New Intellectual Research, Vol 10, No 19, Spring & Summer 2025

Research Article

Epistemic Transfer from Melodious, Poetic, and Mythical Words to Platonic Ideas; A Movement from Hearing to Seeing in Ancient Thought

Muhammad Husayn Soltanzadeh Pessyan[1]
Jahangir Mas'oudi [2]
Tahereh Javidi Ja'fari Kalatehabadi[3]

There is an ancient narration about a type of primitive language that is expressed in the form of the myth of the Tower of Babel. According to this ancient implication of language, human beings used to speak a single language that was taken away from them as a result of rebellion and then various languages emerged. These languages, with a phonetic and inspirational characteristic that is formed by the participation of letters, sounds, and syllables, have a special music and tone in them. Some believe that using these languages, it is possible to give objects their real names. But in the period between the mythological poets of ancient Greece such as Homer and Hesiod to philosophers such as Socrates and Plato, another implication of language emerges that changes our definition and understanding of it. Plato makes number the basis of reason instead of letters and words. With a Pythagorean background, he moves from the music and tone of letters and words to their form and meaning, and subordinates spoken words to the structure of language. The main characteristic of pre-philosophical language is being heard, the cadence and pronunciation of words affect meaning, and if, based on historical evidence, we realize the connection of these cadences with Divine inspirations and sacred and unconscious texts, our understanding of meaning and words changes. In this article, we attempt to examine the intellectual backgrounds of ancient poets and early Greek philosophers historically to show that a fundamental change has occurred in our relationship with language and words through Pythagoras and Plato.

Keywords: epistemology, language, music, anamnesis, theory, mythos, logos.

1. Ph.D. Student in Philosophy of Education, Ferdowsi University of Mashhad; Corresponding Author.
2. Professor, Ferdowsi University of Mashhad.
3. Associate Professor, Department of Philosophy of Education, Ferdowsi University of Mashhad

مقالهٔ پژوهشی

محمدحسین سلطان‌زاده پسیان[۱]
جهانگیر مسعودی[۲]
طاهره جاویدی کلاته جعفرآبادی[۳]

انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی؛ حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشهٔ باستان*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶ تاریخ اصلاح: ۱۴۰۱/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۱ تاریخ انتشار آنلاین: ۱۴۰۴/۰۶/۳۰

چکیده

روایتی باستانی دربارهٔ نوعی زبان ابتدایی وجود دارد که در قالب اسطورهٔ برج بابل بیان شده است. براساسِ این تلقی کهن از زبان، انسان‌ها به زبانی واحد سخن می‌گفتند که در اثر سرکشی از آنها گرفته شد و زبان‌های گوناگون پدید آمد. این زبان‌ها با خصوصیتی آوایی و الهامی که از مشارکت حروف، آواها و هجاها تشکیل می‌شود، موسیقی و لحن خاصی با خود دارند. برخی معتقدند با استفاده از این زبان‌ها می‌توان نام واقعی اشیاء را به آنها اعطا کرد. اما در دورهٔ زمانی میان شاعران اسطوره‌پرداز یونان باستان مانند هومر و هسیود تا فلاسفه‌ای همچون سقراط و افلاطون، تلقی دیگری از زبان به‌وجود می‌آید که تعریف و فهم ما را از آن تغییر می‌دهد. افلاطون عدد را به جای حروف و واژه‌ها مبنای عقل قرار می‌دهد. او با پیشینه‌ای فیثاغورثی، از موسیقی و لحن حروف و کلمات به سمت صورت و معنای آنها حرکت می‌کند و کلمات گفتاری را فرع بر ساختار زبان قرار می‌دهد. خصوصیت اصلی زبان پیشافلسفی شنیده شدن است، وزن و ادای کلمات در معنا تأثیر می‌گذارند و اگر براساسِ شواهد تاریخی، متوجه ارتباط این اوزان با الهامات الهی و متون مقدس و ناخودآگاه شویم، فهم ما از معنا و کلمه تغییر می‌یابد. ما در این مقاله می‌کوشیم پیش‌زمینه‌های فکری شاعران کهن و فیلسوفان ابتدایی یونان را بررسی تاریخی کنیم تا نشان دهیم تغییری بنیادین به‌وسیلهٔ فیثاغورث و افلاطون در نسبت ما با زبان وکلمات رخ داده است.

واژگان کلیدی: معرفت شناسی، زبان، موسیقی، یادآوری، تئوری، میتوس، لوگوس.

۱. فارغ التحصیل دکتری فلسفه تعلیم و تربیت دانشگاه فردوسی (این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری ایشان است). mpessyan@gmail.com
۲. استاد گروه فلسفه و حکمت اسلامی دانشگاه فردوسی مشهد. (نویسندهٔ مسئول) masoudi-g@um.ac.ir
۳ . دانشیار گروه فلسفه تعلیم و تربیت دانشگاه فردوسی مشهد. tjavidi@um.ac.ir

استناد به این مقاله: محمدحسین سلطان‌زاده پسیان؛ مسعودی، جهانگیر؛ جاویدی کلاته جعفرآبادی، طاهره. (۱۴۰۴). « انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشهٔ باستان». فصلنامهٔ علمی پژوهشی پژوهش‌های عقلی نوین. ۱۸. صص ۶۰-۸۶.
doi 10.22081/nir.2023.65525.1394

CC BY NC

درآمد

تفکر معاصر معمولاً زبان را متشکل از نشانه‌هایی می‌داند که انتقال‌دهندۀ مفاهیم و اندیشه‌ها هستند. فرهنگ انگلیسی آکسفورد، زبان را این‌گونه تعریف می‌کند:«واژه‌ها و روش‌های ترکیب آنها برای بیان اندیشه» (متیوس، ۱۳۹۵، ص۲۴) و فرهنگ مختصر و جدید آکسفورد نیز این تعریف را آورده است:«نظامی برای برقراری ارتباط بشر با استفاده از واژه‌ها .... و راه‌های ویژۀ ترکیب آنها». فرهنگ کالینز نیز زبان را «نظامی برای بیان اندیشه، احساس و غیره از راه کاربرد آواهای گفتاری یا نشانه‌های قراردادی»(همان) معرفی می‌کند.

اما چیستی زبان و ارتباطش با جهان پیچیده‌تر از آن است که بتوان به تعاریف فرهنگ‌نامه‌ای بسنده کرد. فوکو و کاسیرر این پیچیدگی را در دورۀ رنسانس و دورۀ اسطوره‌باوری تا اندازه‌ای روشن کرده‌اند. فوکو در کتاب نظم اشیا در قالب اپیستمه‌هایی (در تعریف فوکو، شرایط تاریخی امکان معرفت) که از رنسانس تا امروز جریان دارند، نشان می‌دهد که در اپیستمۀ رنسانس، زبان و جهان به نحوی مرموزی درهم تنیده‌اند و رابطۀ زبان و جهان بیشتر رابطۀ هم‌گونی است تا دلالت (فوکو، ۱۳۹۳، ص ۸۹). علم در این دوره به فهم و تفسیر این درهم‌تنیدگی اشتغال داشت و افزون بر کشف، تفسیر هم بود؛ تفسیر کلماتی که آن اشیا را نام‌گذاری می‌کردند. به عقیدۀ فوکو محور این تفسیر در دورۀ رنسانس مشابهت است. هر کلمه، با مدلول خود تشابهی دارد و ارتباطش با اشیا، قراردادی و دل‌بخواه نیست، بلکه کلمات، خودشان اشیایی هستند که انسان باید آنها را کشف و تفسیر کند (فوکو، ۱۳۹۳، ص۸۵). به همین خاطر برای شناختن جهان باید زبان را هم شناخت. شناخت کلمه‌ها و متون مقدس و اسطوره‌ها و علایم نوشتاری و شفاهی، جزیی از جریان شناخت جهان است. به همین خاطر او علم را گونه‌ای هرمنوتیک متشکل از ترکیب غیب‌گویی و علم می‌داند. فوکو می‌گوید:

[در اپیستمۀ رنسانس] در گنجینه‌ای که عهد قدیم در اختیار ما گذاشته، ارزش زبان ناشی از این واقعیت است که نشانۀ اشیا بوده است. بین علامت‌های دیدنی که خداوند در سطح زمین قرار داده است، به طوری که بتوان با آن رازهای درونی‌اش را شناخت، و کلمات خوانا تفاوتی وجود ندارد. ....میراث عهد قدیم، همانند خود طبیعت، فضای گسترده‌ای است که نیازمند تفسیر است، در هر دو مورد نشانه‌هایی وجود دارند که باید کشف و سپس به

تدریج به سخن واداشته شوند. (فوکو، ۱۳۹۳، ص۸۲ و۸۳).

اما آنچه فوکو در قرن ۱۵ و ۱۶ به ما نشان می‌دهد در گذشته‌ای اسطوره‌ای ریشه دارد که در آنجا کلمات و جهان، کاملاً در هم تنیده و به هم وابسته هستند. زبان پیش از دورهٔ فلاسفه و پیش از آنکه به معیارهای عقل یونانی آغشته شود، در خدمت ادیان بود. این ادیان گستره‌ای از ادیان توحیدی و اسطوره‌ای و مشرکانه را دربرمی‌گیرند. در چنین محیطی زبان با اسطوره و جهان پیوند داشت و از خاستگاهی غیبی نزول می‌کرد. کلمات، رابطه‌ای تنگاتنگ با جهان داشتند و به‌صورت قراردادی و دل‌بخواه تغییر نمی‌کردند. آنها با ذات چیزها مرتبط بودند (اکو،۱۳۹۷، ص۱۸۲) یا بخشی از ویژگی اشیا را دربرمی‌گرفتند (گاتری، ۱۳۸۸، ص۳۰). زبان، لحنی آهنگین داشت و تنها ابزاری برای انتقال مفاهیم بیرون از خود نبود که بتوان آن را به گزاره‌های منطقی با موضوعات مشخص فروکاست. هر چند این برداشت از زبان با حرکت به سمت معیارهای منطقی در طول تاریخ رو به افول نهاد، اما این اندیشه‌ها تا سده‌های اخیر نیز جریان داشتند (ریکرسون و هیلتون، ۱۳۹۲، ص ۳۵). وحدت ابتدایی زبان و جهان در اسطورهٔ برج بابل به نحوی پنهان است. به باور برخی زبان‌شناسان، اسطورهٔ برج بابل در مورد زبان است و مواد سازندهٔ برج، اسم، ضمیر، فعل، قید و حروف هستند (اکو، ۱۳۹۵، ص۵۱ و۵۲). زبان‌هایی که از باقی‌ماندهٔ این زبان واحد مشتق شده‌اند، به دنبال وصل کردن خود به سر منشأ کهن آن زبان یگانه هستند (اکو، ۱۳۹۵، ص۵۱ و۵۲). تلقی گویش‌وران این زبان‌ها آن است که زبان‌شان با ذات اشیا رابطه‌ای مرموز دارد (ریکرسون و هیلتون، ۱۳۹۲، ص۳۵).

در نگرش‌های الهیاتی به هستی نیز خداوند جهان را با کلمه و زبان خلق می‌کند و جهان، خود، تجلی زبان الهی است. نزد یهودیان و مسیحیان صدر مسیحیت، زبان عبری همان زبان نخستینی است که خدا به‌وسیلهٔ آن با حضرت آدم تکلم کرده است (اکو،۱۴۰۲، ص۲۰) و در ضمن زبانی است که جهان با آن خلق شده است. در عرفان یهود، حروف الفبای عبری در آفرینش جهان نقش کلیدی دارند (اپستاین، ۱۳۸۵، ص۲۷۵). این اندیشه‌ای است که در تلمود به آن اشاره شده است و می‌توان خاستگاهش را تا منابع زرتشتی و کلدانی دنبال کرد (اپستاین، ۱۳۸۵، ص۲۷۵). نزد یهودیان، عبری، زبانی است که از تشتت زبانی حادثهٔ برج بابل در امان مانده است و با حقیقت در نسبتی ناگسستنی قرار دارد (فوکو،۱۳۹۳،ص۸۷). در این نظام‌های فکری پس از ساحت قدسی و غیرقابل‌فهم و

رازآلود جهان زبان الهی بر همه چیز سروری دارد. اما این تلقی با فیثاغورث و افلاطـون و در نهایـت ارسـطو از اسـاس تغییر می‌کند.

افلاطون برای نخستین بار در رسالۀ «کراتیلوس» این پرسش را مطرح می‌کند کـه کلمـات بـا چیزهـا و اشـیا در ارتباط هستند و خاستگاهی طبیعی(فوزیس[1]) دارنـد یـا از اسـاس، امـری قـراردادی و فرهنگی(نومـوس[2]) هسـتند. افلاطون، زبان را نه کاملاً فرهنگی و نه کاملاً طبیعی می‌داند، هر چند معتقد است زبان می‌تواند بازنماینـدۀ ذوات و نظم جهان باشد. به عقیدۀ امبرتو اکو[3]، نشانه‌شناس ایتالیایی، افلاطون راه سـومی را برمـی‌گزینـد کـه در آن، زبـان، بازتاب نظم معانی و تصورات است (اکو،۱۴۰۲، ص۱۹). پس از افلاطون، جایگاه اصیل و بلند زبان متزلـزل شـد. ارسطو، قراردادی بودن زبان را امری روشن و لازم برشمرد. او برای وضع نظام منطقی‌اش باید از اصالت زبان دست می‌کشید تا بتواند بر اسطوره و اسطوره‌اندیشی برتری یابد؛ زیرا «اساطیر در پس ظاهر غلط‌اندازشان، در واقع تبیینـی بـرای پیونـد ذات و منشـأ اشـیاء بـا ذات و منشـأ نام‌هـا ارائـه مـی‌دهنـد» (بـوترو، ورنـان و هرنشـمیت، ۱۳۹۷، ص۱۲۱و۱۲۲). توجه به طبیعت به‌جای زبان و داستان‌های اسـطوره‌ای -کـه مـورد تأکیـد فیلسـوفان پیشاسـقراطی است- در ارسطو به کمال می‌رسد. پیشینیان ارسطو همچنان نسبت به زبان منفعل بودند و نمی‌توانستند نظام اندیشۀ خود را کاملاً از زبان اسطوره‌ای برهانند. این ارسطو است که به پشتوانۀ افلاطون می‌تواند به ذات‌ها بدون توسـل بـه زبان بیاندیشد و زبان را تنها ابزاری در اختیار اندیشه قرار دهد؛ اندیشه‌ای که بازتاب و آینه طبیعـت اسـت و بـه ایـن اعتبار از نوعی اصالت و حقیقت بهره‌مند گشته است.

در اندیشۀ افلاطون جهان به دو قسمت مادی و معنوی تقسیم می‌گردد که قسمت معنوی آن سرشار از ذوات ثابـت پدیده‌هاست، این ذوات با نوس[4](عقـل) بـه شـهود در مـی‌آینـد و خاصـیت زبـانی ندارنـد و مسـتقل از زبـان هسـتند (آرنت،۱۳۹۵،ص ۱۸۱و ۲۰۷)، هر چند در زبان متجلی می‌شوند و هیچ چیزی برای به عرصه آوردن آنها در جهان بـه

1. Phusis یا Physis به یونانی Φωκίς
2. Nomós به یونانی νόμος
3. Umberto Eco
4 Nous به یونانی νοῦς

https://novin.isca.ac.ir

خوبی و بسندگی زبان نیست (دریدا، ۱۳۹۶، ص ۲۳). اینجا نقطهٔ عطفی است که اندیشه می‌پیماید. زبان که پدیده‌ای اصیل و غیر قراردادی به‌شمار می‌آمد که مقدم بر همهٔ اشیا حتی خود جهان بود با تمام پیوندهای اسطوره‌ای، شعری و دینی‌اش به زیر کشیده می‌شود و تابع جهان ایده‌ها[1] یا مُثل افلاطونی می‌گردد. برای فهم این نقطه عطف باید به رابطهٔ زبان و موسیقی و مفهوم (ایده) و تغییر طرح‌وارهٔ معرفتی که حاصل این انتقال است توجه کرد. نویسنده این انتقال را حرکت از شنیدار یا سمع (حسی و ذهنی و باطنی) به دیدار یا بصر(حسی و ذهنی) می‌داند؛ زیرا زبان وقتی از خصوصیات موسیقایی و شنیداری‌اش فاصله می‌گیرد و به آستانهٔ انتقال مفاهیم می‌رسد، با ایده‌ها پیوند می‌خورد. البته این به آن معنا نیست که زبان پیشافلسفی هیچ معنای ایده‌آلی را منتقل نمی‌کرده یا کاملاً متکی به صدا و الفاظ و الحان بوده است، بلکه معنایش آن است که سهم صدا و موسیقی و لفظ از سهم تصاویر و معانی منتقل‌شده توسط زبان، بیشتر یا برابر بوده است. پیوند زبان با ایده، در صورتی که ایده‌ها را اموری اصیل و ذاتی بدانیم، زبان را به پدیده‌ای غیرذاتی و قراردادی تبدیل می‌کند که دیگر وجوه الهامی و شنیداری و نحوی آن در فهم ما از جهان دخالت مستقیم و بی‌واسطه ندارد. البته این خود، ناشی از تغییر نگاه انسان نسبت به جهان است. جهانی که خود، کلمهٔ الهی (در شکل توحیدی) یا کلمهٔ اسطوره‌ای (در شکل مشرکانه) بود، به آرخه و طبیعت تبدیل می‌شود.

