

دشمنان جمهوری

بررسی علل اصلی اخراج شاعران از آرمان‌شهر افلاطونی

علیرضا اسمعیل‌زاده برزی*

چکیده

هدف این مقاله بررسی دیدگاهی است که افلاطون در رساله جمهوری درباره شعر و شاعران داشته است. کوشش بر آن است تا با خوانشی جزء به جزء از متن رساله و نیز با بهره‌گیری از اندیشه برخی مفسران تفسیری یک‌دست از اندیشه افلاطون و سازگار با آن در این مجال به دست دهیم.

مطابق سنت اغلب مفسران که با توجه به مضمون ده کتاب این رساله سنتی درست است، خوانش خود را بر کتاب‌های دوم، سوم، و دهم متمرکز کرده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: افلاطون، رساله جمهوری، تقلید، شعر، شاعران، توده مردم.

۱. مقدمه

همان‌طور که آلن بدیو (Alain Badiou, 1937)، فیلسوف مشهور روزگار ما، می‌نویسد: «ما باید با این واقعیت روبه‌رو شویم که بانی فلسفه، که خود در همه هنرهای روزگارش چیره‌دست بود، در رساله جمهوری فقط موسیقی نظامی و آوازهای میهنی را اذن حضور [در مدینه] داد» (Badiou, 2005: 1). این واقعیتی انکارناپذیر است، اما هرگز نمی‌توان آن را واقعیتی ساده در نظر گرفت و با دلایلی سطحی پذیرفت. این دیدگاه همواره محمل تفاسیری بسیار متنوع و گاه متضاد بوده و پرسش‌های بسیاری در مورد آن مطرح شده است. از جمله می‌توان به این پرسش اشاره کرد که آیا با این توجیه که شعر ذاتاً فریبنده و

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی Alirezamarch65@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۳۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۶/۵

منحرف‌کننده است، «منع افلاطونی» دامن ذات شعر را می‌گیرد یا این منع صرفاً شامل کاربرد خاص آن توسط شاعران و محتواهای تولیدشده توسط ایشان می‌شود؟ این پرسشی نیست که پاسخی قطعی به آن داده شده باشد و همه بر سر آن پاسخ توافق داشته باشند. بیان دیگر این پرسش که هدایت‌گر خوانش ما نیز خواهد بود از این قرار است که شعر دشمن اصلی جمهوری ایدئال افلاطون است یا شاعر؟ و پرسشی وابسته به قبلی و به همان اندازه مهم: آیا گزینهٔ سومی نیز می‌تواند در کار باشد؟

مرور دقیق و نکته به نکته کتاب‌های دوم، سوم، و دهم از رسالهٔ جمهوری که بحث‌های پیرامون هنر و به طور خاص شعر در آن‌ها مطرح شده است، در کنار نظر داشتن به برخی رسالات دیگر افلاطون و نیز شروح و تفاسیر معتبر، در پرهیز از درافتادن به دامن نگاهی یک‌سویه و مبتنی بر برخی عبارات خاص می‌تواند بسیار سودمند باشد. از این‌رو روش ما در تحقیق حاضر چنین خواهد بود.

۲. کتاب‌های دوم و سوم

پس از طرح پرسش از عدالت در کتاب اول جمهوری و بیان نظر سقراط در باب سودمندی عدالت، در ابتدای کتاب دوم حریفان بحث از سقراط می‌خواهند که نه دربارهٔ آثار و نتایج بلکه دربارهٔ چیستی «خود عدل» و «خود ظلم» گفت‌وگو کند. عدل و ظلم مورد بحث عدل و ظلم فردی است، یعنی ویژگی‌هایی درون روح یک فرد؛ اما سقراط استدلال می‌کند که به علت بزرگی شهر در مقایسه با فرد، اگر این ویژگی‌ها نخست در درون یک شهر بررسی شوند آن‌ها را ساده‌تر می‌توان تشخیص داد و آن‌گاه می‌توان آن‌ها را بر روح یک فرد نیز تطبیق داد. سقراط با افزودن این فرض که «اگر چگونگی پیدایش شهر را در نظر آوریم، خواهیم توانست به چگونگی پیدایش عدل و ظلم در آن پی ببریم» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۲/۸۶۷)، به طرح‌ریزی یک شهر خیالی می‌پردازد.

سقراط در ادامهٔ بحث جزء به جزء عوامل برسانندهٔ یک شهر را بررسی می‌کند. از نظر او، علت پیدایش شهر نیازهای آدمیان است و این‌که به‌تنهایی از عهدهٔ رفع آن‌ها بر نمی‌آیند. ابتدایی‌ترین آن‌ها نیاز به خوراک و پوشاک و مسکن است و اقدام به رفع این نیازها خود نیازهای دیگری پدید می‌آورد که همان ابزارها و وسایل مورد نیاز مشاغل گوناگون هستند. در این‌جا، پرسش مهمی مطرح می‌شود که پاسخی سرنوشت‌ساز دارد. آیا بهتر است هرکس به‌طور خاص و در تمام وقت خود به یک پیشه بپردازد و مایحتاج همگان را در آن زمینه

فراهم کند یا این‌که هرکس وقت خود را تقسیم کند و همه‌مایحتاجش را خودش فراهم سازد؟ پاسخی که خود سقراط در آستین دارد این است که قسم اول بهتر و آسان‌تر است به دو علت، نخست این‌که هرکس که تمام وقتش را به یک کار اختصاص دهد در آن کار مهارت کافی به‌دست خواهد آورد و محصول کارش به‌یقین بهتر خواهد بود و دیگر این‌که «مردم از حیث ذوق و استعداد برابر نیستند و هرکس برای کاری ساخته شده است» (همان: ۸۶۹). بنابراین در شهر افلاطون هر نیازی یک متخصص دارد که یگانه پیشه‌اش برآوردن همان یک نیاز است، نه بیش‌تر و نه کم‌تر.

به‌تدریج که سقراط نیازهای ضروری را برمی‌شمرد، تعداد پیشه‌ها بیش‌تر می‌شود و به تبع آن جمعیت شهر نیز افزایش می‌یابد. تا آن‌جا که جامعه‌ای متشکل از کشاورزان، بنایان، صنعت‌گران، بازرگانان، دکان‌داران، و مزدوران پدید می‌آید. زندگی این مردمان بدین‌گونه خواهد بود که «... کار می‌کنند و ... خوراکشان از آرد جو و گندم است ... و روی بستری از شاخ و برگ درختان می‌نشینند ... و سرودهایی در ستایش خدایان می‌خوانند. سپس، در آغوش یک‌دیگر می‌خوابند ...» (همان: ۸۷۲، ۸۷۳).

در این‌جا، یکی از حریفان بحث لب به اعتراض می‌گشاید که این جامعه بیش‌تر سزاوار خوک‌هاست تا آدمیان. او خواستار آن است که بحث با تحقیق درباره‌ی جامعه‌ای توان‌گر و پرتجمل ادامه یابد. سقراط گرچه به خواسته‌ی او تن می‌دهد، به‌صراحت می‌گوید به عقیده‌ی او «جامعه‌ی درست و سالم همان است» (همان: ۸۷۳) که او ترسیم کرده است؛ جامعه‌ای که به تعبیر یکی از محققان «اجتماعی از گیاه‌خواران بازگشته به طبیعت» است (Aune, 1998: 1).

