

نوافلاطونیسیم و نظریه ی نماد نزد کاسیرر و پانوفسکی

میشائل کرویز (۱)

ترجمه بهار مختاریان

دومتن کتاب Eidos und Eidolon; Idea به هم وابسته و از لحاظ محتوایی مکمل یکدیگراند؛ ارنست کاسیرر فیلسوف، و اروین پانوفسکی مورخ هنر هریک به دیگری ارجاع می دهد. کاسیرر به مفصل بندی تاثیر افلاطونیسیم بر نظریه ی هنر و پانوفسکی به ژرفا بخشیدن این بحث در دوره های متاخر می پردازد. هنگامی که این دو مقاله در سال ۱۹۲۴ منتشر شد، کاسیرر و پانوفسکی در دانشگاه هامبورگ به تدریس مشغول بودند. کاسیرر از سال ۱۹۱۹ در این دانشگاه تازه تاسیس، به عنوان استاد فلسفه و پانوفسکی از سال ۱۹۲۱ به صورت حق التدریس آغاز به کار کرده بودند. پانوفسکی از همان آغاز کلاسهای تاریخ هنر را راه انداخت و در ۱۹۲۶ نخستین کرسی تاریخ هنر را از آن خود کرد. این دو در سال ۱۹۲۲ راهنمایی رساله ی دکترای ادگار ویند (۲) را که پیش از شروع در زمینه ی تاریخ هنر در فلسفه تحقیق می کرد، بر عهده گرفتند (۳). در هامبورگ همکاری کاسیرر و پانوفسکی بیش از هر چیز مدیون کتابخانه ی خصوصی واربورگ است، که در آن سلسله انتشاراتی از جمله همین دو نوشتار به چاپ رسید (۴).

ابی واربورگ، خود مورخ فرهنگ و هنر کتابخانه اش را برای پژوهش چنان تعریف کرده بود تا امکان درک تاریخ فرهنگ از سویه های بسیاری امکان پذیر شود (۵). برای درک مفاهیمی چون تصویر و نماد گرفته، کتابخانه می کوشید تاریخ فرهنگ را با منابع راهنمای جهان بینی در حوزه ی دین و فلسفه از یکسو و هنر، ادبیات، زبان و نهادهای سیاسی از سوی دیگر به هم پیوند دهد تا مطالعات فرهنگ را از قید و زنجیر دست و پاگیر (۶) برهاند. واربورگ ارزش چنین رویکردی را که در آن پژوهش خارج از مرزهای مشروط تاریخ هنر انجام گیرد، در سال ۱۹۱۲ در مقاله ی «هنر ایتالیایی و تنجیم جهانی در کاخ شیفایونا در فررا» (۷)، در تشریح نقاشی های دیواری این کاخ و به میان کشیدن تاریخ تنجیم نشان داده بود.

کاسیرر و پانوفسکی پیش از سال ۱۹۲۴ پژوهش خود را در این کتابخانه آغاز کرده بودند. کاسیرر در اثر منتشر شده خود در سال ۱۹۲۲ موسوم به «فرم مفهومی در تفکر اسطوره ای» (۸)، منطق را با پژوهش های انسان شناسی فرهنگی متصل کرده، و پانوفسکی به همراه فریتز ساکسل (Fritz Saxl)، معاون رئیس کتابخانه ی واربورگ، در ۱۹۲۳ تحقیقی کلاسیک از «مالیخویای دورر» ارائه کرد و تاریخ هنر و تاریخ طب و تنجیم را به هم پیوند داده بود (۹). در چنین حال و هوایی بود که کاسیرر و پانوفسکی به موضوع تاثیرات بعدی فلسفه ی افلاطون بر هنر پرداختند.

سوی کار مشترک کاسیرر و پانوفسکی در این کتاب، اغلب کارهایشان مکمل یکدیگر است. کتاب پانوفسکی موسوم به پرسپکتیو به مثابه ی فرم نمادین (۱۰)، تاریخ هنر را به دانش فلسفی کاسیرر و کتاب او «فلسفه ی صورتهای نمادین» پیوند داده بود. کاسیرر در سخنرانی خود موسوم به «فضای اسطوره ای، زیبایی شناختی و نظری» (۱۱) در سال ۱۹۳۱، سهمی برای بحث پانوفسکی اختصاص داد و او هم به درک و دریافت فلسفی سمت و سوی نظریه ی فرهنگی بخشید. این دست همکاری های علمی (۱۲) میان این دو، به چنان دوستی شخصی تبدیل شد که کاسیرر پانوفسکی را نزدیکترین دوست خود خواند (۱۳).

در ۲۳ ژانویه ۱۹۲۳، وقتی کاسیرر در کتابخانه ی واربورگ سخنرانی خود را درباره «معضل زیبایی و هنر در محاورات افلاطون» (۱۴) ارائه می کرد، پانوفسکی در صف شنوندگان نشسته بود. بنابر این، رساله ی «ایده» ی پانوفسکی و نیز مقاله های ادگار ویند و دیگر افراد حلقه ی کتابخانه ی واربورگ، همگی به توضیحات کاسیرر مرتبط اند. کتاب Eidos und Eidolon نیز همین ویژگی را نشان می دهد، با این همه، اشاراتی چند درباره ی نحوه ی همکاری این دو در این کتاب می تواند درک و استنباط بهتری از چگونگی تاریخ تاثیر افلاطون در نظریه ی هنر ارائه دهد (۱۵).

افلاطون را بزرگترین هنرمند تاریخ فلسفه دانسته اند. محاوره اش چون درامی مسحور کننده به ادبیات جهانی تعلق دارد، اما هیچ متفکری به اندازه ی او ارزش آثار هنری و شاعران را زیر سوال نبرده است. خرده گیری افلاطون به هنر و هنرمندان به جهت تقلید حسی صرفا صوری آنهاست. تقلید (ممیسیس) صرف نمودها (آیدولا)، فقط بیان سایه هایی از واقعیت حقیقی و ایده های جاودان هستند. صرفا ایده ها هستند که به مثابه پارادایم نمودها والاترین هدف شناخت اند. به زعم این

نویسنده‌ی دوران باستان نقاشی و پیکر تراشی فی نفسه نه بسان مکتوبات نظام مند نظری، بلکه چیزی برای نمونه متفاوت از تراژدی نزد ارسطو هستند. هنرمندان تجسمی، برخلاف نویسندگان، در زمره‌ی صنعتگران اند. به گفته پانوفسکی در دوران باستان آلاینده‌گی کار پیکر تراش را «مسخره» می‌انگاشتند. افلاطون از زبان سقراط چنان وامی نمایاند تا کار و کنش هنرمند را با فعالیت انسانی بسنجد که گویی آینه‌ای به دست گرفته و گرد خویش می‌چرخد بی هرگونه شناخت - چیزی باز تولید کند: خورشید، هرچه در آسمان و زمین است، جانوران و هرچه موجود است و ... (۱۶). بنابر این، افلاطون هنرمندان را با سوفسطائیان هم‌ارز می‌گیرد زیرا بدون هر شناختی خود را دانا می‌نمایاند.

این نقد نظری افلاطون خود را به نقدی سیاسی گره می‌زند: هنرمندان با نادانی خود آداب و رسوم را فاسد می‌کنند (۱۷). بازنمایی مقلدانه خطرناک است، چون تاثیر حسی آن با پایین‌ترین بخش روح انسانی، یعنی شور و شوق، منطبق است. کاسیرر و پانوفسکی در این رساله به این دست مسائل افلاطونی آغازین کمتر پرداخته‌اند و بیشتر به دگرگونی و تحول افکار افلاطون نزد پیروان بعدی او می‌پردازند که منجر به شکل‌گیری فلسفه‌ی هنر شگفتی شد.

با آن که در تیمائوس، افلاطون «ایده‌ها» را به مثابه‌ی پارادایم جاودان تعریف می‌کند (۱۸)، اما خالق است که خود آنها را تقلید می‌کند تا جهان محسوس در فضا و زمان تبیین شود؛ امری که بعدها فلوطین، از افلاطونیان متاخر، روح ایزدی را به عنوان خالق این فرمها درک کرده است (۱۹). بی‌جهت نیست که مورخان فلسفه، فلوطین را نو افلاطونی می‌خوانند، زیرا مفهوم «ایده درونی» (endon eidos) او بنیاد تغییر طرز فکر افلاطون شده و سرانجام در کلاسیسم قرن ۱۷ میلادی، با مفهوم «ایدآل» یکی شده است (۲۰).

در کتاب Eido und Eidolon کاسیرر و پانوفسکی، نشان می‌دهند که چگونه این تطورفکری نو افلاطونیان تا رنسانس راهبر تاریخ زیبایی‌شناسی شده است. تغییر معنایی افلاطون نزد اینان، نقد افلاطون به هنر را کاملاً برعکس کرد. مقوله‌ی ایده افلاطون از این طریق به فلسفه‌ی هنرمند تبدیل شد و به دنبالش میکل آنژ و دیگر بزرگان رنسانس خود را بسان خدا، خالق تصور می‌کردند. فلوطین خود فیدایس مجسمه‌ساز را مولدی می‌دانست که صرفاً تقلید نمی‌کند. در چنین فلسفه‌ی هنرمند

دیگر اغفال گر نیست، بلکه برعکس همانطور که کاسیرر می گوید: «هنرمند واقعی در شماری است که به دمیورژ (خالق) تکیه دارد».

کاسیرر و پانوفسکی تزی قوی را نمایندگی می کنند: «ادعای گزارفی نیست، اگر بگوییم اساسا هر زیبایی شناسی نظام مند، که در تاریخ فلسفه به منصفه ی ظهور رسیده است، افلاطونی بود و افلاطونی مانده است». البته این بدان معنی نیست که تاریخ فلسفه صرفا حاوی شماری پانوشت به افلاطون است، بلکه افلاطونیسیم آشکارا مسئله ی بوده است که نظریه ی هنر آن را حل کرد، درست چون نجات مفهوم فرم که بی این نظریه در «انتزاعی فراگیر» بدون عینیتی معنادار مستحیل شده بود. هر دو رساله ی این کتاب نشان می دهند که چگونه این مسئله در تاریخ نظریه ی هنر حل و فصل می شود.

بنا بر فلوطین، هنرمند مقصود جهان را تقلید نمی کند، بلکه با اثر خود تجسم ایده ها را تا حدی طرح می کند. در پیوند با کاسیرر، پانوفسکی می نویسد: «حرفهای فلوطین چیزی خیلی بیشتر از کلی بافی صرف است، حتی وقتی از فید یاس سخن می راند (۲۱) که زئوس را چنان نمایاند، انگار زئوس ظهور کرده باشد و بخواهد در چشم مردمان تجلی یابد: تصویری که فید یاس در درونش حمل می کند، در معنای متافیزیک فلوطینی صرفا تصور زئوس نیست، بلکه وجود اوست». تصویر درون هنرمند باز تولید طبیعت نیست، چون انعکاس انسان درون آینه. این تصویر از خود هنرمند بر می آید. هنرمند نه با «ایده ها» (eidos) در معنای «انتزاعی فراگیر» بدون شیئیت معنادار سروکار دارد و نه کپی هایی از ظاهر طبیعت می سازد. هنر «ایده آل» خلق شده ی هنرمند است.

چرخش «ایده» به «ایده آل» سرنخی است که هر دو رساله در این کتاب دنبال می کنند. کاسیرر در این چرخش پاسخ زیبایی شناسی به مسئله انتزاع را می بیند و پانوفسکی آن را در بازنمایی تاریخی اش (به ویژه در فصل کلاسیسم) به طور تاریخی روشن می سازد. برای همین است که طبیعت بازنمایی شده توسط هنرمندان طبیعی نیست، بلکه طبیعت ناب ایده آل است. بنا به نظر فلوطین زیبایی کامل ایده ها در سنگ مجسمه ساز وارد نمی شود، زیرا شرایط مواد دنیا مناسب برای اقتباس «ایده های درونی» هنرمند نیست. این همان مسئله ای است که پانوفسکی مکرر (بنا بر عبارت لسینگ) به آن ارجاع می دهد که افکار صرف «رافائل بی دست» بایستی بر نقاشی های رافائل فائق می آمد (۲۲). نه کاسیرر و نه پانوفسکی پیرو چنین ایده آلیسمی نیستند؛ آنها نظریه پرداز نماداند.

کاسیرر در مقاله خود «پاندورای گوته» (۲۳) درباره ی اهمیت مقوله ی زیبایی نوافلاطونیان بر درک هنری گوته (۲۴) می نویسد و ارزش خاصی می نهد بر اظهار نظر گوته که مفهوم فلوپینی ایده ی محض برخلاف اجرای مادی آن را نمی پذیرد (۲۵). چون برای گوته پدید آوردن عالیترا از ایده است. کاسیرر اضافه می کند که حتی تفسیر ایده آلیستی (ناشی از عصر) شیلر از «صورت/گشتالت» (که شیلر و گوته در ترجمان «ایده» ی افلاطون به کار می گیرند) همانی نیست که گوته می گوید. گوته در باب «صورت» می گوید که «صورت‌های غنی و محض همانی نیست که برای جهان محسوس برگزیده شوند، بلکه آنی است که در خود زنده و معاصر است» (۲۶). نظریه ی «صورت‌های نمادین» کاسیرر بر همین بنیاد شکل گرفته است. معنای محتوایی آثار هنری یا دیگر اشکال فرهنگی، هر قدر هم که متنوع باشد، همواره تجسم یافته اند و صرفاً نمود حسی واقعی می تواند دارای ارزش نمادین باشد.

فلسفه ی باستان و قرون وسطی مورفم (morphé) را به مثابه ی یکپارچگی جوهری و ماهیت ثابت یا سیمای چیزی تعریف می کردند. در عوض، کاسیرر تعریف خود از فرم را به پیروی از لاینیتس و گوته ارائه می دهد. برای او فرم پیوستگی در یک تطور است. چنین استنباطی از فرم به مفهوم فردیت در زمان و نه به برداشت نوعی کلی مربوط است. فرم همچون مفهوم «فرم درونی» روندی پویا را نشان می دهد. وقتی کاسیرر در «فلسفه ی صورت‌های نمادین» از «فرم درونی» زبان، هنر، دین، اسطوره یا علم سخن می گوید (۲۸)، منظورش ساختار ثابت نیست، بلکه روند فرهنگی معین است. کاسیرر نخست مفهوم فرم درونی را نزد گوته یافت و آن را برای شکل گیری نهایی مفهوم فرم، نوعی طرح کلی، آن گونه که خود می نویسد، ماهیتی با تغییرات مداوم که ذیل اصطلاح «گشتالت» قرار می گیرد (۲۹).

کاسیرر و پانوفسکی با پیش کشیدن سنت زیبایی شناسی به عنوان زمینه در این کتاب، آن را در خدمت هدف نظریه ی خود به کار می گیرند و با توصیف تاریخ نظریه های هنر آن را به عنوان چگونگی عینی شدن تدریجی آموزه های افلاطون در نظر می گیرند. نقطه ی پایانی این عینی شدن را در نظریه ی نماد شناسایی تعریف می کنند.

پانوفسکی نخستین استنباط از نظریه‌ی نماد هنر را در طرح آیکونولوژی خود «در باب معضل توصیف و معنای محتوایی آثار هنر تجسمی» (۳۰) مطرح می‌کند. با مفهوم نماد است که می‌توان بر تقابل جهان ایده و شیئیت محسوس فائق آمد. البته کاسیرر و پانوفسکی سمبولیسم را برخلاف نشانه‌شناسان امروزی، از زبان نمی‌آغازند. کاسیرر نماد را در «فلسفه‌ی صورتهای نمادین» در درجه‌ی نخست نه توصیفات «ایده‌های ارائه‌شده» و نه تصاویر ابژه‌های موجود می‌داند. هر پدیده‌ی حسی، به هر اندازه، عینی هم که باشد، (چون بیان، بازنمایی، یا معنای عقلانی محض) همواره ارزش یا کارکرد نمادین دارد (۳۱). برای همین هر اثر هنری همزمان می‌تواند هم سوگ و حزن را و هم منظره‌ای هنگام شام را بیان کند و برای مورخ هنر نماینده‌ی سبکی به نظر آید. کاسیرر این ارزش نمادین را همان «حامل (Prägnanz) نمادین» هر نمودی می‌داند. پانوفسکی در آیکونولوژی بر اساس همین استنباط کاسیرر، «ارزش نمادین» را امری می‌داند که دارای حامل نمادین محسوس است (۳۲). متفق با آن، «ایده‌ها» فرم محض نیستند، بلکه در نمادپردازی فرهنگی و طبیعی باقی مانده‌اند. نزد افلاطون نسبت ایده‌های لایتغیر با چیزها در جهان، مشارکتی نجوش است (۳۳).

پانوفسکی از سال ۱۹۱۵ (۳۴) در پی محتوای علم هنر در مقابل با مباحث راهبر فرمالیستی عصر بود. برای فهم آثار هنری، محتوای معنایی آنها (ایده‌ها) موضوع بنیادی تحقیق او بود، همچنین مقصود آثار که مبحث «آیکونوگرافی» را شکل می‌داد و نیز جنبه‌ی ناخودآگاه آنها (که پانوفسکی بعدها معنای مستند می‌نامد) و مبحث «آیکونولوژی» را شکل می‌دهد. او مؤید نخستین انتقاد خود بر فرمالیسم در تاریخ هنر و جهت‌یابی محتوایی آن نسبت به «ایده» را سخنرانی «آیدوس و آیدولون» کاسیرر می‌داند. کاسیرر در تاریخ هنر فرمالیستی، پیش‌درآمد زبان‌شناسی ساختاری را می‌بیند، روشی که در مطالعات فرهنگی به طور کلی قابل استفاده است، اما برای توضیح محتوایی معناهای نمادین ناتوان است (۳۵). بر پایه‌ی بنیادهای فلسفه‌ی کاسیرر، محتوای پدیده‌ی محسوس را نمی‌توان بر ویژگی‌های صوری یا روند علی آن تقلیل داد. برخلاف تحقیق روحی-تاریخی و هرمنوتیک، که بیشتر با ادعای روانشناسی ادراک، می‌کوشند معناها را تشریح کنند، برای کاسیرر و پانوفسکی در مطالعات فرهنگ تفسیر ارزش‌های نمادین (چه بیانی و چه انتزاعی) فقط تاریخی امکان‌پذیر است.

نزد پانوفسکی ویژگی های صوری چون استفاده از خط یا فن نقاشی گرچه پدیده ای سبکی اند، اما آنها کمکی به فهم پدیده نمی کنند و نیاز به توضیح دارند. مفهوم سبک تنها از طریق معنای نمادین می تواند بنا نهاده شود.

هنگامی که کاسیرر بر روی کتاب «فلسفه ی صورتهای نمادین» کار می کرد و جلد نخست آن یکسال پیش از رساله ی اول این کتاب منتشر شد، پانوفسکی و کاسیرر با هم متفق بودند که تفسیر معنای محتوایی بنیاد ویژگی های صوری و سبک اند و نه بالعکس.

آموزه زیبایی نوافلاطونی به وساطت مکتب افلاطونی فیچینو در فلورنس تاثیر گسترده ای بر رنسانس گذارد. کاسیرر و پانوفسکی به پذیرش نوافلاطونی میکل آنژ اشاره می کنند (۳۶)، گرچه از دیگر فلاسفه و هنرمندان زمان و کارفرمایان او که اهمیت بسزایی داشتند، ذکری به میان نمی آید.

کاسیرر و پانوفسکی می بایست در سال ۱۹۳۳ آلمان را ترک کنند. کتابخانه واربورگ هم که امکان مبادله ی افکار آنان و دیگر همکاران را، چون واربورگ، ساکسل و ویند و دیگران ایجاد می کرد، بایستی به انگلستان انتقال داده می شد. متون منتشر شده از آنان در آن موقع نه تنها از ارزش نظری آنها نمی کاهد، بلکه برعکس این رساله های آغازین خلاقترین دوره ی کار پانوفسکی و کاسیرر است.

پانوست:

● این مقاله در مقدمه کتاب مشترک کاسیرر و پانوفسکی موسوم به: Eidos und Eidolon ; Idea نوشته شده است.

۱- Michael Krois

۲- Edgar Wind

۳- موضوع تز دکترای ادگار ویند «مقوله ی پژوهش هنر و زیبایی شناسی: نوشتاری در باب روش شناسی تاریخ هنر» بود و

بخشی از آن با عنوان: «در باب نظام بندی مسائل هنری» به چاپ رسید: (Zur Systematik der künstlerischen Probleme” in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 18 (1925), S. 438-486

۴- نک. Tilmann von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur*,

1992, *Einrichtung und Organisation*, Hamburg,

Heilweg 14, تاسیس و در ۱۹۲۶ در ساختمانی دیگر در همان خیابان، شماره ۱۱۶ به نام «کتابخانه مطالعات فرهنگی

واربورگ» (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) انتقال یافت.

- ۵- اثر کاسیرر (Ernst Cassirer, "Eidos und Eidolon, Das Problem des Schönen und der Kunst" in Platons Dialogen" in: Vorträge der Bibliothek Warburg. II. Vorträge 1922-1923. 1 Teil, Leipzig, Berlin 1924, S. 1-27 Cassirer, *Gesammelte Werke*. و نیز بعدها در: *Hamburger Ausgabe*, hg. von Birgit Recki, 25 Bde., 1998-2007, Bd. 16, S. 135-163 Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, in: Studien der Bibliothek Warburg 5; Leipzig/Berlin 1924; 2, verb. (Aufl. Berlin 1960) منتشر شده است.
- ۶- نک. Aby Warburg, "Italienische Kunst und international Astrologie im Plazzo Schifanoja zu Ferrara", in: ders., *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hg. von Horst Bredekamp u.a., Berlin 1998, Erste Abt., Band I.2, S.478
- ۷- Italienische Kunst und internationale Astrologie im Plazzo Schifanoja zu Ferrera
- ۸- Die Begriffsform im mythischen Denken
- ۹- Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Dürers "Melencolia I". *Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, Studien der Bibliothek Warburg 2, Leipzig 1923
- ۱۰- Die Perspektive als symbolische Form, 1927.
- ۱۱- Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum
- ۱۲- Cassirers Widmung an Aby Warburg in seinem Buch *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1926), in: ECW 14, S. XI.
- ۱۳- Panofsky an Booth Tarkington, 12 June 1945, in: *Dr. Panofsky & Mr. Tarkington. An Exchange of letters, 1938-1946*, hg. vob Richard M. Ludwig, Princeton 1974, S. 77f.
- ۱۴- Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen
- ۱۵- Horst Bredekamp, "Götterdämmerung des Neuplatonismus", in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Geganwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 75
- ۱۶- Platon, *Staat*, 596 d
- ۱۷- Edgar Wind, "Theos Phobos. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie", in: *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 27 (1932), S. 349-373.
- ۱۸- Platon, *Timaeus*, 39.
- ۱۹- Plotin, *Enneaden*, I, 6, 3; V, 8,1.
- ۲۰- فلوطین در قرن سوم میلادی می زیست ولی اصطلاح نوافلاطونیان از قرن ۱۷ رایج شد.
- ۲۱- Plotin, *Enneaden*, V, 8,1.
- ۲۲- در: Lessings "Emilia Galotti" (1. Aufzug, 4. Auftritt) (Conti) نقاش هنگام دیدن تصاویرش می گوید: «، نه از اینها، از آنجا می فهمم که من واقعا نقاش بزرگی هستم؛ و آن فقط همیشه دستان من نیست، نظرتان چیست، ای امیر! اگر رافائل نابغه ی نقاشی، بدون دست متولد شده بود؟»
- ۲۳- Goethes Pandora, 1918-19
- ۲۴- پانوفسکی تفسیر کاسیرر را از پاندروای گوته در: *Pandora's Box. The changing Aspects of a Mythical Symbol*, Princeton 1962, S. 133 تایید می کند.
- ۲۵- Cassirer, "Goethes Pandora", (1918-19), in: ECW 9, S. 249-252.
- ۲۶- Ebd., S. 252
- ۲۷- Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung* (1932), in: ECW 15, S. 30.

- Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1: *Die Sprache* (1932), in: *ECW* 11, S.10 -۲۸
- Cassirer, "Goethes Idee der inneren Form" (1935), in: *ECW* 10, S.26. -۲۹
- Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst" (1932), in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin 1992, S. 94. -۳۰
- Cassirer, "Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie" (1927), in: *ECW* 17, S. 253-282. برای سه کارکرد نماد نک. -۳۱
- اصطلاح symbolwert را پانوفسکی از گفتگوی شفاهی با کاسیرر گرفته است، چون در کتاب «فلسفه ی صورت‌های نمادین» کاسیرر آن را به کار نمی برد و به جای آن symbolischen Prägnanz را به کار می برد؛ نک. John Michael Krois, "Cassirer's Symbolic Values and Philosophical Iconology", in: *Philosophy and Iconology*, Cassirer Studies I, Neapel, 2008 -۳۲
- نک. Platon, Paramenides, 132D که برخی چیزها در ایده ها سهم دارند. -۳۳
- Panofsky, "Das Problem des Stils in der bildende Kunst", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1915, S. 460-467. -۳۴
- Cassirer, "Struturalismus in modernen Linguistik" (1945), in: *ECW* 24, S. 299-320; & "Formproblem und Kausalproblem" (1942), in: *ECW* 24, S. 446-461. -۳۵
- Panofsky, "Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo", Kap. VI, in: ders. *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance* (1939), übersetzt von Dieter Schwarz, Köln 1980, S. 251-304; vgl. den Eintrg "Plotin" im Register zu Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1926), in: *ECW* 14, S. 412 -۳۶