زبان در حالت اصیل، پیوندی با موسیقی، لحن و جهان دارد که در حالت قراردادی آن پیوند را از دست می‌دهد. در مقابل در تلقی قراردادی از زبان، زبان تبدیل به ابزاری برای انتقال مفاهیم و ایده‌ها می‌شود. ایده‌ها حقایقی دیداری هستند، هر چند افلاطون مفهوم "ایده" را توسعهٔ معنایی می‌دهد تا افزون بر دیده شدن محسوس، به اشکال و ساختارهای هندسی و در نهایت دیدار معقول و شهودی نیز دلالت کند و ایده‌های اخلاقی را هم در طرح خود بگنجاند. منطقی شدن زبان، حاصل فراموشی الحان کهن زبان و دیداری شدن فهم ما از جهان است.

ویکو[2] اندیشمندی که پیش از هگل، کنت و دیگران به دسته‌بندی‌های تاریخی توجه کرده بود، تاریخ را به سه دورهٔ الهی/اسطوره‌ای، اشرافی/قهرمانی و مردمی تقسیم کرده است. او اعتقاد داشت زبان در هر یک از این سه دوره به سه

1. Idea به یونانی ιδέα
2. Giambattista Vico

شکل شاعرانه، قهرمانی و محاوره‌ای بروز کرده است (فرای، ۱۳۸، ص۲۶). برلین[1] معتقد است «نخستین کسی است که فهمید صورت‌های زبان‌شناختی، کلید فهم زندگی ذهنی، اجتماعی و فرهنگی جوامع به‌شمار می‌آیند و شیوۀ بیان و ساختار زبان، با انواع ساختارهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، اخلاقی و الهیاتی پیوند ارگانیک دارد»(برلین، ۱۳۹۸، ص۹۶ و۹۷)[2]. ارنست کاسیرر این سه دورۀ زبان را به‌صورت تقلیدی، قیاسی و سمبلیک معرفی می‌کند (کاسیرر،۱۳۹۳ب، ص۳۵۲). نورتوب فرای[3] اسطوره‌شناس برجستۀ کانادایی، این سه دورۀ زبانی را هیروگلیفی، کاهنی(هیراتیکی) و عامیانه (دموتیکی) نام می‌نهد (فرای، ۱۳۸۸، ص۲۶). در دورۀ هیروگلیفی، زبان، شاعرانه و در دورۀ هیراتیکی، تمثیلی و در دورۀ دموتیکی، توصیفی است. در دورۀ اول زبان، شعر با حکمت و معرفت برابری می‌کند (فرای، ۱۳۸۸، ص۴۶). شعر، نوعی الهام حضوری است که از طرف خدایان به شاعر اعطا می‌شود. خدایان الهام یا موزها[4] ایزدبانوانی هستند که کلامی آهنگین را به دل شاعر الهام می‌کنند. او باید از خود بی‌خود شود تا الهگان از زبان او شعری بسرایند، شعری که ترکیبی از کلمه و موسیقی است.[5] یونانیان باستان برای نغمۀ شاعرانه، معنای وجودی قائل هستند و معتقدند وجود عالم در نغمه و کلام به کمال می‌رسد (اوتو،۱۳۹۶، ص۴۷) در این مرحله، چیزها و اشیاء و نام‌ها توسط شاعر الهی تفکیک می‌شوند.

فرای معتقد است دورۀ دوم یا هیراتیکی با افلاطون شروع می‌شود (فرای، ۱۳۸۸،ص۲۸). در این دوره است که زبان می‌تواند به خوبی مفاهیم انتزاعی را بیان کند و دوگانۀ عالِم و معلوم یا موضوع و فاعل شناسا (سوژه و ابژه) به کمالی قابل‌درک رسیده است. اما در دورۀ پیشاسقراطی زبان، خصوصیتی شاعرانه دارد و جدایی عالم و معلوم نیز به‌درستی پیگیری نمی‌شود (فرای، ۱۳۸۸،ص ۲۶).

دورۀ اسطوره‌ای و شاعرانۀ زبان

1. Isaiah Berlin

۲. به عقیدۀ برلین آگوست کنت طرح سه مرحله‌ای خود را با الهام از ویکو سامان داده است(برلین، ۱۳۹۸، ص۹۲).

3. Northrop Frye
4. Muse یا Musa

۵. واژه "موز" ریشۀ میوزیک یونانی است (طالقانی،۱۳۹۷، ص۱۶).

پیوند میان اسما و اشیا، یک تلقی اسطوره‌ای است که برای ذهن مدرن به‌راحتی قابل‌هضم نیست. ذهن معاصر بـه‌خاطر پیش‌فرض‌های متفاوت دربارهٔ زبان، آن را پدیده‌ای قراردادی فرض می‌کند که در یک اجتماع انسانی به مرور کامل شده است تا بتواند همپای اندیشه، نقش فرهنگی خود را بازی کند (ساپیر،۱۳۷۶، ص۲۰و۲۱). ذهن مدرن هرگاه بـه دنبـال ریشهٔ طبیعی زبان می‌رود، آن را در قالب مبحث نظریهٔ اداوایی یا نام‌آوا یـا برآمـدن زبـان از عواطـف اولیـهٔ آدمـی فهـم می‌کند. در این‌گونه رویکردها تصور می‌شود صداهای صرفاً فیزیکی موجود در طبیعت مانند جیرجیر یا میو میـو، بعـداً به نام‌ها و گفتار تبدیل مـی‌شـوند یـا مـی‌پندارنـد زبـان حاصـل تکامـل تـدریجی اصـوات موجـود در طبیعـت اسـت (ساپیر،۱۳۷۶، ص۲۴). اما ذهن اسطوره‌ای به کلی از این پیش‌فرض‌ها و تحلیل‌ها تهی است. ذهن اسطوره‌ای زبـان را حقیقتی غیرقراردادی می‌پندارد که با ذات جهان پیوند دارد. و ازآنجاکه ذوات اشیا، نه پدیده‌هایی کلـی، بلکـه جزئیـات موجود در طبیعت هستند، الفاظ با چیزها (به زبان فلسفی با مصادیق) در پیوند هستند و نه با مفاهیم.

متفکرین مختلفی از دریچه‌ها و تخصص‌های گوناگون این پدیده را تحلیل کرده‌اند. ارنست کاسیرر بـه‌عنـوان یـک فیلسوف نوکانتی که اسطوره را مانند علم، نوعی روش مواجههٔ انسان با جهان می‌پندارد، در مـورد پیونـد اسـم (زبـان) و شیء اظهار می‌دارد:

> **در مرحلهٔ اول میان نشانهٔ زبانی و محتوای شهودی که این نشانه به آن ارجاع می‌کند، تنشی وجود نـدارد، بلکـه هـر دو متمایل به این هستند که برهم منطبق شوند. نشانه، به‌مثابهٔ نشانهٔ تقلیدی در شکل خودش بـه سـوی بیـان بـی‌واسـطه محتوا تلاش می‌ورزد یا گویی، می‌کوشد محتوا را در خود جذب کند. فقط به‌تدریج میان نشانه و محتوا فاصله ایجـاد می‌شود و بیش از پیش از هم متمایز می‌شوند فقط پس از آن است که خصلت پدیـدهٔ زبـان -کـه جـدایی صـورت از معناست- انجام می‌گیرد. فقط هنگامی که این جدایی صورت گرفت، قلمرو معنای زبانی تشکیل می‌شود. در آغـاز، "واژه"، هنوز به قلمرو وجود محض تعلق دارد و آنچه در واژه، درک می‌شود، معنـا نیسـت، بلکـه وجـود جـوهری و قدرت جادویی واژه است. واژه به محتوای عینی اشاره نمی‌کند، بلکه خود را بـه جـای محتـوا گذاشـته اسـت. واژه، نوعی بن-شیء (علت، یا در معنای تحت‌اللفظی‌اش، شیء اولیه) است که در وقایع تجربی مداخله می‌کند و علـت به هم پیوستگی‌شان می‌شود (کاسیرر،۱۳۹۳ب، ص۳۵۲).**

برای ذهن اسطوره‌ای کلمه و نام اشیا، خود اشیا هستند. هر شیئی صدا و لفظی دارد که نام او را تشکیل می‌دهد و گفتن نامِ درست، خود شیء را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. ذهن اسطوره‌ای می‌کوشد در بخش‌های نامقدس نفوذ کند و آنها را ذیل روح مقدس جهان دربیاورد. ازآنجاکه ذهن انسان بدوی هنوز کاملاً انضمامی است، او تقابل طبیعت با ماورای طبیعت را به شکلی این‌جهانی می‌فهمد و درک درستی از معنای ایده‌آل ندارد. نزد انسان بدوی پشت اسطوره‌های دینی، معنای رمزی و تمثیلی نخوابیده است، بلکه خود کلمات، اوراد، اذکار و داستان‌های اسطوره‌ای ذات طبیعت را آشکار می‌کنند. روح طبیعت همان کلام مقدس است، نَفَسی که به کلام قدرت داده است تا خاصیت جادویی بیابد، همان دم الهی است که با تلفظ کلمات، رابطه‌ای مستقیم دارد. این دم و نَفَس است که روح را جریان می‌دهد. کلام یا زبان است که جهان را آفریده و از همین جا واژه نَفَس[1] در فرهنگ‌های مختلف مترادف روح[2] و نَفس یا روان[3] و زندگی[4] قرار دارد. در یونانی نَفَس مترادف سایکو[5] و پنوما[6]، در لاتین مترادف آنیما[7] و اسپریتوس[8]، در سانسکریت مترادف آتمن[9] و پرانا[10]، در روسی مترادف دوح[11] و در عبری مترادف روح[12] و نپس[13] است (Izutsu, 2011, p.40).

در این باره کاسیرر ادامه می‌دهد:

سخن و نام بر چیزی دلالت نمی‌کنند و چیزی را مشخص نمی‌سازند، بلکه خود آن چیزند و همانند آن عمل می‌کنند... هر کلمه بر قلمروی خاص از کائنات حکومت می‌کند و می‌توان گفت که بر آن قلمرو قدرتی نامحدود دارد و بیش از همه اسم خاص است که با رشته‌های مرموز به فردیت یک ذات گره خورده است. برای اندیشهٔ

1. Breath
2. Spirit
3. Soul
4. Life
5. Psykhé
6. Pneuma
7. Anima
8. Spiritus
9. Atman
10. Prana
11. Duh
12. Ruh
13. Nepes

اسطوره‌ایِ اصیل نام شخص آنچه را در باطن و ذات اوست بیان می‌کند... نام و شخصیت با هم یکی هستند (کاسیرر،۱۳۹۳ب، ص۹٤ و ۹۵).

کاسیرر در مورد نام و اسمای خدایان مشرکانه نیز همین نظر را دارد و معتقد است قدرت خدا در نام او قرار دارد. کاسیرر می‌گوید: «در داستان‌های آفرینش غالب دین‌ها، "کلمه" با برترین خدای آفرینش یکی است یا ابزاری است که خداوند برای خلق جهان به کار می‌برد و یا منشأ هستی و خدایان است»(کاسیرر،۱۳۹۶، ص۸۷).

اوراد و اذکار و واژه‌هایی که قدرت‌های جادویی و عرفانی دارند در همهٔ مراسم جادویی و دینی، جدا از معنی‌دار بودن یا نبودن‌شان به‌کار گرفته می‌شوند. برای برگزارکنندگان تأثیر و قدرت این واژه‌ها، اهمیت بیشتری دارد تا معنای آنها، به همین دلیل گاهی نه خوانندگان و نه شنوندگان معنای کلمات را درک نمی‌کنند (لوی‌برول،۱۳۹۳، ص۲۶۳). «دقیق‌ترین ترجمه‌ها هم نمی‌تواند جای سرود را بگیرد، چون ترجمه، قدرت جادویی شعر را نمی‌رساند و برای اقوام ابتدایی معنای شعر اهمیت چندانی ندارد» (لوی‌برول،۱۳۹۳، ص۲۶۵)، این زبان حتی گاهی از پرده راز گونه و نامفهوم در نمی‌آمد. ایزوتسو می‌گوید:«در اقوام ابتدایی، مفهوم کلام به‌عنوان نیروی عرفانی، چنان نقش برجسته‌ای دارد که اغراق نیست اگر بگوییم تمام روند زندگی آنها را با تأثیر جادوی کلامی مهر می‌کند» (Izutsu, 2011, p.24). مرز میان زبان و موسیقی در جوامع بدوی مشخص نیست و این دو فعالیت صوتی قابل‌تبدیل به یکدیگر هستند (مولینو، ۱۳۹۶، ص۳۳). الیاده نیز معتقد است خلسه‌های شمنی همراه با شعر و موسیقی است (الیاده، ۱۳۹۵الف، ص۳۳۰).

در این جوامع اسطوره‌ها نیز غیرقابل‌ترجمه هستند، واژه‌های مورداستفاده در اسطوره‌ها از بازنمایی‌های جمعی و آیینی به حافظه سپرده شده‌اند. از نظر انسان ابتدایی، واژه‌ها، میدان‌های نیرویی به همراه دارند که تأثیرات عرفانی و جادویی دارند. لوی برول[1] می‌گوید: «آنچه انسان‌های ابتدایی صرفاً از گوش فرا دادن به اسطوره احساس می‌کنند کاملاً متفاوت با چیزی است که ما از شنیدن آن احساس می‌کنیم. آنچه آنان از اسطوره می‌شنوند، یک دستگاه کامل هارمونی است، اما برای ما چنین هارمونی دیگر وجود ندارد» (لوی برول،۱۳۹۳، ص۴۹۴).

1. Lucien Lévy-Bruhl

https://novin.isca.ac.ir

لوی برول و گادامر هر یک به‌نحوی به این نکته اشاره می‌کنند که تلاش‌های ما بـرای فهـم اسـطوره بـه‌خاطر از بـین رفتن آن ذهنیت اسطوره‌ای و هارمونیک هیچ‌گاه به نتیجۀ کامل نمی‌رسد. آنها می‌گویند ما با کالبد بی‌جـان اسـطوره کـه همان محتوای ترجمه‌شدۀ آن است مواجه هسـتیم و ایـن از اصـل اسـطوره و واژه‌هـای جـادویی آن فاصـله بسـیار دارد (برول،۱۳۹۳، ص۴۹۵؛ گادامر،۱۳۷۶، ص۳۸).

در مورد اینکه اسطوره منشأ آیین است یا آیین، منشأ اسـطوره، بحث‌هـای مفصـلی میـان اسطوره‌شناسـان در گرفتـه است که پرداختن به آنها از دامنۀ موضوعات این مقاله خارج است، اما دانستن این نکته ضروری اسـت کـه اسـطوره‌هـا پس از تشریفاتی شدن مناسک و آیین‌ها و از بین رفتن فضای قدسی آنها، همچنان به حیات خود در قالـب متـون ادامـه داده‌اند. از این جهت اسطوره‌ها با دوام‌تر از برخی آیین‌ها بودند. اما امتداد اسطوره در متـون مکتـوب بـه نـوعی نـابودی اسطوره نیز به‌شمار می‌آید؛ زیرا اسطوره از جنس کلمه ملفوظ و موسـیقایی اسـت و بـا نوشـته شـدن، بخـش بزرگـی از قدرت و تأثیرش را از دست می‌دهد (بوترو، ورنان و هرنشمیت،۱۳۹۷، ص۱۲۳).

وقتی نگاه خود را به سمت تمدن‌ها و ادیان پیشرفته‌تر معطوف می‌کنیم، باز هـم مسـئلۀ کـلام غیبـی از اصـلی‌ترین مسائل است؛ کلامی که مخلوطی از فرم و محتوا، لفظ و معنا و سمع و بصر اسـت. پیـامبران ادیـان توحیـدی، خـود را ملهم از خدا می‌دانستند، و این الهام را در معجونی از لفظ و معنا یا فرم و محتوای درک می‌کردنـد. آنـان صـدای الهـی بودند و خداونـد از طریـق ایشـان سـخن مـی‌گفـت و حضـور الهـی در کلام‌شـان تجلـی مـی‌کـرد (بـوترو، ورنـان و هرنشمیت،۱۳۹۷،ص۱۷۹و۱۸۰). حکمت که سوفیا معادل یونانی آن است، حرفی است که از دهان خدا خارج شـده است (الیاده، ۱۳۹۵ب، ص۲۷۹) و معادل خود تـورات اسـت (الیـاده،۱۳۹۵ب، ص۲۸۱)؛(نصـر،۱۳۸۵،ص۴۹). خداوند جهان را با گفتن کلمه خلق می‌کند (Gadamer,2004, p.419).خدای یهودی خدایی است که به شـنیدار در می‌آید اما به دیدار درنمی‌آید (آرنت، ۱۳۹۵، ص ۱۶۵). هر چند این برداشت با نفوذ فلسفه یونان و رویکرد فیلـونی، در اندیشه قرون وسطی تغییر کرد و خداوند بروزی دیداری پیدا کرد.

در مورد پیامبران و شاعران و کاهنان ادیان مشرکانه نیز وضع همین گونه است. مدعیان نبوت، وحی خـود را مـوهبتی از طرف خدایان می‌دانستند و آن را به‌نحوی صوتی یا لفظی دریافت و ابلاغ می‌کردنـد.کاهن بـه نماینـدگی از مـردم شـهر در

بالای زیگورات وحی‌ای را می‌شنود و مکاشفه‌اش را به‌نحوی موسیقایی بازگو می‌کند، او خود، مسئول تقدیس شهر است (گالپین،۱۳۷۶، ص۱۰۸). در مصر باستان تأثیر مراسم عبادی به درست بیان کردن اذکار و آهنگ جملات بستگی داشت. اگر نام ایزدی به درستی بیان می‌شد، قدرت آن ایزد در اختیار کاهن قرار می‌گرفت. صدای کاهن، خدایان را خلق می‌کرد، همچنان که صدای پرقدرت ایزد توث در ابتدا جهان را خلق کرده بود، این سنت بعدها به کاهنان رومی نیز به ارث رسید (کومون، ۱۳۸۸، ص۱۰۸). شعر نیز در دوران باستان پیشافلسفی در همه جا با الهام الهی و موسیقی عجین بوده است (Chadwick,1942 به نقل از Conford,1952, p.93) و شاعری و پیامبری در یونان باستان و پیش از آن دو مفهوم متحد هستند (Izutsu,2011,pp.194-195؛Chadwick & Chadwick,2010,p.637).

در تمدن سومری موسیقی مقدس در معابد و هیاکل به کار می‌رفت و در کنار پیشگویی‌های کاهنان نواخته می‌شد و ساز سرنوشت در طول شب و روز به گوش می‌رسید. سازها جزء جدانشدنی آیینهای مذهبی بودند و نماد صدا یا نَفَس خدایان شمرده می‌شدند (گالپین،۱۳۷۶، صص۱۱۰-۱۱۲) . سومری‌ها می‌پنداشتند که هر چیزی که وجود دارد توسط کلام خدای انکی خلق شده است. «گوکاک[1] در کتاب خود به نام رویکرد شاعرانه به زبان (فصل ششم) بر این نکته تأکید کرده است که جادوی سفید در فرمول "بگذار نور باشد" ازآنجاکه وسیلهٔ ارادهٔ الهی است، آنقدر قوی بود که شیء را به محض بیان کلمه به وجود آورد. در واقع، دیدن ارادهٔ الهی در پس کلام کافی نیست. باید توجه داشت که در باور انسان اولیه، خود کلمه، در چنین زمینه‌ای، عامل مستقل و شخصی ارادهٔ مقدس است»(Izutsu,2011, p.26).

در خطوط میخی سومری و سانسکریت هندی حروف به سختی با کلمات و جملات از هم جدا می‌شوند (Manguel,1996, p.49) خواندن متن برای تمدنها شرقی باستان مبتنی بر درک صوتی حروف است، خط میخی یک خط آوانگار و هجانگار است که صداها را ثبت می‌کند و خواننده با دیدن این علائم صدای متن را می‌شنود (جینز، ۱۳۸۷، ص۱۸۴). هیروگلیفها نزد مصریان بی شک مظهر الهامات الهی اند (ژان،۱۳۹۳،ص ۲۲) و باوجودِ ظاهر تصویری‌شان، صداها را نیز بازگو می‌کنند (رابینسون، ۱۳۹۴، ص۹۶). خواندن با صدا بلند تا آگوستین ادامه دارد. در قرون وسطی نویسنده برای مخاطبی می‌نوشت که قرار است متن را با صدای بلند بخواند (Manguel,1996, p.47)

1. V. K. Gokak

فهم متون مقدسی که توسط خدا انشاء شده‌اند تلاشی بیش از مشاهده را طلب می‌کند و حرکات بدن و صدای کلمات را هم شامل می‌شود. صدای کلمات در این مکتوبات روح الواح را منتقل می‌کرد در حالیکه خواندن در سکوت از عوارض تمدنهای جدید است که از قرن ۱۰ میلادی رایج شده است (Manguel,1996, pp.43-45)

در تمدن سومری و آشوری خواندن سرودهای مذهبی و سرود آفرینش با لحن و موسیقی خاصی همراه است که با علایم موسیقایی خط میخی نگارش می‌شود (گالپین، ۱۳۷۶، صص۹۱-۹۳؛ Jacobsen,1987, p.14).

در سنت هندی نیز که با سنت‌های سومری در ارتباط است ، موسیقی و کلام بر امور الهی سایه افکنده‌اند. برای ذهن مدرن، الهام، پدیدۀ مبهمی است که به سختی جایی برای آن در معرفت‌شناسی جدید باز می‌شود، اما برای اقوام کهن، زبان، الهامی الهی است که باید از آن تقلید کرد و آن را به یاد سپرد. هندیان بخشی از وداها را مانترا[1] می‌نامند، مانترا سروده‌ای است که از طریق برهمن (مطلق) به ریشی می‌رسد. ریشی‌ها این مانترا را می‌شنوند و آن را به قالب شعر درمی‌آورند. اشکوف اظهار می‌دارد: «معنای ودایی اصیل "برهمن" قاعده‌بندی شاعرانه است یعنی فعالیتی که در آن سراینده از سوی خدایان یاری می‌شود» (اشکوف، ۱۳۹۷، ص۷۲). برهمن از طریق قاعده‌مند شدن در قالب کلمات، حقیقت را به جهان عرضه می‌نماید. «برهمن یک عمل است در مرز ملهم شدن توسط فکر/شهود و قاعده-بندی آن، اول در صدا و بعدا در قالب متن مکتوب و ریگ ودا مظهری است از این حقیقت» (همان، ص۷۳). برهمن سخن مقدس است، سخنی که با زبان معماگون و مبهم به پیغمبر ودایی آشکار می‌شود، و سپس در قالب قاعده شاعرانه منظم می‌شود. معنای برهمن در طول زمان تغییر کرده و به اصل اول اوپانیشادی و امر مطلق تکامل یافته. یعنی از معنایی زیبایی شناسانه که همان سخن مقدسی است که جهان را بوجود آورده تبدیل به یک معنای هستی شناسانه شده است. برهمن از قالب بندی شاعرانه به قالب بندی حقیقت تغییر معنا داده (همان). در اندیشه هندی وداها و اوپانیشادها و متون مقدس اصلی جزو متون شروتی[2] هستند، یعنی آنچه شنیده می‌شود و ریشی‌ها شنونده و در عین حال بینندۀ کلام الهی هستند (کوارد،۱۳۹۷، ص۲۳۰). اما این دیدن پس از آن شنیدن قرار دارد. در هندوستان کلمۀ الهی و واج مقدس پیش از هر چیزی وجود دارد و کلمات انعکاس صوتی قدرت الهی هستند (کوارد،۱۳۹۷،

1 Mantra
2.Śruti

ص۲۴۵). خواندن و تکرار درست متن مقدس سبب مکاشفه صحیح می‌شود. این کلمات تجلیات الـوهی‌انـد کـه بـا بسامد، قدرت می‌آفرینند. فرم شفاهی گفتار آن‌قدر اهمیت دارد که دامن تفکر را هم می‌گیرد. تفکر سخن گفتن شـفاهی درونی است که به آن انرژی تنفسی کافی (پرانه) نمی‌رسد تا آشکار شود (همان، صص۲۴۶-۲۴۸). بنابراین تفکر هـم همراه با وزن و لحن است و فقط به مفاهیم و صورتها محدود نمی‌شود.

زبان، در آستانهٔ پیدایش لوگوس یونان

در یونان باستان واژهٔ موسیکه (موسیقی)، تخنه (هنر) و کالوس (زیبـایی) از هـم جـدایی‌ناپذیرنـد (رحمانیـان،۱۳۹۲، ص۱۴). به‌طور کلی نظام آموزش یونانیان به دو بخش موزیکه و ژیمناستیک تقسـیم مـی‌شـد کـه اولـی تربیـت روح و دومی تربیت تن بود و معنای موزیکه اعم از موسیقی ولی مرتبط با آن بود. موسیقی در تمام فرهنگ یونـانی نفـوذ دارد و به شکلی، الهام ایزدبانوان هنر به‌شمار می‌آید.

اسطوره‌شناس و کلاسیک‌پژوه آلمـانی فردریـک والتـر اوتـو[1] بـه نقـل از پینـدار مـی‌گویـد کـه موزهـا فرزنـدان زئـوس و منـه‌موزینـه، صـدای الهـی هسـتند (Otto,1962, p.266)؛ اولـین نـزول الهـی خـدا در هسـتی کـه خاصـیتی تونال و موسیقایی دارنـد (Otto,1962, p.271). آنهـا هسـتند کـه شـعر و اسـطوره را بـه شـاعر نـازل مـی‌کننـد، امـا این کلام در خود شاعر است که شـکلی ملفـوظ بـه خـود مـی‌گیـرد. ایـن وظیفـهٔ شـاعران در طـول تـاریخ و نـه فقـط یونـان اسـت کـه الهـام موسـیقایی را بـه شـعر و لفـظ تبـدیل کننـد (Otto,1962, p.265) اینجـا زبـان و کـلام شاعرانه فقط وسیله‌ای برای ارتباط نیست، بلکه خود اسطوره و هستی است.

هومر، شاعر حماسه‌سرای یونان تعابیری دارد مبنی بر این‌که خدایان به انسان فن می‌آموزند، مثلاً هفائستوس و آتنـه به انسان، فن آهنگری را آموخته‌اند. خود شاعر نیز واسطهٔ انتقال دانش الهی دربارهٔ تمامی فنون و هنرهاست. او با توسـل به موساها (موزها) خدایگان الهام و هنر، دانش را برای بقیهٔ انسان‌ها به ارمغان می‌آورد (مولر،۱۳۸۹، ص۸۳).

هسیود، دیگر شاعر یونان، خود را زبان موساها خدایگان الهام می‌داند (هسیودس،۱۳۸۷، ص۳۵،۳۸). گریگـری

1. Walter Friedrich Otto

نگی[1] یونان‌شناس و کلاسیک‌پژوه آمریکایی دربارۀ هسیود می‌گوید:

خود نام "هسیودوس" در تبارنامۀ خدایان (۲۲)، چنین معنایی دارد: کسی که صدا می‌دهد. ریشه "ای‌یه هسی"، در بیان اسان هیه ای‌سایی (osan hieisai در آوردن صدای زیبا/جاودانه/دوست داشتنی)، خود موزها را در تبارنامۀ خدایان ۶۷، ۶۵، ۴۳، ۱۰، توصیف می‌کند، در حالی که ریشۀ هود از ادوس در اُدیه (صدا) را که قدرت شعر و شاعری را که موزها در تبارشناسی به شاعر ارزانی داشتند، می‌رساند. به این طریق هسیودوس وظیفۀ شاعرانۀ همین موزها را که این قدرت را به او بخشیده‌اند، تجسم می‌بخشد (نگی،۱۳۸۷، ص ۱۴۰).

هرودوت، هومر و هسیود را مایۀ نظام گرفتن ارزش‌های رایج و مشترک همۀ یونانیان می‌داند. آنها چیزی را به معنای مدرنِ تألیف، نمی‌آفرینند، بلکه به‌عنوان شاعران شفاهی، ارزش‌های موروثی را برای شنوندگان بازآفرینی کردند (نگی،۱۳۸۷، ص۱۳۲). نگی معتقد است اشعار هومر و هسیود از طریق نقالی (به یونانی معروف به راپسود) پیش از آنکه آنها آن اشعار را سروده باشند و پس از سرودن، در جشن‌ها و مراسم مذهبی آیینی حفظ شده و نسل به نسل انتقال یافته‌اند. او این اشعار را با وداهای هندی مقایسه می‌کند که تحت نظارت طبقۀروحانیان و با قواعد بسیار سختگیرانه‌ای در فرم و محتوا، و به‌وسیلۀ فنون به یادسپاری و از برکردن، به‌صورت شفاهی و بدون تغییر منتقل شده‌اند (نگی،۱۳۸۷، ص۱۳۰).

نگی در تحلیل اشعار هومر و هسیود، با اشارۀ جالبی به ریشۀ منه‌موزینه بیان می‌کند که ریشۀ leth به‌معنای فراموش کردن در تضاد مفهومی با Mne (منه) به معنی به‌یاد آوردن و به‌خاطر سپردن قرار دارد، که به معنای ضمنی برخوردار بودن شاعر از حافظه‌ای قوی برای بیان یک شعر باستانی نیز هست. Aletheia (اِلِثیا)[2] به معنای حقیقت و راست، منفی همان ریشۀ leth است (اَ_ لث_ئس)، یعنی سخن راست و حقیقی که از طریق شعر عادی بازگو نمی‌شود، بلکه شاعر باید از خدایان ملهم باشد تا حقیقت را بگوید و فراموش نکند (نگی،۱۳۸۷، ص۱۳۶). اینجا اِلِثیا با منه‌موزینه مترادف است یعنی حقیقتی که در اثر عدم فراموشی حاصل شده و تکرار اذکار و اشعار پیشینیان است. هسیود از اینگونه شاعران است،

1. Gregory Nagy

۲. به معنای حقیقت یا نامستوری است. این واژه که در یونان باستان مورد استفاده قرار می‌گرفت در قرن بیستم توسط مارتین هایدگر احیا شد.

خدایان حقیقت را بـر زبـان او جـاری مـی‌کننـد، بـر خـلاف انبـوه شـاعران دروغگـوی دیگـر؛ زیـرا خـدایان الهـام و هنر می‌تواننـد راسـت یـا دروغ بگوینـد. ایـن همـان نقطـه‌ای اسـت کـه افلاطـون مقابـل هـومر و هسـیود و شـاعران دیگر می‌ایستد. او صدا و موسـیقیِ شـعر و کلمـات (نـام‌هـای خـدایان کـه بـه زبـان شـاعران جـاری مـی‌شـود) آنهـا را قابل‌اعتمـاد نمـی‌دانـد (یانـگ، ۱۳۹۵، ص۲۴) و بـه عقیـده‌اش ایـن فلسـفه اسـت کـه بـالاترین موسـیقی[1] اسـت (plato, 2011, p.46)[2] موسـیکه همـان هنـر موسـیقی اسـت کـه بـه معنـی سـروکار داشـتن بـا موزهـا یـا موسـاها(ایزدبانوان الهـام) اسـت. نُـه ایزدبـانو، هنرهـای شـعر حماسـی، شـعر غنـایی، شـعر عاشـقانه، تـراژدی، کمدی، سرودهای مـذهبی، رقـص، تـاریخ و اخترشناسـی را بـه هنرمنـدان الهـام مـی‌کردنـد. نـزد افلاطـون، فلسـفه بـالاترین شـعر الهـامی یـا موسـیکه اسـت (پـرس، ۱۴۰۰، ص۳۵۵و۳۵۶). امـا بـرای افلاطـون الهـام بـر زبـان و لفظ و موسیقی کلام مبتنی نیست، بلکه بـر ایـده‌هـا مبتنـی اسـت. اِلِثیـا (حقیقـت) بـه یـاد آوردن[3] ایـده‌هـایی اسـت که پیش از تولد آنها را دیده‌ایـم، امـا فرامـوش کـرده‌ایـم و بایـد دوبـاره (از طریـق گفتگـوی دیـالکتیکی بـا فیلسـوف) بـه یـاد آوریـم (افلاطـون، ۱۳۹۸، ص۱۲۳۸) یـادآوری اشـعار کهـن در معنـای اِلِثیـا، نـزد افلاطـون تبـدیل بـه یادآوری ایـده‌هـا مـی‌گـردد. فراموشـی کـه در حکمـت هنـدی و اسـطوره‌ای یونـان مایـهٔ بی‌اعتبـاری شـاعر و حکـیم است، برای افلاطون تبدیل به مرحلـهٔ ورودی بـه جهـان طبیعـت و آغـاز حیـات مـی‌گـردد. مـا بـا فراموشـی ایـده‌هـا وارد جهان فیزیکی می‌شویم و برای یادآوری آنها تلاش می‌کنیم.

آنچه ذهن مدرن در قالب الهام می‌فهمد، فرود آمدن ایده‌ها و تصورات از جهان غیب بـه ذهـن انسـان اسـت. امـا انسان مدرن در بازگشت به باستان از این نکته غافل می‌ماند که زبان باستانیان، ایده‌محور نیست، بلکـه زبـانی شـاعرانه است که با پدیده‌های جهان رابطه‌ای مستقیم دارد. البته اینکه این رابطه صادق یا کاذب است یا واقعاً چـه زبـانی، زبـان کامل است تا بتواند حاق جهان را بازگو کند، مسئله‌ای دیگر است، اما فهم باستانیان تا پیش از فلسفه دربارهٔ ریشـه‌هـای الهیاتی شعر و زبان، آنان را بر آن می‌داشت که زبان عادی خود را نیز هدیهٔ خدایان بدانند؛ زیـرا الهـام خـدایان در خـودِ

۱. در برخی ترجمه های انگلیسی و فارسی به جای موسیقی با سهل‌انگاری هنر ترجمه شده است .ر.ک به ترجمه انگلیسی کوپر و ترجمه فارسی لطفی از فایدون.

۲. فایدون قطعه ۶۱.

3. Anamnesis

زبان و به شکل زبان پدیدار شده است و به معانی و مفاهیم الهی برای انتقال نیازی نیست. خود زبان، الهام است، درعین‌حال مجهولات و تاریکی‌هایی را از ذهن (نفس) می‌زداید و می‌تواند برخی مهارت‌ها و فنون را هم منتقل کند. در داستان پیدا کردن تناسبات ریاضی از موسیقی، فیثاغورث با گوش کردن به کار یک آهنگر که بر اساس ریتم مشخصی کار می‌کرد، توانست اعداد را از آن ریتم برشمارد. هر چند این داستان می‌تواند غیر واقعی باشد، اما نشان‌دهندۀ تلقی خاصی از جهان باستان است. آن آهنگر بر اساس موسیقی و الهام ویژه‌ای مشغول به کار است، همچنان که این‌گونه تصور می‌شد که آهنگران، از هفائستوس خدای آهنگری و صنعت ملهم هستند، و فیثاغورث در حقیقت با گوش دادن به این الهام خدایی، کار خود را بنا می‌نهد. پس برای آنها درک الهام، پدیدۀ سختی نیست، تمام زندگی و زبان آنها پر از ارتباط با غیب است.

پیشاسقراطیان

تمدن یونان در قرن هشتم پیش از میلاد، تمدنی شفاهی است که در آن قالب‌های اصلی شعر هنوز مکتوب نشده بودند. تا قرن پنجم پیش از میلاد که خط رواج پیدا کرد وضعیت به همین شکل بود. در فرهنگ شفاهی یونان همچون فرهنگهای اسطوره‌ای قدیم، سرود، نمایش بی‌کلام و رقص به‌سان گفتگو بکار می‌رفت. جهان یونانی جهان کلام شاعرانه بود. ما با جهانی اسطوره‌ای مواجهیم که نام خدایان هنوز قدرتهای جادویی دارد و در اشعار از آنها یاد می‌شود. «زندگی یونانیان یک زندگی دینی است، خدایان یونانی که در تنوگونی تصویر می‌شدند، قبل از آن در تمدن موکنه‌ای هم حضور داشتند و خدایان بزرگ یونان اکثرا هندواروپایی بودند»(بوترو و ورنان و هرنشمیت،۱۳۹۷،ص۲۱۸). «هردر معتقد است زبانهای اسطوره‌ای کهن و همچنین زبان یونانی باستان، حالت کلمةاللهی دارد و واژه‌نامۀ آنها مجمعی از خدایان ملفوظ است»(کاسیرر،۱۳۹۶،ص۱۳۱). در این فرهنگ شفاهی، فیلسوفانی همچون پارمنیدس، امپدوکلس، هراکلیتوس و کسنوفانس به شعر مطلب می‌نوشتند، و اشعارشان برای بلند خوانده شدن، سروده می‌شد(بوترو و ورنان و هرنشمیت،۱۳۹۷،ص۲۲۰). پارمنیدس شعرش را از ایزدبانویی دریافت کرده بود و آن را با وزنهای شش هجایی حماسی، که مورد استفاده هومر و هسیود بود، سرود(طالقانی،۱۳۹۷،ص۲۱۳). هراکلیتوس نیز معتقد است که باید به صدای لوگوس گوش داد او در پاره گفتاری می‌گوید: «گوش فرا دادن نه به من که به

لوگوس(کلمه)، باید همدل باشید که خردمندی فهمیدن این است که همه چیز یکی است»(گراهام،۱۳۹۹،ص۱۹۴). به نظر گاتری۱ هراکلیتوس، لوگوس را قانونی می‌داند که جهان را تنظیم می‌کند و قابل دریافت توسط اذهان انسانی است(گاتری،۱۳۷۶،ص۶۱). از نظر هراکلیتوس قانون و نظم کیهانی جنبه موسیقایی دارد(یگر،۱۳۹۲،ص۲۰۲).

روزنه‌هایی برای تغییر در این جریان شفاهی در زمان تالس و آناکسیمندر پدیدار شد. آنها از یک فرهنگ مکتوب بهره می‌بردند که به تازگی در یونان رواج یافته و موجب انتقال از شعر شفاهی به نثر مکتوب شده بود (بوترو، ورنان و هرنشمیت، ۱۳۹۷، ص۲۲۱). در نوشته‌های تالس، آناکسیمنس و آناکسیمندر امور خدایی جایی ندارد و نام خدایان جایش را به کلماتی چون گرمی، سردی، خشکی و رطوبت داده است (بوترو، ورنان و هرنشمیت، ۱۳۹۷، ص۲۲۳و۲۲۴). پیداست که تغییر فرهنگ شفاهیِ همراه با شعر، به فرهنگ مکتوب، الهیات و اندیشه را نیز تغییر داد. وقتی که در برخی مناطق یونان، دیگر قرار نیست متن، بلند خوانده شود، نیاز به حضور نام خدایان نیز کمتر حس می‌شود، هر چند توجه به این نام‌ها در نوشتار، بحث‌های زبانی و ریشه‌شناسانه ادامه دارد.

از دورهٔ کسنوفانس به بعد، جستجوی حقیقت، جایگزین دریافت حقیقت از جانب خدایان شد و می‌توان ادعا کرد که نزد دموکریتوس قطع ارتباط نام و شیء اتفاق افتاد و شناخت از طریق نام‌ها مردود انگاشته شد. نزد او زبان و واژه ها قراردادی هستند (بورشه و اشنایدر، ۱۳۸۶، ص۴و۵).

فیثاغورث

فیثاغورث ارتباط فلسفه و موسیقی را اجتناب‌ناپذیر می‌دانست (Mathiesen, 2011, p.259) او گوش به هارمونی کیهانی سپرده بود (گورمن،۱۳۶۶،ص۲۱۴). فیثاغورثیان نظم موسیقایی و هارمونی کیهان را موردتوجه قرار دادند و آن را به اعداد و اشکال و صورت‌ها تبدیل کردند، صورت نزد آنها چیزی بود قابل‌دیدن(عقلانی) و دانستن (جانکار، ۱۳۸۸، ص۲۹-۳۱)، این اشکال و فرم‌ها، صورت‌های انتزاعی طبیعت را تشکیل می‌داد که بعدها در فلسفهٔ افلاطون و ارسطو پدیدار شدند. فیثاغوریان پیشرو در تبدیل آواها به صورت‌ها بودند، تبدیل کیفیتی مسموع به کمیتی عددی، تبدیل عرفان به ریاضی، تبدیل ادراک سمعی به صورت‌های انتزاعی. شاید این اتفاق، بنیادی‌ترین تغییر در نوع

1 William Keith Chambers Guthrie

اندیشه باشد، همچنان که راسل می‌گوید:

من جز فیثاغورث کسی را نمی‌شناسم که در عالم فکر به این اندازه مؤثر بوده باشد، این را بدین جهت می‌گویم که آنچه در بادی امر به عنوان مذهب افلاطونی جلوه می‌کند پس از تجزیه و تحلیل همان مذهب فیثاغوری از آب درمی‌آید. مفهوم جهان ابدی، جهانی که بر عقل مکشوف می‌شود، اما بر حس مکشوف نمی‌شود، تماماً از فیثاغورث گرفته شده است (راسل، ۱۳۵۱، ص۸۹).

واژۀ پرکاربردی که فیثاغورث معنای آن را تغییر داد، تئوری بود. تئوری یک اصطلاح اورفئوسی است که در معنای تفکر پرشورِ مشفقانه به‌کار می‌رود. راسل اظهار می‌دارد: «در چنین حالتی فرد به خدایی که رنج می‌کشد، ملحق می‌شود، و مرگ را در مرگ او درک می‌کند و با تولد مجدد او به هستی بازمی‌گردد. فیثاغورث تفکر پرشور مشفقانه را تبدیل به امری عقلانی کرد که معرفت ریاضی از آن حاصل می‌گردد» (راسل، ۱۳۵۱، ص۸۲).

این اظهار نظر راسل را باید با این پیش‌زمینۀ تاریخی همراه کنیم که دین اورفه‌ای از جمله دین‌های دیونیزوسی[۱] است که با مراسم و مناسکی ویژه همراه است. در این مراسم آیینی که معمولاً به کاشت و برداشت انگور برای تولید شراب مربوط است، همان اتفاقی می‌افتد که در دین‌های کشاورزی در قبایل بدوی می‌افتاد. آنجا هم مراسمی آیینی برگزار می‌شد و فرد به جای خدا می‌رقصید و مرگ را تجربه می‌کرد و دوبارۀ به زندگی برمی‌گشت (که استعاره‌ای از رشد محصول است) و به تشرفی بالاتر می‌رسید. این مناسک با کلام جادویی و موسیقی خاص و نام جدیدی که فرد بعد از مراسم به‌دست می‌آورد، همراه بود. این نکته را نباید از نظر دور داشت که دیونیزوس در اشعار هومر، خدای مهاجری بود که از شمال آمده بود و باید مبدأش را در تراکیه و کیش‌های آسیایی جستجو کرد (کاسیرر، ۱۳۹۳الف، ص۱۱۱). کاسیرر معتقد است: «مناسک کیش دیونیزوس با تجلی خدا[۲] به پایان می‌رسید زمانی که جذبۀ وحشی و جنون‌آمیز زنان مرید دیونیزوس به اوج خود می‌رسید، آنان خدا را فرا می‌خواندند» (کاسیرر، ۱۳۹۳الف، ص۱۱۳). او معتقد است یونانیان این آیین را تعدیل کرده و در قالب دین اورفه‌ای درآوردند. او این آیین عرفانی را با سماع نزد مولوی

۱.Dionysus: خدای موسیقی و شراب در یونان است و در تقابل با آپولون قرار دارد و نماد شور و بی‌شکلی و عدم تمایز از طبیعت و ضد فردگرایی است.

2.Theophany

نیز مقایسه می‌کند (کاسیرر، ۱۳۹۳الف، ص۱۱۱).

فیثاغورث از این عرفان، ریاضی استعلایی استخراج می‌کند. اعدادی مثالی کـه بنیـاد تمـام جهـان هسـتند. او ایـن آیین‌ها را به هندسه و ریاضیات فرومی‌کاهد. در حقیقت فیثاغورث از بازماندگان دین اورفه‌ای و به دنبـال اصـلاح ادیـان شرقی است (راسل،۱۳۵۱،ص۸۰) که عناصر عقلانی این دین‌ها را بیرون می‌کشد و به شکل ریاضیات (البته اعداد نـزد فیثاغوریان در کنار خصوصیات کمّی دارای خصوصیات کیفی نیز هستند) عرضه می‌کنـد. موسـیقی اورفـه در طبیعـت تأثیر می‌گذاشت (نصر،۱۳۸۶، ص۱۵۱)، این پدیده در امتـداد همـان دوگانـهٔ کـلام و شـیء باسـتان اسـت کـه کـلام جادویی خاصیت تأثیر بر طبیعت را داشت، با این تفاوت کـه اینجـا، موسـیقیِ بازمانـده از کـلام، طبیعـت را دگرگـون می‌کند. فیثاغورث موسیقی را ذیل عدد و به‌عنوان کیفیت آن درنظر می‌گیرد (نصر،۱۳۸۶، ص۱۶۹). پس موسیقی محو نمی‌شود، فقط تنزل مقام می‌یابد و جایش را به عدد می‌دهد. واژهٔ تئوری از ریشهٔ تئورین به معنـی مشـاهده اسـت و بـه عقیدهٔ فیثاغورث فیلسوف، کسی است که هارمونی موسیقایی آسمانی را مشاهده می‌کنـد(Cornford,1950, p.22). او تئوفانی یعنی تجلی خدا در آیین‌های مذهبی را که به عقیدهٔ اوتو، روح ادیان یونانی است، به تئوریا یعنی نظرورزانه بـه جهان نگریستن و از این طریق خداگونه شدن، تبدیل می‌کند. کنار گرفتن از شرکت در مراسم آیینـی و نظـاره و تأمـل در آن. فیلسوف کسی است که وارد حلقهٔ دیونیزوسی شعر و رقص نمی‌شود، بلکه او این اشعار را از منـبعش یعنـی کیهـان می‌شنود و می‌تواند به‌جای آن که خود در میانهٔ آیین‌ها خدا شود یا وحی دریافت کند، از طریق مشاهده بـا چشـم عقـل خداگونه شود.

فیثاغورث به دنبال تعیین حدود (Limit) است (گاتری، ۱۳۸۸، ص۵۹). «تعیـین حـدود ریاضـی از دل فواصـل موسیقایی که البته ذاتاً منظم و مطابق هارمونی[1] کیهانی هستند» (گـاتری، ۱۳۸۸، ص۶۳). «فیثـاغورث مبتکـر تبـدیل فواصل موسیقایی به تناسبات عددی و هندسی و مکانی است» (اکو، ۱۳۹۹، ص۳۵و۳۶)، فلسـفهٔ الهـام یـا موسـیقی آپولونی است (Cornford, 1952, p.87) که با حدود و تصاویر و اجسام، مرتبط است و فیثاغورث نیز یکی از پیـروان آپولون است (راسل، ۱۳۵۱، ص۷۵). خائوس[2] باید شکل پذیرد، آنچه عجول است باید آهـنگش مـوزون شـود، آنچـه

۱. Harmony به یونانی Αρμονία. هارمونی در فارسی هماهنگی ترجمه شده که ترجمهٔ خوبی نیست به‌دلیل آنکه دلالت‌های موسیقایی آن از بین می‌رود.

2. Chaos

بی‌میل است و با اکراه گام می‌نهد، باید به عقد هارمونی درآید (اوتو، ۱۳۹۶، ص۱۴۰). آپولون نزد هومر خدای فاصله است (رکنی، ۱۳۹۸، ص ۹۲) و حد اشیا را نگه می‌دارد (الیاده، ۱۳۹۵الف ، ص۳۳۰) و قلمروی او امور عقلانی و تفاوت‌گذاری شده و مشخص در ساحت هوشیاری است (یانگ، ۱۳۹۵، ص۱۶۵). این حدود و اندازه‌ها می‌توانند ذهنی و خیالی باشند و صورتی ساکن و ایده‌آل به خود گرفته باشند. کشف فیثاغورث این است که می‌توان بر نامحدود[1] حد[2] تحمیل کرد و جهان و کیهان (کاسموس[3]) (هم به معنی کیهان هم نظم و زیبایی) از همین حدود برمی‌خیزند. نامحدود شر و محدود خیر و زیباست. اندازه‌های موسیقایی نسبت به تمام صداهای گسترده و نامحدود موجود در جهان نمونه‌ای از تحمیل حد بر نامحدود است (گاتری، ۱۳۸۸، ص۶۳). اما به‌نظر فیثاغورث موسیقی بنیاد جهان نیست[4] بلکه این اعدادند که در زیر پدیده‌ها ایستاده‌اند هر چند قابل تفسیر به هارمونی و موسیقی باشند. این اعداداند که در جهان و در نفس انسان مبدا نظم و هماهنگی می‌باشند. «اشیا در پرتو صورشان که همان ساختارهای ریاضی آنان است، آنند که هستند»(نصر،۱۳۸۶،ص۱۶۸). کاسیرر عقیدهٔ فیثاغوریان را اینگونه توضیح می‌دهد : «عدد همهٔ اشیا را درون روح هماهنگ می‌کند و بدین‌سان به آنها جسمیت می‌بخشد... و بدین طریق اشیا را از یکدیگر متمایز می‌کند» (کاسیرر، ۱۳۹۳ب، ص۱۲۶).

تمایز و خلقت اشیا که در تلقی یهودی با وحی، نام‌گذاری و زبان رخ می‌داد(اکو،۱۳۹۵،ص۴۴) به عدد محول شد. البته فیثاغورث خود در یک جو مذهبی تعالیمش را ارائه می‌کرد و به نوعی خود یک گورو[5] بود(فرای،۱۳۸۸،ص۲۸). بعدها اعداد مثالی با ایده‌های افلاطونی پیوند می‌خورد(Mcclain,1984a,p.138). اعداد حدود را پدید آورده‌اند و حدود مورد نظر آپولون پدیده‌های طبیعی و اخلاقی را در برمی‌گیرند.

افلاطون

نیچه معتقد است اگر تراژدی همهٔ ژانرهای هنری قبلی را در خودش جذب کرده بود، حالا این مکالمات افلاطونی

---

1. Apeiron
2. Peras
3. Cosmos به یونانی Σύμπαν

٤ نیچه به تبعیت از شوپنهاور موسیقی را تجلی اراده و بنیاد جهان فرض می‌کند، که همان وجه دیونیزوسی فرهنگ یونانی است.

۵. مرشد هندی که مریدان را برای رسیدن به آگاهی و رهایی راهنمایی می‌کرد و اعماق وجود آنها را بیرون می‌ریخت (توچی، ۱۳۸۸، ص۹۳).

است که سبک‌های هنری قدیمی را در خودش حل کرده و جایی بین نثر و نظم معلق مانده است. افلاطون، الگو و فرم روایی تازه‌ای برای آیندگان به جا گذاشت، فرمی که در آن شعر خادم فلسفهٔ جدلی است و هنر زیر پوشش فلسفه می‌رود (نیچه، ۱۳۹۸، ص۱۲۲).

از آیسخولوس[1] به سوفکلس[2] و اوریپید[3] که سه تراژدی پرداز اصلی یونان هستند، سهم هم‌سرایان و سهم موسیقی و جنبهٔ دیونیزوسی تراژدی کمتر می‌شود و در نهایت عقل و استدلال از تراژدی سربرمی‌آورد. این تأثیری است که فرم بر محتوا می‌گذارد. در نهایت جدل و دیالکتیک، ذات موسیقایی تراژدی و مستی دیونیزوسی حاصل از آن را نابود می‌کند و آپولون جای دیونیزوس را می‌گیرد (نیچه، ۱۳۹۸، ص۱۲۴). در صورتی که به‌نظر نیچه، هم‌سرایان و موسیقی علت خود تئاتر است. تئاتر یونان برآمده از دین‌های دیونیزوسی و ترانه‌های دیتیرامب است که در ستایش خدای دیونیزوس سروده می‌شد و با رقص و آواز و گروه هم‌سرایان یا کر(Choir) همراه بود (نیچه، ۱۳۹۸، ص ۸۳ و ۸۶؛ الیاده، ۱۳۹۵الف، ص۴۴۳) اتفاقی که از اورفه به فیثاغورث افتاده بود؛ یعنی حرکت از دیونیزوس به آپولون، در انتقال از تراژدی به فلسفه تکرار می‌شود. این فرم روایی جدید، محتوای جدیدی هم به همراه دارد، اما نباید از این نکته غافل شد که خود افلاطون در میانهٔ نظم و نثر معلق است و چه‌بسا هنوز یک شاعر شوریده به‌شمار می‌آید. او در رسالهٔ ایون از زبان سقراط، هومر را شاعری ملکوتی معرفی می‌کند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص۵۷۱) و می‌گوید که خدا او را مانند پیشگویان و کاهنان، آلت بیان خود ساخته و سخنش، سخن خداست (افلاطون، ۱۳۹۸، ص۵۷۷)، درعین‌حال در محاورهٔ جمهوری منتقد هومر و الهیات اوست و از ستیز شعر و فلسفه دم می‌زند (افلاطون، ۱۳۸۴، ص۵۷۸).

امبرتو اکو معتقد است این تباین، تباین دو حس شنیدار و دیدار است که به صورت دو خدای دیونیزوسی و آپولونی نزد نیچه درآمده است[4] و در فهم یونانی از واژهٔ کالون[5] یا زیبایی در یونان ریشه دارد (اکو، ۱۳۹۹، ص۳۰). زیبایی

1. Aeschylus
2. Sophocles
3. Euripides

٤. جولیان یانگ در کتاب فلسفه تراژدی تفکیک دو خدای دیونیزوس و آپولون و دو ساحت مستی و هشیاری را از ابتکارات هولدرلین می‌داند که نیچه از او اقتباس کرده(یانگ،۱۳۹۵،ص۱۶۳)، و استور هم در کتاب موسیقی و ذهن آن را اقتباسی از باخوفن توسط نیچه می‌داند(استور،۱۳۹۸،ص۲۰۳).

5. Kalon به یونانی καλόν

به‌مثابۀ اندازه، تناسب، تعادل و تقارن که بیشتر، دیداری است و زیبایی به‌مثابۀ شور و هیجان کـه موسـیقایی و شـنیداری است. جدال دیونیزوس و آپولون جدال دو گونه هنـر شـنیداری و دیـداری و دو گونـه موسـیقی و الهـام اسـت، الهـام و موسیقی منظم در برابر موسیقی نامنظم. الهام منظم می‌تواند در قالب‌های عددی و هندسـی درک شـود و بـه احجـام و اشکال و تصاویر و مفاهیم و حدود و کلمات منتهی شود. همان گونه که گوته دربارۀ معمـاری مـی‌گویـد کـه معمـاری موسیقی منجمد است (دورانت، ۱۳۸۷، ص۳۰۲)، اما الهام نامنظم حاکی از نهاد آشوب‌ناک جهان است و فردیت‌هـا و وحدت‌ها را فرو می‌ریزد. نیچه از شوپنهاور آموخته بود که جهان موسیقی مجسـم اسـت و بـر خـلاف افلاطـون کـه جهان را منظم و عقلانی می‌پنداشـت، جهـان را نظمـی برآمـده از بـی نظمـیِ موسـیقایی و الهـام دیونیزوسـی در نظـر می‌گرفت که در نهاد خود شکل‌شکن، نامنظم، سرمستانه و تخریب‌گر است.

فاصلۀ تاریخی روزگار ما با افلاطون مانع فهم مجادلۀ افلاطون با شاعران و هنرمندان است. به باور گادامر این یکـی از سخت‌ترین مسائل فلسفه است (گادامر، ۱۳۹۴، ص۴۹). افلاطون که خود در جوانی شاعر و خطیبی چیـره‌دسـت بوده دیگر شاعران را از شهر آرمانی خود بیرون می‌اندازد. شهر آرمانی او باید بر پایه موسیکۀ (الهـام موسـیقایی موزهـا) خاصی بنا شود و چنین شهرهایی اگر تغییر موسیقی دهند ویران می‌شوند (کوماراسـوامی، ۱۳۹۳، ص۱۸)؛(افلاطـون، ۱۳۸۴، ص۲۲۰)[۱]. موسیقی نه فقط اساس فلسـفه (Plato, 2011, p.46)[۲] بلکـه مقـوم شـهر و تمـدن و بـالاتر از آن متناظر با نظم و کیهان است.

درک این موضع‌گیری‌ها برای اندیشۀ مدرن دشوار است. ما معمولاً به نحوی استعاری این جملات را می‌فهمـیم[۳] و از معنای باستانی موسیقی و هارمونی که تنظیم‌کنندۀ جهان و زبان است، غافل هستیم. بسـیاری از کلاسـیک‌پژوهان در مورد این موسیقیِ آغشته به کلام که همان شعر باستانی را می‌ساخت، نظریه‌پردازی کـرده‌انـد. هایـدگر در تـلاش بـرای فهم این کلام شاعرانه معتقد بود که باید آن کلام را با گوش یونانیـان بشـنویم و در ایـن صـورت، بـه‌طور بـی‌واسـطه در حضور عین شیء (شیء خارجی) قرار می‌گیریم که در برابر ماست، و نـه اینکـه در برابـر معنـای لفظـی صـرف باشـیم

۱. جمهوری قطعه ۴۲۴.

۲. در برخی ترجمه‌های انگلیسی و فارسی به جای موسیقی تلویحا هنر ترجمه شده است .ر.ک به ترجمۀ انگلیسی کوپر و ترجمۀ فارسی لطفی از فایدون.

۳. از جمله کسانی که موسیقی کیهانی را نوعی استعاره می‌دانند والتر استیس است، رجوع کنید به کتاب تاریخ انتقادی فلسفه یونان صفحه ۵۲.

https://novin.isca.ac.ir

(هایدگر، ۱۳۹۳، ص۹۹). گادامر نیز با استاد خود هم نظر است (Gadamer, 2004, p.416).آنچه هایدگر به زبان و شعر یونانیان نسبت می‌دهد، نزد کاسیرر به طرز شفاف‌تری در مورد زبان اسطوره‌ای همهٔ اقوام صدق می‌کند. او جدا از پیچ و خم‌های وجودشناسانهٔ هایدگری معتقد است زبان اسطوره‌ای پیشافلسفی با ذات چیزها در ارتباط است (کاسیرر،۱۳۹۳ب، ص۷۴و۷۵).

مرحلهٔ شاعرانه/اسطوره‌ای زبان مرحله‌ای است که کلمه و شیء یک حقیقت‌اند. کلمه باعث بوجود آمدن شیء می‌شود چرا که قدرت جادویی دارد. کلمه، با زیرساخت جهان در ارتباط است. برج بابل، شیئی است که با کلام متناظر است. انسان‌ها با کلامی واحد توانستند این برج را بالا ببرند، اما وقتی خدا زبان آنان را غیرقابل‌فهم کرد و متفرق ساخت، در نتیجه، برج هم فرو ریخت (تورات، باب ۱۱، آیهٔ ۱ تا ۹). به‌نظر می‌آید این آغازی بر پایانِ مرحلهٔ اولیهٔ زبان باشد. پس از این واقعه هر چند اعتقاد به کلام جادویی همچنان باقی بود و زبان‌های مشتق شده از آن زبان واحد به‌دنبال اتصال خود، به سر منشأ اصلی زبان بودند، اما از نظر عملی و هستی‌شناسانه دیگر کلمه و شیء یکی نبودند.

در آغاز مرحلهٔ دوم زبان، خصوصیات اسطوره‌ای کم‌رنگ‌شده و زبان اتصال مستقیم خود را با جهان از دست می‌دهد، همین امر سبب انشقاق و تکثر زبان‌ها شده و این تکثر با تکثر دین‌ها و نگرش‌ها همراه است. نام‌های خدایان از تمدنی به تمدن دیگر تفاوت می‌کردند و انبوهی از خدایان مشرکانه در فرهنگ بشری پدید آمده بودند. حرکتی که فیثاغورث و شارح بزرگش افلاطون انجام دادند، بازگرداندن یک نظم واحد به کل جهان بود؛ نظمی که بر اساس یک الگوی کیهانی/ الهیاتی طراحی شده بود، اما تنها زبانی نبود.

پیش از آنکه فیلسوفان پا به عرصهٔ اندیشه بگذارند، شاعران و قانون‌گذاران مدعی حقیقی بودن زبان هستند. آنها از غیب می‌شنوند و نام چیزها را بر اساس حقیقت اشیا انتخاب می‌کنند. این رویکرد بازمانده از همان اندیشه اسطوره‌ای مساوقت نام و شیء است. از طرفی سوفسطاییان به قراردادی بودن نام‌ها و واژه‌ها اصرار دارند. اما افلاطون در رسالهٔ کراتیلوس با هر دو طرف مخالفت می‌کند، و راه میانه‌ای را برمی‌گزیند. او تحت‌تأثیر کراتیلوس (شاگرد هراکلیتوس) و سقراط و با جمع نظرات این دو، ماهیت اشیا را با ایده‌ها پیوند می‌زند (راس، ۱۴۰۰، ص۲۳۰) نه با واژه‌ها و زبان.

در رسالۀ کراتیلوس افلاطون با این عقیده که حروف و کلمات به‌نحو مستقیم ذات چیزها را آشکار می‌سازد، مخالفت می‌کند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص۷۴۷-۷۵۲)[۱]، هر چند می‌پذیرد که در جوامع پیشین قانون‌گذارانی بودند که اشیا را به‌درستی نام‌گذاری می‌کردند. در جایی می‌گوید: اگر ما تحلیل عقلی را کنار بگذاریم باید منتظر باشیم تا خدایان نام‌ها را به ما بیاموزند (جانباز، ۱۳۹۱، ص۶۲)؛ به همان روشی که خدایانِ الهام به شاعران می‌آموزند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص۲۰۱۹). سقراط می‌خواهد به کراتیلوس این نکته را بقبولاند که شناسایی حقیقی از طریق نام چیزها که می‌تواند اصیل یا غیراصیل و قراردادی باشد، صورت نمی‌گیرد، بلکه از طریق خود چیزها یا ذات اشیاء یا ایده‌ها حاصل می‌شود. کراتیلوس که معتقد است اسامی چیزها از نیرویی فراتر از انسان به او داده می‌شود، باز با مخالفت سقراط روبه‌رو می‌گردد. سقراط به او می‌گوید نزد آن نیروهای فراانسانی چطور چیزها شناسایی شدند؟ و باز سقراط به موضع خود بازمی‌گردد که امری ذاتی پیش از نام چیزها وجود دارد. افلاطون که در این رساله، طرح ایده‌های خود را زمینه‌سازی می‌کند، در رسالۀ قوانین می‌پذیرد که قانون‌گذاران بر خلاف شاعران از زبان، به درستی و اتقان استفاده می‌کنند. شاعران در موقع الهام از خودبی‌خود می‌شوند، اما قانون‌گذاران باید به گفتار خود مسلط باشند؛ یعنی زبان هرچند الهی باشد و خطاناپذیر، علی‌الاصول ناتوان از راه‌یابی به ذات چیزها است.

گادامر به تفاوت میان عدد با واژه در اندیشۀ افلاطون اشاره می‌کند. در تلقی افلاطونی که از رساله کراتیلوس آغاز می‌شود، واژگان نشانه‌های هستند که قابلیت برگردان به نظامی عددی و ریاضیاتی را دارند. به بیان دیگر، واژگان حاوی معانی هستند و به ایده‌هایی اشاره می‌کنند که آن ایده‌ها در سطح مطلوب قابل توضیح ریاضیاتی هستند بنابراین براساسِ نظر افلاطون، جهان از ایده‌ها و ایده‌ها از اعداد به‌وجود آمده‌اند و واژگان فرع بر این نظام ریاضیاتی جهان هستند (واینسهایمر، ۱۳۹۹، ص ۱۵۵-۱۵۰). پس جهان از ایده‌ها ناشی می‌شود و ایده در افلاطون با عدد و اندازه‌گیری مرتبط است (افلاطون، ۱۳۸۴،ص۵۶۸و۵۶۹؛ Mcclain,1984a ,p.138)، نقد ارسطو بر افلاطون نیز (ارسطو، ۱۳۹۷، ص۴۸) حاکی از همین امر است. شناخت حقیقی با ریاضیات و اعداد مرتبط است و نه لزوما با نام چیزها و این در تقابل کامل با اندیشۀ اسطوره‌ای است. اندیشه‌ای که در آن زبان (کلمه) و شیء در هم آمیخته‌اند

۱. کراتیلوس قطعات ۴۳۵ تا ۴۴۰.

https://novin.isca.ac.ir

(کاسیرر، ۱۳۹۳ب، ص۷۳-۷۵؛ لوی‌برول،۱۳۹۳،ص۱۰۷-۱۰۹).

آنچه گادامر بدان اشاره می‌کند در نظر هایدگر نیز به بیان دیگر موجود است. هایدگر می‌گوید میتوس و لوگوس هر دو از جنس گفتارند و فقط با افلاطون است که معنای لوگوس تغییر می‌کند و بر صدر می‌نشیند (هایدگر، ۱۳۹۶ب، ص ۸۶). لوگوس هم گفتار است و هم عقل و اگر بپذیریم که معنای عقل نزد افلاطون تغییر کرده و شکلی عددی به خود گرفته، لوگوس، گفتار و کلامی است که به اعداد و اشکال قابل تحویل است، موسیقی هماهنگ است که به شهود عقل درمی‌آید (گاتری، ۱۳۷۵، ص۳۹و ۴۸)، و روح انسان باید بر این هارمونی موسیقایی هستی منطبق باشد (افلاطون، ۱۳۸۴، ص ۳۶۷)[1]، اما میتوس شاعرانه، گفتار و صدایی است که می‌تواند دروغ یا راست باشد. به‌نظر افلاطون الهام و خلسهٔ دیونیزوسی و موسیقایی شاعران، قابل‌اعتماد نیست (یانگ، ۱۳۹۵، ص ۲۴). در ایدهٔ مرکزی هارمونی، جنبه‌های دینی و ریاضی این فلسفه به هم می‌رسند (Cornford,1952,p.112)، فلسفه «بالاترین شکل موسیقی» است (Plato, 2011, p.46) اما میتوس از الهامی نشأت می‌گیرد که لزوماً ریاضیاتی نیست. هایدگر معتقد است که لوگوس هیچ‌گاه میتوس را فرونپاشید، بلکه این خود میتوس و امر الهی (یونانی) بود که پا پس کشید و فراموش شد. الههٔ حافظهٔ منه‌موزینه[2]، مادر موزها[3] (الهه ها الهام و ریشه واژه میوزیک)، سرچشمهٔ شعر و موسیقی خود از یادها رفت (هایدگر، ۱۳۹۶ب، ص۸۷).

اهمیت محاوره کراتیلوس از آنجا ناشی می‌شود که به عقیده ارسطو، افلاطون پیش از آنکه با سقراط همنشین باشد با کراتیلوس (از شاگردان هراکلیتوس) معاشرت دارد (راس، ۱۴۰۰ ، ص۲۲۵) و پیدایش نظریهٔ مُثُل متأثر از کراتیلوس و سقراط است (همان، ص۲۳۰؛ ارسطو، ۱۳۹۷، ص۴۳). افلاطون این رساله را در پایان عمر فکری‌اش بازنویسی کرد (جانباز، ۱۳۹۱، ص۶۰) و در آن دیالکتیک (اینجا به معنی گفتگویی عقلانی برای رسیدن به ایده‌ها) را بالاتر از زبان به معنی نام‌گذاری (نام حقیقی و ذاتی اشیاء) قرار می‌دهد (جانباز، ۱۳۹۱، ص۶۵). در دیدگاه افلاطون، آشکارا کارکرد جدیدی برای زبان پیدا می‌شود. زبان به‌مثابهٔ ابزاری برای رسیدن به ایده‌ها نه زبان به‌مثابهٔ حقیقت خود اشیا. او

---

۱. جمهوری قطعه ۵۰۰

2. Mnemosyne
3. Muses

بعداً در محاورهٔ سوفیست فارغ از ارتباط زبان و اشیاء به تحلیل روابط داخل زبان می‌پردازد و نخستین کسی است که نوعی دستور زبان را پدید می‌آورد. هایدگر معتقد است که این افلاطون بود که برای نخستین بار جایگاه اسم و فعل را به روشنی از هم جدا کرد. هایدگر اظهار می‌دارد:

تفاوت رایجی که میان اسم و فعل یا میان substantivum (اسم) و verbum(فعل) قائل هستیم از گرامر ریشه نمی‌گیرد. چنین نیز نیست که این تفاوت از کتاب‌های آموزشی منطق ریشه گرفته باشد. این تفاوت در یکی از ژرف‌ترین مکالمه‌های به جامانده از افلاطون به نام سوفیست برای نخستین بار با سختی و سختگی روشن گشته است (هایدگر، ۱۳۹۶ب، ص۴۰۷).

و اینجا نقطه‌ای است که مرحلهٔ اول زبان به پایان می‌رسد و مرحلهٔ دوم آغاز می‌شود؛ مرحله‌ای که ذهن و جهان ایده‌آل (ذهن برتر که بعدها در الهیات مسیحی تبدیل به ذهن خدا و مسیح شد) میان جهان و زبان قرار می‌گیرد. ما اشیا را با مفاهیم‌شان میشناسیم و کلمات زبان نیز به مفاهیم دلالت دارند. کلمات زبان دیگر ذات چیزها یا بخشی از حقایق آنها نیستند، بلکه ایده‌ها، ذات چیزها را تشکیل می‌دهند. پس زبان شاعرانه دیگر مترادف جهان نیست و معانی از افتادن تصویری(یا مفهومی) از ذات چیزها(حقایق موجود در جهان مُثُل یا ذهن خدا) در ذهن ما پدید می‌آید که در افلاطون حالت اشراقی دارد و مواجههٔ حسی ما با جهان مؤید این یادآوری و اشراق می‌شود، اما در ارسطو این معانی به صورت مستقیم‌تر از حواس انتزاع می‌شود. این ذوات یا ایده‌ها با نوس(عقل) به شهود در می‌آیند و خاصیت زبانی ندارند بلکه به چشم عقل می‌آیند. مفهوم دیدن در فلسفهٔ افلاطون توسعه یافته و به جهان دیدارناپذیر هم نفوذ کرده است، به صورتی که مفاهیم مجرد را نیز به نحوی می‌توان دید و شهود کرد (آرنت، ۱۳۹۵، ص ۱۵۷و ۲۰۷). افلاطون با مطرح کردن واژه "ایده" به نوعی وارونه‌سازی دست زده است. واژه اِیدوس[1] و اِیدئا از فعل دیدن به معنای جسمانی آن مشتق شده‌اند که به دیدن با چشم سر دلالت دارند، این اصطلاح در نزد افلاطون به مرور به مُثُل غیر مادی و نادیدنی دلالت می‌کند که در معنای استعاری "دیدن با چشم عقل" به کار می‌رود (پرس، ۱۴۰۰،ص۲۰۱و۳۳۲)، و ایده‌های اخلاقی و طبیعی را در بر می‌گیرد. باید به این نکته توجه کرد که برای افلاطون اخلاق نیز ریشه در طبیعت دارد،

1. Eidos به یونانی εἶδος

https://novin.isca.ac.ir

همانطور که نوموس ریشه در فوزیس دارد و از آن جدا نیست و ریشهٔ فوزیس همان ایده‌ها هستند.در فلسفهٔ افلاطون، مفهوم عدالت هم ایده‌ای دیداری دارد، هر چند معنای دیدار در اینجا دیدار عقلانی است. پیام آپولون به سقراط این است که"خودتان را بشناسید و زیاده‌روی نکنید" به این معنی که مرزهای خود را بشناسید و در حوزهٔ آنها عمل کنید و از آن تجاوز نکنید (Cornford, 1952, p.119). افلاطون طرح سقراط برای رسیدن به تعاریف حقیقی مفاهیم ارزشی مانند عدالت یا زیبایی را با طرح عددی فیثاغورث ترکیب کرده و آن را به کل طبیعت تعمیم داده تا خود چیزها یا ذات اشیاء را بشناسد و در زبان از خلال گفتگو آنها را متجلی کند. زبانی که هنوز رابطه‌اش را با موسیقی قطع نکرده است(Adamson,2014,p.199)؛(ابرهیم، ۱۳۹۰،ص۳۱)؛(افلاطون،۱۳۹۸،ص ۱۹۶۰و۱۹۶۱). اما این موسیقی فرع بر آن نظام عددی است، کما اینکه زبان نیز فرع بر ایده‌ها قرار گرفته است.

به‌نظر مک‌کلاین محقق تاریخ فلسفه و هنر باستان که متخصص در ساختارهای ریاضی و موسیقایی متون باستان است، شهرهای ایده‌آل افلاطونی مانند آتلانتیس، کالیپولیس، منیزیا، و آتن باستان (اولیه)، تنظیماتی عددی هستند که موسیقی و هارمونی خاصی را تولید می‌کنند. به عبارتی این شهرها، الگوهای ریاضیاتی و هارمونیک هستند، نه شهرهای واقعی و انضمامی در تاریخ (Mcclain,1984b,p.161).

او بسیاری از تمثیلات موجود در آثار افلاطون را تفسیری عددی/موسیقایی می‌کند و معتقد است این اعداد از تمدن‌های قدیمی‌تر مانند بابل، مصر و هند به افلاطون منتقل شده است (Mcclain,1984b,pp.161&165&189). او جملهٔ وایتهد در مورد پاورقی بودن فلسفهٔ غرب نسبت به افلاطون را اینگونه اصلاح می‌کند که خود افلاطون، پاورقی تمدن‌های باستانی شرق است.

البته این توضیح را باید بیفزاییم که به هر حال وارونگی در افلاطون به تبع فیثاغورث اتفاق افتاده است، تنظیمات عددی شرقیان حاصل صداها و الهامات غیبی بود، این صداها بودند که نظم داشتند و می‌شد آنها را در تصویرهای ماندالایی۱ هندی نظاره کرد(توچی،۱۳۸۸،صص۵۶و۷۵). اما تنظیمات عددی و الگوهای ریاضیاتی/هندسی در

۱. ماندالاهای(منده) هندی یک کیهان نگاره روانی‌اند(psychocosmogram)،(توچی،۱۳۸۸،ص۳۴)، تصویری خیالی که در نفس عارف شکل گرفته‌اند و تمثیل جهان مقدس‌اند. توچی می‌گوید: «منده محیط مقدسی را تعیین می‌کند و آن را از تهاجم نیروهای تجزیه کننده یا گسلنده‌یی که به صورت دایره‌های اهریمنی نمادین شده حفظ می‌کند. در ضمن نقشه کل جهان است»(همان،ص۳۱).

افلاطون اصل، و هارمونی حاصل از آنها فرعی به‌حساب می‌آمد. برای شرقیان صداها منظم بودند ولی برای افلاطون تنظیمات صدا داشتند.

در این نقطه تاریخی، کلام آهنگین و شاعرانه نسبتش را با جهان و معرفت تا حدود زیادی از دست می‌دهد و مرحله دوم زبان و اندیشه آغاز می‌شود. اینجا نقطه عطفی است که اندیشه می‌پیماید.

گاتری اظهار می‌دارد:

از نظر افلاطون موضوعات تأمل فیلسوف عبارتند از صور متعالی که افلاطون با نزدیک ساختن مفاهیم فیثاغوری به پژوهش سقراطی برای جستجوی قطعیت مفاهیم اخلاقی به آنها دست یافت، اما چارچوبی که افلاطون این محتوای جدید معرفت را با آن مناسب یافت یکسره فیثاغوری است.... افلاطون می‌گوید، خدایان با دادن بینایی به ما، فلسفه را ممکن ساختند (گاتری، ۱۳۷۵، ص۱۱۶).

آرنت در کتاب حیات ذهن می‌گوید: «بینایی الگوی ادراک به طور کلی است و بنابراین ملاک حواس دیگر قرار گرفته است. تفوق بینایی به قدری در گفتار یونانی و بنابراین در زبان مفهومی ما ریشه‌دار است که... از فرط بداهت جلب نظر نمی‌کند» (آرنت، ۱۳۹۵، ص ۱۶۵). او از خود می‌پرسد که چرا شنوایی استعارهٔ اصلی تفکر نیست و اشاره می‌کند که فیلسوفانی که بر اساس استعاره‌های مأخوذ از شنوایی اندیشیده‌اند، بسیار نادر هستند. او هایدگر را به‌عنوان یکی از این فیلسوفان نام می‌برد که اعتقاد دارد «من» اندیشنده صدای هستی را می‌شنود (همان). البته برای هایدگر هم شنیدن و زبان، خانهٔ وجود است، نه لزوما خود وجود. به نظر امبرتو اکو هایدگر معتقد است «زبان صدای وجود است و حقیقت چیزی نیست جز افشای وجود به میانجی زبان» (اکو، ۱۳۹۷، ص۱۶۸).

این توجه به بینایی یکباره رخ نداده است، بلکه حاصل تلاش فیثاغورث و افلاطون در جهانی است که تا حدود زیادی با الهام و شعر سروکار داشته و ابزار اصلی معرفت را گوش بیرونی و درونی می‌دانسته است.

در ابتدای قرن بیستم عده‌ای از کلاسیک‌پژوهان یونان تحقیقاتی در مورد پیش‌زمینه‌های اسطوره‌ای و دینی تاریخ اندیشه و هنر ارائه دادند که به آیین‌گرایان[1] کمبریج معروف شدند. از میان آنها کورنفورد تبحری ویژه در بررسی

1. Ritualists

ریشه‌های دینی و الهیاتی تفکر یونانی دارد. او به ما نشان می‌دهد که مفهوم یادآوری در افلاطون در تفکرات مذهبی ریشه دارد و به معانی غیبی نزدیک است (Cornford, 1952, p.63؛الیاده، ۱۳۹۵ب، ص۲۱۵). آنامنسیس به معنی یادآوری یا تذکار مشتق از "منمه" به معنای حافظه، یاد، ذکر و آنچه به نحو درونی به یاد می‌آید، است. الههٔ حافظه منه-موزینه[1] یا مادر الهگان هنر نیز از همین ریشه است. اصطلاح "هوپومنسیس" نیز از "منمه" مشتق شده است به معنای یادآورندگی، تذکر و آنچه از بیرون (حسی) به کسی گوشزد می‌شود که از این جهت با "آنامنسیس" که یادآوری از درون است، متفات می‌باشد (پرس، ۱۴۰۰، ص۳۳۵)، افلاطون ضمن دورنی یا باطنی و غیبی دانستن این یادآوری معنای سنتی و شعری آن را که به شنیدن آوای درونی دلالت دارد، تغییر می‌دهد و آن را به معنی دیدن ایده‌ها در نفس برمی‌گرداند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص۱۲۳۸). در اشعار هومر و هسیود، Aletheia (اِلِثیا) همان سخن راستی است که بر زبان شاعر ملهم از الهگان هنر جاری می‌شود (نگی،۱۳۸۷، ص۱۳۶). این الهام تا پیش از افلاطون ایده‌محور نیست، بلکه کلام‌محور است، کلامی شاعرانه و آغشته به ریتم و موسیقی.

کونفورد به نقل از لوکرتیوس[2] متفکران پیشاسقراطی را با اراکل‌ها[3] یا نمایندگان آپولون مقایسه می‌کند که علم‌شان الهامی از جانب اوست (Conford,1952, p.64). همینطور به وجوه پیامبرانهٔ هراکلیتوس و پارمنیدس اشاره می‌کند و این که زبان شاعرانهٔ آنها نشانی از وحی نبوی دارد (Conford, 1952, pp.112&120). کورنفورد به نقل از سیسرو، افلاطون را هم صاحب همین الهامات می‌داند، افلاطونی که در رسالهٔ فایدروس جدا از اینکه خود یک فیلسوف است به دنبال الهام می‌گردد. سقراطِ افلاطونی هم دچار جنون و الهام خاصی ویژهٔ فیلسوفان است (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۱۲۳۸)[4].

میرچا الیاده اسطوره‌شناس و دین‌پژوه رمانیایی، به زمینه‌های باستانی و آیینی و هندی اندیشهٔ افلاطون در آثار مختلفش اشاره می‌کند (الیاده، ۱۳۹۵ب، ص ۲۱۵-۲۱۸؛ الیاده، ۱۳۹۶، ص۵۲). ریشی‌ها یا پیامبران هندی که وداها را از منبعی الهی می‌شنوند توانایی دیدن حقایق را در خلسه‌ها و خواب‌ها دارند (کوارد، ۱۳۹۷، ص۲۲۵و۲۲۶).

1.Mnemosyne
2. Lucretius
3. Oracle

٤. فایدروس قطعه ۲۴۹

https://novin.isca.ac.ir

اما میان آنچه هندیان از الهام منظور داشتند و آنچه افلاطون می‌گوید، تفاوت بنیادین وجود دارد.

نکتۀ کلیدی، وارونگی است که به‌تبع فیثاغورث در افلاطون رخ داده است. همانطور که شرح داده شد، فیثاغورث به جای اتحاد زبان و اشیا، شیء و عدد را یکی دانست (ارسطو، ۱۳۹۷، ص۴۲؛ Conford, 1950, p.20). هرچند از نظم و هارمونی موسیقایی نظم عددی را بیرون کشید (Cornford, 1952, p.19) اما بعدها بنیاد هارمونی موسیقایی را نیز عدد دانست (Cornford, 1952, p.21). فیثاغورث جای موسیقی و عدد را عوض می‌کند. در دورۀ شاعرانه یا هیروگلیفی (دورۀ پیشاسقراطی)، زبان، شاعرانه و آهنگین و از موسیقی جدایی‌ناپذیر است، ضمن اینکه خود موسیقی ذیل کلام قرار دارد و پدیده ای منفرد نیست. اگر یادآور همراهی موسیقی با کلام در اندیشۀ باستان باشیم و این نکته که موسیقی، زبان و اسطوره یک حقیقت هستند (Otto, 1962, p.277؛ استروس، ۱۳۷۶، ص۶۴؛ Nicolas, 1976, p.51)، این فیثاغورث است که برای نخستین بار جای کلمه یا زبان را با عدد عوض می‌کند. همین نکته بعداً به افلاطون سرایت کرد و او از نظر وجوه ریاضی آن را توسعه داد. افلاطون هم مانند فیثاغورث برای رسیدن به سطح ایده‌آل یا صوری جهان، عدد و ریاضیات را بنیاد جهان می‌داند (ارسطو، ۱۳۹۷، ص۴۳) با این تفاوت که میان عدد و جهان، عقلی تعبیه شده است که همه چیز را متعین و محدود می‌کند، بنابراین علت چیزهای محدود لوگوس یا عقل محاسبه‌گر است نه اعداد صرف (گادامر، ۱۳۹۲، ص ۱۱۸). اما در تقدم عقل عددی به کلمه و موسیقی با فیثاغورث هم‌داستان است.

برای شعرای باستان هرگونه خلاقیت حاصل از شنیدن است، که می‌تواند درونی یا بیرونی باشد (Otto, 1962, p.283) شاعر آن کسی است که با گوش درونی می‌شنود (Otto, 1962, p.288). اما برای فیثاغورث و افلاطون عقلانیت حاصل از دیدن است. این دیدن دامنه‌ای از دیدن حسی و بصری تا دیدن عقلی بصیرتی و درونی را شامل می‌شود (فتحی، ۱۳۸۵، ص ۱۷۵). دیدنی که بر پایه هارمونی و موسیقی کیهانی است. محتوای وحی آپولونیِ فیثاغورث عقلانی و ریاضیاتی است (Cornford,1952,p.111). واژه تئوری[1] از ریشه تئورین در فیثاغورث هم به همین معنا اشاره دارد، فیلسوف کسی است که هارمونی موسیقایی آسمانی را مشاهده می‌کند (Cornford, 1950, p.22).

1. Theory به یونانی Θεωρία

https://novin.isca.ac.ir

محاوره‌های افلاطون فارغ از محتوای آن سرشار از موسیقی است (Gurd, 2020, p.41). او هم اگر بخواهد به محتوای خود شأنی الهی ببخشد باید آنها را به صورت شعر بیان کند تا زبان خدایان باشد. اما افزون‌براین افلاطون شاعری عقلانی است که دیوانگی (ملهم شدن از طرف خدایان) را با حساب‌گری جمع کرده است (اشتراوس، ۱۳۹۸، ص۱۴۵و۱۴۶). اگر به سیر متفکران از اورفه[1] تا افلاطون نظری بیفکنیم متوجه عقلانی شدن و حرکت گام به گام آنها می‌شویم. اورفه اصلاح‌شدهٔ دین موسیقایی و مستانهٔ دیونیزوسی است (راسل، ۱۳۵۱، ص ۵۵). اورفه از دیونیسوس به آپولون تغییر جهت داده است (Lynch & Rocconi, 2020. p67). کاسیرر معتقد است که دین اورفه‌ای سیستمی است که یونانیان برای منطقی کردن و توجیه پذیر کردن دین دیونیزوسی که عناصر بی نظم و وحشیانه‌ی زیادی داشت، برساختند(کاسیرر،۱۳۹۳الف، ص۱۱۲). فیثاغورث تعدیل‌کننده و اصلاح‌کنندهٔ اورفه موسیقیدان است (راسل، ۱۳۵۱، ص۵۵). کونفورد افزون‌بر اینها معتقد است که پارمنیدس به‌عنوان یک دست شسته از فیثاغوریان، اصلاح‌کنندهٔ فیثاغورث است. در پارمنیدس است که قوهٔ غیب‌گویی و الهامی پیامبر جای خود را با قوهٔ شهود عقلی عوض می‌کند (Cornford, 1952, p.120) و افلاطون اصلاح‌کنندهٔ پارمنیدس و اصولاً میراثدار کل اندیشهٔ پیش از خود است. او هم از غیب می‌شنود و هم غیب را در قالب ایده‌ها می‌بیند، افلاطون الهامی می‌شنود که روح او را به سمت حقایق ریاضی و هندسی فوق بشری که خاصیت دیداری و بصری دارند، می‌کشاند تا آنها را مشاهده کند. جنون الهی فیلسوف با رؤیت ایده‌ها آرام می‌گیرد و کل سنت کلامی موسیقایی پیشافلسفی به گفتگوی دیالکتیکی که در پی کشف و مشاهده ایده‌هاست، تقلیل می‌یابد.

شاید توجه به واژه‌هایی که مرتبط با فرآیند اندیشه هستند در پیش و پس از افلاطون ما را بیشتر در جریان تغییر پارادایم فیثاغورثی/افلاطونی قرار دهد. واژه‌هایی همانند هارمونی، سوفیا، نوموس، میتوس و میوزیک همه دلالت‌هایی شنیداری و گاه غیبی دارند. نزد هراکلیتوس هماهنگی یا هارمونی نوعی نظم موسیقایی است (یگر،۱۳۹۲، ص۲۰۲). سولون نیز واژهٔ سوفیه را در مورد کار شاعری که تحت‌تأثیر الهام موزهای (خدایان شعر و موسیقی) یونان قرار دارد، به‌کار می‌برد (آدو،۱۳۸۲، ص۴۱)، این واژه بعدها به معنی علم الهی نزد سقراط استفاده می‌شود. در مورد کاربرد باستانی واژهٔ نوموس باید گفت که هم معنی قانون می‌دهد، هم به معنی ضابطه‌ای ملودیک برای یک آهنگ است

1. Orpheus

(ایبرهیم، ۱۳۹۰، ص۲۷؛ افلاطون، ۱۳۹۸، ص۲۰۹۹). واژۀ میتوس نیز از ریشۀ mu به معنی صدای زمزمه با لب‌های بسته گرفته شده است (هیئت تحریریۀ معبد حکمت، ۱۳۹۳، ص۱۱).

دربرابر واژه‌هایی مثل نوس(عقل)، ایده، ایدوس، تئوری و لوگوس افلاطونی که همه بر دیدن دلالت دارند یا استعاره‌هایی دیداری هستند. نوس در ادبیات یونانی کهن به معنی دیدن یا میدان دید است (جینز، ۱۳۹۱، ص۶۶). همینطور ایده و آیدوس به معنی دیدن صورت محسوس است که در استعمال فیثاغورثی که به معنی شکل و صورت هندسی است، ریشه دارد (راس، ۱۴۰۰، ص ۲۷؛ هایدگر، ۱۳۹۶الف، ص ۲۷۷). در کاربردهای دیگر به معنی صورت درونی، ساختار و طبیعت هم به‌کار می‌روند (راس، ۱۴۰۰، ص ۲۸). لوگوس افلاطونی نیز با آیدوس در تناسب است (Gadamer, 2004, p.417).

الهام افلاطونی دیگر در ذیل عقل و خودآگاهی صورت می‌گیرد و همین معنا در الهیات مسیحی و اسلامی پذیرفته می‌شود. در الهام افلاطونی مانند الهام قرون وسطای مسیحی و اسلامی، ایده‌ها به شخص ملهم منتقل می‌شوند. محتوای الهام، مفهومی و ایده‌محور است، نه موسیقایی و کلام محور.

ارسطو

ارسطو با تدوین منطق، زبان را به پدیده‌ای قراردادی تبدیل می‌کند، او معتقد بود نام‌ها منشأ طبیعی ندارند (روبینز، ۱۳۹۳، ص۴۹). ارسطو معتقد است که واقعیت، همان جوهر اشیاست که زیر آنها ایستاده و ربطی به زبان ندارد. این جوهر، پدیده‌ای عقلانی است که انسان با مشاهدۀ طبیعت آن را انتزاع می‌کند. اگر فیلسوف بتواند تصور و انتزاع درستی انجام دهد، می‌تواند با هر زبانی در قالب منطق، آن جوهر را گزارش کند. او معتقد است زبان، پدیده‌ای قراردادی و در خدمت تصور متفکر است (ارسطو، ۱۳۹۸، ص۶۷). هر چند به عقیدۀ آرنت، ارسطو تکلیف زبان را هیچ جا به روشنی مشخص نمی‌کند (آرنت، ۱۳۹۵، ص ۱۴۹)، اما از سیر اندیشه‌های شارحان و پیروان ارسطو می‌توان گرایش به ابزارانگاری زبان را در تلقی ارسطویی استنباط کرد. ذهن، آینۀ طبیعت است و زبان منطقی، گزارش‌کنندۀ محتویات ذهن است. زبان منطقی اهمیتش را از مشاهدۀ جهان و انتزاع عقلانی می‌گیرد، نه الهامات غیبی خدایان یونان و الهگان هنر. به‌طور طبیعی به خاطر نظمی که در زیر پدیده‌ها جاری است، این زبان هم باید دارای نظمی فراطبیعی (متافیزیکی) باشد تا گزارش درستی از واقعیت عرضه کند. پس هر قالب زبانی، قدرت انتقال

واقعیت را ندارد. شعر، خطابه، جدل و سفسطه هیچ یک به جوهر اشیا نفوذ نمی‌کنند، بلکه این برهان منطقی است که می‌تواند نظم فراطبیعی واقعیت را منتقل کند. منطق، صورت تازه‌ای به زبان‌ها می‌دهد تا بتوانند وظیفهٔ متافیزیکی‌شان را انجام دهند. این برداشت ارسطویی از زبان که به مرور (با بوئتیوس[1] در ابتدای قرون‌وسطی) تثبیت شد، هرچند می‌تواند در وجوهی به جریان اندیشه کمک کند و تفکر را از تکلف‌های زبانی وارهاند، اما به وجوه دیگری از تفکر پشت می‌کند و آنها را از جریان اندیشه بیرون می‌اندازد.

هایدگر معتقد است که قوم یونانی در عزیمت تاریخی‌اش به وجود، زبانی می‌آفرینند که در آن وجود، به کلمه تبدیل می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶الف، ص۲۶۶). این زبان را شاعران با الهام از خدایان شعر و موسیقی پدید می‌آورند که تقدیر تاریخی یک قوم را رقم می‌زند. شاعر جهان جدیدی را می‌گشاید که جوهر اخلاقی جامعه را شکل می‌دهد و نسبت وجودی همهٔ انسان‌ها با این جوهر اخلاقی را تغییر می‌دهد (یانگ، ۱۳۹۵، ص۳۳۶-۳۴۲). اما ارسطو، سودای بنا کردن شیوه‌ای متفاوت برای زبان دارد. او برای برپایی منطق، زبان را الهامی غیبی و صدایی شگفت‌انگیز نمی‌داند آن‌طور که شاعرانی چون هومر (هومر، ۱۳۷۸الف، ص۴۵؛ هومر، ۱۳۷۸ب، ص۹؛ Murray, 2015, 165)، هسیود (هسیودس، ۱۳۸۷، ص۳۸) و پیندار (Murray, 2015, p.159) می‌پنداشتند، بلکه او وظیفهٔ زبان منطق را بازنمایی زیرساخت عقلانی و متافیزیکی جهان می‌شمرد. فقط این گونه شعر و سفسطه، اعتبار خود را از دست می‌دهند و شاعران و سوفسطاییان پایین‌تر از فیلسوفان قرار می‌گیرند. فقط با قطع ارتباط لحن و موسیقی کلام با اندیشه است که کلام، ابزاری در خدمت مشاهده و اندیشه می‌شود و از قلمروی خدایان و جهان‌های الهام‌گون و خیال‌انگیز شاعران و تراژدی پردازان رها می‌گردد تا نقش منطقی خود را بازی کند. با از بین بردن معانی مبهم و موسیقایی زبان است که فیلسوف با سوفیست توان مقابله پیدا می‌کند و منطق بالاتر از خطابه و شعر می‌نشیند. سوفیست‌ها فارغ از محتوای سخنشان از زبانی خطابی و موسیقایی استفاده می‌کردند (یگر، ۱۳۸۹، ص۸۵ و۱۵۱).

ارسطو از دوگانهٔ لوگوس و میتوس فاصله گرفته و آشکارا در فرم و محتوای آثارش طرف لوگوس فلسفی می‌ایستد. او در متافیزیک اظهار می‌دارد:

شاعرانی مانند هسیودس و همه فیلسوفان الهی که درباره امور خدایی اندیشیده‌اند تنها در این فکر بوده‌اند که نفس

1. Boethius

خود را اقناع کنند، و هیچ در اندیشه‌ی ما نبوده‌اند. این متفکران مبادی اولیه را عبارت از خدایان و زادگان خدایان می‌دانند، و می‌گویند موجوداتی که نکتار و آمبروسیا نچشیده‌اند فسادپذیرند. بی گمان کلماتی که اینان به کار می‌بردند برای خودشان قابل‌فهم بوده است، ولی آنچه در مورد تاثیر این علل می‌گویند از افق فهم ما بیرون است. ...اندیشه‌های حکمت‌آمیزی که به صورت اسطوره بیان شده‌اند، آن مایه ارزش ندارند که به وجه جدی مورد تحقیق قرار گیرند. پس باید روی به فیلسوفانی بیاوریم که برای توجیه نظریات خود دلیل و برهان می‌آورند و بپرسیم اگر همه اشیاء از مبادی واحد به‌وجود می‌آیند، پس چرا بعضی برحسب طبیعت‌شان سرمدی هستند و بعضی فسادپذیر؟ (ارسطو، ۱۳۹۷، ص۱۰۶و۱۰۷).

در اینجا ارسطو به همان اندیشهٔ اسطوره‌ای که نام و شیء را مساوق هم می‌داند، اشاره می‌کند. این اندیشه همانطور که بیان شد در مورد نام خدایان و قدرت‌های منشعب‌شده از آنها و حوزهٔ نفوذشان هم صدق می‌کند. هسیود مانند روحانیان هندی و کاهنان مصری با نام بردن درست از خدایان به‌طور مستقیم به علت چیزها هم اشاره کرده است، بدون اینکه در پی چنین علتی باشد. ارسطو مفهوم علت را در اندیشهٔ هسیود به وجود خدایان و خدایزادگان نسبت می‌دهد اما اشاره نمی‌کند که این محتوا همراه با فرم اسطوره در هستی و زبان، ساری و جاری بوده است. خدایان همانطور که خالق جهان بوده‌اند، خالق زبان بوده‌اند و همانطور که قدرتی در جهان دارند که علت چیزهاست، نامی هم در زبان دارند. اینجا رابطهٔ جهان و زبان، مستقیم و نسبتاً بدون دخالت ذهن برقرار است و باز همانطور که گفته شد امر ایده‌آل در زبان اسطوره‌ای چندان مورد پرسش نیست. اما ارسطو به تبع افلاطون با تغییر زبان، تغییر اندیشه را هم سبب شده است. هسیود به فسادناپذیران همچون علتی بیرون از جهان نمی‌اندیشید، برای همین وقتی به سرمنشاء جهان که خدایان باشند می‌رسد اقناع می‌شود، افزون‌براین‌که این سر منشاء را از الهگان هنر به صورت الهامی دریافت کرده و خدایان و خدایزادگان را بر اساس آن در شعرش طبقه‌بندی می‌کند. او می‌پندارد نام خدا، خود خدا و علت چیزهاست. پس چرا باید دنبال علتی متافیزیکی بگردد؟

این ارسطو است که به‌دلیل قراردادی کردن زبان و قطع رابطهٔ مستقیم زبان و جهان به‌دنبال عللی دیگر در بیرون از جهان فسادپذیر می‌گردد. ارسطو، لوگوس را گفتاری منطقی می‌داند که وظیفه‌اش گزارش‌های حاصل از مشاهدهٔ طبیعت است. او زبان الوهی را که مبدأ عالم بود، به زبان انسانی تبدیل می‌کند که بازگوکنندهٔ ذات دیداری حقیقت

است. ارسطو نیز به تبع افلاطون، حقیقت را پدیده‌ای دیداری می‌داند که با زبان منطقی و کلمات می‌توان در موردش گفتگو کرد. ابتدا ارسطو باید برداشت قدیمی از زبان را کنار می‌گذاشت، به این دلیل در دعوای میان زبان‌شناسان هم‌عصرش، طرف کسانی را گرفت که زبان را ماهیتاً غیراصیل و قراردادی می‌دانستند (روبینز،۱۳۹۳، ص۴۹). با این کار او به تمام سنت شعری و الهامی پیشینیان پشت کرد، سنتی که در آن زبان و واژه‌ها و موسیقی کلمات، ارزش فراوانی داشت، او در کتاب ارگانون می‌نویسد:

واژه‌های گفتاری، نمادهای انفعال‌های نفس‌اند(حواس) و واژه‌های نوشتاری، نمادهای واژه‌های گفتاری. و به همان سان که نوشته‌ها نزد همگان اینهمان نیستند، گفتارها نیز یکی نمی‌باشند، ولی با این‌همه آن چیزهایی که واژه‌های گفتاری در وهلهٔ نخست نشانه‌های آنها هستند–یعنی انفعال نفس- نزد همگان این‌همانند و آن چیزهایی که این انفعال‌های نفس انگاره‌های‌شان هستند؛ یعنی واقعیت‌ها نیز یکی هستند (ارسطو، ۱۳۹۸ ، ص٦٧).

او با ابداع منطق، زبان را وسیله‌ای برای اندیشیدن نظرورزانه قرار داد و دیگر مشاهده‌اش مانند افلاطون به عوالم طولی مربوط نبود، بلکه نظر او به طبیعتی بود که پیش‌روی فیلسوف است.«او مدعی بود که نفس هیچ‌گاه بدون وساطت صور ذهنی قادر به اندیشه نیست» (ضیمران،۱۳۹۳، ص۲۷۶).

برای ارسطو ،حواس اهمیت داشت و صورت یا انفعالی که از این حواس در نفس پدید می‌آید. ارسطو در بیان علل اربعه نیز از همین شیوه استفاده می‌کند، علت صوری نزد او همین کارکرد را دارد. وقتی که او از خود طبیعت سخن می‌گوید، این صورت درون خود طبیعت است و وقتی در مورد صناعت سخن می‌گوید، صورت در نفس سازنده و صنعتگر است (ارسطو، ۱۳۹۷، ص۲۷۶). ارسطو از میان حواس بیش از همه به بینایی توجه می‌کند و در ابتدای کتاب متافیزیک از حس بینایی به‌عنوان برترین حس یاد می‌کند که در حوزهٔ شناخت و تفکیک اشیا بیشترین توانایی را دارد (ارسطو،۱۳۹۷،ص۱۹). او از حس مشترک نیز تفسیری بصری ارائه می‌دهد.

این رویکرد ارسطو به زبان و جهان در ادامهٔ کار افلاطون موجب تغییر در فرآیند اندیشه می‌شود؛ زیرا صورت اشیا و انتزاع حاصل از آن صورت، جای حافظهٔ اسطوره‌ای شاعران را می‌گیرد که در آن، اشعار، کلمات، ریتم‌ها و نام‌های مقدس فرآیند اندیشه را شکل می‌دادند. این رویکرد حاصل تلاش‌های مختلف فیلسوفان و طبیعت‌شناسان از تالس تا ارسطوست. در کنار توجه ارسطو به بینایی که به تصورات ذهنی و انتزاعات عقلانی منتهی می‌شود، او از اهمیت درجهٔ

شنوایی می‌کاهد.

نزد فیثاغورث و افلاطون هرچند لوگوس ربط ذاتی به زبان ندارد، همچنان از نظر کیفی با موسیقی مرتبط است. اما نزد ارسطو، لوگوس ربطی به موسیقی نیز ندارد، همچنان که به اعداد فیثاغوری که کیهان را منظم می‌کنند، ربطی ندارد و ریاضیات و اعداد فقط در حوزۀ اشیای محسوس کارکرد دارند. او در آخرین جملاتی که در کتاب متافیزیک جمع‌آوری شده است در نقد فیثاغوریان می‌گوید:

علت پدیده‌های موسیقی و اشیایی از این قبیل، اعداد مثالی نیستند (زیرا اعداد مثالی برابر، از حیث صورت با هم فرق دارند و حتی واحدها نیز چنین هستند) و لااقل این دلیل، برای اثبات وجود ایده‌ها کافی نیست (افلاطون ایده‌ها را برآمده از اعداد مثالی فیثاغوری می‌دانست). اینها نتایجی هستند که از نظریۀ عدد حاصل می‌شود و نتایج دیگری هم از این قبیل می‌توان گردآورد. این واقعیت که مخالفان ما در تبیین پیدایی عدد با آن همه دشواری روبه‌رو می‌گردند و به هیچ روی نمی‌توانند نظریۀ خود را به صورت دستگاه منظمی درآورند، نشان می‌دهد که موضوعات ریاضی بر خلاف گفتۀ آنان، جدا از اشیای محسوس و مبادی اولیه نیستند(ارسطو، ۱۳۹۷، ص۵۷۵).

همانطور که فیثاغورث ارتباط کلام با موسیقی را قطع کرد و نسبت موسیقی با اعداد را بررسی کرد، ارسطو نیز ارتباط موسیقی با اعداد را قطع می‌کند و موسیقی را پدیده‌ای در تناسب با گوش فیزیکی می‌داند، نه اعداد کیهانی (Mcclain, 1984b, p.4; Mcclain,1984a , p.136). از نظر ارسطو طبیعت منظم است، اما نه شبیه آنچه فیثاغورثیان می‌گفتند. نظم طبیعت، درونی است و ربطی به آسمان ندارد؛ زیرا اگر صدای کیهان وجود داشت، همۀ چیز را نابود می‌کرد (ارسطو، ۱۳۹۰، ص۱۰۱و۱۰۲).

نتیجه‌گیری:

فیثاغورث، افلاطون و ارسطو سه اندیشمندی هستند که بیشترین تأثیر را در تغییر زبان اسطوره‌ای به فلسفی به‌جا گذاشتند. اما این تغییر، تنها در محتوای اسطوره و فلسفه نیست، بلکه پیش از آن در فرم (ظاهر بیانی) آنهاست. وقتی متوجه این تغییر فرم می‌شویم که وابستگی اسطوره و کلمه و موسیقی را موردتوجه قرار دهیم. بر خلاف فلسفه که قسمت زیادی از آن در ذهن و در حالت سکوت می‌گذرد، اسطوره، سرشار از موسیقی، لحن، رقص و آواز است. در واقع فرم و محتوای اسطوره، درهم‌تنیده است. با از دست رفتن هارمونی اسطوره‌ای و به جا ماندن محتوای آن، ما ناگزیریم در قیاس با فلسفه به محتوای اسطوره‌ها رجوع کنیم، درحالی‌که که محتوای اسطوره، جسد بی‌جانی بیش نیست و هر آنچه موردتحلیل اسطوره‌پژوهان و روان‌کاوان قرار می‌گیرد، اندکی از جهانی موسیقایی و هارمونیک است.

در حقیقت نخستین کسی که سکوت را بر جهان اسطوره‌ای حاکم کرد، فیثاغورث بود. قدرت جادویی کلام باستان با اعداد فیثاغوری وارد مرحله‌ای تازه شد. به جای نام خدایان می‌شد از اعداد مثالی استفاده کرد؛ زیرا نام‌ها و ریتم‌ها را می‌توان به موسیقی کیهانی بازگرداند. نزد تمدن‌های کهن، عقل نه فقط عددی و ریاضیاتی و مفهومی است و نه صرفاً موسیقایی، بلکه ترکیبی از این دوست، هر چند از نظر تاریخی شکل شنیداری زبان که تفکر مخصوص به خود را می‌طلبد، بر شکل صوری زبان تقدم دارد. توجه به صورت جمله یا گزاره و یا صور ذهنی اشیا در ذهن که با کلمات پیوند می‌خورند با یونان فلسفی وارد مرحله‌ای جدید می‌شود و سرنوشت تفکر را تغییر می‌دهد. در برداشت فیثاغوری، جوهر جهان و موسیقی و کلمات، اعدادی قائم به ذات هستند. دو گام بنیادین برای تبدیل ذهن اسطوره‌ای به آنچه لوگوس نامیده می‌شود، طی شده است. گام اول با جدایی کلام از اندیشه با ریاضیاتی کردن الحان توسط فیثاغورث و افلاطون برداشته شد و گام دوم با قطع ریاضیات از نسبت‌شان با علل اولیه و کیهان که توسط ارسطو اتفاق افتاد. پس از ارسطو ریاضیات در حوزهٔ اشیا محسوس کاربرد دارد و ذهن هم از طریق مشاهده با همین اشیای محسوس کار می‌کند و هارمونی چیزی برای گوش است نه کیهان. البته این اندیشه به آسانی پذیرفته نشد. در طول قرون وسطی هارمونی کیهانی به عنوان یک اصل، موردپذیرش فلاسفهٔ مسیحی واقع شده بود. حتی بوئتیوس که تأثیرات زیادی از ارسطو گرفته است، در مورد هارمونی با افلاطون و آگوستین هم‌رأی شد، با این توضیح که او دوگونه

هارمونی زمینی و آسمانی در نظر می‌گیرد که می‌توانند بدون ارتباط با هم کار کنند. او کوشید نظریۀ هارمونی کیهـانی را با اندیشۀ ارسطو جمع کند.

منطق ارسطویی کاملاً براساس مشاهده و بازنمایی ذهنی درست و دقیق از طبیعت اتفاق می‌افتد، مشاهده‌ای کـه از جوهرهای فردی آغاز می‌کند و تا انواع و اجناس پیش می‌رود و یک نظام قیاسی کل به جزء را سامان می‌دهد. هـر چنـد این نظام در قرن شانزدهم و هفدهم با فرانسیس بیکن کاملاً دگرگون می‌شود و استقرا به جـای قیـاس، مشـاهدات مـا را ساماندهی و صورت‌بندی می‌کند، ولی تغییر اساسی در نحوۀ فهم دیداری ما از جهان اتفاق نمی‌افتد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

۱. آدو، پی یر. (۱۳۸۲). فلسفهٔ باستانی چیست؟ (مترجم: عباس باقری). تهران: علم.

۲. آرنت، هانا. (۱۳۹۵). حیات ذهن (مترجم: مسعود علیا). تهران: ققنوس.

۳. اپستاین، ایزیدور. (۱۳۸۵). یهودیت: بررسی تاریخی(مترجم: بهزاد سالکی)، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

۴. ارسطو. (۱۳۹۷). مابعدالطبیعه (مترجم: محمدحسن لطفی). تهران: طرح نو.

۵. ارسطو. (۱۳۹۸). ارگانون (مترجم: میرشمس‌الدین ادیب سلطانی). تهران: نگاه.

۶. استروس،کلود.لوی. (۱۳۷۶). اسطوره و معنا (مترجم: شهرام خسروی). تهران: مرکز.

۷. استیس، والتر.ترنس. (۱۳۸۶). تاریخ انتقادی فلسفهٔ یونان (مترجم: یوسف شاقول). قم: دانشگاه مفید.

۸. اشتراوس، لئو. (۱۳۹۸). ضیافت افلاطون به نزد لئو اشتراوس. ویراستهٔ ست بنردتی (مترجم: ایرج آذرفزا). تهران: علمی و فرهنگی.

۹. اشکوف، لنارت. (۱۳۹۷). نفحات نفس: ذهنیت مشترک، اخلاق و صلح (مترجم: جواد طاهری). تهران: طه.

۱۰. افلاطون. (۱۳۹۸). دوره آثار افلاطون ۴ جلدی (مترجم: محمدحسن لطفی). تهران: خوارزمی.

۱۱. افلاطون. (۱۳۸۴). جمهور (مترجم: فؤاد روحانی). تهران: علمی و فرهنگی

۱۲. الیاده، میرچا. (۱۳۹۵؛الف). تاریخ اندیشه‌های دینی: از عصر حجر تا اسرار الئوسیس(ج ۱، مترجم: بهزاد سالکی). تهران: کتاب پارسه.

۱۳. الیاده، میرچا. (۱۳۹۵؛ب). تاریخ اندیشه‌های دینی: از گوتمه بودا تا پیروزی مسیحیت (ج۲، مترجم: بهزاد سالکی)، تهران: کتاب پارسه

۱۴. الیاده، میرچا. (۱۳۹۶). اسطوره، رویا، راز (مترجم: رؤیا منجم). تهران: علم.

۱۵. اکو، امبرتو. (۱۳۹۵). سرندپیتی‌ها: زبان و دیوانگی (مترجم: سپیده شکری پوری و آرش حسن پور). تهران: افراز.

۱۶. اکو، امبرتو. (۱۳۹۷). نشانه: تاریخ و تحلیل یک مفهوم (مترجم: رضیه مهرابی). تهران: علمی و فرهنگی.

۱۷. اکو، امبرتو. (۱۳۹۹). تاریخ زیبایی (مترجم: هما بینا). تهران: فرهنگستان هنر.

۱۸. اکو، امبرتو. (۱۴۰۲). کتاب در جست و جوی زبان کامل(مترجم: پیروز ایزدی)، تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.

۱۹. اوتو، والتر فردریش. (۱۳۹۶). تئوفانیا: جانمایه دین یونان باستان (ترجمه منوچهر اسدی). تهران : ثالث.

۲۰. ایبرهیم، جرالد. (۱۳۹۰). تاریخ مختصر موسیقی آکسفورد (مترجم: ناتالی چوبینه). تهران: ماهور.

۲۱. بورشه، ت و اشنایدر، ی.ه.ی. (۱۳۸۶). زبان. یوآخیم، ریتر؛ کارلفرید، گروندر؛ گتفرید، گابریل، زبان شناسی و ادبیات (مترجم: کورش صفوی). تهران: هرمس.

۲۲. برلین، آیزایا. (۱۳۹۸). ویکو و هردر(مترجم: ادریس رنجی). تهران: انتشارات ققنوس.

۲۳. بوترو، ژان و ورنان، ژان پی یر و هرنشمیت، کلاریس. (۱۳۹۷). نیای غرب (ترجمه بهمن رستاخیز و رضا دهقان و بهزاد حسین زاده). تهران: انتشارات ققنوس.

۲۴. پرس، جرالد ا.(۱۴۰۰). افلاطون (مترجم: ایرج آذرفزا). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۵. توچی، جوزپه. (۱۳۸۸). مندله : نظریه و عمل (ترجمه ع پاشایی). قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

۲۶. جانباز، امیدرضا. (۱۳۹۱). زمان بندي محاورات افلاطون و جایگاه زمانی رساله کراتیلوس، دو فصلنامه فلسفی شناخت، پژوهشنامۀ علوم انسانی، ش۶۷/۱، ص ۴۳-۶۷.

۲۷. جانکار، باربارا. (۱۳۸۸). فلسفۀ ارسطو (مترجم: مهداد ایرانی طلب). تهران: انتشارات اطلاعات

۲۸. جینز، جولین. (۱۳۹۱). منشا آگاهی در فروپاشی ذهن دو ساحتی (مترجم: سعید همایونی). تهران : نی.

۲۹. دریدا، ژاک. (۱۳۹۶). درباره گراماتولوژی: بخش اول (مترجم: مهدی پارسا). تهران: شوند.

۳۰. دورانت، ویل. (۱۳۸۷). تاریخ فلسفه (مترجم: عباس زریاب). تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۳۱. رابینسون، اندرو. (۱۳۹۴). خط و نوشتار (مترجم: فاطمه توسلی). تهران: حکمت سینا.

۳۲. راس، دیوید. (۱۴۰۰). نظریۀ مثل افلاطون (مترجم: حسن فتحی). تهران: نی.

۳۳. راسل، برتراند. (۱۳۵۱). تاریخ فلسفه (ج۱، مترجم: نجف دریابندری). تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۳۴. رحمانیان، آرین. (۱۳۹۲). فلاسفه و موسیقی. تهران: فرهنگستان هنر

۳۵. رکنی، میترا. (۱۳۹۸). نیچه و تراژدی. در کتاب تراژدی. گردآورنده حمید محرمیان معلم. تهران : سروش.

۳۶. روبینز،آر.اچ. (۱۳۹۳). تاریخ مختصر زبان‌شناسی (مترجم: علی محمد حق شناس). تهران: کتاب ماد.

۳۷. ریکرسون،ای.ام و هیلتون،بری. (۱۳۹۲). در باب زبان و زبان شناسی (مترجم: محمد مهدی مرزی). تهران: هرمس.

۳۸. ژان، ژرژ. (۱۳۹۳). تاریخچه مصور الفبا و خط (مترجم: اکبر تبریزی). تهران: علمی و فرهنگی

https://novin.isca.ac.ir

۳۹. ساپیر، ادوارد. (۱۳۷۶). زبان : درآمدی بر مطالعه سخن گفتن (مترجم: علی‌محمد حق‌شناس)، تهران: انتشارات سروش.
۴۰. ضیمران، محمد. (۱۳۹۳). مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر، تهران: انتشارات نقش جهان.
۴۱. طالقانی، شهاب. (۱۳۹۷). هارمونیا. تهران: نقش جهان.
۴۲. فتحي، حسن. (۱۳۸۵). «اصطلاحات مورد استفادهٔ افلاطون در باب نظریهٔ مثل». در: فصلنامهٔ علامه، ش۱۰. ص۱۷۳-۱۸۲
۴۳. فرای، نورتروپ. (۱۳۸۸). رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات (مترجم: صالح حسینی). تهران: نیلوفر.
۴۴. فوکو، میشل. (۱۳۹۳). نظم اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی (مترجم: یحیی امام)، تهران: مؤسسهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
۴۵. کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۳الف). اسطوره دولت (مترجم: یدالله موقن). تهران: انتشارات هرمس.
۴۶. کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۳ب). فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک (اندیشهٔ اسطوره‌ای) (مترجم: یدالله موقن). تهران: هرمس.
۴۷. کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۶). زبان و اسطوره (مترجم: محسن ثلاثی). تهران: انتشارات مروارید.
۴۸. کوارد، هارولد. (۱۳۹۷). کتاب مقدس در ادیان جهان (مترجم: بهیان رفیعی). تهران: کتاب پارسه.
۴۹. کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۳) فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی (مترجم: امیرحسین ذکرگو). تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
۵۰. کومون، فرانس. (۱۳۸۸) ادیان شرقی در کافر کیش رومی (مترجم: تیمور قادری). تهران: انتشارات مهتاب.
۵۱. گاتری، دبلیو.کی.سی. (۱۳۷۵). تاریخ فلسفهٔ یونان : فیثاغورس و فیثاغوریان (مترجم: مهدی قوام صفری). تهران: فکر روز.
۵۲. گاتری، دبلیو.کی.سی. (۱۳۷۶). تاریخ فلسفه یونان؛ جلد ۵: هراکلیتوس (مترجم: مهدی قوام صفری). تهران: انتشارات فکر روز.
۵۳. گاتری، دبلیو.کی.سی. (۱۳۸۸). فیلسوفان یونان از طالس تا ارسطو (مترجم: حسن فتحی). تهران: علم.
۵۴. گادامر، هانس. گئورگ. (۱۳۷۶). «فلسفه و شعر» (مترجم: مریم امینی). نشریهٔ سورهٔ اندیشه، دورهٔ اول شمارهٔ۷۲، صص ۳۴-۳۹.
۵۵. گادامر، هانس.گئورگ. (۱۳۹۲). آغاز فلسفه (مترجم: عزت الله فولادوند). تهران: هرمس.

۵۶. گادامر، هانس.گئورگ. (۱۳۹۴). «افلاطون و شاعران». در ارغنون ۱۴:مجموعه مقالات درباره شعر (ترجمه یوسف اباذری). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
۵۷. گالپین، فرانسیس.ویلیام. (۱۳۷۶)، موسیقی بین النهرین (مترجم: محسن الهامیان). تهران: دانشگاه هنر.
۵۸. گراهام، دانیل دبلیو. (۱۳۹۹). پاره نوشته‌های پیشاسقراطی (مترجم: بهناز دهکردی). تهران: انتشارات امیرکبیر.
۵۹. لوی‌برول، لوسین. (۱۳۹۳). کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده (مترجم: یدالله موقن). تهران: انتشارات هرمس.
۶۰. گورمن، پیتر. (۱۳۶۶). سرگذشت فیثاغورث (مترجم: پرویز حکیم هاشمی). تهران: نشر مرکز.
۶۱. متیوس، پیتر. (۱۳۹۵). تاریخ مختصر زبان‌شناسی ساختگرا(مترجم: راحله گندمکار)، تهران: نشر قطره.
۶۲. مولر،آ. (۱۳۸۹). هنر(فن)، اثر هنری از مجموعه مقالات فرهنگ‌نامۀ تاریخی مفاهیم فلسفه به ویراستاری یوآخیم ریتز، کارلفرید گروندر، گتفرید گابریل (مترجم: ماریا ناصر). تهران: انتشارات مؤسسۀ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
۶۳. مولینو، ژان. (۱۳۹۶). رویداد موسیقایی تام (مترجم: سعید افزونتر). تهران: سوره مهر.
۶۴. نصر، حسین. (۱۳۸۵). معرفت و معنویت. تهران : سهروردی
۶۵. نگی، گریگوری. (۱۳۸۸). هسیود، از مجموعه مقالات هسیود و هومر(ترجمه و تدوین ابراهیم اقلیدی). تهران: نشر مرکز.
۶۶. نیچه. (۱۳۹۸). زایش تراژدی (مترجم: رضا ولی یاری). تهران: مرکز.
۶۷. واینسهایمر، جوئل. (۱۳۹۹). هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی(مترجم: مسعود علیا). تهران: ققنوس.
۶۸. هایدگر، مارتین. (۱۳۹۳). فلسفه چیست؟، در هیدگر و گشایش تفکر آینده (مترجم: رضا داوری اردکانی). تهران: انتشارات نقش جهان.
۶۹. هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶الف). درآمد به متافیزیک (مترجم: انشالله رحمتی). تهران: سوفیا.
۷۰. هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶ب). چه باشد آنچه خوانندش تفکر ؟ (مترجم: سیاوش جمادی). تهران: ققنوس.
۷۱. هسیودس. (۱۳۸۷). تئوگونی (مترجم: فریده فرنودفر). تهران: دانشگاه تهران.
۷۲. هومر. (۱۳۷۸الف). ایلیاد (مترجم: سعید نفیسی). تهران: علمی و فرهنگی.
۷۳. هومر. (۱۳۷۸ب). اودیسه (مترجم: سعید نفیسی). تهران: علمی و فرهنگی.

۷۴. هیئت تحریریه معبد حکمت. (۱۳۹۳). نفس انسانی در اسطوره های افلاطون (مترجم: فاطمه خونساری). تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
۷۵. یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک (مترجم: حسن امیری آرا). تهران: ققنوس.
۷۶. یگر، ورنر. (۱۳۸۹). صدر مسیحیت و پایدیای یونانی (مترجم: فریده فرنودفر و امیرنصری). تهران: حکمت.
۷۷. یگر، ورنر. (۱۳۹۲). الهیات نخستین فیلسوفان یونان (مترجم: فریده فرنودفر). تهران: حکمت.

78. Adamson ,P. (2014),Classical Philosophy: A history of philosophy without any gaps, Vol. 1, Oxford, United Kingdom: Oxford University.
79. Cornford,F. M. (1950), The Unwritten Philosophy and Other Essays, Cambridge, United Kingdom: Cambridge University.
80. Cornford, F. M.(1952). Principium Sapientiae: The Origins of Greek Philosophical Thought, Cambridge, United Kingdom: Cambridge University.
81. Chadwick, H. M. & Chadwick, N. K. (2010) The Growth of Literature. Vol. 1. The Ancient Literatures of Europe, Cambridge, UK: Cambridge University.
82. Gadamer, H .G. (2004). Truth and method. Translation by Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall. London And New York: Continuum Group.
83. Gurd, S.A. (2020). The Origins of Music Theory in the Age of Plato. London, United Kingdom: Bloomsbury.
84. Izutsu, Toshihiko. (2011). Language and Magic: Studies in the Magical Function of Speech. Tokyo Japan: Keio University Press.
85. Jacobsen, Thorkild. (1987). The Harps that once Sumerian Poetry in Translation. New Haven and London, Yale University Press.
86. Lynch, T. A. C. & Rocconi, E. (2020). A Companion to Ancient Greek and Roman Music, New York, United States: Wiley Blackwell.(ebook edition)
87. McClain, E. G. (1984a). The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself ,York, United States: Nicolas-Hays

88. McClain, E. G. (1984b). The myth of invariance_ the origin of the gods, mathematics, and music from the Rg Veda to Plato, York, United States: Nicolas-Hays
89. Manguel, A. (1996). A History of Reading, London And New York: Penguin Books.
90. Mathiesen,T.J. (2011). Antiquity And The Middle Ages. edited by Gracyk , T. & Kania, A. The Routledge Companion to Philosophy and Music, London And New York: Routledge.
91. Murray, P. (2015). Poetic Inspiration, edited by Destrée ,P. & Murray, P . A Companion to Ancient Aesthetics, New York, United States: Wiley Blackwell.
92. Nicolas, Antonio T. (1976). Four-Dimensional Man: Meditations Through the Rg Veda, York: Nicolas-Hays.
93. Otto, W. F. (1962). Mythos und Welt, Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
94. Plato. (2011). Meno and Phaedo,edited by David Sedley, Cambridge, United Kingdom: Cambridge University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی