فلسفه‌ی هنر

فلسفه‌ی هنر

ژان لاکست

مترجم
محمدرضا ابوالقاسمی

نشر ماهی
تهران
۱۳۹۲

Jean Lacoste
La philosophie de l'art
Paris, Presses Universitaires de France,
collection "Que sais-je?", 1981 (8e édition, 2006).

Traduit en persan par:
Mohamadreza ABOLGHASSEMI

سرشناسه:	لاکست، ژان	Lacoste, Jean
عنوان و پدیدآور:	فلسفه‌ی هنر ؛ ژان لاکست ؛ مترجم محمدرضا ابوالقاسمی.	
مشخصات نشر:	تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۰.	
مشخصات ظاهری:	۱۴۴ ص.	
شابک:	ISBN 978-964-209-125-6	
یادداشت:	فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).	
یادداشت:	عنوان اصلی:	***La philosophie de l'art***, 1981
یادداشت:	کتاب‌نامه.	
موضوع:	هنر ــ فلسفه.	
موضوع:	زیباشناسی.	
شناسه‌ی افزوده:	ابوالقاسمی، محمدرضا، ۱۳۵۸ــ ، مترجم.	
رده‌بندی کنگره:	۱۳۹۰ ۸ ف ۲ ل / N۷۰	
رده‌بندی دیویی:	۷۰۱	
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۲۶۳۷۷۴۵	

برای پدر و مادرم، با سپاس بی‌پایان

مترجم

یادآور می‌شوم که تمامی نکات در داخل قلاب افزوده‌ی مترجم است. همچنین از راهنمایی‌های ژوسلین مارتَن (Jocelyne Martin) و تلاش‌های همکاران نشر ماهی نیز سپاسگزاری می‌کنم.

محمدرضا ابوالقاسمی

مارسی، دوم اوت ۲۰۱۲

فلسفه‌ی هنر

نویسنده	ژان لاکست
مترجم	محمدرضا ابوالقاسمی
چاپ اول	بهار ۱۳۹۲
تیراژ	۱۵۰۰ نسخه
مدیر هنری	حسین سجادی
حروف‌چینی	سپیده
لیتوگرافی	امین‌گرافیک
چاپ متن و جلد	صنوبر
چاپ صحافی	سپیدار

شابک ۶ـ۱۲۵ـ۲۰۹ـ۹۶۴ـ۹۷۸

همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، رویه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵۱۸۸۰
www.nashremahi.com

فهرست

مقدمه ۹

فصل اول. تقلید ۱۱
۱. تقلید (میمه‌سیس) ۱۲
۲. فریبندگی هنر ۱۹
۳. امر زیبا و آفرینش هنری ۲۱

فصل دوم. مسئله‌ی زیباشناسی ۲۷
۱. مسئله‌ی ذوق ۲۸
۲. امر زیبا و امر والا ۳۳
۳. نبوغ و هنرهای زیبا ۳۸
۴. هنر و اراده ۴۲

فصل سوم. سرنوشت هنر ۵۱
۱. تقلید از طبیعت ۵۲
۲. زیباشناسی و سرنوشت هنر ۵۵
۳. ایده‌ی امر زیبا ۵۹

فصل چهارم. تخیل ۶۵
۱. ملکه‌ی قوه‌ها ۶۶
۲. کشف رنگ ۶۸
۳. افسردگی ۷۳
۴. نقد تخیل ۷۵

فصل پنجم. هنرمند ۸۳
۱. کشف دیونوسوس ۸۳
۲. قضیه‌ی واگنر ۸۹
۳. هنر تراژیک و «سبک بزرگ» ۹۳

فصل ششم. هنر و حقیقت ۹۹
۱. چیز، ابزار، اثر ۱۰۰
۲. ذات اثر هنری ۱۰۴

فصل هفتم. بیانگری ۱۱۳
۱. واقعیت چیزها ۱۱۶
۲. جهان نقاشی ۱۲۱
۳. آزادی هنرمند ۱۲۴
۴. آواهای سکوت ۱۲۶

جمع‌بندی ۱۳۱
کتاب‌نامه ۱۳۳
نام‌نامه ۱۳۵

مقدمه

سوءظن سنتیِ فیلسوفان نسبت به هنر و هنرمندان بر همه آشکار است. سارتر هم درباره‌ی «جاه‌طلبی» تینتورتو و تیسین مطالب تند و تیزی نوشته است. از سوی دیگر، بعضی می‌گویند شدت و حدت تجربیات خارق‌العاده‌ی زیباشناختی و سادگی و صراحتِ کنش خلاقْ مستلزم سکوت و رازداری است: ضعف یا قوت، هنر به الفاظ و مفاهیمْ تقلیل نمی‌پذیرد. اما پیدایش فلسفه‌ی هنر امکان‌پذیر است، زیرا تجربه‌ی زیباشناختی به خودی خود نسبی و مسئله‌ساز است. هنر که به صفاتی چون بدوی، غریب و غیرمعمول، عامه‌پسند، «گوتیک»، «ساده‌نگار» و «نایِیف» متّصف می‌شود، هر زمان و هر جا مترصد است تا طومار تعاریف رسمی زیبایی را، که با هر بار گسترش «موزه‌ی تخیلی»[1] به پیش‌داوری [در ارزشیابی آثار هنری] مبدل می‌شوند، در هم بپیچد و تلقی‌های زیباشناختی روزگاران گذشته را پیوسته به چالش بکشد. بنابراین فلسفه‌ی هنر در ذهن فیلسوف محصور نمی‌ماند و دیرزمانی نیست که فلسفه‌ی هنر را برای تعریف «هنرهای زیبا» و تنوع لذت «زیباشناختی» حاصل از یک اثر هنری به خدمت گرفته‌اند.

وانگهی «هنر» واژه‌ای چندپهلوست. در قرون وسطا هنرهای آزاد در مدارس

---

۱. Musée imaginaire؛ اشاره‌ای است به کتابی از آندره مالرو به همین نام. او در این اثر نشان می‌دهد که اختراع عکاسی توانسته است آثار هنری را از موزه‌ها خارج کند و تصاویرشان را در اختیار عموم بگذارد. لذا دوستداران هنر با دیدن عکس‌ها و تصاویر آثار بزرگ هنری برای خود موزه‌ای تخیلی ایجاد می‌کنند، درحالی‌که شاید هرگز گذرشان به موزه نیفتاده باشد. م.

فصل اول

تقلید

افلاطون آغازگر فلسفه‌ی هنر بود، اما نکته‌ی تناقض‌آمیز ماجرا آن‌جاست که این فلسفه با ملامت و مذمت «هنرهای زیبا» و شعر آغاز شد. با این حال شرط انصاف نیست اگر افلاطون را بی‌فرهنگ یا «هنرنشناس» بنامیم، چون بالاخره در شهری مثل آتن زندگی می‌کرد و دور و برش پر بود از آثار هنری. مثلاً بنای پارتنون اندکی پیش از تولد او تکمیل شده بود. وانگهی افلاطون در آثارش غالباً از نقاشان و مجسمه‌سازان عتیق و جدید یاد می‌کند (دِدال، زئوکسیس، فیدیاس و غیره).[1] افلاطون هم مثل هر نجیب‌زاده‌ی یونان قدر و قیمت شاعران را خوب می‌شناخت. خودِ سقراط هم از ابراز «دلبستگی و احترامش» به هومر ابایی نداشت (**جمهوری**، ۵۹۵b) از این‌ها گذشته، مگر نه این‌که آثار افلاطون هم‌وزن آثار بزرگ ادبی است؟ اما دریغا که سقراط روی خوش به شاعران نشان نمی‌دهد و خواهان اخراجشان از شهر است (**جمهوری**، a ۳۹۸)؛ و نقاشی صامت و خطابه‌ی مکتوب را به یک چوب می‌رانَد (**فایدروس**، d ۲۷۵)؛ و فقط هنر مصر از دم تیغ نقد غریبه‌ی آتنیِ رساله‌ی **قوانین** جان به سلامت می‌بَرد (**قوانین**، d ۶۵۶)، زیرا فقط همین هنر است که قوانین سفت و سخت و قواعد لایتغیری دارد.

دقیق‌تر آن‌که افلاطون اصلاً کاری به کار «هنرهای زیبا» ندارد، بلکه غالباً از فن (**تخنه**) بحث می‌کند. مثلاً در رساله‌ی **مرد سیاسی** از فن بافندگی سخن می‌گوید و

۱. در این زمینه نگاه کنید به: P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps.*

و معالِم تدریس می‌شد و از **هنرهای مکانیکی** متمایز بود. هنرهای آزاد شامل فعالیت‌های تقریباً نظری و ذهنی می‌شد، و هنرهای مکانیکی شامل فعالیت‌های پیش‌پاافتاده و کارهای یدی. نقاشی در زمره‌ی هنرهای مکانیکی بود، ولی روته‌بوفِ[1] شاعر می‌گفت: «من کارگر یدی نیستم». در پایان قرن چهاردهم و در فلورانس نقاشان برای نقاشی نوینِ منبعث از جُنّو شأن اجتماعی هنر آزاد را مطالبه می‌کردند، و مدعی بودند نقاشی از قدرت آفرینندگی و تخیل جسورْ سرشار است و تنه به تنه‌ی شعر می‌زند. لئوناردو داوینچی پا را از این هم فراتر می‌گذاشت و نقاشی را آفریده‌ی ذهن (cosa mentale)[2] و همردیف «استدلال‌های فلسفی» و اکتشافات طبیعی می‌دانست. اما در قرن هفدهم بود که تمایز میان هنرمند و پیشه‌ور به‌وضوح مشخص شد و هنرهای زیبا از هنرهای مکانیکی استقلال یافت.[3] ولی این تفکیک و تمایز چندان قطعی و مطلق نبود و همین تردیدها منشأ بحث و جدل‌های فراوانی شد. یکی می‌گفت هنرمند یعنی کسی که در یکی از هنرهای مکانیکیِ پرزحمت مهارت دارد (ساعت‌سازی مثلاً)، از نظر دیگری هنرمند یعنی «کسی که در هنرش کار یدی و نبوغ را درهم می‌آمیزد». دست آخر هم یکی می‌گفت هنرهای زیبا «زاده‌ی نبوغ‌اند و طبیعتْ الگویشان، ذوقْ مقتدایشان و لذتْ هدفشان است».[4] نهایتاً هنرهای زیبای زاده‌ی تخیل، در کنار شعر، در زمره‌ی هنرهای آزاد قرار گرفتند و دالومبر در **دایرةالمعارف** آن‌ها را از فلسفه و هنرهای مکانیکی متمایز کرد. اما دیدرو (در مدخل «هنر» در **دایرةالمعارف**) کُلبِر را تمجید کرد و در بحث از هنرهای مکانیکیْ نقاشان و حکاکان و مجسمه‌سازان را مثال آورد.

قدر مسلم نقاشی کامل‌ترین نماد هنرهای زیباست، هنرهایی که در هیچ رده و دسته‌ای نمی‌گنجند، نه دعوی حقیقت دارند و نه ادعای کارایی، اما خیال‌انگیزند و سکوتشان سرشار از ناگفته‌هاست، و آفریده‌ی دست و پنجه‌اند، اما بسیار بیش‌تر از ساخته‌های فکر محضْ تکریم و تقدیس می‌شوند.

۱. شاعر فرانسوی (۱۲۳۰ـ۱۲۸۵). م.

۲. اشاره‌ای است به جمله‌ی مشهور داوینچی در رساله‌ی نقاشی: "La pittura e cosa mentale." («نقاشی کار ذهن است.») م.

3. cf. abbé Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746.

4. La Combe, *Dictionnaire des beaux-arts*, 1752.

فن حکمرانی را تحلیل می‌کند. در **گرگیاس** فن بلاغت را زیر ذره‌بین می‌گذارد و در **فیلبوس** فن جدل را در رأس همه‌ی فنون جای می‌دهد. آیا این بدین معناست که نقاشی و شعر و موسیقی در گستره‌ی وسیع این فنون جای مشخصی ندارند؟ قطعاً خیر. اما خلاف «هنرهای زیبا»ی مدرن، زیبایی ملاک و معیار تعریف این هنرها نیست. به‌زعم افلاطون زیبایی تقریباً هیچ‌گاه در آثار هنری مجسم نمی‌شود. پس از آن‌که در **هیپیاس بزرگ** جست‌وجو برای یافتن ذات زیبایی به جایی نمی‌رسد، رساله‌ی **مهمانی** مشخص می‌کند که چگونه عشق به بدن‌های زیبا در نهایت به عشق به زیبای فی‌نفسه تعالی می‌یابد. گو این‌که افلاطون در این دو رساله هیچ حرفی از آثار هنری نمی‌زند.

با همه‌ی این اوصاف می‌توان و باید به افلاطون رجوع کرد، زیرا مفهوم مدرن هنر از فلسفه‌ی افلاطون ریشه می‌گیرد، مفهومی که در قرن هجدهم شکل گرفت و بر طبق آن، زیبایی جز لاینفک آثار برخی از هنرهاست و خودِ زیبایی هم مولد یک لذت «زیباشناختیِ» کمابیش ناب ولی اساساً ذهن‌بنیاد است. ساده‌لوحی است اگر گمان کنیم افلاطون ناآگاهانه «زیباشناسی» را از فلسفه‌اش سانسور کرده است، زیرا عناصر «زیباشناسی» البته به‌شکل سرکوب‌شده در فلسفه‌ی او حضور دارد. نیچه هم درست به همین دلیل می‌کوشید افلاطون‌گرایی را از ریشه براندازد. نیچه می‌گفت «افلاطون‌گرایی» ــ که حقیقت را فوق محسوس می‌داند و به هنر روی خوش نشان نمی‌دهد چرا که هنر بر ظاهر محسوس و توهم و خطا مبتنی است ــ شکل اولیه‌ای است از نیهیلیسم و خصومت با زندگی. (اما آیا وقتی نیچه زیباشناسی را چونان روان‌شناسی و نهایتاً همچون «فیزیولوژی» هنر تعریف می‌کند، خود در بند این نیهیلیسم باقی نمی‌ماند؟ این همان پرسشی است که هایدگر در کتابی درباره‌ی نیچه مطرح می‌کند.)

۱. تقلید (میمه‌سیس)

کتاب دهم **جمهوری** (۵۹۵ a) متن بسیار مهمی است، چون جایگاه هنرهایی را مشخص می‌کند که بعدها هنرهای زیبا نام گرفتند. در واقع سقراط و مخاطبانش آرمانشهری را بر پا می‌کنند که عدالت بر آن حکمفرماست ولی شاعران در آن جایی ندارند و باید از آن اخراج شوند (۳۹۸ a, b). علتش هم آن است که شعرْ هنری

تقلیدی است، هرچند نباید بلافاصله تقلید (میمه‌سیس) را با مفهومی ناتورالیستی و رئالیستی از هنر خلط کرد (به صفحه‌ی ۱۶ مراجعه کنید). تعریف هنر بر مبنای مؤلفه‌ی تقلید عمیقاً از مفهوم‌سازی یونانیان از هستی و حقیقت ریشه می‌گیرد.

مثلاً وقتی می‌گوییم این چیزی که مقابل ماست «درخت است» (ولو طرحی از درخت)، در واقع از چیستی آن، از ماهیت و هستی‌اش سخن می‌گوییم. افلاطون این هستی را «ذات»[1]، «مثال»[2] یا **ایده** می‌نامد. **ایده** آن چیزی است که با حضورش سبب می‌شود یک چیز همانی باشد که هست (در این جا درخت). وجود حقیقی یا **ایده** ثابت و لایتغیر است و دگرگونی و صیرورت را در او راه نیست. لذا مصنوعات (ta skeuê) یا «اسباب» (مثلاً تختخواب) نیز **ایده**‌ای مختصِ خود دارند، یعنی مثال ثابتی دارند که در تمامی این مصنوعات و اسباب متجلی است و آن‌ها را برای ما شناخت‌پذیر می‌کند. «اسباب» مورد استفاده‌ی خلایق (dêmos، «مردم») را صنعتگر مردم (dêmiourgos) می‌سازد. نجار تختخواب را از روی **ایده** یا ذاتِ تختخواب می‌سازد. او خودش خالق این **ایده** نیست و، پیش از شروع کار، باید **ایده**‌ی شیء مورد نظر را بشناسد و از آن الگو بردارد. برای همین، نجار مقلد خوبی است، زیرا **ایده**‌ی معقول را به قالب محسوس درمی‌آورد.

اما سقراط می‌گوید کسی را تصور کنید که می‌تواند همه‌چیز بسازد (panta poiein)، چیزهایی که ساخت هرکدامشان فقط از عهده‌ی صنعتگری خُبره و کارکشته برمی‌آید. چنین کسی می‌تواند نباتات و حیوانات و آسمان و زمین و حتی خدایان را بسازد. چه انسانِ توانمند و تحسین‌برانگیزی! [سقراط می‌گوید] چنین صنعتگر همه‌کاره‌ای وجود دارد و می‌تواند به شیوه‌ی خاصی همه‌ی این چیزها را بسازد. در حقیقت کافی است برای «تولید» فوری هر چیز آینه‌ای جلویش بگیریم (**جمهوری**، d ۵۹۶). مَثَل این فرد آینه‌به‌دست مَثَل نقاش است. آینه «شبیه‌سازی» (poiein) می‌کند، یعنی چیزها را هر طور که هستند بی‌کم و کاست نشان می‌دهد. پس در این جا می‌بینیم که فعل یونانی ***poiein*** به معنای «ساختن» نیست.

اما نکته آن‌جاست که آینه (و تابلو) خالقِ حقیقت چیزها (ta onta tê alêtheia)

1. essence 2. forme

نیست، بلکه فقط «نمود و ظاهر» (onta phainomena) را بازآفرینی می‌کند. قدر مسلم نجار هم خالق **ایده‌ی** تختخواب نیست، لذا فقط **ایده‌ی** تـختخوابْ حـقیقی است. پس نجارِ تختخواب‌ساز هم خالق حقیقتِ این «وسیله» نیست، بـلکه فـقط نمونه‌ای از آن را می‌سازد. نجار هم به تختخواب حقیقی، به تختخوابی که همواره و همیشه تختخواب است، دسترسی ندارد. او با متجلی‌کردن **ایده‌ی** تختخواب یـا همان تختخواب حقیقی در قالب چوب، به نوبه‌ی خود درخشش اولیـه‌ی **ایـده** را مکدر می‌کند. در نتیجه نقاشیْ بالذات هنری تقلیدی است، ولی این هنر به شیوه‌ای کمابیش «واقعگرایانه» واقعیت یا همان اشیای معمول و ملموس دور و بـر مـا را بازآفرینی نمی‌کند. نقاشی نیز مثل صناعت صـنعتگرانْ روش خـاصی است بـرای تولید از طریق تقلید از **ایده**. بنابراین باید میمه‌سیس را، که مختص تقلید تـصویری است، از تقلید صنعتگران متمایز کرد.

بی‌خردان چیزی فراتر از کثرت تختخواب‌های عینی نمی‌بینند. اما فیلسوف با عنایت به **ایده‌ی** واحد تختخواب، به سه نـوع تـختخواب مـختلف مـعرفت دارد: تختخواب «طبیعی» (۵۹۷ b)، حقیقی یـا هـمان **ایـده‌ی** تـختخواب؛ تـختخواب ساخته‌ی نجار؛ و سرانجام تـصویر تـختخوابِ نـقاش (zôgraphos)، مـثل هـمان تختخوابی که ون‌گوک در سَن رِمی دو پِروانس[1] نقاشی کرده است. افلاطون **ایده‌ی** تختخواب را تختخواب «طبیعی» (phusei) می‌نامد که این البته تعبیری نامتعارف است، زیرا چیزی به نام تختخواب طبیعی وجـود نـدارد. امـا روشـن است کـه در این جا طبیعی یعنی این‌که **ایده** حقیقی و قائم‌به‌ذات است و حجابی مانع تجلی‌اش نیست. افلاطون آفرینش این **ایده‌ی** ازلی را به خدایی نسبت می‌دهد که «صنعتگر طبیعیِ» ذات واحد تختخواب است. نجار این **ایده** را در تـختخواب‌هـای مـتعدد تجسم می‌بخشد و نقاش هم به نوبه‌ی خود از تختخواب‌های ساخته‌ی نجار تقلید می‌کند.

بنابراین میمه‌سیسِ تصویریْ تقلیدی صاف و ساده نیست. نقاش نه‌فقط برای خلایق اسباب تولید نمی‌کند، بلکه از تـقلیدِ نـجار تـقلید مـی‌کند و فـاصله‌اش از تختخواب حقیقی دوچندان است. لذا تقلید تصویری از وجود حقیقی و از **ایـده**،

۱. Saint-Rémy-de-Provence؛ اشاره‌ای است به تابلویی که ون‌گوک در سپتامبر ۱۸۸۹ از اتاق خودکشید. م.

از صورت اصلی و ازلی تختخواب، فاصله‌ای مضاعف دارد.

در حقیقت تفاوت میان نجار و نقاش کاملاً بارز است، زیرا نجار تختخوابـی می‌سازد ملموس و معین (۵۹۸ a)؛ درحالی‌که نقاش صرفاً یکی از وجوه تختخواب را از روبه‌رو، از پهلو و غیره به تصویر می‌کشد. بنابراین نقاش نه از واقعیت چنان‌که هست، بلکه از واقعیت چنان‌که دیده می‌شود، تقلید می‌کند. نـقاشْ مـقلد ظـاهر و نمود است و خالق توهم (phantasma)(۵۹۸ b). او از امر واقعی و از امر حقیقی فاصله دارد و فقط می‌تواند وانموده و شبح (eidolon) خلق کند. این ویژگی که در مورد شعر هم مصداق دارد، مبنای تعریف و تمایز هنر (به معنای مدرن کلمه) از سایر شیوه‌های تولید و آفرینش است.

در حقیقت، شاعر نیز گرچه همه‌فن‌حریف است و درباره‌ی فضیلت و شجاعت و شرافت و نجابت شعر می‌سراید، همچون نقاش و مرد آینه‌به‌دستْ چیزی بیش از وانموده و صورت معکوس نمی‌آفریند: «همه‌ی شاعران "مقلدند" و فقط شبحی از فضیلت را خلق می‌کنند» (۶۰۰ e).

بنابراین روشن است که تِخنه در اندیشه‌ی افلاطون نه به هنر (در معنای مدرن کلمه) دلالت دارد و نه البته به فن و مهارت. هنر (بـر اسـاس تـرجـمه‌ی مـرسوم [لغت تِخنه]) یعنی معرفت و مهارتِ معقول و متأمل که از امور مألوف و مـرسوم (tribê) متمایز است (گرگیاس، ۴۶۳ b؛ فـایدروس ۲۶۰ e). افـلاطون در رسـاله‌ی فیلبوس (۵۶ a) هنرهای مبتنی بر حساب و هندسه (معماری) را از هنرهای مبتنی بر تجربه و شهود و حدس، یعنی موسیقی، پزشکی، کشـاورزی و غـیره تـفکیک می‌کند. اما با استناد به **جمهوری** می‌توان تعریفی ارائه کرد برای آنچه کـه در دوران مدرن هنرهای زیبا نامیده می‌شود: هنرهای زیـبا هـنرهایی بـالذات تـقلیدی‌انـد. افلاطون بر این هنرها خُرده می‌گیرد که بسیار پویا و درعین حال کاملاً ایستا هستند، ظاهر و نمود همه‌چیز را به وجود می‌آورند، اما این نمود را فقط از یک منظر و یک دیدگاه واحد نشان می‌دهند و به این ترتیب آن را منجمد می‌کنند.

بخش‌های متعددی از رساله‌ی **سوفسطایی** مجال تدقیق بـیش‌تر مـاهیت ایـن تقلید را در اختیار ما می‌گذارد. در حـقیقت ایـن رسـاله (۲۶۵ـ۲۶۶) هـنرها را بـه هنرهای اکتسابی (شکار و غیره) و هنرهای تولیدی تقسیم می‌کند. خودِ هنرهای تولیدی نیز تقسیم می‌شوند به هنرهایی که چیزهای عینی و واقعی تولید می‌کنند و

هنرهایی که تصاویر و وانموده‌ها (eidola)، مثلاً تابلوهای نقاشی (a ۲۶۶)، را به وجود می‌آورند که کارشان خلق رؤیا برای بیداران است. همین سبب شد که در طول تاریخِ تفکر درباره‌ی هنر، تابلوی نقاشی را وانموده‌ای می‌دانستند از مصنوعات ساخته‌ی دست انسان (افلاطون به نقاشی منظره توجهی نداشت). بنابراین می‌توان تابلو را با سایه مقایسه کرد زیرا سایه نیز وانموده‌ای است از شیء طبیعی مخلوق خداوند. اما این انقسامْ هنرهای تقلیدی را به دو دسته تفکیک می‌کند (۲۶۶ d؛ ۲۳۶ c_۲۳۵ d): یک دسته شامل هنرهایی می‌شود که همانندنمایی[1] می‌کنند و تصویری مطابق «سرمشق» پدید می‌آورند و، دسته‌ی دیگر، شامل هنرهایی است که نمود و ظاهر فریبنده و وهمی خلق می‌کنند. در حقیقت هنرمند می‌تواند تمثال (eikôn) یا تصویری منطبق با تناسباتِ سرمشق در ابعاد واقعی بیافریند (قوانین، ۶۶۸ e) و اثری حقیقی خلق کند که مثلاً با قواعد پلوکلتوس[2] در مورد تناسبات پیکر انسان انطباق داشته باشد. اما ممکن است هنرمند بر واقعیت عینی چشم بپوشد و فقط بسنده کند به خلق شباهتی کاملاً ظاهری (phantasma) و توهم‌زا: چنین هنری «وهم‌آفرین»[3] است. مثلاً چه‌بسا مجسمه‌ساز در تناسبات مجسمه‌هایی که باید از فاصله‌ی دور دیده شوند، دست ببرد و نقطه‌ی دید بیننده را اصل قرار دهد [و نه تناسبات واقعی را].

در حقیقت افلاطون با خودِ هنر مشکلی ندارد، بلکه فقط به‌واسطه‌ی سلیقه‌ی کهنه‌پسندش به وهم‌آفرینیِ[4] هنر انقلابی زمانه‌اش روی خوش نشان نمی‌دهد. دلیلش هم آن است که از دید او چنین هنری مروج انسان‌محوری و نسبی‌گرایی است و قریب به آرا و افکار سوفسطاییان. این نگرش تا قرن پانزدهم برقرار بود تا این‌که در چرخشی چشمگیر و در فلورانس، لئون باتیستا آلبرتی با مطرح‌کردن ***perspectiva artificialis*** [پرسپکتیو غیرطبیعی] به دفاع از «مربع مبنا» [در پرسپکتیو] برخاست و به‌جای افلاطون از افکار پروتاگوراس، فیلسوف شکاک یونانی که انسان را معیار همه‌چیز می‌دانست، الهام گرفت.

