دوفصلنامه فلسفی شناخت، «ص۲۰۹-۲۳۵»
دوفصلنامه فلسفی: شماره۱/۸۷
پاییز و زمستان ۱۴۰۱، *Knowledge, No.87/1*.

نسبت فلسفهٔ موسیقی فارابی با افلاطون

سیدشاهین محسنی[۱]، نصراله حکمت[۲]، امیر مازیار[۳]، حمیدعسکری رابری[۴]

چکیده: در مقالهٔ حاضر، نسبت فلسفهٔ موسیقی فارابی با افلاطون در چهار موضوع (۱) موسیقی و جهان، (۲) ἦθος و παιδεία، (۳) لذت، (٤) دولت‌شهر و موسیقی عملی بررسی شده و نشان داده شده که با آنکه فارابی در حکمت عملی از افلاطون تأثیراتی گرفته، اما در فلسفهٔ موسیقی و در تمام موضوعات با افلاطون اختلاف اساسی دارد و با اینکه در بعضی مواضع آرای مشابهی صادر شده، اما مبادی یا غایات رأی تفاوت داشته است. افلاطون که فیثاغورسی است، با گرایش اخلاقی پررنگ، با تغییر در نظر و عملِ موسیقی زمانهٔ خویش مواجه است و سعی در اثبات اصول موسیقایی و حفظ سنت و آیین موسیقایی پیشین دارد، در حالی که فارابی در چنان بزنگاه تاریخی مشابه افلاطون قرار ندارد، اما در مرکز تمدن اسلامی با پیشینه‌های فرهنگی متفاوت و آرای مختلف موسیقایی قرار گرفته و همین‌طور کتب موسیقیِ نظری یونانی را نیز پیش دست دارد و دغدغهٔ اصلی وی تشکیل علمِ جامع موسیقی در نظر و عمل است. فارابی، با غایت قراردادن سعادت در حکمت عملی، استفاده از موسیقی را نیز در جهت سعادت تبیین می‌کند. او، با انکار منشأبودنِ روابط کیهانی در علم موسیقی و با گرایش به فلسفهٔ علم ارسطویی، مبادی علم موسیقی را بر تجربه بنا نهاده و از گفتمان فیثاغورسی‌ای که افلاطون در آن قرار داشته گذر کرده است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی، فلسفه موسیقی، موسیقی یونان، فارابی، افلاطون

A comparison of alFarabi`s and Plato`s philosophy of music

Sayyid ShahinMohseni, Nasrolah Hekmat, Amir Maziar, Hamid Askari Rabri,

Abstract: The current article studies the relation between alFarabi`s philosophy of musicand that of Plato.Plato as a Pythagoras with a strong ethical inclination has many arguments on music the most signicant of wich are given in Laws and the republic. Plato is faced with a theoretical and practical change in music in his time and is striving to prove the musica principles and maintain the old musical traditions, Whereas, alFarabi is not in such a historic turning point. He is in the center of Islamic civilization with musical ideas from different cultural backgrounds, has access to the books on Greek music theory, and is obsessed with developing a comprehensive musical sience.

The relation between alFarabi`s and Plato`s philosophy of music is studied in four areas: music and cosmos, ethos and paideia, pleasure, utopia, and practical music, and significant differences in all areas have been concluded. Although they share views in same matters, their ideas are basically different. AlFarabi, being beyond Pythagorian discourse, has founded music on experience.

Keywords: music, philosophy of music, Greek music, alFarabi, Plato

تاریخ دریافت: ۲۶/۱۰/۱۴۰۱ تاریخ تأیید: ۲۱/۱۱/۱۴۰۱

۱. دانشجوی دکتری فلسفه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، نویسنده مسئول، ایمیل: s.sh.mohseni@gmail.com
۲. استاد گروه فلسفه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایمیل: n.hekmat@sbu.ac.ir
۳. دانشیار دانشگاه هنر تهران، ایمیل: maziar1356@gmail.com
۴. دانشیار دانشگاه هنر تهران، ایمیل: hamid.askari.r@gmail.com

مقدمه

فارابی شاید بزرگ‌ترین فیلسوف–موسیقی‌دان تاریخ است و کتاب الموسیقی الکبیر از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین آثار موسیقایی جهان را تألیف کرده است. فارابی در اکثر آثار خود نگاهی به فلسفهٔ یونانی دارد و درموردِ موسیقی نیز چنین است. فارابی تعدادی از آثار یونانیان را در پیش چشم داشته اما آنها را ناقص یا ناصحیح دانسته و خود اثری سترگ تألیف کرده که از آرای یونانیان دربابِ موسیقی نیز متأثر است.

مقالهٔ حاضر به این موضوع می‌پردازد که، در بحث فلسفهٔ موسیقی، نسبت آرای فلسفی فارابی با افلاطون چیست. این بررسی موضوع‌محور انجام شده و درواقع آرای موسیقایی افلاطون به چند موضوع اصلی تقسیم شده است: معنای موسیقی و هارمونی، فلسفهٔ موسیقی افلاطون، موسیقی و جهان، ήθος و παιδεία، لذت، دولت‌شهر و موسیقی عملی، و سپس آرای فارابی در هریک از این موضوعات بیان شده است. بنابراین، مقاله در محور مقایسه فارابی با افلاطون است و نه مقایسه آن دو باهم. دلیل آن هم حجم موضوعات و مطالب بسیار بیشتری است که فارابی مطرح کرده است و افزونه‌های وی نسبت به افلاطون که بسیار است. در این مقاله ارجاعات افلاطون به ترجمهٔ انگلیسی و نقل‌قول‌ها از ترجمهٔ فارسی مجموعه آثار افلاطون است و درموردِ فارابی همگی از ترجمهٔ فارسی است.

پژوهش مشابهی با مقالهٔ حاضر یافت نشد. اساساً آرای فلسفی فارابی دربارهٔ موسیقی به‌طورِ مبسوط مورد تحلیل قرار نگرفته است و تنها توصیفات پراکنده‌ای از آنها موجود است. از نمونه‌های پیشین می‌توان به بخش فارابی در کتاب فلسفه‌های موسیقی در اسلامی دوران میانی (Shehadi, 1995) و همچنین رسالهٔ ارتباط موسیقی و زبان در الموسیقی الکبیر فارابی (Madian, 1992) اشاره کرد. درموردِ فلسفهٔ موسیقی افلاطون آثار اختصاصی و همچنین دائره‌المعارفی بسیار است که شاید مهم‌ترین آنها کتاب‌های افلاطون دربارهٔ موسیقی، روح و بدن (Pelosi, 2010)، تأملات یونانی دربارهٔ طبیعت موسیقی (Levin, 2009)، و مقالهٔ «ارزش زیبایی‌شناسانه موسیقی در آرای افلاطون» (Rocconi, 2012) باشند و همین‌طور در آثار فارسی مقاله «نسبت میان موسیقی و تربیت در نظام فلسفی افلاطون» (مصطفوی، ۱۳۹۳) قابل‌ذکر است.

مقالهٔ حاضر با تمرکز بر متون اصلی و دستِ‌اولِ هر دو متفکر به شیوهٔ موضوع‌محور به مقایسهٔ آرای آنان پرداخته است، به این معنی که کلیت آرای فلسفی افلاطون دربارهٔ موسیقی در چند

موضوع دسته‌بندی شده و بعد آرای فارابی در همان موضوعات با افلاطون مقایسه شده است. سیر موضوعات به گونه‌ای است که از جنبه‌های متافیزیکی بیشتر به‌سمتِ جنبه‌های عملی گرایش پیدا می‌کند. گرچه ساختار بیان آرای دو متفکر همسان نیست و اساساً افلاطون اثری مستقل راجع‌به موسیقی ندارد، اما موضوعاتی که احصاء شده نه‌تنها می‌تواند کلیت فلسفهٔ موسیقی افلاطون را دربرگیرد، بلکه امروزه همگی در فلسفهٔ موسیقی نیز مطرح هستند و بحث‌های جدی به دنبال دارند.

نسبت موسیقی فارابی با متون یونانی

فارابی در ابتدای الموسیقی الکبیر اشاره می‌کند که آثار موسیقایی که در زمانهٔ او وجود داشته را مرور کرده و همه را ناقص یا با اشکال دیده است و، بنابراین، دست به تألیف زده است:

> در کتاب‌هایی که در این فن از قدما و یا از متأخران به دست ما رسیده تأمل نمودم... اما دیدم در این کتاب‌ها همهٔ اجزای این صناعت مذکور نیست و در بسیاری از مطالب آنها خطا راه یافته است و در بیان بیشتر مطالب موسیقی نظری سخنانی پیچیده گفته شده است. (فارابی، ۱۳۷۶: ۲)

مهم‌تر اینکه می‌گوید اشکالات و کاستی‌های آن آثار را در رسالهٔ دیگری مکتوب خواهد کرد. این رسالهٔ دوم به دست نیامده، اما قول فارابی نشان می‌دهد که او تعداد قابل‌توجهی اثر موسیقایی در دست داشته و مطالعه کرده است و هیچ‌کدام را وافی به مقصود ندانسته است. او خود به تعدادی از مؤلفان اشاره می‌کند که شامل فیثاغورس، بطلمیوس، اقلیدس، ثامستیوس، ارسطاقس، ارسطو و افلاطون می‌شود و ظاهراً دربارهٔ موسیقی از بزرگان حکمت به‌اندازهٔ کافی اثر در اختیار داشته است:

> کتب یونانیان گذشته در باب موسیقی نظری اینک در دست ماست. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۱)

اینکه او به کتابی از خود فیثاغورس دسترسی داشته قدری بعید است اما فارمر می‌گوید آثاری منسوب به فیثاغورس موجود بوده است (Farmer, 1929: 108). احتمالاً مهم‌ترین فردی که فارابی از او تأثیر گرفته آریستوکسنوس است که مهم‌ترین رسالات موسیقی نظری یونانی از اوست و امروزه او را پدر موسیقی‌شناسی می‌شمارند (Levin, 2009: 48) و نام ارسطاقس باید به او اشاره داشته باشد. الگوی فارابی برای تبویب علم موسیقی به الگوی او بسیار شباهت دارد، گرچه افزونه‌ها و نوآوری‌های فارابی نیز بسیار است که البته مجال

بررسی آن در این مقاله نیست. او قطعاً به اختلافات آریستوکسنوس و فیثاغورسیان آگاه بوده است و می‌دانسته که هم در فلسفهٔ موسیقی و هم در موسیقی نظری اختلاف دارند و موضع خود را در هر دو مسئله روشن کرده است:

> این دو وجهه نظر با یکدیگر سخت فرق دارند: یکی متعلق است به فیثاغورسیان و دیگری متعلق است به پیروان ارسطاقس و از آنچه گفتیم معلوم است که در صناعت موسیقی کدام وجهه نظر را باید اختیار کرد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۹۳)

ازآنجاکه فارابی ازلحاظِ تاریخی جزو مکتب ارسطو شمرده می‌شود، قاعدتاً نسبت فلسفهٔ موسیقی او با ارسطو اهمیت دارد. بیشترین جایی که ارسطو موسیقی را مطرح کرده یکی در کتاب الحیوان و بحث‌های آکوستیکی است، دیگر در فن شعر ذیل بحث تراژدی و تعریف μέλος، χορωδία و χορός، و نیز در کتاب سیاست که بیشتر آن مباحث دنباله یا پاسخ به آرای افلاطون در قوانین و جمهوری است. غیر از بحث کاتارسیس، که آن را دربارهٔ موسیقی نیز پیش می‌کشد (Aristotle, Politics: 1341a: 312)، همین‌طور در بحث لذت با افلاطون اختلاف اساسی دارد. ارسطو در کتاب هشتم سیاست (Aristotle, Politics: 1340a) بحث موسیقی و ربط آن با اخلاق را مطرح می‌کند. ابتدا ملودی و ریتم را شبیه یا تقلید شخصیت‌ها و احساسات می‌داند (Aristotle, Politics: 1340a21-25)، بعدتر می‌گوید که موسیقی با مجسمه‌سازی و نقاشی وضعیت متفاوتی دارد و در ملودی ما شخصیت حقیقی را مشاهده می‌کنیم و همین‌طور تأثیر متفاوت ملودی‌ها به‌علتِ تفاوت هارمونی است که برپایهٔ آن بنا شده‌اند (Aristotle, Politics: 1340a27-39). بعد از آن، به بحث دربارهٔ هارمونی‌های مختلف می‌پردازد و دیدگاه افلاطون در جمهوری و قوانین را دربارهٔ هارمونی‌های مختلف و ریتم نقد می‌کند. بیشترین بحث ارسطو دربارهٔ محاکات در موسیقی در همین کتاب هشتم سیاست مطرح شده است.

فارابی بحث‌های فن شعر و کتاب الحیوان را دیده است و از آنها استفاده کرده است، اما سیاست ارسطو در زمان فارابی ترجمه نشده بود (فخری، ۱۳۹۵: ۷۳)، بنابراین عمدهٔ بحث‌های موسیقایی ارسطو، مخصوصاً درزمینهٔ محاکات، ازنظرِ فارابی مغفول مانده است. گرچه باید اشاره کرد که فارابی در احصاء العلوم در بحث علم مدنی می‌گوید که این مطالب در کتاب بولیطیقی افلاطون و ارسطو وجود دارد (فارابی، ۱۳۸۹: ۱۱۰)، اما نمی‌توان از این قول نتیجه گرفت که فارابی ترجمهٔ خود کتاب ارسطو را در دست داشته است، بلکه ممکن است خلاصه‌ای از آن کتاب

را دیده یا از کسانی که فلسفهٔ یونانی تدریس می‌کردند شنیده باشد و نمی‌توان حکم قطعی به اطلاع کامل فارابی از کتاب سیاست ارسطو داد.

فارابی جمهوری و قدری از قوانین افلاطون را خوانده بوده است و تلخیصی از قوانین تا کتاب نهم دارد. بحث‌های موسیقی عمدتاً در کتاب سوم جمهوری و کتاب دوم قوانین است که فارابی از آنها اطلاع داشته است. نسبت فکری فارابی با افلاطون بالأخص در حکمت عملی روشن‌تر است و اینکه فارابی در آثار خود به افلاطون نگاهی دارد قابل‌انکار نیست. بااین‌اوصاف، بررسی نسبت فلسفهٔ موسیقی فارابی با افلاطون می‌تواند تاحدی نسبت فارابی با ارسطو را نیز دربرگیرد، زیرا گفته شد که بحث‌های ارسطو در کتاب سیاست ادامه یا پاسخ به افلاطون است. همچنین فارابی به‌نوعی در حال گذار از گفتمان فیثاغورسی است که افلاطون درون آن قرار دارد و این موضوع با بررسی آرای ارسطو به‌تنهایی روشن نمی‌شود. در ادامه به موضوع اخیر بیشتر پرداخته خواهد شد.

موسیقی یونان دو جنبهٔ پررنگ دارد، هارمونی و ήθος. بیشترین بحث در ارتباط آنها در کتاب موسیقی آریستیدس کوینتیلیانوس آمده که به‌نوعی گرایش افلاطونی دربرابرِ گرایش ارسطوییِ آریستوکسنوس است و محور این کتاب جنبه‌های اخلاقی موسیقی است. اهمیت کار کوینتیلیانوس از آنجاست که، به‌عنوانِ نمایندهٔ تفکر افلاطونی، از نظریهٔ ήθος و جنبهٔ تربیتی موسیقی دفاع می‌کند. آریستوکسنوس دربرابرِ فیثاغورسیان تغییر ساحتی در موسیقی ایجاد می‌کند و افرادی چون بطلمیوس نیز سعی کرده بودند که نظرات آریستوکسنوس را در نگاه‌های پیشین ترکیب کنند (Levin, 2009: 204). سه رسالهٔ کوینتیلیانوس، بیش از آنکه دربارهٔ تئوری موسیقی باشد، تلاشی برای نشان‌دادنِ نسبت هارمونی با فیزیک و متافیزیک است. او اظهار می‌کند:

> ازآنجاکه روح به هر چیزی که شبیه بخشی از خودش است جذب می‌شود، هنرهای تقلیدی بر روح تأثیر می‌گذارند. (Halliwell, 2011: 207)

این کتاب که یکی از منابع شناخت موسیقی یونان باستان دانسته می‌شود در سنت اسکندرانی و رومی معروف بوده اما نمی‌دانیم فارابی از آن اطلاع داشته است یا نه و در الموسیقی الکبیر هم قرینه‌ای برای آن یافت نمی‌شود، مگر در بحث تألیف لحن در انتهای کتاب و در بخش تأثیر انواع لحن که در آنجا با آرای کوینتیلیانوس قدری شباهت پیدا می‌کند.

همچنین فلوطین هم در تاسوعات اشارات مختصری به موسیقی از نگاه موسیقی کیهانی دارد

و این اشارات در رسالهٔ سوم از انئاد چهارم است:

> ارواح بـه تبعیـت از نظـم کیهان ما عمل می‌کنند، زیرا جدا از آن نیسـتند بلکـه، هنگام فرودآمـدن، ذات و ماهیـت خـود را تابع آن می‌سـازند و جزئی از آن می‌گردند و حرکاتشـان بـا گردش جهان هماهنگی کامل می‌یابـد، به‌طوری‌کـه سرنوشـت و جریـان زندگـی و مقاصدشـان را در وضـع و هیئـت سـتارگان می‌توان خواند و با موسـیقی سـتارگان هماهنگ می‌شـوند و معنی نظریه‌ای که از موسـیقی موزون افلاک سـخن می‌گوید همین اسـت. (فلوطیـن، ۱۳۶۶: ۴۹۸)

فارابی از این بخش‌های کتاب فلوطین آگاهی داشته و در الجمع بین رایی الحکمین به آن اشاره کرده است، اما به‌طورکلی اشاره‌ای به بحثِ نسبتِ موسیقی و جهان ندارد و آن نگاه را نادیده گرفته است که در ادامه خواهد آمد.

موسیقی و هارمونی در یونان

یونانیان باستان موسیقی را هدیه‌ای از جانب خدایان می‌دانستند و آیین‌های باطنی و تقدیس خدایان همواره همراه موسیقی بود. اولین معیارهای موسیقی که توسط ترپاندر در معبد دلفی تعیین‌شده بود νόμος یا قانون نامیده می‌شد که آهنگی تک‌صدا با هفت نت بود. طبق νόμος هر آهنگی باید با هارمونی خاصی خوانده می‌شد و هارمونی‌ها باهم جابه‌جا نمی‌شدند (تاتارکویچ، ۱۳۹۲: ۵۲). لیر و بعد از آن کیتارا دو ساز مطرح یونانیان هستند که آیین‌ها با آنها اجرا می‌شده است، اما بعدتر ساز آئولوس که نوعی دونای است از شرق و احتمالاً ایران وارد یونان می‌شود. ازآنجاکه این ساز قابلیت‌های اجرایی بسیاری بیشتری نسبت به لیر دارد و صدای آن شبیه‌تر به صدای انسان است، یونانیان با آن برخورد متفاوتی داشتند و آن را به‌نوعی جادویی و محرک روح می‌دیدند و همین‌طور از آن در سنت‌های تقدیس خدایان، بالأخص آیین‌های دیونوسوسی، نیز استفاده می‌شد (Martinelli, 2019: 115). آیین‌های آپولونی بیشتر به لیر و آیین‌های دیونوسوسی به آئولوس گرایش داشتند و یونانیان آن‌چنان آنها را متفاوت می‌دانستند که در یک مفهوم قرار نمی‌دادند. مثلاً ارسطو موسیقی را با دو موضوع کیتاراشناسی و آئولوس‌شناسی مطرح کرده است (تاتارکویچ، ۱۳۹۲: ۵۱).

در قرن ۵ ق‌م تغییرات اساسی در هنرهای یونانی ازجمله موسیقی اتفاق می‌افتد. نوازندگان سادگی مکاتب قبلی را رها کردند و به‌سمتِ ابداع آهنگ‌های جدیدی گرایش

پیدا کردند که در آنها ملودی بر ریتم ترجیح داده می‌شد. آنها سنت مکتب ترپاندر را، که طبق νόμος، هارمونی معینی برای هر آهنگی وجود داشت، تغییر دادند و هارمونی‌ها را به‌جایِ همدیگر به کار بردند. مخاطبان نیز این تغییرات را تحسین می‌کردند. بنابراین، یونان با یک «موسیقی جدید» مواجه می‌شود که باآنکه برپایهٔ موسیقی سنتی بنا شده بود، اما اساس ارزش‌های سنتی را دگرگون کرده بود و مخاطبان هم به آن گرایش داشتند (تاتارکویچ، ۱۳۹۲: ۴۴۸).

هارمونی برای یونانیان هم معنای خاص موسیقایی دارد و هم آن را به‌عنوانِ توصیفی از جهان به کار می‌برند. هارمونی از فعل ἁρμόζω به‌معنیِ تطبیق و انطباق است، جایی که نجار دو قطعه چوب را باهم تنظیم می‌کند. هارمونی دو معنی کلی در یونانی دارد: یکی بازتاب‌دهندهٔ نظم جهان بالاتر است که در کسانی چون آریستوکسنوس و بطلمیوس، پلوتارک و آریستیدس کوینتیلیانوس این‌گونه است و با کلماتی چون εἶδος، τρόπος و ἐναρμόνιος ارتباط می‌گیرد. همچنین هارمونی در معنای موسع آن وحدت عالی بین چیزهایی است که در مرحلهٔ پایین‌تر نامرتبط، نامشابه یا غیرمنظم دیده می‌شوند. این تعریف برگرفته از جمهوری افلاطون کتاب هشتم (Plato, Rep: ۱۳۴۰b۱۸-۱۹) است و هارمونی را با φύσις یونانی، متافیزیک، اخلاق و ریاضی مرتبط می‌کند. معنی دیگر در موسیقی است که به ترتیبی از اصوات اشاره می‌کند که پیشینه‌ای قومی دارند و باید میان آن با اصطلاحات مشابه دیگر، همچون σύστημα و τόνος شامل دیاتونیک، کروماتیک و انهارمونیک، تفاوت گذاشت (Martinelli, 2019: 7). هارمونی باآنکه بخشی از موسیکه شناخته می‌شود، اما معنی هنریِ آن از موسیقی بسیار فراتر می‌رود. هارمونیا از جهتی زیباییِ برآمده از وحدت است و در مفهوم تنگ‌تر، وقتی وحدت برآمده از نسبت‌های عددی باشد، آن را συμμετρία می‌نامیدند (تاتارکویچ، ۱۳۹۲: ۱۴۸).

در زمانهٔ نزدیک افلاطون، غیر از فیثاغورسیان، می‌توان از سوفسطاییان هم نام برد که نگاهی متفاوت در تمام هنرها بالأخص موسیقی داشتند. گرایش سوفسطایی در موسیقی منکر نظریهٔ اخلاقی بود و اثر موسیقی در روح را انکار می‌کرد. ایشان معتقد بودند که فیثاغورسیان اثر شعر را با موسیقی اشتباه گرفته‌اند و موسیقی چیزی جز لذت و احساسات متفاوت ندارد. ایشان بازنمایی در موسیقی را نیز انکار می‌کردند. از سوفسطاییانِ قبل از افلاطون دو اثر باقی مانده: یکی از سکستوس امپیریکوس شکاک و دیگری فیلودموس اهل گادارا در قرن اول پس‌ازمیلاد. فیلودموس که گرایش اپیکوری هم دارد منکر ارتباط ویژه میان روح و موسیقی بود و می‌گفت

تأثیر موسیقی بر روح از تأثیر آشپزی متفاوت نیست. او منکر ارتباط موسیقی با خدایان و تأثیرات اخلاقی موسیقی و توانایی بازنمایی موسیقی از هر چیزی یا هر شخصیتی بود، زیرا بازنمایی متعلق به شعر است نه موسیقی (تاتارکویچ، ۱۳۹۲: ۴۶۱).

فلسفهٔ موسیقی افلاطون

افلاطون درموردِ موسیقی فیثاغورسی است با گرایش اخلاقی پررنگ. افلاطون موسیقی را مادهٔ فلسفی در چهار سطح در نظر می‌گیرد: اول، به‌عنوانِ سنتی عملی که در یونان در آیین‌های اجتماعی و مذهبی و همین‌طور تربیت استفاده می‌شود و برای افلاطون مسئلهٔ تأثیر فرهنگی موسیقی را برمی‌انگیزد؛ دوم، به‌عنوانِ فرمی هنری یا عنصری در چندین فرم هنری که تأثیر آن بر ذهن مسئله‌ای فلسفی است؛ سوم، نمونه‌ای از ارزش و کیفیاتی چون توافق، یکپارچگی و وحدت که الگویی برای دیگر فعالیت‌ها و تجربیات بشر ازجمله خود فلسفه است، همان‌که سقراط آن را μεγιστέ μουσική یا بزرگ‌ترین موسیقی می‌خواند (Plato, Phaedo: 61a)؛ و چهارم، نوعی زیبایی منظم و قاعده‌مند که بازتاب و هدایتگر به‌سمتِ طبیعتِ بنیادین جهان است (Halliwell, 2011: 307).

اندیشه‌های فیثاغورسیِ موسیقی به دو شیوه بر افلاطون تأثیر گذاشته است: اول، هارمونی افلاک یا موسیقی به‌عنوانِ نوعی توافق کیهانی که در جمهوری (Plato, Rep: 10.617b–c) و در زیبایی منظم جهان مدنظر او بوده است. دوم، تلقی موسیقی به‌عنوانِ نوعی درمان روح که می‌تواند شامل تأثیر موسیقی بر شخصیت هم باشد و اثر درمانی آن در فایدون (Plato, Phaedo: 85e–86d) که در آنجا روح، هارمونیا یا کوک‌کنندهٔ بدن معرفی می‌شود. آن طور که آریستوکسنوس، شاگرد ارسطو، گزارش می‌دهد، فیثاغورسیان دارو را برای درمان بدن و موسیقی را برای درمان روح به کار می‌بردند. این اعتقاد پایهٔ آرای افلاطون دربارهٔ تأثیر روان‌شناسانهٔ موسیقی است، اما افلاطون هیچ مدل موسیقی‌درمانی ارائه نمی‌کند. ارتباط جنبهٔ کیهانی با جنبهٔ روان‌شناسانهٔ موسیقی در تیمایوس مشخص است (Plato, Tim: 47c–d). در آنجا موسیقی مدارهای روح را به مدارهای جهان متصل می‌کند و نظم موسیقی نوعی ارتباط بین جهانِ کوچک و جهانِ بزرگ است. گرچه افلاطون با گنجاندن آموزش موسیقی در ریاضیات، که نظر فیثاغورسیان است، موافقتی ندارد (Plato, Philebus: 56a–c). ارزش موسیقی برای افلاطون، بیش‌ازهمه، به‌سببِ وجود ارتباط هارمونیک بین صداهاست که به‌نوعی معادل هارمونی موجود در روح است. در جمهوری این اولین جنبهٔ موسیقی است که بر آن تأکید می‌شود (Plato, Rep: 531cp).

افلاطون وقتی درموردِ فن موسیقی و اجرای موسیقی صحبت می‌کند، آن را به‌نوعی هدیهٔ خدایان می‌داند که مستقل از خواست انسان و مطابق با طبیعت است و باید همان‌گونه که در νόμος حفظ‌شده اجرا شود. مثلاً در محاورهٔ فایدون، افلاطون آواهای طبیعی مثل آواز پرندگان را متعلق به قلمرو آپولون می‌داند (Plato, Phaedo: 85) و در فایدروس آوازهای خوشی را که در طبیعت به گوش می‌رسد هدیهٔ خدایان دانش و هنر به آدمیان معرفی می‌کند (Plato, Phaedrus: 259).

افلاطون در کتاب دوم قوانین از سرود می‌گوید و بر بازگشت به سنت پرورش موسیقایی تأکید دارد، که در عصر وی به فراموشی سپرده شده است و دلیل آن جنگ‌ها با ایران و ورود موسیقی شرقی است (Plato, Laws II: ۷۰۰a–۷۰۱b). هارمونی در جشن‌ها و سرودهای مذهبی هدیهٔ الهی است و هم‌نشینی با الهگان سبب می‌شود که آدمی اخلاق پسندیدهٔ ازدست‌رفتهٔ خویش را بازیابد. بنابراین، گرایش طبیعی به نظم و هماهنگی را رب‌النوع‌ها به بشر بخشیده‌اند:

> این گرایش را در ما با لذتی خاص همراه ساخته‌اند. آنان هنگامی که ما را برای رسیدن و سرود خواندن گرد هم می‌آورند، حرکات ما را رهبری می‌کنند. نام کُر را نیز، که از کلمه کارا به معنی شادمانی مشتق است، آنان به ما آموخته‌اند. (Plato, Laws II: 654)

در کتاب هفتم قوانین از درمان بیماری با دوای موسیقی و رامشگری می‌گوید (Plato, Laws II: 790). از چهار موردی که در فلسفهٔ موسیقی افلاطون ذکر شد، یعنی سنت عملی مرتبط با تربیت، تأثیر موسیقی بر ذهن، موسیقی به‌عنوانِ نظم برتر کیهان و موسیقی به‌عنوانِ زیبایی عمومی، فارابی تنها به دومین آنها، یعنی تأثیر موسیقی بر ذهن، التفات می‌کند و آن را هم نه از جنبهٔ ἦθος بلکه ازنظرِ لذت، تخیل و محاکات در نظر می‌گیرد که در ادامه خواهد آمد.

موسیقی و جهان

افلاطون با نگاه کل‌نگرِ فیثاغورسی دربارهٔ موسیقی کاملاً هم‌نواست و موسیقی را به‌نوعی واسط میان جهانِ کوچک و جهانِ بزرگ یونانی می‌بیند. او نظم جهانی را نوعی موسیقی می‌داند که در تمام جهان در جریان است، زیرا موسیقی نوعی هماهنگی و نظم میان عناصر متضاد است، آن طور که می‌تواند پیونددهندهٔ میان آسمان و زمین باشد. در مهمانی اتحاد اروسِ زمینی و اروسِ آسمانی را در موسیقی ممکن می‌داند. به عقیدهٔ وی، در هنگام

ترکیب وزن و آهنگ، شناختن عشق دشوار نیست، زیرا دیگر دو نوع اروس وجود ندارد. برای افلاطون موسیقی ایجادکنندهٔ هماهنگی میان عناصر متضاد است. هستی یگانه نیز، باآنکه متضادهایی در آن نهفته است، در خود دارای نوعی هماهنگی موسیقایی است، مانند هماهنگی موجود در کمان چنگ (Plato, Sym: 186-189). همچنین او در کتاب دهم جمهوری و در شرح جهان افلاک نشان می‌دهد که رأی فیثاغورسیان دربابِ موسیقی افلاک را پذیرفته است:

> در نقطه‌ای که رشته‌های روشنایی به یکدیگر می‌پیوستند، دوک ضرورت آویزان بود و همهٔ افلاک به‌وسیلهٔ آن دوک گردانده می‌شد... هشت مدار دور آن می‌چرخند. اینان با گردش دایره‌های دوک می‌گردیدند و از هریک صدایی به گوش می‌رسید و صداها چنان با یکدیگر هماهنگ بود که از ترکیب آنها آهنگی موزون پدیدار می‌آمد. (Plato, Rep X: 1280-1281)

برای افلاطون هارمونی کیهانی با چشم روح فیلسوفی قابل‌ادراک است که با دیالکتیک تربیت شده است و عقل او قابلیت ادراک نظم بالاتر را پیدا کرده است (Martinelli, 2019: 13). همچنین در تیمایوس از هارمونی افلاک صحبت می‌کند (Plato, Tim: 35b-d, 38c-d). افلاطون مستقیماً از این صحبت نمی‌کند که موجودات آسمانی یا نامیرا صدای موسیقایی تولید می‌کنند، بلکه صحبت او بدان معناست که حرکت آنها در ارتباطی ریاضی‌وار قرار دارد که نسبت‌های هارمونیک ایجاد می‌کند. در همان جا می‌گوید که صدای موسیقی هم به نادان و هم به حکیم لذت می‌دهد، زیرا هارمونی آسمانی را در حرکات فانی تقلید می‌کند (Plato, Tim: 80b) و این هارمونی آسمانی الزاماً با صدا نیست، بلکه می‌تواند نوعی هماهنگی و اتفاق معنا دهد، اما معادل آن در روح یا بازنمایی آن در روح به‌وسیلهٔ صداست. بنابراین، موسیقی نمونهٔ ارتباط هارمونیک ارزشمند است. این ارتباط تنها در انسان ممکن است و نوعی هدیهٔ خدایان به انسان است، زیرا در قوانین می‌گوید مفهوم زیبایی شبیهِ مفهوم نظم، اندازه، نسبت و هارمونی است و ویژگی مخصوصِ انسان است که رابطهٔ او با خدایان را بیان می‌کند (Plato, Laws: 653e).

در مهمانی، اریکسیماخوسِ پزشک عشق را هماهنگی و ناهماهنگی در هر چیزی ازجمله موسیقی می‌بیند. از موسیقی مثال می‌زند و می‌گوید، همچنان که موسیقی بین صداهای زیروبم پیوستگی و هماهنگی ایجاد می‌کند، پزشکی هم چنین وظیفه‌ای دارد و عناصر ناهماهنگ و مقابل یکدیگر را همچون گرمی و سردی در تن آدمی به هماهنگی می‌رساند. هماهنگی در اینجا «به‌معنایِ توافق و سازگاری است و سازگاری نوعی دوستی

و یگانگی» (Plato, Sym: 187).

این جهان‌شمولی موسیقی و معنای وسیع آن تا آنجاست که از قول سقراط شناخت موسیقی بزرگ را همان فلسفه می‌داند و فلسفه همان موسیقی بزرگ است (Plato, Phaedo: 61). موسیقی درحقیقت آن‌چنان معنای وسیعی پیدا می‌کند که مطابق با قوانین کیهان می‌شود و شناخت آن همان شناختی است که وظیفهٔ فلسفه است. در اینجا، باآنکه فلسفه همان موسیقی است اما موسیقی فلسفه نیست، یعنی افلاطون هیچ‌گاه موسیقی عملی را نوعی عمل عقلانی معادل فلسفه محسوب نمی‌کند، اما فلسفه درحقیقت همان موسیقی بزرگ است.

فارابی اساساً هیچ بحثی در ارتباط میان موسیقی و هارمونی و جهان ندارد و ظاهراً این بحث را تعمداً نادیده گرفته است. او باآنکه با آثار یونانی آشناست، اما این واژه را تنها در معنای خاصی به کار می‌برد:

> معنای واژهٔ موسیقی همان الحان است. لحن گاهی بر گروهی از نغمه‌های مختلف که به ترتیب معینی مرتب شده باشند اطلاق می‌شود و گاهی به گروهی از نغمه‌ها که به وجه معینی تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آنها باشد که از ترکیب آنها الفاظی معنی‌دار ساخته‌شده باشد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۱۱)

در اینجا، او لفظ موسیقی را تنها برای صناعتی به کار برده که مادهٔ آن لحن است و هم جنبهٔ عملی دارد و هم جنبهٔ نظری، اما معنای آن لفظ از محدودهٔ این صناعت بیشتر نمی‌رود. باآنکه فارابی تمامِ معانیِ کیهانیِ هارمونی و موسیقی را نادیده گرفته است، اما وقتی به موسیقی افلاک می‌رسد، آن را قاطعانه رد می‌کند و محال می‌داند:

> عقیده فیثاغورسیان که می‌گویند افلاک و کواکب با گردش خود نغمه‌هایی موزون حاصل می‌کنند نادرست است. در علم طبیعی ثابت شده است که سخن ایشان محال است و حرکت در آسمان‌ها و افلاک و ستارگان صوتی ایجاد نمی‌تواند کرد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۳٤)

فارابی نشئت‌گرفتنِ موسیقی از کیهان و مطابق دانستن علم موسیقی با کیهان‌شناسی را نیز رد می‌کند:

> اما آنچه بسیاری از پیروان فیثاغورس و برخی از طبیعیون دربارهٔ اسباب این چیزها گفته‌اند، بیشتر آنها باطل است و سخن حق در آن اندک است و ما در بررسی آرای ایشان این معنی را ثابت کرده‌ایم.

(فارابی، ۱۳۷٦: ۳٤)

ازآنجاکه فلسفهٔ علم فارابی گرایش ارسطویی پررنگ دارد، نشئت‌گرفتنِ موسیقیِ نظری از افلاک یا هارمونیِ جهانی را رد می‌کند و اسباب پیدایش موسیقی را در کیهان جست‌وجو نمی‌کند، بلکه سیری تجربی برای موسیقی بیان می‌کند که چگونه انسان‌ها دارای موسیقی شدند. فارابی در الموسیقی الکبیر بحث‌هایی دربارهٔ تجربه و استقرا دارد که به نظر می‌رسد جای آن در کتاب موسیقی نباشد، اما درحقیقت پاسخی است به نگاه‌های فیثاغورسی:

> مبادی صناعت موسیقی ... بخشی از آنها همان علوم متعارف بالطبع است، بخشی اموری است که در صناعات دیگر مبرهن شده و بخشی نیز محصول تجربه است. (فارابی، ۱۳۷٦: ۳٦)

παιδεία و ήθος

از مهم‌ترین جنبه‌های موسیقی نزد یونانیان نظریهٔ ήθος است که به هرکدام از هارمونی‌ها شخصیت خاصی نسبت می‌دادند و معتقد بودند هرکدام تأثیری خاص بر انسان می‌گذارند و این قدرت شکل‌دهی شخصیت باعث می‌شود که موسیقی بخشی از παιδεία یونانی قرار گیرد و افلاطون نیز به آن معتقد است. او موسیقی را بر روح انسان تأثیرگذار می‌داند و معتقد است این تأثیرگذاری به‌علتِ ویژگی‌های خاص روح انسان و نسبت آن با هارمونی جهانی است. او به همین دلیل به‌شدت به کنترل موسیقی معتقد است، زیرا نتیجهٔ آن در شخصیت افراد مشخص می‌شود. ازاین‌رو، تربیتی که افلاطون از آن دفاع می‌کند هم شامل استفاده از موسیقی و هم شامل نهی انواعی از آن است:

> اگر تربیت جوانان جدی گرفته شود به‌آسانی می‌توان قوانینی برای این امور وضع کرد و سرودها و آهنگ‌هایی را که درست و موافق طبیعت‌اند به‌وسیلهٔ قانون معین ساخت و حفظ نمود. (Plato, Laws: 2: 657)

افلاطون در تیمایوس می‌گوید که نفس عالم مانند کیتارا کوک شده است (Plato, Tim: 35). اندکی بعد بیان می‌کند که عالم و روح انسان هردو در هماهنگی به سر می‌برند و این ویژگی مختص انسان است:

> هارمونی که حرکاتش با حرکات دورانی روح ما خویشی دارد در نظر مرد خردمندی که با خدایان هنر

نزدیک است تنها وسیله‌ای برای خوشی‌های دور از خرد، چنان‌که امروز پنداشته می‌شود، نیست بلکه خدایان هنر آن را به ما بخشیده‌اند تا حرکت روح ما را که دچار تزلزل و سرگردانی شده است سامان دهد و به روح ما یاری کند تا دوباره با خود هماهنگ گردد. همچنین است وزن که به همان منظور ازطرفِ خدایان به ما داده شده است. یعنی چون درون ما فاقد نظم و اندازه و درون بسیاری از مردم عاری از لطف و ظرافت است، خدایان وزن را به ما عطا کرده‌اند تا دارویی برای علاج این درد باشد. (Plato, Tim: 35)

او در جمهوری پرورش نفس را به یاری شعر و موسیقی مهم‌ترین جزء تربیت می‌شمارد زیرا:

وزن و آهنگ آسان‌تر و سریع‌تر از هرچیز در اعماق روح آدمی راه می‌یابد و بدین‌جهت روحی که به‌نحوِ شایسته پرورش یابد از زیبایی و هماهنگی بهره‌مند می‌گردد و شریف و نیک‌سیرت می‌شود، حال‌آنکه اگر در معرض تربیت نادرست قرار گیرد فرومایه و ناهنجار به بار می‌آید. (Plato, Rep III: 402-3)

در جمهوری بیشترین صحبت دربارهٔ موسیقی در کتاب سوم است (Plato, Rep III:398c–403) که موسیقی به درون روح راه می‌یابد و آن را کنترل می‌کند و بر آن اثر می‌گذارد (Plato, Rep III: 401d–e). همین‌طور، او به نقش برانگیزانندهٔ موسیقی اشاره می‌کند (Plato, Rep III: 403c). در نظر او، موسیقی این توانایی را دارد که احساساتی را برانگیزد که نیروی شوق به همراه دارد. مطالب مرتبط با موسیکه در جمهوری در دو بحث مطرح شده است: در یک بحث موسیقی کامل‌کنندهٔ شعر در نظر گرفته شده و بحث دیگر آموزش موسیقایی–شعری است که در آنجا موسیکه با ψυχή و γυμναστική با بدن سروکار دارد (Plato, Rep III: 376e). اصطلاح موسیکه که فعالیت موزها معنا می‌دهد نزد افلاطون به یک معنا ساختار ریتم و ملودی است اما، همان‌طور که گفته شد، در معنای وسیع هنرهای شعری–موسیقایی هم به کار می‌رود (Halliwell, 2011: 308). γυμναστική ازطریقِ χορωδία با موسیکه ارتباط می‌گیرد. γυμναστική هم مانند موسیقی از ریتم استفاده می‌کند و حرکات منظم بدنی است. برای موسیقی هم افلاطون با توصیف φωνή یا صدای انسان شروع می‌کند که همانند حرکات بدنی با ریتم همراه است و هارمونی را هم به‌معنایِ هماهنگی زیروبمی مطرح می‌کند (Pelosi, 2010: 153). بعد ملودی است که ریتم و هارمونی را هم‌زمان داراست و همین‌طور کلمات. در معنای وسیع کلمه، γυμναστική معادلی در موسیکه دارد که حرکات صدای انسان برای تربیت روح

به‌سمتِ خوبی است. ریتم و هارمونی با همدیگر رقص و هم‌سرایی را به وجود می‌آورند (Martinelli, 2019:12).

افلاطون در پروتاگوراس وقتی هارمونی را از دروس چهارگانه معرفی می‌کند (Plato, Pro: 326)، تأثیر آن را بر تربیت کودکان خاطرنشان می‌کند. کودکان می‌توانند از راه آشنایی با وزن‌ها و آهنگ‌ها خوش‌خلقی، وقار و نظم و هماهنگی را بیاموزند:

> آموزگاران موسیقی نیز از اخلاق و رفتار کودکان غافل نمی‌مانند و همواره مراقب‌اند تا آنان از راه پاک‌دامنی منحرف نگردند و همین‌که کودکان نواختن چنگ را فراگرفتند، سرودهایی را که از شاعران بزرگ به ما رسیده است به آنان می‌آموزند و بدین‌سان می‌کوشند، به یاری وزن‌ها و آهنگ‌های زیبا، روح کودکان را حساس و ظریف بار آورند تا خشونت در دل آنان راه نیابد، بلکه به اندازه نگاهداری و هماهنگی در گفتار و کردار خو گیرند، زیرا آدمی در همهٔ اصول نیازمند نظم و هماهنگی است. (Plato, Pro: 326)

نظر فارابی دربارهٔ استفاده از موسیقی در تربیت از جهتی به افلاطون نزدیک است و از جهتی با آن مغایر است. نظام تربیتی به‌شیوهٔ یونانی در سنت اسلامی وجود ندارد و استفاده از موسیکه و ژیمناستیکه به‌عنوانِ پایه‌های تربیت مرسوم نیست. فارابی هم اشاره‌ای به آن نظام ندارد اما از قابلیت تربیتی موسیقی و دیگر هنرها غافل نمی‌ماند. مثلاً در التحصیل السعاده استفاده از صنایع برای تعلیم و تأدیب را ذکر می‌کند که می‌تواند در جهت سعادت به کار گرفته شود (فارابی، ۱۹۹۵: ۷۹)، اما این مسئله با آنچه افلاطون دربارهٔ موسیقی می‌گوید و آن را به‌دلیلِ تأثیر بر ἦθος محور تربیت قرار می‌دهد فاصله بسیار دارد. فارابی اساساً نظریه‌ای مبتنی بر ἦθος ندارد و تقسیم‌بندی ویژگی‌های الحان نزد او براساسِ ἦθος خاص هر لحن نیست. فارابی میان ویژگی‌های خاص الحان و هدف از ایجاد آنها تفاوت می‌گذارد که این تفاوت اساساً در افلاطون وجود ندارد و او نیت مؤلف را در موسیقی مطرح نمی‌کند. فارابی در ابتدا الحان را برحسبِ ویژگی ذاتی به برانگیزانندهٔ احساسات، مخیّل و محاکی تقسیم می‌کند. بعد از آن، نوع احساس و خیال را وابسته به کلام همراه لحن می‌داند. سپس، اهداف ایجاد موسیقی را لذت و آسایش، تقویت یا زایل کردن حالات نفسانی یا احساسات خاص و نیز مفهوم‌تر یا خیال‌انگیزتر کردن سخنان شعری بیان می‌کند. بنابراین، نسبت‌دادنِ ἦθος خاص به لحن به‌شیوهٔ یونانی برای او معنا ندارد. گرچه در انتهای الموسیقی الکبیر تقسیم‌بندی معادل زنانه/مردانه/خنثی از الحان ارائه می‌دهد که آن را با اصطلاحات قوت و ضعف بیان می‌کند:

> نغمه‌های انفعالی بالجمله سه قسم‌اند: برخی انفعال‌هایی حاصل می‌کنند که به قوت نفسانی منسوب‌اند ... از برخی دیگر انفعال‌هایی پدید می‌آید که به ضعف منسوب‌اند ... از بعضی آمیزه‌ای از هریک از این دو قسم انفعال‌ها دست می‌دهد که همان نغمه‌های انفعالی بینابینی‌اند. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۵۹)

اما این ویژگی‌ها را به هیچ لحن خاصی نسبت نمی‌دهد، برخلاف افلاطون که هارمونی‌های مختلف را نام می‌برد و ویژگی‌های هریک را برمی‌شمرد و بعضی را مناسب و بعضی را نامناسب تشخیص می‌دهد.

نزد فارابی غیر از این تأثیر برانگیزانندهٔ احساسات، که آن را «انفعالی» می‌نامد، تأثیر اصلی موسیقی و دیگر هنرها در جهت تربیت ازطریقِ تخیل است، زیرا هنرها در خیال انسانی صورت‌هایی را حاصل می‌کنند و آنها انسان را به اعمالی وادار می‌کنند، ازآنجاکه:

> افعال انسان در بسیاری از اوقات تابع تخیلات اوست. هرچند که این تخیلات با علم یا ظن وی در تضاد باشد و به همین علت هدف از سخنان خیال‌انگیز آن است که شنونده را به‌سویِ انجام‌دادن کاری که به خیالش آمده برانگیزاند یا بر گریختن و دوری و اکراه نسبت به چیزی وادار کند و همچنین بر افعال دیگر از بدی یا نیکی تحریک کند. چه شنونده مخیلات خود را تصدیق کند و چه تصدیق نکند و چه حقیقت مطابق تخیل او باشد چه نباشد. (فارابی، ۱۳۶۷: ۵۰۲)

همچنین در فصول منتزعه انواع تأثیر قول شعری را در شش قسمت بیان می‌کند: (۱) ارتقای قوهٔ عقلانی و واکنش به‌سویِ سعادت و تکریم حسنات؛ (۲) تعدیل احساسات خشم و گستاخی و ظلم؛ (۳) اصلاح و تعدیل احساسات ملازم با ضعف مثل ترس و جزع؛ و سه مورد دیگر متضاد این‌ها خواهد بود. بنابراین، اثر موسیقی درمجموع تقویت و تضعیف کلی احساسات است. درعینِ‌حال، فارابی با افلاطون هم‌نوا است که کارکرد اصلی شعر بیشتر اثرگذاری است تا وصف چیزها، ازآنجاکه کارکرد الحان تابع شعر است، کارکرد لحن نیز بیشتر اثرگذاری خواهد بود تا محاکات (فارابی، ۱۳۸۳: ۶۴). او لحن همراه با قول شعری را لحن کامل می‌نامد: «الحان کامل برای افادهٔ این هیئات و اخلاق یا برانگیختن شنوندگان بر کارهایی که از آنها مطلوب است مفیدند». در رساله فی التناسب و التألیف علت اثرگذاری موسیقی برای فارابی وجود تناسب در خود نفس است و میل آن به امور دارای تناسب، نه آنکه طبق نظر افلاطون موسیقی هدیه‌ای از خدایان و مخصوص انسان باشد: «نفس نظام متناسبی دارد، هرچند این تناسب ازطریقِ کمّ

نباشد. این امر ازآنجا دانسته می‌شود که نفس در همه محسوسات به مرکباتی که تناسبی دارند میل بیشتری دارد تا به بسائط ... در شنیدنی‌ها مانند اصوات و الحان مرکب و متناسب. به همین علت است که نگارگری و ... ایجادشده است» (فارابی، ۱۳۹۶: ۶۷). این تناسب ذاتی نفس و میل آن به تناسب ویژگی‌ای است که باعث می‌شود انسان به موسیقی میل پیدا کند اما این میل منحصر در موسیقی نیست و هرآنچه که تناسب در آن باشد مورد میل نفس قرار می‌گیرد. پس فارابی نه‌تنها دلیل گرایش نفس به موسیقی را در خود ذات نفس جست‌وجو می‌کند و از نسبت دادن آن به خدایان گذر کرده است، بلکه موسیقی را نیز موضوع اسطوره‌گون و خاص نمی‌داند و سرّ خاصی میان موسیقی و روح انسان قائل نیست، بلکه گرایش نفس به موسیقی را در راستای همان گرایش به مرکبات متناسب تحلیل می‌کند.

فارابی فایدهٔ موسیقی را تنها برانگیختن احساسات نمی‌داند، بلکه ازنظر او موسیقی ازطریقِ تخیل و محاکات به هدایت افراد به‌سمتِ سعادت راهبری می‌کند که آن‌هم ازطریقِ تحریک فرد به افعال خیر و پسندیده اتفاق می‌افتد:

> فایدهٔ الحان کامل منحصر به این نیست، بلکه با آنها می‌توان مردمان را به امور نفسانی پسندیدهٔ دیگری مانند اندوختن حکمت و دانش برانگیخت و آن شبیه است به تأثیر الحان کهن که به پیروان فیثاغورس منسوب است. (فارابی، ۱۳۷٦: ٥٦٠)

این بحث انگیختن شنونده به سمت فعل خاص توسط موسیقی اساساً در افلاطون وجود ندارد و باآنکه هردو کمال الحان را همراه شعر می‌دانند اما افلاطون بحثی در رابطه با برانگیختن افراد به سمت افعال خاص مطرح نمی‌کند. فارابی ازآنجاکه تمرکز خود را بر روی تأثیر تخیلی موسیقی گذاشته است و تخیل انگیزانندهٔ فعل است، هرآنچه که بر تخیل تأثیرگذار باشد می‌تواند فرد را بر عملی تحریک کند و اساساً هدایت جمهور مردم ازنظر او ازطریقِ تخیل اتفاق می‌افتد:

> برای جمهور مردم باید با استعاره از مخیلات سعادت حقیقی را محاکات کرد. (فارابی، ۱۹۹۵: ۷۱)

و چون الحان کامل بر تخیل تأثیر زیادی دارند، می‌توانند افراد را به آن سمت که محتوای شعری ایجاب می‌کند برانگیزند و شایسته است که جهت آن اعمال پسندیده باشد.

لذت

در میان آتنیان موسیقی با شاخصه‌هایی چون لذت، درستی و فایده (تأثیر غایی بر زندگی شنونده) تعریف می‌شده است و افلاطون نیز در قوانین به آنها اشاره می‌کند (Plato, Laws

II: 667b–c). ازآنجاکه او در زمانه‌ای قرار داشته که شیوه‌های موسیقایی جدید، با هدف لذت شنونده رایج شده بوده، بنابراین او دربرابرِ این موسیقی جدید بر حفظ شیوه‌های سنتی تأکید می‌کند و مصر را به‌عنوانِ جایی می‌شناسد که توانسته‌اند سنت‌های موسیقایی را به‌درستی حفظ کنند (Plato, Laws II: 656c–7b). در زمانهٔ افلاطون موسیقی با تنزل از قانونمندی به‌سمتِ بی‌قانونی متمایل شده بوده و افلاطون می‌گوید که سبک‌های موسیقی νομος مشخصی دارند و نباید باهم ترکیب شوند. شاعران گویی هیچ قاعده‌ای جز لذت شنونده ندارند و آریستوکراسی موسیقی جای خود را به تئاتروکراسی داده که νομος با خواست و سلیقهٔ عموم شنوندگان تعیین می‌شود. در کتاب دوم قوانین، افلاطون در چندین مورد اشاره می‌کند که نباید موسیقی تنها ازطریقِ لذت اهمیت یابد (Plato, Laws II: 654c-d, 655c-d, 667e-8a). او به اثر متقابلی اشاره می‌کند که میان شخصیت شنونده و کیفیاتی که در موسیقی اظهار می‌شوند برقرار می‌شود و روح شنونده به‌ناگزیر جذب الگوهای موسیقی می‌شود (Plato, Laws II: 655d–6b).

افلاطون منکر لذت موسیقایی نیست و به‌نوعی لذت ناب را تأیید می‌کند. در محاورهٔ فیلبوس، وقتی دربارهٔ انواع لذت صحبت می‌کند، از لذت ناب می‌گوید:

> ...آوازهای نرم و روشن که آهنگی صاف دارند به‌خودی‌خود زیبا هستند نه در مقام مقایسه با آوازهای دیگر، و لذتی که برای ما فراهم می‌آورند با طبیعتشان همراه است. (Plato, Philebus: 51)

آنچه افلاطون نمی‌پذیرد این است که لذت‌بخشی موسیقی ملاک قضاوت قرار گیرد و آن نیز به تودهٔ مردم واگذار شود. برای افلاطون دوگانهٔ درست دربرابرِ لذیذ متضاد هم نیستند اما معتقد است که موسیقی باید براساسِ νομος ساخته شود و معیار قضاوت هم نه لذت تودهٔ مردم بلکه قضاوتِ عقلانی کسانی باشد که به امور زیبا و صحیح آگاه‌اند:

> تودهٔ مردم معیار خوب و بد در موسیقی را لذتی می‌دانند که این هنر در شنوندگان ایجاد می‌کند، اما نغمهٔ عالِم چنان نغمه‌ای است که افراد شریف تربیت‌شده را شادمان کند. (Plato, Laws II: 668)

در ادامه می‌گوید، اگر کسی ادعا کند که معیار داوری در موسیقی لذتی است که از آن به دست می‌آید، به گفتهٔ او اعتنا نخواهیم کرد. هنری که هدفش ایجاد لذت است درخورِ آن نیست که جدی گرفته شود و در راه آن کوششی جدی به عمل آید. کوشش فقط در راه هنری سزاوار است

که هدفش مجسم‌ساختن تصویری از زیبایی باشد. برای داوری موسیقی:

> باید اولاً بداند که آن قطعه چه چیزی را می‌خواهد مجسم کند و درثانی آن چیزی را که آن قطعه می‌خواهد مجسم کند بشناسد. کسی که از این دو بی‌خبر باشد و نداند که آن قطعه شعر یا موسیقی تصویر چه چیزی را می‌خواهد بنماید از تشخیص اینکه آیا شاعر یا موسیقی‌دان توانسته است اثر درستی را به وجود آورد یا نه ناتوان خواهد بود. (Plato, Laws II: 668)

فارابی دراین‌مورد به‌اندازهٔ افلاطون سخت‌گیر نیست و این امر دو علت دارد: اول آنکه، فارابی موسیقی عملی را بخشی از حکمت عملی طبقه‌بندی می‌کند که در آنجا مسئلهٔ قضاوت درست و غلط مطرح نیست، بلکه حَسَن و قَبیح مطرح است. بنابراین، صحبت از موسیقی صحیح و مطابق νομος اساساً برای فارابی مطرح نمی‌شود. دوم آنکه، فارابی لذت‌جویی را برای نفس طبیعی می‌داند و آن را انگیزهٔ بسیاری از افعال عنوان می‌کند، پس نمی‌توان لذت شنیداری را به‌عنوانِ ملاک قضاوت مطرح نکرد:

> آنچه لحن را پدید می‌آورد فطرت‌های غریزی است، ازجمله قریحهٔ شعری که غریزی انسان است و از آغاز آفرینش در وجود او نهاده شده، دیگر فطرت حیوانی که به‌سببِ آن در حال لذت یا الم آوایی برمی‌آورد، همچنین علاقهٔ انسان به راحت در پی رنج یا به احساس‌نکردن رنج در هنگام کار. (فارابی، ۱۳۷۶: ۲۳)

ازنظرِ فارابی از انگیزه‌های پیدایش موسیقی لذت بوده است. بنابراین، لذت‌بخش بودنِ موسیقی بخشی از دلیل استفاده از آن است و قابل‌حذف و انکار نیست. فارابی لذت موسیقایی را هم ازطریقِ ایجاد آسایش و راحتی و هم ازطریقِ ادراک تناسب و وزن می‌داند. این ادراک امر متناسب منحصر در موسیقی نیست و علت آن ویژگی نفس آدمی است که به‌سمتِ مرکبات متناسب گرایش دارد:

> نفس آدمی از آنچه مناسب طبع نباشد گرفته و دژم و از آنچه ملایم طبع باشد خرم و شاد می‌گردد. همه‌چیزهایی که سبب شادمانی و خرمی نفس می‌شوند واجد نوعی تناسب و وزن هستند و ترکیب‌های صوتی نیز آن است که دارای چنین تناسبی باشد. ازاین‌رو، برای انواع تحریک شادمانی و آرامش‌یافتن و ناخوشایندی نفس، اوزان و اشعار و اصواتی ترتیب داده شده است که چون توافق و همگونگی وجود داشته باشد معانی‌شان پذیرفته می‌شود. (فارابی، ۱۳۹۶: ۶۸)

اگرچه فارابی اصل لذت‌خواهی از موسیقی را انکار نمی‌کند، اما در عرصهٔ عملی محدودیت‌هایی برای آن قائل است و آن‌هم در غایت موسیقی و بحث سعادت است. فارابی معتقد است که غایت‌قصوای همهٔ اعمال انسان باید سعادت باشد و موسیقی نیز به‌همین‌منوال غایتی جز رساندن انسان به سعادت ازطرقِ مختلف ندارد. موسیقی می‌تواند به‌عنوانِ لعب و همچنین آموزش در جهت رساندن انسان به سعادت نقش ایفا کند. حال، اگر افرادی رسیدن به لذات زودگذر را با سعادت غایی اشتباه کنند و این دو را به‌جایِ یکدیگر نشانند، آنگاه از موسیقی هم لذات زودگذر طلب خواهند کرد:

> مطلوب همهٔ اعمال انسانی سعادت قصوی است و این سعادت باید همیشه و پیوسته لذت‌آور باشد ... عامهٔ مردمان پنداشته‌اند که هر چیزِ رنج‌آوری شقاوت است و راحت و انواع بازی سعادت است چون تأثیر استراحت و بازی برابر با یا مشابهِ سعادت حقیقی است و همچنین پنداشته‌اند که آن غایت‌القصوای انسانی است ... بدین‌سان، مردمان آن‌گونه سخن شاعرانه را خواهان‌اند که در لعب به کار آید و همچنین الحانی را که با چنین سخنی مقرون گردد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۶۳)

بااین‌اوصاف، فارابی باآنکه لذت در موسیقی را انکار نمی‌کند و کماکان مانند افلاطون آن را محور قرار نمی‌دهد اما تفاوت او اینجاست که برای فارابی محور اصلی برای غایت موسیقی سعادت است و موسیقی چه ازطریقِ استفاده برای آموزش عموم و/یا به‌عنوانِ لعب باید در جهت سعادت استفاده شود و نه‌فقط برای لذت محض.

دولت‌شهر و موسیقی عملی

افلاطون برای استفاده از موسیقی قواعد سخت‌گیرانه‌ای وضع می‌کند و موسیقی مناسبِ پلیس را بسیار محدود انتخاب می‌کند. اولین ویژگی این موسیقی آن است که قطعاً با کلام همراه است:

> ساز بی‌آواز و آواز بی‌ساز جز هوس‌بازی نیست و هیچ‌گونه پیوندی با رب‌النوع‌های دانش و هنر ندارد. (Plato, Laws II: 670)

او در بین مضمون شعر و سرود تفاوتی قائل نمی‌شود و قواعد شعر را درموردِ سرود نیز صادق می‌داند (Plato, Rep III: 398). باآنکه برای افلاطون موسیقی و شعر باید همراه هم باشند، اما بحث اخراج شاعران از پلیس و باقی‌ماندن آنان، با رعایت قواعد خاص برای شعرگفتن، هیچ‌گاه دربارهٔ موسیقی‌دانان مطرح نمی‌شود. این موضوع را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که او اهالی موسیقی را جزءِلاینفک دولت‌شهر می‌داند اما شعرا اگر طبق قواعد

عمل نکنند می‌توانند حذف شوند. به همین دلیل، افلاطون تغییر در موسیقی زمانه را به گردن شعرا و نه اهالی موسیقی می‌اندازد و در قوانین، طی بحثی مفصل، توضیح می‌دهد (Plato, Laws: 700- 701d) که چگونه شعرا موسیقی را تغییر دادند و تغییر موسیقی باعث تغییر مردم و نسبت آنها با قانون و درنهایت تغییر دولت‌ها می‌شود. با این تفسیر، اهالی موسیقی به‌هرحال جزئی از پلیس خواهند بود:

> با گذر زمان، شاعران نخستین کسانی بودند که باب قانون‌شکنی و بی‌سلیقگی را باز کردند. اینان استعداد طبیعی برای شعرگفتن داشتند ولی از نظم و قانونی که بر موسیقی حکم‌فرما است بی‌خبر بودند. ازاین‌رو عنان خود را به دست تودهٔ مردم سپردند و فراهم‌ساختن لذت برای شنوندگان را یگانه هدف خود قراردادند ... و این عقیده نادرست را ترویج کردند که شعر و موسیقی تابع قوانین خاصی نیست، بلکه بهترین معیار خوبی و زیبایی موسیقی لذتی است که به شنوندگان دست می‌دهد.
> (Plato, Laws: 700- 701d)

در یونان زمان افلاطون، عمدهٔ مراسم عمومی به‌همراهِ موسیقی اجرا می‌شده که شامل مراسم مذهبی و اجتماعی است. در مراسم مذهبی معمولاً تک‌نوازی ساز وجود داشته و لیر یا کیتارا به‌عنوانِ جانشین آن مرسوم بوده است و بیشترِ موسیقی همراهی‌کننده بوده و موسیقی بی‌کلام اندک بوده است. قبل‌ازآن و تاحدی نزدیک به زمانهٔ افلاطون که نوعی نوگرایی در موسیقی به وجود آمد، استفاده از ملودی‌های پیچیده و انواع زینت رایج شده بود و موسیقی به‌سمتِ استقلال از شعر می‌رفت که افلاطون دربرابرِ آن موضع می‌گیرد. افلاطون در کتاب سوم قوانین انواع موسیقی رایج در یونان را برمی‌شمرد: (۱) موسیقی ویژهٔ دعا و مراسم مذهبی، (۲) موسیقی در هنگام ندبه و زاری، (۳) موسیقی بزرگداشت آپولون، (۴) موسیقی جشن‌های دیونوسوس. در اجرای این موسیقی‌ها او معتقد است که باید همواره به‌شیوهٔ ثابت گذشتگان اجرا شوند. دیگر آنکه سرودها باید توسط گروهی از متخصصان موسیقی پنجاه‌ساله که با خوبی و بدی آشنا هستند انتخاب شوند. افلاطون می‌گوید که ممکن است سازندگان موسیقی در ریتم و ملودی متخصص باشند اما ندانند که آنچه ساخته‌اند خوب یا زیباست (Plato, Laws II: 670e). از بین هارمونی‌ها دورین و فریژین باید استفاده شوند زیرا تقلید صدای مرد شجاع در جنگ و صلح است. سازهای کمی باید در شهر استفاده شود، ازجمله کیتارا و لیر، و آئولوس نباید استفاده شود. در صحرا هم سورینکس مجاز است. موسیقیِ سازی ازلحاظِ هنری بی‌ارزش است زیرا هارمونی و

ریتم بایست همراه شعر بیایند تا نقش شایسته‌ای بازی کنند (Martinelli, 2019: 14).

افلاطون آهنگ‌های آن دوران را دسته‌بندی می‌کند و در چهار گروه قرار می‌دهد: (۱) آهنگ‌های حزن‌انگیز (میکسولیدی و نولیدی)، (۲) آهنگ‌های مجالس مستان (ایونی و لیدیایی)، (۳) آهنگ‌های بیانگر مبارزه و سخت‌کوشی و دلیری (دوری). آهنگ‌های بیانگر آرامش و خویشتن‌داری (فریگی). دربارهٔ آهنگ‌های حزن‌انگیز می‌گوید:

> پس، همهٔ این آهنگ‌ها را به یک سو خواهیم نهاد، زیرا حتی برای زنان کشور که می‌خواهیم باشهامت و نیرومند بار آیند نامناسب‌اند، چه رسد به مردان. (Plato, Rep: 398)

آهنگ‌های مجالس مستان را نیز شایسته مردان جنگی نمی‌داند. پس این دو گروه از آهنگ‌ها در آرمان‌شهر وی جایی ندارند. او نوعی سادگی و خلوص را دربرابرِ پیچیدگی مطرح می‌کند و از آن دفاع می‌کند، بالاخص در ریتم. پیچیدگی نوعی برهم‌زنندهٔ ثبات و وحدت قواعد است و دربرابرِ وحدت روح قرار می‌گیرد و بیشتر دیونوسوسی است تا آپولونی: «سادگی در موسیقی روح را خردمند بار می‌آورد و سادگی در خوراک تن را سالم می‌کند» (Plato, Rep: 404)، درحالی‌که کثرت و تنوع در موسیقی لگام‌گسیختگی است و در خوراک بیماری.

برخلافِ افلاطون که در فلسفه دربرابرِ سوفیست‌ها و در موسیقی دربرابرِ موسیقی جدید قرار داشت، فارابی دربرابرِ نوعی ژانر موسیقایی جدید و غیرسنتی قرار نگرفته، بلکه ازلحاظِ فرهنگی در زمانه‌ای زندگی می‌کند که اختلاط قومی اولیه در سرزمین‌های اسلامی طی شده است و ثبات سیاسی به‌صورتِ کلی باعث شده که نوعی ثبات فرهنگی میان اقوام، با ریشه‌های مختلف، در مراکز فرهنگی اصلی، مانند بغداد، شکل گیرد و مسئله بیش‌ازهمه وجود تکثر است. به همین سان، در فلسفه نیز فارابی، برخلاف افلاطون، ازلحاظِ اجتماعی دربرابرِ مواضع سوفیست‌ها قرار ندارد و، بنابراین، استفادهٔ او از موسیقی در مدینه به‌طورکلی با موضعی متفاوت بررسی می‌شود.

فارابی اساساً مواضع محدودکننده و سخت‌گیرانه نسبت به شعر و موسیقی ندارد و در مدینهٔ فاضله جایگاه بالایی برای آنها مشخص کرده است. در فصل پنجاه‌وهفت از فصول منتزعه جایگاه بعد از رئیس مدینه به ذوات‌السنه اختصاص دارد که شامل شعرا و ملحنون یا همان اهالی موسیقی می‌شود. بعدازآن مقدرون و مجاهدون قرار می‌گیرند. ازآنجاکه محور مدینهٔ فاضله برای فارابی رسیدن به سعادت و هدایت مردم به‌سمتِ سعادت است، بنابراین، باتوجه‌به جایگاهی که برای اهالی موسیقی در مدینه قائل است، نگاه او به موسیقی بیشتر به‌سمتِ هدایت مردم ازطریقِ

موسیقی به‌سمتِ سعادت است و موسیقی چه انفعالی، چه مخیّل، چه محاکی چه برای لذت و آسایش، درنهایت در خدمت سعادت بشر قرار خواهد گرفت. او استفاده از موسیقی یا دیگر چیزها برای لذت‌بردن را نکوهیده نمی‌داند بلکه تنها برای آن حد تعادلی قائل است زیرا چیزی که در آغاز انسان را وادار به فعالیت و کسب فضیلت می‌کند امید وصول به لذت است و همین انسان را وادار می‌کند که کارها را بهتر انجام دهد و به مرتبهٔ تمام‌وکمال رساند.

> رغبت به خوشی و گریز از ناخوشی امری طبیعی است. بنابراین، ممکن نیست بد باشد. چیزی که بد است افراط و زیاده‌روی در خوش‌گذرانی است که انسان را از فضایل روحی بازمی‌دارد. (فارابی، ۱۳۵۳: ۱۰۷)

فارابی با افلاطون دربارهٔ سادگی موسیقی هم‌نظر است و موسیقی‌های پیچیده را توصیه نمی‌کند، اما موضع او بسیار متفاوت است. او به تأثیرِ بدِ لحن یا ایقاعِ پیچیده بر نفس قائل نیست و استفاده از پیچیدگی بیشتر را برهم‌زنندهٔ ثبات و وحدت نمی‌داند، بلکه او قائل است که معیار باید نحوهٔ اثرگذاری موسیقی باشد و اگر موسیقی‌دان سعی کند تمام آنچه می‌داند در لحنی بیاورد، آن لحن به نحوی سنگین خواهد شد که اثرگذاری آن کم‌رنگ می‌شود و اگر معیار اثر موسیقی بر نفس است، موسیقی‌های ساده که فهم آنها نیز ساده است می‌توانند اثر بیشتری داشته باشند:

> چون همهٔ این خصوصیات به‌صورتِ تام [در یک لحن] گرد آیند، گاه باشد که لحن براثرِ آن سنگین گردد و به مقصود خود نرسد، همچنان که این حال بر دیگر حواس، چون زیاد از آنها کار گرفته شود، عارض می‌گردد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۶۰)

او این اثر پیچیدگی در موسیقی را با استفاده از لغات سخت و سجع‌های سنگین در شعر مقایسه می‌کند که ممکن است باعث فخامت زبان شود اما اثر آن را کم‌رنگ می‌کند:

> همچنان که در شعر نیز همین معنی پیش می‌آید، اشعاری هستند که در آنها الفاظ غریب و کلماتی مرکب از حروف ثقیل در تلفظ ... به کار می‌رود، اشعاری هم هستند که در آنها واژه‌های آشنا و کلماتی است که تلفظ آنها آسان است و بر گوش سنگین نمی‌آید ... و با آنها نیل به مقصود زودتر صورت می‌پذیرد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۶۰)

همچنین، برخلافِ افلاطون که تشخیص موسیقی خوب و بد را برعهدهٔ افراد بالای پنجاه سال تعلیم‌دیده گذاشته و معتقد است که اهالی موسیقی ممکن است موسیقی خوب و بد را تشخیص

ندهند، فارابی ازآنجاکه به طبیعی و غیرطبیعی معتقد است، تشخیص آن را برعهدهٔ اهل عمل در موسیقی می‌داند و می‌گوید نظری‌دان یا باید به اهل عمل رجوع کند و/یا خود بر عمل آگاه باشد:

> پژوهشگر موسیقی نظری محتاج آن نیست که به دست خود آلات موسیقی به کار گیرد، بلکه او را بس که کسی دیگر به این کار بپردازد و او تنها بشنود و تمییز دهد. حال، اگر موسیقی‌دانی نبود که آهنگی را به سمع او رساند یا به‌علتِ ضعف شنوایی قادر به ادراک همه آهنگ نبود ... این شخص ناچار آنچه را متولیان این حرفه دریافته‌اند و نزد آنان مشهور است اخذ می‌کند ... کسی که به عمل موسیقی می‌پردازد الحانی را که طبیعی انسان‌اند و آنها را که طبیعی نیستند احساس می‌کند. طالب علم نظری اصل طبیعی بودن یا غیرطبیعی بودن الحان را از او اخذ می‌کند. (فارابی، ۱۳۷۶: ۴۱)

او مثال‌هایی از فلاسفهٔ گذشته می‌آورد که حکمای بزرگی بوده‌اند اما توانایی تشخیص فواصل طبیعی را نداشته‌اند:

> از آن جمله بود بطلمیوس تعالیمی. وی در کتابی که درباب موسیقی نگاشته اعتراف کرده است که بسیاری از نغمه‌های متلائم را احساس نمی‌کرده ... باز از این جمله بود تامسطیوس که در فلسفه شهرتی فراوان داشت و یکی از بزرگ‌ترین پیروان ارسطوطالیس و از خبرگان مکتب او بود، سخنی دارد ... من به‌علتِ نداشتن تمرین کافی دراین‌باب آن را حس نمی‌کنم. (فارابی، ۱۳۷۶: ۴۳)

نتیجه‌گیری

در بررسی نسبت فلسفهٔ موسیقی فارابی با افلاطون چهار موضوع اصلی مدنظر قرار گرفت. در موضوع موسیقی و جهان، افلاطون موسیقی را نوعی پیونددهندهٔ جهان‌کوچک و جهان‌بزرگ می‌داند و مانند فیثاغورسیان به موسیقی کیهانی قائل است، گرچه مستقیماً از موسیقی افلاک صحبت نکرده است. فارابی معنای موسیقی را در صناعت محدود می‌کند و ارتباط آن را با کیهان در نظر نمی‌گیرد و دربارهٔ موسیقی افلاک صراحتاً آن را محال می‌داند. همچنین نشئت‌گرفتن موسیقی نظری از آرای کیهانی را رد می‌کند و آن را به طبیعیونی نسبت می‌دهد که مبادی علوم را نشناخته‌اند. درعینِ‌حال، فارابی با گرایش به فلسفهٔ علم ارسطویی و با مطرح‌کردنِ بحث تجربه در مبادی علم، موسیقی نظری و عملی را در نسبت با تجربهٔ انسانی معنا می‌کند و موسیقی نظری را برآمده از موسیقی عملی و آن را هم نشئت‌گرفته از علت‌های کاملاً عملی و تجربی می‌داند. در موضوع ἦθος و παιδεία، افلاطون معتقد است که هرکدام از هارمونی‌ها به‌دلیلِ ویژگی خاصی که دارند تأثیرگذاری خاصی بر روح انسان خواهند داشت. بنابراین، هارمونی‌های خاصی را مناسب

حضور در παιδεία یونانی تشخیص می‌دهد و چندین هارمونی مختلف را به‌علتِ ήθος نامناسب حذف می‌کند. فارابی باآنکه به تأثیر موسیقی بر نفس واقف است، اما ازآنجاکه نظام تربیتی مشابه یونانی در سنت اسلامی وجود ندارد، مباحث تربیتی را چندان مطرح نمی‌کند. درعینِ‌حال، فارابی ήθος خاص برای الحان خاص را مطرح نمی‌کند بلکه کلیت شیوه‌های اثرگذاری الحان را بررسی می‌کند. اما از جهت دیگر او میان اثر الحان و غایتِ به‌کارگیری آنها تفاوت می‌گذارد و، غیر از انفعال، بحث تخییل و محاکات درکنارِ شعر را مطرح می‌کند و بحث به‌کارگیری موسیقی در تربیت و استفاده از آن در هدایت افراد را از همین طریق ممکن می‌داند. در موضوع لذت، افلاطون با محور قرار گرفتن لذت در موسیقی مخالف است و همچنین معتقد است نباید لذتی که توده‌های مردم خواستار آن هستند ملاک قضاوت دربارهٔ موسیقی قرار گیرد. او موسیقی را برطبقِ νομος به درست و غلط تقسیم می‌کند و تشخیص آن را به افراد تعلیم‌دیده می‌سپارد. فارابی موسیقی را بخشی از حکمت عملی لحاظ می‌کند و، بنابراین، درست و غلط در آنجا مطرح نمی‌شود و ملاک حُسن و قُبح است. همچنین فارابی لذت موسیقایی را از دلایل پیدایش موسیقی می‌داند اما درعینِ‌حال سعادت را مقیاس بالاتر قرار می‌دهد. لذت موسیقایی اگر در جهت سعادت غایی باشد موردقبول است اما اگر برای خود لذت خواسته شود و از اندازه خارج گردد، ازنظرِ فارابی، پسندیده نیست. در موضوع موسیقی عملی در دولت‌شهر، افلاطون قوانین سخت‌گیرانه‌ای برای استفاده از موسیقی وضع می‌کند. او موسیقی بی‌کلام و دکلمهٔ اشعار را ممنوع می‌کند و سنت‌های آپولونی و دیونوسوسی و تقدیس موزها را برای سنین خاص طبقه‌بندی می‌کند و تغییر در سنت‌های موسیقایی را مقدمهٔ تغییر در نظام جامعه می‌داند. فارابی اساساً هیچ موضع سلبی نسبت موسیقی عملی ندارد، بلکه موسیقی را درکنارِ شعر به‌نوعی مسئول هدایت جامعه می‌داند و موسیقی‌دانان را در طبقهٔ دوم بعد از رئیس مدینه قرار می‌دهد و معتقد است که موسیقی می‌تواند افراد را به‌سمتِ فضیلت هدایت کند. ازآنجاکه فارابی موسیقی نظری را بر موسیقی عملی بنیاد می‌کند، قضاوت موسیقی عملی نیز برعهدهٔ اهل عمل است و نظری‌دانان حتی اگر فیلسوف باشند باید به رأی اهل عمل توجه کنند. این برخلاف رأی افلاطون است که به‌موجبِ آن ممکن است خود اهالی موسیقی خوب و بد را تشخیص ندهند و قضاوت را باید به پنجاه‌ساله‌های تربیت‌شده سپرد.

در جمع‌بندی باید گفته شود، باآنکه حکمت عملی فارابی از افلاطون متأثر است اما

در فلسفهٔ موسیقی، موسیقی نظری و موسیقی عملی، فارابی از افلاطون فاصله می‌گیرد و از گفتمان فیثاغورسی که افلاطون در آن قرار دارد گذر می‌کند. فارابی در هیچ‌کدام از چهار موضوع مطرح‌شده در این مقاله با افلاطون هم‌نوا نیست و آنجاکه رأی یکسانی صادر کرده‌اند، یا مبادی رأی متفاوت است یا غایت آن. فارابی با قطع ارتباط موسیقی با کیهان و بنیادنهادنِ آن بر تجربه، برخلاف عقاید فیثاغورسی، موسیقی عملی را کاملاً در حکمت عملی جای می‌دهد و موسیقی نظری را بر پایهٔ موسیقی عملی بنیاد می‌کند. از جهت دیگر، با مطرح‌شدن بحث سعادت، موسیقی مانند هر صناعت دیگری غایتی بیرون از خود پیدا می‌کند که همان سعادت نهایی است و از این طریق موسیقی در مدینهٔ فاضلهٔ فارابی جای می‌گیرد. درنهایت، باید اظهار کرد فارابی در فلسفهٔ موسیقی خود از افلاطون گذر کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

تاتارکویچ، ووادیسواف (۱۳۹۲)، تاریخ زیبایی‌شناسی ۱، مترجم جواد فندرسکی، نشر علم

فارابی، ابونصر (۱۳۵۳)، هماهنگی افکار دو فیلسوف افلاطون و ارسطو؛ ترجمه و شرح عبدالمحسن مشکوه‌الدینی، شورای عالی فرهنگ و هنر

ـــــــــــ (۲۰۰۳)، آراء اهل المدینه الفاضله و مضاداتها، تصحیح علی بوملحم، بیروت: دارالهلال

ـــــــــــ (۱۹۹۵)، تحصیل السعاده، تصحیح علی بوملحم، بیروت: دارالهلال

ـــــــــــ (۱۹۹۰)، کتاب الحروف، تصحیح محسن مهدی، بیروت: دارالشروق

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، احصاءالعلوم، ترجمه حسین خدیوجم، انتشارات علمی فرهنگی

ـــــــــــ (۱۳۷٦)، کتاب موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ـــــــــــ (۱۳٦۷)، المنطقیات للفارابی، مقدمه محمدتقی دانش‌پژوه، کتابخانه عمومی آیهالله مرعشی نجفی

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، فصول منتزعه، ترجمه حسن ملکشاهی، سروش

ـــــــــــ (۱۳۹٦)، «رساله در تناسب و تالیف»، در بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی، محمو یوسف ثانی، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران

گورمن، پیتر (۱۳٦٦)، فیثاغورث، ترجمه پرویز حکیم هاشمی، نشر مرکز

لطفی، محمدحسن (۱۳٦۷)، دوره آثار افلاطون (٤ ج)، ترجمه رضا کاویانی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

مصطفوی، شمس الملوك (۱۳۹۳)، «نسبت میان موسیقی و تربیت در نظام فلسفی افلاطون»، کیمیای هنر، ۳(۱۰)

Aristotle (1920), *Politics*, Translated by Benjamin Jowett, Oxford: Clarendon.

Bélis, Annie (2001), *Aristoxenus*. Grove Music Online

Cooper, John M. 1997), *Plato Compelete Works*, Indianapolis: Cambridge Hackett Publishing Company

Farmer, Henry George (1929), *A History of Arabian Music: to the XIII century*, Luzak

Halliwell, Stephen (2011), "Plato", *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Theodore Gracyk and Andrew Kania, Taylor & Francis Group, New York

Levin, Flora R (2009), *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge University Press

Mathiesen, Thomas J (1984), "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music" *The Journal of Musicology*, 3(3), University of California Press

Martinelli, Riccardo (2019), *Philosophy of Music: A History*, Translated by Sarah De SanctisWalter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Madian, Azza Abdal-Hamid (1992), Language-Music relationship in alFarabi's Grand Book of Music (Phd Dissertation), Cornell Universty

Pelosi, Francesco (2010), *Plato on Music, Soul and Body*, Translated by Sophie Henderson, Cambridge University press

Rocconi, Elenora (2012), "The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought", In: Ineke Sluiter, Ralph M. Rosen. *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, Brill

Shehadi, Fadlou (1995), *Philosophies of music in medieval Islam*. E.J, Brill

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی