
تراژدی در رساله «جمهوری» افلاطون

سعید شاپوری* اسماعیل بنی اردلان** حسن بلخاری قهی***

تاریخ دریافت ۹۳/۲/۱۰

تاریخ پذیرش ۹۳/۶/۵

چکیده

تربیت یونانیان باستان بر اساس اشعار هومر یا تراژدی‌نویسان بوده، و افلاطون تقریباً در تمام آثارش به‌ویژه در رساله «جمهوری»، که کاملترین و بهترین اثر اوست، به دشمنی با شعر و تراژدی، و تربیت حاصل از آن می‌پردازد؛ و در سه کتاب، دوم، سوم، و دهم از کتاب‌های دهگانه جمهوری، بیشتر از نوشته‌های دیگرش به شعر و تراژدی تاخته، با ذکر دلایلی، شاعران و تراژدی‌نویسان را از دولت‌شهر آرمانی‌اش بیرون می‌کند.

نخستین دلیلی که افلاطون برای حکم خود بیان می‌کند، دروغ بودن داستان‌ها، یا نگفتن تمام حقیقت در داستان‌هاست. او سپس به موضوع تقلید پرداخته، با طرح عالم ایده، و تمثیل غار، مقلدان را کسانی می‌داند که با تقلید از تصویری، که خود تقلیدی از حقیقت است، سه مرحله از حقیقت دور افتاده‌اند. این مقلدان هم در حیطه هنرهای تصویری وجود دارند، که نقاشان هستند و هم در شعر، که تراژدی‌نویسان می‌باشند. پس افلاطون با تقسیم روح انسان‌ها به جزء شریف و جزء پست، تراژدی‌نویسان را به خاطر به هیجان درآوردن جزء پست روح آدمیان متهم می‌کند.

افلاطون که به دنبال شیوه تربیت جدیدی بر اساس فلسفه برای آرمانشهر خود است، هرچند که در جمهوری به آن آثار اشاره نمی‌کند اما رساله قوانین، که حاصل دوران کهولت و پختگی اوست، به وضوح نوشته‌های خود را سرمشق مناسبی برای تربیت فلسفی در آرمانشهر معرفی می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: افلاطون، محاوره «جمهوری»، تراژدی، شعر، تربیت، تقلید

*. دانشجوی دوره دکتری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشکده الهیات و فلسفه، گروه فلسفه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

aavina2005@yahoo.com

** استادیار دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر

*** دانشیار دانشگاه تهران

مقدمه

موضوع تربیت در آثار افلاطون جایگاه رفیعی دارد که سرآغاز آن را می‌توان در رو در رویی او با تربیت یونان باستان پیش از خود، بخصوص مقابله‌اش با شاعران به‌ویژه هومر و تراژدی‌نویسان دانست. نقد افلاطون به هومر، از این نظر اهمیت دارد که در یونان باستان، تربیت جامعه و جوانان بر عهده ی شاعران و تراژدی‌نویسان است، و تراژدی به‌عنوان تأثیرگذارترین نوع شعر، بیشتر از هر نوع شعر دیگر مورد حمله افلاطون قرار می‌گیرد. نقد و اعتراض افلاطون به شعر و تراژدی تقریباً در تمام آثارش دیده می‌شود؛ اما نظریات وی در مورد هنر، شعر و تراژدی در مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رساله‌اش، (جمهوری) بیشتر، دقیق‌تر و شکل یافته‌تر از دیگر محاوره‌اش بیان شده است. افلاطون در رساله «جمهوری»، ضمن روشن نمودن شیوه‌های تربیتی پیش از خود، بر آن است تا چرخشی در اهداف تربیت جامعه یونان باستان نسبت به شهر آرمانی‌اش ارائه بدهد. او در این مسیر آسیب‌های ناشی از تربیت مبتنی بر شعر را برمی‌شمارد، در نهایت روشن می‌سازد که تنها مسیر درست و معقول برای رسیدن به حقیقت، تربیت فلسفی است

فارغ از آنچه آثار و نظریات مختلف درباره شعر و تراژدی از دیدگاه افلاطون چه گفته‌اند، برای فهم تراژدی از منظر افلاطون (در این مقاله)، به خود اثر افلاطون مراجعه شده، تمام رساله دقیقاً قرائت و بررسی گردیده، نقل قول‌هایی درباره شعر و تراژدی از آن به‌صورت مستقیم یا غیر مستقیم با ذکر شماره «مجموعه استفانوس» * ارائه گردیده است؛ سپس نظرات و افکار اندیشمندانی که می‌توانست در فهم نظر افلاطون کمک کنند، انتخاب و پس از مقابله با خود نوشته‌های افلاطون، آورده شده‌اند.

– از تراژدی‌نویسی تا فلسفه‌اندیشی

افلاطون از مردم آتن بود و در آن روزگار یونان و آتن، افتخاری بالاتر از تراژدی‌نویس بودن، وجود نداشت. پس گفته‌اند که افلاطون جوان هم تراژدی‌هایی نوشته بود اما پس از آن که کارهایش را به سقراط نشان داد و

سقراط او را در مورد شعر بازخواست کرد، افلاطون شعرهایش را سوزاند. (پیگر، ۱۳۷۶: ج ۲: ۶۲۵) و از آن زمان به بعد سراغ شعر نرفت.

هرچند که ممکن است اصلاً چنین رویدادی هیچ‌گاه در زندگی افلاطون اتفاق نیفتاده باشد، اما لازم بود تا چنین رویدادی اختراع شود، زیرا چیزی جز آرزوهای ادبی سرکوب شده نمی‌تواند علت بازنمایی ماهرانه شخصیت‌ها در محاورات افلاطونی باشد. (کینی، ۱۳۹۰: ۳۷ و پاپاس، ۱۳۸۹: ۲۷) حتی اگر این قصه حقیقتاً روی داده باشد، نمی‌توان به‌طور یقین گفت که چون افلاطون فهمید تراژدی‌نویس بزرگی نخواهد شد، به نوشتن محاورات و رسالات افلاطونی‌اش روی آورد؛ بلکه این امر می‌تواند ناشی از این احتمال باشد که وی دریافته بود که دیگر آرزو و میلی برای شاعر شدن ندارد؛ زیرا که رو به رو شدن با سقراط به‌عنوان منبع الهامی فلسفی، به او نشان داد که شاعر شدن دیگر ارزشی ندارد. (Gadamer, 1980: 40) پس از مرگ سقراط، افلاطون بر آن شد تا یاد استاد خود را زنده نگاه دارد، متوجه شد که از طریق تقلید هنرمندان گفتگوی سقراطی می‌تواند نبوغ نمایشنامه‌پردازی خویش را در خدمت فلسفه قرار دهد. ولی او در نگارش محاورات خود، فقط در شکل گفتگو از سقراط پیروی نکرده، بلکه محتوای مکالمات افلاطون هم از اندیشه‌های سقراط ریشه می‌گیرد. ارسطو که معتقد است بخش زیادی از نظریاتی که افلاطون به سقراط نسبت می‌دهد عقاید خود افلاطون هستند. مکالمات افلاطونی را شیوه تازه هنری میان شعر و نثر می‌داند. این سخن در درجه اول درباره شکل مکالمه صدق می‌کند که نمایشنامه‌ای منثور است؛ ولی با توجه به آزادی‌ای که افلاطون در توصیف سقراط تاریخی به خرج داده است، ارسطو، محتوای گفتگوهای افلاطونی را نیز، آمیزه‌ای از شعر و نثر، یعنی خیال و حقیقت، تلقی کرده است. (پیگر، ۱۳۷۶: ج ۲: ۶۲۶–۶۲۵) افلاطون که نمایشنامه‌نویسی مادرزاد بود، با انتخاب این‌گونه روایت نمایشی برای بیان مفاهیم فلسفی، خودش را در مواجهه تراژدی‌نویسان آن زمان یونان قرارداد و با همین محاورات سقراطی از محاورات ابتدایی، تا آخرین محاورات، به مقابله با یک

روش تربیتی بسیار مهم در فرهنگ و تربیت یونان آن روزگار پرداخت، که همانا شعر و گونه مهمتر شعر، یعنی تراژدی بود.

– تراژدی در محاوره «جمهوری»

آثار شاعران و تراژدی‌نویسان آتن قرن پنجم پیش از میلاد، بیان‌کننده مسائل اخلاقی آن دوره بودند، و شعر حامل اصلی تربیت یونانی بود، به همین دلیل هنگامی که فلسفه به وظیفه تربیتی خود آگاهی یافت، و خود را مستحق جای گرفتن در مقام نخست وسیله تربیت اعلام کرد، نبرد میان فلسفه و شعر آغاز گردید. (همان: ۱۳۷۶: ج ۲، ۱۰۳۹) این دشمنی بیشتر از نوشته‌های هر فیلسوف دیگری، در محاورات افلاطون دیده شد، و عجیب آن‌که، آثار این فیلسوف دشمن شعر و تراژدی، شاعرانه‌ترین نوشته‌هایی است که از فیلسوفان تمام ادوار زندگی و تفکر نوع بشر به جای مانده است. در میان آثار افلاطون، رساله «جمهوری»، محاوره‌ای است که برای نخستین بار تمام تفکرات افلاطون همچون کلی کامل در آن ظاهر می‌شود. این محاوره که امروزه شاید بیش از هر اثر فلسفی دیگر خوانده شده، نخستین یا قدیمی‌ترین طرح به جای مانده از یک شهر آرمانی نظام‌مند تاریخ است، که در بردارنده نخستین نظریات در مورد روانشناسی، منشأ حکومت، اصلاح آموزشی و زیبایی‌شناسی است. (پاپاس، ۱۳۸۹: ۳۴-۳۰) «جمهوری» اثر اصلی افلاطون، و مرکزی است که همه رشته‌های آثار قبل او در آن به هم می‌پیوندند، و در این‌که خود افلاطون آن را به صورت اثری کامل منتشر ساخته است، هیچ تردیدی نیست. این رساله به ده کتاب تقسیم شده است، که با توجه به ساختمان خود محاوره جمهوری، و بر اساس کتاب‌ها به بررسی نظرات افلاطون درباره تراژدی و شعر پرداخته می‌شود.

– «کتاب اول» محاوره «جمهوری»

نخستین کتاب «جمهوری» به منزله مقدمه جمهوری است، اما خودش به تنهایی اثری است که تا اندازه‌ای از «جمهوری» متفاوت است، و بیشتر به نخستین مکالمات سقراطی افلاطون شباهت دارد. در

نخستین کتاب این رساله، سقراط، ضمن تعریف عدالت، از زبان «سیمونیدس» شاعر یونانی غزلسرای قرن ششم و پنجم ق. م، اولین بار به شعر اشاره می‌کند و می‌گوید که شاعران با استعاره و کنایه سخن می‌گویند. (جمهوری، ۳۳۲) این اشاره کوتاه، به کنایه و مجاز بودن شعر، تذکر بسیار مهمی به نظر می‌رسد که قرار است از کتاب دوم پی‌گیری شود.

– «کتاب دوم» محاوره «جمهوری»

کتاب دوم جمهوری، سرآغاز بحث جدی افلاطون درباره هنر، موسیقی، شعر و تراژدی است. او می‌گوید: کاهنان دریوزه‌گر، و غیب‌جویانی که به خاطر کسب پول به خانه توانگران رفته، مدعی می‌شوند خدایان را مطیع خود ساخته، می‌توانند گناهان آنان، پدران و اجدادشان را بشویند، و دشمن آنها را به خاک سیاه بنشانند، برای اثبات ادعای خود به اشعار شاعران به‌ویژه هومر استناد می‌کنند. (همان: ۳۶۴) افلاطون از زبان سقراط، درحاصل تفکرات این چنین شاعران می‌آورد که: «شاعران می‌گویند به وسیله نذر، دعا، هدیه و قربانی می‌توان دل خدایان را به دست آورد و اراده آنان را به نفع خود تغییر داد؛ یا خواست که از خطاهای ما چشم‌پوشند و در صدد مجازات ما برنیایند.» (همان: ۳۶۶) با این دو نمونه، افلاطون اوضاع تربیتی یونان عهد خودش، اندیشه‌های شاعران و انتظارات مردم از شاعران را بیان می‌دارد، و طبق آنچه مطرح شد کم‌کم آماده مقابله با این شیوه تفکر و تربیت یونانی می‌گردد.

در ادامه افلاطون به بیان چگونگی ساخته شدن شهری می‌پردازد که پیشنهاد ساخته شدنش را می‌دهد، زیرا او به این باور رسیده است که شیوه‌های حکومتی رایج، نمی‌تواند مفاهیم او را در راستای تربیت فرد و جامعه و صد البته در دست یافتن به حقیقت برآورده سازد. بنابراین ایده شهر آرمانی‌اش را می‌دهد. سپس درباره چگونگی اداره و ضروریات آرمانشهرش می‌گوید: شهری که ساخته خواهد شد، را به جز آنها که ضروریات زندگی را تأمین می‌کنند، باید از کسانی پُرکرد که مقلد هستند، و به تقلید اشکال و رنگ‌های زیبا، یا تقلید صداها و ساختن موسیقی می‌پردازند. همچنین شاعران،

محتوای شعر شاعران و تراژدی‌نویسان را مورد حمله قرار می‌دهد. و برای بیان آن داستان‌ها، که شنیدنش برای همه و به‌خصوص کودکان مناسب نیست شرط می‌گذارد: دربارهٔ جفاهایی که کرونوس از فرزند خود دیده، حتی اگر راست باشد، نباید به کودکانی که عاری از عقل و تمیزند، نقل کرد؛ بلکه بهتر است دربارهٔ آنها سکوت کرد. اگر هم ضروری است تا گفته شود باید در میان جمعی کوچک، مانند رازی، بر زبان آورده شود. (همان: ۳۷۸) با نگاهی به تراژدی‌هایی که اکنون در دست است، می‌توان دید که از اساسی‌ترین طرح‌های داستانی تراژدی، جنگ و خونریزی میان اعضای یک خانواده یا دوستان و پهلوانان یونانی است. ایلید هومر بر همین طرح استوار است که با اختلاف و رودررویی آشیل، پهلوان یونانی، با آگاممنون فرمانده سپاه یونان در جمله به تروا آغاز می‌شود. یا سه‌گانهٔ اورستس اثر اشیل نیز بر همین مبنای و رویارویی کلوتایمنسترا با همسرش آگاممنون، شکل گرفته، و آنتیگونه و تعدادی دیگر از تراژدی‌های باقی مانده از یونان باستان همین‌گونه‌اند. افلاطون که احتمالاً اجراهایی از آنها را دیده و قطعاً تأثیرشان را در بیننده و خواننده حس کرده است، به همان دلیلی که خودش حتی نگارش تراژدی را کنار گذاشته است، می‌خواهد تا مخاطب شعر و تراژدی را از دیدن و شنیدن این آثار برحذر دارد، پس دلیل می‌آورد: این‌که می‌گویند خدایان با هم جنگ دارند راست نیست. افسانه‌هایی که دربارهٔ نزاع خدایان با هم، و پهلوانان با نزدیکان و خویشاوندانشان هرگز نباید به کودکان گفته شود بلکه باید این اعتقاد در آنان ایجاد شود که تاکنون هیچ‌کس با خویشان و هموطنان خود دشمنی نکرده، و این نوع دشمنی برخلاف دینداری است، و شاعران را نیز باید مجبور کرد داستان‌هایی با این مضامین بیافرینند... داستان جنگ‌های خدایان را که هومر نقل کرده، حتی اگر معنای تمثیلی داشته باشند باید در جامعه متروک شوند. زیرا کودکان و جوانان قادر به درک معانی آنها، و تشخیص استعاره بودن، یا نبودن، آنها را ندارند. (همان: ۳۷۸) او می‌داند که بیشتر مردم، اصول ساختن، و شناختن داستان را نمی‌شناسند، پس این وظیفه را بر دوش کسی می‌گذارد که قرار است

راویان، نمایشگران، رقاصان و ... صنعتگرانی برای ساختن اشیاء تجمل‌گوناگون، لازم است در این شهر حضور داشته باشند. (همان: ۳۷۳) نکتهٔ جالبی که در این مرحله وجود دارد، در کنار کسانی که باید در شهر حضور داشته باشند تا ضروریات زندگی را تأمین کنند، اجازه دادن افلاطون به مقلدین برای حضور در شهر است. همه می‌دانند که در نهایت افلاطون اجازهٔ حضور در مدینه‌اش را به شعرا نمی‌دهد اما در اینجا خودش مجوز آنان، حتی اجراکنندگان نمایش و تراژدی را صادر می‌کند. او می‌داند فرهنگ یونانی که در جان و روح وی نیز رسوخ کرده، بر این باور است که یکی از ارکان مهم تربیت روح یونانی، روایت داستان و شعر است. او این داستان‌ها و روایات را تقسیم کرده، نسبت به چگونگی استفاده از آنها شرط می‌گذارد: روایت سرگذشت و داستان از وسایل تربیت روح است اما دو نوع داستان وجود دارد، راست و دروغ. هرچند قصه‌ها به‌طور کلی داستان‌های دروغین هستند حقایقی هم در آنها نهفته است، اما نباید اجازه داد کودکان هر قصه‌ای را از هر کسی بشنوند. (همان: ۳۷۷-۳۷۶) و هشدار می‌دهد که باید مراقب شاعران قصه‌پرداز بود. قصه‌های خوب را انتخاب و افسانه‌های بد را کنار گذاشت و با آشنا ساختن دایه‌ها و مادران با قصه‌های خوب، از آنان خواست که آن قصه‌ها را به کودکان بگویند. بنابراین باید نقل بیشتر قصه‌ها متوقف شود. (همان: ۳۷۷) چون: هسیودوس، هومر و شاعران دیگر، از دیرباز داستان‌های دروغ ساخته‌اند و به مردم گفته‌اند که هنوز هم گفته می‌شوند. نخستین و بزرگترین عیب نقل آنان این است که دروغ‌های بافته‌اند، که لااقل زیبا هم نیستند، و مانند نقاشان تازه کار، تصویرهایی از خدایان و پهلوانان می‌سازند که هیچ شباهتی به اصل ندارند. مثل هسیودوس که سرگذشت اورانوس و انتقام کرونوس از او را نتوانسته به‌صورت شایسته جعل کند. (همان ۳۷۸-۳۷۷) در اینجا افلاطون به‌صورت منتقد شیوهٔ روایات شاعران نیز عمل می‌کند و به جز محتوای آثار شاعران از شیوهٔ نگارش آنان نیز انتقاد می‌کند که حتی در بیان آنچه می‌خواهند بگویند نیز نتوانسته‌اند به‌طور شایسته عمل کنند. اما وی دوباره بر سر موضع اصلی‌اش رفته،

هیچ کس مایل نیست به نفس خود درباره حقیقت، دروغ بگوید و مهمتر آن که با این دروغ زندگی کند. او معتقد است که خدا، ذاتی بسیط است که گفتار و کردارش حقیقت محض است و لذا نه دگرگون می‌شود، و نه ممکن است کسی را با تغییر صورت و صدا، فریب دهند زیرا که خدایان ساحر یا جادوگر نیستند. (همان: ۳۸۲)

بنابراین افلاطون در اینجا دومین قانون خود را درباره اشعار و داستان‌هایی که درباره خدایان اند مطرح می‌کند: دومین قانون درباره اشعار و داستان‌هایی درباره خدایان این است که: خدایان ساحر یا جادوگر نیستند، تغییر صورت نمی‌دهند، و به وسیله گفتار، یا کردارش کسی را نمی‌فریبند. سروده‌های هومر، آیسخولوس و شاعران دیگر درباره فریبکار بودن خدایان (مثل ژئوس و آپولون)، مورد پذیرش نبوده، نباید اجازه داد آنها اشعار خود را در تماشاخانه‌ها به معرض نمایش بگذارند یا آموزگاران آنها را به کودکان بیاموزند. زیرا پاسداران جامعه باید خدا ترس به بار بیایند، و تا جایی که ممکن است به خدایان همانند شوند. (همان: ۳۸۳)

اما افلاطون معتقد است، این نوع تربیت با ترویج اشعار و تراژدی‌هایی که بر جزء پست روح تأثیر می‌گذارد و آنها را از حقیقت دور می‌سازد امکان‌پذیر نیست.

– «کتاب سوم» محاوره «جمهوری»

در کتاب سوم، وقتی که افلاطون دوباره به بحث شعر و تراژدی بر می‌گردد، گفته‌هایش در کتاب دوم را دنبال کرده، مبحث تازه‌ای مطرح می‌کند و می‌گوید در کنار خداترسی جوانان شهر، و پاسداران حافظ شهر، آنان باید دلیر نیز باشند تا از مرگ نترسند و بتوانند در برابر دشمن با شجاعت تمام دفاع کنند. در اینجا افلاطون به شیوه یونانیان دست به دامن شعر و تراژدی‌نویسان می‌شود. از تراژدی‌نویسان و شاعران کمک می‌خواهد و البته، برای آنان شیوه انجام کار نیز تعیین می‌کند: «چون جوانان جامعه باید دلیر بار بیایند، باید داستان‌هایی به آنان گفت که آنها را تا حد امکان از ترس در برابر مرگ آزاد کند. پس باید از شاعران خواست تا جهان پس از مرگ را ستوده، آن را دهشت‌زا جلوه ندهند؛ چون این سخنشان هم دروغ، و هم برای

جامعه را پیریزی کند. افلاطون معتقد است بنیانگذار جامعه مؤلف نیست که خودش بتواند داستان بگوید، یا تراژدی بسراید، بلکه باید بتواند اصولی را که در ساختن داستان به کار برده می‌شود را بشناسد. یکی از مهمترین و شاید مهمترین اصلی که باید رعایت شود این است که: خدا نیک است، و پیشامدهای نیک از او نشأت می‌گیرد، اما پیشامدهای بد، مسببی جز خدا دارند. پس «در داستان، خواه حماسی، و خواه تراژدی خدا باید چنان که هست نمایانده شود.» (همان: ۳۷۹)

پس این اصل، قبل از هر چیز مد نظر روش تربیتی افلاطون قرار می‌گیرد. او که از اهانت به خدایان و نسبت‌های ناروا به آنها ناراحت است ادامه می‌دهد که: هومر وقتی می‌گوید، نیک و بد راز ژئوس به آدمیان می‌دهد. یا از جنگ خدایان صحبت می‌کند راست نیست. وقتی آیسخولوس (اشیل) هم می‌گوید که خدا هر وقت بخواهد کسی را بی‌خانمان کند، نخست او را در گرداب گناه غوطه‌ور می‌کند. هرگز نباید به گوش جوانان برسد... شاعران نباید خدا را مسبب آن رنج‌ها و بدبختی‌ها قلمداد کنند، مگر آن که بگویند خدا کیفری عادلانه برای آنها فرستاد، و این کیفر برای آنها سودمند بوده است. (همان: ۳۸۰-۳۷۹)

در اینجا است که افلاطون برافروخته از دروغ‌هایی که به خدایان نسبت می‌دهند اولین قانون خودش نسبت به شعر و تراژدی را مطرح می‌کند که: نخستین قانونی که شاعران باید از آن پیروی کنند این است: خدا علت همه چیز نیست، بلکه تنها علت نیکی است. (همان: ۳۸۰)

او در توجیه قانونش برمی‌آید و ادامه می‌دهد: خدا دلفک یا جادوگر نیست که برای ارتکاب کارهای زیان‌آور و زشت، هر لحظه به شکلی درآید. هر موجود کاملی، اعم از این‌که ناشی از طبیعت، یا صنعت باشد صورت اصلی خود را در برابر تأثیر عوامل خارجی بهتر حفظ می‌کند، و چون خدا از هر حیث در نهایت کمال، و در بلندترین پایه زیبایی و نیکی است، محال است در خود تغییری بدهد، پس به همان حال که هست می‌ماند. بنابراین به شاعران نباید اجازه داد بگویند که خدایان برای فریب مردم، خود را به اشکال گوناگون درمی‌آورند. زیرا این صحبت‌ها برخلاف دینداری است. (همان: ۳۸۱-۳۸۰)

افلاطون در ادامه به حقیقت اشاره کرده، می‌گوید

سپاهیان آینده جامعه زیان آور است.» (همان: ۳۸۶) و ادامه می‌دهد: ابیاتی که از جهان پس از مرگ تصاویر هراس‌آوری نشان می‌دهند را باید از آثار شاعران حذف کرد. این آثار هر چقدر شاعرانه‌تر باشند، برای کودکان و نوجوانان ناشایسته‌تر هستند، زیرا باعث می‌شود آنان از ترس مرگ، تن به بندگی بدهند... نباید پهلوانان بزرگ روزگاران گذشته را در حال گریه و شیون نشان داد. اشعاری که پهلوانان را در حال گریه و شیون مجسم می‌کنند را باید ممنوع کرده، و شیون و ندبه را باید به زنان ترسو و نیز به مردان بد دل واگذار کرد. از هومر و شاعران دیگر نیز باید خواست تا دربارهٔ آخیلیئوس اشعاری نسرایند که وی را در حال زاری نشان می‌دهد. (همان: ۳۸۸-۳۸۷) در ادامه، سقراط افلاطون می‌گوید که شاعران نباید خدایان و مردان بزرگ را فی‌المثل در حالی تجسم کنند که گویا آنان از شدت خنده از خود بی خود شده‌اند. (همان: ۳۸۹-۳۸۸) یا نباید از حرص و شهوت و گرسنگی سخن بگویند، بلکه باید از تسلط برفنس و پایداری کردن در گفتار و کردار در شعرشان بگویند. (همان: ۳۹۱-۳۹۰) نباید به شاعران اجازه داد که بگویند خدایان و فرزندان خدایان اسیر هوس بوده‌اند و پهلوانان نامی روزگار گذشته، با مردم عادی هیچ تفاوتی نداشتند. (همان: ۳۹۱) شاعران و داستان‌سرایان وقتی که می‌گویند ستمکاران عمری در نیکبختی به سر می‌برند اما مردم عادل، تیره‌روز هستند. این سخنان بر خلاف حقیقت هستند و لذا باید آنها را از گفتن چنین سخنانی بازداشت. (همان: ۳۹۲)

اشارهٔ افلاطون در زمینه داستان و تراژدی‌ها، شاید به جز ایلید و ادیسهٔ هومر، تراژدی‌هایی مثل تراژدی «آزاکس» «سوفوکل» باشد که در آن، شاعر تراژدی‌پرداز، این پهلوان یونانی را نشان می‌دهد که وقتی پس از مرگ «آشیل»، اسلحهٔ او، به «اولیس» سپرده می‌شود، زاری کرده، از شدت حسادت و کینه می‌خواهد انتقام بگیرد اما از شدت خشم، دچار جنون می‌گردد، و به جای سرداران سپاه یونان، تعدادی گاو و گوسفند را به قتل می‌رساند. آزاکس که خود را لایق دریافت اسلحهٔ آشیل می‌داند، وقتی به خود می‌آید، از اتفاق روی داده، دچار شرم می‌شود و آنچنان احساس حقارت به او دست

می‌دهد، که با خنجری، به زندگی خودش خاتمه می‌دهد. با این نمونه که قطعاً در آن زمان خوانده، یا اجرا می‌شده است، می‌توان پی برد که افلاطون باید نگران باشد تا در شهری ایده‌آل که در حال پی‌ریزی است اگر چنین سرداران و سپاهیان وظیفهٔ امنیت شهر را برعهده داشته باشند چه بر سر شهر ایده‌آلش خواهد آمد.

تا اینجا صحبت از محتوا و مضمون اشعار شعرا و تراژدی‌نویسان یونان باستان بود که افلاطون، به دلیل نتایجی که از خواندن و تماشای آن‌ها روی می‌داد، با آنها مخالفت می‌ورزید. بعد از این در نکته‌ای جالب، افلاطون به شیوهٔ بیان، یا نحوهٔ روایت اشعار می‌پردازد. او اشعار و روایت‌هایی که جوانان باید بشنوند را تقسیم‌بندی بدیعی می‌کند که پیش از آن، طبق آنچه اکنون در دست است، کسی به آن توجه نکرده بود: «از نظر شیوهٔ بیان نیز، شاعران و داستان‌سرایان از روزگاران گذشته، یا از زمان حال گفته، یا آینده را پیش‌بینی می‌کنند. بنابراین در روایت داستان‌ها و اشعاری که جوانان باید بشنوند، یکی از سه روش روایت ساده، روایت تقلیدی، و یا روایتی از تلیفیک آن دو به کار می‌رود. (همان: ۳۹۲) او برای فهماندن منظورش از شیوهٔ بیان، آن را چنین تعریف می‌کند که: «منظور از شیوهٔ بیان، این است که گفته‌های دیگران، و شرح وقایعی که گفته‌ها را به هم مرتبط می‌سازند، چگونه آورده شده‌اند.» (همان: ۳۹۳) سپس به بیان تفاوت شیوه‌های بیان شاعران و حتی تراژدی‌نویسان می‌پردازد. وقتی که شاعر گفتار کسی را چنان می‌آورد که گویی خود آن شخص سخن گفته، یا وقتی که کسی می‌کوشد گفتار و حرکاتش شبیه گفتار و حرکات کس دیگری باشد، از آن شخص تقلید می‌کنند... اگر شاعر در پشت قهرمان داستان پنهان نشود، بیانش از شیوهٔ تقلید عاری، داستان‌دارای روایتی ساده است. (همان: ۳۹۳) و شیوهٔ تراژدی این است که توضیحات شاعر را از میان جمله‌ها بردارند، و تنها عین سخنان دو طرف باقی بماند. (همان: ۳۹۴) پس در انتهای این مبحث نتیجه می‌گیرد که: پس شیوهٔ بیان داستان یا شعر به یکی از سه نوع است: یکی تقلید محض است که نوع خاص تراژدی و کمدی است. نوع دوم روایت و نقل ساده است: این سبک را در اشعاری

جایی نخواهد رسید. اینک افلاطون این شیوه برخورد با دیگران را، درباره تراژدی و حتی کمدی‌نویسان مطرح می‌سازد. او حتی درباره بازیگران کمدی و تراژدی نیز این چنین می‌اندیشد: هر کس تنها در یک پیشه می‌تواند استاد شود، و اگر به چند پیشه بپردازد، در هیچ یک از آنها به جایی نخواهند رسید. کسب مهارت حتی در دو هنر تقلیدی تراژدی و کمدی که شبیه یکدیگر هستند، از یک تن ساخته نیست بنابراین شاعر تراژدی‌نویس، نمی‌تواند کمدی‌نویس خوبی شود و بالعکس... یک نفر نمی‌تواند هم راوی خوبی باشد، هم بازیگر خوبی. حتی یک نفر نمی‌تواند هم بازیگر تراژدی باشد و هم بازیگر کمدی؛ هر چند که در هر دو مورد جز تقلید، کاری نمی‌کنند. (همان: ۳۹۵-۳۹۴)

افلاطون که پیش از این گفته بود هر کس باید تنها فن و پیشه‌ای را که با ذوق و استعدادش تناسب دارد بیاموزد، و با دو شغل داشتن یک نفر مخالفت کرده بود (همان: ۳۷۴ و ۳۹۷) بعدها در کتاب پنجم (همان: ۴۳۳) دوباره به این مطلب باز می‌گردد و به‌عنوان قانونی اساسی در دولت‌شهرش تکرار می‌کند که هر کس باید تنها یک کار و یک پیشه داشته باشد که آن کار ضرورتاً مطابق طبیعت و استعداد اوست؛ وی حتی عدالت را در این می‌داند که هر کس فقط کار خود را انجام داده، و در کار دیگران دخالتی نداشته باشد. این موضوع، مطلبی است که به دفعات در مورد تقلید (میمسیس/mimesis) هم گفته شده اما چون بیشترین مطلب درباره تقلید در آثار افلاطون از منظر هنرهای تجسمی در تحقیقات تکرار گردیده، از اندیشه‌های او در شعر و تراژدی غفلت شده است. نظر وی درباره تقلید شاعران تقریباً شبیه نظرش درباره تقلید نقاشان است، و می‌خواهد با آنان به همان نحو برخورد کند، اما یک نکته ظریفی در این مورد وجود دارد که: شاعر خردمند می‌تواند از مردی آزاد و شریف، به شرطی که آن مرد به سبب بیماری، یا هیجان عشق، مستی و... کاری ناشایست انجام ندهد تقلید نماید. شاعر از تقلید مرد فرومایه نیز به دو دلیل باید دوری کند: اولاً از تقلید کسانی مثل او ناتوان است، و ثانیاً نمی‌خواهد به چنان مرد فرومایه‌ای شبیه گردد... مگر آن که یا از آن مرد کاری نیک سربزند که لایق تقلید

می‌توان یافت که در وصف دیونوسوس و آپولون می‌سرایند. نوع سوم تلفیقی است از آن دو که بیشتر در اشعار و داستان‌های حماسی می‌توان یافت. (همان: ۳۹۴) افلاطون که در اغلب نوشته‌هایش هومر را برخلاف آنچه ما امروزه می‌پنداریم، تراژدی‌نویس می‌داند، و آثارش را نیز تراژدی می‌خواند، شیوه روایت هومر را تلفیقی از روایت تقلیدی و ساده می‌داند (همان: ۳۹۶) این شیوه نگاه افلاطون به شعر و تراژدی خیلی کم مورد توجه منتقدان و مفسران آثارش قرار گرفته، و معمولاً وقتی صحبت از تقلید و شیوه‌های تقلید بر اساس آراء افلاطون می‌شود، همه تفکرها به هنرهای تجسمی رفته، شیوه تقلید یک نقاش یا یک نجار از جهان واقعیت را مطرح می‌کنند که آنها در تقلید هر چیزی، سه بار از حقیقت دور افتاده است. اما واقعیت این است که هنرهای تجسمی در تربیت یونانی و حتی تربیت افلاطونی هیچ‌گاه اهمیت زیادی نداشته و این شعر و تراژدی بودند که جایگاه ارزشمندی برای تربیت روح یونانی داشتند. همچنان که امروزه این نوع نگاه افلاطون به روایت، تا حدودی مورد غفلت قرار گرفته، این نحوه نگاه به انواع روایت و حماسه و تراژدی در یونان باستان نیز طبیعتاً تازگی داشته است، که بعدها ادامه آن را در بوطیقای ارسطو می‌توان یافت که در این رساله هم ارسطو به مخالفت و مقابله با نظریات استادش پرداخته، «بوطیقا» را در برابر مطالب افلاطون، و مخالفتش درباره تراژدی می‌نویسد. ارسطو با تجلیل از سوفوکل و اورپید و اشیل، گویا می‌خواهد به عقیده پیش از افلاطون برگشته، شعر را محمل طبیعی تربیت یونانی بداند. خود افلاطون هم در این قسمت از رساله جمهوری، گویا تردید دارد که باید از تمام پشتوانه‌های فرهنگی‌اش جدا شود یا نه؟ پس سؤالی مطرح می‌کند که: «آیا باید به شاعران اجازه داد تا همه آثار خود را به شیوه تقلید بیان کنند، یا این شیوه را باید محدود به مواردی معین کرد؟ و آیا کمدی و تراژدی را می‌توان به شهر راه داد؟ (همان: ۳۹۴) او در اینجا به مسأله‌ای که پیش از این مطرح کرده باز می‌گردد، که در آن گفته بود هر کس در شهر تنها می‌تواند یک شغل داشته باشد. زیرا هر فرد اگر بیشتر از یک شغل داشته باشد در هیچ‌کدام از آنها به

شود، و یا شاعر بخواید مزاحی به سخنش اضافه (شوخی) کند. (همان: ۳۹۶) به این ترتیب، حکم افلاطون چنین است که دو نوع شیوه بیان هست: یکی را مردانی به کار می‌برند که خردمند هستند و شیوه دیگر را مردانی که از نظر تربیت و طبیعت، برخلاف گروه نخستین، بی‌خردند. گروه نخست می‌توانند از مرد شریف تقلید کند، مگر آن‌که آن مرد شریف به دلیل ضعف روحی یا بیماری روحش در دام نقصانی بیفتد. به نظر می‌رسد در اینجا تضادی در کنه اندیشه افلاطون درباره تقلید دیده می‌شود. وی در هنر نقاشی، تقلید را به این دلیل مردود می‌داند که مصور ساختن هر چیز را به دلیل دور افتادن آن شیء از حقیقت، لایق تقلید نمی‌داند. (مانند مثال میز و تخت) اما در اینجا، تقلید شاعر از مردی شریف را به این دلیل که وی از تأثیر نفسانیات دور شده، و به ایده انسان شبیه تر شده، لایق تقلید می‌شمارد. افلاطون در اینجا نسبت به این‌که معیار و هدفش برای تقلید چیست، و چه بهره تربیتی می‌خواهد از آن ببرد، در نقاشی آن را مردود، و در شعر و تراژدی در مواردی، آن را تأیید می‌کند. آنجا که سخن از دوری تصویر از حقیقت و عالم ایده مطرح می‌شود وی انحراف از آن را رد می‌کند، و اجازه تقلید به نقاش و مجسمه‌ساز را نمی‌دهد؛ اما وقتی درباره انسان نیک حرف می‌زند، به نظر می‌رسد که دیگر آن ملاک ایده و حقیقت کناری گذاشته می‌شود و معیار اصلی‌اش جامعه، و دولت‌شهری می‌گردد که ساکنانش لزوماً باید آدم‌هایی نیک و شریف باشند، و این نکته که نوع انسان نیز ایده‌ای در عالم مثل دارد، که آنها نیز از آن ایده و از حقیقت دور افتاده است، فراموش می‌شود، و لایق تقلید تشبیه می‌گردد تا جامعه از حضورش بهره بگیرد.

علی‌رغم این مطلب، افلاطون هنوز همان نظر نخستینش را در باره کل شاعران دارد و از نظر او، شاعری که خردمند نبوده، و به تقلید همه چیز بپردازد، شیوه شاعری‌اش همانند شیوه روایت هومر تلفیقی از تقلید و روایت ساده خواهد بود. (همان: ۳۹۶) و هرچه شاعر از نظر تربیتی در مرتبه‌ای پایین‌تر باشد، از تقلید هیچ چیز روی گردان نبوده، و می‌تواند در برابر جمعیتی انبوه بایستد، و صدای طبیعت، آلات موسیقی

و حتی صدای سگان، گوسفندان و پرندگان را تقلید نماید. که در این صورت بیان او از تقلید اصوات و حرکات ترکیب یافته، گفتار جای کمتری در تقلید او می‌گیرد. (همان: ۳۹۷) به نظر می‌رسد نوک حمله افلاطون در اینجا شاعران تراژدی پرداز است که از نظر وی، چون از همه چیز تقلید می‌کنند، کم‌کم نقش کلمه و زبان در آثارشان کمتر شده، عناصر نمایشی‌ای مثل حرکت، عمل، موسیقی، و... صدای حیوانات بیشتر از پیش دیده می‌شود. افلاطون برای این‌که دوباره به تعریفی که از انواع روایت ارائه کرده برگردد، به مطلبی که بعدها نزد ارسطو نیز درباره تفاوت تراژدی و حماسه مهم می‌شود می‌پردازد که اگر شیوه روایت بر همان شیوه نخست و ساده باشد، در شیوه بیان و وزن شعر آن دگرگونی کمی روی خواهد داد، و اگر آهنگ هم مناسب باشد، وزن و آهنگ آن ثابت و یکنواخت خواهد بود. اما در (روایت) نوع دوم اگر راوی بخواید گفتار خود را به شکل مناسبی ادا کند، باید همه وزن‌ها و آهنگ‌ها را به کار برده، از شیوه‌ای به شیوه دیگر روی آورد. (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۱ و ۱۶۹) پس افلاطون نتیجه می‌گیرد که همه شاعران و تمام کسانی که مطلبی را بیان می‌کنند، یا شیوه اول را به کار می‌برند یا شیوه دوم را، و یا هر دو شیوه را با هم می‌آمیزند. (جمهوری، ۳۹۷) افلاطون از زبان سقراط می‌گوید که شیوه روایتی که از ترکیب تقلید و ساده به وجود آمده باشد بهتر از دو نوع دیگر بوده، کودکان و آموزگاران و بیشتر مردم این شیوه روایت را می‌پسندند. اگر دقت شود در اینجا افلاطون شاعرانی را که از حرکت، عمل، موسیقی، و... صدای حیوانات تقلید می‌کنند را نادیده می‌گیرد و ترجیح می‌دهد این گروه از شعرا که همان تراژدی‌نویسان هستند در مدینه‌اش جایی نداشته باشند، و روایت و نمایشی از آن‌ها شنیده و دیده نشود.

افلاطون در ادامه به موضوع لزوم یک شغله بودن هر شخص گریزی دوباره می‌زند، و از این طریق می‌خواهد دلیلی را که بر اساس آن می‌خواهد شاعران را از مدینه‌اش بیرون کند، مطرح سازد. با توجه به مطالب قبل که هر شخصی در دولت‌شهر باید تنها یک شغل داشته باشد را می‌توان به تمام اعضای شهر تسری داد و

کشور هم که باید نیرومند و با شهامت بار بیایند، نامناسب است (همان: ۳۹۸) پس همان نتیجه را که درباره تراژدی از سخنانش می‌شد درک کرد، در موسیقی نیز همان مفاهیم دیده می‌شوند. جامعه نیاز به آرامش دارد، نباید روح شهروندان را در معرض هیجان و بی تعادلی قرار داد، او به دنبال اعتدال است و می‌گوید: وزن متعادل رفتاری معتدل، و وزن آشفته رفتاری بیرون از اعتدال بر می‌انگیزد. مضمون سرودها، تابعی از حالت روحی گوینده، و آهنگ و وزن همیشه تابع مضمون هستند. (همان: ۴۰۰) افلاطون می‌داند که یک جامعه تنها با تراژدی‌نویس و شاعر و موسیقیدان شکل نمی‌گیرد، پس طبق آراء قبلی‌اش نسبت به سایر ساکنان شهرش نگرینده، گنه‌مطلب را بیان می‌کند: مضمون خوب، آهنگ زیبا، و وزن درست، ناشی از حالت روحی نیک هستند. این خصلت‌ها را همه‌جا، از جمله نقاشی، بافندگی، معماری، ساختن اسباب و لوازم... و حتی در ساختمان بدن جانوران و گیاهان می‌توان دید؛ زیرا که زشتی، ناموزونی و ناهماهنگی، انعکاس سیرت زشت و ناهماهنگ بوده، و زیبایی و موزونی و هماهنگی، تصاویر سیرت شریف و هماهنگ‌اند... پرورش روحی به یاری شعر و موسیقی مهمترین جزء تربیت است، زیرا وزن و آهنگ آسان‌تر و سریع‌تر از هر چیز در اعماق روح آدمی راه می‌یابد. روحی که به نحو شایسته‌ای تربیت شده، نیک سیرت می‌شود و هر نقص و زشتی را در طبیعت و آثار هنری زود در می‌یابد. (همان: ۴۰۱-۴۰۰)

افلاطون با تأکید بر وزن و هماهنگی می‌خواهد بگوید که تربیت آدمی را باید با تربیت روح (موسیکه پایدیا/ Musike Paideia) آغاز کرد. اصطلاح یونانی موسیکه تنها ناظر به صدا و وزن نیست بلکه بنا به تأکید افلاطون حتی در درجه اول، سخن را نیز شامل می‌شود. ارزش یک سخن نه تنها از حیث اطلاعی که به ما می‌دهد بلکه از لحاظ ارزش تربیتی‌اش نیز بسته به میزان انطباق آن با حقیقت است. همه توجه افلاطون در هر جمله‌ای که گفته می‌شود به این است که آیا آن جمله حقیقت است یا دروغ! از این رو نکته‌ای را که افلاطون درباره‌ی آغاز تربیت می‌گوید، باین واقعیت سخت متناقض می‌

هیچ‌کس را مجاز ندانست که بیش از یک کار و حرفه بلد باشند. همچنان که کفشدوز نباید ناخدای کشتی یا سپاهی و قاضی نیز باشد. پس یک شاعر هم مجاز نیست که تمام شیوه‌ها را در روایتش به کار ببرد. اما اگر کسی که می‌تواند همه چیز را تقلید کند، وارد شهر شود از او چون مردی مقدس و دلپذیر تجلیل خواهد شد، اما باید به او گفت که در شهر برای او جایی نیست و قانون شهر به او اجازه نمی‌دهد در اینجا سکونت کند. پس باید با احترام او را به شهری دیگر روانه کرد و برای شهر خود، شاعران و داستانسرایان ساده‌تر و ناتوان‌تری را ترجیح داد که فقط به تقلید مردان آزاد و شریف، و پیروی از اصول تربیت مردان جنگی شهر قانع هستند. (همان: ۳۹۸) در این مطلب دو موضوع اساسی وجود دارد، نخست آن‌که به نظر می‌رسد برخلاف آنچه مشهور است افلاطون به دلیل قانونی که برای آرمانشهرش گذاشته، تنها و فقط شاعران را نباید از دولت‌شهرش بیرون کرده باشد زیرا وی معتقد است که هر شخص باید یک کار انجام داده و در همان یک کار نیز تبحر پیدا کند؛ بنابراین کفشدوزی هم که ممکن است هوس، یا اقدام کند که فرضاً در کنار کفکاشی‌اش، کشاورزی کند نیز باید از شهر بیرون رانده شود و این مطلبی که مدام از زبان افلاطون نسبت به شاعران گفته می‌شود، باید شامل تمام مردم شهر گردد (هرچند در خود رساله به تصریح از آن صحبت نشده است). و دوم این‌که افلاطون برای شهرش، شاعران هنرمند توانا نیاز ندارد که باعث برانگیخته شدن احساسات جوانان و سربازان شود، بلکه او شاعرانی بسیار معمولی را می‌پسندد که حضورشان موجب اختلال در روح شهروند و دولت‌شهر نشود. جامعه آرامش می‌خواهد و شاعران و تراژدی‌نویسانی که هیجان به فرد و جامعه تزریق می‌کنند، مخل آرامش شهر هستند. پس چنین شاعرانی علی‌رغم توانایی و بزرگی‌شان باید محترمانه از شهر بیرون رانده شوند. او حتی درباره موسیقی نیز چنین تدبیری را به کار می‌بندد. از نظر افلاطون: آهنگ و وزن سرود هم باید متناسب با مضمون سرود باشد. سرودهایی را که مانند آهنگ‌های لیدیایی، مضمونی حزن‌آور دارند را باید کنار گذاشت، زیرا به جز مردان، این آهنگ‌ها برای زنان

نماید، که می‌گوید تربیت با دروغ آغاز می‌شود نه با حقیقت. و مرادش اشاره به داستان‌ها و افسانه‌هایی است که برای کودکان می‌گویند. (پیگر، ۱۳۷۶: ج ۲: ۸۵۹) افلاطون معتقد است تراژدی‌نویسان و «پیندار» هر چند که «آسکلپیون» را فرزند آپولون می‌دانند، اما روایت می‌کنند که او برای معالجهٔ مرد توانگری دستمزد کلانی گرفت که همین باعث شد صاعقه‌ای بر سرش فرود بیاید. اما سقراط افلاطون بر اساس مباحث خود معتقد است، اگر آسکلپوس فرزند خدا بوده، پس حریص و پولدوست نبود، و اگر حریص بود، پس فرزند خدا نبود. (جمهوری: ۴۰۸)

آخرین بحثی که افلاطون در کتاب سوم جمهوری در بارهٔ شعر و تراژدی می‌کند، بازگشتی دوباره به سرآغاز بحثش در کتاب اول دارد که آنجا که سقراط به تعریف عدالت از نگاه «سیمونیدس» شاعر پرداخته، می‌گوید که شاعران با استعاره و کنایه سخن می‌گویند (همان: ۳۳۲) پس گویا در چرخشی که طی مباحث جدی‌اش در دو کتاب دوم و سوم پیرامون شعر و تراژدی داشته، دوباره به همان بحث اول باز می‌گردد و هنگامی که شخصیت مقابلش (گلاوکن) سخنش را درک نمی‌کند سقراط همان را دوباره تکرار می‌کند که: گویا خودش نیز مثل شاعران تراژدی‌نویس در پرده (با ابهام) سخن می‌گویند (همان: ۴۱۳) و گویا از این طریق به نوعی خود را به تراژدی‌نویسان نزدیک می‌کند. افلاطون که در جوانی تراژدی‌نویس بوده، حتی اگر این گفته را برای این‌که مزاحی کرده باشد، بدون هدف و از سر آن‌که نامفهوم بودن سخنش را برای گلاوکن توضیح دهد بر زبان آورده است، اما در اینجا اطلاعاتی کاشته، و سرنخی داده است تا بتوانیم با دنبال کردن آن به موضوعی مهم دست پیدا کنیم. موضوعی که به افلاطون جوان تراژدی‌نویس بی‌ارتباط نبوده، گویا می‌خواهد بگوید آن شور و شیوهٔ روایت تراژدی که ظاهراً از آن دست کشیده است هنوز در زوایای روحش سرک می‌کشد، که نتیجهٔ این سرک کشیدن را در کتاب دهم محاورهٔ جمهوری می‌توان به عینه دید.

با مطالبی که در کتاب دوم و سوم محاورهٔ جمهوری ذکر شد و نقل قول‌هایی که از افلاطون به میان آمد، به

نظر می‌رسد که این دو کتاب طرح یک برنامهٔ آموزشی جدیدی است که در آن بر چگونگی تربیت کودکان به‌ویژه از طریق شعر و تراژدی تأکید می‌کند و بیشترین حمله‌اش عمدتاً به نقش شعر در تربیت پاسداران است. افلاطون نخست از زبان سقراط، پاسداران جوان شهر را از شنیدن داستان‌هایی برحذر می‌دارد که خدایان را عامل شر، ایجاد رنج ناروا، تغییر یابنده یا دروغگو معرفی می‌کنند. او معتقد است چنین اسطوره‌هایی خدایان را نادرست معرفی می‌کنند و الگوهای رفتاری غلطی را به جوانان می‌آموزند. او سپس حکم می‌دهد که نباید داستان‌های مربوط به خدایان یا انسان‌های قهرمان، آنان را ضعیف یا زبون نشان دهند؛ زیرا پاسداران نباید چنین ویژگی‌هایی داشته باشند. قهرمانان داستان‌ها نباید از مرگ بترسند یا گریه و زاری کنند، بلکه باید بر گرایش‌های پلید خود غلبه کنند و تابع آنها نباشند. (پاپاس، ۱۳۸۹: ۱۰۷)

— کتاب‌های «چهارم تا هفتم» محاورهٔ «جمهوری»

در کتاب چهارم از محاورهٔ جمهوری، دربارهٔ شعر و تراژدی مطلبی دیده نمی‌شود. تنها چند بحث کوتاه مربوط به مباحث هنری در متن وجود دارد، که با هدفی سیاسی آورده شده‌اند. (جمهوری: ۴۲۰) او هشدار می‌دهد که باید مراقب بود بخصوص در موسیقی دگرگونی‌ای روی ندهد چون از این طریق تباهی به کل جامعه رخنه خواهد کرد. (همان: ۴۲۴)

او در کتاب پنجم ضمن انتقاد از جشن‌های دیونیزوسی، به فیلسوف‌نماهایی می‌پردازد که در این جشن‌ها شرکت می‌کنند، و گوش‌هایشان را به گروه‌های آوازخوان کرایه می‌دهند. (همان: ۴۷۵)

افلاطون در کتاب ششم معتقد است فهم مردم از زیبایی محدود به پدیدار و ظاهر اشیاء است، لذا در فهم زیبایی حقیقی درمانده‌اند. پس سوفسطائیان از این موضوع سوء استفاده کرده، سعی دارند از علائق مردم برای کسب پول و درآمد مالی بهره بگیرند. (همان: ۴۹۳) که در نتیجه هر دو گروه به گمراهی می‌افتند.

موضوع اصلی کتاب هفتم، تمثیل مشهور «غار» است که افلاطون دربارهٔ آن می‌گوید: آنچه مردم در

پس باید با احترام او را به شهری دیگر روانه کرد. (همان: ۳۹۸)

– «کتاب نهم» محاوره «جمهوری»

از نظر افلاطون: سه نوع آدمی وجود دارد: دانش‌پژوه، جاه‌طلب و نفع‌پرست؛ و این سه گروه هر یک نوع زندگی خود را برتر از دیگران می‌داند. منفعت‌طلب به دنبال پول، و جاه‌طلب به دنبال جاه و شهرت است. اما دوستدار دانش، لذت راستین را جستجوی حقیقت و کسب شناسایی می‌داند و بس! بنابراین، این سه گروه از آدمیان درباره مفهوم لذت و ارزش کیفیت زندگی با یکدیگر اختلاف نظر دارند. (همان: ۵۸۱) پس از این وی به مقایسه جامعه و روح انسان می‌پردازد: همچنان‌که جامعه از سه طبقه تشکیل می‌شود، روح آدمی نیز دارای سه جزء است. پس لذت نیز باید سه نوع باشد که هر نوع آن با جزئی از روح سازگار باشد. (همان: ۵۸) بنابراین افلاطون سه نوع لذت را در برابر سه جزء روح قرار می‌دهد: لذت علم را در برابر عالی‌ترین جزء روح، لذت غلبه و افتخار را در مقابل جزء متوسط، و لذت سود را در برابر جزء پست روح. پس افلاطون تأکید می‌کند که: لذتی که توده مردم آن را می‌طلبند همواره با درد آمیخته بوده، سایه و شبی از لذت راستین است. یعنی این لذت چیزی است که در مقام مقایسه با درد، رنگ لذت به خود می‌گیرد، و گر نه لذت واقعی نیست. به قول استسیخوروس: پهلوانان تروبا، بر سر شیخ هلنا (هلن) به جان یکدیگر افتاده بودند، زیرا هلنای واقعی را نمی‌شناختند (همان: ۵۸۶) که حاصل این مقایسه اجزای روح، و نسبت دادن به شعر و تراژدی از طریق مقایسه هلن واقعی با شیخ هلن، این است که سه نوع لذت وجود دارد که تنها یک نوع آن اصیل و دو نوع دیگر، موهوم می‌باشند. (همان: ۵۸۷) سپس او این تلقی لذت در روح را به جامعه تسری می‌دهد، و امیال شاهانه فیلسوفان و مردم خویشتندار را به قانون و نظم نزدیکتر می‌داند زیرا بیش از هر کسی به لذاذ حقیقی نزدیک هستند و امیال شهوانی و استبدادی را نسبت به قانون و نظم، دورتر از هر چیزی می‌داند. افلاطون از این مسیر، راهی را طی می‌کند تا نشان دهد همچنان که مرد مستبد سه بار از حقیقت دور افتاده است. (همان: ۵۸۷)

درون غار می‌بینند، تنها سایه‌ها و اشباح گذرای «زیبا»، «عدالت» و «نیک» است. (همان: ۵۲۰-۵۱۹) او معتقد است بالاترین دانش‌ها دیدار خود «نیک» است، پس تلاش می‌کند راه‌های شناسایی راستین، و دانش حقیقی را که موجب سفر از عالم کون و فساد به عالم حقیقی است را به غارنشینان نشان دهد.

– «کتاب هشتم» محاوره «جمهوری»

افلاطون برای آن که تراژدی و تراژدی‌نویسان را مورد حمله قرار داده باشد، اینک با اشاره به سخنی از اوریپید مجال خوبی یافته است که بگوید: فرمانروای مستبدی که دوستان پیشین خود را از میان برداشت، و دوستان جدید و زبونی را که به او وفادار هستند به نگرهبانی خود گماشت، سعادتش در این است که در میان هواداران و دوستان تازه‌ای که او را می‌پرستند زندگی کند، در حالی که مردان لایق از او بیزار و گریزان هستند. در این میان شاعران تراژدی‌پرداز، خصوصاً اوریپید که به دانایی مشهورند، در میان یاران فرمانروای مستبد، یگانه‌اند (همان: ۵۶۸) بنابر این استبداد و شاعر تراژدی‌پرداز در یک صف قرار می‌گیرند. افلاطون اینجا بحث‌های قبلی‌اش را کامل می‌کند که تراژدی‌پرداز نه تنها از شناخت حقیقت عاجز است، در شناخت دولتمردان نیز درمانده است، و شیوه حکومتی مناسب مردم را نمی‌شناسد. وی ادامه می‌دهد که: اوریپید می‌گوید: «فرمانروایان مستبد در پرتو همنشینی با خردمندان، خردمندند.» گویا که مقصودش این است همنشینان فرمانروای مستبد مردمان خردمند هستند. (همان: ۵۶۸) افلاطون که دشمنی‌اش با استبداد و دموکراسی روشن شده، و پیشتر نیز به دلایل اضمحلال آنها اشاره کرده، این بار نیز تأکید می‌کند در جامعه‌ای که ساخته خواهد شد، اوریپید و شاعران دیگری که به دفاع از استبداد برخاسته و با مستبدان نشست و برخاست کرده‌اند، جایی نخواهند داشت، و مثل قبل که گفته بود: هرکسی که می‌تواند همه چیز را تقلید کند، وارد شهر شود از او چون مردی مقدس و دلپذیر تجلیل خواهد شد، اما باید به او گفت که در شهر برای او جایی نیست و قانون شهر به او اجازه نمی‌دهد در اینجا سکونت کند.

جزء پست روح نیز سه بار از درک حقیقت و زیبایی حقیقت دور افتاده است. این تطابق میان روح فرد و روح جامعه، و حتی حاکم جامعه، کم‌کم زمینه را برای کتاب دهم جمهوری آماده می‌کند، تا در آنجا نشان دهد آیا روش تربیتی درست و معقول خود، در آرمانشهر را می‌تواند بر خلاف تربیت سنتی یونان باستان، که بر اساس شعر و تراژدی بود، مبتنی بر تربیت فلسفی پی‌ریزی کند، یا نه؟

— «کتاب دهم» محاوره «جمهوری»

در آغاز کتاب دهم، افلاطون گویا دولت‌شهر آرمانی‌اش را ساخته شده باشد، قوانینی را بر آن حاکم می‌کند، و عجیب آن‌که بهترین قانون شهر در مورد تراژدی وضع شده است: به حکم بهترین قانون کشور، اشعار تقلیدی نباید در کشور ما راه یابند ... باید گفت: اشعار تقلیدی برای کسانی که از شناختن ماهیت حقیقی آن‌ها ناتوان هستند زهری کشنده است. (همان: ۵۹۵) پس با قدرتی تمام، نظرش درباره هومر را از زبان سقراط به صورتی واضح بیان می‌دارد: احترام به هومر از دوران کودکی باعث شده بود تا وی نتواند نظرش را درباره هومر بگوید. اما اینک فاش می‌گوید که، هر چند هومر نخستین آموزگار، و پیشوای تراژدی‌نویسان است اما هیچ فرد انسانی برتر از حقیقت نیست. (همان: ۵۹۵) افلاطون احترامش به هومر را نیز در پای حقیقت قربانی می‌سازد و با مثال تخت، و استدلال سه مرتبه دوری سازنده تخت، که از آن را قبلاً مطرح کرده بود (همان: ۵۹۷) در ادامه از مقلدی می‌گوید که در بررسی آراء افلاطون درباره هنر معمولاً از آن غفلت می‌شود: نویسنده نمایشنامه (تراژدی‌نویس) نیز مقلد است زیرا، هنگامی که پادشاهی را مجسم می‌کند، در واقع تصویری را در برابر ما قرار می‌دهد که سه مرحله از اصل دور است، که مقلدان دیگر نیز، همین کار را انجام می‌دهند. (همان: ۵۹۷) کسانی که فریب تقلید را می‌خورند، ساده‌دل هستند و آنانی که هومر و تراژدی‌نویسان را اشخاصی می‌دانند که تمام فضائل و رذایل را می‌شناسند جزو این دسته‌اند: گروهی از مردم می‌گویند که، شاعران تراژدی‌نویس و پیشوای آن‌ها،

هومر، همه فنون و هنرها را می‌شناسند و به تمام فضیلت و رذیلت و امور الهی وقوف دارند؛ زیرا اگر شاعر خوب، موضوع گفتار خود را شناسد نمی‌تواند درباره آن شعری زیبا بسراید. اما آنان گروهی مردم ساده‌لوح هستند که با گروهی مقلد برخورد کرده، و دریافته‌اند که آثار آنان مشتی تصویر فریبنده است که سه مرحله از حقیقت دور افتاده، و ایجاد آن‌ها بدون آشنایی با حقیقت دشوار نیست ... اگر کسی بتواند هم خود چیزی را بسازد، و هم تصویر آن را، عمر خودش را صرف ساختن تصویر نمی‌کند و تصویر را برتر از اصل نمی‌شمارد. پس وقت خود را صرف اصل می‌کند و آثار بزرگ و حقیقی از خودش به یادگار می‌گذارد، تا به جای این‌که او ستایشگر دیگران باشد، دیگران او را ستایش کنند ... هرچند درباره دانش‌هایی مثل پزشکی از شاعران چیزی نمی‌پرسیم اما حق داریم درباره زیباترین و والاترین کارها مثل سرداری سپاه، آئین کشورداری و تربیت آدمیان که موضوع گفتار هومر است، از او سؤال کنیم که اگر گفتارش شبی فریبنده نبوده و سه مرحله از حقیقت دور نیست، و در مرحله دوم قرار دارد، جواب دهد که تاکنون به کدام کشور نظمی نیکو داده، یا سرداری کدام سپاه را در جنگی برعهده داشته، یا چه کسانی را تربیت کرده است تا برای آیندگان نمونه زندگی هومری به یادگار گذاشته باشد؟ (همان: ۶۰۰ - ۵۹۸) افلاطون در پایان این مطالب و استدلال‌های خود، می‌خواهد به نحوی نتیجه‌گیری کند که در مری بودن شعرا و تراژدی‌نویسان دیگر در یونان باستان، ایجاد شک کند. افلاطون با تکیه بر وقایع زندگی خود، آموزه‌هایش از سقراط و توجهش به حقیقت، و دوری تقلید کننده از حقیقت، می‌خواهد واپسین میخ را هم بر تابوت هومر و شعرا بکوبد: «پس هومر نمی‌دانست مردم را چگونه باید تربیت کرد و در این باره فقط به توصیف و تقلید قناعت می‌ورزید، که اگر غیر از این بود، و هومر و هزیئود توان این را داشتند که معاصرانشان را تربیت کرده، آنان را بهتر سازند، مردم نمی‌گذاشتند آنان به صورت خوانندگان دوره‌گرد، از شهری به شهر دیگر بروند، بلکه قدرشان را دانسته، آنان را دعوت کرده، در خانه خود نگه می‌داشتند، یا به دنبال

آنان رفته، می‌کوشیدند از دانش آنان بهره بگیرند. (همان: ۶۰۰) با این کلمات گویا افلاطون می‌خواهد به تحقیر هومر و حماسه‌خوانان دوره‌گرد هومری نیز بپردازد که برای خواندن و روایت داستان‌هایشان از شهری و دیاری به شهر و دیاری دیگر مدام در حال حرکت بودند و افلاطون این تغییر مکان مداوم آن‌ها را، به شیوهٔ روایت و زندگی آنان مربوط ندانسته و اظهار می‌کند که آنان مقلدانی دروغگو، و از حقیقت دور افتاده‌ای هستند که حتی مردم عادی هم که روایت شاعرانه و تقلیدی آن‌ها را می‌بینند و می‌شنوند، برای ایشان قدر و منزلتی قائل نیستند. کسی از این مردم که شاید ساده‌لوح هم باشند، آن‌ها را به خانه‌های خود دعوت نمی‌کند و از ایشان پذیرایی نمی‌کند. افلاطون از زبان سقراط به هومر و شاعرانی که به گمان مردم یونان باستان، معلمان تربیتی ایشان هستند، تاخته، به مقایسهٔ نقاشان مقلد و شاعران مقلد می‌پردازد: همچنان که نقاش، برای کسانی که تنها به رنگ و شکل قانع‌اند، تصویری از صورت ظاهر کفشدوز می‌سازد، بی آن‌که کوچکترین آشنایی با فن کفشدوزی داشته باشد؛ تمام استادان شغرت قلیدی اعم از هومر و دیگران نیز در مورد فضیلت انسانی و موارد دیگر، فقط سایه‌ها و اشباحی را به ما نشان می‌دهند، و از درک فضیلت راستین و دیگر حقایق ناتوان هستند. شاعر با کلمات و جملات خود، نقشی از ظاهر فن‌ها و هنرها می‌سازد، بی آن‌که خود آن‌ها را بشناسد. پس آنچه به وجود می‌آورد شبیحی بیش نیست و کسانی هم که شعر او را می‌خوانند یا می‌شنوند، از روی کلمات و جملات داوری می‌کنند، و توصیف‌های شاعر را که به یاری وزن و قافیه، مثلاً از فن کفشدوزی یا هنر سرداری، یا دیگر هنرها به دست می‌دهد، می‌پسندند و می‌ستایند. شعر همیشه اثری سحرآمیز دارد، در حالی که اگر رنگ و جلای وزن و قافیه را از گفتار شاعران زدوده و کلمات و جمله‌های ساده را باقی بگذاریم گفته‌های آنان به چهره‌ای می‌ماند که در گذشته زیبا نبوده، بلکه فقط شادابی جوانی داشته است، در حالی که امروز، آن شادابی نیز جایش را به پژمردگی داده است. (همان: ۶۰۱-۶۰۰) افلاطون معتقد است، که شعر فاقد آن زیبایی اصیل و ابدی است

که خاص حقیقت است. به عقیدهٔ افلاطون، شاعر نه دانش به معنی فلسفی دارد و نه پندار درست مانند مردان عمل بیگانه از فلسفه را. یگانه کار او تقلید زندگی‌ای است که به چشم تودهٔ مردم نیک و زیبا می‌نماید؛ اثر او انعکاس معیارها و آرمان‌های رایج است ولی فاقد «هنر اندازه‌گیری» حقیقی است که در پرتو آن از بند «نمود» و فریب بتوان جست. (همان: ۶۰۲) او که به بی‌دانشی شاعران اشاره کرده بود، می‌گوید: شاعری که کارش تقلید اشباح و تصاویر است، حقیقت چیزها را نمی‌شناسد، بلکه به نمود آنها قانع است... (همان: ۶۰۱) و در خوب و بد بودن چیزها، هیچ نمی‌داند. پس: فن تقلید اولاً حاوی هیچ‌گونه دانشی دربارهٔ موضوع تقلید نبوده، و مسئولیتی جدی نیست، بلکه درحقیقت تنها نوعی بازی است. ثانیاً شاعرانی که از صحنه‌های گوناگون تقلید کرده و آن‌ها را به وسیلهٔ نمایشنامه یا گاه با شعری حماسی مجسم می‌سازند، مقلد به معنی واقعی هستند. (همان: ۶۰۲) این حکم، هم دربارهٔ تقلیدی است که با چشم‌ها سر و کار دارد (نقاشی) و هم آن تقلیدی که از راه گوش و شنیدن اثر می‌بخشد و شعر نام دارد. (همان: ۶۰۳)

افلاطون در ادامه به بحثی اشاره می‌کند که پژوهشگران تئاتری یا حداقل، دانشجویان تئاتر گمان می‌کنند نخستین کسی که دربارهٔ آن صحبت کرده ارسطو است. ارسطو در تعریف اشعار تقلیدی در بوطیقا می‌گوید: «... اینها را درام خوانده‌اند، زیرا که اینها در آثار خویش اشخاصی را تقلید می‌کنند که در حال عمل و حرکت هستند.» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۱۶) یا در گزارشی دیگر: «... و برخی گویند از این جهت نمایشنامه‌ها «دراماتا» نامیده شده که تشبیه آدمیانی در حال کنش‌اند. (ارسطو، ۱۳۸۸: ۸۶) اما افلاطون پیش از شاگردش، در این باره گفته بود: «هنر شعر تقلیدی مردمانی را در حال کار و عمل مجسم می‌سازد...» (جمهوری، ۶۰۳) که همان بحث اصلی ارسطوست که می‌گوید درام، تقلید انسان در حین عمل است. ارسطو که در مسیری برخلاف استادش گام بر می‌دارد، در جهت پاسخگویی افلاطون برآمده دربارهٔ ی پیدایش شعر چنین می‌گوید: «... به نظر می‌رسد پیدایش هنر شعر

ناتوان اند، زیرا این تقلید، نمودار حالت روحی خاصی است که توده مردم با آن بیگانه اند. (همان: ۶۰۴) پس بنابراین شاعر تقلیدکننده، جزء آرام و خردمند روح را مخاطب قرار نمی‌دهد و در صدد جلب تحسین آن بر نمی‌آید، بلکه چون هدفش جلب توجه توده مردم است، همواره گفتار و کردار مردمان تندخو و ناشکیبا را مجسم می‌کند؛ زیرا تجسم آن گونه روحیات به مراتب آسان‌تر است. پس، شاعر مقلد را با نقاش مقلد مقایسه می‌کند که: شاعر مقلد مانند نقاش است، زیرا او نیز از مجسم ساختن حقیقت ناتوان است و اثری که پدید می‌آورد شبحی بیش نیست؛ و روی سخنش با جزء پست و زبون روح ما است، نه با جزء شریف آن. از زاین رو اگر بخواهیم در جامعه ما نظم و قانون حکمفرما باشد، به شاعر مقلد اجازه ورود نخواهیم داد، زیرا او میل‌ها و آرزوهای پست را بیدار و فربه می‌کند در حالی که اندیشه و خرد را ناتوان ساخته، می‌کشد؛ و از این نظر، درست چون کسی است که زمام کشور را به ستمگران و فرومایگان بسپارد و نیکان و شریفان را از میان بردارد. چنین شاعری در روح هر یک از افراد جامعه نظامی نادرست برقرار می‌کند و با ارائه کردن اشباح و تصاویر دور از حقیقت، جزء بی‌خرد روح را خشنود می‌سازد؛ و این همان جزء است که میان مفهوم بزرگ و کوچک فرقی نمی‌گذارد، بلکه چیزی واحد را گاهی بزرگ، و گاهی کوچک می‌شمارد، و در نتیجه همواره از حقیقت دور می‌ماند. (همان: ۶۰۵) افلاطون اعتراف می‌کند که هنر شعر تقلیدی (تراژدی و حتی کمدی) نیروی شگفت‌آوری برای تأثیرگذاری در مخاطب دارند، و البته ایراد اصلی و عیب این هنرها از نگاه افلاطون نیز در همین نکته است. هنر تقلیدی که نتیجه‌اش دور نگه داشته شدن جزء پست روح انسانی از حقیقت است، عیب اساسی دیگری نیز دارد که می‌تواند به مردم شریف که دوستدار نظم و خرد هستند، نیز آسیب برساند. که حتی در میان همین خردمندان تعداد کمی از ایشان می‌تواند از این آسیب مصون بماند. (همان: ۶۰۵)

«همذات‌پنداری» تماشاگر با قهرمان تراژدی که از نقاط قوت تراژدی از نگاه ارسطو است، در اینجا مورد حمله افلاطون قرار می‌گیرد. او با اشاره به تقسیم روح

به‌طور کلی دو سبب داشته و هر دو سبب‌های طبیعی. زیرا تقلید از کودکی در نهاد مردمان است (و از جانوران دیگر در این فرق دارند که مقلدترین آفریدگاند و دانستی‌های نخستین را از راه تقلید فرا می‌گیرند)، و دوم آن که همگان از شبیه‌سازی‌ها لذت می‌برند. (ارسطو، ۱۳۸۸: ۸۷) یا به ترجمه دیگر: «چنین به نظر می‌رسد که پیدایش شعر دوسبب داشته است، هر دو سبب طبیعی. یکی تقلید است که در آدمی غریزی است ... و همچنین همه مردم از تقلید لذت می‌برند. (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۱۷) پیداست چیزی را که ارسطو طبیعی فرض می‌کند، استادش دوری از حقیقت و تسلیم شدن در برابر جزء پست روح شمرده بود، که به همین سبب ممکن بود اشخاص خود را بدبخت یا نیکبخت احساس کنند. (جمهوری: ۶۰۳) افلاطون در ادامه به دلیل این احساساتی که در روح مخاطب تراژدی به وجود می‌آید، می‌پردازد. از منظر او شکیبایی در برابر مصائب و رنج‌ها ناشی از جزء خردمند و شریف روح بوده، و آن جزئی که مدام درد و رنج را به یاد انسان آورده، موجب ناشکیبایی و زاری و شیون می‌شود جزو نیروی پست روح انسانی است. تأکید افلاطون بر این است که جزء شریف روح انسان مدام سعی می‌کند تا در برابر آلام و دردها خود را نیازد، بلکه با استواری، بر یک حال بماند و تغییری نیابد، لذا می‌گوید که تقلید از این وجه روحی انسان، و در نهایت تقلید از انسان‌های نیکی که همیشه بر یک حال هستند دشوار بوده، و در مقابل تقلید از نیروی روحی پست انسانی، و کسانی که تحت تأثیر این نیرو قرار دارند، به دلیل تغییراتی که مدام در رفتار و حرکات و گفتارشان روی می‌دهد راحت‌تر است.»

بهترین جزء روح ما، از نیروی متفکر خرد پیروی کرده، در برابر درد و رنج از خود شکیبایی نشان می‌دهد؛ اما جزء دیگر ما که زبون و بی‌خرد است، پیوسته درد و رنج را به یاد ما آورده، و ما را وادار به شیون و فریاد می‌کند. این جزء ناشکیبا و بی‌خرد را به آسانی و با انواع مختلف می‌توان تقلید کرد، در حالی که تقلید جزء خردمند که همواره به یک حال می‌ماند، آسان نیست. اگر هم جزء خردمند را از راه تقلید مجسم سازند، توده مردم که در تماشاخانه گرد می‌آیند از درک آن

آدمی به جزء شریف و پست به توضیح این حمله می‌پردازد: هنگامی که اشعار هومر یا شاعران تراژیک دیگر را گوش می‌دهیم که در آن، شاعر، داستان ناکامی پهلوان بزرگی را که به مصیبتی بزرگ دچار آمده، شرح می‌دهد و شکوه‌های غم‌انگیزی را از زبان او بیان می‌کند که از سرنوشت می‌نالد، همان هیجان و حالت روحی در ما ایجاد شده، از آن لذت می‌بریم، و هر شاعری که بتواند این حالات روحی را به شکل قوی‌تری در ما ایجاد کند بزرگترین شاعران می‌خوانیم و ستایشش می‌کنیم، در حالی که خود ما چنانچه دچار چنان مصیبتی شویم، برخلاف آن پهلوان می‌کوشیم تا شکیبایی و آرامش خود را از دست ندهیم، زیرا رفتار مردانه در همین است و آن ناله و شیونی که از زبان پهلوان شنیده، و خشنود می‌شدیم را کار زنان می‌دانیم. پس آیا عجیب نیست که ما گفتار و کردار کسی را ستایش کنیم و از آن لذت ببریم، در حالی که اگر همان گفتار و کردار از خود ما سر بزند شرمنده می‌شویم؟ (همان: ۶۰۵-۶۰۶) جزء پست روح که طبیعتاً خواهان شیون و زاری بوده، ولی ما اجازه ندادیم در وقت سختی و مصیبت زاری کند، و همیشه آرزو داشت که روزی بتواند آزادانه گریه کند، با شنیدن گفته شاعر، به آرزوی دیرین خود می‌رسد. در این زمان جزء شریف روح نیز، که هنوز بهره کافی از تربیت نبرده است، نمی‌تواند در برابر جزء زبون پایداری کند؛ با شنیدن ناله‌های پهلوان اندوهگین می‌شود، و با تحسین گفته‌های شاعر، نسبت به پهلوان ناکام همدردی نشان می‌دهد. جزء شریف در این حال شنیدن شعر را برای خود سودی تلقی کرده، و آماده نیست تا به هنر شعر پشت کند. فقط تنی چند در اثر استعداد ذاتی خود، در می‌یابند که دیدن مصائب دیگران و شنیدن شکوه‌های آنان در خود آدمی بی‌اثر نمی‌ماند؛ و کسی که با تماشای بدبختی دیگران جزء زبون روح خود را بیدار کرد و پرورش داد، در هنگام سختی نیز نمی‌تواند به آن فرمان رانده، عنان جزء زبون روح را در اختیار بگیرد. اگر سخنان و اعمال خنده‌آوری که در شأن خود نمی‌دانیم را در تماشای خانه‌های عمومی ببینیم و بشنویم و از آن‌ها لذت ببریم، روح خود را در معرض

همان آسیب‌هایی قرار خواهیم داد که نمایش‌های حزن‌انگیز به روح تماشاگران می‌رساند. زیرا جزء فرومایه روح که همواره خود را از مزاح بازداشته، تا مبدا در نظر مردم سبکسر به نظر برسد، هنگام تماشای نمایش‌های مضحک به حال خود رها شده، در نتیجه، بی‌آن که خود شخص بداند، کار به جایی می‌رسد که عنان اختیار شخص به دست جزء فرومایه روح می‌افتد و در گفتار و کردار از کمدی‌سازان تقلید می‌کند... اشعار تقلیدی نیز، در شهوت و خشم و لذت و درد، همان اثر را دارند؛ و به جای این‌که آن احساسات را ناتوان کرده، خشک کند، آن‌ها را پرورنده و آبیاری می‌کند. همچنین به جای آن‌که آن‌ها را فرمانبر انسان کنند تا زندگی آدمی قرین نیکبختی شود، آن احساسات را بر ما حاکم می‌سازند، و ما را به سوی بدی و بدبختی می‌کشاند. (همان: ۶۰۶) افلاطون در آخرین مباحث خود درباره تراژدی، وقتی که می‌خواهد حکم کلی صادر کند، با احتیاط بیشتری موضوع را مطرح می‌کند: با کسانی که هومر را می‌ستایند و می‌گویند او آموزگار و مربی یونانیان است، و همه مردم را به مطالعه اشعار او فرا خوانده و معتقدند که همه باید در کشورداری، لشکرکشی و تربیت جوانان، هومر را راهنمای خود قرار دهند، باید مهربان بود. زیرا آنان تا جایی که توانسته‌اند خوبی را دریابند، آدم‌های خوبی هستند. پس باید تصدیق کرد که هومر بزرگترین شاعران و تراژدی‌نویسان است، اما نباید از یاد برد که ما تنها اشعاری را باید به جامعه خود راه داد که درباره ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد. اگر اشعار دیگری اعم از تراژدی یا حماسه را به کشور راه دهیم، در نهایت عنان اختیار جامعه به دست لذت و درد خواهد افتاد و قانون و خرد، که در تمام زمان‌ها و مکان‌ها بهترین فرمانروایان هستند، از جامعه ما رخت برخواهد بست. (همان: ۶۰۶-۶۰۷) پس درصدد توجیه جنگ خود با شعر و تراژدی بر می‌آید که گویا از همان ابتدا نه توسط او یا حتی فلاسفه دیگر، بلکه توسط شاعران آغاز شده است: شعر و فلسفه از روزگاران کهن با یکدیگر در جنگ هستند که دلیل آن هم جملاتی است که در اشعار برخی شعرا، ضد فلاسفه آمده است. با این همه فیلسوفان آماده‌اند تا اشعار تقلیدی و غنایی را به

پژوهشی ژرف و عمیق پیرامون شعر، تراژدی و نسبتش با حقیقت قرار دارد (که همین محاوره جمهوری است) و در سمت دیگر عشقی کودکانه به شعری است که هیچ نسبتی با حقیقت ندارد: همچنان که اگر عاشقی دریافت عشق برای او حاصلی جز زیان ندارد، دست از آن می‌شوی، ما نیز که شعر را در دل خود جای داده‌ایم، به شعر فرصت کافی می‌دهیم تا ثابت کند هنری شریف است و با حقیقت انس دارد. اما اگر موفق نشود از معایبی که در طی پژوهش بدان دست یافتیم برائت جوید، ما نیز از نتیجه پژوهش خود عدول نخواهیم کرد، و اختیار خود را به دست عشقی کودکانه و عامیانه نخواهیم سپرد. چون آن شعرها الفتی با حقیقت ندارند، از این‌رو کسی که نظم درونش را جدی می‌گیرد باید به هنگام شنیدن شعر به هوش باشد و از اصولی که در پژوهش خود درباره شعر به دست آوردیم، غافل نماند... باید به هوش بود که مبادا هوس مال و جاه و مقام، حتی هوس شعر، انسان را بر آن دارد که از عدالت، و فضایل روح غافل شود. زیرا بزرگترین پاداش عدالت، و والاترین جایزه فضیلت برای روح فناپذیر، بهره بردن از آنان برای ابد است. (همان: ۶۰۷-۶۰۸) افلاطون روح را فناپذیر می‌داند و بر آن است که روح پس از مرگ جسم، زنده خواهد ماند. بنابر این وقتی که می‌خواهد به عاشقی که به نصیحت او گوش کرده، دست از عشق کودکانه‌اش به شعر برداشته و به حقیقت روی آورده است، جایزه‌ای بدهد، این افتخار را به جای تن او، نصیب روح وی می‌کند. بنابر این، همان‌گونه که شاعران قدیم یونان، پهلوانان را می‌ستودند و پاداش‌هایی را وصف می‌کردند که همشهریان‌شان به آنان داده بودند، افلاطون نیز مطابق سنت یونانیان مزایایی را بر می‌شمارد که نصیب مرد عادل می‌شود. (همان: ۶۱۲) نخست تصویری از افتخاراتی نشان می‌دهد که مرد عادل از دولت‌شهر دریافت می‌کند، و آن‌گاه سرنوشت روح او را پس از مرگ به تفصیل نشان می‌دهد. (همان: ۶۱۲ تا ۶۱۴) دولت‌شهر قدیم تنها می‌توانست نام پهلوانان گذشته را از طریق نوشتن نامشان به روی گورهایشان و بزرگداشت کارهای نمایان‌شان زنده نگهدارد. ولی در جمهوری، ابدیت روح جای آن را می‌گیرد که همه پاداش‌های دولتی در

شرطی که با دلایل قابل قبولی ثابت کنند برای جامعه‌ای کامل و منظم سودی دربردارند، با آغوش باز بپذیرند. ما نیروی جاذبه‌ای که در شعر نهفته است را می‌ستائیم، ولی حق نداریم حقیقتی را که در نتیجه بحث و استدلال خود به دست آورده‌ایم را فدای آن سازیم. زیرا چنین کاری گناه است، و آماده نیستیم مسئولیت آن را بر عهده بگیریم... (همان: ۶۰۷) پس به سان حاکمی که گویا در دادگاهی بخواهد بر رعیت خویش ترحم کند، یا حتی بخواهد بر خلاف میلش خود را در نظر رعیت‌های دیگرش بخشنده تصویر کند، پیشنهادی اصلاحی به شاعران می‌دهد. گویا افلاطون درباره شعر دو گونه داوری دارد که در نتیجه داوری‌اش بسته به این‌که ارزش شعر را به عنوان معیار عمل و رفتار در نظر بگیرد یا وسیله شناخت حقیقت مطلق، تغییر می‌یابد. «داوری دوم را در کتاب دهم جمهوری، در آخرین بحثش درباره شعر می‌یابیم: آنجا که شعر را تصویر تصویر می‌نامد. افلاطون در این بررسی شعر را از نقطه بلند دانش محض می‌نگرد؛ در حالی که در کتاب دوم، هنگام بحث در تربیت پاسداران، دیدگاهش مرتبه‌ای نازل‌تر داشت که مرتبه عقیده و پندار بوده، تمامی تربیت روحی در آن به عمل در می‌آید. بدین جهت انتقادش از شعر در این مرتبه لحنی ملایم‌تر دارد، ارزش شعر را به کلی نفی نمی‌کند بلکه شعر را نگاه می‌دارد و بهترین وسیله تربیت و زبان حقیقتی والاتر می‌شمارد و به همین سبب لازم می‌داند که آن را دگرگون سازد و همه عناصری را که با معیار فلسفی سازگار نیستند، از آن حذف کند.» (یگر، ۱۳۷۶: ج ۲: ۸۶۳) پس ادامه می‌دهد: با این‌همه اگر شعر بتواند با دلیل و برهان از خود دفاع کند، اجازه خواهیم داد از تبعید بازگردد. این دفاع خواه با اشعار غنایی، یا حماسی صورت گیرد، هواداران شعر نیز، اجازه خواهند داشت در دفاع از شعر خطابه‌ای به نثر ساده، و قابل فهم ایرادکنند و ما را متقاعد سازند که شعر فقط وسیله ایجاد لذت نبوده، بلکه برای فرد و جامعه نیز سودمند است، و ما نیز، از فواید آن بهره خواهیم برد. (جمهوری: ۶۰۷) پس نصیحت می‌کند، و با تشبیه عاشق به دوستدار شعر، از او می‌خواهد سود و زیان خود را بسنجد. در یک طرف،

مقایسه با آن سخت ناچیز است. الهامبخش انسان عادل افلاطونی، بر خلاف پهلوانان کهن در طی قرون متمادی، سرافرازی در میان هموطنان نیست، بلکه سربلندی در برابر خداست.

نتیجه

برای یونانیان شعر حامل اصلی تربیت بود و بدین جهت، همین که فلسفه به وظیفه تربیتی خود آگاهی یافت و خود را مستحق مقام نخست در حوزه تربیت اعلام کرد، نبرد فلسفه و شعر گزیرناپذیر گردید که در این میان افلاطون مهمترین چهره‌ای است که به شعر و تراژدی می‌پردازد. افلاطون در آغاز به هومر که او را آموزگار و پیشوای تراژدی‌نویسان می‌نامد، حمله می‌کند. سپس شدیدترین حملاتش را متوجه تراژدی می‌سازد، زیرا این نوع شعر، نفوذ هیجان‌انگیز شعر را در روح شنونده بهتر از انواع دیگر آشکار می‌سازد. پس ایراد اصلی او به شعر و تراژدی از دیدگاه تربیتی این است که شعر با بهترین جزء روح سر و کار ندارد، بلکه مخاطب آن غرایز انسانی است و اثرش تحریک احساسات و عواطف است. (همان: ۶۰۲) به این ترتیب، جمهوری افلاطون، قسمت اعظم ادبیات یونان را مردود می‌داند و تقریباً تمام تراژدی‌ها را حذف می‌کند، و با برشمردن تأثیرات این ادبیات بر مخاطب، ضمن تحریم آن‌ها در آرمانشهرش، سانسور آن را توجیه می‌کند. افلاطون در کتاب دهم، نبرد خود با شعر و تراژدی را به مثابه بدترین دشمن زندگی خردمندانه پی می‌گیرد، و تنها اشعار و سرودهایی را مجاز می‌سازد به آرمانشهرش وارد شوند که مضمونشان دینی، و ستایش خدایان و تحسین مردان شریف باشد. بدین‌سان دولت و تربیت، هسته مرکزی محاوره افلاطون می‌شود. به این ترتیب تلاش افلاطون که بر آن بود تا هدف شعر و هنر را رسیدن به حقیقت و زیبایی بیان کند، به بار می‌نشیند، که حاصلش همین شیوه شعر فلسفی در محاورات خود اوست. این محاورات که با معیار آرمانشهرش سازگار است، در ابتدا و حتی در جمهوری به‌عنوان الگوی شعر حقیقی معرفی نمی‌شود، اما در آخرین محاوره‌اش یعنی «قوانین» که حاصل دوران پختگی کامل و سالخوردگی اوست، از زبان «مرد آنتی» درباره تربیت جوانان صحبت کرده، می‌گوید

هزاران کس، ادعا می‌کنند که برای تربیت جوانان باید آثار بی‌شمار شاعران اعم از حماسی و غنایی و تراژدی و کمدی را به خورد آنان داد تا حفظ کنند، و گروهی دیگر معتقدند برای آن که جوانان گنجینه‌ای از دانش و تجربه ببندوزند، لاقلاً باید آثار برگزیده را از بر کنند.

(قوانین: ۸۱۰-۸۱۱) اما او که گویا نظریات و دشمنی‌اش با شعر تا حدی تعدیل یافته، تمام اشعار را مردود نشمرده، معتقد است شماری از آثار شعرا و نویسندگان خوب و برخی بد هستند، و افراط در خواندن آن‌ها را زیانبار می‌داند. پس در جواب سؤال یکی از شخصیت‌های حاضر در محاوره (کلینياس) که می‌پرسد که سرمشق جوانان برای تربیت باید چه باشد؟ گویا خود افلاطون از زبان مرد آنتی جواب می‌دهد که برای جستجوی سرمشق لازم نیست راه دوری بروند؛ زیرا تمام گفتگوهایی که در حین محاوره قوانین (و شاید کل محاورات) داشته‌اند، به الهامی شبیه است که از سوی خدا بوده‌اند. پس ادامه می‌دهد که: «... به نظرم چنین می‌آید که ما خود نیز امروز شعری سروده‌ایم. شاید بی‌علت نیست که وقتی که همه آن سخنان را با یک نگاه می‌گذرانیم نشاط غریبی به من دست می‌دهد. زیرا در میان همه اشعار و نوشته‌هایی که تاکنون خوانده یا شنیده‌ام چیزی نمی‌یابم که مانند سخنان خودمان برای جوانان شایسته باشد. از این رو بهترین سرمشقی که می‌توانم به پاسداران قانون ارائه کنم، همین سخن‌هاست.» (همان: ۸۱۱) سخن‌هایی که هدف تمام رسالات افلاطون درباره تربیت بود، اینجا از زبان مرد آنتی گفته و تکمیل می‌شود. پیش از افلاطون، فیلسوفان همواره درگیر مسئله «سرشت مادی عالم»، یا سرشت «وجود» بودند و در کنار آن‌ها به مسائل سیاسی و اخلاقی می‌پرداختند، اما نوشتن فلسفه از راه محاوره، عرض اندام افلاطون در مقابل فرهنگ آنتی آن دوره بود، که در مورد آن مسائل، به تفکر انتزاعی پرداخته بود؛ و شاید، هنگامی که در محاوراتش ادبیات دوران خود را نکوهش می‌کرد، رسالات خود را به گونه‌ای می‌نوشت که جایگزین آن ادبیات کند؛ و اینک در آرمانشهر افلاطونی یک وسیله تربیتی جدیدی که به‌طور عام فلسفه، و به‌طور خاص اندیشه‌های افلاطونی است، جای آن‌ها را

کاپلستون، فردریک، (۱۳۶۸)، تاریخ فلسفه، جلد اول، یونان و روم، ترجمه سید جلال‌الدین مجتبوی، ج ۲، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی و سروش.

کینی، جان. جی (۱۳۹۰)، افلاطون، عزت الله فولادوند، تهران، نشر ماهی.

گمپرتس، تئودور (۱۳۷۵)، متفکران یونانی، محمدحسن لطفی، ج ۲، تهران، انتشارات خوارمی.

گادامر، هانس گئورگ، (۱۳۷۷)، «افلاطون و شاعران»، ترجمه یوسف ابادری، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۴، صص ۸۰-۴۹.

- لوینسون، م جرولد (۱۳۸۷)، مسائل کلی زیبایی‌شناسی، قسمت اول، فریبرز محمدی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

- وارنر، رگس (۱۳۸۷) دانشنامه اساطیر جهان، زیر نظر ابوالقاسم اسماعیل‌پور، ج ۲، تهران، نشر اسطوره.

- هایلند، دریوا (۱۳۸۴)، بنیادهای فلسفه در اساطیر و حکمت پیش از سقراط، رضوان صدقی نژاد و کتایون مزداپور، تهران، نشر علم.

- یگر، ورنر (۱۳۷۶)، پایدیا، محمدحسن لطفی (سه جلد)، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

Annas, Julia. (2003), Plato, A Very Short Introduction, Oxford University Press.

Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (Edited by). (2001), The Routledge companion aesthetics, London.

گرفته است. این همان چرخشی بود که افلاطون امید داشت در جامعه روی دهد و تربیت فلسفی جایگزین تربیت مبتنی بر شعر شود، که تنها این نوع از تربیت، شایسته آموختن به اداره کنندگان و قانون‌گذاران آینده جامعه خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

*- شماره‌هایی که بعد از نقل قولی در کنار اسم محاوره «جمهوری» ذکر شده است، شماره صفحه‌های مجموعه آثار افلاطون است که در قرن شانزدهم، در پاریس انتشار یافته، که به مجموعه «استفانوس» معروف است. این شماره‌ها معمولاً در بیشتر آثار افلاطون آورده می‌شود و کسانی که در نوشته‌های خود به جمله یا مطلبی از افلاطون استناد می‌کنند، پس از ذکر جمله، یا مطلب مورد نظر، شماره صفحه مجموعه استفانوس را نیز که آن جمله یا مطلب در آن قرار دارد، می‌آورد تا مراجعه به نوشته‌های افلاطون در هر زبانی راحت شود.

در اینجا هم، چون اساس پژوهش بر ترجمه مرحوم «محمدحسن لطفی» قرار گرفته که همین شماره‌ها را در خود دارد، لذا مطابق معمول هر زبان دیگر، تنها به ذکر شماره صفحه‌های مجموعه استفانوس قناعت شده، شماره صفحه‌های ترجمه فارسی ذکر نشده است.

کتابنامه

ارسطو، (۱۳۶۹)، ارسطو و فن شعر، دکتر عبدالحسین زرین کوب، ج ۲، تهران، انتشارات امیر کبیر.

_____ (۱۳۸۵)، متافیزیک، ترجمه شرف‌الدین خراسانی، ج ۴، تهران، انتشارات حکمت.

_____ (۱۳۸۸)، درباره هنر شعر، سهیل محسن افنان، تهران، انتشارات حکمت.

افلاطون، (۱۳۸۴)، جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، ج ۱۰، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

_____ (۱۳۸۰)، مجموعه آثار، ج ۴، محمدحسن لطفی، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

پاپاس، نیکلاس (۱۳۸۹)، کتاب راهنمای جمهوری افلاطون، بهزاد سبزی، ج ۲، تهران، انتشارات حکمت.

دورومی‌بی، ژاکلین (۱۳۸۶)، تراژدی یونان، خسر سمیعی، تهران، نشر قطره.

شاپوری، سعید، (۱۳۹۱)، «حقیقت و تراژدی»، فصلنامه خصی تئاتر، شماره ۴۹، صص ۱۳۱-۱۲۰.