

نظر افلاطون درباره‌ی نقاشی

حمید رضا بسحاق*

دکترای فلسفه، مدرس دانشگاه هنر و تهران
(تاریخ دریافت مقاله: 98/3/11، تاریخ پذیرش نهایی: 98/3/27)

چکیده

نظریات افلاطون درباره‌ی هنر نقاشی دارای اهمیت فراوان است. تأکید او بر نقاشی بیشتر از جنبه‌ی هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی است تا تربیتی و اخلاقی؛ زیرا نقاشی نسبت به هنرهای بیانگر (شعر و موسیقی) تأثیر کمتری بر روحیه مخاطب می‌گذارد. او نقاشی زمان خود را منحط خواند. هنر نقاشی در زمان او پیشرفت زیادی کرده بود. و نقاشان فنونی را برای غلبه بر خطای باصره کشف کرده بودند. این پیشرفت برای افلاطون نوعی پسرفت بود. نقاش نباید از قوانین سنتی سرپیچی کند و با انحراف در واقعیت و ایجاد توهم بصری ما را فریب دهد. او فقط از اشیاء محسوس تقلید می‌کند و صورت ظاهری و تصویر چیزها را به ما می‌نماید نه حقیقت آنها را. نقاش سه مرتبه از حقیقت دور است و به آنچه می‌کشد علم و معرفت حقیقی ندارد. بنابراین هنر نقاشی جایگاه والایی در نظام فلسفی افلاطون ندارد. او در برابر نقاشی زمان خود از نقاشی مصر دفاع می‌کند و کمال مطلوب نقاشی را نه در هنر آتی بلکه در مشرق‌زمین می‌یابد. نقاشان مصری از قوانین ثابت و تغییرناپذیری پیروی می‌کنند که منشاء الهی دارند. کار نقاش مصری میمسیس (تقلید) نیست بلکه آنامنسیس (یادآوری) است. نقاش واقعی کسی است که مثل و حقایق اعلی را به یاد آورد و در کار خود از آنها سرمشق بگیرد.

واژگان کلیدی

نقاشی، میمسیس، یادآوری، هنر تخیلی، افلاطون

مقدمه

نقاشی پرداخته است. همچنین مقاله‌ی «دیدگاه افلاطون درباره‌ی نقاشی» از همین نویسنده خلاصه‌ای از مهم‌ترین مباحث این کتاب را به دست داده است. مقاله‌ی دیگر «نقاشی، اخلاق و هستی‌شناسی در کتاب پنجم جمهوری افلاطون» نوشته‌ی پترارکی زاکارولا است که نویسنده در آن با استناد به یکی از قطعات (472) کتاب پنجم جمهوری نظر افلاطون را درباره نقاشی بیان کرده است. او در مقاله‌ای دیگر با عنوان «نقاشی‌های فلسفی افلاطونی» نشان داده که افلاطون از نقاشی به عنوان ابزاری فلسفی برای بیان حقایق مابعدالطبیعی استفاده کرده است. همچنین برخی از مفسران فلسفه‌ی افلاطون مانند گروپ، جویت، فیلد، کرنفورد و پورتر نیز نکات مهم و درخور تأملی را مطرح کرده‌اند که به آنها اشاره شده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و تکیه بر خود آثار افلاطون و ملاحظه‌ی برخی تفاسیر موجود صورت گرفته است.

نگاهی به هنر نقاشی در زمان افلاطون

یونانیان به نقاش زوگرافوس¹ (زنده‌نگار) می‌گفتند، یعنی کسی که موجودات زنده را می‌کشد. باید توضیح داد که منظور از زوگرافوس یا نقاش کسی نیست که فقط موجودات زنده را می‌کشد. در زبان یونانی دو واژه برای زندگی وجود دارد: 1. zoo (zoion)، 2. bios (bio) کلمه‌ی «زو» به موجودات زنده دارای نفس اطلاق نمی‌شد بلکه برای همه‌ی موجودات اعم از زنده و غیرزنده به کار می‌رفت؛ زیرا یونانیان هر موجودی را دارای حیات می‌دانستند. آنها به هیلوزوئیسم² (زنده‌انگاری ماده) معتقد بودند، یعنی این عقیده که زندگی و ماده از هم جدایی‌ناپذیرند و هر ماده‌ای دارای حیات است. در برابر زندگی حیوانی یا ارگانیک (zoe)، زندگی انسانی (bios) قرار داشت که در جامعه محقق می‌شد. بنابراین هنگامی که افلاطون از این واژه استفاده می‌کند به این معنا نیست که صورتگر یا نقاش فقط موجودات زنده را می‌کشد. هر چند مثال‌ها و شواهدی که او از نقاشی آورده نشان می‌دهد که نقاش بیشتر اشیاء بی‌جان را مدل و الگوی کارش قرار می‌دهد.

در یونان آن روز نقاشی هنری شناخته شده و مهم بود. مفهوم هنر به معنای خاص امروز (هنرزیبا) به کار نمی‌رفت؛ هر فعلی که به تولید و ساخت یک اثر می‌انجامید هنری محسوب می‌شد. از این رو نقاش، کفاش، نجار و موسیقی‌دان همگی هنرمند شمرده می‌شدند (Tatarkiewicz, 1980: 11-12). هنر آن روز به دو نوع کلی تقسیم می‌شد: هنرهای بیانگر³ و هنرهای کانستراکتیو یا ساختاری⁴. هنرهای بیانگر شامل شعر و موسیقی بود و هنرهای ساختاری معماری، پیکرتراشی و نقاشی را در بر می‌گرفت، یعنی

دیدگاه افلاطون درباره‌ی هنر نقاشی بسیار مهم و درخور توجه است. او سواد نقاشی نداشت اما این مانع از آن نشد که در مقام یک فیلسوف به این هنر مهم توجه نکند. او هرگز به طور فنی و تخصصی به نقاشی نپرداخت و مطالبی که درباره‌ی این هنر بیان کرده بیشتر از باب تشبیه و مقایسه است و همین امر موجب شده تا پژوهشگران از آراء مهم وی درباره‌ی نقاشی غافل بمانند؛ بسیاری از گفتگوهای ساده و به ظاهر سطحی او حاوی برخی از مهم‌ترین مفاهیم زیبایی‌شناسی نقاشی است.

از سوی دیگر آراء و نظریات افلاطون درباره‌ی نقاشی و هر هنر دیگر را باید در مطاوی نظریات مابعدالطبیعی، اخلاقی و سیاسی او یافت. همین مسأله باعث دشواری کار پژوهشگران شده است؛ اکثر پژوهش‌ها درباره‌ی هنر نقاشی در افلاطون بر پایه‌ی متونی صورت گرفته که به قلمرو مابعدالطبیعه، اخلاق یا سیاست تعلق دارد.

