في الخيال المتعالي بوصفه مبدأ الإنشاء الموسيقيّ عند الفارابي

سالم العيّادي

ذهبت العديدُ من التّصوّرات - وعلى رأسها التّصوّر الفيثاغوريّ - إلى أنّ فنّ الموسيقى قد ظهر مكتملا منذ البداية وذلك بفضل الفطرة الخارقة الّتي كان يتمتّع بها بعض الأنبياء والحكماء. وإلى أنّ ممارسة النّاس للموسيقى لم تكن بعد ذلك إلا على سبيل " الوراثة " الّتي ليس للخلف فيها من فضل إلا القدرة على الحفاظ على " التّراث " كما هو حتّى لا ينقطع انتسابُه إلى أصله المطلق.

وكانت هذه التّصوّرات تذهب أيضًا إلى أنّ الفنّان لا يبدع فنّه وإنّما يتلقّاه من ربّات الفنون أو الجنّ على سبيل الوحي أو الإلقاء في الرّوع أو الخطف. فإذا بلحظة التّجلّي الفنّيّ تتحوّل إلى حالة مسّ وهوس ديونيزوسيّ يغيب فيه الإنسان عن ذاته وعقله. وإذا بالفنّ يُختزَل في القدرة الّتي يدّعيها بعض النّاس على" محاكاة " الهاتف الجنّيّ أو الشيطانيّ Le démon المبهم بكلام إنسانيّ على نحو لا يخلو من رمز ومجاز. وليست الموسيقى داخل هذه الرّؤية إلا محاكاة لموسيقى السّماء. وهذا ما يفسّر المنزلة الوسطى الّتي احتلّها علم الموسيقى النّظريّ بين عالم الطبيعة وعالم ما وراء الطّبيعة. فالموسيقى النّظريّة داخل الرّؤية الفيثاغوريّة أصلٌ من أصول العلم الرّياضيّ من جهة ما هو علمٌ يمكّن الإنسان من تجاوز الفيزياء نحو الميتافيزيقا.

ويذهب الفارابي على العكس من ذلك تمامًا. إلى أنّ الموسيقى ظاهرة تجريبيّة تاريخيّة من جهة الظهور والتطوّر. متخليًا بذلك عن مفاهيم " جودة الذهن " (أن يكون أصلُ الموسيقى هو حكمة الأوّلين) و" صفاء الرّوح " (أن يكون أصلُ النّغم هو الموهبة المحضة أو العبقريّة الخالصة)[1] لصالح مفهوم الخيال من جهة أنّه المفهومُ الأقدر على تأكيد الطّابع الإنشائيّ للموسيقى كما يمارسها الموسيقار المسلجس[2]: أي العالم بقوانين فنّه والمالك لقواعده امتلاكًا تقنيًّا. فكيف يستقيم الجمعُ بين الخيال من ناحية وبين العلم والتّقنية من ناحية أخرى؟ وبأي معنى يكون مفهوم الخيال أساس الفهم العقلانيّ لإنشائيّة الفنّ الموسيقيّ؟

يرفض الفارابي إرجاعَ الموسيقى إلى مبدأ العبقريّة الفائقة والقريحة الكاملة الّتي لا تستند إلى التّجارب والمستغنية عن العلم[3]. ويرى أنّ هذا الرّأي عوامّيٌّ لا يليق بصاحب العلم الأخذ به. يقول الفارابي: " فقد تبيّن أنّ الأمر فيها على خلاف ما يظنّه الجمهور ومن ليست له خبرة وحنكة ممّن يتعاطى شيئا من العلوم. والسّبب في هذا الظنّ هو ما يُعتقَد في الحكمة والعلوم الّتي يُنسَب إليها من أنّها تحيط بكلّ شيء وأنّ المقتنين لها يعلمون كلّ شيء. فلذلك يرون أنّ الحكيم هو أوّل من استنبط الصّنائع العمليّة وانبثّت عنه في الجمهور لا بحسن تصرّفه وجودة تأتّيه للأعمال لكن بجودة فهمه وقوّته على إدراك الأشياء كلّها. وليس هذا الظنّ حقًّا على الإطلاق "[4].

ليس الموسيقار صاحب عبقريّة وإلهام. وإنّما قدرته الإبداعيّة ثمرةٌ متأخّرة لتراكم التّجارب سواء كانت تجارب شخصيّة (حسن التّصرّف وجودة القيام بالفعل) أو كانت تجارب الإنسانيّة عبر تاريخها. "... فلم يزل ينقص الآخرُ ما زيّده الأوّلُ أو

يزيد الآخرُ ما نقصه الأوّلُ إلى أن حصلت (الألحان) كاملة أو قريبة من الكمال... ثمّ لم يزالوا بطباعهم يتحرّون من الأجسام طبيعيّة كانت أو صناعيّة ما يعطيهم تلك النّغم أكمل. فكلّما اهتدوا لواحد ثمّ أحسّ فيه بعد ذلك بخلل تحرّوا هم أنفسهم أو غيرهم ممّن ينشؤوا بعدهم إزالة ذلك الخلل إلى أن حدث العود وسائر هذه الآلات وكملت صناعة الموسيقى العمليّة واستقرّ أمر الألحان "[5]. الموسيقى إذن ظاهرة تاريخيّة مرّت بمراحل وأطوار يصفها الفارابي وصفًا مستفيضًا. ثمّ يجملها في مرحلتين أساسيّتين هما: مرحلة حدوث الموسيقى بالطّبع والغريزة ومرحلة حدوثها بالإرتياض العمليّ والتّعليم أي بالصّناعة[6]. ويذهب الفارابي إلى أنّ هذا التّطوّر في نمط وجود الألحان من وجود يُباشره الإنسانُ عفويًّا وتلقائيًّا إلى وجود ينشئه الموسيقارُ عن وعي وبفضل الممارسة. هو تطوّر في اتّجاه تقدّميّ: فلم تكتمل الموسيقى إلا بفضل تحوّلها من انفعال غريزيّ إلى فعل صناعيّ. ويرى الفارابي أنّ اكتمالَ القدرة على " الخيال " تحرّرًا من سلطة المحسوس هو أهمُّ علامة دالّة على ارتقاء الممارسة الموسيقيّة إلى الرّتبة الصّناعيّة. فكيف يكون الخيال مبدأ إنشائيًّا به تصير الموسيقى إلى كمالها كممارسة صناعيّة؟

يقول الفارابي: " والألحان وما يُنسَب إليها هي من الأشياء الّتي تُحَسُّ وتُتخيَّل وتُعقَل "[7]. فإذا كانت الألحان تصير معقولة حين تصير موضوع علم نظريّ هو علم الموسيقى كفرع من فروع الرّياضيّات فإنّها تكون محسوسة ومتخيّلة حين تُمارَس كفنّ. وعلينا أن ننتبه إلى التّرتيب الّذي اقترحه الفارابي لأنماط الوجود الموسيقيّ (محسوس - متخيّل - معقول) وذلك لأنّه ترتيب لها من جهة مخصوصة هي جهة الاستماع والتّلقّي. أمّا من جهة الإبداع فإنّ وجودها المتخيَّل يسبق وجودها المحسوس ويكون في المرتبة الأولى بوصفه المبدأ الإنشائيّ الّذي به تصير الموسيقى إلى كمالها كصناعة.

يقول الفارابي:" والصّناعة الّتي يُقال إنّها تشتمل على الألحان منها ما اشتمالها عليها أن توجد الألحان الّتي تمّت صياغتها محسوسة للسّامعين (التّلحين يسبق الأداء) ومنها ما اشتمالها عليها أن تصوغها وتركّبها فقط وإن لم تقدر على أن توجدها محسوسة (لا اهتمام للملحّن بمدى قابليّة موسيقاه للتّنفيذ) وهذان جميعًا يسمّيان صناعة الموسيقى العمليّة "[8]. ويقول أيضًا: " والهيئات الفاعلة الّتي تنطق منها ما هي فاعلة عن تصوّر وتخيّل صادق حاصل في النّفس. ومنها ما هي فاعلة عن تخيّل كاذب حاصل في النّفس. فالّتي هي أحقّ باسم صناعة الموسيقى العمليّة هي هيئة تنطق فاعلة عن تخيّل صادق حاصل في النّفس توجد الألحان المصوغة محسوسة. والصّناعة الثّانية الّتي تُسَمَّى بهذا الاسم هي هيئة تنطق فاعلة عن تصوّر صادق حاصل في النّفس توجد الألحان مركّبة مصوغة "[9].

نلاحظ في هذا القول كيف انزاحت العبارة الفارابيّة عن مفهوم الخيال إلى مفهوم التّصوّر. وليس في ذلك نفي للخيال أو تجاوز له. وإنّما فيه تأكيد على الدّرجة العليا الّتي يدركها الخيالُ الموسيقيُّ في هيئة التّلحين عندما يصير الموسيقارُ الملحّنُ مبدعًا لـ" صُوَر " متحرّرة تمامًا من المضمون الحسّيّ سواء من جهة الأصل أو من جهة المنتهى. فخيال الموسيقار خيال مبدع للصُّوَر المحضة وهو بذلك خيال " متعال ". ولم تدرك المتخيّلةُ هذه المنزلة الحرّة المتعالية لا في مجال نظريّة المعرفة ولا في مجال نظريّة النّبوّة وإنّما هي منزلة موسيقيّة صرفة. وفي ذلك تأكيد على ما تتيحه الموسيقى من فرصة للتّحرّر من العالم وإبداع عالم مستقلّ بذاته هو عالم النّغم والإيقاع. فلننظر كيف يحدّد الفارابي العلاقة بين المؤدّي والملحّن

تأكيدًا منه على الدّور الأساسيّ للخيال سواء من حيث التّلحين أو من جهة " التنفيذ التّأويليّ " ؟ Interprétation

يكشف الفارابي عن مقتضيات هيئة الأداء الموسيقيّ مشدّدًا على أنّها تلتئم بتوافر شرطين هما: أ / أن يحصل في نفس المؤدّي " تخيّلُ اللّحن المصوغ "[10] وأن يكون استحضارُه للّحن من القوّة ما " يظهر به المتخيَّلُ محسوسًا "[11]. بمعنى أنّ تخيّلَ المؤدّي للّحن ينبغي أن يكون من الشدّة والوضوح ما يجعل اللّحنَ يظهر محسوسًا مباشرة " وفي الآن ذاته الّذي يُستحضَر فيه دون أن يتأخّر المحسوسُ عن الخيال. وهذه القدرة على " التّنفيذ التّأويليّ " لا تحصل للمؤدّي إلا بالدّربة والإدمان على الفعل. ب / ويتمثّل هدفُ هذه الدّربة في السّيطرة التّقنيّة على الآلات الّتي منها تصدر النّغم (الحلق أو المعازف). فمن شروط امتلاك صناعة الأداء الموسيقيّ القدرة على إخراج المسموع من الآلة المعدّة لذلك دون تخمين أو تردّد من ناحية وفي أبهى جَرَسيّة ممكنة (الصّفاء والفخامة) من ناحية أخرى. فتخيّل اللّحن لا يكون تخيّلا صناعيًّا ما لم يقترن عند المؤدّي بالقدرة على تحريك " أعضائه القارعة تحريكًا يصيّر قرعها قرعًا تحدث به الألحان على ما هي متخيّلة عنده "[12].

يمكن القول إذن إنّ لحظة إنشاء الصّوت وإيجاده محسوسًا للسّامعين ينبغي أن تُصاحبَ لحظة استحضاره في الخيال وأن تقترن بها فلا تتأخّر عنها ولا تتراخى. ولأجل ذلك يدعو الفارابي صاحبَ هذه الهيئة إلى امتلاك عالم الصّوت بالإدمان على إنشائه. ويذهب الفارابي إلى أنّ صاحب هذه الهيئة لا يقدر على التّلحين إلاّ وهو يعزف أو يؤدّي. وذلك يعني أنّ المؤدّي يظلّ دائمًا مشدودًا إلى عالم الصّوت فلا يستطيع اتّخاذ مسافة تفصله عنه. فإذا ما لحّن فإنّ تلحينه يكون محدودًا بحدود السمع الّذي تتيحه له آلتُه أو تعوّد عليه حلقُه. وهكذا لا قدرة للمؤدّي على الإبداع بالمعنى الحقيقيّ لمفهوم الإبداع. أمّا صاحب هيئة التّلحين فوضعه مختلفٌ تمامًا. فكيف ذلك؟

ليس للمؤدّي من إمكان إنشائيّ إلا إخراجَ اللّحن مسموعًا لحظة استحضاره في الخيال " بحيث إنّما ترتسم في نفسه (الألحانُ) في الحين الّذي يحسّها فيه..وهؤلاء (المؤدّي الّذي أراد أن يلحّن) هيئاتهم هيئات إنّما تحصل لهم بها الألحانُ مرتسمة في الحين الّذي يقصدون فيه صياغتها متى ترنّموا بها أو أن تحضرهم آلة تُسمَع منها النّغم "[13]..تفترض هيئة الأداء إذن ضربًا من الإتّحاد الحدسيّ بين الحسّ والخيال بحيث قد يتبادلان المواقع في كلّ مرّة. ولهذا السّبب يؤكّد الفارابي على أنّ معنى الموسيقى قد ينطبق على هيئة الأداء أكثرَ من انطباقه على هيئة التّلحين. غير أنّ هذا الإتّحاد الحدسيّ بين المحسوس والمتخيّل هو الّذي يمنع الموسيقى من أن تكتمل في وجهها الصّناعيّ. ومعنى ذلك أنّ تحرّر الخيال من الحسّ هو الشّرط الأساسيّ لبلوغ الموسيقى مرتبة الكمال الفنّيّ. ولا يحدث ذلك إلا بفضل هيئة التّلحين الصّناعيّ.

تقتضي هيئة الصّيغة - علاوة على امتلاك العناصر المكوّنة لهيئة الأداء[14] - أن تتوفّر في الملحّن شروط أخرى أساسيّة يمكن إجمالها في معرفة " كيف ينبغي أن تُرتَّب (النّغم) حتّى يصير ترتيبُها ترتيبًا ملائما للسّمع. وتكون له (الملحّن) مع ذلك قدرة على ترتيبها حتّى يأتلف منها اللّحن "[15]. نلاحظ أنّ الأمر يتعلّق عند الملحّن بشرطين لا يفترضان علاقةً بالمحسوس هما: أ / معرفة التّرتيب الّذي به تكون النّغم ملائمة للسّمع. ب / القدرة على ترتيبها حتّى يأتلف اللّحن.

فهذان الشرطان يتعلّقان بالنّغم فيما يمكن أن نسمّيه بـ " المسموعيّة المحضة " الّتي يكون الملحّن قادرًا على تخيّلها في شكل علاقات (التّرتيب / التّأليف). ويؤكّد الفارابي على هذا المعنى قائلا: " ومَن هو أزيد

تخيّلا من هذه الطّبقة (طبقة الملحّنين المشدودين إلى المحسوس ترنّمًا وعزفًا) هو الّذي به ترتسم في نفسه الألحان وما بها تأتلف من غير حاجة إلى أن يسندها إلى محسوس بل تجول في ذهنه متخيَّلة متى شاء ذلك "[16]. فهذه الطّبقة من الملحّنين هي الطّبقة الّتي يكون فيها اللّحن قابلا لأن يرتسم في النّفس ويجول في الخيال دون سند محسوس أي دونما علاقة بالعالم الخارجيّ للصّوت. فاللّحن يحضر في ذهن هذه الطّبقة من الملحّنين على هيئة خيال محض متعال يمكن أن نسمّيه " العالم الدّاخليّ للصّوت ".

وعلى هذا النّحو تتجلّى الطّاقة الإبداعيّة للمخيّلة الموسيقيّة في القدرة على التّعالي على المحسوس والالتقاء بالمسموعيّة الخالصة في ذاتها. بل للملحّن الحقّ في الإنشاء الخياليّ للألحان حتّى وإن لم يقدر على إيجادها محسوسة للسّامعين. غير أنّ اقتران الخيال المحض بالقدرة على إيجاد اللّحن مسموعًا يمثّل في نظر الفارابي الدّرجة العليا من درجات الإبداع الفنّيّ وهي الدّرجة الّتي تكفّ فيها الممارسة الموسيقيّة عن كونها ممارسة فطريّة غريزيّة وتتّخذ شكلا صناعيًّا يستند فيه الملحّنُ إلى امتلاك معرفيّ لقوانين الإنشاء الموسيقيّ وتحكّمًا تقنيًّا في مادّته. وقد اتّخذ الفارابي إسحاق الموصليّ نموذجًا له في ذلك. ويمكن لنا نحن أن نتّخذ من بيتهوفن نموذجًا لهذه الدّرجة العليا من الامتلاك الصّناعيّ لفنّ الموسيقى: فلو لم يكن بيتهوفن مستغنيًا عن السّند المحسوس لما أمكن له التّلحين وهو أصمّ. ولو لم يكن مالكًا لقوانين فنّه ومتحكّمًا في مادّته لما أمكن له تنفيذ ألحانه المتأخّرة وإدارة" لعب " العازفين وهو الّذي لا علاقة لسمعه بالعالم الخارجيّ.

إنّ الخيال المحض هو مبدأ الإنشاء والإبداع الموسيقيّ كما أنّه العلامة الفارقة بين الممارسة العفويّة للموسيقى والممارسة الصّناعيّة لها. لذلك يقول الفارابي:" ومتى قسّمت أطراف هذه الهيئة (هيئة صيغة اللّحن) صارت ثلاثة: أحدها ما يحتاج أبدًا في تخيّله إلى أن يستند إلى محسوس. والثّاني ما ليس يحتاج فيه إلى أن يستند إلى محسوس أصلا غير أنّه لم يبلغ بَعْدُ إلى أن ينطق عنه (أي أن يوجد اللّحنَ خارج نفسه محسوسًا للسّامعين). والثّالث ما بلغ من قوّة تصوّره إلى أن ينطق عن جميع ما يتخيّل منها مثل ما كان بلغه إسحاق بن إبراهيم بن ميمون الموصليّ... غير أنّ ما لم تبلغ بَعْدُ من قوّتها إلى أن ينطق بها عمّا حصل له فيها من خيالات فهي أحرى أن تُسمَّى قوّة أو غريزة أو طبيعة أو ما جانس هذه الأسماء من أن تُسمَّى صناعة. وما كان مبلغها من القوّة مبلغًا يمكن أن ينطق بها عمّا يتصوّره فتلك أحرى أن تُسمَّى صناعة من أن تُسمَّى قوّة أو طبيعة "[17].

يؤكّد هذا الشاهد على أنّ الأحقّ باسم الموسيقار إنما هو- من ناحية أولى- القادرُ على تجاوز الصّوت في " محسوسيّته " حتّى يرتقى بخياله إلى مقام الإبداع الحرّ للصّور الموسيقيّة المحضة وهو القادر - من ناحية ثانية - على إبداع الحلول التّقنية لإيجاد تلك الصّور الخياليّة المحضة محسوسةً. وذلك حتّى لا يكون خيالُه مجرّد وهم. فدرجة التّلحين أرقى إذن من درجة الأداء. يقول الفارابي: " وبيّن أنّ مقدار المعرفة والتّخيّلات الّتي تكمل بها الهيئة الأولى (الأداء) دون مقدار المعرفة والتّخيّلات الّتي تكمل بها الهيئة الثّانية (التّلحين) "[18]. ولهذا السّبب يؤكّد الفارابي على أنّ هيئة الصّيغة هي في الوقت ذاته العلّة الفاعلة لهيئة الأداء وعلّتها الغائيّة[19]. فلا يكون أداءُ المؤدّي صناعيًّا إلا إذا سبقه تلحينُ الملحّن. أمّا التّرنّم والارتجال دون خيال يسبقه فذلك أمر غريزيّ يأتيه الإنسانُ بحكم سجيّته وطبعه.

لا تُؤدَّى الموسيقى أداءَ صنعة إلاّ حين يحاكي المؤدّي بخياله خيالَ الملحّن ويسعى إلى أن يكون خيالُه

مطابقًا لخيال الملحّن. وذلك هو معنى أن يكون خيالُ المؤدّي خيالا صادقًا كما عبّر عن ذلك الفارابي في تعريفه لهيئة الأداء. إنّ اللّحن في محض مسموعيّته كما جالت في خيال الملحّن هو الغاية الّتي على المؤدّي إدراكها " من قبَل أنّ المؤدّي إنّما يتبع في إعداد هيئة تخيّله وهيئة العضو الّذي به يؤدّي النّحوَ الّذي به يصير اللّحن المعمول محسوسًا للسّامع ويقتفي في إيجاده النّغم ولواحقها محسوسةً حذو ما صاغته هيئة الصّيغة "[20]. وهكذا يمكن القول إجمالا:

أ - لا تكتمل الموسيقى اكتمالا صناعيًّا إلا في الدّرجة العليا لهيئة التّلحين وهي الدّرجة الّتي يصير فيها الملحّن قادرًا على إنشاء اللّحن دون أن يكون محتاجًا من جهة الأصل إلى أن يستند في ذلك إلى المحسوس ودون أن يلتفت من جهة المصير إلى مدى قابليّة اللّحن للتنفيذ.

ب - إنّ اكتمال هيئة التّلحين يقتضي قدرة الملحّن على أن ينطق عن كلّ ما يتخيّله من صور موسيقيّة محضة: أي على إيجاد الحلول التّقنيّة لتحويل المتخيَّل من الصّور إلى علاقات تناغميّة وإيقاعيّة مسموعة.

ج - إنّ قدرة الخيال المتعالي على إبداع صور جديدة للإنشاء الموسيقيّ والقدرة التّقنيّة على إيجاد الحلول والحيل لإنتاج الصّوت على نحو يُطابق تلك الصّور هما العلامتان الدّالتان على ارتقاء الموسيقى إلى مرتبة الممارسة الصّناعيّة. ولا يرى الفارابي في ذلك انحطاطًا بل يرى فيه تقدّمًا هامًّا.

د - إنّ هيئة التّلحين رئيسة هيئة الأداء ولا تُطلَب هذه إلاّ لأجل تلك. ومعنى ذلك أنّ المؤدّي لا يكون متحكّمًا في فنّه إلاّ بقدر ما يسعى إلى أن يطابق خيالُه خيالَ الملحّن: أي أن يكون إنشاؤه للألحان " عن تخيّل صادق " لا عن تخيّل كاذب.

وتعود جميع هذه الملاحظات التّأليفيّة إلى أمر أساسيّ كان فيه الفارابي مجدّدًا في مجال النّظريّات الموسيقيّة وفلسفة الموسيقى. ويتمثّل هذا الأمر في التّأكيد على أنّ المبدأ الإنشائيّ في مجال الموسيقى هو الخيال المتعالي وأنّ هذا الخيال حرّ مبدع. وذلك بمعنى أنّه ليس محاكاة لنموذج موسيقيّ سماويّ أو مثاليّ متقدّم على التّجربة الإنسانيّة كما ذهب إلى ذلك الفيثاغوريّون والأفلاطونيّون. فالتجديد الموسيقيّ يقتضي في نظر الفارابي القدرة على التّحرّر من السّند الحسّيّ واستحضار الخيال في بعده المحض. وذلك لا لأجل القطع نهائيًّا مع الموسيقى المحسوسة وإنّما للدّفع بها إلى أقصى أوجه الكمال حيث يمكن لمسموعيّة النّغم أن تتجلّى في أبهى صورها كمًّا وكيفًا. وذلك هو معنى الجمال عند الفارابي: أن يصير الشيء إلى كماله فتكتمل لنا بإدراكه متعتُنا الجماليّة[21].

إنّ المتتبّع لتاريخ الموسيقى في منعرجاته الحديثة والمعاصرة يلاحظ أنّ كلّ أشكال التّجديد الكبرى اقترنت بالتّحرّر من البداهة الحسّيّة. أي من ارتباط الخيال بالسّند الحسّيّ. وقد تجلّى هذا التّحرّر في التّطوّر الهائل الّذي شهدته الكتابة الموسيقيّة في مستوى العلامة كما في مستوى التّركيب. فالكتابة الموسيقيّة مكّنت الملحّن من ضرب جديد للتّعامل مع الوجود الموسيقيّ هو التّعامل الرّمزيّ. ومكّنته أيضًا من بناء التجربة الإنشائيّة على أساس ما يُسمّى بـ" الفكرة الموسيقيّة ". بل إنّ تحوّل التلحين إلى كتابة مكّن العديد من التجارب الموسيقيّة من تصوّر" أنظمة " جديدة لعالم الصّوت و" نحو" مختلف للّغة الموسيقيّة. وليس أدلّ على هذه المحاولات التّحديثيّة من" الموسيقى الجديدة " الّتي اتّخذت لنفسها الشّكلَ الدّوديكافونيَّ والتّسلسليَّ كما باشره شونبروغ و بولاز مثلا. ولكنّ السّؤال الّذي ينبغي طرحه في هذا السّياق هو: هل يجوز فارابيًّا أن ينطلق الخيال حرًّا

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

تقتضي منّا الإجابة عن هذا السّؤال أن نستحضر من جديد التّعريف الّذي يقترحه الفارابي لفنّ الموسيقى. يقول الفارابي: "...والهيئات الفاعلة الّتي تنطق منها ما هي فاعلة عن تصوّر وتخيّل صادق حاصل في النّفس ومنها ما هي فاعلة عن تخيّل كاذب حاصل في النّفس. فالّتي هي أحقّ باسم صناعة الموسيقى العمليّة هي هيئة تنطق فاعلة عن تخيّل صادق حاصل في النّفس توجد الألحان المصوغة محسوسة. والصّناعة الثّانية الّتي تُسمّى بهذا الاسم هي هيئة تنطق فاعلة عن تصوّر صادق حاصل في النّفس توجد الألحان مركّبة مصوغة "[22]. يؤكّد الفارابي في هذا التّعريف على شرط أساسيّ للإنشاء الموسيقيّ حتّى يكون إنشاءً صناعيًّا هو الصّدق: أن يكون التّخيّل والتّصوّر صادقًا. فما معنى ذلك؟

أن يكون التخيّل أو التّصوّر أو الفكر صادقًا فمعناه - داخل نظريّة المعرفيّة عند الفارابي - أن يكون ما يرتسم في النّفس من صور مطابقًا لموضوعه أي لماهيّة الشيء في ذاته. ولكن إذا كان صدق المؤدّي في أن يطابق خيالُه خيالَ الملحّن فيما نسمّيه اليوم بالتّنفيذ التّأوليّ Interprétation ففيمَ يتمثّل صدق الملحّن؟ مع أي شيء ينبغي لخياله أن يتطابق؟

للملحّن كامل الحرّية في أن يبدع صورًا موسيقيّة جديدة. بل إنّ رسوخ الصّناعة فيه لا يكون إلا بقدر انطلاق خياله المحض وتجاوزه للصوت في طابعه الحسّيّ المباشر والبديهيّ. غير أنّ الخيال المتعالي لا يكون إنشاءً فنّيًّا إلا متى كان صادقًا. ويتمثّل الصّدق هنا في أن يطابق الخيالُ الموسيقيُّ بنية الذوق والإدراك الموسيقيّ الّتي هي في نظر الفارابي بنية قبليّة كونيّة[23]. فلئن كان للملحّن الحقّ في أن يتصوّر من الألحان ما يجود به خيالُه المحضُ فإنّه في مقابل ذلك عاجزٌ عن صنع الذوق. وذلك لأنّ الذوق هو " ممّا ليس لنا فعله ". وهكذا فإنّ ارتياض السّمع " وهو الهيئة الّتي بها يُميَّز بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرّداءة والمتلائمات من غير المتلائمات فليست تُسمَّى صناعة أصلا وقلّما إنسان يُعدَم هذا إمّا بالفطرة وإمّا بالعادة "[24].

يمكن القول إنّ الخيال يصير كاذبًا حين يكون الذوقُ على غير المجرى الطبيعيّ للإنسان. ولم تغب عن الفارابي إمكانيّة ' استعمال الصّوت على غير المجرى الطّبيعيّ وإمكانيّة ' توظيفه مع ذلك في " أشياء من الأمور الإنسانيّة ". فالأصوات الهائلة والحادّة الّتي ليس في قوّة الإنسان احتمالُها قد تكون في بعض الحالات " بمنزلة الأدوية وتُستعمَل في الأمور الإنسانيّة في المواضع الّتي نسبتها منها كنسبة أمكنة الأدوية من الأبدان. وبعضها بمنزلة السّموم وتُستعمَل في مثل ما تُستعمَل فيه السّموم مثل الأصوات المهلكة أو المصمّمة وآلاتها الّتي تُستعمَل في الحروب "[25]. ولكن لأنّ الفارابي لم يكن ينظّر لمدن التّغلّب والخسّة وللمدن الجاهليّة فإنّه لم يرض للموسيقى لا أن تكون دواءً لمجتمع مريض ولا أن تكون سمومًا يستعملها الإنسان في مشاريع التّغلّب والقهر. إن موسيقى المدينة الفاضلة هي الموسيقى الّتي يتحقّق معها كمالُ سمع الإنسان وتكتمل بها المتعة الجماليّة.

ولهذا السّبب يشترط الفارابي في الملحّن أن يكون " قويَّ الإحساس للمسموعات وتكون قوّته الغريزيّة الّتي بها يُحسّ الأصوات والّتي بها يتخيّل طبيعيّة للإنسان حتّى لا يستحسن أو يستلذ ما ليس هو طبيعيًّا للإنسان ويطرح ما هو طبيعيّ له "[26]. وهكذا لا يكون الخيال المتعالي موسيقيًّا عند الفارابي إلا بقدر ما يكون منتجًا لتجربة سماع مطابقة لبنية الذوق الموسيقيّ كبنية قبليّة كونيّة: أي منتجًا لأكمل متعة جماليّة ممكنة. ولم يضع الفارابي شرط مطابقة الخيال للذوق بهدف تقييد حرّية الإنشاء

الموسيقيّ وإنّما وضعه لأجل أمرين هامّين قد يبدوان متعارضين هما:

- أن يرتقي الفنّ الموسيقيّ إلى أعلى مراتب الممارسة الصّناعيّة فينكشف ما فيه من بعد عقلانيّ[27].
- ألاّ يفوّت الموسيقار في المتعة الجماليّة. وذلك لأنّ هذه المتعة هي المدخل الوحيد لفنّه في الإنسانيّة. فإذا لم يعمل الموسيقار على إظهار هذه المتعة في أكمل صورها فإنّ فنّه يصير لعبًا عديم الجدوى. فالمتعة الجماليّة الجامعة بين لذة المحسوس والانفعال النّفسيّ والتّخييل هي الّتي تمكّن الموسيقى من الانخراط في الحياة المدنيّة بوصفها فضاءً لاستعمال عموميّ للحقيقة ومشاركة جماعيّة في السّعادة.

الذوق بهذا المعنى هو الشّرط القبليّ لإمكان التّجربة الموسيقيّة في بعديها الفنّي (لذة المسموع) والمدنيّ (أن تكون هذه اللذة في خدمة الحقيقة والسّعادة). ولا سبيل لتطابق الخيال الموسيقيّ مع بنية الذوق إلا السّبيل الصّناعيّ حيث يكون الموسيقار فنّانًا مسلجسًا. وهكذا إذا كان الذوق شرطًا قبليًّا لصناعة الموسيقى فإنّ الشّرط البعديّ لها هو العلم. وإذا كان الفارابي يعلي من قيمة العلم الموسيقيّ ويفرد له أضخم ما ألّف من كتب فذلك لأنه يرى أنّ فنّ الموسيقى قد اكتمل بَعْدُ فيما يسمّيه بـ" مملكة العرب "[28].

لقد اكتملت التّجربة الفنّيّة القائمة على مجرّد الطّبع والسّجيّة ولا يحقّ للموسيقار أن يمارس فنّه على سبيل البخت والمصادفة. وقد يعني ذلك أن التّجربة الموسيقيّة قد استنفذت الخيالَ في جميع ممكناته الجوهريّة. والفارابي يذهب في الأمر مثل هذا المذهب. إلاّ أنّه يرى لتجديد الخيال سبيلا طريفًا هو العلم. ولهذا السّبب وظّف الفارابي علم الموسيقى النّظريّ توظيفًا لم تكن تسمح به روح العصر الّذي عايشه. فالفيثاغوريّة ترى في علم الموسيقى النّظريّ رياضة روحيّة تُطلَب لأجل التّطهّر. وذلك بدعوى أنّ الموسيقى الحقيقيّة هي موسيقى السّماء. أمّا أفلاطون فيرى فيه وجهًا من وجوه " الجدل " بدعوى أنّ النّسب الموسيقيّة هي قانون التّأليف الّذي عنه انبثّت روحُ العالم. وكلا التّصوّرين يعتبر العلاقات التّناغميّة طبائع لا يجوز تغييرها أو التّجديد فيها لما لها من ثقل أنطولوجيّ ونفسيّ وأخلاقيّ. ولهذا السّبب لم يكن اكتمال الموسيقى ممكنًا داخل هذه الرّؤية إلاّ من باب المحاكاة الّتي لا يحقّ للإنسان فيها أيّ ضرب من ضروب الإبداع أو الخيال الإنشائيّ.

أمّا الفارابي فيذهب إلى أنّ العلم الموسيقيّ هو المخرج الوحيد من المأزق الّذي آلت إليه الموسيقى بعد أن اكتملت كفنّ. بمعنى أنّه يوظّف كلّ قدرات العقل لأجل تجديد الخيال. وهذا لعمري موقفٌ تحديثيٌّ لم يكن غريبًا عن الرّوح السّائدة في العصور القديمة فقط بل ولا نكاد نجد من معاصرينا من يمثّله في مجال الإبداع والبحث الموسيقيّ.

إنّ المطلوب من علم الموسيقى النّظريّ هو أنّ يمدّ الموسيقار بمادّة الخيال الموسيقيّ أي بالسّبل المختلفة للتّجديد في الموسيقى من داخل الاستعداد الذوقيّ للإنسان لا ضدّه. وهو مطالب أيضًا بأن يمدّ الموسيقار بمختلف التّقنيّات والحيل حتّى يكون قادرًا على إنشاء الصّوت في أكمل هيئة ممكنة. وهكذا لا يقترح الفارابي العقل بديلا عن الخيال وإنّما يقترحه معزّزًا لقدرته الإنشائيّة. كما أنّه لا يضع العلم معيقًا للإبداع وإنّما يفترضه شرطًا من شروطه الأساسيّة.

وما كان للفارابي ليضع العقل والعلم في خدمة الخيال والإبداع إلا لأنّه يرى أنّ للإبداع الموسيقيّ دورًا هامًّا في بناء المدينة الفاضلة من جهة ما هي مدينة العقل ومن جهة ما هي مدينة لأجل العلم. فبأيّ معنى يكون التّخييل الموسيقيّ وجهًا من وجوه المجهود المدنيّ لتحصيل المعرفة وتحقيق السّعادة؟ سيكون هذا

السّؤال موضوع مقال آخر تحت عنوان التخييل الموسيقيّ وسياسة الحقيقة عند الفارابي.

أ. سالم العيادي

جامعة صفاقس- تونس

الهوامش:

1- فقد نُسب إلى فيثاغورس سماع موسيقى السّماء وذلك لصفاء روحه. انظر في ذلك *رسالة الموسيقى* من " الرّسائل " لإخوان الصّفاء. القسم الرّياضيّ. المجلّد الأوّل. ص. 208 و ص 226.(دار صادر. بيروت. 1999) وتُنسب الموسيقى من جهة الاشتقاق اللّغويّ عند اليونان إلى ربّات الفنون Les Muses وقد أرجعها المسلّم الموصليّ إلى موسى. انظر في ذلك *الدّرّ النّقيّ في علم الموسيقى*. ص. 13.(قدّم له وعلّق عليه. جلال الحنفي. مطبعة دار الجمهوريّة. بغداد. 1991). كانت الموسيقى داخل إبستيميّة العصور القديمة فعلا معجزًا لا يأتيه إلا أصحاب الحكمة أو النّبوّة. يقول إخوان الصّفاء: " إعلم يا أخي أيّدك الله وإيّانا بروح منه بأنّ الصّنائع كلّها استخرجتها الحكماء بحكمتها ثمّ تعلّمها النّاس منهم وبعضهم من بعض . وصارت وراثة من الحكماء للعامّة... فصناعة الموسيقى استخرجتها الحكماء بحكمتها وتعلّمها النّاس منهم". *رسالة الموسيقى*. ص.186. المصدر ذاته المذكور أعلاه. بل إنّ الكندي أرجع صنع الآلات الموسيقيّة إلى الذكاء الخارق الّذي اختصّ به الحكماء دون سائر النّاس. يقول: " فلمّا أبانوا أنّه لا شيء محسوس إلا وعنصره متكوّن من الأركان الأربعة والطّبيعة الخامسة. أعني النّار والهواء والماء والأرض والفلك. بعثتهمُ الفطنة ودلّهم الذكاء وأطلعهم الفكر على إبداع آلات صوتيّة وتريّة تتوسّط بين النّفس وبين تأليف العناصر والطّبيعة الخامسة باتّخاذ آلات. وصنعوا آلات وتريّة كثيرة تناسب تأليف الأجسام الحيوانيّة ويظهر منها أصوات مشاكلة للتّرتيب الإنسيّ ليُظهروا بذلك للعقول الذكيّة مقدار شرف الحكمة وفضلها ". *كتاب المصوّتات الوتريّة من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار*. موجود في" مؤلّفات الكندي الموسيقيّة ". ص. 71.(تحقيق زكريّا يوسف. مطبعة شفيق. بغداد. 1962).

2- استعمل الفارابي صفة المسلجس لوصف فئة من الشّعراء قائلا: " إنّ الشّعراء إمّا أن يكونوا ذوي جبلّة وطبيعة متهيّئة لحكاية الشّعر وقوله ولهم تأتّ جيّد للتّشبيه والتّمثيل... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشّعر على ما ينبغي..وإمّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشّعراء حقّ المعرفة حتّى لا يندّ عنهم خاصّة من خواصّها ولا قانون من قوانينها في أيّ نوع شرعوا فيه. ويجوّدون التّمثيلات والتّشبيهات بالصّناعة. وهؤلاء هم المستحقّون اسم الشّعراء المسلجسين... وإنّ المتخلّف في الصّناعة ربّما أتى بالجيّد الفائق الّذي يعسر على العالم بالصّناعة إتيان مثله. ويكون سبب ذلك البخت والاتّفاق ولا يستحقّ اسم المسلجس ". *مقالة في قوانين صناعة الشّعراء*. ص.ص. 155-157. موجود في " أرسطو. فنّ الشّعر ".(تحقيق عبد الرّحمان بدوي. دار الثّقافة. بيروت. دون تاريخ).

3- وينطبق هذا الرّفض 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 كامل القريحة لا يُخطئ الحقّ أصلا ". والفارابي يرفض هذا الإدّعاء الواهم رفضًا قاطعًا. انظر *إحصاء العلوم*. الفصل الثّاني في علم المنطق. ص. 74. (تحقيق عثمان أمين. دار الفكر العربيّ ومطبعة الاعتماد. مصر. 1948).

4- *الموسيقى الكبير* . ص. 99. (تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة. مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني. دار الكتاب العربيّ للطّباعة والنّشر. القاهرة. دون تاريخ).

5- ن.م. ص. 74- 75.

6- والّتي أحدثت الألحان هي فطرّ ما غريزيّة للإنسان ". ن.م. ص. 70. " فقد بيّنّا كيف حدثت هذه الصّناعة بالطّبع وكيف نشأت إلى أن كملت. وأمّا حدوثها في الإنسان بالتّعليم فإنّ أجزاءها العمليّة تحدث أوّل شيء بأن يتشبّه الإنسان... بآخر قد حصلت له الهيئة... فإن كان قد حصل له تمهّر وقوّة على سرعة الفعل والا أدمن على الفعل إلى أن يرتاض فتحصل له حينئذ هذه الهيئة إمّا على التّمام أو على المقدار الّذي في طباعه أن يبلغه... فلا يزال يتكرّر ذلك عليه إلى أن تحصل له القوّة على صيغة أمثال تلك الألحان وذلك مثل من يتعلّم سائر الصّنائع العمليّة 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 تُسَمَّى " هيئة أداء اللّحن ". وتُسَمَّى الثّانية " هيئة صيغة اللّحن ".

10- ن.م. ص. 51.

11- ن.م. ص. 53.

12- ن.م. ص. 54.

13- ن.م. ص. 56.

14- الّتي هي إجمالا. قوّة الإحساس للمسموعات وأن يكون الذوق طبيعيًّا فلا يستلذ المؤدّي ما ليس طبيعيًّا لسمع الإنسان. والقدرة على التّمييز بين الجيّد والرّديء 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.

21- يقول الفارابي: "... والجمال والبهاء والزّينة في كلّ موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل إيحصل له كماله الأخير... واللّذة والسّرور والغبطة إنّما ينتج ويحصل أكثر بأن يُدرَكَ الأجمل والأبهى والأزين بالإدراك الأتقن والأتمّ ". آراء أهل المدينة الفاضلة. ص. 52- 53. (قدّم له وعلّق عليه ألبير نصري نادر. دار المشرق بيروت الطبعة السّادسة 1991.)

22- الموسيقى الكبير. ص. 51.

23- انظر. ن.م. ص.ص. 107 - 110. و ص.ص. 120 - 121. حيث يقرن الفارابي بين الموسيقى واللّغة ويذهب إلى أنّ الضّرورة في الموسيقى أشدّ من الضّرورة في اللّغة وذلك لأنّ الضّرورة اللّسانيّة إنّما هي بالمواضعة أمّا الضّرورة الموسيقيّة فهي طبيعيّة 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: " وأمّا هيئة صيغة اللّحن فهي تحدث بالإدمان على سماع الألحان المختلفة والمقايسة بينها وتأمّل مواضع النّغم في لحن لحن يُقصد به أمر أمر. فلا يزال يتكرّر ذلك عليه إلى أن تحصل له القوّة على صيغة أمثال تلك الألحان ". ن.م. ص. 81. ونحن نشدّد هنا على أهميّة المقايسة والتّأمّل من حيث هما الأساس المعرفيّ للتّلحين. وهذا الأساس هو الّذي يجعل الملحّن مالكًا لفنّه امتلاكًا صناعيًّا لا على سبيل الاعتباط والعفويّة.

28- انظر. ن.م. ص. 75. وص.ص. 98 - 99.