



ژورنال‌های فنی

سال ۱۱ / شماره ۲۰ / بهار و تابستان ۱۳۹۶

لایب‌نیتس: رستنگاه زیبایی‌شناسی مدرن*

مسعود علیا

استادیار گروه فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران

مانی رشتی‌پور**

کارشناس ارشد فلسفه هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول)

چکیده

به فلسفه لایب‌نیتس بسیار پرداخته شده اما درباره زیبایی‌شناسی وی مطالب اندکی گفته شده است. مطالبی که لایب‌نیتس درباره زیبایی‌شناسی نوشته در سرتاسر آثار او پراکنده‌اند و برای درک آراء او در این زمینه لازم است 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 لایب‌نیتس 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-معرفت‌شناختی ادراک حسی نزد او به طور جزئی‌تر به این مهم پرداخته شده و نشان داده شده است که معرفت حسی (و زیبایی‌شناختی) از نظر لایب‌نیتس چه جایگاهی در معرفت بشری دارد. دست آخر کوشیده‌ایم تا رویکرد لایب‌نیتس 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: لایب‌نیتس، 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 *استتیکا* قلمرو جدیدی از معرفت را معرفی کرد که امروزه آن را به نام زیبایی‌شناسی می‌شناسیم. هدف او از طرح این مبحث پر کردن خلأیی بود که مانع عقلانیت‌گرایی در آن سده بر سر راه معرفت‌شناسی 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 *متافیزیکا* که به سال ۱۷۳۹ منتشر شد از *استتیکا* به مثابه علم دانستن و پیش‌نهادن آنچه انسان به واسطه حواس بدان معرفت دارد، یاد می‌کند (Barnouw, 2008, 76). از همین رو ست که بیشتر کسانی که درباره تاریخ زیبایی‌شناسی مدرن می‌نویسند از بومگارتن به عنوان پدر این رشته نام می‌برند – هرچند برخی معتقدند که این عنوان می‌بایست به کریستیان ولف داده شود (ر.ک. Beiser, 2010, 45-71). اما در این میان کسی هست که حق مطلب در مورد او به جا آورده نشده است، مردی که قوت زیبایی‌شناسی‌گرایی نوین (neo-aestheticism) در چند دهه اخیر حاصل بازشناسی ارزش آثار اوست (ر.ک. Nemoianu 1985)، و او کسی نیست جز گوتفرد ویلهلم لایبنیتس – البته بازگشت به لایبنیتس بدوا از مجرای زیبایی‌شناسی 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 دهه‌های اخیر در آثار سول کریپکی می‌بینیم.

قصد ما در این مقاله البته بررسی تاثیر لایبنیتس بر فلسفه و زیبایی‌شناسی 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 ولف پرورش یافته که خود شاگرد و وارث مستقیم مکتب لایبنیتس بوده است. اما نقش اندیشه لایبنیتس در بومگارتن به تاثیر صرف خلاصه نمی‌شود و حتی می‌توان گفت بومگارتن در برخی موارد پیرو محض او بوده است. این لایبنیتس

است که برای نخستین بار در واکنش به تاثیر فزاینده سوپژکتیویسم فلسفه دکارت نظرها را به سوی معرفت حواس و ناخودآگاه می‌گرداند (Simmons 2001)، و بدین ترتیب 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، لایب‌نیتس به تقویت جریانی پرداخت که مدعی بود امر زیبا را نمی‌توان به صورت عقلانی دریافت؛ او مدعی شد که ما نمی‌توانیم به زیبایی معرفت عقلانی پیدا کنیم اما این بدان معنا نیست که به طور کلی معرفت به زیبایی ناممکن است (Tatarkiewicz, 2005, 371). دسته‌بندی لایب‌نیتس از انواع و شدت‌های شناخت^۲ عینا در رساله تاملاتی درباره شعر بومگارتن تکرار می‌شود (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 در قالب تقابل *aistheta* و *noetis* در فلسفه یونانی بیان می‌دارد - مستقیماً از تمایزی که لایب‌نیتس میان بازنمایی‌های متمایز و نامتمایز قرار می‌دهد ریشه می‌گیرد. در واقع آنچه در این موارد، و در مسئله ادراک حسی به طور کلی، در آثار بومگارتن صورت منظم و روشن به خود می‌گیرد به طور پراکنده و در مقام‌های مختلف در آثار لایب‌نیتس وجود دارد، و از آن مهمتر اینکه آنچه بومگارتن به مثابه یک کل بدان روی آورده و طرحی کلی از آن پرداخته است با رجوع به آثار لایب‌نیتس محتوایی غنی‌تر و شالوده‌ای ژرف‌تر و وسیع‌تر می‌یابد (Barnouw, 2008, 82). به طور کلی می‌توان گفت که لایب‌نیتس روان‌شناسی، معرفت‌شناسی و اصطلاحات زیبایی‌شناسی‌ای را که بومگارتن و ولف بنیان نهاده‌اند صورت‌بندی کرده است، تا آنجا که به بیان بیزر می‌توان بدون اغراق گفت تمام سنت عقل‌گرایی زیباشناختی پیش از کانت با ابتنا بر فلسفه لایب‌نیتس ساخته شده است (Beiser, 2010, 31). هرچند زیبایی‌شناسی خود کانت هم، با وجود اینکه سرسختانه منتقد لایب‌نیتس بوده است، از تاثیر وی بر کنار نبوده است.^۴

۱. زیبایی و کمال

لایب‌نیتس برای حفظ اعتبار قلمرو زیبایی در برابر تاثیر منفی الاهیات پروتستان^۵ به فلسفه افلاطونی و توماسی رجوع می‌کند (Beiser, 2010, 34). بدین ترتیب مفاهیمی چون عشق به مثابه غایت زیبایی، زیبایی همچون شهود عقلانی صورت‌ها و هماهنگی (Harmony) در زیبایی‌شناسی او اهمیت می‌یابند. لایب‌نیتس 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] بخصوص با برخی موجودات [یا چیز] دیگر بیش از دیگران موافقت دارد، از این هماهنگی نظمی جریان می‌یابد که زیبایی از آن برمی‌خیزد و زیبایی عشق را بیدار می‌کند» (Leibniz, 2000, 235). بدین ترتیب لایب‌نیتس زیبایی را به تمایل ذاتی چیزها به هم‌نشینی با یکدیگر، به شیوه‌ای خاص که برای آنها بر دیگر شیوه‌ها مرجح است، بازمی‌گرداند. لذا تقارن، نظم و هماهنگی‌ای که مثلاً در طبیعت وجود دارد نه حاصل بخت و حادثه بلکه ناشی از این تمایل طبیعی چیزهاست 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 است که از تحقق وحدت در کثرت ناشی می‌شود و از آن‌رو که نفس نیز، همچون دیگر چیزها، فطرتاً به این وحدت در کثرت، این شیوه مرجح هم‌نشینی 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 لایب‌نیتس باید در وحدت در کثرت جست.

وحدت در کثرت و هماهنگی در فلسفه لایب‌نیتس اهمیت خاصی دارند، تا آنجا که از نظر وی هر ادراکی درجه‌ای است از تحقق هماهنگی کلی، هماهنگی‌ای که از وحدت در کثرت حاصل می‌شود؛ و به گمان لایب‌نیتس ابزار این وحدت در کثرت نزد انسان هنر ترکیب کردن (ars combinatoria) است (Brown 1967, 73). هنر ترکیب کردن رویکردی است کیفی، «نظریه‌ای که به صورت نظم، تشابه، روابط و ... به طور کلی» می‌پردازد، و به بیان هوسرل «علم کلی کیفیات است در برابر علم کلی کمیات یا ریاضیات محض» (Husserl, 2001, 139). بدین ترتیب آنجا که لایب‌نیتس در رساله «مبادی طبیعت و فیض الهی»، افسون موسیقی را با تناسب عددی آن در کنار یکدیگر می‌گذارد، بر خلاف نظر تاتارکیویچ که این گفته را ادعایی متحجرانه در ظاهری جدید می‌خواند (Tatarkiewicz, 2005, 371)، با استناد به کارکرد این مفهوم کیفی است که از نظریه ریاضی‌وار فیثاغوری فاصله می‌گیرد. امر زیبا نزد فیثاغوریان سرا سر ریاضی‌وار و وابسته به کمیت است، اما نزد لایب‌نیتس چنین نیست. او در سومین مقدمه «رساله‌ای درباره هنر ترکیب کردن» در مورد حالات می‌گوید: «حالت یک موجود، یا چیزی است مطلق، که به آن کیفیت

می‌گویند، یا حالت چیزی است نسبی، که در این صورت یا عرض نسبت به اجزایش است که آن را کمیت می‌خوانیم، یا حالت چیزی است نسبت به چیزی دیگر که نسبت است» (Leibniz, 1666, 76). بدین ترتیب انفعالات برخاسته از موسیقی – و دیگر ادراکات، به مثابه اعراض وجودی آنها – دارای دو جنبه کمی و کیفی هستند. در همان رساله لایب‌نیتس اشاره می‌کند که وحدت از آنجا حاصل می‌شود که ما «نسبت» اجزاء متکثر را با یک فعل عقلانی، یا به یکباره، دریابیم و این هنر ترکیب است. اما او معتقد است که معرفت به انواع و خواص آنها – معرفت منطقی و عقلانی – تنها از تحلیل صفات مرکب (Complexion) – تحلیل تفاوت در ماده – یا تحلیل توزیع مکانی – تحلیل صورت – حاصل می‌شود، و برای اینکه مثالی آورده باشد از چگونگی این تحلیل در تعیین حدود گام‌های موسیقایی ساز ارگ، و اینکه نوازنده چگونه می‌تواند از این حدود بهره‌برداری کند (Leibniz, 1666, 81). اما بازگردیم به رساله «مبادی طبیعت و فیض الهی»، در آنجا پیش از آنکه لایب‌نیتس درباره موسیقی سخن بگوید ادعا می‌کند که «حتی لذت حسی قابل تحویل به لذتی است عقلانی که به طور مبهم دریافته می‌شود» و سپس درباره موسیقی چنین می‌گوید که «موسیقی ما را افسون می‌کند، اگرچه زیبایی آن تنها در تناسب اعداد و شمارش است» (Leibniz, 1714, 641)، بدین ترتیب 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 ریاضی – اگرچه در ناخودآگاه و به طور مبهم – به دست می‌آید؛ لذا زیبایی‌ای که لایب‌نیتس در این جمله بدان اشاره می‌کند از جنس زیبایی حاصل شهود صورت‌هاست که نزد افلاطون دیده می‌شود، اما به هیچ وجه نافی زیبایی حسی موسیقی نیست.

مفهوم مهم دیگر، مفهوم کمال نزد لایب‌نیتس است. از نظر وی لذت از ادراک کمال ناشی می‌شود. او در رساله «درباره خرد» می‌گوید: «لذت، اساس کردن کمال یا فضیلت (Excellence) است، 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 منطبق شده است باعث می‌شود که این کمال در درون ما القاء شده و برانگیخته گردد» (Leibniz, 2000, 234). کمال برای لایب‌نیتس امری است عینی

چراکه درجاتی از حقیقت محقق و ذات چیزها را فارغ از محدودیت‌هایشان بازمی‌نمایند و از آن رو لذتبخش است که ادراک کمال، یا وحدت در کثرت، در یک چیز حس تحقق آن را در ما بیدار می‌کند. لذت برای لایب‌نیتس تنها یک احساس نیست بلکه حالتی شناختی است و از این رو اهمیت ویژه‌ای دارد، چنان که 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 دیگری می‌شوند (Leibniz, 2008, 90). لایب‌نیتس در اینجا مشخصاً میان کمال‌ها و بالتبع لذت‌های والاتر و دون‌تر تمایز قائل می‌شود 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. اینجا است که اهمیت زیبایی‌شناسی و هنر در دیدگاه لایب‌نیتس آشکارتر می‌شود. او در رساله «شادمانی» صراحتاً می‌گوید: «آن لذت‌های حسی که بیش از همه به لذت‌های ذهنی نزدیک‌اند و ناب‌ترین و متقن‌ترین آنها نیز هستند، لذت‌های ناشی از موسیقی و تقارن‌اند؛ یکی لذت گوش‌هاست و دیگری لذت چشم‌ها...» (Leibniz, 2006, 168). بنابراین در میان لذت‌های حسی تامل در هنرهای تجسمی و موسیقی و زیبایی‌طبیعت والاترین لذت‌هایی هستند که انسان می‌تواند به آنها پردازد، اگرچه لایب‌نیتس 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 لایب‌نیتس و محور اصلی زیبایی‌شناسی پس از او است مسئله ادراک حسی است. به عقیده بارنو نیز فهم مفهوم ادراک حسی نزد لایب‌نیتس 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 (cogitation) است. ویژگی مهم اندیشه‌ها نزد دکارت این است که اینها آگاهانه‌اند، 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 نمی‌شود مگر اندیشه «من هستم» آگاهانه

باشد. بدین ترتیب آگاهی صفت ممیز اندیشه است، و این چیزی است که لایب‌نیتس اساساً با آن مخالفت می‌کند. دیدگاه دکارت مشکلاتی ایجاد می‌کند از جمله این که چون ذهن غیر مادی و لامکانی است چگونه می‌تواند با ادراکات حسی رابطه علی داشته باشد - گرچه دکارت می‌کوشد با مفهوم روح حیوی میانجی‌ای میان اینها برقرار کند- و دیگر آنکه تکلیف اندیشه های مبهم و نامتمایز- غیر آگاهانه- چه می‌شود. لایب‌نیتس 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 از آن غافل بودند و مدرکاتی را که بر آنها وقوف حاصل نمی‌آید به هیچ شمرند» (لایب‌نیتس، ۱۳۷۵، ۱۰۶). بدین ترتیب صفت ممیز جوهر ذهن نه آگاهی، چنان که نزد دکارت 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 حافظه‌اند. بدین ترتیب ادراکات در انسان نقش معرفتی دارند، چه از نامتمایزترین آنها تا متمایزترینشان در حافظه مندرج‌اند و تا آنجا که تحلیل اجازه دهد «نسبت» آنها با یکدیگر معلوم می‌شود و به بیان خود لایب‌نیتس -در «مونا‌دولوژی»- همچون انسانی که از خواب برخاسته و نسبت به ادراکات مبهمش در زمان خواب وقوف می‌یابد، می‌توان به آنها وقوف یافت.

کانت در نقد خود بر لایب‌نیتس در سنجش خرد ناب (Kant, 2000, 372(A271/B327) می‌گوید که او نمودها را عقلانی کرده و به جای اینکه فاهمه و احساس، دو سرمنشأ تصورات و بازنمایی‌ها، را جمعاً در نظر آورد تنها فاهمه را مسئول برآوردن احکام متمایز و روشن دانسته است؛ بدین ترتیب از نظر لایب‌نیتس حسیات تنها می‌توانند منشأ 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 به وجود می‌آیند یا متمایزند یا مبهم. متمایزند اگر به واسطه خودشان به فهم آیند، مانند وجود. و مبهم اما واضح اند اگر به واسطه خودشان به ادراک آیند، مانند رنگ» (Leibniz, 1679, 230). از این رو وی لازم می‌بیند که تصورات و معرفت به آنها را بر اساس میزان تمایز و وضوح آنها دسته

بندی 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 می‌تواند یا 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 باز شناخته می‌شوند؛ اما این معرفت واضح مبهم است اگر «نتوانیم تمام ویژگی‌هایی را که برای تمایز آن بازنموده از دیگران کافی هستند بر شماریم، در حالی که آن چیز در حقیقت دارای چنین ویژگی‌ها و مقوماتی است که می‌توان مفهوم آن را به واسطه 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 لایب‌نیتس تنها برآورنده معرفتی مبهم هستند، و از سوی دیگر به بیان ویلسون یکی از اهداف لایب‌نیتس در پرداختن به آنها مسئله زیبایی‌شناسی بوده است: ویلسون اشاره می‌کند که انگیزه لایب‌نیتس در پرداخت نظریه منطقی-معرفت شناختی 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 نهایتاً مسئله زیبایی‌شناسی و شالوده احکام ناظر به زیبایی (Wilson, 2005, 77-88)، که از این پس مد نظر ما قرار خواهد گرفت. نخست به برخی پیامدهای معرفت‌شناسی لایب‌نیتس برای زیبایی‌شناسی اشاره می‌کنیم و سپس آنچه را خود لایب‌نیتس درباره مسئله زیبایی گفته است خواهیم آورد.

ما رنگ‌ها، بوها، و دیگر خاصه‌های عین‌های حسی را به خوبی درک می‌کنیم و از یکدیگر متمایز می‌سازیم چراکه معرفت ما به آنها واضح است. عمده کیفیات زیبا شناختی نیز از این دست هستند؛ ما به گرمی و سردی رنگ‌های یک تابلوی 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 تابلوی «تاب» اثر فراگونار بگوید «چه تابلوی غمگینی»، اما همان فرد نمی‌تواند در کسی که آن تابلو را ندیده شادی موجود در آن را برانگیزاند، و این به بیان لایب‌نیتس 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 آنان را به حضور آن کیفیات آوریم و بگذاریم خودشان آنها را ببینند، ببینند یا مزه کنند» (Leibniz, 1684, 291). اهمیتی که به واسطه ابهام کیفیات حسی به «حضور» داده می‌شود تا امروز نیز در نظریه‌های ادراک زیباشناختی به قوت باقی‌مانده است. باید توجه داشت که این وابستگی به حضور مدرک به معنای ذهنی بودن کیفیات حسی نیست؛ از نظر لایب‌نیتس کیفیات حسی خواص خود اعیان هستند و نه خواص تجربه‌های 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 لایب‌نیتس از این اصطلاح – که آن را در نامه‌ای خطاب به آرنو (Arnauld) به سال ۱۶۸۷ بیان می‌دارد – این است که رابطه‌ای دائمی و منظم 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 به واسطه 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 به واسطه «تشابه صوری میان آنها و علت‌هایشان است» (Beiser, 2010, 39). لایب‌نیتس اشاره می‌کند که کیفیات حسی مرکب هستند چراکه در هر حال شامل این علت‌ها می‌شوند، 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 لایب‌نیتس در برخورد نخست با آنها، یا ادراک مرتبه اول، بازنمایی‌ای از آنها در نفس شکل می‌گیرد (او وجه ممیز بازنمایی ادراکی را بروز چیزهای بسیار در یک چیز می‌داند) اما در مرتبه دوم ما به میانجی 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 – که پیشتر در مبحث هنر ترکیب از آن صحبت کردیم – و بر ساختن تعریفی برای آنها می‌توان از آنها معرفتی متمایزتر به دست آورد. این رویکرد تعریفی برای ما اهمیت خاصی دارد – و بعدتر از آن سخن خواهیم گفت – چراکه بسیاری از کیفیات زیباشناختی از این دسته دوم هستند. از اینجا می‌توان بهتر و بیشتر به دلیل رجحانی که لایب‌نیتس برای

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 به دست آوریم اما این امر منشأ 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. لایبنیتس خود به این موضوع چنین اشاره می‌کند که «تاکنون چند نفر را دیده‌اید که به سبب داشتن حس بویایی قوی در رنج و ناراحتی هستند، و چه چیزهای نفرت‌آوری می‌دیدیم اگر حس بینایی ما بیش از آن است که هست تیز بود» (Leibniz, 2008, 69). از سوی دیگر اندیشه‌های مبهم ما را به تحرک وادارند و میل به فهم را در ما برمی‌انگیزانند؛ و البته موجب تحدید اختیار ما نیز می‌شوند که به بیان لایبنیتس مقوم ناکاملی ماست (Barnouw, 2008, 89) و می‌توان گفت منشأ فایده و شوق به تامل در کمال نیز می‌تواند باشد.

۳. معرفت زیباشناختی

به دشواری می‌توان گفت لایبنیتس تا چه حد تجربه زیباشناختی را واجد معرفتی خودآیین می‌داند، اما قدر مسلم نزد وی خارج از تمایز مفهومی معرفت علمی جایی برای معرفت زیباشناختی وجود دارد. البته باید توجه داشت که برای لایبنیتس هنرهای زیبا آن چنان که برای اخلاف وی شناخته شده بود دانسته نبود، لذا او نمی‌توانست برخی از دستاوردهایش را اگرچه قابل تعمیم به حوزه زیبایی‌شناسی بودند - مثلاً آنچه درباره قابلیت تحلیل برخی کیفیات زیبایی‌شناسی گفتیم - در آن چارچوب به کار بندد. آنچه در زیبایی‌شناسی لایبنیتس 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 لایبنیتس امری است توأمان ذهنی و عینی، ذهنی است چون لذت را برمی‌انگیزاند و عینی است چون از ادراک ویژگی‌های ساختاری خود چیزها یعنی هماهنگی حاصل می‌شود؛ لذا زیبایی کیفیتی است مبتنی بر کیفیات حسی و واکنش محور. به همین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که کیفیات زیباشناختی دیگر نیز چنین هستند چراکه تجربه آنها نیز برآورنده لذت است و همچنین دریافت آنها موقوف است به 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 لایب‌نیتس این تحلیل را زیباشناختی نمی‌داند، چراکه تجربه زیباشناختی نزد او از ادراک کمال، یعنی ادراک آگاهانه کل (کثرت در وحدت) حاصل می‌شود؛ مثلاً 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 اجزاست، و برای تجربه زیباشناختی آگاهی به اجزا لزومی ندارد. اما مثالی که وی در رساله «درباب سرمنشاء بنیادین چیزها» این گمان را برمی‌انگیزاند که این تحلیل درباره کیفیات زیباشناختی ممکن است. لایب‌نیتس در این رساله می‌گوید «اگر به نقاشی‌ای بسیار زیبا نگاه کنیم اما جز بخش کوچکی از آن همه را ببوشانیم، 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 به نظر بومی می‌آمد که بی‌فکرانه 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 آنجاست که اجزاء به‌طور مجزا فاقد کیفیات زیباشناختی هستند، همان‌طور که در مبحث هنر ترکیب گفته شد کل مجتمع کیفیت را می‌سازد و روابط و اجزاء کمیت را، لذا تجربه زیباشناختی اثر هنری به مثابه یک کل مانع تحلیل کیفیات آن نیست بلکه صرفاً 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 اصلی‌تعمیم دهیم که شامل حال ادراک زیباشناختی به‌طور کلی شود. بدین ترتیب پیدا کردن مکان مناسب برای دیدن فرم (ادراک توزیع صوری) نقاشی، یعنی «آن شیوه دیدن عین که به فرد ویژگی‌های عقلانی آن را نشان می‌دهد» (Leibniz, 2008, 124)، کلید حل ابهام آن است. از این قرار لایب‌نیتس ساختار عین زیبایی‌شناختی را مورد توجه قرار می‌دهد و به آن اهمیت می‌بخشد، و این اهمیت ساختار در متفکران بعد از وی نقشی محوری می‌یابد.

لایب‌نیتس در شرحی که بر شاف‌تزبری نوشته است، 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 عقلانی‌ای 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 بدین ترتیب آنها را به عناصر آموزشی تبدیل کرد. پیشتر هم گفتیم که زیبایی از آن‌رو که لذت می‌آفریند ذهنی و از آن‌رو که از ادراک هماهنگی ناشی می‌شود عینی است، این قطعه اخیر دلیلی بیشتر برای بسط آن نظر به همه کیفیات زیباشناختی و در کل به رویکرد زیباشناختی^۱ فراهم می‌آورد. اکنون می‌توانیم رویکرد زیباشناختی را به دو سویه تقسیم کنیم: یک سویه تجربه آن کیفیات ذهنی است که منجر به لذت می‌شود، و سویه دیگر تحلیل ویژگی‌های ساختاری است که به واسطه ایجاد معرفت متمایز از کیفیات مبهم می‌تواند موجب پرورش یافتن و عمق گرفتن رویکرد زیباشناختی شود. سویه اول را لایب‌نیتس تحت عنوان «آنچه نمی‌دانم چیست» (Nominal definition) بررسی می‌کند، و به سویه دوم تحت عنوان poeographia یا علم امور حسی می‌پردازد که البته آن را وارد زیبایی‌شناسی نمی‌کند، چراکه لایب‌نیتس اصولاً علاقه‌ای به پرداختن نظریه‌ای جامع درباره زیبایی‌شناسی نداشته و این علم را نیز به جهت شناخت و متمایز کردن امور محسوس آنجا که علم تجربی می‌تواند از آن بهره‌برد — مانند علم مواد — مطرح کرده است؛ اما به هر حال تصور ما این است که این یافته‌ها برای زیبایی‌شناسی هم کاربرد دارد.

۴. جنبه‌های عینی و ذهنی رویکرد لایب‌نیتس به کیفیات حسی

۴-۱. «آنچه نمی‌دانم چیست»

همانطور که گفتیم ما در ادراک زیباشناختی کیفیات ذهنی‌ای را تجربه می‌کنیم که منجر به لذت می‌شوند اما به واسطه ابهام ذاتی حواس نمی‌توانیم بگوییم دقیقاً چه چیز برآورنده آن لذت در ماست. لایب‌نیتس این شوق نامعلوم را «آنچه نمی‌دانم چیست» می‌نامد و معتقد است ما از آن‌رو آن را تجربه می‌کنیم که نمی‌توانیم کیفیات حسی آن را تعریف کنیم. رجوع لایب‌نیتس به این مفهوم در امتداد سنتی است که پیش از وی و در زمان وی در جریان بوده

است. در سطور آتی نخست به اختصار از این سنت خواهیم گفت و سپس بر نقطه جدایی لایب‌نیتس از آن سنت و تبعات زیبایی‌شناختی آن تاکید خواهیم کرد.

مفهوم «آنچه نمی‌دانم چیست» در سرتاسر سده هفدهم میان متفکران آن دوران بسیار رایج بوده است و آن را حساس‌ترین احساس نفس می‌دانسته‌اند (Scholar, 2005, 21-70)، احساسی که از یک سو چنان زنده است که همچون ادراک نفس را برمی‌انگیزاند و از سوی دیگر چنان لطیف و دست‌نیافتنی است که به تصویری مبهم می‌ماند، اما هیچ یک از اینها نیست چرا که نه همچون ادراک انطباعی استوار نزد حواس و حافظه ایجاد می‌کند و نه همچون تصور است که بتوان در سرمنشأ آن کاوید. برای متفکران آن دوران این مفهوم نمودار «امر تعریف‌ناپذیر، نامتعیین و به‌دست‌نیامدنی در خواست و میل بشری، در ادراک زیبایی در آثار هنری و طبیعت» بود (Russo, 2007, 156) «آنچه نمی‌دانم چیست» 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 سده 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 معناست که «آنچه نمی‌دانم چیست» نه تنها برای ما شناخته نیست بلکه اساساً نمی‌توان آن را شناخت. این نتیجه همان رویکرد دکارتی است که در بخش دوم این مقاله توضیح دادیم، یعنی رابطه کوگیتو و آگاهی. «آنچه نمی‌دانم چیست» به تمامی از حوزه ادراک و شناخت بیرون گذاشته می‌شود و به احساسی مبهم و دسترس‌ناپذیر تحویل می‌شود زیرا دریافت آن اساساً آگاهانه نیست. اما چنان که اشاره کردیم برای لایب‌نیتس ادراک است که محوریت دارد نه آگاهی. این رویکرد دو تفاوت در نحوه رجوع لایب‌نیتس به «آنچه نمی‌دانم چیست» ایجاد می‌کند: اولاً «آنچه نمی‌دانم چیست» برای لایب‌نیتس در حوزه ادراک قرار می‌گیرد و ثانیاً تعریف‌ناپذیریش آن به تمامی آن را از حوزه شناخت بیرون نمی‌گذارد. این مفهوم در پرداختن به زیبایی‌شناسی لایب‌نیتس از چند جهت اهمیت دارد که در ادامه بدان‌ها می‌پردازیم و در ضمن 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) نخست اینکه وی از این مفهوم برای توصیف تجربه آن کیفیات ذهنی‌ای بهره می‌گیرد که در احکام زیباشناختی به کار می‌آیند؛ او در رساله «تاملات» می‌گوید: «گاهی نقاشان و دیگر هنرمندان را می‌بینیم که به درستی درباره خوبی و بدی اثری قضاوت می‌کنند؛ با وجود این اینان اغلب نمی‌توانند برای حکمشان دلیلی بیاورند، و اگر از آنها پرسیده شود خواهند گفت این اثر که ناخوشایند است آن «چیزی که نمی‌دانم چیست» را ندارد» (Leibniz, 1684, 291).

ب) اهمیت دیگر این مفهوم نزد لایبنیتس از این پرسش 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 - مثلاً یک قطعه موسیقی - که من با آن رویارو می‌شوم و از آن لذت می‌برم، این حس لذت چگونه به من منتقل می‌شود؟ یا سخ لایبنیتس 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 می‌نامیم. اما آنان که به دنبال علت چیزها هستند معمولاً زمینه این حس را می‌یابند و می‌فهمند که چیزی در بطن آن موضوع قرار دارد که گرچه به چشم نمی‌آید اما حقیقتاً به کام ما خوش می‌آید...» (Leibniz, 2000, 234). این پاره از دو جهت اهمیت دارد؛ نخست رابطه همدلی است با «آنچه نمی‌دانم چیست». لایبنیتس همدلی را دلالت‌گر بر هر چیزی 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 نمی‌دانم چیست» تحرکی است در عین موضوع تجربه که به واسطه غریزه دریافته می‌شود. مسئله دیگر این است که در عین حال که دریافت زیباشناختی به واسطه قوای غریزی صورت می‌گیرد 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 آن است که «آنچه نمی‌دانم چیست» از چه چیزی تشکیل شده است. لایبنیتس معتقد است که جهان از موناها تشکیل یافته است و نیز معتقد است که همه موناها دارای ادراک هستند هرچند ادراکات آنها کاملاً ناآگاهانه و تاریک باشد. نفس نیز از این قاعده مستثنا نیست به جز اینکه ادراکات آن متمایزتر و همراه با حافظه است (لایبنیتس، ۱۳۷۵، ۱۱۲)، بدین ترتیب نفس هیأتی است از موناها و لایبنیتس مدعی

است که هیچ هیأتی وجود ندارد که حرکت نداشته باشد چراکه هیچ جوهری نیست مگر اینکه فعال باشد. این مدعا، به واسطه بی‌شماری مونا‌دها و نیز لزوم فعالیت آنها - که در ادراک محقق می‌گردد - کثرت ادراکات در نفس را لازم می‌آورد و لذا لایب‌نیتس در «رسالات جدید» در این باره می‌گوید: «در هر لحظه بی‌نهایت ادراک در ما وجود دارد - تغییراتی در خود نفس - که ما از آنها آگاه نیستیم و از آنها متأثر نمی‌شویم. از آن رو از این ادراکات ناآگاهییم که اینها بسیار ریز و پرشمار یا بسیار نامتغیر هستند» (Leibniz, 2008, 5). این ادراکات ریز خود به تنهایی بر ما اثری ندارند اما مجموع آنها دست کم به طور مبهم احساس می‌شود. همین ادراکات ریز درون نفس هستند که «آنچه نمی‌دانم چیست» را می‌سازند. لایب‌نیتس در همان رساله چنین می‌گوید که «این ادراکات ریز مقوم «نچه نمی‌دانم چیست» هستند، سازنده آن مزه‌ها، آن تصاویر کیفیات حسی که مجموع آنها بسیار واضح و روشن است، اما از حیث جزئی مبهم هستند» (Leibniz, 2008, 6). چنین است که «آنچه نمی‌دانم چیست» - آگاهی‌ای تاریک از علت‌ها - از دید ما می‌گریزد اما به واسطه تاثیراتش شناخته می‌شود، 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 لایب‌نیتس درباره ناآگاهی از این ادراکات بی‌شمار وجود دارد و آن آنجاست که وی یکی دیگر از دلایل ناآگاهی ما از آنها را «بسیار نامتغیر» بودن آنها می‌خواند. او درباره ادراکات نامتغیر 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 این رو، هر عین می‌باید که از تازگی و تغییر بهره‌مند باشد تا موضوع زیبایی‌شناسی قرار گیرد، و اگر غیر از این باشد کسالت و فقدان لذت مانع از رویکرد زیباشناختی به آن می‌گردد. لایب‌نیتس 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).

۲-۴. دانش امور حسی

تا اینجا درباره بیشتر مسائل مهمی که در زیبایی‌شناسی لایب‌نیتس مطرح هستند صحبت کردیم. اکنون به عنوان آخرین مبحث مختصری به *poeographia* می‌پردازیم که گرچه لایب‌نیتس صراحتاً از کاربرد زیباشناختی آن سخن نگفته است اما به گمان ما - و آنچه

تاکنون گفتیم به خصوص نکته‌ای که در بند «ب» بخش قبل بدان اشاره شد این گمان را تقویت می‌کند- می‌توان چنین کارکردی برای آن متصور شد. گفتیم که مفاهیم حاصل از ادراکات حسی مبهم هستند، نیز گفتیم که مفاهیم مبهم بسیط، مانند رنگ‌های اصلی- غیرقابل تحلیل‌اند و لذا نمی‌توان از آنها تعریفی به دست آورد و تنها می‌توان با تجربه مستقیم آنها را تمییز داد؛ به عبارتی معرفت آنها به بیان راسل معرفت از طریق آشنایی (Knowledge by acquaintance) است. اما لایبنیتس 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 به دست 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 معرفت‌پدیداری بیاید بهره گرفته شود. بدین ترتیب کلید تحلیل فیزیکی نزد لایبنیتس احاله (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 توأمان به موقعیت اندام ما نسبت به عین پیش رو و ریزساختارهای (constitutionibus) آن عین وابسته است و ابهام آن از آنجا ناشی می‌شود که این ریزساختارها اولاً بسیار پیچیده‌اند و ثانیاً نسبت به بدن ما بسیار موضعی هستند- یعنی امتداد ملموس ندارند (Bolton, 2011, 204). اما به هر حال این ریزساختارها وجود دارند و موجب ظهور آن کیفیات و همچنین ابهام ادراک آنها هستند. لذا تحلیل این ساختارها و روابط آنها می‌تواند منجر به تعریفی راهگشا و روشنگر شود. لایبنیتس تعریفی را که از چنین تحلیلی به دست می‌آید تعریف اسمی (Je ne sais quoi) می‌نامد. وی در رساله «درباره ترکیب و تحلیل کلی یا هنر اکتشاف و داوری» می‌گوید: «تعریف اسمی (Nominal definition) تعریفی است که در آن نشانه‌ها یا عناصر کافی برای تمییز نهادن میان یک چیز از چیزهای دیگر بر شمرده شود. [...] در فن پرداختن به مفاهیم مبهم می‌باید 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). بدین ترتیب در تعاریف اسمی مفاهیم عقلانی به ما اجازه می‌دهند که کیفیات حسی را به صورت 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 به طریقی می‌توان از کیفیات حسی تعاریفی متمایز به دست داد، شایسته خواهد بود که دانشی تبیین کرد که تحلیل این کیفیات به‌واسطه این تعاریف در آن ممکن باشد. لایب‌نیتس این کار را در رساله «دانشنامه و روش اکتشاف» انجام می‌دهد. در این رساله او انواع علمی 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 این باره می‌گوید: «دهمین دانش، دانش کیفیات حسی است که من آن را Poeographia می‌نامم. این کیفیات، تا آنجا که تعریف کردن آنها مد نظر باشد، می‌باید به واسطه تنوع و درجاتشان، موضوعاتی که در آنها وجود دارند و آنهایی که این کیفیات را تولید می‌کنند، و نهایتاً پیامدهایی 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، از این رو اینان به نحوی فهم‌پذیر هستند...» (Leduc 2010, 809). کیفیاتی که لایب‌نیتس از آنها به‌عنوان کیفیات مرکب نام می‌برد نه از کیفیات اولیه هستند و نه از کیفیات ثانویه، بلکه همه کیفیات ساختاری و صوری هستند—مانند جماد، همواری، روانی، شکنندگی، ثبات. این کیفیات ساختاری و صوری توانایی‌هایی هستند که چیزها به واسطه کیفیات ثانویه‌شان آنها را بروز می‌دهند، و به آنها کیفیات سومین (Tertiary qualities) گفته می‌شود. اما روشن است که بسیاری از کیفیات زیبا شناختی—کیفیات گشتالت، کیفیات فیزیونومیک 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—مثلاً می‌توان کیفیت گشتالتی تعادلی را بر اساس رابطه موضوع آن با توزیع هندسی فرم و اصل حرکت تبیین کرد. این شیوه نگرش

لایب‌نیتس، گرچه مستقیماً در زیبایی‌شناسی خود او تأثیر نداشته، اما تدقیق در سویه پدیدارگرایانه (Phenomenalist) آن می‌تواند نوری بر فهم نظریه‌ها و سبک‌های فرمالیستی - همچون کنستروکتیویسم، آپ‌آرت، و...- و پدیدارگرایی زیباشناختی نوین بیندازد. همچنین این دیدگاه در مباحثات معاصر نیز اهمیت بسیار زیادی است، چه تا امروز مسئله ابتدای کیفیات زیباشناختی بر کیفیات فیزیکی محل بحث‌های بسیاری بوده است؛ مثلاً فرانک سیلی در مقالات اثرگذارش 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 بحث را ادامه نمی‌دهیم، چراکه این مسئله خود می‌تواند موضوع پژوهشی مستقل باشد، و تنها مجدداً به این نکته توجه می‌دهیم که توجه و تأکید لایب‌نیتس بر ساختار و فرم و تحلیل آن بی‌شک به واسطه اهمیت و پیشگامیش درخور توجهی است بسی بیشتر از آنچه تا کنون در تاریخ زیبایی‌شناسی به آن مبذول شده است.

نتیجه

از آنچه گفته شد برمی‌آید که لایب‌نیتس علی‌رغم این که در حوزه زیبایی‌شناسی مورد کم توجهی قرار گرفته است، اما تأثیر بسزایی در شکل‌گیری نظریه‌های پس از خود داشته است. وی اهمیت معرفتی ادراک را مورد پژوهش قرار داد و با اعتبار بخشیدن به ادراکات مبهم امکان بذل توجه به اهمیت زیبایی‌شناسی به مثابه یکی از انواع معرفت بشری را فراهم آورد. همچنین با احیای مفاهیم هماهنگی، تناسب و لذت به صورتی نوین وجهه زیبایی‌شناسی را که به واسطه تفکرات جزمی عقل‌گرایی و الاهیات جدید مسیحی از دست رفته بود به آن بازگرداند. نیز با تدقیق در آرای لایب‌نیتس نشان دادیم که اندیشه او دست‌کم از دو جهت برای زیبایی‌شناسی پیامدهای قابل توجهی در پی دارد: نخست 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 لایب‌نیتس پاره‌های مربوط به زیبایی‌شناسی پراکنده و نامنسجم هستند اما اهمیتی که وی برای سعادت بشر از یک سو و قابلیت لذت‌آوری «آنچه نمی‌دانم چیست» برای برآوردن این سعادت از سوی دیگر قائل است نشان می‌دهد که تأمل زیباشناختی برای وی امری بوده است مهم برای رسیدن بشر به کمال و سعادت. بنابراین اگرچه ممکن است

این ادعا که لایب‌نیتس پدر بزرگ زیبایی‌شناسی است اندکی اغراق آمیز باشد، اما اهمیت وی در شکل‌گیری این قلمرو معرفتی به هیچ وجه نباید نادیده گرفته شود، چراکه نظام فکری بسیاری از متفکران پس از او بر بنیان‌هایی بنا شده که او پی‌ریخته است. از این روست که ما معتقدیم هر مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی می‌باید به یافته‌ها و گفته‌های لایب‌نیتس پیش از آنکه از اخلاش یاد شود بپردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بیزر در این فصل از کتابش به طرح این مسئله می‌پردازد که ولف با انکار تمایز میان عمل و اندیشه از یک سو، رها ساختن تخیل هنرمند از اصل محاکات (به میانجی معرفت‌شناسی خاص ولف) از دیگر سو و در نهایت جایگزین کردن اصل دلیل کافی به جای محاکات، در سرآغازهای زیبایی‌شناسی جای 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 نسبی که میان زیبایی‌شناسی کانت و لایب‌نیتس وجود دارد رجوع شود به (Ahlberg 2003 و Brown 1967)
۵. نام‌گرایی، رستگاری ابدی، تمایز شدید میان قلمرو آسمانی و قلمرو زمینی و اموری از این دست که باعث فروکاسته شدن ارزش امر زیباشناختی هستند.
۶. این ترجمه از آقای یحیی مهدوی است که مستقیماً 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 متفکرانی چون بوآور و زوال آن در دوران ظهور فرهنگ‌نامه‌های 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 لایب‌نیتس در سرتاسر عمر خود دنبال کرد. دانش‌نامه افاده‌ای است بر هنر کشف یا *ars inveniendi* چراکه لایب‌نیتس 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 لایب‌نیتس به مسائل در *ars combinatoria* که عمدتاً متوجه تحلیل و ترکیب صورت بود در دانش‌نامه رویکرد وی شامل جنبه‌های اکتشافی نیز می‌شود. رک.

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

- لایب‌نیتس، گوتفرد ویلهلم. (۱۳۷۵). *موندولوژی*. 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.