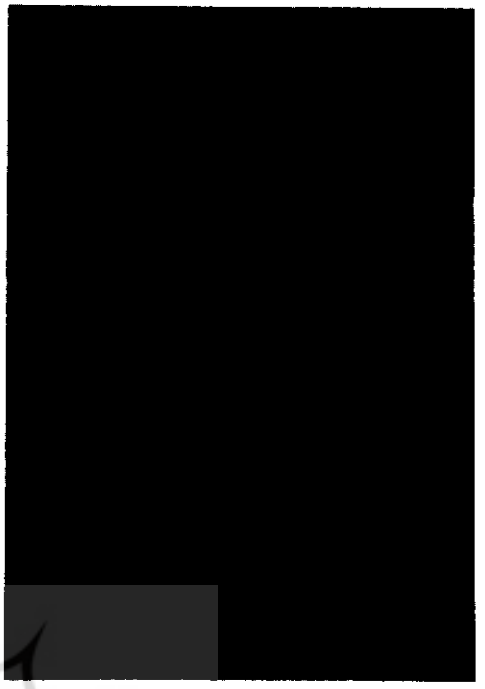

ارسطو

شعر و محاکات (میمه سیس) *

نوشتهٔ هانس گئورگ گادامر

ترجمهٔ محمد سعید کاشانی

هنر را تقلید (imitation) طبیعت خواندن آموزه‌ای است که منشئی قدیمی دارد و وثاقت آن دارای بداهت ذاتی است. امّا نقش خاص این آموزه را در سیاستهای هنرتنهازیبائی شناسان کلاسی سیست عصرجدیدمطرح کردند. کلاسی سیسم فرانسوی، همراه با وینکلمان[1] و گوته، مکتب واقعی هنرمند را مطالعهٔ صادقانهٔ طبیعت می‌دانست. و بدین طریق آموزهٔ تقلید را در متنی مطرح کرد که در آن هنرهای تجسّمی تفوق قاطعی در زیبائی‌شناسی به دست آورده بودند. در قرن هیجدهم، پس از وینکلمان، آثار شعری کلاسیک چندان نبود که هنر کلاسیک محسوب شود، بلکه بیشتر آن چیزی بود که هگل دین هنری می‌نامید: یعنی همان عصر پیکرسازی یونان که درآن عالم یونانی خدایان وآلهه من حیث هی خود را به صورت بشر متجلّی می‌کردند. از نظر هگل این هنر، در مقام دین بود، و اگر پس از زوال دوران باستان او احساس می‌کرد که این تطابق هماهنگ بشر و آلهه از دست رفته است، و بنابراین ادعا می‌کرد که هنر من حیث هی متعلق به گذشته است. پس هنرهای تجسّمی است که (در مقام نمود محسوس مطلق) ملاک او محسوب می‌شود.[2]

البته، صحیح است که آموزهٔ قدیمی تقلید بیش ازهر چیز بر نظریهٔ فن شعر حاکم بود، ولی ظاهراً به متقاعد کننده‌ترین نحو خودش را در هنرهای تجسّمی توجیه کرد، زیرا همین جاست که همه از تصویر(image)و اصل (original) سخن می‌گویند، و این خود به مؤثرترین نحو مستلزم آن چیزی است که افلاطون در نقد خود از شاعران از آن استفاده کرده بود. این دعوی تا حدی متقاعدکننده است که تمایز بنیادی میان اصل و تصویر در هنرهای تجسّمی باقی می‌ماند، مادام که جنبش حیات در تصویری که حرکت نمی‌کند مندرج و حفظ می‌شود. بنابراین، افلاطون مفهوم محاکات (mimesis) را برای این به کار می‌برد که بر فاصلهٔ وجودی میان اصل و تصویر تأکید کند. و وقتی که این مفهوم را به جان فنّ شعر و بخصوص زبان نمایش (دراماتیک) می‌اندازد، در معنایی بشدّت جدلی (polemical) است. ارسطو مفهوم محاکات را در معنای مثبت‌تری توجیه کرد. و در کتاب فنّ شعر (بوئطیقا: Poetics) خود که بر زیبائی شناسی بعدی حاکم گردید، توجّه خود را به تراژدی قدیم معطوف کرد که «اثر کامل هنری» را باز می‌نمایاند.

میزان تأثیری که نظریهٔ شعر (وخطابه) در جهت دادن به تفکّر زیباشناسی داشته به خوبی معلوم است.

افلاطون

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای مثال، مفهوم سبک (styl) که بر نظریهٔ هنر جدید حاکم است. چنانکه خود کلمه دالّ بر آن است، از فن نویسندگی و قلم (stylus) یا قلم سنگی (slate pencil) مشتق می‌شود. امّا درست تا قرن هیجدهم هنوز ممکن بود که به آموزهٔ تقلید در مقام بازنمایی (representation) موضوعات مثالی (examplary) دارای ماهیت زمینی (profane) و قدسی (sacred) پرداخت. فقط در اثنای قرن هیجدهم بود که تغییری آغاز شد که این مفهوم مقیّد و محدود تقلید را، که در مقام مفهوم نحوهٔ بیان به موضعی مسلّط رسیده بود، نقض کرد. اطلاق این مفهوم ابتدا در زیبائی‌شناسی موسیقی بود، امّا زبان بی واسطهٔ قلب که از طریق صدا بیان می‌شد اکنون کمال مطلوبی (ایده‌آل) گردیده بود که برحسب آن زبان کامل هنر در انکارش بر هر گونه تعقل گرایی (intellectualism) تصور می‌شد.

بدین ترتیب ارتباط قدیمی میان نظریهٔ شعر و خطابه، که هر دو از فنون زیبا سخن گفتن محسوب می‌شدند، نقض شد. و پیوند قدیمی خطابه و شعر دیگر در تفکّر زیبائی‌شناسی جدید حایز مقام شایسته‌ای نبود؛ بخصوص پس از زیباشناسی نبوغ، که با توجه به تخیل شاعرانهٔ بزرگ شکسپیر مفهوم قواعد شعر و مآلاً حتی اندیشهٔ صناعت شعری نیز بی اعتبار شد.

درعوض، جای این ارتباط را نسبت ذاتی و جدید میان شعر و موسیقی گرفت که در آن زمان به گسترش کامل وشاخص خودنایل شده بود. در رمانتی سیسم آلمان، شعر زبان کلّی نوع بشر قلمداد می‌شد. و وقتی که ماهیت زبان شاعرانه خود را در نمایش تصاویر انضمامی کمتر بیان می‌کرد تا در جنبش بی پایان زبان شاعرانه که شدت مقام (در موسیقی) را می آفرید (سخن از استفادهٔ ریشه‌ای از زبان در «شعر محض» نیست) زیبائی‌شناسی قدیمی تقلید، دیگر متقاعدکننده نبود. و به نظر می آمد که مفهوم محاکات اطلاق ناپذیر گردیده است.

امّا، مفهوم محاکات را به طرزی اصیلتر از آنچه کلاسیسیسم فرض کرده است می‌توان دریافت. من مایلم نشان دهم که در واقع، مفهوم اصیل محاکات قادر به توجیه تقدّم ذاتی شعر نسبت به هنرهای دیگر است.

موجب شگفتی نخواهد بود اگر مفهوم قدیم شعر را نقطهٔ عزیمت خود قرار دهیم. زیرا کلمات «پویزیس» (poiesis) و «پویتیس» (poietes) در زبان یونانی معنای خاصی دارند. این کلمات نه تنها به معنای فعالیت تولیدی یا خود تولید کننده‌اند، چنانکه در این مورد چنین است، بلکه بیشتر به معنای خاصی دالّ بر آفرینندگی شاعرانه و شاعرند. همین معنای مضاعف با اهمیت است که میان نوع خاصی از ساختن و تولید کردن و صورتهای دیگر همین فعالیت ارتباط برقرار می‌کند. از سوی دیگر، از دیدگاه اجتماعی، این امر با این واقعیت منطبق است که شاعر در کنار شاه و خطیب حایز مقامی است، و تنها هنرمندی است که صنعتگر صرف محسوب نمی‌شود. این توافق را که هر دو صورت «تخنه» (techne) در آن سهیم‌اند، یعنی (فنّ) دستی و شعر، بوضوح نوعی احاطهٔ علمی تعیین کرده است؛ زیرا دانش و مهارت است که فعالیت تولیدی صنعتگر و شاعر را هدایت می‌کند. اکنون، بخصوص چنانکه افلاطون با قاطعانه‌ترین نحو تأکید کرده است، در ماهیت همهٔ هنرهای تولیدی این امر نهفته است که آنها به طور کلی غایت و ملاک این دانش و مهارت را در خود ندارند. فعالیت آنها به سمت کار، یا «ارگون» (ergon) هدایت شده است، و این اثر به نوبهٔ خود برای استفاده در نظر گرفته شده است. بنابراین چگونگی تولید اثر و این را که به چه شبیه خواهد بود مقاصد و استفاده‌هایی تعیین می‌کند که برای آن قرار داده شده است.

اکنون این یقیناً دربارهٔ هر چیزی که ما آن را اثر هنری بنامیم صادق است— اثر شاعرانه‌ای که به آواز خوانده یا اجرا شود، تمثال خدا که برای آن قربانی شود، یا تزیین و آرایش وسایل — که واقعاً برای آن استفاده‌ای

وجود ندارد. قصد تولید کننده در این واقعیت تحقق نیافته است که محصول مقصود مفیدی را برآورده می‌سازد، بلکه بوضوح تنها در این واقعیت تحقق یافته است که صرفاً آنجاست. و مطمئناً درست است که با اینکه اثر مستقلّ از کارکردهای مفید خاص بوده، هنوز در متن کارکردی زندگی تجسّم یافته، که مقام خاص خودرا حایز است: یعنی، پیکر جزئی از فرایند حیات دینی یا همگانی است، و همین طور اثر شاعرانه در از برخوانی یا اجرای تئاتری. امّا هیچ کس مفهوم هنر کارکردی را به چنین پدیدارهایی اطلاق نمی‌کند. زیرا این مفهوم جدید مستلزم آن است که مفهوم برتر هنر آزاد از هرگونه استفاده قبلاً دم دست وجود داشته باشد. امّا اینکه تجدّد انگاری (modernism) است: یعنی، اگر اثر هنری مقاصد مختلف، دینی، سیاسی، یا هر چیز دیگری، را به خدمت می‌گیرد از بابت آن نیست که تابع مقصودی مخالف با ماهیت خود شده است، بلکه بیشتر به این جهت است که خود را در ماهیت واقعیش متجلّی کند. این نوع «استفاده» وجود آن را در مقام اثر به خدمت می‌گیرد و نه بعکس. بنابراین، در سخن گفتن از هنرهای زیبا وقتی که هنر متعهد دینی رو در روی آن قرار گیرد کاملاً برحقیم، زیرا ویژگی خاص آنها آزادیشان از فایده‌مندی و معنای مستقل از وجودشان و تجلّی در مقام چیزی زیباست.

اکنون ویژگی خاصّ شعر این است که به همان معنایی که آثار هنرهای تجسّمی آنجایند، آنجا نیست. آنجا هیچ چیز در جای خودش نمی ایستد. هیچ ماده‌ای وجود ندارد، هیچ مادهٔ متراکم متعاملی، که صورت بر آن غالب شود. اثر شاعرانه نوع کمال مطلوبی (ایده‌آل) از وجود را داراست و به باز تولید متکی است، چه بازی نمایشی به معنای اصیل، یا از برخوانی یا قرائت. پس به راحتی می‌فهمیم که چگونه درست در همین جاست که معنای کلّی شاعر و در مقام سازنده به نحو بسیار عظیمی اطلاق‌پذیر می‌گردد. آن وقت زبان تنهاست که می‌گذارد چیزی آنجا باشد [حضور پیدا کند]، و این یعنی اینکه کمال مطلوب تولید به واضح‌ترین نحو به ثمر رسیده است. زیرا کلمه از قدرت نامحدود و کمال ایده‌آل برخوردار است. و شعر چیزی است که به چنان طریقی ساخته شده است که معنای دیگری ورای چیزی که مجاز است آنجا باشد، ندارد. هیچ شرطی وجود ندارد که در آن یک اثر زبانشناسانهٔ هنری برای چیزی باید آنجا باشد. پس به سخن دقیق [شعر] چیزی «ساخته شده» است.

امّا این به طریق خاصی آنچه را که ما از محاکات مرادمی‌کنیم به انجام می رساند. حاجت به هیچ گونه تحقیقات تاریخی خاصی نیست تا تشخیص دهیم که معنای کلمهٔ «محاکات» (میمه‌سیس) صرفاً عبارت از دادن رخصتِ آنجا بودن (ظهور دادن) به چیزی است بی آنکه سعی کنیم همراه آن کار دیگری انجام دهیم. لذّتی که رفتار مقلدانه (mimetic) و آثارش در بردارد لذّتی از بنیاد بشری است که ارسطو آن را قبلاً با مثال زدن از رفتار کودکان شرح داده بود.[۳] لذّت لباس مبدّل پوشیدن و کسی غیر از خود را بازنمایاندن، و لذّت شخص از بازشناسی آنچه بازنمایانده شده است، نشان می دهد که معنای واقعی بازنمایی مقلّد چیست: یعنی، هیچ پرسشی دربارهٔ مقایسه کردن یا حکم کردن دربارهٔ درجهٔ دقتی که با آن این بازنمایی به آنچه مقصود بوده نزدیک می‌شود، وجود ندارد. البته، چنین حکم و ارزیابی انتقادیی در کنار هر بازنمایی وجود پیدا می‌کند، امّا فقط در مقام امری ثانوی. هر بازنمایی ثمرهٔ اصیل خود را صرفاً در این واقعیت می یابد که آنچه بازمی نمایاند به طور مؤکد آنجاست [حضور دارد]. پس، وقتی که ارسطو وصف می‌کند که چگونه بیننده می شناسد که «او همانی است که هست»، مقصودش این نیست که این را از طریق تغییر قیافه می بینیم و هویت شخص لباس مبدّل پوشیده را می شناسیم. بعکس، مقصود او این است که ما می دانیم که کی

بازنمایانده شده است.[۴] در اینجا علم به معنای بازشناسی است. بازشناسی می‌کنیم آن که را می شناسیم، چه یکی از خدایان باشد، یا یکی از قهرمانان، یا حتی یکی از معاصران خنده‌دار خودمان که با او آشناییم. محاکات بازنمایی است که در آن «می شناسیم» و محتوای ذاتی آنچه را که بازنمایانده شده است در نظر داریم.

هنوز می توانیم کاملاً بوضوح ببینیم که در نزد ارسطو بازنمایی مقلدانه جزئی از یک واقعهٔ آیینی است، نسبتاً شبیه به حرکات دسته جمعی کلوخ اندازان (کارناوال) که هنوز با آن آشناییم. در اینجا عملی که در آن چیزی بازشناسی می شود عملی متمایز نیست، بلکه عملی خود همانند سازانه است. به هر تقدیر شاید فاصلهٔ میان تصویر و اصل حذف ناپذیر باشد (و به هر حال ما بر آن تأکید می‌کنیم) و تا آنجا که به معنای وجودی و واقعی محاکات مربوط است راجع به آن چیزی نامناسب دارد. اثر هنری وقتی قاصر است که «پارادیگما» (paradigma) (که به گفتهٔ افلاطون، هر گونه بازنمایی در مقام تصویر به آن مربوط است، و این تصویر بالضروره قاصر است) من حَیثُ هِیَ حاضر نیست (زیرا «پارادیگما» یعنی «آنچه در کنار نشان داده شده است»).[۵] هیچ کس به آن به عنوان چیزی که در کنار این بازنمایی می ایستد اشاره نمی‌کند. بیننده در این بازنمایی چیزی ورای آنچه آنجا بازنمایی شده است نمی بیند، نه بیش از بازیگری که خود را از نقشی که در آن کاملاً جذب شده تمیز می دهد.

وقتی که ما چیزی را **به عنوان** چیزی می شناسیم، این یقیناً بدان معناست که آن را بازشناسی می‌کنیم، امّا وقتی که چیزی را بازشناسی می‌کنیم، صرفاً آن را برای بار دوم پس از آشنایی قبلی با آن نیست که می شناسیم. بازشناسی چیزی است که به نحو کیفی متفاوت است. آنجا که چیزی بازشناسی شده است، خودش را از یکتایی و امکان اوضاع و احوالی که با آن مواجه شده آزاد کرده است. نه آنجا ماده‌ای است و بنابراین، نه اینجا و اکنون، بلکه مواجهه‌ای است در مقام خود خود همانی. در نتیجهٔ آن ماهیت ثابتش آغاز به ظهور می‌کند و از هر چه که به مواجههٔ اتفاقی شبیه باشد جدا می شود. بی سبب نیست که افلاطون علم به ماهیت ثابت مثال (ایده) را یاد می نماید. و این علم را به صورت اساطیری به عنوان تذکاری از یک وجود قبلی تبیین می‌کند. ارسطو درادراک ماهیت بازنمایی مقلدانه در چنین علمی کاملاً محق است. و بدین ترتیب در ادراک ماهیت اثر هنری نیز. او از آنجا به تمایز مشهور خود میان شعر و تاریخ می رسد، که بنابه آن از این دو، شعر «فلسفی تر» است چون تاریخ تنها امور را چنانکه واقعاً روی داده‌اند بازشناسی می‌کند، و حال آنکه شعر از سوی دیگر به این امر مربوط می شود که آنها چگونه ممکن است که روی دهند: یعنی، بنابه ماهیت ثابت و کلی خود.[۶] پس شعر از حقیقت کلی بهره‌مند است.

از سوی دیگر، وقتی که افلاطون در نقد خود از شاعران هنرهای مقلّد را تا پایین‌ترین سطح تنزّل می دهد چون، برخلاف اشیاء واقعی، حتی تقلیدات صورتهای ذاتی نیز نیستند، بلکه بیشتر تقلیداتِ تقلیدات اند، آن گاه به طور آشکار ماهیت حقیقی بازنمایی هنرمندانه را وارونه می‌کند. از این سخن نمی خواهم نتیجه بگیرم که او ماهیت بازنمایی هنرمندانه را واقعاً این گونه می فهمد. در واقع، این سوء تعبیر طنزآمیز است به قصد تأکید بر این دعوی فلسفی که دیالکتیک علم به ماهیات حقیقی است. افلاطون در متنهای دیگر کاملاً خوب تشخیص می دهد که، وقتی که دربارهٔ هنر صحبت می‌کنیم، دقیقاً تمایزی وجودی میان بازنمایی و بازنمایانده نیست، بلکه خودِ همانند سازی کامل با بازنمایانده شده است که مقوّم ماهیت بازنمایی است. برای مثال، او در **فیلبوس** (Philebus) به لذّت فراوانی اشاره می‌کند که بیننده از مشاهدهٔ جهالت کور قهرمان کمدی نسبت به خود و جهانی که در آن حرکت می‌کند، به دست می آورد.[۷] افلاطون تفسیر عمیقی از منبع این لذّت کمیک که در

فریادهای خنده به چنین صحنه‌ای ابراز می‌شود، به دست می‌دهد. رویدادهای کمیک روی صحنه «کمدی و تراژدی کلّ زندگی» محسوب می‌شوند.

ارسطو نیز همین ارتباط را مشاهده می‌کند. این شباهت نه تنها در قلمرو نمایش هنرمندانه است، بلکه در زندگی اجتماعی نیز: یعنی، هر وقت به امر محالی برمی‌خوریم آشکارا صحنه‌ای داریم و لذّت بی‌ضرری از آن می‌بریم. ولی پشت چنین «آزادی زیباشناسانه‌ای» حس عمیقی از اشتراک نهفته است که هر فاصله‌ای را از میان برمی‌دارد. در خنده‌ای که با دیدن صحنه‌های کمیک سر می‌دهیم، چنانکه در تجربهٔ جریحه‌دار تراژیک، عمل خود همانندسازی (مواجههٔ اضطراب‌آور و عمیقی با خودمان) است که بر ما غالب می‌شود. در این تجربه هر گونه تمایز میان بازی و واقعیت، ظاهر و حقیقت، حذف شده است. فاصلهٔ میان بیننده و بازیگر در اینجا به همان اندازه به طور فراگیر غالب است که فاصلهٔ میان بازنمایی و بازنمایانده بود.

مفهوم محاکات که چنین تجربهٔ «زیباشناسانه‌ای» را بیان می‌کند نباید به طور مصنوعی به وضعیت یونان قدیم ارجاع داده شود که در آن همهٔ هنرها هنوز به واسطهٔ مراسم دینی و بازنمایی شعایرگونهٔ آن در کلام، صدا، تصویر، و حرکت، از نزدیک به یکدیگر مرتبط بودند. تقلیدی (میمه‌تیک) این است و این پدیداری پیشبودی (primordial) است که در آن تقلید بدان اندازه نیست که تغییر شکل دهد. این (با استفاده از یک بیان تعمداً ساختگی که در متن دیگری به کار گرفته‌ام) «عدم تفکیک زیباشناسانه» (nondifferentiation aesthetic) است که مقوّم تجربهٔ هنر است.[۸] اگر معنای قدیم محاکات را تجدید کنیم، می‌توانیم خود را ازقیودی که زیباشناسی کلاسی سیست تقلید برتفکّرما تحمیل کرده است آزاد کنیم. پس محاکات به معنای ارجاع به اصل به عنوان چیزی غیر از خودش نیست، بلکه بدان معناست که چیزی با معنی همچون خودش آنجاست. هیچ ملاک طبیعی مفروضی تعیین نمی‌کند که آیا یک بازنمایی ارزشمند است یا نه. یقیناً هر بازنمایی که ما را مخاطب قرار دهد از قبل پاسخی به این سئوال عرضه می‌کند که چرا وجود پیدا می‌کند، خواه چیزی را بازبنمایاند یا فقط «اصلاً هیچ» باشد. در این معنا، ماهیت هرگونه فعالیت تولیدی در هنر و شعر هنوز در تجربهٔ مقلدانهٔ بنیادی نهفته است.

لذا، نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است که هر که گمان کند که هنر دیگر نمی‌تواند به قدر تکافو استفاده‌ای از مفاهیم یونانی ببرد به قدرکافی در طریق یونانیان نیندیشیده است.

• این نوشته ترجمهٔ مقاله‌ای است از کتاب The Rolevance of Beautiful نوشتهٔ هانس‌ـ گئورگ گادامرو به ویراستاری رابرت برناسکنی و به ترجمهٔ نیکولا واکر، چاپ دانشگاه کمبریج، ۱۹۸۸.

زیرنویس:

زیر نویس اول از مترجم فارسی و هشتم از نویسندهٔ مقاله و بقیه از ویراستار انگلیسی است.

۱ـ یوهان یوآخیم نیکلمان (۱۷۶۸ـ۱۷۱۷)، باستان شناس آلمانی و منتقد هنر کلاسیک. او از بنیانگذاران باستان شناسی علمی به شمار می رود و پژوهشگر هنر کلاسیک.

۲ـ گئورگ ویلهلم فریدریش هگل، زیبائی شناسی، جلد اول، از ترجمه انگلیسی توسط ت. م. تاکس (لندن، چاپ دانشگاه اکسفورد، ۱۹۷۵)، صفحهٔ ۱۱ ترجمهٔ انگلیسی

۳ـ ارسطو، فن شاعری، شماره حاشیه.6 1448 b

٤ـ همان مأخذ .1448 b 17

٥ـ افلاطون، تیمائوس، شماره‌های حاشیه .49a- 48e

٦ـ فن شاعری، شمارهٔ حاشیه .1451 b 1

۷ـ افلاطون، فیلبوس، شماره‌های حاشیه .49d- 50b

۸ـ هانس گئورگ گادامر، حقیقت و روش، ترجمهٔ به انگلیسی توسط و. گلن دوپل (لندن، ۱۹۷۵)، صفحات 105 به بعد ترجمهٔ انگلیسی.