Hekmat va Falsafeh
(Wisdom and Philosophy)
Vol. 8, No. 3, November 2012

حکمت و فلسفه
سال هشتم، شماره سوم، پاییز ۱۳۹۱، صص۱۳۸ـ۱۲۱

تقریر هایدگر از ایدئالیسم افلاطونی به‌عنوان خاستگاه استتیک

احمد رحمانیان*
(نویسنده مسئول)
شمس‌الملوک مصطفوی**

چکیده

یونانیان هرگز واژه‌ای مطابق با آنچه ما به معنی دقیق کلمه از واژه هنر مراد می‌کنیم نداشتند، اما دو مفهومِ poiesis و techne را که معنایی گسترده‌تر از هنرهای زیبای امروزی داشتند، برای اشاره به این معنا به‌کار می‌بردند. poiesis به‌معنی فرا–آوردن یا ساختن بود که در آن to on، یعنی امرحاضر یا هستنده، به حضور می‌آمد (وجود موجودات گشوده می‌شد و این گشودگی همان aletheia یا حقیقت نیز بود) که به دو طریق اساسیِ techne و physis روی می‌داد. در physis ـ که امروزه آن را به طبیعت ترجمه می‌کنند اما نزد یونانیان واجد دلالتی گسترده‌تر از این بود چراکه خدایان نیز در آن به‌سر می‌بردند ـ موجودات از جانب خود و در techne از جانب دیگری، یعنی technites، به حضور می‌آمدند.

اما تغییر جهتی که با افلاطون در تفکر یونانی پدید آمد در تفکر به هنر نیز قابل ردگیری است. چنانکه به گفتهٔ هایدگر نزد افلاطون، وجود (یا idea) در نسبت ذاتی است با، و (نیز) بی‌گمان به‌همان اندازه معادل است با خودنشان دادن و پدیدارگشتن، با خود–نشان دادنِ (phainestai) آنچه درخشنده (ekphanes) است و نیز، «ekphanestaton» (یعنی) آنچه به‌راستی خود را نشان می‌دهد و درخشنده‌تر از هر چیز است، امر زیباست. کارهنری، به‌واسطهٔ idea می‌رود تا در مقام امر زیبا، (یعنی) به‌مثابهٔ ekphanestaton، پدیدار گردد. این را می‌توان یکی از مؤلفه‌های اساسی تفکر استتیکی به هنر دانست که هایدگر خود به آن اشاره کرده است. اما، افزون براین، دو رویداد دیگر نیز در تفکر افلاطون قابل

---

*. دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران؛ ahmad.rahmanian@gmail.com.
**. استادیار گروه فلسفهٔ دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال؛ Sha_mostafavi@yahoo.com.
[تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۲/۲۵؛ تاریخ تایید: ۱۳۹۱/۱/۲۱]

تشخیص‌اند که می‌توان آنها را به‌عنوان خاستگاه دیگر مؤلفه‌های اساسی استتیک معرفی نمود؛ فاصله افتادن میان هنر و حقیقت، و نیز جدایی زیبایی از حقیقت. از آنجاکه to on در تفکر افلاطون ضرورتاً می‌بایست به دو مرتبهٔ وجودشناسانهٔ متمایزِ on te aletheiai (موجود حقیقی یا حقیقتاً موجود)، یا همان idea که چیزی است معقول، و phainomenon on =(ظاهر یا به‌ظاهر موجود)، یا همان امر محسوس، تفکیک شود، و چنانکه در مکالمه جمهوری آمده است، هنرمند برآورندهٔ وجود موجودات همچون phainomenon on است نه on te aletheiai، وقوع فاصله میان هنر و حقیقت ضروری می‌گردد. افلاطون همچنین، درحالی‌که همچون اسلاف یونانی خود to kalon =(زیبا)، to agathon =(خیر)، و to alethes =(حقیقی) را در نوعی این‌همانی می‌فهمد، در فائدروس بر پایهٔ تفکیک وجودشناختیِ فوق ـ که به‌واسطهٔ تفسیر خاص وی از وجود موجودات به‌مثابهٔ idea ممکن گشته است ـ بر تعلق زیبایی به ساحتِ on phainomenon و امر حقیقی به ساحتِ on te aletheiai تکیه می‌کند؛ از این‌رو، وقوع گسستی میان آن‌دو ناگزیر می‌گردد. بدین ترتیب، روشن می‌گردد که مؤلفه‌های استتیکی فوق هر سه ریشه در ایدئالیسم افلاطونی دارند.

واژگان کلیدی: *استتیک، هنر، زیبایی، وجود، حقیقت و نمود.*

***

مقدمه

Aesthetics، به معنی علم ناشی از ادراک حسی و برگرفته از واژهٔ aistheton[1]، به معنی ادراک حسی، را نخستین بار در میانهٔ قرن هجدهم به‌منظور رفع کاستی‌های راسیونالیسم لایب‌نیتسی–وُلفی، باومگارتن که خود درس آموختهٔ همین مکتب بود، مطرح کرد (Hammermeister, 2002, pp.3-4)؛ هرچند مقدمات آن از سال‌ها پیش در فرانسه و بریتانیا فراهم آمده بود (ریتر، ۱۳۸۹، ص۴۳). باومگارتن دریافته بود که ولف آگاهانه بررسی آن قسم از شناخت و مفاهیم مرتبط با آن را که روشن‌اند اما متمایز نیستند واگذاشته و عمدهٔ توجه خود را معطوف شناخت روشن و متمایز ساخته است. مفاهیم مربوط به زیبایی و هنر نیز از قسم نخست هستند. در فلسفهٔ ولف، شناخت غیرمتمایز بدین سبب که قابل انتقال از طریق مفاهیم نبود و نیز نمی‌توانست با معیارهای منطق که متناسب با شناخت متمایز بودند، موافق باشد، صورت فروتر شناخت متمایز دانسته می‌شد. اما از منظر باومگارتن شایسته نبود که نوع غیرمتمایز شناخت ذیل منطق عقلی نهاده شود، زیرا این نوع شناخت منطقی خاصّ و مقتضیِ خود دارد که همان استتیک است. بدین‌سان، «*استتیک می‌بایست در حوزهٔ حس و احساس، دقیقاً همانی باشد که منطق در قلمرو تفکر بود؛ به‌همین سبب منطقِ حس* نام گرفته است» (Heidegger, 1991, p.83). اما اتفاق مهمی که به‌واسطهٔ طرح باومگارتن رخ داد ـ و تا آن زمان بدین قطعیت روی نداده بود ـ این بود که جایگاه هنر و زیبایی در حوزهٔ حس تثبیت گردید و همین امر به یکی از اصول اساسی در تاریخ استتیک پس از وی بدل گشت. مهم‌ترین پیامدِ ـ شاید ناخواستهٔ ـ چنین رویدادی این بود که شأن اثر هنری به متعلَّق ادراک حسی تنزل یافت و هنر دیگر نه برآورندهٔ حقیقت بلکه صرفاً به‌عنوان برآورندهٔ تجربهٔ حسی لحاظ شد.

تاریخ‌نویسان فلسفه، به‌طور معمول، خاستگاه استتیک را در قرن هجدهم و گاه در رویدادهای فکری آغاز دوره مدرن، به‌ویژه تحولات برآمده از فلسفهٔ دکارت، می‌جویند (کاسیرر، ۱۳۸۲، ص۴۴۷-۴۱۹). اما، جالب این که هایدگر این آغازگاه را تا فلسفهٔ افلاطون به عقب می‌برد. این مقاله می‌کوشد بر پایهٔ تفاسیر هایدگر از برخی قطعاتِ مکالمه‌های افلاطون، اولاً صورت‌بندی قابل قبولی از حکم وی به‌دست دهد، و ثانیاً به این پرسش پاسخ دهد که فلسفهٔ افلاطون از چه جهت و چگونه می‌تواند به‌عنوان آغازگاه استتیک فهمیده شود.

۱. مفهوم هنر نزد یونانیان

به‌گفتهٔ مارتین هایدگر، «یونانیان هرگز واژه‌ای مطابق با آنچه ما به معنی دقیق کلمه از واژهٔ هنر ـ یا به‌تعبیر دقیق‌تر، هنرهای زیبا ـ مراد می‌کنیم نداشتند» (Heidegger, 1991, p.164). در اینجا بر پایهٔ بحث‌های متعدد وی درباره فهم یونانیان از هنر به ایضاح دو مفهوم اساسیِ poiesis[۲] و techne[۳] می‌پردازیم.

در یونان باستان poiesis (Her-stellen=فرا-آوردن) مفهومی عام بود که دلالت بر هر پدیدآوردن و ساختنی داشت (*Ibid*, p.165). اما این پدیدآوردن یا ساختن را باید به معنایی خاص فهمید، چراکه یونانیان به قدیم بودن عالم (=هرآنچه هست) باور داشتند، نه به حدوثِ آن. این ادعا به‌وضوح از اینکه یونانیان موجود را to on[۴] (=امرحاضر) می‌نامیدند، نیز قابل فهم است. به‌همین ترتیب، آنان نحوهٔ به حضور آمدنِ امر حاضر یا همان موجود را poiesis می‌گفتند. اما از آن‌رو که «هست بودن یعنی آشکار [یا ناپوشیده] بودن [و] به نمود آمدن، و از سوی دیگر، نابودن یعنی کناره گرفتن از نمود [و] از حضور» (Heidegger, 2000, pp.107-108)[۵]، poiesis را نمی‌توان به معنیِ سادهٔ هست شدنِ آنچه نیست فهمید؛ «poiesis [چیزی را] از پوشیدگی به ناپوشیدگی [برون] می‌آورد» (Heidegger, 1952, pp.317-318).[۶] بنابراین، poiesis یا فرا-آوردن تنها تا آنجا روی می‌دهد که چیزی از پوشیدگی به‌در آید. از این‌روست که poiesis به ساحتِ aletheia[۷] (=ناپوشیدگی=حقیقت) تعلق دارد.

نزد یونانیان، موجودات همواره به دو طریق فرا می‌آمدند یا فراآورده می‌شدند؛ physis[۸] و techne. چنانکه خواهیم دید، این‌دو مفاهیمی مقابل یکدیگر بودند.

«physis هم *وجود* بود و هم *شدن* [یا صیرورت]» (Heidegger, 2000, p.16). physis، در مقام *وجود موجودات*، یعنی «آنچه به خودی خود (نه از جانب دیگری) سر می‌زند، آنچه برمی‌ایستد و پیش می‌آید، و آنچه به خود بازمی‌گردد و به آرامی افول [یا رو نهان] می‌کند» [Heidegger, 1991, p.81]. بنابراین، physis نزد یونانیان

> خودِ وجود بود که نخست به‌واسطهٔ آن موجودات مشاهده‌پذیر می‌گشتند و چنین می‌ماندند» اما، «در فرآیندهای طبیعی نبود که یونانیان نخست آنچه را physis هست تجربه کردند...، بر پایهٔ تجربه بنیادین وجود در شعر و تفکر، physis خود را بر آنها گشوده داشت. فقط بر پایهٔ این گشودگی [بود که] آنان توانستند به طبیعت به‌معنای محدودتر آن نظر افکنند. بدین‌سان، physis در اصل هم به معنی آسمان بود و هم زمین، هم سنگ و هم گیاه، هم جانور و هم انسان، و [هم] تاریخ انسانی به‌مثابهٔ [پیامد] کار انسان‌ها و خدایان؛ سرانجام و بیش از همه، به معنی خدایان بود که خود زیر [سایهٔ] تقدیرند. (*Ibid*, pp.15-16)[۹]

اما، «physis، در مقامِ *شدن*، یعنی آشکارشدن و برون‌آمدن‌درخود [و] از جانب‌خود» (*Ibid*,

p.15). به‌گفتهٔ هایدگر، physis همان poiesis است، به والاترین معنی کلمه، زیرا آنچه به‌واسطهٔ physis حضور می‌یابد در خود[۱۰] واجد خصلت فرا‌آمدن است؛ مانند غنچه‌ای که [خود] می‌شکفد» (Heidegger, 1952, p.317).

اما، techne نیز، همچون poiesis، مفهومی عام‌تر از آنچه ما امروزه از هنر می‌فهمیم بود، چنانکه هایدگر می‌گوید، «این واژه نه فقط نام فعالیت‌ها و مهارت‌های صنعت‌گر بلکه همچنین نامی بود برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا» (*Ibid*, p.318). techne، از آغاز، نه بر ساختن یا پدیدآوردن بلکه بر نوعی شناخت [یا دانستن] دلالت داشته است؛ این قسم دانستن هر نوع گشوده داشتنِ موجودات (=physis) را از جانب انسان پشتیبانی و هدایت می‌کرد[۱۱] و در آن بر پایهٔ موجوداتی که پیش‌تر هست شده بودند (=physis) موجوداتی دیگر، یعنی آثار هنری و ابزارها، فرامی‌آمدند (Heidegger, 1991, p.81). بدین‌سان، در techne وجود موجودی گشوده می‌شد یا موجودی فرا‌آورده می‌شد که خود خود را فرانمی‌آورْد و گشوده نمی‌داشت، به‌تعبیری، فرا‌آوردهٔ techne یعنی فرا‌آوردهٔ انسانی، شکوفایی را نه در خود بلکه در دیگری[۱۲]، یعنی technites[۱۳]، داشت (Heidegger, 1952, p.317). بدین ترتیب، techne نیز به‌عنوان نحوه‌ای poiesis به ساحتِ aletheia (=ناپوشیدگی=گشودگیِ وجود=حقیقت) تعلق داشت.

۲. دربارهٔ techne به‌مثابهٔ mimesis [۱۴]

همان‌گونه که دیدیم، techne نحوه‌ای از دانستن بود و به ساحتِ حقیقت تعلق داشت، اما چنانکه هایدگر می‌گوید «techne از آغاز تا زمان افلاطون با مفهوم episteme[۱۵] مرتبط بود و هر دو کلمه اصطلاحاتی بودند برای دانستن [یا شناخت] به گسترده‌ترین معنا» (*Ibid*, p.318). بنابراین، از آنجا که تفسیر خاص افلاطون از ذات (یا ماهیتِ) techne به‌مثابهٔ mimesis سببِ فاصله افتادن میان techne و ἐπιστήμη ـو به‌همین ترتیب، ἀλήθεια ـ می‌شود، ناگزیر از روشن ساختن پس‌زمینهٔ تاریخیِ این دیدگاه در یونان پیش از افلاطون هستیم.

اگرچه پیش‌تر به این امر اشاره شد که ذاتِ techne به‌طور کلی به‌مثابهٔ تحققِ حقیقت بود اما، دست‌کم بر پایهٔ برخی مستندات برجا مانده از یونان آغازین، عهد آرکائیک، دریافته‌ایم که مفهوم کهنِ katharsis [۱۶] (=تزکیه) نیز در آن دوران در نسبت با techne به‌کار گرفته می‌شد و در عین حال نقشی تعیین کننده در فهم ذاتِ نوع خاصّی از techne، یعنی choreia[۱۷]، بر عهده داشت.[۱۸] اینک باید این نسبت تا آنجا که راهگشای این مقاله است روشن گردد.

یونانیانِ نخستین تنها دو نوع techne را می‌شناختند و با این دو آغاز کردند؛ هنری که واجد خصلت بیانگری بود (expressive art) و هنری که به ساخت بناها مربوط می شد (constructive art) (Tatarkiewitz, 1999, p.15). اولی آمیزه‌ای بود از شعر، موسیقی و رقص که آن را choreia نامیده‌اند، و دیگری معماری، پیکره‌سازی و نقاشی را در بر می‌گرفت که در کنار هم به‌مثابهٔ یک کل لحاظ می‌شدند. رقص پایهٔ choreia بود، که به‌واسطهٔ کلمات و اصوات موسیقایی همراهی می‌شد،[۱۹] اما در دیگری معماری پایه بود که پیکره‌ها و نگاره‌ها، در بنایِ پرستشگاه‌ها، آن را تکمیل می‌کردند. هنر رقص، یا به‌تعبیری همان choreia، برای یونانیان مهمترین هنر و واجد نیرومندترین انگیزه بود (*Ibid*, p.16). بر اساس گواهیِ آریستیدس کوئینتیلیان، این هنر که با آئین‌ها و مراسم دیونوسوسی پیوسته بود، واجد خصلتی بیانگر بود،[۲۰] یعنی احساسات

را بیان می‌کرد تا چیزی بسازد، و جانبِ عمل (یا اجرا) را داشت تا نظر (=theoria)[۲۱] (*Ibid*). در نوشته‌های وی آمده است: «قربانی‌های دیونوسوسی و نظیر [آن] مقبول می‌افتاد، زیرا رقص‌ها و آواز[ها]یی که آنجا اجرا می‌شدند تأثیری آرام‌بخش داشتند» (*Ibid*). این آرام‌بخشی و منزّه ساختن همان katharsis بود.

اما، نقشی را که choreia در آن دوران ایفا می‌کرد در دوران بعد، یعنی عهد کلاسیک، به تئاتر[۲۲] و موسیقی سپرده شد، که از دل این هنر سربرآورده و استقلال یافته بودند. همچنین به‌گواهیِ کوئینتیلیان، در آن دوران آغازین، katharsis برای رقصنده‌ها، یعنی همان شرکت‌کنندگان در choreia، و در دوران بعد که تراژدی جایگزین شد، برای تماشاکنندگان روی می‌داد؛ این خود گواهی است بر اینکه choreia بیشتر به یک آئین عبادی جمعی می‌مانْد تا به کنشی هنری. جالب اینجاست که کوئینتیلیان نام این هنر را mimesis گفته است، چنانکه پیش‌تر یونانیان آغازین هم آن را این‌گونه نامیده بودند؛ «در نیایش‌ـسرودهای دِلوسی[۲۳] و در [گفته‌های] پینداروس، mimesis به معنیِ گونه‌ای رقص [یعنی همان choreia] بود» (*Ibid*, p.17). بنابراین، دلالت اصلی مفهوم mimesis همان «بیان احساسات و آشکارسازی تجربه‌ها از طریق حرکت، صدا و کلمه بود» (*Ibid*). اما این مفهوم به معنیِ تقلید نیز بود. ولی این دلالتِ نخستینِ mimesis بر تقلید، مطابق با دلالت متأخر آن یعنی تقلید از physis، نبود بلکه رقصنده‌ها در جریانِ اجرای choreia [حالات و] احساساتی را تقلید می‌کردند و، از سوی دیگر، احساسات خود را تزکیه می‌کردند.[۲۴] «بعدها mimesis معنیِ هنرِ بازیگر را یافت، سپس همچنان به موسیقی[۲۵] و حتی بعد از آن به شعر و پیکره‌سازی اطلاق شد، و در این مقطع بود که معنای آغازین آن تغییر یافت» (*Ibid*).

تعیین روند این تغییر در معنای mimesis، از حیث تاریخی به‌سبب ناکافی بودن مستندات موجود کار چندان ساده‌ای نیست. چنانکه اشاره شد، در یونانِ آرکائیک تقلید وجه ثانویِ معنایِ mimesis بود، که آن هم بر تقلید از احساسات دلالت داشت. در ادوار بعد، که مقارن است با عهد کلاسیک، این مفهوم معانی متعددی یافت. دموکریتوس می‌نویسد: «ما در اموری بس اساسی پیروان [جانوران] بوده‌ایم، از عنکبوتان در بافتن و رفوکردن، از چلچله‌ها در خانه ساختن، و از قوها و عندلیبان خوش‌آوا آوازشان را [پیروی کرده‌ایم]» (*Ibid*, pp.89-90). بدین‌سان، وی تعبیری جدید از معنای mimesis عرضه می‌کند که در نوشته‌های هراکلیتوس نیز پدیدار بود؛ یعنی، mimesis به‌مثابهٔ *پیروی از physis در شیوه‌های عملِ آن*.

افزون بر این، در همین دوران مقدمات تعبیر دیگری از معنایِ mimesis نیز فراهم می‌آید که بیش از دو هزاره در نوشته‌های برخی متفکران به انحای گوناگون دوام آورده و تکرار می‌شود؛ یعنی mimesis به‌مثابهٔ *تقلید از physis از حیث نمودِ آن*. سقراط در مکالمه با پاراسیوس زمینه‌ساز این تعبیر بود. در این مکالمه، که توسط گزنفون ثبت شده، شاهد تلاش سقراط برای تعیین وجه تمایز آنچه امروزه هنرهای زیبا می‌خوانیم از دیگر هنرها هستیم. تا آنجا که از متون یونانی برمی‌آید، این یکی از نخستین تلاش‌ها در این راستاست. به‌عقیدهٔ سقراط techne آهنگر و کفش‌دوز، که به‌تعبیری ابزارها را پدید می‌آورند، پدیدآورندهٔ چیزهایی است که physis پدید نمی‌آورد؛ یعنی ابزارها. اما در techneیِ نقاش و پیکره‌ساز آنچه physis پدید می‌آورد تکرار و تقلید می‌شود. سقراط به پاراسیوسِ نقاش می‌گوید «بی‌گمان نقاشی بازنمایی آن چیزی است که می‌بینیم» (Xenophon, 1994, p.140). بدین‌سان، وجه ممیزهٔ هنرهای زیبا از دیگر هنرها تقلید یا بازنماییِ physis دانسته می‌شود. در این مکالمه، هر دو طرف گفتگو هنوز از اصطلاح‌شناسی نامعیّنی استفاده می‌کنند و برای اشاره به تقلید یا بازنمایی واژه‌هایی چون apomimesis[۲۶] (=تقلید یا تشبّه)، ekmimesis[۲۷] (=تقلید)، apeikasia[۲۸] (=شباهت)، و نه خودِ mimesis را به‌کار می‌برند

(Tatarkiewitz, 1999, p.101).

نخستین بار افلاطون بود که در پی این نظرورزیِ سقراط[۲۹] مفهوم کهنِ mimesis را برای دلالت بر *تقلید* از physis از طریق techne به‌کار برد.[۳۰] او در تقسیم‌بندیی که در مکالمهٔ *جمهوری* به‌دست می‌دهد techne را به سه نوع تقسیم می‌کند: آن که چیزها را به‌کار می‌گیرد، آن که چیزها را می‌سازد، و آنی که چیزها را تقلید می‌کند. در این تقسیم‌بندی، مورد دوم به ساختِ ابزارها و مورد سوم به هنرهای زیبا اشاره دارد. وی همین تقسیم‌بندی را به نحوی دیگر در مکالمهٔ *سوفیست* نیز عرضه کرده و techne را دو گونه معرفی می‌کند؛ هنری که از آنچه در طبیعت هست استفاده می‌کند و هنری که آنچه را در طبیعت نیست پدید می‌آورد (Plato, 1986, p.219). در این تقسیم‌بندی، هنرهای زیبا و پدیدآوردن ابزارها به نوع دوم تعلق دارند. در کتاب دهم *جمهوری* پدید آوردن ابزارها نیز گونه‌ای mimesis دانسته شده است. افلاطون هیچ‌گاه فهرستی دقیق از هنر تقلیدگر به دست نمی‌دهد. وی همچون پیشینیان خود مفهوم mimesis را بر موسیقی و رقص اطلاق می‌کرد اما نخستین بار است که در کتاب دهم *جمهوری* mimesis را بر هنرهای دیداری، همچون پیکره‌سازی و نقاشی نیز اطلاق کرده است.

بدین‌سان، با افلاطون مفهومِ mimesis بر *تقلید* از physis از طریق techne، که پیش‌تر از جانب سقراط پیشنهاد شده بود، اطلاق می شود و چنانکه گذشت، در کتاب دهم *جمهوری* دامنهٔ دلالت این مفهوم به هنرهای دیداری و حتی ابزارها گسترش یافته و ذاتِ techne به‌مثابهٔ mimesis (به‌معنای تقلید) از physis، از حیث نمودِ آن، تعیین و تثبیت می‌گردد. همین امر سبب فاصله افتادن میان techne و aletheia می‌شود. در ادامه این انفکاک را با نگاهی به اساسی‌ترین مضامین کتاب دهم *جمهوری* روشن می‌سازیم.

۳. فاصله افتادن میانِ techne و aletheia

در بندهای آغازین کتاب دهم *جمهوری* می‌خوانیم «[دیری است] بر این عادت رفته‌ایم که یک eidos[۳۱] در هر مورد تنها یک eidos را در ارتباط با آن گروه از چیزهای بسیاری که به آنها نام واحدی می‌دهیم، قرار دهیم (بگذاریم فراپیش ما قرار گیرد)» (Heidegger, 1991, p.172). در اینجا افلاطون با اشاره‌ای به معنای eidos مقدمه‌ای ضروری برای بحث خود مطرح می‌کند. بر اساس تفسیر هایدگر از این جمله، «eidos در اینجا به معنیِ مفهوم نیست بلکه به معنیِ نمودِ بیرونیِ چیزی است.[۳۲] در نمود بیرونی، این یا آن چیز نه با ویژگی خاصِ خود در فردیت‌اش بلکه آن‌گونه که هست به‌حضور می‌آید؛ از این‌رو، idea[۳۳] در مشاهدهٔ eidos (نمود بیرونی) دریافت می‌شود» (Ibid). بنابراین، *eidos همان idea است، از آن حیث که در موجود مشاهده‌پذیر می‌گردد، از آن حیث که دیدار است*. این گفتهٔ افلاطون، افزون بر این، دربردارندهٔ اشاره‌ای به نقش متودولوژیکِ eidos در پژوهش‌های فلسفی او؛ و اگر کلّی‌تر بنگریم، نقش آن در مواجههٔ خاص انسان با موجودات، از رهگذر زبانِ انسانی است. در قولی که از افلاطون نقل شد «مسئله صرفاً وضعِ ἰδέα نیست بلکه دست یافتن به رهیافتی است که به‌واسطهٔ آن آنچه ما با آن در فردیت [و جزئیات] چندگانه‌اش روبه‌رو می‌شویم با وحدتِ eidos جمع می‌آید، و به‌واسطهٔ آن، eidos به این فردیت [و جزئیات] چندگانه پیوند می‌یابد. این رهیافت اساسی را زبان، که به‌واسطهٔ آن انسان با موجودات به‌طور کلی نسبت برقرار می‌کند، اعطا می‌کند» (*Ibid*). به‌تعبیری دیگر، به‌واسطهٔ *کلمه* است که انسان eidos را با جزئیات چندگانه و کثیری که به‌نحو بی‌واسطه در مواجههٔ

انسان با یک هستنده نمودار می‌گردند، گرد آورده و آن را در آن موجود تثبیت می‌کند.

در ادامه می‌خوانیم «کثرتی از ساخته‌ها به طریقی به دید می‌آیند، که آنها را با نـامی واحـد مـی‌نـامیم. چنین کثرتی در چیزهای ساخته شده، مثلاً در ابزارها، یافتنی است. ... تخت‌های بسیار و میزهای بسیاری هستند. ... اما تنها یک idea تخت و یک idea میز [هست]» (*Ibid*, p.173). eidos کـه همـان idea است، همواره یک و همان است. این همانی است که به‌رغم همهٔ تغییراتِ ظاهر همواره به‌نحوی بی‌تغییر وجود دارد.[۳۴] هر موجودی هر آنچه باشد، خود را در eidos نشان می‌دهد.

و باز می‌خوانیم، صنعتگر (مثلاً) «میزساز در ساختِ میزها ساختنِ این یا آن میز را پـیش مـی‌گیـرد، در حالی‌که هم‌زمان به idea [یِ آن] نظر دارد» (*Ibid*) و می‌نگرد که یک میز چگونه می*نماید*. امـا میزسـاز eidos میز را نمی‌سازد، «زیرا صنعتگر به‌هـیچ‌رو خـودِ idea را نمـی‌سـازد» (*Ibid*, p.174). هایـدگر در تفسیر این جمله به وجود حدّی مقتضیِ هر عمل، اشاره می‌کند که عملی شـدن آن عمـل بـه آن اسـت. وجود چنین حدّی مفروض است «زیرا ضروری است که میزساز نتواند خـودِ idea را بسـازد؛ و بـه‌همـین اندازه نیز [ضروری است] که برای آنکه خود، [یعنی] میزساز، باشد بـه idea نظـر کنـد» (*Ibid*, p.175). صنعتگر «سازنده‌ای است که در [فرآیندِ] ساختن باید به چیزی نظر کند که خود نمی‌تواند آن را بسـازد و برای او چیزی است پیش‌ـنشانده. بدین‌سان، وی در مقام یک سازنده، پیشاپیش کسـی اسـت کـه تقلیـد می‌کند» (*Ibid*). «هر فرا-آورندهٔ ابزار [خود را] در قلمـروی آن idea ای نگـاه مـی‌دارد کـه او را هـدایت می‌کند: میزساز به idea یِ میز نگاه می‌کند و کفش‌دوز به idea یِ کفش» (*Ibid*, p.176).

افلاطون در ادامه می‌نویسد:

> چه می‌شد اگر کسی بود، که فرامی‌آورد هر آنچه را که هر صنعتگر خـاصّ دیگـری توانـا بـه ساختن آن بود. ... بی‌گمان، انسانی خواهد بود با قدرتی عظیم، [انسانی] خارق العاده و شگفت. ... او هر چیز و همه چیز را می‌سازد. ... او نه فقط قادر بـه سـاختن ابزارهاسـت بلکـه آنچـه از زمین به در می‌آید، گیاهان و جانوران و هر چیز دیگری را نیز مـی‌سـازد، بـه‌راسـتی، خـود، و افزون بر آن، زمین و آسمان و حتی خدایان و هر آنچه در آسمان و زیرِ زمین اسـت را. ... امـا چنین سازنده‌ای، وجود دارد و به‌هیچ‌رو [انسانی] غیرعادی نیست؛ هر یک از ما از عهدهٔ چنـین ساختنی بر می‌آید. مهم این است که بنگریم او به چه شیوه‌ای (=tropos)[۳۵] می‌سازد (*Ibid*).

سپس در توضیح این شیوه می‌گوید: «تنها اگر آینه‌ای به دست گیری و به هـر سـو بگردانـی بـه غایـتِ سرعت چنین توانی کرد» (*Ibid*, p.177). اما باید روشن ساخت که آینه به چه معنا می‌تواند خورشید یا هـر چیز دیگری بسازد. این مسئله تنها آن‌گاه روشن می‌گردد که ساختن (=poiein)[۳۶] را به معنـای یونـانی آن بفهمیم. poiein یعنی فرا-آوردن یا به‌حضورآوردنِ idea؛ به‌تعبیری دیگر «به معنی بـه‌حضـورآوردنِ eidos است تا خود را در چیزی دیگر، یعنی در چیزِ ساخته شده، نشان دهد. این نه به معنای سـاختنِ eidos بلکـه به معنی مجال دادن به آن است تا به درخشندگی پدیدار شود. ساخته فقط تا آنجا هست که eidos، [یعنی] وجود، در آن بدرخشد» (*Ibid*). پس با این تفسیر، آینه بدین معنا خورشید را مـی‌سـازد کـه eidos آن را در خود به‌حضور می‌آورد. اما آنچه خود را در آینه نشان می‌دهـد «فقـط هماننـد چیـزی حاضـر در ناپوشـیدگی (چیزی که در نمودِ ظاهری از شکل نیفتاده) می‌نماید، ولی با این همه [چنین] نیست» (*Ibid*). اینجا، on te aletheiai[۳۷] و on phainomenon[۳۸] در مقابل هم نهاده می‌شوند.

on te aletheiai (=موجود حقیقی)[۳۹] همان idea یا eidos است و on phainomenon موجود به‌مثابهٔ خودنشان‌دهنده یا نمود. در موجودات درون جهان، همچون خورشید، و نیز در ابزارهای فراآوردهٔ انسان، همچون تخت، on te aletheiai، یا همان eidos، است که حضور می‌یابد؛ هرچند حضور یافتنِ eidos در چیزی دیگر ـمثلاً حضور یافتنِ eidos تخت در چوب، سببِ از شکل افتادن آن می‌شود. در آینه نه on te aletheiaiبلکه on phainomenon حضور می‌یابد؛ یعنی نمود آن چیزی که eidos در آن حضور دارد ـبرای مثال نمود خورشید یا تختـ نه خودِ eidos به‌طور بی‌واسطه. افلاطون می‌گوید: «بر این عقیده‌ام که نقاش نیز به این نحوهٔ فراآوردن تعلق دارد» (*Ibid*, p.178). یعنی او نیز موجود را به‌مثابهٔ phainomenon، یا به‌تعبیری وجود را به‌مثابهٔ on phainomenon، حاضر می‌سازد. «اما نقاش نیز به‌نحوی (=tropo tini)[۴۰] [یک] تخت می‌سازد» (*Ibid*)، یعنی او نیز به‌طریقی ὀν (=idea) را به‌حضور می‌آورد.

آنچه در این مکالمه درباره ساختن مطرح شده است از منظر هایدگر به‌عنوان سه *نحوهٔ* (=tropos) *حضور یافتنِ* چیزی واحد، یعنی on (=idea)، تفسیر می‌شود. چنانکه پیش‌تر نیز آمد، افلاطون گفته بود تخت‌های بسیاری هستند اما تنها یک idea تخت هست، «زیرا آنچه در φύσις هست واحد است» (*Ibid*, p.180). افزون بر اینکه یگانگی به ذاتِ idea تعلق دارد، از این گفته‌ها بر می‌آید که در physis تنها یک تخت، یا همان idea تخت، هست. چنانکه که در بخش ۱ مقاله دیدیم، یونانیان وجود را physis می‌نامیدند. از این‌رو، در افلاطون idea که وجود یا موجود حقیقی است به physis تعلق دارد. افلاطون idea را در نسبتش با physis، he phusei kline[۴۱] می‌نامد که به‌گفتهٔ هایدگر یعنی «آنچه خود را آن‌گونه که هست، بی[هیچ]واسطه، [و تنها] به‌واسطهٔ خویش در نمود محض (=eidos) فرامی‌آورد» (*Ibid*)، بنابراین، حضور یافتنِ idea یا he phusei kline به‌مثابهٔ eidos مشاهده‌پذیر اصیل‌ترین نحوهٔ حضور آن است.

افزون بر تختِ موجود در physis، «تخت دیگری هست که صنعتگر [یا تخت‌ساز] آن را می‌سازد... و باز تختی هست که نقاش آن را پدید می‌آورد» (*Ibid*)، اما تخت‌ساز، «نه ذاتِ[۴۲] تخت را بلکه این یا آن تخت [خاص] را می‌سازد» (*Ibid*)، «زیرا صنعتگر به هیچ رو خودِ idea (یا eidos) را نمی‌سازد» (*Ibid*)، او idea را در چیزی دیگر، یعنی چوب حاضر می‌سازد و چنین به حضورآوردنی درخشش آغازینِ idea را کم‌فروغ و کدر می‌سازد؛ چنانکه افلاطون می‌گوید: «بنابراین، به‌هیچ‌وجه برای ما تعجبی نخواهد داشت اگر این [یعنی ساختهٔ صنعتگر] در نسبت با ناپوشیدگی، چیزی مبهم و تار بنماید (*Ibid*, p.183). و نقاش نیز «آنچه می‌سازد [یا فرامی‌آورد] نه eidos به‌مثابهٔ idea (physis) بلکه touto eidolon[۴۳] است، که صرفاً جلوهٔ eidos است» (*Ibid*). بر اساس تفسیر هایدگر، eidolon[۴۴] به معنی eidos اندک است، اما اندک نه دقیقاً در معنای اندازه و مقدار. eidolon در طریقی که پدیدار می‌گردد چیزی است ناچیز و کم بها؛ باقی مانده‌ای صرف از خودنشان دادن حقیقی موجودات، و از این‌رو حتی باقیمانده‌ای در قلمروی بیگانه، هچون رنگ. این نحوهٔ به حضورآمدن، بیش از نحوهٔ پیشین، با از شکل افتادن و تیره گشتنِ idea همراه است.

متناظر با این سه نحوهٔ به‌حضورآمدنِ on (=idea)، سه نوع epistates[۴۵] یعنی کسانی که خود را وقف سه نحوهٔ حضور یافتنِ on می‌کنند و مسئول آنند نیز وجود دارد؛

> نخست، خداوند که می‌گذارد ذات (=idea) به‌ظهور آید؛ phusin phuei[۴۶]. او بدین‌سان phutourgos[۴۷] نامیده می‌شود، کسی که از ظهورِ نمود بیرونی محض (=eidos) مراقبت می‌کند و آن را آماده می‌دارد تا انسان بتواند به آن نظر کند.... دوم، صنعتگر که demiorgos klines[۴۸] است. او تختی را بر اساس ذاتِ (=idea) آن می‌سازد [و] در عین

> حال می‌گذارد تا آن در چوب، یعنی در آن چیزی که تخت به‌مثابهٔ این مورد خاص به‌منظور استفاده هر روزه در اختیار ما قرار می‌گیرد، پدیدار گردد.... سوم، نقاش که تخت را در تصویر می‌آورد تا [تخت] خود را نشان دهد. (*Ibid*, p.184-5)

او نـه demiorgos بلکـه «mimetes hou ekeinoi demiourgoi[۴۹] اسـت، یعنـی تقلیـدگرِ چیزهایی که صنعتگران می‌سازند. ...آنچه او پدید می‌آورد، یعنی کـارِ نقاشـی، to triton gennema[۵۰] [یعنی] *سومین مرتبهٔ* فراآوردن است، در نسبت با ظهور محضِ idea که نخستین [مرتبه] است» (*Ibid*).

نقاش در مقام mimetes[۵۱] (=تقلیدگر) بازسازندهٔ چیزی درون‌جهانی یا چیزی سـاختهٔ صـنعتگر نیسـت. این باز ساختن دقیقاً آن کاری است که از او ساخته نیست؛ او در ساختن چیزها بسـی نـاتوان‌تـر از صـنعتگر است، زیرا چیزها را تنها از یک phantasma[۵۲] (=منظر) می‌سازد یا فرادیـد مـی‌آورد. از ایـن‌روسـت کـه هایدگر بر پرهیز از اطلاق باز ساختنِ طبیعت‌گرایانه بر mimesis اصرار می‌ورزد. وی، در عوض، mimesis را به‌مثابهٔ ذاتِ techne (=هنرهای زیبا)[۵۳] به‌عنوان نحوه‌ای از به حضورآوردنِ on تفسیر مـی‌کنـد، کـه در عین حال فروترین نحوه نیز هست. به‌گفته وی، «موقعیتی [مبتنی بر] فاصله با وجود، با نمود بی‌واسـطه و از شکل نیفتاده، با idea، خاصِ techne است. techne با توجه به گشودگیِ وجود، یعنی نمایشِ وجود در امر ناپوشیده، aletheia، امری اسـت فرودسـت» (*Ibid*, p.186). اینجاسـت کـه افلاطـون مـی‌گویـد، «پـس بدین‌سـان، تقلیـد (=هنـر) همـواره در فاصـله از حقیقـت اسـت» (porro ara pou tou alethous he mimetike estin)[۵۴] (*Ibid*).

۴. تمهید دو مؤلفهٔ دیگر تفکر استتیکی

در کتاب *نیچهٔ* هایدگر می‌خوانیم،

> استتیک با یونانیان تنها آن هنگام آغاز می‌شود که هنر بزرگِ آنها و نیز فلسفهٔ بزرگی که در عرض آن [شکفته] و بالیـده بـود، بـه پایـان رسـید. در آن زمـان، در طـول دوره [فکـری] افلاطون و ارسطو، در پیوند با سازمان‌دهی فلسفه، مفـاهیم اساسـی‌ای شـکل گرفتنـد کـه [حدود و] مرزهای همهٔ پژوهش‌های آینده دربارهٔ هنر را تعیین کردنـد. یکـی از آن مفـاهیم پایه‌ای، زوج مفهومیِ hule-morphe[۵۵]، materia-forma، [یـا] مـاده–صـورت اسـت. خاستگاه این تمایز در دریافت [یا فهم] افلاطون از موجودات از حیثِ نمود بیرونـی، eidos یا idea، آنهاست» (*Ibid*, p.80).

هایـدگر در همـین‌جـا از یکـی دیگـر از پیامـدهای تفکـر افلاطـون هـم پـرده برمـی دارد و مـی‌گویـد «ekphanestaton[۵۶]، [یعنی] آنچه به‌راستی خود را نشان می‌دهد و درخشنده‌تر از هر چیز است، امر زیباست. اثرهنری، به‌واسطهٔ idea، می‌رود تا در مقام امر زیبا، [یعنی] به‌مثابهٔ ekphanestaton، پدیدار گردد» (*Ibid*).

چنانکه هایدگر می‌گوید، نزد افلاطون، «وجود در نسبت ذاتی است با ـو [نیز] بی‌گمان به‌همـان انـدازه معادل است بـاـ خـودـنشـان دادن و پدیـدار گشـتن، بـا phainesthai[۵۷] [یـا خـودـنشـان دادنِ] آنچـه ekphanes (=درخشنده) است» (*Ibid*, p.167). بر این اسـاس، دریافـت کـار هنـری از حیـثِ eidos

(آیدوسِ) آن، یعنی آن را به‌مثابهٔ خودـنشان دهنده یا درخشنده دیدن که این همان اساسی‌ترین جنبه در تعریف امر زیبا نزد افلاطون است. چنین است که، برای نخستین بار، به‌واسطهٔ مفهومِ idea شرایطی فراهم می‌آید تا پای زیبایی به تعریف و تعیین ذات هنر باز شود؛ و این یکی از مؤلفه‌های استتیک و شاید اساسی‌ترین آنها است. اما این امر به‌واسطهٔ دوگانهٔ مفهومیِ ماده‌ـصورت که برآمده از مفهوم idea است، در پژوهش‌های بعدی درباره هنر به انجام می‌رسد.

از سوی دیگر، به‌واسطهٔ همین نگرش خاصِ افلاطون به موجودات گسست میان زیبایی و حقیقت رقم می‌خورد. این نیز یکی دیگر از مؤلفه‌های اساسی تفکر استتیکی است. اینک، هم به‌منظور روشن‌تر شدنِ مؤلفهٔ پیشین و هم زمینه‌سازی برای توضیح مؤلفهٔ اخیر لازم است به دیدگاه افلاطون درباره زیبایی بپردازیم. برای ااین کار بر مکالمه *فایدروس* تمرکز می‌کنیم.

در *فایدروس* می‌خوانیم: «هر نفس انسانیِ، به درآمده از خویش، پیشاپیش موجودات را از حیثِ وجودشان نظاره کرده است، وگرنه هیچ‌گاه به این شکل از حیات پا نمی‌گذاشت» (*Ibid*, p.192). هایدگر در تفسیر این جمله می‌نویسد: «انسان آن ذاتی است که با موجودات آن‌گونه که هستند نسبت برقرار می‌کند. اما او نمی‌توانست چنین ذاتی باشد؛ به‌تعبیری، اگر او همواره از پیش به‌واسطهٔ theoria (=نظارهٔ) وجود را در نظر نداشت، موجودات نمی‌توانستند خود را به‌مثابهٔ موجود به او نشان دهند. *نفسِ* انسان باید به وجود نظر داشته باشد، زیرا وجود به‌واسطهٔ حواس دریافتنی نیست. نفس خود را از وجود *تغذیه می‌کند* (trephetai[۵۸]). وجود [یا] رابطهٔ با دغدغه داشتن با وجود (دغدغهٔ وجود داشتن)، ضامن رابطهٔ انسان با موجودات است»[۵۹] (*Ibid*).

اما از آن‌رو که نظر به وجود در بدن طرد می‌شود، وجود هیچ‌گاه نمی تواند به‌طور خالص در درخشش نامُکدَّرش مشاهده شود، بلکه همواره فقط در مجال مواجهه ما با این یا آن موجود می‌تواند دیده شود. [نفس] تنها به دشواری موجود را (آن‌گونه که هست) [از حیث وجودش] می‌بیند» (*Ibid*). زیرا اکثر انسان‌ها شناخت وجود را به‌غایت دشوار می‌یابند و «نگاه به وجود، در مورد آنان نافرجام (=ateles)[۶۰] می‌ماند، چنانکه به سرانجام نمی‌رسد [و] به آنچه خاصِ وجود است دست نمی‌یابد» (*Ibid*). آنان نظارهٔ وجود را وامی‌نهند و از آن روی برمی‌تابند «و در این روی برتافتن دیگر از وجود تغذیه نمی‌کنند» (*Ibid*). «در عوض، از trophe doxaste[۶۱] [یا] آنچه در هر چیزی که با آن مواجه می‌شوند [بی‌درنگ] خود را عرضه می‌کند، [یعنی] نمودی گذرا که چیزها واجد آن هستند، بهره می‌برند» (*Ibid*, p.193). به‌تعبیر هایدگر، «هرچه این اکثریت انسان‌ها در جهان هر روزه بیشتر مستغرق ظاهر و عقاید عام دربارهٔ موجودات شوند و به آن خرسند باشند و در این موارد خود را محق بدانند، وجود از آنان بیشتر *روی می‌پوشاند* (lanthanai)[۶۲] . در نتیجهٔ این پوشیدگیِ وجود بر انسان است که lethe[۶۳] (= فراموشی)، [یعنی] آن پوشیدگی وجود که این پندار را پدید می‌آورد که چیزی چون وجود وجود ندارد، بر آنان مستولی می‌شود» (*Ibid*).

بدین ترتیب، اکثریت انسان‌ها مستغرق در فراموشی وجود اند، هرچند یا درست از آن‌رو که، دائماً تنها در پی چیزهایی هستند که پیرامون خود می‌یابند، زیرا چنین چیزهایی موجود نیستند؛ آنها فقط چیزهایی هستند «که اکنون [در زمان مواجهه] درباره‌شان می‌گوییم هستند» (*Ibid*, p.194). هر آنچه اینجا و اکنون، به این

یا آن طریق، به‌عنوان این یا آن چیز به آن می‌پردازیم، تا آنجا که اساساً هست، فقط یک homoiōma [۶۴] [یعنی] تشبّهی به وجود است؛ فقط نمودی گذرا از وجود است.[۶۵] اما آنان که دچار فراموشی وجود می‌مانند از این نمود ـاز آن‌رو که نمود استـ آگاهی ندارند، زیرا اگر آگاه می‌بودند می‌بایست وجود را، که در نمود نیز ولو به‌غایتِ دشواری پدیدار می‌شود، بشناسند. پس از فراموشی به‌در می‌آمدند. «بدین سان تنها تعداد اندکی به جا می‌مانند که دارای توانایی به یادآوردنِ وجود اند» (*Ibid*). اما حتی این اندک افراد نمی‌توانند بی‌درنگ نمود آنچه با آن مواجه می‌شوند را به چنان طریقی ببینند که در آن وجود بر آنان پدیدار شود. شرایط خاصی لازم است. به‌گفتهٔ هایدگر، «به‌محض آنکه انسان بگذارد تا در نگاه خویش به وجود به‌واسطهٔ آن [=وجود] مقیّد شود، چنان به فراتر از خویش برده می‌شود که بین خود و وجود امتداد می‌یابد و از خویش برون می‌شود. این فراتر ازـخویش‌ـرفتن و این کشیده شدن به‌جانب خودِ وجود، eros [۶۶] است. به‌واقع تنها تا آنجا که وجود، در نسبت‌اش با انسان قادر به برانگیختن نیروی اِروتیک[۶۷] باشد، انسان قادر به تفکر دربارهٔ وجود و فائق آمدن بر فراموشیِ وجود است» (*Ibid*).

اینجاست که هایدگر دربارهٔ تخصیصِ نگاه به وجود به ذات انسان می‌گوید: «نگاه به وجود همچون ابزاری نزد آدمی وجود ندارد [بلکه] به انسان به‌مثابهٔ درونی‌ترین دارایی او تعلق دارد که به‌سادگی به‌غایت آشفته می‌گردد و از شکل می‌افتد، و از این‌رو همواره باید از نو بازیافته شود» (*Ibid*). بدین‌سان، هر آنچه این بازیابی یا تجدید مدام و حفظ نگاه به وجود را ممکن می‌کند، ضرورت می‌یابد. «آن فقط می‌تواند چیزی باشد که در نمود بی‌واسطه [و] گذرای چیزهای مورد مواجهه نیز وجود را، که به‌غایت دوری گزین است، به درخشان‌ترین وجه پیش رو آورد. و این، طبق [گفتهٔ] افلاطون، امر زیباست» (*Ibid*, p.195).

وجود، از حیثِ فراموشی معمولِ آن، [دورترین یا] بعیدترین است و تا آنجاکه وجود خود را در موجود نشان می‌دهد، مشاهدهٔ آن بسی دشوار است. نمود گذرا نظرگیر نیست؛ آنچه ذاتی است، یعنی وجود، نیز به‌ندرت خود را آشکار می‌کند. «وجود را با ابزار مستقیم، به‌نحوی نامناسب [و] به‌ندرت می‌یابیم؛ و [تنها] اندکی از آنان که به این نمودها روی می‌آورند، به برآمدگاه اصلی یا خاستگاه ذاتیِ آنچه در نمودهای گذرا خود را عرضه می‌کند نظر می‌افکنند.... اما در مورد زیبایی [تفاوتی هست] ...تنها زیبایی این نقش [یا وظیفه] را از آنِ خویش ساخته است که درخشنده‌ترین (=ekphanestaton) و در عین حال رها سازنده‌ترین (=erasmiotaton)[۶۸] باشد» (*Ibid*, p.195-6).

بدین‌سان، «امر زیبا to ekphanestaton است؛ آنی که به ناب‌ترین وجه در قلمرو حواس پدیدار می‌گردد، و در عین حال همان erasmiotaton (eros)[۶۹] است، یعنی آنی که ما را در نسبتی با امر بعید و امر پایدار، یعنی وجود، وارد می‌کند» (Heidegger, 1942, p.88). «امر زیبا آن عنصرِ فی‌نفسه ناهمگون است؛ در پدیدارهای حسی بی‌واسطه [و قریب] وارد می‌شود و در عین حال به‌جانب وجود [که بعیدترین است] پر می‌کشد؛ افسون‌گرست و رهاکننده» (Heidegger, 1991, p.196)؛ در حالی‌که به‌عنوان یک موجود با ما مواجه می‌شود، در عین حال ما را به‌جانب نگاه به وجود رها می‌سازد؛ و وجود، به تعبیر هایدگر، آنی است که انسان از آغاز به آن مقید می‌ماند؛ انسان در مسیر [یا به‌سوی] وجود است که آزاد می‌شود.

بدین ترتیب، وجود (=idea) که امری غیرحسی است و به‌واسطهٔ noesis[۷۰]، یا عقل بسیط در جریان دیالکتیک، که فعالیتی نظری است، به‌دست می‌آید، به‌واسطه ادراک حسّی[۷۱] نیز دست‌یافتنی می‌گردد، زیرا «درک [یا مشاهدهٔ] idea، از حیث تحقق آن، بر eros استوار است» (*Ibid*, p.167). در eros،

به‌مثابهٔ حالتی که در آن انسان به‌جانب نگاه به وجود از خویش فراتر برده می‌شود یا می‌رود، نیز وجود (یا idea) مشاهده‌پذیر می‌گردد؛ اما این بار از رهگذر موجود محسوس یا امر زیبا. از این‌رو، ضرورت و اهمیت زیبایی در تفکر افلاطون معلوم می‌گردد.

در آغاز دیدیم که نگاه به وجود خاصِ ذات انسان است و انسان به نیروی آن می‌تواند با موجودات نسبت برقرار کند. آنجا که افلاطون این اندیشه را برای نخستین بار در میان می‌گذارد، می‌گوید شرط اصلی برای صورت انسان این نیست که «موجودات را آن‌گونه که هستند از پیش در نظر دارد بلکه اگر نفس پیش‌تر ناپوشیدگی موجودات، یا به‌تعبیری موجودات را در ناپوشیدگی‌شان ندیده بود، هرگز به این صورت درنمی‌آمد» (*Ibid*, p.198). نگاه به وجود آنچه را پوشیده است می‌گشاید؛ این است آن نسبت اساسی با امر حقیقی. «آنچه اساساً حقیقت سبب می‌شود، [یعنی] آشکارگی وجود، زیبایی [نیز] همان می‌کند و نه کاری دیگر. زیبایی در عین درخشش در نمود گذرا، ما را به‌جانب وجودی آزاد می‌سازد که در چنین نمودی می‌درخشد؛ به‌تعبیری، به‌جانبِ گشودگی وجود، به‌جانبِ حقیقت. بدین‌سان، زیبایی و حقیقت هردو متعلق به امری واحدند؛ به آن امری واحدی که تعیین کننده است، یعنی گشودگی وجود و گشوده نگاه داشتنِ آن» (*Ibid*).

امر زیبا و امرحقیقی، به‌رغم تعلق‌شان به امری واحد، به‌واسطهٔ شقاقی که نظریهٔ idea میان موجودات پدید می‌آورد و آنها را به حسّی و غیرحسّی (=idea) تفکیک می‌کند، باید برای انسان از هم جدا شوند. گشودگی وجود، حقیقت، فقط می‌تواند درخشش غیرحسّی باشد، زیرا نزد افلاطون وجود در اصل امری غیرحسّی است. و «بدین سبب که وجود خود را تنها به نگاه به وجود می‌گشاید، و بدین سبب که نگاه به وجود همواره باید از فراموشی وجود گسسته باشد، و [نیز] بدین سبب که این [گسست] بی‌واسطه‌ترین درخششِ نمود گذرا را لازم دارد، گشودگی وجود باید در آن جایی واقع شود که، در قیاس با حقیقت، me on (eidolon)[۷۲]، یعنی ناموجود حضور دارد. [و] این محل زیبایی است» (*Ibid*). بدین‌سان، امر زیبا و امر حقیقی در دو حوزهٔ مجزای موجودات حسی و غیرحسی استقرار می‌یابند.

گرچه تفکر ایدئالیستی افلاطون آغازگر این گسست میان زیبایی و حقیقت است، اما این دو نزد وی، چنانکه گذشت، هنوز به امری واحد متعلق‌اند؛ به گشودگی وجود. زیرا «تا آنجاکه افلاطون پای در سنّت تفکر یونانی دارد، هنوز به to kalon[۷۳] به طریقی غیراستتیکی می‌اندیشد» (Heidegger, 1942, 88). این امر آنجا که kalon (=زیبا) را با on (=موجود) برابر می‌گیرد به‌وضوح قابل مشاهده است؛ در نظر او «آنچه زیباست موجوداتند، و آن موجوداتی که *حقیقتاً* هستند زیبایند» (*Ibid*). «اگر به موجودات و امر زیبا به طریق یونانیان بیندیشیم بی‌درنگ می‌توانیم تعلق ذاتی این دو را به یکدیگر تشخیص دهیم» (*Ibid*). هایدگر در تفسیر قطعه‌ای از شعر تراژیکِ آنتی گونه سرودهٔ سوفوکلس می‌گوید، «آنچه را در اینجا به *ناموجود* ترجمه می‌کنیم سوفوکلس to me kalon می‌گفت. اگر این اصطلاح را تحت‌اللفظی ترجمه کنیم، باید بگوییم *نا-زیبا*» (*Ibid*, p.87). هایدگر در همین‌جا می‌گوید: «آن‌گاه که سخن از *حقیقی*، *خیر* و *زیبا* می‌گوییم، پا به قلمرو تفکر مدرن روشنگری می‌گذاریم، قلمروی که قرن نوزدهم و بیستم آن را به‌عنوان *قلمرو ارزش‌ها* دانسته‌اند»، یعنی به‌محض سخن گفتن از حقیقی، خیر و زیبا، آنها را جدا از یکدیگر لحاظ کرده‌ایم حال آنکه به‌سختی می‌توان سابقه‌ای برای چنین تفکیکی در تلقیِ شایع یونانیان یافت. افلاطون نیز «to kalon (=زیبا) را با to agathon[۷۴] (=خیر) برابر می‌گیرد و هر دو را به معنای alethes[۷۵] (=حقیقی) به‌کار می‌برد» (*Ibid*, p.88).

تنها در عصر مدرن و با ظهور رسمی استتیک به‌عنوان حوزه‌ای مستقل در فلسفهٔ قرن هجدهم است که گسست میان زیبایی و حقیقت ـو نیز گسست آنها با خیرـ کامل می‌گردد.

نتیجه‌گیری

بدین‌سان، فاصله افتادن میان هنر و حقیقت، تلقی اثر هنری به‌مثابهٔ امر زیبا، و نیز گسست زیبایی از حقیقت، به‌عنوان مؤلفه‌های اساسی استتیک، برآمده از تفکر افلاطون‌اند. اگر قدری موشکافانه‌تر به این مسئله بنگریم، در خواهیم یافت که چنین برآمدنی تنها به‌واسطهٔ نظریهٔ idea ممکن می‌گردد؛

۱. پیش‌تر اشاره شد که تعیین ذاتِ techne به‌مثابهٔ mimesis در تفکر افلاطون سبب فاصله افتادن میان techne (=هنر) و aletheia (=حقیقت) می‌شود و نیز نحوهٔ رویداد این فاصله تا اندازه‌ای روشن گشت. اما با تأملی بیشتر در خواهیم یافت که به‌راستی تفسیر خاصِ افلاطون از وجود به‌مثابهٔ idea است که در وهلهٔ نخست تعیین ذاتِ techne به‌مثابهٔ mimesis و در وهلهٔ بعد فاصله‌ای میان techne و aletheia را ایجاب می‌کند.

بر پایهٔ وجودشناسیِ افلاطون، on به دو مرتبهٔ on te aletheiai (=موجود حقیقی یا حقیقتاً موجود)، یا همان idea که چیزی است معقول، و on phainomenon (=ظاهر یا به ظاهر موجود)،[۷۶] یا همان چیز محسوس تفکیک می‌شود. نزد افلاطون تنها idea به‌عنوان امری ثابت و یگانه، حقیقتاً از وجود برخوردار بود و نه موجود محسوس که به قلمروی صیرورت یا شدن و تغییر تعلق داشت. این تفکیک مراتب وجود را می‌توان در تمثیل معروف خط در کتاب ششم مکالمه *جمهوری* (Plato, 1968, p.509-510) دقیق‌تر مشاهده کرد. بر پایهٔ این تمثیل و آنچه تا اینجا درباره ذاتِ techne از نگاه افلاطون آمد، معلوم می‌گردد که techne از حیث معرفتی نه با episteme بلکه با doxa[۷۷]، یا دقیق‌تر بگوییم، با eikasia[۷۸] در پیوند است، زیرا شأن وجودشناسانهٔ اثر هنری، از جانب افلاطون به‌عنوان eikones[۷۹] تعیین می‌گردد.[۸۰] اینجاست که معنای گفته‌ای که پیش‌تر از قول هایدگر نقل کردیم ـیعنی اینکه: techne از آغاز تا زمان افلاطون با مفهوم episteme مرتبط بودـ روشن می‌گردد.

از سوی دیگر، جداسازیِ idea از موجود محسوس ارائه توضیحی دربارهٔ نسبت این دو را ضروری می‌سازد. افلاطون این نسبت را گاه به‌عنوان mimesis (=تقلید) و گاه methexis[۸۱] (=بهره‌مندی یا مشارکت) توضیح می‌دهد. بدین‌سان، حضوریافتنِ on یا idea، به‌مثابهٔ eidos، در موجود محسوس یکسره به‌واسطهٔ مفهوم mimesis توضیح داده می‌شود. به‌تعبیری دیگر، ذاتِ poiesis یا همان به‌حضور آمدنِ on، در هر مرتبه‌ای که باشد، با مفهومِ mimesis (یا تقلید) تعیین می‌گردد؛ poiesis خواه در مقامِ techne هنرمند و صنعتگر باشد خواه عملِ خداوند در ساختن موجودات درون جهان، با سرمشق گرفتن از idea یِ آنها، mimesis (یا تقلید) است. اما در مورد خودِ idea، «آنچه به‌راستی می‌توان گفت این است که خدایی آن را ساخته است» (Plato, 1968, p.597). بدین ترتیب، تعیین ذاتِ τεχνή به‌مثابهٔ mimesis، از سویی، و فاصله افتادن میان techne و aletheia[۸۲]، از سوی دیگر، اقتضای وجودشناسیِ ایدئالیستیِ افلاطون بود. به‌علاوه، همین ایدئالیسم، یعنی جداساختن idea از موجودات (محسوس) و اصالت دادن به آن در مقام وجود (یا ذاتِ) موجودات، مشخص کنندهٔ آغاز متافیزیک فلسفی است.

۲. در تفکر افلاطون «ekphanestaton، [یعنی] آنچه به‌راستی خود را نشان می‌دهد و درخشنده‌تر از هر چیز است، امر زیباست» (Heidegger, 1991, p.80). از این‌رو «اثر هنری می‌رود تا به‌واسطهٔ idea در مقام امر زیبا [یعنی] به‌مثابهٔ ekphanestaton، پدیدار گردد» (*Ibid*)، زیرا نزد افلاطون «وجود در نسبت ذاتی است با، و [نیز] بی‌گمان به‌همان اندازه معادل است با، خودنشان دادن و پدیدارگشتن، با phainestai (یا خودنشان دادنِ) آنچه ekphanes (=درخشنده) است» (*Ibid*, p.167). بدین‌سان، دریافت اثر هنری از حیثِ eidos آن، یعنی آن را به‌مثابهٔ خودنشان‌دهنده یا درخشنده دیدن که این همان اساسی‌ترین جنبه در تعریف امر زیبا از منظر افلاطون است. این‌گونه است که، برای نخستین بار، به‌واسطهٔ مفهومِ idea شرایطی فراهم می‌آید تا پای زیبایی به تعریف و تعیین ذات هنر باز شود. بنا به اشارات هایدگر، این امر به‌واسطهٔ دوگانهٔ مفهومیِ hyle-morphe که برآمده از مفهوم idea است، در پژوهش‌های بعدی درباره هنر به انجام می‌رسد.

۳. مؤلفهٔ دیگر، یعنی گسست زیبایی از حقیقت، نیز بر همین دیدگاه استوار گشته است. افلاطون، چنانکه پیش‌تر نیز گفته شد، از آنجاکه به سنّت تفکر یونانی تعلق داشت، هنوز به هنر و زیبایی به‌طریقی غیراستتیکی می‌اندیشید. از این‌رو، او نیز to on و to kalon را در نوعی این‌همانی می‌دید، اما به‌واسطهٔ نظریهٔ idea ضرورتاً می‌بایست به‌تفکیکِ on به دو ساحتِ on te aletheiai و on phainomenon قائل می‌گشت؛ تفکیکی که تفکر معمول یونانیان پیش از او نشانی از آن نداشت. بر پایهٔ این تفکیک، to kalon به ساحتِ on phainomenon تعلق می‌یابد، یعنی به حوزه موجودات محسوس، حال آنکه to alethes (=امرحقیقی)، که بر آشکارگی وجود موجود دلالت دارد، امری است غیرحسی. اما to kalon گرچه به حوزه موجودات محسوس تعلق یافته است، در این میان واجد موقعیتی ممتاز است، زیرا در آن و به‌واسطهٔ آن است که وجود به درخشان‌ترین وجه می‌درخشد و آن است که انسان را به‌جانب نظارهٔ وجود روانه می‌کند. «زیبایی در عین درخشش در نمود گذرا، ما را به‌جانب آن وجودی آزاد می‌سازد که در چنین نمودی می‌درخشد؛ به‌تعبیری، به‌جانبِ گشودگی وجود به‌جانبِ حقیقت» (*Ibid*, p.198). بدین ترتیب، «آنچه حقیقت اساساً سبب می‌شود، [یعنی] آشکارگیِ وجود، زیبایی [نیز] همان می‌کند» (*Ibid*). از این‌رو، «زیبایی و حقیقت هردو متعلق به امری واحدند، به آن امر واحدی که تعیین کننده است؛ گشودن وجود و گشوده نگاه داشتنِ آن» (*Ibid*). این‌همانیِ to kalon و to alethes، نزد افلاطون، نیز بیان دیگری از همین تعلق به امر واحد است. با این همه، به‌واسطهٔ تفکیک on به دو مرتبهٔ وجودشناختی متمایز، که اقتضای نظریهٔidea است، این دو باید از هم تفکیک شوند.

اینک که جایگاه نظریهٔ idea به‌عنوان خاستگاه مؤلفه‌های اساسی تفکر استتیکی تا اندازه‌ای روشن گردید، و از آنجا که ایدئالیسم افلاطون به‌سبب جداساختنِ idea از موجودات (محسوس) و اصالت دادن به آن در مقام وجود (یا ذاتِ) موجودات، مشخص کنندهٔ آغاز متافیزیک فلسفی است، وجودِ نسبتی میان استتیک و متافیزیک آشکار می‌گردد؛ نسبتی که بیش از آنچه می‌نماید مبهم است. اکنون باید از چیستی و چگونگی این نسبت پرسید...

پی‌نوشت‌ها

1. αισθητον
2. ποιεσις

3. τεχνή
4. το ὀν
۵. زیرا حقیقت [به معنیِ ناپوشیدگی] به ذاتِ وجود تعلق دارد (Heidegger, 1935, pp.107-108).
۶. این عبارت در اصل ترجمهٔ معمول گفته‌ای از افلاطون در توضیح ποιεσις است که بر پایهٔ تفسیر پدیدارشناسانهٔ هایدگر معنای دیگری پیدا می‌کند (نک:Plato, 2008, p.205).
7. ἀληθεία
8. φύσις
۹. پس، φύσις مفهومی بس گسترده تر از مفهوم امروزی طبیعت بود، چنانکه خدایان نیز در φύσις بودند؛ بر خلاف ادیان ابراهیمی که به خلقت و حدوث عالم معتقدند و از این‌رو خدا به ضرورت باید چیزی پیش از عالم و جدا از آن لحاظ شود.
10. ἐν ἡ αὐτοι
۱۱. اینکه وی τεχνή را در وحدت باμελέτη (melete) یا ἐπιμέλεια (epimeleia)، به معنیِ توجه یا اهتمام توأم با دغدغه در پرداختن به موجودات درو ن جهان، به‌مثابهٔ پروا، که مفهومی اساسی در فلسفهٔ متقدم خود اوست، معرفی می‌کند (Heidegger, 1991, pp.164-165)، اشاره‌ای است به همین مسأله.
12. ἐν αλλόι
13. τεχνίτης
14. μίμησις
15. ἐπιστήμη
16. καθαρσις
17. χορεια
۱۸. این دو، یعنی τεχνή به‌مثابهٔ تحقق حقیقت و به‌مثابهٔ عاملِ καθαρσις، با هم منافاتی ندارند چراکه دومی کارکردِ τεχνή را در تعیین ذاتِ آن برجسته می‌سازد.
۱۹. خود واژهٔ χορεια نیز بر نقش تعیین کنندهٔ رقص در این هنر اشاره دارد؛ این واژه برگرفته از χορος، به معنیِ رقصی گروهی است، هرچند بعدها با برآمدن هنرِ تراژدی از χορεια بر گروه هم‌سرایان در تراژدی اطلاق شد.
۲۰. «رقص‌های آئینیِ بیانگر [چیزی] خاصِ یونانیان نبود، یونانیان فقط این رقص‌ها را تا دوره اوج فرهنگ خود نگاه داشتند. تأثیر این رقص‌ها بر مردم یونان نه فقط به‌منزلهٔ [اموری] آئینی، بلکه به‌عنوان نمایش برای توده‌ها ادامه یافت» (Tatarkiewitz, 1999, p.17).
21. θεωρία
۲۲. دقیق‌تر آن است که بگوییم شعرِ دراماتیک، یعنی آن‌گونه شعر که سروده می‌شد تا به اجرا درآید، همچون تراژدی، نه اینکه از برخوانده یا روایت شود. به‌عکس گونه‌های دیگر شعر همچون: حماسه، شعر غنایی و مرثیه، نزد یونانیان بالذّات واجد خصلت دراماتیک نبودند. در اینجا واژهٔ تئاتر را به‌کار گرفتیم تا بر کارکردی که پیش‌تر رقص آن را عهده‌دار بود، تأکید کنیم.
۲۳. منسوب به دلوس، جزیره‌ای یونانی در جنوب دریای اژه که از مراکز مهم پرستش آپولون بود.
۲۴. در این جا از expression of feelings هر دو معنای این عبارت مقصود است؛ بیان [یا به نمایش گذاشتنِ] حالت یا احساسی خاص، همچون خشم، آن گونه که یک بازیگر تئاتر چنین می کند. و خود را از احساسات تزکیه کردن، چنان که از ساخت واژگانیِ ex-pression، به معنیِ برون–راندن، برمی آید.
۲۵. در یونان آرکائیک موسیقی هنوز به‌عنوان چیزی جدا از حرکت و ژست شکل نیافته بود (Tatarkiewitz, 1999, p.17).

26. απομίμησις
27. εκμίμησις
28. απεικασία

۲۹. لازم به ذکر است که سقراط گرچه τεχνή را تقلید از φύσις می‌دانست، اما به‌گونه‌ای ایدئال‌سازی از φύσις در τεχνή معتقد بود (نک: *Ibid*, I, pp.101-102)، حال آنکه این امر در دیدگاه افلاطون جایی ندارد.

۳۰. برخی مفسران سبب اطلاق تقلید بر هنرهای دیداری از جانب سقراط و سپس افلاطون را در تحولاتی جستجو می‌کنند که در میانهٔ قرن پنجم پیش از میلاد روی دادند. پیش از این زمان، پیکره‌ها و نگاره‌ها بیش از آنکه به واقعیت شبیه باشند صورتی هندسی داشتند. اما در این دوران، که مقارن با حیات سقراط و افلاطون نیز بود، شباهت به واقعیت در هنر بیش از هرچیز نظر هر بیننده‌ای را به خود جلب می‌کرد.

31. είδος

۳۲. είδος نمودِ محض است اما φαινομενον، که کمی بعد خواهد آمد، نمودِ گذراست؛ φαινομενονهمان είδος است از یک φάντασμα (phantasma = منظر)، و در از شکل افتادگیِ آن.

33. ἰδέα

۳۴. در تفکر افلاطون، بقا متعلق به ἰδέα است. آنچه تغییر می‌کند از وجود برخوردار نیست، و از این‌رو، از نظر او، وجود یا بودن در تقابل با *شدن* است.

35. τρόπος
36. ποιείν
37. ὀν τή ἀληθείαι
38. ὀν φαινομενον

۳۹. موجود در ناپوشیدگی، حقیقتاً موجود.

40. τρόπω τινί
41. ἡ φύσει κλίνη

۴۲. ἡ ἐστι، quid est، quidditas، Wessen یا ذاتِ. به‌تعبیری، آنچه در موجود ذاتی است، آنچه موجود به‌واسطهٔ آن همان که باید، τελέως ὀν، هست (نک: Heidegger, 1991, pp.179-180).

43. τουτο ειδωλον
44. ειδωλον
45. επιστάτης
46. φύσιν φύει
47. φυτουργος
48. δημιουργος κλίνης

ساخته‌های صنعتگر یا همان ابزارها، چیزهایی صرفاً پیشِ دست نیستند، «آنها به‌منظور استفاده عامِ کسانی ساخته شده‌اند که با یکدیگر سکنی می‌گزینند و با یکدیگر هستند. آنهایی که با یکدیگر سکنی می‌گزینند δημος، [یا] مردم، هستند» (*Ibid*, p.174). از این‌رو، صنعتگر δημιουργος نامیده می‌شود. او «کسی است که نمودِ چیزی را به حضور قابل مشاهده حسّی می‌کشانَد» (*Ibid*, p.176).

49. μιμητής οὐ εκείνοι δημιουργοί
50. το τριτον γέννημα
51. μιμητής
52. φάντασμα

۵۳. چنانکه آمد، در این مکالمه دامنهٔ مفهوم μίμησις به انواع هنری بسیاری بسط می یابد و در اینجا گویا افلاطون هنر نقاشی را به‌عنوان نمونه‌ای برای هنرهای تقلیدگر برگزیده و دست‌مایه بحث خود قرار داده است.

54. πόρρω ἀρα που τού αληθους ἡ μιμητικὴ ἐστιν
55. ὑλη-μορφή
56. ἐκφανέστατον
57. φαίνεσθαι
58. τρέφεται
۵۹. مقایسه کنید با دیدگاه خود هایدگر؛ «*فهمِ وجود، خودْ مشخصهٔ وجود دازاین است*» (Heidegger, 1996, p.71).
60. ἀτελής
61. τροφὴ δοξαστη
62. λανθανει
63. λήθη
64. ὁμοίωμα
۶۵. آن‌گونه که εἰδος در این جهانِ صیرورت هر لحظه به‌واسطهٔ تعلق یافتنش به چیزهای محسوس به نحوی [متفاوت] می‌نماید.
ἐρως.۶۶
۶۷. بی‌گمان در اینجا مفهوم اروتیک را نه در معنای روان‌شناسانه آن بلکه در معنایی وجودشناسانه باید فهمید.
68. ἐρασμιώτατον
۶۹. در توضیح نسبت ἐρως و ἐρασμιώτατον، که هایدگر آنها را در پیوند با یکدیگر فهمیده می‌فهمد، باید گفت: ἐρως به‌مثابهٔ یک حال (=stimmung) انسان را فرامی‌گیرد، و ἐρασμιώτατον به‌عنوان یکی از مشخصه‌های امر زیبا چنین حالی را سبب می‌شود. در چنین حالی انسان به‌جانب امر بعید، یعنی وجود، رها می‌گردد. در این‌باره می‌توان از خود مکالمه *فایدروس* گواه آورد. در آنجا افلاطون اشاره جالبی به قطعه شعری منسوب به هومر می‌کند که «میرایان (=انسان‌ها) اروسِ دارندهٔ بالَش می‌نامند، و نامیرایان (=خدایان) بخشندهٔ بال، زیرا او را توانایی بال بخشیدن است [زیرا بال بخشیدنْ او را همچون یک ضرورت است]» (Plato, 1972, p.252). شاید بتوان بخشیدنِ بال، که در اینجا به‌عنوان مشخصهٔ اصلیِ ἐρως معرفی شده است، را اشاره‌ای به ἐρασμιώτατον دانست که رهاسازنده است. همچنین شاید بتوان جویندگی و تلاش را که افلاطون در مکالمه *مهمانی* در نقلِ نسبِ ἐρως بر زبان می‌آورد، در همین جهت فهمید. در آنجا آمده است «روزی که آفرودیت، خدای *زیبایی*، زاده شد، خدایان جشنی با شکوه برپا کرده بودند و پوروس پسر متیس نیز که خدای *جویندگی و تلاش* است، در میان آنان بود. در پایان جشن، پنیا که نیاز و تنگدستی است، آمد و بر در ایستاد، بدان امید که از سفرهٔ خدایان نصیبی ببرد. پوروس که از نکتار سرمست بود، روی به باغ زئوس نهاد و چون خسته و سرگران بود، در باغ به خواب رفت. پنیا که از تهیدستی به‌جان آمده بود حیله‌ای اندیشید تا از پوروس کودکی پیدا کند و بدین منظور در آغوش پوروس آرمید و به ἐρως آبستن شد» (Plato, 1993, p.203).
70. νοήσις
۷۱. در اینجا مقصود از درک وجود به ادراک حسی دیدن است، زیرا به‌گفتهٔ افلاطون، امر زیبا از طریق روشن‌ترین نحو ادراک، یعنی دیدن به انسان‌ها داده می‌شود، «زیرا نگاه کردن دقیق‌ترینِ انحای دریافت چیزها از طریق بدن است» (Plato, 1972, p.250) و نیز، به‌تعبیر هایدگر، عالی‌ترین نحو دریافت وجود.
72. μὴ ὀν
73. τὸ καλὸν
74. τὸ ἀγαθὸν
75. ἀληθὲς

۷۶. یا حتی τὸ μὴ ὄν (ناموجود).

77. δόξα
78. εικασια
79. εἰκώνης

۸۰. هنر تصویر موجودات را می سازد (Plato, 1968, p.413).

81. μέθεξις

۸۲. یا به‌تعبیری، گسست پیوندِ τεχνὴ با ἐπιστήμη.

منابع

ریتر، یوآخیم (۱۳۸۹) ***فرهنگ‌نامهٔ تاریخی مفاهیم فلسفه***. محمدرضا بهشتی، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و مؤسسهٔ فرهنگی-پژوهشی نوارغنون.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۲) ***فلسفهٔ روشنگری***. یدالله موقن، تهران: انتشارات نیلوفر.

Hammermeister, Kai (2003) *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Heidegger, Martin (1942) *Holderlin's Hymn "the Ister"*. translated by William McNeill and Julia Davis. Bloomington and Indianapolis: Indina University Press.

----------. (1952) Basic Writings: *The Question Concerning Technology*. translated by David Farrell Krell. Newyork: Harper Collins Press.

----------. (1991) *Nietzsche I*. translated by: David Farrell Krell. Newyork: HarperCollins Press.

----------. (1996) *Being and Time*. translated by J. Stambaugh. Newyork: State University of New York Press.

----------. (2000) *Introduction to Metaphysics*. translated by Gregory Fried and Richard Polt. London: Yale University Press.

Plato (1968) Republic. translated by J. M. Cooper.

--------. (1972) *Phaedrus*. translated by R. Hackforth. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

--------. (1986) *Sophist*. translated by S. Benardete. Chicago: Chicago University Press.

--------. (1993) *Symposium*. translated by R. E. Allen. London: Yale University Press.

Tatarkiewitz, Wladyslaw (1999) *History of Aesthetics I*. translated by Adam and Ann Czerniawski. Newyork & London: Continuum Press.

Xenophon (1994) *Memorabilia*. translated by Amy L. Bonnette. Newyork: Cornell University Press.