آن‌چه در این جامعه‌ی درست و سالم بویی از هنر بودن دارد فقط «سرودهایی در ستایش خدایان» است، اما وقتی سقراط ادامه‌ی بحث را پی می‌گیرد و شروع به رفع نیازهایی می‌کند که به نظر او تجملی و غیر ضروری‌اند به‌ناگهان سیل اهل هنر به شهر سرازیر می‌شود: «... مقلدان که پاره‌ای به تقلید اشکال و رنگ‌های زیبا می‌پردازند و پاره‌ای دیگر به تقلید صداها و ساختن موسیقی، هم‌چنین شاعران و راویان و نمایش‌گران و رقاصان و مدیران تماشاخانه ...» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲ / ۸۷۴). بی‌تردید، این طرز بیان پیام محبت‌آمیزی برای هنرمندان ندارد.

این‌جاست که سقراط ادعا می‌کند منشأ جنگ را یافته است. هنگامی‌که مردم در برابر شهوت مال‌اندوزی از پای درمی‌آیند و از حدود جامعه‌ی سالم خویش، که فقط به ضروریات

اکتفا کرده بود، تجاوز می‌کنند ناگزیر جمعیتشان افزایش می‌یابد و نیازمند زمین بیش‌تر می‌شوند. خواست زمین بیش‌تر همان و چشم‌دوختن به زمین همسایه و افروخته‌شدن آتش جنگ همان. به‌همین علت، باید برای جامعه طبقه‌ای دیگر از افراد یا در واقع پیشه‌ای دیگر نیز در نظر گرفت و آن پیشه پاسداری است. درحالی که در دموکراسی مشارکتی آتن آن روزگار از ارتش مردمی بهره گرفته می‌شد (Aune, 1998: 2)، بر اساس دلایل پیش‌گفته برای اصل تک‌پیشه‌گی، سقراط به‌صراحت مخالفت خود را با طرح ارتش مردمی اعلام می‌کند و می‌گوید که این پاسداران نیز هم‌چون دیگر افراد باید صرفاً به پیشه خود مشغول باشند و در کارهای دیگر وارد نشوند.

زمان رؤیایپردازی آزادانه و بی‌دغدغه به‌سر رسیده است و مشکلات رفته‌رفته رخ می‌نمایند؛ از یک سو سقراط حاضر نشده است برای اصل تک‌پیشه‌گی حداقل در یک مورد استثنا قائل شود، بلکه حتی به علت اهمیت کار در این مورد خاص، بر آن اصل، تأکیدی ویژه کرده است و از سوی دیگر، حالا که به این طبقه تازه شکل گرفته، به این فرزند افکار خویش، نگاه می‌کند جانش از وحشت لبریز می‌شود. علت این وحشت چیست؟ پیش‌تر سقراط در بررسی دلایل اصل تک‌پیشه‌گی اظهار داشته است که آدمیان استعدادهای گوناگون دارند و به‌همین دلیل باید هرکدام شغل درخور خویش را برگزینند. پس برای شغل پاسداری نیز استعدادهای طبیعی خاصی لازم است که عبارت‌اند از تن نیرومند و جان شجاع. علت وحشت سقراط نیز همین است؛ اگر کسانی را، که طبعاً نیرومند و دلیرند، تمام‌وقت به تمرین‌های مخصوص سپاهی‌گری و جنگاوری بگماریم و آنان را پاسداران شهر خویش سازیم، چه چیزی می‌تواند تضمین کند که ایشان، به اتکای قدرت و شهامت و مقامشان، هم‌چون گرگ و کفتار هم‌وطنان خویش را ندرند و آنان را برده خویش نسازند. پس از لختی سرگردانی، برقی در ذهن سقراط می‌درخشد. در روح کسانی که قرار است برای پاسداری انتخاب شوند علاوه‌بر نیرومندی و شجاعت خصلت سومی نیز باید باشد. خصلتی که سگ‌های اصیل نیز از آن بهره‌مندند و آن خصلت فیلسوفانه (quality of a philosopher) است.

فهم معنای دقیق خصلت فیلسوفانه در این‌جا اهمیت بسیار دارد. اگر در نظر سقراط سگ‌ها این خصلت فیلسوفانه را دارند، پس قطعاً مراد او از این خصلت فیلسوف‌بودن به‌معنای شناخته‌شده کلمه نیست. در این‌جا، دارنده خصلت فیلسوفانه کسی است که با هرچیز و هرکس که بشناسد مهربان و با هرچه به‌نظرش بیگانه بنماید دشمن است. پس

کودکانی را باید برای شغل پاسداری برگزید که علاوه بر داشتن تن مستعد و سر نترس با آشنایان مهربان‌اند و از بیگانگان بیزار.

بعد از فراغت از این بحث، «باید ببینیم کسانی را که دارای آن خصال‌اند چگونه باید تربیت کرد و کدام دانش‌ها را باید به آنان آموخت» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲ / ۸۷۹). توجه به این نکته بسیار اهمیت دارد که ادامه بحث فقط درباره تربیت کودکانی است که قرار است پاسدار شوند و درباره تربیت دیگر کودکان هیچ سخنی به میان نمی‌آید، اما اگر گفته شود که مانعی برای این فرض وجود ندارد که دیگر کودکان نیز به همین نحو تربیت شوند، پاسخ این است که تربیت هر کودکی از نظر افلاطون باید بر اساس استعدادها و با نظر به شغل آینده او صورت گیرد. بنابراین، کودکی که استعداد آهن‌گری در او مشاهده می‌شود باید تربیتی مخصوص آهن‌گران داشته باشد، نه تربیتی مخصوص پاسداران. آن کودکانی که سه استعداد یادشده را دارند برای پاسداری انتخاب می‌شوند و برای این پیشه تربیت می‌شوند. بخش مهمی از تربیت آنان همان پرورش استعدادها و طبیعی آنهاست.

از سه استعداد یادشده، یک مورد مربوط به بدن و دو مورد، یعنی شجاعت و دوست‌داری دانش، به روح مربوط‌اند. سقراط بر این باور است که تربیت را باید با تربیت روح آغاز کرد و تربیت روح را با گفتن داستان. از این جاست که افلاطون در جمهوری مستقیم وارد بحث درباره هنر و به‌طور خاص بحث درباره شعر می‌شود؛ چراکه منظور از داستان در این جا همان ماجراهایی است که در اشعار روایت می‌شوند.

برای این که روح کودکان مطابق با انتظاری بار بیاید که جامعه در آینده از آنان خواهد داشت، سقراط اصول چندی را پیشنهاد می‌کند که در داستان‌ها باید رعایت شوند. داستان‌هایی که در آن‌ها پهلوانان یا خدایان با خویشان و هم‌وطنان خود به بدی رفتار می‌کنند باید ممنوع شوند. باید این اعتقاد در کودکان ایجاد شود «که تاکنون هیچ‌کس با خویشان و هم‌وطنان خود دشمنی نوززیده و این‌گونه دشمنی خلاف دین‌داری است» (همان: ۸۸۱). از آن‌جا که همواره کسانی که مرتکب چنین رفتارهایی شوند وجود داشته‌اند، در واقع آنچه به کودکان در این باره گفته می‌شود دروغ و به بیان سقراط دروغی سودمند است. رعایت این اصل باعث پرورش و تقویت «خصلت فیلسوفانه» خواهد شد. یعنی استعداد طبیعی مهربانی با آشنایان و دشمنی با بیگانگان در آنان پرورش خواهد یافت. اصل دیگر این است که خدایان باید فقط علت نیکی دانسته شوند و منشأ هر بدی را، که به کسی می‌رسد، باید در رفتار خودش جست. گرچه سقراط در این مورد به گفتن این بسنده

می‌کند که داستان‌های بر خلاف این اصل زیان‌آورند، اما علت آن را می‌توان حدس زد که در صورتی که اعتماد به خدایان از بین برود امیدی برای انجام‌دادن کارهای نیک باقی نخواهد ماند. اصول دیگر درباره‌ی خدایان نیز عبارت‌اند از این‌که خدایان تغییر شکل نمی‌دهند؛ زیرا هر چیزی که کامل‌تر باشد کم‌تر در مقابل عوامل بیرونی دچار تغییر می‌شود و عاقبت این‌که خدایان دروغ نمی‌گویند؛ زیرا از چیزی نمی‌ترسند. علت مهمی که برای وضع این اصول ذکر می‌شود این است که «کودکان تاحدی که ممکن است باید خداترس بار بیایند و تا حدی که برای آدمی ممکن است همانند خدایان باشند» (همان: ۸۸۹). کتاب دوم در همین جا به پایان می‌رسد.

سقراط در آغاز کتاب سوم همچنان به بیان اصولی که باید در مضامین اشعار رعایت شوند ادامه می‌دهد؛ برای این‌که شجاعت پاسداران آینده تقویت شود باید از دهشتناک جلوه‌دادن جهان پس از مرگ پرهیز کرد. همچنین نباید پهلوانان و خدایان را در حالی نشان داد که بیش از حد غمگین و نالان‌اند و یا از خنده بی‌اختیار شده‌اند. دلیل این قاعده را پیش‌تر در کتاب دوم خوانده‌ایم که هر چیزی که کامل‌تر باشد در مقابل عوامل بیرونی کم‌تر تغییر می‌کند (همان: ۸۸۵). علاوه بر این‌ها، باید برای تقویت خویش‌داری پاسداران از روایت داستان‌هایی که در آن‌ها اعمال خلاف عفت انجام می‌شود نیز پرهیز کرد. در این‌جا، بحث از مضمون داستان‌ها تکمیل می‌شود و سقراط به سراغ بحث درباره‌ی صورت روایت اشعار می‌رود.

در ادامه، سقراط سه نوع شیوه‌ی روایت اشعار را از هم متمایز می‌کند؛ ساده (simple)، تقلیدی (mimetic)، و تلفیقی از این دو. در شیوه‌ی روایت ساده، شاعر از زبان خودش ماجراها و گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها را روایت می‌کند، اما در شیوه‌ی روایت تقلیدی، شاعر خودش را پشت شخصیت‌ها و چیزهای دیگری که در نمایش‌اند پنهان می‌کند. تقریباً همه‌ی مفسران بر این نظرند که معنای تقلید در این‌جا شخصیت‌سازی یا به عبارت بهتر شخصیت‌سازی نمایشی (dramatic characterization) است (Janaway, 2001: 3). پیداست که شیوه‌ی سوم از تلفیق این دو شیوه با یک‌دیگر به دست می‌آید.

سپس سقراط می‌گوید که نباید اجازه داد پاسداران به تقلید بپردازند. دو دلیل مهم را برای این قانون ذکر می‌کند. نخست، بر اساس اصل مهم تک‌پیشه‌گی هرکس در شهر می‌بایست در یک فن خاص تخصص داشته باشد و در صورتی که کسی بخواهد در فن تقلید نیز مهارت پیدا کند، قطعاً از ایفای وظیفه‌ی خود باز خواهد ماند. دلیل دوم، این‌که تقلید

منجر به عادت می‌شود و اگر کسی به طور مستمر از رفتارهای خاصی تقلید کند آن نوع رفتار «رفته‌رفته طبیعت ثانوی او می‌شود» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲/۹۰۳). پس اگر پاسداران که به حکم وظیفه باید افراد نیک و شجاعی باشند از رفتارهای زیبوانه و زشت تقلید کنند، حتماً به شخصیت آن‌ها آسیب خواهد رسید.

این‌جا دو نکته بسیار مهم را نباید از نظر دور داشت. نخست، آن‌چه در کتاب سوم درباره تقلید گفته می‌شود ناظر به تأثیری است که تقلید روی شخص مقلد می‌گذارد و نه در مخاطبان. آن‌جا که سقراط می‌گوید: «اگر کسی به شهر ما بیاید که استعداد همه کارها را داشته باشد و بتواند به هر شکلی درآید و هر چیزی را تقلید کند ... به او خواهیم گفت که در شهر ما جایی برای مردمانی مانند او نیست» (همان: ۹۰۶). سقراط شخص مقلد را، به علت ضروری که ممکن است دیدن نمایش‌هایش برای مردم داشته باشد، از شهر بیرون نمی‌کند، بلکه مسئله این است که چنین شخصی نمی‌تواند هیچ وظیفه‌ای را به‌درستی در شهر به‌عهده بگیرد. از این‌رو، جایی در شهر نخواهد داشت. در واقع، این‌جا اصلاً سقراط راجع به این‌که تقلید ممکن است چه منفعت یا ضرری برای تماشاگران آن داشته باشد چیزی نمی‌گوید. این مطلبی است که در کتاب دهم به آن پرداخته شده است. نکته دوم این‌که سقراط تقلید را به این معنا در کل طرد نمی‌کند. هرکس اجازه دارد از رفتارهایی تقلید کند که با وظیفه تخصصی او در شهر منافاتی ندارند، چنان‌که درباره پاسداران می‌نویسد: «اگر هم بخواهند تقلید کنند، سرمشقشان باید صفات و ملکاتی باشد که برای انجام وظیفه آنان ضروری است، یعنی باید از کودکی به تقلید مردان شجاع و خویش‌ن‌دار و خداترس و آزاد خوگیرند» (همان: ۹۰۳).

در ادامه، سقراط این بحث را تمام می‌کند و قواعدی درباره وزن شعر و موسیقی مطرح می‌کند. آن‌چه را می‌توان بنیادی‌ترین اصل همه این موارد دانست این است که همه‌چیز باید به‌سمت سادگی و کثرت‌نداشتن میل کند. وزن‌های شعری مناسب و آهنگ‌های مجاز اندک‌اند و حتی تعداد سیم‌های سازها نباید به اندازه‌ای باشد که بیش از چند آهنگ معدود را بتوان با آن‌ها نواخت. این مطلب کم‌اهمیتی نیست. بی‌تردید، این روند با آن قاعده‌ای که سقراط در اواخر کتاب دوم بیان می‌کند بی‌ارتباط نیست؛ آن‌جا که گفت: «تصدیق می‌کنی که هر چیزی که کامل‌تر باشد، تحت تأثیر علل خارجی کم‌تر تغییر می‌یابد» (همان: ۸۵) و سپس این قاعده را در اثبات نامتغیربودن خدایان به‌کار برد و با اعلام این‌که «پاسداران جامعه ما باید ... تا حدی که ممکن است همانند خدایان باشند» (همان: ۸۹) آن قاعده را

بر آدمیان نیز تسری داد. ثبات در شخصیت مطلبی است که افلاطون همواره بر آن تأکید می‌کند و آن را ویژگی اساسی انسان‌هایی با فضیلت راستین می‌شمارد. این مطلب برای ورود به بحث از هنر در کتاب دهم مقدمه بسیار مرتبط و درخور است.

۳. کتاب دهم

در آغاز کتاب دهم، که آخرین کتاب رساله است، وقتی سقراط به مسیر طی شده می‌نگرد، در میان همه قواعد جزئی و کلی بسیاری که برای شهر آرمانی وضع کرده است، بیش از همه قانون مربوط به منع اشعار تقلیدی را شایسته ستایش و بررسی بیش‌تر می‌بیند. به نظر او اهمیت این قانون بعد از آن‌که اجزا و انواع روح را در کتاب‌های قبلی از یک‌دیگر تمیز داده‌اند بیش‌تر روشن شده است و اکنون می‌توان دوباره، در پرتو این مسائل جدید، بهتر آن موضوع را درک کرد. این نکته‌ای است که اهمیت بیش‌تر کتاب دهم را، در مقایسه با کتاب‌های دوم و سوم، نشان می‌دهد؛ چراکه در این موضع همه مقدمات نظری تکمیل شده‌اند و بحث ثوریک‌تری درباره موضوع می‌تواند صورت بگیرد.

به باور قریب به اتفاق مفسران، «تقلید» در این کتاب معنایی کاملاً گسترده‌تر دارد از آنچه در کتاب سوم داشت و به معنای ساختن چیزی مصنوعی و غیر واقعی شبیه به یک امر واقعی است. این معنا در ادامه روشن‌تر خواهد شد.

هنگامی که سقراط شروع به استدلال کردن علیه شعر می‌کند، برای توضیح معنای تقلید مثال «تخت» را می‌آورد. برای چیزهای کثیر یک ایده وجود دارد که آن را خدا ساخته است، پس یک ایده واحد تخت در کار خواهد بود. در مرتبه پایین‌تر تخت‌های محسوس‌اند که نجار آن‌ها را می‌سازد و در نهایت تختی هست که نقاش می‌کشد. توجه به این نکته اهمیت فراوانی دارد که سقراط در این میان فقط نقاش را مقلد و نقاشی را اثر تقلیدی می‌داند. بر خلاف آن‌چه عمدتاً گفته شده است، از نظر سقراط نقاشی «تقلید از تقلید»^۱ نیست. در واقع، او به هیچ‌وجه به صنعت‌گر سازنده تخت نسبت مقلد بودن نمی‌دهد. خدا و صنعت‌گر می‌توانند سازنده تخت نامیده شوند، اما نقاش را نمی‌توان چنین نامید. «سازنده چیزی را که سه مرتبه از حقیقت دور است مقلد می‌نامیم» (همان: ۱۱۷۰) و نه صنعت‌گر را.

در ادامه، سقراط مطلب را در باب ماهیت نقاشی به طور دقیق پی‌گیری می‌کند. نقاش دقیقاً از چه چیزی تقلید می‌کند؟ مسلماً نه ایده تخت، بلکه آن‌چه او از آن تقلید می‌کند تخت محسوس است، اما آن‌چه او به تصویر می‌کشد دقیقاً چیست؟ مسلماً تخت محسوس

نیست که روی پرده نقاشی می‌آید، تخت محسوس مدل آن است، اما خود تصویر در مرتبه‌ای پایین‌تر قرار دارد. چیزی که سقراط آن را «نمود» تخت می‌نامد؛ یعنی تخت به آن صورتی که به دیده می‌آید نه به آن صورتی که واقعاً هست.^۲ تفاوت این نمود با خود تخت در میزان تغییر و ثبات است. خود تخت محسوس طوری است که اندازه آن در هر جا که باشد، یعنی چه از بیننده دور و چه به او نزدیک باشد، تغییری نمی‌کند، اما نمود تخت کاملاً متغیر است. اگر از زوایای متفاوت به آن نگاه کنیم «تنها صورت ظاهری آن هر بار به نحوی دیگر پدیدار می‌شود، بی‌آن‌که تغییری در ذات و ماهیت آن روی دهد» (همان). یکی از محققان نمودار آموزنده‌ای را برای روشن‌ساختن نظر افلاطون، درباره ماهیت تصویر نقاشی شده، به این صورت پیشنهاد کرده است:

مرتبه اول حقیقت	مرتبه دوم	مرتبه سوم ۱	مرتبه سوم ۲
ایده تخت	تخت محسوس	نمود تخت	نقاشی تخت

(Moss, 2007: 10)

چنان‌که در این نمودار به درستی نشان داده شده است، در متن کتاب دهم گرچه نمود تخت از تصویر نقاشی شده آن تفکیک شده، به لحاظ جایگاه انتولوژیک هیچ تمایزی میان آن‌ها لحاظ نشده است و بنابراین هر دو باید در مرتبه‌ای باشند که از حقیقت به یک اندازه دور است. الکساندر نیهاماس خاطر نشان کرده است که برخی کلمات را افلاطون در متون خود گاهی برای اشاره به نمود اشیا و گاهی برای اشاره به تصاویر نقاشی شده آن‌ها به کار برده است.^۳ این هم‌پوشانی از نظر او نشان می‌دهد که افلاطون «متعلق تقلید و محصول تقلید را یک چیز می‌دانسته است، اگرچه نه در عدد بلکه در نوع. به نظر می‌رسد افلاطون بر این باور است که نقاش، رویه پدیداری شیء را برمی‌دارد و آن را به نقاشی انتقال می‌دهد» (Nehamas, 1982: 263).

نتیجه‌ای که سقراط از این بحث می‌گیرد اهمیت فراوانی دارد. «پس روشن شد که تقلید همواره از حقیقت دور است و به همین علت است که مقلد می‌تواند همه چیز بسازد؛ زیرا او در هر مورد فقط نمودی را مجسم می‌کند، نه چیزی حقیقی» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲ / ۱۱۷۱). بنابراین، اصلاً نیازی نیست که مقلد به حقیقت متعلق تقلید معرفت داشته باشد؛ زیرا از آن فقط نمودی ظاهری منعکس خواهد کرد. سقراط از راه دیگری نیز به اثبات این مطلب می‌پردازد تا آن را به اندازه کافی تثبیت کند. برای هر چیز سه متخصص وجود دارد؛ به کاربرنده آن چیز، سازنده آن، و مقلدی که تصویر آن را می‌کشد. از آن‌جا که «یگانه معیار

نیکی و زیبایی و درستی هر چیز ... هدفی است که آن چیز ... برای آن ساخته شده است» (همان: ۱۱۷۵)، پس آن کس که چیزی را به کار می‌برد بهتر از هر کس دیگر می‌داند که آن چیز خوب است یا بد. چنین شخصی به آن امر معرفت دارد، اما کسی که چیزی را می‌سازد چون خودش آن را به کار نمی‌برد و اصلاً کارکرد آن را نمی‌داند، به امر مورد نظر، معرفتی ندارد، اما از آن‌جا که او همواره در مسیر ساختن آن چیز از به‌کاربرنده آن نظرخواهی می‌کند و آن را طبق آن‌چه او می‌گوید می‌سازد، بنابراین می‌توان گفت عقیده درستی در باب آن امر پیدا می‌کند. نفر سوم، یعنی مقلد، از آن‌جا که فقط با نمود سروکار دارد و قرار نیست محصول کارش هیچ کارکرد واقعی داشته باشد، نه تنها خودش معرفتی به امر مورد تقلید ندارد، بلکه حتی خود را از مشاوره با دیگران نیز بی‌نیاز می‌بیند و در نهایت حتی عقیده درستی نیز پیدا نخواهد کرد. بنابراین، ممکن است آن‌چه او به تصویر کشیده است نمود جذابی داشته باشد، اما هیچ دانش و معرفتی در پس آن نخواهد بود.

سقراط از دو راه به اثبات این نکته رسید که نقاش مقلد به اموری که به تصویر می‌کشد معرفتی ندارد، اما منظور اصلی او نه نقاشان بلکه شاعران است. آن‌ها نیز هم‌چون نقاشان مقلدانی بی‌دانش به‌شمار می‌روند. «شاعر با کلمه‌ها و جمله‌ها نقشی از ظواهر فن‌ها و هنرها می‌سازد، بی‌آن‌که خود آن‌ها را بشناسد و آن‌چه به‌وجود می‌آورد شبیحی بیش نیست» (همان: ۱۱۷۴). بنابراین، تفکری که توده مردم دارند، در باب این‌که شاعران چون از همه چیز سخن می‌گویند پس لاجرم دانشی عظیم دارند، تفکری بی‌اساس و نادرست است. سقراط تا این‌جا ثابت کرده است که شاعران بر خلاف عقیده عام از هیچ دانشی بهره‌مند نیستند، اما این هنوز علت طرد آنان از شهر نیست. این تصاویر بی‌دانش در مخاطبان تأثیر مضر می‌گذارند که این تأثیر علت اصلی طرد ایشان است. در ادامه بحث، سقراط به تحلیل این تأثیر می‌پردازد.

از این‌جا به بعد، بحث مبتنی بر نتایجی است که در کتاب‌های پیشین و از مباحثی در مورد نفس و اجزای آن به‌دست آمده است. روح دارای اجزای متفاوتی است که در موارد یک‌سان هر یک از آن‌ها ممکن است داوری‌های متفاوتی ارائه دهند. مثلاً در مورد امور بصری، اگر شیئی درون آب فرورفته باشد، جزء پست روح، تن به حکومت حواس می‌دهد و داوری می‌کند که شیء مذکور واقعاً شکسته است، اما جزء برتر، که همان جزء عقلانی است، محصول عمل حواس را به سنجۀ اندازه‌گیری می‌سپارد و از اشتباه مصون می‌ماند. حال نقاشی که در مقایسه با حقیقت فنی پست است فقط در منظر جزء پست می‌تواند

شأنی برای خود کسب کند؛ زیرا به زیبایی نمودی، و نه زیبایی حقیقی که همان کارکرد خوب است، قناعت می‌کند، اما داوری عقل آن را امری بی‌فایده و دور از حقیقت خواهد شمرد و ارزشی برای آن قائل نخواهد شد. حال باتوجه به این‌که شعر مانند نقاشی هنری بصری نیست و از راه گوش بر ما اثر می‌بخشد، این وضع برای آن چگونه می‌تواند تبیین شود؟ سقراط با بیان مقدمه‌ای این مطلب را روشن می‌سازد. پیش‌تر نیز به این موضوع اشاره شده بود که انسان فضیلت‌مند راستین تا حد امکان کم‌تر تغییر می‌کند و کثرت احوال می‌پذیرد. قانون خرد «فرمان می‌دهد که به هنگام سختی تا حد امکان آرام بمانیم و در برابر درد و رنج شکیبنا باشیم؛ زیرا تشخیص این‌که آن درد سبب سعادت است یا مایهٔ سیه‌روزی، آسان نیست ... گذشته از این، هیچ‌یک از امور بشری چندان ارج ندارد که آدمی به خاطر آن اختیار خود را از دست بدهد» (همان: ۱۱۷۹). بنابراین، اگر کسی بخواهد تصویر صحیحی از یک فرد بافضیلت ارائه دهد، تصویری این‌گونه به‌دست خواهد داد: کسی که بر سر پیکر عزیزان از دست‌رفتهٔ خود با وقار و متانت می‌ایستد و شیون نمی‌کند؛ کسی که به‌هنگام پیروزی در جنگ و فرار دشمن خندان و سرمست و شاد نیست؛ کسی که به‌هنگام شکست مویه نمی‌کند و زمین و زمان را دشنام نمی‌دهد و خلاصه کسی که همیشه در یک حال دیده می‌شود. حال تصور کنید شاعری بخواهد در شعری حماسی یا در یک نمایش تراژدی احوال چنین کسی را به مردم نشان دهد. دو دشواری بر سر راه خواهد بود. نخست، از آن‌جا که فضیلت راستین نمودی خاص ندارد و حالت بیرونی فرد بافضیلت چیزی جز یک‌نواختی کسالت‌آور نیست، پس به‌تصویرکشیدن فضیلت او محال می‌نماید. دوم، حتی اگر شاعری موفق به خلق تصویری این‌گونه بشود، بی‌گمان مردم چنین نمایشی را کسالت‌آور می‌خوانند و لذتی از آن نمی‌برند. علت این امر آن است که «تودهٔ مردم که در تماشاخانه‌ها گرد می‌آیند از درک آن [جزء خردمند و آرام] ناتوانند؛ زیرا این تقلید نمودار حالت روحی خاصی است که تودهٔ مردم با آن بیگانه‌اند» (همان: ۱۱۸۰). دقیقاً در همین جاست که وجه تشابه شاعر با نقاش روشن می‌شود. او نیز از به‌تصویرکشیدن حقیقت فضایل ناتوان است، بدان‌سان که نقاش از به‌تصویرکشیدن حقیقت محسوسات ناتوان بود و به این علت از به‌تصویرکشیدن آن‌چه شبحی از فضیلت است قناعت خواهد کرد که مردمان را خشنود سازد. قهرمانان و خدایانی را به‌تصویر می‌کشد که خشمگین یا سرمست و یا مویه‌کنان و موی‌کنان‌اند. به‌عبارت دیگر، بر خلاف آن‌چه خاصیت فضیلت راستین است، قهرمانان اشعار موجوداتی بی‌نهایت متغیرند که هر ساعت در حالتی دیگر به‌سر می‌برند.

پرسش بسیار مهمی که در این موضع می‌توان به آن پاسخ گفت این است که با وجود این‌همه تشابه میان نقاشی و شعر چرا افلاطون هرگز سخن از اخراج نقاشان به‌میان نمی‌آورد. این پاسخی احتمالاً می‌تواند قانع‌کننده باشد که کاری که نقاشان می‌کنند این است که نمودی غیر واقعی از امور محسوس را در نقاشی‌هایشان ارائه دهند، اما از آن‌جا که متعلق این تقلید امور محسوسی هستند که در دسترس استفاده و کاربرد مردمان هستند، هرگز این خطر وجود نخواهد داشت که مردم امور محسوس را رها کنند و نقاشی‌ها را به‌مثابه امور حقیقی دست‌به‌دست کنند. درباره شعر وضع به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت است. فضیلت راستین امر پیش چشم و دم دستی نیست که تشخیص بدلتش از اصلش آسان باشد. فضیلت باید در روح مردم جای‌گیر شود و اگر کسی در روح خود فضیلت ندارد، چطور خواهد توانست اصیل‌بودن تصویرشاعران از فضیلت را درک کند؟ چنین کسی به علت نادانی‌اش در مورد فضیلت تحت تأثیر سوء اشعار شاعران قرار خواهد گرفت. این عیب بزرگی است، اما از نظر افلاطون «بزرگ‌ترین عیب» هنوز این نیست.

سقراط، در بخش پایانی گفت‌وگو، اصلی‌ترین ضرر شعر تقلیدی را این مسئله می‌داند که نه تنها به توده بی‌خرد مردم بلکه به مردمان شریف و دوست‌دار خرد نیز آسیب می‌رساند. نکته اصلی در این تحلیل توجه به لذتی است که شعر تقلیدی به مخاطب خود می‌دهد. حتی مردم خردمندی که از بدلی‌بودن تصویر شاعران و تطابق‌نداشتن آن با فضایل راستین آگاه‌اند، ممکن است تصور کنند که اگر با داشتن این آگاهی به سراغ اشعار تقلیدی بروند، می‌توانند در عین درامان‌بودن از آسیب اخلاقی اشعار از لذت‌هایی که در آن‌هاست بهره‌مند شوند. این از نظر سقراط اشتباه خطرناکی است. طبق نظر او، امکان ندارد که کسی چیزی را تحسین کند و از دیدن و شنیدن لذت ببرد، اما در هنگام عمل کاملاً به‌گونه‌ای دیگر رفتار کند. فردی که خردش ناله و شیون را کار زنان و مخالف با روح مردانگی می‌داند اگر خود را در معرض اشعاری قرار دهد که در آن‌ها مردان و پهلوانان شیون و زاری می‌کنند و او نیز از دیدن و شنیدن چنین صحنه‌هایی لذت ببرد، نخواهد توانست، در هنگامی که وضعی مشابه برای خودش پیش می‌آید، از فرمان خرد پیروی کند. سقراط این ادعا را بر اساس نظریه اجزاء نفس تبیین می‌کند. طبق نظر او، جزء پست و جزء والای نفس نیز همانند اندام‌های بدن در صورتی که بیش‌تر به‌کار گرفته شوند و خوراک‌های مناسب خود را دریافت کنند امکان رشد و تقویت دارند:

اگر تو کارها و سخنان خنده‌آوری را که درخور شأن خود نمی‌دانی در تماشاخانه‌های عمومی

یا مجالس خصوصی بیینی و بشنوی و از آن‌ها لذت بیری، ... روح خود را، که همواره از مزاح بازداشته‌ای تا مبادا در نظر مردم سبک‌سر نمودار گردی، هنگام تماشای آن‌گونه نمایش‌ها به حال خود می‌گذاری و در نتیجه بی‌آن‌که خود بدانی کار به جایی می‌رسد که عنانت به دست جزء فرومایه روح می‌افتد و در کردار و گفتار از کم‌دی‌بازان تقلید می‌کنی. ... اشعار تقلیدی در شهوت و خشم و لذت و درد نیز همان اثر را دارند. یعنی به جای این‌که آن‌ها را ناتوان سازند و خشک کنند، می‌پرورند و آبیاری می‌کنند (همان: ۱۱۸۲).^۴

بر اساس گفته جان‌اوی، امروزه بحث‌ها و تحقیقات روان‌شناسی مربوط به تلویزیون و سینما این نظر افلاطون را تأیید می‌کنند. یعنی این‌که اگر شخصی از دیدن تصویر کاری یا چیزی در یک نمایش لذت ببرد، در وی تمایل به عملی کردن همان کار در زندگی واقعی شدت می‌یابد (Janaway, 2001: 7).

در ادامه، سقراط اعلام می‌کند که فقط اشعاری را باید به شهر راه داد که مضمونشان ستایش خدایان و پهلوانان باشد و این همان بخشی از شعر است که در کتاب دوم نیز در جامعه ساده و سالم اولیه‌ای که سقراط ترسیم کرده پذیرفته شده بود.

آخرین نکته‌ای که در کتاب دهم مستقیماً مربوط به شعر است سخنی است که سقراط درباره ضدیت شعر و فلسفه از روزگاران قدیم می‌گوید و شرطی که برای پذیرش مجدد شعر در جمهوری مطرح می‌کند: «به هواداران شعر اجازه می‌دهیم در دفاع از شعر خطابه‌ای به نثر ایراد کنند و ما را متقاعد سازند که شعر فقط وسیله‌ای برای ایجاد لذت نیست، بلکه برای فرد و نظام جامعه سودمند است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲ / ۱۱۸۴). و در غیر این صورت هم چون عاشقی که از عشق زیان‌بارش می‌گریزد، باید عطای شعر را به لقایش بخشید.

استفان هالیول از این نکته آخر نتیجه می‌گیرد که خود افلاطون آرزوی لغو ممنوعیت شعر را دارد و امیدوار است که روزی لذت روانی شعر بتواند با منفعت اخلاقی هماهنگ شود. هالیول، بر اساس ساختار دراماتیک خود رسائل افلاطون و نیز با اشاره به اسطوره‌ای که کتاب دهم جمهوری با آن پایان می‌یابد، مدعی است که نوشته‌های افلاطون خود کوششی است برای دستیابی به همین هدف هماهنگی لذت و منفعت اخلاقی (Halliwell, 2009: 473).

البته ممکن است بتوانیم در مقابل نظر هالیول با این بیان موضع‌گیری کنیم که این شرطی که سقراط برای پذیرش شعر در جمهوری می‌گذارد، در واقع نه بیان یک آرزو بلکه حرفی است که از سر طنز و طعنه زده می‌شود و می‌دانیم که چنین طنزی از سقراط اصلاً بعید

نیست، اما از اشاره‌ای که هالیول به ساختار دراماتیک خود رسالات و مهم‌تر از آن به آوردن یک اسطوره در انتهای متن کتاب دهم جمهوری می‌کند به سادگی نمی‌توان چشم‌پوشی کرد. این‌ها نظر او را منطقی و پذیرفتنی جلوه می‌دهند. استفاده‌های زیادی که افلاطون در سراسر رسالات خود از برخی قطعات اشعار شاعران مشهور می‌کند،^۵ مؤید این نظر است که از نظر افلاطون خود شعر ذاتاً پلید نیست، بلکه این شاعران‌اند که به علت بی‌دانشی محتواهای مضر را در قالبی چنین جذاب عرضه کرده‌اند و این عسل را زهرآگین کرده‌اند. این محتواها از کجا می‌آیند و مبدعان اصلی آن‌ها چه کسانی هستند؟ این آخرین بحثی است که در این مقاله به آن خواهیم پرداخت.

درباره تضاد آشتی‌ناپذیر سقراط و افلاطون با سوفیست‌ها و سخن‌وران و شاعران همواره چیزهایی شنیده‌ایم و خوانده‌ایم. چنین مخالفتی می‌تواند ریشه در چه امری داشته باشد؟ پاسخ ساده و نیمه‌اشتباه این است که دسته‌آخر مریبان بدی برای جامعه به‌شمار می‌روند. آن‌ها افکار مضر را تولید می‌کنند و به خورد جوانان می‌دهند و موجب فساد آنان می‌شوند. در این‌که اینان از نظر افلاطون مریبان بدی هستند شکی نیست، اما این‌که از نظر سقراط و افلاطون ایشان تولیدکننده‌اندیشه‌های زیان‌آور و مفسد هستند قطعاً اشتباه است. این اندیشه‌ها در اصل نزد افراد دیگری رشد می‌کند و این مریبان بد یا به تعبیر دقیق‌تر این مریب‌نماها اندیشه‌ها را از آنان گرفته و به خورد مردم می‌دهند. اجازه بدهید برای پی‌گیری این‌که این دشمنان راستین چه کسانی هستند خود را به جمهوری محدود نکنیم.

در رساله‌آپولوژی از زبان خود سقراط می‌شنویم که سه تن از جانب سه گروه بر او اقامه دعوی کرده‌اند؛ «ملتوس به هواداری از شاعران برخاسته، آنوتوس به جستن انتقام پیشه‌وران و مردان سیاسی کمر بسته و لوکون به دفاع از سخن‌وران قیام نموده است» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱/۲۶). آن‌که در این میان آتشش از همه تندتر است آنوتوس است. هنگامی که سقراط می‌خواهد درباره‌دادخواهانش سخنی بگوید از آنان با عنوان آنوتوس و هواخواهانش یاد می‌کند و نیز همین آنوتوس است که پیش از آغاز محاکمه به آنتیان گفته است: «یا نمی‌بایست سقراط را به دادگاه خوانده و محاکمه کنید یا اکنون که کرده‌اید باید رأی به کشتنش بدهید، چه اگر آزادش کنید، فرزندان شما بیش از پیش سر در پی او خواهند نهاد و کاملاً فاسد خواهند شد» (همان: ۳۲، ۳۳). آنوتوس نه شاعر است نه سوفیست و نه از زمره سخن‌وران. در رساله‌منون، آنوتوس باز هم حضور دارد و باز از فاسدشدن جوانان و کسانی که آنان را فاسد می‌کنند شکایت دارد، اما این‌بار نه از سقراط

بلکه از سوفیست‌ها شاکی است؛ در این رساله آنوتوس به شدت از سوفیست‌ها انتقاد می‌کند و حتی دولت‌هایی که سوفیست‌ها را به شهر راه می‌دهند ابله می‌خواند. آنوتوس مدافع مردم آتن است و هریک از آنان را، هریک از این توده مبهم که نامش مردم است، در امر تربیت شایسته‌تر از سوفیست‌ها می‌خواند و سقراط را از بدگویی در باب مردم بر حذر می‌دارد. آنوتوس نمونه‌ای از همان کسانی است که اندیشه‌های سخیف از میان آنان برمی‌خیزد. آری او هم در دادگاه سقراط^۶ و هم در رساله‌های افلاطون نماینده توده مردم است. اینک قطعه‌ای از جمهوری را می‌خوانیم تا به روشنی در سیمای دشمنان راستین حقیقت بنگریم؛ سیمای آنان که اساساً اندیشه‌های فاسد نزد ایشان رشد می‌کند و بازتاب این اندیشه‌ها را در اشعار شاعران و خطابه‌های سخن‌وران و تعلیمات سیاسی سوفیست‌ها می‌توان یافت. سقراط خطاب به آدئیمانوس می‌گوید:

گمان نمی‌کنم تو مانند عامه مردم بر این عقیده باشی که جوانان بر اثر تعالیم سوفسطاییان فاسد بار می‌آیند یا قبول کنی که یک یا چند سوفسطایی می‌توانند سبب فساد جوانان باشند. آنان که این عقیده را همه‌جا تبلیغ می‌کنند خود سوفسطاییان واقعی‌اند و جوانان و پیران و مردان و زنان را مطابق میل خود بار می‌آورند و آنان را به هر راهی که خود بخواهند سوق می‌دهند.

پرسید: کی و چگونه چنین می‌کنند؟

گفتم: هروقت که به صورت گروهی انبوه در یک‌جا گرد می‌آیند ... و با غوغا و هیاهو، گفتار یا کردار این و آن را به حد افراط می‌ستایند یا نکوهش می‌کنند ... گمان می‌کنی جوانی که در میان چنین جمعی نشسته چه حالی پیدا می‌کند؟ پیداست که تربیتی که تا آن روز به او داده شده در برابر این طوفان مقاومت نمی‌تواند کرد ... و آن جوان از خوب و بد و زشت و زیبا همان مفهومی را به دست می‌آورد که همه مردم دارند، همان راه را پیش می‌گیرد که همه می‌روند و در نتیجه هم‌رنگ مردم می‌شود (همان: ۱۰۲۶/۲).

آری در واقع امیال و هوس‌ها و اعتقادات باطل همین توده مردم است که موجب فساد و گمراهی می‌شود. شاعران و خطیبان و سوفیست‌ها فقط آینه‌ای هستند برای همین اعتقادات.^۷ آنان برای خوش آمد مردم به دقت تمایلات و اعتقادات ایشان را بررسی می‌کنند و سپس همین‌ها را در شعر و سخن خود مطرح می‌کنند. توده مردم بر طبق تمثیلی که در رساله گرگیاس آمده است هم‌چون کودکانی هستند که آشپز در نظر ایشان بسی هنرمندتر از پزشک است؛ زیرا اوست که شکمشان را از خوردنی‌های لذیذ و دل‌بخواه می‌انبارد و هرگز بدنشان را با تیغ و داغ رنجه نمی‌کند.

اینان بزرگ‌ترین دشمنان جمهوری آرمانی افلاطون هستند نه شاعران. اگر شاعران از شهر اخراج می‌شوند به علت آن است که مبدا ارزش‌های توده را به نسل‌های بعد منتقل کنند. اما فقط شاعران نیستند که طعم تبعید را می‌چشند؛ پیش از آنان همین توده مردم که فاقد تربیت صحیح هستند از شهر اخراج شده‌اند. هنگامی که در کتاب هفتم سقراط جزئیات طرح خود را برای ساختن یک جامعه عادلانه تکمیل می‌کند، گلاوکن از او می‌پرسد فیلسوفان راستینی که بنا به فرض به قدرت رسیده‌اند، این طرح را از چه راه عملی خواهند ساخت و او پاسخ می‌دهد:

از این راه: همه ساکنان شهر را که بیش از ده سال دارند به روستاها می‌فرستند و کودکان را در شهر نگاه می‌دارند و به روشی به عکس آنچه امروز مرسوم است، یعنی مطابق آداب و قوانین خود ... تربیت می‌کنند. از این راه به‌زودی و آسانی می‌توانند جامعه‌ای را که وصف کردیم و قوانینش را تشریح نمودیم پدید آورند. جامعه‌ای که هم خود نیک‌بخت باشد و هم مردمانی را که در آن زندگی می‌کنند به سعادت برساند (همان: ۱۰۹۱).

۴. نتیجه‌گیری

در بررسی کتاب‌های دوم و سوم دیدیم که اهتمام نخست افلاطون در باب شعر، زدودن محتواهای مضر است که به سلامت روح شهروندان آسیب می‌زنند. از این جهت می‌توان گفت که امکان سرودن شعر مفید، هرگز از سوی افلاطون رد نمی‌شود و حتی خود او نمونه‌هایی از این دست اشعار را، مانند آنچه هومر درباره ادیسیوس می‌گوید، شاهد می‌آورد، اما در بحث تفکیک انواع شعر، به لحاظ صورت، افلاطون تقلید به معنای شخصیت‌سازی و نمایش دادن را آن هم در صورتی که از آدمیان و امور پست باشد مردود می‌داند و این هرگز منافی ذات شعر نیست؛ چراکه انواع دیگری از روایت نیز وجود دارند و هم‌چنین الگوهای مثبت برای تقلید. اما در کتاب دهم گرچه ذات تقلید شعری در معنای عام آن مورد بحث قرار می‌گیرد و در مورد امکان دست‌یابی آن به حقیقت ابراز تردید می‌شود، اما باز خطر اصلی از جانب محتوا قلمداد می‌شود. از یک سو مخاطبان شعر، چون دانشی در مورد فضایل حقیقی ندارند، شاعران را صاحب دانش می‌پندارند، درحالی که شاعران چیزی جز هوا و هوس‌های همین مخاطبان را به خورد آنان نمی‌دهند. از سوی دیگر، حتی کسانی که به حقیقت فضایل دانش دارند نمی‌توانند از محتوای مضر اشعار در امان بمانند؛ زیرا شعر لذتی را به همراه خود دارد که به‌واسطه آن می‌تواند هر محتوایی را در

روح مخاطب خود جای گیر کند. بنابر آنچه در قسمت پایانی مقاله گفتیم، این توده مردم‌اند که سازنده و پرورنده این محتواها هستند. از این‌رو، افلاطون پیش از آن‌که شاعرانی را که منعکس‌کننده این اندیشه‌ها هستند از شهر اخراج کند، حکم تبعید توده مردم را داده است. او فقط کودکان را در شهر نگه می‌دارد و آنان را مطابق با ایده‌ها و آشنا با حقیقت فضایل می‌پرورد. شاید در میان این مردمان جدید ضرورتی برای حضور شاعران نتوان در نظر گرفت، اما با از بین رفتن وضعیت قبلی، می‌توان گفت که علل منع حضور شاعران نیز از میان خواهند رفت. اگر شاعری بخواهد عقاید این مردم تربیت‌یافته را در اشعار خود بازگو کند، حتماً چیزی جز حقیقت و درستی بر زبان نخواهد راند. شاعر در این شهر هم‌چون آشپزی است که برای پزشکان غذا می‌پزد؛ کسانی که خوراک مطلوب خویش را می‌شناسند و جز آن را طلب نمی‌کنند.

پی‌نوشت

۱. مثلاً Jose Juan Gonzalez در مقاله‌ای با عنوان «A Philosophy of Art in Plato's 'Republic', an Analysis of Collingwood's Proposal» چنین اندیشه‌ای را به افلاطون نسبت داده است.
۲. H. J. Paton معتقد است که افلاطون کلیه دریافت‌های حسی را تحت عنوان *eikasia* (در برابر *pistis*) قرار داده است و از این‌جا نتیجه می‌گیرد که در نظر افلاطون حواس ما هیچ ارتباط مستقیمی با خود اشیاء ندارند و بنابراین هیچ تفاوت ماهوی با ادراکات غیر واقعی، مثل رؤیا یا خیال، ندارند. از این‌رو، دیدگاه افلاطون را در باب ادراک حسی مطابق با دیدگاه دیوید هیوم قلمداد می‌کند، با این تفاوت که به نظر هیوم ادراک حسی یگانه راه کسب معرفت بود (Paton, 1921-1922: 82).
۳. وی این کلمات را نام می‌برد: *phantasmata, phainomena, eidola*.
۴. این نکته می‌تواند کاربرد وسیعی داشته باشد و از عالم هنر فراتر رود. امروزه در توجیه برگزاری مسابقات ورزشی پرهیجان و حمایت از گسترش آن‌ها، قول معروفی هست که تماشای این رقابت‌ها موجب تخلیه هیجانات افراد خواهد شد. از منظری افلاطونی چنین توجیهی به هیچ‌وجه درخور اتکا نیست. بر مبنای نکته اخیر، هیجانات و تمایلات خشونت‌آمیز، با دریافت خوراک مطلوب خویش، نه تنها ارضا نمی‌شوند، بلکه روز به روز طلب خوراک بیش‌تر و غلیظ‌تر خواهند داشت. مقایسه رفتار تماشاچیان یک مسابقه فوتبال قبل و بعد از مسابقه می‌تواند دلیل خوبی باشد برای این‌که ببینیم دیدن مسابقه تا چه حد موجب تخلیه هیجانات و به آرامش رسیدن آنان شده است!

۵. از جمله، این قطعه شعر هومر که از زبان ادوسیوس بیان می‌شود و بنا به تعریف کاملاً تقلیدی است: «اما او به سینه کوفت و دل خود را سرزنش کرد و گفت: ای دل صبور باش، تو سختی‌های بدتر از این را بر خود هموار کرده‌ای!». افلاطون در جمهوری چند بار از جمله در بیان نظریه چندجزئی بودن نفس، از این قطعه استفاده می‌کند و در کتاب سوم نیز این قطعه را نمونه‌ای از اشعاری می‌داند که به علت بار مثبت اخلاقی آن‌ها «باید بگوییم و بشنویم».
۶. بر طبق گزارش آپولوژی دیدیم که او نماینده پیشه‌وران و مردان سیاسی بود. حال پیشه‌وران که خود روشن است، اما سیاستمداران از آن‌رو که این محاکمه در دوران دموکراسی رخ می‌دهد لاجرم نمایندگان توده مردم‌اند.
۷. افلاطون در مواضع متفاوت عقاید این سه دسته را همان عقاید توده مردم دانسته است. در باب سوفیست‌ها: «آموزگاران مزدور که توده مردم به نام سوفسطایی می‌خوانند ... چیزی به دیگران نمی‌آموزند جز تعالیمی که همان توده مردم در مجامع سیاسی با عنوان معرفت سیاسی ترویج می‌کنند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲/ ۱۰۲۷). در باب سخن‌وری در رساله گریاس بحث مفصلی می‌کند و سخن‌وران را به آشپز تشبیه می‌کند که ذکرش در متن آمده است. و اما در باب شاعران «تقلید جزء خردمند [روح] ... آسان نیست. اگر هم آن را از راه تقلید مجسم سازند توده مردم که در تماشاخانه‌ها گرد می‌آیند از درک آن ناتوانند ... به همین جهت شاعر مقلد جزء آرام و خردمند روح را مخاطب قرار نمی‌دهد، بلکه چون مقصودش جلب توجه توده مردم است، همواره گفتار و کردار مردمان تندخو و ناشکیبا را مجسم می‌کند» (همان: ۱۱۸۰).

منابع

افلاطون (۱۳۸۰). *دوره آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی، ج ۱ و ۲، تهران: خوارزمی.

- Aune, Bruce (1998). 'Plato's Objections to Mimetic Art', <http://www.umass.edu/philosophy/PDF/Aune/PlatoonMimArt.pdf>.
- Badiou, Alain. (2005). *Handbook of Inaesthetic*, trans. Alberto Toscano, Stanford: The University Press.
- Halliwell, Stephen (2009). 'Plato', in *A Companion to Aesthetics*. D. Cooper: Blackwell.
- Janaway, Christopher (2001). 'Plato', in *The Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut: Routledge.
- Moss, Jessica (2007). 'What is Imitative Poetry and Why is it Bad?', in *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, J. F. R. Ferrari: Cambridge.
- Nehamas, Alexander (1982). 'Plato on Imitation and Poetry', in *Plato on Beauty, Wisdom and Arts*, J. M. E. Moravcsik: Rowman and Littlefield.
- Paton, Herbert James (1921-1922). 'Plato's Theory of Eikasia', in *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 22.