



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 Pessyan¹

Jahangir Mas'oudi²

Tahereh Javidi Ja'fari Kalatehabadi³

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



محمدحسین سلطان‌زاده پسیان^۱

جهانگیر مسعودی^۲ 

طاہرہ جاویدی کلاتہ جعفرآبادی^۳

انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی؛ حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه 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 درباره نوعی زبان ابتدایی وجود دارد که در قالب اسطوره برج بابل بیان شده است. براساس 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 دوره زمانی میان شاعران اسطوره‌پرداز یونان باستان مانند هومر و هسیود تا فلاسفه‌ای همچون سقراط و افلاطون، تلقی دیگری از زبان به وجود 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 براساس 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 به وسیله فیثاغورث و افلاطون در نسبت ما با زبان و کلمات رخ داده است.

واژگان کلیدی: معرفت‌شناسی، زبان، موسیقی، یادآوری، تئوری، میتوس، لوگوس.

۱. فارغ التحصیل دکتری فلسفه تعلیم و تربیت دانشگاه فردوسی (این مقاله مستخرج از رساله دکتری ایشان است). mpessyan@gmail.com

۲. استاد گروه فلسفه و حکمت اسلامی دانشگاه فردوسی مشهد. (نویسنده 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، طاہرہ. (۱۴۰۴). «انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان». فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های عقلی نوین. ۱۸. صص ۶۰-۸۶. doi:10.22081/nir.2023.65525.1394



درآمد

تفکر معاصر معمولاً زبان را متشکل از نشانه‌هایی می‌داند که انتقال‌دهنده مفاهیم و اندیشه‌ها هستند. فرهنگ انگلیسی آکسفورد، زبان را این‌گونه تعریف می‌کند: «واژه‌ها و روش‌های ترکیب آنها برای بیان اندیشه» (متیوس، ۱۳۹۵، ص ۲۴) و فرهنگ مختصر و جدید آکسفورد نیز این تعریف را آورده است: «نظامی برای برقراری ارتباط بشر با استفاده از واژه‌ها و راه‌های ویژه 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 دوره رنسانس و دوره 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 اپیستمه رنسانس، زبان و جهان به نحوی مرموزی درهم تنیده‌اند و رابطه زبان و جهان بیشتر رابطه 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 عقیده فوکو محور این تفسیر در دوره 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، ص ۸۵). 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 اپیستمه رنسانس] در گنجینه‌ای که عهد قدیم در اختیار ما گذاشته، ارزش زبان ناشی از این واقعیت است که نشانه 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



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

تدریج به سخن واداشته شوند. (فوکو، ۱۳۹۳، ص ۸۲ و ۸۳).

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 دوره 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 به صورت قراردادی و دل‌بخواه تغییر نمی‌کردند. آنها با ذات چیزها مرتبط بودند (اکو، ۱۳۹۷، ص ۱۸۲) یا بخشی از ویژگی اشیا را دربرمی‌گرفتند (گاتری، ۱۳۸۸، ص ۳۰). 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 اسطوره برج بابل به نحوی پنهان است. به باور برخی زبان‌شناسان، اسطوره برج بابل در مورد زبان است و مواد سازنده برج، اسم، ضمیر، فعل، قید و حروف هستند (اکو، ۱۳۹۵، ص ۵۱ و ۵۲). زبان‌هایی که از باقی‌مانده این زبان واحد مشتق شده‌اند، به دنبال وصل کردن خود به سر منشأ کهن آن زبان یگانه هستند (اکو، ۱۳۹۵، ص ۵۱ و ۵۲). تلقی گویش‌وران این زبان‌ها آن است که زبان‌شان با ذات اشیا رابطه‌ای مرموز دارد (ریکرسون و هیلتون، ۱۳۹۲، ص ۳۵).

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 به وسیله آن با حضرت آدم تکلم کرده است (اکو، ۱۴۰۲، ص ۲۰) 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، ص ۲۷۵). این اندیشه‌ای است که در تلمود به آن اشاره شده است و می‌توان خاستگاهش را تا منابع زرتشتی و کلدانی دنبال کرد (اپستاین، ۱۳۸۵، ص ۲۷۵). نزد یهودیان، عبری، زبانی است که از تشت زبانی حادثه برج بابل در امان مانده است و با حقیقت در نسبتی ناگسستی قرار دارد (فوکو، ۱۳۹۳، ص ۸۷). در این نظام‌های فکری پس از ساحت قدسی و غیرقابل فهم و



رازآلود جهان زبان الهی بر همه چیز سروری دارد. اما این تلقی با فیثاغورث و افلاطون و در نهایت ارسطو از اساس تغییر می‌کند.

افلاطون برای نخستین بار در رساله «کراتیلوس» این پرسش را مطرح می‌کند که کلمات با چیزها و اشیا در ارتباط هستند و خاستگاهی طبیعی (فوزیس)^۱ دارند یا از اساس، امری قراردادی و فرهنگی (نوموس)^۲ هستند. افلاطون، زبان را نه کاملاً فرهنگی و نه کاملاً طبیعی می‌داند، هر چند معتقد است زبان می‌تواند بازنماینده ذوات و نظم جهان باشد. به عقیده امبرتو اکو^۳، نشانه‌شناس ایتالیایی، افلاطون راه سومی را برمی‌گزیند که در آن، زبان، بازتاب نظم معانی و تصورات است (اکو، ۱۴۰۲، ص ۱۹). پس از افلاطون، جایگاه اصیل و بلند زبان متزلزل شد. 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 تبیینی برای پیوند ذات و منشأ اشياء با ذات و منشأ نام‌ها ارائه می‌دهند» (بوترو، ورنان و هرنشمیت، ۱۳۹۷، ص ۱۲۱ و ۱۲۲). توجه به طبیعت به جای زبان و داستان‌های اسطوره‌ای - که مورد تأکید فیلسوفان پیشاسقراطی است - در ارسطو به کمال می‌رسد. پیشینیان ارسطو همچنان نسبت به زبان منفعل بودند و نمی‌توانستند نظام اندیشه خود را کاملاً از زبان اسطوره‌ای برهانند. این ارسطو است که به پشتوانه افلاطون می‌تواند به ذات‌ها بدون توسل به زبان بیانیشد و زبان را تنها ابزاری در اختیار اندیشه قرار دهد؛ اندیشه‌ای که بازتاب و آینه طبیعت است و به این اعتبار از نوعی اصالت و حقیقت بهره‌مند گشته است.

در اندیشه افلاطون جهان به دو قسمت مادی و معنوی تقسیم می‌گردد که قسمت معنوی آن سرشار از ذوات ثابت پدیده‌هاست، این ذوات با نوس^۴ (عقل) به شهود در می‌آیند و خاصیت زبانی ندارند و مستقل از زبان هستند (آرنت، ۱۳۹۵، ص ۱۸۱ و ۲۰۷)، هر چند در زبان متجلی می‌شوند و هیچ چیزی برای به عرصه آوردن آنها در جهان به

1. Phusis یا Physis به یونانی Φωκίς

2. Nomós به یونانی νόμος

3. Umberto Eco

4. Nous به یونانی νοῦς



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

خوبی و بسندگی زبان نیست (دریدا، ۱۳۹۶، ص ۲۳). اینجا نقطه عطفی است که اندیشه می‌پیماید. زبان که پدیده-ای اصیل و غیر قراردادی به‌شمار می‌آمد که مقدم بر همه اشیا حتی خود جهان بود با تمام پیوندهای اسطوره‌ای، شعری و دینی‌اش به زیر کشیده می‌شود و تابع جهان ایده‌ها^۱ یا مثل افلاطونی می‌گردد. برای فهم این نقطه عطف باید به رابطه زبان و موسیقی و مفهوم (ایده) و تغییر طرح‌واره معرفتی که حاصل این انتقال است توجه کرد. نویسندگان این انتقال را حرکت از شنیدار یا سمع (حسی و ذهنی و باطنی) به دیدار یا بصر (حسی و ذهنی) می‌دانند؛ زیرا زبان وقتی از خصوصیات موسیقایی و شنیداری‌اش فاصله می‌گیرد و به آستانه 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 منتقل شده 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، کلمه الهی (در شکل توحیدی) یا کلمه 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 توسعه 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 بگنجانند. منطقی شدن زبان، حاصل فراموشی الحان کهن زبان و دیداری شدن فهم ما از جهان است.

ویکو^۲ اندیشمندی که پیش از هگل، کنت و دیگران به دسته‌بندی‌های تاریخی توجه کرده بود، تاریخ را به سه دوره 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 *idea*

2. Giambattista Vico



شکل شاعرانه، قهرمانی و محاوره‌ای بروز کرده است (فرای، ۱۳۸، ص ۲۶). برلین^۱ معتقد است «نخستین کسی است که فهمید صورت‌های زبان‌شناختی، کلید فهم زندگی ذهنی، اجتماعی و فرهنگی جوامع به‌شمار می‌آیند و شیوه بیان و ساختار زبان، با انواع ساختارهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، اخلاقی و الهیاتی پیوند ارگانیک دارد» (برلین، ۱۳۹۸، ص ۹۶ و ۹۷).^۲ ارنست کاسیرر این سه دوره زبان را به صورت تقلیدی، قیاسی و سمبلیک معرفی می‌کند (کاسیرر، ۱۳۹۳، ب، ص ۳۵۲). نورتوب فرای^۳ اسطوره‌شناس برجسته کانادایی، این سه دوره زبانی را هیروگلیفی، کاهنی (هیراتیکی) و عامیانه (دموتیکی) نام می‌نهد (فرای، ۱۳۸۸، ص ۲۶). در دوره هیروگلیفی، زبان، شاعرانه و در دوره هیراتیکی، تمثیلی و در دوره دموتیکی، توصیفی است. در دوره اول زبان، شعر با حکمت و معرفت برابری می‌کند (فرای، ۱۳۸۸، ص ۴۶). شعر، نوعی الهام حضوری است که از طرف خدایان به شاعر اعطا می‌شود. خدایان الهام یا موزها، ایزدبانوانی هستند که کلامی آهنگین را به دل شاعر الهام می‌کنند. او باید از خود بی خود شود تا الهگان از زبان او شعری بسرایند، شعری که ترکیبی از کلمه و موسیقی است.^۴ یونانیان باستان برای نغمه شاعرانه، معنای وجودی قائل هستند و معتقدند وجود عالم در نغمه و کلام به کمال می‌رسد (اوتو، ۱۳۹۶، ص ۴۷) در این مرحله، چیزها و اشیاء و نام‌ها توسط شاعر الهی تفکیک می‌شوند.

فرای معتقد است دوره دوم یا هیراتیکی با افلاطون شروع می‌شود (فرای، ۱۳۸۸، ص ۲۸). در این دوره است که زبان می‌تواند به خوبی مفاهیم انتزاعی را بیان کند و دوگانه عالم و معلوم یا موضوع و فاعل شناسا (سوژه و ابژه) به کمالی قابل درک رسیده است. اما در دوره پیشاسقراطی زبان، خصوصیتی شاعرانه دارد و جدایی عالم و معلوم نیز به درستی پیگیری نمی‌شود (فرای، ۱۳۸۸، ص ۲۶).

دوره اسطوره‌ای و شاعرانه زبان

1. Isaiah Berlin

۲. به عقیده برلین آگوست کنت طرح سه مرحله‌ای خود را با الهام از ویکو سامان داده است (برلین، ۱۳۹۸، ص ۹۲).

3. Northrop Frye

4. Muse یا Musa

۵. واژه "موز" ریشه میوزیک یونانی است (طالقانی، ۱۳۹۷، ص ۱۶).



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

پیوند میان اسما و اشیا، یک تلقی اسطوره‌ای است که برای ذهن مدرن به راحتی قابل هضم نیست. ذهن معاصر به خاطر پیش فرض‌های متفاوت درباره 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 (سایپر، ۱۳۷۶، ص ۲۰ و ۲۱). ذهن مدرن هرگاه به دنبال ریشه طبیعی زبان می‌رود، آن را در قالب مبحث نظریه ادوایی یا نام‌آوا یا برآمدن زبان از عواطف اولیه آدمی فهم می‌کند. در این گونه رویکردها تصور می‌شود صداهای صرفاً فیزیکی موجود در طبیعت مانند جیرجیر یا میو میو، بعداً به نام‌ها و گفتار تبدیل می‌شوند یا می‌پندارند زبان حاصل تکامل تدریجی اصوات موجود در طبیعت است (سایپر، ۱۳۷۶، ص ۲۴). اما ذهن اسطوره‌ای به کلی از این پیش فرض‌ها و تحلیل‌ها تهی است. ذهن اسطوره‌ای زبان را حقیقتی غیر قراردادی می‌پندارد که با ذات جهان پیوند دارد. و از آنجاکه ذوات اشیا، نه پدیده‌هایی کلی، بلکه جزئیات 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 به عنوان یک فیلسوف نوکانتی که اسطوره را مانند علم، نوعی روش مواجهه انسان با جهان می‌پندارد، در مورد پیوند اسم (زبان) و شیء اظهار می‌دارد:

در مرحله اول میان نشانه زبانی و محتوای شهودی که این نشانه به آن ارجاع می‌کند، تشیی وجود ندارد، بلکه هر دو متمایل به این هستند که برهم منطبق شوند. نشانه، به مثابه نشانه تقلیدی در شکل خودش به سوی بیان بی واسطه محتوا تلاش می‌ورزد یا گویی، می‌کوشد محتوا را در خود جذب کند. فقط به تدریج میان نشانه و محتوا فاصله ایجاد می‌شود و بیش از پیش از هم متمایز می‌شوند فقط پس از آن است که خصلت پدیده زبان - که جدایی صورت از معناست - انجام می‌گیرد. فقط هنگامی که این جدایی صورت گرفت، قلمرو معنای زبانی تشکیل می‌شود. در آغاز، "واژه"، هنوز به قلمرو وجود محض تعلق دارد و آنچه در واژه، درک می‌شود، معنا نیست، بلکه وجود جوهری و قدرت جادویی واژه است. واژه به محتوای عینی اشاره نمی‌کند، بلکه خود را به جای محتوا گذاشته است. واژه، نوعی بن - شیء (علت، یا در معنای تحت اللفظی اش، شیء اولیه) است که در وقایع تجربی مداخله می‌کند و علت به هم پیوستگی شان می‌شود (کاسیرر، ۱۳۹۳، ب، ص ۳۵۲).



برای ذهن اسطوره‌ای کلمه و نام اشیا، خود اشیا هستند. هر شیئی صدا و لفظی دارد که نام او را تشکیل می‌دهد و گفتن نام درست، خود شیء را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ذهن اسطوره‌ای می‌کوشد در بخش‌های نامقدس نفوذ کند و آنها را ذیل روح مقدس جهان در بیاورد. از آنجاکه 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 نخواهید است، بلکه خود کلمات، اورداد، اذکار و داستان‌های اسطوره‌ای ذات طبیعت را آشکار می‌کنند. روح طبیعت همان کلام مقدس است، نفسی که به کلام قدرت داده است تا خاصیت جادویی بیابد، همان دم الهی است که با تلفظ کلمات، رابطه‌ای مستقیم دارد. این دم و نفس است که روح را جریان می‌دهد. کلام یا زبان است که جهان را آفریده و از همین جا واژه نفس^۱ در فرهنگ‌های مختلف مترادف روح^۲ و نفس یا روان^۳ و زندگی^۴ قرار دارد. در یونانی نفس مترادف سایکو^۵ و پنوما^۶، در لاتین مترادف آنیما^۷ و اسپریتوس^۸، در سانسکریت مترادف آتمن^۹ و پرانا^{۱۰}، در روسی مترادف دوح^{۱۱} و در عبری مترادف روح^{۱۲} و نیس^{۱۳} 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 اندیشه

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



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

اسطوره‌ای اصیل نام شخص آنچه را در باطن و ذات اوست بیان می‌کند... نام و شخصیت با هم یکی هستند (کاسیرر، ۱۳۹۳، ب، ص ۹۴ 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، ص ۸۷).

اوراد و اذکار و واژه‌هایی که قدرت‌های جادویی و عرفانی دارند در همه مراسم جادویی و دینی، جدا از معنی دار بودن یا نبودن شان به کار 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 (لوی برول، ۱۳۹۳، ص ۲۶۳). «دقیق‌ترین ترجمه‌ها هم نمی‌تواند جای سرود را بگیرد، چون ترجمه، قدرت جادویی شعر را نمی‌رساند و برای اقوام ابتدایی معنای شعر اهمیت چندانی ندارد» (لوی برول، ۱۳۹۳، ص ۲۶۵)، این زبان حتی گاهی از پرده راز گونه و نامفهوم در نمی‌آمد. ایزوتسو می‌گوید: «در اقوام ابتدایی، مفهوم کلام به عنوان 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 قابل تبدیل به یکدیگر هستند (مولینو، ۱۳۹۶، ص ۳۳). الیاده نیز معتقد است خلسه‌های شمنی همراه با شعر و موسیقی است (الیاده، ۱۳۹۵ الف، ص ۳۳۰).

در این جوامع اسطوره‌ها نیز غیر قابل ترجمه هستند، واژه‌های مورد استفاده 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^۱ 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، ص ۴۹۴).

1. Lucien Lévy-Bruhl

لوی برول و گادامر هر یک به نحوی به این نکته اشاره می‌کنند که تلاش‌های ما برای فهم اسطوره به‌خاطر از بین رفتن آن ذهنیت اسطوره‌ای و هارمونیک هیچ‌گاه به نتیجه کامل نمی‌رسد. آنها می‌گویند ما با کالبد بی‌جان اسطوره که همان محتوای ترجمه‌شده آن است مواجه هستیم و این از اصل اسطوره و واژه‌های جادویی آن فاصله بسیار دارد (برول، ۱۳۹۳، ص ۴۹۵؛ گادامر، ۱۳۷۶، ص ۳۸).

در مورد اینکه اسطوره منشأ آیین است یا آیین، منشأ اسطوره، بحث‌های مفصلی میان اسطوره‌شناسان در گرفته است که پرداختن به آنها از دامنه موضوعات این مقاله خارج است، اما دانستن این نکته ضروری است که اسطوره‌ها پس از تشریفاتی شدن مناسک و آیین‌ها و از بین رفتن فضای قدسی آنها، همچنان به حیات خود در قالب متون ادامه داده‌اند. از این جهت اسطوره‌ها با دوام‌تر از برخی آیین‌ها بودند. اما امتداد اسطوره در متون مکتوب به نوعی نابودی اسطوره نیز به‌شمار می‌آید؛ زیرا اسطوره از جنس کلمه ملفوظ و موسیقایی است و با نوشته شدن، بخش بزرگی از قدرت و تأثیرش را از دست می‌دهد (بوترو، ورنان و هرشمیت، ۱۳۹۷، ص ۱۲۳).

وقتی نگاه خود را به سمت تمدن‌ها و ادیان پیشرفته‌تر معطوف می‌کنیم، باز هم مسئله کلام غیبی از اصلی‌ترین مسائل است؛ کلامی که مخلوطی از فرم و محتوا، لفظ و معنا و سمع و بصر است. پیامبران ادیان توحیدی، خود را ملهم از خدا می‌دانستند، و این الهام را در معجونی از لفظ و معنا یا فرم و محتوای درک می‌کردند. آنان صدای الهی بودند و خداوند از طریق ایشان سخن می‌گفت و حضور الهی در کلام‌شان تجلی می‌کرد (بوترو، ورنان و هرشمیت، ۱۳۹۷، ص ۱۷۹ و ۱۸۰). حکمت که سوفیا معادل یونانی آن است، حرفی است که از دهان خدا خارج شده است (الیاده، ۱۳۹۵، ص ۲۷۹) و معادل خود تورات است (الیاده، ۱۳۹۵، ص ۲۸۱)؛ (نصر، ۱۳۸۵، ص ۴۹). خداوند جهان را با گفتن کلمه خلق می‌کند (Gadamer, 2004, p.419). خدای یهودی خدایی است که به شنیدار در می‌آید اما به دیدار در نمی‌آید (آرنت، ۱۳۹۵، ص ۱۶۵). هر چند این برداشت با نفوذ فلسفه یونان و رویکرد فیلونی، 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 خود را موهبتی از طرف خدایان می‌دانستند و آن را به نحوی صوتی یا لفظی دریافت و ابلاغ می‌کردند. کاهن به نمایندگی از مردم شهر در



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

بالای زیگورات وحی‌ای را می‌شنود و مکاشفه‌اش را به‌نحوی موسیقایی بازگو می‌کند، او خود، مسئول تقدیس شهر است (گالپین، ۱۳۷۶، ص ۱۰۸). 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 پر قدرت ایزد توت در ابتدا جهان را خلق کرده بود، این سنت بعدها به کاهنان رومی نیز به ارث رسید (کومون، ۱۳۸۸، ص ۱۰۸). 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 نفس خدایان شمرده می‌شدند (گالپین، ۱۳۷۶، صص ۱۱۰-۱۱۲). سومری‌ها می‌پنداشتند که هر چیزی که وجود دارد توسط کلام خدای انکی خلق شده است. «گوکاک^۱ 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" از آنجاکه وسیله اراده الهی است، آنقدر قوی بود که شیء را به محض بیان کلمه به وجود آورد. در واقع، دیدن اراده الهی در پس کلام کافی نیست. باید توجه داشت که در باور انسان اولیه، خود کلمه، در چنین زمینه‌ای، عامل مستقل و شخصی اراده 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 تمدنهای 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، ص ۱۸۴). هیروگلیفها نزد مصریان بی شک مظهر الهامات الهی اند (ژان، ۱۳۹۳، ص ۲۲) و باوجود ظاهر تصویری‌شان، صداها را نیز بازگو می‌کنند (رابینسون، ۱۳۹۴، ص ۹۶). 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).



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 علائم موسیقایی خط میخی نگارش می‌شود (گالپین، ۱۳۷۶، صص ۹۱-۹۳؛ 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، پدیده 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 مانتر^۱ می‌نامند، مانتر سروده‌ای است که از طریق برهمن (مطلق) به ریشی می‌رسد. ریشی‌ها این مانتر 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، ص ۷۲). 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 قاعده‌بندی آن، اول در صدا و بعداً در قالب متن مکتوب و ریگ ودا مظهری است از این حقیقت» (همان، ص ۷۳). 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 زیبایی‌شناسانه که همان سخن مقدسی است که جهان را بوجود آورده تبدیل به یک معنای هستی‌شناسانه 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^۲ هستند، یعنی آنچه شنیده می‌شود و ریشی‌ها شنونده و در عین حال بیننده کلام الهی هستند (کوارد، ۱۳۹۷، ص ۲۳۰). اما این دیدن پس از آن شنیدن قرار دارد. در هندوستان کلمه الهی و واج مقدس پیش از هر چیزی وجود دارد و کلمات انعکاس صوتی قدرت الهی هستند (کوارد، ۱۳۹۷،

1 Mantra

2. Śruti



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

ص ۲۴۵). خواندن و تکرار درست متن مقدس سبب مکاشفه صحیح می‌شود. این کلمات تجلیات الوهی‌اند که با بسامد، قدرت می‌آفرینند. فرم شفاهی گفتار آن قدر اهمیت دارد که دامن تفکر را هم می‌گیرد. تفکر سخن گفتن شفاهی درونی است که به آن انرژی تنفسی کافی (پرانه) نمی‌رسد تا آشکار شود (همان، صص ۲۴۶-۲۴۸). بنابراین تفکر هم همراه با وزن و لحن است و فقط به مفاهیم و صورتها محدود نمی‌شود.

زبان، در آستانه پیدایش لوگوس یونان

در یونان باستان واژه موسیکه (موسیقی)، تخته (هنر) و کالوس (زیبایی) از هم جدایی ناپذیرند (رحمانیان، ۱۳۹۲، ص ۱۴). به طور کلی نظام آموزش یونانیان به دو بخش موزیکه و ژیمناستیک تقسیم می‌شد که اولی تربیت روح و دومی تربیت تن بود و معنای موزیکه اعم از موسیقی ولی مرتبط با آن بود. موسیقی در تمام فرهنگ یونانی نفوذ دارد و به شکلی، الهام ایزدبانوان هنر به شمار می‌آید.

اسطوره‌شناس و کلاسیک‌پژوه آلمانی فردریک والتر اوتو^۱ به نقل از پیندار می‌گوید که موزها فرزندان زئوس و منه‌موزینه، صدای الهی هستند (Otto, 1962, p.266)؛ اولین نزول الهی خدا در هستی که خاصیتی تونال و موسیقایی دارند (Otto, 1962, p.271). آنها هستند که شعر و اسطوره را به شاعر نازل می‌کنند، اما این کلام در خود شاعر است که شکلی ملفوظ به خود می‌گیرد. این وظیفه شاعران در طول تاریخ و نه فقط یونان است که الهام موسیقایی را به شعر و لفظ تبدیل کنند (Otto, 1962, p.265) اینجا زبان و کلام شاعرانه فقط وسیله‌ای برای ارتباط نیست، بلکه خود اسطوره و هستی است.

هومر، شاعر حماسه‌سرای یونان تعبیری دارد مبنی بر این که خدایان به انسان فن می‌آموزند، مثلاً هفائستوس و آتنه به انسان، فن آهنگری را آموخته‌اند. خود شاعر نیز واسطه انتقال دانش الهی درباره تمامی فنون و هنرهاست. او با توسل به موسها (موزها) خدایگان الهام و هنر، دانش را برای بقیه انسان‌ها به ارمغان می‌آورد (مولر، ۱۳۸۹، ص ۸۳).

هسیود، دیگر شاعر یونان، خود را زبان موسها خدایگان الهام می‌داند (هسیودس، ۱۳۸۷، ص ۳۵، ۳۸). گریگری

1. Walter Friedrich Otto



نگی^۱ یونان‌شناس و کلاسیک‌پژوه آمریکایی دربارهٔ هسیود می‌گوید:

خود نام "هسیودوس" در تبارنامهٔ خدایان (۲۲)، چنین معنایی دارد: کسی که صدا می‌دهد. ریشه "ای-یه هسی"، در بیان اسان هیه ای‌سای (osan hieisai) در آوردن صدای زیبا/جاودانه/دوست داشتنی)، خود موزها را در تبارنامهٔ خدایان ۶۷، ۶۵، ۴۳، ۱۰، توصیف می‌کند، در حالی که ریشهٔ 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 وظیفهٔ شاعرانهٔ همین موزها را که این قدرت را به او بخشیده‌اند، تجسم می‌بخشد (نگی، ۱۳۸۷، ص ۱۴۰).

هرودوت، هومر و هسیود را مایهٔ نظام گرفتن ارزش‌های رایج و مشترک همهٔ یونانیان می‌داند. آنها چیزی را به معنای مدرنِ تألیف، نمی‌آفرینند، بلکه به‌عنوان شاعران شفاهی، ارزش‌های موروثی را برای شنوندگان بازآفرینی کردند (نگی، ۱۳۸۷، ص ۱۳۲). 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 طبقهٔ روحانیان و با قواعد بسیار سختگیرانه‌ای در فرم و محتوا، و به‌وسیلهٔ فنون به یادسپاری و از برکردن، به‌صورت شفاهی و بدون تغییر منتقل شده‌اند (نگی، ۱۳۸۷، ص ۱۳۰).

نگی در تحلیل اشعار هومر و هسیود، با اشارهٔ جالبی به ریشهٔ منه‌موزینه بیان می‌کند که ریشهٔ leth به معنای 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 (الِثیا)^۲ به معنای حقیقت و راست، منفی همان ریشهٔ leth است (اَلْ-لث_س)، 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، ص ۱۳۶). اینجا الِثیا 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.



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

خدایان حقیقت را بر زبان او جاری می‌کنند، بر خلاف انبوه شاعران دروغگوی دیگر؛ زیرا خدایان الهام و هنر می‌توانند راست یا دروغ بگویند. این همان نقطه‌ای است که افلاطون مقابل هومر و هسیود و شاعران دیگر می‌ایستد. او صدا و موسیقی شعر و کلمات (نام‌های خدایان که به زبان شاعران جاری می‌شود) آنها را قابل اعتماد نمی‌داند (یانگ، ۱۳۹۵، ص ۲۴) و به عقیده‌اش این فلسفه است که بالاترین موسیقی^۱ است (plato, 2011, p.46)^۲ موسیکه همان هنر موسیقی است که به معنی سروکار داشتن با موزها یا موساها (ایزدبانوان الهام) است. نه ایزدبانو، هنرهای شعر حماسی، شعر غنایی، شعر عاشقانه، تراژدی، کمدی، سرودهای مذهبی، رقص، تاریخ و اخترشناسی را به هنرمندان الهام می‌کردند. نزد افلاطون، فلسفه بالاترین شعر الهامی یا موسیکه است (پرس، ۱۴۰۰، ص ۳۵۵ و ۳۵۶). اما برای افلاطون الهام بر زبان و لفظ و موسیقی کلام مبتنی نیست، بلکه بر ایده‌ها مبتنی است. اِلِثیا (حقیقت) به یاد آوردن^۳ ایده‌هایی است که پیش از تولد آنها را دیده‌ایم، اما فراموش کرده‌ایم و باید دوباره (از طریق گفتگوی دیالکتیکی با فیلسوف) به یاد آوریم (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۱۲۳۸) یادآوری اشعار کهن در معنای اِلِثیا، نزد افلاطون تبدیل به یادآوری ایده‌ها می‌گردد. فراموشی که در حکمت هندی و اسطوره‌ای یونان مایه بی‌اعتباری شاعر و حکیم است، برای افلاطون تبدیل به مرحله ورودی به جهان طبیعت و آغاز حیات می‌گردد. ما با فراموشی ایده‌ها 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 به ذهن انسان است. اما انسان مدرن در بازگشت به باستان از این نکته غافل می‌ماند که زبان باستانیان، ایده‌محور نیست، بلکه زبانی شاعرانه است که با پدیده‌های جهان رابطه‌ای مستقیم دارد. البته اینکه این رابطه صادق یا کاذب است یا واقعاً چه زبانی، زبان کامل است تا بتواند حاق جهان را بازگو کند، مسئله‌ای دیگر است، اما فهم باستانیان تا پیش از فلسفه درباره ریشه‌های الهیاتی شعر و زبان، آنان را بر آن می‌داشت که زبان عادی خود را نیز هدیه خدایان بدانند؛ زیرا الهام خدایان در خود

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

۲. فایدون قطعه ۶۱.



زبان و به شکل زبان پدیدار شده است و به معانی و مفاهیم الهی برای انتقال نیازی نیست. خود زبان، الهام است، درعین حال 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 نشان‌دهنده 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، پدیده 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 تنگونی تصویر می‌شدند، قبل از آن در تمدن مکنه‌ای هم حضور داشتند و خدایان بزرگ یونان اکثراً هندواروپایی بودند» (بوترو و ورنان و هرشمیت، ۱۳۹۷، ص ۲۱۸). «هردر معتقد است زبانهای اسطوره‌ای کهن و همچنین زبان یونانی باستان، حالت کلمة‌اللہی دارد و واژه‌نامه آنها مجمعی از خدایان ملفوظ است» (کاسیرر، ۱۳۹۶، ص ۱۳۱). در این فرهنگ شفاهی، فیلسوفانی همچون پارمنیدس، امیدوکلس، هراکلیتوس و کسنوفانس به شعر مطلب می‌نوشتند، و اشعارشان برای بلند خوانده شدن، سروده می‌شد (بوترو و ورنان و هرشمیت، ۱۳۹۷، ص ۲۲۰). 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، ص ۲۱۳). هراکلیتوس نیز معتقد است که باید به صدای لوگوس گوش داد او در پاره گفتاری می‌گوید: «گوش فرا دادن نه به من که به



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

لوگوس (کلمه)، باید همدل باشید که خردمندی فهمیدن این است که همه چیز یکی است» (گراهام، ۱۳۹۹، ص ۱۹۴).
به نظر گاتری ۱ هراکلیتوس، لوگوس را قانونی می‌داند که جهان را تنظیم می‌کند و قابل دریافت توسط اذهان انسانی است (گاتری، ۱۳۷۶، ص ۶۱). از نظر هراکلیتوس قانون و نظم کیهانی جنبه موسیقایی دارد (یگر، ۱۳۹۲، ص ۲۰۲).

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 هرشمیت، ۱۳۹۷، ص ۲۲۱). 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 هرشمیت، ۱۳۹۷، ص ۲۲۳ و ۲۲۴). پیداست که تغییر فرهنگ شفاهی 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 دوره 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 واژه‌ها قراردادی هستند (بورشه و اشنايدر، ۱۳۸۶، ص ۵۴).

فیثاغورث

فیثاغورث ارتباط فلسفه و موسیقی را اجتناب‌ناپذیر می‌دانست (Mathiesen, 2011, p.259) او گوش به هارمونی کیهانی سپرده بود (گورمن، ۱۳۶۶، ص ۲۱۴). فیثاغورثیان نظم موسیقایی و هارمونی کیهان را مورد توجه قرار دادند و آن را به اعداد و اشکال و صورت‌ها تبدیل کردند، صورت نزد آنها چیزی بود قابل دیدن (عقلانی) و دانستن (جانکار، ۱۳۸۸، ص ۲۹-۳۱)، این اشکال و فرم‌ها، صورت‌های انتزاعی طبیعت را تشکیل می‌داد که بعدها در فلسفه 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

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، ص ۸۹).

واژهٔ پرکاربردی که فیثاغورث معنای آن را تغییر داد، تئوری بود. تئوری یک اصطلاح اورفئوسی است که در معنای تفکر پرشور مشفقانه به کار 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، ص ۸۲).

این اظهار نظر راسل را باید با این پیش‌زمینهٔ تاریخی همراه کنیم که دین اورفه‌ای از جمله دین‌های دیونیزیسی^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 دوباره به زندگی برمی‌گشت (که استعاره‌ای از رشد محصول است) و به تشریف بالاتر می‌رسید. این مناسک با کلام جادویی و موسیقی خاص و نام جدیدی که فرد بعد از مراسم به دست 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، ۱۳۹۳ الف، ص ۱۱۱). کاسیرر معتقد است: «مناسک کیش دیونیزوس با تجلی خدا^۲ به پایان می‌رسید زمانی که جذبهٔ وحشی و جنون‌آمیز زنان مرید دیونیزوس به اوج خود می‌رسید، آنان خدا را فرا می‌خواندند» (کاسیرر، ۱۳۹۳ الف، ص ۱۱۳). 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



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

نیز مقایسه می‌کند (کاسیرر، ۱۳۹۳ الف، ص ۱۱۱).

فیثاغورث از این عرفان، ریاضی استعلایی استخراج می‌کند. اعدادی مثالی که بنیاد تمام جهان هستند. او این آیین‌ها را به هندسه و ریاضیات فرومی‌کاهد. در حقیقت فیثاغورث از بازماندگان دین اورفه‌ای و به دنبال اصلاح ادیان شرقی است (راسل، ۱۳۵۱، ص ۸۰) که عناصر عقلانی این دین‌ها را بیرون می‌کشد و به شکل ریاضیات (البته اعداد نزد فیثاغوریان در کنار خصوصیات کمی دارای خصوصیات کیفی نیز هستند) عرضه می‌کند. موسیقی اورفه در طبیعت تأثیر می‌گذاشت (نصر، ۱۳۸۶، ص ۱۵۱)، این پدیده در امتداد همان دوگانه کلام و شیء باستان است که کلام جادویی خاصیت تأثیر بر طبیعت را داشت، با این تفاوت که اینجا، موسیقی بازمانده از کلام، طبیعت را دگرگون می‌کند. فیثاغورث موسیقی را ذیل عدد و به عنوان کیفیت آن در نظر می‌گیرد (نصر، ۱۳۸۶، ص ۱۶۹). پس موسیقی محور نمی‌شود، فقط تنزل مقام می‌یابد و جایش را به عدد می‌دهد. واژه تئوری از ریشه تئورین به معنی مشاهده است و به عقیده فیثاغورث فیلسوف، کسی است که هارمونی موسیقایی آسمانی را مشاهده می‌کند (Cornford, 1950, p.22). او توفانی یعنی تجلی خدا در آیین‌های مذهبی را که به عقیده او تو، روح ادیان یونانی است، به تئوریا یعنی نظورزانه به جهان نگریستن و از این طریق خداگونه شدن، تبدیل می‌کند. کنار گرفتن از شرکت در مراسم آیینی و نظاره و تأمل در آن. فیلسوف کسی است که وارد حلقه دیونیزیوسی شعر و رقص نمی‌شود، بلکه او این اشعار را از منبعش یعنی کیهان می‌شنود و می‌تواند به جای آن که خود در میانه آیین‌ها خدا شود یا وحی دریافت کند، از طریق مشاهده با چشم عقل خداگونه شود.

فیثاغورث به دنبال تعیین حدود (Limit) است (گاتری، ۱۳۸۸، ص ۵۹). «تعیین حدود ریاضی از دل فواصل موسیقایی که البته ذاتاً منظم و مطابق هارمونی^۱ کیهانی هستند» (گاتری، ۱۳۸۸، ص ۶۳). «فیثاغورث مبتکر تبدیل فواصل موسیقایی به تناسبات عددی و هندسی و مکانی است» (اکو، ۱۳۹۹، ص ۳۵ و ۳۶)، فلسفه الهام یا موسیقی آپولونی است (Cornford, 1952, p.87) که با حدود و تصاویر و اجسام، مرتبط است و فیثاغورث نیز یکی از پیروان آپولون است (راسل، ۱۳۵۱، ص ۷۵). خائوس^۲ باید شکل پذیرد، آنچه عجول است باید آهنگش موزون شود، آنچه

۱. Harmony به یونانی Ἀρμονία. هارمونی در فارسی هماهنگی ترجمه شده که ترجمه خوبی نیست به دلیل آنکه دلالت‌های موسیقایی آن از این می‌رود.

2. Chaos



بی میل است و با اکراه گام می نهد، باید به عقد هارمونی درآید (اوتو، ۱۳۹۶، ص ۱۴۰). آپولون نزد هومر خدای فاصله است (رکنی، ۱۳۹۸، ص ۹۲) و حد اشیا را نگه می دارد (الیاده، ۱۳۹۵ الف، ص ۳۳۰) و قلمروی او امور عقلانی و تفاوت گذاری شده و مشخص در ساحت هوشیاری است (یانگ، ۱۳۹۵، ص ۱۶۵). این حدود و اندازه ها می توانند ذهنی و خیالی باشند و صورتی ساکن و ایده آل به خود گرفته باشند. کشف فیثاغورث این است که می توان بر نامحدود^۱ حد^۲ تحمیل کرد و جهان و کیهان (کاسموس^۳) (هم به معنی کیهان هم نظم و زیبایی) از همین حدود برمی خیزند. نامحدود شر و محدود خیر و زیباست. اندازه های موسیقایی نسبت به تمام صداهای گسترده و نامحدود موجود در جهان نمونه ای از تحمیل حد بر نامحدود است (گاتری، ۱۳۸۸، ص ۶۳). اما به نظر فیثاغورث موسیقی بنیاد جهان نیست^۴ بلکه این اعدادند که در زیر پدیده ها ایستاده اند هر چند قابل تفسیر به هارمونی و موسیقی باشند. این اعدادند که در جهان و در نفس انسان مبدا نظم و هماهنگی می باشند. «اشیا در پرتو صورشان که همان ساختارهای ریاضی آنان است، آند که هستند» (نصر، ۱۳۸۶، ص ۱۶۸). کاسیرر عقیده فیثاغوریان را اینگونه توضیح می دهد: «عدد همه اشیا را درون روح هماهنگ می کند و بدین سان به آنها جسمیت می بخشد... و بدین طریق اشیا را از یکدیگر متمایز می کند» (کاسیرر، ۱۳۹۳، ب، ص ۱۲۶).

تمایز و خلقت اشیا که در تلقی یهودی با وحی، نام گذاری و زبان رخ می داد (اکو، ۱۳۹۵، ص ۴۴) به عدد محول شد. البته فیثاغورث خود در یک جو مذهبی تعالیمش را ارائه می کرد و به نوعی خود یک گورو^۵ بود (فرای، ۱۳۸۸، ص ۲۸). بعدها اعداد مثالی با ایده های افلاطونی پیوند می خورد (Mcclain, 1984a, p. 138). اعداد حدود را پدید آورده اند و حدود مورد نظر آپولون پدیده های طبیعی و اخلاقی را در بر می گیرند.

افلاطون

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

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

۴. نیچه به تبعیت از شوپنهاور موسیقی را تجلی اراده و بنیاد جهان فرض می کند، که همان وجه دیونیزیوسی فرهنگ یونانی است.

۵. مرشد هندی که مریدان را برای رسیدن به آگاهی و رهایی راهنمایی می کرد و اعماق وجود آنها را بیرون می ریخت (توچی، ۱۳۸۸، ص ۹۳).



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

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 فلسفه جدلی است و هنر زیر پوشش فلسفه می‌رود (نیچه، ۱۳۹۸، ص ۱۲۲).

از آیسخولوس^۱ به سوفکلس^۲ و اورپید^۳ که سه تراژدی پرداز اصلی یونان هستند، سهم هم‌سرایان و سهم موسیقی و جنبه 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، ص ۱۲۴). در صورتی که به نظر نیچه، هم‌سرایان و موسیقی علت خود تتاتر است. تتاتر 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، ۱۳۹۵ الف، ص ۴۴۳) 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 میانه نظم و نثر معلق است و چه بسا هنوز یک شاعر شوریده به‌شمار می‌آید. او در رساله ایون از زبان سقراط، هومر را شاعری ملکوتی معرفی می‌کند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۵۷۱) و می‌گوید که خدا او را مانند پیشگویان و کاهنان، آلت بیان خود ساخته و سخنش، سخن خداست (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۵۷۷)، درعین حال در محاوره جمهوری منتقد هومر و الهیات اوست و از ستیز شعر و فلسفه دم می‌زند (افلاطون، ۱۳۸۴، ص ۵۷۸).

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^۴ و در فهم یونانی از واژه کالون^۵ یا زیبایی در یونان ریشه دارد (اکو، ۱۳۹۹، ص ۳۰). زیبایی

1. Aeschylus
2. Sophocles
3. Euripides

۴. 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، ص ۱۶۳)، و استور هم در کتاب موسیقی و ذهن آن را اقتباسی از باخوفن توسط نیچه می‌داند (استور، ۱۳۹۸، ص ۲۰۳).

5. Kalon به یونانی καλόν

به مثابه اندازه، تناسب، تعادل و تقارن که بیشتر، دیداری است و زیبایی به مثابه شور و هیجان که موسیقایی و شنیداری است. جدال دیونیزوس و آپولون جدال دو گونه هنر شنیداری و دیداری و دو گونه موسیقی و الهام است، الهام و موسیقی منظم در برابر موسیقی نامنظم. الهام منظم می تواند در قالب های عددی و هندسی درک شود و به احجام و اشکال و تصاویر و مفاهیم و حدود و کلمات منتهی شود. همان گونه که گوته درباره معماری می گوید که معماری موسیقی منجمد است (دورانت، ۱۳۸۷، ص ۳۰۲)، اما الهام نامنظم حاکی از نهاد آشوبناک جهان است و فردیت ها و وحدت ها را فرو می ریزد. نیچه از شوپنهاور آموخته بود که جهان موسیقی مجسم است و بر خلاف افلاطون که جهان را منظم و عقلانی می پنداشت، جهان را نظم برآمده از بی نظم موسیقایی و الهام دیونیزوسی در نظر می گرفت که در نهاد خود شکل شکن، نامنظم، سرمستانه و تخریب گر است.

فاصله تاریخی روزگار ما با افلاطون مانع فهم مجادله افلاطون با شاعران و هنرمندان است. به باور گادامر این یکی از سخت ترین مسائل فلسفه است (گادامر، ۱۳۹۴، ص ۴۹). افلاطون که خود در جوانی شاعر و خطیبی چیره دست بوده دیگر شاعران را از شهر آرمانی خود بیرون می اندازد. شهر آرمانی او باید بر پایه موسیکه (الهام موسیقایی موزها) خاصی بنا شود و چنین شهرهایی اگر تغییر موسیقی دهند ویران می شوند (کوماراسوامی، ۱۳۹۳، ص ۱۸): (افلاطون، ۱۳۸۴، ص ۲۲۰).^۱ موسیقی نه فقط اساس فلسفه (Plato, 2011, p.46)^۲ بلکه مقوم شهر و تمدن و بالاتر از آن متناظر با نظم و کیهان است.

درک این موضع گیری ها برای اندیشه مدرن دشوار است. ما معمولاً به نحوی استعاری این جملات را می فهمیم^۳ و از معنای باستانی موسیقی و هارمونی که تنظیم کننده جهان و زبان است، غافل هستیم. بسیاری از کلاسیک پژوهان در مورد این موسیقی آغشته به کلام که همان شعر باستانی را می ساخت، نظریه پردازی کرده اند. هایدگر در تلاش برای فهم این کلام شاعرانه معتقد بود که باید آن کلام را با گوش یونانیان بشنویم و در این صورت، به طور بی واسطه در حضور عین شیء (شیء خارجی) قرار می گیریم که در برابر ماست، و نه اینکه در برابر معنای لفظی صرف باشیم

۱. جمهوری قطعه ۴۲۴.

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

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



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

(هایدگر، ۱۳۹۳، ص ۹۹). 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 همه اقوام صدق می‌کند. او جدا از پیچ و خم‌های وجودشناسانه هایدگری معتقد است زبان اسطوره‌ای پیشافلسفی با ذات چیزها در ارتباط است (کاسیرر، ۱۳۹۳، ص ۷۴ و ۷۵).

مرحله 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، شینی است که با کلام متناظر است. انسان‌ها با کلامی واحد توانستند این برج را بالا ببرند، اما وقتی خدا زبان آنان را غیرقابل فهم کرد و متفرق ساخت، در نتیجه، برج هم فرو ریخت (تورات، باب ۱۱، آیه ۱ تا ۹). به نظر می‌آید این آغازی بر پایان مرحله اولیه زبان باشد. پس از این واقعه هر چند اعتقاد به کلام جادویی همچنان باقی بود و زبان‌های مشتق شده از آن زبان واحد به دنبال اتصال خود، به سر منشأ اصلی زبان بودند، اما از نظر عملی و هستی‌شناسانه دیگر کلمه و شیء یکی نبودند.

در آغاز مرحله دوم زبان، خصوصیات اسطوره‌ای کم‌رنگ شده و زبان اتصال مستقیم خود را با جهان از دست می‌دهد، همین امر سبب انشقاق و تکرر زبان‌ها شده و این تکرر با تکرر 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؛ نظامی که بر اساس یک الگوی کیهانی/الهیاتی طراحی شده بود، اما تنها زبانی نبود.

پیش از آنکه فیلسوفان پا به عرصه 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 مساوت نام و شیء است. از طرفی سوفسطاییان به قراردادی بودن نام‌ها و واژه‌ها اصرار دارند. اما افلاطون در رساله کراتیلوس با هر دو طرف مخالفت می‌کند، و راه میانه‌ای را برمی‌گزیند. او تحت تأثیر کراتیلوس (شاگرد هراکلیتوس) و سقراط و با جمع نظرات این دو، ماهیت اشیا را با ایده‌ها پیوند می‌زند (راس، ۱۴۰۰، ص ۲۳۰) نه با واژه‌ها و زبان.

در رساله کراتیلوس افلاطون با این عقیده که حروف و کلمات به نحو مستقیم ذات چیزها را آشکار می‌سازد، مخالفت می‌کند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۷۴۷-۷۵۲)^۱، هر چند می‌پذیرد که در جوامع پیشین قانون‌گذاری بودند که اشیا را به درستی نام‌گذاری می‌کردند. در جایی می‌گوید: اگر ما تحلیل عقلی را کنار بگذاریم باید منتظر باشیم تا خدایان نام‌ها را به ما بیاموزند (جانبا، ۱۳۹۱، ص ۶۲)؛ به همان روشی که خدایان الهام به شاعران می‌آموزند (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۲۰۱۹). سقراط می‌خواهد به کراتیلوس این نکته راقبولاند 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 فرانسایی چطور چیزها شناسایی شدند؟ و باز سقراط به موضع خود باز می‌گردد که امری ذاتی پیش از نام چیزها وجود دارد. افلاطون که در این رساله، طرح ایده‌های خود را زمینه‌سازی می‌کند، در رساله قوانین می‌پذیرد که قانون‌گذاران بر خلاف شاعران از زبان، به درستی و اتقان استفاده می‌کنند. شاعران در موقع الهام از خودبی خود می‌شوند، اما قانون‌گذاران باید به گفتار خود مسلط باشند؛ یعنی زبان هر چند الهی باشد و خطاناپذیر، علی‌الاصول ناتوان از راه‌یابی به ذات چیزها است.

گادامر به تفاوت میان عدد با واژه در اندیشه 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 براساس نظر افلاطون، جهان از ایده‌ها و اعداد به وجود 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، ص ۵۶۸ و ۵۶۹؛ McClain, 1984a, p. 138)، نقد ارسطو بر افلاطون نیز (ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۴۸) حاکی از همین امر است. شناخت حقیقی با ریاضیات و اعداد مرتبط است و نه لزوماً با نام چیزها و این در تقابل کامل با اندیشه اسطوره‌ای است. اندیشه‌ای که در آن زبان (کلمه) و شیء در هم آمیخته‌اند

۱. کراتیلوس قطعات ۴۳۵ تا ۴۴۰.



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

(کاسیرر، ۱۳۹۳، ب، ص ۷۳-۷۵؛ لوی پرول، ۱۳۹۳، ص ۱۰۷-۱۰۹).

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، ۱۳۹۶، ب، 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، ص ۳۹ و ۴۸)، و روح انسان باید بر این هارمونی موسیقایی هستی منطبق باشد (افلاطون، ۱۳۸۴، ص ۳۶۷)^۱، اما میتوس شاعرانه، گفتار و صدایی است که می‌تواند دروغ یا راست باشد. به نظر افلاطون الهام و خلسه دیونیزیوسی و موسیقایی شاعران، قابل اعتماد نیست (یانگ، ۱۳۹۵، ص ۲۴). در ایده 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 فرو نپاشید، بلکه این خود میتوس و امر الهی (یونانی) بود که پا پس کشید و فراموش شد. الهه حافظه منه‌موزینه^۲، مادر موزها^۳ (الهه‌ها الهام و ریشه واژه میوزیک)، سرچشمه شعر و موسیقی خود از یادها رفت (هایدگر، ۱۳۹۶، ب، ص ۸۷).

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، ص ۲۲۵) و پیدایش نظریه مثل متأثر از کراتیلوس و سقراط است (همان، ص ۲۳۰؛ ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۴۳). افلاطون این رساله را در پایان عمر فکری‌اش بازنویسی کرد (جانبا، ۱۳۹۱، ص ۶۰) 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 (جانبا، ۱۳۹۱، ص ۶۵). در دیدگاه افلاطون، آشکارا کارکرد جدیدی برای زبان پیدا می‌شود. زبان به مثابه ابزاری برای رسیدن به ایده‌ها نه زبان به مثابه حقیقت خود اشیا. او

۱. جمهوری قطعه ۵۰۰

2. Mnemosyne
3. Muses



بعداً در محاوره 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 رابجی 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، ۱۳۹۶، ص ۴۰۷).

و اینجا نقطه‌ای است که مرحله اول زبان به پایان می‌رسد و مرحله 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 اشیاء 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 مواجهه 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 فلسفه 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 ۱۵۷ و ۲۰۷). افلاطون با مطرح کردن واژه "ایده" به نوعی وارونه‌سازی دست زده است. واژه ایدوس^۱ و ایدئا 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 استعاره‌ای "دیدن با چشم عقل" به کار می‌رود (پرس، ۱۴۰۰، ص ۲۰۱ و ۳۳۲)، 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



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

همانطور که نوموس ریشه در فوزیس دارد و از آن جدا نیست و ریشه فوزیس همان ایده‌ها هستند. در فلسفه 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 حوزه 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، ص ۳۱)؛ (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۱۹۶۰ و ۱۹۶۱). اما این موسیقی فرع بر آن نظام عددی است، کما اینکه زبان نیز فرع بر ایده‌ها قرار گرفته است.

به نظر مک‌کلاین محقق تاریخ فلسفه و هنر باستان که متخصص در ساختارهای ریاضی و موسیقایی متون باستان است، شهرهای ایده‌آل افلاطونی مانند آتلاتیس، 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 جمله وابتهد در مورد پاورقی بودن فلسفه 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 ماندالایی^۱ هندی نظاره کرد (توچی، ۱۳۸۸، صص ۷۵ و ۷۶). اما تنظیمات عددی و الگوهای ریاضیاتی/هندسی در

۱. ماندالاهای (مندله) هندی یک کیهان نگاره روانی‌اند (psychocosmogram)، (توچی، ۱۳۸۸، ص ۳۴)، تصویری خیالی که در نفس عارف شکل گرفته‌اند و تمثیل جهان مقدس‌اند. توچی می‌گوید: «مندله 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، ص ۳۱).



افلاطون اصل، و هارمونی حاصل از آنها فرعی به حساب 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، ص ۱۱۶).

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 استعاره 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، خانه وجود است، نه لزوماً 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، ص ۱۶۸).

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^۱ کمبریج معروف شدند. از میان آنها کورنفورد بحری و ویژه در بررسی



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

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، ۱۳۹۵، ب، ص ۲۱۵). آنامنسیس به معنی یادآوری یا تذکار مشتق از "منمه" به معنای حافظه، یاد، ذکر و آنچه به نحو درونی به یاد می‌آید، است. الهه حافظه منمه-موزینه^۱ یا مادر الهگان هنر نیز از همین ریشه است. اصطلاح "هوپومنسیس" نیز از "منمه" مشتق شده است به معنای یادآوردگی، تذکر و آنچه از بیرون (حسی) به کسی گوشزد می‌شود که از این جهت با "آنامنسیس" که یادآوری از درون است، متفاوت می‌باشد (پرس، ۱۴۰۰، ص ۳۳۵). 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، ص ۱۲۳۸). در اشعار هومر و هسیود، Aletheia (آلیثیا) همان سخن راستی است که بر زبان شاعر ملهم از الهگان هنر جاری می‌شود (نگی، ۱۳۸۷، ص ۱۳۶). این الهام تا پیش از افلاطون ایده‌محور نیست، بلکه کلام‌محور است، کلامی شاعرانه و آغشته به ریتم و موسیقی.

کونفورد به نقل از لوکرتیوس^۲ متفکران پیشاسقراطی را با اراکل‌ها^۳ یا نمایندگان آپولون مقایسه می‌کند که علم‌شان الهامی از جانب اوست (Conford, 1952, p.64). همینطور به وجوه پیامبران هراکلیتوس و پارمنیدس اشاره می‌کند و این که زبان شاعرانه آنها نشانی از وحی نبوی دارد (Conford, 1952, pp.112&120). کونفورد به نقل از سیسرو، افلاطون را هم صاحب همین الهامات می‌داند، افلاطونی که در رساله فایدروس جدا از اینکه خود یک فیلسوف است به دنبال الهام می‌گردد. سقراط افلاطونی هم دچار جنون و الهام خاصی ویژه فیلسوفان است (افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۱۲۳۸)^۴.

میرچا الیاده اسطوره‌شناس و دین‌پژوه رمانیایی، به زمینه‌های باستانی و آیینی و هندی اندیشه افلاطون در آثار مختلفش اشاره می‌کند (الیاده، ۱۳۹۵، ب، ص ۲۱۵-۲۱۸؛ الیاده، ۱۳۹۶، ص ۵۲). ریشی‌ها یا پیامبران هندی که وداها را از منبعی الهی می‌شنوند توانایی دیدن حقایق را در خلسه‌ها و خواب‌ها دارند (کوارد، ۱۳۹۷، ص ۲۲۵ و ۲۲۶).

1. Mnemosyne

2. Lucretius

3. Oracle



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

نکته کلیدی، وارونگی است که به تبع 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، ص ۴۲؛ 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 دوره شاعرانه یا هیروگلیفی (دوره پیشاسقراطی)، زبان، شاعرانه و آهنگین و از موسیقی جدایی ناپذیر است، ضمن اینکه خود موسیقی ذیل کلام قرار دارد و پدیده‌ای منفرد نیست. اگر یادآور همراهی موسیقی با کلام در اندیشه باستان باشیم و این نکته که موسیقی، زبان و اسطوره یک حقیقت هستند (Otto, 1962, p.277؛ استروس، ۱۳۷۶، ص ۶۴؛ 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، ص ۴۳) 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 آپولونی فیثاغورث عقلانی و ریاضیاتی است (Cornford, 1952, p.111). واژه تئوری^۱ 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



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

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، ص ۱۴۵ و ۱۴۶). اگر به سیر متفکران از اورفه^۱ تا افلاطون نظری بیفکنیم متوجه عقلانی شدن و حرکت گام به گام آنها می‌شویم. اورفه اصلاح‌شده دین موسیقایی و مستانه دیونیزی 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 دیونیزی که عناصر بی نظم و وحشیانه‌ی زیادی داشت، بر ساختند (کاسیرر، ۱۳۹۳ الف، ص ۱۱۲). فیثاغورث تعدیل‌کننده و اصلاح‌کننده اورفه موسیقیدان است (راسل، ۱۳۵۱، ص ۵۵). کونفورد افزون‌بر اینها معتقد است که پارمنیدس به عنوان یک دست شسته از فیثاغوریان، اصلاح‌کننده فیثاغورث است. در پارمنیدس است که قوه غیب‌گویی و الهامی پیامبر جای خود را با قوه شهود عقلی عوض می‌کند (Cornford, 1952, p.120) و افلاطون اصلاح‌کننده پارمنیدس و اصولاً میراثدار کل اندیشه 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، ص ۲۰۲). سولون نیز واژه سوفیه را در مورد کار شاعری که تحت تأثیر الهام موزهای (خدایان شعر و موسیقی) یونان قرار دارد، به کار می‌برد (آدو، ۱۳۸۲، ص ۴۱)، این واژه بعدها به معنی علم الهی نزد سقراط استفاده می‌شود. در مورد کاربرد باستانی واژه نوموس باید گفت که هم معنی قانون می‌دهد، هم به معنی ضابطه‌ای ملودیک برای یک آهنگ است



(ایبرهیم، ۱۳۹۰، ص ۲۷؛ افلاطون، ۱۳۹۸، ص ۲۰۹۹). واژه میتوس نیز از ریشه *mu* به معنی صدای زمزمه با لب‌های بسته گرفته شده است (هیئت تحریریه معبد حکمت، ۱۳۹۳، ص ۱۱).

در برابر 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، ص ۶۶). همینطور ایده و ایدوس 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، ۱۳۹۶، الف، ص ۲۷۷). در کاربردهای دیگر به معنی صورت درونی، ساختار و طبیعت هم به کار می‌روند (راس، ۱۴۰۰، ص ۲۸). لوگوس افلاطونی نیز با ایدوس 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 (رویبرز، ۱۳۹۳، ص ۴۹). 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 مشاهده 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، ص ۶۷). هر چند به عقیده آرت، ارسطو تکلیف زبان را هیچ جا به روشنی مشخص نمی‌کند (آرت، ۱۳۹۵، ص ۱۴۹)، اما از سیر اندیشه‌های شارحان و پیروان ارسطو می‌توان گرایش به ابزارانگاری زبان را در تلقی ارسطویی استنباط کرد. ذهن، آینه طبیعت است و زبان منطقی، گزارش‌کننده محتویات ذهن است. زبان منطقی اهمیتش را از مشاهده جهان و انتزاع عقلانی می‌گیرد، نه الهامات غیبی خدایان یونان و الهگان هنر. به‌طور طبیعی به خاطر نظامی که در زیر پدیده‌ها جاری است، این زبان هم باید دارای نظامی فراطبیعی (متافیزیکی) باشد تا گزارش درستی از واقعیت عرضه کند. پس هر قالب زبانی، قدرت انتقال



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

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 وظیفه متافیزیکی‌شان را انجام دهند. این برداشت ارسطویی از زبان که به مرور (با بوتیوس^۱ در ابتدای قرون وسطی) تثبیت شد، هرچند می‌تواند در جوهی 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 می‌آفریند که در آن وجود، به کلمه تبدیل می‌شود (هایدگر، ۱۳۹۶ الف، ص ۲۶۶). 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 همه انسان‌ها با این جوهر اخلاقی را تغییر می‌دهد (یانگ، ۱۳۹۵، ص ۳۳۶-۳۴۲). 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، ۱۳۷۸ الف، ص ۴۵؛ هومر، ۱۳۷۸ ب، ص ۹؛ Murray, 2015, 165)، هسیود (هسیودس، ۱۳۸۷، ص ۳۸) و پیندار (Murray, 2015, p.159) می‌پنداشتند، بلکه او وظیفه 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 تراژدی‌پردازان 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، ص ۸۵ و ۱۵۱).

ارسطو از دوگانه 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 نخشیده‌اند فسادپذیرند. بی‌گمان کلماتی که اینان به کار می‌بردند برای خودشان قابل فهم بوده است، ولی آنچه در مورد تأثیر 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 پیرسیم اگر همه اشیاء از مبادی واحد به وجود می‌آیند، پس چرا بعضی برحسب طبیعت‌شان سرمدی هستند و بعضی فسادپذیر؟ (ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۱۰۶ و ۱۰۷).

در اینجا ارسطو به همان اندیشه‌ی 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 حوزه نفوذشان هم صدق می‌کند. هسیود مانند روحانیان هندی و کاهنان مصری با نام بردن درست از خدایان به طور مستقیم به علت چیزها هم اشاره کرده است، بدون اینکه در پی چنین علتی باشد. ارسطو مفهوم علت را در اندیشه‌ی 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 رابطه‌ی 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، افزون‌براین که این سرمنشاء 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 به دلیل قراردادی کردن زبان و قطع رابطه‌ی مستقیم زبان و جهان به دنبال عللی دیگر در بیرون از جهان فسادپذیر می‌گردد. ارسطو، لوگوس را گفتاری منطقی می‌داند که وظیفه‌اش گزارش‌های حاصل از مشاهده طبیعت است. او زبان الوهی را که مبدأ عالم بود، به زبان انسانی تبدیل می‌کند که بازگوکننده 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، ص ۴۹). 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 وهله 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، ص ۶۷).

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» (ضمیران، ۱۳۹۳، ص ۲۷۶).

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 صنعت سخن می‌گوید، صورت در نفس سازنده و صنعتگر است (ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۲۷۶). 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 حوزه شناخت و تفکیک اشیا بیشترین توانایی را دارد (ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۱۹). او از حس مشترک نیز تفسیری بصری ارائه می‌دهد.

این رویکرد ارسطو به زبان و جهان در ادامه کار افلاطون موجب تغییر در فرآیند اندیشه می‌شود؛ زیرا صورت اشیا و انتزاع حاصل از آن صورت، جای حافظه 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 درجه



شنوایی می‌کاهد.

نزد فیثاغورث و افلاطون هر چند 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 حوزه اشیا محسوس کارکرد دارند. او در آخرین جملاتی که در کتاب متافیزیک جمع‌آوری شده است در نقد فیثاغوریان می‌گوید:

علت پدیده‌های موسیقی و آشیایی از این قبیل، اعداد مثالی نیستند (زیرا اعداد مثالی برابر، از حیث صورت با هم فرق دارند و حتی واحدها نیز چنین هستند) و لافل این دلیل، برای اثبات وجود ایده‌ها کافی نیست (افلاطون ایده‌ها را برآمده از اعداد مثالی فیثاغوری می‌دانست). اینها نتایجی هستند که از نظریه 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 نظریه خود را به صورت دستگاه منظمی درآورند، نشان می‌دهد که موضوعات ریاضی بر خلاف گفته آنان، جدا از اشیا محسوس و مبادی اولیه نیستند (ارسطو، ۱۳۹۷، ص ۵۷۵).

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، همه چیز را نابود می‌کرد (ارسطو، ۱۳۹۰، ص ۱۰۱ و ۱۰۲).



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

نتیجه‌گیری:

فیثاغورث، افلاطون و ارسطو سه اندیشمندی هستند که بیشترین تأثیر را در تغییر زبان اسطوره‌ای به فلسفی به جا 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 حوزه 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 فلاسفه 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



سال دهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان ۱۴۰۴

هارمونی زمینی و آسمانی در نظر می‌گیرد که می‌توانند بدون ارتباط با هم کار کنند. او کوشید نظریه هارمونی کیهانی را با اندیشه ارسطو جمع کند.

منطق ارسطویی کاملاً براساس مشاهده و بازنمایی ذهنی درست و دقیق از طبیعت اتفاق می‌افتد، مشاهده‌ای که از جوهرهای فردی آغاز می‌کند و تا انواع و اجناس پیش می‌رود و یک نظام قیاسی کل به جزء را سامان می‌دهد. هر چند این نظام در قرن شانزدهم و هفدهم با فرانسیس بیکن کاملاً دگرگون می‌شود و استقرا به جای قیاس، مشاهدات ما را ساماندهی و صورت‌بندی می‌کند، ولی تغییر اساسی در نحوه فهم دیداری ما از جهان اتفاق نمی‌افتد.



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

منابع و مآخذ

۱. آدو، پی.یر. (۱۳۸۲). فلسفه باستانی چیست؟ (مترجم: عباس باقری). تهران: علم.
۲. آرت، هانا. (۱۳۹۵). حیات ذهن (مترجم: مسعود علیا). تهران: ققنوس.
۳. اپستاین، ایزیدور. (۱۳۸۵). یهودیت: بررسی تاریخی (مترجم: بهزاد سالکی). تهران: مؤسسه 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 فلسفه یونان (مترجم: یوسف شاقول). قم: دانشگاه مفید.
۸. اشتراوس، لئو. (۱۳۹۸). ضیافت افلاطون به نزد لئو اشتراوس. ویراسته سث بندرتی (مترجم: ایرج آذرآغا). 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 التوحید (ج ۱، مترجم: بهزاد سالکی). تهران: کتاب پارسه.
۱۳. الیاده، میرچا. (۱۳۹۵؛ ب). تاریخ اندیشه‌های دینی: از گوتمه بودا تا پیروزی مسیحیت (ج ۲، مترجم: بهزاد سالکی). تهران: کتاب پارسه.
۱۴. الیاده، میرچا. (۱۳۹۶). اسطوره، رویا، راز (مترجم: رؤیا منجم). تهران: علم.
۱۵. اکو، امبرتو. (۱۳۹۵). سرنوشتی‌ها: 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). تنوفاتیا: جانمایه دین یونان باستان (ترجمه منوچهر اسدی). تهران: ثالث.
۲۰. ایبرهیم، جرال. (۱۳۹۰). تاریخ مختصر موسیقی آکسفورد (مترجم: ناتالی چوبینه). تهران: ماهور.
۲۱. بورشه، ت و شنایدر، ی. ه. ی. (۱۳۸۶). زبان. یوآخیم، ریتز؛ کارلفرید، گرونر؛ گتفرید، گابریل، زبان شناسی و ادبیات (مترجم: کورش صفوی). تهران: هرمس.
۲۲. برلین، آیزابا. (۱۳۹۸). ویکو و هردر (مترجم: ادریس رنجی). تهران: انتشارات ققنوس.
۲۳. بوترو، ژان و ورنان، ژان پی یر و هرشمیت، کلاریس. (۱۳۹۷). نیای غرب (ترجمه بهمن رستاخیز و رضا دهقان و بهزاد حسین زاده). تهران: انتشارات ققنوس.
۲۴. پرس، جرال. ا. (۱۴۰۰). افلاطون (مترجم: ایرج آذرخوا). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۵. توچی، جوزپه. (۱۳۸۸). مندل: نظریه و عمل (ترجمه ع پاشایی). قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
۲۶. جانباز، امیدرضا. (۱۳۹۱). زمان بندی محاورات افلاطون و جایگاه زمانی رساله کراتیلوس، دو فصلنامه فلسفی شناخت، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۶۷/۱، ص ۴۳-۶۷.
۲۷. جانکار، باربارا. (۱۳۸۸). فلسفه 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: شوندا.
۳۰. دورانت، ویل. (۱۳۸۷). تاریخ فلسفه (مترجم: عباس زریاب). تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۳۱. راینسون، اندرو. (۱۳۹۴). خط و نوشتار (مترجم: فاطمه توسلی). تهران: حکمت سینا.
۳۲. راس، دیوید. (۱۴۰۰). نظریه مثل افلاطون (مترجم: حسن فتحی). تهران: نی.
۳۳. راسل، برتراند. (۱۳۵۱). تاریخ فلسفه (ج ۱، مترجم: نجف دریابندری). تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۳۴. رحمانیان، آری. (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 زبان‌شناسی (مترجم: محمد مهدی مرزی). تهران: هرمس.
۳۸. ژان، ژرژ. (۱۳۹۳). تاریخچه مصور الفبا و خط (مترجم: اکبر تبریزی). تهران: علمی و فرهنگی.



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

۳۹. سایپر، ادوارد. (۱۳۷۶). زبان: در آمدی بر مطالعه سخن گفتن (مترجم: علی محمد 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. فتحی، حسن. (۱۳۸۵). «اصطلاحات مورد استفاده افلاطون در باب نظریه مثل». در: فصلنامه علامه، ش ۱۰. ص ۱۷۳-۱۸۲
۴۳. فرای، نورترپ. (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: مؤسسه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
۴۵. کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۳ الف). اسطوره دولت (مترجم: یدالله موقن). تهران: انتشارات هرمس.
۴۶. کاسیرر، ارنست. (۱۳۹۳ ب). فلسفه صورت‌های سمبلیک (اندیشه 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). فلسفه 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 فلسفه 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). نشریه سوره اندیشه، دوره اول شماره ۷۲، صص ۳۴-۳۹.
۵۵. گادامر، هانس. گئورگ. (۱۳۹۲). آغاز فلسفه (مترجم: عزت الله فولادوند). تهران: هرمس.



۵۶. گادامر، هانس. گنورگ. (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. لوی برول، 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 فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه به ویراستاری یوآخیم ریتز، کارلفرید گروندر، گتفرید گابریل (مترجم: ماریا ناصر). تهران: انتشارات مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
۶۳. مولینو، ژان. (۱۳۹۶). رویداد موسیقایی تام (مترجم: سعید افزوتتر). 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 هایدگر و گشایش تفکر آینده (مترجم: رضا داوری اردکانی). تهران: انتشارات نقش جهان.
۶۹. هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶ الف). درآمد به متافیزیک (مترجم: انشالله رحمتی). تهران: سوفیا.
۷۰. هایدگر، مارتین. (۱۳۹۶ ب). چه باشد آنچه خوانندش تفکر؟ (مترجم: سیاوش جمادی). تهران: ققنوس.
۷۱. هسیودس. (۱۳۸۷). تنوگونی (مترجم: فریده فرنودفر). تهران: دانشگاه تهران.
۷۲. هومر. (۱۳۷۸ الف). ایلیاد (مترجم: سعید نفیسی). تهران: علمی و فرهنگی.
۷۳. هومر. (۱۳۷۸ ب). اودیسه (مترجم: سعید نفیسی). تهران: علمی و فرهنگی.



انتقال معرفتی از کلام آهنگین و شاعرانه و اسطوره‌ای به ایده‌های افلاطونی، حرکتی از شنیدار به دیدار در اندیشه باستان

۷۴. هیئت تحریریه معبد حکمت. (۱۳۹۳). نفس انسانی در اسطوره‌های افلاطون (مترجم: فاطمه خونساری). تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

۷۵. یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیک (مترجم: حسن امیری آرا). تهران: ققنوس.

۷۶. یگر، ورنر. (۱۳۸۹). صدر مسیحیت و پایدای 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.

