اتجاهات فلسفة الموسيقى العربية

«الكندي - إخوان الصفا - الفارابي - ابن سينا»

د. كريم الصياد(*)

ملخص

نحاول في هذه الورقة بلورة اتجاهات معينة في فلسفة الموسيقى عند العرب من خلال أربعة نماذج هامة هي: الكندي، و إخوان الصفا، والفارابي، وابن سينا. وتهدف الورقة إلى طرح فروض، يمكن لها أن تُفسِّر ظواهر الموسيقى العربية المميزة لها عن الموسيقى الغربية من خلال فلسفة الموسيقى. وذلك في مقابل الاستبعاد السهل لهذه الظواهر باعتبارها من مظاهر التخلُّف. ويستعمل الباحث منهجية المقارنة، والتتبع التاريخي، والظاهرات. ويخلص في النهاية إلى اتجاهين أساسيين في فلسفة الموسيقى العربية، هما: الاتجاه **الميتافيزيقي**، والاتجاه **اللغوي - الرياضي**. يقوم الاتجاه الميتافيزيقي على فرضية أن الموسيقى تعبِّر عن جانب من اللا متناهي، أو تطابُق الظاهر والباطن، بينما يعتمد التيار اللغوي-الرياضي على مبدأ أن الموسيقى في الأصل إسقاط ديناميكي لنظام دلالي، أو رياضي، استاتيكي. ومن خلال اكتشاف أصول كل تيار يحاول الباحث في الختام تفسير أهم خصائص الموسيقى العربية، وأسباب اختلافها عن نظيرتها الغربية، مثل أحادية الصوت، وأهمية الإيقاع، والارتباط بالشعر، واستبعاد صيغ موسيقى الآلات. وبالتالي يمكن فهم خصائص الموسيقى العربية بناءً على مبادئ ميتافيزيقية معينة، تحكمت في الأشكال، والمقامات، والإيقاع.

Abstract

In this paper, I try to crystallize certain tendencies in Arab philosophy of music

(*) مدرس بقسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر.

through four important models: al-Kindī, Ikhwān aṣ-Ṣafā', al-Fārābī and Ibn-Sīnā. The paper aims to put forward hypotheses, which can explain the phenomena of Arab music that distinguish it from Western music through the philosophy of music. This is in contrast to the easy exclusion of these phenomena as a manifestation of backwardness. The researcher uses the methodology of comparison, historical tracking, and phenomenology. Finally, the paper crystallizes two main tendencies in Arab philosophy of music: the **metaphysical** and the **linguistic-mathematical**. The metaphysical tendency is based on the assumption that music expresses an aspect of the infinite, or the congruence of the exoteric and the esoteric, while the linguistic-mathematical relies on the principle that music is originally a dynamic projection of a semantic, or mathematical, static system. By discovering the origins of each tendency, the researcher finally tries to explain the most important characteristics of Arab music, and the reasons for its difference from its Western counterpart, such as monophony, the significance of rhythm, the connection with poetry, and the exclusion of the forms of instrumental music. Thus, the characteristics of Arabic music can be understood based on certain metaphysical principles, which governed forms, scales, and rhythm.

كلمات مفتاحية: أنطولوجيا الموسيقى، موسيقى عربية، الفلسفة العربية Ontology of Music, Arab Music, Arab Philosophy.

تقديم: الإشكال والحالة الجارية للمبحث

١. الإشكال وأهميته:

إن قداسة الصوت بشكل عام فكرة مشرقية-سامية، لها الانتشار الجغرافي، والتاريخي لعدد من الفلسفات، والديانات الشرقية. هي فكرة واضحة في الديانة الهندوسية (Beck, 2009; 2012; 2019, p. 3). وهي كذلك واردة في الديانات الإبراهيمية. لقد حضر صوت الله حضورًا مباشرًا بالنسبة لموسى في العهد القديم، والقرآن. والمسيح كلمة في العهد الجديد، والقرآن: ﴿إِنَّمَا ٱلْمَسِيحُ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ ٱللَّهِ وَكَلِمَتُهُۥٓ﴾ [النساء: ١٧١]. والله يخلق بكلمة في القرآن ﴿إِنَّمَآ أَمْرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيْـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾ [يس: ٨٢]. هذا بالإضافة إلى وجهٍ من قضية الحروف المقطَّعة في مفتتح تسع وعشرين من سور القرآن، هو وجه كونها

أصواتًا، لا كلماتٍ.[١] وقد رأى الزمخشري في تفسيره أن الحروف المقطعة؛ لأنها ليست كلمات، فلا معنى لها لغويًا، وإنما هي تغطية لكل مستويات مخارج الصوت في اللغة العربية.[٢] وهو فهْم أقرب لفكرة الصوت من فكرة الكلام؛ فالكلام لا يتم إلا بألفاظ وتراكيب. ولأن الموسيقى هي الفن، الذي يتعامل مع الصوت كمادة فنية، فقد كانت للموسيقى علاقة وثيقة بكل من هذه الديانات، وغيرها. وحتى اليوم نستمع إلى الترانيم المموسَقة في هذه الديانات، ولقراءة القرآن المنغمة في الإسلام. وكان من الطبيعي أن يتوسع الهندوس في مبحث فلسفة الموسيقى؛ لأن الموسيقى جانب من العقيدة ذاتها لديهم. ومن الطبيعي كذلك أن نقول بحضور لفلسفة الموسيقى عند الإغريق، والفلسفة الغربية في العصر الوسيط، وفي الفلسفة الغربية الحديثة، والمعاصرة.

لكننا نتساءل بعد هذه الملاحظة عن فلسفة المسلمين للصوت، وللموسيقى؛ إذا كانوا قد وقفوا على كتاب، هو القرآن، يشمل فلسفة الصوت فيما قبله من السلك الإبراهيمي: صوت الله المسموع في حالة موسى، وكون المسيح كلمة من الله في حالة المسيح، إضافة إلى الحروف المقطعة، والخلق بكلمة «كن». ومن الإجحاف، بل بالأحرى من عدم الدقة، حصر تصور المسلمين عن الموسيقى في الجانب الفقهي. بالأحرى ربما كانت الناحية الفارقة لديهم هي فلسفتهم للموسيقى؛ ماهيتها، وتصورهم عن أثرها النفسي، والاجتماعي، وموقعها في تصنيف العلوم، وغير ذلك من مسائل فلسفة الموسيقى. فإذا وقفنا على ملامحَ نظريةٍ محددة في كل هذا، فإنه قد يمكن القول حينئذٍ إن للعرب فلسفةً فعلًا في الموسيقى. وللأسف فلم نعرف كتابًا، أو بحثًا، أو مقالًا جامعًا لهذه الفلسفة، فلسفة المسلمين للموسيقى، فيما اطلعنا عليه بالعربية أو اللغات الأوروبية. وهو ما يثير التساؤل: لماذا لم يتم استخلاص هذه النظريات حتى الآن، إذا كان هذا بالإمكان فعلًا؟ ربما كان من الأسباب أن أصحاب الشأن، والأعلم باللغة، أيْ العرب، لم يهتمّوا بهذا الاستخلاص في العصر الحديث؛ فقد انتهى التنظير للعالَم، أي وضْع النظريات في الوجود والمعرفة والقيمة، لصالح التنظير للمجتمع: مواجهة قضايا التخلف

(١) الصياد، كريم: «اللا مفسر القرآني- هل بالقرآن ما لا يمكن تفسيره أصلاً؟» مجلة تأويليات، العدد الرابع، صيف ٢٠٢٠، ص ١٢٨-١٥٧.

(٢) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي: الكشاف عن غوامض حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٨: ١/١٢٨-١٤١.

والاستعمار والاستبداد عن طريق الفكر. ولهذا لم يهتم المفكرون العرب المعاصرون باستبيان نظريات، ولا بوضع نظريات، بل بنقد ما يحتاجون لنقده من الفكر الإسلامي التراثي. وما تطلب نقده لديهم هو ما له أثر قوي ممتد في الحاضر، بالذات من الناحيتين الدينية والسياسية. ولهذا لم تحظَ نظرية الموسيقى عند العرب القدماء بدراسة معاصرة وافية. هناك دراسات عربية وغربية سنتعرض لها في متن المقالة، وهوامشها، ولكنها دراسات جزئية، ولا تحاول استجلاء اتجاهات نظرية ممتدة عبر أعمال فلاسفة الإسلام. هذا رغم قوة أثر عامل الإبداع الفني في أي حضارة.

وفي الفترة المعاصرة لدى المختصين بالفلسفة، الذين لديهم دراية بنظرية الموسيقى، وفن الموسيقى الكلاسيكية خاصةً، فإن فلسفة المسلمين في الموسيقى لم تُطرَح كمنظور تفسيري لفن الموسيقى العربية نفسه. ذلك رغم أهمية هذا الطرح من الناحية الفلسفية لسببين عامين: **الأول**: هو أهمية هذا الجانب بشكل عام من الفلسفة العربية-الإسلامية، فحتى لو اعتبرناها، كما يعتبرها البعضُ، مجرد شرح، وتلخيص للفلسفة الإغريقية، فقد كان هذا الجانب نفسه هامًا عند الفلاسفة الإغريق. والسبب **الثاني** هو أن هذه الفلسفة قادرة على تفسير ظواهر مهمة في الموسيقى العربية، تتميز بها هذه الموسيقى، كالارتباط بين الكلمة، والنغمة، وبروز عنصر الإيقاع، وتضاؤل دور البوليفونية (تعدد الأصوات)، وتضاؤل دور صيغ الموسيقى الخالصة بشكل عام.[١]

٢. الدراسات العربية السابقة:

ما نبغي تقديمه ليس مجرد العنوان البرّاق، الذي وضعه **ميخائيل خليل ميخائيل الله وِيرْدِي**: «فلسفة الموسيقى الشرقية- في أسرار الفن العربي»[٢]، والذي لم يتجاوز معناه موضع العنوان في الكتاب؛ فهو كتاب في نظرية الموسيقى، والنقد الموسيقيّ، وليس في فلسفة الموسيقى كما يتضح من متنه. هذا الكتاب لوِيرْدي، المولود عام ١٩٠٤ بدمشق، والمتوفَّى

(١) الموسيقى الخالصة Pure Music هي غير المرتبطة بالشعر، أو الدراما، كما نجد في أغلب إنتاج السيمفونية، والرباعي الوتري، والصوناتا، والكونشرتو مثلًا.

(٢) وِيرْدِي، ميخائيل خليل الله: فلسفة الموسيقى الشرقية- في أسرار الفن العربي، دار ابن زيدون، دمشق، ١٩٤٩.

عام ١٩٧٨ بالمدينة نفسها، دراسة ثرية لنظرية الموسيقى بين الشرق والغرب[١]. تهدف تلك الدراسة إلى توحيد المصطلح بين الموسيقى العربية، والغربية، وبيان أوجه الاختلاف بينهما، وسمات التمايز القومية، التي تتعلق بالطابع، والمقام، واللحن، وخلافه من المباحث الفرعية. وهي في الأصل استجابة لـ «مؤتمر الموسيقى»-١٩٣٢، الذي أحدث في وقته أثرًا مهمًا، انعكس حتى على انحيازات المؤلفينَ الأيديولوجية، في سياق الكفاح ضد الاستعمار، والسعي إلى الاستقلال الثقافي، وبالتالي انطبع على أساليبهم نفسها. يناقش ويردي أهم نتائج هذا المؤتمر، وإمكانية حل الأزمات، التي كشف عنها، والتي تجلت في الخلاف في وجهات النظر، بين نظرة قومية للموسيقى العربية، ونظرة عالمية عابرة للتاريخ trans-historical للموسيقى عمومًا[٢].

ومن أشهر ما وُضع في موضوعه كتاب **فؤاد زكريا** (ت ٢٠١٠): «التعبير الموسيقيّ»[٣]. جاء هذا المقال الطويل، الذي قدر له أن يصدر في كتيب مستقل، من أهم ما أُنجِز في الفكر الموسيقي المعاصر عربيًا، وبقلم مفكّر مُلِمّ بأسس نظرية الموسيقى، وبأهم خصائص التأليف الكلاسيكي الغربي. وهو في الأصل استجابة للجدل الدائر بين معسكرَي «الفن للفن»، و«الفن للمجتمع»، الشهير في سياق انتشار مذهب الواقعية عربيًا في الفن بعمومه. ويحاول زكريا توفيق الوجهتين؛ باعتبار أن الخلق التلقائي لا يتعارض مع كونه محدد الهدف، أو موجَّهًا[٤]. وهي ليست محاولة نظرية بحتة، بل تتغيا أصلًا الدفاع عن المدرسة الرومانسية، التي دان بها أستاذُ المؤلفِ عبد الرحمن بدوي (ت ٢٠٠٢) كذلك، وصدَّ الانتقادات، التي وجهتها الواقعيةُ الاشتراكية في وقته، للمبادئ الرومانسية، التي صارت لها السيادة بعد تقعيدها على أيدي عباس العقاد، وإبراهيم المازني أساسًا منذ العشرينات بعد صدور «الديوان في الأدب والنقد»-١٩٢١ وحتى مقتبَل الخمسينات تقريبًا في العالم العربي[٥]. وهذا الموقف المنحاز إلى الرومانسية واضح كذلك في اتخاذه أمثلته من أعمدة الموسيقى الرومانسية المبكرة، والمتأخرة، أكثر

(١) السابق، ص ١٤.
(٢) السابق، ص ١٥.
(٣) زكريا، فؤاد: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠٠٩.
(٤) السابق، ص ٣-٥.
(٥) العقاد، عباس محمود، وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٧.

من غيرهم، كبيتهوفن، وفاجنر[١]، أو أعمدة ما بعد الرومانسية، التي ظلت متأثرة بالرومانسية: سيبيليوس، وريتشارد شتراوس، ورحمانينوف.[٢] تتضمن الدراسة محاولة المؤلف الدقيقة في تمحيص الإشكال، وتوجيه انتقادات عميقة للمدرستين معًا، وإعادة صياغة نموذج الجدل نفسه، مع محاولة تشخيص أسباب أزمة الموسيقى العربية.

وهذا المصنف ليس في فلسفة الموسيقى بالمعنى الدقيق، بالمعنى الذي يُناقِش ماهية الموسيقى نفسها، حتى لو تبدت لنا في ظواهر غير فنية، وغير قصدية (انظر قسم المفاهيم فيما يلي). يبدأ زكريا فعلًا بطرح قضية «طبيعة الموسيقى»، ولكنه لا يخرج عن الاعتبار الفني للموسيقى، ولا يناقش أهم إشكالات فلسفة الموسيقى كمجال مستقل[٣]. وحتى حين يطرح بعض العناوين الرئيسة في فلسفة الموسيقى، مثل العلاقة بين الموسيقى واللغة، فهو يعني في الأصل أهم أساسيات نظرية الموسيقى من الإيقاع، واللحن، والهارموني.. إلخ؛ باعتبارها «لغة الموسيقَى»[٤]. وربما كان الفصل الخاصّ بـ «المعنى في الموسيقى»، الذي يناقش إمكانية وجود موسيقى «لا موضوعية» بحتة، هو الذي ينتظم فعلًا في سياق إشكالات فلسفة الموسيقى[٥]. لهذا يتعلق المصنف أغلبه بالفلسفة الجمالية للموسيقى، ونظرية الموسيقى، والنقد الفني، أكثر بقدر معتبَر مما قد يَطرح إشكالات فلسفة الموسيقى. وفي النصف الثاني من المقال يعلن المؤلف موقفه الخاص من الموسيقى الشرقية بعامة، يقول: «ليس لدينا في الشرق فن موسيقيّ بالمعنى الصحيح»[٦]؛ ذلك أن الفن الموسيقي الصحيح من وجهة نظره هو الذي يستطيع الوقوف على قدميه دون اتّكاء على فن آخَر كالشعر، أو الرقص، وأغلب إنتاج الموسيقى الشرقية مصحوب بالغناء، أو الحركة[٧]. وكان أجدر بالمؤلف أن يتساءل عن سبب هذه الظواهر في الموسيقى العربية رجوعًا إلى فلسفة العرب في الموسيقى. بعبارة أخرى كان حريًّا به أن يحاول تفسيرها بدلًا من استبعادها البسيط من الموسيقى بالمعنى الدقيق. وهذا البحث الحالي ينطلق من هذه الأسئلة المتجاهَلَة.

(١) زكريا، فؤاد: التعبير الموسيقي، سبق ذكره، ص ٣٤، ٤٣، ٧٥.
(٢) السابق، ص ٥٩.
(٣) السابق، ص ٨-١٩.
(٤) السابق، ص ٢٠-٣٠.
(٥) السابق، ص ٣١-٤٥.
(٦) السابق، ص ٦٦.
(٧) السابق، ص ٦٦-٦٧.

وقد أصدرت **آيات ريّان** «فلسفة الموسيقَى وعلاقتها بالفنون الجميلة»، وهو في الأصل رسالتها للدكتوراه تحت إشراف د. أميرة مطر، ود. فؤاد زكريا.[١] وهو - كما توضح د. ريان بنفسها- ينحصر في الفلسفة الجمالية للموسيقى في أوروبا في القرن التاسع عشر.[٢] وينقسم إلى بابين: «الفلسفة الجمالية للموسيقى في القرن التاسع عشر»، و«المشكلات الجمالية للموسيقى في القرن التاسع عشر». وبيِّن بذاته أن موضوع هذا المصنف لا يندرج بشكل دقيق في فلسفة الموسيقى، بل في فلسفتها الجمالية، ويعبّر مباشرةً عن انحياز أيديولوجي في السياق سابق الذكر لفؤاد زكريا. ترى المؤلفة في التقديم أن أهمية هذا البحث نابعة من الحاجة إلى «نشر الوعي الموسيقي الجادّ [...] هذا الوعي الكفيل بمحاربة كل مظاهر التخلف الموسيقي».[٣] وهو انسلاك في جبهة أستاذها زكريا، الذي نفى من الأصل أن يكون للموسيقى العربية وجود بالمعنى الدقيق. يقدم المصنف قائمةً مهمة بالمصادر والمراجع الأجنبية، وبالنصوص الفلسفية الهُمِّي في فلسفة الموسيقى، كما يقدم تحليلًا نقديًا لعدد من أهم المذاهب في الفلسفة الجمالية للموسيقى في الحقبة الرومانسية في أوروبا. ومع ذلك فهو لم يناقش مظاهر «التخلف الموسيقي»، الذي أشارت له الباحثة في الموسيقى العربية. وحين نصنف هذه الظواهر في سياق تاريخي-حتمي، فسوف نراها تخلفًا حتمًا، ولكننا إذا طرحنا أسئلتنا في سياق تاريخي مقارن، وظاهراتي، كما سنفعل في هذا البحث، فقد نتوصل إلى تفسير تلك الظواهر، أو سبب استمرارها إلى اليوم على الأقل، حتى لو فرضنا كونها تخلفًا. كذلك اعتمد هذا البحث بدرجة كبيرة على كتاب جوليوس بورتنوي «الفيلسوف والموسيقى: مخطط تاريخي»-١٩٥٥ The Philosopher And Music: A Historical Outline، (Portnoy, 2012) الذي ترجمه فؤاد زكريا تحت عنوان «الفيلسوف وفن الموسيقى»،[٤] والمعتمِد بدوره على كتاب أوليفر ستَرْنْك «قراءات في مصادر تاريخ الموسيقَى»- Source Readings in Music History 1950 (Strunk, 1950).

أما المصنف الرابع في هذا التقديم فهو «فلسفة الموسيقى- التجربة الحسية والجمالية

(١) ريان، آيات: فلسفة الموسيقَى وعلاقتها بالفنون الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.

(٢) السابق، ص ١٧.

(٣) السابق، ص ٢٠.

(٤) بورتنوي، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٤.

للصوت».[١] وهو المصنف الأحدث صدورًا في هذه القائمة المرتبة زمنيًا للباحثة الموسيقية الجزائرية **عائشة خلاف**. والكتاب ينقسم إلى جزأين متصلين في الواقع، كما يمكن لنا تحليلُه: فهو **أولا** يبحث الظاهرة الموسيقية من جهة نظرية الموسيقى، ومن جهة علاقتها بالرياضيات، واللغة، **وثانيًا** يدرس الأصول الثقافية للمفاهيم الأساسية في نظرية الموسيقى؛ محاولًا ربطها بالثقافة، وخلافَ ما عُهِد عليه مِن إطلاقها، كأنها نظرية عالمية واحدة، كنظريات الفيزياء أو الرياضيات. وهو ما يتضح من موضوعات الكتاب الرئيسة: مفهوم التراث الموسيقي في المقدمة، ثم منابع الصوت، في الفصل الأول، ثم الرقم، والهندسة، واللغة في الفصول الثاني، والثالث، والرابع، على الترتيب، ثم النغمة، والسلم، في الفصلين الخامس، والسادس، على الترتيب، وأخيرًا البناء التوافقي لآلة العود، والإيقاع، في الفصلين السابع، والثامن، على الترتيب. ورغم أن هذا المصنف يتقاطع مع بعض إشكالات فلسفة الموسيقى، فهو يطرح جميع هذه الإشكالات تقريبًا من زاوية موسيقية بحتة. ومع ذلك فله أهميته في الجوانب المتعلقة في الدراسة بنظرية الموسيقى، وأصولها الثقافية. لكن بحث الأصول الثقافية للموسيقى بطبيعته أمر شائك، ولا بد من أن يزجّ بالمؤلف في قلب تلك المسائل الخلافية المتعلقة بالتاريخ، وبالأنثروبولوجيا؛ بسبب الاستدعاء التلقائي المتبادَل بين «**ثقافة الموسيقى**»، أي تأثير الموسيقى على الثقافة، و«**موسيقى الثقافة**»، أي التأثير العكسي من الثقافة إلى الموسيقى. وبرغم أن المصنف هو الأقرب في هذه القائمة القصيرة لفلسفة الموسيقى بالمعنى الدقيق، فهو لا يحاول تفسير الأصول الميتافيزيقية، التي أسست للموسيقى العربية، والتي قد تفسر سبب اختلافها عن الموسيقى الغربية عمومًا، أو الكلاسيكية خاصةً. هنا يجب تحديد عدة مفاهيم لتكوين منظور تفسيري قادر على فهم تلك الأصول.

٣. المفاهيم الأساسية:

يتضمن عنوان البحث مفهومين أساسيين: «فلسفة الموسيقى»، و«الموسيقى العربية». أول المفهومين هو «**فلسفة الموسيقى**»، وهو مفهوم يرتبط بمفهومين إشكاليين، هما «الفلسفة»، و«الموسيقى». سيتبع الباحثُ أعمّ تعريفات الفلسفة، والتي سطرها العرب، أي كون الفلسفة

(١) خلاف، عائشة: فلسفة الموسيقى- التجربة الحسية والجمالية للصوت، دار الوراق للنشر، لندن، ط١، ٢٠١٣.

هـي المعرفـة بالعلل الأولى للأشـياء. أما عن مصطلح الموسـيقى فسـوف يعتمـد الباحث على «ظاهرة» الموسـيقى على المسـتوى الظاهراتي؛ أي ما يبدو لنا بالحدس المباشر موسـيقى. وهو تعريـف يتجـاوز القصديـة الإبداعية كما نـرى؛ فليس مـن الضروري فيـه أن يكون شرطُ الموسيقى القصدَ، وليس من الضروري فيه كذلك أن يكون مَصدر هذه الموسيقى إنسانيًا. حين نستمع إلى محاضرة مثلًا، ونجد فيها «إيقاعًا»، و«تناغُمًا»، فإننا نجد فيها موسيقى، برغم كونها ليست عملًا فنيًا من المبدأ. وحين نجد تناغمًا، و إيقاعًا في صوت الأمواج، أو الرياح، أو أصوات الطيور، فإن هذه كلها ليسـت ظواهر إنسانية من الأصل. وهنا نصل إلى فهم **مصطلح «فلسفة الموسيقى»**؛ فهي المعرفة بالعلل الأولى للموسيقى كما تبدو الموسيقى لنا بالحدس المباشر.

أما عن المفهوم الثاني فهو «**الموسـيقى العربية**». وسـنعتمد في صياغته على ما هو مشـترَك في الأغلب بين الموسـيقيين العرب، أي في أغلب إنتاج الموسيقى العربية إلى اليوم. وهذا المفهوم الثاني هو ما يتضمن ما اعتبراه فؤاد زكريا، وآيات ريان، مِن مظاهر «التخلف» في الموسـيقى العربية. إن ما يميز الموسـيقى العربية عن الموسـيقى الغربية بشـكل عام، وعن الكلاسـيكية بشكل أخص، عدة خواص:

أولها أحادية الصوت، أو المونوفونية، وهي نقيض تعدد الأصوات، أو البوليفونية.

وثانيها: الإيقاع؛ فالموسـيقى العربية تعتمـد على التفاعيل الإيقاعية في جل إنتاجها، وتبرز فيها الإيقاعيات بشكل خاص.

وثالثهـا: التلحـين؛ الموسـيقى العربية في أغلـب إنتاجهـا تلحين، لا تأليـف، بمعنى كونها موضوعة أصلًا للغناء، وليس لها أشـكال خالصة. هناك أشـكال للغناء، ولكنها ليسـت صيغًا لموسـيقى خالصـة.[1] وكل ذلك بخلاف أغلـب الإنتاج الغربي المعروف في الموسـيقى، والذي تطور بين القرنين الخامس عشر، والسـابع عشر. وحتى القرن السـابع عشر فقط، أي مع نهاية عصر النهضة الأوروبي، يمكن القول بحضور تأثير عربي على الموسـيقى الغربية.[2] سنحاول في هـذا البحث تفسـير ذلك الاسـتقلال الحديث للموسـيقى الغربية عن المؤثـر العربي كونه انفصالًا ميتافيزيقيًا قبل أن يكون فنيًا.

(١) نصار، زين: «الصيغ الغنائية في الموسيقي العربية»، مجلة الفنون، عدد ٦٤، ١٩٩٧، ص ٤٨-٥١.

(٢) هونكـه، زجريد: شـمس العرب تسـطع على الغـرب «أثر الحضـارة العربية في أوروبـة»، ترجمة فاروق بيضون، وكمال الدسوقي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٨، ١٩٩٣، ص ٤٩٣-٤٩٤.

٤. المنهجية والإجرائية:

نلاحظ أن فلسفة الموسيقى عند العرب، برغم وجود أساس مشترك هي قداسة الصوت، قد اختلفت جوهريًا عنها لدى الهندوس. عند الهندوس الموسيقى جانب أصيل من الديانة، أما عند العرب فهي ليست كذلك. ولذلك يبدو من الهام أن ندقق في هذه الفلسفة، وأن نستخرج أهم مفاهيمها، وأن نحاول نظمها في شكل اتجاهات نظرية، وأن نحاول تفسير آثارها التطبيقية. لقد تفرعت اتجاهات فلسفة الموسيقى العربية بحيث يمكن لنا تصنيف النماذج الأربعة للدراسة في اتجاهين عامين: **الأول**: هو **الاتجاه الميتافيزيقي**، وهو الذي يعتبر الموسيقى تجليًا بشكل أو بآخر لكيان ذي أبعاد أكبر من أبعاد الطبيعة، ولا يقتصر في فهمها على اعتبارها صنعة إنسانية قصدية، ويضم الكندي، وإخوان الصفا. أما الاتجاه **الثاني**: فهو **الاتجاه اللغوي-الرياضي**، الذي يعتمد في فهم ظاهرة الموسيقى على إحالتها إلى نظام order استاتيكي في الأصل، بحيث تكون الموسيقى تجليًا ديناميكيًا له، كنظام اللغة، أو الرياضيات، ويضم كلًا من الفارابي، وابن سينا. ويمكن أن نستبصر عند هذا الحد الفرق الجوهري بين الاتجاهين؛ فالاتجاه الأول الميتافيزيقي أقرب إلى ميتافيزيقا الموسيقى Musik als Metaphysik، بالمعنى الموصوف لدى شوبنهور مثلًا (Asmuth, 1999, 111-125). وهو يتجه إلى القول بوجود «كيان» فوق-طبيعي تعبر عنه الموسيقى، لذلك فهو اتجاه «**كياني**»entitative، أو **مطلَق** absolute، بمعنى ما هو **غير علاقي** non-relational. ويتضح هذا الفرق حين نقارنه بالاتجاه الثاني، الذي يرى أن الموسيقى لا تعبر عن كيان ما، بل عن علاقة، كما تظهر لنا في نظُم اللغة، والرياضيات. وهو لذلك أقرب إلى المدخل اللساني، والرياضي في التعامل مع الموسيقى بما هي لغة، أو علم رياضي. وهو -الاتجاه الثاني- بطبيعة الحال اتجاه **علاقي** relational. وقد تخيرنا هذه النماذج الأربعة؛ لأنهم الأبرز في دراستهم للموسيقى في سياق فلاسفة الإسلام أولًا، ولضيق المقام ثانيًا.

ينقسم البحث تبعًا لذلك إلى قسمين أساسيين: الاتجاه الميتافيزيقي، والاتجاه اللغوي-الرياضي. وسنتبع منهجية التحليل الدلالي للنصوص، كما سنطبق الظاهرات في فهم تصورات الفلاسفة المختلفة، كما سنلتزم بالترتيب التاريخي لبيان طبيعة تطور الأطروحات المستمرة عبر مراحل تاريخية مختلفة في سياق مقارن. وفي الختام ستلي أهم النتائج.

أولا

الاتجاه الميتافيزيقي: الكندي وإخوان الصفا

١. الكندي (١٨٥ - ٢٥٦هـ)

أ. الكلمة والنغمة:

من المعروف أن العرب قد أخذوا عن الإغريق نظرية العناصر الأربعة: الماء، والهواء، والنار، والتراب، وأنهم اعتقدوا في عنصر خامس، هو الأثير، الذي منه تتكون الموجودات الإلهية (ما فوق فلك القمر) كالأفلاك. ولكنْ ليس من المشهور أن أحدًا من فلاسفة العرب في العصر الوسيط قد افترض عنصرًا سادسًا، وهنا يأتي دورُ أبي يوسف يعقوب بن إسحق الكندي (١٨٥ هـ/ ٨٠٥ م- ٢٥٦هـ/ ٨٧٣ م).

إن الكندي هو أولَ من أدخل لفظة «موسيقَى» إلى العربية تعريبًا للفظة الإغريقية μουσική، التي تشير إلى «فن المُوسات» art of the Muses (Saoud, 2004, 3). والموسات Muses هن ربّات الإلهام الفني inspiration التِّسْع عند الإغريق (Jameson, 2003, 1-3). هذا عن مصدر اللفظة، فماذا عن معناها الاصطلاحي؟ كان معنى لفظة «موسيقى» في الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى مختلفًا عن معناها اليوم؛ فهي تعني اليوم صنفًا من الفن، يندرج تحت ما يطلَق عليه «الفن الموزون»، أي الذي يتعلق **بالزمن**، كالشعر، وفنون الحركة كعنصر أول، ويتعلق **بالصوت** كعنصر ثانٍ.[1] باختصار هي الفن المبني على الاستفادة من الأصوات الموقَّعة زمنيًا. لكن اللفظ كان يعني عند العرب في العصر الوسيط عِلم الموسيقى musicology، لا فنها. أما ما كان يعني معنى الموسيقى كفن، ما نعرفه اليوم عنها بما هي فن، فكان لفظ «الغِناء». ولهذا علّة؛ فإن الكلمة لم تنفصل عن النغمة إلا مع تأسيس الأشكال الموسيقية الكلاسيكية في أوروبا بدءًا من القرن الخامس عشر، ثم نضجها في القرن السابع عشر. ومن المعلوم كذلك أن الموسيقى، بمعنى علم الموسيقى، كانت أحد العلوم الرياضية الأربعة في العصور الوسطى فيما عرف في اللاتينية بالحكمة الرباعية Quadrivium: الأرثماطيقى (الحساب)، والجيومطريقا (الهندسة)، والموسيقى (علم التأليف)،

(١) قارن: الحلو، سليم: الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٢-١٣.

وأخيرًا الأسطرونوميا أو الفلك (علم الهيئة). وهذا التقسيم مأخوذ على أي حال عن الإغريق (Stahl, 1971, 41-54).

وقد وصل الأمر في العلاقة بين الكلمة والنغمة في الموسيقى العربية إلى قول الكندي بوجود علاقة أكيدة بين ترتيب النغمات السبع للسلم، وبين تركيب الحلق البشري تشريحيًا[١]. يعني الكندي أنَّ الاقتصار على تلك النغمات السبع باعتبارها النغمات الأساسية للسلم يرجع إلى قدرات إصدار الصوت عند الإنسان، لا إمكانيات السمع. وهي مسألة خلافية؛ فبينما ذهبت مدرسة فيثاغورس (آل فيثاغورس بتعبير الفلاسفة المسلمين) إلى استنباط أبعاد المقام من النسب الرياضية، وذهبت المدرسة المنافسة لها، مدرسة أرسطوكْسينوس (ولد عام ٣٧٥ ق. م)، إلى الاعتماد المباشر على الاستقراء لاختبار قدرة الأذن على التمييز بين النغمات (Martinelli, 20)، فإننا نجد الكندي يعتمد على معيار قدرة الحلق البشري على إصدار هذه الأصوات. ويمكن تلخيص ذلك بأنه بينما اعتمد آلُ فيثاغورس على العقل، اعتمد أرسطوكسينوس على السمع، واعتمد الكندي على النطق.

ب. مُشاكَلاتُ الكندي:

وربما لا يمكن فهم تلك العلاقة التي رسمها الكندي بين السلم الموسيقي، وبين الحلق البشري، فهمًا شاملًا إلا في سياق أعمّ، هو سياق «المُشاكَلات»، وهي ترجمة قديمة، لكنها دقيقة، لمصطلح «مُشابَهة» Analogy. وتعني المشاكلة، أو المشابهة، استنباط علاقة بين متشابهَين أو أكثر اعتمادًا على هذا التشابه. وقد أسرف الكندي في تلك المشاكلات إلى حد لافت للنظر. ومما يدل على ذلك ما قاله عن أهم آلة موسيقية لدى العرب، أي العود، والتي لعبت دور البيانو تقريبًا في أوروبا بدءًا من منتصف القرن الثامن عشر من حيث مدى الأهمية. يقول الكندي: «إن هذه الآلة [العود] ليس فيها شيء إلا وفيه علة فلسفية: إما هندسية، وإما عددية، وإما نجومية [فلكية]».[٢] لقد وجد الكندي بسهولة نسبية مشاكلةً بين السلم الموسيقي، وبين الأفلاك؛ فقد كانت الأفلاك السيارة المعروفة في عصره سبعة كنغمات السلم: زحل، والمشتري،

(١) الكندي: رسالة الكندي في اللحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦٥، ص ٢٢-٢٣.

(٢) الكندي: رسالة في اللحون والنغم، سبق ذكره، ص ١٣.

والمريخ، والشمس، والزهرة، وعطارد، والقمر، بهذا الترتيب[١]. وكأن كل نغمة تعبرِّ عن مدار معين. فإذا فرضنا أن هذه المشاكلة حقيقية؛ بمعنى أن هناك ارتباطًا ما بين الموسيقى والفلك، فإن هذا برهان على أن عدد نغمات السلم سبع بلا زيادة ولا نقصان، وهذا من أسباب عقد هذه المشاكلة بالذات؛ فقد كان عدد نغمات السلم مسألة خلافية قديمة. وقد أكد الكندي على حصر النغمات الرئيسة في سبع على التحديد. وقد قدم البراهين الموسيقية البحتة كذلك على عدد النغمات في رسالته الكبرى في التأليف بشكل أساسي[٢]، كما عاود هذا الطرح في رسالته في خبر صناعة التأليف[٣].

على أن الكندي ينتقل من المشاكلة النجومية السابقة إلى عدد كبير في الحقيقة من المشاكلات. مثلًا يرى الكندي أن لكل نغمة لونًا من الألوان[٤]. بل قد عقد علاقة بين التآلفات اللونية، وبين التآلف النغمي، بمعنى إمكانية التوصل إلى نظرية في الهارمونية الموسيقية بناء على هارمونية الألوان، والعكس[٥]. وهناك علاقة عصبية فعلاً بين اللون والنغمة كمعطى حسي لدى بعض المصابين بعرض عصبي نادر هو «التَراسُل الحسي اللوني» Chromesthesia. ومن أشهر الموسيقيين الذين «تمتعوا» بهذا المرض فرانز ليست، وسكريابين، وقد تخصصا فعلًا في آلة هارمونية، هي البيانو، لكنه استثناء بالتأكيد، لا قاعدة.

ولم يكتفِ الكندي بالمشاكلة بين حاستي السمع والبصر، بل أفاد أيضًا مشاكلة الأنغام للروائح؛ فكل نغمة تمثل رائحة معينة، وكل تآلف بين نغمتين أو أكثر يقابله مزيج معين بين رائحتين أو أكثر[٦]. ويخصص الكندي فقرات طويلة مفصلة للمشاكلات التشريحية

(١) السابق، ص ٢٦. انظر كذلك للكندي كلاً من: «رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى»، في: تاريخ الموسيقى الشرقية، تحقيق سليم الحلو، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٦٢. كذلك: كتاب «المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار» في: مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق وتقديم: زكريا يوسف، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١٠٣، كذلك: «الرسالة الكبرى في التأليف»، في: مؤلفات الكندي الموسيقية، سبق ذكره، ص ١٥٨.

(٢) الكندي: «الرسالة الكبرى في التأليف»، سبق ذكره، ص ١٥٠-١٥٣.

(٣) الكندي: «رسالة في خبر صناعة التأليف»، في: مؤلفات الكندي الموسيقية، سبق ذكره، ص ٦٩.

(٤) الكندي: «رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى»، في: تاريخ الموسيقى الشرقية، تحقيق سليم الحلو، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٦٦.

(٥) السابق، ص ٢٦٦.

(٦) السابق، ص ٢٦٦-٢٦٧.

في الإنسان والحيوان والنبات؛ حيث يرى تشابهًا بين تركيب الآلات الموسيقية، وأهمها العود، من جهة، وتركيب الكائنات الحية في كتاب المصوتات الوترية[١]. كما يعقد مقارنات بين ترتيب أوتار العود، وطبقات الحنجرة البشرية في رسالته الكبرى في التأليف[٢]. كما أنه عقد التشابه بين جنس الحيوان وبين النغمات؛ فبعض النغمات مؤنَّثة لما فيها من رطوبة، وليونة ورَخامة، وبعضها خشن جزل مذكَّر[٣].

وكانت أكثر مشاكلات الكندي واقعية تلك التي تتعلق بثقافة الشعوب، وتاريخها. لقد اعتقد الكندي في نوع من التأثير المتبادل بين الثقافة وبين آلات الموسيقى عند الشعوب المختلفة. يرى الكندي أن الهندوس، لما كانوا يعتقدون في أصل واحد للعالم، هو البراهما، فقد ركّبوا آلاتهم الوترية من وتر واحد، أما الفرس فقد اعتقدوا في الثنائيات كما في العقيدة المانوية، فشدُّوا وترينِ للآلة، بينما اعتقد الروم في الثالوث في كل شيء، وأحيانًا في الرابوع (الصليب)، لذلك ركبوا آلاتهم من ثلاثة أوتار أو أربعة. أما داوود النبي في إنشاده لمزاميره -لسبب لا يذكره الكندي- فقد عزف على ثمانية أوتار، وأزاد العدد فيما بعد إلى عشرة[٤]. كما عقد العلاقة بين مذاهب العزف على الآلات المختلفة وبين أمزجة الشعوب المتباينة: كالروم، والفرس، والعرب، والحبش، والخزر... إلخ.[٥] ومن الطبيعي أن تتأثر الموسيقى لدى شعب معين بمعتقداته، وثقافته بشكل عام على مستوى الفرضية؛ فهي فرضية مقبولة بدءًا.

جـ العنصر السادس:

ربما كانت أقصى مشاكلات الكندي، وأكثرها أهمية كذلك في مقام ماهية الموسيقى، تلك التي تتعلق بالعناصر الأساسية التي منها مادة الكون؛ يعتقد الكندي بهذا الصدد أن الموسيقى وسيط للتأليف بين النفس وبين العناصر الخمسة: الماء، والهواء، والتراب، والنار والأثير[٦]. ونقول: «أقصى مشاكلاته»؛ لأنها ترتفع بشأن الموسيقى إلى مرحلة الموسيقى بما هي كيان،

(١) الكندي: كتاب المصوتات الوترية، سبق ذكره، ص ٨٧.
(٢) الكندي: الرسالة الكبرى في التأليف، سبق ذكره، ص ١٤٦.
(٣) الكندي: رسالة الكندي في اللحون والنغم، سبق ذكره، ص ١٨.
(٤) الكندي: كتاب المصوتات الوترية، سبق ذكره، ص ٩٤.
(٥) الكندي: رسالة الكندي في اللحون والنغم، سبق ذكره، ص ٢٦.
(٦) الكندي: كتاب المصوتات الوترية، سبق ذكره، ص ٨٥.

لا مجـرد النظام الريـاضي، ولا مجرد الفن، وهما الزاويتان الأساسـيتان -الرياضيـات والفن- اللتين تنحصر فيهما مناقشة طبيعة الموسيقى عادة في العصور القديمة والوسطى. يقوم اعتقاد الكندي هنا على اعتبار الموسيقى «شبه مادة» quasi-matter، تؤلف النفسَ الإنسانية مع عناصر العالَم، وهو ما يتجاوز مجال التعبير الفني، ويترفع إلى مستوى أُنطولوجيا الموسيقى. وهو معنى العنصر السادس.

وكما عقـد الإغريق العلاقة بين الموسـيقى والأخلاق، عقد كذلـك الكندي علاقة قوية بينهما إلى الحد الذي دعا كلًا من الفارابي وابن سـينا إلى نقده كما سـيلي. ويقسـم الكندي من جهـة أثرها النفسي إلى ثلاثة: **الطـربي**، وهو الذي يدعو إلى الفـرح والرقص، **والجريء**، وهو الذي يدعو إلى البأس والإقدام، وأخيرًا **الشجيّ**، وهو الذي يحدث أثر الحزن، والبكاء[١]. وقد قسم الكندي كذلك أصناف الألحان من حيث أثرها النفسي ومن حيث الآلة العازفة: فالألحان بحسـب أوتار العود كما تقدم: طربي، وجريء، وشـجيّ، أما بحسـب الحنجرة البشرية فهي: طربي، وتسـبيحي، وحزين[٢]. هذا الربط بين الألحان، وبين الحالات الانفعالية، مؤسَّـس عند الكندي على مبدأين: **الأول** اسـتقرائي، وهو ملاحظة أثر اللحن في المستمِع، **والثاني** استنباطي، وهو المشـاكلة، التي عقدها الكندي من قبْل بين الآلة الموسيقية، والجسم العضوي؛ فكل تغير في الأولى، يحـدث أثـرًا في الثاني[٣]. وهو ما يعني أنَّ العلاقة بين الموسـيقى من جهة، والأخلاق والانفعالات من جهة أخرى، ترجع عند الكندي في الأصل إلى المُشاكلات سابقة الذكر. وهي علاقة يمكن عكسها: من النفس إلى الآلة؛ فكما ذكرنا يعتقد الكندي أن طبيعة اللحن، وأسلوب العـزف، بل وتركيـب الآلات، وخاصة الوترية منها، يتوافق مع أمزجة الشـعوب المختلفة[٤]. وهو أثر يمكن تطبيقه على الإيقاع بطبيعة الحال. يرى الكندي أن سرعة الإيقاع، ذات أثر على الحالة النفسية؛ فالسريع أقرب إلى الفرحة، والبطيء أقرب إلى الحزن، أو التدبُّر[٥]. وفي كتاب المصوتات الوترية يطرح الكندي قضية ارتباط النغمة المفردة، لا اللحن، ولا التآلف، بالوحدة الشعورية البسيطة غير المنقسمة، فكل نغمة تُحدِث أثرًا شعوريًا ما[٦].

(١) يوسف، زكريا: موسيقى الكندي، سبق ذكره، ص ٢٨.
(٢) الكندي: كتاب المصوتات الوترية، سبق ذكره، ص ١٠٠.
(٣) السابق، ص ٢٧-٢٨.
(٤) الكندي: رسالة الكندي في اللحون والنغم، سبق ذكره، ص ٢٦.
(٥) الكندي: رسالة في خبر صناعة التأليف، سبق ذكره، ص ٧٩.
(٦) الكندي: كتاب المصوتات الوترية، سبق ذكره، ص ١٠٦.

يرى الكندي كما رأينا أن الموسيقى هي الوسيط المناسب للتوفيق بين النفس وبين المادة، وكأنها حالة متوسطة بين ما هو روحاني، كالنفس، وبين ما هو مادي، كالعناصر. لذلك فالكندي هو الأقرب في ثالوث فلاسفة المشرق (الكندي، الفارابي، ابن سينا) إلى أنطولوجيا الموسيقى بحقّ؛ فبرغم ما في تخريجاته من عدم معقولية، ومبالغة أحيانًا، وميلًا مفرِطًا إلى الاستنباط، فإنه قد صعد بالنقاش حول الموسيقى؛ من النقاش النقدي-الفني، والرياضي، والنفسي، إلى مستوى النقاش الأنطولوجي؛ لأنه جعل للموسيقى فئةً مستقلة خاصة بين الموجودات، **هي ما بين المادي، واللا مادي**. وما دفع الكندي إلى هذا الرأي كون الموسيقى فنًا غير مرئي، يجري في الزمان، ولا يمكن حين ندعوها أن تستجيب لنا بشيءٍ إلا كباسط كفّيه إلى الماء ليبلغ فاه، وما هو ببالغه. وفي الختام سنستعيد هذه النقطة بقدر أكبر من التفصيل، والنقد.

٢. إخوان الصفا (القرن الثالث الهجري)

انقسمت النزعات الباطنية في الإسلام بشكل رئيس إلى فرق الشيعة، والاتجاهات الصوفية. وربما يكون إخوان الصفا نموذجًا جيدًا على فلسفة الموسيقى في ضوء هذه النزعات؛ فقد كانوا شيعة ومتصوفة. وفي «الرسالة الخامسة من القسم الرياضي» من «مجموع رسائل إخوان الصفا» يمكن لنا الوقوف على ملامح عامة، وتفصيلية أحيانًا، فيما يتعلق بماهية الموسيقى، وأثرها على النفس، وأهميتها في السياق الباطني-الرمزي.

نقرأ في هذه الرسالة تعريف إخوان الصفا للموسيقى: «ماهية الموسيقى [...] ألحانٌ مؤتلِفة، ونغمات متّزنة، لا تَحدُث إلا مِن حركات متواترة بينها سكنات متتالية»[(١)]. وهو تعريف علمي، لا يفي إلا قليلًا بماهية الموسيقى، رغم أنه يبدأ بهذا التركيب. لكننا سنجدهم مع ذلك أقرب في ماهية الموسيقى إلى الكندي بشكل عام؛ في كون الموسيقى ذات طبيعة أنطولوجية خاصة: «كل المصنوعات الهيولى الموضوعة فيها أجسام طبيعية جسمانية إلا الموسيقى؛ فإن الهيولى فيها كلها جواهر روحانية، وهي نفوس المستمعينَ، وتأثيراتها فيها»[(٢)]. وتعنى «المصنوعات» في اصطلاح الفلسفة الإسلامية ما هو حادث، أي مخلوق، لا خالق، وبالتالي يتحدث النص هنا

(١) إخوان الصفاء وخلان الوفاء: الرسالة الخامسة (في الموسيقى) من القسم الرياضي، رسائل إخوان الصفاء وخِلّان الوفاء، ج١، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دون بيانات أخرى، ص ١٦٨.
(٢) السابق، ص ١٦١.

عن كل المخلوقات؛ فإنها جميعًا تتكون من مادة محسوسة إلا الموسيقى؛ فهي المخلوق الوحيد، الذي هو روحاني-باطني في مظهره، وقوامه نفوس المستمعين ذاتها. إذن فالموسيقى عند إخوان الصفا كائن، يستمدّ وجوده من قوَى النفسِ **أولا**، ويُحقق تطابقَ الظاهر والباطن -في السياق الرمزي- **ثانيًا**. الموسيقى عند إخوان الصفا هي الكائن الوحيد في عالمنا المنظور، الذي ليس له باطن؛ لأن ظاهره اتحدَ مع باطنه.

ويتطرق إخوان الصفا إلى نقطة أبعد للبرهنة على هذا الرأي من خلال الطبيعيات. إن البصر لا يَرى إلا في خطوط مستقيمة، أما السمع فيدرِك في محيط دائرة، وبالتالي للسمع الأولوية على البصر عند الإنسان. ومحسوسات البصر لا بد من أن تكون جسمانية، أما محسوسات السمع فكلها روحانية[١]. وبطبيعة الحال نعرف حاليًا أن محسوسات السمع كذلك جسمانية، هي تضاغطات الهواء، وتخلخلاته، التي تؤثر على تركيب الأذن. لكن الحقيقة العلمية هنا ليست الهدف، بل الهدف هو استنباط رؤيتهم لماهية الموسيقى، كونها كيانًا روحيًا خالصًا؛ لأنه مسموع، وكل مسموع -في نظرهم- روحاني بحت.

ويؤمن إخوان الصفا بأثر الموسيقى على النفس، وعلى الأخلاق، والأفعال، وذلك بناء على ما سبق أيضًا من وصفهم لماهيتها. يعقد المؤلفون مشابهة بين الجسم والنفس فيما يتعلق بالأثَر؛ فكما يؤثِّر الصانعُ على المادة، أي الجسم، بفعل مادي، فإن الموسيقار يؤثر على الروح بفعل روحاني: «لصناعة الموسيقى تأثيرات في نفوس المستمعين مختلفة كاختلاف تأثيرات صناعات الصناع في الهيوليات الموضوعة في صناعاتهم»[٢]. وهذا هو ما أهل الموسيقى في رأيهم لتصير في أحايين كثيرة وسيلة للتواصل مع الله في الإسلام والمسيحية؛ فاللحن الحزين يناسب الدعاء، واللحن الفرح يناسب الشكر[٣]. الفكرة هنا أن التواصل مع الله طبقًا لمذهبهم هو تواصل روحاني؛ لأنه بين روحين، والموسيقى هي لغة الأرواح في هذا المذهب. والنفوس لديهم أسرع استجابة للنغمات من الكلمات، رغم أن النغمات أبسط، وليس لها حروف، أو معجم؛ وذلك أن النفوس -بتعبيرهم- جواهر روحانية بسيطة. والمقصود بالبساطة هنا في اصطلاح الفلسفة الإسلامية هو ما لا يقبل الانقسام إلى ما هو أبسط منه، وبالتالي هو غير مركَّب، ولأنه غير

(١) السابق، ص ١٩٩.
(٢) السابق، ص ١٦٣. كذلك ص ١٧٠.
(٣) السابق، ص ١٦٣.

مركّب فهو خالد في الحقيقة؛ لأن ما يتحلل لا بد من أن يكون مركّبًا من أجزاء أبسط، يمكن لها أن تنحلّ. وعلى أية حال لا يدرك كل الناس الخاصية الروحانية في الموسيقى، ومعانيها الرمزية، إنما يدركها فقط الزهّاد أصحاب النفوس الصافية والبريئة من الشوائب البهيمية[١].

ويعتقد إخوان الصفا أن أصل الإيقاع في الكون واحد: حركة الأفلاك الدورية، وإيقاع العَروض في الشعر، وإيقاع الموسيقى.[٢] وبالتالي نكتشف أن حلقة الصلة لديهم بين الموسيقى وبين الفلك هي الإيقاع. ولكنهم لا يركزون القول على خاصية الإيقاع في الموسيقى العربية، رغم ما لها من أهمية. والعلة في ذلك ربما أنهم حاولوا عن طريق الإيقاع عقد الصلة بين الموسيقى والطبيعة. الخلاصة أن هدف إخوان الصفا في هذا الموضع لم يكن بحث الإيقاع كغاية، بل استعماله كوسيلة للدلالة على الطبيعة الرمزية للموسيقى.

(١) السابق، ص ١٩٩.

(٢) السابق، ص ١٧١، ١٧٧.

ثانيًا

الاتجاه اللغوي - الرياضي

١. الفارابي (٢٦٠ - ٣٣٩هـ)

أ. الموسيقى بما هي علم منضبط:

بشكل عام، وبخلاف الكندي، الذي تعرضنا له سابقًا، لم يعتبر الفارابي وابن سينا الموسيقى كائنًا ذا ماهية مميَّزة في العالم، وإنما نظرا إليها كعلم من العلوم الرياضية في إطار «الحكمة الرباعية» Quadrivium. وبرغم أن الفارابي وابن سينا لم يعتبرا الموسيقى كائنًا ذا ماهية مميَّزة، بل بسبب هذا في الحقيقة، تحدد البحث في الموسيقى بعد الكندي عند العرب بما هو علم، وانفصل عن كل من الأخلاق، والفلك، والميتافيزيقا، كما سنرى، وإن ظل على اتصال بنظرية النفس. **ولهذا يمكن القول إن أهمية الفلسفة العربية في العصر الوسيط في الموسيقى تكمن في تحقيق ذلك التمييز بين العلوم المختلفة**، بعد تراكم طويل، وثريّ، في نظرية الموسيقى، عند الموسيقيين، والفلاسفة، على السواء. ومن هنا استقل علم الموسيقى، وصارت هذه مرحلة لا يمكن تجاوزها في التأريخ لكل من علم الموسيقى، وفلسفة الموسيقى.

يعرّف **الفارابي** الموسيقى في المقالة الأولى من «كتاب الموسيقى الكبير» قائلًا: «لفظ الموسيقى معناه الألحان. واسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رتبت ترتيبًا محدودًا، وقد يقع أيضًا على جماعة نغم أُلفت تأليفًا محدودًا وقرنت بها الحروفُ»[(١)]. وفي «إحصاء العلوم» يعرف علمَ الموسيقى قائلًا: «علم الموسيقى: يشتمل بالجملة على أن يعرف أصنافَ الألحان، وعلى ما منه يؤلَّف، كيف يؤلَّف، وبأي حال يجب أن تكون حتى يصير فعلُها أنفذَ وأبلغَ»[(٢)]. إن التعريف الأول يختص بالمصطلح، أما الثاني فبالعِلم. ونجد في التعريف الأول بالذات بدرجة عالية من الوضوح أن جوهر الموسيقى عند العرب كان اللحن، وتأليف اللحن مع اللحن، وذلك باستبعاد شبه كامل للبوليفونية، واتصال شبه دائم بالشعر. صحيح أن التعريفين

(١) الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دون بيانات أخرى، ص ٤٧، ٤٩.

(٢) الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٢٩.

لا يتعلقان بالإيقاع، ولكن الفارابي لم يستبعد أهمية الإيقاع بطبيعة الحال كما سنرى لاحقًا. وهي خصائص للموسيقى العربية لم تزل مستمرة إلى اليوم: أيْ مركزية اللحن، فلا يمكن إلى اليوم تصور موسيقى عربية بلا جمل لحنية متبلورة واضحة، كما نجد مثلًا في أعمال ديمتري شوستاكوفيتش أو سترافنسكي الكلاسيكية اللا لحنية، وأعمال عددٍ من الموسيقيين السوفييت عمومًا في القرن الماضي[١]. كما نجد كذلك خصيصة ارتباط الموسيقى بالشعر عند العرب في شكل الغناء المستمرة إلى يومنا هذا.

لكننا نجد كذلك وظيفة محددة هامة لعلم الموسيقى، وللموسيقى نفسها، في هذين التعريفين للفارابي: هي وظيفة التأليف، أو الموسيقى بما هي فن تأليف الألحان مع الألحان، وعلم الموسيقى بما هو علم التأليف البحت. ومن المعروف أن العرب كانوا يطلقون على الموسيقى في سياق الحكمة الرباعية «علم التأليف»؛ فالموسيقى في نظر فلاسفة العرب كانت مجالًا لدراسة التأليف بما هو تأليف؛ أي التناسبات، والتوافقات، والعلاقات الداخلية، والخارجية، على نحو صوري مجرَّد. ومن هنا كذلك جاءت الصلة بين الموسيقى والطبيعيات؛ وذلك من خلال أثر الفلك على الطبيعية. هذه الصلة قطعها الفارابي بحسم: «وما يعتقده آلُ فيثاغورسَ في الأفلاك والكواكب أنها تُحدِث بحركتها نغمًا تأليفيةً فذلك باطل، وقد لُخِّصَ في العلم الطبيعي أن الذي قالوه غير ممكن، وأن السموات والأفلاك والكواكب لا يمكن أن تَحدُثَ لها بحركتها أصواتٌ»[٢]. وهو توجُّه واضح نحو «الموسيقى كعلم». ويتضح ذلك أكثر حين نبحث مسألة الإيقاع.

ب. الإيقاع بما هو اصطلاح:

لا يعتقد الفارابي أن الإيقاع جوهري في الوجود، ولا يعبر عن حركة النفس الكلية، أو ديناميكا الصدور عن الواحد، رغم اعتقاده بالفيض[٣]. يعتقد الفارابي أن الإيقاع ما هو إلا مجرد اصطلاح بشري كعروض الشعر، وهو متضايف مع الحركة بما هي حركة: «ولما كانت

(١) الخولي، سمحة: القومية في موسيقى القرن العشرين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢، ص ١١٩.

(٢) الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، سبق ذكره، ص ٨٩.

(٣) انظر: الفارابي، أبو نصر: كتاب السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تحقيق: فوزي ميتري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١، ١٩٦٤، ص ٣١-٤٨.

كل نقلة ففي زمانٍ، لزم أن تكون الانتقالاتُ على النغم في أزمنة [...] والانتقال الذي هو بهذه الصفة يسمى الإيقاع، فإن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسَب»[١]. الإيقاع إذن لازم للحركة بما هي حركة، وهو محدود المقادير والنسب بمعيار بشري وفيزيقي؛ فلا يمكن حمل الكلام على معيار ميتافيزيقي. وهي خطوة نحو تحقيق استقلال علم الموسيقى المنضبط. يقول بهذا الشأن في موضع آخر: «ثم سائر الأشياء التي بين النغم وبين الألحان غير بيِّنَة ها هنا، وكل واحدة من هذه الأشياء توجَد موضوعةً في هذه الصناعة، ويُنظَر في لواحقها ثُم يُتخطَّى منها إلى ما هو منها في المرتبة الثانية، ويُنظَر في لواحقها إلى أن يُؤتَى عليها، ثم يُنظَر بعد ذلك أخيرًا في الألحان ولواحقها كما يفعَل في صناعة وزن الشعر»[٢]. هذا النصُّ يصف باختصار عملية التأليف: فالبداية من النغمات المنفردة، ثم اجتماعها في اللحن، ثم تأليف الألحان مع الألحان، وأخيرًا إضفاء الإيقاع، الذي هو كوزن الشعر. ووزن الشعر أمر اصطلاحي، ويختلف من لغة إلى أخرى، ومن عصر إلى عصر، وقد نستغني عنه كليةً في قصيدة النثر، وليس نظامًا فيزيقيًا أو ميتافيزيقيًا بما هو نظام.

جـ. اللحن بما هو لغة:

وحين ندرس ماهية اللحن، بما هو على هذه الدرجة من الأهمية عند فلاسفة العرب، والموسيقيين العرب، نجد الفارابي يعتقد أن اللحن فطرة بشرية[٣]. إن الموسيقى إذن عند الفارابي ليست «مخلوقًا» إلهيًا، وإنما هي صنعة بشرية، هذا من جهة. أما من جهة أخرى فالموسيقى بناء على هذا الاعتقاد جزء من فطرة الإنسان بما هو إنسان، وهو اعتقاد مستمر إلى الفترة المعاصرة في علم نفس الموسيقى (Hodges & Sebald, 2011, 13-19, 53). ولكن ربما كانت إضافة الفارابي الهُمّى، والأشد لفتًا للنظر، هي قوله صراحةً «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر»[٤]. ولكنْ كي نفهم مدى خطورة هذا الاعتقاد في مجال أنطولوجيا الموسيقى، علينا أولًا الرجوع إلى التفاصيل فيما يتعلق بطبيعة اللحن عند الكندي، ثم الفارابي، الذي بنى رأيه في هذه المسألة على نقده للكندي.

---

(١) الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، سبق ذكره، ص ٤٣٥-٤٣٦.
(٢) السابق، ص ٨٦.
(٣) السابق، ص ٧٠.
(٤) الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، سبق ذكره، ص ٨٥.

إن تقسيم الألحان من جهة الأثر النفسي عند الفارابي أكثر تعقيدًا. يذهب الفارابي إلى قسمة ثلاثية أيضًا، لكنها على أساس مختلف، وأشمل؛ فهو يرى أن كل ما أورده الكندي من تصنيف للألحان يقع في قسم واحد هو «**الألحان الانفعالية**»، أي التي يُقصَد بها إحداث انفعال ما في السامع. و إلى جوار هذا القسم افترض الفارابي **قسمين آخرَين**: ألحانًا مُلِذَّة، أي تحدث في النفس لذة عامة، وراحة، لكنها لا تؤثر بعمق، ولا تؤدي إلى تخييل، وهي أقرب في تعبيرنا المعاصر إلى الموسيقى المصاحِبة، كالتي يديرها المرء مثلًا وهو ينشغل بعمل ما. هذا بالإضافة إلى **القسم الثالث** وهو الألحان المُخَيِّلَة، أي التي تحدِث فينا تصورات، وعلاقات، وخيالات. يقول الفارابي: «صنف يكسِب النفسَ لذاذةً وأنقَ مسموعٍ [...] من غير أن يكون له صنعٌ في النفس أكثر من ذلك، وصنف يُفيد النفسَ مع ذلك تخيلاتٍ، و يوقع فيها تصوراتِ أشياء»[١]. وفي هذه العبارة يلخص الفارابي القسمة الرئيسة للألحان: الأول لذيذ سطحي، والثاني تخييلي عميق.

وما يلفت الانتباه هنا أمران: **الأول** كون هذا التصنيف أكثر عمقًا من نظيره لدى الكندي في التفرقة بين لحن سطحي مصاحِب، ولحن انفعالي عميق، **والثاني** كونه أكثر طُموحًا في التفرقة بين كل هذا و بين اللحن التخييلي. الفكرة في هذا القسم التخييلي هو أنه يفتح الباب لفرضية «معنَى الموسيقى» وهي قضية خلافية كبيرة في فلسفة الموسيقى عمومًا، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بمبحث «الموسيقى كلغة». لو فرضنا أن هناك نوعًا من الألحان يخلق في الذهن تصوراتٍ نظريةً معينة، فمعنى هذا أن اللحن لا يختلف جوهريًا عن الكلام، وأن الموسيقى لا تختلف عن الفلسفة والشعر في قدرتها على نقل الأفكار. لذلك فهو افتراض خطير. إنه افتراض يقوم على التفرقة أساسًا بين نوعين من الألحان: نوع عاطفي «يؤثّر» فينا، ونوع ذهني «يَعني» إلينا. ونحن نفهم كيف يمكن أن نبني تصورات (مع) سماعنا للموسيقى، أنْ نخلق قصة لتكون الحركة الثالثة في السيمفونية السادسة لتشايكوفْسكي مثلًا موسيقى تصويريةً لها[٢]، ولكن كيف يمكن لمجرد الموسيقى، مجرد تلك الحركة الثالثة، أن تنقل لنا قصة معينة، أو تصورًا نظريًا كمبدأ أو مفهوم؟ إن البيت الشعري يعني معنى محددًا، وقد يحمل قصةً، أو تصورًا نظريًا، ولهذا فإذا قلنا إن اللحن كالقصيد على وجه الدقة، فهو يعني قولنا إن اللحن لغة حقيقية بلا مجاز.

(١) السابق، ص ٦٢-٦٢.

(٢) مقام سي الصغير مصنف رقم ٧٤، المعروفة باسم «المؤثِّرَة» Pathétique.

عـلى كل حال يرى الفـارابي أن الألحان لا تتراصّ في بنية أفقية، بل يعلو بعضُها على بعضٍ؛ يقول إن مقصود اللحن هو «اسـترداد ما ينبعث به الإنسـان نحو أفعال الجِدّ»[١]، أي أن اللحن المثالي هو الذي ينقل المستمِع من حالة اللعب الحر إلى حال التأمل، والتفكير الجادّ. وبالتالي هو يقصد إلى نوع من الموسـيقى العقلية musica intellectualis، كالتي يمكن التعرض إليها بصدد أنطولوجيا الموسيقى عند أفلوطين (Michalewski, 2020, 175). وفي حدود اطلاعنا على تاريخ الموسيقى، فإن الموسيقى لم تصل إلى درجة التعبير عن فكرة موضوعية إلا بدءًا من «إيرويكا» بيتهوفـن (اكتملـتْ عام ١٨٠٤).[٢] وهو الـرأي ذاته، الذي رآه الناقد الموسـيقيُّ أدولف برنارد ماركـس Adolf Bernhard Marx، الناقـد الموسـيقى الألمـاني المهـم (+١٨٦٦) (Marx, 1997, 174-175; 1901, 204-207)، الذي إليه ينسَب تنظير صيغة الصوناتا (Burnham, 1989, 247-248). وليـس مـن قبيل المصادفة أن يصل كل من الفارابي وأدولف ماركس إلى الفكرة نفسـها: «الموسـيقى المثالية»، حتى لو اختلفَ التعبير؛ وذلك بسـبب أن كلًا منهما قد اعتقد في فرضية «معنَى الموسـيقى»، أو قدرة الموسـيقى على نقـل الأفكار، ولو على نحوٍ عـامّ. وبينما لم تتوافر في زمن الفارابي أعمال موسيقية خالصة دالّة على رأيه، أو كتطبيق لاعتقاده، فقد توافر مثل هذه الأعـمال في زمن أدولف ماركس، في القرن التاسـع عشر الميـلادي، بعد تراكم تاريخي طويل. وقد أطلق أدولف ماركس بالفعل على «إيرويكا» اسـم «السـيمفونية المثاليـة» إحالةً إلى مُثُل أفلاطـون تحديدًا؛ وذلك لاعتقاده في قدرة هذا العمـل على نقل فكرة موضوعية هي «البطولة» (Marx, 1901, 206-207).

إذن لم يختلـف الفارابي جوهريًا عن أفلاطون، وأرسـطو، وأفلوطين، والكندي، في وجود أثر نفسي للموسـيقى على الإنسـان، لكنه اختلف معهم جميعًا - كما نرى- في قَصر هذه العلاقة عـلى الأخلاق، أو الحالة النفسـية mode؛ فقد توسـع أبعـدَ من ذلك، وأعقـدَ، إلى التصورات، والخيالات. وبينما اقتصر هؤلاء الفلاسـفة، قبل الفارابي، على مجرد محاكاة اللحن لحركة الإرادة الفرديـة عند أفلاطـون وأرسـطو (Schoen-Nazzaro, 1978, 261-273)، ومحاكاة الموسـيقى بشتى عناصرها لهندسة الكون الديناميكية كما نجد عند أفلوطين (Wegge, 1999, 15)، فقد اتجـه الفارابي إلى القول بمحـاكاة اللحن لمعنًى ما، أو تَصَوُّرٍ. وإذا كانـت الطبيعة الديناميكية

(١) السابق، ص ١١٨٤-١١٨٥.

(٢) السيمفونية الثالثة «البطولية»، مقام مي بيمول الكبير، مصنف رقم ٥٥.

متوافـرة في «اللحـن كحركة للإرادة الفردية»، فإنها لا تتوافـر في «اللحن كفكرة»؛ فالأفكار لا حركـة فيها، بالنسـبة لكل فكرةٍ على حـدة. يمكن إذن اعتبار الموسـيقى جزئيًا عند الفارابي نظامًا للدلالة، أو نظامًا لغويًا، يختفي فيه عنصر الديناميكا، ويستحضِر فينا أفكارًا مجردة من الزمان.

٢. ابن سينا (٣٧٠ ـ ٤٢٧ هـ)

سـبق أن ذكرنا أن الموسيقى في سـياق الحكمة الرباعية هي علم التأليف. وهو اعتقاد عام سرى عـلى الكنـدي، والفـارابي، ويسري على ابن سـينا بدرجة أكبر. وهو كـما أوضحنا أيضًا اعتقاد متأصل في تصنيف الإغريق، والعصر الوسـيط، للموسـيقى كعلم رياضي مع الحساب، والهندسـة، والفلـك. ومع ذلك لم ينظِّـر الكندي أو الفارابي الموسـيقى بما هي نظـام للتأليف الخالص؛ فقد اعتقد الكندي أن الموسيقى «كيان» مستقل، واعتقد الفارابي أنها نظام دلالي.

في الواقع إن الفيلسـوف العربي، الذي أقام فلسـفته في الموسيقى على أساس خاصية النظام بشـكل جذري، هو ابن سينا فيما اطلعنا عليه. يفتتح ابن سينا «جوامع علم الموسيقى» ببحث الأثـر النفـسي عمومًا للأصوات، فـيرى أن الصوت في حد ذاته ليس له أثـر معين على النفس: «ليس في جنس الصوت ما تلتذه الحاسـةُ أو تَكرهه من حيث هو صوت، وإن كان في جنسـه ما يُكرَه بسـبب الإفـراط»[١]. وهو ما يعني أن النفس، حين تكره صوتًـا ما، لا تكرهه لذاته، بل بسـبب الإفراط فيه، كالصوت الحاد جدًا، أو المرتفع جدًا، مثلًا. ويوضح ابن سـينا: «لكن الصـوت يلـذ للنفـس أو يؤذيها من جهـة أخرى، وذلك إمـا من حيث الحكايـة، أو من حيث التأليـف»[٢]. وهـو ما يدلنا عـلى أن ما يثير النفسَ مـن الأصوات هو النظـام المعين فيها «من حيث التأليف». ثم يحسم ابن سينا في نهاية هذا التمهيد رأيه: «التأليف الصوتي لذيذ جدًا لهذه الأسـباب، أعني: لما يوجد فيه من النظام المتأدي إلى القـوة المميِّزة [أي العقل]، [...] ولما يوجد فيه من محاكاة الشمائل [أي الخصائص]»[٣].

(١) ابن سينا، أبو عَلي الحُسَيْن: جوامع علم الموسيقى (الفن الثالث من الرياضيات من موسوعة الشفاء)، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٦.، ص ٥.

(٢) نفسه.

(٣) السابق، ص ٨.

إذن فالنظـام، الذي يضفيه الموسـيقار على الأصوات، على مادته الفنية الخام، هو السـبب الجوهري عند ابن سينا في الأثر النفسي للموسيقى، الذي يتراوح بين اللذة والألم. وبشكل أشمل يرى ابن سـينا أن النفس البشرية توّاقة بغريزتها إلى اسـتبصار النظـام؛ لأنها ترتاح إليه، حين تعثر عليه: «بهجة الرجوع إلى هيئة حبيبةٍ على النفس، أعني النظام، أجمل الملذات النفسية»[١]. ومـا يمكن اسـتنباطه هنا أن الموسـيقى تحمـل للنفس -في رأي ابن سـينا- أقصى المُتع النفسـية؛ لأنهـا تحمل إليهـا النظام بما هو نظام. ويفرِّعُ ابن سـينا بعـد هذا التمهيد النظامَ في الموسـيقى إلى فرعـين: «وقد دل حدُّ الموسـيقى على أنه يشـتمل عـلى بحثين: **أحدهما** البحـث عن أحوال النغم أنفسـها، وهذا القسـم يختص باسـم التأليف، **والثاني** البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها، وهذا البحث يختص باسـم علـم الإيقاع»[٢]. وهو مربط الفرس هنـا؛ لأنه أصل النظام في الموسيقى، أي التأليف والإيقاع. من الممكن أن نؤلف موسيقى غير موقَّعة، كما قدم الموسيقار الأرميني-السـوفييتي خاتشـاتوريان (+١٩٧٨) مثلًا، ولكن موسـيقاه لا تخلو مـن التأليف؛ أي اشتقاق الألحان بخطة معينة، وتفاعلها على نحو محدود. يقول ابن سينا: «إن التأليف إنما يجري فيـما بين الأشـياء التي تختلف اختلافًا ما [...] فإنـه إن لم يكن للغيرية تأثير، لم يكن للتأليف جـدوى»[٣]. وهو يعني أن التأليف يقوم أساسًـا على اجتماع النقائـض في علاقة ما توفق بينها، فـلا معنى لتأليف شيء مع نفسـه. ويعرف الإيقـاع بقوله: «الإيقاع من حيـث هو إيقاع هو: تقديرٌ ما لزمان النقرات».[٤] والنقرات المقصودة هي النقرات على الآلة الإيقاعية.

ومـن أهـم خطوات تأسـيس علم الموسـيقى كمجال مسـتقل نَقْضُ ابن سـينا العلاقةَ بين الموسـيقى والأخـلاق صراحةً؛ حيـث يقطع الصلة بين علمي الموسـيقى والأخـلاق، ولا يرى للنغمة المفردة تأثيرًا، اللهم إلا تأثيرها الفيزيولوجي، حين نسـمع صوتًا حادًا للغاية، أو مرتفعًا جدًا، فيؤلم الأذنَ والذهن، وهو تأثير فيزيقي بحت، يسـتوي فيه الإنسـان والحيوان[٥]. وهي الملاحظة، التي سـتتوقف عندها سـوزان لانجر فيما بعد: أن الأثر النفسي للموسـيقى هو أثر الصوت، لا الموسـيقى (Langer, 1954, 171-172). وبالفعل فإن ابن سـينا لا يتوسع في العلاقة

(١) السابق، ص ٩.
(٢) نفسه.
(٣) السابق، ص ١٤.
(٤) السابق، ص ٨١.
(٥) السابق، ص ٥.

بين مبحثَي الألحان والأخلاق، لكنه في المقابل يركز الأثر النفسي للموسيقى على خاصية أخرى مختلفة تمامًا، هي النظام.

يرى ابن سينا - كما ورد في اقتباسات سابقة منه- أن الأثر النفسي الجوهري للموسيقى على الإنسان هو النظام. وهو ما يعني أن النفس الإنسانية توّاقة بطبعها إلى إيجاد نظام في الفوضى. والعلة في ذلك أن النفس لا ترتاح إلى ما لا تفهمه، أو ما لا يمكن فهمه بالعقل، ملَكتها الأساسية. أما النظام، مجرد النظام، فهو يشعرها بأنها في وسط قابل للتحليل، والاستقصاء، وذي ترتيب منطقي ما، وبالتالي يمكن التحكم فيه، أو على الأقل اتقاء مخاطره.

ختام

الأصول الميتافيزيقية لفلسفة الموسيقى العربية

١. الأساس المقامي والميتافيزيقي للأشكال الموسيقية

رأينا فيما سبق كيف أن عقيدة الخلق بالكلمات مشتركة بين عديد من الأمم الشرقية. وبرغم أن المسيحية اليوم منتشرة إلى حد أكبر بكثير في الغرب، فهي ديانة شرقية في المنشأ، واستمرت في المشرق لقرون طويلة، وحتى بعدما انحسر وجودها في الشرق، فقد حل محلها دين شرقي آخَر هو الإسلام. وربما كان السبب في أن الموسيقى الشرقية عمومًا تمتعت بعلاقة قوية بالشعر في شكل الغناء هو بنية مسبقة pre-structure مشتركة بين الأمم الشرقية، هي عقيدة العلاقة بين الكلمة والكينونة. لقد شعرت كل هذه الحضارات في وجدانها الجمعي بأهمية الكلمة، واللغة، في تكوين تصور عن العالم، وفي التعبير عما هو لا نهائي، ومطلَق في الوجود. ولأن الهدف من الموسيقى الشرقية كان التعبير عن معنى، وليس مجرد التلاعب بالأشكال المجردة الرياضية، فقد دققت في تقسيم النغمات على نحو يخالف فيثاغورس؛ وذلك بهدف إكساب النغم حساسية أكبر في التعبير. إن المقامات الفيثاغورية، سواء صحت نسبتها إليه أم لم تصح (Anderson, ١٩٨٣)، أقدر على تحقيق نوع من التوحيد بين المقامات، وتقليل عددها، فهي تناظرية (سيمترية) إلى درجة أكبر مقارنة بالمقامات العربية مثلًا، وهو ما قلل عند الموسيقيين الغربيين المساحةَ الممكنة للتلاعب اللحني، والمقامي، فلم يبقَ لهم إلا الانطلاق في مساحة بديلة هي الأشكال الموسيقية الخالصة في الغرب كالصوناتا، والسيمفونية.. إلخ. أما عند العرب (ربع التون)، والهنود (ثمن التون) فقد وقع العكس. **ومن هنا يمكن أن نضع أيدينا على أساس مقامي، وميتافيزيقي للأشكال الموسيقية الغربية، والشرقية.**

٢. أنطولوجيا الغناء

قد يرى البعض أن الشرقيين اهتموا بالشعر، بالأدب عمومًا، بدرجة أكبر من الموسيقى مقارنةً بالغربيين. ولكن تتبع حال الأدب الغربي يكشف عن العكس؛ فقد اهتم الوجدان الغربي كذلك في كل عصوره المعروفة بالشعر وبالدراما، بما لا يكشف عن تفاوت كمّي في الاهتمام. لكن الفارق كان في نوع الاهتمام؛ فبينما اهتم الغرب بالشعر مثلًا من حيث

الصياغـة، والمضمـون، فإن الشرقيين اعتقدوا أن له طاقة سـحرية مـا، غامضة، لا يصرح بها البعـض أحيانًـا، ولكنها قارّة في النفـس الجمعية قرارًا مكينًا، له تأسيسـه في الديانات الشرقية. فـإذا كان الله يخلق بالكلمة، فمن الممكن التواصل معه من جهة، ومع الخلق من جهة أخرى، بالكلمـة. **وكانت هذه قاعدةَ أنطولوجيـا الغناءِ، والتنغيم بصفة عامـة**؛ فالغناء ليس مجرد فن، وليس مجرد تلاعب بالعواطف، بل هو وسـيلة أحيانًا للتواصل مع المتعالي المفارق. وهو سـبب محتمَل من أسباب اقتصار الموسيقى العربية تقريبًا على الغناء.

ولكـنْ مـن الصحيح أن الغـرب كذلك في أغلبـه مسـيحي، وبالتالي يؤمـن بعقيدة الخلق بالكلمات، فكيف أنتجَ لنا الموسـيقى الكلاسيكية، التي لا تحمل معنًى محددًا في ذاتها، وتنفصل عن الغناء؟ السبب هو أن الغرب لم يقدم ذلك الإنتاج إلا بعد انتصار العلمانية بعد عصر النهضة، وبالتالي تحررت الموسـيقى من الكنيسـة، شـأنها في ذلك شـأن شـتى الفنون، في مطلع القرن السابع عشر، وهو بالضبط نقطة بدء الموسيقى الكلاسيكية كما نعرفها اليوم تاريخيًا.

ولمـاذا لم يطوِّر المسـلمون لاهوتًا موسـيقيًا على نحـو ما فعل الهنـدوس؟ في رأي الباحث قد يكون السـبب في قدرة الهندوس على التوصل إلى اللاهوت الموسـيقي هو أنه مؤسـس بعمق في الديانة نفسـها، وأنها ديانة وليسـت مجرد نظرية فلسـفية كفلسـفة أفلاطون، أو أفلوطين. وبالتالي كان لها من قوة التأثير، واتسـاع مسـاحة الانتشـار الجغرافي، والامتداد التاريخي، ما أهّلها سطحًا وعمقًا لأن تؤسس لهذه الوضعية الخاصة جدًا للموسيقى الدينية بين كل الديانات الحية. ولماذا لم تتوصل المسيحية، أو يتوصل الإسلام، إلى مثل هذا اللاهوت الموسيقيّ؟ **الإجابة: لأن الديانات السـامية أكدت على جوهرية الكلمة، لا الموسـيقى**. وقد أوقـعَ هذا ارتباطًا بين الكلمة والنغمة في موسـيقى اليهودية، والمسـيحية، والإسـلام، لكنه لم يرفع النغمة إلى درجة الكلمة.

٣. بين الكيان والعلاقة

رأينا مع الفارابي، وابن سـينا كيف تحقق للموسيقى استقلالُها بعلم يتمايز عن بقية العلوم. وقد عرفنا أن كلًا منهما قد تصوَّر الموسيقى كنظام من العلاقات، ولكن على مستويين مختلِفَين: فقد تصورها الفارابي كنظام دلالي، وتصورها ابن سـينا كنظام رياضي. وقد نتفق، أو نختلف، مـع أحـد التصورين، أو كليهما، ولكننا سـنتفق غالبًـا أن تصور الموسـيقى عمومًا كنظام من

العلاقـات أصلح لوضعها تحت منظار العِلم. وسـتختلف الحال كثـيرًا حين نحاول تطبيق ذلك على الكندي، و إخوان الصفا. لم ينظُر الكندي، و إخوان الصفا، للموسـيقى على أساس كونها نظامًا ما من العلاقات، بل على أساس كونها هي نفسها «مادّة» مختلفة، ليست من عالمنا المادي إن جاز التعبير. وهو تصور غير علمي، ولا يناسـب مقدِّماتنا إذا أردنا دراسـة ظاهرة الموسيقى علميًـا، أو مـن منطلـق محايد. وبرغم ذلـك فتصور الكنـدي، و إخوان الصفا أكـثر عمقًا من الناحية الفلسفية، لأنه طرح سؤال الماهية بوضوح. على أية حال يمكن بلورة هذين الاتجاهين في فلسـفة الموسـيقى العربية: الاتجاه الميتافيزيقي الكياني، والاتجـاه اللغوي-المنطقي العَلاقي على أساس التمييزات السابقة.

٤. ظاهرة المُشاكَلة

اطلعنا في الاستعراض السابق لفلسفة الكندي في الموسيقى على عدد كبير من المُشاكَلات بين الموسيقى من جهة، وبين بنَى تشريحية، أو فلكية، أو جغرافية، أو ثقافية. ويمكن رصد المشاكلة الأساسـية عند إخوان الصفا في قسـمتهم الثنائيـة للعالم: الروح، والمـادة، والظاهر، والباطن، وعـدم قدرتنـا على تصنيف الموسـيقى ككيان في عالم المـادة، فلم يبقَ إلا عـالم الروح، وعدم قدرتنا على اسـتكناه باطنٍ لها، يرمـز الظاهرُ لهُ، فلم يبق إلا اتحاد الظاهـر بالباطن[١]. وهكذا اعتبروا الموسـيقى كيانًا متفردًا بطبيعة أنطولوجية خاصة، هي كونه يتقوَّم بنفوس المسـتمعين، أي الأرواح، وما يحدث فيها من حركة، أي الآثار النفسية، ويطابِق ظاهرُه باطنَه. ولكن أوضح مُشاكَلاتهم هي مشاكلة الإيقاع في الموسيقى لكل من إيقاع الشعر، و إيقاع الأفلاك[٢].

وهي ظاهرة تسـترعي الاهتمام من زاويتين: **الأولى**: هي حرص الكندي، و إخوان الصفا، الواضـح على عقد تلك المشـاكلات، **والثانية**: هي تكرار هذه الظاهرة عند الفلاسـفة، الذين اعتقدوا في ماهية خاصة للموسيقى، تفرقها عن عالمنا المادي. ويزداد هذا السياق تفصيلًا حين نذكـر، بالإضافة إلى الكندي، و إخوان الصفـا، ثلاثة نماذج أخرى على المذهب الميتافيزيقي-الكياني نفسه، هم فيلون السكندري (ت بين ٤٥-٥٠ م)، وآرتور شوبنهور (+١٨٦٠)، وفردرش نيتشـه (+١٩٠٠). عقد فيلون السـكندري، الذي كان يؤمن بأن الموسـيقى هي أول المخلوقات

(١) إخوان الصفاء وخلان الوفاء: الرسالة الخامسة (في الموسيقى) من القسم الرياضي، سبق ذكره، ص ١٦١.
(٢) السابق، ص ١٧١، ١٧٧.

الإلهية، عددًا كبيرًا بدوره من المشاكلات: مثلًا يتحدث فيلون عن التشابه بين قداسة رقم سبعة في التوراة، حيث استراح الرب في اليوم السابع: يوم السبت، وبين النغمات السبع الأساسية للسلم الموسيقي (Levarie, 1991, 125). السماء أوركسترا من الآلات والعازفين والمايسترو الإلهي (Feldman, 1993, 513)، والخلق البشري مخلوق على هيئة المزمار، بينما تُشْبه الأذنُ في دوائرها المتداخلة بنيةَ المسارح المُدَرَّجة (Levarie, 1991, 127). أما شوبنهور فقد عقد مشابهات عديدة، خاصة حين يتحدث عن العلاقة بين طبقات الصوت، وممالك الكائنات الحية، وغير الحية (Schopenhauer, 1859, 304-205)، وحين يعقد العلاقة كذلك بين حركة النغمات على السلم في اللحن بين القرار، والجواب، من جهة، وحركة الإرادة بين الرغبة، والإشباع، من جهة أخرى[1]. المشاكلة الأخيرة مهمة؛ لأننا بدونها لن نجد مثالاً واضحًا في الموسيقى على فلسفة شوبنهور فيها. وتُناظِر هذه المشاكلةَ مشاكلةُ **نيتشه** للموسيقى ككل من جهة مع العنصر الديونيسي في الفن من جهة أخرى. اعتقد نيتشه أن أبوللو يتجلى بأوضح صوره في الفن التشكيلي، الذي يقوم على هندسة التناظر، بينما يظهر ديونيس بوضوح مقابِل في حركة الموسيقى (Nietzsche, 1907, 110). وهي مشاكلة تقوم على التشابه بين «الحركة» في الموسيقى، وفي ديونيس، و«الثبات» في الفن التشكيلي، وفي أبوللو.

يمكن القول إن هناك علاقة ارتباط بين الاعتقاد في ماهية ميتافيزيقية للموسيقى من جهة، وبين منهجية المشاكلة من جهة أخرى. والسببَ في هذه الظاهرة هو أنه لما كانت الموسيقى مقارَنةً بمختلف الفنون فنًا شكليًا إلى حد كبير، حتى وصل الأمر بالبعض إلى القول بأنها فن الشكل بلا مضمون، وتساءل بعضهم كسوزان لانجر عن الهدف من كل هذا التعقيد الشكلي (Langer, 1954, 175)، وتساءل الشكلانيون؛ بدءًا من إدوارد هانسلك، ومرورًا بإدموند جورني، وسوزان لانجر، وانتهاءً ببيتر كيفي، وليونارد ماير عن دلالة الشكل بما هو شكل، فقد بحث لها بعض الفلاسفة عن مضمون للشكل نفسه. ووقع اختيار البعض منهم على إحالة محدودة للشكل إلى العالم الخارجي، كالشكلانيون على اختلاف نظرياتهم، أما البعض الآخَر فقد بحث عن الأثر النفسي، الواعي، أو اللا واعي، كأثر الإيقاع على النفس عند النشء عند أفلاطون وأرسطو، أو أثر الموسيقى عمومًا على النفس الإنسانية عند أفلوطين. لكن بعض الفلاسفة لاحظَ علاقة التشابه بين الموسيقى، أو بين بعض عناصرها، مع بِنَى تشريحية، أو فلكية،

(١) توفيق، سعيد: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٢٤٢.

أو ميتافيزيقية، وأقاموا نظرياتهم في أنطولوجيا الموسيقى على أساس تلك التشابهات، التي سمح بها طابع التجريد أساسًا في الموسيقى. لو كانت الموسيقى «تقول شيئًا» كالشعر، أو الرواية، رغم كون الشعر، والرواية، كذلك من الفنون الديناميكية، والتي تعتمد كالموسيقى على الذاكرة قصيرة المدى، لما استطاع أحدهم عقد مشاكلة من هذا النوع في الموسيقى؛ لأن المضمون سيكون محدَّدًا في هذه الحالة، ويفرض معنًى معينًا، قد يتناقض مع أوجه التشابه الملحوظة، أو يستبعدها كليةً. قد يمكن عقد مشاكلة بين إيقاع الشعر من جهة، وإيقاع الفلك مثلًا من جهة أخرى، ولكننا في هذه الحالة لا نصف ماهية الشعر، بل جانبًا فحسب من جوانبه، هو إيقاعه؛ فلا يمكن لنا تجريد الشعر من مضمونه، أما الموسيقى الخالصة فهي مجردة بطبيعتها.

وقد نرى للوهلة الأولى تناقضًا بين مقدمات «المشاكلة» من جهة، و«أنطولوجيا الغناء» من جهة أخرى. تقوم المشاكلة على طبيعة الموسيقى التجريدية، بينما تقوم أنطولوجيا الغناء على طبيعة الغناء التعيينية. ولكنه مجرد تناقض ظاهر؛ فإن ما أدّى بتلك الديانات، والفلسفات، إلى أنطولوجيا الغناء، التي يتم فيها تعيين المعنَى بالشعر، هو إدراكها للتجريد الموسيقيّ نفسه من جهة أولى. ومن جهة ثانية فلم يكن الغناء لديهم مرتبطًا بمعنى معين، بل باللغة نفسها، بالكلمة بالمعنى الميتافيزيقي، وذلك بسبب أصولهم العقدية، التي تفترض أنطولوجيا معينة للغة.

وبينما ردَّ الاتجاه اللغوي-الرياضي الموسيقى إلى نظام استاتيكي كاللغة، أو الرياضيات، فلم يكن الاتجاه الميتافيزيقي ردًا للموسيقى إلى نظام استاتيكي، ولا إلى نمط ديناميكي، بل إلى بنية سابقة على المكان، والزمان، أو متعالية عليهما، أو - كما يمكن أن نطلق عليها- «بنية عابرة للزمكان» trans-spaciotemporal structure. هذه البنية هي التي كانت مشتركة بين طرفي كل مشاكلة من المشاكلات السابقة في التيار الميتافيزيقي، وتجلت مرةً في الموسيقى، ومراتٍ في التشريح، والفلك، والمجتمع، والتاريخ، من وجهة نظرهم. وهذه البنية العابرة للزمكان هي التي أهّلت المنحازين إلى الموسيقى الخالصة -في رأي الباحث- كهانسلك (١٩٠٤+) E. Hanslick، وشوبنهور، إلى تقديم الموسيقى الخالصة كفكرة حداثية عابرة للتاريخ trans-historical في خضم تداعيات الثورة الفرنسية. ومن الأدلة القوية على ذلك أن مصطلح «الموسيقى الخالصة» pure music نفسه لم يظهر إلا بعد هذه الثورة على أيدي الرومانسيين[1].

(1) Chua, Daniel K. L., **Absolute Music And the Construction of Meaning**, Cambridge University Press, 2004, p. 9.

في الختام يمكن القول إن فلسفة الموسيقى العربية تستحق وقفة مطوَّلة من المشتغلين بفلسفة الموسيقى، وبتاريخ نظرية الموسيقى؛ فقد حققت تقدمًا نحو علم الموسيقى كعلم منضبط من جهة في الاتجاه اللغوي-الرياضي، كما حققت تقدمًا نحو أنطولوجيا الموسيقى في الاتجاه الميتافيزيقي. كما يمكن كذلك رسم خطوط متّصلة بين فلسفة الموسيقى عند العرب من جهة، وفن الموسيقى لديهم من جهة أخرى. وقد حاولنا في متن البحث، وفي هذا الختام، تفسير أهم ظواهر الموسيقى العربية: لقد تأسست أحادية الصوت لدى العرب، ونبْذُ البوليفونية، على أساس أنطولوجيا الغناء، التي رأت في الكلمة علاقة ميتافيزيقية معينة، تطلبت صلةً بين النغمة، والكلمة، هي الغناء. والغناء، الذي هو مستهدَف لمعنى كلماته، لا يناسبه فنيًا تعدد الأصوات. أما المقام فقد تم تقسيمه إلى أقل من نصف النغمة، كي يناسِب مساحات أكبر في التعبير، واستنزاف إمكانيات المغنِّي، وأما الإيقاع، الذي بلغ أهمية كبرى في الموسيقى العربية إلى اليوم، فهو من أصول النظام في الموسيقى، الذي وجد فيه ابن سينا غاية العقل الأساسية، وأما اللحن فهو مناسب للغناء من جهة، وهو «لغة» للتواصل من جهة أخرى عند الفارابي. وهذه الفروض حاولنا البرهنة عليها سابقًا في مواضعها، وحتى إن لم يكن البرهان كافيًا، فإن الباحث يعتقد أنها فروض قادرة على الأقل على التفسير عوضًا عن محاولة الاستبعاد السهلة، أو وصف ظواهر الاختلاف باعتبارها ظواهر تخلُّف.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر العربية

١. ابن سينا، أبو عَلي الحُسَيْن: جوامع علم الموسيقى (الفن الثالث من الرياضيات من موسوعة الشفاء)، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٦.

٢. إخوان الصفاء وخلان الوفاء: الرسالة الخامسة (في الموسيقى) من القسم الرياضي، رسائل إخوان الصفاء وخِلَّان الوفاء، ج١، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دون بيانات أخرى.

٣. بورتنوي، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٤.

٤. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي: الكشاف عن غوامض حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٨.

٥. العقاد، عباس محمود، و إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٧.

٦. الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٧. الفارابي، أبو نصر: كتاب السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تحقيق: فوزي ميتري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١، ١٩٦٤.

٨. الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دون بيانات أخرى.

٩. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحق: «الرسالة الكبرى في التأليف»، في: مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق وتقديم: زكريا يوسف، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

١٠. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحق: «رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى»، في: تاريخ

الموسيقى الشرقية، تحقيق سليم الحلو، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١.

١١. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحق: «رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى»، في: تاريخ الموسيقى الشرقية، تحقيق سليم الحلو، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١.

١٢. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحق: «رسالة في خبر صناعة التأليف»، في: مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق وتقديم: زكريا يوسف، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

١٣. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحق: رسالة الكندي في اللحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦٥.

١٤. الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحق: كتاب «المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار» في: مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق وتقديم: زكريا يوسف، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

١٥. وِيـرْدِي، ميخائيل خليل الله: فلسفة الموسيقى الشرقية- في أسرار الفن العربي، دار ابن زيدون، دمشق، ١٩٤٩.

ثانيًا: المراجع العربية

١٦. توفيق، سعيد: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٧. خلاف، عائشة: فلسفة الموسيقى- التجربة الحسية والجمالية للصوت، دار الوراق للنشر، لندن، ط١، ٢٠١٣.

١٨. ريان، آيات: فلسفة الموسيقَى وعلاقتها بالفنون الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.

١٩. زكريا، فؤاد: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠٠٩.

٢٠. قارن: الحلو، سليم: الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

٢١. هونكه، زجريد: شمس العرب تسطع على الغرب «أثر الحضارة العربية في أوروبة»، ترجمة فاروق بيضون، وكمال الدسوقي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٨، ١٩٩٣.

٢٢. يوسف، زكريا: موسيقى الكندي، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦٢.

ثالثًا: المصادر الأجنبية

23. Langer, Susanne K., **Philosophy in a New Key- A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art**, The New American Library, 1954.

24. Nietzsche, Friedrich, **Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus**, Leipzig, C. G. Naumann Verlag, 1907.

25. Schopenhauer, Arthur, **Die Welt Als Wille und Vorstellung,** 1. Band, F.A. Brockhaus, Leipzig, 1859.

رابعًا: المراجع الأجنبية

26. Beck, Guy L. , «Sacred Music and Hindu Religious Experience: From Ancient Roots to the Modern Classical Tradition», **Religions**, 2019.

27. Beck, Guy, **Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound**, University of South Carolina Press, 2009.

28. Beck, Guy, **Sonic Liturgy: Ritual and Music in Hindu Tradition**, University of South Carolina Press, 2012.

29. Chua, Daniel K. L., **Absolute Music And the Construction of Meaning**, Cambridge University Press, 2004.

30. Feldman, Louis H., **Studies in Hellenistic Judaism**, , Brill Academic Publishers, 1993.

31. Hodges, Donald A. and David C. Sebald, **Music in the Human Experience- An Introduction to Music Psychology**, 1st edition, Routledge, 2011.

32. Jameson, John H. Jr., John E. Ehrenhard and Christine A. Finn (editors), **Ancient Muses: Archaeology and the Arts**, vol. 1, The University of Alabama Press, 2003.

33. Martinelli, Riccardo, **Philosophy of Music- A History**, translated by Sarah De Sanctis, Il Mulino, Bologna, 2012.

34. Marx, A. B., «Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings. On Theory and Method», **Music, Theory and Analysis**; ed. by Scott Burnham, 12, Cambridge University Press, 1997.

35. Marx, A. B., Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen, Verlag von Otto Janke, Berlin, 1901.

36. Portnoy, Julius, **The Philosopher And Music: A Historical Outline**, Literary Licensing, LLC, July 28, 2012.

37. Saoud, Rabah, **The Arab Contribution to Music of the Western** World, Lamaan Ball, FSTC Limited, 2004.

38. Stahl, William Harris, Richard Johnson and E. L. Burge, **Martianus Capella and the seven liberal arts, Volume I. The Quadrivium of Martianus Capella. Latin Traditions in the Mathematical Sciences. 50BC - 1250 AD**., Columbia University Press, New York, 1971.

39. Strunk, Oliver, **Source Readings in Music History**, W. W. Norton & Company. INC. New York, 1950.

40. Wegge, Glen Thor, **Musical References in the Neoplatonic Philosophy of Plotinus**, UMI Microform, UMI Number: 9942885, UMI Company,1999.

خامسًا: الدوريات

41. Anderson ,Gene H., «Pythagoras and the Origin of Music Theory», **Indiana Theory Review**, Vol. 6, No. 3 (Spring, 1983), p. 35-61.

42. Asmuth, Christoph, «Musik als Metaphysik- Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer», **Philosophischer Gedanke und Musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie**. (Hrsg.) Asmuth, Christoph - Scholtz, Gunter - Stammkötter, franz-Bernhard, Frankfurt a.M. 1999, S. 111-125.

43. Burnham, Scott, «The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form»,

Journal of Music Theory, Vol. 33, No. 2 (Autumn, 1989), pp. 247-271,

44. Levarie, Siegmund , «Philo on Music», **The Journal of Musicology**, Vol. 9, No. 1 (Winter, 1991), pp. 124-130

45. Michalewski, Alexandra, «Plotinus on Music, Rhythm, and Harmony», **Music and Philosophy in the Roman Empire**, Edited by Francesco Pelosi and Federico M. Petrucci, Cambridge University Press, 2020, p. 175

46. Schoen-Nazzaro, M. B., «Plato and Aristotle on the Ends of Music», **Laval théologique et philosophique**, Volume 34, numéro 3, 1978, pp. 261-273.

٤٧. الصياد، كريم: «اللا مفسر القرآني- هل بالقرآن ما لا يمكن تفسيره أصلًا؟» مجلة تأويليات، العدد الرابع، صيف ٢٠٢٠، ص ١٢٨-١٥٧.

٤٨. نصار، زين: «الصيغ الغنائية في الموسيقي العربية»، مجلة الفنون، عدد ٦٤، ١٩٩٧، ص ٤٨-٥١.