ارنْست گامبریچ می‌گوید اگر ثبات آثار هنری مصر را (که به دلیل کارکرد

1. simulation

۲. پیکره‌ساز یونانی سده‌ی پنجم پیش‌ازمیلاد و یکی از مهم‌ترین پیکره‌سازان هنر کلاسیک یونان. م.

3. phantastique 4. illusionnisme

اساساً دینی‌شان از طراحی شکل‌واره‌ای[1] و «مفهومی» استفاده می‌کنند) با تحول سریع مجسمه‌سازی یونان مابین قرون ششم و چهارم پیش‌ازمیلاد مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که در واقع افلاطون با کارکرد نوین تصاویر و «استیلای طبیعت‌گرایی» مخالفت می‌ورزد.[2] از دید افلاطون در این تصاویرْ «حقیقت» از کذب مبرا نیست، زیرا شرط خلق چنین تصاویری پشت‌کردن به حقیقت است. لذا یکی از چشمگیرترین بدعت‌های این «انقلاب» توهم‌گرا، که مشخصه‌ی سرآغاز هنر غربی دانسته می‌شود، آن‌چیزی است که افلاطون به‌دفعات سایه‌نگاری (skiagraphia) می‌نامد، یعنی هنری دیدفریب که خواه با پرسپکتیو خطی، خواه با حجم‌آفرینی به کمک نور و سایه و بازی رنگ‌ها، بیننده را به این توهم می‌اندازد که تصویر دارای عمق است. ابداع پرسپکتیو خطی را به آگاثارکوس (حدود ۴۶۰ پیش‌ازمیلاد) نسبت می‌دهند که، به گفته‌ی ویتروویوس[3]، طراح صحنه‌ی تراژدی‌های آیسخولوس بود و نما و دیوارهای جانبی ساختمان‌های روی صحنه را نقاشی می‌کرد. احتمالاً دموکریتوس و آناکسیگوراس قواعد این شیوه‌ی نوین صحنه‌آرایی را مدون کرده‌اند. حتی اگر پرسپکتیو یونانیان متفاوت باشد از آنچه که هنرمندان فلورانسی در قرن پانزدهم تحت نام ***costruzione legittima*** [ساختار معقول] ارائه کردند، اما پرسپکتیو ابداعی آنان نخستین شیوه‌ی هنری مورد استفاده‌ی بشر است برای کاوش در آنچه موریس مرلوپونتی ژرفای هستی می‌نامد.[4]

حجم‌نمایی، که آپولودورِ سایه‌نگار به کمالش رسانده بود، یکی دیگر از اجزای ذاتی هنر دیدفریب است و مورد مذمت افلاطون. سایه (skia) در این‌جا به معنای سایه‌ی بیرونی اشیا نیست، بلکه منظور ادغام تدریجی نور و سایه بر روی شیء است. همچنین زئوکسیس کاشف آن چیزی است که نقاشانْ بازتاب[5] می‌نامندش. زئوکسیس در ترکیب و تنظیم رنگ‌ها استاد بود و احتمالاً نقاشی روی بوم را هم او ابداع کرد. نقاشی روی بوم دیگر ذات سرمدی را مجسم نمی‌کند، بلکه

1. schématique 2. Gombrich, *L'art et l'illusion*, p. 157.

3. *De l'architecture*, VII, Préface.

۴. درباره‌ی مسئله‌ی پرسپکتیو در یونان باستان نگاه کنید به:

E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*; J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*.

5. reflet

فقط برای حظ بصری دوستداران هنر خلق می‌شود. وقتی سخن از «تقلید ماهرانه از طبیعت» به میان می‌آید، بی‌گمان همگی حکایت مشهوری را به یاد می‌آوریم که می‌گوید زئوکسیس دانه‌های انگور را چنان استادانه نقاشی کرده بود که پرندگان به خیال انگور واقعی به آن‌ها نوک می‌زدند. اما زئوکسیس رقیبی داشت به نام پارهازیوس که با استادی تمام روی یک بومْ پرده‌ای نقاشی کرده بود و زئوکسیس با دیدن آن فریب خورد و خواست پرده را از روی بوم کنار بزند.[1]

افلاطون در **جمهوری** می‌خواهد بداند «خطای بصری ناشی از تأثیر رنگ‌ها» (۶۰۲c) کدام‌یک از اجزای نفْس آدمی را متأثر می‌کند، اما از نظر او پدیده‌ی «تأثرات» دیدفریبْ مسئله‌ای نفسانی نیست بلکه بیش‌تر معرف «اختلال» (tarachê) در نفس است. او می‌گوید «نقاشی دیدفریب (skiagraphia) با استفاده از همین ناتوانیِ ناگوار طبیعت آدمی ما را می‌فریبد و به همین سبب فرق چندانی با جادوگری ندارد.» (**جمهوری**، ۶۰۲d) در حقیقت نقاشیِ دیدفریب باید از فاصله‌ای مشخص (**ثئای‌تتوس**، ۲۰۸e) و از دیدگاهی واحد نگریسته شود. اگر بیش از اندازه به تابلوی دیدفریب نزدیک شویم، تأثیر نقاشی از میان می‌رود و توهم به تشویش مبدل می‌شود، درست همان‌طور که لذایذ جسمانی نیز در نهایت به درد و رنج منتهی می‌شوند (**جمهوری**، ۵۸۶b, c). بنابراین افلاطون هنر مدرنی را که ذاتش تقلید (میمه‌سیس) است مردود می‌داند، زیرا عقیده دارد این هنر فقط از یک دیدگاه واحد احساس مواجهه با امر واقعی را در بیننده برمی‌انگیزد. اما حالات کسی که **ایده**‌ها یا حقایق راستین را نظاره می‌کند، شبیه است به آدمی که تندیس‌ها را می‌ستاید [و همه‌ی جوانبشان را می‌بیند]. تقلید کامل، بنابر تعریف، ناممکن است و تصویر باید با سرمشق تفاوت‌هایی داشته باشد وگرنه تصویر و سرمشق یک‌چیز واحد خواهند بود و همانندی مطلق خواهند داشت (**کراتولوس**، ۴۳۲b). در نتیجه هنر دیدفریبی که به‌خوبی از چیزی تقلید می‌کند، همزمان هم حقیقی است و هم باطل، زیرا تصویر وجود دارد اما حقیقی نیست بلکه صرفاً حقیقی می‌نماید (**سوفسطایی**، ۲۴۰b,c). پس تقلید عبارت است از اختلاطِ مغشوش هستی و نیستی که در نهایت به یک *mê on* [لاوجود] ختم می‌شود.

1. *Pline, Histoires naturelles*, XXXV, 36, 5; Hegel, *Introduction*, p. 47; Gombrich, *L'art et l'illusion*, p. 259.

۲. فریبندگی هنر

بنابراین از دید افلاطون نقاش و شاعر و سوفسطایی هر سه از یک قماش‌اند و به سبب مشارکتشان در «تضایف» بیهوده‌ی واقعیتْ مستوجب ملامت و مذمت. هر سه‌ی این‌ها خالق توهمات‌اند و قدرت کذایی‌شان خلاصه می‌شود در خلق اشباح و اوهام غیرواقعی، از جنس همان تصاویر معکوس بر سطح صیقلی آینه. مَثَل هنر تقلیدی مَثَل آینه‌ای است که بیننده‌اش را مسحور و مفتون می‌کند و جذبه‌ی جادویی‌اش استعاری نیست. تناقض ماجرا آن‌جاست که تصویر وجود حقیقی ندارد اما به همان اندازه جذاب و سحرانگیز است، و فیلسوف بی‌وقفه باید پَته‌ی این سحر و جادو را روی آب بریزد. هنر ما را مسحور و حقایق راستین را از فکر و ذکر ما زایل می‌کند (ولو این‌که زیبایی مادّی در نهایت ما را به زیبایی معنوی راهبر می‌شود). مگر نه این‌که واژه‌ی یونانی رنگ (pharmakon) همچنین به معنای معجون جادوگران است؟ وقتی افلاطون نقاشی را هنری می‌داند که بالذات تقلیدی است و لذا شایسته‌ی نکوهش، نشان می‌دهد که کاملاً از قدرت زیبایی باخبر است، هرچند به این طریق اثر هنری را تقلیل می‌دهد به شیئی که محرک برخی حالات روانی است و «تأثراتی» را به ما القا می‌کند که روح و جسم و رفتارمان را تحت تأثیر قرار می‌دهد (**جمهوری**، ۶۰۶d-۶۰۵c). این تعبیرِ نیچه در **نیچه علیه واگنر** که «زیباشناسی همان فیزیولوژی کاربردی است»، لُب مطلب را درباره‌ی طرز تلقی افلاطون از هنر بیان می‌کند. اما **زیبایی** در نزد افلاطون تأثیری بالعکس دارد، زیرا توجه ما را از حسیات و جسمیات به‌سوی زیبایی معقول و فی‌نفسه معطوف می‌کند.

در آرمانشهری که بیگانه‌ی رساله‌ی **قوانین** با دقت بسیار طرحش را می‌ریزد، موسیقی (که ناگزیر با رقص و طرب و غنا همراه است) در تربیت اخلاقی شهروندان جوان نقشی اساسی ایفا می‌کند (۶۵۴b). هنر تأثیر عظیمی بر جسم و جان دارد و از همین‌رو حاکمان باید بر آن نظارت داشته باشند و به شیوه‌ی رژیم‌هایی که پزشکان بقراطی برای حفظ تندرستی تجویز می‌کردند به‌کارش گیرند (**قوانین**، ۷۹۷d, e). «موسیقی در تربیت نقش بسیار بزرگی دارد» زیرا «هیچ‌چیز بهتر و سریع‌تر از ضرب و وزن و آهنگ به دل و روح رسوخ نمی‌کند» (**جمهوری**، ۴۰۱d). اما این ستایش پرشور از موسیقی ــ هدیه‌ی آپولون به آدمیان ــ

همراه است با نظم و انضباط دقیق و شدید ضیافت‌های پرعیش و نوش. همان‌گونه که نیچه خاطرنشان می‌کند، التزام به این نظم و انضباط شاهدی است بر آگاهی کامل از خطر نیروهای ویرانگر دیونوسوسی (۶۷۲ d). سقراط، یگانه کسی که در ضیافتی همراه با آلکیبیاد و آریستوفان در باده‌گساری افراط نمی‌کند[1]، در برابر فریبندگی و اغواگری خردستیز هنر مقاومت می‌کند و وظیفه‌ی آپولونی موسیقی را تربیت هیجانات می‌داند. نخستین کارکرد جدل و طنزْ سلبی است و به پالایش هیجانات (کاتارسیس) می‌انجامد. منون و آلکیبیاد از افسونِ فلج‌کننده‌ی سقراط سخن می‌گویند، زیرا او مقلدی زیرک و هنرمندی طناز است که نه‌تنها به رخوت مخاطبانش نمی‌افزاید، بلکه تجاهل می‌کند تا مخاطبانش آرا و افکار نپخته‌شان را در آینه‌ی جهل‌نمای او ببینند و به خودشان بیایند. تعارض کهن شعر و فلسفه، که در **جمهوری** از آن سخن به میان می‌آید، از همین جا سرچشمه می‌گیرد (۶۰۷b). سقراط بی‌تعارف می‌گوید ایون اشعار هومر را نابخردانه و با بی‌هنری و بی‌معرفتی نقل و تفسیر می‌کند (**ایون**، ۵۳۲c) و جز غریزه چیزی در چنته ندارد (**آپولوژی**، ۲۲c). شاعران حقیقتاً نمی‌دانند چه می‌گویند، کما این‌که نقاشان هم آنچه را به تصویر می‌کشند نمی‌شناسند. اما هنرمندانِ ملهم از الهگان شعر و هنر (موزها) به جذبه و شهودی فراتر از عقل جدلی دست می‌یابند. سقراط در انتهای رساله‌ی **منون** با مطایبه از این خصلت شاعران سخن می‌گوید، اما بیگانه‌ی رساله‌ی **قوانین** حرفش را رک و راست می‌زند:

«شاعران از خدایان الهام می‌گیرند و گاه به یاری برخی از الهگان دانش و هنر در سروده‌هایشان حقایق را به زبان می‌آورند.» (۶۸۲ a)

از دومین گفتار سقراط در **فایدروس** نیز چنین برمی‌آید که جنون (mania) عطیه‌ای است الهی که بر شاعر مستولی می‌شود و او را از متشاعران متمایز می‌کند (۲۴۵ a). احترام افلاطون به هومر همپایه‌ی ارج و قربی است که هایدگر برای شاعران قائل است. اما این دلیل نمی‌شود که افلاطون از نکوهش صریح هنرهایی که ذاتشان تقلید است، دست بردارد:

۱. اشاره‌ای است به گفت‌وگوهای سقراط و همپیاله‌هایش در رساله‌ی مهمانی. م.

«ما با آغوش باز اشعار تقلیدی و غنایی را می‌پذیریم، اما به شرط آن‌که با دلایل محکم و متقن ثابت کنند حضورشان در جامعه‌ای منضبط و منظم مثمر ثمر خواهد بود. ما سِحر افسونگر شعرِ تقلیدی را می‌ستاییم! با این حال، حق نداریم حقیقت را فدای آن کنیم.» (۶۰۷c)

۳. امر زیبا و آفرینش هنری

پس افلاطون به آنچه که ما هنرهای زیبا می‌نامیم بی‌توجه نبود. حتی در آثار او به تحلیل تأثیرات هنر بر روح و جسم و نیز توصیف حالات وجد شاعرانه هم برمی‌خوریم. «زیباشناسی‌های» قرن هجدهم (مثلاً زیباشناسی دیدرو) نیز دوباره به این موضوعات توجه نشان دادند. اما افلاطون این هنرها را نه بر اساس رکن **زیبایی**، بلکه به مدد مفهوم تقلید (میمه‌سیس) تعریف می‌کند. بدین معنا که از دید او هنرهای زیبا به مرتبه‌ی نازل هستی‌شناختی تعلق دارند و از حقایق راستین یا **ایده**‌ها دورند و لذا **زیبایی** باید مسیر بازگشت به این **ایده**‌ها را برای ما هموار کند. آیا این بدین معناست که مفهوم افلاطونیِ **زیبایی** ربطی به بحث هنر ندارد؟ قدر مسلم مسئله به این سادگی‌ها نیست.

روش افلاطون (که شرح موبه‌مویش را در رساله‌ی **هیپیاس** می‌یابیم) عبارت است از تجمیع کثرت چیزهای زیبا در وحدت ذات زیبا[1]، یعنی آنچه که همه‌ی چیزهای زیبا به علت بهره‌داشتن از آن زیبا هستند (۲۹۴ a). لذا به بیان ساده می‌توان مسئله‌ی ذات زیبا یا وجود زیبا را به سه شیوه بررسی کرد:

الف. افلاطون از همان ابتدا می‌پذیرد که بعضی چیزها فی‌نفسه زیبایند، زیرا لذتی ناب و خالص به‌وجود می‌آورند (**فیلبوس**، ۵۱ a). به بیان دیگر، این لذت ناب در پی فقدان رنج و محنت پدید نمی‌آید. سقراط می‌گوید رنگ‌ها و اَشکال هندسی و نیز آواها و بوهای خوش از این جمله‌اند، زیرا لذتی ناب ایجاد می‌کنند و هیپیاسِ سوفسطایی گمان می‌بَرد که ذات زیباییْ همین لذت و رضایتی است که این چیزها پدید می‌آورند (**هیپیاس**، ۲۹۸b). در واقع ما این جا در آستانه‌ی زیباشناسی مدرنی ایستاده‌ایم که لذت را مبنای [تعریف] زیبایی می‌داند. به بیان بهتر، سقراط

1. essence du beau