تبیین نگرش غایتمدارانهٔ فارابی نسبت به موسیقی

محسن حبیبی[1]، سیدمحسن موسوی[2]

چکیده

نگرش خاصِ فارابی به موسیقی حکایت از اهمیت علت غایی برای موسیقی نزد وی دارد. در اندیشهٔ فارابی، موسیقی با اندیشهٔ منطقی و فلسفهٔ سیاسی مرتبط است و این ارتباط در نظام موسیقایی او مؤثر است. ارتباط موسیقی با منطق و سیاست از طریق غایت موسیقی برقرار میشود؛ به این نحو که صناعت شعری بعنوان بخشی از منطق، تعیین‌کنندهٔ غایت موسیقی است و در طول این نسبت، با فلسفهٔ مدنی (سیاست) نیز ارتباط پیدا میکند. بازتاب این ارتباطها را میتوان در مباحث وی در باب تعریف موسیقی، مشخص کردن مبادی آن، منشأ شکلگیری موسیقی، انواع موسیقی و دسته‌بندی و رتبه‌بندی آلات موسیقی، تشخیص داد. فارابی با توجه به علت غایی در موسیقی و همچنین مبادی موسیقی که ریاضیات توان بررسی آنها را ندارد، در تحلیل موسیقی از ریاضیات فاصله میگیرد. او علت غایی موسیقی را با علت غایی شعر که همان برانگیختن خیال برای نیل به سعادت نزد عموم است، برابر میداند و بدین ترتیب بر وجه محاکاتی موسیقی تأکید میورزد و موسیقی را از اینکه تنها امری سرگرم‌کننده باشد، خارج میکند. نگرش غایتمدارانه، نتایجی در رویکرد

تاریخ دریافت: ۹۹/۸/۱۸ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۲۷ نوع مقاله: پژوهشی

۱. استادیار گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبائی (نویسندهٔ مسئول)؛ mohsenhabibi212@gmail.com.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه ادیان و مذاهب؛ m.mohajer1369@gmail.com.

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

کلی فارابی نسبت به موسیقی در پی داشته که این مقاله به تبیین آنها پرداخته است.

کلیدواژگان: فارابی، موسیقی، علت غایی، صناعت شعر، *موسیقی کبیر*، سعادت.

* * *

۱. مقدمه

فارابی در مقام یک فیلسوف، علاوه بر بحثهای عام فلسفی، در موضوعات متنوعی به نگارش رساله پرداخته است. در این بین، علاقهٔ وی به فلسفهٔ سیاسی با رسائل متعدد در این زمینه، از جمله آراء اهل المدینة فاضله، السیاسة المدنیة، تحصیل السعادة و... مشخص است که اکثر آنها از مابعدالطبیعه و مسائل علم النفس شروع و به فلسفهٔ سیاسی ختم میشوند (داوری اردکانی، ۱۳۵۴: ۱۱۷). از سوی دیگر، نبوغ و علاقهٔ او به منطق نیز از رسائل منطقی و جایگاه وی در میان منطقدانان آشکار است (فخری، ۱۳۹۱: ۱۲۷-۱۲۶). بجز این دو علاقه که باعث تمایز فارابی از سایرین میشود، میتوان به علاقهٔ او به موسیقی اشاره کرد. فارابی در کتابی که در بین آثارش، حجیمترین است، به بررسی موسیقی میپردازد. کتاب *موسیقی کبیر* را میتوان از زوایای مختلف موسیقایی، ریاضیاتی و فلسفی مورد توجه قرار داد. آنچه قرار است در این نوشته بررسی گردد، ارتباط موسیقی و دو علاقهٔ دیگر فارابی است. بر همین اساس تمرکز خود را بر علت غایی موسیقی از منظر فارابی معطوف خواهیم کرد.

آنچه در علم منطق بیشتر مدنظر فارابی قرار گرفته، «صناعت شعری» است که در کنار صناعات برهان، جدل، سوفسطایی و خطابی، به بررسی انواع قیاس در منطق میپردازد (فارابی، ۱۳۸۹: ۶۳). علت غایی از دیدگاه فارابی، بویژه در مباحث فلسفی در مورد موسیقی، نقش محوری دارد. نوشتار حاضر، برای ارائهٔ نگرش غایتمدارانهٔ موسیقی در تفکر فارابی، مسیری در نظر گرفته که از این

قرار است؛ ابتدا با ناکافی دانستن ریاضیات برای دربرگرفتن و مشخص کردن غایت موسیقی وارد بحث غایت شده و از طریق آن به نسبت بین شعر و سعادت با موسیقی پرداخته میشود، سپس نمونه‌هایی از تأثیرات نگرش غایتمدارانهٔ فارابی در نظام موسیقایی او تحلیل میگردد.

۲. پیشینه

در میان آثار فارسی‌یی که به بررسی آراء فارابی در باب موسیقی پرداخته‌اند، میتوان به کتابی از مهدی برکشلی با عنوان *اندیشه‌های علمی فارابی در موسیقی* اشاره کرد که بیشتر متوجه بُعد فنی موسیقی از نظر فارابی بوده و به روشن‌سازی ابعادی از کتاب *موسیقی کبیر* میپردازد که تحت تأثیر موسیقی ایرانی شکل گرفته است. کتابی مستقل که دربردارندهٔ نسبت فلسفه و موسیقی در اندیشهٔ فارابی باشد، یافت نشد و بطریق اولی در مورد موضوع جزئی انتخابی نوشتار حاضر نیز نمیتوان اثری مستقل پیدا کرد. در بین نوشتارهایی که نگارنده در باب موسیقی از منظر فارابی احصاء کرده، تنها اشاره‌یی که به مفهوم علت غایی موسیقی در تفکر فارابی یافت شد، مقاله‌یی با عنوان «مبانی موسیقایی فارابی» است که در آن نیز تنها به یک نقل قول از فارابی بسنده شده است (انوار، ۱۳۸۷: ۷۶).

آنچه در تبیین علت غایی در موسیقی حائز اهمیت است، نقش محوری صناعت شعری است. در بین مقالات فارسی مقالهٔ »بررسی موضوع پیوند شعر و موسیقی در کتاب *موسیقی کبیر*» به این نسبت میپردازد. در واقع این پژوهش برغم نزدیکی عنوان با آنچه در ادامه قصد بررسی آن را داریم، به تبیین روش هماهنگ‌سازی و همساز کردن شعر و موسیقی در بخشی از *موسیقی کبیر* پرداخته است که بحثی فنی در زمینهٔ موسیقی بحساب می‌آید و با بحث دوم متفاوت است.

در مجموعهٔ *هنر در تمدن اسلامی* نیز مقاله‌یی با عنوان «مبانی نظری موسیقی در جهان اسلام» آمده است که در عین آنکه دربرگیرندهٔ نظام موسیقی

در مجموع فلسفه و عرفان است، به نقلهایی از فارابی دربارهٔ دو بخش از نوشتار حاضر ذیل «پرسمان انسان‌محوری در تبیین موسیقی» نیز اشاره میکند (خورابه، ۱۳۹۶: ۱۰۱) که فاقد جامعیت و پردازش از وجوه مختلف است.

رسالهٔ دیگری که به زبان انگلیسی به موضوع زبان و موسیقی میپردازد، *رابطهٔ زبان و موسیقی در موسیقی کبیر فارابی* (Language-Music Relation in al-Farabi's *GRAND BOOK OF MUSIC*) که در دو فصل پایانی به رابطهٔ سعادت، موسیقی و شعر اشاره کرده و تا حدی به محتوای مقالهٔ حاضر نزدیک است. در این کتاب بیشتر بر روی نغمات انسانی تمرکز شده و تأثیر این طرز تفکر بر سایر بخشهای موسیقایی فارابی کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

در ادامه با ورود به بحث ناکافی بودن ریاضیات در تبیین علت غایی، بحث خود دربارهٔ نگرش غایتمدارانهٔ فارابی به موسیقی پی میگیریم.

۳. ناکافی بودن ریاضیات در تبیین غایت موسیقی

فارابی در کتاب *احصاء العلوم*، موسیقی را در کنار شش علمِ حساب، هندسه، مناظر، نجوم، أثقال و حیل، بخشی از علم ریاضیات معرفی میکند (فارابی، ۱۳۸۹: ۳۹). اما این بدان معنا نیست که تمام مباحث مربوط به موسیقی در نظر فارابی ذیل ریاضیات قابل طرح باشند. برای اثبات این گفته به تقسیمات پنجگانهٔ وی از علم موسیقی نظری، در *احصاء العلوم* ارجاع میشود که تلخیصی از آنها به شرح زیر است:

اول: گفتار در مبادی اولیهٔ مورد نیاز این علم و نحوهٔ استفادهٔ این علم از آنها، یعنی نحوهٔ بدست آمدن این علم و اینکه از چه چیزهایی ترکیب شده است.

دوم: گفتار در اصول این علم، یعنی بررسی نغمه بلحاظ نحوهٔ استخراج، انواع، تعداد و روشن ساختن رابطهٔ آنها با یکدیگر به روش برهانی.

سوم: گفتار در تطبیق اصول با آلات است، یعنی بررسی شیوهٔ ایجاد کردن همهٔ الحان در آلات، بنا بر اندازه و ترتیبی که در اصول بیان شده است.

چهارم: گفتار در انواع ایقاعات طبیعی (ملایم) است، یعنی بررسی اوزانی

که ملایم طبع انسان است (همان: ۸۸-۸۷).

پنجم: گفتار در ترکیب الحان است، بطور کلی و در شیوهٔ ترکیب الحان کامل، یعنی همان اوزانی که در اشعار موزون آمده و دارای ترتیب و نظم معینی هستند و گفتار در چگونگی ساختن این الحان است بر اساس هر غرضی که موسیقیدان در اندیشه دارد و شناسانیدن احوالی است که بوسیلهٔ آنها هر لحنی (در رسانیدن مقصودی که برای آن ساخته میشود) رساتر و گیراتر خواهد شد (همان: ۸۹-۸۸).

حال با توجه به پنج بخش ذکر شده توسط فارابی، میتوان در پوشش کامل پنج بخش موسیقی در ریاضیات بنحو عموم و خصوص مطلق[1]، تردید کرد. این تردید در دو بخش اول و پنجم دیده میشود که بخش اول خارج از بحث ماست. اما در مورد بخش پنجم نیز فارابی بصراحت بیان میکند که این بخش نیز خارج از ریاضیات است و بنحوی میتوان گفت از این طریق، صناعت موسیقی نظری را نیز از اینکه دانشی مطلقاً ریاضی باشد، دور میکند. او در پایان مقالهٔ دوم از فن اولِ کتاب *موسیقی کبیر*، میگوید:

> ریاضیون میپندارند که این علم (موسیقی نظری) جزئی از علوم ریاضی است. با این فرض، آیا شناخت غایات چیزهایی که این علم (موسیقی نظری) شامل آنهاست لازم است یا نه؟ فلسفهٔ ریاضی، از «چرایی» (من اجله) وجود اشیائی که در آن علم داخلند بحث نمیکند، بلکه از میان علتهای چهارگانه، علتی را که «ماذا هو الشیء» بر آن دلالت دارد (علت صوری) بدست میدهد. اما به علتهای دیگر، خاصه علت غایی و آنکه «ما من اجله الشیء» خوانده میشود، نمیپردازد و این علم را با آن کاری نیست (همو، ۱۳۹۱: ۲۱۳-۲۱۲).

کاملاً مشخص است که فارابی در این گفتار ریاضیات را از پرداختن به غایت ناتوان میداند و موسیقی نظری را نیازمند مشخص‌سازی علت غایی معرفی میکند. حال که ناکارآمدی ریاضی در این مسئله روشن شد، باید دید این غایت در چه علمی بررسی میشود؟ و چه تأثیری در کل نظام موسیقایی فارابی داشته است؟

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

۴. رابطهٔ موسیقی و شعر ذیل مفهوم غایت

فارابی الحان را به دو دسته تقسیم میکند: الحانی که فقط لذت حسی در انسان بوجود می‌آورند و الحانی که علاوه بر لذت‌آفرینی، بر تخیلات و انفعالات انسان نیز تأثیر میگذارند. او نوع دوم الحان را سودمند دانسته و از آن با عنوان «لحن کامل» یاد میکند و نوع اول را کم فایده میداند (همان: ۵۵۹). این تقسیمبندی و گنجاندن سومندی در قسم دوم نشان میدهد که فارابی غایت موسیقی را نه در لذت بلکه در تأثیر آن بر خیالات و انفعالات جستجو میکند. از طرف دیگر، او غایت موسیقی را به غایت صناعت شعر پیوند میزند و میگوید: «صناعت شعر در رأس هیئت موسیقی است و غایت هیئت موسیقی رسیدن به غایت صناعت شعر است» (همان: ۵۳۰).

بر همین اساس در رابطهٔ بین غایات شعری و غایات و مقاصد الحان که تابع غایات شعری هستند، فارابی سه نوع یا معنا از الحان را هم تمییز میدهد:

۱. مقصود از الحان همان مقصودی باشد که از شعر مراد است.

۲. مقصود از الحان تکمیل مقصودی باشد که از شعر مراد است.

۳. مقصود از الحان جزئی از مقصودی باشد که از شعر مراد است (همان: ۵۵۴).

پس میتوان گفت فارابی از سویی، غایت موسیقی را در خیال‌آفرینی جستجو میکند و از سوی دیگر، آن را ذیل صناعت شعر قرار میدهد. اما زمانی که چیستی شعر مشخص شود، میتوان نتیجه گرفت که همین خیال‌انگیزی است که ذیل مفهوم محاکات در صناعت شعر بررسی میشود. بر همین اساس در ادامه به تبیین چیستی شعر از منظر فارابی میپردازیم.

شعر در نظر معلم ثانی مرکب از دو عنصر است: وجه محاکاتی و موزون بودن و در صورت عدم تحقق یکی از این دو شرط، کلام را خارج از شعر بحساب می‌آورد. بنظر وی وجه محاکاتی از جانب شاعران مورد غفلت قرار گرفته است. در مورد موزون بودن نیز میگوید: در صورت عدم تحقق این شرط در کلام آنچه بطریق محاکات بیان میشود، کلام شاعرانه است ولی نمیتوان

لفظ شعر را در مورد آن بکار برد (فارابی، ۱۳۹۰: ۱/ ۵۰۱). پر واضح است که از بین دو عنصر یاد شده، آنچه بلحاظ غایت شعری میتواند در موسیقی بررسی شود، همان وجه محاکاتی است، نه وزن، چرا که وزن جزء ذاتیات موسیقی است و همانطور که گذشت، این عاملِ صوریِ موسیقی ذیل ریاضیات تبیین میشود. حتی میتوان گفت در این زمینه، شعر به موسیقی مراجعه میکند، زیرا در تفکر ارسطو نیز وزن عامل تعیین کننده در شعر بودن یک اثر محسوب نمیشود (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۱۴).

در اینجا مناسب است مقایسه‌یی بین رابطهٔ موسیقی و شعر در نظر افلاطون و فارابی انجام شود. افلاطون در مورد موسیقی گفته است: «وزن و مقام، فرع کلمات و گفتار است نه کلمات فرع آنها» (افلاطون، ۱۳۸۸: ۱۷۴). او با این گفته و گفتارهای مشابه، هدف موسیقی را ذیل شعر قرار میدهد، زیرا با توجه به توضیحات بعدی وی مشخص است که این فرع بودن در هدف وزن و مقام است، نه حالت صوری آنها. اما دیدگاه افلاطون با فارابی در اینباره متفاوت است. افلاطون پیش از ورود به بحث موسیقی به شعر میپردازد و شعر را بلحاظ سبک به سه نوع تقسیم میکند که عبارتند از: روایت ساده، تقلیدی و جمع هر دو شیوه. منظور از سبک تقلیدی آنست که شاعر خود را بجای شخصیتها جا بزند و از زبان آنها سخن گوید. این شیوه معنای محدودی از محاکات را دربردارد.[۲] اما روایت ساده آنست که شاعر از زبان خود بنقل روایات بپردازد. افلاطون شعر تماماً تقلیدی [=محاکاتی] را کلاً مردود میشمارد و شعری که جمع تقلید و روایت ساده باشد را بشرط آنکه تقلیدها بسیار کم و تنها از گفتار و اعمال مردان نیک‌سرشت باشد، بعنوان شعر مورد استفاده در موسیقی میپذیرد (همان: ۱۷۰ـ ۱۵۸) درحالیکه فارابی اساس شعر را محاکات میداند و معنای محاکات را نیز وسعت میبخشد. البته افلاطون در کتاب دهم رسالهٔ *جمهور* از زوایای مختلف ماهیت شعر را مردود دانسته است.

حال به بحث فارابی بازمیگردیم و با توجه به اهمیت وجه محاکاتی در

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

غایت شعر و بتبع آن موسیقی، توضیحاتی در باب این وجه بیان میکنیم. در نظر فارابی محاکات فعلی است که توسط متخیله صورت میگیرد و کار آن بوجود آوردن امری شبیه واقع است نه بوجود آوردن چیزی که نقیض واقعیت باشد (فارابی،۱۳۹۰: ۴۹۴/۱). فارابی با این تعریف، محاکات را از مغالطه جدا میسازد، زیرا شأن مغالطه آنست که ذهن را از هر امر صحیحی که آن را جویاست، گمراه سازد (همو، ۱۹۸۷: ۲/ ۱۳۲).

در مقایسهٔ نظر ارسطو و فارابی در باب محاکات، یک نکتهٔ قابل توجه وجود دارد و آن اینکه ارسطو در بحث از محاکات و تقلید که عمدتاً در رسالهٔ *فن شعر* خود بدان پرداخته، سخنی از تخیل بمیان نیاورده و تنها، مبنای محاکات را غریزهٔ آدمی معرفی میکند که در کودکی در انسان ظاهر میشود (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۱۷). او بحث از خیال را منحصراً در آثاری که به بررسی معرفت‌شناسانهٔ انسان میپردازند، مطرح میکند (همو، ۱۳۶۹: ۲۵۵ـ ۱۹۹). حتی اگر این مطلب، «ناشی از اجتناب ارسطو از باز کردن رشته‌های گوناگون تصورش از محاکات [باشد]» (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۳۷)، باز هم نمیتوان پیوندی که فارابی بین محاکات و خیال برقرار کرده است را در آثار ارسطو مشاهده کرد، چرا که فارابی محاکات را بعنوان کارکرد سوم قوهٔ خیال معرفی میکند (فارابی، ۱۳۶۱: ۱۸۷).

پس تا به اینجا مشخص شد که برای تبیین غایت موسیقی ابتدا باید به صناعت شعری مراجعه کرد و بر مبنای مفهوم محاکات در آن، به چیستی و چگونگی خیال‌انگیزی موسیقی پرداخت. فارابی در پایان کتاب *موسیقی الکبیر* میگوید: در مورد چیستی و چگونگی محاکات باید از صناعت شعری بهره برد و برای پی بردن به سودی که از هریک از انواع کلام شاعرانه حاصل میشود، باید به صناعت مدنی [=سیاست] رجوع کرد (همو، ۱۳۹۱: ۵۶۴). این مسیر ما را به بحث از رابطهٔ موسیقی و سعادت سوق میدهد.

۵. رابطهٔ موسیقی و سعادت

فارابی غایت نهایی انسان را کسب سعادت معرفی میکند (همو، ۱۹۸۷:

۱۷۷). او معتقد است همهٔ قوا، از غاذیه و حاسه تا خیال و عقل عملی، خادم عقل نظری هستند و عقل نظری خادم هیچیک از قوا نیست و وظیفهٔ آن یافتن سعادت است (همو، ۱۳۶۱: ۲۲۹-۲۲۸)؛ بهمین دلیل غایت تمام قوا نیز یافتن سعادت خواهد بود. پس هنگامی که فارابی از منافع صناعتی یا ابزاری سخن میگوید، احتمالاً باید آن را در دستیابی به سعادت سودمند دانست و غایت آن ابزار و صناعت را تحت غایت نهایی انسان که همان سعادت است، مورد توجه قرار داد. ضروری است ابتدا چیستی سعادت را معین کنیم و از این طریق است که غایت‌شناسی موسیقی و رابطهٔ آن با صناعت مدنی ذیل مفهوم سعادت مشخص میشود.

فارابی در تعریف سعادت میگوید: «سعادت هدف و کمال وجود انسان است» (همو، ۱۳۹۶: ۱۹۵)؛ «نه تنها برترین و کاملترین خیر که خیر لذاته» (همو، ۱۹۸۷: ۱۷۹) و خیر مطلق است و «هر آنچه خیر نامیده میشود بواسطهٔ منفعتی است که در مسیر دستیابی به سعادت بدست می‌آورد» (همان: ۱۸۳).

فارابی وظیفهٔ اصلی در نیل به سعادت را نه بر عهدهٔ عقل عملی بلکه بر عهدهٔ عقل نظری قرار میدهد. با توجه به تعریف عقل نظری که عبارتست از: عقلی که تنها معقولاتی را که شایستهٔ دانستن هستند، به تعقل خود درمی‌آورد (همو، ۱۳۶۱: ۲۴۲)، مشخص میشود که کسب سعادت نیازمند شناخت صحیح عالم است، نه شناخت تکالیفی که توسط عقل عملی شناسایی میشوند. فارابی بر رابطهٔ حکمت و سعادت تأکید کرده و میگوید: «حکمت همان است که بوسیلهٔ آن دانسته میشود که آدمی بزرگترین کمال را از علت نخستین دریافته است، و همین بزرگترین کمال سعادت آدمی است» (همو، ۱۳۸۸: ۵۱).

این گفتار با آنچه افلاطون از زبان سقراط در آغاز رسالهٔ *فیلبوس* بیان کرده، همخوانی دارد؛ سقراط دربارهٔ سعادت میگوید: «ما [کیفیت] آن را دانایی روشن‌بینی و خردمندی میدانیم» (افلاطون، ۱۳۸۴: ۳/ ۱۷۲۳). خود فارابی نیز میگوید هر یک از اهالی مدینهٔ فاضله باید مبادی موجودات بالاتر و مراتب آنها و همچنین چیستی

سعادت و مراتب فرمانروایی را آنگونه که هست، بشناسد و سپس افعال معینی که انجام آنها سبب نیل او به سعادت هستند، دریافته و به انجام آنها همت گمارد (فارابی، ۱۳۹۶: ۲۲۷). در اینجا فارابی علاوه بر تأکید بر الزام شناخت نظری دقیق عالم، پیش از شناخت اعمال برای نیل به سعادت، بر اهمیت جمعی بودن این شناخت در مدینه تأکید میورزد. او میگوید در صورتی سعادت مدینه حاصل میشود که هر یک از اهالی مدینه به شناخت لازم دست یابند. اما آیا تمام اهالی مدینه، دارای چنان قوتی در عقل نظری هستند که چنین شناختی را حاصل کنند؟ برای روشن شدن این مطلب به انواع فهم از منظر فارابی رجوع میکنیم.

معلم ثانی از حیث قدرت فهم، جامعه را به سه گروه تقسیم میکند: گروه اول حکما هستند؛ حکما حقایق را آنگونه که در واقع هست، درمی‌یابند و این کار را بواسطهٔ برهان و بصیرت خود انجام میدهند. گروه دوم کسانی هستند که آنها نیز امر واقع را درک میکنند ولی بواسطهٔ براهین و بصیرت حکما و اعتماد به آنان. اما گروه سوم که عامهٔ مردم هستند، عوام امور را تنها بواسطهٔ مثالات و محاکات درک میکنند (همو، ۱۳۶۱: ۳۱۰ـ۳۰۹). بعقیدهٔ فارابی اکثر مردم بر اساس فطرت یا عادات قادر به درک حقایق بوسیلهٔ عقل نیستند. اما اموری در جان آنها محاکات‌کنندهٔ حقایقند و درحالیکه این حقایق یگانه و تغییرناپذیرند، اموری که به محاکات این حقایق میپردازند، بسیار گوناگون و متنوعند؛ برخی نزدیکتر و برخی دور از اصل این حقایق قرار دارند (همو، ۱۳۹۶: ۲۲۸). امور محاکاتگر در نظر فارابی سلسله‌یی از دین و انواع هنر بمعنای امروزی را شامل میشود؛ از شعر گرفته تا موسیقی و حتی نقاشی.

۵ـ۱. مخاطب و هدف محاکات در شعر و موسیقی

فارابی میگوید: «طرق اقناع و تخیل در آموزش عامه و جمهور اهل مدینه مورد استفاده قرار میگیرد»[۳] (همو، ۱۴۱۳:۱۸۱). اقناع غرض صناعت خطابه است (همو،۱۳۹۰: ۴۵۶/۱) و به تخیل‌انداختن غرض شعر (همان: ۴۹۹). او در مورد تفاوت خطابه و شعر معتقد است خطابه، بوسیلهٔ اقناع، باور نسبت به امری

را در مخاطب ایجاد میکند و مخاطب را وامیدارد که به آن امر عمل کند، درحالیکه شعر با به خیال‌انداختن، مخاطب را تحت تأثیر قرار میدهد. هرچند در مخاطب شاید باوری نسبت به آن امر شکل نگرفته باشد، اما با برانگیختن خیال نسبت به آن امر، اکراه یا شوقی در مخاطب بوجود می‌آید، درحالیکه شخص ممکن است آن گزاره را تصدیق نکند (همو، ۱۳۸۸: ۵۳-۵۲).

پس با توجه به تبعیت موسیقی از شعر، موسیقی نیز مانند شعر وظیفه دارد از طریق به خیال‌انداختن و محاکات امور، عامه و جمهور اهل مدینه را آموزش داده و هدایت کند. افلاطون و ارسطو نیز بر وجه آموزشی موسیقی تأکید کرده‌اند، اما هم افلاطون در کتاب سوم *جمهور* و هم ارسطو در قسمت پایانی کتاب *سیاست*، این آموزش را مخصوص افراد خاص دولت‌شهر میدانند که در سن کودکی باید فراگرفته شود و نه در آموزش عامه. از طرف دیگر، دلیل پذیرش موسیقی بعنوان منبع آموزشی نیز در آنها متفاوت است. افلاطون آن را با اکراه و محدود کردنهای بسیار، بعنوان ورزش روحی میپذیرد (افلاطون، ۱۳۸۸: ۱۷۵ـ ۱۶۹) و ارسطو نیز ضمن پذیرش نقش تربیتی، بر لذت‌بخش بودن آن تأکید دارد و بر پرورش ذهن در اوقات آسایش از طریق موسیقی صحه میگذارد (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۵ـ ۳۳۰).

۵ـ۲. موسیقی و خیال‌انگیری در اندیشهٔ فارابی

بعقیدهٔ فارابی موسیقی از طریق خیال‌انگیزی نقش تربیتی برای عامهٔ مردم ایفا میکند. دیدگاه فارابی دربارهٔ عنصر خیال‌انگیزی پیوندی آشکار با نظریهٔ اخلاقی «حد وسط» ارسطو دارد. براساس نظریهٔ ارسطو فضیلت همانا حدوسط افراط و تفریط است (همو، ۱۳۹۷: ۷۴). فارابی نیز براساس غایت آنها، شش نوع خیال‌انگیزی را از هم متمایز میسازد که سه نوع آن پسندیده هستند و سه نوع ناپسند:

ـ آن قسم از برانگیختن خیال که باعث قدرت یافتن نیروی تعقل میشود و فضایل بزرگ را بزرگ میشمرد و رذائل را خوار بحساب می‌آورد و هر چیزی در

محل خود واقع میشود.

ـ آن قسم از برانگیختن خیال که باعث شکسته شدن زیاده‌روی و افراط در برخی صفات قوت نفسانی میشود و این صفات را از حالت افراط به اعتدال میکشاند.

ـ آن قسم از برانگیختن خیال که باعث تغییر و شکسته شدن افراط در حالتهای ضعف نفسانی میشود و این صفات را به اعتدال میکشاند.

ـ آن قسم از برانگیختن خیال که باعث فاصله گرفتن انسان از تعقل میشود و ایجادکنندهٔ ضعف در قدرت تعقل فرد میباشد و از این طریق شخص را از یافتن سعادت باز میدارد.

ـ آن قسم از برانگیختن خیال که باعث افراط یا تفریط در صفات قوت نفسانی است و این صفات را به رذائل اخلاقی تبدل میکند.

ـ آن قسم از برانگیختن خیال که باعث افراط یا تفریط در صفات ضعف نفسانی میشود و به این طریق این صفات نیز به رذائل بدل میشوند (فارابی، ۱۳۸۸: ۵۴ـ۵۳).

بنابرین سود و غایت نهایی برانگیختن خیال توسط موسیقی در تفکر فارابی، آموزش عامه است و اگر برانگیختن خیال در سیطرهٔ مفهوم سعادت نهایی انسان شکل گرفته باشد، میتواند سعادت نهایی مدینه را در پی داشته باشد.

۶. تأثیر نگاه غایتمدارانهٔ فارابی در نگرش وی به موسیقی

نگرش غایتمدارانه نزد فارابی تنها یک بخش خارجی و فرعی از علم موسیقی که در انتهای کتاب *موسیقی کبیر* به آن اشاره شده باشد، نیست بلکه در تار و پود اندیشهٔ وی در مورد موسیقی جریان پیدا کرده و بخشهای مختلف مباحث فارابی در باب موسیقی را تحت تأثیر قرار داده است. در ادامه به چند نمونه از تأثیرات توجه فارابی به غایتمندی موسیقی در بخشهای مختلف اشاره خواهد شد.

۶ـ۱. توجه به غایت در تعریف موسیقی

فارابی موسیقی را بلحاظ لفظی به الحان ترجمه میکند و در تعریف لحن میگوید:

> لحن گاه بر گروه (جماعت) نغمه‌های مختلف که به ترتیب معینی مرتب شده باشند اطلاق میشود و گاه بر گروهی از نغمه‌ها که به وجهی معین تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آنها باشد که از ترکیب آنها الفاظی معنی‌دار ساخته شده باشد که این الفاظ، بنا بر معمول، بر فکر و معنایی دلالت دارند (همو، ۱۳۹۱: ۱۱).

همانطور که از تعریف فوق برمی‌آید، نوع دوم لحن بر موسیقی همراه با کلام یا بنحو دقیقتر، بر موسیقی همراه با شعر دلالت میکند و چنانکه گذشت، اهمیت شعر برای فارابی در موسیقی از مسیر وجه محاکاتی و توجه به غایت موسیقی صورت میگیرد. باید توجه داشت که بلحاظ رتبه، در نظر فارابی دو لحنی که در تعریف آمده است با هم برابری نمیکنند. او نام موسیقی را برای نوع دوم، یعنی موسیقی همراه با کلام شایسته‌تر از نوع اول میداند و در اینباب توضیح میدهد که نوع دوم غایت نوع اول است و نوع اول را بمثابه مادهٔ نوع دوم معرفی میکند و هر یک از آنها را بنحوی مقدم بر دیگری میخواند. نوع اول با توجه به مقدم بودن مقدمات هر شیء بر خود آن، مقدم است و نوع دوم بواسطهٔ تقدم غایات بر مقدمات تقدم دارد. فارابی شکل دوم تقدم را برتر از شکل اول شمرده و بهمین دلیل است که نام موسیقی را برای نوع دوم (یعنی الحان همراه با کلام) شایسته‌تر میداند (همان: ۱۲).

اهمیت وجود بخش دوم در تعریف فارابی زمانی مشخص میشود که تعریف او را با تعاریف دیگران مقایسه کنیم. برای نمونه در تعریف ابن‌سینا از علم موسیقی آمده است:

> موسیقی علمی است ریاضی که در آن بحث میشود از احوال نغمه‌ها از جهت ملایمت و تنافر و همچنین احوال زمانهایی که

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

> بین آنها تخیل میشود، برای آنکه دانسته شود الحان چگونه تألیف میشوند. پس تعریف موسیقی مشتمل بر دو بحث است؛ یکی بحث از احوال خود نغمه‌ها و این قسم را تألیف میخوانند و دوم، بحث از احوال زمانهای بین نغمات و این بحث را علم ایقاع خوانند[۴] (ابن‌سینا، ۱۴۰۵: ۹).

هر چند تعریف ابن‌سینا بر یک علم دلالت دارد و تعریف فارابی بر یک وجود خارجی بنام لحن، اما هنگام تطبیق این دو تعریف با یکدیگر میبینیم که تعریف ابن‌سینا تنها بر بخش اول تعریف فارابی دلالت میکند و بخش دوم را شامل نمیشود.

صفی‌الدین ارموی که از چهره‌های شاخص در موسیقی عملی و نظری در قرن هفتم هجری قمری است نیز در تعریف لحن گفته است: «لحن تعریف میشود به مجموعهٔ نغمه‌های مختلف که دارای ترتیبی معین و محدود و ملایم هستند»[۵] (معارف، ۱۳۸۳: ۱۴۹). تعریف او نیز فقط بر بخش اول تعریف فارابی دلالت دارد. البته میتوان تعاریفی که به بخش دوم تعریف فارابی اشاره دارند را نیز مشاهده کرد. برای مثال، عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی در کتاب *جامع الالحان* در تعریف لحن میگوید: «موسیقی عبارتست از جمع نغمات ملایمه که بر شعری ترتیب کنند، در دوری از ادوار ایقاعی» (مراغی، ۱۳۸۷: ۱۰). با آنکه تعریف صاحب *جامع الالحان* تنها بر بخش دوم تعریف فارابی دلالت دارد اما همانطور که در بخش بعد خواهد آمد، در سایر قسمتهای کتاب بشدت فارابی بر غایت و یا حتی شعر تأکید نشده است؛ بعنوان مثال، مقایسهٔ انواع مبادی از نظر عبدالقادر مراغی و فارابی قابل توجه است.

۶ـ۲. توجه به غایت در مبادی

فارابی پس از توضیح دربارهٔ نحوهٔ یافتن انواع مبادی، مبادی موسیقی نظری را برمیشمارد.

اول، مبادی نخستین که از همان روز تولد یا دوران کودکی شکل میگیرند؛

این شکلگیری توسط همان احساسات اولیه صورت میپذیرد. این احساسات از روی قصد انجام نشده‌اند. فارابی چنین علومی را علوم بالطبع یا علوم متعارف و عام میخواند (فارابی، ۱۳۹۱: ۳۹-۳۸).

دوم، مبادی تجربی که بواسطهٔ قصد شکل گرفته‌اند و میتوان آنها را تجربیات تخصصی در این فن دانست. فارابی معتقد است اینگونه مبادی موسیقی نظری از صناعت موسیقی عملی بدست می‌آیند (همان: ۴۰-۳۹).

سوم، آن دسته از مبادی که از طریق سایر علوم حاصل میشوند. فارابی آنها را شامل علوم طبیعی، حساب، هندسه، لغت، بلاغت، صناعت یا علم شعری میداند (همان: ۸۱).

مشخص است که سه قسم پایانی با شعر و کلام ارتباط دارند و بر اساس توضیحی که در بخشهای قبل آمد، توجه فارابی به شعر از طریق توجه او به غایت ایجاد شده است.

در مقام مقایسه باید گفت، ابن‌سینا مبادی موسیقی را علوم حساب، طبیعیات و در برخی موارد هندسه میداند (ابن‌سینا، ۱۴۰۵: ۹) و صاحب *جامع الالحان* از علوم حساب، هندسه، طبیعیات و علوم متعارف نام میبرد (مراغی، ۱۳۸۷: ۱۲ـ۱۱). در هر دو مورد، از اقسامی که فارابی بر مبنای اهمیت غایت از آنها نام برده است، خبری نیست.

۶ـ۳. توجه به غایت در منشأ شکلگیری موسیقی

معلم ثانی در تبیین چگونگی بوجود آمدن الحان، میگوید: منشأ اولیهٔ شکلگیری آنان برگرفته از فطرتهای غریزی انسان است و این فطرتها را در سه نوع خلاصه میکند که عبارتند از: قریحهٔ شعری؛ فطرت حیوانی انسان هنگام لذت یا درد اصواتی را از خود خارج میکند که آن را اصوات انفعالی مینامد؛ علاقهٔ انسان به راحتی و عدم علاقهٔ او به گذر زمان در زمان فعالیتهای رنج‌آور (فارابی، ۱۳۹۱: ۲۴-۲۳).

با در نظر گرفتن قریحهٔ شعری بعنوان یکی از پایه‌های اولیهٔ شکلگیری

الحان، فارابی بار دیگر بصراحت نشان میدهد که کلام و آوای انسانی برای او از اهمیت والایی در موسیقی برخوردار است و نه تنها الحانِ همراه آوای انسانی را غایت موسیقی بدون الفاظ میداند (همان: ۱۲)، بلکه قریحهٔ بوجود آورندهٔ الفاظ موزون شعری را بعنوان منشأ الحان نیز مورد توجه قرار میدهد.

۶ـ۴. توجه به غایت در انواع تأثیر موسیقی

فارابی معتقد است اغراض سازندهٔ الحان سه دسته‌اند: لذت‌آفرینی، تشدید یا کاهش انفعال و انتقال مفاهیم (همان: ۲۰-۱۹). اگر این اغراض را از آنجهت که حاصل شده و به بار نشسته‌اند، در نظر بگیریم، آن وقت بعنوان تأثیرات بر مخاطب شناخته میشوند و میتوان آنها را ذیل تأثیرات الحان بر مخاطب نیز به بحث گذاشت. در بین موارد فوق، لذت‌آفرینی متوجه لذت حسی است و فارابی آن را در ارتباط با طبیعی بودن، اینگونه تعریف میکند:

> محسوسات انسان برخی طبیعی اویند و برخی غیرطبیعی. محسوسات طبیعی آنهاست که چون انسان آنها را حس کند، در حس کمال خاص آن ایجاد شود و در پی آن حاصل شود (همان: ۳۳).

دربارهٔ الحان انفعالی نیز میگوید: «آنکه در آدمی انفعالات نفسانی چون خشنودی و خشم و مهر و سنگدلی و بیم و اندوه و افسوس و امثال آنها پدید آورد» (همان: ۵۵۵). فارابی راه این القاء را محاکات از انفعالات معرفی میکند و مینویسد: اصواتی که برآمده از انفعالات هستند، در زمان شنیده شدن، بعنوان علامت و حکایت‌کنندهٔ این انفعالات قرار میگیرند و از طریق حکایتگری این اصوات و الحان که از مقارنات و همراهان انفعالات هستند، آن انفعال خاص را در شخص شنونده نیز ایجاد میکنند (همان: ۲۲-۲۱). در مورد محاکات گفته شد که بر خیال مخاطب اثر میگذارد (همو، ۱۳۹۰: ۱/ ۴۹۹) از اینرو محل تأثیرگذاری این نوع الحان قوهٔ خیال است.

الحان انتقال‌دهندهٔ مفاهیم بدلیل تأثیری که در مخاطب دارند، به الحان

انفعالی بسیار نزدیکند. فارابی نیز بر این نکته تأکید میکند و دلیل جدایی این دو نوع را خاص بودن در یک صفت در نسبت با صفت دیگر میداند، یعنی با وجود آنکه الحان خیال‌آفرین و انتقال‌دهندهٔ مفاهیم دارای خاصیت انفعالی نیز هستند ولی در انتقال و به خیال انداختن خاصترند و به این نام خوانده میشوند (همو، ۱۳۹۱: ۵۵۵). الحان انفعالی نیز بطریق خیالی و محاکاتی، انفعالات را به مخاطب منتقل میکنند اما صفت بارز آنها نیز منفعل کردن شنونده با توجه به انفعالات مشخص نفسانی است.

با توجه به توضیحاتی که دربارهٔ شعر و موسیقی خیال‌آفرین ـ که انتقال‌دهندهٔ مفاهیم نیز هست ـ آورده شد، میتوان نتیجه گرفت که بلحاظ مقصود، موسیقی خیال‌آفرین با شعر برابر است؛ وجود شعر در این نوع موسیقی بسیار مورد توجه است. البته میتوان بخشی از الحان انفعالی که بهمراه کلام انفعالاتی در شخص بوجود می‌آورند را نیز در مقصود با شعر یکسان دانست.

الحان برخاسته از آلات مصنوعی موسیقی نیز به دو قسم تقسیم میشوند:

ـ الحانی که برای همراهی با الحان نوع اول (الحانی که مقصودشان با مقصود شعر برابری میکند) ساخته شده‌اند. این نوع از الحان، الحان تکمیل‌کنندهٔ مقصود شعر هستند.

ـ الحانی که برای همراهی با الحان نوع اول ساخته نشده‌اند. اینها الحانی هستند که میتوانند تنها بخشی از مقصود شعر را برآورده کنند (همان: ۵۵۴)، مانند بخشی از الحان انفعالی که بدون همراهی کلام، احوال انسان را از انفعالی به انفعال دیگر دگرگون میکنند.

در مورد الحان لذت‌آفرین نیز باید گفت: در صورت همراهی با الحانِ دیگر که غایت آنها با مقاصد شعری برابری میکند، الحان تکمیل‌کنندهٔ مقصود بحساب می‌آیند و در غیر این صورت، اگر لذت‌آفرینی برای حس تنها هدف آن باشد، در تقسیمبندی فوق واقع نمیشود.

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

۶ـ۵. توجه به غایت در رتبه‌بندی آلات موسیقی

اگر بخواهیم تنها به آلات موسیقی (جز حنجره) توجه کنیم، معلم ثانی علت وجودی آنها را دو کارکرد آنها میداند؛ یکی آنکه به محاکات الحان انسانی بپردازند و همنوا با آن باشند؛ دیگری اینکه، بوسیلهٔ نغماتی که حکایتگر نغمات انسانی نیستند، مکمل الحان انسانی باشند (همان: ۲۳). این عبارت خود نشان‌دهندهٔ اهمیت موسیقی همراه شعر نزد معلم ثانی است. فارابی بلحاظ کیفی آلات موسیقی را رتبه‌بندی کرده که مبنای این رتبه‌بندی میزان حکایتگری از اصوات انسانی است و این از عبارت فارابی نتیجه میشود که میگوید: «سازی که بیش از سازهای دیگر محاکی و همنوای صوت انسانی است، همانا رباب است» (همان: ۲۸). بر همین اساس در رتبه‌بندی آلات پس از حنجره، رباب را قرار میدهد. در نتیجه، آنچه در رتبهٔ اول قرار میگیرد، همان حنجرهٔ انسانی است و آلات پس از آن بترتیب عبارتند از: رباب، انواع مزامیر (انواع نای)، انواع عود، انواع معزف[۶]، انواع آلات کوبه‌یی (از قبیل طبل و دف) و در نهایت، زفن[۷] (همان: ۲۹-۲۸).

فارابی حنجرهٔ انسان را برتر از سایر آلات موسیقی میداند ولی این برتری بهیچ وجه از لحاظ ریاضیاتی و ملایمت پذیرفتنی نیست، زیرا فارابی بر این نکته تصریح دارد که مکانهایی که هوا در حنجره و سایر مجاری تنفسی با آنها برخورد میکند و همچنین تنگی و گشادی حنجره، قابلیت شناخت ندارند. بهمین دلیل نغمه‌هایی که شنیده میشوند نیز قابل اندازه‌گیری نیستند و تنها راه اندازگیری آنها سنجش آنان از طریق مقایسه با نغماتی است که از سازها حاصل میشوند و مقدار و مکانها در آنها مشخص است (همان: ۵۲۱). از این عبارت برمی‌آید که برتری الحان انسانی نمیتواند بر مبنای ریاضیات باشد و عامل آن چیزی دیگری است. در مورد نای که در رتبه‌بندی فارابی در مرتبهٔ سوم و پس از رباب قرار دارد، نیز وضع بهمین ترتیب است و فارابی شناخت مکان هر نغمه را در آن دشوار میداند و برای شناسایی نغمات نای، این آلت را

با عود مقایسه میکند (همان: ۳۵۱). او در مورد رباب مینویسد:

> نقص این ساز نسبت به سازهای دیگر... از آن جهت است که نمیتوان در آن، جماعتهای کاملی [که بر دو ذی الکل شامل گردد] حاصل کرد. علاوه بر این، چگونگی ساختمان رباب آنچنان است که نغمه‌های حاصل از تارهای آن فخامت و شکوه نمیبخشد. از اینروست که رباب به مقام بسیاری از سازها نمیرسد (همان: ۳۶۹).

فارابی در مورد عود معتقد است این ساز است که اکثر و اکمل نغمات را میتوان از آن استخراج کرد (همان: ۵۷). بر این اساس، میتوان ادعا کرد که توانایی عود بر وجه ریاضیاتی و ملایمت موسیقی در درجهٔ اول قرار دارد و منظور از الحان انسانی همان آوازی است که انسان همراه با کلام بوجود می‌آورد و فارابی آن را برترین و کاملترین نوع الحان معرفی میکند. دلیل آن هم وجه محاکاتی آن است که در این نوع الحان بیش از الحان دیگر صورت میگیرد و سایر الحان و آلات بر مبنای نزدیکی و محاکاتی که از این الحان صورت میدهند، طبقه‌بندی شده‌اند (همان: ۲۹-۲۸).

جمعبندی و نتیجه‌گیری

فارابی ریاضیات را در پرداختن به غایت موسیقی ناتوان میداند و این در حالی است که تبیین غایت موسیقی برای او از اهمیت بالایی برخوردار است. او غایت موسیقی را ذیل مفهوم محاکات بررسی میکند که چیستی و چگونگی آن در صناعت شعری و نحوهٔ سودبخشی آن در فلسفهٔ مدنی حاصل میشود. صناعت شعری با برانگیختن خیال، عملی محاکاتی را نمایان میکند و در فلسفهٔ مدنی، سود و غایت نهایی برانگیختن خیال، توسط موسیقی که همان آموزش عامه است، مشخص میگردد. اگر برانگیختن خیال در سیطرهٔ مفهوم سعادت نهایی انسان شکل گرفته باشد، میتواند سعادت نهایی مدینه را حاصل کند. نگرش غایتمدارانه، نتایجی در رویکرد کلی فارابی نسبت به موسیقی

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

بهمراه داشته که عبارتند از:

ـ اهمیت موسیقی همراه با کلام در تعریف و معرفی این نوع از الحان بعنوان غایت برای الحان بدون همراهی کلام؛

ـ معرفی صناعات لغت، بلاغت و شعر بعنوان بخشی از مبادی علم موسیقی؛

ـ نام بردن از قریحهٔ شعری بعنوان یکی از سه منشأ شکلگیری موسیقی؛

ـ توجه به خیال‌انگیزی و غایت قرار دادن آن برای تأثیر بر مخاطب اثر موسیقایی؛

ـ رتبه‌بندی انواع آلات موسیقایی با توجه به میزان محاکات از حنجرهٔ انسان، نه بر اساس میزان ملایمت آنها.

ـ قرار دادن حنجرهٔ انسان در بالاترین مرتبهٔ این رتبه‌بندی بدلیل قدرت محاکات از امور.

پی‌نوشتها

۱. بین دو کلی در صورتی رابطهٔ عموم و خصوص مطلق برقرار است که یکی از آنها بر تمام افراد دیگری صادق باشد؛ مانند: جسم و انسان یا شکل و مثلث (خوانساری، ۱۳۹۱: ۵۸).

۲. در آثار افلاطون معانی دیگری نیز برای محاکات یافت میشود (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۲۲) که با توجه به موضوع مورد بررسی، تعریف ارائه شده سنخیت بیشتری با مطلب دارد.

۳. «فالطرق الاقناعیة و التخیلات إنما تستعمل إذن فی تعلیم العامّة و جمهور الأُمم و المدن».

۴. «فالموسیقی علم ریاضی یُبحث فیه عن أحوال النغم من حیث تأتلف و تتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بینها، لیعلم کیف یؤلف اللحن. و قد دل حد الموسیقی علی أنه یشتمل علی بحثین: أحدهما البحث عن أحوال النغم أنفسها، وهذا القسم یختص باسم التألیف، والثانی البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بینها، و هذا القسم یختص باسم علم الإیقاع».

۵. «و اللحنُ یُرسَمُ بأنَّه مجموعُ نغمٍ مختلفةٍ رَتَّبَت ترتیباً محدوداً ملائماً».

۶. معازف (ج معزفهٔ)، نوعی ساز زهی با تارهای آزاد است و در آن، مانند قانون، برای هر نغمه‌یی تاری تعبیه شده است؛ مانند چنگ و سنتور (فارابی، ۱۳۹۱: ۴۶).

۷ . زفن عبارتست از تکان دادن شانه، ابرو و سر و اعضای دیگر که چیزی جز حرکت نیست و صدایی ندارد. از آن جهت که حرکات زَفْن از ایقاعات الحان حکایت میکنند، فارابی آن را در زمرهٔ آلات موسیقی قرار داده است (فارابی، ۱۹۷۶: ۷۸).

منابع

ابن‌سینا (۱۴۰۵) *جوامع علم موسیقی شفاء*؛ تصحیح یوسف ذکریا، قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.

ارسطو (۱۳۹۷) *اخلاق نیکوماخوس*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: طرح نو.

ـــــــــ (۱۳۶۹) *دربارهٔ نفس*، ترجمهٔ علیمراد داوودی، تهران: حکمت.

ـــــــــ (۱۳۴۹) *سیاست*، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران: کتب جیبی.

ـــــــــ (۱۳۹۳) *فن شعر*؛ ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

افلاطون (۱۳۸۴) *دوره آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

ـــــــــ (۱۳۸۸) *جمهور*، ترجمهٔ فؤاد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی.

انوار، سید عبدالله (۱۳۷۸) «مبانی موسیقایی فارابی»، *کتاب ماه فلسفه*، شماره۱۷.

برکشلی، مهدی (۱۳۸۹) *اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی* (مجموعه سخنرانیها)، تهران: فرهنگستان هنر.

خوانساری، محمد (۱۳۹۱) *دوره مختصر منطق صوری*، تهران: دانشگاه تهران.

خورابه، کاوه (۱۳۹۶) «مبانی نظری موسیقی در جهان اسلام»، *هنر در تمدن اسلامی*، زیر نظر هادی ربیعی، تهران: سمت.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۵۴) *فلسفه مدنی فارابی*، تهران: زر.

فارابی (۱۳۸۹) *احصاء العلوم*، ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــ (۱۴۱۳) الاعمال الفلسفیة، تصحیح جعفر آل یاسین، بیروت: دارالمناهل.

ـــــــــ (۱۹۸۷) التنبیه علی سبیل السعادة، تصحیح سبحان خلیفات، عمان: الجامعة الاردنیة.

ـــــــــ (۱۳۹۶) السیاسة المدنیة، ترجمه و شرح حسن ملکشاهی، تهران: سروش.

ـــــــــ (۱۹۸۷م) *المنطق عند الفارابی*، تصحیح ماجد فخری، بیروت: دارالمنطق.

ـــــــــ (۱۳۹۰)، *المنطقیات الفارابی*، تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.

تاریخ فلسفه
سال یازدهم، شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹
صفحات ۱۳۲-۱۱۱

ـــــــــــ (۱۹۷۶م) *الموسیقی الکبیر*، تصحیح غطاس عبدالملک خشبه، القاهره: دارالکاتب العربی للطباعة و النشر.
ـــــــــــ (۱۳۶۱) *اندیشه‌های اهل مدینه فاضله*، ترجمهٔ سیدجعفر شهیدی، تهران: طهوری.
ـــــــــــ (۱۳۸۸) *فصول منتزعه*،ترجمه و شرح حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
ـــــــــــ (۱۳۹۱) *موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم اسلامی و مطالعات فرهنگی.
فخری، ماجد (۱۳۹۱) *سیر فلسفه در جهان اسلام*، ترجمهٔ هیئت مترجمان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۸۷) *جامع الالحان*، تهران: فرهنگستان هنر.
معارف، سیدعباس (۱۳۸۳) *شرح ادوار صفی‌الدین ارموی*، تهران: سورهٔ مهر.
هالیول، استیون (۱۳۸۸) *پژوهشی دربارهٔ فن شعر ارسطو*، ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده، تهران: مینوی خرد.
Madian, Azza Abd al-Hamid. (1992). *Language-Music Relation in al-Farabi's GRAND BOOK OF MUSIC*. Cornell University.