میمسیس

ولادیسلاو تاتارکویچ
ترجمه‌ی زینب صابر

چکیده

میمسیس که تشبیه، محاکات، تمثیل، بیان و تقلید از آن مراد می‌شود، از کلیدواژه‌های مهم تاریخ نظریه‌ی هنر قلمداد می‌شود. هنر به‌مثابه «تقلید» از تعریف‌های کهن هنر در نظام فکری اندیشه‌ورزان بوده است.

مقاله‌ی حاضر با نام «میمسیس» از دایرةالمعارف تاریخ اندیشه‌ها اخذ شده است. ولادیسلاو تاتارکویچ ــ فیلسوف و مورخ زیبایی‌شناسی و هنر ــ در نگارش این مقاله، نگاهی دقیق به سیر حرکت معنای میمسیس در هنر، و تحولات مفهومی آن در حوزه‌ی نظریه‌ی هنر داشته است.

گذشته از اولین طلیعه‌های مفهوم میمسیس، دو نوع برداشت و روایت عمده را می‌توان در اندیشه‌ی افلاطون و شاگرد وی ــ ارسطو ــ یافت که اولی عمدتاً مبتنی بر نوعی نسخه‌برداری از ظاهر اشیاء و با واسط تقلید از مُثل وفادارانه، و دومی معطوف به به‌گزینی و خلاقیت در تقلید از امور واقع در زندگی روزمره است. مؤلف در بررسی تحولات این مفهوم تا زمان حاضر، عمدتاً به تأثیر این دو نگره‌ی کلی نیز می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: میمسیس، تقلید، هنر، طبیعت، نسخه‌برداری

یک

معادل یونانی تقلید[1]، mimesis و معادل لاتین آن imitatio بوده است. در واقع تقلید در زبان‌های مختلف معادل‌های مشابهی دارد. این اصطلاح از زمان باستان وجود داشته است، اگرچه مفهوم آن دست‌خوش تغییر شده است. امروزه تقلید کمابیش با نسخه‌برداری

هم‌معناست، حال آن که در یونان معنای نخستین آن [در مقایسه با معنای امروزی]، چیزی کاملاً متفاوت بوده است.

واژه‌ی «میمسیس» توسط هومر[۲] و هزیود[۳] به کار برده نشده است و اصطلاحی پساهومری[۴] است. به‌باور زبان‌شناسان، ریشه‌شناسی این واژه نامعلوم است. احتمالاً ریشه‌ی آن را می‌توان در اعمال آیینی و رازآلود دیونوسوسی[۵] جست‌وجو کرد. نخستین معنای «میمسیس ـ تقلید» توسط کاهنان برای اعمال آیینی چون حرکات موزون، موسیقی و آوازخوانی به کار برده می‌شد، که این معنا کاملاً با صورت امروزین آن متفاوت است. افلاطون و همچنین استرابو[۶] بر این مسئله تأکید کرده‌اند. این اصطلاح که بعدها برای اشاره به بازتولید واقعیت در هنرهای تندیسه‌سازی و تئاتر به کار رفت، در آن زمان منحصراً بر حرکات موزون، ادا درآوردن و موسیقی اطلاق می‌شد. در سرودهای دیلن[۷] و پیندار[۸] این اصطلاح برای اطلاق به موسیقی به کار رفته است. تقلید در آن زمان به‌معنای بازتولید یک واقعیت خارجی نبوده بلکه دلالت بر بیان یک واقعیت درونی داشته است، و لذا در هنرهای بصری جایگاه و نقشی نداشته است.

در قرن پنجم پیش از میلاد، واژه‌ی «تقلید» از حوزه‌ی مناسک و آیین به حوزه‌ی فلسفه می‌آید و در معنای بازتولید جهان خارج ظاهر می‌شود. دامنه‌ی تغییر این معنا چنان وسیع بود که سقراط در نامیدن نقاشی تحت عنوان تقلید تردید داشت. او از واژه‌های نزدیک به آن مانند ek-mimesis و apo-mimesis استفاده کرد. حال آن که دموکریتوس[۹] و افلاطون چنان وسواسی نداشتند و از واژه‌ی میمسیس برای اشاره به تقلید از طبیعت استفاده می‌کردند. هرچند آن‌ها نیز معنای متفاوتی از تقلید استنباط می‌کردند.

در نزد دموکریتوس، میمسیس تقلیدی از شیوه‌ها و عملکردهای طبیعت بود. او بر این باور بود که ما در هنر به تقلید طبیعت می‌پردازیم. بدین معنا که در بافندگی از عنکبوت تقلید می‌کنیم، در ساختمان‌سازی پرستو را مورد توجه قرار می‌دهیم و در نغمه‌سرایی دنباله‌رو بلبل یا هزاردستانیم. این مفهوم اساساً درمورد هنرهای دستی به کار برده می‌شد.

در قرن پنجم، در آتن گروه دیگری از فیلسوفان مفهومی از تقلید را پروراندند که این مفهوم از مقبولیتِ بیش‌تری برخوردار شد. این تلقی از مفهوم تقلید نخستین‌بار از سوی سقراط معرفی شد و بعدها به‌وسیله‌ی افلاطون و ارسطو بسط یافت. به‌زعم آن‌ها «تقلید» به‌معنای نسخه‌برداری از ظاهر اشیاء بود.

این مفهوم برآمده از تقلید، و نتیجه‌ی تأمل در باب نقاشی و تندیسه بود. به‌عنوان مثال سقراط با این پرسش مواجه بود که هنرهای مذکور چگونه از دیگر هنرها متفاوت یا متمایزند. سقراط به این پرسش چنین پاسخ می‌داد که هنرها اشیائی را که می‌بینیم تکرار و تقلید

می‌کنند. بنابراین او مفهوم جدیدی از تقلید را بیان کرد؛ و حتی گامی فراتر به پیش نهاد، به‌طوری که توانست نظریه‌ای را درباب تقلید صورت‌بندی کند و مدعی شود که کارکرد اساسی هنرها (هنرهایی مثل نقاشی و تندیسه) تقلید است. این دیدگاه در سیر تاریخی تأمل در باب هنر به‌مثابه رویدادی بااهمیت بود. رویداد مهم و همپای دیدگاه سقراط آن است که افلاطون و ارسطو نیز این نظر را مورد تصدیق قرار دادند. در سایه‌ی این تفکرات بود که ایده‌ی تقلید طی قرن‌های متمادی برای نظریه‌پردازی در باب هنرها به‌عنوان دیدگاهی راهبر و پیشرو درآمد. به هرحال هرکدام از آن‌ها معنایی متفاوت از این دیدگاه را مورد تأکید قرار دادند و درنتیجه دو نظریه‌ی مختلف صورت‌بندی شد؛ به‌عبارت دیگر تحت یک نام، دو گونه نظریه ساخته و پرداخته شد.

روایت افلاطونی

در نوشته‌های اولیه‌ی افلاطون درمورد کاربرد اصطلاح «تقلید» ابهام بیش‌تری وجود دارد. او این اصطلاح را بر موسیقی و حرکات موزون اطلاق می‌کرد و در اثر دیگری آن را مختص نقاشی و تندیسه می‌دانست. او ابتدا [در آثار اولیه‌اش] شعر را صرفاً «تقلیدی» قلمداد کرد ــ مشابه آنچه که در تراژدی نیز می‌بینیم ــ که از زبان قهرمانان روایت می‌شود (به‌زعم وی، شعر حماسی تقلیدی نیست بلکه توصیفی است). و در نهایت تلقی وسیع سقراط [از تقلید] را که تقریباً دربرگیرنده‌ی همه‌ی هنرها ازجمله نقاشی، تندیسه و شعر بود، پذیرفت. بعدها در کتاب دهم جمهوری مفهوم هنر به‌مثابه تقلید طبیعت به‌سرعت بسط یافت. او تقلید را به‌عنوان عملی وفادارانه و منفعلانه در جهت نسخه‌برداری از جهان خارجی در نظر آورد. این مفهوم خاص، اساساً بر نقاشی تردستانه و وهم‌آفرین آن دوران غالب آمد. دیدگاه افلاطون شبیه به آن چیزی است که در قرن دوازدهم تحت عنوان «ناتورالیسم[10]» نشو و نما یافت؛ نظریه‌ی او نظریه‌ای توصیفی بود نه تجویزی. او به‌عکس ناتورالیسم، تقلید واقعیت توسط هنر را تأیید نمی‌کرد، چراکه تقلید را شیوه‌ی مناسبی برای دست‌یابی به حقیقت نمی‌دانست.

روایت ارسطویی

ارسطو ظاهراً به افلاطون وفادار بود، اما مفهوم و نظریه‌ی تقلید را دگرگون ساخت. او بر این باور بود که تقلید هنرمندانه ممکن است اشیاء را با زیباییِ بیش‌تر یا کم‌تر از آنچه که هستند عرضه کند، همچنان که می‌تواند آن‌ها را چنان که می‌توانند یا باید باشند عرضه کند؛ تقلید هنری می‌تواند و باید خود را به ویژگی‌های عمومی، نوعی و ذاتی اشیاء محدود کند.

اگرچه ارسطو به حفظ این نظریه که هنر تقلید واقعیت است باور داشت، در نزد او تقلید

به‌معنای نسخه‌برداری وفادارانه نبود، بلکه رویکردی آسان و آزاد به واقعیت بود؛ هنرمند مقلد می‌تواند به‌شیوه‌ی خود واقعیت را عرضه کند. در واقع «تقلید ارسطویی[11]» نتیجه‌ی درهم‌آمیزی دو مفهوم است: مفهوم آیینی و مفهوم سقراطی. بنابراین ایده‌ی تقلید همان‌گونه که بر تندیسه و نمایش قابل اطلاق است، درخصوص موسیقی نیز قابل اعمال است.

نظریه‌پردازان بعدی هنر، غالباً به ارسطو ارجاع داده‌اند و بر آن بودند تا نسبت به مفهوم افلاطونی تقلید، نظریه‌ای ساده‌تر و جذاب‌تر را تأیید و تصدیق کنند. به‌موجب دل‌بستگی‌های شخصی ارسطو، نظریه‌ی تقلید برای قرن‌های متمادی بیش‌تر معطوف به شعر و هنرهای بصری بوده است. «تقلید» در نزد ارسطو ذاتاً به تقلید از افعال آدمی مربوط است، با این حال به‌تدریج معنای تقلید از طبیعت را نیز به خود گرفت، چرا که طبیعت به‌عنوان منبعی در نظر گرفته شد که در خود واجد کمال است.

خلاصه آن که در دوره‌ی کلاسیک مربوط به قرن چهارم پیش از میلاد، چهار مفهوم از تقلید مورد استفاده قرار گرفته بود: مفهوم آیینی (بیان)، دموکریتوسی (تقلید از فرایندهای طبیعی)، افلاطونی (نسخه‌برداری از طبیعت) و ارسطویی (خلاقیت آزاد آثار هنریِ مبتنی بر عناصر طبیعی)؛ و در حالی که مفاهیم اصلی به‌تدریج در پرده‌ی تاریکی فرو می‌رفت و ایده‌های دموکریتوسی تنها توسط عده‌ی قلیلی از متفکران درک و فهم می‌شد (به‌عنوان مثال، هیپوکراتس و لوکراتیس)، دو مفهوم افلاطونی و ارسطویی به‌عنوان مفاهیم پایدار و اساسی در تاریخ هنر به اثبات رسیدند. این دو مفهوم از تقلید غالباً در یک مفهوم واحد ادغام می‌شدند و غالباً از این نکته که آن‌ها مفاهیمی متمایزند، غفلت می‌شد.

دو

البته چندین قرن بعد، هنگامی که سیسرو[12] تقلید و حقیقت را در مقابل هم قرار داد، تقلید را به‌عنوان بیان آزاد هنرمند درک و فهم کرد و از نظریه‌ی ارسطویی حمایت کرد. با این‌همه، در روزگار هلنیستی و رومی تفسیر تقلید به‌عنوان نسخه‌برداری از واقعیت اعتبار یافت. پیدایش چنان تفسیرهای ساده‌انگارانه‌ای از هنرها، مخالفت‌هایی را برانگیخت. تقلید در تقابل با ایده‌های جایگزینی چون تخیل، بیان و یک الگوی درونی، آزادی آفریننده، الهام و ابداع قرار گرفت. در نزد فیلوستراتوس فلاویوس[13]، تخیل، معقول‌تر و خلاقانه‌تر از تقلید محسوب می‌شد، چرا که تقلید صرفاً خود را به اشیاء قابل مشاهده محدود می‌کند، حال آن که تخیل حتی چیزهای غیر قابل مشاهده را نیز بازنمایی می‌کند.

نظریه‌ی تقلید محصول دوره‌ی کلاسیک یونانی بود. دوره‌های هلنیستی و رومی، اگرچه

اصل نظریه را حفظ کردند، شروط و طرح‌های مخالفی را نیز مطرح ساختند که این در حقیقت نشان‌گر میزان مشارکت آن‌ها در این نظریه‌ی تاریخی است.

سه

نظریه‌ی کهنِ تقلید، مبتنی بر مقدماتی نوعاً یونانی است. نخست بدین‌معنا که ذهن آدمی منفعل است، بنابراین صرفاً قادر به درک آن چیزی است که موجود است. دوم آن که حتی اگر بتواند چیزی را ابداع کند که وجود ندارد، این پیشنهاد خوبی نیست که بخواهیم از این توانایی استفاده کنیم. چرا که جهان موجود، جهانی کامل است و هیچ چیز کامل‌تری از آن قابل تصور نیست.

در قرون وسطی، مقدمات دیگری نشو و نما یافتند. این مقدمات بدواً توسط دیونوسوس آریوپاگی[۱۴] و سنت آگوستین[۱۵] صورت‌بندی شدند. اگر هنر تقلید است، باید به آن اجازه دهیم بر جهان نامرئی تمرکز یابد، جهان نامرئی‌ای که کامل‌تر است؛ اگر هنر خود را محصور به حدود جهان مرئی کرده است به آن اجازه دهیم تا در این جهان در جست‌وجوی ردّ پایی از زیبایی سرمدی برآید. این منظور از طریق نمادها بهتر حاصل می‌شود تا تقلید واقعیت.

متفکران اولیه و رادیکالی چون ترتولیان[۱۶] تا آنجا پیش رفتند که اظهار داشتند خداوند هیچ‌گونه تقلیدی از این جهان را مجاز نمی‌شمارد. شمایل‌شکنان[۱۷] نیز همین‌گونه فکر می‌کردند و اگرچه اصحاب فلسفه‌ی مدرسی از چنین دیدگاه‌های افراطی رها بودند، بر این باور بودند که تنها بازنمایی‌های روحانی و معنوی است که اهمیت دارد. در دوره‌ی اوج قرون وسطی بوناونتوره[۱۸] درخصوص نقاشان و تندیسه‌سازان گفت که آن‌ها صرفاً به اندیشه‌های درونی‌شان صورتی بیرونی می‌بخشند. نقاشی که وفادارانه واقعیت را تقلید می‌کند به‌طور تمسخرآمیزی متصف به صفت تقلید «میمون‌وار از حقیقت[۱۹]» است. براثر این تمایلات نظریه‌ی تقلید در قرون وسطی کنار نهاده شد و اصطلاح imitatio به‌ندرت کاربرد یافت. با این حال این اصطلاح کاملاً محو و ناپدید نشد، بلکه تا قرن دوازدهم در میان انسان‌گرایانی چون جان سلیسبری[۲۰] باقی ماند. تعریف او از نقاشی همانند تعریف باستانیان بود: «نقاشی تقلید است.» با این‌همه توماس آکویناس، بزرگ‌ترین فیلسوف ارسطویی قرون وسطی، تعریف کلاسیک را بدون هیچ قید و شرطی تکرار کرد: «هنر طبیعت را تقلید می‌کند.»

چهار

با ظهور رنسانس نظریه‌ی تقلید بار دیگر به‌عنوان نظریه‌ای اساسی در باب هنر و شعر مطرح شد و از آن پس بود که به اوج خویش دست یافت. این دیدگاه از پرده‌ی فراموشی خارج شد

و دوباره احیاء شد و از طریق ایده‌های نو، از مقبولیتی بسیار وسیع‌تر برخوردار شد.

این نظریه‌ی جدید، اصطلاح imitatio را از رومیان اخذ کرد که صورت ایتالیایی آن imitazione است. فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها نیز به یکسان آن را به‌صورت imitation به کار می‌بردند (این در حالی است که اسلاوها و آلمانی‌ها معادل‌های خاص خود را برای این واژه ابداع کردند). مترجم آثار ابن‌سینا در سال ۱۴۸۱ از واژه‌ی assimilatio استفاده کرد. ج. فراکاسترو[۲۱] در سال ۱۵۵۵ نوشت که این بی‌ربط است که: sive imitari, sive representare dicamus. با این حال واژه‌ی imitatio به‌آسانی به پیروزی کامل دست یافت.

در آغاز قرن پانزدهم، نظریه‌ی تقلید بیش از هر چیز در زمینه‌ی هنرهای تجسمی مقبولیت داشت. این امر نخست در تفسیرهای ل. گیلبرتی[۲۲] (۱۴۳۶) نمود یافت؛ او بر آن بود که حتی‌الامکان طبیعت را مورد تقلید قرار دهد.

ل. ب. آلبرتی[۲۳] نیز به چنین نظریه‌ای پای‌بند بود. او اعلام کرد که برای رسیدن به زیبایی راهی بهتر از تقلید طبیعت وجود ندارد. لئوناردو داوینچی[۲۴] حتی دیدگاه رادیکال‌تری داشت. به‌زعم او هرقدر نقاشی موضوعاتش را با وفاداری بیش‌تری مورد تقلید قرار دهد، به‌همان اندازه درخور ستایش است. آن‌ها پیش‌قراولانی بودند که دیگر نویسندگان رنسانس دنباله‌رو آن‌ها شدند.

مفهوم و نظریه‌ی تقلید تا نیمه‌ی قرن شانزدهم، به بوطیقای رنسانس نفوذ نکرد. بدین‌معنا که پس از آن که بوطیقای ارسطو کاملاً مقبول افتاد، نظریه‌ی تقلید به عنصری بسیار اساسی در بوطیقا بدل شد. ف. ساستی[۲۵] (۱۵۷۵) به‌شیوه‌ای ارسطویی تبیین کرد که تقلید، یکی از چهار علت شعر است. بدین‌معنا که تقلید علت «صوری»، شاعر علت «فاعلی»، شعر علت «مادی» و لذتِ حاصل از شعر علت «غایی» است.

نظریه‌ی ایتالیایی تقلید به آلمان نفوذ کرد و دورر[۲۶] را مجذوب خود ساخت. سپس این نظریه به فرانسه وارد شد و مورد توجه پوسن[۲۷] و عده‌ی بسیار زیادی قرار گرفت. حتی در دوره‌های باروک[۲۸] و آکادمی‌گرایی[۲۹] نظریه‌ی ایتالیایی در همه‌ی کشورها به‌عنوان نظریه‌ی اساسی هنر باقی ماند. در طلیعه‌ی قرن هجدهم، نوآورانی چون آبه دبوس[۳۰] و ویکو[۳۱] این نظریه را به‌عنوان یک اصل زیبایی‌شناسانه‌ی مهم برشمردند. ویکو بود که در کتاب *nuova Scienza* اعلام کرد که شعر چیزی جز تقلید نیست.

به‌طور کلی نظریه‌ی مدرن تقلید، حداقل تا سه قرن جایگاه قدرت‌مند خود در زمینه‌ی هنر را حفظ کرد. با این حال در آن دوره نظریه‌ی واحدی وجود نداشت. در زمینه‌ی هنرهای بصری از اصطلاح تقلید معناهای گوناگونی برداشت و تأیید می‌شد و در زمینه‌ی نظریه‌های

بوطیقایی برداشت‌های دیگری صورت می‌گرفت. برخی آن را به‌شیوه‌ای ارسطویی درک می‌کردند و برخی دیگر به‌شیوه‌ی افلاطونی و معنای عام تقلید وفادارانه ملتزم بودند. بنابراین دایره‌ی مشاجرات وسیع بود و بیش از آن که در واقعِ امر توافقی وجود داشته باشد، به‌لحاظ لغت‌شناسی[۳۲] با هم توافق داشتند.

اندیشمندان بسیاری کوشیدند با روش‌هایی متفاوت بر موانع پیشِ روی «تقلید» فائق آیند. برخی نویسندگان رنسانس بر این نکته تأکید کردند که هر تقلیدی به کار هنر نمی‌آید، بلکه فقط تقلیدهایی مطلوب‌اند که «خوب»، «هنری»، «زیبا» یا «تخیلی» باشند.

دیگر نظریه‌پردازان کوشیدند تقلید را به روش دقیق‌تری تفسیر کنند و در واقع عملاً آن را از مفهوم تقلیدِ موبه‌موی طبیعت جدا کردند. پلتیر دومانس[۳۳] صراحتاً بر «مبتکرانه[۳۴]» بودن تقلید تأکید کرد. در تفسیر آلبرتی، هنر بیش از آن که از ظاهرِ طبیعت تقلید کند از قوانین آن تقلید می‌کند؛ به نظر اسکالیجر[۳۵] (۱۵۶۱) نیز هنر از شیوه‌ها و هنجارهای طبیعت تقلید می‌کند. به‌زعم برخی اندیشمندان هنر باید از زیبایی طبیعت تقلید کند؛ شکسپیر[۳۶] بیان می‌کرد که «بگذارید بصیرت‌تان، آموزگارتان باشد: ... با این عنایت ویژه که شما از طبیعت کوچک داشته‌شده، فراتر هستید.»

پیروان ارسطو، مانند م.ک. ساربیویسکی[۳۷] ــ شاعر و نظریه‌پرداز شعر لهستانی ــ *De perfecta poesi* تأکید کردند که طبیعت باید تا حد ممکن و به‌نحوی شایسته و بایسته مورد تقلید واقع شود. میکل‌آنژ[۳۸] معنایی مذهبی برای نظریه‌ی تقلید قائل بود: خدایی در طبیعت وجود دارد که باید مورد تقلید واقع شود. تورکوتو تاسو[۳۹] (۱۵۸۷) پروای تقلید در شعر را در سر داشت. او به فرایند پیچیده‌ای واقعیت بخشید که براساس آن کلمات از مفاهیم تقلید می‌کنند و مفاهیم نیز به‌نوبه‌ی خود از اشیاء تقلید می‌کنند.

مطلب مهم و ویژه‌ای که باید بدان توجه داشت این است که بسیاری از نویسندگان در این اندیشه بودند که هنر نباید از طبیعت زمخت و خشن تقلید کند، بلکه باید بعد از آن که نقایص آن برطرف شد و گزینش صورت پذیرفت، تقلید انجام شود. این دیدگاه بیش‌تر در میان کلاسیست‌های فرانسوی رایج بود. سایر نظریه‌پردازان بر این واقعیت تأکید کردند که تقلید عملی منفعلانه نیست، بلکه طبیعت اولیه پس از آن که «رمزگشایی شد»[۴۰]، زیبایی آن باید استخراج شود. پاره‌ای از نویسندگان مدعی شدند که تقلید از چنان معنای وسیعی برخوردار است که نه‌تنها تقلید از طبیعت را در بر می‌گیرد، بلکه حوزه‌ی ایده‌ها را نیز شامل می‌شود. دیگران حتی تمثیل (آن‌گونه که پترارک باور داشت) و استعاره (چنان که به‌گفته‌ی تسارو[۴۱] «استعاره چیزی جز تقلید شاعرانه نیست») را نیز در دایره‌ی تقلید قرار دادند.

در نهایت وارچی[۴۲] می‌اندیشید که (اگر درست درک شده باشد) تقلید در حقیقت چیزی

جز قصه‌بافی نیست. جی.دل بنه[۴۳] (۱۵۷۴) نیز به همین باور اعتقاد داشت: «تقلید همان قصه‌پردازی است». اگرچه ممکن است این نویسندگان انقلابی انگاشته شوند، در حقیقت آن‌ها به ارسطو نزدیک‌اند. کسانی چون تی. کورلا[۴۴] (۱۵۸۷) دو نوع تقلید را از یکدیگر متمایز کرده‌اند: تقلید موبه‌مو و تقلید آزادانه. مشابه این عمل را آر. دو پیلس[۴۵] انجام داد که دو نوع حقیقت را از هم متمایز کرد: حقیقت ساده و ایده‌آل. او بر آن بود که دو نوع تقلید وجود دارد: نسخه‌برداریِ وفادارانه و تقلیدی که از طریق انتخاب به وجود می‌آید و عناصر کاملی را که در طبیعت پراکنده‌اند با هم ترکیب می‌کند.

با این حال بسیاری از نویسندگان رنسانس و باروک به این نتیجه رسیدند که بی‌معنی است که به جای یافتن نظریه‌ای جدید و درست‌تر، در تمسک به نظریه‌ای قدیمی اصرار ورزیم. آن‌ها دو دسته دلایل به‌غایت متفاوت عرضه کردند. گروه اقلیت بر آن شدند که تقلید وظیفه‌ای به‌غایت دشوار برای هنر است، چرا که تقلید هرگز نمی‌تواند با الگو برابر باشد. اما گروه اکثریت به‌عکس، تقلید را وظیفه‌ای بسیار بی‌اهمیت و منفعلانه می‌دانستند. اصطلاح imitatio به‌تدریج جای خود را به inventio و نه creatio داد، چرا که به هر حال این واژه به حوزه‌ی الهیات تعلق داشت. رنسارد[۴۶] حد میانه‌ای را پیشنهاد کرد: شخص باید «تقلید کند و ابداع کند». به‌نظر دانتی[۴۷]، هدف هنر تقلید نیست بلکه تصویرکردن[۴۸] است. به‌باور ف. پاتریزی[۴۹] *Della poetica* شاعر مقلد نیست بلکه «سازنده» است (که در نهایت poietes ترجمه‌ای دقیق برای «شاعر» یونانی بود). دانتی[۵۰] اظهار می‌کرد که شاعر اگر شیء جدیدی نسازد، کلیت جدیدی به وجود می‌آورد. ف. روبرتولو[۵۱] جسورتر بود و گفت که هنر اشیاء را آن‌گونه که نیستند، ارائه می‌دهد. در قرن بعد، برنینی[۵۲] بزرگ بیان کرد که «نقاشی آنچه را که ناموجود است، به نمایش می‌گذارد.» ج.پ. کاپرینو[۵۳] در فن شاعری خود می‌نویسد که شعر ابداع‌کردن از هیچ است. اگر چنین باشد، هنر در واقع تقلید نیست. این ایده‌ی جدید بدین‌معنا بود که هنر ممکن است از موضوع تقلیدش ــ مثلاً طبیعت ــ کامل‌تر باشد. م. فیچینو[۵۴] هنر را «خردمندتر از طبیعت[۵۵]» می‌خواند. میکل‌آنژ اعتراف می‌کند که طبیعت را زیباتر ساخته است؛ دولکه[۵۶] نوشت: وظیفه‌ی نقاش آن است که از طبیعت فراتر رود، و ج. واساری[۵۷] (۱۵۵۰) گفت که طبیعت مغلوب هنر می‌شود.

رنسانس با نظریه‌ی جدیدی آغاز شد که اگرچه ارزش آن محل تردید بود، نتایجی پربار در پی داشت. موضوع تقلید نباید صرفاً طبیعت باشد. یونانیان پیش از همه بهترین مقلدان طبیعت بودند. شعار تقلید از باستان، بدواً در قرن پانزدهم ظاهر شد و در پایان قرن هفدهم تقریباً جایگزین کاملی برای ایده‌ی تقلید از طبیعت شد. این بزرگ‌ترین انقلاب در تاریخ مفهوم تقلید بود. این انقلاب نظریه‌ی کلاسیک هنر را صورتی آکادمیک بخشید. فرمولی

توافقی برای اصل تقلید ساخته و پرداخته شد، بدین‌معنا که باید از طبیعت تقلید شود اما به‌همان رسم و سیاقی که یونانیان از طبیعت تقلید می‌کردند. مراد آن که تندیسه‌سازی باید آپولون بلودره[۵۸] را وجه نظر خویش قرار دهد و نوشته به‌شیوه‌ی سیسرو نگاشته شود. شعر در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم به تقلید هرچه بیش‌تر از یونانیان فرا خوانده شد اما در قرن‌های هفدهم و هجدهم، هنرهای بصری به همان کار دعوت شدند. با این حال گاهی صداهای مخالفی نیز برمی‌خواست. در دوره‌ی رنسانس در مقابل ایده‌ی تقلید از یونانیان، حداقل سه اعتراض صورت گرفت: پولیزیانو[۵۹] (۱۴۹۱) در مخالفت با کورتسی[۶۰] گفت «تنها کسی خوب می‌نویسد که مشوق شکستن قوانین باشد.» جُوانی فرانسیسکو میراندولا[۶۱] (۱۵۱۲) در مقابل کاردینال بمبو[۶۲] اظهار داشت که quam imitator aemulator veterum verius، و در نهایت دسی دیریوس اراسموس[۶۳] (۱۵۱۸) استدلال کرد که کسی حقیقتاً می‌تواند مطابق با روح و جان سیسرو عمل کند که به‌دلیل همراهی با تحولات روزگار از سیسرو عبور کند.

به‌منظور نشان‌دادن خط سیر عمومی پیشرفت مفهوم تقلید از قرن شانزدهم تا قرن هجدهم، می‌توان گفت که پاره‌ای از نظریه‌پردازان با از دست دادن برخی از امتیازات تقلید، از آن دفاع کردند. حال آن که دیگر نظریه‌پردازان آن را به‌کلی کنار گذاشتند. تقلید توسط کسانی کنار گذاشته شد که به مفهوم رادیکال (افلاطونی) آن وفادار بودند و توسط کسانی حفظ شد که مفهوم معتدل (ارسطویی) آن را بیان می‌کردند. نهایتاً در میانه‌ی قرن‌های پانزدهم و هجدهم هیچ اصلی رایج‌تر از اصل تقلید وجود نداشت. فهم این مطلب دشوار است که چگونه چ. باتو[۶۴] توانست در کتاب خود، *Les beaux arts ré duits à un seul principe* (۱۷۴۷) اعلام کند که او اصلی واحد را به‌نام تقلید برای همه‌ی هنرهای زیبا کشف کرده است. نکته‌ی جالب توجه آن که رساله‌های بی‌شمار اولیه اصل تقلید را به کار می‌بردند اما تنها گروه خاصی از هنرها را مراد می‌کردند ــ برخی شعر و برخی دیگر نقاشی و تندیسه را منظور داشتند. باتو این اصل را به همه‌ی هنرها تعمیم می‌داد. او می‌توانست چنین تعمیمی را اعمال کند، چرا که درک مبهمی از تقلید داشت. بدین معنا که او تقلید را نسخه‌برداری وفادارانه از طبیعت می‌دانست. ظاهراً باتو اولین کسی بود که گفت: *Imiter c'est* copier *un modèle*؛ به‌عبارت دیگر هنر به‌گزینی طبیعت است، تقلید طبیعت زیبا است.

پنج

ایده‌ی تقلید به‌طور کامل مورد بحث و تحلیل واقع شد و مطلب قابل ذکر دیگری باقی نماند. قرن هجدهم به این ایده ملتزم بود و آن را پذیرفت، اما گرفتار و شیفته‌ی آن نبود. این

تمایلات به بهترین وجه در کلام ادموند برک[۶۵]، که نمونه‌ی خاص این قرن بود، بیان شد: «ارسطو به بهترین وجه و با صلابت از نیروی تقلید در بوطیقای خود سخن گفته است. بنابراین کار او هرگونه بحث بیش‌تری را در این زمینه غیر ضروری کرده است.» این اظهار نظر در کتاب تحقیق فلسفی درباره‌ی منشاء ایده‌های ما درباره‌ی امر والا و امر زیبا[۶۶] آمده است. به‌هر حال برک خودش تقلید را به‌شیوه‌ی ارسطویی تفسیر نمی‌کرد و می‌خواست پای‌بند به نظریه‌ی نسخه‌برداری باشد.

در پایان قرن هجدهم پس از کشف هرکولانیوم[۶۷] و پمپی[۶۸] و سفرهای باستان‌شناسان به یونان، تقلید از دوران باستان بیش از هر زمانی رایج شد. این حوزه‌ی فعالیت در دستور کار منگز[۶۹]، وینکلمان[۷۰]، آدام[۷۱]، فلکسمن[۷۲]، جنوا[۷۳] و تروواldسن[۷۴] قرار گرفت. با این حال این نوع تمایل به کارکرد خاصی مربوط بود و نظریه‌ی تقلید شاهد رشد بیش‌تر نبود.

قرن نوزدهم بیش‌ترین تأکید را بر وفاداری به طبیعت (نه دوران باستان) داشت. با این حال اصطلاح «تقلید» که زمانی نقشی راهبردی در نظریات هنر داشت به ناگاه ناپدید شد. تقلید معنایی تحقیرآمیز به خود گرفت و به چیزهایی غیرقابل اعتماد، تقلبی و بدلی مثل تقلید از الماس، مرمر، خز و غیره اطلاق شد و دیگر به هنر اطلاق نمی‌شد. چه اصطلاحاتی جایگزین آن شد؟ اساساً «رئالیسم[۷۵]» و « ناتورالیسم» این نقش را به عهده گرفتند. آن‌ها به‌صورت شعارهایی برای نویسندگانی چون ج. پلانچ[۷۶] (۱۸۱۶)، ج. هـ شافستبری[۷۷] (۱۸۵۷)، امیل زولا[۷۸] (حدود ۱۸۷۰) و نسلی از هنرمندان به پیشگامی ج. کوربه[۷۹] (۱۸۵۵) ظاهر شدند. نظریه‌ی ناتورالیسم با ملاحظه‌ی تفاوتی معین، درحقیقت دنباله‌ی نظریه‌ی تقلید است. این نظریه چندان دل‌مشغول بازتولید اشیاء توسط هنر نبود، بلکه هنری را مد نظر داشت که همانند علم اشیاء را کشف کند.

نظریه‌پردازان قرن بیستم نه‌تنها اصطلاح «تقلید»، بلکه اصل آن را نیز کنار نهادند. در عصر ما انکار نمی‌شود که هنر متکی به طبیعت است. حتی پیکاسو[۸۰] نیز گفته است که امکان ندارد که تصوری جز این داشت، اما گفته نشده است که هنر طبیعت را تقلید می‌کند. برخی هنرها شیوه‌ی ساخت و ترکیب و برخی دیگر شیوه‌ی بیان را مد نظر دارند، اما هیچ‌کدام تقلید را در نظر نمی‌گیرند. ما درواقع با «میمسیس» یونانی در معنای اصیل بیان‌گری موافقیم و نیز با تلقی دموکریتوس موافقیم که موجود به‌واسطه‌ی قوانین طبیعت هدایت می‌شود. موندریان[۸۱] نوشت: «ما نه آرزوی نسخه‌برداری و نه آرزوی بازتولید طبیعت را در سر نداریم ... ما می‌خواهیم به طبیعت شکل بدهیم، همچنان که طبیعت به میوه‌ها شکل می‌دهد.» به‌عبارت دیگر زمانه‌ی ما بر آن نیست که تقلید را به‌شیوه‌ی نسخه‌برداری از ظاهر اشیاء پیشِ روی خود قرار دهد ــ همان ایده‌ای که قرن‌ها پس از افلاطون نصب‌العین

بود. اکثر معاصرین با گفته‌ی گیرولامو ساوناروﻻ[۸۲] مبنی بر *De simplicitate vitae humanae* موافق بودند. او تأکید داشت درواقع آنچه متعلق به هنر است، همان چیزی است که طبیعت را تقلید نمی‌کند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Tatarkiewicz, W. "The dictionary of the history of ideas", Electronic text center, Virginia, University of Virginia library (2003).

پی‌نوشت‌ها:

1. imitation
2. Homer
3. Hesiod
4. post-Homeric
5. Dionysian
6. Strabo
7. Delian hymns
8. Pindar
9. Democritus
10. naturalism
11. Aristotelian imitation
12. Cicero
13. Philostratus Flavius
14. Areopagite
15. Saint Augustine
16. Tertullian
17. iconoclasts
18. Bonaventura
19. aping of truth
20. John of Salisbury
21. G. Fracastoro
22. L. Ghiberti's Commentaries
23. L. B. Alberti
24. Leonardo da Vinci
25. F. Sassetti
26. Dü rer
27. Poussin
28. baroque
29. academism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

30. Abbé Dubos
31. Vico
32. Terminology
33. Pelletier du Mans
34. original
35. Scaliger
36. Shakespeare
37. Sarbiewski
38. Michelangelo
39. Torquato Tasso
40. De-coded
41. E. Tesauro
42. Varchi
43. G. Del Bene
44. T. Correa
45. R. de Piles
46. Ronsard
47. Danti
48. ritrarre
49. F. Patrizi
50. Danti
51. F. Robortello
52. Bernini
53. P. Capriano
54. M. Ficino
55. Wiser than nature
56. Dolce
57. G. Vasari
58. Apollo Belvedere
59. Poliziano
60. Cortesi
61. Giovanni Francesco Pico della Mirandola
62. Cardinal Bembo
63. Desiderius Erasmus
64. Ch. Batteux
65. Edmund Burke
66. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful
67. Herculaneum
68. Pompeii
69. Mengs
70. Winckelmann

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

71. Adam
72. Flaxman
73. Canova
74. Thorwaldsen
75. realism
76. G. Planche
77. J. H. Champfleury
78. É Zola
79. G. Courbet
80. Picasso
81. Mondrian
82. Girolamo Savonarola

کتاب‌شناسی

جدیدترین تفسیری که از ایده‌ی تقلید یونانی خاصه با توجه به تفکر ارسطویی بسط یافته است، از سوی ر. اینگاردن در مقاله‌ای در زمینه‌ی بوطیقای ارسطویی به‌نام (Proceedings of the Polish Academy of Learning, 1945)

به رشته‌ی تحریر در آمده است. چهار کتاب دیگر نیز به همین موضوع پرداخته‌اند:

H. Koller, Mimesis in der Antike (Bern, 1954)

G. F. Else, Aristotle's Poetics: The Argument (Cambridge, Mass., 1957)

G. S?rbom, Mimesis and Art (Uppsala, 1966)

W. Tatarkiewicz, The History of Aesthetics, 3 vols., (Polish ed., Wroclaw, 1960-68; English ed., The Hague, 1970).

در جلد سوم کتاب نگارنده، رشد ایده‌ی تقلید از روزگار باستان تا سال ۱۷۰۰ دنبال شده است. ب. وینبرگ در کتاب زیر دامنه‌ای از عقاید قرن هفدهم در زمینه‌ی تقلید را در اختیار ما قرار داده است.

B. Weinberg, French Realism: a Critical Reaction (New York and London, 1937).

او در کتاب پیشین‌اش، با عنوان:

B. Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance (Chicago, 1961)

دیدگاه قرن نوزدهم را در این زمینه مورد بررسی قرار داده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی