الفن عند الفارابي

زكاء مردغاني

الفن عند الفارابي

نحو فكر
حضاري متجدد

الكتاب: **الفن عند الفارابي**
المؤلف: **زكاءمردغاني**
الإصدار الأول **2012**م
عدد النسخ: **1000**/ عدد الصفحات: **192**
التدقيق اللغوي: مظهر اللحام

لدار
صفحات للدراسات والنشر
سورية ــ دمشق ــ ص.ب: **3397**
هــاتــف: **00963 11 22 13 095**
تلفاكس: **00963 11 22 33 013**
www.darsafahat.com
info@darsafahat.com

الترقيم الدولي **ISBN**
978-9933-402-82-2

الإشراف العام: يزن يعقوب /جـــوال **00963 933 418 181**
الإخراج الفني: فؤاد يعقوب /جـــوال **00963 933 902 764**

الفن عند الفارابي

زكاء مردغاني

شبكة كتب الشيعة
shiabooks.net
mktba.net رابط بديل

صفحات

المحتوى

مقدمـــة 9
المدخل - الفارابي، حياته ومصنفاته(259هـ - 339هـ) 15
الفصل الأول: ماهية الإبداع الفني 25
تمهيد 27
الفن والصناعة 28
الخيال والعقل 32
المحاكاة والفن 40
التلقي والفن 47
خلاصة الفصل الأول 59
الفصـل الثـاني: غايــة الإبـداع الفــني 61
تمهيد 63
أولا - اللعب 65
ثانيا- النفع 73
ثالثا- الكمال 81
رابعا- السعادة 89
خلاصة الفصل الثاني 97
الفصل الثالث: وسيلة الإبداع الفني 101
تمهيـــد 103

أولا- الحركة، الرقص 105
ثانيا- الكتلة واللون، النحت والتزويق 109
ثالثا- الأنغام / الموسيقى 122
رابعا: اللغة والإيقاع / الشعر 145
خامسا- الشعر والموسيقى، الغناء..... 160
خلاصة الفصل الثالث..... 169
ملحق: أسس نظرية الفن العامة عند الفارابي 171
أولا- منهج النظرية 174
ثانيا- أسس النظرية 175
1- مركزية الإنسان: 176
2- الغائية:..... 179
3- الأخلاقية:..... 180
خاتمة البحث..... 183
المصادر والمراجع:.....187

الإهداء

إلى الرجل الذي صاغ إيقاع فكري من أنغام فلسفته، وقذف في روعي أن أنا الفكر الحق، أنا فلسفة الفلسفة، أنا الإيمان.

إلى الأب الذي منحتني الحياة قبسا من روحه، فانتسبت إليه، وترقيت به، حتى انتسبت إلى قبة الخلد، وشوق الجنان.

إلى التسبيح القدسي الذي همس به الغيب في مسامع الزمان، فإذا ظلمة حياتي تتفجر ينابيع من نور، يساقط من ظلال الخلود، لكن تسبيح الغيب صمت، وتركني أصغي إلى صوت الصمت الخافت، غارقة في ديجور العدم.

إليك يا من عزفتني فأطربتني، أتراني أسمع من دونك، أنا لحنك الذي أبدعت، سمعتني من وراء الوجود.. وصغتني من حروف الوجود..خليتني على حافة الوجود، وغادرتني وأنت الوجود، فإذا وجودي من دون وجود، وإذا أنا العدم تلاشى في الخلود.

أهديك بعض ما أهديتني.

زكاء مردغاني

مقدمـــة

الحضارات الإنسانية دوائر مغلقة، قد ينفذ بعضها إلى بعض، لكن كل حضارة تظل ذات طابع وهوية ونظرة خاصة إلى الحياة، فالحضارة «تولد، وهي تحمل معها صورة وجودها»[1]، كما رأى اشبنغلر، لذلك فإنه «من المستحيل على فرد من أفراد ينتمون إلى إحدى الحضارات أن يفهموا حضارة أخرى غير حضارتهم فهما كاملا ودقيقا»[2].

وسواء نعتنا اشبنغلر بالمتشائم أم وافقناه على فلسفته الحضارية تلك، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى القبول بمقولته السابقة لانطباقها على الفلاسفة المسلمين في فهمهم للفلسفة اليونانية، ولا سيما كتاب أرسطو «فن الشعر»، إذ لا يمكن هؤلاء الفلاسفة أن يقرؤوا هذا الكتاب إلا خلال فهمهم عن الشعر العربي، «والحق أنه لو قدر لأرسطو أن يقرأ امرأ القيس فربما كان قرأه خلال هوميروس، وليس في ذلك غض من الفكر العربي أو اليوناني، وإنما هو ملاحظة تنبئ عنها طبيعة الحضارة.»[3] ولذلك يبدو بعيدا ما تمناه عبد الرحمن بدوي، أنه لو قرئ كتاب «فن الشعر» على حقيقته إذا «لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله»[4].

1- اشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1964م، الجزء الأول، ص12.

2- المرجع نفسه، ص14.

3- قصبجي، عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، الطبعة الأولى، دار القلم العربي للطباعة والنشر، حلب، 1400هـ - 1980م، ص20.

4- أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، 1953م، مقدمة د.عبد الرحمن بدوي، ص56.

وفي السياق نفسه يقول إبراهيم مدكور مؤكدا استقلالية الفلسفة الإسلامية: «كيفما كانت الأفكار الأجنبية التي سرت إلى المسلمين، فإنهم استطاعوا أن يخلقوا بيئة عقلية خاصة بهم، ويكونوا حياة فكرية مستقلة، ومن الخطأ أن نحاول تفسير ظواهر هذه الحياة بناء على المؤثرات الخارجية وحدها، التي يظن أنها لم تهضم، ولم تتأقلم ولم تنسجم مع العالم الإسلامي، أو أن نستهين بشأن العوامل الداخلية، التي امتزجت بها، فكانت أوثق اتصالا وأنفذ أثرا»[5].

لم يكن الفلاسفة المسلمون، والفارابي أحدهم، شراحا لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان فقط، بل كانوا ذوي شخصية فلسفية مستقلة، تؤمن بانتهاج البرهان المنطقي في سبيل الوصول إلى المعرفة اليقينية، وتوظف الفلسفات الواردة على نحو يوافق منطقها العقلي.[6]

5- مدكور، إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيقه، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، 1968م، ص195.

6- تبدو نظرية النبوة، التي أبدعها الفارابي، وشكلت جزءا مهما من مذهبه الفلسفي، من أبرز المحاولات، التي قام بها الفلاسفة لخلق رؤية ارتباطية بين الفلسفة والدين، «ذلك لأن الفارابي يفسر النبوة تفسيرا سيكولوجيا، ويعدها وسيلة من وسائل الاتصال بين عالم الأرض وعالم السماء، ويرى فوق هذا أن النبي لازم لحياة المدينة الفاضلة من الناحية السياسية والخلقية، فمنزلته لاترجع إلى سموه الشخصي فحسب، بل لما له من أثر في المجتمع»، في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيقه، ص70.
ومما يؤكد ما نذهب إليه فهم فلاسفتنا لنظرية الفيض على نحو يشي بانتمائهم إلى الحضارة العربية الإسلامية انتماء يحول دون قبولهم بالمؤثر الخارجي من دون تغيير أو تحوير أو إعادة صياغة، فالفارابي في فهمه «لنظرية الفيض لم يكن يقوم بعملية توفيق بين بنيتين معرفيتين مغلقتين، وهما الدين الإسلامي بجوهره النص القرآني، ونظرية الفيض، بل كان يؤسلم نظرية ذات بنية مفتوحة بفهم ذي بنية تأويلية مفتوحة للنص القرآني»، كليب، سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م، ص28.

ومن هنا تتوجه هذه الدراسة إلى استجلاء ملامح نظرية الفن عند الفارابي بعدها جزءا من بناء فلسفي شامل خاص، معرضة عن الآراء التي اتهمت الفكر العربي بالتلفيق والترقيع، أو التوفيق في أحسن الأحوال[7].

لم يكن الفارابي فيلسوفا فحسب، بل كان مفكرا وناقدا وموسيقيا وشاعرا، وإن المطلع على مؤلفاته يجدها غنية بآراء نقدية وفنية تشي، برؤيته الفنية المتكاملة، وتجعل الباحث متحفزا لدراستها، ولما كانت نظريته الفنية لم تدرس بعد، وكانت هذه النظرية المنثورة في كتبه ذات أهمية في السياق المعرفي والجمالي، فقد جاء هذا البحث محاولا معرفة الأسس الفكرية لآراء أبي نصر، بغية تحديد مبادئ نظريته النقدية في سبيل الإفادة منها تنظيرا وتطبيقا.

يبدأ البحث بمدخل، يعرض لحياة الفارابي ولمصادر ثقافته، فحياة أبي نصر قد تساعدنا في فهم كثير من آرائه، وإدراك المرجعيات البيئية الاجتماعية والثقافية لفلسفته.

يتجه الفصل الأول إلى دراسة ماهية الإبداع الفني، إذ لا بد للمبدع من شروط، ولا بد للإبداع من خصائص، تميز المبدع والإبداع من سواهما، والفارابي يفسر الظاهرة الإبداعية من ثلاث وجهات، وجهة المبدع، حيث الإبداع وليد الخيال، مفرقا بين الخيال والعقل، ووجهة الواقع والأفكار، حيث الإبداع هو المحاكاة، ووجهة المتلقي، حيث يكون المتلقي حاضرا في النص الفني حضورا افتراضيا ضرورة.

7- ينظر: أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسة بنيوية في الشعر، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م، ص8.

ويبحث الفصل الثاني في غاية الإبداع الفني، متدرجا من الغاية الأولى اللعب، ثم النفع، ثم الكمال، وأخيرا السعادة القصوى، إذ تحدث أبو نصر عن اللعب ظاهرة إنسانية، وعده غاية من غايات العمل الفني، لكنه ليس غاية بذاته، وإنما هو غاية لأجل غاية أبعد منه، فهو أشبه شيء بالراحة التي تعقب التعب في سبيل استعادة الطاقة الحيوية مرة ثانية للعودة إلى النشاط الجدي، وهاتان الغايتان تعملان معا في سبيل غاية ثالثة هي «الكمال»، فالفن الذي تتلقاه الحواس يجب أن يحقق كمالها بإحداث اللذة فيها، ويجب أن يحقق كمال الإنسان المتلقي له خلقيا وفكريا وعقليا، فهو يعلمه ويؤدبه ويوجهه ليبلغ الخيرات الإنسانية، أي ليبلغ مرتبة تدنو به من الإنسان الكامل، ثم إلى السعادة القصوى، التي يحققها الإنسان الكامل، فالسعادة هي الغاية الأخيرة لحياة الإنسان ولأعماله كلها، وهي غاية الفن، بل غاية كل الغايات، وما ذاك إلا لارتباط مصطلح السعادة الفارابي بالذات الإلهية وبالخلود الأخروي في الجنة، فتلك هي السعادة الحقيقية التي يبلغها الإنسان الكامل.

وإذا كانت نظرية السعادة هي المسيطرة على نظرية أبي نصر الفنية من جهة الغاية، فلا بد من السؤال عن وسيلة الفن في تحقيق غايته، وهو ما يقوم به الفصل الثالث، حيث يتجه إلى دراسة وسيلة الإبداع الفني التي تختلف باختلاف الفنون، فإذا كانت الفنون تتفق في الطبيعة والغاية، فإنها تختلف في الوسيلة، التي قد تكون حركة في فن الرقص، أو كتلة في النحت، أو لونا وخطا في التصوير، وقد تكون أنغاما في الموسيقى، أو إيقاعا ولغة في الشعر، وقد يأتلف فنان معا، هما الشعر والموسيقى، ليكونا وسيلة فن بديع، هو أرقى الفنون عند أبي نصر، وذاك هو الغناء.

ويدرس الفصل الثالث خصائص كل فن من هذه الفنون على حدة، كما يدرس عناصره، ويعرض لتصنيف الفارابي لها، إذ وقف أبو نصر

منها موقف العارف المبين، والمصنف المقوم، فالفن الأرقى هو الفن الذي يحقق غايته، والأدنى هو الذي لا تملك غايته قدرة على بلوغ طموحها، وقد تفاوت اهتمام المعلم الثاني بالفنون الآنفة الذكر، فبينما أطال الوقوف على الشعر والموسيقى والغناء، قل اهتمامه بفني النحت والتزويق، وإن أبدى آراء قيمة في مجالهما، ويضعف اهتمامه بفن الرقص، إذ صنفه في أدنى سلم الفنون.

ويلحق بهذه الفصول ملحق، يلخص نظرية الفن الفارابية، فيعرض لمنهج أبي نصر، الذي جمع بين كونه علميا عقلانيا وإشراقيا حدسيا، لإيمانه بطريقين للمعرفة، هما العقل والتخيل، فالعقل وسيلة الفيلسوف لبلوغ المعرفة، والمخيلة وسيلة النبي لتلقي المعرفة عن العالم الأرفع، ويحدد هذا الملحق أسس نظرية الفن بثلاثة مصطلحات محورية، وجهت آراءه باتجاه من دون آخر، هي مركزية الإنسان، والغائية، والخلقية، فقد أدى تركيز الفارابي على الإنسان مبدعا ومتلقيا وموضوعا للفن وللمحاكاة إلى تقديم فنون وتأخير أخرى، وأدى فكره الغائي إلى تصنيف الفنون تبعا لوضوح غايتها، أما الخلقية فقد أدت به إلى اللجوء إلى فهم للشعر غريب عن الشعر العربي، لأن الشعر العربي لم يوفر له التربية الخلقية التي افترض أنها ينبغي أن تكون موضوع الفنون!.

نشأت نظرية الفن الفارابية من عدة عوامل وأحوال مختلفة، فهي مدينة لميول الفارابي واستعداداته، بقدر ما هي متأثرة ببيئته وبالمفكرين المحيطين به، كما استفادت واغتنت من الآراء الفنية الأرسطية والأفلاطونية، ومن كل ذلك صيغت نظرية متكاملة، يطمح هذا البحث إلى جلاء الأفكار { الأساسية فيها، واضعا إياها في مجالها الفلسفي العام، بغية الإفادة منها في الدراسات المعاصرة من دون أن يدعي قدرته على الإحاطة الكاملة الشاملة.

اتبع البحث منهجا وصفيا تحليليا، فقد عرض للنصوص بالوصف على نحو دقيق، وحاول تحليلها إلى جزئيات، تنسجم في كل متكامل، وتنسيق منظم، مبتغيا استغراق المشكلات المثارة، واستقصاء جميع جزئياتها، ثم أعاد ترتيبها، لتبدو ملائمة للمعاصرة، كما حاول اعتماد المقارنات بين الفارابي وسواه من الفلاسفة في الآراء التي قد يتفق فيها أو يختلف مع بعض الفلاسفة، ولم يكن اختيار المقارنات محددا إلا بما وفرته المصادر والمراجع من نصوص تشابهت أو تباعدت للفارابي وسواه، واستعانة البحث بالمقارنات لم تكن غاية له، بل محاولة لعرض حوار فكري فلسفي، يتجاوز الوصف المجرد والتتبع الجامد، ويساعد في فهم آراء المعلم الثاني، ومعرفة مكانتها الفلسفية والنقدية.

ولا يسعني، وأنا في أولى مدارج العلم، إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى خلاصة الفكر الإنساني، ومزاج الشعر والفلسفة، وروح الفلسفة الإسلامية، لأنها لم تجد عقلا وقلبا وروحا أكثر ملاءمة لها من عقل أستاذي الدكتور عصام قصبجي[8] وقلبه وروحه، فإليه أرفع خالص التحية والتقدير والمحبة والشكر الذي لا يني شاكرا ثم شاكرا ثم شاكرا.

زكاء مردغاني

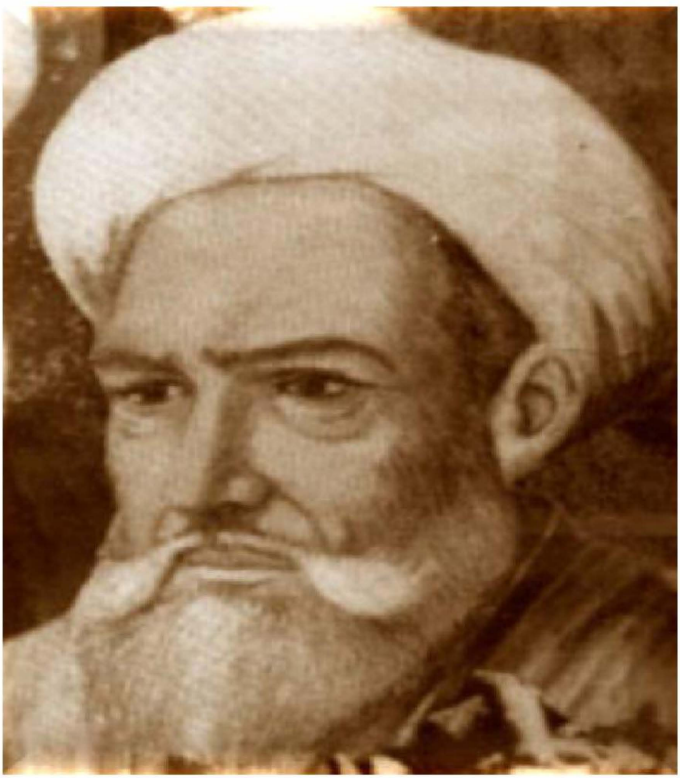
---

8 - مما ينفطر له الفؤاد أن أبث القارئ بحزن خبر وفاة أستاذي الكبير، الذي فقدت الأمة برحيله رجلا من خيرة علمائها وفلاسفتها وأدبائها وفقهائها، فقد كان مخلصا للأمة، يمثل روحها في جميع مظاهرها، وقد اختاره الله لجواره يوم الاثنين 2010/3/8م، رحمه الله وجزاه عني خيرا كثيرا، وقد أشرف أستاذي الكبير الدكتور عصام قصبجي على أطروحتي في الماجستير التي أصبحت هذا الكتاب، ونالت بفضل كبير فضله وعنايته درجة الامتياز بعد أن نوقشت في كلية الآداب بجامعة حلب في 2009/6/15م، وكانت اللجنة مؤلفة من: أستاذي المرحوم الدكتور عصام قصبجي، والأستاذ الدكتور أحمد ويس، والأستاذة الدكتورة ضحى بلال، جزاهم الله خير الجزاء، ونفع بهم.

المدخل

الفارابي، حياته ومصنفاته

(259هـ – 339هـ)



هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ من فاراب تركستان، الملقب بالمعلم الثاني، ولم يكن قبله أفضل منه في حكماء الإسلام، فهو أكبر فلاسفة المسلمين، ولم يكن فيهم من بلغ رتبته في فنونه. وقيل: الحكماء أربعة اثنان قبل الإسلام، وهما أرسطو وإبوقراط، واثنان في الإسلام، وهما أبو نصر وأبوعلي، وكان أبوعلي تلميذا لتصانيفه، قال أبو علي: أيست من معرفة غرض ما بعد الطبيعة، حتى ظفرت بكتاب لأبي نصر في هذا المعنى، فشكرت الـلـه تعالى على ذلك، وصمت وتصدقت بما كان عندي.[9]

ولد في فاراب، وهي مدينة من تخوم بلاد الترك وراء نهر سيحون، ونشأ بها، ثم خرج من بلده، وتنقلت به الأسفار، فوصل إلى بغداد، وأكب فيها على العلوم والتحصيل، حتى برز فيها، وفاق أهل زمانه، وألف فيها أكثر كتبه، وقد رأى إبراهيم عاتي أن إقبال الفارابي على العلوم واشتغاله بها في بغداد لم يكن أمرا طارئا في حياته، أو حدثا مقترنا بقدومه إليها، ولاسيما أنه وصل بغداد وقد بلغ خمسين عاما[10]، وأكد أن إقباله على الفلسفة جاء نتيجة تأمل وبحث وتمحيص، وأن العلوم

---

9 - الزركلي، خير الدين: الأعلام، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، ج7،ص20، البيهقي، ظهير الدين: تاريخ حكماء الإسلام، تحقيق: محمد كرد علي، الطبعة الثانية، مطبعة المفيد الجديدة، دمشق، 1396هـ 1976م، ص30-31، ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، 1994م، ص153- ص157.

10 - عاتي، إبراهيم: الإنسان في الفلسفة الإسلامية - نموذج الفارابي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص19-20.

التي حصلها في نشأته الأولى لم تكن قليلة، أما أسفاره الكثيرة فيبدو أنها هي التي منحته اللغات الكثيرة التي أجادها، فقد أحسن اليونانية، وأكثر اللغات الشرقية.

رحل إلى مصر، ثم الشام، وكان سلطانها يومئذ سيف الدولة بن حمدان، فاتصل به، وأحسن ابن حمدان إليه، وكان منفردا بنفسه لا يجالس الناس، وكان مدة مقامه في الشام لا يكون إلا عند مجتمع ماء أو مشتبك رياض، فهو أزهد الناس في الدنيا، لا يحتفل بأمر مكسب ولا مسكن، وقد أجرى سيف الدولة عليه كل يوم من بيت المال أربعة دراهم، فاكتفى بها لقناعته، ولم يزل على ذلك إلى أن توفي.

ويأتي أرسطو طاليس في مقدمة أساتذته، وقد روي أنه قال: «لو أدركته لكنت أكبر تلامذته»[11]، ثم أخذ صناعة المنطق عن يوحنا بن حيلان، وكان يحضر مجلس أبي بشر، متى بن يونس، وأما تلاميذه ففي مقدمتهم ابن سينا الذي تخرج بكتبه، وانتفع بتصانيفه، وذكر البيهقي تلميذا له، هو أبو زكريا يحيى بن عدي.

توفي في الشام سنة تسع وثلاثين وثلاثمئة، وصلى عليه سيف الدولة في أربعة من خواصه، وقد ناهز ثمانين سنة، ودفن بظاهر دمشق خارج باب الصغير[12]، ويروي البيهقي في وفاته أن أبا نصر كان يرتحل من دمشق إلى عسقلان، فاستغفله جماعة من اللصوص، الذين يقال لهم الفتيان، فقال لهم أبو نصر: خذوا ما معي من الدواب والأسلحة

11- وفيات الأعيان: ج5/ ص154.

12- المرجع نفسه: ج5/ ص156.

والثياب، وخلوا سبيلي، فأبوا ذلك، وهموا بقتله، فلما صار أبو نصر مضطرا ترجل، وحارب مع من معه، ووقعت هذه المصيبة في أفئدة أمراء الشام أسوأ وقع، فطلبوا اللصوص، ودفنوا أبا نصر، وصلبوهم على جذوع عند قبره[13]. وقد أكد إبراهيم عاتي أن هذه الرواية من الأساطير المنسوجة عن الفارابي، ونسب إلى مصطفى عبد الرازق إشارته إلى أن هذه الرواية تشبه الرواية المنسوجة عن مقتل المتنبي[14]، فقد كان الفارابي شخصية مثيرة بهدوئه وتصوفه وتفننه وتفلسفه، ثم إعراضه عن الملذات، وهو جليس الملوك، وصاحب المكانة العليا لدى الأمراء، فكثرت الحكايات المنسوجة عن شخصيته، والتي لم تكن سوى مسرحيات أسطورية، مثل رواية البيهقي أن الصاحب الجليل كافي الكفاة إسماعيل بن عباد بن عباس بعث إلى أبي نصر هدايا وصلات، واستحضره واشتاق إلى ارتباطه، وأبو نصر يتعفف وينقبض، ولا يقبل منه شيئا، حتى ضرب الدهر ضرباته، ووصل أبو نصر إلى الري، وعليه قباء زري وسخ وقلنسوة بلقاء، وكان أثط قصيرا على هيئة بعض الأتراك، وكان الصاحب يقول، من أرشدني إلى أبي نصر، أو دعاه إلي، أعطيته مالا أغناه، فانتهز أبو نصر الفرصة، حتى دخل مجلس الصاحب متنكرا، وكان المجلس غاصا بالندامى والظرفاء وأرباب الله و، فأضافوا الجرم إلى البواب، ورموا إليه أسهم العتاب، واستهزأ بأبي نصر كل من كان في ذلك المجلس، وهو يحتمل أذى الإيذاء، ويغضي على قذى الاستهزاء، حتى اطمأنت أنفسهم بمجالسته، وأنساهم الشراب

13- تاريخ حكماء الإسلام، ص33-34.

14- الإنسان في الفلسفة الإسلامية، نموذج الفارابي، ص32.

ذكره، ودارت الكؤوس، ومالت الرؤوس، وطربت النفوس، وحمل أبو نصر مزهرا، واستخرج لحنا مع وزن نوم المستمعين، وصار كل واحد منهم كالذي يغشى عليه من الموت، وقيل كانت معه آلة أعدها لهذا الشأن، وكتب على البربط: قد حضر أبو نصر الفارابي واستهزأتم به فنومكم وغاب. ثم خرج من الري متنكرا مع رفقة، متوجها تلقاء بغداد، فلما أفاق الصاحب وندماؤه، تعجبوا من حذقه في صناعة الموسيقى، وتأسفوا على فوات منادمته. ثم قال الصاحب: أديروا الكؤوس على اسمه، لعل الزمان يرده علينا، فلما حمل المطرب العود قال: أيها الصاحب قد كتب ذلك الرجل شيئا على مزهري، فلما نظر إليه الصاحب، وعرف أنه أبو نصر، شق جيبه واستغاث، وجهز أعوانه في طلبه، فلم يجد له أثرا[15] .

وسواء أصحت هذه الرواية أم لم تصح فإنها تنبئ عن طابع أسطوري في شخصية الفارابي، التي تركت أثرا بالغا في كل من التقى بها، على الصعيد الإنساني أولا، وعلى الصعيدين الفلسفي والفني الموسيقي ثانيا.

وفي السياق نفسه رواية ابن خلكان: «أن أبا نصر لما ورد على سيف الدولة، وكان مجلسه مجمع الفضلاء في جميع المعارف، فأدخل عليه، وهو بزي الأتراك، وكان ذلك زيه دائما، فوقف، فقال له سيف الدولة: اقعد، فقال: حيث أنا أم حيث أنت؟، فقال: حيث أنت، فتخطى رقاب الناس، حتى انتهى إلى مسند سيف الدولة، وزاحمه فيه، حتى أخرجه عنه، وكان على رأس سيف الدولة مماليك، وله معهم لسان خاص

15- تاريخ حكماء الإسلام، ص31-33.

يسارهم به، قل أن يعرفه أحد، فقال لهم بذلك اللسان: إن هذا الشيخ قد أساء الأدب، وإني مسائله عن أشياء، إن لم يوف بها فاخرقوا به، فقال له أبو نصر بذلك اللسان: أيها الأمير، اصبر فإن الأمور بعواقبها، فعجب سيف الدولة منه، وقال له: أتحسن هذا اللسان؟، فقال: نعم، أحسن أكثر من سبعين لسانا، فعظم عنده، ثم أخذ يتكلم مع العلماء الحاضرين في المجلس في كل فن، فلم يزل كلامه يعلو، وكلامهم يسفل، حتى صمت الكل، وبقي يتكلم وحده، ثم أخذوا يكتبون ما يقوله، فصرفهم سيف الدولة وخلا به، فقال له: هل لك في أن تأكل؟، فقال: لا، فقال: فهل تشرب؟، فقال: لا، فقال: فهل تسمع؟، فقال: نعم، فأمر سيف الدولة بإحضار القيان، فحضر كل ماهر في هذه الصناعة بأنواع الملاهي، فلم يحرك أحد منهم آلته إلا وعابه أبو نصر، وقال له: أخطأت، فقال له سيف الدولة: وهل تحسن في هذه الصناعة شيئا، فقال: نعم، ثم أخرج من سوطه خريطة، ففتحها وأخرج منها عيدانا وركبها، ثم لعب بها، فضحك منها كل من كان في المجلس، ثم فكها وركبها تركيبا آخر، وضرب بها فبكى كل من في المجلس، ثم فكها وغير تركيبها، وحركها فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم نياما وخرج»[16].

واضح أن هذه الرواية قد صنعت لتعبر عن ذكاء أبي نصر ومعرفته باللغات والعلوم والحكمة والموسيقى، ولاسيما أن آلة القانون قد نسبت إليه في صناعتها الأولى، والمعجبون بأبي نصر أرادوا الارتقاء به إلى الكمال، ولم يريدوا أن يقصر الفارابي في نوع من أنواع المعرفة، لذا فقد نسبوا إليه أبياتا من الشعر، من دون أن يتيقنوا من صحتها، مثل:

16- وفيات الأعيان ج5/ ص156.

أخي خل حيز ذي باطل وكن للحقائق في حيز

فما الدار دار مقام لنا وما المرء في الأرض بالمعجز

لأبي نصر تصانيف كثيرة، ذكر منها البيهقي المختصر الأوسط في المنطق، والمختصر الموجز، وكتاب البرهان، وجوامع كتب المنطق، وآراء أهل المدينة الفاضلة والتعليقات، وشرح كتب أرسطو، أوقليدس في الموسيقى، وكتاب النفس، وكتاب التفسرة،[17] وقد كثرت تصانيفه في الرقاع، ولم يصنف في الكراريس إلا القليل، فلذلك جاءت أكثر تصانيفه فصولا وتعاليق، وكان بعضها ناقصا مبتورا[18].

«بلغت مصنفات الفارابي من الكثرة ما جعل المستشرق الألماني «شتيشنيد در» يخصص لها مجلدا ضخما، ولكن أكثر هذه المصنفات قد ضاع، ولم يبق غير أربعين رسالة، منها إحدى وثلاثون باللغة العربية، وست بالعبرية، واثنتان باللاتينية[19]، يتوجه قسم كبير من كتبه إلى الشرح والتعليق على فلسفة أرسطو، لكنه لا يكتفي بالشرح والتعليق، بل يؤلف مصنفات خاصة به، منها كتاب الواحد والوحدة، وكتاب تحصيل السعادة وكتاب الموسيقى الكبير وكتاب الجمع بين رأيي الحكيمين، ورسائل كثيرة منها «عيون المسائل» و «جوامع الشعر».

17- تاريخ حكماء الإسلام، ص31-32.

18- وفيات الأعيان ج5/ ص 156.

19- الفارابي، أبو نصر: إحصاء العلوم، تحقيق: د. عثمان أمين، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر 1949م، من مقدمة المحقق، ص119. كتابة الأرقام بالكلمات غير واردة في النص الأصلي.

ثمة ثلاث نقاط تستوقفنا في سيرة الفارابي بمساهمته في تكوين بنيته المعرفية، وشخصيته الثقافية، أولها اطلاعه على الفكر الفلسفي الأرسطي، الذي منحه القدرة على التحليل المنطقي، وثانيها تنقله بين العراق والشام، اللتين احتضنتا الثقافة العربية الإسلامية، فنشأ مشبعا بالمعاني الإسلامية، معجبا بالنزعة العربية، وثالثها هدوءه وزهده وحنينه الدائم إلى الطبيعة ما خلق نزعته الصوفية، ومنحه هالة قدسية، فقد بدا بمظهره الزاهد وفكره الوقاد أشبه بأصحاب الكرامات، الذين لا يؤبه لهم، لكنهم يكشفون عن قدرات إبداعية وفكرية عالية، ومن هنا نسجت الروايات عنه.

الفصل الأول

ماهية الإبداع الفني

تمهيد

ما الفن؟، ما طبيعة هذا الجميل الذي ينطق به لسان بشر، أو تصوغه يد إنسان، ثم يتهادى في آفاق النفوس محفزا ملذا، ومضحكا مبكيا، وممتعا مفيدا؟، هل ولد من إيقاعات العمل، أو من ترهات السحر والغيب؟، أهو من بقايا الأديان الأولى، أم هو من عوالم النفس الإنسانية الخفية؟، وهل يكون مع الحضارة، أو البدائية؟، أهو طفولة الإنسان لا تزال تكبر فيه، أم لعله نضج الإنسانية؟، هل تقيده حدود مجتمعه، أو هو مثال حرية صانعه؟.

هكذا تساءل الفلاسفة منذ فجر الوجود عن ماهية الفن، الذي ظل محيرا منطويا على سره، وتساءلوا عن الإنسان المبدع، الذي ظل إبداعه لغزا غامضا، حاولوا الإجابة عنه، بيد أن الإجابات، أكثرها ظلت في مجال المحاولات الإنسانية لتفسير ما هو بعيد الغور في غموض كنهه، وهي محاولات تظل مهما ارتقت من دون جدوى[20].

ولقد حاول الفارابي رفع الحجب عن سر الإبداع الفني، محاولة يتجه الفصل الأول من هذا البحث لدراسة تفاصيلها، مفرقا بين مصطلح الفن ومصطلح الصناعة، الذي كان سائدا في عصر الفارابي أولا، ثم يتبين المعنى الأول لسر الإبداع الفني من جهة الفنان المبدع، ذلك اللغز المحير الذي يعتمد الخيال في صياغة الأثر الفني، لينكشف المعنى الثاني، فتكون المحاكاة قوام العمل الفني في خلقه وإبداعه، ويرفع الحجاب الثالث، فيكون التأثير في المتلقي الذي يفترضه الفنان أساسا موجها للإبداع الفني، ليتحرك في سبيل متلقيه المفترض.

20- يونغ؛ ك. غ: علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1985م، ص207.

الفن والصناعة

تعني كلمة الفن في اللغة: الضرب من العدو، وقد سمي الحمار الوحشي فنانا، لأنه يأتي بفنون من العدو، وافنن إذا أخذ في فنون من القول، واستفنه حمله على فنون من المشي[21].

أما كلمة الصناعة فهي تعني الحرفة، ورجل صنع اليدين وصنيع اليدين وصناعهما، أي حاذق في الصنعة، وامرأة صناع اليدين حاذقة ماهرة بعمل اليدين، فكلمة الصناعة ترتبط في الأصل اللغوي بالمهارة الفائقة، بينما ترتبط كلمة الفن بالتنوع، فالفنون هي الأنواع المتجددة، ذلك أن النشاط الإنساني يمتاز بالتنوع، والفن يبدأ عندما يبدع بطريقة مغايرة للمألوف، ففنون القول وفنون العدو وفنون المشي التي أشار إليها المعجم العربي تشي بتميز ما يخلقه الفن من سواه بكونه مغايرا منزاحا عما هو مألوف، ثم هو لا يزال يتجدد، ولا يجوز أن يكون تقليدا فقط .

ويدل الأصل الاشتقاقي لكلمة الفن (Techne' باليونانية، وArt باللاتينية) على «النشاط الصناعي النافع على نحو عام»[22]، إذ لا يشمل الفنون الجميلة فحسب، بل يشمل كثيرا من الصناعات المهنية، وقد اتسع معنى هذه الكلمة في العصر الحديث، حتى أصبحت تشمل مهارات بشرية، لا جامع بينها سوى الدقة والبراعة في الإنتاج، فتصفيف الشعر، والخياطة،

21- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1375هـ 1956م، والفيروز آبادي، محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1952م.

22- إبراهيم؛ زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، د.ت، ص9.

وتجميل الحدائق، والطبخ، وإقامة الزينات، وحتى الحربكل هذه قد تسبق بكلمة فن، إذا كانت على درجة عالية من المهارة في الأداء.

والمعاجم الانكليزية تربط الفن بالغاية العقلية والثقافية، نائية به عن الطابع الحرفي أوالمهني، «ولعل هذا هو السبب في أن كليات الآداب في الجامعات الانجليزية تحمل اسم «كلية الفنون Faculty of Arts»[23]. وقد عرف معجم «أوكسفورد» «الفنان بأنه ذلك الشخص الذي يمارس عملا، لا غاية له سوى إثارة اللذة، أو انتزاع الإعجاب»[24] رابطا الفن باللذة والمتعة، بعيدا عن المنفعة، وعرف معجم «لونغمان» الفن بأنه «صناعة أو تعبير عن شيء جميل أو حقيقي، خصوصا في شخصيات تشاهد كلوحات»[25]، ما يعني ارتباط مصطلح الفن بالصنعة، وبالقدرة التعبيرية عن الجمال والواقع، كذلك كان الألمان يعدون المنشدين صناعا، إذ كانوا «ينتظمون في نقابات شعرية بعدهم مواطنين يتخذون نظم الشعر حرفة لهم»[26].

وبينما يرى كانط أن الفن ليس عملا praxis فقط وإنما هو نشاط يسعى إلى السمو يحاول هيغل أن يوضح السمو بالكشف عن الإلهي الأكثر سموا عند الإنسان، وبالكشف عن الحقائق الجوهرية التي تتمثل بجمال

23- المرجع نفسه، ص11.

24- المرجع نفسه، ص13.

25- **Longman Dictionary of Contemporary English - Longman group limited.Library Lebanon.**1978،

26- وارين، أوستن- ويليك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص102.

المضمون[27]، ويعرف إيتيان سوريو الفن بقوله: «إنه النشاط المبدع الخلاق، إنه جملة الإجراءات الموجهة والمعللة التي تهدف عمدا إلى أن تخرج من العدم أو السديم البدائي أحد الكائنات، حتى توفي به إلى غايته من التكامل المتميز المحسوس، الذي يفرض ذاته في وجود لا يقبل الشك»[28].

يرتبط مصطلح الفن إذا، بالخلق والإبداع مع مرتبة عالية من الموهبة والقدرة، ويبدو هذا المصطلح متضمنا في مصطلح «صناعة»، الذي استخدمه العرب المسلمون، وليس مرادفا له، إذ إن العرب استخدموا مصطلح «صناعة» للدلالة على المهارة في الصنعة، المهنة، كما استخدموه للدلالة على العلم النظري السابق لأي ممارسة عملية، فثمة صناعة الفلسفة، وصناعة المنطق، وصناعة الموسيقى، التي تطلق على القوانين الناظمة للموسيقى، وكذلك استخدموه للدلالة على ما نسميه اليوم الفن.

ويعرف الجرجاني الصناعة في كتاب «التعريفات» بأنها «ملكة نفسانية يصدر منها الأفعال الاختيارية من غير روية، وقيل: العلم المتعلق بكيفية العمل»[29].

يرتبط مصطلح الصناعة إذا بقدرة الصانع على القيام بعمله من دون تفكير وروية، إذ إن صنعته قد أصبحت ملكة له، ويرتبط كذلك بالعلم النظري، كما قلنا.

27- بهنسي، عفيف: علم الجمال وقراءات النص الفني، الطبعة الأولى، دار الشرق للنشر، مطبعة العجلوني، دمشق، 1425هـ 2004م، ص9.

28- سوريو، إيتيان: تقابل الفنون، ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1993م، ص63.

29- الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988م، ص134.

أما الفارابي فإنه يرى أن «الصناعات كلها هيئات وملكات واستعدادات، وليست خلوا من نطق، وأعني بالنطق العقل الخاص بالإنسان»[30]، فالصناعة عند الفارابي تنشأ من النفس، لكن العقل يظل مرتبطا بها موجها وحاكما، فهي «هيئة تنطق، والهيئات التي تنطق منها ما هي فاعلة، ومنها ما ليست كذلك»[31] فالصناعات عنده قسمان، فاعلة وغير فاعلة، أي تطبيقية ونظرية.

لكن الصناعة لدى الفارابي لا ترتبط بالمهنة، إذ هي ناشئة من استعداد النفس، التي تدربت على الصناعة، حتى صارت لها ملكة، وهي خاضعة للعقل، متسمة بالصدق[32]، فـ «الصناعة العملية الفاعلة» هي مصطلح الفارابي المرادف لمصطلح «الفن» اليوم، وأما مصطلح الصناعة النظرية فهو يشمل مصطلحات فلسفة، نظرية، وأحيانا علم بيد أن الهيئة التي نطلق عليها اسم الفن يجب أن تكون هيئة فاعلة ناطقة عن تخيل صادق، فالصدق الفني شرط ضروري للفن[33].

ولعل التسلسل العلمي والمنطقي الذي اتسم به فكر الفارابي، هو ما جعله يضع مصطلح الصناعة، ليشمل به الفن وسواه من العلوم النظرية، فهو لا يجعل الفن عبقرية مقترنة بالجنون، كما نظر إليه الإغريق في أيامهم الأولى[34]، أو إلهاما مجردا من الشعور، مقترنا برباب الشعر،

30- الفارابي، أبو نصر: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: عبد الملك غطاس خشبة، مراجعة: محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص50.

31- المصدر نفسه، ص51.

32- ينظر: المصدر نفسه، ص51.

33- المصدر نفسه، ص51.

34- نظرية الأدب، ص83.

وبلاشعور الفنان، وإنما هو يربط الإبداع بالعقل من دون أن ينكر كون الفنان مطبوعا على فنه، وكون الفنانين يتفاضلون وفق فطرهم[35]، فيقول في تصور الألحان عند الفنان الموسيقي الصانع لها: «وهذا التصور مقرون بالاستعداد غير منفك منه، ولذلك إنما يحدث أكثر ذلك مع الإدمان على الفعل»[36]، وهكذا فالطبع والصنعة مقترنان بالإبداع عند الفارابي. أجل، إن الفن عند الفارابي ضرب من المعرفة، لكنها معرفة من إبداع المخيلة، ولذلك فهي معرفة جوهر الوجود وحقيقته بارتقاء المخيلة إلى الاتصال بالعقل المؤثر، وهو ما سنتحدث عنه في الجزء الثاني من هذا الفصل.

الخيال والعقل

تبدو نظرية التخيل محور تفسير الفارابي للإبداع الفني من زاوية المبدع، فقوة المخيلة التي تتوسط بين الحس والعقل في مراحل الإدراك الإنساني، والتي محلها القلب[37]، تمتلك القدرة على التأليف والابتكار، وتقوم بمحاكاة الطبيعة متجاوزة إياها إلى ما هو فني، إنها «تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وهي حاكمة على المحسوسات، ومتحكمة عليها، وذلك أنها تفرد بعضها عن بعض، وتركب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس»[38].

35- كتاب الموسيقى الكبير، ص53

36- المصدر نفسه، ص53.

37- الفارابي: كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، طبع بمعرفة حضرتي الشيخ فرج الله زكي الكردي، والشيخ مصطفى القباني الدمشقي، الطبعة الأولى، مطبعة النيل بمصر، د.ت، ص49.

38- المصدر نفسه، ص49.

وعمل المخيلة اللازم لها هو المحاكاة، لذا كانت هذه القوة من بين قوى النفس جميعا القوة المبدعة للفن، إذ إنها تحفظ صور المحسوسات، وتركب بعضها إلى بعض، ثم تقوم بالمحاكاة، لأن «لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة، التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، وأحيانا تحاكي المعقولات، وأحيانا تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج، فإنها متى صادفت مزاج البدن رطبا حاكت الرطوبة بتركيب المحسوسات التي تحاكي الرطوبة مثل المياه والسباحة فيها»[39].

تقوم المخيلة وفق نص الفارابي السابق بتركيب المحسوسات، التي نقلها إليها الحس، لتحاكي بها محسوسات أخر، أو لتحاكي معقولات، أو لتحاكي مزاج البدن فهي تعيد صياغة المحسوسات الواردة إليها من الحواس، ولا تقف عندها، بل تتجاوزها إلى ما هو غير حسي، لكن قدرتها الإبداعية تلك لم ترق بها إلى منزلة العقل، الذي يستطيع وحده الوصول إلى المعرفة اليقينية[40].

يبدأ الإدراك الإنساني، إذن بالحس، ثم يرتقي إلى المخيلة، التي تستمد مادتها من الحواس، وينتهي بالعقل، الذي يعتمد المخيلة، فيظل كل ما يعقله مشوبا بتخيل[41]، ذلك أننا «نتخيل الشيء أولا ثم نعقله»[42].

39- المصدر نفسه، ص69.

40- كتاب الموسيقى الكبير، ص93.

41- الفارابي، أبو نصر: كتاب التعليقات ضمن الفارابي ـ الأعمال الفلسفية، الجزء الأول، تحقيق: جعفر آل ياسين، الطبعة الأولى، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1413هـ 1992م، ص391.

42- المصدر نفسه، ص389.

ولما كانت «معقولية الشيء هي ذاتها وجوده المجرد عن المادة وعلائقها»[43]، وكان «أنقص وجودي الشيء هو بمادته، وأكمل وجوديه هو بالصورة»[44]، كان التجريد أساس الإدراك العقلاني الذي هو أكمل مراتب الإدراك الإنساني، إذ تتجرد النفس المدركة عما يلابسها، وتقوم بتجريد الشيء المدرك عن المادة[45]، فـ «النفس الإنسانية إنما تعقل ذاتها، لأنها مجردة، والنفوس الحيوانية غير مجردة، فلا تعقل ذاتها، لأن عقلية الشيء هو تجريده عن المادة، والنفس إنما تدرك بوساطة آلات الأشياء المحسوسة والمتخيلة، وأما الكليات والعقليات فإنها تدركها بذاتها ونفسها»[46]

ومن هنا كان التخيل للعامة، وكانت البراهين العقلية للخواص «فالطرق الإقناعية والتخيلات إنما تستعمل إذا في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن، وطرق البراهين اليقينية في أن تحصل بها الموجودات أنفسها معقولة، تستعمل في تعليم من سبيله أن يكون خاصيا»[47].

يذكرنا هذا الإدراك العقلي الذي يتطلب تجرد الذات المبدعة وتجرد المعقولات، أي يتطلب التقاء جوهر النفس الإنسانية بجوهر الشيء

43- المصدر نفسه، ص382.
44- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص26.
45- كتاب التعليقات ص372-374، وكذلك الفارابي، أبو نصر: جوابات لمسائل سئل عنها، ضمن الأعمال الفلسفية، الجزء الأول، تحقيق: د. جعفر آل ياسين، الطبعة الأولى، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1413هـ 1992م، ص336- 338.
46- كتاب التعليقات، ص.378
47- الفارابي، أبو نصر: كتاب تحصيل السعادة، تحقيق: د. جعفر آل ياسين، الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، 1983م، ص88.

المدرك، بالرؤية الجمالية عند شوبنهاور تلك الرؤية التي «تتكون من عنصرين متلازمين العنصر الأول هو الذات العارفة الخالصة المتحررة من الإرادة أما العنصر الثاني فهو إدراك المثال الأفلاطوني»[48]، وهي الرؤية التي تشكل ماهية الفن عند شوبنهاور، وهكذا يبدو فيلسوف الفارابي فنان شوبنهاور، فهو الخاصي القادر على امتلاك رؤية عميقة للوجود متحررة من قيود «الزمان والمكان والعلية»[49]، إذ يجرد عقل الفيلسوف، عند أبي نصر، مدركاته، كما تجرد رؤية الفنان مدركاته عند شوبنهاور.

يرى شوبنهاور الفن نوعا من المعرفة «تهتم بما يكون جوهريا للعالم، ويمثل المضمون الحقيقي لظواهره، ويبقى بلا تغير دائما»[50]، تماما كالفلسفة عند الفارابي، لكن المخيلة التي تبدع الفن عند الفارابي لا تستطيع بلوغ ذلك الفن، إلا إذا اتبعت العقل بسبب من قصورها المعرفي عنه، وذلك بسبب اقترابها من الحس، فالذي يضبط عمل المخيلة هو العقل، بل إن قوى النفس الحاسة والمتخيلة ما هي إلا خادمة للعقل[51].

على أن المخيلة إذا بلغت كمالها في إنسان ما استطاعت أن تدرك الكليات، مثل العقل، وذلك باتصالها بالعقل الموثر وتلقيها الوحي أو الفيض منه، سواء في وقت اليقظة أم في وقت النوم، وتلك هي مرتبة الأنبياء، على أن ما يتلقاه النبي من العقل المؤثر ليس تخيلا بل يقين فـ

48- توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، الطبعة الأولى، دار التنوير، بيروت، 1983م، ص99.

49- المرجع نفسه، ص100.

50- المرجع نفسه، ص100-101.

51- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص67.

«واضع النواميس يتخيل أيضا وليست المتخيلات له، ولا المقنعات فيه، بل يقينية له، وهو الذي اخترع المتخيلات والمقنعات، لا ليمكن بها تلك الأشياء في نفسه على أنها ملكة له، إنما على أنها متخيل وإقناع لغيره ويقين له، وعلى أنها ملة، وله هو فلسفة، فهذه هي الفلسفة بالحقيقة، والفيلسوف بالحقيقة»[52].

يفهم من النص السابق أن الفارابي يساوي بين الفيلسوف والنبي، على أن الفارق الذي يضعه بينهما هو القوة، التي يبلغ بها كل منهما يقينه المعرفي، فالفيلسوف يتبع الطريق البرهاني المنطقي العقلي، ليصل إلى المعرفة اليقينية المجردة، أما النبي فإنه يبلغ أرفع مراتب الكمال الإنساني، فيرى المجردات بمخيلته، التي بلغت أكمل المراتب، التي تبلغها القوة المتخيلة بتلقيها تلك المعقولات من العقل المؤثر[53]، لذا فإن تخيلاته ليست كتخيلات العامة، بل هي يقين بلغه برؤية سائر الموجودات الشريفة، ثم قام بتخيله لسواه.

وذلك الطريق، الذي يدرك به النبي جوهر الوجود، هو الطريق ذاته الذي يدرك به الشاعرالفنان الجواهر، لكن لكل مرتبته، فالنبي في أكمل مراتب القوة المتخيلة، فهو يدرك المعقولات والمغيبات، ودونه «من يرى جميع هذه بعضها في يقظته وبعضها في نومه، ومن يتخيل في نفسه هذه الأشياء كلها، ولكن لا يراها ببصره، ودون هذا من يرى جميع هذه في نومه فقط، وهؤلاء تكون أقاويلهم التي يعبرون بها أقاويل محاكية ورموزا وألغازا وإبدالات وتشبيهات، ثم يتفاوت هؤلاء تفاوتا كثيرا، فمنهم

52- كتاب تحصيل السعادة، ص94.
53- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص75.

من يقبل الجزئيات ويراها في اليقظة فقط، ولا يقبل المعقولات، ومنهم من يقبل المعقولات، ويراها في اليقظة ولا يقبل الجزئيات، ومنهم من يقبل بعضها ويراها دون بعض، ومنهم من يرى شيئا في يقظته، ولا يقبل بعض هذه في نومه، ومنهم من لا يقبل شيئا في يقظته، بل يقبل ما يقبل في نومه فقط، فيقبل في نومه الجزئيات، ولا يقبل المعقولات، ومنهم من يقبل شيئا من هذه وشيئا من هذه، ومنهم من يقبل شيئا من الجزئيات فقط، وعلى هذا الأكثر»[54] فطريق الفنان في المعرفة هي طريق النبي ذاتها، على أن الفنان دون النبي في المرتبة، والفنانون يتفاوتون في قدراتهم على تلقي الوحي بين من يأتيه الوحي يقظة، ومن يأتيه في الحلم فقط، ومن يتلقى الجزئيات، ولا يرقى إلى تلقي المعقولات.

يحيلنا نص الفارابي السابق على ما ذكره يونغ من أن «العمل الفني أشبه شيء بالحلم مع وضوحه البادي»[55]، فأولئك الذين يرون في نومهم تكون أقاويلهم محاكية ورموزا وألغازا وإبدالات وتشبيهات، بما يشي بمحاولة الفارابي تفسير الإبداع الفني تفسيرا سيكولوجيا، يبحث في أعماق النفس عن الدوافع التي تخلق الإبداع، فـ«التي أحدثت الألحان ـ مثلا ـ هي فطر ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان، ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة عقب التعب، أو ألا يحس بالتعب في أوقات الشغل، فإن الترنمات مما تشغل عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها، ولذلك

54- المصدر نفسه، ص75- 76.

55- علم النفس التحليلي، ص212.

لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء، ولا يضجر به، ويواظب عليه أكثر، فإن الإحساس بالزمان يتبعه تخيل التعب أكثر، فيوهم الإحساس به، إذ كان التعب إنما يلحق بالحركة، والزمان لاحق لها، ثم كل واحد منهما يلحق الآخر، أعني الزمان والحركة، فإنه ليس ينفك واحد منهما عن الآخرفهذه هي الفطر والغرائز التي أحدثت الألحان»[56].

فالهيئة الشعرية والفطرة الحيوانية ومحبة الراحة دوافع نفسية غرائزية في الإنسان، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الهيئة الشعرية التي هي غريزية في الإنسان هي ذاتها تلك المقدرة في المخيلة على رؤية الجزئيات والكليات يقظة أو مناما، أما الفطرة الحيوانية، التي تدعو الإنسان إلى أن يصوت عند اللذة أو الألم فهي أقرب إلى نظرية التعبير expression، التي فسر بها الإبداع الفني في القرن الثامن عشر[57]، فالإبداع الفني هو تعبير عن شعور إنساني باللذة أو الألم، وهذه الرغبة في التعبير هي رغبة نابعة من الفطرة الحيوانية تبعا للفارابي.

ولما كانت «القوى البدنية تمنع النفس عن التفرد بذاتها، وخاص إدراكاتها، فهي تدرك الأشياء متخيلة لا معقولة، لانجذابها إليها واستيلائها عليها، ولأنها لم تألف العقليات، ولم تعرفها، بل نشأت على الحسيات، فهي تطمئن إليها وتثق بها، وتتوهم أنه لا وجود لعقليات، وإنما هي أوهام مرسلة»[58]، كان لابد للفن من أن يعود ليظهر ظهورا

56- كتاب الموسيقى الكبير، ص70-71.

57- جادامر؛ هانز- جيورج: تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة 1996م، ص207.

58- كتاب التعليقات، ص374.

حسيا تتلقاه النفس الإنسانية بالرضا والقبول، وتبدأ إدراكه بإحساسه، فـ « ما لم تبلغ بعد من قوتها إلى أن ينطق بها عما حصل له فيها من الخيالات، فهي أحرى أن تسمى قوة أو غريزة أو طبيعة أو ما جانس هذه الأسماء من أن تسمى صناعة، وما كان مبلغها من القوة مبلغا يمكن أن ينطق بها عما يتصوره، فتلك أحرى أن تسمى صناعة من أن تسمى قوة»[59]، وهكذا فشرط تلقي الفن أن تتوسل المخيلة بالمادة المحسوسة لإظهار خيالاتها، فلا يكتفي الفنان بالتخيل، إذ لا بد من التعبير عما تخيله تعبيرا يبلغ حواس المتلقي، ويبلغها خطابه، فالظهور أو التجلي الحسي للمطلق المتخيل هو ما يحدد ماهية الفن عند أبي نصر، وهو ما خلصت إليه معظم النظريات الجمالية.

لكن إذا كان اسم الفن أو الصناعة لا يطلق إلا على ما هو محسوس، فإن اسم الفنان يبحث عمن هو أزيد تخيلا، وأكثر قدرة على الإبداع من غير حاجة إلى الحس، إذ إننا لا نتلقى الفن إلا محسوسا، لكن صناعة الفن لا تكون إلا في الخيال، وكلما كانت مخيلة الفنان أكثر اتساعا كان أبلغ قدرة على الإتيان بفن عظيم، يقول في صناعة الموسيقى:

«ومن هو أزيد تخيلا من هذه الطبقة هو الذي به ترتسم في نفسه الألحان، وما بها تأتلف من غير حاجة إلى أن يسندها إلى محسوس، بل تجول في ذهنه متخيلة متى شاء ذلك، وهذه الهيئة تتفاضل تفاضلا كثيرا بالأزيد والأنقص، فكثيرا ما تبلغ إلى أن لا يحتاج في شيء من أمر الألحان عند صياغتها إلى أن تستند إلى محسوس أصلا، وكثيرا ما

59- كتاب الموسيقا الكبير، ص58.

تنقص نقصانا يسيرا حتى يحتاج في بعضها إلى استناد إلى محسوس وربما كانت أنقص من هذه، حتى يحتاج في كثير من أمور الألحان إلى أن تستند إلى محسوس، وربما صارت هذه الهيئة أزيد وأتم لطول الدربة، حتى ينطق الإنسان عن جميع ما تصوره بها»[60]، ينقل الحس صور المحسوسات إلى المخيلة، التي تعيد تركيبها في ذهن الفنان، لتقدمها فنا نتلقاه بحواسنا، ليؤثر في مخيلتنا، ويستنهض قوانا، فغاية التخيل هي التوجيه لفعل ما، ذلك أن «الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته فيكون فعله وفق تخيله، لا ظنه به أو علمه، فلذلك صار الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء، الذي خيل له فيه أمر من طلب له، أو هرب منه، ومن نزاع، أو كراهة له، أو غير ذلك»[61].

المحاكاة والفن

تنشأ العلاقة بين الفن والطبيعة من أن الفن خلق جديد، يحتاج إلى مثال يتبعه في عملية الخلق والابتكار هذه، لكن ذلك لا يعني أن الفن نسخ كامل للواقع، بل هو استلهام للطبيعة ولجوهرها، «فإن العبقري، كما رأى شوبنهاور، يحتاج إلى الخيال، حتى يرى في الأشياء، لا ما صنعته الطبيعة فعلا، ولكن ما حاولت صنعه، ومع ذلك لم تستطع»[62].

60- المصدر نفسه، 56-57.

61- الفارابي، أبو نصر: جوامع الشعر، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لأبي الوليد ابن رشد، تحقيق: د.محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971م، ص174-175.

62- ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ص131.

تبدو المحاكاة جوهر الفعل الإبداعي عند الفارابي، فالفنون جميعها تقوم على المحاكاة، وهي العمل الضروري للمخيلة التي هي القوة الإنسانية القادرة على الخلق والابتكار، إذ إنها تحفظ رسوم المحسوسات، وتعيد صياغتها محاكية ما أدركته بالحواس أو بالعقل، أو محاكية قوى النفس أو مزاج البدن،[63] فموضوع المحاكاة ليس المحسوسات فقط، فالمخيلة تحاكي المعقولات، كما تحاكي الحالات الانفعالية للنفس الإنسانية، وتحاكي مزاج البدن.

والمحاكاة لا تعني ارتباط الفن بالطبيعة وتمجيدها، أو أنها المثل الأعلى للجمال، الذي يجب أن يحتذيه الفنان، على نحو ما رأت النزعة الطبيعية التي نادى بها ديدرو ورينان وريسكن[64] إذ إن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم الإنسان»[65]، وهذه الموجودات ليست موجودة في الطبيعة فقط.

تتميز الفنون فيما بينها بالوسيلة التي تتبعها المحاكاة، فهي «قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان، أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما كأن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا محددا، أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما، أو غير ذلك، والمحاكاة بقول أن يؤلف القول الذي يصنعه، أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء»[66].

63- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص69.
64- ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ص176.
65- كتاب الموسيقى الكبير، ص1183.
66- جوامع الشعر، ص173- 174.

وإذا، فإن قوام فن النحت والتمثيل هو المحاكاة، بيد أن وسيلتهما هي الفعل باليد في فن النحت، وبالفعل الحركي في تقليد إنسان في عمل ما في فن التمثيل، وقوام فن الشعر هو المحاكاة، ووسيلته هي القول، يفرق الفارابي كذلك بين فن الشعر وفن التزويق بأداة المحاكاة، يقول: «إن بين أهل هذه الصناعة وأهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة، ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[67]، فالشعر والتزويق متشابهان في طبيعتهما التشبيهية وغايتهما التخييلية، ومختلفان في مادة كل منهما، فالشعر يستعمل اللغة، والتزويق يستعمل الألوان، ليعبر كل منهما عن خيال صاحبه.

ويلاحظ عصام قصبجي أن النص السابق مقابلة الفارابي بين الأقوال والأصباغ في صياغة التشبيه «بما ينم عن أنه يلاحظ في الأقوال الطابع العيني، الذي يجعلها أقرب إلى الزخرفة، ومن ثم إلى الحس»[68]، على أن الفارابي أراد في النص السابق أن يؤكد أن المحاكاة هي جوهر كل من فني الشعر والتزويق، وإن اختلفا في وسيلتهما الأقوال، والأصباغ، أجل، إن المعلم الثاني يقارن الشعر بالتزويق، وهو أمر يشي- بدنو فهمه للفن الشعري من الحسية، لكنه أمر تفرضه طبيعة فهمه للشعر على أنه

67- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م، ص157-158.

68- نظرية المحاكاة، ص24.

محاكاة، إذ إن هذا المعنى يبدو في الفنون البصرية أكثر وضوحا من سواها[69].

يستخدم الفارابي، كما لاحظنا في النص السابق، مصطلح التشبيه بمعنى المحاكاة، وهو يقصد، كما تقول ألفة كمال الروبي: أن يركز على علاقة الفن عموما بالواقع، ويؤكد أنه إذا كان الفن محاكاة للواقع أو للطبيعة، فإن هذا لا يعني أن تلك العلاقة قائمة على التقليد أو المطابقة الحرفية، إنما هي علاقة مشابهة ومماثلة إن الفن في تصور الفارابي يرتبط بالواقع على نحو يوازيه ولا يطابقه، ومن هنا جاء تركيزه على «التشبيه» كونه فعلا للمحاكاة في الشعر والرسم معا»[70].

وبذلك فإن الفارابي في استخدامه مصطلح التشبيه بمعنى المحاكاة لم يقصد «المعنى البلاغي الجزئي للصورة التشبيهية»[71]، وإنما أراد معالجة علاقة العمل الفني بالواقع، ووسمها بعلاقة المشابهة لا المطابقة، ولما كانت علاقة الفن بالواقع علاقة مشابهة، فإن هذه المشابهة تكون أتم وأفضل كلما كانت المحاكاة أبعد[72]، وهو ما يشي بأهمية الإيحاء في الفن[73]، على أن المحاكاة بالأمر الأبعد تشترط الحذق في الصنعة لأن «جودة التشبيه تختلف فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه، بأن

69- تجلي الجميل، ص241-242.

70- الروبي، ألفة كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 2007م، ص78.

71- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص85.

72- جوامع الشعر، ص175.

73- نظرية المحاكاة، ص30.

تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة، حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء»[74]، فقدرة الفنان البارع على الجمع بين المتباعدات في صورة المتلائمات هي التي تمنح المحاكاة بالأمر الأبعد فضلها، وليس الجمع بين المتباينين فقط.

ولما كانت المحاكاة جوهر الفنون جميعا، كانت لذلك ميزة الشعر على بقية أصناف الكلام، «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء، ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[75].

ومن هنا فإن الأقوال التي تفتقر إلى المحاكاة، وإن كانت موزونة، لا تعد شعرا، لكن «القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري»[76]، هكذا يمنح الفارابي المحاكاة الأولوية على الوزن في شعرية الكلام، لذلك يعرف الأقاويل الشعرية بأنها «هي التي تركب من أشياء من شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك»[77].

74- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص157.

75- جوامع الشعر، ص172-173، هكذا وردت في النص «أصغرها»، والصواب «أصغرهما».

76- المصدر نفسه، ص172.

77- إحصاء العلوم، ص67.

ويثير النص السابق قضية الصدق الفني، فإذا كان الفن (الشعر) قائما على المحاكاة، التي تخيل في الأمر شيئا أفضل أو أخس فإن الأقاويل الشعرية، كما يقول الفارابي، «كاذبة لا محالة بالكل، لأنها توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء بدلا من الشيء نفسه»[78]، فالمقدمات المخيلة التي يقوم عليها الشعر تجعله كاذبا مقارنة بالواقع، لكن هذا الكذب ليس كذبا يقصد إليه لغاية الكذب أو الفساد، وإنما هو لتشبيه الواقع بسواه مما ليس بواقع، أي إن الفارابي لم يقصد بالكذب حكما خلقيا، وإنما أراد أن يشير إلى عدم مطابقة الفن للواقع، يقول:

«ولا يظنن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه، منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكي، إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه»[79]، وهذا الشبيه للشيء هو ظل ذلك الشيء المتشكل في المرآة[80]، فالمحاكاة هي محاولة لنقل الواقع نقلا لا يخلو من إعادة صياغة وخلق، وتعديل وتبديل، على نحو ينسجم ومخيلة الفنان المبدع.

على أن سبب الكذب الواقع في المحاكاة هو عدم خضوع المخيلة لأحكام العقل[81]، الذي يجب أن يكون هو الحاكم والمسيطر، ليكون التخيل قائما على الفكر، الذي يبتغي التأثير في المتلقي، الذي «كثيرا ما

78- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص151.
79- المصدر نفسه، ص150.
80- المصدر نفسه، ص151.
81- كتاب التعليقات، ص395.

تتبع أفعاله تخيلاته»[82]، فالمحاكاة الصادقة هي المحاكاة الخاضعة للعقل، وهي الأحق باسم الفن من تلك التي لا تخضع للعقل، فتتحول إلى هذيان فقط إن الصدق الفني شرط لا بد منه للإبداع، يقول:

«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، فالتي هي أحق باسم صناعة الموسيقى العملية هي هيئة تنطق فاعلة عن تخيل صادق حاصل في النفس»[83].

لكن، كيف تخضع المحاكاة، التي تقوم بها المخيلة للعقل، وكل منهما قوة متميزة من الأخرى؟، يحل أبو نصر هذه المسألة بأن مضمون المحاكاة هو الخاضع لأحكام العقل، فالفنان يخيل ما جرى التيقن بالبرهان العقلي من الحكم عليه، والأقاويل لا تستحق اسم الشعر، ما لم تكن محاكية للأفعال الإنسانية الخلقية التي قد تكون خيرات
أو شرورا[84].

والجدير بالذكر أن الفارابي انفرد من دون الفلاسفة المسلمين بالحديث عن طريقتين للمحاكاة، وهما المحاكاة المباشرة، والمحاكاة غير المباشرة[85]، يقول: «ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخيل ذلك: إما تخيله في نفسه، وإما تخيله في شيء آخر. فيكون القول

82- إحصاء العلوم، ص68.
83- كتاب الموسيقى الكبير، ص51.
84- المصدر نفسه، ص1183 – 1184.
85- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص99.

المحاكي ضربين، الأول يخيل الشيء نفسه، والثاني يخيل وجود الشيء في شيء آخر»[86].

فالنوع الأول هو المحاكاة من دون وسيط، أما النوع الثاني فهي المحاكاة بوجود وسيط، أي المحاكاة بالأمر الأبعد، ومثال ذلك في الشعر «أن يشبهوا أ ب و ب ج لأجل أنه بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة، وبين ب وج مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك، حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أ ب، ب ج، وإن كانت في الأصل بعيدة»[87].

وهكذا لا يكون الفن عند الفارابي إحالة إلى أصل مجرد فقط، فهو بابتعاده عن الأصل يمنح الفنان حرية التحوير والتغيير وإعادة الخلق، ويبقى العقل القيد الوحيد الذي لا مناص منه في الحكم على العلاقات الخيالية الفنية.

التلقي والفن

تتحدد ماهية الإبداع الفني عند الفارابي من ثلاث طرق مختلفة، نظر في الأولى إلى الفن من زاوية المبدع، فكانت المخيلة هي القوة التي أنتجت الفن، ونظر في الثانية إلى علاقة الفن بالواقع، فكان الفن محاكاة، لكنها لا تقتصر على محاكاة الواقع الموضوعي، بل تتعداه إلى ما سواه من أفكار وانفعالات، كما ذكرنا في حديثنا عن الخيال والفن، وعن المحاكاة والفن، وأما في الثالثة فنظر إلى ماهية الفن من حيث علاقته بالمتلقي، فكان

86- جوامع الشعر، ص174.

87- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص157.

التأثير في المتلقي مرتكزا أساسيا للعملية الإبداعية، وكان الفن لذلك وسيلة لهذا التأثير، الذي قد يكون تخيلا أو إقناعا أو إثارة انفعالية.

وإذا كان الفن نشاطا جماليا قبل كل شيء، فإنه لا يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن الفن نشاط اجتماعي، فهو مرتبط بالمجتمع في طبيعته، وفي موضوعه، وفي تلقيه، لكن انتماء الفن إلى ظواهر المجتمع لا يلغي تميز هذه الظاهرة من سواها من الظواهر الاجتماعية، فمن المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشري استجابة خاصة، تميزه من كل من سواه[88].

ومن هنا، فإن ماهية الفن لا تنجلي إلا في اللحظة التي يصل فيها الأثر إلى المتلقي، كما يبقى المتلقي يبقى ماثلا في لا شعور الفنان، الذي يخاطب جمهورا مهما كان هذا الجمهور افتراضيا.

والحق أن قاعدة «لكل مقام مقال»، التي سادت بين نقاد الشعر والأدباء على السواء في تراثنا، تجعل التلقي الأساس المعرفي، الذي ينطلق منه الفنان في إبداعه في الفكر النقدي العربي.

وقد اتسم فكر الفارابي بالغائية، فكان لا بد أن يكون لكل شيء عنده غاية يسعى إليها، في سبيل الوصول إلى غاية الغايات، وهي السعادة الإنسانية القصوى، وهذه السعادة تتحقق بالفلسفة، لكننا لا نستطيع جعل الناس كلهم فلاسفة!.

ومن هنا، كان لابد من وسائل للاتصال بين الملهم والعامة للتأثير فيهم، هذا التأثير الذي اصطلح الفارابي مع سواه من الفلاسفة المسلمين

88- مشكلة الفن، ص131.

على تسميته «التخييل»[89] في فن الشعر خصوصا، فالشاعر يخيل للعوام ما أطبق الفلاسفة على خيره، فيزيده حسنا ورونقا، ليرغبهم فيه، ويحضهم عليه، وهو يخيل لهم ما أطبق الفلاسفة على فساده وشره، فيقبحه لهم، لينفرهم منه، ويبعدهم عنه، والتخييل يؤثر في سلوك المتلقي، لأن الإنسان يتبع تخيلاته أكثر مما يتبع علمه، يقول الفارابي:

«فإن أفعال الإنسان كثيرا ما تتبع تخيلاته، و ذلك أنه قد يتخيل شيئا في أمر، فيفعل في ذلك ما كان يفعله لو اتفق بالحس أو بالبرهان وجود ذلك الشيء في ذلك الأمر، وإن اتفق أن يكون الذي خيل له ليس كما خيل وإذا نظر إلى شيء يشبه بعض ما يعاف، فإنه يخيل إليه من ساعته في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتقوم نفسه منه وتتجنبه، وإن اتفق أنه ليس في الحقيقة كما خيل له، كذلك يعرض للإنسان عندما يسمع الأقاويل التي تحاكي، فتخيل في الشيء أمرا ما، وذلك أن الذي يراه ببصره فتخيل إليه أمرا ما في ذلك الشيء، لو وصف له ذلك بعينه بقول، فإن ذلك القول كان يخيل له في ذلك الشيء الأمر عينه، الذي خيل له فيه ما رآه ببصره، وذلك مثل الأقاويل التي تخيل الحسن في الشيء، أو القبح فيه، أو الجور فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته، فلذلك صار الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء، الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له، أو هرب منه، ومن نزاع، أو كراهة له، أو غير ذلك من الأفعال من إساءة وإحسان، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن»[90].

89- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص113-124.

90- جوامع الشعر، ص174-175.

يبدو من النص السابق أن تأثير فن الشعر يكون في التوجيه نحو فعل ما، واستنهاض الهمم، يقول: «فلذلك صار الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء، الذي خيل له فيه أمر من طلب له، أو هرب منه، ومن نزاع، أو كراهة له، أو غير ذلك»[91].

وإذا كان التخييل في فن الشعر يقصد إلى التوجيه، معتمدا المحاكاة في طبيعته، فإن المحاكاة في فني النحت والتزويق تقصد فقط إلى التشبيه، إلا أن فن الشعر يقصد من وراء التشبيه إلى استنهاض المتلقي، أما النحت والتزويق فهما لا يقصدان إلا إلى محاولة تجسيد ما يحاكيانه، فالفارابي يدعم كلامه في قدرة الشعر على المحاكاة والإيهام بأن الصورة الجديدة، التي شكلها المبدع هي الصورة المراد محاكاتها، بمقارنته بفن النحت[92].

وإذا كان لكل مقام مقال، فإن مقام الأقاويل المخيلة هو التأثير في العوام، الذين يغلبون الخيال على العقل في فكرهم، أما الخواص فالتأثير فيهم يكون بالبراهين العقلية اليقينية، يقول: «فالطرق الإقناعية والتخيلات إنما تستعمل في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن، وطرق البراهين اليقينية في أن تحصل بها الموجودات أنفسها معقولة، تستعمل في تعليم من سبيله أن يكون خاصيا»[93].

وإذا كان تأثير الأقاويل الشعرية هو التخيل، فإن تأثير الأقاويل الخطبية هو الإقناع فحسب، «فإن الخطابة إنما أعدت لتقنع فقط، لا

91- المصدر نفسه، ص175.

92- المصدر نفسه، ص175.

93- تحصيل السعادة، ص88.

لأن تستعمل في الروية، ولا لأن يستنبط بها الأمر الذي فيه تقنع»[94]، وهو ما يبعد الخطابة عن الفنون، فهي غير مشتملة على المحاكاة، بل إن الإقناع هو قوامها، وغايتها.

وأما تأثير الموسيقى فيتميز بأنه تأثير مختلف، إذ إن الموسيقى تحس وتتخيل وتعقل[95]، فهي تتجاوز المخيلة إلى العقل، وهي بذلك تماثل البراهين اليقينية من حيث التأثير، إذ إن تأثيرها يتنوع بين اللذة، وإثارة الانفعالات، والتخييل، يقول: «فقد تبين أن أصناف الألحان ثلاثة، أحدها الألحان الملذة، والثاني الألحان الانفعالية، والثالث، الألحان المخيلة، والألحان الطبيعية للإنسان ما فعلت في الإنسان أحد هذه، إما في الجميع وفي جميع الزمان، وإما في الأكثر وفي أكثر الزمان، وأكثرها فعلا أكثرها طبيعية»[96].

يشير النص السابق إلى أن طبيعية الألحان، أي كونها مقبولة للحواس، تعني أن يكون تأثيرها واحدا من الأنواع الثلاثة المذكورة للألحان؛ وأن الألحان تنقسم إلى أنواع وفق تأثيرها في المتلقي، بما يشي بأهمية المتلقي في تفسير ماهية الفن عند الفارابي.

ولكل نوع من الأنواع السابقة موضعه في الاستعمال، فالألحان «الملذة تستعمل للراحات، وفي كمال الراحات، والانفعالية تستعمل حيث يقصد بها حدوث الأفعال الكائنة عن انفعال، أو حصول الأخلاق التابعة

94- الفارابي، أبو نصر: كتاب في المنطق- الخطابة، تحقيق: د. محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة، 1976م، ص24.

95- الموسيقى الكبير، ص48.

96- المصدر نفسه، ص66-67.

لانفعال ما، والمخيلات تستعمل حيث تستعمل الأقاويل الشعرية، وأنحاء من الخطبية، ومنافعها تابعة لمنافع الأقاويل الشعرية»[97].

وبذلك يكون النوع الأول من الألحان نوعا بدائيا، يخاطب الحواس فقط، فيجعلها تلتذ به، ويخاطب النوع الثاني النفس الإنسانية، فيوجهها توجيها خلقيا، وأما النوع الثالث فهو يختص بالتخييل، الذي يخاطب المخيلة، ويوجهها سلوكيا، فالفرق بين الانفعالية والمخيلة أن الانفعالية لا تقرن بالأقاويل، فهي تؤثر في النفس تأثيرا مجردا، وأما المخيلة فهي تقرن بالأقاويل، فتؤثر في السلوك تأثيرا مباشرا، وهي تحاول أن تحاكي المعنى، الذي تريده الأقاويل، لتؤديه بطريقة تؤثر في المخيلة.

وثمة مظهر آخر للألحان، يراد به أداء المعنى المقصود في الأقاويل، أي إنه يقوم بوظيفة الإفهام فقط، مجردا من أي تخييل، يقول الفارابي: «وأما التي تكسب جودة الفهم لما قصد بالقول المقرون باللحن فمنها الترتيل، ومنها الحدر، ومنها التوسط بينهما، وهذه ليست مخيلة، ولا جزء مخيل، فإن المخيلات هي علامات، متى حضرت وقعت في النفس عنها خيالات، وأما هذه فإنها إذا قرنت بالقول فهم المقصود به عن القول أسرع وأفضل، وبمعرفة هذه تصحح أمكنة تثقيل إيقاع اللحن وتخفيفه، وبها تصحح في كل لحن أمكنة الحث[98] والخبب[99] والإدراج والتخفيف، ومعرفة أمكنة الترتيل والحدر والتوسط، هي بمعرفة المقصودات بالأقاويل»[100].

97- المصدر نفسه، ص67.

98- الحث: هو سرعة الانتقال على النغم جملة بالإيقاع.

99- الخبب: ضرب من الإسراع في النقلة، ويشبه الحث في أدوار الإيقاعات.

100- المصدر نفسه، ص1176- 1177.

وتبلغ الألحان كمالها باقتران أصنافها كلها، لتجتمع وظائفها جميعا في أداء متحد، وبذلك يجد السامع الراحة واللذة و التخييل والانفعال، إضافة إلى الإفهام بالنص الشعري، وما يحاكيه من ترتيل وحدر وتوسط، يقول:

«فإن الذي طلب الراحة واللذة، لما وجدها تنال بالنغم أنفسها، وبالأشياء التي تحاكيها، وبما تخيله الأقاويل التي تقرن بها، وبالتي تزيد الانفعالات، التي شأنها أن تتشوق، وتنقص الانفعالات، التي شأنها أن تتجنب، رأى أنه إذا جمع إلى النغم والألحان، التي تنيله مطلوبه سائر هذه الأشياء، كان أتم له في مقصوده فجعلها ألحانا إنسانية مقترنة بأقاويل، ولما كان من قصد تزييد بعض الانفعالات أو تنقيص بعضها قد يجد أيضا مطلوبه ينال بالأشياء التي تكسبه اللذة، وبما تخيله له النغم والأقاويل، فيكون ما يناله منه أتم وأكمل، صيرها أيضا ألحانا إنسانية مقترنة بالأقاويل، وكذلك من قصد التخييل ومعونة الأقاويل في التنغيم، لما رأى تزييد بعض الانفعالات وتنقيص بعضها يعين على التخيل وعلى الإصغاء إلى ما يقال، وكذلك النغم الملذة، لما كانت إذا قرنت بالأقاويل أصغى إليها السامع إصغاء أجود، ودام على استماعها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل، فصار بها إلى مطلوبه»[101].

والألحان الكاملة التي تجمع بين الانفعال والتخييل تؤثر في سلوك السامعين، بعد أن تقوم بإفهامهم، وهو ما نفيده من النص السابق، ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس

101- المصدر نفسه، ص72-73.

وللخيالات الواقعة فيها صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم، وذلك بمنزلة ما كانت عليه الألحان القديمة المنسوبة إلى آل فوثاغورس[102].

والمتلقي الذي يستطيع أن يفاضل بين الألحان هو الذي أدمن استماع الموسيقى حتى صار تمييزه بين الألحان ملكة له، أو هو مفطور على التمييز، والتلقي عند الفارابي ليس إبداعا جديدا، بل هو قدرة طبيعية في الإنسان، يقول: «وأما ارتياض السمع، وهو الهيئة التي يميز بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرداءة، والمتلائمات من غير المتلائمات، فليس يسمى صناعة أصلا، وقلما إنسان يعدم هذا، إما بالفطرة وإما بالعادة»[103].

على أن التلقي الآنف الذكر، لا يقصد به إلا التذوق الأولي، كما يبدو، ذلك أن الفارابي يعود في نص آخر، فيؤكد أن التلقي هو الذي يحدد مبادئ الفن، ويضع قوانينه النظرية، لكنه يشترط لوضع قوانين الفن عبر التلقي ثلاثة شروط، هي التلقي العقلاني، والمنهج الإحصائي، والحضارة.

فشرط التلقي العقلاني يجعل العقل الحكم الأول على الفن، فالمتلقي الذي يعتد بحكمه الجمالي ينبغي أن يتجاوز الحس والمخيلة، ويحكم عقله في تلقيه، لكن الحواس آلة العقل في الإدراك، وهو يقوم بتكرار إحساس ما لا يكتفي بإحساسه مرة واحدة، ليتمكن من إصدار حكمه

102- المصدر نفسه، ص1181. نشير إلى أننا أثبتنا اسم الفيلسوف فيثاغورث، كما ورد في النصوص، لكننا اخترنا صورة فيثاغورث المشهورة اليوم لمتن بحثنا.

103- المصدر نفسه، ص49-50.

اليقيني، الذي يبين مبدأ نظريا من مبادئ الفن، وكأن المتلقي هنا هو الناقد والباحث الجمالي، الذي يضع الأسس النظرية للفن معتمدا النصوص الفنية.

«إن مبادئ البراهين اليقينية الأول في كل صناعة إنما تحصل في النفس عن إحساس أشخاص أجزائها فمنها ما يكتفى فيه بإحساس أشخاص، منها يسيرة ومنها ما يحتاج فيها إلى إحساس أشخاص أكثر، ثم في كل هذه، بعد أن تحصل محسوسة ومتخيلة، فعل ما للعقل خاص، وذلك هو إفراد كل واحد منها، بعضها عن بعض وتركيبها، وله مع ذلك قوة طبيعية على أن يحكم على مركباتها، وعلى أن يحصل له اليقين بما شأنه أن يتيقن به، وبين أيضا أنه ليس يقتصر في أحكامه عليها على مقدار ما يصير إليه من الحس، ولو كان كذلك، لم يكن ليحصل له يقين أصلا، إذ كان الحس لا يمكن أن يحكم على الشيء وعلى كله الحكم اليقين، بل التيقن فعل خاص بالعقل، يفعله في الأمور التي تحصل له عن الإحساسات، فبعض الأشياء يقوى العقل على التيقن به من أول ما يحس، وبعضها لا يقوى عليه، حتى تتكرر الإحساسات عليه مرارا كثيرة في موضوعات أكثر»[104].

أما الشرط الثاني لوضع المبادئ اليقينية للفن عبر التلقي، أي للكشف عن ماهية الفن عبر التلقي، فهو اعتماد المنهج الإحصائي، فينبغي للناقد في تلقيه للفن ألا يكتفي بما يتلقاه وحده، بل لا بد له من أن يؤكد ما ذهب إليه بآراء النقاد الآخرين، إذ «ليس يكتفي الإنسان بما يسبره هو وحده

104- المصدر نفسه، ص92-93.

من دون أن يكون له مع ذلك سبارات إحساس غيره، فلذلك صار لا يتم شيء من هذه من دون أن توجد شهادات سائر الناس»[105].

ويشترط الفارابي شرطا ثالثا، وهو شرط انتماء المتلقي إلى أمة متحضرة، كي يعتمد إحساسه في وضع قوانين الفن، لأن «الناس الذين ينبغي أن يجعل ما يحسونه من الملائم وغير الملائم هو الطبيعي للإنسان، فهم الذين مساكنهم إما في العرض ففيما بين عرض المساكن التي تزيد عروضها على خمس عشرة درجة إلى عرض ما نحو خمس وأربعين درجة، ويتحرى منهم من كان تحيط به مملكة العرب من سنة 1200 ألف ومئتين وما فوق ذلك إلى سنة 40 أربعين من سني الإسكندر، وما زاد ممن هو مائل إلى المشرق والمغرب من هذه الأقاليم، ويجمع إليهم من تحيط به مملكة الروم من الناس، فإن هؤلاء الأمم هم الذين عيشهم وشربهم وأغذيتهم على المجرى الطبيعي.

وأما من خرج عن مساكن هؤلاء الأمم إلى الجنوب مثل أجناس الزنوج والسودان، وإلى الشمال مثل كثير من أجناس ترك البرية من ناحية المشرق، وكثير من أجناس الصقالبة من ناحية المغرب، فإنهم خارجون عما هو على المجرى الطبيعي للإنسان خروجا بينا في أكثر ما هو للإنسان، وخاصة من توغل منهم في الشمال»[106].

يشي النص السابق بآراء الفارابي الحضارية، فإن التوازن في الغذاء والشراب ونظام الحياة الاجتماعي يمنح الأمة سمة التوازن في الإدارك،

105- المصدر نفسه، ص108.

106- المصدر نفسه، ص 108-109.

ثم في التلقي الفني، والأمم المتحضرة هي التي تمتلك التذوق الجمالي، والتفضيل الجمالي، والحكم الجمالي، ثم يعتمد عليها في وضع قوانين الفن، وهكذا لا يكون النص السابق تعصبا عرقيا للعرب ومن أحاط بهم، ذلك أن الفارابي شمل برؤيته تلك الروم ومن جاورهم، وأخرج الترك مع انتمائه إليهم!.

يرى الفارابي، إذا، أن ما يؤثر في تلقي الفن هو البيئة الحضارية، التي يعيش فيها المتلقي، وهي رؤية تذكرنا بالفيلسوف هيبوليت تين، الذي ظن بوجود قوانين حتمية تحكم الفن، وهي الجنس أو السلالة، والوسط الاجتماعي، والعصر أو المرحلة التاريخية، ليؤكد أهمية التأثير الاجتماعي والحضاري في نشأة الفن ذاته[107].

كلا الفيلسوفين تحدث عن أهمية الحضارة المعاصرة للفن، فهي التي تضع قوانينه عند الفارابي، وهي التي توجده أو تفنيه عند تين، حيث «القاعدة العامة هنا هي أن الفن والحضارة المعاصرة له ظاهرتان متوافقتان، فهما ينموان ويترعرعان، ويتطوران، ويموتان في وقت واحد»[108]، على أن الفارابي يضع شروطه السابقة للمتلقي، وليس للفنان، لكنهما معا يعنيان بالقسم النظري من الفن، في سبيل نظرية تضع قوانين الفن.

وإذا كان الفن من صنع المخيلة، وكان أثره في نفس العوام هو التخييل، فإن الخواص يتجاوزون التخييل إلى التلقي العقلي، وهؤلاء لا

107- مشكلة الفن، ص126، وما بعدها، وللتوسع من آراء هيبوليت تين النقد الموجه لنظريته، هنكل، إميل: النقد الأدبي وأصوله العلمية، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004م، ص57-73.

108- المرجع نفسه، ص129.

يبلغون هذه المرتبة من القدرة على تجاوز المخيلة إلى العقل إلا بانتمائهم الحضاري، وهم لا يعالجون الفن معالجة عقلية، إلا بعد أن يتلقوه تلقيا حسيا ثم خياليا، لينتقلوا إلى مرحلة التلقي العقلي، التي يختص بها النقاد أو الفلاسفة، الذين لا يكتفون بتلقيهم الذاتي، بل يقيسونه على تلقي سواهم ممن هو في مرتبتهم، ليصلوا إلى القوانين التي تحكم الفن.

ولعل الفارابي إذ يشترط في المتلقي قدرة عقلية، وانتماء حضاريا، يريد بذلك أن يمنح الذات المتلقية قدرة الإدراك، فلا يكون التلقي استجابة أولية للنص فقط، بل هو إعادة خلق له، ولا يكون التلقي كذلك إلا إذا كان إبداعا جديدا، أي إن المتلقي يجب أن يمتلك الصفات العقلية والنفسية التي يتصف بها المبدع، أو على الأقل أن يتشابها في هذه الصفات، كي يستطيع بملكته الخلاقة قراءة النص قراءة إبداعية، تصل إلى الكليات بوساطة الجزئيات، أي إنها تضع قوانين الفن بوساطة نصوصه، أما المتلقي العادي فإنه يكتفي بالتخيل، والانفعال بالنص الفني، ولا يتجاوز ذلك إلى المبادئ العامة للفن، وهو تلقي العامة الذين أعد التخييل لهم.

خلاصة الفصل الأول

آن لنا بعد متابعة آراء الفارابي في ماهية الفن، وفي محاولته تفسير الإبداع الفني، أن نضع نتاج حوارنا له في تعريف للفن، يشمل رؤيته لجوهر العمل الإبداعي، فالفن في نظرية الفارابي عمل إنساني وليد المخيلة التي قوام عملها المحاكاة، محاكاة الواقع الطبيعي، والمزاج النفسي، والأفكار العقلية، محاكاة تتوسل بالمادة لتظهر فنا يخاطب المتلقي، فيؤثر فيه تأثيرا حسيا وانفعاليا، و تخييليا، وعقلانيا، ويقتصر النوع الأخير من التلقي على الخاصة الذين يضعون قوانين الفن، والذين ينتمون إلى الأمم المتحضرة.

هكذا كشف الفارابي عن جوهر الفعل الإبداعي، الذي كان عند الفنان خيالا، وعند المتلقي تخيلا، وكان في علاقته بالواقع والأفكار والأفعال محاكاة.

ومع أهمية الآراء النظرية، التي أدلى بها الفارابي في هذا المجال، فإنها ظلت بعيدة عن ملامسة العمل الفني ذاته، بل كانت تحاول تفسيره بما هو خارجي، أي إن ماهية الفن عند الفارابي لم تتحدد بما هو نصي، لكنها تحددت بما وراء النص، بالفنان والواقع والمجتمع، وكأنه ترك ما يتصل بالنص ذاته للنقاد.

ولعل رؤية الفارابي الخارجية للفن ترجع إلى طبيعة فلسفته الميتافيزيقية، التي وجهت نظريته إلى أولية النص، لا إلى النص ذاته، لكنها لم تحل دون الاهتمام بالنص وسيلة لغاية، فالمخيلة تتوسل العمل الإبداعي، ولا تجعله غاية لها، لأنها تقصد من وراء العمل الإبداعي غاية أخرى، وهو ما سنتحدث عنه في الفصل الثاني.

الفصـل الثـاني

غايــة الإبـداع الفــني

تمهيد

قال أرسطو: «الغاية في كل شيء أهم ما فيه»[109]، بيد أن الحديث عن غاية للإبداع الفني يبدو جريئا في السياق النقدي والفلسفي، ولاسيما بعد ظهور مدرسة الفن للفن، على أن هذه المدرسة نفسها لم تخرج عن الغائية، عندما جعلت الفن غاية لذاته، فقد كانت مضطرة أخيرا إلى تعليل الجمال بأنه جميل، وتسويغ الفن بما هو فني.

ربما كان الجدل الفلسفي في هذه القضية جدلا لا يفنى بمرور الزمن، ولذلك فإن الفلاسفة منذ أقدم العصور بحثوا عن علة لكل معلول في الكون، وحاولوا تفسير السلوك الإنساني، وناقشوا أسباب ميل الإنسان إلى الجمال، ومن ثم اجتهدوا في رفع النقب عن علة الظاهرة الفنية.

وقد اتسم الفكر العربي الإسلامي بالغائية، فكان يسوغ كل ظاهرة أو نشاط، ويوجه السلوك الإنساني توجيها يربطه بغاية دائمة، تبعده عن العبثية، وتفرض عليه سلسلة العلل الهادية إلى وجهه تعالى، ثم الخلود في الجنة، أي تحصيل السعادة القصوى، فالفلسفة التي هي أم العلوم النظرية «غرضها والكمال الذي إليه تنتهي أخيرا هو علم أسباب الموجودات»[110].

والباحث في مصادر الفارابي يجد أبا نصر يعلل الإبداع الفني تعليلا نقديا إبداعيا أولا، فيربط بين الفن واللعب والمتعة أو اللذة، ويعلله تعليلا

109- فن الشعر، ص20.

110- الفارابي، أبو نصر: «رسالة للفارابي في الرد على جالينوس فيما ناقض فيه أرسطو طاليس لأعضاء الإنسان» ضمن كتاب رسائل فلسفية للكندي والفارابي وابن باجة وابن عدي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت 1983م، ص48.

اجتماعيا فكريا ثانيا، فيربط بين الإبداع الفني والتعليم والتربية والتوجيه الخلقي، وهو يبحث عن علة إنسانية عامة ثالثا، إذ يسوغ الفن بالسعي نحو الكمال هاجسا إنسانيا أزليا، وأخيرا يعلل الفن تعليلا ميتافيزيقيا بجعله خطوة في سبيل السعادة القصوى.

على أن الفارابي يجمع بين تعليلاته الأربعة المذكورة، والتي هي قوام هذا الفصل، في نسق عام يجعلها متكاملة في شكل بنائي، تقود الغاية فيه نحو أختها للوصول إلى الغرض النهائي، وهو السعادة.

ويسعى الفصل الثاني من هذه الدراسة إلى توضيح هذه الغايات الأربع، والبحث عن مواضع اتصالها وانفصالها عن الفن وكذلك فيما بينها، كما يحاول معرفة البعد الحضاري في تعليلات الفارابي تلك، ومعرفة الفكر الفلسفي الناظم لها.

وإذا كنا في سياق الكلام عن الغايات، فغاية هذا الفصل الكشف عن غرض الفن وفق الرؤية الحضارية الإسلامية، ورؤية الفارابي تشكل جزءا لا يستهان به من هذه الرؤية، لتكون منطلقا ينهل منه فننا المعاصر، ونقدنا الفني، خطوة تأصيلية متجددة.

أولا - اللعب

نزه اليونانيون آلهتهم السعيدة عن العمل والواجب والغاية والهم، وتصوروا أنها تلهو بخلق شخصيات فانية، لتعبث بالأهواء الإنسانية[111]، وقديما اعترف أفلاطون ومن بعده أرسطو بقيمة اللعب، وأهميته في تعليم الأطفال، وجذب انتباههم[112]، وفي منتصف القرن التاسع عشر وضح الانكليزي هربرت سبنسر وظيفة اللعب في حياة الكائنات الحية، وفسر اللعب بأنه «تنفيس عن مخزون الطاقة»[113] الزائدة، وأكد ارتباط اللعب بفيض النشاط العضوي، فالحيوانات الدنيا لاتلعب كثيرا، لكن، إذا كان اللعب تنفيسا عن الطاقة الزائدة، فبماذا نعلل ميل الطفل إلى اللعب عند حاجته الشديدة إلى الراحة والنوم؟!.

هكذا توالت النظريات التي حاولت تفسير هذا السلوك الإنساني بالطاقة الزائدة تارة، وبالغريزة الحيوانية الموروثة تارة أخرى، وبالتدرب على مهارات البالغين تارة ثالثة[114]، غير أن هذه النظريات جميعا اتفقت على ارتباط اللعب بالمحاكاة، وكونه إيهاميا مرتبطا بالخيال من جهة، كما اتفقت على ارتباطه بالغريزة وحب البقاء من جهة أخرى.

111- جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، الطبعة الثانية، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر في بيروت، طبعة دمشق، 1965م، ص26، وكذلك ص85-86.

112- ميلر، سوزانا: سيكولوجية اللعب، ترجمة: حسن عيسى، سلسلة عالم المعرفة 120، الكويت 1987م، ص12.

113- المرجع نفسه، ص13.

114- للتوسع في هذه النظريات ينظر كتاب سيكولوجية اللعب.

فسرت نظرية سبنسر الفن باللعب، وأكدت أن لذة الفن ناجمة من «إنفاق الزائد من قوانا المدخرة»[115]، بل عدت اللعب أصل الفنون كلها، وقد كان منطلق هذا التفسير تنزيه الجمال عن المنفعة والحاجة، وعده غاية بذاته.

وقد أكد إيتيان سوريو أن ارتباط الفن باللـه و واللعب لايقلل من قيمته، ذلك أنه يمتاز بصفة البقاء أو الخلود، يقول «لقد وجد منذ آلاف السنين فوق تربة وادي النيل الخصبة، شعب هائل نشيط عامل، كان يحرث الأرض، ويزرع القمح، وينقل المحاصيل، ينتظم في صفوف، ويحمل السلاح، ويمخر عباب النهر، فما الذي بقي منه سوى بضعة تماثيل وحلي؟!»[116] وكذلك تنبه النقد العربي القديم إلى ارتباط الفن باللعب، فطالب قدامة ابن جعفر الشاعر «بألا يجعل شعره كله جدا، فيستثقل، وألا يجعل شعره كله هزلا، فيكسد عند ذوي العقول، ولكن يخلط جدا بهزل، ويستعمل كلا في موضعه»[117]، وكان الشعراء العرب كثيرا ما يقصدون بأشعارهم اللعب الفني المجرد من أي غاية أخرى، على نحو ما كان من ابن الرومي في قوله:

هـام وأرغـفة وضـاء فخمـة قد أخرجت من جاحم فوار
كوجوه أهل الجنة ابتسمت لنا مقرونة بوجوه أهل النـار

115- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص30

116- مشكلة الفن، ص113.

117- ابن جعفر، قدامة: نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933م، ص80.

«ولقد لاحظ حازم القرطاجي أن ابن الرومي إنما يقصد هنا المطابقة فقط بين شيئين، أحدهما جميل والآخر قبيح، وأنه لذلك ضرب من العبث الناجم من النهم، فقال: «وكأن هذا وما جرى مجراه من عبث المنهومين»[118]، وقد أكد عصام قصبجي أن كثيرا من شعر ابن الرومي في الوصف يخلو «من كل غاية سوى الغاية الجمالية»[119].

أما الفارابي فقد نص على أن غاية الفن قد تكون اللعب فقط، وقد تكون في الأمور الجدية، يقول: «والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما يستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى، وأصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة، والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد»[120].

فاللعب عند الفارابي راحة يعقبها الجد، لا راحة تقصد لذاتها، بل إن «محبة الإنسان الراحة عقب التعب، أو ألا يحس بالتعب في أوقات الشغل»[121] كانت أحد الأسباب التي نشأت منها الألحان الموسيقية، فالإحساس بالزمان في أثناء العمل يورث التعب، لاقتران الزمان بالحركة التي تخيل التعب أكثر، و الترنمات الموسيقية تجعل السامع لها لا يحس بمرور الزمان في أثناء العمل، فلا يحس بالتعب، وقد وجدت مثل هذه

118- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، تونس، 1966م، ص114.

119- نظرية المحاكاة، ص318.

120- كتاب الموسيقى الكبير، ص1184-1185.

121- المصدر نفسه، ص70.

الظاهرة في بعض الحيوانات أيضا، فكان الحداء الذي يريح الجمال العربية في تنقلاتها.[122]

ولما كانت الغاية من اللعب الراحة من العمل كانت أصناف اللعب متفاوتة بحسب التعب، الذي ينال الإنسان من عمله، فالأفعال الإنسانية متفاوتة، «وكل إنسان كان في مرتبة يصدر بها منه فعل إنساني، فإنه يلحقه على نحو ضروري مقدار ما من كلال، فمنها ما الكلال فيه أكثر، ومنها ما الكلال فيه أقل»[123]، وكلما كان الكلال أكثر كانت الحاجة إلى الراحة بعد العمل أكثر، إذ «يتحرى في الراحات أن يتناول منها ما يسترد بها القوة على الفعل، حتى يكون مقدارها مقدار الملح في المأكول»[124].

غاية الفن اللعب إذا، لكن اللعب «ليس يطلب لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلا في الإنسانية»[125]، فهو غاية للفن، لكنه غاية أولى في سلسلة الغايات الموجهة من الأعمال الإنسانية، وكذلك هو محدود بمقدار لا يتجاوزه، كمقدار الملح في الأكل، فاللعب ضروري لا بد منه، لكن الإكثار منه قد يفسد الفن، كما يفسد الملح الكثير الطعام.

وقد عد الفارابي اللعب غاية للفن من جهة اللذة والمتعة التي يخلفها الفن، وهي تشبه اللذة التي يستشعرها الإنسان في اللعب، وقد أشار إلى

122- المصدر نفسه، ص70-71.
123- المصدر نفسه، ص1185.
124- المصدر نفسه، ص1185.
125- المصدر نفسه، ص1185.

تشابه الفن واللعب في المحاكاة، إذ إن مقدار صناعة النحت إلى الصنائع العملية كمقدار لعب الشطرنج إلى الحرب الحقيقية، فالفن إيهام بالواقع، يحاكيه ويشابهه في عالم آخر سوى العالم الحقيقي يجري الصراع بين ملوك ووزراء في لعب الشطرنج، وكذلك النحت يمثل لنا تماثيل ليست من الواقع إلا في أصل الوجود، ثم يكون للمثال اليد العظمى في الصياغة الفنية[126].

قرن الفارابي الفن واللعب بالراحة، وأغفل أننا نميل إلى الفن من دون أن نكون قد تعبنا من ممارسة عمل جاد ما، وأن الأطفال يلعبون من دون أن يريدوا من وراء لعبهم الترويح عن أنفسهم لأجل الجد، بل إن القطة الأليفة التي ندللها، فلا تقوم بأي عمل، ولا تعرض للتعب أصلا، تلعب.

وبذلك يكون فهم الفارابي للعب قد أغفل كونه ظاهرة لصيقة بالحياة الإنسانية، تبدو أكثر جدية من الاستجمام أو الترويح عن النفس فقط، «إن قدرتنا على اللعب هي تعبير عن أسمى صور الجدية»[127]، وتبدو أكثر تلقائية وضرورية وفطرية من الراحة المقصودة في سبيل العمل فقط.

وثمة نص للفارابي يشير إلى أن اللعب قد يكون الغاية الوحيدة للفن، فالألحان، وفق غاياتها «صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخر المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئا

126- الفارابي، أبو نصر: التوطئة أو الرسالة التي صدر بها المنطق، ضمن كتاب المنطق عند الفارابي، تحقيق: رفيق العجم، دار المشرق، بيروت،1985م،ج1، ص57.

127- تجلي الجميل، ص264.

آخر، ومنها ما ألف ليفيد مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر»[128]، لكن هذه الغاية تظل من جهة الصناعة، أي إن الفنان لا يريد أن يترك في المتلقي أي أثر سوى اللذة، أما استعمال هذه الألحان الملذة فلا يكون إلا في سبيل غاية، وهي الراحة من أجل العمل، فالألحان الملذة «تستعمل للراحات وفي كمال الراحات»[129].

ويحدثنا الفارابي عن اللذة نفسها، فهي قد تكون تابعة للحواس، وقد تكون تابعة للمصطلح كلذة الرئاسة والتسلط والغلبة والعلم، وأشباهها، لكن الإنسان كثيرا ما يميل إلى اللذة الحسية لارتباطها بطفولة المعرفة الإنسانية، وكونها أقرب متناولا إليه[130].

واللذة المقترنة بالفن هي اللذة الحسية، فالفن يقدم ما يمتع السمع أو يلذ البصر، ولذة الحواس تكون بطبيعة الأشياء التي تدركها، ذلك أن «محسوسات الإنسان منها محسوسات طبيعية له، ومنها محسوسات غير طبيعية له، والمحسوسات الطبيعية هي التي إذا أدركها الحس حصل له منها كماله الخاص به، وتبعته لذة، وغير الطبيعية هي التي إذا أحست حصل منها للحس نقيصة وتبعها أذى، وكمال الحس هو الذي إذا حصل فيه تبع ذلك لذة، ونقيصته هي التي إذا حصلت فيه تبعها أذى»[131]، فاللذة الحسية تتبع كمال الحواس، الذي يميز طبيعيتها،

128- كتاب الموسيقى الكبير، ص1180.

129- المصدر نفسه، ص67.

130- الفارابي، أبو نصر: كتاب التنبيه على سبيل السعادة ضمن الأعمال الفلسفية، الجزء الأول، تحقيق: د.جعفر آل ياسين، الطبعة الأولى، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1413هـ 1992م، ص247-248.

131- كتاب الموسيقى الكبير، ص87.

وبذلك يكون الفارابي قد قرن اللذة الفنية باللذة الحسية، واللذة الحسية بالمجرى الطبيعي للحواس الإنسانية، جاعلا الإنسان مركز الفن الأول.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن اللذة الفنية التي تحدث الفارابي عنها لذة حسية محضة، تمتع حواسنا بما تقدمه لها مما يلائم كمالها الخاص، أي لا يشذ عن النسق الطبيعي لها، أما اللعب فلذته روحانية مجردة، لا غاية من ورائها ولا مسوغ عضويا لها[132]، لذا لا يكتفي الفارابي باللذة الحسية لتكون غاية الفن، بل إنه يقطع بتقدم الفن، الذي يجمع مع اللذة الحسية غاية أخرى[133]، فالألحان الطبيعية ثلاثة أصناف، ملذة، وانفعالية، ومخيلة[134]، فهي «تحس وتتخيل وتعقل»[135]، وبذلك تجمع مع اللذة الحسية اللذة النفسية واللذة العقلية، فتشمل الحياة الإنسانية بأسرها، وهو ما يذكرنا بالفيلسوف الفرنسي جان ماري جويو، الذي أكد أن اللذة الجمالية، ثم الفنية هي التي توقظ «فينا الحياة في صورها الثلاث معا الحساسية والعقل والإرادة»[136].

وقد كاد الفارابي بإشارته تلك يحول مذهبه في الفن إلى مذهب حدسي شعوري، إلا أنه عاد إلى تقسيماته المدرسية. وأكد ضرورة

132- للتوسع في سقوط جميع النظريات التي عرضت لغاية اللعب ينظر فصل لماذا نلعب؟ من كتاب سيكولوجية اللعب.

133- كتاب الموسيقى الكبير، ص1180.

134- المصدر نفسه، ص66.

135- المصدر نفسه، ص48.

136- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص85.

التوازن بين اللذة والنفع في الفن، متجاهلا تلك الألحان التي تحس وتتخيل وتعقل في آن واحد، فتمنح الإنسان شعورا بالانسجام، يشمل ملكاته كلها، الحس والمخيلة والعقل، جاعلا اللذة الفنية لذة حسية، تمتع الحواس، وترتبط باللعب.

ويمضي الفارابي في توكيد أفضلية الفن الجاد، وكونه أكثر غناء، إذ لا يكون الاكتفاء باللذة إلا في المجتمعات الضالة، التي عجزت عن إدراك الدور الحقيقي للفن، «فيظن أن الراحة التي يقدمها اللعب هي المقصود الأول من هذا الفن، ومن هنا يميل هذا الفكر بالناس إلى طلب الأقاويل، التي من شأنها أن تستعمل في اللعب فقط، أو ما يحقق الراحة، التي يظن أنها السعادة الحقة، ويترتب على هذا أن يتجه الجمهور نحو أفعال هذا المجال، وينصرفوا عن الأمور التي يمكن أن ينالوا بها السعادة الحقة، ثم ينحرف الفن، ويأتي بما تنهى عنه الشرائع، ولهذا أصبح التخييل مرذولا عند أهل الخير في عصره، وعلى نحو يكلفه كثيرا في توضيح أهمية الفن وجدواه للفضلاء وأهل الخير من أبناء عصره»[137]، ولذلك فهو يطالب بالتوازن بين الجانبين، كيلا يطغى أحدهما على الآخر، ويبدو ذلك واضحا، كما تشير الروبي، في تعريفه لطراغوذيا (المأساة)، يقول:

«أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، ويمدح بها مدبرو المدن»[138].

137- كتاب الموسيقى الكبير ص1186-1187، وهو ما أخبرنا أبو نصر أنه حدث في عصره، إذ انحرف الفن عن غايته الحقيقية، وكاد أن يأتي بما تنهى عنه الشرائع.

138- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص153.

لكن، إذا كان للفن غاية أخرى غير اللعب والإمتاع، وكانت هذه الغاية نافعة في المجتمعات الفاضلة، أفلا يكون الإمتاع الفارق بين النافع في الفن والنافع في سواه؟، ومن ثم تتعانق الغايتان، فلا تستطيع إحداهما الانفصال عن الأخرى؟!، وما هذا النفع الفني الذي يؤديه الفن الجاد؟، لا مندوحة إذا من الانتقال إلى الجزئية الثانية من هذا الفصل للحديث عن النفع غاية للفن عند الفارابي.

ثانيا- النفع

كان هيبوليت تين «أول كاتب حاول إثبات تبعية الآثار الفنية للمجموع الاجتماعي»[139]، مخضعا الظاهرة الفنية للظاهرة الاجتماعية، قائلا: إن «الجنس، والبيئة، والزمن(العصر) هي العوامل المسؤولة عن خلق درجة الحرارة الخلقية أو الأدبية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك»[140].

ومع ما لاقت نظرية تين من النقد الذي أتى بنيانها من القواعد،[141] فإن ارتباط الفن، ولا سيما الشعر، بالمجتمع ظل من الأمور التي يفترضها أي باحث اجتماعي، فمما لاشك فيه أن الفن ظاهرة اجتماعية في مآلها، إذ إن ارتباطها بفرد من أفراد المجتمع يعني ارتباطها بالمجتمع ضرورة، فالفرد لا يكون إلا جزءا من مجتمعه، ولما كانت المجتمعات الإنسانية لا تقبل إلا بالنافع لها، والمحافظ على بقائها، فقد كان لابد للفن كي يضمن استمرار حياته فيها أن يسوغ وجوده تسويغا يقنع المجتمع بضرورة

139- هنكل، إميل: النقد الأدبي وأصوله العلمية، ص57.

140- مشكلة الفن، ص130.

141- للتوسع في نقد نظرية تين ينظر: النقد الأدبي وأصوله العلمية، ص59- ص73.

وجوده، وهنا نتساءل: هل كان هذا التسويغ نظريا فلسفيا قدمه المدافعون عن الفن، أم كان تسويغا حقيقيا قدمه الفن عن ذاته؟.

يبدو أن الفن عبر تاريخه لم يعبأ بقبول المجتمع له، فما أكثر أولئك العباقرة الذين عرفت قيمتهم بعد موتهم!، وما أكثر الفنانين الذين عاشوا حياتهم وسط عدم المبالاة الاجتماعية بهم!، لكن الفلاسفة والنقاد الذين يعرفون أهمية الفن قاموا بالدفاع عنه، وبتقديم غايات ترضي المجتمع عنه، وتضمن له حق البقاء والاستمرار، وبذلك فإن ظهور مدرسة الفن للفن كان مواجهة مباشرة من الفن للمجتمع، أكد فيها الفن حقه في البقاء والوجود في ظل القبول الاجتماعي وفي غيابه، لكنها في الوقت ذاته أفقدت الفن تلك الهالة، التي كان المجتمع يقدس بها فنونه القديمة.

ومن الجدير بالذكر أن الأعمال الفنية في المجتمعات البدائية اتسمت بأنها «ذات صبغة اجتماعية بحتة، لا لأن المجتمع كان منها بمنزلة المؤلف أو المبدع فقط، بل لأنه كان هو نفسه موضوعها أيضا، فلسنا نجد في تاريخ الفنون عند البدائيين شعراء فرديين يغنون لأنفسهم فقط، وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة، التي يمكن أن نعدها اجتماعية إلى أبعد الحدود»[142]. وبذلك يكون التعبير عن ذات الفنان خطوة متقدمة في سلم التطور الحضاري، تلك الذات التي لا تكتفي بأن تكون واحدة، بل تتسع لتكون مجتمعها، أي إن الفنان يقدم مجتمعه خلال ذاته، وليس العكس.

142- مشكلة الفن، ص122.

ومن هنا فقد قام الفارابي بتعليل الفن اجتماعيا بإيجاد وظيفة اجتماعية وخلقية ومعرفية له، تسوغ وجوده، وتضمن استمراره، ربما لإرضاء المجتمع نظريا، وليس لأن الفن يحتاج إلى تسويغ اجتماعي حقا، وربما لأن هذا التعليل أساسي في فلسفة الفارابي المدنية، التي لا تسمح للفرد بالانتماء إلى المدينة الفاضلة من دون أن يقدم نفعه لهذه المدينة، حيث كان لابد للفارابي أن يسوغ وجود الفنانين في مدينته، وإلا كان لزاما عليه طردهم من فردوسه.

قرن الفارابي بداية بين الجمال والنفع والخير، فالجميل هو النافع مادام الخير غايتهما، يقول: «فلا فرق بين أن يقال أنفع في غاية فاضلة، وبين أن يقال أنفع وأجمل عامة، فإن الأنفع الأجمل هو على نحو ضروري لغاية فاضلة، والأنفع في غاية فاضلة هو الأجمل في تلك الغاية»[143]، بل إن استنباط القوانين الجمالية إنما يكون بيد صاحب الفضائل الخلقية[144]، فاقتران الجمال بالنفع في سبيل الخير، هو المسوغ الأول لنفع الجميل الفني؛ إذ إن اللذة الفنية نافعة من كونها تؤدي إلى الخير العام.

وقد عبر اللورد شافتسبري عن هذا الرأي، فأكد أن الجمال والخير شيء واحد. مادام الكون انسجاما، فلا يمكن أن نتصور فيه شذوذا، ومادام وعينا الأخلاقي بالخير والشر يرمي إلى تحقيق هذا الانسجام فيجب أن نريد هذا الانسجام بتمامه، إن الرذيلة خطأ «استطيقي» وارتكاب هذه الخطيئة بالاختيار يعد أولا تعديا على المنطق، ثم تعديا

143- كتاب تحصيل السعادة، ص69.

144- المصدر نفسه، ص74.

على الأخلاق، ثم تعديا على الذوق السليم، فكما يمثل الفن روائع عالم المحسوسات، التي هي انعكاس الفكرة المنظمة للأشياء، فكذلك يجب أن يحاول الإنسان أن يمثل في ذاته الجمال الأخلاقي، أو المثل الأعلى للجمال الأخلاقي، الذي ليس إلا انعكاسا آخر للفكرة نفسها، إن المرء فنان ينحت تمثال نفسه، يولد من نفسه أفكارا صحيحة، وأفعالا فاضلة، وصورا جميلة، وهذه المجموعة، التي تحققها إرادته المبدعة، هي ما نسميه السعادة.[145]

وجعل المعلم الثاني للشعر في مدينته الفاضلة دورا مؤثرا، فهو ينفع في التعليم والتأديب، وهما «وسيلتا المعلم أو المرشد أو الفيلسوف لإيجاد الأمور الجزئية في المدن، فإن الشعر يقوم بوساطة التخييل والمحاكاة بدوره في تعليم أهل المدن أولا، وتأديبهم ثانيا»[146]، وهو يفرق بين التعليم والتأديب، فالتعليم هو إيجاد الفضائل النظرية في الأمم والمدن، ويكون بالقول فقط، أما التأديب فهو أن تعود الأمم والمدنيون الأفعال الصادرة من الملكات العملية، وبأن تنهض عزائمهم نحو فعلها، وأن تصير تلك وأفعالها مسؤولية على نفوسهم، ويجعلوا كالعاشقين لها، وإنهاض عزائمهم نحو فعل الشيء، ربما كان بقول وربما كان بفعل[147].

ويجري التعليم والتأديب إما باستعمال الطرق البرهانية، وإما باستعمال الشعر والخطابة، فالطرق البرهانية تستعمل لمخاطبة

145- هازار؛ بول: أزمة الضمير الأوربي، خلاصة رأي اللورد شافتسبري، وزارة الثقافة، دمشق،2004م، ص345.

146- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص134.

147- كتاب تحصيل السعادة، ص78.

الخاصة، أما الشعر والخطابة فيستعملان لخطاب العامة، الذين ليس بمكنهم فهم البرهان، ولذلك يستعمل في تأديبهم الطرق المشتركة الإقناعية (الخطابة) والتخييلية (الشعر)، لأن الخطابة والشعر أحرى أن يستعملا في تعليم الجمهور ما قد استقر عليه، لأنهم غير قادرين على فهم القضايا النظرية بالطرق البرهانية، التي تستعمل في تعليم الخواص[148] والمعلومات التي تثبت بطريق البراهين اليقينية هي التي تسمى فلسفة، وأما التي تثبت بالطرق الإقناعية والتخييلية فتسمى «ملة»، والفيلسوف هو الذي يخيل للعامة ملتهم، لأنه قادر على تقديم معلوماته بصيغة مقبولة الفهم عند العامة، فتكون لهم ملة، وله هو فلسفة[149]، وذلك بإفهامهم مثالات الأشياء النظرية بالشعر، أو بتمكينها في نفوسهم بالإقناعات بوساطة الخطابة.

على أن غاية الخطابة الأولى الإقناع والتعليم، فهي «إنما أعدت لتقنع فقط، لا لأن تستعمل في الروية، ولا لأن يستنبط بها الأمر الذي فيه تقنع»[150]، فالخطابة لا موضوع لها، بل تستعمل في الصناعات كلها، لتعلم الذين لا يختصون بصناعة ما اتفق عليه أهل تلك الصناعة، والحق أن الخطابة فن اجتماعي بطبيعته، والتفكير الخطابي لا يمكن أن يبزغ إلا في أحضان البيئة الاجتماعية، التي تقوم على اتصال المرسل بالعامة، ليوجهها ويعلمها، لذا فإن غاية الخطابة تكمن في النفع من دون اللذة، وهو الفارق بينها وبين الفنون.

148- المصدر نفسه، ص79.

149- المصدر نفسه، ص90و 94.

150- كتاب في المنطق- الخطابة، ص24.

أما غاية الشعر فهي التأثير والتأديب عبر التخييل، «فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته»[151] أكثر مما تتبع ظنه أو علمه، فنحن نفعل ما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن خالف الحقيقة الواقعية، ولما كان التخييل قوام تأثير الشعر، كان النحت مشابها للشعر في تأثيره في المتلقي، فهو ينقل له شبه الحقيقة، و يخيل له ما هو أفضل، أو أخس جمالا أو قبحا أو هوانا أو غير ذلك، فعند النظر إلى التماثيل المحاكية للشيء يكون علمنا بهذا الشيء على ما خيلته لنا هذه التماثيل، لا على ما هو في الواقع[152]، لكن تأثير النحت يبقى في المجال المعرفي، أما تأثير الشعر فقد يتجاوزه إلى المجال السلوكي.

وإذا كانت غاية الفن خلقية، كما تبين لنا، فهل تستطيع الفنون تغيير أخلاق الناس فعلا؟ وهل الأخلاق مكتسبة متغيرة أم هي فطرية غير قابلة للتغيير؟، يجيب الفارابي عن تساؤلنا بأن الأخلاق، الجميل منها والقبيح، مكتسبة، والإنسان يستطيع تغيير أخلاقه من نمط إلى آخر، بإرادته وكسبه، معتمدا الاعتياد، فالعادة ذات تأثير عميق في سلوك الإنسان، «والدليل على أن الأخلاق إنما تحصل عن العادة، ما نراه يحدث في المدن، فإن أصحاب السياسات إنما يجعلون أهل المدن أخيارا بما يعودونهم من أفعال الخير»[153].

ثمة ألحان موسيقية تكون نافعة كالشعر فهي تؤثر في النفس، فتبعثها على اقتناء الخيرات النفسانية، إنها تؤثر في النفس الإنسانية تأثيرا يرقى بها، ويجعلها أهلا لطلب الخيرات والعلوم، وبذلك يشير

151- جوامع الشعر، ص174.
152- جوامع الشعر، ص175.
153- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص237.

الفارابي إلى تأثير غير مباشر لفن الموسيقى في النفس الإنسانية، فهي لا توجهها توجيها مباشرا على نحو ما يفعل الشعر وكذلك الخطابة، يقول: «ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم، وذلك بمنزلة ما كانت عليه الألحان القديمة المنسوبة إلى آل فوثاغورس[154].

وبذلك تشارك الموسيقى الشعر في أنها تجمع بين اللذة والنفع غاية لها، معتمدة التخييل وسيلة للتأثير في نفوس السامعين، بيد أن إشارة الفارابي السالفة تنم عن معرفته بماهية التأثير الموسيقي، الذي يرتقي بالروح، ويبعثها على طلب الخير من دون أن يتضمن التوجيه الفكري والخلقي، الذي يتضمنه الشعر والخطابة، إذ إن لغة الموسيقى لا تخاطب الفكر فتقنعه، بل توحي في النفس إيحاء، وهي عندما تشارك الأقاويل الشعرية في فن الغناء، تقوم بالإيحاء بمضمون هذه الأقاويل، لتعينها على الوصول إلى نفس المتلقي والتأثير فيه، وهي أحيانا تقوم بإفهام السامع ما قصد بالقول المقرون بها[155]، وإن أكد أبو نصر أفضلية الموسيقى المقرونة بالأقاويل على الموسيقى المجردة.

ولم تكن الموسيقى وحدها التي شاركت الشعر في الجمع بين الغايتين، فالفنون في معظمها تجمع في اعتدال بين الإمتاع والنفع، يقول الفارابي: «والألحان بالجملة صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر

154- كتاب الموسيقى الكبير، ص1181.

155- كتاب الموسيقى الكبير، ص 1177.

المحسوسات الأخرى المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف، ليلحق الحواس منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئا آخر، ومنها ما ألف، ليفيد مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر»[156]، وإن كانت غاية النفع في الشعر أظهر لإيضاحه باللغة المقترنة بالفكر عن مكنوناته.

أما الخطابة فإنها لا تجمع إلى التعليم غاية اللعب أو الإمتاع، وإن وجود التخييل فيها يكون من خلط صاحبها بينها وبين الشعر، وبذلك تفترق الخطابة عن الفنون، وتجعلنا نميل إلى عدم تصنيفها بين الفنون عند الفارابي، وإنما هي صناعة خاصة للإقناع والإفهام والتأديب!.

ومما لا ريب فيه أن الفن الهادف إلى إقناع أو تعليم إن قدم مضمونا كاذبا أو مزيفا للحقائق كان فنا مؤذيا مبتعدا عن وظيفته مرذولا عند أهل الخير، كما حدث في فن الموسيقى في عصر الفارابي[157]، ولذلك كان لابد للفن من الصدق الفني، الذي يختلف عن المغالطة من دون أن يكون نسخا للواقع والحقيقة.

لقد حرص الفارابي على توازن غايتي الفن، وإن مال إلى رجحان الثانية، وغلبها على الأولى، وكان في ذلك يقصد الارتقاء بالمتلقي إلى درجة من الكمال، تجعله نافعا في مجتمعه الفاضل[158]، كذلك كان الكمال قرين اللذة الحسية، فكمال الحواس يمنحها اللذة، كما يسعى الفن نفسه نحو الاكتمال الذاتي، ومن هنا كان اللعب والنفع يصبان في غاية الكمال، ويتجهان إليها غرضا ساميا لهما.

156- كتاب الموسيقى الكبير، ص 1180.

157- كتاب الموسيقى الكبير، ص1187-1188.

158- كتاب الموسيقى الكبير، ص1180.

ثالثا- الكمال

الكمال مصطلح محوري في الفكر العربي الإسلامي عموما، وهو المعنى الثالث لذلك الأفق الفكري، إذ فيه يجد غايته ومنطلقه، فهو مادة الوجود ومنتهاه!، فالكمال الإلهي لا يبدع إلا وجودا كاملا، لأنه خلق الكون على صورته، ومن ثم فإن الكون كامل لا نقص فيه، أما الإنسان الكامل فإنه أكمل المخلوقات لما امتاز به من عقل، إلا أن كماله الخلقي لا يكفي، فقد اتسم بالنقص، وأعطي إرادة إتمامه بالكمال الخلقي والمعرفي والفلسفي والروحاني، وصولا إلى الإنسان الكامل، الذي «يكون العقل والعاقل والمعقول فيه شيئا واحدا»[159]، وقد امتاز الفارابي من بين فلاسفة المسلمين بتبنيه للإنسان الكامل سعيا وراء الوصول إلى المجتمع الكامل في المدينة الفاضلة.

يتجلى الكمال الإنساني في عدة مستويات، تبدأ بالكمال الجسدي، وتمر بالكمال العقلي فالأخلاقي، وتنتهي بالكمال الروحاني، حيث يتشبه الإنسان بخالقه، وتتنازع الصورة والهيولى الوجود الإنساني، فكلما كان وجود الإنسان صوريا اقترب من الكمال، وكلما كان هيولانيا اقترب من النقص، فالمادة نقص إنساني، إنها تحجز الروح في جسم، وتحول دونها ودون المطلق، و «السعادة هي أن تصير نفس الإنسان من الكمال في الوجود إلى حيث لا تحتاج في قوامها إلى مادة، وذلك أن تصير في جملة الأشياء البريئة عن الأجسام، وفي جملة الجواهر المفارقة للمواد، وأن تبقى على تلك الحال دائما أبدا»[160].

159- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص98.

160- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص66.

ووجود النقص في المادة لا ينفي تفاضل هذا الوجود، فرأس هرم الوجود المادي يتجلى في الشكل الإنساني، الذي جمع عناصر الوجود المعدنية فالنباتية فالحيوانية، وأضاف إليها قوة النفس الناطقة، التي مازته من سائر المخلوقات، وإذا كانت هذه القوة، التي امتاز بها الإنسان، قوة مجردة غير مادية، فإن قبول الجسم الإنساني لها من دون غيره من الأجسام جعله متفوقا عليها في سلم الكمال المادي، يقول الفارابي:

«لأنه (سبحانه) خلق الأصول، وأظهر منها الأمزجة المختلفة، وخص كل مزاج بنوع من الأنواع، وجعل كل مزاج كان أبعد من الاعتدال سبب كل نوع أبعد من الكمال، وجعل النوع الأقرب من الاعتدال مزاج البشر، حتى يحصل لقبول النفس الناطقة، ولكل نوع من النبات نفس، هي صورة ذلك النوع، ومن تلك الصورة تظهر القوى، التي تبلغ بذلك النوع كمالا بالآلات التي لها يفعل، وحال كل نوع من أنواع الحيوان على هذا»[161].

فالاعتدال هو سر كمال الجسم البشري، وهو سمة من سمات الإنسان الكامل، لأن «الأمور التي بها تحصل الصحة، إنما تحصل متى كانت بحال توسط، فإن الطعام متى كان متوسطا حصلت به القوة»[162].

أما الكمال العقلي فيتحدد عند الفارابي «بالمعرفة العلمية والمعرفة الخلقية والمعرفة الفلسفية، فالإنسان لا يكمل عقليا إلا بتلك المعارف»[163] وهو، أي الإنسان الكامل، لا يسعى إلى تلك المعارف لذاتها، بل يطلبها

161- الفارابي، أبو نصر: عيون المسائل ضمن كتاب الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة، لـ د.فوزي عطوي، قدم له د.صبحي الصالح، دار الكاتب العربي، بيروت، 1978م، ص47.

162- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص238.

163- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص110.

ليصل إلى معرفة نفسه، أي ليعقل ذاته، فيصير عقلا وعاقلا ومعقولا في آن، فغاية العلم النظري هي «السعادة القصوى المحدودة في كمال النفس، وهو الكمال الذي حصل للإنسان بما هو إنسان، وليس قصدنا أن تفيد الموضوعات التي لها ملكة أو حال أو كيفية أو عرض آخر، بل أن تجعل جميع تلك الموضوعات معقولات للنفس، حتى تصير تلك المعقولات الحاصلة للنفس بالملكة لها، ويصير كمالا لها»[164].

وينبغي فيمن تحققت له المعرفة النظرية، الكمال العقلي أن يحولها إلى معرفة عملية، فيستنبط بها «الأنفع والأجمل، ولأجل غاية ما فاضلة هي خير»[165]، فالكمال العقلي مقترن بالكمال الخلقي، إذ «كل ما كان من هذه الفضائل الفكرية أكمل رياسة وأعظم قوة كانت الفضائل الخلقية المقترنة به أشد رياسة وأعظم قوة»[166]، بل إن الكمال العقلي لا يعني شيئا، إذا لم يتحول إلى كمال عملي، خلقي، فقد روى ابن باجة عن الفارابي قوله: «إن إنسانا علم جميع ما كتب أرسطو غير أنه لم يعمل بشيء مما فيها، وآخر عمل إلا أنه لم يعلم، فيفضل العامل الجاهل على التارك العالم»[167]، «فالخلق الجميل وقوة الذهن هما جميعا الفضيلة الإنسانية من قبيل أن فضيلة كل شيء هي التي تكسبه الجودة والكمال في ذاته»[168].

164- رسالة للفارابي في الرد على جالينوس فيما ناقض فيه أرسطو طاليس لأعضاء الإنسان، ص39،40.
165- كتاب تحصيل السعادة، ص71.
166- المصدر نفسه والصفحة نفسها.
167- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص112.
168- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص234.

يتجلى الكمال الخلقي في الاعتدال أو الوسط الذهبي، لأن «الأفعال متى كانت متوسطة حصل الخلق الجميل، ومتى زالت الأفعال عن الاعتدال لم يكن عنها خلق جميل، وزوالها عن الاعتدال المتوسط هو إما إلى الزيادة عما ينبغي، أو النقصان عما ينبغي»[169]، وهكذا نلحظ اقتران الاعتدال بالكمال في مزاج البدن الإنساني، ثم في أخلاقه، لكن هذا الاعتدال لا يطلب في الجانب الروحاني، إذ كلما زاد التجرد والبساطة زاد الكمال.

والكمال هو الغاية التي خلق لأجلها الإنسان، فكل ما يساعده في بلوغ هذا الكمال يعد خيرا، وكل ما يعوقه عن بلوغ كماله يعد شرا[170]، لذلك فقد اقترنت اللذة بالكمال، فاللذة الحسية تنجم من اكتمال الحواس، واللذة العقلية تنجم من اكتمال الإدراك، أو اكتمال المعرفة النظرية، يقول: «والسبب في الألحان التي تفيد اللذة هو السبب في سائر المحسوسات وفي سائر المدركات، فإن اللذة والأذى إنما تتبع كمالات الإدراك،لا كمالاته»[171].

ومن هنا تنجم اللذة الفنية من الكمال الفني، فالألحان تكتمل عندما تكون على المجرى الطبيعي للسمع، ونحن نعرف الكمال في اللحن بوجود اللذة في استماعه، أي إن الكمال يدل على اللذة، واللذة تدل على الكمال[172]، فالسمع يميز بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرداءة بالفطرة أو بالعادة[173].

169- المصدر نفسه، ص238.
170- كتاب تحصيل السعادة، ص63 .
171- كتاب الموسيقى الكبير، ص64.
172- المصدر نفسه، ص87.
173- المصدر نفسه، ص50.

وكمال الألحان عند الفارابي، أي كونها طبيعية ملذة للأسماع مكملة لها محكوم بنشدانها تقليد الحلوق الإنسانية، إذ «ليس ها هنا ما هو أكمل من الحلوق، فإنها تجمع جل فصول الأصوات، وسائر ما توجد فيه النغم من الآلات تنقص عنها نقصانا كثيرا»[174]، فالمحور الذي تدور حوله الأنغام، وتحاول محاكاته هو الصوت الإنساني، الذي عده أبو نصر أكمل الأصوات، ثم راح يصنف الآلات الموسيقية وفق قدرتها على محاكاة الحلوق، فرأى أن الرباب والمزامير أكثرها محاكاة للحلوق ومساوقة لها، ثم العيدان ثم المعازف وماجانسها[175]، فكل آلة تحاكي جزءا من الصوت الإنساني، «أما المزامير والرباب وما جانسها فإنها تحاكي نغم الحلوق بمساوقة أكمل، وقد يوجد فيها من فصول نغم الحلوق بعض الأصوات الانفعالية، فيحاكى بها محاكاة ما، فأما على التمام، فلا مثيل لها في الرباب والسرنايات وما جانسها»[176].

ومضى الفارابي في توكيده مركزية الإنسان في الفن، فرأى أن الألحان تكون أكمل عندما تقترن من حيث الأداء بالأصوات الإنسانية، أي إن كلا من فني الموسيقى والشعر يجد كماله في اتحادهما في فن الغناء، إذ يتحد الصوت الإنساني بما يحاكيه[177]، وهكذا أصبح الإنسان المرتكز الأول للفن، وكان الغناء الذي يجمع المضمون الفكري إلى الإيحاء الموسيقي، أي

174- كتاب الموسيقى الكبير، ص 79.

175- المصدر نفسه، ص80.

176- المصدر نفسه، ص80، السرنايات: مفردها سرناي، وهو صنف من المزمار، أو هو المزمار البلدي أوالتركي.

177- كتاب الموسيقا الكبير، ص67.

الذي يخاطب العقل والروح والنفس، ويشتمل على التصويت الإنساني، أكمل الفنون لأنه أكثر التصاقا بالإنسان صدورا وتلقيا.

وجدير بالذكر أن الفارابي في مذهبه هذا يختلف عن كل من شوبنهاور ونيتشه، اللذين قررا أن فن الأوبرا دون فن الموسيقى المطلقة، لأن خضوع الموسيقى للقول الشعري عندهما يقيدها[178]، بينما نظر الفارابي إلى الغناء من زاوية أخرى، تجعله أقرب إلى التعبير، على نحو ما ذهب سبنسر فيما بعدذلك، إذ رأى أن الغناء تطور للهجة، إنه الصوت الإنساني، وقد تلحن وتنغم حين اتصل بالعاطفة، «ففي أعماق كل صوت جميل يثوي عنصر إنساني، فالأصوات القاسية البحاء تذكرنا بصوت الإنسان في حالة الغضب، والأصوات الرخيمة توقظ فينا معاني العطف والحب»[179]، وبذلك يكون لكل من فني الشعر والموسيقى كمالان اثنان، يرتبط الأول بماهية كل فن على حدة، ويرتبط الثاني بعلاقتهما وباتحادهما معا في فن الغناء.

ويبدو الكمال الفني للشعر عند الفارابي قائما على الجمع بين المحاكاة والوزن بعد التسليم بأن المحاكاة أهم العنصرين، وأن الوزن يتعلق بشكل الشعر لا بمضمونه، فإذا وجدت المحاكاة وجد الشعر غير أنه يسمى قولا شعريا إلى أن يلحق به الوزن، فيسمى شعرا، وواضح أن هذه النظرة المتقدمة تفصل بين الشعر والنثر بمحض وجود المحاكاة، التي يغدو الكلام معها قولا شعريا، يكمله الوزن بعد ذلك مع ما يصحبه

178- الحاج شاهين؛ سمير: روح الموسيقى، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1980م، ص139.

179- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص80.

من محسنات لفظية شكلية[180]، سعيا للذة وطلبا للنفع، أي الغايتين اللتين تحدثنا عنهما، فالشعر ملذ ممتع، يبدو كأنه لعب لا طائل من ورائه، لكنه في الحقيقة جد، يسعى إلى تعليم الجمهور، وتوجيههم إلى ما فيه صلاحهم، وصلاح مجتمعهم الفاضل.

والفن الكامل هو الفن الذي يعين الإنسان على الكمال، فيطمح إلى التأثير الجمالي في المتلقي في سبيل الارتقاء به إلى مستوى الإنسان الكامل، ومن هنا كانت الألحان باعثة للإنسان على اقتناء سائر الخيرات[181]، ثم كان من كمال الألحان أن تؤثر في النفس الإنسانية، فتقويها إذا ضعفت، وتلينها إذا قست، وتعتدل بها إذا تطرفت، يقول الفارابي: «الألحان الكاملة ثلاثة، منها الألحان المقوية ومنها الألحان الملينة ومنها الألحان المعدلة، وبعض القدماء كان يسمي الألحان المعدلة الألحان الاستقرارية، وكأنها تكسب النفس استقرارا وهدوءا»[182].

يشير النص السابق إلى أثر الموسيقى في جعل النفس المستمعة متسمة بالاعتدال، الذي هو جوهر الكمال، ولذلك فقد كانت تبعية الألحان للأقاويل الشعرية من كمالها، لأنها بذلك تستطيع أن تؤثر في العامة، وأن تعبر بوضوح عن فحواها، خلافا للموسيقى المطلقة، التي ربما أهملها الجمهور، إذا لم يكن له معرفة بالمضمون الفكري، الذي تبوح به، يقول: «وكذلك النغم الملذة لما كانت، إذا قرنت بالأقاويل، أصغى

180- جوامع الشعر ص172.

181- كتاب الموسيقى الكبير، ص1181.

182- المصدر نفسه، ص 1180- 1181، الألحان المقوية هي التي تكسب النفس قوة، والألحان الملينة هي التي فيها لين ورخاوة، والألحان المعدلة، هي الألحان المعتدلة بين القوة واللين، ينظر تفسيرها في الحواشي ذات الأرقام 5-6-7من ص1180/ كتاب الموسيقى الكبير.

لها السامع إصغاء أجود، ودام على استعمالها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل، فصار بها إلى مطلوبه»[183]، فهي تعين الأقاويل على تحقيق مقصودها، ومن هنا فهي تفوق الموسيقى المطلقة، التي لا تقترن بالأقاويل.

وكذلك فإن الفن الكامل هو الذي يحقق اللذة للإنسان، الذي يجد اللذة حيث يجد الكمال، لأنه فطر على السعي وراء كماله، الذي فيه سعادته، فالكمال الفني يتأتى من اللذة المقترنة بالنفع، ولا يكتفي بإحدى الغايتين. وهكذا تكون اللذة والنفع مظهرين من مظاهر الكمال الفني يدلان عليه، ويكون الكمال الإنساني الحسي والنفسي والعقلي غاية الكمال الفني، فالفن لا يبتغي من وراء كماله إلا المساهمة في صياغة الإنسان الكامل، فهو يحاول الوصول إلى الكمال العقلي بالتعليم، وإلى الكمال الخلقي بالتأديب والتوجيه، وإلى الكمال الحسي بالإمتاع واللذة الحسية، ويحاول بلوغ الكمال الإنساني في ارتقاء الإنسان بروحه عن المادة فيما نجده من تأثير الموسيقى في النفس.

الفن، إذا، يجعل الكمال الإنساني منطلقا وغاية له، فهو يرتكز على الصوت الإنساني مثلا، يحاكيه في الأنغام الموسيقية، وعلى النفس الإنسانية، يحاكي مزاجها وانفعالاتها، وعلى البدن، يحاكي ما يكون عليه من الرطوبة والحرارة، لأن الإنسان أكمل ما في الكون صورة ونفسا، فقد خلق الـلـه الإنسان في أحسن تقويم، ونفخ فيه من روحه، وهيأه ليكون أكمل مخلوقاته بوجود النفس الناطقة فيه، ثم يسره إلى تحقيق الكمال، فلكل مخلوق كماله الخاص الذي يعنيه.

183- المصدر نفسه، ص73.

رابعا- السعادة

بدت السعادة عند الفارابي غاية الغايات، فهي الغاية التي تؤثر لأجل ذاتها، ولا تؤثر في أي وقت لأجل غيرها[184]. إنها مصير الغايات كلها، وإليها تصبو النفس الإنسانية في أصل جبلتها، يقول: «والسعادة هي الخير المطلوب لذاته، وليست تطلب أصلا في وقت من الأوقات، لينال بها شيء آخر، وليس وراءها شيء آخر، يمكن أن يناله الإنسان أعظم منها»[185].

ويحدد الفارابي فهمه عن السعادة في «أن تصير نفس الإنسان من الكمال في الوجود إلى حيث لا تحتاج في قوامها إلى مادة، وذلك أن تصير في جملة الأشياء البريئة عن الأجسام، وفي جملة الجواهر المفارقة للمواد، وأن تبقى على تلك الحال دائما أبدا»[186].

يشير النص السابق باقتران مصطلح السعادة والكمال في فلسفة الفارابي، فكمال النفس الإنسانية هو سعادتها، وكمالها لا يتم إلا عندما تتجرد من المادة، وتصبح روحا خالصة بريئة من علائق الأجسام، وتتجرد من الغايات النفعية المؤقتة، والحاجات البدنية الفانية. وهذا الكمال لا يكتمل إلا بدوامه وأبديته، فالديمومة الزمانية من صفات الكمال، ومصطلح الديمومة عند الفارابي غير مقترن بالزمان، بل «إن الدائم من جهة الزمان غير دائم، وأما الدائم فهو الذي لا يشمله زمان، وهو دائم بنفسه لا بأنه زمان دائم»[187]، أي إن السعادة الفارابية سعادة لا تزول.

184- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص228-229.

185- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص66.

186- المصدر نفسه، ص66.

187- رسالة للفارابي في الرد على جالينوس فيما ناقض فيه أرسطو طاليس لأعضاء الإنسان، ص 107.

وتنجم السعادة عند الفارابي الفعل الجميل الواعي، إذ تحمد أفعال الإنسان إذا كانت أفعالا جميلة، وكذلك عوارض نفسه، ويحمد تمييزه، إذا كان جيدا واعيا، وكل ذلك يصب في سبيل سعادته، التي تتأتى في المجال الخلقي، الذي يلحقه حمد أو ذم، فجمال الفعل يكمن في غايته الخلقية إذا.

على أن هذا المجال الذي يحمد ويذم عند الفارابي يشمل الأفعال، كالقيام والقعود والركوب والنظر والسماع، كما يشمل عوارض النفس مثل الشهوة واللذة والفرح والغضب والخوف والشوق، وكذلك يشمل التمييز بالذهن[188]، فالسعيد «يختار الجميل في كل ما يفعله في زمان حياته بأسره، وهذه الشرائط بأعيانها يجب أن تكون في عوارض النفس الجميلة، والسعادة ليست تنال بجودة التمييز، ما لم تكن بقصد وصناعة، ومن حيث يشعر الإنسان بما يميز كيف يميز، وفي كل حين من زمان حياته»[189]، وهكذا لا تبلغ السعادة إلا بتحقق ثلاثة شروط، هي جمال الأفعال الخلقية، وجمال عوارض النفس، وجودة التمييز وقصديته، التي تعني ألا تكون الأفعال الجميلة والانفعالات الجميلة إلا عن قصد ووعي من الإنسان لما يفعل، ويضاف إلى هذه الشروط شرط رابع، هو الديمومة الزمانية.

ويمضي الفارابي فيؤكد المجال الخلقي للفعل الجميل المؤدي إلى السعادة، وكذلك قصديته فيقول: «والأفعال الإرادية التي تنفع في بلوغ

188- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص229-230-231.
189- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص231-232.

السعادة هي الأفعال الجميلة، والهيئات والملكات، التي تصدر عنها هذه الأفعال هي الفضائل، وهذه خيرات هي لا لأجل ذواتها، بل إنما هي خيرات لأجل السعادة، والأفعال التي تعوق عن السعادة هي الشرور، وهي الأفعال القبيحة، والهيئات والملكات، التي عنها تكون هذه الأفعال، هي النقائص والرذائل والخسائس»[190].

أذاب الفارابي الحدود الفكرية بين المصطلحات في نظريته القائمة على السعادة، ففيها تتحد قيم الخير والجمال والكمال في كونها لا تقصد لذاتها، بل لما تؤديه من سعادة، فالخير هو الجميل، وهو لذلك يؤدي إلى السعادة، التي هي الكمال، الذي لا يأتي إلا بالخير الجميل.

ولما كانت السعادة مقترنة بالكمال، الذي هو مدار اللذة (الفنية هنا)، كان لابد للسعادة أن تقترن باللذة أيضا، فالأفعال الإنسانية كلها تبتغي السعادة القصوى، والسعادة تتحقق عندما يستشعر الإنسان اللذة، التي تتأتى من كمال إدراك الشيء الملذ، لكن اقتران السعادة باللذة أدى إلى ظن العامة أن الراحة وأصناف اللعب هي السعادة الحقيقية، وأنها هي الغاية القصوى، فوقفوا أفعالهم عليها، وطالبوا الفن بأن يكتفي باللعب واللذة، فأساؤوا إلى الفن، الذي لا يأتي باللذة، إلا في سبيل تحقيق غايته التي تؤدي في النهاية إلى السعادة القصوى[191].

والسعادة في الحقيقة تؤدي إلى اللذة الدائمة، لكنها ليست لعبا وراحة، بل هي تشبه الراحة في إلذاذها، فليست كل الأشياء المتعبة

190- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص66- 67.

191- كتاب الموسيقى الكبير، ص1186.

شقاوات، كما قد يظن الجمهور، بل ربما احتاجت السعادة إلى التعب في سبيل تحقيقها، إذ إنها تتوقف على حصول أربعة أشياء إنسانية، هي كما قال الفارابي: «الفضائل النظرية والفضائل الفكرية والفضائل الخلقية والصناعات العملية»[192]، فلابد للأمم التي تبتغي السعادة أن تحقق كل هذه الفضائل، وأن تقوم بكل أنواع الصناعات، كي تحقق السعادة الدنيا والسعادة القصوى في الحياة الآخرة.

وقد وجد الفارابي أن الطريق، التي تبتغي تحصيل الجمال، وتحقيق كل الفضائل السالف ذكرها، ثم توصل سالكها إلى السعادة القصوى، هي الفلسفة، فهي السبيل الأمثل لتحقق السعادة في الفرد، ثم في الأمم الفاضلة، التي يحكمها الفيلسوف، يقول:

«ولما كانت السعادات إنما ننالها متى كانت لنا الأشياء الجميلة قنية، وكانت الأشياء الجميلة إنما تصير قنية بصناعة الفلسفة، فلازم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي ننال بها السعادة، فهذه هي التي تحصل لنا بجودة التمييز»[193].

هنا يتضح مراد الفارابي من جعل جودة التمييز صفة من صفات الإنسان السعيد، إذ بها يقتدر على أن يكون فيلسوفا، يستطيع استنباط الأشياء الجميلة، كي يسير على الدرب الصحيح.

وإذا نظرنا إلى هذا المعيار الجمالي، كشفنا عن أهمية ائتلاف اللذة والنفع في غاية الفن، التي يسعى إليها، فهو لا يكون جميلا ما لم يكن

192- كتاب تحصيل السعادة، ص49.
193- كتاب التنبيه على سبيل السعادة، ص257.

ملذا، يرتقي بالإنسان إلى الكمال الروحاني في تأثيره السحري، وهو كذلك لا يكون جميلا ما لم يكن نافعا، يوجه الإنسان نحو السلوك الخلقي السليم، وبذلك يصل الفن بالمتلقي إلى كماله مؤدبا حينا مخيلا حينا آخر، ثم يرسم له طريق السعادة الإنسانية الحقة.

ويسلمنا الحديث عن السعادة إلى الحديث عن الذات الإلهية، فهي منتهى تلك الغايات التي ذكرنا، «وكل غاية فهي خير، فهو خير مطلق»[194]، و «هو الأول والآخر، لأنه هو الفاعل والغاية، فغايته ذاته، لأن مصدر كل شيء عنه، ومرجعه إليه»[195]، فالموجودات كلها تشتاق إلى الكمال، الذي يتحقق، كما ذكرنا، في التجرد من علائق المادة، وهي تتدرج في مراتب الكمال، يحركها العشق لما هو أكمل منها[196]، حتى تلتقي كلها في المعشوق الأول، الذي «له غاية الجمال والكمال والبهاء، وله أعظم السرور بذاته، وهو العاشق الأول والمعشوق الأول»[197].

وهو سبحانه «أخلق الأشياء الدائمة بالدوام، وهو معطي الدوام»[198] الزماني، الذي تتسم به السعادة مثلما يتسم به الكمال، إذ لما كانت الديمومة من أهم شروط السعادة، ثم كانت صفة لازمة لذاته سبحانه، لزم ارتباط السعادة بالذات الإلهية.

194- كتاب التعليقات، ص382.
195- المصدر نفسه، ص387.
196- المصدر نفسه، ص390.
197- عيون المسائل، ص41.
198- رسالة للفارابي في الرد على جالينوس فيما ناقض فيه أرسطو طاليس لأعضاء الإنسان، ص107.

ولما كان الكمال قائما على اللطافة وعدم الكثافة، والتجرد من المادة والجسم، كان سبحانه الأكمل لغيابه عن الحواس المتسمة بالنقص لحاجتها المباشرة إلى المادة، يقول: «وإنما يكون الكمال حيث تكون البساطة»[199]، وكذلك السعادة الإنسانية تتحدد في «أن تصير نفس الإنسان من الكمال في الوجود إلى حيث لا تحتاج في قوامها إلى مادة، وذلك أن تصير في جملة الأشياء البريئة عن الأجسام، وفي جملة الجواهر المفارقة للمواد»[200]، أي أن ترقى إلى العالم العلوي، وتتشبه بالذات الإلهية في عدم حاجتها إلى المادة، وبراءتها عن الأعراض، وانتسابها إلى عالم الجواهر.

والموجودات كلها تشتاق إليه، فتجعله غايتها، وهو لا يشتاق إلا إلى نفسه، إذ ليس ثمة من هو أكمل منه، لذلك فقد صار غاية ذاته، وعنده تنتهي سلسلة الغايات التي اقترحها الفارابي لكل الأشياء والأفعال، يقول:

«هذه الموجودات كلها صادرة من ذاته تعالى، وهي مقتضى ذاته، فهي غير منافية له، وكل ما كان غير مناف، وكان مع ذلك يعلم الفاعل أنه فاعله، فهو مراده بأنه ملائم له، ولأنه عاشق ذاته، فهي كلها مرادة لأجل ذاته، فتكون الغاية في فعله ذاته، وكونها مرادة له، ليس هو لأجل غرض، بل لأجل ذاته، إذ الغرض ما لا يكون إلا مع الشوق، وحيث لا يكون الشوق لا يكون الغرض»[201].

199- كتاب التعليقات، ص383.

200- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص66.

201- كتاب التعليقات، ص371.

هكذا يثبت الفارابي منتهى الغايات، التي ذكرت في الذات الإلهية، التي هي مصدر كل شيء، وغاية كل شيء، ومن ثم يحق لنا أن نقول إن الـلـه تعالى ينبغي أن يكون غاية الفن، الذي يستقبل وجهه سبحانه في إمتاعه ونفعه بغية صياغة الإنسان الكامل، الذي يبلغ السعادة القصوى بكماله، والسعادة القصوى تكون بنيل رضا الـلـه تعالى.

وإذا كان الفارابي ذكر في غير موضع أن السعادة تقصد لذاتها، وليس وراءها غاية أعظم منها، وذكر أيضا أن واجب الوجود هو الغاية الأخيرة من الوجود، فإن هاتين الغايتين لا تتنازعان، بل إن رضاه سبحانه هو الذي يقصد بالسعادة القصوى، فكل تلك الأفعال الجميلة، التي يقوم الإنسان بها مبتغيا السعادة القصوى، هي أفعال ترضي الـلـه تعالى عنه، وتجعله أهلا لنيل جنته ورضاه، فالسعادة الحقيقية هي الخلود الأخروي، ومن هنا كانت هذه السعادة غاية، وضعها الـلـه لسلوك بني آدم نحو مرجعهم الأخير، أي إنه جعلهم يتشوقون إلى السعادة، وجعل هذا الشوق في أصل خلقتهم، كي يصلوا إليه سبحانه مشتاقين إلى وجهه المعشوق، الذي برضاه يبلغون سعادتهم، وعنده تنتهي الغايات والأغراض.

خلاصة الفصل الثاني

يهدف الفن عند الفارابي إلى اللعب المجرد، فيثير في المتلقي لذة حسية مادية، ولذة انفعالية نفسية، ولذة عقلية فكرية، لينجم من هذه اللذات عموما إمتاع المتلقي، ومنحه الراحة بعد التعب، أو منحه الراحة التي يستعين بها على إكمال عمله، ثم يكون اللعب غاية أولى في سبيل غاية ثانية، هي النفع الاجتماعي، الذي يبدو عند الفارابي غاية، يسمو إليها الفن بعد صدوره وتلقيه، في حين يكون اللعب غاية الفن آن صدوره، أي إن المتلقي عندما يتلقى الفن، ويلتذ به، ينتفع منه على نحو ضروري، وذلك لاقتران الجمال بالخير أولا، ولأن الفن يريح الحواس، عندما يمنحها كمالها، الذي يلذها، ثانيا.

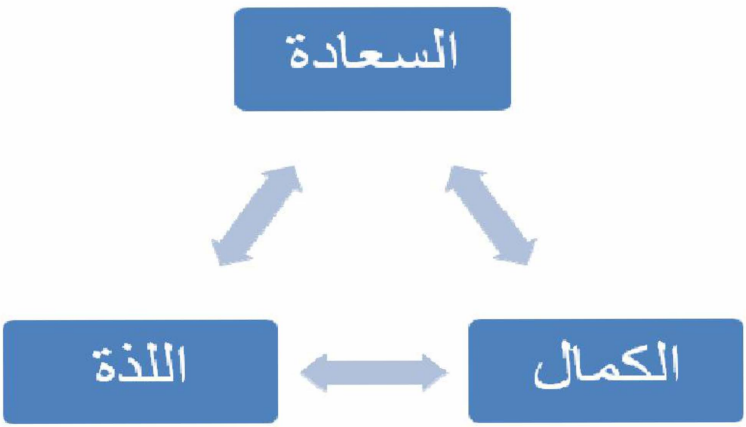
ونظرا إلى ما يتميز به الفن من قدرات تخييلية وتأثيرية فقد كان لابد له من وظيفة واضحة النفع، وهي وظيفة التعليم والتأديب، فهو يساهم في تعليم العامة ما ثبت بالبراهين اليقينية بين الخاصة، وتبدو العلاقة بين الكمال واللذة علاقة جدلية، فبينما ترتبط اللذة بالكمال، لأنه يمثل جوهرها، ولأنها تعد كمال المحسوسات، يؤدي الكمال إلى اللذة، فنحن لا نجد اللذة إلا فيما هو كامل، على أن الكمال لا يكتفي بأن يكون باعث اللذة وموئلها، بل هو غاية الفن الأعلى من النفع، إذ ما النفع إذا لم يكن بلوغ الكمال الإنساني والاجتماعي، ثم الكمال الفني؟، كذلك يقترن الكمال واللذة بالسعادة في علاقة تبادلية، يبينها المخطط ذو الرقم (1)، إذ إن الكمال يؤدي إلى اللذة، واللذة تؤدي إلى السعادة،

وكذلك تؤدي اللذة إلى الكمال، الذي يتغيا السعادة، ثم إن السعادة تؤدي إلى اللذة، التي تؤدي إلى الكمال، وهكذا تتبادل هذه الغايات الأماكن في فكر الفارابي، فهي مترابطة على نحو مغلق، لكن هذه الغايات كلها تصب، حقيقة في بحر واحد، هو السعادة القصوى، التي إذا ما بلغها الإنسان انقعطت آماله في الوصول إلى غاية أخرى، فهي منتهى الغايات كلها، وكل غاية تسعى إلى السعادة من جهة ما.

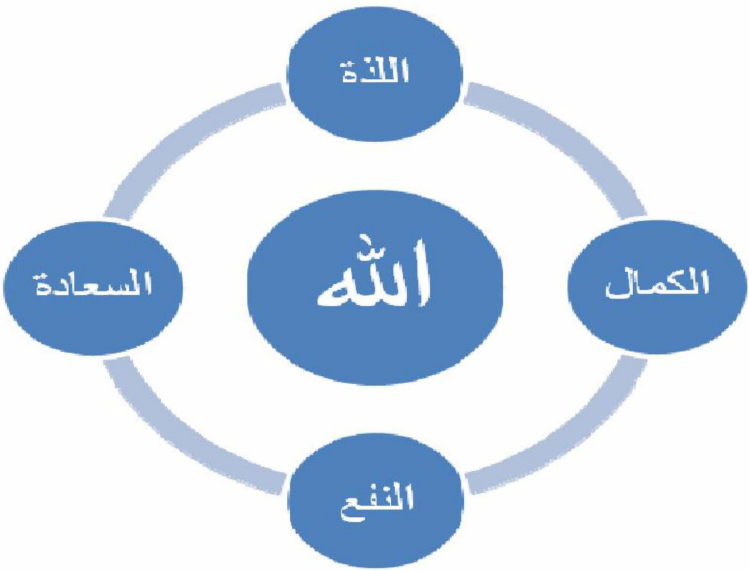
وهكذا تكون السعادة غاية الفن الحقيقية، كما كانت غاية الوجود الإنساني، وغاية كل الأفعال الإنسانية، على أن الإنسان قد يظن السعادة حيثما لا تكون، فيظن أن الـلـه و فقط يؤدي إلى السعادة، لأنه يمنحنا اللذة، وكذلك هي السعادة، لكنها تمنحنا مع اللذة البقاء والخلود، فلذة السعادة لذة باقية أبدا، لأنها السعادة القصوى التي لا تزول.

