# ویتگنشتاین، درباره‌ی واژگان و موسیقی[1]

پ. ب. لوئیس
مرتضی عابدینی‌فرد

بسیاری از دانشجویان و دوستان سابق لودویگ ویتگنشتاین، به علاقه‌ی وی به موسیقی اشاره کرده‌اند. جی.اچ. فونرایت در اثرش با عنوان شرح حالی مختصر[2] می‌گوید: «حتی اگر با سخت‌گیرانه‌ترین معیارها هم قضاوت کنیم، ویتگنشتاین به‌طرز خارق‌العاده‌ای اهل موسیقی بود. او کلارینت می‌نواخت و مدتی می‌خواست رهبر ارکستر شود.» موریس دروری می‌نویسد[3]: «با نگاه‌کردن به ویتگنشتاین در حالی که به موسیقی گوش می‌داد، می‌شد فهمید که موسیقی پدیده‌ای مهم و عمیق در زندگی وی بود ... هیچ‌گاه فراموش نمی‌کنم که با چه تأکیدی اظهار نظر شوپنهاور را نقل کرد که "موسیقی فی‌نفسه یک عالم است".»

علاقه‌ی ویتگنشتاین به موسیقی، با توجه به ارجاعات وی به موسیقی که تقریباً در تمام آثار منتشرشده‌اش وجود دارد، تاحدودی آشکار می‌شود. مثال‌هایی که می‌آید، تصوری کلی از ماهیت این ارجاعات موسیقایی را در اختیار می‌گذارند. در رساله‌ی منطقی ـ فلسفی (ترجمه‌ی اصلی، ۱۹۲۲) به این مطلب برمی‌خوریم: «گزاره آمیخته‌ای از واژگان نیست (درست همان‌طور که تم موسیقایی آمیخته‌ای از نت‌ها نیست).» (رساله، ۱۴۱/۳). ویتگنشتاین درپژوهش‌های فلسفی چنین می‌نویسد: «سخن گفتن با اندیشه و بدون اندیشه را باید با نواختن یک قطعه‌ی موسیقی با اندیشه و بدون اندیشه مقایسه کرد.»[4] (پژوهش‌های فلسفی، بند ۳۴۱، ن.ک.: کتاب‌های آبی و قهوه‌ای، ص. ۴۲.) در ملاحظاتی درباره‌ی مبادی ریاضیات، سرشت مسائل ریاضی با مسئله‌ی ساخت بخش دوم یکی

از دگره‌های (واریاسیون‌های) برامس ــ به سبک بخش اول ــ بر روی تم کورال سنت آنتونی اثر هایدن مقایسه می‌شود (ملاحظاتی درباره‌ی مبادی ریاضیات، ص. ۱۶۷).

از این مثال‌ها می‌توان متوجه این نکته شد که ارجاعات ویتگنشتاین به موسیقی به‌منظور پرتو افکندن بر پاره‌ای مسائل یا ایده‌های غیر موسیقایی، که ویتگنشتاین در حال بررسی آن‌ها بوده، صورت گرفته است. و این از دو جهت گویا است: الف) دل‌مشغولی‌های فلسفی ویتگنشتاین همواره به منطق و زبان مربوط می‌شدند. این مایه‌ی ناامیدی بسیاری فیلسوفان معاصر علاقه‌مند به زیبایی‌شناسی است که ویتگنشتاین به‌ندرت موسیقی را به‌عنوان موضوعی مستقل به بحث می‌گذارد.[5] ب) سبک ویتگنشتاین، بالاخص در آثار متأخرش، پر است از تصویرپردازی، تشبیه و مقایسه‌ی یک موضوع، مسئله یا استدلال با موضوع، مسئله یا استدلالی دیگر. سرچشمه‌ی دائم دیگر شباهت‌ها، چهره‌ی آدمی است.[6] در بند ۵۳۶ از کتاب پژوهش‌های فلسفی، موسیقی و چهره به هم نزدیک شده‌اند: «تفسیر دوباره‌ی یک بیان چهره‌ای را می‌توان با تفسیر دوباره‌ی یک آکورد در موسیقی مقایسه کرد، هنگامی که آن را به صورت یک مدولاسیون (تغییر مایه) می‌شنویم، نخست به این مایه و سپس به یک مایه‌ی دیگر.»

در این مقاله می‌خواهم توازی آشکاری را که ویتگنشتاین میان فهم یک جمله و فهم موسیقی ترسیم می‌کند مورد بررسی قرار دهم. او در گرامر فلسفی (بند ۴)، در کتاب قهوه‌ای (ص. ۱۶۷) و در پژوهش‌های فلسفی (بند ۵۲۷) به این امر مبادرت می‌ورزد. و این نمونه‌ی ذکر شده در پژوهش‌هاست: «فهمیدن یک جمله با فهمیدن یک تم در موسیقی بسیار بیش از آنچه بتوان اندیشید نزدیکی دارد. منظورم آن است که فهمیدن یک جمله با آنچه معمولاً فهم یک تم موسیقایی نامیده می‌شود نزدیک‌تر از آن است که فکر می‌کنیم...»

هدف از رسم چنین توازی‌ای آفتابی‌کردن فهم جمله است. علاقه‌ی من در اینجا در مسیری معکوس قرار دارد. من می‌خواهم این تشابه را بررسی کنم تا دریابم تلقی ویتگنشتاین از فهم یک تم در موسیقی چه چیزی است. باید چنین امری ممکن باشد چرا که اگر ویتگنشتاین تصوراتی در باب فهم یک تم موسیقایی نداشت، آنگاه چنین قیاسی بی‌معنا و اصلاً ترسیم این توازی فاقد اعتبار بود.

حتی یک آشنایی گذرا با کتاب‌های آبی و قهوه‌ای یا پژوهش‌ها، آشکار می‌سازد که ویتگنشتاین عمیقاً مخالف این دیدگاه است که فهمیدن زبان مبتنی بر برخورداری از یک یا چندین تجربه‌ی درونی است. بنابراین باید انتظار داشته باشیم که او با تلقی مشابهی در باب فهم موسیقی نیز مخالف باشد.

مسلماً نمی‌توان منکر شد که موسیقی انواع مختلفی از تجربیات را در ما موجب می‌شود: موومان آخر سمفونی ششم چایکوفسکی می‌تواند احساس یأس و اندوه را در ما برانگیزد، حال آن که موومان آخر سمفونی نهم بتهوون شادی و پیروزی را القا می‌کند. اما برخی فیلسوفان و نویسندگان، همچون تولستوی در کتاب هنر چیست؟، فراتر رفته‌اند: آن‌ها مدعی شده‌اند که هنر فعالیتی است که شخص از طریق آن با استفاده از نشانه‌های بیرونی معین، احساساتی را که در طول زندگی‌اش تجربه

کرده به دست دیگران می‌رساند و دیگران نیز تحت تأثیر آن احساسات قرار می‌گیرند و همان‌ها را تجربه می‌کنند (ن.ک.: فصل پنجم هنر چیست؟). طبق چنین نظریه‌هایی، فهم یک قطعه‌ی موسیقی منوط به داشتن همان تجربیات، یا تجربیات مشابهی است که موجب ساخت آن اثر موسیقایی شده‌اند، یا به روایتی موشکافانه‌تر، منوط به داشتن تجربیاتی است که آهنگ‌ساز می‌خواسته از طریق موسیقی‌اش منتقل سازد.

ویتگنشتاین در کتاب **قهوه‌ای** به‌روشنی بیان می‌کند که چنین نگرشی او را دل‌زده می‌سازد. ایرادی که وارد می‌کند این است که این طرز تلقی موسیقی را به ابزاری برای تولید سلسله احساساتی در ما فرو می‌کاهد (کتاب **قهوه‌ای**، ص. ۱۷۸). طبق چنین نگرشی به نظر می‌رسد که هر چیز دیگری که همین سلسله احساسات را ایجاد کند می‌تواند جایگزین موسیقی شود، شاید یک دارو، چنان که ویتگنشتاین در درس‌گفتارهایش درباره‌ی زیبایی‌شناسی در سال ۱۹۳۸ اظهار می‌دارد (درس‌گفتارهایی در باب زیبایی‌شناسی، ص. ۲۹، پانوشت ۳). و جالب است که کالینگوود در مبادی هنر (۱۹۳۸) دقیقاً همین انتقاد را مطرح می‌سازد، زمانی که اظهار می‌دارد که طبق این روایت از هنر، «هنرمند صرفاً چونان تأمین‌کننده‌ی دارویی ــ مضر یا سودمند ــ است...» (ص. ۳۴).

بخشی از حمله‌ی ویتگنشتاین به این دیدگاه که فهم زبان مبتنی بر داشتن یک یا چند تجربه است، مستلزم جلب توجه به موقعیت‌هایی است که ما در آن‌ها بر پایه‌ی ادله‌ای که نسبت دادن فهم به یک شخص را موجه می‌سازند، عنوان می‌کنیم که یک نفر می‌فهمد. این همان چیزی است که در ابتدای درس‌گفتارهای ۱۹۳۸ درباره‌ی زیبایی‌شناسی رخ می‌دهد، آنجا که می‌گوید: «فرض کنید شخصی وجود دارد که آنچه [موسیقی] خوب انگاشته می‌شود را تحسین می‌کند و از آن لذت می‌برد، اما نمی‌تواند ساده‌ترین ملودی‌ها را به یاد آورد، نمی‌داند خط باس چه موقع وارد می‌شود و غیره. ما می‌گوییم که او متوجه آنچه در این موسیقی است نشده است. ما عبارت «یک شخص اهل موسیقی است» را چنان به کار نمی‌گیریم که شخصی را که به‌هنگام شنیدن یک قطعه‌ی موسیقی می‌گوید «آه!»، اهل موسیقی بنامیم، همان‌طور که سگی را که به هنگام نواخته‌شدن موسیقی دمش را تکان می‌دهد اهل موسیقی نمی‌نامیم» (درس‌گفتارها، ص. ۶، بند ۱۷). پس‌زمینه‌ی رفتاری که ما با توسل به آن قائل به این می‌شویم که شخص موسیقی‌ای را که می‌شنود می‌فهمد، بیش از به‌کارگیری عبارات تعجبی‌ای چون «آه!» یا «چقدر محشر!» یا «قشنگ نیست!» را شامل می‌شود. این امر مستلزم صدور حکمی [زیبایی‌شناسانه] از طرف فرد است که توجه را به سمت خصایص آن موسیقی جلب کند، خصایصی که بیان‌گر انتخاب مستدل یک قطعه نسبت به قطعه‌ای دیگر یا ترجیح یک اجرا نسبت به اجرایی دیگر باشد. موسیقی برخلاف یک قطعه صوت، یا یک دارو، چیزی است که می‌توان درموردش به‌طرز قابل فهم و معقولی سخن گفت یا به‌عنوان مثال می‌توان دلایلی دال بر این نگرش که یک مدولاسیون (تغییر مایه‌ی) خاص، درست یا غلط است ارائه داد. این تا حدودی روشن می‌سازد که چرا ویتگنشتاین در درس‌گفتارهای سال ۱۹۳۳ درباره‌ی زیبایی‌شناسی[۷]، گزاره‌ی «آن خط باس بسیار اثرگذار است» را با گزاره‌ای در ریاضی مقایسه می‌کند. این همچنین توضیح

می‌دهد که چرا سخن گفتن در باب تجربیاتی که به هنگام شنیدن یک قطعه‌ی موسیقی کسب می‌کنید، معیار فهم آن موسیقی محسوب نمی‌شود: زیرا آن، سخن‌گفتن در باب موسیقی نیست. بنابراین می‌شود از وجود احساسات معینی به هنگام شنیدن یک قطعه‌ی موسیقی خبر داد و در عین حال آن موسیقی را نفهمید؛ همچنین می‌توان گفت که موسیقی‌ای را فهمیده‌ایم حتی اگر فاقد احساسات خاصی باشیم. نکته‌ی عمده در اینجا این است که معیارهای بیان این مطلب که کسی واجد تجربیات، احساسات یا تصاویر ذهنی به‌خصوصی است، فرق می‌کند با معیار گفتن این که کسی چیزی را فهمیده است (ن.ک.: پژوهش‌های فلسفی، ص. ۱۸۱). فهم، فرایندی نیست که با شنیدن همراه باشد، خواه جمله باشد خواه یک تم موسیقایی که شما در حال شنیدن آن هستید (ن.ک.: برگه‌ها، بند ۱۵۹، ص. ۱۶۳).

سخن‌گفتن در باب یک قطعه‌ی موسیقی، تنها معیار فهم آن نیست: نحوه‌ی اجرای آن اثر نیز همان اندازه ــ اگر نه بیشتر ــ واجد اهمیت است. مثلاً ما می‌توانیم بین یک پیانیست که یک قطعه‌ی خاص را می‌فهمد و پیانیست دیگری که همان قطعه را نمی‌فهمد برحسب شیوه‌ی اجرای آنها از آن اثر تمایز قائل شویم. البته منظور من از «اجرا»، صرفاً اجراهای سازی بسیار ماهرانه نیست: منظور من شامل زمزمه‌ها و یا آواز خواندن‌های نسبتاً ابتدایی قطعه‌ی موسیقی مورد بحث نیز می‌شود. اجرای یک قطعه‌ی موسیقی، تأکید بر بخشی از آن و ساده‌کردن بخش دیگری از آن، عملاً به‌منزله‌ی آن است که در هنگام صحبت‌کردن درباره‌ی آن قطعه، توجه را به خصایص آن جلب کنیم. جالب آن که یکی دیگر از راه‌های جلب توجه به ویژگی‌های یک قطعه‌ی موسیقی، که ویتگنشتاین هم در درس‌گفتارهای ۱۹۳۳ و هم در ۱۹۳۸ در باب زیبایی‌شناسی بر آن بسیار تأکید می‌کند، مقایسه‌ی آن اثر با چیزی دیگر است. آن چیز دیگر می‌تواند اثر موسیقایی دیگری از همان آهنگ‌ساز باشد، مثلاً سونات در می مینور برای ویولنسل اثر برامس با سونات در فا ماژور برای ویولنسل از همان آهنگ‌ساز ــ یا از آهنگ‌سازی دیگر ــ یا موومان آخر کنسرتو برای پیانو در ر مینور اثر برامس با موومان نهایی کنسرتو برای پیانو در دو مینور اثر بتهوون. البته این مقایسه می‌تواند میان یک اثر موسیقایی و یک اثر هنری غیر موسیقایی نیز انجام شود (مثلاً بین آثار دبوسی و نقاشی‌های مونه)، یا اگر از یکی از مثال‌های خود ویتگنشتاین بهره بگیریم، میان آثار برامس و شعر کلر (درس‌گفتارها، ص. ۳۲، پانوشت). این مقایسه می‌تواند با چیزی غیر هنری نیز صورت بگیرد ــ همچنان که خانم الگار یکی از دگره‌های اینگما[۸] اثر الگار[۹] را با نحوه‌ی خارج شدن یک دوست از اتاق مقایسه کرد، یا همان طور که ای. ام. فورستر، موومان سوم سمفونی پنجم بتهوون را با «جنی که به آرامی بر فراز کیهان قدم می‌زند» مقایسه کرد که با «میان‌پرده‌ای از رقص فیل‌ها» همراه می‌شود (فصل پنجم هاوردز اند[۱۰]).

نفی این که فهم موسیقی مبتنی بر داشتن یک یا چند تجربه است، با پذیرش این مطلب که داشتن تجربیات خاص بخشی از لذت یا ارج‌شناسی موسیقی است سازگار است (ن.ک.: برگه‌ها، بند ۱۶۹): سوزش در ستون فقرات به هنگام اوج گرفتن اورتوری از روسینی، یا احساس شعف در طول

رکوئیم موتزارت. با این حال، گرچه چنین رویکردی به موسیقی، این نفی و این پذیرش، کاملاً خاص خود مباحث ویتگنشتاین در باب تجربه، فهم و معنا در آثار متأخر او است، عباراتی وجود دارند که رویکردی متفاوت را پیشنهاد می‌کنند. به‌عنوان مثال او در بند ۱۶۵ برگه‌ها می‌نویسد: «فهم موسیقی نه یک احساس است و نه مجموعه‌ای از احساسات. با این حال، تا آنجا که این مفهوم از فهمیدن، خویشاوندی‌هایی با سایر مفاهیم ناظر به تجربه دارد، تجربه نامیدن آن درست است. می‌گوییم «این قطعه را این‌بار کاملاً متفاوت تجربه کردم» ولی این بیان فقط برای کسی حاکی از «ماوقع» است که در دنیای مفهومی خاصی که متعلق به این موقعیت‌هاست، زندگی می‌کند.» می‌خواهم به‌منظور بیان مطلبی در خصوص این «دنیای مفهومی خاص»، آنچه را که ویتگنشتاین در باب تجربه‌ی معنای یک واژه می‌گوید به‌اختصار به بررسی بگذارم. از این طریق می‌توان [علاوه بر موارد مذکور] خصوصیت دیگری از شباهت میان فهم یک جمله و فهم یک تم موسیقایی را آشکار کرد.

ویتگنشتاین ذیل عنوان «تجربه‌ی معنای واژه»[11]، گستره‌ی متنوعی از پدیده‌ها را گرد هم می‌آورد که همه‌ی آنها به واکنش‌ها و نگرش‌های ما به کاربرد زبان مربوط می‌شوند. در اینجا سه مثال می‌آوریم:

۱. گاه ممکن است چنین احساس کنیم که واژه‌ای آشنا صرفاً نشانه‌ای دلبخواه نیست (کتاب **قهوه‌ای**، ص. ۱۷۰)، بلکه فقط واژه‌ای است که ــ به‌قول معروف ــ «با معنایش جور است». یکی از موقعیت‌هایی که احتمالاً در آن چنین احساسی به ما دست می‌دهد، زمانی است که واژه‌ی جدیدی را به جای واژه‌ای آشنا به کار می‌بریم (ن.ک.: پژوهش‌های فلسفی، ص. ۲۱۴). این امر به کرات در خوانش رمان پرتقال کوکی[12] اثر آنتونی برجس[13]، رخ می‌دهد. اگر واژه‌ی litso به جای «چهره» و واژه‌ی goloss به جای «صدا» به کار رود، آنگاه سخن گفتن از کسی که litsoای تمسخرآمیز به خود می‌گیرد و با golossای بلند و غرورآمیز حرف می‌زند، غیر عادی به نظر می‌رسد، چرا که این واژگان جدید هنوز معانی‌شان را «به خود نگرفته‌اند.»

۲. موقعیت دیگری که براساس آن می‌توانید تجربه‌ای از معنای واژه داشته باشید هنگامی است که واژه‌ی آشنا را آن‌قدر تکرار می‌کنید تا این که مثل یک صوت محض احساس می‌شود و تقریباً به واژه‌ای بی‌معنا تبدیل می‌شود (پژوهش‌ها، ص. ۲۱۴)، مانند ماهی بینوایی که از آب بیرون افتاده است. در صورتی که اگر آن را به آب بیندازیم، یعنی واژه را دوباره در بافتی روزمره به کار ببریم، به نظر می‌رسد که هماهنگ می‌شود و جزء طبیعی‌ای می‌شود از محیطش. چنین می‌نماید که واژه در این موقعیت، صورت محققی می‌شود از معنایش (پژوهش‌ها، ص. ۲۱۸).

۳. ویتگنشتاین همچنین به بازی گفتن واژه‌ای مبهم برای خود اشاره می‌کند، که در آن نخست از واژه یک معنا را منظور کنیم و دفعه‌ی بعد معنایی دیگر، و تصورمان این باشد که هربار واژه به‌طور متفاوتی احساس می‌شود. واژه‌ی «شیر» را به زبان آوریم و منظورمان نوشیدنی سفیدرنگ باشد؛ دیگر بار «شیر!» و منظورمان حضور جانداری قوی‌هیکل باشد (پژوهش‌ها، ص. ۲۱۵). غیر از آن که تلفظ آن دو متفاوت است، به نظر می‌رسد که احساس متفاوتی هم هر بار به وجود می‌آید: معنای

واژه را ما به‌طرز متفاوتی تجربه می‌کنیم.

با این تفاسیر، چگونه باید این تجربه‌های ناظر به معنای واژگان را فهمید؟ یک پاسخ این است: نه به شیوه‌ای که ویلیام جیمز آن را می‌فهمد. برای نمونه، ویلیام جیمز در اثرش، مبادی روان‌شناسی[۱۴]، بر این اعتقاد است که هیچ «واژه‌ای در یک جمله‌ی فهم‌شده، به‌صورت صوت صرف وارد آگاهی نمی‌شود. ما هنگام عبور واژه، معنایش را حس می‌کنیم...» (ص. ۲۸۱). مراد جیمز، هر واژه‌ای در جمله است. او می‌گوید: «در گفتار انسانی، هیچ حرف ربط یا اضافه، عبارت قیدی، شکل نحوی یا آهنگ صدایی وجود ندارد که به‌نحوی ازانحاء بیان‌گر گونه‌ای رابطه ــ که حضورش را برای لحظه‌ای عملاً میان ابژه‌های بزرگ‌تر اندیشه‌مان حس کنیم ــ نباشد ... ما باید به احساسی از و، احساسی از اگر، احساسی از اما و احساسی از به‌واسطه‌ی اشاره کنیم، درست به‌همان سادگی که احساسی از آبی یا احساسی از سرما را به زبان می‌آوریم» (صص. ۲۴۶-۲۴۵). به‌هر حال، چنین نیست که ما هنگام شنیدن و فهم یک جمله، تمام این احساسات را داشته باشیم. به‌منظور بیان این که تجربه‌کردن معنای یک واژه شبیه چیست، به توصیف موقعیت‌های خاص و ویژه‌ای پرداختم (ن.ک.: پژوهش‌ها، ص. ۱۸۲) که در آن موقعیت‌ها معمولاً چنین تجربیاتی داریم. ویتگنشتاین ضمن ارائه‌ی دیدگاهش در باب بازی مرادکردن یک واژه‌ی مبهم ابتدا به یک مفهوم و سپس به مفهومی دیگر، سؤال می‌کند: «اگر با دقتی بسیار بالا متوجه شوم که من اکنون این، و آنگاه آن تجربه از واژه را دارم، آیا این در عین حال به من نشان نمی‌دهد که اغلب هیچ تجربه‌ای از آن واژه در حین سخن گفتن ندارم؟» (پژوهش‌ها، صص. ۱۶-۲۱۵). پاسخ، آشکارا «آری» است. این ادعا که ما به هنگام به‌کار بردن و فهمیدن زبان همواره تجربیاتی از معانی واژگان نداریم، مسلماً نحوه‌ی دیگر تأکید گذاردن بر این مطلب است که فهم، یک تجربه نیست. این البته به رأی در این‌باره نیز منجر می‌شود که می‌توان شخصی را تصور کرد که کورمعناست و با آن که زبان را به کار می‌گیرد و می‌فهمد قادر به تجربه‌ی معنای واژگان نیست (برگه‌ها، بند ۱۸۳)، و این نیز حاکی از آن است که می‌توان نژادی از افراد را به تصور آورد که کورمعنایند (ن.ک.: برگه‌ها، بند ۱۴۵؛ پژوهش‌ها، بند ۵۳۰). بعداً به این رأی بازخواهم گشت.

ویتگنشتاین، کمک زیادی به شرح مفهوم تجربه‌ی معنای واژه در قسمت ششم بخش دوم پژوهش‌ها نمی‌کند. مثالی که او مورد بررسی قرار می‌دهد، یعنی احساس اگر، طنین بحث ویلیام جیمز را به خاطر می‌آورد. ویتگنشتاین اظهار می‌دارد که «احساس اگر، احساسی نیست که واژه‌ی «اگر» را همراهی می‌کند» (پژوهش‌ها، ص. ۱۸۲). این سخن به نتیجه‌ای بیش از انکار این مدعا می‌انجامد که به هنگام کاربرد «اگر»، همواره احساس اگر نیز وجود دارد. حتی در آن موقعیت‌هایی هم که ما احساس اگر را داریم، آن احساس کاربرد این واژه را همراهی نمی‌کند. چرا که همراه می‌تواند بدون حضور آنچه که آن را همراهی می‌کند، وجود داشته باشد؛ درست همان‌طور که یک پیانیست و خواننده می‌توانند قبل از آن که با هم ترانه‌ای را اجرا کنند، جداگانه تمرین کنند. اما زمانی که واژه‌ی «اگر» به کار برده نمی‌شود، احساس اگر نیز رخ نمی‌دهد. در واقع چندان روشن نیست که چگونه

ادعایی مخالف این را می‌توانیم بفهمیم. با استفاده از یکی از مثال‌های ویتگنشتاین، چه می‌توانیم گفت اگر فردی را بیابیم که ضمن صحبت از چگونگی احساس واژگان نزد خود، به ما بگوید که او به هنگام به‌کار بردن واژه‌ی «اما» احساس اگر را داشته است؟ (همان). اگر ما بتوانیم ثابت کنیم که این فرد واژه‌های «اگر» و «اما» را به همان معنایی که ما به کار می‌بریم به کار می‌برد، آنگاه احتمالاً مایلیم با گفتن این که آن فرد درباره‌ی آنچه ما سخن می‌گوییم سخن نمی‌گوید، واکنش نشان دهیم. نکته‌ی مورد نظر ویتگنشتاین، چنان که من می‌فهمم، این است که یک احساس را تنها زمانی می‌توان احساس اگر دانست که در زمینه‌ی (بافت) واژه‌ی «اگر» واقع شده باشد، این احساس را مستقل از کاربرد آن واژه نمی‌توان شناسایی کرد. این نکته احتمالاً از این جهت نیز مورد تأیید قرار می‌گیرد که به هنگام کاربرد واژه‌ی «اگر» در زمینه‌های متنوع ــ به‌عنوان مثال، «هنگامی که تأکید اصلی جمله بر آن است و هنگامی که بر کلمه‌ی مجاور آن است» (ن.ک.: پژوهش‌ها، ص. ۱۸۲) ــ مایلیم بگوییم که بیش از یک احساس اگر وجود دارد. بدین ترتیب: «من می‌روم اگر جونز بیاید.»، «من نمی روم اگر جونز بیاید.»

ویتگنشتاین پیشنهاد می‌کند که احساس «اگر» را بهتر است با احساس ویژه‌ای که یک عبارت موسیقایی به ما می‌دهد مقایسه کنیم (همان). مثالی که او در اختیار می‌گذارد احساسی است که با گفتن «اینجا انگار نتیجه‌ای دارد گرفته می‌شود» توصیف می‌شود. از نظر من ممکن است شما این بیان را به‌منظور توصیف احساساتی به‌کار ببرید که هنگام شنیدن تعدادی قطعات موسیقی متنوع ــ که در هیچ جمله‌ی موسیقایی به خصوصی مشترک نیستند ــ به شما دست می‌دهد. شاید در این باره بهتر است گفته شود که درست همان‌طور که بیش از یک احساس «اگر» وجود دارد، بیش از یک «احساس نتیجه‌گیری» نیز موجود است. با این حال اگر احساسی را که یک جمله‌ی موسیقایی به‌خصوص به ما می‌دهد در نظر بگیریم، با آن که آن جمله را می‌توان بدون داشتن آن احساس نواخت اما به نظر می‌رسد که مانند احساس «اگر»، نمی‌توان بدون نواخته‌شدن آن جمله‌ی موسیقایی، واجد آن احساس بود. این احساس، نواخته‌شدن موسیقی را همراهی نمی‌کند؛ زیرا نحوه‌ی اجرای موسیقی است که هویت این احساس را تعیین می‌کند.

می‌خواهم به‌منظور وارسی بیشتر شباهت میان تجربه‌ی معنای یک واژه و احساس ویژه‌ای که یک جمله‌ی موسیقایی به ما می‌دهد، به همان نکته‌ای که پیش‌تر بدان اشاره کردم بازگردم: این که می‌توانیم نژادی از افراد را تصور کنیم که قادر به تجربه‌ی معنای واژگان نیستند. زبان این افراد چگونه زبانی خواهد بود؟ از نظر ویتگنشتاین، در کاربرد این زبان «تأثری که از نشانه می‌گیریم، نقشی بازی نمی‌کند» (برگه‌ها، بند ۱۴۵) یا همان‌طور که در جای دیگری تقریر می‌دارد، زبانی خواهد بود که «در کاربردش روح واژگان نقشی بازی نمی‌کند» (پژوهش‌ها، بند ۵۳۰). تفاوت میان آنها و ما، در شیوه‌ای که ما «واژگان را برمی‌گزینیم و ارزش می‌نهیم» آفتابی می‌شود (پژوهش‌ها، ص. ۲۱۸). به‌عنوان مثال، ممکن است افراد کورمعنا هیچ مخالفتی با تغییرات دلبخواهی در املای واژگان (ن.ک.: برگه‌ها، بند ۱۸۴) یا با تغییر دادن هرروزه و نظام‌مند واژگان (برگه‌ها، بند ۱۸۴) نداشته

باشند. ویتگنشتاین بر این رأی است که داستان[15] به این زبان نوشته نمی‌شود (برگه‌ها، بند ۱۴۵) و دلیل آن شاید این باشد که نوشتن و گفتن داستان به چگونه گفتن چیزی ــ درست به‌همان اندازه‌ی چه باید گفتن ــ ارتباط پیدا می‌کند. به هر روی، اگر این درست باشد پس مطمئناً نمی‌توان در قالب چنین زبانی شعر نوشت. چرا که می‌توان گفت در اینجا شما به احساسی نسبت به واژگان نیاز دارید. به‌عبارت دیگر، نگارش و فهم شعر مستلزم همان چیزی است که کورمعنا فاقد آن است: مثلاً احساس نسبت به واژه‌ی مناسب، یعنی این احساس که این واژه بهترین یا تنها واژه‌ی ممکن است که در این نقطه از شعر می‌تواند به کار برده شود؛ و نیز توانایی خوانش با احساس شعر، یعنی خوانش شعر به‌نحوی که گویی هر واژه از معنای خود پر شده است. بگذارید نقش تجربه‌ی معنای واژه در شعر را با سطرهایی از شعر افسون‌شده‌ی برگ‌های سیبیل[16]، اثر جرارد منلی هاپکینز، نشان دهم:

Earnest, earthless, equal, attuneable, vaulty, voluminous,...
stupendous
Evening strains to be time's vast, womb-of-all, home-of-all,
hearse-of-all night.[17]

اف. آر. لیویس، در اثرش تحت عنوان جهت‌های جدید در شعر انگلیسی[18]، در خصوص این چند سطر چنین اظهار نظر می‌کند:

> این شعر با حرکت غروب به اعماق شب آغاز می‌شود. او به ما صرفاً نمی‌گوید که غروب «خود را می‌کشد»، بلکه ما کشیده شدن غروب به سمت شب را احساس می‌کنیم، در حالی که با حرکت و جنبش خود همه چیز را در برگرفته ــ توالی هم‌صامتی، هم‌مصوتی و قافیه. این توالی با شکل‌گیری معنا در زنجیره‌ی صفت‌ها پیوند دارد، و قابل تمیز از آن نیست: غروب در ابتدا به‌طرز دلپذیری متین، آرام، صفابخش و جمعیت خاطر آورنده است، سپس از تسکین‌بخشی آن کاسته و ناخوشایندتر می‌شود و در پایان به سیاهی شب می‌انجامد.

به نظر من، احساس کشیده‌شدن غروب در این بخش از شعر هاپکینز، حدوداً همان تجربه‌ی معنای واژه‌ی strain است. اما همان‌طور که لیویس اشاره می‌کند، وقوع این احساس مستقل از دانستن معانی صفات در توالی‌ای که strain در آن ظاهر می‌شود، و نیز مستقل از بازشناسی رابطه‌های هم‌صامتی، هم‌مصوتی و قافیه ــ که میان این واژگان برقرار است ــ نیست. در حقیقت می‌خواهم بگویم که تجربه‌ی معنای strain در این سطرها، بخشی از فهم آنهاست. اگر کسی احساس evening straining را از دست بدهد فهم شعر را از دست داده است، مثلاً او نمی‌گوید که استفاده از واژه‌ی دیگری به جای strain معنای[19] این سطور را به هم می‌ریزد، بلکه از آن فراتر، یکی از معیارهایی که شخص این سطور را فهم کرده ــ یعنی نحوه‌ی خوانش وی از آنها ــ در عین حال معیاری است برای این که او معنای واژه‌ی strain را تجربه کرده است؛ تجربه به‌مفهوم خوانش

واژه چنان که گویی از معنایش پر شده است.

مطلب مشابهی را می‌توان درخصوص فهم موسیقی اظهار کرد. در حین گوش دادن به یک جمله‌ی موسیقایی به‌خصوص، داشتن احساس «اینجا انگار نتیجه‌ای دارد گرفته می‌شود»، بخشی از فهم موسیقی است. علاوه بر این، شیوه‌ای که شما این موسیقی را به‌طرز گویایی با احساس می‌نوازید، معیاری است برای داشتن این احساس و نیز فهم موسیقی. به‌عنوان مثال پولونز[20] در لامبل ماژور، اثر شوپن، را در نظر بگیرید (اپوس، ۵۳). پایان آن متشکل است از کرشندوی فوری آکوردهای بالارونده، سپس یک سکوت و بعد چهار آکورد در تمپوی پولونزی قطعه. مدت‌ها احساس‌ام این بود که این پایان اشتباه است: نمی‌توانستم بفهمم که چرا قطعه در اوج کرشندو پایان نمی‌پذیرد؛ و چهار آکورد پایانی، افزوده‌ای بیهوده به نظر می‌رسید. اما اکنون من این آکوردها را به‌عنوان نتیجه‌گیری می‌شنوم ــ نه نتیجه‌گیری به‌مفهوم ویتگنشتاینی آن، بلکه به‌معنای حل‌کردن یا جمع‌وجور کردن آنچه قبلاً ارائه شده است: من رابطه‌ی پایان را با بقیه‌ی این قطعه‌ی موسیقی درک کرده‌ام. دیگر آن چهار آکورد به جای آن که پرت یا چسبیده به پایان قطعه به نظر برسند، یک‌پارچه و بخشی از کل به گوش می‌آیند. در نحوه‌ی شنیدن یا تجربه‌ی من از این قطعه‌ی موسیقی تغییری رخ داده است که در عین حال تحولی در فهم من از آن قطعه نیز محسوب می‌شود. اگر می‌توانستم پیانو بنوازم فکر می‌کنم اکنون این قطعه را به‌نحو متفاوتی می‌نواختم (ن.ک.: پژوهش‌ها، ص. ۱۹۷).

در فهم سرشت این تجربه‌ی موسیقی، درک این نکته که دو چیز جاری در جان من وجود ندارند ــ چنان که در گذشته داشتند ــ واجد اهمیت است (ن.ک.: درس‌گفتارها، ص. ۱۴، بند ۱۶): شنیدن موسیقی و به‌کارگیری مفهومی همچون «نتیجه‌گیری»، چرا که میان شنیدن این که این نتیجه‌گیری است و شنیدن این به‌مثابه نتیجه‌گیری تفاوت وجود دارد. بنابراین اگر من برای کسی توضیح دهم که چگونه پایان این قطعه‌ی موسیقی به بقیه‌ی آن مرتبط است، احتمالاً او ــ اگر با قطعه آشنا باشد ــ به هنگام شنیدنش قادر به بازشناسی پایان خواهد بود. از آنجا که او می‌داند که این پایان، نتیجه‌گیری است می‌تواند با شنیدن این قطعه‌ی موسیقی آن را در مقام نتیجه‌گیری شناسایی کند. او می‌شنود که آن نتیجه‌گیری است، اما نتیجه‌گیری را نمی‌شنود. او چیزی بیش از ارتباط گذرای پایان موسیقی با آنچه قبلاً آمده را نمی‌شنود: آن را در ارتباط مضمونی‌اش نمی‌شنود، آن را به‌منزله‌ی نتیجه‌گیری از قطعه نمی‌شنود. از نظر من تفاوت این دو قابل مقایسه با تشخیص یک قطعه‌ی موسیقی به‌عنوان دگره (واریاسیون) است، چرا که به شما گفته‌اند این یک دگره است و دارید آن تم اصلی را در درون دگره می‌شنوید.

در این صورت چگونه فرد از شنیدن[21] به سوی شنیدن به‌مثابه[22] گذر می‌کند؟ بیش از فراهم کردن قیاس، کار دیگری نمی‌توان کرد. یک قیاس ممکن، قیاس با تجربه‌ی معنای واژه است. زیرا یکی از راه‌های توصیف این که به‌هنگام تجربه‌ی معنای واژه چه بر شما می‌رود، آن است که بگویید شما معنا را تبدیل به بخشی از تجربه‌ی شنیدن‌تان کرده‌اید یا این که شما واژه را از رهگذر معنایش

تجربه می‌کنید. به‌طریق مشابه، شنیدن قطعه‌ی موسیقی به‌مثابه نتیجه‌گیری، تبدیل مفهوم نتیجه‌گیری به بخشی از تجربه‌ی آن قطعه است: شنیدن آن موسیقی از خلال مفهوم یا از خلال معنای واژه‌ی «نتیجه‌گیری». این مسلماً قیاسی دیگر است، البته قیاسی که می‌توان آن را شرح داد. در عکس‌برداری سیاه و سفید از منظره‌ها، این اشکال وجود دارد که غالباً اشکال و صور ابرها در نگاتیو ظاهر نمی‌شوند. این اشکال را می‌توان یا با انداختن یک نگاتیو ــ که بر روی آن ابر ثبت شده ــ به روی نگاتیو منظره‌ی مذکور به هنگام چاپ برطرف ساخت که مانند شنیدن موسیقی و بازشناسی‌اش به‌عنوان نتیجه‌گیری است، یا با قرار دادن فیلتری بر روی لنز دوربین در هنگام عکاسی. در این صورت، ابرها هم بر روی نگاتیو ثبت می‌شوند که شبیه به شنیدن موسیقی به‌مثابه نتیجه‌گیری است.

اکنون بر آنم تا سرانجام به قیاس اصلی میان فهم جمله و فهم تم موسیقایی و به‌خصوص گزاره‌ی مربوط به آن در کتاب **قهوه‌ای** بازگردم. آنجا ویتگنشتاین بر این نکته تأکید می‌کند که چنین قیاسی برای تلاش در جهت بی‌اثر ساختن آن چیزی است که او «تصویری که شخص مایل است از فهم یک جمله بسازد ...» می‌نامد، «چرا که از این منظر فهم یک جمله به واقعیتی خارج از آن اشاره دارد. حال آن که ممکن است کسی بگوید فهم یک جمله به‌معنای دسترسی به محتوای آن است، و محتوای جمله در درون آن است» (کتاب **قهوه‌ای**، ص. ۱۶۷). قائل شدن به این که محتوای جمله داخل همان جمله است به این معناست که محتوا را نمی‌توان در قالب جمله‌ی دیگری مشخص کرد. واضح است که اغلب می‌توانیم منظورمان از یک جمله‌ی معین را با ارائه‌ی جمله‌ای دیگر شرح دهیم. فکر می‌کنم ویتگنشتاین در اینجا می‌خواهد بگوید که در حالی که من به‌تعبیری مطمئناً یک چیز را در قالب واژگان متفاوتی گفته‌ام، به‌تعبیری دیگر، چیز متفاوتی را با استفاده از واژگان متفاوتی گفته‌ام. بنابراین وقتی سخن بر سر پرسش از معنای جملات آشنای روزمره است، ویتگنشتاین قائل بدان است که پاسخ مناسب در بسیاری موارد باید این باشد: «منظورشان همان است که می‌گویند.» (برگه‌ها، بند ۴؛ گرامر فلسفی، بند ۱۳؛ پژوهش‌های فلسفی، بند ۵۰۲). فهم این جمله مبتنی بر پذیرش کاربرد یا به‌کارگیری این واژگان در این ترکیب، و در این موقعیت‌هاست. این مسئله خصوصاً درمورد شعر صادق است. گاه نمی‌توان برای یک شعر یا جمله‌ای خاص در یک شعر، مفهومی در قالب نثر مهیا کرد. با این حال اگر بتوان چنین کاری انجام داد ما این معنا را جایگزین مناسب آن شعر نمی‌دانیم. این نکته با بیرون کشیدن اطلاعات از سندی اداری فرق می‌کند: یک دلیل آن است که با آن که شما از آنچه یک شعر می‌گوید مطلع‌اید، خواندنش را تکرار می‌کنید، در حالی که درمورد سندی اداری فقط زمانی به آن بازمی‌گردید که بخواهید مطمئن شوید که چکیده‌ی شما از آن درست است یا نه.

درمورد موسیقی هم همین‌طور است. اگر شما توفیق بیابید آنچه یک قطعه‌ی موسیقی می‌گوید یا منظور آن را در قالب واژگان یا تصاویر بریزید ــ که بعید است ــ اینها جای موسیقی را نمی‌گیرند. ویتگنشتاین در تعبیر مذکور درپژوهش‌ها از قیاس فهم جمله با فهم تم موسیقایی عنوان می‌کند که

به‌منظور «تبیین» این که یک قطعه‌ی موسیقی اساساً درباره‌ی چیست، تنها می‌تواند آن را با چیز دیگری که همان ریتم یا همان الگو را دارد مقایسه کند (پژوهش‌ها، بند ۵۲۷). این همان امکانی است که پیش‌تر بدان اشاره کردم. اما این صرفاً یک مقایسه است: این یکی جای آن دیگری را نمی‌گیرد. همان‌طور که ویتگنشتاین در درس‌گفتارهایی در باب زیبایی‌شناسی در سال ۱۹۳۸ می‌گوید: «من در تحسین از یک منوئه، نمی‌توانم بگویم: آن یکی را در نظر بگیرید، مثل همین است.» و او تأکید می‌کند: «همین نیست» (درس‌گفتارها، ص. ۳۴). همین نیست و نمی‌تواند باشد چرا که آنچه می‌گوید و بیان می‌کند یا آنچه منظور دارد نتیجه‌ی این نت‌هایی است که به این نحو خاص در کنار هم جمع یا تنظیم شده‌اند، درست همان‌طور که آنچه سطری از شعر می‌گوید یا منظور دارد، تنها از طریق «این واژگان در این جایگاه» گفته و بیان می‌شود (پژوهش‌ها، بند ۵۳۱). از این رو، فهم یک تم موسیقایی مبتنی خواهد بود بر پی بردن به روابط درونی میان «اجزای» آن و درک سهم هر یک نسبت به کل.

این تلاش در جهت پرتو افکندن بر آنچه منظور کتاب **قهوه‌ای** از این ایده است که فهم تم موسیقایی به واقعیتی خارج از آن اشاره ندارد، در مواجهه با بند ۱۷۵ برگه‌ها با بن‌بست مواجه می‌شود. ویتگنشتاین می‌پرسد: «آیا این تم موسیقایی به چیزی بیرون از خود اشاره ندارد؟» و پاسخ می‌دهد: «چرا، دارد!» با این حال، منظور ویتگنشتاین از گفتن این که این تم موسیقایی به بیرون از خود اشاره دارد آن است که «تأثیری که بر من می‌گذارد با چیزهای واقع در محیطش مرتبط است ــ مثلاً با زبان ما و لحن آن و لذا با کل حوزه‌ی بازی‌های زبانی ما.» یکی از مثال‌هایی که او می‌آورد سخن گفتن درباره‌ی پاره‌ای از یک اثر موسیقی است: «اینجا انگار دارد نتیجه‌ای گرفته می‌شود»، و او می‌گوید که بیان چنین جمله‌ای «مستلزم آشنایی با نتایج است...» مثال دیگر من شنیدن روابط میان ارکستر و پیانو در موومان دوم کنسرتوی شماره‌ی چهار برای پیانو اثر بتهوون (در سل ماژور) است، به‌عنوان گفت‌وگویی که در آن ترش‌رویی و بدخلقی، مورد مؤاخذه‌ی واژگانی ملایم و عظمتی آرام قرار می‌گیرد و مغلوب آن می‌شود. گوش دادن به موسیقی به این نحو، مستلزم آشنایی با مکالمات و زندگی خانوادگی است. (فرانک اکانر داستانی دارد[۲۳] که در آن، این [قیاس] را به خودش برمی‌گرداند، آنجا که وی مکالمه‌ی سه زن را به صورت روابط میان ویولن، ویولا، ویولنسل در یک تریو[۲۴]ی نوعی توصیف می‌کند.)

بنابراین، تعبیر «به خارج از خود اشاره دارد» در برگه‌ها، مفهومی متفاوت از کتاب **قهوه‌ای** دارد. به نظر من، مفهوم آن در برگه‌ها را می‌توان با گفتن این که فهم تم موسیقایی با وجوه دیگر زندگی انسانی هم‌پوشانی دارد یا از آن وجوه جدا نیست، درک و اخذ کرد. این مطلبی است که من در این نوشته بر آن تأکید نکرده‌ام، و با این حال ویتگنشتاین در درس‌گفتارهایش درباره‌ی زیبایی‌شناسی در سال ۱۹۳۸، درباره‌ی آن بسیار سخن می‌گوید (درس‌گفتارها، ص. ۸، بند ۲۵ و ۲۶)؛ و این همان‌طور که انتظار داریم با التفات به مطالبی است که در باب درهم‌تنیدگی فهم ما از زبان و فعالیت‌های اجتماعی‌مان و شکل‌های زندگی‌مان بیان می‌کند.

## پی‌نوشت‌ها:

1. Lewis, P.B. "Wittgenstein on Words and Music," *British Journal of Aesthetics*. Earlier versions of this paper were read at the University of Edinburgh; University College, Cardiff; and an Open University Summer School at the University of York.

2. Von Wright, G.H. "Biographical sketch", in N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein, A Memoir* (London: OUP, 1966), p. 6.

3. Drury, M.O.C. "Contribution to A Symposium: Assessments of the Man and the Philosopher", in K.T. Fann (ed.), *Ludwig Wittgenstein: The Man and His Philosophy* (New York, 1967) pp. 67-8.

شواهدی دیگر از علاقه‌ی ویتگنشتاین به موسیقی را می‌توان در منابع زیر یافت:

Engelmann, P. *Letters From Ludwig Wittgenstein* (Oxford, 1967), pp. 89-90; L. Wittgenstein, L. *Letters to Russell, Keynes, and Moore*, ed., H.G. von Wright (Oxford, 1974), pp. 180, 182; A. Janik & S. Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (London, 1973), p. 175.

۴. در نقل قول‌های مربوط به پژوهش‌ها و برگه‌ها از ترجمه‌های آقایان فریدون فاطمی و مالک حسینی‌استفاده کرده‌ام. ـ م.

۵. برای بحث‌های مستقیم درمورد موسیقی، به‌ویژه ر.ک.:

– Wittgenstein, L. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed., C. Barrett, (Oxford, 1966), and *L. Wittgenstein*, Zettel, ed. G.E. Anscombe and G.H. von Wright (Oxford, 1967), pp. 156-175.

۶. درمورد وجوه قیاس با چهرها، برای مثال ر.ک.:

*Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.1221; *Philosophical Grammar*, pp. 117-8, 394; BB pp. 168-9; 178; 80; PI 167,171,583; p. 181; Z 255, 518.

7. Notes of Wittgenstein's lectures on aesthetics at Cambridge in 1933 were made by G.E. Moore and originally published in *Mind*, Vol. LXIV, 1955; and reprinted in G.E. Moore, *Philosophical Papers* (London, 1959), pp. 312-17.

8. *Enigma Variations*

9. Elgar

10. *Howards End*

۱۱. برای کسب تجربه درمورد معنای یک واژه، ر.ک.:

*PI*, pp. 181-3; 214-17; also BB, pp. 78-9; Z 177-85.

12. *A Clockwork Orange*

13. Anthony Burgess

14. W. James, *Principles of Psychology*, vol. I (London, 1890).

15. fiction

16. *Spelt from Sibyl's Leaves*

۱۷. قاطع، آن‌سری، همسان و دم‌ساز، گنبدگون، گشاده...

شگرف

غروب، کشان‌کشان خود را می‌کشد تا شب گسترده‌ی زمان شود

بطنی برای همه، خانه‌ای از آن همه، و گورستانی از برای همه.

18. F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry* (Peregrine Books, 1963), p. 149.

19. On this use of 'meaning' see pages 11-12.

۲۰. Polonaise، نوعی حرکت موزون ملایم لهستانی که در قرن نوزدهم متداول بود و موسیقی مناسب آن حرکت. ـ م.

21. hearing that

22. hearing as

23. O'Connor, F. "Music When Soft Voices Die", in *Collection Three* (Macmillan & Co. Ltd. 1969).

۲۴. trio، قطعه‌ای که برای سه ساز نوشته می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی