



Aura and Differential Singularity (Towards a Materialistic Aesthetics)

Sajad Mombeini 

PhD Student in Sociology, Faculty of Literature and Human Sciences, Kharazmi University, Tehran, Iran. E-mail: sajadmombeini@khu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 235-250)

Article history:
Received:
2 Desember 2021

Received in revised form:
26 September 2022

Accepted:
1 October 2022

Published online:
28 January 2023

ABSTRACT

Aesthetic concepts explaining with scientific functions, can be an inspiring idea to lead to a new and special form of aesthetics. A form of aesthetics that as its most important work, produces relations between the aesthetic dimension as the material form of the artwork, and material functions in natural science. Establishing such relationships, may first and foremost seem like an idealistic simulation; An effort that is supposed to reduce the latter to an allegory of the first system by finding similarities between two incongruous scientific and aesthetic systems. However, it should be noted that such discussions are not aimed at producing allegorical relationships between scientific and aesthetic systems, and they have no relation with the subsequent reductionism, but by maintaining the independence between these two systems from each other, they try to move in the boundaries, regions and intersection blocks between them, and rooting the modern aesthetic concepts in the scientific systems, or by discovering and even "inventing" these intersection blocks and establishing material relations, try to explain aesthetic concepts by scientific systems. Therefore, the aesthetic concepts located in the intersection block will no longer be an allegory of scientific functions, but they are nothing except a slice of these functions but with a different formulation. Because of their adherence to scientific procedures in producing material relations between the material form of the artwork and the material functions of natural science, such discussions can be considered as a form of materialist aesthetics. As a methodological proposal, materialistic aesthetics can start its work by discovering the trace of a scientific system in an aesthetic system, or in other words, by reconstructing that intersection block that is achieved by intersecting two sets. In this regard, the discovery and reconstruction of the relationship between the Frankfurt School's critical aesthetics and Leibniz's mathematics can be an outstanding and inspiring example. This research has tried to root Benjamin's concept of Aura in Leibniz's differential theory and Deleuze's special understanding of singularity, and explain Aura based on it. Due to his influence on Leibniz, Deleuze offers a special understanding of mathematical singularity, which can be considered exactly equivalent to *extreme point* in the general calculus of curves. By intersecting the concept of Aura with differential theory, then discovering conceptual equivalences, identifying nodes, and producing a junction block, it was shown that Aura can be considered as a singularity on the aesthetic space-time curves. Then, based on this experimental method, an attempt was made to formulate the initial and proposed design of a materialist aesthetic as a secondary achievement of the research. Based on this plan, the main idea of the proposed materialistic aesthetics is to intersect the aesthetic system with the scientific systems to produce intersection blocks and areas; in such a way that the aesthetic concepts established in these intersecting blocks can be reconstructed as scientific-material functions. To understand this issue, help was taken from the theory of sets in mathematics.

Keywords:

Leibniz, Benjamin, Deleuze, Aura, Singularity, Materialist Aesthetics, Theory of sets.

Cite this article: Mombeini, Sajad (2023), "Aura and Differential Singularity (Towards a Materialistic Aesthetics)", *FALSAFEH*, Vol: 20, Issue:2, Ser. N: 39, 235-250, [10.22059/JOP.2022.334867.1006671](https://doi.org/10.22059/JOP.2022.334867.1006671)





آنورا و تکنیکی دیفرانسیلی (به سوی یک زیبایی شناسی ماتریالیستی)

سجاد ممبینی

دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: sajadmombeiny@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: پژوهشی (ص ۲۳۵-۲۵۰)	پژوهش حاضر کوشیده است مفهوم بنیامینی آنورا را در نظریه دیفرانسیل لاینیتس و برداشت ویژه دلوز از تکنیکی، ریشه یابی نموده و بر اساس آن توضیح دهد. دلوز بواسطه اثرپذیری خود از لاینیتس، برداشتی ویژه از تکنیکی ریاضیاتی ارائه می دهد که می توان آن را دقیقا معادل اکستریم در حساب عمومی منحنی ها دانست. با متقاطع نمودن مفهوم آنورا با نظریه دیفرانسیل، سپس کشف هم ارزی های مفهومی، شناسایی نودها (گره گاه های تقاطع) و تولید یک بلوک تلاقی، نشان داده شد که می توان آنورا را به مثابه یک تکنیکی در منحنی های مکان- زمان زیباشناختی شناسایی نموده و توضیح داد. سپس بر اساس این روش تجربی، تلاش گردید طرح اولیه و پیشنهادی یک زیبایی شناسی ماتریالیستی، به عنوان دستاورد جنبی پژوهش، صورت بندی شود. بر اساس این طرح، ایده اصلی زیبایی شناسی ماتریالیستی پیشنهادی، متقاطع نمودن نظام زیبایی شناختی با نظام های علمی برای تولید بلوک ها و مناطق تلاقی ست، به نحوی که بتوان مفاهیم زیباشناختی مستقر در این بلوک های تلاقی را به صورت توابع علمی - مادی بازسازی نمود. برای تفهیم این موضوع، از نظریه مجموعه ها در ریاضیات کمک گرفته شد.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۱۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۷/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۱/۸	
کلیدواژه‌ها:	لاینیتس، بنیامین، دلوز، آنورا، تکنیکی، زیبایی شناسی ماتریالیستی، نظریه مجموعه‌ها.

استناد: ممبینی، سجاد (۱۴۰۱)، «آنورا و تکنیکی دیفرانسیلی (به سوی یک زیبایی شناسی ماتریالیستی)»، فلسفه، دوره ۲۰، ش ۲، پیاپی ۲۳۵-۲۵۰. 10.22059/JOP.2022.334867.1006671

© نویسندگان.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.



۱. مقدمه

این ایده که چگونه می‌توان به کمک توابع علمی مفاهیم زیباشناختی را توضیح داد، می‌تواند ایده‌ای الهام‌بخش برای رهنمون شدن به شکلی خاص و تازه از زیبایی‌شناسی باشد. صورتی از زیبایی‌شناسی که مهمترین کار خود را تولید/ بسط نسبت‌هایی میان بُعد زیباشناختی به مثابه فرم مادی اثر، و توابع مادی در علم طبیعی می‌داند. برقراری چنین نسبت‌هایی ممکن است در وهله اول و بیش از هر چیز، تلاش برای نوعی «تمثیل‌پردازی» ایدئالیستی به نظر رسد؛ کوششی که قرار است با یافتن شباهت‌هایی میان دو سامانه نامتجانس علمی و زیباشناختی، دومی را به تمثیلی از سامانه نخست فرو کاهد. اما باید متذکر شد چنین پرداخت‌هایی در پی تولید روابطی آگوریک (Allegoric) یا تمثیلی میان نظام‌های علمی و زیباشناختی نبوده و نسبتی با تقلیل‌گرایی متعاقب آن ندارد، بلکه ضمن حفظ استقلال این دو نظام از یکدیگر، تلاش دارد با حرکت در مرزها، مناطق و بلوک‌های تلاقی میان آنها، مفاهیم زیباشناختی مدرن را در نظام‌های علمی ریشه‌یابی نموده، و یا با کشف و حتی «ابداع» این بلوک‌های تلاقی و برقراری نسبت‌هایی مادی، مفاهیم زیباشناختی را به کمک نظام‌های علمی توضیح دهد. از این رو مفاهیم زیباشناختی واقع در بلوک تلاقی، دیگر تمثیلی از توابع علمی نخواهند بود، بلکه خود چیزی جز برشی از همین توابع اما با صورت‌بندی دیگر نیستند.^۱ پرداخت‌هایی از این دست را بواسطه پایبندی آن به رویه‌های علمی در تولید نسبت‌هایی مادی بین فرم مادی اثر و توابع مادی علم طبیعی، می‌توان صورتی از زیبایی‌شناسی ماتریالیستی در نظر گرفت.

به‌عنوان یک پیشنهاد روش‌شناختی، زیبایی‌شناسی ماده‌گرایانه می‌تواند کار خود را با کشف ردّ یک نظام علمی در یک نظام زیباشناختی، و یا به عبارتی بازسازی آن منطقه تلاقی‌ای آغاز نماید که از متقاطع شدن دو مجموعه حاصل شده است. در این راستا، کشف و بازسازی نسبت‌های میان زیبایی‌شناسی انتقادی مکتب فرانکفورت و ریاضیات لاینیتسی می‌تواند نمونه‌ای برجسته و الهام

۱. باید توجه نمود که دو نظام علمی و زیبایی‌شناسی، نه کاملاً از یکدیگر مستقل و نه تماماً وابسته و لذا قابل فروکاستن به یکدیگرند، بلکه واجد نوعی «استقلال نسبی» از هم هستند. در اینجا بحث بر سر منطقه یا بلوک تلاقی و مشترک میان دو نظام است؛ یعنی آن بخشی از نظام زیبایی‌شناسی که با نظام علمی متقاطع می‌باشد. این بلوک تلاقی به هر دو نظام مذکور تعلق داشته و لذا همزمان به «زبان» ویژه هر یک از دو نظام قابل صورت‌بندی است. اشاره به عدم تمثیل‌پردازی (این که مفهوم زیباشناختی نه تمثیلی از توابع علمی، بلکه خود برشی از همین توابع می‌باشد)، «صرفاً» به مفاهیم واقع شده در بلوک تلاقی مربوط است، نه هر مفهومی در نظام زیبایی‌شناسی. تمثیل‌پردازی به معنای یافتن شباهت میان دو موضوع نامتجانس بوده، حال آنکه در خصوص بلوک تلاقی، موضوع عدم تجانس محلی از اعراب ندارد؛ چرا که این بلوک همزمان هم دارای جنسیت علمی و هم زیباشناختی - ست. طبیعتاً این رویه در خصوص بخش‌های غیرمشترک و لذا نامتجانس دو نظام مذکور، صادق نیست. بنابراین اگر بنا باشد یک مفهوم زیباشناختی غیر واقع در بلوک تلاقی، به زبان علمی صورت‌بندی یا توضیح داده شود، احتمالاً گریزی از تمثیل‌پردازی (به مثابه ایجاد تجانس بین دو موضوع ناهم‌جنس) نخواهد بود.

بخش باشد. کار لاینیتس به مثابه یک فیلسوف-ریاضیدان و بویژه نظریهٔ دیفرانسیل وی،^۲ تأثیر قابل توجهی بر شماری از مفاهیم زیباشناختی نظریهٔ انتقادی داشته است؛ به نحوی که می‌توان مفاهیم زیباشناختی متعددی نزد آدورنو و بنیامین را به شکلی مستقیم و غیرمستقیم در دیفرانسیل لاینیتس ریشه‌یابی نمود. این تأثیرگذاری از آن جهت است که سوییٔه زیباشناختی نظریهٔ انتقادی عموماً در مواجههٔ نقادانه با سنت ایدئالیسم آلمانی شکل گرفته است؛ سنتی که یکی از مهمترین مشرب‌های نظری خود را در فلسفهٔ علمی لاینیتس می‌یابد. صورت‌بندی فلسفی لاینیتس از مفاهیم دیفرانسیلی خود همچون این‌همانی (Identity)، پیوستگی (Continuity)، هم‌ممکنی (Compossibility)، هماهنگی (Harmony) و مونا (Monad)، علاوه بر تأثیرگذاری عمیق بر زیباشناسی مدرن، امکان برقراری نسبت‌هایی میان فرم مادی اثر هنری و توابع ریاضیاتی را به خوبی فراهم می‌سازد.

تکنیکی (Singularity) ریاضیاتی یکی از مفاهیم منبعث از دیفرانسیل لاینیتس است که در کار دلوز به عنوان متفکری عمیقاً متأثر از لاینیتس، به شکلی ویژه بازتعریف و صورت‌بندی می‌گردد. باید متذکر شد که نقطهٔ تکین (Singular Point) مفهومی نیست که در آثار ریاضیاتی لاینیتس طرح شده باشد، بلکه یکی از دستاوردهای منتج از تئوری دیفرانسیل او (به‌ویژه قضایای پیوستگی و مشتق) در کار ریاضیدانان متأثر از وی است. دلوز در سمینارهای مشهور خود پیرامون لاینیتس،^۳ با بکارگیری مفاهیم دیفرانسیلی طرح شده توسط وی، برداشت ویژه‌ای از تکنیکی ریاضیاتی ارائه می‌دهد که اگرچه با تعریف هندسی این نقطهٔ ریاضیاتی مغایرت‌هایی دارد، اما می‌توان از آن برای توضیح برخی ایده‌های زیبایی‌شناسی مدرن و بطور خاص مفهوم آنورا (Aura) نزد بنیامین استفاده نمود. آنورا یکی از مفاهیم بسیار مهم زیبایی‌شناسی انتقادی است که بنیامین آن را در نسبت بین سنت آیینی، اثر هنری و تکنولوژی مدرن، صورت‌بندی می‌نماید. به نظر می‌رسد در طرح بنیامین از مفهوم آنورا، اثرپذیری از دیفرانسیل لاینیتس قابل کشف باشد؛ همچنان که این اثرپذیری در برخی دیگر از مفاهیم بنیامین نیز قابل رؤیت است.^۴

با توجه به آنچه گفته شد، پرسش اصلی پژوهش حاضر آن است که چه نسبتی میان مفهوم زیباشناختی آنورا و تکنیکی دیفرانسیلی وجود دارد؟ به بیان دیگر، چگونه می‌توان آنورا را به کمک تکنیکی دیفرانسیلی توضیح داد؟ این بدان معناست که موقعیت اثر آنوریک در منحنی‌های مکان‌زمان

۲. توضیح آنکه نخست نیوتن بود که برای توسعهٔ سینماتیک و دینامیک خود، پایهٔ حساب دیفرانسیل را بنا نهاد. اما تقریباً بطور هم‌زمان با وی لاینیتس نیز به شیوه‌ای مستقل به نتایجی مشابه دست یافت. در مجموع یافته‌های این دو ریاضیدان در کنار یکدیگر، منجر به ابداع حساب تفاضلی گردید.

۳. منظور سمینارهای پنج‌گانهٔ دلوز پیرامون فلسفهٔ لاینیتس است که در سال ۱۹۸۰ در دانشگاه ونسن ارائه گردید.

۴. بنیامین در واپسین نوشتار مهم خود با عنوان نهاده‌هایی بر فلسفهٔ تاریخ، در طرح مفهوم لحظهٔ حال (jetztzeit) عمیقاً متأثر

از مونا لاینیتس بوده و از این ایده چونان یک مونا فیزیکی یاد می‌کند (Benjamin, 2001: 9).

زیباشناختی، می‌تواند بر حسب موقعیت‌کارترین (دکارتی) تکینگی در منحنی‌های دوبعدی ریاضیاتی توضیح داده شود. دست‌یابی به چنین توضیحی از اثر آئوریک، می‌تواند فهم انضمامی از موقعیت تاریخی این اثر و نیز نسبت آن با تطورات سبک و فرم هنری را به‌ویژه در دوره مدرن، توسعه دهد. پاسخ به این پرسش به عنوان مسأله اصلی تحقیق، همچنین می‌تواند در ارائه طرحی «اولیه» و «پیشنهادی» برای یک زیبایی‌شناسی ماتریالیستی الهام بخش باشد. از این رو سعی خواهد شد به عنوان دستاورد فرعی و پیشنهادی تحقیق، از روش به کار رفته در مورد تجربی آئورا و تکینگی، برای تولید طرح کلی و اولیه از یک زیبایی‌شناسی ماتریالیستی استفاده شود.

۲. تکینگی دیفرانسیلی

تکینگی همچون دیگر مفاهیم منتج از ریاضیات لاینیتسی، بدون توسل به نظریه دیفرانسیل قابل فهم نخواهد بود. همچنان که اشاره شد، تکینگی نه مفهومی طرح شده توسط لاینیتس، بلکه یکی از دست‌آوردهای تکامل و بسط نظریه دیفرانسیل در مطالعه منحنی‌ها، توسط ریاضیدانان پس از وی بوده است. در دستنوشته‌های ریاضیاتی لاینیتس، هیچ اشاره‌ای به مفهوم تکینگی و نقطه تکین نشده است (Leibniz, 1920). وی در تحلیل‌های دیفرانسیلی خود از منحنی، عموماً بین دو نوع مقدار (نقطه مختصاتی) تمایز قائل می‌گردد: مقدار عادی (Ordinary Quantity) و مقدار متعالی یا استعلایی (Transcendental Quantity) (Leibniz, 1916: 425 & Leibniz, 1920: 48, 139, 219). مقدار متعالی به مختصات از منحنی اطلاق می‌گردد که بر خلاف یک مقدار عادی، خصایص هندسی آن را نمی‌توان با شماری محدود از محاسبات ریاضیاتی (تحلیل‌های متناهی)، استنتاج نمود (See: Leibniz, 1916: 750). به بیان دیگر، منظور از مقادیر یا نقاط متعالی نزد لاینیتس، مقادیر یا نقاط غیرجبری هستند که در برابر مقادیر جبری (نقاط عادی) قرار می‌گیرند. مقادیر متعالی، اعدادی حقیقی هستند که با بخش اعشاری نامتناهی خود مشخص می‌گردند، همچون عدد π که برابر با $3.14159\dots$ می‌باشد. آنگونه که لاینیتس اشاره می‌کند، عدد متعالی نمی‌تواند ریشه یک چند جمله‌ای با درجه محدود و ضرایب گویا باشد.

اکنون می‌توان پرسید تکینگی ریاضیاتی دقیقاً به چه معنا بوده و با چه ویژگی‌های دیفرانسیلی مشخص می‌گردد؟ تکینگی نوعی موقعیت نامتعارف و ناهنجار در منحنی‌ست که بواسطه به اصطلاح بدرفتاری هندسی خود در ضابطه نمودار، مشخص می‌گردد. در نتیجه توسعه قضایای پیوستگی و مشتق منتج از نظریه دیفرانسیل لاینیتس، نقطه تکین به مثابه نقطه‌ای از امتداد منحنی شناسایی گردید که منحنی در آن تعریف‌پذیر نبوده و لذا مشتق ناپذیر و یا تحلیل ناپذیر باشد. به عنوان نمونه منحنی $f(x) = \frac{2}{x^2-1}$ در دو نقطه با طول مختصاتی $x=1$ و $x=-1$ از دامنه خود، تعریف ناپذیر و لذا مشتق ناپذیر است؛ بنابراین منحنی در این دو نقطه تکینگی دارد.

اما همان‌طور که اشاره شد، در اینجا نه قرائت عمومی از تکینگی، بلکه صورت‌بندی ویژه دلوز از این مفهوم، آنچنان که در سمینارهای خود پیرامون فلسفه و ریاضیات لاینیتس تشریح می‌کند، مد نظر می‌باشد. اگرچه دلوز توضیح نمی‌دهد که اولاً چگونه این مفهوم را به لاینیتس نسبت می‌دهد، و ثانیاً به چه علت تکینگی را در معنایی متفاوت با تعریف ریاضیاتی ویژه آن بکار می‌گیرد. دلوز در برابر لاینیتس که دو نوع مقدار عادی و متعالی را در امتداد یک منحنی از هم تمیز می‌دهد، قائل به دو نوع نقطه عادی و تکین در نمودار یک منحنی است.^۵ بنا به تعریف، هر منحنی اساساً از دو نوع مختصات نقطه‌ای تشکیل شده است: تکینگی‌ها و سری‌های نقاط عادی. به عبارتی «در یک منحنی همواره فضای بین دو تکینگی را یک سری از نقاط عادی و همگرا در بر گرفته است» (Deleuze, 1980: 13). از این گزاره نتیجه می‌شود که تعداد تکینگی‌ها در یک منحنی با امتداد غیر بی‌نهایت، باید محدود و قابل شمارش باشد، در حالی که تعداد نقاط عادی حتی در یک منحنی با امتداد محدود نیز، بی‌نهایت خواهد بود.^۶ این مسئله حاکی از آن است که تکینگی باید نقطه‌ای منحصر به فرد در نمودار منحنی باشد.

وجود تکینگی‌ست که منحنی را به مثابه یک ضابطه ریاضیاتی ویژه، از خط عادی فاقد انحناء (چندجمله‌ای درجه اول) متمایز نموده و فهم حرکت آن را صرفاً منوط به تحلیل‌های دیفرانسیلی (نامتناهی) می‌نماید. به عبارتی وجود تکینگی‌ها منجر به توسعه حساب دیفرانسیل، و بسط تحلیل‌های دیفرانسیلی منجر به فهم رفتار تکینگی‌ها گردید. امروزه ریاضیات دریافته است که فهم رفتار هر نقطه غیر متعارف (تکینگی‌ها، اکستریم‌ها، نقاط عطف، نقاط بحرانی، نقاط زاویه‌دار و...) در امتداد منحنی، تنها به کمک نظریه دیفرانسیل امکان‌پذیر است. لاینیتس خود می‌نویسد: «مزیت روش من [معادلات دیفرانسیل] آن است که می‌تواند موقعیت‌های استعلائی (متعالی) را نیز در اشکال غیر خطی، سیکلوئید و .. تحلیل نماید» (Leibniz, 1908: 139-140). و توضیح می‌دهد «روش دیفرانسیل، برای یافتن سری‌های نامتناهی (بی‌نهایت) بدون فرآیند ریشه‌یابی، که علاوه بر مقادیر عادی امکان محاسبه مقادیر متعالی را نیز میسر می‌نمایند، بسیار مناسب‌تر است ... این سری‌های نامتناهی از طریق خرد کردن مسیر منحنی به بی‌نهایت جزء دیفرانسیلی dx ، و نیز تولید مجموع‌ها (انتگرال‌هایی) از این اجزاء

۵. در ابتدا ممکن است به نظر رسد که دلوز نقطه تکین را معادل نقطه متعالی در لاینیتس در نظر گرفته است، اما چنین دیدگاهی نمی‌تواند صحیح باشد؛ چرا که این دو نوع نقطه تعریف ریاضیاتی متفاوتی دارند. در واقع یک نقطه متعالی ممکن است یک تکینگی دیفرانسیلی نیز باشد، اما الزاماً هر نقطه متعالی یک نقطه تکینه نیست.

۶. در برخی منحنی‌های با امتداد بی‌نهایت، تعداد تکینگی‌ها نیز همچون تعداد نقاط عادی، بی‌نهایت خواهد شد. منحنی‌های تناوبی (همچون توابع مثلثاتی یا توابع غیرسینوسی متناوب)، بهترین نمونه چنین منحنی‌هایی هستند. در مقابل، در برخی منحنی‌های با امتداد بینهایت (در صورتی که متناوب نباشند)، تعداد تکینگی‌ها قابل شمارش خواهد بود (مانند سهمی). البته باید توجه داشت که در سراسر این بحث، صرفاً تکینگی‌های پیوسته مورد نظر می‌باشند.

دیفرانسیلی، حاصل می‌شوند» (Leibniz, 1920: 26, 48). این همان رویه‌ای است که هر نوع تحلیل دیفرانسیلی از جمله صورت‌بندی دلوز، باید از آن تبعیت نماید.

بنا به تعریف دلوز، یک موقعیت تکینه از دو ویژگی اساسی برخوردار خواهد بود: اول آنکه نسبت دیفرانسیلی $(\frac{dy}{dx})$ ، مشتق یا همان شیب خط مماس بر منحنی، در مجاورت نقطه تکین تغییر علامت می‌دهد.^۷ بنابراین شیب منحنی قبل از تکینگی با شیب آن پس از تکینگی، از حیث جهت متفاوت خواهد بود. ویژگی دوم عبارت است از گسترش ویژگی تکینگی در نقاط عادی منحنی، تا تکینگی بعدی (Deleuze, 1980: 15 ←). ویژگی دوم بدان معناست که تکینگی در سری نقاط عادی پس از خود تا تکینگی بعدی، کش می‌آید. این کش آمدگی تکینگی در سری امور عادی پس از خود (تا تکینگی بعدی)، از آن جهت است که شیب منحنی در این سری نقاط عادی، متأثر از (وابسته به) شیب منحنی پیش از آن تکینگی است. بنابراین می‌توان گفت: این سری نقاط عادی از این جهت همگرا هستند که تأثیرپذیری از نسبت دیفرانسیلی یا شیب منحنی (به عنوان عنصر معرف منحنی) پیش از نقطه تکین را به مثابه یک خصیصه مشترک در خود ضبط و حمل می‌کنند (Ibid: 15). باید توجه نمود که منحنی در تکینگی دلوزی، تعریف شده، پیوسته و مشتق‌پذیر است و این دقیقاً عکس خصایص دیفرانسیلی طرح شده برای تکینگی ریاضیاتی است. به عبارتی تکینگی دلوزی اگرچه نسبت به سری نقاط عادی نامتعارف است، اما نوعی بدخیمی و بدرفتاری هندسی در نمودار منحنی به حساب نمی‌آید. بدین ترتیب دلوز در برابر نقطه عادی به مثابه نقطه‌ای از منحنی که ضابطه نمودار در آن تعریف شده باشد، هیچ‌گونه رفتار غیرعادی در آن دیده نشده و شیب منحنی قبل و بعد از آن بلا تغییر بماند، تکینگی را با دو ویژگی دیفرانسیلی مذکور صورت‌بندی می‌کند. همان‌طور که اشاره شد فضای میان دو تکینگی، از بی‌نهایت نقطه عادی در بر گرفته شده است، به همین دلیل دلوز به تبعیت از لایبنیتس عموماً از سری نقاط عادی سخن می‌گوید؛ یک سری نامتناهی که «از طریق خرد کردن مسیر منحنی به بی‌نهایت جزء دیفرانسیلی dx ، و نیز تولید مجموع‌ها (انتگرال‌هایی) از این اجزاء دیفرانسیلی، حاصل می‌شود».

نکته جالب توجه آنکه دو ویژگی تشریح شده برای تکینگی دلوزی، دقیقاً همان رفتار دیفرانسیلی تعریف شده برای نقاط اکسترمم هستند؛ به عبارتی این تنها نقاط اکسترمم نسبی و مطلق هستند که در یک منحنی از چنین رویه دیفرانسیلی تبعیت می‌نمایند.^۸ اما مشخص نیست که چرا دلوز از تعبیر

۷. اگر در یک منحنی، y (عرض منحنی) به صورت تابعی از x (طول منحنی) و با ضابطه $y=f(x)$ تعریف شده باشد، آنگاه نسبت دیفرانسیلی به صورت مشتق اول y نسبت به x یعنی $\frac{dy}{dx} = f'(x)$ تعریف می‌گردد. مقدار مشتق تابع در نقطه فرضی (x_0, y_0) یعنی $f'(x_0)$ ، برابر شیب خط مماس بر منحنی در این نقطه نیز خواهد بود.

۸. باید توجه داشت که نقاط عطف یعنی گره‌گاه‌هایی که تقعر منحنی عوض می‌گردد (از مقعر به محدب و یا بالعکس) را نمی‌توان مصداق تکینگی دلوزی در نظر گرفت؛ چرا که در این نقاط، جهت شیب خط مماس بر منحنی (علامت نسبت دیفرانسیلی) تغییر

تکینگی در تحلیل اکستریم‌ها استفاده می‌کند. به نظر می‌رسد دلوز قصد دارد بیش از هر چیز، بر تفاوت و منحصر به فرد بودگی این نقاط و تک افتادگی آنها در قیاس با سری نقاط عادی تأکید نموده و این سویه متفاوت و نامتعارف را برای تحلیل‌های فلسفی خود برجسته نماید. همچنان که دلوز خود اشاره می‌کند، تکینگی نه همچون امر خاص در برابر امر کلی، بلکه به مثابه امر نامتعارف در مقابل امر عادی تعریف می‌شود: «تکینگی نه حضوری عادی بلکه غیر معمول است؛ لذا تکینگی نه در برابر امر کلی، که در برابر امر عادی قرار می‌گیرد» (Deleuze, 1990: 56-57). از سوی دیگر می‌توان نتیجه گرفت که تکینگی دلوزی خنثی است؛ چرا که شیب خط مماس بر منحنی در نقطه تکینه صفر است (موازی شدن خط مماس با محور افقی)، در واقع نسبت دیفرانسیلی در تکینگی برابر صفر می‌باشد. این همان چیزی است که دلوز صراحتاً و با زبانی شاعرانه به آن اشاره می‌کند: «تکینگی، خنثی - ست» (Ibid: 52).

۳. آئورا

مفهوم آئورا^۹ در زیبایی‌شناسی بنیامین را می‌توان به مسئله سرنوشت تاریخی هنر تحت چیرگی تکنولوژی‌های مدرن نسبت داد. این ایده که نسبت میان هنر و تکنولوژی مدرن از چه کیفیاتی برخوردار بوده و چگونه می‌تواند مؤلفه‌ها و مقولات زیباشناختی را تحت تأثیر قرار دهد، یکی از مباحثی است که عمیقاً مورد توجه اندیشمندان نظریه انتقادی بوده است. البته باید توجه نمود که دو نوع رویکرد سلبی و ایجابی پیرامون این نسبت، میان اندیشمندان نظریه انتقادی قابل تمییز است: از یکسو رویکرد تلخ اندیشانه آدورنو به رابطه میان زیبایی‌شناسی و تکنولوژی، تحت شکل‌گیری آنچه «صنعت فرهنگ» (Industry of Culture) می‌نامید و مخرب مقوم‌های فهم و ادراک توده در نظر می‌گرفت، و از سوی دیگر رویکرد ایجابی و مثبت‌نگرانه بنیامین و مارکوزه به رابطه میان امر زیبا و امر تکنولوژیک. در این خصوص نیز باید توجه داشت که رویکرد ایجابی بنیامین و مارکوزه نیز خود دارای تفاوت‌هایی ماهوی است؛ به نحوی که بنیامین اگرچه توسعه تکنولوژیک را به دلیل امکانی برای دموکراتیزه‌سازی امر زیبا از طریق وارد نمودن آن به جهان توده‌ها، مثبت ارزیابی می‌کند، اما همزمان امکان شکل‌گیری یک فاشیسم فرهنگی در اثر توده‌ای شدن فرهنگ و زوال عنصری نخبگانی در زیبایی‌شناسی که آن را آئورا می‌نامد، گوشرد می‌سازد.

بنیامین مفهوم آئورا را در نوشتار کوتاه و بسیار تأثیرگذار خود یعنی هنر در عصر بازتولید مکانیکی آن، مطرح می‌سازد. از نظر بنیامین، آئورا همچون عنصری آیینی، آن چیزی بوده که بیشتر اثر هنری

نمی‌کند. همچنین اکستریم‌های مطلق در صورتی که ناپیوسته باشند (مثلاً همسایگی آنها از یک طرف تعریف نشده باشد)، مشمول تکینگی نخواهند بود.

۹. Aura: در زبان فارسی با واژه‌هایی همچون هاله، تجلی و... معادل شده است. اما در اینجا به مثابه یک مفهوم کلیدی در زیبایی‌شناسی معاصر، بهتر دانسته شد که اصل واژه مورد استفاده قرار گیرد.

را به مثابه وجودی یگانه (Unique) یا اصیل (Original) متمایز می‌نمود. عنصری که ریشه در موقعیت آیینی - سنتی اثر هنری در تاریخ پیشامدرن داشت: اثر به موجب دربرگرفته شدن توسط سنت و آیین، چونان چیزی یگانه جلوه می‌کرده است. این دربرگیرندگی از طریق منفرد و یگانه نمودن اثر در یک زمان و مکان منحصر به فرد، و نتیجتاً با ایجاد فاصله‌ای میان اثر و مخاطب، آن را از هاله‌ای معنوی برخوردار می‌نمود (Benjamin, 1969: 4-6). این فاصله زیباشناختی محصول انحصار مکانی - زمانی اثر و حضور تام آن در یک مختصات دو بُعدی ویژه بوده است. در واقع بواسطه موقعیت اثر و تئیدگی آن در گرافی هندسی از مناسبات سنتی - آیینی، اثر حامل نوعی تک‌افتادگی تاریخی (فقدان امتداد، تکرارناپذیری و تکثیرناپذیری)، در یک مختصات مکانی - زمانی ویژه بوده که آن را چونان چیزی دسترس‌ناپذیر، تکینه می‌نمود.^{۱۰}

اما با رشد تکنولوژی‌های تکثیر در قرن نوزدهم و به‌ویژه پیدایش عکاسی و سینما در نتیجه اختراع دوربین، اثر هنری فرآیندی از دسترس‌پذیری، انحصار زدایی و لذا امحاء و زوال آئورا و فاصله زیباشناختی را از سر می‌گذراند. همچنان که بنیامین توصیف می‌کند: «با ظهور نخستین ابزار حقیقتنا انقلابی تکثیر، یعنی عکاسی، همزمان با پیدایش سوسیالیسم، هنر نزدیک شدن بحرانی را احساس نمود که یک قرن بعد به قوع پیوست» (Benjamin, 1969: 6). بحرانی که همزمان حاکی از تغییری بنیادین در مناسبات میان توده و اثر هنری بود. برای نخستین بار در تاریخ امکانی برای تکثیر گسترده آثار هنری «ناب» و «اصیلی» بوجود آمد که تنها یک نسخه از آنها و در موقعیت مکانی - زمانی ویژه‌ای موجود بود. به عنوان نمونه، اینک نقاشی مونالیزا می‌توانست بواسطه تکثیر خود در قالب عکس، در هر مکان - زمان هر جوره‌ای از جهان قابل دسترس باشد. این همان وجهی از نسبت زیبایی‌شناسی و تکنولوژی‌ست که بنیامین آن را می‌ستاید: «تحلیل هنر در عصر بازتولید مکانیکی، ما را به یک بیش بسیار مهم هدایت می‌کند: برای نخستین بار در تاریخ جهان، تکثیر فنی اثر هنری، اثر را از وابستگی انگلی آن به آیین و سنت [و انحصار توأم با این وابستگی] می‌رهاند» (Benjamin, 1969: 6). اما این دستاورد بهای سنگینی داشته و با زوال عنصری همراه است که در طول تاریخ، لحظه مواجهه با اثر را به رخدادی شگفت، نا هر جوره و برجسته بدل می‌ساخت: «آنچه در عصر بازتولید مکانیکی می‌پژمرد، آئورای اثر هنری است» (Ibid: 4).

۴. آیا آئورا نوعی تکینگی است؟

اما با توجه به آنچه گفته شد آئورا چگونه می‌تواند نوعی تکینگی دیفرانسیلی باشد؟ یا به عبارتی چگونه می‌توان ریشه‌های لاینبتیسی - دیفرانسیلی مفهوم آئورا را استخراج نمود؟ به منظور پاسخ به این

۱۰. همانطور که امر آیینی همواره باید تک، دسترس‌ناپذیر و دور باشد تا بتواند چونان چیزی غیرعادی، به سویه‌ای اسطوره‌ای و کاریزماتیک دست یابد. تنها یک وضعیت تاریخی با مناسبات اجتماعی سنتی‌ست که می‌تواند چنین موقعیتی را به مثابه موقعیتی تکرارناپذیر و غیرتکثیرشونده برای اثر هنری فراهم سازد.

پرسش، باید آنورا و نظریهٔ دیفرانسیل لاینیتس (بطور خاص در قرائت دلوزی آن) را برای دست‌یابی به یک بلوک یا منطقهٔ تلاقی، با یکدیگر متقاطع نمود. اگر آنورا بتواند در این بلوک تلاقی قرار گیرد، آنگاه می‌توان آن را به صورت مقوله‌ای دیفرانسیلی بازسازی و صورت‌بندی نموده یا ریشه‌های دیفرانسیلی آن را کشف و شناسایی کرد.

بدین منظور می‌توان یک فرآیند روشمند و سه مرحله‌ای طراحی نمود. برای تولید یک بلوک تلاقی، همچنان که برای تحدید سطح هندسی حاصل از تقاطع دو مجموعه یا دو منحنی، تشخیص گره‌گاه‌ها یا نقاط تقاطع اولین و مهمترین گام است. این گره‌ها یا نقاط برخورد نقاطی هستند که طبیعتاً به هر دو منحنی یا مجموعه (در اینجا به هر دو نظام علمی و زیباشناختی) تعلق داشته یا میان آنها مشترک‌اند. اما از آنجایی که دو نظام مورد مطالعه در اینجا متجانس نیستند، لذا برای استخراج نقاط تقاطع، در ابتدا باید هم‌ارزی‌هایی بین دو نظام علمی و زیباشناختی مورد بحث کشف کرد؛ چرا که فرض بدیهی آن است که مقولات و توابع علمی، نه به شکلی خام بلکه به صورتی فرآوری شده به نظام زیباشناختی وارد می‌شوند. به عبارتی مقولات علمی برای وارد شدن به نظام زیباشناختی، «هم‌ارزی» شده و در قالب مفاهیم زبانی صورت‌بندی می‌گردند. بنابراین در گام نخست و برای تولید بلوک تلاقی، باید «نود»ها (Node) یا گره‌گاه‌های تلاقی را با کشف «هم‌ارزی‌ها» در دو نظام متقاطع شده، مشخص نمود. در گام دوم باید نشان داد که مفهوم زیباشناختی مورد مطالعه در بلوک تلاقی بین دو نظام قرار دارد. در گام سوم نیز باید به کمک توابع علمی و روابط میان آنها، مفهوم زیباشناختی را به عنوان مقوله‌ای از نظام علمی بازسازی نمود (نشان داد که مفهوم مورد نظر ریشه در نظام علمی مذکور دارد).

با اعمال فرآیند سه مرحله‌ای طراحی شده و تولید بلوک تقاطع میان آنورا و دیفرانسیل لاینیتسی (در قرائت دلوزی)، بررسی خواهد شد که آیا می‌توان آنورا را یک تکینگی دیفرانسیلی در نظر گرفت یا خیر. نشان داده شد که آنورا در مقام عنصری یگه و غیرعادی، سبب می‌شود اثر هنری نسبت به دیگر فرآورده‌های انسانی، از تمایزی ماهوی برخوردار باشد. در واقع آنورا آن خصیصه‌ای است که اثر هنری را به فرآورده‌ای غیر معمولی از کار انسانی بدل می‌سازد. بنیامین در ادامه توضیح می‌دهد که چگونه تکنولوژی‌های مدرن، باعث زوال آنورا می‌گردد: آنچه تکنولوژی مدرن برای هنر به همراه داشته امکان تکثیر و مونتاژ اثر در مقیاسی وسیع بوده؛ مسئله‌ای که هستی یگانهٔ اثر را بواسطهٔ عدم لزوم حضور و مجاورت برای مواجهه با اثر، و در واقع فروریزی فاصلهٔ زیباشناختی، به فراموشی سپرده است. بدین ترتیب اثر بواسطهٔ کپی‌ها، تکرارها و تکثیرهای میتوز،^{۱۱} از مختصات زمانی- مکانی ویژهٔ خود واکنده می‌شود (چه تکثیرهای تکنولوژیک و چه امکان‌گرته‌برداری‌های سبکی بواسطهٔ رشد سرعت انتشار و مصرف

۱۱. Mitosis: شکلی از تقسیم سلولی که منجر به تکثیر و تولید سلول‌های همسان می‌گردد؛ در مقابل تقسیم میوز (Meiosis) که عامل تولید و تکثیر سلول‌های ناهمسان (و لذا تنوع و تفاوت در حیات زنده) می‌باشد.

اثر). در اینجا می توان اولین نود تلاقی را شناسایی نمود: سری تکثیرها را می توان هم ارز سری نقاط عادی تلقی کرد که موقعیت وجودی خود را از یک تکینگی دیفرانسیلی اخذ نموده است؛ اگرچه این موجودیت را تنها بواسطه گذار از تکینگی بدست می آورد. سری موتاژهای میتوز، همچون سری نقاط عادی پس از یک تکینگی، به سبب ابتناء بر اصل شباهت، همگرا نیز هست؛ شباهتی که هم محصول میل مشترک به تقلید از یک موقعیت تکینه بوده و هم میل مشترک به قسمی عادی بودگی. بنابراین می توان نود دوم تلاقی را نیز در اینجا شناسایی نمود: شباهت و رویه مشترک حاکم بر تکثیرها، هم ارزی برای همگرایی سری نقاط عادی. بدین ترتیب تفاوت و ناهمسانی اثر یگانه و منحصر به فرد، به شباهت پدید آمده در آثار الهام گرفته از آن، فروکاسته می شود. بنیامین خود به عنوان یک نمونه، سبک های هنری مدرن را مثال می زند که «یکه بودگی آنها بواسطه سری تکثیرها و کپی ها [چه بصورت تکثیرهای تکنولوژیک و چه گرده برداری های سبکی]، به سرعت رو به اضمحلال می رود» (Benjamin, 1999: 207). اکنون می توان سومین نود را نیز که بلوک تلاقی را تکمیل می نماید، مشخص کرد: اثر یگانه و منحصر به فرد یا آئوریک، هم ارزی برای تکینگی دیفرانسیلی. اثر آئوریک توسط سری تکثیرهای مشابه دنبال می شود، همچنان که تکینگی دیفرانسیلی توسط سری همگرایی نقاط عادی.

مسئله پیوسته بودن منحنی در تکینگی و سری نقاط عادی، برای آئورا نیز صادق است؛ بدین معنا که به مثابه یک تکینگی، بین دو سری امور عادی فرار گرفته است که از نسبت های دیفرانسیلی $(\frac{dx}{dt})$ ^{۱۲} با جهت های متفاوتی بهره می برند؛ بدین ترتیب که شیب سری های عادی قبل و بعد از آن، متفاوتی علامه است. به عنوان نمونه یک سری از تکثیرهای مشابه (متاثر از تکینگی پیش از خود) یک روند نزولی را طی می کند تا در نقطه ای از منحنی مکان-زمان، تولد یک تکینگی تازه این روند را قطع نموده و یک حرکت فرارونده یا صعودی آغاز گردد. اما بلافاصله و با شکل گیری سری تازه از تکثیرهای عادی (متاثر از تکینگی جدید)، ظهور یک تکینگی تازه ضرورت خواهد داشت.^{۱۳} همگرایی سری عادی و پیوستگی این سری (پیوستگی در خود سری، با تکینگی، با سری پیش یا پس از تکینگی)، به نوعی هم ارز مفهومی پیوستگی تاریخی حول نقطه زمانی تولید یا وقوع اثر آئوریک است. همانگونه که تولید اثر آئوریک در یک مختصات مکان-زمانی ویژه، از یکسو متأثر از پیوستار تاریخی پیش از خود بوده و از سوی دیگر پیوستار تاریخی پس از خود را تحت تأثیر قرار می دهد. به عنوان یک مثال

۱۲. در اینجا x و t به ترتیب معرف عنصرهای مکان و زمان در ضابطه یک منحنی مکان-زمان می باشند که در آن مکان به صورت تابعی از زمان تعریف شده باشد: $x = f(t)$. در اینجا منحنی های مکان-زمان زیباشناختی مور نظر است.

۱۳. باید توجه داشت که وجود این روندهای فرارونده و فرورونده برای شکل گیری تکینگی های تازه ضروری است؛ چرا که منحنی مکان-زمان زیباشناختی، بنا به تجربه روندهای تاریخی (چه در سنت و چه مدرنیته)، نمی تواند اکیدا صعودی یا اکیدا نزولی باشد.

روشنگر در این زمینه می‌توان تولد دو اثر هنری تکین یا دو سبک هنری را به همراه فراز و فرودهای طبیعی تاریخ هنر قبل و بعد از شکل‌گیری آنها (بواسطه تکرار، تکثیر و عادی‌سازی آنها) در نظر گرفت. به عنوان یک مورد خاص، می‌توان یک سبک نقاشی غیرعادی و نامتعارف را در نظر گرفت که در پی تولید آثار مشابه و تقلیدی از آن، تکینگی خود را از دست داده و تحول هنری پس از آن یک روند نزولی را نشان می‌دهد، تا سرانجام با تولید یک سبک نامتعارف تازه، این رویه گسسته و روند هنری صعودی تازه‌ای شکل گیرد. سرانجام با اشباع شدن در اثر تکرارها و رونوشت‌ها، بار دیگر سبک تازه‌ای ظهور خواهد کرد و این روند دیالکتیکی تداوم خواهد یافت. آنچنان که بنیامین نیز اشاره می‌کند: «از هم پاشیدن نمود امر جاودانه یکتا [به مثابه یک تکینگی]، و همچنین نمود تکرارها و تکثیرها، در تاریخ‌گرایی ذاتی تجربه دیالکتیکی ست» (Benjamin, 1999: 473).

بدین ترتیب با تشخیص سه هم‌ارزی مفهومی در دو نظام زیبایی‌شناسی بنیامینی و نظریه دیفرانسیل، و متعاقباً تشخیص سه نود تقاطع، یک بلوک تلاقی شناسایی و کشف گردید. نشان داده شد که آنورا در بلوک تلاقی قرار گرفته و هم‌ارز مفهومی تکینگی دیفرانسیلی ست. سپس تلاش گردید تا موقعیت اثر آنوریک در منحنی‌های مکان-زمان زیباشناختی، بر حسب موقعیت تکینگی در منحنی‌های دو بُعدی توضیح داده شود؛ مسئله‌ای که فهم انضمامی از موقعیت تاریخی اثر آنوریک در تطورات فرمی و سبکی قبل و بعد از آن را، توسعه می‌دهد.

۵. طرحی پیشنهادی: به سوی یک زیبایی‌شناسی ماتریالیستی

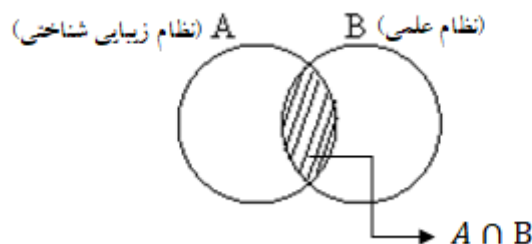
روش بکار رفته در کشف نسبت میان آنورا و تکینگی به مثابه مقولاتی از دو نظام نامتجانس زیباشناسی و علم، و نتایج حاصل از کاربست آن در این مطالعه تجربی، می‌تواند الهام‌بخش مطالعاتی قرار گیرد که هدفشان توضیح یک مفهوم زیباشناختی بر اساس توابع، پارامترها و مقولات مادی علم است. بنظر می‌رسد بتوان با بسط نظری فرآیند سه مرحله‌ای ذکر شده در بخش قبل، به طرحی «اولیه» و «پیشنهادی» برای یک زیباشناسی علمی دست یافت که می‌توان آن را به سبب ابتناء به مقولات مادی علم محض و روابط میان آنها، شکلی از زیباشناسی ماتریالیستی دانست. هدف این بخش به عنوان دستاورد جنبی پژوهش حاضر، بررسی چنین امکانی به کمک نظریه مجموعه‌ها در ریاضیات است.

رویکرد غالب و مسلط در زیبایی‌شناسی عموماً کوشیده است تا مفاهیم مورد مطالعه خود را در قالب صورت‌بندی‌های فلسفی، انتزاعی و یا ایدئالیستی توضیح دهد. این رویکرد در انضمامی‌ترین حالت خود، یعنی آنجا که تلاش نموده قدری از ایدئالیسم مفهومی به سود عینیت بیشتر فاصله بگیرد، به تحلیل‌های جامعه‌شناختی، اقتصادی یا روانشناختی بسنده نموده است (مانند برخی تحلیل‌های مبتنی بر زیربنای مادی در مارکسیسم کلاسیک). زیبایی‌شناسی مسلط کمتر کوشیده است که از نظام‌های علمی (و به‌ویژه علم طبیعی) همچون نظام‌ها و توابع ریاضیاتی، فیزیکی، شیمیایی،

زیست‌شناختی، روانکاوانه و... برای پرداخت‌های ماده‌گرایانه از مفاهیم استتیک، بهره جوید. مسئله دیگر آنکه چنین رویکردی حتی آن هنگام که ابژه مورد مطالعه خود را با نظام علمی دقیقی همچون روانکاوی لکانی متقاطع می‌کند، عموماً مواجهه خود را به شکلی ایدئالیستی صورت‌بندی کرده تا کلیشه‌های مفهومی مورد علاقه خود را بازتولید نماید (در این زمینه می‌توان تحلیل‌های سینمایی روانکاوانه رایج را مثال زد). این دو مسئله همان چیزی است که طرح یک زیبایی‌شناسی ماتریالیستی پیشنهادی، می‌تواند آن را نقطه عزیمت حرکت خود قرار دهد. به‌عنوان یک متد پیشنهادی، چنین شکلی از زیبایی‌شناسی می‌کوشد نظام زیباشناختی را با نظام‌های علمی متقاطع نموده و از این طریق مفاهیم و رویه‌های استتیک را به صورت توابع علمی - مادی بازسازی نموده یا توضیح دهد. به‌عنوان یک نمونه قابل توجه از چنین رویکردی، می‌توان پروژه سینمایی دلوز در قالب کتاب سینما ۱ را مثال زد که در آن دلوز به خوبی توانسته است زیبایی‌شناسی سینما را در قالب توابعی از فیزیک، ترمودینامیک و مکانیک سیالات بازسازی و صورت‌بندی نماید (← Deleuze, 1997).

آنچه در پژوهش حاضر انجام شد را می‌توان پرداختی تجربی از چنین طرحی در نظر گرفت. همانگونه که اشاره شد چنین زیبایی‌شناسی می‌کوشد تا بُعد استتیک را به مثابه فرم مادی اثر، به توابعی مادی در علم طبیعی مرتبط نماید (توضیح ماده بر حسب ماده با روشی مادی). اما از سوی دیگر، برقراری چنین نسبتی به معنای تمثیل‌پردازی علمی از مفاهیم زیباشناختی نیست؛ چرا که چنین رویه‌ای به معنای فروکاست زیبایی‌شناسی به علم، و نادیده گرفتن استقلال هستی‌شناختی یا خودبستگی (Autonomy) آن است. بنابراین زیبایی‌شناسی ماتریالیستی پیشنهادی، از زبان و بیان تمثیلی اجتناب و از هرگونه نمادپردازی دوری می‌کند. این زیبایی‌شناسی در پی کشف و بازسازی مرزها، مناطق و بلوک‌های تلاقی دو نظام علمی و زیباشناختی است. این بدان معناست که دو نظام زیباشناختی و علمی قاعدتاً همپوشانی کاملی نخواهند داشت چرا که نسبت به یکدیگر از استقلال هستی‌شناختی برخوردارند، اما ممکن است مناطقی از آنها همپوشان شده و بلوک‌های تلاقی را شکل دهد. بنابراین آن مفاهیم یا رویه‌های زیباشناختی که در این بلوک‌ها یا مناطق تلاقی قرار می‌گیرند، دیگر بازمودهای مقولات علمی نخواهند بود، بلکه اساساً چیزی نیستند جز برش‌هایی از خود این مقولات و توابع که همزمان به نظام دیگری نیز نشت کرده و متناسب با آن صورت‌بندی شده‌اند.

برای تفهیم بهتر موضوع، می‌توان از نظریه مجموعه‌ها در ریاضیات کمک گرفت. همانگونه که در شکل ۱ مشاهده می‌گردد، دو مجموعه یا نظام A و B ، در بلوک یا منطقه مشخص هاشور زده، همپوشان و متلاقی شده‌اند. فرض می‌گردد که یکی نظام زیباشناختی و دیگری نظام علمی باشند. در نظریه مجموعه‌ها، بلوک تلاقی یا همپوشان تحت عنوان $A \cap B$ ^{۱۴} نامگذاری می‌گردد. هر عضو $A \cap B$ ، هم به مجموعه A تعلق دارد و هم به مجموعه B . بنابراین و با توجه به نامگذاری مذکور، بلوک تلاقی در عین اینکه به نظام علمی متعلق است، به نظام زیباشناختی نیز تعلق دارد. هر مقوله از نظام زیباشناختی که در بلوک تلاقی قرار گرفته باشد، همزمان برشی از توابع علمی نیز هست. لذا در اینجا حرکت مقولات از نظام علمی به نظام زیباشناختی با تغییری ماهوی یا ذاتی همراه نیست؛ بلکه این مقولات صرفاً تبدیل به مقولاتی «هم‌ارز» می‌شوند که با بازی زبانی نظام مقصد، صورت‌بندی شده‌اند. تولید بلوک تلاقی، همانگونه که در بخش قبل و ضمن تشریح فرآیند سه مرحله‌ای نیز اشاره شد، منوط به شناسایی گره‌ها (نودهای) تلاقی‌ست. از سوی دیگر آنگاه که دو مجموعه یا نظام مورد مطالعه نامتجانس باشند (همچون زیبایی‌شناسی و علم)، تعیین نودها خود مشروط به شناسایی هم‌ارزی‌ها خواهد بود.



شکل ۱- طرح بلوک تلاقی دو نظام متقاطع علمی و زیباشناختی

چنین طرحی به عنوان دستاورد جنبی پژوهش حاضر و ملهم از روش بکار رفته در توضیح آنورا به عنوان یک تکنیکی دیفرانسیلی، صرفاً می‌تواند به مثابه پیشنهادی برای یک زیبایی‌شناسی ماتریالیستی در نظر گرفته شود. چنین طرحی طبیعتاً مدعی نخواهد بود که همه مفاهیم و پراکسیس‌های زیباشناختی را می‌توان در قالب توابع علمی و مادی بازسازی نمود؛ چرا که این دو نظام را کاملاً همپوشان ندانسته و برای آنها استقلال هستی‌شناختی قائل است. به همین دلیل است که بر بلوک یا منطقه تلاقی $(A \cap B)$ تأکید دارد.^{۱۵} لذا مقولات و رویه‌های زیباشناختی تا جایی

۱۴. خواننده می‌شود A اشتراک B .

۱۵. ممکن است یک تئوری زیباشناختی بطور کامل از یک تئوری علمی وام گرفته و از آن متأثر باشد. در این حالت می‌توان همه مفاهیم آن را به صورت مقولات و توابع علمی بازسازی نموده و یا بوسیله آنها توضیح داد. در اینجا یا دو نظام تقریباً همپوشاند که

می‌توانند به مثابه توابعی مادی و علمی بازسازی گردند که در بلوک تلاقی قرار گرفته باشند (بلوک تلاقی شامل همه نودها یا گره‌های تقاطع دو مجموعه است). باید متذکر شد این امکان وجود دارد که مفاهیم زیباشناختی غیر واقع در بلوک تلاقی را نیز به زبانی علمی صورت‌بندی نمود، اما چنین امکانی به دلیل ایجاد تجانس میان دو موضوع نامتجانس، احتمالاً گریزی از تمثیل‌پردازی نخواهد داشت.

۶. نتیجه

پژوهش حاضر کوشیده است مفهوم زیباشناختی آئورا را در نظریه دیفرانسیل لاینیتس و برداشت ویژه دلوز از تکنیکی، ریشه‌یابی نماید. آئورا یکی از مفاهیم مهم زیبایی‌شناسی منفی در نظریه انتقادی‌ست که بنیامین آن را در نسبت میان سنت آیینی، اثر هنری و توسعه تکنولوژیک و تکثیر مکانیکی، مطرح می‌سازد. همچنین نشان داده شد که نظریه دیفرانسیل لاینیتس به واسطه اثرگذاری غیرمستقیم خود بر زیبایی‌شناسی منفی، می‌تواند بسیاری از مفاهیم آن را توضیح دهد. آئورا یکی از مفاهیمی‌ست که می‌تواند بواسطه نظریه دیفرانسیل و «نتایج آن» توضیح داده شود. دلوز بواسطه اثرپذیری عمیق خود از فلسفه و ریاضیات لاینیتس، برداشتی ویژه از مفهوم تکنیکی ریاضیاتی ارائه می‌دهد که می‌توان آن را دقیقاً معادل نقطه اکسترم در ریاضیات عمومی منحنی‌ها در نظر گرفت. علت این تعبیر ویژه را می‌توان به قسمی نیاز مفهومی دلوز برای تکامل طرح فلسفی‌اش نسبت داد. پس از بسط مفهوم تکنیکی نزد دلوز و آئورا نزد بنیامین، تلاش گردید تا آئورا در نظریه دیفرانسیل ریشه‌یابی گردد. در نهایت با متقاطع ساختن مفهوم آئورا و نظریه دیفرانسیل، شناسایی نودها و تولید بلوک تلاقی، نشان داده شد که می‌توان آئورا را به مثابه یک تکنیکی در منحنی‌های مکان-زمان زیباشناختی بازسازی نمود.

نشان داده شد که مورد تجربی نسبت میان آئورا و نظریه دیفرانسیل، و نیز روش به کار رفته برای کشف این نسبت، می‌تواند در ارائه طرحی اولیه و پیشنهادی برای یک زیبایی‌شناسی ماتریالیستی، الهام‌بخش باشد. چنین صورتی از زیبایی‌شناسی می‌تواند کار خود را توضیح فرم مادی اثر هنری، بر حسب توابع و مقولات علمی، و به روشی مادی تعریف نماید (توضیح ماده بر حسب ماده به شکلی مادی). بر اساس این طرح، ایده اصلی زیبایی‌شناسی ماتریالیستی متقاطع نمودن نظام زیبایی‌شناختی با نظام‌های علمی برای تولید بلوک‌ها و مناطق تلاقی‌ست، تا بتوان مفاهیم زیباشناختی مستقر در این بلوک‌های تلاقی را به صورت توابع علمی - مادی بازسازی نموده یا توضیح داد. بلوک تلاقی شامل

می‌توان به بیانی تقریبی گفت: $A \cap B = A = B$. و یا آنکه نظام زیباشناختی زیرمجموعه نظام علمی قرار می‌گیرد ($A \subseteq B$).

که در این حالت: $A \cap B = A$

همه نودها یا گره‌گاه‌های تقاطع است که می‌توان آنها را از طریق کشف «هم‌ارزی‌های مفهومی» میان دو نظام بازسازی نمود. برای تفهیم بهتر موضوع و درک ماهیت بلوک‌های تلاقی، از نظریه مجموعه‌ها کمک گرفته شد.

منابع

- Benjamin, W. (1999); *The Arcades Project*, Tra. By Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Massachusetts: Harvard University.
- (2001); *Theses on the Philosophy of History*, Tra. By Dennis Redmond, www.arts.yorku.ca.
- (1969); *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Tra. By Harry Zohn, New York: Schocken Books.
- Deleuze, J. (1997); *Cinema 1*, tra. By Hugh Tamlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1980); *Philosophy and the Creation of Concept (Lecture 3)*, Tra. By Ch. J. Stivale, <https://deleuze.cla.purdue.edu>.
- (1990); *The Logic of Sense*, Tra. By M. Lester & Ch. J. Stivale, London: Athlone Press.
- Leibniz, G. W. (1920); *The Early Mathematical Manuscripts of Leibniz*, tra. By J.M. Child, Chicago: The Open Court Publishing Company.
- (1916); *New Essays on Human Understanding*, tr. by A.G. Langley, London: The Open Court Publishing Company.
- (1908); *Discourse On Metaphysics, Correspondence With Arnauld & Monadology*, Tra. By G. R. Montgomery, Chicago: The Open Court Publishing Company.