هنر و ادبیات در اندیشه ارنست کاسیرر*

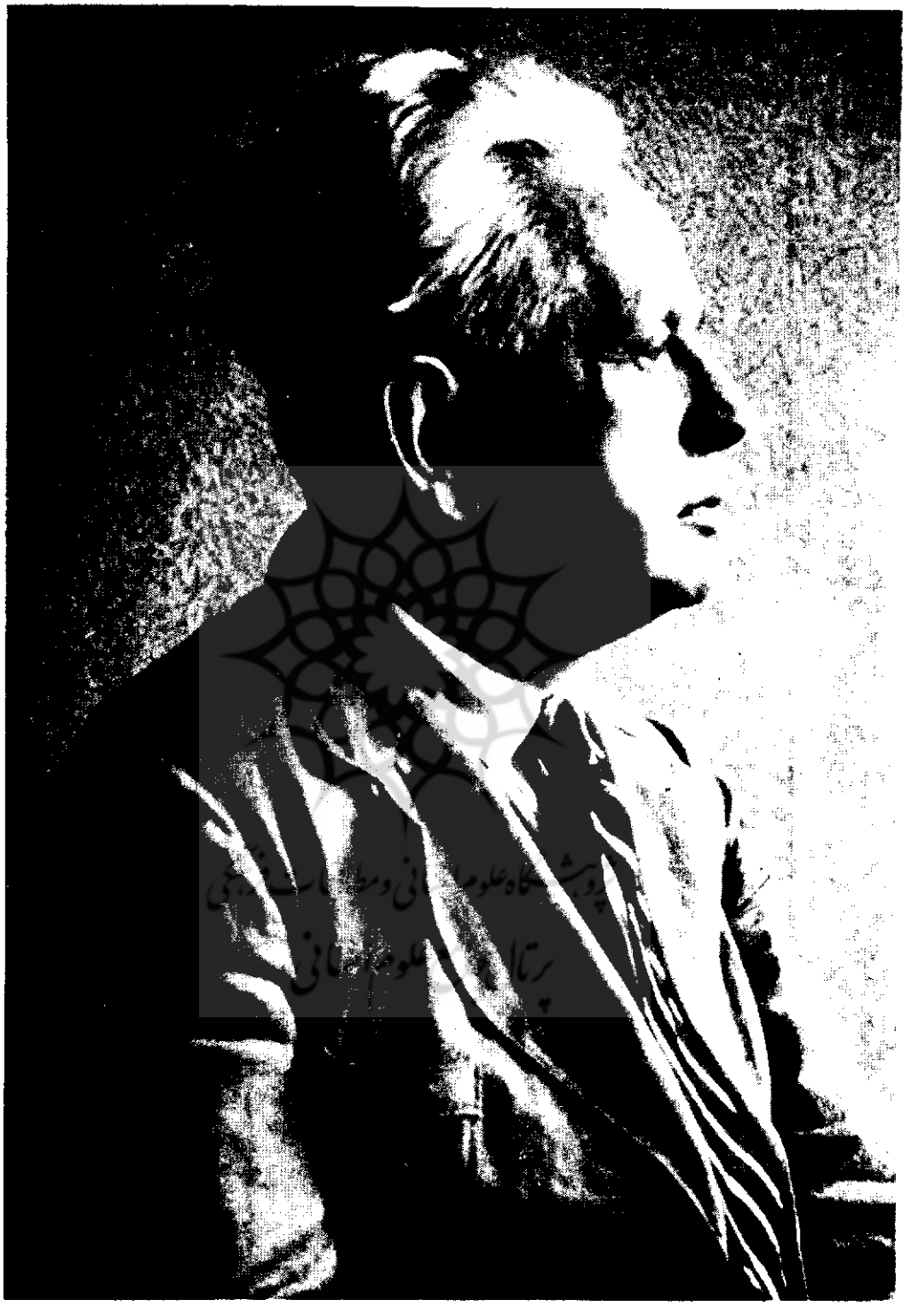
(رهیافت کارکردی)

ماری سلوکوود
ترجمهٔ امیرحسین رنجبر

هنر و ادبیات به نحو فراگیری جای‌جای آثار و نوشته‌های ارنست کاسیرر را اشغال کرده‌اند و این فراگیرندگی چنان است که مانند آن را در آثار هیچ فیلسوف مدرن دیگری، از زمان نیچه تاکنون، نمی‌توان یافت. چهار کتاب از کتاب‌های کاسیرر، به‌طرز جامع، به بحث از نظریه‌های زیباشناختی و بررسی آثار هولدرلین، لسینگ، شیلر، کلایست و گوته اختصاص یافته‌اند. به‌علاوه، مسایل مربوط به سرشت و روند صورت‌های هنری (art-forms) نیز در آثار عمومی‌تر وی مطرح می‌شوند.

مطالعه رأی و نظر کاسیرر دربارهٔ هنر و ادبیات مستلزم بررسی زمینهٔ آن در کل نظام فلسفی اوست. حتی وقتی کاسیرر دربارهٔ کارکردهای فرهنگی گوناگون می‌نویسد: «نمی‌توانند به یک مخرج مشترک احاله یابند» اصرار می‌ورزد که این کارکردها «یکدیگر را کامل می‌کنند و هر یک مکمل دیگری محسوب می‌گردد.»[1] در واقع جنبهٔ قابل‌توجه فلسفه کاسیرر، چنان‌که در *فلسفهٔ صورت‌های نمادین* و نیز در *رساله‌ای دربارهٔ انسان* بسط و گسترش یافته است، بیان این امر است که علم، زبان، اسطوره، دین، تاریخ و هنر، وحدت سازمندی را شکل می‌بخشند که در یک چارچوب ساختاری مشترک جای گرفته است. هرچند کاسیرر، به پیروی از کانت، تا حدودی برای هنر استقلال قایل می‌شود، لیکن هنر را مرحله‌ای در روند فرهنگ انسانی به‌حساب می‌آورد و آن را سخت تحت تأثیر جهت‌دهنده‌های اصلی و بنیانی فرهنگ انسانی می‌داند. بدین‌سان کاسیرر مبادی و اصولی را مطرح می‌کند که بر اساس آن‌ها درام یونانی با فلسفه یونانی اتصال و ارتباط پیدا می‌کند، هم‌چنین ادبیات و زیباشناسی کلاسیک و رمانتیک با نظام‌های فلسفی لایبنیتس، نیوتن، شفتسبری، کانت، فیشته، روسو و هگل[2].

باید به این نکته توجه داشت که علی‌رغم آن‌که مسایل هنری بخش کامل و منسجمی از فلسفه کاسیرر



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محسوب نمی‌شوند، اما به نوعی شاخص‌ترین طریقه در بسط و گسترش روش و نظام [فلسفی] او به‌شمار می‌روند. این مقاله می‌کوشد تا نشان دهد که درک دیدگاه کاسیرر دربارهٔ هنر و ادبیات در گرو به‌دست‌دادن گزارش کاملی از مقولهٔ بنیانی او، یعنی «کارکرد» (Function) است. کارکرد مقوله‌ای است که برحسب آن روش دیالکتیک در خصوص [تمامی] صورت‌های مادی و انضمامی‌ای به‌کار می‌رود که به‌نوعی کنش آزاد اجتماعی رهنمون می‌گردند و از سوی دیگر با همین صورت‌های مادی و انضمامی مورد بررسی و سنجش قرار می‌گیرند. این امر با تحلیلی از ۱ـ تمهیدات و اصول عمدهٔ کاسیرر، ۲ـ تعیّن این اصول در رهیافت کاسیرر به الف) هنر و نظریهٔ زیباشناسی ب) شخصیت‌های ادبی، به‌ویژه گوته، به تفصیل مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

سرانجام با رجوع به مسایل هنر و نقد ادبی که در دنیای امروز مطرح‌اند، به محدودیت‌ها و نیز طراوت و تازگی اندیشه‌های کاسیرر در این‌خصوص، می‌پردازیم.

روش

نخستین حسّی که مطالعهٔ آثار کاسیرر در خواننده برمی‌انگیزد این است که این آثار رسالاتی فاضلانه‌اند که دربارهٔ تاریخ فلسفه، علم، فرهنگ و هنر به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. کاسیرر بیش از آنکه تمایلی به روشن‌کردن موضع خود داشته باشد، علاقه‌مند به نقل آرا و نظریه‌های دیگران است و در واقع همین امر موجب به‌نقدکشیده‌شدن آثار وی شده است. درست است که آثار کاسیرر حاوی نقل‌قول‌های بسیار از منابع بی‌شمار است و درست است که مطالعات وی دربارهٔ نظریهٔ زیباشناسی، دربارهٔ گوته و... رشد و گسترش تاریخی این نظریه و این‌قبیل شخصیت‌های ادبی را دنبال می‌کند. اما، ارایه این‌همه اسناد و مدارک و [نقل‌قول‌های بی‌شمار] صرفاً موضوعی برای پژوهش فاضلانه نیست. این که کاسیرر به طرزی خاص روش تاریخی را به‌کار می‌گیرد، چنان‌که خواهیم دید، کارکرد مشخصهٔ روش فلسفی اوست.

دغدغهٔ اصلی و آغازین کاسیرر در تمام تحقیقات خود، مسئلهٔ روش است. او می‌نویسد: «کل وحدتِ صورت عقلانی (intellectual form) که یک نظام را در خود جای می‌دهد، سرانجام در «روش» بنیاد می‌گیرد.» «در هر فلسفه‌ای روش عینی‌ترین و شخصی‌ترین عنصر به‌حساب می‌آید.» به اعتقاد کاسیرر اختلاف در روش، موجد اختلاف در جهت و مسیری می‌گردد که محتوا در پیش گرفته است. این همان نکته‌ای است که وی می‌خواست در بحث از فلسفهٔ تاریخ لامپرشت (Lamprecht)، استفاده شیلر وکلایست از مفاهیم کانتی و [اساساً در بحث] از این‌قبیل برداشت‌ها، مطرح کند. در این‌قبیل تحلیل‌ها، کاسیرر آن‌قدر که متوجه روش است به محتوا و نتیجه توجهی نشان نمی‌دهد. روش یعنی آنچه که محتوا و نتیجه از خلال آن حاصل می‌شوند و اصولاً در روش است که این‌دو بنیاد می‌گیرند.[۳]

عموماً گفته می‌شود که روش کاسیرر عبارت است از بررسی کُنش و واکنش جزئی و کلی در نوعی فرایند پویای دیالکتیکی. او به بررسی دقیق و موشکافانهٔ نقطه‌نظر فرد در تأثیر و تأثر متقابلی که با دیدگاه جمعی دارد و نیز درآمیختگی این نقطه‌نظر با سنّت فلسفه، می‌پردازد. به‌عنوان مثال، وی در رساله دربارهٔ هولدرلین می‌پردازد به این امر که شاعر در بسیاری از اصول عقاید ایدئالیسم آلمانی سهیم است، اما نشان می‌دهد که این اصول عقاید در نزد شاعر معنا و اهمیت متفاوتی دارند و رنگ و بوی دیگری به خود می‌گیرند، زیرا در مورد وی این اصول عقاید در پیش‌فرض‌های عقلانی دیگری ریشه دارند. به همین دلیل کارهای هولدرلین با اصول عقایدی که از بنیان‌گذاران ایدئالیسم به امانت گرفت فرق می‌کند. روی‌هم‌رفته، همین «فرایند دوگانهٔ داد و ستد» است که کاسیرر به تعقیب آن می‌پردازد، مانند هنگامی

که از روابط گوته و افلاطون، اسپینوزا و نیوتن بحث می‌کند یا از روابط روسو و کلایست با کانت و یا از دیگر روابط این‌چنینی.[۴] کاسیرر در جای‌جای آثار خود با آهنگی دیالکتیکی به‌پیش می‌رود تا آنچه را که شخصیت‌ها و جنبش‌های مختلف را از هم جدا می‌کند و در عین‌حال با هم یکی می‌سازد، نشان دهد.

اما این توجه به روش و تمرکز بر آن به‌هیچ‌وجه به‌خاطر انکار اصول و مفروضات اولیه نیست. یقیناً کاسیرر خود را از جوهرِ (Substance) متافیزیکی، به‌عنوان مقوله‌ای سنتی، دور نگاه می‌دارد. وی به شیوهٔ مکتب ماربورگ، که خو بدان تعلق دارد، شئ فی‌نفسهٔ (Thing - in - itself) کانت را به فرایندی پایان‌ناپذیر و پویا بدل می‌سازد. لیکن او نیز انگ‌های سنتی پوزیتیویسم، تجربه‌گرایی و فردگرایی را به‌دور می‌ریزد. به نظر او [صرف] احتساب داده‌های (data) تجربی، نمی‌تواند هیچ قانونی به‌وجود آورد، و قانون فردگرایانه‌ای که با انتزاع از تجلی‌های جزئی حاصل شده باشد، به اعتقاد کاسیرر، چیزی نیست مگر «فقیرکردن واقعیت (reality).» در ضمن تمرکز کاسیرر بر روش را نیز نمی‌توان به ابزارگرایی دیویی مربوط دانست؛ زیرا او مخالف انکارِ پراگماتیک جوهر و یقین است. پراگماتیسم تا آن‌جا که حقیقت و سودمندی را با هم یکسان می‌انگارد، چیزی جز «تکیه‌کلامی فلسفی» نیست. پیشرفت در دانش را احتیاج و اختلاف‌نظرهای مربوط بدان رقم نمی‌زند، «بلکه اصل موضوعیِ کلی و عقلانی مبنی بر وحدت و استمرار» آن را معین می‌کند. تمامی صورت‌های فعالیت بشری باید تا «منشائی مشترک» تعقیب و پی‌گیری شوند، باید در «اصول ساختاری کلی»شان جای داده شوند. یک فلسفه فرهنگ به امور واقع (Facts) به‌چشم «یک نظام، یک کل اُرگانیک» می‌نگرد. فلسفه باید به ایدهٔ تغییرناپذیری و ثبات وفادار بماند.[۵]

ایدهٔ یک اصل عمده (leading principle) مستلزم آن است که، تا اندازه‌ای، جزء، حاکی از کل باشد. اما سرشت خاص مشکل کاسیرر، یافتن نوعی روش‌شناسی است که جزء به مدد و از خلال آن کل را بازنمایاند و به‌واسطهٔ این روش‌شناسی جزء نیز به‌نوبهٔ خود در کل بازنمایانده شود. خلاصه آن که هدف روش او کشف اصولی است که در کارکرد و صورت‌شان خود را نشان می‌دهند.

نظم ترتیبی به‌منزلهٔ ساختار کارکردی

کاسیرر برای بیان این اصل از اصطلاح «نظم ترتیبی» (serial order) استفاده می‌کند. مسئله‌ای که در این‌جا عنوان می‌شود این نیست که عناصر گوناگون چه ویژگی‌های مشترکی دارند، بلکه یافتن شرایطی است که مطابق با آن‌ها یک عنصر با نظم و ترتیب در جای خود قرار می‌گیرد و به عنصری دیگر اتّصال می‌یابد و از آن سرچشمه می‌گیرد. کاسیرر این مطلب را در *فلسفهٔ صورت‌های نمادین* این‌گونه صورت‌بندی کرده است:

> مجموعه‌ای از روابطِ الف، ب، ج، و... به یکدیگر «بستگی» دارند و باید این‌چنین درک شوند، ناگزیر بر حسب قاعده‌ای به هم اتصال می‌یابند که بر اساس آن «صدور» یکی از دیگری را بتوان معیّن نمود و پیش‌بینی کرد... عناصر الف، ب، ج، و... به‌شیوه‌ای در کنار یکدیگر جای می‌گیرند که می‌توان آن‌ها را در یک مجموعهٔ x_1، x_2، x_3، x_4 به‌منزلهٔ روابطی مورد ملاحظه قرار داد که [هر یک] به‌وسیلهٔ یک «عضو عمومیِ» معیّن مشخص می‌شود.[۶]

اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین پاره، معرِّف عناصر ساختاری است، عناصری نظیر توافق یا تخالف، همانندی یا ناهمانندی. این نکته را با پدیدهٔ حافظه نیز می‌توان توضیح داد. این‌همه باید در زمان نظم یابند و جای داده شوند. «چنین جای و جایگاهی بدون ادراک زمان به‌عنوان یک شمایِ کلی ممکن نیست ــ یعنی ادراک

زمان به‌عنوان یک نظم ترتیبی که تمامی وقایع فردی را شامل می‌شود.» آنچه در این‌جا مورد نظر است و در پی آنیم مطابقت‌های متشابه در حیطهٔ گونه‌گونی‌های تجربی (emprical) اند. هم کتاب *جوهر و کارکرد* و هم کتاب *فلسفه صورت‌های نمادین*، تأکید بر این امر دارند که کل (whole) را نباید به‌عنوان مطلقی خارج از حیطهٔ تجربه ممکن در نظر آورد. «کل چیزی جز کلیّت (totality) منظّم خود این تجربیاتِ ممکن نیست.»[۷] نظم ترتیبی برای یک نظام فلسفی اهمیت فوق‌العاده دارد و چنین نظامی را یاری می‌کند تا «در آن هر صورت مجزا، معنای خود را صرفاً از طریق موضعی به‌دست آورد که اشغال می‌کند؛ [و مراد از این موضع] جایی است که محتوای این صورت مجزا با توانایی، فردیت روابط و دلالت‌هایی مشخص می‌گردد که این صورت از خلال آن‌ها با دیگر نیروهای انسانی و سرانجام با کلیّت این نیروها پیوند می‌خورد و اتصال می‌یابد.» در مورد فرهنگ، «صورت درونی» متشابه در «اصل مشروط کنندهٔ ساختار آن فرهنگ» قرار می‌گیرد که در این ساختار، رابطهٔ فردی به‌خاطر روابط متقابلی که با دیگر نیروهای انسانی دارد، یگانگی (uniqueness) خود را از دست نمی‌دهد. این امر منجر به ایجاد نوعی وحدت پایدار در الگوهای بنیانی (Grundgestalten) می‌گردد. درست همین شبکهٔ ارتباطی که در ان محتویات جداگانهٔ آگاهی درهم تنیده شده‌اند، حاکی از گونه‌ای ارجاع (reference) به دیگر محتویات است. این‌قبیل ارجاعات گویای آن‌اند که آگاهی صورت‌های معیّن دارد.[۸]

وحدتی که بدین‌سان حاصل می‌شود «وحدتی کارکردی» است. این وحدت دستخوش تغییر و تحوّل می‌گردد؛ تغییر و تحولی که «روی به‌سوی *ثبات و تلائم* (Constancy) دارد، گو این‌که ثبات و تلائم [نیز از سوی دیگر] آگاهی را به تغییر و تحوّل وا می‌دارد.» عینیّت (Objectivity) به‌صورتی کارکردی معیّن می‌شود، یعنی «به شکل و شیوهٔ تعین کارکرد.» شئ فی‌نفسه را (thing in itself) جدای از کارکردش درنظرآوردن اشتباهی بیش نیست. صورت‌های انسانی که مهر عینیت کارکردی را بر خود دارند، حیات عالم واقع (Reality) را برمی‌سازند. و مسئله عالم واقع، امری است که دیگر به پدیدارشناسی فرهنگ انسانی مربوط می‌شود.[۹]

وحدت کارکردیِ کاسیرر به‌هیچ‌وجه *مادهٔ اولیهٔ* به‌خصوصی نیست، و جزو ساخته‌های فلسفی یا نتایج ویژهٔ تفکر فلسفی او به‌حساب نمی‌آید. وحدت کارکردی در واقع با مفهوم علیّت (Causality) درمی‌آمیزد که، برخلاف مفاهیم و مسایل مکانیکی و غایت‌شناسانه (teleologic)، به‌دنبال یافتن «فرایند خلاّق» است. از این نقطه‌نظر و با توجه به چنین رهیافتی «وجه ممیزهٔ» انسان، «سرشت متافیزیکی یا فیزیکی او نیست ــ بلکه کار اوست... این نظام فعالیت‌های انسانی است که حلقهٔ «انسانیت» را تعریف و تعیین می‌کند.» فلسفهٔ کاسیرر جوهر را به کارکرد و ماهیت را به رابطه تبدیل می‌کند.

ارزش روش ساختار کارکردی در این است که نه‌تنها به ما اجازه می‌دهد تا نظم را در ارتباطِ «واقع» (real) با «واقع» حفظ کنیم، بلکه دست ما را بازمی‌گذارد که از «واقع» به‌سوی «ممکن» برویم. این روش ما را قادر می‌سازد که، برای مثال، در یک مجموعه رنگ، اختلاف رنگ‌ها را تشخیص دهیم، حتی اگر پیش از آن هرگز آن رنگ‌ها را ندیده باشیم. کاسیرر، طرح ولفلین (Wölflin) را دیدگاهی ساختاری در تاریخ هنر می‌داند. ولفلین از مطالعه و بررسی «اسلوب‌های هنریِ» (art-modes) مختلف، مقولات «کلاسیک» و «باروک» را بیرون کشید. این اصطلاحات واقعاً گویای دوره‌های تاریخی خاصی [در تاریخ هنر] نیستند و اصلاً چنین کاربردی ندارند، بلکه تنها نمایانگر الگوهای ساختاری کلّی‌اند. ولفلین به‌طور دایم به آثار رافائل، تینتان، رامبراند و ولاسکوئز اشاره می‌کند؛ اما آنچه در پی آن است و در این آثار

در نظر دارد «شمایی» ("The Schema") است که این آثار تجسّم بخشیده‌اند. از تأکید کاسیرر بر فرایند خلاق کار آدمی، چنین برمی‌آید که عالم واقع هرگز نمی‌تواند تهی و پوچ باشد. «نوعی فرایند پیش‌روندهٔ تعیُّن» مسئله‌ای است که در روح تصوّر هرمان کوهن (H. Cohen) از «کار بی‌پایان» "unendliche Aufgabe" نهفته است.[10] این‌جاست که روش تاریخی به‌منزلهٔ بخش کامل‌کنندهٔ رهیافت کارکردی کاسیرر ظاهر می‌شود.

فرایند تاریخی و آزادی

روش تاریخی کاسیرر مبتنی بر نوعی سمت‌گیری ایدئالیستی است، و کُنش سازنده‌ای که وی مطرح می‌کند ترجمان همین سمت‌گیری است. کاسیرر، در حالتی وفادار به شناخت‌شناسی نوکانتی، معتقد است که صور فرهنگ، از زبان تا هنر، هیچ‌یک به عینیّات فیزیکی اشاره ندارند و بدان‌ها ارجاع نمی‌یابند، بلکه تجلیّات عواطف و افکار و تصورات انسانی‌اند. افکار و تصورات، کارکردی مولّد و سازنده دارند و باید مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند و این مطالعه و بررسی به حاصل نهایی کار آن‌ها ارتباط ندارد، بلکه فرایند کار آن‌ها را شامل می‌شود. ما به‌جای آنکه این افکار و تصورات را در منظر صورت ایستای کامل‌شده آن‌ها بنگریم «می‌خواهیم، آن‌ها را در حالت «پویایی خلاّقشان درک کنیم.» فرایند تاریخی رسانه‌ای است که ذات خلاقانه و پویا و کارکردی ـ دیالکتیکی جهان آدمی از خلال آن، در زمان تحقق (Concretize) می‌یابد. این به‌هیچ‌وجه یک بازنگری محسوب نمی‌شود، بلکه نوعی ساخت یا «گونه‌ای پیشگویی گذشته» است. واقعیت سمبولیک خود مستلزم «بازسازی سمبولیک است.» و از آن‌جا که موضوع تاریخی، حیات و فرهنگ بشری است، به‌معنای دقیق کلمه علم نیست، و آخرین کُنش یا به‌عبارتی کُنش سرنوشت‌ساز آن، همواره به تخیّل مربوط می‌شود.[11] زمان تاریخی ناب، چنان‌که برگسون (Bergson) فکر می‌کرد، امری بیولوژیکی نیست، بلکه درست به‌اندازه لحظه‌ای اندیشمندانه، با نوعی کنش اراده درمی‌آمیزد. کاسیرر هم‌چنین با نیچه که می‌گوید مطالعهٔ تاریخ قدرت‌های فعالانه ما را سست و نابود می‌کند، به مخالفت برمی‌خیزد. وی می‌نویسد اگر تاریخ را درست به‌کار گیریم «احساس مسئولیت‌مان را با توجه به آینده، تقویت می‌کند.» ما گذشته را مطالعه می‌کنیم، اما نه بدان‌خاطر که به بهشت گمشده بگریزیم. برعکس، «تا آن‌جا که ذهن آدمی... در مسیری آینده‌نگرانه (futureistic) گسترش می‌یابد، می‌تواند خود را در چارچوب گذشته پیدا کند.» همان‌طور که گوته می‌گوید، میل ناب در این‌جا نیز باید «مولّد» (Productive) باشد: باید گذشته را از پردهٔ ابهام بیرون کشم «تا آن را چونان چیزی دیرپا و بردبار بفهمم و ببینم.»[12] مطالعهٔ تاریخ را دیدگاه آینده‌نگرانهٔ ما رقم می‌زند. تحلیل خود کاسیرر از ربط (Connection) تاریخی میان عقل (Logos)، عدالت (Dike) و جهان (Kosmos) در فلسفهٔ یونانی، تحت تأثیر «اظطرابی صورت گرفت که بر آزادی انسانی سایه افکنده است.» می‌دانیم آینده‌مان به‌شدت به مخاطره می‌افتد مگر آنکه موفق شویم، حقیقت و عدالت، لوگوس و عدالت را درست به همان صورتی به هم وصل کنیم که یونانیان در تاریخ بشر این کار را کردند. صورت تاریخی با عنصر آزادی درمی‌آمیزد.

این عنصر مانع از آن می‌شود که تاریخ را علم به‌معنای دقیق کلمه در نظر آوریم. مع‌الوصف این‌طور هم نیست که نتیجه بگیریم [تاریخ] نوعی بوالهوسی ذهنی است. تاریخ خود مرکز (egocentric) نیست، بلکه انسان محور (anthropomorphic) است. همان اصول و قواعدی که رعایت‌شان برای یک عالم واجب است، در کار تاریخ‌دان نیز به‌چشم می‌خورند. تاریخ در عین‌حال «نوعی طرح ساختاری عمومی» نیز دارد که

بـه‌وسیلهٔ آن مـی‌توانـد وقـایع (facts) پـراکـنده را طبقه‌بندی کند، منظم سازد و سازمان دهد. هدف تاریخ دست‌یافتن به گونه‌ای «انسان‌گرایی عینی» است.

روش تاریخی کاسیرر کـه در تـحلیل هـنر و دیگـر فعالیت‌های فرهنگی به‌کار مـی‌گیرد در واقـع نـاشی از رهیافت کارکردی اوست. تاریخ صورتی است که در آن قوانین رفتار انسانی از طریق ساخت سمبولیک و تفسیر مجدّد، تصویب می‌گردند. برای آن‌کـه کـل (whole) را بشناسیم، باید آن را در کنش‌های کارکردی‌اش به نمایش بگذاریم. از سوی دیگر اجزا، کل را بازمی‌نمایانند. ایـن خاصیتی است که سـمبولیسم «طـبیعی» آگـاهی، آن را پذیرفته است.[۱۳]

دیالکتیک ساختار کارکردی

رویـهٔ تـاریخی کـاسیرر حـاوی مـفهومی (notion) دیالکتیک است مبنی بر این‌که هرگونه کوشش خلاّق به فرایند پویای واقعیت یاری می‌رساند و ایـن کـار را بـا همان جایگاه دراماتیکی که در ایـن فـرایـند دارد انجـام می‌دهد. کاسیرر در مخالفت با روش «جایگاه ساده» بـا وایتهد هم‌عقیده است. او هیچ‌گونه یا این ــ یا آنی میان رویه‌های توصیفی و دقیق نمی‌بیند، اما در برخورد با دو جنبهٔ مختلف یک مسئلهٔ کلی هر دو را به هـم مـربوط می‌کند و به‌کار می‌گیرد. روشـی خـاص را نـیز از میـان روش‌هـای روانشـناختی، جـامعه‌شناختی و تـاریخی برنمی‌گزیند، چنـان‌که میـان طـرفداران هـنر *برای هـنر* (l'art pour l'art) و یا روش مخالف آی.ای. ریچاردز معمول است. او حتی نظریه ویندلباند و ریکـرت را رد می‌کند، یعنی همان نظریه‌ای که می‌گفت تـاریخ نـوعی منطق افراد است، در حالی که علوم طبیعی نوعی منطق کلیّات (universals) محسوب می‌شود. کاسیرر متذکر می‌شود که «اندیشه همواره کلّی است»، و اضافه می‌کند که حُکمْ نیز حـاوی عـنصری جـزئی است. درست در جایی کـه دیگـران تنـاقضات (antinomies) لاینـحل می‌بینند، کاسیرر به‌دنبال موضعی می‌گردد که از آن‌جا آن تناقضات را بتوان به‌عنوان جنبه‌های جزئی و ناتمام کلّی وسیع‌تر و پردامنه‌تر نگریست. «این ویژگی ذات آدمـی است که رهیافت خاص و واحدی به عالم واقع ندارد و به چنین چیزی محدود نـمی‌شود، امـا مـی‌توانـد [در این‌خصوص] نقطه‌نظری برای خود برگزیند و بدین‌سان از یک جنبه به جنبه دیگـر راه یـابد.» در نـتیجه، کـلّی (general) و جزئی، محتوا و صورت، عنصر و رابطه تبدیل می‌شوند به همبستگی‌های متقابل. چنین اتحادی میـان [امـر] نـمونه‌ای (typical) و [امـر] خـاص (specific) «نوعی گرامرِ کارکردِ سـمبولیک» بـه‌وجود می‌آورد.[۱۴] این مسئله مربوط می‌شود به تصور کاسیرر از «نظریه».

در رسالهٔ *جوهر و کارکرد*، صورت معرفت با صورت علوم دقیق یکسان انگاشته شده است. در کتاب *فلسفه صورت‌های نمادین* مفهوم «نظریه» بسط می‌یابد تا نشان دهد که صورت‌های نظری ناب و انگیزه‌ها برای جهـان ادراک حسّی (Perception) نیز حاصل می‌شوند. لیکن در کتابی دیگر که پیش از *فـلسفه صورت‌هـای نمـادین* به‌رشتهٔ تحریر درآمده بود میـان کـلیّتِ (universality) حاصل در ریاضیات و فیزیک ریاضی، و کلیّت حاصل در زمینه‌هایی که ادراک حسّی دخالت دارد، تمایز قایل می‌شود. ریاضیات طرز عملی انتزاعی را پیش مـی‌گیرد [یـعنی] «از میـان اعیـانی مـتعدد تنهـا خـواص (properties) مشابه را در نظر می‌گیرد و باقی را از نظر دور مـی‌دارد.» و درست این‌جاست کـه مـحدودیّتش آشکـار مـی‌شود. «بـه‌واسـطه ایـن‌گونه تـحویل (reduction)، آنچه صرفاً جزء محسوب می‌شود، جای *کلّ* حسی اصیل و اولی را می‌گیرد. اما این جزء مدعی آن است که کل را ویژگی مـی‌بخشد و تـبیین مـی‌کند.» درنظرگرفتن و انتخاب‌کردن بر اسـاس اصـل مشـابهت، کاری یک‌سویه‌نگرانه است، زیـرا بـه «اشیـا و خـواص آن‌ها» توجهی نشان نمی‌دهد. بدین‌سان با عبور از جزئی

بـه کـلی «بـه نـتیجه‌ای متنـاقض‌نما (Paradoxical) رهنمون می‌شویم... و آن این‌که هر تـمهید مـنطقی کـه دربارهٔ شـهود حسـیِ داده (given sensous intuition) به‌کار می‌بندیم، تنها به این درد می‌خورد که ما را هرچه بیش‌تر و بیش‌تر از آن شـهود جـدا و دور مـی‌کند.» بـه همین دلیل، منطق مدرن بـه مـدد کـلیّت انضمـامی بـه مخالفت با کلیّت انتزاعی برمی‌خیزد. و حتی اگـر ایـن شکل از منطق (یعنی منطق مفهوم ریاضی کـارکرد) بـه ریاضیات محدود و منحصر نباشد و در زمینه‌های دیگر نیز قابل اطلاق و اعمال باشد، [هم‌چنان]: میان فضای ادراک حسی و فضـای هـندسی تمـایز بـاقی است. در فضای ادراک حسی، تفاوت فضا به *محتوای* احسـاس (sensation) مربوط می‌شود. و این در فضای هندسی اصـلاً مـطرح نـیست. در این‌جـا «اصـل، هـمگنیِ (homogeneity) مطلقِ نقاط فضایی، تمام تفاوت‌ها را انکار می‌کند، مانند تفاوت بین بالا و پایین، که فقط بـه رابـطهٔ اشیـای بـیرونی بـا اجسـام مـربوط مـی‌شود، و بدین‌سان به عینی جزئی که به صورتی تجربی داده شده تعلق می‌گیرد.» منطق ریاضیات و منطق فیزیک ریاضی «بـه‌هیچ‌وجه... ایـن همـان انگـاشتن روش‌هـای دقـیق (exact) و توصیفی (descriptive) را روا نمی‌دارد.» این‌جاست که تقابل میـان عـلم و هـنر جـلوه مـی‌کند. همان‌طور که در کـار دانشـمندان بـزرگ عـلوم طـبیعی به‌هرحـال عـنصری از «بی‌سـابقگی و بـاروری» یـافت می‌شود، نوع خاص انتزاع ایـن دانشـمندان واقـعیت را فقیر می‌کند. علم بیش‌تر به یکپارچگی قوانـین مـربوط می‌شود تا به تنوع و گوناگونی شهود، بیش‌تر به ژرفای مفهومی و دنبال‌کردن پدیده‌ها تا علل و اسباب نخستین آن‌ها مربوط می‌شود تا صورت‌های بـصری، سـمعی و ملموس مربوط به پدیده‌ها.[۱۵]

هـنر بـه‌منزلهٔ دیـالکتیک کـلیت انضمـامی (Concrete Totality)

به‌نظر کـاسیرر دیـالوگ افـلاطونی، صـورت عـقلانی و اساسی هـرگونه دیـالکتیک است. و هگـل را بـه‌عنوان سامان‌دهندهٔ این روش می‌ستـاید. امـا مـحدودیت کـار هگل را در این می‌بیند که در دیالکتیک او نتیجه، مولود حرکت ناب تفکر است و نیز در این که این نتیجه داعیهٔ ختم‌کردن و نهایی‌بودن دارد. به‌طور یقین هگل، از چیزی به‌نام «کلی انضمامی» (Concrete universal) سخن گفت، و در بخش دوم از *پدیدارشناسی*، *فلسفهٔ تاریخ* و در جاهای دیگر، کوشید تـا در طـرح دیـالکتیک خـود جایگاهِ (location) هسـتیِ (existence) فـیزیکی و فردی را نشان دهد. لیکـن کـاسیرر دیـالکتیک هگـل را حرکتی می‌داند که در اصل در قلمرو ایدهٔ اندیشنده سیر می‌کند. به‌علاوه دیالکتیک هگل در ادعـایش مـبنی بـر داشتن «سنتزهای» جامع، در واقع به حـریم کُنش‌هـا و عواطف انسانی تجاوز می‌کند.

کـاسیرر بـر *انضمـامی‌بودن* (*Concreteness*) و *مادی‌بودنِ* (*materiality*) صور فـرهنگی اصـرار دارد. کاسیرر قطب‌هایِ ثنویِ متافیزیکیِ سنتی را به یکدیگر متصل و مربوط می‌کند تا نشان دهد که «کارکرد محضِ امرِ مـعنوی را بـاید در استکمـال انضمـامی‌اش در امـر فیزیکی جستجو کرد.» و این بدان‌خاطر است که هنر در انجام این وظیفه، کـه بـه اعتقـاد کـاسیرر در غـنی‌ترین کارکرد واقعیت یـافت مـی‌شود، مـطلوب‌ترین مـوضع ممکن را دارد. فلسفهٔ کاسیرر خود فصیح‌ترین بیانش را در بحث از هنر و ادبیات بازمی‌یابد. در این‌جا نوشتهٔ او به اوج جذابیت و سـرزندگی مـی‌رسد و هـم‌آهنگ بـا موضـوع مـورد بـحث از استعـاره، سـبک و قـوهٔ خیـال (imagery) بهره می‌گیرد.

تصویری (image) که هنر از واقعیت به ما می‌دهد به‌مراتب «رنگـین‌تر، سـرزنده‌تر و غـنی‌تر» از تـصویری است که عـلم از واقـعیت بـه مـا می‌نمـایاند.[۱۶] و ایـن بدان‌خاطر است که هنرمندان و نویسندگان دیـالکتیکی مادی ـ محتوایی را به‌جای دیالکتیک انتزاعی ـ مفهومی

می‌نشانند. وانگهی آنان به واقعیت نزدیک‌ترند، یعنی واقعیتی که در آن ادعا نمی‌کنند راه‌حل نهایی ستیز (conflict) را یافته‌اند، بلکه این ستیز را در عمل با تمام ژرفایش در معرض نمایش می‌گذارند. بر این اساس، کاسیرر «دیالکتیکِ احساس» هولدرلین را می‌ستاید و نیز «دیالکتیک نمایشیِ» کلایست را که بیش از آنکه از تمایلات و اندیشه‌ها سرچشمه گیرد، زاییدهٔ صورت‌ها و ویژگی‌ها است. در حالی که دیگر صور فعالیت سمبولیک، کلی و جزئی را با هم ترکیب می‌کنند، هنر به‌شدت به این هدف نزدیک می‌شود، زیرا با نوعی سمبولیسم *پایدار* (*immanent*) و از خلال آن ارتباط برقرار می‌سازد. پایداری آن به طوری دوگانه جلوه می‌کند: هر اثر هنری فردیت خاص خود را دارد و این فردیت خاص دارای صورت حسی است. این فقط شامل هنرهایی نمی‌شود که مواد را تغییرشکل می‌دهند [(اشاره به دخالت دست و مادی‌بودن دارد ـ م.)]، هنرهایی مانند معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی و...، بلکه شعر و موسیقی را نیز دربر می‌گیرد، یعنی هنرهایی که به واسطه‌ای حسی کار می‌کنند و اثر می‌گذارند یعنی تصاویر ذهنی، اصوات و ریتم‌ها. از نظر کاسیرر شیوه و طرح، «عناصر و آفات ضروریِ فرایند باروراند.» یک هنرمند صرفاً «احساس» نمی‌کند؛ او باید آنچه را احساس می‌کند و به‌صورتی مرئی و شنیدنی به خیال درمی‌آورد یا در همان عالم خیال تجسم می‌بخشد، بیرونی کند (externalize). او صرفاً «با یک واسطهٔ جزئی ــ نظیر سفال، برنز، یا مرمر ــ کار نمی‌کند، بلکه با صور حسی، ریتم‌ها، الگوهای رنگی، خطوط و اشکال تغییرپذیر سروکار دارد... به‌دور از هرگونه رمز و رازی، [این مجموعهٔ وسیع مواد برای کار هنرمند] آشکار و عیان‌اند.» شکسپیر در *رؤیای نیمه‌شب تابستان*، این جنبه از تخیل (imagination) شاعرانه را به تصویر می‌کشد:

و، آن‌چنان‌که تخیل، صور اشیای ناشناخته را
تجسّم می‌بخشد،
قلم شاعر آن‌ها را به اشکال، مرئی می‌گرداند،
و هیچ و پوچ را، نامی و مکانی برای سکوت
اعطا می‌کند.

این امر که رئالیست‌های قرن نوزدهم همّ خود را بر «جنبهٔ مادی اشیا» نهاده بودند و سخت توجه‌شان را معطوف بدان کرده بودند، از آن‌جهت بود که «نسبت به دشمنان رمانتیک خود، بینش هوشمندانه‌تری در خصوص فرایند هنر داشتند.» کروچه (Croce) نیز با کوچک و حقیرشمردن عامل مادی (که معتقد بود تنها ارزش فنی دارد و خالی از هرگونه اهمیت زیباشناختی است) مرتکب اشتباه می‌شود.[۱۷]

مفهوم «صورت»، در طرح کاسیرر، مفهومی محوری است. و، این اصطلاح، با توجه به آنچه از فلسفهٔ او برمی‌آید، به معانی کارکردی گوناگونی اشاره دارد. می‌توانیم چهار معنای متفاوت را که در عین‌حال با یکدیگر تداخل نیز دارند، از یکدیگر بازشناسیم.

۱ - صورت به‌منزلهٔ تجسّم مادی.

۲ - صورت به‌منزلهٔ ساخت سامان‌یافته.

۳ - صورت به‌منزلهٔ بازسازی خیالی و تعالی (tcanscendence).

۴ - صورت به‌منزلهٔ قانون، یا به‌منزلهٔ اصل کارکردی متحدکننده در میان پدیده‌های مختلف.

اگر کاسیرر هنر را سخت گرامی می‌دارد به‌خاطر آن است که هنر این جنبه‌های گوناگون و متنوع صورت را با یکدیگر ترکیب می‌کند. پیش از این از صورت هنری (art-form) به‌منزلهٔ تجسّم مادی سخن گفته‌ایم. لیکن هنر، چیزی بیش از صورت مادی است؛ یعنی در واقع ماده را شکل می‌دهد و بدان سامان می‌بخشد. هنر به‌راستی آن‌گونه که طبیعت‌گرایان (naturalists) ادّعا می‌کنند «تقلید» (imitation) واقعیت نیست و چیزی است بیش از «بیان» هیجانی، چنان‌که کروچه و نظریه‌پردازان رمانتیک بدان باور دارند. هنر، هیجان را به

طریقی منضبط و از خلال کُنشی از ساخت، بیان می‌کند. لیکن این کُنشِ ساخت، هنر را ذهنی نمی‌سازد. آثار عظیم هنری «وحدتی عمیق و تداومی پردامنه را آشکار می‌سازند» که در وحدت ساختاری‌شان جای دارد، و به‌واسطهٔ همین وحدت ساختاری است که به تجربه سامان می‌بخشند و آن را بازمی‌سازند. فرایند گزینش (selection)، در عین‌حال نوعی فرایند تعیُّن (objectihication) نیز محسوب می‌شود.

قانون، مانعی بر سر راه صورت هنری نیست، بلکه حاوی عنصر تعالی یا آزادی است. چنان‌که انسان محوری‌ترین حرفه‌های فرهنگی نشان می‌دهد، هنر ساختاری غایت‌شناسانه دارد، و گویای «فعالیتی زاده ذهن است.» این فعالیت، تأثرات حسّی را منفعلانه دریافت نمی‌کند، بلکه بدان‌ها حیاتی پویا می‌بخشد. ذات سمبولیک هنر، آن را به فراسوی بیان و بازنماییِ (representation) صرف می‌راند، یعنی به‌سوی «نوعی تشدید واقعیت». هنر در عین هم‌نوایی با وظیفه بنیانی مشابهی که دیگر صور فرهنگ نیز برعهده دارند، برخلاف علم، عناصر شخصی و فردی را حذف نمی‌کند، بلکه این دو عنصر را تشدید می‌کند. صورت‌های هنری نه ایستا (static) که خاص (specific) اند. تحقق صورت‌های هنری، فرایند مداومی است که نظمی متحرک را آشکار می‌سازد، نظمی که فرایند پویای خود زندگی است. صورت‌های هنری، «در جهانِ آبستنِ امکاناتِ نامتناهی که در تجربه حسی روزمره هم‌چنان نامتحقق باقی می‌مانند»، احساسات‌مان را به «حالتی آزاد و فعال» بدل می‌سازد. آزادی بار دیگر برای کاسیرر مهم‌ترین ارزش به‌شمار می‌رود، آزادی در شکل‌بخشیدن و ساختن حیات انسانی، درست مطابق با حدود و ثغوری که صورت‌های ساختاری جهان تحمیل می‌کنند.[۱۸]

جنبهٔ کارکردی و دیالکتیکی هنر در تجربه ناب زیباشناختی نیز ظاهر می‌شود. در جایی که مایل به درک اثری هنری باشیم، با دخالت‌دادن عنصری از همدلی (empathy) و آمادگی برای ورود به منظَر (persective) هنرمند، باید [ایجاد] رابطه‌ای دیالکتیکی را نیز مدّنظر داشته باشیم. در این‌جا برخلاف ادعای نظریهٔ لذت‌گرایانه (hedonistic)، به‌هیچ‌وجه مسئله کسب «لذّت» از هنر مطرح نیست؛ بلکه مسئله بر سر به‌دست‌آوردن حسّی از آزادی است که از خلال جذب‌شدن در صورت‌های پویا و به‌نوبهٔ خود به مدد بازسازی این صورت‌ها در جهت کارکردهای پدیداری تازه، حاصل می‌شود.

نظریهٔ زیباشناسی

کاسیرر مقولهٔ کارکرد را در تحلیل و توصیف خود از مواد جزئی ارایه می‌کند. و در چنین حالتی این مقوله در کارکرد انضمامی خود معنای کامل‌تری می‌یابد. مطالعات کاسیرر در زمینهٔ هنر و ادبیات دربرگیرندهٔ تحلیل نظریه‌های زیباشناختی، بررسی کار منتقدان و هنرمندان و مداقهٔ آثار هنری خاص است. اصل غیبت کارکردی کاسیرر اساساً به شیوه‌ای عملی می‌شود که یک تز عمومی در شکل ویژه‌اش ظاهر می‌شود و استدلال اصلی همواره در میان انبوهی داده‌های مفصّل تاریخی جای می‌گیرد.

گزارش تاریخی کاسیرر از نظریه‌های زیبایی‌شناختی (نیز فلسفی و اخلاقی) حاکی از آن است که گسترش تدریجی این نظریه‌ها به جایی می‌رسد که ایده‌های آزادی و صورت به شکل کارکردهای متقابل ظاهر می‌شوند.[۱۹] کاسیرر می‌نویسد زیبایی‌شناسان ماقبل کانت (گوتشد، بودمر و برایتینگر) سخت تحت سیطرهٔ مقولات خردگرایانه بودند. آلکساندر باوم‌گارتن در رسالهٔ *إستتیکا* (*Aesthetica*)ی خود، بین منطق تخیّل و منطق خرد (reason) تمایز قایل می‌شود، اما تخیل را به مرتبهٔ نازل‌تری احاله می‌کند. در این‌جا زیبایی‌شناسی به‌منزلهٔ پایین‌ترین سطح کارکرد منطقی شناخته می‌شود

و نه به‌عنوان کارکردی فرا-منطقی (extra-logical). مفهوم صورت در این‌جا و نیز در نزد نئوکلاسیسیت‌های فرانسوی و ایتالیایی، صورتی از خرد است و نه صورت ماده حسّی. هنر چیزی جز بازتولید زیبا [ی موجود] در طبیعت نیست و جایی برای آزادی یا نیروی تخیل در نظر گرفته نمی‌شود. از طرف دیگر نظریهٔ رمانتیک منحصراً در تخیل آزاد [و بی‌قید و بند] شاعرانه اصرار می‌ورزید و آن را کلید قفل واقعیت می‌دانست. با برطرف‌شدن تمایز میان شعر و فلسفه، هنر بیش از آن‌که به اثر هنرمندی فردی اطلاق شود، تبدیل به محصولی کلی (جهانی universal) گردید. تأکید بر هنر به‌منزلهٔ بازنماییِ سمبولیکِ نامتناهی (infinite)، موجب شد تا رمانتیست‌ها دیگر جایی برای جهان متناهی (finite) تجربهٔ حسی باقی نگذارند. آزادی کلی و جهانی آنان در ماورای این جهان صورت [های] معیّن و متناهی قرار داشت.

بحث تاریخی بر سر جنبش‌های زیبایی‌شناختی، در کنار تحلیل [آثار و افکار] نویسندگانی آورده می‌شود که دربارهٔ زیبایی‌شناسی قلم زده‌اند. این کار از بررسی‌های عموماً فلسفی و زیبایی‌شناختی آثار شفتسبری، لایبنیتس، کانت، فیشته، شلینگ، روسو، هردر، هامان و وینکلمان تا تحقق راستین نظریهٔ هنر در دراما و شعر لسینگ، هولدرلین، شیلر و از همه مهم‌تر گوته را دربر می‌گیرد. در جای‌جای این بحث کاسیرر سعی در نشان‌دادن نقاط اتفاق و نیز وجوه افتراق نویسندگان مختلف دارد. و با توجه به شیوه کار و رعایت اصول موردنظر، در هر مورد از روشی متفاوت بهره می‌گیرد.

کاسیرر در آثار لسینگ، شیلر و گوته، امتزاجی دیالکتیکی از آزادی و فرم در ادبیات آلمانی می‌یابد که در نزدیک‌ترین فاصله با کانت به‌عنوان نیرومندترین انگیزهٔ این جریان قرار دارد. لسینگ معتقد بود که دراما باید مورد بررسی و آزمون واقع شود و دلیل انجام این کار را نیز نه‌تنها به‌خاطر نقطهٔ اوج و نتیجهٔ آن بلکه به‌خاطر *قانون* ساخت آن می‌دانست. لسینگ مدت‌ها پیش از کانت، در آزادیِ نبوغ خلاّق، سرچشمهٔ ضرورت هنرمندانه را درک کرد. نبوغ آنچه را قواعد صوری عینی می‌طلبند، «آزادانه» انجام می‌دهد. و در تأکید بر این امر که حرکت (action)، جزء و عنصر ابتدایی شعر است، اظهار کرد که متعلّق (objective) هنر ناگزیر محصول جنبش درونی است.

کاسیرر بسط و گسترش آرا و آثار شیلر را پی‌گرفت و متوجه شد که از [داشتن] کمال‌مطلوبی سعادت‌گرایانه و خردگرایانه از حقیقت تا نگریستن به هنر به‌عنوان امری آزاد و خودمختار (autonomous) (و نه ابزاری برای حقیقت و اخلاق) را دربر می‌گیرد. شیلر به مدد کانت دریافت که هنر، صورت و غایت خود را در خود می‌یابد و نیز متوجه شد که زیبایی‌شناسی به‌صورت واسطهٔ میان دو قلمرو نظری و عملی، فعالیت می‌کند. اما در حالی که کانت خواهان این واسطه است یا برای وجود آن *استدلال* می‌کند، شیلر، به‌عنوان یک هنرمند، یک‌چنین واسطه‌ای را می‌شناسد. *اصولِ* کانت، به *غرایز* (*Triebe*) شیلر تبدیل می‌شوند. شیلر امتداد و تحلیل را نه به چشم رابطه‌ای ایستا میان مفاهیم و تصورات بلکه به‌عنوان فرایندی پویا می‌نگرد. دقیقاً این‌جاست که روش استعلایی کانت می‌رود که جای خود را به روش دیالکتیکی پیروانش بسپارد. «برای ایجاد تضاد بنیانی میان ماده (stuff) و صورت (یعنی تضاد میان پذیرندگی ماده و خودبه‌خودی‌بودن صورت)، کانت به‌عنوان تحلیل‌گری استعلایی دست به عمل می‌زند و... شیلر به‌عنوان یک درام‌نویس.» *غریزهٔ بازی* و *بازیگریِ* شیلر، غریزهٔ صورت و غریزه ماده را با هم تألیف می‌کند، [یعنی دو غریزه‌ای] که به قلمرو ایده‌ها تعلق دارند، اما در عین‌حال فارق از جهان حسّی نیست. زیبایی در نزد او یعنی «آزادیِ مجسَّم». حاصل مقایسهٔ یک اثر ناب هنری با صورتی ارگانیک و زنده در این است که هر دو را قاعده‌ای خودداده (self-given) رقم زده است. و

این‌جاست که شیلر عظیم‌ترین تفکر دیالکتیک حسّی را به ظهور می‌رساند.[۲۰]

گوته

برخورد کاسیرر با شخصیت‌ها و نظریه‌های تاریخی چنان است که گه‌گاه خواننده احساس می‌کند که او خود را با آنان یکسان می‌انگارد. این امر ناشی از تصوّر او از گذشته است، مبنی بر این‌که گذشته را باید به‌منزلهٔ نیرویی زنده مورد بررسی قرار داد و نه امری صرفاً مؤثر در زمان حال. به اعتقاد او گذشته عمیقاً و شدیداً در حال تنیده است. لیکن کاسیرر میان حقیقت و خطای تاریخی بزرگ‌تر یا کوچک‌تر، یعنی میان اعتبار و محدودیت، فرق می‌گذارد و بدین‌وسیله می‌توانیم از طریق آنچه معرفی می‌کند به موضع خود او پی ببریم. اما در یک مورد، این تمایز تقریباً محو می‌شود. و این اتفاق در بحث کاسیرر از گوته روی می‌دهد که خواننده خیال می‌کند شباهت کاملی میان نویسنده و موضوع وجود دارد. واقعاً هم، برخی از فرمول‌های کاسیرر دربارهٔ نقش صورت در هنر با آنچه که او به گوته نسبت می‌دهد یکسان است. مانند اصل «نظم ترتیبی» که کاسیرر آن را کاملاً در توضیح و معرفی روش گوته در علوم طبیعی شرح داده بود. کاسیرر در این‌جا موافق با سنت آلمانی است که به‌خصوص از نیچه تا توماس‌مان امتداد می‌یابد و به گوته به چشم نمونه‌ای الهام‌بخش می‌نگرد.

در تحقیقات کاسیرر در رابطهٔ تاریخی میان صورت و آزادی گوته را دارای بیش‌ترین پیشرفت می‌بینیم.[۲۱] از نظر شیلر قانون طبیعی در ستیز با ایدهٔ آزادی است؛ و به اعتقاد گوته آزادی هم‌آهنگ با طبیعت است. بدین‌سان شیلر *امر* اخلاقی آزادی را وسیع‌ترین مقوله می‌داند. از نظر گوته، خودِ هستی عینی، دست‌مایهٔ آزادی است.

کاسیرر در روش خود از رهیافت سنتی به گوته (در قالب اصطلاحات «مراحل» و «دوره‌ها») که به‌جای یک کل، اجزا را در اختیار می‌گذارد، پرهیز می‌کند. مسئله نشان‌دادن وحدت درونی و صور بنیانی زندگی گوته است، همین‌طور شعر او، درامای او، علم او و...، «نشان‌دادن این‌که چگونه قانونی واحد در همه‌حال به‌اجرا درمی‌آید... حال‌ها و صورت‌هایی که سمبول‌های واحدِ یک ارتباط زنده و جانداراند.» این روشی است که خود گوته در یافتن «نقطهٔ بارور» و محوری به‌کار گرفت. وانگهی قدردانی از کار گوته، مستلزم چیزی بیش از توجه و تمرکز صرف بر نتایج [حاصل از آن] است. رهیافت باید شکلی کارکردی داشته باشد: نتایج باید چنان نشان داده شوند که گویی از خلال فرایند راستین هنر و زندگی او به منصهٔ ظهور رسیده‌اند.

این هنر هلنی بود که گوته را در شکل‌بخشیدن به اندیشه‌هایش یاری داد. هنر هلنی به گوته آموخت که محتوا (content) و ذاتِ (essence) هنر و طبیعت متشابه‌اند.

چنان که طبیعت را، با تمام عظمتش
تنها خداوند از نیستی به هستی آورده است
به همان‌سان در پهنهٔ هنر نیز
مفهومی از جاودانگی نهفته است.

