دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۲۲۷-۲۴۳»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۸۳/۱
پاییز و زمستان ۱۳۹۹، *Knowledge, No.*83/1.

صورت سمبلیک هنر در دستگاه فلسفی ارنست کاسیرر

رضا میرمبین[۱]، علی مرادخانی[۲]، سید عبدالمجید شریف‌زاده[۳]

چکیده: فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک ارنست کاسیرر امکانی ویژه را برای بازخوانی نحوهٔ تکوین شناخت انسان به‌ویژه در اذهان بدوی بشر و دربارهٔ اندیشهٔ اسطوره‌ای عرضه می‌کند. مراحل شناخت طبق این فلسفه، از تفکر مبتنی بر اسطوره آغاز شده و با گذر از دین و عرفان به هنر و علم و دیدگاه استعلایی کانت می‌رسد. لیکن علی‌رغم تأکید او بر اهمیت هنر در جای‌جای آثار خویش، تبیینی مشخص در خصوص شناخت متکی بر هنر انجام نگرفته است. مقالهٔ حاضر بر آن است با بررسی ویژگی‌های اندیشهٔ اسطوره‌ای شامل مقولات و فُرم‌های ادراکی آن و تمرکز بر آرای پراکندهٔ کاسیرر در خصوص هنر، تبیینی از هنر در جایگاه یکی از صورت‌های سمبلیک مورد نظر فیلسوف به دست دهد. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و از طریق فیش‌برداری کتابخانه‌ای-اسنادی در چارچوب نظری فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک نوشته شده و می‌کوشد از طریق تشریح و تطبیق داده‌ها احتمالِ تداوم مقولات و فُرم‌های ادراکی اسطوره‌ای در اندیشهٔ هنری یا امکان بازسازی آن‌ها را مورد تحقیق قرار دهد.

واژگان کلیدی: صورت سمبلیک، اسطوره، هنر، کاسیرر، مقولات، فرم‌های ادراکی

The Symbolic Form of Art in the Philosophical System of Ernst Cassirer

Reza Mirmobin, Ali Moradkhani, Seyyed Abdolmajid Sharifzade

Abstract: Ernst Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms is one of the theories that offers a new possibility to rethink how human knowledge has evolved, especially in primitive human minds and mythical thought. The stages of knowledge, according to this philosophy, start from mythical thinking, and pass through religion and mysticism into art and science and reach Kant's transcendental perspective. But despite his emphasis on the importance of art in his works, Cassirer had no specific explanation of artistic knowledge. For this reason, the present article seeks to examine the characteristics of mythical thought, including its categories and perceptual forms and by focusing on Cassirer's disputed views on art, defines art as one of the symbolic forms. This paper is written in a descriptive-analytical method and with a library-attribute checklist in the theoretical framework of philosophy of symbolic forms. By trying to explain or compare the data, it examines the possibility of the continuity of mythical categories and forms of perception in artistic thought or the possibility of reconstructing them. Finally, based on the results, the work of art is introduced as a concrete emergence of mythical thought which, with the need to make such a transformation, extends the categories and perceptual forms of mythical thought in artistic thought with necessary modifications.

Keywords: Symbolic forms, Myth, Art, Cassirer, Categories, Perceptual forms

---

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۲۲

۱. دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال (نویسندهٔ مسئول)، آدرس الکترونیک: r.mirmobin@yahoo.com
۲. دانشیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، آدرس الکترونیک: dr.moradkhani@yahoo.com
۳. عضو هیئت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، آدرس الکترونیک: s_a_majidsharifzade@yahoo.com

مقدمه

نام ارنست کاسیرر از جمیع جهات با عنوان فلسفهٔ نوکانتی یا نوکانتیانیسم[1]، علی‌الخصوص در مکتب ماربورگ[2] گره خورده و بدون فهم این نحلهٔ فکری، مهم‌ترین دستگاه فلسفی کاسیرر، یعنی صورت‌های سمبلیک[3] درک نمی‌شود. هرچند وی به هیچ وجه در چارچوب مکتب مذکور باقی نمی‌ماند و حتی می‌توان او را موسس شاخه‌ای خاص از نوکانتیانیسم دانست. این در حالی است که بدون دریافت فلسفهٔ ایمانوئل کانت، فهم آموزه‌های نوکانتی و نظریات کاسیرر ناممکن خواهد بود.

در خلاصه‌ترین بیان می‌توان گفت کانت میراث‌دار دو جریان متقابل عمدهٔ فکریِ زمان خود، یعنی اصالت عقل دکارتی[4] و اصالت تجربهٔ[5] انگلیسی محسوب می‌شود و در حقیقت، کامیابی اصلیِ او حل‌وفصل منازعهٔ این دو جریان از طریق تبیین فلسفهٔ استعلایی با شیوهٔ انقلاب کپرنیکی در عالم اندیشه بود که سوژه را از جایگاه انفعالیِ «نقشهٔ از پیش تهیه‌شدهٔ عالم» یا «لوح سفیدِ به مرور پُرشونده» خارج نمود و آن را بر تخت سازندهٔ جهان – در معنای سوبژکتیو – نشاند.[6] کانت در نقد اول خود، ضمن بررسی نظام شناخت انسان اعلام کرده که طی دریافت محسوسات از طریق حواس پنجگانه و وحدت‌بخشی از طریق زمان و مکان که فُرم‌های ادراک هستند، مادهٔ لازم برای فهم فراهم شده و این ماده در بخش فاهمه، توسط جهات مقولات آن، اعم از کمیّت[7]، کیفیت[8]، نسبت[9] و جهت[10]، قالب خورده و صورت می‌یابد. ذهن نیز بر اساس این مفاهیم، به صدور حکم می‌پردازد و در نتیجه، به چیزی که از آن دریافت حسی داشت، شناخت پیدا می‌کند. اما نکتهٔ مهم این‌جا ست که این شناخت حاصل عملکردِ فُرم‌های ادراکی و مقولات فاهمه است و نه حقیقت اشیا. یعنی عالمی که انسان دارد ساختهٔ ذهنِ خودِ او است. به عبارت بهتر، جهانِ انسان، جهانی سوبژکتیو است و او فقط در حد ابزارِ شناختِ خود که حس و عقلِ محض است می‌تواند به شناخت اشیا دست یازَد. یعنی او فقط آن‌چه را که می‌تواند بسازد، می‌تواند بشناسد. بنابراین کانت آن‌چه را که از آن دادهٔ حسی دریافت می‌شود «نومِن»[11] یا «شئ فی‌نفسه» نامید و آن‌چه را که بر اساس عملکرد ذهن ساخته و شناخته می‌شود، «فنومِن»[12] یا «پدیدار» خواند.[13]

