح می‌شود؛ به‌ویژه، زیبایی چیزی است که مفید است یا با مفیدبودگی در پیوند است یا چیزی است که از طریق حاسّه‌های شنیداری و دیداری، خشنودی به ارمغان می‌آورد، امّا در رسالهٔ فیلبوس[2] پس از گفتاری [احتیاط‌آمیز]، بحث به این نتیجه می‌انجامد که اشیای زیبا چیزهایی هستند که با نوعی پروا و در نتیجهٔ تناسبی جزء به جزء به وسیلهٔ تناسبی ریاضیاتی ساخته شده‌اند و کیفیت‌های اندازه[3] و تقارن[4]، همیشه زیبایی و فضیلت[5] را می‌سازند و از آن رو که زیبایی با اندازه مرتبط است، بنابراین، در فهرست نهایی خوبی‌ها جایگاه بلندی دارد.» (Borchert, 2006, 42). «وقتی که می‌گوییم این تن برای دویدن زیباست و آن تن برای کشتی گرفتن، و یا هنگامی که اسب یا خروس یا کبک را زیبا

1. Greater Hippias
2. Philebus
3. measurement
4. symmetry
5. excellence

می‌خوانیم. این قاعده دربارهٔ ظرفها و وسایل باربری زمینی و دریایی، مانند کشتی‌های باربری و جنگی و اسباب زندگی و آلات موسیقی و کارها و قوانین نیز صادق است و ما همهٔ آنها را بدین جهت زیبا می‌خوانیم که سودمندند. به عبارت دیگر هر یک از آنها را با توجّه به این که طبیعتش چگونه است و چگونه ساخته شده و چه وقت برای کدام منظور سودمند است زیبا می‌شماریم و چیزی را که به کار نیاید زشت می‌دانیم. ... پس حق داریم بگوییم که هر چه سودمند است زیباست.» (افلاطون، ۱۳۸۰ ج. ۲، هیپیاس بزرگ / ۲۹۵، ۵۵۴ ـ ۵۵۳)؛ «زیبا پدر نیک است.» (همان، ۲۹۷، ۵۵۶)؛ «زیبا لذّتی است که از راه چشم و گوش بدست می‌آید.» (همان، ۲۹۸، ۵۵۷؛ نیز نک: افلاطون، ۱۳۸۰ ج. ۳، فیلبُس/ ۵۱، ۱۶۸۴). افلاطون، هم در هیپیاس بزرگ و هم در مهمانی[1] پنداشته است که همهٔ چیزهای زیبا بر حسب بهره‌مندیشان از زیبایی کلّی، یعنی زیبایی بنفسه، زیبا هستند. نتیجهٔ بدیهی چنین نظریّه‌ای این است که زیبایی درجاتی دارد و اشیای زیبا، هر کدام به‌نسبتی با آن زیبایی قائم به ذات و مطلق، نزدیک و مرتبط هستند. نسبیّت زیبایی و امر زیبا از این گفتهٔ افلاطون، آشکارا مستفاد می‌شود. زیبایی مطلق را، ازلی و ابدی، قائم به ذات و یگانه با خود می‌داند که متغیّرهایی چون ترکیبی از زشت و زیبا، زمانی زشت و زمانی زیبا، از نظر برخی زشت و از نظر برخی زیبا و ... ساحت آن را نمی‌آلاید. این زیبایی مطلق، غیر مادی و فراحسّی است و آثار هنری محسوس و مادی، در رده‌ای دونِ آن جای می‌گیرند. در هیپیاس بزرگ، این پیشنهاد ارائه شده که آنچه مفید است، زیباست و سودمندی و کارآیی، زیبایی خوانده شده است. آیا زیبایی مطلق و ازلی، هم از سودمندی و کارآیی ویژه‌ای برخوردار است و باید مفید باشد؟ این موضعی است که به نظر می‌رسد، افلاطون در تبیین و توجیه آن سرگردان است. (نک: کاپلستون، ۱۳۹۱، ۲۹۴ ـ ۲۹۱). وی با «طرح نظریّهٔ ایده‌ها، سه‌گانهٔ حقیقی، زیبا و خیر را در یک شاکلهٔ واحد از ذوات بی‌تغییر و جاودان به هم می‌آمیخت.» (ژیمنز، ۱۳۹۰، ۱۹۰). افلاطون، می‌گوید در عالم مثل، صورت

1. Symposium

حقیقت با صورت خیر و صورت زیبایی به یک صورت است؛ یعنی آن موجودی که در نهایت حقیقت است، در نهایت، خیر و زیبایی هم هست. (نک. ملکیان، ۱۳۷۷، ۱۵۰).

۲ ـ ۳ ـ تقلید

افلاطون، "تقلید[1]" را رابطهٔ میان بازنمود و ابژه یا نمایش و واقعیت دانسته است. وی، بحث تقلید را در رساله‌های دموکریتوس[2] و پارمنیدِس[3] پیش کشیده است. (Borchert, 2006, 41). «هر چه ما به حس درمی‌یابیم به علّت بهره داشتن از آن ایده‌ها نام معیّنی به خود می‌گیرد. مثلاً چیزی که از شباهت بهره دارد به علّت بهره داشتن از آن، شبیه می‌شود و آنچه از بزرگی بهره دارد به علّت این بهره‌وری بزرگ می‌شود و چیزهایی که از عدل یا زیبایی بهره دارند به علّت بهره داشتن از آنها عادلانه یا زیبا می‌شوند.» (افلاطون، ۱۳۸۰ ج. ۳، پارمنیدس / ۱۳۱، ۱۲۳۶). تقلید یکی از پردردسرسازترین مصطلحات در زیبایی‌شناسی افلاطون است، زیرا معنای اصلی آن پیوسته با حرکت دیالکتیکی، قبض و بسط می‌یابد و به همین‌سان است مترادف‌های نزدیک و جانشین آن؛ یعنی "متکسیس[4]". تصاویر، تقلیدی از اصل‌هایشان هستند، امّا وظیفهٔ آن‌ها را نمی‌توانند انجام دهند و این‌ها تقسیم می‌شوند به: ۱ـ شباهت اصیل ("آیکن[5]") با همان ویژگی‌های سرمشق، یا ۲ـ شباهت ظاهری یا نمود ("فانتاسما[6]") که فقط مانند اصل به نظر می‌آید (مانند وقتی که معمار ستون‌های بنا را در نوک، فربه می‌سازد تا آن‌ها کوچک‌تر از بقیه به نظر نیایند). پس تقلید کاذب و باطل نیز وجود دارد که عبارت است از ساختن تصاویر فریب‌آمیز، ولی افلاطون حفظ این تمایز را مایهٔ دردسر می‌یابد، زیرا این امر در ذات هر تقلیدی نهفته است که به نحوی فروتر از اصل خود باشد؛ اگر کامل بود که تصویر[7] نبود، بلکه نمونهٔ

1. mimesis
2. Democritus
3. Parmenides
4. methexis
5. eikon
6. phantasma
7. eidolon

دیگری از همان شیء بود؛ یعنی تخت‌خواب یا چاقوی دیگری. بنابراین، هر تقلیدی به معنایی هم حقیقی است و هم غیرحقیقی، هم موجود است و هم معدوم. (نک. بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷: ۷ ـ ۵). «اگر همهٔ آفریده‌ها تقلیدهایی از صورت‌ها و اَشکال ازلی خود هستند، پس به نظر می‌رسد افلاطون، نقّاشی، شعر نمایشی و آوازها را، نیز تقلیدهایی با مفهومی محدودتر می‌داند.» (Borchert, 2006, 42).

۲ ـ ۴ ـ دانش

دانش و معرفت[1] ("اپیستمه[2]")، در نزد افلاطون متمایز از پندار محض("دوکسا[3]") است و عبارت است از دریافت و مشاهدهٔ صوَر ازلی و افلاطون، چنین چیزی را، آشکارا، برای هنرها که تقلیدات تقلیداتند، انکار می‌کند.» (Borchert, 2006, 42; نیز نک: بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۷ ـ ۵). در ورای آسمان، موجودی حقیقی که نه رنگ دارد و نه شکل و نه می‌توان آن را لمس کرد، فقط به دیدهٔ عقل که ارّابه‌ران روح است، درمی‌آید و دانش حقیقی که دانش به این موجود حقیقی است، در این مکان قرار دارد. (نک: افلاطون، ۱۳۸۰ ج. ۳، فایدروس / ۲۴۷، ۱۲۳۶). بنابراین، دانش در آرای افلاطون در رده‌ای فراتر از هنر جای دارد و دانشمند کسی است که به مرتبه‌ای از شناخت صور مثالین رسیده است. دوستداران دانش و زیبایی از روحی برخوردارند که بیش از ارواح دیگر توفیق تماشای حقیقت مطلق را داشته‌اند. (همان، ۲۴۸، ۱۲۳۷). هنر، از آن روی که با تقلید خیالین از پدیدارهای هستی تکوّن می‌یابد، راهی بسیار دورتر تا شناخت صور ازلی دارد. بنا بر این مقدّمات، قوّهٔ واهمه و تخییلیه راهی دشوار به سوی شناخت صور کاملهٔ مطلقه دارند. افلاطون می‌گوید: «علم و حقیقت مانند خوبیند و لیکن مقام خوبی بالاتر است.» (راسل، ۱۳۴۰، ۱۱۰). وی برای دانش و معرفت، دو شرط لازم برمی‌شمارد: یکی آن که «معرفت، باید مطابق با متَعَلَّق خود باشد؛ یعنی خطا نباشد و

1. knowledge
2. episteme
3. doxa

دیگر آن‌که معرفت باید دربارهٔ آنچه که هست، باشد؛ یعنی معرفت به "نیست" و به آنچه که در حال شدن می‌باشد [(صیرورت)]، تعلّق نمی‌گیرد.» (ملکیان، ۱۳۷۷، ۱۲۶).

۳ ـ هنر و ادبیّات در نظریّهٔ زیبایی‌شناسی افلاطون

۳ـ ۱ـ زیبایی‌شناسی در آثار افلاطون

«افلاطون، تقریباً همهٔ مسائل بنیادی زیبایی‌شناسی را مطرح کرد و برخی از آن‌ها را عمیقاً مورد بررسی قرار داد. این‌ها در سراسر محاورات او پراکنده‌اند، امّا بحث‌های اصلی در این محاورات آمده است: الف ـ ایون، ضیافت و جمهوری که به دورهٔ نخست زندگی افلاطون متعلّقند؛ یعنی دورهٔ قبل از آکادمی (تقریباً ۳۹۹ تا ۳۸۷ ق.م). ب ـ سوفیست[1] و قوانین[2] که در پایان زندگیش نوشته (تقریباً ۳۶۷ تا ۳۴۷/۳۴۸ ق.م). ج ـ فایدروس که میان این دوره‌ها قرار دارد. "هیپیاس بزرگ" با این که شاید از افلاطون نباشد، [امّا] بسیار افلاطونی است و می‌توان آن را در این گروه جای داد.» (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۲). «امروزه، وقتی که از زیبایی‌شناسی افلاطون سخن می‌گوییم، مقصودمان نظریّه‌های فلسفی او در خصوص هنرهای زیبایی است که او بحث می‌کند: هنرهای بصری (نقّاشی، پیکرسازی، معماری)، هنرهای ادبی (حماسه، غزل، شعر نمایشی) و هنرهای آمیخته با موسیقی (رقص و آواز). امّا افلاطون برای این‌ها نام خاصی نمی‌گذارد؛ در نزد او همهٔ این‌ها متعلّق به سلیقهٔ عام‌تری هستند که «صناعت» (تخنه[3]) گفته می‌شود و شامل همهٔ مهارت‌هایی است که می‌سازند یا انجام می‌دهند؛ از نجّاری گرفته تا سیاست‌مداری. افلاطون درسوفیت، صناعات را به "اکتسابی" و "تولیدی" تقسیم می‌کند و صناعت تولیدی را نیز تقسیم می‌کند به: ۱ـ تولید اشیای واقعی که می‌تواند انسانی باشد یا الهی (گیاهان و عناصری که خدا می‌آفریند و خانه‌ها و چاقوهایی که انسان می‌سازد). ۲ـ تولید "صورت‌های محسوس یا خیالی" (آیدولا[4]) که آن نیز می‌تواند انسانی باشد یا الهی (تأمّلات و رؤیاهایی که

1. Sophist
2. Laws
3. techne
4. idola

خدا می‌آفریند؛ تصاویری که انسان‌ها می‌کشند). (Borchert, 2006, 41 _ 42; نیز نک: بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۷ ـ ۵).

۳ـ ۲ـ هنر و ادبیّات: سایه‌هایی فریبا از عالم مثل

«افلاطون به زیبایی احترام می‌گذاشت، امّا به دلایل اخلاقی و سیاسی به هنر بدگمان بود.» (ژیمنز، ۱۳۹۰، ۱۹۰). رسالهٔ جمهور، هنر و زیبایی را از دیدگاه سقراط و افلاطون به بهترین وجه نشان می‌دهد: «شعر و نقّاشی فاقد ارزش است، زیرا چیزی به انسان نمی‌آموزد و علّت آن هم این است که این هنرها فقط عبارت از تقلید اَشکال طبیعی و مصنوعات و حالات نفس انسانی است که خود آن‌ها اصیل نیستند، بلکه سایهٔ متغیّر و گذرانی از اعیان ثابته[مُثُل‌ها]اند.» (افلاطون، ۱۳۸۸، ۵۵۱). در رسالهٔ ایون[1] که گفتگویی است میان سقراط و ایون، راوی اشعار هومر، از زبان سقراط می‌گوید: شاعر «تا الهامی به او نرسد و از خود بیخودش نکند، هنری در او نیست و مادام که خرد و عقل باقی است، روح شاعری در آدمی نیست. ... شعر گفتن شاعران بر وفق قواعد هنر نیست.» (افلاطون، ۱۳۵۱، ۱۳۳). درفایدروس[2]، شاعر شخصیتی است که از نوعی دیوانگی که موهبت خدایان هنر و دانش است، بهره می‌برد و شعری که برآمده از کوشش انسان هشیار باشد و تنها بر پایهٔ وزن و قافیه آفریده شده باشد، شعری دون‌پایه دانسته شده است. (افلاطون، ۱۳۸۰ ج.۳، فایدروس / ۲۴۵، ۱۲۳۳ ـ ۱۲۳۲). در این رساله، شاعر در میان رده‌های نُه‌گانهٔ جامعه پس از دوستداران دانش و زیبایی، پهلوانان و جنگاوران، مردان سیاست و بازرگانان، ورزشکاران و پزشکان، کاهنان و غیبگویان، در مرتبهٔ ششم شناخت قرار می‌گیرد (همان، ۲۴۸، ۱۲۳۷). و «گفته می‌شود که تأویل ایون از اشعار هومر از روی هنر یا دانش نیست، بلکه به شیوه‌ای غیر عقلانی است، زیرا او نمی‌داند که آن چه می‌گوید صحیح است یا خطا، یا چرا سخن او می‌تواند بر صواب یا بر خطا باشد. از طرف دیگر، اثر هنری که زیبایی را مجسّم می‌کند، نوعی نسبت مستقیم با صورت مثالی دارد و اگر هنرمند، مانند پیش‌گو

1. Ion
2. Phaedrus

از پریان ملهَم است، او نمی‌داند که چگونه اثر هنری خلق می‌کند؛ او شاید نوعی بصیرت داشته باشد که از دانش معمولی فراتر می‌رود. به‌علاوه، از آن‌جا که هنرها می‌توانند به ما همانندی اصیلی را عرضه کنند، نه فقط همانندی نمودها، بلکه همانندی واقعیّات و حتّی از شخصیت اخلاقی روان انسان تقلید کنند، ممکن است و در واقع لازم است که در خصوص صدق آن‌ها یا شباهت آن‌ها با واقعیّت داوری شود. حکم شایسته، به ویژه در خصوص رقص و آواز، باید نخست، علم به ماهیت اصیل باشد، بعد علم به درستیِ روگرفت و سپس علم به کمالی که رو-گرفت با آن اجرا شده است. (Borchert, 2006, 42; نیز نک: بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۷ ـ ۶). افلاطون، معیار صدق را محکی برای خلوص یا ناخالصی هنرها می‌داند، زیرا هنرمند، خود گر چه بر آفرینش اثر هنری خویش واقف است، امّا ممکن است از آن ماهیت حقیقی و نمونهٔ اصیلی که از آن روگرفتی تهیّه کرده است، آن‌گونه که باید، آگاه نباشد و هنرورزی او پنداری پوچ، بیش نبوده نباشد. «وی دربارهٔ همهٔ هنرها به گونه‌ای تحقیرآمیزتر [در مقایسه با دیگر پدیدارها]، صحبت می‌کند، زیرا، تقلیدی هستند و شباهت‌هایی فریبنده [و نه واقعی با متعلَّق خود] دارند. در کتاب دهم جمهوری می‌گوید، تخت‌خوابی که نقّاش بازنمودی از آن را ترسیم می‌کند، مانند اصل آن نیست، بلکه آن گونه است که به نظر نقّاش رسیده است.» (Borchert, 2006, 42). وی، «شاعران را از جمهوری آرمانی خود، بیرون می‌راند. در اندیشهٔ او، شعر مورد هجوم قرار می‌گیرد و بدنام می‌شود، زیرا این بلاغت فریبا و پوچ شعر است که شهروندان را به گمراهی می‌کشاند و آنان را به سوی امیال و خواسته‌های گزاف و نابخردانه فرامی‌خواند.» (Culler, 2000, 69). افلاطون در قوانین می‌گوید: «سالخوردگان ما که در جستجوی زیبایی نغمه‌ها هستند نباید به نغمه‌ای دل ببندند که اثرش ایجاد لذّت است بلکه به نغمه‌ای که درستی حقیقی در بر دارد [باید دل ببندند]. درستی حقیقی هر نغمه چنان که گفتیم، در این است که کیفیت و کمّیت سرمشق را هر چه کاملتر مجسّم سازد.» (افلاطون،

۱۳۸۰ ج. ۴، قوانین/کتاب دوم، ۶۶۸، ۱۹۵۹). کیفیات "اندازه[1]" و "تقارن[2]"، همواره قوام‌بخش زیبایی و کمال است و چون زیبایی، اندازه است یا وابسته به آن است، در فهرست نهایی خوبی‌ها مقام رفیعی دارد. (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۶).

«افلاطون به این پرسش می‌رسد که آیا هنرها می‌توانند دانش را در بر داشته باشند و آن را منتقل کنند؟ در مقام یک فیلسوف متافیزیست، پاسخ این پرسش برای او بسیار پراهمّیت است. اگر یک مهندس واقعیت را برای این که بهتر به نظر برسد، تغییر می‌دهد، چرا به چنین کاری دست می‌یازد. او در جستجوی تصاویری است که زیبا به نظر برسند. (سوفیست، A 236). این حقیقت بنیادین دیگری دربارهٔ هنرها از دیدگاه افلاطون است. هنرها می‌توانند با درجه‌های مختلفی از کیفیت زیبایی مجسّم شوند. ... زیبایی اشیای ملموس، ممکن است تغییر کند یا از بین برود، ممکن است برای برخی زیبا به نظر برسند، امّا برای برخی نه. (جمهوری، A 794)، امّا در فراسوی این تجسّم‌های ناپایدار، گونه‌ای مطلق و ازلی از زیبایی وجود دارد که وجود آن، مانند دیگر اَشکال زیبا، به گونه‌ای دیالکتیکی، می‌تواند به اثبات برسد و برای آشنایی مستقیم با آن، باید کاوش نمود. به گمان افلاطون، اَشکال جزئی و مبهم زیبایی از دیگر گونه‌های آن آسان‌یاب‌تر است. (فایدروس، C _ B 249). [۲]. در رسالهٔ ضیافت مردی توصیف شده که با عشق به زیبایی تسخیر شده و در پی رسیدن به زیبایی روحانی از زیبایی جسمانی است. کسی که این تصویر را در ضیافت ارائه کرده، برای هنرها نقشی در راه رسیدن به زیبایی روحانی قائل نشده و این پیروان افلاطون بوده‌اند که چنین موضعی را اتّخاذ کرده‌اند. (Borchert, 2006, 42).

