

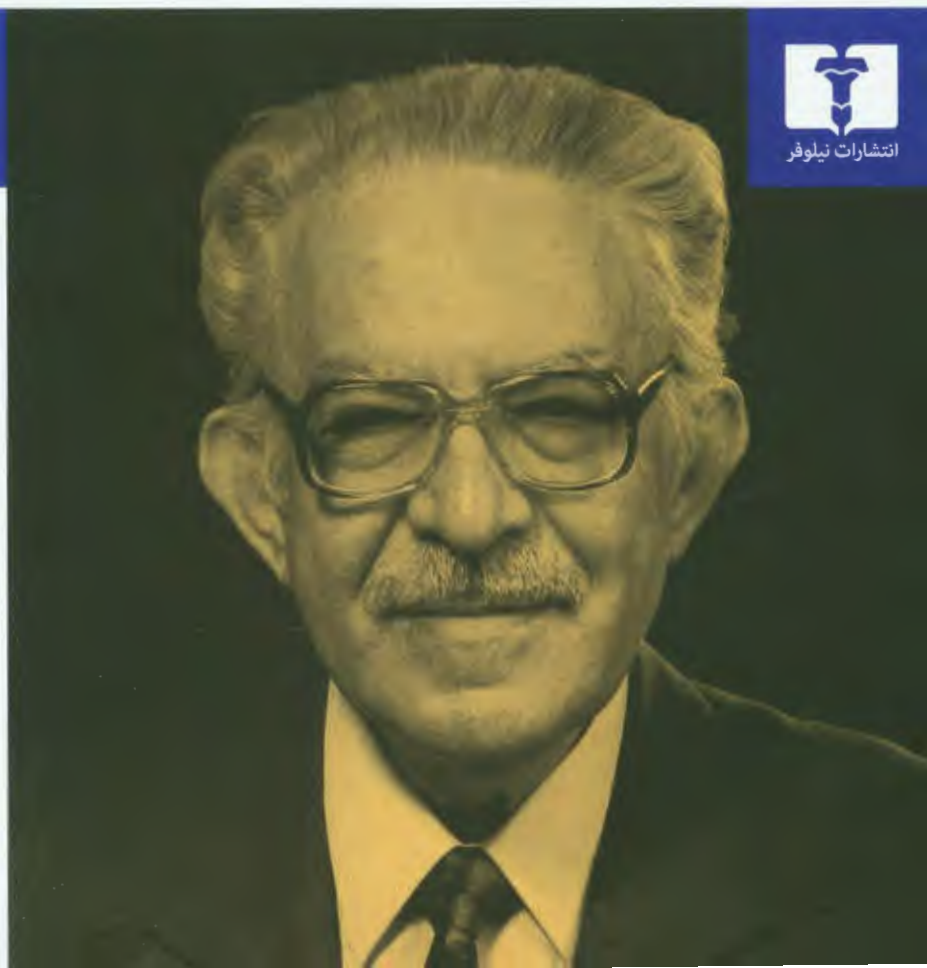
یدالله موقن

از پیش - مدرنیسم تا پست - مدرنیسم

مقاله‌ها و مصاحبه‌ها



انتشارات نیلوفر



از پیش- مدرنیسم تا پست- مدرنیسم

از پیش-مدرنیسم تا پست-مدرنیسم

مقاله‌ها و مصاحبه‌ها

یدالله موقن



انتشارات نیلوفر

سرشناسه	: موقن، يدالله، ۱۳۲۷-
عنوان و نام پديدآور	: از پيش-مدرنيسم تا پست-مدرنيسم / يدالله موقن.
مشخصات نشر	: تهران: انتشارات نيلوفر، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهري	: ۵۷۱ ص: ۱۴/۵×۲۱/۵ س م.
شابک	: ۹۷۸-۶۲۲-۶۶۵۴-۵۲-۴
وضعيت فهرست‌نويسی	: فيبا
موضوع	: فرآنجدد-- مقاله‌ها و خطابه‌ها.
موضوع	: Thought and thinking--Addresses, essays, lectures :
موضوع	: فلسفه جديد-- قرن ۲۰ م. -- مقاله‌ها و خطابه‌ها.
موضوع	: Philosophy, Modern--20th century--: Addresses, essays, lectures :
رده‌بندي کنگره	: B ۸۳۱/۲ :
رده‌بندي ديويي	: ۱۴۹/۹۷ :
شماره کتابشناسي ملي	: ۶۲۲۲۶۴۹ :



انتشارات نیلوفر

خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

يدالله موقن

از پيش-مدرنيسم تا پست-مدرنيسم

حروفچين: حميد سناجيان

چاپ اول: پاييز ۱۳۹۹

چاپ گلبان

شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

همه حقوق محفوظ است

فروش اينترنتي: niloofarpublications.com

فهرست

۷	پیشگفتار
	ارنست کاسیرر: فضای اسطوره‌ای، فضای زیبایی شناختی و
۹	فضای تئوریک (۱۹۳۱)
۳۵	نظری اجمالی به فلسفه هنر ارنست کاسیرر
۴۳	جایگاه فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک در فلسفه‌ی معاصر
۶۳	از رنسانس تا پست-مدرنیسم
۷۱	برداشت کاسیرر و دیلتای از جهان مدرن
۷۷	بحث ارنست کاسیرر با مارتین هایدگر
۸۵	ارنست کاسیرر: آخرین فیلسوف فرهنگ
۱۰۵	فرم اندیشه‌ی اسطوره‌ای
۱۵۵	منطق اسطوره‌ای
۱۷۳	کاسیرر بنیادگذار رشته‌ی تاریخ اندیشه‌ها در دانش تاریخ‌نگاری است
۱۹۱	اسطوره، ایدئولوژی و روشنفکری ما
	درک نادرست از جامعه‌ی سکولار غربی و نشناختن سرشت
۲۱۵	اسطوره‌ای اندیشه‌ی شرقی
۲۴۱	اسطوره و نقش آن در سیر تمدن بشری

- ۲۵۵ افیون روشنفکران
- ۲۷۱ اغتشاش در زبان، اغتشاش در تفکر
- ۲۸۷ گفت‌وگوی محسن آزموده با یدالله موقن
- ۲۹۷ فیلسوفی که سردرگم نشد
- ۳۰۵ تاریخچه‌ی مفهوم استبداد شرقی
- ۳۲۹ در پاسخ به پرسش: روشنگری چیست؟
- ۳۴۹ مبانی فلسفه‌ی روشنگری
- ۳۶۵ ایده‌آل‌های روشنگری فرازمانی و فرامکانی هستند
- ۳۷۱ ولتر نخستین ژورنالیست تاریخ بشر
- ۳۸۱ چراغ یک گفت‌وگو بر فراز فلسفه روشنگری
- ۳۸۹ مارکسیسم و دیالکتیک
- ۴۴۷ نقدی بر مارکسیسم
- ۴۷۱ کارل شمیت حقوقدان کاتولیک اگزیستانسیالیست و نازی آلمانی
- ۵۰۳ هایدگریسم افیون جوانان ما شده است
- ۵۱۵ هایدگر، نازیسم، پست مدرنیسم
- ۵۲۷ مارتین هایدگر در مقام چوپان
- ۵۳۳ بحث مارتین هایدگر درباره‌ی «هستی»

پیشگفتار

نخستین مقاله‌ای که نو شتم نقدی بود بر ترجمه‌ی فارسی کتاب *زبان و اسطوره* نوشته‌ی ارنست کاسیرر که در مجله‌ی *نشر دانش*^۱ به چاپ رسید و نامه‌ای در تأیید و تمجید آن از پاریس آمد و یادداشتی هم یکی از دبیران هیئت تحریریه‌ی مجله بر آن نگاشت. از آن زمان سی سال می‌گذرد. طی این مدت نه کتاب (ترجمه و تألیف) از من به چاپ رسیده‌اند. اهل قلم در مطبوعات هم به مناسبت انتشار این کتاب‌ها با من مصاحبه‌هایی کرده‌اند. طی این مدت به مناسبت‌های مختلف مقاله‌ها و نقدهایی نوشته‌ام که خوانندگان خاص خودشان را داشته‌اند و مورد استقبال قرار گرفته‌اند. اکنون حاصل سی سال مقاله‌نویسی و انجام مصاحبه‌ها در دو مجلد گردآوری شده‌اند.

مسلماً در بعضی مقاله‌ها و مصاحبه‌ها بعضی مطالب تکرار شده‌اند. چون این مقاله‌ها و مصاحبه در زمان‌های مختلف و در نشریات گوناگون به چاپ رسیده‌اند؛ بنابراین گریزی از تکرار برخی مطالب مهم نبوده است.

همان‌طور که می‌توان انتظار داشت سطح مقاله‌هایم از سطح

کتاب‌هایم پایین‌ترند و همین موضوع به فهم مطالب دشوار کتاب‌هایم کمک می‌رسانند. مسلماً سطح مصاحبه‌هایم باید از سطح مقاله‌هایم هم پایین‌تر باشند که هستند. همین خصوصیت سبب می‌شود که بعضی مطالب غامض برای خوانندگان غیرمتخصص آسان‌فهم‌تر باشند.

مقاله‌ها و مصاحبه‌ها را بر حسب موضوع به دو دسته تقسیم کرده‌ام. دسته‌ی نخست که با بحث فضا و زمان در اسطوره، هنر و علم آغاز می‌شود سپس به فلسفه‌ی کاسیرر پرداخته می‌شود و فرم اندیشه‌ی اسطوره‌ای مطالعه می‌شود تا به روشنگری و مقاله‌ی کانت درباره‌ی روشنگری می‌رسد و سرانجام اندیشه‌های هگل و مارکس و ژرژ سورل و کارل شمیت و هایدگر بررسی و نقد می‌شوند. عنوان این مجلد را از **پیش- مدرنیسم تا پست- مدرنیسم** گذاشته‌ام.

دسته‌ی دوم مقاله‌ها و مصاحبه‌ها با نظر متفکران فرانسوی درباره‌ی تحول ذهن انسان آغاز می‌شوند و سپس نظریات لوسین لوی-برول مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند، ترجمه‌ی مقاله‌ای مهم از امانوئل لویناس با عنوان: «لوسین لوی-برول و فلسفه‌ی معاصر» می‌آید. بعد نظریه‌ی نسبیت زبانی ورف معرفی می‌شود و نظرات ویلیام روبرتسون - سمیت معرفی می‌شوند. سپس مقاله‌های «سنت / تجدد» و «ارتباط مارکسیسم با الهیات هگل» و «روشنفکران ایرانی و مارکسیسم» و چند مقاله دیگر می‌آیند و سرانجام نظر هگل درباره‌ی حماسه و **شاهنامه‌ی** فردوسی و نظریات لوکاج درباره‌ی مدرنیسم ادبی و حماسه و توماس مان ارائه می‌شوند.

عنوانی که برای دسته‌ی دوم مقاله‌ها و مصاحبه‌ها برگزیده‌ام **شیوه‌های اندیشیدن** است.

اصفهان، اسفندماه ۹۸، یدالله موقن

ارنست کاسیرر

فضای اسطوره‌ای، فضای زیبایی‌شناختی و فضای تئوریک (۱۹۳۱)^{*۱}

هنگامی که وضعیتی را بررسی می‌کنیم که مسئله‌ی فضا و زمان در کل

۱. این سخنرانی در «چهارمین کنگره برای زیبایی‌شناسی و علم عمومی هنر» ایراد شده است که متن سخنرانی‌ها و بحث‌ها به صورت کتاب به سال ۱۹۳۱ در شتوتگارت به چاپ رسید و سخنرانی کاسیرر در صفحات ۲۱-۳۶ آن آمده است. نخستین ترجمه‌ی انگلیسی این سخنرانی را دی. پی. ورن و آی. اچ. فوستر انجام دادند که در مجله‌ی «انسان و جهان» شماره‌ی ۲ (۱۹۶۹) صفحات ۱۷-۳ به چاپ رسید. سپس متن سخنرانی کاسیرر به همراه مطالب دیگری از او در کتاب زیر با مشخصات:

Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. ed. Ernst Wolfgang orth und John Michael Krois (Hamburg, Felix Meiner, 1985), pp. 93-119.

به چاپ رسید. (مترجمان انگلیسی.)

[ترجمه‌ی مکرری از متن این سخنرانی در کتاب زیر آمده است:

Ernst Cassirer, *The Warburg Years (1919-1933) Essays on Language, Art, Myth, and Technology*, Translated and with an Introduction by S.G. Lofts with A. Calcagno, Yale University Press, 2013, pp. 317-332.

ترجمه‌ی فارسی از روی همین ترجمه و با کمک متن اصلی آلمانی صورت گرفته است. مترجم فارسی.]

* چاپ شده در مجله‌ی *قلمیاران*، شماره‌ی ۲۳ (خرداد ۱۳۹۹، صفحات ۲۴-۳۰).

شناختِ تئوریک دارد، و هنگامی که به گذشته‌ی نقشی می‌نگریم که این مسئله در تحول تاریخی و سیستماتیک پرسش‌های بنیادین شناخت ایفا کرده است بیدرنگ عنصری شاخص و قطعاً اساسی ظاهر می‌شود. هنگامی که آن دو را صرفاً به منزله‌ی **اُبژه‌های** شناخت درک می‌کنیم، فضا و زمان موقعیتی خاص و برجسته دارند و در ساختار معماری شناخت دو ستون اصلی را تشکیل می‌دهند که کل شناخت را سرپا نگه می‌دارند و آن را انسجام می‌بخشند. اما اهمیت عمیق‌ترشان در معماری شناخت در دستاورد عینی‌شان به پایان نمی‌رسد. خصلت‌های صرفاً هستی‌شناختی و عینی آنچه فضا و زمان **هستند** به هیچ وجه به کُنه پرسش رسوخ نمی‌کنند، زیرا آن‌ها نمی‌توانند آن چیزی را آشکار کنند که ساختار شناخت بر فضا و زمان **دلالت می‌کنند**. اهمیت ویژه‌ی این پرسش که فضا و زمان «چه چیزی» هستند به نظر می‌رسد که در این حقیقت باشد که این پرسش و از طریق این پرسش است که شناخت به تدریج **جهت** تازه‌ای به دست می‌آورد. شناخت از طریق این پرسش این حقیقت را در می‌یابد که چرخش واقعی به سوی برون از ذهن فقط از طریق چرخش درونی به سوی خود ذهن (یا روح) شدنی است. ولی چرا این طور است؟ شناخت می‌آموزد که افق عینیت حقیقتاً هنگامی گشوده می‌شود که چشم روح (یا ذهن) فقط به سوی جهانِ اشیاء (یا اُبژه‌ها) دوخته نشده باشد بلکه به سوی «سرشت» خود روح (یا ذهن) و کارکرد ویژه‌ی خود شناخت نیز معطوف شده باشد. پرسش ماهیت فضا و ماهیت زمان هرچه روشن‌تر و دقیق‌تر و آگاهانه‌تر در چارچوب تاریخ مسئله‌ی شناخت فرمولبندی شوند، مدلل‌تر می‌شود که این ماهیت را نباید به منزله‌ی چیزی اسرارآمیز، و در نهایت، به منزله‌ی چیزی مجهول در برابر شناخت قرار داد؛ بلکه این ماهیت به شیوه‌ای قطعی در خود شناخت ریشه دارد و در آن، جای گرفته است.

بدین سان، هرچه شناخت، عمیق‌تر به ساختار فضا و زمان نفوذ کند،

قاطعانه‌تر به سوی خودش باز می‌گردد؛ شناخت، ساختارِ فضا و زمان را به منزله‌ی همبسته‌ی عینی و حدّ نهاییِ مقدمات بنیادی خویش و اصل ویژه‌ی خودش درک خواهد کرد. شناخت آرزو دارد که بر تمامی دامنه‌ی هستی احاطه پیدا کند، فضای بی‌نهایت و زمان بی‌نهایت آن را اندازه بگیرد. هرچند شناخت سرانجام این موضوع را تجربه خواهد کرد که وظیفه‌ی اندازه‌گیری [فضا و زمان] فقط هنگامی می‌تواند صورت گیرد که شناخت نخست اندازه‌گیری‌هایی در مورد خودش انجام دهد و آن‌ها را اطمینان‌بخش کند.

بدین سان در اینجا بصیرتی که در چارچوب شناختِ تئوریک به دست می‌آوریم خود را وارد صحنه می‌کند و گسترش می‌دهد. اگر دیگر فرم‌های بنیادی پیکربندی روحی [= ذهنی] را بررسی کنیم در آن‌ها نیز به اهمیت مطلقاً محوریِ پرسش فرمِ فضایی و زمانی می‌رسیم. موضوع خطوط کلی هر جهانِ ویژه‌ی فرم و قانونی که این جهان از آن تبعیت می‌کند؛ فقط هنگامی درک می‌شوند و می‌توان آن‌ها را بررسی کرد که پرسش بنیادی عمومی‌تری واضح و روشن شود. ضرورتی ندارد که جزئیات این موضوع را ارائه دهیم که چگونه ظهور این بحران چنان با قدرت، سمت‌گیری اساسی زیبایی‌شناسی مدرن و مطالعه‌ی هنر را به‌ویژه در آلمان متعین کرده است. مثلاً، آدولف فون هیلدبراند^۱ در کتاب مشهور و هنجارشکن‌اش: **مسئله‌ی فرم** این موضوع را مورد بحث قرار می‌دهد. هم‌چنان که او تأکید می‌کند، مسئله‌ی ماهیتِ فرم را فقط هنگامی می‌توان فرمول‌بندی کرد که پیش از آن پرسش مربوط به ماهیتِ فضا و بازنمایی فضایی فرمول‌بندی و روشن شده باشند. هیلدبراند در آغاز بررسی خود می‌گوید:

نیازی نیست که این ادعا را توجیه کنیم که رابطه‌ی ما با

جهان خارج [از ذهن]، تا آنجا که این جهان آشکارا وجود دارد، عمدتاً بر پایه‌ی شناختِ فضا و فرم و بازنمایی آن‌هاست. سمت‌گیری در جهان خارج، خیلی ساده، بدون این‌ها غیرممکن است. ما باید بازنمایی فضایی را به‌طور عام، و بازنمایی فرم را به منزله‌ی فضای مرزبندی شده، به‌طور خاص و نیز آن دو را به منزله‌ی محتوای اساسی اشیاء یا واقعیت اساسی آن‌ها درک کنیم. چنانچه ما با شیء یا با بازنمایی فضایی آن که ظاهری متغیر دارد روبه‌رو شویم آنچه از آن به دست می‌آوریم فقط ظواهری هستند که بر تصاویر بیان‌کننده‌ی بازنمایی فضایی **دلالت می‌کنند** و ارزش ظاهری آن‌ها، طبق شدت بیان‌کنندگی که یک تصویر از بازنمایی فضایی دارد، اندازه‌گیری خواهند شد.^۱

در اینجا این موضوع اجتناب‌ناپذیر است که در پس پرسش ساختار فضای نقاشی شده، فضای شکل‌پذیر [= پلاستیک] و فضای معماری، پرسش جامع‌تری مطرح می‌شود یعنی پرسش اصلِ شکل‌دهندگی هنری به‌طور عام؛ و با آن، امکانات جدیدی برای فرمول‌بندی و حل آن ظاهر می‌گردند. اگر مقایسه‌ی میان مسئله‌ی شناختِ تئوریک و مسئله‌ی زیبایی‌شناسی را بیشتر دنبال کنیم، شاید، در آن صورت، این امید توجیه‌پذیر شود که چرا مسئله‌ی خود فضا مبدأ عزیمتی برای **خود-آگاهی** زیبایی‌شناختی می‌شود، آگاهی‌ای که نه فقط اُبژه‌ی خاص زیبایی‌شناسانه را قابل رؤیت می‌کند بلکه هم‌چنین زیبایی‌شناسی را به دیدن **امکانات** درونی خود رهنمون می‌شود و قوانین ویژه‌ی فرم را که

1. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strasbourg: J.H. Heinz, 1893, 3.

هنر تحت تبعیت آن‌ها قرار دارد درک می‌کند.

پیش از آن‌که وارد بحث خاص‌تری شوم، باید سمت‌گیری کاملاً عام دیگری را به مسئله یادآوری کنم و در جهت‌اش تلاش ورزم. اگر بکوشیم تا تحول شناخت‌شناسانه‌ی مسئله‌ی فضا را به فرمولی کوتاه فروکاهیم، در این صورت، می‌توان گفت که یکی از تمایلات اساسی این تحول و یکی از نتایج مهم آن که از پرده برون افتادن ماهیت فضا و خواص آن است؛ یعنی شناختِ تفوقِ مفهوم انتظام بر مفهوم هستی به دست می‌آید و به‌طور فزاینده‌ای برقرار می‌شود. مفهوم هستی نه فقط سرآغازهای تاریخی فلسفه‌ی علمی و مبدأ عزیمت آن را شکل می‌دهد بلکه همچنین به نظر می‌رسد که به‌طور سیستماتیک به همه‌ی پرسش‌ها و پاسخ‌های ممکن درباره‌ی مفهوم هستی احاطه داشته باشد. بنابر اعتقاد بنیان‌گذاران فلسفه‌ی علمی و آفرینندگان منطق، تفوق مفهوم هستی بر شالوده‌ی فرم محض خود گزاره متکی است. با این وصف، خصلت فرمی گزاره‌گری ضرورتاً آن چیزی را شامل است که گزاره‌گر [به جایش] قرار می‌گیرد و به سوی آن هدایت می‌شود، همچنان که به هستی باید وضعیت داد و آن را متعین کرد. همین‌طور نیز همه‌ی احکام به‌منزله‌ی مبدأ عزیمت و اساس خود، یا به معنایی محدودتر، هر قابلیت «منطقی»، و هر قابلیت می‌اندیشد و سخن می‌گوید، این درخواست را دارد که آن چیزی را که درباره‌اش اندیشه می‌شود و سخن گفته می‌شود، باید وجود داشته باشد. همچنان که پارمنیدس این هویت را چنین فرمول‌بندی می‌کند: «به این علت که بدون هستنده‌ای که در آن [چیزی] متعین می‌شود، شما صرف تفکر را خواهید یافت.» در منطق ارسطویی و متافیزیک، این پیوند محکم‌تر و قوی‌تر می‌شود که در آن، هستی یا «جوهر» موكداً در رأس همه‌ی مقولات جای داده می‌شود و فقط [در هستی یا «جوهر»] است که وجود محمول ممکن می‌شود و مشروط می‌گردد. جای دادن همه‌ی خاصیت‌ها و نسبت‌ها، و همه‌ی تعینات به منزله‌ی «این» یا «آن»، «اینجا»

یا «اکنون» باید همیشه تعین اساسی هستی را پیش-فرض داشته باشد و همه‌ی خاصیت‌ها و نسبت‌ها و همه‌ی تعینات را به این پیش-شرط مرتبط و متکی کند. گرچه، همین که بکوشیم «منطقِ فضا» را بررسی کنیم این مبدأ عزیمتِ خود-گواه، ساده و طبیعی همه‌ی بررسی‌های منطقی، خودش دشوارفهم و مسئله‌ساز می‌شود. زیرا اکنون باید پرسید هستی فضا چیست؟ آیا این موضوع به نظر اجتناب‌ناپذیر می‌رسد که ما باید درباره‌ی «منطقِ فضا» به منزله‌ی هستی سخن گوئیم؟ زیرا در غیر این صورت چگونه می‌توانیم درباره‌ی آن اصلاً سخن گوئیم؟ چگونه می‌توانیم آن را به منزله‌ی «این» یا «آن» متعین کنیم و به آن ارجاع نماییم و نه به منزله‌ی چیزی دیگر؟ با این وصف، هنگامی که بر این درخواست پافشاری می‌کنیم کشمکش تئوریک خطرناکی رخ می‌گشاید. چون هستی هم فضا و هم زمان هم‌تراز هستی «چیزها» نیستند؛ بلکه به‌ویژه هستی آن دو متفاوت با هستی «چیزها» هستند و این تفاوت بر شالوده‌ی خصلت پدیدارشناسانه متکی است و بر گواهی ساده‌ی فضا و زمان اتکاء دارد. اما اگر همچنان اصرار بورزیم که «چیزهایی» مانند فضا و زمان را تحت جنس هستی به عنوان نخستین مفهوم جامع قرار دهیم، درخواستیم یافت که خود این جنس فقط بر وحدتی خیالی و موهومی دلالت می‌کند. این جنس نه تنها شامل چیزهای مختلف است بلکه شامل چیزهای مخالف و متعارض نیز هست. یکی از دشوارترین وظایف متافیزیک این است که چگونه این تعارض را رفع کند؟ چگونه شیوه‌ی وجودی خود فضا و خود زمان را با شیوه‌ی وجودی **محتویاتی** متحد کند که اجازه می‌دهند فضا و زمان با یکدیگر متحد شوند؟ اینجا جایی نیست که دیالکتیک این مسئله را طرح کنیم و همه‌ی خلاف آمده‌هایی را (antinomies) دنبال کنیم که در سیر تاریخ اندیشه‌ی تئوریک سر برآورده‌اند. نه تنها تحول متافیزیک بلکه هم‌چنین تحول فیزیک کلاسیک متأثر از این خلاف آمده‌هاست. فیزیک نیوتنی، به‌رغم طرح عظیمش، موفق نشده است که بر این دشواری‌های

نهاییِ متافیزیکی فائق آید. سرانجام، می‌بایست «ماهیت» فضا و ماهیت زمان متبدل گردند و تلاش شود تا پرده‌ی معماگونه‌ی فضا و زمان دریده شود، به سخن کانت، بایستی هر دو را «هیچ‌های (absurdities) موجود»^۱ دانست. هنگامی که فضا تحت مقوله‌ی شیء، یعنی تحت مقوله‌ی محض جوهر قرار گرفت و از این دیدگاه بررسی شد، هستی مطلق فضا، زود، نا-هستی شد؛ فضا از چیزی که بر همه چیز احاطه داشت و شالوده‌ی همه چیز بود به هیچ تبدیل شد.

راه حل اساسی به این دشواری‌ها در فلسفه و در علوم طبیعی فقط هنگامی ممکن شد که در هر دو قلمرو، به شیوه‌های متفاوت، برداشت اساسی تازه و پیش‌رونده‌ای خود را به تدریج بر فراز مقوله‌ی متافیزیکی جوهر گذاشت. این دستاورد را به مفهوم **انتظام** نسبت می‌دهند. نتیجه‌ی این مبارزه‌ی فکری، اگر از دیدگاه تاریخی سخن گوئیم، نخست، به روشن‌ترین وجه، در فلسفه‌ی لایبنیتس به ثمر نشست. لایبنیتس نیز همه‌ی هستی را تحت یک دیدگاه قرار می‌دهد: دیدگاه جوهر و همه‌ی واقعیت متافیزیکی را در آخشیچ پنجم^۲، یعنی در مونادهای بی‌نهایت و گوناگون، در جوهرهای فردی (مونادها) حل می‌کند. اما لایبنیتس در مقام منطق‌دان و ریاضی‌دان خط فکری دیگری را نیز دنبال می‌کند. زیرا منطق و «ریاضیات عمومی» او صرفاً به برتری مفهوم جوهر متکی نیستند؛ بلکه آموزه‌ی جامع‌تر «نسبت» را گسترش می‌دهند. لایبنیتس واقعیت را بر حسب جوهر و حقیقت را در قالب مفهوم نسبت تعریف می‌کند. از نظر او شالوده‌ی حقیقت در نسبت یافت می‌شود. برای لایبنیتس این مفهوم از نسبت و **انتظام** سرشت حقیقی فضا و زمان است و تحقق آن به او اجازه می‌دهد که فضا و زمان را بدون تناقض وارد سیستم شناخت خود کند. لایبنیتس تناقضاتی را که از مفهوم نیوتنی فضای

1. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, A 39/B 36.

2. quintessence

مطلق و زمان مطلق ناشی شده بودند با تبدیل آن دو به انتظام، و نه به اشیاء، رفع می‌کند. فضا و زمان دیگر جوهر نیستند بلکه «نسبت‌های واقعی» هستند. عینیت حقیقی آن دو در «حقیقتِ نسبت‌ها» ست نه در گونه‌ای از واقعیتِ مطلق. از این لحاظ، لایب‌نیتس به روشنی در راه‌حلی که فیزیک مدرن برای مسئله‌ی فضا و زمان پیدا کرد پیشگام بوده است. زیرا در فیزیک مدرن دیگر هستی‌یی از فضا نمی‌تواند در کنار هستی ماده وجود داشته باشد و ماده، به منزله‌ی جرم فیزیکی، بعداً واردِ هستی فضا شود؛ فضا چیزی نیست که پیش از ماده ارائه شده باشد. فضا دیگر «چیزی در میان چیزها» نیست؛ در اینجا آخرین عینیت فیزیکی از فضا گرفته می‌شود. جهان دیگر نه به منزله‌ی کل اجسام «در» فضا تعریف می‌شود و نه به مثابه‌ی رویدادی «در» زمان تعریف؛ بلکه آن‌چنان که وایتهد می‌گوید: جهان به منزله‌ی «سیستمی از رویدادها» ست. فضا و زمان در تعین این رویدادها، در انتظام قانونمندان، به منزله‌ی شرایط، به منزله‌ی مؤلفه‌های اساسی و ضروری وارد می‌شوند.

اما، خانم‌ها، آقایان، شاید به نظر رسد که من از موضوع مورد بحث خود خارج شده‌ام. زیرا اگر شما از من بپرسید که میان این تغییرات در ایده‌ی **تئوریک فضا** و شالوده‌ی آن با مسائل **شهود هنری** و شکل‌گیری هنرمندانه چه نسبتِ درونی وجود دارد؟ مگر شکل‌گیری هنری از قانون مستقل خود پیروی نمی‌کند؟ و راه ویژه‌ی خود را نمی‌رود؟ مگر همه‌ی این استدلال‌های متافیزیکی و قوانین تفسیر علمی جهان بر آن بی‌تأثیر نبوده‌اند؟ اما هر اندازه هم که این استقلال و خود-بسندگی **شهود هنری** را باید به رسمیت شناخت، با این وصف، آیا در این «خود-مختاری» زیبایی‌شناسی غلو نمی‌شود؟ زیرا در قلمرو روح طرح‌های مشخص و شکل‌های معینی وجود دارند که در تقابل با هم هستند و در اینجا، بیش از هر جای دیگری، نباید این تفاوت‌ها را به سدهای سخت و نفوذناپذیر تبدیل کرد، نباید این تفاوت‌ها و اختلاف‌ها را **شکاف‌هایی** [عبورناپذیر]

دانست. آن اصلی را که اندیشه‌ورزی یونانی به منزله‌ی قانون اساسی کیهان فیزیکی وضع کرد، یعنی اصل همدلی، در کیهان روحی معنایی جامع‌تر و عمیق‌تر می‌یابد؛ به این معنی که هر تاری که به لرزش درآید موجب می‌شود که کل نیز بیدرنگ به ارتعاش درآید و پژواک پیدا کند؛ هر تبدیلی که در یک عنصر صورت پذیرد، به‌طور غیرصریح، فرم تازه‌ای از کل را در بر دارد. بدین سان، تبدیل مفهوم هستی به مفهوم انتظام، همچنان که در قلمرو اندیشه‌ورزی تتوریک نشان دادیم، مسئله‌ای کلی و بی‌اندازه مفید را در بر دارد، مسئله‌ای که برای شیوه‌ی **فرمولبندی پرسش‌ها** در زیبایی‌شناسی محض اساسی است. هنگامی که مقوله‌ی هستی را بررسی می‌کنیم، مبرهن است که، به رغم همه‌ی **کاربردهای بی‌حدی** که توانایی انجامش را دارد، خود مقوله در این کاربردها هیچ تغییر درونی یا تغییر شکلی پیدا نمی‌کند. زیرا اینهمانی مطلق، وحدت و یکنواختی، یگانه خصلت اساسی و منطقی هستی است. هستی نمی‌تواند سرشت خود را متبدل کند بی‌آن‌که خود را نفی نکند و از دست ندهد، و قربانی مخالف خود، نیستی نشود. هویت زایل نشدنی هستی را نخستین کاشف فلسفی آن، پارمنیدس دریافت: «پایداری بی‌تغییر، در یک مکان بودن، و در سکون بودن با خود؛ و ساکن بودن در هر جایی که هست؛ زیرا ضرورتی شدید آن را در مرزهای محدوده‌ای سخت نگه می‌دارد و از هر سوی نگاهداشته می‌شود.» در تقابل با این یگانگی و صلب بودن مفهوم هستی، مفهوم انتظام، از همان آغاز، نشان‌دهنده‌ی لحظه‌های متمایزشدگی است و با این صفت هم مشخص می‌شود و گوناگونی درونی دارد. همچنان که اینهمانی، عنصر حیاتی هستی است، همین‌طور نیز قطعاً تنوع و گوناگونی، عنصر حیاتی انتظام است. فقط از طریق دگرگونی است که انتظام می‌تواند وجود داشته باشد و خود را شکل دهد. به پیروی از این فرمول سکولاستیک که: «هستی و یک متقابلاً تبدیل‌پذیر به هم هستند»، مفهوم هستی با یگانگی همبسته است؛ و به همین قیاس نیز، همبسته‌ی انتظام،

گوناگونی است. همین که گرانیگاه تمامی بینش تئوریک از واقعیت و به‌ویژه در فهم و تفسیر فضا از قطب هستی به قطب انتظام تغییر یابد، پیروزی چندگانگی بر مونیسم انتزاعی، و پیروزی گوناگونی فرم‌ها بر فرم واحد متحقق می‌شود.

متنوع‌ترین شکل‌گیری‌های فکری و گوناگون‌ترین اصول پیکربندی [در هنرهای تجسمی] می‌توانند آزادانه با هم باشند و به آسانی زیر سیطره‌ی مفهوم انتظام درآیند؛ اشیاء در هستی محض‌شان، در فضای تجسمی با یکدیگر برخورد می‌کنند و به نظر می‌رسد که با هم در تعارض باشند و همدیگر را طرد کنند. قطعاً کارکرد محض مفهوم انتظام یکی است و بیش نیست؛ بی‌توجه به این‌که در چه موضوع خاصی به کار رود و در چه قلمروی از روح این کارکرد صورت گرفته باشد. به‌طور کلی باید بگوییم که همیشه پرسش از محدود و نامحدود است و به‌طور نسبی متعین کردن نامتعین. اما این وظیفه‌ی کلی متعین و محدود کردن را فقط می‌توان از دیدگاه بسیار متفاوتی و با خطوط راهنمای متفاوتی انجام داد. هنگامی که افلاطون نمود را با ایده [= مثال]، تکثر را با وحدت، نامحدود را با محدود مقابله می‌کند او این مقابله را، بیش از همه، از طریق کارکرد متعین کردن منطقی، یا به سخن دامنه یافته‌تری، از طریق تعین «تئوریک» انجام می‌دهد. وسیله‌ی اساسی و ضروری برای محدود و مقید کردن نامحدود، کارکرد محض اندیشه است. فقط اندیشه گذار از شدن را به بودن امکان‌پذیر می‌سازد؛ به این معنی که اندیشه گذار از جریان سیال نمودها را به قلمرو فرم محض [= ایده] ممکن می‌کند. بدین سان همه‌ی شکل‌های گوناگون با اعمال مفهومی ترکیب و جدا کردن و چکیده نمودن با هم پیوند می‌یابند، که این اعمال، در عین حال، متمایزسازی نیز هست. کار دیالکتیسین در این جهت دوگانه حرکت می‌کند، که به‌طور کلی، جهت اساسی امر منطقی است. درست همان‌گونه که کشیش به دلخواه خود لاشه‌ی قربانی را قطعه‌قطعه نمی‌کند بلکه با مهارت لاشه را در راستای

اتصال‌های طبیعی اعضایش از هم می‌شکافد، همین‌طور نیز دیالکتیسین حقیقی می‌داند که چگونه هستی را به اجناس و انواع تقسیم کند. این شیوه‌ی تقسیم کردن و سازمان دادن، این امر واقع تقسیم کردن طبق انواع، این برش دادن طبق ایده یا طبق آنچه دیده می‌شود، آن وظیفه‌ی اساسی است که بر عهده‌ی دیالکتیسین گذاشته شده است و همه‌ی اندیشه‌اش معطوف به تحقق آن است. هر اندازه هم این هنر جداسازی و متصل کردن، تجزیه کردن و دوباره به هم پیوستن برای مفهوم-جهانِ تئوریک ضروری باشد؛ با این وصف این یگانه راهی نیست که روح، جهان را تسخیر می‌کند و آن را شکل می‌دهد. شیوه‌های اصیل دیگری از شکل‌بندی وجود دارند که در آن‌ها فرم‌های اساسی متمایز و متصل کردن، سازمان دادن و جمع‌بندی کردن خود را نشان می‌دهند و بر هر دوی این کارها قانون دیگری و اصل فرم‌دهندگی دیگری حاکم‌اند. مفهومِ تئوریک، یگانه شیوه‌ای نیست که این قدرت را دارد که نامتعیین را متعین و آشفتگی و درهم‌برهمی را به انتظام تبدیل کند. بر کارکرد شهود هنری و بازنمایی هنری نیز همین قدرت اساسی حاکم است که در وهله‌ی نخست نامتعیین را متعین می‌کند و آشفتگی و درهم‌برهمی را انتظام می‌بخشد. در این قدرت همچنین وسیله‌ای ممتاز برای جدا کردن حیات دارد که در عین حال وسیله‌ای برای متصل کردن هم هست، متصل‌کردنی که، در عین حال، جدا کردن هم هست. اما هر دوی این‌ها فقط در قلمرو اندیشه و مفهوم تئوریک انجام نمی‌شوند؛ بلکه در قلمرو تصویر محض نیز صورت می‌گیرند. آنچه گوته درباره‌ی شعر می‌گوید برای هر نوع شکل‌گیری هنری نیز صادق است: شعر جریان سیال رویدادها را «به شیوه‌ای زنده می‌کند که با ریتم حرکت می‌کند.»^۱ جداسازی در قلمرو منطقی و تئوریک

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, Part I, in *Werke*, vol. 14, P. 13 (Weimar, 1887-1919).

به تمایز اجناس و انواع دست می‌زند که این تمایزگذاری‌ها به شبکه‌ای از مفاهیم محض می‌انجامند که بر حسب عمومیت‌شان طبقه‌بندی می‌شوند که یکی فوق دیگری و آن دیگری تحت آن یکی قرار می‌گیرد و سرانجام از طریق این سلسله مراتبِ اندیشه، سلسله مراتبِ هستی ارائه می‌شوند. اما برخلاف تمایز منطقی و تئوریک، «جداسازی حیات‌بخش» به اصل اساسی حیات پایبند می‌ماند، و شکل‌گیری‌های منفردی را ایجاد می‌کند که تخیل خلاق به آن شکل‌گیری‌ها نفَس زندگی می‌بخشد و احیاءشان می‌کند و به آن‌ها حیات بی‌واسطه و طراوت زندگی می‌دهد. این نیروی خلاقِ خیال، ویژه‌ی اسطوره هم هست، گرچه تحت قانون فرم‌دهندگی دیگری قرار دارد و، گویی، در «بُعد» دیگری از فرم‌دهندگی حرکت می‌کند. زیرا اسطوره شیوه‌ی خاص خود را برای نفوذ کردن، حیات بخشیدن و روشن کردن درهم و برهمی امور دارد: اسطوره با سردرگمی حاصل از خیزش خشونت‌آمیز قدرت‌های اهریمنی فردی که به‌طور ناگهانی ظاهر می‌شوند و در لحظه هم ناپدید می‌شوند در نمی‌ماند؛ بلکه رویاروی این نیروهایی که در کشاکش با همدیگر و در جنگ و ستیز با یکدیگرند قرار می‌گیرد، اسطوره، سرانجام، می‌گذارد که تصویر وحدت‌بخشی از خود این کشاکش‌ها ظاهر شود که تمامی هستی و رویدادها را در بر بگیرد و همه‌ی انسان‌ها و خدایان را مقید کند و بر همه‌ی آن‌ها فرمان براند. هیچ نظام اسطوره‌شناسی کاملاً شکل‌گرفته‌ای و هیچ دین بزرگ جهانی را پیدا نمی‌کنید که، به نوعی، از سرآغازهای «ابتدایی» سر بر نکشیده باشد و به نوعی بازنمایی از انتظامی جامع از رویدادها نیجامیده باشد. در جهانِ هندو - اروپایی، شهود این قاعده‌ی جهانگیر که همه‌ی رویدادها از آن تبعیت می‌کنند با مفهوم ریتا (Rita) بیان می‌شود. ما در سرودی در ریگ‌ودا می‌خوانیم که: «رودخانه‌ها طبق ریتا جریان دارند، سپیده‌دم طبق ریتا ظاهر می‌شود؛ ریتا جاده‌ی نظم را

دنبال می‌کند، و با این دانش، او جهاتِ آسمان‌ها را از دست نمی‌دهد.^۱ چنین ارتباط‌هایی را که میان قلمروهای مختلف وجود دارند فقط تا آنجا پی‌گیری می‌کنیم که بصیرت عمیق‌تری درباره‌ی آشکار شدن انتظام فضا و امکانِ شکل‌گیری اندیشه‌های گوناگونی از آن را به ما ارائه دهند. در اینجا مبدایی یگانه و قطعی وجود دارد: گرچه شهودی عام، کلی و اساساً ثابت از فضا وجود ندارد؛ با این وصف فضا محتوای متعین خود و تطابق خاص خود را از طریق **انتظام معنا** دریافت می‌کند که با آن خود را در هر مورد شکل می‌دهد. انتظام فضا بستگی به این دارد که آیا انتظام اسطوره‌ای فضا را مد نظر داریم یا انتظام زیبایی‌شناختی آن را یا انتظام تئوریک‌اش را؟ در هریک از این‌ها، «فرم» فضا تغییر می‌کند و این تغییر و تبدل نه فقط خصوصیات فردی و فرعی بلکه همچنین با فضا، به منزله‌ی یک کل، یعنی با ساختار اصلی آن ارتباط می‌یابد. فضا ساختاری ندارد که مطلقاً داده شده و ثابت باشد؛ بلکه این ساختار را براساس انسجام عمومی معنایی که درون ساختار ساخته می‌شود به دست می‌آورد. در اینجا کارکردِ معنا نقش اول و تعیین‌کننده را دارد؛ ساختار فضا عنصری ثانوی و وابسته است. آنچه همه‌ی این فضاها را که خصلتی متفاوت و معنایی وابسته به قلمرو مربوطه‌شان دارند (یعنی آنچه فضای اسطوره‌ای، زیبایی‌شناختی و تئوریک را با هم متحد می‌کند) متعین بودن فرم محض است؛ تعریف لایب‌نیتس از فضا به منزله‌ی «امکان همزیستی» و به مثابه‌ی انتظام همزیستی‌های ممکن، این عامل وحدت‌بخش را به روشن‌ترین و موجزترین وجه بیان کرده است. اما این امکان صرفاً شکلی [= فرمی]، انواع خیلی متفاوتی از تحقق یافتن، بالفعل شدن و کانکریت

1. *Rigveda* I, 124, 3; German trans. Hillebrandt, *Lieder des Rigveda*, 1;

همچنین رجوع کنید به: ارنست کاسیرر: *فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک: اندیشه‌ی اسطوره‌ای* ترجمه‌ی یدالله موذن، (تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۷۸، چاپ چهارم ۱۳۹۳) صفحه‌ی ۱۹۴.

شدنِ [فضا] را تجربه می‌کند. تا آنجا که به فضای اسطوره‌ای ارتباط می‌یابد، این فضا، از یک سو، از **فرم اندیشه‌ی اسطوره‌ای** نشئت می‌گیرد، و از دیگر سو، از **احساس خاص حیات** که در ذات همه‌ی شکل‌گیری‌های اسطوره‌ای هست و به این شکل‌ها رنگ ویژه‌شان را می‌زند. هنگامی که اسطوره راست را از چپ، و بالا را از پایین جدا می‌کند و هنگامی که مناطق مختلف آسمان، مثلاً خاور را از باختر، و شمال را از جنوب جدا می‌سازد؛ این جداسازی مناطق و مکان‌ها به معنای جداسازی فضای تجربی - فیزیکی نیست، و با نقاط و جهات به معنای هندسی نیز سروکار ندارد؛ بلکه اسطوره هر منطقه از فضا و هر جهت از آن را باردار می‌کند، گویی، با نوعی کیفیت اسطوره‌ای آن‌ها را پُر می‌کند. محتوای کل آن، معنای آن، تفاوت ویژه‌ی آن به همین کیفیت وابسته است. آنچه اسطوره در جستجوییش است و به آن محکم می‌چسبد نه تعینات هندسی‌اند و نه «خواص» فیزیکی، بلکه برخی خصوصیات جادویی‌اند. مقدس یا نحس بودن، دسترس‌پذیری یا غیردسترس‌پذیری، دعای خیر یا لعن و نفرین، آشنایی یا غرابت، قول شادی دادن یا تهدید به ایجاد خطر، این‌ها خصوصیات بارزی هستند که بر مبنای آن‌ها اسطوره مناطق و مکان‌ها را در فضا از یکدیگر جدا و جهات را در فضا متمایز می‌کند. هر مکان، اتمسفر ویژه‌ی خود را دارد و هاله‌ای جادویی - اسطوره‌ای پیرامون خود می‌آفریند؛ این مکان از طریق این حقیقت وجود دارد که برخی تأثیرات [جادویی - اسطوره‌ای] به آن متصل‌اند؛ مانند: مقدس یا نحس بودن، نیروهای خدایی یا نیروهای اهریمنی که از آن ساطع می‌شوند. هر جهت فضایی مکان یکی از خدایان یا اهریمنان است. کل فضای اسطوره‌ای و با آن، کل جهان اسطوره‌ای در طول همین خطوطِ نیروهای جادویی ساخته می‌شوند.

در فضای تجربه‌مان، در فضای هندسی - فیزیکی، هر هستنده‌ای وضعیتی مشخص و متعین دارد، بنابراین همه‌ی کرات آسمانی مکان‌های

خود را دارند و در مدارهای ثابت می‌گردند، در فضای اسطوره‌ای نیز هر هستنده‌ای مکان خود را دارد. هیچ هستنده یا واقعه‌ای، هیچ شیء یا رویدادی، هیچ عنصر طبیعی و هیچ فعالیت بشری نیست که از لحاظ فضایی وضعش ثابت و از پیش مقدر نشده باشد. فرم این پیوند فضایی و ضرورت مقدر بودن ویژه‌اش، که در سرشت آن است تخطی‌ناپذیرند، یعنی از آن‌ها نمی‌شود اجتناب کرد. امروزه از طریق جهان‌بینی برخی اقوام ابتدایی می‌توانیم مستقیماً قدرت خشونت‌آمیزی را درک کنیم که در این نوع بینش از فضا وجود دارد. کوشینگ این قدرت خشونت‌آمیز را در گزارش عالی‌اش از جهان‌بینی سرخ‌پوستان سونی بسیار خوب نشان داده است. برای این قبایل نه تنها درک فضایی فیزیکی، فضای اشیای طبیعی و رویدادهای طبیعی بلکه هم‌چنین درک تمامی حیات - فضا طبق الگوی اسطوره‌ای تثبیت می‌شوند. نه فقط عناصر مختلف مانند: هوا و آتش، آب و خاک بلکه هم‌چنین رنگ‌های مختلف، اجناس و انواع مختلف موجودات زنده، گیاهان و جانوران به فضای خاص منطقه‌شان تعلق دارند که این تعلق بر پایه‌ی همدلی جادویی آغازین درونی است. انتظام جامعه و سازمان آن را نیز همین پیوند متعین می‌کند و به همه‌ی اعمال مشترک و تمامی زندگی مشترک [کوشینگ‌ها] نفوذ و سرایت می‌کند. این پیوند جزئی‌ترین و ظریف‌ترین امور کیهان فیزیکی و اجتماعی و مکان‌های متمایز اسطوره‌ای و نیز جهات اسطوره‌ای را مشروط می‌کند. این‌ها جز انعکاس شهود فضایی چیز دیگری نیستند و بر پایه‌ی این شهود استوارند. کانت در اثر مشهور پیش-انتقادی خود: «درباره‌ی شالوده‌ی غایی تمایزات مناطق در فضا» این پرسش را درباره‌ی شهود فضا در ریاضیات و فیزیک مطرح کرده است. ولی اگر همین پرسش در مورد فضای اسطوره‌ای مطرح شود، به نظر می‌رسد که انگیزه‌ی قطعی که در اساس همه‌ی تمایزات اسطوره‌ای مناطق و جهات [فضا] قرار دارد نوعی ارتباط درونی باشد که احساس اسطوره‌ای و تخیل اسطوره‌ای میان

تعیّناتِ فضا و تعیناتِ نور درک می‌کند. در حالی که احساس و تخیل [اسطوره‌ای] گوناگون‌اند مانند: روز و شب، روشنائی و تاریکی که متقابلاً یکدیگر را طرد و خود را در منشأشان غرق می‌کنند، ولی این‌ها نخست خود را از طریق تعیناتِ مختلف فضا از یکدیگر جدا می‌کنند، و این جداسازی طبق خصوصیاتِ صرفاً عینی نیست، یعنی در «جهانِ محضِ اشیاء» صورت نمی‌گیرد؛ بلکه هریک از آن‌ها کمی متفاوت با دیگران، رنگین‌تر نمایان می‌شود، هریک در عاطفه‌ی روان‌شناختیِ اساسیِ خود غرق می‌شود. خاور منبع نور است ولی در عین حال سرچشمه‌ی حیات و منشأ آن نیز هست، و باختر محل انحطاط و وحشت و قلمرو مرگ است. در اینجا نمی‌شود وارد جزئیات و ظرافت‌های گوناگون این شهود اساسی شد. در اینجا فقط بر خصوصیت بسیار قطعی و اساسی این شهود برای مسئله‌مان تأکید کردم. فقط از طریق کارکرد معنایی جهان‌گستر اسطوره و با ارجاع پیوسته به آن است که می‌توان فرم فضای اسطوره‌ای را، به منزله یک کل، و نیز شکل‌گیری و سازمان‌یافتن آن را به‌طور قابل فهمی تفسیر و سرشت و ویژگی آن را درک کرد.

اجازه دهید اکنون به بررسی فضای زیبایی‌شناختی، به‌ویژه بررسی فضایی که در هنرهای زیبا مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری تجسم یافته است، بپردازیم. در اینجا بی‌درنگ اتمسفر دیگری ما را احاطه می‌کند. ناگهان خود را کاشته شده در قلمرو جدیدی می‌یابیم، قلمرو نمایشی محض. همه‌ی فرامود [= نمایش]‌های اصیل به هیچ‌وجه صرفاً بازآفرینی انفعالی جهان نیستند؛ بلکه رابطه‌ای جدید با جهانی است که نوع بشر در آن مأوا گزیده است. شیلر در نامه‌هایی درباره‌ی آموزش زیبایی‌شناسی می‌گوید که ژرف‌نگری، «تأمل» که او آن را پیش-شرط اساسی امر واقع شهود هنری می‌داند نخستین رابطه‌ی «آزادبخش» انسان با کیهانی است که او را در بر گرفته است. شیلر می‌نویسد:

«هنگامی که خواهشی بی‌واسطه، اُبژه‌ی خود را تسخیر

می‌کند، ژرف‌نگری، اُبژه‌اش را در فاصله قرار می‌دهد [...] جبرِ طبیعت، که بر انسان، در حالت احساسِ محض با قدرت مهیب تجزیه ناشده‌ای، حاکم می‌شود می‌گذارد که انسان به ژرف‌نگری پردازد؛ حواس انسان لذتی لحظه‌ای را احساس می‌کنند. خودِ زمان، که به طور ابدی در حال تغییر است، متوقف می‌شود در حالی که پرتوهای پراکنده‌ی آگاهی جمع می‌شوند و پس از تصویر بی‌نهایت، **فرم** بر خودش ژرف می‌نگرد و ردپایی از خود بر زمین گریزان می‌گذارد.^۱

خصوصیت شاخص و سرچشمه‌ی **فرم** هنری متناظر با همین خصوصیت شاخص **فضای** زیبایی‌شناختی است. می‌توانیم از این لحاظ فضای زیبایی‌شناختی را با فضای اسطوره‌ای مقایسه کنیم، برخلاف طرح انتزاعی هندسه [در مورد فضا]، فضای زیبایی‌شناختی و فضای اسطوره‌ای کاملاً شیوه‌های فضایی **کانکریت** هستند. فضای زیبایی‌شناختی نیز «حیات-فضا»ی راستین است که بر اثر احساسِ محض و خیال شکل می‌گیرد؛ برخلاف فضایِ تئوریک که بر اثر قدرت اندیشه‌ی محض ساخته می‌شود. اما در فضای زیبایی‌شناختی، احساس و خیال [در قیاس با فضای اسطوره‌ای] بر سطح متفاوتی نوسان می‌کنند و هنگامی که با [فضای] جهان اسطوره‌ای مقایسه شود قطعاً به درجه‌ی تازه‌ای از آزادی رسیده است. گرچه فضای هنری نیز با شدیدترین تصویرهای ارزشی و بیان‌های ارزشی پر و اشباع شده است؛ و با قوی‌ترین محرک

1. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1793/94),

در:

Philosophische Schriften, Eduard von der Hellen, Bd. XII (Stuttgart and Berlin: Cotta, 1905), 99.

(دینامیک)، شدیدترین امور متضاد را دارای حیات می‌کند و به حرکت درمی‌آورد؛ با این وصف، این تحرک با آن تحرک بی‌واسطه‌ی حیات یکی نیست که خود را در تأثرات اسطوره‌ای ترس و امید و جذب و طرد جادویی، و نیز در خواسته‌ی خیلی مسلط‌اش در دست یافتن به امر «مقدس» و وحشت از تماس با امور نجس و حرام نشان می‌دهد. زیرا در محتوای اثر هنری، اُبژه (شیء) به فاصله‌ی جدیدی رانده می‌شود، فاصله‌ای دور از «من»؛ فقط در فاصله گرفتن از «من» است که اثر هنری وجود مستقل خود را به دست می‌آورد و فرم تازه‌ای از «عینیت» را می‌آفریند. همین عینیت جدید است که فضای زیبایی‌شناختی را [از فضای اسطوره‌ای و فضای تئوریک] متمایز می‌کند. در فضای زیبایی‌شناختی بر اهریمن جهان اسطوره‌ای غلبه می‌شود و اهریمن مغلوب می‌گردد. نیروهای مرموز و ناشناخته دیگر انسان را احاطه نکرده‌اند، انسان دیگر اسیر طلسم جادویی نیست، بلکه بر پایه‌ی کارکرد اساسی اثر هنری، او اکنون محتوای حقیقی **بازنمایی** را کسب می‌کند. «بازنمایی» راستین [هنری] از من نشئت می‌گیرد و از نیروهای شکل‌دهنده‌ی من تحول پیدا می‌کند؛ اما در عین حال پی می‌برد که آنچه شکل گرفته است وجود خود، سرشت مناسب خویش و قانون خود را دارد. این قانون اجازه می‌دهد که **بازنمایی** هنری از من نشئت بگیرد تا همزمان اجازه دهد، تا طبق این قانون، وجود یابد، و خود را در این وجود عینی مناسب نشان دهد. بدین سان فضای زیبایی‌شناختی دیگر مانند فضای اسطوره‌ای، تسخیر متقابل نیروها و بازی جایگزین شدن نیروها به جای یکدیگر نیست که انسان را از برون زیر سیطره‌ی خود درمی‌آورند و او را بر اثر نیروی مُخرب و مؤثر خود مغلوب می‌کنند؛ بلکه شیوه‌های ممکن و زنده‌ی فرم‌گیری‌اند که در قالب هریک از آن‌ها افق تازه‌ای از جهان اُبژه‌ها [= اشیاء] گشوده می‌شوند.

در اینجا وارد این پرسش نمی‌شوم که چگونه این کارکرد عمومی

فضای زیبایی‌شناختی در هنرهای یک از هنرها رخ می‌دهد و چگونه در آنها ویژگی خود را به دست می‌آورد. در دوره‌ی کنگره‌مان، این موضوع را متخصصان بسیار خبره مورد بررسی‌های عمیق قرار خواهند داد؛ من احساس می‌کنم که صلاحیت و توانایی مشارکت در این بررسی‌ها را نداشته باشم. اما آرزو مندَم که چند نکته‌ی روش‌شناختی خیلی عمومی را بیان کنم. از زمانی که لسینگ نخستین اصل بنیادی [زیبایی‌شناختی] خود را چنین فرمول‌بندی کرد که برای به‌دست آوردن تمایز راستین میان هنرهای یک از هنرها باید با سرشتِ *نشانه‌های* محسوس‌ی آغاز کنیم که هر هنری به کار می‌گیرد. این اصل همواره تکرار شده و به‌طور موفقیت‌آمیز به کار گرفته شده است. درست بر پایه‌ی همین اصل، لسینگ میان نقاشی و شعر تمایز می‌گذارد مثلاً نقاشی، «شکل‌ها و رنگ‌ها را در فضا» به کار می‌برد؛ اما شعر، «واژه‌های موزون را در زمان»^۱ به کار می‌گیرد. در حالی که لسینگ [نظریه‌ی] خود را بر پایه‌ی تمایز تجسّدِ اُبژه‌های اثر شعری از تجسّدِ اُبژه‌های هنرهای تجسّمی گسترش می‌داد و به‌طور سیستماتیک محدودیت‌هایی درباره‌ی اساس تجسّدِ اُبژه‌های اثر شعری و اُبژه‌های تجسّمی قائل می‌شد هر دو همین اصل را در موسیقی و مجسمه‌سازی به کار برد. بنا بر نظر هر دو تفکیک میان حواس مختلف و قلمروهای احساس سبب می‌شود که مرزبندی طبیعی و سازمانی میان هنرها به‌وجود آیند. هر دو می‌نویسد: «ما حسّی داریم که اشیاء را کنار هم یا جدای از هم درک می‌کند: بینایی و حسّی دیگری داریم که آن‌ها را از پی

در:

1. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der allen Kunstgeschichte*,

Sämtliche Schriften, ed. Karl Lachmann, Bd. IX (Stuttgart: G.L. Göschen, 1893), s. 94.

هم درمی‌یابد: شنوایی و حسّ سومی هم داریم که این‌ها را درون هم درک می‌کند: احساس.» از این تقسیم‌بندی سه‌گانه، تفاوت‌هایی میان هنرها پدید می‌آیند که می‌توانند بی‌درنگ مرزبندی‌هایی میان شعر و موسیقی، موسیقی و نقاشی، و نقاشی و مجسمه‌سازی به‌وجود آورند.^۱

در بررسی‌های جدیدتری که درباره‌ی ماهیت فضای زیبایی‌شناختی صورت گرفته‌اند این راه دوباره دنبال شده است. تفاوت‌های اساسی به‌ویژه میان فضای «دیدگانی» و فضای «بساوایی» بررسی شده‌اند تا درباره‌ی اصل فرم‌دهندگی و قلمرو خاص هریک از هنرها وضوح حاصل شود. من نمی‌خواهم که در مفید بودن چنین بررسی‌هایی تردید کنم؛ با این وصف معتقدم که این بررسی‌ها به اندازه‌ی کافی هسته‌ی واقعی مسئله را نمی‌شکافند، هسته‌ای که در شالوده‌ی بحث ما قرار دارد. زیرا به سبب تفاوت‌هایی که در شیوه‌ی محض ارائی اثر هنری وجود دارند، هرگز نمی‌توان شیوه‌ی خاص فرم‌گیری را که در همه‌ی هنرها زنده است از طریق بررسی ماده‌ی محض اثر هنری کاملاً فهمید و به عمقش پی برد. همچنان که لسینگ پیشگفتار کتابش: *لائوکوون* (Laocoon) را با این عبارت پلوتارخ می‌گشاید: «آن‌ها [= هنرها] هم از لحاظ ماده و هم در شیوه‌ی بیانشان متفاوت‌اند.»^۲ بنابراین معتقدم که باید گرانیگاه بررسی را از مؤلفه‌ی نخست [= ماده] به مؤلفه‌ی دوم [= شیوه‌ی بیان و ارائه] و از hyle [= ماده] به tropos [= شیوه‌ی بیان و تصویرپردازی] تغییر دهیم. اگر مطلب را به زبان پدیدارشناسی مدرن، یعنی به زبان اصطلاحات هوسرل بیان کنیم، تأکید را نه بر عنصر hyletic [= ماده، هستی‌خام] بلکه بر عنصر ذهنی بگذاریم، در اینجا نه ماده‌ی محسوس بلکه روی آورندگی (intentionality) به فرم نقش قاطعی دارد. در اینجا نمی‌توانم به‌طور

1. Herder, *Plastik*, 1778,

Werke, (Supphen), Bd. VIII, S. 14ff.

2. Lessing, *Laocoon*, S.1.

سیستماتیک این بینش را گسترش دهم و توجیه کنم. اما به عنوان نتیجه‌گیری آرزومندم تا تبیینی هرچند کوتاه را از طریق ذکر مثالی ارائه دهم. بنا بر نظر لسینگ، چنانچه در محدوده‌ی قلمرو یک هنر بمانیم، آن هنر وابسته و مقید به قلمرو معینی از نشانه‌های محسوس است، از این رو هر هنری زبان تصویری متفاوتی و شیوه‌ها و امکانات مختلفی برای فرم‌دهندگی فضایی و زمانی در اختیار دارد. مثلاً اگر به هنر شاعری بنگریم انواع شعر را می‌یابیم: شعر تغزلی، شعر حماسی و شعر نمایشی [= درام]. آن‌ها در قلمرو زمانی خودشان شکل می‌گیرند و با آهنگ خاص خودشان حرکت می‌کنند. آگوستین قدیس در تحلیل خود از مفهوم زمان، که یک نقطه‌ی چرخش تاریخی و نقطه‌ی اوج درک پدیدارشناختی و تفسیر پدیدارشناسانه [از زمان] است، معتقد است که سه نوع اساساً متفاوت از زمان یعنی زمان حال، زمان گذشته و زمان آینده وجود ندارند بلکه فقط سه جنبه‌ی مختلف از زمان وجود دارند که همه‌ی آن‌ها در زمان حال واحد درک می‌شوند. اما زمان گذشته، و زمان آینده نیز حضور دارند؛ گذشته را خاطره می‌نامیم، حال را شهود و آینده را انتظار. زمان شعری را نیز می‌توان بر پایه‌ی همین سه شیوه‌ی زمانی تقسیم کرد: خاطره، شهود و انتظار؛ و براساس این تقسیم‌بندی سه گانه، انواع شعر وجود دارند. حماسی، تغزلی و نمایشی که هریک را می‌توان متعین و از یکدیگر مجزا کرد. هریک از آن‌ها، گویی، در «نشانه»‌ی دیگری از زمان قرار دارد، هریک از این انواع شعر تفاوت جزئی خاصی، از لحاظ زمان، با دیگر انواع شعر دارد، گویی هر ژانر شعری در «رنگ» خاصی غوطه‌ور است. مثلاً شعر حماسی هر چیزی را که در بر می‌گیرد به فرم محض خاطره تبدیل می‌کند و از این طریق پرده‌ی گذشته را به روی آن می‌کشد؛ شعر تغزلی در احساس بیواسطه‌ی زمان حال نوسان می‌کند و شهودی از زمان حال را می‌آفریند، شعر نمایشی در حرکتی به سوی آینده وجود دارد و در آن زندگی می‌کند، و در تنشی هیجانی بر آنچه روی خواهد داد

پیشی می‌گیرد؛ و وقایع را به سوی آنچه در راه هست سوق می‌دهد. غزل اساساً همیشه در امروز ریشه دارد، در نقطه‌ی اکنون محض، اما در عین حال به سوی نااکنون، هنوز نیامده و نه بیش، چرخش می‌کند. گوته، شاعر بزرگ غزل‌سرا چنین می‌گوید:

تو نباید از روز بگریزی
 زیرا روزی که پشت سر می‌گذاری
 از امروز بهتر نیست
 اما اگر تو شادمانه درنگ کنی
 جایی که من از جهان دوری می‌گزینم
 تا آن را بخشی از وجود خود کنم
 تو در آنجا با من سرپناهی خواهی یافت
 امروز، امروز است، و فردا، فردا
 آنچه در پی خواهد آمد و آنچه گذشته است
 نه جدا می‌شود و نه بر جای می‌ماند.^۱

اما این خصوصیت شورانگیز زمان، شورانگیزی شعر حماسی و شعر نمایشی نیست. شعر حماسی خود را در رویدادی غرق می‌کند که وجودی محض دارد و شعر حماسی باید، به معنایی، در این رویداد «معلق بماند» تا بتواند طبق قانونِ فرم خویش شکل بگیرد. شعر نمایشی، حتی شعر نمایشی تاریخی، به نظر می‌رسد که با [رویدادهای] گذشته در ارتباط باشد، و به گفته‌ی شکسپیر: «در سیلاب و طوفانِ [احساسات] و

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Einladung*.

شاید بتوان گفت، در گردبادِ هیجان^۱ قرار داشته باشد. شعر نمایی از این نیروی پویای موقت خود، از این قدرت به این سو و آن سو جهیدن خویش سود می‌برد. بدین سان، این مثال روشن می‌سازد که چگونه هر هنری، مستقل از ماده‌ی محسوسی که با آن سروکار دارد، مستقل از وسایل ارائه‌اش، با جهتی خاص و معنایی ویژه، واقعیت می‌یابد و زنده می‌شود و از این معنا، فرم شهود فضایی و زمانی‌اش نشئت می‌گیرد.

خانم، آقایان، اجازه دهید که این بررسی‌ها را در همین جا خاتمه دهم. موضوعی که نخست مطرح شد به تحلیل فضای اسطوره‌ای و فضای زیبایی‌شناختی نیز گسترش یافت تا با تحلیل فضای «تئوریک» یعنی فضای اندازه‌گیری شده‌ی ریاضیات محض و فیزیک ریاضی مرتبط شود. اما شما خواهید فهمید و مرا عفو خواهید کرد که چرا به این مسئله‌ی اخیر نپرداختم، مسئله‌ای که در مرکز بررسی‌های شناخت شناسانه‌ی انتقادی من در خصوص بنیاد فیزیک مدرن قرار دارد. چون به‌ویژه وقت اندکی برای بحث باقی مانده است؛ خواهشمندم به من اجازه دهید این سوی موضوع بحث خود را توضیح ندهم، زیرا شرح جزئیات این موضوع را می‌توان در جلد سوم کتابم: **فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک: پدیدارشناسی شناخت یافت**. به سبب تنش میان وظایف، از یک سو خواسته‌های واقعی و وظیفه‌ای که به من محول شده و از دیگر سو قواعد کنگره‌مان، من صرفاً موضوع [مورد بحث] خود را به ثبت می‌رسانم، به‌ویژه این که کنگره و سخنرانان بعدی دوست دارند که تنفسی داده شود. دست‌کم، من در مقام نخستین سخنران جلسه، احساس می‌کنم که باید شدیداً مقید به قواعد کنگره باشم و نمی‌خواهم که با شکستن این قواعد این خطر را برای خود بخرم که از این لحاظ نمونه‌ی بدی شناخته شوم. به هر روی معنای بررسی‌هایی که در مقابل شما قرار داده‌ام، مسائلی

۱. شکسپیر: *هاملت*، شاهزاده‌ی دانمارکی، پرده‌ی سوم، صحنه‌ی دوم، بند هفتم.

هستند که برای خودم مطرح بوده‌اند و از این لحاظ هیچ‌یک از آن‌ها را نمی‌توان تمام شده دانست. شما بکوشید تا نوعی چارچوب ایجاد کنید که در قالب آن، بررسی و بحث بتوانند به پیش روند. این چارچوب را با قاطعیت زیاد در درس‌گفتارهای بعدی تکمیل خواهم کرد و پژوهشگران نظر خود را بیان خواهند نمود و مسائل خاص حوزه‌های تخصصی خود را به بحث و گفتگو خواهند گذاشت. بنابراین خانم‌ها، آقایان، خواهش می‌کنم بحث‌های مرا به منزله‌ی کوششی برای جهت‌گیری مقدماتی و ایجاد مرزها و حدود تلقی کنید. اندیشه‌ی تئوریک و به‌ویژه اندیشه‌ی فلسفی هیچ‌جا نمی‌تواند برپایی این مرز و حدود را قربانی کنند؛ ولی اندیشه باید فارغ از این مرزها و حدود آگاه بماند؛ و نباید هرگز نباید اجازه داد که آنچه را اندیشه وضع می‌کند محدودیت‌هایی ثابت و انعطاف‌ناپذیر دانسته شوند. این مرزها باید قابل جابه‌جا شدن باشند تا شاید در درون خود اتفاقاتی را که به وقوع می‌پیوندند کاملاً درک کنند و حرکت آن‌ها را ملتفت شوند. در اینجا است که اعتبار هر گام دوگانه‌ی اندیشه، یعنی تبادل میان مرزها و شکسته شدن آن‌ها، نشان داده می‌شود. این تبادلات با این شعر کوتاه با عنوان «نیروبخش» از «حکمت برهمن‌ها» اینهمان است که مایلم با آن به سخنانم خاتمه دهم.

هرکس به فکر محدودیت‌هایی است که وضع شده‌اند،
اما این‌ها واقعاً حضور ندارند.
و اگر چنین باشد، هنگامی که او دوباره می‌اندیشد،
می‌پندارد که جهان را درک کرده است.
مانند هندسه که فضا را با تورهای خطوط خود به چنگ
می‌آورد

همین‌طور اندیشه در قوانین‌اش خود را به اسارت می‌گیرد.
کسی جهان را از طریق نقشه‌ها نمایان می‌سازد،
اکنون باید منتظر بود تا ستاره‌ای از روح نقشه‌برداری کند.

در ضمن روح راه خویش را پی می‌گیرد
همان‌گونه که ما در دشت قدم می‌زنیم،

اما روح با این خطر روبروست که راه درست را گم کند.^۱
خانم‌ها، آقایان اجازه دهید که آرزو و امید خود را بیان کنم که کار
جمعی ما، به دور از هر گونه فشاری، آزادانه به پیش رود و انتشار یابد، با
این اوصاف شاید کار جمعی ما جهت ثابت و روشنی در بر داشته باشد و
گامی به پیش در جهت «ستاره‌ای باشد که از روح نقشه‌برداری می‌کند»،
نقشه‌ای که امروزه هم دوباره انتظارش را می‌کشیم، اما هنوز به دست
نیآورده‌ایم.^۲

1. Friedrich Rühert, *Wer Schranken denkend setzen*, (part I, no. 4),

در:

Gesammelte Poetische Werke, Bd. VIII (Frankfurt a. M., 1868), 6.

۲. متن اصلی آلمانی شامل بحث‌هایی میان سخنرانان حاضر در جلسه است که آن بحث‌ها
در ترجمه‌ی انگلیسی حذف شده‌اند. مترجم انگلیسی. [و به تبع آن در ترجمه‌ی فارسی نیز
نیامده‌اند.]