---

1. Neo-Kantianism
2. Marburg School
3. symbolic forms
4. cartesian rationalism
5. empiricism

۶. نک به کاپلستون ۱۳۸۹: ۲۸۷-۲۲۹

7. quantity
8. quality
9. relation
10. modality
11. noumena
12. phenomena

۱۳. نک به کانت ۱۳۹۴: ۳۲۲-۳۰۷

یکی از اصلی‌ترین ایرادات را نسبت به این فلسفه، گروهی از فلاسفه تدوین کردند که در اصول، عقاید کانت را پذیرفته بودند، اما در جزئیات با آن همخوانی نداشتند و از این جهت به نوکانتی شهرت یافتند. از مهم‌ترین موارد عدم موافقت آنان با کانت، فراتاریخی بودن مباحث وی در خصوص فُرم‌های ادراکی و مقولات فاهمهٔ انسانی بود. نوکانتی‌ها با طرح اصطلاح «تکوینی»[1]، برای شکل‌گیری فُرم‌ها و مقولات شناخت، روند تاریخی قائل شدند و این نکته را شاید بتوان نخستین نقطهٔ عزیمت فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک کاسیرر دانست. چرا که او کوشید روند تکوین فرم‌ها و مقولات اندیشه‌ای را در اذهان ماقبل منطقی–مفهومی و عقل یونانی پیگیری کند. او این کار را در عنوان کتابش پدیدارشناسی اندیشهٔ اسطوره‌ای – در معنای هگلی – نامید.[2]

در این‌جا بود که کاسیرر اعلام نمود، آن‌چه که این فُرم‌ها و مقولات را تعیین می‌کند صورت سمبلیک است. وی می‌نویسد صورت‌های سمبلیک در حکم انرژی متحدکنندهٔ روح انسان هستند[3] و با توجه به تأثیرپذیری کاسیرر از هگل، واژهٔ روح[4] باید در زمینه و بافت هگلی فهمیده شود. روح مد نظر هگل، قانونی کلی است که جهان را شکل و انتظام می‌بخشد[5] و هنگامی‌که بحث از جهان سوبژکتیوی است که شأن اُبژکتیو یافته، از سازندهٔ این جهان به «صورت‌های سمبلیک» تعبیر می‌شود.

صورت سمبلیک اسطوره

اندیشه و آگاهیِ ماحصل صورت سمبلیک اسطوره، فُرم‌های ادراکی و مقولاتِ فاهمهٔ خاص خود را دارد که با فُرم‌ها و مقولات اندیشهٔ منطقی–مفهومی که معلول شرایط زیست فکری اعصار بعدی است تفاوت دارد. برای نمونه، کانت معتقد است جوهر، علیت، فعل و انفعال مقولاتی هستند که ذیل وجه نسبت در بخش فاهمهٔ انسان طبقه‌بندی می‌شوند. یعنی به واسطهٔ مقولهٔ جوهر، تکثرات حسی و ادراکی، قالب خورده و به‌عنوان یک «جوهر» فهمیده می‌شوند. همچنین به واسطهٔ مقولهٔ علیت است که ذهن انسان برای هر پدیده‌ای باید یک «علت» پیدا کند تا بتواند آن پدیده را فهم نماید. یعنی علیت نه مفهومی اُبژکتیو، بلکه مقوله‌ای سوبژکتیو است و نمی‌توان گفت که آیا در جهان نومِن وجود دارد یا نه. همین امر در مورد مقولهٔ جوهر و دیگر مقولات فاهمه نیز صادق است.[6] اما کاسیرر معتقد است این مقولات در ذهن‌هایی که با جهان سمبلیک متفاوت ایجاد شده‌اند، فرق می‌کنند. مثلاً در ذهنی که صورت سمبلیکِ تشکیل‌دهندهٔ آن علم است، علت مهاجرت پرستو آمدن فصل تابستان تشخیص

1. genetic
2. Friedman 2011
۳. کاسیرر ۱۳۹۰: ۳۴۹
4. Geist
5. Redding 2015
۶. هارتناک ۱۳۹۴: ۴۵

داده می‌شود، اما در ذهنی که صورت سمبلیکِ تشکیل‌دهندهٔ آن اسطوره است، علت فرا رسیدن تابستان، مهاجرت پرستو قلمداد می‌شود.[۱]

کاسیرر معتقد است ذهن اسطوره‌ای سه مقولهٔ کمیت، کیفیت و تشابه دارد و می‌کوشد از طریق تطبیق اساطیر ملل با مقولات مذکور، مسیر تطور اندیشهٔ اسطوره‌ای را توضیح دهد.[۲] وی می‌گوید اندیشهٔ اسطوره‌ای وابسته به تفکر انتزاعی و مفهومی نیست، بلکه وابسته به تصویرسازی است و برای همه چیز، حتی آن‌چه نزد ما جزو معنویات محسوب می‌شود، سرشتی مادی قائل است و چیزی به‌عنوان اخلاق و انصاف که ماحصل اندیشهٔ مفهومی و انتزاعی است، در این اندیشه وجود ندارد. ایجاد مفهوم اخلاق جهشی بزرگ است که ذهن را از مرحلهٔ اسطوره‌ای وارد مرحلهٔ دینی می‌کند و بر اساس آن مباحث فرجام‌شناختی مطرح می‌گردد.

ازآن‌جا که اندیشهٔ دینی مایل است تمام تصورات را از میان بُرده و تفکر را کاملاً انتزاعی نماید، بیش از پیش به حذف تصورات و مصادیق می‌پردازد؛ اما ازآن‌جا که ذهن اصولاً نمی‌تواند بدون تصور، مفاهیم مورد نظرِ خود را درک کرده و انتقال دهد، این کنش در نهایت با شکست روبه‌رو شده و ذهن وارد مرحلهٔ هنر می‌شود که در آن، تصور نه تنها مردود نیست، بلکه ابزار اصلی محسوب می‌گردد و به بقای اندیشه و انتقال آن یاری می‌رساند.[۳]

در این‌جا مشاهده می‌شود تأثیری که کاسیرر از هگل پذیرفته، وارد حیطهٔ هنر نمی‌شود. هگل معتقد بود هنر به علت ورود انسان به دورهٔ مدرن و سبقت گرفتن ایده از فُرم، دیگر نمی‌تواند مهم‌ترین محمل اندیشه‌های انسانی باشد و این وظیفه پس از دین، در نهایت بر دوش فلسفه قرار خواهد گرفت و این همان «پایان هنر» است.[۴] این تقابل از آن‌جا ناشی می‌شود که مسئلهٔ هنر و پایان آن، نزد هگل ارتباط مستقیم با مسیحیت دارد. «در نگاه هگل مطلق در مسیحیت در مقام نیروی نامتناهی عشق و در مقام جمع با زندگی به‌عنوان خدا مورد تفکر قرار می‌گیرد. هستهٔ تقدس در مسیحیت، در آگاهی از اتحاد بشر با خداوند نهفته است؛ یعنی در ساحت نامشهود حیات باطنی و نه در حوزهٔ حیات طبیعی. بنابراین مسیحیت نمی‌تواند بیان کامل خویش را در صورت حسی و متفرد هنری بیابد، بلکه به صورت معقول و به باطن دین و فلسفه اقبال می‌کند. بدین معنا که آگاهی مسیحی فراتر از بیان زیباشناسی می‌رود و بیان هنری چنان که یونانیان می‌پنداشتند، بیانگر عالی‌ترین صورت آگاهی از مطلق نیست»[۵]. درحالی‌که همان‌طور که اشاره شد، کاسیرر در انتهای کتاب *فلسفهٔ صورت‌های*

---

۱. کاسیرر ۱۳۹۰: ۱۰۱-۱۰۰
۲. نک به کاسیرر ۱۳۹۰: ۱۳۵-۱۲۱
۳. کاسیرر ۱۳۹۰: ۳۸۱
4. Houlgate 2009
۵. مرادخانی ۱۳۸۴: ۳۰

سمبلیک، جلد دوم: اندیشهٔ اسطوره‌ای تازه از آغاز هنر سخن می‌گوید. لازم به ذکر است که کاسیرر ساخت جهان – در معنای کانتی – را امری عملکردی می‌داند که طی کنش‌های ذهنی انجام می‌شود.[1]

کاسیرر در خصوص فُرم‌های ادراکی نیز تفاوتی میان اندیشهٔ منطقی–مفهومی و اندیشهٔ اسطوره‌ای می‌دید و عقیده داشت این فُرم‌ها، یعنی زمان و مکان، در دو اندیشهٔ مذکور به‌طور یکسان فهمیده نمی‌شوند. زیرا همان‌طور که گفته شد در اندیشهٔ اسطوره‌ای همه چیز، حتی زمان و مکان، با سرشت مادی تصور می‌شود و این امر با درک انتزاعی منطقی–مفهومیِ زمان به‌عنوان مفهوم اندازه‌گیریِ حرکت، تفاوت فاحش دارد. هنر نیز در جایگاه یکی از صورت‌های سمبلیک که احتمالاً با اسطوره نسبت دارد، ویژگی‌های خاص خود را احراز کرده است.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت از نظر کاسیرر ذهنی که تابع اندیشهٔ اسطوره‌ای است، جهان سوبژکتیو خود را از طریق مقولات فاهمه و فُرم‌های ادراکی خاص خویش، با شأنی اُبژکتیو می‌سازد. همان‌طور که گفته شد مقولات فاهمهٔ اندیشهٔ اسطوره‌ای عبارت اند از کمیت، کیفیت و تشابه.

طبق مقولهٔ کمیت، همه چیز ماهیت مادی دارد و مفاهیم روحانی، مابعدالطبیعی یا ماوراءالطبیعی را در آن راه نیست. این مقوله، به معنای اصل تساوی و همانندی و این‌همانی جزء با کل است. یعنی کل، با تمامی ذات اسطوره‌ای–جوهریِ خود به جزء وارد می‌شود و به‌طور محسوس و مادی «در» جزء وجود دارد.[2] مثلاً اجزاء و اعضای انسان مانند مو، ناخن، دست، پا و حتی لباس و سایه و جای پای وی، هیچ فرقی با کل وی ندارد و هر کاری با آن اجزاء انجام شود، گویی با همان کل انجام شده است. دقیقاً توتمیسم نیز چنین است و فرد انسان با توتم یا نیای قبیله‌ایِ خود به‌طور بی‌واسطه متصل و در حقیقت با آن یکی به شمار می‌آید. پس رابطهٔ میان همه چیز، رابطهٔ این‌همانی مادی است.[3]

اما مقولهٔ کیفیت به رابطهٔ یک شئ با خواصش می‌پردازد. به عبارت بهتر، برخلاف مقولهٔ منطقی–مفهومی که در آن اَعراض، اجزای واقعی جوهر نیستند، وحدتی که در اسطوره ایجاد می‌شود، وحدت جوهری است که به‌طور بی‌واسطه و یکسان در کل جسم، یعنی در همهٔ اجزای آن پخش شده است. در این نوع نگاه، هر خاصیتی که شئ دارد، خودِ همان خاصیت نیز جوهر است و می‌توان آن خاصیت را فقط به شکل مادهٔ محسوس، یعنی از طریق قائل شدنِ جوهریت مادی برای آن خاصیت، درک کرد. کاسیرر برای نمونه، طالع‌بینی نجوم و کیمیاگری را ذکر می‌کند، زیرا در هر دوی این علوم اسطوره‌ای، برای هر کیفیت، هر صفت و هر خاصیت، هویت مادی قائل می‌شوند. در این نوع از اندیشه، هر نوع شباهتی میان نمودهای محسوس اشیای گوناگون یا میان نحوهٔ کنش آن‌ها، سرانجام با این فرض توضیح‌پذیر می‌شود که یک علت مادی، و فقط همان یک علت مادی، به‌نوعی در اشیای مشابه وجود

1. Friedman 2011 3. Cassirer 1955: 64

۳. کاسیرر ۱۳۹۰: ۱۲۸-۱۲۶

دارد. بهترین مثالی که در این خصوص ارائه می‌شود، این است که در کیمیاگری خواص اجسام و حالت های آن‌ها مانند مایع، جامد و گاز بودن، به علت وجود نوعی مادهٔ مستقل است که قابلیت جدا شدن از یک جسم و پیوستن به جسم دیگر را دارد.[۱]

طبق مقولهٔ تشابه، ذهن اسطوره‌ای تأثرات متکثر حسی را بر اساس شباهت‌شان با یکدیگر در گروه‌هایی معین گردآوری کرده و مجموعه‌هایی خاص به وجود می‌آورد. البته اندیشهٔ منطقی- مفهومی نیز همین کار را انجام می‌دهد اما تفاوت آن با اندیشهٔ اسطوره‌ای در این است که این دو، شباهت را به‌طور متفاوت درک می‌کنند. در اندیشهٔ اسطوره‌ای، هرگونه شباهت میان نمودهای محسوس در اشیای مختلف، مبنایی می‌شود برای طبقه‌بندی آن اشیاء تحت یک «جنس»[۲] خاص. اسطوره هرگونه تشابه مادی را عین این‌همانی می‌داند. برای اندیشهٔ اسطوره‌ای، تشابه، امری ذهنی و مفهومی نیست، بلکه نیرویی واقعی است که فعلیت مطلق دارد. بر همین اساس، هنگامی که دو شئ با هم شباهت دارند، کل شئ اول با تمام ویژگی‌ها و خواصش در شئ دوم وجود دارد. برای نمونه، در این نوع از تفکر، دود تنباکو نه نماد ابر است و نه وسیلهٔ تولید آن، بلکه خود ابر به صورت محسوس محسوب می‌شود.[۳]

اما فرم‌های ادراکی فضا و زمان نیز نقشی بارز در این جهان‌سازی سوبژکتیو بر عهده دارند. فضای اسطوره‌ای، حد میانهٔ فضای ادراک حسی و فضای شناخت نظریِ محض، یعنی هندسه است. یعنی جایی میان فضای فهمیده‌شده توسط حواس مانند بینایی و لامسه و فضای فهمیده‌شده توسط ریاضیات محض. یعنی فضای اسطوره‌ای چیزی میان فضای محسوس و فضای معقول است که به هیچ عنوان با یکدیگر همخوانی ندارند، زیرا اولی فیزیولوژیک[۴] و دومی متریک[۵]، یعنی مبتنی بر هندسهٔ اقلیدسی است. یعنی فضای اسطوره‌ای، مرحلهٔ ماقبل درک فضای نظریِ هندسی است. در فضای حسی، چپ و راست و عقب و جلو و بالا و پایین معنا دارد، اما در فضای اسطوره‌ای، به تبعیت از اندیشهٔ اسطوره‌ای، جهات به مقدس و نامقدس تقسیم می‌شوند. همچنین هر یک از جهات دارای خاصیت مختص به خود می‌شوند و با یک عنصر یا پدیده مرتبط می‌گردند.

دربارهٔ تقابل مقدس و نامقدس در فضای اسطوره‌ای، مسئلهٔ روشنایی و تاریکی، یعنی موضوع فضای روشن و فضای تاریک اهمیت بسیار دارد. نکتهٔ مهمی که در این‌جا حائز اهمیت است این است که فضای مقدس باید از طریق حصاربندی مشخص شود. یعنی این فضا به صورت اُبژکتیو

---

۱. همان: ۱۳۱-۱۲۸

2. genus

۳. همان: ۱۳۵-۱۳۱

4. physiological

5. metric

از دیگر فضاها جدا و مستقل گردد. «این‌گونه جداسازی در زبان نیز خود را نشان می‌دهد، مثلاً در زبان یونانی، واژهٔ τέμενος[1] به معنای معبد از ریشهٔ τεμ به معنای «جدا کردن» ساخته شده است»[2]. توسعهٔ همین مفهوم در ادامه، از فضای فیزیکی مقدس به مرحلهٔ زندگانی مقدس می‌رسد، مانند ورود به مرحلهٔ بلوغ و مراسم و مناسک ویژهٔ آن.[3]

فُرم زمان نیز در این نوع اندیشه بسیار خاص است. اصولاً اسطوره بیش از آن‌که بینشی دربارهٔ مکان و فضا باشد، بینشی در مورد زمان است و بر جنبهٔ زمانی دلالت می‌کند. اسطورهٔ حقیقی با شهود جهان و اجزا و نیروهای آن، که به صورت تصاویر مشخص مانند دیوان و ایزدان درآمده باشند، آغاز نمی‌شود، بلکه با تکوین، با «شدن» و با زندگیِ در زمانِ این تصاویر ارتباط دارد. در گام بعدی که دیگر خدایانِ ایستا مورد قبول انسان واقع نمی‌شوند، روایت‌های مربوط به آن‌ها ساخته و پرداخته می‌گردد. خدایان اساطیری فقط در تاریخ خود، یعنی زمان خود است که خود را به خدایی می‌رسانند. البته قبل این مرحله، باید همان تقسیم‌بندی ذهن اسطوره‌ای یعنی تقسیم معروف مقدس و نامقدس انجام گیرد. در این‌جا بحث منشأ امر مقدس، یعنی زمان ایجاد امر مقدس پیش می‌آید. یکی از راه‌های توجیه چنین وجودی، قرار دادن منشأ آن در زمانی دور است، آن‌قدر دور که امکان هیچ‌گونه تفحص عملی و عقلی بر اساس داده‌های محسوس موجود نباشد. از این طریق است که وجود اسطوره‌ای و علت آن توجیه می‌شود. تمام این امکان از آن‌جا فراهم می‌آید که در اندیشهٔ اسطوره‌ای، وجود چنین گذشته‌ای چون و چرا ندارد. در این طرز تفکر، «گذشته»، علت وجودیِ هر چیزی است. اما این زمان اسطوره‌ای از زمان تاریخی جدا است و آن‌چه که این دو را از یکدیگر متمایز می‌کند این است که زمان اسطوره‌ای، گذشتهٔ مطلقی دارد که نیازی به تبیین ندارد و درعین‌حال تبیین جدیدی را نیز نمی‌پذیرد، درحالی‌که این مطلقیت، در زمان تاریخی معنا ندارد. یک تفاوت بسیار بارز دیگر میان زمان اسطوره‌ای و زمان تاریخی این است که در زمان تاریخی، گذشته و حال و آینده امتداد یکدیگر محسوب می‌شوند، اما در زمان اسطوره‌ای، سدی غیرقابل‌عبور میان گذشته به‌عنوان منشأ با حال و آینده وجود دارد و دقیقاً به همین دلیل است که آگاهی اسطوره‌ای را آگاهی بی‌زمان می‌دانند، زیرا این نوع زمان با زمان تاریخی همخوانی ندارد. اما آن‌چه که این گذشتهٔ دسترس‌ناپذیر را به زمان حال تجربی پیوند می‌دهد و متصل می‌سازد، از طریق روابط مکانی صورت می‌پذیرد. یعنی توالی زمانی در اندیشهٔ اسطوره‌ای از طریق توالی مکانی انجام می‌گیرد. بهترین نمونه برای تأیید این امر می‌توان به شهود انضمامی تناوب روشنایی و تاریکیِ روز و شب اشاره کرد که در عین تشکیل زیرساخت

1. templum
2. Cassirer 1955: 99-100
۳. کاسیرر ۱۳۹۰: ۱۷۹-۱۵۷

شهود اولیهٔ مکان، زیرساخت مفصل‌بندی اولیهٔ زمان را نیز شکل می‌دهد و از روی همین نمونهٔ سمت‌گیری، تمایز میان جهات آسمان بر اساس حرکت خورشید که یک نگرش مکانی است بدل به سیستم تعیین زمان می‌شود. این امر از طریق تقسیم فضا، به مراحل زمانی تسری می‌یابد، یعنی فضای آسمان بر اساس خط سیر خورشید یا ماه و خط عمود بر آن و خط‌کشی‌های مطابق با این تقاطع قطعه‌بندی می‌شود و هر قطعه‌ای به زمانی خاص تعلق می‌گیرد. از همین رهگذر، همان تقسیم‌بندی اصیل اسطوره‌ای، یعنی مقدس و نامقدس نیز وارد مرحله‌بندی زمانی می‌شود. این امر ریشه در یک باور بسیار کهن دارد و آن احساس ذهنی دربارهٔ پویایی و تحرک زندهٔ فرآیند زمانی است که ظرافت و دقت شگفت‌انگیزی دارد. اقوام کهن زمان را به صورت اُبژکتیو می‌دیدند و نسبت به آن، حسی داشتند که می‌توان آن را «حس مراحل» اسطوره‌ای–دینی خاص نامید. این حس مراحل در همهٔ وقایع زندگی و به‌ویژه آن‌هایی که به انتقال از سنی به سن دیگر یا از وضعیتی به وضعیت دیگر مرتبط بود، فعال می‌شد. به همین دلیل تمامی این موارد از طریق اجرای مناسک و مراسم خاص متمایز می‌شدند و تمام مراحل خاص زندگی مانند زایش و مرگ، بارداری و زایمان، بلوغ و ازدواج با همین طرز تفکر از طریق تعریف کردن مراسمی خاص، شاخص می‌گردیدند.[۱]

حال اگر اسطوره به‌عنوان یکی از صورت‌های سمبلیک مطرح شده و دارای مقولات فاهمه و فُرم‌های ادراکی ویژهٔ خود است، آیا می‌توان چیزی تحت عنوان «ذهن هنری» با مقولات و فُرم‌های خاص خود در نظر گرفت؟ یا از آن‌جا که هنر در پایان کتاب *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک: اندیشهٔ اسطوره‌ای* نوعی رجعت به تصویرسازی است، باید آن را در ادامهٔ اندیشهٔ اسطوره‌ای و نتیجتاً دارای مقولات و فُرم‌های آن یا حداقل شبیه به آن دانست؟

هنر در جایگاه صورت سمبلیک

کاسیرر کتاب مستقلی دربارهٔ هنر تألیف نکرد و به همین علت مشخص نیست آیا همان‌گونه که به چیزی به نام اندیشهٔ اسطوره‌ای با مقولات و فُرم‌های خاص خود، باور داشت، دربارهٔ اندیشهٔ هنری با مقولات و فرم‌های ویژهٔ خویش نیز می‌اندیشید یا نه. البته در اواخر عمر کتابی برای مخاطبان انگلیسی‌زبان نوشت با عنوان *رساله‌ای در باب انسان* که مدخلی بود برای ورود به فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک، و در آن کتاب زبان، اسطوره، دین، تاریخ، هنر و علم را به‌عنوان صورت‌های سمبلیک معرفی کرده و به‌طور فشرده بررسی نمود.[۲]

بخش هنر این کتاب به غایت فشرده است و بیش از آن‌که جنبهٔ ایجابی و اثباتی داشته باشد،

۱. همان: ۲۲۶-۱۷۹
۲. نک به کاسیرر ۱۳۸۸

رویکردی سلبی و ردی اتخاذ نموده و با لحنی جدلی اما درعین‌حال ملایم به نقد نظریات گوناگونی که پیرامون هنر ارائه شده، می‌پردازد. در نتیجه از توضیحات مبسوط و تعیین مقولات و فُرم‌ها خبری نیست. هرچند نمی‌دانیم آیا کاسیرر اصولاً به چنین امری برای هنر قائل بوده یا خیر.

موضوع حائز اهمیت این است که می‌توان از فحوای کلام فیلسوف و محاجات او تا حدودی طرح کلی اندیشهٔ وی را دربارهٔ هنر بازسازی نمود. به همین دلیل و برای سهولت جمع‌بندی، جملات کلیدی این کتاب دربارهٔ هنر جمع‌بندی شده و در دو گروه عمدهٔ تعاریف سلبی، تعاریف ایجابی و تعاریف توصیفی تقسیم‌بندی گردیده که در جدول‌های شمارهٔ ۱ و۲ قید گردیده است.

تعاریف سلبی کاسیرر از هنر

طبق مطالب مندرج در جدول شمارهٔ ۱، هنر نه تقلید، بلکه کشف واقعیت است. یعنی واقعیتی که در معنای کانتی ساخته می‌شود و علی‌رغم این‌که سوبژکتیو است، شأن اُبژکتیو دارد. استدلال را در این جهان راه نیست، بلکه ادراک شهودی صورت‌ها، در معنای صورت‌های سمبلیک در آن اهمیت دارد و نمی‌توان آن را در احکام قاطع منطقی–مفهومی یا روانشناختی بیان کرد. زیرا لذت هنری، خود، نوعی کنش عملکردی[1] در معنای کاسیرری است. یعنی معنایی که مولد جنبه‌هایی از همان جهان کانتی است. اما تفاوت هنر با دیگر صورت‌های سمبلیک مانند زبان و علم این است که بالذات، محصول و نتیجه‌ای انضمامی[2] و اُبژکتیو می‌دهد و نه انتزاعی و سوبژکتیو و این محصول، خود، فرایندی سازنده است. اما نباید این امر را به الهام یا مواردی خارج از ذهن ارجاع داد. زیرا مهم‌ترین امر در آن، صورت[3] است، ولی صورتی که می‌تواند همواره نوآوری کرده و اسالیب گذشته را در هم شکند و اسلوبی نوین پدید آوَرَد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تعاریف سلبی

1. functional action
3. concrete
3. form

همانند دیگر صورت‌های سمبلیک، هنر بازتولید صِرف یک واقعیت آن‌طور که کارگاه هستی به آن‌ها واقعیت بخشیده نیست. هنر یکی از راه‌هایی است که به بینشی اُبژکتیو از اشیاء و حیات بشری منجر می‌شود. هنر تقلید نیست، بلکه نوعی کشف واقعیت است.[۱]

اما در هنر این‌گونه ساده‌سازی مفاهیم و تعمیم مبتنی بر استنتاج، محلی از اعراب ندارد. هنر در جست‌وجوی کیفیات یا علل امور نیست، بلکه می‌کوشد تا شهود صورت اشیا (ادراک شهودی از صورت‌ها) را به ما ارائه دهد. بااین‌حال نباید این تصور پیش بیاید که هنر تکرارِ صِرف چیزهایی است که از قبل موجود هستند. هنر، کشفی حقیقی و اصیل است.[۲]

تجربهٔ زیباشناختی یا تجربهٔ ناشی از غور و سیر در هنر، یک حالت متفاوت ذهنی است که از سردی احکام نظری و وقار احکام اخلاقی خالی است.[۳]

همین که رویکرد روانشناختی را برمی‌گزینیم، راز هنر حل‌شده به نظر می‌رسد. اما هیچ مسئله‌ای نیست که از لذت و رنجْ کمتر مرموز باشد. بحث دربارهٔ این پدیدهٔ کاملا شناخته‌شده که صرفاً به زندگی بشری مربوط نیست، بلکه به زندگی به‌طور اعم راجع می‌گردد، کاری بی‌معنی است.[۴]

لذت داده‌ای درونی (یک معلوم حضوری) از تجربهٔ ما است. اما هنگامی که آن را به‌عنوان یک اصل روانشناختی در نظر بگیریم، معنای آن بی‌نهایت مبهم می‌شود.[۵]

نگاه هنرمند فقط به واکنش در برابر انطباعات حسی یا بازسازی آن‌ها اکتفا نمی‌کند و فعالیت آن منحصر به دریافت و ثبت انطباعات حاصل از چیزهای خارجی یا ترکیب این انطباعات به طریقی جدید و دلبخواهی نیست. یک نقاش یا موسیقی‌دان بزرگ به واسطهٔ حساسیت وی به رنگ یا اصوات تشخص نمی‌یابد، بلکه این امر به واسطهٔ قدرت او در استخراج یک زندگی پویای متشکل از صورت‌ها از مواد ایستا و ثابت تحقق می‌یابد. و فقط به این اعتبار است که ما می‌توانیم لذت را در هنر به‌طور اُبژکتیوشده (عینی‌شده) بیابیم.[۶]

هر اثر بزرگ هنری توسط یک وحدت ژرف ساختاریِ تشخص می‌یابد و ما نمی‌توانیم این وحدت را دو حالت متفاوتِ رویا و سرمستی که حالاتی کاملاً پراکنده و نامنظم هستند، به شمار آوریم. ما نمی‌توانیم از عناصرِ فاقد شکل یک کل ساختاری بسازیم.[۷]

از دیگر سو، صورت‌های هنر، صورت‌های تهی[۸] نیستند. آن‌ها نقشی کاملاً معین را در ساخت و سازمان‌دهی تجربهٔ بشری ایفا می‌نمایند. زیستن در قلمروی صورت‌ها به معنای گریز از مسائل زندگی نیست، برعکس، زیستن در قلمروی صورت‌ها تحقق یکی از نیرومندترین انرژی‌های زندگی است.[۹]

هنر مقید به عقلانیت امور یا رویدادها نیست و می‌تواند از تمامی قوانین احتمالی که زیبایی‌شناسان کلاسیک به‌عنوان قوانین اساسی هنر تلقی می‌کردند، تخطی نماید. هنر می‌تواند عجیب‌ترین و مضحک‌ترین دید را ارائه دهد و درعین‌حال عقلانیت ویژهٔ خود، یعنی عقلانیت صورت را حفظ نماید.[۱۰]

جدول شمارهٔ ۱

تعاریف ایجابی کاسیرر از هنر

۱. کاسیرر ۱۳۸۸: ۱۹۱ ۲. کاسیرر ۱۳۸۸: ۱۹۲ ۳. کاسیرر ۱۳۸۸: ۱۹۶ ۴. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۱۰

5. Cassirer 1944: 202

۶. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۱۳ ۷. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۱۷

8. empty forms

۹. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۲۱ ۱۰. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۲۲

طبق مطالب مندرج در جدول شمارهٔ ۲، برخلاف زبان و علم که واقعیت را تلخیص می‌کنند، هنر واقعیت را تشدید می‌کند و از این تشدید، فرایند انضمامی شدن صورت می‌پذیرد و از این طریق قلمرویی از صورت‌های محض[1] در عرصه‌های تجسمی، موسیقایی و شاعرانه پدید می‌آید. صورت‌های این قلمرو دارای کلیتی واقعی هستند. این قلمرو توسط صورت‌هایش در فرایندی خلاقانه ساخته می‌شود و این ساخته شدن از طریق تحقق خارجی[2] در موادی محسوس مانند خاک رُس، سنگ و حتی اوزان و رنگ‌ها و خطوط تحقق می‌یابد. هر هنری که این‌گونه در فرایند خلاقانهٔ خاص خود پدید می‌آید، زبان ویژهٔ خود را دارد که غیرقابل‌ترجمه به زبان هنر دیگر است و آن «شاکلهٔ صوری»[3] نام دارد. این امر معلول سمبلیسم هنر است که جهان‌شمول محسوب می‌شود. بنابراین مهم‌ترین امر در این میان، فرایند تولید خلاقانه‌ای است که هنر طی می‌کند و بدون این تولید، دریافتی در میان نخواهد بود. یعنی مخاطب، طبق اصول جهان‌شمول، هنر را مجدداً بازسازی می‌نماید. هنرمند نیز در حین آفرینش هنری، ابتدا جهانی را بر اساس صورت سمبلیک هنر به صورت انضمامی و تشدیدشده می‌آفریند. همین آفرینش است که حقیقت خاص خود، یعنی حقیقت صورت‌های محض را جدا از حقیقت اشیاء تجربه‌شده، دارا است. پس همان‌طور که علم به اندیشه و اخلاق به کنش انسان نظم می‌دهند، هنر نیز به ادراک نمودهای محسوس و قابل‌دریافت با حواس، نظم می‌بخشد. اصولاً هنر برخلاف علم، به تکثر صورت‌ها و تنوع شهودها نظر دارد و از این جهت دارای شناخت خاص خود است که با شناخت علمی تفاوت دارد. در نگاه علمی، تجربیات بر اساس مقولاتی مانند علیت و غائیت فهم و طبقه‌بندی می‌شوند، اما در هنر صِرفاً مفهوم‌سازی انجام نمی‌گیرد، بلکه تصویری غنی‌تر، زنده‌تر و رنگین‌تر از واقعیت ارائه می‌شود و بصیرتی ژرف نسبت به ساختار صوریِ[4] واقعیت ایجاد می‌شود. بنابراین از طریق جهان سمبلیک هنر می‌توان رویکردهای متفاوتی نسبت به واقعیت اتخاذ نمود و از یک جلوهٔ اشیاء به جلوه‌های دیگر آن‌ها گذر کرد.

1. pure forms
2. externalization
3. architectonic
4. formal structure

تعاریف ایجابی
زبان و علم تلخیص واقعیت هستند، اما هنر تشدید واقعیت است. زبان و علم روی یک فرآیند انتزاع تکیه می‌کنند ولی هنر را شاید بتوان به‌مثابه یک روند انضمامی کردن تعریف نمود.۵
هنر قلمروی صورت‌های محض است و در این عرصه، تجزیه و بررسی دقیق اُبژه‌های محسوس یا واکاوی تأثیرات آن‌ها منظور نظر نیست.۶
ما یک اثر هنری را در صورتی می‌توانیم درک کنیم که تا حدودی فرآیند خلاقانه‌ای را که باعث ساختن آن شده، بازسازی و تکرار کنیم. از عمل کردن مطابق این فرآیند است که عواطف و احساسات شدید بدل به کنش می‌شوند.۷
هنرمند نه تنها باید «معنای درونی» چیزها و حیات اخلاقی آن‌ها یعنی معنای درونی چیزها را احساس کند، بلکه باید به این احساسات وجود خارجی ببخشد . وجود خارجی بخشیدن و بیرون آوردن، به معنای تجسم مرئی یا محسوسی است که نه فقط در مواد واسطهٔ خاص مانند خاک رُس، برنز یا سنگ مرمر، بلکه در صورت‌های محسوس اوزان و رنگ‌ها و خطوط و اَشکال تجسمی نیز تجلی می‌پذیرد.۸
در واقع، هنر نوعی سمبلیسم است، اما سمبلیسم هنر را نه در حس تعالی، بلکه در نفوذ کامل جهانی آن، یعنی نفوذی دانست که در همه جا مورد پذیرش قرار گرفته است.۹
هنر به ما نوعی جدید از حقیقت را ارائه می‌دهد، اما این حقیقت، حقیقتِ چیزهای تجربی (اشیاء تجربه شده) نیست، بلکه حقیقتِ صورت‌های محض است.۱۰
علم به اندیشه و اخلاق به کنش ما نظم می‌دهد و هنر به ادراک ظواهر قابل دیدن، قابل لمس و قابل شنیدن ما نظم می‌بخشد . اگر به ما جای تلاش برای ارائه نظریه‌ای متافیزیکی از زیبایی، به سادگی تجربیات بی‌واسطهٔ خود را از اثر هنری تحلیل کنیم، می‌توانیم با قطعیت به هدف خود برسیم. هنر را می‌توان به‌عنوان زبانی سمبلیک تعریف نمود. اما اگر این‌گونه عمل کنیم، به جای اختلاف در نوع به اشتراک در جنس خواهیم رسید. در زیبایی‌شناسی‌های مدرن، این‌طور به نظر می‌رسد که مفهوم اشتراک در جنس به قدری مورد توجه واقع شده که مفهوم اختلاف در نوع عملاً فراموش گردیده است.۱۱
یک عمق مفهومی و همچنین یک عمق بصری به‌طور توأمان وجود دارد. اولی توسط دانش کشف شده و دومی در هنر آشکار گردیده است . در این‌جا ما نگران یکسانی قوانین نیستیم، بلکه متوجه تکثر صورت‌ها و تنوع شهودها هستیم. حتی هنر می‌تواند نوعی شناخت باشد، اما شناخت از نوع جزئی و خاص.۱۲
هنر به‌تنهایی به ما می‌آموزد که چگونه به چیزها بنگریم، نه این‌که صِرفاً آن‌ها را مفهوم‌سازی کنیم یا به کار بریم. هنر به ما تصویری غنی‌تر، زنده‌تر و رنگین‌تر از واقعیت به دست می‌دهد و بصیرتی ژرف‌تر نسبت به ساختار صوری واقعیت ارائه می‌کند. خصوصیت طبیعت انسان این است که او نمی‌تواند در یک رویکرد خاص و تنها به واقعیت محدود شود، بلکه وی می‌تواند نقطه‌نظر خود را انتخاب کرده و از یک جلوهٔ اشیا به جلوه‌های دیگر آن اشیا گذر کند.۱۳

جدول شمارهٔ ۲

۵. کاسیرر ۱۳۸۸: ۱۹۲
۶. کاسیرر ۱۳۸۸: ۱۹۳
۷. کاسیرر ۱۳۸۸: ۱۹۹
۸. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۰۶-۲۰۵
۹. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۰۹
۱۰. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۱۷
۱۱. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۲۲
۱۲. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۲۴
۱۳. کاسیرر ۱۳۸۸: ۲۲۵-۲۲۴

شرح و انتقاد

همان‌طور که گفته شد، هنر از دیدگاه کاسیرر یکی از صورت‌های سمبلیک قلمداد می‌شود. از سوی دیگر هنر و تاریخ با هم نسبت دارند و هنر امری فراتاریخی نیست. از دید کاسیرر تاریخ، خودمحور نیست، بلکه انسان‌هیئت[1] است. قواعدی که برای دانشمند الزامی است، برای تاریخ‌دان نیز همان شأن را دارد. تاریخ نیز «یک طرح ساختاریِ کلی» دارد که از طریق آن می‌تواند امور واقع (واقعیات) نامرتبط و پراکنده را طبقه‌بندی، منظم و سازماندهی نماید. هدف تاریخ دستیابی به یک «انسان‌شناسیِ اُبژکتیو[2]» است.[3]

روشِ تاریخیِ کاسیرر که برای تحلیل هنر و دیگر کنش‌گری‌های فرهنگی مورد استفاده قرار می‌گیرد، از رویکرد عملکردیِ کلیِ او پیروی می‌کند. تاریخ صورتی است که در آن قواعدِ رفتار بشری از طریق ساخت و بازتفسیرِ سمبلیک وجهۀ قانون می‌یابند. برای شناختِ کل، باید آن را در کنش‌های عملکردی‌اش ارائه نماییم. از سوی دیگر نیز اجزا، بازنمایانندۀ کل هستند. این خصیصه‌ای است که توسط سمبلیسم «طبیعیِ» آگاهی به عهده گرفته می‌شود.[4] از دیدگاه علمی و زبانی نیز «چنین تصور می‌شود که گویی واقعیت نه تنها از طریق انتزاعات علمی قابل‌فهم و وصول است، بلکه اساساً در چارچوب همین انتزاعات قرار می‌گیرد. اما با ورود به قلمرو هنر مشاهده می‌کنیم که این ادعا توهمی بیش نیست. وجوه ابعاد پدیده‌ها نامحدود و بی‌شمار است و لحظه به لحظه با یکدیگر فرق می‌کنند. کشف این نکته، یعنی بی‌کرانگی و پایان‌ناپذیری ابعاد پدیده‌ها یکی از بزرگترین امتیازها و از جمله عمیق‌ترین جذابیت‌های هنر است»[5].

جنبه‌های عملکردی و دیالکتیکیِ هنر در تجربۀ ناب زیباشناختی نیز ظاهر می‌شود. در جایی که با دخالت دادن عنصری از همدلی و آمادگی برای ورود به چشم‌انداز هنرمند، مایل به درک اثری هنری باشیم، رابطه‌ای دیالکتیکی نیز باید به دست آید. در این‌جا برخلاف ادعاهای نظریۀ لذت‌گرایی، به هیچ وجه مسئلۀ استحصال «لذت» از هنر مطرح نیست، بلکه مسئله بر سر دستیابی به حسی از آزادی است که از طریق جذب شدن در صورت‌های پویا و به نوبۀ خود، توسط بازسازی این صورت‌ها در راستای عملکردهای در حال ظهورِ جدید، حاصل می‌شود.[6]

اما یکی از مشکلات پیش روی فلسفۀ کاسیرر نحوۀ ارتباط زبان با هنر است، زیرا وی خصوصیت زبان را همانند علم در انتزاعی کردن می‌داند، اما عملکرد هنر را انضمامی کردن می‌بیند؛ لذا هنگامی که

1. anthropomorphic
2. objective anthropomorphism
3. Slochower 1949: 639
۴. سلوکوور ۱۳۷۴: ۶۶-۶۵
۵. همرایستر ۱۳۸۶: ۱۶-۱۵
۶. سلوکوور ۱۳۷۴: ۶۹

سخن از هنرهایی است که در زبان تحقق می‌یابند، کار دشوار می‌شود. البته

> کاسیرر تصدیق می‌کند که تضاد کامل و همه‌جانبه میان هنر و زبان قابل‌تصور و باورکردنی نیست، زیرا اعتقاد به چنین تضادی، باعث می‌شود که دیگر نتوانیم هنرهایی چون نمایشنامه، رمان و شعر را هنر بدانیم. از این‌رو وی در نهایت می‌پذیرد که سخن زیبایی‌شناسانه واسطهٔ میان عینیت]یا ابژکتیویتهٔ[علمی و شور تجربهٔ شخصی شود. البته کاسیرر تنها به بی‌مانندی و منحصربه‌فرد بودن زبانِ زیبایی‌شناسانه (هنری) اشاره می‌کند و به نحو روشن توضیح نمی‌دهد که چگونه و چرا زبان می‌تواند از ماهیت انتزاعی و مجرد خود رها شود و سرزندگی و روشنی اسطوره و هنر را پذیرا شود.[۱]

کاسیرر هنر را نوعی دگرگونی و استحاله[۲] می‌خواند، اما از ارائهٔ یک تحلیل دقیق دربارهٔ لحظه‌ای که این استحاله رُخ می‌دهد، سر باز می‌زند و از طریق به کار گرفتن اصطلاح «عشای ربانی»[۳] برای تشبیه این استحاله، به زبان دینی متمسک می‌شود. گرچه نمی‌توان رابطهٔ میان گفتمان‌های دینی و زیباشناختی را نادیده گرفت، اما استفادهٔ استعاری از زبان دینی نمی‌تواند مشکل اصلی کاسیرر، یعنی ایجاد ارتباط مجدد میان حوزهٔ مستقل هنر با دیگر تجلیات سمبلیک را حل کند. به همین دلیل ناچار می‌شود بارها در برابر این شبهه که دیدگاه او در خصوص استقلال هنر کاملاً شبیه به دیدگاه «هنر برای هنر» است – دیدگاهی که مورد قبول وی نیست – موضع‌گیری نماید. او برای رهایی از این مشکل باید نشان دهد روابطی میان صورت‌های هنری و واقعیت زندگیِ روزمره وجود دارد. کاسیرر این کار را با قبول این فرض که هنر واقعیتی دوگانه است، انجام می‌دهد. این واقعیت دوگانه عبارت است از این‌که هنر، هم صورت‌های مستقل است و هم بازنمایی واقعیت. «هنر نمایش فرم‌های تهی یا لذت بردن از آن‌ها نیست. آن‌چه که ما در صورت‌های هنری می‌بینیم آن است که هنر یک واقعیت دوگانه است، واقعیت طبیعت و واقعیت زندگیِ بشری. و هر اثر بزرگ هنری تفسیر جدیدی نسبت به طبیعت و زندگی به ما ارائه می‌کند». کاسیرر در نهایت صرفاً اشاراتی در خصوص رابطهٔ میان واقعیت و هنر، یا زندگی و صورت مطرح می‌نماید. بااین‌حال نظریهٔ زیبایی‌شناسی او در نهایت برای ایجاد ارتباط میان عوامل تاریخی و اجتماعی با هنر با شکست رو به رو می‌شود.[٤]

نتیجه‌گیری

نمی‌توان انکار کرد نظام فلسفی کاسیرر در زمینهٔ پدیدارشناسی اندیشهٔ اسطوره‌ای – در معنای هگلی – بسیار موفق عمل کرده و این احتمال همچنان به قوت خود باقی است که اگر طوفان‌های نظامی

---

۱. همرایستر ۱۳۸۶: ۱۶

2. transformation and transubstantiation

3. eucharist

۴. همان: ۱۷

و اجتماعی عصر فیلسوف نبود، شاید وی می‌توانست با فراغ خاطر و صرف وقتی بیشتر، نظامی مستحکم برای فلسفهٔ هنر خویش پی افکند و حتی مقولاتی نظیر آن‌چه برای اندیشهٔ اسطوره‌ای تعیین کرده بود، برای آن‌چه که شاید می‌توانست اندیشهٔ هنری قلمداد شود، تعیین نماید. لیکن فقدان هرگونه اشاره‌ای در این خصوص، ذهن را به این امر رهنمون می‌سازد که احتمالاً اندیشهٔ هنری در نظر کاسیرر، به‌نحوی ادامهٔ اندیشهٔ اسطوره‌ای باشد. این ادعا از آن‌جا مطرح می‌شود که همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، در پایان کتاب *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک، جلد دوم: اندیشهٔ اسطوره‌ای* به‌طور صریح گفته می‌شود ذهنِ اندیشهٔ اسطوره‌ای که وارد مرحلهٔ اندیشهٔ دینی شده، پس از زدودن تمامی تصاویر – در معنای تصورات ذهنی – برای رسیدن به انتزاع خالص، وارد مرحلهٔ اندیشهٔ عرفانی می‌شود. لیکن ازآن‌جا که درک مفاهیم و از آن مهم‌تر، انتقال و آموزش آن‌ها بدون تصویر و تصور ناممکن است، ذهن در این مرحله از کوشش برای انتزاعی‌سازی دست می‌کشد و به‌ناچار، تصویر و تصور را به خدمت می‌گیرد و این دقیقاً مرحله‌ای است که می‌توان آن را اندیشهٔ هنری خواند. زیرا در این مرحله، اگرچه همانند اندیشهٔ اسطوره‌ای از تصویر و تصور استفاده می‌شود، لیکن این کار، دیگر ضعف به شمار نمی‌آید و ذهن در پی حذف تصویر و تصورات نیست، بلکه آغاز مرحله‌ای است که اتفاقاً اساس کار بر تصویرسازی استوار می‌شود و این همان مرحله‌ای است که کاسیرر آن را آغاز هنر می‌خواند.

درعین‌حال موارد مذکور در بخش‌های تعاریف سلبی و ایجابی کاسیرر در هنر (جدول‌های ۱ و ۲) کاملاً با ویژگی‌های کلی اندیشهٔ اسطوره‌ای هماهنگی دارد. قلمداد شدن امر سوبژکتیو به‌عنوان امر اُبژکتیو، ممانعت از حضور استدلال عقلانی و مبتنی بودن بر کنش عملکردی همه رنگ‌وبویی از اندیشهٔ اسطوره‌ای دارند. لذا شاید بتوان بر اساس تعاریف فوق، هنر را انضمامی شدن اسطوره دانست. یعنی هنگامی که ذهن می‌کوشد تا تصاویر خود را از صورت انتزاعی و معقول به صورت انضمامی و محسوس به واسطهٔ صوت یا خط یا حجم ایجاد نماید، همان مقولات و فُرم‌های ادراکی خویش را به کار می‌بندد تا این بار واقعیتی مضاعف نسبت به جهان سوبژکتیوِ دارای شأن اُبژکتیو را رقم زند. هرچند مسلماً نمی‌توان فرایندی واحد را به همهٔ هنرها تعمیم داد و هر هنر با توجه به نظام خود، فرایندی ویژه خواهد داشت.

منابع

سلوکوور، هاری (۱۳۷٤)، "هنر و ادبیات در اندیشهٔ ارنست کاسیرر (رهیافت کارکردی)"، ترجمهٔ امیرحسین رنجبر، در *فصلنامهٔ هنر*، شمارهٔ ۲۸

کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۹)، *تاریخ فلسفه، ج ٦. از ولف تا کانت*، ترجمهٔ اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم: تهران

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۸)، *رساله ای در باب انسان: درآمدی بر فلسفهٔ فرهنگ*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم: تهران

کاسیرر، ارنست (۱۳۹۰)، *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک، جلد دوم: اندیشهٔ اسطوره‌ای*، ترجمهٔ یدالله موقن، انتشارات هرمس، چاپ سوم: تهران

کانت، ایمانوئل (۱۳۹٤)، *نقد عقل محض*، ترجمهٔ بهروز نظری، انتشارات ققنوس، چاپ اول: تهران

مرادخانی، علی (۱۳۸٤)، «مرگ هنر و نسبت آن با مسیحیت در نگاه هگل»، در *نامهٔ مفید*، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ٤۷ (نامهٔ فلسفی)

هارتناک، یوستوس (۱۳۹٤)، *نظریهٔ معرفت در فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ غلامعلی حداد عادل، انتشارات هرمس، چاپ چهارم: تهران

همرایستر، کای (۱۳۸٦)، «دربارهٔ زیبایی‌شناسی ارنست کاسیرر و احیای نظریهٔ کانت»، ترجمهٔ زهرا افتخاری، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۰۷ و ۱۰۸، صص ۱۸-۱٤

Cassirer, Ernst (1953), *An Essay on Man*: *An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Doubleday & Company, INC, Garden City, New York, Copyright, 1944, by Yale University Press

Cassirer, Ernst (1955), *The Philosophy of Symbolic Forms*: *Volume Two*: *Mythical Thought*, translated by Ralph Manheim, introductory note by Charles W. Hendel, New Haven: Yale University Press, London. Geoffrey Cumberlege. Oxford University Press

Friedman, Michael (2011), "Ernst Cassirer", in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/cassirer/

Houlgate, Stephen (2009), "Hegel's Aesthetics", in Stanford Encyclopedia

of Philosophy, https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/

Redding, Paul (2015), "George Wilhelm Friedrich Hegel", in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/hegel/

Slochower, Harry (1949), "Ernst Cassirer's Functional Approach to Art and Literature", in *The Philosophy of Ernst Cassirer*: *The Library Living Philosophers*, *Volume VI*, Edited by Paul Arthur Schilp, Evanston, Illinois

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی