پژوهش‌های علمی

سال ۱۱/ شماره ۲۰/ بهار و تابستان ۱۳۹۶

لایبنیتز: رستنگاه زیبایی‌شناسی مدرن*

مسعود علیا

استادیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران

مانی رشتی‌پور**

دکتری فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول)

چکیده

به فلسفه لایبنیتز بسیار پرداخته شده اما درباره زیبایی‌شناسی وی مطالب اندکی گفته شده است. مطالبی که لایبنیتز درباره زیبایی‌شناسی نوشته در سرتاسر آثار او پراکنده‌اند و برای درک آراء او در این زمینه لازم است تا این تکه‌های از هم گسسته را کنار هم آورد و آنها را تشریح و تفسیر کرد. در این مقاله کوشیده شده است با تدقیق در آثار او آراء زیباشناختی وی استخراج شده و مجموعه آنها به مثابه نظریه زیبایی‌شناسی لایبنیتز معرفی شود و نیز نقش آن در معرفت‌شناسی وی مشخص گردد. نخست نظرات کلی وی درباره زیبایی‌شناسی مورد بحث قرار گرفته و سپس به واسطه اهمیت روانشناختی–معرفت شناختی ادراک حسی نزد او به طور جزئی تر به آن مهم پرداخته شده و نشان داده شده است که معرفت حسی (و زیبایی شناختی) از نظر لایبنیتز چه جایگاهی در معرفت بشری دارد. دست آخر کوشیده‌ایم تا رویکرد لایبنیتز به کیفیات حسی (و زیباشناختی) را به دو جنبه عینی و ذهنی تقسیم کنیم و اهمیت هریک را جداگانه مورد بررسی قرار دهیم.

واژگان کلیدی: لایبنیتز، خردگرایی زیباشناختی، کیفیات حسی، "آنچه نمی‌دانم چیست"، poeographia

* تاریخ وصول:۹۳/۱۱/۲۶ تایید نهایی: ۹۴/۸/۳۰

** Email: mani.rashtipour@gmail.com

مقدمه

در میانه سده هجدهم الکساندر گوتلیب بومگارتن با انتشار کتاب Aesthetica قلمرو جدیدی از معرفت را معرفی کرد که امروزه ما آن را به نام زیبایی‌شناسی می‌شناسیم. هدف او از طرح این مطالب پر کردن خلائی بود که مانع عقلانیت‌گرایی در آن سده بر سر راه معرفت شناسی قرار داده بود؛ او کوشید علمی نوین پایه‌گذاری کند که بر شالوده قوانین روان‌شناسی قرار گرفته باشد، علمی که به مطالعه آن گونه از معرفت بپردازد که به واسطه ادراکات حسی و احساسات کسب می‌شوند، معرفتی که چون به محک عقل سنجش‌ناپذیر است در کیش عقلانیت‌گرایی مغفول واقع شده بود –بومگارتن در نخستین کتاب مهم خود Metaphysica که به سال ۱۷۳۹ منتشر شد از aesthetica به مثابه علم دانستن و پیش‌نهادن آنچه انسان بواسطه حواس بدان معرفت دارد، یاد می‌کند(Barnouw, 2008, 76). از همین روست که بیشتر کسانی که درباره تاریخ زیبایی شناسی مدرن می‌نویسند از بومگارتن به عنوان پدر این کیش نام می‌برند –هرچند برخی معتقدند که این عنوان می‌بایست به کریستین وولف داده شود(ر.ک.Beiser, 2010, 45-71)[1]. اما در این میان کسی هست که حق مطلب در مورد او به جا آورده نشده است، مردی که قوت زیبایی‌گرایی نوین(neo-aestheticism) در چند دهه اخیر حاصل بازشناسی ارزش آثار اوست(ر.ک. Nemoianu 1985)، و او کسی نیست جز گوتفرید ویلهلم لایبنیتز –البته بازگشت به لایبنیتز بدوا از مجرای زیبایی شناسی نبوده بلکه توجه به او از جهت منطق محض و ریاضی و مسائل معرفت‌شناختی معطوف شده است، چنانکه در پژوهش‌های منطقی ادموند هوسرل یا تفاسیر برتراند راسل از او، و در دهه های اخیر در آثار سول کریپکی می‌بینیم.

قصد ما در این مقاله البته بررسی تاثیر لایبنیتز بر فلسفه و زیبایی شناسی جدید نیست، بلکه می‌خواهیم نقش او را در شکل‌گیری این رشته در سرچشمه‌های آن مورد توجه قرار دهیم، نقشی که آنقدر اهمیت دارد که برخی شارحان معاصر را بر آن داشته است تا وی را پدر بزرگ زیبایی‌شناسی بدانند(ر.ک. Beiser 2010, Brown 1967, Barnouw 2008).

بومگارتن نزد کریستیان وولف پرورش یافته که خود شاگرد و وارث مستقیم مکتب لایبنیتز بوده است. اما نقش اندیشه لایبنیتز بر بومگارتن به تاثیر صرف خلاصه نمی شود و حتی می‌توان گفت بومگارتن در برخی موارد پیرو محض او بوده است. این لایبنیتز است که

برای نخستین بار در واکنش به تاثیر فزاینده ذهنیت‌گرایی فلسفه دکارت نظرها را به سوی معرفت حواس و ناخودآگاه می‌گرداند(Simmons 2001)، و بدین‌ترتیب راه را برای امکان وجود معرفت زیباشناختی باز می‌کند. در سده هفدهم که تحت تاثیر متفکرانی چون هابز، اسپینوزا و دکارت امر زیبا چیزی ذهنی و غیرعینی تلقی می‌شد، لایبنیتز به تقویت جریانی پرداخت که مدعی بود امر زیبا را نمی‌توان به صورت عقلانی دریافت؛ او مدعی شد که ما نمی توانیم به زیبایی معرفت عقلانی پیدا کنیم اما این بدان معنا نیست که به طور کل معرفت به زیبایی ناممکن است(Tatarkiewicz, 2005, 371). دسته‌بندی لایبنیتز از انواع و شدت های شناخت[۲] عینا در ر ساله تاملاتی درباره شعر بومگارتن تکرار می شوند(ر.ک. Brown 1967, Ahlberg 2003)[۳]، همچنین ایده‌ای که وی را وا می‌دارد واژه استتیک را به مثابه یک قطب معرفت پیش کشد –تمایزی که وی آن را به تقابل aestheta و noetois در فلسفه یونانی فرا می‌فکند– مستقیما از تمایزی که لایبنیتز میان بازنمایی‌های متمایز و نامتمایز قرار می‌دهد ریشه می‌گیرد. در واقع آنچه در این موارد، و مسئله ادراک حسی به طور کل، در آثار بومگارتن صورت منظم و روشن به خود می‌گیرد بطور پراکنده و در مقام‌های مختلف در آثار لایبنیتز وجود دارد، و از این مهمتر اینکه آنچه بومگارتن به مثابه یک کل بدان روی آورده و طرحی کلی از آن پرداخته است با رجوع به آثار لایبنیتز محتوایی غنی‌تر و شالوده‌ای ژرف‌تر و وسیع‌تر می‌یابد(Barnouw, 2008, 82). بطور کل می‌توان گفت که لایبنیتز روان شناسی، معرفت شناسی و اصطلاحات زیبایی شناسی‌ای را که بومگارتن و وولف بنیان نهاده‌اند صورت‌بندی کرده است، تا آنجا که به بیان بایزر می‌توان بدون اغراق گفت تمام سنت خردگرایی زیباشناختی پیش از کانت با ابتنای بر فلسفه لایبنیتز ساخته شده است(Beiser, 2010, 31). هرچند زیبایی‌شناسی خود کانت هم، با وجود اینکه سرسختانه منتقد لایبنیتز بوده است، از تاثیر وی بر کنار نبوده است[۴].

۱. زیبایی و کمال

لایبنیتز برای حفظ اعتبار قلمرو زیبایی در برابر تاثیر منفی الاهیات پروتستان[۵] به فلسفه افلاطونی و توماسی رجوع می‌کند(Beiser, 2010, 34). بدین‌ترتیب مفاهیمی چون عشق به مثابه غایت زیبایی، زیبایی همچون شهود عقلانی صورت‌ها و هماهنگی(Harmony) در زیبایی‌شناسی او اهمیت می‌یابند. لایبنیتز در رساله «درباره خرد» درباره رابطه میان هماهنگی، زیبایی و عشق می‌نویسد: «وحدت در کثرت چیزی نیست مگر هماهنگی و از آنجا که هر

موجود[یا چیز] بخصـــوص با برخی موجودات [یا چیزهای] دیگر بیش از دیگران موافقت دارد، از این هماهنگی نظمی جریان می‌یابد که زیبایی از آن برمی‌خیزد و زیبایی عشـــق را بیدار می کند.» (Leibniz, 2000, 235). بدین‌ترتیب لایبنیتز زیبایی را به تمایل ذاتی چیزها به هم‌نشـــینی با یکدیگر، به شـــیوه‌ای خاص که برای آنها بر دیگر شـــیوه‌ها مرجح اســـت، بازمی‌گرداند. لذا تقارن، نظم و هماهنگی‌ای که مثلا در طبیعت وجود دارد نه حاصـــل بخت و حادثه بلکه ناشـــی از این تمایل طبیعی چیزهاســـت که به نحوی خاص در موافقت با یکدیگر هم‌نشینی کنند، و زیبایی آن است که چیزها این تمایل طبیعی را متحقق سازند. اما این شیوه مرجح آن شیوه‌ای است که به سوی وحدت میل می‌کند و امور متکثر را به وحدت فرامی‌خواند. بنابراین زیبا همان ا ست که از تحقق وحدت در کثرت نا شی می شود و از آن‌رو که نفس نیز، همچون دیگر چیزها، فطرتا به این وحدت در کثرت، این شـــیوه مرجح هم‌نشـــینی چیزها با یکدیگر، نفس با چیزها و نیز با دیگر نفوس، گرایش دارد از دریافت آن به وجد می‌آید و عشق در او بیدار می‌شود. بنابراین ریشه زیبایی را نزد لایبنیتز باید در مسئله وحدت در کثرت جست.

وحدت در کثرت و هماهنگی در فلســـفه لایبنیتز اهمیت خاصـــی دارند، تا آنجا که از نظر وی هر ادراکی درجه‌ای اســـت از تحقق هماهنگی کلی، هماهنگی‌ای که از وحدت در کثرت حاصـــل می‌شـــود؛ و به گمان لایبنیتز ابزار این وحدت در کثرت نزد انســـان هنر ترکیب‌کردن (ars combinatoria) است(Brown 1967, 73). هنر ترکیب‌کردن رویک ـردی است کیفی، «نظریـــــه‌ای که به صورت نظم، تشابه، روابط و ... به طور کلی» می‌پردازد، و به بیان هوســـــــرل «علم کلی کیفـــــیات اســـت در برابر علم کلی کمیات یا ریاضـــیات محض» (Husserl, 2001, 139). بدین ترتیب آنجا که لایبنیتـــــز در رساله مبادی طبیـــــعت و فیـــض الهـــی، افسون موسیقی را با تناسب عددی آن در کنار یکـــدیگر می‌گـــذارد، بر خـــلاف نظر تاتارکیـــــــویچ که این گفته را ادعایی متحـــــــجر در ظاهری جدید می‌خـــــــواند (Tatarkiewicz, 2005, 371)، با استناد به کارکرد این مفهوم کیفی است که از نظریه ریا ضی‌وار فیثاغوری فا صله می‌گیرد. امر زیبا نزد فیثاغوریان سرا سر ریا ضی‌وار و وابـسته به کمیت ا ست، اما نزد لایبنیتز چنین نی ست. او در سومین مقدمه «ر ساله‌ای درباره هنر ترکیب کردن» در مورد اعراض(Affection) می‌گوید: «عرض یک وجود، یا چیزی است مطلق که به آن کیفیت می‌گویند، و یا چیزی است نسبی، که در این صورت یا عرض نسبت به اجزایش اسـت که آن را کمیت می‌خوانیم، یا عرض چیزی اسـت نسـبت به چیزی دیگر که آن رابطه

اســت»(Leibniz, 1666, 76). بدین‌ترتیب انفعالات برخواســته از موســیقی –و دیگر ادراکات ، به مثابه اعراض وجودی آنها– دارای دو جنبه کمی و کیفی هستند. در همان رساله لایبنیتز اشاره می‌کند که وحدت از آنجا حاصل می شود که ما «رابطه» اجزاء متکثر را با یک فعل عقلانی، یا به یکباره، دریابیم و این هنر ترکیب اســت. اما او معتقد اســت که معرفت به انواع و خواص آنهـا –معرفـت منطقی و عقلانی– تنهـا از تحلیـل صــفـات مرکـب (Complexion) –تحلیل تفاوت در ماده– یا تحلیل توزیع مکانی –تحلیل صورت– حاصل می‌شــود، و برای اینکه مثالی آورده باشــد از چگونگی این تحلیل در تعیین حدود گام‌های موســیقایی ســاز ارگ، و اینکه نواز نده چگونه می‌توانند از این حدود بهره ببرد می گوید(Leibniz, 1666, 81). اما بازگردیم به رسـاله مبادی طبیعت و فیض الهی، در آنجا پیش از آنکه لایبنیتز درباره موسیقی بگوید ادعا می‌کند که «حتی لذت حسی قابل تحویل به لذتی است عقلانی که بطور مبهم دریافته می‌شود» و سپس درباره موسیقی چنین می‌گوید که «موســیقی ما را افســون می‌کند، اگرچه زیبایی آن تنها در تناســب اعداد و شــمارش است»(Leibniz, 1714, 641)، بدین‌ترتیب از دریافت مرکب موسیقی –وحدت در کثرت نواها و گام‌ها– انفعال مطلق حاصل می‌شود که لذتی حسی است و اما لذتی عقلانی نیز در آن وجود دارد که از تحلیل توزیع مکانی ریاضـی –اگرچه در ناخودآگاه و بطور مبهم– بدسـت می آید؛ لذا زیبایی‌ای که لایبنیتز در این جمله بدان اشـاره می‌کند از جنس زیبایی حاصـل شـهود صـورت‌هاسـت که نزد افلاطون دیده می‌شـود، اما به هیچ وجه نافی زیبایی حسـی موسـیقی نیست.

مفهوم مهم دیگر، مفهوم کمال نزد لایبنیتز اسـت. از نظر وی لذت از ادراک کمال ناشـی می‌شــود. او در رســاله «درباره خرد» می‌گوید: «لذت، احســاس کردن کمال یا فضــیلت (Excellence) اســت، چه در خود ما و چه در چیزی دیگر. چراکه کمال چیزهای دیگر نیز دلپذیر است، چیزهایی همچون تفاهم، شجاعت و علی‌الخصوص زیبایی در انسانی دیگر، در یک حیوان، و حتی در مصنوعی بی‌جان مانند یک نقاشی [...] و این از آن رو است که تصویر چنین کمالی که بر ما منطبع گشته است باعث می شود که این کمال در درون ما القاء شده و برانگیخته گردد»(Leibniz, 2000, 234). کمال برای لایبنیتز امری اسـت عینی چراکه درجاتی از حقیقت محقق و ذات چیزها را فارغ از محدودیت‌هایشــان بازمی‌نمایاند و از آنرو لذتبخش است که ادراک کمال، یا وحدت در کثرت، در یک چیز حس تحقق آن را در ما بیدار

می‌کند. لذت برای لایبنیتز تنها یک احساس نیست بلکه حالتی شناختی است و از اینرو اهمیت ویژه‌ای دارد، چنانکه در «پژوهش‌های جدید درباره فاهمه انسانی» اشاره می‌کند که همه لذت‌ها ناشی از ادراک کمال هستند اما برخی از کمال‌ها موجب پدید آمدن عیب‌ها و ناکاملی‌های بیشتری می شوند(Leibniz, 2008, 90). لایبنیتز در اینجا مشخصا میان کمال‌ها و بالتبع لذت‌های والاتر و دون‌تر تمایز قائل می شود و واضح است که کمال و لذت والاتر نزد او کمال و لذت فکری(Intellectual pleasures) است و کمال‌ها و لذت‌های حسی در مرتبه پایین‌تر قرار می‌گیرند، و بنابراین برای تحقق کمال بیشتر در خود باید به سراغ لذت‌های والاتر رفت. اینجاست که اهمیت زیبایی‌شناسی و هنر در دیدگاه لایبنتز آشکارتر می شود. او در رساله «شادمانی» صراحتا می‌گوید: «آن لذت‌های حسی که بیش از همه به لذت های ذهنی نزدیک‌اند و ناب‌ترین و متقن‌ترین آنها نیز هستند، لذت‌های ناشی از موسیقی و تقارن‌اند؛ یکی لذت گوش‌ها است و دیگری لذت چشم‌ها [...]»(Leibniz, 2006, 168). بنابراین در میان لذت‌های حسی تامل در هنرهای تجسمی و موسیقی و زیبایی طبیعت والاترین لذت‌هایی هستند که انسان می‌تواند به آنها بپردازد، اگرچه لایبنیتز در همان جا هشدار می‌دهد که نباید در آنها افراط کرد و از لذت‌های فکری غافل شد. اما در همه اینها آنچه بیش از همه متعلق به لایبنیتز و محور اصلی زیبایی‌شناسی پس از او است مسئله ادراک حسی است. به عقیده بارناو نیز فهم مفهوم ادراک حسی نزد لایبنیتز برای شناخت معنا و قصد آغازین و اصیل زیبایی‌شناسی ضرورتی انکارناپذیر دارد(Barnouw, 2008, 82).

۲. ادراک حسی و معرفت حواس

دکارت و پیروان او ذهن را جوهری بسیط و غیر مادی می‌دانستند که ویژگی ذاتی آن اندیشیدن(cogito) است. ویژگی مهم اندیشه‌ها نزد دکارت این است که اینها آگاهانه هستند، یعنی اگر من اندیشه‌ای دارم لاجرم از آن آگاه هستم؛ و این بنیان استدلال دکارت است آنجا که می‌گوید می‌اندیشم پس هستم، چراکه دکارت مدعی نیست که «من» دارای وجود ضروری است بلکه می‌گوید اندیشیدن –شک کردن– به گزاره «من هستم» صدق این گزاره را پیشاپیش تضمین می‌کند و این حاصل نمی شود مگر اندیشه «من هستم» آگاهانه باشد. بدین‌ترتیب آگاهی صفت ممیز اندیشه است، و این چیزی است که لایبنیتز اساسا با آن مخالفت می‌کند. دیدگاه دکارت مشکلاتی را ایجاد می‌کند از جمله آنکه چون ذهن غیر مادی و لامکانی است چگونه می‌تواند با ادراکات حسی رابطه علی داشته باشد –گرچه دکارت می

کوشد با مفهوم روح حیوی میانجی‌ای میان اینها برقرار کند- و دیگر آنکه تکلیف اندیشه‌های مبهم و نامتمایز—غیر آگاهانه- چه می‌شود. لایبنیتز خلاف این نظر را ابراز می‌دارد؛ به عقیده او ذات جوهر ذهن ادراک است، و آن ذات شامل ادراکات ناخودآگاه نیز می‌شود، او در مونادولوژی درباره ادراک می‌نویسد: «حالت گذرانی که شامل و نمودار(Represent)[۶] کثرتی در وحدت یا در گوهر ساده است جز آنچه ادراک می‌نامند، نیست، که باید آن را از ادراک با وقوف(Apperception) یا از شعور تمییز داد [...] و این امر است که دکارتیان ازآن غافل بودند و مدرکاتی را که بر آنها وقوف حاصل نمی‌آید به هیچ شمردند»(لایبنیتز، ۱۳۷۵، ۱۰۶). بدین‌ترتیب صفت ممیز جوهر ذهن نه آگاهی، چنانکه نزد دکارت چنین بوده، بلکه نحوه‌ای از بازنمایی است. ساده‌ترین ادراک‌ها متعلق به مونادهای عریان است که هیچ آگاهی نسبت به محتوای آن ادراک‌ها ندارند، و اما نزد نفس این ادراک‌ها متمایزتر و همراه با حافظه هستند. بدین‌ترتیب ادراکات در انسان نقش شناختی و معرفتی دارند، چه از نامتمایزترین آنها تا متمایزترین‌شان در حافظه مندرج گشته و تا آنجا که تحلیل اجازه دهد «رابطه» آنها با یکدیگر معلوم می‌شود و به بیان خود لایبنیتز —در مونادولوژی- همچون انسانی که از خواب برخواسته و نسبت به ادراکات مبهمش در زمان خواب وقوف می‌یابد، می‌توان به آنها وقوف یافت.

کانت در نقد خود بر لایبنیتز در سنجش خرد ناب((Kant, 2000, 372(A271/B327) می‌گوید که او نمودها را عقلانی کرده و بجای اینکه فاهمه و احساس، دو سرمنشاء تصورات و بازنمایی‌ها، را جمعا در نظر آورد تنها فاهمه را مسئول برآوردن احکام متمایز و روشن دانسته است؛ بدین‌ترتیب از نظر لایبنیتز حسیات تنها می‌توانند منشاء مفاهیم نامتمایز و مبهم باشند؛ او در رساله «درباره ترکیب و تحلیل کلی، یا هنر اکتشاف و داوری» می‌گوید: «مفاهیم نخستین که از ترکیب آنها مفاهیم دیگر بوجود می‌آیند یا متمایز هستند یا مبهم. متمایزاند اگر به واسطه خود شان به فهم آیند، مانند وجود. و مبهم اما واضح‌اند اگر به واسطه خود شان به ادراک آیند، مانند رنگ»(Leibniz, 1679, 230). از این‌رو وی لازم می‌بیند که تصورات و معرفت به آنها را بر اساس میزان تمایز و روشنی آنها دسته‌بندی کند، و این کار را پنج سال بعد از این رساله در سال ۱۶۸۴ در «تاملاتی درباره معرفت، حقیقت و تصورات» انجام می‌دهد: «معرفت یا واضح است یا تاریک، و معرفت واضح یا مبهم است یا متمایز، معرفت متمایز یا کافی است یا ناکافی و یا می‌تواند نمادین باشد یا شهودی. کامل‌ترین معرفت، معرفتی است که هم کافی باشد و هم شهودی» و در توضیح آن ادامه می‌دهد که «مفهومی تاریک است

که برای باز شناختن چیز بازنموده شده کافی نباشد» همانند خاطرات چیزهایی که قابل تمییز از چیزهای مشابه خود نیستند، و مفاهیم واضح برعکس به روشنی بازشناخته می‌شوند؛ اما این معرفت واضح مبهم است اگر «نتوانیم تمام ویژگی‌هایی را که برای تمایز آن بازنموده از دیگران کافی هستند برشماریم، در حالی که آن چیز در حقیقت دارای چنین ویژگی‌ها و مقوماتی است که می‌توان مفهوم آن را بواسطه آنها تبیین کرد»(Leibniz, 1684, 291). این معرفت و مفاهیم مبهم، آن دسته‌ای هستند که برای ما اهمیت دارند، چه از یک سو همانطور که گفته شد حسیات برای لایبنیتز تنها برآورنده معرفتی مبهم هستند، و از سوی دیگر به بیان ویلسون یکی از اهداف لایبنیتز در پرداختن به آنها مسئله زیبایی شناسی بوده است: ویلسون اشاره می‌کند که انگیزه لایبنیتز در پرداخت نظریه منطقی-معرفت‌شناختی ادراکات مبهم سه مسئله بوده است؛ نخست مسئله تجربه حسی نزد دکارت، سپس توزیع و درجات آگاهی –به این دو مسئله پیشتر اشاره شد– و نهایتا مسئله زیبایی شناسی و شالوده احکام درباره زیبایی(Wilson, 2005, 77-88)، که از این پس مد نظر ما قرار خواهد گرفت. نخست به برخی پیامدهای معرفت‌شناسی لایبنیتز برای زیبایی‌شناسی اشاره می‌کنیم و سپس آنچه خود لایبنیتز درباره مسئله زیبایی گفته است را خواهیم آورد.

ما رنگ‌ها، بوها، و دیگر عین‌های حسی را به‌خوبی درک می‌کنیم و از یکدیگر متمایز می سازیم چراکه معرفت ما به آنها واضح است. عمده کیفیات زیباشناختی نیز از این دست هستند؛ ما به گرمی و سردی رنگ‌های یک تابلو نقاشی، شادمانی و غم در یک قطعه موسیقی، حالات روانی بازتاب یافته در چهره‌نگاره‌ها و از این دست معرفتی واضح داریم. کسی نیست که پس از دیدن تابلو "تاب" اثر فراگونار بگوید «چه تابلو غمگینی،» اما همان فرد نمی‌تواند در کسی که آن تابلو را ندیده شادی موجود در آن را برانگیزاند، و این به بیان لایبنیتز از آن‌روست که معرفت ما به این کیفیات مبهم است: «ما نمی‌توانیم به مردی کور توضیح دهیم رنگ قرمز چیست، و همین‌طور نمی‌توانیم چنین کیفیاتی را برای دیگران شرح دهیم مگر آنکه آنها را به حضور آن کیفیات آوریم و بگذاریم خودشان آنها را ببینند، ببویند یا مزه کنند»(Leibniz, 1684, 291). اهمیتی که به واسطه ابهام کیفیات حسی به "حضور" داده می شود تا امروز نیز در نظریه‌های ادراک زیباشناختی به قوت باقی‌مانده است. باید توجه داشت که این وابستگی به حضور مدرِک به معنای ذهنی بودن کیفیات حسی نیست؛ از نظر لایبنیتز کیفیات حسی خواص خود اعیان هستند و نه خواص تجربیات ما و یا به عبارت بهتر این کیفیات

پدیدار هستند، پدیدارهایی که اگرچه چگونگی ظهور آنها وابسته به کارکرد حواس ماست اما علت‌های خود را "بروز می‌دهند"(Express). مقصود لایبنیتز از این اصطلاح –که آن را در نامه‌ای خطاب به آرنو(Arnauld) به سال ۱۶۸۷ بیان می‌دارد– این است که رابطه‌ای دائمی و متعارف میان آنچه درباره کیفیات حسی و آنچه درباره علت‌های آنها می‌توان گفت وجود دارد(Beiser, 2010, 39).

بدین ترتیب کیفیات حسی دارای ساختارهای صوری‌ای هستند که به اجزاء و علت‌های آنها که تنها به‌واسطه تحلیل عقلانی قابل فهم‌اند شباهت دارند. این چنین است که این کیفیات هرچند مبهم باشند صورتی از شناخت حقیقت را ممکن می‌سازند، و آن معرفت به حقیقت به‌واسطه «تشابه صوری میان آنها و علت هایشان است»(Beiser, 2010, 39). لایبنیتز اشاره می‌کند که کیفیات حسی مرکب هستند چراکه در هر حال شامل این علت ها می شوند، برخی را می‌توان تا حدی به اجزای آنها تحلیل کرد، مانند رنگ سبز که از زرد و آبی تشکیل شده است، اما این کار به مدد حواس ممکن نیست چون این ادراکات چنان پیچیده و ظریف هستند که حواس تنها می‌توانند آنها را به صورت یک کل دریافت کنند. بنا به نظر لایبنیتز در برخورد نخست با آنها، یا ادراک مرتبه اول، بازنمایی‌ای –او وجه ممیز بازنمایی ادراکی را بروز چیزهای بسیار در یک چیز می داند– از آنها در نفس شکل می‌گیرد، اما در مرتبه دوم ما به‌میانجی ادراک انعکاسی در این بازنمایی‌ها مفاهیم را می‌سازیم (Leibniz, 1714, 638-639). این مفاهیم اگر کیفیت محسوس بسیط باشد مبهم هستند، مانند مفهوم رنگ‌های بسیط همچون آبی، و اگر کیفیت محسوس مرکب باشد به مدد تحلیل صورت و ماده –پیشتر در مبحث هنر ترکیب از این تحلیل‌ها صحبت کردیم– و برساختن تعریفی برای آنها می‌توان از آنها معرفتی متمایزتر بدست آورد. این رویکرد تعریفی برای ما اهمیت خاصی دارد –بعدتر از آن سخن خواهیم گفت– چراکه بسیاری از کیفیات زیباشناختی از این دسته دوم هستند. از اینجا می‌توان بهتر و بیشتر به علت رجحانی که لایبنیتز بر ادراک زیباشناختی نسبت به دیگر انواع ادراک حسی قائل است پی برد. البته ابهام ذاتی کیفیات حسی باعث می‌شود که ما هرگز نتوانیم نسبت به آنها معرفت متمایز و کافی بدست آوریم اما این امر منشاء زیان و حسرت در آدمی نیست: اندیشه‌های مبهم ما کل‌هایی را می‌سازند که از نظر زیبایی‌شناسی و عملی سودمنداند. این ابهام از یک سو به‌گونه‌ای چیزها را ساده‌تر می‌کند که فهم انسانی توان تحمل آنها را داشته باشد. لایبنیتز خود چنین به این

مسئله اشاره می‌کند که «تاکنون چندین نفر را دیده‌اید که به‌خاطر داشتن حس بویایی‌ای قوی در رنج و نارحتی هستند، و چه چیزهای نفرت‌آوری می‌دیدیم اگر حس بینایی ما به قدر کافی تیز بود»(Leibniz, 2008, 69). از سوی دیگر اندیشه‌های مبهم ما را به تحرک وا می دارند و میل فهم را در ما بر می‌انگیزانند؛ و البته موجب تحدید اختیار ما نیز می‌شوند که به بیان لایبنیتز مقوم ناکاملی ما است (Barnouw, 2008, 89) و می‌توان گفت منشاء فایده و شوق به تامل در کمال نیز می‌تواند باشد.

۳. معرفت زیباشناختی

به دشواری بتوان گفت لایبنیتز تا چه حد تجربه زیباشناختی را واجد معرفتی خودآیین می داند، اما قدر مسلم نزد وی خارج از تمایز مفهومی معرفت علمی جایی برای معرفت زیباشناختی وجود دارد. البته باید توجه داشت برای لایبنیتز هنرهای زیبا آنچان که برای اخلاف وی شناخته شده بود دانسته نبودند، لذا او نمی‌توانسته برخی از دستاوردهایش را اگرچه قابل تعمیم به حوزه زیبایی‌شناسی بودند –مثلا آنچه ما درباره قابلیت تحلیل برخی کیفیات زیبایی شناسی گفتیم– در آن چارچوب به‌کار بندد. آنچه در زیبایی شناسی لایبنیتز برای خود وی اهمیت دارد زیبایی و کمالی است که از تقارن و هماهنگی برمی‌خیزند و نیز مسئله ذوق و احکام ذوقی.

زیبایی در نظر لایبنیتز امری است توامان ذهنی و عینی، ذهنی است چون لذت را برمی انگیزاند و عینی است چون از ادراک ویژگی‌های ساختاری خود چیزها یعنی هماهنگی حاصل می شود؛ لذا زیبایی کیفیتی است مبتنی بر کیفیات حسی و واکنش محور. به همین ترتیب می توان نتیجه گرفت که کیفیات زیباشناختی دیگر نیز چنین هستند چراکه تجربه آنها نیز برآورنده لذت است و همچنین دریافت آنها موقوف است بر ادراک برخی ویژگی‌های ساختاری معین در چیزها. همین اصل آخر باعث می‌شود که هرچند در برخورد اول تجربه ما از کمال زیباشناختی لذتی مبهم باشد، بتوان با تجسس و تدقیق در آن، علل برانگیخته شدن آن لذت را دریافت. به نظر می‌رسد خود لایبنیتز این تحلیل را زیباشناختی نداند، چراکه تجربه زیباشناختی نزد او از ادراک کمال، یعنی ادراک آگاهانه کل (کثرت در وحدت) حاصل می شود؛ مثلا او درباره موسیقی می‌گوید آنچه آگاهانه ادراک می‌شود آهنگ موسیقی است و اگر بخواهیم توجه خود را معطوف به نت‌های منفرد آن کنیم آهنگ را از دست می‌دهیم چراکه حس کل از میان می‌رود(Barnouw, 2008, 88). می‌توان چنین نتیجه گرفت که کفایت

ادراک کل مانع تحلیل اجزاء است، و برای تجربه زیباشناختی لزومی به آگاهی به اجزاء نیست. اما مثالی که وی در سرمنشاء بنیادین چیزها می‌آورد این گمان را برمی‌انگیزاند که این تحلیل درباره کیفیات زیباشناختی ممکن است. لایبنیتز در این رساله می‌گوید «اگر به نقاشی‌ای بسیار زیبا نگاه کنیم اما جز بخش کوچکی از آن مابقی را بپوشانیم، جز مخلوط مبهمی از رنگ‌ها، بدون زیبایی و بدون هنر، چه به چشم ما خواهد آمد. اما اگر پوشش را برداریم و به کل آن از مکانی که مناسب آن باشد نگاه کنیم، آنگاه در می‌یابیم که آنچه بنظر بومی می‌آمد که بی فکرانه آغشته به رنگ شده است در واقع اثر هنرورزی متعالی خالق آن نقاشی است» (Leibniz, 1967, 489). از این پاره دو نتیجه می‌توان گرفت؛ نخست اینکه کفایت ادراک کل از آنجا است که اجزاء به‌طور مجزا فاقد کیفیات زیبا شناختی هستند، همان‌طور که در مبحث هنر ترکیب گفته شد کل مجتمع کیفیت را می‌سازد و روابط و اجزاء کمیت را، لذا تجربه زیبا شناختی اثر هنری به مثابه یک کل مانع تحلیل کیفیات آن نیست بلکه صرفا مانع تحلیل کمیات آن –اجزاء تشکیل‌دهنده آن، هر یک صرف نظر از دیگران– است. دومین نتیجه این است که می‌توان تماشا کردن یک نقاشی از مکانی مناسب را به اصلی تعمیم دهیم که شامل حال ادراک زیبا شناختی به‌طور کل شود. بدین‌ترتیب پیدا کردن مکان مناسب برای دیدن فرم (ادراک توزیع صوری) نقاشی، یعنی«آن شیوه دیدن عین که به فرد ویژگی های عقلانی آن را نشان می دهد»(Leibniz, 2008, 124)، کلید حل ابهام آن است. بدین ترتیب لایبنیتز ساختار عین زیبایی شناختی را مورد توجه قرار می‌دهد و به آن اهمیت می بخشد، و این اهمیت به ساختار در متفکران بعد از وی نقشی محوری می‌یابد.

لایبنیتز در شرحی که بر آراء شافتزبری نوشت، ذوق را از فاهمه جدا می‌کند و می‌گوید که ذوق «از ادراکات مبهم تشکیل یافته که انسان نمی‌تواند برای آنها دلیل عقلانی کافی بیاورد» (Leibniz, 1712, 634). بنابراین نمی‌توان احکام ذوقی را بر مبنای هیچ اصل عقلانی ای توجیه کرد. وی در همان‌جا ادامه می‌دهد که ذوق امری است که طبیعت و عادت آن را می‌پرورند و برای اینکه ذوق پرورده‌ای داشته باشیم باید «لذت بردن از چیزهای خوبی را که عقل و تجربه پیشتر مجاز کرده‌اند، تمرین کنیم.»(Ibid) از این پاره می‌توان چنین نتیجه گرفت که موضوع ذوق کیفیات ذهنی(Knowledge by acquaintance) هستند که تنها به واسطه ادراک دریافته می‌شوند اما این کیفیات محرک‌های عینی دارند که به مدد عقل می‌توان آنها را صورت‌بندی و قانون‌مند کرد –و بدین‌ترتیب آنها را به عناصر آموزشی تبدیل

کرد. پیشـــتر هم گفتیم که زیبایی از آن‌رو که لذت می‌آفریند ذهنی و از آن‌رو که از ادراک هماهنگی نا شی می شود عینی ا ست، این قطعه اخیر دلیلی بی‌شتر برای بسط آن نظر به همه کیفیات زیبا شناختی و در کل به رویکرد زیبا شناختی[۸] فراهم می‌آورد. اکنون می‌توانیم رویکرد زیباشناختی را به دو سویه تقسیم کنیم: یک سویه تجربه آن کیفیات ذهنی است که منجر به لذت می شود، و سویه دیگر تحلیل ویژگی‌های ساختاری ا ست که به وا سطه ایجاد معرفت متمایز از کیفیات مبهم می‌تواند موجب پرورش یافتن و عمق گرفتن رویکرد زیباشناختی شود. ســـویه اول را لایبنیتز تحت عنوان "آنچه نمی‌دانم چیســـت"(Nominal definition) بررسی می‌کند، و به سویه دوم تحت عنوان poeographia یا علم امور حسی می‌پردازد که البته آن را وارد زیبایی شناسی نمی کند، چراکه لایبنیتز اصولا علاقه ای به پرداختن نظریه‌ای جامع درباره زیبایی‌شـــناســـی نداشـــته و این علم را نیز به جهت شـــناخت و متمایز کردن امور محســـوس آنجا که علم تجربی می‌تواند از آن بهره ببرد –مانند علم مواد– مطرح کرده اســت؛ اما به هر حال تصور ما این است که این یافته او برای زیبایی‌شناسی هم کاربرد دارد.

٤. جنبه‌های عینی و ذهنی رویکرد لایبنیتز به کیفیات حسی

٤-١."آنچه نمی‌دانم چیست"

همانطور که گفتیم ما در ادراک زیباشـــناختی کیفیات ذهنی‌ای را تجربه می‌کنیم که منجر به لذت می‌شـــوند اما به‌واســـطه ابهام ذاتی حواس نمی‌توانیم بگوییم دقیقا چه چیز برآورنده آن لذت در ماست. لایبنیتز این شوق نامعلوم را "آنچه نمی‌دانم چیست" می‌نامد و معتقد است ما از آن‌رو آن را تجربه می‌کنیم که نمی‌توانیم کیفیات حســـی آن را تعریف کنیم. رجوع لایبنیتز به این مفهوم در امتداد ســـنتی اســـت که پیش از وی و در زمان وی در جریان بوده اســـت. در سطور آتی نخست به اختصار از این سنت خواهیم گفت و سپس بر نقطه جدایی لایبنیتز از آن سنت و تبعات زیبایی‌شناختی آن تاکید خواهیم کرد.

مفهوم "آنچه نمی‌دانم چیست" در سرتا سر سده هفدهم میان متفکران آن دوران بسیار رایج بوده است و آن را حساس‌ترین احساس نفس می‌دانسته‌اند(Scholar, 2005, 21-70)[۷]، احساسی که از یک سو چنان زنده ا ست که همچون ادارک نفس را برمی‌انگیزاند و از سوی دیگر چنان لطیف و دســـت‌نیافتنی اســـت که به تصـــوری مبهم می‌ماند، اما هیچ یک از اینها نیســـت چرا که نه همچون ادراک انطباعی اســـتوار نزد حواس و حافظه ایجاد می‌کند و نه

همچون تصـور اسـت که بتوان در سـرمنشـاء آن کاوید. برای متفکرین آن دوران این مفهوم نمایانگر «امر تعریف‌ناپذیر، نامتعیین و به‌دسـت‌نیامدنی در خواسـت و میل بشـری، در ادراک زیبایی در آثار هنری و طبیعت» بود(Russo, 2007 ,156) "آنچه نمی‌دانم چیسـت" بیانگر کیفیتی یا خاصه‌ای است که در نفس لذتی و کششی ایجاد می‌کند اما از قوای شناخت می‌گریزد و عقل هیچ کنترلی بر آن ندارد؛ بو–اور(Bouhours)، متفکر سـده هفدهم که زیبایی را از حوزه روشنی(claritas) به قلمرو نامتمایز بودن آورد، درباره آن می‌گوید: «[آنچه نمی‌دانم چیست] چنان ظریف و فهم‌ناپذیر است که از چنگ نافذترین و موشکاف‌ترین عقل‌ها نیز می‌گریزد»(Barnouw, 2008, 69). این بدان معنا ست که "آنچه نمی‌دانم چیست" نه تنها برای ما شناخته نیست بلکه اساسا نمی‌توان آن را شناخت. این نتیجه همان رویکرد دکارتی اسـت که در بخش دوم این مقاله توضـیح دادیم، یعنی رابطه کوگیتو و آگاهی. "آنچه نمی‌دانم چیست" به تمامی از حوزه ادراک و شناخت بیرون گذاشته می شود و به احساسی مبهم و دسترس‌ناپذیر تحویل داده می شود زیرا دریافت آن اساسا آگاهانه نیست. اما چنانکه اشاره کردیم برای لایبنیتز این ادراک است که محوریت دارد نه آگاهی. این رویکرد دو تفاوت در نحوه رجوع لایبنیتز به "آنچه نمی‌دانم چیسـت" ایجاد می‌کند: اولا "آنچه نمی‌دانم چیسـت" برای لایبنیتز در حوزه ادراک قرار می‌گیرد و ثانیا تعریف‌ناپذیری آن به تمامی آن را از حوزه شـناخت بیرون نمی‌گذارد. این مفهوم در پرداختن به زیبایی‌شـناسـی لایبنیتز از چند جهت اهمیت دارد که در ادامه بدان‌ها می‌پردازیم و در ضـمن در بندهای ب و ج به ترتیب نشان می‌دهیم که "آنچه نمی‌دانم چیست" چگونه وارد حوزه شناخت می‌شود و نیز رابطه آن با ادراک چیست:

الف) نخسـت اینکه وی از این مفهوم برای توصـیف تجربه آن کیفیات ذهنی‌ای بهره می گیرد که در احکام زیباشـناختی به کار می‌آیند؛ او در رساله تاملات می‌گوید: «گاهی نقاشان و دیگر هنرمنـدان را می‌بینیم که به درستی درباره خوبی و بدی اثری قضاوت می‌کنند؛ با این وجود اینان اغلب نمی‌توانند برای حکمشـان دلیلی بیاورند، و اگر از آنها پرسـیده شـود خواهند گفت این اثر که ناخوشـایند اسـت آن "چیزی که نمی‌دانم چیسـت" را ندارد» (Leibniz, 1684, 291).

ب) اهمیت دیگر این مفهوم نزد لایبنیتز از این پرسـش بر می‌خیزد که ما چگونه این مفهوم را در می‌یابیم. در واقع پرسش این است که رابطه ما با "آنچه نمی‌دانم چیست" چگونه

است؟ عین زیباشناختی‌ای را فرض بگیرید –مثلا یک قطعه موسیقی– که من با آن رویارو می‌شوم و از آن لذت می‌برم، این حس لذت چگونه به من منتقل می‌شود؟ پاسخ لایبنیتز همدلی(sympathy) است؛ وی در رساله درباره خرد می‌گوید: «اغلب می‌گوییم، چیزی هست که "نمی‌دانم چیست" و در این موضوع به من لذت می‌بخشد. این را ما همدلی می نامیم. اما آنان که به دنبال علت چیزها هستند معمولا زمینه این حس را می‌یابند و می‌فهمند که چیزی در بطن آن موضوع قرار دارد که گرچه به چشم نمی‌آید اما حقیقتا به کام ما خوش می‌آید [...]»(Leibniz, 2000, 234). این پاره از دو جهت اهمیت دارد؛ نخست رابطه همدلی است با "آنچه نمی‌دانم چیست". لایبنیتز همدلی را دلالت‌گر بر هرچیزی می‌داند که در بدن‌های نامتحرک وجود داشته باشد و بتوان قیاسی میان آن و غریزه حیوانی برای گردهم آمدن و به حرکت آوردن اجزاء برقرار کرد(Leibniz, 2008, 174). بنابراین "آنچه نمی دانم چیست" تحرکی است در عین موضوع تجربه که به واسطه غریزه دریافته می‌شود. مسئله دیگر این است که در عین حال که دریافت زیبا شناختی به‌واسطه قوای غریزی صورت می گیرد اما عقل از تحلیل علل آن عاجز نیست، بنابراین گرچه خود لذت حاصل از عین زیباشناختی مبهم است ساختار آن عین را می‌توان متمایزتر کرد.

ج) سومین مسئله با اهمیت درباره این مفهوم این است که "آنچه نمی‌دانم چیست" از چه چیزی تشکیل شده است. لایبنیتز معتقد است که جهان از مونادها تشکیل یافته است و نیز معتقد است که همه مونادها دارای ادراک هستند هرچند ادراکات آنها کاملا ناآگاهانه و تاریک هستند. نفس نیز از این قاعده مستثنی نیست بجز اینکه ادراکات آن متمایزتر و همراه با حافظه است(لایبنیتز، ۱۳۷۵، ۱۱۲)، بدین ترتیب نفس هیأتی است از مونادها و لایبنیتز مدعی است که هیچ هیأتی وجود ندارد که حرکت نداشته باشد چراکه هیچ جوهری نیست مگر اینکه فعال باشد. این مدعا، به‌واسطه بیشماری مونادها و نیز لزوم فعالیت آنها –که در ادراک محقق می‌گردد– کثرت ادراکات در نفس را لازم می‌آورد و لذا لایبنیتز در رسالات جدید در این‌باره می‌گوید: «در هر لحظه بی‌نهایت ادراک در ما وجود دارد –تغییراتی در خود نفس– که ما از آنها آگاه نیستیم و از آنها متاثر نمی‌شویم. از آن‌رو از این ادراکات ناآگاهیم که اینها بسیار ریز و پرشمار یا بسیار نامتغییر هستند»(Leibniz, 2008, 5). این ادراکات ریز گرچه خود به تنهایی بر ما اثری ندارند اما مجموع آنها دست کم به‌طور مبهم احساس می‌شوند. همین ادراکات ریز درون نفس هستند که "آنچه نمی‌دانم چیست" را می‌سازند. لایبنیتز در همان

رساله چنین می‌گوید که «این ادراکات ریز مقوم "آنچه نمی‌دانم چیست" هستند، سازنده آن مزه‌ها، آن تصاویر کیفیات حسی که مجموع آنها چنان واضح و روشن، اما به‌طور جزئی مبهم هستند»(Leibniz, 2008, 6). چنین است که "آنچه نمی‌دانم چیست" –آگاهی‌ای تاریک از علت‌ها– از دید ما می‌گریزد اما به‌واسطه تاثیراتش شناخته می شود، و این شناخت تاثیرات معرفتی است که از حکم ذوقی حاصل می‌گردد، یعنی معرفت به انفعالات که البته به کار تمییز هم می‌آید. نکته دیگری نیز در سخن لایبنیتز درباره ناآگاهی از این ادراکات بی‌شمار وجود دارد و آن آنجاست که وی یکی دیگر از دلایل ناآگاهی ما از آنها را "بسیار نامتغییر" بودن آنها می‌خواند. او درباره ادراکات نامتغییر می‌گوید «این انطباعات موجود در نفس و بدن که فاقد تازگی هستند، آنقدر قدرتمند نیستند که توجه و حافظه ما را به خود جلب کنند» (Leibniz, 2008, 5). ادراکاتی که تازگی ندارند نمی‌توانند "آنچه نمی‌دانم چیست" و بالتبع لذت را برانگیزانند، از این‌رو هر عین می‌بایست که از تازگی و تغییر بهره‌مند باشد تا موضوع زیبایی شناسی قرار گیرد، و اگر غیر از این باشد کسالت و فقدان لذت مانع از رویکرد زیباشناختی به آن می‌گردد. لایبنیتز در جای دیگر می‌گوید «این قانون مطلق لذت بردن است که لذت مثبت از یکنواختی حاصل نمی‌شود، چنین چیزهایی باعث بیزاری می‌گردند و انسان را خسته می‌کنند نه شاد»(Leibniz, 1697, 490).

۲-٤. دانش امور حسی

تا اینجا درباره بیشتر مسائل مهمی که در زیبایی شناسی لایبنیتز مطرح هستند صحبت کردیم، اکنون به عنوان آخرین مبحث مختصری به poeographia می‌پردازیم که گرچه لایبنیتز صراحتا از کارکرد زیبا شناختی آن سخن نگفته است اما به گمان ما، و آنچه تاکنون گفتیم بخصوص نکته‌ای که در بند "ب" بخش قبل بدان اشاره شد این گمان را تقویت می‌کنند، می‌توان چنین کارکردی برای آن متصور شد. گفتیم مفاهیم حاصل از ادراکات حسی مبهم هستند، نیز گفتیم که مفاهیم مبهم ساده، مانند رنگ‌های اصلی– غیرقابل تحلیل‌اند و لذا نمی‌توان از آنها تعریفی بدست آورد و تنها می‌توان با تجربه مستقیم آنها را تمییز داد؛ به عبارتی معرفت آنها به بیان رسل معرفت از طریق آشنایی(Qualia) است. اما لایبنیتز معتقد است که مفاهیم مبهم مرکب را می‌توان تا حدودی تحلیل کرد؛ ساده‌ترین آنها مثال رنگ سبز است که می‌توان گفت از آبی و زرد تشکیل شده است. او معتقد است که گرچه کیفیات حسی مرکب، مبهم هستند و نمی‌توان طبیعت آنها را معلوم ساخت اما می‌توان با پیدا کردن رابطه

آنها با کیفیات متمایزی که با آنها همراه هستند –مانند شمار، شدت، شکل، حرکت– از آنها تحلیلی بدست آورد(Leduc, 2010, 804). البته این امر بدین معنا نیست که کیفیات حسی به کیفیات فیزیکی، مکانیکی یا هندسی تحویل شوند(reductio) بلکه هدف این است که از رابطه ضروری کیفیات مبهم ثانویه با کیفیات متمایز برای ارائه تعریفی از این کیفیات که به کار معرفت پدیداری بیاید بهره گرفت. بدین‌ترتیب کلید تحلیل فیزیکی نزد لایبنیتز پیونددادن(revocatio) کیفیات مبهم به کیفیات متمایز است که آن را در رساله "Revocatio qualitatum confusarum ad distinctas" مورد بررسی قرار می‌دهد(Aesthetic attitude). او در این رساله نشان می‌دهد که ادراک کیفیات مبهم توامان به موقعیت اندام ما نسبت به عین پیش رو و ریزساختارهای(constitutionibus) آن عین وابسته است و ابهام آن از آن‌رو ناشی می‌شود که این ریزساختارها اولا بسیار پیچیده هستند و ثانیا نسبت به بدن ما بسیار موضعی هستند –یعنی امتداد ملموس ندارند (Bolton, 2011, 204). اما به هر حال این ریز ساختارها وجود دارند و مسئول ظهور آن کیفیات و همچنین ابهام ادراک آنها هستند. لذا تحلیل این ساختارها و روابط آنها می‌تواند منجر به تعاریفی راهگشا و روشنگر شود. لایبنیتز تعاریفی را که از چنین تحلیلی بدست می آیند تعریف اسمی(Je ne sais quoi) می‌نامد. وی در رساله "درباره ترکیب و تحلیل کلی یا هنر اکتشاف و داوری" می‌گوید: «تعریف اسمی تعریفی است که در آن نشانه‌ها یا عناصر کافی برای تمییز نهادن میان یک چیز از چیزهای دیگر برشمرده شود. [...] در فن پرداختن به مفاهیم مبهم می‌بایست مفاهیم متمایزی را که همراه آن مفاهیم مبهم هستند کشف کرد، چه این مفاهیم متمایز را بتوان به‌واسطه خودشان فهمید یا اینکه دست‌کم این مفاهیم را بتوان به مفاهیمی تحلیل کرد که مفهوم باشند، چراکه به کمک آنها گاهی اوقات می‌توانیم به علت یک مفهوم مبهم یا تحلیلی از آن دست یابیم"(Leibniz, 1679, 230). بدین‌ترتیب در تعاریف اسمی مفاهیم عقلانی به ما اجازه می‌دهند که کیفیات حسی را به‌صورت گزاره‌های متمایز صورت‌بندی کنیم، یا به عبارتی می‌توان با تسویر(Quantify) کیفیات حسی با کیفیات متمایز آنها را به‌طور متمایز تشریح کرد.

اکنون که مشخص شد که به طریقی می‌توان از کیفیات حسی تعاریفی متمایز بدست داد، شایسته خواهد بود که دانشی تبیین کرد که تحلیل این کیفیات به‌واسطه این تعاریف در آن ممکن باشد. لایبنیتز این کار را در رساله "دانش‌نامه و روش اکتشاف" انجام می‌دهد. در این

رساله او انواع علومی را که می‌بایست در دانش‌نامه نوین(New Encyclopedia)[۹] وجود داشته باشند دسته‌بندی می‌کند، دهمین دانشی که وی از آن نام می‌برد دانش کیفیات حسی است؛ او در این‌باره می‌گوید: «دهمین دانش، دانش کیفیات حسی است که من آن را Poeographia می‌نامم. این کیفیات، تا آنجا که تعریف کردن آنها مد نظر باشد، می‌بایست به‌واسطه تنوع و درجات‌شان، موضوعاتی که در آنها وجود دارند و آنهایی که این کیفیات را تولید می‌کنند، و نهایتا پیآمدهایی که به دنبال آنها می‌آیند، تمییز داده شوند. این کیفیات یا بسیط هستند یا مرکب. آنها که بسیطاند را نمی‌توان تعریف کرد؛ برای اینکه اینها را شناخت باید حسشان کرد، که این شامل نور، رنگ، صدا، بو، مزه، گرما و سرما می‌شود. آن کیفیاتی که مرکب هستند را می‌توان با تعریف تشریح کرد, ازاین‌رو اینان به نحوی فهم‌پذیر هستند [...]" (Leduc 2010, 809). کیفیاتی که لایبنیتز از آنها به‌عنوان مرکب نام می‌برد نه از کیفیات اولیه هستند و نه از کیفیات ثانویه، بلکه همه کیفیات ساختاری و صوری هستند – مانند جماد، هموازی، روانی، شکنندگی، ثبات. این کیفیات ساختاری و صوری توانایی‌هایی هستند که چیزها به واسطه کیفیات ثانوی شان آنها را بروز می‌دهند، و به آنها کیفیات سومین (Tertiary qualities) گفته می شود. اما روشن است که بسیاری از کیفیات زیباشناختی –کیفیات گشتالت، کیفیات فیزیوگنومیک و از این دست– در قلمرو کیفیات سومین قرار دارند، بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که می‌توان این کیفیات را به واسطه تسویر آنها بر مبنای کیفیات فیزیکی، مکانیکی و هندسی تشریح کرد –مثلا می‌توان کیفیت گشتالتی تعادل را بر اساس رابطه موضوع آن با توزیع هندسی فرم و اصل حرکت تبیین کرد. این شیوه نگرش لایبنیتز، گرچه مستقیما در زیبایی‌شناسی خود او تاثیر نداشته، اما تدقیق در سویه پدیدارگرایانه (Phenomenalist) آن می‌تواند نوری بر فهم نظریه‌ها و سبک‌های فرمالیستی –همچون کانستراکتیویسم، اُپ‌آرت، و...– و پدیدارگرایی زیباشناختی نوین بیاندازد. همچنین این دیدگاه در مباحثات معاصر نیز اهمیت بسیار زیادی است، چه تا امروز مسئله ابتنای کیفیات زیباشناختی بر کیفیات فیزیکی محل بحث‌های بسیاری بوده است؛ مثلا فرانک سیبلی در مقالات درخشانش درباره مفاهیم زیباشناختی اشاره می‌کند که این کیفیات گرچه با کیفیات فیزیکی رابطه اتکایی دارند اما هیچ مجموعه‌ای از کیفیات فیزیکی وجود ندارند که شرایط لازم و کافی برای برآمدن آنها را فراهم کند. ما بیش از این این بحث را ادامه نمی‌دهیم، چراکه این مسئله خود می‌تواند موضوع پژوهشی کامل باشد، و تنها مجددا به این نکته توجه

می‌دهیم که توجه و تاکید لایبنیتز به ساختار و فرم و تحلیل آن بی شک به وا سطه اهمیت و پی شگامیش درخور توجهی ا ست ب سی بی شتر از آنچه تا کنون در تاریخ زیبایی شنا سی به آن مبذول داشته شده است.

نتیجه

از آنچه گفته شـد برمی‌آید که لایبنیتز علی‌رغم این‌که در حوزه زیبایی‌شـناسـی مورد کم توجهی قرار گرفته اما تاثیر ب سزایی در شکل‌گیری نظریه‌های پس از خود دا شته ا ست. وی اهمیت معرفتی ادراک را مورد پژوهش قرار داد و با اعتبار بخشـیدن به ادراکات مبهم امکان بذل توجه به اهمیت زیبایی‌شـناسـی به مثابه یکی از انواع معرفت بشـری را فراهم آورد. وی همچنین با احیای مفاهیم هماهنگی، تنا سب و لذت به صورتی نوین وجهه زیبایی شنا سی را که به‌وا سطه تفکرات جزمی عقلانیت‌گرایی و الاهیات جدید م سیحی از د ست رفته بود به آن بازگرداند. همچنین با تدقیق در آرای لایبنیتز ن شان دادیم که اندی شه او د ست‌کم از دو جهت برای زیبایی‌شـناسـی پیامدهای قابل توجهی در پی دارد: نخسـت از جهت توجه به جنبه ذهنی/درونی و مبهم مواجهه با کیفیات حسی در قالب مفهوم "آنچه نمی‌دانم چیست"، و دوم از جهت توجه به جنبه عینی/بیرونی این مواجهه در قالب تدقیق در صورت و ساختار اعیان.

گرچه در آثار لایبنیتز پاره‌های مربوط به زیبایی‌شـناسـی پراکنده و نامنسـجم هسـتند اما اهمیتی که وی برای سـعادت بشـر از یک سـو و قابلیت لذت‌آوری "آنچه نمی‌دانم چیسـت" برای برآوردن این سعادت از سوی دیگر قائل ا ست ن شان می‌دهد که تأمل زیبا شناختی برای وی امری بوده ا ست مهم برای ر سیدن ب شر به کمال و سعادت. بنابراین اگرچه ممکن ا ست این ادعا که لایبنیتز پدر بزرگ زیبایی شنا سی ا ست اندکی اغراق آمیز با شد اما اهمیت وی در شکل‌گیری این قلمرو معرفتی به هیچ وجه نمی‌بایست نادیده گرفته شود، چراکه نظام فکری بسیاری از متفکران پس از او بر بنیان‌هایی بنا شده که او پی‌ریخته است. از این رو ست که ما معتقدیم هر مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی می‌بایست به یافته‌ها و گفته‌های لایبنیتز پیش از آنکه از اخلافش یاد شود بپردازد.

پی‌نوشت‌ها

[۱] بایزر در این فصل از کتابش به طرح این مسئله می‌پردازد که وولف با انکار تمایز میان عمل و اندیشه از یک سو، رها ساختن تخیل هنرمند از اصل محاکات (به میانجی معرفت‌شناسی خاص وولف) از دیگر سو و در نهایت جایگزین کردن اصل دلیل کافی به جای محاکات، در سرآغازهای زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد.

[۲] در رساله "تاملاتی درباره معرفت، حقیقت و تصورات" که در ادامه این مقاله شرحی از آن آورده خواهد شد.

[۳] بخصوص آلبرگ در مقاله خود به بررسی یک به یک این موارد می‌پردازد.

[۴] برای آگاهی از نسبتی که میان زیبایی‌شناسی کانت و لایبنیتز وجود دارد رجوع شود به (Brown 1967 و Ahlberg 2003)

[۵] نام‌گرایی، رستگاری ابدی، تمایز شدید میان قلمرو آسمانی و زمینی و از این دست که باعث فروکاسته شدن ارزش امر زیباشناختی هستند.

[۶] این ترجمه از آقای یحیی مهدوی است که مستقیما منتقل شده. اما پس از این در طول متن از فعل بازنمایاندن و مشتقات آن استفاده خواهد شد.

[۷] ریچارد اسکالر در فصل نخست این کتاب تاریخچه عبارت "آنچه نمی‌دانم چیست" را از ریشه‌های آن در عبارت لاتینی *nescio quid* تا شکوفایی و رواج آن در سده هفدهم به دست متفکرینی چون بواور و زوال آن در دوران ظهور فرهنگ لغت‌های بزرگ در آغاز سده هجدهم مورد بررسی قرار می‌دهد.

[۸] این رساله تنها به زبان لاتین موجود است و ارجاعات نگارنده به آن از طریق برگردان‌های درون‌متنی Bolton,2011 و Leduc,2010 بوده است.

[۹] پروژه‌ای است که لایبنیتز در سرتاسر عمر خود دنبال کرد. دانشنامه افاده‌ای است بر هنر کشف یا ars inveniendi چراکه لایبنیتز معتقد بود دانشنامه‌ای کشف محور نه‌تنها برای امور دانشگاهی و علمی بلکه برای خود زندگی، یعنی برای رسیدن به هدف غایی علوم که افزودن بر سعادت بشریت است، مفید است. برخلاف رویکرد لایبنیتز به مسائل در ars combinatoria که عمدتا متوجه تحلیل و ترکیب صورت بود در دانشنامه رویکرد وی شامل جنبه‌های اکتشافی نیز می شود. نک.
Dascal, Marcelo, Introduction for *The Encyclopedia and The Method of Discovery*, in Leibniz, Gottfried Wilhelm, 2007. *Gottfried Wilhelm Leibniz: The Art of Controversies*. Springer.

منابع

لایبنیتز، گوتفرید ویلهلم. (۱۳۷۵). *مونادولوژی*. یحیی مهدوی. تهران: انتشارات خوارزمی

Åhlberg, L. O. (2003). "The Invention of Modern Aesthetics: From Leibniz to Kant". In *Historicni seminar 4 (2001-2003) Slovenian Academy of Art and Science*, 133-153.

Barnouw, J. (2008) "The Beginnings of 'Aesthetics' and The Leibnizian Conception of Sensation". in *Mattick, P. Eighteenth-Century Aesthetics and The Reconstruction of Art. Cambridge: Cambridge University Press*, 52-95.

Beiser, F. C. (2010). *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford University Press.

Bolton, M. B. (2011). "Primary and Secondary Qualities in The Phenomenalist Theory of Leibniz", in *Nolan, L. Primary and Secondary Qualities: The Historical and Ongoing Debate. Oxford University Press*, 190-215.

Brown, C. (1967). "Leibniz and Aesthetic". *Philosophy and Phenomenological Research*, *28*(1), 70-80.

Husserl, E. (2001). *Logical Investigations*, Trans. J.N. Findley. Vol.1. London: Routledge

Kant, E. (2000). *Critique of Pure Reason*, trans. Paul Guyer & Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.

Leduc, C. (2010). "Leibniz and Sensible Qualities". *British Journal for the History of Philosophy*, *18*(5), 797–819.

Leibniz, G. W. F. (1666). *Dissertation on The Art of Combinations.* in Loemker, L. E. (1989). Leibniz: Philosophical papers and letters. Vol.2. *Dordrecht: Reidel*

Leibniz, G. W. F. (1679). *On Universal Synthesis and Analysis, or The Art of Discovery and Judgment.* in Loemker, L. E. (1989). Leibniz: Philosophical Papers and Letters. Vol.2. *Dordrecht: Reidel*

Leibniz, G. W. F. (1684). *Meditations on Knowledge, Truth, and Ideas.* in Loemker, L. E. (1989). Leibniz: Philosophical Papers and Letters. Vol.2. *Dordrecht: Reidel*

Leibniz, G. W. F. (1697). *On The Radical Origination of Things.* in Loemker, L. E. (1989). Leibniz: Philosophical Papers and Letters. Vol.2. *Dordrecht: Reidel*

Leibniz, G. W. F. (1712). *Remarks on The Three Volumes Entitled Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times.* in Loemker, L. E. (1989). Leibniz: Philosophical Papers and Letters. Vol.2. *Dordrecht: Reidel*

Leibniz, G. W. F. (1714). *The Principles of Nature and of Grace Based on Reason.* in Loemker, L. E. (1989). Leibniz: Philosophical Papers and Letters. Vol.2. *Dordrecht: Reidel*

Leibniz, G. W. F. (2000). *Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) On Art and Beauty.* In Harrison, C., Wood, P. J., & Gaiger, J. *Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas.* Blackwell.

Leibniz, G. W. F. (2006). *The Shorter Leibniz Texts: a collection of new translations*. London: Continuum.

Leibniz, G. W. F. (2007). *Gottfried Wilhelm Leibniz: The Art of Controversies*. Springer.

Leibniz, G. W. F. (2008). *New Essays on Human Understanding.* Jonathan Bennet. Self-authorized Digital Print

Nemoianu, V. (1985). "Under the Sign of Leibniz: The Growth of Aesthetic Power". *New Literary History*, 16(3), 609-625.

Russo, E. (2007). *Styles of Enlightenment: Taste, Politics, and Authorship in Eighteenth-Century France.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Scholar, R. (2005). *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe: Encounters with a Certain Something.* New York: Oxford University Press.

Simmons, A. (2001). "Changing The Cartesian Mind: Leibniz on Sensation, Representation and Consciousness". *The Philosophical Review*, 110(1), 31-75.

Tatarkiewicz, W. (2005). *History of Aesthetics.* Vol.3. London: Continuum.

Wilson, K. (2005). “Confused Perceptions, Darkened Concepts: Some Features of Kant’s Leibniz-Critique”. in *Ross, G. M., & McWalter, T. Kant and His Influence. London: Continuum,* 73-103.