

## نسبت فلسفه موسیقی فارابی با افلاطون

سیدشاهین محسنی<sup>۱</sup>، نصراله حکمت<sup>۲</sup>، امیر مازیار<sup>۳</sup>، حمید عسکری رابری<sup>۴</sup>

**چکیده:** در مقاله حاضر، نسبت فلسفه موسیقی فارابی با افلاطون در چهار موضوع (۱) موسیقی و جهان، (۲) *παιδεία* و *ἦθος*، (۳) لذت، (۴) دولت‌شهر و موسیقی عملی بررسی شده و نشان داده شده که با آنکه فارابی در حکمت عملی از افلاطون تأثیراتی گرفته، اما در فلسفه 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 عمل موسیقی زمانه خویش مواجه است و سعی در اثبات اصول موسیقایی و حفظ سنت و آیین موسیقایی پیشین دارد، در حالی که فارابی در چنان بزرگ‌نگاه تاریخی مشابه افلاطون قرار ندارد، اما در مرکز تمدن اسلامی با پیشینه‌های فرهنگی متفاوت و آرای مختلف موسیقایی قرار گرفته و همین‌طور کتب موسیقی نظری یونانی را نیز پیش دست دارد و دغدغه اصلی وی تشکیل علم 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 منشأ بودن روابط کیهانی در علم موسیقی و با گرایش به فلسفه علم ارسطویی، مبادی علم موسیقی را بر تجربه بنا نهاده و از گفتمان فیثاغورسی 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 music and that of Plato. Plato as a Pythagoras with a strong ethical inclination has many arguments on music the most significant of which 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 musical 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 science.

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 on same matters, their ideas are basically different. AlFarabi, being beyond Pythagorean discourse, has founded music on experience.

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

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 فلسفه یونانی دارد و در مورد 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 در باب موسیقی نیز متأثر است.

مقاله حاضر به این موضوع می‌پردازد که، در بحث فلسفه موسیقی، نسبت آرای فلسفی فارابی با افلاطون چیست. این بررسی موضوع محور انجام شده و در واقع آرای موسیقایی افلاطون به چند موضوع اصلی تقسیم شده است: معنای موسیقی و هارمونی، فلسفه موسیقی افلاطون، موسیقی و جهان، *παίδεία* و *ἦθος*، لذت، دولت شهر 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 ترجمه انگلیسی و نقل قول‌ها از ترجمه فارسی مجموعه آثار افلاطون است و در مورد فارابی همگی از ترجمه فارسی است.

پژوهش مشابهی با مقاله حاضر یافت نشد. اساساً آرای فلسفی فارابی درباره موسیقی به‌طور 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 رساله ارتباط موسیقی و زبان در الموسیقی الکبیر فارابی (Madian, 1992) اشاره کرد. در مورد فلسفه موسیقی افلاطون آثار اختصاصی و همچنین دائره‌المعارفی بسیار است که شاید مهم‌ترین آنها کتاب‌های افلاطون درباره موسیقی، روح و بدن (Pelosi, 2010)، تأملات یونانی درباره طبیعت موسیقی (Levin, 2009)، و مقاله "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) قابل ذکر است.

مقاله حاضر با تمرکز بر متون اصلی و دست‌اول هر دو متفکر به شیوه موضوع محور به مقایسه آرای آنان پرداخته است، به این معنی که کلیت آرای فلسفی افلاطون درباره موسیقی در چند

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

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 به سمت جنبه‌های عملی گرایش پیدا می‌کند. گرچه ساختار بیان آرای دو متفکر همسان نیست و اساساً افلاطون اثری مستقل راجع به موسیقی ندارد، اما موضوعاتی که احصاء شده نه تنها می‌تواند کلیت فلسفه موسیقی افلاطون را دربرگیرد، بلکه امروزه همگی در فلسفه 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 زمانه 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 همه اجزای این صنعت 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 رساله دیگری مکتوب خواهد کرد. این رساله دوم به دست نیامده، اما قول فارابی نشان می‌دهد که او تعداد قابل توجهی 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 درباره موسیقی از بزرگان حکمت به اندازه 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 فلسفه 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 ارسطو. از آنچه گفتیم معلوم است که در صناعت موسیقی کدام وجهه نظر را باید اختیار کرد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۹۳)

از آنجاکه فارابی از لحاظ تاریخی جزو مکتب ارسطو شمرده می‌شود، قاعدتاً نسبت فلسفه 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  $\chi\omicron\rho\omicron\delta\iota\alpha$ ،  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$  و  $\chi\omicron\rho\omicron\rho\delta\iota\alpha$ ، 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 درباره 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 به علت تفاوت هارمونی است که بر پایه آن بنا شده‌اند (Aristotle, Politics: 1340a27-39). بعد از آن، به بحث درباره هارمونی‌های مختلف می‌پردازد و دیدگاه افلاطون در جمهوری و قوانین را درباره هارمونی‌های مختلف و ریتم نقد می‌کند. بیشترین بحث ارسطو درباره 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 عمده بحث‌های موسیقایی ارسطو، مخصوصاً در زمینه محاکات، از نظر فارابی مغفول مانده است. گرچه باید اشاره کرد که فارابی در احصاء العلوم در بحث علم مدنی می‌گوید که این مطالب در کتاب بولیپتیکی افلاطون و ارسطو وجود دارد (فارابی، ۱۳۸۹: ۱۱۰)، اما نمی‌توان از این قول نتیجه گرفت که فارابی ترجمه خود کتاب ارسطو را در دست داشته است، بلکه ممکن است خلاصه‌ای از آن کتاب

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

را دیده یا از کسانی که فلسفه 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 قابل انکار نیست. با این اوصاف، بررسی نسبت فلسفه موسیقی فارابی با افلاطون می‌تواند تا حدی 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 جنبه پرنگ دارد، هارمونی و  $\eta\theta\omicron\varsigma$ . بیشترین بحث در ارتباط آنها در کتاب موسیقی آریستیدس کوینتیلیانوس آمده که به‌نوعی گرایش افلاطونی در برابر گرایش ارسطویی آریستوکسنوس است و محور این کتاب جنبه‌های اخلاقی موسیقی است. اهمیت کار کوینتیلیانوس از آنجاست که، به‌عنوان نماینده تفکر افلاطونی، از نظریه  $\eta\theta\omicron\varsigma$  و جنبه تربیتی موسیقی دفاع می‌کند. آریستوکسنوس در برابر 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 رساله کوینتیلیانوس، بیش از آنکه درباره تئوری موسیقی باشد، تلاشی برای نشان دادن نسبت هارمونی با فیزیک و متافیزیک است. او اظهار می‌کند:

از آنجاکه 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 رساله سوم از انناد چهارم است:

ارواح به تبعیت از نظم کیهان ماعمل می‌کنند، زیرا جدا از آن نیستند بلکه، هنگام فرود آمدن، ذات و ماهیت خود را تابع آن می‌سازند و جزئی از آن می‌گردند و حرکاتشان با گردش جهان هماهنگی کامل می‌یابد، به طوری که سرنوشت و جریان زندگی و مقاصدشان را در وضع و هیئت ستارگان می‌توان خواند و با موسیقی ستارگان هماهنگ می‌شوند و معنی نظریه‌ای که از موسیقی موزون افلاک سخن می‌گوید همین است. (فلوطین، ۱۳۶۶: ۴۹۸)

فارابی از این بخش‌های کتاب فلوطین آگاهی داشته و در الجمع بین رای‌ی الحکمین به آن اشاره کرده است، اما به‌طور کلی اشاره‌ای به بحث نسبت 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 تعیین شده بود  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$  یا قانون نامیده می‌شد که آهنگی تک‌صدا با هفت نت بود. طبق  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$  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 آنولوس که نوعی دونای است از شرق و احتمالاً ایران وارد یونان می‌شود. از آنجاکه 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 به نوعی 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 آنولوس گرایش داشتند و یونانیان آن‌چنان آنها را متفاوت می‌دانستند که در یک مفهوم قرار نمی‌دادند. مثلاً ارسطو موسیقی را با دو موضوع کیتاراشناسی و آنولوس‌شناسی مطرح کرده است (تاتارکویچ، ۱۳۹۲: ۵۱).

در قرن ۵ ق م تغییرات اساسی در هنرهای یونانی از جمله موسیقی اتفاق می‌افتد. نوازندگان سادگی مکاتب قبلی را رها کردند و به سمت ابداع آهنگ‌های جدیدی گرایش

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

پیدا کردند که در آنها ملودی بر ریتم ترجیح داده می‌شد. آنها سنت مکتب ترپاندر را، که طبق  $\nu\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ ، هارمونی معینی برای هر آهنگی وجود داشت، تغییر دادند و هارمونی‌ها را به جای همدیگر به کار بردند. مخاطبان نیز این تغییرات را تحسین می‌کردند. بنابراین، یونان با یک "موسیقی جدید" مواجه می‌شود که با آنکه بر پایه موسیقی سنتی بنا شده بود، اما اساس ارزش‌های سنتی را دگرگون کرده بود و مخاطبان هم به آن گرایش داشتند (تاتارکوویچ، ۱۳۹۲: ۴۴۸).

هارمونی برای یونانیان هم معنای خاص موسیقایی دارد و هم آن را به‌عنوان توصیفی از جهان به کار می‌برند. هارمونی از فعل  $\rho\mu\acute{o}\zeta\omega$  به معنی تطبیق و انطباق است، جایی که نجار دو قطعه چوب را باهم تنظیم می‌کند. هارمونی دو معنی کلی در یونانی دارد: یکی بازتاب‌دهنده نظم جهان بالاتر است که در کسانی چون آریستوکسنوس و بطلمیوس، پلوتارک و آریستیدس کورینتیلیانوس این‌گونه است و با کلماتی چون  $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ ،  $\nu\alpha\rho\mu\acute{o}\nu\iota\omicron\varsigma$  و  $\tau\rho\acute{o}\pi\omicron\varsigma$  ارتباط می‌گیرد. همچنین هارمونی در معنای موسع آن وحدت عالی بین چیزهایی است که در مرحله پایین‌تر نامرتبط، نامشابه یا غیرمنظم دیده می‌شوند. این تعریف برگرفته از جمهوری افلاطون کتاب هشتم (Plato, Rep: 118b-119a) است و هارمونی را با  $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$  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  $\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$  و  $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha$  شامل دیاتونیک، کروماتیک و انهارمونیک، تفاوت گذاشت (Martinelli, 2019: 7). هارمونی با آنکه بخشی از موسیکه شناخته می‌شود، اما معنی هنری آن از موسیقی بسیار فراتر می‌رود. هارمونها از جهتی زیبایی برآمده از وحدت است و در مفهوم تنگ‌تر، وقتی وحدت برآمده از نسبت‌های عددی باشد، آن را  $\sigma\upsilon\mu\mu\epsilon\tau\rho\acute{\iota}\alpha$  می‌نامیدند (تاتارکوویچ، ۱۳۹۲: ۱۴۸).

در زمانه 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 نظریه 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 سوفسطاییان قبل از افلاطون دو اثر باقی مانده: یکی از سکستوس امپیریکوس شکاک و دیگری فیلودموس اهل گادارا در قرن اول پس از میلاد. 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).

### فلسفه موسیقی افلاطون

افلاطون در مورد موسیقی فیثاغورسی است با گرایش اخلاقی پررنگ. افلاطون موسیقی را ماده فلسفی در چهار سطح در نظر می‌گیرد: اول، به عنوان سنتی عملی که در یونان در آیین‌های اجتماعی و مذهبی و همین‌طور تربیت استفاده می‌شود و برای افلاطون مسئله تأثیر فرهنگی موسیقی را برمی‌انگیزد؛ دوم، به عنوان 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 از جمله خود فلسفه است، همان‌که سقراط آن را *μεγίστη μουσική* یا بزرگ‌ترین موسیقی می‌خواند (Plato, Phaedo: 61a)؛ و چهارم، نوعی زیبایی منظم و قاعده‌مند که بازتاب و هدایتگر به سمت طبیعت بنیادین جهان است (Halliwell, 2011: 307).

اندیشه‌های فیثاغورسی موسیقی به دو شیوه بر افلاطون تأثیر گذاشته است: اول، هارمونی افلاک یا موسیقی به‌عنوان نوعی توافق کیهانی که در جمهوری (Plato, Rep: 10.617b-c) و در زیبایی منظم جهان مدنظر او بوده است. دوم، تلقی موسیقی به‌عنوان 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 کوک‌کننده بدن معرفی می‌شود. آن‌طور که آریستوکسنوس، شاگرد ارسطو، گزارش می‌دهد، فیثاغورسیان دارو را برای درمان بدن و موسیقی را برای درمان روح به کار می‌بردند. این اعتقاد پایه آرای افلاطون درباره تأثیر روان‌شناسانه موسیقی است، اما افلاطون هیچ مدل موسیقی درمانی ارائه نمی‌کند. ارتباط جنبه کیهانی با جنبه روان‌شناسانه 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 جهان کوچک و جهان بزرگ است. گرچه افلاطون با گنجاندن آموزش موسیقی در ریاضیات، که نظر فیثاغورسیان است، موافقتی ندارد (Plato, Philebus: 56a-c). ارزش موسیقی برای افلاطون، بیش از همه، به سبب وجود ارتباط هارمونیک بین صداهاست که به‌نوعی معادل هارمونی موجود در روح است. در جمهوری این اولین جنبه موسیقی است که بر آن تأکید می‌شود (Plato, Rep: 531cp).



محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

افلاطون وقتی در مورد فن موسیقی و اجرای موسیقی صحبت می‌کند، آن را به نوعی هدیه خدایان می‌داند که مستقل از خواست انسان و مطابق با طبیعت است و باید همان‌گونه که در νόμος حفظ شده اجرا شود. مثلاً در محاوره فایدون، افلاطون آواهای طبیعی مثل آواز پرندگان را متعلق به قلمرو آپولون می‌داند (Plato, Phaedo: 85) و در فایدروس آواهای خوشی را که در طبیعت به گوش می‌رسد هدیه 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: 700a-701b). هارمونی در جشن‌ها و سرودهای مذهبی هدیه الهی است و هم‌نشینی با الهگان سبب می‌شود که آدمی اخلاق پسندیده از دست‌رفته 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. نام‌گرا 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 دواي موسیقی و رامشگری می‌گوید (Plato, Laws II: 790). از چهار موردی که در فلسفه موسیقی افلاطون ذکر شد، یعنی سنت عملی مرتبط با تربیت، تأثیر موسیقی بر ذهن، موسیقی به‌عنوان نظم برتر کیهان و موسیقی به‌عنوان زیبایی عمومی، فارابی تنها به دومین آنها، یعنی تأثیر موسیقی بر ذهن، التفات می‌کند و آن را هم نه از جنبه ἡθος بلکه از نظر لذت، تخیل و محاکات در نظر می‌گیرد که در ادامه خواهد آمد.

## موسیقی و جهان

افلاطون با نگاه کل‌نگر فیثاغورسی درباره موسیقی کاملاً هم‌نواست و موسیقی را به نوعی واسط میان جهان کوچک و جهان 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 پیونددهنده میان آسمان و زمین باشد. در مهمانی اتحاد اروس زمینی و اروس آسمانی را در موسیقی ممکن می‌داند. به عقیده وی، در هنگام

ترکیب وزن و آهنگ، شناختن عشق دشوار نیست، زیرا دیگر دو نوع اروس وجود ندارد. برای افلاطون موسیقی ایجادکننده هماهنگی میان عناصر متضاد است. هستی یگانه نیز، با آنکه 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 در باب موسیقی افلاک را پذیرفته است:

در نقطه‌های که رشته‌های روشنایی به یکدیگر می‌پیوستند، دوک ضرورت آویزان بود و همه افلاک به وسیله 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 قابل ادراک 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 ریاضی وار 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 به وسیله صداست. بنابراین، موسیقی نمونه ارتباط هارمونیک ارزشمند است. این ارتباط تنها در انسان ممکن است و نوعی هدیه خدایان به انسان است، زیرا در قوانین می‌گوید مفهوم زیبایی شبیه مفهوم نظم، اندازه، نسبت و هارمونی است و ویژگی مخصوص انسان است که رابطه او با خدایان را بیان می‌کند (Plato, Laws: 653e).

در مهمانی، اریکسیماخوس پزشک عشق را هماهنگی و ناهماهنگی در هر چیزی از جمله موسیقی می‌بیند. از موسیقی مثال می‌زند و می‌گوید، همچنان که موسیقی بین صداها و 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 "به معنای توافق و سازگاری است و سازگاری نوعی دوستی

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

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 در حقیقت آن چنان معنای وسیعی پیدا می‌کند که مطابق با قوانین کیهان می‌شود و شناخت آن همان شناختی است که وظیفه فلسفه است. در اینجا، با آنکه فلسفه همان موسیقی است اما موسیقی فلسفه نیست، یعنی افلاطون هیچ‌گاه موسیقی عملی را نوعی عمل عقلانی معادل فلسفه محسوب نمی‌کند، اما فلسفه در حقیقت همان موسیقی بزرگ است.

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

معنای واژه 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 معنی دار ساخته شده باشد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۱۱)

در اینجا، او لفظ موسیقی را تنها برای صنعتی به کار برده که ماده آن لحن است و هم جنبه عملی دارد و هم جنبه نظری، اما معنای آن لفظ از محدوده این صنعت بیشتر نمی‌رود. با آنکه فارابی تمام معانی کیهانی 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: ۳۴)

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

اما آنچه بسیاری از پیروان فیثاغورس و برخی از طبیعیون درباره 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.

از آنجاکه فلسفه علم فارابی گرایش ارسطویی پررنگ دارد، نشئت گرفتن موسیقی نظری از افلاک یا هارمونی 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 درباره تجربه و استقرا دارد که به نظر می‌رسد جای آن در کتاب موسیقی نباشد، اما در حقیقت 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، ۱۳۷۶: ۳۶)

## παίδεια و ἦθος

از مهم‌ترین جنبه‌های موسیقی نزد یونانیان نظریه ἦθος 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 به علت ویژگی‌های خاص روح انسان و نسبت آن با هارمونی جهانی است. او به همین دلیل به شدت به کنترل موسیقی معتقد است، زیرا نتیجه آن در شخصیت افراد مشخص می‌شود. از این رو، 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 به آسانی می‌توان قوانینی برای این امور وضع کرد و سرودها و آهنگ‌هایی را که درست و موافق طبیعت‌اند به وسیله 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

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

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 از طرف 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 هر چیز در اعماق روح آدمی راه می‌یابد و بدین جهت روحی که به‌نحو شایسته پرورش یابد از زیبایی و هماهنگی بهره‌مند می‌گردد و شریف و نیک‌سیرت می‌شود، حال آنکه اگر در معرض تربیت نادرست قرار گیرد فرومایه و ناهنجار به بار می‌آید. (Plato, Rep III: 402-3)

در جمهوری بیشترین صحبت درباره 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 برانگیزاننده 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 کامل‌کننده شعر در نظر گرفته شده و بحث دیگر آموزش موسیقایی-شعری است که در آنجا موسیکه با  $\gamma\upsilon\mu\nu\alpha\sigma\tau\iota\kappa\acute{\eta}$  و  $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$  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).  $\gamma\upsilon\mu\nu\alpha\sigma\tau\iota\kappa\acute{\eta}$  از طریق  $\chi\omicron\rho\omega\delta\iota\alpha$  با موسیکه ارتباط می‌گیرد.  $\gamma\upsilon\mu\nu\alpha\sigma\tau\iota\kappa\acute{\eta}$  هم مانند توصیف  $\phi\omega\nu\acute{\eta}$  یا صدای انسان شروع می‌کند که همانند حرکات بدنی با ریتم همراه است و هارمونی را هم به معنای هماهنگی زیرویمی مطرح می‌کند (Pelosi, 2010: 153). بعد ملودی است که ریتم و هارمونی را هم‌زمان داراست و همین‌طور کلمات. در معنای وسیع کلمه،  $\gamma\upsilon\mu\nu\alpha\sigma\tau\iota\kappa\acute{\eta}$  معادلی در موسیکه دارد که حرکات صدای انسان برای تربیت روح

به سمت 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 خاطر نشان می‌کند. کودکان می‌توانند از راه آشنایی با وزن‌ها و آهنگ‌ها خوش خلقی، 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 فرا گرفتند، 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 خوگیرند، زیرا آدمی در همه اصول نیازمند نظم و هماهنگی است. (Plato, Pro: 326)

نظر فارابی درباره استفاده از موسیقی در تربیت از جهتی به افلاطون نزدیک است و از جهتی با آن مغایر است. نظام تربیتی به شیوه یونانی در سنت اسلامی وجود ندارد و استفاده از موسیکه و ژیمناستیکه به عنوان پایه‌های تربیت مرسوم نیست. فارابی هم اشاره‌ای به آن نظام ندارد اما از قابلیت تربیتی موسیقی و دیگر هنرها غافل نمی‌ماند. مثلاً در تحصیل 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 درباره موسیقی می‌گوید و آن را به دلیل تأثیر بر  $\eta\theta\omicron\varsigma$  محور تربیت قرار می‌دهد فاصله بسیار دارد. فارابی اساساً نظریه‌ای مبتنی بر  $\eta\theta\omicron\varsigma$  ندارد و تقسیم‌بندی ویژگی‌های الحان نزد او بر اساس  $\eta\theta\omicron\varsigma$  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 بر حسب ویژگی ذاتی به برانگیزاننده احساسات، محیّیل 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، نسبت دادن  $\eta\theta\omicron\varsigma$  خاص به لحن به شیوه 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:

.....  
 محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

نغمه‌های انفعالی بالجمله سه قسم اند: برخی انفعال‌هایی حاصل می‌کنند که به قوت نفسانی منسوب اند... از برخی دیگر انفعال‌هایی پدید می‌آید که به ضعف منسوب اند... از بعضی آمیزه‌ای از هریک از این دو قسم انفعال‌ها دست می‌دهد که همان نغمه‌های انفعالی بینابینی اند. (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 برانگیزاننده احساسات، که آن را "انفعالی" می‌نامد، تأثیر اصلی موسیقی و دیگر هنرها در جهت تربیت از طریق تخیل است، زیرا هنرها در خیال انسانی صورت‌هایی را حاصل می‌کنند و آنها انسان را به اعمالی وادار می‌کنند، از آنجاکه:

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 به سوی 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 منترعه انواع تأثیر قول شعری را در شش قسمت بیان می‌کند: (۱) ارتقای قوه عقلانی و واکنش به سوی 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 در مجموع تقویت و تضعیف کلی احساسات است. درعین حال، فارابی با افلاطون هم‌نوا است که کارکرد اصلی شعر بیشتر اثرگذاری است تا وصف چیزها، از آنجاکه 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 افاده 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 از طریق کم

نباشد. این امر از آنجا 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... ایجاد شده است" (فارابی، ۱۳۹۶: ۶۷). این تناسب ذاتی نفس و میل آن به تناسب و 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 نه تنها 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 فایده موسیقی را تنها برانگیختن احساسات نمی‌داند، بلکه از نظر او موسیقی از طریق تخیل و محاکات به هدایت افراد به سمت سعادت راهبری می‌کند که آن هم از طریق تحریک فرد به افعال خیر و پسندیده اتفاق می‌افتد:

فایده الحان کامل منحصر به این نیست، بلکه با آنها می‌توان مردمان را به امور نفسانی پسندیده دیگری مانند اندوختن حکمت و دانش برانگیخت و آن شبیه است به تأثیر الحان کهن که به پیروان فیثاغورس منسوب است. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۶۰)

این بحث انگیزختن شنونده به سمت فعل خاص توسط موسیقی اساساً در افلاطون وجود ندارد و با آنکه هردو کمال الحان را همراه شعر می‌دانند اما افلاطون بحثی در رابطه با برانگیختن افراد به سمت افعال خاص مطرح نمی‌کند. فارابی از آنجاکه تمرکز خود را بر روی تأثیر تخیلی موسیقی گذاشته است و تخیل انگیزاننده فعل است، هرآنچه که بر تخیل تأثیرگذار باشد می‌تواند فرد را بر عملی تحریک کند و اساساً هدایت جمهور مردم از نظر او از طریق 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 ایجاد می‌کند برانگیزند و شایسته است که جهت آن اعمال پسندیده باشد.

## لذت

در میان آنتینان 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)



محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

(II: 667b-c). از آنجاکه او در زمانه‌ای قرار داشته که شیوه‌های موسیقایی جدید، با هدف لذت شنونده رایج شده بوده، بنابراین او در برابر این موسیقی جدید بر حفظ شیوه‌های سنتی تأکید می‌کند و مصر را به‌عنوان جایی می‌شناسد که توانسته‌اند سنت‌های موسیقایی را به‌درستی حفظ کنند (Plato, Laws II: 656c-7b). در زمانه افلاطون موسیقی با تنزل از قانونمندی به سمت بی‌قانونی متمایل شده بوده و افلاطون می‌گوید که سبک‌های موسیقی  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$  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  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$  با خواست و سلیقه عموم شنوندگان تعیین می‌شود. در کتاب دوم قوانین، افلاطون در چندین مورد اشاره می‌کند که نباید موسیقی تنها از طریق 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 محاوره فیلبوس، وقتی درباره 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 لذت بخشی موسیقی ملاک قضاوت قرار گیرد و آن نیز به توده مردم واگذار شود. برای افلاطون دوگانه درست در برابر لذت متضاد هم نیستند اما معتقد است که موسیقی باید براساس  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$  ساخته شود و معیار قضاوت هم نه لذت توده مردم بلکه قضاوت عقلانی کسانی باشد که به امور زیبا و صحیح آگاه‌اند:

توده مردم معیار خوب و بد در موسیقی را لذتی می‌دانند که این هنر در شنوندگان ایجاد می‌کند، اما

نغمه عالم چنان نغمه‌ای است که افراد شریف تربیت شده 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 گفته او اعتنا نخواهیم کرد. هنری که هدفش ایجاد لذت است درخور 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 بدانند 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 در این مورد به اندازه افلاطون سخت‌گیر نیست و این امر دو علت دارد: اول آنکه، فارابی موسیقی عملی را بخشی از حکمت عملی طبقه‌بندی می‌کند که در آنجا مسئله قضاوت درست و غلط مطرح نیست، بلکه حسن و قبیح 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 انگیزه بسیاری از افعال عنوان می‌کند، پس نمی‌توان لذت‌شنیداری را به عنوان ملاک قضاوت مطرح نکرد:

آنچه لحن را پدید می‌آورد فطرت‌های غریزی است، از جمله قریحه شعری که غریزی انسان است و از آغاز آفرینش در وجود او نهاده شده، دیگر فطرت حیوانی که به سبب آن در حال لذت یا الم آوایی برمی‌آورد، همچنین علاقه انسان به راحت در پی رنج یا به احساس نکردن رنج در هنگام کار. (فارابی، ۱۳۷۶: ۲۳)

از نظر فارابی از انگیزه‌های پیدایش موسیقی لذت بوده است. بنابراین، لذت‌بخش بودن موسیقی بخشی از دلیل استفاده از آن است و قابل حذف و انکار نیست. فارابی لذت موسیقایی را هم از طریق ایجاد آسایش و راحتی و هم از طریق ادراک تناسب و وزن می‌داند. این ادراک امر متناسب منحصر در موسیقی نیست و علت آن ویژگی نفس آدمی است که به سمت مرکبات متناسب گرایش دارد:

نفس آدمی از آنچه مناسب طبع نباشد گرفته و دژم و از آنچه ملایم طبع باشد خرم و شاد می‌گردد. همه چیزهایی که سبب شادمانی و خرمی نفس می‌شوند واجد نوعی تناسب و وزن هستند و ترکیب‌های صوتی نیز آن است که دارای چنین تناسبی باشد. از این رو، برای انواع تحریک شادمانی و آرامش یافتن 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)

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

اگرچه فارابی اصل لذت خواهی از موسیقی را انکار نمی‌کند، اما در عرصه عملی محدودیت‌هایی برای آن قائل است و آن‌هم در غایت موسیقی و بحث سعادت است. فارابی معتقد است که غایت قصوای همه اعمال انسان باید سعادت باشد و موسیقی نیز به همین منوال غایتی جز رساندن انسان به سعادت از طرق مختلف ندارد. موسیقی می‌تواند به عنوان 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 به جای یکدیگر نشانند، آنگاه از موسیقی هم لذات زودگذر طلب خواهند کرد:

مطلوب همه اعمال انسانی سعادت قصوی است و این سعادت باید همیشه و پیوسته لذت‌آور باشد . . . عامه مردمان پنداشته‌اند که هر چیز رنج‌آوری شقاوت است و راحت و انواع بازی سعادت است چون تأثیر استراحت و بازی برابر با یا مشابه سعادت حقیقی است و همچنین پنداشته‌اند که آن غایت القصوای انسانی است . . . بدین سان، مردمان آن‌گونه سخن شاعرانه را خواهان‌اند که در لعب به کار آید و همچنین المعانی را که با چنین سخنی مقرون گردد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۶۳)

باین اوصاف، فارابی با آنکه 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 از طریق استفاده برای آموزش عموم و/یا به عنوان لعب باید در جهت سعادت استفاده شود و نه فقط برای لذت محض.

### دولت شهر و موسیقی عملی

افلاطون برای استفاده از موسیقی قواعد سخت‌گیرانه‌ای وضع می‌کند و موسیقی مناسب 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 بارب النوع‌های دانش و هنر ندارد. (Plato, Laws II: 670)

او در بین مضمون شعر و سرود تفاوتی قائل نمی‌شود و قواعد شعر را در مورد سرود نیز صادق می‌داند (Plato, Rep III: 398). با آنکه برای افلاطون موسیقی و شعر باید همراه هم باشند، اما بحث اخراج شاعران از پلیس و باقی ماندن آنان، با رعایت قواعد خاص برای شعرگفتن، هیچ‌گاه درباره موسیقی دانان مطرح نمی‌شود. این موضوع را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که او اهالی موسیقی را جز لاینفک دولت شهر 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 در نهایت تغییر دولت‌ها می‌شود. با این تفسیر، اهالی موسیقی به هر حال 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 حکم فرماست بی‌خبر بودند. از این رو عنان خود را به دست توده مردم سپردند و فراهم‌ساختن لذت برای شنوندگان رایگانه هدف خود قرار دادند. 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 به همراه موسیقی اجرا می‌شده که شامل مراسم مذهبی و اجتماعی است. در مراسم مذهبی معمولاً تک‌نوازی ساز وجود داشته و لیر یا کیتارا به‌عنوان جانشین آن مرسوم بوده است و بیشتر موسیقی همراهی‌کننده بوده و موسیقی بی‌کلام اندک بوده است. قبل از آن و تا حدی نزدیک به زمانهٔ افلاطون که نوعی نوگرایی در موسیقی به وجود آمد، استفاده از ملودی‌های پیچیده و انواع زینت رایج شده بود و موسیقی به‌سمت استقلال از شعر می‌رفت که افلاطون در برابر 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، از جمله کیتارا و لیر، و آئولوس نباید استفاده شود. در صحرا هم سورینکس مجاز است. موسیقی سازی از لحاظ هنری بی‌ارزش است زیرا هارمونی و

محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

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 خویش‌ن داری (فریگی). درباره آهنگ‌های حزن‌انگیز می‌گوید:

پس، همه 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 در برابر پیچیدگی مطرح می‌کند و از آن دفاع می‌کند، بالاخص در ریتم. پیچیدگی نوعی برهم‌زننده ثبات و وحدت قواعد است و در برابر 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.

برخلاف افلاطون که در فلسفه در برابر سوفیست‌ها و در موسیقی در برابر موسیقی جدید قرار داشت، فارابی در برابر نوعی ژانر موسیقایی جدید و غیرسنتی قرار نگرفته، بلکه از لحاظ فرهنگی در زمانه‌ای زندگی می‌کند که اختلاط قومی اولیه در سرزمین‌های اسلامی طی شده است و ثبات سیاسی به صورت 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، از لحاظ اجتماعی در برابر مواضع سوفیست‌ها قرار ندارد و، بنابراین، استفاده او از موسیقی در مدینه به‌طور کلی با موضعی متفاوت بررسی می‌شود. فارابی اساساً مواضع محدودکننده و سخت‌گیرانه نسبت به شعر و موسیقی ندارد و در مدینه فاضله جایگاه بالایی برای آنها مشخص کرده است. در فصل پنجاه و هفت از فصول منتزعه جایگاه بعد از رئیس مدینه به ذوات السنه اختصاص دارد که شامل شعرا و ملحنون یا همان اهالی موسیقی می‌شود. بعد از آن مقدر و مجاهدون قرار می‌گیرند. از آنجاکه محور مدینه فاضله برای فارابی رسیدن به سعادت و هدایت مردم به سمت سعادت است، بنابراین، با توجه به جایگاهی که برای اهالی موسیقی در مدینه قائل است، نگاه او به موسیقی بیشتر به سمت هدایت مردم از طریق

موسیقی به‌سمتِ سعادت است و موسیقی چه انفعالی، چه مخیل، چه محاکی چه برای لذت و آسایش، در نهایت در خدمت سعادت بشر قرار خواهد گرفت. او استفاده از موسیقی یا دیگر چیزها برای لذت بردن 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 تأثیر بدِ لحن یا ایقاع 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 به‌صورت تام [در یک لحن] گرد آیند، گاه باشد که لحن بر اثر 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 نبل به مقصود زودتر صورت می‌پذیرد. (فارابی، ۱۳۷۶: ۵۶۰)

همچنین، برخلاف 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 از آنجا که به طبیعی و غیرطبیعی معتقد است، تشخیص آن را برعهده 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 پردازد و او تنها بشنود و تمیز دهد. حال، اگر موسیقی‌دانی نبود که آهنگی را به سمع او رساند یا به علت 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 فلاسفه 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 متالانم را احساس نمی‌کرده... باز از این جمله بود تامس‌پیوس که در فلسفه شهرتی فراوان داشت و یکی از بزرگ‌ترین پیروان ارسطوطالیس و از خیرگان مکتب او بود، سخنی دارد. من به‌علت نداشتن تمرین کافی در این باب آن را حس نمی‌کنم. (فارابی، ۱۳۷۶: ۴۳)

### نتیجه‌گیری

در بررسی نسبت فلسفه موسیقی فارابی با افلاطون چهار موضوع اصلی مدنظر قرار گرفت. در موضوع موسیقی و جهان، افلاطون موسیقی را نوعی پیونددهنده جهان کوچک و جهان بزرگ 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 درباره موسیقی افلاک صراحتاً آن را محال می‌داند. همچنین نشئت گرفتن موسیقی نظری از آرای کیهانی را رد می‌کند و آن را به طبیعی‌ونی نسبت می‌دهد که مبادی علوم را نشناخته‌اند. درعین حال، فارابی با گرایش به فلسفه علم ارسطویی و با مطرح کردن بحث تجربه در مبادی علم، موسیقی نظری و عملی را در نسبت با تجربه انسانی معنا می‌کند و موسیقی نظری را برآمده از موسیقی عملی و آن را هم نشئت گرفته از علت‌های کاملاً عملی و تجربی می‌داند. در موضوع  $\eta\theta\omicron\varsigma$  و  $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ ، افلاطون معتقد است که هرکدام از هارمونی‌ها به دلیل 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 به علت ἡθος نامناسب حذف می‌کند. فارابی با آنکه به تأثیر موسیقی بر نفس واقف است، اما از آنجاکه نظام تربیتی مشابه یونانی در سنت اسلامی وجود ندارد، مباحث تربیتی را چندان مطرح نمی‌کند. در عین حال، فارابی ἡθος خاص برای الحان خاص را مطرح نمی‌کند بلکه کلیت شیوه‌های اثرگذاری الحان را بررسی می‌کند. اما از جهت دیگر او میان اثر الحان و غایت به‌کارگیری آنها تفاوت می‌گذارد و، غیر از انفعال، بحث تخییل و محاکات در کنار 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 بر طبق νόμος 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 قُبْح است. همچنین فارابی لذت موسیقایی را از دلایل پیدایش موسیقی می‌داند اما در عین حال سعادت را مقیاس بالاتر قرار می‌دهد. لذت موسیقایی اگر در جهت سعادت غایی باشد مورد قبول است اما اگر برای خود لذت خواسته شود و از اندازه خارج گردد، از نظر فارابی، پسندیده نیست. در موضوع موسیقی عملی در دولت‌شهر، افلاطون قوانین سخت‌گیرانه‌ای برای استفاده از موسیقی وضع می‌کند. او موسیقی بی‌کلام و دکلمه اشعار را ممنوع می‌کند و سنت‌های آپولونی و دیونوسوسی و تقدیس موزها را برای سنن 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 در کنار 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 به سمت فضیلت هدایت کند. از آنجاکه فارابی موسیقی نظری را بر موسیقی عملی بنیاد می‌کند، قضاوت موسیقی عملی نیز بر عهدهٔ اهل عمل است و نظری‌دانان حتی اگر فیلسوف باشند باید به رأی اهل عمل توجه کنند. این برخلاف رأی افلاطون است که به‌موجب 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، با آنکه حکمت عملی فارابی از افلاطون متأثر است اما



.....  
 محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

در فلسفه 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 آنجا که رأی یکسانی صادر کرده‌اند، یا مبادی رأی متفاوت است یا غایت آن. فارابی با قطع ارتباط موسیقی با کیهان و بنیاد نهادن آن بر تجربه، برخلاف عقاید فیثاغورسی، موسیقی عملی را کاملاً در حکمت عملی جای می‌دهد و موسیقی نظری را بر پایه موسیقی عملی بنیاد می‌کند. از جهت دیگر، با مطرح‌شدن بحث سعادت، موسیقی مانند هر صنعت دیگری غایتی بیرون از خود پیدا می‌کند که همان سعادت نهایی است و از این طریق موسیقی در مدینه فاضله فارابی جای می‌گیرد. در نهایت، باید اظهار کرد فارابی در فلسفه موسیقی خود از افلاطون گذر کرده است.

## 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
- \_\_\_\_\_ (۲۰۰۳)، آراء اهل المدینه الفاضله و مضاداتها، تصحیح علی بوملحم، بیروت: دارالهلل
- \_\_\_\_\_ (۱۹۹۵)، تحصیل السعاده، تصحیح علی بوملحم، بیروت: دارالهلل
- \_\_\_\_\_ (۱۹۹۰)، کتاب الحروف، تصحیح محسن مهدی، بیروت: دارالشروق
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹)، احصاء العلوم، ترجمه حسین خدیوچم، انتشارات علمی فرهنگی
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۶)، کتاب موسیقی کبیر، ترجمه آذرتاش آذرنوش، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۷)، المنطقیات للفارابی، مقدمه محمدتقی دانش‌پژوه، کتابخانه عمومی آیهاالله مرعشی نجفی
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، فصول منتزعه، ترجمه حسن ملکشاهی، سروش
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۶)، "رساله در تناسب و تالیف"، در بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی، محمود یوسف ثانی، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران
- گورمن، پیتر (۱۳۶۶)، فیثاغورث، ترجمه پرویز حکیم هاشمی، نشر مرکز
- لطفی، محمدحسن (۱۳۶۷)، دوره آثار افلاطون (۴ج)، 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 Complete 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

.....  
 محسنی، حکمت، مازیار، عسکری رابری

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 Sanctis Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Madian, Azza Abdal-Hamid (1992), Language-Music relationship in alFara-bi'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