فلاسفه و هنرها

آغاز نقد ادبی

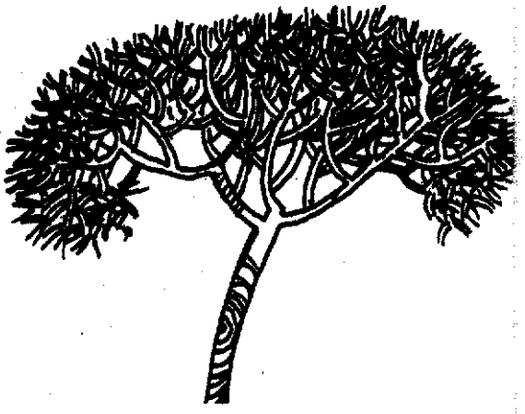
کلینت بروکس/ عبدالعلی دست غیب
(بخش دوم)

در بخش دوم «آغاز نقد ادبی»، کلینت بروکس به آرای افلاطون در باب تقلید در هنر می پردازد و هنرمند را مقلد معرفی می کند. وی در این بخش ضمن تعقیب دیدگاه افلاطون در باب زیبایی، مفهوم «ایده»های افلاطونی را در آثار پی می گیرد. وبا انگشت گذاشتن بر رساله «ایون» افلاطون به شعر و شاعران از نگاه سقراط می پردازد.

ما در کتاب «جمهور» با عبارت هایی از این دست، زیاد روباروی می شویم که:

شعر درگیر داستان ها و خیالات است و بیشتر با قصه های بد و دروغ های شریرانه سروکار دارد. هومر و هزیود و درام نویسان به جای جلوه گر ساختن ایزدان در مقام باشندگان نیک و سرچشمه همه نیکی ها، به جای راست گویی که درباره آن ایزد بانوان شعر هزیود با لاف و گزاف مدعی آن هستند، انبوه ایزدانی انسان شکل، ستیزه گر، فریبکار، انتقامجو... به نمایش می گذارند. این شاعران، قهرمانان را در مقام کسانی که همان اندازه احساساتی و ترسویند که کامران، و دادگران را مانند مردمی شوربخت نشان می دهند. هومر و هزیود به راستی به مبالغه شیوه ای در دفاع از این ناپاکی ها، ابداع کرده بودند و می گفتند که : این حالات، تمثیلی است و به فرض پیامی پذیرفتنی را در سطحی انتزاعی تر پنهان می کند.

در این مرحله از استدلال مفهوم اتفاقی «بازنمایی» (تقلید، mimesis) که با اندکی تعدیل در فرازهای بعدی، کانون «فن شعر» افلاطون می شود، پدیدار می گردد. او در کتاب سوم «جمهور» می بیند که برخی از این اشعار، آن چیزی را بیان می کنند که روی داده است و اشعار دیگری که در واقع از روی داده ها به تقلید می پردازند و «درام» از این جمله است و اینها در زمره خطرناکترین اشعار است زیرا از همه سرودهای دیگر مسری تر است. انسانی که سهم جدی در زندگانی نمی تواند تقلید نسبی دیگر جزییات را فراهم آورد. در کتاب «قوانین» آمده است: «اجازه دهید بردگان و غریبه های روزمزد، نمایش کمدی را برای ما بازی کنند.»... نیازی به تلاش برای حدس زدن نیست که نظر افلاطون چقدر آگاهانه در زمانی که گفتمان دوم خود را درباره شعر در کتاب «جمهور» بیان داشت، گسترش یافته بود. به هر حال مفهوم «بازنمایی» اکنون به طور نمایانی جنبه بحثی بیشتری پیدا کرده است و بیش از آن، اکنون بر شعر که گویی از آن مفهوم جدایی ناپذیر است، اطلاق می شود و نیز می گوید اشعار تقلیدی نباید به کشور راه یابند، مشروط بر آنکه سخن از این مجلس بیرون نرود و به گوش شاعران تراژدی نویس و دیگر مقلدان نرسد. و نیز اظهار می دارد که اشعار تقلیدی برای کسانی که از ماهیت حقیقی آنها ناتوانند،



زهری کشنده است.

این برهان به شیوه تشبیهی صریحی بین شاعر و نقاشی تخیلی سازنده تخت، روشنتر می شود:

شاید بگویی آنچه نقاش می سازد چیزی حقیقی نیست ولی در هر حال می توان گفت که او نیز به معنایی تخت می سازد.

- البته. ولی اثر او فقط به ظاهر تخت می نماید.

- درباره صنعتگری که پیشه اش ساختن تخت است چه می گویی. اندکی پیش گفتی، او ایده تخت را که به باور ما تخت حقیقی است، نمی سازد بلکه کار او ساختن این یا آن تخت معین است.

- آری.

- پس چیزی که او می سازد، هستی حقیقی نیست. از این رو نمی توان گفت او چیزی حقیقی می سازد که به آن چیز حقیقی شبیه است نه خود آن را. بنابراین اگر کسی بگوید حاصل کار درودگر یا پیشه ور دیگری، چیزی حقیقی و کامل است، این گفته مطابق حقیقت نخواهد بود.

- البته.

- پس سه نوع تخت است. یکی تخت اصلی «ایده آل» که آن را خدا ساخته. دوم تختی که درودگر می سازد و تخت سوم را نقاش.

- درست است.

- بنابراین، خدا و درودگر و نقاش سه سازنده اند که سه نوع تخت ساخته اند. خدا به خواست خود یا به ضرورت از نوع نخست بیش از یکی نساخته است و نخواهد ساخت... درودگری را که پیشه اش ساختن تخت است چه بنامیم؟ آیا می توانیم او را سازنده تخت بنامیم؟

- آری.

- درباره نقاش چه می گویی. آیا او را هم می توان سازنده تخت نامید؟

- بی گمان نه.

- پس اگر سازنده نیست، چه مناسبتی با تخت دارد؟

- به باور من او از چیزی که آن دو می سازند تقلید می کند.

- بسیار خوب، سازنده چیزی را که از حقیقت سه مرحله دور است، مقلد می نامی؟

- آری.

- پس باید بگوییم شاعر تراژدی نویس نیز مقلدی بیش نیست زیرا زمانی که در مثل شاهی را مجسم می کند، در واقع تصویری در برابر ما قرار می دهد که از اصل خود آن سه مرحله دور است. مقلدان دیگر نیز کاری جزاین نمی کنند.

- این طور به نظر می آید. (دوره آثار، همان، ۱۲۵۳ - ۶/۱۲۵۲)

می بینیم که در اینجا با اشارت به تخت «ایده آل» - که ساخته خداست- ما درگیر متافیزیک فرارونده

*** در کتاب «جمهور» افلاطون با چنین عبارت‌هایی زیاد روبه‌رو می‌شود که شعر درگیر داستان‌ها و خیالات است و بیشتر با قصه‌های بد و دروغ‌های شریرانه سروکار دارد. هومر و هزیود و درام‌نویسان به جای جلوه‌گر ساختن ایزدان در مقام باشندگان نیک و سرچشمهٔ همه نیکی‌ها، به جای راست گویی... انبوه ایزدان انسان شکل، ستیزه‌گر، فریبکار و انتقام‌جو به نمایش می‌گذارند.**

از تجربه حسی افلاطونی می شویم که نظامی است از «ایده ها» که به یاری ارجاع به دو عبارت آمده در «جمهور» (کتاب های دوم و سوم و دهم) می بایست روشن شود. یکی از آن فرازها، تمثیل مشهور «غار» نمایشی کتاب هفتم «جمهور» است که در آن آدمیان بر نیمکتی نشسته اند و پشت به در ورودی غار و روبروی دیوار مقابل آن نشسته اند و دوردست آتشی روشن است. آن آدمیزادگان فقط پیکره هایی می بینند که گویی شعبده بازان به این سو و آن سو می برند و آدمیان تصویر آن پیکره ها را بر دیواره غار مشاهده می کنند. این همان تجربه آدمی است از آنچه گمان می کند باید واقعیت باشد. تمثیل دیگر، آموزنده ترین تشبیه یعنی تشبیه «مرتبه» است. در کتاب ششم «جمهور» با چهار صورت بالارونده «دانش» سروکار می یابیم. پایین ترین صف (مرتبه)، تصویر حسی است. تصویر سطح اشیاء و سایه های آن، یعنی همان سویه های «تخت» را که می توان نقاشی کرد. صف (مرتبه) دوم دانش، «باور» است یعنی قسمی ادراک ایقاتی از اشیاء پابرجا و استوار و با این همه مبهم جهان از قبیل تخت ها، اسب ها، درخت ها... سوم در مرتبه بالاتر تقسیم عمده کانونی ادراک گفتمانی ارقام ریاضی و هندسی و در برترین مرتبه دانش، شناخت شهودی و حقیقی (noesis) باشندگان همیشگی یعنی ایده ها (صور).

آموزه افلاطونی درباره «ایده ها» شاید در پیوستگی ابهام آمیزش با «زیبایی» و «عشق» احتمالاً مشهورترین آموزه افلاطون است و در این پیوستگی با سه رساله «فایدون»، «میهمانی» و «فایدروس» پیوند دارد. در «فایدون» گفت وگوی سقراط را می خوانیم با دوستانش درباره جاودانگی روان، در روزی که وی می بایست برحسب حکم دادگاه جام شوکران بنوشد و دراینجا ما با آموزه «یادآوری» که قرن ها بعد وردزورث از آن سخن خواهد گفت، سروکار داریم یعنی با مشکل «یادآوری» (dnamnesis) به عنوان روشنگری اینکه چگونه مالک همه ایده هایی شده ایم که کامل تر از اشیاء تجربه این جهانی ما هستند. در زمینه چیزهای زیبا می توان گفت به راستی «زیبا» بند چرا که از ایده «زیبایی» بهره دارند به این معنا که در «زیبا بودن» سهیم اند.

اما «زیبایی» خود به عنوان یکی از مفهوم ها در بین اقسام دیگر مفهوم ها، «کمال» نامیده شده است. این گفتمان بیشتر «پارسایانه» است تا زیباشناختی و برآمادگی برای جاودانگی یافتن به مدد انضباط فلسفی تأکید دارد ولی در «میهمانی» و «فایدروس»، آمادگی همراه با توجه از آن عاشق است از راه زیبایی جسمانی. در رساله «میهمانی»، عاشق از بدن های زیبا به واقعیت همه بدن های زیبا و ازاینها به ایده ها (صور) و از ایده ها (صور) به کردارها و بینش ها می رسد تا به تأمل درباره «دریای گسترده زیبایی» برسد. عاشق در «فایدروس» از بدن و زیبایی بدنی نه فقط به «زیبایی ایده آل» بلکه به «فرزانگی»، نیکی، خوبی... که همه پایگان های ایده ها هستند، دست می یابد و در نتیجه فیلسوف می شود.

خوانش بی شیله و پیله این فرازها و فرازهای دیگر رساله های افلاطون نمی تواند این واقعیت را خدشه دار سازد که زیبایی بدنی که به آن اشارت می شود، از آن «شاهد» زیباست. عبارتی که در «میهمانی» آمده به وسیله مترجم در عصر ویکتوریا (قرن نوزدهم) به عنوان «عشق حقیقی» به زبان انگلیسی برگردانده شده (شللی شاعر، عشق به «شاهد» را «عشق معنوی» ترجمه می کند). شاهد بازی، آیینی اسپارتی بود و فرض می شد که مشوق «هنر رزمی» است و همچنانکه گفت وگوهای نخست رساله «میهمانی» و شرح دلربائی الکبیادس از سقراط در همین رساله به اندازه کافی روشن می سازد، این موضوع در زمان خردسالی افلاطون بین اندیشه ورزان آتنی رونقی داشت. در «رساله میهمانی» آمده است: «عشق در زیبایی زاده می شود. روان هایی که آبستن می شوند، دانش و هنر اخلاقی پیدا می کنند.» مفهوم های زیبا که به مدد این عشق به وجود می آید، به اندازه کافی روشن می سازد که با نتیجه هایی چنین عشقی تقارن می یابد. بدون تصدیق پیله کردن نویسنده‌ای به موضوعی از این دست مشعر بر اینکه این گفت وگوها «چکیده غلیظ» آیین های ادبی شاهد بازی در قرون بعدی

بوده است... مایل هستیم بگوییم که گرما و رنگ و بوی عمده آنها و کاربرد درخشان تصویرگری تمثیلی از قبیل تشبیه روان به ارابه ران و شور و شهوت های «والا» و «پست» مانند جفت اسب ها (بنگرید به رساله فایدروس) و درام زنده و نشاط انگیز آدم هایی مانند آریستوفان، آگاتون، آلکیبیادس و سقراط که در ضیافت حضور دارند و درباره موضوع جذاب عشق داد سخن می دهند، سهم عظیمی داشته است در ایجاد شهرت عام و پذیرش عمده این سویه افلاطون مآبی مرتبط با «عشق» و «زیبایی» دربین پژوهندگان کوشای دوره نوگرایی، با این همه این مبحث چندان نظریه کارآمدی درباب ماهیت شعر به عنوان سوژه الهامی برای رویه و روش ادبی پدید نیاورده است.

واژگان یونانی زیبایی(to kalon) در گفت وگوهای افلاطونی تاحدودی ساده گیرانه ارجاع دارد به سلسله وسیعی از اشیاء طبیعی، فن ها، نهادهای مدنی و ایده ها. ما در رساله «فیلبوس» مفهوم به نسبت سودمندی از زیبایی به عنوان میزان و اندازه و تمایز زیبایی به خودی خود و زیبایی نسبی، دردست داریم. در کتاب «خاطرات سقراطی» گزنفون، سقراط مفهوم «زیبایی» را به عنوان مناسب و کاربردی عرضه می دارد و می گوید:

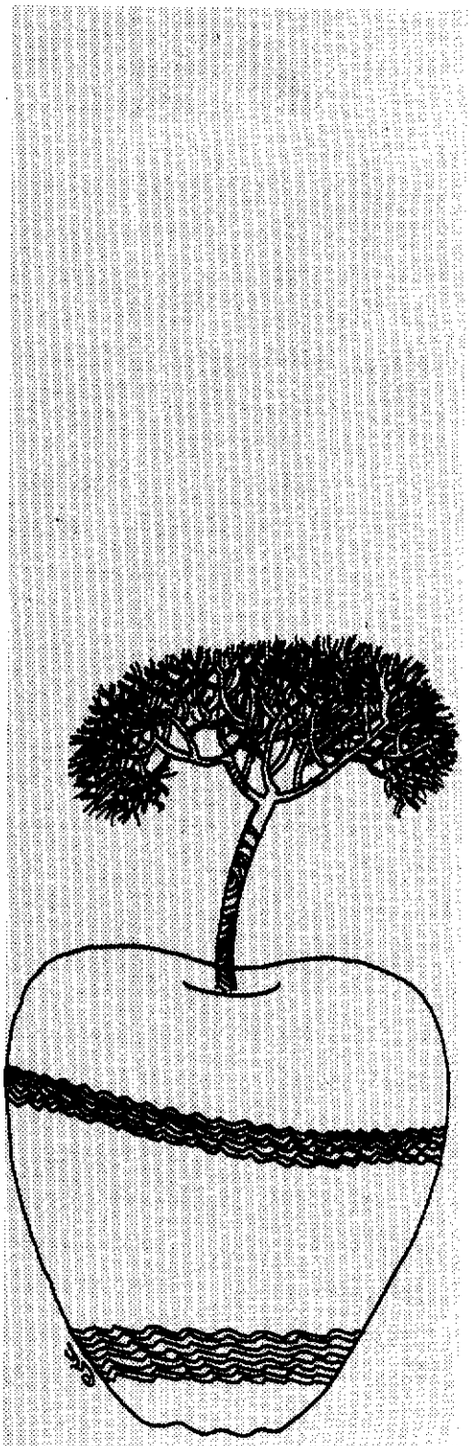
ظرف زباله اگر خوب درست شده باشد زیباست و سپری زرین اگر بد ساخته شده باشد، زشت است.

و «هیپیاس بزرگ» رساله افلاطون که شکاک است، سقراط را در تلاش سختی نشان می دهد که وی برای رویاروی شدن با این، مشکل دشوار داشته است. هیپیاس به سادگی پیشنهادهای بسیار ملموس و گوشتمندConerote سوفیستی را درباره اسبی زیبا و خادمه ای زیبا عرضه می دارد که می توان آن را برای تعریف مفهوم «زیبا» برپا داشت (و مفهوم زیبا این است: هرچه طلاست زیباست). سقراط درحال گفتمان درباره کل مشکل بغرنج ارزش های غایی و ابزاری، وارد نتیجه ای آزمونی- اما نه خنده آور و مضحک- می شود که «زیبا» می تواند چیزی باشد به طور سودمندی لذت بخش که از راه حواس بینایی و شنوایی به ما می رسد اما مفهوم «سودمندی»، ابزارگروی این مفهوم را فاش می سازد و ما به این نتیجه می رسیم که این گفتمان بی فایده بوده است. اما حتی تلاش هایی از این دست برای تعریف «زیبایی» دقیقاً در رساله «میهمانی» و در مقاطع کلاسیک دیگر که افلاطون به بحث درباره زیبایی و عشق می پردازد، بازتاب نیافته است. بیایید اکنون به سمت سویه سردتر نظریه ایده افلاطونی- که هم اکنون به آن اشاره کردیم- بازگردیم. فرضی که به صورت ریاضی ارایه می شود و صدر هندسی در سومین سطح مرتبه شناخت در دفتر ششم کتاب «جمهور» ما را به شگفتی می آورد چگونه هرگونه عنصر ناب تر ریاضی در برترین سطح یعنی در سطح «صورناب» نهفته است.

توجه دادن اکید افلاطونی به ریاضی و هندسه در مرتبه ای ازمراتب پرورش نگهبانان (دفتر پنجم کتاب جمهور) می تواند به همین تأملات اشارت داشته باشد. پژوهندگان متن افلاطونی و شواهد دیگر اندیشه ورزی او، به ویژه نقد ارسطویی، درواقع دو رگه ویژه را در نظریه «ایده ها»ی او تشخیص داده اند. یکی از این رگه ها سقراطی یا منطقی یعنی برهانی است مشعر براینکه کاربرد ما از واژگان کلی و مفهوم های طبقه به این نتیجه می رسد که هستی باشنده های واقعی- فراواقعی- به این مفهوم ها پیوسته است. این برهانی است که درمعرض انتقادهایی سنگین قرار گرفته است به ویژه از سوی خود افلاطون در «پارمنیدس» و دیگر رساله های واپسین او. دومین مساله حاکی است از تلاش های هستی شناختی ظریف تری برای دستیابی به ساختار همیشگی و ضروری واقعیت یعنی گسترده ساختن نظریه اعداد فیثاغورثی که درآن افلاطون بین ماده و تلاش مداوم و بی پایان تجربه حسی ما یعنی جهان نامعین «شدن»(تغییر) و جهان حقیقی (عقلانی) محدود تمایزی قایل می شود یعنی نسبتی تشخیص می دهد بین شماره های واحد و خطوط هندسی، جهان موجود برای اصل عقلانی، لوگوس (خرد و سخنlogos).است، همان جهانی که در تعریف عمده منطق هندسی (کتاب پنجم اقلیدس) عرضه شده است. در سطح ارقام ریاضی یا هندسی، می توان گفت ما دارای بسیاری سه گوشه های متساوی الساقین هستیم که اندازه های متفاوتی دارند، و از این رو درتباعد و نامعین بودن امتداد مادی سهیم اند. وحدت (یکتایی) نهایی یا آنچه همه در آن اشتراک دارند، نسبت آنهاست، یعنی چیزی عقلانی و خردپذیر اما با این همه تصورناپذیر، همچنانکه ارسطو می گوید:

از این گذشته افلاطون می گوید صرفنظر از اشیاء محسوس و صور (ایده ها)، اوبژه های ریاضی موجود است که وضع میانجی دارند و با اشیاء محسوس از این رو متفاوتند که همیشگی و تغییرناپذیرند، و با صور از این رو تفاوت دارند که مشابه آنها بسیار است درحالی که صورت (form)، خود درهرحال واحد است (متافیزیک، دفتر نخست، ۶)

اندیشه افلاطون در سراسر زندگانی متوجه ایده ها بود. ایده ها از نظرگاه او درآن سوی چیزهای محسوس و تغییرپذیر، وجود دارند و چیزهای محسوس با بهره گرفتن از آنها به هستی می آیند.



ارسطو اما آنها را «کلی» و «صور» می نامد، «کلی»هایی که از راه انتزاع «جزیی»ها حاصل شده است، نزد افلاطون موضوع های ریاضی همیشگی هستند و با چیزهای محسوس تفاوت دارند.

آنچه ممکن است تصورش برای ما دشوار باشد آنست که نظریه «ثابت بودن موضوع های ریاضی»، چیزهایی مانند عدد و نسبت را به عنوان ایده های واقعی در فراسوی هر یک از نام های معمولی و بی درنگ واقعی و محسوس که ما به اوبژه ها می دهیم، قرار می دهد، همچنان که مفسری مدرن عرضه داشته است:

ایدهٔ انسان واژگانی عام و کلی نیست که به همهٔ انسان های درک شده اختصاص یابد. ایدهٔ «خود من» آن چیزی نیست دربارهٔ آنچه احساس می کنم زمانی که خود را از لحاظ درونی در نظر می آورم. ایدهٔ «آتش» واژگان عام و کلی نیست یا هر مفهوم عقلانی در دانستگی که به اصطلاح «کلی»، نمادی باشد از آن مفهوم، در زمانی که به همه مصادیق «آتش» ادراک شده ارجاع کند و نیز ایدهٔ «آتش» مفهومی عقلانی نیست که با تعریفی داده شده باشد که «آتش» را از دیگر عناصر کیهان متمایز می سازد. برحسب خاصیت های ادراک شده، همهٔ آن مفهوم های معروفی که در گفتمان هر روزینه به کار می بریم و بیشتر فیلسوفان جدید در نظر دارند زمانی که به نظریهٔ ایده های افلاطونی می دهند، آری، همهٔ آن مفهوم ها در معنای افلاطونی کلمه، ایده بشمار نمی آیند. آنها صرفاً واژگان نومینالیستی (اسمی) هستند که به عناصر موجود در «طبقهٔ آمیخته» ارجاع می کنند. ایده ها به طور ناب در «طبقهٔ محدود» موجودند و نمی توان آنها را به هر آنچه بی درنگ و بی واسطه، احساس می شود، تصویر کرد... ایده ها اعم از ایدهٔ آتش، درخت، کوه یا ایدهٔ «نیک» و حتی ایدهٔ «خود من»... نسبت هایی هستند که فقط یک سمبولیسم تحلیل ریاضی توانا به بیان آنست و فقط هوش ناب علمی می تواند آن را دریابد. (پیش زمینهٔ ریاضی و محتوای فلسفهٔ یونانی F.S. Northrop، ص ۳۲، نیویورک ۱۹۳۶).

شاید آسان ترین گواه به راحتی ادراک شده ای که در این باره «افلاطون به راستی به این شیوه می اندیشیده است» را بتوان در رسالهٔ بعدی او «تیمائوس» یافت که فیلسوف بزرگ از این واقعیت بهره گیری می کند که پنج و فقط پنج قسم چند وجهی منظم موجود است که ساختار بنیادی را باید به آنها اسناد داد، یعنی آنها ایده های واقعی دارند. در آن زمان گمان می بردند چهار عنصر آتش، خاک، هوا و آب موجود است و به عنصر دیگری نیز باور داشتند (عنصر پنجم به نام اثیر) که عنصری خیالی بود. عنصر آتش همچنان که می توان از سیال بودن و تند و تیزی آن حدس زد به سبب سویهٔ

*** آموزه افلاطونی دربارهٔ ایده‌ها شاید در پیوستگی ابهام آمیزش با زیبایی و عشق، احتمالاً مشهورترین آموزه افلاطون است و در این پیوستگی به سه رساله «فایدون»، «میهمانی» و «فایدروس» پیوند دارد.**

ریاضی اش دارای هرم منظم یا جسم چهارسطحی (هرم سه گوشه) است و به دلیل ایده اش دارای نسبت حجم هایی است که جسم چهارسطحی را تعریف می کند. خاک به عنوان سفت ترین و کم جنبش ترین عنصر، دارای شکل مکعب یا شش سطحی است. هم چنین هوا که شاید جنبش پذیری کمتری دارد نسبت به رقت و شمارهٔ وجه هایش، هشت سطحی است و «آب» که بیست سطح دارد و «اثیر» که دوازده سطح. تا همین زمان نزدیک به ما این پنج جسم جامد را به عنوان «اجسام افلاطونی» می شناختند. افلاطون جای دیگر می گوید: جزء متفکر روح ما ادراک های حاصل از حواس را با معیارهای خود می سنجد و می آزماید. (دورهٔ آثار، ۶/۱۲۶۱) این فراز به این معناست که بهترین بخش روان به اندازه گیری و محاسبه اطمینان می کند. او در «تیمائوس» نیز می گفت که خدا خود مهندس است. می گویند افلاطون بر سر در آکادمی خود این عبارت را نقر کرده بود: «کسی که هندسه نمی داند وارد نشود.»

احتمال دارد کسی مایل باشد بیندیشد که این سویهٔ نظریهٔ افلاطون که فراعقلانی و حتی خیلی خشک و بی روح است، می بایستی گویا نزد او در نسبت با مفهوم «بینش» و مفهوم رازآمیزتری که پیش از این بیان شد، با ادبیات بستگی کمتری داشته باشد با این همه محتمل است که از راه گروه هنرهای دیگری که در عهد افلاطون در یونان بسیار پرورده شده و بالیده بود، یعنی از راه هنرهای بصری دست کم قسمی پیوند بعید با ادبیات را بتوان دریافت. یکی از رساله های بعدی افلاطون یعنی رسالهٔ «فیلبوس» در بردارندهٔ گفتمانی است دربارهٔ لذت و شناخت که در آن افلاطون در تلاش یافتن چیزی است که خود آن را «لذت های آمیخته» می نامد. لذت هایی که از رنج (=الم) حاصل می شود یا به قسمی به آن وابسته است و او در این زمینه از لذت تراژدی و کمدی سخن می گوید و می کوشد این لذت ها را از اقسام معینی که خودآنها را ناب تر و به این ترتیب مرتبط تر با «نیک» می داند، متمایز سازد. فرازی از این گفت و گو را در عهد ما بیشتر به عنوان «طراح» دورهٔ باستان برای نظریه پردازان، شکل با معنا در هنرهای بصری پیش نهاده اند:

سقراط: زمانی که از زیبایی شکل سخن می گویم مرادم آن نیست که عامهٔ مردم در نظر دارند مانند زیبایی تن جانداران یا تصاویری که نگارگران از آنها می سازند بلکه مقصودم - اگر بتوانی سخنم را دریابی- شکل های راست و شکل های گرد و سطح ها و جسم هایی از این قبیل اند که به یاری خط کش، پرگار و گونیا به وجود آورده می شود. این شکل ها مانند دیگر چیزها، نسبت به چیزی یا در ارتباط با چیزی زیبا نیستند بلکه به خودی خود و همواره زیبایند و زیبایی آنها از ماهیت خودشان است و لذتی که برای ما فراهم می آورند، هیچ وجه مشترکی با لذت خاراندن تن ندارد. دربارهٔ رنگ ها نیز باور دارم که زیبائی آنها و لذتی که از دیدن آنها به ما دست می دهد همان گونه است. (دوره آثار، ۶/۱۷۹۵)

بیایید این نظر را به نظرگاه جدولی هنرهای تقلیدی مرتبط سازیم که از جاهای متفاوت رساله بعدی افلاطون به نام «سوفیست» فراهم آمده و تنظیم شده است. سوفیست خود، آن طور که افلاطون او را همچون قسمی ویژه مقلد یا فریبکار می بیند، موضوع «تعریف» [شناسه، حد چیزی را معین کردن] قرار می گیرد اما روشنائی هایی اتفاقی در سوی دیگری می افکند. در این رساله جدول زیرین را می بینیم:

هنر (دفن) یا کسبی است مانند شکار یا سازنده یعنی به وجود آورنده چیزی که موجود نیست.

هنر سازنده دوقسم است: نوع خدایی و نوع انسانی.

هنر نوع خدایی هم یا حقیقی یعنی اصلی است، مانند: آفرینش حیوانها، آدمها، آتش، خاک یا تصویری و تخیلی مانند پیکره های خیالی، خواب ها، بازتاب ها و سایه ها.

اما هنر (فن) انسانی هم دو قسم است: اصلی و غیرتقلیدی مانند ساختن خانه یا خیالی. هنر خیالی هم دوقسم است: درست کردن تصاویر با ابزار و درست کردن تصاویر بدون ابزار، مانند کسی که

شبیه صدای دیگری را از خود درآورد، و این یکی هم دوقسم است؛ دانسته و ندانسته.

بخشی از این جدول که به ویژه خاطر ما را مشغول می‌دارد تقسیم تصاویر واقعی (eikastic) و تصاویر وهمی و خیالی (فانتاستیک) است. افلاطون گویا در این زمینه می‌کوشد، هرچند شاید نه کاملاً مصممانه با موضوعی رویارو می‌گردد که درنظریه باستانی درباره هنر شاخص است و آن نظریه «وهم و خیال» است. فرازی در «ایلیاد» هومر آمده است که مورخان نظریه ادبی بیشتر نقل می‌کنند و در آن می‌بینیم سپری که هفاستوس (نیمه ایزد و سازنده ابزار فلزی) برای آخیلوس (آشیل) ساخته باستایش زیاد وصف می‌شود. تصاویری که این سپر را زیوربخشیده به چیزهایی که در زندگانی می‌بینیم شباهت دارد. از جمله این تصاویر، تصویر کشتزاری است که در آن کشاورزان اینجا و آنجا درپی خیش خود روانند و همینکه به پایان کرت خود بازمی‌گردند، کسی پیش می‌آید و جامی پر از باده‌ای گوارا به دست‌شان می‌دهد. تصویر از زرساخته شده کار هفاستوس به قسمی است که بیننده پشت سر کشاورزان، زمینی را مشاهده می‌کند مانند کشتزاری که تیغه خیش در آن روانست، سیاه می‌شود. (ایلیاد. ترجمه سعید نفیسی، سروده هیجدهم، ص ۵۷۹)

در زمان زندگانی خود افلاطون، هنر تصویری یونانی گویا به سرعت به سوی طبیعت گرایی و تصویرگری پیش می‌رود. تاریخنگاران هنر فورمالیستی مایلند به ما بگویند که حتی دوره بزرگ هنر پیکرتراشی- در مثل آرایش سه گوشه‌های معبد زئوس- در المپ یا در پارتنون عهد پریکلس در آتن، در قیاس با هنر صوری‌تر مصر باستان، نمایانگر مرحله انحطاطی بوده است. هنر بصری اکنون به شیوه ظرف سازی فلزی روایت گری هلنی مآب گرائیده است و نیز به سوی نوع هنر هلنی مآب از قبیل تصاویر فردی اهل آسیای کوچک در حال مرگ و زنان کوچه و بازار. بعدها اسناد قدیمی به ویژه «تاریخ طبیعی» اثر «پلینی بزرگتر» چنین لحظه‌هایی از دقت تصویری را در زمان زندگانی افلاطون نشان می‌دهد مانند تصویرهای ساخته «زئوکسیس» که بوته انگوری نقش می‌زد که پرندگان برای خوردن انگور به سوی آن کشیده می‌شدند و «پارهاسیوس» پرده‌هایی می‌ساخت که مواج و در حال حرکت به نظر می‌آمدند. توفیق‌هایی از این دست گویا از پیشرفت‌های عمده‌ای برخاسته بود که در قرن پنجم (پ.م) طرح و نقشه نمایشی یعنی نقاشی سایه‌دار یا صحنه نمایش دورنمائی (مناظر و مرایا)، پدید آمده بود. در همان زمان عنصر صوری و هندسی هنر بصری به طور آشکاری در آن قسم معماری که پیرامون افلاطون را احاطه کرده بود، ادامه می‌یافت.

***در «رساله میهمانی» آمده است: «عشق در زیبایی زاده می‌شود. روان‌هایی که آبستن می‌شوند، دانش و هنر اخلاقی پیدا می‌کنند.» مفهوم‌های زیبا که به مدد این عشق به وجود می‌آید، به اندازه کافی روشن می‌سازد که با نتیجه‌هایی چنین عشقی تقارن می‌یابد.**

پژوهش‌های جدید به خوبی نشان می‌دهد که ظروف یونانی و معماری معابد این سرزمین بر اصل تقارن دینامیک (نیروی)، استوار بوده است، یعنی بیشتر براصل «تناسب صحنه» تا بر «خط» و بیشتر از همه بر تناسبی پایه گذاری می‌شده که به وسیله نسبت‌های بیشترین و کمترین حد، که «قطعه زرین» نام داشته، پدید می‌آمده است.

رابطه وهم (پنداره و خیال) و فورمالیسم در روزگار افلاطون ساده نبود، آن سان که حتی ممکن است در هنر «فانتاستیک» به عنوان مثال آورده شود و افلاطون در رساله «سوفیست» از آن یاد می‌کند. نقاش و پیکرتراش در تلاش یافتن تناسبی هستند که «زیبا» از آب درخواهد آمد: کسانی که پیکره‌های عظیم می‌سازند، در مثل بخش‌های زبرین پیکره‌ها را بزرگتر می‌سازند به طوری که از پائین در نسبت اندازه‌های معمولی دیده شود... وقایع نگار بیزانسی که هنر یونانی را روایت می‌کند، این داستان را حفظ کرده است: «زمانی که فیدیاس پیکره «آتنه» ساخته خود را در مسابقه با اثر رقیب به نمایش گذاشت، مردم آماده شدند به سوی او سنگ پرتاب کنند، زمانی که دیدند پیکره از جایی که ایستاده‌اند همان طور مشاهده می‌شود. این «وهم» تناسب یافته همانست که افلاطون در رده کار سوفیست قرارمی‌دهد. با این همه حتی فورمالیسم معمارانه روزگار افلاطون وابسته همان موازنه‌هاست، بدان گونه که در برآمدگی (تحدب) معروف و برجستگی ستون‌های معبد پارتنون دیده می‌شود که به مدد این ویژگی زمانی که شخصی آنها را از پائین می‌نگرد، صاف و راست به نظر می‌آیند.

ما در این جا به وسیله کنارهم نهادن دو فراز افلاطونی‌تر به پایان این جستار نزدیک می‌شویم. نخستین فراز را از گفت‌وگوی اولیه افلاطون یعنی از رساله «کراتیلوس» که درباره تصاویر لفظی یا نام‌ها سخن می‌گوید، می‌آوریم:

سقراط: پس باید نتیجه بگیریم که قانون گذار نیز مانند دیگر هنرمندان گاه اثر نیک به وجود می‌آورد و گاه اثر بد.

کراتیلوس: درست است. ولی می‌دانی که ما الف و ب و دیگر حروف را پهلوی هم قرار می‌دهیم و بدین سان کلمه‌ای می‌نویسیم. اگر در زمان نوشتن از آن کلمه، حرفی کم کنیم یا حرفی به آن بیفزائیم و حتی اگر جای حرفی را تغییر دهیم نمی‌توان گفت همان کلمه را نوشته‌ایم البته به طور نادرست بلکه باید گفت کلمه‌ای دیگر نوشته‌ایم.

سقراط: ممکن است سخن تو درباره عددی که از ارقام تشکیل شده درست باشد مانند اینکه از عدد ده یا هر عدد دیگر رقمی کم کنیم یا رقمی بر آن بیفزاییم. ولی درباره چیزهایی مانند تصاویر که نماینده کیفیت هستند درست نیست. اگر بخواهیم آنچه می‌سازیم به راستی تصویر باشد، حق نداریم همه اجزاء اصلی را در آن جای دهیم... فرض کن دوچیز برابر ما باشد که یکی کراتیلوس باشد و دیگری تصویر او ولی تصویر کراتیلوس را خدایی ساخته باشد و در ساختن آن به بازنمایی شکل و رنگ آن قناعت نورزیده بلکه گرمی، نرمی و حرکات بدن و حتی روح و اندیشه آن را نیز درست بدان گونه که تو دارا هستی با شکل و رنگ تو همراه ساخته باشد، چنانکه تصویر از هیچ نظری چیزی کمتر از تو نداشته باشد. آیا در آن صورت یکی از آن دو کراتیلوس خواهد بود و دیگری تصویر او، یا به راستی دوکراتیلوس در برابر ما خواهد بود. (دوره آثار، ۳/۷۹۱)

فراز دوم را- که در آن افلاطون به شعر و شاعری حمله می‌آورد- از کتاب دهم «جمهور» می‌آوریم:

گفتم پس روشن شد که تقلید همواره از حقیقت دور است و به همین دلیل می‌تواند همه چیز بسازد زیرا درهربار فقط نمودی را مجسم می‌کند نه چیزی حقیقی را. در مثل نقاش می‌تواند تصویر کفشدوزی یا درودگری یا صاحبان همه حرفه‌های گوناگون را می‌سازد، بی‌آنکه کمترین آشنایی به حرفه آنان داشته باشد و اگر در فن خود استاد باشد، تصویر درودگر را چنان می‌سازد که کودکان و مردم عامی چون آن را از دور ببینند، گمان می‌برند که درودگری حقیقی در برابر خود دارند. (دوره آثار، ۶/۵۹۸)