دوفصل‌نامهٔ علمی ـ تخصصی پرتو خرد
سال سیزدهم، شماره ۲٤،
پاییز و زمستان ۱٤۰۱
ص۵-۲۸

هنر و زیبایی از دیدگاه افلاطون

حبیب‌الله فهیمی[۱]

چکیده

در این مقاله بحث هنر و زیبایی با تأکید بر آثار افلاطون و مفسران و شارحان آثار او در پرتو نظام فلسفی خاص این فیلسوف، بررسی شده است. افلاطون مبتنی بر ملاحظات هستی‌شناختی و نیز دغدغه‌های اخلاقی، برخی از انواع هنر را مردود اعلام کرده، و صاحب آن‌ها را محترمانه از مدینه بیرون رانده است. او با اینکه به بهانه پاسداشت اخلاق عمومی و نیز به دلیل چند مرحله دور بودن هنر از حقیقت، برخی اصناف شاعران و هنرمندان را از آرمان‌شهر رؤیایی خود اخراج کرده است، ولی اگر نیک تأمل کنیم درمی‌یابیم که وی با بصیرت نافذ خود کارکرد رسانگی هنر و تأثیر شگرف آن بر افکار عمومی را بسیار زودهنگام کشف کرده و به همین دلیل با حضور شاعران در مدینه فاضله، سر ستیز داشته است. برای یافتنِ جوابِ «زیبایی چیست؟»، به عزم شناسایی راز زیبایی و فهم سرّ آن، برخی از آثار افلاطون بررسی شده است. در جستجو از «زیبای دشوار» این نتیجه به دست آمد که از دید افلاطون زیبایی شکُوهِ حقیقت است. هر آنچه نیک است زیبا است. زیبایی، نیکی و حقیقت، بیان سه‌گانه از یک امر یا سه ضلع تشکیل دهندهٔ یک امر مطلق است. زیبایی حقیقی از هرگونه وابستگی و نسبیت بری و همیشه، هرجا، برای هرکس از هرجهت زیبا است. موجودات زیبا از آن جهت زیبایند که بهره‌ای از زیبایی حقیقی دارند. به لطف زیبایی حقیقی است که دیگر موجوداتِ زیبا، زیبا و دلربا شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: هنر، زیبایی، حقیقت، آرمان‌شهر، افلاطون، رسانه

---

۱. دانشجوی دکتری فلسفه اسلامی جامعة المصطفی العالمیه، قم Habibollahfahimi@gmail.com

طرح مسئله

افلاطون که به اعتقاد بسیاری از فیلسوفان - حتی آنانی که با او موافق نیستند- یکی از ستون‌های فکری مردمان مغرب زمین به‌حساب می‌آید و به گواهی آثارش، یکی از شاعرانه‌ترین نثرهای فلسفی جهان در تمام دوران را به وجود آورده است. چنین انسانی با این ذوق شاعرانه که نوشته‌های او صرف‌نظر از محتوای عالی حتی ازنظر فرم و صورت در عداد شاهکارهای ادبی عالم رده‌بندی می‌شود، چرا به لحاظ نظری و در مقام نظریه‌پردازی به هنرمندان روی خوش‌نشان نمی‌دهد؟ دلیل این همه بی‌توجهی و نگاه تحقیرآمیز او به هنرمندان چیست؟ که آنان را در مرتبهٔ پس از ورزشکاران و کاهنان قرار می‌دهد. از چه رو هنرمندان در «آرمان‌شهر» او نه‌تنها قدری نمی‌بینند و بر صدر نمی‌نشینند بلکه ارج و اجری برابر با یک کاهن نیز از آنان دریغ می‌شود؟ به باور نویسنده، افلاطون علی‌رغم اینکه به هنر و هنرمند روی خوش نشان نمی‌دهد، ولی در نگاه او هنر کم‌اهمیت نیست. او به دلیل وجود دغدغه‌های وجودشناختی ویژه و نیز دغدغهٔ سلامت اخلاق باشندگان مدینه به دنبال سالم‌سازی هنر و به دیگر سخن به دنبال هنر پاک و پاستوریزه است. به پندار صاحب این نوشته، این امر از یک طرف اهمیت و میزان نفوذ هنر در جامعه را از دید افلاطون نشان می‌دهد و از طرف دیگر نگاه ابزاری او به هنر را آفتابی می‌کند و سرانجام اینکه افلاطون به یک ویژگی برجسته هنر یعنی وجه رسانه‌ای آن آگاهانه التفات داشته و به تأثیر ژرف و شگرف آن بر ذهن و زندگی مردمان واقف بوده که این امر نشان بصیرت بی‌مانند اوست و راز مخالفت افلاطون با هنر نیز به همین دلیل است. بررسی شایسته دو موضوع پیش‌گفته می‌طلبد تا دیدگاه افلاطون درباره هنر و زیبایی در دو جستارِ جداگانه بررسی شود، هرچند این دو مقوله پیوند تنگاتنگی با هم دارد، ولی چنین می‌نماید که نگاه افلاطون به آن دو یکسان نیست،

بلکه زیبایی نسبت به هنر از دید افلاطون جایگاه والاتری دارد.

هنر از دیدگاه افلاطون

در این بخش از نوشته بررسی هنر در پرتو دیدگاه وجود شناختی افلاطون در کانون توجه است، ولی پیش از ورود به بحث نیاز است که بدانیم آنچه را ما امروز هنر می‌نامیم، افلاطون با چه واژه‌های بیان و تعبیر می‌کرده است. برای اینکه تصویر روشن از این مفهوم داشته باشیم، اشاره‌ای کوتاه به مفاهیم هم‌پیوند با هنر نزد افلاطون ضروری می‌نماید. برخی از دانشمندان باورمندند که هنر نزد افلاطون هم‌زمان با سه مفهوم یا واژه، هم پیوند است که عبارتند از:

۱. **هنر به معنای تخنه**؛ افلاطون در این کاربرد هنر یا تخنه را به معنای فن و دانش در نظر می‌گیرد. تخنه به معنای فن یا دانش در برابر **فوسیس** یا طبیعت، **تریبوس** یا عمل روزمره و مبتنی بر عادت، **امپریا** یا تجربه و **توخه** یا اتفاق به کار می‌رود.

۲. **هنر به معنای پوئسیس**؛ در این معنا هنر یعنی تولید و ایجاد کردن، چه تولید الهی باشد چه تولید بشری. **پوئسیس** به معنای تولید در برابر **پراکسیس** است که به معنای انجام دادن یا اجرا کردن است.

۳. **هنر به معنای میمسیس**؛ در این معنا نیز هنر به معنای تولید است، ولی نه تولید اصل یکشی. از باب نمونه آفرینش درختان، گیاهان و انسان‌ها به وسیله خداوند، تولید است، ولی میمسیس نیست. در حالیکه ایجاد نگاره و نقش همین اشیا در آب یا آیینه یا به وسیله نقاشی، میمسیس است. (بینای مطلق، ۱۳۹۰: ۱۶)

از این سه معنا، هنر به معنای سوم محل بحث و مناقشه است. جناب دکتر حسن بلخاری از هنرپژوهان معاصر ایرانی در کتاب «در باب نظریه محاکات؛ مفهوم هنر در فلسفه یونانی و حکمت اسلامی» همین معنای سوم را از نگاه فیلسوفان یونانی و اسلامی بررسیده و چندین صفحه از کتابش را به آرای افلاطون

در این باب اختصاص داده است. (ر.ک. بلخاری، ۱۳۹۲: ۱۷-۲۶) مترجمان فارسی رساله شعر ارسطو که در آنجا نیز تعبیر ممسیس به کار رفته، در برابر این واژه معادل‌های گوناگون به کار برده‌اند؛ به‌طور نمونه مرحوم دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در برابر هنر یا ممسیسِ یونانی، واژه «تقلید» را پیشنهاد کرده است. (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۱۳) آقای فتح‌الله مجتبایی در ترجمه‌اش از رساله شعر ارسطو، باز کلمه تقلید را به کار برده است. (مجتبایی، ۱۳۳۷: ۴۲) مرحوم سهیل افنان در این مقام کلمه «تشبیه» را ترجیح داده و همین واژه را در ترجمه‌اش به کار گرفته است.(سهیل افنان، ۱۳۸۸: ۸۳) تازه‌ترین ترجمه از رساله شعر ارسطو که به وسیله «رضا شیرمرز» بی‌واسطه از زبان یونانی صورت گرفته، باز در برابر ممسیس کلمه تقلید را به کار برده است. (شیرمرز، ۱۳۹۹: ۳۱)

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ناظر به ترجمه‌های دوره نهضت ترجمه و شارحان اولیه کتاب ارسطو، کسانی چون متی بن یونس، کندی، فارابی، ابن‌سینا و ابن رشد می‌گوید: «در میان ترجمه‌هایی که دانشمندان دوره اسلامی از این کتاب کرده‌اند و شروحی که بر آن نوشته‌اند این کلمه (میمسیس) گاه به محاکات و زمانی به تشبیه و اندک‌اندک به تخییل و حاصل آن به کلام مخیّل تعبیر شده است». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۰) دکتر سیروس شمیسا در کتاب «نقد ادبی» با اشاره به معادل‌های کلمه ممسیس (Mimesis) در برخی از زبان‌های اروپایی و زبان فارسی، مدعی می‌شود که هیچ‌کدام از معادل‌های انتخاب شده، دقیق نیست و سرانجام تعبیر «محاکات» را که انتخاب مترجمان اولیه در عهد اسلامی است، ترجیح می‌دهد و می‌گوید: «جهت درک دقیق‌تر از اصطلاح مهم ممسیس باید به معادل آن در نزد مسلمین اشاره کنم. ابوبِشر متّی (متوفی ۳۲۹ هجری قمری) که استاد ابونصر فارابی بود و در ترجمهٔ آثار یونانیان و مخصوصاً ارسطو از سریانی به عربی مهارتی داشت، در ترجمهٔ خود از poetics (بوطیقا) ارسطو، ممسیس را به

«محاکات» ترجمه کرده که معادل دقیق و درخشانی است و گمان نمی‌کنم که در هیچ زبانی، برای ممسیس چنین معادلی مناسبی برگزیده باشند». (شمیسا، ۱۳۸۸: ۵۱-۵۲)

اکنون پس از اشاره کوتاه به مفاهیم وابسته و پیوسته به هنر، نقطه عزیمت برای رسیدن به کانون بحث را دیدگاه وجود شناختی افلاطون قرار می‌دهیم. به لحاظ هستی‌شناسی، اعتقاد به «مُثُل» و جهان ایده‌ها یکی از ارکان اصلی فلسفه افلاطون به شمار می‌آید که بر اساس آن وجود اصلی اشیا و موجودات نه در جهان طبیعت بلکه در جهان ایده‌ها قرار دارد و اشیای موجود در جهان طبیعت بازتاب و سایه‌ها یا وجود تنزّل یافتهٔ «مُثُل» است. آن‌گونه که از کتاب دهم رساله جمهوری پیداست و افلاطون از زبان قهرمان گفتگوهایش؛ یعنی جناب سقراط در طی این هم پرسی از مثال سازنده تخت حقیقی (ایده تخت)؛ یعنی خدا و تخت ساخته شده به‌وسیله درودگر و نگارهٔ تخت که نقاش خلق می‌کند، سخن به میان آورده، در نگاه او کار نقاش یعنی هنر (ممسیس) تقلید صرف و سه مرحله از حقیقت دور است. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۷۰) اگر مجموع رساله و گفتگوهای آن را در نظر بگیریم، اصول زیر به دست می‌آید:

۱. اصل وجودشناختی که مبتنی بر آن وجود حقیقی و واقعیت دارِ اشیا «ایده»های اشیا است. بنابراین عالم طبیعت و اشیای موجود در آن، سایه و بازتاب وجود حقیقی است.

۲. اصل معرفت شناختی که نتیجه اصل اول است و بر اساس آن چون هنرمند با عالم طبیعت سروکار دارد و از موجودات این عالم تقلید می‌کند، موجوداتی که خود سایه‌هایی بیش نیستند. ازاین‌رو کار او معرفت بخش نیست و سبب توهّم‌زایی در مخاطب و ایجاد جهل مرکّب در او می‌شود. هنرمند در حالیکه به هیچ‌چیز علم ندارد، گمان می‌کند چیزهایی را می‌داند.

۳. افلاطون اعتقادی به خلاقیت هنرمند ندارد و هنر را تنها تقلید از تقلید و سه مرحله از حقیقت دور می‌داند. هرچند برخی خواسته‌اند با حفظ این‌گونه نگاه به هستی و با حفظ «مُثُل» افلاطونی به تعدیل این دیدگاه دست یازد، بدین گونه که گویا هنرمند در کارش از شیء خارجی و موجود بالفعل تقلید نمی‌کند، بلکه از ایده کلی اشیا که در ذهن هنرمند از پیش وجود دارد، تقلید می‌کند. این ایده هم لزوماً ربطی به «مُثُل» افلاطونی ندارد و ازآنجا ناشی نشده است. (آن شپرد، ۱۳۸۸: ۱۲)

۴. دغدغه پاسداشت اخلاق شهروندان مدینه و مسئله اخلاق نزد افلاطون را که یکی از دلایل سانسور هنر است، اگر نتوان از پیامدهای دو اصل هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی پیش‌گفته به شمار آورد، دست‌کم پیوند استوار و ناگسستنی میان آن‌ها را نمی‌توان منکر شد. بدین‌سان نظام فلسفی افلاطون را می‌توان همانند بنایی تصور کرد که همه اجزای آن به‌صورت پیوسته و اندام‌وار با هم مرتبط است؛ به‌طوری که همه اجزا از اصل هستی‌شناختی (نظریه مثل) به دست آمده و یا با آن مرتبط است.

آنچه از رساله جمهوری برداشت و گزارش شد، در سخنان برخی از فلسفه پژوهان دیگر هم با اندک تفاوتی و چه بسا به بیان روشن‌تر ارائه شده است. از نگاه آنان افلاطون بیشتر هنرمندان را به چهار دلیل از جمهوری خود خوانده‌اش اخراج کرده است: ۱. **هستی‌شناختی**؛ چون هنر تقلید از سایه حقیقت است سه مرحله از خط اول تمثیل فاصله دارد؛ ۲. **معرفت شناختی**؛ هنرمند ادعای دانستن چیزی را دارد که درواقع نمی‌داند؛ ۳. **زیباشناختی**؛ هنرمند کارش را با استفاده از تصویرهای حسی بیان می‌کند و میان ما و ایده زیبایی که پدیده‌ای کاملاً فکری است، فاصله می‌اندازد؛ ۴. **اخلاقی**؛ هنر وجه میلی روح را تقویت و شور شهوانی را برمی‌انگیزد و هرج‌ومرج را تشویق می‌کند. (پامر، ۱۳۸۹: ۹۳)

افلاطون هنگام رده‌بندی پیشه‌ها و حِرَفِ اصناف مطابق سامانی که وی برای جامعه و افراد ساکن مدینه در نظر می‌گیرد، باز تابع دید وجود شناختی خود جایگاه شاعران را در ردیف ششم پس از کاهنان تعیین می‌کند. از منظر افلاطون این رتبه‌بندی امر قراردادی نیست، بلکه مبتنی بر اوصاف و قابلیت‌های وجودی است که به حقایق نفس الامری در متن عالم هستی راه می‌برد. آن‌طوری که افلاطون تصویر می‌کند، تنها برای برخی افراد توفیق دیدار حقیقت به‌طور شایسته، دست می‌دهد و آنان فیلسوفانند که باید در رأس هرم جامعه قرار گیرند. در برابر آنان پادشاهان ستمگر و مستبد قرار دارند که در پایین‌ترین جایگاه و مرتبه قرار دارند. در این میان شاعران در مرتبه ششم پس از کاهنان باید قرار گیرند. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۲۳۷)

اگر به صریح سخنان خود افلاطون بسنده کنیم، با نظر به اینکه بر تقلیدی بودن هنر بسیار تکیه و تأکید می‌کند و به‌صراحت کار هنرمندان را چند مرحله دور از حقیقت می‌داند، اذعان می‌کنیم که نقص هستی‌شناسانه (تقلیدی بودن هنر) و نیز نقص معرفت‌شناسانه (توهم‌زایی و معرفت پنداری) دلیل اخراج شاعران از مدینه است، ولی اگر به روش تحلیل گفتمان سخنان افلاطون را با وضعیت فرهنگی و واقعیت‌های خارجی جامعه یونان آن روز پیوند بدهیم، به‌خوبی می‌توانیم ادعا کنیم که در کنار این دو دلیل وجه رسانگی شعر و هنر و تأثیر جادویی که نمایشنامه‌ها و تراژدی‌ها یونانی بر افکار عمومی مردم داشته، از دلایل اصلی سخت‌گیری و ستیز افلاطون با شعر و هنر است.

برای اینکه تصویری و تصوری نزدیک به‌واقع از تأثیر شعر و هنر بر جامعه یونانی داشته باشیم باید از یاد نبریم شعرهایی که در قالب تراژدی و کمدی و به‌صورت نمایشنامه در حضور انبوه مردمان مشتاق اجرا می‌گردیده، در نوع خود رسانهٔ فراگیر و بسیار تأثیرگذار بوده است؛ آن‌طوری که مترجم نمایشنامهٔ «الکترا»

در مقدمه ترجمه‌اش در احوال نویسنده کتاب؛ یعنی جناب «سوفوکل» نوشته وی در کار خودش اقتدار، نفوذ و احترامی داشته که حتی از نفوذ و احترام حاکم مقتدر شهر؛ یعنی «پریکلس»(حاکم عصر طلایی یونان) بیشتر بوده است. جالب اینکه مطابق ادعای این مترجم، جناب ارسطوی فیلسوف هم آثار سوفوکل را به‌عنوان کتاب بالینی دم دست داشته و در هنگام خواب آن را مطالعه می‌کرده است. مطابق روایت او یک‌بار که میان نویسنده و پسرش اختلافی پیش‌آمده بوده، سوفوکل با خواندن یک مصرع از شعر «نمایشنامه اودیپ» در دادگاه، قاضیان را چنان تحت تأثیر قرار داده بوده که همه به اتفاق آرا او را از اتهام تبرئه کردند. پس از دادگاه مردم او را بر سر دست گرفته تا خانه‌اش می‌رسانند. (سعیدی، ۱۳۸۲: صفحه یازده از مقدمه کتاب) تأثیر نمایشنامه‌ها بر افکار عمومی مردم یونان چنان بوده است که در روزگار ما مسابقات جام جهانی فوتبال شاید به‌سختی بتواند نمونه‌ای مشابه آن در جلب و جذب افکار عامه به شمار آید.

به‌طور نمونه مترجم کمدی «ابرها» باورمند است که اجرای این نمایشنامهٔ کوتاه و کم‌حجم که «آریستوفان» یکی از کمدی نویسان یونانی نگاشته، یکی از عوامل مرگ و اعدام سقراط بوده است: «آریستوفان در پایان این نمایشنامه تفکر خانهٔ سقراط را به آتش می‌کشد و گفته‌اند که اجرای این کمدی در مرگ غم‌انگیز سقراط مؤثر بوده است». (شیرمرز، ۱۳۸۸: ۷) از سخنان ویل دورانت نیز برمی‌آید که تأثیر کمدی ابرها در مرگ سقراط از امور مسلم در اذهان بوده است که وی بدون انکار اصل تأثیرگذاری از میزان و اندازهٔ تأثیر سخن گفته است: «ما درست نمی‌دانیم که این کمدی [ابرها] در پدید آوردن تراژدی مرگ سقراط تا چه حد مؤثر بوده است». (ویل دورانت، ۱۳۷۶، ۲: ۴۷۷)

این تاریخ‌نگار در ادامه می‌گوید: «احتمال بیشتر بر آن است که گردش و رواج بعدی این کمدی به‌عنوان یک اثر ادبی، در محکومیت سقراط سهم مؤثرتری داشته

است؛ چنانکه افلاطون در دفاعیه سقراط نقل می‌کند، سقراط خود این نمایشنامه را یکی از علل بدنامی خویش دانسته و گفته است کـه تعصـب قاضـیان بـدان سـبب برانگیخته شده است». (همان)

وِرنِر یِگر یونان شناس آلمانی در کتـاب معـروف «پایـدیا» کـه شـرح و وصـف فرهنگ و تربیت از نگاه یونانیان و نیـز تمهیـدی بـر آثـار افلاطـون و دیگـر بزرگـان اندیشه یونانی است، درباره تأثیر تراژدی بر روحیه و خوی و خصـلت مـردم یونـان سخنانی دارد که تراژدی را فراتر از رسانه‌های معمول و متعارف در روزگار ما نشـان می‌دهد. می‌توان گفت از نگاه یونانیان باستان تـراژدی نویسـان و شـاعران نـه افـراد معمولیِ برخوردار از ذوق هنری، بلکه سازندگان روح ملی و مربیان جامعه بـوده و یونانیان برای آنان نقش به‌مراتب خطیرتر از رهبـران سیاسـی قائـل بوده‌انـد: «تـأثیر تراژدی در آنان [یونانیان] به‌قدری قـوی بـود کـه تـراژدی را مسـئول روحیـه تمـامی جامعه و دولت می‌دانستند. ما در مقام تـاریخ‌نویس ممکـن اسـت بـر ایـن عقیـده باشیم که تراژدی‌پردازان بزرگ نمایندگان روح ملی بودند نه سازندگان آن روح، ولی عقیدهٔ ما تغییری در این واقعیت نمی‌دهد که آتنیـان آنـان را رهبـران روحـانی خـود می‌شمردند و برای آن‌ها مسئولیتی به‌مراتب جدّی‌تر و بزرگ‌تر از مسـئولیت رهبـران سیاسی قائل بودند». (یگر، ۱۳۷۶، ۱: ۳۴۴)

آن‌طوری که نویسنده کتاب «پایدیا» روایت می‌کنـد، تـأثیر تـراژدی بـر مـردم و جامعه یونان به‌مراتب فراگیرتر و عمیق‌تر از مسابقات جام جهانی فوتبال بر جوانـان و مردمان روزگار ما بوده است. گاه اتفاق می‌افتاده که یک تراژدی‌نـویس بـا اجـرای نمایشنامه‌ای، وضعیتی بر جامعه حاکم می‌کرده که دولت ناچار از مداخله می‌شده است. شاعران تراژدی‌نویس در یونان باستان به‌مراتب فراتـر از رسـانه‌های معمـولی روزگار ما، زمام ذهـن و زنـدگی مـردم را مطلقـاً در اختیـار داشـتند؛ بـه‌طوری کـه می‌توانستند به‌طور دلخواه به هر طرف که می‌خواستند آنان را سوق دهنـد: «اغـراق

نیست اگر بگوییم که جشن تراژدی اوج زندگی شهر بود. شهروندان از صبح زود با شادمانی خاص، روزهای عید برای بزرگداشت دیونوسوس گرد می‌آمدند و روح و حواسشان برای اثرپذیری از هنر تازهٔ تراژدی آمادگی کامل داشت. تماشاییان که روی نیمکت‌های چوبی ساده بر گرداگرد صحنهٔ نمایش نشسته بودند، هنوز دچار غرور کاذبی که ناشی از آشنایی با ادبیات است، نبودند و شاعر در یک آن، روح تمامی ملت را اسیر خود می‌کرد و زمام رهبری‌اش را به دست می‌گرفت که هیچ راوی اشعار هومر تا آن زمان به آن قادر نبوده است. بدین‌سان شاعر تراژدی‌نویس شخصیت سیاسی بسیار مهمی بود و ازاین‌رو وقتی‌که فرونیخوس، معاصر مُسن‌تر آیسخولوس، با تراژدی خود که موضوعش تسلط ایرانیان به شهر ملیطه بود و آتنیان خود را تا اندازه‌ای مسئول این واقعه احساس می‌کردند، تماشاچیان را به گریه انداخت، دولت ناچار به مداخله گردید». (همان، ۳۳۵-۳۳۶)

اکنون‌که نیمرخی از جایگاه شعر و نمایشنامه در نزد یونانیان روشن شد، تا حدودی می‌توانیم به راز مخالفت افلاطون با شاعران پی ببریم و تا اندازهٔ بدانیم که چرا افلاطون، کسی که «همپرسی‌های» خود او در افسون کنندگی کمتر از نمایشنامه‌های شاعران تراژدی‌پرداز نیست و نوشته‌ها و آثار او بیش از دو هزار سال یکی از ستون‌های استوار فکر و ادبیات مغرب زمین به شمار می‌آمده، شاعران را از مدینه فاضله‌اش اخراج می‌کند. راز مخالفت افلاطون با شعر و شاعران در کارکرد رسانه‌ای و تأثیر شگرف آنان بر ذهن و ضمیر مردمان بوده است. به اصطلاح امروز افلاطون به دلیل تأثیر قاطع شاعران بر افکار عمومیِ مردمِ آتن، با آنان مخالفت می‌کرده است و این مخالفت ریشه در کارکرد رسانگی شعر و احساس انگیزی و تحریک عواطف مردمان داشته است.

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان ادعا کرد که افلاطون با ذات هنر مخالف نبوده، بلکه دلیل اخراج شاعران از مدینه به‌وسیلهٔ او بیش از هر عامل دیگر به

کارکرد رسانگی شعر (تراژدی_ هنر_ نمایشنامه) و تأثیر مسحور کنندهٔ آن بر مخاطبان برمی‌شود. اگر ما گوش شنوایی برای سخنان افلاطون داشته باشیم، وی به‌صراحت از کار خودش رازگشایی می‌کند و در این رازگشایی تا اندازه‌ای ادعای این نوشته اثبات می‌شود. به‌طور نمونه افلاطون در کتاب دهم «جمهوری» هنگام سخن گفتن از هنر که ماهیت آن را «تقلید» می‌داند با تکیه و تأکید بر نقاشی می‌کوشد که به مسئله، رویکرد هستی‌شناختی ببخشد؛ چون از دید او حقیقت هر شیء «مثال» آن شیء است و اثر هنری یک نقاش چند مرتبه از مقام حقیقت دور است، آن را مردود می‌شمارد. وی در همان‌جا با ترفند و کوشش فراوان می‌کوشد کار شاعران را هم تقلید وانمود کند تا با یک تیر دو نشان زده باشد و شاعران را هم به دلیل تقلید از منش و کار قهرمانان داستان، از مدینه اخراج کند، ولی او نمی‌تواند تا آخر این نیت را پنهان کند و در مواردی، طوری سخن می‌گوید که نشان می‌دهد تقلیدی بودن کار شاعران، تنها دلیل اخراجشان از مدینه نیست.

افلاطون بنا به دلایلی پیش‌گفته با حکم به سانسور هومر، شاعران (نماینده هنرمندان) را از مدینه اخراج می‌کند، ولی با نگاه مسئله‌مند، می‌توانیم این‌گونه برداشت کنیم که دلیل اصلی افلاطون در اخراج شاعران از مدینه احساس انگیزی و تحریک عواطف است. به دیگر سخن تأثیر فراگیر شاعران بر افکار عمومی و کارکرد رسانه‌ای سخن آنان بوده است. با توجه هم‌زمان به لوازم ایجابی و سلبی گفته‌های افلاطون درمی‌یابیم در این کارِ او، اگر از جهتی فروداشت و تخفیف مقام هنرمندان و شاعران وجود دارد، از منظر دیگر اهمیت و نقش خطیر شعر و هنر را هم بر آفتاب می‌افگند.

گذشته از این، اینکه برای نفی هنر و به تعبیر دقیق‌تر نفی برخی صورت‌های هنر باید از پیش به اثبات آن پرداخته شود و افلاطون برای نخستین بار در تاریخ فلسفه به چنین کاری اقدام و جایگاه نخستین فیلسوف هنر در تاریخ را از آن خود کرده

است. ازاین‌جهت که او دغدغه اخلاق دارد و برای سلامت اخلاق افراد مدینه راهکار و راه‌حل پیشنهاد می‌کند، از میان این‌همه حرفه‌های گوناگون وقتی او انگشت روی شعر و هنر می‌گذارد، با این کارش بیش‌ازپیش بر اهمیت و نقش خطیر و تعیین کننده هنر در زندگی و نیز سلامت و یا فساد جامعه تکیه و تأکید می‌کند.

به گفته برخی از صاحب‌نظران عرصه زیبایی‌شناسی، با افلاطون و فلسفه او نباید ساده‌انگارانه برخورد شود. او منکر امر محسوس نیست، بلکه می‌گوید اعتقاد به اینکه تنها محسوس وجود دارد، غلط است. اگر برخی صورت‌های هنر را به ملاحظاتی نفی می‌کند، درعین‌حال او نخستین فیلسوفی است که هنر را جدی می‌گیرد، ولی نقد خشونت‌آمیز او به شعر و هنر ریشه در امر دیگر دارد: «خشونت بی‌سابقهٔ نقد افلاطونی علیه هنر چیزی نیست مگر پاسخی مستقیم به قدرت نوظهور و فریبندهٔ هنر». (سوانه، ۱۳۸۹: ۴۷)

با توجه به سخنانی که پیش‌ازاین از نویسنده کتاب «پایدیا» در باب تأثیر شگرف شعر و تراژدی در یونان باستان نقل کردیم، تعبیر «قدرت نوظهور و فریبندهٔ هنر» معنای خاص پیدا می‌کند و این سخنان به رسانگی شعر و هنر دلالت آشکار دارد.

در کتاب «شیوه‌های نقد ادبی» نیز نویسنده درباره دیدگاه افلاطون نسبت به شعر (به نمایندگی از هنر) ضمن اشاره به دیدگاه معرفت‌شناختی او و اینکه شورانگیزی، تحریک عواطف و احساسات در نظر افلاطونِ عقل‌گرا دلیل مخالفت او با شعر بوده، این احتمال را مطرح می‌کند: «شاید افلاطون از امکان دفاع از شعر به شیوه‌ای که ارسطو در پیش گرفت، بی‌اطلاع نبود. تذکّرات نهایی وی دربارهٔ شعر در رسالهٔ جمهوری حاکی از این است که او فقط مطلبی را به‌اختصار طرح کرده و در انتظار استدلال‌های دفاعی بوده است». (دیچز، ۱۳۷۸: ۵۵)

با اینکه این منتقد محترم می‌کوشد کارکرد «کارتاسیس» را بـه افلاطـون نسـبت دهد و از این رهگذر دیدگاه او درباره شاعران را اصلاح کند و دیدگاه افلاطون را بـه نظر ارسطو نزدیک سازد، ولی حقیقت این است که درباره افلاطون یا هرکس دیگر، تنها با در نظر داشت گفته‌هایش می‌شود داوری کرد، نه با توجه به آنچه می‌توانست بگوید، ولی نگفته است؛ زیرا گستره نگفتـه‌ها آن‌قـدر وسـیع اسـت کـه راه هرگونـه داوری - هرچند مفید و موجّه- را می‌بندد. گذشته از آن دیدگاه افلاطون درباره هنـر نتیجه منطقی دیـدگاه هستی‌شـناختی، معرفت‌شـناختی و دغدغـه‌های اخلاقـی او است. بنابراین آنچه از کتاب دهم جمهوری برمی‌آید، می‌تواند دیدگاه اصـلی او در این زمینه به شمار آید که بر اساس آن افلاطون دست‌کم برخی صـورت‌های هنـری ازجمله شعر تراژدی‌پردازان را به دید مثبت نمی‌نگریسته است.

برخی کوشیده‌اند بدون اینکه اصل دیدگاه افلاطون دربارهٔ شعر و هنر را توجیه و درنتیجه هنر سـتیزی وی را انکـار کنـد، خـوانش متفـاوت از دیـدگاه او ارائـه داده، به‌اصطلاح عیب و حکمت هنررا باهم بازگوید و در برابر دیدگاه و تقریر متعـارف و سنتی از آثار افلاطون که مطابق آن وی همواره به ضدیت باهنر و هنرمندان محکوم شده است، از دیدگاه افلاطون دفاع کند.

از دید وی افلاطون اگر برخی صـورت‌های هنـری (شـعر تراژیـک) را محکـوم کرده، در مقابل ما را به برخی از آثار سوء هنر آگاه و تـأثیر ویرانگـر هنـر بـر روح و روان و سلامت اخلاق آدمی را نیز گوشزد کرده است:

«بیایید سویهٔ سنتی خوانش آثار افلاطون را برعکس کنیم. آیا او یکی از نخستین کسانی نیست که حقیقت را دربارهٔ هنر بیـان کـرده اسـت؟ او تمـامی کژروی‌هـای فعالیـت هنـری را بـا جزئیـات توصـیف می‌کنـد. او گونـه‌های مختلـف فریـب و پلیدی‌های حاصل از فعالیت هنری را برمی‌شمارد و نشان می‌دهد این‌ها چگونه بر روح آدمی اثر می‌گذارد. بـرای محکـوم کـردن بـدی، بایـد نشـانه‌ها و تـأثیراتش را

مشخص نمود و این همان چیزی است که افلاطون دنبال می‌کند». (ژیمنز، ۱۳۹۰: ۲۰۰)

اگر با چشمان مسئله‌مند به این سخنان بنگریم، آشکارا می‌بینیم که جناب ژیمنز به مقصود ما نزدیک شده و دلیل مخالفت افلاطون با شعر و هنر را عواقب ویرانگر شعر و هنر دانسته تا بر کارکرد رسانگیِ شعر و هنر تأکید کرده باشد نه در تقلیدی بودن و چند مرحله دور بودن از حقیقت مثالی تا نگاه هستی‌شناختی و رویکرد وجودی به پدیدهٔ شعر و هنر را آفتابی سازد.

از آنچه تا کنون گفته شد چند نکته به دست می‌آید:

نخست اینکه افلاطون به‌عنوان نخستین فیلسوف هنر در تاریخ، همین‌که در برابر این پدیده موضع گرفته و آن را موضوع قابل درنگ برای تامّلات فلسفی دانسته، نفس این کار اهمیت شعر و هنر را نشان می‌دهد. به تعبیر هنر پژوه پیش‌گفته: «از دید افلاطون نه‌تنها هنر چیز کوچکی نیست، بلکه وقتی فلسفه به سراغش می‌رود به چیزی مهم و شایان توجه مبدل می‌شود». (همان، ۲۰۱)

دوم ستیزِ وی با شعر و هنر از جایگاه یک فیلسوف ژرف‌اندیش که سلامت اخلاق افراد جامعه برایش اولویت دارد، نشان می‌دهد. افلاطون به وجه رسانگی شعر در یونان باستان کاملاً وقوف داشته و نمی‌توانسته تنها با نگاه به سویهٔ مثبت شعر، از جنبه‌های منفی و تأثیر سوء آن بر اخلاق و رفتار انسان‌ها و بخصوص جوانان چشم بپوشد. هرچند کسانی هم وی را به ضدیت با شعر و هنر محکوم کند. این نگاه فراگیر به جوانب هنر از ویژگی خاص افلاطون است که خود ناشی از جامعیت فکر و ژرفای اندیشه وی حکایت می‌کند. فیلسوف به ما یاد می‌دهد که اگر سر و کار ما با افکار عمومی و بخصوص جوانان جامعه باشد و بخواهیم با زبان هنر با آنان سخن بگوییم، باید پیش از هر چیز محاسبه سود و زیان این کار را از یاد نبریم. همواره به یاد داشته باشیم که هنر، اگر هنرمندانه، سنجیده و به هنجار

به کار گرفته نشود، چه‌بسا زیانش از سود آن پیشی بگیرد و بجای کمک به رشد جوانان آنان را به ابتذال، ظاهربینی و آسان‌گیری امور سرنوشت‌ساز سوق دهد و مجال تفکر و اندیشه‌ورزی را از آنان سلب کند.

سرانجام مقصود از تمامِ نقل‌قول‌ها و تفصیل سخنان و دیدگاه افلاطون این است تا نشان داده شود که در یونان باستان شعر که در قالب تراژدی و نمایشنامه نوشته و اجرا می‌شد و در کنار پیکرتراشی و نقاشی یکی از نمونه‌های شاخص و یادکردنی هنر یونانی به شمار می‌آمد، در زمان خودش از رسانه‌های بس پرنفوذ و تأثیرگذار بوده است. راز مخالفت افلاطون با شعر و هنر، بیشتر به دلیل کارکرد رسانگی آن بوده است، بخصوص با در نظر داشت سخنانی که پیش‌ازاین از کتاب «پایدیا» درباره تأثیر شعر و نمایشنامه در افکار عمومی مردم یونان نقل شد، این ادعا بسیار به‌آسانی پذیرفتنی می‌نماید.

جالب است که برخی از پژوهشگران معاصر به‌صراحت یادآور شده‌اند که دلیل مخالفت افلاطون با شعر و تراژدی این بوده که تراژدی در یونان کارکرد رسانه‌ای داشته است. جولیان یانگ نویسنده کتاب «فلسفه تراژدی» با اشاره به روایت افلاطون از نزاع کهن میان شعر و فلسفه در یونان باستان، یادآور می‌شود که خود افلاطون یکی از کسانی بوده که به گسترش این نزاع تاریخی یاری رسانده است. او در ادامه تصریح می‌کند در این نزاع آنچه مهم بوده و دلیل اصلی مخالفت افلاطون با شعر و تراژدی به شمار می‌آمده، کارکرد رسانگی شعر است: «اما موضوع مهم‌تر این است که شعر، یعنی بازگویی شعر حماسی و غنایی به همراه فیستیوال‌های تراژیک، تقریباً کلیت چیزی را می‌ساختند که امروز آن را «رسانه» (the Media) می‌نامیم. در یونان شعر همان نقشی را بازی می‌کرد که امروزه رادیو، تلویزیون، فیلم، مطبوعات و اینترنت همگی بازی می‌کنند... بدین ترتیب طرح پیشنهادی افلاطون برای سانسور شدید شعر، به‌خصوص شعر تراژیک، حاکی از ترس بود؛

ترس از قدرت «رسانه». (یانگ، ۱۳۹۸: ۲۲)

زیبایی از نگاه افلاطون

برای نشان دادن اهمیت زیبایی از نگاه افلاطون شاید پسندیده باشد که سخن را با این گفته او آغاز کنم: «اگر چیزی وجود داشته باشد که زندگی به خاطر آن بیارزد، آن نظاره زیبایی است». (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲: ۲۲۲ به نقل از رساله مهمانی) از میان رساله‌های افلاطون در هیپیاس بزرگ همپرسی‌ها به زیبایی اختصاص دارد. هرچند که او در رساله‌های همچون فایدروس و مهمانی هم به مناسبت گفتگوهایی نسبتاً مشروح در این‌باره ترتیب داده است.

در هیپیاس بزرگ طرف گفتگو، سقراط و هیپیاس سوفسطایی است که هردو در این مکالمات به دنبال تعریف زیبایی است. سقراط اینجا نیز مانند بسیار جاهای دیگر با تظاهر به نادانی و با روایت مشکل از زبان افراد ناشناس یا کسی غیر از خودش، طرح پرسش می‌کند و از ماهیت زیبایی می‌پرسد، هیپیاس در پاسخِ پرسش از «زیبا چیست؟» چیزهای زیبا را نام می‌برد؛ یعنی به‌جای تعریف مفهوم زیبایی به نمونه‌ها و مصداق اشیای زیبا اشاره می‌کند. بدین گونه ظاهربینی و سطحی اندیشی خویش را آشکار می‌سازد. سقراط در همان آغاز مکالمات نشان می‌دهد که جستجوی ریشه‌ها و دیدن رویهٔ پنهان اشیا که ملازم است با گذر به ماوراء ظواهر و عبور از رویهٔ پیدای امور و پدیده‌ها، برای افراد غیر فیلسوف تا چه اندازه مشکل است.

در اینجا هر چه سقراط از ریشه‌ها پرسش می‌کند جواب هیپیاس به مصادیق و موجودات زیبا محدود می‌ماند. گفتگو ادامه می‌یابد و مثال‌های مختلف به‌عنوان نمونه‌های زیبایی مطرح می‌شود (دختران زیبا، اسب‌های زیبا، سازهای موسیقی و گلدان‌ها) در قسمت‌های بعدی به اشخاص زیبا طرح‌های رنگی، تصاویر، ملودی‌ها و مجسمه‌سازی اشاره می‌شود. با وجود این، مثال‌ها با این فهرست تمام

نمی‌شود. سقراط و هیپیاس سرگرمی‌های زیبا، قوانین زیبا، زیبایی در سیاست و دولت را نیز جزو موضوعات زیبا به شمار می‌آورد. در خلال بحث سرانجام «تناسب» و «سودمندی» و «کارایی» به‌عنوان تعریف مفهومی ارائه می‌شود که هیچ‌کدام از تشکیکات سقراط در امان نمی‌ماند و موارد نقض و نقیض هرکدام بیان و برشمرده می‌شود. پرسشی که در آغاز طرح شده بود (زیبا چیست؟) متأسفانه تا انجام بی‌پاسخ می‌ماند و مکالمه با این جمله معروف به پایان می‌رسد که «زیبا دشوار است». (افلاطون، ۱۳۸۰: ۵۳۵-۵٦٦)

هرچند در این گفتگو تعریف نهایی از زیبایی ارائه نمی‌شود، ولی این مکالمات یکسره بی‌حاصل هم نیستند. در خلال بحث مسائل کاذب و مسئله نماها کنار گذاشته می‌شود و ضعف و سستی راه‌حل‌های نادرست نمایان می‌شود، به این معنا که ما گرچه می‌توانیم همه‌چیزهای زیبا در این جهان را تماشا کنیم و بر آن‌ها نظر اندازیم و با آن‌ها نظر ببازیم و احیاناً شیفته و شگفت‌زده شویم، ولی زیبا صرفاً آن اشیایی نیست که در این جهان و در عالم واقعیت مکان یا مکانت مشخص دارند. در حقیقت، پاسخ ظاهراً فروتنانه سقراط که همان پاسخ افلاطون است، دورنمای یگانه پاسخ حقیقی را برای ما ترسیم می‌کند و به‌سوی ایده زیبایی که زیبای حقیقی است، اشاره دارد.

افلاطون در رساله فایدروس پرسشی مطرح شده در هیپیاس بزرگ (زیبا چیست؟) را با استفاده از نظریه «تذکار» و «یادآوری» پاسخ می‌دهد. بدین‌صورت با استفاده از اصل فلسفی مخصوص به خویش از این مسئله گره‌گشایی می‌کند و بار دیگر نظام‌مندی دستگاه فکری‌اش را به رخ می‌کشد. حاصل گفته افلاطون در باب زیبایی چنین است که روح انسان حقیقت زیبایی یا زیبای حقیقی را پیش‌ازاین در عالم دیگر مشاهده کرده است، وقتی در عالم طبیعت موجودات زیبا را دید حقیقت زیبا یا زیبای حقیقی را به یاد می‌آورد و ازاین‌رو آشفته و شیفته آن می‌شود:

«تنها زیبایی راستین، که آن روز ما در ملازمت زئوس و دیگران در ملازمت خدایان دیگر، دیدیم درخشش و جلای خاص داشت: آن روز که سرمست از تماشای نمایش باشکوه آسمان به حریم والاترین و روحانی‌ترین اسرار راه یافتیم درحالی‌که خود نیز از بدی‌هایی که بازندگی زمینی همراه‌اند پاک و منزه بودیم و شوق دیدار مناظر پاک و شریف و تغییرناپذیر را در دل می‌پروراندیم و هنوز بار تن که امروز چون صدف در درون آن زندانی هستیم بر دوشمان سنگینی نمی‌کرد. آری زیبایی چنانکه گفتیم، آن روز روشنایی و جلایی خاص داشت».(افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۲۳۹)

از دید افلاطون زندگی در این جهان خاکی که ناگزیر با محدودیت‌هایی هم‌آغوش است، موجب می‌شود میان ما و دیدار حقایق عالم برین موانعی گوناگون، دیوار گردد و نگذارد ما از اشیا شناخت حقیقی داشته باشیم. اگر اشیا و حقایق عالم را آن‌طوری که هستند، می‌توانستیم دریابیم، در آن صورت عشق تحمّل ناپذیر بر ما مستولی می‌شد و نظم و سامان زندگی روزمره و معمول ما را برهم می‌زد. در نگاه وی از میان حقایق مختلف تنها زیبایی از این ویژگی برخوردار است که به حس بینایی ما که تواناترین حواس است، جلوه کند و ما را مجذوب و شیدای خویش سازد و برای رسیدن به سرچشمه خورشید زیبایی فرونشاندن غبارِ جان شرط لازم است. بیماری دل و تمایلات طبیعت‌گرایانه و شهوانی بزرگ‌ترین مانع برای رسیدن به مقام دیدار زیبایی راستین است. شاید بهتر باشد به سخنان خود افلاطون به‌طور مستقیم گوش بسپاریم و با روایتِ برداشت و تفسیر خود از سخنان وی، لطف و حلاوت کلام او را مخدوش نسازیم: اگر می‌توانستیم با دیده تن، تصویر روشنی از دانایی و دیگر حقایق ببینیم، عشقی بر ما دست می‌یافت که بیرون از حد تحمّل ما بود. از آن میان تنها زیبایی این خاصیت را دارد که به چشم تن، درمی‌آید. ازاین‌رو به دیده ما آدمیان با درخششی بیشتر نمایان می‌شود و ما را

بیشتر از دیگر حقایق مسحور و مجذوب می‌سازد. کسی که استعداد یـاد آوری‌اش ضعیف شده، یا خود مبتلای فساد گردیـده اسـت، از مشـاهده آنچـه در ایـن دنیـا زیبایی نامیده می‌شود، به یاد «خـود زیبـایی» نمی‌افتـد و به‌سـوی زیبـایی راسـتین کشیده نمی‌شود. درنتیجه به پرستش زیبایی نمی‌گراید، بلکه درصـدد تصـاحب آن برمی‌آید و در دام شهوت می‌افتد. (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۲۳۹)

از بیان افلاطون چنین برمی‌آید که برای درک زیبای حقیقی یـا حقیقـت زیبـایی صفای دل، طراوت جان، خوش‌قلبی کودکانه و برخـورداری از گـوهر پـاکی شـرط لازم است. به دیگر سخن از دید افلاطون گـذر از نمـودِ زیبـا بـه زیبـایی حقیقـی، بیش‌از هر امر دیگر، هم‌سنخی و پاک‌جانی می‌طلبد.

اگر اجازه داشته باشم در مقام توضیح سخن افلاطون از غزل‌های عرشی حـافظ استمداد کنم، این شعر خواجهٔ شیرین‌سخن شیراز جـان کـلام افلاطـون را بازگفتـه است: «چشم آلوده نظر از رخِ جانان دور است/ بر رخِ او نظر از آینهٔ پـاک انـداز». با نظر به مجموع سخنان افلاطون دراین‌باره می‌توان گفـت حقیقـت، بیـان دیگـر از زیبا است؛ همان‌گونه که در بسیاری از جاهـا، نیکـی را بـغ جـای زیبـایی بـه کـار می‌برد. (افلاطون، ۱۳۸۰: ٤۲۹؛ همو، ۱۳۸۰: ۱۷۹۱) بنابراین سه‌گانه: حقیقـت، نیک و زیبا از نگاه او یک‌چیز است یا اینکه بر یک‌چیز دلالت می‌کنـد. اگـر چنـین باشد، هرچه نیک است زیباست و هر چه زیباسـت (حقیقتـاً) حقیقـت اسـت، در حالیکه درباره هنر هیچ‌گاه این معادله برقـرار نیسـت. از نگـاه او هنـر نـه‌تنها نیـک نیست و حقیقت نیست، بلکه بسیاری از صورت‌های هنری ضد نیکـی اسـت و بـا حقیقت فرسنگ‌ها فاصله دارد. بدین گونه جایگاه والای زیبایی نزد افلاطـون ثابـت می‌شود.

اگر همچنـان مسـئله «زیبـا چیسـت؟» را پـی بگیـریم، شـاید رسـاله مهمـانی روشن‌ترین پاسخ را در برابر مـا قـرار بدهـد. در بخش‌هـای محـوری ایـن رسـاله،

سقراط از زبان دیوتیمای کاهنه درباره عشق داد سخن می‌دهد که مطابق آن رسیدن به مقصد نهایی عشق از زیبایی محسوس (تن‌های زیبا) آغاز می‌شود و با عشق به ارواح زیبا، اندیشه‌ها و قوانین زیبا و... ادامه می‌یابد تا می‌رسد به بارگاه زیبای حقیقی و سرمدی که نه به وجود می‌آید و نه از بین می‌رود و همیشه و همواره و همه‌جا و ازهرجهت و برای هرکس زیبا است. سرانجام «همه‌چیزهای زیبا فقط بدان سبب که بهره‌ای از او دارند زیبا هستند، ولی این بهره‌وری نه چنان است که پیدایش و نابودی آن چیزها برای آن سود و زیانی داشته باشد». (افلاطون، ۱۳۸۰: ٤٣٦) افلاطون در این مکالمه گذشته از اینکه به پرسش «زیبا چیست؟» پاسخ می‌دهد، به ارائه معیار هم می‌پردازد. از دید او تمام موجودات به سبب اینکه بهرهٔ از زیبای حقیقی دارد زیبا شده است و زیبای حقیقی امری است که هیچ‌گونه وابستگی و نسبیت در او راه ندارد. او از خودش و برای خودش و درهرحال و همواره و برای هر کس و ازهرجهت زیبا است. به تعبیر امبرتو اکو«زیبایی در اندیشه افلاطون، هستی مستقل و آزادی دارد و از واسطه‌های جسمانی که تصادفاً با آن به بیان درمی‌آید، مجزا است. بنابراین زیبایی به هیچ شیء محسوسی وابسته نیست، بلکه به خودی خود در همه‌جا می‌درخشد. (اکو، ۱۳۹۰: ۲۵-۲۶)

نتیجه‌گیری

افلاطون ازاین‌جهت که «مُثل» را وجود اصلی اشیا می‌داند و عالم طبیعت را سایه‌های عالم مثال و هنر را هم تقلید و نسخه‌برداری از عالم طبیعت، نمی‌تواند به برخی از صورت‌های هنری روی خوش نشان دهد. گذشته از آن هنر با خیال، قوای نفسانی، عواطف و احساسات آدمی سر و کار دارد و ازاین‌جهت نیز برای برخی افراد مدینه بخصوص جوانان، خطرناک است و باید سانسور شود و ممیزی درباره آن اجرا گردد. به دلیل تأثیر قاطع و تعیین کنندهٔ هنر بر افکار عمومی و توانایی بالای آن در شورانگیزی و تهییج عواطف و احساسات، افلاطونِ عقل‌گرا نمی‌تواند برخی از انواع هنر بخصوص شعرهای تراژیک را تأیید کند؛ امّا زیبایی از نگاه او شکوه حقیقت است و هرچه نیک است، زیبا است. زیبایی و نیکی و حقیقت، سه بیان از یک حقیقت یا سه ضلع حقیقت واحد را تشکیل می‌دهد. زیبایی حقیقی امر مستقل و مطلق است که هیچ‌گونه نیاز به اشیایی که در آن تجلی کرده و به‌وسیله آن‌ها به بیان آمده ندارد. موجودات زیبا در این جهان به لطف بهره‌یابی از زیبای حقیقی، چنین زیبا می‌نماید. نظریات هنری و زیباشناسانه افلاطون با نظام فلسفی او کاملاً هماهنگ است. به دیگر سخن نظریات هنری و زیباشناسانه افلاطون، نتیجه منطقی نظام فکری او است. لذا اگر نقدی متوجه دیدگاه هنری او باشد، پیش از هر چیز باید تکلیف منتقد با نظام فکری وی روشن گردد.

فهرست منابع

۱. ارسطو، (۱۳۳۷)، ***هنر شاعری***، ترجمه، فتح‌الله مجتبایی، تهران: بنگاه نشر اندیشه، چاپ اول.

۲. ـــــــــ، (۱۳۸۲)، ***فن شعر***، ترجمه، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر، چاپ چهارم.

۳. ـــــــــ، (۱۳۸۸)، ***درباره هنر شعر***، ترجمه، سهیل محسن، تهران: انتشارات حکمت، چاپ اول.

۴. ـــــــــ، (۱۳۹۹)، ***شاعری***، ترجمه، رضا شیرمرز (ترجمه از متن یونانی)، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ دوم.

۵. افلاطون، (۱۳۸۰)، ***دوره آثار***، ترجمه، محمد حسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ سوم.

۶. اکو، امبرتو، (۱۳۹۰)، ***تاریخ زیبایی***، ترجمه و گزینش، هما بینا، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول.

۷. بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۲)، ***درباب نظریه محاکات***، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.

۸. بینای مطلق، سعید، (۱۳۹۰)، ***هنر نزد افلاطون***، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ سوم.

۹. پامر، دونالد، (۱۳۸۹)، ***نگاهی به فلسفه***، ترجمه، عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

۱۰. تاتارکویچ، ووادیسواف، (۱۳۹۲)، ***تاریخ زیبایی‌شناسی***، ترجمه، سید جواد فندرسکی، تهران: نشر علم، چاپ اول.

۱۱. دورانت، ویل، (۱۳۷۶)، ***تاریخ تمدن***، جلد ۲، ترجمه، امیرحسین آریان پور و دیگران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.

۱۲. دیچز، دیوید، (۱۳۷۹)، ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمه، غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: انتشارات علمی، چاپ پنجم.

۱۳. ژیمنز، مارک، (۱۳۹۰)، ***زیباشناسی چیست؟*** ترجمه، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، چاپ اول.

۱۴. سعیدی، محمد، (۱۳۸۲)، ***الکترا*** (مقدمه کتاب)، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.

۱۵. سوانه، پیر، (۱۳۸۹)، ***مبانی زیباشناسی***، ترجمه، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، چاپ اول.

۱۶. شپرد، آن، (۱۳۸۸)، ***مبانی فلسفه هنر***، ترجمه، علی رامین، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۸)، ***صُوَر خیال در شعر فارسی***، تهران: موسسه انتشارات آگاه، چاپ هفتم.

۱۸. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، ***نقد ادبی***، تهران: نشر میترا، چاپ سوم از ویرایش دوم.

۱۹. شیرمرز، رضا، (۱۳۸۸)، ***ابرها*** (مقدمه کتاب)، تهران: نشر قطره، چاپ اول.

۲۰. یانگ، جولیان، (۱۳۹۸)، ***فلسفه تراژدی***، ترجمه، حسن امیری آرا، تهران: نشر ققنوس، چاپ دوم.

۲۱. یگر، ورنر، (۱۳۷۶)، ***پایدیا***، ترجمه، محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ اول.