مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار السابع عشر
المجلد (٥) العدد (٤)
(١-١٨) ٢٠٢٤

التلقي الغربي للفن الموسيقي العربي بين الموضوعية والذاتية:
ماكس فيبر والعقلنة الموسيقية عند زرياب أنموذجا

عادل بنملوك

طالب باحث في سلك الدكتوراه، تكوين الفلسفة والسيمائيات والتواصل،
جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك ، المغرب

نشر إلكترونياً بتاريخ: ١٩ نوفمبر ٢٠٢٤م

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

الملخص

يسعى هذا الإسهام العلمي الوقوف عند بعض ملامح وتجليات التلقي الغربي للفن الموسيقي العربي المغيبة في التناول البحثي للمشروع الفيبري، داخل الدراسات الغربية والعربية على حد سواء. الحديث، هنا، عن الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، التي جسدت شكلا من أشكال العقلنة الغربية؛ ففي خضم حديثه عن الانعطافات واللحظات الهامة المشكلة للانتقال العقلاني الغربي –من الموسيقى بوصفها طقسا تعبديا أو متعة جمالية إلى الموسيقى بوصفها مظهرا من مظاهر العقلنة– سيتوقف ماكس فيبر عند اللحظة العربية – مع الفارابي وزرياب خاصة – بوصفها لحظة حاسمة جسدت ذلك الانعطاف الثوري في آلة العود التي لم يعرفها العرب القدماء.

الكلمات المفتاحية: التلقي الغربي، الموضوعية، الذاتية، الفن الموسيقي الغربي، العقلنة الموسيقية

* مقدمة

يروم هذا الإسهام العلمي الوقوف عند بعض ملامح وتجليات التلقي الغربي للفن الموسيقي العربي المغيبة في التناول البحثي للمشروع الفيبري، داخل الدراسات الغربية والعربية على حد سواء. الحديث، هنا، عن الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، التي جسدت شكلا من أشكال العقلنة الغربية؛ ففي خضم حديثه عن الانعطافات واللحظات الهامة المشكلة للانتقال العقلاني الغربي –من الموسيقى بوصفها طقسا تعبديا أو متعة جمالية إلى الموسيقى بوصفها مظهرا من مظاهر العقلنة– سيتوقف ماكس فيبر عند اللحظة العربية – مع الفارابي وزرياب خاصة – بوصفها لحظة حاسمة جسدت ذلك الانعطاف الثوري في آلة العود التي لم يعرفها العرب القدماء.

ف"الآلات الموسيقية القديمة عند العرب كانت تتجلى في المزمار الذي تختص به كل الجماعات البدوية"[١].

[١] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة حسن صقر ومراجعة فضل الله العميري، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى ٢٠١٣، الصفحة ٣١٥.

لكن مع ظهور الإسلام وانتقال العرب من نظام القبيلة إلى نظام الخلافة –باعتباره نظاما يرتبط بشروط تاريخية وسياسية ودينية واجتماعية معينة– ظهرت موسيقى البلاط، بلاط الخليفة على وجه التحديد، ولعل هارون الرشيد في العصر العباسي ساهم بشكل كبير في احتضان الموسيقى والموسيقيين الذي كان أبرزهم زرياب الذي ما أن استقر بقرطبة حتى أسس مدرسة موسيقية كان لها موقعا رياديا في تعليم موسيقى العود تحديدا؛ هذه الآلة كانت "حاملة التطور الأفقي للسلم، والتي أصبحت في العصر الوسيط آلة العرب الحاسمة في تثبيت الأبعاد"١.

لكن الانتقال الجوهري في الموسيقى العربية كان مرتبطا عموما بالعصر الذهبي للخلافة الإسلامية خاصة العصر العباسي حيث عمل هارون الرشيد على تشجيع جميع الفنون والصناعات من شعر، وبلاغة، وفقه، وعلوم. وكذلك الموسيقى؛ إذ ازدهر في حقبته عدد المشتغلين بالموسيقى من قبيل إبراهيم الموصلي وتلميذه زرياب الذي يقول في حقه ماكس فيبر "العود كان حسب ما هو متوارث مؤلفا من أربعة أوتار ثم أضيف إليه وترا خامسا...وبهذا كانت للعرب كل الأبعاد العقلانية واللاعقلانية لنسق الصوت على آلة العود"٢.

في سياق حديثه عن نسق الموسيقى العربية يستحضر فيبر بين الفينة والأخرى أقوالا للفارابي الذي يعتبر عمله الأساس في هذا الباب "كتاب الموسيقى الكبير". وكان استشهاد فيبر به قصد التمييز من حيث الآلات الموسيقية بين عصرين: الإسلامي وما قبله، وكذلك لإثبات علاقة التأثر والتأثير بين العرب والشعوب الأخرى –خاصة الفرس– يقول (فيبر) : فلو أخدنا "الطنبور المؤلف من وترين، وكان آلة معروفة في بغداد نظر إليه الفارابي على أنه آلة وثنية، أي قبل إسلامية، نجد أنه بالتأكيد آلة مقسمة بصورة بدائية"٣ .

قصدنا البحثي من هذا الإسهام هو تبيان وتبين التلقي الغربي للفن العربي عند ماكس فيبر حول الأسس العقلانية المشكلة للموسيقى الغربية وذلك بالوقوف عند أحد مظاهر العقلانية الأوروبية التي لم تأخذ حقها في البحث والدراسة في المشروع الفيبري، بل نجد أنها مغيبة– ربما بشكل مطلق– داخل الدراسات الغربية والعربية على حد سواء، حينما يتم تناول مفهوم العقلنة أو الترشيد العقلاني عند ماكس فيبر.

*** منهج البحث**

تتعدد مناهج البحث الأكاديمي بتعدد موضوعاته وقضاياه وامتداداته وبما أن إسهامنا المتواضع هذا يروم معرفيا الاشتغال على إشكالية التلقي آثرنا اعتماد المقاربة التاريخية المقارنة النقدية لما لها من قدرة بالغة على كشف أوجه الائتلاف والاختلاف في التلقي الغربي، إضافة إلى تعرية وإبراز المغيب والمخفي من هذه الإشكالية موازاة مع استفادتنا من الأسس والخلفيات المعرفية لنظريات وجماليات التلقي– مدرسة كونستانس الألمانية على وجه التخصيص– التي شكل المتلقي قطب الرحى لديها. وبالموازاة كذلك مع استفادتنا من التأويليات الفلسفية خاصة.

*** فرضيات البحث**

الفرضية الأولى: تنطلق من إمكانية الحديث عن فاعلية الفن العربي الموسيقي في تأسيس العقلنة الغربية

[١] المصدر نفسه، الصفحة ٣١٦.

[٢] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة من ٣١٦ إلى ٣٣٩ (بتصرف).

[٣] المصدر نفسه، الصفحة ٤١٤.

ودورها في رسم واستنبات انعطافات وملامح موسيقية جديدة في التربة الفنية الغربية.

الفرضية الثانية: التأثير السلبي لمركزية العقل الغربي في منحى تلقي الموسيقى العربية _ نقصد غياب النقد والتلقي الموضوعيين-؛ فكلما كان التناول البحثي إيديولوجيا، كلما كان الافتراء على أنوار وتقدم حضارة في عصر ما ممكنا.

الفرضية الثالثة: اقتران الازدهار والانحطاط الموسيقي بالبيئة والمناخ العام لمجتمع ما؛ فكلما كان ازدهار الفن بصفة عامة يفرض ذاته داخل حضارة ما، كلما كانت صفة "الاكتمال" الحضاري ملازمة له، ونفس المعادلة تنسحب على الانحطاط كذلك.

الإشكالات الرئيسة للبحث: كيف ساهم التلقي الغربي للفن العربي الموسيقي في "اكتمال" الأسس العقلانية للموسيقى الغربية؟ بأي معنى شكل حضور التناول الايديولوجي للتلقي الغربي للفن الموسيقي العربي عائقا أمام المقاربة الموضوعية؟ وما أثر البنى المعرفية والاجتماعية عامة في تطور الفعل الموسيقي تجاه منحى الإيجاب أو السلب؟

نبذة مختصرة عن المنطلقات النظرية للعقلنة عند فيبر:-

سنعمل على مقاربة الأسس العقلانية للموسيقى الغربية انطلاقا من كتاب فيبر "الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى"•، وذلك بالعمل على رصد مسار العقلنة الأوروبية وتجليات اكتمالها باعتبارها سيرورة وصيرورة تاريخية في مجال الموسيقى، والكيفية التي من خلالها شكل ظهور النوطة والإيقاع الهارموني واختراع البيانو، منعطفا إبستميا ساهم في إشاعة ثقافته، تحديدا، في المجتمع البورجوازي.

يعد "ماكس فيبر(١٨٦٤-١٩٢٠)، شأنه شأن ماركس، من النوع الذي لا يمكن وصفه أنه عالم اجتماع فحسب لأن اهتماماته شملت طائفة واسعة من الموضوعات...كان موسوعي المعرفة، وشملت كتاباته ميادين الاقتصاد، والحقوق والفلسفة والتاريخ المقارن بالإضافة إلى علم الاجتماع"[١].

إن العقلانية الموسيقية الغربية رهينة وملازمة للمسار الذي قطعته الحداثة في مظاهرها المختلفة سواء العلمية أو السياسية أو غيرها؛ إذ أن غاية المشروع الفيبري متمثلة، عموما، في الشعار الذي رفعه بأشكال مختلفة وهو "إزالة السحر عن العالم"٢. رفع هذا السحر وإزالته يشكل دعوة إلى الانتقال من المرحلة السحرية واللاهوتية إلى المرحلة الوضعية العلمية-كما أسس لذلك أوغست كونت- وفي هذا يعرف ماكس فيبر العقلنة على أنها "السيطرة على كل الأشياء من خلال التكهن بها(...) ولا يتحقق هذا التكهن

• لم يخرج هذا الكتاب إلى حيز الوجود إلا بعد سنة من وفاة ماكس فيبر، أي في سنة ١٩٢١، وحتى العنوان ليس من وضع فيبر، بل كان الفضل في تحريره في تعاون كل من زوجته ماريان فيبر وأستاذ تاريخ الموسيقى تيودور كروير. وقد ثمة ترجمته من الألمانية للعربية من طرف حسن صقر سنة ٢٠١٣ وراجعه فضل الله العميري، ونشر عن المنظمة العربية للترجمة. في وصف هذا الكتاب، يقول "تيودور كروير: " إنه كل متكامل وعلينا أن نقبله كما هو شاكرين، ذلك أن رجلا واسع الخبرة، ثاقب النظرة مثل ماكس فيبر أدخل الموسيقى ضمن دائرة تفكيره، وهذا وحده ينبغي أن يكون ذا أهمية كبرى بالنسبة إلينا لقد اكتسبت الوحدة الأخوية للعلوم فيه قوة جديدة" المصدر: (ماكس فيبر، الأسس العقلانية السوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٢٧٥).

[١] توني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، الصفحة ٧٠.

[٢] ماكس فيبر، العلم والسياسة بوصفهما حرفة، ترجمة جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١١، الصفحة ١٧٢.

إلا بالوسائل التقنية. وهذا هو تحديدا المعنى الأساسي للعقلنة بوصفها كذلك"[1].

في محاضرته الموسومة ب"العلم بوصفه حرفة"• حاول فيبر أن يقدم انطلاقا من مقاربته التاريخية انعطافات أساسية في تشكل العقلنة الغربية بدءا من الحضارة الإغريقية التي كان الفيلسوف فيها حامل مشعل الحقيقة الساطعة كما مثل لها ذلك أفلاطون في كتابه الجمهورية انطلاقا من أمثولة الكهف•.

ثم يأتي عصر النهضة فيضاف إلى ما اكتشفه الإغريق –من إعمال للعقل النظري خاصة– أداة عملية شكلت "بنت عصر النهضة: إنه التجريب العقلاني الذي أصبح أداة يمكن الاعتماد عليها في كل تجربة خاضعة للمراقبة، ومن دونه ما كان للعلم التجريبي الحديث أن يرى الوجود"[2]. إن العقلنة حسب تصور فيبر تكمن في عبارة جامعة ومانعة أن يحيا الإنسان "حياة العقل باستمرار"[3].

"تبين الدراسات التاريخية أن التطور، منذ العهد الوسيط وبخاصة بعد النهضة، كان يتجه نحو برقرطة الوظيفة."[4]ويستحضر، هنا، عبد الله العروي في كتابه مفهوم الدولة ماكس فيبر، هذا الأخير، الذي يؤكد بصريح العبارة أن الدولة أينما وجدت تحمل قدرا من العقلانية، لكنه يجعل الدولة الأوربية الحديثة وحدها من تحمل قيمة هذه العقلانية. فرغم أن التنظيمات السياسية القديمة حتى ولو كانت موجودة فيها هذه العقلنة جزئيا كما نجد مثلا في الصين، مصر الفرعونية، روما، السلطنة الإسلامية، فإنها لا ترقى أن تكون تنظيمات بيروقراطية كما هي متجسدة في الدولة الحديثة في أوروبا[5].

إذن القيمة المؤسسة للغرب الحديث هي العقلانية، أي عملية تطبيق العقل المجرد الرياضي على مظاهر الحياة بهدف توفير الجهد ورفع الإنتاج المادي والذهني. البيروقراطية هي إحدى نتائجه العملية والدولة الحديثة بصفة عامة هي مجموع أدوات العقلنة في كل دروب الحياة[6]. في نفس هذا السياق النظري تأتي الموسيقى الغربية بوصفها اكتمالا للعقلنة الغربية، وهذا ما يؤكد على أن الحداثة تنصرف على كل مناحي الحياة سواء المادية أو الروحية.

نبذة مختصرة عن المنطلقات النظرية للعقلنة عند زرياب:–

لا تكاد تَذكر الموسيقى العربية، بل والعالمية، إلا وتستدعي الذاكرة التاريخية زرياب، هذه الأسطورة الموسيقية، التي ملأت الدنيا، وشغلت الناس، وتجاوز تأثيرها الزمان والمكان، وأجمع عليها أهل الاختصاص والعرفان، بأنها شخصية عبقرية، قلَّ نظيرها في التاريخ. زرياب، الشخصية الموسيقية التي ظلمها التاريخ الإسلامي، الموسيقي البارع الذي ملأت ألحانه الآفاق، شرقا وغربا. كان له دور كبير في نقل مظاهر الحضارة العربية الشرقية إلى الأندلس، ومنها إلى

[1] ماكس فيبر، العلم والسياسة بوصفها حرفة، مصدر سابق، الصفحة ١٧٢.

• جاءت هذه المحاضرة في سياق السلسلة التي كان يقدم فيبر لعصبة الطلاب الأحرار سنة ١٩١٧، ضمن سلسة من المحاضرات التي وسمت ب» العمل الدهني بوصفه حرفة". راجع كتاب فيبر، العلم والسياسة بوصفها حرفة، مصدر السابق.

• راجع كتاب أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا ومراجعة محمد سليم سالم، الكتاب السابع من الصفحة ٢٤٦ إلى الصفحة ٢٤٨.

[2] ماكس فيبر، العلم والسياسة بوصفها حرفة، مصدر سابق، الصفحة ١٧٦.

[3] المصدر نفسه، الصفحة ١٧٣.

[4] عبد الله العروي، مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، الطبعة العاشرة، الدار البيضاء ٢٠١٠، الصفحة ٩٢.

[5] ماكس فيبر، العلم والسياسة بوصفها حرفة، مصدر سابق، من الصفحة ١٠١ إلى الصفحة ١٠٣.

[6] عبد الله العروي، مفهوم الدولة، مصدر سابق، الصفحة ٩٩.

أوربا والعالم. له ابتكارات كثيرة. ولكن الصفة التي منحته الشهرة أكثر، هي كونه موسيقيا بارعا. إن الفتى الكردي زرياب كان من ألمع التلاميذ في مدرسة أستاذه إسحاق بن إبراهيم الموصلي."[1]. غير أنه على الرغم من هذه الشهرة، لم يصلنا من أخباره إلا القليل. وسنحاول في هذا الإسهام – ما استطعنا – إضاءة بعض جوانب عقلنته الموسيقية.

لم يكن زرياب موسيقيا ومغنيا بارعا فحسب، بل كانت له مواهب عديدة، فضلا عن ثقافته الواسعة، وطول باعه في مجموعة من العلوم والآداب. "فقد كان يتمتع بذاكرة جبارة، كما كان يحفظ آلاف الأغاني، ويحيط بألحانها وأنغامها إحاطة قوية، كذلك كان زرياب عالما بالفلك والجغرافيا، وكان يجيد الحديث عن البلاد الأجنبية وعادات شعوبها وتقاليد أهلها"[2].

غير أن أهم إسهامات زرياب وابتكاراته كانت في مجال الموسيقى والغناء، ففضلا عن كونه عازفا ماهرا مغنيا بارعا، كانت له أيضا خبرة في الآلات الموسيقية، وبخاصة منها آلة العود، التي رافقته منذ صباه، وهنا نستحضر حكايته مع الرشيد وأستاذه إسحاق، والتي نستفيد منها ها هنا ما أحدثه في العود الذي صنعه بيده، وأرهفه بإحكامه، من تجديد يمكن توضيحه من خلال النقاط الآتية:

من حيث الوزن: صنع زرياب عودا مشابها لعود أستاذه إسحاق من حيث الشكل والمادة(الخشب)، ولكنه جعله أخف وزنا منه بثلاث مرات أو نحوها، ولا يخفى ما لخفة وزن العود من دور في راحة العازف، واستمراره في العزف مدة طويلة دون الشعور بالتعب الذي يمكن أن يسببه العود إذا كان وزنه أثقل.

من حيث المضرب: استغنى زرياب عن المضرب القديم الذي كان يصنع من الخشب، واستبدله بمضرب جديد من ابتكاره هو الريشة، صنعه من قوادم النسر، وهي أخف وزنا، وأقل تأثيرا في أوتار العود، مما يزيده من عمرها.

من حيث الأوتار: جعل زرياب أوتار عوده من حرير يغزل بماء ساخن، يكسبها أنوثة ورقة ورخاوة، وجعل بَمَّها ومثلثها من أمعاء شبل الأسد أو النمر (اختلاف الروايات)، لأنها أكثر ترنما وصفاء وجهارة وحدة من أمعاء باقي الحيوان.

وتشير بعض المصادر التاريخية، إلى أنه أول من أضاف الوتر الخامس لآلة العود، ولا ندري بالضبط متى كان ذلك، هل لما كان في بغداد ، أم لما كان في الأندلس، فقد ذكرت المستشرقة الألمانية (زيغريد هونكه) أن ذلك كان في بغداد، غير أنه ليس سوى استنتاج منها لأسباب رفض زرياب عود أستاذه إسحاق تقول:" ورجا الخليفة(تقصد زرياب) أن يسمح له بأن يعزف على عوده الخاص الذي زوده بوتر خامس، ولحن على عوده ذي الأوتار الخمسة مقدمة له"[3] في حين نجد (المقري) في روايته يشير إلى أن ذلك كان في الأندلس، يقول:" وزاد زرياب بالأندلس في أوتار عوده وترا خامسا اختراعا منه، إذ لم يزل العود على أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قوبلت بالطبائع الأربع، فزاد عليها وترا خامسا أحمر متوسطا(...)ووضعه تحت المثلث وفوق المثنى، فكمل في عوده قوى الطبائع الأربع،

[1] زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، أثر الحضارة العربية في أوربة، ترجمه عن الألمانية فاروق بيضون وكمال دسوقي، راجعه ووضع حواشيه مارون عيسى الخوري، دار الجيل بيروت، ودار الأفاق الجديدة بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٩٣م، الصفحة ٤٨٨.

[2] زيغريد هونكه، شمس الله تشرق على الغرب، فضل العرب على وأربا، ترجمه وحققه وعلق عليه الدكتور حسنين فؤاد علي، دار العالم العربي، الطبعة الثانية، ٢٠١١، الصفحة ٤٠٤.

[3] زيغريد هونكه، شمس الله تشرق على الغرب، مرجع سابق، الصفحة، ٤٠٦.

وقام الخامس المزيد مقام النفس من الجسد ١". ومن لمساته أيضا فيما يتعلق بالأوتار مسألة الألوان، فقد جعل لكل وتر لونا خاصا به، فصبغ الوتر الأول من الأسفل (الزير) بالأصفر، والوتر الثاني الذي يليه (المثنى) بالأحمر، والوتر الرابع (البم) بالأسود، أما الوتر الثالث (المثلث) فتركه أبيض من دون صباغة.

ومن إنجازات زرياب أيضا، أنه أول من أسس معهدا أو مدرسة موسيقية في العالم، تَعنى بتعليم الغناء والموسيقى وفق طرق جديدة مستحدثة، فقد كانت الطريقة المتبعة قبله تعتمد على تلقين الألحان، وذلك بأن يستعرض المغني اللحن على تلامذته حتى يحفظوه، فاستعاض زرياب عن هذه الطريقة واستبدلها بطريقة جديدة من ابتكاره، تقوم على ثلاث مراحل:

الأولى: لتعليم الإيقاع في قراءة الشعر، وذلك بأن ينقر التلميذ الدف ليظهر له زمن الإيقاع، ويضبط الحركات.

الثانية: لتعليم الألحان، وذلك بإعطاء اللحن للتلميذ ساذجا خاليا من كل زخرفة.

الثالثة: ترجيع الصوت، وذلك بأن يتعلم التلميذ المبتدئ الزخرفة والتغني في الألحان مع الضروب بعد تعلمه الميزان والضرب واللحن.٢

وقد التحق بمدرسته الكثير من التلاميذ والطلبة من مختلف ربوع الأندلس، وفي مقدمتهم أبناؤه، ولم ينحصر الأمر على الأندلس، بل جاءت بعثات من مختلف دول أوربا من إسبانيا وفرنسا وألمانيا وبريطانيا.. تطلب التعلم على يديه وفي مدرسته فنون الموسيقى والغناء، وطرق العزف على الآلات المختلفة، فانتقلت بذلك الآلات الموسيقية العربية إلى أوروبا بواسطة هذه البعثات. وانتقلت معها طريقة زرياب وأساليبه في الغناء والموسيقى●.

إن التأثير الإيجابي الذي مارسه زرياب والموسيقى العربية، بل والحضارة العربية الإسلامية بمختلف علومها وفنونها وصناعاتها، على أوربا والغرب لا يمكن تجاهله أو إنكاره، فمهما حاول بعض "المغرضين" أن ينكروا هذه الحقيقة وأن ينفوا عن العرب والمسلمين أفضالهم عليهم، بدافع أيديولوجيتهم المعادية للشرقي عموما، فالأدلة التاريخية على ذلك كثيرة والشهادات في ذلك متعددة، ويكفينا هاهنا شاهد من أهلها، فقد أفردت المستشرقة الألمانية (زيغريد هونكه) فصلا من كتابها (شمس الإسلام تشرق على الغرب) للحديث عن زرياب وأهم إنجازاته. تقول:" وبينما نجد الموسيقيين الأوربيين يعتمدون عند ضبط القانون وما إليه، على الأذن، إذ بنا نجد طالب الموسيقى في مدرسة زرياب يتعلم العزف على رقبة العود، وفي هذه الرقبة نجد ارتفاع النغم، وقد قيس قياسا خاصا عن طريق جمعها معا، وهذا من المزايا الكبرى التي تحبب الآلات الموسيقية العربية إلى الأوربيين"٣.

وتقول أيضا:" أما البناء الزمني للنغم فهو شرقي أصيل، مع ملاحظة أن الزمن النغمي يساعد على خلق القياس الزمني الموسيقي وقد يكون هذا هو أهم شيء موسيقي قدمه العرب لأوروبا"٤، وتستطرد هذه الباحثة الألمانية فتقول في موضع آخر من هذا الفصل:" وقد ورثت

---

[١] المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق محمد محي الدين، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الرابع، الصفحة، ١٢٢.

[٢] الحفني، محمود أحمد، الموسيقى العربية وأعلامها من الجاهلية إلى الأندلس، سلسلة التاريخ الموسيقي، من مكتبة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، د، ت، الصفحة، ٣٣٠.

• أنظر: الحفني محمود أحمد، زرياب أبو الحسن علي بن نافع موسيقار الأندلس، (٥٤)، د ط، الدار المصرية للتأليف والنشر، الصفحة ١٦٧.

[٣] زيغريد هونكه، شمس الله تشرق على الغرب، مرجع سابق، الصفحة ٤٠٧.

[٤] المرجع نفسه، الصفحة ٤٠٥.

أوربا فن الموسيقى عن العرب، كما ورثت الزخرفة الموسيقية العربية التي نجدها في النغم."١، وتضيف موضحة فضل علماء المسلمين على أوربا فتقول:" وقد تعلمت أوربا عن ابن سينا والفارابي العلاقة بين ٥، ٤ = النغم الثالث الكبير، و٦،٥ = النغم الثالث الصغير، فقد غيروا صوت النغم الثالث، وهو عدم الموافقة في الألحان، وجعلوا منه النغم المألوف إلى آذاننا اليوم، أعني تجانس الألحان"٢. هذا التجانس والهارمونية هو ما فتئ ماكس فيبر يردده في كتابه أنه صناعة خالصة للعقلنة الغربية.

وبالعودة لزرياب ومدرسته الموسيقية، وطريقته في انتقاء طلبته وتعليمهم فنون الموسيقى والغناء، نجده يضع القواعد والأسس للموسيقى باعتبارها فنا أو علما قائما بذاته، ومن أهم هذه القواعد: قواعد الصولفيج ، والهارموني يقول إبراهيم الجزراوي :" يعد زرياب أول من وضع أسس وقواعد علم الصولفيج، وتربية الصوت والسمع والقراءة الموسيقية، وهو أيضا أول من وضع أسس وقواعد التوزيع الموسيقي، وعلم الهارموني، وتعدد الخطوط اللحنية."٣، وهو ما ترجحه الباحثة الألمانية(زيغريد هونكه) بقولها:" أما المقاطع الصولفائية: فا (Fa) مي (Mi) ري (Re) و دو(Do) سي (Si) لا (La) صول (Sol) التي يقال إن الموسيقي الإيطالي جيد فون أرينزو قد أخذها عام ١٠٢٦م عن نشيد يوحنا، فمن المحتمل جدا أن تكون مأخوذة عن الأحرف العربية (دال – راء – ميم – فاء – صاد – لام – سين) التي نجدها مع غيرها في مقطوعات الموسيقى اللاتينية في القرن الحادي عشر"٤.

أما فيما يتعلق بالآلات الموسيقية، فقد نقل زرياب معه إلى الأندلس جميع الآلات الموسيقية التي عرفها الشرق (بغداد)، وأخذ يجدد فيها ويبتكر، حتى أصبحت الأندلس تتوفر على ثروة هائلة من الآلات الموسيقية لم تتوفر في أي بلد آخر. وقد انتقلت هذه الآلات إلى أوربا – كما أسلفنا – عن طريق البعثات الطلابية التي وفدت إلى الأندلس لتعلم الموسيقى، وهو ما لا ينكره بعض الباحثين الأوربيين أنفسهم، منهم المستشرقة الألمانية (زيغريد هونكه) التي استشهدنا بها سابقا، تقول :" وتدين أوربا للعرب في آلاتها الموسيقية(...) واليوم عندما يستخدم قائد الفرقة الموسيقية عصاه عند عزف قطعة موسيقية، فإن الآلات الموسيقية التي أمامه ما هي إلا آلات عربية، أو بتعبير أدق انحدرت عن آلات عربية، وقد جاءت كثرة هذه الآلات العربية بعد اختبارها اختبارا دقيقا عن طريق إسبانيا إلى أوربا، وما زالت محتفظة بأسمائها العربية، فمن الآلات

العود٥ والقيثارة والطنبور والسنطير، كذلك الرباب والناي والمزمار والصاجات والنقارة وغيرها."١ وتقول أيضا:"

---

[١] المرجع نفسه، الصفحة ٤٠٦.

[٢] المرجع نفسه، الصفحة ٤٠٨.

[٣] مهيمن ابراهيم الجزراوي، زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقية، البحوث الموسيقية، الأكاديمي، الصفحة ١٣٧.

[٤] زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، مرجع سابق، الصفحة ٤٩٣.

[٥] العود: كلمة عربية صرفة، وقد تركت اسمها إلى التسمية الأوربية (المحرفة) لوث، وكان انتقال العود إلى أوربا بواسطة الموريتانيين- وهم سكان جبال المرته Maures، عند المتوسط – عبر إسبانيا، حيث يسمى - L'aud - تحريف للعربية - L'ud - أي العود، وتدرج العود من أربعة أوتار إلى أن أصبح العدد الكلاسيكي لأوتار العود في أوربا أحد عشر، وهو هيكل يشبه حبة اللوز من أصل شرقي، وقد جلبها العرب إلى أوربا في القرن التاسع، وشيئا فشيئا انتشرت في إسبانيا ثم في إيطاليا، وعمت أوربا في القرنين السادس عشر والسابع عشر.وبالعودة إلى الاشتقاق اللغوي لكلمة العود في اللغات الأوربية نجدها بالفرنسية (Luth)، وبالألمانية (Laute)،

أيضا:" ثم نجد الفيلسوف الفارابي الذي كان عالما كبيرا في النظريات الموسيقية يخترع في النصف الأول من القرن العاشر الرباب والقانون، وقد مهدت الآلتان لاختراع البيان الأوربي."٢

ونختم حديثنا هذا عن الآلات الموسيقية بشهادة للدكتور (كورت زاكس) الأستاذ الأول في جامعة برلين لتاريخ الآلات الموسيقية أدلى بها في محاضرة له عن تاريخ " البيانو" يقول فيها" من الثابت أن جميع آلاتنا الموسيقية مصدرها الشرق، وقد انتقلت منه إلى أوربا بأكثر من طريق، والآلة الوحيدة التي كانت تعتز أوربا بأنها من مبتكراتها هي آلة البيانو، ولكن ثبت أيضا أن هذه الآلة مصدرها عربي أندلسي، فإن أقدم لفظ أوربي أطلق على هذه الآلة في اللغات الفرنسية والإنجليزية، والإسبانية هو Echiquier، وهو اللفظ العربي (الشقير)، وكان يطلق حتى القرن الرابع عشر على آلة صغيرة سوداء فبيضاء على التوالي توضع على المنضدة أثناء العزف، وتعتبر هذه الآلة إحدى الحلقات الأولى التي تطورت منها آلة البيانو، وإذ إن هذه التسمية

وبالإنجليزية (Lute)، وبالإيطالية (Liuto)، وبالإسبانية (Loud)، في حين نجده باليونانية (Chelys)، وباللاتينية (Testudo)، حيث نلاحظ تشابها كبيرا ، بين اللغات الأوربية الحديثة مع اللفظ العربي ، واختلافا صارخا بينها وبين اللغتين اليونانية واللاتينية ما يعني أن اللفظ الأوربي اليوم لكلمة العود ليس له أصل عندهم وإنما هو عربي دخيل إلى اللغات الأوربية مع بعض التحريف.)ينظر شعبان عبد الغني، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية، ص، ١٨٥- ١٩٤).

[١] زيغريد هونكه، شمس الله تشرق على الغرب، مرجع سابق، الصفحة ٤٠٦.

[٢] المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

ليس لها نظير في المشرق العربي، فالمعتقد أنها إحدى مبتكرات زرياب في الأندلس."٣

وهكذا شكل زرياب حلقة وصل هامة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، واستطاع، بعبقريته الفريدة أن يحفر اسمه في تاريخ الموسيقى العالمية، وإن كان التاريخ الإسلامي قد ظلمه، فقد اهتم به التاريخ الغربي واستفاد من إبداعاته وابتكاراته، وما قدمه للعالم أجمع، فقد ترك ميراثا موسيقيا عظيما، تمثل في مؤلفاته و ومدوناته الموسيقية التي بلغت عشرة آلاف لحن، وقد صدرت في إسبانيا سنة ١٩٨٧م رواية باسمه للموسيقي خيسوسكريوس كتبت بلغة فنية وأسلوب أدبي جميل، وتضمنت الكثير من المعلومات، عنه وعن مساره الفني الغني بالإنجازات.

ماكس فيبر وإيديولوجية الاستدلال الناقص:-

مما لا شك فيه أن ما يجعل بحثا علميا ما جديرا بهذه الصفة، الصفة العلمية، هو الانطلاق من الفرضيات القابلة للتصديق كما للتفنيد. وهذا الأمر يدخل كما هو متعارف عليه في المناهج العلمية تحت باب الموضوعية والحياد الايديولوجي الذي تنهض من خلاله المعرفة العلمية في مجال من المجالات الإشكالية المطروحة.

إن هذا الشرط، شرط الانطلاق من الفرضيات لم يكن على الوجه المطلوب في الدراسة الفيبيرية لتاريخ الموسيقى خاصة في شقها الشرقي والعربي على حد سواء؛ فهو منذ البداية يصرح بمقدمات أو مسلمات لا تدع مجال لحضور الفرضيات، وهذا ما يدخل في باب البحث العلمي عامة تحت مسمى المصادرة على المطلوب.

[٣] الحفني محمود أحمد، زرياب أبو الحسن علي بن نافع موسيقار الأندلس، مرجع سابق، الصفحة ١٧٢.

بما أن بحثنا يختص بالتلقي الغربي للفن الموسيقي العربي، فإننا سنعمل على توجيه النظر الفلسفي في التركيز على هذه الجزئية في الدراسة الفيبيرية لتاريخ الموسيقى، لتبيان حضور الأيديولوجية والتحيز البحت المنتصر للذاتية الغربية. وفيما يأتي أهم تجليات المصادرة على المطلوب في الدراسة التاريخية التي نظر فيها ماكس فيبر إلى مكانة الموسيقى العربية من زاوية التحيز لمركزية العقل الغربي في مقابل هامش اللاعقل العربي.

وكما هو معلوم أن أكوست كونت كان يعتقد أن الإنسانية أو العقل البشري مر من ثلاثة مراحل" الطريقة اللاهوتية أولا، والطريقة الميتافيزيقية بعد ذلك ثم الطريقة الوضعية أخيرا. ومن هنا أنواع ثلاثة من الفلسفات أو الأنساق العامة للمفاهيم المتعلقة بمجموع الظواهر، أنواع ثلاثة تتنافى فيما بينها، النوع الأول هو نقطة الانطلاق الضرورية للعمل الإنساني، والثالث هو حالته الثابتة والنهائية، وأما النوع الثاني فهو مهيأ لأن يكون مرحلة انتقالية فقط...ألا يتذكر كل واحد منا حين يتأمل تاريخه الخاص أنه كان على التوالي، فيما يخص أهم مفاهيمه، لاهوتيا في طفولته ميتافيزيقيا في شبابه فيزيائيا في رجولته؟"[1]. في هذا السياق النظري يصرح فيبر منذ البداية أن الموسيقى القائمة على العقلنة هي الموسيقى الحديثة المؤسسة على الهارمونية وأن دونها بقي حبيس المرحلة اللاهوتية والخرافية؛ ولم تصل بعد إلى المرحلة الوضعية العلمية التي تحدث عنها أكوست كونت. في هذا الصدد يقول ماكس فيبر: إذا كان الاوكتاف "المقسم تماما هو الذي حدد بصورة قدرية تقريبا تطور موسيقانا فإن مملكتها البالغة من العمر قرنين من الزمن لم تعد مثار خلاف"[2].

إن هذه الصيغة الكلامية القائمة على ضمير المتكلم "النحن" –والتي بالمناسبة تحضر كثيرا في الكتاب كما سنبين لاحقا– تضع فصلا واضحا بين " ضمير نحن" الغربية القائم على العقلنة وبين " ضمير هم" العربية القائمة على اللاعقلنة. وإذا حاولنا أن نستنبط مسالك الاستدلال التي اعتمدها فيبر في هذا الكتاب فإننا سنجده على الصورة المنطقية الآتية:–

مقدمة الاستدلال الكبرى: تنطلق من أن "كل موسيقى معقلنة هارمونيا تنطلق من الاوكتاف"[3]. وللتوسع في شرح هذه المقدمة سنقف عند أهم المسوغات التي قدمها فيبر في هذا الباب:

المسوغ الأول: إن كل موسيقى معقلنة هي الموسيقى التي تخضع للتقسيم الرياضي الفيتاغوري اليوناني الذي يحضر فيه الغرب –فقط وبدون منازع– وريثا شرعيا دون سواه. وهذا لم يكن ممكنا إلا بإدخال الحساب الرياضي في الموسيقى وجعلها محايدة بعيدة عن المقولة الدينية حرام حلال. إن هذا المرجع الرياضي في الحساب التناسبي للموسيقى مكن أوروبا من الانتقال من موسيقى المعبد الكنسي إلى الموسيقى كفن ذو أبعاد جمالية بالأساس أي كغاية في ذاتها وليس مجرد وسيلة للكهنوت. "لندرس موسيقى الغرب، يقول فيبر، ولنقارنها بموسيقى الشرق نرى أنها مبنية على التناسب العددي أي على العقل الرياضي، والأمر واضح في الهندسة المعمارية والرسم"[4].

[1] أوجست كونت، دروس في الفلسفة الوضعية، نقلا عن: ما هي الأبستمولوجيا؟ لمحمد وقيدي، الصفحات ١٥٨-١٥٩ بتصرف

[2] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٢٧١-٢٧٢.

[3] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٢٧٧.

[4] عبد الله العروي، مفهوم الدولة، مرجع سابق، الصفحة ٩٩.

ولما كانت الهارمونية قائمة على "السلم الخماسي" الذي نظر إليه فيثاغورس بوصفه البعد الاساسي الذي تشتق منه كل أصوات السلم الموسيقي"[1] فإن فيبر المدافع عن العقلنة وإزالة ورفع السحر على العالم لن يعلي إلا من الجانب الرياضي في العصر الإغريقي الذي يمثله فيتاغورس وتلامذته. وفي ذلك نجده يقول لذلك نجده يقول بصريح العبارة ان العقلانية الرياضية الفيتاغورية للموسيقى تم استقبالها وشرعتنها الهارمونية في الغرب وفي هذا إلغاء لكل تأثير شرقي أو عربي عمل على أن يكون حلقه وصل أو نقل أو تطور الموسيقى بشكل عام.

المسوغ الثاني: هيمنة الصيغة الكلامية "نحن" –في إحالة على الغرب بوصفه عالما عقلانيا– شكلت الموسيقى تمال عقلانيته، وفي ذلك مؤشر صريح على حضور الذاتية الغربية التي ما فتئ فيبر يكررها كثيرا في حديثه عن تاريخ الموسيقى.

ومن باب الموضوعية سنذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض من هذا الاستعلاء الواعي واللاوعي المبني على مسلمات لا فرضيات. من بين يقول فيبر في ذلك: "مقاميتنا"[2]، "ليست مثل سلالمنا"[3]، "ما كان في ذلك الزمن مطابقا لمقامتنا"[4]، "التي خدمت في الغرب دائما كما الآن"[5]، "ثقافتنا الموسيقية"[6]، "ليست مثل أذننا"[7]، "قوي "قوي بصورة خاصة في موسيقى مثل موسيقانا"[8].

لا يسع المقام هاهنا إلى الوقوف على جميع الأمثلة، لكن ما نريد تأكيده، هو أن حضور الذاتية والإيديولوجية الغربية كانت جلية، سواء تصريحا أو تضمينا، في حديث فيبر. وهذا ما يؤكد من جهة ثانية غياب الموضوعية في تناول التلقي الغربي للفن الموسيقي العربي. يقول فيبر: "من لا يستطيع احتمال قدر عصرنا هذا برجولة فما عليه سوى أن نقول له إن عليه أن يعود بصمت...ودون تكلف إلى أحضان الكنائس القديمة الواسعة المليئة بالرحمة. ولن تجعل هذه الكنائس عودته صعبة"[9]

إن قولنا بغياب قدر من الموضوعية العلمية – هاهنا– ليس نابعا من نقد ومقاومة حاضر الغير الغربي "المتقدم" على الأقل في غياب كفؤ له من جهة، ولا دفاعا عن ماضي الذات العربية التي ساهمت في الحضارة الإنسانية بما كان متاحا لها من جهة ثانية. وعليه فإن بحثنا بعيد كل البعد عن ثنائية المناصر للغرب جاعلا من "كونية" الأسس الليبرالية حلا للتخلف والانحطاط، وبعيد كذلك عن ذلك الرافض الذي جعل من أسس و"خصوصية " تقدم ماضيه حلا للتقليد[10] والاتباع.

إن التوسل بالفيلولوجيا والسيمائيات وتحليل الخطاب، يقودنا مباشرة إلى أن إعادة تكرار كل مرة الصيغة الكلامية "نحن" الغربية –بطرق مختلفة– دليل مباشر ودال على أن الموسيقى الجديرة بأن يطلق عليها عقلانية وحديثة، هي الموسيقى الغربية خاصة المنتمية إلى الثقافة إلى "بلاد إسبانيا وإيطاليا والنمسا وألمانيا، ثم روسيا التي شاعت في

[1] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ١٩٢.

[2] المصدر نفسه، الصفحة ٣٢٦.

[3] المصدر نفسه، الصفحة ٣٣٩.

[4] المصدر نفسه، الصفحة ٣٤١.

[5] المصدر نفسه، الصفحة ٣٦٠.

[6] المصدر نفسه، الصفحة ٣٩٨

[7] المصدر نفسه، الصفحة ٤١٢.

[8] المصدر نفسه، الصفحة ٤٢٦.

[9] ماكس فيبر، العلم والسياسة بوصفهما حرفة، ترجمة جورج كتورة، مرجع سابق، الصفحة ٢٠٤.

[10] على أمليل، الاصلاحية العربية والدولة الوطنية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الاولى ١٩٨٥ الصفحة ١٥ بتصرف.

كنائسها فرق الترتيل والتقسيم. وقد يلفت النظر في هذا الصدد أن الأقاليم التي انقض فيها سلطان الموسيقى الكنسية مرة واحدة —— وهي أقاليم ألمانيا اللوثرية —— كان نصيبها من كبار الموسيقيين دون نصيب الأقاليم التي اتصل فيها القديم بالحديث"[1] لكن مع ذلك ركز كثيرا فيبرعلى ثقافتين كان لهما النصيب الأكبر في اكتمال العقلنة الغربية هما الثقافة الألمانية والثقافة الإيطالية؛ الأولى "وجدت في باخ المكمل الأعلى لها"[2]، والثانية "وجدت في مجال الاوبرا"[3].

المسوغ الثالث: حضور مفهوم الاكتمال، الذي يعني به فيبر ضمنيا، توقف سيرورة التقدم والتطور في الغرب؛ وأن التطور الغربي هو الجيد الجدير بأن يكون محايتا للاكتمال بما هو سيرورة وصيرورة انتقالات نحو العقلنة باعتبارها مقولة وقيمة كونية تتميز بها الحداثة الأوروبية عامة.

وإذا كان ماكس فيبر –كما بينا سلفا– يجعل من العقلنة معيارا لتقدم الغرب الحديث في شتى المجالات)العلم، السياسة، الدين..) فإنه يعتبر أن هذه العقلنة ارتبطت كذلك بالموسيقى الغربية، على وجه التحديد، على اعتبار أنه إن كان من تقدم فإنه لن يكون إلا شاملا وليس جزئيا.

إن القول بعقلنة الموسيقى الأوروبية هو قول صريح بأن أوروبا هي الوحيدة التي كان لها الفضل في كونية الموسيقى وهارمونيتها ولم تتأتى هذه العقلنة، حسبه، إلا بظهور النوطة• كإحدى العلامات الفارقة في تاريخ الموسيقى عامة. يقول فيبر: "إن من يريد أن يدل إنسانا غريبا تماما على الأشياء التي تحدد ثقافتنا الموسيقية في أوضح صورة، عليه أن يذكر هذه الأشياء الثلاثة: الهارمونية، كتابة النوطة الموسيقية والبيانو"[4].

إن تركيز فيبر على كتابة النوطة كمنعطف موسيقي تميز به الغرب الحديث على باقي الشعوب الأخرى خاصة الشرقية منها له دلالة عميقة تتمثل في أن أصل النوطة هو العدد كإحالة على الخطاب المكتوب بوصفه خطابا يتأسس على العقل(logos)، ولا يؤمن إلا بالحجة والبرهان والاستدلال المنطقي.

إن مفهوم الاكتمال الذي دافع عنه فيبر هو بمثابة نوع من العماء الإيديولوجي الذي يجعل البحث الموضوعي مجرد انفعالات وانطباعات ذاتية؛ فالحديث عن مقولة الاكتمال الموسيقي في الغرب يجعله يضرب بعرض الحائط كل البراديغمات الابستمية التي تنظر الى حركة العلم أنها حركة احتفاظ وتقدم دائم[5]. وحتى لا يكون قولنا مجرد ذاتية كذلك، فنحن لا ننفي أن ما قام به فيبر في هذا الكتاب نوع من الاشتغال الجاد، وهذا ما يشفع لصاحبه أن نجد نوعا من الاستنتاجات المقبولة علميا.

---

[1] عباس محمود العقاد، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، مؤسسة هنداوي، طبعة ٢٠١٤، الصفحة ٦٦.

[2] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر مصدر سابق، الصفحة ٣٧٥.

[3] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر مصدر سابق، الصفحة ٣٨٧.

• الموسيقى تكتب مثلها مثل الموسيقى مثلها مثل جميع اللغات، يتم تدوينها بواسطة أحرف كتابية تسمى النوتة التي تكتب للحفاظ على اللحن، وتتكون من عنصرين أساسين وهما الصوت والزمن.

للاطلاع أكثر أنظر الموسوعة الموسيقية الشاملة، القسم النظري الأول، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

٤ ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر مصدر سابق، الصفحة ٣٩٨.

٥ كإشارة في هذا الباب يؤكد ريمون أرون في كتابه "المجتمع الصناعي" إن التاريخ لا يتقدم إلا عن طريق الاحتفاظ بالإرث الإنساني ومراكمته من أجل التجاوز نحو المستقبل. فالتاريخ يتقدم بشكل متصل ومتسلسل من خلال الاحتفاظ بالماضي، والمراكمة في الحاضر، والتجاوز نحو المستقبل."فالاحتفاظ يسمح بالتقدم عندما تكون استجابة جيل من الأجيال لأعمال الجيل الذي سبقه قائمة على الاحتفاظ السابق بالذات، وإضافة أشياء جديدة إليه في الوقت نفسه". المرجع: ريمون أرون، المجتمع الصناعي، ترجمة فكتور باسل، منشورات عويدات، الطبعة الثانية، ١٩٨٠، ص ٥٨ – ٦٩.

*** مقدمة الاستدلال الصغرى**

إذا كانت المقدمة الأولى انصرفت قصدا سواء بصيغة صريحة أو ضمنية إلى الإقرار بمركزية العقل الغربي في الموسيقى الهارمونية، فان المقدمة الثانية على النقيض من ذلك فهي نوع من التهميش الايديولوجي للشرق عامة والعرب خاصة. وللتوسع في شرح هذه القضية نقف عند أهم تجلياتها:-

التجلي الأول الثقافة البدوية السائدة: إن العالم الشرقي عامة والعرب خاصة لم يتجاوز التفكير الخرافي واللاهوتي، وذلك ما جعله لم يعرف العقلنة في الموسيقى؛ ومن بين التفسيرات المدعمة التي يقدمها فيبر في هذا الباب نجد أنه يصرح في الحديث –عن الشرق عامة والعربة خاصة– بالقول: "لا يمكن لنا أن نتحصل على نسق أبعاد هرموني عقلاني قابل الاستخدام من أجل موسيقى أكوردية"[1].

ويرجع فيبر غياب العقلنة في الموسيقى العربية إلى وجود عوامل خارجة عن الموسيقى وجهتها إلى ركن اللاعقلنة؛ ومن بينها الثقافة السائدة التي يغلب عليها الطابع البدوي القبلي الذي ارتبطت فيه الموسيقى بالرعاة وبغايات تعبدية؛ ذلك أن "الموسيقى البدائية أدارت ظهرها للمتعة الجمالية ووضعت نفسها في خدمة الأهداف العملية، وكانت أهداف السحر في المقدمة، ثم جاءت الأهداف التعبدية، ومن ثم العلاجية مثل استدعاء الشياطين أو طردها"[2].

رجوعا لنشيد أبولون نجد تأكيدا من ماكس فيبر أن الموسيقى كانت ترافق الأشعار الملحمية عند الإغريق التي كانت ذات أصل ديني محض يختصره ذلك الصراع التراجيدي بين ابولون وديونوزوس. ونجد كذلك هذا الطابع الديني والأسطوري للموسيقى عند كل من قدماء الصين واليابانيين والهنود، فرغم أن هناك تفاوتا في درجة ممارسة هذا الطابع الديني الموسيقي إلا أنهم يشتركون عامة في أن الموسيقى ليست ذات نظرة جمالية أو فنية، بل تجسيد للطقس الديني والكهنوتي بالأساس. فمثلا " حساب السروتي في ما يخص فن الموسيقى الهندي"[3] الذي كانت فيه الترانيم الدينية تجمع بين الغناء والموسيقى والرقص كمظهر من مظاهر العبادة، ولعل أبرزها الموسيقى الصوفية التي تشكل لونا من ألوان التراجيدية الهندية التي يتم توظيفها في احتفالات الرب.

بينما نجد في الصين السلم الخماسي "والذي لايزال حتى الآن النسق الصين الرسمي..إلا أنه يمثل سلما بدائيا"[4] حسب فيبر. ويتجلى البعد الأسطوري للموسيقى الصينية–كما موجود الآن– في رقصة التنين التي تجتمع فيها الموسيقى بالرقص لتمجيد الأبطال، وكذلك كتعبير عن الولاء للإمبراطور والعائلات الملكية.

"إن الموسيقى البدائية في قسم كبير منها وفي مرحلة مبكرة من تطورها أدارت ظهرها للمتعة الجمالية، ووضعت نفسها في خدمة الأهداف العملية، وكانت أهداف السحر في المقدمة، ثم جاءت الأهداف التعبدية، ومن ثم العلاجية مثل استدعاء الشياطين أو طردها[5].

---

[1] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٢٩٢.

[2] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة332 .

[3] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٣١٩.

[4] أنظر المصدر أعلاه، من الصفحة ٢٩٥ إلى الصفحة ٣٠٢.

[5] المصدر نفسه، الصفحة ٣٣٥-٣٣٦.

إن هذا الاستقراء الفيبري الذي حكم على الجزء –الموسيقى غير العقلانية– أدى به مباشرة إلى الحكم على ثقافة وحضارة بأكملها أنها غير عقلانية. بالإضافة إلى هذا يعتبر فيبر أن الثقافة العربية لم تكن مؤهلة لحمل العقلانية الهارمونية لغياب ملامح ظهور اقتصاد رأسمالي بورجوازي تتبناه مستقبلا طبقة بورجوازية مثقفة كما في الغرب، "وكلنا يعلم بأن صناعة البيانو تظل مشروطة من خلال تجارة الكتلة، ذلك لأن البيانو إنما هو أيضا تبعا لجوهره الكامل آلة بيت برجوازية"[1].

التجلي الثاني الإيقاع الروحاني للشرق: مثلت الموسيقى التراجيدية في العصر الإغريقي حسب أرسطو في كتابه فن الشعر نوعا من التطهير، التطهير الروحي لما يطال الإنسان من آثام ومعاناة والآلام. حيت تصور أرسطو الشعر باعتباره محاكاة تتأسس على وسائل ثلاث: "الإيقاع والانسجام واللغة...فالعزف بالناي مثلا والضرب بالقيثارة وما أشبه هذا من الفنون مثل الصفر تحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما، بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام، وذلك لأن الراقصين يستعينون بالإيقاعات التي تعبر عنها أشكال الرقص في محاكاة الأخلاق والوجدانيات والأفعال"٢

قد عرفت الثقافة العربية كغيرها من الثقافات الأخرى، منذ العصر الجاهلي، وقبله بالتأكيد ضمن الحلقة المفقودة تاريخيا، شكلا من أشكال الموسيقى بالاعتماد على الآلات البسيطة المتوفرة آنذاك، كالناي والطبول بأنواعها. ولكنها لم تكن ظاهرة عامة ولا مستمرة، وإنما كانت في المناسبات كالحروب والأفراح، وارتبطت بالأهازيج والترانيم والشعر.

في هذا المسار التاريخي سيتوقف ماكس فيبر عند محطة العصور الوسطى وأكثر تحديدا اللحظة العربية –خاصة مع الزرياب– وذلك واضح من خلال حديث فيبر عن ذلك الانعطاف الثوري في آلة العود. التي لم يعرفها العرب القدماء؛ "فالآلات الموسيقية القديمة عند العرب قبل كل شيء إلى المزمار الذي تختص به كل الجماعات البدوية"٣.

ولعل أبرز الموسيقيين العرب إبراهيم الموصلي وتلميذه زرياب الذي يقول في حقه ماكس فيبر أن "العود كان حسب ما هو متوارث مؤلفا من أربعة أوتار ثم أضيف إليه وتر خامس...وبهذا كان للعرب كل الأبعاد العقلانية واللاعقلانية لنسق الصوت على آلة العود"[4]. وكان هذا الأخير لا يقبل إلا من كان ذا صوت مطبوع، هذه المدرسة ارتبطت ،خاصة، موسيقى العود هذه الآلة كانت "حاملة التطور الأفقي والشاقولي للسلم، والتي أصبحت في العصر الوسيط آلة العرب الحاسمة في تثبيت الأبعاد، وكان شأنها مثل القيثارة لدى الهيلينين، والمونوكورد في الغرب وأخيرا ناي البامبو في الصين"٥.

لقد لعبت الموسيقى عند العرب دورا هاما في أسرار العرافين والسحرة والأنبياء العرب مثلهم في ذلك مثل جميع الساميين. ومن الواضح أنهم كانوا يستدعون الجن بالموسيقى، ومن بقايا هذه المعتقدات تمسكهم فيما بعد بأن الجن يوحون بالأشعار للشعراء، وبالألحان للموسيقيين.

[1] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٤٦٣.

[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، الصفحة ٥.

[3] المرجع نفسه، الصفحة ٣١٥.

[4] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة من ٣١٦ إلى ٣٣٩ بتصرف.

[5] المصدر نفسه، الصفحة ٣١٦.

ويعطينا القرآن بعض المعتقدات الهامة المتعلقة بالموسيقى والسحر[1].

يشيد فيبر بمساهمة العرب في تطوير الموسيقى، خاصة، في تحديد الأنساق الصوتية من خلال تجديد في الآلة الموسيقية وكذا التجديد في اللحن كمجموعة من الأنغام المرتبة ترتيبا منظما. لكن رغم ذلك فإنها لم تصل إلى مستوى العقلنة، وذلك لارتباطها ، كما قال الفارابي، بالانفعالات وليس بالتعقل، ولارتباطها من جهة ثانية بموسيقى البلاط، بلاط الخليفة على وجه التحديد، أي أنها لم تشع كثقافة اجتماعية.

رغم هذه الأهمية التي أولاها فيبر لموسيقى الشعوب القديمة عامة والعرب والفرس خاصة، إلا أن تركيزه كان منصبا بشكل كبير على تفسير وفهم الموسيقى الكنسية التي اعتبر أن أقدمها يوجد "بصورة خاصة في السيترسيان التي حرصت تبعا لقاعدة نظام الرهبنة على استبعاد البيورتاني لكل بهاء جمالي على هذا الصعيد، حيث بدت أنها كانت خماسية"[2]. وتعتبر هذه السلالم الأخيرة(الخماسية)–حسب فيبر– أكثر السلالم بدائية ولاعقلانية لأنها تعكس التراتيل الدينية الخاصة بترانيم العبادة والصلاة.

*** نتيجة الاستدلال الفيبري الناقص**

إذا كان الاستدلال العقلي عامة يقوم على استنتاج فكرة أو قضية معينة من قضية عامة وضعت أو متضمنة في المقدمة الأولى، فإن النتيجة التي سنخرج بها في هذا الاستدلال الفيبري مضمنة في المقدمة التي انطلقنا منها. وهي أن العقلنة الموسيقية غربية في الأصل والاكتمال، وأن اللاعقلانية شرقية بالعرق والجغرافيا والدين.

*** خلاصة**

التحيز الإيديولوجي في التلقي الغربي للفن الموسيقي العربي:–

جوابا على فرضيات الانطلاق، نؤكد من خلال دراستنا –الموسومة "بالتلقي الغربي للفن الموسيقي العربي بين الموضوعية والذاتية" نتيجتين عامتين–:

النتيجة الأولى إيديولوجية مقولة الاكتمال الموسيقي الغربي: إن إعلان الاكتمال هو ضرب من الوهم وإعلان بتوقف الاستكشاف البشري ونفي للتطور كحتمية وجودية.. ليس الوعي مكتملا ولن يكون كذلك لأنه محكوم عليه بالنقص، بل قدره في التطور المستمر؛ فالإبداع لا يعرف توقفا وليست له حدود. ومن الناحية الابستمولوجية، فلا وجود لعقل مطلق كما يقول غاستون باشلار. إن المعرفة –كما يبين تاريخها الطويل– بمختلف أصنافها علمية كانت أم عامية حول الطبيعة كانت أم حول الإنسان، يكتنفها الخطأ باستمرار. أكثر من ذلك، أضحى الخطأ هو السبيل الأمثل للتقدم العلمي، وتصحيح الأخطاء بشكل مستمر هو الطريق الذي يمكننا من الاقتراب أكثر من اليقين ورجحان الحقيقة. لا يوجد مسوغ يجعلنا نعتبر ونعتقد على إثره أن معرفتنا وعلمنا موثوقين، بل يظلا خاضعين للنقد. إن الحقيقة عبارة عن قيمة مصححة على الدوام تدفعنا وترشدنا لطلب تفسيرات وتأويلات جديدة، وطلب نظريات أفضل؛ فتاريخ العلم، تاريخ تحولات وثورات، لم يعرف فيها الكشف العلمي نضوبا أو توقفا. وقدر الحقيقة أن تبقى مؤجلة باستمرار وكل محاولة للإمساك بها تتحول إلى وهم، والاعتقاد بامتلاك الحقيقة والاكتمال يؤدي إلى الوقوع في سجن الدوغمائية.. والقول بالاكتمال أيضا هو

[1] أنظر كتاب المستشرق الأسكتلندي: هنري جورج فامر، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار ومراجعة عبد العزيز الأهواني، المركز القومي للترجمة، طبعة ٢٠١٠، الصفحة ١٦.

[2] المصدر نفسه، الصفحة ٢٩٦-٢٩٧.

دعوة لإعدام النقد والرمي بالذات في شباك التقليد والتبعية والحكم على اللاحقين بالتبعية والتقليد المطلقين..

إن معارفنا مجرد نتيجة تخمينات وافتراضات وبالتالي ليس هناك فروض يقينية، فهي عبارة عن أنشطة عقلية تظل قابلة للتصحيح والتعديل وتكون صالحة مؤقتا. كما أن المعرفة العلمية منفتحة على المجهول، وهي فروض غير قابلة للتبرير. وجاءت ابستمولوجية باشلار وبوبر وكوهن على سبيل المثال ليس الحصر كنقطة تحول حاسمة حطمت فرضيات ونزعة الاكتمال من خلال ما تحمله من أفكار جديدة وما تحفل به من دعائم المنطق والروح النقدية العميقة القائمة على نتائج العلم المعاصر وقيمه النسبية. فهي ابستمولوجية تستبدل براديغم التحقق وإقرار الحقيقة –كما هو الشأن مع النزعة الوضعية والفلسفات الكلاسيكية– بفلسفة التفنيد والكشف عن الأخطاء. وبالتالي، إن روح المعرفة الإنسانية يكمن في صيرورتها وعبر تقدمها وليس في الاكتمال لكونها مشروعا غير تام بل يشتغل بذاته لذاته وينفتح على الممكن المأمول، موازاة مع الرغبة الإنسانية في تحقيق الامتلاء الناتج عن الشعور بالنقص.

وعلى هذا الأساس، إن منطق تطور المعرفة العلمية رهين بقابليتها للفحص والنقد، فالعلم عبارة عن سيرورة مستمرة، ومنطق التجاوز يعتبر جزء هاما أساسيا في العالم، ويتيح إمكانية تحوله. إن العالم مصمم للتطور، خاضع للحركة لا تتجه نحو أي صيغة نهائية، إنما يصير في اتجاه البناء المتواصل.

النتيجة الثانية: تتلخص في رد كل ما هو عقلاني للغرب، في مقابل رد كل ما هو لاعقلاني للشرق؛ إننا لا نبالغ عندما نقول إن دراسة ماكس فيبر لتاريخ الموسيقى لا يختلف عن باقي الدراسات الاستشرافية الأخرى في المجالات المعرفية المختلفة، هذه الدراسات وإن كانت تختلف في مجالها البحثي (الفلسفة، علم الاجتماع، علم التاريخ، اللسانيات...) فهي تشترك في مجالها في فكرة واحدة يمكن استقراء عناصرها على الشكل الآتي:-

١- أولا رد كل منجز شرقي ذو صبغة علمية إلى مصادر غربية

٢- ثانيا وسم كل ما هو شرقي بسمة السحر والخرافة والتخلف

٣- ثالثا وسم كل ما هو غربي بسمة الإبداع والعقلنة والتقدم.

وهكذا يخلص القارئ أن الدراسة السوسيولوجية لماكس فيبر للعقلنة الموسيقية مجرد امتداد للدراسات التي ذكرناها الآن والتي —على اختلافها– تبقى محكومة بالفكرة الأيديولوجية مركز/هامش، أي مركزية العقل الحضارة الأوروبية ومنجزاتها ذات الروح العلمية والعقلية في مقابل هامشية الحضارة الشرقية ذات الروح السحرية والخرافية.

إذن، نحن أمام جدلية الأنا في مقابل الآخر، الجدلية التي تحكم الفكر الغربي منذ مرحلته الجنينية في بلاد اليونان، حيث يختص اليوناني وحده بصفة "الإنسان الكامل" ليبقى ما دونه مجرد أجنبي أو مجرد آلة حية في أحسن الأحوال. لذلك نجد المعلم الأول أرسطو يعرف الآخر منطقيا على أنه ذلك الذي لا يتطابق مع مبدأ الهوية بمعنى ليس "الهوهو" بل ذلك المقابل والمخالف لهذا المبدأ. وبصفة عامة يعتبر اليونان كل من ليس من أب وأم يونانية عبدا ومتوحشا وأجنبيا، فما عدا اليونان كل الشعوب يدخلون ضمن الأقوام المتوحشةLes barbares .

وصولا إلى أواخر القرن العشرين مع بروز نظريات نهاية التاريخ وصراع الحضارات، والتي إن اختلفت من حيث الشكل والتحليل والتنبؤ بمسار التاريخ، فهي تشترك في نفس النتائج، أو لنقل فهي تبقى مرهونة بنفس القاسم

الأيديولوجي المشترك، فقد يتغير الشكل والمنهج والتحليل والمعيار واللغة المفهومية، لكن يبقى الثابت دوما هو المضمون المفكر فيه واللامفكر أيديولوجيا لكل تحليل.

إن الباحث أو الدارس الأوروبي لا يهمه المنهج أو المعيار الذي يعتمده على مستوى التحليل، فهو مستعد للتخلي عنه في أية لحظة- كما فعل فيبر مع المنهج الفيلولوجي في دراسته للموسيقى- تبعا لمدى نفعيته المتمثلة في مدى ملاءمته لذلك المضمون الأيديولوجي، فالغاية تبرر الوسيلة ليس فقط في السياسة بلغة ميكيافيلي بل حتى في العلم، والنتيجة تبرر السبب، والمضمون الأيديولوجي يبرر المنهج والمعيار.

هكذا نجد مفكري الغرب لا يتوانون في التنكر للمعيار في كل لحظة يبدو فيها أنه لا يفي بالمطلوب، وهو الأمر الذي تبرزه بجلاء أطروحة صدام الحضارات لصمويل هنتنغتون•، "وما يلفت الانتباه في تصنيف هنتنغتون للحضارات هو عدم التزام مقياس واحد للتصنيف، فالحضارة الغربية نسبة إلى الغرب وهي جهة جغرافية الحضارة الكونفوشيوسية (الصينية) نسبة الى كونفوشيوس الحكيم والفيلسوف الصيني (القرن الرابع قبل الميلاد) والحضارة اليابانية =نسبة إلى البلد، والحضارة الإسلامية نسبة الى دين والهندية نسبة الى بلد والسلافية الأرثوذكسية نسبة الى عرق ودين في آن واحد أما الحضارة الأمريكية اللاتينية والحضارة الإفريقية فنسبة الى قارة وعرق"[1]. وهذه التصنيف الايديولوجي نجده عند فيبر حاضرا بقوة، والذي يعبر عنه في ثنائيات من قبيل، نحن/الاخر، العقلاني، غير العقلاني، العلم، السحر...ويلخص هذه الثنائيات بالقول: "ليس من باب المصادفة أن حملة ثقافة البيانو هم شعوب الشمال...على النقيض من سكان الجنوب لم تنتشر عندهم هذه الثقافة لأسباب مناخية وتاريخية"[2]

إن هذا التصنيف الزائف هو الذي ما فتئ ماكس فيبر يردده وبطرق مختلفة، تظهر بصريح العبارة أن النظرة الاستشراقية حاضرة في كل المجالات، وحتى مجال الموسيقى لم يسلم من هذا التحيز الأيديولوجي؛ بل إن الغريب والعجيب هو أن ادعاء بأن الشرق روحي في كل شيء، يلزم عن ذلك أنه غير عقلاني، ومع لم تشفع له هذه السمة في الموسيقى التي دائما ما وسمت على أنها غداء روح، إذ نجد فيبر يخرجها من هذه دائرة فيدخلها قصدا الى العقلنة حتى تنسجم مع ذاتيته الغربية. نتساءل مع فيبر هل يمكن عقلنة الهارمونية بوصفه تعبيرا عن الالهام الفني الإنساني؟ ألا يمكن أن يؤدي الحرص المثالي على تطبيق التناسب العددي في ضياع الجمال الموسيقي؟ كان جواب فيبر بالنفي، ذلك أن العماء الأيديولوجي لن يتوانى عن إيجاد تبرير لكل شيء ولو كان على حساب الحقيقة، بل هو في الأصل على حسابها؟ ولنسائل كذلك حاضرنا الموسيقي اليوم؛ أين نحن من

• "ولكننا لو دققنا النظر لوجدنا أن التعددية التي يطرحها هنتنجتون واهية زائفة إذ تطل الثنائية الصلبة بوجهها، فالعالم ينقسم إلى قسمين اثنين: الغرب من ناحية وبقية العالم من ناحية أخرى أو) كما يقولون بالإنجليزية: ذا ويست آند ذا رست the West and the rest) ولوجدنا أن العالم بأسره يتحرك في واقع الأمر نحو الغرب (تماماً مثلما بشر فوكوياما). وسنكتشف أن كلمة الغرب تعني في واقع الأمر الحداثة، فثمة ترادف بين هاتين الكلمتين عند هنتنجتون، وهناك كلمات أخرى مثل السوق الحر والديموقراطية والفردية تؤكد هذا الترادف أو كما يقول هنتنجتون: إن الحضارة الغربية حديثة وغربية))، أي إن التحديث هو التغريب، ومن ثم فإن ((يود أن يحدث فليغرب))". المرجع: عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، الصفحة ١٦٥.

[1] محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٣، الصفحة ١٠٣.

[2] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسيوسيولوجية للموسيقى، مصدر سابق، الصفحة ٤٦٣.

كتابات الفارابي● في الموسيقى؟ أين نحن من العصر العباسي في إشاعة الفن والموسيقى؟ أين نحن من عود زرياب وموسيقاه؟

*** المراجع**

بالنثيا آنخل جنثالث، تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية، حسين مؤنس أستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، د ت.

بن يحيى الضبي أحمد، بغية الملتمس في تاريخ رجال اهل الاندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

الجزراوي مهيمن ابراهيم، زرياب منجزاته، وأبرز مبتكراته الموسيقية، البحوث الموسيقية.

حتامله، مُحَمَّد عبده، الأندلس، التاريخ والحضارة والمحنة، دراسة شاملة، مطابع الدستور التجارية، عمان – الأردن ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م.

الحجي عبد الرحمان، تاريخ الموسيقى الأندلسية ط ١. دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٩

الحفني محمود أحمد، الموسيقى العربية وأعلامها من الجاهلية إلى الأندلس، سلسلة التاريخ الموسيقي، من مكتبة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، د، ت، ص، ٣٢٧.

الحفني محمود أحمد، زرياب أبو الحسن علي بن نافع موسيقار الأندلس، أعلام العرب، (٥٤)، د ط، الدار المصرية للتأليف والنشر.

خضر فوزي، زرياب، عبقري النغم، ط، ١، مكتبة ومطبعة الغد ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

راجي عنايت، زرياب عالم اللحن والنغم، سلسلة علماء العرب للفتيان والفتيات، (١٠) ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧.

زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقية، مهيمن ابراهيم الجزراوي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون، العدد ٦٢، سنة٢٠١٢.

زرياب، دائرة المعارف الإسلامية، المجلد ١٠، ترجمة أحمد الشنتناوي وإبراهيم خورشيد، دار المعرفة، بيروت.

زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، أثر الحضارة العربية في أوربة، ترجمه عن الألمانية، فاروق بيضون وكمال دسوقي، راجعه ووضع حواشيه مارون عيسى الخوري، دار الجيل بيروت، ودار الأفاق الجديدة بيروت، ط، ٨، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضون، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٩.

سحاب فكتور، مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة، الشركة العالمية للكتاب، القاهرة ١٩٣٢.

سيجريد هونكه، شمس الله تشرق على الغرب، فضل العرب على وأربا، ترجمه وحققه وعلق عليه، الدكتور حسنين فؤاد علي، دار العالم العربي، ط،٢، ٢٠١١.

بن عبد الجليل عبد العزيز، الموسيقا الاندلسية المغربية، عالم المعرفة، الكويت، طبعة ١٩٨٨.

• في التأريخ للموسيقى العربية، يعتبر أبو إسحاق الكندي أول من كتب في حقل التدوين الموسيقي، في رسالته "في خبر تأليف الألحان". لكن يعتبر الفيلسوف المشرقي الفارابي أكثر من ألف في الموسيقى فله كتب عديدة منها: كتاب في إحصاء الإيقاع، كتاب الموسيقى الكبير، كلام في الموسيقى، رسالة في قوانين صناعة الشعر ...لكن يعد كتابه " كتاب الموسيقي الكبير"، عمله الأساس في هذا الباب على اعتبار أنه هو المتوفر حاليا في الإرث الموسيقي لهذا الفيلسوف.

فارمر هنري جورج، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، بيروت، دار مكتبة الحياة، د ت.

فارمر هنري جورج، مصادر الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٧

فيبر ماكس، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة محمود علي مقلد، مركز الإنماء القومي، لبنان.

فيبر ماكس، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة حسن صقر ومراجعة فضل الله العميري، المنظمة العربية للترجمة الطبعة الأولى ٢٠١٣.توني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

فيبر ماكس، العلم والسياسة بوصفهما حرفة، ترجمة جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١١.

القدسي كامل، تطوير الموسيقا العربية، بحث قدمه للمؤتمر الثاني للموسيقا بفاس، طبعة ١٩٦٩.

ليفي بروفنسال، الحضارة العربية في اسبانيا، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٩٤.

ليفي بروفنسال، الحضارة العربية في إسبانيا، ترجمة الدكتور أحمد مكي، ط ٣، دار المعارف، ١٣١٣هـ / ١٠٩٤م

محمود أحمد الحفني "زرياب موسيقار الأندلس" أعلام العرب، عدد ٥٤.

المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق مُحَمَّد محي الدين، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الرابع.

المنشداوي خضير، زرياب البوتاني الموصلي، وأثره في تقدم علم الموسيقى وفنون الغناء والطبخ والأزياء، مجلة جامعة زاخو، المجلد: ١(B)، العدد: ٢، ٢٠١٣.

الموسوعة الموسيقية الشاملة، القسم النظري الأول، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، ترجمة جرجيس فتح الله، بيروت.

هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، القاهرة ١٩٥٦.

وقيدي مُحَمَّد، العلوم الإنسانية والايدولوجيا، منشورات عكاظ، المحمدية–المغرب، طبعة ١٩٨٨.

بنملوك عادل، ماكس فيبر: الموسيقى بوصفها اكتمالًا للعقلنة الأوروبية، قراءة في منطلقات العقلنة الفيبرية وتجلياتها (مركز نماء للبحوث والدراسات، 3يوليو).