ومقتضى هذا أن مصطلح السعادة ارتبط عند أبي نصر بالخلود، ثم كانت السعادة الفارابية هي السعادة الأخروية، أو سعادة عودة الأرواح إلى الـلـه ، وفق مذاهب المتصوفة، فالروح الإنسانية تظل في حنين دائم إلى العودة إلى مصدرها الإلهي، ولذلك فهي تظل ناقصة، حتى تبلغ الكمال بتلك العودة، وتظل شقية، حتى تصل إلى السعادة الحقيقية ببلوغها الذات العلية، ثم تجد اللذة الحقيقية التي تبتغيها.

وتبدو الذات الإلهية إذا، محور الغايات كلها، فاللذة والكمال والسعادة، وكذلك النفع، الذي يؤدي إلى الكمال فالسعادة، تدور في فلكها، ويبقى وجه الـلـه الغاية، التي تمنح الإنسان السعادة والكمال واللذة، كما يوضح المخطط ذو الرقم (2)، ولذلك فإن رضا الـلـه سبحانه يحكم الغايات الإنسانية، فإن كانت في رضاه كانت غاية مستحقة الاتباع، وإلا فهي غاية باطلة.



المخطط رقم (1) العلاقة بين اللذة والكمال والسعادة علاقة تبادلية



المخطط رقم (2) تكامل الغايات في سبيل وجه اللـه

الفصل الثالث

وسيلة الإبداع الفني

تمهيـــد

تتشابه الفنون جميعها في جوهرها وطبيعتها وغايتها، لكنها تختلف في مادتها ووسيلتها، التي تعتمدها للتعبير عن مقصودها، وهو ما تنبه إليه الفارابي، وأشار إليه في مواضع عدة من مؤلفاته، و هو كذلك ما جعله يقارن بين الفنون، ويحاول الكشف عن الصلة القائمة بينها.

تقوم الفنون على المحاكاة في طبيعتها، وهو مـا بينـاه في الفصـل الأول مـن هـذا البحث، وتهدف إلى الإمتاع والنفع ثم إلى الكمال فالسعادة، وهو ما بينـاه في الفصـل الثاني.

وبينما تعتمد صناعة التزويق على الألوان والخطوط، يتوسل فن الشعر بالأقاويل للتعبير عن مكنوناته، في حين تقوم الموسيقى على الأنغام، ويعتمد النحت الكتلة، ويحاكي الرقص بحركة البدن ما تحاكيه الفنون بوسائلها المختلفة، على أن هذه الفنون تتنافس فيما بينها، فيبدو فن الغناء، الذي هو ثمرة اقتران الشعر بالموسيقى رأس هرم الفنون جميعها.

وإذا كان الفلاسفة قد صنفوا الفنون تصنيفات مختلفة، فذهب بعضهم إلى أنها تنقسم إلى فنون زمانية وأخرى مكانية، فالزمانية هي التي تحاكي الأفعال الإنسانية المتعاقبـة، التـي تتسم بالحركة، والحركة زمان، والمكانية هي التي تحاكي موضوعات، لها أجسام تحتل مكانـا في الفـراغ، وتتسـم بالثبـات، عـلى نحـو مـا رأى لسـنج[202]، وذهـب آخـرون إلى أن

202- اليافي، نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، جامعة حرة، العدد/192/، القاهرة، 1968م، ص17.

الفنون تصنف وفق ارتباطها بالمادة أو تحررها منها تحررا جماليا على نحو ما رأى «لوتز»[203]، فإن الفارابي يصنف الفنون تصنيفا لا ينطلق من موضوعها، أو ماهيتها، بل يعتمد نظرة المتلقي إليها، فهي تتفاضل بقدرتها على التأثير في المتلقي، وإثارة انفعالاته وخيالاته.

وبينما نجد الحديث عن الشعر والموسيقى اللذين يتحدان ليبدعا الفن الكامل في الغناء طويلا، نرى أن ثمة إشارات قصيرة، بثت في مصنفاته عن النحت والتصوير، أما الرقص فالإشارة إليه نادرة، وإن كانت جوهرية فيه.

يحاول الفصل الثالث أن يتتبع آراء الفارابي تلك، ما أوجز فيه وما أطنب، مبرزا أهميتها وتناسقها، متخذا منهج الفارابي في تصنيف الفنون منهجا له في ترتيب عناوينه.

203- المرجع نفسه، ص35.

أولا- الحركة، الرقص

الرقص لغة الجسد، وهو لغة رمزية كلغة الأحلام غير أن حروفها الحركة لا الصورة، وقد رأى أرسطو أن الرقص محاكاة مثل الفنون كلها، وهو يحاكي بالإيقاع من دون الانسجام، وذلك لأن الراقصين يستعينون بالإيقاعات التي تعبر عنها أشكال الرقص في محاكاة الأخلاق والوجدانات والأفعال[204]. وقد عرف مالارميه الرقص بأنه «كتابة جسدية»، ورأى نيتشه في الرقص دعاء إلى ديونيزيوس، إلى الفرح، إلى الحرية، توحدا مع عبقرية النوع، ومع الطبيعة ذاتها، تفجيرا لأقصى طاقة جسدية، رمزية الكون كله[205].

ويبدو من إشارات الفارابي إلى فن الرقص أنه يضعه في أسفل سلم الفنون، فهو يطمح إلى ما تطمح إليه الموسيقى لكنه يقصر دونها، ولا يملك أن يصل إلى ما تصل إليه، فإيقاعه صامت، وذلك ما يقصر به، ويجعله مشابها للتصفيق وضرب الصنوج، إذ ينقصها امتداد الصوت ولبثه، الذي به يصير الصوت نغمة[206]، فالرقص إيقاع صامت، لأنه يقوم على الحركة المتناهية، التي لا تصدر صوتا، وإن كانت موزونة منضبطة الزمان بإيقاع الفعل المحاكي لإيقاع الأنغام، يقول:

«والحركة تتقدم كل قرع وكل نقر، فإن النقر والقرع والصدم والمصاكة هي على نهايات الحركات، وكأن هذه قصد بها أن تتحرك، وأن

204- فن الشعر، ص 5.

205- روح الموسيقى، ص267.

206- كتاب الموسيقى الكبير، ص79.

تقرع، فتكون منها نغم، غير أن مقدارها بلغ بها أن تتحرك، وتناهت الحركة فلم تصادف في نهايتها مقروعا، فانقطعت من غير أن يتبعها نقر أو قرع، فأقيم تناهيها مقام نقر أو قرع، ولما أمكن فيها مع ذلك أن يكون ما بين نهاية حركة سابقة ومبدأ حركة تالية زمان مساو لما بين نقرتين، بلغ فيها مع ذلك تقدير أزمانها، فصارت تحاكي النقر

والإيقاع، وليس فيها إلا الحركات ونهاياتها، ثم الأزمنة المساوية لأزمنة إيقاعات النغم»[207].

إذا يحاكي الراقص الأنغام الموسيقية، وتوازن إيقاعها، متوسلا بالحركة المتناهية الصامتة، لكن الفارابي، الذي أدرك ذلك، عاب على الراقص أن حركته تتناهى من دون أن يسمع منها صوت، ولم يتنبه إلى أن الرقص بذلك يعزف موسيقا الصمت بالإيماء، وأنه استجابة الجسد للإيقاع، فرخامة اللحن وهدوؤه يدعوان النفس إلى الرزانة، فتنساب بسكون على إيقاع البطء، وسرعة اللحن تدعو إلى الفرح، فيتمايل الجسد متقافزا، وكأنه يطير في أرض السعادة.

وقد أكد سمير الحاج شاهين أن الرقص إحدى وسائل الموسيقى في التوصل إلى غايتها، فما هو إلا أحد مستويات الألحان، يقول: «عندما نستمع إلى الموسيقى يمتلئ الوقت الفارغ بمادة جديدة، تطير طرفتها به سريعا، إذ إنها تقطعه عن نفسه، عن الماضي والمستقبل، لتحصرنا في الحاضر الأبدي، وتمد الدقائق على أرض بكر، لم تألفها أقدامنا، التي

207- المصدر نفسه، ص78، ونص الفارابي يدور حول نوع من الرقص يسمى الزفن، وهو ضرب من الرقص الإيقاعي، الذي يعتمد الحركة والدفع بأعضاء الجسم من دون إحداث أصوات.

تتخفف من قيودها، فتبعث آلة جسدنا من مواتها، وتصبح هي النغم، هي حركة التغير والانتقال الدائم، تقلد تموجاتها، وتتزوج إيقاعها»[208].

ويلوح أن الصمت عنصر موسيقي، يسكت ما عداه، وكأنه الصوت المنبعث من ديار الحبيبة، بل هو روح الصوت، الذي لا يكون إلا عندما يكون في طريقه إلى العدم، فالصمت قرين الصوت، يولد هذا حين يموت ذاك، وهو ما يبدد أي تفضيل لأحدهما على الآخر، ويجعلنا نرى في ائتلاف الصوت الموسيقي مع الصمت الراقص موسيقى الوجود والعدم، تتراءى تارة على أوتار العازفين، لتطرب الأسماع، وتارة على أجساد الراقصين، لتطرب الأبصار، أو لتبث النشوة الصوفية في جسد الراقص الطرب، وهو ما ذهب إليه الصوفية في الرقص المعروف عندهم بالمولوية، إذ يتحد الراقص بالنغم، ويدور كالأفلاك، التي تعزف موسيقى الكون، ولا نسمع لها همسا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفارابي أنكر المذهب القائل بسماع موسيقى الكون عن الأفلاك والكواكب، وأكد أن ما يعتقده آل فيثاغورث من أنها تحدث بحركاتها نغما تأليفية هو باطل لا حق فيه، وهو مناف للعلم الطبيعي[209]، واعتقاد الفارابي هذا منسجم مع اعتقاده بأن حركة الراقص لا تومئ بشيء، ولذلك فإن الرقص يظل دون الفنون، لأن مقولته لا تبلغ الأسماع، والمتلقي لا يملك أن يسمع أنغامه تماما، كما أنه لا يسمع موسيقى الكون.

208- روح الموسيقى، ص78.

209- كتاب الموسيقى الكبير، ص89.

وقد نبه أبو نصر على أن الراقص يحاكي توازن الإيقاع، لكنه لم يجد مضمونا لهذا الإيقاع، على نحو ما كان من أرسطو الذي رأى أن الرقص يحاكي مستعينا بالإيقاع الأخلاق والوجدانات والأفعال، على أنه أشار في أحد نصوصه إلى أن الراقص يحاكي ببدنه وأعضائه أشياء كثيرة[210] من دون أن يكشف عن ماهية هذه الأشياء، أهي انفعالات أم أخلاق أم أفكار؟!.

وثمة نص مختلف، يقارن فيه الفارابي بين الحكمة وصناعة الرقص، ويرى أن الحكمة أشرف من الرقص، وأن الحكيم متقدم في الشرف على الرقاص[211] يشير هذا النص إلى سمو مرتبة الرقص عند الفارابي، فهو الفن الوحيد الذي جعله في موضع المقارنة بالحكمة أو الفلسفة، التي تعد أرقى العلوم، بل هي أرقى المراتب التي يبلغها الإنسان، فالفيلسوف عند الفارابي هو الإنسان الكامل، وإن الارتقاء بالرقص إلى موضع المقارنة بالحكمة دليل واضح على سمو مكانة الرقص عند الفارابي، وإدراكه لمكانته الإنسانية، التي نقول إنها مرتبة العمل في مقابل النظر، فما تقدمت الحكمة على الرقص إلا لتقدم النظرية على التطبيق، والفكرة على الممارسة والمجرد على المحسوس.

على أن هذه المرتبة التي يتميز بها الرقص لم ترق به في تصنيف الفارابي للفنون، لأنه يصنفها من وجهة المتلقي الذي يقدم الفن المعبر بوضوح عن مضمونه، بل إنه ظل في مرتبة صناعة طمحت من دون بلوغ طموحها.

210- التوطئة، ص57.

211- الفارابي، أبو نصر: الفصول الخمسة ضمن كتاب المنطق عند الفارابي، تحقيق: رفيق العجم، دار المشرق، بيروت، 1985م، ص67، وكذلك كتاب قاطاغورياس، أي المقولات ضمن الكتاب نفسه، ص130.

حالت نزعة الفارابي العقلانية وفلسفته المدنية دون تصنيفه للفنون إلا من وجهة المتلقي، الإنسان الذي يبني مدينته الفاضلة، ويعمل لغاية فاضلة في نفسه، فلا يكفي أن يسمو الفن بذات مبدعه، بل لابد أن يؤثر تأثيرا مفيدا في مجتمعه، وأن يكون هذا التأثير واضحا ومباشرا، كي يشمل أكبر عدد من المتلقين، ثم إن التصنيف الرسمي للفنون يجعل الرقص، الذي يعبر بصمت، معتمدا الحركة المحاكية للإيقاع، آخر الفنون.

ثانيا- الكتلة واللون، النحت والتزويق

لما كان كل من فني النحت والتزويق (الرسم) يجتمعان في سمات التمثيل والمحاكاة، ويطلق عليهما معا فن التصوير، وكان الفارابي كثيرا ما يذكر هذين الفنين مقترنين في أكثر مصنفاته، جامعا لهما تحت اسم المبصرات[212]، وكأنه يقسم الفنون إلى فنون بصرية، وأخرى سمعية، آثرنا أن نجمع هذين الفنين تحت عنوان واحد في دراستنا للفنون تبعا لمادتها في نظرية الفارابي الفنية.

يحدثنا الفارابي عن فني النحت والتزويق أحاديث شتى، تكشف عن معرفته بهذين الفنين، واهتمامه البالغ بفن التزويق، الذي برع فيه المسلمون، والذي يمثل خلاصة الروح الإسلامية، إذ يقوم فن التزويق الإسلامي على التجريد، الذي اتسمت به الروح الشرقية، وعمقه العامل الديني.

كان الفنان المسلم ولوعا بالتصورات الصرف، كلفا بالمطلق، متعلقا بالأشكال الهيف، ميالا إلى التحرر من كل قيد، ثم مال الرسم العربي إلى الأشكال المجردة، التي ترنو إلى الحرية حتى من المعنى،

212- كتاب الموسيقى الكبير، ص1180.

«النقاش المسلم مزخرفا فقط، بل هو، خصوصا، شاعر يعنى بإلقائه في الذهن حالا نفسية قبل كل شيء»[213]، وقد حاول صاحب «مجالي الإسلام» رد الزخرفة العربية إلى أصلها النفسي، فمضى يقول: «والذي يلوح أن أخيلة جامحة قد تصورت هذه المنحنيات المتشابكة، التي تتقاطع وتنفك، وتتواصل بلا حد، وأنها حلمت بهذه المجموعات من الخطوط المستقيمة الخالصة المتداخلة الأفقية المشرقة أو العمودية الممشوقة، ولكن مع حساب جميع الخطوط والتقاطعات حسابا رياضيا وكونها موضع رسائل في الهندسة، ويعرف المتفنون دقيق الصور التي تسوق النفوس إلى الأحلام العذبة أو التأملات الهادئة أو الصولات الوجدية»[214] وبذلك تكون الزخرفة الفن الذي يجمع بين الخيال الجامح في الحلم، والتعقل الدقيق في الحساب!.

ولعل التفسير الفكري، الذي أرجع الزخرفة إلى المذهب الذري الأشعري، هو التفسير الحضاري الصحيح، الذي يربط مظاهر الحضارة الواحدة ببعض، فالزخرفة تؤكد «من الأشكال المفتوحة وغير الثابتة تحول العالم أمام ثبوت الله ودوامه»[215]، وهي «تومئ إلى أن الأشكال لا نهاية للممكن من صورها، مثلما الأعراض لا نهاية للممكن من صورها، ويرجع ذلك إلى قول الأشاعرة بالجزء الذي لا يتجزأ جوهرا تتقلب عليه الأعراض، فكأن الزخرفة كانت التعبير الفني عن

213- بامات، حيدر: مجالي الإسلام، ترجمة: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1956م، ص433.

214- المرجع نفسه، ص411.

215- قصبجي، عصام: موسيقى الزخرفة، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد /29/ عام 1995م، ص28.

المذهب الكلامي، الذي يؤول معها إلى الروح الحضاري الإسلامي القائم على التوحيد»[216]. وهكذا يتسق الفكر والفن في الحضارة الواحدة، ويجد المذهب الكلامي تجليه في المذهب الفني، فيتجهان معا إلى قبلة التوحيد، فوحدة الجوهر لا تشي إلا بوحدة الخالق، الذي تبتهل أمام ألوهيته العقول فكرا والمشاعر فنا.

وتكشف الزخرفة عن الجوهر الكوني، الذي لا يقبل التجزئة في سبيل الاتصال بالجوهر الإلهي، ويجري ذلك تخطي الأشكال الطبيعية إلى أشكال أكثر تجريدا وجوهرية، فالأشكال كلها، كما يقول سيزان، «ترتد إلى صيغ هندسية أساسية»[217]، بل إن الأشكال الحية قد محصت، حتى غدت أشكالا هندسية، فعادت النفس لا تستطيع أن تصنع مقارنات لها بأشكال العالم الطبيعي، وقد رد الرسم إلى أصله، إلى شكله المصفى، إلى شكله الذهني، إلى نسق خطي أقرب إلى الرياضيات أو الموسيقى»[218] .

على أن هذه الأشكال الموسيقية المجردة لم تكن ناجمة من ضرب من الإحساس بالتنافر بين الإنسان والطبيعة الخارجية ، كما ذهب نعيم اليافي[219]، وإنما كانت تخليصا للأشكال من عوالقها الحسية الواقعية، لتغدو أكثر روحانية وبراءة من عالم المادة، الذي يعد عالم الشر وفق

216- المرجع السابق، ص25.

217- بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة /14/، الكويت، 1979م، ص85.

218- مجالي الإسلام ص411، بتصرف بسيط.

219- الشعر بين الفنون الجميلة، ص24.

المصطلحات الصوفية، فضلا على أن «الرقش العربي عند تجنبه التجسيد ولجوئه إلى التجريد، يعيش حالة أو درجة من درجات السمو إلى الكمال، إلى كمال اللـه ، العلة الأولى في كل كمال، بل هو كمال الكمال، إن اللجوء إلى الصورة المفارقة للمادة، أي الرافضة للتجسيد، هو لجوء إلى الجميل البريء من القبح والفساد، إذ ينعكس الكمال الإنساني على الأشكال»[220].

ولعل هذه المفارقة للأشكال الواقعية تمنح الفنان حرية الإبداع، ولا تقيده بتصوير الحقيقة، فمما لا شك فيه أن فن الرقش العربي فن الحرية في المقام الأول، فهو مع تجاوزه الأشكال الواقعية، يقوم على تكرار لا نهائي للأشكال، تكرار لا تحدده أي قيود سوى حرية الفنان الصانع، فضلا على تحرر الزخرفة أصلا من قيد المعنى، فهي توحي وتبث في النفس معاني خفية من دون أن تعنى بإيصال حكاية أو فكرة، إذ لم تكن الزخارف رموزا تشير إلى معان وراءها محددة من قبل، إنها ابتهال وتعبد وتواجد صوفي، يمارسه المؤمن[221]، ويظل يكرره، حتى يبلغ نشوته الروحية.

وربما كان المنظور، الذي يرى خلاله الرقاش تحفته، هو الذي يمنحها طابعها الحقيقي، ذلك أن فن التصوير العربي الإسلامي لم يأبه بقواعد المنظور العلمية، التي أنتجها علم البصريات، تلك القواعد التي أصر عليها فن التصوير الغربي، والتي تحدد «رياضيا أوضاع الهيئات

220- علم الجمال وقراءات النص الفني، ص74.
221- جمالية الفن العربي، ص87.

المتعاقبة وحجومها في المجال الثالث انطلاقا من زاوية البصر، وباعتمادا خط أفقي يحدد مستوى النظر»[222].

لقد كان منظور الفنان العربي، كما أكد عفيف بهنسي، منظورا روحيا، والموضوع في المنظور الروحي لا يرى من عين الإنسان، بل من عين الـلـه [223]، وبذلك ينفصل الموضوع عن الواقع مشكلا واقعا جديدا، ولما كانت رؤية الـلـه سبحانه للكائنات غير محدودة بزاوية ضيقة كرؤية البشر، وكان الفنان عاجزا «عن أن يرسم على نحو مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة فعلا، وبرؤية إلهية فإنه يقوم بتجميع إسقاطات الرؤية الإلهية من مجالاتها المختلفة ورصفها على سطح واحد»[224] وقد تكشفت فيها جميع خصائصها الشكلية، ولهذا كانت مهمة الفنان العربي هي التعبير عن الرسم بذاته، بينما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته[225].

222- المرجع نفسه، ص38: تعتمد هذه القواعد المعروفة باسم المنظور الخطي « مبدأ أساسيا هو أن المشاهد يقف أمام خط يقع على مستوى بصره، هو خط الأفق، وإن الأشياء، أيا كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب على خط الأفق، وذلك على شكل أشعة متجمعة، وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظورا إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة»، جمالية الفن العربي، ص35.

223- المرجع نفسه، ص39: للتوسع في الحديث عن المنظور الروحي ومقارنته بالمنظور الخطي ينظر: جمالية الفن العربي الصفحات من34إلى 41، وحري بنا أن نذكر المنظور اللولبي، الذي كشفه بابا دوبولو وأثبت وجوده في المنمنمات، وأشار إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من الملأ الأعلى إلى الأرض، حيث الإنسان، وكأن هذه الحركة اللولبية صادرة من الذات الإلهية مرورا بالدائرة النبوية، لتصل إلى الإنسان، الذي هو خليفة الـلـه في أرضه ينظر تفصيل ذلك في: جمالية الفن العربي، ص42-43-44.

224- المرجع نفسه، ص39.

225- المرجع نفسه، ص38 بتصرف.

«ويبدو المنظور الروحي مطلقا في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة مطلقة، عندما تنقلب أشكالا هندسية، تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائيا عن مدلولها وعن أبعادها، إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى إسقاط أو إشعاع، ولكن ثمة انديا‌ح في تشكيل هذه الأشكال المجردة»[226]، وبذلك يطبع هذا المنظور الرقش العربي بطابع روحاني لا نهائي، متحرك غير ثابت، سيال غير متوقف، وتبدو محاولة إملاء الفراغ محاولة لحشد الوجود كله في اللوحة الواحدة، التي تمثل الرؤية المطلقة، التي تتجاوز الجزئي إلى الكلي، ولا تحفل بالأرضي الواقعي.

ولعل ظاهرة إغفال أسماء الفنانين، الذين أبدعوا تلك اللوحات، تؤكد ما نذهب إليه من أن الفنان لم يكن يسعى إلى الشهرة أو المجد، لقد كان يصلي وينتشي بالوجد في حضرة أشكال تتداخل، حتى تغيب وتفنى،

﴿ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ .

لم تبد نصوص الفارابي اهتماما بتفسير فن التزويق العربي، أو معرفة فلسفته ومرجعيته الفكرية، لكنها اتجهت إلى عناصر هذا الفن مثل الخط، اللون، وكذلك قررت طبيعة فن التزويق فرأت أن فعله التشبيه، وطبيعته المحاكاة[227]، وقد فرق أبو نصر أولا بين الخط المستدير والخط المستقيم، مؤكدا أفضلية الأول على الثاني، فالمستدير «أحرى بالواحد»[228]،

226- المرجع السابق، ص34.

227- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص157-158.

228- الفارابي، أبو نصر: كتاب الواحد والوحدة، تحقيق: محسن مهدي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1990م، ص99.

وهو ما يجعل إيقاعه أكثر انسجاما وتناغما، فهو في ابتدائه وتناهيه لا يحتاج إلى سواه، بل إن ماهية استدارته هي التي توجب انتهاءه في نقطة ابتدائه، ولذلك فهو أكثر غنى بنفسه عن سواه، خلافا للخط المستقيم الذي يقف ويتناهى بغيره، فيضطر إلى الخضوع لسواه.

ويسعى الرقاش «إلى الانطلاق من الدوائر تعبيرا عن الكيفيات النورانية المتمثلة بأشكال النجوم»[229]، ذلك أن الإيقاع الدائري هو الإيقاع الناظم للكون كله، فهو ينظم حركة النجوم، وينظم حركة الحجاج إلى بيت الله الحرام، وهو الذي يعبر عن الواحد، لأن «النقطة التي منها يبتدئ هي النقطة التي إليها ينتهي»[230].

ويبدي الفارابي اهتماما كبيرا باللون، الذي هو عماد فن التزويق، فمادة هذا الفن هي الأصباغ، وفعله هو التشبيه، وغرضه إيقاع المحاكيات في أوهام الناس[231]، فهو يتوسل باللون، ليقوم بالمحاكاة التي لا تقلد الواقع، بل تجرده، كما ذكرنا، وهو يميز بداية بين مصطلح اللون، ومصطلح الملون، فاللون هو ما «أخذ متوهما وحده من دون موضوعه الذي هو فيه، ومن دون الجوهر، أو على أنه جنس محمول على نوعه»، والملون ما «أخذ على أنه في الجوهر»[232]، ولما سئل عن اللون في جوابات لمسائل سئل عنها أجاب: «هو نهاية الجسم المستشف بما هو مستشف، وظهور اللون إنما يكون في

229- علم الجمال وقراءات النص الفني، ص74.

230- كتاب الواحد والوحدة، ص46.

231- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص158.

232- الفارابي، أبو نصر: كتاب باري أرمينياس أي العبارة، ضمن كتاب المنطق عند الفارابي، تحقيق: رفيق العجم، دار المشرق، بيروت 1985م، ص145.

بسيط الجسم، وللجسم نهايتان إحداهما البسيط، وهي له بما هو جسم، والأخرى اللون، وهي له بما هو مستشف»[233].

يوحي النص السابق بأن اللون هو بداية ظهور الجسم المادي، فإذا كان اللون نهاية الجسم بما هو مستشف، وليس بما هو جسم فهو بداية ظهور المخلوقات للعيان، ولذلك فإن على الذي يلون أن يراعي ملاءمة الترتيب بين الألوان، وأن يبتعد عن منافرة الترتيب، وأن يجمع بين الألوان، التي تتصور بطريق الملاءمة، كي تتلقاها الحواس بالقبول، وهو ما يسمى كمال الاقتران، مثل «ما يعرض للوني الخمر والزجاج إذا اقترنا، وكلون الياقوت والذهب إذا اقترنا، واللازوردي والحمرة إذا اقترنا»[234].

ترد فلسفة اللون عند الفارابي الألوان كلها إلى البياض والسواد، وتنأى بالأجسام العليا والأجسام البسيطة عن أن يكون لها ألوان، والسواد هو لون الأرض، أما البياض أو الإشراق فهو لون النار، «فأي جسم مركب الغالب عليه النارية، فإن لونه يكون أبيض، وأي جسم الغالب عليه الأرضية فإن لونه يكون أسود، ثم على وفق ذلك تحدث الألوان المتوسطة على المقادير التي يوجبها الامتزاج»[235].

ويقرر المعلم الثاني حقيقة علمية، وهي أن الألوان ليست موجودة في ذاتها، ووجودها مرتبط بوجود الضوء، فحين يسقط الضوء على الجسم يمنحه اللون، واختلاف الألوان يتبع توزع ذرات الجسم، أي اختلاف

233- جوابات لمسائل سئل عنها، ص314.

234- الموسيقى الكبير، ص111.

235- جوابات لمسائل سئل عنها، ص 314.

الاستعدادات في المواد[236]، وأما سبب حدوث الزرقة في السماء، تلك التي وصفها غوته بأنها «لا شيئية ساحرة»[237] فيعلله الفارابي بأنه «اختلاط المرئي بغير المرئي، والهواء غير مرئي، والهباء المنبث فيه مرئي، فهذه الزرقة هي خلط مما هو مرئي وغير مرئي»[238].

وهكذا يتأكد سحر زرقة السماء، فهي امتزاج وجودين متمايزين، أحدهما هيولاني، والآخر صوري، والأزرق من الألوان التي غلبت على ظاهر الزخرفة،[239] وبذلك تتناغم الألوان والأشكال، لتصوغ إيقاع الزخرفة، الذي يختار من الخطوط المستدير ومن الألوان السماوي، لتتجاوز الشكل واللون إلى موسيقى لا لون لها ولا شكل[240].

ويشير الفارابي إلى خطوات صناعة التزويق، فهي تبدأ بالرسم أو التنظيم، وتنتقل إلى التلوين، وتختم بالتزيين، الذي يكمل العمل الفني[241]، ولا يحدثنا عن ماهية هذا التزيين الذي يقوم به المصور في لوحته، أتراه لمسات أخيرة، تكمل النقص، أم لعله زخرفة، تسد فراغ اللوحة؟، كل ما أخبرنا به هو أن على المصور أن يكسو لوحته زينة، ويكملها بعد أن يلونها!.

ويختلف الأمر في فن النحت، فالفارابي يذكره وكأنه فن غريب عن حضارته، ذلك أن «مشكلة النحت تفوق تعقيدا مشكلة التصوير، لأن

236- كتاب التعليقات، ص380.
237- موسيقى الزخرفة، ص34.
238- كتاب التعليقات، ص379.
239- موسيقى الزخرفة، ص34.
240- المرجع نفسه، ص34.
241- كتاب الموسيقى الكبير، ص161.

النحت كان أقرب إلى صناعة الأصنام، ولذلك فإنه من الأعمال التي تدخل في نطاق التحريم»[242].

ويرى عفيف بهنسي أن التحريم أو ما روي عن منع التصوير والتجسيم لم يكن سبب اتجاه فن التصوير العربي إلى التجريد وابتعاده عن التشكيل والتجسيد، بل إن «الروح العربية كانت تعاف تلك الطرز والأشكال الغريبة، التي كانت تستورد على شكل تماثيل أو صور مطبوعة على أقمشة و ستور، وإن التماثيل، التي كانت تحمل أسماء الآلهة، وهي تماثيل حجرية وبرونزية مستوردة من الشام، يستعملها الناس طلاسم ورقى يتبركون بها، ما هي إلا منحوتات رومانية أو بيزنطية غريبة في قوامها الفني عن المألوف لدى العرب...»[243].

ويؤيد ذلك حيدر بامات مفسرا التجريد الذي اتسم به الفن الإسلامي «ببعض مميزات الروح العربي الولوع بالتصورات الصرف، والقليل الاكتراث لمظاهر الحياة الخارجية»، ويرى أن هذه الظاهرة

242- جمالية الفن العربي، ص56: ويشير عفيف بهنسي إلى أن الخلفاء الأمويين الأوائل لم يأبهوا بخطورة النحت، بل حفلت قصورهم بالتماثيل، مثل قصر الحير الغربي في بادية الشام، وقصر خربة المفجر قرب أريحا في الأردن، وكلاهما بناه هشام ابن عبد الملك، ويذكر أنه قد عثر على تمثال شخص يمكن أن يكون الخليفة هشام نفسه، إضافة إلى تماثيل كثيرة، ينظر للتوسع في هذا المجال: جمالية الفن العربي ص56= = 57-58، وهو ما يعضد رأينا بأن التحريم لم يكن سبب اتجاه الفن العربي نحو التجريد، وعدم التركيز على النحت والتمثيل التشبيهي، وإنما كان هذا الاتجاه التجريدي هو الاتجاه الملائم للروح الشرقية المنسجمة مع الروح الحضارية الإسلامية.

243- جمالية الفن العربي، ص 20 بتصرف بسيط.

ليست خاصة بالأمة العربية وحدها، «وإنما هي إحدى مميزات المثاليين الدينيين الكثر من متزمتين ومحطمين للأصنام في كل زمان ومكان»[244].

على أن الفارابي لم يتعرض لهذه القضية تعرضا مباشرا، لكن كلامه يشعرنا بأنه يتحدث عن فن أمة أخرى، ففي حديث له عن تأثير المنحوتات يذكر مثالا «ما حكاه جالينوس الطبيب عن بعض الأصنام التي رآها، كما هو الآن في أقاصي بلاد الهند»[245]، وبذلك يكون الفارابي قد نأى بنفسه عن الخوض في مسألة التحريم أو الإباحة، وأشار إلى عدم انسجام هذا الفن مع الروح الحضارية الإسلامية، من دون أن ينتقص من أمر هذا الفن شيئا، فهو فن قائم على المحاكاة، شأنه في ذلك شأن بقية الفنون، وهو يقوم على المحاكاة بفعل[246].

ويشبه الفارابي المحاكاة التي يقوم بها النحت باللعب، نائيا بالفن عن الإقناع الخطابي، جاعلا المحاكاة المقترنة باللعب جوهر العمل الفني، يقول: «والمخاطبة الخطابية يلتمس بها إقناع السامع بما تسكن نفسه إليه سكونا ما من غير أن يبلغ اليقين، والمخاطبة الشعرية يلتمس بها محاكاة الشيء و تخييله بالقول، كما تحاكي صناعة عمل التماثيل أنواع الحيوانات وسائر الأجسام بالأعمال البدنية، ومقدار صناعة الشعر إلى الصنائع القياسية كمقدار عمل التماثيل إلى سائر الصنائع العملية، وكمقدار لعب الشطرنج إلى قود الجيوش في الحس، فما يخيله الشاعر بالأقاويل في الأمور مثل ما يخيله صانع تمثال الإنسان في الإنسان،

244- مجالي الإسلام، ص408-409.
245- كتاب الموسيقى الكبير، ص63.
246- جوامع الشعر، ص173.

والمحاكي لسائر الحيوانات من تلك الحيوانات التي يحاكيها، ومثل ما يخيله اللاعب بالشطرنج في أعمال الحرب»[247].

وهكذا يقرن النص السابق النحت بالشعر مبرزا ماهية الإبداع الواحدة، وغرضه الواحد، ثم يقرنه بلعب الشطرنج، ليظهر الطبيعة التخييلية للعمل الفني، وكذلك كون النشاط الإبداعي نشاطا ترفيهيا، وبذلك يفترق الشعر عن الخطابة، ويقترب من النحت.

ويشترك فن النحت مع التزويق في الوظيفة التي يؤديها كل منهما، « فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط من غير أن يوقع في النفس شيئا آخر، ومنها ما ألف ليفيد مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور أخر»[248]، والفارابي يفضل الصنف الثاني، الذي يجمع الفائدة إلى الإمتاع، أو يثير في المتلقي فضلا على جمال المنظر انفعالا بموضوع العمل الفني، ويوقع في النفس تصورات وتخيلات.

ولقد كانت الأصنام المعبودة من النوع الثاني، الذي لا يكتفي بالمنظر الأنيق، وإنما «يحاكي مع ذلك هيئات أشياء وانفعالاتها وأخلاقها وشيمها، على ما كانت عليه التماثيل القديمة، التي كانت العامة فيما خلا من الزمان يعظمونها على أنها مثالات للآلهة، التي كانوا يعبدونها مع الـلـه أو من دون الـلـه جل وتعالى، فإنها كانت مصورة على خلق وهيئات تنبئ عن الأفعال والشيم والإرادات، التي كانوا ينسبونها إلى

247- التوطئة، ص57-58.

248- كتاب الموسيقى الكبير، ص1180.

واحد منها، مثل ما حكاه جالينوس الطبيب عن بعض الأصنام التي رآها، ومثل ما هو الآن في أقاصي بلاد الهند»[249].

يطل من النص السابق إعجاب الفارابي بدقة الصنعة، وقدرتها على المحاكاة على النحو الذي يجعل من التمثال ناطقا بصورة الإله، الذي يرمز إليه، فالمثال استطاع في تلك الأصنام أن يحاكي الأفعال والإرادات والشيم التي يتصف بها الإله، وإن لم يكن يعرف صورة الإله الذي يحاكيه، فإنه يحاكي فكرته عن هذا الإله، وبذلك لا تكون المحاكاة في الفن (النحت هنا) تقليدا لصورة سابقة فقط، إذ تتجاوز ذلك إلى محاكاة المجرد، وإن النحات الذي يصنع تمثالا لإنسان ما لا يحاكي صورة ذلك الإنسان، بل يخيل في ذلك الإنسان صفات يريدها، تماما كالشاعر[250]، فإذا رأينا تمثال إنسان لا نعرفه عرفناه من تمثاله، لكن معرفتنا هذه لا تكون لصورته نفسها، بل لفكرة المثال، يخيلها في ذلك الإنسان.

ويبدو الطابع الروحاني المجرد واضحا في فكرة الفارابي عن فن النحت، فهو وإن نسبه إلى الأمم الأخرى، فقد نظر إليه ودرسه تبعا لنظريته الفنية، التي يعد التجريد من أهم أسسها الفكرية، فالنحات الذي يلهو بالكتلة، هو ذلك الشاعر الذي يلهو بالأقاويل، وذلك الموسيقي الذي يلهو بالألحان، وذلك الراقص الذي يلهو بالحركات، وكل أولئك يلهون في سبيل غاية نافعة، هي إثارة الانطباع الجمالي بإمتاع الحواس أولا، والفائدة ثانيا.

249- المصدر نفسه، ص63.

250- النص المذكور في، التوطئة، ص57-58.

ثالثا- الأنغام / الموسيقى

ربط الصينيون القدماء معيار ازدهار الحضارة أو تدهورها، وارتقاء الثقافة والأخلاق أو انحطاطها بتطور الموسيقى أو تأخرها[251]، وما ذاك إلا لأنها تنزلات العالم العلوي الكامل البهيج، ومن ثم فإن البحث عن التسامي بها بحث عن العودة إلى ذلك العالم.

وقد أفاض الفارابي في دراسة الموسيقى نظريا وتطبيقيا، ولاسيما في كتاب الموسيقى الكبير، الذي أماط فيه اللثام عن موسيقي حاذق، محاولا استحضار التعليلات الفلسفية لكل المظاهر التقنية الأدائية أو الفكرية القبلية، وقد أدى به اعتماده المنهج المقارن بين الفنون إلى أن جمع خلاصة نظريته الفنية في ذلك الكتاب.

والموسيقى عند أبي نصر جزء من الفلسفة[252]، وهما تبحثان معا عن كمال الوجود، والإحساس بجماله، والموسيقي في صياغته للانسجام والوحدة من التنوع والكثرة يفسر ما قاله الفيلسوف ويدعمه، وقد جعل أبو نصر لفظ الموسيقى مرادفا للألحان، واللحن هو «مجموع نغم رتبت نحوا ما من الترتيب فمنه ما هو مجموع نغم فقط من غير أن يقترن بها أحوال أخر سوى أن ترتب نحوا ما من الترتيب فقط، ومنه مجموع نغم ألفت تأليفا محدودا، قرنت بها الحروف، التي تركب منها الألفاظ والأمور التابعة لها منظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على

251- روح الموسيقا، ص7.

252- التوطئة، ص59.

المعاني»[253]، وبذلك فإن فن الغناء يندرج تحت عنوان الموسيقى عند الفارابي، وإنما فصلنا بينهما، لنرتب أجزاء هذا الفصل ترتيبا يلاءم تصنيف الفنون عند فيلسوفنا، الذي أكد ضرورة أن يتقدم القول في الموسيقى على القول في الغناء، لأن الألحان مادة الغناء[254].

عرف الفارابي صناعة الموسيقى بأنها «الصناعة التي تشتمل على الألحان وما بها تلتئم، وما بها تصير أكمل وأجود، والصناعة، التي يقال إنها تشتمل على الألحان منها ما اشتمالها عليها أن توجد الألحان التي جرت صياغتها محسوسة للسامعين، ومنها ما اشتمالها عليها أن تصوغها وتركبها فقط، وإن لم تقدر على أن توجدها محسوسة، وهذان معا يسميان صناعة الموسيقى العملية، غير أن الأول منهما يقع عليه هذا الاسم أكثر مما يقع على الثاني، ومنها ما اشتمالها عليها بجهة غير هاتين الجهتين، وهي الجهة النظرية، وهذه تسمى صناعة الموسيقى النظرية»[255].

فرق الفارابي إذا بين نمطين من صناعة الموسيقى الأول نظري، والثاني عملي، غير أن العملي منهما مشتمل على جزء أقرب إلى النظري، وهو الجزء الذي يسميه صيغة اللحن أي التلحين، فهو، وإن كان من صناعة الألحان عمليا غير أنه قريب من النظري في كونه عملا يجري في المخيلة قبل أن يبدو على نحو مسموع، ولذلك فإنه يعرف الصناعة النظرية بالتلحين، ثم يعود ليقول إنه جزء من الصناعة العملية.

253- كتاب الموسيقا الكبير، ص881.

254- المصدر نفسه، ص881.

255- كتاب الموسيقى الكبير، ص49-50.

ويبدو أنه يريد التمييز بين العلم النظري والممارسة العملية، وذلك أن موضوع هذه الصناعة، كما يسميها هو موضوع العلم بالموسيقى، وأما الممارسة فتنقسم إلى ممارسة نظرية، توجد اللحن في الذهن، وممارسة تطبيقية، توجد اللحن مسموعا.

وإذا مضينا مع فيلسوفنا وجدنا مصداق كلامنا، فصناعة الموسيقى النظرية «هي هيئة تنطق فاعلة عن تصور صادق حاصل في النفس، توجد الألحان مركبة مصوغة»، وصناعة الموسيقى العملية «هي هيئة تنطق فاعلة عن تخيل صادق حاصل في النفس، توجد الألحان المصوغة محسوسة»[256]، والنظرية تسبق العملية في الوجود ضرورة[257].

فالموسيقى النظرية هي الألحان التي تصاغ في الأذهان، وتؤلف في العقول والنفوس، وقد تدون على الورق، لكنها لا تبلغ الأسماع إلا بإظهارها للحواس في الصناعة العملية، فالموسيقي مختلف عن العازف في أن الأول يصوغ الألحان والثاني يؤديها، ولا يشترط في الموسيقي أن يعزف، ولا في العازف أن يصوغ الألحان.

والموسيقي أو صائغ الألحان عند الفارابي هو إنسان مميز، بالفطرة أو العادة، بين الألحان الجيدة والرديئة، والملائمة وغير الملائمة، والمتلائمة والمتنافرة، وكيفية ترتيبها ترتيبا ملائما للسمع، وهو قادر على ترتيبها، حتى يؤلف منها لحنا، ولذا فهو قوي السمع قوة غريزية طبيعية فيه، ويكفي أن يعرف ويتخيل منها الألحان، التي لم تسمع بعد.[258]

256- كتاب الموسيقى الكبير، ص51.
257- كتاب الموسيقى الكبير، ص62.
258- كتاب الموسيقى الكبير، ص55.

وكلما كان الموسيقي أزيد تخيلا كان أكثر إبداعا، فأعظم الموسيقيين هو من لا يحتاج إلى أي محسوس يسند إليه ألحانه، وأدناهم من يحتاج إلى المحسوس عند صياغته للحن، ويورد الفارابي مثالا طريفا لموسيقي احتاج إلى تحويل جسده إلى آلة موسيقية، يعزف عليها اللحن كي يصوغه، يقول: «مثل ما يحكى عن ابن سريج المكي، أنه كان يلبس عند صياغته اللحن ثوبا، قد علق فيه جلاجل قريبة المطابقة من صوته، ثم يترنم باللحن الذي صاغه، ويحرك أكتافه وجسمه على الإيقاع الذي يريده، حتى إذا ساوى في سمعه زمان ما بين النغم التي يترنم بها زمان ما بين الحركات التي يتحركها، تمت حينئذ صياغة اللحن الذي قصده، فيغني به بعد ذلك»[259]، وربما احتاج الملحن إلى أكثر من ذلك، فيكون أدنى مرتبة.

يتفاضل الملحنون إذا بقدرتهم على صياغة اللحن وتأليفه من دون حاجة إلى الحس، غير أن تأليف الألحان في النفس لا يكفي، إذ لا بد من إيضاح ما يجول من أنغام في نفس الموسيقي، لتتم بذلك موهبته، وتصبح صناعة حقيقية، وذلك أنه إذا لم يبلغ مرتبة ينطق بها عما تخيل من الألحان كانت مقدرته أخلق باسم القوة أو الغريزة أو الطبيعة، أو ما يسمى اليوم الموهبة، أما إذا بلغ مبلغا يمكنه من النطق عما تخيله، فقد بلغت مقدرته اسم الصناعة.

وأما العازف فيشترط فيه اجتماع شيئين، «أحدهما أن يحصل في نفسه تخيل اللحن المصوغ، إما واحد وإما أكثر، والثاني أن يحصل في

259- كتاب الموسيقى الكبير، ص57.

عضوه القارع استعداد لأن ينقل الذي به يقرع، أو ينتقل هو نفسه من الجسم المقروع على الأمكنة التي منها تخرج النغم»[260].

وبذلك فإن أداء الموسيقى يكون بائتلاف الذات والأداة، لأن «هذه الهيئة مركبة من نطق، ومن هيئة أخرى في جسم آخر، وهذا التصور هو تصور اللحن مستعد لأن يظهر به المتخيل محسوسا، وهذا الصنف من التصور مقرون بهذا الاستعداد غير منفك منه، وإنما يحدث مع الإدمان على الفعل»[261].

وتصور العازف للألحان يتفاضل وفق فطرة هذا العازف أو ذاك، وقدرته على تجسيد تخيله في الجسم الذي يخرج منه اللحن، وقد رأى الفارابي أن هذه القدرة تحصل بالاعتياد[262]، وأن هذا الاعتياد قد يمتد ليشمل الأعراض البعيدة، حتى «يعسر على من له هذه الهيئة أن يلحن من دون أن تحضر الأجسام أو سائر الأشياء التي جرت عادته أن يلحن فيها أو معها أو عندها، كما يحكى من أمر الصائغ، الذي ذكر أنه كان حسن الغناء، ولم يكن يمكنه أن يغني إلا جالسا عند آلته وهو يعمل»[263].

وليس يشترط في العازف أن يعلل صيغة اللحن، بل يكفيه أن يعرف صيغته، ويؤديها على النحو الأمثل، وهو يتفوق إذا كان قادرا على تمييز الجيد من الرديء، وعلى تحريك أعضائه تحريكا يجعل قرع اللحن

260- كتاب الموسيقى الكبير، ص51-52.
261- كتاب الموسيقى الكبير، ص53.
262- كتاب الموسيقى الكبير، ص53.
263- كتاب الموسيقى الكبير، ص54.

قرعا على ما هو متخيل عنده، «ويقتصر في حكمه عليها بأنها هكذا فقط»[264]، ويسمي الفارابي هذه المعرفة «معرفة أن الشيء»[265]، من دون معرفة «لم الشيء» التي لا يدركها إلا العالم بالصناعة النظرية من أمثال إسحق بن إبراهيم الموصلي، على ما أورد الفارابي.[266]

وقد قارن أبو نصر بين الموسيقي والعازف، فرأى أن هيئتيهما متباينتان، «ولذلك كثيرا ما يفترقان في الموضوع، ولا يكونان في واحد محدد»[267]، ونقل عن إسحق الموصلي قوله: «الألحان نسج ينشئها الرجال، ويجودها النساء».[268] ومن الطريف أن نذكر أن الفارابي ربط بين نوع الإبداع والجنس، فذكر أن الأجناس الموسيقية اللينة تنسب إلى النساء فتسمى «نسوية»، والقوية تنسب إلى الرجال، فتسمى «رجلية»[269]، فإذا ما ألف اللحن قويا وأدي لينا جمع بين القوة واللين، أو بين الذكورة والأنوثة، وتم له الكمال الفني.

وتردد الفارابي في معرفة أي هاتين الصناعتين رئيسة الأخرى، ثم توصل إلى أن صياغة اللحن رئيسة أدائه، لأن «هيئة الأداء بمنزلة الآلة لصنعة اللحن، فتصير هيئة الصيغة رئيسة هيئة الأداء على مثال ما ترأس النجارة آلاتها، وتكون حالها من هيئة الأداء حال رئيس البنائين من البنائين.»[270]

264- كتاب الموسيقى الكبير، ص54.
265- كتاب الموسيقى الكبير، ص55.
266- كتاب الموسيقى الكبير، ص59.
267- كتاب الموسيقى الكبير، ص59.
268- كتاب الموسيقى الكبير، ص59.
269- كتاب الموسيقى الكبير، ص163.
270- كتاب الموسيقى الكبير، ص61.

نشأت الألحان عمليا من الفطرة الإنسانية الأولى، التي تسمى الهيئة الشعرية، وهي غريزية في الإنسان في أصل جبلته، فالإنسان فنان بالطبيعة، وليس متصنعا للفن، ونشأت كذلك من الفطرة الحيوانية التي يشترك فيها الإنسان مع الحيوان، فيصوت في حال اللذة أو الألم، أي يعبر عن شعوره باللذة أو الألم، ونشأت أخيرا من محبة الإنسان الراحة بعد التعب، أو رغبته في ألا يشعر بالتعب في وقت العمل، لأن الألحان تشغل عن زمان العمل، فلا يحس العامل بالزمن الذي يمر[271]، وذلك أن «الإحساس بالزمان يتبعه تخيل التعب أكثر، فيوهم الإحساس به، إذ كان التعب إنما يلحق الحركة، والزمان لاحق لها، ثم كل واحد منهما يلحق الآخر، أعني الزمان والحركة، فإنه ليس ينفك واحد منهما عن الآخر»[272].

وبذلك فإن الموسيقى هي الظهور الحسي للهيئة الشعرية[273]، التي هي الإلهام أو الوحي أولا، وهي التعبير عن الإحساس ثانيا، وهي تبديد للزمان ثالثا، وهو ما قال به توماس مان بعد ذلك إذ رأى أن «الموسيقى تنظيم للزمان»[274]، إنها صيرورة متوالية تبث في أرواحنا الإحساس بالخلود، بعد أن تفقدنا الإحساس بمرور الزمن، ألم يقل لامرتين حين فاضت به نشوة الحب الصادق: «لو أتى علي في هذه الحال ما أتى من

271- كتاب الموسيقى الكبير ص70.

272- كتاب الموسيقى الكبير، ص70.

273- الظهور أو التجلي الحسي للمطلق هو التعريف المختصر للفن في ميادين علم الجمال، وبذلك يكون الشكل أساس الفن، وهو ما أثبته أبو نصر، كما رأينا.

274- روح الموسيقى، ص50.

القرون على هذه البحيرة لما شعرت أني لبثت أكثر من ثوان معدودة، ذلك هو فقد الشعور بالزمن، الذي يعتري الخالدين في الجنة»[275].

والحق أن ثمة تشابها بين النشوة الموسيقية ونشوة الحب، تجعلنا نميل إلى الظن بتنزل الألحان من العالم العلوي أو محاكاتها لعالم المثل، وهو ما أكده الموسيقي الألماني فاغنر «الذي صرح بأنه لا يستطيع التقاط الموسيقى إلا في الحب، مصداقا لحكم فردريك شليجل «كل شيء هو موسيقى عندما ننظر إلى كل شيء بعيون الحب»[276].

وقد عمدت تلك الفطر الغريزية إلى الإلحاح على غاياتها، حتى صارت صناعة، «فبعض طلب بالترنمات الراحة واللذة، وأن لا يحس بالتعب أو بزمانه، وبعض طلب بها إنماء الأحوال والانفعالات وتزييدها، أو إزالتها والسلو عنها وتنقيصها، وبعض قصد بها معونة الأقاويل في التخييل والتفهيم، فكانت هذه الترنمات والتلحينات والتنغيمات تنشأ عند كل واحد من هؤلاء قليلا قليلا، وفي زمان بعد زمان، وفي قوم بعد قوم، حتى تزايدت، واتفق خلال ذلك من الناس قوم قد كانت لهم قرائح وفطر، تأتت لهم بها ترنمات في كل واحد من هذه المقصودات الثلاثة، لم يتأت مثلها لغيرهم، فداموا عليها حتى شهروا بها، واحتذي حذوهم»[277]، ثم كان أن بلغت كمالها باقترانها بالأقاويل الشعرية، التي تجعل المقصود باللحن أتم وأكمل، والتي تساعد في التنغيم، وتشد القارئ إلى السماع أكثر.

275- لامرتين، رفائيل ـ صحائف سن العشرين، نقله إلى العربية: أحمد حسن الزيات، الطبعة الثالثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1358هـ 1939م ص49.

276- روح الموسيقا، ص167.

277- كتاب الموسيقى الكبير، ص71-72.

ونشأت الآلات الموسيقية من محاكاة الألحان بنغم مسموعة من الأجسام، فكملت بذلك صناعة الموسيقى العملية، واستقرت الألحان[278]، «فتبين حين ذلك أي تلك الألحان والنغم طبيعية للإنسان وأيها غير طبيعية، أعني أيها ملائمة وأيها غير ملائمة، وكذلك في الآلات، وتبين مع ذلك الأتم فالأتم، والأنقص فالأنقص»[279].

وهذه الصناعة العملية يمكن أن يتعلمها الإنسان، «بأن يتشبه في تحريك أعضائه التي بها يقرع، وإيجاده اللحن محسوسا بآخر قد حصلت له هذه الهيئة من قبل على الكمال فلا يزال يتشبه به ويحتذي في فعله حذو ما يسمعه أو حذو ما يراه ، حتى إذا حصل له ما يراه وما يسمعه متخيلا، وحدث في أعضائه تأت لأن ينتقل انتقالا يحدث به أو يكون في الحس ما تخيله استغنى بعد ذلك عن أن يرى أو يسمع وتصوره له على هذا النحو إنما يحدث مع الإدمان على الفعل، فلذلك صار هذا النحو من التصورات لا ينفك من استعداد نحو الفعل»[280].

فمتعلم الموسيقى العملية يجب أن يجمع بين الاستعداد والاعتياد، فيضيف إلى طبعه وموهبته الدربة والمران والممارسة إلى أن يصل إلى أن يوجد في الحس ما قد تخيله من الألحان، و أما من أراد تعلم صيغة اللحن، فينبغي له أن يدمن سماع الألحان المختلفة، ويقايس بينها، ويدقق النظر فيها «إلى أن تحصل له القوة على صيغة أمثال تلك الألحان، وذلك مثل ما تتعلم سائر الصنائع العلمية مثل البلاغة والكتابة»[281].

278- كتاب الموسيقى الكبير، ص74-75.
279- كتاب الموسيقى الكبير، ص75.
280- كتاب الموسيقى الكبير، ص81.
281- كتاب الموسيقى الكبير، ص81.

وأما صناعة الموسيقى النظرية فقد أراد بها العلم بالموسيقى، وذلك أنه يفرق في مصطلح الصناعة بين نوعين من الصناعات، صناعة تنطق فاعلة، وصناعة تنطق عالمة، وقال: «فكل صناعة نظرية فإنها تنطق عالمة»[282]، وبين أن مراده بالعلم بالموسيقى النظرية علمنا «أن الشيء موجود، وسبب وجوده، وأنه لا يمكن أن يكون هو في نفسه أصلا على غير ما حصل عندنا، ثم سائر الشرائط والأمور التابعة لهذا ويدخل في عداد هذا المعنى من معانيه جميع الأشياء المعينة على الوصول إلى هذا، والتي لا يلتئم هذا العلم إلا بها، وأحد الأشياء المعينة على ذلك التحديدات والرسوم والدلائل، ونعني بالعالم من له هذا المعنى»[283].

ثم تكون صناعة الموسيقى النظرية «هي هيئة تنطق عالمة بالألحان ولواحقها عن تصورات صادقة سابقة حاصلة في النفس»[284]، وقد بين الفارابي مراده من مفردات هذا التعريف، فقد أراد بكلمة «لواحقها» الأعراض الذاتية لها، وهذه ليست من أسباب وجودها، لذا فقد نص التعريف عليها، وأما «التصورات الصادقة» فهي المبادئ الأولى السابقة على صناعة الألحان، وأما «هيئة تنطق» فهو أن هيئة العلم بالألحان هي نطق بالفعل، لا على معنى أنه يفعل، لكن على معنى أنه متى شاء فعل، وقوله «عالمة» يعني أن صاحب هذه الهيئة قد أدرك كل ما بينه أبو نصر، وكانت له ملكة يقتدر بها على استنباط ما لم يعلم، وهي تنظر في صنفي الألحان كليهما[285].

282- كتاب الموسيقى الكبير، ص82.
283- كتاب الموسيقى الكبير، ص82-83.
284- كتاب الموسيقى الكبير، ص83.
285- كتاب الموسيقى الكبير، ص83-84.

ولما كانت الألحان ولواحقها يمكن أن ينظر إليها أنفسها لا من حيث إنها مستعدة لأن تحس، أي أن ينظر إلى ماهيتها قبل أن تلحن، ويمكن أن ينظر إليها من حيث إنها مستعدة لأن تحس، أي مصوغة ملحنة، فقد جعل الفارابي موضوع صناعة الموسيقى النظرية محدودا بالألحان من حيث هي مستعدة لأن تحس[286]، ثم موضوع هذا العلم يتوجه إلى محسوسات الإنسان، التي تنقسم إلى محسوسات طبيعية وأخرى غير طبيعية، فالطبيعية «هي التي إذا أدركها الحس حصل له عنها كماله الخاص وتبعته لذة، وغير الطبيعية هي التي إذا أحست حصل عنها للحس نقيصة، وتبعها أذى»[287]، وهذا العلم يتوجه إلى المسموعات الطبيعية وغير الطبيعية «على مثال ما عليه العلم الطبيعي، فإنه ينظر في الموجودات والأعراض الطبيعية للأجسام على القصد الأول، وينظر في ما ليس هو لها طبيعيا على القصد الثاني»[288]، وسيان أوجدت موضوعات هذا العلم في الطبيعة أم في الصناعة عند صاحبها، شأنه شأن المهندس، الذي لا يبالي على أي جهة كان وجود موضوعاتها[289].

«وينقسم علم الموسيقى النظري إلى أجزاء عظمى خمسة، أولها القول في المبادئ والأوائل، التي شأنها أن تستعمل في استخراج ما في هذا العلم، وكيف الوجه في استعمال تلك المبادئ؟، وبأي طريق تستنبط هذه الصناعة؟، ومن أي الأشياء؟، والثاني القول في أصول هذه الصناعة،

286- كتاب الموسيقى الكبير، ص86.
287- كتاب الموسيقى الكبير، ص87.
288- كتاب الموسيقى الكبير، ص87.
289- كتاب الموسيقى الكبير، ص88.

وهو القول في استخراج النغم، وكم عددها؟، وكيف هي؟، وكم أصنافها؟، والثالث القول في مطابقة ما تبين في الأصول بالأقاويل والبراهين على أصناف آلات الصناعة، والرابع، القول في أصناف الإيقاعات الطبيعية، التي هي أوزان النغم، والخامس في تأليف الألحان في الجملة، ثم تأليف الألحان الكاملة، وهي الموضوعة في الأقاويل الشعرية»[290].

فأما مبادئ هذه الصناعة، فإنها لا «تحصل إلا عن الإحساس والتجريب»[291]، والتجربة لا تكون إلا بعد أن تحصل الألحان محسوسة، أي إن المبادئ الأولى لا تتأتى للعالم النظري إلا بعد إصغائه إلى صناعة الموسيقى العملية[292]، وأما الألحان التي لم يسمعها فإنه يستطيع أن يتصورها بطريق الملاءمة والمقايسة، لأنه لا يستطيع أن يحكم عليها، وهي متخيلة فقط[293].

ومن هنا لم يشترط في الناظر في صناعة الموسيقى النظرية أن يكون ممن يزاول أعمال الموسيقى، أي أن يكون عازفا أو ملحنا، ويكتفى فيه أن تكون له قوة يحس بها الألحان الطبيعية للإنسان، والألحان غير الطبيعية، ويحس من الطبيعيات ما هو أشد طبيعية، وما هو أقل، أو أن تكون عنده معرفة ما هو مشهور عند أهل الصناعة العملية المرتاضي الأسماع، كي يحيل عليهم إذا طولب بإيجاد اللحن، الذي وصفه بالطبيعية محسوسا[294].

290- إحصاء العلوم، ص87-88.
291- كتاب الموسيقى الكبير ص98.
292- كتاب الموسيقى الكبير، ص98.
293- كتاب الموسيقى الكبير، ص105.
294- كتاب الموسيقى الكبير، ص100-102.

وأول المبادئ النظرية «هو الفحص عن الأصوات وعن النغم من جهة الأشياء التي هي أسباب حدوثها، وأسباب الأشياء العارضة لها، وتلك هي الأشياء التي ينظر فيها صاحب العلم الطبيعي، فإذا يحتاج صاحب هذه الصناعة إلى أن تكون له معرفة أمور طبيعية، يأخذها مبادئ لما في صناعته، وتلك هي الأجسام التي تكون فيها أصوات، وأي حال تكون في الجسم، حتى يكون له صوت، وأي شيء يكون فيه، حتى لا يكون له صوت، ثم الأجسام التي تكون فيها نغم، والتي ليس فيها، والأسباب التي بها تكون فيها، والأسباب التي تجعلها عديمة النغم، ثم أسباب الحدة والثقل، وأسباب تفاضلها في الحدة، وأسباب تفاضلها في الثقل»[295].

وتؤخذ بعض مبادئ هذه الصناعة من صناعة الهندسة، إذ إن تفاضل الأنغام يكون في مقدار عدد إلى عدد، وهو بمنزلة ما عليه الأوزان، لأن «إتباع تفاضل النغم لعظم الأجسام وصغرها هو مثل إتباع تفاضل الثقل والحدة لعظم الأجسام وصغرها سواء»[296] ويحتاج الناظر في هذه الصناعة، أن يعرف بعض أصناف المناسبات العددية، وتفصيلها وتركيبها، وهي جزء من صناعة العدد[297]، ولما كانت الألحان قائمة على صناعة الأوزان شاركت هذه الصناعة أصحاب علم اللغة من كل لسان وصناعة البلاغة والشعر[298]، وهكذا فإن مبادئ الصناعة النظرية تؤخذ من صناعة الموسيقى العملية، ومن العلم الطبيعي، وبعضها يؤخذ من

295- كتاب الموسيقى الكبير، ص170.
296- كتاب الموسيقى الكبير، ص172.
297- كتاب الموسيقى الكبير، ص173.
298- كتاب الموسيقى الكبير، ص173.

صناعة الهندسة، وبعضها الآخر من صناعة العدد[299]، وبعضها من صناعة البلاغة وعلم اللغة.

«فأما ما تعطيناه المبادئ النظرية، فهو النغم وأصناف أحوالها ولواحقها، على الإطلاق من غير أن يحصل في أكثر ذلك أيها طبيعية، وأيها ليست كذلك؟، وأما ما تعطيناه المأخوذة من صناعة الموسيقى العملية، فهو تحديدها وتحديد تلك الأحوال واللواحق، وتحصيل ما هي طبيعية للإنسان منها مما ليس كذلك.

فقد تبين أنه ليس فيما يعطيناه الحس من الأحوال السابقة كفاية، ولا فيما يعطيناه القول فيما هي طبيعية أو غير طبيعية كفاية، بل ينبغي أن تؤخذ الأحوال عن العلم والقول، والطبيعية للإنسان وغير الطبيعية عن الحس»[300].

هكذا تلتئم الصناعة النظرية مع العملية في صياغة المبادئ الأولى لعلم الموسيقى، ثم يعدد المعلم الثاني المبادئ التي ينبغي أن تؤخذ من صناعة الموسيقى العملية، وهي «الكمالات وغير الكمالات، وهي التي طبيعية للإنسان أو غير طبيعية له»[301].

يقترن كمال الألحان، أي طبيعيتها بتحقيقها لإحدى الغايات الثلاث، التي نصت عليها الفارابي، وهي اللذة، وإثارة الانفعالات أو إزالتها، وتخييل معاني الأقاويل[302] «وأشدها طبيعية هي التي تنال بها

299- كتاب الموسيقى الكبير، ص173.
300- كتاب الموسيقى الكبير، ص174.
301- كتاب الموسيقى الكبير، ص175.
302- كتاب الموسيقى الكبير، ص71-72.

المقصودات أكثر وأسرع وأفضل وأكمل، وغير الطبيعية هي التي ليس يبلغ بها واحد من تلك المقصودات الثلاثة»[303].

وأما المبادئ المأخوذة من صناعة العدد، فهي منحصرة في باب المقدار، مقدار المثلين أو الأمثال[304] والمبادئ العددية «لا يمكن استعمالها من دون أن يتقدم قبلها المبدأ الهندسي، والهندسي لا يمكن استعماله إذا لم يتقدمه العلم الطبيعي»[305].

وإذا كان الكلام عن أصول الصناعة النظرية يتوجه إلى الأنغام، فإن من شأن الناظر في هذه الصناعة أن يتأمل الألحان لحنا لحنا ؛ ليعرف أنواع الأنغام، التي تتألف منها الألحان، فكل لحن يلتئم «عن صنفين من النغم، أحدهما منزلته، منزلة السدى واللحمة من الثياب، واللبن والخشب من الأبنية، والثاني منزلته منها منزلة التزاويق والمرافق والاستظهارات في الأبنية، ومنزلة الأصباغ والصقال والتزاويق والأهداب في الثياب، وهذا شيء بين في الألحان»[306].

ويسمي أبو نصر- الأنغام التي منزلتها منزلة السدى واللحمة «أصول الألحان ومبادئها»، والأخرى يسميها «تزييدات الألحان»، والتزييدات قد

303- كتاب الموسيقى الكبير، ص175.

304- كتاب الموسيقى الكبير، ص192، وتفصيل ذلك في، ص188إلى ص205، وقد رأينا ألا نستعرض ما فصله الفارابي في هذا الباب، لبعده عن مقصود البحث.

305- كتاب الموسيقى الكبير، ص211، ذكرنا أن ما يؤخذ من العلم الطبيعي هو أسباب حدوث الأصوات، وأسباب الحدة والثقل، ولتفصيل ذلك ينظر ص212إلى ص225 من الكتاب.

306- كتاب الموسيقى الكبير، ص110.

تكسب اللحن أنقا أكثر، وقد تفسد اللحن في المسموع، وذلك راجع إلى كونها طبيعية أو غير طبيعية.[307]

وأنواع الأنغام مقترنة بغاياتها، فهي أربعة أنواع، أحدها «يفيد السامع اللذاذة وأنق المسموع، ويكسب اللحن بهاء وزينة»، والثاني «يوقع في النفس تخيلات أشياء على نحو من التخيلات»، والثالث «يكسب الإنسان انفعالات النفس، مثل الرضا والسخط والرحمة والقساوة»، والرابع «يكسب الإنسان جودة الفهم، لما تدل عليه الأقاويل، التي قرنت حروفها بنغم الألحان»[308]، وربما تداخلت هذه الوظائف بين أنواع الأنغام، وإنما قسمت هذه القسمة، لغلبة هذه الوظيفة أو تلك عليها.

يحدثنا الفارابي عن الأنغام التي تجعل الألحان ألذ وآنق مسموعا، بأنها ينبغي أن تكون نغما صافية، وأن تقطع الأنغام الطويلة إلى مقاطع موزونة، وأن تكون لينة سهلة المجرى، وأن يستخدم فيها إطباق الشفتين أو الغنة، وأن تكون سريعة في أوسط اللحن وآخره[309].

أما الألحان المخيلة فهي «علامات متى حضرت وقعت في النفس عنها خيالات، إذا قرنت بالقول فهم المقصود به عن القول أسرع وأفضل»[310]، وهذه الأنغام، وإن كانت نافعة في الدلالة على ما يدل عليه القول، غير أن «تحديد هذه الفصول من فصول الأصوات، بل تسميتها فضلا على تحديدها غير ممكن»[311].

307- كتاب الموسيقى الكبير، ص111.
308- كتاب الموسيقى الكبير، ص1171.
309- كتاب الموسيقى الكبير، ص1172.
310- كتاب الموسيقى الكبير، ص1177.
311- كتاب الموسيقى الكبير، ص1175.

«وأما فصول النغم، التي بها تكسب انفعالات النفس فجلها ليست لها عندنا أسماء، وإنما نشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فيسمى ما يكسب الحزن إما المحزن، وإما الحزني، وما يكسب الأسف أسفيا، وما يكسب الجزع جزعيا، أو أن تجعل أسماؤها غير هذه الأشكال وفق ما هو معتاد عند أهل المعرفة باللغة من أهل ذلك اللسان»[312]، وقد رأى الفارابي في هذه الأنغام أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، لأنها تساعد الأقاويل في التخييل، وفي إثارة الانفعالات، وربما أحدثت في السامع لذة، فهي تؤدي أكثر من مقصود في آن واحد.

«وينبغي أن يقرن ببعض النغم الانفعالية نعمة، وببعضها الآخر صلابة، وببعضها خشونة، وببعضها شدة، وببعضها لين، وبمعرفة هذه يمكن تصحيح مراتب النغم وتحديد الأنواع التي يؤلف اللحن عن نغمها، وتحديد الأجناس والتمديدات»[313].

وتنقسم الأنغام الانفعالية إلى ثلاثة أنواع، الأنغام التي تكسب النفس قوة كالعداوة والغضب، والأنغام التي تكسب النفس ضعفا كالخوف والرحمة، والأنغام التي تكسب النفس خلطا بين القوة والضعف، وهو التوسط[314].

ويسلمنا الكلام عن الأنغام إلى الإيقاع، الذي هو وزن النغم وأصله، و«كما تنحل الأعداد إلى أقدم شيء فيها وتنشأ من أقدمها، وكذلك

312- كتاب الموسيقى الكبير، ص1178.
313- كتاب الموسيقى الكبير، ص1179.
314- كتاب الموسيقى الكبير، ص1179.

السطوح الكثيرة الأضلاع يمكن أن تنحل إلى سطح واحد، هو المثلث مثلا، والأعداد إلى الواحد، فكذلك الإيقاعات كلها، يمكن أن تنحل إلى واحد، وتنشأ من إيقاع واحد، فنفرض ذلك الإيقاع مبدأ الإيقاعات، ثم نعرف على كم جهة يمكن أن تنشأ من ذلك المبدأ؟، وكيف تنشأ؟، فمتى عرف السامع أقدم الإيقاعات؟، وهو الذي فرض مبدأ لباقيها، وكيف إنشاؤها، أمكن بهذه الجهة أن يحصر في ذهن السامع ما لايكاد يحصى كثرة، نحوا ما من الحصر»[315].

وقد فرض الفارابي إيقاعا، ليكون مبدأ لجميع الإيقاعات هو بالقوة جميع الإيقاعات، وعني بأزمنة بدء الإيقاع وانتهائه، ومد ذوات الإيقاع في تفصيلات لن يخوض البحث فيها، لأنها تنتمي إلى علم الموسيقى لا إلى نظريته الفنية.[316]

والألحان قد تكون صورة لإحساسنا بشيء ما، فنسميها باسم هذا الشيء من دون أن يكون بينها وبينه أي رابط، فهي قد تكون ممدودة أو مقصورة، متوسطة أو مستديرة أو مستقيمة، مهزوزة أو قارة، مطلقة أو مخببة، من غير أن يكون فيها مد أو قصر أو استدارة أو استقامة، بل إن هذه الأسماء تدل على ما يتخيله الإنسان فيها[317]، فالإنسان يتخيل في الألحان المطلقة معاني مجردة كالاستدارة والاستقامة، ويلبسها إياها محكما بذلك مخيلته الجريئة.

315- كتاب الموسيقى الكبير، ص985.

316- للتوسع ينظر: كتاب الموسيقى الكبير ص983 إلى 1021، ثم تحدث عن الإيقاعات العربية المشهورة في الصفحات1022إلى1052.

317- كتاب الموسيقى الكبير، ص1071.

وعموما فإن الألحان تصنف، كما صنفت جميع الفنون إلى صنفين، الأول ملذ فقط، والثاني يجمع النفع إلى اللذة، وإثارة الانفعال والتخييل إلى كمال الحواس[318].

وأما تأليف الألحان فيبدو عملا رياضيا يعتمد الدربة والمران، والفارابي يقدمهما على الموهبة الفطرية، فصياغة اللحن تجري لصاحبها « بالإدمان على سماع الألحان المختلفة، والمقايسة بينها، وتأمل مواضع النغم في لحن يقصد به أمر، فلا يزال يتكرر ذلك عليه إلى أن تحصل له القوة على صيغة أمثال تلك الألحان»[319]، وأما تلحين نص شعري فيتخير فيه من النغم عددا محدودا، ثم من الشعر قولا محدودا أيضا عدد حروفه، وترتيبها، ثم يجري تركيب النغم إلى الحروف أو توزيع الحروف على النغم[320].

وإذا كان الملحن يملك بالدربة القدرة على التلحين، فإن العازف أحق بأن يمتلك ملكة العزف بالتمرين، بل إن الصوت الإنساني يستطيع بالتدريب أن يصدح باللحن المطلوب، يقول: «وأما استعداد القارع لأن ينتقل من الجسم المقروع على الأمكنة التي منها تخرج نغم اللحن، فإنما يحصل بالاعتياد، وأما استعداد الآلات الصناعية لأن تحصل فيها أمكنة النغم محدودة فبالصناعة، وأما استعدادات الحلوق لأن تخرج منها النغم وفق ما يصير به اللحن المتخيل محسوسا فهو أيضا بالاعتياد»[321].

318- كتاب الموسيقى الكبير، ص1180.
319- كتاب الموسيقى الكبير، ص81.
320- كتاب الموسيقى الكبير، ص1145.
321- كتاب الموسيقى الكبير، ص52-53.

غير أن تركيز الفارابي على الاعتياد والإدمان والتدريب لم يحل دون اهتمامه بالاستعداد والفطرة والموهبة، ذلك أن الألحان تتفاضل «وفق فطر المتخيلين لها»، وأداء الموسيقى «مقرون بالاستعداد غير منفك عنه»[322].

وأداء الألحان نوعان، الأول يجري بالتصويت الإنساني، والثاني يجري بالآلات الموسيقية، وهذا النوع يتفاضل وفق أصناف الآلات[323]، التي تتنوع تنوعا كبيرا، والتي نشأت الألحان فيها في الأصل لمحاكاة «ما يمكن محاكاته من الألحان الكاملة، أو لتجعل تكثيرات لها وافتتاحات ومقاطع واستراحات إليها خلال المحاكاة، أو تكميلات لما قد يمكن أن تعجز الحلوق عن استقصائه، ومنها ما صيغت صياغة تعسر بها محاكاة الألحان الكاملة، أو لا يمكن أصلا أن تجعل لها معونة فيها، لكن سبيلها سبيل التزاويق، التي لم تجعل محاكاة لشيء، بل صيغت صياغة لها منظر لذيذ فقط»[324].

ثمة قضية مهمة تعرض لها أبو نصر في معرض حديثه عن الألحان، وهي «هل تصنع الموسيقى أو تسمع؟، أتكون الألحان منثورة في الكون الطبيعي، ولا يكون من عمل الموسيقي إلا تأليف نغمات أصغى إليها في الطبيعة، أوهي مصنوعة من ابتكاره وخلقه؟، يجيب فيلسوفنا عن هذه المسألة، بأن الألحان مصنوعة وليست مسموعة، وأن الأنغام إذا كانت في الطبيعة فإنها لا تسمع سماعا يمكننا من إخضاعها للتجربة، ولذا فإنها تخرج من مادة علم الموسيقى النظري، وينفي نفيا قاطعا النظرية القائلة إن الألحان محاكاة لأنغام حركة الأفلاك، يقول: «غير أن جل

322- كتاب الموسيقى الكبير، ص53.
323- كتاب الموسيقى الكبير، ص68.
324- كتاب الموسيقى الكبير، ص68-69.

أشخاص موضوعات هذا العلم يكون بالصناعة، ولا يكاد يكون بالطبيعة، وما يظنه آل فيثاغورس في الأفلاك والكواكب أنها تحدث بحركاتها نغما تأليفية، فذلك باطل، وقد لخص في العلم الطبيعي أن الذي قالوه غير ممكن، وأن السموات والأفلاك والكواكب لا يمكن أن تحدث لها بحركاتها أصوات»[325].

والحق أن الفارابي بدا ذا منهج علمي، فقد أخضع المادة الموسيقية للتجريب[326]، واشترط فيها أن تكون محسوسة مسموعة، أو مستعدة لأن تحس، ومن ثم لم يكن مستعدا لقبول هذه النظرة التي يشوبها نزوع صوفي أو فلسفي ما، وحري بنا هنا أن نصغي إلى رأي الآخذين بنظرية فيثاغورث القائلة بطبيعية الألحان، فإخوان الصفا يرون أن اللذة التي تحدثها الألحان في الأسماع، والفرحة التي تطبعها في الأرواح والنفوس، هي نتيجة لأن «تلك الحركات والسكونات التي تكون بينها تصير عن ذلك مقياسا للأزمان وأذرعا لها، ومحاكية لحركات الأشخاص الفلكية، وإن حركات الكواكب والأفلاك المتصلات المتلائمات هي أيضا مكيال للدهور، فإذا كيل بها الزمان كيلا متساويا معتدلا كانت نغماتها مماثلة لنغمات حركات الأفلاك والكواكب، وملائمة لها، فعند ذلك تذكرت النفوس الجزئية التي في عالم الكون والفساد سرور عالم الأفلاك ولذات النفوس التي هناك، وعلمت وتبين لها أنها في أحسن الأحوال وأطيب اللذات وأدوم السرور، لأن تلك النغمات هي أصفى، وتلك الألحان هي أطيب، لأن تلك الأجسام أحسن تركيبا، وأجود هنداما، وأصفى جوهرا، وحركاتها أحسن نظاما، ومناسباتها أجود تأليفا. فإذا علمت النفس الجزئية

325- كتاب الموسيقى الكبير، ص89.

326- كتاب الموسيقى الكبير، ص98.

التي في عالم الكون والفساد أحوال عالم الأفلاك، وتيقنت حقيقة ما وصفناه، تشوقت عند ذلك إلى الصعود إلى هناك، واللحاق بأبناء جنسها من النفوس الناجية في الأزمان الماضية من الأمم الخالية»[327].

وبذلك لا يكون عمل الموسيقي في النظرية الفيثاغورثية أن يراقب حركة الأفلاك، ويسمع أصواتها، ثم يصوغ ألحانا محاكية لها، بل هو يحاكي المثل العليا في انتظامها، وصفاء جوهرها، وجودة مظهرها، وبذلك يحرك شوق النفوس الجزئية إلى الكلية، ولعله يحاكي حركات الكواكب فقط من دون أن يسمع صوتها، ومن ثم بمحاكاته لحركاتها، تصدر حركاته نغمات مشابهة لنغماتها[328]، والغريب أن أبا نصر الذي أعجب بمحاكاة الآلهة في التماثيل من دون أن يكون المحاكي قد رأى الإله، فاكتفى بفكرته عنه، لا يقبل موسيقى الأفلاك من دون سماعها، ألا تكفي فكرتنا عنها لمحاكاتها موسيقيا؟!.

وقد صنف الفارابي الآلات الموسيقية تصنيفا يعتمد قدرتها على محاكاة الصوت الإنساني، الذي هو أكمل الأصوات وأجملها على الإطلاق، ومن ثم رأى أن الذي يحاكي الحلوق من الآلات ويساوقها أكثر من غيرها هي الرباب وأصناف المزامير، ثم العيدان، ثم المعازف وماجانسها[329]، فكل آلة تسعى إلى تقليد الصوت الإنساني بطريقة ما، فهي «حلوق صناعية»[330]، تجعل من الإنسان مثلها الأعلى، الذي تسعى إليه، وتهدف إلى سعادته، فتحاول أن تتمم كلماته بمحاكاتها، على أن أبا

327- إخوان الصفاء: رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، د.ت، ج1، الرسالة الخامسة، ص206.
328- رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ج1، الرسالة الخامسة، ص208.
329- كتاب الموسيقى الكبير، ص80.
330- كتاب الموسيقى الكبير، ص1066.

نصر يعود فيرى أن «أكمل الألحان الطبيعية، التي ألفت وتؤلف، هي التي تؤلف عن النغم الخارجة عن العود، ثم الناي، ثم الرباب، وأما سائر الأخر فإن جلها تابعة للعود، مثل المزامير والمعازف الخراسانية»[331].

ونتساءل لم كان العود أكمل الآلات مع أن الرباب والسرنايات لا مثيل لها في محاكاة الحلق الإنساني[332]، ألأن مجال التنويع فيه أكبر، فهو يوحي بالوحدة من وراء التعدد، أو لأن أنغامه ليست محاكاة للصوت الإنساني وإنما هي محاكاة للعالم العلوي، ولا نعني بالعالم العلوي هنا محاكاته لأصوات الأفلاك، التي كان الفارابي قد أنكرها، وإنما نعني أنه يترنم بصوت العالم الروحاني عالم الغيب، ولذا فهو أكمل الآلات من غير أن يكون أكثرها قدرة على المحاكاة؟.

ويشير الفارابي إشارة مهمة جدا، وهي أن تنوع الآلات وكثرتها لا يغني عن الملحن شيئا، إذا راحت جميع تلك الآلات تؤدي اللحن نفسه بالأبعاد ذاتها، من غير أن يكون ما يستخرج في كل واحدة مختلفا عما يستخرج من الأخرى، أو تكون النغم، التي تسمع من بعض الآلات على نحو ما، تسمع تلك بأعيانها في آلات أخر بحال أخرى.[333]

وقد ذكر علي الشوك «أن الغرب في القرون الوسطى لم يكن يعرف شيئا عن تعدد الإيقاع أو تنوعه، وأن الأذن الأوربية كانت تصغي بذهول إلى مغن عربي على إيقاع معين، بينما يعزف العازف على الآلة المصاحبة على إيقاع آخر، لأن الأوربيين قبل احتكاكهم بالعرب كانوا يغنون الأغنية، ويعزفون على آلة تصاحب الغناء على إيقاع واحد»[334].

331- كتاب الموسيقى الكبير، ص120.
332- كتاب الموسيقى الكبير، ص80.
333- كتاب الموسيقى الكبير، ص671.
334- الشوك، علي: أسرار الموسيقى، الطبعة الأولى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م، ص238.

رابعا: اللغة والإيقاع / الشعر

إذا كان اشتغالنا على فن الشعر يندرج ضمن النقد الأدبي وفق الاصطلاح المعاصر، فإنه يندرج ضمن علم الأشعار وفق اصطلاح أبي نصر، الذي عني بالتقسيمات العلمية وتحديد المصطلحات، ولاسيما في كتاب «الألفاظ المستعملة في المنطق»، وكتاب «إحصاء العلوم»، حيث بدت الذهنية العلمية واضحة.

وعلم الأشعار هذا يتجه إلى دراسة الشعر من مجالات مختلفة، فهو ينظر إليه أولا من كونه مادة لسانية لفظية منطوقة، فيحصي أوزانه، بسيطة كانت أو مركبة، ويحصي تركيبات الحروف الحاصلة عن كل وزن من الأوزان، وهي المعروفة عند العرب بالأسباب والأوتاد، ثم يفحص مقادير الأبيات والمصاريع، وعدد الأحرف والمقاطع في كل بيت من كل وزن، ثم يبين أي الأوزان أكمل من بعض؟، وأيها أحسن وألذ سماعا؟.

وهو من المجال نفسه ينظر في نهايات الأبيات، متتبعا وجوه القافية والروي، وأي الحروف تستخدم أكثر؟، وإمكان الخروج على القافية، ويفحص الألفاظ، أيها يصلح للاستعمال الشعري؟، وأيها لا يصلح[335].

وألحق أبو نصر الشعر بالمنطق مبتعدا به عن طبيعته الشعورية التعبيرية، مخضعا إياه لقوانين المقدمات والنتائج، غير أنه جعله آخر الصنائع القياسية لاعتماده التخييل في مخاطبته، فالشعر صناعة

335- إحصاء العلوم، ص51-52.

قياسية، وهو بذلك يختلف عن الصنائع العملية، التي تنتج عملا ما[336]، ويندرج في أجزاء الصنائع القياسية، التي تستعمل في المخاطبة، وهي الأقاويل البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطبية والشعرية[337].

وبذلك فإن منطقيته تتأتى من طبيعته الخطابية، والخطاب يفترض ترابط أجزاء الكلام بمقدمات ونتائج، ليؤثر في متلقيه، وإذا كانت الفلسفة، أي الأقاويل البرهانية، توقع في نفس المخاطب العلم اليقين بالشيء[338]، فإن الشعر يستدرج المخاطب الذي لا روية له على مقدمات الفلسفة، معتمدا التخييل الذي يقوم مقام الروية، «ولذلك صارت هذه الأقاويل الشعرية دون غيرها تجمل وتزين وتفخم، ويجعل لها رونق وبهاء بالأشياء التي ذكرت في علم المنطق»[339].

ومن هنا فإن الأقاويل المعتمدة التخييل في خطابها «كاذبة بالكل لا محالة»[340]، لأنها «تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا، أما قبحا، وأما جلالة، وأما هوانا، وأما غير ذلك مما يشاكل هذه»[341]، فهي لا تصور الواقع ذاته، وإنما تضيف إليه ما تريد إقناع السامع به، فتؤثر في سلوكه، وتستنهض همته بكذبها أكثر مما يفعله العلم بصدقه، لأن

336- التوطئة، ص56.
337- إحصاء العلوم، ص63-64.
338- التوطئة، ص57.
339- إحصاء العلوم، ص68-69.
340- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص151.
341- إحصاء العلوم، ص67.

«الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه، لأنه كثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيله، فيكون فعله الشيء وفق تخيله، لا وفق ظنه أو علمه»[342].

ومصطلح الشعر عند الفارابي مقرون بمصطلح المحاكاة، ذلك أنه يعرف «الأقاويل الشعرية» بأنها هي التي من شأنها «أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول»[343]، ولا حاجة بنا إلى إعادة ما ذكرنا عن مصطلح المحاكاة في الفصل الأول، على أن المحاكاة وحدها لا تكفي في قوام الشعر، إذ لا بد من الوزن العروضي، وإن كانت المحاكاة أكثر أهمية من الوزن «فقوام الشعر وجوهره هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء، ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[344].

على أن تفضيل الفارابي للمحاكاة تفضيلا جوهريا في الشعر لم يكن كافيا لإطلاق اسم الشعر على ما يشتمل على المحاكاة من دون أن يشتمل على الوزن، يقول: «والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري»[345]، يبقى القول شعريا، إذا، إلى أن يلحقه الوزن، فيصبح شعرا، وأوزان

342- المصدر نفسه، ص68، وجوامع الشعر، ص175.
343- جوامع الشعر، ص173.
344- المصدر نفسه، ص172-173.
345- المصدر نفسه، ص172.

الشعر محكومة بقوانين علم العروض، التي هي أشبه بقوانين علم المنطق في المعقولات، وقوانين علم النحو في الألفاظ، إنها جميعا «كالمساطر التي يمتحن بها في الخطوط»[346].

ومن هنا فإن الأقاويل الموزونة المقفاة غير المشتملة على المحاكاة، والعناية الدقيقة بالألفاظ لا تكون شعرا، بل هي نظم تسعى العامة إليه، يقول: «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه، كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا سهلا»[347]، ومن قبل جعل شعر علم الطبيعة «أشد أنواع الشعر مباينة لصناعة الشعر»[348].

وأما كيفية وزن الشعر فإنها تشبه كيفية توزيع الإيقاع الموسيقي على الأنغام، فالأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة، متى كانت لها فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، وذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة، فلذلك يجب أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة، وأن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذا مقدار وزن القول إلى الحروف كمقدار الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل «[349]، وهكذا جعل أبو نصر الحروف في الشعر

346- إحصاء العلوم، ص54.
347- جوامع الشعر، ص172.
348- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص155.
349- كتاب الموسيقى الكبير، ص1085.

مثيلة النغم في الإيقاع، ووزع الحركات والسكنات عليها بنظام مشتمل على فواصل أو وقفات، تحيل الكلام إلى مقاطع صوتية موسيقية، تماما كما تكون الأنغام.

تتسم أوزان الشعر العربي عند الفارابي بأنها أوزان كمية، تبدأ بجزء، ثم تتصاعد، حتى تبلغ الشكل المراد المؤلف من مجموع الأجزاء، يقول: والكم هو كل شيء أمكن أن يقدر جميعه بجزء منه مثل العدد والخط والبسيط والمصمت ومثل الزمان ومثل الألفاظ والأقاويل، ذلك أن في الألفاظ أشياء منزلتها منها منزلة الأذرع من الأطوال، فإن الألفاظ تأتلف من الحروف»[350]، والحروف تشكل المقاطع الصوتية التي تركب في كلمات.

وقد أشارت «ألفت كمال الروبي» إلى أن مصطلح الفلاسفة للوزن الشعري العربي يحدد بأنه «وزن عددي»، يتألف من «تعاقب الحركات والسكنات، التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، حيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع»[351]، ويطابق ما ذهبت إليه الروبي نصوص الفارابي في أوزان الشعر، فهو يؤكد أن إيقاع الشعر مؤلف من أسباب وأوتاد محدودة العدد، محدودة الترتيب، منتظمة[352].

بدأ أبو نصر دراسته للأوزان العروضية، التي ارتكزت على مصطلحات موسيقية من الأصوات، التي قد تصير حروفا، وقد تصير أنغاما، وقد تصير

350- كتاب قا طاغورياس أي المقولات، ص93.
351- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص248.
352- جوامع الشعر، ص171.

سوى ذلك، والحروف نوعان، مصوت وغير مصوت فالمصوت قد يكون قصيرا مقصورا كالحركات، وقد يكون طويلا ممدودا كالألف والواو والياء، وغير المصوت قد يكون ممتدا مع النغم، مثل اللام والميم والنون والهمزة و «جل النغم الإنسانية تسمع مقترنة ببعض المصوتات، أو ببعض ما هو ممتد من غير المصوتات»[353]، وربما لا يكون ممتدا، مثل التاء والدال والكاف، فإذا أتبعنا الصامت بصائت طويل حصلنا على المقطع الطويل أو الممدود، مثل «لا، لو، لي»، وإذا قرنا الصامت بصائت قصير حصلنا على المقطع القصير أو المقصور، مثل «ل، ل، ل»، فالمقطع القصير هو الحرف المتحرك، أما الحرف الساكن فهو حرف صامت لم يتبع بصائت أصلا، وإذا أتبعنا المقطع القصير بحرف ساكن حصلنا على ما يساوي زمان نطقه زمان المقطع الطويل، مثل « لن، لن، لن »، وهذا المقطع هو ما يسمى عروضيا بالسبب الخفيف، الذي يساوي نقرة تامة تعقبها وقفة، ومن هذه المقاطع تؤلف اللغات ألفاظها[354]، وعلماء العروض يسمون مايركب من صنفي المقاطع الأوتاد، ثم يركبون من هذه مقادير، يقدرون بها أقاويلهم الموزونة؛ مثل فعولن ومفاعيلن ومستفعلن[355].

ويشير أبو نصر إلى اختلاف الأوزان، وفق الوحدة الإيقاعية المكررة، فالوزن قد يكون بسيطا، وهو «ما قدر بوزن واحد فقط»، أو مركبا، وهو

353- كتاب الموسيقى الكبير، ص1073.
354- كتاب قاطاغورياس، أي المقولات، ص93-94، وكتاب الموسيقى الكبير، ص1072، 1075، 1078،1079.
355- كتاب قاطاغورياس، أي المقولات، ص94.

ما قدر بوزني[356]، فالبحور الصافية المعتمدة على تفعيلة واحدة بحور بسيطة في بنيتها الإيقاعية، والبحور المعتمدة على تفعيلتين اثنتين بحور مركبة، ومما يشابه به ميزان الشعر إيقاع النغم الزحافات، التي تنوع في الإيقاع الواحد، وتستحسن إذا كانت يسيرة، تؤدي وظيفة موسيقية جديدة، يقول: «وقد يعرض في وزن القول ما يعرض في إيقاع النغم، فإن الإيقاعات المفصلة إذا طالت فواصلها شغل بعض أزمنتها، وخاصة الأواخر منها، بنقرات إما تامة وإما لينة، كذلك البيت متى كانت فواصله كثيرة أو طويلة أردف بعد تمام عودات الوزن، إما بسبب خفيف، وإما بحرف متحرك، وأما أن ينقص متحرك أو ينقص ساكن، وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكان الساكن متحرك أو أبدل مكان الأسباب الخفيفة حروف متحركة، وقد يعرض في الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها، فينقص بعضها، فيقوم ذلك مقام الحث في الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، أو الإدراج، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول، وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس، مما ثقل عليها مسموعه، فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة»[357].

واستحسان الزحاف هنا ذو بعد موسيقي يتجاوز القانون الذي ينبغي للحدس والشعور، الذي يكون عادة أولى بالفن من القانون،

356- كتاب الموسيقى الكبير، ص1086.

357- المصدر نفسه، ص1089،1090، وينخرم الوزن: يتغير منه شيء، والخرم في الشعر ضرب من الزحاف، يكون بحذف الحرف المتحرك في أول الوتد المجموع، ومعنى الحث في الإيقاعات الإسراع بها، وتخفيف أزمنة نقراتها، والإدراج هو شغل أزمنة النقرات الطوال في الإيقاعات بنقرات زائدة متحركة تخفيفا لها.

وملاحظة أبي نصر هنا تشير إلى أن الصواب يكتمل بالخطأ أحيانا، وأنه يحلو بالانزياح!.

ثمة جزء إيقاعي أخير، حرص العرب على أن يجعلوه من أوزان أشعارهم، هو القافية التي لم تكن في رأي الفارابي جوهرية في الشعر، وإنما هي من الأشياء التي يصير بها الشعر أفضل، فهوميروس شاعر اليونان لا يساوي بين نهايات أبياته[358]، على أن أبا نصر أدرك أن هذه القافية هي من طبيعة الشعر العربي، من دون أن يعلل سبب تعلق العرب بالتقفية، وتميزهم بذلك من سائر الأمم، يقول: «والقوافي ربما كانت حروفا، وربما كانت أسبابا، وربما كانت أوتادا، وأشعار العرب في القديم والحديث كلها ذوات قواف، إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها، وأما المحدثة منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب»[359].

ليست القافية إذا، محدودة بـ «آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[360]، كما هي عند العروضيين، إنها تشابه خواتيم الأبيات، والشاعر قد يكتفي بحرف واحد، أو أكثر[361]، فهي عند العروضيين كلمة، أو كلمتان، أو جزء من

358- جوامع الشعر، ص172.

359- كتاب الموسيقى الكبير، ص1091.

360- القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة، 1383هـ 1963م، الجزء الأول، ص151.

361- جوامع الشعر، ص172.

كلمة[1]، وعند أبي نصر حرف أو أكثر، ولنا أن نتساءل بين يدي النص السابق: هل كان اتباع الأمم للعرب في التقفية إعلاء لشأنها، واعتزازا بأسبقية العرب بين الأمم إليها، ولاسيما أن الشعر العربي يحتل مركز الفنون عند المعلم الثاني؟.

على أن القافية لا تملك خاصتها الموسيقية التي تنبئ عن الشعر، إلا إذا اقترنت بالوزن، وإلا كان القول نثرا مسجوعا، لا شعرا مقفى، لأن «الأقاويل ذوات الأجزاء منها ما نهايات أجزائها أشياء واحدة بأعيانها، ومنها ما ليست نهايات أجزائها أشياء واحدة بأعيانها.

ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء، انتهت أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها، فإن كانت غير موزونة، فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف، فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي»[2].

والبنية الشكلية للشعر تابعة لبنيته المعنوية، فاختيار الشاعر لألفاظه يؤثر في تحقيق مراده، فإذا اختار الألفاظ القريبة السهلة النطق السلسة السماع، واستعمل الصور الواضحة، نال مقصوده نيلا أسرع[3]، وقد ذهب الفارابي إلى أن الوزن والغرض والغرض متلازمان عند اليونانيين فقط، ورأت الروبي أن مذهبه هذا الذي أطبق عليه الفلاسفة المسلمون «لم يكن نتيجة لأنهم أساؤوا فهم النص الأرسطي بقدر ما كان

1- العمدة، ص151.
2- كتاب الموسيقى الكبير، ص1091.
3- المصدر نفسه، ص1182.

لتصورهم هم أنفسهم للوزن الشعري وعلاقته بالمعنى والأساس الموسيقي، الذي بنوا عليه تصورهم للوزن»[1]، ولاسيما أبو نصر، الذي رأى أن وزن الشعر مثل توزيع الإيقاع على الأنغام، لذا فإن تخصيص وزن لكل غرض يسهل عملية الإبداع الفني، فيصبح اختيار الوزن واختيار الغرض واحدا لا فرق بينهما، وهو ما تميز به اليونانيون، يقول:

«إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة، الذين بلغتنا أخبارهم، خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، إلا اليونانيين فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، حيث إن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها، فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي، إما بكلها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون»[2].

وكنا ننتظر من فيلسوفنا، الذي حدثنا عن الأنغام الانفعالية التي تثير الحزن أو الفرح، أن يبين لنا الملاءمة بين أوزان أشعارنا والأغراض أو الانفعالات، لكننا لم نجد أي إشارة في هذا السياق، ولاسيما أن شعراءنا نظموا في البحر الواحد قصائد من أغراض شتى، لكن فهمه الإغريقي للشعر حال دون ذلك.

1- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص261.

2- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص152.

تصنف الأقاويل الشعرية تبعا لمجاليين مختلفين، أولهما تنوع معانيها وأغراضها، وثانيهما تنوع أوزانها وبحورها الشعرية، وإذا كان الناظر في معانيها هو العالم بالرموز والمعاني واللغة المنطوق بها الشعر، فإن الناظر في الأوزان الشعرية وواضع قوانينها هو الموسيقي، فالأوزان كالموسيقى يفهمها الموسيقي وإن لم يعرف لغتها، لأنها تخاطب إحساسه بالإيقاع المنتظم، يقول: «إن الأقاويل الشعرية إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها، فأما تنوعها من حيث الأوزان فالقول المستقصى فيه إنما هو لصاحب الموسيقى والعروضي، في أي لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أي طائفة كانت الموسيقى، وأما تنوعها من حيث معانيها على جهة الاستقصاء فهو للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمة، وعند طائفة»[1]، وبذلك تكون الموسيقى هي اللغة العالمية الحقيقية.

أما الشعراء فإنهم يصنفون في ثلاث طبقات، الطبقة الأولى «الشعراء المسلجسون»، وهؤلاء هم العارفون بصناعة الشعر معرفة تامة، «حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها، ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه»، ولهم قدرة على تجويد التمثيلات والتشبيهات بالصناعة. والطبقة الثانية هي طبقة الشعراء المطبوعين، وهؤلاء ذوو «جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل، إما لأكثر أنواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه»، وتنقصهم المعرفة بصناعة الشعر على ما ينبغي، فيعتمدون على طباعهم، وهم دون الطبقة الأولى، لذا لم يستحقوا لقب مسلجس، والطبقة الثالثة طبقة الشعراء المقلدين،

1- المصدر نفسه، ص151-152.

للطبقتين السالفتين، وهم «يحفظون عنهما أفاعيلهما، ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثرهم زللا وخطأ»[1]، وبذلك فإن الشاعر الحق هو الذي يجمع بين الطبع والصنعة، على أنه ربما كان مطبوعا على المدح وقول الخير، فيضطر إلى الهجاء، فيكون شعره الصادر عن طبع أجود، وأحمد من الصادر عن قهر، وكذلك شعراء الطبقتين الأخريين[2].

وبين أن هذا التقسيم للشعراء مأخوذ عن اليونانيين، وهو ما جعلنا نرى أن فهم أبي نصر للشعر فهم إغريقي، عدا الأوزان العروضية، التي كان فهمه لها فهما عربيا محضا، وقد أشار في رسالة في قوانين صناعة الشعراء إلى أصناف الشعر اليوناني، وطبقات الشعراء، وتلازم الوزن والغرض عندهم، وكذلك أشار إلى أن أحوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير، ويعرض ذلك إما من حيث الخاطر، وإما من حيث الأمر نفسه، أما الذي يكون من الخاطر فإنه ربما يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية، إما لغلبة بعضها، وإما لفتور بعض منها مما يحتاج إليها، وأما الذي يكون من الأمر نفسه فلأنه ربما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه وفق مشابهة الأمور من قربها وبعدها.[3]

ربط فيلسوفنا إذن، أخذا عن اليونانيين، كما أشار، تفاوت قصائد الشاعر الواحد بعاملين، هما النفس والموضوع، فنفس الشاعر ربما لا

1- المصدر نفسه، ص155-156، والشاعر المسلجس هو المستعمل للقياس.

2- المصدر نفسه، ص156.

3- المصدر نفسه، ص156-157.

تطاوعه في قول الشعر لفتورها، أو لطغيان شعور ما عليها، وموضوعه قد يكون صعب التمثيل لقرب التشبيه أو لبعده، فالتشبيه القريب واضح لا صنعة فيه، والبعيد يحتاج إلى حذق في الصنعة، كي يجعل المتباينين كالمتلائمين[1]، فربما حار الشاعر أمام هاتين الحالتين، فعجز عن تكميل قصيدته.

ومن ثم فقد أعرض أبو نصر عن تطبيق نظريته الشعرية على نصوص من الشعر العربي، واكتفى بالتنظير المحض، عدا كلامه عن القافية، الذي نص فيه على كونها ميزة للشعر العربي، ولعل عبارته التي نقلها ابن رشد عنه: «وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي، كما يقول أبو نصر، في النهم والكدية»[2]، تفسر لنا هذا التغييب، الذي يبدو متعمدا، فالفارابي الذي عني بالتربية الخلقية، ووجه فلسفته كلها وجهة غائية إنسانية، وكان ابتغاء وجه الـلـه الغاية الأولى والأخيرة من الفن عنده، كما بينا، لم يستطع أن يخفي نزعته في النفور من الشعر العربي الذي عني بالحس الظاهر، والزخرف الشكلي المحض، فكان فهمه للشعر فهما إغريقيا، يدعم ذلك كون وظيفة الشعر عنده متجهة إلى التعليم والتأديب، اللذين لم يكونا غاية للشعر العربي في يوم من الأيام.

إذ يتحدد موضوع الشعر عنده عموما في «جميع الموجـودات الممكنـة أن يقع بها علـم الإنسـان، وهـذه الموجـودات، منهـا مـا حالهـا أبـدا حـال

1- للتوسع في جودة التشبيه: المصدر نفسه ص157.

2- ابن رشد؛ أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثالث والعشرون، القاهرة 1391هـ 1971م، ص67.

واحدة، ومنها ما ليس أبدا حالها حالا واحدة، ومن هذه خاصة، ما إلينا فعلها، وهي التي تسمى الأشياء الإرادية، ومنها ما ليس إلينا فعلها، وكثير مما ليس إلينا فعلها، لها معونة ما إلينا فعلها، وهذه كلها تعد مع التي إلينا فعلها، والأشياء الإرادية، والتي تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات، ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية، التي بها يكون التمييز، ومنها أحوال الأبدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين، وإجمالا فإنها هي التي يقال إنها خيرات أو شرور في الإنسان أو له، فمنها ما ينسب إلى النفس، ومنها ما ينسب إلى البدن، ومنها ما هي خارجة عن هذين، وأخص الموضوعات للأقاويل الشعرية هي هذه الأشياء دون تلك الأخر، وهي المخصوصة عندنا باسم الأقاويل الشعرية، وإن كان كثير من الناس يسمي بهذا الاسم جميع الأقاويل الموزونة»[1]، وهكذا يتحدد موضوع الشعر بالفعل الإنساني، الذي يوصف بأنه خير أو شر.

ولا ريب أن هذا المذهب هو مذهب أرسطو في المحاكاة، التي ينبغي أن تتوجه إلى الفعل الإنساني[2]، وهو مذهب منطبق على الشعر الإغريقي، لكنه لا يجد صداه في الشعر العربي، ذلك أن الأقاويل الشعرية منقسمة إلى أقاويل مستعملة في أمور الجد، وأخرى مستعملة في أمور اللعب، «وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى»[3].

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص 1183 -1184.
2- نظرية المحاكاة، ص16.
3- كتاب الموسيقى الكبير، ص1184.

لم ينكر أبو نصر أهمية اللعب، والأقاويل التي تستعمل فيه، لكنه بين أن الناس لما رأوا أن اللعب يمنح شعورا يشبه الشعور بالسعادة الحقيقية، ظنوا أن هذه هي السعادة القصوى، فوقفوا عندها، و «صاروا يطلبون من الأقاويل الشعرية ما شأنها أن تستعمل في اللعب، وكذلك الألحان التي تقرن بها»[1]، ولما كانت الألحان تابعة للشعر في غايتها، لذا فقد جاءت مرذولة عند من مقصده التخييل[2]، لأنها اكتفت بالتزيين والتجميل الشكلي، من دون عناية بتخييل الأشياء النافعة للمتلقي، وهو ما شاع في زمان أبي نصر، وصار تبيانه لنفع الألحان أمرا غريبا عن أهل زمانه، الذين اعتادوا الألحان المرذولة التابعة للأقاويل المستعملة في اللعب، ما يشير إلى أن الشعر العربي كان من صنف الأقاويل، التي تتبعها ألحان تزيينية فقط، وليس محاكاة للفعل الإنساني تستنهض الهمم والعزائم نحو فعل الخير والابتعاد عن الشر، ويستثنى من هذا الإعراض إشارته المعجبة إلى الإخطار بالبال، الذي يقوم به شعراء من زمانه، يقول: «وللإخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم، وذلك مثل ما يفعل بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها في أول البيت، فيكون لذلك رونق عجيب»[3].

على أن ظاهرة التقفية والإخطار بالبال المشار إليه في نص أبي نصر السابق هما من ظواهر الشكل الفني، وليسا من طبيعة صناعة الشعر أو غايتها أو موضوعها، التي كانت إغريقية فيما أورده من نصوص عن الشعر.

1- المصدر نفسه، ص1186.

2- المصدر نفسه، ص1187.

3- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص157.

خامسا- الشعر والموسيقى، الغناء

صناعة الغناء هي «هيئة أداء الألحان الكاملة المسموعة بالتصويتات الإنسانية»[1]، وما كمالها إلا بالصوت الإنساني، الذي هو أكمل الأصوات إطلاقا، وما الألحان التي تعزفها الآلات إلا محاكاة لهذا الصوت، أو مصاحبات ومقدمات واستراحات خلال المحاكاة، أو تكميلات لما يعجز الحلق الإنساني عن بلوغه، على أن ثمة نوعا واحدا لم يجعل محاكاة لشيء، ولا سبيل إلى الغناء معه، لأن غاية تأليفه هي اللذة فقط[2]، وتلك هي الموسيقى المطلقة، التي جعلها أبو نصر ناقصة، لا طائل من ورائها، لذا فهي تستعمل للتمرن والتدريب، أو تجعل مقدمة للحن الكامل أو استراحة منه[3].

نشأت صناعة الغناء من اقتران الألحان بالأقاويل اقترانا يعمق أداء الألحان لوظائفها، اللذة، والتخييل، وإثارة الانفعالات، ومعونة الأقاويل في الإفهام، ويزيد تأثيرها، ويكملها، ويشد الأسماع إلى الموسيقى المطلقة، ويزيل السأم عن سامعها، فالغناء هو الشكل الأمثل لبلوغ كل من الشعر والموسيقى غايتهما، يقول: «فإن الذي طلب الراحة واللذة، لما وجدها تنال بالنغم أنفسها، وبالأشياء التي تحاكيها، وبما تخيله الأقاويل التي تقرن بها رأى أنه إذا جمع إلى النغم والألحان التي تنيله مطلوبه سائر هذه الأشياء، كان أتم له في مقصوده، فجعلها ألحانا إنسانية مقترنة بأقاويل، ولما كان من قصد تزييد بعض الانفعالات أو تنقيص بعضها، قد يجد مطلوبه ينال بالأشياء التي تكسبه اللذاذة، وبما تخيله

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص68.
2- كتاب الموسيقى الكبير، ص69.
3- كتاب الموسيقى الكبير، ص70.

له النغم والأقاويل، فيكون ما يناله منه أتم وأكمل، صيرها أيضا ألحانا إنسانية مقترنة بالأقاويل، وكذلك من قصد التخييل ومعونة الأقاويل في التنغيم، لما رأى تزييد بعض الانفعالات وتنقيص بعضها يعين على التخيل وعلى الإصغاء إلى ما يقال، وكذلك النغم الملذة، لما كانت إذا قرنت بالأقاويل أصغى إليها السامع إصغاء أجود، ودام على استعمالها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل، فصار بها إلى مطلوبه»[1].

وهكذا اقترنت الألحان بالأقاويل، وتعاونتا على بلوغ كمال كل منهما، ذلك أن الموسيقى والشعر فنان متشابهان، «فما الموسيقى إلا شعر صوتي»[2]، يأتلفان ليصوغا فنا جديدا، هو رأس الفنون كلها، ففيه يجد الشعر كماله، وكذلك تبلغ الموسيقى كمالها، لأن الموسيقى المجردة تجد صورتها الحسية في الشعر المعبر بوضوح عن مراده، والشعر الحسي يجد في البعد الموسيقي روحا تمنحه الكمال، لذا كان الغناء قمة الفنون جميعها، وقد «قال أحد الحكماء: إن للغناء فضيلة، يتعذر على المنطق إظهارها، ولم يقدر على إخراجها بالعبارة، فأخرجتها النفس لحنا موزونا، فلما سمعتها الطبيعة استلذتها، وفرحت بها، فاسمعوا من النفس حديثها ومناجاتها»[3].

والتشابه بين الشعر والموسيقى يبدأ من أصل الصناعة، إذ إن كلا من علم الموسيقى الناظر في النغم ولواحقها من حيث التنظيم، وعلم صناعة الأوزان العروضية ينتسبان إلى علم التعاليم، وإن كانت صناعة

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص72 -73.

2- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص156.

3- رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ج1، الرسالة الخامسة، ص234.

الشعر جزءا من المنطق[1]، وكذلك يتشابهان في الجزء البسيط الأول، الذي يمثله الحرف في الشعر، والنغم في الموسيقى، وهما متماثلان في طبيعة كل منهما المحدودة بعدد، ثم في آلية تأليفهما، على أنهما يختلفان في أن ترتيب الحروف في الشعر صناعة محكومة بقوانين اصطلاحية، أما ترتيب الأنغام في الموسيقى فهو صناعة محكومة بقوانين الطبيعة، فإذا كانت الطبيعة تفرض حدودا وقيودا على الأنغام، لتكون على المجرى الطبيعي للأسماع، فإن الناس هم الذين قيدوا الشعر بأوزان اتفقوا عليها!، يقول:

«وينبغي أن يعلم أن النغم، التي منها تؤلف الألحان، حالها حال الحروف، التي منها تؤلف الأقاويل، ولاسيما الموزونة، فإنه كما الحروف محصورة في عدد، كذلك النغم محصورة في عدد، وبعد ذلك فإن الحروف باجتماعها في هذه الجملة على الترتيب المحدود معدة لأن يأخذ الآخذ منها ما شاء، فيركب منها أي قول ما قصد، كذلك النغم فإنها محصورة في عدد، ولها جملة تجتمع فيها مرتبة ترتيبا محدودا، وتكون به معدة لأن يأخذ الإنسان منها ما شاء، فيركب منها أي لحن شاء، غير أن انحصار الحروف في عدد، واجتماعها في الجملة بالترتيب المحدود لها هو باصطلاح، وانحصار النغم في عدد، واجتماعها في الجملة بالترتيب المحدود لها هو طبيعي للإنسان، لا يجوز غيره»[2].

وهو ما يسوغ اختلاف الأمم في ألفاظ الشعر (اللغة) وأوزانه، واتفاقهم عموما في قوانين الموسيقى الأولية، وعدد أنغامها، لأن قوانين الموسيقى مفروضة من الطبيعة، إذ ينبغي أن تكون الألحان ملائمة

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص173.
2- كتاب الموسيقى الكبير، ص121.

للأسماع، فلاهي في طبقة صوت خافت لا يسمع، ولا هي في طبقة صوت صاخب يؤذي الأذن، إنها محدودة بما هو على المجرى الطبيعي للأسماع، ثم هي محدودة لما يلائم الأسماع، ويبلغها كمالها بأن يشعرها باللذة الحسية، أما قوانين الشعر فينبغي أن تكون ملائمة لطبيعة اللغة، التي يؤلف فيها الشعر، وهي موضوعة من الناس، وهم يختلفون في اصطلاحاتهم الإيقاعية للأوزان الشعرية.

وإذا كان الجزء الأبسط من الشعر،أي الحرف، قد وجد مقابله في النغم، فإن الأجزاء التالية له وهي «الأسباب ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم المصاريع ثم البيت»[1] تجد مقابلاتها في أجزاء الألحان، «التي منها تأتلف، منها ماهو أول، ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة»[2]، وأقل الأجزاء الصغار نغما هو الجزء الذي يحصره دور واحد من أدوار «خفيف الرمل»، فإذا أقل النغم، التي هي أصغر أجزاء الألحان، نغمتان فقط، فإذا كرر ذلك مرتين حصل جزء تام، وهو الذي يقوم في اللحن مقام البيت في الأشعار، والجزء الأوسط يقوم في اللحن مقام المصراع في بيوت الأشعار، والجزء الصغير يقوم مقام جزء المصراع في الشعر[3].

وربما أراد الفارابي في النص السابق جعل وزن الشعر الأصل الإيقاعي للموسيقى وليس العكس، ولاسيما أنه ألحق الألحان بالشعر

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص85.

2- كتاب الموسيقى الكبير، ص86.

3- كتاب الموسيقى الكبير، ص1149، «خفيف الرمل»، هو الأصل الأول في الإيقاعات العربية، يتألف من نقرة وفاصلة في دور واحد، وهو أصغر دور في الإيقاعات، يتوالى نقرتين نقرتين، المصدر نفسه والصفحة نفسها.

في موضع آخر، حيث قرن انقسام الألحان بانقسام الأقاويل، وحكم بجودة الألحان المتبعة لنظام الأقاويل الإيقاعي، يقول:

«إن الألحان قد تنقسم شبيها بانقسام الأقاويل، فإن منها ما هي مفصلة، ومنها ما ليست مفصلة، وغير المفصلة هي التي نسميها الألحان المسرودة، والمفصلة منها ما فصولها متساوية في عدد النغم والحروف، ومتشابهة في ترتيب كلا الصنفين، ومنها ما ليس كذلك، والأجود أن تجعل الألحان مفصلة بمنزلة ما عليه الأقاويل، وأن يجعل لها فصول عظمى وفصول وسطى وفصول صغرى»[1].

ولعل العنصر الأكثر أهمية في تشابه الموسيقى والغناء هو التخييل وإثارة الانفعال، وهو العنصر الذي يؤلف بينهما في فن الغناء على الحقيقة، فالأنغام الانفعالية هي الأنغام المقترنة بالأقاويل، تعينها في التخييل وتنوب منابها إذا غابت، إن المحزن منها يثير الحزن، والجزعي يثير الجزع، والمفرح يسعد السامع، وكأنه يفهم مراد هذه الأنغام، فهي تبلغ مرتبة وضوح المقصود وتشبه الأقاويل في هذا المجال، يقول:

«وهذه الفصول من فصول النغم هي من أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، حيث إنها قرينة الأقاويل في التخييل، وفي إفادة الانفعالات، وقد يلحق بها أيضا لذة، وهذه وحدها متى قرنت بالنغم من دون الأقاويل المفهمة للمعنى المقصود بلغ بكثير منها ما يبلغ بالأقاويل أنفسها، كما يعهد في بعض اللحون المسموعة من بعض الآلات، وبهذه يتغير السامع من انفعال إلى انفعال»[2].

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص1140، 1142.

2- كتاب الموسيقى الكبير، ص1179.

وهكذا كان التشابه في أصل كل من الصناعتين، وفي أجزائهما، وتأثيرهما في المتلقي سببا في انسجامهما معا في وحدة تأليفية، تجعل الأقاويل الملحنة أكمل وأفضل وأنفع، لأنها تشد الأسماع إليها أكثر[1]، فالغناء يمثل خلاصة نظرية الفارابي الفنية، إذ يجمع بين اللذة والنفع على نحو يبلغ بالفن كماله الأمثل.

وإذ ثبت لنا تشابه الفنين وتلاقحهما وضرورة اقترانهما تساءلنا: أيهما التابع وأيهما المتبع؟، وهل ثمة فن يسوق الآخر هاهنا؟، يجيب أبو نصر بتبعية الألحان للأقاويل في أن غاية الألحان أن تخيل مراد الأقاويل وتكملها، لأن «المقصود بها إما المقصود بتلك الأقاويل، وإما جزء المقصود بتلك، وإما أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية»[2]، ورئاسة الشعر على الموسيقى رئاسة غائية فقط، إذ لا فرق بين تقدم اللحن على القول، أو تقدم القول على اللحن في الصناعة، فالملحن لا يبالي بأيهما يبدأ، ومن ثم فإن هذه التبعية محدودة بمجال معين، يقول:

«وقد بينا أن الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية، وأن غاية هذه تطلب لغاية تلك، فلذلك ينبغي أن تقرن بالألحان المؤلفة عن النغم فقط أقاويل، وتقرن بالأقاويل ألحان مؤلفة، حتى تصير الحروف، التي ركبت منها تلك الأقاويل فصولا لنغم الألحان، ولا فرق بين أن يتقدم فيعمل لحن عن نغم إنسانية، ثم يقرن بها بعد ذلك حروف، ركبت منها أقاويل، وبين أن تعمل أقاويل، ثم تجعل حروفها فصولا في نغم»[3].

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص67.
2- كتاب الموسيقى الكبير، ص1170.
3- كتاب الموسيقى الكبير، ص1093.

وتلحين الأغنية يشمل الأقاويل الشعرية وسواها من الأقاويل، ويبدو أن تلحين الأشعار أصعب من تلحين سواها، إذ يشتمل تلحين الأشعار على زيادات عن سواه، لذا فإن أبا نصر ذهب إلى توضيحه لأنه مشتمل على سواه، وتبدو الزيادات في تلحين القوافي، لأن تلحين الأقاويل المسجوعة غير الموزونة لا فرق بينه وبين المسجوعة الموزونة، ومثال الأقاويل النثرية غير المسجوعة الأذان وكلمات القرآن وقصص الجمهور، يقول:

«والألحان قد يمكن أن تقرن بها حروف أقاويل ذوات أجزاء لها نهايات محدودة، وقد يمكن أن تقرن بها حروف أقاويل، ليست هي ذوات أجزاء، والأجود أن يقرن النغم بأقاويل ذوات أجزاء، ويمكن مع ذلك أن تقرن بأقاويل ذوات عودات، ويمكن أن تقرن بالتي ليست لها عودات، مثل التلحينات في الأذان وفي القرآن، ثم في الأقاصيص التي تقص على الجمهور، وإذا اقترنت النغم المؤلفة، بأقاويل ذوات عودات، وجدت فيها زيادات أعمال، لا تكون تلك فيما لم تكن ذوات عودات، وذوات العودات قد تكون موزونة، وقد تكون غير موزونة، ولا فرق فيما نحن بسبيله بينهما، غير أنها إذا كانت موزونة كانت أحرى بأن تكون أجزاؤها محفوظة النظام، ونحن نجعل ما نقوله موجها به أكثر ذلك نحو الألحان ذوات الإيقاع المقترنة بأقاويل موزونة، إذا كان القول في ذلك ينتظم فيما ليس لها إيقاع، وقد قرنت بقول غير ذي وزن للزيادات التي تقع في ذوات الإيقاع المقرونة بالموزونة»[1].

على أن أبا نصر يفضل اقتران الألحان بالأقاويل الشعرية، وإن لم تكن موزونة، ويبين مراده بالأقاويل الشعرية هنا أنها ذات الموضوع الإنساني المهتم بالخير والشر، فهي «المخصوصة عندنا باسم الأقاويل

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص 1093 – 1094.

الشعرية، وإن كان كثير من الناس يسمي بهذا الاسم جميع الأقاويل الموزونة»[1].

ومن هنا لم يبال الملحن بالوزن، إذا حصل على القول الشعري المقصود، فإذا كانت أجزاء القول مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه، وزع أحدهما على الآخر، أما إذا اختلفا فيقدم وزن اللحن على وزن القول، ويتبع القول اللحن، «ولا يلتفت إلى وزن القول كيف كان، ولا يبالى ألا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن»[2].

إذا، تبدو رئاسة الشعر للموسيقى في المضمون لا في الشكل، فهو يحدد الانفعالات، التي ينبغي أن تثيرها الألحان، ويحدد موضوعها، لكنه يتبع لها في الشكل الفني، وتخضع أوزانه لألحانها، بل إنه قد يفقد وزنه القديم، ولا يهتم به، ويكون التطابق الصوتي بين الشعر والموسيقى بإخضاع الشعر المقيد للموسيقى المطلقة.

على أن تقديم المعلم الثاني للحن على الوزن ربما كان عائدا إلى فهمه عن إيقاع الشعر العربي، ومقارنته له بما كان في الشعر المسرحي أو الملحمي، الذي يخاطب الجمهور، ليؤثر فيه، والذي كانت الموسيقى جزءا من بنيته الأصلية، خلافا للشعر العربي، الذي لا تدخل الألحان في بنيته، فيفقد إيقاعه عند تلحينه، يقول: «فبعض الأمم يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر كبعض حروفه، حتى إن وجد القول من دون اللحن بطل وزنه، وبعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول، ولكن يجعلون القول بحروفه وحدها، وذلك مثل أشعار العرب، وهذه إذا لحنت، فربما خالف إيقاع اللحن إيقاع القول، فيزول عندما يلحن إيقاع القول نفسه، وأولئك إنما جعلوا النغم كبعض حروف القول حذرا من أن

1- كتاب الموسيقى الكبير، ص1184.

2- كتاب الموسيقى الكبير، ص1153.

يبطل وزن القول إذا لحن به»[1]، على أن الملحن، وإن قدم نغمه على حروفه، فإن اختياره للقول الشعري لا يكون عشوائيا، بل يختار قولا ملائما في عدد حروفه وترتيبها للحنه، ثم يعمد إلى «تركيب النغم إلى الحروف، أو توزيع الحروف على النغم»[2]، لا فرق.

وقد يتبادر إلى الذهن أن ما ذهب إليه الفارابي في خضوع الكلمات للألحان في الشكل الفني يطابق ما ذهب إليه شوبنهاور ونيتشه في المسألة ذاتها، فهما يرفضان أن تكون الموسيقى خاضعة للكلمات، ويطالبان الملحن أن لا يهتم للنص الأدبي، بل أن يجعل النص انعكاسا للحن، ويرى شوبنهاور «أن نشيدا مستعملا لقصيدة ما يستطيع مع احتفاظه بنية مؤلفه العامة أن يتلاءم أيضا مع قصيدة أخرى مختارة بطريقة عشوائية»[3]، لأن الروح تبدو دائما أعلى مقاما من الجسد، غير أن الفارابي كان يريد ما عابه كل من الفيلسوفين تماما، أن تخضع الموسيقى للشعر في الموضوع الأخلاقي والنفسي الإنساني، وأن تتبعها في الغاية التخييلية لتؤثر في المتلقي من دون أن تتبعها في الشكل الفني، بل إن الشعر هو الذي يتبع الموسيقى من حيث الشكل.

ومرة أخرى حالت فلسفته المدنية وعقلانيته الصارمة دون التحرر من قيود الغاية النفعية للإنسان، ودون تقديم المطلق على المقيد، ودون التنبه إلى أن الموسيقى تستطيع أن تحقق الغاية الخلقية النبيلة، التي يصبو إليها أبو نصر من دون أن تردف بنص أدبي صريح، ونتساءل: هل غاب تأثير الموسيقى السحري عن وعي الفارابي، وهو الذي أضحك، وأبكى، وأنام، بألحانه؟!.

1- جوامع الشعر، ص172.
2- كتاب الموسيقى الكبير ص1145.
3- روح الموسيقى ص139.

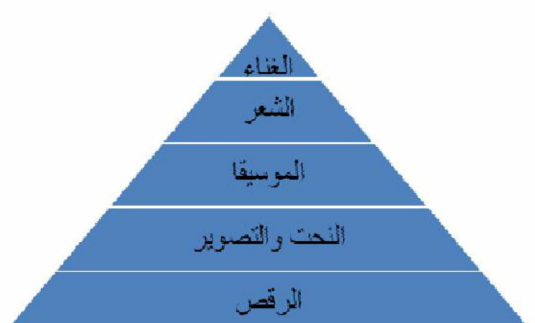
خلاصة الفصل الثالث

صنف أبو نصر الفنون تصنيفا اعتمد فيه معيار التلقي، الذي يتوضح في بلوغ الفن غايته، فكلما اقتربت الصناعة من تحقيق غرضها كانت أكثر نفعا للمتلقي، وارتقت مرتبتها في سلم الفنون، ومن هنا فقد جعل الرقص في أسفل هرم الفنون لنقص وسيلته عن بلوغ غايتها، وفي درجة أرقى من الرقص يأتي فنا النحت والتزويق، وهما في مرتبة واحدة، لأنهما معا يحاكيان بوسائل مادية واضحة، وإن لم يكن النحت فنا ملائما لروح الأمة الإسلامية، إلا أنه ظل من حيث بلوغ غايته غرضها التشبيهي مماثلا لفن التزويق.

والفن الأرقى من النحت والتزويق عند أبي نصر هو الموسيقى التي تؤدي غايات متعددة، وتستطيع بلوغ غايتها بوسائلها المتبعة، وهي ترتقي بخدمتها لفن الشعر، الذي يعلو فوقها، تساعده على أداء وظيفته، وتعينه على تبليغ خطابه للمتلقي، فالموسيقى تابعة للأقاويل الشعرية، والأقاويل الشعرية رئيسة لصناعة الموسيقى، لذا فإن تصنيفها يرقى فوق الموسيقى، وما ذاك إلا لوضوح غايتها، لكن الموسيقى تعينه على بلوغ غايته على نحو أكمل وأفضل وأجمل، ثم إن اجتماع هذين الفنين وائتلافهما في فن الغناء هو قمة هرم الفنون جميعا، كما يبين الشكل (3).

واهتمام المعلم الثاني بالموسيقى يبدو طاغيا على اهتمامه ببقية الفنون، وليس ذلك إلا لأن الغناء عنده جزء من الموسيقى، فهو يمثل الألحان الكاملة، التي لا يصنع لحن إلا لخدمتها، وما كمالها إلا لأمرين، أحدهما اقترانها بالأقاويل الشعرية الواضحة الغرض، والثاني صدورها عن الصوت الإنساني الكامل في خلقه.

عرض الفارابي لقضية الصلة بين الفنون، فأكد تقارب الفنون في طبيعتها، فالشعر والتزويق لا يختلفان إلا في مادة الصناعة، وكذلك النحت والشعر يتشابهان في كونهما لعبا، وتتشابه الموسيقى والنحت والتزويق في غايتها، التي قد تكون الإمتاع فقط، وقد تجمع النفع إلى الإمتاع، وكذلك يتقارب الشعر والموسيقى في آلية تأليفهما، إذ لكل منهما إيقاع، توزع عليه الأجزاء، الحروف في الشعر، والنغم في الموسيقى، والصلة بين الشعر والموسيقى كبيرة، فهي تتجاوز الشكل الفني إلى المضمون، إذ إن الألحان تؤلف لأجل الأقاويل، أو تؤلف الأقاويل لأجل الألحان، ليبلغا معا الفن الكامل.



المخطط (3)، تصنيف الفنون عند الفارابي

ملحق

أسس نظرية الفن العامة عند الفارابي

استعمل الفارابي مصطلح «نظرية»، وأراد به كل ما يبقى في مجال القول والنظر أو التجريد، ولا تنتج منه آثار عملية، وبدا القياس المنطقي أبرز سمات النظرية عنده، فكان يستخدم مصطلح «الصنائع القياسية» مقابل «الصنائع العملية»[1]، غير أن استخدام البحث للمصطلح مقرونا بالفن استخدام حديث تقريبا، ونعني به جملة الآراء والتصورات والأفكار المؤلفة تأليفا عقليا هادفا إلى ربط النتائج بالمقدمات في سبيل صياغة فلسفية للظاهرة الفنية، تبين ماهيتها، وتفسر نشوءها وتطورها، وتبحث عن غايتها، ثم تضع قوانين كلية لها خلال البحث في جزئيات الظاهرة الفنية.

ولما كان المصطلح غير معروف عند الفلاسفة المسلمين عموما، والفارابي خصوصا، فقد بات غريبا استخدامه في دراسة تجعل الفارابي محورها، غير أن اشتمال تصورات الفارابي الفنية على مصطلحات وتصورات منسجمة في صيغة عقلية كلية تدرك طبيعة الفنون، والفروق بين أنواعها، وغايتها، ووسيلتها، وفق منهج علمي في الأكثر، يسوغ دراستنا هذه، بل يحتم وجودها، لتصوغ ما قد نثر، وتحفظه من الضياع، وتقدمه على نحو معاصر، فقد عني أبو نصر بتحديد مصطلحاته وتصوراته النظرية عن الفنون، محاولا استخلاص القوانين الكلية لها من خلال جزئياتها العملية.

1- إحصاء العلوم، ص 63 -64.

أولا- منهج النظرية

اعتمد أبو نصر في نظريته تلك منهجا علميا يبدأ بالحس[2]، ويعتمد التجربة[3]، وينهج الاستقراء[4] في سبيل الوصول إلى نتائج صحيحة منطقية، ذلك أن العقلانية أهم أسس منهجه في سبيل الوصول إلى المعرفة الحقة المبرهنة عقلا، فالمبادئ البرهانية اليقينية، التي يبلغها العقل، هي مبادئ المعرفة النظرية، يبلغها العقل بفعله الخاص المسمى «التيقن»، إذ لا يبلغ اليقين سوى العقل، الذي يركب أجزاء مدركات الإنسان الحسية في قوانين عامة، هي مبادئ الصناعة النظرية[5]، غير أنه لجأ في كثير من الأحيان إلى اتباع منهج تأملي إشراقي، يعتمد الخيال والتذكر والوحي في سبيل بلوغ المعرفة ذاتها بطريق أخرى، فهو مؤمن بكلا الطريقين لبلوغ المعرفة عموما، واعتمد في بلوغ نظريته طريق الاستنباط المنطقي والمقارنة، فنراه يعرض مقدمات أولى، تقود إلى نتائج محددة، ويعتمد المقارنة بين الفنون في سبيل بلوغ قواعد عامة تشملها جميعا، وتكشف عن تآخيها.

لم تكن نزعة أبي نصر العقلانية ميزة في منهجه دائما، فقد كانت عقبة تحول دون إتمامه لكثير من الأفكار النقدية والجمالية، التي لا

2- كتاب الموسيقى الكبير، ص92-93.
3- كتاب الموسيقى الكبير، ص98.
4- كتاب الموسيقى الكبير، ص 108.
5- كتاب الموسيقى الكبير فسه، ص92-93.

يمكن أن تتحول إلى مادة علمية محضه، تقاس بالآلة، وتدرس بالقوانين، وهو ما أراده في آرائه الفنية.

وقد توسل أبو نصر في منهجه وسائل عدة، تبدأ بالإحساس بالجزئيات، ومقارنة الإحساسات في سبيل بلوغ قوانين كلية لهذا الفن أو ذاك، واعتمد الإحصاء والاستنباط والاستقراء والتجريب وسائل علمية عملية في سبيل صياغة نظرية، لكنه عمد مع ذلك إلى الحدس والذوق والافتراض المسبق، فجاء منهجه علميا تارة، حدسيا تارة أخرى.

وقد كانت عقيدته الميتافيزيقية سببا في تفسير الفن بسواه من العوامل الخارجية، فلم يكن منهجه نصيا يهتم بالفن ظاهرة مدروسة، بل يوجه اهتمامه إلى ما وراء الظاهرة من مبدع ومتلق وواقع، كذلك كانت عقيدته التوحيدية سببا في إيمانه بوحدة الحقيقة، ووحدة الغايات، لكنه آمن باختلاف العقائد والملل والحضارات، واختلاف الفنون تبعا للعوامل المحيطة بها، وإن كان ثمة منظومة فكرية أساسية هي الصواب دائما ينبغي أن يبلغها الفيلسوف بعقله، ويجعلها حكما على الصناعات كلها، فهذه المنظومة هي القوانين المنطقية، التي هي آلة الفلسفة في بلوغ العلم الحق.

ثانيا- أسس النظرية

تتأسس نظرية المعلم الثاني الفنية على جملة مصطلحات تبدو محورية فيها، إذ تطوف حولها جملة الآراء التي أدلى بها، وهي مركزية الإنسان، والغائية، والخلقية، وسنتحدث عن كل أساس منها حديثا مفصلا.

1- مركزية الإنسان:

بدا الإنسان مرتكزا أساسيا في نظرية الفن عند أبي نصر، انسجاما وفلسفته العامة، التي كان الطابع الإنساني أهم ما يميزها[6]، فقد اهتم بالإنسان، «لا حقيقة فردية مقصورة على بحث مشكلة النفس، وارتقائها في سلم المعرفة فقط، بل حقيقة اجتماعية، تبحث علاقة الإنسان بالآخرين، والتصورات الاجتماعية والسياسية، التي تنبني على تلك العلاقة»[7].

ثم اهتم بالإنسان، الذي يتلقى الفن، وإن لم يركز على الإنسان الفنان، وجعل الأفعال الإنسانية موضوع الفن الأول، وفسر نشأة الفنون بالغرائز النفسية الإنسانية، وعد الصوت الإنساني أرقى أنماط الموسيقى، والألحان كلها محاكاة لها، والغناء المقترن بالتصويت الإنساني أرقى الفنون جميعا.

واهتمام الفارابي بالفنان على قلته يبدو جوهريا في نظريته، فالفن لا يبلغ المرتبة العليا، إلا إذا كان عن طبع، فالشاعر المطبوع على المديح يبدع في المديح أكثر مما لو أجبرته الأحوال على الهجاء[8]، والشاعر الذي يوضع في الطبقة الأولى من الشعراء هو الذي يجمع بين الطبع والصنعة في تأليف لا يفضل أحدهما على الآخر، ومن دون الطبع لا يمكن الإنسان أن يتعلم أصول العزف، لأنه «مقرون بالاستعداد غير

6- الإنسان في الفلسفة الإسلامية، نموذج الفارابي، ص8.
7- المرجع نفسه، ص8- 9.
8- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص156.

منفك منه»[9]، ويشير أبو نصر إلى حالة الفنان النفسية، التي قد تساعده على الإبداع، وقد تحول دونه، فالكيفيات النفسانية، التي تغلب على الشاعر، أو تفتر فيه، هي التي تحكم قدرته على التكميل أو التقصير في قول الشعر[10].

وهو في تحديده لماهية الإبداع اتخذ ثلاث زوايا نظر، كانت إحداها زاوية الفنان، فالعمل الفني في طبيعته هو صناعة تقوم بها مخيلة المبدع، التي تلتقط الصور الحسية، ثم تخلق بينها علاقات جديدة، وتقوم بعمل المحاكاة، الذي هو جوهر العمل الإبداعي، والفنان ليس إنسانا من العامة، بل هو في مرتبة من مراتب النبوة، لأنه يتلقى المعرفة بطريق المخيلة، شأنه شأن النبي[11]، لذا فإن معيار ارتقاء الفنانين يبدو في قرب مخيلاتهم أو بعدها عن مخيلة النبي.

وإذا كانت ماهية الإبداع قد تحددت من زاوية المبدع الإنسان بالخيال، فهاهي ذي تحدد من زاوية المتلقي الإنسان بالتخييل والتأثير واستنهاض همته «نحو فعل الشيء، الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له، أو هرب منه، ومن نزاع، أو كراهة له، أو غير ذلك»[12]، وتعد حواس المتلقي معيار الألحان الموسيقية، التي ينبغي أن تكون على المجرى الطبيعي للحواس، تتلقاها الأذن، فتلتذ بها، وتبلغ كمالها[13]، والمتلقي هو

9- كتاب الموسيقى الكبير، ص53.
10- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص156.
11- كتاب تحصيل السعادة، ص94.
12- جوامع الشعر، ص175.
13- كتاب الموسيقى الكبير، ص87.

الذي يضع قوانين الفن بإحساسه بجزئياته، معتمدا المنهج الإحصائي[14]، وهنا تبرز أهمية الظهور الحسي للفنون، فلا يكفي الفن أن يبقى أسير فكر الفنان أو مخيلته، بل لا بد من تعبيره عن أفكاره وخيالاته في صورة حسية تصل إلى المتلقي.

ومعيار تصنيف الفنون وتفاضلها عند أبي نصر هو قدرتها على إيصال رسالتها إلى المتلقي، لذا كان الرقص آخرها، لأنه يؤدي رسالته على نحو صامت، وكان الغناء أولها، لأنه يؤدي رسالته على نحو يجمع بين النطق بالأقاويل، والإيحاء بالألحان، ولأنه يؤدى بالصوت الإنساني أكمل الأصوات على الإطلاق.

وتبدو مركزية الإنسان في الأفعال الإنسانية، التي تحمد وتذم، وتوصف بأنها خيرات أو شرور، موضوع للفن[15]، فالفنون تحاكي محسوسات الإنسان، ومعقولاته، وقواه النفسية، ومزاج بدنه[16] وأفعاله، فهي تدور في فلك الإنسان وحده.

وتعلل مركزية الإنسان في الفكر الفارابي بفهمه للكمال، فالإنسان هو أكمل مخلوقات الـلـه [17] خلقا، وقد فطر على السعي نحو الكمال الأعلى، لذا فإن رسالة الفن تتحدد في الارتقاء بالإنسان إلى الكمال، ثم بلوغ المجتمع الكامل.

14- كتاب الموسيقى الكبير، ص108.
15- كتاب الموسيقى الكبير، ص1183 -1184.
16- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، ص69.
17- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص98.

2- الغائية:

الغائية مذهب فلسفي، يبحث في الغايات النهائية لكل الموجودات، مؤكدا وجود غاية، هي محور الغايات كلها، تسعى وراءها أجزاء الكون كله في أعمالها كلها، وهي بذلك تثبت وجود الـلـه سبحانه، إذ تعده منتهى الغايات كلها، وتتجاوز العبث الوجودي إلى الجد في الأمور كلها، وقد اتسمت فلسفة الفارابي بأنها فلسفة غائية، تؤمن بأن غاية أي شيء هي مبعث قيمته.

قيدت الغائية آراء الفارابي الفنية، فلم يعط الرقص ولا الموسيقى المطلقة قيمتهما لعدم وضوح غايتهما، وقدم الغناء والشعر والموسيقى ذات المعنى لوضوح الغاية فيها، وصنف الألحان وفق غاياتها، ثم كان أكمل الألحان أكثرها تحقيقا لغايتها.

تترابط الغايات في سلسلة، تنتهي بالذات الإلهية، التي إليها الموئل والمصير، فغاية الفن الأولى والظاهرة هي اللعب واللذة المحضة، لكن غايته الأهم هي النفع المتجلي في التعليم والتأديب، والتوجيه الأخلاقي في سبيل صياغة الكمال الإنساني المؤدي إلى الكمال الاجتماعي، ثم إلى السعادة الإنسانية الحقة في الخلود الأخروي في الجنة.

يؤكد أبو نصر أن السعادة هي غاية الغايات كلها، وليس وراءها ما هو أفضل منها، وأنها تطلب لذاتها لا لسواها، لكن فهمه عن السعادة الحقيقية يقود الباحث إلى الذات الإلهية، فالسعادة تتحقق بلقائه وحلول رضاه في الحياة الآخرة، أو في فناء الذات الإنسانية في ذاته سبحانه تبعا لعقيدة وحدة الوجود، التي آمن بها فيلسوفنا.

3- الأخلاقية:

شكلت النزعة الخلقية طابعا جوهريا في فلسفة أبي نصر عموما، وفي نظرية الفن عنده خصوصا، فمصطلح الجمال مقترن بمصطلح الخير[18]، فالخير هو المسوغ الأول لنفع الجميل الفني، والخير الأخلاقي هو موضوع المحاكاة في الفن، التي توجه إلى الفعل المحمود أو المذموم، وكذلك فإن الخلقية هي غاية الفن، الذي يعلم ويؤدب ويستنهض العزائم، إذ لا قيمة لأي علم، إذا لم يتحول إلى سلوك أخلاقي.

ولعل نزعته الخلقية هي التي جعلت فهمه لمضمون الشعر فهما إغريقيا، فقد أراد من الشعر أن يخاطب الإنسان، فيربيه تربية أخلاقية فاضلة، ولما لم يجد غايته في الشعر العربي أعلن كراهيته له في حكمه، الذي رواه ابن رشد بأن الشعر العربي كله «في النهم والكدية»[19].

وكذلك حكمت نزعته الخلقية بتبعية الألحان للأقاويل الشعرية، وبخضوع الموسيقى لمضمون الألحان الأخلاقي، بل إن كمال الغناء يجد سببه في كونه نافعا خلقيا معتمدا التخييل وإثارة الانفعالات، وهو ما يفصله بقوله: «ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها، صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليست نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم»[20]، فالفن (الموسيقى هنا) يفيد أخلاقا، ويبعث على الخير الإنساني عموما.

18- كتاب تحصيل السعادة، ص69.

19- تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو، ص67.

20- كتاب الموسيقى الكبير، ص1181.

ومع تفضيل المعلم الثاني للمجرد على الحسي تفضيلا مطلقا، فقد حالت أخلاقيته دون تفضيل الموسيقى على الغناء، أو تفضيلها على الشعر، مع أنها تجريدية مطلقة.

وتعلل نزعته الخلقية بميله إلى تطبيق فلسفته المدنية على كل جزئية يدرسها، ثم أراد بلوغ الكمال الأخلاقي، الذي هو جوهر الكمال الإنساني، ولاسيما على الصعيد المدني في صياغة المدينة الفاضلة.

تلك هي أهم الأسس الفكرية، التي بنى أبو نصر نظريته عليها، كانت تؤدي وظيفة كبرى في تغيير اتجاه كثير من آرائه، أو تعديلها، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن فكرة مركزية الإنسان ترتد إلى تصوف أبي نصر، وإيمانه بأن الإنسان أرقى مخلوقات العالم السفلي، أما الغائية فهي ترتد إلى عقيدة الإسلام، التي نبذت العبثية والضياع، وقررت الغائية فرضا عقليا في أفعال الـلـه ، وأفعال العباد، وأما الخلقية فترتد إلى فلسفة الفارابي المدنية، التي تطمح إلى تعليم العامة ما اتفقت عليه الخاصة بكل الوسائل، التي يمكن أن تؤثر في العوام.

خاتمة البحث

كان الكشف عن نظرية فن متكاملة عند أبي نصر الفارابي هاجس البحث الأول، ولقد كشف البحث عن جملة قضايا فنية منسجمة مع بعضها فكريا، ومتآلفة منهجيا، تشكل نظرية فنية، عرضنا مجالاتها في فصول البحث الثلاثة، مبينا ماهية الفن أولا في مصطلحات الخيال والمحاكاة والتلقي، وغايته في اللعب والنفع والكمال والسعادة، وأدواته وتصنيفاته إلى رقص ونحت وتزويق وموسيقا وشعر وغناء، ثم حاول استجلاء ترابط قضاياه موضحا منهج أبي نصر الفارابي، وأسس نظريته الفلسفية العامة، ولعل أهم القضايا النظرية التي أثارها الفارابي عن الفن هي:

1- يخلق الفن في مخيلة المبدع، ويتفاضل المبدعون باتساع مخيلاتهم، وعدم حاجتهم إلى الحس في أثناء تأليفهم لنصوصهم الفنية.

2- تقوم المخيلة بعمل المحاكاة، ومصطلح المحاكاة مصطلح يتسع ليشمل محاكاة الأفعال، والأخلاق، والانفعالات النفسية، والأفكار العقلية، وأحوال البدن والصور المحسوسة، بل يبلغ محاكاة الفكرة عن غير المرئي، كما في محاكاة الأصنام للآلهة.

3- لابد للفنان من التعبير عن مكنون مخيلته، مستعينا بالمادة المحسوسة، التي تؤثر في المتلقي لذة وانفعالا وتخييلا وإفهاما.

4- لكل عمل فني غاية، يهدف إليها، وغرض يسعى نحوه، والغرض الظاهر من الفنون عامة هو اللعب والإمتاع، لكنه غرض ظاهري، لا يكتفى به، بل لا بد من قصد النفع الواضح من الفن.

5- إذا بلغت الفنون غايتها في الإمتاع والنفع تكون قد حققت غاية إنسانية كبرى، هي مراد الإنسان منذ الأزل، وهي صياغة الكمال الإنساني عبر الكمال الفني.

6- وبتحقق الغايات السالفة كلها يبلغ الإنسان السعادة التامة، التي هي منتهى الغايات، وموئل القلوب.

7- تصنف الفنون عند أبي نصر وفق قدرتها على إبلاغ خطابها إلى المتلقي أو قدرتها على تحقيق غايتها، فترتقي إذا تحقق غرضها، وتسقط إذا لم يتحقق.

8- أكد الفارابي ضرورة الصدق الفني، وإن كان الشعر مثلا كاذبا في الواقع.

9- طمح إلى تآلف الطبع والصنعة في الفنان المبدع، مبينا أن أرقى الفنانين هو من جمع بينهما، ثم يتفاضلون.

10-أشار إلى الصلة بين الفنون، فقارن بينها، وكشف عن تقاربها وتباعدها.

11-آمن المعلم الثاني بالعادة محركا للسلوك الإنساني، كذلك حكما في كثير من الأحيان فقد فرق بين الشعر وسواه من الكلام بالاحتكام إلى العادة، وجعل العادة سبيل التربية الجمالية (ارتياض الحواس) وتعلم الفنون، كما أنها سبيل التربية الخلقية.

12- اعتقد بالفطرة الفنية التي عند بعض نقاد الفن، فيحكمون بين النصوص الفنية معتمدين فطرهم الصافية، وهؤلاء هم خاصة الناس، إذ اشترط فيهم شروطا، تشمل المأكل والملبس والمسكن وغير ذلك.

13- احتكم إلى العقل في قضاياه كلها، معتمدا آلة المنطق، فقد جعله الحكم الأخير في كل القضايا، سواء أكانت فنية أم لا.

هذا مع كثير من القضايا الجزئية، التي أشرنا إليها، وقد تأسست هذه القضايا على ثلاثة أسس فكرية هي مركزية الإنسان، والغائية، والخلقية، وكثير من هذه القضايا لاتزال مثار فحص ومناقشة في نقدنا الحديث والمعاصر.

حاول البحث أن يرد آراء أبي نصر الفنية إلى أصولها الفلسفية والمعرفية، ومرجعيتها العقدية، لكنه حصر اهتمامه بالنظرية الفنية الفارابية، ولم يعن كثيرا بالعلائق والتأثيرات الثقافية الخارجية فيها، لأن هدفه الأول كان الكشف عن جملة الآراء النظرية، وعن انسجام هذه الآراء ضمن الفكر الفارابي، وتبيان الأصول الفلسفية لهذه الآراء ضمن فلسفة المعلم الثاني.

والنتيجة الكلية التي توصل إليها هذا البحث هي الكشف عن نسق متكامل للفن عند أبي نصر الفارابي يتحدد فيه فهمه لماهية الفن ومهمته ووسيلته، كما كشف عن أن هذا النسق ذو علاقة وطيدة بنسقه الفلسفي الشامل.

ونبه على نحو غير مباشر على أهمية البحث في تراثنا الفلسفي الجمالي، لتأصيل كثير من القضايا الفكرية الجمالية المعاصرة، ذلك أن

التأصيل المعرفي، وقراءة التراث الجمالي قراءة معاصرة ضرورة تحتمها طبيعة الحضارات.

وأخيرا فقد حمل هذا البحث نفسه مسؤولية جمع شتات آراء المعلم الثاني، واستجلاء النسق الذي يجمعها على نحو متكامل، فعساه أن يكون قد وفق في تحقيق ذلك، واللـه من وراء القصد.

زكاء مردغاني

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

المصادر:

الفارابي، أبو نصر:

- إحصاء العلوم، تحقيق: د.عثمان أمين، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد بمصر، القاهرة، 1949م.
- الأعمال الفلسفية ـ الجزء الأول، ويتضمن: كتاب تحصيل السعادة، كتاب التنبيه على سبيل السعادة، مقالة فيما يصح وما لا يصح من أحكام النجوم، جوابات لمسائل سئل عنها، كتاب التعليقات، تحقيق وتقديم وتعليق: د.جعفر آل ياسين، الطبعة الأولى، دار المناهل، بيروت، 1413هـ 1992م.
- جوامع الشعر، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تأليف: أبو الوليد ابن رشد، تحقيق وتعليق: د.محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، وزارة الثقافة، 1391هـ 1971م
- رسالة في الرد على جالينوس فيما ناقض فيه أرسطو طاليس لأعضاء الإنسان، ضمن كتاب: رسائل فلسفية للكندي والفارابي وابن باجة وابن عدي، حققها وقدم لها: د. عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت، 1983م، والكتاب يتضمن لأبي نصر الفارابي: رسالة في الملة الفاضلة، ورسالة في الرد على يحيى النحوي في الرد على أرسطو طاليس.
- عيون المسائل، ضمن كتاب الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة، لـ: د.فوزي عطوي، قدم له: د.صبحي الصالح، دار الكاتب العربي، بيروت، 1978م.
- كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، طبع بمعرفة حضرتي الشيخ فرج الـله زكي الكردي، والشيخ مصطفى القباني الدمشقي، الطبعة الأولى، مطبعة النيل بمصر، د.ت.
- كتاب الموسيقى الكبير: تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: د.محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- كتاب الواحد والوحدة، حققه وقدم له وعلق عليه: محسن مهدي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1990م.

- كتاب تحصيل السعادة، حققه وقدم له وعلق عليه: د.جعفر آل ياسين، الطبعة الثانية، دار الأندلس بيروت، 1983م.
- كتاب في المنطق ـ الخطابة، تحقيق وتعليق: د.محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1976م
- مقالة في قوانين صناعة الشعراء: ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م.
- المنطق عند الفارابي، يتضمن: نص التوطئة أو الرسالة التي صدر بها المنطق، الفصول الخمسة، كتاب إيساغوجي أو المدخل، كتاب قاطاغورياس أي المقولات، كتاب باري أرمينياس أي العبارة، تحقيق وتقديم وتعليق: د.رفيق العجم، دار المشرق، بيروت، 1985م.

المراجع:

- إبراهيم، د. زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة د.ت.
- ابن جعفر، قدامة: نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933م.
- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، الجزء الخامس، 1994م.
- ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق: د. محمد سليم سالم، يشرف على إصدارها محمد توفيق عويضة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثالث والعشرون، القاهرة، 1391هـ 1971م.
- ابن منظور الإفريقي المصري، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1375هـ 1956م.

- أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين ، بيروت، 1984م.
- إخوان الصفاء: رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، المجلد الأول القسم الرياضي، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، د.ت.
- أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م.
- اشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية، ترجمة: أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1964م، المجلد الأول.
- إميل، هنكل: النقد الأدبي وأصوله العلمية، ترجمة وتعليق: د.إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004م.
- بامات، حيدر: مجالي الإسلام، ترجمة: عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية لعيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1956م.
- البصري، عبد الجبار داود: مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1975م.
- بهنسي، د. عفيف: جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة /14/، الكويت، 1979م.
- بهنسي، د.عفيف: علم الجمال وقراءات النص الفني، الطبعة الأولى، دار الشرق للنشر، مطبعة العجلوني، دمشق، 1425هـ 2004م.
- البيهقي، ظهير الدين: تاريخ حكماء الإسلام، عني بنشره وتحقيقه: محمد كرد علي، الطبعة الثانية، مطبعة المفيد الجديدة، دمشق، 1396هـ 1976م.
- توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
- الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988م.

- جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د.سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، دمشق، 1965م.
- الحاج شاهين، سمير: روح الموسيقى، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1980م.
- الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 2007م.
- الزركلي، خير الدين: الأعلام، المجلد السابع، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- سوريو، إيتيان: تقابل الفنون، ترجمة: بدر الدين القاسم الرفاعي، مراجعة: عيسى عصفور، الطبعة الأولى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993م.
- الشوك، علي: أسرار الموسيقى، الطبعة الأولى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م.
- عاتي؛ إبراهيم: الإنسان في الفلسفة الإسلامية - نموذج الفارابي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، 1952م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، 1966م.
- القيرواني الأزدي، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة بمصر، القاهرة 1383هـ، 1963م.
- قصبجي، د.عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم ـ دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، الطبعة الأولى، دار القلم العربي للطباعة والنشر، حلب، 1400هـ 1980م.

- كليب، د.سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.
- لامرتين: رفائيل ـ صحائف سن العشرين، نقله إلى العربية: أحمد حسن الزيات، الطبعة الثالثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1358هـ 1939م.
- مدكور، د.إبراهيم: في الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيقه، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968م.
- ميلر، د.سوزانا: سيكولوجية اللعب، ترجمة: د.حسن عيسى، مراجعة: د.محمد عماد الدين إسماعيل، سلسلة عالم المعرفة /120/، الكويت، 1987م.
- هازار، بول: أزمة الضمير الأوربي، وزارة الثقافة، دمشق، 2004م.
- هانز، جيورج جادامر: تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح: د.سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مسقط، 1996م.
- وارين، أوستن، ويليلك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.
- اليافي، د. نعيم حسن: الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، جامعة حرة العدد/192/ القاهرة، 1968م.
- يونغ، ك.غ: علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، الطبعة الأولى، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 1985م.

المراجع الأجنبية

Longman Dictionary of Contemporary English - Longman group limited،Library Lebanon،1978.

الدوريات:

مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد /29/ لعام 1995م، بحث: «موسيقى الزخرفة» للدكتور: عصام قصبجي.

الفن عند الفارابي

لم يكن الفلاسفة المسلمون، والفارابي أحدهم، شرّاحاً لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان فقط، بل كانوا ذوي شخصيةٍ فلسفيّةٍ مستقلةٍ، تُؤْمِنُ بانتهاج البرهان المنطقيّ في سبيل الوصول إلى المعرفة اليقينيّة، وتُوظّفُ الفلسفات الواردة على نحوٍ يوافق منطقها العقليّ.

ومن هنا تتوجّه هذه الدراسة إلى استجلاء ملامح نظريّة الفنّ عند الفارابي بعدّها جزءاً من بناء فلسفيٍّ شاملٍ خاصّ، مُعْرِضةً عن الآراء التي اتهمتْ الفكر العربي بالتلفيق والترقيع، أو التوفيق في أحسن الأحوال.

لم يكن الفارابي فيلسوفاً فحسب، بل كان مفكّراً وناقداً وموسيقيّاً وشاعراً، وإن المُطّلع على مؤلّفاته يجدها غنيةً بآراء نقديّةٍ وفنيّةٍ تشي، برؤيته الفنيّة المتكاملة، وتجعل الباحث متحفّزاً لدراستها، ولّما كانت نظريّته الفنيّة لم تُدَرَس بعد، وكانت هذه النظرية المنثورة في كتبه ذات أهمية في السياق المعرفي والجمالي، فقد جاء هذا البحث محاولاً معرفة الأسس الفكريّة لآراء أبي نصر، بغية تحديد مبادئ نظريته النقدية في سبيل الإفادة منها تنظيراً وتطبيقاً.

ISBN 978-993340282-2
9 789933 402822

صفحات للدراسات والنشر
www.darsafahat.com