دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص ۲۵۰-۲۳۱»
دوفصلنامهٔ فلسفی: شمارهٔ ۸۶/۱
بهار و تابستان ۱۴۰۱، Knowledge, No.86/1

ریاضیات لایبنیتسی و زیبایی‌شناسی منفی

سجادممبینی[۱]

چکیده : نظریهٔ انتقادی را همواره فلسفه و جامعه‌شناسیِ معاصر به‌مثابهٔ چیزی متعیَّن و «شناخته‌شده» درک کرده‌اند که ریشه‌های اصلی خود را در منفیّت هگلی-مارکسیَ می‌یابد. اما کمتر به این مسئله توجه شده که آیا می‌توان تبارهای نظری دیگری نیز برای آن شناسایی نمود؟ لایبنیتس را می‌توان فیلسوفی دانست که، از دریچهٔ فلسفهٔ دیفرانسیلی خود، تأثیری حاشیه‌ای ولی نیرومند بر نظریهٔ انتقادی برجای نهاد. در این مقاله نشان داده می‌شود که سه مفهوم زیبایی‌شناختی ناهمسانی، خودبسندگی و هماهنگی چگونه در حساب تفاضلیِ لایبنیتسی ریشه دارند و می‌توانند با استفاده از مفاهیمی چون این‌همانی، موناد و هم‌امکانی توضیح داده شوند. عَلاوه بر شناسایی برخی ریشه‌های لایبنیتسیِ زیبایی‌شناسی منفی، این پرسش نیز مطرح می‌شود که مفاهیم یادشده در چه نسبتی با مفاهیم دیفرانسیلی قرار مَی‌گیرند؟ به‌جز مفهوم ناهمسانی نزد آدورنو که به‌نوعی در رابطه‌ای آنتاگونیستی با اصل این‌همانی قرار دارد، دو مفهوم دیگر را می‌توان صورت‌هایی فلسفی-زیباشناختی از مفاهیمی ریاضیاتی دانست، به‌نحوی‌که هنر خودبسنده نوعی موناد و هماهنگی صورتی از پیوستگی نشان داده می‌شود. این مسئله که نظریهٔ زیباشناسی چگونه می‌تواند از ریاضیات متأخر الهام پذیرد یا به‌واسطهٔ آن توضیح داده شود ایدهٔ اصلی این پژوهش است.

کلمات کلیدی: زیبایی‌شناسی منفی، نظریهٔ انتقادی، لایبنیتس، حساب دیفرانسیل.

Leibnizian Differential Calculus And Negative Aesthetics

sajad mombeini

Abstract: Critical theory has always been understood by contemporary philosophy and sociology as something definite and "known" that finds its main roots in Hegelian-Marxist negation. But less attention has been paid to the question of whether other lineages and societies can be discovered or "invented" for it? Leibniz can be considered a philosopher who, through the lens of his differential philosophy, exerted a marginal but powerful influence on critical theory. Here it is shown how the three aesthetic concepts: Inequality, Autonomy and Harmony, are rooted in a kind of differential calculus and can be explained using concepts such as Identity, Monad and Com-Possibility. In addition to identifying the Leibnizian roots of negative aesthetics, the question has also been raised as to how these concepts relate to differential concepts. Apart from the concept of Inequality in Adorno's thought, which is somehow in antagonistic relation to the Principle of Identity, the other two concepts can be considered as philosophical-aesthetic forms of mathematical-physical concepts; In a way, the Autonomic Art was shown to be a kind of monad, and Harmony was shown as a form of Continuity. The idea of how a philosophical theory can be inspired by new mathematics or physics should be considered the most promising achievement of this research.

Keywords: Negative Aesthetics, Critical Theory, Leibniz, Differential Calculus.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۰۹

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه خوارزمی، ایمیل: sajadmombeini68@yahoo.com

مقدمه

نظریهٔ انتقادی را همواره فلسفه و جامعه‌شناسی معاصر به‌مثابهٔ چیزی متعیَّن و «شناخته‌شده» درک کرده‌اند که ریشه‌های اصلی خود را در منفیّت[1] هگلی–مارکسی می‌یابد. اما کمتر به این مسئله توجه شده که آیا می‌توان تبارهای فلسفی دیگری نیز برای آن شناسایی نمود؟ تأثیرپذیری‌های حاشیه‌ای و گسترهٔ مفهومی این نظریه ظاهراً چنین امکانی را قابلِ‌حصول می‌نماید. توجه به این موضوع می‌تواند به اُدیسه‌های نظری قابلِ‌تأملی در فلسفه منتهی شود و نیز فهم ما از نظریهٔ انتقادی را دستخوش تغییراتی نماید.

لایبنیتس از متفکرانی است که خط و ربط‌های نظری او با تئوری انتقادی کمتر مورد توجه بوده است. این مسئله شاید ازاین‌حیث قابلِ‌توضیح باشد که این تأثیر عموماً حاشیه‌ای بوده و/یا در لایه‌های پنهان‌تری جریان داشته است. این تأثیرگذاری عموماً بر مفاهیمی از این نظریه متمرکز بوده که، به‌دلیلِ قرار نداشتن در کانون تئوریِ جامعه‌شناختیِ آن، کمتر مورد توجه بوده است. اما هرگونه نزدیک‌شدن به لایبنیتس، هم‌زمان به معنای خطر لغزیدن در پیچیدگی‌های قسمی فلسفهٔ علمی نیز خواهد بود. ازآنجاکه هر مفهوم فلسفی در لایبنیتس عموماً پایه‌ای دیفرانسیلی دارد، هرگونه تأثیرپذیری از وی نیز به معنای ورود به ساحتِ حسابِ دیفرانسیل خواهد بود.

جهانِ پیش از لایبنیتس را، به‌واسطهٔ قرارداشتن در مرحلهٔ خاصی از رشدِ ریاضیات، می‌توان جهانی خطی دانست، زیرا قادر به فهم منحنی‌ها به‌منزلهٔ واحدهای اصلی سازندهٔ خود نبوده است. با ابداع حسابِ تفاضلی (دیفرانسیل) توسط لایبنیتس، و البته کمی پیش از وی نیوتن[2]، امکان تحلیل اَشکال غیرِ مستقیم‌الخط فراهم گردید. مسئله‌ای که در فلسفهٔ وی نیز در قالب طرح مفاهیمی چون پیوستگی[3] و موناد[4] بروز یافته است، فلسفه‌ای که اگرچه خود بر بنیان‌هایی متافیزیکی استوار است اما امکان‌هایی برای بسطِ اندیشیدنِ ماتریالیستی فراهم می‌سازد. لایبنیتس، برخلافِ پیشینیان که منحنی را به‌مثابهٔ چیزی کلّی و غیرتحلیلی می‌پذیرفتند، ادراک هندسی منحنی را متحول نمود. همان‌طور که پل شِرِکر[5]، که از شارحانِ مطرحِ لایبنیتس است، معتقد است:

> لایبنیتس، با طرح مفهوم پیوستگی، به تحلیل آن حرکت هندسی پرداخت که منحنی را از یک نقطه تا نقطهٔ بی‌نهایتِ نزدیک بعدی ترسیم می‌کند. این روش تحلیل نامتناهی

1. Negativity

۲. توضیح آنکه، در ابتدا نیوتن بود که، برای دستیابی به فهم دقیق‌تری از مفهومِ فیزیکیِ حرکت، پایهٔ حساب دیفرانسیل را بنا نهاد. اما، تقریباً به‌طورِ هم‌زمان باوی، لایبنیتس نیز، به شیوه‌ای مستقل، به نتایجی مشابه دست یافت. درمجموع، یافته‌های این دو ریاضیدان در کنار یکدیگر به ابداع حساب تفاضلی منجر گردید.

3. Continuity
4. Monad
5. Schrecker

ممبینی

یـا تحلیل بی‌نهایتیک[۱] نامیده می‌شـود و روشـی اسـت کـه به‌موجبِ آن منحنی براثرِ رشـد، تکویـن یا حرکتـی پیوسـته از مقادیرِ بی‌نهایـت خُرد به وجـود می‌آید[۲].

لایبنیتس، با ابداع حساب دیفرانسیل، دانش و هستی‌شناسیِ پس از خود را عمیقاً تحت تأثیر قرار داد. اینک هستیِ انباشته از انحناها، خمیدگی‌ها، فرورفتگی‌ها و برآمدگی‌ها، بُریدگی‌ها و لبه‌ها، به‌شکلِ دقیق‌تری قابلِ توضیح گردیده بود. به‌عنوانِ نمونه، لایبنیتس از دیفرانسیل برای توضیح خُرده‌ادراک‌ها بهره می‌گیرد:

بایـد میـان ادراک[۳] و آگاهـی[۴] تفـاوت قائل شـد. برای دمی‌آدمـی دقایقی ادراکی وجـود دارد کـه در زمـان حال نسـبت بـه آن‌ها آگاهی نـدارد. معمـولاً [به‌دلیلِ خُـرد یا جزئی‌بـودنِ این ادراکات]، آگاهـی در حالتـی نسـبت بـه ایـن ادراکات وقـوف پیـدا می‌کند که بـا انبوهی از آن‌هـا مواجـه گـردد یا با انـواعِ بزرگ‌تری از آن‌ها سـروکار پیـدا کند. به‌عنوانِ نمونـه، ادراک آگاهانـهٔ مـا از نـور و رنـگ از ترکیب بی‌شـمار دقایـق ادراکی بـه وجود آمده که نسـبت به آن‌ها آگاهـی نداریم».[۵]

به بیانی دیفرانسیلی، همان‌گونه که یک پاره‌منحنی از انباشت و ترکیب انتگرالیِ بی‌شمار جزء دیفرانسیلی به وجود آمده و به آگاهی درمی‌آید، هر نوع ادراک آگاهانهٔ قابلِ‌تمییزِ انسانی نیز از بی‌شمار ادراک جزئی[۶] (دیفرانسیلیِ) تمییزناپذیر تشکیل شده است.

ردّ اثرگذاری لایبنیتس بر نظریهٔ انتقادی را می‌توان از دریچهٔ تأثیر وی بر ایدئالیسم آلمانی و به‌ویژه کانت بازشناخت. این اثرپذیری در تئوری زیبایی‌شناسی مکتب انتقادی بیش از هر وجهِ دیگرِ آن بوده است، زیرا این نظریه اساساً در مواجههٔ نقّادانه با سنت ایدئالیستی و بازتعریفِ بسیاری از مفاهیم زیباشناختیِ آن پرورانده شده است. بنابراین، دور از ذهن نیست آنچه می‌توان، به‌واسطهٔ نفی‌گراییِ نهفته در آن، زیبایی‌شناسی منفی[۷] نامید، در بسیاری از مفاهیم خود ملهم از ریاضیات لایبنیتسی باشد. پژوهش حاضر قصد پاسخ به این پرسش بنیادی را دارد که برخی از مفاهیم اساسیِ زیبایی‌شناسیِ منفی چگونه در مفاهیم ریاضیاتی–فلسفیِ لایبنیتس قابلِ‌ریشه‌یابی هستند و ثانیاً چه نسبتی با آن‌ها

---

۱. Infinitesimal method: تحلیل نامتناهی یا بی‌نهایتیک روشی‌ست برای فهمِ ساختِ هندسیِ منحنی که، به‌واسطهٔ غیر مستقیم‌الخط بودنِ مسیرِ حرکتِ آن، تنها می‌توان ازطریقِ اِعمال محاسبات دیفرانسیلی (مشتق، انتگرال و قضایای مرتبط) بر جزءهای دیفرانسیلی (فاصله‌های بی‌نهایت کوچک)، به‌فهم کلیت رفتار هندسی آن پی برد.

۲. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۷-۸، مقدمهٔ پل شرکر.

3. Perception

4. Consciousness

5. Leibniz, 1916: 135-136

۶. به‌زبان ریاضیاتی، اندازهٔ چنین ادراکی، همچون یک جزء دیفرانسیلی، گرچه به‌صفر حدی میل می‌کند اما هیچ‌گاه صفر مطلق نخواهد بود.

7. Negative Aesthetics

برقرار می‌سازند؟ دراین‌راستا، تلاش می‌گردد که سه مفهوم زیباشناختی ناهمسانی[1]، خودبسندگی[2] و هماهنگی[3] در حسابِ تفاضلیِ لایبنیتس ریشه‌یابی شود و نسبت آن‌ها با مفاهیم لایبنیتسی روشن شود. پژوهش حاضر بیش از هر چیز حامل ایده‌ای نو در مطالعات زیبایی‌شناختی در زبان فارسی خواهد بود، زیرا تلاش می‌کند پیوندهایی نظری میان ریاضیات و نظریهٔ زیبایی‌شناسی برقرار نماید.

اصل این‌همانی در لایبنیتس: منطق شباهت

تأنی لایبنیتس پیرامون آنچه گزاره‌های صادق[4] و تحلیلی[5] در ریاضیات می‌نامید وی را به صورت‌بندی اصل این‌همانی[6] رساند. از نظر وی

> قضیهٔ صادق، به‌مثابهٔ قضیه‌ای مرتبط با رخدادی که قبلاً به وقوع پیوسته و به‌عبارتی صدق آن آشکار شده است، بر نوعی حمل[7] یا اِسناد میان دو رکن اصلی یعنی سوژه[8] و محمول[9] استوار است که در آن محمول بر سوژه حمل گردیده [یا بدان اسناد داده شده] است[10]... [به‌عبارتی،] در هر گزارهٔ صادقِ عام، محمول درون سوژه وجود دارد. این بدان معناست که بین سوژه و محمول رابطه‌ای برقرار است.[11]

می‌توان استدلال نمود که بین سوژه و محمول همواره قسمی همسانی، در برگیرندگی و مشابهت وجود دارد. بدین‌منظور، لایبنیتس گزاره‌های مبتنی بر تحلیل‌های متناهی (گزاره‌هایی که می‌توان، با تعدادی تحلیل محدود، صادق‌بودنِ آن‌ها را اثبات نمود) در ریاضیات را مثال می‌زند: این گزاره که ۲+۳=۵ نوعی همسانی را میان سوژه (پنج) و محمول (دو به‌علاوهٔ سه) نشان می‌دهد. لایبنیتس با تعمیم این قاعده به هر گزارهٔ صادق نتیجه می‌گیرد که میان سوژه و محمول باید قسمی شباهت برقرار باشد و، بدین‌ترتیب، اصل این‌همانی را صورت‌بندی می‌نماید:

> اساسِ ریاضیات بر اصل این‌همانی استوار است. این بدان معناست که گزاره نمی‌تواند هم‌زمان درست و غلط باشد: A، A است و نمی‌تواند A نباشد [در اینجا A هم سوژه است و هم محمول]... به‌عبارتی، این اصل بر این‌همان‌بودگیِ میان سوژه و محمول

1. Inequality
2. Autonomy
3. Harmony
4. True Proposition
5. Analytic Proposition
6. Principle of Identity
7. Predication
8. Subject
9. Predicate

۱۰. به‌عنوانِ نمونه، در گزارهٔ «بوعلی به همدان رفت»، به‌عنوانِ یک گزارهٔ صادق، بوعلی سوژه و «به همدان رفتن» محمول یا چیزی است که به سوژه نسبت داده شده است.

11. Leibniz, 1989: 30, 74

مبتنی است.[1]

از نظر لایبنیتس، این اصل دارای ضرورتی تام برای حیات انسانی است، به‌نحوی‌که

> اگر اصل این‌همانی در اجسام وجود نمی‌داشت، جسم برای لحظه‌ای نیز نمی‌توانست دوام و بقا یابد.[2]

وی میان دو نوع قضیهٔ این‌همان تفاوت قائل می‌شود: قضیهٔ این‌همانِ همسان (متقابل) و قضیهٔ این‌همانِ لزوم ذاتی (شمول).

> در قضیهٔ این‌همانِ همسان یا متقابل[3]، سوژه و محمول در انطباق یا برابری مسلّم قرار دارند. تمام گزاره‌های متقابل و نیز گزاره‌های اشتقاقی که قابلِ‌تبدیل به گزاره‌ای متقابل هستند، مانند آنچه ضرورت‌های متافیزیکی یا هندسی نامیده می‌شوند، از این نوع‌اند زیرا، درنهایت و/یا با قدری ساده‌سازی و جابه‌جایی، چیزی نیستند جز نمایش انطباق میان سوژه و محمول.[4]

مثلاً این گزاره که «مثلث (سوژه) سه ضلع (محمول) دارد» قضیهٔ این‌همانِ همسان است زیرا، بنابر اصول هندسه، هر سه‌ضلعی نیز همواره مثلث خواهد بود. اما این گزاره که «مربع چهار ضلع دارد» نمی‌تواند گزارهٔ همسان باشد، زیرا سوژه و محمول در آن یکسان نیستند و/یا در نسبت متقابل قرار ندارند (چهارضلعی‌هایی وجود دارد که مربع نیستند).

لایبنیتس قِسم دومی از اصل این‌همانی را نیز تمییز می‌دهد که به تحلیلی‌بودنِ گزارهٔ صادق مربوط است. بنابر دیدگاه وی،

> هر قضیهٔ صادق لزوماً تحلیلی است... بدین معنا که مبتنی بر شمول است و محمول در انگارهٔ سوژه[5] محاط یا مشمول می‌گردد. انگارهٔ سوژه تمام آنچه بر سوژه رخ می‌دهد [از گذشته، حال و آینده][6] یا، به‌عبارتی، همهٔ آنچه درموردِ سوژه صدق می‌کند را در بر می‌گیرد.[7]

به‌عنوانِ نمونه، گزارهٔ «پیکاسو تابلوی گرنیکا را کشید»، براساسِ شواهد تاریخی، گزاره‌ای صادق است، اما گزاره‌ای تحلیلی نیز هست. زیرا کشیدن گرنیکا، به‌مثابهٔ محمول و به‌عنوانِ فعلی که به‌نحوِ صادق رخ داده است، پیشاپیش در انگارهٔ سوژه (پیکاسو) محاط گردیده است[8]. بنابراین، می‌توان در

1. Leibniz, 1890: 239
2. Leibniz, 1908: 19
3. Reciprocal Proposition
4. Leibniz, 1989: 96
5. Notion of Subject (Subject Notion)

۶. لایبنیتس برآن است که تمامِ هستیِ تاریخمندِ سوژه، از گذشته تا آینده، در انگارهٔ سوژه در برگرفته می‌شود (See: Leibniz, 1989: 75 & Leibniz, 1998: 45).

7. Leibniz, 1998:90-91 ,59-60

۸. در اینجا سویهٔ شبه‌ایدئالیستی لایبنیتس محرز می‌گردد. گویی برای لایبنیتس جهان پیشاپیش در ذهن جوهرهای فردی (مونادها) وجود

اینجا شکلی از این‌همانی را کشف نمود، نوع پیچیده‌تری از این اصل که لایبنیتس آن را «لزوم ذاتی»[1] یا شمول[2] می‌نامد.[3] وفق دیدگاه لایبنیتس،

> شمولِ محمول در سوژه، در قضایای این‌همان [به‌دلیلِ صادق‌بودنِ آن‌ها]، آشکار و ذاتی است، اما در دیگر قضایای [تحلیلی] به‌صورتِ ضمنی مستتر است و باید ازطریقِ تحلیلِ مفاهیم نشان داده شود.[4]

براساسِ اصل شمول یا لزوم ذاتی،

> آنچه دربارهٔ چیزی (سوژه‌ای) صدق می‌کند (قابلِ‌حمل یا اسناد است)، در انگارهٔ آن چیز، ذاتی است.[5]

به بیان ساده، در گزارهٔ صادق، محمول در انگارهٔ سوژه ذاتی است. این مسئله به این نتیجهٔ منطقی نیز ختم خواهد شد که هر گزارهٔ صادق این‌همان و، لذا، مبتنی بر شباهت نیز هست. این موضوع به‌ویژه درخصوصِ گزاره‌های ریاضیاتیِ بسیط که در قالب تحلیل‌های متناهی قابلِ‌اثبات‌اند، با سهولت بیشتری آشکار می‌گردد.

برداشت یکم: «ناهمسانی» در آدورنو و نفیِ این‌همانی

کار لایبنیتس هم‌زمان امکان‌هایی برای فلسفهٔ تفاوت و فلسفهٔ شباهت در خود نهفته دارد. از یک سو تأکید وی بر مفاهیمی چون این‌همانی، پیوستگی، هم‌گرایی و تفاوت‌های دیفرانسیلیِ محوشونده چهرهٔ فیلسوف شباهت را از وی ترسیم می‌نماید. از سوی دیگر، مثلاً، قائل‌شدن به شکلی حاد از پرسپکتویسیم[6] در نظریهٔ موناد‌ها، سیمای فیلسوف تفاوت را در کار او برجسته می‌سازد.

آدورنو مفهوم ناهمسانی در کار خود را گرچه از مواجههٔ انتقادی با اصل وحدت[7] در فلسفهٔ روشنگری و ایدئالیسم آلمانی بر می‌گیرد، اما می‌توان آن را تقابلی نظری با اصل این‌همانی لایبنیتس نیز دانست (خاصه که هر دو فلسفهٔ مذکور متأثر از لایبنیتس بوده‌اند):

> اصل موضوعهٔ بیکن دربارهٔ ضرورت وجود علمِ واحدِ عام همان اندازه با امور ناپیوسته

دارد. از منظر پیشا-ایدئالیستیِ لایبنیتس، محمول، پیش از وقوع، گویی در انگارهٔ سوژه وجود داشته و در آن محاط شده است. در مثال اخیر نیز می‌توان گفت که گرنیکا، پیش از تحقق، در انگارهٔ پیکاسو ذاتی و موجود بوده است (این ایده بعدها در ایدئالیسم و در شکل رادیکالِ نفیِ هستیِ خارج از ذهن ظاهر می‌گردد).

1. Inherence
2. Inclusion

۳. به‌عنوانِ نمونه، می‌توان به همان گزارهٔ «مربع چهار ضلع دارد» اشاره نمود. این گزاره قضیهٔ این‌همانِ شمول است، زیرا چهار ضلع‌داشتن لزومِ ذاتیِ مربع‌بودن است.

4. Leibniz, 1989: 31

۵. دلوز، ۱۳۹۲: ۳۸

6. Perspectivism
7. Unity

خصومت می‌ورزد که معیار عام لایبنیتس با مفهوم گسست... از نظر روشنگری هرآنچه به عدد و، نهایتاً، به واحد تقلیل نیابد موهوم است.[۱]

آدورنو ایدئالیسم را نیز، به‌سببِ تأکید بر وحدت و این‌همانی، نقد می‌کند:

آنجاکه هگل مواد [فلسفه‌اش] را وادار به سخن‌گفتن می‌کند، ایدهٔ قسمی این‌همانیِ آغازینِ سوژه و ابژه در روح[۲] در کار است.[۳]

او با بازشناختِ این‌همانی به‌مثابهٔ «بحران فلسفهٔ عصر»[۴]، که به‌طورِ ویژه در کار لایبنیتس نیز ریشه دارد، تأکید بر ناهمسانی را تز عبور از بحران معرفی می‌کند.

آدورنو مفهوم ناهمسانی را به‌طورِ خاص برای نقد هنر توده‌ای، علم مدرن، و نیز پوزیتیویسم، به‌مثابهٔ نیای فلسفی آن‌ها، به کار می‌گیرد. پوزیتیویسم، با استیلای منطق وحدت کلّی نهفته در کمیّت‌ها بر فهم سوژهٔ مدرن، ادراک او از امر جزئی[۵] (خاص) را مخدوش ساخته است:

متافیزیکِ اعداد موجودیتی مستقل و عینی به نظام (کل) می‌دهد، [چیزی که] نظام، به یاری آن، همهٔ اشیا و امور تحت سلطه را یکدست می‌سازد.[۶]

طی این استحاله، منطقِ عدد به‌مثابهٔ منطقِ حقیقی، درک هرگونه تفاوت و ناهمسانی را به‌مثابهٔ چیزی زائد و غیرکارکردی جلوه می‌دهد:

همان‌گونه که لایبنیتس نشان داده، منطقِ عدد منطقِ همسانی است.[۷]

بدین‌ترتیب، ایدهٔ ناهمسانی تلاش دارد دفاع از تفاوت‌ها، حرکت به گشودگی و نفی بستارها و، در یک کلام، دفاع از امر جزئی (خاص) در برابر امر کلّیِ واحد را برجسته سازد.

می‌توان نشان داد که، با اصطلاحاتِ لایبنیتس، هر گزارهٔ پوزیتیویستی گزاره‌ای این‌همان است. زیرا در چنین گزاره‌ای یا سوژه و محمول همسان هستند (این‌همانیِ بسیط) و/یا محمول در انگارهٔ سوژه محاط شده است (لزوم ذاتی). علت این موضوع آن است که گزاره‌های پوزیتیویستی از منطق قضایای ریاضیاتی تبعیت می‌کنند. زیرا، به‌واسطهٔ ارزشِ عامِ سنجش‌پذیری، میل دارند چونان قضیه‌ای صادق–تحلیلی به نظر آیند. بر همین سیاق، فلسفهٔ تحلیلی نشان داده است که همواره تمایل دارد گزاره‌های صادق صادر کند و، با نفیِ شاعرانگی زبان در فلسفهٔ قاره‌ای (به‌مثابهٔ زبانی غیرتحلیلی)، خود را پیرو

---

۱. آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۵

2. Geist

۳. آدورنو، ۱۳۹۷: ۱۷

٤. آدورنو در دو مقالهٔ خود با عنوان «فعلیت فلسفه» و «نقد فلسفهٔ خاستگاه»، منطق این‌همانی را به‌عنوانِ معضل اصلی فلسفهٔ عصر خود نقد می‌کند (نک: آدورنو، ۱۳۹۹).

5. Particular

٦. آدورنو، ۱۳۹۹: ۵۸

۷. آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۷

اصل عینیّت علمی[1] می‌داند.

آدورنو دربارهٔ رئالیسم و ناتورالیسم به‌مثابهٔ جنبش‌های هنریِ متأثر از پوزیتیویسم نیز نظری مشابه دارد. از نظر وی،

> این‌همانی همان چیزی است که مکانیسم بنیادی رئالیسم را برمی‌سازد.[2]

به همین دلیل، آدورنو، دربرابرِ این قسم هنر، از فرمالیسم آوانگارد دفاع می‌کند.[3] هنر رئالیستی و ناتورالیستی که در تحیّر از شکوه علمی قرن نوزدهم شکل گرفتند، به‌سببِ تبعیت منطق اثر از منطق واقعیّت عینی، شاکلهٔ خود را بر منطق این‌همانی استوار می‌سازند. این در حالی است که فرمالیسم، به‌واسطهٔ نفی این‌همانی با واقعیت بیرونی، ازطریقِ فاصله‌گیری تصویر هنری از واقعیت عینی (تحت منطق خودشیفته، درون‌نگرانه و خودبسندهٔ تصویر مدرن)، به سویهٔ ناهمسان‌ها می‌پیوندند:

> هنـر مـدرن، با نفـیِ محاکات و گرته‌بـرداری از واقعیت عینی، بر این مسـئله تأکیـد دارد که تعالی هنـر در نفیِ این‌همانی اسـت.[4]

ناهمسانی آدورنویی در تقابل با فلسفهٔ حمل صورت‌بندی شده است. در گزارهٔ نا–این‌همان، انگارهٔ سوژه دیگر رسالت حمل ازلی– ابدی محمول را به عهده نخواهد داشت، بلکه سوژه همواره میل دارد خود را از قید هرگونه شباهت با محمول یا دربرگیرندگیِ آن رها سازد. اگر در پرتره‌ای رئالیستی، خطوط چهره، رنگ‌ها، اندازه‌ها، نسبت‌ها، حدومرزها، به‌منظورِ بازنمایی[5] آن، تمایل به تناظر یک‌به‌یک با شیء بیرونی دارند، در نقاشیِ کوبیستی اعوجاج خطوط، فروریزی حدومرزها، دفرمه‌سازیِ چهره، ناهمخوانی اجزا و عدم تناسب‌ها، درجهتِ نفیِ منطقِ بازنمایی و گریز از شمولِ واقعیّت عمل خواهند کرد.

موناد لایبنیتسی: ارائه‌ای فیزیکی

ریشه‌های مفهوم موناد در قسمی فیزیک اتمی نهفته است. پایه‌ای‌ترین تعریف از موناد در مونادولوژی[6] چنین ارائه می‌شود:

> مونـاد عبـارت اسـت از جوهـری بسـیط[7] (فاقـد اجـزا) کـه در مرکبـات[8] وارد می‌گـردد... ازآنجاکـه مرکـب چیزی جز انباشـت بسـیط‌ها نیسـت، وجـود مرکب‌ها بدان معناسـت که

1. Scientific Objectivity
2. Adorno, 2018: 187
۳. برای مطالعهٔ نمونه‌ای از ستایش فرم در کار آدورنو، نک. آدورنو، ۱۳۸۶: ۴۸
4. Adorno, 2002: 237
5. Representation
6. *Monadology*
7. Simple
8. composites

ممبینی

بسیط باید وجود داشته باشد. آنجاکه اجزا وجود نداشته باشد، نه امتداد امکان‌پذیر است، نه شکل و نه تقسیم‌پذیری. بنابراین، مونادها اتم‌های راستینِ طبیعت یا عناصر اشیا هستند.[۱]

بدین‌ترتیب، لایبنیتس موناد را به ادراک دموکریتوسی[۲] از مفهوم اتم، به‌مثابهٔ چیزی غیرقابلِ تقسیم و نفوذناپذیر گره می‌زند:

موناد هیچ پنجره‌ای ندارد که از آن چیزی وارد یا خارج گردد.[۳]

لایبنیتس مفهوم فیزیکی موناد را به نظریهٔ سوژهٔ خود بسط می‌دهد. وی سوژهٔ انسانی را به‌مثابهٔ موناد یا جوهر فردی در نظر می‌گیرد[٤]:

موناد عبارت است از تعیّن عقلی وجود فردی به‌عنوانِ مشتقی از جریان نامتناهی عالم در زمان و فضا.[٥]

بنابراین، اگر جهان همچون کلِ پیوستهٔ بی‌نهایت در نظر گرفته شود، سوژه (جوهر فردی) یک جزء دیفرانسیلی[٦] (dx) از آن خواهد بود، جزئی که درعینِ‌حال گویی کلیّت این هستیِ بی‌نهایت را در خود حمل (درج) می‌کند. از منظر لایبنیتس، موناد یا سوژه دارای خصلتی اندراجی‌اند،

به‌نحوی‌که تمام حال، گذشته و آیندهٔ [خود و جهان] را در انگارهٔ خویش در بر می‌گیرد.[۷]

او می‌نویسد:

مونادِ مخلوق، کلیّت عالم و هستی را در خود بازنمایی می‌کند[۸].[۹]

لایبنیتس درخصوصِ این ویژگی مفهوم بیان[۱۰] را طرح می‌نماید. وفق این مفهوم،

انگارهٔ سوژه تمامیّت جهان را بیان می‌کند. نمی‌توانید بگویید که رخدادی جزئی در انگارهٔ سوژه‌ای جزئی در بر گرفته می‌شود، بی‌آنکه بگویید سرتاسر جهان در انگارهٔ سوژه‌ای جزئی در بر گرفته می‌شود.[۱۱]

باید توجه داشت که لایبنیتس این بیانگری را در هر دو ساحت فیزیکی و متافیزیکی (و با قسمی گذار

۱. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۱۶۵

۲. Democritus: از بنیان‌گذارانِ اصلیِ نظریهٔ اتم در یونان باستان (۳۷۰-۴۶۰ پیش‌ازمیلاد). تعریف بنیادی وی از اتم به‌مثابهٔ چیزی تجزیه‌ناپذیر و عنصر اولیهٔ طبیعت تا ابتدای قرن نوزدهم و پیش از طرح نظریهٔ اتمی دالتون، که آغازگر راهی به‌سویِ شناختِ جهانِ زیراتمی است، دیدگاه مسلط بوده است.

۳. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۱۶۶

٤. دلوز در شرح خود بر لایبنیتس می‌نویسد: «نزد لایبنیتس، بین جوهر و سوژه هیچ تفاوتی وجود ندارد» (دلوز، ۱۳۹۲: ۴۲).

٥. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۱۲ (مقدمهٔ پل شرکر)

٦. فاصلهٔ یک نقطه از منحنی تا نقطهٔ بی‌نهایت نزدیکِ دیگر.

7. Leibniz, 1989: 75
8. Represents
9. Leibniz, 1898: 253
10. Expression

۱۱. دلوز، ۱۳۹۲: ۴۰

از ثنویت دکارتیِ بدن/روح) برای جوهر معتبر می‌داند، اگرچه برای روح بیشتر از اصطلاح بازنمایی استفاده‌می‌کند:

> همچنان که بدنِ متعلق به موناد[1]، به‌واسطهٔ اتصال کل ماده با پلنئوم[2]، کلیّت جهان را بیان می‌کند، روح نیز در بازنماییِ این بدن، که به‌شکلِ ویژه‌ای به آن تعلق دارد، کلیّت جهان را بازنمایی می‌نماید.[3]

بدین‌ترتیب، مفهوم بیان، با استنتاج امر کلی از امر جزئی، حاوی قسمی توقف‌ناپذیری است، حرکتی بی‌وقفه از جزئی به جزء دیگر و، درنهایت، دربرگیریِ کلِ اجزا (منطق انتگرال‌گیری). لایبنیتس این ویژگی موناد (یعنی بیان‌شدگیِ بی‌نهایت زمانی–فضایی توسط یک موناد یا جوهر) را از حساب تفاضلی خود وام می‌گیرد: هر جزء دیفرانسیلی از یک منحنی، بالقوه کلیّت آن منحنی (حتی منحنی با امتدادی نامتناهی همچون سهمی یا هذلولی) را در بر دارد و آن را بیان می‌کند.[4] این بدان سبب است که هر جزء دیفرانسیلی دقیقاً از همان ضابطه‌ای تبعیت می‌کند که کل رفتار فضایی منحنی را در رابطه‌ای از طول و عرض ریاضیاتی (y و x) تعریف می‌نماید. از سوی دیگر،

> بنابر قوانین مشتق نزد لایبنیتس[5]، حرکتی که منحنی را ترسیم می‌کند نه روندی در زمان، بلکه روندی منطقی است. این بدان معناست که نقاط روی منحنی همگی هم‌زمان هستند یا، به‌عبارتی، هیچ نوع رابطهٔ زمانی میان آن‌ها وجود ندارد.[6]

از نظر لایبنیتس، هر موناد یا جوهر از منظری (پرسپکتیو)[7] خودویژه جهان را بیان می‌کند:

> درنتیجهٔ وجودِ بی‌نهایت جوهر[8] ساده، چنین به نظر می‌رسد که تعداد زیادی عالم وجود دارد، حال‌آنکه همگی و برحسبِ دیدگاه موناد‌های گوناگون چیزی جز پرسپکتیوهایی متفاوت از جهانی واحد نیستند.[9]

این موضوعی است که امکانی برای نوعی فلسفهٔ تفاوت را در لایبنیتس برجسته می‌سازد.

---

1. Entelechy

۲. Plenum: فضای اشغال‌شده توسط مادّه

3. Leibniz, 1898: 253

4. See: Leibniz, 1920: 54

۵. مشتق در نظریهٔ دیفرانسیل عبارت از نسبت دیفرانسیلی تابع در امتداد حرکت آن است. اگر در یک منحنی، y (عرض منحنی) به‌صورتِ تابعی از x (طول منحنی) و با ضابطهٔ $y=f(x)$ تعریف شده باشد، آنگاه نسبت دیفرانسلی به‌صورتِ مشتق اول y نسبت به x یعنی $f'(x)=\frac{dy}{dx}$ تعریف می‌گردد. مقدار مشتق تابع در نقطهٔ فرضی (y_0 و x_0) یعنی $f'(x_0)$ برابر شیب خط مماس بر منحنی در این نقطه نیز خواهد بود.

۶. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۱۲ (مقدمهٔ پل شرکر). باید توجه داشت که منطق انتگرالی زمان (هم‌زمانی جزء و کل) در تکوین یک منحنی، که لایبنیتس در اینجا در نظر دارد، منطق عمومی زمان در بیانگری کلیت زمان–فضا توسط یک موناد نیز هست، یعنی نوعی فقدان تأخر فازی یا نوعی هم‌بودی میان حالات سه‌گانهٔ زمانی (هم‌زمانیِ زمان‌ها).

7. Perspective

8. Substance

9. Leibniz, 1898: 248

برداشت دوم: هنر خود-بسنده به‌مثابهٔ موناد (به‌سوی تمثیلی ترمودینامیک)

تلقی آدورنو از مفهوم هنرِ خودآیین یا خود-بسنده را نیز می‌توان متأثر از دیفرانسیل لایبنیتس دانست. او با طرح مفهوم خود-بسندگیِ هنر، به‌نوعی، نسبت میان امر هنری و واقعیت خارجی را به‌شکلِ تازه‌ای صورت‌بندی می‌نماید. بنابر دیدگاه آدورنو، امر هنری، آن‌گونه که مارکسیسم کلاسیک آن را بازتاب[1] واقعیت عینی می‌داند، محصور در تعیّنات ابژکتیو نیست، بلکه از قسمی خودآیینی برخوردار است:

> هنر مدرن ایدهٔ کانتیِ اُتونومی (خودآیینیِ) هنر را سرلوحه قرار می‌دهد.[2]

آدورنو این فروکاست‌ناپذیری را لازمهٔ منفیّت[3] اثر هنری می‌داند:

> هنر نه به‌موجبِ مضامین خود، بلکه به‌واسطهٔ قرارگرفتن درمقابلِ جامعه اجتماعی است. امر هنری، با فروروی درون‌گرایانه در خود، به‌جایِ تبعیّت از بیرون، صرفاً با بودن خود جامعه را نفی می‌کند.[4]

آدورنو این خصیصه را در سبک موردِعلاقهٔ خود، اکسپرسیونیسم، بارها نشان می‌دهد. درموردِ کافکا می‌نویسد:

> اصل فروبستگی [در کافکا] اصل بیگانگی کامل ذهنیت است. بی‌دلیل نبوده اگر کافکا از هرگونه پیوند با جامعه اظهار بیزاری می‌کرده است. همین درونیّت است که خصوصیت رادیکال آثار او را توضیح می‌دهد.[5]

آدورنو، در صورت‌بندی خود از مفهوم خودبسندگی، متأثر از مفهوم موناد بوده است:

> اثر هنری به‌مثابهٔ چیزی که خودسامان زندگی می‌کند، بیش از هر چیز، مترادفی برای مفهوم موناد لایبنیتس خواهد بود... به‌عبارتی، مواجهه با اثر هنری به‌منزلهٔ امری درون ماندگار[6]، به‌مثابهٔ قسمی فرآیند تکوین‌یافته در یک موقف، به مفهوم موناد نزدیک است.[7]

از دیدگاه لایبنیتس نیز

> مونادها از گونه‌ای خودبسندگی[8] برخوردارند که آن‌ها را به منشأ اعمال درونی خود بدل می‌کند.[9]

---

1. Reflection
2. Adorno, 2002: 177
3. Negativity
4. Adorno, 2018: 194

۵. آدورنو، ۱۳۹۵: ۶۳

6. Immanent
7. Adorno, 2002: 179
8. Self-Sufficiency

۹. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۱۶۹

درون‌ماندگاری در اینجا بدان معناست که اثر هنری، چونان موناد، تابع هیچ قانون بیرونی نیست، بلکه از قوانینِ درونیِ خود تبعیّت می‌کند. اما کیفیتِ این تأثیرپذیری و/یا نسبت میان این دو مفهوم چگونه قابلِ‌استنتاج است؟ آدورنو، با طرح مفهوم خودبسندگی، «به بیانی تمثیلی»، به حیطهٔ ترمودینامیک و فیزیکِ تبادل گام می‌نهد. او اثر هنری را به‌مثابهٔ چیزی در نظر می‌گیرد که در ترمودینامیک به‌عنوانِ سامانهٔ منزوی (تک‌افتاده) شناخته می‌شود[۱]. وجهِ مشترک میان سامانهٔ منزوی و اثر خودآیین را می‌توان در میل به خودبسندگی، استقلال آن‌ها از محیط بیرونی، و تمایل به قسمی اوتیسم یا فروبستگی فیزیکی در نظر گرفت. مثلاً در ارتباط با کافکا می‌نویسد:

> تمام روایت متعلق به نظمی واحد و درونی است. صحنهٔ همهٔ داستان‌ها فضایی بی‌فضاست که درزهای آن کاملاً گرفته شده است.[۲]

از سویی دیگر موناد نیز، بنابر تلقیِ اتمیستیِ لایبنیتس از آن به‌منزلهٔ عنصری بسته، نفوذناپذیر و «فاقد پنجره»[۳]، که انرژی خود را تنها به‌شکلِ برهم‌کنش‌های درونی بروز می‌دهد[۴] با تمثیل ترمودینامیکی سامانه‌ای تک‌افتاده قرابت می‌یابد. بنابراین، میل به درون‌ماندگاری فیزیکی را می‌توان مؤلفه‌ای دانست که ریشهٔ مونادیکِ خودبسندگیِ اثرِ هنری در نزد آدورنو را آشکار می‌کند[۵].

اگر خصیصهٔ اثر خودبسنده، آن‌گونه که آدورنو می‌گوید، بیانِ اشاره‌گونِ تجربه‌ها و ادراکاتِ خاصِ درونی درعوضِ بازنماییِ امر واحد کلّی باشد[۶]، آنگاه اثر خودآیین را، به تعبیر لایبنیتسی، می‌توان یک جزء بی‌نهایت خُردِ دیفرانسیلی (dx) در نظر گرفت، خاصیتی که ریشهٔ مونادیک دیگری از مفهوم خودبسندگی را آشکار می‌سازد. آنچه چنین امکانی فراهم می‌آورد تأثیرپذیری آدورنو از مفهوم بیان لایبنیتسی و جایگزین‌کردن بیان[۷] هنری به‌جایِ اصلِ بازنمایی در زیبایی‌شناسی وی می‌باشد. همان‌طور که موناد به‌مثابهٔ جوهر فردی، به شیوه‌ای منحصربه‌فرد هستی را در انگارهٔ خود بیان می‌کند، یک اثر هنری خودبسنده نیز رسالتی جز به بیان درآوردن[۸] دیفرانسیلیِ درونیاتِ مؤلف نخواهد داشت.

---

۱. سامانهٔ تک‌افتاده یا منزوی سامانه‌ای فیزیکی است که نسبت به محیط پیرامون خود کاملاً عایق است و هیچ‌گونه تبادل و برهم‌کنشِ انرژی و ماده با محیط بیرون را نشان نمی‌دهد.

۲. آدورنو، ۱۳۹۵: ۵۲

۳. البته باید توجه داشت که برداشت لایبنیتس از اتم بر صورت‌بندی باستانی- دموکریتوسی آن استوار است. درحالی‌که فیزیک اتمی مدرن نشان داده است که یک اتم نه‌تنها تقسیم‌پذیر است بلکه از ذرات زیراتمی متعددی نیز در هسته و فضای خالیِ دربرگیرندهٔ آن تشکیل شده است.

٤. نک. لایبنیتس، ۱۳۹۷: ۱۶۶

۵. بدیهی است که اثر هنری نمی‌تواند «دقیقاً» معادل سامانه‌ای تک‌افتاده باشد. از سویی تلقی ترمودینامیکی از موناد لایبنیتسی نیز باید با احتیاط و به زبانی تمثیلی انجام شود (به‌سببِ تفاوت در مبانی فیزیک جدید). اما این تمثیل می‌تواند در کشفِ ربط و نسبت میان مفاهیم خودبسندگی و موناد یاری‌رسان باشد.

6. See: Adorno, 2002: 192

7. Expression

8. Express

ممبینی

در چنین هنری، به تعبیر آدورنو، نه گفتن بلکه اشاره‌کردن موردِنظر است:

> نثر کافکا، بکت و برخی رمان‌های مدرن، [به‌موجبِ منطقِ بیانِ اشاره‌گون] واجدِ تأثیری شبیهِ نمایش‌های پانتومیم است.[1]

در اینجا مؤلف خود را در پیوستار تاریخ بشری (چونان یک منحنی مکان–زمان)، نه یک دانای کل روایتگر کلیت‌های تاریخی، بلکه یک جزء دیفرانسیلی فروتن خواهد دید که البته، با بیان خود در اثر، به‌شیوه‌ای غیرمستقیم، وضعیتی وجودی–تاریخی را نیز حمل خواهد کرد[2].

هم‌امکانی و ناهم‌امکانی در لایبنیتس

درک مفاهیم هم‌امکانی[3] و ناهم‌امکانی[4] در لایبنیتس بدون توجه به مفهوم پیوستگی[5] امکان‌پذیر نخواهد بود. اما ادراک مفهوم پیوستگی نیز بدون توسل به حساب تفاضلی میسّر نیست. بنابر قانون پیوستگی،

> طبیعت هیچ‌گونه شکاف یا گسستی در نظمی که از آن تبعیت می‌کند باقی نمی‌گذارد... [به‌عبارتی] هیچ‌گونه تغییری نمی‌تواند از طریق پرش یا جهش رخ دهد.[6]

بنابر اصطلاحاتِ دیفرانسیل نیز، یک منحنی پیوسته[7] خواهد بود اگر با حرکت متوالی و بی‌وقفهٔ نقاط مشخص گردد یا، به‌عبارتی، هیچ‌گونه انقطاع، بریدگی و/یا پرش در امتداد آن مشهود نباشد.[8] وجود هرگونه ناهنجاری ریاضیاتی (انقطاع، بریدگی و پرش) در نمودار یک منحنی که حکایت از ناسازگاری یک مختصات دوتایی (x و y) با رفتار کلی منحنی داشته باشد دال بر ناپیوسته‌بودنِ منحنی در آن نقطه خواهد بود.

از دیدگاه لایبنیتس،

> هم‌ممکنی عبارت است از مطابقت و سازگاری با نظام واقعی و عملی اشیا. [هم‌ممکنی] آزمونِ حقیقیِ واقعیت و دلیلِ کافی [بر وجود] است. هر امرِ ممکن ذات و معنایی دارد، اما تنها آنچه هم‌ممکن است (با نظام عملی جهان مطابقت دارد) وجود خواهد داشت.[9]

---

1. Adorno, 2018: 196

۲. بنیامین نیز در واپسین نوشتارِ مهم خود، با عنوان نهاده‌هایی بر فلسفهٔ تاریخ، در طرح مفهوم لحظهٔ حال (jetztziet) عمیقاً متأثر از موناد لایبنیتسی بوده و از این ایده به‌مثابهٔ یک موناد یاد می‌کند (نک. بنیامین، ۱۳۹۸: ۱۶۹). ازآنجاکه نوشتار حاضر بر مفاهیم زیبایی‌شناختی متمرکز گردیده، پرداختن به این مقوله در اولویت نیست.

3. Compossiblity
4. Incompossibility
5. Continuity
6. Leibniz, 1916: 334, 669
7. Continues
8. See: Leibniz, 1989: 133-134
9. Leibniz, 1898: 64

به‌عبارتی، هم‌ممکنی شرط اساسی وجود است.[1] درواقع، لایبنیتس بین دو امر موجود[2] و ممکن[3] تمایز قائل می‌گردد. امر موجود، امر ممکنی بوده که، به‌سببِ هم‌ممکن بودن با نظام عملی جهان، به وجود دست یافته است. امر ممکن الزاماً موجود نخواهد بود، بلکه برای دستیابی به ساحت وجود می‌بایست با دیگر امور موجود هم‌ممکن باشد:

> هـر گونهٔ ممکـن، [الزاماً] هم‌ممکن نیسـت... هیچ گونه‌ای وجود نخواهد داشـت، مگر آنکه با سـریِ موجوداتِ جهان سـازگار[4] [و لذا هم‌ممکن] باشـد.[5]

بدین‌ترتیب، می‌توان استنتاج نمود که لایبنیتس سازگاری را شرط ضروری برای هم‌ممکنی می‌داند. او می‌نویسد:

> خداونـد در خلق جهان موجود، بیشـترین هماهنگی[6] و سـازگاری[7] را میان چیزهـا قرار داده است.[8]

بنابراین، امر ممکن تنها در صورتی می‌تواند با امور موجود هم‌ممکن گردد و به ساحت وجود دست یابد که بالاترین سازگاری را با آن‌ها نشان دهد. درصورتی‌که چنین سازگاری‌ای برقرار نباشد، امر ممکن با امور موجود در جهان ناهم‌ممکن خواهد بود.

لایبنیتس هم‌ممکنی را با تعابیر دیفرانسیلی توضیح می‌دهد. او مفهوم سازگاری را به‌نوعی با مفهوم پیوستگی دیفرانسیلی هم‌ارز می‌نماید: «زمان، امتداد، حرکت ... و بسط [زنجیرهٔ وجودی] به‌مثابهٔ نظم هم‌وجودی‌های[9] ممکن، همگی، به مفهوم ریاضیاتیِ پیوستگی وابسته‌اند و/یا صورت‌هایی از پیوستگی هستند»[10]. بدین‌ترتیب، لایبنیتس پیوستگی را شرط ضروری برای هم‌ممکنی و، درنتیجه، هم‌وجودیِ دو سریِ ریاضیاتی می‌داند:

> امـر هم‌ممکـن عبـارت اسـت از مجموعه‌ای از پیوسـتگی‌های تشـکیل شـده. به‌عبارتی، دو سـریِ عـادیِ زمانـی هم‌ممکـن می‌گردنـد کـه نسـبت به یکدیگـر هم‌گـرا [و لذا پیوسـته] باشند.[11]

بنابراین، سری‌های نقاط باقاعده (عادی) درون یک منحنی پیوسته ازاین‌رو با یکدیگر هم‌ممکن

1. See, Leibniz, 1989: 151
2. Existent
3. Possible
4. Compatible
5. Leibniz, 1916: 334
6. Harmony
7. Compatibility
8. Leibniz, 1985: 413
9. Co- Existence
10. Leibniz, 1998: 252

۱۱. دلوز، ۱۳۹۲: ۱۱۶

هستند که نسبت به یکدیگر پیوستگی دارند. این بدان معناست که آن‌ها نسبت به یکدیگر هیچ‌گونه ناسازگاری همچون انقطاع، بُریدگی و پرش را نشان نمی‌دهند، بلکه هم‌امتدادند و از سازگاری کامل برخوردارند.[۱]

برداشت سوم: هماهنگی به‌مثابهٔ قسمی پیوستگی

مفهوم دیرپایِ هماهنگی در نظریهٔ علم‌الجمال کلاسیک در زیبایی‌شناسی آدورنو مجدداً احیا می‌شود و او، با دخل‌وتصرف‌هایی، برداشت معاصر و ویژهٔ خود را از آن ارائه می‌دهد. طرح مفهوم هماهنگی در نزد آدورنو در ابتدا برای توضیح نسبت میان کلیّات عقلی[۲] و کثرات حسی[۳] در ساحت کلی فهم انسانی بوده است:

> تحقق فهم سلیم انسانی به برقراری نوعی تعادل و هماهنگی میان تأثیرپذیری از کلیّات عقلی و کثرات حسی منوط است، به‌نحوی‌که هیچ یک بر دیگری مستولی و غالب نگردد. هرگونه عدم تعادل میان این دو فهم انسانی را مخدوش خواهد ساخت.[۴]

بنابر نظر آدورنو، نوعی ناهماهنگی در فهم سوژهٔ معاصر پدید آمده که علت آن غلبهٔ ارزشیِ عقل کلی بر قوهٔ حسانیّت بوده است:

> ایدئالیسم چنین فرض می‌کند که عقل خودآیین قادر است مفهوم واقعیت و، به‌واقع، کل واقعیت محسوس را از دل خود بسط دهد.[۵]

بدین‌ترتیب، تحت هژمونی عقل کلی،

امر متکثر، در مقام مجموعه‌ای از وحدت‌ها، کیفیات خاص خویش را وامی‌نهد تا، درنهایت، خود را به‌مثابهٔ تکرارِ انتزاعیِ کانونی انتزاعی عیان سازد.[۶]

آدورنو، با تشخیص این عدم تعادل در فاهمهٔ سوژهٔ مدرن، هنر آوانگارد و مدرن را، به‌خاطرِ تأکید بر عقلانیّت حسی[۷] (آنجاکه عقلانیّت و حسانیّت به مصالحه می‌رسند)، راه‌حل احیای آن هماهنگی مقوّم می‌داند:

---

۱. باید توجه داشت که این نکته تنها در خصوصِ منحنی‌های تماماً پیوسته صادق است. اما این بدان معنا نیست که هر تابع دوبُعدی برای فعلیت‌یافتن نیازمندِ پیوستگی در تمام نقاط دامنهٔ خود می‌باشد. بلکه منحنی یک تابع ممکن است در یک یا چند نقطه ناپیوسته باشد. توابع کسری و نیز توابعی که اصطلاحاً چندضابطه‌ای خوانده می‌شوند از این نوع‌اند، توابعی که در چند مختصات دوتایی (x و y) خود، انقطاع، بریدگی و/یا پرش را تجربه می‌نمایند.

2. Geistig Allgemeinen
3. Sinnlich Mannigfaltigen
4. Adorno, 2002: 126

۵. آدورنو، ۱۳۹۹: ۲۰
۶. آدورنو، ۱۳۹۹: ۵۹

7. Sensual Rationality

> میـل به سـرکوب کثرات حسـی به‌مثابهٔ ناهمسـان‌ها[1] بـا گرایش‌های بنیـادی در تکوین فهم انسـانی ناسـازگار اسـت و لذا فهم سـوژهٔ معاصر را با بحران مواجه می‌سـازد... در اینجاست که هنر مدرن به‌واسـطهٔ فرمالیسـم خود، که در تأثرات و خاص‌بودگی‌های حسّـی همچون رنگ‌هـا، خطـوط، واژگان، آواهـا و... نمـود می‌یابـد، می‌توانـد جایـگاه حسـانیّت را در فهم انسـانی احیا نماید.[2]

اما چگونه می‌توان مفهوم هماهنگی را در مفهوم هم‌ممکنی و پیوستگیِ لایبنیتس ریشه‌یابی نمود؟[3] اگر کثراتِ حسی و کلیاتِ عقلی به‌مثابهٔ دو سری ریاضیاتی در نظر گرفته شوند، تحققِ هماهنگی میان آن‌ها بدان معنا خواهد بود که در وهلهٔ اول هم‌وجود باشند. اما لازمهٔ هم‌وجودی آن‌ها این است که، در چارچوب اصطلاحات لایبنیتسی، پیشتر هم‌ممکن بوده باشند. زیرا فقدانِ هم‌ممکنی میان این دو سری بدان معناست که امکانِ موجودیتِ بالفعلِ هم‌زمان (هم‌وجودی) میان آن‌ها فراهم نبوده است و طبعاً هماهنگی اساساً فاقد موضوعیت خواهد بود. بنابراین، دو سریِ هماهنگ، در ساحت فعلیّت خود، در ابتدا هم‌ممکن بوده‌اند. از سویِ دیگر و بنابر تعریف، دو سریِ هم‌ممکن نسبت به یکدیگر پیوسته هستند. بنابراین، هیچ قسمی از عدم پیوستگی (انقطاع، بریدگی و پرش) در ضابطهٔ آن‌ها وجود نداشته است و نیز نسبت به یکدیگر هم‌امتداد خواهند بود. چنین شرایطی برای دو سری هماهنگ (و لذا هم‌ممکن) نیز ضروری می‌باشد. ازاین‌رو، هر شکلی از عدم تعادل، نابرابری، استیلا و سلسله‌مراتب میانِ کثراتِ حسی و کلیاتِ عقلی، با ایجاد ناپیوستگی‌های ریاضیاتی، زایل‌کنندهٔ هماهنگی میان دو سری نیز خواهد بود. در اینجا کثراتِ حسی و کلیّاتِ عقلی، به‌منزلهٔ دو سری، از یک سو باید در امتداد ضابطهٔ خود دارای پیوستگی باشند و از سویِ دیگر نسبت به امتداد یکدیگر نیز از پیوستگی برخوردار باشند. بدین‌ترتیب، در اثری هنری، به‌منزلهٔ برآیند نهایی دو سریِ مذکور، هرگونه عدم تعادلی میان نمودهای فرمِ کلیِ اثر (همچون رنگ‌ها، صداها، آواها، کلمات، چینش‌ها، خطوط، مرزها، لبه‌ها و...)، سریِ حسانیّت (سری فرمالیست یا کثرات حسی) را با قسمی ناپیوستگی مواجه خواهد ساخت. درخصوصِ سریِ کلیاتِ عقلی (سریِ محتواگرا) نیز، عدم تعادل‌های معنایی، محتوایی و.. ناپیوستگی در سری را به دنبال خواهند داشت. بدین‌ترتیب، هر عضوِ سریِ نهایی با هر مختصات دوتایی (x و y) باید، علاوه بر پیوستگی با سری خود، با سری دیگر نیز پیوسته باشد (به‌عنوانِ نمونه،

---

۱. دربرابرِ کلیات عقلی که، از نظر آدورنو، اموری همسان پنداشته می‌شوند، کثرات حسی به‌مثابهٔ امور ناهمسان (متفاوت، ناهمسان‌ها) لحاظ می‌گردند. این تفاوت‌ها اگرچه به بیان لایبنیتسی حتی ممکن است تفاوتی میرا یا محوشونده باشند، اما همچون یک جزء دیفرانسیلیِ بسیار خُرد، درنهایت، قابلِ اغماض نیستند.

2. Adorno, 2002: 127

۳. به‌طورِ کلی، هماهنگی به‌مثابهٔ مفهومی دیرپا در سنت زیبایی‌شناسی ایدئالیستی (به‌ویژه در کانت) ریشه در فلسفهٔ لایبنیتس و به‌ویژه مفهوم هماهنگیِ پیشین‌بنیاد (Pre-Established Harmony) نزد وی دارد، مفهومی که، بنابر آن، ادراک موناد و چگونگی بیان جهان توسط آن به‌صورتی پیشینی و به‌نحوی تنظیم گردیده که براساسِ اصولِ درونیِ خود عمل نماید (نک. Leibniz, 1890: 230).

ممبینی

در یک کاراکتر ادبی، باید فرم پوشش شخصیت با فرم بیان وی پیوستگی داشته باشد. از سوی دیگر این دو باید با محتوای کلامی کاراکتر نیز پیوسته باشند. در این صورت، هماهنگی کامل میان فرم و ایده برقرار خواهد بود). درمجموع، می‌توان نتیجه گرفت که مفهوم هماهنگی در نزد آدورنو به‌نوعی در مفهوم پیوستگیِ لایبنیتس ریشه دارد و/یا می‌توان آن را قسمی پیوستگی ریاضیاتی میان دو سری کثرات حسی و کلیات عقلی در نظر گرفت.

نتیجه‌گیری

این مسئله که چگونه می‌توان ردّی از ریاضیاتِ لایبنیتس را در زیبایی‌شناسیِ منفیِ مکتبِ فرانکفورت پیگیری و ریشه‌یابی نمود پرسشِ اصلیِ پژوهشِ حاضر بوده است. بدین‌منظور، نشان داده شد که سه مفهوم زیبایی‌شناختیِ ناهمسانی، خودبسندگی و هماهنگی چگونه در حساب تفاضلی لایبنیتسی ریشه دارند و می‌توانند با استفاده از مفاهیمی چون این‌همانی، موناد، هم‌گرایی، پیوستگی و هم‌ممکنی توضیح داده شوند. علاوه بر شناساییِ برخی ریشه‌های لایبنیتسیِ نظریهٔ انتقادی، این پرسش نیز مطرح بوده که مفاهیم زیباشناختیِ مذکور در چه نسبتی با مفاهیم دیفرانسیلی قرار می‌گیرند؟ به‌جز مفهوم ناهمسانی در اندیشهٔ آدورنو که به‌نوعی در رابطه‌ای آنتاگونیستی با اصلِ این‌همانیِ لایبنیتسی قرار دارد، دو مفهوم دیگر را می‌توان صورت‌هایی فلسفی–زیباشناختی از مفاهیمی ریاضیاتی دانست: نشان داده شد که هنرِ خودبسنده نوعی موناد است و هماهنگی صورتی از پیوستگی.

در نگاه نخست، آنچه در اینجا اهمیت دارد کشف نسبتی میان نظریهٔ انتقادی و حساب–فلسفهٔ لایبنیتسی است که دست‌کم در زبان فارسی کمتر مورد توجه بوده است. مواجههٔ اندیشمندانِ این مکتب با لایبنیتس اگرچه به شدت و قوتِ اثرپذیریِ آنان از مارکس، هگل و/یا کانت نیست، اما رگه‌هایی از تأثیرپذیری غیرمستقیم (حتی از دریچهٔ فلاسفهٔ نامبرده) به‌خوبی قابل‌پیگیری است. این تأثیرپذیری دیفرانسیلی/جزئی همان چیزی است که می‌تواند ازطریقِ نورافکنی بر آنچه تاکنون در نظریهٔ انتقادی حاشیه‌ای بوده است، امکان‌های تحلیلی تازه‌ای را به این نظریه بیفزاید.

دیگر مورد قابل‌تأمل در این پژوهشْ کشف و بسط نسبت‌هایی میان یک نظریهٔ زیبایی‌شناسی و یک تئوری بنیادی در ریاضیات جدید، یعنی حساب تفاضلی، بوده است. این موضوع که نظریهٔ فلسفی چگونه می‌تواند از ریاضیات یا فیزیکِ متأخر الهام پذیرد، بی‌آنکه موجودیت خود را به منطق مسلط بر این علوم فروبکاهد (کاری که پوزیتیویسم انجام می‌دهد)، ایده‌ای است که در آنچه می‌توان علوم انسانی ایرانی نامید مغفول مانده است. درحالی‌که چنین امکانی می‌تواند، در موقعیت‌هایی با بن‌بست‌های نظری و مفهومی، بسیار الهام‌بخش و راهگشا باشد. نمونه‌هایی از چنین الهام‌پذیری از ریاضیات و فیزیکِ متأخر را می‌توان در فلسفهٔ قاره‌ای و در کار کسانی چون برگسون،

هوسرل، آدورنو و دلوز جست‌وجو نمود. بنابراین و درمجموع، می‌توان این وجه از پژوهش حاضر را رادیکال‌ترین و نویدبخش‌ترین دستاورد آن دانست.

ممبینی

منابع

آدورنو، تئودور (۱۳۸٤)، دیالکتیک روشنگری، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

آدورنو، تئودور (۱۳۸٦)، «در باب زشتی، زیبایی و تکنیک»، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، مجلهٔ زیباشناخت، شماره ۱۷، صص ۵۱-٤۷.

آدورنو، تئودور (۱۳۹۵)، یادداشت‌هایی دربارهٔ کافکا، ترجمهٔ سعید رضوانی، تهران: آگاه.

آدورنو، تئودور (۱۳۹۹)، سویه‌ها، ترجمهٔ محمد مهدی اردبیلی و دیگران، تهران: ققنوس.

آدورنو، تئودور (۱۳۹۹)، علیه ایدئالیسم، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: هرمس.

بنیامین، والتر (۱۳۹۸)، دربارهٔ زبان و تاریخ، گزینش و ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: هرمس.

دلوز، ژیل (۱۳۹۲)، بیان و تکینگی در لایبنیتس، ترجمهٔ پیمان غلامی و ایمان گنجی، تهران: رخ‌داد نو.

لایبنیتس، گوتفرید ویلهلم (۱۳۹۷)، مونادولوژی و چند مقاله فلسفی دیگر، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.

Adorno, T.W. (2002). *Aesthetic Theory*, Tra. R. Hullot-Kentor, London and N.Y: Continuun.

Adorno, T.W. (2018); *Commitment* (In: *Aesthetics and Politics*), Tra. By Fredric Jameson, Verso.

Leibniz, G. W. (1916); *New Essays on Human Understanding*, tr. by A.G. Langley, London: The Open Court Publishing Company.

Leibniz, G. W. (1989); *Philosophical Essays*, Tra. By R. Ariew & D. Garber, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Leibniz, G. W. (1890); *The Philosophical Works*, Tra. By G. M. Duncan, New Haven: Morehouse & Taylor Publishers.

Leibniz, G. W. (1908); *Discourse On Metaphysics, Correspondence With Arnauld & Monadology*, Tra. By G. R. Montgomery, Chicago: The Open Court Publishing Company.

Leibniz, G. W. (1998); *Philosophical Texts*, Tra. By R. Francks & R.S. Woolhouse, N.Y: Oxford University Press.

Leibniz, G. W. (1898); *The Monadology*, tra.by Robert Latta, London: Oxford

University Press.

Leibniz, G. W. (1920); *The Early Mathematical Manuscripts of Leibniz*, tra. By J.M. Child, Chicago: The Open Court Publishing Company.

Leibniz, G. W. (1985); *Theodicy*, Tra. By E.M. Huggard, Bibliobazaar.