افلاطون و شاعران

نوشتهٔ هانس ـ گئورگ گادامر

ترجمهٔ یوسف اباذری

هرچند آشکار کردن این نکته دشوار است [اما باید اذعان کرد] که در تار هر نوشتهٔ فلسفی پودِ نوعی جدل بافته شده است. آن کس که فلسفه می‌ورزد با شیوه‌های اندیشیدنِ گذشتگان و معاصران دربارهٔ امور موافق نیست. بنابراین بحثها و استدلالهای افلاطون نه فقط *دربارهٔ* چیزی است بلکه به ضد آن نیز هست.

گوته

افلاطون در کتاب جمهوری، یعنی کتابی که در آن نظامی آرمانی دربارهٔ دولت و برنامهٔ آموزشی آن ارائه می‌شود، هومر و نمایشنامه‌نویسان بزرگ آتنی را ابدالآباد از دولت تبعید می‌کند. شاید در هیچ جا فیلسوفی ارزش هنر را چنان به تمامی نفی نکرده باشد و ادعاهای آن را ــ که به نظر ما این‌همه بدیهی می‌نماید ــ چنان با قاطعیت به مبارزه نطلبیده باشد تا ژرفترین و دسترس‌ناپذیرترین حقایق را آشکار کند. شاید دشوارترین وظیفه‌ای که ذهن آلمانی در تلاش خود برای درک ذهن دنیای باستان با آن روبه‌روست (و شاید به سبب تصور از خودِ ذهن دنیای باستان این وظیفه نامطبوعترین نیز باشد) عبارت باشد از توجیه نقد افلاطون از شاعران و درک معنای آن نقد. زیرا که به صراحت، هنر و شعر مردمانِ باستان است که انسان‌گرایی زیباشناختیِ دوره‌های کلاسیک و رمانتیک آلمانی آن را نمونهٔ عصر باستان کلاسیک می‌پنداشت و آن را به الگو و سرمشق لابدِّ خود بدل کرده بود. و خود افلاطون، ناقد دشمن‌خویِ همین هنر عصر باستان است که رمانتیکها او را باشکوهترین تجسم نبوغ یونانیان می‌دانستند و از زمان رمانتیکها به بعد، درست به اندازهٔ هومر و شاعران تراژدی‌نویس و پیندار و آریستوفانس، مورد احترام و

عشق بوده است. افزون بر این، تحقیقات عالمانه که حاصل این احیای آرمان کلاسیک در آلمان است به شیوهٔ خود این واکنش به افلاطون را موجه جلوه داد. این تحقیقات در جستجوی قانون خاصی است که بر تألیفات مبتنی بر دیالوگ، گفتگویِ افلاطون جاری است و در آثار افلاطون ترکیب هنرمندانهٔ زیبای تمامی عناصر شکل (Form) را کشف می‌کند که مشخصهٔ تحول ادبیات از هومر تا کمدی و تراژدی آتنی است. در حقیقت افلاطون ثابت می‌کند که خود یگانه کسی است که تمامی مشخصاتی را که در کتاب *مهمانی (Symposium)* برشمرده می‌شود داراست، مشخصاتی که در جریان بحثی وضع می‌شود که در تمامی طول شب میان سقراط و آگاتُنِ تراژدی‌نویس و آریستوفانس شاعر کمدی‌نویس جریان دارد، یعنی تراژدی‌نویس حقیقی باید شاعر کمدی‌نویس حقیقی باشد. افزون بر این، سنتِ کهن تعیین جایگاه افلاطون بدین شیوه را در تاریخ اشکال شعریِ در حال تحول تأیید می‌کند، سنتی که آشکارا به ما می‌گوید که افلاطون خود در جوانی تراژدی تصنیف می‌کرد.

اما این سنت در عین حال به ما می‌گوید که افلاطون این سروده‌های جوانی را بعد از آنکه شاگرد سقراط شد، سوزاند. هر آن کس که این واقعه را بفهمد، نقد افلاطون از شاعران را نیز می‌فهمد. زیرا که به یقین ما نمی‌توانیم معنای این واقعه را آن بدانیم که (همان‌طور که مراجع کهن گمان زده‌اند) افلاطون که سقراط بیدارش کرده بود کج‌راههای جوانیش را رها ساخت. به عبارت دیگر ما نمی‌توانیم این واقعه را همان‌گونه تفسیر کنیم که معمولاً انسانی خلاّق را بر اساس شرح زندگی‌اش تفسیر می‌کنیم، یعنی به عنوان گزارش کشف او از استعداد حقیقی‌اش. اگر این قصه حقیقتاً درست باشد و گونه‌ای فرمول‌بندی افسانه‌وار از نقد بعدی افلاطون از شاعران نباشد، حقیقت آن در این امر نهفته نیست که افلاطون دریافت که *قابلیت* آن را ندارد که شاعری بزرگ شود بلکه در این امر نهفته است که او بازشناخت که *آرزو* و *میلی* برای شاعر شدن ندارد. زیرا که روبه‌رو شدن با سقراط به عنوان الهامی فلسفی به او نشان داد که شاعرشدن دیگر ارزشی ندارد.

آشکارا باید معیاری در مورد ارزش شعر به جز آنچه ما با آن آشنا هستیم وجود داشته باشد که افلاطون از آن سود جست تا به آن قاطعیت با شاعران کلاسیک مخالفت کند. در کتاب دهم جمهوری ما با دلایل افلاطون برای رد هومرِ محبوب آشنا می‌شویم. گفته می‌شود که هومر از خاروندس (Charondas) یا سولون (Solon) دولتی بهتر بنیاد ننهاد. یا کشفیات بدیعی همچون تالس یا آنارخارسیس (Anarcharsis) نداشت که عرضه کند. در قلمروِ خصوصی (private sphere) هم برخلاف فیثاغورس (Pythagoras) نفوذی نداشت، یعنی درحالی‌که فیثاغورس شیوهٔ زندگی فیثاغوری را برای گروهی اندک بنیاد نهاد، هومر به عنوان رهبرِ گروهی از

پیروان، شیوهٔ زندگی هومری را مستقر نساخت. او را حتی نمی‌توان با سوفسطاییان بزرگ نیز که معلمانی نافذ و موفق بودند مقایسه کرد. در عوض، هومر به شیوه‌ای نااستوار و نامنظم زندگی کرد. اکنون زمانی که این شرح را می‌خوانیم و به معیاری پی می‌بریم که شعر هومر باید با آن سنجیده شود و رد شود چگونه *ما* می‌توانیم جانب فیلسوفان را بگیریم و به شاعران پشت کنیم؟ زیرا که به یقین ما دیگر نمی‌توانیم این معیار را چه در مورد شاعران و چه در مورد فیلسوفان به‌کار بندیم و یا، در واقع، از اساس آن را برای سنجش اهمیت فکر به‌کار بندیم.

بنابراین اگر می‌خواهیم تصمیم افلاطون برای ضدیت با شعر و نقد او از شاعران را بسنجیم باید بکوشیم تا به فهمی جدید از معیار افلاطون برسیم. هدف ما نمی‌تواند این باشد که با گفتن اینکه تصمیم افلاطون صرفاً تابعی از لحظهٔ بعید و نامناسبِ خاصی در تاریخ بوده است تصمیم او را به‌کناری نهیم و خود را از دست آن خلاص کنیم. برعکس ما خواستاریم تا وضعیتی برای تصمیم‌گیری افلاطون ممکن سازیم که برای ما نیز معنایی بدهد. هنگامی که افلاطون تراژدیهایش را سوزاند، مناقشهٔ ابدی میان ارجحیت فلسفه بر هنر یا هنر بر فلسفه را با تعیین اینکه کدام‌یک است که تفسیری عمیقتر از زندگی به دست می‌دهد، حل نکرد، بلکه وی این امر را بازشناخت که در زمان تصمیم او فلسفهٔ سقراط نباید شکست بخورد. و شاعران نیز مثل کسان دیگر از مواجهه با این ضرورت درمی‌مانند.

در اینجا باید گفتهٔ سقراط در *آپولوژی* را متذکر شوم که در آن وی نقل می‌کند چگونه ندای سروش غیبی را مبنی بر اینکه هیچ کس از او داناتر نیست، آزمود. او دولتمردان و شاعران و صنعتگران را سنجید و همگی آنان را نادان یافت. به هر تقدیر، پرسش از شاعران به نتیجه‌ای انجامید که آنان را از سایران جدا ساخت. اگر چه خود شاعران نتوانستند به پرسش سقراط که فضیلتِ (virtue) حقیقی چیست پاسخی بدهند اما *آثار* آنان شاید حاوی پاسخی معتبر باشد. شاعران فقط تا آن حد ندای سروش غیبی را تأیید می‌کنند که خود را دانایان بزرگی بپندارند، اگرچه آنان نیز همچون معبّران و مفسران سروشها هر آنچه را می‌گویند بر اساس الهام قدسی می‌گویند. اگرچه شعر شاعران ممکن است همیشه الهام‌گونه باشد، سنجش سقراط آشکار می‌سازد که آنان خود کمتر از شنوندگانشان قابلیت تفسیر اشعار را دارند.

هنگامی که شاعر بر مسندِ الهگان می‌نشیند مشاعرش در اختیارش نیست. او همچون جویباری، دلخواهانه اجازه می‌دهد هر آنچه بر او وارد می‌شود جاری گردد. و از آنجا که هنر او تقلید کردن است، ناگزیر است که شخصیتهایی بیافریند که با یکدیگر مخالف‌اند و بنابراین به ضد خود سخن می‌گویند (خود را دچار تناقض می‌کنند)، و او نمی‌داند که این نکته یا آن نکته از آنچه گفته است حقیقت دارد (*قوانین* ۷۱۹ ه).

و شاعران به ما می‌گویند:

> که آنان شیرینی سروده‌هایشان را از چشمه‌های غلتانی برمی‌گیرند که در باغها و چمنزارهای الهگان قرار دارند و همچون زنبورانِ عسل پروازکنان آن را برای ما به ارمغان می‌آورند. و درست می‌گویند: شاعران سبک‌روح و پَرگشاینده و مقدس‌اند و نمی‌توانند چیزی را خلق کنند مگر آنکه خداوند آنها را سرشار کرده باشد و آنان از آگاهی تهی شده باشند، و مگر آنکه عقلی در آنان بر جای نمانده باشد. (ایون 534b)

اذعان به enthousiasmos[1] نزد شاعران با ابهام خطرناکی آغشته است. بر رغم توصیف پُرجلا از شاعران، لحنِ توصیف از اساس به شکلی بارز آمیخته با طنز و انتقاد است. اگرچه شعر ممکن است شوریدگی و جنون قدسی باشد اما در هر حال معرفت نیست؛ مهارت (techné) نیز نیست که بتواند خود را توضیح دهد و خود و حقیقتش را توجیه کند. تصاویری که شاعران با قدرت بسیار ترسیم می‌کنند همانند خود زندگی مبهم و تفسیر بردار است و سقراط نمی‌تواند از آنها هنر زیستن را بیاموزد، یعنی همان چیزی که در آنها جستجو می‌کند. بنابراین وقتی سقراط می‌گوید که شاعران «پدران خرد و رهبران» هستند طنزی آشکار در گفتهٔ او به چشم می‌خورد و در واقع با قاطعیت تمام با این امر به مبارزه برمی‌خیزد که هومر «تمام یونانیان را تعلیم داد.»

به دقت باید پرسید چرا افلاطون هومر را محکوم می‌کند؟ اول، برای تصویری که او از خدایان ترسیم می‌کند، تصویری که ظاهری انسانی به خدایان می‌بخشد و آن همه برای ما شناخته شده است ــ خدایانی که در اوج زندگی المپی خود مشاجره و مخاصمه می‌کنند، و طرح می‌ریزند و توطئه می‌کنند به‌سانِ آدمیانی که همواره چنین کرده‌اند. دوّم، او تصویر ترسیم‌شدهٔ هومر از هادس[2] (Hades) را نمی‌پسندد، جایی که ضرورتاً باید موجب ترس از مرگ شود. او به سوگواری اغراق‌آمیز برای مردگان، خوارشماری و تَسخَرزنیِ اغراق‌آمیز و شهوات و خواستهای غیرمسئولانهٔ خدایان و قهرمانان هومر معترض است.

تمامی این موارد به نظر می‌رسد که بیشتر نقدِ اسطوره‌ای باشد که در آثار هومر وجود دارد تا نقد شعر به طور خاص، و افلاطون در نقد از اسطوره یگانه کس نیست. پیشینیان وی در این

---

۱. واژهٔ enthousiasmos را در اینجا باید به معنای en-thous-iasmos گرفت یعنی «از خدایان لبالب شدن» یا Götterfülltheit. (مترجم انگلیسی).

۲. هادس، جهان زیرین است، جایی که ارواح مردگان به آنجا می‌روند.

زمینه شامل فلاسفه‌ای می‌شوند از قبیل گزنفون و هراکلیتوس و فیثاغورس و آناکساگوراس؛ این فلاسفه، جملگی، انتقادات مشابهی از الهیات هومر کرده‌اند. اما بیش از همه، شاعران متأخر، پیندار و تراژدی‌نویسان هستند که با افلاطون موافق‌اند. آنان بودند که تصویر خدایان را با استناد به اسطوره‌های کهن اما با طرد آشکار اشکال سنتی افسانه، نابتر و خجسته‌تر ترسیم کردند. آنان به اسطوره‌های کهن استناد کردند و حقایق جدید و معنای اخلاقی و سیاسی جدیدی از آنها استنتاج کردند، شیوهٔ کار آنها بر اساس فرصت‌طلبی و سازشکاری با هوسها و انتظارات مردمان مورد خطابشان نبود، بلکه آنان از ضرورت ذاتی تولیدات شعریشان که تمامی مهارتشان می‌بایست در خدمت آن قرار گیرد، تبعیت می‌کردند. شعر و شاعری، یافتن اسطورهٔ درست است و همان‌طور که ارسطو می‌گوید اسطوره روح تراژدی است. بنابراین آیا افلاطون آخرین حلقه از این زنجیر ناقدان فلسفی مشرب و شاعرانی است که اسطوره‌ای کهن را قالبی نو زدند؟ آیا او افراطی‌ترین کس از کسانی است که سنت بزرگ اسطوره را تصفیه و پاک کردند و اسطوره‌های کهن را به منشی (ethos) جدید ترجمه کردند؟

اگر به نقد او از خدایان و قهرمانان هومری بنگریم باید افلاطون را چنین کسی بپنداریم. نقد او به نظر می‌رسد که مشابهتی نوعی با حملهٔ گزنفون به تصویر سادهٔ انسان‌ریختیِ خدایان در هومر و بیان مؤکّد هراکلیتوس داشته باشد که بنا به آن هومر سزاوار آن است که از رقابتها منع گردد و مورد انتقاد شدید قرار گیرد. اما چنین نیز به نظر می‌رسد که افلاطون اساساً با *شاعران* دورهٔ مابعدهومری همفکر باشد؛ این شاعران تفسیر سنتی از کج‌رفتاریها و شرارتهای خدایان را همچون دروغهای آوازه‌خوانی دوره‌گرد مردود شمردند، و بنابراین به نظر می‌رسد که افلاطون فقط به سبب شدت و دقت وابستگی به الزاماتی که آن شاعران نیز آنها را بازشناخته بودند از آنان فراتر رفت. در واقع به نظر می‌رسد که حتی انگیزه‌های او برای پاک‌کردن و تصفیهٔ اسطوره‌های سنتی نیز مشابه انگیزه‌های آنان باشد. هم افلاطون و هم شاعران آنچه راکذب و دروغ بود مردود شمردند اما نه فقط به این دلیل که آنها کذب و دروغ‌اند، بلکه به دلایل تربیتی. شاعران خود می‌دانستند که آنان بیشترین تأثیر خود را بر جوانان می‌گذارند. همان‌طور که آریستوفانس گفته است هر آن کس که به کودکان قصه می‌گوید می‌تواند معلم آنها باشد. اما معلم مردانِ جوان شاعران هستند. بنابراین شاعران باید هر آنچه را راست است به آنان بگویند.

اما انتقاد افلاطون بسیار فراتر می‌رود. نمایش نیز از انتقاد او مصون نمی‌ماند زیرا که وی در کاربرد ملاک انتقادیِ نامنعطف خود به شکلِ شعر همانقدر بی‌محاباست که در مورد کاربرد آن به شکلِ اسطوره. شعر محتوای خود را به شکل روایت به شکل تقلید مستقیم یا ترکیب هر دو

شکل به عنوان ساقی‌نامه* (dithyramb)، به عنوان نمایش، به عنوان اسطوره عرضه می‌کند. و اکنون به ما گفته می‌شود که هر نوع بازنمونِ تقلیدی به سبب ارائهٔ هر محتوایی باید رد و انکار شود مگر آنکه منشی‌نمونه را عرضه کند. افلاطون در واقع در مورد هومر عمداً با تبدیل گفتار مستقیم ــ هنگامی که این نوع گفتار برای نخستین بار در سرآغاز کلاسیک *ایلیاد* ظاهر می‌شود ــ به گفتار غیرمستقیم عنصر تحریک‌کننده در حملهٔ خود را تقویت می‌کند.

هومر: A 33

آگاممنون که این سخنان را بر زبان آورد، خِریسس ترسید
و آنچه را به او گفته شد انجام داد.
در سکوت در ساحل دریای زمزمه‌گر
گام سپرد؛
و مرد پیر همان‌طور که تنها
پرسه می‌زد
از صمیم جان از آپولو
پسرِ لتو، خدای درازگیسو، تقاضا کرد:
آه خدایا، صدای مرا بشنو، ای خدایی که
کمان نقره داری و
حامی کریسا
و سیلای مقدس هستی، ای تو که خداوند قدرتمند
تنه‌دوس هستی.
سمینتئوس! اگر برای تو معبدی
زیبا ساخته‌ام
اگر برای تو ران فربه گاوان و بزان
را سوزانده‌ام
به من خواسته‌ام را عطا کن
آرزویم را برآورده ساز:
باداکه آخائیها تاوان اشکهای مرا
با بلای تیرهای تو بپردازند.

[این قطعه با استفاده از *ایلیاد* چاپ پنگوئن ترجمه شده است.]

افلاطون: جمهوری ۳۹۴a

و مرد پیر با شنیدن این خبر ترسید و ساکت عزیمت کرد و با دور شدن از اردوگاه، زمانی طولانی به درگاه آپولو دعا کرد و صفات او را برشمرد و به او هدایایش را متذکر شد که مقبول افتاده بود، اعم از

* به نقل از فرهنگ حییم.

آن‌که ساختن معابد باشد یا نثار قربانیان و به همین سبب طلب جبران کرد. او در عوض این چیزها دعا کرد که آخایی‌ها به جبران اشکهای او به بلای تیرهای خدا گرفتار شوند.

البته این تغییر و تبدیل فقط به آن معناست که تفاوت میان روایت و تقلید را نشان دهد. اما این مثال، عامدانه برای شرارت انتخاب شده است. اگر هنجاری که این گفته برقرار می‌سازد باید کاملاً مراعات شود در نتیجه بخش آغازین *ایلیاد* باید از تمامی گفته‌های مستقیم تصفیه شود. نه تقلیدِ بروز خشم آگاممنون و نه تقلیدِ دعای کاهن برای انتقام، دارای مجوزند. به همین سبب دیگر دشواری چندانی باقی نمی‌ماند که افلاطون پیشتر برود و نمایش آتنی را در کل رد کند و با همان بی‌رحمی، عناصر موسیقایی خاص موسیقی یونانی یعنی ملودی (هارمونی) و ریتم را تقبیح کند به‌گونه‌ای که دست آخر چیزی باقی نماند مگر آوازهای ساقی‌نامه‌ای که برای ستایش خدایان و قهرمانان و فضائل خوانده می‌شود و مبین منش درست به شکل موسیقایی ساده و دقیق است.

افلاطون، انگار که تقبیح شاعران کافی نباشد، در پایان کتاب جمهوری (آغاز کتاب ۱۰) به طور خاص به مسألهٔ بیرون انداختن شاعران از دولت بازمی‌گردد و به شکلی مؤکدانه‌تر تقاضای خود مبنی بر تبعید آنان را تکرار می‌کند. به اطمینان می‌توان گفت که زمینه‌هایی که وی می‌چیند به نظر جدی و اقناع‌کننده می‌آید، مع‌هذا این زمینه‌ها فقط تحریک‌کنندگی استدلال او را فزونی می‌بخشند و از آن نمی‌کاهند. سقراط با تردید بسیار (که افلاطون بر آن تأکید می‌ورزد) مجدداً دست به‌کار می‌شود تا تکلیف خود را با هومر روشن کند، هرچند عشق او به هومر که از کودکی در دل او افتاده بود و خشیت و احترامی که او به شاعر احساس می‌کند و افسونی که هنوز او را در بند شاعر نگه داشته است، مانع او هستند. اما این تردید فقط خصومت و خشونت تعیین تکلیف او را روشنتر و آشکارتر می‌کند. شاعر در طبقهٔ کارگران یدی قرار داده می‌شود. گفته می‌شود که او سوفسطایی و جادوگری است که فقط ظاهر گول‌زنندهٔ چیزها را تولید می‌کند. و بدتر آن‌که او روح را با شعله‌ور کردن کلیهٔ شهوات آن ویران می‌کند. همین امر ضروری می‌سازد که تمام این «فرشتگان شیرین»، هر قدر هم که به شعر آمیخته باشند، اخراج شوند.

آنچه گفته شد هسته و کنه موضع افلاطون بود. روشن است که دلیل این حملهٔ غیرمترقبه به هومر و شاعران چیزی بیش از حس مسئولیت تربیتی است که فلاسفه و شاعران پیشین را واداشت تا اسطوره‌های سنتی را تصفیه کنند. انتقاد افلاطون دیگر انتقادی شعری از اسطوره نیست، زیرا که برخلاف شاعران او شعر کهن را به شکلی که از صافی انتقاد گذشته باشد، حفظ

نمی‌کند. او شعر را ویران می‌کند. تا همین‌جا نیز انتقاد افلاطون به حمله‌ای بدل می‌شود که هدفش بنیادهای فرهنگ یونانی و میراثی است که تاریخ یونان برای ما به جای گذاشته است. ما شاید حمله‌ای از این نوع را از کسی که عقل‌گرا و بی‌اعتنا به موسیقی باشد انتظار داشته باشیم اما نه از کسی که آثارش از سرچشمه‌های شعری سیراب شده است و خود طلسمی شعری کرده است که انسان را برای هزاران سال به وجد آورده است. اگرچه خود افلاطون می‌خواهد خلاف این را به ما بگوید آیا نمی‌توان پرسید که عدم توانایی او برای اجرای عدالت در مورد شاعران و هنر شعر، به هر تقدیر، مبین رقابت قدیمی میان شاعران و فیلسوفان است؟

سعی بر اینکه به هر شیوه‌ای در سرشت تحریک‌آمیز و پارادکسی نقد افلاطون تخفیف قائل شویم اشتباه است. البته خود افلاطون در اینجا به تعارض قدیمی میان فیلسوفان و شاعران اشاره می‌کند و هدفش کاملاً اطمینان بخشیدن به ماست که این خصومت دیرین در انتقاد او منعکس نشده است. و این امر نیز حقیقت دارد که نقد او از اسطورهٔ هومر بدون پیشینه نبوده است و او پیشینیانی افراطی داشته است. افزون بر این هیچ شکی نمی‌تواند وجود داشته باشد که استدلالهای افلاطون به ضد هنر شعر به نظر می‌رسد که به‌گوش خوانندگان فعلی عجیب و غریبتر بیاید، خوانندگانی که دیگر با نقش شاعران در آموزش یونانی آشنا نیستند. در آن زمان مرسوم بود که آدمی کل معرفت خود را در هر زمینه‌ای که باشد با توسل به هومر توجیه کند (همان‌طور که نویسندگان مسیحی معرفت خود را با توسل به انجیل توجیه می‌کنند.) به علاوه گوش کردن به شعر اغلب به طور کامل راه را برای کشف و تفسیر تمثیلی و خارق‌العاده باز می‌کرد و با توجه به سلطهٔ کلام شفاهی در جهان یونانی، لطیفه‌ای شعری که به عنوان آیه یا حکم بدون قصد کلی شاعر و تعریف و تحدید کاربرد آن بازگو می‌شد از گوش به روح [شنونده] رسوخ می‌کرد. اما تمامی این ملاحظات به هیچ وجه از غرابت شگفت‌آمیز نقد افلاطون نمی‌کاهد. نوعی دفاع از افلاطون نیز اشتباه است، دفاعی که بر این دلیل مبتنی است که افلاطون از شعرِ بماهو شعر انتقاد نمی‌کند، بلکه نوع معاصرِ تباه آن را نقد می‌کند که خود را به تقلیدهایی از صحنه‌های زندگی واقعی محدود می‌سازد. زیرا که به روشنی هومر و تراژدی‌نویسان بزرگ هستند که سقراط و دوستان او را افسون می‌کنند، مع‌هذا مورد انتقاد قرار می‌گیرند. همچنین به فهم این امر یاریی رسانده نمی‌شود، اگر کسی از پیش فرض کند که افلاطون متافیزیسین آموزهٔ مُثل است و سپس نتیجه بگیرد که نقد او از شاعران به طور منطقی از اصول هستی‌شناختی اساسی او منتج می‌گردد. برعکس، نظر افلاطون دربارهٔ شاعران نتیجهٔ نظام فکری او نیست، نظامی که مانع می‌شود او ارزیابی منصفانه‌تری از حقیقت شعری بکند. فزونتر، موضع افلاطون

کاملاً مبین تصمیمی آگاهانه است، تصمیمی که در نتیجهٔ علاقه‌مند شدن به سقراط و فلسفه و در مخالفت با کل فرهنگ سیاسی و فکری زمان خود و بر اساس این اعتقاد گرفته شده است که فقط فلسفه توانایی حفظ دولت را داراست. دلیل موجه و خوبی وجود دارد که چرا افلاطون نقد خود از شاعران را در دو قطعهٔ شاخص کتاب جمهوری خویش ارائه می‌کند و آشکارا آن را بسط و گسترش می‌دهد. زیرا که اهمیت تربیتی فلسفهٔ جدید و متفاوت افلاطون به صراحت از آنجا آشکار می‌شود که این فلسفه از بنیادهای فلسفی آموزش آتنی می‌گلسد و بر اساس ضدیت با این سنت ابراز وجود می‌کند.

هر تفسیری از تفکر افلاطون در اینجا بستگی به زمینه‌ای دارد که بر مبنای آن تبعید شاعران از معبد مقدس زندگی یونانی رخ می‌دهد. در نتیجه هر تفسیری که از آغاز این زمینه را به غفلت بسپارد و در جستجوی قضاوت دربارهٔ گفته‌هایی خاص و مجزا از افلاطون باشد، تفسیری غلط خواهد بود. انجام چنین کاری به معنای قبول این فرض است که موضع افلاطون دربارهٔ هنر صریحاً در این گفته‌های خاص بیان شده است و مقصود او از استدلالش نوعی دفاعیه است که در نهایت به ما اجازه می‌دهد تا شاعران را به اندازهٔ دشمنانشان عزیز بداریم. اما حقیقت واقعیِ عبارت از این است که معنا و مقصود این نقد از شاعران را بتوان با عزیمت از نقطه‌ای که خاستگاه آن است، دریافت. این امر را می‌توان در نوشته‌های افلاطون دربارهٔ دولت در متن برنامه‌ای آموزشی که برای رهبران دولت ریخته شده است، یافت؛ دولتی که پیش روی ما فقط با کلام و با استفاده از مصالحی که فقط برای بنای آن مکفی و مناسب‌اند، تأسیس می‌شود. نقد از شاعران را فقط می‌توان در متن این بنای مجدد دولت در کلام فلسفه دریافت که معنای یگانهٔ آن روی برتافتن کامل از دولت موجود است. فقط در این صورت است که هدف سهل و سادهٔ این نقد آشکار می‌شود.

خود افلاطون در *نامهٔ هفتم* (همان بیانیهٔ خودزندگینامه‌ای (autobiographical manifesto) که خطاب به دوستان سیاسی‌اش در سیسیل نوشته شده است) نقل می‌کند که چگونه شد که او از کنش عملی و سیاسی خودداری ورزید و چگونه پس از انتظاری طولانی برای سررسیدن موقع مناسب برای دست زدن به عمل، دریافت که فقط فلسفه است که می‌تواند دولت را از نو بنا کند. زیرا که نه فقط شهر زادگاه او بلکه تمامی دولتهای موجود به سستی بنا شده‌اند و به احتمال قریب به یقین چاره‌ناپذیرند. جمهوری افلاطون مبین چنین بصیرتی است. در این کتاب اصرار ورزیده می‌شود که فیلسوفان باید حاکمان دولت باشند زیرا که فقط فلسفه می‌تواند امور دولت را نظم بخشد.

هر آنچه در کتاب جمهوری دربارهٔ نظم دولت گفته می‌شود تابعی از این الزام است و توجیهی برای آن به شمار می‌رود. اگر کسی برنامهٔ آموزشی طراحی‌شده و انتظام دولت را به شکلی لغوی تبیین کند جدیت و اهمیت کامل این الزام را متوجه نخواهد شد. دولت [مد نظر افلاطون] دولتی در حیطهٔ اندیشه است نه دولتی که روی زمین وجود دارد. به عبارت دیگر هدف آن روشن کردن امری است و نه تمهید طرحی عملی برای نظمی بهبودیافته در زندگی سیاسی واقعی. دولت افلاطون برای هر آن کس که می‌خواهد خود را و نهاد درونی خود را نظم بخشد، «پارادایمی در ملکوت» است. یگانه علت وجودی چنین دولتی ممکن ساختن این امر برای هر کس است که خود را در آن پارادایم بازشناسد. البته، نکتهٔ صریح این است که هر آن کس که خود را در آنجا بازشناسد دیگر خود را به عنوان فردی منزویِ بی‌دولت، باز نخواهد شناخت. او در خود بنیادی را بازمی‌شناسد که بر مبنای آن واقعیت دولت بنا می‌شود و او توانا می‌شود به رغم کژی و تباهی دولتی واقعی که در قلمرو آن زندگی می‌کند، این بنیاد را در خود بازشناسد. طرح آموزشیِ پیشنهادی که کاملاً نظم آموزشی موجود را واژگون می‌کند عملاً به معنای آن است که پرسش سرشت سیاسی آدمی و پرسش ماهیت واقعی عدالت را از هر شکل خاص و نسبی‌ای که نظم زندگی آدمی ممکن است به خود گیرد، پاک و محو کند و آن را به ساحتی در روح فرد منتقل کند که پایه و اساس دولت است، اعم از آن دولتی که هنوز وجود دارد یا هر نوع دولتی که می‌تواند در آینده تأسیس شود.

بنابراین تصفیهٔ شعر سنتی به دست افلاطون را می‌توان فقط از نسبت آن با هدفِ کل این بنیان و اصول پارادایمی در کتاب جمهوری فهمید. و تصفیهٔ پیشنهادی شعر مثل تصفیهٔ اصول حکومت را نباید به معنای لغوی آن فهمید، یعنی ارائهٔ سلسله‌ای از آموزه‌ها برای بازسازی آموزش سنتی یا تصفیهٔ طرح آموزشی بر طبق معیارهای جدید. الزامی که این طرح کار خود را از آن آغاز می‌کند هنگامی که با ادعاهایی مقایسه شود که به طور معمول در مورد اهمیت تربیتی شعر ارائه می‌شود به نظر می‌رسد که کاملاً غیرواقعی و افراطی باشد. هر پند و آموزه‌ای را در شعر کهن اکنون نیز همچون گذشته باید پند و آموزه‌ای واقعی پنداشت یعنی به عنوان چیزی کُمکی [کمک‌آموزشی]. در این صورت میراث شعر سنتی در امر آموزش جوانان به‌کار برده می‌شود. به هر تقدیر، هر آنچه در آموزش اهمیتِ اولیٰ دارد خودبه‌خود رخ می‌دهد. نتایج تربیتی مهم را هیچ‌گاه نباید به ابزارهای خاص پند و آموزش نسبت داد، بلکه آن را باید به «قوانین دولت» و بیش از همه به قوانین نانوشته نسبت داد، یعنی منشی که بر جامعه حاکم است و هرچند مستور است اما پنهانی آدمیان را شکل می‌دهد. بنابراین کارآیی پنهانِ شعر به سبب این واقعیت است که

در آن چیزی بیان می‌شود که بازتابندهٔ روحی است که بر جامعه حاکم است. تأثیر هومر بر جوانان یونان شبیه تأثیری است که وی بر هر فرد جوان امروزی می‌گذارد. او الگویی اعلا برای فضائلِ قهرمانی می‌سازد ــ فضائلی از قبیل شجاعت و شرف و آمادگی برای مردن و عظمت و شکیبایی و هوش ــ بدون اینکه اجازه دهد عدم توافق در میان خدایان و مَکر و توطئهٔ پست و ضعف زبونانهٔ آنان به عنوان الگوهایی منفی بر رفتار ما تأثیر بگذارد.

با توجه به این واقعیت به نظر می‌رسد تقبیح شعر به دست افلاطون تعصبات اخلاقیِ روشنفکری ناب‌گرا را برملا می‌سازد. زیرا در اینجا باری بر دوش شعر گذاشته می‌شود که نمی‌تواند آن را حمل کند و نیازی هم به حمل آن ندارد. محتوای شعر باید تصفیه شود تا شعر بتواند تأثیر آموزشی خاص خود را کسب کند. گمان می‌رود که شعر باید از طریق نمایش، منشی اصیل را در روح جوانان وارد کند و شعر باید خود زمانی این وظیفه را انجام دهد که منشی در زندگی جمعی جوانان و پیران وجود ندارد تا تأثیر کلام شعری را راهنمایی و مشخص کند. انجام این وظیفه به معنای اضافه بار کردن بر عملکرد تربیتی شعر است، اضافه بارکردنی که فقط با انگیزشی انتقادی می‌توان آن را توضیح داد، انگیزشی انتقادی که در پس گفته‌های افلاطون نهفته است. بصیرت سقراطی افلاطون این بود که پس از آنکه سوفسطاییان روح آموزش را معین کردند منش سیاسی محکمی که کاربست و تفسیر شعر را تضمین کند از میان رفت و دیگر وجود نداشت. به اطمینان می‌توان گفت که عدالت و فضیلت سیاستمردان به دقت همانهایی بودند که آموزش سوفسطایی درصدد رواج آن بود. اما سقراط محتوا و اصل واقعی منش جدید را برملا ساخت. از نظر سوفسطاییان عدالت فقط عبارت بود از عرف متعلق به ضعفا، عرفی که از منافع آنان حمایت می‌کرد. از نظر سوفسطاییان اصول اخلاقی دیگر فی‌نفسه و به خودی خود اعتبار ندارند، بلکه فقط به عنوان شکلی از «پاییدنِ» یکدیگر معتبر هستند. «عادلانه» صفتی است که با آن کسی به یاری هر کسی می‌تواند خود را در برابر کسی دیگر محق بداند و این صفت به طور کلی ناشی از ترس و عدم اطمینان متقابل است. این عدالت، عدالتی که ذاتی و درونی من باشد، نیست. نظریهٔ سوفسطاییان دربارهٔ عدالت با همهٔ گوناگونیهایش، در مورد تمهید «بنیادی» برای عدالت شبیه هم‌اند. و سوفسطاییان صرف‌نظر از آنکه خود را محافظه‌کار بدانند یا انقلابی و حتی هنگامی که می‌پندارند بنیادی برای اقتدار قانون مدنی مهیا کرده‌اند، در اصل، از آغاز مفهوم عدالت را تحریف کرده‌اند. سوفسطاییان به عنوان قاضیان عدالت از اقرار به عدالت درمی‌مانند حتی اگر آن را «اجرا» کرده باشند. به همین سبب گفتهٔ کالیکلس (Callicles) و تراسیماخوس (Thrasymachus) که قدرت موجد حق است فقط به برملا شدن ذهنیتی کمک می‌کند که بر

تمامی سوفسطاییگری حاکم است: *هیچ‌کس داوطلبانه و از سرِ اراده آنچه را حق است به جا نمی‌آورد.*

هنگامی که چنان برداشتی از حقیقت روح دولت را بیآکند، تأثیر تربیتی مثبت شعر به ضد خود بدل می‌شود. برای کسی که آوای آموزه‌های تراسیماخوس و سایر سوفسطاییان در گوشش طنین‌انداز است، جهان شعر، که نسل اندر نسل مهیاگر الگوهای انسانیت والاتر برای جوانان بوده است، اکنون دال بر خودِ روح منحرفْ شده است. بنابراین به گفتهٔ آدیمانتوس (Adeimantos) در آغاز کتاب دوم، خودِ شاعران مسئول تضعیف مفهوم درست عدالت‌اند. آنان به سبب سود و امتیازاتی که عدالت به بار می‌آورد و نه به سبب نفس عدالت، کودکان را به عدالت تشویق می‌کنند. و تمامی شعر سنتی به همین گناه آلوده است. از زمان آغاز، از زمان قهرمانان تا به امروز، هرگز بی‌عدالتی بماهو بی‌عدالتی تقبیح و عدالت به ماهو عدالت ستایش نشده است. اما آدایمانتوس اشاره می‌کند که این نظر، نظر خود او دربارهٔ حقیقت شعر سنتی نیست و سخن خود را با این گفته به پایان می‌رساند که تراسیماخوس یا هر کسی دیگر فقط زمانی می‌تواند چنان نظریه‌ای دربارهٔ عدالت و بی‌عدالتی صادر کند که پیشتر با اطمینان به نفسی متظاهرانه معنای واقعی این مفاهیم را به ضد خود بدل کرده باشد.

بنابراین بر عهدهٔ سقراط گذاشته می‌شود تا از امر عادلانه و برحق ستایشی حقیقی بنماید. او باید وظیفه‌ای را به انجام رساند که هیچ کس دیگر، خاصه شاعران از عهده‌اش برنمی‌آیند. «دولتِ» افلاطون اکنون باید ستایش حقیقی عدالتی را مطرح کند که زین پس بر نظر سوفسطاییان که معنای آن را تحریف کرده‌اند، فائق آید. آنچه عادلانه و برحق است، حقی نیست که یکی در برابر دیگری *دارد*، بلکه فزونتر، عادل بودن است: هر کسی فی‌نفسه عادل *است* و همه جملگی عادل هستند. عدالت زمانی که هر کس دیگری را می‌پاید و در برابرش جبهه می‌گیرد وجود ندارد، بلکه زمانی وجود دارد که هر کسی خود را می‌پاید و از برحق بودن و بر عدل بودن بنیان و نهاد درونی خود محافظت می‌کند.

بنابراین در دولتی آرمانی که اکنون سقراط آن را بسط و گسترش می‌دهد، سنت شعری تا آن درجه تصفیه می‌شود که میراث کهن به طور کامل از آن پاک گردد، زیرا که دیگر نباید برای پشتیبانی از تحریف حقیقت به دست سوفسطاییان سند و شاهدی وجود داشته باشد. نفسِ افراطی‌بودنِ این تصفیه که هزاران بار از گستاخانه‌ترین رؤیاهایی که مربیان اخلاق‌گرا دربارهٔ قدرت بافته‌اند فراتر می‌رود، باید کُنه مطلب را دربارهٔ آن نوع تنظیم مجدد تعلیم و تربیتی که افلاطون در سر دارد به ما بیاموزد و هدف *آن آشکارکردن این امر نیست که در دولتِ بالفعل* شعر

چگونه باید ظاهر شود، بلکه هدف آن این است که قدرتهایی را آشکار سازد و بیدار کند که دولت را تشکیل می‌دهند و دولت به طور کلی از آنها ناشی می‌شود. به همین سبب، سقراط دولتی را در لفظ تشکیل می‌دهد که امکان آن فقط در *فلسفه* داده می‌شود. به نظر می‌رسد که این دولت دولتی است که کاملاً بر قدرت نظام آموزشی و تعلیم و تربیتی خود استوار باشد، به عبارت دیگر آغازی نو باشد، خلق‌الساعه، بدون تاریخ و محصول یگانهٔ احیای آدمی. اما عملاً این دولت تصویری بیش نیست، «تصویری درشت» از عدالت که در آن روح می‌تواند عدالت را بازشناسد. اما روح را در جریان سفر خود به سوی معرفت نباید شعر سنتی و دنیای سنتی رسوم اخلاقی، راهنمایی کنند. *ولی حتی این مرحله از احیا نیز باید پشت سر گذاشته شود*، یعنی زمانی که روح به هنگام طی طریقِ ریاضیات فرامی‌گیرد که حقیقت را از ظاهر تمیز دهد. راه بازگشت به کنش سیاسی واقعی فقط به روی کسی باز است که هنگام تفلسف از دنیای سایه‌گونِ «واقعیت» فراتر رود و فقط فیلسوف است که برای طی این طریق فراخوانده شده است.

بنابراین تشریح این دولت آرمانی در کتاب *جمهوری* در خدمت آموزش دادن انسان سیاسی قرار می‌گیرد، اما کتاب *جمهوری* بنا نیست کتاب راهنمای روشها و مواد آموزشی باشد و این کتاب هدف جریانهای آموزشی را به مربی متذکر نمی‌شود. در پس‌زمینهٔ این کتاب که دربارهٔ دولت است یک دولت آموزشی واقعی قرار دارد یعنی اجتماعِ آکادمی افلاطون. *جمهوری* نمونه‌ای است که هدف این آکادمی است. این اجتماع دانشجویان که با دقت ریاضیات و دیالکتیک می‌خوانند جامعهٔ غیرسیاسی مَدْرَسیون نیست. هدف کاری که در آکادمی انجام می‌شود منجر به نتیجه‌ای می‌شود که برای پایدیایِ (ادب = paideia) سوفسطایی مرسوم دسترس‌ناپذیر باقی می‌ماند، پایدیایی که بر آموزش دائرةالمعارفی و تعدیلهای اخلاق‌گرای دلبخواهی در محتوای آموزشی شعر کهن متکی است. هدف آموزش افلاطونی آن است که به کشف جدید عدالت در روح خود آدمی و بنابراین به *شکل‌یابی انسان سیاسی* منجر گردد. *این* آموزش یعنی آموزش عملی برای مشارکت در دولت، هر چه باشد، دستکاری کامل روح یا رهبری نامنعطف آن به هدفی از پیش تعیین شده نیست. بلکه برعکس، [این آموزش] با گسترش پرسش‌گری مستتر در آن به ورای اندیشه‌های اخلاقی سنتی معتبر مشهور، خود، فی‌نفسه تجربه‌ای جدید از اجرای عدالت است. بنابراین، این آموزش، اصلاً و ابداً تعلیم و تربیتی اقتدارگرا نیست که بر سازمانی آرمانی استوار باشد؛ منبع حیاتی این آموزش پرسش‌گری است.[۳]

---

۳. گادامر در کتاب حقیقت و روش در مورد ارجحیت پرسش بر پاسخ در مورد افلاطون به طور خاص و در ←

بنابراین نقد افلاطون از شاعران باید برحسب دوبُعدی که کتاب جمهوری ارائه می‌کند، تأویل و تفسیر شود: سازمان منظم یوتوپیایی دولت از یک سو و نقد طنزآمیز دولتهای موجود و بالفعل از سوی دیگر. افراطی بودن این نقد از شاعران گواهیْ ملموس از هدفی به ما می‌دهد که افلاطون در سر دارد. هدف او این است که با تمهید تصویری از امر غیرممکن یعنی پایدیای سازمان‌یافته‌ای که قابلیت نامحدود آن کاملاً از خود نشأت می‌گیرد و نه از منشی داده‌شده، امر ممکن یعنی امر عملی را تحقق بخشد و آن عبارت است از آموزش انسان سیاسی. این پایدیا را باید برابرنهادِ آنچه متصور شد که یونانیان آن زمان می‌پنداشتند پایدیا باید آن باشد و آنچه امروز ما وارثان انسان‌گرایی یونانی تحت عناوین آموزش و فرهنگ می‌فهمیم: «پرورش آنچه به طور خاص و ناب در همهٔ قلمروهای زندگی، انسانی است» و «تحول انسان هماهنگ»[۴]. با اطمینان می‌توان گفت که هنگامی که افلاطون در سرآغاز نقد خود از شاعران اشکال پایدیا را بررسی می‌کند، اعلام می‌کند که هیچ‌کس نمی‌تواند اشکال بهتری از آنچه پیشینیان فراهم ساخته‌اند، بیابد: موسیقی برای روح، ورزش برای تن. اما این دلبستگی تقوامنشانه به سنتِ طولانی آموزش یونانی عملاً در درون خود تقبیحی نامنعطف و عاری از تقوایی را نهفته دارد، یعنی [تقبیح] سنت بزرگ یونانی شعر که موضوع مورد تحقیق ما تاکنون بوده است. و اکنون زمانی که ما می‌پرسیم چه چیزی می‌تواند این عدم انعطاف را توجیه کند، به روشنی درمی‌یابیم که شکافی پُرناشدنی پایدیای افلاطون را از سایر آموزشها و تعلیم و تربیتهای موجود یا بالفعل جدا می‌کند ــ حال این آموزش چه بر عادات و رسوم پیشینیان استوار باشد، چه بر خرد شاعران، چه بر آموزه‌های سوفسطاییان. از نظر افلاطون پایدیا، تعلیم و تربیت مبتنی بر سنتِ توان موسیقایی و جسمانی کودک نیست، برانگیختن اشتیاق و معنویت در جوانان با استفاده از قهرمان نمونه‌ای که

⇒

مورد گفتار اصیل به طور عام قلم‌فرسایی می‌کند، ارجحیتی که فلسفهٔ افلاطون را از فلسفه‌ای که از پی آن می‌آید متمایز می‌سازد و تفکر او را به حرکت طبیعی جستجوی استدلالی نزدیک می‌سازد. از نظر گادامر موضع هگل ضد این موضع است؛ کسی که بصیرتهای فوق‌العادهٔ او دربارهٔ حرکتِ گفتگویی و دیالکتیکی تفکر را هدف او یعنی بستن نظام فلسفی‌اش سد کرده است. اندیشهٔ هگل در مورد نظام کامل [و بسته] بالضروره گشوده بودن تفکر را مانع می‌شود، گشودگیی که فقط با توجه به آن، پرسش می‌تواند ارجحیت خود را بر پاسخ حفظ کند (دربارهٔ ارجحیت هرمنوتیکی پرسش نگاه کنید به حقیقت و روش، ص ۳۴۴). (مترجم انگلیسی)

۴. این گفته از آنِ ورنر بیگر است. نگاه کنید به:

Platos Stellung im Aufbou der griechischen Bildung (Berlin, 1928), p.17.

از اسطوره و شعر برگرفته شده باشد هم نیست، پرورش خرد سیاسی و عملی با سود بردن از تأمل بر زندگی انسانی که اسطوره و شعر مهیاگر آنند هم نیست. فزونتر، پایدیا عبارت است از شکل بخشیدن به هماهنگی درونی روح آدمی، هماهنگی میان آنچه در او شدت و ملایمت دارد، هماهنگی میان آنچه ارادی و آنچه فلسفی است.

به نظر می‌رسد چنان توصیفی یادآور آرمان انسان‌گرایانهٔ «شخصیت هماهنگ» باشد که می‌بایست با تحول کلیهٔ تواناییهای انسانی فرد صورت گیرد ــ آرمانی زیباشناختی که می‌بایست با به اصطلاح «آموزش زیباشناختی نژاد انسانی»[5] حاصل شود. اما از نظر افلاطون هماهنگی به معنای همنوا کردن *ناهمنوایی*هایی است که ذاتیِ انسان است (جمهوری ۳۷۵ c)[6]. آموزش و تعلیم و تربیت وحدت بخشیدن به عناصر آشتی‌ناپذیر است. [پر کردن] شکاف عناصر بهمیی و صلح‌آمیز در انسان. متولیان دولت، که فقط آموزش آنها مدّ نظر است، طبعاً عادل نیستند، بنابراین آدمی نیازمند است که «قوه‌ها و تواناییهای» آنان را تحول بخشد. پایدیا ضروری است تا بتواند آنچه را که برحسب تواناییها و قوه‌های آنان ناگزیر به دو بخش شده است، در قالب منشی واحد با یکدیگر جفت و جور کند. و در واقع اگر بخواهیم با دقت و درستی سخن بگوییم باید بگوییم که طبقهٔ متولیان طبقه‌ای است متشکل از تمامی آدمیان.[7]

---

۵. ارائه‌دهندهٔ این آرمان، فریدریش شیلر است. ــ م.

۶. این نکته حتی در *جمهوری* (۴۱۰ c) روشنتر به چشم می‌خورد و در *مرد سیاسی* (۳۰۶) بر آن به دقت تأکید شده است.

۷. البته [عملاً] متولیان فقط طبقهٔ رهبران در دولتی هستند که بخش اعظم آن متشکل از صاحبان «حرفه‌ها» است. اما ذکر این نکته اهمیت دارد که پایدیا به طور کلی، یعنی پایدیایی که به معرفت از عدالت منجر می‌شود، فقط زمانی موضوعیت پیدا می‌کند که طبقهٔ متولیان مدّ نظر قرار گیرد. این امر کفایت می‌کند تا روشن سازیم که عدالت در انجامِ حرفه یا idiopragein فقط سایه‌ای از عدالت واقعی است. البته «حقیقتِ» عدالت فقط در نزد متولیان یافت نمی‌شود. اما به نظر می‌رسد که فقط با سرمشق قرار دادن متولیان و فقط با رجوع به آنان است که اصحاب «حرفه‌ها» بتوانند در عدالت حقیقی سهیم شوند. برای این گروه، Idiopragein یا انجام دادن حرفهٔ خود، به آن معناست که در کار سایر *طبقات* دخالت نکنند ــ به عنوان مثال در کار جنگاوران و متولیان ــ و بیش از آن، انجام دادن حرفه به آن معناست که اینان در کار سایر *اصحاب* حرفه‌ها مداخله نکنند (ab ۴۳۴): و بنابراین عدالت حرفه‌ای به آن معناست که آدمی اجازه دهد تا رهبری شود. و در نهایت این تصویر کلی از دولت را باید در تفسیر «دولت یا حالت درونی» یا بنیان روح هر فرد به‌کار بست: فردی که اتکایش بر عدالت به عنوان کنش درونی، مهیاگر هنجاری است برای هر آنچه انجام می‌دهد، اعم از آنکه این کار کسب ثروت باشد، یا برآوردن نیازهای تن، یا معاملات سیاسی یا خصوصی (dc ۴۴۳).

قطعهٔ «شهر خوکان» در کتاب *جمهوری*، شرح دولت ساکن سالمی است که افلاطون آن را با تلفیق منحصر به فرد و تقلیدناپذیری از نوستالژی و طنز توصیف می‌کند. در این دولت صلح و صلح دوستی به شیوه‌ای خودکار حضور دارد، زیرا که هر کس با انجام هر آنچه برای همگان درست و ضروری است حق عدالت را به جای می‌آورد. این دولت که به شیوه‌ای مستحکم برای برآوردن نیازها سازمان یافته است هرگز نمی‌تواند در تاریخ بشری وجود داشته باشد و در نتیجه‌آرمان و الگویی واقعی برای آدمی نیست. از آنجا که این دولت فاقد تاریخ است، فاقد حقیقت انسانی نیز هست.[۸] برخلاف حیواناتی که به شیوه‌ای اجتماعی سازمان یافته‌اند ــ فی‌المثل مورچگان ــ و انگیزهٔ اجتماعی آنها با نظمی هدفمند برآورده می‌شود که فقط ضروریات زندگی آنها را تأمین می‌کند. انسان صرفاً موجودی طبیعی نیست؛ انسان موجودی

---

۸. «شهر خوکان» (جمهوری b ۳۶۹ - e ۳۷۴) فقط نوعی تصویرِ نقیض (counterimage) واقعیت زندگی سیاسی بشری است، زیرا که هیچ دولت انسانی، نه در دوران تاریخی و نه در دوران ماقبل تاریخی، وجود نداشته است که به ورای تمهید و تدارک ضروریات زندگی نرود، و به دقت به همین سبب، وارد قلمرو تاریخ نشود، جایی که شکوفایی و زوال و فساد و شفا وجود دارد، به هر تقدیر از نظر افلاطون این واقعیت به آن معناست که در تمامی دولتها همه‌چیز به پایدیایی درست وابسته است. شیوهٔ سالم زندگی که ساکنان شهر خوکان از آن بهره‌مندند در امر انتقال این زندگی سالم از نسلی به نسل بعد، به طور ماهوی کاملاً غیرتاریخی است (b ۳۷۲). بنابراین هیچ پاسخی واقعی به پرسش عدالت چیست در این تصویر از دولت یافت نمی‌شود. پرسش حق در اینجا فعلیتی ندارد، زیرا که کنش متقابل و تعاملِ مردمان این دولت با یکدیگر محدود است به نیازمندی متقابلی که آنان در امر تولیدِ هر آنچه همگان نیازمند آنند به یکدیگر احساس می‌کنند. تغییری که افلاطون در اسلوب نگارش قطعهٔ ۳۷۲ می‌دهد، یعنی آن را به طنز می‌نویسد، خاصه به این جهت است که نشان دهد که از نظر او قضیه نمی‌تواند با این الگوی فرضی خاتمه یابد. دولت عادل را نمی‌توان در این وضعیت، یعنی وضعیتِ «سالم» بعینه مشاهده کرد. پرسش *عدالت فقط زمانی مطرح* می‌شود که *بی‌عدالتی نیز ممکن باشد*، یعنی زمانی که جامعه صرفاً از نظم و سازمان دادن تولید ضروریات فراتر رفته باشد. این امر در دولتی بروز می‌کند که در آن خدایگان و بنده وجود داشته باشد، یعنی آنجا که زیبا و شریف وجود دارد، آنجا که آرزوی تجاوز به قلمرو دیگری یعنی جنگ وجود دارد. دولت عادل دولتی است که وضعیت را از شدتی تاریخی به تعادل بازگردانده باشد.

ویلاموویتز (Wilamowitz) (*Platon* [Berlin, 1919] 2: 214ff) در تفسیر آموزندهٔ خود از شهر خوکان به درستی عدم رضایت افلاطون از این وضعیت «آرمانی» را سبب روی آوردن او به طنز و کاریکاتور می‌داند. اما او از دریافتن این نکته باز می‌ماند که در این اولین تقسیم مشاغلِ انسانی تهدید *خارجی* و در نتیجه طبقهٔ جنگاوران نیست که حذف شده است بلکه سرچشمهٔ درونی *این تهدید* یعنی نارضایی انسانی است که حذف شده است. به همین سبب ویلاموویتز این ضرورت را درنمی‌یابد که برای رسیدن به بصیرتی در مورد آنچه عدالت است باید راه پر پیچ و خمی را طی کرد که از خلال دولتهای سالم و عادی می‌گذرد.

زیاده‌خواه است که می‌خواهد به ورای موقعیت حاضر پیش برود. بنابراین با افزایش نیازهای آدمی این وضعیت نیز خود به خود گسترش می‌یابد و از حیطهٔ قبلی فراتر می‌رود، و به عنوان نتیجهٔ غایی این گسترش بی در و پیکر، طبقهٔ جنگاوران ظهور می‌کنند و پدیده‌ای جدید، خاصه پدیده‌ای انسانی در این قلمرو پدید می‌آید: هستی سیاسی.

کار جنگاور یگانه کاری است که هدف آن تولید چیزی نیست که آدمی به آن احتیاج دارد، این کار صرفاً انجام فنی نیست. برعکس، از جنگاور خواسته می‌شود که از کار خود آزاد و رها باشد. او باید بتواند میان دوست و دشمن فرق بگذارد. بنابراین به طور ماهوی فن او معرفت است، یعنی معرفت به اینکه کی و کجا و به ضد چه کسی باید و نباید صنعت خود را به‌کار برد. بنابراین موجودیت او عبارت است از نگهبان (guard) بودن: جنگاور نگهبان است. نگهبانی کسی را کردن به معنای سایهٔ قدرت خود را بر سر او گستردن و استفاده از این قدرت و قوّت له اوست نه علیه او. بنابراین نگهبانی کردنِ چیزی متفاوت از انجام دادنِ کار دستی است. نگهبان بودن علاوه بر وظیفهٔ جنگاوری نیازمند معتمد بودن و کفِّ نفس داشتن است. اما این نوع وفاداری هنوز متضمن چیزی بیشتر است: یعنی، دوست داشتنِ دوست فقط به این سبب که دوست است (و نه دوست داشتن او به این سبب و تا آن درجه که به شما خوبی می‌کند، بلکه حتی زمانی که بدی می‌کند) و برعکس، نفرت ورزیدن به دشمن حتی زمانی که او خوبی می‌کند، درست به این سبب که او دشمن است. افلاطون عنصر جدیدی را که اکنون در کنار نیروی ارادهٔ جنگاور ظاهر می‌شود به عنوان سرشت فلسفی انسان بازمی‌شناسد و وحدت این سرشتهای متضاد را در استعارهٔ سگ نگهبانِ وفادار ترسیم می‌کند. و سبب این است که سگ با مهمان مهربان است صرفاً به این جهت که مهمان در خانه شناخته شده است. سگ با آنچه «شناخته شده» است، یا به عبارت دیگر با معرفت، دوست است. او به معنای لفظی کلمه فیلسوف است. بنابراین نگهبان یا به عبارت دیگر انسان باید سرشت فلسفی خود را پرورش دهد و در همان زمان این سرشت را با انگیزه‌های افسارگسیختهٔ بقای نفس و ارادهٔ معطوف به قدرت که در درون اوست آشتی دهد.

هدف پایدیا این است که این وحدت را تشکیل دهد، وحدتی که آدمی را از حیوان اهلی گله (برده) یا گرگ درنده (مستبد) شدن بازمی‌دارد. زیرا که در میان سایر آدمیان، قوهٔ آدمی برای آدمی بودن، سخن کوتاه، موجود سیاسی بودن، به وحدت سرشتهای فلسفی و مادی در او بستگی دارد. اما این قوه برای سیاسی شدن را طبیعت به انسان نداده است، آدمی فقط *تا آنجا که در برابر وسوسه‌های قدرتی مقاومت می‌کند که از چاپلوسی ناشی می‌شود* به موجودی سیاسی بدل

می‌شود. (نگاه کنید به اکیبیادس، جمهوری ۴۹۲). این امر به آن معناست که او باید بیاموزد تا میان دوست واقعی و دوست دروغین و میان آنچه حقیقتاً عادلانه و برحق و آنچه ظواهر گول‌زننده است تمیز بگذارد. فلسفه است که چنان تمیزی را ممکن می‌سازد، زیرا فلسفه دوست داشتن حقیقت و مقاومت در برابر دروغ است. بنابراین، فلسفه است که انسان به عنوان موجودِ سیاسی را ممکن می‌سازد. در نتیجه، پایدیا پرورش نوعی مهارت نیست، بلکه فزونتر، مولد وحدت این قدرت و عشق به معرفت است. فقط فلسفه است که کشمکش درونی را که هر چند خطرناک است، اما مع‌هذا جزو ماهوی انسان است، آرام می‌سازد. زیرا اگرچه این کشمکش همواره از ایجاد این آرامش جلوگیری خواهد کرد، اما توانی فراهم خواهد ساخت خاص هر فرد و مشترک برای همگان. فقط زندگیی که دارای این تنش پویا باشد زندگیی انسانی است.

بنابراین برداشت افلاطون از پایدیا در درون خود بصیرتهای روشنگری سوفسطایی را با بصیرتهایی دربارهٔ خطرناکی انسان، یعنی بصیرتهایی دربارهٔ ارادهٔ مستبدانه او به استقلال، پیوند می‌زد. اما افلاطون همچنین نشان می‌دهد که قوهٔ فلسفی انسان به همان اندازه عنصری اساسی است.[۹] بنابراین از نظر افلاطون عدالت به شیوه‌ای منفی بر ضعف افرادی استوار نیست که دوراندیشی‌شان آنها را به طرف بستن قرارداد با یکدیگر می‌کشاند. برعکس آدمی به معنایی مثبت سیاسی است، زیرا که قادر است بر خودبینی خود غلبه کند و برای دیگران زندگی کند. در واقع ملاکی که با آن نگهبانان سنجیده می‌شوند کاملاً نشان می‌دهد که آیا آنان به این اصل اعتقاد دارند و از آن نگهبانی می‌کنند یا نه: و آن اینکه نه بهروزی آنان بلکه بهروزی دولت است که باید محافظت شود. نگهبان فقط زمانی نگهبان عدالت است که خود را نگهبانی کند.

بنابراین از نظر افلاطون عناصر متخاصم در انسان باید آشتی داده شوند و وحدت یابند بدون آنکه قدرت او از او گرفته شود و شاعران بر مبنای اینکه آیا این آشتی را فراهم می‌سازند یا آن را مانع می‌شوند مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و «دروغهای» آنان ــ زیرا که آنان فقط دروغ می‌گویند ــ با توجه به همین مبنا به عنوان چیزی زیبا یا نازیبا مورد قضاوت قرار می‌گیرد. بنابراین آنها دیگر نباید اجازه یابند که قصه‌های هومر و هزیود را دربارهٔ اینکه چگونه خدایان

---

۹. gleichursprünglich، این واژه همان واژه‌ای است که هایدگر اغلب از آن استفاده می‌کند تا ملازمت ضروری و اجتناب‌ناپذیر وجود و عدم (Being and not-being = باشنده و نباشنده) را نشان دهد، به عنوان مثال اصیل بودن و اصیل نبودن، با حقیقت بودن و بر خطا بودن (معصیت). گادامر همین دوگانگی برطرف‌ناشدنی را در انسان‌شناسی افلاطون بازمی‌شناسد. از نظر افلاطون انسان «همیشه از قبل» هم فلسفی بوده است هم استبدادی. بنابراین وظیفهٔ پایدیا نمی‌تواند ریشه‌کنی «عنصر مستبدانه» باشد، بلکه وظیفهٔ فلسفه هماهنگ ساختن آن با «عنصر فلسفی» است. (مترجم انگلیسی)

مناقشه می‌کنند و یکدیگر و انسان را فریب می‌دهند، بخوانند. و آنها نباید دربارهٔ عنصری نومیدکننده یا افراطی در قهرمانان یا آدمیان چیزی بسرایند، زیرا که ممکن است کسی این قصه‌ها را الگوی خود قرار دهد و در نتیجه با اعمال غیرعادلانهٔ خود مماشات کند. شعر حقیقی دربارهٔ زندگی آدمی همیشه باید این حقیقت را بگوید که فقط انسان عادل، شادمان است. بنابراین هر نوع تقلید (imitation) از منشی غیرعادلانه باید حذف شود. زیرا تا آن درجه که تقلید، چیزی باشد مگر نمایشی که شخصیت خود آدمی را به اجرا می‌گذارد، همواره همنوایی شکنندهٔ روحِ هماهنگ را سست می‌کند و روح را در ظواهر یعنی آن واسطهٔ جاذب می‌پراکند، ظواهری که روح در آن به حال خود رها می‌شود. و زمانی که مالکیت اشتراکی و زندگی اشتراکی و زنان و کودکان اشتراکی به قاعده‌ای بدل شدند از برای نگهبانان و از برای تمامی آموزش موسیقایی و ورزشی و زمانی که دست‌آخر حتی تولد نسلهای جدیدِ بقاعده با عدد و رقمی معین شدند که به شیوه‌ای عمیق و رمزآلوده تعیین شده باشد (و زمانی که گفته شد زوال دولت به سبب اشتباه در محاسبهٔ تقویم زناشوییها آغاز می‌شود) ــ *فرض بر این است* که تمامی این موارد آدمی را آگاه می‌کنند که این دولتِ آموزشی به عنوان طرحی برای نوعی نظم جدیدِ عملی برای انسان یا دولت طرح نشده است. برعکس این طرح چیزی دربارهٔ خود هستی انسانی و انگیزشهای اساسی این هستی به ما می‌آموزد که استقرار دولت را ممکن می‌سازند: دولت فقط زمانی ممکن می‌شود که همنوایی دشوار و ظریف، و هماهنگ‌سازی میان گسستگیها در انسان، که قبلاً ذکر آن رفت، به وجود آمده باشد.

بنابراین پایدیای افلاطون به منزلهٔ وزنهٔ متعادل‌کننده‌ای است در برابر فشار آن نیروهایی که روشنگری سوفسطایی به دولت وارد کردند. نقد او از شعر این نیروی تعادلی را در قالب نقد آشکاری از پایدیای موجود و اعتماد و اتکای آن به سرشت انسانی و ایمان به قدرت آموزهٔ عقلانیِ ناب، بسط و گسترش می‌دهد. در مخالفت با این پایدیای سوفسطایی، افلاطون ایدهٔ شعری را بسط و گسترش می‌دهد که به شکلی دلبخواه و ریشه‌ای تصفیه شده است، شعری که دیگر بازتاب زندگی انسانی نیست، بلکه زبانِ دروغِ زیبایِ عامدانه‌ای است. هدف این شعر جدید بیان منشی است که بر دولت تصفیه‌شده حاکم است، به‌گونه‌ای که از حیث آموزشی و تعلیم و تربیتی کارآ باشد.

* * *

افلاطون در کتاب دهم نقد خود از شعر را تکرار می‌کند و قدغن کردن هر نوع هنر تقلیدی را در حیطهٔ دولت توصیه می‌کند. نقد شعر در اینجا در عین حال توجیهی نهایی برای نوشته‌های

افلاطون به شمار می‌رود. در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد که این انتقاد متوجه نفسِ اندیشهٔ شعر شده است و از استدلالهایی سود می‌جوید که برای آگاهی مدرن حتی غریبتر و بیگانه‌تر است از اخلاق‌گرایی که بر مبنای آن افلاطون به تصفیهٔ شعر دست زده بود، اخلاق‌گرایی که به طور محض بر تعلیم و تربیتی متکی بود که افلاطون به آن دست یازیده بود. زیراکه آگاهی مدرن بر آن است که در باز نمودن نمادین هنر، آدمی می‌تواند تجلی عمیق حقیقتی را بیابد که هیچ نظام دیگری نمی‌تواند آن را درک کند. بنابراین هر اندازه هم که رشتهٔ فکری نقد افلاطون مجاب‌کننده باشد، پیش‌فرضهای آن ناگزیر به دلسردی می‌انجامد. او اساساً هنر را چیزی نمی‌داند مگر تقلید. وجه ممیزهٔ این نقد آن است که سقراط استدلال خود را به تمامی با توجه به نقاش بسط و گسترش می‌دهد و حتی شاعر را به همراه نقاش تحت عنوان «کارگر دستی» قرار می‌دهد. در هنرهای بازنماینده (representative arts) حقیقتاً رابطه‌ای وجود دارد میان تصویر و «واقعیتی» که مصور می‌شود ــ هرچند ماهیت این هنرها به هیچ وجه به طور مستوفا با چنین رابطه‌ای معین نمی‌شود. در میان چنان «واقعیتهایی» از چیزهایی نام برده می‌شود که کارگر دستی «حقیقتاً» تولید می‌کند و از آنجا که کارگر دستی خود، چشم به «مثال» چیزی دوخته است که تولید می‌کند می‌توان گفت که واقعیتِ تصویر در سومین یا پایین‌ترین سطحِ سلسله‌مراتبی قرار دارد که به مثال ختم می‌شود، یعنی [سلسله‌مراتبِ] تصویر و چیزی که تولید می‌شود و مثال. زیراکه هر چیز خاصی که کارگر دستی تولید می‌کند، خود، فقط مشق مبهمی از سرمشق مثال است، یعنی «چیزی از قبیلِ» وجود حقیقیِ آن چیز و یکی از چندین نمونه (examplar). بنابراین نقاشی که چنان نمونه‌ای را کپی می‌کند و آن را حتی همان‌طور که هست کپی نمی‌کند، بلکه آن را همانگونه کپی می‌کند که از بعد خاصی ظاهر می‌شود که چیزی نیست مگر بعدی از ابعاد ممکن آن، به طور یقین مقلد ظاهرِ محض است نه حقیقت. هر چه حاصل کار او بهتر باشد، «فریب کارانه» تر است. چنان هنری قابلیت نامحدود تولیدِ شکلِ هر چیزی را به وساطت ظاهر آن دارد، زیراکه هدف آن چیزی نیست مگر فریب دادن محض. هنرمند آدمی است که همچون ساحر و سوفسطایی می‌تواند هر کاری را انجام دهد.

اما استدلالهای افلاطون بنا نیست مبنای نظریه‌ای دربارهٔ هنرهای تجسمی باشد. بنابراین این پرسش که این هنرها اساساً کپی کردن ظاهرِ واقعیت باشند یا خیر، در اینجا مطرح نیست. حتی اگر چنین باشد ــ و پاسخ به این سؤال هر چه باشد ــ نقد افلاطون از *شاعران* نیازمند این مقایسهٔ روشنگر با هنرهای تجسمی و شکلی است. ادعایی که شعر در مورد خود دارد ادعایی بس بلند است. شعر از جملهٔ هنرهای تجسمی نیست، یعنی شعر تصویرِ خود از چیزها را با صور و رنگها

و با استفاده از مصالحی خارجی نمی‌کشد. شاعر خود را به ابزار هنر خود بدل می‌کند. او با سخن گفتن شکل می‌دهد. اما شاعر به جای چیزها اغلب به خود انسان شکل می‌دهد، انسانی که خود را در هستی‌اش بیان می‌کند، انسانی که خود را در عملش و رنجش تجربه می‌کند. اما هنگامی که چنان ادعای آموزشیی اعلام شد باید مورد پرسش قرار گیرد. آیا شاعر، که خود سخنگوی خوبی است و می‌داند که چگونه هر کسی را که چیز خاصی را می‌فهمد خوب جلوه دهد، اشعار خود را با آگاهی به تمامی علوم انسانی و بیش از همه با آگاهی به خود ـ آگاهی انسان (پایدیا، فضیلت = aretè) می‌سراید، یا نه؟ مقایسه این امر با کپی‌کردنِ تقلیدی نقاش که اهدافش فقط تولید ظاهرِ محضِ بُعدی از شیء است شمایی از پاسخ به این پرسش را در اختیار ما می‌نهد.

از آنجا که شاعری که واقعاً آموزش و فضیلت انسانی را می‌فهمد خود را کاملاً وقف آنها می‌کند و خود را به مدیحه‌سرائیهای بی‌تأثیر راضی نمی‌کند، بنابراین فقط شاعری که واقعاً آموزگار است و واقعاً زندگی انسانی را شکل می‌بخشد با آگاهی واقعی از اینکه شعر دربارهٔ چیست، می‌تواند قواعد شعر را رعایت کند: فقط شاعرانی را می‌توان جدی گرفت که سرودن شعر را امری غایی تلقی نکنند. به همین سبب هومر در امتحانی که به عنوان مثال سولون در آن قبول می‌شود، رد می‌شود: امتحانِ مؤثر واقع شدن در شکل بخشیدن به زندگی انسانی. بازیِ شعری هومر در واقع به ادعایی محض در مورد معرفت مبدل می‌شود، معرفتی که ما را با شکوهِ رنگی زبان شعری‌اش به شگفتی می‌افکند. اما هنگامی که سقراط سخن شعریِ مزین را کنار می‌زد یعنی وقتی که از شاعران می‌پرسید واقعاً چه منظوری در سر دارند، نشان می‌دهد که شاعران عملاً از آنچه با قدرت عرضه می‌کنند چیزی نمی‌دانند. آنگاه خرد شاعران به صورتهایی می‌ماند که هنگامی که جوان هستند زیبا به نظر می‌آیند اما زمانی که لطف جوانی رخت برمی‌بندد اثبات می‌شود که واقعاً زیبا نبوده‌اند. در اینجا تمثیلی که سقراط به‌کار می‌برد موضوع واقعی نقد جدلی و دیالکتیکی افلاطون از شعر را نشان می‌دهد: استدلال سقراط سبب می‌شود که شعر نه فقط لطفهای خود را از دست بدهد بلکه حتی سبب می‌شود که آن اشکالی از *اخلاق* که هنرِ تزئینی رنگینِ شاعر آنها را چنان زیبا جلوه‌گر می‌سازد، اکنون فرتوتی خود را نشان دهند.

در اینجا ما حقیقتاً «نیمهٔ دوم» استدلالی را در دست داریم که باید به ضد ادعای آموزشی شاعران به‌کار برده شود. قضیه فقط این نیست که آنان معرفتی واقعی از آدمیان و امر زیبا ندارند. در این مورد آنان فرقی با کارگران دستی ندارند، کارگرانی که باید نخست اصول راهنمای حرفهٔ خود و امر صحیح و درست را از کسی بیاموزند که می‌داند چگونه باید ابزار خاص آن حرفه را

به‌کار برد. شاعران برخلاف کارگران دستی حتی نمی‌دانند که کاری را که درست انجام می‌دهند چگونه باید انجام دهند، آن هم در حیطه‌هایی که ادعایی از معرفت به آنها میسر است. آنان امری ــ به عنوان مثال هستی انسانی ــ را به عنوانِ امری زیبا یا زشت، یعنی آن‌چنان که هست، عرضه نمی‌کنند بلکه آن را فقط به عنوان چیزی که بر مردم، زیبا ظاهر می‌شود عرضه می‌کنند، مردمی که خود هیچ چیز نمی‌دانند. بنابراین همان‌طور که نقاش اصول راهنمای تصویربرداریِ خود را از اندازه‌های واقعی اشیاا برنمی‌گیرد بلکه از ظاهری برمی‌گیرد که اشیاء بر مردم آشکار می‌کنند، طرحی که شاعر از هستی انسانی رسم می‌کند از ابعاد واقعی سرشت انسانی دور می‌شود و به اشکال کاذبِ اخلاقی نزدیک می‌شود که به نظر تودهٔ عوامی که به آنها عرضه می‌شود، زیبا جلوه می‌کند.

اگرچه افلاطون به طور خاص چنین چیزی نمی‌گوید اما نقد او از هنر شعر متضمن گسستی است از کل سنت آموزشی که همواره حقایق اخلاقی هر زمان مفروضی را با استفاده از الگوهایی عرضه می‌کرد که از قهرمانان دنیای هومر به وام گرفته بود. گسستی که انجام گرفته است با نتیجه‌گیری انتقادیی که افلاطون به آن می‌رسد و همچنین در تشریح بَعدی تأثیر شعر آشکار می‌شود. موضوع واقعی نقدِ افلاطون اشکال تباه هنر معاصر و همچنین درک شعر قدیمیتر و کلاسیک، که ذوق معاصر در هنر آن را تعریف و معین کرده بود نیست، بلکه اخلاق و آموزش اخلاقی معاصر است که خود را بر پایهٔ ترکیب‌بندیهای شعری اخلاق قدیمیتر بنا کرده است و به سبب وابستگی به اشکال اخلاقی کهن، خود را در برابر تحریفات دلبخواهی آن اشکال اخلاقی بی‌دفاع می‌یابد که روح سوفسطایی خلق کرده است.[۱۰] به همین سیاق، سقراط تفاسیر رایج از

---

۱۰. به نظرم می‌رسد که فریدلندر (Friedländer) در کتاب *Platon* (Berlin, 195), 2: 138ff. (که خواندن تمامی بحث عمیق و صمیمانهٔ او دربارهٔ انگیزه‌های نقدِ مایمسیس (تقلید = محاکات = mimésis) افلاطون توصیه می‌شود) برخلاف جهت بصیرتها و تیزبینیهای خود گام برداشته است. البته این امر حقیقت دارد که در اینجا و در آنچه از پی می‌آید شیوهٔ سخن گفتن افلاطون از نقاشی و توهمات آفریدهٔ آن به آنجا می‌انجامد که آدمی به هنری بیندیشد که در زمان او مسلط است، همان‌طور که گفته‌های او دربارهٔ شعر آدمی را به یاد اوریپید و تئاتر عوامانه می‌اندازد. اما این امر فقط توضیح می‌دهد که چرا افلاطون فقط می‌توانست به این شیوه، به ضد هنر استدلال کند و نه اینکه چرا به این شیوه استدلال کرد. نکتهٔ حیاتی این است که این انتقاد در مورد هنر کهن کلاسیک نیز اعتبار دارد؛ زیرا که این انتقاد شامل برداشت معاصرانِ افلاطون از هنر نمی‌شود بلکه شامل *محتوای اخلاقی* هنر می‌گردد. تحقیق مقایسه‌ای ورنر یِیگر (Werner Jaeger) در کتاب پایدیا (برلین ۱۹۵۹) [این کتاب کلاسیک و درخشان را محمد حسن لطفی به فارسی ترجمه کرده و

←

شعر را مردود انگاشت و در این مورد که اساساً ما بتوانیم هنوز خرد شاعران کهن را بفهمیم تردید کرد. شاید چنین باشد که در جهانی که وجه مشخصه‌اش اعمال مقیدکننده و اخلاقیاتِ به طور معینْ تجویزشده باشد، گفته‌های چنین «مردان مقدسی» شریفترین و نافذترین احکام جهان باشند، احکامی که پدران می‌توانند برای تهذیب اخلاق کودکانشان به آنان بگویند، اما در ایام زوال حتی در پُرطمطراقترین اشعار گذشته پیامی را که بتواند فساد پیش‌روندهٔ روح سیاسی را متوقف کند نباید سراغ گرفت.

بنابراین هنگامی که افلاطون تأکید می‌کند که شعر تحریف می‌کند و فریب می‌دهد منظورش از این گفته بدواً نقدی از واقعیت زیباشناختی اثر هنری است، نقدی که این برداشت از واقعیت را با مفهوم واقعیت راستین مقایسه می‌کند و محک می‌زند. بیش از همه، این نقدِ به ظاهر هستی‌شناختی از هنر شعر معطوف به محتوای شعر است، یعنی به منشی که این محتوا جلوه‌گر می‌سازد و در آن به شیوه‌ای حیاتی فضیلت و سعادت (شادمانی = happiness) در مقابل یکدیگر قرار داده می‌شود. چنین تقابلی فقط می‌تواند به برداشتی غلط از فضیلت و سعادت منجر شود و آنها را مانعةالجمع قلمداد کند.

بنابراین سقراط نقد خود از شعر را با نقد از تأثیر آن تقویت و کامل می‌کند، نقدی که مضامین نقد قبلی از شاعران را تکرار می‌کند و ژرفا می‌بخشد. سقراط خاطرنشان می‌کند که نفسِ قدرتی که شعر برای افسون کردن و تحت تأثیر قرار دادن ما دارد، آن را به خصمِ هدف حقیقی آموزش و تخریب‌کنندهٔ منش واقعی بدل می‌سازد. زیرا که فساد روح نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر خدعه و فریب است. توهمی که نقاش می‌آفریند نگاه ما را خیره می‌سازد و شیء را وامی‌دارد که هر لحظه

⇒

انتشارات خوارزمی آن را منتشر کرده است.] روشن می‌سازد که چقدر بجا هومر به هدف انتقاد افلاطون از برداشت شاعران از فضیلت تبدیل شده است. فضیلت بدون حکمت عملی *(phronésis)* ریشهٔ هومری دارد و در طول تمامی تغییراتی که در زندگی سیاسی یونان رخ داده بود فضیلتِ هومری نقش خود به عنوان پارادایم را حفظ کرده بود. به نظر من این واقعیت کاملاً روشن می‌سازد که چرا نقد سقراطی ـ افلاطونی از این آرمانِ فضیلت دفاعی است از *δικαιοσυνη μετα φρονησεως* (عدالت به میانجی حکمت عملی) (جمهوری ۶۲۱c) و هدف این دعوی مخالفت با سنت قدرتمند هومری است. هر آن کس که در زندگی قبلی به میانجی «عرف و رسمِ بدون فلسفه» (*εθει ανευ φιλοσοφιας*) دارای فضیلت باشد، زندگی در قالب مستبد را در تقسیم جدید زندگیها انتخاب خواهد کرد (۶۱۹b). این مضمون اسطوره‌ای به شکلی نمادین آنچه را که در حرکت طولانی دیالکتیکی کتاب *جمهوری* طرح شده و با نقد از شاعران تمام شده است، بازمی‌گوید (نگاه کنید به فیدو ۸۲bc!).

به رنگی درآید ــ تا اینکه انسانی که دارای معرفت ریاضی است از راه برسد و ابعاد واقعی آن شیء را با اندازه گرفتن و شمردن و وزن کردن معین سازد. شاعر نیز مثل نقاش که از اندازه‌های حقیقی چیزی که تصویر می‌کند غافل است از اندازه‌های خوب و بد غافل است. و همان‌طور که نقاش در مورد آنچه واقعی است و آنچه واقعی نیست موجب بروز شک می‌شود، شاعر نیز هنگامی که فوران انفعالات و احساسات فرّار انسانی را حاضر می‌سازد، روح شنونده را دچار سردرگمی و خستگی عصبی می‌کند. در اینجا سقراط از تأثیر شعر مبتنی بر تقلید، تصویری می‌کشد با اتکا به تئاترسالاریِ آتنی [یا به عبارت دیگر سلطه‌ای که تئاتر در زندگی آتنی داشته است]. شاعری که می‌خواهد حضار را تحت تأثیر قرار دهد خود با دو عامل رهبری می‌شود، یکی ذوق حاضران و دیگری کشش طبیعت خود وی به هر آنچه غنی و براق است و می‌تواند به تصویر کشیده شود یعنی به طوفانهای متغیر احساسات انسانی. برعکس، شاعر از تمایل ثابت کسانی سَر می‌خورد که سرنوشتشان هر چه باشد آن توان و قوهٔ آرامی را که از تصمیمی قطعی نشأت می‌گیرد حفظ می‌کنند. هر آنچه خود را به بازنمون شعری و ایماها و تجلیات خلجانهای عاطفی وانهد، اگر با منش حقیقی مقایسه شود، سخیف و غیرحقیقی خواهد بود. بنابراین هنر آنچه را در واقع از قبل «مکر و خدعه زندگی» است تکرار می‌کند (هگل).

با وجود این، هنر آن را به شیوه‌ای فریبکارانه تکرار می‌کند یعنی در قالب تقلیدی «صرف» که به ظاهر بی‌گزند است. بنابراین عیب عمدهٔ تقلید را باید در سوءتأثیرِ جذابیتهای آن بر روح انسانی جستجو کرد. هر نوع تقلیدی، تقلیدِ چیزی دیگر و در موارد خاصی کسی دیگر است. البته هدفِ تقلید واقعاً می‌تواند شخص مورد تقلید قرار گرفته و تأثیر آن بر شخص مقلد نباشد، زیرا که تقلید شخص دیگر می‌تواند دارای ساخت صوریِ اخذِ چیزی برای من باشد. در این مورد، هدفِ تقلید اصلاً دیگری نیست، بلکه علاقه‌مندی به دیگری، عملاً علاقه‌ای است به اینکه آن کس چگونه چیزی را انجام می‌دهد. آنچه کسی از کسی دیگر هنگامی که آن کس به او «نشان می‌دهدکه چگونه کاری انجام می‌گیرد» و تقلید منبعث از آن یاد می‌گیرد، آنقدرها چیزی نیست که به دیگری تعلق داشته باشد بلکه چیزی است که من می‌توانم برای خود اخذ کنم. بنابراین هدف چنین تقلیدی، تقلید کردن نیست، بلکه یاد گرفتن چگونگی انجام کاری به دست خود من است.

برخلاف آن، کسی که بر اثر ایما و اشاره تقلید می‌کند و فقط تقلید می‌کند، دیگر خودش نیست. او به خود شخصیتی بیگانه می‌دهد. اما حتی در این حالت نیز او فقط از دیگری *تقلید* می‌کند یا به عبارت دیگر او نه خودش است نه دیگری. پس این نوع تقلید متضمن انداختن شکافی در خود است. اینکه کسی خودش است اما هنوز از دیگری تقلید می‌کند به آن معناست

که او از دیگری از بیرون تقلید می‌کند و با شکل دادن به نمای بیرونی خود به‌گونه‌ای که با نمای بیرونی کسی دیگر هماهنگ شود، می‌خواهد چیزی شود که دیگری به شکلی بیرونی هست. اما جهت دادن خود به سوی نمای بیرونی کسی دیگر و کپی کردن ایماهای اتفاقیِ سطحی او (به شرطی که این عمل، به طور صمیمانه انجام گیرد و نه به طور آگاهانه به عنوان بازیی برای نشان دادن و اثبات چیزی) متضمن دور شدن آدمی از خود و دور شدن او از هستی درونی خود است. بنابراین چنان تقلیدی با فراموش کردنِ خود انجام می‌گیرد. از آنجا که هدف تقلید یعنی خود را شبیه دیگری ساختن، زمانی تحقق می‌یابد که شخص کاملاً شبیه فردی دیگر شود (به عنوان مثال زمانی که بازیگری خود راکاملاً در نقش خود غرقه می‌سازد) ما دیگر شاهد تقلیدِ صرف نمای برونی بیگانه‌ای نیستیم که با اتکا به آن، مقلد ــ حتی اگر غافل از خود باشد ــ بتواند خود را حفظ کند. در اینجا تقلید به خود ـ برونی ساختن و از خود ـ بیگانه ساختن بدل می‌شود. به همین سبب بازیگر فقط ایماهای کسی دیگر را نمایش نمی‌دهد. برعکس تمام اعمال بیانی او آشکار ساختن طبیعتی درونی است که به هر تقدیر طبیعت انسانی خود او نیست. بنابراین تمام فراموش‌شدگیِ خود، در جریان تقلید، خود را در از خود ـ بیگانه‌ساختن تحقق می‌بخشد. و حتی کسی که صرفاً چنان تقلیدی را تماشا می‌کند بدون آنکه خود بازی کرده باشد، با همدلی به چیز مورد تقلید قرار گرفته تن در می‌دهد، به عبارت دیگر او بر اثر تجربه‌ای که کسی دیگر به او القا می‌کند و او نیابتاً آن را احساس می‌کند خود را فراموش می‌کند، کسی که او را جلوی چشمان خود می‌بیند. بنابراین حتی تماشا کردن نیز همیشه متضمن حداقلِ نوعی از خود ـ بیگانگی است یعنی تا آن درجه که تماشا کردن تن در دادنِ خود فراموشانهٔ شخص به امواج عاطفه‌ای بیگانه باشد.

روشن است که این تأثیر بازنمونِ تقلیدی حتی در سایر تصویرسازیهای شعری نیز که کمتر از تئاتر بیانگر هستند اساساً یکسان است. و جمهوری افلاطون در این پرتو است که تأثیر تقلید را نشان می‌دهد. جاذبهٔ تقلید و لذت حاصل از آن شکلی از خودفراموشی است که در جایی بارزتر است که آنچه باز نموده می‌شود، یعنی شور و عاطفه (Passion)، خود، خودفراموشی است.[۱۱]

---

۱۱. ästhetisches Bewusstsein یا آگاهی زیبایی‌شناختی مضمون اصلی کتاب مهم گادامر به نام حقیقت و روش است که در اینجا مطرح می‌شود یعنی نقد خود گادامر از «آگاهی زیبایی‌شناختی» و ذهنی‌شدن اثر هنری که همبستهٔ آن است (نگاه کنید به حقیقت و روش، ۷۷). گادامر مستدل می‌سازد که افلاطون عملاً نتایج اخلاقی ذهنی‌شدنِ هنر راکه کانت و فلسفهٔ مابعدکانتی بعداً آن را تکمیل کردند، پیش‌بینی کرده بود. از نظرِ آگاهی زیبایی‌شناختی مواجههٔ ما با اثر هنری به تجربهٔ درونی یا *Erlebnis* تبدیل می‌شود، تجربه‌ای که ←

بنابراین، این نقد از شعرِ تقلیدی از آنچه در ظاهر به نظر می‌رسد نافذتر است. این بینش نه فقط از محتوای خطرناک هنر تقلیدی با انتخاب اشکال غلط بازنمون انتقاد می‌کند، بلکه، در عین *حال نقدی از نتایج اخلاقی "آگاهی زیبایی‌شناختی"* نیز هست. دقیقاً همان تجربه‌ای که روح در تقلید فریبکارانه و موهوم کسب کرده بود فی‌نفسه از قبل به معنی تباهی روح است، زیرا که تحلیل عمیقِ بنیانِ درونی روحْ آشکار می‌سازد که خودفراموشی زیبایی‌شناختی راه را برای بازی سوفسطاییان با عواطف به‌گونه‌ای که به دل انسان رسوخ کند، هموار می‌سازد.

بر همین سیاق، پرسشی مطرح می‌شود در این باب که آیا اصلاً بازنمونی شعری وجود دارد که در برابر این خطر مصون باشد. و هنگامی که افلاطون با اتکا به مفهوم آموزش از طریق شعر به این پرسش پاسخ مثبت می‌دهد، پرسشی دیگر مطرح می‌شود در این باب که بـه چـه مـعنا می‌توان گفت که این شعر جدید تقلید است. کلید این پرسش را ــ پرسشی‌که ما خواهیم دید برای تمام آثار افلاطون اهمیتی حیاتی دارد ــ باید در این گفتهٔ افلاطون جستجو کرد که یگانه شعری که از انتقاد او مصون باقی می‌ماند مدح خدایان و سرودهایی است که برای سـتایش آدمـیان خوب خوانده می‌شود. به اطمینان می‌توان گفت که از حیث شعری چیزی «غیرواقعی» در این نوع اشعار بازنموده می‌شود؛ در اینجا خود خدایان و آدمیان بر اساس نوعی تقلید به دقیقترین مفهوم کلمه به عنوان سخنگویان ظاهر می‌شوند. مع‌هذا چنین شعری از مابقی اشعار که از حیث بازنمایی بسیار گویا هستند، تفاوت دارد. این نوع شعر بازنمونی است در ستایش کسی. اما در سرودهای ستایش و در آن شکل از شعر ستایش که از قلمرو انسانی فراتر می‌رود ــ یعنی مدح خدایان ــ خطر از خودبیگانگی وجود ندارد، خطری که بازی جـادویی و تـوانـایِ شـعرْ آن را موجب می‌شود. در ستودن، نه کسی که می‌ستاید و نه کسی که شاهد ستودن است فرامـوش می‌شود. برعکس، در هر لحظه هر دو حضور دارند و همان‌طور که هستند بیان می‌شوند. زیرا ستودن، بازنمونِ آنچه ستودنی است، نیست. البته سرود ستایش همیشه عنصری از بازنمونِ امر

⇒

به سببِ دیمومنش (duration) به شیوه‌ای کاذب ما را از دنیای عملی جدا می‌سازد (نگاه کنید به تـحلیل گادامر از کتاب شیلر به نام *آموزش زیبایی‌شناختی انسان در حقیقت و روش*، صص ۷۸-۷۷). افلاطون تأثیر مضر چنان تجربهٔ درونیِ زیبایی‌شناختی را بر فردمتذکر می‌شود، فردی که آن تجربهٔ درونی را با کمک تقلید غنی می‌سازد. بنابراین برای افلاطون آموزش زیـبایی‌شناختی (paideia ، *Erziehung*) کـه شـیلر از آن دفاع می‌کند، مخرب است، زیرا که چنین آموزشی درست ضد پایدیای حقیقی است، پایدیایی که بیش از آنکه فراموشی روح از خود را ژرفـا بـخشد، آن را بـه روشـنایی مـعرفتِ از خـویشِ سـقراطـی بـرمی‌کشد. (مترجم انگلیسی).

ستودنی را در بر دارد، ولی به طور ماهوی چیزی است که از این بازنمون متمایز است. آن‌کس که می‌ستاید هم خود و هم حضار خود در هنگامِ ستایش را مخاطب می‌سازد (و به معنایی حتی آن‌کس راکه می‌ستاید)، زیراکه او از چیزی سخن می‌گوید که همهٔ آنها را به یکدیگر پیوند می‌زند و به همهٔ آنها تعهدی مشترک عطا می‌کند. آن کس که می‌ستاید تعهد خود را به چیزی بیان می‌کند، زیراکه در ستودن معیاری که با آن ما هستی خود را ارزیابی می‌کنیم و می‌فهمیم آشکار می‌شود. حال، بازنمودنِ موردی که در آن معیاری که ما جملگی در آن شریک هستیم آشکار می‌شود، یقیناً چیزی بیشتر از درام و نمایش و حتی بیشتر از بازنمودنِ امری نمونه است. بازنمودن، شیوه‌ای است که بر مبنای آن به الگو، کارآییِ جدیدی داده می‌شود، و این عمل در و از طریق بازنمودن الگو صورت می‌پذیرد.

بنابراین سرود ستایش در قالب نمایش شعری، به طور ماهوی زبانِ مشترک است، زبانی که مورد توجه جملگی ماست. این زبان، زبان شعریِ شهروندان دولت افلاطون است. به اطمینان می‌توان گفت که حتی این بازنمون تقلیدی تابع بحثهای هستی‌شناختی قبلی است، زیراکه مثل همهٔ شعرها، این شعر نیز تقلید چیزی است که تولید شده است. این شعر فی‌نفسه منشِ حقیقی را به وجود نمی‌آورد بلکه فقط آن را به شکل شعر باز می‌نماید. اما در دولت حقیقی، در دولتِ مبتنی بر عدالت چنان بازنمونی اقرار به تعهد در قِبال روحی است که از آنِ همگان است، اقراری که از طریق بازی سرخوشانه از آنچه حقیقتاً جدّی انگاشته می‌شود، تجلیل می‌کند.

اما هنگامی که پیوندهای مشترکی که در اعمال و مناسک و الگوهای زندگی بیان می‌شوند دیگر در درون دولت احساس نشوند و هنگامی که وابستگی به آنها دیگر در سرود ستایش منعکس نشوند، ستایش عدالتِ واقعی چه شکلی باید به خود گیرد؟ در دولتهایی که در واقع «چاره‌ناپذیرند» سرود ستایش چه شکلی باید به خود گیرد؟ سرود ستایش چه شکلی باید به خود گیرد تا حتی به عنوان بازنمون، ستایشی اصیل باشد یعنی زبانِ چیزی باشد که به همگان مربوط است؟ در واقع با طرح این پرسش ما کاری کمتر از کشف جایگاه دیالوگهای افلاطون در کل آثار فکری او نکرده‌ایم. زیرا هنگامی که عدالت فقط به یقینی درونی در روح محدود شود و دیگر به روشنی با واقعیتی بیرونی یکسان نشود، هنگامی که معرفت از عدالت باید در برابر بحثهای آگاهیِ «تنویریافته» جدید مورد دفاع قرار گیرد، *مباحثهٔ فلسفی* دربارهٔ دولتِ حقیقی به یگانه ستایش حقیقیِ عدالت بدل می‌شود. دیالوگ افلاطون نیز به یگانه راه معتبر بازنمون این مباحثه بدل می‌شود، یعنی همان سرود ستایشی که هر آنچه را به همگان مربوط است تأیید می‌کند و در تمامی آن «نمایش و بازیی» که مبین دولتِ آموزشی است هرگز آن مسألهٔ جدّی را از چشم

نمی‌اندازد: پرورش انسان سیاسی و عدالت در او. هدف نقد افلاطون از شعر، نقدی که در انکار آگاهی زیبایی‌شناختی به اوج می‌رسد، پشتیبانی از مدعای او دربارهٔ دیالوگهای خود اوست. افلاطون صرفاً افسونی جدید را به جای فراموشیِ زیبایی‌شناختیِ خود یا نفس و جادوی کهن شعر نمی‌نشاند. بلکه برعکس پادزهرِ پرسشگریِ فلسفی را پیش می‌کشد. آدمی باید همان کاری را بکند که فرد عاشق می‌کند یعنی زمانی که عاشق می‌فهمد که عشق او برای او بد است و خود را وامی‌دارد تا از آن دست شوید. نقد از شاعران که افلاطون آن را هنگام بحث دربارهٔ دولت به سقراط نسبت می‌دهد در واقع همان باطل‌السحری است که آدمی آن را ــ از سر توجه به وضعیت روح خویش، یعنی همان حالتِ (state) درونی یا دولتِ (state) درون خویش ــ می‌خواند، تا خود را از شر عشق کهنه رها کند.

بنابراین یقیناً حالت شاعرانهٔ دیالوگهای افلاطون الگویی از برای شعری نیست که در دولت آرمانی اجازهٔ سروده شدن داشته باشد، اما شعری واقعی است که قادر است آنچه را در زندگی سیاسی فعلی امری سیاسی است ابراز کند. شعر مبتنی بر دیالوگ افلاطون باید در برابر هر نوع سوءتفسیر زیبایی‌شناختی مقاومت کند و بنابراین هماهنگی کاملی وجود دارد میان هنجارهایی که افلاطون برای شعر مقرر می‌کند با تألیفات مبتنی بر گفتگویِ خود او، هماهنگیی که در واقع در پایان کتاب جمهوری به آن اشاره می‌شود.

این هماهنگی را حتی می‌توان در آن شکل تألیف افلاطونی که بسیار به برداشت سنتی از شعر نزدیک است، یافت: اسطوره‌های افلاطون. بدیهی است که محتوای این اسطوره‌ها و تصاویر خدایان و فراسو و زندگیِ بعدی روح، جملگی، وابستگی شدیدی به الهیاتی دارند که در کتاب جمهوری عنوان شده است. اما قدرتی که افلاطون هنگام تدوین مسأله به‌کار می‌برد و ابزاری که به‌کار می‌بندد تا موضوعات اسطوره‌ای عصر سابق را با نور اسطوره‌ای جدید منور سازد (یعنی همان موضوعات اسطوره‌ای که نقد او آنها را از افسونشان پاک کرده بود) دارای اهمیت‌اند. محتوای اسطوره‌های او به‌گونه‌ای تألیف نشده‌اند که در شامگاه باشکوه نوعی گذشتهٔ ازلی (primordial past) محو شوند و یا به جهانی فرو بسته منتهی شوند که معنای فهم‌ناپذیرش همچون حقیقتی بیگانه روح را در خود فرو برد. برعکس، این محتوا از مرکز حقیقتِ سقراطی در جریان نمایشی رشد می‌کند که در آن روح خود را بازمی‌شناسد و روح از حقیقت آن کاملاً مطمئن است. زمانی روح پی می‌برد که شادمانی‌اش فقط در عدالت نهفته است که طنین صدایش که در افقهای دوردست پیچیده همچون پژواکی روشن به او بازگردد. افلاطون معنای اسطوره‌ای بسیاری را از آنِ خود می‌کند یعنی اعتقاد به ماوراء و تناسخ و حاکمیت ماورای افلاکیِ عشق و

روابط کیهانیِ میان روح و ستارگان و میان جهان دولت و جهان ستارگان، اما این قدرتهای اسطوره‌ای به این سبب احضار نمی‌شدند که طلسم خود را درافکنند، بلکه بیشتر، آنها از آنجا که به حقیقتی پیوند دارند که روح در تفلسف کشف می‌کند هستی خود را از یقین درونی روح کسب می‌کنند. بنابراین روح اساساً هیچ حقیقتی را از خارجِ خود کسب نمی‌کند. پس اسطوره‌های افلاطون نه *mythos* هستند نه شعر، البته اگر معنای mythos حقایق سر به مُهر عقاید کهن باشد و اگر معنای شعر آن باشد که روح خود را در آینهٔ واقعیتی متعال (an exalted reality) بازبنماید. نمی‌توان تأویلی از دنیای اسطوره‌های افلاطون را به دست داد، زیرا در آثار افلاطون دنیایی که از میتوس ساخته شده است اصلاً دنیا نیست بلکه خطوط کلی تفسیر روح از خویش به میانجی لوگوس (کلمه) است که به صحنه‌ای کیهانی فرا افکنده شده است. اسطوره‌های افلاطون را نباید وجدی (ecstasy) متصور شد که آدمی را به دنیایی دیگر می‌برد. برعکس، مصالح افسانه‌ای کهن این اسطوره‌ها با گره خوردن به تجربهٔ آدمی از خویش به مثابهٔ تصاویر بزرگ شده (magnifications) و تصاویر معکوس (inversions) و تصاویر فراگیر (views from afar) و تصاویر نقیض طنزآلودهٔ (ironic counterimages) دنیای واقعی معنای جدیدی کسب می‌کنند. بنابراین، این اسطوره‌ها به هیچ وجه بازنمون و تئاتر نیستند، یعنی چیزهایی که صرفِ جاذبه‌شان ما را سرخوش می‌گرداند و صرفِ دیدن آنها می‌تواند ما را خشنود سازد.

شکلِ روایت در آثار افلاطون نیز با این واقعیت معین شده است که روح نمی‌تواند و نباید خود را در پرواز وهم‌آلودهٔ خیال گم کند. افلاطون قصهٔ خود را «فقیرانه» یا بی‌پیرایه می‌گوید و به لوازم هر نوع روایتی که بناست راوی و شنونده را مفتون افسونِ شکلِ احضارشده کند، هیچ اهمیتی نمی‌دهد. حقیقتاً این امر شگفت‌آمیز است که تا چه اندازه از گفتار غیرمستقیم در روایت این اسطوره‌ها استفاده شده است. به عنوان مثال، اسطورهٔ پایان کتاب جمهوری کاملاً در قالب گفتار غیرمستقیم روایت می‌شود. این شگرد به ما اجازه می‌دهد که با بازپس نگریستن، معنای عمیقتر نقد افلاطون از شاعران را مشاهده کنیم، نقدی که در مورد هومر در نظر اول اندکی بیش از مهملات بدخواهانه به نظر می‌رسد. در آثار افلاطون هر چیزی چنان طراحی شده است که قصهٔ اسطوره‌ای نتواند فاصله‌ای را حفظ کند که هر قصهٔ جن و پریِ دوست‌داشتنیی آن را برای خود حفظ می‌کند. در میان امواج جذبهٔ شعری، ناگهان ما به خود می‌آییم که در فضایی سقراطی محصور شده‌ایم (اغلب فقط با بیان گفتهٔ سقراطی اصیلی) و آن افسانهٔ کهنی که به اصطلاح از فراموشی نجات داده شده است اصلاً اسطورهٔ احیاشدهٔ کهنی نیست بلکه حقیقتی سقراطی است که پیش دیدهٔ ما در جهانی سه‌بُعدی قد علم می‌کند در حالی که افسانهٔ وهم‌آلوده در برابر آن کاملاً

فرو می‌نشیند. اسطوره‌های افلاطون بیانِ ظریف این استدلال سقراطی است که ظاهر و نمود دروغ است و تأیید مقایسه‌ای است باژگونه و پاراداوکسی که سقراط بر اساس آن جهان واقعی را با جهان دیگر یعنی جهان حقیقی می‌سنجد. اما حتی در این حالت نیز اسطورهٔ افلاطون با طنز آمیخته است، طنزی که به ما اخطار می‌دهد هرگز فراموش نکنیم که فقط بر اثر تصادف یا تقارنی سعد نیست که ما به حقیقتِ اصیل دست می‌یابیم و از نتایج جدی نقدهای سقراط می‌گریزیم.

مع‌هذا نمی‌توان گفت که یگانه کارکرد چنان اسطوره‌هایی قابل فهم ساختن حقیقتِ سقراطی با بیان کردن آن به شیوه‌ای تمثیلی است. البته در اینجا نباید هرگز در این باره شک و تردید کرد که چه کسی سخن می‌گوید و معرفتی که بنیان گفته‌های اوست چیست. اما این واقعیت که معرفت سقراطیِ آدمی از نفسِ خود به شکلِ نمایشیِ متشکل از تصاویر اسطوره‌ای بیان می‌شود تا حدی مبین این امر است که این معرفت چه نوع یقینی را داراست. سقراط در روح خود با امری توضیح‌ناپذیر روبه‌رو می‌شود که در برابر تنویر روشنگرانه‌ای مقاومت می‌کند که در امر محو و نابودی اسطوره‌شناسی موفق شده بود. ما نباید محدودیتهایی را که سقراط بر سر راه چنان تبیینهایی ایجاد می‌کند به عنوان بازماندهٔ ایمانی تفسیر کنیم که روح به رغم موفقیت روشنگری به آن مؤمن باقی می‌ماند، یعنی موفقیت روشنگری در تبیین وقایع و تجلیات اسطوره‌ای به عنوان جریانهای طبیعی و در نتیجه حذف عناصر جادویی از آنها. هنگامی که روشنگری در صدد تبیین خودِ روح و حذف رمز و رازی برمی‌آید که گرداگرد قدرتهای عدالت و عشق را فراگرفته است، آن هم با تقلیل آنها به ترفندهای هوشمندانه (یا بی‌مقدار) یا تزلزلهای روح، سقراط به عنوان کاشفی بصیر (visionary) که روح خود را نظاره می‌کند با براهین سهل و سادهٔ روشنگری به مخالفت برمی‌خیزد و در قالب تصاویر داوری مردگان و سلسله‌مراتب جهانها، و با چشمان بینای مردی بصیر و با زهرخند مردی اهل طنز، یقینی توضیح‌ناپذیر را که روح داراست، اعلام می‌کند ــ یقینی که مرزهای تفلسف بشری و همچنین ابعاد و افقهای آن را تعیین می‌کند. مسلماً، در این اسطوره‌های شعری روح خود را به چهره‌هایی چند مبدل نمی‌سازد، چهره‌هایی که در برابر ما قد علم می‌کنند و در همان حال ما را از حقیقت خود غافل نگه می‌دارند. اما روح از طریق قلمروهای سوررئال اسطوره‌هایی که بر آنها حقیقت سقراطی حاکم است از سفر خویش بازمی‌گردد، قلمروهایی که در آنها حقیقتِ سقراطی، قانون واقعی تصحیح امور بر اساس باورهای روح است. این جهانها اهمیت فلسفیدنِ روح را به تمامی آشکار می‌سازند، وظیفه‌ای که هیچ وحی یا الهامی روح را از آن معاف نمی‌کند.

تفاوت دیالوگها با شعر تقلیدی حتی بارزتر از تفاوت قصه‌های اسطوره‌ای [افلاطون] با شعر

تقلیدی است، زیرا این قصه‌ها با نوعی افسون شعری فرّار و غریب آذین شده است. البته دیالوگها «بازنمونهایِ» مردم واقعی، یعنی سقراط و دوستان او هستند. اما بُعد با اهمیت این شخصیتها بازنمونِ تجسمیِ قدرتمند آنها نیست و حتی بداعت و تازگی سخن گفتنهای آنان نیز نیست، سخنانی که با شخصیت هر یک از آنها سازگار است و حق هر یک را به جای می‌آورد. دست‌آخر این دیالوگها چیزی بیش از درامهای فلسفی هستند و سقراط قهرمان این تألیفات شعری نیست. حتی بازنمونِ سقراط به معنای تشویق و ترغیبی است برای تفلسف. هدف و مقصد این بحثها نه ترسیم نوع بشر است نه تشریح گفته‌ها و پاسخها. تصادفی نیست که افلاطون شیفتهٔ ارائهٔ این بحثها با اتکا به تکرار مکرّرات است و حتی تردیدی در این امر نمی‌کند که سقراط را وادارد که بحث کتاب جمهوری را که خود به ده کتاب بخش شده است در طول یک روز تکرار کند. افلاطون به شرحهای زنده و قدرتمند آنقدرها علاقه‌ای ندارد که به آنچه به چنان تکرار مکرراتی ارزش می‌بخشد، یعنی به قدرت زاینده یا آشکارکنندهٔ (maieutic power) این بحثها (تئتوس ۱۴۹c)، یعنی به حرکت ناشی از فلسفیدنی که با هر تکرار، مجدداً بسط و گسترش می‌یابد. افلاطون آشکارا به سبب جدیّت هدفش تقلیدهای (mimesis) خود را با سبُکروحیِ نمایشی شوخ می‌آمیزد. از آنجا که دیالوگهای او می‌باید فلسفیدن را ترسیم کنند تا ما را وادار به تفلسف کنند، جملگی آنان، هر آنچه را باید بگویند در هاله‌ای از نور مبهم طنز می‌پوشانند. و افلاطون به این شیوه قادر می‌شود تا از دامچالهٔ اثر مکتوبی به آن شکنندگی که نمی‌تواند به دفاع از خود دست یازد، بگریزد و شعری واقعاً فلسفی خلق کند که به فراسوی خود، به آنچه نتیجه‌ای واقعی دارد، اشاره می‌کند. دیالوگهای او چیزی بیش از اشارات بازیگوشانه‌ای نیستند که فقط به آن کس چیزی می‌گویند که در ورای آنچه در آنها بیان شده است معناهایی می‌یابد و رخصت می‌دهد که این معناها بر او تأثیر بگذارند.

به هر تقدیر مضمونی که به طور مداوم در نقد افلاطون از شاعران تکرار می‌شود این است که آنان چیزی را جدّی می‌گیرند که ارزش آن را ندارد که جدّی گرفته شود. افلاطون اینجا و آنجا متذکر می‌شود که آثار او شعر واقعی هستند زیرا که اشارتی بیش نیستند و فقط به عنوان اشارت آفریده شده‌اند. در کتاب *قوانین*، مرد آتنی که افلاطون خود را بیش از هر کس دیگر پشت سر او پنهان کرده است می‌گوید که او به الگوی شعر درست برای تعلیم جوانان نیازی ندارد:

> اگر می‌بایست به سخنهایی که از صبح گفته‌ایم نگاهی بیفکنم ـ سخنهایی که تهی از بارقه‌ای از روح قدسی نبوده است ـ به نظرم می‌رسد که این سخنها به عنوان نوعی شعر گفته شده‌اند... زیرا به نظرم می‌رسد که این سخنها در مقایسه با اغلب سخنهایی که به صورت شعر یا نثر خوانده یا شنیده‌ام

مناسبترین و بهترین سخنها برای گوش جوانان باشند. بنابراین مثال بهتری سراغ ندارم تا آن را به متولی قوانین و تعلیم و تربیت توصیه کنم، و او باید مقرر کند که معلمان این سخنان را به شاگردان بیاموزند. و او باید آنها را به عنوان ملاکی برای سنجش مناسب بودن هر شعر دیگری به کار برد. و بالاتر از همه، معلمان را وادار کند که آنها را یاد بگیرند و ارج بگذارند (۸۱۱c).

و اگر شاعران تراژدی‌نویس می‌بایست به شهر بیایند و خواستار اجرای نمایشهای خود باشند ما باید به آنها بگوییم: ای بهترینِ بیگانان، ما خود شاعرانیم، کسانی که بهترین تراژدی را که ممکن باشد سروده‌ایم. زیرا که دولت ما چیزی نیست مگر تقلید زیباترین و بهترین زندگی و به راستی خود، حقیقی‌ترینِ تمامی تراژدیهاست. شما شاعرانید ما نیز شاعرانیم، رقیبان و هم‌آوردان شما در سرودن زیباترین نمایشها. و فقط قانون حقیقی می‌تواند در سرودن زیباترین نمایشها موفق باشد ــ امید ما بر این است (۸۱۷b).

این که افلاطون اثر ادبی خود را چگونه درمی‌یابد و موضوعی را که مورد توجه واقعی اوست چگونه می‌بیند در فضای تقلیدیِ (mimetic sphere) چنان قطعاتی منعکس شده است ــ که قطعاتی از بحثی است که می‌بایست بنیادی را برای دولت جدید تدارک بیند. وظیفه‌ای که رهنمای افلاطون است خلق بنیانی درونی برای بشریت است، بنیانی که فقط بر مبنای آن نظمِ زندگی بشری در دولت می‌تواند تجدید و نو شود. و از نظر افلاطون دیالوگهای ادبی، از جمله بازنمونِ دولت عادلانه و شریعت عادلانه، فقط دیباچه‌ای هستند برای قانون حقیقی: «دیباچه و مقدمه‌ای هنرمندانه برای آنچه باید بعداً تکمیل شود.» او می‌گوید هنوز هیچ‌کس چنان مقدمه‌هایی را برای قوانین دولت خلق نکرده است که همچون درآمد سرودی زیبا، روح را وادارند تا آغوش خود را آزادانه به روی قوانین بگشاید. آثار افلاطون همان دیباچهٔ حقیقی به قانون حقیقی هستی انسانی هستند. مناقشهٔ او با شاعران مبین ادعایی متعالی است که آثار او برای خود می‌کنند.

این مقاله ترجمه‌ای است از فصل سوم کتاب زیر:

Hans-Georg Gadamer, *Dialogue and Dialectic*, New haven and London, Yale University press, 1980.