ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۲/۹

مقداد جاوید صباغیان [۱] ، سید سعید سید احمدی زاویه [۲]

مقایسه ابژه‌های هنری با تکیه بر آرای فلسفی افلاطون و ارسطو در حوزه مطالعات تطبیقی هنر [۳]

چکیده

در این مقاله به دنبال ریشه‌هایی برای مبحث «مطالعات تطبیقی هنر» در سرآغاز تاریخ فلسفه، یعنی یونان باستان بوده‌ایم. در بررسی آراء و نظریات افلاطون و ارسطو سعی کرده‌ایم مبادی و اشکالی از مقایسه ابژه‌های هنری را با دقت به تعریف کنیم و برداشت آن دو فیلسوف را از مفهوم زیبایی و جایگاه آن ارائه دهیم. در مورد افلاطون، ابتدا با توجه و دقت به هستی‌شناسی او که در نظریه مثل قابل دریافت است، مفهوم «مثال» را توضیح داده و تلاش کرده‌ایم جنبه‌های مختلف مثال افلاطونی، به‌خصوص رابطه آن با امر جزئی را شرح دهیم. سپس مراتب مختلف زیبایی را در مقام نمونه‌ای از زیباشناسی انطباقی بیان کرده‌ایم. آنگاه نظریه تقلید افلاطونی را در حکم بیان نهایی نظرات ارزش‌گذارانه او در زیباشناسی انطباقی بسط داده‌ایم. در نهایت نیز شماری از اشکالات نظری افلاطون را در شناخت تطبیقی هنر برشمرده‌ایم. در مورد ارسطو نیز با هدف پیگیری مبانی فلسفی و شناخت‌شناسانه «مطالعات تطبیقی هنر»، به «منطق» او توسل جسته‌ایم. در منطق ارسطویی پس از معرفی مقولات و انواع آن، مقوله نسبت‌مند، گونه‌های مختلف آن و ویژگی‌هایش را شرح داده‌ایم و در بحث از «نسبت‌مند» و «هم‌نسبت»، شرایط برقراری نسبت و رابطه‌ای منطقی میان دو چیز را دریافته‌ایم. پس از آن به موضع زیبایی در نگر ارسطو پرداخته و با ارائه صورت‌بندی نهایی ارسطو از زیبایی کوشیده‌ایم نهایتاً با پیوند منطق ارسطو و زیباشناسی وی، چگونگی مقایسه منطقی دو ابژه زیبا از دیدگاه ارسطو را پیکربندی نماییم.

کلیدواژه‌ها: مطالعات تطبیقی هنر، افلاطون، ارسطو، زیباشناسی انطباقی، منطق.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: meghdadjavid@gmail.com

۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: sssazavieh@yahoo.com

۳. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول در رشته پژوهش هنر با عنوان «تحلیل مبانی نظری و روش‌شناختی مطالعات تطبیقی در حوزه هنر» به راهنمایی دکتر سید سعید سید احمدی زاویه و مشاوره دکتر اسماعیل بنی‌اردلان در دانشگاه هنر تهران است.

http://Journal.art.ac.ir

ART University e-Journal Website

مقدمه

صورت‌های ابتدایی تفکر فلسفی در باب هنر را چگونه می‌توان به‌عنوان امکانی برای مقایسه آثار هنری و فرهنگی به‌کار گرفت؟ آنگاه که از طلیعه تاریخ فلسفه- یونان باستان- آغاز می‌کنیم، آنچه از متفکران و فیلسوفان اصطلاحاً پیش‌ازسقراطی به‌جا مانده است، در حقیقت نشانی از ساختار نظام‌مند یک تفکر فلسفی منسجم ندارد و ماده خام چندانی جهت نظرورزی و تبیین‌های منطقی و شناخت‌شناسانه، مخصوصاً در حوزه‌های تخصصی از قبیل نظریه هنر به‌دست نمی‌دهد. در گذر از اندیشه‌های پیش از سقراطیان، تنها به توجیهاتی نابسنده و ابتدایی در مورد چگونگی و چیستی پدیده‌های طبیعی، پیشرفت‌هایی در ریاضیات و تأملاتی بسیار پراکنده و متفرق در باب مسایل اصلی فلسفی از قبیل اخلاقیات و هستی‌شناسی برمی‌خوریم (کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۲۱-۹۶).

هستی‌شناسی سلسله‌مراتبی افلاطون از عالم اسفل تا عالم اعلی و از جهان تصویر تا دنیای ایده را دربرگرفته است. جایگاه زیبایی و مراتب آن هم در این نظام هستی‌شناختی مشخص شده است. توصیفی که افلاطون در مکالمه‌های مختلف خود از زیبایی مثالی، کیفیات، شرایط و چگونگی نیل به آن ارائه می‌کند، مختصاتی از زیبایی مطلق به‌دست می‌دهد که می‌تواند معیار سنجش و مقایسه زیبایی‌ها قرار گیرد. برداشت ایده‌آلی و فرازمینی افلاطون از مفهوم زیبایی مثالی با نظرات دیگر او در باب مسئله «تقلید» مقارن است و دقیقاً همین تقارن و تلازم است که پایه‌هایی از برای سنجش تطبیقی هنر فراهم می‌آورد (Hare, 1996, 30-38). بحثی که در اینجا به آن وارد شده‌ایم، بحثی هستی‌شناختی و بنا بر خصوصیات هستی‌شناسی افلاطون طبعاً ارزش‌گذارانه است. هستی‌شناسی متافیزیکی افلاطون به‌جز دلالت‌های مستقیم آن در باب چیستی و جایگاه انسان و سایر مخلوقات در نظام کائنات که تاثیرات بسیاری بر فلسفه و تفکر شرق و غرب به‌جا گذاشته است، دلالت‌هایی غیرمستقیمی نیز دارد که در این مقاله از آن و به‌طور خاص از منطق ارزش‌گذارانه مفهوم صورت یا مثال سود جسته و آن را در پیوند با زیباشناسی و نظریه هنر افلاطونی، گفتاری در زیباشناسی انطباقی پرورده‌ایم.

با عبور از افلاطون، به شاگرد بلافصل او یعنی ارسطو می‌رسیم که با گفتارهایی در فیزیک، متافیزیک، منطق، روان‌شناسی و... بنیاد نظری اندام‌وار و استواری بنا نهاد که مرزهای دانستنی‌های انسانی را گسترش داد. نظام فراگیر اندیشه ارسطویی به‌راحتی این امکان را به‌وجود می‌آورد که در بسیاری حیطه‌های تخصصی نیز بتوان از اندیشه او استمداد جست. این وجه ممیز یک نظام اندیشگی فراگیر است که شرایطی پدید می‌آورد که بسیاری پدیده‌ها، سؤالات و موضوعات را بتوان به آن عرضه کرد و جوابی درخور و شایسته دریافت نمود. نظام‌های فکری فراگیر که از عمق و ژرفای تحلیل، امکان توجیه و تبیین عقلانی و چندگانگی و چندگونگی موضوعات و مصادیق برخوردارند، در حوزه‌های تخصصی دانشی نیز کارکرد دارند و می‌توانند راهکارها و رویکردهایی مبین و موجه ارائه دهند. نظام فکری گسترده‌ای که ارسطو در مجموعه گسترده‌ای از نوشته‌ها پرورده است، در زمره آنها است. این در حالی است که بسیاری از مکتوبات ارسطو به‌دست ما نرسیده است. وقتی می‌خواهیم «مطالعات تطبیقی هنر» را نزد ارسطو ریشه‌یابی کنیم، می‌توانیم امید داشته باشیم که از میدان وسیع فکر فلسفی او دست خالی باز نخواهیم گشت.

در مورد ارسطو به منطق و به‌طور خاص بحث ارسطو در باب ماهیت منطقی ارتباط دو چیز با یکدیگر و کیفیت سنجش و مقایسه آن دو با هم پرداخته‌ایم. گفتار ارسطو در باب نسبت‌مند را از منابع مختلف بررسی کرده‌ایم و بعد از آن با مراجعه به زیباشناسی ارسطو، بیان‌های مختلفی

را که ارسطو در حکم تعریف زیبایی آورده است، در یک صورت‌بندی سه‌محوری عرضه کرده و با کنار هم گذاشتن بحث ارسطو در منطق مقایسه و گفتار وی در زیباشناسی، مساعی خود را در ارائه و تنظیم نهایی «زیباشناسی تطبیقی ارسطویی» به‌کار بسته‌ایم.

همچنین ذکر این نکته ضرورت دارد که بحث افلاطون از چیستی هنر محدود به نظریه تقلید نیست و گفتارهای مکرر و مفصل ارسطو در فن شعر از وسعت نظر و دقت طبع او در حوزه هنر و به‌خصوص هنر نمایش حکایت دارد. در این مقال تنها آن بهره‌ای از فلسفه هنر افلاطون و ارسطو مورد توجهمان قرار گرفته که به کار تنسیق پیکربندی‌های شناخت‌شناسانه تطبیقی آمده است.

۱. مقایسه ابژه‌های هنری در ارزیابی ارزش‌گذارانه افلاطون از زیبایی

به‌طور کلی نظریات فلسفی افلاطون، در قالبی نظام‌مند و سازمان‌یافته ارائه نشده است. نوشته‌هایی که از افلاطون به جا مانده، بیشتر شامل مکالماتی است که از زبان سقراط نقل شده و فاقد سازمان‌مندی و نظم محتوایی و هدف‌مند است. از این‌رو آنچه که «فلسفه افلاطونی» می‌خوانیمش، بر خلاف تصور مألوفی که از فکر نظام‌یافته فلسفی داریم از میانه مکالماتی که خود نیز از قول دیگری نقل شده، استخراج و صورت‌بندی شده است. نظرات افلاطون در باب انواع و درجات زیبایی و نیز نظریه «تقلید (محاکات)»[۱] که در اینجا با آنها سروکار خواهیم داشت، نه از سوی خود او که توسط پسینیانش، به‌صورت امروزی نسق یافته است (Annas, 2003, 1-17). از همین‌رو و نیز از این جهت که تفکر افلاطونی تفکری به‌غایت سوبژکتیو و متافیزیکی است، نمی‌توان انتظار داشت که در نظرات او رویکرد جامع و جدی تطبیقی را مشاهده کرد. آنچه از اندیشه‌های افلاطون که می‌توانیم آن را در مقام تعیین و تعریف نوعی معیار و محک ارزش‌گذارانه تطبیقی در خصوص ابژه‌های جزئی، آن هم در درجه‌ای به مراتب پایین‌تر و پست‌تر از ذوات ذهنی کلی به‌شمار آوریم، شمایی از یک نظرورزی متافیزیکی در باب عمل مقایسه و فارغ از عوامل زمانی و مکانی و شرایط زمینه‌ای اجتماعی، تاریخی و فرهنگی به‌دست می‌دهد.

۱.۱. نظریه مثل (هستی‌شناسی افلاطون)

هستی‌شناسی افلاطونی که به‌طور اعم شامل «نظریه مثل»[۲] می‌شود، بخش بزرگی از آثار او را به‌خود اختصاص داده است. نظریه مثل افلاطون در پی ارائه ساختاری وجودشناسانه برای عالم وجود و موجودات است که البته به دنیای اسفل موجودات مادی محدود نمی‌ماند و اولین نظام جامع فلسفی را که دربرگیرنده عالم فرامادیات است، وضع می‌کند. در اینجا نظریه مثل را به اختصار شرح می‌دهیم، چرا که با دانستن آن می‌توانیم به کنه اندیشه افلاطون در باب نسبت امور جزئی با یکدیگر و نسبت میان زیبایی مطلق و زیبایی مصنوع پی ببریم.

امر کلی افلاطون شامل مجموعه‌ای از امور جزئی است؛ یعنی هرگاه مجموعه‌ای از امور جزئی همسان داشته باشیم، حتماً یک امر کلی یافت می‌شود که مجموعه امور جزئی ذیل آن کل قرار می‌گیرند. امور جزئی همسان در طبیعت یا کیفیت خاصی مشترک‌اند؛ در همین حال درست است که بسیاری امور جزئی با کیفیات مشترک، مثلاً اموری که آنها را «زیبا»[۳] می‌خوانیم وجود دارند، ولی افلاطون از امری کلی صحبت می‌کند که از مجموعه این امور جزئی فراتر و عالی‌تر است و آن نفس «زیبایی»[۴] است. امر کلی از حیطه جسمیت و مادیت درمی‌گذرد و تنها به شناخت ذهنی و فکری درمی‌آید. امر کلی افلاطونی توسط ادراک حسی فراچنگ نمی‌آید (کاپلستون، ج۱،

ART University e-Journal Website

۱۳۷۵، ۱۹۳-۲۰۱). افلاطون به این ذوات کلی نام «مثال» یا «ایده»[۵] و یا «صورت»[۶] می‌دهد. کلمه «ایده»، در این معنی، نخستین‌بار در مکالمه فیدون به‌چشم می‌خورد: «هر چیز نام خود را به‌سبب بهره داشتن از ایده آن چیز به‌دست می‌آورد» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۵۰۷). ایده در کاربرد رایج آن به معنی «تصور» است، اما افلاطون آن را در معنی کلیات فراتر از عالم محسوسات به‌کار برده است. در بعضی محاورات البته به‌جای کلمه ایده از لفظ «معنی» استفاده شده است. کلمه «صورت» در متافیزیک افلاطون، نخستین‌بار در تقابل با ماده، در مکالمه تیمائوس به‌کار رفت. او در این مکالمه می‌گوید که خلقت عبارت است از پیدایی چیزها بر مبنای الگوهای سرمدی- صورت‌ها (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۷۲۲-۱۷۵۰).

در نظر افلاطون مفاهیم کلی، آنچه علم و دانش- به‌خصوص شهودی- با آن سروکار دارد، مثل عینی یا کلیات قائم به خودند که در یک عالم متعالی، یعنی جدا از اشیای محسوس موجودند. در اینجا مراد از این «جدایی»[۷] عملاً جدایی هستی‌شناسانه است، یعنی هستی کلیات از هستی جزئیات جداست و هیچ پیوستگی و اتصال بنیادینی میان آنها وجود ندارد.

واقعیات کلی افلاطونی همواره در جایگاه عالی خود ثابتند و تغییر نمی‌پذیرند. با دقت به این فراز معروف از مکالمه مهمانی (ضیافت)، می‌توان ویژگی‌ها و خصوصیات برشمرده در مورد مثال زیبایی را به دیگر مثال‌ها نیز تعمیم داد: «کسی که در راه عشق همه آن مراحل را طی کرد و زیبایی‌های فراوان را بدان‌ترتیب که برشمردیم، مشاهده نمود، در پایان راه یکباره با زیبایی حیرت‌انگیزی که طبیعتی غیر از طبیعت زیبایی‌های دیگر دارد، روبه‌رو می‌گردد و آن زیبایی خاص، [...] همان چیزی است که همه آن کوشش‌ها و سیر و سلوک‌ها برای رسیدن به آن صورت گرفته است. آن زیبایی اولاً موجودی سرمدی است که نه به‌وجود می‌آید و نه از میان می‌رود و نه بزرگ‌تر می‌گردد و نه کوچک‌تر. در ثانی چنان نیست که از لحاظی زیبا باشد و از لحاظی زشت، یا گاه زیبا باشد و گاه نازیبا، یا در مقایسه با چیزی زیبا باشد و در مقایسه با چیزی نازیبا، یا در مکانی زیبا باشد و در مکانی زشت، یا به دیده گروهی زیبا بنماید و به دیده گروهی دیگر زشت، یا جزئی از آن، زیبا باشد و جزئی نازیبا. از این گذشته، آن زیبایی به دیده کسی که سعادت دیدار آن نصیبش گردیده است، چون زیبایی چهره‌ای یا دستی یا عضوی از اعضای تن، یا مانند زیبایی سخنی یا دانشی، یا زیبایی موجودی از موجودات زمینی یا آسمانی، نمودار نخواهد شد، بلکه چیزی است در خویشتن و برای خویشتن که همواره همان می‌ماند و هرگز دگرگونی نمی‌پذیرد و همه چیزهای زیبا فقط بدان سبب که بهره‌ای از او دارند، زیبا هستند، ولی این بهره‌وری نه چنان است که پیدایش و نابودی آن چیزها برای آن سود و زیانی داشته باشد. کسی که در راه عشق بدان‌سان که تشریح کردم، پیش رفت، [...] و سرانجام به نقطه‌ای رسید که دیدگانش به دیدن آن زیبایی اصلی باز گردید، تقریباً می‌توان گفت که به مقصد خویش نزدیک شده است» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۵-۴۳۶).

این در حالی است که اشیای جزئی همیشه در حال صیرورت[۸] هستند، یکسره دگرگونی می‌پذیرند، همواره در حرکتند و به همین سبب نمی‌توان گفت که وجود ثابت و لایتغیر و ازلی و ابدی دارند. همین است که حیطه ابژه‌های جزئی را از عالم مثال‌هایی که جدا از هر چیز و متکی به ذات خود، وجود دارند، منتزع می‌کند.

در مکالمه مهمانی که در اصل موضوع بحث آن در باب عشق و زیبایی است، گفتار سقراط مشتمل است بر چگونگی عروج نفس به زیبایی حقیقی تحت الهام اروس.[۹] بنا به آنچه در مکالمه

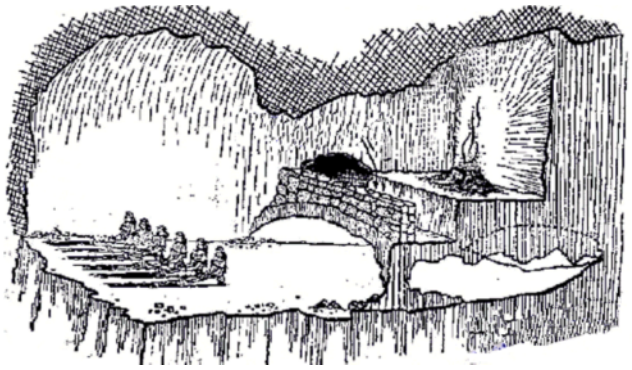
آمده (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۵-۶)، مسیری که نفس در جهت رسیدن به زیبایی حقیقی که شرح آن آمد، دنبال می‌کند عبارت است از دل باختن به تن‌های زیبا در جوانی و انجام عمل تولید مثل؛ آنگاه دریافتن اینکه زیبایی یک تن با زیبایی تن‌های دیگر یکی است و همه آن زیبایی‌ها از یک تبارند و سپس دل بسته شدن به تمامی تن‌های زیبا؛ بعد از آن چشمش به دیدن زیبایی روح باز می‌شود و آنگاه درمی‌یابد که زیبایی روح بسی برتر از زیبایی تن است. در این هنگام اگر جوانی بیابد که روحی زیبا دارد، گرچه از زیبایی تن چندان بهره‌ای نیافته است، دل در او می‌بندد و به جستجوی اندیشه‌ها و سخنانی می‌پردازد که به یاری آنها بتواند او را تربیت کند و هر روز بهتر و شریف‌تر از روز پیش سازد. ولی در این پایه نیز نمی‌ماند، بلکه خواهناخواه به پایه‌ای بلندتر گام می‌گذارد و زیبایی اخلاق و آداب و سنن و قوانین را می‌بیند و خویشی و یگانگی آنها را درمی‌یابد. سپس به دانش‌ها متوجه می‌شود و زیبایی آنها را نیز می‌بیند. چون بدین‌سان با مظاهر گوناگون زیبایی آشنا شد از آن پس پایبند مظهری واحد نخواهد بود و از کلیه زیبایی‌های دنیا بهره خواهد برد و نهایتاً صاحب نیروی به‌کارگیری زیبایی، در سخنان و اندیشه‌های خویش و نیز قوه تشخیص آن خواهد شد. تا اینکه در پایان راه به دیدار زیبایی نهایی رهنمون می‌شود. سیر به ظاهر شناخت‌شناسانه‌ای که در اینجا پیش کشیده می‌شود، در واقع نمونه‌ای است از نظام هستی‌شناختی سلسله‌مراتبی افلاطونی که از حوزه مادیات اسفل، تا مثال‌های عالی، برقرار شده است.

مهم است بدانیم که ذوات (مثل) افلاطون صرفاً مخلوقات ذهن انسانی نیستند که در این صورت خصیصه نسبی خواهند داشت. اگر ذات مورد نظر افلاطون وابسته به ذهن فرد، یا افرادی باشد که آن را پرورده‌اند، پس با نابودی و نیست شدن آن فرد یا افراد، ذات مثالی که مکان وجود آن در ذهن است، وجود نخواهد داشت و آن نیز نیست خواهد شد. یا در صورتی که ذهن جزئی فرد یا افراد قایل به آن صورت، دستخوش تغییر و تغیر شود، آنگاه آن صورت نیز بالضروره دچار تحول و دگرگشت می‌گردد. در حالی که می‌دانیم، بنا به تعریف، مثال‌های افلاطونی تغییر و تغیر نمی‌پذیرند و همواره ثابت و بی‌تغییرند. ذهن ما عالم ایده‌ها را خلق نمی‌کند و این عالم جزئی ذهن ما نیست. بلکه ذهن به کشف حیات ایده نایل می‌شود (Major & Roberts, 2010, xiii-xix).

۱.۱.۱. تمثیل غار

تمثیل مشهور غار که در کتاب هفتم جمهور شرح داده شده است (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۰۵۵-۱۰۶۰)، به‌طور کلی یاری به تحکیم پایه‌ها و مبادی شناخت‌شناسی افلاطون می‌رساند. افلاطون غاری زیرزمینی را مجسم می‌کند «که در آن مردمانی را به بند کشیده و روی به دیوار و پشت به مدخل غار نشانده‌اند: این زندانیان از آغاز کودکی در آنجا بوده‌اند و گردن و ران‌هایشان چنان با زنجیر بسته شده است که نه می‌توانند از جای بجنبند و نه سر به راست و چپ بگردانند، بلکه ناچارند پیوسته روبه‌روی خود را بنگرند. در بیرون، به فاصله‌ای دور، آتشی روشن است که پرتو آن به درون غار می‌تابد. میان آتش و زندانیان راهی است بر بلندی و در طول راه دیوار کوتاهی است، چون پرده‌ای که شعبده‌بازان میان خود و تماشاگران می‌کشند، تا از بالای آن هنرهای خود را به معرض نمایش بگذارند [...] در آن سوی دیوار، کسان بسیار، اشیای گوناگون از هر دست از جمله پیکره‌های انسان و حیوان که از سنگ و چوب و مواد دیگر ساخته شده، به این سو و آن سو می‌برند و همه آن اشیاء از بالای دیوار پیدا است» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۰۵۵).

ART University e-Journal Website



تصویر ۱. ترسیمی از تمثیل غار افلاطون، **منبع**: webspace.ship.edu/cgboer/platoscavehtml

چنانکه افلاطون بیان می‌کند، آن زندانیان تمثیلی از خود ما هستند. آنان از خود و از یکدیگر چیزی نمی‌بینند، جز سایه‌هایی که آتش بیرون به دیوار غار می‌افکند، چرا که هرگز نتوانسته‌اند سر به چپ و راست بگردانند. از اشیائی هم که پشت سرشان به این سو و آن سو برده می‌شود، چیزی جز سایه نمی‌توانند ببینند. آنان هیچ درکی از جهان پشت سرشان ندارند، مگر سایه‌هایی که بر دیوار می‌بینند. اگر اشخاصی که اشیاء را جابه‌جا می‌کنند با یکدیگر سخن بگویند، آنها تنها می‌پندارند که سایه‌ها و تصاویر با هم حرف می‌زنند، چرا که هیچ درک و شناختی از آنچه خارج از دایره ادراک‌شان است، ندارند.

در این تمثیل، زندان غار با عالم دیدنی‌ها و پرتو آتشی که به درون غار می‌تابد با نیروی خورشید مطابق است و بیرون شدن از غار و تماشای اشیای گوناگون روی زمین، به منزله سیر و صعود روح آدمی به عالم معقول و خورشید همانا ایده خیر افلاطون است.

۲.۱. نظرات ارزش‌گذارانه افلاطون در باب مراتب زیبایی

دانستیم که افلاطون به زیبایی حقیقی که همان مثال زیبایی است، باور داشت. در مکالمات هیپیاس بزرگ (افلاطون، ۱۳۸۰، ۵۳۵-۵۶۶) و مهمانی (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۰-۴۳۷) تعبیراتی از مثال زیبایی آمده و در باب آن توضیحاتی داده شده است. از باور به زیبایی راستین و حقیقی، اینگونه برمی‌آید که اشیای این‌دنیایی، بر حسب دوری و نزدیکی‌شان از آن زیبایی راستین مثالی، به درجات و مراتب مختلفی از زیبایی بهره‌مند خواهند بود. به این منوال برای زیبایی- این جهانی- مراتبی قایل شده‌ایم که بر حسب و با سنجه میزان مطابقت ابژه با اصل و صوررت زیبایی تعیین خواهد شد. از این پس یک معیار و ملاک اصلی خواهیم داشت که همانا ایده و صورت زیبایی است که پیش از این آن را چنانکه در مکالمه مهمانی آمده است، شرح دادیم. زیبایی یا نازیبایی سایر اشیاء و ابژه‌های مادی و غیرمادی، تنها در مقایسه و مطابقه با این معیار اساسی که همیشه و در هر کجا ثابت است و تغییر نمی‌پذیرد، مشخص می‌شود.

اینگونه است که در فراز مهمی از مکالمه هیپیاس بزرگ، چیزهای زیبا از لحاظ میزان زیبایی‌شان با یکدیگر مقایسه می‌شوند و اینجا است که می‌توان نمونه‌ای از زیباشناسی تطبیقی، یا بهتر بگوییم انطباقی افلاطون را به‌خوبی مشاهده کرد. این مکالمه بین سقراط، افلاطون، هیپیاس و عامی مردی فرضی درگرفته است که سقراط به نمایندگی از او سؤالاتی طرح می‌کند. در اینجا بیان می‌شود که یک دیگ، حتی اگر زیبا ساخته شده باشد از ارزش و درجه‌ای هم‌پایه یک دختر یا مادیانی زیبا

برخوردار نیست. نمی‌توان گفت که یک دیگ زیبا به همان میزان زیبا است که یک مادیان زیبا؛ چرا که زیباترین دیگ‌ها در مقابل مادیان‌های زیبا زشت است. یا چنانکه از قول هراکلیتوس، حکیم یونانی قرن ششم قبل از میلاد، نقل می‌شود، زیباترین بوزینه‌ها در برابر آدمیان زشت خواهد بود. و در نتیجه زیباترین دختران را نیز در مقابله با زشت‌ترین خدایان، زیبا نمی‌توان خواند (افلاطون، ۱۳۸۰، ۵۴۴-۵۴۵).

نظر ارزش‌گذارانه افلاطون در باب درجات زیبایی را به نیکی می‌توان در این فراز مشاهده کرد؛ امری که با عطف توجه به ماهیت نظریه مثل محتمل و قابل پیش‌بینی بود. هنگامی که به یک زیبایی یکه اصیل باور بیاوریم که ازلی و ابدی است و در هر جایگاهی نیز ارزش و اعتبار عالی خود را حفظ می‌کند، فراتر از حیطه حسانیات است و تنها به توسط عقلانیتی تیز و آزموده، پس از طی طریقی به‌غایت دشوار و نفسگیر به‌دست می‌آید (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۵-۶)، بدیهی است که هر پدیده و شیء مادی دیگر از انسان خوش بر و رو و گل‌های وحشی تازه روییده گرفته، تا بلندترین و پرمایه‌ترین آثار هنر و ادبیات در مقابل آن رنگ خواهد باخت و از حسن و جمال تهی خواهد شد. و به این ترتیب در سلسله‌مراتب وجودی موضعی به‌مراتب پایین‌تر از زیبایی آرمانی و سرمدی اشغال خواهد کرد. حداقل به این دلیل ساده که زیبایی ایده‌آلی افلاطون امری است معقول که به‌واسطه حواس به چنگ نمی‌آید، حال آنکه هر ابژه مادی را هر چقدر هم که زیبا و دلنشین باشد از عالم محسوسات گریزی نیست. می‌دانیم که بنا بر آن ساختار هستی‌شناختی که تاکنون تصویر کرده‌ایم، معقولات در مرتبه‌ای بس بالاتر از محسوسات جای می‌گیرند.

چنانکه در قطعه‌ای از مکالمه مهمانی که پیش‌تر نیز ذکر شد، آمده است، سالک افلاطونی که در واقع همان فیلسوف است، در سیر از دنیای مادون به دنیای ماوراء و در گذر از زیبایی تنانه به زیبایی قطعی پایانی با مراتب دیگرگونی از زیبایی مواجه می‌شود. در اینجا نیز، به‌نوعی شاهد ذکر تقسیم‌بندی سلسله‌مراتبی افلاطون از انواع زیبایی هستیم؛ از زیبایی جسمانی یک انسان جوان تا زیبایی همه تن‌ها، تا زیبایی روح آدمی، تا زیبایی اخلاق و آداب و سنن و قوانین، تا زیبایی دانش‌ها، تا زیبایی مثالی مسیری بس دراز است که به سیر صعودی درجات زیبایی مادی گواهی می‌دهد (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۵-۶).

۳.۱. نظریه تقلید افلاطون در حکم بیانی از زیباشناسی انطباقی

با رجوع به اندیشه فلسفی افلاطون در باب مفهوم «تقلید (محاکات)»، به دورنمای روشن‌تر و دقیق‌تری از زیباشناسی انطباقی او دست خواهیم یافت. با دقت در این مفهوم، به‌درستی درخواهیم یافت که افلاطون، در گستره فکر فلسفی خویش، چگونه از درجات و منازل مختلف و ناهمانندی از زیبایی سخن می‌گوید.

از نظر افلاطون، اشیای محسوس به‌واسطه «تقلید» با مثال‌های متناظرشان ارتباط دارند. جزئیات چیزی نیستند جز تصویر آینه‌وار و زودگذر مثل. امور جزئی که ذیل یک امر کلی قرار می‌گیرند، در واقع در کیفیاتی خاص که ذاتی آنهاست با یکدیگر مشترکند (مشابهات[۱۰]). در این صورت، اشیای جزئی «مقلد»[۱۱] مثال‌اند و مثال «نمونه» یا «سرمشق»[۱۲] است. در مکالمه مهمانی درباره متعلقات حس با واژه «آیدولا»[۱۳] به معنی تصویر و سایه، سخن رفته است که دلالت بر تقلید دارد: «گمان می‌کنی لذتی یا سعادتی بالاتر از آن هست که آدمی به دیدار آن زیبایی نایل آید و زندگی را در مصاحبت آن به سر برد؟ فقط کسی که آن زیبایی راستین را با دیده روح

ART University e-Journal Website

بنگرد و از زیبایی‌های زمینی که اشباح و سایه‌های زیبایی راستین‌اند، روی برتابد، به زادن و پروردن فضایل راستین توانا می‌گردد و اشباح و سایه‌های فضایل را به دیده حقارت می‌نگرد و پاداش کسی که فضایل راستین را به‌وجود آورد، این است که در جرگه دوستان خدا درمی‌آید و زندگی جاودان می‌یابد» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۷).

بنا به این نگرش، هنر نیز چیزی جز تقلید نیست. مثال نمونه و سرمشق است و اشیای طبیعی یا مصنوع از روی آن تقلید شده‌اند. حال تصویری که نقاش از آن شیء می‌کشد، خود تقلیدی است از تقلید و بنابراین دو درجه از اصل و مبدأ دور شده است. از این‌رو زیبایی هنری نزد افلاطون، نسبت به زیبایی طبیعی یا مصنوع از ارزش پایین‌تری برخوردار است و آن نیز به‌نوبه خود، در رویارویی با اصل و ایده زیبایی بی‌اعتبار است. افلاطون در کتاب دهم جمهور این مطلب را به‌وضوح بیان کرده؛ جایی که از سه نوع تخت سخن می‌گوید، یکی ایده تخت که آن را خدا ساخته است، دوم تختی که درودگر می‌سازد و سوم تختی که نقاش می‌سازد؛ و به‌ترتیب ایده تخت را برتر از تخت درودگر و تخت درودگر را والاتر و حقیقی‌تر از تخت نقاش می‌داند (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۶۸-۱۱۷۱). تخت نقاشی‌شده، در عین آنکه می‌تواند موجب فریب و یکی‌انگاری شود، اما بر عموم مردم پوشیده نیست که چیزی نیست مگر تصویری از تخت موجود در جهان محسوس و بر دانایان پوشیده نیست که چیزی نیست مگر تصویرِ تصویر.

از طرفی نقاش فقط ظاهر و نمود ابژه‌ها را می‌سازد، نه اصل و جوهر آنها را؛ او تخت را تنها از زاویه و نظرگاهی تصویر می‌کند که بر آن احاطه دارد و در میدان دید او است؛ از این‌رو از یک تخت واحد، بسته به زاویه نگاهش هر بار تصویری خلق می‌کند، در حالی که اصل و ماهیت تخت در همه حال بی‌تغییر است. از نظر افلاطون دقیقاً به‌دلیل همین ماهیت تقلیدی نقاشی است که نقاش می‌تواند تصویر همه چیز را رسم کند. مثلاً می‌تواند تصویر کفشدوز و درودگر و صاحبان همه حرفه‌های گوناگون را بسازد، بی‌آنکه کم‌ترین آشنایی با حرفه آنان داشته باشد. چرا که تقلید بدون علم به حقیقت امور نیز ممکن است. کار نقاش مانند کار شعبده‌بازی است که با ترفندهایی خود را جامع جمیع علوم می‌خواند، در حالی که فریبکاری بیش نیست (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۰-۱۱۷۱).

افلاطون ماهیت تقلیدی هنر را به هنرهای نمایشی هم تسری می‌دهد، زیرا که نمایشنامه‌نویسان را مقلدانی می‌داند که داستان‌هایشان را از زندگی واقعی روزمره اقتباس و در واقع، شبیه‌سازی می‌کنند، بدون آنکه به حقیقت آنها معرفتی داشته باشند (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۰). هومر تنها در شاعری و در حقیقت در تقلید دستی داشت و اگر غیر از این بود، قطعاً وقت خود را بر سر ساختن تصویری از حماسه‌ها و جنگاوری‌های دلیرمردانی که از آنها سخن می‌راند، تلف نمی‌کرد. او اگر می‌توانست اصل آن چیزی را که تصویر می‌کرد، می‌ساخت و به این صورت آثار حقیقی و مانا از خود به یادگار می‌گذارد، تا به‌جای اینکه او ستایشگر کارهای بزرگ دیگران باشد، دیگران به تحسین حماسه‌هایی که او خود خلق کرده است، مشغول شوند. خود هومر نه سردار سپاهی بوده، نه آیین اداره ایالتی یا قوانین کشوری را وضع کرده، نه در تعلیم و تربیت شاگردان دست داشته و نه اختراعی کرده، یا صاحب علم و فنی بوده است. او تنها احوال و زندگی‌های سرداران و گردانندگان کشورها را تقلید و بازسازی کرده است، بدون آنکه خودش نسبت به چیزی که نقل می‌کند اشراف و احاطه داشته باشد (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۱-۱۱۷۴). توصیفات شاعران تنها به‌واسطه رنگ و لعاب وزن و قافیه است که جالب توجه است و همین نیز نیروی سحرآمیز شعر

http://Journal.art.ac.ir

است، وگرنه اگر ارائه‌های کلامی را از شعر منتزع کنیم، آنچه بر جا می‌ماند «به چهره‌ای می‌ماند که در گذشته زیبا نبوده، بلکه فقط شادابی جوانی داشته است، در حالی که امروز آن شادابی نیز جای خود را به پژمردگی داده» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۴).

از طرف دیگر بنا به نظر افلاطون، آنگونه که در کتاب دهم جمهور آمده است، «در مورد هر چیز سه فن هست: موضوع یکی به‌کار بردن آن چیز است، موضوع فن دوم ساختن آن است و موضوع فن سوم تقلید آن» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۵). کسی که چیزی را به‌کار می‌برد درباره آن دانشی به‌دست می‌آورد، آن را در عمل به‌خوبی می‌شناسد و در باب آن تجربه به‌دست می‌آورد. سازنده هر چیز نیز از گفته‌های به‌کار برنده آن که در مورد آن چیز شناسایی درستی نیز دارد، در خصوص آن به باوری درست و صحیح دست می‌یابد. اما فردی که از آن چیز تقلید می‌کند، نه نسبت به آن معرفتی دارد و نه در آن خصوص به باور صحیحی دست می‌یابد. برای مثال سوارکاری که لگام و دهنه اسب را به‌راستی و در عمل می‌آزماید، تنها کسی است که نسبت به چگونگی رفتار و عملکرد آن دانش[۱۴]دارد؛ هم او به آهنگری که سازنده لگام و دهنه است، فرمان می‌دهد که محصول خود را طوری تولید کند که حوایج کارکردی وی را برطرف کند و آهنگر از این طریق به باوری درست[۱۵] در باب چگونگی ساخت لگام و دهنه دست می‌یابد؛ اما نقاشی که نقشی از لگام و دهنه می‌کشد، هیچ دانش و باور درستی نسبت به آن ندارد و تنها صورت ظاهر آن را بدون معرفتی از کارکرد و یا نحوه ساختش، نسخه‌برداری می‌کند (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۴-۱۱۷۶).

نزد افلاطون هنر از حقیقت به‌دور است و نمودی ساختگی و ناراست از جهان به ما عرضه می‌کند که از واقعیت فاصله دارد و فقط تقلیدی از آن است، آن هم از نظرگاهی خاص و در شرایطی ویژه. هنر بر ادراک حسی که در دریافت‌های خویش بسیار خطا می‌کند، عرضه می‌شود و آن را با نیروی خرد عقلانی کاری نیست. به همین دلیل است که بیان هنری راه را بر برداشت‌های اشتباه و نادرست باز می‌کند. هنر را با «جزء خردمند و آرام روح» کاری نیست، چرا که این جزء همواره یکنواخت و یک‌شکل است که قرار دائمی دارد و با طمأنینه و آرامش نفس قرین است و از این‌رو تقلید آن آسان نیست- که البته مشخص نیست چرا- و نمی‌تواند دستمایه مناسبی برای جلب مخاطب باشد. پس هنرمند به تقلید از «جزء زبون و بی‌خرد» که با احساسات دمدمی و پرشور و به‌دور از قرار و استقرار روح سر و کار دارد، می‌پردازد که هم نمایش دادن آن آسان‌تر است و هم مخاطب بیشتری جذب می‌کند. اینگونه است که افلاطون شاعر را از آرمان‌شهرش اخراج می‌کند، زیرا او میل‌ها و عواطف پست و سخیف را بیدار می‌کند و خرد و اندیشه را از میان می‌برد (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۷۸-۱۱۸۱).

مجموع سخنان افلاطون در باب هنر، به‌خصوص در کتاب دهم جمهور که یکسره در ذم هنر و شماتت هنرمند بیان شده است و بسیاری جاها با اغراق، زیاده‌گویی و تحلیل‌های ساده‌انگارانه همراه است، آنچه را پیشتر زیباشناسی انطباقی افلاطونیش خواندیم کامل می‌کند. در نگره افلاطونی، اثر هنری به دو جهت طرد و رد می‌شود. اولاً به‌زعم افلاطون، اثر هنری چه نقاشی و چه شعر نمایشی از حیات حقیقی ایده‌ها و حتی از واقعیت‌های اصیل زمینی که در زندگی هر روزه رخ می‌دهد، به‌دور است و فقط آنها را تقلید می‌کند. ثانیاً هنر با ادراک حسی و با عاطفه شورمندانه در ارتباط است و نه‌تنها از خرد و اندیشه حسابگرانه و منطقی برنمی‌آید که آن را نیز برنمی‌انگیزد و گواه آنکه «شعر و فلسفه از روزگاران کهن با یکدیگر در جنگند» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۱۸۳). در اینجا

به مورد دوم فقط اشاره‌ای کردیم، اما این دوری هنر از حقیقت ایده‌آلی و نیز واقعیت این‌جهانی است که اساساً ماهیتی دسته چندم به آن می‌بخشد. اثر هنری همواره در بعد به‌سر می‌برد، در دوری از یک اصل و الگو که اثر همیشه آن را صرفاً تقلید می‌کند.

۴.۱. نقد تطبیقی هنر بر مبنای آرای افلاطون در فلسفه و زیباشناسی

آرای افلاطون در باب زیبایی و هنر را می‌توان به دو بخش کلی تقسیم کرد: زیبایی طبیعی و اثر هنری. از آنچه تاکنون گفته شد دریافتیم که زیبایی طبیعی روگرفتی تقلیل‌یافته است از زیبایی اصیل مثالی. و اثر هنری نیز چیزی نیست غیر از تقلیدی ظاهری از شیء‌ای طبیعی یا مصنوع که خود برگرفته و برساخته‌شده از نسخه ایده‌آلی اصلی است، مانند اثر هنری نقاشانه. یا تقلیدی است از پدیده‌ها و رفتارهایی که در عالم حیات هر روزینه مادی واقع می‌شود، مانند اثر هنری نمایشی. از این‌رو هنر، در هر شکل آن، تقلیدی است از تقلید.

در هر دو صورت، چه در مورد زیبایی طبیعی و چه در باب اثر هنری، به‌دلیل وجود ماهیت نسخه‌بردارانه، تحلیل افلاطونی بر اصل انطباق با سرمشق قرار می‌گیرد. آنچه می‌توان در حکم نتیجه مباحث قبلی قلمداد کرد و بر اساس آن نهایتاً رویکردی مقایسه‌ای-تطبیقی را از لابه‌لای افکار افلاطون استخراج کرد از مکالمه مفصل قوانین به‌دست می‌آید. افلاطون موکداً می‌گوید که «درستی حقیقی در هنرهای تقلیدی، آن برابری است که هر اثر هنری باید از حیث اندازه و دیگر خصایص با سرمشق داشته باشد» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۵۸). نتیجه ناگزیر بحث افلاطون در باب زیبایی و هنر نیز همین است. وقتی به نظریه نسخه‌برداری و تقلید قایل باشیم، طبیعتاً معیار سنجش ارزش و توفیق اثر هنری نیز میزان مطابقت نسخه با اصل خواهد بود. این همان حکم نهایی زیباشناسی انطباقی است. از این گزاره بلافصل نتیجه می‌شود که در مقایسه دو یا چند اثر هنری و یا ابژه زیباشناختی (زیباشناسی تطبیقی)، آن اثر و یا ابژه‌ای از ارزش والاتری برخوردار و حقیقی‌تر است و نزد افلاطون به رسمیت شناخته می‌شود که انعکاس‌دهنده و بازنماینده بهتری باشد. به این معنی که به اصل و نمونه تقلید نزدیک‌تر باشد و با آن انطباق بیشتری داشته باشد، خواه آن اصل و نمونه، شیء‌ای مادی باشد، خواه رفتاری، یا پدیده‌ای و خواه مثال و ایده نهایی زیبایی. «درستی حقیقی هر نغمه،[...]، در این است که کمیت و کیفیت سرمشق را هرچه کامل‌تر مجسم سازد» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۵۹- تأکید اضافه شده است). این حکم داوری‌هایی را که تاکنون از آن سخن گفته‌ایم، توجیه می‌کند. برای مثال چنانکه در فرازی از مکالمه مهمانی که پیش از این نیز ذکر شد (افلاطون، ۱۳۸۰، ۴۳۵-۴۳۶)، آمده است در سلسله‌مراتب هستی‌شناختی افلاطون، زیبایی مطلق مثالی در بالاترین مرتبه قرار می‌گیرد و از آن پس زیبایی دانش‌ها، زیبایی آداب و سنن و اخلاق و قوانین، زیبایی روح آدمی و نهایتاً در پست‌ترین رتبه زیبایی جسمانی جای می‌گیرد. بر طبق همین معیار هستی‌شناختی، هر کدام از انواع زیبایی مادی و غیرمادی، بر حسب نزدیکی یا دوری‌شان به مثال زیبایی که مشخصات و خصوصیات آن قبلا گفته شد، ارزش‌گذاری می‌شوند.

فکر افلاطون در باب هنرها، خواه‌ناخواه به توجیه و جانبداری یک‌طرفه از هنرهای بازنمودی راه می‌برد. بر طبق نظر افلاطون، ماهیت اصلی هنرها، تقلید و نسخه‌برداری است؛ آن هم تقلید در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین شکل آن، تقلیدی مو به مو و عیناعین و آینه‌وار، همانگونه که از محتوای کلام افلاطون در آثار مختلفش و همین‌طور از معنی مستقیم کلمه Mimesis به‌دست می‌آید. از همین ریشه در زبان انگلیسی کلمه Mimicry مشتق می‌شود که به معنای تقلید طوطی‌وار صوت یا

اطوار کسی است، طوری که با خود آن شخص مو نزند. پس واضح است که نظریه هنر افلاطونی به سمت هنر بازنما جهت‌گیری خواهد کرد و سایر انواع هنر را اصلاً به رسمیت نخواهد شناخت. در بین هنرهای بازنما نیز قطعاً، بنا بر معیار افلاطون، آن اثری ارزش و اعتبار بیشتری خواهد داشت که مطابقت تمام‌تری با اصل و الگوی بازنمایی داشته باشد، طوری که بین اثر بازنمایانه و سرمشق بازنمایی تفاوتی مشهود و یا اصلاً موجود، نباشد.

افلاطون در ادامه مکالمه قوانین به صفات و ویژگی‌های یک منتقد خوب اشاره می‌کند. منتقدی که افلاطون به آن اشاره می‌دارد، طبعاً در چارچوب افکار و نظریات وی در مورد زیبایی و هنر و آن تعریف و برداشتی که او از هنرها بیان می‌کند، کارکرد دارد و در همین چارچوب نیز قابل شناسایی است. آنگونه که در قوانین می‌خوانیم، «برای اینکه کسی بتواند درباره آثار هنری، اعم از تصویر و پیکره و شعر و موسیقی، درست داوری کند، باید دارای سه شرط باشد: نخست باید بداند که آن اثر چه چیز را می‌خواهد مجسم کند و خود آن چیز را بشناسد. در ثانی باید بتواند تشخیص دهد که اثر هنری تا چه حد درست ساخته شده است. شرط سوم آن است که بتواند تشخیص دهد که اثر هنری، خواه به‌وسیله الفاظ به‌وجود آمده باشد و خواه به‌وسیله وزن و خواه به‌وسیله آهنگ، تا چه حد زیبا است» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۶۰). همان‌طور که از نوشته افلاطون به‌دست می‌آید، اولین و دومین شرطی که او برشمرده است، به‌طور خاص به نظریه تقلیدی بودن هنرها بازمی‌گردد. اولین شرطی که در هنرشناسی که از آن سخن می‌رود، نه به اثر هنری و نه اصلاً به مقوله هنر مربوط می‌شود، بلکه عبارت است از شناختن و علم داشتن نسبت به موضوع بازنمایی. در وهله بعد نیز هیچ‌یک از آن مشخصاتی که امروزه برای هنرشناس و منتقد هنری ذکر می‌کنیم، اعم از مسلط بودن به معیارهای صوری زیباشناسانه، اشراف بر پیشینه تاریخی آن نوع هنری و یا عنایت به زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی خلق اثر هنری، مورد توجه نیست چرا که وی از توجه و دقت به مطابقت عینی بازنمود و سرمشق بازنمایی سخن می‌گوید. اگر دقت کنیم که منظور از تشخیص درستی اثر، بنا به آنچه قبل‌تر گفته شد، عبارت است از «هرچه کامل‌تر مجسم ساختن کیفیت و کمیت سرمشق» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۵۹). تنها در سومین مرحله است که می‌توان به شناخت و تشخیص زیبایی متوجه شد و آن هم بدون اینکه دو مورد پیش‌گفته برآورده شود، به کاری نمی‌آید.

مطلب مهمی که نهایتاً در مورد نظرات افلاطون در زیباشناسی می‌توان بیان کرد، این است که برقراری چنین ترتیبات و سلسله‌مراتبی در شناخت‌شناسی افلاطونی میان گونه‌های مختلف ظهور زیبایی در اقسام و انواع محسوسات را می‌توان از پایه مورد سؤال قرار داد. در حقیقت چگونگی ارزش‌گذاری‌های زیباشناختی ما همواره بسته به شرایط است و از این‌رو، لزوماً ثابت و غیر قابل تغییر نمی‌تواند باشد. شروط فوق در چنبره زمان و مکان گرفتارند و تابع موقعیت یا وضعیت حاکم هستند. از آنجا که شرایط همواره بر ارزش‌گذاری‌های زیباشناسانه غالب می‌شود، پس می‌توان نتیجه گرفت که زیبایی، نه چنانکه افلاطون به آن تأکید دارد، برخورداری چیزها از بخشی از ذات و مثال زیبایی، بلکه موجودیتی است بسته به پس‌زمینه‌های موقعیتی تغییر یابنده. از این‌رو نمی‌توانیم به دقت و با قطعیت، تعریفی جامع و مانع از زیبایی به‌دست دهیم، چرا که ممکن است آنچه زیبایی می‌خوانیمش، در اصل برآمده از مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و مراتب غیر زیباشناختی باشد.

اگر به همان مورد دیگ بازگردیم، این اشکال وارد است که افلاطون، در آغاز هستی (باشندگی)

دیگ را صرف نظر از ماده تشکیل‌دهنده و کارکرد آن، به کیفیات زیباشناختیش محدود می‌کند. در هر مطالعه‌ای، وقتی موضوع ما زیبایی است در پی آن هستیم که بدانیم یک چیز چقدر زیبا است و چقدر نازیبا. اما این هنگامی انجام‌پذیر است که دقیقاً بدانیم عناصر تشکیل‌دهنده زیبایی و نازیبایی چیست. و آنگاه که نسبت به این مهم علم نداشته باشیم، مآلاً از لغزش به دور نخواهیم بود. ما دیگ را از چه جهت زیبا می‌دانیم؟ شماری از مشخصات کلی که می‌توان برای یک دیگ برشمرد، عبارتند از:

الف) صورت (شکل) دیگ- رنگ دیگ و...؛

ب) ماده تشکیل‌دهنده آن و خواص این ماده، اعم از خواص ظاهری، کارکردی، شیمیایی و...؛

ج) تشخیص مهارت سازنده دیگ در شکل دادن به آن؛

د) امکانات کاربردی دیگ (مفید بودن آن در زندگی روزمره)؛

ه) امکانات غیر کاربردی دیگ (نظیر امکان هدیه دادن آن به غیر، جهت راضی و خشنود کردن او، استفاده از آن در چیدمانی هنری و...)؛

و) ارزش مادی و اقتصادی آن؛

ز) نیات، انتظارات، غایات و... سازنده دیگ.

به این ترتیب قابل ملاحظه است که هر یک از موارد بالا از منظر کسی که دیگ را ارزش‌گذاری زیباشناسانه می‌کند، می‌تواند علت (خودآگاه یا ناخودآگاه) ارزیابی باشد. اینجاست که آشکار می‌گردد مفهوم به‌ظاهر ناب و صرفی که از زیبایی دیگ در نظر داریم، در واقع در چارچوب محدودیت‌ها و شاکله‌هایی که عوامل غیرزیباشناختی اعمال می‌کند، قابل تعریف است. از اینجا می‌توان دانست که تعریف دقیق زیبایی امری ناممکن است، چرا که زیبایی در هر لحظه و در هر مکان، در وهله اول به شرایط، موقعیت، پیش‌انگاشته‌ها، اغراض و... شخصی برمی‌گردد که آن را ارزیابی می‌کند و جز از طریق معلوم داشتن آن شرایط و موقعیت‌ها معلوم نمی‌شود. کسی که دیگی را زیبا می‌داند و حتی خود نیز گمان می‌کند که داوری زیباشناختی انجام داده، اما در اصل ممکن است علت اصلی این داوری مقصودی بوده باشد که از استفاده آن در نظر داشته. اینگونه است که معیارهای قطعی مفروض افلاطون به چالش کشیده می‌شود و درک مقایسه‌ای افلاطونی ما از هنر را با مشکل مواجه می‌سازد.

دیگر اشکال منطقی که می‌توان در شناخت‌شناسی تطبیقی افلاطون در بحث از هنرها بیان کرد، آن است که چنانچه وی می‌گوید اگر بپذیریم که اسفل زیبایی در ماده و جسم متبلور می‌شود و اعلی آن در سوژگی و معنی، آنگاه چطور می‌توان منکر آن شد که امور اعلی نیز خود متکی به امور سفلی هستند. وقتی خدایان، به‌ویژه در عصر یونان باستان خصلت انسان‌گون می‌یابند و یا در شعر و ادبیات عرفانی ایران‌زمین، اوصاف یار زمینی جایگزینی برای وصف ذات احدیت می‌شود، ادعای افلاطون در زیباشناسی تطبیقی با چالش مواجه می‌شود.

۲. مقایسه منطقی ابژه‌های زیباشناختی بنا به اندیشه‌های فلسفی و منطقی ارسطو

اگر بخواهیم در نظریات ارسطو رد پایی از گونه‌ای شناخت‌شناسی تطبیقی بیابیم که البته به‌عنوان یک روش کیفی تحقیق بسط داده نشده و تنها از بعد نظری صرف مورد بررسی قرار گرفته است، باید که به مباحث منطقی ارسطو رجوع کنیم. کل منطق ارسطو که در بیزانس، در سده ششم میلادی یک‌جا گرد آمده و «ارگانون» (فیلوسوفیاس)، به معنی «ابزار» (فلسفه) نام یافته

ART University e-Journal Website

است (ارسطو، ۱۳۷۸، XVI)، در اصل حول محور تحلیل صور فکر می‌گردد. به همین دلیل است که منطق ارسطویی را «منطق صوری»[۱۶] یا «منطق تحلیلی صور»[۱۷] می‌خوانند. اما منطق ارسطویی صرفاً با صور تفکر مرتبط نیست، بلکه ارسطو خود بر این باور است که اصول منطقی وی در جهان واقعی عینی نیز صادق است و در دنیای خارج از فکر و صور اندیشندگی هم کارآیی خود را حفظ می‌کند. از نظر ارسطو برهان‌ها و استدلال‌هایی که او صورت‌بندی می‌کند، در عالم واقعیت، بدون هیچ تغییری به کار توجیه و تبیین علل و پیامدهای پدیده‌های مادی می‌آید. مثلاً در قیاس صوری[۱۸] «هر اثر هنری به ادراک حسی درمی‌آید. تابلوی «گرنیکا»ی پیکاسو اثری هنری است. پس تابلوی «گرنیکا»ی پیکاسو به ادراک حسی درمی‌آید.» که یکی از انواع قیاس‌هایی است که ارسطو مورد بحث قرار می‌دهد (ارسطو، ۱۳۷۸، ۱۶۵-۱۸۶)، صورت منطقی مورد نظر ارسطو، در جهان واقعیت همواره صادق است. پس منطق ارسطو تنها در حکم نظامی است که بن‌مایه‌های فکری آنچه را که در جهان بیرون از ذهن روی می‌دهد، بررسی و صورت‌بندی می‌نماید؛ نظامی که از کلیات و ثوابت ذهنی تشکیل یافته است (کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۳۲۰).

این منطق واقع‌بین ارسطویی جایی نیز متوجه بحث مقایسه و چگونگی نسبت ابژه‌ها با یکدیگر می‌شود؛ و آن در بحث از «مقولات» (قاطیغوریاس)[۱۹] است. ارسطو در بحث از «مقولات»، کیفیت و ماهیت وجود داشتن چیزی را به‌طور انتزاعی، صوری و کاملاً بنیادین بحث می‌کند. در چهارمین بخش از کتاب «مقولات» تعریفی مختصر از «مقوله» به‌دست داده می‌شود: «[مقولات] چیزهایی [هستند] که بدون هیچگونه به‌هم بافتگی گفته می‌شوند» (ارسطو، ۱۳۷۸، ۷). اگر بخواهیم تعریفی روشن از مقولات ارائه دهیم، می‌توانیم بگوییم که مقولات عبارتند از صورت‌ها و شاکله‌های اساسی ذهنی و منطقی وجود داشتن چیزها و پدیده‌ها؛ و ویژگی اصلی آنها این است که تا سرحد امکان از همدیگر تفکیک شده‌اند، به‌طوری که بین آنها حوزه واسط و اشتراکی وجود ندارد و هر کدامشان مستقلاً به‌گونه‌ای از انواع و کیفیات منطقی وجود دلالت می‌کند. مقولات در حقیقت اساسی‌ترین صور فکر منطقی هستند و بنیادهای تفکر منطقی ارسطو را شکل می‌دهند. ارسطو در کتاب «جدل» به معنی لفظی کلمه «کاتگوریین»، یعنی «حمل کردن» بیشتر توجه می‌کند و کاتگوری‌ها (مقولات) را انواع کلی محمول‌هایی می‌داند که می‌توان به یک موضوع حمل کرد. از این نظر چگونگی حمل، بر مبنای صور انتزاعی منطقی از مقولات ارسطویی خارج نیست. ما راجع به هر چیز (موضوع)، در چارچوب مقولات منطقی (انواع محمولی) ارسطویی می‌اندیشیم و به‌واسطه این مقولات به آن چیز تعین می‌بخشیم (کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۳۲۱).

در کتاب‌های «مقولات» و «جدل»، ارسطو مقولات منطقی را به ده مقوله منقسم می‌کند. ۱. مقوله چه، جوهر، گوهر، ذات؛ ۲. مقوله چند، چندی، کم، کمیت؛ ۳. مقوله چون، چنین و چنان، چونی، کیف، کیفیت؛ ۴. مقوله در رابطه با چه، در نسبت با چه، نسبت‌مند، نسبت، اضافت، هم‌نسبت، متضایف؛ ۵. مقوله کجا، جا، مکان، أین؛ ۶. مقوله زمان، متی؛ ۷. مقوله نهاده، نهش، موضوع، وضع، نصبه؛ ۸. مقوله داشتن، ملک؛ ۹. مقوله کردن، کنیدن، کنش، فعل و ۱۰. مقوله کنش پذیرفتن، پذیرفتن، کشیدن، واکنش، انفعال (ارسطو، ۱۳۷۸، ۷).

مقولات ارسطو مجموعاً ما را قادر می‌سازند که هر موضوعی را تعین بخشیم و وجود آن را به‌واسطه محمول‌ها به شناسایی درکشیم. اگر فرض کنیم موضوعی که از آن سخن می‌گوییم، یک تابلوی نقاشی است، آن تابلو جوهر است؛ ابعاد آن کم است؛ رنگ و ترکیب‌بندی آن در مقوله کیف می‌گنجد؛ اگر به هنگام مقایسه آن با یک نقاشی دیگر، بگوییم که «این نقاشی از تنوع رنگی بالاتری

http://Journal.art.ac.ir

برخوردار است»، در مقوله نسبت درآمده‌ایم. اگر تابلوی مذکور در یک نگارخانه نصب شده باشد، «نگارخانه» جا و مکان آن است؛ اگر از زمان خلق اثر بگوییم، برای مثال پاییز دو سال پیش از مقوله زمان سخن گفته‌ایم؛ اگر برای مثال گفته باشیم که تابلوی مورد نظرمان «با زاویه‌ای نسبت به دیوار» قرار گرفته است، وضع آن را بیان کرده‌ایم؛ اینکه اثر مذکور به چه شخص یا مؤسسه‌ای تعلق دارد، در مقوله ملک جای می‌گیرد؛ اگر در مورد همین نقاشی بگوییم «این نقاشی به ما الهام بخشید»، «الهام بخشیدن» از نقاشی سر زده و بنابراین در مقوله فعل قرار می‌گیرد؛ و نهایتاً اگر نقاشی‌مان را به فروش برسانیم، آن را به مقوله پذیرفتن کنش وارد ساخته‌ایم.

از میان این مقولات، تنها جوهر[۲۰] است که وجود قائم به‌ذات دارد، یعنی اصلاً بدون آن وجود نیز محو می‌شود و عدم مطلق است. پس جوهر همیشه و در هر شرایطی موجود است. اگر تابلویی وجود نداشته باشد، دیگر چیزی نیست که بخواهیم خصیصه و یا وضعیتی را به آن نسبت دهیم. اما چیزی نمی‌تواند جوهر داشته باشد و از عرض تهی باشد. به‌عنوان مثال یک تابلوی نقاشی نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر آنکه واجد ابعادی و کیفیتی باشد، هر تابلوی نقاشی ابعادی دارد و از لحاظ چگونگی رنگ‌آمیزی و ساختار ترکیب‌بندی حایز موقعیت خاصی است. از طرف دیگر هر جوهر مادی در زمان و مکان مشخصی وجود دارد، در وضعیت خاصی به‌سر می‌برد و دارای فعل و انفعال است. اینگونه مقولات، اعم از جوهر، کم، کیف، زمان، مکان، وضع، فعل و انفعال را می‌توانیم در زمره مقولات نخست به‌شمار آوریم، چرا که خصوصیات ذاتی و باطنی اشیاء را مشخص می‌کنند. اما دسته دیگری از مقولات هم هستند که تعینات خارجی موضوع‌اند. از این جهت که ذاتی آن نیستند و شیء می‌تواند بدون وجود آنها نیز موجود باشد. این مقولات، مقولات دوم هستند و عبارتند از نسبت و ملک. تابلوی نقاشی مورد بحث از جهات گوناگون با دیگر نقاشی‌ها رابطه و نسبتی خاص دارد که الزاماً حاکی از هم‌ارزی و تساوی نیست، اگرچه با تمام آنها ذیل یک نوع قرار می‌گیرد. به‌عنوان نمونه ممکن است تابلوی مزبور را از جهت تنوع گزینه‌های رنگی با تابلویی دیگر مقایسه کنیم و نتیجه بگیریم که «این نقاشی از تنوع رنگی بالاتری برخوردار است» (کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۳۲۲).

۱.۲. نسبت‌مند و انواع آن

ادامه این بحث را از کتاب «مقولات» پی می‌گیریم. ارسطو در این کتاب، پس از معرفی مختصر مقوله‌ها، به توضیح آنها می‌نشیند. در هفتمین بخش از کتاب مقولات، مقوله نسبت‌مند یا مضاف[۲۱] تشریح شده است که به نظر می‌آید بتواند پایه‌هایی از برای معیارها و شرایط مقایسه صحیح و روشمند ابژه‌های فرهنگی و هنری فراهم آورد. آنگونه که ارسطو توضیح می‌دهد، نسبت‌مند به همه چیزهایی گفته می‌شود که ماهیت آنها در رابطه و در نسبت‌شان با چیز دیگر یا در برقرار کردن چنین رابطه‌ای تعریف شود. این مهم گاهی از وضع دستوری و زبانی آنها مشخص می‌شود. برای مثال ساختارهای دستوری اضافی که نشان‌دهنده تعلق هستند و یا ترکیباتی که در آنها از حرف اضافه استفاده می‌شود، نمونه‌هایی از نسبت‌مند هستند. «از آن»، «برای»، «از»، «با» و... همگی از وجود نسبت و ارتباطی میان دو یا چند ابژه خبر می‌دهند و البته وجه یا وجوهی از این ارتباط را نیز بر ما می‌گشایند. عباراتی نظیر «بزرگ‌تر» و «زیباتر» و «فاضل‌تر» و «دو برابر» و «همانند» و... از این دست نیز، به‌دلیل وضعیت زبانی و دستوری‌شان، به‌روشنی در زمره نسبت‌مندها قرار می‌گیرند، چرا که «بزرگ‌تر» که صفت تفضیلی است، نشان‌دهنده و برسازنده رابطه‌ای دوسویه

است که بر مبنای آن یک یا چند ابژه در رابطه با (در مقایسه با، به نسبت) یک یا چند ابژه دیگر بزرگ‌تر هستند. و همین‌طور است در مورد «دو برابر» و... از اینجا می‌توان وارد بحث نسبت‌مندهای متضاد شد. ارسطو صفات را در زمره نسبت‌مندهای متضاد می‌آورد. برای مثال زیبایی متضاد زشتی است و فضیلت متضاد بدی. پس هر صفتی در ارتباط و در نسبت با صفتی دیگر معنی می‌یابد. در مورد این صفات می‌توانیم ترتیباتی قایل شویم، مثلاً بگوییم «زیباتر» یا «زیباترین»، «زشت‌تر» یا «زشت‌ترین». و اینگونه است که صفات تفضیلی و عالی ساخته می‌شوند. اما چنانکه گفته شد، پوشیده نیست که این درجه‌بندی‌ها و تجلیل و تخفیف‌ها در نسبت با چیزی دیگر می‌آیند. «زیباتر» در نسبت با چیزی گفته می‌شود که از آن «زشت‌تر» است و «بزرگ‌تر» نسبت به چیزی به‌کار می‌رود که در مقایسه با آن «کوچک‌تر» است (ارسطو، ۱۳۷۸، ۲۷-۲۸).

اما نسبت‌مندهای دیگری هم هستند که وضعیت آنها در قبال دیگر چیزها و رابطه‌شان با آنان، نه از موقعیت دستوری که از ذات معنایی‌شان برمی‌آید. مانند «ملکه» (دارندگی)، «حالت»، «حس»، «دانش» و «وضع». ملکه (دارندگی) همواره در ذات خود، حامل معنایی از ارتباط و نسبت با چیزی دیگر است. هنگامی که از وضعیتی چون دارندگی سخن می‌گوییم، به‌طور قطع داشتن و تملک چیزی را به چیز دیگر نسبت داده‌ایم؛ برای مثال الف را مالک و ب را مایملک قلمداد کرده‌ایم. پس در این صورت بین الف و ب نسبت و رابطه‌ای از جنس تعلق پذیرفتن متصور شده‌ایم. همین‌طور است در مورد دانش. همیشه موضوعی هست که متعلق دانش قرار گرفته است و نسبت به آن دانش داریم یا نداریم. نمی‌توان از دانش سخن گفت، مگر آنکه وجود رابطه‌ای میان آنچه مورد دانستن قرار گرفته و آنچه دانسته است را تأیید کرد (Shields, 2007). در این متن اینگونه نسبت‌مندها را «نسبت‌مندهای ذاتی» می‌خوانیم.

دسته‌ای دیگر از نسبت‌مندها، نسبت‌مندهایی هستند که در رابطه‌ای فعلی-انفعالی قرار می‌گیرند. بدین معنی که یک طرف نسبت بر روی طرف دیگر کاری انجام می‌دهد و یا از طرف دیگر روی آن کار انجام می‌شود. به این قرار رابطه‌ای که میان «گرم‌کننده» با «گرم‌شونده»، «برنده» با «بریده‌شده» و «نقاش» با «نقش (نقاشی)» برقرار می‌شود، رابطه‌ای از این نوع است. همچنین بعضی چیزها ممکن است به‌دلیل فقدان وجود فعل در رابطه‌ای نسبت‌مند قرار گیرند، مانند «ناتوان»، «نادیدنی» و.... در این حالت نبود توانمندی انجام کنش بر روی چیز دیگر و یا نبود توانمندی کنش‌پذیری از چیزی دیگر بیان می‌شود که از آن روی که در رابطه با چیز دیگری تعریف می‌گردد، نوعی ارتباط نسبت‌مند است (ارسطو، ۱۳۸۹، ۱۶۳-۱۶۴).

اما باید دانست که تمام انواع نسبت‌مندها، به جز یکی از آنان، به این دلیل نسبت‌مند نامیده می‌شوند که خودشان به اعتبار هستی‌شان در پیوند با چیزی دیگر هستند. «مالک» خود بر حسب مالک بودنش، در پیوند با «ملک» قرار گرفته است، در حالی که ملک از این جهت با مالک در ارتباط است که فی‌نفسه در ارتباط با آن معنی می‌شود. «دو برابر» به خودی خود در ارتباط با «نیم» قرار می‌گیرد و بالعکس نیم، فی‌نفسه از آن جهت که نیم است، دو برابر را نشان‌مان می‌دهد. چیز «زیبا» از آن جهت که خود زیبا است، در مقابل «زشت» قرار می‌گیرد و تنها زشتی چیز زشت است که باعث می‌شود در مقایسه با امر زیبا زشت‌تر بنماید. فقط نسبت‌مندهای ذاتی و آن هم وجه پذیرندگی آنها است که از این قاعده مستثنی است. نسبت‌مندهای ذاتی دارای دو وجه بخشندگی و پذیرندگی هستند. «حس» به‌واسطه حواس به «محسوس» امکان می‌بخشد و «دانش» به‌واسطه دانایی به «دانسته». «محسوس» امکان حس شدن را پذیرا می‌شود و «دانسته» امکان دانسته شدن

ART University e-Journal Website

را. به این قرار «حس» و «دانش» وجوه بخشندگی و «محسوس» و «دانستنی» وجوه پذیرندگی هستند. وجه پذیرندگی نسبت‌مندهای ذاتی، نه به خودی خود و به‌دلیل ماهیت و هستی خویش، بلکه از برای رابطه- البته ذاتی- با وجه بخشندگی است که نسبت‌مند تلقی می‌شود. به این معنی می‌توان گفت که هستی و بود وجه پذیرندگی در نسبت‌مندهای ذاتی به‌وجود هم‌نسبت‌های بخشنده‌شان و نیز به برقراری رابطه‌ای با آنها وابسته است (ارسطو، ۱۳۸۹، ۱۶۴-۱۶۵). در اینجا ممکن است گفته شود که «زیبا» نیز به همین ترتیب در مقابل «زشت» معنی می‌یابد و هست می‌شود و بدون وجود زشت، زیبایی هم در کار نبود. اما باید دقت کرد که در این مورد و در موردهای مشابه، منظور از آنچه که در صورت نبود هم‌نسبت‌های متناسب، هستی خویش را از دست می‌داد و بی‌پایه می‌شد، خود نسبت در رابطه‌ای است که میان نسبت‌مند و هم‌نسبت برقرار می‌کنیم. رابطه «زیبایی- زشتی» یا رابطه «زیباتر-زشت‌تر»، در صورت نبود هر یک از دو طرف رابطه از میان می‌رود و لغو می‌شود. اما این بدان معنا نیست که خود چیز زیبا یا چیز زشت از میان رفته و یا هستی‌شان دچار تردید شده باشد. اگر چشم‌انداز زشت شهری آلوده و شلوغ نباشد که بتوان در مقایسه با آن چشم‌اندازی کوهستانی و سرسبز را زیبا نامید، با وجود این کوه‌ها و درختان و جویبارها همگی وجود دارند و در جای خودشان برقرارند. تنها در مورد وجوه پذیرندگی نسبت‌مندهای ذاتی است که در صورت عدم وجود و یا الغای هم‌نسبت‌های بخشنده‌شان، خود آن نیز از بین می‌رود. «دانستنی» اگر «دانش» و «قوه دانایی» در کار نباشد، وجود نخواهد داشت. این رابطه‌ای متقابل و دوسویه است. در مورد نسبت‌مندهای ذاتی، ما در مورد جوهر اشیاء بحث نمی‌کنیم که هستی آنها را بسنجیم، بلکه اساساً به مفاهیم و معانی شکل‌گرفته حول و حوش این رابطه تکیه داریم (سید احمدی زاویه، ۱۳۷۴).

از نسبت‌مندهای اولیه سخن گفتیم. تمام آنچه تاکنون بیان کردیم در زمره نسبت‌مندهای اولیه قرار می‌گیرد. اما در اینجا به نسبت‌مندهای نوع دوم، یا نسبت‌مندهای ثانویه تنها اشاره‌ای می‌کنیم، چون بحث و گسترش آنها در چارچوب این متن قرار نمی‌گیرد. نسبت‌مندهای ثانویه بسیاری چیزها هستند که تعریف و ماهیت اولیه و ذاتی آنان وجود پیوند و رابطه با چیزهای دیگر را ایجاب نمی‌کند، ولی این امکان وجود دارد که بشود آنها را در پیوند با چیزی دیگر تصور کرد. برای مثال «یک انسان» را نمی‌شود نسبت‌مندی اولیه دانست، چرا که به خودی خود از لفظ یا معنی «یک انسان» وجود ارتباط با چیز دیگری مستفاد نمی‌شود. اما یک انسان می‌تواند «باهوش‌تر» از انسانی دیگر دانسته شود، یا می‌تواند در مقام «چوب‌تراش» در رابطه با «چوب» وجه فاعلی بیابد. پس یک انسان به‌طور بالقوه می‌تواند نسبت‌مند تلقی شود که به آن نسبت‌مند ثانویه می‌گوییم.

۱.۱.۲. ویژگی‌های نسبت‌مند

همان‌طور که دیده می‌شود و از تعریف نسبت‌مند نیز برمی‌آید، در خصوص همه نسبت‌مندها می‌توان از وجود یک طرف مقابل، چیز دیگری که نسبت‌مند در نسبت و در رابطه با آن قرار می‌گیرد سخن گفت. ارسطو این سوی دیگر را «هم‌نسبت» نام می‌نهد. برای نمونه «برده» در مقابل «سرور» معنی می‌یابد و «دو برابر» دو برابر «نیم» است و در سوی دیگر آن قرار می‌گیرد. از این‌رو هم‌نسبت‌های «برده» و «دو برابر»، به‌ترتیب «سرور» و «نیم» است (ارسطو، ۱۳۷۸، ۲۸-۲۹).

نسبت‌مند و هم‌نسبت که ارسطو هر یک از آنها را یک «حد نسبت» می‌نامد با یکدیگر هم‌زمانند. به این معنی که فقط وقتی می‌توانیم از زیبایی سخن بگوییم که زشتی در کار باشد و تنها زمانی

که زیبایی موجود و مفروض باشد، می‌توان به وجود زشتی قایل شد. و بر عکس اگر زشتی در کار نباشد، نمی‌توان از زیبایی هم سخن گفت و اگر زیبایی موجود نباشد، چیزی به نام زشتی هم وجود نخواهد داشت (ارسطو، ۱۳۷۸، ۳۲).

از طرف دیگر اگر کسی یکی از طرفین رابطه (نسبت) را بشناسد، به‌طور قطع می‌توان گفت که طرف دیگر را نیز می‌شناسد. زیرا اگر فردی یکی از دو طرف رابطه (نسبت‌مند) را بشناسد، خواه‌ناخواه بنا به فرض از این جهت که ماهیت آن چیز در رابطه و در نسبتش با چیز دیگر تعریف می‌شود از این‌رو شناخت آن مستلزم شناخت چیزی است که با آن رابطه (نسبتی) برقرار کرده است. پس شناخت نسبت‌مند و هم‌نسبت به‌طور همزمان برقرار می‌شود. برای مثال کسی که می‌داند الف از ب زیباتر است، به‌طور قطع می‌داند که ب نیز از الف زشت‌تر است، چرا که در غیر این صورت نمی‌توانست رابطه‌ای از این دست بین الف و ب برقرار کند.

اما در اینجا می‌توان تفاوتی بین انواع نسبت‌مندها قایل شد. نسبت رابطه‌ای است که گاه در ذهن انسانی شکل می‌گیرد و گاه خارج از ذهن. برای مثال رابطه میان مالک و ملک از ذهن انسانی مستقل است و در هر صورت مالک با ملک رابطه برقرار می‌کند. ولی در مورد زیبایی و زشتی، این رابطه اساساً در ذهن شکل می‌گیرد. در اینجاست که مسئله شناخت و تشخیص زیبایی به میان می‌آید (سید احمدی زاویه، ۱۳۷۴).

۲.۲. جایگاه زیبایی نزد ارسطو

ارسطو میان زیبایی و خوشی تفاوت می‌نهد. از نظر او زیبایی آن چیزی نیست که صرفاً لذت‌بخش و خشنودکننده و رضایت‌آور باشد. آنچه از لابه‌لای گفته‌های پراکنده ارسطو در باب زیبایی می‌توان استخراج کرد، آن است که زیبایی را الزاماً با لذت کاری نیست. مثلاً در «مسایل» (پروبلماتا)[۲۲]، ارسطو میان آنچه موضوع لذت جنسی است از سویی و امر زیبا از سوی دیگر، فرق قایل می‌شود. زیبایی اصیل و واقعی را (الزاماً) با میل و لذت سروکاری نیست (کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۴۱۰). چنانکه ارسطو در مابعدالطبیعه اشاره می‌کند: «[...] خطا می‌کنند کسانی که می‌گویند دانش‌های ریاضی درباره زیبا یا نیک سخن نمی‌گویند. زیرا آن دانش‌ها به بیشترین نحوی درباره آنها (خیر و جمال) سخن می‌گویند و بر آن برهان هم می‌آورند. زیرا اگر هم از آنها نامی نمی‌برند، اعمال و مفاهیم آنها را مبرهن می‌سازند؛ و این نه بدان معنا است که درباره آن چیزی نمی‌گویند» (ارسطو، ۱۳۸۹، ۴۲۶). از این گفته برمی‌آید که نه‌تنها زیبایی ارسطویی از جنس لذت و میل نیست که ارسطو برای آن ماهیتی عقلانی و حتی ریاضیاتی، قایل است. در ادامه همین گفتار، ارسطو موضع نظری خود را روشن‌تر بیان می‌کند: «انواع برجسته زیبایی عبارتند از نظم و تناسب و تعین. اینها را بیش از همه، دانش‌های ریاضی اثبات می‌کنند» (ارسطو، ۱۳۸۹، ۴۲۶). سه ویژگی «نظم»، «تناسب» و «تعین»، به خودی خود نشان از موجودیت عقلانی و ضابطه‌مند امر زیبا در نظر ارسطو دارد. سپس او وعده می‌دهد که بحث روشن و کامل‌تری در باب جایگاه و چگونگی حضور زیبایی در ریاضیات بیان کند که البته از میان آثار به‌دست‌آمده ارسطو، چیزی در این خصوص یافت نمی‌شود (کاپلستون، ج ۱، ۱۳۷۵، ۴۱۱).

نظرات ارسطو در باب چیستی زیبایی را می‌توان در فن شعر (بوطیقا)[۲۳]، به بیانی دیگر مشاهده کرد. در فن شعر می‌خوانیم: «[...] امر زیبا خواه موجود زنده‌ای باشد و خواه چیزی باشد مرکب از اجزاء، ناچار باید که بین اجزای آن نظمی وجود داشته باشد و همچنین باید اندازه‌ای

معین داشته باشد. چون زیبایی شرطش داشتن اندازه‌ای معین و همچنین داشتن نظم است. به همین جهت موجود زنده اگر زیاده از حد کوچک باشد، ممکن نیست که آن را بتوان زیبا شمرد، زیرا چون چشم فرصت بسیار کوتاهی برای رؤیت آن دارد، به ادراکش نایل نمی‌گردد. همچنین اگر زیاده از حد بزرگ باشد، بر آن محیط نمی‌شود، بلکه وحدت و تمامیت آن نیز از نظر بیننده مخفی و مستور می‌ماند. و این مورد وقتی پیش می‌آید که فی‌المثل جانوری فرض شود به درازی چندین هزار استاد»[۲۴] (زرین‌کوب، ۱۳۶۹، ۱۲۶). می‌بینیم که در اینجا نیز گفته‌های ارسطو با آنچه در مابعدالطبیعه گفته شده بود، مطابق است.

چنانکه از این گفتار برمی‌آید، می‌توان بار دیگر به کیفیت عقلانی زیبایی نزد ارسطو اذعان کرد. به‌خصوص آنجا که وی سه خصیصه برای زیبایی برمی‌شمرد: «نظم»، «تناسب» و «تعین». همین کیفیت منتظم، متناسب و متعین امر زیبا است که راه را بر انجام مقایسه‌های مبتنی بر منطق ارسطویی در حیطه هنر، باز می‌کند.

۳.۲. مقایسه زیبایی

چنانکه از بحث در باب نسبت‌مندها دانستیم از نگر ارسطو، چهار نوع نسبت‌مند را می‌توانیم شناسایی کنیم. نسبت‌مندهای زبانی، برای مثال در ترکیبات اضافی و یا ترکیباتی که در آنها حرف اضافه به‌کار می‌رود و یا در صفات تفضیلی و عالی. نسبت‌مندهای متضاد، در بحث صفات. نسبت‌مندهای ذاتی، در مورد چیزهایی که وجود و چیستی رابطه‌شان با دیگر چیزها از معنای درونی آنها برمی‌آید. و نسبت‌مندهای فعلی-انفعالی، در انجام گرفتن کاری از طرف چیزی و یا پذیرا شدن کار یا عملی (و یا آثار آن) از طرف چیزی. از میان این نسبت‌مندها، نسبت‌مندهای متضاد امکان مقایسه و ارزش‌گذاری بین دو ابژه را فراهم می‌آورند. ظاهراً تنها جایی که ارسطو وارد بحث مقایسه ارزش‌گذارانه با رعایت معیارها و موازین منطقی شده است، در صحبت از صفات تفضیلی و عالی است.

تصویر۲. واسیلی کاندینسکی- «ترکیب‌بندی شماره ۷»- ۱۹۱۳ ، رنگ روغن روی بوم، **منبع**: نگارخانه ترتیاکوف، مسکو

ART University e-Journal Website

وقتی می‌خواهیم ابژه‌ای را در مقایسه با ابژه دیگر «زیباتر» بخوانیم، باید مقایسه خود را طبق معیارهایی که ارسطو برنهاده است، اولاً از لحاظ منطقی و ثانیاً از حیث زیباشناختی درست و صحیح به انجام برسانیم. گفتیم که در مورد نسبت‌مندهای متضاد، بسیار مهم است که ویژگی‌ها، صفات و تعریف هم‌نسبت را به‌درستی بشناسیم. وقتی از زیبایی سخن می‌گوییم، باید زشتی را بشناسیم و بتوانیم مظاهر آن را تشخیص دهیم. تنها در این صورت است که با برقراری مقایسه‌های منطقی، می‌توانیم صفات تفضیلی را برقرار کنیم. نیز در بحث از خصوصیات نسبت‌مندها، سه کیفیت اصلی و اساسی را در میان تمام آنان تشخیص دادیم. اول وجود هم‌نسبت. بدیهی است که به هنگام برقراری رابطه میان زیبایی و زشتی، لازم است وجود هر یک از آنها را از لحاظ هستی‌شناختی تأیید و تصدیق کنیم. دوم هم‌زمانی. به معنی تلازم و تقارن هستی‌شناختی امر زیبا و امر زشت. و سوم شناخت هم‌زمان. در معنی احاطه شناخت‌شناسانه به ماهیت و چیستی هر کدام از زیبایی و زشتی.

از آنچه در مورد نسبت‌مندهای متضاد گفتیم و نیز از کیفیات سه‌گانه مشترک میان همه نسبت‌مندها، درمی‌یابیم که برای انجام یک مقایسه صحیح (منطقی) میان دو چیز از حیث زیباشناختی و بنا بر فلسفه پیشینی ارسطویی، لازم است تعریف روشنی از زیبایی در ذهن داشته باشیم. چنانکه دیدیم، بر مبنای نوشته‌های ارسطو، زیبایی به‌خصوص دارای سه ویژگی است؛ «نظم»، «تناسب» و «تعین». این ویژگی‌ها ما را یاری می‌کنند که مستقیماً به تعریفی از زشتی برسیم. چنانکه در مورد نسبت‌مندهای متضاد گفته شد، زشتی را می‌توانیم نقطه مقابل و ضد زیبایی بینگاریم. زشتی تماماً آن چیزی است که زیبا نباشد و ضد کیفیات زیبایی را در خود جمع آورد. در این معنی زشتی عبارت خواهد بود از مجموع کیفیت‌های «بی‌نظمی»، «بی‌تناسبی» و «بی‌تعینی». وقتی معنی و مصداق زیبایی و زشتی بر ما روشن باشد، آنگاه می‌توانیم ابژه‌ای را بر حسب نزدیکی‌اش به این یا آن قطب معنایی، زیباتر یا زشت‌تر از ابژه دیگر بخوانیم. «نظم»، «تناسب» و «تعین» سه معیار سنجش‌پذیری هستند که امر مقایسه منطقی را برای ما آسان می‌کنند. می‌توان چنین معیارهای کیفی-کمّی را سنجید و نهایتاً راجع به زیبا یا زشت‌تر بودن ابژه‌ای نسبت به ابژه دیگر، رأی داد. بر مبنای معیارهای ارسطویی در باب زیبایی، می‌توانیم دو اثر هنری را با یکدیگر مقایسه کنیم، تا ببینیم کدام از دیگری زیباتر است. برای مثال یکی از نقاشی‌های انتزاعی واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، نقاش و نظریه‌پرداز هنر روس با نام «ترکیب‌بندی شماره ۷» را اگر بخواهیم بر مبنای ملاک‌های ارسطویی با یکی از چیدمان‌های مینی‌مالیستی دن فلاوین (۱۹۳۳-۱۹۹۶)، هنرمند آمریکایی، مقایسه کنیم، به‌روشنی مشخص می‌شود که اثر دن فلاوین زیباتر خواهد بود، چرا که با تعریف و تبیینی که ارسطو از امر زیبا ارائه داده است و آن را در پیکر خصلت‌های ساختاری سه‌گانه «نظم»، «تناسب» و «تعین» صورت‌بندی کردیم و گفتیم که دریافتن و نیل به آن برای انجام هر سنجش و مقایسه منطقی از این دست لازم و ضروری است، همخوانی و تقارب بیشتری دارد. اگر نقاشی کاندینسکی نظم، تناسب و تعین صوری را خدشه‌دار می‌کند و هر آینه در بی‌نظمی و ابهام فرو می‌رود، اما چیدمان دن فلاوین، اثری به‌غایت منظم و مرتب، متناسب و متقارن و تعین‌مند است.

همین‌جا می‌توانیم گریزی بزنیم به نظرات افلاطون در باب زیبایی و بازنمایی- که در بخش قبل به‌طور کامل بررسی شد. بر مبنای آرای افلاطون این اثر کاندینسکی خواهد بود که در مرتبه‌ای والاتر قرار می‌گیرد. چرا که دن فلاوین امری را بازنمایی کرده که جوهر آن (یعنی نظم، تناسب و

http://Journal.art.ac.ir

تعین)، عینیت ندارد. بنابراین وجود اثر فلاوین از جوهری غیر عینی ساطع یا حادث شده است. اما اثر کاندینسکی، هیچ جوهر عینی یا غیر عینی را بازنمایی نمی‌کند، بلکه خود جوهری عینی حاصل از جوهر ذهنی است و به‌عنوان حدوث اول شناخته می‌شود و هرگز بازنمایی درجه دو یا سه نمی‌تواند باشد، چرا که اصلی جز خودش ندارد.

تصویر ۳. دن فلاوین، «بدون عنوان(به افتخار هارولد یواخیم،۳)»، ۱۹۷۷، لامپ مهتابی بنفش، زرد، آبی، و سبز، منبع: themodern.org

نتیجه‌گیری

در اندیشه فلاسفه بزرگ یونان باستان، افلاطون و ارسطو، می‌توان نقاط و محورهای اتکایی برای پرورش یافتن انواعی از تفکر مقایسه‌ای–تطبیقی یافت. گرچه نمی‌توان گفت که افلاطون و ارسطو خود به انجام مطالعات و بررسی‌های روشمند مقایسه‌ای اقدام و روش‌شناسی‌هایی برای چنین تحقیقاتی تصنیف کرده‌اند. این نقاط و محورها تنها به‌طرز غیرمستقیم از لابه‌لای مکتوبات ایشان استخراج شده است و به هیچ روی ادعایی در خصوص طرح روشن مقوله مطالعات مقایسه‌ای–تطبیقی در نظر افلاطون و ارسطو مطرح نیست. آنچه در این خصوص انجام شده، برداشتی است که بر پایه گسترش وجوهی و تمرکز و بزرگ‌نمایی وجوهی دیگر از نظرات این فیلسوفان انجام شده است.

هستی‌شناسی تطبیقی افلاطونی در حوزه هنر و شناخت‌شناسی منطقی معطوف به زیباشناسی ارسطو، رویکردها و راهکارهایی بر مبنای اصول هستی‌شناختی افلاطونی و مبادی شناخت‌شناسانه ارسطویی پیش می‌نهند که گرچه در عمل کارآیی و بازده چندانی در طرح‌های تحقیقات تطبیقی در عرصه‌های علوم انسانی و هنر ندارد، اما نمونه‌هایی از اولین نشانه‌های ذهنیت مقایسه‌ای را نشانمان می‌دهد. این نمونه‌های اولیه، به‌ویژه با رویکردهای پس از عصر روشنگری و بالاخص با ظهور پدیدارشناسی هوسرل و هایدگر در غرب، همخوانی ندارد و حتی ممکن است در شناخت تطبیقی امروزین هنر ابزاری ناکارآمد تلقی شود. برای مثال در حوزه هنر مفهومی، نه منطق محض ارسطویی و نه نظریه محاکات افلاطون، هیچ‌یک به‌درستی تفسیر و تبیین شایسته و دقیقی در باب

ماهیت این هنر به‌دست نمی‌دهد. شاید با نگاه امروزی بتوان اشکالات این دو نگره را به این صورت جمع‌بندی کرد:

در مورد نگره افلاطون:

- نامشخص بودن تعریف دقیق و چیستی زیبایی
- نامشخص بودن جایگاه مدرک (ذهن مخاطب)
- نامشخص بودن جایگاه انگیزه و نیات هنرمند
- نامشخص بودن جایگاه قابلیت‌ها و سویه‌های کاربردی اثر هنری

در مورد نگره ارسطو:

- مشخص نبودن دقیق بنیاد هستی‌شناختی منطق ارسطویی و چگونگی رابطه آن با عالم عینی
- عدم وجود توضیح روشن و رسا در مورد چیستی نظم و تناسب و تعین
- نامشخص بودن جایگاه مدرک (ذهن مخاطب)

پی‌نوشت‌ها

۱. Mimesis
۲. Theory of Ideas
۳. the Beautiful
۴. Beauty, Kalon
۵. Idea
۶. Form
۷. Chorismos
۸. Becoming

۹. اروس (Eros)، به‌معنی «عشق»، در اساطیر یونان، خدای عشق است. وی به منزله نیروی عشق در تمام تجلیات آن است. بعضی او را برخاسته از خائوس (chaos) و یکی از کهن‌ترین خدایان می‌دانستند. بنا به روایتی با دیونوسوس بستگی داشت و به‌عنوان اولین مولود مورد پرستش بود. بر طبق عقیده رایج‌تر، پسر آرس و آفرودیته بود و به‌صورت جوانی بالدار و طفلی مسلح به تیر و کمان نمایش داده می‌شد. اروس در اساطیر رومی به «کوپیدو» تغییر نام داد (از دایره‌المعارف فارسی، ذیل مدخل «اروس») (مصاحب، ۱۳۸۱، ۱۵۸).

۱۰. Homoiomata
۱۱. Mimemata
۱۲. Paradeigma
۱۳. Idola
۱۴. Knowledge
۱۵. True Belief
۱۶. Formal Logic
۱۷. Analytical Logic of Forms
۱۸. Syllogism
۱۹. Categories

۲۰. «جوهر» از مفاهیم اساسی و اولیه فلسفه ارسطو است و در جاهای مختلف، معانی متفاوتی به‌خود می‌گیرد. در کتاب «مقولات» که در اینجا به آن استناد کرده‌ایم، «جوهر نخستین» شیء فردی است، یعنی «این چیز در اینجا». «جوهرهای دومین» نوع و جنس هستند. در کتاب «در باب گزارش»، ارسطو در عمل خدا و هوش‌ها (عقول) را جوهر نخستین می‌داند (ارسطو، ۱۳۷۸، ۱۱۰). در فرازی از متافیزیک، ارسطو دیگر بار تعریفی از جوهر نخستین عرضه می‌کند: «اکنون اینکه جوهری جاویدان و نامتحرک و جدای (مفارق) از محسوسات وجود دارد از آنچه گفته شد آشکار می‌شود [...] اما همچنین اثبات شد که این جوهر [...] بی‌جزء است و تقسیم‌ناپذیر

ART University e-Journal Website

[...] و نیز اثبات شد که (آن جوهر) انفعال‌ناپذیر و نادگرگون‌شدنی است» (ارسطو، ۱۳۸۹، ۴۰۲). در اینجا مرادمان از جوهر، همان معنی اول است که ارسطو در «مقولات» آورده است (ارسطو، ۱۳۷۸، ۱۸-۱۹).

۲۱. Relative

۲۲. Problems

۲۳. Poetics

۲۴. stade: واحد طول مورد استفاده در یونان باستان، مساوی با ۱۸۵ متر.

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۷۸) *منطق (ارگانون)*، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران: نگاه.
- ارسطو (۱۳۸۹) *متافیزیک (مابعدالطبیعه)*، ترجمه شرف‌الدین خراسانی، تهران: حکمت.
- افلاطون (۱۳۸۰) *دوره آثار*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹) *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.
- سید احمدی زاویه، سید سعید (۱۳۷۴) *بررسی و تحلیل ساختاری و محتوایی شعر و فرش با تشویری به اردبیل*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، تهران: دانشگاه هنر.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۷۵) *تاریخ فلسفه؛ جلد یکم، یونان و روم*، ترجمه جلال‌الدین مجتبوی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.
- مصاحب، غلام‌حسین (سرپرست) (۱۳۸۱) *دایره‌المعارف فارسی*، تهران: امیرکبیر (شرکت سهامی کتاب‌های جیبی).

- Annas, Julia (2003) *Plato: A Brief Insight*, Toronto: Sterling.
- Aristotle (1996) *Aristotle: Introductory Readings*, Indianapolis: Hackett.
- Hare, R.M. (1996) *Plato*, Oxford: Oxford University Press.
- Major, Wilfred E. & Abigail Roberts (?) *Plato: A Transitional Reader*, Mundelein: Bolchazy- Carducci.
- Shields, Christopher (2007) *Aristotle*, New York: Routledge.

http://Journal.art.ac.ir