Volume 1. Issue 1. Spring & Summer 2023. Pages 89 to 109.

Research Paper

Critical Re-reading of Platonic “Mimesis” in the Light of Cratylus and its Implications for the Creation of Artworks

Masoud Alguneh Jouneghani*[1]

[1] Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan

۱۰.۲۲۰۸۰/lpr.۲۰۲۳.۲۵۷۴۸.۱۰۰۹

Received:
July 18, 2023
Accepted:
August 28, 2023
Available online:
October 18, 2023

Keywords:
Plato, Mimesis, Poiesis, Cratylus, Onto-epistemological theory

Abstract

Mimesis, along with Techne and Poiesis, is one of the key terms in Plato's philosophy of art, which involves the representation of the outside world in the creation of a work of art. Since in Plato's view, the process of representation is looked upon from an onto-epistemological viewpoint, what Plato asserts about Mimesis is influenced by the hierarchical position of existence and, consequently, knowledge. In fact, from this point of view, Mimesis represents phenomena whose authenticity is not confirmed, and therefore the artistic product created through this process is also considered an illusory phenomenon. Accordingly, while examining the authenticity of the assumptions that Plato adheres to in the design of the theory of Mimesis, the present study has tried to examine the necessary and logical consequences of this theory and reveal its shortcomings based on the critical reading of Cratylus. This study shows that what Plato yields about the non-originality of artistic knowledge is ultimately true of language as well. Therefore, commitment to his assumptions and theoretical conclusions entails that if art and artists are considered as subject to the non-original perception of phenomena, the language and language user, based on his perceptions, also lack a genuine and valid understanding of the around world.

*Corresponding Author: Masoud Alguneh Jouneghani
Address: Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan
Email: algooneh@yahoo.com

علمی

بازخوانی انتقادی «میمسیس» افلاطونی در پرتو رساله‌ی کراتیلوس و تضمنات آن برای آفرینش اثر هنری

مسعود آلگونه جونقانی[1*]

[1] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان

10.22080/lpr.2023.25748.1009

تاریخ دریافت:
۲۷ تیر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش:
۶ شهریور ۱۴۰۲
تاریخ انتشار:
۲۶ مهر ۱۴۰۲

چکیده

میمسیس، در کنار تخنه و پوئسیس، از اصطلاحات کلیدی فلسفه‌ی هنر افلاطون است که مبتنی بر بازنمایی جهان خارج در آفرینش اثر هنری است. از آنجایی‌که در نگرشِ افلاطون فرایندِ بازنمایی بر بنیان نظریه‌ی وجودی-معرفتی او استوار است، آنچه افلاطون در باب میمسیس به دست می‌دهد متأثر از جایگاه سلسه‌مراتبی وجود و به تبع آن معرفت است. در واقع، میمسیس از این منظر متوجه پدیدارهایی است که اصالت آن‌ها به نوعی محل تردید است و بنابراین محصول هنریِ پدید آمده از طریق این فراشد نیز پدیداری ظلّی و توهمی به شمار می‌رود. بر این اساس، پژوهش حاضر کوشیده است ضمن بررسی اصالت مفروضاتی که افلاطون در طرحِ نظریه‌ی میمسیس بدان پای‌بند است؛ لوازم و عواقب منطقی این نظریه را بررسی کند و کاستی‌های این نظریه را بر پایه‌ی خوانش انتقادی رساله‌ی کراتیلوس آشکار کند. به همین سبب، نگارنده در طول این بررسی به بازخوانی این نظریه در پرتوی رساله‌ی کراتیلوس پرداخته است. این بررسی نشان می‌دهد، آنچه افلاطون در خصوص عدم اصالت معرفت هنری به دست می‌دهد، با اتکا به آرای خود وی در نهایت در باب زبان نیز به وجه اولی صادق است، و بنابراین التزام به مفروضات و نتایج نظری وی به همان میزان که موجب می‌شود هنر و هنرمند را مشمول ادراک غیراصیل پدیدارها به شمار آوریم، زبان و زبان‌مند نیز بر اساس این دریافت فاقد فهم اصیل و معتبر است.

کلیدواژه ها:
افلاطون، میمسیس، پوئسیس، کراتیلوس، نظریه‌ی وجودی ـ معرفتی.

* **نویسنده مسئول:** مسعود آلگونه جونقانی
آدرس: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان
ایمیل: algooneh@yahoo.com

۱ درآمد سخن

سنّت‌های زیباشناختی در برخورد با اثر هنری و تحلیل ویژگی‌های آن عموماً از چهار دیدگاه کلان، یا تلفیقی از آن‌ها، به اثر هنری روی می‌آورند. بر این اساس، می‌توان سنت‌های زیباشناختی را بر مبنای توجه ویژه‌ای که به جهان **هنرمند**، جهان **مخاطب**، جهان **اثر هنری** یا **جهان خارج** بذل می‌کنند به ترتیب به نگرش‌های الف) **بیانگرانه**[۱]، ب) **کارکردگرایانه**[۲]، ج) **عینی‌نگر**[۳] و در نهایت د) محاکاتی یا **میمتیک**[۴] طبقه‌بندی کرد[۵].

اصطلاح «میمتیک» از واژه‌ی یونانی «میمسیس» به معنای محاکات، تقلید، رونوشت یا نسخه‌برداری، ساخته شده است، هرچند حوزه معنایی آن دربرگیرنده مفاهیمی بسیار بیشتر از یک تقلید صرف است و مشتمل بر معانی دیگری مانند همانندی، تقلید دراماتیک، و سایر گونه‌های تطابق یا شباهت است. به هر روی، میمسیس[۶] به‌مثابه یکی از سنّت‌های نظری در باب تبیین سازوکار آفرینش اثر هنری و ادبیات، همواره از بدو تفکر مدوّن فلسفی اهمیت ویژه‌ای داشته است. رویکردهای گوناگونی که اندیشمندان سترگ بدان اتخاذ کرده‌اند و تفاسیر متنوعی که از آن به دست داده‌اند- از افلاطون و ارسطو گرفته تا اندیشمندان عهد رُنسانس و سپس‌تر اندیشمندان معاصر مانند اوئرباخ[۷] و رنه ژرار- بیانگر آن است که با نظریه‌ای روبرو هستیم که علی‌رغم انتقادهایی که از آن شده، از توان تحلیلی درخوری برخوردار است و همان‌طور که هالیوِل (۲۰۰۵: ۲) تأکید می‌کند اصطلاح میمسیس از عهد باستان تا عصر حاضر، در آن دسته از سنت‌های زیباشناسی که متوجه منزلت و ارزش بازنمایی‌های هنری هستند مفهومی بنیادین به شمار می‌رفته است.

به هر ترتیب، در این مختصر به هیچ روی قصد بررسی سیر تاریخی نظریه میمسیس یا واکاوی بنیان‌های فلسفی آن را به تمامی نداریم، بلکه می‌کوشیم صرفاً با اتکا به تلقّی افلاطون[۸] در باب آن، اولاً پیش‌فرض‌های خود افلاطون را در این باره بسنجیم و ثانیاً نشان دهیم قرائت نظریه‌ی میمسیس در پرتو تعالیم و آموزه‌های رساله‌ی کراتیلوس، دقایقی را آشکار می‌کند که توجه بدان‌ها معلوم می‌دارد حتی اگر تصور نکنیم که افلاطون تعمداً پاره‌ای از استلزامات منطقی موضوع را مغفول نهاده است، باید بپذیریم قرائت مذکور در تحلیل نهایی فقدان انسجام و پیوستگی این نظریه را بر ملا کند. لازم به ذکر است که بررسی سیر تألیفات

---

[1] Expressive
[2] Pragmatic
[3] Objective
[4] Mimetic

[۵] برای بحث مستوفا در این‌باره به مقدمه‌ی فاضلانه‌ی ابرامز در کتاب چراغ و آینه رجوع کنید:
Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press.

[6] Mimesis

[۷] محاکات در معنای عام آن، عموماً در دوران معاصر توسط اوئرباخ از نو مطرح شده است و تقریباً معادل بازنمایی واقع‌گرایانه است؛ یعنی کوشش برای انتقال یا به تصویر کشیدن تجربه‌ی عینی از طریق آن دسته از تصاویر ذهنی یا معانی که در نهایت قابل قیاس با واقعیت‌هایی مشابه در جهان خارج هستند. شایان توجه است که کشف این شباهت، تطابق یا همسانی از طریق داده‌های حسی ممکن است و به همین سبب گزاره‌هایی که در این ساحت به کار می‌روند عموماً گزاره‌های توصیفی یا حقیقی هستند. بر این اساس، بازنمایی از طریقِ محاکاتِ محتوایی، منتهی به تولید گزاره‌هایی می‌شود که صدق آن‌ها از طریقِ ارجاع برون متنی حاصل می‌شود. به بیان ساده‌تر، در مباحث رئالیستی آنچه ذیل راست‌نمایی یا واقع‌نمایی مطرح می‌شود برای فهم محاکاتِ محتوایی روشنگر است و می‌تواند این تلقی از محاکات را تبیین کند.

[۸] علی‌رغم اینکه ظهور این اصطلاح به‌مثابه‌ی یک اصطلاح فنّی یا تخصصی در پژوهش هنر به آرای افلاطون باز می‌گردد با این همه ردّ پای این اصطلاح را می‌توان تا آیین‌های وابسته به دیونیزوس دنبال کرد. گواینکه بار ارزشی و هاله‌ی معنایی آن در ساحت دیگری شکل گرفته باشد. نزد فیثاغورثیان نیز ظاهراً میمسیس از کاربرد ویژه‌ای برخوردار بوده است، اما با این همه سرآغاز بحث ما در پژوهش حاضر نه آیین‌های مذکور و نه تلقّی فلاسفه پیش‌سقراطی در باب این اصطلاح است. به همین سبب آنچه در طول این پژوهش ذیل میمسیس به آن خواهیم پرداخت معطوف به برداشت افلاطون در باب هنر، جایگاه اجتماعی آن و نیز تبیین معرفتی هنر است.

افلاطون نشان می‌دهد که رساله‌ی کراتیلوس و جمهوری به دوران میانی تالیفات او تعلّق دارند (ر.ک. یاسپرس، ۱۳۵۷: ۱۸-۲۰). بنابراین، از آنجایی که دلایل یا قرائنی وجود ندارد که با اتکا به آن بتوان، در دوره‌ی مذکور به گسست یا چرخش نظری نزد افلاطون قائل بود، لذا قرائت توأمان این دو اثر به لحاظ روش‌شناختی موجه به نظر می‌رسد.

بنابراین، پژوهش حاضر بر آن است ضمن بازطرح چارچوب معرفت‌شناختی افلاطون و التزام وی به پایگان سلسله‌مراتبی وجودی-معرفتی، بنیان‌های نظری میمسیس را نزد افلاطون واکاوی کند. به همین منظور کوشیده می‌شود کاستی‌های نظری استدلال‌های افلاطون در باب میمسیس از چشم‌انداز رساله‌ی کراتیلوس بررسی شود. در این پژوهش فرض بر این است که اصول معرفت‌شناختی حاکم بر دیدگاه افلاطون، اگرچه به‌طور مستقل تلقیّات او را در باب میمسیس توجیه می‌کند، مطالعه‌ی این نظریه در پرتو رساله‌ی کراتیلوس پاره‌ای از غفلت‌های نظری افلاطون را در باب فلسفه‌ی هنر بر ملا می‌کند. بنابراین تأکید می‌شود از آنجایی‌که کاربست این دیدگاه در فلسفه‌ی هنر مستلزم عواقب و نتایج نظری خاصی است، بی‌توجهی به بنیان‌های این نظریه به‌هیچ‌روی شایسته‌ی یک پژوهش علمی در باب هنر یا ادبیات نیست.