۳ـ ۳ـ بایدها و نبایدهای هنر و ادبیّات

در نزد افلاطون، هنر اعلا هنر قانون‌گذار و مربّی است (نک: بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۷ ـ ۶) و «هیچ‌کس ژرف‌تر از او به تأثیر فرهنگی ادبیّات پی نبرده است. نگرش اخلاقی افلاطون به

1. metron
2 .symmetron

اشعار هومر، برای همیشه، تاریخ تفکّر یونان را متأثّر کرد، به گونه‌ای که در گذار زمان، تعارضی با نگرش‌های دموکراتیک داشت.» (Habib, 2005, 13 _ 14). «پس وظیفهٔ ما منحصر به این نیست که شعر را تحت مراقبت قرار داده، آنان[شاعران] را مجبور کنیم که یا در اشعار خود فضائل اخلاقی را مجسّم نمایند، یا اساساً در شهر ما شعر نسازند، بلکه باید صاحبان هنرهای دیگر را هم تحت نظر بگیریم و مواظبت کنیم که چه در نقّاشی و حجّاری، چه در معماری و چه در صنایع دیگر چیزی نسازند که اخلاق نکوهیده و افراط‌کاری و فرومایگی و زشتی را مجسّم کند و اگر کسی این قواعد را نتواند به کار بست، باید وی را از اشتغال در شهر خود ممنوع سازیم، زیرا نمی‌خواهیم که نگاهبانان ما در میان آثار فساد پرورش یابند.» (افلاطون، ۱۳۸۸، ۱۷۵). «هنرمندان، تنها می‌توانند خوشی‌آفرین باشند و نمی‌توانند آموزگار و مربّی باشند، مگر آن‌هایی که فلسفه، الهیات و سیاست خوانده باشند.» (Hart, 2005, 22). «مسألهٔ نخست کشف این است که هنرها چه تأثیری در مردم می‌گذارند و این مسأله دو جنبه دارد: نخست، توانایی لذّت بردن از هنر وجود دارد و از طرف دیگر، هنر مادام که فقط زیبایی دارد از لذّتی ناب و بی‌شائبه و بی‌زیان برخوردار است، بر خلاف لذّت خاراندن که ناراحتی مقدّم بر آن است. امّا از طرف دیگر، شعر دراماتیک (نمایشی)، متضمّن نمایش و شخصیت‌های نادرستی است که به طرز نامطلوبی رفتار می‌کنند (داد و فریاد می‌زنند) و تماشاگر را وسوسه می‌کنند که بی‌اختیار بخندد یا گریه کند و لذا چنین لذّاتی به دلیل تأثیر نادرست در شخصیت افراد، مذموم و بی‌ارزشند؛ دوم، وقتی که گرایش هنرها به نفوذ در شخصیت و رفتار را ملاحظه می‌کنیم، باز دو جنبهٔ مهم وجود دارد. افلاطون در جمهوری و قوانین، کاملاً روشن می‌سازد که او به تقلید ادبی رفتار شرارت آمیز نظر دارد که دعوت غیر صریحی است به تقلید این رفتار در زندگی خود. بدین ترتیب، داستان‌های خدایان و قهرمانانی که غیر اخلاقی رفتار می‌کنند، بایست از آموزش‌های پاسداران جوان مدینه در جمهوری حذف شود و می‌باید داستان‌هایی نوشته شوند که در آن‌ها قهرمانان و خدایان چنان که باید، رفتار می‌کنند. موسیقی پر هیجان نیز

می‌باید جای خود را به نوع مناسب‌تری دهد، امّا این به معنای آن نیست که هنرها در حیات فرهنگی و آموزشی شهروندان حائز اهمّیت نیستند. در حقیقت، ترس از قدرت آن‌هاست که باعث می‌شود افلاطون با همهٔ احترامی که برای آن‌ها قائل است، به سانسور یا ممیّزی و تنظیم قاطع آن‌ها مبادرت کند. ... موسیقی و شعر و رقص، *در بهترین حالتشان*، برای تعلیم و تربیت بسیار لازمند و انسان‌ها را بهتر و با فضیلت‌تر می‌سازند. این مسأله، چنان که افلاطون در نقش خود در مقام قانون‌گذار مدینه آن را می‌بیند، لازمهٔ مسئولیت اجتماعی هنرمند خلّاق است، با تأکید بر این که خیر خود او نیز در خیر شهروندان نهفته است.» (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۸ ـ ۷). «جملهٔ باید از شاعران بخواهیم که این را بگویند و آن را نگویند، تکیه کلام افلاطون در این کتاب [جمهور] است؛ از این رو هر چند که افلاطون شاعر بااستعداد و همه‌فن‌حریف را "فردی مقدّس و اعجاب‌انگیز می‌خواند، باز او را با احترام از شهر بیرون می‌کند و می‌گوید برای کشور خود، شاعران ساده و ناتوان‌تر را ترجیح خواهیم داد که به تقلید مردان آزاد و شریف و پیروی از اصولی که در آغاز این بحث دربارهٔ تربیت مردان جنگی بیان داشتیم، قانعند. در قوانین، این سخت‌گیری به آن‌جا می‌رسد که هر گونه نوگرایی و بدعت مایهٔ فساد شناخته می‌شود، زیرا چنین وضعی در روحیه و اخلاق جوانان این اثر را می‌گذارد که از هرچه کهنه و قدیمی است، روی برمی‌گردانند و به هرچه تازه است، می‌گرایند. از این رو، بار دیگر می‌گوییم خطری بزرگ‌تر از این برای جامعه نمی‌توان تصوّر کرد که جوانان آن، بدین گونه بیندیشند. افلاطون، سپس قانون خود را وضع می‌کند: شاعر، در وهلهٔ نخست، نباید در اشعار خود مطلبی بیاورد، جز آن‌چه که به حکم قانون، شایسته و زیبا و خوب شمرده شده است. در ثانی، حق ندارد اشعار خود را پیش از آن که به پاس‌داران قانون و داورانی که بدین منظور معیّن شده‌اند، ارائه کند و موافقت آنان را به دست آورد، در دسترس مردم عادی بگذارد. این داوران همان کسانی هستند که برای وضع قواعد لازم دربارهٔ موسیقی و نظارت بر تربیت مردم انتخاب کرده‌ایم.» (احمدی، ۱۳۸۹، ۶۰).

افلاطون در ایون، شکوفایی قوّهٔ شاعری را منوط به زوال خرد دانسته و راویان و مفسّرانی را که به گزارش سروده‌های شاعران می‌پردازند، نیز بیش از شاعران خوار داشته است. از گفته‌های وی برمی‌آید که منتقدان آثار هنری و ادبی را در پایگاهی، بس فرومایه قرار داده است. هنرهایی مانند شعر و نگارگری و موسیقی، احساسات و عواطف را برمی‌انگیزند و هر چیزی که احساسات انسان را برانگیزاند از متانت و وقار دور است و موجب سستی و زبونی نفس می‌گردد. او لذت‌بخشی هنر را قبول دارد، امّا در نهایت، این لذت‌بخشی را مایهٔ سستی نفس و زیان‌مند می‌داند. «وی آماده است که موسیقی و هنر را در مدینه بپذیرد، نه تنها برای مقاصد تربیتی، بلکه همچنان برای لذّت بی‌ضرر. لیکن همچنان به نظریّهٔ تقلید هنر اعتقاد دارد.» (کاپلستون، ۱۳۹۱، ۲۹۵). «خشونت بی‌سابقهٔ نقد افلاطونی علیه هنر چیزی نیست مگر پاسخی مستقیم به قدرت نوظهور و فریبندهٔ هنر. ... افلاطون همهٔ هنرها را با یک چوب نمی‌راند بلکه فقط با هنرهای توهّم‌زا و به‌ویژه هنر سایه‌انگارانه مخالف است. زیرا آن را هنری می‌داند که توهّم را به خدمت می‌گیرد.» (سوانه، ۱۳۹۱، ۴۷).

افلاطون، آموزگاری است که فلسفه‌ای کاربردی دارد و می‌کوشد، مصالح مردمان مدینهٔ فاضلهٔ خود را به آنان گوش‌زد کند و در این راه، گاه بسیار سخت‌گیر است و بخشایشی نمی‌ورزد. شاید جامعهٔ آشفتهٔ دولت ـ شهر آتن و شکست آتنیان در نبرد با اسپارت، افلاطون را بر آن داشته تا در اصلاح و تربیت جوانان جامعهٔ منحط خود بکوشد. «مهمترین عامل در فهمیدن نگرش افلاطونی به ادبیّات، اعتبار و شأنی است که شرایط روزگار افلاطون به آن داده است.» (Habib, 2005, 16). افلاطون، هنجارهای تربیتی بسیار نامنعطف و تغییرناپذیری دارد. وجود هنرمندان و شاعران را در مدینهٔ فاضلهٔ خود آن‌گاه برمی‌تابد که برابر با هنجارهای اخلاقی مشخّص شده برای شهروندان رفتار کنند و آثارشان با هدف رساندن مردم مدینهٔ فاضله به قلّهٔ کمال آفریده شده باشد. او، وجود هنرمند، بدون سانسور و ممیّزی، را وجودی آفت‌زا و رخوت‌آفرین برای مدینهٔ فاضله می‌بیند. داستان هنر، امّا واقعیت دیگری دارد؛ هنر، از آن روی

که پیوسته جلوهٔ تازه‌ای به هستی می‌بخشد و هر اثر هنری ماندگار، روایت تازه‌ای از زندگی است، سنّت‌ها و قوانین نهادینه شدهٔ یک جامعه را به چالش فرامی‌خواند و یادآور می‌شود که می‌توان هستی را از منظرهای گوناگونی دریافت و با این ادراک تازه، شیوهٔ زیستن دیگری اتّخاذ کرد. «نظریّهٔ ایده‌ها یا مثال‌های بی‌تغییر، ازلی و ثابت، وادارمان می‌کند به بالندگی صورت‌های هنری و پویایی نوآوری پشت کنیم.» (ژیمنز، ۱۳۹۰، ۱۹۰). هنر، جامه‌ای است فاخر بر پیکرهٔ هستی که هرگز مندرس و متروک نمی‌گردد و در هر روزگاری به هیأتی تازه‌تر درمی‌آید. آشکار است که هنرِ آزاد و فارغ از نظارت حاکمان، می‌تواند جامعهٔ آرمانی افلاطون را که افراد آن بر پایهٔ آموزه‌هایی ایستا تعلیم می‌بینند، به بحران شناختی و ادراکی عمیقی دچار کند؛ گویا افلاطون، برای ساختن آرمان‌شهر رستگاری، خویشتن را از بایست‌ها و نبایست‌های هنری ناگزیر دیده است.

نتایج مقاله

افلاطون، همهٔ پدیدارهای هستی را سایه‌ای از هویت‌های اصیل و مطلقشان می‌داند و این سرچشمه‌های مطلق، ازلی و ابدی را عالم مثل نامیده است. هر آنچه که در جهان امکان به حیّز شناخت انسان درمی‌آید، روگرفتی بیش از اصل و منشأ مثالی خود نیست و در مقایسه با آن در مرتبه‌ای پایین‌تر قرار دارد. به باور افلاطون، هر چقدر که همگونگی پدیدارهای جهان با نمونهٔ مثالی‌شان بیشتر باشد، بهرهٔ بیشتری از حقیقت برده‌اند، زیرا به آن نزدیک‌تر هستند. دانش، از آن روی که تقلیدی کمتر احساسی و خیالین از نمونهٔ ازلی خود است، مرتبه‌ای والا می‌یابد، امّا هنرهایی مانند شعر و ادبیّات، موسیقی، معماری، نقّاشی و پیکرتراشی، از آن روی که تقلیدی خیالین از پدیدارهای تقلیدی این جهان مادّی هستند، با جهان مثل فاصلهٔ بیشتری دارند و از حقیقت، بیشتر به دور مانده‌اند. هنر، تقلیدی از پدیدارهای تقلیدی این جهانی است. به گمان

افلاطون، آثار هنری، آن‌گاه که ویژگی‌های کمّی و کیفی شیء مورد تقلید، مانند اندازه و تقارن را، بهتر نمایش دهند، زیباتر هستند. در منظومهٔ زیبایی‌شناسی این آموزگار اخلاق، زیبایی با خیر و حقیقت مطلق در پیوند است و در یکدیگر تنیده شده‌اند. وی، زیبایی مطلق و ازلی را صورت مثالی همهٔ هنرها می‌داند که هیچ نسبیتی را بدان راه نیست، امّا هنرهایی را که موجب تهییج احساسات و دگرگونه اندیشیدن می‌شود، از مدینهٔ فاضلهٔ خود کنار می‌گذارد و آفت آرمان‌شهر رستگاری می‌داند. البتّه، افلاطون، هنرهایی را که لذّت‌هایی آنی دارند و انسان را دگرگون نمی‌کنند، دشمن نمی‌دارد. بنابر آنچه گفته آمد، تناقض‌هایی در زیبایی‌شناسی افلاطون دیده می‌شود:

۱- افلاطون می‌گوید، معرفت باید با متعلَّق خود، مطابقت داشته باشد. بنابراین، هنر و ادبیّات از آن رو که با متعلّق خود فاصله‌ای خیالین یافته‌اند و با آن مطابقت ندارند، نمی‌توانند دارای معرفتی به متعلّق خود باشند. با توجّه به این که افلاطون، این جهان را روگرفتی از عالم مثل می‌داند، در این صورت هیچ یک از پدیدارهای این جهان مادّی (حتّی انسان‌ها) به عالم مثال خود معرفتی نخواهند داشت، زیرا با آن مطابقت ندارند. آشکار است که فاصلهٔ خیالین هنر و ادبیّات با پدیدارهای این جهان، از فاصلهٔ لایتصوّر پدیدارهای این جهان با عالم مثل بسیار کمتر است.

۲- اگر زیبایی، همان مفید بودن است، پس چگونه است که افلاطون هنر لذّت‌بخش، امّا غیر مفید و غیر مربَی را در مدینهٔ فاضله‌اش می‌پذیرد و به زیبایی آن اذعان دارد؟ این تناقضی است که در آرای افلاطون پیش می‌آید. پاسخی که می‌توان بر پایهٔ دیگر آرای افلاطون برای این پرسش آورد، این است که افلاطون، لذّت هنری را زیبایی نمی‌داند و بر این باور است که هنر را راهی به سوی زیبایی روحانی نیست.

۳- چگونه می‌توان کیفیت‌ها و کمیت‌هایی مانند اندازه و تقارن را در ارزیابی آثار هنری مدّ نظر قرار داد و در عین حال، منشأ مثلی این آثار هنری را مطلق و به دور از نسبیت جرم و زمان

و مکان دانست؟ بنا بر آرای افلاطون، دست کم باید نسبت‌هایی میان سایه و مبدأ آن برقرار باشد تا روگرفتی از آن به شمار آید، گر چه این روگرفت، مرتبه‌ای بسیار نازل‌تر داشته باشد. تشابهی که میان صورت‌ها و مثال‌ها وجود دارد، لزوم وجود کیفیت‌ها و کمّیت‌های متشابهی را میان این‌ها وضع می‌کند که با ویژگی‌های هشت‌گانهٔ عالم مثل افلاطونی (مطلق بودن، بسیط بودن و ...) در تعارض قرار می‌گیرد.

۴- آیا اگر زیبایی و مفید بودن یکی باشند، باز هم منشأ زیبایی، مطلق و پیراسته از نسبیت خواهد ماند؟ اگر زیبایی‌های این جهانی، مفید هستند، چنین معادله‌ای برای عالم مثل، نیز باید برقرار باشد، زیرا عالم مثل، اعمّ و اکمل از عالم صورت است.

۵- چگونه افلاطون هنر آموزگار و هنر صرفاً لذّت‌بخش را در مدینهٔ خود می‌پذیرد، امّا با هنری که موجب هیجان می‌شود، سر ستیز دارد؟ مگر صورت مثالی و کاملهٔ هنر، نیز مانند همهٔ پدیدارهای هستی، زیبایی و خیر مطلق نیست؟ پس چگونه است که نوعی از هنر، موجب تباهی و گمراهی می‌شود؟ آیا هنر ناخوش‌آیند افلاطون، منشأ دیگری غیر از زیبایی مطلق دارد؟ این پرسش را می‌توان به همهٔ امور ناپسند عالم صورت تعمیم داد.

اکنون، آشکار می‌شود که نظریّهٔ هنر و ادبیّات در فلسفهٔ افلاطون با بنیان‌های اندیشهٔ فلسفی او تناقض‌هایی جدّی دارد و نظریّهٔ زیبایی‌شناسی وی بر مداری پر نوسان در منظومهٔ فکری ـ فلسفی‌اش گردیده است.

یادداشت‌ها

۱- دربارهٔ فهرست آثار افلاطون، بنگرید به: انوری و دیگران، ۱۳۸۷، ۲۰۵ ـ ۲۰۴.

۲- ارسطو، نظریّهٔ استاد خود را نقد کرد و آن را در حد مُحال دانست: «از نظر افلاطون، مفاهیم کلّی واقعی است، نه این که خیالی، وهمی و ذهنی صِرف باشد، به اصطلاح، کلّیات، مجعول صرف نیستند تا تنها در ذهن موجود باشد، بلکه تحقّق و عینیت دارند. حال سؤالی که از

افلاطون پرسیده می‌شود این است که آیا نفی‌ها (سلب‌ها) و نُسَب نیز دارای مُثُل هستند؟ ... مسلّم است که این امور دارای واقعیت بیرونی و خارجی نیستند. ... نظریّهٔ مثل بی‌فایده است، ... زیرا موجب مضاعف کردن بی نتیجهٔ اشیای محسوس شده است. افلاطون برای تبیین کثرات عالم به ابداع نظریهٔ مُثُل مبادرت کرد، حال آن که وی با فرض مثل برای اشیای محسوس، نه تنها وجود کثرات عالم را توجیه نکرده است، بلکه با فرض تعداد کثیر دیگری از اشیاء، به نام مثل، بی‌جهت اشیای محسوس را مضاعف کرده است.» (نیک‌سیرت، ۱۳۸۵، ۵۶ ـ ۵۵).

۳- افلاطون، از زبان سقراط، دیالکتیک را این گونه تبیین می‌کند: «اگر کسی بیابم که بتواند در واحد جزئیات کثیر را ببیند و در جزئیات کثیر و پراکنده صورت واحد را، چنان سر در پی او می‌گذارم که گویی خدای من است. من کسانی را که از این هنر بهره‌ورند اهل دیالکتیک می‌نامم.» (افلاطون، ۱۳۸۰ ج. ۳، فایدروس / ۲۶۶، ۱۲۵۸).

کتابشناسی

احمدی، بابک.(۱۳۸۹). حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه‌ی هنر، چاپ چهاردهم، تهران: نشر مرکز.

افلاطون.(۱۳۵۱). «ایون». در پنج رساله (شجاعت، دوستی، ایون، پروتاغوراس، مهمانی)، ترجمهٔ محمود صناعی، چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب. صص. ۱۴۸ ـ ۱۱۷.

همو.(۱۳۸۰). دورهٔ آثار. ترجمهٔ محمّد حسن لطفی، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.

همو.(۱۳۸۸). جمهور. ترجمهٔ فؤاد روحانی، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

همو.(۱۳۸۹). ضیافت، ترجمهٔ محمّد علی فروغی، چاپ سوم، تهران: انتشارات جامی.

انوری، حسن و دیگران.(۱۳۸۷). فرهنگ اعلام سخن، جلد اوّل، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.

بیردزلی، مونروسی و جان هاسپرس.(۱۳۸۷). تاریخ و مسائل زیباشناسی، ترجمهٔ سعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس.

پاتوچکا، یان.(۱۳۸۵). سقراط: آگاهی از جهل، ترجمهٔ محمود عبادیان، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس.

راسل، برتراند.(۱۳۴۰). تاریخ فلسفهٔ غرب، ترجمهٔ نجف دریابندری، چاپ اوّل، تهران: شرکت سهامی کتاب-های جیبی.

ژیمنز، مارک.(۱۳۹۰). زیباشناسی چیست؟ ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، چاپ اوّل، تهران: نشر ماهی.

سوانه، پیر.(۱۳۹۱). مبانی زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ محمّرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

فروغی، محمّدعلی.(۱۳۱۶). «شرح حال افلاطون و فلسفهٔ او در پنج مجلس»، در حکمت سقراط و افلاطون، جلد۱، ترجمه و نگارش محمّدعلی فروغی، چاپ دوم، چاپخانهٔ مجلس، صص ۱۱۹ ـ ۲۹.

کاپلستون، فردریک، چارلز.(۱۳۹۱). تاریخ فلسفه، جلد۱، ترجمهٔ سیّد جلال‌الدین مجتبوی، جاپ نهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ملکیان، مصطفی.(۱۳۷۷). تاریخ فلسفهٔ غرب (درس‌گفتارها)، جلد۱، سعید عدالت‌نژاد (ویراستار)، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

نیک سیرت، عبدالله.(۱۳۸۵). «نقد و بررسی نظریه‌ی مُثُل افلاطون و انتقادات وارده بر آن با نگاه ویژه به ارسطو»، خردنامهٔ صدرا، شمارهٔ ۴۶، صص ۶۱ - ۴۸.

Borchert, Donald, M. (ed.). (2006). *Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 1, 2nd ed. New York: Thomson Gale.

Culler, Jonathan. (2000). *Literary Theory: A very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Habib. M. A. R. (2005*). A history of literary criticism: from Plato to the present*. first ed., Blackwell Publishing Ltd.

Hart, Jonathan. (2005). *Northrop Frye: the theoretical imagination*. London and New York: Routledge.

Tyson, Lois. (2006). *Critical Theory Today*. (2 ned.). London & New York: Routledge.