نسبت میان موسیقی و تربیت در نظام فلسفی افلاطون

شمس‌الملوک مصطفوی*

تاریخ دریافت: 92/8/6
تاریخ پذیرش: 92/10/11

چکیده

در نظام فلسفی افلاطون تربیت جایگاهی خاص دارد زیرا به کمک تربیت است که می‌توان وجود را به فضایل آراست و از رذایل پاک کرد و در نتیجه، نفس را زیبا و شایستهٔ جایگاهی الهی ساخت. از این رو، افلاطون هر آنچه به تربیت آدمی مدد می‌رساند، از جمله انواع فنون و هنرها، مورد توجه و بررسی قرار می‌دهد. نزد وی، موسیقی به واسطهٔ تأثیر قوی و عمیقش در جان مخاطب، می‌تواند به عنوان ابزاری نیرومند در خدمت نظم‌دهی، پالایش، و هدایت نفس به مراتب بالا به کار آید. در این فرایند تربیتی مرد به یاری قوی‌ترین نیروهای روحی، یعنی وزن و آهنگ، دگرگون می‌شود و به این نتیجه دست می‌یابد که در پرتو تربیت حقیقی می‌تواند به والاترین خیر نائل شود. البته، افلاطون چنین تربیتی را مقدمهٔ تربیت فلسفی و مکمل آن می‌داند.

هدف مقالهٔ پیش رو آن است که نشان دهد توجه افلاطون به موسیقی نه به واسطهٔ ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناسانه آن بلکه به جهت نقشی است که می‌تواند در جهت تربیت (پایدیا) آدمیان ایفا نماید. بدین منظور، دیدگاه افلاطون در دو رسالهٔ مهم تربیتی او، یعنی **جمهوری** و **قوانین**، محور تحلیل قرار گرفته است، هر چند به نظرات وی در سایر رساله‌ها نیز اشاره شده است.

کلیدواژه ها: افلاطون، تربیت (پایدیا)، موسیکه، موسیقی، جمهوری، قوانین

*. عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد ـ تهران شمال sha- mostafavi@yahoo.com

مقدمه

اصطلاح یونانی پایدیا[1]، به معنی تربیت، در اصل به معنای تربیت کودک به کار می‌رفت. این اصطلاح که اولین بار در نوشته‌های آیسخولوس به چشم می‌خورد، در دوران سوفوکل با والاترین فضایل آدمی پیوند خورد و به کمال آرمانی تن و روح اطلاق گردید و در زمان افلاطون معنایی ثابت و مسلم یافت که همان تربیت جسم و جان آدمی بود. (یگر، 1376: 386) البته، بررسی نخستین آثاری که از یونانیان در دست است، نشان می‌دهد که آدمی در مرکز تفکر آنان قرار داشته است: خدایان آن‌ها صورت آدمی داشتند؛ مسئلهٔ اندام آدمی مهم‌ترین مسئلهٔ مجسمه‌سازی و حتی نقاشی بود. موضوع شعر از هومر به بعد، تا قرن‌ها آدمی و سرنوشت او بود. حتی وظیفهٔ دولت نیز به نوعی شکل‌دهی به آدمی و زندگی او تلقی می‌شد و لذا، تربیت نیز از جایگاه ویژه‌ای در اندیشهٔ یونانی برخوردار بود. از این روست که یگر پایدیای یونانی را تربیت آدمی می‌داند، به منظور رساندنش به معنی حقیقی انسان، یعنی چنان تصوری از آدمی که اعتبار کلی و عمومی داشته و همه آدمیان مکلف بودند از آن تبعیت کنند. (همان: 33) اما چون «انسان‌گرایی یونانی همواره با کیفیت آدمی به عنوان موجود سیاسی پیوند داشت»، در ماهیت تربیت نیز این مهم، یعنی «نقش بستن جامعه بر هر یک از افراد جامعه» لحاظ می‌شد. از طرفی، چون نزد یونانیان «شاعران، موسیقی‌دانان، فیلسوفان، و سخنوران»، یعنی «مردان سیاسی» حاملان حقیقی پایدیا بودند، لذا پیوند قانون‌گذار و شاعر (و نیز موسیقی‌دان) از آن جهت بود که هر دو فعالیت تربیتی داشتند. (همانجا) اصولاً، یونانیان عنوان مربی را شایستهٔ هنرمندی می‌دانستند که به انسان زنده شکل می‌بخشید، زیرا آن‌ها یگانه نیروی اصلی برای شکل‌دهی به روح آدمی را نیروی کلمات، صداها، و آهنگ و وزن می‌دانستند و بر این عقیده بودند که این عوامل در تربیت ذهن و روح نقشی بزرگ‌تر و مؤثرتر از نقش مسابقات ورزشی برای پدید آمدن توانایی و تحرک جسمانی بر عهده دارند، و لذا هنرهای مرتبط با آن‌ها را نیز که عمدتاً ریشه در مراسم دینی داشتند، دارای نیروی تربیتی قدرتمندی می‌دانستند. و به همین دلیل، به گفتهٔ یگر می‌توان گفت، تاریخ تربیت یونانی در کل با تاریخ ادبیات و هنر این قوم پیوند نزدیک دارد. (همان: 35)

از آنجا که مقالهٔ حاضر داعیه‌دار بررسی جایگاه موسیقی در نظام تربیتی افلاطون است، نخست طرح بحثی کوتاه دربارهٔ موسیقی در زمانهٔ وی راه‌گشا خواهد بود تا پس از آن، با اشارهٔ مختصری به نظام تربیتی افلاطون، دیدگاه وی دربارهٔ موسیقی، در دو رسالهٔ تربیتی او یعنی جمهوری و قوانین بررسی گردد و از این رهگذر نقش و جایگاه موسیقی در نظام تربیتی وی آشکار شود.

موسیقی در یونان باستان و زمانهٔ افلاطون

در یونان باستان، یکی از مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری اخلاق و تربیت موسیکه[1] بود. این واژه در مقابل گومناستیک (ژیمناستیک/ورزش) به کار می‌رفت. هدف گومناستیک توانا ساختن جسم بود و هدف موسیکه پرورش روح. واژهٔ «موسیکه» بر دو معنای اصلی توأمان دلالت می‌کرد: اول شعر، رقص، و فن الحان (موسیقی و آواز) بود که به وسیلهٔ ریتم به هم متصل می‌شدند و دوم دانش هارمونی یا نظریهٔ صدا، به عنوان یک رشتهٔ ریاضی در کنار حساب، هندسه، و نجوم که فنون چهارگانه را تشکیل می‌دادند. خود واژهٔ موسیکه از نسبت این هنرها به موساها[2]، یعنی الهگان شعر و هنر، حکایت می‌کند. از زمان هومر تا دوران‌های پیشرفته‌تر بعدی موساها را موجوداتی الاهی و زادهٔ پیوند زئوس و منه موسونه (الههٔ ذاکره و خاطره) می‌دانستند که در منشأ اشیا، زندگی ایزدان، و سرنوشت انسان نغمه می‌سرودند و رهبر آنان آپولون بود که مبدع موسیقی است و او را به شکل انسانی که چنگ در دست دارد تصویر می‌کردند. در اسطوره‌ها آمده است که هرمس چنگ (سیتارا) را ساخت و آن را به آپولون داد و نی را برای خودش و پسرش، پان[3]، که ایزد چوپانان بود نگه داشت. همچنین، عقیده بر این بود که کسی را که آپولون و موساها لمس کنند در ستایش ایزدان نغمه می‌سازد و می‌سراید. دیونوسوس نیز مبدع دیتی رامپ

(سرودهایی که در ستایش دیونوسوس خوانده می‌شود) شناخته می‌شود. موسیقی در میان پیروان او اهمیت بیشتری داشت.

همچنین، سیرن[4]ها آوازخوان‌ها و نوازندگانی بودند که به عنوان موساهای جهانِ دیگر مشهور بودند. آن‌ها در نقش راهنمای آوازخوانِ ارواح، مرگ را تداعی می‌کردند. (همرشتین، 1385: 2478) افلاطون نیز در جمهوری به سیرن‌ها اشاره می‌کند. به گفتهٔ وی، نوایِ موسیقیِ اجرامِ آسمانی (هماهنگی سپهرها) از این روست که در هر یک از هشت سپهر یک سیرن نشسته است و نُت خاصی را سر می‌دهد. (همانجا)

اما، نیروهای تربیتی و درمانی موسیقی به طور سنّتی در وهله اول با چهره‌های نیمه‌افسانه‌ای دو آؤلس‌نواز اهل فروگیا یعنی الومپوس (حدود 700ق‌م) و ثالیتاس (حدود 665ق‌م) پیوند خورده است. آؤلس[5] یا دونای سازی بود که حدود هفت الی هشت قرن قبل از هومر به جهان یونان راه یافته بود. این ساز با آئین پرستش دیونوسوس و به طور کلی با مجالس می‌گساری (ارگیا) پیوند داشت. از سال 700ق‌م، استفاده از آن فراگیر شد و برای سایر مقاصد مذهبی، آموزش جوانان، جشن‌ها، رژه‌ها، رقص، و هم‌سرایی‌های نمایشی به کار رفت. علت تمام این کاربردها، طنین نافذ آن بود که برای هرگونه اجرا در فضای باز مناسب بود. (ایبرهم، 1390: 25)

کاربرد تربیتی و درمانی موسیقی در آموزه‌های فیثاغورث و پیروانش جایگاه مهمی را به خود اختصاص می‌داد. در حدود سال 530ق‌م، هنگام اقامت فیثاغورث در رُم، دیتورامپ‌های دیونوسوسی در آتن به شکل یک عمل آئینی درآمدند؛ و در نهایت، سنّت تراژدی فرونیخوس و آیسخولوس را تشکیل دادند. در آغاز، اجرای هم‌سرایانه خالص توسط یک تک‌خوان (هوپوکریتس[6]) تفسیر می‌شد ولی بعد روایت و افسانه جای خود را به اجرای عملی آن داد. آیسخولوس بازیگر دوم و سوفوکل بازیگر سومی را به این اجرا افزودند. تراژدی‌های اولیه حاصل جمع شعر، رقص، و موسیقی (موسیکه) بود و ساز مورد استفاده آؤلوس بود. در این برهه موسیقی بی‌تردید زیر سلطهٔ کلام قرار داشت. اریپیدس دگرگونی‌های بزرگی در موسیقی ایجاد کرد. اهمیت هم‌سرایان بسیار کم شد و اهمیت تک‌خوان‌ها بیشتر. در نتیجه، وابستگی موسیقی به کلام کمتر شد. (رک: همان: 22-30)

نکتهٔ دیگری که در باب موسیقی نزد یونانیان باید بدان اشاره شود این است که در آغاز، شعرای یونان بر این اعتقاد بودند که موسیقی‌دانان از قدرت جادویی تأثیرگذاری بر انسان‌ها و خدایان برخوردارند.

آریون، تیموتئوس، و بالاتر از همه، ارفئوس مثال‌های نوعی موسیقی‌دان جادویی به شمار می‌رفتند. اما، هر چند در تمام تمدن‌های باستانی، موسیقی و جادو مرتبط بودند، اما یونانیانی که در باب موسیقی می‌نوشتند، ابعاد جادویی آن را نادیده می‌گرفتند. از جمله آریستوکئوس (حدود 300-354ق‌م) که در تعریف موسیقی‌دان می‌گوید: موسیقی‌دان کسی است که بر دانستنی‌های مربوط به علم موسیقی احاطه دارد. (همرشتین، 1385: 2536) البته، به‌تدریج و با ظهور فیثاغوریان موسیقی جایگاه علمی ـ فلسفی خود را به دست می‌آورد. به عقیدهٔ فیثاغورث «شماره‌های هماهنگ موسیقیایی، نظم جهان الهی را حفظ می‌کنند. (همان: 2478) همچنین فیثاغوریان قوانین ریاضی هارمونی صوتی را کشف کردند و البته، نزد آن‌ها موسیقی علاوه بر شاخه‌ای از معرفت، هنر نیز تلقی می‌شد.

افلاطون مفاهیم مبنای ریاضیاتی موسیقی و اهمیت تربیتی آن را از فیثاغوریان و شخص به نام دامون اهل اوآ[7] به میراث برد. (ایبرهم، 1390: 31) فیثاغوریان بودن اشیاء و جهان را نمونه‌ای از هارمونی، یعنی نسبت و تناسب میان اعداد و اتحاد و کثرات، می‌دانستند. به عبارتی، نزد آن‌ها، موسیقی صورتی از دانش دربارهٔ نظام معقول وجود تلقی می‌شد و لذا وجهی انتولوژیک داشت.

از طریق نوشته‌های افلاطون، به‌ویژه دو کتاب جمهوری و قوانین، می‌توان با نگرش یونانیان در مورد قدرت و اهمیت موسیقی در تربیت اخلاقی و نقش آن در آموزش آشنا شد و نیز به رابطهٔ مکملی که موسیقی و کلام با یکدیگر داشتند بهتر پی برد.

تربیت نزد افلاطون

تربیت حقیقی و تشویق به فضیلت[8] از موضوعات محوری مورد علاقهٔ افلاطون و مضمون بسیاری از مباحث فلسفی اوست. حتی، در رساله‌ای مانند فایدون که دلایل بقای نفس به صورت نظری مطرح است، باز هم دغدغه افلاطونی فضیلت در تلاش برای نشان دادن اینکه چگونه نحوهٔ زندگی و منش آدمی در زندگی این جهانیْ سرنوشت آن جهانی او را رقم می‌زند، به چشم می‌خورد.

از آنجا که نزد افلاطون تلاش برای کسب فضیلت باید سرلوحهٔ زندگی آدمی باشد، تربیت به عنوان راهی مطمئن به سوی فضیلت، واجد اهمیتی بنیادین می‌گردد و در دو رسالهٔ مهم وی، یعنی جمهوری و قوانین، محوریت تام پیدا می‌کند. اگرچه در جمهوری موضوع اصلی بحث دولت است، همان‌گونه که یگر توجه می‌دهد، قصد افلاطون نه بحث از حکومت و دولت به معنای امروزی بلکه نشان دادن «تصویری بزرگ از نفس و ساخت آن در برابر چشم خواننده است.»[9] در واقع، به عقیدهٔ یگر، افلاطون «سازندهٔ نفس» است و تربیت نزد وی همانند اهرمی است که به وسیلهٔ آن می‌توان دولت را به حرکت درآورد و وظیفهٔ دولت و «والاترین فضیلت دولت» نیز تربیت است. (رک: یگر،1376: 824- 846) گمپرتس نیز اذعان می‌کند که برای افلاطون جامعه جایگاهی است برای تربیت اخلاقی مردم زیرا نزد وی تربیت در رأس امور مهم است. (رک: همان 92 ـ 1190)

افلاطون، در جمهوری، بیشتر توجه خود را بر محتوای تربیت متمرکز می‌کند و در کتاب قوانین به موضوع سازماندهی تربیت دولتی می‌پردازد. وی، با تقسیم تربیت به تربیتِ بدنی و تربیتِ روحی (موسیکه و پایدیا[10])، برنامهٔ خود را برای تغییر شیوه‌های سنّتی تربیت و تبدیل آن به شیوهٔ مورد نظر خودش ارائه می‌دهد ولی هر چند بنا به گفتهٔ یگر، افلاطون «بر خلاف سوفسطاییان تربیت روحی را امری مجزا تلقی نمی‌کرد، بلکه برای نخستین بار بدین معنی توجه یافته بود که شرایط اقلیمی و رشدی نیز در تربیت مؤثرند» (یگر، 1376: 877)، ولی وی به صراحت تربیت روحی را برتر دانسته و بر اولویت آن تصریح می‌کند.

همچنین، افلاطون اهمیت شکل بخشیدن به اخلاق در دوران کودکی را مورد توجه قرار می‌دهد. همان طور که قبلا اشاره شد، کلمهٔ تربیت (پایدیا) در آغاز با کلمهٔ پرورش کودک (تروفه)[11] هم‌معنا بود و به‌تدریج و با گذشت زمان بود که این دو از هم جدا شدند؛ پایدیا معنای تربیت عقلی و روحی به خود گرفت، ولی تروفه به معنای پرورش کودک در مرحلهٔ پیش از پایدیا به کار رفت. در رسالهٔ جمهوری چون افلاطون بالاترین مراحل تربیت را مد نظر دارد، این دو مفهوم کماکان از یکدیگر جدا هستند، ولی در قوانین به یکدیگر نزدیک می‌شوند بحث با تربیت کودک آغاز می‌شود و افلاطون برنامه‌هایی پیشنهاد می‌کند که از طریق آن بتوان «امیال و غرایز کودکان «را» تحت نظمی معین درآورد» و آن‌ها را به «شهروندانی کامل» تبدیل نمود.

زمانی که افلاطون امور مهم و تأثیرگذار در تربیت را بررسی می‌کند، بحث از موسیکه و به تبع آن موسیقی را نیز به میان می‌آورد. در جمهوری اعلام می‌دارد که چون تمام دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها بر اخلاق آدمی تأثیر می‌گذارد، لذا در مورد اشعار و آهنگ‌ها نیز باید با حذف عناصر رخوت‌انگیز و هیجان‌آور از موسیقی و ممنوع کردن برخی سازها و آوازها، مانع تأثیرگذاری منفی آن‌ها شد و در قوانین وظیفهٔ مربیان جامعه را نظارت دقیق بر امور مهم تربیتی ازجمله شعر و موسیقی می‌داند.

موسیقی و تربیت در جمهوری

کتاب دوم و سوم جمهوری به موضوع تأثیر موسیکه بر تربیت اختصاص دارد. افلاطون نشان می‌دهد که چگونه شعر و موسیقی می‌توانند در ایجاد فضایل و رذایل تأثیرگذار باشند. نزد وی شعر با بخش غیر عقلانی ما، یعنی عواطف، سخن می‌گوید و علت بنیادین خطاهای آن همین است. پاپاس دیدگاه کلی افلاطون در مورد شعر را چنین صورت‌بندی می‌کند:

1. شعر از ظواهر تقلید می‌کند؛ 2. شعر با اجزای پست نفس سر و کار دارد؛ 3. بنابرین، شعر نباید در مدینه فاضله پذیرفته شود. (Papas,1996: 179)

در واقع، نزد افلاطون، چون شاعر مقلد از ماهیت

شیء و حقیقت موضوعات مورد تقلیدش غافل است، فاقد معرفت و حتی عقیدهٔ صحیح می‌باشد. همچنین، از آنجا که شعر با عواطف و امیال بد سر و کار دارد و خرد را در مقابل آن‌ها قرار می‌دهد، عقلانیت را به خفا می‌برد و در نتیجه، نمی‌تواند در مدینه پذیرفته شود مگر آنکه شعر، تقلیدی از رفتار بهترین مردمان باشد یا سروده‌هایی در وصف خدایان و گرامی‌داشت قهرمانان.

افلاطون حکم شعر را به موسیقی نیز تسرّی می‌دهد، زیرا در فرهنگ یونانی شعر و موسیقی هیچ‌گاه از یکدیگر جدا نبودند. شعر همواره تابع موسیقی بود و نقشی مؤثر در تحریک هیجانات مردم ایفا می‌کرد. تأکید افلاطون بر اینکه هیچ ابزاری نمی‌تواند جای نیروی تربیتی بسیار تأثیرگذار شعر و موسیقی را بگیرد نیز به این جهت بود که وی تأثیرعمیق آن‌ها را بر روح و روان مخاطبان پذیرفته بود.

از دیدگاه افلاطون، سرود متشکل از سه جزء است: مضمون، آهنگ، و وزن. اما، از آنجا که افلاطون از حیث مضمون بین شعر و سرود تفاوتی قائل نیست، لذا قواعد مطرح شده دربارهٔ مضمون اشعار را در مورد مضمون سرودها نیز صادق می‌داند. (جمهوری: 3 / 398) به عقیدهٔ وی آهنگ، و وزن باید متناسب با مضمون باشد و چون اشعاری که مضمونشان حزن‌آور و غم‌انگیز است، مورد پسند نیست. پس آهنگ حزن‌آمیز نیز مورد پسند نخواهد بود. آهنگ‌های «میکسولیدی» و «نولیدی» و آهنگ‌های مشابه، حزن‌انگیزند، بنابراین باید به یک سو نهاده شوند زیرا برای زنان کشور که قرار است با شهامت و نیرومند بار آیند نامناسب خواهد بود، چه رسد به مردان. از طرفی، چون مستی و سستی و تن‌پروری برای پاسداران مدینه بسیار ناشایست است، پس آهنگ‌های رخوت‌آور که در مجلس مستان خوانده می‌شود، مثل آهنگ‌های «ایونی» و «لیدیایی»، که افراد را به نرم‌خویی و کاهلی می‌کشاند نیز برای مردان جنگی شایسته نبوده و باید کنار گذاشته شود. (همانجا)

به نظر می‌رسد افلاطون بر آن نیست که به لحاظ تکنیکی وارد جزئیات موسیقی شود و بنابراین به حکمی کلی اکتفا می‌کند و می‌گوید تنها آهنگی مناسب است که «با آهنگ صدا و شیوهٔ گفتار مردی دلیر تناسب دارد که چه در میدان جنگ و چه در هنگام ابتلا به سختی‌ها از جای درنرود و اگر روزی زخمی شود یا در خطر مرگ افتد، یا به سرنوشت شوم دیگری دچار آید دست از پایداری برندارد. همچنین، آهنگی دیگر نیز باقی می‌ماند که با حال همان مرد در دوران صلح و صفا تناسب دارد: آن‌گاه که چنان مردی به خدایان نیایش می‌کند یا هم‌نوعان خود را از راه پند و اندرز به راه راست می‌خواند، یا هنگامی که به تقاضای دیگران گوش فرامی‌دهد، یا بی آنکه به خود غرّه شود اندرز دیگران می‌شنود و پیوسته زمام نفس را در دست دارد و پای از دایرهٔ اعتدال برون نمی‌نهد و به آنچه پیش آید راضی است... .» (جمهوری: 3 / 399) بنابراین، نزد وی تنها آهنگ‌های «دوری» و «فریگی» قابل قبول است زیرا «یکی منعکس‌کنندهٔ مبارزه و سخت‌کوشی و ناکامی و دلیری» است و دیگری «نمایندهٔ آرامی و صفا و کامیابی و خویشتن‌داری.» (همانجا)

مطلب دیگری که افلاطون مطرح می‌کند این است که آهنگ‌ها و سبک‌های متنوع در موسیقی پذیرفتنی نیست، زیرا «آهنگ‌های و سبک‌های ساده» هستند که با «ترتیب ساده» تناسب دارند. شایان ذکر است که اصولاً افلاطون روش مناسب زندگی را پرهیز از تنوع و رعایت سادگی می‌داند. کما اینکه وی با نفی استفاده از خوراکی‌های رنگارنگ و متنوع، زندگی توأم با لذایذ مختلف را به آن سبک از موسیقی و آواز تشبیه می‌کند که همه آهنگ‌ها و وزن‌ها را به کار می‌برد. نزد وی «سادگی در موسیقی روح را خردمند بار می‌آورد و سادگی در خوراک تن را سالم می‌کند. (جمهوری: 3 / 404) در حالی که کثرت و تنوع در موسیقی لگام‌گسیختگی است و در خوراک، بیماری. پُر واضح است که چون افلاطون در امر تربیت بر اعتدال و هماهنگی تأکید دارد، لذا هر عملی را که موجب زایل شدن این صفات از نفس شود نکوهش می‌کند و با همین نگاه است که افراط و تفریط در گوش دادن به آهنگ‌های حزن‌آور یا نشاط‌انگیز را نیز موجب سست شدن در اراده و فروغلتیدن در ضعف و ناتوانی دانسته و آن را مذمت می‌کند. (رک : جمهوری: 3 / 411) از طرفی، چون به عقیدهٔ وی، «موسیقی ساده» باعث

تقویت خصلت‌های جنگ‌جویانه و نیز تقویت انضباط، هماهنگی، و تناسب می‌شود، بنابراین اگر هنرمندی وارد شهر شود که در همه سبک‌ها و آهنگ‌ها استاد باشد، ضمن احترام و تکریم وی، باید او را به شهر دیگری روانه کرد.

به دنبال بحث از آهنگ، سخن از ساز به میان می‌آید. افلاطون بر این عقیده است که باید سازهای گوناگون را کنار گذاشت و تنها سازهایی را نگه داشت که برای نواختن آهنگ‌های ساده به کار می‌روند و لذا از نظر وی لیر[12] و گیتارا[31] (ستیار) برای نواختن آهنگ کفایت می‌کنند. پکتیس و تریگتن (چنگ سه‌گوش) که سیم‌های زیادی دارند و می‌توانند آهنگ‌های زیاد تولید کنند، تقلیدهایی از آؤلس بوده و لذا مطلوب نیستند. البته، افلاطون استفاده از سورنیکس (نی) را برای شبانان بلا اشکال می‌داند.

به نظر می‌رسد پرداختن افلاطون به چگونگی اجرای موسیقی و ساز مورد استفاده، به این خاطر است که از نظر وی علاوه بر محتوا، نحوهٔ بیان شعر در موسیقی نیز در امر تربیت دخیل است. و اما، از آنجا که وزن و نظم و حرکت از آهنگ جدایی‌ناپذیرند، لذا افلاطون در صدد روشن ساختن این مطلب برمی‌آید که کدام نوع از وزن‌ها با بردگی و ذلت تناسب دارد و کدام با غرور؛ کدام با دیوانگی و کدام با صفات و خصائل مخالف آن، تا از این طریق معلوم گردد که کدام وزن‌ها شایسته است در مدینه حفظ شود.

از نظر افلاطون، وزن معتدلْ رفتار معتدل را به دنبال دارد و وزن آشفته رفتاری بیرون از اعتدال را در پی دارد؛ و چون آهنگ و وزن تابع مضمون‌اند و مضمون تابع حالت روحی گوینده، پس معلوم می‌شود که مضمون خوب، آهنگ زیبا و وزن درست، ناشی از سادگی روح‌اند. البته، منظور از سادگی روح ساده‌لوحی و ابلهی نیست بلکه هماهنگی راستین است که جوانان باید در کسب آن بکوشند. از دیدگاه افلاطون سایر هنرها و همچنین فنونی مانند بافندگی، رنگرزی، معماری، و... نیز دارای چنین تأثیری در تربیت هستند، لذا وی به نظارت بر کار همه هنرمندان و پیشه‌وران حکم می‌دهد و بر این عقیده پای می‌فشارد که نباید اجازه داده شود که صاحبان حرف و هنر، در آثاری که پدید می‌آورند، صفاتی ناپسند از قبیل لگام‌گسیختگی، پستی، و زشتی را نمایان سازند. زیرا پاسداران نباید از اوان کودکی در میان آثار و تصاویری که نمایندهٔ زشتی و فرومایگی است بزرگ شوند و مانند گاوهایی که در چراگاه‌های زهرآلود می‌چرند، هر روز جزئی از فساد محیط در درونشان راه یابد و رفته رفته بی آنکه آگاه باشند، بیماری مهلکی سراپای وجودشان را فراگیرد» (جمهوری: 3 / 401)، بلکه باید در هوایی سالم، یعنی فرهنگی پاک، تنفس کنند که شرافت و کمال روحی در درونشان رشد کند و به بار نشیند. بنابراین، افلاطون نتیجه می‌گیرد که هنرمندانی را باید در کشور گرد آورد که روحی اصیل و شریف داشته باشند و بتوانند اصالت و زیبایی را در آثار خود نمایان کنند زیرا «تنها در این صورت جوانان در محیطی سالم بارخواهند آمد و هر چه ببینند و بشنوند به حالشان سودمند خواهد بود و چون نسیمی از چمنزار سلامت و صفا، برای آنان شادابی و نشاط خواهد آورد و از این طریق بی آنکه آگاه باشند از کودکی با زیبایی و هماهنگی انس خواهند گرفت.» (همانجا) در اینجا افلاطون پرورش نفس را به یاری شعر و موسیقی مهم‌ترین جزء تربیت می‌شمارد «زیرا وزن و آهنگ آسان‌تر و سریع‌تر از هر چیزی در اعماق روح آدمی راه می‌یابد و بدین جهت روحی که به نحوهٔ 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.» (همان: 3 / 402) نتیجه تربیت صحیح به یاری موسیقی، زیبا و هماهنگ شدن نفس است و نفس زیبا و هماهنگ طبعاً از زشتی بیزار و مشتاق زیبایی است و از آن لذت می‌برد و چون خرد در وجودش راه یابد درمی‌یابد که «علت اشتیاقش به زیبایی، پیوندی است که میان زیبایی و روح تربیت یافته او وجود دارد.» (همانجا)

بدین ترتیب، افلاطون در جمهوری موسیقی را داری «نقشی بسیار بزرگ» در تربیت دانسته و نیازمند توجهی ویژه می‌شمارد.

موسیقی و تربیت در قوانین

طرح بحث موسیکه در کتاب دوم و هفتم قوانین کماکان به واسطهٔ نقش تربیتی آن‌ها و تأثیری است که این هنرها می‌توانند در رشد فضایل مخاطب ایفا کنند. بنا به گفتهٔ ساندرز، دغدغهٔ افلاطون در کتاب قوانین پژوهش درباره ماهیت فضیلت است و لذا جزئیات دقیقی را جهت پژوهش فضایل مطرح می‌کند. وی که قوانین را «بلندپروازانه‌ترین نوشتهٔ افلاطون» می‌داند، می‌گوید که اشتیاق دائمی افلاطون به فضیلت، که به عقیدهٔ وی «معنای فلسفه برای افلاطون است»، در این کتاب به وضوح قابل مشاهده است.(Companion, 1992: 484) تیلور نیز کتاب هفتم قوانین را دربردارندهٔ مهم‌ترین و جامع‌ترین برنامهٔ افلاطون برای یک تربیت کلی می‌داند و ورزش و موسیقی را نام‌هایی می‌داند که برای آموزش بدن و ذهن انتخاب شده‌اند که هر یک به شاخه‌هایی نیز تقسیم می‌شوند. (Taylor, 1926: 482-485)

افلاطون، در قوانین، هنگام تعریف تربیت می‌گوید: هماهنگی لذت و درد با خردْ فضیلت است و از فضیلت جزئی که مربوط به عادت پسندیده در مورد لذت و درد است و سبب می‌شود که آدمی از دوران کودکی تا پایان عمر به آنچه شایستهٔ دوست داشتن است بگراید و از آنچه شایستهٔ تنفر است بگریزد، تربیت نام دارد. (رک: قوانین، 2 / 653) لذا، می‌توان گفت که «شکل بخشیدن به سیرت» اهتمام جدی افلاطون در قوانین است و به دلیل چنین اهتمامی است که وی تربیت را از کودکی نیازی مبرم می‌داند. موسیقی نیز به واسطهٔ تأثیری که در خوی گرفتن جوانان از سنین کودکی با «لذت شایسته و صحیح» دارد اهمیت داشته و موضوع بحث قرار می‌گیرد. البته، افلاطون در رسالهٔ پروتاگوراس نیز، که موسیقی را به عنوان یکی از دروس چهارگانه[14] (شامل حساب، هندسه، نجوم، و موسیقی) معرفی می‌کند، تأثیر آن را بر تربیت کودکان خاطرنشان می‌کند و معتقد است که کودکان از راه آشنایی با وزن‌ها و آهنگ‌ها می‌توانند خوش‌خلقی[15]، وقار[16] و نظم و هماهنگی را بیاموزند. به گفتهٔ وی: «آموزگاران موسیقی نیز از اخلاق و رفتار کودکان غافل نمی‌مانند و همواه مراقب‌اند تا آنان از راه پاکدامنی منحرف نگردند و همین که کودکان نواختن چنگ را فراگرفتند سرودهایی را که از شاعران بزرگ به ما رسیده است به آنان می‌آموزند و بدین سان می‌کوشند به یاری وزن‌ها و آهنگ‌های زیبا روح کودکان را حساس و ظریف به بار آورند تا خشونت در دل آنان راه نیابد بلکه به اندازه نگاهداری و هماهنگی در گفتار و کردار خو گیرند، زیرا آدمی در همهٔ اصول نیازمند نظم و هماهنگی است.» (پروتاگوراس: 326)

و اما، از آن جا که از نظر افلاطون نظام تربیتی یونان، که شعر و موسیقی از ارکان مهم آن بود، وظیفهٔ تربیتی خود را از دست داده بود و به تحولی اساسی نیاز داشت، وی در کتاب قوانین سازمان‌دهی تربیت دولتی را به عنوان ضرورتی اجتناب‌ناپذیر مطرح می‌نماید و وجود افرادی را که عهده‌دار وظیفهٔ نظارت، بررسی، و اصلاح هنرهایی باشند که وارد مدینه می‌شوند، نیازی مبرم می‌شمارد. به گفتهٔ وی: در کشوری که «قوانین خوبی» دارد شاعران و هنرمندان نباید آزاد باشند که «هر چه خواستند در قالب وزن و آهنگ بریزند و به فرزندان مردم بیاموزند و جوانان را از راه رقص‌ها و آوازهای دسته‌جمعی به سوی قابلیت یا فساد، هر کدام پیش آید، سوق دهند. (قوانین: 2 / 656) به عقیدهٔ وی «اگر تربیت جوانان جدّی گرفته شود به آسانی می‌توان قوانینی برای این امور وضع کرد و سرودها و آهنگ‌هایی را که درست و موافق طبیعت‌اند به وسیلهٔ قانون، معین ساخت و حفظ نمود.» (همان: 2 / 657) لذا، نیاز به وجود داورانی برای کنترل و نظارت بر هنر و هنرمندان ضروری است. از طرفی «اگرچه تودهٔ مردم معیار خوب و بد در موسیقی را لذتی می‌دانند که این هنر در شنوندگان ایجاد می‌کند، اما نغمهٔ عالی چنان نغمه‌ای است که افراد شریف و تربیت‌شده را شادمان کند.» و کسی صلاحیت داوری در این امر مهم را داراست که خود از قابلیت انسانی هر چه بیشتری برخوردار باشد. چنین فردی علاوه بر روشن‌بینی و اطلاع از موضوع داوری به شجاعت نیز نیاز دارد، زیرا باید بدون ترس از تودهٔ مردم و بدون آنکه از سلیقهٔ تماشاچیان پیروی کند، حقیقت را بگوید. «داور هنر باید آموزگار تماشاچیان باشد و نه شاگرد ایشان.» در مورد معیار داوری نیز افلاطون بر این عقیده است که معیار داوری در هنرهای تقلیدی، نه لذتی است که از آن به

دست می‌آید و نه تصور نادرستی است که به ما می‌دهد، بلکه معیار باید برابری اثر هنری از حیث اندازه و دیگر خصائص با سرمشق باشد. (همان: 2 / 667) دربارهٔ سرمشق لازم به ذکر است که در رسالهٔ جمهوری «ایده خیر» سرمشق است ولی در قوانین تربیت با خدا مرتبط می‌شود و در واقع، تربیت پیروی از قوانینی است که تحت رهبری خرد به عنوان عطیه‌ای از جانب خدا و یا کسانی که خدا را می‌شناسند وضع شده است. (همان: 1 / 644 ـ 645) به عبارتی، می‌توان گفت خدا در قوانین دارای همان مقامی است که ایده خیر به عنوان عالی‌ترین سرمشق‌ها در جمهوری دارد.

شاهد مثال افلاطون در مورد معیار داوری، موسیقی است که هنری تقلیدی[71] به شمار می‌آید. به گفتهٔ وی: «اگر کسی ادعا کند که معیار داوری در موسیقی لذتی است که از آن به دست می‌آید، به گفتهٔ او اعتنا نخواهیم کرد. هنری که هدفش ایجاد لذت است درخور آن نیست که جدّی گرفته شود و در راه آن کوششی جدّی به عمل آید. کوشش فقط در راه هنری سزاوار است که هدفش مجسم ساختن تصویری از زیبایی باشد»، بنابراین داور شعر در موسیقی اگر که بخواهد هنگام داوری به خطا نرود «باید اولاً بداند که آن قطعه چه چیزی را می‌خواهد مجسم کند و در ثانی 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.» (همان: 2 / 668) طرح چنین معیارهای دقیقی برای داوری هنری از سوی افلاطون، علاوه بر آنکه نشان از اهمیت موضوع در تربیت دارد می‌تواند به مثابه اولین نقادی اثر هنری نیز به شمار آید.

نزد افلاطون شناخت خصیصه‌های وزن‌ها و آهنگ‌ها نیز در پرتو تربیت صحیح مقدور است و طبیعتاً افراد واجد چنین تربیتی باید سرود بخوانند زیرا آن‌ها قادرند «سرودهای شایسته را از سرودهای ناشایسته تمیز دهند و هنگام سرود خواندن تنها بدان راضی نباشند که این کار برای خود آنان لذتی آنی و بی‌ضرر در برداشته باشد بلکه در عین حال رهبرانی شایسته برای جوانان باشند و اشتیاق به خلق و خوی شریف را در آنان برانگیزند.» (همان: 2 / 670) البته، افلاطون تذکر می‌دهد که شاعران و نغمه‌پردازان لازم نیست قدرت تشخیص زیبایی را داشته باشند، بلکه شناختن وزن و آهنگ برای آنان کافی است. زیرا آن‌ها هرگز نمی‌توانند تشخیص دهند که برای آدمیان چه نیک است و چه بد و بنابراین، حق ندارند اشعار خود را قبل از ارائه به داورانی که بدین منظور تعیین شده‌اند و جلب موافقت آن‌ها، در دسترس مردم عادی قرار دهند (همان: 2 / 801) ، ولی سرودخوانان باید هر سه شرط ضروری شناختن وزن، آهنگ، و زیبایی را دارا باشند زیرا در غیر این صورت قادر نخواهند بود جوانان را با نغمه‌های سحرآمیز به سوی قابلیت‌های انسانی رهنمون شوند. (همان: 2 / 671)

تأکید افلاطون بر عنصر سرود به این دلیل است که نزد وی کلام عنصر اساسی در موسیقی است و موسیقی بی کلام نشانگر بی‌فرهنگی است. به تصریح وی «ساز بی آواز و آواز بی ساز جز هوسبازی چیزی نیست و هیچ‌گونه پیوندی با خدایان دانش ندارد.» (همان: 2 / 670)

در کتاب هفتم قوانین، هنگام بحث از پذیرش و یا عدم پذیرش موسیقی در آرمان‌شهر، افلاطون بار دیگر وجود هیئتی را برای نظارت مورد تأکید قرار می‌دهد و با تأیید این مطلب که از روزگاران کهن قطعات موسیقایی بسیار زیبایی باقی مانده است می‌گوید: لازم است هیئتی از اهل فن با بررسی آن‌ها، قطعات نامناسب را کنار بگذارد و قطعات ناقص را به یاری موسیقی‌دانان و شاعران توانا تغییر داده و تکمیل کنند. این هیئت نباید اجازه دهند که شاعران و موسیقی‌دانان هوس‌ها و امیال خود را در این کار دخالت دهند، بلکه باید قطعات مورد نظر را «مطابق خواسته قانون‌گذار تنظیم کنند.» (7 / 802) از جمله معیارهایی که برای اصلاح قطعات ارائه می‌شود این است که سرودها و قطعات موسیقی نباید «تهییج‌کنندهٔ هوس‌ها و احساسات» باشد زیرا «نغمه‌های هوس‌انگیز»، هواداران خود را به سوی بدی و فرومایگی سوق می‌دهد، در حالی که «نغمه‌های آرام» مردان را «نیک و شریف» می‌سازد. همچنین، افلاطون بر این عقیده است که «آهنگ‌های حزن‌انگیز» باید به «روزهای

شوم» منحصر شوند و «روزهای پاک» از آن آلایش‌ها دور نگه داشته شود.

جالب اینکه افلاطون نوع لباس خوانندگان آهنگ‌های حزن‌انگیز را نیز معلوم می‌کند و می‌گوید برای آن‌ها «جامه‌های بلند عزاداری» مناسب‌تر است از «حلقه‌های گل و آلات زینت». (همان: 7 / 800) همچنین، اعلام می‌دارد که کلمات و عباراتی که در سرودها به کار می‌روند باید «حاوی پیش‌بینی‌های خوبی برای آینده باشد.» (همان: 7 / 801)

و اما، از آن جا که نزد افلاطون، اصل تربیت روحی و معنوی است، برای آموزگاران موسیقی نیز دستورالعمل‌های ویژه وضع می‌کند، از جمله اینکه «خوانندگان سرودهای دیونوسوسی که مردان شصت ساله‌اند باید ذوق خاصی برای درک وزن‌ها و آهنگ‌های گوناگون داشته باشند تا بتوانند تشخیص دهند که کدام قطعهٔ موسیقی مجسم‌کنندهٔ روحیهٔ اصیل و شریف است و کدام بر خلاف آن؛ کدام نغمه از درستی حقیقی و باطنی بهره‌مند است و کدام چنین نیست.» (همان: 7 / 812) در این صورت خواهند توانست به سرودهای دسته اول «جنبهٔ رسمی بدهند و سرودهای دستهٔ دوم را از کشور برانند. زیرا به زعم وی، سرودهای دستهٔ اول موجب می‌شود که اشتیاق کسب فضیلت انسانی در جوانان برانگیخته شود و «وادارشان کند که در همه زندگی آن‌گونه روحیات اصیل و شریف را سرمشق خود سازند.» (همان: 7 / 812)

موسیقی در سایر رساله‌های افلاطون

هر چند دیدگاه افلاطون دربارهٔ موسیقی عمدتاً در رساله‌های جمهوری و قوانین مطرح شده است، لکن وی در برخی دیگر از رساله‌های خود نیز، به اشکال مختلف، اشاراتی به موسیقی داشته است.

در رسالهٔ فیلبوس، نوع خاصی از موسیقی موجب لذت حقیقی شمرده می‌شود. افلاطون هنگام بحث از لذت‌های آمیخته (لذت‌هایی که آمیخته با احساس لذت و احساس درد توأمان هستند مانند لذت ناشی از تراژدی و کمدی)، و لذت‌های ناب، لذت ناشی از رنگ‌ها و اشکال زیبا و نیز بوها و آوازها را لذات حقیقی دانسته و می‌گوید که هر چند دوری از این لذات سبب درد نمی‌گردد ولی به دست آوردن آن‌ها آرامی و خرسندی و لذتی ناب و خالی از درد به ما می‌بخشد. به گفتهٔ وی «آوازهای نرم و روشن که آهنگی صاف دارند، به خودی خود زیبا هستند. نه در مقام مقایسه با آوازهای دیگر و لذتی که برای ما فراهم می‌آورند با طبیعتشان همراه است.» (فیلبوس: 51)

در رسالهٔ فایدون، افلاطون آواهای طبیعی مثل آواز پرندگان را متعلق به قلمرو آپولون می‌داند (فایدون: 85) و در فایدروس آوازهای خوشی که در طبیعت به گوش می‌رسد، هدیهٔ خدایان دانش و هنر به آدمیان معرفی می‌شود. (فایدروس: 259)

در تیمائوس، تبیین افلاطون از موسیقی بیشتر صبغهٔ فیثاغوری دارد. بر اساس تبیین وی، نفس عالم مثل گیتارا کوک شده است (تیمائوس: 35) و حرکت‌های نفس درست مطابق با حرکت‌های موسیقی است: دارای تنظیم و تابع هارمونی. به عقیدهٔ افلاطون «قدرت صدا در موسیقی به ما بخشیده شده است تا به همراه نیروی شنوایی، ما را با هماهنگی آشنا سازد. هارمونی که حرکاتش با حرکات دَوَرانی روح ما خویشی دارد در نظر مرد خردمندی که با خدایان هنر نزدیک است تنها وسیله‌ای برای خوشی‌های دور از خرد، چنانکه امروز پنداشته می‌شود، نیست. بلکه خدایان هنر آن را به ما بخشیده‌اند تا حرکت روح ما را که دچار تزلزل و سرگردانی شده است، سامان دهد و به روح ما یاری کند تا دوباره با خود هماهنگ گردد. همچنین است وزن که به همان منظور 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. (همان: 47)

در پروتاگوراس نیز، همان طور که قبلاً نیز اشاره شد، علم هارمونی جزء تعالیم و فنون چهارگانه قرار گرفته است و مقدمه‌ای برای تربیت و پالایش روح می‌شود (پروتاگوس: 326) و در مهمانی، هارمونی با اتحاد عشق گره می‌خورد. در این رساله، افلاطون هنگام سخن گفتن از ارس زمینی و ارس آسمانی، اتحاد دو

ارس را در موسیقی ممکن می‌داند. به عقیدهٔ وی در ترکیب وزن و آهنگ، شناختن عشق دشوار نیست و در اینجا دو نوع ارس وجود ندارد. در واقع، نزد افلاطون، هنر موسیقی ایجادکنندهٔ 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. (مهمانی: 18 9 ـ 186)

نتیجه‌گیری

از آن جا که تربیت (پایدیا) یکی از مهم‌ترین محورهای تفکر افلاطون و از جمله دغدغه‌های اصلی اوست، لذا هر آنچه که بتواند در خدمت تربیت قرار گیرد مورد توجه و اهتمام وی قرار دارد. از جمله این امور موسیقی است که در کنار شعر از دیرباز، در فرهنگ یونانی، عناصر مهمی در تربیت به شمار می‌آمدند. افلاطون بخش‌هایی از دو کتاب مهم تربیتی خود یعنی جمهوری و قوانین را به موضوع موسیقی و نقش تربیتی آن اختصاص می‌دهد. شاید بتوان گفت وقوف افلاطون به این واقعیت تاریخی که موسیقی (و نیز شعر) به گونه‌ای شگفت‌انگیز در روح و روان آدمیان تأثیر گذاشته و جهت زندگی آن‌ها را دگرگون می‌کند، موجب شده باشد که نسبت به این هنرها با حساسیت بیشتری برخورد کند و مقررات دقیق و محکمی برای نظارت، اصلاح و تکمیل آن‌ها وضع نماید. البته، تربیت حقیقی نزد افلاطون تربیت فلسفی است، ولکن وی تربیت موسیقیایی را مقدمهٔ تربیت فلسفی می‌شمارد. فرایندی که به عقیدهٔ وی طی آن فرد به یاری قوی‌ترین نیروهای روحی، یعنی شعر و آهنگ و وزن، دگرگون شده و آگاه می‌شود که والاترین اصل یعنی شناسایی خیر (نیک) را می‌توان در پرتو تربیت حقیقی فراچنگ آورد. این فرایندی طولانی است که افلاطون آن را به فرایند خواندن و نوشتن تشبیه می‌کند. به گفتهٔ وی، همان‌گونه که زمانی می‌توان گفت خواندن و نوشتن آموخته‌ایم که بتوانیم حرف را به عنوان بسیط‌ترین عناصر نوشتار در کلمات بازشناسیم، هنگامی از تربیت حقیقی برخوردار خواهیم شد که بتوانیم اشکال شجاعت، خویشتن‌داری، آزادمنشی و سایر فضیلت‌ها را در هر جا که خود آن‌ها هستند و یا تصاویری از آن‌ها منعکس است، بازشناسیم و به آن‌ها چنان که باید ارج نهیم. (جمهوری : 402) بنابراین، می‌توان گفت که نزد افلاطون، موسیقی از جهت نقشی که در هدایت نفس به مراتب بالا، از طریق زیبا ساختن آن ایفا می‌کند، حائز اهمیت است و از این روست که جنبه‌های تکنیکی، هنری، و زیباشناسانه آن مورد غفلت قرار می‌گیرد و بدان‌ها توجهی نمی‌شود. نباید فراموش کرد که نزد افلاطون صرف «زیبا بودن» و یا «لذت‌بخش بودن» و یا به تعبیر امروزی «هنری بودن» موسیقی (و سایر هنرها)، برای تأیید آن‌ها کافی نیست. ارزش‌گذاری هنرها بر اساس نقشی که در تهذیب اخلاق ایفا می‌کنند و زمینه ای که برای تربیت واقعی، که همان تربیت فلسفی است، فراهم می‌نمایند، انجام می‌پذیرد. این اندیشهٔ محوری افلاطون که می‌توان «تمایل طبیعی آدمی به زیبایی» را با «میل او به نیکی و خیر» در هم آمیخت و از این طریق راه برخورداری از تمامی فضایل را به روی او گشود، در نوع نگاهش به موسیقی (و نیز سایر هنرها) نمایان است.

در مجموع می توان گفت که افلاطون موسیکه را به عنوان فن الحان وارد قلمرو عقل عملی می‌کند و به عنوان یک برنامه اخلاقی ـ سیاسی، در خدمت پرورش روح قرار می‌دهد. همچنان که وی اندیشهٔ فیثاغوری در باب موسیقی را در فلسفهٔ خود ادغام کرده و علم هارمونی را به عنوان یکی از فنون چهارگانه، مقدمهٔ دیالکتیک و یاری‌دهندهٔ نفس در حرکت از قلمرو صیرورت به قلمرو وجود قرار می‌دهد.

لازم به ذکر است که افلاطون در مورد نقش هنرهایی مانند معماری، نقاشی، و... در تربیت به اشاراتی کوتاه بسنده می‌کند و معلوم نمی‌دارد که آیا این دسته از هنرها دارای اثرات تربیتی همانند شعر و موسیقی هستند یا نه؟ ولی آنچه کتمان‌ناپذیر می‌نماید این است که این دسته از هنرها نیز فی نفسه ارزشمند نیستند، بلکه تا آنجا که بتوانند بستری برای نیل به غایات اخلاقی و تربیتی افلاطون فراهم کنند واجد ارزش و اهمیت و در نهایت پذیرفتنی هستند.

نکته آخر اینکه افلاطون در کنار موسیقی و فلسفه،

به عنوان عوامل تربیتی نفس، از ورزش نیز به عنوان عامل تربیتی جسم سخن می‌گوید. نزد وی، زمامدار واقعی کسی است که بتواند «تربیت روحی را با تربیت بدنی چنان هماهنگ کند که در پرتو آن‌ها هماهنگی کامل در روح حکم‌فرما شود.» (جمهوری: 3 / 402) از دیدگاه افلاطون، چنین شخصی که در وجودش خصایص و ملکات زیبا با تنی زیبا توأم شده است، سزاوار عشق می‌باشد.

شاید بتوان گفت که موسیقی واقعی نزد افلاطون هماهنگی درونی است و موسیقی مجازی تنها طریقی برای نیل به آن تلقی می‌شود. شاهد مثال گفتار افلاطون است در مورد زمامدار شایسته، یعنی کسی که هماهنگی را در نفس خویش محقق ساخته است: «او در هنر موسیقی به مراتب استادتر از کسی است که در هماهنگ ساختن سیم‌های ساز مهارت دارد.» (جمهوری: 3 / 412)

پی‌نوشت

1. mousike
2. mouses
3. pan
4. seren
5. aulos
6. hypocrites
7. Damo of oa
8. فضیلت در مقابل واژهٔ یونانی آرته (aret) به کار می‌رود. هر چند آرته دارای معنایی وسیع‌تر از آن چیزی است که از واژهٔ virtue انگلیسی و فضیلت فارسی مراد می‌شود. در حماسه‌های هومری آرته و آگاتون (agathon) بیان حال مردمانی شریف بود که برایشان قواعد رفتارهای معینی در زندگی شخصی و اجتماعی وجود داشت که مردم عادی فاقد آن بودند. و نیز به معنای «بهترین وضعیت یک چیز» نیز به کار می‌رفت.
9. ژان ژاک روسو، در مقدمهٔ کتاب امیل، دربارهٔ جمهوری می‌گوید که این اثر بر خلاف عقیدهٔ کسانی که از روی عنوانش دربارهٔ محتوای آن داوری می‌کنند، شرح نظامی سیاسی نیست، بلکه زیباترین نوشته‌ای است که تاکنون دربارهٔ تربیت تصنیف شده است. (یگر،1376: 854)
10. musike paiedied
11. trofe
12. جهان یونانی «لیر» را از مصریان و فنیقیان گرفته بود. قدیمی‌ترین شکل لیر یونانی که روی گلدان‌های قرن هشتم متعلق به مقبره‌های نزدیک دیپولن (دروازه‌های ستونی) آتن نقش شده، سازی ته‌گرد و کوچک است که فقط چهار سیم موازی دارد و به آن لیرخلوس (chelys) هم می‌گفتند. چون جعبهٔ طنینی آن از لاک‌پشت یا چوبی که به آن شکل تراش خورده بود، ساخته می‌شود. (رک : تاریخ مختصر موسیقی آکسفورد:24)
13. گیتارا از فورمنیکس به وجود آمد که سازی بود با هفت سیم و بازوهای بلندی داشت و سیم‌های آن از روی یک خرک رد شده بود و به جعبهٔ طنینی مستطیل‌شکلی وصل می‌شد. این ساز با انگشت یا مضراب نواخته می‌شد و، اساساً، سازی مردانه به شمار می‌رفت. (رک : همان، 21 ـ 23)
14. quadrivium
15. ائوهارموسیتا euharmostia
16. ائوروثمیا eurythmid
17. لفظ میمسیس (mimesis) که به معنای تقلید، محاکاة، نسخه‌برداری و... به کار می‌رود، به احتمال فراوان از مناسک دیونوسوس نشئت گرفته است و در اصل معرف آدابی از جمله موسیکه که شامل موسیقی، شعر، و رقص بوده که شخص کاهن به جای می‌آورده است. این لفظ در سرودهای مخصوص معبد دلفی و همین طور آثار پنیدار به موسیقی اطلاق می‌شد که تجلی واقعیت درونی بود و لذا، چون بر شبیه‌سازی واقعیت بیرونی دلالت نمی‌کرد، در هنرهای تجسمی به کار نمی‌رفت. از قرن پنجم ق‌م به بعد بود که به‌تدریج به معنای شبیه‌سازی دنیای بیرون نیز به کار رفت و به قدری دگرگون شد که سقراط در mimesis نامیدن نقاشی تردید داشت و از الفاظی نزدیک به آن از قبیل ek-mimesis و یا apo-mimesis استفاده می‌کرد. اما، دموکریت و افلاطون چنین وسواسی نداشتند و این لفظ را در مورد تقلید از طبیعت به کار می‌بردند. (رک . فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها 2319)

کتابنامه

ایبرهم، جرالد. (1390)، تاریخ مختصر موسیقی آکسفورد، ترجمهٔ ناتالی چوبینه، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور.

افلاطون. (1337)، قوانین، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــ . (1357)، جمهوری، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــ . (1357)، پروتاگوراس، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــ . (1357)، فیلبوس، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــ . (1357)، فایدروس، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــ . (1357)، فایدون، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــ . (1357)، مهمانی، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها. (1385)، ویراستهٔ فیلیپ پی. ولز، گروه مترجمان، تهران: انتشارات سماد.

گمپرتس، تئودور. (1375)، متفکران یونانی، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، ج 2، تهران: خوارزمی.

یگر، ورنر. (1376)، پایدیا، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، ج 1 و 2 و 3، تهران: خوارزمی.

Papas , Nicholas. (1996), *Plato and the Republic*, Routledge.

The Cambrige Campanion to Plato , ed. Richard Kraut , Cambridge University Press , (1992)

Taylor.A.E. (1926), *Plato: The Man and His work* , London : Methuen and Co.