

Mim- rooted terms in pre-Platonic texts

Mohammad Ali Mannani^{1*}, Marzieh Piravi vanak²

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

واژه‌های برساخته از ریشه‌ی «میم»-»mim« در متون پیشاافلاطونی

محمد علی منانی^{۱*}، مرضیه پیراوی و نیک^۲

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 حوزه هنر است. افلاطون و ارسطو که در زمره نخستین نظریه پردازان هنرند، هریک براساس جهان‌بینی و دغدغه 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 ارائه 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 سرچشمه دو رویکرد متفاوت افلاطون و ارسطو را در قبال هنر نشان دهد. نتایج بررسی‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد واژه‌های برساخته از ریشه «میم» 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 همه مشتقات این ریشه، همانا ایده «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 به‌عنوان الگوی تقلید اختیار کرده‌اند؛ اما چنین مطابقتی تنها نسخه‌برداری محض نیست و گاه الگوی مفروض موجودیتی عینی ندارد.

واژگان کلیدی: هنر، واژه‌های برساخته از ریشه «میم»، میمسیس، تقلید، اجرا

مقدمه

شاید به جرئت بتوان گفت واژه میمسیس یونانی یا واژگانی که به نحوی 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 فلوپین و متفکران قرون میانه تا زیبایی‌شناسان معاصر، جملگی از این اصطلاح 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 نخستین بار این اصطلاح را به نحوی گسترده و تخصصی در مباحث خویش در باب هنر به کار برده‌اند. از مهم‌ترین موارد استفاده این دو فیلسوف از واژه «میمسیس»، آنجایی است که به دنبال 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 ترجمه Imitation و دیگری Representantion است؛ حال آنکه در لغت‌نامه دهخدا در تعریف مدخل «تقلید» آمده است: «قلاده در گردن کسی انداختن؛ بدون نظر و تأمل پیروی کردن؛ متابعت و اقتدا و پیروی کسی بی‌دریافت حقیقت و از روی کار دیگران کاری کردن؛ بازی و تمثیل مضحک کسی یا کاری». خواهیم دید که این نگاه به میمسیس و به دنبال آن، این نگاه به هنر، فقط شاخه افلاطونی آن را در بر می‌گیرد. میمسیس وجوه دیگری هم دارد که مفهوم بالا پاسخ‌گوی آن نیست. همچنین در لغت‌نامه

دهخدا، در تعریف «بازنمودن» آمده است: «دوباره نشان‌دادن؛ بیان کردن؛ توضیح کردن، تبیین، شرح دادن؛ نشان‌دادن و ارائه کردن؛ وانمود کردن». با استناد به این تعاریف، برخلاف کاستی‌ها و نقدها، چنین می‌نماید که مفهوم «بازنمایی» نسبت به «تقلید» به آنچه ما از میمسیس فهم خواهیم کرد، نزدیک‌تر است؛ گرچه این تعریف همه زوایای میمسیس یونانی را در بر نمی‌گیرد. از سوی دیگر، کهن‌ترین معادلی که در زبان فارسی برای واژه میمسیس به کار رفته، «محاکات» است که در مباحث مربوط به فلسفه اسلامی با آن روبه‌رو می‌شویم. لغت‌نامه دهخدا این اصطلاح را این گونه تعریف کرده است: «حکایت کردن، حکایت کردن قول و فعل کسی بی‌زیادت و نقصان، عین گفته کسی را نقل کردن، بازگو کردن؛ 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 بازی کردن. پیداست هیچ‌یک از این واژگان، معادلی دقیق و مناسب برای میمسیس نیستند و همه جوانب معنایی آن را به‌درستی منتقل نکرده‌اند و فقط بر بخشی از آن تمرکز دارند. در ادامه نشان داده خواهد شد که واژه یونانی میمسیس همه معانی واژه‌های بالا و البته چیزی بیشتر را یک‌جا در خود دارد. همان‌گونه که هالیول، محقق دوره کلاسیک، متذکر می‌شود «واژه میمسیس یونانی در خود بار معرفت‌شناختی، روان‌شناختی، اخلاقی و فرهنگی دارد» (Halliwell, 2002: 13) و بر سر راه درک مفهوم این واژه، مانعی بزرگ‌تر از ترجمه نادقیق آن و معادل‌سازی یکی از موارد بالا به جای آن نیست. این مشکل فقط به زبان فارسی محدود نیست و زبان انگلیسی نیز گرفتار همین مسئله است. رایج‌ترین

محسوب می‌شود. «میمما μῖμμα» و «میمسیس μῖμσις» که این دو نیز همانند میموس، اسم به شمار می‌آیند. در ادامه این واژه‌ها بررسی خواهند شد.

میموس μῖμος:

نخستین بار، هرمان رایش^۱ آلمانی بود که به تحقیقات مفصلی درباره‌ی «میموس» مبادرت ورزید و نتیجه‌ی آن را در کتاب حجیمی به نام میموس^۲ در سال ۱۹۰۳ منتشر کرد. رایش بر این نظر بود که میموس در یونان باستان نام ژانری نمایشی بوده (Reich, 1903: 4) با خاستگاه «دوریک»، مشخصاً سیسیلی، که به نمایش زندگی طبقات سطح پایین جامعه می‌پرداخته است (ibid, 25). میموس علاوه بر اینکه نام این ژانر بوده، به بازیگرانی که در آن نمایش مشغول نقش‌آفرینی بوده‌اند نیز اطلاق می‌شده است.

یوزف هوروویتز^۳ شرق‌شناس آلمانی نیز با استناد به تحقیقات رایش بر این باور است که در ابتدا شکارچیان، دامداران و کشاورزان قبیله از رقص‌های میمیک به عنوان ابزاری جادویی و آیینی در خدمت به ارواح و شیاطین حاکم بر رویش گیاهان و زایش حیوانات بهره می‌بردند تا آنان محصول و باروری بیشتری به ایشان عطا کنند. اجرای این رقص‌ها به گونه‌ای بود که شرکت‌کنندگان ماسک‌های حیوانی بر چهره خود می‌زدند و به عنوان نشانه‌ای از باروری پایان‌ناپذیر طبیعت، فالوس بر تن می‌کردند. سپس به هنگام اجرای مراسم آیینی، عمل بارورسازی به صورت واقعی انجام می‌گرفت. رقصی که این مراسم آیینی را همراهی می‌کرد انسان‌ها را به حالت خلسه فرومی‌برد؛ چنان‌که گویی آنها خود نیروی خدایی را

معادل‌های میمسیس در زبان انگلیسی، یعنی Representation و Imitation فقط بخشی از مفهوم میمسیس را منتقل می‌کنند (Keuls, 1978: 2) و استفاده از آنها تأثیرات مخرب برگشت‌ناپذیری بر جای گذاشته است. از آن رو که هیچ واژه‌ای در زبان فارسی بار معنایی واژه میمسیس را نمی‌تواند به درستی انتقال دهد، در این مقاله به جای معادل فارسی، از خود این واژه یعنی میمسیس استفاده خواهد شد.

همان‌گونه که گفته شد افلاطون نخستین کسی بود که واژه میمسیس را وارد مباحث مربوط به هنر کرد. البته اولین نشانه‌های کاربرد این واژه و مشتقات آن به پیش از افلاطون بازمی‌گردد. این مقاله ابتدا واژه‌های هم‌خانواده میمسیس را شناسایی می‌کند و سپس به بررسی انحای ظهور مشتقات آن در متون پیشافلاطونی می‌پردازد تا از رهگذر آن به شناخت بهتری از مدل‌های این واژه‌ها در آن دوران دست یابد. با استناد به این داده‌ها، در انتهای این مقاله، دسته‌بندی مفاهیم گوناگونی که واژه میمسیس آنان را پوشش می‌دهد، ارائه شده است؛ یعنی آن مفاهیمی که مراد افلاطون و ارسطو از واژه میمسیس بوده است.

واژه‌های برساخته از ریشه‌ی «میم»-μῖμ- در متون پیشافلاطونی:

با بررسی متون یونانی قرن پنجم ق.م و پیش از آن، با سه واژه هم‌خانواده میمسیس روبه‌رو می‌شویم که از میمسیس رواج بیشتری دارند و متقدم‌ترند. برای سهولت، زین‌پس به آنها واژه‌های برساخته از ریشه‌ی «میم»-μῖμ- گفته می‌شود:

«میموس μῖμος» که از نظر دستور زبان یونانی، اسم است و آن را ریشه‌ی سه واژه دیگر می‌دانند. «میمیستای μῖμεισθαι»، که از نظر دستوری فعل

1. Hermann Reich

2. der Mimos

3. Josef Horoviz

«هنرپیشه‌های میمیک» اطلاق می‌شده است (ibid, 14)؛ ولی حضور واژه میموس در دو قطعه دیگر - آیسخولوس و اورپیدس - کاملاً بحث‌برانگیز است. برای نمونه به بررسی قطعه آیسخولوس پرداخته می‌شود:

«از جایی که دیده نمی‌شود، میموس‌های موحشی با صدای گاو می‌غرند» (آیسخولوس، Nauck Fr. 57). اولین حضور واژه میموس در متون یونانی به قطعه‌ای بازمی‌گردد که استرابو از تراژدی «ادونیانز» آیسخولوس نقل کرده است.^۱ آیسخولوس در این متن به توصیف مراسم ورود «دیونیسوس» به «تراس» می‌پردازد. این ورود همراه با گونه‌ای موسیقی «ارگی»^۲ است که آیسخولوس به‌دقت آن را شرح می‌دهد.

بعد از توصیف صدای یک‌نواخت فلوت،^۱ ضربه‌های سنج^۲ 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 زیر 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^۳ پژوهشگر آمریکایی دوره کلاسیک یونان، انتقاداتی به کار کلر وارد می‌داند. وی با کنکاش در همان قطعه «ادونی» آیسخولوس به این نتیجه می‌رسد که واژه «میموس» در آن قطعه

به تصرف خویش درآورده‌اند؛ اما به‌زودی این اعمال پیوند ابتدایی خود با آیین و جادو را گسسته و همنشین نمایش‌های کم‌دی و بورلسک زندگی روزمره 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 واژه «میموس» در متون ادبی پیش از افلاطون، در بین واژه‌های برساخته از ریشه «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 ریشه «میم» که از میموس مشتق شده‌اند (میمما و میمیستی) کاربرد گسترده‌تری یافته‌اند، بدان علت بوده که بار معنایی عامیانه و تحقیرآمیز واژه میموس به آنها منتقل نشده است (Keuls, 1978: 15)

هرمان کُلر (Hermann Koller) در کتاب میمیس در باستان: تقلید، بازنمایی، بیانگری (۱۹۵۴) در مطالعات خود در زمینه ریشه‌شناسی و معناشناسی واژه میمیس با ریشه 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، قطعه N 57» و «اورپیدس، Rhes. 256») و یک بار نیز در دوره بین افلاطون و ارسطو (دموستنس، Olynth. 2.19) دیده می‌شود. در قطعه دموستنس، آشکارا واژه میموس درباره «هنرپیشه کم‌دی» به کار رفته و از این رو کلر بر این باور است که این واژه در بدو امر به

¹ bombykes

² kotylai

³ G. F. Else

«بازیگرانی با صدای موحش گاو از جایی بیرون صحنه می‌گرند». هالیول تأکید می‌کند که احتمالاً وجود بازیگرانی خارج از صحنه برای تخیلات دراماتیک آیسخولوس جاذبه خاصی داشته است. بازیگران میمه می‌توانستند با هر وسیله موسیقایی به اجرای بازی خود پردازند. 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 در نهایت چنین نتیجه می‌گیرد که «آنچه به صورت دقیق می‌توان از این قطعه فهمید آن است که بخشی از قدرت و نیروی واژه میموس از پیوند آن با اجراهای موسیقایی خاص می‌آید و این می‌تواند در خود حائز اهمیت باشد» (Halliwell, 2002: 17-18).

میمیستای μῦμισθαι:

از دیگر مشتقات ریشه «میم» در متون پیشافلاطونی، فعل «میمیستای» است. در میان این واژه‌ها میمیستای از بیشترین بسامد برخوردار است. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های آن «سرودهای هومری برای آپولوی دلوسی، ۱۶۴-۱۶۲» است که تاریخ آن احتمالاً به ۶۰۰ 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. واژه 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

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». به‌باور الزه، آیسخولوس این واژه را درباره نوعی ابزار موسیقایی خاص به نام «ماغ‌کش»^۱ 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» نه تنها 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 در نمی‌آید» (ibid, 75). در واقع الزه بر این باور است که واژه میموس، از همان ابتدا به مفهوم «تقلید» به کار می‌رفته؛ همان معنایی که افلاطون درباره «میمیس» 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 کلمه مدعی است بر اجراکننده (بازیگر).

اما هالیول نیز درباره واژه میموس به‌کاررفته در تراژدی «ادونیانز» آیسخولوس، پس از بررسی نظریات کلمر و الزه، چنین پیشنهاد می‌کند که در اینجا ما گزینه 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 به‌مثابه بازیگران صحنه نمایش شخصیت داده است. سپس بر همین اساس قطعه فوق را این‌گونه شرح می‌دهد:

¹ bull-roarer

سبک‌ها و تأثیر بازنمودی سروکار داریم که به‌سختی می‌تواند با تعبیر ساده‌انگارانه «تقلید» به دست آید.

کیولز در توضیح قطعه بالا بر این تصور است که احتمالاً این قطعه، توصیف مراسمی است در بزرگداشت قهرمانان ملی اقوام مختلف و دوشیزگان این مراسم، آوازه‌های خود را با لهجه 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 بازی کردن» نزدیک شود. در ادامه خواهیم دید که کیولز به پیروی از کلسر، معنای ابتدایی و اولیه «میمسیس» را «اجراکردن» می‌داند و سپس سایر معانی را با این مفهوم ابتدایی توجیه می‌کند.

مورد دیگر از کاربرد «میمستای» 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 آموکلیان را «میمستای» کن» (Pindar fr. 107a Maehler).

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

چنین نزدیک به حقیقت است» (Hesiod, 1982: 335-337). الزه در توضیح نظریات کلسر درباره این قطعه چنین آورده است: «کلسر 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 کلسر مخالف است. به‌گمان 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» به‌واسطه رقص و آواز صورت می‌گیرد؛ ولی این تقلیدی است از ویژگی‌های خاص گفتار و حرکات هر مرد» (ibid, 76). افزون بر این، الزه برخلاف کلسر، 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 روبه‌رویم 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]» (Halliwell, 2002: 18-19). تأکید هالیول بر این است که در همین نمونه‌های ابتدایی و گذرای واژگان برساخته از ریشه «میم» در ارتباط با فرم‌های هنری، با گونه‌ای درهم‌تنیدگی و پیچیدگی

¹ Pelasgian

² Amyclaeann

میمما μιμημα

دربارهٔ سومین واژه، یعنی «میمما»، 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 ثوروی^۲ (تماشاگران یا سفیران)، گروه همسرایانی از ساتیرها به ستایش تمثال‌هایی -شاید هم ماسک‌هایی (Keuls, 20: 1978)- 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). در واقع 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 براساس شباهت بصری ساخته شده و دلالت بر «رونوشت دقیق از طبیعت» (ibid: 78) دارد. یعنی تمثال‌ها رونوشت دقیق از

برخلاف تأیید کلر بر وجود واسطی به‌نام رقص و موسیقی، باز هم تأکید می‌کند که در اینجا نیز «میمستای» بر «تقلید» از حیوانات دلالت دارد (Else, 1958: 77). هالیول نیز نتیجه می‌گیرد که به‌یقین تا زمان آیسخولوس واژه‌های گروه «میمما» دربارهٔ هنرهایی به کار می‌رفته‌اند که یونانیان به آنها با واژهٔ «موزیکه»^۱ اشاره داشته‌اند و مشتمل بودند بر شعر، موسیقی و رقص (Halliwell, 2002: 19). توجه داشته باشید که کلر و کیولز به جای واژهٔ «موزیکه» از واژهٔ «دراما» استفاده کرده‌اند.

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

«ولی هیچ ناآموخته‌ای نتواند که مرا میمستای 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 میمستای 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 شاهدهی 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.

² Theoroi

¹ mousike

او از «اجرای نقش» نیل به مفهوم کلی تر «انتقال معنا» است.

در ادامه قطعه یکی از ساتیرها می گوید که «اگر مادرم آن تصویر را می دید تصور می کرد که واقعاً خود من هستم تا این اندازه شبیه به من است». اینجا با وجه دیگری از میمسیس روبه رو می شویم: اشتباه گرفتن «امر میمیتیک» به جای «امر حقیقی»، «فریب دادن» و «دروغ را به جای حقیقت جلوه دادن»؛ یعنی امر میمیتیک به قدری به اصل شبیه است که ایجاد توهم می کند. مسئله ای که از چشم هالیول دور نمی ماند: در «میمسیس» گونه ای معنای ضمنی «فریب» و «دروغ هایی شبیه به حقیقت» نهفته است. مضمونی که افلاطون نیز در بحث خود از میمسیس، نیروی تازه ای به آن می بخشد (Halliwell, 2002:20).

نکته دیگر اینکه در هر دو قطعه «تئوروی» آیسخولوس و «سرودهای هومری» با حیرت زدگی و مسحورشدگی در برابر اثر میمیتیک روبه رو می شویم. دوشیزگان دلیان حضار را مسحور خود کرده و ساتیرها در برخورد با تصویر خود در حیرت اند. حتی در قطعه ادونی که ورود دیونیزوس به تراس را همراه با موسیقی ارگی توصیف می کند، شاهد این جذب شدگی هستیم. گویی مخاطب غرق در اثر هنری می شود. حتی چنین می نماید که این جذب عاطفی اثر شدن از توانایی اثر در رسیدن به شباهتی عینی اهمیت بیشتری می یابد. از این زاویه میمسیس هنری، جهانی را بازمی نمایاند که حضار در ارتباط با آن، در جایگاه شاهدهی مجذوب قرار می گیرند. این تصور خواه ناخواه ما را با مسئله جدیدی روبه رو می سازد: ارتباط بین جهان بیرون و جهان درون اثر هنری (Halliwell, 2002: 22).

چهره ساتیرها بوده اند؛ اما کیولز کاملاً برخلاف این نظر، «میمما» را نه در ارجاع به چهره ساتیرها بلکه به «مجسمه های زنده» افسانه ای دایدالوس می داند. البته نه به این معنا که تمثال ساتیرها «رونوشت دقیق» از مجسمه ها بوده اند (که می دانیم چهره ساتیرها را بازمی تابانده اند) بلکه در اینجا به صورت استعاری، به مثابه «بازتجسم»^۱ مجسمه های دایدالوس بوده اند؛ یعنی به اندازه مجسمه های دایدالوس زنده به نظر می رسیدند و دارای روح بودند (Keuls, 1978: 20). در واقع تمثال ساتیرها به مجسمه های افسانه ای دایدالوس تجسم دوباره می بخشیدند. اینجا به یکی دیگر از واژگان محبوب کیولز می رسیم: «بازتجسم». همان گونه که پیش تر گفتیم کیولز معنای اولیه میمسیس را «اجرای نقش» می داند و سپس سایر معانی را از رهگذر این مفهوم ابتدایی توجیه می کند. برای نمونه در این قطعه و بعضی از قطعات دیگر، به مفهوم «تجسم دوباره بخشیدن» یا «بازتجسم» می رسد: «اگر معنای ابتدایی میمسیس «اجرای نقش» بوده و اجرای نقش متضمن یکی شدن با دیگر با پرسونا (شخصیت) باشد، آنگاه مفهوم «بازتجسم» تنها بسط استعاری جزئی از معنای اولیه خواهد بود» (ibid: 17)؛ یعنی با دیگر می کوشد با «اجرای نقش» یک شخصیت، به آن شخصیت دگر بار «تجسم» بخشد. اینجا هم تمثال ساتیرها به مجسمه های افسانه ای دایدالوس تجسم دوباره بخشیده اند؛ یعنی در نقش مجسمه های دایدالوس ظاهر شده اند. پس کیولز نه تنها 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» می رسد که در ادامه خواهیم دید مراد

¹ Reembodiment

در قطعه ۳,۳۷ از واژه میمسیس درباره شباهت بصری بهره می‌برد که در ادامه به این قطعه خواهیم پرداخت. گفتیم که کیولز هشت نمونه در متون پیشافلاطونی می‌یابد که در آنها هم‌خانواده‌های میمسیس درباره ابژه‌های ایستا به کار رفته‌اند و از این رو شاید این تصور ایجاد شود که واژه میمسیس، حتی پیش از افلاطون نیز در مفهوم «نسخه‌برداری از ظاهر» به کار می‌رفته است. کیولز با بررسی این هشت مورد این فرضیه را کاملاً رد می‌کند: «من می‌کوشم تا نشان دهم... این هشت قطعه یا بسط استعاری مفهوم «اجرای نقش» اند یا نه، به بیان تصویری یک مفهوم در فرمی نمادین اشاره دارند» (ibid: 19). البته ایرادی که می‌توان به کیولز وارد دانست این است که چرا بین «اجرای نقش» و «انتقال معنا» تفکیک قائل شده است. هر اجرای نقشی حتماً به انتقال مفهوم می‌انجامد. پس اگر معنای اولیه میمسیس را «اجرای نقش» بدانیم، خواه ناخواه به انتقال معنا هم می‌رسیم. غیر از قطعه ساتیرها که پیش از این بررسی کردیم، در ادامه برای نمونه یکی دیگر از این هشت قطعه را نیز مرور می‌کنیم:

تواریخ هرودوت، قطعه ۳,۳۷: در این قطعه هرودوت از تمثالی از هفائستوس سخن می‌گوید که «میمسیس» یک «پیگمی» (مردمان کوتاه‌قد) است. به‌باور کیولز اگر این تمثال «تقلید» یک پیگمی می‌بود، آنگاه باید شبیه یک پیگمی نیز می‌بود و در این صورت نباید هرودوت به‌هنگام مشاهده آن هفائستوس را بازمی‌شناخت. در عوض آن تمثال آشکارا هفائستوس را به‌مثابه یک پیگمی بازمی‌نماید یا به عبارت دیگر، هفائستوس در «نقش» یک پیگمی ظاهر می‌شود (ibid: 21). بنابراین همان‌طور که کیولز نشان می‌دهد، درست است که واسط «میمسیس» در

این نیز ناگفته نماند که در اینجا با پیشرفتی محسوس روبه‌رو می‌شویم. تا پیش از این در بررسی واژه‌های برساخته از ریشه «میم»، با عاملی انسانی روبه‌رو بودیم که انسان یا حیوان دیگری را در واسط رقص، موسیقی، کلام و احتمالاً رفتار بازسازی می‌کرد؛ ولی اینجا با «تصویر» روبه‌رویم، یعنی عاملی غیرجاندار که ظاهر ابژه‌ای دیگر را به خود گرفته است. این نکته‌ای است که الزه مدنظر قرار داده و می‌گوید: «از بازتولید جاندار و متحرک به بازتولید بی‌جان و غیرمتحرک ویژگی‌های ظاهری رسیده‌ایم». البته الزه ادعا می‌کند که این بسطی ثانویه است و این واژه‌ها از ابتدا در این باره به کار نمی‌رفته‌اند (Else, 1958: 78). کیولز در متون پیشافلاطونی ۸ مورد ذکر می‌کند که واژگان برساخته از ریشه «میم» (خاصه میمما) درباره ابژه‌های ایستا و غیرمتحرک به کار رفته‌اند. وی با بررسی هر هشت مورد به این نتیجه می‌رسد که در هیچ‌یک از آنها مراد نه «بازتولید ویژگی‌های ظاهری» بلکه «انتقال معنا از طریق واسط بصری» بوده است (Keuls, 1978: 21-22). در قطعه «تئوروی»، استفاده از واژه «میمما» به‌معنای «زنده‌بودن و دارای روح بودن» است.

• میمسیس μῖμσις

کهن‌ترین کاربرد واژه میمسیس در متون یونانی به قرن پنجم ق.م، اندکی پیش از افلاطون، بازمی‌گردد. در قطعه 154 DK، دموکریتوس اشاره می‌کند که انسان قابلیت‌های یدی (مثل بافندگی و خانه‌سازی) و قابلیت‌های بسیار پیچیده‌تری از قبیل آواز را به‌مدد «میمسیس» حیوانات کسب می‌کند (Diels, 1922: 90). هرودوت نیز در کتاب «تواریخ»^۱

^۱ Histories

به مثابه «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 ریشه «میم» 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 صرف‌نظر 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 به معنای عمل و کنش در مقابل استاتیک به معنای ایستا و ساکن است). یونانیان باستان، میمسیس را درباره «دراما» (آن هم در شکل یونانی‌اش، یعنی ترکیبی از شعر، رقص و موسیقی) به کار برده‌اند که به گمان کلر در این میان رقص از همه مهم‌تر بوده است. کلر میمسیس را به معنای «اجرای نقش^۱»، «نقش کسی را بازی کردن^۲» و «ایفای نقش^۳» 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، سرچشمه «میمسیس» را به آیین نسبت می‌دهد.

الزه نیز در پژوهش خود بر واژگان برساخته از ریشه «میم» به این نتیجه می‌رسد که نمی‌توان نظر کلر را در این باره که سرچشمه «میمسیس» به

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 رشته تحریر درآمده است؛ اما واژه میمسیس را در نقل‌قولی از فیثاغوریان که فیلسوفان پیشاسقراطی محسوب می‌شوند، 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 حوزه کاملاً متفاوتی نسبت به آنچه تاکنون دیدیم به کار رفته است:

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

در این قطعه، ارسطو به شرح نظر افلاطون در باب آفرینش هستی و عالم مثل (ایده‌ها) همت گمارده و در این میان نظر فیثاغوریان را نیز مطرح می‌کند: «زیرا فیثاغوریان گفته بودند که اشیا به سبب «تقلید» از اعداد وجود دارند. افلاطون این اصطلاح را تغییر داد و گفت وجود محسوسات حاصل «بهره‌وری» آنهاست» (ارسطو، ۱۳۹۰: ۴۴). از آنجا که اعداد موجودیت عینی ندارند و به حوزه مفاهیم انتزاعی تعلق دارند، هالیول در استناد به این قطعه چنین استدلال می‌کند که میمسیس از حوزه جهان مادی خارج و به حوزه غیرمادی اعداد وارد می‌شود (Halliwell, 2002: 15). نکته دیگری که در این قیاس نهفته است قرابت «میمسیس» و «آفرینش» است. فیثاغوریان «آفرینش» هستی را به مثابه «میمسیس» اعداد دانسته‌اند. اکنون این پرسش مطرح می‌شود: «آیا می‌توان «میمسیس» را

¹ enactment

² impersonation

³ performance

کیولز نیز در تأملات خود بر موارد حضور واژگان برساخته از ریشه «میم»، نظر کلر را تأیید می‌کند و مفهوم «اجرای نقش» را مهم می‌داند؛ ولی متذکر می‌شود که این «اجرای نقش» از یک سو نه با محوریت رقص، بلکه در بیشتر قطعات به‌مدد اشارات و حرکات سر و دست و صورت میسر می‌شود که می‌تواند موزون باشد یا نباشد و از سوی دیگر مراد از اجرای نقش «انتقال معنا» است (Keuls, 1978: 10).

به تلقی کیولز، از آنجا که «دراما» در یونانی به معنی «کنش» و «عمل» است و میمیس نیز درباره دراما به کار می‌رفته، پس ابژه آن «کنش انسانی» بوده و این کنش به صورت نمادین حامل معنایی بوده است. کیولز بر کلر خورده می‌گیرد که وی به جای تمرکز بر ابژه میمیس (یعنی کنش انسانی)، بر واسطی که میمیس به‌مدد آن محقق می‌شود (یعنی رقص) تمرکز کرده است.

کیولز بر این اعتقاد است که حتی در آن نمونه‌هایی از میمیس و مشتقات آن که درباره اشیا ایستا به کار رفته‌اند، باز هم مفهوم «اجرای نقش» به صورت اساسی و بنیادین دیده می‌شود: ابژه‌ای جای ابژه دیگر را می‌گیرد یا بر معنایی نمادین دلالت می‌کند. اما نکته شایان توجه آن است که نمونه‌ای نمی‌توان یافت که این واژه‌ها در معنای نسخه‌برداری عینی و محض از ظاهر یک الگوی ساکن و ایستا به کار رفته باشند. کیولز بین میمیس در معنای «اجرای نقش دراماتیک» و میمیس در معنای «بازتولید عکاسانه» تفاوت قائل می‌شود: در «اجرای نقش دراماتیک» با حوزه‌ای پویا و متحرک روبه‌رویم. 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 خود بگیرد

«رقص‌های آیینی» می‌رسد تأیید کرد؛ بلکه میمیس از همان ابتدا در نسبت با عمل «تقلید» و «بازنمایی» در حوزه دراما به کار می‌رفته است: «آنچه تا حدی با اطمینان می‌توان گفت این است که حوزه ابتدایی و اصلی میمیس -یا بلکه «میموس» یا «میمستای»- تقلید از موجودات زنده یا متحرک حیوانی و انسانی، به‌مدد بدن یا آوا (نه فقط آواز) است و نه توسط محصولات ساختگی همچون مجسمه‌ها یا تصاویر. به بیان دیگر این واژه‌ها اصالتاً، دلالت بر بازنمایی دراماتیک یا شبه‌دراماتیک داشته‌اند و تعمیم آنها به فرم‌های غیردراماتیک نقاشی و مجسمه‌سازی باید بسطی ثانویه بوده باشد» (Else, 1958: 78). همان‌طور که مشهود است الزه نیز با کلر در اینکه «میمیس» در ابتدا دارای بار دراماتیک بوده هم عقیده است؛ ولی در اینکه همواره واسط آن رقص و موسیقی بوده، تردید دارد. البته او تأیید می‌کند که حضور واژگان برساخته از ریشه «میم» اغلب، نه همواره، در واسط موسیقی یا رقص» (ibid: 87) بوده‌اند و بعد تعمیم یافته‌اند و وارد حوزه تصویر نیز شده‌اند.

هالیول نیز نتیجه می‌گیرد که «تا اینجا می‌توان با اطمینان گفت که واژه‌شناسی میمیس تا نیمه اول قرن پنجم ق.م می‌تواند هم به هنرهای موزیکی (رقص، موسیقی و شعر) و هم به هنرهای بصری اعمال شود و این خود گواهی است بر اینکه چرا همه این هنرها را هنرهای میمیک نامیده‌اند» (Halliwell, 2002: 22) و به همین دلیل است که در دوران کلاسیک، با متونی روبه‌رو می‌شویم که هنری مثل نقاشی را که در حوزه تصویر است با شعر که در حوزه کلام است مقایسه کرده‌اند. سیمونیدس شعر را «نقاشی همراه با صدا» می‌داند (ibid: 118).

۴. تولیدات آوایی و موسیقایی دارای ساختارهای معنایی یا عاطفی مبتنی بر صوت (تراژدی ادونیانز آیسخولوس: ایجاد صدای گاو به مددِ ماغ‌کش)؛
 ۵. مطابقت متافیزیکی (مانند آنچه در باور فیثاغوریان بود) (Halliwell, 2002: 15).

به‌طور کلی، می‌توان آنچه بین غالب پژوهشگران فوق دربارهٔ واژگان برساخته از ریشهٔ «میم» 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

(در دوران باستان با گذاشتن ماسک و امروزه با چهره پردازی و گریم این شبیه‌سازی بازیگر به شخصیت نمایش برآورده می‌شود). در واقع ما اینجا با همانندسازی بازیگر و شخصیت نمایش روبه‌رویم. ماسک به بازیگر این اجازه را می‌دهد که به‌صورت 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 «کپی کردن 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 «میم» در متون پیشاافلاطونی، چنین معنایی حاصل نمی‌شود و افلاطون خود برای نخستین‌بار این برداشت را بر «میمسیس» سوار کرده و بعد به‌دنبال آن گونه‌ای دلالت تحقیرآمیز نیز با آن همراه ساخته است: بازتولیدی که نسخه‌ای نازل از اصل است.

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

۱. شباهت تصویری شامل آثار هنری فیگوراتیو (تمثال‌های ساتیرها در «تئوروی» آیسخولوس)؛
۲. تقلید از رفتار و منش (در تئوگنسیس)؛
۳. نقش بازی کردن، شامل اجرای نقش‌های دراماتیک (سروده‌های هومری برای آپولوی دلوسی)؛

شود که نباید از ابتدا براساس معیارهای جهان واقعی داوری و ارزیابی شود. این نگاه را نیز می‌توان به ارسطو نسبت داد. نکته‌ی شایان توجه آنکه این واژگان برای هریک از پژوهشگران فوق، ادله‌ی کافی جهت توجیه نظرشان را فراهم می‌آورد. از همین روست که دریدا، آن هنگام که از «مردد» هایش^۱ سخن می‌گوید، از میمسیس نیز نام می‌برد. در واقع میمسیس چهره‌ای دوگانه دارد و همین دوگانگی است که محققان امروز را به نظرانی 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 واژه 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 ساده «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 Buchhandlung. Vierte Auflage
- Else, G. F. (1958). "Imitation" in the Fifth Century." *Classical Philology*, 53, from P73 to P90.

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

نتیجه‌گیری

در بررسی نظریات پژوهشگران مختلف درباره‌ی واژگان برساخته از ریشه‌ی «میم» (میموس، میمما، میمیستای و میمسیس) در متون پیشافلاطونی گاهی با مواردی روبه‌رو می‌شویم که نظرات یکی کاملاً مخالف دیگری است و این خود نکته‌ی مهمی است. اتفاق نظر این پژوهشگران بر آن است که در همه‌ی نمونه‌های این واژگان، ایده‌ی 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 ویژگی‌های ظاهری الگو را تا آنجا که ممکن است برساند. 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 وارد شده در اثر به‌مدد قدرت ذهنی هنرمند با التفات به الگو را مدنظر دارند. در این نگاه از رهگذر این کنش، جهانی مستقل ساخته می‌

^۱ undecidable

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.

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

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

Horoviz, J. (1905), *Spuren griechischer Mimen
im Orient*, Berlin, Mayer & Müller, 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 نمایش‌نامه پرومئثوس در بند که البته برخی از پژوهشگران آن را متعلق به آیسخولوس نمی‌دانند. ادونیانز از نمایش‌نامه‌های گمشده او است. قطعه مد نظر این مقاله را استرابو از ادونیانز نقل کرده است.

۲. اوگی: مناسک آیینی مخفیانه در گرامی داشت خدایان یونانی و رومی که معمولاً با آوازاها و رقص‌هایی در مستی و خلسه همراه بود (دیکشنری میریام-ویستر).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی