غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، ۱ – ۲۰

نگریستن از منظری سرمدی
در باب زیبایی‌شناسی از منظر ویتگنشتاینِ متقدم

مجتبی اعتمادی‌نیا*

چکیده

زیبایی‌شناسی و به طور کلی امر رازآمیز نقشی اساسی در فلسفهٔ متقدم ویتگنشتاین دارد. مبتنی بر این نظرگاه زیبایی‌شناسانه، زیبایی‌شناسی شیوه‌ای برای «بیان» امر رازآلود و نحوهٔ واقع‌بودگی واقعیت‌هاست. بر این اساس، اثر هنری شیئی است که از **وجهی سرمدی** بدان نگریسته شده است. مبتنی بر نظرگاه زیبایی‌شناسانهٔ ویتگنشتاین متقدم، ما هنگامی که اشیا را از این منظر مورد توجه قرار می‌دهیم، با به فراموشی سپردنِ کاربردها و سود و زیان‌های روزمره، آن‌ها را از این‌که اموری واقع در جهان به شمار آیند تعالی می‌بخشیم و آن‌ها را در چهارچوبِ **کلی کرانمند** همراه با حیرت و اعجابی ممدوح به نظاره می‌نشینیم. اثرِ هنری شیء را در روابط ضروری‌اش با سایر چیزها می‌نمایاند و این نگاه به شیء از «منظری درست» است.

اگر، آن‌گونه که ویتگنشتاین متقدم عقیده داشت، گزاره‌های اخلاقی از آن رو که ناظر به ارزش مطلقی خارج از جهان‌اند «بی‌معنا» به شمار می‌آیند و تربیت اخلاقی جز از ره‌گذر بیان مصادیق و نمونه‌ها تحقق نمی‌یابد، هنر در این میان حکایت‌گر بهترین نمونه‌هاست.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، امر رازآلود، منظر سرمدی، امر ناگفتنی.

۱. مقدمه

لودویگ ویتگنشتاین (۱۸۸۹–۱۹۵۱)، فیلسوف بلندآوازه و دقیق‌النظرِ اتریشی، که یکی از

* دانشجوی دکتری فلسفه تطبیقی، دانشگاه علامه طباطبایی etemadinia@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۳۰

برجسته‌ترین فیلسوفان تأثیرگذار سدهٔ بیستم به شمار می‌رود، در دو دورهٔ فکری خود با تأسیس دو مبنای فلسفی متفاوت، افق‌های تازه‌ای در فلسفهٔ تحلیلی، فلسفهٔ زبان و زیبایی‌شناسی دوران جدید گشوده است.

مبانی فکری متفاوت ویتگنشتاین متقدم و متأخر سبب شده است تا، در هریک از زمینه‌های پیش‌گفته، برخی مباحث در بسترهایی کاملاً دیگرگون جریان یابد، اما با وجود این، به زعم برخی از شارحان، هم‌چنان می‌توان ارتباط‌های شایان تأملی را میان برخی موضوعات مشترک مطرح‌شده در منظومهٔ فکری ویتگنشتاین متقدم و متأخر پی گرفت. این نوشتار، که به طور خاص به بررسی زیبایی‌شناسی از منظر ویتگنشتاین متقدم معطوف است، ضمن بررسی اهمیت، جای‌گاه و چیستی موضوع، در نهایت، امکان وجود نوعی نظرگاه مشترک در باب زیبایی‌شناسی را در اندیشهٔ ویتگنشتاین متقدم و متأخر محل تأمل و توجه قرار می‌دهد.

۲. نقش و اهمیت زیبایی‌شناسی در ادوار فکری ویتگنشتاین

برخی از شارحان و مفسران ویتگنشتاین، بر اساس پاره‌ای از شواهد موجود در آثار و زندگی وی، بر آن‌اند که بر خلاف تصور رایج در باب نقش هنر و زیبایی‌شناسی در منظومهٔ فکری ویتگنشتاین، که نقشی حاشیه‌ای برای آن قائل است، دقت نظرهای زیبایی‌شناسانه همواره در کانون توجه وی قرار داشته است و نقطه‌ای محوری در فلسفهٔ وی به شمار می‌رود (Szabados, 2004).

اسناد و مدارک بر جای مانده نشان می‌دهد که موسیقی، معماری، مجسمه‌سازی و ادبیات همواره در زمرهٔ برجسته‌ترین علایق ویتگنشتاین قرار داشته است. اصلی‌ترین شواهد دال بر این امر به‌ترتیب در اجرای آوازهایی از شوبرت (Schubert)، طراحی خانه‌ای برای خواهرش مارگارت (Margarete) در سال ۱۹۲۶، ساخت تندیس نیم‌تنهٔ دروبیل (drobil) و نگارش خودزندگی‌نامه‌ای ناظر به رویدادهای مربوط به سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۷ قابل پی‌گیری است. علاوه بر این، او در خلال آثارش مدام به مثال‌هایی مرتبط با هنر اشاره می‌کند. *فرهنگ و ارزش* (شامل مجموعه یادداشت‌های پراکنده‌ای که پس از مرگ وی در قالب اثری منسجم گردآوری شده است) یکی از برجسته‌ترین این نمونه‌هاست که حاوی مثال‌های فراوان مرتبط با هنر، به‌ویژه موسیقی، است. حتی عمل خیرخواهانهٔ مشهور ویتگنشتاین دربارهٔ انفاق بخش زیادی از ارثیهٔ پدری‌اش نیز رنگ و بوی هنری داشت، چرا که او به لودویگ فون‌فیکر

(Ludwig Von Ficker, 1880-1967)، ناشر استرالیای‌الاصل *رسالهٔ منطقی ـ فلسفی* (*Tracatatus Logico-Philisophicus*) توصیه کرده بود که این مبلغ میان هنرمندانِ نیازمند اتریشی شامل نقاشان، نویسندگان و شاعران تقسیم شود (Wittgenstein, 1979).

نقش و اهمیت زیبایی‌شناسی در اندیشهٔ ویتگنشتاین و جای‌گاه هنرمندان و شاعران در این میان به حدی است که او عقیده داشت هیچ فیلسوفی تا به حال به مسائل گمشدهٔ جهان اندیشهٔ غربی نزدیک نشده است و فقط هنرمندان و شاعرانی مانند بتهوون (Beethoven) و شاید تا حدودی گوته با آن‌ها مواجهه یافته‌اند و شاید نیچه در این میان استثنا است که گویی به این مسائل تقرب جسته است (Wittgenstein, 1998a: 11).

شواهد نشان می‌دهد تا اواخر عمر نیز پرسش‌های زیبایی‌شناختی هم‌چنان در کانون توجه ویتگنشتاین قرار داشته است؛ به نحوی که او مواجه با این‌گونه پرسش‌ها را، بر خلاف پرسش‌های علمی، تأمل‌برانگیز یافته و آن‌ها را مایهٔ دل‌مشغولی خود دانسته است. وی در یکی از یادداشت‌های سال ۱۹۴۹ می‌نویسد:

> پرسش‌های علمی ممکن است توجه مرا به خود جلب کنند، اما آن‌ها هرگز واقعاً مرا درگیر نمی‌کنند. فقط پرسش‌های مفهومی (conceptual) و زیبایی‌شناختی چنین تأثیری بر من دارند. در اصل، حل مسائل علمی مرا تکان نمی‌دهد، لکن آن پرسش‌های دیگر چنین نیستند (Wittgenstein, 1998a: 91).

موارد پیش‌گفته نشان می‌دهد که ویتگنشتاین همواره، از منظری زیبایی‌شناختی، دغدغه‌های فلسفی خود را محل توجه قرار داده و تفکر فلسفی اصیل را نوعی عمل هنرمندانه تلقی کرده است که به متعالی‌ترین دل‌مشغولی‌های بشری اهتمام می‌ورزد.

به اعتقاد برخی از متتبعان، دیدگاه‌های ویتگنشتاین در باب هنر فرق چندانی با رویکردهای قرن بیستمی در این باره ندارد و، در این میان، باورهای او بسیار به زیبایی‌شناسی ایده‌آلیست‌های مطلق شباهت دارد که، بر اساس آن، هنر شکلی از بیان[1] و اثر هنری وحدتی سازمند تلقی می‌شود (تیلمن، ۱۳۸۲: ۱٤٤). هم‌چنین، به زعم برخی دیگر از پژوهش‌گران، اظهار نظرهای ویتگنشتاین متقدم در باب زیبایی‌شناسی، بیش از آن‌که در باب هنر اهمیت داشته باشد، در فهم عرفان وی مؤثر است (Glock, 1996: 32). اما چنان‌که مباحث پیش رو نشان خواهد داد، در عین حال که ممکن است نظرگاه زیبایی‌شناسانهٔ ویتگنشتاین ارتباط وثیقی با رویکردهای عرفانی مستتر در *رساله* داشته باشد، هم‌چنان می‌توان آن را چونان نظریه‌ای مستقل در باب هنر محل بحث و بررسی قرار داد.

۳. زیبایی‌شناسی در *رساله*

چنان‌که برخی از شارحان ویتگنشتاین یادآور شده‌اند، زیبایی‌شناسی و به طور کلی امر رازآمیز نقشی اساسی در فلسفهٔ متقدم او دارد. با وجود این، در *رسالهٔ منطقی ـ فلسفی* که اصلی‌ترین اثر دورهٔ فکری نخست او به شمار می‌آید، فقط یک‌بار بـه زیبـایی‌شناسـی (ästhetik) اشـاره شده که، طی آن، از مساوقت زیبایی‌شناسی با اخلاق سخن به میان آمده است؛

> واضح است که اخلاق را نمی‌توان به لفظ آورد.
> اخلاق، متعالی (transcendental) است.
> اخلاق و زیبایی‌شناسی یک‌سان و مشابه‌اند (Wittgenstein , 2001: 6/ 421).

با نظر به عبارت متقدم و متأخر این بند از *رساله* که به اعتقاد برخی رد پای ایـده‌آلیسـم استعلاییِ (transcendental idealism) شوپنهاور را در آن می‌توان شناسـایی کـرد (Glack, 1996: 31)، می‌توان دریافت که، به زعم ویتگنشتاین، اخلاق و زیباشناسی هـر دو، از آن رو که در پی بیان امری متعالی[۲] و برتر از واقعیت‌های جهان‌اند، ناگفتنی و البتـه در عـین حـال مطلق‌اند، زیرا چنان‌چه ناظر به واقعیت‌های نسبی باشند، درون جهان مأوا خواهند گرفت و لاجرم گفتنی خواهند بود، حال آن‌که چنین نیست و این هر دو ناظر به حقیقتـی خـارج از جهان‌اند. اما در این موضع از *رساله* در باب این‌که چگونه اخلاق و زیبایی‌شناسی نـاظر بـه حقیقتی واحدند سخنی به میان نمی‌آید.

عبارات ویتگنشتاین در این بند از *رساله* که گویی از ایجازی مخل رنج مـی‌بـرد، بـدون مراجعه به عباراتی روشن‌گر از *یادداشت‌ها* در این باره و نیـز سـایر آثـار او، هـم‌چنـان در هاله‌ای از ابهام قرار خواهد داشت. چنان‌که در ادامه خواهد آمد، مراجعـه بـه عبـارت‌هـای توضیحی ناظر به این بند از *رساله* در *یادداشت‌ها*، چیستی اثر هنری، رابطهٔ میـان اخـلاق و زیبایی‌شناسی و نگاه هنرمندانه به جهان را با جزئیات بیش‌تری توصیف می‌کند.

۴. چیستی اثر هنری

شارحان ویتگنشتاین کوشیده‌اند عبارت مبهم *رساله* در بـاب مسـاوقت و معنـای اخـلاق و زیبایی‌شناسی را با بهره‌گیری از سایر آثار دورهٔ متقدم ویتگنشـتاین، بـه‌ویـژه *یادداشـت‌هـا*، توضیح دهند. او در یکی از یادداشت‌های خود در اکتبر ۱۹۱۶ می‌نویسد: «اثر هنـری شـیئی است که از منظر سرمدی (sub space aetenitatis) نگریسته می‌شود؛ و حیات نیک جهـانی

است که از منظر سرمدی نگریسته می‌شود. این پیوند میان هنر و اخلاق است» (Wittgenstein, 1998b: 7/10/16).

او هم‌چنین در ادامه تصریح می‌کند:

> شیوهٔ متعارف نظر به اشیا آن‌ها را چنان‌که در میانشان قرار دارد می‌بیند، [حال آن‌که] نگاه، از منظر سرمدی، آن‌ها را از بیرون می‌نگرد.
>
> از این طریق است که اشیا، واجد تمامیت جهان به عنوان پس‌زمینه [خود] هستند.
>
> آیا از این روست که گویی، در این نگاه، شیء، به جای آن‌که در مکان و زمان نگریسته شود، **هم‌راه با** مکان و زمان دیده می‌شود؟
>
> هر چیز، کل جهان منطقی را تغییر می‌دهد، چنان‌که گویی کل فضای منطقی را.
>
> ... چیزی که از منظر سرمدی نگریسته می‌شود چیزی است که همواره با تمامیت فضای منطقی دیده می‌شود (ibid).

نگاه از منظر سرمدی که مفهومی اسپینوزایی است[۳] به معنای دیدن یک شیء در روابط منطقی و ضروری‌اش با هر چیز دیگر است. این را فهم ذات و حقیقت یک چیز باید به شمار آورد (تیلمن، ۱۳۸۲: ۱۱۳). در *رساله* می‌خوانیم: «نظر کردن به جهان از منظر سرمدی، نظر کردن به آن به مثابهٔ یک کل است؛ کلی کران‌مند» (Wittgenstein, 2001: 6/45).

بر این اساس، اثر هنری شیء را در روابط ضروری‌اش با سایر چیزها می‌نمایاند و این نگاه به شیء از «منظر درست»[۴] است. به نظر می‌رسد، در فلسفهٔ متقدم ویتگنشتاین، هنر تبلور نوعی نگاه یا در معرض نمایش گذاردن (نشان دادن) نوعی نظرگاه است که می‌کوشد، با برکندن اشیا از بستر واقعیت‌های جهان، آن‌ها را از منظری سرمدی به نظاره بنشیند. هنگامی که اشیا و واقعیت‌های جهان از ره‌گذر چنین نگاهی ارتقا می‌یابند، واجد ارزش زیبایی‌شناسانه می‌شوند.

هنگامی که ما شیئی را به مثابهٔ اثری هنری مد نظر قرار می‌دهیم، در واقع از شیوهٔ متداول مشاهدهٔ آن شیء فراغت یافته، کاربرد روزمرهٔ آن را به فراموشی سپرده و از وجه سرمدی به آن نظر می‌کنیم. در نگریستن به شیوهٔ متداول، اشیا فقط پدیده‌هایی **در جهان** به شمار می‌روند که، به قدر کاربردشان در برآوردن خواسته‌ها و انتظارات ما، محل توجه واقع می‌شوند.

«بدون هنر، شیء قطعه‌ای از طبیعت است، همانند هر قطعهٔ دیگر» (Wittgenstein, 1998a: 7).

اما نگاه هنرمندانه به پدیده‌ها آن‌ها را از «در جهان بودن» تعالی می‌بخشد و منظری دیگرگون از آن‌ها را فراسوی ناظران می‌گستراند و تمامیت و یک‌پارچگی آن‌ها را به مخاطبان نشان می‌دهد. شاید بتوان گفت از این منظر، اشیا و پدیده‌های جهان، در هماهنگی و سازواری با کل، حیاتی دوباره و متفاوت می‌یابند و از این ره‌گذر، با ایجاد عالمی جدید، موقعیتی برای درک مسئله‌های به‌ظاهر حل‌نشدنی حیات فراهم می‌آید.[۵] ویتگنشتاین حتی در اواخر عمر و در دورهٔ دوم فکری خود نیز تمامیت و یک‌پارچگی را هم‌چنان عناصر قوام‌بخش هنر و زیبایی تلقی می‌کرد. او در یکی از یادداشت‌های مربوط به ۱۹٤۸ می‌نویسد: «زیبایی شکلی ستاره‌مانند، شاید ستاره‌ای شش‌وجهی، ضایع می‌شود، اگر ما آن را چنان متقارن نسبت به محوری معین بنگریم» (ibid: 81).

به این ترتیب، در این میان، نقش هنرمند بسیار سرنوشت ساز خواهد بود، زیرا اوست که، با کشف شیوهٔ درست نگاه به اشیای جزئی، آن‌ها را از این‌که صرفاً قطعه‌ای از طبیعت و جهان به شمار آیند ارتقا می‌بخشد؛ و «طعامی معنوی»[۶] برای مخاطبان فراهم می‌آورد؛ «فقط هنرمند می‌تواند شیء جزئی (individual thing) را چنان بنمایاند که نزد ما به مثابهٔ اثری هنری نمایان شود» (ibid: 6).

۵. کارکرد اثر هنری

زندگی سعادت‌مندانه غایت زندگی مطلوب ویتگنشتاین است و هنر ابزاری است برای تحقق این جهان. اثر هنری، از آن رو که تصویرگر کلیّت جهان است، بازنمایاندهٔ معنای آن به شمار می‌رود و از این حیث با اخلاق نیز قرابت می‌یابد. به عبارت دیگر، اگر اخلاق نظریه‌ای است مبین کیفیتِ زیستن آدمی در مسیر وصول به سعادت و نحوهٔ نگریستن او به جهانی که فی‌نفسه تغییرپذیر نیست و فقط ارادهٔ اخلاقی مرزهای آن را جابه‌جا می‌کند، درون‌مایهٔ نگاه هنرمندانه به اشیا نیز متکفل تأمین چنین مقصودی است (Zemach, 1966: 373-374). ویتگنشتاین در این باره می‌نویسد:

> آیا درون‌مایهٔ شیوهٔ هنرمندانهٔ نظر به اشیا این است که جهان را با چشمی سعادت‌مند (happy eye) بنگرد؟
>
> زندگی، دشواری است، هنر شادکامی.
>
> ... سرانجامِ هنر، زیبایی است.
>
> و [امر] زیبا آن چیزی است که سعادت می‌آفریند (Wittgenstein, 1998b: 20.10.16, 21.10.16).

در نظرگاه زیبایی شناسانه، شیء مبدل به جهان «من فلسفی» یا «سوژهٔ متافیزیکی»[۷] می‌شود؛ جهانی که من، مرز آن (و نه بخشی از آن) به شمار می‌رود. «من فلسفی» به مثابهٔ مرز جهان، با نگریستن از وجه سرمدی، تغییر می‌کند و این تغییر مرزهای جهانی را که جهان من است تغییر خواهد داد (عابدینی‌فرد، ۱۳۸۹: ۵۳).

ویتگنشتاین اثر هنری را، از آن رو که واجد نوعی وحدت اندام‌وار (organic) است، روزنه‌ای رو به حقیقت و یا شاید امر رازآلود (mystical) می‌داند که گویی آدمیان، با نگاه‌های غیر هنری و گاه علمی به این‌گونه آثار، آن روزنه را مسدود می‌کنند؛ «فرد، در تلاش برای پر کردن شکافی که در وحدت اندام‌وار اثر هنری نمایان است، از کاه استفاده می‌کند، اما برای ساکت کردن وجدان خود **بهترین** کاه را به کار می‌گیرد» (Wittgenstein, 1998a: 5-6).

وی در یکی از یادداشت‌های مربوط به سال ۱۹۳۰ اظهار می‌کند که زندگی شایان ملاحظه زندگی‌ای است که با نگاهی هنری و از منظری خاص زیسته شود. ما هنگامی زندگی شایان ملاحظه‌ای داریم که زندگی را به مثابهٔ اثر هنری خداوند می‌بینیم؛ گویی در این وضعیت واجد نگاهی کل‌نگرانه به زندگی هستیم؛ اما ما همواره نمی‌توانیم چنین زندگی کنیم و، در این میان، هنرمندان به یاری ما می‌شتابند تا، با آثار هنری خود، امور جزئی را به گونه‌ای به ما بنمایانند که اثری هنری به شمار آیند. این آثار ما را به چشم‌اندازی درست رهنمون می‌شوند تا شوق‌مندانه طبیعت و واقعیت‌هایش را نظاره کنیم (ibid: 6-7)؛ گویی هنگامی که هنرمندانه به واقعیت‌های زندگی نظر می‌کنیم، اشیا و واقعیت‌ها را تعالی می‌بخشیم یا آن‌که خودمان ارتقا می‌یابیم و، بر فراز جهان و از چشم‌انداز سرمدیت، واقعیت‌ها را نظاره می‌کنیم.

شیء هنری، از این ره‌گذر که تأملات زیبایی‌شناسانه ما را برمی‌انگیزد، بالمآل به افزایش حیرت و شگفتی در باب شیء هنری و و نیز کل جهان می‌انجامد. از منظر ویتگنشتاین، نگاه‌های علمی به پدیده‌ها و واقعیت‌های جهان، چه بسا، مدت‌هاست این حیرت را از ما ربوده و ما را به خواب غفلتی عمیق فرو برده است؛ «انسان‌ها، و شاید ملت‌ها، باید برای حیرت کردن بیدار شوند. علم شیوه‌ای است که آن‌ها را برای خوابی دوباره مشایعت می‌کند» (ibid: 7).

به تعبیر برخی از ویتگنشتاین‌پژوهان، آن‌گاه که آدمی با امر رازآلود یعنی «بودنِ جهان» مواجه می‌شود، دچار حیرت و اعجابی می‌شود که هنر و اخلاق، بیان و ترجمان این

مواجههٔ حیرت‌انگیزند؛ بیانی که واقع‌بودگی (factuality) واقعیت‌های جهان یعنی همان ارادهٔ خداوند را بر ما آشکار می‌سازد (Zemach, 1966: 375).

به این ترتیب، در منظومهٔ فکری ویتگنشتاین متقدم، اثر هنری کارکردی تذکاری و یقظه‌آور می‌یابد که، با یادآوریِ روش درست مشاهدهٔ پدیده‌های جهان، آدمی را از روزمرگی و میان‌مایگی برمی‌کشد و جهان را به مثابهٔ اثر هنری خداوند به حقیقتی حیرت‌انگیز و اعجاب‌آور بدل می‌کند که هر لحظه آدمی را به رفعت و تعالی فرامی‌خواند.

۶. هنر به مثابهٔ امری ناگفتنی و نشان‌دادنی

«در حقیقت، چیزهایی وجود دارد که به لفظ نمی‌آید؛ آن‌ها خود را به نمایش می‌گذارند: آن‌ها امر رازآلودند» (Wittgenstein, 2001: 6/522).

به نظر می‌رسد اصلی‌ترین مقصد ویتگنشتاین در *رساله* تعیین مرز قلمرو امور گفتنی و نشان‌دادنی یا امور اندیشیدنی با نااندیشیدنی است. او خود در پیش‌گفتار این اثر می‌نویسد:

> ... هدف این کتاب تعیین مرزی برای اندیشه است یا ترجیحاً نه برای اندیشه، بلکه برای بیان آن: چه آن‌که، به منظور تعیین مرزی برای اندیشه، ما می‌بایست هر دو سوی این مرز را اندیشیدنی بیابیم (یعنی می‌بایست بتوانیم، دربارهٔ آن‌چه نمی‌تواند اندیشیده شود، بیندیشیم.) از این رو، این مرز فقط در زبان می‌تواند کشیده شود و آن‌چه در آن سوی مرز واقع می‌شود به‌سادگی بی‌معنا خواهد بود (Wittgenstein, 2001: 3-4).

در منظومهٔ فکری ویتگنشتاین متقدم، معنا یگانه موقوف ساختار گزاره است که می‌بایست تصویرگر وضعی ممکن از امور (possible state of affairs) باشد. این تصویرگری امری مستقل از صحت و سقم گزاره است. وجود صورت تصویری (pictorial form) شرط لازم و کافی این تصویرگری است. بر این اساس، اگر گزاره‌ای معنی‌دار باشد، نشان می‌دهد یا می‌نمایاند که موقعیتی ممکن و یا وضعیتی از امور واقعی چگونه است. به زعم ویتگنشتاین متقدم، گزاره‌ها توان بیان فراواقعیت‌های تجربی را ندارند. به این ترتیب، از منظر وی، تلاش برای توصیف زیبایی‌شناسانه و رازآلود اشیا مواجهه با مرزهای زبان را در پی خواهد داشت که هنر به مثابهٔ امری ناگفتنی در این میان رخ می‌نماید. او در یکی از یادداشت‌های خود در این باره می‌نویسد: «... در هر صورت، این ویژگی علم است که هیچ تم موسیقیایی نمی‌تواند در آن وجود داشته باشد» (Wittgenstein, 1998b: 29.5.15).

بر مبنای نظر ویتگنشتاین متقدم، به کار بستن مفاهیم «درست» و «غلط» در حوزهٔ اخلاق، دین و زیبایی‌شناسی، کاربردی متفاوت از حوزه‌های معطوف به امور واقع دارد. گزاره‌های ناظر به امور ارزشی نظیر موارد پیش‌گفته، همانند گزاره‌های فلسفی، ما را در مشاهدهٔ درست جهان یاری می‌کنند. آن‌ها، در راستای تحقق این هدف، مرزهای زبان را درمی‌نوردند و لاجرم به گزاره‌هایی بی‌معنا (nonsensical) بدل می‌شوند (Barrett, 1991: 20). گویی درستی و یا نادرستی این گزاره‌ها را باید با نقشی که در مشاهدهٔ درست جهان ایفا می‌کنند سنجید.

البته، در این میان نباید از نظر دور داشت که به گزاره‌های ارزشی نظیر گزاره‌های اخلاقی و زیبایی‌شناسانه نمی‌توان همانند گزاره‌های فلسفی و متافیزیکی نگاهی نردبانی داشت.[۸] در خلال گزاره‌های قسم نخست، مخاطب، از آن‌چه بیان می‌شود، آن‌چه را که گفته نمی‌شود درمی‌یابد. تلاش برای بیان ناگفتنی‌ها همواره محکوم به شکست است.

به این ترتیب، زبانی که خاص بیان علمی است و در محدودهٔ علم تجربی محصور است توان ابراز گزاره‌های زیبایی‌شناسانه را نخواهد داشت. از این رو، موسیقی و به تبع آن هنر امری نشان‌دادنی و متفاوت با بیان تجربی علمی است که ساحت معنادار زبان را به خود اختصاص داده است. در این میان، هنرمند، با تأملات زیبایی‌شناسانهٔ خود در باب اشیا، بی آن‌که به زبان متناسب برای بیان پدیده‌های تجربی تمسک جوید، موجباتی فراهم می‌آورد تا ما آن‌ها را از منظری خاص (سرمدی) به نظاره بنشینیم. به عبارت دیگر، هنرمند به واسطهٔ اثر هنری به اشیا اشاره می‌کند و آن‌ها را به نحوی دیگرگون به ما نشان می‌دهد.

بر این اساس، وظیفهٔ اخلاق‌گرا و یا منتقد هنری ابراز احساسات خود دربارهٔ رفتارها و اشیا نیست، بلکه آن‌ها در پی نشان دادن آن رفتار و یا شیء، به نحوی خاص، هستند. گزاره‌هایی که از این ره‌گذر حاصل می‌آید وضعیتی متفاوت با گزاره‌های ناظر به عالم واقع دارد. آن‌ها، به جای آن‌که چیزی دربارهٔ عالم واقع بیان کنند، جهان، کنش و یا یک شیء را به نحوی خاص و درست به مخاطبان خود می‌نمایانند و از این طریق، به شیوه‌ای خاص و متفاوت با گزاره‌های ناظر به امور واقع، معنای خود را انتقال می‌دهند (Barrett, 1991: 25).

علاوه بر این، ویتگنشتاین عقیده داشت هنر بیان معجزهٔ طبیعت است (Wittgenstein, 1998a: 64) و امر معجزه‌آسا هیچ‌گاه در چهارچوب‌های زبانی محصور نمی‌شود و ناگزیر سخن گفتن دربارهٔ آن به گزاره‌هایی بی‌معنا بدل خواهد شد (Wittgenstein, 2001: 6/ 522). این تقریری دیگر از کیفیت بی‌معنایی گزاره‌های زیبایی‌شناسانه است که مرزهای زبان را در پی بیان ارزش مطلق درمی‌نوردد.

۷. ارتباط میان اخلاق و زیبایی‌شناسی

به اعتقاد برخی از ویتگنشتاین‌پژوهان، مساوقت و این‌همانی اخلاق و زیبایی‌شناسی در *رساله* را باید به معنای شباهت و ارتباطی وثیق انگاشت (تیلمن، ۱۳۸۲: ۹۹–۱۰۰). چه آن‌که، به‌وضوح، تشخیص تفاوت‌هایی میان این دو کار چندان دشواری نیست و همین امر، این‌همانی را به مخاطره خواهد افکند. از این رو، مساوقت را باید به معنای رابطهٔ عمیق و ارتباط تنگاتنگ در نظر گرفت. ویتگنشتاین، خود، در یکی از سخنرانی‌های سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ در باب **ارتباط** اخلاق و زیبایی‌شناسی تصریح می‌کند: «عملاً هر آن‌چه دربارهٔ [امر] «زیبا» بر زبان آورم، به شیوه‌ای کمی متفاوت دربارهٔ [امر] نیک [نیز] به کار می‌رود» (Moore, 1965: 276).

گلاک بر آن است که مساوقت اخلاق و زیبایی‌شناسی در *رساله* حکایت از آن دارد که اولاً، همانند منطق و اخلاق، زیباشناسی نیز ناظر به ماده واقعیت‌های این جهان نیست؛ ثانیاً، زیبایی‌شناسی نیز همانند اخلاق ناظر به ساحت متعالی ارزش‌هاست؛ و ثالثاً، اخلاق و زیبایی‌شناسی مبتنی بر تجربهٔ امر رازآمیز (یعنی بودن جهان و نه چگونگی آن) است که در این تجربه، جهان به مثابهٔ یک کل کران‌مند از بیرون نظاره می‌شود (Glack, 1996: 31).

چنان‌که گفته آمد، هنر از منظر فلسفهٔ نخست ویتگنشتاین شیوهٔ درست نگریستن به جهان را به ما نشان می‌دهد و، از این ره‌گذر، راه‌حلی برای مسئلهٔ زندگی به شمار می‌رود و آدمی را برای زیستن در جهانی سعادت‌آمیز رهنمون می‌شود. گویی اخلاق نیز در این میان، با نگاه کل‌نگرانه به جهان، زندگی را به اثری هنری برای آدمیان بدل می‌کند.

اخلاق و زیبایی‌شناسی، به عنوان دو حقیقت مطلق، در عین حال که هر دو متعلق به قلمرو امور ناگفتنی‌اند، هر دو نوعی نگرش به جهان و واقعیت‌های آن به شمار می‌روند. در این میان، هنر برترین راه‌کار به نمایش گذاردن ارزش‌های اخلاقی و راه‌حلی برای مسئلهٔ زندگی است (تیلمن، ۱۳۸۲: ۱۳۵–۱۳۶).

اخلاق و زیبایی‌شناسی را، از این حیث که هر دو در تغییر مرزهای جهان مؤثرند، نیز می‌توان هم‌افق دانست. همان‌گونه که اخلاق، با تغییر نگرش ما به جهان از ره‌گذر ارادهٔ اخلاقی، مرزهای آن را برای ما تغییر می‌دهد (Wittgenstein, 2001: 6/43) و در این وضعیت، بی آن‌که در عمل و واقعیت تغییری حاصل شود، معنای جهان دگرگون می‌شود، هنر نیز، با تزریق نگاهی خاص به طبیعت و پدیده‌های جهان، معنای آن را تغییر می‌دهد و از این ره‌گذر به تغییر مرزهای جهان منجر می‌شود.

علاوه بر این، چنان‌که اشاره شد، ویتگنشتاین متقدم اخلاق را امری مطلق و غیر نسبی می‌انگاشت که واجد ارزشی فی‌نفسه است؛ انگارهٔ مساوقت اخلاق و زیبایی‌شناسی ما را بر آن می‌دارد تا در باب هنر نیز به چنین باوری ملتزم باشیم. اگرچه ویتگنشتاین در آثار دورهٔ نخست خود مطلب چندانی در این باره ابراز نمی‌کند، این انگاره را باید لازمهٔ منطقی نظرگاه او در باب زیبایی‌شناسی و مساوقت آن با اخلاق تلقی کرد. با وجود این، در یکی از یادداشت‌های مربوط به ۱۹٤۷ در مجموعهٔ *فرهنگ و ارزش*، اثر هنری واجد ارزشی فی‌نفسه قلمداد می‌شود؛ «اثر هنری در پی انتقال **چیزی دیگر** نیست، بلکه صرفاً خود را منتقل می‌کند» (Wittgenstein, 1998a: 67).

این عبارت، در عین حال که می‌تواند در راستای انگارهٔ مطلق‌انگاری زیبایی‌شناسی تفسیر شود، از تداوم محسوس بخشی از اندیشه‌های زیبایی‌شناسانهٔ ویتگنشتاین متقدم در دورهٔ دوم فکری او حکایت دارد.

ویتگنشتاین، هنگامی که در سخنرانی‌های سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ بار دیگر انگارهٔ کل‌نگری در هنر را محل توجه قرار می‌دهد، تصریح می‌کند؛ «همهٔ آن‌چه زیبایی‌شناسی انجام می‌دهد "جلب توجه تو به سوی یک چیز است" تا "اشیا را در کنار یک‌دیگر قرار دهی"».

وی پس از این عبارت می‌افزاید که در اخلاق نیز استدلال این‌گونه است؛ به این معنا که، به جای استدلال به معنای متعارف آن، صرفاً باید نگاه خود را به نحوی خاص سامان داد (Moore, 1965: 278).

علاوه بر این موارد، همان‌گونه که اخلاق، با بسترسازی برای ایجاد زندگی‌ای سعادت‌مندانه، هم‌آوایی آدمی را با جهان به مثابهٔ یک کل تحقق می‌بخشد و توفیق نگریستن از منظری سرمدی و لبیک به ارادهٔ خداوند را برای انسان فراهم می‌آورد، هنر نیز، ضمن هماهنگ‌سازی انسان با کلیت جهان، همانند اخلاق، او را به شگفتی و حیرت در برابر وجود جهان وامی‌دارد. به تعبیر برخی از متتبعان، زیبایی‌شناسی و اخلاق را باید نظریه‌هایی راه‌گشا در ادراکِ «اکنون سرمدی» (eternal present) به شمار آورد (Zemach, 1966: 374).

۸. شباهت پژوهش‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی

در فلسفهٔ نخست ویتگنشتاین، گزاره‌های فلسفی، دینی و اخلاقی، از این حیث که همگی فاقد تصویرند، هم‌شأن بیان هنری انگاشته می‌شوند؛ اما، در این میان، ویتگنشتاین شباهت ویژه‌ای میان پژوهش‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی تشخیص می‌دهد که این شباهت ناشی از

نوع نگاه خاص وی به ماهیت پژوهش‌های فلسفی است. او در ۱۹۳۷ طی یادداشتی از «شباهت عجیب» (queer resemblance) پژوهش فلسفی با پژوهش زیبایی‌شناختی سخن به میان می‌آورد (Wittgenstein, 1998a: 29). وی هم‌چنین، در یکی از یادداشت‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳٤ خلاصهٔ دیدگاه فلسفی‌اش را در این جمله بیان می‌کند: «در واقع، فلسفه را صرفاً همان‌گونه باید نگاشت که یک شعر نوشته می‌شود» (Wittgenstein, 1998a: 28).

ویتگنشتاین بر آن است که ویژگی‌هایی چون توجه به تفرد و جزئیت، شباهت و تفاوت، پیش‌زمینه و پس‌زمینه و زمینه‌های فرهنگی و اقتصادی که از خصایص زیبایی‌شناسی به شمار می‌روند، در واقع، نوعی فلسفه‌ورزی‌اند (Szabados, 2004). علاوه بر این، او بر آن است که هنر و فلسفه هر دو از این حیث که سازندهٔ نوعی نظرگاه‌اند با یک‌دیگر مشابهت دارند. به زعم ویتگنشتاین، در زیبایی‌شناسی، اخلاق و فلسفه فرایند دلیل‌آوری (شبیه بازسازی یک صحنه در دادگاه) به این ترتیب است که، با ذکر نمونه‌ها و مصادیق، نظرگاهی خاص فرا روی دیگران گسترده می‌شود تا آن‌ها نیز بتوانند آن‌چه را ما می‌بینیم ببینند (Moore, 1965: 278).

بر این اساس، هنر و فلسفه هر دو نظرگاه تازه و مغفول واقع شده‌ای پیش روی ما می‌گسترند. هنرمند همانند فیلسوف به ما **نشان می‌دهد** چیزهایی را که فکر می‌کردیم می‌بینیم/ می‌دانیم، واقعاً نمی‌دیدیم/ نمی‌دانستیم. این **نشان دادن** و یا **آموختن**، لزوماً، اطلاعات تازه و از پیش ندانسته‌ای به ما نمی‌دهد.

به این ترتیب، آموختن لزوماً به معنای کسب اطلاعات تازه نیست. اثر هنری همانند یک اثر فلسفی می‌تواند، بی آن‌که اطلاعات تازه‌ای در اختیار ما قرار دهد، به ما بینش و بصیرتی ببخشد که پیش‌تر فاقد آن بودیم (آلن و تروی، ۱۳۸۹: ۱٤۱–۱٤۲).

۹. پی‌گیری انگارهٔ نشان‌دادنی بودنِ هنر در دورهٔ دوم فکری

به نظر می‌رسد، به رغم این‌که نوع التفات ویتگنشتاین به مقولهٔ هنر و امر زیبا در فلسفهٔ متأخر او تغییر می‌یابد[۹]، اهمیت نگاه زیبایی‌شناسانه و مدخلیت آن در نیل به زندگی سعادت‌مندانه و دست‌یابی به امر رازآلود و تحقق هدف زندگی هم‌چنان در کانون توجه او قرار دارد؛ برای نمونه، در یکی از یادداشت‌های مربوط به سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۳٤، ویتگنشتاین هم‌چنان به اصل نشان‌دادنی بودن هنر و ناگفتنی بودن آن باور دارد؛ «در هنر، دشوار است چیزی گفتن که، به اندازهٔ هیچ نگفتن، نیک باشد» (Wittgenstein, 1998a: 26).

در یکی از یادداشت‌های مربوط به سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹٤۰ باز هم انگارهٔ نشان‌دادنی بودن هنر تکرار می‌شود:

> ممکن است کسی بگوید: شکسپیر رقص شور انسانی را به **نمایش می‌گذارد**؛ به این دلیل می‌بایست عینی (objective) باشد؛ در غیر این صورت، چندان قادر نبود رقص شور انسانی را **به نمایش گذارد**، با این‌که شاید می‌توانست دربارهٔ آن سخن بگوید. اما او آن‌ها را در رقص به ما **نشان می‌دهد** نه به شیوه‌ای طبیعت‌گرایانه (این انگاره را از پاول انگلمان (Paul Engelman) اخذ کرده‌ام) (ibid: 42).

در یادداشتی مربوط به سال ۱۹٤۷ نیز، در بحث از این‌که هنر معجزهٔ طبیعت است، باز هم انگارهٔ نشان‌دادنی بودن هنر مد نظر قرار می‌گیرد؛ «ممکن است بگوییم: هنر، معجزهٔ طبیعت را برای ما **آشکار می‌کند**. هنر مبتنی بر **مفهوم** معجزهٔ طبیعت است. (شکوفه صرفاً می‌شکفد. چه چیز در این باره اعجاب‌انگیز است؟) می‌گوییم: نگاه کن چگونه می‌شکفد!» (ibid: 64).

عبارات بالا نشان می‌دهد که اگرچه در دوران پس از *رساله*، به‌تدریج، نظریهٔ تصویری معنا و انگارهٔ گفتنی ـ نشان‌دادنی در نگاه ویتگنشتاین رنگ می‌بازد و نظریهٔ «بازی زبانی» (language game) و «شباهت خانوادگی» (family resemblance) جای آن را می‌گیرد، گویی او هم‌چنان تا پایان عمر عقیده داشت که در هنر باید در پی تحقق امری نشان‌دادنی و ناگفتنی بود که سخن گفتن دربارهٔ آن ماهیت هنر را، که ناظر به نشان دادن معجزهٔ طبیعت است، به مخاطره خواهد افکند.

۱۰. نقش آرای زیبایی‌شناسانهٔ شوپنهاور در اندیشهٔ ویتگنشتاین متقدم

آشنایی ویتگنشتاین با آرای شوپنهاور تأثیر عمیقی بر اندیشه‌های او در باب زیبایی‌شناسی نهاده؛ به نحوی که می‌توان خطوط کلی اندیشه‌های ویتگنشتاین را در این باره کاملاً متأثر از شوپنهاور دانست. این نکته که از چشم ویتگنشتاین‌پژوهان نیز پنهان نمانده سبب شده است تا آن‌ها، در تشریح نظرگاه زیبایی‌شناسانهٔ وی، نیم‌نگاهی نیز به انگاره‌های بنیادین شوپنهاور در باب هنر و زیبایی‌شناسی داشته باشند (برای نمونه ← Zemach, 1966: 373).

شوپنهاور بر آن بود که برای رهایی از خواست یا اراده (will)، که ریشهٔ همهٔ رنج‌ها و شرور به شمار می‌رود، دو راه متصور است: نخست، طریق هنر و تعمق در آن؛ و دیگری، طریق ریاضت و پرهیز. از منظر شوپنهاور، هنگامی که ما بی‌تعلق به اشیای زیبا نظر می‌کنیم و

فقط ارزش هنری آن‌ها را مد نظر می‌آوریم، به طور موقت از سیطره و بندگی خواست و شهوات آزاد می‌شویم. شوپنهاور مبتنی بر این انگارهٔ افلاطونی عقیده داشت: هنرمندان می‌توانند، از ره‌گذر ادراک و مشاهدهٔ ایده‌ها و بیان و بازنمایی آن‌ها در اثر هنری، ما را لَختی از غوطه‌وری از شهوات رهایی بخشند و از این حیث به فیلسوفان تشبه جویند. بر اساس این نظریه، از ره‌گذر تأمل ناب در اشیا و استغراق در آن‌ها که توأم با به فراموشی سپردن خواست و اراده است، فهم حقیقت ایده‌ها امکان‌پذیر می‌شود (Schopenhauer, 1969: I:185) و هنر، در این میان، ابزاری است که این استغراق و آن فراموشی را به طور موقت محقق می‌سازد. شوپنهاور در *ذیل‌ها و حاشیه‌ها* (*Parerga and Paralipomena*) در این باره می‌نویسد: «در حین وقوع ادراکی زیبایی‌شناسانه، خواست، به این واسطه، کاملاً از آگاهی ناپدید می‌شود» (Schopenhauer, 1974: II: 415).

به این ترتیب، شوپنهاور بر آن است که، در کنار فلسفه، اثر هنریِ شایسته و اصیل نیز می‌تواند به حل مسئلهٔ وجود و درک ماهیت حقیقی و چیستی زندگی بینجامد (Schopenhauer, 1969: II: 406). در صورت تحقق چنین وضعیتی است که فرد به سوژه‌ای فارغ از اراده بدل می‌شود و شیء فی‌نفسه و عینیت جهان در پیش او نقاب از رخ می‌گشاید. از منظر شوپنهاور، در این حالت، گویی آدمی از خویشتن رسته است (Schopenhauer, 1969: I: 68).

چنان‌که گفته آمد، ویتگنشتاین نیز متأثر از چنین دیدگاهی عقیده داشت: نگاه هنرمندانه به اشیا، در عین حال که شیوهٔ درست نگاه کردن به آن‌هاست، نمایش‌دهندهٔ معنای زندگی و بازنمایانندهٔ ارزش‌های متعالی خارج از جهان (متناظر با شیء فی نفسه از منظر شوپنهاور) به شمار می‌رود.

همچنین، در تنها عبارت ناظر به زیبایی‌شناسی در *رساله* که از مساوقت اخلاق و زیبایی‌شناسی سخن می‌گوید، رد پای ایده‌آلیسم استعلایی شوپنهاور را می‌توان ملاحظه کرد. این مساوقت حکایت از آن دارد که اخلاق و زیبایی‌شناسی هر دو به مثابهٔ نوعی نگاه به جهان از منظری سعادت‌مند، با رویکردی رواقی، پذیرای واقعیت‌های جهان است. ویتگنشتاین در این باره با تأسی به شوپنهاور بر آن است که تأملات زیبایی‌شناسانه، از آن رو که آگاهی ما را لبریز از تصویری واحد (single image) می‌کند، موجب می‌شود تا از سیطرهٔ ارادهٔ آرزومندانه رهایی یابیم (Glock, 1996: 31-32).

به نظر می‌رسد تعیین‌کننده‌ترین مفهوم در زیبایی‌شناسی ویتگنشتاین متقدم، یعنی مفهوم

نگریستن از منظر سرمدی که مبتنی بر نگاهی کل‌نگرانه به پدیده‌های جهان تعریف شده است، نیز ارتباط وثیقی با تلقی شوپنهاور از هنر دارد که آن را موضوعی نمایان‌گر کل به شمار می‌آورد (تیلمن، ۱۳۸۲: ۱۵۵). شوپنهاور مفهوم سرمدیت (eternity) را در تلقی خود از زیبایی‌شناسی بسیار حائز اهمیت می‌شمرد. به زعم او، این‌که اشیای بی‌جان و به طور کلی هر شیءِ نقاشی‌شده را به نحوی تغییر شکل یافته و فراطبیعی مشاهده می‌کنیم، از آن روست که ما، در این وضعیت، دیگر آن‌ها را اشیائی در بستر سیال زمان و متصل به رشتهٔ ارتباطاتِ علّی و معلولی نمی‌بینیم و، در عوض، با فراغت یافتن از «سیلان سرمدی همهٔ اشیا» (eternal flux of all thing) در قلمرو سرمدیتی ساکت و خاموش قدم می‌نهیم. اشیا، در حالت فردیت، در چنبرهٔ زمان و «شرایط فهم» (condition of understanding) محصور و متعین‌اند، اما هنگامی که به واسطهٔ هنر بازنمایی می‌شوند، آن ارتباطات محصورکنندهٔ پیشین از میان می‌رود و فقط ایده‌های افلاطونی (که نمایان‌گر کلیت و ثبوت‌اند) بر جای می‌مانند (Schopenhauer, 1987: I: § 80). چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، ویتگنشتاین نیز متأثر از چنین نظریاتی عقیده داشت، هنگامی که ما اشیا را از بستر واقعیت‌های موجودِ جهان تعالی می‌بخشیم و از شیوهٔ مشاهدهٔ جزئی‌نگرانهٔ آن‌ها فراغت یافته، از وجهی سرمدی و هماهنگ با کل به آن‌ها نظر می‌کنیم، در حقیقت از منظری زیبایی‌شناسانه و «درست» آن‌ها را محل توجه قرار داده‌ایم و در این حالت با اثری هنری مواجه شده‌ایم.

شوپنهاور همچنین عقیده داشت که موسیقی به عنوان برترین نوع هنر (Schopenhauer, 1969: I: 256)، که نمایانندهٔ بی‌واسطهٔ خواست و ماهیت شیء فی نفسه است، به ما کمک می‌کند تا به شیوه‌ای غیر مفهومی حقیقت پنهان در حجاب پدیدارها را فراچنگ آوریم و ماهیتِ راستین وجود و زندگی را ادراک کنیم (ibid: II: 406). وی بر آن بود که اگر همهٔ آن‌چه را که موسیقی بی‌واسطهٔ مفاهیم بیان می‌کند، به‌درستی، با استفاده از مفاهیم بیان کنیم، به فلسفهٔ حقیقی دست خواهیم یافت. ویتگنشتاین نیز، هم‌افق با این اندیشه‌ها و به مقتضای محیط و فرهنگ خانوادگی، همواره موسیقی و شاعرانگی در کانون توجهاتش قرار داشت و تأمل در رابطهٔ میان پژوهش‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی «شباهتی عجیب» را بر او آشکار ساخته بود. وی هم‌چنین به‌صراحت اعلام کرده بود که «در واقع، فلسفه را همان‌گونه باید نگاشت که یک شعر نوشته می‌شود». او در یکی از یادداشت‌های مربوط به سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۰ در باب نقش تعلیمیِ هنرمندان و شاعران می‌نویسد: «مردم این روزها فکر می‌کنند دانشمندان آن‌جا

هستند تا به آن‌ها تعلیم دهند [و] شاعران، موسیقی‌دانان و ... آن‌ها را سرگرم کنند. هرگز به ذهنشان خطور نمی‌کند که گروه اخیر [نیز] چیزی برای آموختن به آن‌ها دارند» (Wittgenstein, 1998a: 42).

بررسی مقایسه‌ای میان اندیشه‌های زیبایی‌شناسانهٔ شوپنهاور و ویتگنشتاین نشان می‌دهد که هر دو، ضمن آن‌که هنر را واجد نقشی سرنوشت‌ساز در وصول به حقیقت و درک ماهیت واقعی جهان دانسته‌اند، فلسفهٔ واقعی را نیز شایستهٔ درون‌مایه‌ای زیبایی‌شناسانه تلقی کرده‌اند که، هم‌افق با هنر، چشم‌اندازی حقیقی و متعالی از جهان به نمایش می‌گذارد. در این میان، گویی فلسفه ترجمان معقول و ایده‌باورانهٔ نظرگاهی است که هنر در پی نشان دادن و اشاره کردن به آن است.

۱۱. نتیجه‌گیری

نظریهٔ تصویری معنا، که مرزی سرنوشت‌ساز میان قلمرو گفتنی‌ها و نشان‌دادنی‌ها می‌نهاد، موجب شد تا هنر در قلمرو نشان‌دادنی‌ها مأوا گیرد و گزاره‌های زیبایی‌شناسانه، از آن رو که تصویری تجربی از خود بر جای نمی‌گذارند، بی‌معنا تلقی شوند.

نگریستن از منظری سرمدی، که ویتگنشتاین آن را، با تأسی به اسپینوزا، ناظر به نگاهی کل‌نگرانه و «از چشم پرنده» به پدیده‌های جهان می‌انگاشت، درون‌مایهٔ اصلی نظریهٔ زیبایی‌شناسانهٔ ویتگنشتاین متقدم را شکل بخشید. بر اساس این نظرگاه زیبایی‌شناسانه که نگریستن از منظری سرمدی را لازمهٔ شکل‌گیری نگاه هنری تلقی می‌کرد، هنرمندان، با تعالی‌بخشی به اشیا و پدیده‌های جهان، اسلوب شایستهٔ مواجهه با جهان را که حیرتی ممدوح و لذت‌بخش را با خود به همراه می‌آورد به ما می‌آموزند. اگر، آن‌گونه که ویتگنشتاین متقدم عقیده داشت، گزاره‌های اخلاقی، از آن رو که ناظر به ارزش مطلقی خارج از جهان‌اند، بی‌معنا به شمار می‌آیند و تربیت اخلاقی جز از ره‌گذر بیان مصادیق و نمونه‌ها تحقق نمی‌یابد[۱۰]، هنر در این میان حکایت‌گر بهترین نمونه‌هاست.

با آن‌که نوع نگاه ویتگنشتاین به مقولهٔ معناداری، در دورهٔ دوم فکری او، تغییر می‌یابد و تمایز میان گفتنی و نشان‌دادنی دیگر محل توجه او واقع نمی‌شود، گویی نشان‌دادنی بودن هنر و اهمیت تردیدناپذیر آن در **تأمین سعادت بشری**، **دست‌یابی به امر رازآلود** و **برپایی جامعه‌ای اخلاقی** هم‌چنان در کانون توجه او قرار دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ویتگنشتاین، خود، در *یادداشت‌ها* می‌نویسد: «هنر نوعی بیان (expression) است. هنر خوب، بیان کامل است» (Wittgenstein, 1998b: 19.9.16). از منظر ویتگنشتاین متقدم، زیبایی‌شناسی «بیان» امر رازآلود و نحوهٔ واقع‌بودگی (factuality) واقعیت‌هاست. در این باره ← Zemach, 1966: 375.

۲. اخلاق و نیز به تبع آن زیبایی‌شناسی متعالی است، از آن رو که معنای جهان به شمار می‌رود. معنای جهان واقعیتی درون جهان نیست و ناگزیر بیرون از جهان باید در پی آن بود. در این باره ← Wittgenstein, 2001: 6/ 41.

۳. این اصطلاح از منظر اسپینوزا ناظر به نگرشی کل‌نگرانه است که از وابستگی و تعلق خاطر به زمان، مکان و واقعیت‌های جزئی مبراست. او در بخش دوم از کتاب *اخلاق* ذیل نتیجهٔ دوم قضیهٔ ٤٤ اظهار می‌کند: «طبیعتِ عقل چنان است که اشیا را ذیل شکلی از سرمدیت (sub quadam aetenitatis specie) ادراک می‌کند». وی آن‌گاه در توضیح این مفهوم یادآور می‌شود که ادراک سرمدی یا همان نگریستن از منظر سرمدی، ادراک اشیا به نحو ضروری (و نه ممکن) است که آن‌ها را چنان‌که در ذات خود هستند فهم می‌کند. ضرورت اشیا، عیناً، همان ضرورت ذات سرمدی خداوند است. در این باره ← Spinoza, 1994: II/ 125.

٤. ویتگنشتاین در *فرهنگ و ارزش* در یادداشتی مربوط به ۱۹۳۰ تصریح می‌کند که اثر هنری ما را وادار می‌کند تا از منظری درست (right perspective) به شیء بنگریم (Wittgenstein, 1998a: 7).

۵. سهراب سپهری نیز، در جغرافیای فرهنگی خودمان، همانند ویتگنشتاین فکر می‌کرد که ما باید از نگاه‌های روزمره و غیر هنرمندانه به زندگی و پدیده‌های آن فاصله بگیریم و به جهان و آن‌چه در آن است از منظری دیگر بنگریم؛ شاید به تعبیر ویتگنشتاین، از منظری سرمدی. سهراب خود بر آن بود که «روح من در جهت تازهٔ اشیا جاری است». برآنم که اگر ویتگنشتاین برخی از اشعار سهراب سپهری را می‌شنید، چه بسا آن‌ها را ترجمانِ دقیقی از نگاه زیبایی‌شناسانهٔ خود به زندگی می‌انگاشت. دو قطعهٔ زیر نمونه‌هایی از این موارد متعددند؛

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد
هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت
من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد

وقتی از پنجره می‌بینم حوری
ـ دختر بالغ همسایه ـ
پای کم‌یاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند
(سپهری، ۱۳۸۸: ۳۹۱–۳۹۲).

... من به آغاز زمین نزدیکم.
نبض گل‌ها را می‌گیرم.
آشنا هستم با، سرنوشتِ ترِ آب، عادت سبز درخت.
روح من در جهت تازهٔ اشیا جاری است.
...
من به سیبی خشنودم
و به بوییدن یک بوتهٔ بابونه.
من به یک آینه، یک بستگی پاک قناعت دارم.
من نمی‌خندم اگر بادکنک می‌ترکد.
و نمی‌خندم اگر فلسفه‌ای، ماه را نصف کند.
من صدای پَرِ بلدرچین را می‌شناسم،
رنگ‌های شکم هوبره را، اثر پای بز کوهی را.
...
چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید ...
(همان: ۲۸۷–۲۹۲)

٦. ویتگنشتاین در یکی از یادداشت‌های مربوط به سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۳٤ تلویحاً درون‌مایهٔ اثر هنری را «طعامی معنوی» (spiritual nourishment) می‌داند (Wittgenstein, 1998a: 27).

۷. ویتگنشتاین در *رساله* می‌نویسد:

سوژه به جهان تعلق ندارد: بلکه مرزی برای جهان به شمار می‌رود.
کجا در جهان می‌توان سوژه‌ای متافیزیکی را یافت؟
تو گویی که این دقیقاً مشابه مورد چشم و میدان بینایی است. اما واقعاً تو چشم را مشاهده نمی‌کنی.
و هیچ‌چیز در میدان بینایی به تو اجازه نمی‌دهد تا نتیجه بگیری که میدان بینایی با چشمی قابل رؤیت است (Wittgenstein, 2001: 5/632, 5/633).

او هم‌چنین در بند دیگری از این اثر می‌افزاید: «... آن‌چه من (self) را به فلسفه وارد می‌کند این واقعیت است که "جهان، جهان من است". "من فلسفی موجودی انسانی نیست"؛ نه کالبد انسانی و نه روان انسانی (human soul) که به روان‌شناسی مربوط است، بلکه من فلسفی سوژه‌ای متافیزیکی است؛ مرز جهان، نه بخشی از آن» (Wittgenstein, 2001: 5/ 641).

به این ترتیب، «سوژهٔ متافیزیکی» یا همان «منِ فلسفی» است که حدود جهان را تعیین می‌کند. نقطهٔ آغاز و پایان جهان در برابر من فلسفیِ موضوعیت خواهد داشت. در نقطهٔ مقابلِ «منِ فلسفی»، «منِ تجربی» قرار دارد که درون جهان است و فقط با امور واقع مرتبط است. به عبارت دیگر، جهان با مجموع امکان‌های منطقی‌اش موضوع «من فلسفی» است و شیء در وضع واقعش موضوع «من تجربی». نگاه «من فلسفی» در ساحت زبان گزاره‌های مهمل را به بار خواهد نشاند، حال آن‌که گزاره‌های معنادار همگی مرهون مواجهات «من تجربی» با اشیا در وضع واقعشان است.

۸. نگاه نردبانیِ ویتگنشتاین متقدم به گزاره‌های فلسفه و متافیزیک حکایت از آن دارد که این گزاره‌ها چگونه، بی‌آن‌که چیزی بگویند، به چیزی اشاره می‌کنند و آن را نشان می‌دهند. این گزاره‌ها نردبانی برای مشاهدهٔ درستِ جهان‌اند. در این باره ← Barrett, 1991: 16-17.

۹. نظرگاه و پرسش‌های اساسی ویتگنشتاین در باب هنر در دو دورهٔ فکری‌اش با یک‌دیگر متفاوت است. در دورهٔ نخست، ارتباط میان زیبایی‌شناسی و اخلاق و نشان‌دادنی بودن هر دو از مهم‌ترین دغدغه‌های وی در باب هنر به شمار می‌رود. اما از منظر ویتگنشتاین متأخر، مسئلهٔ اصلی در باب زیبایی‌شناسی، امکان وجود هستهٔ مشترکی در میان پدیده‌های زیباست. این مسئله با بهره‌گیری از نظریهٔ بازی‌های زبانی پاسخی منفی می‌یابد؛ به این ترتیب که «زیبایی»، در موقعیت‌ها و شرایط مختلف، معانی متفاوت و متنوعی را افاده خواهد کرد و، بر این اساس، نباید از وجود ذات مشترکی به نام «زیبایی» در میان پدیده‌های به اصطلاح زیبا سخن گفت.

۱۰. از منظر ویتگنشتاین متقدم، خیر، ارزش مطلق و به تبع آن اخلاق توصیف‌ناپذیرند و در این باره فقط می‌توانیم، با ذکر برخی مصادیق، تداعی‌گر معنای آن نزد کسانی باشیم که پیش‌تر تجربه‌ای از آن داشته‌اند. این انگاره درون‌مایهٔ اصلی «سخنرانی دربارهٔ اخلاق» است که ویتگنشتاین چندین‌بار حین سخنرانی آن را تکرار می‌کند. در این باره ← ویتگنشتاین، ۱۳۸۸: ۱۳–۲۵.

منابع

آلن، ریچارد و ملکم تروی (۱۳۸۹). *ویتگنشتاین، نظریه و هنر*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.

تیلمن، بی. آر. (۱۳۸۲). *ویتگنشتاین، اخلاق و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ بهزاد سبزی، تهران: حکمت.

سپهری، سهراب (۱۳۸۱). *هشت کتاب*، تهران: طهوری.

عابدینی‌فرد، مرتضی (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی ویتگنشتاین*، تهران: ققنوس.
ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۸۸). «سخنرانی دربارهٔ اخلاق»، در *دربارهٔ اخلاق و دین*، ترجمهٔ مالک حسینی و بابک عباسی، تهران: هرمس.

Barrett, Cyril (1991). *Wittgenstein on Ethics and Religious Belief*, Blackwell.

Glock, Hans-Johann (1996). *A Wittgenstein Dictionary* (*Blackwell Philosopher Dictionaries*), Oxford: Wiley-Blackwell.

Moore, G. E. (1965). *Wittgenstein's Lectures in 1930-1933*, in Robert R. Ammerman (ed.), Classics of Analytic Philosophy, Hackett.

Schopenhauer, Arthur (1969). *The World as Will and Representation*, trans. E. F. J. Payne, New York, Dover Publications.

Schopenhauer, Arthur (1974). *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*, trans. E. F. J. Payne, Vol. 2, Oxford University Press.

Schopenhauer, Arthur (1987). *Manuscript Remains in Four Volumes: Early manuscripts (1804-1818)*, Edited by Arthur Hübscher, trans. E. F. J. Payne, New York, Oxford.

Spinoza, Benedict de (1994). *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*, trans. Edwin M. Curley, Princeton University Press.

Szabados, Béla (2004). "What Is the Role of the Arts and Aesthetics in Wittgenstein's Philosophy?", *AE: Canadian Aesthetics Journal/ Revue canadienne d'esthétique* (The Electronic Journal of the Canadian Society for Aesthetics), Volume 10, Fall/Automne.

Wittgenstein, Ludwig (1998a). *Culture and Value*, Translated by Peter Winch, Edited by Georg Henrik von Wright in Collaboration with Heikki Nyman, Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, Ludwig (1998b). *Notebooks 1914-1916*, G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe (eds.), with an English translation by G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford.

Wittgenstein, Ludwig (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness, Routledge Classics, London and New York.

Wittgenstein, Ludwig (1979). *Letters to Ludwig von Ficker*, edited by Allen Janik and translated by B. Gillette in *Wittgenstein: Sources and Perspectives* edited by C. G. Luckhardt, Harvester Press.

Zemach, Eddy (1966). *Wittgenstein's Philosophy of the Mystical in Copi, Irving M and Beard*, Robert W, Essays on Wittgenstein's Tractatus, New York: MacMillan.