



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΣΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ 'ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ  
ΤΕΧΝΕΣ'

**ΘΕΜΑ**

**Η ραψωδική τέχνη και η μορφή του αοιδού στον Ίωνα του  
Πλάτωνα**

ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ ΡΟΥΜΠΑΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΣ

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:**  
**ΧΡΙΣΤΙΝΑ-ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΜΑΝΩΛΕΑ**

**ΠΑΤΡΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2026**

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας Ρουμπάτου Παναγιώτας που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων



**Η ραψωδική τέχνη και η μορφή του αιδού στον Ίωνα του  
Πλάτωνα**

ΡΟΥΜΠΑΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής/Επιβλέπουσα  
Καθηγήτρια:

Χριστίνα-Παναγιώτα Μανωλέα

Επίκουρη καθηγήτρια Ελληνικής  
Φιλολογίας Στρατιωτικής Σχολής  
Ευελπίδων

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής/Συν-  
Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Κωνσταντίνος Πέτσος

Καθηγητής Φιλοσοφίας Πανεπιστημίου  
Ιωαννίνων

ΠΑΤΡΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2026

*«Ευχαριστίες ή Αφιέρωση»*

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Μανωλέα, για την πολύτιμη καθοδήγηση, την επιστημονική της υποστήριξη και την ενθάρρυνσή της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας.

Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τον Καθηγητή κ. Κωνσταντίνο Πέτσιο, ως συνεπιβλέποντα της παρούσας εργασίας.

Τέλος, από καρδιάς ευχαριστώ την οικογένειά μου, τον σύζυγό μου και τα παιδιά μου, για την αγάπη, την υπομονή και τη συνεχή στήριξή τους. Υπήρξαν οι πολύτιμοι σύμμαχοί μου σε όλη αυτή την απαιτητική αλλά όμορφη διαδρομή.

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη ραψωδική τέχνη και τη μορφή του αιοιδού στον πλατωνικό διάλογο Ίων, με στόχο να αναδείξει τη θέση που κατέχουν η ποίηση, η θεία έμπνευση και η γνώση στη φιλοσοφική σκέψη του Πλάτωνα. Αρχικά παρουσιάζεται η ιστορική εξέλιξη από τον αιοδό στον ραψωδό, αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι λειτουργίες τους στην αρχαία ελληνική κοινωνία και διερευνάται η σημασία τους ως φορέων της προφορικής επικής παράδοσης και της συλλογικής μνήμης. Στη συνέχεια εξετάζεται ο διάλογος Ίων ως προς τη μορφή, το περιεχόμενο, τα βασικά φιλοσοφικά του θέματα και τη χρονολόγησή του, με ιδιαίτερη έμφαση στη σωκρατική διαλεκτική μέθοδο και στη διάκριση ανάμεσα στη γνώση, την τέχνη και τη θεία έμπνευση. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στην πλατωνική αντίληψη για τον αιοδό και τον ραψωδό. Ο αιοδός παρουσιάζεται ως δημιουργός που εμπνέεται από τις Μούσες, ενώ ο ραψωδός λειτουργεί ως ερμηνευτής και μεταδότης του ποιητικού λόγου. Μέσα από την ανάλυση του διαλόγου αναδεικνύεται ότι, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η ποιητική και η ραψωδική δραστηριότητα δεν αποτελούν προϊόν τεχνικής γνώσης, αλλά αποτέλεσμα θείας έμπνευσης, γεγονός που περιορίζει τη γνωστική τους αξιοπιστία. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη θεωρία της «μαγνητικής αλυσίδας», μέσω της οποίας η έμπνευση μεταδίδεται από τις Μούσες στον ποιητή, από τον ποιητή στον ραψωδό και τελικά στο κοινό. Παράλληλα, εξετάζεται η έννοια της θείας μανίας στον Ίωνα και συγκρίνεται με την αντίστοιχη παρουσίασή της στον Φαίδρο, ώστε να αναδειχθούν τόσο οι ομοιότητες όσο και οι διαφοροποιήσεις της πλατωνικής σκέψης σχετικά με την έμπνευση. Τέλος, αναλύεται η κριτική του Πλάτωνα απέναντι στην ποίηση και στους εκπροσώπους της, επισημαίνοντας τη διάκριση ανάμεσα στη φιλοσοφική γνώση και στη συναισθηματική επίδραση της τέχνης. Η εργασία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Ίων αποτελεί θεμελιώδες έργο για την κατανόηση της σχέσης ποίησης, φιλοσοφίας και γνώσης στην αρχαία ελληνική σκέψη, καθώς αποτυπώνει την προσπάθεια του Πλάτωνα να προσδιορίσει τα όρια της ποιητικής δημιουργίας και τη θέση της απέναντι στη φιλοσοφική αναζήτηση της αλήθειας.

Λέξεις-κλειδιά: Πλάτων, Ίων, αιοδός, ραψωδός, θεία έμπνευση, ποίηση, φιλοσοφία, μανία, γνώση.

## Abstract

This thesis examines the art of rhapsody and the figure of the bard in Plato's dialogue *Ion*, aiming to investigate Plato's views on poetry, divine inspiration, and knowledge. The study begins by presenting the historical transition from the bard (aoidos) to the rhapsode, analyzing their characteristics, social functions, and contribution to the preservation of the oral epic tradition and collective memory in ancient Greece. It then explores the dialogue *Ion* in terms of its structure, content, principal philosophical themes, and chronology, with particular emphasis on the Socratic method and the distinction between knowledge, artistic skill, and divine inspiration. Special attention is given to Plato's portrayal of both the bard and the rhapsode. The bard is presented as the inspired creator of poetry, whereas the rhapsode functions primarily as the interpreter and performer of poetic works. Through a close reading of the dialogue, the thesis demonstrates that, according to Plato, neither poetry nor rhapsody constitutes a genuine form of knowledge based on rational expertise. Instead, both are the result of divine inspiration bestowed by the Muses. Particular emphasis is placed on Plato's famous metaphor of the magnetic chain, according to which inspiration passes from the Muses to the poet, from the poet to the rhapsode, and finally to the audience. Furthermore, the thesis examines the concept of divine madness (mania) in *Ion* and compares it with its treatment in *Phaedrus*, highlighting both the similarities and the differences between the two dialogues. Finally, it analyzes Plato's criticism of poetry and its representatives, emphasizing the distinction between philosophical knowledge and the emotional influence exerted by poetic performance. The study concludes that *Ion* is a key text for understanding the relationship between poetry, philosophy, and knowledge in ancient Greek thought, as it illustrates Plato's effort to define the limits of poetic creation and its place in relation to the philosophical pursuit of truth.

**Keywords:** Plato, *Ion*, bard, rhapsode, divine inspiration, poetry, philosophy, mania, knowledge.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Εισαγωγή

#### 1ο Κεφάλαιο: Αιιδοί και ραψωδοί

1.α Αιιδοί

1.β Ραψωδοί

1.γ Από τον αιιδό στον ραψωδό

#### 2ο Κεφάλαιο: Ίων: μορφή, περιεχόμενο, βασικά θέματα, χρονολόγηση

2.α Μορφή του διαλόγου

2.β. Περιεχόμενο του διαλόγου

2.γ. Βασικά θέματα του διαλόγου

2.δ. Χρονολόγηση του διαλόγου.

#### 3ο κεφάλαιο : Η μορφή του αιιδού στον Ίωνα

#### 4ο Κεφάλαιο: Η μορφή του ραψωδού στον Ίωνα

#### 5ο Κεφάλαιο: Η θεία έμπνευση στον Ίωνα και η σύγκρισή της με τον Φαίδρο

#### 6ο Κεφάλαιο: Η κριτική του Πλάτωνα στην ποίηση και στους φορείς της

### Συμπεράσματα

## Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη μορφή του αιιδού και του ραψωδού στην αρχαία ελληνική γραμματεία, με ιδιαίτερη έμφαση στον πλατωνικό διάλογο *Ίων*. Στόχος της είναι να αναδείξει τον ρόλο που διαδραμάτισαν οι φορείς της επικής ποίησης στην αρχαιοελληνική κοινωνία, καθώς και τη στάση του Πλάτωνα απέναντι στην ποιητική τέχνη και τη λειτουργία της.

Η εργασία αποτελείται από πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι έννοιες του αιιδού και του ραψωδού, τα βασικά χαρακτηριστικά τους και η θέση τους στην αρχαιοελληνική κοινωνία. Ειδικότερα, εξετάζεται αρχικά η μορφή του αιιδού ως δημιουργού και εκφραστή της επικής ποίησης και στη συνέχεια η μορφή του ραψωδού, ο οποίος συνδέεται κυρίως με την απαγγελία και ερμηνεία των ομηρικών επών. Τέλος, αναλύεται η ιστορική εξέλιξη από τον αιιδό στον ραψωδό και οι πολιτισμικές μεταβολές που οδήγησαν σε αυτή τη μετάβαση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται ο διάλογος ως προς τη μορφή, το περιεχόμενο, τα βασικά θέματα και τη χρονολόγησή του. Αρχικά, παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά του πλατωνικού διαλόγου και η δομή του έργου. Στη συνέχεια, αναλύεται το περιεχόμενο της συνομιλίας μεταξύ Σωκράτη και Ίωνα, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στα βασικά φιλοσοφικά ζητήματα που αναδεικνύονται, όπως η θεία έμπνευση, η ποιητική τέχνη και η σχέση γνώσης και ποίησης. Τέλος, γίνεται αναφορά στη θέση του διαλόγου μέσα στο πλατωνικό έργο και στη χρονολόγησή του.

Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στη μορφή του αιιδού στον *Ίωνα*. Εξετάζεται ο τρόπος, με τον οποίο ο Πλάτων παρουσιάζει τον ποιητή ως πρόσωπο που εμπνέεται από τις Μούσες και λειτουργεί υπό την επίδραση θείας δύναμης. Παράλληλα, αναλύεται η σύνδεση του αιιδού με τη συγκίνηση και τη συναισθηματική επίδραση που ασκεί στο κοινό.

Στο τέταρτο κεφάλαιο μελετάται η μορφή του ραψωδού στον διάλογο, μέσα από το πρόσωπο του ίδιου. Εξετάζεται η ιδιότητά του ως ερμηνευτή του Ομήρου, καθώς και η πλατωνική αμφισβήτηση της γνώσης και της αυθεντίας του. Παρουσιάζεται, επίσης, η σχέση του ραψωδού με το κοινό και η δύναμη της απαγγελίας στην αρχαιοελληνική κοινωνία.

Στο πέμπτο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η έννοια της θείας έμπνευσης στον συγκεκριμένο διάλογο, επισημαίνοντας τον τρόπο σύνδεσης με την ποιητική

και ραψωδική δημιουργία. Στη συνέχεια, θα εξεταστεί η αντίστοιχη θεματική στον *Φαίδρο* του Πλάτωνα ενώ θα επιχειρηθεί μια συγκριτική προσέγγιση των δύο διαλόγων, ώστε να αναδειχθούν τόσο οι ομοιότητες όσο και οι διαφοροποιήσεις στην πλατωνική αντίληψη για τη σχέση ανθρώπου, έμπνευσης και αλήθειας.

Στο έκτο κεφάλαιο αναλύεται η κριτική του Πλάτωνα απέναντι στην ποίηση και στους εκπροσώπους της. Διερευνάται η διάκριση ανάμεσα στη φιλοσοφική γνώση και τη θεία έμπνευση, καθώς και οι λόγοι για τους οποίους ο Πλάτων αντιμετωπίζει με επιφύλαξη την ποιητική τέχνη.

Τέλος, στα συμπεράσματα συνοψίζονται τα βασικά σημεία της εργασίας και αναδεικνύεται η σημασία του διαλόγου για την κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στην ποίηση, τη γνώση και τη φιλοσοφία στην αρχαία ελληνική σκέψη.

## 1ο Κεφάλαιο

### Αοιδοί και ραψωδοί

#### 1.α Αοιδοί

Ο αοιδός ήταν ο επαγγελματίας επικός ποιητής-τραγουδιστής της αρχαϊκής Ελλάδας, κυρίως της προ-ομηρικής και ομηρικής περιόδου, του οποίου η ονομασία προέρχεται ετυμολογικά από το ρήμα ᾄδω/ἀείδω και συνδέεται με τις λέξεις ἀοιδή, ᾠδή, δηλαδή το τραγούδι (Βικιλεξικό). Σε αντίθεση με την απλή απαγγελία, ο αοιδός συνέθετε και εκτελούσε τα έπη του με μελωδική εκφορά, συνοδεύοντας ο ίδιος την παράσταση με έγχορδο όργανο, συνήθως φόρμιγγα ή κιθάρα, όπως μαρτυρείται στα ομηρικά έπη όπου «μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς φορμίζων» (*Οδύσσεια*, δ 17).

Η δημιουργική διαδικασία του αοιδού στηριζόταν στην προφορικότητα και τον αυτοσχεδιασμό. Είχε στη διάθεσή του ένα ρεπερτόριο θρύλων και μοτίβων, μεταβιβασμένα από γενιά σε γενιά, το οποίο μπορούσε να προσαρμόσει με παραλλαγές και αυτοσχεδιασμούς κατά περίπτωση (Δεσποτόπουλος, 1993)). Οι αοιδοί αυτοσχεδίαζαν προφορικά όντες βοηθούμενοι από τη Μούσα, που υποτίθεται πως αυτή τους απήγγειλε τα θέματα που επέλεγαν να τραγουδήσουν. Η τέχνη τους ήταν κληρονομική και διδασκόταν από πατέρα σε γιο ή από δάσκαλο σε μαθητή, ενώ η απομνημόνευση των επών ήταν απαραίτητη ελλείψει γραφής (Pygton, 2013).

Κοινωνικά, οι αοιδοί κατείχαν ιδιαίτερα τιμητική θέση. Στα ομηρικά έπη εμφανίζονται ως πρόσωπα σεβαστά, καθώς «πᾶσι γὰρ ἄνθρωποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ τιμῆς ἔμποροί εἰσι καὶ αἰδοῦς» (*Οδύσσεια*, θ 479-480). Επικρατούσε η πίστη ότι ήταν πρόσωπα με θεϊκή έμπνευση, φωτισμένα από τις Μούσες. Συμμετείχαν σε λαϊκά πανηγύρια, συμπόσια αρχόντων, εορταστικές εκδηλώσεις της κοινότητας και δημόσιους αγώνες, ενώ σύντομα έγιναν επαγγελματίες περιζήτητοι και το κάθε ανάκτορο ήθελε να έχει τον αοιδό του (Κακριδής, 1980). Η ιδιότητά του αοιδού θεωρούνταν θεόδοτη, αφού επικρατούσε η πίστη ότι ήταν φωτισμένος από τις Μούσες και λειτουργούσε ως μεσολαβητής μεταξύ θεϊκού και ανθρώπινου κόσμου, ρόλος που επιβεβαιώνεται και από την παρουσία του ως «ἐξάρχους θρήνων» σε ταφικές τελετές (*Ιλιάς*, Ω 720· Μαρωνίτης, 1988). Δρούσε σε συμπόσια αρχόντων, πανηγύρεις και δημόσιες εορτές, ενώ η τέχνη του μεταδιδόταν κληρονομικά και οργανώθηκε σταδιακά σε συντεχνίες, καθιστώντας τον περιζήτητο επαγγελματία (Λεκατσάς, 1977).

Πέρα από την ψυχαγωγία, ο αοιδός επιτελούσε παιδευτικό έργο ως φορέας συλλογικής μνήμης: διέσωζε το κλέος των ηρώων και αναπαρήγε το

αξιακό σύστημα της αριστοκρατίας —ανδρεία, φιλοξενία, αιδώς— λειτουργώντας έτσι ως «εγκύκλιος παιδεία» της προφορικής εποχής (Δεσποτόπουλος, (1993)· Μαρωνίτης, (1988)). Η επιλογή θεμάτων από τον αιόδο είχε και πολιτική διάσταση, καθώς μπορούσε να νομιμοποιήσει ή να ελέγξει έμμεσα την εξουσία, όπως φαίνεται από τη στάση του Φημίου έναντι των μνηστήρων και του Δημοδόκου στην αυλή των Φαίακων (Κακριδής, 1980). Η μετάβαση στους ραψωδούς τον 8ο αι. π.Χ., με την εισαγωγή της γραφής, περιόρισε τον δημιουργικό του ρόλο σε απαγγελία παγιωμένων κειμένων, σηματοδοτώντας το τέλος της αμιγώς προφορικής επικής παράδοσης (Δεσποτόπουλος, 1993). Η βασική διάκριση από τους μεταγενέστερους ραψωδούς του 8ου αι. π.Χ. έγκειται στον τρόπο εκτέλεσης: οι αιοδοί τραγουδούσαν με μουσική συνοδεία και συνέθεταν οι ίδιοι, ενώ οι ραψωδοί δεν τραγουδούσαν ούτε έπαιζαν μουσικό όργανο, αλλά κρατώντας ένα ραβδί απήγγειλλαν ρυθμικά τα μακροσκελή έπη, τα οποία ήταν πλέον γραμμένα. Έτσι το έργο του αιοδού έγινε σιγά σιγά επάγγελμα, οργανωμένο σε συντεχνίες.

### 1.β. Ραψωδοί

Οι ραψωδοί ήταν επαγγελματίες απαγγελείς της επικής ποίησης, κυρίως των έργων του Ομήρου, όπως η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*. Η ίδια η λέξη «ραψωδός», που προέρχεται από τα ρήματα «ράπτω» και «ᾠδή», υποδηλώνοντας αυτόν που ράβει τα τραγούδια και φανερώνει τη σύνδεση επιμέρους ποιητικών ενοτήτων σε ένα ενιαίο σύνολο. Αυτό δείχνει ότι ο ρόλος τους δεν ήταν δημιουργικός με την αυστηρή έννοια, αλλά ερμηνευτικός. Οι ραψωδοί συνήθιζαν να απαγγέλουν με έντονη εκφραστικότητα, ενώ χρησιμοποιούσαν αλλαγές στη φωνή για πιο εκφραστική χρήση της, χειρονομίες και δραματικό τόνο για αναπαράσταση των χαρακτήρων. Με αυτόν το τρόπο, στην αρχαία Ελλάδα δεν περιορίζονταν σε μια απλή απαγγελία επικών κειμένων, αλλά επιτελούσαν έναν σύνθετο ερμηνευτικό ρόλο, ο οποίος συνδύαζε στοιχεία υποκριτικής τέχνης, αφηγηματικής απόδοσης και προφορικής ερμηνείας.

Συμπληρωματικά, η φιλολογική παράδοση υπογραμμίζει ότι ο ραψωδός δεν είναι απλώς ένας παθητικός μεταδότης. Ο Συκουτρής (1998) τονίζει ότι λειτουργεί ως ερμηνευτής που μεταφέρει όχι μόνο το νόημα, αλλά και τη συναισθηματική ένταση του λόγου. Απαιτείται, επομένως, βαθιά κατανόηση της ανθρώπινης ψυχολογίας, καθώς ο ραψωδός καλείται να επηρεάσει το κοινό. Η ουσία της τέχνης του βρίσκεται στον τρόπο εκφοράς: στη φωνή, στον ρυθμό και στην εκφραστικότητα (Μαρωνίτης, 2000). Ο ραψωδός δεν αναπαράγει απλώς ένα κείμενο, αλλά το αναζωογονεί σε κάθε παράσταση, δημιουργώντας μια βιωματική εμπειρία που ξεπερνά τη στείρα

γνώση. Η ραψωδική τέχνη εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, όπου η ποίηση αποτελούσε βασικό μέσο διαμόρφωσης της συλλογικής ταυτότητας. Ο Όμηρος κατείχε κεντρική θέση, καθώς τα έργα του λειτουργούσαν ως θεμέλιο της ελληνικής παιδείας.

Οι ραψωδοί συμμετείχαν σε δημόσιες εορτές και αγώνες, όπως τα Παναθήναια, όπου η απαγγελία είχε και ανταγωνιστικό χαρακτήρα. Περαιτέρω, ο Πλάτων, μέσα από τον Ίωνα, αναδεικνύει τα όρια της ραψωδικής ως μορφής γνώσης. (Μαρωνίτης, 2000). Ο Σωκράτης οδηγεί τον Ίωνα στο συμπέρασμα ότι η επιτυχία του δεν βασίζεται σε τεχνική γνώση αλλά σε θεία δύναμη. Με αυτόν τον τρόπο υπονομεύεται η αυθεντία του ραψωδού ως δασκάλου.

Είναι γεγονός ότι η μετάβαση από την προφορικότητα στη γραφή άλλαξε ριζικά τον τρόπο αντίληψης της αλήθειας (Havelock, 1982). Ενώ στην προφορική παράδοση η αλήθεια συνδεόταν με την αποτελεσματική αφήγηση, στη φιλοσοφική σκέψη συνδέεται με τη λογική τεκμηρίωση. Έτσι, ο ραψωδός βρίσκεται ανάμεσα σε δύο κόσμους: τον κόσμο του μύθου και τον κόσμο της λογικής. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι η λειτουργία της ραψωδικής τέχνης δεν περιοριζόταν μόνο στη διατήρηση της πολιτισμικής μνήμης, αλλά συνέβαλλε ενεργά και στη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης των πολιτών.

Μέσα από την επαναλαμβανόμενη απαγγελία των επών, ενισχύονταν συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς, όπως η ανδρεία, η τιμή και η πίστη στην κοινότητα, τα οποία αποκτούσαν σχεδόν κανονιστικό χαρακτήρα (Havelock, 1982). Με τον τρόπο αυτό, η ραψωδική λειτουργούσε ως ένα άτυπο εκπαιδευτικό σύστημα, πριν ακόμη καθιερωθούν οργανωμένες μορφές παιδείας. Παράλληλα, η δημόσια διάσταση των απαγγελιών ενίσχυε τη σημασία της τέχνης αυτής. Οι ραψωδοί δεν απευθύνονταν σε ένα ιδιωτικό ακροατήριο, αλλά σε συλλογικά σώματα πολιτών, γεγονός που καθιστούσε την επιρροή τους ιδιαίτερα ισχυρή. Όπως επισημαίνει ο Μαρωνίτης, η εκτέλεση των επών σε δημόσιους χώρους δημιουργούσε μια κοινή εμπειρία, μέσα από την οποία ενισχύονταν η πολιτισμική συνοχή (Μαρωνίτης, 2000). Ωστόσο, αυτή ακριβώς η δύναμη της ραψωδικής είναι που προκαλεί την επιφυλακτικότητα του Πλάτωνα. Η δυνατότητα του ραψωδού να επηρεάζει το κοινό σε συναισθηματικό επίπεδο, χωρίς να βασίζεται σε τεκμηριωμένη γνώση, ενέχει τον κίνδυνο της παραπλάνησης. Για τον λόγο αυτό, η φιλοσοφική σκέψη επιδιώκει να αντικαταστήσει την ποιητική αυθεντία με μια μορφή γνώσης που θεμελιώνεται στη λογική και στην επιχειρηματολογία (Halliwell, 2002).

### 1.γ Από τον αιόδο στον ραψωδό

Ο αιιδός αποτελεί τον δημιουργό της ποίησης, ενώ ο ραψωδός τον ερμηνευτή της. Ο πρώτος συνθέτει το έργο του τη στιγμή της εκτέλεσης, χρησιμοποιώντας τυποποιημένες εκφράσεις, ενώ ο δεύτερος διαχειρίζεται ένα ήδη διαμορφωμένο κείμενο. (Nagy, 1996). Η μετάβαση αυτή συνδέεται με την ανάπτυξη της γραφής και τη σταθεροποίηση των κειμένων (Havelock, 1982). Ο ραψωδός γίνεται πλέον «επαγγελματίας της μνήμης», με έμφαση στην απόδοση και όχι στη δημιουργία. Παρόλα αυτά, διατηρεί στοιχεία ερμηνευτικής ελευθερίας.

Η εξέλιξη αυτή δείχνει πώς η γραφή επηρέασε όχι μόνο την τέχνη, αλλά και τη σκέψη, μετατρέποντας την ποίηση από ζωντανή δημιουργία σε αντικείμενο ερμηνείας. Επιπρόσθετα, η διάκριση μεταξύ αιοιδού και ραψωδού δεν αφορά μόνο τη διαδικασία παραγωγής του ποιητικού λόγου, αλλά και τον τρόπο, με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η ίδια η έννοια της αυθεντίας. Ο αιιδός αντλεί το κύρος του από τη δημιουργική του δύναμη και τη φαινομενική άμεση σχέση του με το θείο, ενώ ο ραψωδός στηρίζεται κυρίως στην ικανότητά του να αποδίδει με πιστότητα και εκφραστικότητα ένα ήδη καθιερωμένο έργο. Αυτή η μετατόπιση σηματοδοτεί μια αλλαγή από την πρωτογενή δημιουργία στη δευτερογενή ερμηνεία, γεγονός που επηρεάζει βαθιά τη θέση του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνία. (Nagy, 1996).

Παράλληλα, η σταθεροποίηση των επών μέσω της γραφής οδήγησε στη διαμόρφωση ενός «κανόνα» κειμένων, τα οποία θεωρούνταν αυθεντικά και δεν επιδέχονταν ουσιαστικές αλλαγές. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ραψωδός καλείται να κινηθεί ανάμεσα στην πιστή αναπαραγωγή και στη δημιουργική απόδοση. Αν και η ελευθερία του είναι περιορισμένη σε σχέση με τον αιιδό, εξακολουθεί να διαθέτει περιθώρια ερμηνείας, ιδιαίτερα ως προς τον τόνο, τον ρυθμό και τη δραματικότητα της απαγγελίας. (Havelock, 1982).

Επιπλέον, η μετάβαση αυτή συνδέεται με ευρύτερες αλλαγές στον τρόπο σκέψης. Όπως επισημαίνεται, η προφορική κουλτούρα βασίζεται στη μνήμη και στην επανάληψη, ενώ η γραπτή κουλτούρα ευνοεί την ανάλυση, την αποστασιοποίηση και την κριτική προσέγγιση της γνώσης (Havelock, 1982). Ο ραψωδός, ως φορέας της προφορικής παράδοσης μέσα σε έναν κόσμο, που σταδιακά γίνεται εγγράμματος, βρίσκεται σε μια ενδιάμεση και συχνά αντιφατική θέση. Αξίζει επίσης να τονιστεί ότι, παρά τον περιορισμό της δημιουργικής του ελευθερίας, ο ραψωδός διατηρεί έναν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της πρόσληψης του έργου. Μέσα από την ερμηνεία του μπορεί να τονίσει διαφορετικές πτυχές της αφήγησης, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο το κοινό κατανοεί τα γεγονότα και τους χαρακτήρες. Με αυτή την έννοια, η ραψωδική δεν είναι απλώς αναπαραγωγή, αλλά μια μορφή αναδημιουργίας που λαμβάνει χώρα σε κάθε παράσταση. (Μαρωνίτης, 2000). Τελικά, η ιστορική εξέλιξη από τον αιιδό στον ραψωδό αντανakλά μια βαθύτερη πολιτισμική μετάβαση: από μια ζωντανή, συλλογική και δυναμική μορφή

δημιουργίας σε μια περισσότερο σταθεροποιημένη και ερμηνευτική πρακτική. Η μετάβαση αυτή δεν σημαίνει απαραίτητα υποβάθμιση της τέχνης, αλλά μετασχηματισμό της, καθώς αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο η κοινωνία αντιλαμβάνεται τη γνώση, τη δημιουργία και τη μετάδοση της παράδοσης (Nagy, 2005).

## 2ο Κεφάλαιο

Ίων: μορφή, περιεχόμενο, βασικά θέματα, χρονολόγηση

### 2.α Μορφή του διαλόγου

Ο Ίων ανήκει στους πλατωνικούς διαλόγους που διακρίνονται για τη λιτή, αλλά ουσιαστική τους δομή. Το έργο παρουσιάζεται ως άμεσος διάλογος μεταξύ του Σωκράτη και του ραψωδού Ίωνα, χωρίς την παρουσία αφηγητή, γεγονός που ενισχύει την αμεσότητα και τη ζωντάνια της συζήτησης. Η μορφή αυτή επιτρέπει στον Πλάτωνα να αναδείξει τη σωκρατική μέθοδο, δηλαδή τη διαδικασία των ερωταποκρίσεων που οδηγεί σταδιακά στην αποκάλυψη της αλήθειας (Ίων, 530a–531c).

Η διαλογική μορφή δεν είναι απλώς ένα λογοτεχνικό σχήμα, αλλά αποτελεί βασικό εργαλείο φιλοσοφικής διερεύνησης. Μέσα από τις ερωτήσεις του Σωκράτη, ο Ίων οδηγείται σε αντιφάσεις, γεγονός που αποκαλύπτει τα όρια της γνώσης του. Έτσι, η μορφή του διαλόγου λειτουργεί αποκαλυπτικά, καθώς φανερώνει την αδυναμία του ραψωδού να τεκμηριώσει τις απόψεις του με λογικά επιχειρήματα (Kahn, 1996). Η απλότητα της δομής εξυπηρετεί επίσης την καθαρότητα του φιλοσοφικού στόχου. Δεν υπάρχουν παρεκβάσεις ή δευτερεύουσες αφηγήσεις, αλλά μια συνεχής εστίαση στο βασικό ερώτημα: αν η ραψωδική τέχνη αποτελεί γνώση ή έμπνευση.

Κεντρικό στοιχείο της μορφής του διαλόγου είναι η χρήση της σωκρατικής ειρωνείας. Ο Σωκράτης προσποιείται ότι θαυμάζει τις ικανότητες του Ίωνα, παρουσιάζοντάς τον ως αυθεντία στην ερμηνεία του Ομήρου. Ωστόσο, αυτή η στάση δεν είναι ειλικρινής, αλλά αποτελεί στρατηγική που αποσκοπεί στο να οδηγήσει τον συνομιλητή του σε αυτοαντίφαση (Ίων, 532c–533c).

Η ειρωνεία αυτή συνδέεται άμεσα με τη διαλεκτική μέθοδο, η οποία βασίζεται στη συνεχή υποβολή ερωτήσεων του Σωκράτη προς τον συνομιλητή του, με σκοπό να αναιρέσει τις ήδη διαμορφωμένες απόψεις του πάνω σε ένα θέμα και στην προσπάθειά του να διεξαχθεί ένα νέο συμπέρασμα, μια νέα προσέγγιση της αλήθειας. Στο συγκεκριμένο έργο, μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο Σωκράτης αποδομεί και προσπαθεί να άρει σταδιακά τις βεβαιότητες του Ίωνα, αποκαλύπτοντας ότι η τέχνη του δεν βασίζεται σε συστηματική γνώση. Η μέθοδος αυτή δεν επιβάλλει μια έτοιμη αλήθεια, αλλά οδηγεί τον συνομιλητή να την ανακαλύψει μόνος του (Gonzalez, 1998). Έτσι, η μορφή του διαλόγου δεν είναι ουδέτερη, αλλά υπηρετεί έναν συγκεκριμένο

φιλοσοφικό σκοπό: την κριτική εξέταση των ισχυρισμών και την ανάδειξη της  
διαφοράς ανάμεσα στη γνώση και τη δοξασία.

Σημαντικό χαρακτηριστικό της μορφής του έργου είναι ότι η έννοια της  
θείας έμπνευσης δεν παρουσιάζεται εξ αρχής, αλλά προκύπτει σταδιακά μέσα  
από τη διαλογική εξέλιξη. Ο Σωκράτης, αφού αποδομήσει την ιδέα ότι ο Ίων  
κατέχει τεχνική γνώση, εισάγει την άποψη ότι η ραψωδική τέχνη αποτελεί  
αποτέλεσμα θείας δύναμης (Πλάτων, *Ίων*, 533d–534e). Η ανάπτυξη αυτής της  
ιδέας μέσα στον διάλογο ενισχύει τη δραματικότητα του έργου. Ο αναγνώστης  
παρακολουθεί τη μετάβαση από την αυτοπεποίθηση του Ίωνα στην αποδοχή  
της άγνοιάς του. Η μορφή αυτή καθιστά τη φιλοσοφική θέση πιο πειστική,  
καθώς δεν επιβάλλεται αυθαίρετα, αλλά προκύπτει ως λογικό αποτέλεσμα της  
συζήτησης (Nussbaum, 1986). Επιπλέον, η σταδιακή αποκάλυψη της έννοιας  
της έμπνευσης αναδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη,  
που αποτελεί βασικό άξονα της πλατωνικής σκέψης.

Παρά τη φιλοσοφική του φύση, ο *Ίων* περιέχει έντονα δραματικά  
στοιχεία, που σχετίζονται με τη μορφή του διαλόγου. Οι δύο βασικοί  
χαρακτήρες, ο Σωκράτης και ο Ίων, παρουσιάζονται με σαφή και αντιθετικά  
χαρακτηριστικά. Ο Σωκράτης εμφανίζεται ως ψύχραιμος και ορθολογικός, ενώ  
ο Ίων ως ενθουσιώδης και βέβαιος για τις ικανότητές του. Η αντίθεση αυτή  
δημιουργεί μια δυναμική, που ενισχύει τη φιλοσοφική διερεύνηση. Η σταδιακή  
αποδόμηση του Ίωνα δεν γίνεται επιθετικά, αλλά μέσα από τη λογική εξέλιξη  
του διαλόγου. Αυτό προσδίδει στο έργο έναν δραματικό χαρακτήρα, καθώς ο  
αναγνώστης παρακολουθεί τη μεταβολή της στάσης του ραψωδού (Kahn,  
1996). Ταυτόχρονα, η απουσία πολλών προσώπων και η συγκέντρωση σε έναν  
βασικό διάλογο ενισχύουν την ένταση και την καθαρότητα του επιχειρήματος.  
Έτσι, η μορφή του διαλόγου συνδυάζει φιλοσοφική ακρίβεια και δραματική  
ζωντάνια.

## 2.β Περιεχόμενο του διαλόγου

Ο διάλογος επικεντρώνεται στη φύση της ραψωδικής τέχνης και  
ειδικότερα στην ικανότητα του ραψωδού να ερμηνεύει τα ομηρικά έπη. Ο Ίων  
παρουσιάζεται ως ειδικός στον Όμηρο, ισχυριζόμενος ότι μπορεί να αποδίδει  
και να εξηγεί τα έργα του με εξαιρετική επιτυχία. Ο Σωκράτης, ωστόσο, θέτει  
υπό αμφισβήτηση αυτή την αυθεντία, διερευνώντας αν η ικανότητα αυτή  
βασίζεται σε γνώση ή σε κάτι διαφορετικό (*Ίων*, 530a–532c).

Το βασικό περιεχόμενο του διαλόγου αναπτύσσεται γύρω από αυτή την προβληματική. Μέσα από τη συζήτηση, αναδεικνύεται ότι ο Ίων δεν μπορεί να ερμηνεύσει με την ίδια επιτυχία άλλους ποιητές, γεγονός που οδηγεί τον Σωκράτη στο συμπέρασμα ότι η τέχνη του δεν αποτελεί συστηματική γνώση. Έτσι, το περιεχόμενο του διαλόγου αποκτά γνωσιολογική διάσταση, καθώς εξετάζει τα κριτήρια της γνώσης και της τέχνης.

Επιπροσθέτως, ο Πλάτων χρησιμοποιεί τον όρο «μανία», για να περιγράψει μια μορφή έμπνευσης που υπερβαίνει τη λογική. Η γνωστή εικόνα της «μαγνητικής αλυσίδας» δείχνει πώς η έμπνευση μεταδίδεται από τη Μούσα στον ποιητή, στον ραψωδό και τελικά στο κοινό. (Ίων, 533d–534e). Σε αυτή τη διαδικασία, ο ραψωδός δεν λειτουργεί ως δημιουργός, αλλά ως φορέας μιας δύναμης που δεν ελέγχει (Βουδούρης, 2010). Μετατρέπεται, επομένως, σε “μέσο” εξαιτίας αυτής της άλογης δύναμης που δεν συνάδει με τη λογική κατανόηση. Κατά την απαγγελία, ο ραψωδός ταυτίζεται συναισθηματικά με τα γεγονότα και τους ήρωες, κάτι που είναι απαραίτητο για να συγκινήσει το ακροατήριο. Ωστόσο, για τον Πλάτωνα, η απουσία λογικής εξήγησης καθιστά τη ραψωδική προβληματική ως μορφή γνώσης. Αν ο ραψωδός δεν γνωρίζει τι ακριβώς αναφέρει και τον λόγο που συγκινεί, τότε η επίδρασή του είναι ασταθής.

Ο Dodds (1951) επισημαίνει ότι αυτή η αντίληψη αντανακλά την ανησυχία των αρχαίων Ελλήνων για το ανορθολογικό στοιχείο της ανθρώπινης ψυχής. Η έννοια της θείας μανίας μπορεί να ερμηνευτεί και ως μια προσπάθεια του Πλάτωνα να εξηγήσει την ιδιαίτερη δύναμη της τέχνης χωρίς να της αποδώσει γνωστικό κύρος. Η έμπνευση παρουσιάζεται ως κάτι που καταλαμβάνει τον δημιουργό και τον ερμηνευτή, αφαιρώντας τους σε έναν βαθμό τον έλεγχο των πράξεών τους. Αυτό σημαίνει ότι ο ραψωδός δεν δρα ως αυτόνομο υποκείμενο γνώσης, αλλά ως μέσο μετάδοσης μιας ανώτερης δύναμης. Ταυτόχρονα, η κατάσταση αυτή συνδέεται στενά με τη συναισθηματική εμπλοκή. Ο ραψωδός δεν αφηγείται απλώς τα γεγονότα, αλλά τα βιώνει, και μέσω αυτής της ταύτισης μεταφέρει τη συγκίνηση στο κοινό. Η διαδικασία αυτή δημιουργεί μια μορφή «συλλογικής μέθεξης», όπου το κοινό συμμετέχει συναισθηματικά στην αφήγηση (Dodds, 1951).

Ωστόσο, αυτή η εμπειρία, όσο ισχυρή και αν είναι, δεν συνοδεύεται από κριτική κατανόηση. Για τον Πλάτωνα, το γεγονός ότι η τέχνη μπορεί να επηρεάζει βαθιά χωρίς να εξηγεί, αποτελεί ένδειξη της γνωστικής της αδυναμίας. Η μανία, επομένως, είναι ταυτόχρονα πηγή δημιουργικότητας και ένδειξη περιορισμού, καθώς αποκλείει τη συνειδητή γνώση (Halliwell, 2002).

Τέλος, ένα από τα βασικά ζητήματα που αναπτύσσονται στο περιεχόμενο του διαλόγου είναι η διάκριση ανάμεσα στη γνώση (*έπιστήμη*) και την τέχνη. Ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι κάθε τέχνη έχει ένα συγκεκριμένο

αντικείμενο και βασίζεται σε συστηματική γνώση. Στην περίπτωση του Ίωνα, όμως, αυτή η προϋπόθεση δεν φαίνεται να ισχύει, καθώς ο ίδιος δεν μπορεί να εξηγήσει με συνέπεια τα θέματα που πραγματεύεται ο Όμηρος (Ίων, 537a–538b). Η διάκριση αυτή έχει ευρύτερη φιλοσοφική σημασία, καθώς συνδέεται με τη γενικότερη πλατωνική αντίληψη για την ανωτερότητα της γνώσης έναντι της τέχνης. Η τέχνη, όταν δεν βασίζεται σε γνώση, θεωρείται κατώτερη και εν δυνάμει παραπλανητική (Kahn, 1996).

## 2.γ. Βασικά θέματα του διαλόγου

Ένα από τα κύρια θέματα του διαλόγου είναι η φύση της τέχνης. Ο Πλάτων εξετάζει αν η τέχνη αποτελεί μορφή γνώσης, ή αν βασίζεται σε κάτι διαφορετικό, όπως η έμπνευση. Μέσα από τον διάλογο, προκύπτει ότι η ραψωδική τέχνη δεν πληροί τα κριτήρια της γνώσης, καθώς δεν διαθέτει σταθερό και καθολικό αντικείμενο (Ίων, 532c–533c). Η θέση αυτή εντάσσεται στη γενικότερη πλατωνική κριτική της τέχνης, η οποία θεωρείται κατώτερη από τη φιλοσοφία. Παρ' όλα αυτά, η τέχνη αναγνωρίζεται ως σημαντική λόγω της επίδρασής της στο συναίσθημα.

Ταυτόχρονα, η θεία έμπνευση (μανία) αποτελεί κεντρικό θέμα του διαλόγου. Ο Πλάτων παρουσιάζει την έμπνευση ως μια κατάσταση κατά την οποία ο δημιουργός δεν ελέγχει πλήρως τον εαυτό του, αλλά καθοδηγείται από θεϊκή δύναμη (Ίων, 533d–534e). Η έννοια αυτή έχει διττό χαρακτήρα: από τη μία πλευρά, εξηγεί τη δύναμη της τέχνης· από την άλλη, υπονομεύει την αξιοπιστία της ως μορφής γνώσης. Με αυτόν τον τρόπο, η έμπνευση συνδέεται τόσο με τη δημιουργικότητα όσο και με την έλλειψη ορθολογικού ελέγχου (Kahn, 1996, Murray 1996). Ταυτόχρονα, συνδέεται και με κάτι υπερ-λογικό και ισχυρό αφού ο Πλάτων κρίνει τη ποίηση βάσει φιλοσοφικών και ηθικών κριτηρίων (Μπαγιώνας, 1991).

Τέλος, κεφαλαιώδους σημασίας ενέχει το θέμα της επίδρασης της τέχνης στο κοινό. Ο Πλάτων αναγνωρίζει ότι η ραψωδική τέχνη έχει ισχυρή συναισθηματική επίδραση, καθώς μπορεί να συγκινήσει και να επηρεάσει βαθιά τους ακροατές (Ίων, 535b–536c), όπως διαφαίνεται από τη θεία έμπνευση όπου ο ραψωδός κατέχεται από το συναίσθημα του ποιητή. Επιπροσθέτως, ο ίδιος, ενσαρκώνοντας τους χαρακτήρες που απαγγέλλει και αλλάζοντας φωνή, έκφραση και τόνο, ταυτίζεται άμεσα με τα πάθη των ηρώων. Τέλος, επειδή η τέχνη δεν σχετίζεται με τη γνώση, αλλά με την εμπειρία απευθύνεται κατευθείαν στο συναίσθημα των ακροατών. Ωστόσο, αυτή η δύναμη θεωρείται επικίνδυνη, καθώς μπορεί να οδηγήσει σε λανθασμένες αντιλήψεις. Ακριβώς επειδή δεν κατευθύνεται από τη γνώση, αλλά από το συναίσθημα καθίσταται ασταθής ως πηγή αλήθειας (Nussbaum, 1986).

## 2.δ. Χρονολόγηση του διαλόγου

Με βάση την παραδοσιακή αντιμετώπιση της χρονολόγησης των πλατωνικών έργων, ο Ίων κατατάσσεται από την πλειονότητα των μελετητών (Θεοδωρακόπουλος, 2000, Γεωργούλης, 2005) στους πρώιμους πλατωνικούς διαλόγους, δηλαδή στην περίοδο 394-390 π.Χ) καθώς παρουσιάζει έντονα στοιχεία της σωκρατικής μεθόδου και επικεντρώνεται σε ηθικά και γνωσιολογικά ζητήματα. Επιπροσθέτως, στο έργο απουσιάζει η Πλατωνική θεωρία των Ιδεών ενώ γίνεται και ιστορική αναφορά στην Έφεσο. Άρα η απλότητα της δομής και η απουσία ανεπτυγμένων μεταφυσικών θεωριών ενισχύουν αυτή την άποψη (Kahn, 1996).

Η χρονολόγηση αυτή είναι σημαντική, καθώς δείχνει ότι το έργο ανήκει σε μια περίοδο κατά την οποία ο Πλάτων επηρεάζεται άμεσα από τον Σωκράτη. Ο Ίων παρουσιάζει θεματικές συγγένειες με άλλους πλατωνικούς διαλόγους, όπως η *Απολογία* και ο *Πρωταγόρας*, όπου εξετάζονται ζητήματα γνώσης και αυθεντίας. Παράλληλα, συνδέεται με την *Πολιτεία*, όπου η κριτική της τέχνης αποκτά πιο συστηματική μορφή (*Πολιτεία*, 597e–598b). Η σύγκριση αυτή βοηθά στην κατανόηση της εξέλιξης της πλατωνικής σκέψης.

Τα γλωσσικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του διαλόγου υποστηρίζουν, επίσης, την πρώιμη χρονολόγησή του. Η απλότητα της γλώσσας και η έμφαση στη διαλεκτική διαδικασία είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα πρώιμα έργα του Πλάτωνα (Gonzalez, 1998). Η μορφή αυτή εξυπηρετεί την άμεση και καθαρή παρουσίαση των φιλοσοφικών ζητημάτων. Η χρονολόγηση του Ίωνα δεν είναι απλώς ένα φιλολογικό ζήτημα, αλλά επηρεάζει την ερμηνεία του έργου. Αν θεωρηθεί πρώιμος διάλογος, τότε η κριτική της τέχνης εμφανίζεται ως αρχικό στάδιο της πλατωνικής σκέψης, που θα αναπτυχθεί περαιτέρω σε μεταγενέστερα έργα (Kahn, 1996). Έτσι, η χρονολόγηση συμβάλλει στην κατανόηση της συνολικής φιλοσοφικής πορείας του Πλάτωνα.

Εδώ αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Rowe, ο οποίος αρνήθηκε τον διαχωρισμό των πλατωνικών διαλόγων σε πρώιμους, μέσους και ύστερους, υιοθετώντας μια «ενωτική» προσέγγιση (Rowe, 2007). Με βάση την επιχειρηματολογία του Rowe, το σύνολο των πλατωνικών έργων δεν αντικατοπτρίζει τίποτε άλλο από την ενιαία, εξελισσόμενη, αλλά στη βάση της συνεπής πλατωνική σκέψη. Στην πράξη, κάποιοι επιστήμονες δέχτηκαν αυτή την προσέγγιση, όμως η παραδοσιακή -ας το πούμε έτσι- άποψη υποστηρίζεται ακόμη από την πλειοψηφία των ερευνητών.

### 3ο Κεφάλαιο

#### Η μορφή του αιοδού στον Ίωνα

Στον διάλογο αυτόν, ο Πλάτων εξετάζει τη φύση της ποιητικής δημιουργίας μέσα από τη σωκρατική διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στην ποίηση, τη γνώση και τη θεία έμπνευση. Παρότι ο διάλογος επικεντρώνεται στον ραψωδό Ίωνα, σημαντικό μέρος της επιχειρηματολογίας αφορά τη μορφή του αιοδού, δηλαδή του ποιητή που συνθέτει τα έπη και τα ποιητικά έργα. Ο Σωκράτης επιχειρεί να αποδείξει ότι η ποιητική δημιουργία δεν αποτελεί προϊόν συστηματικής γνώσης ή τεχνικής δεξιότητας, αλλά αποτέλεσμα θεϊκής επέμβασης. Η θέση αυτή εντάσσεται στη γενικότερη πλατωνική προβληματική σχετικά με τα όρια της ποιητικής τέχνης και τη σχέση της με την αλήθεια.

Η συζήτηση ξεκινά από την αμφισβήτηση της αντίληψης ότι ο ποιητής δημιουργεί μέσω μιας τέχνης (τέχνη). Στην αρχαία ελληνική σκέψη η τέχνη δεν σήμαινε απλώς δεξιότητα, αλλά ένα σύστημα γνώσεων, που μπορούσε να διδαχθεί, να εξηγηθεί και να εφαρμοστεί με συνέπεια σε παρόμοιες περιπτώσεις. Ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι αν η ποίηση αποτελούσε τέχνη, τότε ο ποιητής θα μπορούσε να λογοδοτήσει ορθολογικά για το έργο του και να εξηγήσει τις αρχές που διέπουν τη δημιουργική του δραστηριότητα. Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο, οι ποιητές αδυνατούν να δώσουν τέτοιες εξηγήσεις. Για τον λόγο αυτό καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει» (Ίων, 533d-e). Η δημιουργία των ποιητικών έργων αποδίδεται επομένως όχι σε συνειδητή γνώση αλλά σε μια δύναμη που υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνατότητες.

Η θεϊκή αυτή δύναμη συνδέεται άμεσα με την έννοια του ενθουσιασμού. Ο φιλόσοφος περιγράφει τους ποιητές ως πρόσωπα που δημιουργούν όταν βρίσκονται σε κατάσταση ιδιαίτερης πνευματικής έξαρσης και όχι όταν λειτουργούν αποκλειστικά μέσω της λογικής τους ικανότητας. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι οι λυρικοί ποιητές συνθέτουν τα ωραιότερα έργα τους όταν βρίσκονται σε κατάσταση έκστασης και ότι η ψυχή τους δεν ενεργεί σύμφωνα με τις συνήθεις λογικές λειτουργίες της (Ίων, 534a-b. Πρβλ Murray 1996). Η δημιουργική διαδικασία παρουσιάζεται ως εμπειρία, κατά την οποία ο ποιητής γίνεται φορέας μιας δύναμης που δεν του ανήκει. Η ποιητική δημιουργία δεν είναι αποτέλεσμα προσωπικής αυτενέργειας, αλλά συμμετοχή σε μια διαδικασία θεϊκής έμπνευσης. Για να καταστήσει σαφέστερη τη φύση της ποιητικής έμπνευσης, ο Σωκράτης συγκρίνει τους ποιητές με τις Βάκχες, οι οποίες κατά τη διάρκεια της διονυσιακής έκστασης αντλούν από τα ποτάμια μέλι και γάλα, ενώ όταν επανέρχονται στη συνηθισμένη τους κατάσταση αδυνατούν να το πράξουν (Ίων, 534a-b). Η αναλογία αυτή αποσκοπεί να καταδείξει ότι η δημιουργική δύναμη των ποιητών δεν αποτελεί μόνιμο

χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς τους αλλά εκδηλώνεται μόνο όταν βρίσκονται υπό την επίδραση της θεϊκής έμπνευσης. Όπως οι Βάκχες ενεργούν πέρα από τις φυσικές τους δυνατότητες χάρη στη θεϊκή παρουσία του Διονύσου, έτσι και οι ποιητές δημιουργούν σπουδαία έργα μόνο όταν κυριεύονται από τη δύναμη των Μουσών (Murray 1996).

Στο σημείο αυτό ο Σωκράτης προχωρά σε μία από τις σημαντικότερες αναλογίες του διαλόγου. Παρομοιάζει τους ποιητές με τους μάντεις και τους χρησμολόγους, οι οποίοι εκφέρουν αληθείς λόγους χωρίς να κατανοούν πλήρως το περιεχόμενό τους. Αναλογικά, λοιπόν, όπως οι μάντεις μεταδίδουν τα μηνύματα των θεών χωρίς να αποτελούν οι ίδιοι την πηγή της σοφίας που εκφράζουν, με παρόμοιο τρόπο και οι ποιητές παράγουν σπουδαία έργα χωρίς να διαθέτουν την αντίστοιχη γνώση των πραγμάτων για τα οποία μιλούν (*Ιων*, 534b-c). Η σύγκριση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι αποκαλύπτει ότι ο Πλάτων θεωρεί τον ποιητή περισσότερο ως μέσο μετάδοσης ενός θεϊκού λόγου παρά ως αυτόνομο δημιουργό.

Η πιο γνωστή όμως διατύπωση της θεωρίας της έμπνευσης εμφανίζεται στην εικόνα της Ηράκλειας λίθου. Ο Σωκράτης εξηγεί ότι η μαγνητική πέτρα δεν έλκει μόνο έναν σιδερένιο κρίκο αλλά δημιουργεί ολόκληρη αλυσίδα από κρίκους που παραμένουν ενωμένοι χάρη στην ίδια δύναμη. Αντίστοιχα, η θεία δύναμη των Μουσών μεταδίδεται αρχικά στον ποιητή, στη συνέχεια στον ραψωδό και τελικά στο κοινό (*Ιων*, 533d-536a). Στην αλυσίδα αυτή ο αιολός κατέχει κεντρική θέση, καθώς αποτελεί τον πρώτο ανθρώπινο αποδέκτη της θεϊκής έμπνευσης. Ωστόσο, η δύναμη που εκδηλώνεται μέσω αυτού δεν προέρχεται από τον ίδιο.

Η δημιουργική του ικανότητα εξαρτάται πλήρως από την επενέργεια των Μουσών. Η εξάρτηση αυτή από τη θεϊκή έμπνευση εξηγεί, σύμφωνα με τον Σωκράτη, και τη διαφοροποίηση που παρατηρείται ανάμεσα στους ποιητές. Οι Μούσες δεν εμπνέουν όλους τους δημιουργούς με τον ίδιο τρόπο ούτε για τα ίδια ποιητικά είδη. Αντίθετα, κάθε ποιητής φαίνεται να λαμβάνει μια ιδιαίτερη μορφή έμπνευσης εκ της οποίας καθίσταται ικανός να διακριθεί σε συγκεκριμένο μόνο είδος ποίησης (*Ιων*, 534 c-d). Η ποιητική εξειδίκευση δεν αποτελεί, επομένως, απόδειξη τεχνικής γνώσης, αλλά συνέπεια της ιδιαίτερης σχέσης που αναπτύσσει ο δημιουργός με τη θεότητα που τον εμπνέει (Murray 1996).

Μέσα από την ίδια επιχειρηματολογία ο Σωκράτης προσπαθεί να αποδείξει ότι η ποιητική δημιουργία δεν αποτελεί καθολική γνώση. Παρατηρεί ότι οι ποιητές δεν διακρίνονται εξίσου σε όλα τα είδη ποίησης. Άλλοι συνθέτουν επιτυχημένους διθυράμβους, άλλοι εγκώμια και άλλοι επικά ποιήματα. Αν η ποίηση ήταν τέχνη με την αυστηρή έννοια του όρου, τότε ο ίδιος δημιουργός θα μπορούσε να παράγει εξίσου επιτυχημένα έργα σε όλα τα

ποιητικά είδη. Το γεγονός ότι κάθε ποιητής διακρίνεται μόνο σε συγκεκριμένο είδος αποδεικνύει, κατά τον Αθηναίο φιλόσοφο, ότι η δημιουργία εξαρτάται από τη θεία έμπνευση που λαμβάνει και όχι από κάποια καθολική γνώση (*Ιων*, 534c-535a). Ο Σωκράτης χρησιμοποιεί μάλιστα τους χαρακτηρισμούς «ένθεος» και «κατεχόμενος» για να περιγράψει την κατάσταση του ποιητή (*Ιων*, 533e-534b). Οι όροι αυτοί υποδηλώνουν ότι η ποιητική δημιουργία συνδέεται με μια μορφή θεϊκής κατοχής, κατά την οποία η ανθρώπινη ψυχή καθίσταται όργανο μιας δύναμης ανώτερης από την ίδια. Η ποιητική δραστηριότητα παρουσιάζεται έτσι ως εμπειρία που βρίσκεται στα όρια ανάμεσα στο ανθρώπινο και στο θεϊκό.

Ένα ακόμη επιχείρημα αφορά την έλλειψη εξειδικευμένης γνώσης από την πλευρά των ποιητών. Ο Σωκράτης επισημαίνει ότι οι ποιητές πραγματεύονται πλήθος θεμάτων, όπως η πολεμική τέχνη, η ναυσιπλοΐα, η πολιτική και η ιατρική, χωρίς να είναι οι ίδιοι ειδικοί σε κανέναν από αυτούς τους τομείς. Ο Όμηρος, για παράδειγμα, περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια στρατιωτικές επιχειρήσεις και ζητήματα διακυβέρνησης, χωρίς να υπήρξε στρατηγός ή πολιτικός. Επομένως, η ποιητική επιτυχία δεν μπορεί να αποδοθεί σε επιστημονική γνώση των αντικειμένων που περιγράφονται, αλλά στη θεϊκή έμπνευση που επιτρέπει στον ποιητή να εκφράζει λόγους ανώτερους από τις προσωπικές του δυνατότητες (*Ιων*, 535a-b Πρβλ Murray 1996).

Η απουσία τεχνικής γνώσης οδηγεί τον Σωκράτη σε ένα ακόμη κρίσιμο συμπέρασμα σχετικά με τη φύση της ποιητικής σοφίας. Οι ποιητές είναι σε θέση να εκφράζουν υψηλά νοήματα και να παράγουν έργα εξαιρετικής αισθητικής αξίας, χωρίς όμως να διαθέτουν πλήρη γνώση του περιεχομένου τους. Η ποιητική αλήθεια δεν προκύπτει από συνειδητή κατανόηση αλλά από τη θεία δύναμη που δρα μέσω του δημιουργού (*Ιων*, 533d-535a). Κατά συνέπεια, η ποιητική παραγωγή δεν μπορεί να θεωρηθεί ισοδύναμη με τη φιλοσοφική γνώση, αφού ο ποιητής λειτουργεί περισσότερο ως φορέας ενός μηνύματος παρά ως πραγματικός γνώστης των πραγμάτων που εκφράζει (Murray, 1996).

Η θέση αυτή οδηγεί τον Σωκράτη σε ένα ακόμη καίριο συμπέρασμα. Οι ποιητές δεν είναι σοφοί με την αυστηρή φιλοσοφική έννοια του όρου, αλλά «έρμηνες των θεών» (*Ιων*, 534e). Η αποστολή τους συνίσταται στη μετάδοση ενός μηνύματος που δεν παράγουν οι ίδιοι. Μεταφέρουν στους ανθρώπους όσα τους υπαγορεύουν οι Μούσες και γι' αυτό η αξία τους εξαρτάται από τη σχέση τους με το θείο και όχι από προσωπική γνωστική επάρκεια. Ο ποιητής παρουσιάζεται έτσι ως ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στον θεϊκό και στον ανθρώπινο κόσμο. Η αντίληψη αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για τη συνολική πλατωνική θεώρηση της ποίησης. Ο Πλάτων δεν αρνείται τη μεγάλη δύναμη της ποιητικής δημιουργίας, ούτε την επίδρασή της στους ανθρώπους. Αντίθετα, αναγνωρίζει ότι οι ποιητές μπορούν να συγκινούν βαθιά το κοινό και να

επηρεάζουν τη σκέψη και τη συμπεριφορά του. Ωστόσο, ακριβώς επειδή η δύναμη αυτή δεν βασίζεται στη γνώση αλλά στην έμπνευση, ο φιλόσοφος αντιμετωπίζει με επιφύλαξη τη γνωστική της αξία. Σύμφωνα με τον Ι. Συκουτρή, ο Πλάτων αναγνωρίζει τη μεγάλη παιδευτική επίδραση της ποίησης στην αρχαιελληνική κοινωνία, όμως αμφισβητεί την αλήθεια και τη γνωστική της αξία (Συκουτρή, 1994). Η ποίηση μπορεί να γοητεύει, να συγκινεί και να διαμορφώνει συνειδήσεις, δεν μπορεί όμως να θεωρηθεί ασφαλής οδηγός προς την αλήθεια και δεν εγγυάται την ορθότητα του περιεχομένου. Ο αιιδός, επομένως, παρουσιάζεται ως φορέας λόγου χωρίς επιστημονική επίγνωση, γεγονός που περιορίζει τη γνωστική και παιδευτική αξία της τέχνης του.

#### 4ο Κεφάλαιο

##### Η μορφή του ραψωδού στον Ίωνα

Στον συγκεκριμένο διάλογο ο Πλάτων παρουσιάζει τον ομώνυμο ραψωδό ως έναν από τους πλέον διακεκριμένους ερμηνευτές του Ομήρου στον ελληνικό κόσμο. Ο Ίων εμφανίζεται υπερήφανος για τη φήμη του και θεωρεί ότι κατέχει σε εξαιρετικό βαθμό την τέχνη της ερμηνείας των ομηρικών επών. Από την αρχή του διαλόγου δηλώνει ότι είναι σε θέση να μιλά καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον για τον Όμηρο και ότι κανείς δεν μπορεί να τον ξεπεράσει στην ερμηνεία των έργων του (Ίων, 530b-c). Η αυτοπεποίθηση αυτή αποτελεί το σημείο εκκίνησης της σωκρατικής διερεύνησης, καθώς ο Σωκράτης επιδιώκει να εξετάσει αν η ικανότητα του Ίωνα προέρχεται πράγματι από γνώση ή από κάποια διαφορετική πηγή.

Το πρώτο επιχείρημα που αναπτύσσει ο Σωκράτης αφορά τη φύση της τέχνης. Σύμφωνα με τη σωκρατική αντίληψη, κάθε τέχνη αποτελεί ένα συνεκτικό σύστημα γνώσεων, που επιτρέπει στον κάτοχό της να κρίνει όλα τα ζητήματα που εμπíπτουν στο πεδίο της. Ο γιατρός μπορεί να αξιολογήσει όλους τους γιατρούς και όλες τις ιατρικές πρακτικές, ενώ ο κυβερνήτης πλοίου μπορεί να κρίνει όλα τα ζητήματα της ναυσιπλοΐας. Η γνώση που χαρακτηρίζει μια τέχνη είναι καθολική ως προς το αντικείμενό της και δεν περιορίζεται σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Με βάση αυτή την αρχή, ο Σωκράτης θέτει στον Ίωνα ένα κρίσιμο ερώτημα: γιατί μπορεί να μιλά με τόση επιτυχία μόνο για τον Όμηρο και όχι για τους άλλους ποιητές; (Ίων, 531a-532c).

Η απάντηση του Ίωνα αποδεικνύεται ιδιαίτερα αποκαλυπτική. Ο ίδιος παραδέχεται ότι όταν ακούει να συζητούνται τα έργα άλλων ποιητών, όπως του Ησιόδου ή του Αρχιλόχου, δεν έχει κάτι ουσιαστικό να προσθέσει και συχνά χάνει το ενδιαφέρον του. Αντίθετα, όταν το θέμα είναι ο Όμηρος, αισθάνεται πνευματική εγρήγορση και μπορεί να μιλά εκτενώς και με μεγάλη άνεση (Ίων, 532b-c). Η παραδοχή αυτή επιτρέπει στον Σωκράτη να αμφισβητήσει ότι η ικανότητα του Ίωνα αποτελεί τέχνη. Αν επρόκειτο πράγματι για τέχνη, τότε η γνώση του θα εκτεινόταν σε όλους τους ποιητές που πραγματεύονται παρόμοια θέματα. Το γεγονός ότι η ικανότητά του περιορίζεται αποκλειστικά στον Όμηρο δείχνει ότι δεν πρόκειται για γνώση με την αυστηρή έννοια του όρου. Ο Σωκράτης αξιοποιεί ακόμη ένα στοιχείο της ομολογίας του Ίωνα. Ο ραψωδός παραδέχεται ότι όταν ακούει άλλους ποιητές «καθεύδει» διανοητικά, ενώ όταν γίνεται λόγος για τον Όμηρο «ἐγρηγόρως ἔχω» και η σκέψη του ενεργοποιείται αμέσως (Ίων, 532b-c). Η επιλεκτική αυτή ενεργοποίηση της ερμηνευτικής του ικανότητας αποτελεί, κατά τον Σωκράτη, ένδειξη ότι η δραστηριότητά του δεν εξαρτάται από συστηματική γνώση αλλά από μια ιδιαίτερη δύναμη που εκδηλώνεται μόνο σε συγκεκριμένες περιστάσεις (Murray, 1996).

Στη συνέχεια ο Σωκράτης επεκτείνει το ίδιο επιχείρημα στους ίδιους τους ποιητές. Παρατηρεί ότι οι ποιητές δεν είναι εξίσου επιτυχημένοι σε όλα τα είδη ποίησης. Άλλος διακρίνεται στους διθυράμβους, άλλος στα εγκώμια και άλλος στα έπη. Αν η ποίηση αποτελούσε τέχνη, τότε ο ίδιος άνθρωπος θα μπορούσε να συνθέτει με επιτυχία κάθε είδος ποιητικού έργου. Ωστόσο, η εμπειρία δείχνει ότι κάθε ποιητής αριστεύει μόνο σε ένα συγκεκριμένο πεδίο και αποτυγχάνει στα υπόλοιπα (Ίων, 533e–534a). Η παρατήρηση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τον ραψωδό, καθώς ο Ίων εμφανίζει αντίστοιχη μονομέρεια: η ικανότητά του περιορίζεται αποκλειστικά στον Όμηρο. Για τον Σωκράτη η εξήγηση δεν μπορεί να βρίσκεται στην τέχνη, αλλά σε κάποια άλλη δύναμη.

Η εναλλακτική εξήγηση που προτείνει ο Σωκράτης είναι η θεωρία της θείας έμπνευσης. Σύμφωνα με αυτήν, οι ποιητές και οι ραψωδοί δεν ενεργούν μέσω γνώσης, αλλά μέσω θεϊκής επίδρασης. Για να καταστήσει σαφέστερη την άποψή του χρησιμοποιεί την εικόνα της Ηράκλειας λίθου. Όπως ο μαγνήτης έλκει έναν σιδερένιο κρίκο και στη συνέχεια μέσω αυτού πολλούς άλλους κρίκους, έτσι και οι Μούσες μεταδίδουν τη δύναμή τους στον ποιητή, ο ποιητής στον ραψωδό και ο ραψωδός στο κοινό (Ίων, 533d–536a).

Η αναλογία αυτή είναι θεμελιώδης για την κατανόηση του ρόλου του ραψωδού. Ο ραψωδός δεν αποτελεί αυτόνομη πηγή γνώσης, ούτε δημιουργό του ποιητικού λόγου. Αντίθετα, λειτουργεί ως ενδιάμεσος κρίκος σε μια αλυσίδα μετάδοσης της θείας έμπνευσης. Ο Σωκράτης επισημαίνει ότι έργο του ραψωδού δεν είναι απλώς η απαγγελία των επών, αλλά και η ερμηνεία της σκέψης του ποιητή προς το κοινό (Ίων, 530c–d). Η λειτουργία αυτή προσδίδει στον ραψωδό ιδιαίτερο κύρος, καθώς παρουσιάζεται ως μεσολαβητής ανάμεσα στο ποιητικό έργο και στους ακροατές. Ωστόσο, η ερμηνευτική αυτή αποστολή δεν αποδεικνύει ότι κατέχει γνώση των θεμάτων, τα οποία που πραγματεύεται ο ποιητής, αλλά μόνο ότι μπορεί να μεταδώσει αποτελεσματικά το περιεχόμενο και τη συναισθηματική του δύναμη. Η θέση αυτή ενισχύεται από την περιγραφή που δίνει ο ίδιος ο Ίων για την εμπειρία της απαγγελίας. Ο ραψωδός ομολογεί ότι όταν απαγγέλλει σκηνές θρήνου, τα μάτια του γεμίζουν δάκρυα, ενώ όταν περιγράφει σκηνές φόβου ή κινδύνου αισθάνεται ο ίδιος τρόμο και αγωνία (Ίων, 535c). Η παραδοχή αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για τον Σωκράτη, διότι δείχνει ότι ο ραψωδός δεν λειτουργεί ως ψυχραιμος γνώστης αλλά ως πρόσωπο που κυριεύεται από τα συναισθήματα που μεταδίδει. Η συγκίνηση προηγείται της γνώσης και αποτελεί την κινητήρια δύναμη της ερμηνείας του. Ο ραψωδός δεν παραμένει εξωτερικός παρατηρητής του ποιητικού έργου αλλά συμμετέχει βιωματικά σε αυτό (Murray, 1996).

Ακόμη σημαντικότερο είναι το γεγονός ότι η συγκίνηση αυτή μεταδίδεται στο κοινό. Ο Ίων περιγράφει ότι παρατηρεί τους θεατές να κλαίνε, να φοβούνται ή να ενθουσιάζονται κατά τη διάρκεια της απαγγελίας του (*Ίων*, 535e). Με αυτόν τον τρόπο ο Σωκράτης ολοκληρώνει την εικόνα της αλυσίδας της έμπνευσης. Η δύναμη που ξεκινά από τις Μούσες περνά στον ποιητή, από τον ποιητή στον ραψωδό και από τον ραψωδό στους ακροατές. Η αποτελεσματικότητα του ραψωδού εξαρτάται ακριβώς από την ικανότητά του να λειτουργεί ως φορέας αυτής της δύναμης. Παράλληλα, ο ραψωδός εμφανίζεται ως δημόσιο πρόσωπο που συμμετέχει σε αγωνιστικό πλαίσιο, όπου η απαγγελία αποτελεί αντικείμενο κρίσης και διάκρισης. Η τέχνη του δεν περιορίζεται σε ιδιωτική ανάγνωση, αλλά αποκτά θεατρικό χαρακτήρα, με έντονη σωματική και φωνητική έκφραση. Όπως έχει επισημανθεί στη σύγχρονη φιλολογική έρευνα, η ραψωδική πρακτική συνιστά μια μορφή επιτελεστικής αναδημιουργίας του έπους, όπου το νόημα παράγεται κάθε φορά εκ νέου μέσα από την εκφορά (Nagy, 1996).

Στο επόμενο στάδιο της συζήτησης ο φιλόσοφος εξετάζει το ζήτημα της γνώσης που υποτίθεται ότι κατέχει ο ραψωδός. Ο Ίων ισχυρίζεται ότι μπορεί να εξηγήσει με επάρκεια όσα λέει ο Όμηρος. Ωστόσο, ο Σωκράτης επισημαίνει ότι τα ομηρικά έπη περιλαμβάνουν αναφορές σε ποικίλους τομείς, όπως η στρατηγική, η ιατρική, η ναυσιπλοΐα και η πολιτική. Εάν ο ραψωδός κατανοούσε πραγματικά όλα αυτά τα ζητήματα, τότε θα έπρεπε να διαθέτει τη γνώση του στρατηγού, του γιατρού, του κυβερνήτη και του πολιτικού συγχρόνως (*Ίων*, 537a–540b). Η υπόθεση αυτή οδηγείται γρήγορα σε αδιέξοδο.

Στη συνέχεια, ο Σωκράτης αναλύει διαδοχικά παραδείγματα από τα ομηρικά έπη και ζητά να διευκρινιστεί ποιος είναι ο κατάλληλος κριτής κάθε θέματος. Όταν ο Όμηρος μιλά για την οδήγηση άρματος, αρμόδιος είναι ο ηνίοχος· όταν μιλά για την ιατρική, αρμόδιος είναι ο γιατρός· όταν μιλά για τη ναυσιπλοΐα, ο κατάλληλος είναι ο κυβερνήτης πλοίου (*Ίων*, 537c–538d). Κάθε τέχνη διαθέτει το δικό της πεδίο αρμοδιότητας και μόνο ο ειδικός μπορεί να κρίνει σωστά τα ζητήματα που εμπίπτουν σε αυτό. Συνεπώς, ο ραψωδός δεν μπορεί να ισχυρίζεται ότι κατέχει όλες αυτές τις γνώσεις.

Η επιχειρηματολογία κορυφώνεται όταν η συζήτηση στρέφεται στη στρατηγική. Ο Ίων, παρασυρμένος από την επιθυμία να διατηρήσει το κύρος του, φθάνει στο σημείο να ισχυριστεί ότι είναι ικανός να μιλήσει ακόμη και ως στρατηγός (*Ίων*, 540d–e). Ο Σωκράτης έντεχνα εκμεταλλεύεται την υπερβολή αυτή, για να δείξει το αδιέξοδο της θέσης του συνομιλητή του. Αν ο Ίων ήταν πράγματι ειδικός στη στρατηγική, τότε οι Αθηναίοι θα έπρεπε να τον έχουν διορίσει στρατηγό. Εφόσον κάτι τέτοιο δεν υφίσταται, ο ισχυρισμός του δεν μπορεί να γίνει αποδεκτός. Η ειρωνική αυτή κατάληξη αποκαλύπτει τα όρια της ραψωδικής δραστηριότητας και καταδεικνύει ότι η ικανότητα του Ίωνα δεν βασίζεται σε πραγματική επιστημονική γνώση (Murray, 1996).

Το τελικό συμπέρασμα του Σωκράτη είναι ότι ο ραψωδός δεν ενεργεί μέσω τέχνης, αλλά μέσω θείας μανίας. Η εξαιρετική του επίδοση στην ερμηνεία του Ομήρου δεν αποτελεί απόδειξη γνώσης, αλλά ένδειξη θεϊκής έμπνευσης. Ο ραψωδός λειτουργεί ως «έρμηνεὺς τῶν ποιητῶν», ενώ οι ποιητές με τη σειρά τους είναι «έρμηνες τῶν θεῶν» (Ίων, 535a, 534e). Η αλυσίδα αυτή δείχνει ότι ο ραψωδός καταλαμβάνει ενδιάμεση θέση ανάμεσα στον ποιητή και στο κοινό, μεταδίδοντας τη δύναμη που λαμβάνει από τον πρώτο χωρίς να αποτελεί ο ίδιος την πηγή της (Murray, 1996).

Η συζήτηση ολοκληρώνεται με ένα χαρακτηριστικό σωκρατικό δίλημμα. Ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι, εφόσον ο Ίων δεν μπορεί να αποδείξει ότι διαθέτει πραγματική γνώση των θεμάτων που ερμηνεύει, υπάρχουν μόνο δύο ενδεχόμενα: είτε παραπλανά το κοινό προσποιούμενος ότι γνωρίζει όσα δεν γνωρίζει είτε η εξαιρετική του ικανότητα οφείλεται σε θεία έμπνευση (Πλάτων, Ίων, 541e). Ο ίδιος ο Ίων προτιμά τη δεύτερη εκδοχή, αποδεχόμενος ότι είναι θεόπνευστος παρά κάτοχος συστηματικής γνώσης. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η σωκρατική απόδειξη ότι η ραψωδική δραστηριότητα δεν αποτελεί τέχνη αλλά μορφή θείας μανίας.

Η πλατωνική ανάλυση του ραψωδού αποκαλύπτει έτσι μια βαθύτερη φιλοσοφική θέση σχετικά με τη σχέση ανάμεσα στη γνώση και στην τέχνη. Ο Πλάτων αναγνωρίζει τη μεγάλη επίδραση που ασκούν οι ραψωδοί στο κοινό, αλλά αμφισβητεί τη γνωστική εγκυρότητα της δραστηριότητάς τους. Η δύναμή τους έγκειται στην ικανότητα να συγκινούν και να επηρεάζουν, όχι όμως να διδάσκουν αλήθειες με τον τρόπο που το πράττει η φιλοσοφία. Μέσα από τη μορφή του Ίωνα, ο Πλάτων θέτει τα θεμέλια της μεταγενέστερης κριτικής του προς την ποίηση και αναδεικνύει την υπεροχή της φιλοσοφικής γνώσης έναντι της ποιητικής έμπνευσης.

### 5ο Κεφάλαιο

Η θεία έμπνευση στον Ίωνα και η σύγκρισή της με τον Φαίδρο

Η έννοια της θείας έμπνευσης ή θείας μανίας αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους άξονες της πλατωνικής φιλοσοφίας σχετικά με την ποίηση, τη γνώση και τη σχέση του ανθρώπου με το θείο. Η προβληματική αυτή αναπτύσσεται ήδη στον διάλογο Ίων, όπου ο Σωκράτης εξετάζει τη φύση της ποιητικής δημιουργίας και της ραψωδικής τέχνης, ενώ αποκτά ευρύτερες μεταφυσικές και γνωσιολογικές διαστάσεις στον Φαίδρο. Παρότι και στους δύο διαλόγους η μανία παρουσιάζεται ως θεόσταλτη κατάσταση που υπερβαίνει τις συνήθεις λειτουργίες της ανθρώπινης λογικής, η αξιολόγησή της διαφέρει σημαντικά. Στον Ίωνα η μανία λειτουργεί κυρίως ως εξήγηση της απουσίας τεχνικής γνώσης από τους ποιητές και τους ραψωδούς, ενώ στον Φαίδρο αναδεικνύεται σε προνομιακό μέσο προσέγγισης της αλήθειας και του θείου.

Η συζήτηση για τη θεία έμπνευση στον Ίωνα ξεκινά από την προσπάθεια του Σωκράτη να διερευνήσει τη φύση της ικανότητας του ραψωδού. Ο Ίων εμφανίζεται βέβαιος ότι η υπεροχή του στην ερμηνεία του Ομήρου οφείλεται σε ιδιαίτερη γνώση και δεξιότητα. Ο συνομιλητής του, όμως, αμφισβητεί εξ αρχής αυτή την πεποίθηση. Υποστηρίζει ότι αν η ραψωδική αποτελούσε τέχνη με την αυστηρή έννοια του όρου, τότε ο ίδιος θα ήταν σε θέση να ερμηνεύει με την ίδια επάρκεια όλους τους ποιητές και όχι αποκλειστικά τον Όμηρο (531a–533c). Η παραδοχή του Ίωνα ότι αδυνατεί να σχολιάσει με την ίδια άνεση τον Ησίοδο ή άλλους ποιητές οδηγεί τον Αθηναίο φιλόσοφο στο συμπέρασμα ότι η ικανότητά του δεν μπορεί να βασίζεται σε συστηματική γνώση.

Αφού απορρίπτει την τέχνη ως ερμηνευτικό σχήμα, ο φιλόσοφος εισάγει τη θεωρία της θείας έμπνευσης. Το κεντρικό επιχείρημά του διατυπώνεται με σαφήνεια όταν δηλώνει ότι οι ποιητές δεν δημιουργούν μέσω τέχνης αλλά μέσω θείας δύναμης: «οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει» (533d–e). Η φράση αυτή αποτελεί το θεμέλιο της πλατωνικής θεωρίας της ποιητικής μανίας. Η ποιητική δημιουργία δεν είναι αποτέλεσμα γνώσης ή λογικού σχεδιασμού, αλλά προϊόν μιας δύναμης που προέρχεται από το θείο και χρησιμοποιεί τον ποιητή ως όργανο έκφρασής της.

Έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω ότι η θέση αυτή ενισχύεται μέσω της εικόνας της Ηράκλειας λίθου. Ο Σωκράτης εξηγεί ότι ο μαγνήτης δεν έλκει μόνο έναν κρίκο, αλλά δημιουργεί μια ολόκληρη αλυσίδα κρίκων, που παραμένουν συνδεδεμένοι χάρη στην ίδια δύναμη. Κατά ανάλογο τρόπο, οι

Μούσες εμπνέουν τον ποιητή, ο ποιητής εμπνέει τον ραψωδό και ο ραψωδός εμπνέει το κοινό (Ίων, 533d–536a). Η εικόνα αυτή αποκαλύπτει ότι η ποιητική δημιουργία και η ραψωδική ερμηνεία δεν θεωρούνται αυτόνομες δραστηριότητες αλλά κρίκοι μιας διαδικασίας που ξεκινά από το θείο. Κανένα μέλος της αλυσίδας δεν αποτελεί την πηγή της δύναμης που εκδηλώνεται μέσα από αυτό.

Σημαντική είναι επίσης η σύγκριση των ποιητών με τους μάντεις και τους χρησμολόγους. Ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι οι ποιητές μοιάζουν με πρόσωπα που βρίσκονται σε κατάσταση ιερής έκστασης και εκφέρουν αλήθειες, χωρίς να γνωρίζουν οι ίδιοι την πλήρη σημασία τους (534b-c). Όπως ο μάντης δεν αποτελεί την πηγή του χρησμού αλλά το μέσο μέσω του οποίου εκδηλώνεται η θεϊκή βούληση, έτσι και ο ποιητής λειτουργεί ως αγωγός της έμπνευσης των Μουσών. Η δημιουργική του δύναμη δεν ανήκει στον ίδιο, αλλά προέρχεται από μια ανώτερη πραγματικότητα.

Η θεία μανία στον Ίωνα χαρακτηρίζεται επομένως από ένα παράδοξο στοιχείο. Από τη μία πλευρά αποτελεί πηγή εξαιρετικής δημιουργικότητας και επιτρέπει την παραγωγή έργων μεγάλης αισθητικής αξίας. Από την άλλη, όμως, συνεπάγεται την απουσία συνειδητής γνώσης. Ο ποιητής δημιουργεί επειδή εμπνέεται, όχι επειδή γνωρίζει. Η μανία λειτουργεί έτσι ως εξήγηση της ποιητικής δύναμης, αλλά ταυτόχρονα και ως ένδειξη των γνωστικών ορίων της ποίησης. Η θέση αυτή εντάσσεται στη γενικότερη πλατωνική δυσπιστία απέναντι στην ποιητική παράδοση, η οποία κορυφώνεται αργότερα στην *Πολιτεία*.

Η έννοια της μανίας επανέρχεται στον *Φαίδρο*, αλλά σε ένα διαφορετικό φιλοσοφικό πλαίσιο. Ενώ στον Ίωνα η συζήτηση επικεντρώνεται στην ποίηση και τη ραψωδία, στο άλλο έργο το ενδιαφέρον στρέφεται στη φύση της ψυχής, στον έρωτα και στη δυνατότητα προσέγγισης της αλήθειας. Στο πλαίσιο αυτό η μανία αποκτά πολύ ευρύτερη σημασία και αξιολογείται θετικότερα.

Η αφετηρία της συζήτησης βρίσκεται στην ανατροπή μιας κοινής προκατάληψης της εποχής. Σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη, η μανία θεωρούνταν συνήθως αρνητική κατάσταση, συνδεδεμένη με την απώλεια της λογικής και του αυτοελέγχου. Ο Πλατωνικός Σωκράτης, ωστόσο, υποστηρίζει ότι υπάρχουν μορφές μανίας που αποτελούν θεϊκά δώρα και είναι ανώτερες από τη συνηθισμένη σωφροσύνη (*Φαίδρος*, 244a). Η θέση αυτή σηματοδοτεί μια σημαντική μετατόπιση σε σχέση με τον Ίωνα. Η μανία δεν αντιμετωπίζεται πλέον μόνο ως ένδειξη απουσίας γνώσης αλλά και ως πιθανή πηγή ανώτερης σοφίας.

Ο φιλόσοφος, αφού διαχωρίσει τη μανία που προέρχεται από ανθρώπινη αρρώστια, διακρίνει τέσσερα είδη θείας μανίας,. Το πρώτο είναι η προφητική μανία που αποδίδεται στον Απόλλωνα και εκδηλώνεται μέσω των μαντείων. Το δεύτερο είναι η τελετουργική ή καθαρτική μανία που συνδέεται με τον Διόνυσο και τις μυστηριακές τελετές. Το τρίτο είναι η ποιητική μανία που προέρχεται από τις Μούσες και οδηγεί στη δημιουργία μεγάλων ποιητικών έργων. Το τέταρτο και σημαντικότερο είναι η ερωτική μανία που αποδίδεται στον Έρωτα και στην Αφροδίτη (*Φαίδρος*, 244d–245a, Rowe 1986, Μανωλέα, 1993, Manolea 2013).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η ποιητική μανία αποτελεί μόνο ένα από τα τέσσερα είδη θείας μανίας. Ενώ στον *Ίωνα* η ποιητική έμπνευση βρίσκεται στο επίκεντρο της συζήτησης, στον *Φαίδρο* εντάσσεται σε ένα ευρύτερο σχήμα θεικών εμπειριών που επιτρέπουν στον άνθρωπο να υπερβεί τα όρια της καθημερινής ύπαρξης. Ο ποιητής εξακολουθεί να θεωρείται φορέας θείας έμπνευσης, αλλά η ποιητική μανία δεν αποτελεί πλέον τη μοναδική ή την ανώτερη μορφή σχέσης με το θείο. Παρότι όλες οι μορφές θείας μανίας παρουσιάζονται ως ευεργετικές, ο Σωκράτης αποδίδει ιδιαίτερη αξία στην ερωτική μανία. Η μορφή αυτή συνδέεται άμεσα με την ανάμνηση των Ιδεών και με την επαναφορά της ψυχής προς την προγενέστερη θέα του αληθινού όντος (*Φαίδρος*, 249e–250b). Για τον λόγο αυτό η ερωτική μανία δεν περιορίζεται στην παραγωγή λόγου ή στην πρόβλεψη μελλοντικών γεγονότων, αλλά συμβάλλει άμεσα στην πνευματική τελείωση του ανθρώπου.

Η πιο σημαντική καινοτομία του *Φαίδρου* είναι η σύνδεση της μανίας με τη θεωρία της ανάμνησης. Ο Σωκράτης υποστηρίζει ότι πριν από την ενσάρκωσή της η ψυχή είχε αντικρίσει τις Ιδέες, δηλαδή τις αιώνιες και αμετάβλητες μορφές της αλήθειας (*Φαίδρος*, 247c–249d). Με την είσοδό της στον αισθητό κόσμο η ψυχή λησμονεί αυτή τη θέα, αλλά ορισμένες εμπειρίες μπορούν να αφυπνίσουν την ανάμνησή της. Η ισχυρότερη από αυτές είναι ο έρωτας. Η ερωτική μανία παρουσιάζεται ως κατάσταση, κατά την οποία η ψυχή αναγνωρίζει μέσα στην ομορφιά ενός ανθρώπινου σώματος μια αντανάκλαση της Ιδέας του Κάλλους που είχε αντικρίσει πριν από την ενσάρκωση. Η εμπειρία αυτή προκαλεί συγκλονισμό και οδηγεί την ψυχή σε μια διαδικασία πνευματικής ανόδου (*Φαίδρος*, 250a–252c). Εδώ η μανία δεν αποτελεί ένδειξη άγνοιας αλλά προϋπόθεση φιλοσοφικής γνώσης. Μέσω της μανίας η ψυχή προσεγγίζει ξανά την αλήθεια.

Η διαδικασία αυτή συνδέεται άμεσα με την ίδια τη φιλοσοφική δραστηριότητα. Στον *Φαίδρο* ο φιλόσοφος παρουσιάζεται ως το πρόσωπο που ανταποκρίνεται πληρέστερα στη θεία μανία, διότι κατορθώνει να μετατρέψει την εμπειρία του έρωτα σε πορεία πνευματικής ανόδου. Η θέα της σωματικής ομορφιάς αφυπνίζει στην ψυχή την ανάμνηση του νοητού κάλλους και την

ωθεί να στραφεί προς τις Ιδέες (*Φαίδρος*, 249d–250c). Έτσι, η μανία δεν αποτελεί απλώς μια συναισθηματική ή θρησκευτική εμπειρία αλλά μετατρέπεται σε αφετηρία φιλοσοφικής αναζήτησης και σε μέσο προσέγγισης της αλήθειας.

Η σύγκριση των δύο διαλόγων ως προς την παρουσίαση της θείας μανίας αποκαλύπτει τόσο ομοιότητες, όσο και σημαντικές διαφορές. Και στον *Ίωνα* και στον *Φαίδρο* η μανία παρουσιάζεται ως κατάσταση που υπερβαίνει τον συνηθισμένο ορθολογικό έλεγχο. Και στις δύο περιπτώσεις, η πηγή της είναι θεϊκή και όχι ανθρώπινη. Ο άνθρωπος λειτουργεί ως αποδέκτης μιας δύναμης που προέρχεται από το θείο και η οποία του επιτρέπει να επιτύχει πράγματα που δεν θα μπορούσε να επιτύχει αποκλειστικά με τις δικές του δυνάμεις.

Ωστόσο, οι διαφορές είναι εξίσου σημαντικές. Στον *Ίωνα* η μανία χρησιμοποιείται κυρίως για να εξηγηθεί για ποιον λόγο ο ποιητής και ο ραψωδός δεν διαθέτουν πραγματική γνώση. Η θεία έμπνευση λειτουργεί ως εναλλακτική της τέχνης και της επιστήμης. Όσο μεγαλύτερη είναι η έμπνευση, τόσο μικρότερη φαίνεται να είναι η συμμετοχή της συνειδητής γνώσης. Η μανία αποτελεί εδώ ένδειξη εξάρτησης από μια εξωτερική δύναμη και όχι πηγή γνωστικής αυτονομίας. Η διαφοροποίηση αυτή αντανακλά και τη διαφορετική θέση που κατέχουν οι δύο διάλογοι μέσα στην εξέλιξη της πλατωνικής σκέψης. Στον *Ίωνα* η μανία εξετάζεται κυρίως στο πλαίσιο μιας κριτικής της ποιητικής αυθεντίας, ενώ στον *Φαίδρο* εντάσσεται σε μια ευρύτερη μεταφυσική και ψυχολογική θεωρία για τη φύση της ψυχής και τη δυνατότητα πρόσβασης στην αλήθεια.

Επίσης, σε αυτό το έργο η μανία μπορεί να οδηγήσει σε υψηλότερες μορφές γνώσης από εκείνες που προσφέρει η συνηθισμένη λογική. Ιδίως η ερωτική μανία λειτουργεί ως μοχλός φιλοσοφικής ανάβασης και επιτρέπει στην ψυχή να προσεγγίσει τον κόσμο των Ιδεών. Αντίθετα, στον *Ίωνα* η μανία υποκαθιστά τη γνώση, σε αυτό το έργο μπορεί να αποτελέσει το μέσο για την κατάκτησή της.

Η διαφοροποίηση αυτή έχει απασχολήσει εκτενώς τη σύγχρονη βιβλιογραφία. Ο Guthrie (1975) επισημαίνει ότι στον *Ίωνα* ο Πλάτων ενδιαφέρεται κυρίως να υπονομεύσει το κύρος των ποιητών ως φορέων σοφίας, ενώ στον *Φαίδρο* διερευνά τις δυνατότητες της ψυχής να υπερβεί τον αισθητό κόσμο. Αντίστοιχα, ο Dodds (1951) θεωρεί ότι η θεία μανία του *Φαίδρου* αποτελεί δημιουργική επανερμηνεία παλαιότερων ελληνικών αντιλήψεων περί έκστασης και θεϊκής κατοχής. Η μανία δεν είναι πλέον απλώς θρησκευτικό φαινόμενο, αλλά αποκτά φιλοσοφική και γνωσιολογική αξία.

Συνοψίζοντας, η έννοια της θείας έμπνευσης παρουσιάζει σημαντική εξέλιξη από τον Ίωνα στον Φαίδρο. Στον πρώτο διάλογο η μανία χρησιμοποιείται κυρίως ως εξήγηση της ποιητικής δημιουργίας και ως επιχείρημα κατά της γνωστικής αυθεντίας των ποιητών. Στον δεύτερο διάλογο μετατρέπεται σε θεμελιώδη διάσταση της ανθρώπινης ψυχής και σε μέσο πρόσβασης στην αλήθεια. Παρά τις διαφορές αυτές, και στους δύο διαλόγους η μανία παραμένει έκφραση της σχέσης ανάμεσα στον άνθρωπο και το θείο. Η εξέλιξη της έννοιας αποκαλύπτει τη σταδιακή μετατόπιση του Πλάτωνα από την κριτική της ποίησης προς μια βαθύτερη διερεύνηση των δυνατοτήτων της ψυχής και της φιλοσοφικής γνώσης.

## 6ο Κεφάλαιο

Η κριτική του Πλάτωνα στην ποίηση και στους φορείς της

Η συζήτηση που αναπτύσσεται στον *Ίωνα* σχετικά με την ποιητική δημιουργία και τη ραψωδική τέχνη δεν εξαντλείται στην προσπάθεια ερμηνείας της προέλευσής τους μέσω της θείας έμπνευσης. Αντίθετα, η θεωρία της θείας μανίας λειτουργεί ως αφετηρία για μια βαθύτερη φιλοσοφική κριτική της ποίησης, η οποία θα αποτελέσει ένα από τα σταθερά χαρακτηριστικά της πλατωνικής σκέψης. Ο Πλάτων δεν αμφισβητεί την αισθητική αξία των ποιητικών έργων, ούτε την ισχυρή επίδρασή τους στους ανθρώπους. Εκείνο που αμφισβητεί είναι η αξίωση των ποιητών να θεωρούνται φορείς γνώσης και διδάσκαλοι της αλήθειας. Στο πλαίσιο αυτό, ο *Ίων* μπορεί να θεωρηθεί ως το πρώτο συστηματικό βήμα της πλατωνικής κριτικής απέναντι στην παραδοσιακή ποιητική παιδεία της αρχαίας Ελλάδας.

Στην κλασική ελληνική κοινωνία οι ποιητές, και ιδιαίτερα ο Όμηρος, κατείχαν εξέχουσα θέση ως φορείς πολιτισμικής και ηθικής αυθεντίας. Τα ομηρικά έπη αποτελούσαν βασικό μέσο εκπαίδευσης των νέων και λειτουργούσαν ως πηγή γνώσεων για την ιστορία, τη θρησκεία, την πολιτική και την ηθική. Τα έργα του χρησιμοποιούνταν ως πηγή γνώσης για ζητήματα που εκτείνονταν από την πολεμική αρετή έως τη σχέση των ανθρώπων με τους θεούς (Guthrie, 1975). Δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος ο Πλάτων παραδεχόταν πως «τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητής» (Πολιτεία 606e). Μέσα σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο, η αμφισβήτηση της γνωστικής αξίας της ποίησης συνιστούσε μια ιδιαίτερα ριζοσπαστική παρέμβαση.

Ο Σωκράτης επιδιώκει να δείξει ότι η ποιητική δημιουργία δεν στηρίζεται σε γνώση με την αυστηρή έννοια του όρου. Η βασική προϋπόθεση της επιχειρηματολογίας του είναι ότι η γνώση προϋποθέτει λογική θεμελίωση και δυνατότητα αιτιολόγησης. Όποιος γνωρίζει πραγματικά κάτι, οφείλει να μπορεί να εξηγήσει τις αρχές πάνω στις οποίες στηρίζεται η γνώση του και να δικαιολογήσει τις κρίσεις του. Στον *Ίωνα*, όμως, ο ποιητής και ο ραψωδός αποδεικνύονται ανίκανοι να προσφέρουν τέτοιου είδους αιτιολόγηση. Ο *Ίων* μπορεί να απαγγέλλει και να ερμηνεύει τον Όμηρο με εντυπωσιακό τρόπο, αλλά αδυνατεί να αποδείξει ότι διαθέτει συστηματική γνώση των θεμάτων που πραγματεύεται ο ποιητής (*Ίων*, 536e–540b).

Η αδυναμία αυτή αποκαλύπτει, κατά τον Πλάτωνα, ένα θεμελιώδες πρόβλημα της ποιητικής δραστηριότητας. Η ποίηση μπορεί να παράγει λόγο που φαίνεται σοφός, χωρίς όμως να στηρίζεται σε πραγματική σοφία. Ο ποιητής μιλά για πολεμικές επιχειρήσεις χωρίς να είναι στρατηγός, για πολιτική χωρίς να είναι πολιτικός, για ιατρική χωρίς να είναι γιατρός. Το γεγονός ότι οι περιγραφές του είναι πειστικές δεν συνεπάγεται ότι κατέχει τις αντίστοιχες γνώσεις. Η διάκριση ανάμεσα στην εμφάνιση της γνώσης και στην πραγματική γνώση αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους άξονες της πλατωνικής φιλοσοφίας και εμφανίζεται ήδη με σαφήνεια στον Ίωνα.

Παράλληλα, ο Πλάτων στρέφεται εναντίον της παραδοσιακής αντίληψης που ταύτιζε τη σοφία με την ποιητική ικανότητα. Στην αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα ο ποιητής θεωρούνταν συχνά σοφός άνδρας, ικανός να προσφέρει ηθική και πολιτική καθοδήγηση στην κοινότητα. Ο Σωκράτης αποδομεί αυτή την εικόνα, υποστηρίζοντας ότι η επιτυχία του ποιητή οφείλεται κυρίως στη θεία έμπνευση και όχι στην προσωπική του σοφία αφού αφαιρείται από αυτόν η ιδιότητα του γνώστη (Murray, 1996). Αν η ποιητική δημιουργία προέρχεται από θεία μανία, τότε ο ποιητής δεν μπορεί να θεωρείται αυθεντικός κάτοχος της γνώσης που εκφράζει. Η ποιητική αλήθεια δεν αποτελεί προϊόν συνειδητής κατανόησης αλλά αποτέλεσμα μιας δύναμης που υπερβαίνει τον ίδιο τον δημιουργό (Ίων, 534b-e).

Επιπλέον, η πλατωνική κριτική αφορά τη σχέση της ποίησης με το συναίσθημα. Στον Ίωνα γίνεται φανερό ότι η δύναμη του ποιητή και του ραψωδού συνδέεται άμεσα με την ικανότητά τους να προκαλούν συγκίνηση. Ο ραψωδός παραδέχεται ότι κατά την απαγγελία των ομηρικών επών συγκινείται ο ίδιος και παρασύρει σε ανάλογη συγκίνηση το ακροατήριό του (Ίων, 535c-e). Για τον Πλάτωνα, όμως, η συναισθηματική επίδραση δεν αποτελεί από μόνη της κριτήριο και εγγύηση αλήθειας (Murray, 1996). Αντίθετα, υπάρχει ο κίνδυνος η συγκίνηση να υποκαταστήσει τη λογική κρίση και να οδηγηθεί άνθρωπος σε λανθασμένες αντιλήψεις.

Η επιφύλαξη αυτή συνδέεται με τη γενικότερη πλατωνική αντίληψη για τη φιλοσοφία. Η φιλοσοφική γνώση προϋποθέτει ορθολογική εξέταση, επιχειρηματολογία και κριτική διερεύνηση. Η ποίηση, αντίθετα, επιδρά κυρίως μέσω εικόνων, αφηγήσεων και συναισθημάτων (Ferrari, 1987). Ενώ ο φιλόσοφος επιδιώκει να πείσει μέσω του λόγου, ο ποιητής επιδιώκει να συγκινήσει μέσω της μίμησης και της δραματικής αναπαράστασης. Η διάκριση αυτή εξηγεί γιατί ο Πλάτων αντιμετωπίζει με καχυποψία την πολιτισμική κυριαρχία της ποίησης στην ελληνική κοινωνία.

Η κριτική του Πλάτωνα δεν περιορίζεται, επομένως, σε ένα ζήτημα αισθητικής θεωρίας, αλλά αποκτά σαφώς παιδαγωγικές και πολιτικές

διαστάσεις. Εφόσον οι ποιητές ασκούν σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση των αντιλήψεων των πολιτών, η απουσία πραγματικής γνώσης από την πλευρά τους καθίσταται ιδιαίτερα προβληματική. Ο κίνδυνος δεν έγκειται μόνο στο ότι οι ποιητές αγνοούν όσα παρουσιάζουν, αλλά και στο ότι το κοινό τους αποδίδει κύρος και αυθεντία που δεν δικαιούνται να κατέχουν. Με τον τρόπο αυτό η ποίηση μπορεί να συμβάλει στη διάδοση λανθασμένων αντιλήψεων σχετικά με τους θεούς, την αρετή ή την πολιτική ζωή.

Η κορύφωση της σωκρατικής κριτικής εμφανίζεται στο τέλος του διαλόγου, όταν ο Σωκράτης θέτει στον Ίωνα ένα χαρακτηριστικό δίλημμα. Εφόσον ο ραψωδός δεν μπορεί να αποδείξει ότι διαθέτει πραγματική γνώση των θεμάτων που πραγματεύεται ο Όμηρος, υπάρχουν μόνο δύο δυνατότητες: είτε παραπλανά το κοινό προσποιούμενος ότι γνωρίζει όσα δεν γνωρίζει είτε η ικανότητά του οφείλεται στη θεία έμπνευση (Ίων, 541e). Ο Ίων επιλέγει τη δεύτερη εκδοχή, αποδεχόμενος τον χαρακτηρισμό του θεόπνευστου ερμηνευτή. Με τον τρόπο αυτό, ο Σωκράτης ολοκληρώνει την αποδόμηση της αξίωσης των ραψωδών να θεωρούνται φορείς έγκυρης γνώσης.

Η συγκεκριμένη στάση προαναγγέλλει τις θέσεις που θα διατυπωθούν αργότερα στην *Πολιτεία*. Εκεί ο Πλάτων θα υποστηρίξει ότι οι ποιητές παράγουν μιμήσεις που βρίσκονται σε απόσταση από την αλήθεια και ότι η επίδρασή τους στην ψυχή μπορεί να αποβεί επιζήμια για τη διαμόρφωση του ορθού χαρακτήρα (*Πολιτεία* 595a–608b, Havelock, 1982). Παρότι στον *Ίωνα* η θεωρία της μίμησης δεν έχει ακόμη αναπτυχθεί πλήρως, οι βασικές προϋποθέσεις της είναι ήδη παρούσες. Η αμφισβήτηση της ποιητικής γνώσης και η έμφαση στη συναισθηματική επίδραση της ποίησης προετοιμάζουν το έδαφος για την πληρέστερη κριτική των μεταγενέστερων διαλόγων.

Ωστόσο, θα ήταν εσφαλμένο να θεωρηθεί ότι ο Πλάτων απορρίπτει ολοκληρωτικά την ποίηση – επάνω σε αυτό υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία. Σε σχέση με τον διάλογο που μελετάμε, όμως, ο *Ίων* δείχνει ότι αναγνωρίζει τη γοητεία και τη δύναμή της. Η αναφορά στη θεία έμπνευση υποδηλώνει μάλιστα έναν βαθμό θαυμασμού για την ικανότητα των ποιητών να δημιουργούν έργα που υπερβαίνουν τις συνηθισμένες ανθρώπινες δυνατότητες. Η κριτική του δεν στρέφεται εναντίον της αισθητικής αξίας της ποίησης αλλά εναντίον της διεκδίκησης γνωστικής και παιδαγωγικής αυθεντίας (Murray, 1996). Ο ποιητής μπορεί να είναι εμπνευσμένος, δεν είναι όμως κατ' ανάγκην σοφός.

Συνεπώς, η πλατωνική κριτική στον *Ίωνα* αποσκοπεί κυρίως στον επαναπροσδιορισμό των ορίων της ποιητικής δραστηριότητας. Ο Πλάτων επιχειρεί να διαχωρίσει την έμπνευση από τη γνώση και να αποδείξει ότι η αισθητική δύναμη ενός έργου δεν εγγυάται την αλήθεια του περιεχομένου του.

Μέσα από αυτή τη διάκριση αναδεικνύεται η φιλοσοφία ως η μόνη δραστηριότητα που μπορεί να διεκδικήσει έγκυρη γνώση, καθώς στηρίζεται στον ορθό λόγο και στην κριτική διερεύνηση. Η ποίηση παραμένει σημαντική ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά παύει να αποτελεί το προνομιακό μέσο πρόσβασης στην αλήθεια. Με τον τρόπο αυτό ο Ίων σηματοδοτεί τη μετάβαση από την παραδοσιακή ποιητοκεντρική παιδεία της ελληνικής κοινωνίας προς το φιλοσοφικό ιδεώδες της γνώσης που θα κυριαρχήσει στη σκέψη του Πλάτωνα.

### Συμπεράσματα

Στην αρχαία ελληνική κοινωνία ο ρόλος του ραψωδού ήταν ιδιαίτερα σημαντικός, όντας ερμηνευτής και μεταδοτής των επικών ποιημάτων προς το κοινό. Συνέβαλλε στη διατήρηση της πολιτισμικής μνήμης, στη διάδοση ηθικών και κοινωνικών αξιών και στη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης των πολιτών.

Ο ρόλος του αιοιδού ήταν κυρίως δημιουργικός, αφού συνδεόταν με τη σύνθεση και την προφορική παράδοση των ποιητικών έργων. Θεωρούνταν φορέας έμπνευσης και δημιουργός του ποιητικού λόγου, ενώ μέσα από το έργο του εξέφραζε μύθους, παραδόσεις και αντιλήψεις που διαμόρφωναν την πολιτισμική ταυτότητα της κοινότητας.

Στον πλατωνικό διάλογο Ίων παρουσιάζεται ένας όχι κορυφαίος, αλλά τουλάχιστον επαρκής ραψωδός, η συζήτηση του οποίου με τον Σωκράτη θέτει πολύ σημαντικά ζητήματα.

Η ανάλυση της ραψωδικής τέχνης στον Ίωνα οδηγεί στο συμπέρασμα ότι δεν πρόκειται για επιστήμη, αλλά για δραστηριότητα που βασίζεται στην έμπνευση και στο συναίσθημα. Ο ραψωδός λειτουργεί ως ενδιάμεσος, χωρίς να κατέχει πλήρη γνώση του αντικειμένου του. Παράλληλα, η διάκριση μεταξύ αιοιδού και ραψωδού αποτυπώνει μια σημαντική πολιτισμική μετάβαση. Η επικράτηση της γραφής μετέτρεψε την ποίηση από ζωντανή δημιουργία σε αντικείμενο ερμηνείας. Παρά την κριτική του Πλάτωνα, η ραψωδική παραμένει μια ισχυρή μορφή τέχνης που επηρεάζει τη συλλογική συνείδηση.

Η ανάλυση του διαλόγου οδηγεί, τελικά, σε μια βαθύτερη κατανόηση της πλατωνικής στάσης απέναντι στην τέχνη και ειδικότερα στη ραψωδική. Ο Πλάτων δεν απορρίπτει απλώς τη ραψωδική τέχνη, αλλά επιχειρεί να αναδείξει τα όριά της ως μορφής γνώσης. Μέσα από τη σωκρατική διαλεκτική, καθίσταται σαφές ότι η τέχνη του ραψωδού δεν στηρίζεται σε συστηματική γνώση ή σε ορθολογική κατανόηση του περιεχομένου των επών, αλλά σε μια μορφή έμπνευσης που δεν μπορεί να ελεγχθεί ή να διδαχθεί (Πλάτων, Ίων, 533d–536d). Ωστόσο, αυτή η έμφαση στη θεία έμπνευση δεν μειώνει πλήρως τη σημασία της ραψωδικής τέχνης. Αντίθετα, αναδεικνύει τον ιδιαίτερο ρόλο της ως μέσου συναισθηματικής μετάδοσης και πολιτισμικής συνέχειας. Η δύναμη της τέχνης, επομένως, δεν έγκειται μόνο στη γνώση, αλλά και στην ικανότητά της να επηρεάζει το κοινό σε επίπεδο συναισθημάτων και αξιών.

Εν κατακλείδι, ο Ίων δεν αποτελεί μόνο μια κριτική της ποιητικής και ραψωδικής τέχνης, αλλά και μια ευρύτερη φιλοσοφική διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στη λογική και την έμπνευση. Έτσι, ο διάλογος παραμένει επίκαιρος, θέτοντας ερωτήματα που εξακολουθούν να απασχολούν τη σύγχρονη αισθητική και φιλοσοφία της τέχνης.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Ελληνική βιβλιογραφία**

Βουδούρης, Κ. (2010). Η πλατωνική κριτική της τέχνης. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Γεωργούλης, Κ. Δ. (2005). Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας (Τόμ. 1). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Δεσποτόπουλος, Κ. Ι. (1993). Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας (Τόμ. Α'). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Θεοδωρακόπουλος, Ι. Ν. (2000). Εισαγωγή στον Πλάτωνα (7η έκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Κακριδής, Ι. Θ. (1980). Ελληνική Μυθολογία (Τόμ. 5). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Λεκατσάς, Π. (1977). Η Ιλιάδα και η Οδύσσεια. Αθήνα: Εκδόσεις Δίφρος.

Μανωλέα, Χ.Π. (1993). Η στάση του Χορού απέναντι στα μαινόμενα πρόσωπα στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. *Διεπιστημονική Επιθεώρηση* 8: 44-55.

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1988). Αναζήτηση και νόστος του Οδυσσέα: Η διαλεκτική της Οδύσσειας. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Μπαγιώνας, Α. (1991). Ο Πλάτων και η ποίηση. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.

Νεώτερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ήλιος. (n.d.). Αοιδός (Τόμ. 3, σ. 170)

Όμηρος. (1995). Ιλιάδα [Μετ. Ν. Καζαντζάκης - Ι. Κακριδής]. Αθήνα: Εκδόσεις ΟΕΔΒ.

Όμηρος. (1998). Οδύσσεια [Μετ. Δ. Μαρωνίτης]. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.

Πλάτων. (2004). Ίων (Α. Τσακνάκης, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια). Αθήνα: Εκδόσεις ΒΙΒΛΙΟ...βάρδια.

Πλάτων. (2006). Πολιτεία (Θ. Μαυρόπουλος). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος

Πλάτωνος Φαίδρος, (2000) (Ι. Θεοδωρακόπουλος). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Συκουτρής, Ι. (2005). Πλάτωνος Συμπόσιον, Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.

### Ξένη βιβλιογραφία

Dodds, E. R. (1951). The Greeks and the irrational. University of California Press.

Ferrari, G. R. F. (1987). Listening to the Cicadas: A Study of Plato's Phaedrus. Cambridge: Cambridge University Press.

Guthrie, W. K. C. (1975). A History of Greek Philosophy, Vol. IV: Plato, The Man and His Dialogues. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Havelock, E. A. (1982). The literate revolution in Greece and its cultural consequences. Princeton: Princeton University Press.

Kahn, C.H. (1996). Plato and the Socratic dialogue: The philosophical use of a literary form. Cambridge University Press.

Manolea, C.P. (2013). Possessed and inspired: Hermias on divine madness. *The International Journal of the Platonic Tradition* 7.2: 156-179.

Murray, P. (1996). Plato on Poetry. Cambridge: Cambridge University Press.

Nussbaum, M. C. (1990). Love's knowledge: Essays on philosophy and literature. Oxford University Press.

Nagy, G. (1996). Poetry as performance: Homer and beyond. Cambridge University Press.

Rowe, C.J. (1986) Plato's Phaedrus. Warminster: Ares and Phillips.

### Ηλεκτρονική βιβλιογραφία

\*Βικιλεξικό. (n.d.). αιδός. Ανακτήθηκε 11 Μαΐου 2026, από <https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%B1%CE%BF%CE%B9%CE%B4%CF%8C%CF%82>, σελ. 1

\*Pyrron. (n.d.). Ιστορία με λόγια φτερωτά: Οι αιδοί και οι ραψωδοί. Ανακτήθηκε 11 Μαΐου 2026. [http://pyrron.blogspot.com/2013/07/blog-post\\_14.html](http://pyrron.blogspot.com/2013/07/blog-post_14.html).