۲ پیشینه‌ی پژوهش

تعداد پژوهش‌هایی که به میمسیس افلاطونی پرداخته‌اند کم نیست، اما موضع عموم آنان توصیفی یا تاریخی است. برای نمونه، از این میان به این موارد می‌توان اشاره کرد. طاهری (۱۳۸۸) ضمن این پژوهش به سیر تاریخی نظریه‌ی محاکات می‌پردازد. البته بررسی او مسأله‌محور نیست و صرفاً می‌کوشد این نظریه را نزد حکمای یونان باستان؛ مانند دموکریت، سقراط، افلاطون و ارسطو بررسی کند و در نهایت این موضوع را از نو متذکر شود که فلوطین در مجموع تلفیقی از آرای پیشینیان به دست داده است. در ادامه او به همان شیوه‌ی مذکور به موضوع محاکات نزد حکمای اسلامی پرداخته است. بلخاري (۱۳۸۹) دو نظريه‌ی اصلي «ميمسيس» و «سادرشيا» را در حوزه‌ی حکمت و فلسفه‌ی هنر مورد بحث قرار مي‌دهد و از اشتراك نظري و معنوي هنر در دو تمدن يوناني و هندي با ابتناي بر مباني حكمي بحث مي‌كند. طاهری (۱۳۹۱) با اتخاذ رویکرد توصیفی به این موضوع می‌پردازد که ارسطو و افلاطون علی‌رغم اینکه درباره‌ی ماهیّت محاکاتی هنر و به‌ویژه صناعت شاعری هم‌رأی هستند، اما در باب نحوه‌ی تبیین این ماهیت و نیز در مورد ارزیابی آثار هنری با یکدیگر در تقابلند. ثامتی و دیگران (۱۳۹۶) به بررسی مؤلفه‌های محاکاتی و روایی در درام‌های مدرن و تطبیق آن با دیالوگ‌های افلاطونی می‌پردازند. در این جستار، نخست مفاهیم محاکات و روایت تشریح می‌شود و در پی آن آرای افلاطون درباره‌ی محاکات و روایت تقریر می‌شود. حسنی و کرم‌اللهی (۱۳۹۶) نیز به مفهوم «بازنمایی» توجه کرده‌اند. و ضمن مرور پیشینه‌ی تاریخی موضوع، به بحث نظری در باب بازنمایی و کاوش تئوریک درباره‌ی گذر از سه جهان «بود»، «نمود» و «بازنمود» پرداخته‌اند. بازرگانی (۱۳۹۷) کوشیده است ضمن قرائت آرای افلاطون، ابن‌سینا و آکویناس در باب میمسیس نگرش ایشان را با رویکرد تطبیقی تحلیل و بررسی کند. از این میان دو پژوهش با رویکردی متفاوت به موضوع روی آورده‌اند که مورد توجه ما قرار گرفتند: ماروشیچ (۲۰۱۱) اصطلاح میمسیس را نزد افلاطون بررسی می‌کند و سه معنای متفاوت آن را روشن می‌کند، بنا به این پژوهش، میمسیس در مکالمات به این سه معنا به کار رفته است: الف) به معنای تقلید رفتار افراد وقتی شاعر از زبان آن‌ها چیزی می‌گوید. ب) میمسیس به معنای یک شگرد هنری عام که سرتاسر اثر هنر شاعری را در بر می‌گیرد. و ج) میمسیس به معنای استفاده از مؤلفه‌های موسیقایی برای بازنمایی جهان واقع. ریخته‌گران (۱۳۷۸: ۲۲-۲۳) نیز موضعی متفاوت دارد. او معتقد است تقریر دیگر مطلب افلاطون بدین نحو است که اشیا رویی به عالم کثرت و رویی

به عالم وحدت دارند؛ زبان نیز به همین منوال دو وجهه دارد: جهت وحدت زبان که جامع صور متکثر زبان است یا همان نطق باطن، اما از حیث زمانی-مکانی این حقیقت واحده در یکی از صور زمانی و در کثرات آن‌ها متجلّی می‌شود. بر این اساس، او تأکید می‌کند که اگرچه در پیدایش بعضی از لغات توافق بشری شرط اساسی است، اما اصل زبان بر صرف توافق استوار نیست. با این همه، کوشش ما در این پژوهش بر اساس ادعای دیگری استوار است که به موجب آن خوانش فرمالیستی نظریه‌ی محاکات را محتمل می‌داند. رویکرد ما به این منوال اساساً انتقادی است؛ لذا کوشیده‌ایم پاره‌ای از کاستی‌های نظریه‌ی محاکات را در پرتوی رساله‌ی کراتیلوس روشن سازیم.

۳ بازخوانی «میمسیس» افلاطونی

افلاطون ذیل دو عنوان کلان یعنی پوئسیس[1] و میمسیس به موضوع آفرینش هنری روی می‌آورد. البته بینای‌مطلق (۱۳۹۵:۱۵) تأکید می‌کند که افلاطون ذیل سه اصطلاح اساسی یعنی تخنه، پوئسیس و ممسیس به هنر می‌پردازد. او معتقد است هنری که مورد نقد افلاطون قرار می‌گیرد نه تخنه است و نه پوئسیس، بلکه تنها پاره‌ای از اَشکال میمسیس است (همان، ۱۷). با این همه، به زعم ما افلاطون ذیل پوئسیس نیز هنر را از نظر تأثیرات اجتماعی آن نقد می‌کند. بنابراین، در اینجا نخست به اختصار به پوئسیس می‌پردازیم و سپس به بازخوانی میمسیس روی می‌آوریم.

باری، افلاطون در رساله‌ی «ایون» اثر هُنری را از چشم‌انداز پوئسیس واکاوی می‌کند. پوئسیس به معنای تولید و ایجاد کردن است. بنابراین، وقتی در نظام اندیشگانی افلاطون موضوع هنر ذیل پوئسیس مطرح می‌شود آفرینش هنر مدّ نظر است. این بدان معناست که همّ افلاطون مصروف تبیین وجه بیانگرانه نظام هنری است. وجه بیانگرانه، معطوف به تبیین و تشریح آن دسته از سازوکارهایی است که هنرمند از طریق آن به آفرینش اثری هنری دست می‌یازد. به بیانی دیگر، همان‌گونه که تبیین مقام آفرینشگری در نگرش رمانتیستی (ر.ک. برلین، ۱۳۸۵: ۸۵-۱۱۸) معطوف به نبوغ شاعرانه و غیاب خودآگاهی است، از نگاه افلاطون نیز در رساله‌ی ایون، آفرینش هنر نتیجه‌ی آن است که شاعر خویشتن خویش را وانهد؛ به تبعِ آن، به الهه‌ی شعر متوسل شود. به گفته‌ی او «شاعر از ملکوت الهام می‌گیرد و این ملکوت است که از زبان شاعر سخن می‌گوید و شاعر خود به چیزی که در حالت شیدایی می‌گوید، اشعار و آگاهی ندارد»(Tilak, 1999: 29). افلاطون وقتی از این منظر به تبیین اثر ادبی روی می‌آورد از تمثیل مغناطیس استفاده می‌کند و با نگاشت این تمثیل در نظام معرفتی خویش، نتایجی استخراج می‌کند که به هر روی به نفع شعر و شاعری نیست چون به زعم وی، «شاعر در هیچ چیزی مهارت ندارد و آنچه به زبان می‌آورد نتیجه‌ی هنر او نیست؛ بلکه نیروهای آسمانی به او الهام کرده‌اند»(Russel, 1989: 5). به هر روی، به موجب این تمثیل، شاعر در لحظه‌ی خلق اثر ادبی به‌خود هوشیار نیست و تمام وجود وی در ید قدرت نیروی ماورایی است که شاعر را به مثابه‌ی بستر یا کانالی برای انتقال پیام برگزیده است؛ این نبوّت شاعرانه از سویی متوجه الهه‌ی الهام‌بخشی است که در نگرش یونانی از خویشکارهای میوزها یا دختران آپولون به شمار می‌رود و از سویی دیگر معطوف به شاعر و خودآگاهی اوست. بنابراین شاعری که در مرتبه‌ی ملهم‌شدگی قرار می‌گیرد، خودآگاهی را فرو می‌نهد و در وضعیتی ناخودآگاه می‌سراید. به بیانی دیگر، شاعر شعر خود را تحت تأثیر «جنون الهی» می‌آفریند، «بی‌آنکه خود معنای آن را دریابد یا بتواند درباره آن داوری کند»(یاسپرس ۱۳۵۷: ۱۴۴). در واقع، شاعر به واسطه‌ی همین جنون یا عطیه‌ی الهی

[1] Poesis

است که تا مقام ساحران و پیام‌آوران فراکشیده می‌شود[۱]؛ چراکه این جنون[۲] علی‌رغم اینکه شاعر را شیفته و بی‌خود می‌کند، با این حال به‌مثابه‌ی منبع یا آبشخوری برای اندیشه و تخیل شاعرانه عمل می‌کند. منبع یا خاستگاهی که موجب می‌شود هرآنچه شاعر به زبان می‌آورد ارجمند یا آسمانی به نظر برسد. بر این اساس، به نظر می‌رسد علوّ کلام شاعرانه نیز منبعث از هیمنه و شکوه همین خاستگاهِ آسمانی باشد. البته درخور توجه است که «نظریه‌ی الهام درباره‌ی دروغ‌پردازی شاعر ساکت است؛ چرا که افلاطون این سخن را به آنجا نمی‌رساند که بگوید گاه ممکن است حقایق آسمانی از برای ذهن بشرِ عادی به صورت ناراستی واقعی جلوه‌گر شود»(دیچز ،۱۳۷۳: ۳۷). به هر ترتیب، بر اساس آنچه گفتیم به سهولت می‌توان دریافت که وقتی افلاطون هنر را زُبده و نتیجه‌ی نوعی الهام یا القای ویژه می‌داند، به موجب این استدلال:

الف) هنرمند تنها در صورتی شأنیت یا شایستگی نام هنرمند را خواهد یافت که در مرتبه بی‌خودی یا شیدایی به سر ببرد؛ مرتبه‌ای که خودآگاهی هنرمند در آن اساساً به ورطه‌ی تعلیق فرو می‌افتد.

ب) الهام‌بخش یا به تعبیر مولانا[۳] آنکه تلقین شعر می‌کند در مرتبه‌ای فراتر از هنرمند است؛ الهه یا خدایی که شاعر یا هنرمند نمی‌داند کیست؛ الهه‌ای که گویی در تن و جان هنرمند پنهان است؛ اما از زبانِ او سخن می‌گوید و خود را پدیدار می‌کند. بر این اساس، «خدایان عقل شاعر را از دست او می‌ستاند و شاعر را همچون خدمتکاری به کار می‌گیرند»(Russel, 1989: 5).

ج) ساختِ هنری امرِ تلقین شده به گونه‌ای است که ویژگی‌هایی شیدایی و سیالیّت سوررئالیستی در آن مشهود است؛ چراکه هنرمند به‌خود نیست و آنچه به او الهام می‌شود در ساحتِ زبان هنری وی به گونه‌ای آشکار می‌شود که گویی پیوندی با تجربه‌های روزمره این‌جهانی ندارد؛ با این همه «تا وقتی الهام نیاید و شاعر از خود بی‌خود نشود و از عقل عاری نگردد در او قدرت آفرینشی نیست و مادام که به چنین حالتی نرسد عاجز است و نمی‌تواند ملهمات خود را ادا کند»(دیچز، ۱۳۷۳: ۳۳).

د) به تعبیر خود افلاطون، مغناطیسی که هنرمند را مجذوب خود می‌کند؛ در جان و کلامِ هنرمند نیز با طیف محدودتری باقی‌خواهد ماند و بنابراین هر مخاطبی که در این طیف مغناطیسی قرار بگیرد از آن متأثر می‌شود و شیدایی و بی‌خودی هنرمند در وی نیز اثر می‌گذارد (افلاطون، ۱۳۶۷الف: ۶۱۴). این تأثیرگذاری البته از نظر افلاطون چندان مثبت نیست؛ چراکه موجب ایجاد نوعی اختلال در نظم مطلوب جامعه آرمانی افلاطونی می‌شود. به ملاحظه این اصل چهارمین است که سقراطِ افلاطون شاعر را «انسانی متعهد»(برن، ۱۳۶۳: ۱۴۴) می‌داند و برای هنر رسالت آموزشی و اخلاقی قائل است و هرگونه هنری که فی‌نفسه و به تعبیر کانت بی‌غایت باشد از نظر وی فاقد شأنیت لازم است.

---

[۱] این حقیقت که سقراط مدعی حمایت از این قضیه است که بزرگ‌ترین همه چیزهای خوب از طریق دیوانگی به دست می‌آید مشروط بر اینکه حاصل موهبت خدایان باشد، نباید مایه گمراهی ما شود. نشانه‌های روشنی از تمسخر در کلیت سیاق سخن او به چشم می‌خورد (رو، ۱۳۹۲: ۶۰۱).

[۲] سقراطِ افلاطون در رساله‌ی فایدروس، دیوانگی ناشی از لطف خدایان را به چهار نوع تقسیم می‌کند که مسبب هر یک از آن‌ها خدایگانی ویژه است: او آپولون، دیونیزوس، میوزها و آفرودیت/ اروس را به‌عنوان آفریننده‌ی این جنون الهی نام می‌برد. (افلاطون، ۱۳۶۷ج: ۱۳۳۹). آپولون که هنر غیب‌گویی را زیر فرمان دارد جنون پریستارانه (mentic) را ایجاد می‌کند. دیونیزوس که ایزد شراب و بزم است جنون خلسه‌آمیز جادوگرانه (telestic) را موجب می‌شود. میوزها که ایزد بانوان هنرند از خود بی‌خود شدن هنرمندان را ممکن می‌کند که به آفرینش اثر هنری می‌انجامد و به همین دلیل دیوانگی سازنده یا (poetic) نامیده می‌شود. در نهایت آن جنونی که از سیطره‌ی اروس و آفرودیته برمی‌خیزد جنون شهوانی یا اروتیک (erotic) است (وکیلی، ۱۳۹۵: ۴۵۸).

[۳] ای کـه میان جان من تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زنم، خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم

اما همان‌طور که به اختصار اشاره کردیم استدلال‌های افلاطون صرفاً به پوئسیس محدود نمی‌شود. در واقع، افلاطون در کتاب دوم، سوم و دهم «جمهوری» وقتی از آفرینش هنری سخن به میان می‌آید، از میان تمام نیروهایی که در یک اثر هنری جمع می‌آیند، با یکدیگر روبرو می‌شوند یا در تقابل با یکدیگر اثر هنری را رقم می‌زنند، بیش و پیش از هرچیز متوجه میمسیس و نحوه‌ی بازنمایی جهان واقع در اثر هنری است. البته افلاطون در هیچ‌کدام از سه موضع مذکور، هنر را صریحاً تعریف نکرده و موضوع میمسیس از گفت‌وگو در باب مباحث کلی‌تری مانند سیاست، آموزش، آرمان، عدالت و ماهیت دانش فلسفی پیدا شده است. در واقع، افلاطون در هیچ‌یک از مکالمات به‌طور خاص شعر را «در خود» و «برای خود» بررسی نکرده است، بلکه اظهارات او در این‌باره از «موضع معرفت‌شناسی، سیاست، تربیت یا اخلاق است»(Gilbert, 1977: 4). بنابراین، میمسیس در نزد افلاطون نه تنها به‌صورت مستقل و به‌مثابه‌ی یک مقوله‌ی زیبایی‌شناسی مطرح نیست، بلکه در عوض تهدیدی بالقوه برای آرمان عدالت و عقل به شمار می‌رود. به هر روی، از این چشم‌انداز هنر نتیجه‌ی محاکات جهان خارج و بازنمایی اعیان هستی است و بنابراین در فلسفه‌ی افلاطون، این جنبه از آفرینش هنری ذیل اصطلاح میمسیس یا محاکات قرار می‌گیرد. البته تاریخچه‌ی این اصطلاح را می‌توان تا قرن پنجم قبل از میلاد ردیابی کرد، اما در حقیقت، پیش از آنکه افلاطون آن را به‌صورت تخصصی به کار ببرد، در فلسفه‌ی ادبیات کاربردی مسبوق بر آن دیده نمی‌شود. بعد از افلاطون نیز معانی میمسیس همچنان موضوع اختلاف نظرهای علمی بوده است.

پتولسکی می‌گوید میمسیس از ریشه‌ی میموس (Mimos) مشتق شده است. این اسم هم بیانگر شخصی است که تقلید می‌کند و هم به نوع خاصی از عملِ مبتنی بر تقلید اطلاق می‌شود که به موجب آن از خصوصیات کلیشه‌ای و عام شخصیت‌ها و اشیا نسخه‌برداری می‌شود (Potolsky, 2016: 16). بنابراین میمسیس فرایندی است که مستلزم سه مؤلفه است: سوژه‌ی محاکات‌کننده، موضوع محاکات و روش محاکات. وقتی به بحث محاکات نزد افلاطون می‌پردازیم باید به یاد داشته باشیم که او از موضع ویژه‌ای به جهان می‌نگرد و به موازات همین دیدگاه در باب اثر هنری نیز تحلیل‌هایی به دست می‌دهد که متأثر از نگرش وجودی-معرفتی اوست. در واقع، افلاطون در بحث محاکات بیشتر متوجه مقولات وجودی-معرفتی و سطوح سلسله‌مراتبی آن‌ها است؛ یعنی **الف**) جهان مُثل یا ایده‌های ابدی و تغییرناپذیر؛ **ب**) جهان محسوسات اعم از طبیعی یا مصنوع و **ج**) جهانِ اوهام که مشتمل بر سایه‌ها، تصاویر، بازتاب‌ها و آینه‌ها است. به این ترتیب، افلاطون وقتی در باب امری که محاکات می‌شود سخن می‌گوید به دو مرتبه دوری از حقیقتِ مطلق قائل است: در مرتبه‌ی نخست، جهان محسوسات رونوشتی از ایده‌های ابدی محسوب می‌شود و در نتیجه فاقد اصل اصیلِ جاودانگی و کلیّتی است که در جهان مثالی متصوّر است؛ در مرتبه‌ی دوم، اوهام و تصاویر و آثار هنری که «بر ظاهر محسوس و توهم و خطا مبتنی هستند»(لاکست، ۱۳۹۲: ۱۲) و بنابر این دو مرتبه از حقایق مطلق به دور افتاده‌اند.[1]

بر اساس آنچه افلاطون پیش می‌نهد، از آن جایی که جهان محسوسات به لحاظ وجودی-معرفتی فاقد اصالت و اعتبار است، در صورتی که هنر را محاکات یا تقلیدی از جهان محسوسات بدانیم، بدیهی است در این صورت با پدیداری ظلّی یا فرعی مواجهیم که

[1] تمثیل معروف افلاطون در کتاب دهم جمهوری در باب سه نوع تخت که ممکن است در جهان مثالی، جهان محسوسات و جهان اوهام حضور داشته باشد بیانگر اهمیّت دانیِ آثار هنری و نیز فقدان اعتبار هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی این آثار از دیدگاه افلاطون باشد چرا که به زعم وی اثر هنری تقلیدی از جهان محسوسات است که خود تقلیدی دست دوم از جهان حقایق سرمدی است.

بیشتر توهّمی از حقیقت به شمار می‌رود تا خود حقیقت (ر.ک. لاکست، ۱۳۹۲: ۱۹-۲۱). به بیانی دیگر «اعیان هستی خود بازتابی از یک امر جاودانه و کلی هستند؛ پس بازنمایی در اثر هنری، از آنجایی که به تقلید از جهانِ واقع معطوف است، «متوجه پدیداری است که محل تغییر، دگرگونی و زوال است»(Blamires, 1991: 6). به همین سبب، در ادامه برای آگاهی بیشتر از استدلال‌های افلاطون در این باب و نیز شیوه‌ی تحلیل وی در باب جایگاه هنر و بنیان‌های آن، به اختصار مراتب وجودی-معرفتی را از دیدگاه وی بررسی می‌کنیم و در بخش آتی به نقد و بررسی استدلال‌های وی می‌پردازیم.

۳،۱ بازطرح چارچوب وجودی-معرفتی افلاطون

افلاطون در رویارویی با سوفسطائیان و جدال با نظرگاه رقیب که به موجب آن حقیقت امری نسبی محسوب می‌شود و بنابراین «همه‌چیز در حال دگرگونی، شدن، جنبش و سیلان»(ر.ک. Wheelwright, 1959: 29-36) به شمار می‌رود، همّ خود را مصروف آن ساخت تا نظریه‌ای پایه‌ریزی کند که متوجه حقیقت مطلق است. در واقع، او با اتخاذ این دیدگاه کوشید ارزش و اعتبار شناخت را به آن اعاده کند؛ چراکه به زعم وی، اگر شناخت متوجه امر مطلق و ثابت نباشد، فاقد اعتبار است. اما اگر متعلَّق شناخت پدیده یا موضوعی باشد که از نمودِ ظاهری اشیا و اعیان فراتر برود و بنابراین محل ثبات باشد، آنگاه می‌توان پذیرفت که متعلَّق شناخت، نه امری گذرا که امری جاودان و مطلق است و بنابراین موضوعی که در ثباتِ آن تردیدی نباشد، به شناخت ناشی از آن نیز می‌توان اعتماد و اتکا کرد. بر این اساس، «قول به تقدّم صور ثابته بر پدیدارهای زمان‌مند که محل کون و فساد هستند، سنگ بنای نظریه‌ی افلاطونی به شمار می‌رود»(Blamires, 1991: 6). چنین رویکردی به حقیقت که مستلزم قول به آنتولوژی معنا است و با دیدگاه واقع‌گرایانه‌ی[1] افلاطون سازگاری دارد، بر پایه‌ی این دیدگاه استوار است که اساساً مراتب وجودی-معرفتی به دو سطحِ اپیستمه[2] و دکسا[3] تقسیم می‌شود (ر.ک. مددپور، ۱۳۹۰: ۱۴۱-۱۷۸).

به هر روی، دُکسا خود مشتمل بر دو مرتبه است: الف) دوکساستا[4] و ب) ایکونوس[5]. در سطح نخست با خود اعیان و اشیاء[6] و در سطح دوم با نمود یا بازتاب اشیاء[7] سروکار داریم. بدیهی است که منظور از امر محسوس در سطح دوکساستا امر انضمامی، ملموس یا عینی است، مانند ماه که در آسمان است، اما در سطح ایکونوس با بازتاب یا تصویر اشیا در آینه‌ی وهم و خیال روبه‌رو هستیم، مانند تصویر ماه در برکه. به زعم افلاطون، کاملاً بدیهی به نظر می‌رسد که تصویر در برابر نسخه‌ی اصل، اصالت چندانی ندارد و نمی‌تواند محل اتکای معرفتی به شمار رود؛ چرا که به لحاظ وجودی از شأن کمتری نسبت به خودِ شیء مادی برخوردار است. البته به زعم وی، تصویر، تقلیدی از اصل است و خود به دو دسته تقسیم می‌شود: الف) آیکون: شباهت اصیل با همان خصوصیات سرمشق ب) آیکازیا: شباهت ظاهری یا نمود که فقط مانند اصل به نظر می‌آید (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۹). ولی افلاطون ظاهراً از این تمایز چشم‌پوشی می‌کند، زیرا تقلید در قیاس با نسخه‌ی اصل بالذاته در جایگاهی فروتر قرار دارد و اگر تقلید، تام و کامل باشد، دیگر

[1] دیدگاه واقع‌گرایانه‌ی افلاطونی در مقابل دیدگاه نام‌گرایانه قرار می‌گیرد. البته به لحاظِ تاریخی، پیروان این دو دیدگاه در قرون وسطی در برابر هم موضع می‌گیرند. به هر ترتیب، به موجب دیدگاه واقع‌گرایانه، مفهومی مانند زیبایی به هر امرِ زیبا تقدّم دارد؛ اما دیدگاه نام‌گرایانه مستلزم پذیرش این نکته است که مفهومی مانند زیبایی صرفاً نامی است عام و کلی برای اطلاق به هر آنچه زیباست. البته باید توجه داشت که به تعبیر بَرن (۱۳۶۳: ۵۰) واقع‌گرایی افلاطون مثال را تا سطح واقعیت بالا می‌برد، در حالی که ایده‌آلیسم واقعیت را به حد مثال می‌رساند.

[2] Episteme
[3] Doxa
[4] Doxasta
[5] Iconus
[6] Pistis
[7] Eikasia

تصویر نیست، بلکه نمونه‌ی دیگری از همان شیء به شمار می‌رود.

اپیستمه نیز خود مشتمل بر دو مرتبه است: الف) مَتِمتیکا[1] و ب) نوئتا[2]. در سطح نخست با حقایقی سروکار داریم که ویژگی‌های انضمامی و محسوسِ جهان مادی را فرو نهاده‌اند و به نوعی متوجه انتزاع‌های ریاضی‌وار[3] هستند. این حقایق اگرچه انتزاع‌هایی به شمار می‌روند که از اصل کلی‌بودن بی‌بهره نیستند، اما قوام و دوام آن‌ها همچنان به وجود شیء مادی وابسته است. این در حالی است که به زعم افلاطون، متعلَّق معرفت در سطحی فراتر از این کلیات ریاضی‌وار، به آن دسته از معقولاتی متکی است که در جهان فرم‌های کلی در جریان است[4] و به همین سبب، انتزاعی‌بودگی این جهان، به واسطه‌ی مفارقت کلی آن از محسوسات، نسبت به جهان ریاضی که همچنان پیوند خود را با محسوسات حفظ کرده از شدت و حدت بیشتری برخوردار است و درست به سبب همین درجه از انتزاعی‌بودن است که معرفتی که در این سطح حاصل می‌شود اصیل، کلی و بنابراین جاودانه[5] است. در نمودار زیر مراتب وجودی-معرفتی، قوه‌ی شناخت و متعلَّق آن به اختصار ترسیم شده است:

جدول (۱) مراتب وجودی-معرفتی در نگرش افلاطون

ردیف	مراتب شناخت	متعلَّق شناخت		قوه‌ی شناخت
الف	اِپیستمه Episteme	حقایق کلی	Noesis	Noeta
		حقایق ریاضی‌وار	Dianoia	Mathematika
ب	دُکسا Doxa	امور انضمامی	Pistis	Doxasta
		تصویر و وهم	Eikasia	Iconus

۴ـ رابطه‌ی میمسیس با حقیقت

آنچه فرد در جهان محسوسات تجربه می‌کند بنا به ملاحظات نظری افلاطون مستلزم دگرگونی و تغییر است و بنابراین شایستگی و شأنیت لازم را برای اطلاق عنوان شناخت حقیقی ندارد، پس باید شناخت متوجه امری جاودانه و مطلق باشد، امری که «دگرگونی و صیرورت را در او راه نیست»(لاکست، ۱۳۹۲: ۱۳) و در ضمن قابل تقلیل به امر ذهنی هم نیست؛ چرا که تفسیری که ذهن از حقیقت اشیا و اعیان به دست می‌دهد محتمل تفسیر به رأی است و بنابراین تصویر ذهنی به زعم افلاطون فاقد جایگاه معرفتی ویژه‌ای است که تصور می‌شود. بنابراین، افلاطون با اتخاذ این موضع بر آن است که ضمن به چالش کشیدن اندیشه‌ی سوفسطایی امثالِ هراکلیتوس مبنی بر اینکه همه‌چیز در کار تغییر و تبدیل مداوم و «شدن» است

[1] Mathematica
[2] Noeta
[3] Dianoia
[4] Noesis
[5] پوپر (۱۳۸۰: ۲۵-۱۴۸) در **جامعه‌ی باز و دشمنان آن** از دیدگاه جامعه‌شناسی نقدی جدی بر آرای افلاطون وارد کرده است که بسیار محل تأمل است؛ او در باب خاستگاه اندیشه‌ی افلاطون در باب حقایق مطلق و صور مثالی تصریح می‌کند: پارمنیدس که یکی از پیشینیان افلاطون بود و در او سخت تأثیر گذارده است قائل به این بود که مورد یا متعلق شناخت ناب و مجرد عقلی به تفکیک از گمان‌های وهمیِ حاصل از تجربه فقط می‌تواند جهانی باشد که تغییر نکند و این شناخت به واقع چنین جهانی را آشکار می‌کند. ولی حقیقت لایتغیر و نامقسومی که پارمنیدس فکر می‌کرد در پسِ جهان چیزهای میرنده کشف کرده است، به هیچ روی با این جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم و می‌میریم پیوند و ارتباطی نداشت و بنابراین عاجز از تبیین آن بود. افلاطون به این تحلیل قانع نبود و با تمام تنفر و تحقیری که نسبت به جهان تجربیِ در حال سیلان داشت عمیقاً به آن علاقه‌مند بود و می‌خواست راز انحطاط و تباهی و تغییرات شدید و بدبختی آن را آشکار نماید (همان، ۶۰).

و نیز نقد اندیشمندانی نظیر پروتاگوراس مبنی بر اصالت سوژه و اصالت نسبیّت که به موجب آن «انسان مقیاس همه‌چیزها به شمار می‌رود»(بَرن، ۱۳۶۳: ۴۳) بدیلی ارائه دهد که نسبیّت یا تغیّر به آن راهی نداشته باشد[1]. به موجب چنین نگرشی است که افلاطون به هنر نیز روی خوش نشان نمی‌دهد؛ چرا که از نگاه او «هنر مروج انسان‌محوری و نسبی‌گرایی است و بنابراین با آرا و افکار سوفسطاییان قرابت دارد (لاکست، ۱۳۹۲: ۱۶). بر این اساس، دیدگاه افلاطون از سویی مبتنی بر خوارداشت یا تخفیف دوکسا و از سویی بزرگداشت یا تعظیم جایگاه اپیستمه است. به سبب همین ملاحظات است که افلاطون هر آن چیزی را که متوجه امور محسوس است چندان اصیل تلقی نمی‌کند، چه برسد به امور ظلّی که مستلزم بازتاب تصویر یا سایه‌ی شیء محسوس در آینه‌ی اوهام و تصورات است. اینجاست که خویشکار میمسیس به مثابه نظریه‌ای در باب هنر و ادبیات روشن می‌شود. به موجب این دیدگاه هنر و ادبیات اساساً در پی ارائه‌ی روگرفتی از جهان محسوسات است و از آنجایی که روگرفت یا کپی برابر با اصل نتواند بود، محاکات متضمن فروکاستن شناخت و غفلت از حقایق مطلق است. به همین منوال هنرمند یا شاعری که به جای عطف توجه به حقیقتِ اصیل اشیا، متوجه تصویر آن اشیا است، به سبب ادراک درجه‌ی سومی از حقیقت، شأن شهروندی خود را در آرمان‌شهر افلاطونی از دست می‌دهد و اثر هنری خواه موسیقی، شعر یا هر هنر دیگر تنها منوط به اینکه متوجه اصل تعلیم باشد و در برقراری انضباط اجتماعی و تعلیم شهروندان موثر افتد شایستگی حضور در آرمان‌شهر را به‌مثابه‌ی یک ابزار خواهد داشت و بس.

۴،۱ بنیان‌های نظری میمسیس

وقتی از میمسیس سخن به میان می‌آید دست‌کم با دو مؤلفه سروکار داریم که قرار است رابطه‌ای مبتنی بر شباهت، همانندی، این‌همانی وَ یا تطابق بین آن‌ها برقرار شود[2]. به این ترتیب، در نگاه نخست ممکن است چنین به نظر برسد که ارزش اثر هنری و کامیابی آن به میزان تطابق و شباهت آن با «موضوع محاکات» بستگی دارد. اما همان‌گونه که هالیول (۲۰۰۲: ۱۵۷) تأکید می‌کند «یک الگوی مبتنی بر تطابقِ متناظر حسی بین بازنمایی هنری و موضوع محاکات، نمی‌تواند مفهوم کلی هنر را به‌مثابه‌ی محاکات توجیه کند». بنابراین هرچند افلاطون ادبیات را به شعر نمایشی محدود می‌دانست و این هنر را نیز تقلیدی می‌دانست و حتی شعر تغزلی را هم ذیل مقوله‌ی هنرهای تقلیدی بررسی می‌کرد (ر.ک. کارول، ۱۳۹۴: ۴۶)، ما معتقدیم، دست‌کم در باب ادبیات و شعر، علی‌رغم اینکه برخی از فرم‌های محاکات، مانند شعر دراماتیک، تا حدودی به کشف شباهت حسی و کاربست آن وابسته‌اند، تطابق

[1] برای بحث بیشتر در این‌باره بنگرید به احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰۸-۱۴۱.

[2] گودمن (۱۹۷۶: ۳-۶) تأکید می‌کند اگرچه بازنمایی در بسیاری از هنرها مانند نقاشی رایج است، اما در برخی از هنرها مثل موسیقی چندان رایج نیست و بنابراین رسیدن به یک نظریه‌ی واحد زیباشناختی که بتواند هر دو مورد را توجیه کند بسیار دشوار است؛ چرا که بازنمایی تصویری به‌مثابه‌ی یک شیوه‌ی دلالتی، از انواع دیگر بازنمایی که مثلاً مبتنی بر توصیف کلامی یا حالت چهره‌اند متفاوت است. بنابراین گودمن می کوشد با ارائه‌ی الگویی ساده که در اکثر دیدگاه‌های مربوط به بازنمایی بر سر کلیات آن اجماع و توافق نظر است موضوع را واکاوی کند. او نخست مشخص می‌کند که در تعاریف کلی از بازنمایی این اصل ساده‌نگرانه را می‌توان بازجست که به نوعی مبتنی بر اصل شباهت است: اگر «الف»، «ب» را بازنمایی کند، این کار تنها در صورتی میسر است که به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای شبیه «ب» باشد. او تاکید می‌کند که ردپای این دیدگاه را در بیشتر آثار مربوط به بازنمایی می‌توان بازجست؛ اما ایرادهایی را بر این اصل وارد می‌داند: الف) هرچیزی بیشترین شباهت را به خودش دارد، اما نمی‌توان گفت که خودش را بازنمایی می‌کند. ب) برخلاف بازنمایی، شباهت امری متقارن است؛ یعنی اگر «الف»، مثل «ب» است، «ب» نیز مثل «الف» است، اما در بازنمایی وقتی ما می‌گوییم نقاشی امام علی (ع) برای مثال او را بازنمایی می‌کند، این الزاماً بدان معنا نیست که خود امام علی (ع) نیز نقاشی خود را بازنمایی می‌کند. ج) وقتی با مجموعه‌ی مشابهی از یک پدیده روبرو هستیم، مانند خودروهای یک خط تولید، هیچ‌کدام از این خودروها، علی‌رغم شباهت قابل توجهی که بین آن‌ها وجود دارد، دیگری را بازنمایی نمی‌کند.

حسی صرف نمی‌تواند در برگیرنده‌ی تمام آن چیزی باشد که هنر بر پایه‌ی آن استوار است؛ بنابراین ساده‌انگارانه است که تصور کنیم میمسیس به مثابه‌ی نظریه‌ای در باب هنر، در سیر تحول معنایی خود صرفاً به موضوع شباهت محدود مانده است؛ چراکه میمسیس در کاربرد اولیه آن، با اینکه بیشتر به تقلید فیزیکی موجودات زنده از طریق حرکات بدن یا تقلید صدا اطلاق می‌شد و حتی به ندرت به نقاشی یا مجسمه‌سازی مربوط می‌شد، در این معنا نیز هرگز هم‌ارز با تقلید محض به شمار نمی‌رفت و در واقع از همان ابتدا بسیاری از اشکال و صوَر متفاوت مبتنی بر شباهت یا هم‌ارزی را توصیف می‌کرد؛ از شباهت بصری گرفته تا شبیه‌سازی رفتاری و تطابق‌های متافیزیکی بین دنیای واقعی و ایده‌آل (ر.ک. Vernant, 1991: 164-185). بر این اساس، لازم است روشن کنیم وقتی افلاطون به میمسیس روی می‌آورد، بر اساس کدام دسته از بنیان‌های نظری آن را می‌پروراند و تحلیل می‌کند؛ چرا که تنها در این صورت می‌توان نقاط ضعف و قوت تحلیل‌های وی را آشکار کرد و در نهایت، امکانات نظری آن را برای تبیین سازوکار اثر هنری بسط و گسترش داد. به همین منظور باید یادآور شد که در حالی که در اندیشه‌ی یونان باستان، تصویر به مثابه‌ی تجسّم مادّی ایده یا اشیای دیگر تلقی می‌شود و بنابراین به لحاظِ اعتباری و ارزشی با اصل مادّه یا ایده هم‌تراز به شمار می‌رود، افلاطون با اتخاذ نگرشی تقلیل‌گرایانه نسبت به تصویر که خود متأثر از نظام معرفتی اوست، «تصویر را با برخی از رفتارها یا پدیدارها مانند تقلیدِ رفتار، رونوشت‌برداری، تمثال، آینه، سایه، پژواک، رؤیا، بازنمایی و حتی ردّپا ذیل یک مقوله طبقه‌بندی می‌کند؛ چرا که این قبیل پدیدارها علی‌رغم تفاوت بنیادینی که با اشیای واقعی دارند، شباهت نسبی خود را با اشیای واقعی حفظ کرده‌اند (ibid, 166). این تغییر و تحوّل نظری در نظام اندیشگانی افلاطون، که نتیجه‌ی فاصله‌گرفتن وی از دیدگاه اسطوره‌ای و نقدِ نظام شناختی آن است، فهم او را در باب هنر نیز دگرگون می‌کند و موجب می‌شود که او در نهایت هنر را به‌مثابه‌ی رونوشتی از یک پدیدار صرف و نه آفرینشی اصیل بازتعریف کند.

در واقع، افلاطون معتقد است ما در زندگی روزمره با دو نوع تصویر روبرو هستیم: تصویر واقعی و تصویر تخیلی. **تصویر واقعی**، مانند آن دسته از تصویرهایی که برای نمونه یک صنعت‌گر از یک پارادایم کلی اخذ و استنتاج می‌کند و از این طریق به کار مصنوع خویش شکل می‌بخشد. این تصاویر که عمدتاً با تجسد مادی و ملموس یک شیء خاص همراه هستند از این لحاظ اهمیت دارند که به زعم افلاطون قابلیت کاربردی دارند و خویشکار عملی آن‌ها است که اعتبار و شأن ویژه‌ای بدان‌ها می‌بخشد. این موضع افلاطون را در رساله‌ی هیپیاس بزرگ می‌توان دید؛ در این رساله سقراط به قیاسی روی می‌آورد که به موجب آن قاشق چوبی را با قاشق زرّین مقایسه می‌کند و تصریح می‌کند اگر قرار باشد با این دو قاشق، غذایی داغ بخوریم، متوجه می‌شویم که قاشق طلا علی‌رغم اینکه به لحاظ مادی و زیباشناختی بر قاشق چوبی اولویت دارد، اما فاقد کارایی آن است؛ بنابراین با عنایت به علّت غایی، نسبت به قاشق چوبی در مرتبه‌ای دون‌تر قرار می‌گیرد (ر.ک. افلاطون، ۱۳۶۷ه: ۵۷۹-۵۸۱). **تصویر تخیّلی** اما متضمن شباهت صرف است و به تعبیر افلاطون مستلزم تقلید صرف از تقلیدی دیگر است (ر.ک. de Beistegui, 2012: 13). این نوع تصویر که عمدتاً با تقلید از یک شیء خاص همراه است از این لحاظ فاقد اهمیت است که نقشِ کاربردی و عملی خود را از دست داده و صرفاً به حدود و ثغور زیباشناختی محدود مانده‌است، بی‌آنکه نقش ویژه‌ای در جهان روزمره داشته باشند.

افلاطون در کتاب دوم قوانین می‌نویسد که معیار ارزش هنر لذت نیست، بلکه درستی است و مقصودش از درستی «آن برابری است که هر اثر هنری باید از حیث اندازه و دیگر خصایص با سرمشق داشته باشد» (نقل از احمدی، ۱۳۸۶: ۵۶). به این منوال، افلاطون با اتکا به نظریه‌ی میمسیس، هنر را مبتنی بر آفرینش تصاویر تخیلی می‌داند و به

موجب این استدلال هنر را یک چیز واقعی به شمار نمی‌آورد و بنابراین آن را الزاماً آفرینشی ارزشمند و اصیل تلقی نمی‌کند، بلکه آن را صرفاً به‌مثابه‌ی تقلیدی از چیزی دیگر برمی‌شمارد؛ تقلیدی که ذاتاً ارزش چندانی ندارد و همان‌گونه که در کتاب دوم جمهوری تصریح می‌شود این ضعف ناشی از عدم قرابت یا تطابق نسخه با اصل است: «شاعران مانند نقاشان نوپا تصویرهایی از خدایان و پهلوانان می‌سازند که هیچ شباهتی به اصل ندارند»(افلاطون، ۱۳۶۷ب: ۹۴۱). به این ترتیب می‌توان گفت بر اساس نظام سلسله‌مراتبی حاکم بر نظریه‌ی وجودی-معرفتی افلاطون، متعلّق معرفت همواره بسته به میزان شباهتی که با امر ایده‌آل دارد بدان تقرّب می‌جوید. بنابراین در سطوح متفاوتِ معرفت‌شناختی، رابطه بین پدیدار و اصل آن از طریق اصل شباهت مقرر است. این بدان معناست که خودِ شیء، نام آن، تعریف یا تصویر آن از طریق محاکات است که یک امر ایده‌آل[1] را بازنمایی می‌کند؛ امر ایده‌آلی که پیشین، راستین، نامتحرک، عینی، کمال‌یافته و در نهایت صورتی ازلی و ابدی به شمار می‌رود (ر.ک. Neiva, 1999: 78). به بیانی دیگر، میمسیس از نظر افلاطون مستلزم خلق یا آفرینش پدیدارهایی است که به لحاظِ اعتباری در مراتبِ متفاوتی از یکدیگر قرار می‌گیرند، بدیهی است میزان تقربِ این مراتب به نسخه‌ی اصیل است که اصالت آن‌ها را تضمین می‌کند و هرچه این فاصله بیشتر شود اصالت و اعتبار پدیدار مصنوع یا مخلوق کاسته می‌شود. این ادّعا که به زعم ما پاشنه‌ی آشیل دیدگاه افلاطون محسوب می‌شود، در پرتو بازخوانی رساله‌ی کراتیلوس ضعف‌های خود را بیشتر آشکار می‌کند؛ موضوعی که در ادامه بدان بازخواهیم گشت.

۴،۲ رابطه‌ی نشانه و مصداق از چشم‌انداز رساله‌ی کراتیلوس

کراتیلوس یکی از مکالمات مربوط به دوره‌ی میانی اندیشه‌ورزی‌های افلاطون است. یاسپرس زمان نگارش این رساله را پس از بازگشت افلاطون از نخستین سفر خود می‌داند[2] (یاسپرس، ۱۳۵۷: ۱۸). این رساله عمدتاً متوجه دو نظریه‌ی **قراردادی** و **طبیعی** نامگذاری است و امکانات این دو نظریه را به بحث و گفت‌وگو می‌گذارد؛ بدین‌معنا که در پی آن است که روشن کند آیا زبان نظامی مشتمل بر نشانه‌های دلبخواهی و قراردادی است، یا اینکه کلمات با مصادیقی که آن‌ها را بازنمایی می‌کنند رابطه‌ای درونی و ذاتی دارند. سقراط در کراتیلوس موضع دوگانه‌ای اتخاذ می‌کند. در واقع، او نخست با دیدگاه کراتیلوس موافقت می‌کند مبنی بر این که علّت نامگذاری اشیا، اشخاص و مصادیق عالم هستی وجود نوعی رابطه‌ی طبیعی بین نام و مسمی است. نامگذار یا قانونگذار الوهی بر این رابطه اشراف دارد، این رابطه را کشف می‌کند و در نهایت نامی را که برمی‌گزیند مسمای مطلوب و مشخص خود را داراست. البته سقراط در ادامه‌ی گفتگو، اِشعار و آگاهی خود را از نقایص این دیدگاه ابراز می‌کند، به‌طور تلویحی با دیدگاه هرموگنس اظهار موافقت می‌کند و به‌سوی جانب دیگر نظریه می‌گراید؛ یعنی اینکه زبان محصول قرارداد و توافق میان انسان‌ها است. البته خواننده در نهایت در نمی‌یابد سقراط در رساله‌ی کراتیلوس اساساً مدافع کدام یک از این دو نگرش است؛ چرا که علی‌رغم اذعان به قراردادی بودن زبان، به این دیدگاه نزدیک می‌شود که زبان اگرچه از بطن تجربه‌ی همگانی انسان بسط و گسترش یافته و بر پایه‌ی قراردادهای متقابل استوار است، اما تنها زمانی به کمال خود

[1] بینای مطلق (۱۳۹۵: ۱۹-۲۵) معتقد است آنچه صانع الهی آفریده است مثالی نیست و در سرای معقول جای ندارد، بلکه در طبیعت است، با این حال، لاکست (۱۳۲: ۱۴) تصریح می‌کند که «قول به طبیعی‌بودن صُنع الهی تعبیری نامتعارف است». هر چه باشد این نتیجه‌گیری‌ها با اصل بحث ما در تعارض نیست، چون ما به هر روی معتقدیم میمسیس متوجه رونوشت‌برداری از نسخه‌ای اصیل است که به لحاظ پایگانی در جایگاه فراتری قرار دارد، خواه این جایگاه عالم مثال باشد، خواه طبیعت.

[2] ریخته‌گران (۱۳۷۸: ۲۲) تصریح می کند که رساله‌ی کراتیلوس به اغلب احتمال در سال ۳۶۶ قبل از میلاد نوشته شده است.

نزدیک می‌شود که این اصل قراردادی با طبیعت سازگار و هماهنگ باشد. ریخته‌گران (۱۳۷۸: ۲۲) معتقد است این دو پهلو بودن رویکردِ سقراط افلاطون در باب نظریه‌ی نامگذاری منبعث از دیدگاه ویژه‌ی اوست که به موجب آن سقراط به جمع میان این دو قول می‌پردازد و اسما و کلماتی را که حقایق ازلی و امور جاویدان را مسمّی به اسم می‌کنند، از الفاظ و کلمات قراردادی که برای تسمیه‌ی وقایع زمانی و متفرّقات فناپذیر به کار می‌رود تفکیک می‌کند.

به هر ترتیب، ضمن این رساله از سویی شاهدیم که کراتیلوس مدعی است که «نامِ درستِ هر چیز نامی است که طبیعت به آن داده نه نامی که گروهی از مردمان با توافق یکدیگر در زبان خود بر آن نهادند»(افلاطون، ۱۳۶۷د: ۷۳۳). و از سویی با هرموگنس مواجه هستیم که معتقد است درستیِ معنی هر واژه جز توافق و قرارداد علت دیگری ندارد (همان، ۷۳۴). سقراط در این میان، نخست با نادیده گرفتن اصل اجتماعی بودن زبان، ابداع واژه را به واژه‌سازی اختصاص می‌دهد که به مانند قانون‌گذار واژه‌ها است. او تأکید می‌کند که واژه‌ها حاصل نظم و قانونی هستند که در جامعه حکم‌فرماست؛ به همین منظور کاربران زبان وقتی سخن می‌گویند باید از قواعدی که قانونگذار پایه‌ریزی کرده است پیروی کنند و از آنجایی که هرکسی خود نمی‌تواند قانون‌گذار باشد و فقط کسانی که به این فن آشنا هستند از عهده‌ی ساخت واژه برمی‌آیند، باید به سازنده یا متخصصی قائل شد که به اصل واژه‌ها یا صورت مثالین آن‌ها نظر دارد (همان، ۷۳۵-۷۳۶).

روشن است که چنین استدلالی مبتنی بر این است که زبان، در ساحت خلق وآفرینش واژگان، در مرتبه‌ی نخست حاصل ابداع متخصصان و در مرتبه‌ی دوم حاصل توافق کاربران زبان یا اجماع سخنگویان آن است. سقراط با اتکا به این پنداشت هرموگنس را متقاعد می‌کند که قانونگذار اگر بخواهد واژه‌ی درستی بسازد، ناگزیر است ویژگی‌های طبیعیِ مسمی را در صداها و هجاهای واژه‌ی ابداع شده لحاظ کند. برای انجام این کار باید از صورت اصلی مسمای راستین پیروی کند و همه‌ی واژه‌ها را به تقلید از آن بسازد. او برای اثبات طبیعی بودن رابطه‌ی نام و مسمی نخست استدلال می‌کند: وقتی ما درباره‌ی درستی یک گفتار سخن می‌گوییم، نمی‌توان گفت که اصل گفتار درست، اما اجزای آن نادرست است. به همین منوال نمی‌توان انتظار داشت که وقتی اجزای یک گفتار یا گزاره درست هستند، اصل گزاره یا گفتار نادرست باشد. او سپس استدلال می‌کند که همان‌گونه که یک گفتار یا درست است یا نادرست، واژه نیز به همین ترتیب یا درست است و یا نادرست. بنابراین اگر بپذیریم نام‌ها به واسطه افرادی کاردان به مصادیق تخصیص داده شده‌اند، در این صورت هر نامی که اشخاص به چیزی می‌دهند باید نام درستی برای آن باشد و بنابراین از هرموگنس می‌پرسد که اگر به مصداقی واحد چند نام بدهند، دراین‌صورت آیا همه این نام‌ها درست به شمار می‌روند. هرموگنس در پاسخ به سقراط، با توسل به اصل قراردادی بودن رابطه‌ی نشانه و مصداق به درستی تأکید می‌کند که «برای درستی نام‌ها هیچ علتی وجود ندارد، جز اینکه من شایستگی آن را دارم که هر چیزی را با هر نامی که به آن می‌دهم، بخوانم؛ در حالی که تو نیز حق داری آن را به نامی دیگر بخوانی و چنان که می‌دانی، چیزی واحد در شهری یونانی و شهری غیریونانی به نام دیگر خوانده می‌شود»(همان، ۷۳۶). در بنیانِ دیدگاه هرموگنس موضوع دلبخواهی و قراردادی بودن نشانه به روشنی آشکار است، اما سقراط با پرسش از ماهیت اشیا، مبنی بر اینکه وقتی ما درباره چیزی سخن می‌گوییم، آیا باید به ماهیّت خاصی که همواره به یک حال می‌ماند قائل باشیم یا خیر، پس از جلب موافقت هرموگنس مبنی بر قول به وجود ماهیتی ثابت، تأکید می‌کند که قول به وجود ماهیت ثابت، برخلاف رأی پروتاگوراس به‌هیچ‌وجه سوبژکتیو نیست (همان، ۷۴۵-۷۴۶)؛ یعنی آدمی نمی‌تواند مقیاس امور باشد و ماهیت چیزها به ما وابسته نیست که به میل خود هر ساعت دگرگون شود، بلکه به کلی مستقل از ماست. استدلالی که در

نهایت به واقع‌گرایی ویژه‌ی افلاطونی و قول به آنتولوژی معنا منتهی می‌شود.

سقراط پس از اینکه می‌کوشد برای هرموگنس توضیح دهد که نام‌ها بر حسب اتفاق به این یا آن شیء داده نشده‌اند و در هر یک از آن‌ها، یک‌دسته معانی نهفته است که بیان‌کننده‌ی ویژگی‌های طبیعی و ذاتی مسمای آن‌ها است، تصریح می‌کند برای نمونه «فرزند شاه را باید شاه بنامیم اعم از آنکه این معنی را به وسیله‌ی همین هجاها بیان کنیم یا به وسیله‌ی هجاهای دیگر. هم‌چنین اگر هجایی به آن‌ها افزوده یا از آنها کاسته شود فرقی نمی‌کند، بلکه مهم این است که نام بتواند ماهیت مسمی را به درستی بیان کند (همان، ۷۴۸). شایان توجه است که سقراط در این استدلال‌ورزی گویی با امعان نظر در اصل متأخر رمانتیستی مبتنی بر این‌همانی حقیقت و زیبایی[1] موضوع، تطابق اسم و مسمی را به زیبایی‌شناسی نیز مربوط می‌داند و اشاره می‌کند که واژه‌هایی که با رعایت شرط زیبایی ساخته شده‌اند درست هستند و در غیر این صورت نادرست به شمار می‌روند (همان‌جا). البته سقراط در ادامه‌ی بحث به مسئله‌ی شباهت نام و مسمی اشاره می‌کند و همانند پرس که در باب شمایل تأکید می‌کند که شباهت تام و صددرصدی بین شمایل و مصداق منکرِ اصل بازنمایی است (ر.ک. Chandler, 2007: 36-38) تصریح می‌کند در اینجا با نوعی «شباهت در عین تفاوت» مواجه هستیم که به موجب آن باید بین شمایل و موضوع آن به میزانی از تفاوت نیز قائل شد. او تأکید می‌کند که «اگر نام‌ها از هر حیث شبیه چیزهایی شوند که برای نامیدن آن‌ها به کار می‌روند، همه چیز وضع مضحکی خواهد یافت»(همان، ۷۹۱).

به هر روی سقراط از آنجایی‌که به رابطه‌ی طبیعی بین نام و مسمی تصریح می‌کند، در نهایت به نظریه‌ی محاکاتی نزدیک می‌شود و امکان طرح این مسئله را پیش می‌آورد که آیا می‌توان پذیرفت سخنگو نیز گویی از چیزی تقلید می‌کند و به آن چیز نامی می‌دهد که نتیجه‌ی محاکات است؟ از گفت‌وگوی مذکور این نتیجه استخراج می‌شود که «نام گونه‌ای تقلید است»(بینای مطلق، ۱۳۹۵: ۲۷). به همین منظور، سقراط نخست بحث را به شکلی پیش می‌برد که هرموگنس با او همدلی می‌کند و با دیدگاهی توافق می‌کند که به موجب آن واژه تقلید صوتی شیء یا ایده به شمار می‌رود، یعنی هجاها و اصوات مندرج در لفظ رابطه‌ای طبیعی با مصداق خود دارند؛ گواینکه سقراط در ادامه تأکید می‌کند که او خود این توجیه را نمی‌پسندد (همان، ۷۸۰). استدلال سقراط در این بخش بسیار زیرکانه است. او نخست یادآوری می‌کند که «هر چیزی ماهیتی دارد»(همان، ۷۸۱) و از آنجایی که ماهیت شیء محدود به رنگ، صدا و شکل آن نیست، در نتیجه باید به ماهیتی مستقل از رنگ و شکل و صدا قائل شد. بر این اساس، اگر نقاش یا موسیقیدان به صدا و رنگ اشیا توجه می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را تقلید کند، از ماهیت اصیل اشیا به دور افتاده است؛ اما برخلاف این وقتی کاربر زبان از طریق حروف و هجاها از اشیا تقلید می‌کند، گویی متوجه ماهیت اشیا است و بدین‌سان نشان می‌دهد که «هر چیز چه هست و چه نیست»(همانجا). سقراط پس از اینکه تبیین می‌کند که «واژه‌ی درست چنان واژه‌ای است که بتواند ماهیت چیزی را که بر آن اطلاق می‌شود بیان کند، کفایت این تعریف را مورد واکاوی قرار می‌دهد»(همان، ۷۸۵).

۴،۳ کاستی‌های نظری استدلال‌های افلاطون در باب میمسیس

سقراط در رساله‌ی کراتیلوس اصل قراردادی بودن وضع واژگان زبان را به سمت‌وسوی خاصی جهت می‌دهد؛ او تأکید می‌کند که وقتی ما واژه‌ها را به کار می‌بریم، ضمن اینکه از طریق آن‌ها پیامی را به دیگری ابلاغ می‌کنیم، موضوع‌ها را نیز بر حسب

[1] این تعبیر را از سطر پایانی چکامه‌ی جان کیتس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) با عنوان Ode to a Grecian Urn به وام گرفته‌ام.

طبیعت یا ماهیت‌شان از یکدیگر تفکیک می‌کنیم. بر این اساس واژه از سویی ابزاری است برای برقراری ارتباط و اطلاع‌رسانی و از سویی دیگر برای تفکیک ماهیّت‌ها از یکدیگر. همان‌طور که می‌بینید سقراط با این استدلال می‌کوشد به برابری مفهوم حقیقت و واژه نزدیک شود؛ یعنی به این نتیجه که واژه در اصل به حقیقت مثالی نظر دارد یا در واقع این سازنده‌ی واژگان است که با عطف توجه خود به حقایق مطلق می‌کوشد تمامی ویژگی‌های طبیعیِ موضوع خود را در هجاها و اصوات واژه ملحوظ کند. بدیهی است با اتخاذ چنین دیدگاهی کسی که از زبان بهره می‌گیرد تا مفاهیم را انتقال دهد و درباره‌ی ماهیت اشیا سخن بگوید در اصل با خود حقیقت روبرو است و فاصله‌ای بین واژه و حقیقت مثالی وجود ندارد. این استدلال از سوی کسی مطرح می شود که معتقد است برای مثال یک نقاش، بر خلاف کاربر زبان، به واسطه‌ی محاکات، از طریق تصویر یک شیء، می‌کوشد به مفهوم حقیقی آن نزدیک شود؛ اما او نه تنها به حقیقت مثالی دست نمی‌یابد، بلکه دو مرتبه از آن به دور می‌افتد. حال جای این پرسش است که آیا از نظر سقراط کسی که با نشانه‌های قراردادی در باب چیزی سخن می‌گوید به حقیقت نزدیک‌تر است، یا کسی که با کاربست تصویر در باب چیزی سخن می‌گوید تا مفهومی را انتقال دهد.

روشن است که در استدلال سقراط مغلطه‌ای نهفته است؛ گویی او به درستی می‌داند که اگر به قراردادی بودن رابطه‌ی نام و مسمی قائل بشود، در این صورت نه تنها مجبور است هنرمندان و شاعران را به سبب دور افتادن از حقیقت مثالی از مدینه‌ی فاضله‌ی خود به دور براند، بلکه تمام کاربران زبان نیز به موجب حکم وی ناگزیر به ترک مدینه‌ی فاضله هستند؛ چرا که اگر در برخورد با مصداقی واحد، به‌مثابه‌ی «موضوع محاکات»، دو شیوه برای بازنمایی وجود داشته باشد که یکی مبتنی بر استخدام نشانه و دیگری مبتنی بر استخدام شمایل باشد، بر این اساس رابطه بین نام و مسمی به ترتیب قراردادی و انگیخته خواهد بود. رابطه‌ی قراردادی، در درجه‌ی اول، من‌عندی و دلبخواهی است، اما رابطه‌ی انگیخته مبتنی بر اصل شباهت است. برای نمونه، «تصویر مار» و «لفظ مار» هر دو به مصداق مشخصی در جهان دلالت می‌کنند؛ یکی از طریق رابطه‌ی مبتنی بر شباهت، و دیگری از طریق یک رابطه‌ی ظاهراً قراردادی. با در نظر گرفتن این مناسبات، به نظر می‌رسد هر دو وجه استدلال سقراط در باب رابطه‌ی نام و مسمی به نوعی منتهی به نتایج یکسانی می‌شود. در ادامه خواهیم دید که اگر قرار است کسی به سبب دوری از حقیقت مطلق از مدینه فاضله تبعید شود، در درجه‌ی اول کاربرِ زبان[1] و به بیانی عام‌تر انسان سخنگو است نه هنرمند.

۴،۳،۱ تحلیل استدلال نخست سقراط در باب رابطه‌ی نام و مسمی

سقراط، سازگار با دیدگاه کراتیلوس، نخست این فرض را بررسی می‌کند که «خدایان نام‌ها را به اشیا داده‌اند و بر این اساس، تنها این قبیل نام‌ها می‌توانند نام‌های درست و طبیعی باشند»(همان، ۷۴۵-۷۴۶). آنچه سقراط پیش می‌نهد یادآور تفکیک نشانه‌شناسی بین نشانه و شمایل است. در واقع، کراتیلوس در گفت‌وگو با سقراط تصریح می‌کند که «نام یک چیز، غیر از مسمای آن است، اما همان‌گونه که تصویر بر مدلول ویژه‌ی خود دلالت می‌کند، نام نیز نقشی به شمار می‌رود که صرفاً به شیوه‌ای متفاوت از تصویر به چیزی دلالت می‌کند (همان، ۷۸۷). بر این اساس، سقراط بین نشانه و شمایل، وجه اشتراکی نیز قائل می‌شود و تأکید می‌کند همان‌گونه که ما وقتی از طریق تصویرِ چیزی می‌توانیم به اصل آن چیز اشاره کنیم و این کار از

[1] به زعم نگارنده، لکان در بررسی ساحت سمبلیک یا نمادین وقتی در باب این موضوع سخن می‌گوید که زبان همواره سوژه را متوجه غیر یا دیگری می‌کند و این غیریت و فاصله در اصل برآمده از زبان‌مندی انسان است (ر.ک. Homer, 2005: 33-49) گویی به نتیجه مشابهی نزدیک شده است؛ گو اینکه به شیوه‌ای متفاوت از آن، نتایج خود را اخذ کرده باشد.

طریق **اصل شباهت**[۱] میسر می‌شود؛ به همین منوال نیز می‌توانیم نام را نقش یا تصویری تلقی کنیم که به اصل خود ارجاع می‌دهد. بدیهی است همان‌گونه که نسبت دادن تصویر به غیرِ شبیه آن درست نیست، اگر نامی را به چیزی که با آن انطباق ندارد نسبت بدهیم، نیز نادرست و برخلاف حقیقت است.[۲] سقراط در ادامه استدلال می‌کند همان‌طور که در یک تصویر ممکن است خط و رنگ را به شکلی به کار برد که به درستی به مصداق خود دلالت نکند؛ چنین چیزی در مورد واژه نیز صادق است؛ چون واژه نیز به مانند تصویر متوجه مصداقی است که با آن رابطه‌ی شباهت دارد:

هر واژه برای آن که درست باشد لازم است همه‌ی حرف‌های اساسی را داشته باشد. منظور از حرف‌های اساسی، آن دسته از حرف‌هایی هستند که به مسمی شبیه‌اند؛ به این ترتیب، برای اینکه واژه‌های اصلی علائمی برای چیزها باشند، باید چنان ساخته شوند که هر واژه تا حد امکان به چیزی که بیان‌کننده‌ی آن است **شبیه** [تأکید از من است] باشد (همان، ۷۹۳).

البته سقراط به منظور کاویدن درستی یا نادرستی این استدلال، نخست این موضوع را با کراتیلوس در میان می‌گذارد و پس از جلب موافقت کراتیلوس، به این نتیجه می‌رسد که «کسی هم که نقش اشیا را به وسیله‌ی حرف‌ها و هجاها می‌سازد، اگر همه‌ی اجزا را به جای خود به کار ببرد نقشی زیبا پدید می‌آورد و این نقش همان است که ما واژه می‌خوانیم (همان، ۷۹۰). به روشنی مشخص است که سقراط در این استدلال، شرایط حاکم بر وجه شمایلی را بر وجه نشانه‌ای تحمیل کرده است؛ یعنی رابطه‌ی قراردادی حاکم بر نشانه را با رابطه‌ی مبتنی بر شباهت که در خصوص شمایل صدق می‌کند جایگزین کرده است. به این ترتیب، اندکی تأمل در این نحوه از استدلال سقراط روشن می‌دارد که او نوعِ رابطه موجود بین شمایل و مصداق را بر رابطه‌ی نشانه و مصداق تحمیل کرده است؛ یعنی تصور کرده است همان‌طور که، برای مثال، تصویر یا تمثال عیسی (ع) باید به بهترین نحو ممکن به مصداق عیسی (ع) در جهان واقع مربوط باشد؛ نامی که خدایان نیز برای مصادیق متنوع طرح و تعبیه می‌کنند، باید متناسب با مصداق و سازگار با آن باشد. همان‌طور که روشن است در این استدلال، از بین نشانه و شمایل، اصالت به شمایل اعطا شده است؛ چراکه شمایل هرچه باشد به میزان کم‌تری قراردادی است و رابطه‌ی آن با مصداق عموماً انگیخته و بر اصل شباهت استوار است. در این صورت باید از سقراط پرسید اگر زبان که منبعِ نشانه‌های قراردادی است، اصالت و معناداری خود را از طریق توسل به اصل شباهت به دست می‌آورد، آیا هنری مانند نگارگری، نقاشی یا مجسمه‌سازی که اصالتاً از طریق کاربست اصل شباهت عمل می‌کند و به استخدام شمایل وابستگی بیشتری دارد، در قیاس با زبان اصیل‌تر نیست؟ به بیانی دیگر، به موجب استدلال سقراط اگر نقاشیِ یک تخت به واسطه‌ی کاربست اصل شباهت نسبتی با حقیقت ندارد و به همین سبب هنرمند نگارگر نسبت به صنعتگر در فاصله‌ای دورتر از حقیقت قرار دارد، در این صورت کاربر زبان که از الفاظ بهره می‌گیرد تا ادراک خود را نسبت به پدیدارها انتظام بخشد و به این وسیله روابط اجتماعی خود را سروسامان دهند، تا چه میزان با حقیقت مواجه است؟ آیا در این صورت زبان، در قیاس با نگارگری و شعر، نسبت به پدیدارهای اصیل یا خود اشیا بیگانه‌تر نیست؟ به

[۱] به زعم سقراط (افلاطون،۱۳۶۷د: ۷۹۶) نظریه شباهت نیز پایه چندان درستی ندارد و از این رو باید توافق را نیز یکی از علل درستی واژه‌ها شمرد، هرچند واژه‌هایی که تا حد امکان از حروف بیان‌کننده‌ی ذات اشیاء ترکیب یافته‌اند بهترین واژه‌ها هستند و هر چه به عکس آن‌ها باشد بدترین آن‌ها.

[۲] در بررسی دیدگاه سقراط به یاد داشته باشیم که وقتی سقراط به درستی یا نادرستی نام‌ها یا آحاد گزاره اشاره می‌کند، چنین چیزی را در نظر دارد که ما از طریق الفاظ ممکن است نام را به چیزی نسبت بدهیم، اما اصل این نسبت‌دادن نادرست باشد، برای مثال وقتی کسی نیما را به اشتباه شاملو می‌خواند از نظر سقراط آحاد گزاره نادرست است (!)

بیانی دیگر، اگر هنر تجسمی و تصویری منوط به بازآفرینی پدیدارها بر اساس اصل شباهت و استخدام شمایل باشد ولی کوشش زبان در مسیر ارجاع به پدیدارها و مصادیق صرفِ تقرب جستن به هنر باشد؛ آنگاه این هنر نیست که از زبان اصیل‌تر به نظر می‌رسد و دقیقاً به موجب همان استدلال اخلاقی-سیاسی افلاطون این کاربرِ زبان نیست که باید مدینه‌ی فاضله را ترک گوید؟

۴،۳،۲ تحلیل استدلال دوم سقراط در باب رابطه‌ی نام و مسمی

در بحث حاضر اگر با کراتیلوس همسو باشیم، اسم و مسمی را باید دو روی یک سکّه تلقی کنیم. البته نه به‌مانند سوسور که دال و مدلول را توامان با هم می‌پندارد و برای تقریب ذهن، آن‌ها را به پشت و روی یک برگه‌ی کاغذ تشبیه می‌کند (ر.ک.Chandler, 2007: 17-18)؛ بلکه از این نظر که ماهیت واژه به ماهیت مسمی شبیه است و بنابراین کسی که واژه را بشناسد، بالطبع مسمی را نیز باید بشناسد. با این همه، سقراط بر خلاف کراتیلوس با این استدلال موافق نیست و معتقد است «شناختن چیزها از راه واژه‌ها میسر نیست، بلکه هر چیز را باید از راه خود آن چیز شناخت»(همان، ۸۰۰). سقراط آنجا که می‌پرسد «اگر شناختن چیزها هم از راه واژه و هم از راه خود چیزها میسر باشد، در این صورت راه اطمینان‌بخش این است که به تصویر متوسل شویم یا به اصل آن؟» لزومِ بررسی امکانی را مطرح می‌کند که در قرائت ما اهمیت ویژه‌ای دارد.

صرف نظر از اینکه ما امکان مواجهه بلافصل با حقیقت اشیا را مفروض بپنداریم یا خیر، زمانی‌که سقراط ضمن طرح پرسش این موضوع را به میان می‌آورد که آیا برای پی بردن به حقیقت اشیا بهتر آن است که به خود اشیا روی بیاوریم یا به الفاظ و نام‌ها، این بدان معناست که سقراط اولاً به چیزی به نام ماهیت مستقل اشیا اذعان دارد که ضمن مفارقت از عوارض ظاهری اشیا، به صورت خودبسنده در جهان دیگری وجود دارد. و ثانیاً نام‌ها و الفاظ موجب می‌شوند که سوژه همواره امکان مواجهه‌ی بلافصل با حقیقت را از دست بدهد و زبان به تعبیر بیدل[1] به‌مثابه‌ی نامحرمی است که شهود بی‌واسطه‌ی اعیان را همواره به تعلیق می‌افکند و بنابراین سوژه به واسطه‌ی زبان‌مندی، مادام از تجربه‌ی شهودی بی‌بهره می‌ماند.

به منظور فهم نتایج نظری این مفروضات، می‌کوشیم نشان دهیم التزام به این مفروضات وقتی در پرتو نظریه قراردادی وضع الفاظ کاویده می‌شود کاستی‌های نظریه‌ی میمسیس و نتایج مأخوذ از آن را افشا می‌کند. به موجب تلقی مفروض در اظهار نظر سقراط لفظ و از آنجا زبان، به‌مثابه‌ی واسطه‌ی نامحرمی است که مانع تجربه‌ی بلافصل اشیا می‌شود و در نتیجه کاربر زبان یا سوژه‌ی زبان‌مند همواره دریافتی واسطه‌مند از حقیقت دارد که چه بسا نتیجه‌ی کژتابی نظام زبان و تحمیل چارچوب زبان بر مقولات هستی باشد.

با در نظر گرفتن این مفروضات اینک باید بتوانیم نظریه‌ی میمسیس را مورد بررسی قرار دهیم. به همین منظور نخست تصور می‌کنیم که اگر یک امر محسوس واحد به‌مثابه‌ی موضوع محاکات یا موضوع تجربه قرار بگیرد، در این صورت اگر صرفاً انحای مواجهه با این مصداقِ واحد متفاوت باشد؛ یعنی اگر از طریق نظام‌های متفاوتی به این مصداق واحد روی بیاوریم، آنگاه- در بحث کنونی- ممکن است وساطت مذکور از طریق شمایل یا نشانه صورت بگیرد. بنابراین، آنچه در اینجا روی می‌دهد نوعی از بازنمایی است که صرفاً به لحاظ عمل بازنمودی[2]

[1] ای بسا معنی که از نامحرمی‌های زبان
با همه شوخی مقیم پرده‌های راز ماند

[2] البته تصویرمبتنی بر بازنمود غیرشرطی است و بنابراین عموماً رمزگان‌های قراردادی واسطه درک آن قرار نمی‌گیرد، در حالی که زبان مبتنی بر بازنمود واژگانی است. بازنمود واژگانی رمزگذاری می‌شود و برای فهم آن باید به رمزگان‌ها دسترسی داشته باشیم. برای بحث بیشتر در باب انواع بازنمایی به کارول، ۱۳۹۴: ۶۱-۹۵ مراجعه کنید.

متفاوت است. البته همان‌طور که کارول (۱۳۹۴: ۴۷) تصریح می‌کند «از بازنمود اعم از تقلید است؛ زیرا در بازنمود چیزی می‌تواند به جای چیزی بنشیند بی‌آنکه اساساً شباهتی به آن داشته باشد». به هر روی، نظریه‌ی بازنمایی مستلزم پذیرش این موضوع است که تجربه‌ی پدیدارها، تنها از طریق یک نظام حائلی اعم از نظام شمایلی یا نظام نشانه‌ای میسر است، و آنچه در این میان تغییر نمی‌کند این است که کاربست هر نظامی، برای صورت‌بندی تجربه، به‌مثابه‌ی حائل یا پرده‌ای است که سوژه صرفاً از پس پشت آن می‌تواند با موضوع تجربه یا موضوع محاکات رویارو شود.

اکنون جای پرسش است که کدام یک از نظام‌های صورت‌بندی تجربه اصیل‌تر است؛ نظام شمایلی یا نظام نشانه‌ای؟ اگر ما به اصالت نظام شمایلی قائل باشیم، بر اساس آرای خود افلاطون، به نظر می‌رسد شمایل به واسطه‌ی برقراری رابطه شباهت بین نام و مسمی، در قیاس با نشانه اصیل‌تر است. در این صورت، اگر این «شباهت» است که اصالت محاکات را تبیین می‌کند، بنابراین آیا زبان به‌مثابه‌ی یک نظام صورت‌بندیِ تجربه که عموماً متکی بر استخدام نشانه‌های قراردادی است (نشانه‌هایی که فاقد هرگونه شباهت معناداری با مصداق هستند) در قیاس با هنر، نسبت به تجربه‌ی بلاواسطه‌ی اشیا بیگانه‌تر نیست و سوژه‌ی زبان‌مند همواره از تجربه‌ی ناب پدیدارها بی‌بهره نیست؟ از سویی دیگر، اگر در اصالت نظام نشانه‌ای تردیدی نداشته باشیم و محاکات هنری را به سبب توسل جستن به اصل شباهت مذموم تلقی کنیم، در این صورت، باید به یاد آوریم که به موجب توجیهات افلاطون، هنرمند به واسطه‌ی نظرکردن در محسوسات و مغفول‌ماندن از امر مطلق نسبت به تجربه‌ی اصیل بیگانه است. با این حساب، این سؤال پیش می‌آید که اگر هنر علی‌رغم پایبندی به برقراریِ حداقلی شباهت بین تصویر و مصداق بیرونی، همچنان به لحاظ معرفتی مذموم است، آیا در این صورت سوژه‌ی زبان‌مند که صرفاً از پس پشت نشانه‌هایی که هیچ ربطی با مصادیق ندارند می‌تواند به اعیان هستی و پدیدارها نظر کند، آیا او برای شناخت هستی به مراتب از هنرمند بیگانه‌تر نیست؟

۵ فرجام سخن

هدفِ این پژوهش، بازخوانی میمسیس افلاطونی در پرتوی رساله‌ی کراتیلوس و تحقیق در آن دسته از بنیان‌های نظری است که افلاطون به موجب آن هنر را نتیجه‌ی بازنمایی غیراصیل تلقی می‌کند و بنابراین هنرمند و شاعر را در ادنی مراتبِ شناخت قرار می‌دهد و به موجب این برداشت به تبعید وی از آرمان‌شهر حکم می‌کند. بر این اساس، در پاسخ به این پرسش که میمسیس چگونه و بر اساسِ چه قواعدی باعثِ چنین برداشتی در باب فلسفه‌ی هنر شده است، کوشیده شد ضمن بررسی آرای افلاطون در باب فلسفه‌ی هنر (ذیل اصطلاح تخنه، پوئسیس و میمسیس) به رابطه‌ی هنر و حقیقت در نظام اندیشگانی وی پرداخته شود و سپس با طرحِ مجدد چارچوب وجودی-معرفتی افلاطون، دیدگاه او را درباره‌ی جایگاه هنر و بازنمایی هنری تشریح کند. در ادامه کوشیده شد از طریق خوانش دقیق رساله‌ی کراتیلوس، مبانی زبان‌شناختی مطرح شده در این رساله را به دست دهد و روشن کند دیدگاه رسمی افلاطون در باب وضعِ الفاظ، علی‌رغم اینکه به هر دو جانب نظریه‌ی قراردادی و طبیعی وضعِ الفاظ سوق پیدا می‌کند و در نهایت خواننده را بین این دو وجه سرگردان می‌کند، با این همه چنانچه در مبانی مذکور تدقیق شود و با اتکا به آن میمسیس افلاطونی قرائت شود روشن می شود که استدلال‌های افلاطون کاستی‌هایی دارد. این خوانش روشن ساخت که افلاطون در رساله‌ی کراتیلوس به تمایزِ نام اشیا و خود اشیا مبادرت می‌ورزد و می‌پرسد برای شناخت ماهیت راستین اشیا بهتر آن است که به نام‌ها متوسل شویم یا رسماً متوجه خود اشیا شویم.

او بدیهی می‌پندارد که عطف توجه به شیء به‌مثابه‌ی شیء در مسیر شناخت اشیا- آن‌چنان‌که هستند- طریقی صواب‌تر است.

بر این اساس، در پژوهش ما این موضوع بررسی شد که آیا ممکن است فرد انسانی بدون وساطتِ نشانه‌ها، یعنی به صورت بلافصل با ذات اشیا روبرو شود، یا اینکه فرد در رویارویی با اشیا بنا به هر دلیلی ناگزیر از کاربست صورت‌ها یا چارچوب‌های سمبلیک خاصی است؟ پاسخ ما به این پرسش مثبت است؛ چون مواجهه با ماهیت راستین اشیا- به معنای متافیزیکی آن- مورد تردید ما است؛ چراکه معتقدیم فرد انسانی به‌ناچار تجربه را از طریق وساطتِ نشانه‌ها- به معنای عام آن- صورت‌بندی و در نهایت درک می‌کند.

به موجب چنین استدلالی، کوشیدیم در باب احتجاج‌های نظری افلاطون در باب هنر بازاندیشی کنیم و لوازم و عواقبِ نظری یا مقدمات و نتایجِ استدلال‌های وی را نقد و بررسی کنیم و این موضوع را بسنجیم که قرائت انتقادی آرای افلاطون در باب هنر از چشم‌انداز رساله‌ی کراتیلوس چه نکاتی را آشکار می‌کند. باری، این بررسی نشان می‌دهد که در رساله‌ی کراتیلوس برخی از استدلال‌ها متوجه تبیین رابطه‌ی طبیعی نام و مسمی و برخی دیگر متوجه تبیین رابطه‌ی قراردادی نام و مسمی است.

بنابراین ما نخست این استدلال‌ها را بی‌کم‌وکاست پذیرفتیم تا عواقب نظری آن را در فلسفه‌ی هنر و نیز فلسفه‌ی زبان واکاوی کنیم و از پیوند این دو ساحت، عدم انسجام آرای افلاطون را در این خصوص آشکار کنیم. به این ترتیب، اگر مطابق استدلال‌های مندرج در این وجوه، با کراتیلوس هم‌رأی باشیم که نام‌گذار الوهی با درجِ کیفیاتِ پدیدار در بطن واژه این امکان را فراهم می‌آورد که درستی و اصالت واژه تضمین شود؛ باید بتوان توضیح داد کیفیات منطوی در لفظ از طریق چه اصلی با ماهیت اصلیِ پدیدار پیوند می‌یابند. از سویی دیگر اگر با هرموگنس هم‌نظر باشیم و تصریح کنیم که زبان به روش تصاویر عمل نمی‌کند و کلمات، نشانه‌هایی با مدلول‌های متعارف و قراردادی به شمار می‌روند، در این صورت باید بتوانیم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا زبان، به زعم افلاطون، امکان مواجهه‌ی بلافصل با حقیقت را میسر می‌سازد یا حائلی در برابر آن است. پاسخ این پرسش‌ها هرچه باشد بررسی ما نشان می‌دهد که نتیجه‌ی منطقی استدلال‌های خود افلاطون، در هر دو صورت، این است: آنکه نسبت به پدیدارها بیگانه‌تر است هنرمند و شاعر نه، بلکه اساساً کاربر زبان است.

منابع فارسی

احمدی، بابک. (۱۳۷۴). **تردید**، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز.

افلاطون. (۱۳۶۷الف). ایون، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، نشر خوارزمی.

_____. (۱۳۶۷ب). جمهوری، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، نشر خوارزمی.

_____. (۱۳۶۷ج). فایدروس، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، نشر خوارزمی.

_____. (۱۳۶۷د). کراتیلوس، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، نشر خوارزمی.

_____. (۱۳۶۷ه). هیپیاس بزرگ، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، نشر خوارزمی.

بازرگانی، ابراهیم . (۱۳۹۷). « میمسیس: قرائت‌ها و تمایزها در نگره افلاطون، ابن سینا و آکویناس»، در **فصل‌نامه آیین حکمت**، پیاپی ۳۸، زمستان،، صص. ۷ -۳۲.

برن، ژان. (۱۳۶۳). **افلاطون**، ترجمه‌ی سید ابوالقاسم پورحسینی، تهران: موسسه نشر هما.

بلخاري قهي، حسن. (۱۳۸۹). «سادرشيا و ميمسيس: بررسي تطبيقي حكمت هنر هندي و فلسفه هنر يوناني با تكيه بر آراي فلوطين»، در **حکمت و فلسفه**، دوره ۶، شماره ۲ (پياپي ۲۲)، تابستان، صص. ۳۵-۵۴.

بیردزلی، م. س. و هاسپرس، ج. (۱۳۷۶). **تاریخ و مسائل زیباشناسی**، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: انتشارات هرمس.

بینای مطلق، سعید. (۱۳۹۵). **هنر نزد افلاطون**، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

پوپر، کارل. (۱۳۸۰). **جامعه‌ی باز و دشمنان آن**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، تهران: نشر خوارزمی.

ثامتی، مژده، سجودی، فرزان، و سپهران، کامران. (۱۳۹۶)، «محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های مدرن»، در **نقد و نظریه ادبی**، سال دوم شماره ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان، صص. ۱۰۳ -۱۲۸.

حسنی، محمد و کرم‌اللهی، نعمت‌الله. (۱۳۹۶). «مبانی نظری مفهوم بازنمایی؛ با تأکید بر ابعاد معرفت شناختی»، در **فصل‌نامه معرفت فرهنگی اجتماعی**، سال هشتم شماره ۴ (پیاپی ۳۲)، پاییز، صص. ۴۵-۶۸.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۳). **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه م. صدقیانی و غ. یوسفی، تهران: انتشارات علمی.

رو، کریستوفر. (۱۳۹۲). «افلاطون: علم‌الجمال و علم‌النفس»، در **تاریخ فلسفه غرب: از آغاز تا افلاطون**، ترجمه حسن فتحی، تهران: نشر حکمت، صص. ۵۸۵-۶۲۴.

ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۷۸). **منطق و مبحث علم هرمنوتیک**، تهران: نشر کنگره با همکاری سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

طاهری، محمد. (۱۳۸۸). «نگاهی به سیر آرا و عقاید درباره نظریه‌ی محاکات»، در فصل‌نامه ادب‌پژوهی، پیاپی ۱۰، زمستان، صص. ۲۰۷ -۲۲۶.

طاهری، محمد. (۱۳۹۱). «بررسی آراء افلاطون و ارسطو در نقد محاکات و هنر شاعری»، در نشریه **کاوش‌نامه زبان و ادبیات** فارسی، پیاپی ۲۴، بهار و تابستان، صص. ۹-۴۲.

کارول، نوئل. (۱۳۹۴). **درآمدی بر فلسفه‌ی هنر**، ترجمه‌ی پریسا صادقیه، نوئل کرول، تهران: نشر پیام امروز.

لاکست، ژان. (۱۳۹۲). **فلسفه‌ی هنر**، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

مددپور، محمد. (۱۳۹۰). **آشنایی با آرای متفکران درباره‌ی هنر: هنر و زیبایی در نظر متفکران یونان و روم**، تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.

وکیلی، شروین. (۱۳۹۵). **افلاطون: واسازی یک افسانه فلسفی**، تهران: انتشارات ثالث.

یاسپرس، کارل. (۱۳۵۷). **افلاطون**، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران: نشر خوارزمی.

منابع لاتین

Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press.

Blamires, Harry. (1991). *A History of Literary Criticism*, London: Macmillan Education Ltd.

Chandler, Daniel. (2007). *Semiotics: The Basics*, Londom and New York: Routledge.

de Beistegui, Miguel. (2012). *Aesthetics after Metaphysics*, New York, and London: Routledge.

Gilbert, H. Allen. (1977). *Literary Criticism; Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press.

Goodman, Nelson. (1976). *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York & Kansas City, The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Halliwell, Stephan. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford: Princeton University press.

Homer, Seam. (2005). *Jasques Lacan*, London and New York: Routledge.

Marušič, Jera. (2011). "*Poets and Mimesis in the Republic*", cited in *Plato and the Poets*, pp. 217- 240, edited by P. Destrée and F. Hermann, Leiden & Boston: Brill Publications.

Neiva, Eduardo. 1999. "*Redefining the image, convention and semiotics*", cited in *Communication Theory*, Seq. 9, No.1, pp.75-91.

Potolsky, Mattew. (2016). *Mimesis*, New York & London: Routledge.

Russel, D. A. & Winterbottom, M. (1989). *Classical Literary Criticism*, Oxford: Oxford University Press.

Tilak, Raghukl. (1999). *History and Principles of Literary Criticism*, New Delhi.

Vernant, Jean-Pierre. (1991). *Mortals and Immortals*, Princeton: Princeton University Press.

Wheelwright, Philip. (1959). *Heralclitus*, New Jersey, Princeton: Princeton Uuiversity Press.