Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Greek Tragedy and Its Epistemological-Educational Role in Plato Philosophical System

Setad Khazeir Karim [1] | **Ali Asghar Morowat** [2]✉ |**Ali Salmani** [3]

1. PhD Candidate, Department of Philosophy of Art, Bu -Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: Setad1970@gmail.com
2. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Bu -Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: a.morovat@basu.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: salmani@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 24 January 2026
Received in revised from 18 February 2026
Accepted 01 March 2026
Published online 18 July 2026

Keywords:
Tragedy, Plato, Ideal World, Epistemology, Education.

ABSTRACT

This article examines Plato's critical view of Greek tragedy and its function. Plato does not consider tragedy to be just one art or a specific genre of art. In his view, tragedy contains a specific worldview that is current and dominant among people. It is true that Plato's view of tragedy is influenced by his general view of art, but what makes tragedy so important is the way of life in which it is promoted and praised. To examine Plato's view of tragedy and its function, an attempt was first made to examine the concept of "mimesis" (imitation/representation) in Plato's treatises. By examining this concept, it became clear that imitation, as the essence of art, is not in itself negative. It is true that Plato speaks of a reprehensible and objectionable type of imitation in some passages, but this type of approach cannot be generalized to the entire meaning of art. The type of imitation used in the arts determines the Platonic view of it. Imitation that is influenced by the creation, or more precisely, the birth of works of art, is not only not reprehensible, but also necessary and essential; on the contrary, imitation of objects and affairs existing in the world due to its distance from truth is reprehensible and undesirable. After clarifying Plato's dual view of art, we turned to parts of Plato's treatises in which tragedy and its usual functions are implicitly referred to. By nourishing and strengthening the lower part of the soul, ordinary tragedy has a psychological and morally destructive effect on the audience, portrays death as the greatest evil, encourages mourning, and most importantly, promotes a worldview based on the rule of "Moira" (fate). In contrast, Plato believes in a kind of ideal tragedy that represents the "most beautiful and best life" (i.e., a life dedicated to wisdom and virtue). This type of tragedy is not an existing literary genre, but a "project" to be realized in the form of a philosophical life (Socrates in the *Phaedo*) and an ideal constitution (Magnesia in the *Laws*). The most important function of this type of tragedy is to purify the soul by separating it from bodily attachments and directing it towards wisdom and virtue

Cite this article: Khazeir Karim, S.; Morowat, A. A. & Salmani, A (2026). Greek Tragedy and Its Epistemological-Educational Role in Plato Philosophical System. *Journal of Philosophical Investigations*, 20 (55), 767-784. https://doi.org/10.22034/jpiut.2026.71251.4425

© The Author(s). Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

When a hero like Achilles knows that an early death is destined for him, the audience learns that life always comes with inevitable limitations. In fact, tragedy is supposed to strengthen our “resilience” in the face of fate. Plato explicitly shows in his treatises that the tragic view of life, which is the conventional and accepted view of all people, is not the right one. In his treatises, Plato, rather than accepting fate or chance as the determining factor in life, believes that man has the ability to shape his own life and must accept responsibility for it. In The Republic, Book 10, the myth of Er ends with the sentence: "

Materials and method

Therefore, it seems that Plato is generally opposed to any tragedy and does not see any function for it; because tragedy is based on a principle that he completely rejects. In the present study, we are going to first examine Plato's view on tragedy by briefly examining Plato's view on art in general and Plato's view on artists, in order to answer the question of what Plato's view on tragedy and its function is.

Description

Plato considers the founder and legislator of society to be obliged to censor works of art and determine characteristics for poets and tragedians so that the youth of Medina can be educated in the best possible way, since the happiness of society and his utopia depend on this correct education. He believes that the first principle that tragedians should observe is that God is good, and that good events originate from him.

In the Republic, he believes that God is a simple essence and that his words and actions are pure truth. He is free from corruption and deceit, does not change, and does not deceive anyone by changing his voice and tone, because the gods are not magicians or sorcerers. Plato places special emphasis on this issue that tragedians need to pay attention to. “The gods are not magicians or sorcerers, they do not change, and they do not deceive anyone.” Therefore, Plato does not tolerate the poems of Homer, Aeschylus, and other poets about the deceitfulness of the gods, and naturally considers these works to be worthless and have no place in the educational structure of his city.

This is where Plato's statement comes from, God in poetry is constantly changing. That is, he is both one and many and is constantly changing. In the Republic, he is a teacher and politician and speaks in a didactic manner. That is why he does not accept the plurality and multiplicity of God. However, contrary to his statements in the Republic, in the treatise "Parmenides", which is no longer addressed to the general public, he affirms the plurality and multiplicity of God and accepts the principle of manifestation and plurality. "So, if there is one, there must be number; but since there is number, there will be multiplicity and multiplicity and an infinite number of beings... Thus, one being is multiplicity and multiplicity infinite. He is both the same and the other." It is clear.

Conclusion

The analysis of Plato's ideal tragedy does not focus on any one instance. Often, each of the characteristics of ideal tragedy is raised during the audit of existing works. The main

characteristic attributed to ideal tragedy is also taken from the treatise Phaedo, which is the story of the death of Socrates, and not from a real tragedy. This means that Plato's "ideal tragedy" is a "project". Therefore, this type of tragedy for Plato is not an existing literary genre, but a program that must be realized in practice - in the form of a philosophical life (like Socrates in *Phaedo*) and in the structure of an ideal city (like Magnesia in the *Laws*). In other words, instead of writing tragedy, Plato redefines life itself as tragedy.

Ordinary tragedy, with its well-known structure and characteristics, causes emotional catharsis in the audience, but by rejecting ordinary tragedy, Plato also denies its function, namely emotional catharsis. In Plato's view, ideal tragedy can cause rational catharsis. However, this type of catharsis is not achieved for the audience through observation, but for the philosopher himself and through philosophical practice. By strengthening his rational faculties, a person purifies himself, that is, he frees himself from feelings and emotions, his body and its attachments, and finally prepares himself for death, which contains the greatest good. But whether this kind of life, or even its representation with the characteristics expressed in Plato's works, can be placed under the genre of tragedy is perhaps the greatest challenge that Plato faces. Is tragedy, or in other words, life devoid of concern for fate and the conflict of specific feelings and emotions, not a lion without a mane and tears? What Plato describes is a lifestyle, not a work of art.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

تراژدی یونانی و نقش معرفتی– تربیتی آن، در دستگاه فلسفی افلاطون

ستاد خضر کریم[۱] | علی‌اصغر مروت ✉ [۲] | علی سلمانی[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران. رایانامه: Setad1970@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران. رایانامه: a.morovat@basu.ac.ir
۳. دانشیار، گروه فلسفه هنر، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران. رایانامه: salmani@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۲۷

کلیدواژه‌ها:
تراژدی، افلاطون، جهان ایده‌آل، معرفت‌شناسی، آموزش.

چکیده

مقاله حاضر دیدگاه انتقادی افلاطون نسبت به تراژدی یونانی و کارکرد آن را بررسی می‌کند. افلاطون تراژدی را تنها یک هنر یا ژانر هنری خاص نمی‌داند. از نظر او تراژدی حاوی نوعی جهان‌بینی خاص است که در میان مردم جاری و حاکم است. درست است که نگاه افلاطون به تراژدی متأثر از نگاه کلی او در مورد هنر است، اما آنچه سبب می‌شود تراژدی از اهمیت بسیار زیادی برخوردار باشد، نوعی سبک زندگی است که در آن ترویج شده و مورد ستایش قرار می‌گیرد. برای بررسی دیدگاه افلاطون در مورد تراژدی و کارکرد آن، ابتدا تلاش شد تا مفهوم «میمسیس» (تقلید/ بازنمایی) در رساله‌های افلاطونی مورد بررسی قرار دهیم. با بررسی این مفهوم مشخص شد که تقلید به عنوان ذات هنر، فی‌نفسه امر منفی و سلبی نیست. درست است که افلاطون در برخی از فقرات از نوعی تقلید مذموم و ناپسند صحبت می‌کند، اما نمی‌توان این نوع برخورد را در مورد کل معنای هنر تعمیم داد. نوع تقلید به کاررفته در هنرها، دیدگاه افلاطونی را نسبت به آن مشخص می‌کند. تقلیدی که به خلق و به عبارت دقیق‌تر زایش آثار هنری متأثر از حقیقت می‌شود، نه تنها مذموم نیست که لازم و ضروری نیز می‌باشد؛ در مقابل، تقلید از اشیا و امور موجود در عالم به واسطه دوری از حقیقت، مذموم و ناپسند است. بعد از مشخص شدن نگاه دوگانهٔ افلاطون به هنر، به سراغ بخش‌هایی از رسالات افلاطونی رفتیم که در آنها بطور ضمنی به تراژدی و کارکردهای معمول آن اشاره شده است. تراژدی معمول با تغذیه و تقویت بخش پایین‌تر نفس، تأثیر مخرب روانی و اخلاقی بر مخاطب می‌گذارد، مرگ را بزرگ‌ترین شر به تصویر می‌کشد، سوگواری را تشویق می‌نماید، و مهم‌تر از همه، جهان‌بینی مبتنی بر حاکمیت «مویرا» (سرنوشت) را ترویج می‌کند، اما در مقابل، افلاطون به نوعی تراژدی آرمانی معتقد است که بازنمایی «زیباترین و بهترین زندگی» (یعنی زندگی وقف‌شده به خرد و فضیلت) است. این نوع تراژدی نه یک ژانر ادبی موجود، بلکه یک «پروژه» است که باید در قالب زندگی فیلسوفانه (سقراط در *فایدون*) و قانون اساسی آرمانی (مگنزیا در *قوانین*) تحقق یابد. مهم‌ترین کارکرد این نوع تراژدی، تطهیر نفس از طریق جدا کردن آن از تعلقات بدنی و هدایت آن به سوی خرد و فضیلت است.

استناد: خضرکریم، ستاد؛ مروت، علی‌اصغر و سلمانی علی. (۱۴۰۵). تراژدی یونانی و نقش معرفتی– تربیتی آن، در دستگاه فلسفی افلاطون، *پژوهش‌های فلسفی*، ۲۰ (۵۵)، ۷۶۷-۷۸۴. https://doi.org/10.22034/jpiut.2026.71251.4425

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

مقدمه

با اینکه در عالم زیباشناسی و هنر هیچ اندیشمندی به اندازهٔ افلاطون هنر را مورد نقد قرار نداده است، اما می‌توان در میان آثار افلاطونی برخی گزاره‌های مثبت نسبت به برخی هنرها یافت. برای مثال سخنان افلاطون در *ایون* و رساله *مهمانی* نوعی نگاه مثبت در مورد شاعران و جویندگان زیبایی حقیقی را در اختیار ما می‌گذارد، اما ماجرا در مورد تراژدی کاملاً متفاوت از سایر هنرهاست. می‌دانیم که تراژدی در یونان باستان ریشه در آیین‌های دینی داشت و بر اساس تفسیر رایج، به انسان نشان می‌دهد که زندگی تحت تسلط سرنوشت است. سرنوشت یعنی همان نیرویی کیهانی که سهم هر انسان را تعیین می‌کند و انسان گریزی از آن ندارد.

تراژدی صریحاً مبتنی بر اصلی است که افلاطون به آن اعتقادی ندارد: اینکه سرنوشت بر زندگی انسان حاکم است و اراده و انتخاب فردی در برابر آن ناچیز است. حتی خدایان نیز تابع قضا و قدر هستند و این چارچوب اجتناب‌ناپذیر، محدودیت‌های کنش انسانی را تعیین می‌کند. در واقع تراژدی با نمایش تابعیت انسان در صدد آن است که نشان دهد حتی فهرمانانی چون آشیل اسیر سرنوشت هستند. پس جای هیچ نگرانی برای ما وجود ندارد. وقتی قهرمانی چون آشیل می‌داند که مرگ زودهنگام برای او مقدر شده است، تماشاگر می‌آموزد که زندگی همواره با محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیر همراه است.

در واقع تراژدی قرار است «قدرت تاب‌آوری» ما را در برابر سرنوشت تقویت کند. افلاطون صریحا در رساله‌های خود نشان می‌دهد که نگرش تراژیک به زندگی که همان نگرش مرسوم و پذیرفته شدل همه مردم است، نگرش درستی نیست. افلاطون در رسالات خود به جای پذیرش سرنوشت یا بخت و شانس به عنوان عامل تعیین‌کنندهٔ زندگی، بر این باور است که انسان توانایی رقم زدن زندگی خود را دارد و باید مسئولیت آن را بپذیرد. در *جمهوری*، کتاب ۱۰، اسطورهٔ ار با این جمله به پایان می‌رسد: مسئولیت با انتخاب‌کننده است؛ خدا بی‌گناه است

۱. بیان مسئله و روش پژوهش

نقد افلاطون نسبت به تراژدی بسیار شدیدتر و عمیق‌تر از نقد او نسبت به سایر هنرهاست. از نظر افلاطون، سرنوشت چیزی نیست که از بیرون بر انسان تحمیل شود، بلکه حاصل انتخاب‌های خود اوست. از همین رو، علی‌الظاهر به نظر می‌رسد افلاطون با هر گونه تراژدی به طور کلی مخالف است و کارکردی نیز برای آن قائل نیست؛ زیرا تراژدی مبتنی بر اصلی است که او یکسره آن را رد می‌کند. در پژوهش حاضر قرار است ابتدا با بررسی اجمالی دیدگاه افلاطون در مورد هنر بطور کلی و نگرش افلاطون در مورد هنرمندان به بررسی دیدگاه افلاطون در مورد تراژدی بپردازیم تا به این سوال پاسخ دهیم که نگرش افلاطون به تراژدی و کارکرد آن چگونه است؟

۲. نظام معرفت‌شناسی افلاطون و هنر

بدون فهم دستگاه معرفت‌شناسی افلاطون، نه تنها نمی‌توانیم فهم صحیحی از نگاه او به هنر داشته باشیم، بلکه کل شناخت‌مان از نظام فکری این فیلسوف نیز، دچار ابهام و اغتشاش خواهد شد، چرا که هدف افلاطون از اندیشه‌ورزی چیزی جز معرفت و وصول به حقیقت نبود. محوری‌ترین و بنیادی‌ترین نظریه فلسفی افلاطون، نظریه «مُثُل»[1] است که نه فقط به منظور تبیین هستی‌شناختی جهان، بلکه نجات معرفت از دام تغییرات و سیلان عالم محسوس نیز هست.

[1] Ideas

> در میان محاورات اولیه، چهار محاوره هست که بحث درباره تعریف چیزهایی خاص را هدف اصلی خویش قرار می‌دهد... در صرف مطرح کردن اینگونه پرسش‌ها، پیشاپیش نطفه نظریه مثل به طور پنهانی حضور دارد (راس، ۱۴۰۰، ۲۴).

باید برای هرچیزی که اندیشه به آن تعلق می‌گیرد مثال و ایده‌ای وجود داشته باشد، درغیراین صورت، طبق نظر افلاطون، معرفت و شناخت به نسبت آن تحقق نخواهد یافت (صیدی، ۱۳۹۴ ، ۱۱۰).

به‌طورکلی، در سپهر اندیشه پیشاسقراطی، دو نحله وجود داشت که دیدگاه‌شان نسبت به جهان مطلقاً مغایر با یکدیگر به نظر می‌رسید. و می‌توان نظریهٔ مُثُل به‌مثابه نقطه ثقل نظام فکری و خاصه دستگاه معرفت شناسی‌اش را، چونان سنتز دیالکتیکی این دو نحله در نظر گرفت.

هراکلیتوس[1] نماینده اندیشه کثرت‌گراست. از نظر او، همه‌چیز در تغییر و سیلان مطلق است و هیچ ثبات و پایداری‌ای وجود ندارد، اما در مقابل، پارمنیدس[2] اساس جهان را مبتنی‌بر ثبات و وحدت می‌دانست. از دید او، هرگونه کثرت، حرکت و تغییر توهمی بیش نیست و جهان صرفاً یک کل واحد و متصل است (گاتری، ۱۳۷۸، ۷۵۲). افلاطون این نظر هراکلیتوس را می‌پذیرد که «شدن» یا صیرورتی دائم وجود دارد، اما آن را با جهان محسوس نسبت می‌دهد. با این‌حال، همچنین تاکید می‌کند که اگر همه‌چیز همواره دگرگون شود و معین نماند، شناخت ممتنع و غیر ممکن می‌شود (افلاطون، ۱۳۸۰، ۷۵۲). لذا به دیدگاه پارمنیدس هم نظر دارد و سعی می‌کند هر دو دیدگاه را با دستگاه فلسفی خویش منطبق کند. با این اوصاف، می‌توان گفت که افلاطون مواجهه‌ای دیالیکتیکی با دوگانه «هراکلیتی/ پارمنیدسی» داشته است. او به هیچ‌یک از این دیدگاه‌ها تن نداد و در عین حال، هیچ‌کدام را نیز نادیده نگرفت. به عبارت دقیق‌تر، کثرت و حرکت را در حوزهٔ محسوسات و وحدت و ثبات را در حوزه معقولات پذیرفت. لذا می‌توان گفت دقیقاً از همین نقطه است که معقول و محسوس در نظام فلسفی افلاطون از هم تفکیک می‌شوند و هرکدام عالمی مجزا را در بر می‌گیرند.

> بر همین اساس نظام فلسفی افلاطون بر پایه تمایز بنیادین میان «هستی حقیقی»[3] و «نمود ظاهری»[4] استوار است. از نظر افلاطون، جهان محسوساتی که با حواس خود درک می‌کنیم، جهانِ «شدن» و «تغییر» است، در حالی که حقیقت نهایی متعلق به جهان «ایده‌ها» یا «صور» است که جاودانه، تغییرناپذیر و صرفاً با عقل قابل درک می‌باشند (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۴۸۲).

معرفت از نظر افلاطون صرفاً به این جهانِ ایده‌ها تعلق دارد و درجات مختلفی از وضوح و حقیقت را شامل می‌شود که در کتاب ششم *جمهوری* «تمثیلِ خط » را شرح می‌دهد و چهار بخش پندار، باور ، تفکر و شناخت ناب را مشخص می‌کند (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۵۰۹-۵۱۱).

> اکنون خطی را تصور کن که به دو بخش نابرابر تقسیم شده است: یکی از آن دو بخش، عالمِ دیدنی‌هاست و دیگری عالمِ شناختنی‌ها. هریک از آن دو بخش را نیز به همان نسبت به دو جزء تقسیم کن (افلاطون،۱۳۸۰، ۱۰۵۱).

---

[1] Heraklitos

[2] Parmenides پارمنیدس به دلیل احتمال بروز خطا در حس معتقد بود حرکت که امری محسوس است، وجود ندارد و به ثبات باور داشت. در مقابل هراکلیتوس شناخت حسی را معتبر می‌دانست و حرکت را به عنوان یک اصل اساسی پذیرفته بود.

[3] Being

[4] Becoming

او علاوه بر بخش‌بندی عالم محسوسات به دو جزء اشیای محسوس و سایه و تصاویر این اشیا، عالم معقولات را نیز در دو بخشِ فرضیات و ایده‌ها (مُثُل) صورت‌بندی می‌کند. افلاطون عالم ایده را در بالاترین مرتبه هستی می‌نشاند و شناسایی به یاری خِرد و دانش حقیقی را مربوط به این حوزه می‌داند. می‌توان بر این مهم تأکید کرد که افلاطون از حیث هستی‌شناختی به عالم ایده اعتقاد دارد و علمِ شناختن این عالم، یعنی دانش پرداختن به ایده‌ها را بالاترین نوع دانش و مصداق علم حقیقی می‌شمارد. در این سلسله‌مراتب معرفتی، جهان محسوسات (جهان پدیدارها) یک درجه از ایده‌ها فاصله دارد و تصاویر هنری (نقاشی، شعر، موسیقی) که از این اشیاء محسوس تقلید می‌کنند، دو درجه از حقیقت فاصله می‌گیرند (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۵۹۶). بدین ترتیب، نظریه هنر افلاطون مستقیماً از معرفت‌شناسی سلسله‌مراتبی او نشأت می‌گیرد.

باید توجه داشت هنر به مثابه «تقلید»، همواره در پایین‌ترین سطح هستی و معرفت قرار می‌گیرد، اما همین فاصله می‌تواند زمینه‌ای برای «اشاره به حقیقت» باشد، اگر هنرمند از حدِ صرفِ کپی‌برداری فراتر رود و به «تفسیر» ذات پدیده‌ها بپردازد. این نگاهِ دو وجهی به هنر —گاهی مثبت و گاهی منفی— در گروِ آن است که هنرمند تا چه اندازه به جای تقلیدِ ظواهر، در پیِ «شباهت‌سازی با حقیقت باشد. باید توجه داشت که معیار موفقیت اثر هنری برای افلاطون نه شباهت با اصل بلکه شباهت با حقیقت است. از همین رو هنر همواره در نسبت با حقیقت سنجیده می‌شود.

میمسیس یا همان تقلید که افلاطون هنر را با آن تعریف می‌کند، در بافتارهای مختلف معانی متفاوت پیدا می‌کند. همانگونه که هالیول یکی از معروف‌ترین شارحان افلاطون بیان می‌کند میمسیس در هر رساله و در هر بافتار معنایی خاص و گاه منحصر به فرد دارد. این مفهوم «سیال، متغیر و چندلایه» است و نمی‌توان آن را به یک «دکترین ثابت» تقلیل داد. به‌طور کلی، معانی میمسیس در دیالوگ‌های مختلف تغییر می‌کند و «هیچ استدلال واحد در افلاطون راهی برای نظریه‌پردازی در مورد پیامدهای مفهومی میمسیس ارائه نمی‌دهد (هالی‌وول، ۲۰۰۲، ۳۷–۳۸). با این وجود به نظر می‌رسد دسته‌بندی رسالاتی که در آنها به میمسیس اشاره شده است و بررسی آن برای یافتن معنا یا معانی مرتبط با هنر (مشخص کردن دلالت معنایی آن در بحث از هنر و نه در همهٔ مباحث) ما را در بررسی دیدگاه افلاطون در مورد هنر کمک خواهد کرد. برای روشن‌سازی بحث، می‌توان رسالات افلاطونی را که در آنها مفهوم میمسیس مطرح شده است به پنج دسته کلی تقسیم کرد:

دسته اول: میمسیس به عنوان «تقلید فریبنده و ساده‌انگارانه» در این دسته، میمسیس به معنای «کپی صرف از ظواهر» است؛ تقلیدی که فاصله خود را از حقیقت پنهان می‌کند. در *جمهوری*، سقراط با مثال آینه نشان می‌دهد که چگونه میمسیس می‌تواند ظاهر همه چیز را بدون شناخت ذات آنها بازتولید کند: «با بردن یک آینه، به سرعت می‌توانی خورشید، چیزهای آسمان، زمین، خودت، دیگر حیوانات، اشیاء ساخته‌شده، گیاهان و همه چیز را بسازی (افلاطون[۸] ۱۹۹۷، ۵۹۶). در *سوفیست* نیز غریبه آئلتایی می‌گوید که سوفسطایی با واژگان خود، تصاویر فریبنده‌ای[1] می‌سازد که جوانان ناآگاه را فریب می‌دهد (افلاطون[۹] ۱۹۹۷، ۲۳۴). در این دو رساله، میمسیس عمیقاً منفی و مذموم ارزیابی می‌شود.

دسته دوم: میمسیس به عنوان «تفسیر و بازنمایی هنرمندانه» اما در نقطه مقابل، میمسیس در برخی رساله‌ها معنایی مثبت پیدا می‌کند و به عنوان «بازنمایی حقیقت از طریق هنر» تعریف می‌شود. در کتاب سوم *جمهوری*، سقراط نوع خاصی از تقلید را مجاز می‌شمارد: تقلیدی که در آن شاعر «صدای یک انسان شریف» را بازنمایی می‌کند (افلاطون[۸] ۱۹۹۷، ۳۹۸).

[1] eidola

در *قوانین* نیز آتنی می‌گوید که موسیقی و رقص «بازنمایی‌هایی از شخصیت‌ها هستند و باید آن دسته از بازنمایی‌ها را پرورش داد که به زیبایی شبیه هستند (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۶۶۸-۶۶۷) . در *کراتیلوس*، افلاطون نام‌ها را «تقلیدهایی از ذات اشیا» معرفی می‌کند: «نام خوب نامی است که با آشکارسازی ذات چیز، تصویر خوبی از آن است»(افلاطون[۲]، ۱۹۹۷، ۴۳۱) .در *مهمانی* نیز افلاطون بدون استفاده مستقیم از واژه «میمسیس»، فرآیند خلق هنری را تبیین می‌کند:

> او با نگریستن به زیبایی حقیقی، نه تصاویر واهی از فضیلت، بلکه فضیلت حقیقی را می‌زاید (افلاطون[۱۱]، ۱۹۹۷، ۲۱۲).

وردونیوس معتقد است شخصی که به مشاهده زیبایی حقیقی نائل شده است، از آن زیبایی «تقلید» می‌کند، اما از آنجا که این حقیقت معقول است، هنرمند ناگزیر است آن را به صورت غیرمستقیم و نمادین تقلید کند (وردونیوس، ۱۹۶۲، ۱۸) .

دسته سوم: میمسیس به عنوان «اصل هستی‌شناختی» سومین دسته فراتر از هنر رفته و به عنوان یک «اصل هستی‌شناختی» در سراسر جهان جاری می‌شود. در این معنا، تمام جهان محسوس به عنوان «تصویر» از جهان معقول (مُثُل) در نظر گرفته می‌شود. در *تیمائوس*، دمیورژ با نگاه به مدل معقول، جهان محسوس را می‌آفریند: «این جهان تصویری از چیزی است» (افلاطون[۱۲]، ۱۹۹۷، ۲۹) . در کتاب دهم *جمهوری*، همین اصل با مثال «سه تخته» توضیح داده می‌شود (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۵۹۶-۵۹۷). افلاطون در *تیمائوس* همچنین اعلام می‌کند که «زمان تصویر متحرکی از ازلیت است (افلاطون[۱۲]، ۱۹۹۷، ۳۸) .این معنا از میمسیس «ساختار سلسله‌مراتبی واقعیت» است.

دسته چهارم: میمسیس به عنوان «الهام الهی و دیوانگی شاعرانه» چهارمین دسته به منشأ فعالیت هنری بازمی‌گردد. در اینجا، میمسیس حالتی از «الهام الهی» و «دیوانگی شاعرانه» است. سقراط در «ایون» می‌گوید: «شاعر نمی‌تواند شعر بسراید مگر اینکه الهام بگیرد و از خود بی‌خود شود» (افلاطون[۳]، ۱۹۹۷، ۵۳۴). در *فایدروس* نیز این ایده تکرار می‌شود: «کسی که بدون دیوانگی الهی به درگاه موزها می‌آید، به موفقیتی دست نمی‌یابد» (افلاطون[۶]، ۱۹۹۷، ۲۴۵). الهام یک نیروی قهری است و شاعر در این حالت «نه می‌تواند از محتوای الهام خود به درستی آگاه باشد و نه می‌تواند آن را به طور کامل درک کند.

دستهٔ پنجم: میمسیس به عنوان «بازنمایی شخصیت‌ها در ادبیات نمایشی» این معنا بیش از همه در کتاب سوم *جمهوری* تبیین شده است. افلاطون می‌گوید: «آیا شبیه کردن خود به دیگری از نظر صدا یا قیافه، تقلید از آن کسی نیست که خود را شبیه او می‌کند؟» (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۳۹۳) سقراط تراژدی و کمدی را به عنوان نمونه‌هایی از «شکل کاملاً تقلیدی» روایت معرفی می‌کند. در «سوفیست» نیز این تمایز با تقسیم میمسیس به دو نوع «ایکاستیک» (بازنمایی وفادار به حقیقت) و «فانتاستیک» (بازنمایی ظاهرگرایانه) بسط می‌یابد (افلاطون[۹]، ۱۹۹۷، ۲۳۶-۲۳۵). وردونیوس این معنا را «ادعای تولید یک همانند از موضوع» می‌نامد و تأکید می‌کند که تنها خداست که می‌تواند یک نسخه عین به عین از یک موجود زنده بسازد (وردونیوس،۱۹۶۲، ۲۱). در *قوانین* نیز آتنی با اشاره به «درست‌ترین تراژدی» نشان می‌دهد که قانون اساسی یک شهر آرمانی نیز نوعی میمسیس از «بهترین و زیباترین زندگی» است (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۸۱۷).

۳. معانی میمسیس در بحث از هنر

با بررسی دسته‌بندی‌های پنجگانه رسالات افلاطون مشخص می‌شود که او در بحث از هنر به یک معنای مثبت (ایکاستیک / وفادار به حقیقت) و یک معنای منفی از میمسیس (فانتاستیک/ ظاهرگرایانه و فریبنده) معتقد است. از معروفترین شارحان افلاطون

که به همین دیدگاه دوگانه د رمورد هنر معتقد هستند می‌توان به وردونیوس و هالیول اشاره کرد. [۱] علی‌رغم اعتقاد هالیول به معنانی مختلف میمسیس و عدم امکام رسیدن به یک نظام واحد د رخصوص میمسی، او معتقد است در بحث از هنر افلاطون به میمسیس منفی و میمسیس مثبت و مطلوب معتقد است (هالی‌وول، ۲۰۰۲، ۵۴).

از نظر افلاطون، میمسیس مثبت دارای ویژگی‌های زیر است: مطالعه عمیق نسبت‌ها و رنگ‌های واقعی (افلاطون[۹] ۱۹۹۷، ۲۳۵)؛ رعایت دقت به عنوان تنها معیار قضاوت (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۶۶۸)؛ الهام الهی همراه با حفظ مسئولیت انسانی (افلاطون[۳]، ۱۹۹۷، ۵۳۴)؛ تواضع در برابر حقیقت (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۶۰۰)؛ تولید «ایکون» (تصویر وفادار) نه «فانتاسما» (نمای فریبنده) (افلاطون[۲]، ۱۹۹۷، ۴۳۲)؛ اشاره به حقیقتی فراتر از خود اثر (افلاطون[۱۲]، ۱۹۹۷، ۲۹)؛ نقش تربیتی و کمک به رشد فضیلت (افلاطون[۴] ۱۹۹۷، ۸۱۷)؛ ریشه در «بارداری روح» و «زایندگی در زیبایی» (افلاطون[۱۱]، ۱۹۹۷، ۲۱۱–۲۰۹)؛ و خودآگاهی نسبت به بازی بودن هنر (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۶۹۲).

افلاطون میمسیس منفی را به دلایل زیر رد می‌کند: (الف) فاصله هستی‌شناختی از حقیقت (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۵۹۶)؛ (ب) فریب مخاطب و ایجاد توهم (افلاطون[۹]، ۱۹۹۷، ۲۳۴)؛ (ت) تغذیه بخش پایین‌تر نفس و تضعیف عقل؛ (پ) تناقض‌گویی ناآگاهانه شاعر؛ (ج) فقدان دانش حقیقی هنرمند؛ (د) تکبر هنرمند و خود را خالق مطلق پنداشتن. (ز) اولویت دادن به لذت بر حقیقت (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۶۶۸–۶۶۷).

۳-۱. هنرمندان و مدینهٔ فاضله

افلاطون در *جمهوری* هنرمندانی که دست به تقلید منفی می‌زنند، اخراج می‌کند و صریحاً می‌گوید که شاعران و هنرمندانی که «می‌توانند هر چیزی شوند و هر چیزی را تقلید کنند» در مدینه فاضله جایی ندارند (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۳۹۸)، اما اینگونه نیست که افلاطون هنر به معنای تقلید مثبت را بدون هیچ شرط و قیدی بپذیرد. حتی هنر مثبت نیز با رعایت برخی شرایط می‌تواند در مدینه حاضر باشد. دلیل اصلی این محافظه‌کاری، آن است که بنابر دیدگاه افلاطون در رساله *مهمانی* هنر حقیقی که در صدد تقلید حقیقت یا همان امر معقول است، باید در فرایند تقلید خود از نماد و استعاره استفاده کند. زیرا بیان و نمایش مستقیم امر معقول یا همان حقیقت ممکن نیست. از طرف دیگر مردم عوام ناتوان از درک زبان استعاری، تمثیلی و نمادین هستند. افلاطون هشدار می‌دهد: جوانان نمی‌توانند تشخیص دهند چه چیزی تمثیلی است و چه چیزی نیست، و عقایدی که در آن سن جذب می‌کنند به سختی پاک می‌شوند. بنابراین، افلاطون صراحتا می‌گوید این مباحث باید نه در جامعه بلکه در جمع‌های خصوصی بیان شود آنهم بعد از دادن چند قربانی (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۳۷۸–۳۷۷). پس افلاطون ورود هرگونه هنری را به جامعه به «نظارت فیلسوفانه» مشروط کرده و تأکید می‌کند که هدف نهایی هنر، «تربیت شهروندان و اشاره به حقیقت» است، نه لذت‌گرایی و تخلیه احساسات (اسپوزیتو، ۲۰۲۳، ۱۴۷). شاید بتوان گفت تنها هنر مورد پذیرش افلاطون در جامعه هنری است که بهره‌مند از میمسیس مثبت است و در عین حال بدون ابهام و بدون استعاره و کنایه داستانش را بیان می‌کند.

---

[۱] به جرات می‌توان گفت غالب شارحان افلاطونی به دو معنای هنر در آثار افلاطونی اشاره کرده‌اند اگر چه ممکن است این دیدگاه‌ها در برخی از جزییات با همدیگر متفاوت و چه بسا اختلاف داشته باشند. از جمله شارحان دیگری که به معانی دوگانه هنر در اندیشهٔ افلاطونی معتقد هستند می‌توان به پالمبو، جان آدام، سوربوم گران، نوسبام و تاتارکویچ اشاره کرد.

۴. دیدگاه افلاطون در باب تراژدی

پس از بررسی هنر و انواع آن در اندیشه افلاطون، اکنون نوبت آن رسیده است که برای درک حقیقی جایگاه تراژدی در اندیشه افلاطون، به فقراتی از رساله‌های او بپردازیم که در آنها به طور مستقیم یا غیرمستقیم از تراژدی سخن گفته شده است. با تحلیل هر یک از این فقرات و با در نظر گرفتن بافت گفت‌وگو، می‌توانیم به تلقی افلاطون از تراژدی و کارکرد آن دست یابیم.

۴-۱. *گرگیاس*: تراژدی به عنوان چاپلوسی و گشودن فضای امید

سقراط در رساله *گرگیاس*، در بحث از ماهیت خطابه و تمایز آن از فنون حقیقی، به تراژدی می‌پردازد. او تراژدی را در کنار نی‌نوازی، سرودهای کر و دیتیرامب قرار می‌دهد و همه را گونه‌ای «چاپلوسی» می‌داند؛ زیرا هدف این هنرها صرفاً «خشنودی گروهی از نفس‌ها به طور جمعی» است (افلاطون[۱۳]، ۱۹۹۷، ۵۰۱). سقراط از کالیکلس می‌پرسد:

> آیا کوشش جدی تراژدی، آن هنر محترم و شگفت‌انگیز، صرفاً خشنودی تماشاگران است، یا اینکه تلاش می‌کند از گفتن چیزهای فاسدکننده پرهیز کند، حتی اگر خوشایند باشد؟ (افلاطون[۱۳]، ۱۹۹۷، ۵۰۲)

کالیکلس در پاسخ می‌گوید: «تراژدی بیش‌تر به لذت و خشنودی تماشاگران گرایش دارد» (افلاطون[۱۳]، ۱۹۹۷، ۵۰۲) در این نگاه، تراژدی متعارف نه تنها به بهبود اخلاقی مخاطب نمی‌اندیشد، بلکه عامدانه او را در لذت واپس‌گرایانه همدردی با رنج دیگران غرق می‌کند و از همین رو، سقراط آن را زیرمجموعهٔ «خطابه عامه‌پسند» قرار می‌دهد. با این حال، سقراط در ادامهٔ گفت‌وگو با کالیکلس از دوگانگی سختگیرانه دست می‌کشد و امکان وجود «خطابه نجیب» را مطرح می‌کند: خطابه‌ای که «سعی می‌کند جان شهروندان را تا حد ممکن خوب کند و تلاش می‌کند بهترین چیزها را بگوید، چه برای مخاطب خوشایند باشد چه ناخوشایند. از آنجا که تراژدی زیر مجموعه خطابه است، پذیرش امکان خطابه نجیب، به طور منطقی مستلزم امکان تراژدی نجیب (آرمانی) نیز هست. سقراط گرچه اعتراف می‌کند که چنین تراژدی‌ای تاکنون در آتن تحقق نیافته است ، اما با این حال راه را برای تصور تراژدی‌ای باز می‌گذارد که هدفش آموزش مخاطب باشد، نه صرفاً خشنودی او (افلاطون[۱۳]، ۱۹۹۷، ۵۰۳).

۴-۲. *جمهوری*، کتاب ۳: تراژدی، مرگ و سوگواری

افلاطون در کتاب ۳، *جمهوری* به سراغ تأثیر تراژدی بر نگرش انسان به مرگ می‌رود و سختگیرانه‌ترین نقدها را متوجه تراژدی‌هایی می‌کند که سوگواری‌ها و سخنان رقت‌انگیز مردان مشهور را به تصویر می‌کشند. سقراط با تأکید بر خودبسندگی و استواری انسان خوب می‌گوید:

> انسان خوب فکر نمی‌کند مرگ برای انسان خوب، چیز وحشتناکی باشد... پس برای دوستی که از دست داده سوگواری نمی‌کند (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۳۷۸).

انسان خوب کم‌ترین سوگواری را می‌کند و بدبختی را با آرام‌ترین شکل ممکن تحمل می‌کند.از سوی دیگر، تراژدی با توصیف هادس به عنوان سرزمین سایه‌هایی که در آن همه چیز خوب زندگی از دست رفته است و با به تصویر کشیدن مردگان به عنوان موجوداتی که «جیغ‌زنان» به سوی هادس می‌روند . هراس از مرگ و دلبستگی به زندگی را در جان مخاطب ریشه‌دار می‌سازد. بنابراین، تراژدی متعارف در کتاب سوم، نه تنها باورهای نادرست دربارهٔ مرگ را دامن می‌زند، بلکه الگوی رفتاری نادرستی برای رویارویی با مصائب زندگی ارائه می‌دهد.

۴-۳. *جمهوری*، کتاب ۸: تراژدی و ستایش جباریت

افلاطون در کتاب هشتم *جمهوری*، پرده از باوری برمی‌دارد که در پس‌زمینه بسیاری از تراژدی‌های متعارف نهفته است. او به روشنی می‌گوید:

> اوریپید و دیگر شاعران، جباریت را همچون چیزی خداگونه می‌ستایند و سخنان بسیاری از این قبیل می‌گویند. از آنجا که شاعران تراژیک سرودهای ستایش جباریت می‌خوانند، و از آنجا که آنان ما و کسانی را که قانون اساسی‌شان مانند ماست نمی‌بخشند، آیا ما نباید آنها را در شهرمان راه ندهیم؟ (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۵۶۸)

در اینجا، افلاطون تراژدی را به عنوان ژانری از ستایش معرفی می‌کند که زندگی جبار را به عنوان بهترین و شادترین زندگی تصویر می‌کند، اما از نظر افلاطون، چنین زندگی‌ای به دلیل بی‌عدالتی‌اش بدبخت‌ترین زندگی است. تراژدی متعارف، با تأکید بر لذت‌های بی‌کران، قدرت و ثروت، در واقع نظام ارزشی غلط را در مخاطب تثبیت می‌کند و او را از خیر حقیقی (فضیلت و خرد) دور می‌سازد.

۴-۴. *جمهوری*، کتاب ۱۰: تغذیهٔ نفس پایین و نقد بنیادین تراژدی

افلاطون در کتاب دهم جمهوری، سخت‌ترین و مشهورترین اتهام خود را علیه تراژدی مطرح می‌کند. سقراط پس از آنکه میان سه سطح هستی (ایده، شیء محسوس و تصویر هنری) تمایز می‌گذارد، تراژدی را در پایین‌ترین درجه هستی و دورترین فاصله از حقیقت قرار می‌دهد. از نظر او «بزرگ‌ترین اتهام علیه شعر تقلیدی این است که حتی آدم‌های خوب را فاسد می‌کند» (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۶۰۵). سقراط با تقسیم نفس به بخش‌های عقلانی و غیرعقلانی، توضیح می‌دهد که تراژدی دقیقاً بخش پایین‌تر نفس را که تمایل به گریه و زاری دارد تغذیه و تقویت می‌کند. زمانی که بهترین مردم به سوگواری‌های تراژیک گوش می‌سپارند، خود را تسلیم می‌کنند و با رنج جدی همراه می‌شوند و شاعری را که بیش از همه او را در این حالت قرار می‌دهد، به عنوان شاعر خوب می‌ستایند. مهم‌تر از همه، سقراط هشدار می‌دهد: «از آنجا که بخش ترحم‌آمیز در دیگران تغذیه و تقویت می‌شود، مهار آن هنگام مصیبت، کار آسانی نیست» (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۶۰۶).

۴-۵. *قوانین* ، کتاب ۲: افسانهٔ جبار جاودانه و نقد ارزش‌های تراژدی

افلاطون در کتاب دوم *قوانین* در قالب یک «تراژدی فرضی» تمام موانع و محدودیت‌هایی را که تراژدی متعارف بر سر راه زندگی جبار قرار می‌دهد (مانند مرگ، بیماری، شکست) حذف می‌کند و از آتنی می‌پرسد:

> حال درباره چنین کسی چه می‌گویی؟ فرض کن مردی از سلامت، ثروت، قدرت مطلق و جباریت برخوردار است – و فرض کن که او دارای قدرت و شجاعت فوق‌العاده همراه با جاودانگی است و از همهٔ چیزهای به اصطلاح شر آزاد است – اما در درونش چیزی جز بی‌عدالتی و گستاخی نیست. آیا چنین کسی به وضوح بدبخت نیست و خوشبخت نیست؟ (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۶۶۱)

در اینجا، افلاطون نشان می‌دهد که حتی اگر تمام موانع ظاهری از سر راه جبار برداشته شود و او به جاودانگی و قدرت مطلق دست یابد، باز به دلیل بی‌عدالتی درونش بدبخت‌ترین انسان است. این نقد، بنیاد ارزشی تراژدی متعارف را که بر پایهٔ کالاهای بیرونی (ثروت، قدرت، شهرت) بنا شده است، یکسره فرو می‌ریزد.

۴-۶. *فیلبوس* - تراژدی و آمیختگی لذت و درد

افلاطون در رساله *فیلبوس* می‌پرسد: آیا لذت همان خیر است یا باید خرد را خیر بدانیم ؟ سقراط در میانه بحث، به این نتیجه می‌رسد که بسیاری از لذت‌های انسان ناخالص و آمیخته با درد هستند. او برای اثبات این مدعا، به سراغ تجربه تماشای تراژدی و کمدی می‌رود و نشان می‌دهد که مخاطبان در تئاتر همزمان هم لذت می‌برند و هم دردمند می‌شوند. سپس این آمیختگی را از محدوده تئاتر فراتر برده و به کل «زندگی انسان» تعمیم می‌دهد:

> پس اکنون این استدلال به ما نشان می‌دهد که در سوگ‌سرودها، در تراژدی‌ها و در کمدی‌ها -نه فقط بر روی صحنه تئاتر، بلکه در تمام تراژدی و کمدی تمام و کمال زندگی و نیز در هزاران موقعیت دیگر - همواره دردها با لذت‌ها آمیخته‌اند (افلاطون[۷]، ۱۹۹۷، ۵۰).

افلاطون در این بخش در صدد عرضه نگاه عامیانه آتنی‌ها از زندگی است که ترکیبی از خوشی و ناخوشی است. تراژدی حقیقت زندگی را نشان می‌دهد، اما فلسفه با نشان دادن راهی برای زندگی «خوب» در عین آگاهی از این حقیقت، بر آن غلبه می‌کند .

۴-۷. *قوانین*، کتاب ۷: تراژدی حقیقی به مثابه قانون اساسی

در کتاب هفتم *قوانین*، آتنی در پاسخ به تراژدی‌نویسانی که می‌خواهند به شهر مگنزیا بیایند، می‌گوید:

> ما خود تراژدی‌نویسیم و بهترین و زیباترین تراژدی را آفریده‌ایم. در حقیقت، تمام قانون اساسی ما به عنوان تقلیدی از بهترین و نجیب‌ترین زندگی ساخته شده است و این همان چیزی است که واقعاً تراژدی در درست‌ترین معنای آن است (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۸۱۷).

در اینجا قانونگذاران در مقام شاعرانی هستند که بهترین زندگی را الگوی قانون‌گذاری خود قرار داده‌اند. تراژدی‌نویسان خارجی نیز فقط در صورتی اجازهٔ اجرا خواهند داشت که سخنانشان همان یا بهتر از سخنان ما باشد. آتنی تأکید می‌کند:

> تنها قانون راستین است که به طور طبیعی قادر به انجام زیباترین درام است (افلاطون[۴]، ۱۹۹۷، ۸۱۷).

در اینجا، تراژدی دیگر نمایش رنج و تباهی نیست، بلکه «تقلیدی از زندگی خردمندانه و فضیلتمندانه» است. از نظر هالی‌وول تراژدی مورد قبول افلاطون، نمایش «بهترین و زیباترین زندگی» (یعنی زندگی فیلسوفانه) است، نه نمایش رنج و بدبختی قهرمانانه. او تاکید می‌کند این نوع تراژدی در زمان خود افلاطون موجود نبوده بلکه او آن را می‌سازد (هالی‌وول،۱۹۸۴، ۵۶-۵۸).

۴-۸. *فایدون*: تراژدی آرمانی در عمل

رسالهٔ *فایدون* را می‌توان تحقق عملی همان تراژدی آرمانی دانست که افلاطون در *قوانین* از آن سخن گفت. فایدون در آغاز رساله می‌گوید:

> اگرچه در مرگ یک دوست صمیمی حاضر بودم، هیچ ترحمی احساس نکردم، زیرا آن مرد در رفتار و گفتارش سعادتمند به نظر می‌رسید و بدون ترس مرد (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۵۹-۵۸).

سقراط در اینجا نه به عنوان قربانی تراژیک، بلکه به عنوان قهرمانی سعادتمند به تصویر کشیده شده که مرگ را نه فاجعه، که رهایی می‌داند. او می‌گوید کسانی که به درستی به فلسفه می‌پردازند، در حقیقت تمرین مرگ کردن می‌کنند... آیا مضحک نیست که آنها تمام عمر آرزوی چیزی را داشته باشند و وقتی به آرزویشان می‌رسد، ناراحت شوند؟ سقراط تأکید می‌کند که «فیلسوف از مرگ کم‌ترین ترس را دارد. و با امید خوب به استقبال مرگ می‌رود» (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۶۳). در این رساله آنچه شبیه به

احساسات تراژیک است رد می‌شود و بر امید و شادکامی تاکید می‌شود، اما چرا می‌گوییم «شبیه به»، زیرا در رساله *فایدون*، هیچ بحثی در مورد تراژدی مطرح نمی‌شود. در اینجا تنها از زندگی فیلسوفانه سقراط سخن می‌رود. آنچه سبب شده است برخی شارحان آن را مرتبط با تراژدی بدانند، فقط اصطلاح «قهرمان تراژیک» است که در آن بکار رفته است. آنجایی‌که کریتون از سقراط می‌پرسد چگونه او را دفن کنند سقراط می‌گوید:

> الان دیگر، به گمانم، سرنوشت مرا فرا می‌خواند، همان‌طور که یک قهرمان تراژیک می‌گوید، اما بهتر است بروم و حمام کنم. بگذارید پیش از نوشیدن زهر، بدنم را بشویم تا زنان زحمت شستن جسد مرا به خود ندهند (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۱۱۵).

شارحانی چون هالیول و دایوید ابری معتقدند که افلاطون عامدانه اصطلاح «قهرمان تراژیک» را به کار گرفته تا با این کار «پاد تراژدی»[۱] را ارائه دهد؛ یعنی داستان مرگ سقراط را بعنوان داستانی در مقابل داستان‌های معروف تراژدی (البته با موضوع مرگ) ارائه می‌کند. در واقع از نظر آنها فایدون جایگزین تراژدی و سقراطی که مشتاق مرگ است و آن را می‌ستاید جایگزین قهرمان تراژدی می‌شود که اسیر ترس و رنج و درد است[۲] (ابری، ۲۰۲۳، ۱۷۱).

بر اساس بررسی رساله‌های فوق، افلاطون به دو نوع تراژدی باور دارد: تراژدی بد (بالفعل) و تراژدی خوب (آرمانی). افلاطون از تراژدی «واقعی و بد» متنفر است، و آن را انکار می‌کند، در واقع او به هیچ وجه تراژدی را اصلاح پذیر نمی‌داند. به همین دلیل بهتر است بگوییم افلاطون از انکار تراژدی سخن می‌گوید و نه نقد آن.[۳] در واقع تراژدی نماینده نوعی جهان بینی است که از نظر افلاطون نمی‌توان آن را پذیرفت. مهم‌ترین دلیل این انکار آن است که تراژدی‌های موجود، اصل بنیادین «مسئولیت با انتخاب‌کننده است؛ خدا بی‌گناه است» را نقض می‌کنند و به جای آن، سرنوشت و خدایان را مسئول رنج انسان معرفی می‌نمایند (هالی‌وول، ۱۹۸۴، ۵۱). نوسبام نیز اصلی‌ترین دلیل مخالفت افلاطون با تراژدی‌های موجود را در اشاعه این ایده می‌داند که سعادت انسان می‌تواند توسط عواملی خارج از کنترل او (بخت، شانس، خدایان) بشکند و نابود شود (نوسبام، ۱۹۸۶، ۱۳۱-۱۳۴).

به‌طور کلی از نظر افلاطون تراژدی بد تقلیدی از زندگی جبار و ثروتمند به عنوان بهترین زندگی هدفش خشنودی مخاطب و ایجاد لذت است . مرگ را به عنوان بزرگ‌ترین شر به تصویر می‌کشد و سوگواری را تشویق می‌کند؛ بخش پایین‌تر نفس را تغذیه می‌نماید و به جای تقویت عقل، ترحم و ترس را در مخاطب ایجاد می‌کند. مصداق این گونه تراژدی، تراژدی‌های آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید است.

در مقابل، تراژدی آرمانی که افلاطون آن را «تراژدی حقیقی» می‌نامد، تقلیدی از بهترین و نجیب‌ترین زندگی، یعنی زندگی وقف‌شده به خرد و فضیلت است؛ هدفش آموزش مخاطب و خوب کردن جان شهروندان است ، بهترین چیزها را می‌گوید، حتی

---

[۱] این اصطلاح به اثری گفته می‌شود که از فرم و زبان تراژدی استفاده می‌کند، اما درون مایه و پیام آن کاملاً مخالف نگاه تراژیک سنتی است.

[۲] از میان مفسران افلاطون، پتراکی معتقد است که افلاطون در «فایدون» «کاری مشابه سوفوکل» در تراژدی «ادیپ در کولونوس» انجام می‌دهد: او سعی می‌کند شهرت سقراط را که به ناحق متهم شده بود بازگرداند و در این فرآیند، او را در حال صعود به یک «جایگاه واقعاً قهرمانانه» به تصویر می‌کشد و «قهرمانی باشکوه از بدنی آلوده و رنج‌دیده می‌آفریند.» تریوینو نیز از شارحان دیگر افلاطون است که معتقد است «فایدون» «نه تنها یک تراژدی در معنای آرمانی افلاطون است، بلکه به طور مکرر و مداوم ارائه خود از مرگ سقراط را با نحوه نمایش آن در یک تراژدی سنتی مقایسه می‌کند.» به باور او، تضاد میان تراژدی «واقعی» و «آرمانی» بر «ماهیت و بدی مرگ» متمرکز است: در تراژدی واقعی، مرگ بدترین اتفاق ممکن است، اما در «فایدون» مرگ به عنوان «رهایی از قیدوبندهای بدن» ارائه می‌شود

[۳] به همین دلیل هالیول در مقالهٔ خود تحت عنوان «افلاطون و ارسطو در باب انکار تراژدی» (۱۹۸۴) فراتر از «نقد» رفته و از اصطلاح «انکار»[۳] استفاده می‌کند هالیول نیز تراژدی را حاوی جهان بینی سطحی می‌داند کخ افلاطون در صدد رد و انکار آن است.اصلاح‌پذیر نمی‌داند و از همین رو آن را به عنوان یک جهان‌بینی کامل رد می‌کند.

اگر برای مخاطب ناخوشایند باشد؛ مرگ را به عنوان رهایی و خوبی مشروط به تصویر می‌کشد ، مخاطب را به تحسین و شوق برای فضیلت وا می‌دارد؛ و در آن، «کاتارسیس» جای خود را به «تطهیر عقلانی» می‌دهد (تری‌ویگنو، ۲۰۲۵، ۱۹۱). تنها تراژدی نویس‌هایی که این نوع تراژدی را می‌نویسند و اجرا می‌کنند، جواز ورود به شهر افلاطونی را بدست می‌آورند.

نکته‌ای که باید در مورد موارد فوق به آن توجه کنیم این است که هیچکدام از این موارد را افلاطون در تحلیل یک تراژدی مثبت و مطلوب خود بیان نمی‌کند. پس افلاطون هیچ‌گاه در جایی مستقیماً به تعریف تراژدی آرمانی نپرداخته است. ویژگی‌های این تراژدی در بافتارهای مختلفی پراکنده شده‌اند: در *قوانین* در هنگام ممیزی تراژدی‌های وارداتی، در *گرگیاس* در بحث از خطابه نجیب، در *جمهوری* در بحث از شعر مجاز و ممیزی آن، و در *فایدون* در روایت مرگ سقراط.

این پراکندگی نشان می‌دهد که «تراژدی آرمانی» نزد افلاطون نه یک ژانر موجود، بلکه یک «پروژه» است؛ پروژه‌ای که قانون اساسی مگنزیا و زندگی فیلسوفانه باید آن را به انجام برسانند. تراژدی‌های معروف آن زمان همگی بدلیل آنکه در خدمت توجیه زندگی متعین و جبری است که در آن انسان و حتی خدایان اسیر چنگال تقدیر و سرنوشت است، پس به نحوی واکنشی احساسی و عاطفی به وضعیت بغرنج انسان آتنی است. این انسان از طریق تراژدی و کاتارسیس حاصل از آن لختی خود را از احساسات و عواطفی که محصول زندگی پر رنج و درد مورد تایید اعتقادات اساطیری است، رها ساخته و از این طریق تبدیل به یک انسان بی خطر و خنثی برای جامعه می‌شود، اما بر اساس آنچه بیان شد افلاطون نمی‌تواند چنین انسانی را بعنوان انسان ایدئال فلسفی بپذیرد؛ انسانی ایدئال او فردی است که باید با توسل به عقل سرنوشت خویش را رقم بزند و با دوری از احساسات و عواطف و نعلقات بدنی، عقلانی رندگی کرده و فصیلت را آزادانه بر روی زمین محقق بسازد. اگر تراژدی نوعی عمل آیینی است که در پیوند وثیق با اعتقادات عالم اساطیریِ قبل از تسلط فلسفه است و همچنان در زمان افلاطون رایج است و قابل توجه، باید متناسب فلسفه و عقلانیت آرمانی آن نیز نوعی تراژدی خاص تعریف شود.

۵. افلاطون و کاتارسیس: نقد نظریهٔ تخلیهٔ احساسات و نقش تراژدی در سعادت انسان

همواره در سنت یونان باستان، کاتارسیس، یکی از مهم‌ترین کارکردهای تراژدی است. این نظریه بعدها توسط ارسطو در «فن شعر» صورت‌بندی شد. بر اساس این دیدگاه، تماشاگر با تجربهٔ احساسات شدید در جریان نمایش، آن‌ها را تخلیه می‌کند و بدین‌سان از سلطهٔ آن‌ها رها می‌شود و به کاتارسیس یا تزکیه یا تطهیر می‌رسد. با توجه به انکار تراژدی واقعی و جاری از سوی افلاطون، پرسشی که مطرح می‌شود این است که دیدگاه افلاطون در مورد کاتارسیس چیست؟ برای فهم نظریّه افلاطون در مورد کاتارسیس باید به نقد افلاطونی به کاتارسیسی که از تراژدی واقعی حاصل می‌شود توجه کنیم: افلاطون در کتاب دهم *جمهوری* در قالبی که مفسران «نظریه سرایت»[1] نامیده‌اند، دیدگاه کسانی را که به کاتارسیس به عنوان فرایند تطهیر و پالایش احساسات می‌نگرند، نقد می‌کند (فرنز، ۱۹۹۹، ۱۵۶). بر اساس این نظریه، تماشاگر تراژدی نه تنها از احساسات پالوده نمی‌شود، بلکه به طرز اجتناب‌ناپذیری دچار آلودگی روانی می‌گردد. سقراط مکانیسم این آلودگی را چنین شرح می‌دهد:

> در وجود ما بخشی از نفس هست که در مصیبت‌های خودمان به زور جلویش را می‌گیریم تا گریه و زاری نکند. این بخش ذاتاً گرسنهٔ گریه کردن است. شاعران تراژیک در تئاتر همین بخش را سیر می‌کنند و به آن لذت می‌دهند. بخش عاقل و خوب وجود ما هم — چون به درستی تربیت نشده — مراقبت خود را از این بخش گریان رها می‌کند (افلاطون[۸]، ۱۹۹۷، ۶۰۶).

[1] Contagion Theory

واژه کلیدی «به ناچار / اجتناباً» در اینجا نقطهٔ عطف نظریه افلاطون است؛ این واژه نشان می‌دهد که فرایند آلودگی روانی نه یک احتمال، بلکه یک ضرورت روان‌شناختی است، از آنجا که بخش ترحم‌آمیز نفس با تماشای رنج دیگران تغذیه و تقویت می‌شود، مهار کردن آن هنگام مصائب خودمان آسان نیست.

بنابراین، برای افلاطون کاتارسیس یک توهم است. آنچه رخ می‌دهد «تخلیه» (خروج احساسات) نیست، بلکه «تمرین و تقویت» بخش احساسی نفس است. هر بار که تماشاگر با قهرمان تراژیک همذات‌پنداری می‌کند و می‌گرید، در واقع به نفس خود «تمرین گریه کردن» می‌دهد. هر چه بیشتر احساسات را در تئاتر ارضا کنیم، در زندگی واقعی مزاحم‌تر و زیانبارتر می‌شوند (آدام، ۱۹۰۲، ۴۲۱–۴۲۳). در واقع، تراژدی با برانگیختن ترحم و ترس و تطهیر ظاهری این احساسات، در واقع وابستگی انسان به عواملی خارج از کنترلش را عادی می‌سازد و او را از مسئولیت اخلاقی خود غافل می‌کند (نوسبام، ۱۹۸۶، ۱۲۶). کسی که نفسش توسط احساسات هدایت شود، قادر به تشخیص خیر حقیقی (که همانا فضیلت و خرد است) نخواهد بود و در نتیجه به سعادت واقعی دست نمی‌یابد. کاتارسیس تراژیک، انسان را از مسیر سعادت عقلانی دور می‌کند و او را اسیر لذت‌های زودگذر و غم‌های بی‌حاصل می‌سازد.

۶. کارکرد تراژدی ایدئال افلاطونی

تراژدی در معنای یونانی‌اش منجر به کاتارسیس می‌شود. بعد از اینکه مشخص شد افلاطون به تراژدی ایدئال و مطلوب خودش معتقد است، باید به این مساله بپردازیم که از نظر افلاطون، این نوع تراژدی چه کارکردی دارد؟ افلاطون به صورت صریح و مستقیم از کاتارسیسی که در تراژدی ایدئال حاصل می‌شود سخنی نمی‌گوید، اما با عنایت به انتقادات او بر کاتارسیس معمول و شناخته شده می‌توان به صورت غیر مستقیم از نوعی کاتارسیس مطلوب که مرتبط با تراژدی ایدئال است سخن گفت. آنچه ما را در این مسیر کمک می‌کند توصیفی است که افلاطون در رساله *فایدون* از کاتارسیس انجام می‌دهد، اما این کاتارسیس اصلادر ارتباط با ترازدی مطرح نمی‌شود. در حالیکه ماجرای مرگ سقراط و دیدگاه او نسبت به مرگ تعریف می‌شود ناگهان افلاطون می‌گوید:

> آیا کاتارسیس همان چیزی نیست که مدت‌هاست در گفت‌وگوی ما آمده است؟ یعنی جدا کردن نفس از بدن تا حد امکان و عادت دادن نفس به رها کردن خود از بدن و تمرکز بر خویشتن... و تلاش برای زیستن تا حد امکان، چه در زمان حال و چه در آینده، به تنهایی و جدا از بدن، مانند کسی که خود را از بند بدن رها کرده باشد (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۶۷).

ابتدا سقراط مرگ را «جدایی نفس از بدن» تعریف می‌کند ، و سپس توضیح می‌دهد که فیلسوف در تمام عمر خود برای این لحظه تمرین می‌کند و در ادامه تأکید می‌کند:

> کسانی که به درستی به فلسفه می‌پردازند، مردن را تمرین می‌کنند... و آیا تمرین برای مردن همان تمرین برای این نیست که نفس تا حد امکان از بدن جدا شود؟ (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۶۸–۶۷)

در نهایت، سقراط این تعریف را در یک جملهٔ مهم جمع‌بندی می‌کند:

> حقیقت در واقع، کاتارسیس یا تطهیر از همه این چیزهاست [لذات و الم‌های بدنی]، و خویشتنداری و عدالت و شجاعت و خود خرد ورزی نوعی تطهیر هستند (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۶۹).

آنچه سبب شده است که برخی شارحان فایدون را در ارتباط با تراژدی و کاتارسیس لحاظ کنند کلمه «قهرمان تراژیک» است که به اندازه کافی به آن پرداختیم. پس از نظر افلاطون در رساله فایدون تخلیه احساسات تطهیر نیست. کاتارسیس حقیقی امریاحساسی نیست بلکه «عقلانی» است و عبارت است از پالایش نفس از تعلقات بدنی (لذات، آلام، ترس‌ها و امیدهای محسوس) از طریق فلسفه و خردورزی. سعادت انسان نیز در گرو همین تطهیر عقلانی است، یعنی در گرو زندگی‌ای که در آن نفس به جای اسارت در چرخه احساسات، به سوی شناخت حقایق هدایت شود. پس افلاطون نه کاتارسیس به معنای تطهیر احساسی را می‌پذیرد، و نه آموزش از طریق ترحم و ترس را. او به دنبال «تطهیر عقلانی» است – تطهیری که نه با افراط در احساسات، بلکه با تعدیل آنها و جهت‌دهی به سوی حقیقت و فضیلت حاصل می‌شود.

تراژدی جدید و ایدئال افلاطونی نه با تخلیه احساسات، بلکه با «آموزش عقلانی و «الگوسازی اخلاقی» به سعادت انسان کمک می‌کند. این نوع تراژدی بر امید تاکید دارد و به‌نمایش آن می‌پردازد . برخلاف تراژدی واقعی که با نمایش قطعیت بدبختی، مخاطب را دچار یأس و ترس می‌کند، سقراط در *فایدون* بر امید تأکید می‌کند، اما نه امیدی کورکورانه، بلکه امیدی که ریشه در استدلال دارد:

> کسی که واقعاً زندگی خود را وقف فلسفه کرده است، احتمالاً حق دارد در آستانه مرگ امیدوار باشد و امید نیکو داشته باشد که پس از مرگ به بزرگترین خیرات دست خواهد یافت (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۶۳-۶۴).

تراژدی آرمانی به مخاطب نمی‌آموزد که به یقین مطلق برسد (چون این امکان برای انسان میسور نیست)، بلکه به او می‌آموزد که سعادت در خود «راه» و «جستجو» است:

> باید هر کاری کرد تا در زندگی، سهمی از فضیلت و خرد داشته باشیم، زیرا پاداش زیباست و امید بزرگ است» (افلاطون[۵]، ۱۹۹۷، ۶۷).

تراژدی آرمانی با نمایش قهرمانی مانند سقراط که در لحظه مرگ نیز آرام، شاد و در حال گفت‌وگو است، به مخاطب نشان می‌دهد که سعادت در طول زندگی، نه در نتیجه (که نامعلوم است)، بلکه در خود فرایند فلسفیدن و تلاش برای خردورزی است. این همان «کاتارسیس عقلانی» است: تطهیر نفس از ترس از مرگ و دلبستگی به لذات دنیوی، از طریق هم‌ذات‌پنداری با قهرمانی که این تطهیر را در عمل به انجام رسانده است.

نتیجه‌گیری

با بررسی دیدگاه انتقادی افلاطون نسبت به تراژدی جاری در یونان باستان و عصر کلاسیک مشخص شد که تراژدی همبسته جدایی‌ناپذیر اعتقادات اساطیری یونانیان بوده و فرد یونانی از طریق واکنش عاطفی و کاتارسیس عاطفی، زندگی پر از رنج خود را قابل تحمل می‌ساخت. افلاطون با بررسی انتقادی تراژدی معمول، جهان‌بینی مبتنی بر حاکمیت بی‌چون‌وچرای تقدیر (مویرا) را رد می‌کند.

از نظر افلاطون تراژدی یونانی باید کنار گذاشته شود، زیرا با تغذیه بخش پایین‌تر نفس، تأثیر مخرب روانی و اخلاقی بر مخاطب گذاشته و نقش انسان را در سرنوشت به پایین‌ترین حد می‌رساند.

تراژدی آرمانی از نظر افلاطون، بازنمایی تقلید زیباترین و بهترین زندگی است؛ زندگی‌ای که در آن انسان با خرد و فضیلت، مسئولیت سعادت خود را می‌پذیرد، مرگ را نه فاجعه، بلکه رهایی و تطهیر عقلانی نمایش می‌دهد و مخاطب را به تحسین و شوق برای فضیلت وا می‌دارد.

تحلیل تراژدی ایدئال افلاطونی ناظر بر هیچ مصداقی نیست؛ خصوصیات آن در ممیزی آثار موجود مطرح شده‌اند و اصلی‌ترین ویژگی از رساله *فایدون* (داستان مرگ سقراط) اخذ شده است، نه از یک تراژدی واقعی. بنابراین «تراژدی آرمانی» یک پروژه است، نه ژانر ادبی موجود؛ بلکه برنامه‌ای که باید در قالب زندگی فیلسوفانه (سقراط در *فایدون*) و ساختار شهر آرمانی (مگنزیا در *قوانین*) تحقق یابد. به‌عبارتی افلاطون خودِ زندگی را به‌عنوان تراژدی بازتعریف می‌کند.

افلاطون با رد جهان‌بینی تراژدی معمول، ایدئال هنری خود را نمایش زندگی عقلانی و جدا کردن نفس از تعلقات بدنی و عواطف و تزکیه عقلانی می‌داند.

تراژدی معمول سبب کاتارسیس عواطف می‌شود، اما افلاطون آن را انکار می‌کند و به‌جای آن کاتارسیس عقلانی را مطرح می‌سازد که از طریق مشاهده برای مخاطب حاصل نمی‌شود، بلکه برای خود فیلسوف و از طریق تمرین فلسفی حاصل می‌گردد. فرد با تقویت قوای عقلانی خود را از احساسات و تعلقات بدنی رها کرده و خود را آماده مرگ می‌سازد. اما چالش اساسی آنکه آیا این زندگیِ تهی از دغدغه سرنوشت و عواطف، همچنان تراژدی محسوب می‌شود یا صرفاً سبکی زندگی است که تفاوت چندانی با آثار فلسفی یا دیالوگ‌های افلاطونی ندارد.

منابع

افلاطون. (۱۳۸۰). *دوره آثار افلاطون* (چهار جلدی)، ترجمه محمد حسین لطفی، تهران: نشر خوارزمی.

راس، دیوید. (۱۴۰۰). *نظریه مثل افلاطون*، ترجمه حسن فتحی، تهران: نشر نی.

صیدی، محمود – دیرباز، عسگر. (۱۳۹۴). بازخوانی هستی شناختی و معرفت‌شناختی دیدگاه مثل، *مطالعات اسلامی: فلسفه و کلام*، ۴۷ (۹۵)، ۱۰۳-۱۳۴

گاتری، ویلیام کیت چیمبرز. (۱۳۷۸). *فلاسفه یونان از افلاطون تا ارسطو* ، ترجمه حسن فتحی، تهران: نشر فکر روز.

References

Adam, J. (1902). *The Republic of Plato* (Vol. 2: Books VI-X and Indexes) (2nd ed., 1963). Cambridge University Press.

Ebrey, D. (2023). *The Phaedo as an alternative to tragedy. Classical Philology, 118*(2), 153-171.

Esposito, M. (2023). *The realm of mimesis in Plato: Orality, writing, and the ontology of the image.* Brill.

Fitzpatrick, A. D. (2008). *The motif of fate in Greek tragedy*. *The Classical Outlook, 85*(2), 49-55.

Golden, L. (1975). *Plato's concept of mimesis. The British Journal of Aesthetics, 15*(2), 118-131.

Guthrie, W. & Keith C. (1999). *Greek Philosophers from Plato to Aristotle* – Translated by H. Fathi, Tehran: Fekr Rooz Publishing House. (in Persian)

Halliwell, S. (1984). *Plato and Aristotle on the denial of tragedy*. *Proceedings of the Cambridge Philological Society, 30*(210), 49-71.

Halliwell, S. (2002). *The aesthetics of mimesis: Ancient texts and modern problems*. Princeton University Press.

Nussbaum, M. C. (1986). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy* (2nd ed., 2001). Cambridge University Press.

Palumbo, L. (2008). *Mimesis: Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele.* Loffredo Editore.

Petraki, Z. (2018). *The body of the hero: Death and heroization in Sophocles' Oedipus at Colonus and Plato's Phaedo*. *Ariadne, 22*, 127-162.

Plato (2001). *Plato's Works* (*four volumes*) – Translated by M.H. Lotfi, Tehran: Kharazmi Publishing House. (in Persian)

Plato. (1) (1997). *Apology* (G. M. A. Grube, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 399 BCE)

Plato. (10) (1997). *Statesman* (C. J. Rowe, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 360-347 BCE)

Plato. (11) (1997). *Symposium* (A. Nehamas & P. Woodruff, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 380-370 BCE)

Plato. (12) (1997). *Timaeus* (D. J. Zeyl, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 360 BCE)

Plato. (13) (1997). *Gorgias* (N. White, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), Plato: Complete works. Hackett Publishing. (Original work written c. 360 BCE)

Plato. (2) (1997). *Cratylus* (C. D. C. Reeve, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 360 BCE)

Plato. (3) (1997). *Ion* (P. Woodruff, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 380 BCE)

Plato. (4) (1997). *Laws* (T. J. Saunders, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 350 BCE)

Plato. (5) (1997). *Phaedo* (G. M. A. Grube, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 360 BCE)

Plato. (6) (1997). *Phaedrus* (A. Nehamas & P. Woodruff, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 370 BCE)

Plato. (7) (1997). *Philebus* (D. Frede, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 360-347 BCE)

Plato. (8) (1997). *Republic* (G. M. A. Grube, Trans.; C. D. C. Reeve, Rev.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 375 BCE)

Plato. (9) (1997). Sophist (N. White, Trans.). In J. M. Cooper (Ed.), *Plato: Complete works*. Hackett Publishing. (Original work written c. 360 BCE)

Ross, D. (2021) *Plato's Theory of Proverbs* – Translated by Hassan Fathi, Nay Publishing House – Tehran (in Persian)

Saidi, M. & Dirbaz, A. (2015). Ontological and Epistemological Rereading of the Proverbs View*, Islamic Studies: Philosophy and Theology,* 47(95)., 103-134. (in Persian)

Schearer, R. W. (2012). *Fate and determinism in Aeschylus and Sophocles*. *Arethusa, 45*(3), 321-345.

Sörbom, G. (1966). *Mimesis and art: Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*. Scandinavian University Books.

Tatarkiewicz, W. (1970). *History of aesthetics* (Vol. 1: Ancient aesthetics). Mouton. (Original work published 1960)

Trivigno, F. V. (2025). *Tragedy and death in the Phaedo. In Plato on comedy and tragedy: The role of drama in the pursuit of happiness* (pp. 188-219). Cambridge University Press.

Verdenius, W. J. (1962). *Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*. E. J. Brill.

Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (1988). *Myth and tragedy in ancient Greece*. Zone Books.

Von Franz, M.-L. (1999). *Dreams*. Shambhala Publications