

في الخيال المتعالي بوصفه مبدأ الإنشاء الموسيقي عند الفارابي

سالم العيادي

الروح - (أن يكون أصل النغم هو الموهبة المحضة أو العبقريّة الخالصة)⁽¹⁾ لصالح مفهوم الخيال من جهة أنّه المفهوم الأقدر على تأكيد الطابع الإنشائي للموسيقى كما يمارسها الموسيقار المسلّجس⁽²⁾، أي العالم بقوانين فنّه والمالك لقواعده امتلاكاً تقنياً. فكيف يستقيم الجمع بين الخيال من ناحية وبين العلم والتقنية من ناحية أخرى؟ وبأي معنى يكون مفهوم الخيال أساس الفهم العقلاني للإنشائية الفنّ الموسيقي؟

يرفض الفارابي إرجاع الموسيقى إلى مبدأ العبقريّة الفائقة والقريحة الكاملة التي لا تستند إلى التجارب والمستغنية عن العلم⁽³⁾. ويرى أنّ هذا الرأي عوامي لا يليق بصاحب العلم الأخذ به. يقول الفارابي: " فقد تبين أنّ الأمر فيها على خلاف ما يظنّه الجمهور ومن ليست له خبرة وحكمة ممن يتعاطى شيئاً من العلوم والسبب في هذا الظنّ هو ما يعتدّ في الحكمة والعلوم التي يُنسب إليها من أنّها تحيط بكلّ شيء وأنّ المقتنين لها يعلمون كلّ شيء. فلذلك يرون أنّ الحكيم هو أوّل من استنبط الصنائع العمليّة وانبثت عنه في الجمهور لا بحسن تصرفه وجودة تأنيه للأعمال لكن بجودة فهمه وقوّته على إدراك الأشياء كلّها. وليس هذا الظنّ حقّاً على الإطلاق⁽⁴⁾."

ليس الموسيقار صاحب عبقريّة وإلهام وإنّما قدرته الإبداعية ثمرة " متأخرة لتراكم التجارب سواء كانت تجارب شخصية (حسن التصرف وجودة القيام بالفعل) أو كانت تجارب الإنسانية عبر تاريخها. "... فلم يزل ينقص الآخر ما زيده الأوّل أو

ذهبت العديد من التّصورات - وعلى رأسها التّصور الفيثاغوري - إلى أنّ الفنّ الموسيقي قد ظهر مكتملاً منذ البداية وذلك بفضل القطرة الخارقة التي كان يتمتّع بها بعض الأنبياء والحكماء وإلى أنّ ممارسة الناس للموسيقى لم تكن بعد ذلك إلا على سبيل " الوراثة " التي ليس للخلف فيها من فضل إلا القدرة على الحفاظ على " التراث " كما هو حتّى لا ينقطع انتسابه إلى أصله المطلق.

وكانت هذه التّصورات تذهب أيضاً إلى أنّ الفنّان لا يبدع فنّه وإنّما يتلقاه من ربات الفنون أو الجنّ على سبيل الوحي أو الإلقاء في الرّوع أو الخطف. فإذا بلحظة التّجلّي الفنّي تتحوّل إلى حالة مسّ وهوس ديونيزوسي يغيب فيه الإنسان عن ذاته وعقله وإذا بالفنّ يُختزل في القدرة التي يدعيها بعض الناس على " محاكاة " الهائف الجنّي أو الشيطانيّ Le démon المبهّم بكلام إنسانيّ على نحو لا يخلو من رمز ومجاز. وليست الموسيقى داخل هذه الرّؤية إلا محاكاة لموسيقى السّماء. وهذا ما يفسّر المنزلة الوسطى التي احتلّها علم الموسيقى النّظري بين عالم الطبيعة وعالم ما وراء الطّبيعة. فالموسيقى النّظريّة داخل الرّؤية الفيثاغورية أصل من أصول العلم الرياضي من جهة ما هو علم يمكن الإنسان من تجاوز الفيزياء نحو الميتافيزيقا.

ويذهب الفارابي على العكس من ذلك تماماً إلى أنّ الموسيقى ظاهرة تجريبية تاريخية من جهة الظهور والتّطور متخلّياً بذلك عن مفاهيم " جودة الذهن " (أن يكون أصل الموسيقى هو حكمة الأولين) و " صفاء

يزيد الآخر ما نقصه الأول إلى أن حصلت (الألحان)
كاملة أو قريبة من الكمال... ثم لم يزالوا يطبعها
يتحرون من الأجسام الطبيعية فكانت أو صناعية ما
يعطيهم تلك النغم أكمل. فكلما اهتموا لواحد ثم
احس فيه بعد ذلك بخلل تحروا هم أنفسهم أو
غيرهم ممن ينشؤوا بعدهم إزالة ذلك الخلل إلى أن
حدث العود وسائر هذه الآلات وكملت صناعة
الموسيقى العملية واستقر أمر الألحان⁽⁵⁾. الموسيقى
إن ظاهراً تاريخية مرت بمراحل وأطوار يصفها
الفارابي وصفاً مستفيضاً. ثم يجملها في مرحلتين
أساسيتين هما: مرحلة حدوث الموسيقى بالطبع
والغريزة ومرحلة حدوثها بالإرتياض العملي والتعليم
أي بالصناعة⁽⁶⁾. وينسب الفارابي إلى أن هذا التطور
في نمط وجود الألحان من وجود يباشره الإنسان
عضوياً وتلقائياً إلى وجود ينشئه الموسيقار عن وعي
ويفضل الممارسة هو تطور في اتجاه تقدمي: فلم
تكتمل الموسيقى إلا بفضل تحولها من انفعال غريزي
إلى فعل صناعي. ويرى الفارابي أن اكتمال القدرة
على " الخيال " تحرراً من سلطة المحسوس هو أهم
علامة دالة على ارتقاء الممارسة الموسيقية إلى الرتبة
الصناعية. فكيف يكون الخيال مبدأ إنشائي به تصير
الموسيقى إلى كمالها كممارسة صناعية؟

يقول الفارابي: " والألحان وما ينسب إليها هي من
الأشياء التي تحس وتُخيل وتُعقل " (7). فإذا كانت
الألحان تصير معقولة حين تصير موضوع علم نظري
هو علم الموسيقى كشرع من فروع الرياضيات فإنها
تكون محسوسة ومتخيلة حين تمارس كفن. وعليها
أن ننسب إلى الترتيب الذي اقترحه الفارابي لأنماط
الوجود الموسيقي (محسوس - متخيل - معقول
(وذلك لأنه ترتيب لها من جهة مخصوصة هي جهة
الاستماع والتلقي. أما من جهة الإبداع فإن وجودها
المتخيل يسبق وجودها المحسوس ويكون في المرتبة

الأولى بوصفه المبدأ الإنشائي الذي به تصير الموسيقى
إلى كمالها كصناعة.

يقول الفارابي: " والصناعة التي يقال إنها تشمل
على الألحان منها ما اشتمالها عليها أن توجد
الألحان التي تمت صياغتها محسوسة للسامعين (التلحين يسبق الأداء) ومنها ما اشتمالها عليها أن
تصوغها وتركبها فقط وإن لم تقدر على أن توجد
محسوسة (لا اهتمام للملحن بمدى قابلية موسيقاه
للتنفيد) وهذان جميعاً يسميان صناعة الموسيقى
العملية " (8). ويقول أيضاً: " والهيئات الفاعلة التي
تنطق منها ما هي فاعلة عن تصور وتخيل صادق
حاصل في النفس. ومنها ما هي فاعلة عن تخيل
كاذب حاصل في النفس. فالتى هي أحق باسم
صناعة الموسيقى العملية هي هيئة تنطق فاعلة عن
تخيل صادق حاصل في النفس توجد الألحان
المصوغة محسوسة. والصناعة الثانية التي تسمى
بهذا الاسم هي هيئة تنطق فاعلة عن تصور صادق
حاصل في النفس توجد الألحان مركبة مصوغة " (9).

نلاحظ في هذا القول كيف انزاحت العبارة
الفارابية عن مفهوم الخيال إلى مفهوم التصور. وليس
في ذلك نفي للخيال أو تجاوز له وإنما فيه تأكيد
على الدرجة العليا التي يدرجها الخيال الموسيقي في
هيئة التلحين عندما يصير الموسيقار الملحن مبدعاً لـ
" صور " متحررة تماماً من المضمون الحسي سواء من
جهة الأصل أو من جهة المنتهى. فخيال الموسيقار
خيال مبدع للتصور المحضة وهو بذلك خيال " متعال " .
ولم تترك المتخيلة هذه المنزلة الحرة المتعالية لا في
مجال نظرية المعرفة ولا في مجال نظرية النبوة وإنما
هي منزلة موسيقية صرفة. وفي ذلك تأكيد على ما
تتيحه الموسيقى من فرصة للتحرر من العالم وإبداع
عالم مستقل بذاته هو عالم النغم والإيقاع. فلننظر
كيف يحدد الفارابي العلاقة بين المؤدي والملحن

تأكيدهً منه على الدور الأساسي للخيال سواء من حيث التلحين أو من جهة " التنفيذ التأويلي "

9 Interpretation

يكشف الفارابي عن مقتضيات هيئة الأداء الموسيقي مشدداً على أنها تلتزم بتوافر شرطين هما: أ / أن يحصل في نفس المؤدي " تخيل اللحن المصوغ " ⁽¹⁰⁾ وأن يكون استحضاره للحن من القوة ما " يظهر به المتخيل محسوساً " ⁽¹¹⁾، بمعنى أن تخيل المؤدي للحن ينبغي أن يكون من الشدة والوضوح ما يجعل اللحن يظهر محسوساً مباشرة " وفي الآن ذاته الذي يستحضر فيه دون أن يتأخر المحسوس عن الخيال. وهذه القدرة على " التنفيذ التأويلي " لا تحصل للمؤدي إلا بالنزعة والإدمان على الفعل. ب / ويتمثل هدف هذه النزعة في السيطرة التقنية على الآلات التي منها تصدر النغم (الحلق أو المعازف)، فمن شروط امتلاك صناعة الأداء الموسيقي القدرة على إخراج المسموع من الآلة المعدة لذلك دون تخمين أو تردد من ناحية وفي أبهى جرسية ممكنة (الصفاء والرخامة) من ناحية أخرى. فتخيل اللحن لا يكون تخيلاً صناعياً ما لم يقترن عند المؤدي بالقدرة على تحريك " أعضائه القارعة تحريكاً يصير قرعها قرعاً تحدث به الألحان على ما هي متخيلة عنده " ⁽¹²⁾.

يمكن القول إذن إن لحظة إنشاء الصوت وإيجاده محسوساً للسامعين ينبغي أن تُصاحب لحظة استحضاره في الخيال وأن تقترن بها فلا تتأخر عنها ولا تتراخي. ولأجل ذلك يدعو الفارابي صاحب هذه الهيئة إلى امتلاك عالم الصوت بالإدمان على إنشائه. ويذهب الفارابي إلى أن صاحب هذه الهيئة لا يقدر على التلحين إلا وهو يعزف أو يؤدي. وذلك يعني أن المؤدي يظل دائماً مشدوداً إلى عالم الصوت فلا يستطيع اتخاذ مسافة تفصله عنه فإذا ما لحن فإن تلحينه يكون محدوداً بحدود السمع الذي تتيحه له الله أو تعود عليه خلقه. وهكذا لا قدرة للمؤدي على

الإبداع بالمعنى الحقيقي لمفهوم الإبداع. أما صاحب هيئة التلحين فوضعه مختلف تماماً. فكيف ذلك؟

ليس للمؤدي من إمكان إنشائي إلا إخراج اللحن مسموعاً لحظة استحضاره في الخيال " بحيث إنما ترسم في نفسه (الألحان) في الحين الذي يحسها فيه...وهؤلاء (المؤدي الذي أراد أن يلحن) هيناتهم هينات إنما تحصل لهم بها الألحان مرتسمة في الحين الذي يقصدون فيه صياغتها متى تروموا بها أو أن تحضرهم آلة تسمع منها النغم " ⁽¹³⁾. تقترن هيئة الأداء إذن ضرورياً من الاتحاد الحديسي بين الحس والخيال بحيث قد يتبادلان المواقع في كل مرة. ولهذا السبب يؤكد الفارابي على أن معنى الموسيقى قد ينطبق على هيئة الأداء أكثر من انطباقه على هيئة التلحين. غير أن هذا الاتحاد الحديسي بين المحسوس والمتخيل هو الذي يمنع الموسيقى من أن تكتمل في وجهها الصناعي. ومعنى ذلك أن تحرر الخيال من الحس هو الشرط الأساسي لبلوغ الموسيقى مرتبة الكمال الفني. ولا يحدث ذلك إلا بفضل هيئة التلحين الصناعي.

تقتضي هيئة الصيغة - علاوة على امتلاك العناصر المكونة لهيئة الأداء ⁽¹⁴⁾ - أن تتوفر في الملحن شروط أخرى أساسية يمكن إجمالها في معرفة " كيف ينبغي أن ترتب (النغم) حتى يصير ترتيبها ترتيباً ملائماً للسمع. وتكون له (الملحن) مع ذلك قدرة على ترتيبها حتى يألف منها اللحن " ⁽¹⁵⁾. نلاحظ أن الأمر يتعلق عند الملحن بشرطين لا يفترضان علاقة بالمحسوس هما: أ / معرفة الترتيب الذي به تكون النغم ملائمة للسمع. ب / القدرة على ترتيبها حتى يألف اللحن.

فهذان الشرطان يتعلقان بالنغم فيما يمكن أن نسميه بـ " المسموعية المحضة " التي يكون الملحن قادراً على تخيلها في شكل علاقات (الترتيب / التآليف)، ويؤكد الفارابي على هذا المعنى قائلاً: " ومن هو أزيد

تخيلاً من هذه الطبقة (طبقة الملحنين المشهودين إلى المحسوس قرئاً وعزفاً) هو الذي به ترتسم في نفسه الألحان وما بها تأتلف من غير حاجة إلى أن يستندوا إلى محسوس بل تجول في ذهنه متخيلاً متى شاء ذلك⁽¹⁶⁾، فهذه الطبقة من الملحنين هي الطبقة التي يكون فيها اللحن قابلاً لأن يرتسم في النفس ويجول في الخيال دون سند محسوس أي دونما علاقة بالعالم الخارجي للصوت. فاللحن يحضر في ذهن هذه الطبقة من الملحنين على هيئة خيال محض متعال يمكن أن نسميه "العالم الداخلي للصوت".

وعلى هذا النحو تتجلى الطاقة الإبداعية للمخيلة الموسيقية في القدرة على التعالى على المحسوس والالتقاء بالمسموعة الخالصة في ذاتها، بل للملحن الحق في الإنشاء الخيالي للألحان حتى وإن لم يقدر على إيجادها محسوسة للسامعين. غير أن اقتران الخيال المحض بالقدرة على إيجاد اللحن مسموعاً يمثل في نظر الفارابي الدرجة العليا من درجات الإبداع الفني وهي الدرجة التي تكف فيها الممارسة الموسيقية عن كونها ممارسة فطرية غريزية وتتخذ شكلاً صناعياً يستند فيه الملحن إلى امتلاك معرفتي لقوانين الإنشاء الموسيقي وتحكمها تقنياً في مادته. وقد اتخذ الفارابي إسحاق الموصلي نموذجاً له في ذلك. ويمكن لنا نحن أن نتخذ من بيتهوفن نموذجاً لهذه الدرجة العليا من الامتلاك الصناعي لفن الموسيقى؛ فلو لم يكن بيتهوفن مستغنياً عن السند المحسوس لما أمكن له التلحين وهو أصم. ولو لم يكن مالكاً لقوانين فنّه ومتحكماً في مادته لما أمكن له تنفيذ الحانه المتأخرة وإدارة "لعب" العازفين وهو الذي لا علاقة لسمعه بالعالم الخارجي.

إن الخيال المحض هو مبدأ الإنشاء والإبداع الموسيقي كما أنه العلامة الفارقة بين الممارسة العفوية للموسيقى والممارسة الصناعية لها. لذلك يقول الفارابي: "ومتى قسّمت أطراف هذه الهيئة (

هيئة صيغة اللحن) صارت ثلاثة: أحدها ما يحتاج أبداً في تخيله إلى أن يستند إلى محسوس. والثاني ما ليس يحتاج فيه إلى أن يستند إلى محسوس أصلاً غير أنه لم يبلغ بعد إلى أن ينطق عنه (أي أن يوجد اللحن خارج نفسه محسوساً للسامعين). والثالث ما بلغ من قوة تصوّره إلى أن ينطق عن جميع ما يتخيل منها مثل ما كان بلغه إسحاق بن إبراهيم بن ميمون الموصلي... غير أن ما لم تبلغ بعد من قوتها إلى أن ينطق بها عمّا حصل له فيها من خيالات فهي أخرى أن تسمى قوة أو غريزة أو طبيعة أو ما جالس هذه الأسماء من أن تسمى صناعة. وما كان مبلغها من القوة مبلغاً يمكن أن ينطق بها عمّا يتصوّره فتلك أخرى أن تسمى صناعة من أن تسمى قوة أو طبيعة⁽¹⁷⁾.

يؤكد هذا الشاهد على أن الأحق باسم الموسيقار إنما هو - من ناحية أولى - القادر على تجاوز الصوت في "محسوسيته" حتى يرتقى بخياله إلى مقام الإبداع الحر للصّور الموسيقية المحضة وهو القادر - من ناحية ثانية - على إبداع الحلول التقنية لإيجاد تلك الصّور الخيالية المحضة محسوسة. وذلك حتى لا يكون خياله مجرد وهم. فدرجة التلحين أرقى إذن من درجة الأداء. يقول الفارابي: "وبين أن مقدار المعرفة والتخيلات التي تكمل بها الهيئة الأولى (الأداء) دون مقدار المعرفة والتخيلات التي تكمل بها الهيئة الثانية (التلحين)⁽¹⁸⁾". ولهذا السبب يؤكد الفارابي على أن هيئة الصيغة هي في الوقت ذاته العلة الفاعلة لهيئة الأداء وعلتها الغائية⁽¹⁹⁾. فلا يكون أداء المؤدي صناعياً إلا إذا سبقه تلحين الملحن. أمّا الشرثم والارتجال دون خيال يسبقه فذلك أمر غريزي يأتيه الإنسان بحكم سجيته وطبعه.

لا تؤدي الموسيقى أداءً صنعة إلا حين يحاكي المؤدي بخياله خيال الملحن ويسعى إلى أن يكون خياله

مطابقاً لخيال الملحن. وذلك هو معنى أن يكون خيال المؤدي خيالا صادقا كما عبر عن ذلك الفارابي في تعريفه لهيئة الأداء. إن اللحن في محض مسموعيته كما جالت في خيال الملحن هو الغاية التي على المؤدي إدراكها " من قبل أن المؤدي إنما يتبع في إعداد هيئة تخيله وهيئة العضو الذي به يؤدي النحو الذي به يصير اللحن المعمول محسوسا للسامع ويقتضي في إيجاده النعم ولواحقها محسوسة حذو ما صاغته هيئة الصيغة ⁽²⁰⁾. وهكذا يمكن القول إجمالا:

أ - لا تكتمل الموسيقى اكتمالا صناعيا إلا في الدرجة العليا لهيئة التلحين وهي الدرجة التي يصير فيها الملحن قادرا على إنشاء اللحن دون أن يكون محتاجا من جهة الأصل إلى أن يستند في ذلك إلى المحسوس ودون أن يلتفت من جهة المصير إلى مدى قابلية اللحن للتنفيذ.

ب - إن اكتمال هيئة التلحين يقتضي قدرة الملحن على أن ينطق عن كل ما يتخيله من صور موسيقية محضة: أي على إيجاد الحلول التقنية لتحويل التخيل من الصور إلى علاقات تناغمية وإيقاعية مسموعة.

ج - إن قدرة الخيال المتعالي على ابتداء صور جديدة للإنشاء الموسيقي والقدرة التقنية على إيجاد الحلول والحيل لإنتاج الصوت على نحو يطابق تلك الصور هما العلامتان الدالتان على ارتقاء الموسيقى إلى مرتبة الممارسة الصناعية. ولا يرى الفارابي في ذلك انحطاطا بل يرى فيه تقدما هاما.

د - إن هيئة التلحين رئيسة هيئة الأداء ولا تطلب هذه إلا لأجل تلك. ومعنى ذلك أن المؤدي لا يكون متحكمًا في فنه إلا بقدر ما يسعى إلى أن يطابق خياله خيال الملحن: أي أن يكون إنشاؤه للألحان " عن تخيل صادق " لا عن تخيل كاذب.

وتعود جميع هذه الملاحظات التأليفية إلى أمر أساسي كان فيه الفارابي مجتهدا في مجال النظريات الموسيقية وفلسفة الموسيقى. ويتمثل هذا الأمر في التأكيد على أن المبدأ الإنشائي في مجال الموسيقى هو الخيال المتعالي وأن هذا الخيال حر مبدع. وذلك بمعنى أنه ليس محاكاة لنموذج موسيقي سماوي أو مثالي متقدم على التجربة الإنسانية كما ذهب إلى ذلك الفيثاغوريون والأفلاطونيون. فالتجديد الموسيقي يقتضي في نظر الفارابي القدرة على التحرر من السند الحسي واستحضار الخيال في بعده المحض. وذلك لا لأجل القطع نهائيا مع الموسيقى المحسوسة وإنما للدفع بها إلى أقصى أوجه الكمال حيث يمكن لمسموعة النعم أن تتجلى في أبهى صورها ككأ وكيفاً. وذلك هو معنى الجمال عند الفارابي: أن يصير الشيء إلى كماله فتكتمل لنا بإدراكه متعتنا الجمالية ⁽²¹⁾.

إن المتتبع لتاريخ الموسيقى في منعرجاته الحديثة والمعاصرة يلاحظ أن كل أشكال التجديد الكبرى اقترنت بالتحرر من البداهة الحسية أي من ارتباط الخيال بالسند الحسي. وقد تجلّى هذا التحرر في التطور الهائل الذي شهدته الكتابة الموسيقية في مستوى العلامة كما في مستوى التركيب. فالكتابة الموسيقية مكنت الملحن من ضرب جديد للتعامل مع الوجود الموسيقي هو التعامل الرمزي ومكنته أيضا من بناء التجربة الإنشائية على أساس ما يسمى بـ " الفكرة الموسيقية ". بل إن تحول التلحين إلى كتابة مكّن العديد من التجارب الموسيقية من تصور أنظمة " جديدة لعالم الصوت و " نحو " مختلف للغة الموسيقية. وليس أدل على هذه المحاولات التحديثية من " الموسيقى الجديدة " التي اتخذت لنفسها الشكل الدوديكا فوني والتسلسلي كما باشره شونبرغ و بولاز مثلا. ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه في هذا السياق هو: هل يجوز فارابيا أن ينطلق الخيال حرا

إلى درجة البحث عن "موسيقى دون موسيقى" أو البحث عن "التأليف دون تأليف"؟

تقتضي منّا الإجابة عن هذا السؤال أن نستحضر من جديد التعريف الذي يقترحه الفارابي لفنّ الموسيقى. يقول الفارابي: "...والهينات الفاعلة التي تنطق منها ما هي فاعلة عن تصوّر وتخيّل صادق حاصل في النفس ومنها ما هي فاعلة عن تخيّل كاذب حاصل في النفس. فالتّي هي أحقّ باسم صناعة الموسيقى العملية هي هيئة تنطق فاعلة عن تخيّل صادق حاصل في النفس توجد الألحان المصوّغة محسوسة. والصناعة الثّانية التي تُسمّى بهذا الاسم هي هيئة تنطق فاعلة عن تصوّر صادق حاصل في النفس توجد الألحان مركّبة مصوّغة" (22). يؤكد الفارابي في هذا التعريف على شرط أساسي للإنشاء الموسيقيّ حتّى يكون إنشاءً صناعياً هو الصدق: أن يكون التخيّل والتصوّر صادقاً. فما معنى ذلك؟

أن يكون التخيّل أو التّصوّر أو الفكر صادقاً فمعناه - داخل نظرية المعرفة عند الفارابي - أن يكون ما يرتسم في النفس من صور مطابقاً لموضوعه أي لماهية الشيء في ذاته. ولكن إذا كان صدق المؤدّي في أن يطابق خياله خيال الملحن فيما نسميه اليوم بالإنشيد التّأوليّ Interpretation ففيم يتمثّل صدق الملحن مع أي شيء ينبغي لخياله أن يتطابق؟

للملحن كامل الحرية في أن يبدع صوراً موسيقية جديدة. بل إن رسوخ الصناعة فيه لا يكون إلا بقدر انطلاق خياله المحض وتجاوزه للصوت في طابعه الحسنيّ المباشر والبديهيّ. غير أن الخيال المتعالي لا يكون إنشاءً فنياً إلا متى كان صادقاً. ويتمثّل الصدق هنا في أن يطابق الخيال الموسيقيّ بنية الذوق والإدراك الموسيقيّ التي هي في نظر الفارابي بنية قبلية كونيّة (23). فلنن كان للملحن الحقّ في أن يتصوّر من الألحان ما يحدّد به خياله المحض فإنّه في

مقابل ذلك عاجزٌ عن صنع الذوق وذلك لأنّ الذوق هو "مما ليس لنا فعله". وهكذا فإنّ ارتياض السّمع وهو الهيئة التي بها يُميّز بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرّداءة والمتلازمات من غير المتلازمات فليست تُسمّى صناعة أصلاً ولعلّما إنسان يُعدّم هذا إما بالقطرة وإما بالعادة (24).

يمكن القول إنّ الخيال يصير ككاذباً حين يكون الذوق على غير المجري الطّبيعيّ للإنسان. ولم تعب عن الفارابي إمكانية استعمال الصوت على غير المجري الطّبيعيّ وإمكانية توظيفه مع ذلك في "أشياء من الأمور الإنسانيّة". فالأصوات الهائلة والحادة التي ليس في قوّة الإنسان احتمالها قد تكون في بعض الحالات "بمنزلة الأدوية وتُستعمل في الأمور الإنسانيّة في المواضع التي نسبتها منها كمنسبة أمانة الأدوية من الأبدان. وبعضها بمنزلة السموم وتُستعمل في مثل ما تُستعمل فيه السموم مثل الأصوات المهلّكة أو المصنّمة والآتها التي تُستعمل في الحروب" (25). ولكن لأنّ الفارابي لم يكن ينظر لمن الثّغلب والخسة وللمن الجاهلية فإنّه لم يرض للموسيقى أن تكون دواءً لمجتمع مريض ولا أن تكون سموماً يستعملها الإنسان في مشاريع الثّغلب والقهر. إن موسيقى المدينة الفاضلة هي الموسيقى التي يتحقّق معها كمال سماع الإنسان وتكتمل بها المتعة الجماليّة.

ولهذا السّبب يشترط الفارابي في الملحن أن يكون قويّ الإحساس للمسموعات وتكون قوّة الغريزة التي بها يحسّ الأصوات والتي بها يتخيّل طبيعياً للإنسان حتّى لا يستحسن أو يستلذ ما ليس هو طبيعياً للإنسان وي طرح ما هو طبيعيّ له (26). وهكذا لا يكون الخيال المتعالي موسيقياً عند الفارابي إلا بقدر ما يكون منتجاً لتجربة سماع مطابقة لبنية الذوق الموسيقيّ كبنية قبلية كونيّة، أي منتجاً لأكمل متعة جماليّة ممكنة. ولم يضع الفارابي شرط مطابقة الخيال للذوق بهدف تقييد حرية الإنشاء

الموسيقى وإنما وضعه لأجل أمرين هامين قد يبدوان متعارضين هما:

- أن يرتقي الفن الموسيقي إلى أعلى مراتب الممارسة الصناعية فيكشف ما فيه من بعد عقائلي⁽²⁷⁾.
- ألا يفوت الموسيقى في المتعة الجمالية. وذلك لأن هذه المتعة هي المدخل الوحيد لفنّه في الإنسانية. فإذا لم يعمل الموسيقى على إظهار هذه المتعة في أكمل صورها فإنّ فنّه يصير لعباً عديم الجدوى. فالمتعة الجمالية الجامعة بين لذة المحسوس والانفعال النفسي والتخييل هي التي تمكّن الموسيقى من الانخراط في الحياة المادية بوصفها قضاءً لاستعمال عمومي للحقيقة ومشاركة جماعية في السعادة.

الدوق بهذا المعنى هو الشرط القبلي لإمكان التجربة الموسيقية في عديدها الفني (لذة المسموع) والمدني (أن تكون هذه اللذة في خدمة الحقيقة والسعادة). ولا سبيل لتطابق الخيال الموسيقي مع بنية الدوق إلا السبيل الصناعي حيث يكون الموسيقى فنّاً مسلجاً. وهكذا إذا كان الدوق شرطاً قبلياً لصناعة الموسيقى فإنّ الشرط البعدي لها هو العلم. وإذا كان الفارابي يعلي من قيمة العلم الموسيقي ويفرّد له أضخم ما ألف من كتب فذلكم لأنه يرى أنّ فنّ الموسيقى قد اكتمل بعد فيما يسميه بـ "ملكة العرب"⁽²⁸⁾.

لقد اكتملت التجربة الفنية القائمة على مجرد الطبع والسجية ولا يحقّ للموسيقار أن يمارس فنّه على سبيل البحت والمصادفة. وقد يعني ذلك أن التجربة الموسيقية قد استنفذت الخيال في جميع إمكاناته الجوهرية. والفارابي يذهب في الأمر مثل هذا المذهب. ألا أنه يرى لتجديد الخيال سبيلاً طريفاً هو العلم. ولهذا السبب وظّف الفارابي علم الموسيقى النظري توظيفاً لم تكن تسمح به روح العصر الذي

عاشه. فالفيثاغورية ترى في علم الموسيقى النظري رياضة روحية تُطلب لأجل التطهر. وذلك بدعوى أنّ الموسيقى الحقيقية هي موسيقى السماء. أما افلاطون فيرى فيه وجهاً من وجوه "الجدل" بدعوى أنّ النسب الموسيقية هي قانون التأليف الذي عنه اتبنت روح العالم. ومكلا التصورين يعتبر العلاقات التناغمية طبائع لا يجوز تغييرها أو التجديد فيها لما لها من ثقل انطولوجي ونفسي وأخلاقي. ولهذا السبب لم يكن اكتمال الموسيقى ممكناً داخل هذه الرؤية إلا من باب المحاكاة التي لا يحقّ للإنسان فيها أي ضرب من ضروب الإبداع أو الخيال الإنشائي.

أما الفارابي فيذهب إلى أنّ العلم الموسيقي هو المخرج الوحيد من المأزق الذي آلت إليه الموسيقى بعد أن اكتملت كفن. بمعنى أنه يوظف ككل قدرات العقل لأجل تجديد الخيال. وهذا لعمري موقفٌ تحديثي لم يكن غريباً عن الروح السائدة في العصور القديمة فقط بل ولا تكاد نجد من معاصرينا من يمثلّه في مجال الإبداع والبحث الموسيقي.

إنّ المطلوب من علم الموسيقى النظري هو أن يمدّ الموسيقار بمادة الخيال الموسيقي أي بالسبيل المختلفة لتجديد في الموسيقى من داخل الاستعداد الدوقي للإنسان لا ضده. وهو مطالب أيضاً بأن يمدّ الموسيقار بمختلف التقنيات والحيل حتى يكون قادراً على إنشاء الصوت في أكمل هيئة ممكنة. وهكذا لا يقترح الفارابي العقل بديلاً عن الخيال وإنما يقترحه معزّزاً لقدرته الإنشائية. كما أنه لا يضع العلم معيقاً للإبداع وإنما يفترضه شرطاً من شروطه الأساسية.

وما كان للفارابي ليضع العقل والعلم في خدمة الخيال والإبداع إلا لأنه يرى أنّ للإبداع الموسيقي دوراً هاماً في بناء المدينة الفاضلة من جهة ما هي مدينة العقل ومن جهة ما هي مدينة لأجل العلم. فبأي معنى يكون التخييل الموسيقي وجهاً من وجوه الجهود المدني لتحصيل المعرفة وتحقيق السعادة؟ سيكون هذا

السؤال موضوع مقال آخر تحت عنوان التخيل الموسيقي وسياسة الحقيقة عند الفارابي.

1. سالم العيادي
جامعة صفاقس - تونس

الهوامش:

1- فقد نُسب إلى فيثاغورس سماع موسيقى السماء وذلك لصفاء روحه. انظر في ذلك رسالة الموسيقى من " الرسائل " لإخوان الصفاء. القسم الرياضي المجلد الأول ص 208 و ص 226. دار صادر بيروت 1999) وتُنسب الموسيقى من جهة الاشتقاق اللغوي عند اليونان إلى ربّات الفنون Les Muses وقد أرجعها المسلم الموصلي إلى موسى. انظر في ذلك الدرر النقي في علم الموسيقى. ص 13. قدم له وعلّق عليه جلال الحفني. مطبعة دار الجمهورية بغداد 1991.) وكانت الموسيقى داخل إستيمية العصور القديمة فعلا معجزاً لا يأتيه إلا أصحاب الحكمة أو النبوة. يقول إخوان الصفاء: " إعلم يا أخي أيّدك الله وإيانا بروح منه بأنّ الصنائع كلّها استخرجتها الحكماء بحكمته ثمّ تعلّمها الناس منهم وبعضهم من بعض. وصارت وراثّة من الحكماء للعامة... فصناعة الموسيقى استخرجتها الحكماء بحكمته وتعلّمها الناس منهم. رسالة الموسيقى. ص 186. المصدر ذاته المذكور أعلاه. يل إن الكندي أرجع صنع الآلات الموسيقية إلى الذكاء الخارق الذي اختصّ به الحكماء دون سائر الناس يقول: " فلماً ابناوا أنّه لا شيء محسوس إلا وعنصره متكوّن من الأركان الأربعة والطبيعة الخامسة اعني النار والهواء والماء والأرض والفلك. بعثتهم الفطنة ودلّهم الذكاء وأطلعهم الفكر على إبداع آلات صوتية وترية تتوسّط بين النفس وبين تأليف العناصر والطبيعة الخامسة بالتخاذ الآلات. وصنعوا آلات وترية كثيرة تناسب تأليف الأجسام الحيوانية ويظهر منها أصوات

مشاكلة للتّرتيب الإنسي ليُظهروا بذلك للعقول الذكيّة مقدار شرف الحكمة وفضلها ". كتاب المصنوعات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار. موجود في مؤلفات الكندي الموسيقية. ص 71. تحقيق زكريّا يوسف. مطبعة شفيق بغداد 1962.

2- استعمل الفارابي صفة المجلس لوصف فئة من الشعراء قللاً: " إنّ الشعراء إمّا أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة منهيّة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد للتشبيه والتّمثيل... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي... وإمّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حقّ المعرفة حتّى لا يندّ عنهم خاصّة من خواصّها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه ويجودون التّمثيلات والتشبيهات بالصناعة وهؤلاء هم المستحقّون اسم الشعراء المجلسيين... وإنّ المتخلف في الصناعة ربّما أتى بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إثبات مثله ويكون سبب ذلك البخت والاتّفاق ولا يستحقّ اسم المجلس ". مقالة في قوانين صناعة الشعراء. ص 155-157. موجود في " أرسطو. فن الشعر ". (تحقيق عبد الرّحمان بدوي. دار الثقافة بيروت دون تاريخ).

3- وينطبق هذا الرّفص على جميع ممارسات الإنسان بما فيها أعلاها مرتبة وهي ممارسة التّفكير. فالبعض يزعم أنّ " المنطق فضل لا يُحتاج إليه ما دام يمكن أن يوجد إنسان مكامل القرينة لا يُخطئ الحقّ أصلاً ". والفارابي يرفض هذا الإذعاء الواهم رفضاً قاطعاً. انظر إحصاء العلوم. الفصل الثاني في علم المنطق ص 74. (تحقيق عثمان أمين. دار الفكر العربي ومطبعة الاعتماد مصر 1948).

4- الموسيقى الكبير. ص 99. (تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة. مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة دون تاريخ).

21- يقول الفارابي: "...والجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل يحصل له كمائه الأخير... واللذة والسرور والغبطة إنما ياتي ويحصل أكثر بأن يترك الأجمل والأبهى والأزهر بالإدراك الآتقن والأتم". إراء أهل المدينة الفاضلة. ص 52- 53. (قدم له وعلق عليه البير المصري نازر. دار المشرق بيروت الطبعة السادسة 1991).

22- الموسيقى الكبير. ص 51.
23- انظر ن.م. ص 107 - 110. و ص ص 120 - 121. حيث يقرن الفارابي بين الموسيقى واللغة ويذهب إلى أن الضرورة في الموسيقى أشد من الضرورة في اللغة وذلك لأن الضرورة اللسانية إنما هي بالمواضعة أما الضرورة الموسيقية فهي طبيعية لا يجوز غيرها.

24- ن.م. ص ص 49 - 50.
25- ن.م. ص ص 75 - 76.
26- ن.م. ص 55.

27- يقول الفارابي: "وأما هيئة صيغة اللحن فهي تحدث بالإدمان على سماع الألحان المختلفة والمقايسة بينها وتأمل مواضع النغم في لحن لحن يقصد به أمر أمر. فلا يزال يتكرر ذلك عليه إلى أن تحصل له القوة على صيغة أمثال تلك الألحان". ن.م. ص 81. ونحن نشدد هنا على أهمية المقايسة والتأمل من حيث هما الأساس المعرفي للتلحين. وهذا الأساس هو الذي يجعل الملحن مالكاً لفنّه امتلاكاً صناعياً لا على سبيل الاعتباط والعفوية.

28- انظر ن.م. ص 75. و ص ص 98 - 99.

5- ن.م. ص 74 - 75.

6- والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان". ن.م. ص 70. " فقد بينّا كيف حدثت هذه الصناعة بالطبع وكيف نشأت إلى أن اكتملت. وأما حدوثها في الإنسان بالتعليم فإن أجزاءها العملية تحدث أول شيء بأن يتشبه الإنسان... بأخر قد حصلت له الهيئة... فإن كان قد حصل له تمهيز وقوة على سرعة الفعل والا أدمن على الفعل إلى أن يرتاض فتحصل له حينئذ هذه الهيئة إما على التمام أو على المقدار الذي في طباعه أن يبلغه... فلا يزال يتكرر ذلك عليه إلى أن تحصل له القوة على صيغة أمثال تلك الألحان وذلك مثل من يتعلم سائر الصناعات العملية مثل البلاغة والكتابة وما جانسها". ن.م. ص ص 81 - 82.

7- ن.م. ص 48.
8- ن.م. ص 49.
9- ن.م. ص 51. الهيئة الأولى تسمى "هيئة أداء اللحن" وتسمى الثانية "هيئة صيغة اللحن".

10- ن.م. ص 51.
11- ن.م. ص 53.
12- ن.م. ص 54.
13- ن.م. ص 56.
14- التي هي إجمالاً قوة الإحساس للمسموعات وأن يكون الذوق طبعياً فلا يستلذ المؤدي ما ليس طبعياً لسمع الإنسان والقدرة على التمييز بين الجيد والرديء من الألحان.

15- ن.م. ص 55.
16- ن.م. ص 56.
17- ن.م. ص 57.
18- ن.م. ص 60.
19- انظر ن.م. ص 62.
20- ن.م. ص 62.