Archive of SID

Mim- rooted terms in pre-Platonic texts

Mohammad Ali Mannani[1*], Marzieh Piravi vanak[2]
1. Ph.D. Student of Art research department, Art university of isfahan, isfahan, iran
2. Associate Professor of Art research department, Art university of Isfahan, Isfahan, Iran

Abstract
One of the most essential and controversial terms in Art Theory is Mimesis. According to their philosophical views, Plato and Aristotle - who are among the first art theoreticians- each had his own interpretation of Mimesis; And this difference of views is one of the most important elements in evaluating of artworks in the aesthetic history. In this paper we tried to give an almost comprehensive understanding of the concept of Mimesis with contemplation in origins of this word and in its cognates in Greek language (mimos, mimema, mimeistai). Along that, we studied Greek texts that these words were used in them and thereby we tried to determine why these two philosophers - Plato and Aristotle – had adopted two different attitudes towards the concept of Mimesis. The outcomes of our analyses showed that mim-rooted terms in pre-platonic texts signified on transference of meaning through "enactment". Their origin was ritual and their primary object was human or animal behaviors. Moreover, primary medium of this concept was dance and then it has been generalized to other types of art. What was common in all these words was the idea of correspondence or equality; In other words, these works or acts had chosen a hypothetical equivalent in real world as a role model. Yet this correspondence was not a pure copy but rather in some cases, this hypothetical pattern even had no concrete existence.

Key words: Art, Mim- rooted terms, Mimesis, Imitation, Enactment

* m_a_mannany@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

متافیزیک (مجله علمی ـ پژوهشی)
سال یازدهم، شماره ۲۷، بهار و تابستان ۱۳۹۸
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۴/۲۵ بازنگری: ۱۳۹۷/۰۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۵/۳۰
صص: ۴۴-۳۱

واژه‌های برساخته از ریشه‌ی «میمـ «-μιμ در متون پیشاافلاطونی

محمد علی منانی[1*]، مرضیه پیراوی ونک[2]

۱. دانشجوی دکتری گروه پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
m_a_mannany@yahoo.com

۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
mpiravivanak@gmail.com

چکیده

میمسیس از کلیدی‌ترین و بحث‌برانگیزترین واژه‌ها در حوزهٔ هنر است. افلاطون و ارسطو که در زمرهٔ نخستین نظریه پردازان هنرند، هریک براساسِ جهان‌بینی و دغدغهٔ فلسفی خویش تعبیری خاص از میمسیس را برگزیدند و این اختلاف نگاه، یکی از عوامل مهم در تعیین جایگاه ارزشی هنر در طول تاریخ زیبایی‌شناسی شد. این مقاله می‌کوشد ابتدا با ارائهٔ شرحی از خاستگاه اصطلاح میمسیس و تأمل در مشتقات آن در برخی از متون یونانی، تصویری **نسبتاً** جامع از این مفهوم به‌ویژه در آرا و آثار پیشاافلاطونی ترسیم کند تا شاید سرچشمهٔ دو رویکرد متفاوت افلاطون و ارسطو را در قبال هنر نشان دهد. نتایج بررسی‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد واژه‌های برساخته از ریشهٔ «میمـ» در متون پیش از افلاطون دلالت بر «اجرای نقش» داشته‌اند. خاستگاه اصلی چنین معنایی را از حرکات و رفتار انسانی یا حیوانی استنتاج کرده‌اند؛ در این میان، مراد از حرکات، به‌ویژه رقص بود و سپس این معنا به گستره‌های دیگر هنر تسری یافت. وجه اشتراک معنایی همهٔ مشتقات این ریشه، همانا ایدهٔ «مطابقت» یا «برابری» است. به سخنی، کردار یا افعال و اجراهایی که این واژه‌ها بر آنها دلالت می‌کنند، برابر یا معادلی در جهان عینی را به‌عنوانِ الگوی تقلید اختیار کرده‌اند؛ اما چنین مطابقتی تنها نسخه‌برداری محض نیست و گاه الگوی مفروض موجودیتی عینی ندارد.

واژگان کلیدی: هنر، واژه‌های برساخته از ریشهٔ «میمـ»، میمسیس، تقلید، اجرا

*نویسنده مسئول m_a_mannany@yahoo.com

Copyright©2019, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

شاید به‌جرئت بتوان گفت واژهٔ میمسیس یونانی یا واژگانی که به‌نحوی با این مفهوم گره خورده‌اند، از مصطلح‌ترین و رایج‌ترین واژه‌ها در مباحث زیبایی‌شناسی و هنر به شمار می‌روند. از افلاطون و ارسطو تا آدورنو و دریدا، از فلوطین و متفکران قرون میانه تا زیبایی‌شناسان معاصر، جملگی از این اصطلاحْ فراوان بهره برده‌اند؛ بنابراین از آن رو که نگاه یونانی بر سراسر تاریخ زیبایی‌شناسی اروپا سایه افکنده است، می‌توان به‌درستی چنین پنداشت که برای شناخت بهتر تاریخ زیبایی‌شناسی، ناگزیر باید به درک مفهوم میمسیس همت گماشت.

کاربرد این واژه در متون یونانی به دوران پیش از افلاطون بازمی‌گردد؛ اما این افلاطون و سپس ارسطو بودند که نخستین‌بار این اصطلاح را به‌نحوی گسترده و تخصصی در مباحث خویش دربابِ هنر به کار برده‌اند. از مهم‌ترین موارد استفادهٔ این دو فیلسوف از واژهٔ «میمسیس»، آنجایی است که به‌دنبالِ تبیین فعالیت هنرمند به هنگام آفرینش اثر هنری هستند.

در بدو امر باید توضیح داد در زبان فارسی، به جای این واژه از دو معادل «تقلید» و «بازنمایی» استفاده می‌شود که اولی ترجمهٔ Imitation و دیگری Represantation است؛ حال آنکه در لغت‌نامهٔ دهخدا در تعریف مدخل «تقلید» آمده است: «قلاده در گردن کسی انداختن؛ بدون نظر و تأمل پیروی‌کردن؛ متابعت و اقتدا و پیروی کسی بی‌دریافت حقیقت و از روی کار دیگران کاری‌کردن؛ بازی و تمثیل مضحک کسی یا کاری». خواهیم دید که این نگاه به میمسیس و به دنبالِ آن، این نگاه به هنر، فقط شاخهٔ افلاطونی آن را در بر می‌گیرد. میمسیس وجوه دیگری هم دارد که مفهومِ بالا پاسخ‌گوی آن نیست. همچنین در لغت‌نامهٔ دهخدا، در تعریف «بازنمودن» آمده است: «دوباره نشان‌دادن؛ بیان‌کردن؛ توضیح‌کردن، تبیین، شرح‌دادن؛ نشان‌دادن و ارائه‌کردن؛ وانمودکردن». با استناد به این تعاریف، برخلافِ کاستی‌ها و نقدها، چنین می‌نماید که مفهوم «بازنمایی» نسبت به «تقلید» به آنچه ما از میمسیس فهم خواهیم کرد، نزدیک‌تر است؛ گرچه این تعریف همهٔ زوایای میمسیس یونانی را در بر نمی‌گیرد. از سوی دیگر، کهن‌ترین معادلی که در زبان فارسی برای واژهٔ میمسیس به کار رفته، «محاکات» است که در مباحث مربوط به فلسفهٔ اسلامی با آن روبه‌رو می‌شویم. لغت‌نامهٔ دهخدا این اصطلاح را این گونه تعریف کرده است: «حکایت‌کردن، حکایت‌کردنِ قول و فعل کسی بی زیادت و نقصان، عین گفتهٔ کسی را نقل‌کردن، بازگوکردن؛ مشابه‌شدن، مشابه‌بودن؛ شباهت». گذشته از این، برگردان‌های دیگری نیز از این واژه در زبان فارسی رایج است: کپی، نسخه برداری، شبیه‌سازی، بازتولید، همانندسازی، اجرا، وانمود و نقش بازی‌کردن. پیداست هیچ‌یک از این واژگان، معادلی دقیق و مناسب برای میمسیس نیستند و همهٔ جوانب معنایی آن را به‌درستی منتقل نکرده‌اند و فقط بر بخشی از آن تمرکز دارند. در ادامه نشان داده خواهد شد که واژهٔ یونانی میمسیس همهٔ معانی واژه‌های بالا و البته چیزی بیشتر را یک‌جا در خود دارد. همان‌گونه که هالیول، محقق دورهٔ کلاسیک، متذکر می‌شود «واژهٔ میمسیس یونانی در خود بار معرفت‌شناختی، روان‌شناختی، اخلاقی و فرهنگی دارد» (Halliwel, 2002: 13) و بر سر راه درک مفهوم این واژه، مانعی بزرگ‌تر از ترجمهٔ نادقیق آن و معادل‌سازی یکی از موارد بالا به‌جای آن نیست. این مشکل فقط به زبان فارسی محدود نیست و زبان انگلیسی نیز گرفتار همین مسئله است. رایج‌ترین

www.SID.ir

Archive of SID

معـادل‌هـای میمسـیس در زبـان انگلیسـی، یعنـی Imitation و Representation فقط بخشی از مفهـوم میمسـیس را منتقـل مـی‌کننـد (Keuls, 1978: 2) و استفاده از آنها تأثیرات مخـرب برگشـت‌ناپـذیری بـر جای گذاشته است. از آن رو که هیچ واژه‌ای در زبـان فارسی بـار معنـایی واژهٔ میمسـیس را نمـی‌توانـد بـه درستی انتقـال دهـد، در ایـن مقالـه بـه‌جـای معـادل فارسـی، از خـود ایـن واژه یعنـی میمسـیس اسـتفاده خواهد شد.

همان‌گونه که گفته شد افلاطون نخستین کسی بود که واژهٔ میمسیس را وارد مباحث مربوط به هنر کـرد. البته اولین نشانه‌های کـاربرد ایـن واژه و مشـتقات آن بـه پـیش از افلاطـون بـازمی‌گـردد. ایـن مقالـه ابتـدا واژه‌های هم‌خانوادهٔ میمسیس را شناسـایی مـی‌کنـد و سپس به بررسی انحای ظهـور مشـتقات آن در متـون پیشاافلاطونی می‌پردازد تا از رهگـذر آن بـه شـناخت بهتری از مدلول‌های ایـن واژه‌هـا در آن دوران دسـت یابد. با استناد به ایـن داده‌هـا، در انتهـای ایـن مقالـه، دسته‌بندی مفاهیم گوناگونی که واژهٔ میمسیس آنـان را پوشش می‌دهد، ارائه شده است؛ یعنی آن مفاهیمی که مراد افلاطون و ارسطو از واژهٔ میمسیس بوده است.

واژه‌های برساخته از ریشـهٔ «میمـــ -μιμ» در متـون پیشاافلاطونی:

با بررسی متون یونانی قـرن پـنجم ق.م و پـیش از آن، با سه واژهٔ هم‌خانوادهٔ میمسیس روبه‌رو می‌شـویم که از میمسـیس رواج بیشـتری دارنـد و متقـدم‌ترنـد. برای سهولت، زین‌پس به آنهـا واژه‌هـای برسـاخته از ریشهٔ «میمـ μιμ–» گفته می‌شود:

«میموس μιμος» که از نظر دسـتور زبـان یونـانی، اسم اسـت و آن را ریشـهٔ سـه واژهٔ دیگـر مـی‌داننـد. «میمیسـتای μιμεισθαι»، کـه از نظـر دسـتوری فعـل محسـوب مـی‌شـود. «میممـا μιμεμα» و «میمسـیس μιμεσις» که این دو نیز همانند میموس، اسم به شمار می‌آیند. در ادامه این واژه‌ها بررسی خواهند شد.

میموس μιμος:

نخستین‌بـار، هرمـان رایـش[1] آلمـانی بـود کـه بـه تحقیقات مفصلی دربارهٔ «میموس» مبـادرت ورزیـد و نتیجهٔ آن را در کتاب حجیمی به‌نامِ *میموس*[2] در سـال ۱۹۰۳ منتشر کرد. رایش بر این نظر بـود کـه میمـوس در یونان باستان نـام ژانـری نمایشـی بـوده (Reich, 1903: 4) با خاستگاه «دوریک»، مشخصاً سیسیلی، که بـه نمـایش زنـدگی طبقـات سـطح پـایین جامعـه می‌پرداخته است (ibid, 25). میموس علاوه بر اینکـه نام این ژانـر بـوده، بـه بـازیگرانی کـه در آن نمـایش مشغول نقش‌آفرینی بوده‌اند نیز اطلاق می‌شده است.

یوزف هورورویتز[3] شرق‌شناس آلمانی نیز با اسـتناد به تحقیقات رایش بـر ایـن بـاور اسـت کـه در ابتـدا شکارچیان، دامداران و کشاورزان قبیله از رقـص‌هـای میمیک به‌عنوانِ ابزاری جـادویی و آیینـی در خـدمت به ارواح و شیاطین حاکم بر رویش گیاهـان و زایـش حیوانات بهره می‌بردند تـا آنـان محصـول و بـاروری بیشتری به ایشان عطا کنند. اجرای ایـن رقـص‌هـا بـه گونه‌ای بود که شرکت‌کنندگان ماسک‌های حیوانی بـر چهره خود می‌زدند و بـه‌عنـوانِ نشـانه‌ای از بـاروری پایان‌ناپذیر طبیعت، فالوس بر تن می‌کردند. سپس بـه هنگامِ اجـرای مراسـم آیینـی، عمـل بارورسـازی بـه صورتِ واقعی انجام می‌گرفت. رقصی که این مراسـم آیینی را همراهی می‌کرد انسان‌ها را به حالـت خلسـه فرومی‌برد؛ چنان‌که گویی آنها خود نیـروی خـدایی را

[1]. Hermann Reich
[2]. *der Mimos*
[3]. Josef Horoviz

www.SID.ir

Archive of SID

به تصرف خویش درآورده‌اند؛ اما به‌زودی این اعمال پیوند ابتدایی خود با آیین و جادو را گسسته و همنشین نمایش‌های کمدی و بورلسک زندگی روزمرهٔ اقشار پایین جامعه می‌شوند؛ با این تفاوت که نشانه‌های ظاهری آن اعمال آیینی (مثل فالوس و شکم بزرگ) را کنار نمی‌نهند (Horoviz, 1905: 4-5).

گفتنی است واژهٔ «میموس» در متون ادبی پیش از افلاطون، در بین واژه‌های برساخته از ریشهٔ «میم» کمترین کاربرد را داشته است. شاید به این دلیل که خاستگاه آن خارج از یونان (سیسیل) بوده و واژه‌ای بیگانه برای یونانیان به شمار می‌رفته یا شاید از آنجا که بین طبقات پایین جامعه رواج داشته، واژه‌ای عامیانه محسوب شده و از این رو راه خود را به متون ادبی نگشوده است (Else, 1958: 76). اگر سایر واژه‌های برساخته از ریشهٔ «میم» که از میموس مشتق شده‌اند (میمما و میمیستای) کاربرد گسترده‌تری یافته‌اند، بدان علت بوده که بار معنایی عامیانه و تحقیرآمیز واژهٔ میموس به آنها منتقل نشده است (Keuls, 1978: 15)

هرمان کُلِر (Hermann Koller) در کتاب *میمسیس در باستان: تقلید، بازنمایی، بیانگری (۱۹۵٤)* در مطالعات خود درزمینهٔ ریشه‌شناسی و معناشناسی واژهٔ میمسیس با ریشهٔ آن یعنی «میموس» آغاز می‌کند. همان گونه که گفته شد، میموس در متون ادبی باستان حضور محدودی دارد. تنها دو بار در مکتوبات قبل از افلاطون («آیسخولوس، قطعهٔ N 57» و «اوریپیدس، Rhes. 256») و یک بار نیز در دورهٔ بین افلاطون و ارسطو (دموستنس، Olynth. 2.19) دیده می‌شود. در قطعهٔ دموستنس، آشکارا واژهٔ میموس دربارهٔ «هنرپیشهٔ کمدی» به کار رفته و از این رو کلر بر این باور است که این واژه در بدو امر به «هنرپیشه‌های میمیک» اطلاق می‌شده است (ibid, 14)؛ ولی حضور واژهٔ میموس در دو قطعهٔ دیگر – آیسخولوس و اوریپیدس– کاملاً بحث‌برانگیز است. برای نمونه به بررسی قطعهٔ آیسخولوس پرداخته می‌شود:

«از جایی که دیده نمی‌شود، میموس‌های موحشی با صدای گاو می‌غرند» (آیسخولوس، Nauck Fr. 57).

اولین حضور واژهٔ میموس در متون یونانی به قطعه‌ای بازمی‌گردد که استرابو از تراژدی «ادونیانز» آیسخولوس نقل کرده است[1]. آیسخولوس در این متن به توصیف مراسم ورود «دیونیسوس» به «تراس» می پردازد. این ورود همراه با گونه‌ای موسیقی «ارگی»[2] است که آیسخولوس به‌دقت آن را شرح می‌دهد.

بعد از توصیف صدای یک‌نواخت فلوت[1]، ضربه‌های سنج[2] و ارتعاشات سازهای زهی، از میموس سخن می‌رود: «از جایی که دیده نمی‌شود، «میموس»های موحشی با صدای گاو می‌غرند و از طبلی تصویری از تندر، گویی از زیرِ زمین زاییده می‌شود در فضایی سهمگین از دهشت» از آنجا که این قطعه به مراسم آیینی دیونیزوسی مربوط است، کلر به این نتیجه می‌رسد که «میموس» نامی بوده که به «بازیگران در یک نمایش آیینی دیونیسوسی» می‌داده‌اند (Else, 1958: 74). بدین ترتیب کلر «میموس» را با دو چیز پیوند می‌زند: با بازیگر درام (و به‌خصوص رقص) و با آیین.

جی. اف. الزه[3] پژوهشگر آمریکایی دوره کلاسیک یونان، انتقاداتی به کار کلر وارد می‌داند. وی با کنکاش در همان قطعهٔ «ادونی» آیسخولوس به این نتیجه می‌رسد که واژهٔ «میموس» در آن قطعه

[1] bombykes
[2] kotylai
[3] G. F. Else

www.SID.ir

Archive of SID

نمی‌تواند به بازیگران آن نمایش آیینی مربوط بوده باشد؛ زیرا اصلاً صحبتی از بازیگران در میان نیست. آیسخولوس در ابتدای جمله بر این تأکید کرده که صدا از خارج از صحنه می‌آید. «از جایی که دیده نمی‌شود». به‌باورِ الزه، آیسخولوس این واژه را دربارهٔ نوعی ابزار موسیقایی خاص به‌نامِ «ماغ‌کش[1]» به کار برده که با دمیدن در آن صدای گاو ایجاد می‌شده است. از این ابزار در سایر متون یونانی نیز سخن رفته است. الزه بر این اعتقاد است که در این قطعه صحبت از ماغ‌کش‌هایی است که صدای آنها از خارج از صحنه شنیده می‌شود و «میموس» نه‌تنها بر کسانی که در ماغ‌کش می‌دمند، بلکه دقیقاً بر عمل «تقلید» از ماغ کشیدن گاو دلالت دارد. «تمامی نکته در این است که صدایی تولید می‌شود که شبیه ماغ گاو است؛ ولی از گاو درنمی‌آید» (ibid, 75). درواقع الزه بر این باور است که واژهٔ میموس، از همان ابتدا به مفهوم «تقلید» به کار می‌رفته؛ همان معنایی که افلاطون دربارهٔ «میمسیس» بسیار از آن بهره خواهد برد؛ تأکید الزه بر این است که در قرن پنجم، «میموس» بیشتر بر اجرای مطابق با یک الگو دلالت داشته است و نه آن‌گونه که کلر مدعی است بر اجراکننده (بازیگر).

اما هالیول نیز دربارهٔ واژهٔ میموس به‌کاررفته در تراژدی «ادونیانز» آیسخولوس، پس از بررسی نظریات کلر و الزه، چنین پیشنهاد می‌کند که در اینجا ما گزینهٔ دیگری هم پیش رو داریم که الزه آن را در نظر نگرفته است: اینکه ممکن است آیسخولوس در این قطعه از استعاره بهره برده باشد. شاید آیسخولوس به صدای ماغ‌کش‌ها به‌مثابهٔ بازیگران صحنهٔ نمایش شخصیت داده است. سپس بر همین اساس قطعهٔ فوق را این‌گونه شرح می‌دهد: «بازیگرانی با صدای موحش گاو از جایی بیرون صحنه می‌غرند». هالیول تأکید می‌کند که احتمالاً وجود بازیگرانی خارج از صحنه برای تخیلات دراماتیک آیسخولوس جاذبهٔ خاصی داشته است. بازیگران میمه می‌توانستند با هر وسیلهٔ موسیقایی به اجرای بازی خود بپردازند. واضح است که هالیول، نظر الزه را مبتنی بر اینکه میموس به ماغ‌کش‌ها اشاره دارد تأیید می‌کند و در عین حال احتمال وجود ارتباط بین «میموس» و بازیگران دراماتیک را نیز نمی‌بندد. وی درنهایت چنین نتیجه می‌گیرد که «آنچه به‌صورت دقیق می‌توان از این قطعه فهمید آن است که بخشی از قدرت و نیروی واژهٔ میموس از پیوند آن با اجراهای موسیقایی خاص می‌آید و این می‌تواند در خود حائز اهمیت باشد» (Halliwel, 2002: 17-18).

میمیستای μιμεισθαι:

از دیگر مشتقات ریشهٔ «میم» در متون پیشاافلاطونی، فعل «میمیستای» است. در میان این واژه‌ها میمیستای از بیشترین بسامد برخوردار است. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آن «سرودهای هومری برای آپولوی دلوسی، ۱٦٤-۱٦۲» است که تاریخ آن احتمالاً به ٦۰۰ پیش از میلاد بازمی‌گردد:

«آنها می‌توانند زبان‌های تمامی مردان را و آهنگ گفتارشان را «میمیستای» کنند»

در این قطعه آمده است که گروه همسرایانی از دوشیزگان دلوسی شنوندگان خود را با اجرای سرودهایی در ستایش آپولو و سایر خدایان مسحور می‌کنند. واژهٔ میمیستای در توصیف چگونگی آواز دوشیزگان به کار رفته است: آنها «می‌توانند زبان‌های تمامی مردان را و آهنگ گفتارشان را «میمیستای» کنند: هرکس [از مردان] می‌گوید که این خود اوست که آواز می‌خواند، آواز شیرین آنها [دوشیزگان] این

[1] bull-roarer

www.SID.ir

Archive of SID

چنین نزدیک به حقیقت است» (Hesiod, 1982: 335-337). الزه در توضیح نظریات کلر دربارهٔ این قطعه چنین آورده است: «کلر از این قطعه برای تأکید بر ارتباط ذاتی «میمسیس» با رقص بهره می‌برد و از رقصیدن نیز منظور او رقص مذهبی یا آیینی، بازنمایی داستانی **مقدس است** که به‌طور معمول، گروه انجام می‌دهد و با قاطعیت می‌گوید که معنای «تقلیدکردن» آشکارا محال است» (Else, 1958: 76).

اما الزه کاملاً با کلر مخالف است. به‌گمانِ او با توجه به آنچه در انتهای قسمت دوم عبارت آمده، «هرکس می‌گوید این خود اوست که آواز می‌خواند»، گریزی از معنای «تقلید» نداریم: «این درست است که «تقلید» به‌واسطهٔ رقص و آواز صورت می‌گیرد؛ ولی این تقلیدی است از ویژگی‌های خاص گفتار و حرکات هر مرد» (ibid,76). افزون بر این، الزه برخلاف کلر، مراسم ذکرشده در این قطعه را مراسمی سرگرم‌کننده می‌داند که هیچ ربطی به مراسم آیینی ندارد.

هالیول، برخلاف الزه، معتقد است که در شرح این قطعه نباید تأکید را بر تقلید محض گذاشت و مسحورشدگی مخاطبان را صرفاً در حقه و استعداد تقلید صدا دانست؛ بلکه اینجا با گونه‌ای اجرای هنری، تسلط بر سبک‌های مختلف زبان‌های شعری روبه‌روییم که احتمالاً گویش‌های مختلف را شامل می‌شده و با اجرای رقص و موسیقی همراه بوده است. «بنابراین میمسیس در اینجا گونه‌ای بازنمایی آواهای انسانی و موسیقایی است و نه شبیه‌سازی و تقلید [صرف]» (Halliwel, 2002: 18-19). تأکید هالیول بر این است که در همین نمونه‌های ابتدایی و گذرای واژگان برساخته از ریشهٔ «میمـ» در ارتباط با فرم‌های هنری، با گونه‌ای درهم‌تنیدگی و پیچیدگی سبک‌ها و تأثیر بازنمودی سروکار داریم که به‌سختی می‌تواند با تعبیر ساده‌انگارانهٔ «تقلید» به دست آید.

کیولز در توضیح قطعهٔ بالا بر این تصور است که احتمالاً این قطعه، توصیف مراسمی است در بزرگ‌داشت قهرمانان ملی اقوام مختلف و دوشیزگان این مراسم، آوازهای خود را با لهجهٔ خاص هر قوم، همراه با موسیقی مخصوص همان قوم اجرا می‌کرده‌اند (Keuls, 1978: 19)؛ یعنی دوشیزگان مراسم آیینی مخصوص هر قوم را به‌درستی و به همان گونه بازی می‌کردند که بازیگران آیینی آن قوم؛ پس دوشیزگان در نقش بازیگران آیینی هر قوم ظاهر شده‌اند. روشن است که کیولز می‌خواهد اینجا به معنای «اجرای نقش» و «نقش دیگری را بازی‌کردن» نزدیک شود. در ادامه خواهیم دید که کیولز به‌پیروی از کلر، معنای ابتدایی و اولیهٔ «میمسیس» را «اجراکردن» می‌داند و سپس سایر معانی را با این مفهوم ابتدایی توجیه می‌کند.

مورد دیگر از کاربرد «میمیستای» در *قطعات پیندار* است. وی سه بار از این واژه استفاده کرده است و هر بار نیز در بافتی موسیقایی. به‌خصوص در یکی از آنها که از این فعل به‌منظور اجرای رقص‌های حیوانی سود برده است.

«اسب پلاسگیان یا ماده سگ آموکلایان را «میمیستای» کن» (Pindar fr. 107a Maehler).

در این قطعه «*پلاسگیان*[1]» و «*آموکلایان*[2]» نام دو منطقه است و به رقصنده آموزش داده می‌شود که گام‌هایش را با حرکات حیوانات مختلف مطابقت دهد (Halliwel, 2002: 19). کلر از این قطعه نیز برای تأکید بر ارتباط میمسیس با «نمایش مبتنی بر رقص همراه با آواز و موسیقی» بهره می‌برد. الزه

[1] Pelasgian
[2] Amyclaeann

www.SID.ir

Archive of SID

برخلافِ تأیید کلر بر وجود واسطی به‌نامِ رقص و موسیقی، باز هم تأکید می‌کند که در اینجا نیز «میمیستای» بر «تقلید» از حیوانات دلالت دارد (Else, 1958: 77). هالیول نیز نتیجه می‌گیرد که به‌یقین تا زمان آیسخولوس واژه‌های گروه «میمـ» دربارهٔ هنرهایی به کار می‌رفته‌اند که یونانیان به آنها با واژهٔ «موزیکه[1]» اشاره داشته‌اند و مشتمل بودند بر شعر، موسیقی و رقص (Halliwel, 2002: 19). توجه داشته باشید که کلر و کیولز به‌جای واژهٔ «موزیکه» از واژهٔ «دراما» استفاده کرده‌اند.

نمونهٔ دیگر استفاده از میمیستای بازمی‌گردد به «تئوگنیس» (قطعهٔ ۳۷۰):

«ولی هیچ ناآموخته‌ای نتواند که مرا میمیستای کند»

در این قطعه با مفهوم «میمسیس» در حوزهٔ جدیدی روبه‌رو می‌شویم. اینجا صحبت از میمسیس از منش و شخصیت است: «بسیاری ایراد و خطا در من می‌یابند، به همان میزان مردمان بد که نیک، ولی هیچ ناآموخته‌ای نتواند که مرا **میمیستای** کند». پیش از این میمسیس به حوزه‌های فیزیکی و مادی تعلق داشت. مثلاً در قطعهٔ آیسخولوس و ماغ‌کش‌ها، میمسیس در حوزهٔ آوایی و در دوشیزگان دلیان در حوزهٔ کلامی/آوایی به کار رفته بود؛ ولی اینجا به حوزهٔ رفتار و منش تعمیم یافته است. الزه و هالیول هر دو این قطعه را شاهدی بر این ادعا آورده‌اند که میمسیس از حوزهٔ مادی به حوزهٔ رفتاری بسط یافته است؛ اما از آنجا که در تاریخ این قطعه تردید هست و امکان دارد به پیش از افلاطون تعلق نداشته باشد، چندان بر آن تأکید نمی‌کنند.

میمما μιμεμα:

دربارهٔ سومین واژه، یعنی «میممـا»، که از نظر دستوری اسم است، با تغییر جدیدی روبه‌رو می‌شویم، یعنی استفاده از آن در هنرهای بصری. این واژه در دو قطعه از آیسخولوس دیده می‌شود و در هر دو مورد دلالت بر «شباهت بصری» دارد: «نسخه‌ای ساخته شده تا شبیه به چیزی دیگر باشد» (Else, 1958: 78).

«این تصویر می‌توانست بسیار شبیه من باشد؛ این «میممای» دایدالوس»

در یکی از این قطعات، یعنی قطعهٔ تئوروی[2] (تماشاگران یا سفیران)، گروه همسرایانی از ساتیرها به ستایش تمثال‌هایی –شاید هم ماسک‌هایی (Keuls, 1978: 20)– می‌پردازند که برای پیشکش به معبد پوزئیدون می‌برند. نکته در این است که هریک از آنها تمثال خودش را در دست دارد و ستایش آنها از آن روست که هر تمثال به صاحبش شباهت بسیار دارد. بخش موردنظر ما که واژهٔ میمما در آن به کار رفته، آنجاست که ساتیرها تمثال خود را با ساخته‌های دایدالوس، مجسمه‌ساز افسانه‌ای، مقایسه می‌کنند: «این تصویر می‌توانست بسیار شبیه من باشد؛ این «میممای» دایدالوس. تمام آنچه کم دارد صدا است» (Else, 1958: 78). درواقع ساتیرها حیرت خود از این تمثال‌ها را با مقایسهٔ آنها با هنر دایدالوس بیان می‌کنند؛ مجسمه‌سازی که مجسمه‌هایش روح دارند و حرکت می‌کردند.

الزه معتقد است که «میمما»ی به‌کاررفته در این قطعه به ابژه‌ای اشاره دارد که براساسِ شباهت بصری ساخته شده و دلالت بر «رونوشت دقیق از طبیعت» (ibid: 78) دارد. یعنی تمثال‌ها رونوشت دقیق از

[1] mousike

[2] Theoroi

www.SID.ir

Archive of SID

چهرهٔ ساتیرها بوده‌اند؛ اما کیولز کاملاً برخلاف این نظر، «میمما» را نه در ارجاع به چهرهٔ ساتیرها بلکه به «مجسمه‌های زنده» افسانه‌ای دایدالوس می‌داند. البته نه به این معنا که تمثال ساتیرها «رونوشت دقیق» از مجسمه‌ها بوده‌اند (که می‌دانیم چهرهٔ ساتیرها را بازمی تابانده‌اند) بلکه در اینجا به‌صورت استعاری، به‌مثابهٔ «بازتجسم»[1] مجسمه‌های دایدالوس بوده‌اند؛ یعنی به‌اندازهٔ مجسمه‌های دایدالوس زنده به نظر می‌رسیدند و دارای روح بودند (Keuls, 1978: 20). درواقع تمثال ساتیرها به مجسمه‌های افسانه‌ای دایدالوس تجسم دوباره می‌بخشیدند. اینجا به یکی دیگر از واژگان محبوب کیولز می‌رسیم: «بازتجسم». همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم کیولز معنای اولیهٔ میمسیس را «اجرای نقش» می‌داند و سپس سایر معانی را از رهگذر این مفهوم ابتدایی توجیه می‌کند. برای نمونه در این قطعه و بعضی از قطعات دیگر، به مفهوم «تجسم دوباره بخشیدن» یا «بازتجسم» می‌رسد: «اگر معنای ابتدایی میمسیس "اجرای نقش" بوده و اجرای نقش متضمن یکی‌شدن بازیگر با پرسونا (شخصیت) باشد، آنگاه مفهوم «بازتجسم» تنها بسطِ استعاریِ جزئی از معنای اولیه خواهد بود» (ibid: 17)؛ یعنی بازیگر می‌کوشد با «اجرای نقش» یک شخصیت، به آن شخصیت دگربار «تجسم» بخشد. اینجا هم تمثال ساتیرها به مجسمه‌های افسانه‌ای دایدالوس تجسم دوباره بخشیده‌اند؛ یعنی در نقش مجسمه‌های دایدالوس ظاهر شده‌اند. پس کیولز نه‌تنها با «رونوشت دقیق از طبیعت» (Else, 1958: 78) که با «بازتولید ظواهر بصری خاص» (Keuls, 1978: 20) نیز مخالف است و از این قطعه باز هم به مفهوم «اجرای نقش» می‌رسد که در ادامه خواهیم دید مراد او از «اجرای نقش» نیل به مفهوم کلی‌تر «انتقال معنا» است.

در ادامهٔ قطعه یکی از ساتیرها می‌گوید که «اگر مادرم آن تصویر را می‌دید تصور می‌کرد که واقعاً خود من هستم تا این اندازه شبیه به من است». اینجا با وجه دیگری از میمسیس روبه‌رو می‌شویم: اشتباه‌گرفتن «امر میمتیک» به‌جای «امر حقیقی»، «فریب‌دادن» و «دروغ را به‌جای حقیقت جلوه‌دادن»؛ یعنی امر میمتیک به‌قدری به اصل شبیه است که ایجاد توهم می‌کند. مسئله‌ای که از چشم هالیول دور نمی‌ماند: در «میمسیس» گونه‌ای معنای ضمنی «فریب» و «دروغ‌هایی شبیه به حقیقت» نهفته است. مضمونی که افلاطون نیز در بحث خود از میمسیس، نیروی تازه‌ای به آن می‌بخشد (Halliwel, 2002:20).

نکتهٔ دیگر اینکه در هر دو قطعهٔ «تئوروی» آیسخولوس و «سرودهای هومری» با حیرت‌زدگی و مسحورشدگی در برابر اثر میمتیک روبه‌رو می‌شویم. دوشیزگان دلیان حضار را مسحور خود کرده و ساتیرها در برخورد با تصویر خود در حیرت‌اند. حتی در قطعهٔ ادونی که ورود دیونیزوس به تراس را همراه با موسیقی ارگی توصیف می‌کند، شاهد این جذب شدگی هستیم. گویی مخاطب غرق در اثر هنری می‌شود. حتی چنین می‌نماید که این جذب عاطفی اثر شدن از توانایی اثر در رسیدن به شباهتی عینی اهمیت بیشتری می‌یابد. از این زاویه میمسیس هنری، جهانی را بازمی‌نمایاند که حضار در ارتباط با آن، در جایگاه شاهدی مجذوب قرار می‌گیرند. این تصور خواه ناخواه ما را با مسئلهٔ جدیدی روبه‌رو می‌سازد: ارتباط بین جهان بیرون و جهان درون اثر هنری (Halliwel, 2002: 22).

[1] Reembodiment

www.SID.ir

Archive of SID

این نیـز ناگفتـه نمانـد کـه در اینجـا بـا پیشـرفتی محسوس روبه‌رو می‌شویم. تا پیش از این در بررسـی واژه‌های برساخته از ریشهٔ «میمـ»، بـا عـاملی انسـانی روبه‌رو بودیم که انسان یا حیوان دیگری را در واسـط رقـص، موسـیقی، کـلام و احتمـالاً رفتـار بازسـازی می‌کرد؛ ولی اینجا با «تصویر» روبه‌روییم، یعنی عاملی غیرجاندار که ظاهر ابـژه‌ای دیگـر را بـه خـود گرفتـه است. این نکته‌ای است کـه الـزه مـدنظر قـرار داده و می‌گوید: «از بازتولید جاندار و متحرک به بازتولید بی جان و غیرمتحرک ویژگی‌هـای ظـاهری رسـیده‌ایـم». البته الزه ادعا می‌کند که این بسطی ثانویه است و ایـن واژه‌ها از ابتدا در این باره به کار نمی‌رفته‌انـد (Else, 1958: 78). کیولز در متون پیشاافلاطونی ۸ مورد ذکر می‌کند که واژگان برساخته از ریشـهٔ «میمـــ» (خاصـه میمما) دربارهٔ ابژه‌هـای ایسـتا و غیرمتحـرک بـه کـار رفته‌اند. وی با بررسی هر هشت مورد بـه ایـن نتیجـه می‌رسد کـه در هـیچ‌یـک از آنهـا مـراد نـه «بازتولیـد ویژگی‌های ظاهری» بلکه «انتقال معنا ازطریـق واسـط بصری» بوده است (Keuls, 1978: 21-22). در قطعـهٔ «تئوروی»، استفاده از واژهٔ «میمما» به‌معنای «زنده‌بودن و دارای روح بودن» است.

- **μιμεσις میمسیس**

کهن‌ترین کاربرد واژهٔ میمسـیس در متـون یونـانی به قرن پـنجم ق.م، انـدکی پـیش از افلاطـون، بـازمی گردد. در قطعهٔ DK 154 ، دموکریتوس اشاره می‌کنـد کـه انسـان قابلیـت‌هـای یـدی (مثـل بافنـدگی و خانه‌سازی) و قابلیت‌های بسیار پیچیـده‌تـری از قبیـل آواز را به‌مددِ «میمسـیس» حیوانـات کسـب مـی‌کنـد (Diels, 1922: 90). هرودوت نیز در کتاب «*تواریخ*[1]» در قطعهٔ ۳,۳۷ از واژهٔ میمسیس دربارهٔ شباهت بصری بهره می‌برد که در ادامه به این قطعه خواهیم پرداخت.

گفتـیم کـه کیـولز هشـت نمونـه در متـون پیشاافلاطونی می‌یابـد کـه در آنهـا هـم‌خـانواده‌هـای میمسیس دربارهٔ ابژه‌های ایستا به کار رفته‌اند و از این رو شاید این تصور ایجـاد شـود کـه واژهٔ میمسـیس، حتی پیش از افلاطون نیز در مفهوم «نسخه‌بـرداری از ظاهر» به کار می‌رفتـه اسـت. کیـولز بـا بررسـی ایـن هشت مورد این فرضیه را کاملاً رد می‌کند: «مـن مـی کوشم تـا نشـان دهـم... ایـن هشـت قطعـه یـا بسـط استعاری مفهـوم «اجـرای نقـش»انـد یـا نـه، بـه بیـان تصویری یک مفهوم در فرمـی نمـادین اشـاره دارنـد» (ibid:19). البته ایرادی کـه مـی‌تـوان بـه کیـولز وارد دانست این است که چرا بین «اجرای نقش» و «انتقـال معنا» تفکیک قائل شده است. هر اجرای نقشـی حتمـاً به انتقال مفهـوم مـی‌انجامـد. پـس اگـر معنـای اولیـهٔ میمسیس را «اجرای نقـش» بـدانیم، خـواه نـاخواه بـه انتقال معنا هم می‌رسیم. غیر از قطعهٔ ساتیرها که پیش از این بررسی کردیم، در ادامه برای نمونه یکی دیگـر از این هشت قطعه را نیز مرور می‌کنیم:

تـواریخ هـرودوت، قطعـهٔ ۳,۳۷: در ایـن قطعـه هرودوت از تمثالی از هفائستوس سخن می‌گویـد کـه «میمسیس» یک «پیگمی» (مردمـان کوتـاه‌قـد) اسـت. به‌باورِ کیولز اگر این تمثال «تقلید» یک پیگمی می‌بود، آنگاه باید شبیه یـک پیگمـی نیـز مـی‌بـود و در ایـن صـورت نبایـد هـرودوت بـه‌هنگـامِ مشـاهدهٔ آن هفائسـتوس را بـازمی‌شـناخت. در عـوض آن تمثـال آشکارا هفائستوس را به‌مثابهٔ یک پیگمی بـازمی‌نمایـد یا به عبارت دیگر، هفائستوس در «نقش» یک پیگمـی ظاهر می‌شود (ibid: 21). بنابراین همان‌طور که کیولز نشان می‌دهد، درست است که واسـط «میمسـیس» در

[1] Histories

www.SID.ir

Archive of SID

اینجا واسطی تصویری و ایستا است، ولی مفهوم آن نه بر «نسخه‌برداری از ظاهر» بلکه بر «اجرای نقش» دلالت دارد.

بررسی متون را با متنی از *متافیزیک* (قطعه ۹۸۷ ب) ارسطو خاتمه می‌دهیم. ذکر این نکته ضروری است که با آنکه این متن پس از افلاطون به رشتهٔ تحریر درآمده است؛ اما واژهٔ میمسیس را در نقلِ‌قولی از فیثاغوریان که فیلسوفان پیشاسقراطی محسوب می شوند، به کار برده و چنین می‌نماید که ایشان در تبیین نظریات خود از همین واژه سود می‌جسته‌اند؛ از این روست که در بررسی خود از این متن نیز یاری جستیم. در این متن میمسیس در حوزهٔ کاملاً متفاوتی نسبت به آنچه تاکنون دیدیم به کار رفته است:

«فیثاغوریان گفته بودند که اشیا به‌سببِ «میمسیس» اعداد وجود دارند».

در این قطعه، ارسطو به شرح نظر افلاطون دربابِ آفرینش هستی و عالم مثل (ایده‌ها) همت گمارده و در این میان نظر فیثاغوریان را نیز مطرح می‌کند: «زیرا فیثاغوریان گفته بودند که اشیا به‌سببِ «تقلید» از اعداد وجود دارند. افلاطون این اصطلاح را تغییر داد و گفت وجود محسوسات حاصل «بهره‌وری» آنهاست» (ارسطو، ۱۳۹۰: ٤٤). از آنجا که اعداد موجودیت عینی ندارند و به حوزهٔ مفاهیم انتزاعی تعلق دارند، هالیول در استناد به این قطعه چنین استدلال می‌کند که میمسیس از حوزهٔ جهان مادی خارج و به حوزهٔ غیرمادی اعداد وارد می‌شود (Halliwel, 2002: 15). نکتهٔ دیگری که در این قیاس نهفته است قرابت «میمسیس» و «آفرینش» است. فیثاغوریان «آفرینش» هستی را به‌مثابهٔ «میمسیس» اعداد دانسته‌اند. اکنون این پرسش مطرح می‌شود: «آیا می‌توان "میمسیس" را به‌مثابهٔ "آفرینش هنری" دانست؟» که پاسخ به آن خود بحث دیگری است و فرصت دیگری را طلب می‌کند.

جمع‌بندی

تا اینجا اشاره به همین چند نمونه از متون پیشاافلاطونی که واژگان برساخته از ریشهٔ «میمـ» در آنها به کار رفته، می‌تواند ما را به برداشتی کلی از مفهوم «میمسیس» در قرن پنجم پیش از میلاد برساند؛ بنابراین برای پرهیز از طولانی‌شدن کلام از بررسی سایر متون صرف‌ِنظر می‌شود و نظرات محققان فوق دسته‌بندی می‌شود:

همان‌گونه که گفته شد، کلر منشأ «میمسیس» را در آیین می‌داند. حاصل کنکاش او در متون این است که «میمسیس» در بدو امر بار معنایی دراماتیک داشته است (توجه داشته باشید که درام به‌معنای عمل و کنش در مقابل استاتیک به‌معنای ایستا و ساکن است). یونانیان باستان، میمسیس را دربارهٔ «دراما» (آن هم در شکل یونانی‌اش، یعنی ترکیبی از شعر، رقص و موسیقی) به کار برده‌اند که به‌گمانِ کلر در این میان رقص از همه مهم‌تر بوده است. کلر میمسیس را به معنای «اجرای نقش[1]»، «نقش کسی را بازی‌کردن[2]» و «ایفای نقش[3]» می‌داند (Keuls, 1978: 9-10). بدین ترتیب سرچشمه و منشأ مفهوم میمسیس را به «دراما» و از آنجا که سرچشمه‌های دراما، خود به «آیین» می‌رسد، سرچشمهٔ «میمسیس» را به آیین نسبت می دهد.

الزه نیز در پژوهش خود بر واژگان برساخته از ریشهٔ «میمـ» به این نتیجه می‌رسد که نمی‌توان نظر کلر را در این باره که سرچشمهٔ «میمسیس» به

[1] enactment
[2] impersonation
[3] performance

www.SID.ir

Archive of SID

«رقص‌های آیینی» می‌رسد تأیید کرد؛ بلکـه میمسـیس از همان ابتدا در نسبت با عمل «تقلیـد» و «بازنمـایی» در حوزهٔ دراما به کار می‌رفته است: «آنچـه تـا حـدی با اطمینان می‌توان گفت این است که حوزهٔ ابتـدایی و اصلی میمسیس –یا بلکه «میمـوس» یـا «میمیسـتای»– تقلید از موجودات زنده یا متحرک حیوانی و انسـانی، به‌مددِ بدن یا آوا (نـه فقـط آواز) اسـت و نـه توسـط محصولات ساختگی همچون مجسمه‌هـا یـا تصـاویر. به‌بیانِ دیگر این واژه‌هـا اصـالتاً، دلالـت بـر بازنمـایی دراماتیک یا شبه‌دراماتیک داشته‌اند و تعمـیم آنهـا بـه فرم‌های غیردراماتیک نقاشـی و مجسـمه‌سـازی بایـد بسطی ثانویه بوده باشد» (Else, 1958: 78). همان‌طور که مشهود است الزه نیز با کلر در اینکه «میمسیس» در ابتدا دارای بار دراماتیک بوده هم عقیده است؛ ولی در اینکه همواره واسط آن رقص و موسیقی بوده، تردیـد دارد. البته او تأیید می‌کند که حضور واژگان برسـاخته از ریشهٔ «میمـ» «اغلب، نه همواره، در واسط موسـیقی یا رقص» (ibid: 87) بوده‌اند و بعد تعمیم یافتـه‌انـد و وارد حوزهٔ تصویر نیز شده‌اند.

هالیول نیز نتیجه می‌گیرد که «تا اینجا مـی‌تـوان بـا اطمینان گفت که واژه‌شناسی میمسـیس تـا نیمـهٔ اول قرن پنجم ق.م مـی‌توانـد هـم بـه هنرهـای مـوزیکی (رقص، موسیقی و شعر) و هـم بـه هنرهـای بصـری اعمال شود و این خود گواهی است بر اینکه چرا همهٔ این هنرها را هنرهای میمتیک نامیده‌انـد» (Halliwel, 2002: 22) و بـه همـین دلیـل اسـت کـه در دوران کلاسیک، با متونی روبه‌رو می‌شـویم کـه هنـری مثـل نقاشی را که در حوزهٔ تصـویر اسـت بـا شـعر کـه در حوزهٔ کلام است مقایسه کرده‌اند. سیمونیدس شـعر را «نقاشی همراه با صدا» می‌داند (ibid: 118).

کیولز نیز در تأملات خود بر موارد حضور واژگان برساخته از ریشهٔ «میمـ»، نظر کلر را تأییـد مـی‌کنـد و مفهوم «اجرای نقش» را مهم می‌داند؛ ولی متـذکر مـی شود که این «اجرای نقش» از یک سو نه با محوریـت رقـص، بلکـه در بیشـتر قطعـات بـه‌مـددِ اشـارات و حرکات سر و دست و صـورت میسـر مـی‌شـود کـه می‌تواند موزون باشد یا نباشد و از سوی دیگر مراد از اجرای نقش «انتقال معنا» است (Keuls, 1978: 10).

به‌تلقیِ کیولز، از آنجا که «دراما» در یونانی به‌معنیِ «کنش» و «عمل» است و میمسیس نیز دربارهٔ دراما بـه کار می‌رفته، پس ابژهٔ آن «کنش انسـانی» بـوده و ایـن کنش به‌صورتِ نمـادین حامـل معنـایی بـوده اسـت. کیولز بر کلر خورده می‌گیرد که وی به‌جای تمرکز بـر ابژهٔ میمسیس (یعنی کـنش انسـانی)، بـر واسـطی کـه میمسیس به‌مـددِ آن محقـق مـی‌شـود (یعنـی رقـص) تمرکز کرده است.

کیـولز بـر ایـن اعتقـاد اسـت کـه حتـی در آن نمونه‌هایی از میمسیس و مشتقات آن که دربارهٔ اشیای ایستا به کار رفته‌اند، بـاز هـم مفهـوم «اجـرای نقـش» به‌صورت اساسی و بنیادین دیده می‌شود: ابژه‌ای جای ابژهٔ دیگر را می‌گیـرد یـا بـر معنـایی نمـادین دلالـت می‌کند. اما نکتهٔ شایانِ‌توجه آن است که نمونه‌ای نمی توان یافت که ایـن واژه‌هـا در معنـای نسـخه‌بـرداری عینی و محض از ظاهر یک الگوی ساکن و ایسـتا بـه کار رفته باشند. کیولز بین میمسیس در معنای «اجرای نقـش دراماتیـک» و میمسـیس در معنـای «بازتولیـد عکاسانه» تفـاوت قائـل مـی‌شـود: در «اجـرای نقـش دراماتیک» با حـوزه‌ای پویـا و متحـرک روبـه‌رویـیم. بازیگر تئاتر می‌کوشد نقش شخصیتی خیالی یا واقعی را بازی کند. یعنی از رفتار و اعمال و گفتار وی تقلید کند. حتی سعی می‌کند ظاهر او را نیز به خـود بگیـرد

www.SID.ir

Archive of SID

(در دوران باستان با گذاشتن ماسک و امروزه با چهره پردازی و گریم این شبیه‌سازی بازیگر به شخصیت نمایش برآورده می‌شود). درواقع ما اینجا با همانندسازی بازیگر و شخصیت نمایش روبه‌روییم. ماسک به بازیگر این اجازه را می‌دهد که به‌صورتِ موقت با شخصیت یکی شود. او هیچ‌گاه خود شخصیت نمی‌شود؛ بلکه نقش او را به خود می‌بندد.

اما حوزه و دامنهٔ تقلید، در هنری مثل نقاشی، حوزه‌ای ایستا و ساکن است. تفاوت اینجاست که تقلید نقاشی می‌تواند «بازتولیدی عکاسانه» ایجاد کند. یعنی «کپی‌کردن دقیق ظاهر تا آنجا که ابزار میمسیس اجازه می‌دهد» (ibid: 12). این همان معنایی است که افلاطون از واژهٔ میمسیس در بخش‌هایی از کتاب *جمهوری* (و خاصه در تمثیل آینه) دریافت می‌کند؛ اما کیولز نشان می‌دهد که از هیچ‌یک از موارد حضور واژه‌های برساخته از ریشهٔ «میمه» در متون پیشاافلاطونی، چنین معنایی حاصل نمی‌شود و افلاطون خود برای نخستین‌بار این برداشت را بر «میمسیس» سوار کرده و بعد به‌دنبالِ آن گونه‌ای دلالت تحقیرآمیز نیز با آن همراه ساخته است: بازتولیدی که نسخه‌ای نازل از اصل است.

هالیول موارد کاربرد واژگان برساخته از ریشهٔ «میمه»، در متون پیش از افلاطون را به‌صورتِ زیر دسته‌بندی می‌کند:

۱. شباهت تصویری شامل آثار هنری فیگوراتیو (تمثال‌های ساتیرها در «تئوروی» آیسخولوس)؛

۲. تقلید از رفتار و منش (در تئوگنیس)؛

۳. نقش بازی‌کردن، شامل اجرای نقش‌های دراماتیک (سروده‌های هومری برای آپولوی دلوسی)؛

٤. تولیدات آوایی و موسیقایی دارای ساختارهای معنایی یا عاطفی مبتنی بر صوت (تراژدی ادونیانز آیسخولوس: ایجاد صدای گاو به‌مددِ ماغ‌کش)؛

۵. مطابقت متافیزیکی (مانند آنچه در باور فیثاغوریان بود) (Halliwel, 2002: 15).

به‌طورِ کلی، می‌توان آنچه بین غالب پژوهشگران فوق دربارهٔ واژگان برساخته از ریشهٔ « میمه» در متون پیشاافلاطونی، مشترک است را بدین‌گونه جمع کرد: خاستگاه مفهومی این واژگان، همانند خاستگاه تمامی درامای یونانی، آیین بوده است. وجه اشتراک معنایی آنها، همانا ایدهٔ «مطابقت» یا «برابری» است. به‌سخنی، کردار یا افعال و اجراهایی که این واژه‌ها بر آنها دلالت می‌کنند، برابر یا معادلی در جهان عینی را به‌عنوان الگوی تقلید اختیار کرده‌اند. معنای اصلی نهفته در میمسیس «انتقال معنا» از طریق رفتار و حرکات بوده که ابتدا در رقص و سپس موسیقی و آواز، بهترین واسط خود را یافته است. همچنین این مفهوم، یعنی «انتقال معنا»، برای حوزهٔ ایستای هنرهای بصری نیز صادق است.

شاید بهترین معادل فارسی برای واژهٔ میمسیس، «اجرا» به‌خصوص با تأکید بر «اجرای نقش» باشد. بدین‌سان هم با خاستگاه ابتدایی میمسیس، یعنی درامای یونان نزدیکی بسیار دارد، هم می‌تواند به حوزه‌های غیرمادی و انتزاعی وارد شود («اجرای» ایده‌های ذهنی)، هم حوزه‌های ایستا (اجرای نقاشی). همچنین واژه‌های «اجرا» (یا «اجرای نقش»)، بار مفهومی «انتقال معنا»ی موجود در میمسیس را در خود مستتر دارد؛ زیرا حتی با بسط میمسیس به حوزهٔ ایستا، باز هم مفهوم «اجرای نقش» معنای خود را از دست نمی‌دهد: نقاش در «اجرای» نقاشی خود، نشانهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

گرافیکی را چنان می‌نماید که گویی ابژه‌ای از جهان واقعی است.

نتیجه‌گیری

در بررسی نظریات پژوهشگران مختلف دربارهٔ واژگان برساخته از ریشهٔ «میمـ» (میموس، میمما، میمیستای و میمسیس) در متون پیشاافلاطونی گاهی با مواردی روبه‌رو می‌شویم که نظرات یکی کاملاً مخالف دیگری است و این خود نکتهٔ مهمی است. اتفاقِ‌نظر این پژوهشگران بر آن است که در همهٔ نمونه‌های این واژگان، ایدهٔ مطابقت یا برابری دیده می‌شود. مطابقت بین آثار، اعمال یا اجراهایی که معادلی فرضی در جهان واقعی به‌عنوان الگو دارند. این واژگان در بدو امر، حوزه‌های جنبشی و پویا (دراماتیک) را شامل شده و الگوی آن‌ها اعمال و حرکات و رفتار و یا حتی آوا و صدا بوده است. سپس این حوزه، بسط یافته و حوزه‌های ایستا (استاتیک)، یعنی هنرهای بصری را نیز در بر می‌گیرد. وجه اختلاف این پژوهشگران در چگونگی تحقق این کنش است. برخی کنشی که واژگان مزبور بر آن دلالت دارند را معادل «تقلید» و «بازنمایی» دانسته‌اند. بدین معنی که کنشگر می‌کوشد تا رونوشتی از ویژگی های ظاهری الگو را تا آنجا که ممکن است برسازد. در این نگاه «واقعیتی» هست، بیرون از هنر و مستقل از آن، که هنر با آن درگیر شده و به‌گونه‌ای آن را بازمی‌تاباند. این نگاه را می‌توان به افلاطون جمهوری نیز نسبت داد. برخی دیگر از این کنش مفهوم «اجرا» مراد می‌کنند و از آن بیشتر ساختار درونی اثر و ویژگی‌های برساختی واردشده در اثر به‌مددِ قدرت ذهنی هنرمند با التفات به الگو را مدنظر دارند. در این نگاه از رهگذر این کنش، جهانی مستقل ساخته می شود که نباید از ابتدا براساسِ معیارهای جهان واقعی داوری و ارزیابی شود. این نگاه را نیز می‌توان به ارسطو نسبت داد. نکتهٔ شایانِ‌توجه آنکه این واژگان برای هریک از پژوهشگران فوق، ادلهٔ کافی جهت توجیه نظرشان را فراهم می‌آورد. از همین روست که دریدا، آن هنگام که از «مردد»هایش[1] سخن می‌گوید، از میمسیس نیز نام می‌برد. درواقع میمسیس چهره‌ای دوگانه دارد و همین دوگانگی است که محققان امروز را به نظراتی کاملاً متفاوت با یکدیگر می‌رساند و نیز همین دوگانگی است که از همان ابتدا، یعنی دوران یونان باستان، دو مسیر متفاوت برای زیبایی‌شناسی رقم می‌زند: مسیری که از نگاه افلاطون آغاز می‌شود و آن دیگری که از ارسطو. هر دو فیلسوف از واژهٔ میمسیس برای تبیین نظرات خود در هنر سود جسته‌اند؛ ولی هریک از آنها روی به سوی یکی از چهره‌های آن داشته‌اند. به همین دلیل است که نمی‌توان میمسیس را برخلاف تصور رایج، به مفهوم سادهٔ «ارتباط هنر با جهان» تقلیل داد.

.

منابع

آیسخولوس (۱۳۹۰)، *مجموعه آثار*، عبدالله کوثری، تهران: نی، چاپ سوم.

افلاطون (۱۳۸۰)، *مجموعه آثار*، محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی، چاپ سوم.

ارسطو (۱۳۹۰)، *متافیزیک (مابعدالطبیعه)*، محمدحسن لطفی، تهران: طرح نو. چاپ چهارم.

Diels, H. (1922), *Die Fragmente der Vorsokratiker (Zweiter Band)*. Berlin, Wiedmannsche Buchhnadlung. Vierte Auflage

Else, G. F. (1958). "Imitation' in the Fifth Century." *Classical Philology*, 53, from P73 to P90.

[1] undecidable

www.SID.ir

Archive of SID

Halliwel, S. (2002), *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, First Edition.

Hesiod, (1982). *Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica*. Hugh G. Evelyn-White. Cambridge, Massachusets, Harvard University Press, 15th edition.

Horoviz, J. (1905), *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, Mayer & Müller, Erste Auflage

Keuls, E. C. (1978), *Plato and Greek Painting*. New York, E. J. Brill, First Edition.

Reich, H. (1903), *Der Mimus, Ein Litterar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, Erste Auflage.

[۱]. منابع باستانی هفتاد تا نود نمایش‌نامه را به آیسخولوس نسبت می‌دهند؛ ولی تنها هفت نمایش‌نامه از او در دست است: *پارسیان*، *هفت دشمن تبس*، *پناه‌جویان*، *تریلوژی اورستیا (آگاممنون، نیازآوران و الاهگان انتقام)* و نمایش‌نامهٔ *پرومتئوس در بند* که البته برخی از پژوهشگران آن را متعلق به آیسخولوس نمی‌دانند. *ادونیانز* از نمایش‌نامه‌های گمشدهٔ او است. قطعهٔ مدنظر این مقاله را استرابو از ادونیانز نقل کرده است.

[۲]. **ارگی**: مناسک آیینی مخفیانه در گرامی‌داشت خدایان یونانی و رومی که معمولاً با آوازها و رقص‌هایی در مستی و خلسه همراه بود (دیکشنری میریام–وبستر).

www.SID.ir