

فلسفه، سال ۴۹، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰



10.22059/jop.2021.311481.1006556

Online ISSN: 2716-9748 --Print ISSN: 2008-1553

<https://jop.ut.ac.ir>

The Importance of Rousseau's Recreation of Platonic Criticism of Art

Alireza Esmailzadeh Barzi

PhD Graduate in Philosophy of Art, Allameh Tabataba'i University

Received: 11 October 2020

Accepted: 19 June 2021

Abstract

Jean-Jacques Rousseau, in some of his works like *the Discourse on the Arts and Sciences (the First Discourse)* and *The Letter to d'Alembert on the Theatre*, presented a critique of art, specifically theater, which was in contrast to the spirit of his time. His critique was essentially based on the Platonic criticism of art which was presented in *the Republic*. After justifying the fact that Rousseau's critique could be considered as a recreation of Plato's critique of art in the eighteenth century, this article aimed to demonstrate that this critique, besides its significance in itself, could be essential to fulfill a novel interpretation of Plato's critique. Rousseau, by applying Plato's fundamental ideas in his critique of contemporary art, separated Platonic criticism of art from Plato's unique metaphysical framework. Furthermore, by revealing the eternal core of Plato's critique, he made it more acceptable and understandable. According to this interpretation, the tripartite distinction between idea, reality and imitation is reducible to a twofold distinction between reality and image. In this view the main point of critique is that art, by intervening between man and reality, prevents the genuine perception of things, which in turn leads to the loss of the authenticity of emotions. As a result, it would disrupt the ethical balance.

Keywords: Rousseau, Plato, Art, Critique, Emotion, Authenticity.

اهمیت بازآفرینی روسو از نقد افلاطونی هنر

علیرضا اسمعیل‌زاده برزی*

دانش‌آموخته دکتری فلسفه هنر از دانشگاه علامه طباطبائی

(از ص ۱ تا ۱۹)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۷/۲۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۳/۲۹

علمی-پژوهشی

چکیده

ژان ژاک روسو در تعدادی از آثار خود همچون گفتار درباره هنرها و علوم و نامه به دالامبر درباره تئاتر، برخلاف جریان غالب و روح زمانه خود، انتقادی از هنرها و به‌ویژه هنر تئاتر ارائه کرد که در اساس، مبتنی بر نقد افلاطونی هنر در رساله جمهوری بود. مقاله حاضر پس از موجه‌ساختن این نکته که نقد روسو را می‌توان همچون بازآفرینی نقد افلاطونی هنر در قرن هیجدهم به شمار آورد، می‌کوشد تا نشان دهد نقد روسو علاوه بر اهمیت فی‌نفسه، می‌تواند اهمیت ویژه‌ای در دستیابی به تفسیری تازه از نقد افلاطونی هنر داشته باشد. روسو با کاربست ایده‌های اساسی افلاطون در نقد هنر زمانه خود، نقد افلاطونی هنر را از چارچوب متافیزیک خاص افلاطون جدا کرده و با آشکار ساختن هسته جاودانه آن، امکان پذیرش و فهم عام‌تری به آن بخشیده است. در تفسیر روسویی از دیدگاه افلاطون، تمایز سه‌گانه ایده، واقعیت و تقلید به تمایز دوگانه واقعیت و تصویر فروکاسته می‌شود و محل اصلی نقد نیز این نکته است که هنر، یا به‌طور خاص تقلید هنری، با حائل‌ساختن تصویری که دارای بار عاطفی بیگانه است میان مخاطب و واقعیت، موجب ازبین‌رفتن ادراک اصیل چیزها می‌شود و این امر به‌نوبه خود موجب از دست‌رفتن اصالت عواطف و در نتیجه برهم‌خوردن تعادل اخلاقی خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: هنر، روسو، افلاطون، بازآفرینی، عاطفه، اصالت.

۱. مقدمه

ژان ژاک روسو بیش از هر چیز به خاطر فلسفه سیاسی و دیدگاه‌هایش درباره اخلاق و تربیت شناخته شده است. تأثیر او بر معاصران و آیندگانش نیز اغلب از همین جهات بوده است. از این حیث می‌توان گفت که تفکر او درباره هنر، وجهی نسبتاً مغفول از اندیشه اوست. در مقاله *دائرة المعارف/استنفورد* با عنوان «زیباشناسی فرانسوی در قرن هیجدهم»، تنها دو سطر درباره روسو آمده است: «روسو چیز زیادی درباره ذوق و زیبایی نوشت، جز سخنانی گزنده درباره تأثیر فسادآمیز هنرها به طور کلی، و قطعاتی چند درباره موسیقی» (Tsien & Morizot, 2019: 4). شاید تفاوت جهت‌گیری اندیشه روسو با متفکران معاصرش، یکی از دلایل تأثیرگذاری کمتر این وجه از تفکر او بوده باشد. روسو در قرن هیجدهم که قرن شکل‌گیری مفهوم امروزی هنرهای زیبا و پیدایش زیباشناسی بود، احیاگر نوعی از انتقاد به هنر بود که نخستین بار افلاطون آن را مطرح کرده بود. این شورش افلاطونی در زمانه‌ای روی داد که برای نخستین بار و به دست دوستان روسو، یعنی دیدرو و دالامبر، هنرهای زیبا تحت عنوان محصولات قوه تخیل، جایگاهی مستقل در نظام معرفت بشری یافته بود (Shiner, 2001: 83).

اما «سخنان گزنده» روسو را آن طور که می‌کوشیم در این مقاله نشان دهیم، می‌توان همچون منبعی غنی از تفکر انتقادی درباره هنر به شمار آورد. کار روسو صرفاً بازگویی انتقاد افلاطونی نبود، بلکه بازآفرینی آن بود؛ بازآفرینی نه به این معنا که چیزی بر آن افزود یا چیزی از آن کاست، بلکه به این معنا که ذات و جوهره ابدی آن انتقاد را که می‌توانست جدا از زمانه افلاطون و جدا از متافیزیک خاص او دوام و بقا داشته باشد، کشف و بیان کرد؛ از این رو، می‌توان این بازآفرینی را همچون تفسیری عمیق و ریشه‌ای از اندیشه افلاطون درباره تقلید هنری به شمار آورد. ما در اینجا از همین جنبه به کار روسو خواهیم پرداخت؛ یعنی نقد روسو از هنر را به‌عنوان خوانشی تازه از نقد افلاطونی ملاحظه خواهیم کرد که ابعادی بنیادین از آن نقد را آشکار می‌کند.

اما پیش از آنکه اهمیت این بازآفرینی را در مقام تفسیری تازه از نقد افلاطونی هنر ملاحظه کنیم، لازم است ابتدا توضیح دهیم که اساساً چرا نقد روسو را بر هنر، در پیوند با نقد افلاطونی می‌دانیم و چرا این پیوند را نوعی بازآفرینی قلمداد می‌کنیم.

۲. روسو و نقد افلاطونی هنر

دالامبر در یکی از مقالات *دائرة المعارف* که به معرفی شهر ژنو (زادگاه روسو) اختصاص داشت، به مردم این شهر که تا آن زمان وجود تئاتر را در شهر خود منع کرده بودند، توصیه کرد که این منع را از میان بردارند و از مواهب وجود تئاتر بهره‌مند شوند. از جمله مواهبی که او برای تئاتر برشمرد، این بود که «شهروندان را صاحب ذوق می‌کند و به آنان ظرافت طبع و لطافت احساس می‌بخشد» (quoted in: Rousseau, 1960: 4) و نوید داد که اگر چنین شود، مردمان ژنو علاوه بر حزم و تدبیر اسپارتی، صاحب آداب و مدنیت آتنی نیز خواهند شد (Ibid). این توصیه، روسو را برآشفته و او را بر آن داشت که با نگارش رساله‌ای خطاب به دالامبر، آسیب‌های جبران‌ناپذیر تئاتر بر فرهنگ و اخلاق را شرح دهد. تاریخ فلسفه گواهی می‌دهد که چنین قصدی در اساس با نام افلاطون پیوند خورده است؛ اما آنچه روسو از افلاطون گرفت، بسیار بیشتر از همین قصد کلی بود. روسو برای نگارش *نامه به دالامبر* ابتدا سراغ افلاطون می‌رود و هرآنچه در محاورات او برای منظور خود مناسب می‌بیند در کنار هم جمع و ترجمه می‌کند و ساختاری مقاله‌وار به آن می‌دهد. حاصل این کوشش متنی است با عنوان *دربارۀ تقلید تئاتری*. روسو در پیش‌گفتار کوتاه این متن می‌نویسد:

این نوشته کوتاه صرفاً گلچینی از قطعات پراکنده‌ای است که افلاطون در آن‌ها به موضوع تقلید تئاتری پرداخته است. من نقش چندانی در این متن ندارم، جز اینکه این قطعات را گرد آورده‌ام و به جای قالب گفت‌وگو، آن‌ها را در قالب یک گفتار پیوسته به هم متصل کرده‌ام. آنچه موجب انجام این کار شد، [قصد نگارش] *نامه به دالامبر* در *باب تئاتر* بود؛ اما از آنجا که نتوانستم این متن را به‌نحو رضایت‌بخشی در آن *نامه* بگنجانم، آن را کنار گذاشتم تا در جای دیگری استفاده شود یا اصلاً به‌کلی از انتشارش صرف نظر کنم (Rousseau, 1998: 337).

روسو این متن را در سال ۱۷۶۴ یعنی شش سال بعد از انتشار *نامه به دالامبر*، به همراه دو رساله دیگر منتشر می‌کند. برحسب گفته خود روسو، این متن به‌عنوان تمهیدی برای نگارش *نامه به دالامبر* فراهم آمده است و بنابراین، واضح است که نقد افلاطونی شعر و تئاتر، اصلی‌ترین منبع الهام انتقادات روسو در آن رساله بوده است. روسو در متن *نامه به دالامبر* ارجاع چندانی به افلاطون نمی‌دهد؛ اما بنیاد و اساس استدلال‌های خود را از همان قطعات افلاطونی می‌گیرد. در هر صورت، همان‌طور که برخی متذکر شده‌اند، اگرچه پیوندهای فکری روسو با افلاطون در سراسر آثار او قابل

مشاهده است، اما اگر کسی درباره این پیوند آگاهانه و عمیق تردیدی داشته باشد، مواجهه با درباره تقلید تئاتری اجازه نخواهد داد که تردید او ادامه یابد (Lay Williams, 2007: 155).

۳. بازآفرینی نقد افلاطونی

اکنون اگر پیوند روسو با افلاطون آشکار است، به چه معنا این پیوند را «بازآفرینی» می‌نامیم؟ برای پاسخ به این پرسش، می‌توانیم پیش از هر چیز به همان متن گردآوری شده رجوع کنیم.^۱ درباره تقلید تئاتری، در حقیقت چیزی فراتر از یک ترجمه و گردآوری صرف است. روسو فقط قالب گفت‌وگو را به قالب گفتار پیوسته تغییر نمی‌دهد، بلکه در موارد متعددی در خود متن هم تغییرات آشکاری ایجاد می‌کند. او پاورقی‌هایی به متن می‌افزاید، برخی موارد را بیش از آنچه در متن افلاطون آمده است تفصیل می‌دهد، در برخی مثال‌ها دست می‌برد و در بسیاری از موارد تغییرات و جابه‌جایی‌های ظریف، اما قابل تشخیص، در متن ایجاد می‌کند. برخی این تغییرات را نشانه‌ای می‌دانند از اینکه روسو در اینجا مقلد دیدگاه‌های افلاطون نیست، بلکه مقلد شیوه افلاطون در بیان نظرهای خویش است؛ یعنی همان‌طور که افلاطون فلسفه خود را از زبان کس دیگری بیان می‌کرد، روسو هم دیدگاه‌های خود را از زبان افلاطون بیان می‌کند (Jensen, 1995: 185). برخی دیگر نیز این تغییرات را به‌منزله تلاش روسو برای اصلاح و تعدیل اندیشه افلاطون می‌دانند؛ به‌نحوی که با جهان مدرن هماهنگ باشد (Dugan & Strong, 2001: 336). اگر متنی که روسو آن را صرفاً گردآوری قطعات افلاطون می‌خواند، تا این حد از تازگی و ابداع برخوردار است، پس درباره نامه به دلامبر و آثار دیگر نیز به طریق اولی باید انتظار چنین اصالت و ابداعی را داشت.

بنابراین، می‌توان گفت توافقی وجود دارد درباره اینکه کار روسو تنها بازگویی نقد افلاطونی نیست، بلکه چیزی تازه در آن وجود دارد؛ اما ماهیت این تازگی چیست؟ یک دیدگاه این است که روسو تئاتر را صرفاً همچون آماجی ظاهری در کار می‌آورد تا در پوشش آن، در واقع مرجعیت نهاد روحانیت را نقد کند. از این دیدگاه ورود روسو در نزاع باستانی و یونانی فلسفه و شعر در واقع پوششی برای نزاع مدرن و فرانسوی فلسفه و کشیشان است (Jensen, 1995: 186). دیدگاه دیگر این است که روسو برای رسیدن به مقصود خود در برآوردن استلزامات عالم و اجتماع مدرن، گاهی به شیوه‌ای تهاجمی به تغییر و تعدیل نوشته‌های افلاطون دست می‌زند. صاحبان این دیدگاه، کنار گذاشتن

آموزه سه‌بخشی‌بودن روح و موارد دیگری از این دست را نمونه‌هایی از فاصله‌گرفتن روسو از افلاطون ذکر می‌کنند (Dugan & Strong, 2001: 342). بسته به رویکرد و نوع خوانشی که در کار است، می‌توان امکان وجود دیدگاه‌های دیگری را هم درباره این موضوع متصور شد؛ اما آنچه ما در اینجا می‌خواهیم نشان دهیم این است که تازگی کار روسو، برخلاف دیدگاه‌های یادشده، نه از جهت تغییر مبانی اساسی فکر افلاطون برای هماهنگ‌سازی آن با زمانه جدید است و نه از حیث بیان ایده‌ای تازه و متفاوت در پوشش گفتار افلاطونی. این تازگی، تازگی تفسیری بنیادین است. روسو صرفاً از افلاطون استفاده نمی‌کند، بلکه چیزهای تازه‌ای در متن دیدگاه افلاطون کشف می‌کند و نشان می‌دهد که در فهم رایج از نقد افلاطونی هنر مغفول مانده‌اند. آنچه تغییر دیدگاه‌های افلاطون به نظر می‌رسد، در واقع تلاش روسو برای کنارزدن اموری سطحی است تا آنچه در عمق پنهان است، خود را آشکار کند؛ از این حیث، کار روسو بی‌شبهت به کاری نیست که آلن بدیو (Alain Badiou)، فیلسوف معاصر، انجام داده است؛ کاری که آن را «فراترجمه» (Hypertranslation) ی کتاب جمهوری افلاطون می‌خواند. آن‌طور که کینت راینهارد می‌گوید:

اگر بدیو[نه نوعی گزینش و پالایش فلسفی است و نه مدرن‌سازی ادبی افلاطون به نحوی که بخواهد فاصله تاریخی را از بین ببرد و یک متن قدیمی را به چیزی آشناتر بدل کند]. برعکس، فراترجمه بدیو، متن افلاطون را و^الایش می‌دهد، در همان معنایی از و^الایش که لکان به کار می‌برد؛ یعنی «ارتقای یک ابژه به جایگاه یک چیز». و این معنا از و^الایش دقیقاً برابر با آشنایی‌زدایی از متن است؛ یعنی بیرون‌کشیدن غرابت و بیگانگی آن (Reinhard, 2012: xii).

این همان عملی است که در اینجا آن را بازآفرینی نامیده‌ایم و در ادامه می‌کوشیم تا نشان دهیم این بازآفرینی، که نه فقط در درباره تقلید تئاتری، بلکه در آثار مختلف روسو قابل پیگیری است، چه پرتوی بر نقد افلاطونی هنر می‌افکند و کدام جوهره بنیادین را در آن نشان می‌دهد.

۴. بازآفرینی دیدگاه افلاطون به مثابه تفسیر آن

روسو در بازآفرینی نقد افلاطونی که می‌توان آن را خوانشی ویژه از متون افلاطون به شمار آورد، گویی آن بینش بنیادینی را جست‌وجو می‌کند که همچون الزامی درونی و قلبی، افلاطون را به نقد و منع هنر تقلیدی برانگیخته است. مسلماً افلاطون در بیان آن بینش اصیل و عمیق، راهبردهای مخصوص خود را داشته است؛ نظم و ترتیب

مخصوصی را برای بیان به کار گرفته و مهم‌تر از همه، ممکن است آن بینش را در بافت پیچیده سایر آموزه‌های فلسفی خود به‌نحو مخصوصی گنجانده باشد. خوانشی بنیادین، همچون خوانش روسو، متعهد و ملتزم به همه این نوع جزئیات نیست، بلکه چنان‌که گفتیم، می‌کوشد تا در عمق این راهبردهای شخصی، آن بینش اساسی و عامی را بیابد که می‌تواند نیروی تأثیرگذار خود را فارغ از زمینه یا زمانه‌ای خاص حفظ کند. بر این اساس، خوانش روسو از نقد افلاطون درباره هنر، واجد دو جنبه اساسی است.

۱-۴. دوگانه واقعیت و تصویر

یکی از مواردی که ممکن است تفاوت اساسی روسو با افلاطون در پرداختن به هنر به شمار آید، این است که روسو در تعریف ماهیت تقلید، آن الگوی اساسی و اولیه‌ای را که موضوع تقلید است، لزوماً با «ایده» در معنای خاص افلاطونی آن یکی نمی‌گیرد؛ این تا حدی تعبیر درستی است که «اگرچه روسو این ادعای افلاطون را می‌پذیرد که تقلید نیازمند یک الگوی اصلی است [...]؛ اما با حذف این عقیده که این صورت اصلی را خداوند آفریده است، بلافاصله کل موضوع را زمینی می‌کند» (Dugan & Strong, 2001: 337). افلاطون در تمثیل مشهور «تخت»، سه مرتبه وجودی متفاوت را درباره تخت از هم متمایز می‌کند که ساخته خدا، نجار و نقاش هستند؛ اولی تخت حقیقی (ὄντως κλίνης) است، دومی یک تخت (μὴ κλίνης) و سومی تقلید تخت (Plato, 1934: 597d) است؛^۲ بنابراین، شیئی محسوس از حیث حقیقی بودن در مرتبه دوم پس از ایده قرار می‌گیرد و نقاشی در مرتبه سوم. اما روسو در درباره تقلید تئاتری مطلب را طوری بیان می‌کند که گویی فرق چندانی ندارد که ایده را صرفاً مفهومی در ذهن هنرمند بدانیم یا چیزی الهی. بیان روسو در تعریف ماهیت تقلید به این شکل آغاز می‌شود:

برای اینکه از چیزی تقلید کنیم، باید ایده آن را داشته باشیم؛ این ایده، انتزاعی، مطلق، منحصربه‌فرد و مستقل از تعداد مصادیقی از آن است که ممکن است در طبیعت وجود داشته باشند. این ایده همیشه مقدم بر تحقق خود است؛ زیرا معماری که یک قصر می‌سازد، پیش از شروع ساخت این قصر، ایده‌ای از یک قصر دارد (Rousseau, 1998: 337-8).

او سپس در بازآفرینی تمثیل تخت، که در بیان او به تمثیل «قصر» بدل شده است،

می‌نویسد:

من سه قصر کاملاً متمایز در اینجا می‌بینم: نخست، الگو یا ایده اصلی است که در فهم معمار، در طبیعت و یا حتی همراه با ایده‌های ممکن دیگر در خالقی که مبدأ آن‌هاست

موجود است؛ در مرتبه دوم، قصر معمار است که تصویر آن الگوست؛ و نهایتاً، قصر نقاش است که تصویر قصر معمار است (Ibid: 338).

چنان که از این هردو قطعه پیداست، روسو ضرورتی احساس نمی‌کند که ایده را حتماً در قلمروی فراانسانی قرار دهد و مشکلی نمی‌بیند در اینکه آن را در معنایی کاملاً مدرن، با مفهوم ذهنی یکی بگیرد. برای روسو ایده همان قدر اصل، انتزاعی و یگانه است که ایده قصر در ذهن معمار. مقدم‌بودن ایده بر شیئی محسوس لزوماً مقدم‌بودن یک عالم معقول ثابت بر عالم متغیر محسوس نیست، بلکه مقدم‌بودن طرح بر اجراست.

جالب توجه است که این رقیق‌شدن معنای ایده، در همان متنی اتفاق می‌افتد که قرار بوده است گردآوری و ترجمه قطعات افلاطون باشد. اگر به نامه به دالامبر توجه کنیم، تغییر بزرگ‌تری را خواهیم دید. با وجود اینکه این متن به اذعان روسو با توجه به قطعات افلاطونی نوشته شده است، اما مضمون ایده، به‌عنوان الگوی اصلی تقلید، به کلی در آن غایب است. سراسر این متن آکنده از استدلال‌های افلاطونی است؛ به‌نحوی که می‌توان آن را گسترش و تفصیل همان قطعات افلاطونی مربوط به هنر دانست، اما هیچ چیز درباره طبقه‌بندی سه‌گانه وجود در آن نمی‌توان یافت؛ هیچ ذکری از ایده واحد، ثابت، مطلق و مقدم بر مصداق در آن نیست.

چگونه چنین چیزی ممکن شده است؟ چگونه می‌توان درباره هنر به نحو افلاطونی اندیشید، بدون اینکه مضمون ایده (که اغلب به‌عنوان رکنی اساسی در نقد افلاطونی هنر فهمیده شده است) نقشی در این اندیشه داشته باشد؟ کاری که روسو می‌کند، در حقیقت از میان برداشتن تمایز میان ایده و مصداق آن است؛ بنابراین، توجه او صرفاً به رابطه مصداق عینی ایده و اثر هنری معطوف می‌شود؛ یعنی برای او نه سه‌گانه، بلکه فقط یک دوگانه وجود دارد: اثر تقلیدی و الگویی که از آن تقلید می‌شود؛ یا به تعبیر دیگر، تقلید و واقعیت؛ برای مثال، وقتی روسو در نامه به دالامبر می‌نویسد که «تقلید تئاتری، گریه-آورتر از حضور چیز مورد تقلید است» (Rousseau, 1960: 25)، ماهیت تقلید را صرفاً در نسبت با مقوله کلی «آنچه که از آن تقلید می‌شود» ملاحظه می‌کند و نه در نسبت پیچیده‌تر با ایده و شیئی محسوس. همچنین وقتی که می‌گوید: «هر چیزی که در تئاتر به نمایش درمی‌آید، به ما نزدیک‌تر نمی‌شود، بلکه از ما بیشتر فاصله می‌گیرد» (Ibid)، تنها دو مقوله خود چیز و تقلید تئاتری آن در کار هستند. طبیعتاً وقتی مضمون ایده کنار گذاشته می‌شود، این «خود چیز» همیشه از جنس واقعیات زمینی و شامل شخصیت‌ها و اعمال و اشیاء خواهد بود. روسو سخن ارسطو را با تأیید نقل می‌کند که

«کمدی، تقلید از انسان‌هایی پست‌تر از ما و تراژدی، تقلیدی از انسان‌های برتر است» (Ibid: 27) و این را گواهی می‌گیرد بر این حقیقت که تئاتر هرگز نسبت حقیقی چیزها را ارائه نمی‌دهد (Ibid)؛ پس نسبت حقیقی در اینجا، نسبت بین ایده‌ها نیست؛ بلکه نسبت میان انسان‌ها یا چیزهای دیگری در همین سطح است. در هیچ کجای نامه به دالامبر نمی‌توان ردی از سه‌گانه «ایده»، «شیئی محسوس» و «تقلید» پیدا کرد.

اما آیا این کنارگذاشتن ایده و توجه صرف به دوگانه واقعیت و تقلید، روسو را از مسیر افلاطونی نقد هنر خارج می‌کند؟ تصور می‌کنم می‌توان نشان داد که این نکته وجه تمایز روسو از افلاطون نیست، بلکه تفسیر موشکافانه تازه‌ای از نقد افلاطونی است. روسو در درباره تقلید تئاتری، چنان‌که گفتیم، به نحو محسوسی معنای ایده را رقیق و آن را به معنای امروزی «تصور ذهنی» نزدیک می‌کند. آیا این کاری برخلاف وعده اوست که گفته است در این متن نقشی جز گردآوری قطعات پراکنده نخواهد داشت؟ می‌توان گفت چنین نیست؛ به نظر می‌رسد که بر اساس فهم روسو از نقد افلاطونی هنر و خوانش او از متون افلاطونی، مضمون ایده واجد ضرورتی اساسی در نقد افلاطونی نبوده است. او این فهم خود را در درباره تقلید تئاتری با رقیق کردن معنای ایده و در نامه به دالامبر (که در آن نیازی به حفظ عبارات خاص افلاطون نمی‌دیده است) با حذف آن مضمون نشان داده است؛^۳ پس حال باید به سراغ متن افلاطونی رفت و دید که چگونه می‌توان چنین فهمی از آن را توجیه کرد.

اولین نکته‌ای که باید به آن توجه کرد، استفاده دقیق و معنادار افلاطون از برخی کلمات است. در تمثیل تخت، چنان‌که گفتیم، سه نوع تخت متفاوت وجود دارد که محصول عمل خداوند، نجار و نقاش‌اند. افلاطون وقتی می‌خواهد از نسبت هریک از این عاملان با محصول عملشان سخن بگوید، از سه فعل متفاوت استفاده می‌کند. او پس از اینکه مرتبه وجودی هریک از تخت‌های سه‌گانه را معین می‌کند و آن‌ها را از حیث حقیقی بودن، از یکدیگر متمایز می‌سازد، مشخصاً به این پرسش می‌پردازد که حال، هریک از این عاملان را به چه عنوانی باید نامید. او خداوند را به‌طور خاص آفریننده (φουτοργός)، نجار را صانع (δημιουργός) و نقاش را مقلد (μιμητής) می‌خواند؛ اما با اینکه هریک از این سه عامل با فعلی مخصوص خودشان شناخته می‌شوند، فعل چهارمی هم هست؛ یعنی فعل ساختن (ποιέω)، که هم بر خداوند و هم بر نجار صدق می‌کند؛ اما «به هیچ وجه» نمی‌توان آن را به نقاش منتسب کرد (Plato, 1934: 597d). خدا تخت

حقیقی را می‌سازد و نقاش یک تخت از میان تخت‌های ممکن بسیار را می‌سازد؛ اما در هر حال، هردو سازندگان تخت به شمار می‌روند، در حالی که نقاش اصلاً تخت نمی‌سازد، بلکه فقط از آن تقلید می‌کند. به این ترتیب، در اینجا خدا و نجار در برابر نقاش در یک دسته قرار گرفته‌اند و سه‌گانگی مراتب به یک دوگانه‌ی اساسی فروکاسته شده است؛ دوگانه‌ی امر ساخته‌شده و امر تقلیدی. در ادامه‌ی همین قسمت است که افلاطون عنوان مقلد را برزنده‌ی نقاش قلمداد می‌کند؛ به این دلیل که او از صنعت آن دیگران تقلید می‌کند (Ibid: 598a)؛ و مقصود از «آن دیگران» در اینجا خدا و نجارند که مشخصاً در یک دسته با هم قرار گرفته‌اند و نقاش مقلد آن‌ها به شمار رفته است.

مورد دیگری که نشان می‌دهد امکان فروکاستن تمایز سه‌گانه به تقابل دوگانه در خود متن جمهوری وجود دارد، آنجایی است که افلاطون دوگانه‌ی امر مورد تقلید (μιμηθησόμενον) و تصویر (εἶδωλον) را مطرح می‌کند و درباره‌ی شاعری مثل هومر می‌گوید که اگر از آنچه مورد تقلید اوست، دانشی واقعی داشت، وقت خود را صرف پدیدآوردن تصویر نمی‌کرد (Ibid: 599a-b). در اینجا منظور از امور مورد تقلید، نه ایده‌ها، بلکه چیزهایی از مرتبه‌ی دوم حقیقت هستند؛ اموری مثل فرماندهی نظامی و کشورداری و اساس این نقد این است که چون شاعر فقط تصویری از واقعیات را ایجاد می‌کند، ضرورتاً هیچ دانشی از آن‌ها که اموری زمینی هم هستند، ندارد. در واقع مبنای این دوگانه‌سازی، حتی پیش‌تر از این و دقیقاً در ادامه‌ی تمثیل تخت مطرح شده است. در آنجا افلاطون پس از بیان این نکته که نقاش نه از ایده، بلکه از شیئی محسوس تقلید می‌کند، به این مقدار بسنده نمی‌کند و درباره‌ی خود شیئی محسوس نیز میان اشیاء «آن‌گونه که هستند» (οἷα ἔστιν) و «آن‌گونه که نمودار می‌شوند» (οἷα φαίνεται) تفاوت می‌گذارد و این تفاوت را بار دیگر با تعبیر متفاوت «حقیقت» (ἀληθείας) در برابر «نمود» (φαντάσματος) تکرار می‌کند و متذکر می‌شود که نقاش نه از حقیقت یا خود شیئی آن‌گونه که هست، بلکه از نمود یا شبیح آن تقلید می‌کند (Ibid: 598a-b). پس از تصریح به این تمایز است که افلاطون امر تقلیدی را دور از حقیقت معرفی می‌کند و می‌گوید که آن به سبب اینکه تنها به تصویر قناعت می‌کند، قادر است همه‌چیز را ایجاد کند (Ibid: 598b). به این ترتیب، می‌توان گفت در اینجا خود افلاطون به‌نوعی ضرورت توسل به مضمون ایده را از میان برداشته است و دوگانه‌ی «تصویر» و «حقیقتِ شیئی محسوس» را به‌عنوان بن‌مایه‌ای کافی برای نقد هنر به دست داده است.

بنابراین، در متن رسالهٔ جمهوری مواردی وجود دارند که می‌توانند جوازی برای ادغام ساحت ایده و ساحت امور واقعی به شمار آیند؛ ترکیبی که به‌طور کلی در مقابل عالم هنر قرار می‌گیرد و می‌توان آن را ساحت «واقعیات» نامید.^۴

پس اگر روسو در بازآفرینی دیدگاه افلاطون، نقش نظریهٔ ایده‌ها را در نقد هنر تقلیل داده یا کنار گذاشته است، این لزوماً به معنای اختلاف دیدگاه‌های روسو و افلاطون نیست، بلکه می‌توان آن را همچون تفسیر قابل توجیه روسو از متن افلاطونی در نظر گرفت که بر اساس آن، نظریهٔ ایده‌ها، به‌رغم حضور پر رنگ و پرتکرارش، جایگاهی حذف‌ناشدنی در هستهٔ اصلی نقد هنر توسط افلاطون ندارد.

اما در این‌صورت باید نشان داد که آسیب‌زابدن هنر از نظر افلاطون چگونه به‌رغم حذف نقش نظریهٔ ایده‌ها می‌تواند تبیین شود؟ کدام جنبه از هنر است که آن را خطرناک و زیان‌بار می‌سازد، اگر دوری مضاعف آن از حقیقت ایده‌ها موجب این امر نیست؟ این جنبهٔ اساسی را باید در نسبت میان هنر و اصالت جست‌وجو کرد.

۲-۴. هنر و زوال اصالت ادراک و عاطفه

چنان‌که مشهور است، روسو بخش مهمی از گفتار دوم را به ستایش ویژگی‌های انسان وحشی اختصاص داد؛ همان گفتاری که داوران خیالی آن کسانی همچون افلاطون بودند (Rousseau, 2002b: 88). یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های وحشی از نظر روسو این است که او در هر موقعیتی که باشد، احساسات و عواطفش از محدوده‌ای که واقعیت اطرافش آن را تعریف می‌کند، فراتر نمی‌روند. وحشی همان وضعیتی را ادراک می‌کند که واقعاً در اطراف او وجود دارد. به تعبیر روسو، وحشی هرگز مشغول اندیشیدن به وضعیتی غیر از آنچه که خود را در آن می‌بیند، نمی‌شود (Ibid: 104). خفتگی نیروی تخیل در وحشی باعث می‌شود که او صرفاً در قلمرو نیازهای واقعی یا به تعبیری در قلمرو طبیعت زندگی کند: «قوةٔ تخیل که ویرانگری‌های بسیار در میان ما می‌کند، هرگز با قلب وحشیان سخن نمی‌گوید؛ کسانی که در نهایت آرامش، در انتظار سائقه‌های طبیعت‌اند» (Ibid: 109). این ارتباط مستقیم با طبیعت و واقعیت اطراف موجب می‌شود که عواطف وحشی تنها در محدودهٔ نیازهای واقعی او جنبش داشته باشند و بنابراین، همچون ابزاری ضروری برای بقای او باشند. روسو این نوع برانگیختگی عاطفه را که محصول انگیزه‌های واقعی و طبیعی است، از نوع دیگری که محصول تصورات است، جدا می‌کند: «ما نمی‌توانیم به چیزی میل داشته باشیم یا از چیزی بترسیم، مگر در دو حالت: یکی در

نتیجه تصوراتی که از آن چیز داریم و یکی در اثر سائقه‌های طبیعت؛ و انسان وحشی که ذهنش از هر دانشی تهی است، هیچ عاطفه‌ای را غیر از آن‌هایی که از نوع دوم هستند، تجربه نمی‌کند» (Ibid: 97). این همان چیزی است که ما در اینجا آن را «اصالت عاطفه» می‌نامیم؛ یعنی مطابق بودن عاطفه با واقعیت، به این صورت که عاطفه شخص برآمده از شرایط واقعی او و در نتیجه مددکار او برای ادامه حیاتش بر حسب شرایط واقعی باشد؛ اصالتی که از نظر روسو در وحشی به حد کمال وجود دارد؛ وحشی در معرض عواطفی اندک است و تنها ضرورت‌های واقعی را احساس می‌کند (Ibid: 111). اصالت عاطفه نیز به‌نوبه خود محصول آن چیزی است که می‌توانیم آن را «اصالت ادراک» بنامیم؛ یعنی ادراک مستقیم واقعیت اطراف، بدون هیچ پرده و حائل. تنها با دریافت و فهم و درک خود واقعیت است که امکان داشتن عاطفه‌ای مطابق با آن وجود دارد. همین اصالت ادراک و عاطفه است که وحشی را از نظر روسو ستودنی می‌سازد؛ زیرا چنین کسی کمتر در معرض اندوه‌ها و عدم تعادل‌هایی است که در میان مردمان متمدن رایج است. روسو به این نکته اشاره می‌کند که ناخشنودی از زندگی در مردمان متمدن گاه حتی آن‌ها را به دست‌کشیدن از زندگی می‌رساند؛ چیزی که از نظر او در مورد وحشی قابل تصور نیست (Ibid: 104). این ناخشنودی متمدنانه تنها از آن‌رو امکان وقوع دارد که عواطف انسان متمدن لزوماً برآمده و برخاسته از شرایط واقعی زیست او نیست. گویی تصوراتی که بیش از هر چیز محصول قوه تخیل است، ارتباط مستقیم و اصیل انسان متمدن را با واقعیت قطع کرده و این موجب شده است که او عواطف و انفعالاتی منحرف و نابودگر پیدا کرده باشد.

به‌طور خلاصه، وحشی به سبب اینکه تنها واقعیت را درک می‌کند و خیالش او را به شرایطی غیر از شرایط واقعی وی نمی‌کشاند، عواطفش نیز زاینده همین واقعیت و ابزاری برای تعامل درست او با آن خواهد بود. به تعبیر دیگر، عواطف او در خدمت ارتباطش با جهان خواهد بود، نه اینکه این ارتباط را مختل و حالتی در او ایجاد کند که متناسب با وضع واقعی وی نیست. وحشی با خود هماهنگ است و این اوج سلامت نفسانی است.

اما بحث از عاطفه اصیل و مرتبط با واقعیت در آثار روسو، منحصر به شخصیت وحشی باقی نمی‌ماند. در آثار دیگر، این نوع اصالت با خردمندی و عقل همراه می‌شود. در نامه به دلامبر روسو عقل را به‌عنوان تنها ابزاری که می‌تواند عواطف را بپالاید،

معرفی می‌کند (Rousseau, 1960: 21). تصفیۀ عواطف با توجه به آنچه گفته شده است، یقیناً به معنای هماهنگ‌ساختن عاطفه با شرایط واقعی است؛ به نحوی که همچون ابزاری در خدمت بقا و رشد انسان باشد. در دربارهٔ تقلید تئاتری نیز گفته می‌شود که وقتی عواطف بر عقل غلبه کنند، ما بر آن چیزهایی که با ما بیگانه هستند، دل می‌سوزانیم (Rousseau, 1998: 348)؛ یعنی این عقل است که عواطف ما را در محدودهٔ آنچه حقیقتاً به ما مربوط است، نگاه می‌دارد؛ بنابراین، می‌توان گفت در نگاه روسو عقل یا طبیعت منحرف‌نشدهٔ آدمی، در پیوند با واقعیت وضعیتی که هرکس در آن به سر می‌برد، تنها به عواطفی اجازهٔ برانگیخته‌شدن می‌دهد که متناسب با این وضعیت هستند و بنابراین، برهم‌زنندهٔ تعادل نفسانی او نیستند.

با توجه به این پس‌زمینه است که موضع منفی روسو را دربارهٔ هنر می‌توان درک کرد. هنر «آن چیزی که با ما بیگانه است» را پیش روی ما قرار می‌دهد؛ اما امر بیگانه صرفاً یک شیء یا وضعیت نیست، بلکه در حقیقت وضعیتی است که با یک عاطفهٔ بیگانه همراه شده است. هنر به‌مثابهٔ تصویری از واقعیت، همواره عاطفهٔ مخصوصی را با این تصویر همراه می‌کند که موجب می‌شود نسبت مستقیم عواطف ما با واقعیت مخدوش شود. هنر موجب می‌شود که ما خود را در انقیاد رنج‌های دیگران قرار دهیم (Ibid)؛ برای مثال، در مواجهه با یک اثر تئاتری، ما آن عواطفی را در درون خود می‌پذیریم که نویسندهٔ اثر یا شخصیت‌های اثر به ما القا می‌کنند، در حالی که اگر خودمان مستقیماً با وضعیتی مواجه می‌شدیم که در تئاتر ترسیم شده است، ممکن بود عاطفهٔ متفاوتی داشته باشیم. این نکتهٔ مهم را روسو در نامه به دالامیر به‌صراحت اظهار کرده است؛ وقتی او، همان‌طور که پیش‌تر نقل کردیم، می‌گوید «تقلید تئاتری، گریه‌آورتر از حضور چیز مورد تقلید است» (Rousseau, 1960: 25)، به همین تفاوت اشاره می‌کند. مثال او دربارهٔ نمایش‌نامهٔ *مده* را نیز می‌توان همچون بیانی از همین موضوع در نظر گرفت: «من فکر می‌کنم که هرکس جنایات مده‌آ را شنیده باشد، پیش از دیدن نمایش بیشتر از آن‌ها تنفر دارد تا پس از آن» (Ibid: 23). به این ترتیب، کاری که نمایش‌نامه انجام می‌دهد این است که در نسبت با اعمال شخصیت داستان، عواطفی را به ما انتقال می‌دهد که غیر از عواطف طبیعی ما نسبت به آن اعمال هستند؛ بنابراین، وقتی وضعیت یا عملی از طریق هنر به ما عرضه می‌شود، برخلاف زمانی که ما با خود آن عمل یا وضعیت مواجه می‌شویم، عاطفه و انفعال مخصوصی نیز توسط هنرمند با آن همراه

می‌شود که انفعال طبیعی خود ما نیست؛ و تأثیری که ما از هنر می‌پذیریم، موجب می‌شود که پس از آن، در مواجهه با واقعیت نیز آن انفعال غیرطبیعی بروز کرده، جایگزین انفعالی شود که طبیعی یا پالایش‌یافته عقل است. از نظر روسو، بزرگ‌ترین تأثیر بهترین تراژدی‌ها این است که «همه وظایف انسانی را به عواطفی زودگذر و عقیم تقلیل می‌دهند» (Ibid: 26) و کم‌دی نیز در برخی از بهترین نمونه‌هایش، «خوبی و صداقت را به مسخره می‌گیرد و خیانت و نابکاری را به گونه‌ای عرضه می‌کند که علاقه و همدلی ما را برمی‌انگیزد» (Ibid: 34). بی‌تردید مواجهه مستقیم با خوبی و خیانت، انفعالاتی در ما برمی‌انگیزاند متفاوت از آنچه در مواجهه با تصویر تئاتری آن‌ها در ما برانگیخته می‌شود.

این انفعالات غیرطبیعی و بیگانه، از نظر روسو عاملی برای تخریب اخلاق است. روسو در کتاب *امیل* می‌نویسد که اگرچه دچار شدن به انفعالات و عواطف به‌طور کلی برای انسان طبیعی است، اما این به آن معنا نیست که همه انفعالاتی که در ما هستند، طبیعی‌اند. «شمار انفعالات طبیعی ما اندک است؛ آن‌ها وسایلی برای آزادی و صیانت نفس ما هستند. همه انفعالاتی که ما را به انقیاد درآورده و نابود می‌کنند، از ریشه دیگری می‌آیند؛ طبیعت آن‌ها را به ما نبخشیده است، بلکه ما برخلاف طبیعت آن‌ها را اکتساب کرده‌ایم» (Rousseau, 1979: 212). نمی‌توان تردید کرد که هنر به‌واسطه کارکرد اساسی خود، از نظر روسو یکی از آن «ریشه‌های دیگر» است که انفعالات و عواطف غیرطبیعی یا ناصیل را به روح مخاطب انتقال می‌دهد: «چگونه باید داوری کنیم درباره تراژدی‌ای که در آن، جنایتکاران اگرچه به مجازات می‌رسند، اما در عین حال، در حال و هوایی چنان دوست‌داشتنی به نمایش درآمده‌اند که کاملاً همدلی ما را برمی‌انگیزند؟» (Rousseau, 1960: 29). و از آنجا که لذت کم‌دی اساساً بر پایه نشان‌دادن نقصی در روح آدمی است، هرچقدر کم‌دی کامل‌تر و مفرح‌تر باشد، تأثیر آن بر اخلاقیات فاجعه‌بارتر است (Ibid: 34). روسو در گفتار درباره هنرها و علوم صراحتاً هنر را عاملی برای ایجاد نوعی دوگانگی و دورنگی در انسان می‌شمرد که ظاهر او را با آداب‌دانی‌ها و ظرافت‌های متمدنانه می‌پوشاند، در حالی که باطنش را آکنده از عواطفی سرکش می‌کند که هیچ نسبتی با فضیلت ندارند. هنر اصالت و طبیعی بودن عواطف و رفتارهای برآمده از آن‌ها را از انسان زائل می‌کند: «پیش از آنکه هنر، سلوک و رفتار ما را قالب‌ریزی کند و به عواطف ما زبانی جعلی ببخشد، اخلاقیات ما زمخت، اما طبیعی بودند و تفاوت رفتار ما

نشانه‌ای آشکار از تفاوت شخصیت‌های ما بود» (Rousseau, 2002a: 49). عاطفه و رفتاری که هنر بر انسان تحمیل می‌کند، او را در قالبی می‌ریزد که موجب جداسدن او از فردیت و شخصیت خاص خود می‌شود و به یک معنا، تمایز او با دیگران را از بین می‌برد: «گویی همه ذهن‌ها را در یک قالب ریخته‌اند. [...] دیگر کسی را جرئت آن نیست که آن‌گونه که واقعاً هست ظاهر شود» (Ibid: 50). آشوبی که هنر در عواطف آدمی برپا می‌کند، توان گوش فرادادن به ندای اصیل درونش را از او می‌گیرد: «ای فضیلت، ای دانش والای جان‌های بی‌غش [...] آیا برای فراگرفتن قوانین تو کافی نیست که در سکوت عواطف به ندای وجدانمان گوش فرادهیم؟» (Ibid: 67). همین دغدغه روسو برای حفظ خویشتن و فروزرفتن در قالب‌های برساخته دیگران است که باعث شده است تا او به‌عنوان جایگزینی برای تئاتر، برگزاری جشنواره‌هایی را مطرح کند که در آن‌ها هیچ‌چیز نشان داده نمی‌شود، بلکه مردم صرفاً در آنجا حضور می‌یابند و خودشان سرگرمی خودشان می‌شوند (Rousseau, 1960: 126).

حال، مانند قسمت قبل و مطابق با غایت این مقاله، باید منشاء این نقد را درباره هنر در متون افلاطونی نشان دهیم و توجیه کنیم که چگونه می‌توان نقد روسویی را همچون تفسیر و خوانشی از نقد افلاطونی نگریست.

دسته‌بندی دوگانه انفعالات مطابق با واقع و انفعالات پالایش‌نشده و منحرف را در متون افلاطونی نیز می‌توان تشخیص داد. در نزد افلاطون عواطف و احساسات یا طبق واقعیت وضعیت بروز می‌کنند و یا بی‌هیچ تطابقی با واقعیت فوران می‌کنند؛ حالت اول در صورتی پدید می‌آید که قوه شناسنده واقعیت که همان عقل است، مهار عواطف را در دست داشته باشد. عقل با تشخیص اینکه مقتضای درست وضعیت موجود چیست، عاطفه را هدایت و پالایش می‌کند؛ برای مثال، هنگامی که حادثه‌ای رنج‌آور و دردناک پیش می‌آید، رفتار متناسب با واقعیت وضعیت، صبر و آرامش تا سر حد امکان است؛ زیرا واقعیت این است که «ما نمی‌دانیم این‌ها در واقع برای ما خیر هستند یا شر؛ و آشفتگی و اندوه سودی برای آینده ندارند؛ و هیچ‌چیز در حیات فانی ارزش دغدغه فراوان ندارد؛ و زاری و اندوه نمی‌گذارد آنچه که در چنین مواقعی به آن نیاز داریم به سرعت به یاری ما بیاید» (Plato, 1934: 604b-c). ما اگر خود در برابر مصیبتی قرار بگیریم، بردباری و آرامش را رفتاری مردانه یا مقتضی خواهیم شمرد (Ibid: 605d) و این از آن‌روست که این رفتار را با واقعیت وضعی که در آن هستیم، سازگارتر و برای بقا و

رشد خود سودمندتر تشخیص می‌دهیم؛ بنابراین، اگرچه عاطفه به صرف عاطفه‌بودنش در همه‌کس پدید می‌آید، اما عقل این قدرت را دارد که عاطفه را با واقعیت موجود هماهنگ سازد، و اگر اصالت عاطفه را به معنی مطابقت عاطفه با واقعیت بگیریم، می‌توان گفت که عقل به عاطفه اصالت می‌بخشد؛ زیرا عقل است که ادراک درست یا اصیل واقعیت را فراهم می‌کند و ادراک درست، مقدمهٔ عاطفهٔ اصیل یا مطابق با واقعیت است. از این‌روست که از نظر افلاطون، تحمل بزرگ‌ترین مصیبت‌ها برای خردمند، آسان‌تر از دیگران است (Ibid: 603e).

دربارهٔ نقش هنر در از بین بردن اصالت عواطف نیز بیان روسو را همچون تفسیری از دیدگاه افلاطون می‌توان شمرد. افلاطون عباراتی دارد که شعر را همچون واسطه‌ای میان انسان و واقعیت معرفی می‌کند؛ همچون تصویری که حالت نفسانی خاصی را با وضعیتی خاص همراه می‌کند و این‌گونه، عاطفهٔ مخاطب را نسبت به آن وضعیت از حالت اصیل و طبیعی درآورده، عاطفهٔ دیگری (هنرمند یا شخصیت درون اثر) را به او انتقال می‌دهد. افلاطون هنگامی که می‌خواهد بزرگ‌ترین اتهام شعر را بیان کند، به ایجاد هم‌حسی یا هم‌انفعالی (συμπάσχω) میان مخاطب و شخصیت اثر و ازدست‌رفتن حالت «خود» مخاطب اشاره می‌کند: «حتی بهترین ما هنگامی که به هومر یا یکی دیگر از تراژدی‌پردازان گوش می‌سپاریم، آن‌گاه که حکایت پهلوانی اندوهگین را می‌گویند که مرثیه‌ای دراز می‌خواند یا مویه می‌کند و بر سینه می‌کوبد، ما لذت می‌بریم و خود را وامی‌نهیم (ἐνδίδωμι) و با هم‌انفعالی آن را دنبال می‌کنیم» (Ibid: 605d)؛ بنابراین، شاعر تصویری از مصیبت ساخته است و در این تصویر، انفعال خاصی را با آن مصیبت همراه کرده که در شخصیت اثر به نمایش درآمده است. آنچه پیوند این انفعال و وضعیت خاص را در نزد مخاطب ایجاد و محکم می‌کند، لذتی است که اثر هنری می‌بخشد؛ بنابراین، هرچقدر اثر زیباتر و لذت‌بخش‌تر باشد، هم‌انفعالی مخاطب و شخصیت اثر در برابر آن وضعیت خاص بیشتر می‌شود. نتیجهٔ این پیوندی که شاعر میان وضعیت خاص و انفعال خاص ایجاد می‌کند، این است که پس از این دیگر، وقتی مخاطب در واقعیت نیز با آن وضعیت خاص مواجه می‌شود، آن را نه مستقیماً و اصالتاً، بلکه با واسطهٔ پرده و شبیحی که شاعر در ذهن او ایجاد کرده است، می‌بیند: «شاعر با رنگِ واژه‌ها و عبارات، نقشی از هر فنی می‌سازد و آنان که چیزها را تنها از طریق کلمات می‌بینند، گفتار او را نیکو می‌پندارند» (Ibid: 601a). در این حالت، مخاطب به‌ناچار همان انفعالی را که شاعر با آن

وضعیت همراه کرده است، در خود می‌پذیرد. در واقع کاری که هنر می‌کند، این است که با ارائه زیبای زشتی، ما را به ستایش آن وامی‌دارد؛ یعنی ما را به ستایش و پذیرش رفتاری وامی‌دارد که اگر خود مرتکب آن می‌شدیم، مایه سرافکندگی ما بود (Ibid: 605e). این جابه‌جایی شگفت‌انگیز شرم و ستایش و تناقضی که در ستایش زشتی هست، تنها محدود به حضور در برابر اثر هنری باقی نمی‌ماند، بلکه پس از آن، خود واقعیت نیز برای ما از زاویه انفعالاتِ برساخته شاعر مورد مواجهه قرار می‌گیرد؛ ما پس از این، جهان را نه از چشم خویش، بلکه از طریق کلمات شاعر می‌بینیم و در نتیجه آنچه در دیگران بوده است را در درون خود می‌پرورانیم: «معدود کسانی درمی‌یابند که آنچه در دیگران از آن لذت می‌بریم، ضرورتاً بر خود ما اثر می‌گذارد» (Ibid: 606b). بر این اساس رابرت استرک به‌درستی خاطرنشان ساخته است که برای افلاطون بزرگ‌ترین خطر شعر در جنبه بیانگرانه آن است؛ یعنی این واقعیت که «شعر، خوانندگان و شنوندگان خود را به عواطفی که بیان می‌کند، مبتلا می‌سازد» (Stecker, 1992: 50).

۵. نتیجه

روسو به اذعان خویش و آشکارا، نقد خود را از هنر بر نقد افلاطونی مبتنی می‌کند و این در حالی است که او در نامه به د/لامبر که مهم‌ترین متن انتقادی او درباره هنر است، هیچ اشاره‌ای به چیزی همچون نظریه ایده‌ها نمی‌کند و جایگاه سوم هنر را در مراتب حقیقت به‌عنوان دلیلی علیه هنر ذکر نمی‌کند. آیا این برخلاف ادعای خود او به معنی فاصله‌گرفتن از افلاطون است؟ در اینجا نشان دادیم که چنین نیست. آنچه باعث می‌شود آراء روسو متفاوت از فهم رایج ما از نقد افلاطونی هنر باشد، تفسیر متفاوتی است که روسو از نقد افلاطونی هنر در ذهن داشته است؛ تفسیری که در بازآفرینی او از این نقد متجلی شده است.

اهمیت ویژه کار روسو این است که او در بازآفرینی خود از نقد افلاطونی هنر، نشان می‌دهد (یا دست کم امکان این نوع تفسیر را فراهم می‌کند) که نظریه ایده‌ها جایگاهی بنیادی و حذف‌ناپذیر در نقد افلاطونی هنر ندارد و مهم‌ترین جنبه زیان‌بار هنر، به این نکته مربوط است که تصویر هنری با از میان بردن رابطه مستقیم و اصیل مخاطب با واقعیت، عواطف و انفعالاتی غیر از انفعالات طبیعی شخص را در درون او ایجاد می‌کند. این انفعالات بیگانه که مطابقتی با وضعیت واقعی شخص ندارند، به سبب همین بیگانگی و تضاد، عدم تعادل و بی‌ثباتی اخلاقی را موجب می‌شوند و این بزرگ‌ترین زیان هنر است.

بنابراین روسو، همان‌طور که در پیشنهاد او برای جایگزینی تئاتر با جشنواره می‌توان دید، می‌خواهد هر سطحی از وساطت و بازنمایی از میان برداشته شود تا هرکس خودش باشد و انفعالات طبیعی خود را داشته باشد؛ انفعالاتی که عقل پالایش داده است و مطابق با وضع واقعی او هستند. عالی‌ترین مقصود افلاطون نیز از نقد هنر همین است. او خطر بزرگ شعر را در آن وجهی می‌بیند که ما امروز آن را جنبه بیانگرانه شعر می‌نامیم؛ و البته این جنبه بیانگرانه تنها بر پایه جنبه بازنمایانه می‌تواند وجود داشته باشد. هنر در مقام تقلید، تصویری پرجاذبه از واقعیت ارائه می‌کند که به وسیله آن، انفعالاتی غیرعقلانی و مهلک را بر ادراک ما از واقعیت تحمیل می‌کند.

بنابراین، دیدگاه روسو درباره هنر در عین حال می‌تواند همچون بازآفرینی تفسیرگرانه‌ای از دیدگاه افلاطون به شمار آید؛ دیدگاهی که خلاصه‌ترین بیان آن این است: هنر خود چیزها را می‌پوشاند و نهایتاً موجب می‌شود که ما هم خودمان نباشیم.

پی‌نوشت

۱. قطعاً این تنها متنی نیست که در آن شاهد بازآفرینی دیدگاه افلاطون هستیم، اما مسلماً آشکارترین نمود بازآفرینی را در خود دارد.
۲. ارجاعات به رساله جمهوری افلاطون از متن دوزبانه انگلیسی-یونانی با ترجمه پل شوری (Paul Shorey) نقل می‌شوند و شماره صفحات نیز به‌منظور دقت بیشتر و مشخص‌بودن پاراگراف بر اساس نسخه استفانوس ذکر شده‌اند.
۳. شاید بتوان گفت علت اینکه روسو به گفته خودش نتوانسته است به‌نحو رضایت‌بخشی درباره تقلید تئاتری را در نامه به دالامبر بگنجاند، این است که کثرت کاربرد مضمون ایده در عبارات افلاطون، امکان حذف آن را از متنی که گردآوری عبارات افلاطون بوده، دشوار کرده و موجب شده است تا این دو متن، به‌رغم پیوستگی بنیادینی که به‌لحاظ مضمون و محتوا دارند، از حیث الفاظ و عباراتی که به کار می‌برند، نتوانند به‌نحو رضایت‌بخشی با هم جمع شوند. فکر می‌کنم این تبیین معقولی از آن چیزی باشد که ممکن است تضادی به نظر برسد: ابتدای نامه به دالامبر بر درباره تقلید تئاتری و در عین حال ناتوانی روسو در تبدیل آن دو به یک متن.
۴. در تمثیل آینه نیز که در اوائل کتاب دهم مطرح می‌شود، از امور عالم محسوس مثل خورشید و زمین و حیوانات و گیاهان، در مقابل تصویر آن‌ها در آینه، به‌عنوان واقعیات (ὄντα) و حقایق (ἀλήθεια) یاد می‌شود.

منابع

- Dugan. C. N, Strong, Tracy (2006), "Music, Politics, Theater, and Representation in Rousseau", *The Cambridge Companion to Rousseau*, Ed by Patrick Riley, Cambridge, Cambridge University Press, 329-364.
- Jensen, Pamela (1995), "The Quarrel Between Philosophy and Poetry Reconsidered: Rousseau's "On Theatrical Imitation" ", *Rousseau and criticism*, by Lorraine Clark and Guy Lafrance, Ottawa, Pensée Libre, 183-194.
- Lay Williams, David (2007), *Rousseau's Platonic Enlightenment*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Plato (1934), *The Republic*, Trans by Paul Shorey, Cambridge, Harvard University Press.
- Reinhard, Kenneth (2012), "Badiou's Sublime Translation of the Republic", *as introduction to: Plato's Republic*, by Alain Badiou, Cambridge, Polity Press, vii-xxiii.
- Rousseau, Jean-Jacques (1960), *Politics and the Arts: Letter to M. D'Alembert on the Theatre*, Trans by Allan Bloom, Ithaka, Cornell University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (1979), *Emile or On Education*, Trans by Allan Bloom, New York, Basic Books.
- Rousseau, Jean-Jacques (1998), "On Theatrical Imitation", *The Collected Writings of Rousseau*, Vol. 7, Trans by John T. Scott. Hanover, The University Press of New England, 337-350.
- Rousseau, Jean-Jacques (2002a), "The First Discourse; Discourse on the Sciences and Arts", *The Social Contract and The First and Second Discourses*, trans by Susan Dunn, New Haven, Yale University Press, 43-68.
- Rousseau, Jean-Jacques (2002b), "The Second Discourse; Discourse on the Origin and Foundations of Inequality Among Mankind", *The Social Contract and The First and Second Discourses*, trans by Susan Dunn. New Haven, Yale University Press, 87-148.
- Shiner, Larry (2001), *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Stecker, Robert. (1992), "Plato's Expression Theory of Art", *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 26, No. 1, 47-52.
- Tsien, Jennifer and Jacques Morizot (2019), "18th Century French Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/aesthetics-18th-french/>.