بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای کاربردی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته فلسفه هنر

عنوان

بررسی تفسیر نیچه از میمسیس در هنرهای آپولونی عصر هلنی

استاد راهنما

دکتر شمس الملوک مصطفوی

نگارش و تحقیق

محمدرضا مشیدی

اسفند ۱۳۹۲

چکیده

این رساله در پی آن است که روشن نماید میمسیس به مثابه‌ی عنصر اصلی وشاخص در هنرهای آپولونی (تجسمی) عصر هلنی یونان کهن ، از چشم‌انداز فلسفه‌ی نیچه اولاً از کجا می‌آید و از چه برمی‌خیزد ؟ و ثانیاً چه معنایی دارد یا نشان از چیست ؟ و در پایان چه می‌کند یا چه تأثیری می‌تواند داشته‌باشد ؟ نیچه یونانیان را نیرومند ترین قوم و واجد برترین فرهنگ دانسته است و بنابراین می-بایستی در نقش اساسی میمسیس در هنر یونان نیز عاملی مهم و ریشه‌ای برای تأیید زندگی و خواست قدرت وجود داشته باشد ، که یافتن آن مطلوب ماست . برای رسیدن به این هدف روشی که ضمن استفاده از منابع کتابخانه‌ای و رجوع و پژوهش و مقایسه‌ی متن‌ها از آن بهره گرفته شده‌است ، روش تفسیر تبار شناسانه است که دلوز آن را کار فیلسوف–طبیب و روش خاص نیچه در روی‌کردن به مسائل و پدیده‌ها می‌داند .

جایگاه برتر ارزشی تن ،حواس و امر حسی نزد یونانیان سبب شکل‌گرفتن میمسیس به نحو خاص و یکتای آن در هنر هلنی می‌شود ، و میمسیس نشانه‌ی برترین حالت نیرومندی (حالت زیبایی شناختی) وبیان برترین نوع ارتباط (عشق یا تأیید مضاعف)است که زیبایی را همچون کمال ، در امر حسی اصیل می‌نشاند و لیاقت بازگشت جاودانه را به چیزها می‌بخشد .

واژگان کلیدی : میمسیس ،هنرهای آپولونی ،توهم ،امر حسی ،تن ،حالت زیبایی شناختی،قوه‌ی میمتیک ،فرم ارگانیک ،تبارشناسی ،عشق به تقدیر ،بازگشت جاودانه .

فهرست مطالب

مقدمه ۱

فصل اول – میمسیس : نیچه؛ هایدگر و افلاطون ۵

فصل دوم – چشم انداز توهم و رؤیای هلنی ٤۹

فصل سوم – قوه ی میمتیک و زیبایی رؤیای هلنی..... ۷۱

فصل چهارم – بازگشت جاودانه و آمورفاتیا (عشق به تقدیر) ۸٦

نتیجه گیری ۱۰۹

مقدمه

۱ – توضیح عنوان و طرح مسئله : در ابتدا بهتر است چند نکته درباره‌ی عنوان رساله "بررسی تفسیر نیچه از میمسیس[1] در هنرهای آپولونی عصر هلنی"، روشن شود. اولاً، مختصر آشنایی با نیچه، موجد این امر است که اصطلاحات او – به ویژه اینجا، درباره‌ی هنر – چندان بیگانه ننماید. منظور از عصر هلنی، همان دورانی از تاریخ و فرهنگ و هنر یونان کهن است که در آن، یونانی خود را بازمی-یابد و در هنر و فرهنگش شاخصه‌هایی را نشان می‌دهد که او را از دیگر اقوام و ملل و نیز آن دوره‌ی تاریخی را از تمام ادوار و اعصار دیگر متمایز می‌کند و تشخص می‌بخشد. بنابراین، عصر یاد شده، همان عصر زرین یونان کهن است که معمولاً کلاسیک خوانده می‌شود، یعنی حدوداً سده‌های چهار و پنج پیش از میلاد. اما نیچه خود در کارش، از به کار بردن اصطلاح کلاسیک اجتناب می‌کند : "گوش من از واژه‌ی "کلاسیک" منزجر است. واژه‌ای بیش از حد بکار رفته و فرسوده است که دیگر قابل شناسایی نیست" (نیچه، ۱۳۸۰، ۳٦۹). و به جای کار گرفتن از این واژه، خود، دو واژه‌ی دیگر را برای اشاره به عصر زرین یونان برمی‌گزیند – یکی واژه‌ی "هلنی" است که مشخصاً به زمان استقلال یافتن فرهنگ یونانی و هویت یافتن اصیل او اشاره دارد، و دیگری، واژه‌ی "تراژیک"، که با اصل و شاخص قرار دادن روحیه و جهان‌بینی تراژیک – والاترین و برترین نوع جهان‌بینی در نظر نیچه – ، برای اشاره به یک دوره‌ی زمانی خاص، پیدایش تراژدی و به اوج رسیدن و نیز پایان گرفتن شکل اصیل آن را به عنوان شاخص حدود زمانی این دوره، در نظر می‌آورد . ثانیاً، نیچه اصطلاح "آپولونی" را در طبقه‌بندی هنرها، برای هنرهای تجسمی یونان، بکار گرفته است و بطور اخص، اینجا درین رساله، منظور از هنرهای آپولونی، نقاشی و پیکرتراشی است. از سوی دیگر نیچه در *زایش تراژدی*، آپولون را "خداوند اصل فردانیت" می‌خواند (نگاه کنید به نیچه ، ۱۳۸۸، ۲۹) و او را ضامن بقای هستی انسان به مثابه‌ی فرد، بجا می‌آورد. بنابراین از آن جا که در عصر هلنی یا تراژیک (یا همان کلاسیک) است که یونانی هویت و فردیت‌اش را به ظهور می‌رساند، و نیز این رساله به عنصری در هنرهای تجسمی می‌پردازد، از این رو برای نامیدن عصر زرین یونان کهن، اصطلاح نیچه‌ایِ "هلنی" را بکار آوردیم. و اما آنچه به ویژه سبب تشخص هنر یونان هلنی در میان هنرهای دیگر اقوام و دوران‌ها می‌شود، کارگرفتن از روشی است که یونانی در هنرهای تجسمی، از آنِ خویش ثبت نموده

[1] mimesis

و همتایی در جا و زمان دیگری ندارد، و آن میمسیس نام گرفته است. "در تمام این قرن [نیمه‌ی قرن پنجم تا نیمه‌ی قرن چهارم پیش از میلاد] شادی و شوقی که از طبیعت احساس می‌شود ... میل به طبیعت و تقلید صادقانه از طبیعت بسیار قوی است ... و درین جاست که تاریخ "ایلوزیونیسم" اروپا آغاز می‌شود" (هاوزر، ۹۵ و ۱۰۳). اصطلاح میمسیس را نخست افلاطون در بستر هنرهای آپولونی وارد کرد و از لفظ آن معنای تقلید را می‌خواست و در اشاره‌ای که با آن واژه به روشی خاص در هنر یونان هلنی داشت، تقلید، عبارت بود از نسخه‌برداری وفادارانه یا کپی کشیدن از پدیدار چیزها. اینکه در کار افلاطون بر واژه‌ی میمسیس – با توجه به موارد استفاده‌ی پیشین آن – چه رفته است، در طی متن رساله تا حدودی خواهد آمد. اما بحثِ اساسی بر سر این است که آنچه افلاطون آن را میمسیس – آن هم به معنای تقلید – نامید و عنصر شاخص هنر یونان هلنی نیز به شمار است، اصلاً از کجا می‌آید؟ یا چیست در جان یونانی که میمسیس از آن برمی‌خیزد و به راستی در هنرهای آپولونی یونان هلنی آن چه چیز است که بازنمایانده می‌شود و چه می‌توان در آن بازیافت و دید؟ اصلاً خود میمسیس، چه چیز را نشان می‌دهد؟ و بنابراین‌ها، در فلسفه‌ی نیچه و از چشم‌انداز او که معتقد بود هم‌چنان "یونانیان *رویداد فرهنگی تراز نخست* تاریخ مانده‌اند" (نیچه ، ۱۳۸٦، ۱۵٦). میمسیس به عنوان مشخصه‌ی اصلی هنر یونان هلنی چه جایگاه و معنایی می‌تواند داشته باشد. نیچه به طور محدود و ویژه درباره‌ی *این* میمسیس، چندان سخنی به میان نیاورده است و اینجا درین رساله، سعی بر این است که از خلال بیان‌های نیچه درباره‌ی هنر – و نیز هنر و فرهنگ یونان هلنی – و هم‌چنین با در نظر داشتن آنچه که او درباره‌ی اساسی‌ترین پیوند میان خواست قدرت و هنر و نیز تأیید و آری گفتن به زندگی و این جهان می‌اندیشید، دریافته شود که میمسیس در هنرهای آپولونی یونان هلنی چه می‌کرده است؟ به این ترتیب، در طی شرح و توضیح عنوان، طرح سؤال نیز درافکنده شد.

۲ – روش : روشی که این رساله در روی‌کردن به مسئله‌ی میمسیس پیش می‌گیرد – به این سبب که نیچه خود مستقیماً و مشخصاً بطور ویژه چیزی درین باب ننوشته است – نوعی رویکرد تفسیری است، که بر مبنای روش خود نیچه در تفسیر شکل می‌گیرد، ارزیابی تبارشناسانه که کار فیلسوف – طبیب است. "ارزیابی، ارزش‌ها را بر اساس سنجش پدیده‌ها، پیش فرض خود دارد. اما، از دیگر سو و در سطحی عمیق‌تر، این ارزش‌ها هستند که ارزیابی و "چشم‌اندازهای سنجش" را که ارزش خود آن‌ها از آن گرفته شده است، پیش فرض خود دارند ... تبارشناسی هم به معنای ارزش خاستگاه و هم به معنای خاستگاه ارزش است" (دلوز، ۱۱ و ۱۲). در کار تبارشناسانه، برای ره یافتن به خاستگاه ارزش‌ها، تفسیر طبیبانه به کار می‌آید، به این معنا که در این روش هر پدیده "یک جلوه نیست و یا

حتی یک شبح بلکه، یک علامت است" (همان، ۱۳). و این علامت یا نشانه به کار تشخیص سنخ و تبار می‌آید. یعنی هر نشانه نوع رابطه‌ی میان نیروها و نیروی مسلط در هر چیز را دلالتگر می‌شود. تبارشناسی، دریافتن این نکته است که هر چیز، با توجه به نیروهای مسلط بر آن، آیا سنخی کنشی و یا واکنشی دارد. درین میان، بطور ویژه در سلسله مراتب ارزش‌ها، سنخ کنشی با نشانه‌ی مشخص "تأیید" و سنخ واکنشی با نشانه‌ی "نفی" به جای آورده می‌شوند. اکنون در این گونه تبارشناسی، طرح پرسش به بیان دلوز، می‌باید مبتنی بر "کدام‌یک؟" باشد و نه "چیست؟"، "به عقیده‌ی نیچه پرسش "کدام‌یک؟" یعنی چه نیروهایی بر یک چیز معین مسلط هستند و چه خواستی آن را به تملک خود درآورده است؟ کدام‌یک در آن به بیان درآمده، آشکار شده و حتی پنهان شده‌اند؟ ما تنها با پرسش "کدام‌یک؟" به جوهر راه خواهیم برد، زیرا *جوهر فقط معنا و ارزش یک چیز است*، جوهر، بواسطه‌ی نیروهای پیوندخورده با چیز، و بواسطه‌ی خواست پیوسته به این نیروها قابل تعیین است ... کدام نیروها، کدام خواست؟ پرسش *تراژیک* این است" (همان، ۱۲٦ و ۱۲۷). اگر قرار باشد طبق این روش به پدیده‌ی میمسیس پرداخته شود، می‌بایست از طریق گرفتن رد نشانه‌ها خاستگاه و تبار آن را دریافت، و از آن رو که میمسیس خود، نشانه‌ی شاخص هنر یونان هلنی است، ازین طریق می‌توان به اصل و اساس فرهنگ هلنی و ژرف‌ترین خواست آن رسید. هنر روشن‌ترین و عالی‌ترین بیان هر فرهنگ است و بنابراین اساسی‌ترین نشانه‌ها را در خود دارد، اما برای آنکه در این مسیر – تفسیر هنر – به سردرگمی دچار نیاییم، این مهم است که اولاً تعیین‌کننده‌ترین اصل تفاوت گذار یا عنصر متمایزکننده را در آن بیابیم و در ثانی، به این مسئله بپردازیم که چرا و از چه رو این نشانه و شاخص – میمسیس – می‌باید درست به این شکل و نحو و نه هیچ گونه‌ی دیگری غیر از این شکل و نحو، ظاهر و بیان می‌شده است. تا به این ترتیب بتوان پاسخی برای پرسش اصیل "کدام‌یک؟" یافت.

۳ – چارچوب کلی : رساله در دو جهت مشخص پیش می‌رود. یکی روشن ساختن معنای تبارشناسانه‌ی هر آنچه که تاکنون به طور اخص درباره‌ی میمسیس گفته و به آن نسبت داده شده است و دیگری تبارشناسی میمسیس برمبنای آن‌چه که خود نیچه درباره‌ی فرهنگ هلنی آورده است. بخش اول یا فصل یکم اختصاص به مورد اول دارد و با توجه به این که می‌بایست آنچه که اساس برداشت معمول از میمسیس را در طول تاریخ هنر و اندیشه شکل داده است مورد بررسی قرار دهد، حجم این بخش نسبت به بخش‌های دیگر رساله فزونی آشکار دارد. گفته شد که فهم معمول از میمسیس که آن را به مثابه‌ی تقلید از طبیعت در هنرهای تجسمی در نظر می‌آورد، بدواً از کار افلاطون آغاز شد. این برداشت و تمام رویکردهای دیگری که پس از آن تا زمان نیچه برای تبیین

مسئله‌ی میمسیس پدید آمدند، همگی خویشاوند یکدیگرند و این را به سادگی می‌توان از تمام تعاریف و نقدهایی که متوجه میمسیس شده‌اند – حتی در دوران مدرن – دریافت. رئالیسم یا واقع-گرایی، ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی، نظریه‌ی تقلید از طبیعت یا کپی کشیدن از پدیدار چیزها، این‌ها همه زنجیروار به هم پیوسته‌اند و بی‌آنکه نظریه‌ی افلاطونی – و سپس – ارسطویی در نظر گرفته شود، هیچکدام قابل درک و دریافت نیستند. پرواضح است که نیچه تمام تاریخ اندیشه‌ی مابعد افلاطونی را از سنخ واکنشی می‌داند. پس برای آن‌که به روشنی بتوان سنخ کنشی را در میمسیس ردگیری کرد و نشان داد، می‌باید که ابتدا آنچه که چشم‌انداز مبتنی بر سنخ واکنشی به بار آورده است مورد نقد و تحلیل قرار گیرد و پس از آن، به چشم‌انداز دیگر – مبتنی بر سنخ کنشی – پرداخته شود. فصل‌های بعدی همه در راستای سنخ‌شناسی میمسیس بر مبنای چشم‌انداز نیچه‌ای درباره‌ی یونان هلنی شکل‌گرفته‌اند. در ضمن برای آنکه پاسخ درخور برای پرسش "کدام‌یک؟" حاصل آید، باید دیگر انواع هنرها و نحوه‌های بروز نشانه‌های تبارشناختی دیگر سنخ‌ها در نظر آید تا دلیل این که میمسیس با تمام ویژگی‌هایش به مثابه‌ی یگانه‌شکل بیان و بروز سنخ کنشی یونانی هلنی و بنابراین شکل ناگزیر آن شده است، در طی چنین قیاسی درک‌پذیر گردد. از سوی دیگر، به این سبب که پیش از این، هایدگر نیز در کتاب *نیچه*، با رو به روی هم قرار دادن نیچه و افلاطون بحث بر سر مسئله‌ی میمسیس را دوباره به میان آورده است، و به سبب بزرگی نام او که مطلبی با عنوان مشخص و ویژه درباره‌ی میمسیس نوشته، برای این رساله پرداختن به کار هایدگر و بررسی آنچه او پیش کشیده است ناگزیر می‌نمود. بنابراین در فصل یکم، کار وارسیدن سابقه و پیشینه‌ی بحث درباره‌ی میمسیس با نظر به آنچه هایدگر نوشته است پیش خواهد رفت. از سوی دیگر، بنابراین که تفسیر نیچه‌ای رویکرد تبارشناسانه را اختیار می‌کند و به این ترتیب در جستجوی خاستگاه پدیده‌ها برمی‌آید، در وارسیدن هنر نیز نیچه هنرمند را اصل گرفته است، ونیاز چندان به توضیح این مطلب نیست که خاستگاه هنر، در وجود هنرمند است. پس، در بررسی و بحث از میمسیس درین رساله نیز اساساً چشم‌انداز و سنخ-شناسی هنرمند به عنوان اصل گرفته شده و تنها برای نقد چشم‌اندازهای دیگر در روی‌کردن به میمسیس به تبارشناسی ذوق و سلیقه‌ی متفکری که درباره‌ی آن فلسفیده است، پرداخته می‌شود.

فصل اول

میمسیس : نیچه؛ هایدگر و افلاطون

هایدگر در کتاب *نیچه*، آنجا که از میمسیس سخن به میان می‌آورد، بحث را در بستر نسبت میان هنر و حقیقت، یا فاصله‌ی هنر از حقیقت، در تفکر افلاطون، پیش می‌برد. بنابراین صورت جزئی‌تر آن مسئله‌ی اصلی، فاصله‌ی میمسیس از ایده می‌شود ؛ به این ترتیب که از نظر افلاطون "همه‌ی هنرها میمسیس‌اند" (هایدگر ، ۱۳۸۹، ۲۳۵) و" میمسیس به معنای تقلید کردن است یعنی چیزی را همچون چیز دیگری نشان دادن و تولید کردن" (همان، ۲۳۹)؛ و از سوی دیگر "هستیِ" هرچیز، برخاسته از ایده‌ی آن است. ایده ضامن بقای هرچیز است و "بقا- از منظر افلاطونی- متعلق به هستی است... بنابراین "هستی" از منظر افلاطون‌گرایی، به معنایی استثنایی در تقابل با "شدن" و تغییر است" (همان، ۲٤۰). تا اینجا دو مطلب خود را نشان داده‌اند که یکی پیوند میمسیس با تولید یا صناعت کردن است و دیگری مسئله‌ی هستی و پیوند آن با حقیقت، یعنی ایده در افلاطون. این همه گرچه در سایه‌ی شناخت هایدگر از زبان یونانی و توان او در ریشه‌شناسی و لغت‌شناسی یونانی باستان، چنین به نظر می‌رسد که رویکردی مبتنی بر فهم دقیق و جامع آرای افلاطون به دست می‌دهد، اما باید به دغدغه‌ی اصلی شخص هایدگر، یعنی مسئله‌ی هستی و وجود نظر داشت تا دریافته شود که بهر روی، آنجا، افلاطون از منظر هایدگر است که دیده می‌شود، اگرچه عنوان کلی کتاب او، نام نیچه باشد. این نکته- یعنی در نظر داشتن نقطه‌ی دید هایدگر در روی کردن به مسئله‌ی میمسیس در کار افلاطون- به خصوص از این جهت واجد اهمیت است که نشان داده شود، فهم و بیان مطلب از سوی هایدگر- با نظر به آنچه که نیچه درباره‌ی افلاطون و خاستگاه تفکر او می‌اندیشید- در جهت خاصی بسط و ارائه می‌یابد که سبب مغفول ماندن جنبه‌ی دیگر ماجرا می‌گردد. نیت و مقصود این بخش رساله روشن کردن جایگاهی است که هایدگر برای نظر کردن به مسئله میمسیس در سپهر اندیشه‌ی نیچه درباره‌ی افلاطون اختیار می‌کند و نیز، طرح جنبه‌ی دیگر مسئله که در کار هایدگر چندان به

چشم نمی‌خورد؛ اگرچه که تمایزی بسیار ظریف میان این دو وجه ماجرا در کار باشد، اما اساس و بنیان اندیشه‌ی نیچه و تقابل او با افلاطون وابسته به فهم هر دو سوی مسئله است.

از آنجا که در اندیشه‌ی هایدگر، همیشه و همواره، مسئله و دغدغه‌ی اصلی "هستی" یا وجود است، نگاه او به افلاطون و آنچه درباره‌ی هنر و میمسیس بیان کرده نیز، طبعاً از همین چشم‌انداز بوده است. بنابراین انطباق مفهوم حقیقت بر هستی در نظرگاه اوست که سبب می‌شود تا علیرغم عدم توافق او با افلاطون بر سر مفهوم هستی، طرح مسئله‌ی میمسیس و هنر در نسبت آن‌ها با ایده و حقیقت، از سوی او، بر محور "هستی" از دیدگاه افلاطون شکل بگیرد.

پیش‌تر چنین آمد که هستی از منظر افلاطون در تقابل با شدن و تغییر است، یعنی از آن واحد است، نه کثیر و میمسیس بنا به تعریفی که آمد، پیوسته به تولید و صناعت است. "بنابراین اولین نکته آن است که اصولاً انواع گوناگونی از آنچه تولید شده است به چشم می‌آید، آن هم نه به عنوان آشفتگی‌ای حیرت‌افزا از کثرتی دلبخواه، بلکه به مثابهٔ فرد دارای جنبه‌های بسیار، چیزی که پیش‌تر نام *واحدی* بر آن نهاده‌ایم" (همان ، ۲۳۹). آن "واحدی" که نامش را برای این نمونه‌های گوناگون چیزها، از آن نهاده‌ایم همان ایده‌ی افلاطونی است. "واحدی که به‌رغم کلیه‌ی تغییرات ظاهر واحد باقی می‌ماند، واحدی که ضامن بقای خویش است" (همان ، ۲٤۰). از این قرار، در نظرگاه افلاطون، هر چیز را ایده‌ای هست و اما گوناگونی به جنبه‌ی دیگری از چیز نسبت داده می‌شود که "ظاهر" آن است. بنابراین خود گوناگونی یا کثرت به مثابه‌ی "تغییرات ظاهر"، مترادف با شدن یا صیرورت فهمیده می‌شود. پس هرگونه مصنوع و آفریده‌ای، همچون جلوه‌ای از شدن و تغییر ظاهر رخ می‌نماید. تا همین جا به قدر مرحله‌ای از "واحد" یا همان ایده، یعنی حقیقت، به دور افتاده‌ایم، اما جای درنگی بر همین دو، یعنی هستی یا بود (ایده) و ظاهر متغیر یا نمود (ایدوس[1]) هست. "سقراط (یعنی افلاطون) ...می‌گوید: «ما عادت کرده‌ایم ایدوس واحدی، در هر مورد ایدوس واحدی، را برای خود در ارتباط با دسته‌ی چیزهای بسیاری که به آن‌ها همان نام‌ها را می‌دهیم قرار دهیم (بگذاریم فراپیش ما قرار گیرد). » ایدوس در این جا به معنی مفهوم نیست بلکه به معنی نمود چیزی است" (همان ، ص۲۳). عبارت «ما عادت کرده‌ایم» از سوی سقراط قرار است بیانگر چیزی باشد که در فهم مسئله‌ی فاصله‌ی هنر و حقیقت یا میمسیس و ایده اهمیت مشخص دارد: اگر ما به چیزی، به کاری یا روشی عادت کرده‌ایم، این عادت تأثیر ویژه‌ای در نگاه ما به آن چیز، انجام آن کار و یا کاربرد ما از آن روش خواهد داشت؛ و آن تأثیر عبارت است از ناآگاهانگی. کاری برحسب عادت یا کار گرفتن از روی

[1] eidos

عادت، همواره ناآگاهانه است و بنابراین عادت و ناآگاهی پیوندی اساسی با یکدیگر برقرار می‌کنند. اما از احکام سقراط، یکی هم این است که: "فضیلت، معرفت است" (نیچه، ۱۳۸۸، ۱۰۰) و با در نظر داشتن این حکم بسیار مهم و بنیادین در تفکر سقراطی، چندان دشوار نیست درک این مطلب که ضمیر "ما" در جمله‌ای که پیش از این از سقراط به نقل آمده، اشاره به عوام، یا توده‌ی فاقد بصیرت فلسفی یا شناخت دارد. صرفاً تواضع معروف اوست که سبب می‌شود برای لحظه‌ای خود را همچون فردی عامی از "ما" به حساب آورد. اما با توجه به اینکه در یافتن این نکته که در تفکر سقراط- افلاطونی، عادت، که اساساً چیزی از عوامانگی با خود دارد، نمی‌تواند مورد تأیید و دارای اعتبار فلسفی باشد و نیز با نظر به طرح دیالوگ که در جهت خاصی پیش می‌رود؛ باید تأکیدی را که در گفته‌ی سقراط بر «ایدوس واحد» می‌شود قدری بیشتر مورد تأمل قرار داد. او می‌گوید که عوام‌الناس عادت دارند که ایدوس واحدی و در هر مورد ایدوس واحدی را برای خود داشته باشند که چیزهای مختلفی را که تحت یک نام به‌جا می‌آورند، با آن – یعنی با واسطه‌ی آن ایدوس واحد- ببینند یا به قول هایدگر بگذارند فراپیش آن‌ها قرار گیرند. و آن ملازمت، به طور خاص، میان کلمه‌ای است که نام آن چیز باشد و ایدوس یا نمود واحدی از آن چیز. اما اتفاق مذمومی که در این فرآیند عادت عامیانه روی می‌دهد کدام است؟ اگر این نمود یا ایدوس واحد را «شِماتا[1]» بگیریم، آنگاه در ملازمت با نام چیز، می‌دهد مفهوم؛ که مشخصاً هایدگر این را رد کرده است. و اما در صفحات آینده‌ی نوشته-اش در عبارتی که تأکیدی شبیه تأکید سقراط را با خود دارد چنین می‌آورد که "... نخست (یک) مخلوق خدا، (امرمحض) یک نمود و فقط یک نمود، ایده" (همان، ۲۵۰). یعنی آن ایدوس واحد، همان ایده‌ی چیز است. مسئله از اینجا غامض می‌شود که ذهن هایدگر اساساً در طرح بحث میمسیس ، درگیر مفهوم «حضور» است، اصطلاحی که در تفکر او پیوند بنیادی با مفهوم «هستی» دارد که این مطلب، بعدتر طرح و بررسی خواهد شد. اما مطلبی که سبب پیچیدگی شده و یکی گرفتن ایدوس واحد با ایده را برای هایدگر ممکن و بلکه ایجاد کرده است، جمله‌ی دیگری از سقراط است: "تنوع و کثرت را کسانی می‌بینند که با چشمان معیوب می‌نگرند، پیش از آنکه کسانی با نظر جدید بنگرند" (همان). پر واضح است که نزد سقراط چشمان معیوب نیز از آنِ عوام فاقد شناخت محسوب می‌شود. پس چگونه می‌توان آن ویژگی عادت به ایدوس واحد را با این کثرت‌بینی، هر دو یکجا به عوام منسوب داشت؟ پیش از هر چیز باید نکته‌ای روشن شود و آن اینکه به هیچ وجه ماجرا از این قرار نبوده که ما از پیش خود، عادت را به عوام نسبت داده و در پیوند با عدم معرفت فرض گرفته باشیم. در پایان همین عبارت اخیر، سقراط در تقابل با چشمان معیوب، نظر جدید را می‌آورد؛ یعنی اهل

[1] schemata

شناخت را کسانی با نظر جدید می‌خواند نه اهل عادت. با نظر به آنچه آمد، باید پاسخ را در جایی جست که مشخصاً به زبان و کارکرد آن مربوط است، یعنی نامیدن چیزها. اصل مطلب این جاست که از نظر افلاطون پیوندی اساسی میان نام چیزها و ایده‌ی آن‌ها وجود دارد. نام‌ها پیوسته‌ی ایده‌ها و حقیقت اشیا هستند، بنابراین آنکه چیزها را نام می‌نهد، یا بلکه نام چیزها را کشف می‌کند و در می‌یابد، لاجرم اهل شناخت است و در نظر کردن به ایده است که اصلاً می‌تواند نام چیزی را بداند. پس آن کثرتی که چشمان معیوب عامه می‌بیند، کثرتی ماقبل زبانی است و به زمانی مربوط است که هیچ چیز را نامی نیست؛ یعنی پیش از آن که کسانی (اهل معرفت) با نظر جدید بنگرند. درین زمان – که الزاماً اینجا مقطع تاریخی یا پیشاتاریخی منظور نیست- ماجرا ازین قرار است که انسان نه میزها، تخت‌ها یا مثلاً درخت‌های «بسیار»، بلکه اصلاً فقط «بسیاری» و کثرت را می‌بیند؛ نه تنوع به معنی انواع مختلف یک چیز، بلکه به معنای عدم نوع متعین بطور کلی را می‌بیند و به این اعتبار می‌توان گفت که اصلاً «چیزی» نمی‌بیند؛ و درست به همین دلیل است که سقراط چشمان او را معیوب می‌خواند. به کار گرفتن واژه‌ی معیوب درباره‌ی چنین چشمی نه صرفاً دشنام خوانی با استفاده از کنایه‌ای شاعرانه، بلکه اصطلاحی کاملاً دقیق و سرراست برای اشاره به ویژگی کاملاً مشخصی در نظر اوست؛ گرچه به نظر می‌رسد که هایدگر حالت اول را فرض گرفته است؛ چنانکه از بررسی روند نوشته‌اش معلوم است که ایده را برابر با ایدوس واحد یا همان یک و فقط یک نمود دانسته است. اما از آنجا که مسئله‌ی میمسیس برای افلاطون از یک سو درگیری مستقیم با نمود چیزها دارد – یعنی هر آنچه که مستقیماً از طریق حواس به ما می‌رسد- و از سوی دیگر به گونه‌ای ضمنی- چنانکه پیش ازین به اشاره آمد- با زبان و نامیدن ارتباط می‌یابد، و این هر دو به طور جدی و اساسی یکدیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ می‌بایست که آنچه در نامیدن روی می‌دهد و دلالت کلمه‌ها بر چیزها و نیز، آنچه که افلاطون در تقابل با نمود، ایده می‌خواند و اهمیت شناخت نزد او را در ارتباط با هم مورد تأمل بیشتری قرار داد.

اگر چنان که گفته شد، عبارت «نگریستن با نظر جدید» را که از زبان سقراط به نقل آمد، برابر با فهم اهل دانش و شناخت از چیزها بگیریم، آنگاه مشخص خواهد شد که منظور دقیق او از نگریستن یا «دیدن» چیست و این «دیدن» چگونه دیدنی است. اکنون مرحله‌ی ابتدایی یا بدوی برخورد انسان با جهان را در نظر بگیریم؛ در چنین زمانی، هر چیز "در یکتایی و انفراد محض در برابر ما پدیدار می‌گردد؛ نه به عنوان بخشی از نیرویی که ممکن است در این جا و آن‌جا و یا هر جای دیگری و در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون و برای اشخاص مختلف متجلی گردد، بلکه به عنوان چیزی که تنها در

همین‌جا و همین آن و در یک لحظه‌ی تجربی تجزیه‌ناپذیر و تنها برای کسی که در آن مستغرق می‌شود و در دام آن می‌افتد، وجود دارد" (کاسیرر ،٥٦). این توصیف زمانی است که در بدو امر چشم انسان کثرت را می‌بیند. به عبارت کاسیرر، این چنین نگاهی است که به نحو اسطوره‌ای کلمه را بنیان می‌نهد و هرچیز را در جزئیت‌اش نامی می‌نهد. اما این کیفیت اسطوره‌ای، چنان که کاسیرر نیز در کتابش به اشاره آورده است، چندان به مذاق سقراط خوش نمی‌آید و می‌گوید: "... بیهوده است اگر به این امور نه چندان اساسی [یعنی نگاه اسطوره‌ای] بپردازم. پس چنین چیزهایی را به حال خودشان وا می‌گذارم و نه بدان‌ها، بلکه به خویش می‌اندیشم" (همان، ٣٨). او با عطشی که برای شناخت دارد به دنبال احکام است و "هرحکمی هدفش چیره گشتن بر توهم جزئیتی است که از محتوای جزئی آگاهی پشتیبانی می‌کند" (همان، ٦٥) و به این ترتیب است که "برای چشمان تیزبین امر بسیط ساده می‌شود" (هایدگر، ١٣٨٩، ٢٥٠).

با این ساده دیدن یا ساده کردن است که نگاه کلی ممکن می‌شود، دانش به دست می‌آید و وحدت به جای کثرت می‌نشیند. "در علم، ...هر موردی در «این زمان» و «این مکان» هیچ اهمیتی ندارد مگر آن که قاعده‌ای کلی را آشکار سازد" (کاسیرر، ٦٦). پس تا حدودی روشن شد که منظور سقراط از نگریستن با نظر جدید چیست و چشمان معیوب چه ویژگی دارند. اما باید توجه داشت که افلاطون به چنین روندی برای پیدایش نام‌ها و زبان قائل نیست، بلکه چنان که از سیاق اندیشه‌اش بر می‌آید، اعتقاد او بر این است که ابتدا فیلسوف یا اهل شناخت است که با دریافتن ایده‌ها، نام‌ها را درمی‌یابد و دیگران از سر «عادت» بی‌آنکه به مفهوم‌ها دسترسی داشته باشند فقط آن‌ها را تکرار می‌کنند و بی‌هیچ شناختی، بی‌آنکه وحدت را فهم کنند، کلمات را همچون ابزاری برای حفظ نسبی انسجام ذهن و گذران امورشان به کار می‌گیرند. با این توصیف در آغاز انسان بدوی در کثرت اشیا گم است تا آنکه فیلسوف ایده‌ها را از نمودهای متکثر جدا می‌کند و وحدت را حاصل می‌آورد. بنابراین آنچه از کاسیرر به نقل آورده شد برای کمک به درک منظور سقراط در گفته‌هایش راجع به چشم معیوب، نگاه جدید و کاربرد کلمات از سر عادت بوده است و نه اینکه گفته شود سقراط در طرح مطلبش عیناً چنین روندی را در ذهن منظور داشته است.

اما هایدگر عبارت دیگری را نیز از همان دیالوگ و از قول سقراط می‌آورد که گویا آن را مؤید این نکته دانسته که منظور سقراط از ایدوس واحد، همان ایده است: "اگر او [خداوند] می‌گذاشت به جای یک (ایده‌ی خانه)، تنها دو ایده پدیدار شود، در آن صورت باز یک [ایده] پدیدار می‌شد که نمود آن را آن هر دو می‌بایست به عنوان نمود خاصی خود داشته باشد، و چیستی تخت یا خانه باز

این یکی می‌بود و نه آن دو" (هایدگر ، ۱۳۸۹، ۲۵٤) و هایدگر در ادامه نتیجه می‌گیرد که: "این وحدت و یگانگی متعلق به ذات ایده است" (همان). البته شکی نیست که ذات ایده‌ی افلاطونی واحد و یگانه است، اما نکته‌ی دیگری نیز اینجا در میان بوده و آن این است که به نظر می‌رسد بهرحال برای افلاطون به هیچ وجه نمود- چه واحد و چه کثیر- بر ایده منطبق نمی‌شود. بنابراین آنچه که در عبارت اخیر سقراط ظاهراً چندان نظر هایدگر را جلب نکرده اصطلاح «پدیدار شدن» است؛ یعنی مسئله‌ی اصلی پدیدار شدن است که آن هم اساساً به دریابنده یعنی چشم یا حواس انسانی مربوط است. در واقع سقراط در حال توضیح یک قضیه‌ی منطقی است. اینجا باز هم پای زبان و نام چیزها در میان است. اصل ماجرا این است که آنچه خانه – یا مثلاً تخت- نامیده شده است براساس دریافته شدن آن چیز؛ در ابتدا از طریق حواس و سپس فرآیند عقلانی – یا به عبارت افلاطونی، فلسفیدن و شناخت – این نام را به خود گرفته است و بنابر همه‌ی این‌ها، هرگاه دو نمود به دو گونه بر ما پدیدار شوند، همین تمایزی که در ادراک حسی از طریق حواس درک شده است، سبب می‌شود که امکان جمع آمدن آن هر دو تحت یک نام منتفی باشد. نکته‌ای از نگاه هایدگر دور مانده- و سبب آن نیز همان یکی گرفتن ایده با ایدوس واحد است- وآن این است که سقراط اینجا هم سخنش عمیقاً بر مبنایی اخلاقی استوار است. اگر قدری بیشتر درباره‌ی نحوه‌ی بیان او در سخن گفتن از خداوند در آن عبارت تأمل کنیم ماجرا روشن‌تر به چشم خواهد آمد. سقراط می‌گوید که خداوند «نمی‌گذارد» که بجای یک ایده‌ی خانه، دو ایده «پدیدار» شود و سپس از این مطلب به یگانگی ذات ایده متوجه می-شود. سیاق منطقی توضیح او برای تشریح این «کاری» که به خداوند نسبت می‌دهد، در حقیقت چیزی را می‌پوشاند و از نظر دور می‌دارد؛ که این البته ممکن است به دلیل تربیت منطقی معمول و مألوف ذهن ما باشد. به نحو منطقی، یعنی آن‌گونه که پیش ازین بر مبنای زبان و کیفیت نام‌دهی به اشیاء مطلب سقراط توضیح داده شد، ماجرا به گونه‌ای خودبخودی اتفاق می‌افتد و هیچ نیازی به اعمال تأثیری از سوی خداوند در این روند وجود ندارد؛ کاری برای انجام یافتن از سوی او باقی نمی‌ماند.

به یاد داریم که افلاطون درباره‌ی خدایان چگونه اعتقادی داشت و شکوه می‌کرد که شاعران به خداوند دروغ و ناروا نسبت می‌دهند: "افلاطون داستانهای شاعران را با مقیاس اخلاقی خویش می-سنجد و آنها را خلاف شأن خدای خود می‌یابد و در نتیجه در دروغ بودن آن‌ها تردیدی برایش باقی نمی‌ماند" (یگر، ۸٦۱). در کنار این مطلب باید باز هم پیوستگی کلمات و نام‌های چیزها با حقیقت و ایده‌ها یادآوری شود تا در کل بتوان نگاه سقراطی – افلاطونی را بازشناخت. در نهایت، اگر به نظریه-

ی افلاطون درباره‌ی شناخت دقت شود، می‌توان شرح ماجرا را به روشنی فراز آورد: او چنین می‌اندیشید که "یادگرفتن به معنای تذکر یا به یاد آوردن است: یعنی وقتی شما چیزی یاد می‌گیرید، در حقیقت معرفتی را که از پیش از تولد داشته‌اید، از ذهنتان استخراج می‌کنید" (مگی، ۱۳۸۵، ص۳). روشن است که او به هیچ روی با نظر کاسیرر درباره‌ی منشاء زبان و کلمات و نام‌ها موافق نیست، بلکه انسان را در بدو امر همچون گم گشته‌ای در میان کثرت اشیا، که وحدت را فراموش کرده به جای می‌آورد. پس در چنین حالتی شناخت حقیقت یکسره و از اساس مستقل از ادراک حسی و حواس انسان تعریف می‌شود و می‌توان گفت که یکی گرفتن ایدوس واحد با ایده، در کل منتفی است. اما وجه دیگر بحث به این قرار قابل درک است که به هرحال نقش ادراک حسی و آنچه از طریق حواس بر انسان می‌رود را هیچ‌کس نمی‌تواند نادیده بگیرد، حتی افلاطون. بنابراین و درست به خاطر همین جایگاه تأثیرگذاری نسبی ادراک حسی در روند شناخت به مثابه‌ی «یادآوری» است که سقراط می‌گوید خداوند نمی‌گذارد بجای یک ایده، دو ایده‌ی خانه «پدیدار» شود؛ یعنی با توجه به آنکه هم شناخت ایده‌ها و هم نام آن‌ها و بطور کل حقیقت، جایی در وجود ما پیش از تولد و به کل مستقل از ادراک حسی بوده است، و نیز از آن جا که شناخت خیر اخلاقی و بلکه مبنای خیر اخلاقی است و طبق اعتقاد افلاطون هرگز دروغ و نیرنگ و هیچ گونه عمل غیراخلاقی از خداوند سر نمی‌زند؛ بنابراین ها، خداوند نمی‌خواهد ما را در مسیر شناخت- که به هرحال در تأثیر و تأثر با ادراک حسی مربوط است- گمراه کند، بلکه خواست او- که الزاماً در جهت خیراخلاقی و فضیلت و شناخت است- به این تعلق گرفته است که آنچه از ایده‌ها در نمودها «پدیدار» می‌گردد، لزوماً و بدون تردید متضمن و واجد یگانگی و وحدت باشد تا اگرچه که نمود را اصالت و حقیقتی نیست، لااقل سنگی برنداشتنی بر سر راه فیلسوف و اهل فضیلت و شناخت نباشد. پس خداوند، جداً از چیزی که می‌تواند راه وصول به حقیقت را مسدود کند جلوگیری می‌کند. اینجاست که مشخص می‌شود که وضوح منطقی آنچه سقراط بیان می‌کند، نه تنها قرار نیست که توضیح یک اصل بدیهی باشد، بلکه کمک گرفتن از روشی است که می‌رود تا برهان اخلاقی را مستحکم کند. او چنین توضیحی را براساس سرشت ذاتی زبان به میان نمی‌آورد، چرا که از نظر او خود این خاصیت که درزبان یافتنی است هم مشمول همان اراده‌ی خدایی می‌شود که «اجازه» نداده است تا بجای یکی، دو ایده‌ی یک چیز پدیدار شود. این اعتماد و اعتقاد سقراط – افلاطونی به اخلاق مداری خداوند، چیزی شبیه آنچه که نیچه درباره‌ی دکارت گفته بود را با خود دارد که: "دکارت می‌توانست تنها با توسل به راستگویی پروردگار و ناتوانی او در دروغگویی، واقعیت جهان‌تجربی را اثبات کند" (نیچه ، ۱۳۸۸، ۹۱). با این تفاوت که اینجا از یک سو استدلال شبه‌منطقی چیزی را درباره‌ی خداوند توضیح می‌دهد و از سوی

دیگر استناد ضمنی به فضیلت خداوند چیز دیگری را مسجل می‌دارد و با توجه به اینکه مبنای استدلال او خاصیتی نیست که زبان بر مبنای سرشتش ایجاب کرده باشد، کل عبارت به رغم ریخت متقاعدکننده‌ای که به خود می‌گیرد بیش از آنکه روشن‌کننده باشد، کار را با سایه‌بازی پیش می‌برد. همچنین از کل مطلب هایدگر درباره‌ی نیچه می توان چیزی دریافت و آن اینکه به نظر می رسد اوتمایل چندانی به عطف توجه نسبت به سخنان نیچه درباره ی اخلاق و خاستگاه اخلاقی آراء افلاطون، در طرح مباحث مختلف – از جمله همین بحث میمسیس - نشان نداده و در عوض دل مشغولی‌های اساسی خود را –از قبیل هستی و حضور- مدام در همه‌جا پیش نظر داشته است. این مسئله، یعنی نگاه تحت تأثیر مفاهیم و الگوهای فلسفی مختلف، تقریباً در همه جا و در مورد تمام فلاسفه، آن‌گاه که به هنر نظر افکنده‌اند وجود داشته است. اگر هایدگر ایدوس واحد را در سخن سقراط، مطابق با ایده می‌گیرد، دلیل آن را باید در چیزی جست که به نحو غیرمستقیم و ضمنی در گوشه و کنار نوشته‌اش رخ نشان می‌دهد و آن، در نظر گرفتن افلاطون یا پذیرفتن اوست به مثابه‌ی نماینده و عصاره‌ی تمامی تفکر یونان باستان و حتی بیشتر از آن، طوری که هنر یونان باستان را هم شامل شود. در عبارات مختلف هایدگر، چنین برداشتی به وضوح دیده می‌شود: "...فلسفه‌ی افلاطون که همچون ذروه ی تفکر یونانی مطلوب خاطر ماست نتیجه‌ی ناگزیر ناچیز انگاری هنر است. این امر در میان یونانیان روی می‌دهد، کسانی که هنر را تأیید کردند و بنیاد آن را گذاردند، حال آنکه هیچ ملت غربی چنین نکرد. این امری است شگفت؛ اما با این همه، قابل انکار نیست" (هایدگر ، ۱۳۸۹، ۲۲٦). این عبارت به خوبی نشان می‌دهد که در نگاه هایدگر افلاطون نه فقط یکی از فلاسفه‌ی یونان، که اوج و عصاره‌ی کل اندیشه‌ی یونانی دانسته می‌شود و این –بخصوص پس از آن که نیچه در هر مقامی از وارسیدن فرهنگ و فلسفه‌ی یونان، افلاطون را غیریونانی‌ترین فلاسفه‌ی یونان به جا می‌آورد –امری است شگفت؛ و متأسفانه قابل انکار نیست! و مسئله آنجا جهت و مقصد کار را تحت تأثیر قرار می‌دهد که بحث از میمسیس ، از یک سو با تکیه بر معنای کلمات یونانی، به نحو ریشه شناسانه و لغت‌شناسانه پیش می‌رود و از سوی دیگر، مراد افلاطون از کلمه، به مثابه‌ی آنچه که تمام اندیشه‌ی یونانی از آن کلمه می‌خواست گرفته می‌شود؛ جایی نظیر این: "برای یونانیان.... چیز ساخته شده «هست» زیرا ایده می‌گذارد که آن به معنای دقیق لفظ دیده شود، یعنی در نمودها حاضر شود، [و این] یعنی «هستی»" (همان، ۲٤۳) حتی اگر براساس این علم لغت، پذیرفته شود که یونانیان برای مسئله‌ی هستی تا حدی که هایدگر می‌گوید، اهمیت و دغدغه قائل بوده‌اند، باز هم دلیل کافی در دست نیست که افلاطون هم در زمره‌ی کل «یونانی» به شمار آید. چنانکه در همین بحث میمسیس می‌توان دید که برای این کلمه، در افلاطون، آشکارا تغییر معنایی اتفاق افتاده است: "سقراط... مفهوم تازه‌ای از

بازنمایی (میمسیس) در سر پخت. ضمناً کار دیگری هم کرد: او نظریه‌ی محاکات یا تقلید را صورت-بندی کرد، یعنی این ادعا که میمسیس کارکرد اصلی هنرها (نظیر نقاشی و پیکرتراشی) است... پذیرش این نظریه از جانب افلاطون و ارسطو نیز به همان اندازه اهمیت داشت... با اینحال هریک از این دو معنی متفاوتی برای این نظریه قائل شدند" (تاتارکیویچ، ۱۹٦۸ ، ۲۲٦). بنابراین وقتی گفته می‌شود که در افلاطون قول به مفهوم جدیدی برای میمسیس روی داده است، چندان درست به نظر نمی‌رسد که افلاطون نماینده‌ی صاحبان و پدیدآورندگان آن کلمه از ابتدا به شمار آید. در روند بحث هایدگر درباره‌ی میمسیس ، هستی یا چیستی اشیاء از نظر سقراط، «نمود محض» آن‌ها نشان داده می-شود و این نمود محض، همان ایدوس واحد است. او معتقد است که خود میمسیس هم، ساختن است به معنای «اینجا- گذاشتن» و این هم بر حاضرآوردن یا به حضور آوردن دلالت دارد. و توضیح می‌دهد که «به حضور آوردن»، براساس سلسله مراتب افلاطونی، در ابتدا از دمیورگوس اول- یعنی متقدم بر دو تای دیگر در سلسله مراتب میمسیس - سرزده است و او خداست. به این ترتیب میمتس[1] اول همان خدای دمیورگوس متقدم است، که نمود محض چیزی را در این جهان حاضر می-کند و «اینجا- می‌نهد». پس از او، میمتس دومین، یعنی استادکار –مثلاً نجار- این نمود را می‌گیرد و در ماده –مثلاً چوب- «می‌نهد». و در نهایت امر، میمتس دون پایه‌ی آخرین، یعنی نقاش است که این نمودی را که به تکثر تولید در مواد گوناگون، یا حضور در «چیزها» –میزها مثلاً- فروافتاده است، می-گیرد و در رنگ‌ها می‌پوشاند به جای اینکه «بنهد». بنابراین، مشکل افلاطون با این آخری، این است که به اندازه‌ی کافی چیز را اینجا نمی‌گذارد و به مقدار لازم میمسیس *نمی‌کند*؛ نتیجه این می‌شود که نقاش، نه اینکه میمتس خوبی نیست، بلکه اصلاً میمتس نیست. حال چگونه است که اساساً در تفکر افلاطون، کلمه‌ی میمسیس از جای اولیه‌اش برداشته می‌شود و درست در جایی قرار می‌گیرد که – بنا به سخن هایدگر- در نظر افلاطون از بیخ‌وبن، درست انجام نمی‌شود و بلکه اصلاً انجام نمی‌شود؟ برای پاسخ به این پرسش باید به بحث که هایدگر هم آن را در میانه‌ی کار بررسی میمسیس در افلاطون پیش می‌کشد، یعنی تروپوس[2] یا روش، رجوع کرد. هایدگر مفهوم تروپوس را در دو شاخه پیش می‌برد. به این ترتیب که واژه را چنین معنا می‌کند: "ما عادت کرده‌ایم این واژه‌ی یونانی را به درستی به «شیوه» و «نحوه» برگردانیم، اما این ترجمه به اندازه‌ی کافی وافی به مقصود نیست؛ تروپوس به این معناست: چگونه کسی برگشته است، به کجا برگشته است، خود را در چه چیز حفظ می‌کند، از برای چه خود را بکار می‌اندازد، به چه برگشته است و ملزم مانده است، چه قصدی از آن

[1] mimetes
[2] tropos

داشته است" (هایدگر ، ۱۳۸۹، ۲٤٤) و در جای دیگر می‌نویسد: "افلاطون درین جا [در بحث میمسیس آنجا که سقراط، کار آینه را پیش می‌کشد] با مفهوم متغیر تروپوس کلنجار می‌رود، یعنی در عین حال و بیش از همه درگیر تعریف «نحوه»ای است که در آن اُن[1] فی‌نفسه خود را به خالص‌ترین وجه نشان می‌دهد چنان که به گونه‌ی دیگری خود را تصویر نمی‌کند، بلکه آن‌چنان خود را به نمایش می‌گذارد که نمود آن، ایدوس هستی را ایجاد می‌کند. چنین خود نشان دادنی ایدوس به مثابه ایدئا [ایده] است" (همان، ۲٤۷). بنابراین، تروپوس یکجا به معنای روش و نحوه‌ای است که میمتس برای حاضر آوردن یا اینجا نهادن چیز بر خود هموار می‌کند و جای دیگر نحوه‌ای است که شئ با آن خود را در هستی‌اش نشان می‌دهد یا هستی خود را نشان می‌دهد، بطور خلاصه یعنی نحوه‌ی حضور هستی. به هرروی، در عمل با طرح این حالت دوم که چگونگی خود نشان دادن هستی را به بحث وارد می‌کند، هایدگر چندان کمکی به روشن شدن مسئله‌ی میمسیس در افلاطون نمی‌کند، بلکه بیشتر به نظر می‌رسد باز هم دغدغه‌ی خود را در افلاطون جستجو می‌کند، که البته حرف جدیدی است. اما توضیحی که بر ترجمه‌ی واژه‌ی تروپوس به روش – که «عادت» شده است و وافی به مقصود نیست– می‌افزاید، محل درنگ است. در واقع، اصل مشکل و ماجرای افلاطون با کار هنرمند –که آن را میمسیس می‌داند– از تقابل دو مفهوم دروغ یا فریب و حقیقت منشاء گرفته است. چنانکه پیش از این آمد، دغدغه‌ی اصلی و اساسی او در طرح مسئله‌ی میمسیس از بیخ و بن، اخلاقی است. اگر قرار بود به اعتبار صرفِ نحوه‌ی کار هنرمند (نقاش) او را میمتس بنامد، همان‌گونه که پیش‌تر بحث شد، مشخصاً معقول نیست که کار او را –در حالی که به هیچوجه در آن حاضر کردن و اینجا نهادن موفق نیست– میمسیس بخواند. پس اتفاق دیگری در پس پشت مکالمه‌ی سقراط، افتاده است که تمام طرح دیالوگ –که معطوف به غایتی اخلاقی است– بر بنیان آن بنا شده است؛ یعنی فریب و اینکه از نظر افلاطون هنرمند، در هر زمینه‌ی هنری که باشد، همواره در حال فریب دادن، نیرنگ باختن و ادای چیزی را درآوردن است. برای بیان این مطلب، او دیالوگی را طرح افکنده است که ناگفته، پیش فرضی را تعیین کننده‌ی جهت امتداد گفت‌وگو دارد: ابتدا، پیش از هر چیز برای کار هنرمند –به ویژه نقاش– هدفی فرض شده و غایتی مسلم انگاشته در کار هست که آن «به حضور آوردن» یا بهتر، «اینجا گذاشتن» به معنای «ساختن» باشد. نقطه‌ی بحرانی بحث افلاطون، مثال آینه است و درست همانجاست که به نوعی خود را لو می‌دهد. اگر هایدگر در اثنای پیش رفتن با افلاطون در طرح بحث و روشن کردن منظور او به ما می‌گوید که میمسیس ساختن است به معنای اینجا گذاشتن، اکنون باید رابطه را وارونه کرد تا اصل ماجرا روشن به چشم آید. منظور ضمنی افلاطون در طول گفت‌وگو، که

[3] on

هرگز آشکارا و مستقیم به بیان نمی‌آید، همان پیش فرض است که نیاز به تمهیدی زبردستانه دارد؛ *اینجا گذاشتن به معنای ساختن* و او این کار را از طریق پیوندی که میان واژه‌ها برقرار می‌کند، صورت می‌دهد. شرح ماجرا چنین است: پرگفته و شنیده شده است- و بنابراین بی‌آنکه گفته شود، هر که قرار باشد در جریان مکالمه‌ی سقراط درباره‌ی میمسیس قرار بگیرد، این را در ذهن دارد –که: "پویسیس[1] که از واژه‌ی پویئین[2] می‌آید به معنای ساختن است اساساً به هر نوعی از تولید دلالت دارد و پویتس ... به معنای هرگونه تولیدکننده و پدیدآورنده است"(تاتارکیویچ، ۱۹۷۰، ۲۷) و "هنر برای آنان [یونانیان] توان و مهارتی بود که سه عنصر را در آن تشخیص می‌دادند: ماده‌ای که طبیعت و دانشی که سنت فراهم می‌آوردند و تلاش هنرمند" (همان، ۲۹) و این را هم کسی نیست که نداند که مفهوم «تخنه» دلالت بر هرگونه فن –از هنرهای زیبا به اعتبار ما تا هرگونه صنعتی- داشته است. بنابراین وقتی افلاطون اصطلاح میمسیس را، که تا پیش از آن، به هنرهایی غیر از هنرهای تجسمی و صناعت اطلاق می‌شد، بر می‌دارد و آن را ذات همه‌ی هنرها اعلام می‌کند؛ آنچه روی می‌دهد، در هم شدن تداعی‌های معنایی کلمات همجوار در متن مکالمه است. افلاطون مثال مورد بحث را از نقاشی برمی‌گزیند، خانه، میز و تخت را به میان می‌آورد، فقط برای آن که انطباق «اینجا گذاشتن و به حضور آوردن» در این موارد با ساختن، در ذهن مخاطب به آسانی پذیرفته می‌شود؛ اما به طور ضمنی آنچه روی می‌دهد این است که بی‌آنکه وارونه‌ی این مطلب، یعنی اینجا نهادن رابه معنای ساختن، مطرح کند، مخاطب خودبخود آن را هم درست و بلکه بدیهی فرض می‌کند. و وقتی که بعدتر این عبارت را می‌بیند که: "حال بازیگر تراژدی از این نوع خواهد بود" (افلاطون، ٥٠٦). دیگر از این سوال نمی‌کند که آیا بازیگر تراژدی –که اساساً پیش از این اصطلاح میمسیس درباره‌ی کار او استفاده می‌شد- قرار بوده است که چیزی را بسازد؟ و آیا این چنین ساختنی –اگر ساختن در کار آن بازیگر قابل بحث باشد- با چنان ساختنی که در صناعت و هنر تجسمی می‌توان دید، می‌تواند یکی گرفته شود؟ البته این سوالی است که افلاطون میلی به طرح آن نداشته است و به همین خاطر هم جهت مطلب را در راستای هنرها و صنایع دیگر پیش گرفته است. با در نظر داشتن این نکات است که اهمیت تروپوس یا روش در جریان گفت‌وگو، خود را نشان می‌دهد. طبق نوشته‌ی افلاطون، آنکه میز یا تخت را می‌سازد، مدلی را محاکات می‌کند و آن را چنان به حضور می‌آورد که در دسترس است و کار می‌کند، یعنی حضور آن نه در این است که مثلاً بُعد دارد یا می‌توان در اطراف آن چرخید و آن را از زوایای گوناگون دید، بلکه در این است که استوار به کارکردش می‌ایستد. برخلاف آنچه که ممکن است در

[1] poiesis
[2] poiein