افلاطون بیشتر از جنبه‌ی هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی به نقاشی توجه کرده و به لحاظ اخلاقی و تربیتی آن را مورد ملاحظه قرار نداده است. او از میان هنرها بیشتر بر شعر و موسیقی تأکید می‌کند تا نقاشی؛ زیرا شعر و موسیقی بیشترین تأثیر را بر روحیات فرد می‌گذارند. با این همه، نقاشی مانند سایر هنرها در سلسله مراتب معرفتی - وجودی در نازل‌ترین سطح قرار دارد.

افلاطون هنر نقاشی زمان خود را منحط می‌خواند. او کمال مطلوب نقاشی را نه در نقاشی‌های زمانه اش بلکه در سرزمین مصر می‌یابد. نقاشی یونانی چیزی جز بازنمایی اشیاء زودگذر مادی نیست. هدف آن انحراف در واقعیت و ایجاد توهم بصری در ذهن بیننده است. او به آنچه می‌کشد علم و معرفت حقیقی ندارد. اما در نقاشی مصر الگوها از ازل تعیین شده‌اند و نقاش در خلق اشکال و تصاویر از آنها سرمشق می‌گیرد. در این مقاله در ابتدا هنر نقاشی در زمان افلاطون بررسی و مهم‌ترین نظریات اندیشمندان درباره‌ی این هنر ذکر شده و سپس نظر انتقادی افلاطون به نقاشی زمان خود و جایگاه آن در نظام مابعدالطبیعی او و در نهایت نقاشی ایدئال یا مثالی افلاطونی بیان شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی هنر نقاشی در اندیشه‌ی افلاطون مطلب خاصی به زبان فارسی وجود ندارد؛ از میان پژوهش‌های صورت گرفته به زبان انگلیسی می‌توان به این موارد اشاره کرد: کتاب افلاطون و نقاشی یونانی نوشته‌ی اوا کولز که به بحث درباره‌ی موضوعاتی مانند آموزه‌ی میمسیس، نقاشی به عنوان تمثیلی از دنیای پدیداری، وضعیت نقاشی در زمان افلاطون و نظریات انتقادی او درباره‌ی

شرایطی توسط حواس ما معوج و نامتناسب دیده می‌شود. به عنوان مثال اگر حروف سر در معبد پیرنه همگی به یک اندازه بود بیننده از دور بعضی حروف را بزرگ‌تر از حروف دیگر می‌دید؛ بنابراین معماران برای غلبه بر این خطای دید بعضی حروف را بزرگ‌تر از حروف دیگر می‌ساختند (ناتارکیویچ، 1392: 124). در هنر نقاشی نیز به موازات هنرهای دیگر ترفندها و تکنیک‌های برای غلبه بر خطای حواس ابداع شد. دموکریتوس¹⁰ قوانین پرسپکتیو¹¹ و امپدوکلس¹² تئوری رنگ‌ها را مطرح کرد. نقاشان یونانی مدت‌ها قبل از نقاشان رنسانس به پرسپکتیو پی برده بودند. این هنرمندان این بار به قوانین بیشتر به عنوان یک توصیه می‌نگریستند تا یک دستورالعمل. پلینی گزارش می‌دهد که «لوسیوس¹³ می‌گفت اسلافش مجسمه‌ی انسان‌ها را آنگونه که هستند و او آنها را آنگونه که به نظر می‌رسند ساخته است» (plin. H N 34-35)؛ (Porter, 2002: 417).

با ظهور سوفیست‌ها¹⁴ معنای متفاوتی از هنر مطرح شد. سوفیست مشهور پروتاگوراس¹⁵ می‌گفت انسان مقیاس همه چیز است؛ حواس انسان یگانه منبع موجود برای معرفت است و از آنجا که حواس خطا می‌کنند پس هیچ معرفت یقینی و مطلق وجود ندارد. حقیقت آن چیزی است که برای من حقیقی به نظر می‌رسد و معرفت حقیقی وجود ندارد. این نسبی‌گرایی¹⁶ به عرصه‌ی هنر هم کشیده شد؛ زیبایی مفهومی عینی نیست بلکه تابع ذهن انسان است. زیبا آن چیزی است که برای چشم و گوش من خوشایند است. زیبایی مفهومی نسبی است؛ ممکن است چیزی برای من زیبا باشد اما دیگری آن را زشت بداند. بنابراین ذوق و سلیقه‌ی¹⁷ شخصی من ملاک و معیار داوری درباره‌ی زیبایی است. سوفیست برجسته‌ی دیگر گریگاس¹⁸ پا را فراتر نهاد و نوعی نیهیلیسم¹⁹ (نیست‌انگاری) را مطرح کرد. از نظر او هیچ چیز وجود ندارد اگر هم وجود داشته باشد قابل شناختن نیست و اگر هم قابل شناختن باشد قابل انتقال به دیگری نیست. هیچ راهی برای فهم حقیقت وجود ندارد؛ تنها ابزار ممکن برای شناخت، حواس است که منبع مطمئن نیست. ذهن انسان اشیاء را آنگونه که هستند نمی‌شناسد بلکه اشیاء را آنگونه که حواس بر او آشکار می‌کنند در می‌یابد. حواس فقط پدیدارها²⁰ و نمودها را می‌نمایانند و ذات و حقیقت اشیاء بر ما پوشیده است. به عبارت دیگر معرفت ما چیزی جز وهم و خیال نیست. این وهم‌گرایی²¹ که نتیجه‌ی پدیدارگرایی²² بود به عرصه‌ی هنر هم کشیده شد. هنر مخاطب را جادو و افسون²³ می‌کند. شاعر با کلمات افسون می‌کند، نقاش با تصاویر. نمونه‌ای از این افسون‌گری و سحرانگیزی را می‌توان در این کلام گریگاس مشاهده کرد: «نقاشان با رنگ‌ها و مواد گوناگون تصاویر و اشکالی را پدید

همان هنرهایی که امروزه با عنوان هنرهای تجسمی شناخته می‌شود. هنرهای بیانگر (شعر و موسیقی) مبتنی بر الهام بودند اما هنرهای ساختاری مبتنی بر مهارت. شعر جوشش بود و نقاشی کوشش. موسیقی و شعر بر گوش و چشم هر دو اثر می‌گذارد، نقاشی فقط بر چشم. شعر بیشتر اندیشه و عقل آدمی را مخاطب قرار می‌دهد و نقاشی بیشتر حواس را متأثر می‌کند. در هنرهای بیانگر مهارت جای خودش را به الهام غیبی می‌دهد. شاعر و موسیقی‌دان تحت الهام موزها⁵ (الهگان هنر) هستند. آنان از خود چیزی ندارند هر چه هست به آنان داده می‌شود. شعر آمدنی است نه آموختنی. هر یک از انواع شعر و موسیقی دارای موز مخصوص به خود بود⁶. به عنوان مثال حماسه سرا از حمایت موز حماسه یعنی کالیوپه⁷ برخوردار بود و رقص از عنایت موز رقص ترپسیخوره⁸. هنرهای غیر بیانگر مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری دارای موز نبودند. این هنرها به خلاف هنرهای بیانگر، مبتنی بر کار یدی و فیزیکی بودند و به همین جهت خوار شمرده می‌شدند. نقاشی مانند سایر هنرهای تجسمی جزء هنرهای زیبا شمرده نمی‌شد. کار هنرمندان مستلزم قوانینی بود که باید آموخته می‌شد. نقاش و مجسمه‌ساز مانند یک صنعتگر می‌بایست فنون و قوانین کار را یاد می‌گرفت و با تمرین و سخت کوشی به مهارت می‌رسید. هر گونه سرپیچی از فرمان استاد و قوانین ثابت هنری ممنوع بود. این قوانین دستورالعمل بودند نه توصیه و می‌بایست موبه‌مو اجرا می‌شدند. یونانیان در هنرهای تجسمی اصول و قوانینی را کشف کردند که همچون میراثی ابدی برای همه‌ی هنرمندان نسل‌های بعد بر جای ماند. مفهوم قانون (kanon) در هنر اول بار در هنرهای تجسمی مطرح شد. معادل آن در موسیقی نوموس (nomos) است. کلمه‌ی kanon در اصل به معنای معیار و استاندارد است که در معماری، مجسمه‌سازی و نقاشی به کار می‌رود. اما برای هنر بیانگر مانند موسیقی از واژه‌ی nomos استفاده می‌شود. در اساطیر یونان نوموس فرشته‌ی ایزدی⁹ احکام و قوانین است. نوموس قانونی الهی است؛ نوموس قانونی نیست که آموخته شود بلکه قانونی است که باید داده شود. از این رو مفهوم قانون در هنرهای بیانگر با معنای آن در هنرهای تجسمی کاملاً متفاوت است. «نظریه‌ی هنر» برای اولین بار در هنرهای تجسمی مطرح شد؛ یعنی هنر به مثابه دانشی که دارای اصول و قوانین خاص خود است. این قوانین ابدی، غیرقابل انعطاف و تغییرناپذیر بودند که می‌بایست در طبیعت کشف می‌شدند. آنها قوانینی عینی بودند نه ذهنی. اما این قوانین ابدی باقی نماندند و به نفع حواس آدمی تغییر کردند. خطای قوه‌ی بینایی امری بدیهی و مسلم است. یک مجسمه یا تصویر یا عمارت هر قدر هم دارای تناسب باشد در

رسیدن به معرفت حقیقی نیستند. حواس خطا می‌کنند؛ مثلاً چوبِ راستی که در آب غوطه‌ور است شکسته به نظر می‌رسد و حس بینایی آن را شکسته می‌بیند. اما اگر یک نقاش بخواد چوب شکسته را در دید ما راست نشان دهد با ایجاد توهم بصری ما را فریب داده است.²⁶ نقاشی و همه‌ی هنرهای تقلیدی فقط بر این ابهام می‌افزایند و هیچ کمکی برای حل این مسأله نمی‌کنند (Grube, 191: 1958). انتقاد افلاطون بیشتر متوجه نوعی پدیدارگرایی در هنرهاست که نتیجه‌ی آن تغییر از دنیای اولیه‌ی اشیاء مستقل به دنیای بیگانه‌ی تازه‌ای از پدیدارها و ایجاد شکاف میان بیننده و شیء بود؛ آنچه بیننده می‌بیند یک تندیس یا تصویر فی‌نفسه²⁷ نیست بلکه پدیدارهایی است که از اشیاء پدیدار می‌شود (Porter, 18-417: 2010).

افلاطون در رساله‌ی سوفیست کار سوفیست را شبیه کار نقاش می‌داند؛ زیرا سوفیست‌ها نیز مانند نقاشان تصاویر چیزهایی را می‌کشند که «از ذات حقیقی چیزها دورند» و فقط تصاویری از حقیقت هستند. هر چند افلاطون از باب تشبیه به نقاشی اشاره کرده اما تحلیل او حاوی نکات جالب و در خور تأملی درباره‌ی این هنر است. او در این رساله از اصطلاح عام هنر تصویرسازی²⁸ استفاده می‌کند. به طور کلی منظور از هنر تصویرسازی هنری است که صورت‌ها یا تصاویر²⁹ را پدید می‌آورد. هنر تصویرسازی خود به دو نوع تقسیم می‌شود: 1. هنر شبیه‌سازی³⁰ که هنرمند دقیقاً از سرمشق خود تقلید می‌کند و همه‌ی ابعاد (طول، عرض و عمق) آن را در نظر می‌گیرد و هیچ‌گونه دخل و تصرفی در آن نمی‌کند، 2. هنر ظاهرسازی³¹ یا تخیلی³² که هنرمند نسبت‌ها و تناسب‌ها را به طور دقیق به کار نمی‌برد. در پیکرتراشی و نقاشی با ابعاد عظیم ترفندها و شیوه‌های گوناگونی برای فریب مخاطب وجود دارد. نقاش و پیکرتراش مجبور است نسبت‌ها را تغییر دهد زیرا اگر می‌خواست نسبت‌های حقیقی یک اثر زیبا را مصور کند اثرش نامتناسب می‌شد؛ به عنوان مثال قسمت بالای تصویر کوچک‌تر و قسمت پایین آن بزرگ‌تر از آنچه باید باشد به نظر می‌رسید.³³ بنابراین نقاشان «کاری به حقیقت ندارند و در پی نسبت‌های واقعی نیستند بلکه می‌کوشند نسبت‌ها را چنان نمایند که آنچه به تقلید پدید آورده‌اند زیبا به نظر آید» (افلاطون، 1357: 235). از نظر افلاطون این تصویر از آن جهت که ما را می‌فریبد و چنین وانمود می‌کند که شبیه اصل است، «نقش فریبنده» نامیده می‌شود؛ زیرا اشیاء را آنگونه که در واقعیت هستند به ما نشان نمی‌دهد و باعث انحراف واقعیت و فریب ما می‌شود. افلاطون در ادامه این نوع هنر را که نه یک تصویر بلکه تنها «ظاهر و نمود»³⁴ را نمایش می‌دهد «هنر تخیلی یا فانتزیک» می‌خواند (Plato, sophist).

می‌آورند که چشم‌ها را جلا می‌دهد» (تاتار کیویچ، 1392: 190). از سوی دیگر هنر چیزی جز فریب²⁴ نیست. اشکال و تصاویر، روح را اغفال می‌کنند. نقاش با ترفندهای مختلف سعی دارد چیزی را بنمایاند که برای چشمان من درست به نظر برسد. نقاش قوانین طبیعت را تغییر می‌دهد و واقعیت را تحریف می‌کند تا با الزامات و مقتضیات بینایی من سازگار و موافق شود؛ او هرگز قادر نیست حقیقت اشیاء را نشان دهد و تنها سایه یا شبیحی از اشیاء را به تصویر می‌کشد، اشیایی که خودشان هم چیزی جز وهم و خیال نیستند. در زمان افلاطون نظریات سوفیست‌ها به اوج مقبولیت خود رسید. نظریات آنها برگرفته از هنر همان زمان بود هنری که به گمان افلاطون رو به زوال نهاده بود.