از آن‌پس، دیدگاه گوته دربارهٔ هنر تغییر کرد و به‌سوی نمونه‌ای یا به‌قول خودش «صورت نخستین» (Urbild) شدن متمایل گردید. این نمونه، شِمایی (Schema) ثابت نیست، بلکه «معیاری (norm) است که جز از طریق تغییرات منظم ساختاری فردی (از یک ساختار به ساختار فردی دیگر) قابل درک و فهم نیست.» این امر مانع از روش انتزاع (abstraction) نیست ــ و خود گوته هم این روش را نه‌تنها رد نکرد بلکه به‌کار گرفت. لیکن روش انتزاعی گوته خود را از پدیدهٔ فردی جدا نمی‌کند، بلکه در تمام ترکیب‌های مربوط به آن، کلیت را به نمایش می‌گذارد. این یک معیار پراگماتیک نیست، زیرا در جستجوی فرایندهای ساختاری است که در آن‌ها عناصر متمایز در یکدیگر نفوذ می‌کنند. هنگامی که کاسیرر می‌نویسد گوته به روشی منطقی متمایل شد

که مبتنی بر تداوم اجزای فردی بود ــ بیش از آنکه مبتنی بر *طبقات* (*classes*) باشد ــ گویی روش منطقی خود را بازگو می‌کند. (لازم به ذکر است که این اجزای فردی، مجموعه‌هایی ایجاد می‌کنند که با اصول ثابت و استواری به یکدیگر مربوطانند.) به اعتقاد کاسیرر، اصطلاح «پدیدهٔ غایی» (Ultimate Phenomenon) گوته، مفهوم افلاطونی ایده‌های جاودانی را با مفهوم «پدیدهٔ حسی»، ترکیب می‌کند. «پدیدهٔ غایی» در نقش دیالکتیکی آنتی‌تزهای «قطبی‌شدن» (*Polarität*) و *ازدیاد و افزایش* (*Steigerung*) ظاهر می‌گردد و سرانجام به آنتی‌تز بنیادی سکون و حرکت تقلیل می‌یابد. هر شعر کامل گوته گواه بر درآمیختن حرکت و ساختار، فردیّت و کلیّت و آزادی و صورت است. هر بودنی استکمال خود را در شدن می‌یابد و شدنی وجود ندارد مگر شدنی که در آن وجود حاضر نباشد. در این حالت که ما دو امر را (یعنی دو امر «همبود» (Simultaneous) و «متوالی» (Successive)) یکی می‌انگاریم، در واقع به سطح «ایده»ها می‌رسیم.

اما فقط می‌توان مسیرِ (direction) این فرایند، و نه مقصد (goal) آن، را شناخت. ذات تمامی سمبولیسم‌های راستین در این‌جاست که جزئی (Particular) بازنمایندهٔ کلی (general) است ــ نه چونان رؤیا و سایه، بلکه بر اساس صورتبندی گوته «مانند آشکارکردنِ زنده و بی‌واسطهٔ امر ژرف»[۲۲]. در این‌جا گوته به بزرگ‌ترین هنرمندان، مانند لئوناردو داوینچی، پهلو می‌زند. اندیشهٔ او مبنی بر این‌که «امر زیبا شکستن مهر قوانین پنهان طبیعی است، قوانینی که تا ابدالآباد از نظر ما مخفی می‌مانند اگر که به ظهور نرسند و تحقق نیابند»، عیناً مفهومی است که لئوناردو در سر داشت.

این حاکی از رابطهٔ گوته با متافیزیک سنتی است. کاسیرر در مقالهٔ «گوته و افلاطون» خود می‌نویسد اگر شدن در تفکر افلاطون حدّ (limit) معرفت محسوب می‌شد، از نظر گوته به‌نوعی پیش‌فرض یا صورتی از معرفت تبدیل می‌شود. گوته نیز مانند یک هنرمند، هیچ تناقضی میان ایده و تجربه نمی‌دید. یک اثر هنری خواهان تحقق حسی ایده است. گوته نیز مانند افلاطون، امر زیبا را نوعی بیان یا تجلی حقیقت و قانون می‌دانست. اما از نظر گوته این حقیقت را نمی‌توان سنجید یا با حقیقتی دیگر جابه‌جا کرد. حقیقت آن در گرو تصویر (image) آن است، یعنی در گرو عظیم‌ترین عنصر ظهور. افلاطون هنر را رد می‌کند زیرا از طبیعت به‌سوی ایده راه نمی‌یابد، بلکه در بازتولید تصویر درنگ می‌کند. اما از نظر گوته هنر قلمروی بود که در آن آدمی هم می‌توانست از جهان کناره گیرد و هم خود را به سخت‌ترین شکل ممکن اسیر آن سازد. در هنر ما دیگر در فضای حسی نیستیم، لیکن در حوزه امر مفهومی ـ تصوری (perceptual) قرار می‌گیریم. هنر میانجی راستین میان ایده و ظهور است.[۲۳]

اندیشهٔ «مادیِ» (Corporeal Thinking) گوته بار دیگر در بحث کاسیرر از آثار هنری خاص، نظیر *پاندورا* (*Pandora*) و *فاوست* (*Faust*) جلوه‌گر می‌شود. تحلیل کاسیرر از *پاندورا* نشان می‌دهد که «چگونه تصویر هنرمند به‌تدریج شکل ایده به خود می‌گیرد و ایده جامه تصویر و احساس (sensation) بر تن می‌کند». این ایده، در تضاد با تفکر افلاطونی (که با درام شاعرانه رابطه‌ای درونی دارد) از صورت حسی برخوردار است. و «صورت» به عالم برین وابستگی ندارد، بلکه در دل زندگی و پویایی آن پدیدار می‌گردد. لیکن، حقیقت غایی این است که آدمی هرگز نمی‌تواند قلمرو صورت را درک کند. قدرت صورت‌بخشی راستین آدمی نه در تفکر و تأمل او بلکه در خلق صورتی است که زندگی و واقعیت در قلمرو عمل (action) به‌دست می‌آورد. و این‌چنین است که گوته، جهان بدون صورت عمل را با جهان بصری غیرفعال آشتی می‌دهد. همین

نکته در فاوست ظاهر می‌شود. دست‌های فاوست حجاب از چهرهٔ هلن (Helen) برمی‌گیرند. حکمت نهایی فاوست در این است که معنای زندگی را کار دست جمعی انسان‌ها می‌داند. [و سرانجام] رهایی او نه در دنیای زیبایی، که در جهان عمل به‌وقوع می‌پیوندد. هدف اصلی و نهایی، رهایی نوع بشر است. کاسیرر نتیجه می‌گیرد که «جهان آزادی از جهان صورت سر برمی‌زند... و هستی این آزادی تنها در گرو آن است که به‌طور مستمر بشود (becomes). درست برخلاف ایدئالیسم فردگرایانهٔ اومانیسم آلمانی، در این‌جا با یک کمال مطلوب اجتماعی تازه مواجهیم.[۲۴]

یکی از خدمات قابل‌توجه کاسیرر، مقالات او دربارهٔ تحقیقات علمی گوته است. کاسیرر با آنان که معتقداند این تحقیقات چیزی جز توهّمات شاعرانه نیست و از همین‌رو آن‌ها را به فراموشی می‌سپارند به مخالفت برمی‌خیزد. او می‌خواهد نشان دهد که مخالفت گوته با روش فیزیک ریاضی، صرفاً یک پدیدهٔ تاریخی [و بالطبع نامربوط] نیست.

تحقیقات علمی گوته وجه ارگانیک تولیدات شاعرانهٔ او محسوب می‌شوند. به همین‌سان نقد گوته از علم قرن هجدهم بسیار شبیه نقد او از شعر قرن هجدهم است. او فلسفهٔ هنر بووالو (Boileau) و فلسفهٔ گیاه‌شناسی لینه (Linné) را از یک زاویه مورد نقد قرار می‌دهد و محکوم می‌کند: هر دو پدیدهٔ جزئی را به‌خاطر تمایل خود در راه رسیدن به‌کلی فدا می‌کنند.

گوته معتقد بود که پدیده‌ها خود فرمول‌ها (formula)ی نهایی‌اند، البته به شرطی که در ارتباط ژنتیک‌شان مورد ملاحظه قرار گیرند، ارتباطی که حافظ کیفیت مفهومی آن‌هاست. پدیدهٔ غایی گوته، اصل «نهایی» اوست که در فراسوی آن دیگر «چرا»یش را نمی‌پرسد. نزدیک‌ترین معادل پدیدهٔ غایی «زندگی» است. و این بدان‌معناست که این اصل، نوعی راه‌حل نهایی نیست، بلکه فقط می‌توان آن را به‌نوعی بزرگ‌ترین و آخرین مشکل به‌حساب آورد. گوته برای «حل دوباره» این مشکل، تنها یک راه می‌شناسد: عملاً، در قلمرو عمل. او از یا این - یا آنِ روش عرفانی و نیز روش انتزاعی علمی پرهیز می‌کند. نیز اصراری هم در یافتن راه میانه‌ای [از این روش‌ها] ندارد. در عوض، گوته مشکل را به‌نوعی *بداهت* تبدیل می‌کند تا از خلال عمل حل و رفع گردد. کاسیرر اصل گوته را نقل می‌کند: «نظریه و تجربه در ستیزی معنایی با یکدیگرانند. هر وحدتی که از خلال تفکر به‌ثمر رسد، وهم است [و باطل]؛ تنها از خلال عملکرد و فعالیت است که این‌دو [نظریه و تجربه] به وحدت دست می‌یابند.»

ارزش گوته در اهمیتی است که [امروزه] برای ما دارد. «مشکلاتی که او متوجه آن‌ها شد [هنوز] برای ما مطرح‌اند و در انتظار حکم: ما این مشکلات را مشکلات خودمان می‌پنداریم.» تقرب‌جستن به گوته نباید بر اساس ستایش و تکریم استوار باشد. به‌قول خود گوته: «گرامیداشت واقعی یک مرد صاحب نبوغ، عمل است.»[۲۵]

نقد

ارزیابی کار کاسیرر در گرو آن است که روش کارکردی را برای نظام فلسفی او و «جایگاه» آن نظام به‌کار بندیم. جهت‌گیری نوکانتی کاسیرر راه او را به‌سوی «نظم ترتیبی» ایدئالیستی بازکرد. اندیشهٔ او مبنی بر این‌که انسان «حیوانی سمبولیک» است که قدرت بازسازی دارد، واقعیت را اساساً امری برساختهٔ تفکر می‌داند. و این ما را با تعدادی مشکلات و ابهامات در کار کاسیرر مواجه می‌کند.

۱. سبب لغزش نظام‌های ایدئالیستی آن است که در توجیه و تعلیل شر و خطا دچار مشکل می‌شوند، یا به‌عبارت دقیق‌تر اساساً ناتوان از چنین توجیه و تعلیلی هستند. با وجود اصلاحاتی که کاسیرر در ایدئالیسم سنتی به‌وجود آورد (از طریق مفهوم عینیت کارکردی

انضمامی) تحلیل او سخت متوجه خلاقیت تاریخی است، یعنی کل خلاقیت تاریخی را چیزی می‌داند که اعتبارش را از خلال جایگاه و نظم حفظ می‌کند و از طریق همین دو عنصر سرانجام به کل (whole) می‌پیوندد. از همین‌روست که کاسیرر مایل است تا تاریخ و ارزش (value)، *آنچه هست و آنچه نیک است*، را با هم یکی کند. یقیناً تمایزی که کاسیرر به‌صورت حسّی [میان پدیده‌ها] قایل می‌شود او را برحسب موقع به نقادی (و گاهی اوقات هم ردّ مسایل) رهنمون می‌گردد.[۲۶] اما چنین نقدی از کاسیرر بسیار بعید است و [اگر هم باشد] معمولاً با این نظر که حتی یک دیدگاه ضعیف هم به آشکارشدن حقیقت یاری می‌کند، ملایم می‌گردد. بدین‌سان میان آنچه گسترش می‌یابد و آنچه باید گسترش بیابد، [از جهت تمیز این‌دو از یکدیگر] ابهام ایجاد می‌شود. کاسیرر به‌ندرت الگو یا آموزه‌ای را در تضاد بنیانی با الگو یا آموزه دیگر می‌بیند. دیالکتیک کاسیرر اصولاً دیالکتیکی *آشتی‌بخش* است. وی اگرچه رهیافت منطقی به هنر را مورد نقد قرار می‌دهد، لیکن معتقد است که زیبایی‌شناسی خودگرایانهٔ لایبنیتس حاوی عناصری است که بعدها در مفهوم کثرت در هنر بسط و گسترش یافتند. در بازنگری رابطهٔ هراکلیتوس و پارمنیدس، کاسیرر بر این امر تأکید دارد که هر دو آنان در توجهی که به عقل (Logos) و عدالت (Dike) از خود نشان می‌دهند، یکدیگر را ملاقات می‌کنند. وی بحث گوته و افلاطون را چنین آغاز می‌کند که برداشت گوته از حقیقت (در قالب تصویر) را در تقابل با برداشت افلاطون از حقیقت (به‌منزلهٔ ایدهٔ ناب) قرار می‌دهد. لیکن کاسیرر یادآور می‌شود که افلاطون نیز برای بازنمودن ایدهٔ نیک و ایدهٔ دولت به تصاویر آفتاب و غار متوسّل شده بود و هم‌چنین در دیالوگ‌های دوران کهولت به این امر پرداخت که حرکت و شدن به سپهر هستی ناب (Pure Being) رخنه می‌کنند. کاسیرر از همین رهیافت در تحلیل‌های تاریخی خود از علم، زبان، اندیشهٔ اسطوره‌ای، دین و فرهنگ، استفاده می‌کند. وی نتیجه می‌گیرد که «تنها در چنین روابط و از خلال چنین تقابل‌هایی است که هستی تاریخی انضمامی حقیقت خود را به‌دست می‌آورد... هرکس که تاریخ را اندیشمندانه درک کند و اندیشمند را [موجودی] تاریخی در مدّنظر داشته باشد، همه‌جا آوای گوش‌نواز و موقرانهٔ این ناقوس را می‌شنود ــ صدای بَم آرامش‌بخشی که ضامن هم‌آهنگی درونیِ... تاریخ جهان است؛ تاریخ جهان با همهٔ دردسرهای ازهم‌گسیخته و رویدادهای بیرونی‌اش.»[۲۷]

۲. برداشت پویای کاسیرر از دیالکتیک به‌وضوح میراث کانتی وی را تعالی می‌بخشد. دیالکتیک او در عین‌حال به «جنبهٔ مادی» حق بیش‌تری ادا می‌کند تا دیالکتیک هگل. روش‌شناسی کارکردی کاسیرر وسیله‌ای فراهم می‌کند که به مدد آن می‌توان اوضاع و احوال اجتماعی را در کنار اوضاع و احوال عقلانی مورد بررسی قرار داد تا بدین‌سان تصوری از فرهنگ شکل گیرد و مورد پذیرش واقع شود. لیکن جنبهٔ مادی که کاسیرر بر آن تأکید دارد، اصولاً به صورت مادی منحصر می‌گردد، یعنی آنچه که هنر و دیگر تجلیّات فرهنگی بدان شکل می‌بخشند. او هنر را قسمتی از زندگی می‌داند و به «اثر» (work) به چشم خصوصیت برجستهٔ آدمی نگاه می‌کند. اما در تحلیل‌های خاص او، «زندگی» و «اثر» اصولاً جدای از «زندگی» و «اثر» *اجتماعی* مورد ملاحظه واقع شده‌اند.[۲۸] همین‌طور صورت‌بندی‌های عمومی کاسیرر حاکی از رابطه‌ای متقابل میان عوامل ذهنی و عینی است. دربارهٔ این‌که چه بلایی بر سر شعاع‌هایی می‌آید که از اندیشه‌های فلسفی صادر شده‌اند، او می‌نویسد «تنها به ویژگی منشأ نور [یعنی فلان اندیشهٔ فلسفی] بستگی ندارد، بلکه به آینه‌ای که این شعاع‌ها با آن برخورد می‌کنند و در آن انعکاس می‌یابند نیز مربوط می‌شود.» مع‌الوصف کاسیرر این منشأ و آینه را نخست در طبیعت عقلانی و

صوری‌شان مورد بررسی قرار می‌دهد. مطالعهٔ او دربارهٔ عصر روشنگری سعی دارد تا رابطهٔ میان فلسفه، علم، تاریخ، حقوق و سیاست آن دوران را نشان دهد. اما از نظر کاسیرر این فلسفه است که «دم مسیحایی» دارد و به این‌همه جان می‌بخشد و به تنهایی فضایی فراهم می‌کند که این‌ها همه می‌توانند در آن زندگی کنند و کارکرد داشته باشند. وی در سراسر تحلیل‌های خود، شرایط «تأثیر» را در قالب اصطلاح موقعیت *باروح* و سرزنده (*geistige*) مورد ملاحظه قرار می‌دهد. مسایلی نظیر این‌که چرا گوته، شیلر و دیگران در برخی دوران مورد بی‌مهری واقع شدند اساساً در کار کاسیرر مطرح نمی‌شوند. کاسیرر بازگشت اجتماعی به بدعت‌های انقلابی در هنر و ادبیات را تحلیل نمی‌کند. او در بحث از لسینگ، شیلر، گوته و دیگران، تنها به دیالکتیک صوری یا انسان‌گرایانهٔ آن‌ها توجه دارد. و آنقدرها به عصیان‌گری‌ها و نقش‌های اجتماعی آنان علاقه‌مند نیست. دلیل این‌که چرا کاسیرر عصیان‌گران ادبی بزرگ قرن نوزدهم را دوست دارد و به وضوح از آنان پیروی می‌کند، شاید همین جبهه‌گیری او باشد.

۳. هرچند کاسیرر نقش مواد و مصالح اجتماعی را ناچیز می‌شمارد، اما با این‌همه اهمیت عناصر فیزیکی و شخصی را انکار نمی‌کند. این امر به‌خصوص در تحقیقی که دربارهٔ کلایست کرده جلوه‌گر است، یعنی دربارهٔ کسی که شخصیت (Personality) و کارش، به‌وضوح گویای انگیزهٔ ناآگاه و گوشه‌گیری روانی اوست. کاسیرر ثابت می‌کند که «انقلاب کانتی» کلایست ارتباطی با کانت نداشت بلکه مرهون فیشته و آموزهٔ او دربارهٔ حرفه *انسان* و ذهنیت ادراک بود. کاسیرر توضیح می‌دهد که نظر کلایست دربارهٔ نسبیت معرفت نمی‌تواند ریشه در ایده‌آلیسم استعلایی کانت (به‌معنای اعتبار تجربه در تضاد با ایده‌آلیسم روانشناختی برکلی) داشته باشد. وانگهی کاسیرر از این نیز پیش‌تر می‌رود و استدلال می‌کند که کلایست تحت تأثیر کانت غایت‌انگاری توحیدی خود را کنار گذاشت. سرانجام قانون اخلاق کانت در آخرین سال‌های زندگی کلایست در قالب نمایشی از او ظاهر می‌شود. («شاهزادهٔ هامبورگ»). اندکی پس از این نمایشنامه بود که کلایست خودکشی کرد. لیکن مطالعهٔ کاسیرر در این‌باره هیچ اشاره‌ای به این عمل ندارد، انگیزه‌های درونی‌ای که کلایست را به چنین پایان غم‌انگیزی رهنمون شد نیز منظور کاسیرر نیستند. کاسیرر صرفاً «دربارهٔ نیروی جاندار و بی‌واسطه‌ای» سخن می‌گوید که از کانت به کلایست منتقل شده و یادآوری می‌کند که کلایست ذاتاً از هرگونه مصالحه‌ای بیزار بود. کاسیرر هیچ سخنی از زمینهٔ اجتماعی کلایست و نقش عوامل مختلف اجتماعی به‌میان نمی‌آورد لیکن تمام این عوامل را در مدّنظر دارد و مشکل کلایست و نیز برخورد هیجانی او با کانت، روسو و فیشته را در گرو این عوامل می‌داند.

کاسیرر در تحقیقات خود دربارهٔ روسو و کانت نیز به همین صورت خود را محدود می‌کند و تنها از «ویژگی بنیانی روسو» سخن می‌گوید، یعنی از آشفتگی مردی که «همواره از دست خود آزرده است.» از طرف دیگر از کانت با نام «وقت‌شناس» یاد می‌کند، مردی که «هستی»اش در گرو نظم و قانون است. کاسیرر در ایجاد تقابل میان شخصیت‌های این دو نفر نشان می‌دهد که توجه کانت به اندیشه‌های روسو را نمی‌توان بر اساس ساختارهای فردی این دو نفر توجیه کرد، بلکه علت این توجه و نفوذ، علتی عقلانی بود و ماهیتی اخلاقی داشت. در چنین فضایی بود که آنان یکدیگر را «در لایهٔ ژرف وجودشان» ملاقات کردند.[۲۹]

اگرچه کاسیرر «سمبول» را در مرکز فعالیت انسانی جای می‌دهد، این اصطلاح را صرفاً به معنایی افتخاری به‌کار می‌برد. تعالی خیال‌انگیز این اصطلاح، صرفاً نوعی تعالی نیک، محسوب می‌شود. سمبول هرگز در تضاد با عناصر دیگر نیست بلکه در هم‌آهنگی درونی با آن‌ها قرار دارد. بیان استعاری از نظر کاسیرر چیزی بیش از

عینی است که بدان اشاره می‌شود، لیکن گونه‌گونی‌های متعارض آن را دربر نمی‌گیرد. کاسیرر وجوه اختلاف و ناهمگونی‌هایی را که در رابطهٔ هنر و جامعه وجود دارند، نادیده می‌گیرد و این را همان تضادی می‌داند که میان تقاضاهای جمعی و امیال فردی وجود دارد. کوتاه‌سخن آن‌که کل ماجرای بیگانگی روانی ـ اجتماعی، خارج از چارچوب تحقیقات کاسیرر قرار دارد.[۳۰] و این امر برای مقولهٔ آزادی کاسیرر تولید اشکال می‌کند. آزادی در کار کاسیرر به‌صورت بازسازی خلاق ظاهر می‌شود و حافظ صورت انضمامی فردی است. او میلی به طرح شرایط واقعی و واقع‌گرایانه ندارد، یعنی شرایطی که وسیع‌ترین امکانات را برای هنر فراهم می‌کنند. وی موقعیت‌های مخالف (صورت‌های شخصی و جمعی) را که فرد می‌تواند خود را از دست آن‌ها آزاد کند، نادیده می‌انگارد. کاسیرر با ناچیزشمردن عامل ستیز، تصور خود از آزادی را ضعیف می‌کند، به‌طوری که این تصور قسمت اعظم معنای کارکردی خود را از دست می‌دهد.[۳۱]

اما دیدگاه‌های قرن هجدهمی و قرن نوزدهمی کاسیرر نه‌تنها رهیافت او را محدود می‌کنند بلکه در عین‌حال خدمات متمایز وی را قابل رؤیت می‌سازند. کارکرد روانی ـ اجتماعی که کاسیرر به‌کلی از قلم انداخته بود امروزه مورد توجه است و گاهی اوقات بسیار مهم و معتبر. از طرف دیگر، چنین تحلیل‌هایی، باعث می‌شوند که صورت‌های عقلانی و زیباشناختی وسیع و پردامنه‌تر را از نظر دور بداریم. این‌جاست که کار کاسیرر سخت محتاج یک مصحِّح است.

یکی دیگر از کارهای ارزشمند کاسیرر اهمیت و قدر و منزلتی است که برای فرایند و صورت قایل می‌شود. یکی از جنبه‌های بیمارگونهٔ نقدهای هنری توجه و تمرکز آن‌ها بر «چیستی»، «نقطه‌نظر» و «هدف» هنرمند است. این‌قبیل نقدها در جستجوی «نتیجه»اند تا بر این اساس هنرمند را بستایند و یا محکوم کنند. این طرز عمل و رفتار آشکارا ویژگی خاص مادی را نادیده می‌شمارد. به‌علاوه، حاوی پیش‌فرض مغالطه‌آمیزی است مبنی بر دست‌یافتن به آنچه در هنر «نتیجه» محسوب می‌شود. «پیام» [اثر هنری] با نصیحت‌های اخلاقی شخصیت‌های نیک و نیز با سرنوشت که پیروزی بر «گنهکاران» است، یکسان انگاشته می‌شود. این‌گونه تحلیل‌ها، تقریباً هرآنچه را با هنر و اثری هنری مربوط می‌شود، از قلم می‌اندازد، یعنی چیزهایی از قبیل خیال، استعاره، طنز و از همه مهم‌تر روند نمایشی که «نکات» هنری محسوب می‌شوند. رهیافت کارکردی کاسیرر نشان می‌دهد که برای دست‌یافتن به «چیستی» هنر باید نخست به «چگونگی» آن راه یافت. اگر هنر را از این زاویه مورد بررسی قرار دهیم، درمی‌یابیم که نتیجهٔ «کار یک نویسنده را بالاخره می‌توان با همدلی در صورت هنری، تعدیل کرد. همین اصل را در ارزیابی ادبیات و نقد ادبی نیز می‌توان به‌کار برد. البته به‌شرطی که دومی [یعنی نقد ادبی]، سندسازی صرف نباشد، بلکه کوشش در جهت بازسازی مواد ادبی به‌شمار آید. کاسیرر میان خود و تن (Taine) نکتهٔ مشابهی می‌یابد، هنگامی که صورت‌بندی تن از ناتورالیسم را (در *فلسفهٔ هنر* ***Philosophie de l'art***) با تحقیقات خودش در این‌زمینه مقایسه می‌کند. وی معتقد است که دریافتن ارزش آثار خلاقانه مستلزم ورود به فرایندی است که حاصل، [یعنی اثر هنری] از خلال آن تحقق می‌یابد و مستلزم بذل‌توجه به عناصر صوری موجود در اثر است، عناصری که بخشی از شهود هنرمندانه محسوب می‌شود.» بر اساس صورت‌بندی کاسیرر: «نمی‌توانیم یک اثر هنری را درک کنیم، مگر آن‌که، فرایند خلاق و بازسازنده‌ای را که به‌وجودآورندهٔ آن اثر هنری است، یک‌بار دیگر تکرار کنیم.»[۳۲]

نتیجه

تحلیل کارکردی کاسیرر، به انسان به چشم آمیزه‌ای

دیالکتیکی از وحدتی سه‌گانه می‌نگرد: انسان به‌منزلهٔ تاریخ، انسان به‌عنوان [امری] پایدار و بادوام، انسان به‌عنوان *حیوان سمبولیک* (*animal symbolicum*). انسان به مدد سومین توانایی‌اش و با ابزارهای سمبولیکی که در اختیار دارد جهان را مجدداً می‌آفریند، و هنر غنی‌ترین این ابزارهاست. دیالکتیک کاسیرر، محتوایی «نامتعادل» ندارد ــ محتوایی که نقد بی‌سروته معاصر می‌پسندند ــ بلکه در جستجوی منزلتی اساسی و قابل‌توجه است.

جذابیت و باروری کار کاسیرر به‌خاطر تسلسل پویای این‌همه عناصر است. کاسیرر از همه عناصر (دین، منطق، معرفت و...) خلاّقانه و با بصیرتی حسّی و ترکیب‌کننده استفاده می‌کند. و معتقد است کل تاریخ زنده را می‌سازد، زندگی را به‌عنوان هنر و هنر را به‌منزلهٔ زندگی معنا می‌بخشد. ابیات روح زمین در *فاوست* را که کاسیرر در توضیح روش گوته نقل می‌کند، در مورد خود او نیز صادق است:

در این پهنه‌ای که همه چیز در هم تنیده است
کسی / چیزی به گونه‌ای دیگر کار می‌کند و به زندگی خویش ادامه می‌دهد...
لیک هم‌ساز و هم‌آهنگ با تمامی ضرب‌آهنگ‌ها!

آخرین خدمتی که روش کارکردی کاسیرر انجام می‌دهد، ارزش کارکردی‌ای است که برای ما دارد: ایده‌ها و تصاویر ذهنی را برمی‌گزیند، مرتب می‌کند و نکات مشترک آن‌ها را یادآور می‌شود و یاری‌مان می‌کند تا این جهان را یک‌بار دیگر مطابق با مواد پدیداری تازه از نو شکل بخشیم. این در روح آن ارزش متعالی نهفته است که برای کاسیرر بسیار مهم بود: کُنش اجتماعی رهایی‌بخش.

پی‌نوشت‌ها و مآخذ:

1. *An Essay On Man* (New Haven, 1944), 228.

2. *Logos Dike Kosmos in der Entwicklung der griechischen Philosophie*, Göteborges Högskolas Arsskrift XLVII, (Göteborg, 1941), 4, 15ff. *Die Philosopheie der Aufklärung* (Tübingen, 1932). *Freiheit und Form. Studien Zur deutschen Geistes geschichte*, (Berlin, 1922). *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist* (Berlin, 1924). *Rousseau, Kant, Goethe*, (Princeton, 1945).

3. *Idee und Gestalt*, 83, 97ff., 178ff. *Essay on Man*, 20lf.

4. *Idee und Gestalt*, 118, 33ff., 178ff., *Rousseau, Kant, Goethe*, loc. cit., *Goethe und die geschichtliche welt* (Berlin, 1932).

5. *Substance and Function*, (Chicago - London, 1923), 317, 319; *Essay on Man*, 68-69, 172, 222. Articleon "Substance", *Encyclopaedia Britannica*, 14th ed., (1928), vol. XXVI.

۶. اصل موردنظر کاسیرر این است دیکی در کنار دیگری و یکی پس از دیگری قرار می‌گیرد، که ناگزیر و به‌صورتی پیش‌رونده در داخل هم جای می‌گیرند و به طرزی دوجانبه جایشان را با هم عوض می‌کنند.»

Philosophie der symbolischem Formen, Dritter Teil, (Berlin, 1929),, 482.

7. Ibid., 494; *Essay on Man*, 51; *Substance and Function*, 292.

۸. این صورت‌های معیّن (Certain Forms) آگاهی، در واقع صورت به‌معنای فلسفی کلمه نیستند، بلکه در واقع محصولات، ساخته‌ها و آفرینش‌های آگاهی‌اند. نویسندهٔ مقاله نیز با اشاره به کلمه Gebilde این ابهام را رفع کرده است. (م)

9. Philosophie der Symbolischem Formen, Erster Teil, (Berlin, 1923), 14, 12, 41ff. 47-8. Dritter Teil, 19. Essay on Man, 52.

10. Essay on Man, 71-70, 68, 69. Philosophie der Symbolischem Formen, Dritter Teil, 496.

در این‌جا کاسیرر بر اساس نوعی روانشناسی گشتالت و ارتباطی با هیرم به مخالفت برمی‌خیزد. او به شیوه‌ای مشابه به تحلیل نظریهٔ نسبیت Theory Of Relativity به‌منزلهٔ عینیتِ کارکردی می‌پردازد.

Idib., 551ff. Philosophie der Symbolischem Formen, Erster Teil, 22.

11. Essay on Man, 131, 178, 177, 191, 69, 204. Logos, Dike, Kosmos, 4.

12. Philosophie der Symbolischem Formen, Dritter Teil, 210f., 218. Freiheit und Form, 575; Essay on Man, 179

نیز نگاه کنید به

Wissenschaft, Bildung, Weltanschauung, (1928), 30,

که در مجموعه‌ای با این مشخصات نقل شده است:

Philosophy and Flistory, Essays presented to Ernst Cassirer, (Oxford, 1936), 141-42.

13. Logos Dike Kosmos, 23; Essay on Man, 69, 191. Philosophie der symbolischem Formen, Erster Teil 43.

14. Essay on Man, 50, 166f., 170. Substance and Function, 314. Philosophie der symbolischem Formen. Erster Teil, 18-19, 32.

15. Philosophie der symbolischem Formem, Dritter Teil, V. Substance and Function, 6, 16, 18f., 21, 105. Essay on Man, 220, 169.

16. Idee und Gestalt, 108f., Philosophie dersymbolischem Formen, Erster Teil, 19. Essay on Man, 170, 207.

17. Idee und Gestalt, 155, 201. Essayon Man, 207, 170, 141f., 154, 157, 153.

18. Essay on Man, 151, 143, 144f., 149.

۱۹. به‌خصوص نگاه کنید به:

Freiheit und Form, loc. Cit.

20. Rousseau Kant Goethe, 87; Freiheit und Form, 156, 421f.; Idee und Gestalt, 81ff., 90, 102.

۲۱. کاسیرر تراژدی و فلسفه یونانی را نخستین نمونه رابطه میان آزادی و قانون می‌داند.

نگاه کنید به: Logos Dike Kosmos, 22.

22. Idee und Gestalt, 137. Freiheit und Form, 277-79, 307, 311, 327, 378f. 412. cf. the essay, "Goethe and the Philosophic Quest", by Slochower, H., in the Germanic Review, Vol. VIII, No. 3, (July, 1933).

23. Indiriduum und Kosmos in der philosophie der Renaissance, (Leipzig, 1927), 168. Goethe und die geschichtliche welt, 114f.

24. Idee und Gestalt, 11, 27. Freiheit und Form, 415.

25. Idee und Gestalt, 37, 44. Goethe und die geschichtliche Welt, 121, 99f. Freiheit und Form, 326.

26. Essay on Man, 141f., 147, 192f.

27. Logos Dike Kosmos, 11. Goethe und die Geschichtliche Welt, 124., 141f., 148.

28. Freiheit und Form., 103f., 217f. Essay on Man, 128, 136, 178. Rousseau Kant Goethe, 8.

29. Idee und Gestalt, 164-188. Rousseau Kant Goethe, 3, 56, 4, 57.

۳۰. مقایسه کنید با فصل مارکس و فروید در کتاب

Harry Slochower, No Voice Is Whomy Lost. Writers and Thinkers in War and Peace, (N.Y., 1945).

۳۱. نگاه کنید به نقد آثار کاسیرر

Helmut Kuhn's criticism of Cassirer in the Journal of Philosophy, Vol. XLII, no. 18, (August 30, 1945).

32. Essay on Man, 194f., 155, 149.