فیلسوفی که در برابر سوفیست‌ها موضع مخالف گرفت سقراط بود. او بر زیبایی اخلاقی تأکید کرد. پرسش‌های مهمی ذهن سقراط را به خود مشغول کرده بود: آیا یک نقاش می‌تواند زیبایی اخلاقی را به تصویر بکشد؟ آیا بازنمایی و محاکات چیزهای نادیدنی اصلاً امکان دارد؟ در روایتی که گرنفون نقل کرده سقراط به گفتگو با نقاش مشهور زمان خود پارهاسیوس²⁵ می‌پردازد. سقراط سعی دارد به او نشان دهد که نقاشی یک هنر ناقص و ناتمام است زیرا اگر کامل بود می‌توانست خصوصیات روحانی و درونی انسان را نشان دهد.

نقاش فقط می‌تواند پستی و بلندی، تاریکی و روشنایی و تن‌های پیر و جوان را به تصویر بکشد؛ به عبارت دیگر او تنها می‌تواند ظاهر چیزها را نشان دهد نه باطن آنها را. چیزی که نه رنگ دارد نه شکل، چگونه می‌تواند موضوع بارنمایی باشد. پارهاسیوس گفته‌ی سقراط را می‌پذیرد و تایید می‌کند که قادر نیست چیزی را که نمی‌بیند بکشد (Xen. Mem. 3.10.1-4; Porter, 2010: 171; Bosanquet, 2002, 44-45).

این مفهوم بیشترین تأثیر را بر افلاطون گذاشت که باتکیه بر آموزه‌های اخلاقی سقراط بزرگ‌ترین منتقد هنر زمان خود شد.

نگاه انتقادی افلاطون به نقاشی زمان خود

به طور کلی افلاطون نظر مثبتی به هنر ندارد اما او هنر را به طور فی‌نفسه انکار نمی‌کند، بلکه بیشتر هنر زمان خود را نکوهش می‌کند. همان‌طور که گفته شد، در زمان او هنر نقاشی پیشرفت زیادی کرده بود؛ اما برای افلاطون این پیشرفت در حکم پسرفت بود، زیرا هرگونه انحراف در واقعیت و ایجاد توهم بصری در ذهن مخاطب ناروا بود. افلاطون از جهاتی با سوفیست‌ها موافق بود، زیرا حواس معرفت حقیقی و یقینی به ما نمی‌دهند و تنها نمودها و تصاویر چیزها را به ما می‌نمایانند؛ اما او برخلاف سوفیست‌ها عقیده داشت که حواس یگانه طریق ممکن برای

بود، زیرا اشکال و صور ریاضی در سلسله‌مراتب وجودی قبل از مثل قرار دارند و معرفت ریاضیدان تنها یک گام با معرفت حقیقی فاصله دارد.

افلاطون پس از بررسی شکل زیبا به گفتگو درباره‌ی رنگ زیبا می‌پردازد. از نظر او رنگ زیبا و مثالی رنگ سفید است. او از ذات سفیدی یا سفیدی فی‌نفسه (سفید در سفیدبودنش) سخن می‌گوید و میان سفید و سایر رنگ‌ها تمایز قائل می‌شود؛ به عبارت دقیق‌تر سفید را اصلاً رنگ نمی‌داند و آن را با نور و درخشندگی یکی می‌گیرد. واژه‌ی *Leukos* در زبان یونانی هم به معنای سفید است و هم به معنای درخشندگی و روشنی و از این‌رو سفید عین درخشندگی و نورانیت است. سفید کامل‌ترین و بی‌غشترین رنگ‌هاست و هیچ جزئی از رنگ‌های دیگر در آن نیست. افلاطون از پارمنیدس⁴⁰ پیروی می‌کند که در منظومه‌ی خود به طور کلی پدیدارها و به طور خاص رنگ را مورد انتقاد قرار داده بود. رنگ سفید با سایر رنگ‌ها تفاوت دارد؛ «رنگ» امری ظاهری، زودگذر و ناپایدار است اما «سفید» نورانیت و بصیرت⁴¹ را در خلوصش یعنی خالص‌ترین و ناب‌ترین حالت نشان می‌دهد. او مانند هگل رنگ سفید را از امکانات مادی‌اش سلب می‌کند و آن را موجودی فیزیکی نمی‌داند (Porter, 2010: 88). از سوی دیگر باید به این نکته‌ی مهم توجه داشت که انتقاد افلاطون بیشتر متوجه رنگ نقاشی⁴² است تا خود نقاشی⁴³ او در رساله‌ی فایدون «رنگ‌های درخشان، شکل و هر چیز دیگری که ذهن ما را مغشوش و آشفته سازد»، به را سخره می‌گیرد (Plato, Phaedon, 79c). این انتقاد در رساله‌ی مهمانی با لحن شدیدتری صورت می‌گیرد، یعنی آنجا که از خود زیبایی⁴⁴ سخن می‌گوید که آلوده به رنگ‌ها و آمیخته به گوشت انسانی نیست (Plato, Symposium, 211). بنابراین برای افلاطون اشکال مجرد و نور بی‌رنگ (سفید) بر اشکال و رنگ‌های مرئی برتری دارد (Porter, 2010: 89-90).

جایگاه نقاشی در نظام مابعدالطبیعی افلاطون

نقاشی مانند سایر هنرها جایگاه والایی در نظام مابعدالطبیعی افلاطون ندارد. زیرا نقاش از چیزهایی تقلید می‌کند که چند مرتبه از اصل و حقیقت دور هستند. نقاش تنها صورت ظاهر اشیا را می‌کشد و کار او مانند کسی است که به کمک یک آینه می‌خواهد همه اشیا را در آن پدید آورد. نقاش نه از ایده یا مثال⁴⁵ تخت که مخلوق خداست بلکه از خود تخت محسوس که نجار آن را ساخته تقلید می‌کند. نجار قبل از آنکه تخت را بسازد ایده‌ای از آن در ذهنش دارد. به این معنا می‌توان گفت نجار از ایده‌ی تخت تقلید می‌کند؛ البته افلاطون برای نجار از واژه‌ی مثال

(235; Jewett, 1523).

به این ترتیب، افلاطون میان هنر شبیه‌سازی و هنر تخیلی تفاوت قائل می‌شود. او هنر نقاشان و مجسمه‌سازان را از نوع دوم یعنی تخیلی می‌داند. هر چند کار نقاش شبیه‌سازی از اصل هم هست. افلاطون نقاشی پیش از خود (پیشاکلاسیک) را از نوع اول می‌داند که هنرمند قوانین و معیارهای سنتی را دقیقاً انجام می‌داد. نوع دوم یعنی هنر ظاهرسازی یا تخیلی نمونه‌ی هنر نقاشی در زمان خود افلاطون است که آن را منحط می‌خواند. در هنر شبیه‌سازی هنرمند اثر خود را درست مانند اصل می‌سازد با همان ابعاد و اندازه‌ها؛ این هنر همان هنر تقلیدی یا میمسیس است. میمسیس³⁶ در اینجا به معنای عامش به کار رفته است، یعنی محاکات یا تقلید محض. اما در هنر تخیلی هنرمند دقیقاً آن چیزی را که در واقعیت وجود دارد بارنمایی و محاکات نمی‌کند بلکه طبیعت را در ذهن می‌آفریند و اثر دیگری را خلق می‌کند که حتی زیباتر از اصل خود است. در هنر تخیلی نقاش چیزی به واقعیت اضافه نمی‌کند بلکه تصاویر غیرواقعی³⁶، اشیا ساختگی و اشباح³⁷ را خلق می‌کند؛ تولید مخلوق غیرواقعی کافی نیست باید توهّم واقعیت را به وجود آورد (Tatarkiewicz, 1980: 97). در اینجا افلاطون معنای میمسیس را بسط داده است زیرا میمسیس دیگر به معنای بارنمایی محض طبیعت نیست؛ به عبارت دیگر هنر تخیلی خارج از قلمرو تقلید و نوعی بازی با نموده‌هاست (Porter, 2010: 412-413; Keuls, 1978: 111-14).

بنابراین به خلاف نظر برخی مفسران، افلاطون نسبت به هنر دیدگاه بازنمودی محض ندارد (Field, 1951: 170). می‌توان گفت افلاطون نخستین فیلسوفی است که این معنا از میمسیس (تخیل) را وارد زیبایی‌شناسی غرب کرد. مفهوم تخیل یا فانتازیا در زیبایی‌شناسی رواقیان³⁸ بسط این معنای میمسیس در اندیشه‌ی افلاطون است.

افلاطون در رساله‌ی فیلبوس به گفتگو درباره‌ی شکل و رنگ زیبا می‌پردازد و نظریات انتقادی خود را مطرح می‌کند. او از رنگ‌ها و اشکالی سخن می‌گوید که حقیقتاً زیبا³⁹ هستند و منشاء لذات حقیقی‌اند. از نظر او شکل زیبا شکلی نیست که عموم مردم می‌پندارند و نقاش آن را روی بوم می‌کشد بلکه شکلی است که هندسه‌دان با خط کش و پرگار آن را ترسیم می‌کند. اشکال هندسی، به خلاف اشکالی که نگارگران می‌کشند، نسبت به چیزی و در ارتباط با چیزی زیبا نیستند بلکه به خودی خود زیبا هستند و زیبایی آنها از طبیعت راستین آنها سرچشمه می‌گیرد (Plato, Philebus, 51). اینکه چرا افلاطون اشکال هندسی را می‌پسندید ریشه در مابعدالطبیعه او دارد. او برای ریاضیات مقام والایی قائل

در هنرهای تقلیدی از جمله نقاشی، هنرمندان نسبت به آنچه باز می‌نمایند علم و معرفت ندارند. پرسش دیگری که پیش می‌آید این است که آیا نقاش می‌تواند مثل را محاکات کند یا اساساً نه نقاش قادر به درک حقایق مثالی است و نه این حقایق به تصویر در می‌آیند. همان‌طور که خواهیم دید دفاع افلاطون از نقاشی مصر نشان می‌دهد که نقاش هم این قابلیت و توانایی را دارد که واقعیات مثالی را به تصویر بکشد. نمودار زیر جایگاه هنر نقاشی را در نظام معرفتی - وجودی افلاطون نشان می‌دهد:

جدول ۱. نظام معرفتی - وجودی افلاطون

مراتب معرفتی	دانش	مراتب وجودی
نوئیس (شهود عقلی)	آرخای (اصل‌ها، مثل)	فلسفه (دیالکتیک)
دیانونیا (معرفت استدلالی)	ماتماتیکا (مفاهیم ریاضی)	ریاضیات
دوکسا (عقیده یا گمان)	زوا (موجودات جاندار و غیر جاندار)	علوم طبیعی
ایکازیا (پندار یا خیال)	ایکونس (تصاویر)	هنر (نقاشی)

نقاشی ایدئال افلاطونی

افلاطون سرخورده و نومید از نقاشی زمان خود، نقاشی آرمانی‌اش را در دنیای شرق (مصر) می‌یابد. او در کتاب قوانین، هنر مصر را می‌ستاید، هنری که واقعیت را تحریف نمی‌کند، توهم بصری ایجاد نمی‌کند و اصلاً دغدغه‌اش بازنمایی عالم طبیعت نیست. مسلماً مجسمه یا نگاره‌ی مصری به خاطر زیبایی ظاهری‌اش خلق نشده است. نقاش مصری قصد بازنمایاندن آن حقیقت مثالی و ایدئالی را دارد که عاری از هر رنگ و شکلی است. هنرمند آتنی باید از نقاش مصری الگو بگیرد. کار هنرمند مصری میمیسس یا محاکات نیست بلکه آنامنیسیس⁴⁹ یا یادآوری است. یعنی یادآوری حقایق مثالی که برتر از تقلید واقعیات زودگذر حسی هستند. افلاطون در کتاب قوانین از زبان فردی آتنی اینگونه از نقاشی مصری دفاع می‌کند:

«آتنی: پس آیا معتقدید در کشوری که قوانین خوبی دارد، شاعران و هنرمندان را آزاد می‌گذارد که هر چه خواستند در قالب وزن و آهنگ بریزند و به فرزندان مردم بیاموزند و جوانان را از راه رقص‌ها و آوازهای دسته جمعی به سوی فضیلت⁵⁰ یا رذیلت، هر کدام پیش آید، سوق دهند؟

کلینیاس: چنین کاری دور از خرد است.

آتنی: ولی امروز این آزادی در همه‌ی کشورها حکمفرماست به استثنای مصر.

کلینیاس: مصریان چه قوانینی در این باره دارند؟

یا آیدوس⁴⁶ استفاده نمی‌کند؛ به عبارت دیگر تختی که نجار از آن الگو می‌گیرد مفهوم ذهنی تخت است نه مثال تخت (Grube, 1958: 189). بنابراین ما چهار نوع تخت داریم: ایده یا مثال تخت، تخت ذهنی، تخت محسوس و تصویر تخت. مثال تخت در عالم مثل جای دارد که کلی، معقول، ثابت و جاویدان است. خداوند به حکم اراده یا ضرورت از تخت مثالی تنها یک نمونه ساخته است؛ زیرا اگر دو تخت می‌ساخت تخت دیگری فوق آنها قرار داشت که این دو تخت تصویر آن بودند و بنابراین تخت سوم تخت حقیقی بود؛ به علاوه درباره‌ی تخت سوم هم همین را می‌توان گفت و این جریان تا بی‌نهایت ادامه پیدا می‌کند که از نظر عقلی محال است (افلاطون، 1357: 597). انسان در این مرتبه با کمک نوس⁴⁷ (شهود عقلی)، مثال تخت را بی‌واسطه در می‌یابد. مرتبه‌ی بعد (دوم) مفهوم ذهنی تخت است؛ یعنی تختی که نجار مفهومی از آن در ذهن خود دارد و در ساخت تخت از آن الگو می‌گیرد. او در این مرحله دارای معرفت استدلالی⁴⁸ است. مرتبه‌ی سوم، تخت محسوس و مادی است یعنی تختی که نجار آن را از چوب ساخته است. این تخت به خلاف تخت مثالی، شیئی است مادی، محسوس، جزئی و فانی. مرتبه‌ی آخر (چهارم) تصویر یا سایه‌ی تخت است؛ یعنی تصویری که نقاش آن را بر روی بوم می‌کشد. نقاش سه مرتبه از حقیقت دور است زیرا او از تخت جزئی تقلید می‌کند، آن هم نه تمام تخت، بلکه فقط یک جنبه از آن را؛ زیرا اگر به تخت از پهلو یا رو به رو یا از پشت نگاه کنیم هر بار ماهیت آن عوض نمی‌شود بلکه فقط صورت ظاهرش عوض می‌شود؛ به عبارت دیگر تخت همان تخت است ولی دید نقاش از یک جهت است و فقط از یک جنبه یا وجه تخت الگو گرفته است. این تقلید نیازی به معرفت ندارد (Grube, 1958: 189). نقاش با عمل تقلید همواره از حقیقت دور است؛ او می‌تواند همه چیز را پدید آورد اما همواره یک نمود را مجسم می‌کند نه حقیقت را. نقاش می‌تواند تصاویر کفش دوز و صاحبان حرفه‌های گوناگون را بکشد بی آنکه کمترین آشنایی با حرفه‌ی آنها داشته باشد و اگر در فن خود استاد باشد تصاویر را چنان می‌سازد که دیگران گمان می‌کنند حقیقی‌اند (افلاطون، 1357: 558).

پرسش مهمی که اکنون پیش می‌آید این است که نقاش چه معرفتی از واقعیت به ما می‌دهد؟ پاسخ کوتاه افلاطون اینست که معرفت کامل تنها در درک صور و مثل خلاصه شده است که نقاش به آنها آگاهی ندارد. شاعر به آنچه می‌گوید و نقاش به آنچه می‌کشد علم حقیقی ندارد. افلاطون صریحاً می‌گوید: «هنرمند خوب اگر قرار است زیبایی بیافریند باید نسبت به آنچه می‌آفریند معرفت داشته باشد (Plato, Republic, 598).

فاضله را پی می‌ریزد. افلاطون می‌گوید «ما نیز با اندیشه و سخن تصویری ساختیم از جامعه‌ای کامل به معنی راستین» (افلاطون، 1357: 472).

نتیجه‌گیری

دیدگاه افلاطون درباره‌ی نقاشی دارای اهمیت زیادی است. خود افلاطون آگاهی اندکی از هنر نقاشی و تکنیک‌های آن داشت و همین مسأله برخی از نظرات او را از دقت علمی دور کرده است. از سوی دیگر او بر هنرهای بیانگر یعنی شعر و موسیقی نسبت به هنرهای تجسمی تأکید بیشتری دارد؛ زیرا هدف اصلی افلاطون تربیت جوانان است و شعر و موسیقی به خاطر ویژگی بیانگرانه بیشترین تأثیر را بر روحیه و خلق و خوی افراد می‌گذارند. از این رو نقاشی به لحاظ اخلاقی و تربیتی مورد بحث قرار نگرفته و بیشتر از باب مقایسه و تشبیه از آن سخن رفته است. با این همه نمی‌توان از نظرات مهم او درباره‌ی نقاشی غافل ماند.

افلاطون در قرنی می‌زیست که هنر نقاشی به اوج پیشرفت و کمال خود رسیده بود. هنر نقاشی در زمان او دچار تحول و دگرگونی زیادی شد. نقاشان از معیارها و قوانین پیشاکلاسیک عدول کرده بودند. کشف قوانین و تکنیک‌های جدید به آنها کمک کرد تا بر خطای حواس غلبه کنند. اما افلاطون این پیشرفت را نوعی پسرفت می‌دانست؛ زیرا از نظر او هر گونه تحریف در واقعیت و ایجاد توهم بصری در ذهن بیننده ممنوع است. او میمسیس یا محاکات اشیاء محسوس را نمی‌پسندید زیرا بازنمایی اشیائی که چند مرتبه از حقیقت دور هستند و معرفت ناشی از آنها معرفت حقیقی و راستین نیست بازنمایی درستی نیست. از سوی دیگر نظریات سوفیست‌ها که بر نسبی‌گرایی، نیهیلیسم معرفتی و وهم‌گرایی تأکید داشتند با دیدگاه مطلق‌گرایانه‌ی افلاطون تفاوت آشکاری داشت. البته نظریات آنها بازتاب همان هنری بود که در آن زمان حاکم بود، هنری که به نظر افلاطون چیزی جز توهم و فریب نبود و او صریحاً آن را منحنط می‌خواند. بنابراین افلاطون از این جهت مخالفی با سوفیست‌ها نداشت اما به خلاف آنها هنر را منحصر به این نوع هنر ندانست؛ او هنر نقاشی را من حیث هو نکوهش نمی‌کند، زیرا محاکات اگر محاکات چیزها و اعمال و صفات خوب و پسندیده باشد بسیار درست است. اگر نقاش بتواند مثل و حقایق عالی را به تصویر بکشد عملش نه تنها نادرست نیست بلکه بسیار پسندیده است. نقاش می‌تواند به جای تقلید محض اشیاء حسی، حقایق عالم مثال را به یاد آورد، یعنی به جای میمسیس (تقلید) به آنامنسیس (یادآوری) پردازد و آثاری خلق کند که نمونه‌ی آن را می‌توان در نقاشی‌های مصری یافت. افلاطون در

آتنی: اگر بگویم تعجب خواهی کرد. قرن‌ها پیش از این، ساکنان مصر به درستی این نظریه پی‌بردند که جوانان را باید به حرکات و آهنگ‌های زیبا عادت داد. پس از آنکه این اصل را در کشور برقرار نمودند، زشتی و زیبایی را در پرستشگاه‌های خود مجسم ساختند. از آن پس به نقاشان و پیکره‌سازان اجازه ندادند در این هنرها بدعتی بیاورند [و اشکال و صور سنتی را ترک کنند] و چیزهایی اختراع کنند که با آن چه از روزگاران پیشین باقی مانده است فرق داشته باشد. امروز نقاشان و پیکره‌سازان و موسیقی دانان حق ندارند از این قانون سر بپیچند. اگر در نقاشی‌ها و پیکره‌هایی که ده هزار سال پیش در آن جا ساخته شده است به دقت بنگری خواهی دید که آن‌ها نه زیباتر از آثار امروزی هستند و نه زشت‌تر، بلکه از نظر زیبایی با آن‌ها برابرند.

کلینیا: خیلی غریب نیست" (افلاطون، 1357: 656; Jewett, 625-626). بدینسان افلاطون هر گونه نوآوری در قوانین هنری را مردود می‌داند. این قوانین آسمانی و الهی هستند و در طی قرون و اعصار محفوظ مانده‌اند و با گذشت زمان کهنه و منسوخ نمی‌شوند (همان، 657). افلاطون به ما نمی‌گوید که این قوانین چه هستند؛ زیرا آنها قابل توصیف یا تعریف نیستند و ماهیتشان بر بشر پوشیده است. این قوانین آموختنی نیستند بلکه به بشر داده شده‌اند؛ آنها فقط باید اجرا شوند.

نقاشی ایدئال افلاطونی خیر و فضیلت را به تصویر می‌کشد، تصویر زیبایی‌هایی که نظیری در عالم طبیعت ندارند. او می‌گوید اگر یک نقاش تصویر انسانی را بکشد که از زیبایی هیچ کمی نداشته باشد اما نتواند ثابت کند که انسانی به این زیبایی در جهان پیدا نمی‌شود آیا این دلیل ضعف نقاش است. (Plato, Republic, 472). آیا می‌توان گفت چون این تصویر زیبا در عالم خارج وجود ندارد پس زیبا نیست؟ از دید افلاطون زیبایی این تصویر به خاطر مثالی و ایدئال بودن آن است. ممکن است موجود زیبایی یافت شود که نظیر و مانندی در عالم محسوس نداشته باشد اما از زیبایی کم نداشته باشد.

هر چند افلاطون در کتاب دهم جمهوری محاکات شاعران و نقاشان را به شدت محکوم می‌کند اما کار فیلسوف - شاه در مدینه فاضله را شبیه کار نقاش می‌داند. درست همانطور که فیلسوف در گفتار فلسفی‌اش واژها و موضوعات را با یکدیگر ترکیب می‌کند نقاش هم با ترکیب رنگ‌ها هنر تصویری‌اش را پدید می‌آورد (Petrarki, 2013: 71-72).

او شهرها، اشیاء، انسان‌ها و الوهیت را مانند مدل و الگوی خود قرار می‌دهد. فیلسوف مانند نقاشان طرح زمخت مقدماتی را می‌کشد، مواد را به دقت با یکدیگر ترکیب می‌کند و اساس مدینه

13. Lysippus پیکرتراش نامی یونان در قرن چهارم پیش از میلاد.

14. Sophists

15. Protagoras

16. Relativism

17. Taste

18. Gorgias

19. Nihilism

20. Phainomena

21. Illusionism

22. Phenomenalism

23. Goeteia

24. Apatē

25. Parrhasius نقاش مشهور یونانی در قرن چهارم پیش از میلاد.

26. باید توجه داشت که ادراک حسی خطا نمی‌کند خطا در حکم ذهنی ما روی می‌دهد؛ این عقل است که در مقام داوری بر می‌آید و حکم صادر می‌کند و می‌گوید چوب شکسته است.

27. Perse

28. Image-making

29. Images

30. Likeness-Making (eikastikos) به یونانی

31. Making-appearance

32. Phantastic

به یونانی phantastikos، یعنی توانایی و قدرت به خیال آوردن؛ از فعل phantazein به معنای مرئی و قابل دیدن کردن. کلمه‌ی Phantasma نیز به معنای خیال، شیخ و امر موهوم است.

33. نمونه‌ی آن در هنر پارسی مجسمه شاپور یکم (240-272) در شهر بیشاپور است. مهندسی این پیکره نشان می‌دهد که هنرمندان ایرانی هم به این قوانین و تکنیک‌ها آگاهی داشته‌اند. در این پیکره اگر تناسبات حقیقی را به کار ببریم قسمت بالای اثر که از دید ما دور است در مقایسه با قسمت پایین که نزدیک تر است خارج از تناسب به نظر می‌رسد.

34. Appearance

35. Mimesis

مشق از کلمه‌ی mimos به معنای هنرپیشه، مقلد و دلقک؛ فعل mimeisthai به معنای تقلید کردن و ادا درآوردن است. میمیس که آن را محاکات یا تقلید ترجمه کرده‌اند در معنای اولیه به معنای رقص (Churos) بود. در این معنا هنرمند با طبیعت وحدت

برابر هنر نقاشی منحنی زمان خود از نقاشی مصری دفاع می‌کند. او تغییرات و تحولات صورت گرفته در هنر نقاشی را نمی‌پسندد و از نوعی بدوی‌گرایی جانبداری می‌کند. افلاطون هیچ توضیحی درباره‌ی ماهیت نقاشی مصری نمی‌دهد؛ این نقاشی ایدئال و مثالی منشاء آسمانی دارد و نقاشان باید از آن سرمشق بگیرند. از نظر او هنر واقعی بدون درک معنای خیر و فضیلت غیرممکن است و زندگی کردن با خیر و زیبایی برتر از هر اثر هنری است.

پی‌نوشت‌ها

1. Zoographos واژه zoo از کلمه‌ی یونانی zoion گرفته شده و به معنای موجود زنده و حیوان است. کلمه‌ی graphia نیز مشتق از فعل graphein به معنای رسم کردن، کشیدن و نوشتن است. بنابراین zoographike یعنی زنده‌نگاری (نقاشی) و zoographos یعنی زنده‌نگار (نقاش). باید توجه داشت که اصطلاح زنده‌نگاری معادل درستی برای واژه animation (پویانمایی) نیست.

2. Hylozoism

مرکب است از hyle (ماده یا هیولی) + zoo (موجود زنده) + ism عقیده به اینکه هر ماده‌ای دارای حیات یا جان است.

3. Expressive.

4. Constructive

5. Muses موزها (Mousai) دختران زئوس و ایزدبانوی حافظه منموزینه (Mnemosyne) بودند. هر یک از این نه خواهر حامی و الهام‌بخش یک هنر به انسان بودند. کلمه muse از واژه‌ی men به معنای اندیشیدن گرفته شده است.

6. باید توجه داشت که در یونان باستان واژه‌ی عامی که دلالت بر همه انواع شعر بکند وجود نداشت. تراژدی، حماسه و کمدی انواع مستقل شعر بودند که موز مخصوص به خود را داشتند. واژه‌ی موسیقی هم همین معنای عام و گسترده را داشت. موسیقی یا (mousike) برگرفته از muse یا Mousa) معنای عامی داشت و به هر کس که از موزها ملهم می‌شد اطلاق می‌گردید و موزیسین یا موزیکوس (mousikos) کسی بود که از عنایت موزها برخوردار بود؛ به معنای دقیق کلمه موزیکوس یعنی فرد فرهیخته.

7. Calliope

8. Terpsikhore

5. Daimon کلمه دایمون در زبان یونانی به معنای خدای کوچک، روح نگهبان، خدای محافظ و بخت و سرنوشت است.

10. Democritus

11. Perspective

12. Empedocles

لطفی، جلد دوم، انتشارات خوارزمی، تهران.
 وارنر، رکس (1387)، دانشنامه اساطیر جهان، زیر نظر ابوالقاسم
 اسماعیلیور، نشر اسطوره، تهران.

منابع لاتین

Adam, O(1920), **The Republic of Plato**, Cambridge University Press.

Blackburn, Simon (1994), **Dictionary of philosophy**, Oxford University Press.

Bosanquet, Bernard (2002), **A History of Aesthetic**, Rutledge.

Cornford, F. M (1967), **The Republic of Plato**, Thirty-fourth Edition, Oxford University Press.

Field, G.C(1951), **The Philosophy of Plato**, Oxford University Press.

Goodrich R. A (1982), "Plato on poetry and painting", **The British Journal of Aesthetics**, Volume 22, Issue 2, pp.126-137.

Grube, G. M. A (1958), **Plato's Thought**, Beacon Press.

Keuls, Eva c (1974), "Plato on painting", **The American Journal of Philology**, The Johns Hopkins University Press, pp.100-127.

Keuls, Eva C (1978), **Plato and Greek painting**, Publication Leiden, Brill, 1978.

Petraki, Zacharoula (2015), "Painting, Ethics, and Ontology in Plato's Republic 5", **CHS Research Bulletin 3**, no. 2.

Petraki, Zacharoula(2013), **The philosophical paintings of the Republic**. **Synthesis**. vol.20, p.71-94.

Plato(2010), **Dialogues of Plato**: Translated Into English, with Analyses and Introduction, Benjamin Jowett, Cambridge University Press.

Porter, I. James (2010), **The Origins of Aesthetics Thought in Ancient Greece**, Cambridge University Press.

Sahakian, William. S(1967), **History of philosophy**, Barnes & Noble books.

برقرار می‌کرد یعنی می‌میسیس بیشتر بیان احساسات فردی هنرمند بود تا محاکات طبیعت. بعدها این واژه به معنای نقش کسی را بازی کردن و تقلید از طبیعت به کار رفت. همان طور که می‌بینیم افلاطون معنای تازه‌ای به مفهوم می‌میسیس داده است (تاتارکیویچ، 1392: 47).

36. Eidola

37. Phantoms

38. Stoicists

39. Kakon

40. Parmenides

41. Virtuality

42. Paint

43. Painting

44. To kalon

45. Idea

46. Eidos

47. Nous

48. Dianioia

49. Anamnesis

این واژه در زبان یونانی به معنای تذکر و یادآوری (recollection) است. نظریه‌ی یادآوری افلاطون می‌گوید روح انسان قبل از هبوط در این دنیای مادی در عالم علوی به سر می‌برده و به همه حقایق واقف داشته و پس از پیوستن به بدن حقایق را فراموش کرده است. بنابراین انسان معرفت تازه به دست نمی‌آورد بلکه فقط معلومات پیشینی را به یاد می‌آورد.

50. Arete این کلمه در زبان یونانی به معانی مختلفی به کار رفته است، از جمله قابلیت، مزیت، بصیرت و دوراندیشی.

منابع فارسی

افلاطون (1357)، دوره‌ی کامل آثار، جلد چهارم، جمهوری، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران.

افلاطون (1374)، جمهوری، ترجمه فواد روحانی، چاپ ششم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

تاتارکیویچ، ووادیسواف (1392)، تاریخ زیبایی‌شناسی، ترجمه سید جواد فندرسکی، نشر علم، تهران.

کاپلستون، فردریک چارلز (1388)، تاریخ فلسفه، جلد اول یونان و روم، ترجمه سید جلال‌الدین مجتبی، چاپ هفتم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

گمپرتس، تئودور (1375)، متفکران یونانی، ترجمه محمدحسن

Stockhammer, Morris (1965), **Plato dictionary**, Littlefield, Adams & Co.

Tatarkiewicz, Waldyslaw (1980), **A history of six ideas: an essay in Aesthetics** PWN-Polish Scientific Publishers-Warszawa.

Plato on Painting

Hamidreza boshagh¹

¹Ph.D.inPhilosophy,lecturer at the universities of Art and Tehran

(Received 1 Jun 2019, Accepted 19 Jun 2019)

Plato did not write an independent book about painting, but his ideas about this art are very important. His emphasis on painting is more ontological and epistemological than moral and educational, because painting toward the expressive arts (poetry and music) has a less impact on the audience's morale. In a universal division, Plato divides the art of image-making into two parts: (1) likeness-Making (eikastike); and (2) Appearance-making or (phantastic). In art of likeness-Making, the artist makes his work just like the original and it does not distort the reality. But phantastic art is not a mere imitation of reality and it changes the reality in the interest of the senses; in other words, the artist creates a work that is even more beautiful than the original. Plato is the first philosopher to extend the meaning of Mimesis and use it in the sense of imagination. In the imaginative art, Mimesis is not pure representation of real objects, and the artist's work is outside the realm of imitation. Painting and sculpture are part of the arts. Plato called the painting of his time degenerate. The art of painting during his time had made a lot of progress and painters had discovered techniques to overcome the virtual error. This progress went back to Plato. The painter must not defy traditional rules, and deceive us by distorting reality and creating visual illusions. The painter will change the rules of nature to adapt to the requirements and conditions of my vision. He can never show the truth of objects and only depicts a shadow or a phantom of objects, objects that are themselves nothing but illusion. He imitates only tangible objects,

and the outward appearance and image of things depicts us, not the truth of them. He is three times far from the truth, and does not have the true knowledge of what is going on. Therefore, Painting does not have a great place in Plato's philosophical system. At the time of Plato, Sophist's ideas were prevalent. By the way, Plato was in agreement with the Sophists, because the senses do not give us any certainty; They are making mistakes. Human senses do not know objects as they are, but they find objects as they seem. Art is deception (apate) and charm (goeteia). Poetry is charming with words and painter charming with pictures. Plato opposed their phenomenalism and illusionism, because knowledge was not limited to the senses. Plato defends the Egyptian paintings against the art of painting his own time and finds ideal art not in Athenian art, but in the East. Egyptian painters follow the fixed and inviolable laws that the gods have set. The work of the Egyptian painter is not mimesis (imitation), but Anamnesis (recollection). The real painter is the one who recalls the supernatural truths and follows them in his work. Plato does not give any explanation about the nature of Egyptian painting; this ideal painting does not need to be described and defined, and should only be accepted as a pattern.

Key words

Painting, Mimesis, Anamnesis, Phantastic art, Plato.