الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

شعبة فنون العرض

تخصص الدراسات الموسيقية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في الدراسات الموسيقية الموسومة ب:

أثر التربية الموسيقية في الوسط المدرسي

التعليم المتوسط في الجزائر أنموذجا

إعداد الطالب:

عيساني سيد أحمد

تحت إشراف:

د.شرقي نورية

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د براهيمي سماعين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د.شرقي نورية	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.كريم خيرة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.بحري قادة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.دحو محمد أمين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د.بسدات عبد الصمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

الحمد لله الذي هدانا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله وصلى الله على سيدنا محمد عبدك ونبيك الكريم.

اللهم علمنا ما ينفعنا وانفعنا بما علمتنا وزدنا علما، يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي سبقت النجاح يا رب إذا جردتني من المال فاترك لي الأمل وإذا جردتني من النجاح اترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل وإذا جردتني من نعمة الصحة اترك لي نعمة الإيمان.

يا رب إذا نسيت فلا تنساني.

قال الله تعالى: "فاذكروني أذكركم واشكروا لي ولا تكفرون"

– سورة البقرة – الآية 152.

*يا رب

شكـــر وتقدير

أحمد الله عز وجل ونشكره على فضله وكرمه وعونه لإنجاز هذه المذكرة

كما أتقدم بخالص الشكر وعميق التقدير والامتنان إلى

الدكتوره شرقي نورية التي لم تبخل علي بأي شيء، من خلال تقديم النصائح والتوجيهات.

ولا يفوتني أن أشكر كل أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذه الأطروحة.

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

عيساني سيد أحمد

إهـــــداء

بسم الله و الصلاة و السلام على رسول الله و على آله و صحبه

والحمد لله الذي هدانا وخلقنا فأحسن خلقنا

أما بعد أهدي هذا العمل إلى:

إلى "الوالدين الكريمين" اللذين طالما شجعاني على مواصلة مشواري الدراسي ودعواتهما ذللت لي الكثير من الصعاب.

إلى زوجتي وإبنتي "لينة"

وإلى "إخواني" الأعزاء وأبنائهم خاصة "إلين"

وإلى كل عائلتي العزيزة

وإلى كل من ساعدني وساندني لبلوغ هاته الدرجة العلمية و قدم لي ذرة من العلم

وإلى جميع الأهل والأحبة والأصدقاء

المقدمة

تعتبر الموسيقى فنا إنسانيا تطورت مجالاته بتطور الفكر البشري إلا أن طبيعة هذا الفن جعله سهل الولوج إلى ترجمة في وعاء على وجه الواقع، منذ أن خلق الله الكون ودبت في الأرض الحياة بدأ يحس الإنسان ويدرك ما يدور حوله من الظواهر الطبيعية، كأن يكون طبيعيا، كأن يكون المرآة التي تعكس هذه الصور ويصبح مقلدا ومحاكيا لها وكيف بدأ الإنسان يدرك أنه أصبح يمارس ما نسميه نحن الآن بالموسيقى وكيف بدأ يصبح مبدعا لها؟ فكانت البداية مجرد تقليد للطبيعة والحيوانات والطيور حيث توصل الإنسان محاكيا للطيور ومنافسا للجنس الآخر، فهذا الفن الذي جمع بين الشعوب من خلال أغاني إيقاعية للعمل الجماعي وألحانا شبيهة بصيحات التنبيه، فإن الموسيقى في أبسط صورها حينما يعبر الإنسان عن ذاته أو تنبيه الإنسان آخر ولو بصرخة معينة رافقته الموسيقى.

ومن خلال اعتبار كافة التطورات الحياتية منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا، ولم تكن النظم التربوية العالمية تولي الاهتمام الكبير للموسيقى لولا دورها الفعال في تنشئة الفرد، فللتربية الموسيقية مكانة هامة في المناهج التربوية لدى الدول المتقدمة والبحوث العديدة التي اهتمت بهذا المجال فاهتمامها يظهر جليا في مؤسسات التربية والتكوين الموسيقي التي هي في هذا الأساس ثمرة التكوين القاعدي فالأمر يختلف كثيرا حيث أن الموسيقى عموما والتربية الموسيقية خصوصا في الجزائر لا تحظى بالاهتمام الذي نجده لدى الدول المتقدمة مثل سويسرا وبريطانيا، فإن التربية الموسيقية تشارك وتساهم في جميع النواحي العملية والتعليمية والتي من شأنها تسهل ربط الملكات وكل الفعاليات الجمالية والإبداعية.

فالمتعلم كائن اجتماعي بطبعه في حاجة ماسة للاتصال بالآخرين والموسيقى هي الوسيلة التي تهيئه ليشارك مع الآخرين وفق غايات المجتمع وإعداد الفرد للحياة وتهيئة الظروف للإبداع. من هذا المنطلق كان عنوان بحثنا الموسوم ب: أثر التربية الموسيقية في الوسط المدرسي التعليم المتوسط في الجزائر –أنموذجا–.

إن البحث في هذا الموضوع الحساس يقودنا أن نطرح الإشكالية التالية:

- هل تحقق التربية الموسيقية الأهداف المسطرة في البرامج التربوية وتؤثر على التلميذ في الوسط المدرسي لمرحلة الطور المتوسط بالمدرسة الجزائرية؟

وتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات نذكرها كالآتي:

- ما هي أهداف التربية الموسيقية من الناحية النظرية؟
- ما هي الأهداف التربوية والفنية للتربية الموسيقية؟
- هل للتربية الموسيقية أهمية في تكوين شخصية التلميذ؟
- هل يمكن اعتبار مادة التربية الموسيقية مادة أساسية حسب المقرر الدراسي للطور المتوسط؟
- هل الحجم الساعي لمادة التربية الموسيقية كافي لتفعيل الطاقة السلبية للتلميذ؟

- هل يمكن اعتبار التربية الموسيقية طاقة سلبية تؤثر على المواد العلمية بالطاقة الإيجابية؟

من جملة الدوافع التي دفعتني للبحث في هذا الموضوع هو محاولة التعرف عن قرب على أهمية البرامج الدراسية لمادة التربية الموسيقية، ناهيك عن معرفة أهم النظريات الموسيقية وأثرها على التلميذ. وقد انتهجنا خطة بحث متكونة من فصلين نظريين وفصل تطبيقي فضلا عن مقدمة وخاتمة، حيث كان الفصل الأول معنونا ب: معالم الفن الموسيقي وخصائصه

إذ تناولنا فيه تعريف الموسيقى وتطورها عبر العصور، ثم تحدثنا عن الفن الموسيقي وأعلامه وتأثيرات الموسيقى على الإنسان.

أما الفصل الثاني فتتبعنا فيه مراحل تطور ونشأة الموسيقى الجزائرية، وأصل الموسيقى الجزائرية، ناهيك عن الحديث حول الإيقاع والآلات الموسيقية الجزائرية ثم تطرقنا إلى أهم الأنواع الموسيقية في الجزائر.

أما الفصل الثالث فعنونته ب: التربية الموسيقية في الوسط المدرسي للتعليم المتوسط بالجزائر، فكان دراسة تطبيقية من خلال القيام باستبيان ودراسة ميدانية للوقوف عند آليات وطرق تدريس التربية الموسيقية في المنظومة التربوية بالجزائر، وأثر التربية الموسيقية في تكوين شخصية التلميذ. وتناولنا أيضا الأهداف التربوية في التربية الموسيقية.

وكذلك تطرقنا إلى أهم الأشكال والمضامين لمادة التربية الموسيقية في مرحلة التعليم المتوسط بالجزائر، ووقفنا على جملة من النتائج الهامة.

وقد اعتمدت على المنهج التكاملي، الذي يجمع بين الوصفي للتعرف على التربية الموسيقية وبرامجها في التعليم المتوسط، وبين منهج تحليل المحتوى للوقوف عن أهم ماتحتويه تلك البرامج والمقررات في متونها من خلال القيام باستبيان عن قرب، الهدف منه الكشف عن تعليمية فن الموسيقى في المنظومة التربوية وأهم النشاطات الموسيقية وخطوات تدريسها في الجزائر.

وقد واجهتني مجموعة من الصعوبات والعراقيل أهمها: ندرة المراجع المتخصصة في التربية الموسيقية في مرحلة التعليم المتوسط، وصعوبة التواصل مع التلاميذ وأساتذة المادة نظرا لنقص الحجم الساعي المخصص لتدريس هذه المادة.

الفصل الأول

الفصل الأول: معالم الفن الموسيقي وخصائصه

المبحث الأول: مفاهيم حول الفن الموسيقي وتطوره

المبحث الثاني: خاصية الفن الموسيقي وضوابط القواعد الموسيقية

المبحث الثالث: الفن الموسيقي والتذوق الفني

المبحث الأول: مفاهيم حول الفن الموسيقي وتطوره

تمهيد:

لقد وجدت الموسيقى تلبية لاحتياجات الإنسان ومتطلباته فتعتبر انعكاسا للأصوات الطبيعية والحية "وهي وسيلة لإشباع ودعم الاحتياجات الفطرية والغريزية والاتصال والتخاطب مع الآخرين فهي أداة للاتصال والتفاهم وبهذا أصبحت الموسيقى ذات وسيلة داعمة للفعل الحياتي وترافق الإنسان في جميع نواحي الحياة[1]"

لذا لم يكن للإنسان الأول منذ نشأته إدراك للقدرة على فهم الظواهر الطبيعية المختلفة إلا أنه مع التطور النسبي والتذكير المحدود يسمع أصوات الرياح وتلاطم الأمواج وأصوات الطيور والحيوانات فنشأت الموسيقى الساذجة وتطورت عبر العصور[2].

يظهر جليا مما سبق ذكره، أن الموسيقى فن وعلم قديم النشأة مثله مثل باقي أنواع الفنون الأخرى، كالمسرح، والنحت، والسينما والعمارة .....إلخ.

[1]– قيس عودة قاسم الكناني، أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، دون طبعة، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ص11.

[2]– ينظر: عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي، دون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص14.

1- ماهية الموسيقى

الموسيقى من أقدم الفنون عهدا في تاريخ الإنسان ولا يعلم أصلها بوجه التحقيق فمما لا ريب فيه أن الموسيقى في نشأتها قد سايرت الزمن وتماشت مع الحياة منذ القدم وأنها نشأت مع الإنسان الأول فقد عرفها الإنسان الأول على أنها مجرد أصوات ساذجة. ويقول في هذا الصدد قسنطيني رزق أنه: "كان لا بد من مرور آلاف السنين كي يتوصل الإنسان إلى معنى الأصوات الموجودة من حوله وكلما ارتقى نضج تفكيره وتبدلت نبرات تعبيره فالقدرة على التعبير الجمالي من الخصائص التي وهبها الله للإنسان كالقدرة على الكلام والتفكير"،[1] ولكن أساليب هذا التعبير تختلف من شعب إلى آخر ومن بيئة لأخرى وربما كانت الموسيقى أكثر الفنون دلالة على المستوى الثقافي أو الحضاري عند شعب ما أو مجتمع معين .

ويظن البعض أن الموسيقى عند شعوب الممالك القديمة كانت مجرد وسيلة لقضاء أوقات الفراغ والترويح عن النفس والاستمتاع بحالة الطرب أو النشوة التي تحدثها في النفوس فالموسيقى وسيلة لحفظ التراث[2] وفي هذا المبحث سنتطرق إلى تعريفها و ذكر أنواعها ثم أنواع الآلات الموسيقية.

---

[1]- قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، دون طبعة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2011، ص31.

[2]- ينظر: أحمد محمد عبد ربه موسى، أحمد صبحي أبو دية، مدخل إلى علم الموسيقى، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2008، www.najeh.Edu ، ص54.

1- تعريف الموسيقى:

الموسيقى لفظ يوناني أخذ عن الإغريق الذين يخدمون الفنون الجميلة حيث ينسبونها إلى معبوداتهم.[1]

وفي هذا المطلب سنتطرق إلى معنى الموسيقى لغة واصطلاحا.

أ- تعريف الموسيقى لغة:

الموسيقى في اللغة تطلق على فنون العزف على آلات الطرب. وعلم الموسيقى هو علم يبحث فيه عن أصول النغم من حيث تآلف أو تنافر وأحوال الأزمنة المتخللة بينهما ليعرف كيف يؤلف اللحن .

(الموسيقي): المنسوب إلى الموسيقى.

(الموسيقار): من حرفته الموسيقى.

هذا وقد أخذ عن الإغريقيون الذين كانوا يقدمون الفنون الجميلة وينسبونها إلى معبوداتهم وينسبون كل ما له اتصال بفن موسيقى.

[1]- منتدى واحة الدرر، 28.03.2005 – 07:58 dorrars.ws تاريخ الدخول 2019/02/22 على الساعة 19:00

وكلمة موسيقى عند الروم كانت تطلق على الآلهة. حيث أطلقوا على كل منها "موس" وأضافوا لها ألفا فأصبحت "موسا" وكلمة "يقي" تدل على النسب[1].

ب- الموسيقى اصطلاحا:

هي علم وفن، فعلم الموسيقى من العلوم الموسيقية المبنية على القواعد النظرية الرياضية، وفن الموسيقى ينحصر في علم العزف والغناء بموجب الأوزان الموسيقية.

1-**الموسيقى علم:** علم الموسيقى هو من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية وهو ترتيب وتعاقب الأصوات مختلفة الدرجة بحيث تتركب منها ألحان تستسيغها الأذن مبنية على موازين موسيقية متنوعة.

2-**الموسيقى فن:** الموسيقى فن من الفنون الجميلة وقد تأثرت بجميع الفنون كما أثرت فيها ولعبت الفنون عموما دورا حضاريا مهما في حياة الإنسان وفي كثير من المجتمعات البدائية ساهمت الفنون البصرية (التشكيلية) والفنون السمعية (الموسيقى) بدور فاعل في الحياة اليومية ربما كان أكبر من دورها في بعض المراحل المتقدمة من الحضارات. لقد ارتبط فن النحت بصناعة الأواني والآلات والأدوات التي يستخدمها الإنسان. وفن الرسم بصناعة الملابس أما فن الموسيقى فقد ارتبط بالنواحي الدينية والدنياوية ومنها التربوية والعلاجية وغير ذلك ومن هذا

[1]- قاسم محمد كوفجي، محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث (3)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص81.

المنطلق نلاحظ أن للفنون دورا وظيفيا أكبر بكثير من الزينة والترفيه حتى أصبحت جزءا من الممارسات اليومية للإنسان (الموسوعة الموسيقية).

ج- التفسير الأسطوري للموسيقى:

حين التقى موسى عليه السلام ربه في صحراء سيناء قال له جبريل (عليه السلام) اضرب بعصاك الحجر فانفلق منه اثنا عشر ينبوعا حيث صدر عن كل ينبوع صوت موسيقي يختلف عن الآخر وكانت هذه الأصوات هي المقامات الكلاسيكية الاثنا عشر وأمر جبريل (عليه السلام) آنذاك أن يشرب بني إسرائيل بالجملة الآمرة التالية: يا موسى اسقِ!

ومن هاتين الكلمتين كشف الرب عن الفن الجديد..... (الموسيقى)

وهذه المقامات كانت في الأصل سبع مقامات هي:

أ- مقام الرصد ج- مقام العراف

ب- مقام العشاق د- مقام الحسيني

هـ- مقام المولى و- مقام الحجاز

ز- مقاما ما وراء النهرين.

ثم تفرعت منها خمسة مقامات أخرى بحيث أصبح المجموع اثني عشر مقاما تمثل عدد صور تلك البروج.[1]

ويمكن القول أن البحث عن تعريف واقعي محدد للموسيقى كيف بدأت وكيف نشأت أمر صعب.[2]

ومع ذلك نجد العديد من الفلاسفة والكتاب حاولوا إيجاد تعريف لهذا الموضوع ونجد أن هيجل* "المثير قد أكد أن الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة، تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام فهو يرى أن المضمون الروحي لهذا الفن ترديد للذاتية وأن الموسيقى فن يثير فينا أنواعا لا حصر لها من المشاعر والحالات النفسية وهي في رأيه أقرب للإبهام واللائحين، فلا يوجد تطابق بين التنويعات الموسيقية ومضمون محدد وإن كانت وظيفة الفكرة الموسيقية هي التعبير عن الحياة الباطنية الداخلية والتي تعني عند هيجل العاطفة والشعور، فالموسيقى عند هيجل ليست كالفنون التشكيلية التي تختار نمط

[1]– قاسم محمد كوفجي، حامد يوسف نصار، المرجع السابق، ص81–84.

[2]– كورس زاكس، ترجمة سمحة الخولي، تراث الموسيقى العالمية، العدد 1820، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص11.

*– هيجل: هو جورج فيلهلم فريدريك هيغل، (ولد 27 أغسطس 1770، وتوفي 14 نوفمبر 1831) هو فيلسوف ألماني ولد فو شتوتغارت في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا. يعتبر هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان، حيث يعتبر أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، طور المنهج الجدلي الذي أثبت من خلاله أن سير التاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ثم نقيضها ثم التوليف بينهما. كان هيغل آخر بناة "المشاريع الفلسفية الكبرى" في العصر الحديث. كان لفلسفته أثر عميق على معظم الفلسفات المعاصرة.

التعبير الخارجي. أي موضوعات من الطبيعة لتعبر بها عن ذاتها وإنما الموسيقى تجرد الخارج من كل طابع موضوعي.

فتمثل الموسيقى عند هيجل أعلى درجات التحرر إذ أن الفنان الموسيقي لا يتقيد بأي شيء، ويقوم عمله على التآلف بين الأصوات أو إقامة علاقات بينهما على أساس التعارض والتماثل والتعاقب لذا يجعل التكنيك الموسيقي هو الحرية أساس عمل الفنان الموسيقي.[1]

أما عن شوبينهاور** فيقول أن الموسيقى ليست كالفنون الأخرى فهي فن قائم بذاته ومستقل عن سائر الفنون الأخرى وهذا لسبب أن تأثير الموسيقى يكون أكثر قوة ونفاذا إلى حد بعيد من تأثير سائر الفنون الأخرى لأن هذه الفنون تتحدث فقط عن الضلال بينما تتحدث الموسيقى عن عين الشيء نفسه.[2]

ويمكن القول أن آراء فلاسفة العصر الحديث في طبيعة فن الموسيقى قد اختلفت وتباينت وأثر هذا الفن على سلوك الإنسان وطريقة تلقيه وقوموا الموسيقى من خلال معاني ميتافيزيقية وأخلاقية فصبغوا على هذا الفن ألوانا غريبة لكنها تتفق مع مذهبهم الفلسفي.[3]

---

[1]– سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، دون طبعة، أكاديمية الفنون، 2006، ص129–130.

**– آرثورشوبينهار (ولد في 22 فبراير 1788 وتوفي في 21 سبتمبر 1860) فيلسوف ألماني، معروف بفلسفته التشاؤمية، فما يراه بالحياة ما هو إلا شر مطلق، فقد بجل العدم وعرف بكتاب العالم إرادة وفكرة، أو العالم إرادة وتمثل في بعض الترجمات الأخرى، والذي سطر فيه فلسفته المثالية التي يربط فيها العلاقة بين الإرادة والعقل فيرى أن العقل أداة بيد الإرادة وتابع لها. ملحد وبعيد كل البعد عن الروح القدس الذي أشار إليه في أحد كتاباته.

[2]– سيد شحاته، نفس المرجع، ص218.

[3]– سيد شحاته، نفس المرجع، ص325.

2- تطور الفن الموسيقي عبر العصور:

إن الموسيقى متصلة بنشاط الإنسان منذ نشأته ليعبر بها عن مشاعره وانتقلت عبر تطور الحياة من شعب إلى شعب وكانت تسير من أحسن إلى أحسن وأخذت زخرفتها في موكب التقدم وانتقلت من العراقيين إلى المصريين ومن المصريين إلى اليونان، ومن اليونان إلى الروم. قبل ذلك التاريخ سارت في موكب الكلدانيين والآشوريين والفينيقيين وغيرهم من العصور الغابرة وكانت للموسيقى صفات مشتركة تتجلى في البساطة والإيقاع والطابع الديني وبالرغم من هذه الصفات المشتركة فقد كانت تأخذ في انطلاقها المتلاحق والمستمر صفات عقلية، ونفسية لكل شعب بما يتناسب مع إحساسه وهي أحاسيس متنوعة من غناء ورقص وشعر، فعبر بالغناء عن عواطفه بالأغاني الغزلية، وعن ورعه وعبادته بالأغاني والتراتيل الدينية، وعن أحزانه ومآسيه بالأغاني الحزينة والمأساوية والمأتمية وعن حماسته بالأناشيد الوطنية، وكان الغناء يستعين به الإنسان ليطوى به الحياة وهو يمارس أعماله فكانت أغانيه تتجاوب مع طبيعة حركات مهنته في البحار والتجارة والبناء والحداد والأسفار وخلقت الشعوب القديمة فيما خلقت من آثار تعبر عن تصوراتها وهواجسها وأحلامها ونزواتها وأوهامها.

وبفضل الآثار المصرية تمكن العلماء من معرفة دنيا موسيقى الشعب المصري فقد كان قدماء المصريين يعتقدون بأن الميت يبعث في قبره وأنه يقضي حياة تحت الأرض نظير الحياة التي عاشها فوق الأرض فكانوا يضعون إلى جانب الميت القوت الضروري له

مع آلة موسيقية، وبعض اللوحات الفنية التي صورها المصريون لطائفة العازفين والعازفات على الآلات الموسيقية التي كانت يستعملونها مثل آلة (العود)، والمزامير المصنوعة من قصب الغاب متعددة الأحجام والأشكال والأداء وما يقال عن الشعب المصري يقال أيضا عن الشعوب الأخرى[1] أما الشعب العربي في الجاهلية و لم يترك لنا شيئا من هذا القبيل. لم يخلف لنا أثرا يدلنا على ما كانت عليه فنونهم، فقد كان هذا الشعب بدويا رحالا لا يقتني الأشياء التي تربطه بالأرض، فلم يترك خلفه ما يشير إلى ما كانت عليه.

كانت الذاكرة عنده كل شيء يتوازن بالسماع، فنونه وآدابه، فمن الأذن إلى اللسان ومن اللسان إلى الضياع والنسيان وهكذا فقدت مبتكرات العربي في الجاهلية، ولكن هذا الوضع الذي كان عليه الشعب العربي في الزمن الجاهلي لم يحل بينهم وبين الاتصال بالأمم المجاورة لهم فقد كانوا يقومون برحلات الشتاء والصيف، الأمر الذي أفضى بهم إلى التعرف على حضاراتهم وإن كان أثر هذه الحضارة لم يتجلى في حياتهم إلا بعد حقبة من الزمن كان لها الأثر في تاريخ الغناء العربي فقد تعلم الحارث بن كلدة خلال زيارته للحيرة، الضرب على العود والغناء معه، وتعرف العرب بفضل تلك الرحلات على أنماط جديدة من الغناء لم يكن لها مثيل ولا نظير في تلك الصحراء المنطوية مع نفسها والمتفرقة في ذاتها.

[1]– عبد الحميد مشعل، ذاكرة التاريخ وأدب الفنون وموسيقى الشعوب، دون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2008، ص35–36.

إذ كان عربي ذاك الزمان يؤثر سماع الغناء دون مصاحبة آلة موسيقية ليتسنى له بذلك تذوق معاني الشعر تذوقا صافيا مجردا.

وهكذا قامت عناصر الموسيقى عنده على الشعر وحده.[1]

2- تطور الموسيقى عبر العصور:

لم يكن لظهور الموسيقى أن يتجلى ويتطور في كل أصقاع العالم لولا التراكمية التاريخية التي أضفت عليها صبغة الحكمة والمرتبة العلمية والفنية التي تمر بها منظورها ومؤدوها الذين تداولوا المفاهيم والسلالم الموسيقية والمقامات التي أوجدت النبرات والنغمات والأصوات المناسبة لكل فصل من السنة ولكل مناسبة حزينة أو مفرحة.

- **الموسيقى عند العرب:**

ولعل العرب كان لهم الفضل الكبير منذ العصر الأموي إلى يومنا هذا في رسم معالم هذا الفن رغم ما لاقاه من معوقات تارة عرفية وتارة أخرى دينية، فلقد اهتم العرب اهتماما كاملا بالموسيقى ونظروا لهذه الصناعة نظرة إجلال واحترام وحظي فيها المجيدون بكل عناية وتقدير وشغف بها الخلفاء والأمراء والقضاة والفلاسفة والعلماء وأعطوها حقها من الرعاية.

[1]- عبد المجيد مشعل، المرجع السابق، ص36.

وكلما توغلنا في تاريخ الموسيقى المغاربية يواجهنا الغموض الذي يكتنف ما قبل الفتح الإسلامي في شمال إفريقيا، ويشق الحديث عن بداية اتضاح صورة الموسيقى المغاربية قبل توافد هجرات العرب على المغرب في العصر الإسلامي التي كان لها أثر واضح في إغناء الموسيقى المغاربية حيث حمل المهاجرون العرب الموسيقى اليمنية وموسيقى الخليج العربي مع تأثيرات الموسيقى الفارسية رفقة القوافل التجارية والحملات العسكرية، وقد عرفت الموسيقى المغاربية فترات ركود ولحظات تطور حسب ما كانت تمليه تقلبات الأوضاع التاريخية واختلاف الدول المتعاقبة على دول المغرب وتباين رقعها الجغرافية وامتدادها السياسي وتفاوت قوة فعلها الثقافي، وحملت هجرة الأندلسيين إلى دول المغرب الإسلامي التراث الموسيقي الأندلسي الزاخر وبخاصة بعد سقوط غرناطة سنة 897هـ/1492م وهي آخر معقل عربي للفردوس المفقود.[1]

- **الموسيقى عند اليونان:**

وما يسمى بتاريخ الموسيقى، يبدأ بموسيقى الكنيسة المسيحية أواخر العصر الوسيط، وتعد معرفتنا بموسيقى العصر القديم في مصر وفلسطين وفارس واليونان وروما متناثرة مهوشة إلى أبعد حد.[2]

[1]– كمال غفور، رسالة ماجستير، "النوبة في الموسيقى الجزائية"، قسم الثقافة الشعبية، تلمسان، 2004–2005، ص65.

[2]– هوجلا يختنتريت، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، الموسيقى والحضارة، الجزء الأول، مكتبة الأسرة، مصر، 2003، ص37.

الموسيقى هي أنغام تنساب سواء من غناء إنساني أو من آلة موسيقية أو منهما معا، فتؤثر فيمن يسمعها تأثيرا مباشرا فالغناء له تأثير في النفس الإنسانية، وهو أهم الممارسات الفنية للتعبير عن المشاعر المختلفة، سواء أكانت مشاعرها عاطفية أم دينية أم تعبيرا عن الأفراح أم الأحزان ويمكن للإنسان أن يغني بمفرده ومع التطور استعان بالمصاحبة الموسيقية.[1]

ولقد مر ألفا سنة على أقل تقدير على التدهور الذي لحق تدريجيا بالموسيقى التي عرفها اليونان والرومان، أي البلدان الأوربيان المتحضران في العالم القديم وعلينا الرجوع إلى الوراء ثلاثة آلاف سنة حتى نستطيع أن نلم بالموسيقى التي كانت في مصر وعند بني إسرائيل إبان ظهور التوراة ولكي نستطيع الإحاطة بالموسيقى التي عرفت في بابل وبلد الشرق الأقصى العظيمة، الهند، والصين واليابان وإلى حد ما قد يرجع اختفاء آثار الموسيقى القديمة حيث كانت الموسيقى تتنقل من جيل لآخر عن طريق السماع وحده، ولم يتم إلا أخيرا جدا في ذلك التاريخ الطويل. اختراع طريقة تدوينية مفيدة للموسيقى، ولا جدال أن هذا قد تحقق بعد اختراع الحروف الأبجدية بآلاف السنوات وحتى بعد ظهور مثل هذا التدوين.

[1]– د. زين نصار، ما الموسيقى، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018، ص9.

لم يقدر للآثار الموسيقية أن تبقى طويلا، إذ لم تتوافر للمحافظة على الموسيقى مادة مماثلة للبرونز أو الرخام، كما هو الحال، في مؤلفات فلاسفة العصر القديم ومؤرخيه مثل "أفلاطون"* "أرسطو"** و"هيرودوت"***و"تيتوس"****، فقد تم صون ربع هذا التراث على الأقل ويعد هذا القدر الضئيل من نفائس الحضارة الإنسانية التي لا تقدر بثمن وإذا كانت المؤلفات الأدبية قد بقيت، أو بقي جانب منها بمعنى أصح فلماذا اختفت الموسيقى القديمة عن بكرة أبيها، ليس من السهل الإجابة عن هذا السؤال، غير أنه من المستطاع ذكر الأسباب لتبرير ذلك إذ علينا أن نذكر أن أقدم المخطوطات المتوافرة لدينا، الخاصة بالمؤلفات اليونانية والرومانية لا تعود إلى العصر القديم، أنها نسخ منقولة ترجع إلى ما بعد ذلك، أي إلى العصر الوسيط، وهي منقولة عن مخطوطات أقدم منها لم تعد متوفرة، من هذا

*- أفلاطون (ولد 427 ق.م – 347 ق.م) هو أرستوكوليس بن أرستون، فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضياتي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم.

**- أرسطو (ولد 384 ق.م – 322 ق.م) أرسطوطاليس المعلم الأول هو فيلسوف يوناني وتلميذ أفلاطون ومعلم الاسكندر الأكبر. وهو مؤسس مدرسة ليسيوم ومدرسة الفلسفة المشائية والتقاليد الأرسطية، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة منها: الفيزياء، والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. كان لفلسفته تأثير فريد على كل شكل من أشكال المعرفة تقريبا.

***- هيرودوت أو هيرودوتس كان مؤرخا إغريقيا يونانيا آسيويا عاش في القرن الخامس قبل الميلاد حوالي (484 ق.م – 425 ق.م) اشتهر بالأوصاف التي كتبها لأماكن عدة زارها حوال العالم المعروف آنذاك، وأناس قابلهم في رحلاته وكتبه العديدة عن السيطرة الفارسية على اليونان.

****- الإمبراطور تيتوس أو تيتوسفيلافيوس قيصر فاسباسيانوس أغسطس المعروف إيجازا باسم تيتوس، كان الامبراطور الروماني العاشر الذي ساد بإيجاز وهو ابن الامبراطور فسبسيان وأخو الامبراطور دوميتيان، تيتوس هو ثاني امبراطور من السلالة الفلافيانية، والتي حكمت الامبراطورية الرومانية، وهي تشمل والد تيتوسفسبسيان، وقد هدم غرور اليهود على يد تيتوس ولذا تعد هذه الحادثة من أهم الأحداث في المنظور اليهودي.

يتضح أن انتقال المؤلفات الكلاسيكية من جيل إلى آخر قد تم عن طريق سلاسل متواصلة من الصور المنسوخة.[1]

وكانت بداية الموسيقى اليونانية ذات طابع أسطوري، كما بدت كذلك في نظر اليونانيين أنفسهم، وانتهى الطور الأسطوري في الموسيقى اليونانية حوالي القرن الثامن قبل المسيح، وقد ارتبطت الموسيقى اليونانية منذ البداية ارتباطا وثيقا بالشعر، وكما ظهر في الشعر اليوناني بمرور الزمن أوزان دقيقة معقدة ومتنوعة رائعة، فيمكن القول بأن اليونانيين لم يعرفوا التآلف الهارموني، أو الصوت الذي ينشأ من جراء الجمع بين أنغام مختلفة ولذا فإنهم لم يتمكنوا من إبداع الموسيقى البوليفونية (أي متعددة الألحان) التي تعتمد على فكرة الهارمونية ونحن لا نصادف في أي بحث يوناني عن نظرية الموسيقى مهما كان مفصلا أية إشارة واحدة عن شيء بمثابة ما نسميه الهارمونية، واللحن الجماعي أو البوليفونية[2].

ونقلت موسيقى العصر الوسيط عن الموسيقى اليونانية كل من نظام المسافات وأنواع الإيقاع والسلالم، ونقلت الموسيقى الحديثة كل ذلك أيضا في صورة معدلة وإلى جانب هذا استمدت موسيقى العصور الوسطى أنواع الإيقاع من أوزان الشعر اليوناني الدقيقة والمعقدة، ولعل أهم اكتشاف حدث في الموسيقى اليونانية هو ابتداع التدوين الموسيقي، إذا ثبتت اليونانية لأول مرة في أوروبا ضرورة عدم الاعتماد على السماع وحده في نقل الموسيقى إلى

[1]– هوجولايختنترين، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، المرجع السابق، ص38.

[2]– د. زين نصار، المرجع السابق، ص 21.

الأسلاف وتزعزعت الثقة في الذاكرة ومواهب المحاكاة، التي استمر الاعتماد عليها وحدها أمدا طويلا.[1]

- **العصر القوطا:**

ظهور البوليفونية وتقدمها بغير جدال، هو أهم التغيرات قاطبة التي صادفتها الموسيقى، ولقد ظهرت البوليفونية أول الأمر قرابة 1000 سنة في صورة تكاد تكون فجة، وأحدثت انقلابا في فن الموسيقى، وجعلت له مظهرا جديدا تماما، كما أنها فتحت أمامه آفاقا جديدة من الخيال، مازالت بالغة الأثر، وإذا تساءلنا أي عقل قد تمكن من ابتكار هذه الأفكار الموسيقية الخصبة بعيدة الأثر، وقام بتنميتها، أدى بنا هذا إلى التمعن في القوى الروحية التي كانت قائمة في الفترة ما بين 1100-1400م[2].

وإلى النظر في المشكلات السياسية في هذا العصر، وإلى ما تحقق فيه في عالم اللاهوت والفلسفة والأدب والفن، وربما أمكن القول بأن فكرة البوليفونية الأساسية، أي فكرة غناء الأصوات في وقت واحد أو عزفها، فقد نقلت عن الشعوب الوثنية في شمال أوروبا أي من الأسكندنافيين والجرمان، والبريتون (في فرنسا)، والكلتيين في إنجلترا وإيرلندا، بيد أن فضل إدراك الإمكانيات الكامنة في مثل هذا التصور البدائي للهارمونية يرجع إلى العلماء والفنانين المسيحيين في الأديرة البنديكتية في فرنسا وإنجلترا وألمانيا وثمة صلة وثيقة بين

[1]- هوجولايختنتريت، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، المرجع السابق، ص42-57.

[2]- هوجولايختنتريت، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، نفس المرجع، ص125-126.

البوليفونية بوصفها أساسا من أسس الفن وكل من موسيقى الكنيسة الكاثوليكية وروح الكنيسة في مظاهرها المختلفة من فنية وغير ذلك فإن المرحلة الأولى من مراحل الإبداع الفني في العصور الوسطى، تتوافق البوليفونية الموسيقية من ناحية أساسها الروحي.[1]

- **عصر النهضة:**

على غرار الفترات فإن الفترة ما بين 1300 وسنة 1400، وتعرف عادة باسم "عصر النهضة الإيطالية" وهي من أزهى العصور في تاريخ الإنسانية برمته، فلم ير العالم نظيرا منذ قرابة الألفي سنة، في مجال الفن على أقل تقدير وفيما يتعلق بالموسيقى، كما هو الحال فيما يتعلق بباقي الفنون، كان عصر النهضة خصبا إلى أبعد حد، فما زال جانب من أفكاره يسود حياتنا الروحية والفنية.

كان المقصود من عصر النهضة، الذي يعني حرفياً "البعث" أو "الإحياء" بالمعنى الضيق، إحياء التراث الكلاسيكي القديم في الفنون والعلوم. بمعنى أوسع وأهم من ذلك. العقل البشري وقيامته، في نظر الأجيال اللاحقة، كان اكتشاف الفرد وقدراته من أهم خصائصه، إذ لم تعترف حضارة القرون الوسطى بالفردانية وطالبت بالكنيسة كمركز لكل الأمور الروحية. سلطة بلا منازع في العالم، يؤمن بمعتقداته ويطيع حكمه. الفلسفة والعلم غير مسموح بهما، والفن، ما لم يكن ضمن حدود ضيقة، يحرر الفن من هذه القيود. خلال عصر النهضة، لم يعد أساس الفن الملحمي واهتمامه باللاشخصي، ولا الرغبة في التعبير عن مشاعر مجموعة

[1]– هوجولايختنترين، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، المرجع السابق، ص125–126.

من الناس أو طبقة معينة، بل أصبح التعبير عن المشاعر الفردية في الشعر الغنائي تعبيرا عن فنانين فرديين. المرة الأولى. أهمية هذا الاتجاه للموسيقى منذ العصور القديمة أمر بديهي.

كان لهذا الاتجاه التأثير الأكبر على موسيقى عصر النهضة واستمر، وإن كان بطريقة معقدة ومدهشة، وله تأثير طبيعي على الموسيقى العلمانية أكثر من الموسيقى الدينية، لكن هذا لم يوقف عمق تأثير موسيقى الكنيسة الإيطالية وحتى تغيرت بسبب هذا، فإن تأثيرها الأول يتجلى في الفن الحديث لل ARS الإيطالي. للموسيقى الفلمنكية الإيطالية، أقرب إلى الروح القوطية من النهضة الروحية في المحتوى والتقنية والعرض والأسلوب[1].

وأصبح لفن البوليفونية، الذي وضعته المدرسة الفرنسية، أهمية جمالية كبرى في مدرسة كامبرى« CAMBRIA » وفي هذه المدرسة التي تحكمت في الأذواق الموسيقية لأروبا طوال قرن من الزمان، ظهرت شخصيات لامعة مثل "بانشواBINCHOIS" و "دوفي Dufay" وأصبحت بلدة "كامبرى" في بورجون مركز موسيقي في القرن الخامس عشر، وبفضل أسفاره في مراكز موسيقية هامة أخرى بأوربا عرفت مختلف الاتجاهات الموسيقية لموسيقيين كثيرين ملتحقين بخدمة الملوك أو الكنيسة وفي نظرة الجمالية البورجندية بوجه

[1]- ينظر: هوجولايختنترين، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، المرجع السابق، ص 167-168.

عام وبفضل إرشاده تشربت المدرسة البورجندية بروح التحرر الذهني والحساسية التشكيلية التي كانت تتميز بها الحياة الإيطالية في عصر النهضة.[1]

وقد أسهمت إنجلترا أيضا بنصيبها في موسيقى عصر النهضة، فكان الموسيقيون الإنجليز يجرون تجارب واسعة في المسافات والألحان الموسيقية بل أننا نجد في كتابات "دنستبل(Dunstable)" المتوفي عام 1453 إدراكا غامضا للعلاقة الهارمونية بين تآلف هارموني وآخر، بدلا من الطريقة التقليدية في استخدام كل تآلف هارموني دعامة للحن فحسب، ولم يرتفع موسيقى آخرين الإنجليز في عصر النهضة إلى مكانة تعلو على مكانة دستبل سوى بيرد Byrd[2].

وفي إيطاليا كان الأفلاطونيون لا يزالون صامدين في مواقعهم في ميدان الفلسفة والفن بعد أن أفادو كل الفائدة من تلك الآفاق الأدبية الجديدة التي فتحها أمامهم دراسة اللغة اليونانية.

ولم يكن الباحثون النظريون في عصر النهضة يعرفون الكثير عن الموسيقى اليونانية ذاتها، ولقد أرادوا بعث روح اليونانية الكلاسيكية من جديد، ولكنهم لم يكن لديهم من الموسيقى اليونانية الفعلية ما يسترشدون به، فقد بنوا نظرياتهم الجمالية على كتابات الفلاسفة واليونانيين وفلاسفة العصر اليوناني الروماني.

[1]– جوليوسبورتنوى، ترجمة فؤاد زكيا، الفيلسوف وفن الموسيقى، ط1، دار الوفاء، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص139.

[2]- جوليوسبورتنوى، ترجمة فؤاد زكيا، المرجع نفسه، ص 133–134.

وقد أكدت الأبحاث الفلسفية من العصور القديمة أهمية الجوانب الرياضية والأخلاقية للموسيقى، وردت المذهب الميتافيزيقي في انسجام الأفلاك وهو المذهب الذي ربط فيه الفيثاغوريون بين الموسيقى وبين الانسجام الكوني.

وقد أراد الموسيقي في عصر النهضة أن يحاكي الشاعر والمغني اليوناني وكان أفلاطون قد ذكر أن هذا الشاعر المغني اليوناني كان في العصر الذهبي لليونان يؤلف ألحانه على إيقاع النص الشعري ووزنه، وهذا عين ما فعله موسيقي عصر النهضة في فورة تحمسه لإيجاد توازن مثالي بين النص الكلامي وبين الموسيقى.[1]

- **الموسيقى في العصر الروماني الإغريقي:**

" في بداية العصر كانت الموسيقى ذات طبيعة يونانية، ثم تحولت فيما بعد إلى طابع روماني وظهرت النظريات المتعلقة بالموسيقى والتحكم في الاهتزازات الصادرة عن الأصوات والمدرجات الموسيقية في هذا العصر، وانتشرت الآلات الموسيقية النحاسية والرياح بين الرومان، ومن أهم الشخصيات الرومانية المهتمة بالموسيقى: أرسطو وأفلاطون، وفيثاغورس، وأحب الرومان الموسيقى حيث أخذوا موسيقاهم وكل شيء في حياتهم الثقافية من اليونان".[2]

[1]– جوليوسبورتنوى، ترجمة فؤاد زكيا، المرجع السابق، ص133 –134.

[2]– ينظر: فنون / وتسلية / الموسيقى – في– العصر– الروماني–الإغريقي E3arbi.com تاريخ النشر 2020/11/08 تاريخ الدخول 2021/05/22 على الساعة 19:03.

يظهر جليا مما سبق ذكره في بداية هذا العصر كانت الموسيقى يونانية ظهرت بنظريات تتعلق بالموسيقى والتحكم في الصوت والاهتزازات المنبثقة من منصة الموسيقى، وانتشرت الآلات النحاسية والرياح بين الرومان. وكان أهم الشخصيات الرومانية مهتم بالموسيقى لأنهم استمدوا كل شيء من حياتهم الموسيقية والثقافية من اليونان.

وتميزت ببداية النظريات الموسيقية والمقامات ونظم وضبط وتحديد الذبذبات الصوتية الخاصة لكل صوت موسيقي.[1]

- **الموسيقى في عصر الباروك:**

دامت فترة الباروك مدة طويلة بداية من سنة 1607 إلى 1750 وهي ليست بالمدة القصيرة أبدا في تاريخ الموسيقى، حيث ظهرت من خلالها عدة مقطوعات آلية وتم التخلي في كثير من الحالات على الصوت البشري، وهذا مخالف لمبادئ موسيقى النهضة التي كانت تعتمد عن الغناء بشكل شبه كلي كما خدمت الموسيقى في هذا العصر الكنيسة كباقي العصور السابقة في الصلوات والجنائز.... وكذلك الطبقة الحاكمة والنبلاء.

ومن الناحية النظرية فإن موسيقى الباروك تعتمد بشكل كلي "البوليفوني" وخاصة الكنتربوان وهو عبارة عن خطوط لحنية متضاربة ومتقاطعة ولكنها متناسقة من الناحية الهرمونية.[2]

[1]– يوسف السبي، دعوة إلى الموسيقى، دون ط، عالم المعرفة، سلسلة كتب الثقافية شهرية، الكويت، 1978، ص133.

[2]– dz-Res.com/ ?p=162608 موقع الباحثون الجزائريون، تاريخ النشر 2018/10/13، تاريخ الدخول 2021/05/28 على الساعة 19:19.

وقد شهد هذا العصر بداية كل من الأوركسترا والأوبرا والأوراتوريو، وقوالب الكونشرتو والفوجة ومن أشهر مؤلفيه "هونت فيردي وكوريليه وفيفالدي وباخ وهندل"[1] وظهرت من خلاله المؤلفات المثالية بعد استقلال الموسيقى عن الغناء والرقص ومواجهة المؤلفين مشكلة كتابة مؤلفات لموسيقى الآلات وأثناء محاولتهم الوصول إلى صيغ جديدة لمؤلفات موسيقى الآلات.[2]

3-عناصر الفن الموسيقي:

1-الإيقاع:

إذا رجعنا في الزمان إلى المراحل القديمة، وجدنا الإيقاع الموسيقي يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة تناقض طبيعة الآخر، فهو من جهة يرتبط بالشعائر والطقوس الدينية ويكون جزءا لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية التي تحل محلها وهو من جهة أخرى يرتبط بأداة الجسمي اليومي،[3] فمراقبة الطبيعة تعطينا الدليل الأول على وجود الإيقاع في الكون، فتبادل الليل والنهار والأمواج المتعاقبة في البحر ودقات القلب وتناوب الشهيق والزفير كلها تفترض أن الإيقاع هو شيء يرتبط بالحركة بشكل وثيق ويتكرر بشكل منتظم خلال الزمن.[4]

---

[1]- يوسف السبي، المرجع السابق، ص134.

[2]- زين نصّار، عالم الموسيقى، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008، ص56.

[3]- فؤاد زكياء، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، ط1، دار الوفاء للدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2010، ص76.

[4]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، مدخل إلى الموسيقى، ط1، دار الفنون للنشر، عمان، 2015، ص28.

وإذا بحثنا في مؤلفات الإيقاع نجد أنه يتألف من ثلاث وحدات وهي:

- (دم): وهي نقرة على وسط الطبلة تخرج صوتا تردده طويل لكنه عال.
- (تك): وهي نقرة على حافة الطبلة تخرج صوتا تردده قصير لكنه منخفض.
- (،): وهي فترة صمت إيقاعي تستفرد زمن نقرة واحدة من الدم أو التك.

وغالبا ما تسمى بالسكتة مثل: دم تك، وهذا هو الإيقاع الثنائي أما إذا قلنا دم تك تك، فهذا هو الإيقاع الثلاثي، ولا يسمى الإيقاع إيقاعا إلا إذا تكرر البار الإيقاعي عدة مرات، قد تصل إلى مئات، أو آلاف البارات ويتميز الإيقاع بأربع خصائص:

1-ثبات وترتيب الوحدات الإيقاعية ضمن البار الواحد.

2-تكرار البار.

3-عدم الالتزام بعدد محدد من البارات المكررة فقد تكون عشرة وقد تصل إلى الآلاف.

4-يمكن تعلمه بالتمرين.[1]

2-اللحن:

يعتبر اللحن من الناحية الفيزيائية سلسلة من الأصوات، فكلمة لحن هي الروح التي تعطي سلسلة الأصوات معنى داخليا والقدرة على الحياة، فالسلم الموسيقي بحد ذاته هو ليس

[1]- كريم محسن الخياط، موسيقى الساكن، ط1، دار ميزوبوتميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2013، ص11-12.

لحنا، بل شيء أشبه بالهيكل الذي يبنى عليه اللحن، فاللحن والإيقاع لا ينفصلان عن بعضهما البعض، فاللحن يفقد شكله ومعناه دون الإيقاع.

ويتميز اللحن بثلاثة أنواع وبشكل عمومي هي:

أولا: التقدم تدريجيا خطوة بخطوة، مثالنا على ذلك لحن الكورال في سمفونية بتهوفن التاسعة.

ثانيا: يشمل فترات واسعة على الخصوص استعمال الثالثات والرابعات والخامسات.

ثالثا: يؤلف مزيجا من النوعين السابقين.[1]

3- التأليف الصوتي أو الهارموني:

ازدهر اللحن والإيقاع سوية لمئات ومئات السنين قبل ظهور والاستعمال الهارموني بشكل واع، والهارموني ببساطة هو التركيب المتزامن لصوتين أو أكثر، هناك أدلة على استعمال الهارموني قبل القرن التاسع الميلادي، لكن على العموم جرى الاتفاق على اعتبار زمن أول تدوين للرابعات والخامسات المتوازية بداية الهارموني في الموسيقى والهارموني يبنى بشكل عمودي، على العكس من الملودي أي اللحن الذي يبنى بصورة أفقية.

[1]- أوتوكاروبي، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص68.

4- التعبير الموسيقي:

يحتوي فن الموسيقى على أنواع مختلفة من الصيغ منها: "صيغة الصوناتة المختصرة AbendgedSonata"، صيغة الصوناتة الدرامية، فالأول هي صوناتة بدون تفاعل يناسب الحركات العاطفية Lyrical وغالبا ما تستخدم هذه الصيغة التي تماثل القصة في بنائها، فهي تحتوي على بداية ووسط ونهاية وهي صيغة مفضلة عادة في الحركة الأولى للأعمال السيموفونية والكونشورتر والافتتاحية أحيانا، وهي صيغة ذات قالب درامي، تعتمد على التعارض بين أفكار متباينة وهذا التباين يثير التشويق والاهتمام وتتكون صيغة الصوناتة الدرامية من ثلاثة أقسام:

الأول ←العرض : Exposition

الثاني ← التفاعل والتطور:Developement

الثالث ← إعادة العرض: [1]RE-Exposition

5-البنية:

هي عبارة عن تكرار الجملة الموسيقية واستخدامها بخلق هندسة موسيقية وتشكيل قوالب لحنية مختلفة ومعينة فهي بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية، إذ أنها العلاقات

[1]- أ: صالح المهدي، مقامات الموسيقى العربية، المدير العام للتنشيط الثقافي القومي والروح للموسيقى التقليدية، نشر المعهد الراشدي للموسيقى، ط3، ص201.

بين الأجزاء اللحنية من العمل الفني الطويل وتتضمن الوحدة بين أجزاء القطعة كلها مشاكل لا تحتاج الموسيقى الشرقية إلا مواجهتها ومشاكل القالب الموسيقي عظيمة التعقيد لا يمكننا في هذا المجال أن نشير إليها بالتفاصيل، وحسبنا أن نقول أن القطع الموسيقية الطويلة يمكن أن تميز فيها موضوعات لحنية رئيسية Thème.[1]

وهكذا يتبين أن كل عنصر من عناصر فن الموسيقى له أهميته البالغة بل تبين أنه في حالة غياب أحد هذه العناصر من شأنه أن يجعل العمل الموسيقي كائنا ممثول وعلى ذلك أصبح فن الموسيقى ليس مجرد ألحانا كما ذكر كل من هيجل وشوبنهاور، فالأول اعتقد أن اللحن وحده مصدر الإيقاع الموسيقي أما الآخر رأى في فن الموسيقى أنه يتألف من عنصرين أساسيين فقط هما: اللحن والهارموني، وأن الهارموني مكانته ثانوية إذا ما قورن باللحن الموسيقي.

هكذا تصبح عناصر الموسيقى المؤلف التي تفصح عن قدراته التعبيرية وتمكنه من إخراج فكرته الموسيقية إلى الوجود ومن ثم يمكننا تلمس رؤيته الفنية تجاه الواقع وتجاه العالم.[2]

[1]– أ.د عباس محمد، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكرياء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروش والموسيقى الشعر، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية قسم اللغة العربية وآدابها، 2014–2015، ص120.

[2]– عباس محمد، المرجع السابق، ص120.

4- الآلات الموسيقية:

تتعدد أنواع الآلات الموسيقية ويمكن تصنيفها إلى أربعة أقسام.

الآلات الوترية: وتشمل الكمان، الفيولا، التشيليلو، الكونترباس.

تدخل في هذه المجموعة كل الآلات التي يصدر فيها الصوت باهتزاز أوتار مشدودة إليها، تقسم هذه المجموعة إلى ثلاثة مجاميع بحسب الطريقة التي يجري فيها جعل الأوتار تهتز:

أ- بالقوس: وفيها يحصل الاهتزاز بدعك الوتر بالقوس (القوس هو عصا محنية قليلا يشد إلى طرفيها شعر ذيل الحصان)

ب- بالنقر ويتم الاهتزاز بنقر الوتر.

ج- بالطرف عندما يهتز الوتر بطرقه.

أ- عائلة الكمان:

أهم أفراد مجموعة القوسيات للكمان والفيولا، والجلو، والدبلييز (يسمى كذلك الكنترباس) وهذه الآلات حساسة للغاية، يمكن أداء أدق تلاوين النغمات وبمختلف درجات القوة عليها.

أخذ الكمان شكله النهائي على يد أشهر عوائل صانعي الآلات مثل آماتي AMATI وستراديفاري« STRAdivari » وكارنيقي« Guarneri »، وحصل ذلك في القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ومنذ ذلك الحين لم يطرأ أي تغيير مهم على شكلها.[1]

ب- الآلات الوترية ذات المطارق وتتمثل في البيانو (بشكل أصح بيانو فورته) هو آلة وترية لا يصدر الصوت من أوتارها باستعمال القوس أو بالنقر بريشة، بل بالطرق بمطارق مغطاة باللباد، تشد الأوتار إلى صندوق صوتي يساعد على تضخيم الصوت، وتهتز الأوتار بمساعدة ميكانيكية معقدة تربط مفاتيح البيانو بالوتر.[2]

ج- **التشليلو:** توضع على الأرض ويمسك بها العازف بين فخذيه ويمر القوس على أوتارها في وضع أفقي.

د- **الكونترباس:** أغلظ الآلات الوترية صوتا والعزف فيها باستخدام الإصبع بدلا من القوس.

[1]- أتوكاروبيس، ثائر صالح، مدخل إلى الموسيقى، الطبعة الأولى، دار فنون للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2015، ص137.

[2]- أتوكاروبيس، ترجمة ثائر صالح ، نفس المرجع، ص147.

آلات النفخ الخشبية:

وتشمل الفلوت، الأوبرا، الكلاريت، الفاجوت، يضاف إليها أربع أخرى تستخدم حسب رغبة المؤلف وهي: الفلوت الصغير (البيولو)، الكوراغيليه، والباص، كلارنيت والكونترا فاجوت.

وكل آلة من الآلات الأربع الرئيسية تضاف إليها آلة أخرى، فالفلوت يضاف إليها الفلوت الصغير (البيكولو) وأحّد منها صوتا أما الأوبرا فيضاف إليها الكوراغيليه وهي أغلظ منها صوتا والكلارينيت يضاف إليها الباص كلارينيت وهي أغلظ منها صوتا والفاجوت يضاف إليه الكونترا فاجوت الأغلظ منها صوتا.

آلة النفخ النحاسية:

وتشمل ايضا أربع آلات وهي: الترومبيت، الكورنو، الترومبون، التوبا، وتتميز:

أ- قوة الصوت.

ب- تحكم العازف في صوتها عن طريق التنفس.

ج-تحتوي على صمامات لإصدار نغماتها.[1]

[1]- قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، مرجع سابق، ص94.

آلات الإيقاع:

لربما يكون ضرب الأشياء أو هزها بغرض الحصول على صوت إيقاعي ما أقدم طريقة لأداء الموسيقى، ومصطلح إيقاع يغطي كل الآلات التي تصدر صوتا عن طريق الضرب المباشر أو الهز من قبل العازف أما هذه العائلة الكبيرة تشير إلى الآلات المعروفة وأكثرها استعمالا: الطبل الكبير TIMPANI، الطبول الجانبية، الطبل الباص، الصنوج CYMBALA، المثلث والتامبورين (الدف أو الزنجاري) TAMBOURINE، ويمكن تقسيم آلات الإيقاع إلى قسمين: قسم يصدر نغمة بطبقة محددة، وقسم لا يصدر نغمات بعينها.[1]

أولا: الطبل: الطبل مفرد، الطبول كلمة عامة تستعمل للدلالة على الشكل (يتروح قطره ما بين 40 و65 سم) مجهز بجلدتين ممدودتين برباط، تمتد أحدى الجلدتين إلى أخرى، يتألف صندوق رنين الطبول من قطعة خشبية واحدة أو أحيانا من مجموعة دوائر منضدة من خشب الزان (المران).[2]

ثانيا: الطبل الباص BASS drum: هو طبل كبير ذو صوت بطبقة واطئة غير محددة ويصدر الصوت بضرب الجلد المشدود بها، كبيرة لينة الطرف وتدوين الجزء الخاص بهذا الطبل ويكتب على مفتاح فا (الباص).

[1]– أتوكارويس، ترجمة ثائر صالح، المرجع السايق، ص162.

[2]– إبراهيم بهلول، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، د.ط، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، الجزائر، 2004، ص29.

ثالثا: الطبل الجانبي SIDE drum: هو طبل صغير بطبقة صوتية غير محددة، وله رأسان مشدودان بقوة إلى جسم معدني ويشد إلى الرأس السفلي.

رابعا: التامبورين (الزنجاري أو الدف) TAMBOU rine: هو طبل صغير برأس واحد مع عدد من الصناجات المعدنية المثبتة في جسم الدف برخاوة.

خامسا: الصنوج CYMBALA:هي أكثر أفراد عائلة الآلات الإيقاعية إنتاجا للضجيج والصنوج هي زوج من الصحون المصنوعة من النحاس محدبة قليلا وفي مركزها مقابض تصنع من الجلد.

سادسا: المثلث Triangle:" هو قضيب من الفولاذ أسطواني الشكل محني على هيئة مثلث، مثلما تستدل من اسمه، ويصدر الصوت عندما نطرق المثلث بمضرب من الفولاذ، وهو صوت صافي لدرجة عالية بحيث يمكن سماعه حتى عندما تعزف الأوركسترا الكاملة ويكتب الجزء الخاص بالمثلث إما بمفتاح الصول أو خط منفرد مثل الدف".[1]

كما سبق ذكره أن المثلث كما يوحي الاسم ، هو قضيب فولاذي أسطواني ، وينتج صوتا واضحًا بدرجة كافية حتى عند العزف في الأوركسترا بأكملها.

[1]– أتوكاروبيس، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص165–166.

المبحث الثاني: خاصية الفن الموسيقي وضوابط القواعد الموسيقية

1- نبذة عن الموسيقى في العالم الغربي والعربي:

الموسيقى هي اللغة العالمية للتعبير عن المشاعر والأحاسيس فلكل إنسان طبقة ولون صوتي خاص به فهناك الصوت الرقيق والناعم والصوت الخشن والقوي والضعيف والصوت الحنون والصوت القاسي، كما تتعدد الأصوات بحسب المصدر، فمنها ما مصدره الطبيعة أو الإنسان، أو الحيوان، أو الآلات. لكن أكثر الأصوات إبداعا هو الصوت الصادر من الإنسان لأنه يستطيع ترتيبه وتطويعه كيفما يريد. ويمكن تقسيم الطبوع الموسيقية إلى نوعين.

1-1-الموسيقى العربية أو الشرقية:

تتكون الموسيقى العربية الشرقية من مجموعة من قواعد معينة ذات طابع خاص، ويعود أصلها إلى ما قبل الإسلام وتختلف من دولة عربية إلى أخرى ونذكر منها:

أولا: التخت الشرقي: هو ما يطلق عليه اسم الأوركسترا العربية ويتضمن الآلات الموسيقية كالعود والناي والدف والكمان وغيرها.

ثانيا: القصيدة: هي عبارة عن شعر غنائي يعتمد على الوزن والقافية.

ثالثا: موسيقى الراي: هي موسيقى عالمية بأصول عربية أي نعود إلى العرب الذين هاجروا إلى الأندلس وينتشر هذا النوع في مناطق المغرب العربي.

رابعا: موسيقى الشعبي: يعود أصل الموسيقى إلى الأندلس حيث أدخلت عليها بعض الآلات الحديثة وتستخدم في المغرب العربي بكثرة.

خامسا: الطقطوقة: هي عبارة عن زجل يعتمد على إيقاعات واحدة.

سادسا: الموشح: هو فن شعري غنائي قديم مشتق من كلمة وشاح ومن أبرز الموشحات الشعرية، الموشحات الأندلسية.

سابعا: الموال: هو شعر شعبي له أنواع متعددة كالموال السداسي والسبعاوي والثماني وغيره ومن مواضيعه المدح، العتاب، الحزن والغزل وغيرها.[1]

1-2-الموسيقى الغربية الكلاسيكية:

"ليس هناك شيء في العالم يجعل الناس يبكون أو يضحكون بسرعة ما تفعله الموسيقى ولا شيء يمكن أن يحل محلها، لكنها يجب أن تتماشى مع القصة لتؤكدها ولا تجرؤ الموسيقى على أن تطالب بالمكان الأول وإلا فإنها سوف تسيء" "ألفريد نيومان"

"التكنيك الجديد لتأليف النص الموسيقي والتزامن، الذي طبقه ماكس شاينر في 1933 –بتعليمات من ديفيد أوه سيلزنيلد– قد سبق له تقديم موسيقى مشابهة في أفلام شركة أركيه أوه، ولعل ذلك هو السبب في أن التقارير الصحفية الأولى حول الفيلم لم تذكر

[1]– https://mawdoo3.com أنواع الموسيقى تاريخ النشر: 2012/12/18، تاريخ الدخول 2021/06/27، على الساعة 19:18.

الموسيقى على الإطلاق، رغم شهرة "كينج كونج" باعتباره الفيلم الذي بدأ وحده أسلوب كتابة موسيقى الأفلام الذي سوف يسود العشرين عاما المقبلة على الأقل.[1]

ازدهر اللحن والإيقاع سويا لمئات ومئات من السنين قبل استعمال الهارموني بشكل واع.

مازالت الأعمال الموسيقية الكبرى الماضية تحتل الجزء الأكبر من برامج الحفلات الموسيقية الغربية ويتكرر عزفها إلى الحد الذي يؤدي إلى الإضرار بها أحيانا ولكن إذا شكا المستمع من هذا التكرار فلن يجد في الموسيقى المعاصرة ما يحل محل الأعمال الماضية المجيدة وهكذا يظل المستمع في معظم الأحيان مفتقرا إلى شيء يجمع بين صفتي الجدة والجودة معا، ويتعين عليه أن يقوم باختيار غير حر يضطر فيه آسفا إلى التضحية بإحدى هاتين الصفتين، ذلك لأن الموسيقى الغربية المعاصرة التي تقدم إلى المستمعين على أنها محددة لا معنى لها، في معظم الأحيان بالنسبة إلى المستمعين الذين توجه إليهم هذه الموسيقى، والذي يحدث عادة هو أن هؤلاء يصفقون لها بعد انتهائها في أدب، ولكن سرعان ما ينسون عنها كل شيء، ولا يبقى في أذهانهم عنها إلا ما تردده فئة قليلة من دعاتها المتحمسين، الذين لا يفلحون أبدا في إقناع الأغلبية الساحقة بوجهة نظرهم، وعلى قدر ما يزداد اليوم عدد أولئك الذين يشتغلون بالتأليف الموسيقي. وتسرد مئات الألوف من

[1]– جيمس فيرزيسكي، ترجمة أحمد يوسف، تاريخ الموسيقى السينمائية، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2017، ص229.

الصفحات ذات الأسطر الخماسية، فإن الإنتاج نفسه هزيل، وتكون نتيجة هذا الانتشار الكمي انحدارا كيفيا يبدو أمرا لا مفر منه. فما هي علة هذا الوضع السائد في الموسيقى المعاصرة؟

إن السبب الأول هو تزايد انعزال الموسيقى "المجدد" عن الجمهور، فالمجددون من أصحاب التجارب والمغامرات غير المألوفة في عالم النغم يشعرون صوابا أو خطأ فإنهم أقلية مضطهدة في المجتمع لا يقدرهم وينطقون لغة لا تتذوقها آذان مستمعيهم، حتى المثقفين منهم. وكلما اشتد لديهم هذا الشعور بالاضطهاد دفعهم إلى المزيد من الإغراب في التأليف ظانين أن افتقار الناس إلى فهم أعمالهم دليل على عظمة هذه الأعمال.[1]

صارت الموسيقى عبر تطورها في مختلف المراحل والعصور ضمن سلسلة زمنية، كان من الضروري أن تهتم بها هذه المجتمعات الغربية علما أنه بالأخص ميلاد الموسيقى عند الحرب بدءا من الحضارة اليونانية والحضارة المصرية إلى أن انتقلت إلى الغرب فطورها.

ومن أعلام الموسيقى الغربية الكلاسيكية في العصر الروماني كانت شخصيات عجيبة تتميز بصفات نادرا ما جمعت بين مؤلفين موسيقيين أوربيين.

[1]– فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص140–141.

فقد اشتهر عازف البيانو الأسطوري الذي تفتح له الأبواب ويلقى الترحاب حيث بلغ أعلى مكانة في عصره وفي قمة شهرته زهد عن كل المجد الذي حققه باختياره الحر الاعتكاف في مدينة "فايمارا" الألمانية وقام بعمل عظيم نادرا ما تفرغ فنان في مكانته فقد عمل على رعاية الشباب الموسيقيين الموهوبين وقدم أعمالهم للجماهير وأكثر من أفاد من تلك الفترة المؤلف الموسيقى الفرنسي "هيكتور بيرليوز" وفي تلك الفترة اتجه فرانز إلى التأليف الموسيقي الجاد وقيادة الأوركسترا والتعليم.[1]

1-السيمفونية (Symphony):

مؤلف موسيقي طويل يعزفه الأوركسترا ويتكون عادة من أربعة اجزاء تسمى حركات. وقد تطورت السيمفونية بشكل أساسي في الافتتاحية الإيطالية التي تتكون من ثلاثة أجزاء (سريع: بطيء – سريع) ثم أضيفت إليها موسيقى رقصة المنيويت الفرنسية الأرستقراطية قبل الحركة الأخيرة.

وقد استقر شكل السيمفونية بهذا التكوين حوالي 1960 وساهم في وصول مؤلفات السيمفونية إلى ذلك الشكل العديد من المؤلفين الموسيقيين، غير أنها نضجت وأخذت شكلها المعروف حاليا على يد المؤلف الموسيقى النمساوي "فرانز جوزيف هايدن" (1732-1809) الذي كتب (104) سيمفونية وأطلق عليه لقب أبو السيمفونية.

[1]- زين نصار، ما الموسيقى، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018، ص68.

فاستقر شكل السيمفونية الكلاسيكية الذي يبدأ بحركة سريعة تكتب عادة في صيغة الصوناتة درامية التكوين والتي تبنى على لحنين أساسيين يقدمهما المؤلف من خلال ثلاثة أقسام (العرض والتفاعل وإعادة النظر)، وقد سبق قسم العرض أحيانا مقدمة بطيئة الحركة، الثانية صيغة الصوناتة المختصرة أو في صيغة اللحن وتنويعاته أو في صيغ موسيقية أخرى والحركة الثالثة تتكون من موسيقى السيمفونية متوسطة السرعة والتي تكتب في صيغة ثلاثية وأخيرا تجيئ الحركة الرابعة السريعة براقة وغالبا ما تكون في صيغة الروندو وقد تكتفي صيغة الصوناتة أو صيغة اللحن وتنويعاته أو في صيغة أخرى وكثير من المراجع تعتبر السيمفونية ما هي إلا صوناتة للأوركسترا.[1]

تتكون الأوركسترا من عدد من العازفين على الآلات الموسيقية الغربية، وتقوم الأوركسترا بأداء المؤلفات العالمية التي تتطلب عددا كبيرا ومكتملا من الآلات، مثل السيمفونيات، يبلغ عدد أفراد الأوركسترا حوالي مائة عازف، ويتكون من أربع مجموعات من الآلات وهي:

1-الآلات الوترية وتضم آلات الكمان والفيولا والتشيللو والكونترباص.

2-آلات النفخ الخشبية وتضم آلات مثل: الفلوت والأبوا والكلارنيت.

3-آلات النفخ النحاسية وتضم آلات مثل: الترومبيت والترومبون والهورن.

[1]- دكتور. زين نصار، مرجع سابق، ص26-27.

4-آلات الإيقاع وتضم التمباني والصنوج وغير ذلك من الآلات الإيقاعية النغمية وغير النغمية كالمثلث والدف والإكسيلفون والأجراس الموسيقية وتستعمل حسب متطلبات المؤلف الموسيقي ويطلق على قائد الأوركسترا "مايسترو" وهو لفظ إيطالي الأصل ومن مهام المايسترو:

1-تحديد نقطتي الابتداء والانتهاء.

2-توحيد سرعة الأداء بين أعضاء الأوركسترا.

3-تنبيه أعضاء الفرقة الموسيقية بأدوارهم.

4-إظهار النواحي التعبيرية.

وفي أعلام الموسيقى العالمية وأوركسترا "فولفانج أماديوس موتسارت" (1756-1791)، ولد بمدينة سالزبورج بالنمسا وتلقى دروسه الموسيقية على يد والده في سن الخامسة لحن قطعة موسيقية صغيرة عزفها بنفسه على البيانو لقب بالطفل المعجزة بدأ جولاته الموسيقية عازفا على آلة البيانو وهو في سن السابعة. يعد موتسارت أول من ألف كونشرتات للبيانو وهي آلة التي حلت محل الهاربيسكورد في ذلك الوقت وأول من مهد السبيل إلى الرومانتيكية.[1]

[1]- إبراهيم علي أحمد محمد، الموسيقى للمرحلة الثانوية مسق 931، طبعة تجريبية أولى، وزارة التربية والتعليم، البحرين، 2008، ص10-11-12.

2- الموسيقى المعاصرة:

كانت الموسيقى المعاصرة حتى هذه الساعة نتاج الطبقة البرجوازية، نتاجا يعبر عن نجاح وفشل مساعيها من أجل التوصل إلى صيغة ما عن هذه الطبقة ويقدم توثيقا جماليا، وفي هذا الإطار يمكن القول: إن الموسيقى التقليدية والمتحررة هما من طينة واحدة، إن الإقطاعيين لم يوفقوا قط في إنتاج موسيقاهم بل كانت تؤلف لهم من قبل البرجوازية المدنية، أما البروليتاريا فلم يتح لها أن تجعل من نفسها مادة موسيقية إن مثل هذه المهمة الإبداعية كانت مستحيلة في حدود موقعها في النظام حيث لم تكن أكثر من شيء خاضع للسيطرة وفي إطار العوامل القمعية التي حددت طبيعتها. فقط عند التمتع بالحرية وليس تحت أي نظام من الهيمنة يكون بوسع البروليتاريا تحقيق عمل إبداعي، أما في ظل النظام القائم كما يؤكد "أدورنو"، فهناك شكوك كبيرة حول وجود أي صنف من الموسيقى غير الموسيقى البرجوازية، ويقول ايضا: إن أساس عزلة الموسيقى الراديكالية الحديثة لا يكمن في لا اجتماعية، بل في اجتماعية مادتها على وجه الدقة إنها تشخص أمراض المجتمع، بدلا من أن تسمو بهذه الأمراض إلى حالة إنسانية خادعة تدعي أن الإنسانية إنما تم تحقيقها بالفعل في عصرنا الراهن ويرى أن هذه الموسيقى لم تعد الآن إيديولوجيا وفي موقف كهذا من العزلة الكاذبة بدأت الموسيقى كأنها تمارس حالة من التغيير الاجتماعي الخطير.[1]

[1]- علي الشوك، مرجع سابق، ص176.

بظهور الموسيقى بدأت بأغاني السحر « Incantation magique » مع الإنسان البدائي وسميت بالموسيقى البدائية حيث كان فيها إنسان تلك الحقبة من التاريخ الدائم الصراع مع الطبيعة[1] استعمل الإنسان البدائي السحر الغنائي على بني جنسه، وإن الموسيقى البدائية عبر عنها الفارابي قائلا: "والأصل فيها غريزة الإنسان خلقتها له الضرورة والرغبة الباطنة فيه بإخراج الأصوات من أنحاء مختلفة عند الانفعالات الحادثة في التنفس عند طلب الراحة أن تسكن بها الانفعالات أو تكون معينة على تخيل المعاني في الأقاويل التي تقترن بها"[2]

من المعروف أن" كونراد باومان "اشتهر في القرن الخامس عشر بأرغن بكنيسة القديس سيبالد في نورمبرج ، وانتشرت شهرته في جميع أنحاء البلاد الجرمانية .ترك وراءه أعمالاً أساسية من رقصات وترانيم دينية وغير دينية ، كما نشأت مدرسة في فرنسا لأرغن دونت لتلاميذ جوسكان على آلة موسيقية" موتيتات ."تم نشر De Prey بواسطة الطابع Atenian في 1531-1530 ، بينما كانت آلة القرجانال" واحدة من أقدم أدوات لوحة المفاتيح التي تم ممارستها وتكليفها بإنجلترا في القرن السادس عشر.[3]

[1]– Johan Cormbarien, Histoire de la musique Des origine 20^{em}siecle. Librairie Armand colin, 3^{em} Ed, paris, 1920, p3.

[2]– محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، مراجعة أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ت، ص15.

[3]– ينظر: حسين فوزي، الموسيقى الأوروبية من اليونان حتى القرن السادس عشر، مكتبة كمال حنس، 1979، ص45.

وربما كان من أسباب هذا التباعد بين الموسيقى والطبوع الموسيقية بين العربية أو الشرقية والموسيقى الكلاسيكية الحديثة والمعروفة بالموسيقى المعاصرة لتطويرها أشكالا متقدمة من موسيقى الآلات التي تشمل: الكونشرتو، السوناتا، والمتتالية ودراسة القصيد السيمفوني والأوبرا وغيرها، فإن المؤلفين الكلاسيكيين دائما يطمحون أن يضفوا على موسيقاهم علاقة معقدة جدا بين المحتوى المؤثر العاطفي والوسيلة الثقافية لتحقيقها، فإن الكثير من الأعمال التي تلقى تقديرا في الموسيقى الكلاسيكية تستفيد من التطور الموسيقي، والعملية التي يتكرر بها الموتيف أو الفكرة الموسيقية في سياقات مختلفة أو بشكل معدل. قالب السوناتا والفوجة يستخدمان أشكالا حيوية من تطوير الموسيقى، من الموسيقى المعاصرة[1] موسيقى الروك قد يكون هذا اللون من الموسيقى آخر ما يمكن أن يطرأ على البالي كموضوع أختاره للكتابة عنه. فأنا من المولعين بالموسيقى الكلاسيكية بلا هوادة، أو بلا مساومة لكنني رأيت أن أكتب أيضا عن موسيقى الروك، ربما لأنها أصبحت (كانت؟) ظاهرة لها حضور كاسح في الساحة الموسيقية العالمية ومع أن لي تحفظاتي الشديدة أحيانا، تجاه موسيقى الروك، أو لنقل نماذجها الأكثر صخبا وفوضى، وفوضوية أحيانا مشدودا إلى النماذج الموسيقية الكلاسيكية.[2]

لكن موسيقى الروك أو ربما في إطار أوسع (أم أضيق) موسيقى البوب POP أهي موسيقى الشعبية؟ أم موسيقى فولكلورية؟ أم هي فرع من فروع الجاز؟ هل لها صلة ما

[1]– موسيقى الكلاسيكية http://www.marefa.org/، تاريخ 2021/09/22، على الساعة: 10:00.

[2]– علي الشوك، المرجع السابق، ص267.

بالموسيقى الكلاسيكية؟ أم بالكلاسيكية الخفيفة؟ أم هي شيء من هذا كله؟ الظاهر أنها شيء من هذا كله، على ما يبدو فإن من يجمع بين الموسيقى والنص المتمرد والرقص (أحيانا)، والجمناستيك (أحيانا) والتحلل والعبث والاحتجاج (اللاذع أحيانا) والفوضوية والعدمية، والجد لكنها مع ذلك وبالأساس حركة موسيقية في المقام الأول وموسيقى الروك وليدة حركة البنكس(Punks) الزعران؟ وإذا كان الأمر كذلك فهي وريثة كل ما اقترن بهذه الحركة، وإليك كما يقول: "هوارد ديفوتو" "جاء من لا مكان وهو سائر إلى اللامكان، وماذا يمكن أن يكون البنكس سوى مدمن مخدرات؟ إنها حركة فارغة وسطحية ومبتذلة وتلك عظمتها كانت بداية الروك في النصف الثاني من عام 1955 عندما ظهرت أغنية Rock around the clok للمغني Bill Haky وفرقة Connets في فلم Black board Jungle.

كما فتحت عالما جديدا لموسيقي البوب POP فقد سبقتها أغان كثيرة موسيقى الراب هو شكل من أشكال التعبير الشفهي وهو وسيلة التعبير الحر كما يعيشه الشباب وطريقة للتفكير ويقدم من خلالها المغني تطور الحياة التي يريدها.

3-القواعد الموسيقية

ما يميز الموسيقى عن باقي العلوم منذ أن بدأ الإنسان يدرس خباياها ويكتشف أسرارها أنها معادلة جمعت بين الفن والعلم أي أن العقل الذي لا يؤمن إلا بالبرهان والحجة والدليل العلمي من أجل الإقناع حيث تطرق بعض العلماء والباحثين واستخلاص التعابير

التي يلوح إليها الإنسان ويعبر عن مشاعره. فمثلا الإقناع علم قائم بذاته فبعض علماء الرياضيات قد برهنوا على استخراج التأليف والألحان بأسلوب طبع وموزون يجلب الوجدان ويخاطب الأحاسيس والمشاعر الإنسانية دون أن ننسى مجال السمع والوزن[1] فصناعة الألحان مقترنة بصناعة النغم المسموعة من الآلات فتقترن الألحان الإنسانية لتكون أبهر وأجود وأبهى سمعا التي عمرت بها الصناعة الموسيقية المبثوقة من روح الإنسان.[2]

3-1- العلامات الموسيقية وأشكالها:

1- العلامات الموسيقية:

لا تنحصر الموسيقى في الآلات الموسيقية لأن بعض الناس يجد في كثير من الأصوات الطبيعية ما يتلذذ به في الآلات الموسيقية بسبب الأحوال التي تلازمها حيث لم يستطع العلماء أن يعرفوا أسباب الانتعاش الذي يشعر به الإنسان حين يسمع أنغاما عذبة منسقة، وقال "هلمولتز" العالم الطبيعي المشهور من يقف على شاطئ الأوفيانوس ويرى أمواجه تتموج إلى الأمام والوراء يشعر كأنه أمام منظر يجذب النظر إلى الأمام، فهذه القوى الطبيعية تسمو وراءها علامة موسيقية يلجأ العالم أو المؤلف الموسيقي إلى إرادة التأليف وإثراء السامع بالعلامات الموسيقية وهذا الشأن يقول نيوتن "إن الموسيقى سبعة أصوات فقط، فما قولكم في فن يستنبط كنوزا ثمينة من معدن صغير كهذا؟ وما قولكم في هذا المنبع

[1]- سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، ص118.

[2]- ينظر، سليم الحلو، الموسيقى الشرقيية، مرجع نفسه، ص119.

الصغير الذي يعترف منه ما يملأ العالم طربا وسرورا؟" وتبذله المجهودات لتعزيز هذا الفن وتوسيع"[1]

2- أشكال العلامات الموسيقية:

أصبحت مفردات الموسيقى ورموزها معروفة بالنسبة لنا الآن، وقد قارنا الصوت والكورد والخاتمة بحرف من حروف الأبجدية وبكلمة وبعلامة من علامات الترقيم في اللغة، وفي هذا الجزء سندرس اتخاذ هذه الأشياء، شكلا محددا وكيف يجري استخدامها وفق إطار موسيقي، ولعلنا نذكر وصف الشاعر الألماني "غوته" للعمارة بأنها "موسيقى متجمدة" فقد استخدم الموسيقى كمثال ليوضح الانسيابية المنطقية في وصف بناية جميلة ولو قلبنا هذه الاستعارة سنقول إن الحجارة والآجر في الموسيقى هو ما يسمى الموتيف أو العبارة الموسيقية.

2-1- الموتيف Motive:

لكي يكون الموتيف مفهوما لابد ان يتألف من صوتين على الأقل بنمط إيقاعي قابل للتمييز بوضوح يجعله حيا، أحسن مثال الموتيف المعروف من سمفونية بيتهوفن التاسعة،

[1]- حنا بطرس، نظريات الموسيقى، مكتبة أرابخا، ط1، بغداد، 1945، ص5-6.

ويكفي أن نتذكر كيف تستمر السمفونية بعد هذه البداية، حتى يدرك المرء أن هذا الموتيف هو الحجر الأساس لكل هذا البناء الموسيقي[1].

2-2- العبارة الموسيقية Phrase:

تتألف العبارة الموسيقية من موتيف واحد أو أكثر، وعادة ما نختتم العبارة الموسيقية بقفلة، وتكمن الأهمية العظمى للقفلة التي درسناها سابقا في أنها تحدد مواقع النقاط والفوران الضرورية لفهم الكلام الموسيقي.

كما أن أشكال العلامات الموسيقية، العلامات السبع ودرجاتها التي تحدد لها، كذلك يوجد لكل منها شكلها الخاص الذي يحدد لها المدة التي يجب أن تحتلها في الزمن كأنواع هذه الأشكال كما يلي: رباعية الشيء ذات الثلاثة أسنان، ذات السنين، ذات السن، السوداء، المستديرة، أما علامات الصمت سبعة أشكال مختلفة وهي: البرهة (Pouse)، اللحظة (1/2 pouse)، الزفرة (Soupir)، نصف الزفرة (1/2 Soupir)، ربع الزفرة (1/4 Soupir)، ثمن الزفرة (1/8 Soupir)، نصف ثمن الزفرة (16/1 de Soupir).[2]

2-3- الجملة Sentence:

الطول الاعتيادي للجملة الموسيقية هو ثمان خانات (وهناك جمل أطول أو أقصر طبعا، لكن من الغريب أن عدد الجمل التي تتبع إطار الخانات الثمان هو كبير جدا، ويبدو

[1]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، مرجع السابق، ص107-108.

[2]- إدريس الشرادي، اللحن والإيقاع في قواعد الموسيقى والتطبيق، ط3، 1968، ص7.

أن التناظر الذي يوفره هذا الرقم الساحر للغاية وتنقسم الجمل الموسيقية إلى قسمين: القسم الأول يبدو وأنه غير مكتمل، أما الجزء الثاني فهو يكمل القول.[1]

للموسيقى قواعد وضوابط كما هو مقرون هو في الشعر والأدب وقوافيه فهو تفشي محظ يتصل بعلم الأصوات كما عرف الفارابي الإيقاع الموسيقي بقوله: "هو النقلة على النغم في أزمة محدودة المقادير والنسب" كما عرف النقر "هو قرع جسم صلب بجسم آخر صلب دقيق الطرف...." ومن هذا يبقى نوع الدقة والقرع أو النقر على مهارة القارع وخبرته في الميدان، أما عن مقادير الأزمنة ونسب أزمنة الإيقاع فقد قال الفارابي "فأزمنة الإيقاع إذا قدرت فينبغي أن يكون المقدر لها زمانا هو أقل الأزمنة الحادثة فيما بين بدايات النغم وهذا الزمان الأقل هو كل زمان بين نغمتين لم يمكن أن يقع بينهما نغمة أخرى ينقسم الزمان بها"[2]

فإن هذه القواعد سالفة الذكر هي تقوم بصناعة الزمن للعلامات وإعطائها قيمة زمنية بشكل علوم أيقونية قابلة للدراسة مثل أشكال رياضية على شكل متتالية رياضية حسابية.[3]

فإن الأصوات سواء كانت بشرية أو آلات موسيقية فتشكل علامات موسيقية.

[1]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص108-109.

[2]- صالح المهدي، كتاب الموسيقى العربية (تاريخها وآدابها)، دار الغرب الإسلامي، ط1، لبنان، 1993، ص117-118.

[3]- ينظر: صالح المهدي، كناب الموسيقى العربية(تاريخها وأدابها)، المرجع نفسه ص119.

تعتبر الجملة الموسيقية ذات الخانات الثمان هي القياس، سنجد عددا من الجمل زيدت أو أنقصت بخانة أو أكثر عن طريق الإضافة أو الحذف، تماما كما يقوم الإنسان بتكثيف الأفكار في عبارات مركزة أو الإفراط في إضافة صفات جديدة وتوسيع الجمل.

2-4- الشكل الثنائي Big mary From:

سمي هكذا لأنه يتكون من جزئين إنه أبسط شكل، مخطط خطة، (أو سمة ما شلت) اشتملها المؤلفون الموسيقيون، فهو شكل موسيقي لا يعرقل المؤلف بل يوفر له إطارا يمكن أنه يستعمله للتعبير عن نفسه بشكل فني، استعمال هذا الشكل لاستعمال الموشح من أجل التعبير عن أفكاره وعواطفه، غالبا ما يجري تكرار القسمين، القسم "أ" والقسم "ب" في الشكل الثنائي مما يكون القسم "ب" هو الأطول، وذلك بسبب الإمكانيات الأكبر لعملية التحويل النغمي في العودة من المسيطرة إلى الأساس، كذلك بسبب التذليل (كودا) عندما يجري استعمالها.[1]

2-5- الشكل الثلاثي TernaryEroTerneyFrom:

بعد أن فهمنا طبيعة الشكل الثنائي "أ.ب" وجاء أحدهم وقال بوجود الشكل "أ.ب" أسنفترض تلقائيا وبصواب أن "أ" هو قسم و"ب" هو قسم آخر وأن تكرار "أ" يمثل إعادة أو إعادة مع تحوير للقسم الأول "أ".

[1]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، ص110-111.

3-2- المدرج الموسيقي والمفتاح:

1-المدرج الموسيقي:

لما كان شكل النوطات واحدا في الكتابة في حين أن كليهما تخالف الأخرى في الارتفاع والانخفاض وضعت خمسة خطوط تفصل بين خط وآخر مسافة تدعى بالفراغ وتسمى مجموعة الخطوط الخمسة والفراغات الأربع بالمدرج (عربيا) و « STAFF » (إنكلتريا) وبما أن الخطوط والفراغات لا تستوعب جميع النوطات التي تعلو الخط الخامس وتنخفض عن الخط الأول حسب زيادة ارتفاع الأصوات الموسيقية وانخفاضها أضيفت إلى الخطوط الخمسة، خطوط صغيرة ما هي فوق الخط الخامس ومنها ما هي تحت الخط الأول[1] فإن فحص المدرج المضاعف تحت الخط الأول من مدرج مفتاح صول تدعى "ره" والنوطة التي فوق الخط الخامس من مدرج مفتاح فا تدعى "سي" فهنا نرى أنه قد بقيت درجة صوت واحد.[2]

فإن المدرج مفتاح صول فوق مدرج مفتاح "فا" حصل لدينا مدرج مضاعف يستعمل للبيانو والأوغن معا فإن المدرج المضاعف فنرى أن النوطة التي تحت الخط الأول من المدرج صول فإن المدرج المضاعف المكون من مفاتيح صول وفا هو شعبة من المدرج الكبير وبعبارة أوضح هو مختصر المدرج الكبير تجنبا من تعدد المدرجات الثلاثة الكائنة

[1]- حنا بطرس، المرجع السابق، ص8.

[2]- ينظر: حنا بطرس، المرجع نفسه، ص10.

بين المدرجين السابقين ذكرهما، إن مفتاح "دو" هو الذي يكون المدرجات الثلاث التي تقع بين مدرجي مفتاح صول و"فا" والذي ترتكز عليه النوطة "دو" الوسطية وتكون المدرجات هذا المفتاح على ثلاثة وهي: "سوبرانو، ألتي، ثه نور" Tenor, Alto, Seprano[1] فإن المدرج الموسيقي يتكون من خمسة خطوط أفقية متوازية وأربع فسحات بين الخطوط وعلى هذا المدرج تكتب وتقرأ جميع العلامات الموسيقية التي توضح بعضها في أوسط الخطوط وبعضها في أوسط فسحاته، ويبتدئ من أسفله إلى أعلاه.[2]

فإن المدرج الموسيقي هو عبارة عن أسطر متساوية في طولها ومسافات أبعادها، بينهما أربعة أفرغة، يبتدأ في عد أسطره من الأسفل إلى الأعلى، وترتيب الأفرغة في العد مثل ترتيب الأسطر والتي تدون على الأسطر وفي أسفلها وأعلاها، وفي الأفرغة وعلى أسطر بحجم النوتة تضاف على أسطر المدرج الخمسة وتسمى الأسطر الإضافية، فالمدرج الموسيقي كما هو مبين.

يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة أي "نوتة" خمس منها على خطوط وأربع في الأفرغة، وواحدة بأسفل السطر الأول وأخرى بأعلى السطر الخامس[3] انظر الشكل الأول:

[1]– حنا بطرس، المرجع السابق، ص11.

[2]– ينظر: حنا بطرس، المرجع نفسه، ص11.

[3]– حنا بطرس، المرجع نفسه، ص19–20.

السطر الخامس

الفراغ الرابع

السطر الرابع

الفراغ الثالث

السطر الثالث

الفراغ الثاني

السطر الثاني

الفراغ الأول

السطر الأول

إن تدوين الموسيقى يتم على المدرج الموسيقي الذي يتكون من خمسة خطوط أفقية متوازية تحصر بينها أربع مسافات متساوية ويبدأ ترتيبها من الأسفل إلى الأعلى كما تتم القراءة الموسيقية من الشمال إلى اليمين، ويمكن تشبيه المدرج الموسيقي بأصابع الكف الخمس التي تحصر بينها أربع مسافات، فيبدأ على يسار المدرج مفتاح "صول" الذي يحدد تسمية النغمات على المدرج الموسيقي، بتوضيح طريقة تدوين مفتاح صول أنه يبدأ من الخط الثاني ويصعد باستدارة حتى يلمس الخط الأول ثم يستدير صاعدا إلى فوق المدرج ثم يهبط ثانية إلى ما تحت المدرج.[1]

[1]– د: وفاء عبد السلام محمد نمير، خالد حسن عباس، هبة محمد رضا إبراهيم، مصطفى عفيفي عبد الحميد السكري، دليل المعلم، التربية الموسيقية للصفوف الثلاثة الأولى من المرحلة الابتدائية، مركز تطوير المناهج والمواد التعليمية، 2016–2017، ص22–23.

2- المفتاح "دو" C.clef:

بدأ استعمال مفتاح "دو" بالتراجع تدريجيا منذ القرن الثامن عشر وبصورة بطيئة، لكن بقي استعمال الشكلين من هذا المفتاح في موسيقى الآلات والغناء، لرسم هذين الشكلين (أو النوعين من مفاتيح دو) هو مفتاح التنور ومفتاح الآلتو، ولن يصعب على القارئ فهم مفتاحي دو الآلتو والتنور بعد أن فهمنا طبيعة مفتاحي صول وفاء، يقع مركز مفتاح دو آلتو على الخط الثالث، ومركز مفتاح دو تنور على الخط الرابع من خطوط السطر، يمثل المفتاحان موقع نغمة دو الوسطى « C » فترتبط مفاتيح "دو" و"صول" و"فا" على السطر الموسيقي[1] لكي يجد المرء طريقه في الخارطة الموسيقية بسهولة لا بد من استعمال ما يشبه بوصلة لتحديد الاتجاهات حوله وبتعبير موسيقي أن نعرف الطبقات المحددة للنغمات، هذا الغرض تفي به المفاتيح Clef، هناك ثلاثة أنواع من المفاتيح مفتاح "صول" ومفتاح "دو" وبين الثلاثة يعتبر مفتاح صول (G Clef) وفا (F Clef) وهذا ما يسميان مفتاح الصلاح (السوبرانوTreble) والباقي (الجهير Buss).[2]

يمكن استنتاج من أسماء هذه المفاتيح باللغة الإنجليزية في كل واحد منها يمثل حرفا من الحروف الأبجدية الموسيقية، نرى أن مركز مفتاح صول يبدأ من الخط الثاني، هذا يدل على أن الخط الثاني هو موقع نغمة "صول" « G » ونغمة "دو" الوسطى تقع على أول خط

[1]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص23.

[2]- وينظر: أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، المرجع نفسه، ص20.

إضافي قصير تحت الخطوط الأساسية وأن صول « g » تبعد بخامسة عن "دو" وبهذا نرى تحديد المفتاح سيحدد النغمة الخاصة بكل الخطوط الأساسية والخطوط الإضافية والفراغات بينها، حيث تم حل مشكلة الأوكتافات الأوطأ من الأوكتاف الذي يمثله مفتاح صول بنفس الطريقة، أي باستعمال مفتاح من الخط الرابع (رأس المفتاح يقع عليه) وتقع النقطتان كذلك فوق وتحت الخط الرابع، هذا يدل أن الخط الرابع يمثل موقع نغمة "فا" « F » التي تقع تحت دو الوسطى ويمكننا الاستدلال على مواقع النغمات الأخرى بنفس الطريقة المتبعة مع مفتاح "صول"، وظهور نغمة "دو" الوسطى (C) على أو خط إضافي قصير فوق مجموعة الخطوط الأساسية لمفتاح "فا" يدل على أن الأوكتافين الذين يمثلها مفتاحي "صول" و"فا" يرتبطان أحدهما بالآخر، ويشكلان تواصلا غير قابل للانفصال.[1]

فإن المفتاح الموسيقي في الواقع يوجد ثلاثة مفاتيح وهو مفتاح الصول « Clé de Sol » ومفتاح الفا « Clé Fa » ومفتاح دو « Clé D'ut » ومن خلال الموسيقى يتم تحديد العلامة الموسيقية فلكل علامة مرسومة على نفس الخط المرسوم عليه مفتاح ما تحمل اسمه، والعلامات التي تعرفها المفاتيح ليست عشوائية فعلامة "الدو" المعنية بمفتاح الدو ترددها 261 هرتز وهي في منتصف البيانو، علامة الدو المركزية، صول مفتاح الصول، تتواجد فوق علامة الدو المركزية، فمفتاح الفا تتواجد تحت علامة الدو المركزية. أصل المفاتيح يرجع إلى الموسيقا الغنائية فالغناء الغريفوري استعمل ولأول مرة مفتاح الدو على

[1]– أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص21–22.

مدرج من أربعة خطوط منذ القرن الخامس عشر وانتشار الموسيقا متعددة الأصوات ظهر مفتاح الدو على مدرج الخمسة خطوط وعبرت وضعيته عن طبقة الصوت المغناة للأكسترا الكلاسيكية المفاتيح المستعملة هي مفاتيح الصول والفا ولكل الآلات ما عدا Alto والذي يستخدم إلى جانب مفتاح الفا، ومفتاح الدو على السطر الرابع للنوطات الحادة واحيانا مفتاح الصول للنوطات الأكثر حدة.[1]

- **أصل شكل المفاتيح:**

إن العلامات المستعملة لمفاتيح "صول" و "فا" و "دو" هي من أصل الشكل القديم من حرف C.F.G، لأجل كتابة أقسام الأصوات يخصص قسم سوبرانو لأعلى طبقة من أصوات النساء والألتو لأوطأ طبقة من أصواتهن والته نور لأعلى طبقة من أصوات الرجال، أما الباص فلأوطأ طبقة من أصوات الرجال، أما الآن فيستعمل كثيرا مفتاح "صول" لأقسام سوبرانو والتو وته نور بدلا من مفتاح "دو" أما مفتاح "فا" يستعمل دائما للباص وقسم الته نور يكتب بدرجة مماثلة (أوكتاف) أعلى.

يستعمل مفتاح صول في البيانو والآرغن لأعلى الأصوات أي الأصوات المستعملة باليد اليمنى، أما مفتاح "فا" يستعمل للأصوات الواطئة المستعملة باليد اليسرى.

[1]– موقع المعرفة: « hrrps://www.marefa.org » تاريخ الدخول: 2021/11/01 على الساعة 13:30.

- **استعمال المفاتيح:**

أ- يستعمل مفتاح "صول" في الآلات التالية: الكمان والأصوات العالية من الفيولونسيل والآلات الهوائية كالكلارينت والبيكولو والفلوت والكورنة والترومبة والهورن والترومبون سي B bivalve Trombnoe....إلخ.

ب- يستعمل مفتاح "دو" لقسم الآلتو الآلات التالية:

الفيولا والفيول ونسيلوتر ومبون ألتو والهورن الفرنسي French Horn[1]

ج- يستعمل مفتاح "دو" لقسم التة بورترومبون وللأصوات المتوسطة من الفيولونسه "ل"

د- يستعمل مفتاح "فا" للفيولونه "ل" والدوبل باص والآلات الهوائية الكبيرة كالباص ترمبون والباصون كلارينة واليوفونيوم والبومباردن....إلخ، وهنا ندرج مراكز "دو" المتوسطة لمختلف المفاتيح.[2]

وفي الأخير المفتاح الموسيقي هو رمز موسيقي يستخدم للإشارة إلى درجات الملاحظات المكتوبة، عند وضعه على عصا فإنه يشير إلى اسم وملاحظة الملاحظات على أحد الخطوط يعمل على أحد الخطوط كنقطة مرجعية يمكن من خلالها تحديد أسماء الملاحظات الموجودة على أي خط أو مساحة أخرى من العصا كاستثناء هناك المفتاح

[1]- حنا بطرس، المرجع السابق، ص13-14.

[2]- حنا بطرس، المرجع نفسه، ص14.

الموسيقي الذي يشير إلى ملاحظة في مسافة بدلا من السطر فمختلف المفاتيح الموسيقية المذكورة لمجموعة الأصوات والأصوات الموسيقية من أجل تجنب استخدام خطوط إضافية قدر الإمكان.[1]

3-3- أبعاد السلم الموسيقي الطبيعي:

إن البعد الفاصل بين وجوابها "دو" أو "ره" وجوابها ره، هو أوكتاف والسلم هو ببساطة أي سلسلة من النغمات تبتدئ بنغمة ما وتنتهي على بعد أوكتاف سواء كان التسلسل صاعدا أم نازلا، وأصل الكلمة في كل اللغات الأوروبية الكلمة اللاتينية سكالا وتعني سلما، بهذا تتوضح العلاقة بين درجات السلم الحقيقي ونغمات السلم الموسيقي، وهناك الكثير من السلالم منها السلم البنتاتوني (المتألف من خمسة نغمات) والسلم الهندي راكا والسلم العربي الذي يستعمل سبع عشرة نغمة، وسلم التون الكامل ونحو ذلك والسلم الأساسي في الموسيقى الأوروبية هو السلم الدباتوني (ذو الاثنتا عشرة نغمة) ويتألف من تونات وأنصاف التونات على مدى أوكتاف كامل.

وتعود جذور نظام السلم الأوروبي إلى اليونانيين الذين أطلقوا أسماء قبائلهم على السلالم، مثل السلم الدوري والفريجي والليدي والكسوليدي وتمثل هذه السلالم الرئيسية المتألفة من تونات كاملة وأنصاف التونات في تسلسل تنازلي، ولكل من هذه السلالم سلم تابع يبدأ

[1]- موقع موسوعة اللغة العربية MIMIR، تاريخ الدخول 2021/11/01، على الساعة 18:29 https://mimirbook.com

بخامسة تحت كل سلم رئيسي، وأسماء هذه السلام التابعة هي نفس أسماء السلالم الرئيسية لكن تسبق بكلمة "هييو" الذي تعني باليونانية تحت أو أسفل، وهكذا يسمى السلم التابع للدوري هييودوري، وتابع السلم الليدي هييوليدي، وأخذ موسيقيوا الكنيسة المسيحية سلالم اليونانيين، وكما هو واضح فقد تأثروا بالموسيقى وبدأوا مقاماتهم (المقام mode).[1]

فإن السلم الموسيقي أجزاء وأبعاد صوتية يعلو بعضها بعضا فتقسم إلى درجات رئيسية وفرعية، والأبعاد الصوتية مرتبة على نسب تجعل بينها اختلافا، فإن تعقدت هذه النسب جاءت الدرجات ناشزة، والنشاز فقدان التناسب بين الأصوات، ولكل مقام لهجة تختلف باختلاف درجاته فعلامة كرد الحجاز غير علامة كرد النهاوند، وهذا أمر بديهي ولابد منه في تنويع المقامات، فإذا قام بعض الدارسين بحجة توحيد العلامات في المقامات كانوا كالأجنبي الذي لا يستطيع أن يميز بين حرف السين وحرف الصاد.

فالسلم الموسيقي عبارة عن تسلسل ثماني علامات موسيقية تحصر بينها أبعاد وأجزاء أبعاد موسيقية تحددها نسب رياضية معلومة، ويسمى السلم باسم الأساس، العلامة الأولى في السلم.

[1]– أتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص43–44.

والبعد في الموسيقى يحوي وحدات موسيقية تسمى كل وحدة: كوما، فما هي الكوما؟ الكوما هي وحدة البعد الموسيقي....شأنها في ذلك شأن الليتر في السوائل، والغرام في الأوزان، والفولط في الضوء.[1]

ونعود إلى السلالم الموسيقية، فقد قلنا بأنها كثيرة وأهمها وأشهرها سلم فيتاغورت، والسلم الطبيعي، والسلم العربي.

فالسلم الطبيعي هو السلم الذي فرضته الطبيعة والذي جاء من طبيعة تقسيم الوتر إلى الأوليات الموسيقية المعتمدة على النسب الرياضية....[2]

فإن السلم الكبير Major Scale هو سلم دياتونيك DiatonicScale المشتمل على فواصل خمسة لأصوات كاملة ونصف صوت كائنين بين الثالث والرابع وبين السابع والثامن.

السلم الكبير ينقسم إلى قسمين متساويين تماما فالقسم الأول يدعى تيترا كورد واطئي والثاني يدعى تيترا كورد عالي.

مثلا: من "دو" إلى "فا" أربعة أصوات أي أربع نوطات مع فواصل صوتين كاملين ونصف صوات واحد، وكذلك من صول إلى دو توجد فواصل صوتين كاملين ونصف صوت واحد أيضا. فكل من هذه النوطات الأربع تدعى تيترا كورد، فإذا بدأنا بالتيترا كورد الأعلى

[1]– محمد ظافر إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات، https://www.org2019.com تاريخ الدخول: 2021/11/11، على الساعة 19:10.

[2]– محمد ظافر، إمام، المرجع نفسه، ص20.

من السلم "دو" المذكور سابقا وأكملناه إلى نوطة صول التي فوقه حصل لدينا سلم كبير يبدأ من نوطة صول، ولكن يلزمنا أن نرفع النوطة السابعة عن هذا السلم نصف درجة بوضع مثلا: كل نوطة "فا" نصف درجة ونجعلها "فا" فيحصل لدينا سلم كبير Major Scole. كسلم دو الكبيرة فإن كلمة تيتراكورد مركبة من كلمتين تيتراTetra ومعناها أربعة وChord معناها وتر.[1]

1-النغمات المترادفة (الانهارمونية) Enharmonic Notes:

إذا أضفنا لنغمة دو نصف تون تصبح دو دييزا، وإذا أنقصنا من نغمة ره. نصف تون نحصل على ره بيمول، هاتان النغمتان نجدهما على البيانو في هيئة مفتاح أسود البيانو "دو و"روه" يمثل النغمتين في نفس الوقت ولهذا السبب نقول إن النغمتان مترادفتين إنها رمونيا، النغمات المترادفة تشبه شيئا واحدا له أسماء مختلفة، على سبيل المثال نرى في المخطط دييز وره بل بيمول تعادل نغمة دو إنهارمونيا في الحقيقة.

2-النغمية Tonality:

إن تسمية "نظام السلالم" Key Système رغم ان التعبير الإنجليزي مفتاح يستعمل للدلالة على عدة أشياء كما مر بنا سابقا مفتاح البيانو مثلا والنغمة أيضا تسمى مفتاح ومعناها هنا يفسر النغمية لأن سلم من السلالم أو أي مقطوعة موسيقية، أي أنها تعبر عن

[1]- حنا بطرس، المرجع السابق، ص33.

النغمة الأساسية أو النغمة الرئيسية التي يدور حولها السلم أو تبنى عليها المقطوعة الموسيقية، وتنجذب نحوها النغمات الباقية ولهذا نقول إن هذه المقطوعة أو تلك كتبت في سلم دو الكبير أو ره الصغير أو غيرها من السلالم بعبارة أخرى، أن دو أو ره هم المركز النغمي Tonal centre للمقطوعة الموسيقية ولهذا تعتبر الموسيقى النغمية هي تلك المكتوبة وفقا لنظام السلالم.[1]

3-دليل السلالم Key Singnatures:

من أجل الإشارة إلى السلم الذي كتبت به المقطوعة لم يكن وضع شارات التعديل (الدييز والبيمول) على السطر الموسيقي في كل مرة تظهر فيها النغمات التي يجب تفسيرها هو الحل الأسهل، بل هو كتابتها على السطر الموسيقي بين المفتاح وتوقيع الزمن، وهكذا فالتعبير عن سلم "ره" الكبير يحتاج إلى استعمال دييزين، هما "فا" دييز ودودييز، نضعهما على السطر بين المفاتيح والإيقاع كما هو موضح في كل النغمات "فا" و"دو" الموجودة في العمل الموسيقي يجب أن تؤدى على أنها فادييز ودودييز، ما لم يشار إلى خلاف السلالم من صول الكبير وفا الكبير حتى دودييز الكبير ودو بيمول الكبير.

[1]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، المرجع السابق، ص52.

4- السلالم الصغيرة Minor Scales:

المميز للسلم الكبير هو البعد بين النغمة الأساس (الأولى) والنغمة الوسطى (الثالث) وهذا ما أسميناه بالثالثة الكبيرة، ويتألف من تونين كاملين مثلا: دو1 ره 1 مي أما السلالم الصغيرة فتتميز بأن البعد بين النغمة الأساس والنغمة الوسطى يتألف من تون كامل ونصف التون مثلا: لا1 وسي 1/2 دو ويسمى هذا البعد بالثالثة الصغيرة ولو عزفنا النغمات البيضاء على البيانو ابتداء من نغمة لا سنحصل على سلسلة من الأبعاد الموسيقية وما يعرف باسم السلم الصغير الطبيعي.[1]

أنواع السلالم:

سلم فيثاغورس:

لقد اعتمد الفيلسوف اليوناني فيثاغورس في تقسيم سلمه على الرياضيات أيضا معتمدا على نسبة ال $\frac{1}{2}$ وهي الأولية الموسيقية الأولى ثم نسبة ال$\frac{1}{3}$ وهي الأولية الموسيقية الثانية فنحصل على درجة تحت الثابت (صول) ثم على نسبة $\frac{1}{4}$ الأولوية الموسيقية الثالثة نحصل على درجة تحت الثابت (مي) ومن نسبة تحت الثابت إلى الثابت نحصل على البعد الطنيني، أي إذا أخذنا وترا ما يعطي صوت تحت الثابت فإن الثابت يصدر بحبس $\frac{1}{9}$ هذا الوتر والنقر على $\frac{8}{9}$ هـ وقد أسمينا هذه التسمية (البعد الطنيني).

[1]- أوتوكارويي، ترجمة ثائر صالح، مرجع سابق، ص52 إلى 54.

السلم الموسيقي العربي:

تتطابق أبعاد درجات السلم العربي بمرونتها مع كل من سلم فيثاغورس والسلم الطبيعي ولكن الخلاف بينهما يأتي حيث تكوين البعد الواحد وأجزائه في السلم العربي من جهة ومروحة هذه الأبعاد من جهة أخرى وقد توصل علماء العرب إلى أبعاد السلم الموسيقي العربي بالاعتماد على الرياضيات والنسب الرياضية المعروفة هذا ولم يكن العرب ليدونوا موسيقاهم تدوينا يساعد الباحثين على معرفة ألحانهم وألوان غنائهم فالموسيقا لم تكن لتجذب عناية الناس أو تلفت انتباههم يهمه الغناء والطرب.[1]

3-4- الموازين والأزمنة ودراسة مخارج الأصوات:

1- الموازين والأزمنة:

وهي الوسيلة التي تسير القطعة الموسيقية بانتظام، وتقسم القطعة الموسيقية إلى عدة أقسام صغيرة متساوية وذلك برسم خط يرسم عموديا على المدرج ويسمى (حاجزا) وكل قسمة من هذه الأقسام تسمى (حقلا) حيث تكون جميع العلامات الموسيقية والصمتان الموجودة ضمن الحقول المتساوية في القيم والمدة الزمنية للميزان الواحد.

والإيقاع في الموسيقى معناه إجمالا تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظما، وليست الموسيقى هي وحدها المنفردة بالإيقاع دون بقية الفنون الجميلة، فالإيقاع

[1]- محمد ظافر إمام، المرجع السابق، ص32 إلى 34. https://www.org2019.com، تاريخ الدخول 2021/11/19، على الساعة 22:48.

المنتظم أساس قرض الشعر وحركات الرقص، إنما يمكن القول إن الموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع مهما صغرت حركاته وأجزاؤه، ويتأثر الإنسان بالإيقاع من ناحيتين مختلفتين:

أ- الموازين أو الضروب.

ب- سرعة حركة أهوية الألحان.

الموازين: في الموسيقى يعني تقسيم القطعة إلى أقسام صغيرة متساوية تؤلف منها، يفصلها بعضها عن بعض خطوط رأسية[1] ويسمى كل قسم منها "باطوطة" أو "مازورة" أو "حقلا" وهو أصغر وحدة إيقاعية لها علاقة بنظام سير الميزان.

والباطوطات، في قطعة واحدة، يشتمل كل منها على عدد متساو من الضربات الزمنية وإن اختلف عدد ما تحتوي عليه هذه الضربات من أجزاء الوحدة الزمنية.

ترقيم الميزان:

ويحدد ميزان القطعة بعدد ما تحتويه كل باطوطة من الضربات الزمنية، ويعبر عن كل ميزان بترقيم يوضع في أول المقطوعة على يمين المفتاح (أو على الأصح على يمين دليل المقام "الأرماتورة" وهذا الترقيم مؤلف من عددين أحدهما يعلو الآخر على شكل حدّي الكسر (بسط المقام) ويحدد الرقم الأعلى عدد ما تحتوي عليه كل باطوطة من الضربات

[1]- كورنيش بشارة الخوري، الموسوعة الموسيقية الشاملة (القسم النظري)، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1998، ص175.

الزمنية، بينما يدل العدد الأسفل على نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الكاملة وهي "الروند".

أنواع الميزان:

والموازين ثنائية وثلاثية هي بسيطة ومركبة.

فالموازين الثنائية هي ما كان رقم بسطها "2" أو مضاعفاته.

والموازين الثلاثية ما كان رقم بسطها "3" أو مضاعفاته.[1]

والموازين البسيطة هي تلك التي تحتوي كل باطوطة فيها على 2 أو 3 من الضربات الزمنية: كأن يكون 4 أو 8 أو 6 أو 9 أو 12.

وذلك تكون الموازين: أ- بسيطة ثنائية، ب- بسيطة ثلاثية، ج- مركبة ثنائية، 9- مركبة ثلاثية.

الباطوطات الناقصة:

وقد سبق القول أن جميع الباطوطات في القطعة الواحدة تشمل على عدد محدد من الضربات الزمنية، وقد يحدث أحيانا تخطي هذه القاعدة بأن تبتدئ القطعة بغير الضربات

[1]- كورنيش بشارة الخوري، المرجع السابق، ص127.

الزمنية الأولى للباطوطة الأولى وإذن تكون هذه الباطوطة "ناقصة" وفي هذه الحالة يجب أن تكون الضربات الزمنية للباطوطة التي تنتهي بها المقطوعة مكملة للباطوطة الأولى.

رئيس الفرقة.... أو القارئ للنوتة.

إشارات لبيان الموازين:

يبين رئيس الفرقة الموسيقية أو قارئ النوتة ضربات الموازين المختلفة بإشارات من عصاه أو من يده تتمشى مع الأنواع المختلفة للموازين وتكتفي بثلاثة أنواع:

الموازين ذات الضربتين:

وهي موازين التي تشمل كل باطوطة من باطوطاتها على ضربتين زمنيتين يشير الرئيس أو القارئ لأولاهما بخفض يده من أعلى إلى أسفل ورفعها في الضربة الثانية.

الموازين ذات ثلاث الضربات:

وهي الموازين التي تشتمل كل باطوطة من باطوطاتها على ثلاث ضربات زمنية يشير الرئيس أو القارئ لأولاهما بخفض يده من أعلى إلى أسفل ثم انتقالها في الضربة الثانية إلى اليمين متجهة إلى أعلى ثم بانتقالها في الثالثة إلى اليسار متجهة إلى أعلى لتعود اليد في موضعها.[1]

[1]– كورنيش بشارة الخوري، المرجع السابق، ص180–181.

الموازين ذات أربع ضربات:

من اليسار متجهة إلى أعلى ثم بانتقالها في الضربة الثالثة إلى اليمين، ثم انتقالها في الضربة الرابعة لتعود إلى الموضع الذي بدأت به.

أنواع من الموازين غير المألوفة:

يوجدا عدا ما تقدم من الموازين، موازين أخرى غير مألوفة مثل $\frac{5}{4}$، $\frac{5}{8}$، $\frac{7}{4}$، $\frac{7}{8}$، ويمكن تحليل هذه الأوزان ما عدا القليل فيها، إلى موازين ثنائية وثلاثية متتالية.

الضغط في الأوزان:

يلاحظ إظهار الميزان في التوقيع بواسطة الضغط (accent) فيقع ضغط فوري على أولى الأجزاء الزمنية لكل باطوطة، ويرمز أحيانا الضغط بالعلامة & مثلا وفي الموازين المركبة يوجد في الباطوطة الواحد إلى جانب الضغط القوي الذي يقع على أولى أجزائها الزمنية ضغط آخر متوسط أضعف من الأول ويقع على ابتداء التقسيم الفرعي لهذه الباطوطة فمثلا الميزان يقع الضغط القوي على النوار الأول والضغط المتوسط على النوار الثالث ويرمز للضغط المتوسط أحيانا بالإشارة وبذلك يمكن التعبير عن الضغط في الموازين الآتية:

تأثير الضغط "السنكوب":

وقد يقع أحيانا في الموازين تأخير توقيع الضغط فيقع الضغط على أجزاء من الباطوطة كانت موضع الضعف، ويقع الضعف على أجزاء كانت موضع القوة وذلك مثل ما اصطلح الموسيقيون على تسميته (السنكوبSyncope)[1] وهو توصيل الجزء الضعيف من باطوطة بالجزء القوي الذي تبدأ به الباطوطة التالية مما يترتب عليه تأخير توقيع الضغط.

2- مخارج أصوات الحروف الأبجدية العربية:

تمهيد:

لقد شغل مبحث الأصوات وصفاتها حيزا لا يستهام به في كثير من مؤلفات المتقدمين على اختلاف مواضيعها والفنون التي تناولتها من لغة، ونحو وصرف وتجويد وقراءات وكانت مؤلفات مكي القبسي من بينها، تقدم للدرس الصوتي في هذا المجال وفي غيره آراء قيمة وتحليلات تشترك مع ما سبقها من آراء في بعض المواطن وتتفوق عليها في مواطن أخرى، فما كان القيسي يعرض لصفة إلا وتراه يضيف إليها شرحا وبيانا وما تكلم على صوت إلا حدد هويته وكشف عن أحواله، وكان الغرض من كل هذا أن يقدم لأهل تلاوة القرآن العون على تجويد ألفاظه وإحكام النطق به ولعل هذا يؤيد بوضوح ما قصده السيوطي

[1]- كورنيش بشارة الخوري، المرجع السابق، ص179.

إذ قال "وأما ألقاب الحروف فذكرها النحويون لفائدتين: إحداهما" لأجل الإدغام ليعرف ما يدغم في غيره لقربه منه في المخرج والصفة أو في أحدهما وما لا يدغم لبعده منه في ذلك.

والثانية: بيان الحروف العربية حتى ينطق من ليس بعربي بمثل ما ينطق به العربي كبيان رفع الفاعل... كذلك النطق بحروف مخالفة لمخارجها وقد قصرت الكلام في مخارج الأصوات لتفسير الظواهر اللغوية.[1]

اصطلح على دراسة لمخارج الأصوات وصفاتها ب"علم مخارج الحروف وصفاتها"، فأحسن الحديث عن مخارجها وصفاتها وارتأيت أن أقسم الحديث عن مخارج الأصوات وصفاتها من أجل تحديد هوية الصوت كما أراد القيسي، فمخارج الأصوات العربية حسب أعضاء النطق وعن صفات هذه الأصوات التي ينتظمها صفات الأصوات التي بينها تضاد وصفات الأصوات التي لا تضاد بينها وصفات بحسب المخارج.

أولا: عدد الأصوات العربية:

يمكن معرفة عدد أصوات العربية بباب معرفة الحروف التي يؤلف منها الكلام وعللها وسبب تسمية هذه الألفاظ (بالحروف) إذ علل المسألة بقوله "وإنما سمي كل واحد من هذه التسعة والعشرين على اختلاف ألفاظها حرفا، لأنه طرف للكلمة كلها، طرف في أولها وطرف في آخرها وطرف كل شيء حرفه من أوله ومن آخره" وقد جاء في لسان العرب

[1]– علاء الدين أحمد محمد الغرايبية، التفكير الصوتي عند مكي بن أبي طالب القيسي في ضوء علم اللغة المعاصر، رسالة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2003، ص11.

والحرف في الأصل: "الطرف والجانب وبه سمي الحرف من حروف الهجاء"، فإن عدد الحروف العربية التي يؤلف منها الكلام تسعة وعشرون حرفا وهي حروف: أ، ب، ت، وشهرتها تغني عن ذكرها فأصل الحروف العربية تسعة وعشرون حرفا زيادة على أصوات فرعية مقدمة إلى قسمين: أصوات مستعملة وأخرى قليلة الاستعمال.[1]

تصدر الموسيقى إما من الآلات الموسيقية التي اخترعها الإنسان أو من الأصوات البشرية، لهذا اشتغل الكثير من الباحثين والعلماء العرب على دراسة مخارج الحروف الأبجدية العربية وحددوا باتفاق منتاهي أماكن صدور كل منها وكان لكل من هؤلاء الدارسين في هذا الميدان وجهة نظر وقد حدد مخارج الحروف بأربع رئيسية هي:

الحلق، الفم، اللسان، الشفة هذه المخارج الأربعة حددها العالم "سيبويه"* حيث يقول "سيبويه": فللحق ثلاثة فأقصاها مخرجا الهمزة والهاء والألف..." وبهذا قسمت مخارج القاف والكاف في أقصى الفم حيث يقول: "ومن أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف ومن الأسفل من موضع القاف عن اللسان قليلا ومما يليه من الحنك الكاف..." أماما ذكره سيبويه فيما يتعلق من صفات الصوت المهموس: "فللحروف المهموسة ينطبق عليها

---

[1]- علاء الدين أحمد محمد الغرايبة، المرجع السابق، ص13-14.

*- سِيبَوَيْه 148هـ 180 - هـ796 - 765 / م (عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، يُكنى أبو بشر، الملقب سيبويه: إمام النحاة، وأول من بسّط علم النحو .أخذ النحو والأدب عن الخليل بن أحمد الفراهيدي ويونس بن حبيب وأبي الخطاب الأخفش وعيسى بن عمر، وورد بغداد، وناظر بها الكسائي، وتعصبوا عليه، وجعلوا للعرب جعلا حتى وافقوه على خلافه. من آثاره :كتاب سيبويه في النحو.[2][3]

تمام الانطباق اصطلاح الأوربيين والصوت المهموس هو الذي إذا أخفيته ثم كررته أمكنك ذلك وأما المجهور فلا يمكن لذلك فالأصوات المهموسة تمثل 25% فبعض الأصوات المجهورة فلا مهموس لها مثلا: ب، ج، ر، ظ، ل، م، ن ومنها مهموس لا مجهور لها مثلا: ش، ص، ف، ق، ك، هـ.[1]

حيث عرف قدماء العرب كل عضو وسموه باسمه، فعرفوا الرئتين والحنجرة والحلق واللسان والشفتين وقسموا الحلق إلى أقصى وسط وأدنى، واللسان أصل وأقصى ووسط وظهر وحافة وطرف وتحدثوا عن مخارج الأصوات بطريقة تفصيلية، وصنفوا الأصوات بحسب المكان الذي يتم فيه التحكم في الهواء الخارج من الرئتين وحصرها بعضهم في ثمانية مخارج وبعضهم حدد مخارج الأصوات بطريقة أدق فوصل بالرقم إلى ستة عشر أو سبعة عشر، مثل سيبويه وابن دريد وابن جني، وعلماء التجويد.[2]

إن تصنيف الأصوات اللغوية عند اللغويين العرب من بحث قضية المخارج، والمقصود بمصطلح المخرج في الدراسة الصوتية تلك النقطة يحدث اعتراض لمجرى الهواء أثناء محاولة الخروج، وهي النقطة التي يصدر فيها الصوت، أي ينطق فيها الصوت، لذا تسمى نقطة النطق أما مصطلح المخرج فهو أكثر المصطلحات شيوعا في التراث العربي اللغوي وصفا لنقطة النطق ويرجع مصطلح المخرج إلى الخليل بن أحمد في مقدمته لكتاب

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط4، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1971، ص105–130.

[2]– أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص103–104.

"العين" وقد أفاد منه سيبويه بعد ذلك وأصبح هذا المصطلح متداولا عند المؤلفين بعد ذلك ولم يكن مصطلح المخرج وحده عند الخليل بن أحمد لوصف نقطة النطق فقد أفاد الخليل من عدة، فالمخرج عند الخليل هو الحيز (والجمع أحياز)والمبدأ (والجمع مبادئ) والمدرجة (الجمع مدارج) وقد استخدمت هذه المصطلحات والأكثر شيوعا هو مصطلح الحيز.[1]

إن أساس التقسيم أن تكون الأصوات مستعملة في كلام العرب والقرآن كثيرا أو أن تكون قليلة الاستعمال، فالأصوات الفرعية التي تضاف إلى التسعة والعشرين صوتا المشهورة ستة أصوات اتسعت العرب بها في كلامها وتفصحت بها في لغاتها هي: النون الخفيفة، الألف الممالة، والألف المفخمة، والصاد التي يخالط لفظها لفظ الزاي، وهمزة بين فهذه الأصوات الخمسة هي الأحرف المستعملة في الكلام والقرآن كثيرا وهي زائدة على التسعة والعشرين الحروف المشهورة ومخرج كل حرف من هذه الخمسة متوسط بين مخرج الحرفين اللذين اشتركا فيه، أما الصوت السادس فهو يستعمل في القرآن وهو صوت بين الشين والجيم فهي لغة لبعض العرب يبدلون من كاف المؤنث شينا يخالط لفظها لفظ الجيم فذلك خمسة وثلاثون حرفا، وهي الأصوات ذاتها التي ذكرها "سيبويه"، بيد أنه وصفها بقوله وهي كثيرة يؤخذها بها وتستحسن في قراءة القرآن والأشعار، فالاستحسان وعدمه من جانب والكثرة والقلة جانب آخر هما أساس التقسيم عند "سيبويه"[2] لكن توزيع الأصوات يقدح في صنيعه وتقسيمه على الرغم من الفرق الهائل في وسائله وأدوات بحثه عن تلك الوسائل والمعاملات

[1]– محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ص47.

[2]– علاء أحمد محمد الغرايبة، المرجع السابق، ص16.

والمختبرات العلمية، ولعل أبرز مظاهر الخلاف عنده هي أنه لم ينسب الواو والياء والألف والهمزة إلى مخرج صوتي معين، فتقسيم الأصوات العربية على مخارجها الثمانية عند الخليل هي:

1- **الأصوات الحلقية:** يقول الخليل: "فالعين والحاء والهاء والخاء والغين حلقية لأن مبدأها من الحلق"[1]

2- **الأصوات اللهوية:** يقول الخليل: "والقاف والكاف لهويتان لأن مبدأهما من اللهات".

3- **الأصوات الشجرية:** يقول الخليل: "والجيم والشين والضاد شجرية لأن مبدأها من شجر الفم أي مخرج الفم".

4- **الأصوات السلية:** يقول الخليل: "والصاد والسين والزاي أسلية لأن مبدأها أسلة اللسان مستدق، طرف اللسان".

5- **الأصوات النطعية:** يقول الخليل: "والطاء والتاء والدال نطعية لأن مبدأها من نطع الغار الأعلى".

6- **الأصوات اللثوية:** يقول الخليل: "والظاء والذال والثاء لثوية لأن مبدأها من ذلق اللسان".

[1]- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء، القاهرة، ط1، 2006، ص103-104.

7- الأصوات الذلقية: يقول الخليل: "والراء واللام والنون ذلقية لأن مبدأها من ذلق اللسان وهو تحديد طرفيه كذلق اللسان"

8- الأصوات الشفوية: يقول الخليل: "والفاء والباء والميم شفوية وقال مرة شفهية لأن مبدأها من الشفة"[1]

فهي نتيجة مبنية على أساس الاختيار والتذوق فحددت مخارج الأصوات من المخارج المختصرة الثلاث: الفم والحلق والشفتان، تخرج منها عند النطق بها من آخر الصدر الأعلى وما يليه الحلق والفم إلى أطراف الشفتين.[2]

المبحث الثالث: الفن الموسيقي والتذوق الفني

1- طبيعة الفن الموسيقي:

لما كانت مادة الفن الموسيقي لا تستخلص مباشرة من أي مصدر سوى الوسائل التي أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن، أي الآلات أو الغناء المدرب، فقد بلغ هذا الفن حدا من الاستقلال جعل له كيانا قائما بذاته، ويستحيل أن يرد إلى غيره، فبينما نجد الشعر مثلا قابلا -في معانيه على الأقل- لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى، هي لغة النثر وبينما نجد الفنون المقلدة تفهم بالرجوع إلى الأصول التي تقلدها. نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم إلى أية لغة

[1]- نور الهدى لوشن، المرجع السابق، ص104.

[2]- ينظر : نور الهدى لوشن، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أخرى. "فتجربة الموسيقى تجربة لا نظير لها، وتذوقها يتم عن طريق عملية فريدة لا تفهم إلا من خلال سياقها الداخلي وحدها.

والانفعال الذي تثيره الموسيقى يستحيل أن يعبر عنه بلغة أخرى، أو بوسيلة أخرى من وسائل التعبير، ولا يمكن تصوره إلا بسماع هذه الموسيقى ذاتها، ومن هنا قيل: إن الموسيقى لغة مستقلة مكتفية بذاتها، ولكن هل الاستقلال هو الصفة الوحيدة التي يتميز بها الفن الموسيقي؟ الحق أن الموسيقى تنفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين: صفة العمومية والذاتية.

أما العمومية، فترجع إلى ما تبيناه في الفن الموسيقي من خلال استقلال واكتفاء ذاتي"[1]، فلما كانت الموسيقى لغة لا ترتبط بموضوعاتها أي ارتباط مباشر فكانت تستمد عناصرها من الطبيعة مباشرة وتعد الموسيقى استحالة تقديم وصف مباشر لأي موضوع خاص.

إن الفن أداة تعبير عن نشاط إنساني إبداعي إذ تكمن قيمة الفن عند البدائي قديما فيما كان يصنعه من أدوات فإن الحياة الاقتصادية والاجتماعية مرتبطة بالفن.[2]

ومن النكهة الاستطيقية، لقد لاحظ اتساقا منطقيا في رأي أولئك الذين يرون أن أجمل الأشياء جميعا في الدنيا هي امرأة جميلة، أن الشيء الذي يليه في الجمال هو صورة لإحدى

[1]– فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، 2017، ص15.

[2]– أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، "ضرورة الفن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص21.

النساء، فالخلط بين الجمال الاستطيقي والجمال الجنسي في حالة هؤلاء ليس خلطا كبيرا كما يبدو إلى الظن، وربما لا يوجد أي خلط، ذلك أنهم ربما لم يجربوا في حياتهم انفعالا استطيقيا واحدا حتى يختلط مع بقية انفعالاتهم، الفن "الجميل" عند هؤلاء هو في عموم الأحوال وثيق الصلة بالمرأة، فالصورة الجميلة هي صورة فوتوغرافية لفتاة حسناء، والموسيقى الجميلة هي الموسيقى التي تثير انفعالات شبيهة بتلك التي تثيرها النسوة الشابات في المسرحيات الهزلية الاستعراضية "Musical Rarces" والشعر الجميل هو ذلك الشعر الذي يستدعي نفس العواطف التي كانوا يحسونها منذ عشرين عاما تجاه ابنة القس، من الواضح أن كلمة "جمال" تستخدم لتدل على موضوعات الخاصة بالانفعالات متميزة تماما وهو ما يجعل استخدام مصطلح حريّ.[1]

العالم الاستطيقي والعالم الميتافيزيقي، بتسمية هذه العلاقات "الإيقاع" Rhythm فهذه الخاصية الجوهرية للعمل الفني.

قد يجد بعض الناس أن نبرة هذه الجملة واثقة جدًا ... واثق جدًا ، ربما يمكنني تبرير ذلك ووصف مشاعري الشخصية حول الموسيقى ، لست من كبار المعجبين بالموسيقى ، ولا أعرف الكثير عنها ، أجد صعوبة كبيرة في إدراك شكل الموسيقى. التناغم والإيقاع وحقيقة أنه أكثر مني في معظم الأوقات ، وحقيقة أن شكل أي ملحن يجب أن يكون بسيطًا بالنسبة لي لفهمه بشكل صحيح ، فإن رأيي في الموسيقى لا يهم. "لكن في بعض الأحيان ، عندما أكون في مجال الموسيقى ، يكون فهمي للموسيقى منخفضًا ومتواضعًا تمامًا: أي ، أحيانًا

[1]– كلايف بل، ترجمة: عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي سي. أي. سي، المملكة المتحدة، 2017، ص41.

يكون لدي طعم نقي ، على الرغم من أن فهمي ضعيف ، وبعد ذلك عندما أشعر بالوضوح والوضوح. اليقظة ، على سبيل المثال ، في بداية الحفلة الموسيقية ، ما يتم تشغيله هو في نطاق فهمي لأنني أحصل من الموسيقى على العاطفة الجمالية البحتة التي أحصل عليها من الفنون البصرية ، والتي لا تكون شديدة ، فالنشوة تمر بشكل أسرع. فهم الموسيقى أضعف من أن يخرجني من عالم النشوة الجمالية "[1].

الموسيقى لا تصور في هذه الموضوعات الجزئية وإنما تعبر عن الأوجه العامة فيها والذي لا شك فيه أن الفنون الأخرى هي أقدر على تصوير الخصوصيات والجزئيات من الموسيقى، وإذا كان العمل الفني السليم سواء أكان قصيدة أم لوحة أو تمثالا قادرا على أن ينقلنا من موضوعه الجزئي المباشر إلى موضوع العام الذي تندرج تحته كل الجزئيات، فلا شك في أن هذا الانتقال يتم عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر إلا لمن اكتسب خبرة وفهما عميقا لطبيعة العمل الفني في هذه المجالات. "أما في حالة الموسيقى، فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العامة، ومن المحال حيث تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول: إن هذا حزن شخص معين أو تتحمس إلى نوع معين من الأفعال، وإنما الذي نحسه مباشرة هو الشعور عام بالحزن أو بالحماسة لا يمكن تخصيصه إلا فيما بعد وبطرق ووسائل متكفلة.

أما صفة الذاتية، فترجع إلى ما بين الموسيقى وبين الزمان من ارتباط وثيق، ذلك لأن فنون النحت والتصوير فنون مكانية، تخلق في بعدين: كالتصوير، أو ثلاثة أبعاد: كالنحت،

[1]– ينظر: كلايف بل، ترجمة: عادل مصطفى، المرجع السابق، ص49.

وتتذوق مكانيا أيضا: أعني أن أعمالها الفنية تدرك في لمحة واحدة، إلا تأثير لمعنى الزمان في إدراكها إلا من حيث إنه يخلو بعض غوامض هذا الإدراك السريع الأول".[1]

أما الموسيقى فهي فن زماني بالمعنى الصحيح، أعني أن أداءها يتم خلال التعاقب الزماني ولا تتصور أنغامها أو إيقاعها أو مجموعاتها التوافقية إلا متتالية وبعبارة أخرى. فالموسيقى تسير في خط زماني رأسي، أما فنون التصوير والنحت فتتبع مسارا مكانيا أفقيا، ولا شك في أن هذا الاختلاف راجع إلى طبيعة الوسائط الحسية التي تنقل بها الفنون.

كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون بأسره، ودارس الفلسفة لا يغيب عن ذهنه رأي قديم يتمثل فيه قولنا هذا أصدق تمثيل وأعني به رأي الفيثاغورسيين الذين فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم، وإذا كانت عبارتهم هذه عبارة مجازية، تفسر بأنها إشارة إلى أن الكون وجها كميا، هو العدد، ووجها كيفيا، هو ما عبروا عنه بكلمة النغم، فلا ينبغي أن ننسى أو استخدام الرمز ذاته أمر له دلالته العميقة وأن تعبيرهم عن كل الاختلافات والتنوعات الكيفية الهائلة في الكون بكلمة النغم، يدل على مدى اتساع مدلول الأنغام عندهم ومدى ارتباطها بالطبيعة العامة للكون في نظرهم.

"و في هذا الصدد فإن شرح طبيعة الموسيقى عند الفيلسوف "شوبنهور" في الجزء الأول من كتابه "العالم بوصفه إرادة وتمثلا": إن كل النوازع والخلجات والسورات التي تنتاب

[1]– فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص16.

الإرادة، وكل ما يجري في باطن الإنسان ويطلق عليه العقل اسما سلبيا خالصا وهو "ألشعور" كل ذلك يجد خير تعبير عنه في الألحان التي لا تتناهى إمكانياتها، ولكن ذلك التعبير في عموميته أشبه بالصورة الخالصة التي تجردت عن كل مادة، فهو يعبر عن كل الشيء في ذاته لا عن مجرد الظواهر....."[1]

ومن الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء، يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له.

تعد مشكلة التعبير الموسيقي أهم المشكلات الجمالية للموسيقى ليس في القرن التاسع عشر فسحب منذ بداية التفكير الجمالي للموسيقى وحتى الآن كما أنها تتضمن في داخلها بعض المشكلات الجمالية الأخرى لهذا الفن لقد تساءل الفلاسفة والنقاد بل الموسيقيون أنفسهم:

- هل تعبر الأصوات الموسيقية عن أية معنى؟ أم أن الموسيقى مجرد تنظيم للأصوات لإحداث تأثيرات حسية مباشرة تحقق الاستماع برنين هذه الأصوات التي تجذب الآذان؟
- وإذا كانت الأصوات الموسيقية تحمل معنى، فما طبيعة هذا المعنى؟

[1]– فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص17.

– ثم ما الوسائل الموسيقية التي تتيح للموسيقى إحداث تأثيراتها، أو توصيل معانيها؟

ومما يمكن ملاحظته، أن مشكلة التعبير الموسيقي تتسم بتعدد جوانبها وبتداخل هذه الجوانب ومن هنا اختلفت طرق المفكرين الجماليين في الدخول إلى تلك المشكلة ومعالجتها تبعا لمناهجهم المختلفة في فهم طبيعة الموسيقى ومعناها ووظيفتها وسوف يتضح هذا الاختلاف من مشكلات بقوله: "إن الموسيقى أشد الفنون تأثيرا في النفس وأشدها تمردا على التحليل فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملموسات ولا لعالم اللغة... فالموسيقى هي فن يهز المشاعر بقوة"[1]

ووظيفة الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة الباطنية وكذلك المشكلة من أعقد المشكلات...فالواقع أن القول بأن الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب يبسط نوايا الموسيقيين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها هدفها الترويج ومصاحبة اللذات الاجتماعية وتزيين الحياة.

يحوى الشعر وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشاعري بل إن من الجائز أن يكون التطرف في حساسية القلب ضارا في هذه الحالة وحساسية الخيال ذات الطبيعة أخرى فهي تعرف كيف تنتقي وتحكم وتقارن... وهي تسمى عادة بالذوق....."

[1]– آيات ريان، تقسيم صلاح قنصوة، فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة، (هيجل، شوبنهور، نيتشه، هاترلك، فاجنر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2010، ص157–158.

وعلى هذا فالتذوق، فإن النظرة الصوفية إلى الموسيقى وإنما الذي يعنينا هنا أن نشير إلى أن الطبيعة الخاصة للفن الموسيقي هي الذي أوحت بمثل هذا الفهم لها.

"والأمر الذي يجب أن ننتبه إليه هو أن الموسيقى دائما، فن إنساني قبل كل شيء، أعني أنها فن مرتبط بحياة الإنسان الواقعية، وبصراعه خلال هذه الحياة، فمن المحال أن نفهم الموسيقى أية فترة من فترات إلا إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة والعالم وإلى المجتمع.

قد يبدو هذا الرأي غريبًا بعد أن تحدثنا عن استقلالية الموسيقى وعالميتها وذاتيتها. قد يفهم المرء أن الموسيقى هي فن مستقل عن حقائق الحياة التي يعيش فيها الناس، "لذا فهي تعبر عن واقع الحياة التي خلقتها. وبينما تميز وسائلها عن الخصائص الخاصة لفن الموسيقى"[1] وعملت على تحقيقه بكل ما وسعها من جهد في البيئات الموسيقية الغربية.

2- أساليب التذوق الموسيقي:

1- الصوت:

كانت هناك مناوشات ومجادلات حول سؤال: هل عرفت الموسيقى اليونانية القديمة عنصرا آخر غير الخط اللحني الواحد؟ مما لا شك فيه أن اليونان لم يعترف الفوجات (أسلوب بوليغوثي قائم على التتابع والتلاحق بين الموسيقية للأصوات المختلفة) ولا الهارفونية بمفهوم التآلفات والعلاقات الرأسية وإن كانت توجد بها بعض أنواع وتعدد التصويت

[1]- فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص19.

البدائية مثل التتابع على بعد أوكتاف أعلى أو لأسفل مما تفرضه طبيعة الاختلاف بين مناطق الصوت المختلفة أما عن الأداء الآلي والمصاحبة الآلية عندهم فكانت تعرف بعض أنواع مثل:

- "اعتبار الأوكتافات والرابعات والخامسات مسافات متآلفة على حين أن الثالثات والسادسات والسابعات تعتبر مسافات متنافرة، وبذلك يمكن تصور وجود توازي لحني عبارة عن الرابعات وخامسات متوازية وهذا قريب الاحتمال.
- يمكن إثبات أن اليونان كانت تفصل في مراحل متأخرة الألحان ذات الصوتين على الألحان المفردة فقط، وقد قال أحد المراجع من القرن الميلادية الأول أن الألحان كانت تحلى عادة بالخامسات والرابعات".[1]
- هناك نص يؤكد وجود نوع من الكونترابونط ذو الصوتين.

تختلف نظريات الموسيقى العربية عن مثيلاتها في الدول المتحضرة لوجود مسافات أرباع الأصوات في تركيب بعض مقاماتها، كما وإن أسماء هذه المقامات خليط كبير من مسميات فارسية وتركية وعربية، يذهب البعض في إحصائها إلى حوالي أربعمائة مقام تتوزع مصادرها والمقام الأساسي في الموسيقى العربية هو مقام الراست الذي تقع درجاته الثالثة والسادسة على مسافة ثلاثة أرباع البعد مما قبلها وبعدها مما يجعل هذه الأصوات لا تقبل

[1]– إبراهيم خليل الخروبي، محاضرة بعنوان، تاريخ وتذوق الموسيقى، جامعة النجاح الوطنية، كلية الفنون الجميلة، فلسطين، ص34.

التركيبات الهارمونية وشتى أساليب البلاغة الموسيقية، هذا إلى جوار الإمكانيات الأوركسترالية التي تقف حيالها عاجزة فلا تؤديها الآلات الثابتة النغم مثل آلات النفخ.

"عن منشأ ربع الصوت لوجدنا أنه جاءها من الموسيقى الإغريقية القديمة ونستخلص منها الأصوات الآتية:

أولا: إن الأصوات المتوافقة في الموسيقى هي ما يوجد بين الصوت ودرجته الرابعة الصاعدة أو درجة الخامسة الهابطة أو درجة الثامنة الصاعدة أو الهابطة وقد استخرجت هذه المتوافقات بالوسائل الرياضية حين جاء منتصف الوتر بالجواب (أوكتاف) وحين جاء ثلثاه بالصوت الخامس....إلخ والملاحظ أن الإغريق لم يعتبروا المسافتين الثالثة والسادسة من المتوافقات."[1]

ثانيا: إن التتراكورد المكون من أربعة أصوات هو أساس تركيب السلم عندهم وراعوا فيه الشروط الآتية: (أ) ألا يوجد أكثر من صوتين داخلين بين حدى التتراكورد. (ب) وإن الأصوات الأربعة التي تحتوي على ثلاثة مسافات لا يصح أن تقل إحداهما على ربع الصوت وإلا عجزت الأذن عن تمييزها أو التعرف عليها.

[1]– عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، مطابع الهيئة المصرية العامة، للكتاب، دون طبعة، مصر، 2005، ص101–102.

2- الإيقاع:

هو النبض الزمني المنتظم الذي يقاس به زمن الموسيقى وهو عنصر طبيعي ليس فقط في الموسيقى والفنون الأخرى بل وفي الإنسان والعالم بأسره، والإيقاع في الموسيقى هو التقسيم الزمني الذي يكتب رمزه عادة في بداية أو السطر من أي عمل موسيقي ويكتب هذا الرمز في شكل كسر $\frac{2}{4}$: و$\frac{3}{4}$ أو $\frac{5}{7}$ .....إلخ، وفي هذا الكسر يمثل المقام الوحدة الزمنية الكبرى وتساوي أربعة خبطات قدم على الأرض أو التقسيمات تلك الأزمنة أو مضاعفاتها أما البسط فيمثل عدد الجزيئات الزمنية من هذه الوحدة الكبيرة التي تتكرر في إطار كل "(مازورة): أصل هذه الكلمة فرنسية (Masuré) بمعنى المقاس، وتعني هذه في الموسيقى التقسيمات الزمنية المتساوية التي تعترض السطر الموسيقي الذي يتكون من خمس سطور أفقية، وتحتوي كل مازورة على وحدات متساوية من النبض الإيقاعي المتكرر.

هذا من حيث الإيقاع الذي يقاس به طول اللحن ويحدد سرعته، وهناك إيقاع آخر يحدث في نفس الوقت معه فلكل لحن إيقاعي ذاتي ينتج من اختلاف البعد الزمني بين الأصوات"[1] التي يتكون منها اللحن فتكون هذه الأصوات طويلة أو قصيرة ويبرز هذا الإيقاع الذاتي في الألحان التي تغنى حيث تحدد مقاطع الكلمات ذلك الإيقاع وتربطه بها.

[1]- غرير الشوان، مرجع سابق، ص110.

وكلمة تغيير (Metabole) (إغريقية): في النظرية الموسيقية الإغريقية بصورة عامة الإشارة على التبدل "الانتقال" أو التحويل.[1]

في الإيقاع يعني (Metabole) أي التبدل من السرعة أو بيت الشعر وفي نظرية اللحن يعني تبدل جنس الصوت المقام، اللحنية (أو تبدل نغمة مفردة) موقع الصوت.

إن وفرة الأصوات الكروماتيكية في لحن "روميو" جعلته مبهما وغامضا ولونته بتذوق الرومانتيكي وخلقت ل"روميو" صورة حسية كئيبة بالغة الكمال، إنها موسيقا رومانتيكية ليس لأنها تدفعك للتفكير بالبحيرات الهادئة، بل لأنها تتحدث بلغة شخصية "أنا، هيكتوربيرليوز، قلت هذا!" وذلك ليس كل ما قاله، إن الحرية الثانية هي حرية تطوير الإيقاع، هذا العنصر الموسيقي القوي ظل أيضا خاضعا طوال قرون لقوانين صارمة لكن أتى بيتهوفن الرومانتيكي الأول، وبيليوز وشوبان، فانهار الطغيان الإيقاعي أيضا. لم يعد المؤلف يلتزم بإيقاع واحد أو تمبو واحد في الحركة الواحدة، "أصبح بإمكانه تغيير الإيقاع مرات عدة متى شاء.

لقد بدأ الآن يستخدم السينكوب، على نحو اعتيادي، وطور الروباتو وابتعد عن التماثل الكلاسيكي ولكن ربما من أهم مظاهر الحرية الإيقاعية هو انبثاق الإيقاعات المتعارضة في الموسيقى الرومانتيكية، أي استخدام إيقاعيين مختلفين متزامنين، إن "عبقريتنا

[1]– ماكس فيبر، ترجمة حسن صقر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، المنظمة العربية للترجمة، طبعة أولى، بيروت، 2013، ص550.

المجنون" بيرليوز، الذي مارس الحرية الإيقاعية والمقامية في سنفونية بيرليوز المدهشة والأصلية، تجعلك تشعر بغموض غني جديد، وبالتشويق والرقة اللتين تنتجان عنهما."[1]

وفي هذه الحركة تتغير باستمرار المواد الموسيقية والأمزجة، لماذا؟ ثمة مادة كافية لبناء أربع حركات مختلفة السنفونية الكلاسيكية.

يقوم الوزن بتنظيم الزمن الموسيقي على المستوى صغير بينما يعمل الصوت على تنظيم الزمن على المستوى الكبير، ومن دون الوزن تصبح الموسيقى ذات خاصية سكونية جامدة، ومن دون التجميع المقطعي تصبح الموسيقى متكررة وعادية وطغيان أحدهما في عمل موسيقي يعمل على إعاقة الآخر. فهما ليس دائما في حالة خاصة من السلام والتكامل في الأعمال الموسيقية وإن كانا ينبغي، كما أشار "روبرت جوردان" أن يكون كذلك.

وإذا جاز لنا كما يشير فؤاد زكريا: أن "تمثل الإيقاع من حيث هو حركة حيوية بالخط ذي البعد الواحد، فإن اللحن يمثل بالمسطح ذي البعدين إذ أن المسافات الصوتية، في ارتفاعها وانخفاضها، هي التي تحدد طبيعة اللحن."[2] ويكون الإيقاع شديد الأهمية هنا إنه زمن لحركة اللحن بحيث تناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر ولذلك يحتاج التذوق الموسيقي إلى عديد من العمليات والوظائف النفسية بعضها

[1]– ليونارد بيرنشتاين، ترجمة: محمد حنانا، التنوع اللامحدود في الموسيقى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص53–54.

[2]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001، ص304.

انفعالي وجداني وبعضها عقلي معرفي ويرى (يوسف السيسي)*أن: "اهم وظائف الاستماع والتذوق الموسيقي هي التذكر وإعادة تذكر الألحان وتطوراتها وربطها عن طريق ذاكرتنا الموسيقية، ويشير كذلك إلى ضرورة أن يصاحب "الاستماع للموسيقى استشفاف للحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية، في نموها وبناءها وتشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال.... أي ذروة الانفعال وقمة التعبير وكذلك التناثرات التي تعقبها توافقات للبحث النهائي للحن.

3- اللحن:

يتكون اللحن من مجموعة الأصوات المتتالية يخضع تنظيمها إلى رغبة المؤلف وتختلف هذه الأصوات من حيث الدرجة والزمن في الصعود والهبوط أو القفز على درجات السلم، وعلى الرغم هذا الاختلاف فهي ترتبط فيما بينها بنسبة بعدها عن بعضها أي بنسبة موقعها على درجات السلم مثل الدرجة الثانية أو الثالثة أو الخامسة ...إلخ، وهذه المسافة التي تفصل بين صوت وآخر هي التي تحدد صلة القرابة أو التآلف بين مختلف تلك الأصوات وهذه الصلة هي أساس علم تعدد الأصوات التركيبات الصوتية أو الهارموني.

ولقد جرى العرف على أن تبدأ الألحان وتنتهي من درجة معينة تحدد مقام اللحن وتبقى هذه الدرجة هي النغم السائد فيه[1] وتشمل البنيات الصوتية الموسيقية الأساسية على أربعة مكونات هي اللحن (Melody) وتآلف الأصوات Harmony والتجانس النغمي أو

*- يوسف السيسي: قائد أوركسترا ومدير موسيقي وملحن من مصر، ولد في 13 مارس 1935 وتوفي 9نوفمبر 2000، درس بالمعهد العالي للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون بمصر، 1991.

[1]- عزيز الشوان، المرجع السابق، ص111.

وحدة الأصوات Hamsphony وتعددية الأصوات Polyphony واللحن "هو سلسلة من النغمات الموسيقية التي تتكلم في تتابع أفقي "ولا يكتفي اللحن بتنظيم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها. لكنه يضيف إلى الإيقاع عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch أي ما يتعلق بالصوت الرفيع الذي تزداد سرعة ذبذباته والصوت المنخفض أو العريض الذي يزداد بطء ذبذباته" أما الهارموني فهو التركيب الرأسي Vertical للنغمات التي تعزف بشكل متزامن أي في الوقت نفسه."[1] وفي الكثير من الأشكال الموسيقية عبر العالم وأشهر إيقاعات الطبول. وغالبا ما يشير علماء الموسيقى إن هذا النوع من الإيقاع باسم "الوزن Meter" الخاص بالألحان.

اللحن Melody فلا يكتفي بأن ينظم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصرا جديدا، هو عنصر ارتفاع الأصوات وانخفاضها Pitch، ولا شك في استعمال كلمتي الارتفاع والانخفاض هو استعمال مجازي بحث، إذ ليست بين الأصوات علاقة مكانية من هذا النوع، وإنما المقصود بالصوت الرفيع هو ذلك الصوت الذي تزداد سرعة ذبذباته، أما الصوت المنخفض أو العريض، فهو الذي يزداد بطء ذبذباته. "والصوت الموسيقي عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذي يليه ارتفاعا أو انخفاضا عدد كبير من الذبذبات، ومعنى ذلك الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن في مراكز معنية بين عدد كبير من الذبذبات التي تتدرج ببطء لا تميزه الأذن من

[1]– شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص302.

تلقاء ذاتها. ومن مجموع هذه المراكز معينة التي تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقي."[1]

وأساس التوافق الصوتي هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر في وقت واحد، بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة، ومع ذلك، فدراسة التوافق الصوتي لا تكتفي إلا بالعلاقات بين مجموعة من الأصوات التي تعزف في آن واحد فحسب بل لا بد أن تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها وبعض وتنظم طرق الانتقال من الواحدة إلى الأخرى حتى لا ينتهي اللحن، مثلا بتوافق الصوتي يبعث إحساسا بالتوقع والانتظار، وإنما يمهد مثل هذا التوافق آخر يبعث إحساسا بالاكتفاء والراحة.[2] فجميع القواعد التي تتحكم في التوافق قابلية للتغيير إذ يضيف إليها التطور الموسيقي.

3- المشكلة الجمالية للموسيقى بين "فاجنر وهانزلك" والتذوق الموسيقي:

نتوقف فاجنر عند فلسفة شوبنهور بعد اطلاعه على كتابه الرئيسي "العالم كإرادة وتمثل" فتأثر فكر فانجر*بأعمال شوبنهور فعندما أعجب فانجر بأعماله فأهدى نسخة من أوبراه "خاتم النيبلونجن" امتداح الفيلسوف الشعر ولم يبد إعجابه بالموسيقى فرأى "فانجر أن الموسيقى ليست وحدها كافية لتحقيق هذا وأنها يجب أن تنتقل من التجريد إلى العينة عن

[1]- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي للثقافة السيكولوجية، دار مصر للطباعة، مصر، 2009، ص22-23.

[2]- فؤاد زكريا، مرجع نفسه، ص24.

*- فاجنبر: (1713-1773) مؤلف موسيقي أوبرالي، شخصية متعددة المواهب كان شاعرا ومؤلفا دراميا، اشتهر بنظرية الجمالية في أوبرا بلغ عدد مؤلفات أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات.

طريق اتحادها بالشعر في فن جديد هو "الدراما الموسيقية" فالشعر في هذه الحالة سوف يضفى على الموسيقى تحددا وتعينا، وترتبط نظرية فانجر في "الدراما الموسيقية" أو "العمل الفني الشامل" بما أراد أن يقوم به من إصلاح للأوبرا.. فقد عانت الأوبرا، كفن موسيقي ثنائي درامي من مشكلة انحياز مؤلفيها: إما للكلمات (أي نص الأوبرا) وفي هذه الحالة فهم يستخدمون الموسيقى لتساعد الدراما فقط وإما للموسيقى وفي هذه الحالة فإنهم يضحون بالكلمات ويستخدمونها فقط كأداة يبرزون عليها موسيقاهم، فأوضح "فانجر" فكرته عن الفن في كتابه "ألفن والثورة" (1849) والتي يصارحنا في مقدمة كتبها أن هدف الفن التعبير بصدق عن سعادة المجتمع الحر وإن المجتمع ككل هو الذي يخلق الفن العظيم، وهو ما ينبغي أن يجعلنا نقدم الفن للجميع بعد تخليصه من الروابط التجارية والبعد به عن أن يكون وسيلة للتكسب."[1]

وفصل فاجنر في الكتاب المذكور فكرته عن العمل الفني الشامل الذي ظهر قديما في الدراما الإغريقية.

وأكمل "فاجنر" في بحثه "العمل الفني للمستقبل" الذي كتبه بعد "الفن والثورة" بأربعة شهور وجهة نظره عن العمل الفني الشامل المتحد وعن ترابط عناصره الفنية المختلفة فقسم ملكات الإنسان إلى ثلاثة أنواع متميزة: هي العقل الذي يعتبر عن نفسه بالكلمة والقلب الذي يجد تعبيره في النغم والجسد الذي يعبر بالحركة ورأى فاجنر أن الفن الحقيقي هو ما ينتج

[1]– آيات ريان، المرجع السابق، ص137.

عن اتحاد هؤلاء الأشقاء الثلاثة لأنه حينئذ يمثل التعبير عن ملكات الإنسان مجتمعة، وهو يذهب في حماسه للعمل الفني الشامل. المتمثل في الدراما إلى الحط من شأن كل فن منفصل عن غيره.

"أما وجهة نظر فاجنر في هذا البحث الخطأ الذي أدى إلى تدهور الأوبرا كنموذج فني قائلا: "يمكن الخطأ القائم في الأوبرا في تحول إحدى وسائل التعبير في الأوبرا وهي الموسيقى إلى موضوع للتعبير في حين تحول موضوع الأوبرا الأصلي هو الدراما إلى مجرد وسيلة تعبيرية" وهو يرى أن الناس قد اعتمدوا هذا الوضع الشاذ الذي يستخدم الموضوع الدرامي للأوبرا وسيلة وتعلة لاستعراض الموسيقى التي أصبحت هدف الأوبرا كلها، وعمل "فاجنر" في هذا البحث على البرهنة على إمكان الوصول إلى نتائج فنية هائلة من تعاون الموسيقى والشعر المسرحي...."[1]

في فن "فاجنر" وفي نظريته عن الفن، فهو قد رأى في العمل الفني التركيبي (الشامل) على الموسيقى والحركة.

ويقودنا هذا إلى نقطة حاسمة حين نجد فاجنر يقول بأننا نحس بالحيرة أمام هذا الوحي الهابط من عالم آخر لأن طبائعنا تعتمد على علاقات منطقية غير أننا حين نستمع إلى هذه الموسيقى على أنها جزء من دراما تمثل على خشبة المسرح يستطيع المشاهد أن

[1]– آيات ريان، مرجع سابق، ص138.

يعثر في الدراما على العلاقات المنطقية التي يحتاج إليها، بينما تغيير الموسيقى في نفس الوقت هذه الارتباطات المنطقية إلى وحي مذهل مفعم بالنشوة.

ويمكن القول بأن هذا الرأي –عند فاجنر– يمثل نظرية مغايرة للنظرية التركيبية السابقة، إذ يحاول هنا التوفيق بين مفهوم شوبنهور للموسيقى وبين الفكرة التركيبية فالموسيقى هنا تلعب دورا أشد استقلالا في مجال التركيب مما لعبته من قبل كما تسعير هذه النظرية الجديدة عند فاجنر موازية للدراما لهي أكثر استقلالا من موسيقى درامات "ذهب الراين" و"فالكيري" بل وأكثر استقلالا مما تسمح به قواعد نظرية الأوبرا والدراما وذلك لقيامها على الأسس التي بسطها في مقاله "موسيقى المستقبل".[1]

وإن التعريف بالموسيقى ومعرفة عن معانيها وعناصر اللغة الموسيقية فإن الاستماع فن قائم بذاته يقتضي تدريبا طويلا وهذا وصل إليه "فاجنر" وارتباط الموسيقى بالدراما أو ما يعرف بالمسرح فهناك لذة مصحوبة بالانفعال[2] فإن هذا التذوق الفني الذي وصل إليه فانجر وهذا ما استقاه من تجربته.

[1]– آيات ريان، مرجع سابق، ص139.

[2]– فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص25.

3-نظرية هانرلك الجمالية في الموسيقى:

هو أحد نقاد الموسيقى المعاصرة لفاجنر وكان ناقدا شديد الموضوعية لهذا الموسيقى ولغيره وأخذها هانرلك* على الموسيقى معاصريه هو إقحامهم عناصر غريبة عن الموسيقى وتحويلها إلى موسيقى ذات برامج Program Music فشارك هانزلك في حياة الثقافية في فينا فكانت اهتماماته بعلم الجمال وتاريخ الموسيقى ومن أهم مؤلفاته "الجميل في الموسيقى" ويرجع لهانزلك في إرساء قواعد النقد الموسيقي فبدأت نظريته الجمالية في الموسيقى فكانت البداية "لعرض نظرية هانزلك الجمالية في الموسيقى ويمكن القول إن ما لفت الأنظار بقوة تجاه تلك النظرية هو "اعتراضه على القائلين بأن هدف الموسيقى هو إثارة الانفعالات أو إن الانفعالات هي الموضوع الذي تقصد الأعمال الموسيقية توضيحه" ومن وجهة نظر هانزلك ليس هناك ارتباط علمي بين العمل الموسيقي والانفعالات التي قد يثيرها وهذا لأن الانفعالات تختلف باختلاف قابليتها للتأثر."[1]

بينما الخاصية الموسيقية لكثير من المؤلفات الموسيقية هي التي تحدث تأثيرا عميقا ومتعة جمالية وهو ما فالتركيبات الصوتية البارعة هي المادة ووسيلة التعبير التي يمثل بها المؤلف الحب والشجاعة والسعادة....إلخ فإن هذه المشاعر محددة غير قابلة للتجسيد في

*- إدوارد هانزلك (1825-1904): ناقد موسيقي نمساوي، كتب عن الجمال الموسيقي والحقائق غزير الإنتاج ومؤلف الأعمال الموسيقية للحفلات.

[1]- آيات ريان، المرجع السابق، ص140.

الموسيقى لأن ذلك الشعور لا يمكنه فصل عن تصور حالة أكثر من سعادة آتية بالحالة الموجودة بالفعل.

يمكن أن يوصف التعبير الجمالي Asthetic للموسيقى بمصطلحات مثل: رشيق، أو رقيق، أو عنيف أو نشيط، أو أنيق أو حيوي وهي أفكار عن التعبير عنها بتحويلات متماثلة في الصوت ثم يتساءل هانزلك أي نوع من المشاعر يمكن أن تمثله الموسيقى؟ ويجيب على أن ذلك بأن الموسيقى لا تمثل من المشاعر سوى خصائصها الديناميكية « dynamicpropertia »، أما أي شيء آخر يبدو في الموسيقى أنه مصور لحالات شعورية فهو يكون رمزيا Symbolical فالأصوات مثلها مثل الألوان، ترتبط في أذهاننا أصلا بمعان رمزية محددة وهي تحدث تأثيرها على نحو مستقل وسابق على أي تصميم فني.[1]

"ومن أهم ملامح نظرية هانزلك الجمالية في الموسيقى هي معارضتها للمزج بين الفنون (وهي الغاية التي استهدفها فاجنر) وللمفهوم الرومانتيكي في توحيد الموسيقى والشعر أو توحيد الفنون كافة فقد نظر هانزلك للموسيقى نظرة مخالفة تماما ستتضح لنا فيما يلي في كتابه "الجميل في الموسيقى The beautiful in Music"

[1]– آيات ريان، مرجع سابق، ص161.

ما كانت الموسيقى تتصف بصفة التجدد وتبحث في طبيعتها وخصائصها وفي حدودها واتجاهاتها، فمن الواجب ألا نأخذ في اعتبارنا أي شيء سوى موسيقى الآلات، فما تعجز موسيقى الآلات عن الوصول إليه.

إن مادة الفن الموسيقي لا تستخلص مباشرة من أي مصدر سوى الوسائل التي أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن أي الآلات أو الغناء المدرب فقد بلغ هذا الفن حدا من الاستقلال جعل له كيانا قائما بذاته ويستحيل أن يرد إلى غيره فنجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم إلى أية لغة أخرى فتجربة الموسيقى تجربة لا نظير لها وتذوقها عن طريق عملية فريدة لا تفهم إلا من خلال سياقها الداخلي وحده والانفعال الذي تشيره الموسيقى يستحيل أن يعبر عنه بلغة أخرى أو بوسيلة أخرى من وسائل التعبير الموسيقي.[1]

حيث يضيف هانزلك الاختلاف بين نظريته والنظريات الجمالية "إن السبب الأكبر في عجز الناس عن كشف عناصر الجمال التي تحفل بها الموسيقى الخالصة هو أن المذاهب الجمالية القديمة كانت تحط من قدر العنصر المحسوس، وتخضع الموسيقى لاعتبارات الأخلاق، أو الشعور أو الفكرة "في مذهب هيجل" والسؤال الذي يفرض نفسه. هل رفض هانزلك الاستجابة الانفعالية للموسيقى رفضا تاما مخالفا بذلك الحقيقة التي أكدها الفلاسفة والموسيقيون بل وتجربة مستمعي الموسيقى أنفسهم"[2]

[1]– فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص12.

[2]– آيات ريان، المرجع السابق، ص142.

إن نقاد النظرية الانفعالية لا ينكرون أن الانفعال يمكن أن يثار خلال التجربة الجمالية فإن كلا العالمين الموسيقيين "فاجنر" و"هانزلك" يرى أن التذوق الفني مصدره التعبير الجمالي للعناصر الموسيقية التي تعطي التفضيل الجمالي الذي في طياته التذوق الموسيقي من الصوت والإيقاع واللحن الذي مضمونه التعبير الموسيقي.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: الموسيقى في الجزائر بين النشأة والتطور

المبحث الأول: نشأة الموسيقى الجزائرية

المبحث الثاني: الأنواع الموسيقية في الجزائر وروادها

المبحث الثالث: الإيقاع والآلات الموسيقية الجزائرية

تمهيد:

الموسيقى هي ذلك الصوت الذي يتم ترتيبه في قوالب تثير في نفس الإحساس بالسرور والمتعة أو الحزن وتختلف استعمالات الموسيقى بين أوساط الشعوب وفي أصقاع العالم باختلاف أمزجتهم وطباعهم وكذا غايتهم، فمنهم من يستخدمها بغرض التعبير عن ميوله ومشاعره تجاه أفكاره بمختلف الأنشطة الثقافية والاجتماعية وهناك من يستلهم منها للترفيه والراحة.. فهي مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية فالموسيقى روح العصر فتساعد المؤرخين والباحثين على إعادة تركيب حول هذا الماضي فالموسيقى على وجه الخصوص هي تعبير المجتمع كلي عن هويته الثقافية الخاصة، كما يساعد على فهم إنسان العصر الذي يدرس بآماله وهمومه وبنجاحه وإخفاقه، وبقيمته ومثله وأخلاقية فعرف "ابن خلدون" الغناء على أنه "صناعة تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع على صوت منها توقيعا عند قطعه، فيكون نغمة ثم تؤلف ذلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارف عليها فيلد سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في ذلك الأصوات"[1]

[1]– عبد الرحمن بن خلدون، مقدم إبن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004، ص405.

المبحث الأول: نشأة الموسيقى الجزائرية

1- تاريخ ظهور الموسيقى الجزائرية :

ما المقصود بالموسيقى الجزائرية :

إن الحديث عن الموسيقى الجزائرية هو في حقيقة الأمر حديث عن كم هائل متباين ومتنوع لمختلف الأنماط والأشكال الموسيقية والغنائية التي تصور المعرفة البشرية لسكان الجزائر في هذا المجال منذ قرن، وتطورت هذه المعرفة وتشعبت بتشعب الأحداث التاريخية وتنوعت بتنوع مؤثرات الحياة على جميع الأصعدة فتميزت لتميز هذا البلد بخصوصياته البيئية، التاريخية والثقافية .

والثقافة الجزائرية عن تسلسل وترابط تاريخي لممارسات وتفاعلات اجتماعية للأفراد والجماعات في نطاق جغرافي متنوع ومتباين بين بوادي، أرياف وقرى ومدن وحواضر والكل يشكل الموروث الثقافي الوطني ويكون في كل زمان ركيزة للتطور والإبداع للأجيال المتلاحقة والمتعاقبة، من هنا تتضح لنا أن الموسيقى فن من الفنون الموسيقية، كونها مرآة المجتمعات والشعوب وتعبيرها الساحق عن معاناتها وتطلعاتها بل وأبعد من ذلك. فالموسيقى هي روح الشعب، تخلد الحقائق التاريخية من خلال نصوص أغانيها وتصف مناخ الحقب

وظروف معيشة الناس يقول "كونفوشيوس": "قل لي ما هي الموسيقى التي تستمع إليها، فأقول لك من أي شعب انحدرت...."[1]

تعد الموسيقى الجزائرية واحدة من الامتدادات التي تفرعت عن الموسيقى العربية بمفهومها العام فهي خلاصة امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية النابعة من طبيعة موسيقى البشرية المتساكنة بالأندلس وهي العرب والبربر والقوط والصقالبة[2].

إن الفتوحات الإسلامية على الغرب من بين العناصر أخرى التي عادت بالرقي والنفع للموسيقى الجزائرية من شتى المستويات سواء في العلوم أو الثقافة العربية ولعل من بين الميادين التي تركت بصمة ولا ينكرها إلا الجاحد، هي مجال الموسيقى، التي كانت مرحلة مشرقة من تاريخ الجزائر والعرب في عامة، ومن هنا نستطيع القول بأن الموسيقى تسمها سمات خاصة تمنح القدرة على قيام بدور مؤثر في توجيه العمل الفني فهي التي تخلق للمستمع الإحساس بتواتر سياقي حيث تتجلى بوضوح فأخذ الموسيقى خصوصية في الأنماط الثقافية إبان الثورة التحريرية وقبل الثورة والإنتاجات الفكرية ورسمها ملامح الموسيقى البربرية[3].

---

[1] –HACHLAF AHMED et Mohamed ElHabib, Anthologie de la musique arabe (1906-1960), centre culturel algérien Pu Blisnd, paris, 1993, p206.

[2]– عبد العزيز بن عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، فنون الأداء، عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص15.

[3]– ينظر : عبد العزيز بن عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، فنون الأداء، مرجع نفسه، ص16.

فمن المعروف أن الموسيقى الجزائرية منذ ظهورها في أزمنة ماضية وبقيت خصوصياتها متداولة تتميز عن باقي الألوان الموسيقية العربية لأنها تعتمد على الفردية بل هي جماعية الأداء كما أنها تعبر عن مشاعر عامة[1] فالموسيقى في غالب هي نتيجة جهد جماعي وصالحة لأكثر من زمان ومكان مما يمنحها هذه الكلمات والقالب اللحني، والإيقاع تجده متعددة[2] الأغراض منها أغاني موسم الحصاد والمواسم الدينية والأعياد والأعراس وأغاني الغزل والأناشيد الوطنية وغيرها وترافقها بالغالب رقصات إذ الموسيقى عامة في الطابع الجزائري ذات طابع جماعي ليس فردي.[3]

2- علاقة المؤثرات العربية بأصل الموسيقى في الجزائر:

لقد ثبت تاريخيا أن الموسيقى ارتبطت عبر تاريخها الطويل بالحضارة وكانت بدايتها العلمية في المعابد وذات طابع أسطوري، ازدهرت وارتبطت بالإنجازات الفكرية والفلسفية والدينية والحضارية، فإن لتوافد المهاجرين من البلاد العربية في العصور القديمة على بلاد المغرب أثره الواضح في زرع البذور الأولى للحركة الموسيقية البربرية فلقد حمل المهاجرون الموسيقى اليمنية وموسيقى المنطقتين ومن هنا ندرك أن تاريخ وتطور الموسيقى الجزائرية يعود إلى العصور القديمة إلى الموسيقى في بلاد الرافدين (العراق) عزوفا إلى بلاد المغرب

[1]- عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص14.

[2]- د.نبيل إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ط3، ص323.

[3]- د. نبيل إبراهيم، مرجع نفسه، ص265.

العربي وهذا ما قال في شأنه الرحالة الألماني "هانز هولفريتز" في كتابه "اليمن من الباب الخلفي" وجود تشابه كبير بين الموسيقى البربرية وبين ألحان اليمن.[1]

حيث تشمل الموسيقى العديد من التطورات عبر التاريخ الجزائري فكانت متنوعة مثل الموسيقى الشعبية بمختلف أنماطها، والموسيقى الأندلسية بمختلف طبوعها مرورا إلى ظهور أنماط أخرى جديدة مثل موسيقى الراي والراب وغيرهم، كما تتميز بتنوع النص فيها، والمرجعية، لذا تباين المصطلح التي تطلق عليه، ففي الأدبين العامي والشعبي تتعدد مسمياتها فقد تنتسب إلى المكان من الموسيقى السطايفية والموسيقى الأوراسية، الموسيقى الصحراوية.... وتنتسب إلى القبائل والأعراش مثل الموسيقى القبائلية والشاوية، النايلية، الترقية....[2]وقد تنتسب الموسيقى إلى أحداث الوطنية إبان الاستعمار، مثل موسيقى الثورة التحريرية التي ارتبطت بالبطولات وتضحيات التي كان أفراد جيش التحرير الوطني زمن ثورة التحرير (1954) أو الثورات التي اندلعت قدوم الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر[3].

إن حاجة المجتمع الجزائري إلى التذوق والاهتمام بالموسيقى نبع عنه تعدد الطبوع الموسيقية الجزائرية واختلف باختلاف المناطق حيث لا تزال تلعب دور الحياة في الوسط الجزائري من الموسيقى البدوية والموسيقى الشعبية، في الواقع أصبحت الموسيقى الجزائرية

[1]– أنيس محمود معيدي، رحلة الموسيقى والغناء من بابل إلى بغداد، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مجلد 24، العدد 3، 2016، ص1353.

[2]– محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم وممارسات، مجلة التواصل، عدد 4جوان، جامعة عنابة، 1999، ص173-174.

[3]– ينظر: محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم وممارسات مرجع نفسه، ص175.

أسمى المشاعر الروحية في المجتمع للترويح عن النفس وليس من الصواب أن يقال أن الموسيقى تخالف غيرها من الفنون فأصبح يطلق على الموسيقى الجزائرية مثل موسيقى الراي والراي أصلا من كائنات الأندرس فهي موسيقى الندب والذي نزل بهم إلى منطقة الغرب الجزائري كان يبكون مدنهم وبلادهم ويقولون "يا راي يا راي لو أنك كذا وأنك كذا لأثرت علي بكذا أو لفعلت كذا..."[1]

والآن الشاب الجزائري يسمع الموسيقى للترويج عن النفس وراحة البال، تعبير عن ارتياحه لسماعها[2].

لقد شملت الموسيقى الجزائرية على مدى تأثيرها كل البلدان المجاورة لها، حيث سبقت كل الكتابات عن الموسيقى العربية من أبرز الرواد أمثال: إسحاق الموصلي و ابراهيم الموصلي وغيرهم من الكتاب في هذا المجال زيادة على كتاب العالم "سيبويه" بعنوان "النغم والإيقاع" والعالم العربي الشهير الفارابي بعنوان كتاب "الموسيقى الكبير" مما أثرت على الجزائريين خلال الفتوحات الأندلسية حيث ظهرت في المغرب العربي إبداعات وظهور موسيقى جديدة سميت بالموسيقى الأندلسية "خلال الحركة الاستشراقية" فجاءت الموسيقى الأندلسية بظهور "الرحالة الذين اشتهروا بالجمال كوسيلة لعبور الصحاري والتجوال وهذه ساعدتهم للتعبير عن خواطرهم فأخذوا يؤلفون ويرددون أنغام بدوية نابعة من واقعهم الذي

[1] – Amin KHAN : « Les intellectuels entre identité et modernité L'Algérie et modernité, codesria, Dakar, Sénégal, 1989, p281.

[2] – ينظر: Amin Khan, Les intellectuels entre identité et modernité، مرجع نفسه، ص282.

يعيشونه لكن معرفتهم لأنواع الغناء أصبحت محصورة في إيقاع وحركات محدودة تعبر على خطوات وإبداعهم فإن أصل الموسيقى الجزائرية ما هو معلوم ومدون في اهتمام العرب القدامى.[1]

الموسيقى الجزائرية أصيلة ومتنوعة، وترجع أصالتها إلى كونها مستوحاة من التراث المشترك الذي أنتجته العبقرية الشعبية، وتمتد جذور هذا التراث إلى عهود قديمة قدم الإنسان الجزائري على أرضه، وهي أيضا موسيقى متنوعة لاختلاف مناطقها أو بيئاتها من جهة وللتأثيرات الخارجية من جهة أخرى. وإن اتساع الرقعة الجغرافية للجزائر وصعوبة المواصلات وتنوع الخارطة المناخية، جعل الموسيقى متنوعة النغمات والأداء والأسماء، وقد كتب بعض القدماء عن هذه الموسيقى وربطوا بينها وبين الشعر، وبينها وبين الرقص والحركات الجسمانية والتأثيرات النفسية، لكنهم لم يسجلوها أو يكتبوها حسب قواعد ثابتة وموروثة وإنما اعتمدوا في ذلك على الذاكرة وحدها، ولذلك قام الأجانب بكتابة قواعد هذه الموسيقى، فوجدها في العهد العثماني عدد منهم يسجلون نماذج من النوطات مثل الدكتور "شو" الإنجليزي وبعد الاحتلال الفرنسي لم يقع الاهتمام بالموسيقى الجزائرية ولا نكاد نجد دراسات وصفية عميقة لتطور الموسيقى وعلاقتها بحياة الناس اليومية.[2]

[1]– Mohamed guettat, La musique classique du Maghreb, Sindibad, Paris, 1980, p19.

[2]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، طبعة أولى، الجزء الخامس 1830–1954، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص430.

فكانت الفتوحات الإسلامية سببا في نزوح الموسيقى إلى شمال إفريقيا وبالأخص الجزائر ففتحت لها الترحاب لتجد هذه الموسيقى صدرا رحبا فوجدت افتخار وديارا فسيحة التي تخبئها بين الوسط الشعبي من الأعراس والحفلات العائلية وتختلف من حيث الصغر والكبر والنساء والرجال، فإن ناقل هذه الموسيقى في القطر الجزائري بسبب الاحتكاك أهلها بين المدن والقرى[1] وكل الوافدين من بلاد الأندلس مما اعطت نفسا جديدا وصبغة أضفت التغيير على غرار استقبال من الشرق وخاصة الوفود التونسية التي كانت تستقبل الوفود من الشام والعراق وتأثرها بالموحدين وتأثرها بثقافتهم وسرعان ما أصبحت الجزائر إحدى الدول التي يتوافد عليها من جهة البحر الأبيض المتوسط فأصبحت تنتج حياة ثقافية حضارية وهذا ما أثرها الغناء بالعهد الأندلسي والبربري والعثماني وهذا الممزوج أدى إلى ميلاد الموسيقى الشعبية الجزائرية.[2]

كان لتأثير الموسيقى علاقة مباشرة بأصالة المنطقة كون الجزائر من بلدان المغرب العربي.

والعلاقة الوطيدة التي تربط الإيبيريين بالبربر وهذا أدى إلى تأسيس مدينة قرطاجنة فإن العلاقات العريقة التي كانت تربط شعبي، فحال الموسيقى في النصف الثاني من القرن الحادي عشر فقد أثر هذا الغناء والشعر في حركة الفكر والعلم فإن هذا الاحتكاك أصبح

[1]– أحمد سفطي، دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص90.

[2]– أحمد سفطي، المرجع نفسه، ص414.

الناقل المباشر للموسيقى ومنح الاحتكاك أهلها بالقادمين من الأندلس في بلدان البحر الأبيض المتوسط ومن بينهم الجزائر التي كان يتوافد عليها الناس من كل جهة فإن هذا التواصل الثقافي فالتحق الغناء الأندلسي بالغناء البربري والعثماني فهذا الارتباط أضفى بميلاد ثقافة موسيقية واختلاط المغرب بالمشرق العربي وكل هذه الوفود كانت بمثابة عطاء للحياة الثقافية في القطر الجزائري.[1]

إن اهتمام عددا من الدارسين حيث ألفوا فيها وكان ذلك بعد إهمال لها بحجة عدم فهمها وجفائها وابتعادها عن الذوق الفرنسي ومن الذين سبقوا إلى ذلك دانيال سالفادور الذي قد يكون من أصل إسباني، ولكنه نشر بحثه بالفرنسية سنة 1862، بعد أن قضى حوالي عشر سنوات وهو يمارس الموسيقى مع الفرق الجزائرية، ثم يأتي دور أدمون فيل اليهودي الذي نشر سنة 1901 سجله عن هذه الموسيقى وقد كان له فضل كبير في المحافظة عليها، رغم ارتكابه العديد من الأخطاء.

ومن الدارسين لها أيضا السيد رواني ROUANET سنة 1905. إذ نشر بحثا بعنوان (الموسيقى العربية)، وقد وصفها وآلاتها وتطورها وأنواعها ولاسيما موسيقى الحضر أو الأندلسية وقد استعان في بحثه برجلين خبيرين في الموضوع، وهما بافيل ومحمد سفنجة ويقول عن يافيل أنه كان يغار على الموسيقى العربية ويدافع عنها من ماله وغذائه وله

[1]– محمد سهيل الديب، قصائد من الحوزي، العروبي، المديح المغربي، دائرة التراث المادي والكوريغرافيا، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، جزء1، الجزائر، 2011، ص40–41.

حماس شديد لها لإنقاذ آلاتها وفنونها وأما سفنجة فقد قال عنه إنه "المعلم" العارف بهذا الفن وأنه تعلم منه وحده ألف نغم (ميلودي) وكلمات. كما أخذ عنه السيد روائي مجموعة من الآراء حول الموسيقى العربية.[1]

المبحث الثاني: الأنواع الموسيقية في الجزائر وروادها

تمهيد:

كانت الموسيقى شائعة في الحياة العسكرية أيضا، فقد كانت لفرق الجيش موسيقاها المميزة في الحل والترحال ومعظم قادة الثورات ضد الاحتلال اتخذوا الفرق الموسيقية التي تسبق تقدمهم أو تعبر عن انتصارهم، ومن الدارسين للفرق الموسيقية الجزائرية "رواني Rouanet" سنة 1905 الذي نشر بحثا بعنوان (الموسيقى العربية) وقد وصفها وآلاتها وتطورها وأنواعها سيما موسيقى الحضر أو الأندلسية.[2]

وهنا نستهل أنواع وطبوع الموسيقى الجزائرية تشتهر بغناها وتنوعها الكبيرين هناك عدة أنواع وأنماط من الموسيقى، وهذه الطبوع في موسيقى الجزائر العديد من أنماط الموسيقية المتنوعة مثل الموسيقى الشعبية بمختلف أنماطها والموسيقى الأندلسية بمختلف طبوعها وظهرت في الآونة الأخيرة أنماط أخرى جديدة مثل موسيقى الراي والراب وغيرهم

[1]– أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص431–432.

[2]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الخامس 1830–1954، طبعة أولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص430.

كما تتميز بتنوع النص فيها والمرجعية اللغوية التي هي مزيج من العربية الفصحى والعامية الجزائرية، والفرنسية والأمازيغية إضافة إلى اللهجات الشاوية والتوارقية والصحراوية والسطايفية...

وشملت الموسيقى الشعبية مناطق مختلفة عبر ربوع الجزائر العميقة لكونها نابعة من الشعب، تعكس هويته وتعبر عن عاداته وتقاليده وأحواله التي يعيش فيها، وقد تعددت أسماء الأغنية الشعبية مع اختلاف بسيط في اللحن والأداء، وحتى في الآلات الموسيقية المستعملة.[1]

فقد عرفها السيد "قطاط" الموسيقى الجزائرية بأنها من أسرة الموسيقى الواحدة في المغرب العربي، ولدت الموسيقى معتمدة على المقامات أو الطبوع ذات التوصيل الشفوي والتي تتبع النظام السباعي أو الخماسي أو المزج بينها ونخرج من دراسته بأن هناك عدة أنواع من الموسيقى وليس نوعا واحدا وهي الكلاسيكية (الأندلسية) والشعبية والبربرية والمراكز الموسيقية ولكنه اختصر الحديث عن الموسيقى البربرية والبدوية.[2]

[1]– د. بن سنوسي كمال، التراث الموسيقي في الجزائر، مجلة آفاق العلوم، جامعة الجلفة، العدد السادس، 2017، ص111.

[2]– أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص459.

1-الطابع الأندلسي والشعبي:

1-1- الموسيقى الأندلسية:

يسميها الكلاسيكية فهي موسيقى حضرية تمثل ما توصل إليه المجتمع المدني-العمراني، حسب لغة ابن خلدون، من رقي في الذوق الفني الموسيقي وبذلك فهي غير مختصة بالجزائر أو تونس أو المغرب أو ليبيا بل هي تراث حضاري مشترك يتميز برصيد النوبات، وقد عرف "قطاط" النوبة بأنها حصة أو تأليف موسيقي متكامل يأتي من مجموعة من القوالب الصوتية والآلية التي تعتمد في اللحن على وحدة الطبع أو المقام، فنوبة الماية مثلا تعني النوبة الملحنة في طبع الماية ولكي تتم النوبة فإنها ترتبط بإيقاعات وحركات تتعاقب حسب قواعد محكمة وهذا الرصيد الموسيقي تختلف تسميته من بلد إلى آخر، بل وفي مدينة إلى أخرى ويرى السيد "قطاط" أن تسميته بالأندلس تسمية خاطئة لأن أهل قسنطينة وتونس وليبيا يسمونه "المألوف" وفي الجزائر العاصمة وما جاورها يسمونه الصنعة، وفي منطقة تلمسان يسمونه الغرناطي، أما في المغرب الأقصى فيسمونه الآلة أو الطرب وأصل كل ذلك هو الموسيقى الحضرية القديمة-الكلاسيكية وقد انتشرت عبارة (الأندلسي) في العهد الاستعماري، وربما بدأت مع تسجيلات "إدمون بافيل" سنة 1901م، ثم شاعت العبارة (الأندلسية) في الجزائر وفي المغرب العربي عموما وقد لخص السيد "قطاط" الجولة التاريخية للفن الموسيقي العربي منذ تأسيس تلمسان سنة 59هـ وازدهارها على يد أبي حمو الثاني وصلتها بالمغرب الأقصى وتطور الحياة الحضارية في تيهرت والقلعة وبجاية

وقسنطينة والصلة الفنية بتونس، ثم تمركز الإنتاج الفني والفنانين في الجزائر العاصمة منذ القرن 16م وقد أصبح تراث العاصمة من الموسيقى إذن مزيجا من تجارب المدن الأخرى. ولكن مع ذلك احتفظت تلمسان بأصالتها كما احتفظت قسنطينة بطابعها الذي أضيف إليه التأثير البدوي في المالوف (النوبات).[1]

وفي الحقيقة إن الموسيقى الأندلسية موروثة عن الموشحات التي راحت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة، لاسيما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط والتي نزل بها المهاجرون بعد سقوط "غرناطة" سنة 1942، فكانت تغترف من الشرق العربي ابتداء من القرن الأول الهجري عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية، وتوسع في الشام والعراق وأخذ له دمشق كعاصمة ثم بغداد.

كان الطرب في أول العهد عربيا محضا لا دخل للطرب الأجنبي فيه، نشأ من قديم الزمان في مكة والمدينة وعند احتكاك المسلمين بأهل العرب تغير بعض هذا الغناء وأخذ شيئا فشئيا طابع ما يسمى في الشرق بالموشحات وأخذ مصدره من مصدرين:

1-**المصدر الأول:** هو المنبع اليوناني ثم البزنطي.

2-**المصدر الثاني:** هو المنبع الإيراني.

[1]- أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص459-460.

ونطاق واسع انتشار الموسيقى الأندلسية في كل من تلمسان والجزائر وقسنطينة ومدن من السواحل مثل: مستغانم وتنس وشرشال وبجاية وعنابة، فظهر شعراء جزائريين مثل ابن مسايب، وابن التركي، وابن سهلة، والمنداسي في تلمسان والشيخ عبد القادر في الجزائر العاصمة.[1]

ومن الكتب في شتى المجالات وخصوصا في مجال الموسيقى الأندلسية تم حرقها في المكتبات والمراكز الثقافية لذلك العصر، فلو بقيت لكان بالإمكان فك رموز العديد من الأشياء التي بقيت غامضة.[2]

مع العلم أن الوجود الأندلسي في بلاد المغرب وهذا مما سعى إلى انتشار الموسيقى الأندلسية وهذا ما جاء به السيد مختار حاج سليمان في كتابه حيث يقول: "في المقابل لم تكن هذه الهجرات التي جاءت في اللحظة الأخيرة فريدة من نوعها بل كان قبلها اتصال بأقطار المغرب طوال وجود تلك الحضارة، مما سهل انتقال الأندلسيين في تلك المرحلة الحرجة أن نمط عيش سكان بلاد المغرب لم يكن يختلف كثيرا مما كان عليه في الأندلس والدليل على ذلك أنهم وجدوا مدنا وأهالي تتهيأ لاستقبالهم فلم تشعرهم بالاختلاف بل كان يعتبر عن حضارة أندلسية مترامية الأطراف.[3]

---

[1]– أحمد سفطي، دراسات في الموسيقى الجزائرية، وحدة الرغاية، دون ط، الجزائر، 1988، ص5–8.

[2] –MOKHTAR HADJ Slimane, « La Musique andalouse à Telémcen » Edition Ibn KhaldouneTelémcen, 2001, p73.

[3]– عبد العزيز الغيلاني، تلمسان في العهد الزياني، الجزء الأول، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص174.

رحبت أقطار شمال إفريقيا بالموسيقى الأندلسية وبالأخص القطر الجزائري وفتحت لها أبوابها على مصراعيه لتحضنها، في حجرها بكل افتخار فوجدت هذه الموسيقى ديارا فاسحة وعوض القصور التي كانت تخبئها عن الإسماع جالت بين الشعب في الأعراس والحفلات العائلية فعرفها العام والخاص، ويطرب لها الصغير والكبير، النساء والرجال على مختلف طبقاتهم وتعدد درجاتهم.[1]

ومن خلال رأي الأغلبية لمجموعة من المختصين في مجال الموسيقى الأندلسية فإنها تجزم بأن مهاجري الأندلس انتشروا في بلاد المغرب كما يلي: فالمهاجرون القادمون من إشبيلية وفالنسيا أخذوا من فاس بالمغرب مكانا للاستقرار في حين اتخذ آخرون غرناطة وخصوصا قرطبة، تلمسان عاصمة لهم ومهاجرون آخرون قادمون من غرناطة فضلوا بجاية (ولتوضيح الصراع الذي كان واقعا بين البجائيين والجزائريين، حيث كل واحد منهم يزعم أسبقية استقرار هذه الموسيقى.[2]

رغم عراقة الموسيقى الجزائرية، فإنها تقوم على التراث العربي، الأندلسي ولكن أصولها هي ترتيل القرآن الكريم وإنشاد المدائح النبوية، وقد ازداد هذا التماسك منذ سقوط الأندلس واستغراق الناس في التصوف.

[1] –Mokhtar Hadj Slimane, op–cit, p22.

[2] – أحمد سفطي، مرجع سابق، ص89.

وكانت أصوات المؤذنين في المساجد وإنشادات الحضرة الصوفية تلقي بظلالها على مختلف الألحان الموسيقية. ثم أضيفت إلى ذلك أنواع الغناء الأخرى كالشعبي والبدوي والصحراوي والقبائلي، ويذهب السيد "حشلاف" إلى أن الجزائريين قد استعاروا أيضا من المشرق الألحان العربية منذ 1930 ولعله يشير بذلك إلى مدرسة محمد عبد الوهاب، كما استعاروا من الأوروبيين ولذلك أصبح الغناء الجزائري متأثرا بعدة تيارات وقد درس ذلك أكثر من واحد، ولاسيما السيد "محمود قطاط"، وقد لعب التسجيل دورا بارزا في حفظ التراث الموسيقي فقد سجلت أغاني الشيوخ الأربعة المتأخرين المشار إليهم بين سنوات 1906-1926 بينما ضاع تراث وراد وابن مناد وبوطبل وابن الزير وغيرهم والواقع أنه كانت الفرق في بداية القرن تضم أسماء يهودية مثل يافيل، سرور وروباثي أو أوروبية (نصرانية) مثل هاري، سومان وهذه الفرق فرقة "فيتوسي"، وفرقة "البيدي"، وفرقة "ليفي"، ثم ظهرت فرقة المطربية وفرق الكمال (وهي غير معروفة من قبل) ومن الفرق (الأجواق) الجزائرية ما أنشأه "باش تارزي" وقد سبق ذلك وفرقة "سفنجة" التي تسمى (الموصلية) وكان يشرف عليها بعده تلميذه عبد الرحمن سعيدي وابن التفاهي وتكونت فرق أخرى في البليدة بقيادة محمود ولد سيدي سعيد التي توفي سنة 1918 ثم عوضه تلميذه الزموري.[1]

إن تعدد الطبوع الفنية الجزائرية وتتنوع من منطقة إلى أخرى لكن تبقى الموسيقى الأندلسية من أهم الفنون الموسيقية الراقية التي تستقطب مهورا واسعا وتحظى برواج كبير

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، 1830-1954، طبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص465-466-467.

في كل ربوع الجزائر حيث لا يزال صدى أنغامها يحاكي ذاك الزمن الجميل وهذه الموسيقى هي تراث موسيقي مشترك بين كل بلدان المغرب الكبير وإحدى حلقات التواصل بين الشرق والغرب وإحدى امتداد العرب بالغرب، حملها المورسكيون مع أمتعتهم وعاداتهم وتقاليدهم عند مغادرتهم الأندلس وتوجهوا بها إلى شمال إفريقيا أين حطوا الرحال بعد سقوط غرناطة حين بدأت محاكم التفتيش والهجمات الصليبية سلسلة التهجير والطرد والتعذيب.

ومن غرناطة آخر مملكة أندلسية توجد بها آخر مدرسة موسيقية إلى مدينة تلمسان الجزائرية التي تشبه الأندلس بعمارتها وتقاليدها وكل تفاصيلها، مثلها مثل العديد من المدن التي استقبلت الأندلسيين اللاجئين على غرار بعض المدن المغربية والتونسية التي تحمل روح الأندلس وظهر هذا الطابع الفني لأول مرة في الأندلس في القرن العاشر ميلادي على شكل نصوص أدبية مغناة، ترعرعت هناك واشتهرت باسم الموشحات ويعني الموشح يكون ملحنا دائما وقد يسبق اللحن في وضع الكلمات فتصاغ الموشحة على حساب اللحن الموضوع آنفا. واستجابة الذوق الشعبي للمجتمع الأندلسي متنوع الثقافات والأديان والأعراق، مجتمع خالي من العصبية والعنصرية يتمتع بقدر كبير من التعايش والسماحة.[1]

وقف الناس من الموسيقى الأندلسية مواقف شتى، فمنهم من دعا إلى تطويرها وتجديدها بحجة أن تصبح مسايرة لمقتضيات عصرنا الحاضر، ومنهم من رأى غير ذلك

[1] – https://matayouth.com، مقال منشور بموقع ثقافة وتراث الجزائر، تاريخ النشر: 2020/11/07، كاتبة المقال: فاطمة تيهال، بعنوان المقال: الموسيقى الأندلسية الجزائرية، رحلة ذوق من الأندلس إلى تلمسان، تاريخ الدخول: 2022/01/14، الساعة 22:54.

عندما إلى حمايتها وحفظها ورعايتها وإبقائها في شكلها المألوف، فأما دعاة التطوير فإنهم ينطلقون من الفكرة القائلة إن الموسيقى التقليدية والشعبية المتوارثة تلعب دورا هاما في عملية تطوير موسيقا الشعوب، ولذلك بات من المناسب أن توجه الدعوة إلى دراسة تراثنا الموسيقي عامة والأندلسي منه على وجه الخصوص، لا لمعرفة تاريخه فقط بل لإحيائه وتطويره، غير أن الإقدام على خوض عملية من هذا القبيل، يستلزم أن يكون العمل قائما على أسس علمية تنطبق على سائر البلاد العربية رغم الفروق القائمة بين هذه البلدان ويعني ذلك بعبارة أوضح الخروج بالموسيقى التي تخضع لعملية تطوير من حدود الإقليمية الضيقة لتصبح إنتاجا مستساغا في كل الأقطار العربية، كما يستلزم التطوير جمع التراث التقليدي وتسجيله وإحصاء آلاته الموسيقية وأدواته والعناية بتعليم قواعده في معاهد موسيقية مختصة وتشجيع إقامة المهرجانات التقليدية ونشر ثقافة الموسيقى الأندلسية باعتبارها جانب من الموسيقى العربية التقليدية.[1]

1-2-الموسيقى الشعبية:

تتركز الموسيقى الشعبية مناطق مختلفة عبر ربوع الجزائر العميقة لكونها نابعة من الشعب، تعكس هويته وتعتبر عن عاداته وتقاليده وأحواله التي يعيش فيها، وقد تعددت

[1]- عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق، ص23-24.

أسماء الأغنية الشعبية مع اختلاف بسيط في اللحن والأداء وحتى في الآلات الموسيقية المستعملة.[1]

تعد الموسيقى الشعبية ركنا من أركان ثقافتنا وصفحة تعكس جانبا من عادات وتقاليد البيئة التي نعيش فيها فهي تعتبر من سائر أشكال التعبير الشعبي كونها تعبر في الكلمة واللحن معا فهي ذو شقين الشق الأول الكلمة والثاني باللحن والموسيقى. فإن الشق الموسيقي يجب أن يكون من اختصاص باحثين في الموسيقى بصفة عامة والموسيقى الشعبية بصفة خاصة فمن المعروف أن الدراسات في الموسيقى الشعبية هو أن لها قصائد غنائية ملحنة مجهولة النشأة بمعنى نشأت بعامة الناس فخصوصيتها تميزت عن باقي طبوع الشعر الشعبي لأنها تعتمد على الفردية بل هي جماعية الأداء وتعبر عن مشاعر العامة لا عن مشاعر مغنيها فالموسيقى الشعبية هي تطلب جهد جماعي وصالحة لأكثر من زمان ومكان مما يمنحها الديمومة فتجدها متعددة الأغراض من أغاني موسيقية لموسم الحصاد وغيرها وترافقها بالغالب رقصات شعبية إذا هي ذات طابع جماعي وليس فردي.[2]

إن استمرار هذا الموروث الثقافي حيث اشتهر الموسيقى الشعبية عدة طبوع من الصبغة البربرية نجد القبائلي، الشاوي، الشرقي، الصحراوي، السطايفي والسوفي....إلخ وطبوع الشعبية للموسيقى الجزائرية الذي هو مستوحى من الموسيقى الأندلسية بتأثيرات

[1]– د. بن سنوسي كمال، مرجع سابق، ص111.

[2]– نبيل إبراهيم، مرجع سابق، ص323.

بربرية وقبل أن يعرف بتسميته الحالية وصف بالمديح أو المغربي من طرف الجمهور والفنانين الذين كانوا يستمدون منه ويمارسونه فسمي بالشعبي ضمن البرامج الإذاعية باللغتين العربية والقبائلية في إذاعة الجزائر وذلك عام 1946م، يرجع الفضل بهذه المبادرة إلى المختص الكبير في الموسيقى السيد "بودالي سفير" (1908–1999) وكان يشرف على هذه الفرق الموسيقية كل من "محمد فخارجي" و"الشيخ نور الدين" للموسيقى الأندلسية و"خليفي أحمد" للموسيقى البدوية و"الشيخ نور الدين" للموسيقى القبائلية، وفي عام 1946م قرار التسمية "الشعبي" والذي انتشر بعد اندلاع حرب التحرير الوطنية حيث عرفت الأغنية الشعبية بروز في مدينة الجزائر بفضل مجموعة من رواد الأغنية الشعبية المرحوم "الحاج محمد العنقي" رحمه الله والمرحوم "آيت عراب"، "محمد إيدير هالو" فإن الموسيقى الشعبية تتركز على البيت والصياح وأهم طبوعه: رمل الداية، الزيدان، اليكان، الموال....إلخ[1]

فالموسيقى الشعبية نابعة من صميم الشعب، تمس عامة الناس مجهولة المؤلف، ومتداولة في مختلف الأزمنة، تتوارث عن طريق الرواية الشفوية وهذا ما يؤكده عندما قال الباحث "فوزي العنتيل" للموسيقى الشعبية "..قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت بين عامة من الناس في أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمانا طويلة"[2]

[1]– MAZOUZI Bezzal « La Musique algérienne de la question Rai » La revue musiclle, paris, 1990, p17.

[2]– أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص36.

وفي هذا الصدد تقول الدكتورة "نبيلة إبراهيم" أن الأغنية الشعبية تؤدى عن الكلمة واللحن معا لا عن طريق الكلمة وحدها فالموسيقى تنقسم إلى شقين: شق اللحن والشق الثاني يكون اختصاص الباحثين فالموسيقى الشعبية تخص الكلمة بالنسبة للموسيقي وموسيقى الشعبية بصفة خاصة فهو يدخل في اختصاص أصحاب الدراسات الفولكلورية والاجتماعية".[1]

ويقول: "جورج هرنسرج": الأغنية الشعبية من الغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع الشعبي وإنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات....إلخ. وفي الأخير نستخلص أن الموسيقى الشعبية نابعة من ضمير وجذور المجتمعات فهي تحمل ألفاظ ومعاني من روح البيت والشارع والعائلة وليس معاني لا تتفق مع تقاليد الأسرة ففي الحقيقة تعبير عن حياة المجتمع وأصله وما يميزها هو المعنى والأداء والحدس التاريخي الملتزم والمقترن بالتراث الجزائري والذي أدى صمودها نابعة من الوجدان.[2]

ارتبطت الموسيقى بالتمثيل والتأثر بالأساليب الغربية وهكذا ظهر نمط (المونولوج) الذي استمده بعض الجزائريين من الموسيقى المصرية أيضا. وممن عالجوا ذلك "محي الدين باش تارزي" و"رشيد القسنطيني" مما أقل عليه الجمهور أكثر على الموسيقى الكلاسيكية لبقائها غير متطورة أو ابتعاد الذوق العام على نغماتها حيث لم تنشأ مدرسة موسيقية شعبية

[1]– ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص237.

[2]– مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والأوروبية، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص9–12.

تعبر عن مشاعر الجمهور إلى جانب الموسيقى الأندلسية حيث ظهور موسيقى شعبية من بينها.[1]

2- الموسيقى القبائلية والبدوية:

2-1- الموسيقى القبائلية:

قد شاع ذلك في اللهجات المحلية سواء بالعربية الدارجة أو البربرية ومن الطرق التي اشتهرت بالإنشاد وإقامة الحضرة والتواجد.

إن النمط التقليدي القبائل وتعبير القبيلية، مستمد أساسا من أشويق بين الخمسينات والستينات وحتى السبعينات وقدم العديد من المطربين القبائليين في الموسيقى الغربية والموسيقى التي ستبقى في النمط الكلاسيكي أو علامة فريدة على البحر المتوسط (الخمسينات) نوارة (الستينات)، شريف خدام (الستينات)، فإن المغني نوارة أحد رواد الموسيقى الجزائرية باللغة القبائلية في إدخال الموسيقى الحديثة في بعض أغانيه، وفي التسعينات من محولات التغريب من البربر في شمال إفريقيا والموسيقى وبدأ الفنانون مثل إيدير القبائلي الذي يتكون وأداء الأغنية الشهيرة "أبابا ينوبا" وذهبت في أنحاء العالم.[2]

---

[1]- أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص460.

[2]- https://www.maefa.org، مقال منشور بموقع المعرفة، الموسيقى الجزائرية، تاريخ النشر 2009/06/14، عنوان مقال "أنواع الموسيقى"، تاريخ الدخول: 2022/01/17، الساعة: 19:35.

وتعرف الموسيقى البربرية وقد درس منها السيد "قطاط" موسيقى وغناء زواوة (القبائل) ولاحظ عليها، كما لاحظ "داروي"، سمة الحزن والكآبة، ومع ذلك فلها مناسبات تكون فيها موسيقى مفرحة، كالأغاني الجماعية. وفي زواوة كل أنواع الأغاني المعبرة عن الحياة الاجتماعية والدينية، والفرح والحزن، والعمل، وكانت مرفوقة بالرقص الفردي أو الجماعي، والنسوي أو الرجالي، مثلا: (إصبغرر) كان نوعا من الغناء يؤدى في الأعراس، و(امتداح) كان من الغناء الملحمي ينشده الشاعر بالبندير ويقدمه في شكل مواعظ، ثم (آشويق) الذي يشبه الآيآي البدوي والاستخبار العربي القديم (الكلاسيكي) والفلامنكو الإسباني، فهو غناء العزلة والتأمل والحزن، ومن ذلك (أحيحة) ويمثل أغاني العمل والنشاط في الحقول وطحن الحبوب، وتنشده النساء بالنقر على بعض الآلات مع الزغاريد والتصفيق وهو من الموسيقى المرحة، وعدّ السيد "قطاط" أيضا نوعين آخرين هما (زواورا) وهو إنشاد يؤدى في الهواء الطلق عند جني الزيتون، و(آرني) الخاص بالألحان الراقصة وينشده شعراء قصائد الفرح والحزن.

ولم يذكر السيد قطاط ما إذا كان هذا الغناء "الزواوي" يتميز عن أغاني البربر في المناطق الأخرى، أو هو مشترك بينهما، ونكاد نفهم أنه يقصد أنه خاص بزواوة لأنه ذكر بعد ذلك استطرادا لا تفصيلا، غناء الأوراس وميزاب ووهران وبعض المناطق الصحراوية

وضرب على ذلك مثل بغناء (الأهليل) و(تقربت) و(أقال) ذلك أن عبارة (الموسيقى البربرية) أوسع من الموسيقى الزواوية.[1]

وتعتبر منطقة القبائل التي كانت عبارة عن حضرات تطغى فيها الابتهالات والمدائح الدينية مرفقة بإيقاع يتم على صفائح مربعة مغطاة بجلد الأنعام، أما الأغاني النسوية هناك فكانت مرفقة غالبا بالدفوف والتصفيق والزغاريد ويميزها نوع من الرقص خاص ببنات تلك المنطقة وعن الغناء الفردي نسوق نموذجا يسمى "آشويق" وهو عبارة عن استخبار حي أو موال مليء بالأسى والحنين، قالب غنائي متميز لا يغامر في أدائه إلا المتمكنون، الكلمات بالقبائلية وهي فرع من فروع الأمازيغية مثل الشاوية وأغلب عبارات أشويق منصبة على لوعة الفراق لأن نسبة المغتربين من هذه المنطقة تمثل أكبر وأعلى نسبة من الجزائريين الذين نزحوا إلى شمال البحر المتوسط حكم محدودية المحاصيل، فبلاد القبائل جبلية تنبت فيها أشجار التين وخصوصا الزيتون لا شيء غير ذلك، وفي أشويق كذلك رسائل لحنية للمحبوب المنتظر، لكن الأغنية القبائلية ميالة في قوالبها اللحنية والإيقاعية إلى طابع المرح حتى في أداء الابتهالات الدينية لا يمكن للموسيقى القبائلية بلغوا شأوا كبيرا من النجاح بعضهم لسلامة فنه نصا ولحنا مثل الشيخ الحسناوي وسليمان عازم ويتمنقلات وشريف خدام وإديروشنود وأكلي يحياتن والشيخ نور الدين ومنهم من اشتهر بتعامله السياسي مع الأغنية مثل مهني فرحات ومعطوب الوناس. فوجهوها وجهة أخرى ويبقى القالب الغالب على

[1]– أبو القاسم سعد الله، مرجع سابق، ص462.

المجموع طابعا عصريا في ميدان التركيبات اللحنية لكن أنجح الأغاني تبقى تلك المنبثقة من التراث الأزلي الذي لا يزيده الأيام إلا رونقا وجمالا.[1]ويعد رواد المدرسة الموسيقية القبائلية هم من صناع الفن القبائلي النابع من الشعب الجزائري وثقافته الراقية.

تتميز الأغنية القبائلية في هذه الفترة شأنها في ذلك شأن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى من حكايات وقصص وأمثال وكل ما يمثل الموروث الشعبي في تلك الفترة غير أن ذاكرة الأفراد كانت البديل للكتابة رغم ضياع جزء معتبر من هذه الأغاني بسبب النسيان أو بسبب موت من كانوا يحفظون، لكن رغم هذه الشفوية التي يتميز بها الغناء والشعر في مناطق القبائل إلا أنهما كانا يترجمان اهتمامات الشعب. فلقد كانت أداة تعبيرية أساسية فالموسيقى القبائلية ذات نمط غنائي كان يؤدي دوره الخاص في المجتمع القبائلي فإن تاريخ الموسيقى القبائلية يفرز الباحثان "موح شربي" و "أرزقي خواص" ثلاثة مراحل هامة وهي كما يلي:

المرحلة الأولى: تمتد من الثلاثينات إلى الاستقلال (1939-1962)

المرحلة الثانية: تمتد من 1962 إلى غاية بداية التسعينات.

المرحلة الثالثة: تمتد من 1970 إلى يومنا هذا والموسيقى القبائلية اتخذت من المرأة عالما إبداعيا خصبا تتغني بجمالها ومفاتنها وأظهر عواطفه نحوها وصاغ محاسنها

[1]- الأمين بشيشي، المجلة العربية للثقافة، السنة 24، العدد48، ذو القعدة 1426، ديسمبر (كانون الأول)، 2005، ص153-154.

الفيزيولوجية[1] فما يخص بالموسيقى التقليدية القبائلية المعاصرة ظهرت ألوانها الموسيقية وإيقاعاتها تأثيرهما في ميادين الفن واصبح الشعب مرجعا هاما للموسيقى القبائلية[2] فأصبحت الموسيقى منتوج أدبي ذات تقليد شفوي وثقافة شعبية عاكسة للحياة القبائلية مصحوبة من بيئة الشعبية.

إن الطابع الأمازيغي القبائلي التي يمثلها فنانون كبار بدأوا مسيرتهم قبل منتصف القرن العشرين أمثال الشيخ "الحسناوي" و"سليمان عازم" و"شريفة"... وأخرجوا الأغنية والنصوص القبائلية من القرى والجبال وحكايات الأجداد[3]ومن المتداول البيئة القبائلية بلسانها وفصاحة لسانها في طياتها تحمل الأغاني والشحونات العقائدية والدينية فتبقى الموسيقى القبائلية منبع المواسم والأعياد والأعمال الفلاحية من درس وزرع وجني الزيتون والأعمال التطوعية تسمى "التويزة" أي الجماعية فإن الموسيقى لا تقتصر على هذه الأعمال وفقط.[4] بل نجد أنماط تعبيرية في المجال الديني عرف بشكل واسع في النسبة القبائلية التقليدية ولا زال يمارس إلى حد اليوم في المناسبات المحدودة وكيفية أقل أهمية كما عليه في السابق

[1]– Mam Meri Mouhond, culture sa vante culturé vécues (études 1938-1989), Edition, Tala, Alger, 1979, p33.

[2] – Cherbiarezki, Mohammed Khouas, Chanson kabyle et identité berbère, l'oueuvrele Aitmanguellet, Edition paris, Méditérranée, paris, 2000, p12.

[3] – https://raseef22.net» article، مقال منشور بموقع رصيف 22 تاريخ النشر 11 يوليو 2016، الساعة 20:44، كاتب المقال: صلاح باديس، عنوان المقال: تعرفوا على أهم الأنماط الموسيقية في الجزائر، تاريخ الدخول 2022/01/20، الساعة: 22:25.

[4] – يجي بلاوي، تطور الشعر القبائلي وخصائصه (بين التقليد والحداثة)، ج1، المحافظة السامية الأمازيغية، الزيتونة، الجزائر، 2009، ص146.

حيث عرف الحقل الإبداع القبائلي حيث يمكن أن تستخلص موضوعات الموسيقى القبائلية في محور الموضوعات الاجتماعية، القصيد الشعرية التقليدية، ومبادئ المجتمع القبائلي منذ أقدم العهود.

2-2- الموسيقى البدوية:

يعتبر هذا القالب الغالب على المجموع طابعا عصريا في ميدان التركيبات اللحنية لكن الأغاني تبقى المنبثقة من التراث الشعبي الجزائري، ولنتجه غربا إلى الفن البدوي الوهراني حيث هذه الكلمة سيدة الموقف، أما اللحن وطريقة الأداء فتبدوا رتيبة لا تزيد مقاماتها على أربع أو خمس درجات في السلم الموسيقي مع اعتماد على آلة القلال « GALLAL » وهي آلة مخروطية الشكل لكنها رغم صغر مساحة النقر عليها تؤدي دوره كما ينبغي وتجدر الإشارة إلى أن القصبة في الغناء البدوي الوهراني أصغر قليلا من القصبة الأوراسية فإن عميد الأغنية البدوية الوهرانية الشيخ "حمادة" المولود في عام 1889 والمتوفي 1968 في مسقط رأسه مدينة مستغانم المعروفة باهتمامها بالفنون والآداب ومنذ القديم كان مولعا بالشعر الملحون وبأقطابه في ناحية الغرب الجزائري ومن أشهرهم: الخضرين خلوف، بن مسايب مصطفى بن براهيم، وبن سهلة ومحمد بن اسماعيل وعبد القادر الخالدي وغيرهم.[1]

[1]- الأمين بشيشي، المجلة العربية للثقافة، السنة 24، العدد 48 ذو القعدة 1426هـ، ديسمبر (كانون الأول)، 2005، ص154.

ويعتبر هذا الفن غير في هذه المنطقة بالغرب الجزائري وتأثرها مما لفت انتباه عدة عيون في كتابة عدة قصائد وتلحينها ووضع أوزانها في شكل موسيقى شعبية بدوية.

وينقسم التراث الموسيقي البدوي أو الهلالية إلى الشعبي أو فلكلوري والنايلي ويحتل كلهم حيزا مهما في التقاليد الشفوية الجزائرية التي تكونت عبر العصور وتناقلتها الأجيال جيلا عن جيل. وهو خلاصة للموسيقى الخاصة بأهل منطقة السهوب الجزائرية وجنوبها، التي استفادت من الإضافات والروافد التي نقلها الأجداد وبداية من القرن الثالث عشر وتطور هذا الفن في المناطق الحضرية وتتميز الموسيقى كما في سائر البلدان العربية الإسلامية بالمدائح الدينية وإيقاعاتها وتنوع قوالبها مثل الشعر الملحون والنائليوالسوفي. الموسيقى البدوية لها أدوار طقوسية واجتماعية التي تنبثق من عمق المجتمع وتساهم في تنظيمه وتعمل على الحفاظ عليه وحماية تراثه كادت تكون قلب الممارسة الفانطازية وتستخدم آلات مثل الدف والقصبة والغايطة بتأدية وصلات موسيقية تزامنا مع قيام الفرسان بمشاوريهم وأشهر روادها: قدور بن عشور الزرهوني، علي معاشي....إلخ.[1] فإن هذه الموسيقى الأكثر انتشارا من حيث المساحة الجغرافية كما سبق تحديد الآلات الموسيقية التي تستعمل على وجه الخصوص من آلة القصبة بآلة الزرنة وتؤدى الأغنية الشعبية البدوية بالعامية الجزائرية أو بلهجة محلية مثل ما عند الشاوية أو عند الزناتي والمحارزة في الجنوب

[1]– https://or.wikipedia.org، مقال منشور: موقع الكتروني: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، عنوان المقال: "موسيقى الجزائر" تاريخ النشر: 2021/12/21، الساعة: 21:20، تاريخ الدخول 2022/01/25، الساعة: 20:00.

الغربي من الجزائر[1] وهذا النوع من الموسيقى الموال أي "ياي" مثل ما يؤدي عبد الحميد عبابسة وخليفي أحمد مرتبط بالأساطير والسير وغيرها.

تعرف منطقة الغرب الجزائري بالبدوي الوهراني حيث تركزت هذه الموسيقى بمنطقة وهران عمرت بها طويلا حتى صار لها طابع هو طابع البدوي الوهراني على غرار الطبوع الأخرى تستعمل اللهجة العامية أو كذلك اللهجة البربرية حيث يرافق المطرب فيها ثلاث عازفين على القصبة مع آلة القلال، هي آلة إيقاعية مخروطية الشكل مصنوعة من الخشب الجوز من يبلغ طوله حوالي 60 سم لكنها رغم صغر مساحة النقر عليها تؤدي دورا هاما، تعد القصبة في الغناء البدوي الوهراني حيث نجد القصبة الأوراسية ستة فتحات، بينما تكتفي القصبة الوهرانية خمسة فتحات وكان رائد هذه الموسيقى الشيخ حماد ميالا إلى الاستعانة بقصائد الملحون الجوزي والمغربي[2] نظرا لغناها بالجملة وبالكلمة المعبرة دون اهتمام منه بترتيبها في دواوين فارغة من أي دراسة معمقة، فقد كان يفضل أن تنسب في تلك الأشعار والقصائد إلى شجرة الأدب الملحون.

[1] – Pasquali, Evolution de la Ruemusulnand ELDJAZAIR documents Algérie, 75, 1955, p179.

[2] – بن سنوني كمال، بمجلة التراث الموسيقي في الجزائر، مرجع سابق، ص113.

3- موسيقى الراي والسطايفي والشاوي:

3-1- موسيقى الراي:

تعود أصول الراي إلى الغناء البدوي في غرب المغرب العربي، علما أن شكله الذي قدم به للعالم منذ سنوات ليس إلا اندماج الألوان موسيقية عدة، قبل أن تنطبق مرحلة "الشباب" في الراي في السبعينات القرن الماضي مع المغني الحامل لقب "الشاب" كان مغنوا الراي يلقبون بالشيوخ ومع موت الرئيس بومدين نهاية السبعينات وظهور الجيل الجديد من مغني الراي، تغيرت نظرة النظام إلى الراي على أنه طابع موسيقي "يخدش الحياء" ويؤدى في الكباريهات فقط، ووصلت مجموعة من الشباب (صحراوي، فضيلة، خالد، مامي، حسني، الزهوانية) إلى الإذاعة والتلفزيون والحفلات، قبل أن يطلقوا إلى العالمية عبر استديوهات باريس ولندن[1] أما اليوم فالراي يعيش مرحلة مخاض، مستمرة منذ مطلع الألفية الثالثة، قد تبعث فيه روحا جديدة ونجوما جداد أو تدفعه إلى الأفضل، كلمة "الراي" من الرأي أي أبداؤه هي حركة موسيقية جزائرية، بدأت في الغرب الجزائري، تاريخ هذا الطبع الغنائي القديم حدد بعض الباحثين تاريخ نشأته إلى زمن التدخل الإسباني في الجزائر في القرن 18م

[1]- https://Roseef22.net ، مقال منشور، موقع الرصيف22، بعنوان: تعرفوا على أهم الأنماط الموسيقية في الجزائر، صاحب مقال: صالح باديس، 11 يوليو 2016، 8:44، تاريخ الدخول: 2022/01/25، الساعة: 21:47.

ومكان نشأته في مدن الغرب الجزائري كمدينة وهران[1]، سيدي بلعباس، ثم عين تموشنت وغليزان، الراي اليوم ليس كالراي بداية نشأته حيث كان يغنيه ما يعرفون بالشيوخ.

الراي حركة موسيقية نشأت على جذور الأغنية البدوية وتعود جذورها القديمة ما يسمى بالشيوخ بالجزائر لغة الأغاني البدوية من اللهجة العامية القريبة من العربية وتأخذ جل مواضيعها من المديح الديني والمشاكل الاجتماعية ركزت اهتماماتها إبان فترة الاستعمار على سرد ظروف التي كان يعيشها الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية من صعوبة المعيشة وآفات الاجتماعية ونستخلص هذه الموسيقى من الترجمة الحرفية ليوميات هذه الفئة[2] ما ظهرت موجة من المغنيين والغناء النسوي الذي حملته مجموعة من المطربات لقين فيها بالمداحات وكانوا يركزن في غنائهن على البوح بتفاصيل معاناة الحياة، حيث يقول الشيخ "المعلم" الذي يقول للشعر التقليدي الوهراني ويتحدث عن الحكمة والمشورة في شكل شعر غنائي باللهجة المحلية ليخرج للعالم بعد أن خضع لكثير من التحسينات والتغييرات في الغرب حيث أنها أغريت جميع الألوان الموسيقية الموجودة في الجزائر وخاصة الشعبي باستخدام الآلات العربية الحديثة (السانتي، القيتار الكهربائي، الساكسفون....) وتطلب هذا الفن كلمات مرنة ومستحدثة ما لوفرته اللهجة الوهرانية مع مزج بكلمات فرنسية وإنجليزية.

[1] – https://ar.wikipedia.org، موقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، عنوان راي (الموسيقى)، تاريخ الدخول 25-01-2022، الساعة: 21:53.

[2] – مازن منصور، تاريخ موسيقى الراي، العدد 1217، مقال منشور بموقع محور الأدب والفن، 2005، ص56.

3-2-الموسيقى الشاوية:

يعتبر الغناء الموسيقى الشاوي في المقام الأول غناء بربري من منطقة الأوراس المعروفة بثرائها الفولكلوري المتنوع وهو بذلك يعد من الموسيقى الجزائرية التقليدية ويؤديه كثير من المطربين الشاويين ومن أبرز رواده الذين نجحوا في استحواذ شهرة دولية "جرموني عيسى" و"علي خنشلة" ويعد أسلوب موسيقاهم فريدا من نوعه في منطقة الأوراس.[1]

واشتهرت هذه الموسيقى بفن الرحابة، يؤدى هذا الفن في أوساط من طبقة الفلاحين أصلا وفي الليالي ويعتبر الشاوية بجملة "أيو عاد فلاس" مثل ترديد الصدى يتم استعمال نوع من الآلات الموسيقية يستعمل فيها "الدف" وتكون أغاني الرحابة ليلا كما سبق ذكره سالفا وتتميز بالحماسية والأغاني الغرامية يقضيها الرحابة في الإنشاد والرقص ونوع ثاني يسمى التحريبة: وهي فن من الفنون الجماعية بالشرق الجزائري اشتهرت به قبيلة "أولاد ملول" بقلب الأوراس[2] يقوم العازف على آلة الجواق وهي آلة النفخ كذلك يوجد هذا النوع في الغرب الجزائري بمنطقة الرمشي ولاية تلمسان ومنطقة "ميزاب" عند جماعة "الريان" الذين يستعملون البنادق وأشهر هذا النوع: عيسى جرموني والمغنية "بقار حدة" وهذه الأغاني التراثية مثل الشرق الجزائري ومدرسة الأوراس الأصيلة.

---

[1]- الموسيقى الشاوية/https:/ar.wikipedia.or مقال منشور بموقع ويكيبيديا، موسوعة حرة، مرجع سابق، تاريخ دخول 2022/01/28، الساعة 17:12.

[2]- الأمين بشيشي، مرجع سابق، ص149.

فضلا عن ذلك تزخر المنطقة بالعديد من أنماط الموسيقى الأخرى كالموسيقى العربية الأندلسية، ومن مطربيها الشاويين "سليم جلال" "يوسف بوخنتاش" وللمرأة مكانها في الساحة الغنائية الشاوية، حيث بث التلفزيون الجزائري عام 1970م أغنية "حوريرة أيشي" عدة ألبومات في فرنسا.

وثمة نوع من الموسيقى الشاوية يسود المنطقة وهو عبارة عن مزيج من موسيقى الروك البربري والبلوز الشعبي الشاوي والذي يؤديه المحارب "سماعيل فراح" وموسيقى الراي باللهجة الشاوية، والمستوحاة من الموسيقى العربية الكلاسيكية.

وتستخدم بعض الآلات الموسيقية الخاصة مثل المزمار القربة، ومزمار القصبة، والبندير وغيرها.[1]

ويتكون الرقص الشاوي من مجموعة راقصين من الرجال والنساء يتقابلون وجها لوجه ويؤدون غناء مشتركا مصحوبا بنغمات مزمار القصبة وإيقاعات البندير وهذا الخير موجود في أغاني الأوراس كلها تقريبا وكان رأي المستشرق المجري "بارتوك" الذي كان يدرس أنواع أخرى من النغمات الموسيقية ويركز على إنتاج الآلات الصحراوية، أي إذا شئت الموسيقى

[1]– الموسيقى الشاوية/or.wikipedia.org/wiki ، موقع ويكيبيديا موسوعة حرة، مرجع سابق، تاريخ دخول: 2022/01/28، الساعة 19:48.

البدوية فقد حل بالجزائر سنة 1913 وذهب إلى منطقة بسكرة فدرس فيها نماذج من الموسيقى الأوراسية والميزابية والورقلية والزنجية.[1] حيث قسم أنواع النغم إلى ثلاث:

وهي الغناء أو الأشعار الغنائية الغزلية والقصيدة المختصة عادة بمدح المرابطين والتوسل بهم.

3-3-الموسيقى السطايفية:

تعتبر من الأغاني الشعبية الجزائرية في الوسط الجزائري وخاصة في منطقة سطيف وهي على أساس إيقاعات الزنداوي القسنطيني وكذلك دعم هذا بآلات حديثة فإن هذه الموسيقى تلاقي إقبالا وسماعا في الأعراس الجزائرية ومن رواد هذه الموسيقى "سمير السطايفي، جمال نور الدين تومي، بكاكشي الخير" وغيرهم.[2]

ولعل قصة الشعر الملحون بسطيف والمرتبط بالأغنية السطايفية تتجلى منذ القديم الزمان، من خلال طابع أغنية الصراوي التي تشتهر بها عاصمة الهضاب وهو النوع الغنائي الذي يؤدي في الحفلات والمناسبات ويعرف بالعيطة السطايفية، ويتميز بمواويله المؤثرة وهو فن عريق بسطيف ومناطق الأوراس الجزائري وقيل إنه يعود إلى القرن 12 الميلادي حينما جلبه معهم العراقيون في رحلاتهم إلى بلادنا كما قيل أنه فن غنائي لمنطقة المغرب العربي،

---

[1]- أبو قاسم سعد الله، مرجع سابق، ص453.

[2]- يومية الشعب الجزائرية/ https://www.ech-chaab.comموقع ويكيبيديا، موسوع الحرة، مرجع نفسه، تاريخ الدخول: 2022/01/28، الساعة 20:20.

وهناك من يقول أن فن جلبه "بنو هلال" الذين استقروا بسطيف، وتؤدي هذا النوع من الغناء النسوة والرجال فإذا قالت المرأة عبارة موزونة شعريا بألحان العيطة والموال، فإن المرأة الأخرى في الجهة المقابلة ترد عليها بنفس الوزن الشعري، ويرجع الفضل في بقائها وازدهارها إلى تمسك الجيل الحالي بموروث الجيل السابق مع التطوير في التوزيع الموسيقي.

ولا شك المهرجانات الوطنية التي تقام بسطيف للأغنية السطايفية كل سنة، ومهرجان "جميلة" العربي الذي يقام كل صيف بالولاية بمشاركة كبيرة لرواد الأغنية السطايفية، قد ساهمت بشكل كبير في الحفاظ على هذا التراث الكبير للمنطقة، على ألا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما وحسب بعض النقاد والمتتبعين المحليين لمسيرتها، يتعين فتح مدارس للأغنية السطايفية ليتولى رواد هذه الأغنية غرسها في الجيل الجديد مع تطويرها أكثر في المجال التوزيع الموسيقي.[1]

تماشيا مع العصر، ولكن بالحفاظ على عذوبة ألحانها ومواضيعها المتنوعة بين الحب والخوف والمجتمع والعائلة وكذا مواصلة الشعراء مدها بالكلمات التي تتوافق مع الحانها ومواضيعها، ولاية سطيف مشهورة ثقافيا بالأغنية السطايفية المحبوبة في الأعراس على مستوى الوطني لطابعها الراقص والمميز، أن هذا قد واكبه ظهور وتطور في الشعر

[1]– يومية الشعب الجزائرية/https://www.ech-chaab.com مقال منشور، موقع الكتروني، "الملفات الأسبوعية/ الشعب –الثقافي" عنوان مقال: الأغنية السطايفية حاضرة في عديد المهرجانات وفي الخارج، كاتب مقال: نور الدين برطغان، 14 أكتوبر 2018، تاريخ الدخول: 2022/01/28، الساعة 21:32.

الملحون الذي يعتبر رافدا أساسيا من روافد هذه الثقافة المتجدرة في أعماق أهالي عاصمة الهضاب.

4- الموسيقى القناوية والراب:

4-1- الموسيقى القناوية (الترقية أو الديوان):

ترقية Tergui هو نمط تقليدي للتعبير للموسيقى في جنوب الجزائر إلى جانب اللهجة الجزائرية العربية وهو من الموسيقى القديمة المستوردة من إفريقيا إلى المغرب من قبل السلالات الحاكمة في المغرب العربي، وتتأثر موسيقى الترقية ضمن أمور أخرى، بالتنديTinde (وهو أسلوب موسيقي يستخدم في أقصى جنوب الجزائر) وموسيقى تيميمونTimimoun المعروفة بمنطقة قورارة، الواحة الحمراء وأهليل، موسيقى القناوة الجزائرية وهي في الواقع تعرف باسم موسيقى الديوان، مصطلح الديوان هو لفظ عربي في الأصل اشتهرت به موسيقى قناوة المغربية دوليا.[1]

ومنطقة الصحراء الكبرى هناك نوعين من الفنون الموسيقية.

1- فن الأهاليل:

يوجد بواحة تيميمون الساحرة، يسكنها مواطنون من قبيلة زناتة العريقة، اشتهروا بإقامة المولد النبوي الشريف كل سنة على مدى أسبوع كامل، يأتي الزوار والسواح إلى هذه

[1]- موسيقى الجزائر: ar.wikipedia.org/wiki، موقع ويكيبيديا: الموسوعة الحرة: "موسيقى القناوة وموسيقى الترقية"، مرجع سابق، تاريخ الدخول 2022/01/28، الساعة: 22:12.

الواحة ليتمتعوا بالاستماع إلى الغناء الديني المسمى "أهليل" بقيادة الحاج "بركة فلاني" الذي لقنته زينوبة ولت الغندور حوالي مائة وعشرين قصيدة يؤدي هذا النوع من الفن بطرق مختلفة منها ما يؤدى وقوفا ويسمى "أهليل" وفيه تستعمل آلتين تقليديتين هما آلة الإيقاع تسمى (أكلال) وإلى جانب آلة أخرى تسمى خاصة تسمى "تامجا" وهي آلة نفخ مصنوعة من القصب أو المعدن.

أما الطريقة الثانية يؤدى جلوسا ويسمى (تاقرايت) ويستعمل فيهما آلة خاصة بها ومنها "تاكلالت" وهي آلة إيقاع صغيرة بحجم بعكس "أكلال" ومن الآلات الأخرى التي نجدها بجانبها (الحجرة) وهي الحجرة التي يهشم بها نوى التمر أم الآلة الثالثة وهي آلة وترية تسمى "القنبري" فالأهليل يدل على مجموعة من الإيقاعات التي تقام بطريقة احتفالية مهيبة هذا اللون من ألوان الفن الشعبي كما نجد العديد من الشيوخ منهم: الشيخ ناجمي أحمد، سعودي باسعود، مولاني محمد...إلخ)[1]

2-الفن التارقي:

يقوم هذا النوع من الأغاني عند القبائل التوارق أو الملثمين أوالرجال الزرق كما يسميهم الأوربيون، يسكنون المناطق الجزائرية المتاخمة لإفريقيا السوداء مثل مالي والنيجر.

[1]- بن سنوسي كمال، مجلة آفاق للعلوم، مرجع سابق، ص113-114.

يقوم هذا الفن على العزف بآلة الإيمزاد وهي آلة وترية أسطوانية الشكل تمرر العازفة على ورثها الوحيد قوسا صغيرة، فتبعث منها أنغام في منتهى الرقة والجمال واللطف والحنان هناك فرقة يقودها التارقي (عثمان بالي) من مدينة جانت بأقصى الجنوب الشرقي من الصحراء الجزائرية الكبرى وتتكون هذه الفرقة من أم عثمان بالي وزوجته وأختيه وبعض أقاربه وقد استعمل آلة العود في أداء مثل أغنيته المفضلة (دمعة دمعة....إلخ).

3-فن بامبارا:

يغنى هذا النوع في واحة "تات" بقلب الصحراء الكبرى بأسلوب متميز تستعمل المجموعة الموسيقية آلة القرقابو وهي آلة إيقاع معدنية كصنوج كبيرة مثبتة في اليدين يردد المنشدون على إيقاعاتها الحيوية أذكار أو مدائح تمجد الرسل والأنبياء والأولياء الصالحين يرقصون باحتشام صفا واحدا وهناك رقصة أخرى في مناطق نائية الراقصون فرد مقابل فرد يقوم بقرع العصا وتتم مقابلات رشيقة ومتساوية ينتقل الشخص بعض ضربة أو ضربتين ويدور كل واحد على نفسه ليجد راقصا آخر مقابلا له.

4-2-موسيقى الراب:

لقد كبرنا ونحن نتغنى بالقصائد الشعرية الجاهلية، نتعجب من فصاحتها وبلاغتها ونتساءل كيف لهم أن يتواصلوا بالشعر، أن يتحاوروا، ويختلفوا ويؤرخوا بالشعر، ونحن أبناء اليوم يصعب علينا تقطيع بيت واحد وشرحه فموسيقى "الراب" هي جزء من هوية الجيل

الجديد، هوية حقيقية سواء اعتبارها البعض دخيلة أو مستوردة، لكنها نعيشها كل يوم ونشعر بها أكثر من كل تلك العناصر التي جعلناها جزءا من الهوية المطلقة التي تود كل طائفة. فإن موسيقى "الراب" هي تجمع هذا الجيل أكثر من أي شيء. فموسيقى "الراب" تعني الحرية بطريقة أو أخرى، تلك الحرية التامة التي يراها الكاتب الكلمات في الصياغة فبين الكلمات الدارجة في اللغة المحلية والعربية الفصحى والإنجليزية والفرنسية وحتى كلمات مختلفة أحيانا.[1] فهو شكل موسيقى لإيصال الإيقاعي "القافية" والكلام الإيقاعي واللغة العامية للشوارع، مشاهدة إظهار نتائج أو ترديدها في طرق متنوعة، عادة على نغمة دعم أو مرافقة موسيقية، محتوى "الراب" (Mcing أو amceeing، أو الإيقاع، البصق). موسيقى الراب "المحتوى" (ما يقال) "أثر" (إيقاع / قافية) و"التسليم (إيقاع / نغمة) تختلف موسيقى الراب عن الشعر المنطوقة في أنه يتم إظهارها في الوقت المناسب للمرافقة الموسيقية يعتبر الراب أساسيا لموسيقى "الهيب هوب" وهو عادة مرتبط بهذا النوع على وجه الخصوص.

أصو موسيقى الراب ثقافة "الهيب هوب" أول مقدمة لمؤسسة غرب الراب الحديثة في تقليد إفريقيا "غربوت" وإن تصنيف الراب على طول سلالة التبجيل اللفظي الأسود من خلال "جيمس براون" يتفاعل مع الجمهور والفرقة تبين الأغاني إلى محمد علي "الاستهزاء اللفظي وقصائد الشعراء الشخص الذي ينسب إليه الفضل في إنشاء أسلوب تقديم القوافي على الموسيقى الواسعة والذي أصبح يعرف باسم الراب، كان "أنتوني" بدون مرافقة من الناحية

[1]– https://www.aljazeera.net ، مقال منشور موقع الجزيرة نت، عنوان المقال "موسيقى الراب" معلقات الجيل الجديد"، كاتب المقال: العباس روابحية، 2018/01/01، تاريخ الدخول: 2022/01/29، الساعة: 14:33.

الأسلوبية يحتل الراب منطقة رمادية من ناحية المساحة والنشر والشعر والغناء التي سبقت الشكل الموسيقي « Cappella » أو يتم إجراؤها Beattaxe قائمة دوارة أو « Dj » عادة يتم تسليم موسيقى الراب على مدى الإيقاع.[1] حيث ظهرت موسيقى الهيب هوب في الثمانينات في الجزائر في وقت اتسم بالفوضى الاجتماعية، ظهرت أول مجموعة هيب هوب جزائرية مثل فرقة « Hmma Boys » و Intik تشكلت عام 1988 و MBS التي تشكلت عام 1993 و Tox التي أصبحت شائعة سنة 1990 وأثناء الحرب الأهلية الجزائرية 1996 بدأت وسائل الإعلام تهتم بالأسلوب الموسيقي الجديد، المقالات الصحفية تتكاثر الظهور في الإذاعة والتلفزيون وفي سنة 1997 ظهور المغني الشهير "لطفي دوبل كانون" بعد نجاح ألبومات المنشورة في فرنا اكتسبت موسيقى الراب شهرة كبيرة في الخارج[2] مثل مجموعة Intik MBS ومجموعة "يونيفرسال الموسيقية وسوني: سنة 1999 حققت نجاحا في مختلطا مع الجمهور الفرنسي وأصبح الراب الجزائري يحتل الشهرة في الخارج ومهمش من قبل السلطات في الداخل.

[1] – https://Zmirate.wiki//Rapping، مقال منشور من موقع: "إمارات ويك" عنوان المقال: "موسيقى الراب"، تاريخ الدخول 2022/01/29 على الساعة: 14:58.

[2] –الراب الجزائري https://ar.wikipedia.or، موقع ويكيبيديا، موسوعة حرة، "الراي الجزائري" مرجع سابق، تاريخ الدخول: 2022/01/29، الساعة 15:07.

المبحث الثالث: الإيقاع والآلات الموسيقية الجزائرية:

للموسيقى الجزائرية كم هائل ومتباين في الأنواع والأشكال الموسيقية والمتنوعة وهذا ما يمزيها عن باقي الدول والمجتمعات وبحكم التنوع الجغرافي تتنوع الموسيقى الجزائرية من منطقة إلى أخرى بالتالي تنوع الآلات الموسيقية الجزائرية مما أدى إلى تنوع الإيقاع وهذا الأخير أدى إلى استمرار الموسيقى الجزائرية وتنوع وأنماطها وطبوعها.

فكلمة إيقاع Rhythm في اللغات الأوروبية مأخودة من لفظ Rhuthmos اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل Rheein بمعنى ينساب أو يتدفع وفي اللغة العربية لفظ الإيقاع مشتق من التوقيع وهو من النوع المشية السريعة فالإيقاع الذي يمثل خارج الإنسان وداخله والذي يعبر عن حاجة روحية وعن ضرورة مادية وفي الآن نغمة وعنصر نشعر به جميعا[1]ونتحدث عنه وندرك أنه أول مظهر للحياة في الموسيقى فإن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية وهو مبرمج فن الموسيقى الجزائرية لاستعمال بعض الآلات الموسيقية الجزائرية.[2]

من الآلات الموسيقية الأكثر استعمالا والتي كانت تستعمل في الحفلات العائلية أو المناسبات لا يتعدى عددهم الخمسة، ومن الآلات آلة المندول حيث يلعب اللحن الرئيسي،

[1]– فؤاد زكيا، مرجع سابق، ص51–52.

[2]– ينظر: فؤاد زكيا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص53.

وعلى يمين العازف آلة البونجو Ténor وعلى يساره البونجو Guitare يلعبان اللحن والجواب، فآلة Ténor تعزف الصوت الحاد والثانية الصوت الغليظ.[1]

ومن الآلات المستعملة في الطبوع الجزائرية ذات الأبعاد الصوتية والحركة اللحنية مشكلة المدى اللحني وتوفير الإيقاع الكلي للأغنية أو القصيدة هناك الآلات الإيقاعية والآلات الوترية والآلات النفخية.

1- الآلات الإيقاعية :

تعتبر الآلات الإيقاعية الأساسية في الجوق الجزائري ودورها في ضمان الميزان الإيقاعي للمقطوعية الموسيقية وتستعمل في كل الطبوع الموسيقية الجزائرية خاصة الشعبي والأندلسي وهي التي تضبط الإيقاع.

أ- **الدربوكة** :تلعب دوراهاما في سير اللحن فهي ضابطة للإيقاع وتسمى في المغرب العربي بالميزان، تصنع من الفخار أو الخشب المطعم بالأصداف مشدود على فوهتها وتنتج صوتين مختلفتين فهي تجمع في الذهن صورة الآلة مع صوتها[2].

[1]- بوعريثة حورية وربوح ربيحة، مراحل تطور الموسيقى الشعبي العاصمي من خلال النصوص الشعرية، المدرسة العليا للأساتذة، قسم العلوم الموسيقية، القبة، الجزائر، 2011، ص33.

[2]- زين نصار، مرجع سابق، ص31.

من البديهي والمنطقي أن تكون آلات الطرق أي الدربوكة آلة تساعد على التعرف على شكلها وبعدما تستمع إلى صوتها، فتجمع في الذهن صورة الآلة مع صوتها والجزء الباقي متروك للاستماع، وتنتج صوتين مختلفين.

(دم): تعني النقر في وسط الآلة فتصدر صوت قوي (دم) ويكون باليد مفتوحة.

(تك): يعني النقر في حافة الآلة ويصدر صوت ضعيف (تك).

ومن أشهر مستعملي آلة الدربوكة، الدرابكي "محمد عمر مركزة" من أحسن عازفي الدربوكة في الجزائر يعتبر مساعدا ثانيا للأوركسترا وراءه رمز للمكانة الكبيرة للآلات الإيقاعية بصفة عامة والدربوكة بصفة خاصة[1] وتكون آلة الطرق (الدق) من النوعيات البسيطة جدا مثل المقارع والمصفقات التي صنعت من الحجارة أولا ثم من الأخشاب وبعض النباتات والإيقاع أهمية كبيرة في حياة وجود الإنسان فإن ارتباط الإنسان بين الآلات الإيقاعية التي تشكل أساس تركيبات وتكوينات تعبر عن ألحان كما قد تشترك الآلات الأخرى غير الإيقاعية وآلات النقر في أداء التكوينات الإيقاعية مثل الآلات الوترية وآلات النفخ.[2]

[1]– بهلول إبراهيم، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، الجزائر، ص34.

[2]– فتحي الصنفاوي، الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان والمكان)، موسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017، ص30–31.

إذا الدربوكة هي من آلات النقر واستعمالها في الألحان وطريقة العمل عليها أن يحتضنها الضارب فهي إحدى الآلات الإيقاعية الأكثر أهمية في البلدان العربية، فينقر على سطحها بكلتا يديه فيكون الصوت الذي ينبعث من الأنامل رقيقا أما الذي يحدث بالكف كله فيكون غليظا وينتج كما ذكر سابق صوتان إيقاعان هما: دم تك، تعتبر من التراث الموسيقي الجزائري.[1]

ب- آلة الطار أو الطر: تسمى بمفردها "طار" وهي عبارة عن حلقة يشد عليها جلد الغنم وقد أطلق "طار" على هذه الآلة يقذف الضارب بيده عاليا وهو ممسك بها فكأنها طارت أو كادت تطير وتشترك الطارات مع الطبول. التخامير في أداء الوحدات الإيقاعية الأساسية التي ينقش على نظامها عازف الطبل. فهذا النوع من الطار ما يعرف بالبندير وهو من الدفوف الكبار المستديرة واللفظ قد يكون محرفا عن "بُندار" بالفارسية بمعنى: المحكم وفي مصر يخصون بهذه التسمية الدف الكبير الذي يستعمله الصوفية والدارويش في الأذكار والمدائح الدينية والنبوية وأكثر استعماله مع آلة من جنسه أكبر حجما تعرف باسم "الغربال"[2].

تعد أهم آلات النقر لدى سكان شمال إفريقيا خاصة الجزائر والمغرب وتونس كونها تعتبر أساس الإيقاع الذي يتكون من حزام خشبي دائري يشد عليه رقعة من الجلد المذبوغ

[1] -François, René Tranchfot, « Les instruments de Musique dans le monde », Edition du Seuil, 1980, p99.

[2]- غطاس عبد الملك الخشبة، آلات الموسيقية الشرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص66.

وتحفه الدائرة أجراس من نحاس أصفر، يستطيع الموقع على آلة الطار، استخراج أصوات جميلة ومتعددة منها وذلك بتغيير طريقة العزف، فبدلا من أن يضرب على أطراف الطار بكل أصابع اليد صوت خاص يرّن يختلف عن صوت سماع صوت اليد كاملة والذي بدوره يختلف عن القرع في الأماكن المختلفة وعادة ما تكون درجة الموسيقية أقل من الآلات الوترية كي لا تطغى عليها، ويمسكها الموقع بيد واحدة ويقرع باليد الأخرى مع تحريكها ليحدث اضطراب الأجراس[1] حيث هذا الأخير الذي يبلغ قطره نحو ست عشرة بوصة وارتفاعه أربع بوصات وفيه مميزات وخصائص تختلف عن الدف فإن هذا الأخير فيسمع له ذوي عجيب مخلوط بشنشنة الفتلات ورنين الحلقات فيكون بذلك أفخم من نقر الدفوف وأعمق طبقة وأخير هذه آلة هي أساس الإيقاع وأكثر آلات استخراج أصوات جميلة.[2]

2- الآلات الوترية :

لم يتفق المؤرخون على الأصل الذي انحدرت منه الآلات الوترية ذات القوس، فبعضهم يعتبر أنها من أصل أوروبي ومنحدرة من الربابات البدائية التي عرفتها الشعوب وبرابرة شمال غرب أوربا بينما يؤكد الآخرون أن فكرة استخراج الصوت بواسطة حك الأوتار بقوس مشدود عليها خصلة من شعر ذيل الحصان و في الجزيرة الهندية أو جنوب شرق آسيا فقد استخدموا آلات وترية بسيطة من آلات القوس ذات وتر واحد أو وترين تشبه إلى

[1]- François, René Tranchfot, op.cit, p98-97.

[2]-غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع نفسه، ص66.

حد كبير الربابة البدائية المعروفة وذلك قبل نحو 5000 عام مضت وهي آلة الرافاناسترون (Ravanastron) التي سميت كذلك السيراندا في الهند وانتقلت بعد ذلك إلى الفرس ثم الأتراك والعرب من المحيط إلى الخليج ومنه إلى أوربا تحت أسماء كثيرة منها (رباب – ريباب – ريبيك ....إلخ) وقد كان للعرب الفضل في إحياء وتطوير آلات القوس مرحليا واستخدموا آلة الرباب ذات وترين[1] ومن أهم الآلات الموسيقية في أوركسترا الشعبي الجزائري.

أ- آلة المندول Mandol :

من أهم الآلات الموسيقية في الموسيقى الجزائرية الشعبية وهي الآلات المقروصة Pincéesوهي شكل مندولين كبير على هيئة مسطحة مع مقبض طويل لها أربعة أوتار مزدوجة معدنية وقد نجد ستة أوتار، تم إنجاز المندول لأول من طرف الإيطالي Luthier « «ويدعى Relido وهذا الابتكار سمح بالحصول على صوت أكثر رجولي من صوت العود وأقل معدني من صوت القيتارة.[2]

ب- آلة مندولين Mandoline :

آلة أوروبية الصنع من فصيلة القيتار أو القيتارة، قريبة الشبه بالعود الجزائري القديم المستعمل في المغرب وشمال إفريقيا، المسمى عندهم "قويثرة" قد يستعملها البعض على أنها

[1]- فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص95.

[2]- بهلول إبراهيم، مرجع سابق، ص34.

تشبه العود وليس كذلك والماندولين تصغير اسم "ماندولا Mandola "وهذه أكبر حجما حتى تكاد تبدو كأنها صنف من الهيدان وتسوى أوتارها أثقل طبقة من تلك بمقدار ذي الكلّ ويضرب على كليهما بأداة حرشفية تشبه مضراب الطنبور والنغم في كليهما مصلصل لا يستحب في التلحينات العربية، ويندر استعمال أيهما كآلة رئيسية في مصر أو فيما جاورها.[1]

وعائلة ماندولا Mandola آلة من عائلة المندولين من آلة وترية تتألف من أربعة أوتار تماثل العود في شكلها وهي من فصيلته ولكن صندوقها المصوت أصغر وصوتها أحد وهي على أحجام مختلفة، يوضع على رقبة هذه الآلة دساتين تبين العنق حيث يعزف عليها بالنقر على الأوتار بواسطة الريشة ويعود أصل المندولين إلى القرن الخامس عشر إذ نشأت وتطورت انطلاقا من آلة تدعى ماندولا وهي أكبر حجما يشد عليها أربعة أوتار معدنية مزدوجة تسوى فيما يتماثل تسوية أوتار المندولين مع انخفاضها عنها ديوانا كاملا.[2]

ج- آلة البونجو Bonjo:

البانجو آلة نبر وترية ذات أربعة أوتار مفرد مفردة منحدرة من الماندولين وتنتشر في أمريكا اللاتينية والشمالية، ولكنها تختلف عن الماندولين في أن البانجو لها صندوق مصوت مسطح (مبطط) مستدير الشكل، ووجه الآلة من الجلد وإطارها من المعدن، وكانت البانجو تعد آلة شعبية في الغرب الأمريكي حتى منتصف هذا القرن، خاصة بين رعاة البقر والزنوج

[1]- غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص241-242.

[2]- محمد أحمد حنفي، علم الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1971، ص88.

الأمريكيين والمغنيين الجوالين الذين يتفنون بالملاحم والقصص الشعبية، وقد عرف من البانجو ثلاثة أحجام منها (البانجو التينور، والبانجو ذو الرقبة الطويلة، والبانجو الكبير الباص) ولكن البانجو التينور هو الأكثر استخداما.

وللبانجو خاصية شبه إيقاعية تبدو واضحة أثناء العزف إلى جانب الخط اللحني، حيث يسمع (شنشنة) ضرب الأوتار مجتمعة وتنبر بالريشة مع الحركة اللحنية الأصلية.[1]

تعتبر هذه الآلة الموسيقية المقروصة، جاءت من أمريكا الجنوبية عبارة عن أسطوانة رقيقة مصنوعة من الخشب عليها غشاء رقيق من الجلد ما يميز أصواته عن المندولين أن له زند طويل وله أحجام مختلفة منها: بونجو Ténor ، بونجو Guitare تحتوي على أربعة أوتار، ثم إدخاله لموسيقى الشعبي لامتلاكه صوتا قويا. [2]

فإن الموسيقى العربية مميزة وتقوم على قواعد وأصول معينة تماما كما هو الحال بالنسبة للموسيقى الأوروبية.

وقد يقال (بانجو Banecho) وكلاهما عن الفارسية بمعنى: الجلبة والاهتزاز وهو اسم آلة تركية محدثة من جنس الطنبور الصغير لها صندوق من المعدن الرقيق ووجه من الجلد مشدود عليه، ويرتب فيه وتران مزاوجان من السلك وقد يرتب فيه ثلاثة أوتار أو أربعة

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص225.

[2]– بهلول إبراهيم، مرجع سابق، ص33.

ويسوى عادة تسوية الطنبور، تبعا لعدد الأوتار فيه، وصوته فخم مدوٍ ويبدو أن نغم الطنبور أكثر أنقا في المسموع من الآلة وهو قليل الاستعمال في مصر.[1]

د- آلة الكمان آلتو(Violon ALTO) :

آلة الكمان من أقدم الآلات الوترية وقع عليها بالقوس وهي آلة قديمة تعود للهند يرجع عهدها أكثر من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد واسمها الحقيقي "رافاناسترون" وهي ذات وترين أو ثلاثة غير أنها لم تتقدم فاندثرت .

ويرجع القدامى العرب الفضل في إحياء آلات القوس فهي من الآلات الوترية المعروفة بالرباب ومنها تطورت آلة الكمان وأصبحت تشغل المحل الأول بين جميع الآلات الوترية خاصة "الإفرنج" كونها تعتبر أول وأجدل استحقاق لموسيقاهم مما أدى بوصفها بأنها سلطانة العواطف وملكة الآلات في ترجمة عن الأحاسيس وتعني كلمة رباب عند العرب عدة أشكال في الملاهي القومية فربما كان النوع القومي منها ذو الصدر المسطح وعلى هذا المنوال أطلق الفرس كلمة كمنجة (كمان).[2]

[1]- غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص215.

[2]- محمود أحمد الحنفي، مرجع سابق، ص71.

فتعني كلمة كمنجة أي كمان عند الفرس قوس على آلهتهم القوسية، وهناك نوع خاص سموه "الغيشك واستعمل القوس عند زمن إخوان الصفا، وابن سينا وابن زيلة...."[1] وقد أودع العرب في آلة الكمان، نتيجة لإتقانهم صناعتها، أسرار عجيبة ومزايا مدهشة غريبة حيث أصبح كما هنا في أوتارها الساحرة وبطنها المجوف وقوسها المنسق من القوة والمزايا والأساليب المدهشة مالا يحصى له عد في إخراج العبارات الموسيقية المختلفة. فهي مصنوعة من ألواح رقيقة تشمل على أربعة أوتار يمكن الدس عليها بجميع الأنامل وتقرع بحك عود أيضا كالرباب، وكل وتر نزل عن الذي يليه بأربعة درج وكل وتر أغلظ من الذي يليه والغليظ إذا قرع من غير دس فتلك "يكة" وبالدس بعد أصبعين عن العتبة "دوكة" وبالوسطة "سيكه" وبالبنصر "جهاركه" وينتقل الذي يليه من غير دس "بنجكه" وبالسبابة "ششكه" وبالوسطى "هفتكه"[2]

عرفت آلة الكمان (الفيولينة) الشرقية بشكلها المعروف الحديث في مصر وبلاد المشرق والمغرب العربي منذ بداية القرن التاسع عشر، حين استجلبها الأجانب معهم خاصة موسيقيو الحملة الفرنسية على مصر أو عن طريق الفرق الموسيقية الأوروبية الفنية الزائرة، أو الفرق الموسيقية التركية التي كان يستقدمها الذين وفدوا إلى مصر وربما كان للجميع الفضل في ذلك ولكن المهم أن الآلة استخدمت بين المصريين والعرب على حد سواء، مع

[1]– هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، ترجمة وتعليق، جرجيس فتح الله، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص302.

[2]– أبو علي الغوتي بن محمد، كتاب كشف القناع عن آلات السماع، دار موفم للنشر، الجزائر، 1995، ص187.

تحوير طريقة الإمساك بها على النحو الذي تمسك به الربابات المصرية والعربية والتي كانت تسمى حينئذ "الكمانجة" وهو اسم لتلك الآلة فارسية الأصل التي يعني الآلة الموسيقية ذات القوس، حيث إن الكمان "تعني القوس"، وكاه أوجاه تعني "مكان" كانت تصنع من صندوق مصوت من جوز الهند له وجه من رق جلدي به فتحة صغيرة وللآلة عمود خشبي بمثابة رقبة تمتد عليها الأوتار الجلدية إلى الملاوي.[1]

إذن هذه الآلة من جنس آلة كمان التي ظهرت في جنوب أوروبا ابتداء من القرن السادس عشر ثم هذبت صناعتها، وهي التي تعرف الآن باسم فيولا Viola غير أن هذه ليس بها غير أوتارها الأصلية وهي مع ذلك قد تبدو وافية كاملة، بفرض أن تلك الأوتار الإضافية من النحاس لم يكن لها من عمل غير تشبيع نعام الأوتار الأصلية، عندما تهتز اهتزازا اضطراريا. ولكن من جهة أخرى متى نظر في المحدثة من هذا الجنس ذلك النظر، بطريقة أكثر كمالا مما كان عليه في (الكمانجي الرومي) فقد يبدو للناظر أنها ربما تكون نغمها أكثر أنقا في السموع وفيما يلي طائفة من آلة (فيولا Viola)، مما أنتج في جنوب أوربا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر للميلاد، تنتمي إلى الأصل القديم المسمى (كمانجة رومي) ومنها الآلة التي أشار إليها (فيلوتو Violoteau) في كتاب وصف مصر في أوائل القرن التاسع عشر باسم (فيولا الغرام Viola d'amour).[2] وهذه آلة رقيقة لا يزيد سمكها عن بوصتين، مخصرة الوسط من فصيلة (الرباب Rabab)، يرتب فيها أربعة أوتار

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص153.

[2]– غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص266.

من السلك وقد يجعل بعضها من الحرير المجدول المغطى بالسلك، تسوى بنسبة ذي الخمس التام بين كل وترين على أساس النغمة (صول Sol) الوسطى الثقيلة بمعدل 192.00 ذبذبة تامة في الثانية وقد يجعل الوتر الثاني طبقة الراست في آلة العود بدلا عن الدوكاه وهذه التسوية أخرى وكلاهما مستعمل في الألحان الشرقية وآلة الكمان تبدو ذات إمكانيات واسعة حتى أحسن استعمالها في الألحان فصوتها ملائم للنوع الإنساني ويطابق النغم العود خاصة ومع ذلك فإن هذه الآلة لا تبلغ رقبة العود في إجراء التلحينات المقرونة بالأقاويل على الإيقاعات المجهودة في الموسيقى العربية.[1]

وصلت آلة الكمان إلى شكلها المعروف حاليا على يد عائلات، أماتي AMATI وستراديفاري Stradivari وجوارنيريGvarneri في إيطاليا خلال القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، وقد استقر شكلها منذ ذلك الحين وتصنع آلة الكمان من تسع وسبعين قطعة منفصلة على الأقل، ويشد عليها أربعة أوتار مختلفة السمك وتصدر النغمات عندما يمرر العازف القوس على أوتار الكمان، كما أن العازف قد ينحى القوس جانبا، ويعزف الأوتار بإصبعه فيما يعرف بالعزف نبرا (PIZZICATO) وأحيانا يطلب المؤلف الموسيقى من العازف أن يستخدم كاتم الصوت (Sordino) وهي قطعة من الخشب أو المعدن أو المطاط تشبه المشط وتثبت على القوس، وهي قطعة الخشب المستعرضة الموجودة على صدر آلة الكمان والتي تشد عليها الأوتار، فيخفت الصوت ويتغير لون النغمات الصادرة منها، وآلة

[1]– غطاس عبد الملك الخشبة، المرجع السابق، ص268–269.

الكمان هي أكثر الآلات الموسيقية المحببة إلى كل نفس لاقترابها من طبيعة الصوت البشري، وفي الأوركسترا تقسم آلات الكمان إلى مجموعتين، هي مجموعة آلات الكمان الأولى، ومجموعة آلات الكمان الثانية وتسوى (تضبط) أوتار الكمان الأربعة على النحو التالي وتشبه آلة الكمان تماما، وتعزف بنفس طريقتها، غير أنها أكبر قليلا في الحجم وأطول حوالي (7سم) حيث أن طولها يبلغ (43سم) تقريبا وبالتالي شفهي أغلظ في الصوت، وقد بدأ استخدام الفيولا في أواخر القرن السابع عشر.[1]

هـ- آلة القانون:

آلة القانون هي الآلة الأساسية في الموسيقى العربية ويتراوح عدد أوتارها ما بين 63 و84 وترا، ولكنها غالبا ما تكون (78) وترا وتتفاوت أوتار آلة القانون في الغلظ والرقة، وتشد عليه متدرجة في ذلك من الأسفل إلى الأعلى وفي فرق الموسيقى العربية تضبط جميع الآلات وفقا لنغمات آلة القانون، وعازفها هو قائد الفرقة إن لم يكن لها قائد مستقل وقد قام بعض مؤلف الموسيقى المصريين باستخدام آلة القانون مع الأوركترا السيمفوني.

وأول من قام بذلك هو مؤلف الموسيقى المصري "إبراهيم حجاج" (1916-1987) عندما كتب الموسيقى التصويرية لفيلم (زينب) إخراج محمد كريم، وبعد ذلك قام فؤاد الظاهري (1916-1983) بكتابة فانتازيا للقانون والأوركسترا عام (1950) كما استخدمه أبو بكر خيرت (1910-1963) في المتتالية الشعبية (1958)، ثم جاء العمل الكبير عندما

[1]- زين نصار، مرجع سابق، ص13-14-15.

كتب مؤلف الموسيقى المصري المعاصر رفعت جرانة (1924) كونشيرت والقانون والأوركسترا عام (1966) وعزفه الفنان القدير أسيد رجب بمصاحبة الأوركسترا السيمفوني العربي بقيادة شعبان أبو السعد.[1]

اسمه القانون مطابق لمعناه (القانون الذي يشرع) أو القاعدة أو العرف والعادة، وهو آلة شرقية قديمة يعود عهدها إلى اليونان الأقدمين قبل عهد فيثاغورس وكان لها الفضل في اختراع البيانو، يعتبر من أهم الآلات الموسيقية الشرقية وأطربها صوتا، ومنها ما يعرف بالقانون الكبير ويشدون عليه عادة أربعة وعشرين وترا وكل وتر له صوت خاص به والقانون بشكله متداول الآن آلة إسلامية يرجع عهدها إلى العصر العباسي وقد عزا بعضهم اختراعها إلى أبي ناصر الفارابي.[2]

وتعتبر هذه الآلة من الآلات المفضلة بالمغرب العربي وتستعمل لدى بعض الأجواق الموسيقية بتلمسان، وهناك آلة على هذا المنوال أيضا هي السنقير، إلا أن أوتارها من نحاس وتقرع بعودين رقيقين وتعتبر شقيقة لآلة القانون، بل إن الفارق بينهما لم يكن محددا في جميع العصور فقد نبر عن آلة السنتير بريشة في بعض الممالك كما صنعت أحيانا على شكل مثلث أو شبه منحرف قائم الزاوية.[3]

[1]– زين نصار، مرجع سابق، ص37.

[2]– محمود أحمد حنفي، مرجع سابق، ص88.

[3]– أبو علي الغوتي بن محمد، مرجع سابق، ص207.

ومن آلات النبر العربية وشرقية الأصل، وهو يعتبر آلة أساسية في التخت وفي فرق الموسيقى العربية، وكلمة قانون في اللغة العربية والإغريقية تعني مفهوما واحدا هو الرمز والقاعدة والنموذج أو النمط المحدد للشيء وهو بذلك يعد نموذجا للآلات الوترية بشكل عام وبه تكون المقارنة بين أطوال الأوتار التي تقع متوازية مع الضلعين المتوازيين (العلوي والسفلي) للآلة واضحة حيث يختلف في نفس الوقت طول الضلعين الآخريين (الأيمن والأيسر) ومن أحد الأوتار العلوية إلى أغلظها وأطولها السفلى، ويقال إن "بطليموس" العالم الموسيقي والرياضي إغريقي الأصل والثقافة ومصري المولد والنشأة، والذي عاش في القرن الثاني الميلادي وضع رسما لآلة القانون الذي يحدد نسب الأوتار والذي يعرف علميا باسم المونكورد« Monochord » ومن المرجح أن القانون متعدد الأوتار على هيئة شبه منحرف، قد أوحى بظهور أنواع أخرى من الآلات تقوم على نفس الفكرة التركيبية مثل السنطور الشرقي ثم السنطير والبسالترى الأوربي، التي أوحت بالتالي بفكرة آلات أخرى، كانت في النهاية طريقا ممهدا إلى آلات الكلافيكورد، الهاريسكورد ثم البيانو.[1]

والقانون بشكله الحالي المتداول الآن يعتبر آلة عربية إسلامية ترجع إلى العصر العباسي، ويقال إن (الفارابي 874–950م) هو مخترع تلك الآلة، سواء بشكلها الحالي أو أقرب شبها إليها، حيث ركب الأوتار المستعرضة المطلقة على الصندوق المصوت الرنان شبه المنحرف، وعزف عليها بالنبر لتصدر نغمات ارتاحت لها نفوس السامعين ولكن من

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص149.

المحقق أن الآلة ترجع إلى أقدم من ذلك بكثير، أما العرب والفارابي فكان لهم الفضل في تهذيبها وتحسينها لتنتشر في العالم العربي كله ومنه إلى الأندلس في القرن الثاني عشر.

والقانون آلة وترية تنبر بواسطة ريشة صغيرة قصيرة توضع إلى جوار أطراف الأصابع داخل كستبان من المعدن يلبس في أصبعي السبابة باليدين وكل درجة صوتية أو نغمة واحدة خصص لها وتران أو ثلاثة معا متشابهة، لذلك للقانون مساحة صوتية وافرة تتراوح بين 3–4 أوكتافاتوهو ما لا تستطيع الآلات العربية ويكون النبر باليدين معا على مسافة أوكتاف (مقرغ) أو ما يطلح عليه موسيقيا بلفظ يونسيون« Unison » بين اليدين، بحيث تكون اليد اليسرى عادة مخصصة للأصوات الغليظة، بينما تخصص اليد اليمنى للأصوات الحادة.

ويوجد تحت نهايات الأوتار من الجهة اليسرى مجموعة من الركابات الصغيرة تسمى (العرب) لكل وتر ثلاث أو أربع منها، يتم بها التحكم في رفع أو خفض الدرجة الصوتية لكل وتر أو مجموعة الأوتار المتشابهة بمقدار ربع تون لكل عربة يدفعها العازف بأصابع اليد اليسرى ليرفعها أو يخفضها بسهولة أثناء العزف، للحصول على الدرجات الصوتية المطلوبة حسب السلم أو المقام الذي تبنى عليه المقطوعة الموسيقية الغنائية أو الآلية وفي حالة تغيير الدرجات أو تلوينها عند الانتقالات اللحنية من مقام إلى آخر أو من طبقة إلى أخرى.[1]

تتكون أجزاء آلة القانون من:

[1]– فتحي الصنفاوي، المرجع السابق، ص151.

(الصندوق المصوت، القبلة، الكعب، مسطرة الملاوى، الملاوى، الفرس، الركيزة، الشمسية، العرب، الأنف، الرقمة)

وآلة القانون آلة أساسية في تخت الموسيقى العربية التقليدية، وكذلك في الفرق الموسيقية القديمة والحديثة نسبيا، وينتشر في العالم العربي كله، وهو أيضا آلة مهمة في دراسة الموسيقى العربية أكاديميا، بينما قل أو تلاشى استخدامه تماما كآلة شعبية بحتة خاصة بين الهواة والطبقات الشعبية.

استخدم القانون في بعض الأعمال الأوركسترالية العربية الرفيعة في مؤلفات بعض رواد الموسيقى المثقفة مثل: أبو بكر خيرت، رفعت جرانة، وغيرها، كما كانت بعض المحاولات الجيدة لتأليف كونشرتوات للآلة كتبها المؤلفون الموسيقيون المصريون والعرب ومن أمهر العازفين على القانون في التاريخ المعاصر كان كل من: (مصطفى رضا، محمد العقاد، محمد عبده صالح، كامل عبد الله، عبد الفتاح منسى، أحمد فؤاد حسن) وغيرهم كثيرون.[1]

والقانون المستعمل في شمال إفريقيا والجزائر يبدو أنه كان أصغر حجما وأقل كمالا من القانون المصري أو التركي، ولا تعدو أوتاره واحدا وعشرين وترا ثلاثية القوى، فعدتها

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص152.

جميعا ثلاثة وستون والأشبه أنها كانت تحيط بالنغمات من "أليكاه"، نقلا إلى ثاني صياح "الجهاركاه" في الطبقات الحادة.[1]

3- الآلات النفخية:

صممت آلات النفخ بشكل عام في الشرق القديم بما يتفق مع طابع الموسيقى الشرقية الهادئ المرن الميلودي بعيدا عن الصرامة الأوروبية في دقة تحديد الذبذبات الصوتية لدرجات السلالم والمقامات، لذلك فإن الأعداد الكبيرة من آلات النفخ القديمة من النايات والمزامير والصفارات والتي عرفت حتى العصور الوسطى في الشرق وهي مازالت موجودة حتى الآن بشكلها البدائي تقريبا لها ثقوب على جدار العمود الهوائي تتراوح بين (2-7) ثقوب كلها مفتوحة لكي تتحرك عليها أصابع العازف مباشرة ولا تتحكم فيها صمامات، وهي تخرج درجات طبيعية حسب هوى صانع الآلة، لذلك نجد أن العازف يحتفظ معه دائما بعدة آلات منها (خاصة النايات)، ولكل آلة منها لونها وطبقتها الصوتية حسب ترتيب أبعاد ثقوبها وحسب حجم الآلة وسمكها، بناء على درجة الأساسية الأولى لمقام أو سلم معين وطبقة معروفة للعازف وأثناء الأداء على العازف أن يبدل ويغير الآلة في حالة تغيير المقام أو الطبقة أما الأراغيل والصفارات فلها درجات ثابتة حسب الطبقة الصوتية للمغني أو المؤدي المصاحب له والذي يتخصص عادة في لون غنائي معين (المواويل – الملاحم....) أما الأبواق، والطرومبات النحاسية والمزامير الخشبية المنتشرة في مختلف أنحاء العالم

[1]- غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص164.

بأشكال متعددة شكلها آلات طبيعية ليس لها مفاتيح أو صمامات (غمازات) أو زلاقات مهمتها تيسير إخراج درجات صوتية محددة ودقيقة.[1]

ومن الآلات النفخية أكثر استعمالا في المغرب العربي آلة الناي « NAY ».

أ- " **ناي**":

لفظ معرب عن الفارسية بمعنى: القصبة من الغاب الأجوف التي تهيأ لأن يرمز بها، فالتسمية مثلا أول الأمر لغة المزامير التي تصنع من القصب غير أنه عند التخصيص في النوع فإنه يراد بالناي ما هو من القصب يستعمل مفتوح الطرفين لا يستعان فيه بمباسم أو ألسنة مصوتة بل تحدث منه النغم بالإرادة عند تحكم الزامر في تغيير مجرى العمود الهوائي النازل من الفم على جدار القصبة وإخراجه من الثقب بالتبديل عليها بالأصابع، فالناي آلة محدثة بالقياس إلى المزامير ذوات المباسم والألسنة المصوتة ظهرت في الشرق مما يلي القرن الرابع للهجرة بعد انتشار طبقات المتصوفة في الإسلام وبلغت أقصاها في تكايا المولوية الدراويش الأتراك في أواخر القرن السادس الهجري، عندما دعت الحاجة أصحاب التكايا إلى التوسع في استعمال آلات الطرب والإيقاع، التي تتسم أصواتها بكيفيات عميقة تناسب جلل القول عند التغني بالمدائح النبوية وشعر المتصوفة والزهاد، فكانت تستعمل

[1]- فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص55-56.

آلات النغم ذوات الطبقات الثقيلة على نقرات الدفوف الكبيرة كالبندير والغربال، فيما كانوا يسمونها "المزاهر"[1]

ولفظ "الناي" لم يكن يستعمل في شعر العرب إلا على سبيل الإبدال في اللغة بأن يراد به قصب المزامير دون تمييز له في صنف آلة بعينها ومن ذلك قول "الأعشى": والناي نرم بربط ذي بُحّه والصنج يبكى شجوه أن يوضعا فهو يعني به حنين تصب المزامير، من غير تخصيص لنوع منها، بغض أن أرق النغم وأشجاها هي التي تسمع من القصب والمزامير، وأفصحها وأطربها نغم الأوتار من العيدان والطنابير.

تعد هذه الآلة إحدى آلات النفخ الخشبية التي يقع النفخ فيها مباشرة حافة فتحتها المواجهة لشفتي العازف، والناي قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين وتصنع عادة من قصب الغاب أو من الخشب وقد تصنع من المعادن، وتعتبر آلة الناي أقدم آلات النفخ ذات الحقوب على جانب القصبة، وقد عرفتها مصر قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين. ونظرا لأن آلة الناي تخلو من المفاتيح (الغمازات) عادة فإن الواحدة منها تعجز عن أداء مختلف الدرجات الصوتية التي تتألف منها مقامات الموسيقى العربية المتعددة ولذلك يضطر العازف بتلك الآلات أن يحمل معه أكثر من قطعة واحدة من تلك الآلات في أثناء العمل لأداء ألحان المقامات المختلفة في طبقات صوتية مختلفة ومن التحسينات التي أدخلت حديثا على آلة الناي صنع مفتاحين (غمازين) وهذان المفتاحان يجعلان من الممكن عزف الألحان

[1]– غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص112.

الخيالية من أرباع النغمات بسهولة، وبذلك يقللان إلى حد كبير عدد النايات الإضافية التي يضطر العازف إلى حملها معه وقد استطاع عازف الناي المعاصر "رزق علي سليمان" (1945) أن يدخل العديد من الغمازات على آلة الناي بحيث أنه اكتفى بآلة ناي واحدة واستغنى عن باقي آلات الناي المستخدمة، بفضل الناي الحديث الذي توصل إليه[1] والناي في شكله المتعارف عليه قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين يتم النفخ فيها على حافة فتحتها المواجهة لشفتي النافخ ويحدد حجمها بحسب طول الأجزاء التي تنفصل بين العقد الظاهرة على القصبة والتي تشتمل على ستة ثقوب من جهة حسب نسب مخصوصة، كل ثلاثة منها تسد بالسبابة والوسطى والبنصر لأحد اليدين وتسد الثلاثة المتبقية بنفس أصابع اليد الأخرى، يسد الثقب السابع الذي يجعل في الجهة المقابلة لسائر الثقب بالإبهام، والاختلاف في طول العود الهوائي لقطعة الغاب هو الذي ينتج عنه اختلاف مساحة الصوت من ناي لآخر.[2]

وفي الأخير الآلات الهوائية التي هي الناي كلمة فارسية تقابلها بالعربية (شبابة) و(القصابة) أو القصب أو صيغة التصغير لها قصبة ويقول الدكتور محمود أحمد الحفني تاريخ هذه الآلة في عصور ما قبل الإسلام ما يلي: "تعتبر آلة الناي أقدم ألات النفخ ذات الثقوب على جانب القصبة وقد عرفتها مصر قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين..." ويعتبر الناي آلة مصرية بحتة، انتقلت من وادي النيل إلى بقية الممالك القديمة التي تقدمت الميلاد وذاع استعمالها وظلت منتشرة إلى وقتنا هذا دون كثير من التغيير والتطوير ونحن نرى أن

[1]– زين نصار، مرجع سابق، ص40.

[2]– أبو علي الغوثي بن محمد، مرجع سابق، ص207.

هذا القول للدكتور الحفني هو غير صحيح وتعقب عليه بقولنا: يرى الباحثون في تاريخ الموسيقى، إن قسما من الآلات الموسيقية يتنقل من موطنه الأصلي إلى أقطار قريبة أو بعيدة وقسما آخر الذي يعتمد على الطبيعة يوجد لدى كافة الشعوب دون اقتباس أو انتقال من قطر لآخر، إن آلات النفخ التي تعتمد في نشوئها على العظم أو القصبة أي الخامات الطبيعية، تجدها منذ العصور الحجرية في أكثر الأقطار في وقت واحد، إذ الأقوام المختلفة تتوصل إلى أشياء متشابهة في ظروف معينة دون أن يكون بينها سابق اتصال أو احتكاك وهذه الظاهرة تنطبق على الناي وبعض آلات الإيقاع وهذا يدحض رأي الحفني القائل بأن الناي آلة مصرية بحتة انتقلت من وادي النيل إلى بقية الممالك التي تقدمت الميلاد.

إن آلة الناي كانت معروفة في حضارات العصور الحجرية وعرفتها مصر لأول مرة في عصر نقادة الثاني أي في النصف الثاني من الألف الرابع ق.م أما العراق فقد عرفها في عصر العبيد (الألف الخامس ق.م) هذا ومما يجدر ذكره هو العثور على الناي من القصة فيه أربعة ثقوب متساوية الأبعاد فيما بينها وقد عثر على هذا الأثر في المقبرة الملكية في أورو هو يعود إلى حوالي سنة 2450 ق.م.[1]

[1]– د. صبحي أنور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت، 1970، ص14.

ب- آلة البيانو:

آلة البيانو ذات لوحة مفاتيح، تحدث الأصوات بفعل ضرب مطارق صغيرة مبطنة على الأوتار، والبيانو آلة كاملة الهارمونية وهي الآلة الأساسية في الموسيقى العالمية وقد كتب مؤلفو الموسيقى عددا لا يحصى من الأعمال للبيانو سواء كان منفردا أو مجموعة أو بمصاحبة الأوركسترا والمساحة الصوتية للبيانو في بعض الأمثلة الموسيقية يمكن سماعها ليتعرف عن قرب على طبيعة صوت آلة البيانو على سبيل المثال:

1-**بتهوفن:** صوناتة البيانو في سلم لابيمول الكبير، مصنف (24)

2-**بتهوفن:** صوناتة البيانو في سلم دو الصغير، مصنف (13).

3-**شوبان:** دراسة مصنف (10) في سلم دو الكبير.

4-**شوبان:** بولونيز مصنف (53) في سلم لابيمول الكبير

5-**فرانزليست:** كونشيرتو في سلم من بيمول الكبير للبيانو والأوركسترا.

6-**فرانزليست:** الرابسوديات الهنغارية للبيانو المنفرد.[1]

وهذه آلة طرق وترية ذات لوحة مفاتيح تعتبر آلة دراسية وموسيقية مهمة جدا، بجانب كونها آلة أوركسترالية إضافية تشترك في أعمال موسيقية كبيرة كثيرة وهي أيضا آلة انفرادية لها آلاف من المؤلفات الخاصة بها. وتعتبر تسميتها بهذا الاسم الآن (البيانو) خطأ شائعا، فهذه الكلمة هي جزء واحد فقط من الاسم الصحيح وهو (البيانوفورتيPianoforte) ومعناها

[1]- زين نصار، مرجع سابق، ص34-35.

بالإيطالية الرقيق أو الضعيف القوي، أي هو الاسم والصفة التي وضعت للآلة الجديدة التي تطورت وانحدرت من آلات قديمة كانت أقل شأنا وكفاءة منها، لا تستطيع أداء التباين بين الشدة واللين في الصوت، وهو ما تستطيعه الآلة الجديدة التي سميت البيانوفورتي، ومن الملاحظ أن كل جزء من تلك الكلمة المزدوجة تشكل مصطلحا موسيقيا منفصلا ولكنهما متناقضان(بيانو) أي برقة أو بخفة أما (فورتي) فتعني بشدة أو بقوة ولكن أصبح من المعتاد اختصار الاسم الأصلي المزدوج إلى كلمة واحدة وهي بيانو فقط.[1]

والبيانو يعتبر آلة حديثة بالنسبة للآلات الأخرى الموسيقية بشكل عام، فكرتها الأساسية مأخوذة ومطورة عن سلسلة طويلة من آلات عديدة قديمة جدا، تبدأ من آلتي السنطور والآشور الآشورية وبابلية الأصل، والتي تقوم فكرتها على أساس إخراج الصوت من الآلات الوترية بواسطة طرقها بشواكيش خشبية صغيرة، سميت بعد ذلك وعرفت بأسماء عديدة منها (السنطور، السمبالون، الدولسمير) (الكلافيكورد) التي تطورت هي الأخرى إلى (الهاربسكورد) كما ستعرفه في الفصل المخصص لآلات لوحات المفاتيح في ما بعد (أنظر آلات لوحات المفاتيح).

البيانو يعتبر أكبر وأضخم الآلات الموسيقية باستثناء بعض أنواع الكورفن كما أنه يملك أكبر مساحة صوتية بين الآلات الموسيقية، تدرجا من الأصوات الغليظة أو الخفيفة جدا إلى الحادة جدا والتي تبلغ سبعة أوكتافات تتدرج كروماتيا وبه نحو (90 مفتاحا) أصبح

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص122.

بين الأبيض والأسود في لوحة المفاتيح التي تتصل بروافع وشدادات وكتامات ميكانيكية تنتهي بمطارق من الخشب المغطى باللباد، وللبيانو نحو 250 وترا تركب بواقع ثلاثة أوتار لكل تون واحد في الطبقات الحادة، ثم وترين للأوتار المتوسطة تنخفض إلى وتر واحد غليظ للدرجات الخفيضة جدا.

ويبلغ متوسط قوة الشد على كل وتر حوالي (80–200) رطل، لذلك يمكن تخيل قوة الشد للأوتار كلها على الإطار الحديدي أو الخشبي للآلة ولهذا يفضل دائما آلة البيانو ذات الإطار (الكادر) المعدني، وتوجد الأوتار داخل صندوق خشبي رنان ضخم يعمل على تقوية الصوت الناتج عن تذبذب الأوتار، كأي صندوق رنان لأي آلة وترية من أية نوعية.[1]

البيانو هي آلة وترية ذات مفاتيح يتم إصدار الصوت فيها من خلال المفاتيح التي تطرق على الأوتار المعدنية وكلمة البيانو إيطالية وهي تعني لين أو رقيق وتجدر الإشارة أن البيانو يشبه القانون (آلة الموسيقى الشرقية) من حيث أن كل علامة موسيقية ناتجة عن اهتزاز ثلاثة أوتار مشدودة على نفس التردد، فيما يرى بعض مؤرخي الموسيقى كالموسيقار اللبناني المصري سليم سحاب، أن البيانو هو تطور عن شكل القانون، تصنع المفاتيح للبيانوهات الغالية من عاج الفيل ويتألف البيانو من صندوق طنين، وحامل للأوتار، وآلية المطارق، ولوحة الملامس، والدواسات والجسم الخشبي للبيانو الذي يثبت الإطار المعدني (حامل أوتار) هو صندوق طنين كبير يساعد في قوة وتضخيم أصوات الآلة، ولحامل

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص123.

الأوتار شكلان: الأول مثلث عمودي (كما في البيانو القائم)، والثاني يتخذ شكل آلة الهارب (كما في البيانو الأفقي Piano à queue) وتتألف آلية المطارق من عدة مطارق خشبية صغيرة مغلقة بالصوف اللبادي لطرق الأوتار، أما دواسات الأرجل (اثنتان – عامة – أساسيتان) فهي لإضعاف رنين الأصوات أو تقوية شدتها، وقد تضاف دواسة ثالثة، وسطى لإصدار أصوات أكثر خفوتا عن الدواسة اليسرى، أو لإصدار أصوات شبيهة بأصوات بعض آلات النقر الوترية مثل القانون [ر] أو الكلافسانClavecin ويتفاوت ارتفاع البيانو القائم بين (90 –135 سم) ويبلغ طول البيانو الأفقي بين (120– 290سم) يستخدم الأكثر منه طولا في الحفلات الموسيقية العامة.[1]

وهي من أشهر الآلات الغربية وحديثة العهد اشتقت من أسلافها "الكلافسان" و"الإيبتان" وهي كلها آلات وترية ذات ملامس تشابه مع بعضها في التركيبة الداخلية، تتحرك بواسطة الملامس وغايته المثلى هي أن يستطيع العازف تخفيف الصوت « Piano » وتقويته (Forte) كما يشاء.[2] وقد كتب معظم المؤلفين الكلاسيكيين الموسيقى للعزف المنفرد أو المشترك أو العزف على البيانو الذي يصاحب الغناء ويستعمل البيانو كذلك لعزف موسيقى الجاز والروك، والأنواع الأخرى، أجزاء البيانو، للبيانو العادي سبعة

[1]– https://www.Marafa.org ، مقال منشور بموقع المعرفة تاريخ النشر: 2011/01/07، بعنوان نموذج للبيانو للعالم الإيطالي بارتولومي وكريستوفوري: 1698–1709، تاريخ الدخول: 2022/01/08، الساعة: 13:00.

[2]– زين نصار، مرجع سابق، ص35.

أجزاء رئيسية: 1- الأوتار، 2- لوحة المفاتيح، 3- أجهزة الأداء، 4- الدواسات (البدالات)، 5- الإطار، 6- لوحة الصوت، 7- الصندوق.[1]

ج- آلة القيثار Guitar:

تعتبر آلة الجيتار من أهم آلات فصيلة آلة العود وقد انتقلت أيضا معه من العرب إلى أوروبا عن طريق الأندلس في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، وتختلف آلة الجيتار في شكلها عن آلة العود، فقاعدة صندوقها المصوت وصدره مسطحان، والشكل العام للصندوق يشبه إلى حد ما الرقم ثمانية الأوروبي، ورقبة الجيتار أعرض من رقبة العود، ولا ينبر على أوتارها بريشة كالعود بل تنبر بأصابع اليد اليمنى مباشرة دون مضراب أو ريشة وأصوات بلة الجيتار تشبه في لونها أصوات آلة العود، إلا أن صوت آلة العود أرق وأكثر شبعا، وفيما يلي نذكر بعض مؤلفات آلة الجيتار الكلاسيكي للاستماع إليها ويمكن من خلالها التعرف على صوته:

1-جواكين تورينا: صوناتة للجيتار.

2-جواكين تورينا: صونانتين للجيتار.

3-كاستيلنوفو-تيديسكو: كونشيرتو للجيتار والأوركسترا.[2]

[1]- ينظر: زين نصار، عالم الموسيقى، مرجع نفسه، ص35.

[2]- زين صنار، مرجع سابق، ص36.

ويراد بها آلة الجيتار الأوروبي، وهي آلة مستحدثة لها صندوق مصوت قريب شبه من صندوق آلة "الكمان" ولكنه أكبر حجما، يشد عليها أربعة أوتار من سلك وهي الأقدم استعمالا وقد يزاد في بعضها إلى ستة، تخرج منها النغم بغمزها بالأصابع، فأما تسوية الآلة بأربعة أوتار فهي كتسوية العود، يجعل فيها بين كل وترين متواليين مما يلي الأول الأثقل بعد ذي الأربعة التام.[1]

وأما تسويتها بستة أوتار، فإن الأوتار الأربعة، من الأول إلى الرابع، تسوى التسوية الأولى، ثم يضاف الخامس على بعد ثالثة كبيرة مما يلي الرابع ويليه السادس على بعد ذي الأربعة من مطلق الوتر الخامس والأكثر أن تجعل نغمة مطلق الوتر الأول الأثقل على تمديد "مي، Mi" الثقيلة، وبعض المحدثين في مصر يستعملون هذه الآلة ظنا منهم أنها تقوم مقام آلة العود الشرقي، وليس كذلك، فإن نغم العود أفخم وأضبط طبقة وأقرب إلى التصويتات الإنسانية، فأما آلة الجيتار الأوروبية فإن نغمها مهزوز ليس فيه تفضيل نغم العود فهي لذلك تبدو غير صالحة في مساوقة الألحان العربية خاصة، فتلك آلات الذي ذكرناها هي الأشهر من جنس ذوات الأوتار المقسومة بالأصابع، كالعود والطنبور، ونختم هذا الفصل بذكر ما قبل في "البربط" على أنه العود، مما فيه اختلاف، (الآلات المختلفة في أسمائها من جنس الطنبور أو العود).

[1]– غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص243.

هنالك أصناف من ذوات الأوتار التي من هذا الجنس، قد اختلف الناس في أسمائها بالحقيقة وأشهر هذه البربط.[1]

فهذه آلة نبر وترية لها دساتين (أي شرائط معدنية مثبتة على رقبة الآلة وتقسمها إلى أنصاف الدرجات أو الأتوان) لكي تحدد مواضع العنق على الرقبة بدقة وللجيتار صندوق مصوت من الخشب رنان مسطح الجهتين وبرقية طويلة نوعا، ويرجع أول جيتار حقيقي إلى حوالي 1270م وله جسم مختصر وعنق طويل ودساتين على رقبة التي تحمل أربعة أوتار مزدوجة مربوطة ومثبتة في نهاية وجه الصندوق المصوت الذي تختلف واجهته ثقب رنين واحد.

أما أصل الآلة فلم تثبت الدراسات أو تحدد بشكل قاطع الجد الحقيقي لتلك الآلة شكلا وموضوعا ولكن أحد النقوش التي خلفها الحيثيون في آسيا الصغرى والشام.[2]

وتسمى الكويترة بتسميات مختلفة فهي العود المغربي عود الرمل والتونسي وأخذت هذا الاسم (كويترة) من الإسبان حيث كانوا يسمونها « Guitara »، وهي آلة وترية مغاربية توجد في الجزائر خاصة في مدينة تلمسان والعاصمة كما توجد في كل من تونس والمغرب، وهي مأخوذة من أضلاع محدبة على شكل فخذ البقر وتحتوي على ثمانية أوتار، كل وترين

[1]– غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص243–245.

[2]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص236.

يتناسبان في درجة واحدة علوية كانت أو سفلية، فترجع الأوتار إلى أربعة فقط تقرع بريش الطير مصنوع كبرى القلم، ويعفق على وترين منها بالسبابة والبنصر....

تشبه الكويترة العود العربي إلا أنها أصغر منه قليلا بالنظر إلى صفر الصندوق المصوت، كما أن هيئة هذه الآلة أكثر استطالة وما تزال تحافظ على شمسيتها الوسطى الوحيدة وهي أوتارها المزدوجة الأربع المصنوعة من الأمعاء.[1]

والكويترةKewetrah: آلة نبر وترية من دولة الجزائر وهي من الأعواد ذات الرقبة القصيرة والأوتار الأربعة وهي تشبه العود العربي العادي إلى حد كبير وإن كان أصغر حجما، والكويترة تعتبر آلة مهمة في الممارسة الموسيقية الشعبية الجزائرية.[2]

ويعرف الآن من الجيتارات نوعيات عديدة منها ما يعزف بالريشة أو بالأصابع، ومنها ما هو كهربائي يتصل بمكبرات الصوت ومنها نوع يعرف ب(جيتار هاواي) بالنسبة إلى جزيرة هاواي، تستخدم فيه قطعة معدنية مثل قنطرة أو ركاب كبير ينزلق فوق الرقبة يحركها العازف للحصول من أي وتر يقوم بنبره على الدرجة المطلوبة فيما يشبه العنف لتعطي صوتا ممتدا مربوطا Legato.[3]

[1]– François–René, Tranchfort, op.cit, p153.

[2]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص261.

[3]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص240.

د- آلة الساكسوفون Saxephone:

هي آلة نفخ تصنع من سبيكة من النحاس ومواد أخرى ورغم ذلك فإنها تعتبر تصنيفا من بين الآلات الخشبية (تجاوزا)، لأنها عبارة عن تطوير لآلة الكلارينيت ذات الريشة الواحدة وطابعها المتميز الخشبي مع لمعان وقوة الجسم النحاسي للآلة، لذلك فهي وسط بين المجموعتين النحاسية والخشبية، ابتكرها البلجيكي (أدولف ساكس) عام 1840، ثم أدخلت الغمازات.

والساكسفون تعتبر آلة غير أوكسترالية (قد تستخدم نادرا في الأوركسترا السيمفوني لأسباب تعبيرية بحتة خاصة) ولكنها أساسية في الموسيقى العسكرية والموسيقى الخفيفة وموسيقى الجاز والموسيقى الراقصة والموسيقى الشعبية وتنقسم المجموعة إلى نحو ثمانية أحجام تبدأ من السوبرانو حتى الباص ولكن توجد منها أربع أنواع أساسية حاليا هي الأكثر استخداما.

وهي الآلة من فصيلة النفخ النحاسية التي ابتكرها البلجيكي "أدولف ساكس" عام 1845 في فرنسا وأغلب استخدامات يكون في الباند العسكري ونتميز بأن نهايتها المتسعة على شكل بوق جرسي الشكل تكون متجهة إلى أعلى عند العزف بعكس آلات الكورنو وهي تمت بصلة القرابة إلى آلات التوبا وآلة الساكسمورن لها ثلاثة صمامات (غمازات) تشبه في شكلها العام آلات التوبا: وآلات الساكسمورن كانت أمبوبتها الأسطوانية الطويلة الملفوفة أوسع من سمك الكورنو وتنقسم:

الأولى العالية أو الحادة: ومنها السوبرانينو، السوبرانينو مي « b » والثانية الخفيفة وهي التي تعتبر فنيا من آلات التوبا وتحل محلها ومنها ساكسمورن باص سي « b ».[1]

الساكسفون يسمى اختصارا ساكس وهي آلة نفخ أسطوانية تصويرية تنتمي لعائلة آلات النفخ الخشبية تصنع عادة من النحاس الأصفر ويتم العزف بها عن طريق قصبة هوائية واحدة، اخترعها البلجيكي "أدولف ساكس" يحتوي جسم الآلة على عشرين ثقبا يتم التحكم بها عن طريق المفاتيح ويتم التحكم بالمفاتيح على شكل مجموعات بواسطة الأصابع الثلاث الأولى من كل يد وهناك أيضا ثقبين آخرين يستخدمان لرفع الأصوات الناتجة عن الآلة أوكتافا إلى الأعلى أو إلى الأسفل من الطبعة العادية وهناك عدة أنواع من الساكسفون حسب الطبقة الصوتية التي ينتجها مثل ساكسفون سوبرانو وساكسفون ألتو، وساكسفون تينور وغيرها ولجميع الأنواع مجال صوتي يبلغ الأوكتافين ونصف الأوكتاف وتم استخدام الساكسفون في الأوركسترا لأول مرة عام 1844م وكتب العديد من المؤلفين الموسيقيين أعمالا موسيقية للساكسفون.[2]

ويرجع تاريخ هذه الآلة إلى ممالك القديمة وقد عثر عليها في الحفريات المصرية بالأقصر عام 1923م في مقبرة (توت عنخ آمون) الذي حكم مصر في منتصف القرن

---

[1]– فتحي الصنفاوي، الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان والمكان)، وموسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017، ص88–90.

[2]– http://ae.wikipedia.org، مقال منشور بموقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة بعنوان "ساكسفون" ب22 يوليو 2021، آخر تعديل ساعة: 14:05، تاريخ الدخول: 2022/01/09، الساعة: 21:23.

الرابع عشر قبل الميلاد والترومبيت هو أحد آلات النفخ النحاسية من حيث الطبقة الصوتية وهو ذو صوت حاد ونفاذ وللترومبيت ثلاث صمامات (Valves) للحصول على عدد متغير من النغمات، والضغط على صمام واحد يعطي أحد عشر نغمة ويضم الأوركسترا عادة ثلاث آلاف ترومبيت وأهم ما يميز آلات الترومبيت عن سواها من آلات النفخ النحاسية، أنها ذات أنابيب مستقيمة متوازية وغالبية الأنابيب أسطوانية الشكل وأنبوبتها الأخيرة مخروطية الشكل وتتناسب في الاتساع تدريجيا حتى تنتهي بما يشبه الجرس.[1]

هـ- آلة الأكورديون Accordion :

اسم الآلة أوروبية من جنس الأرغن المزماري، ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر للميلاد وهي خفيفة الحمل تشبه الصندوق الصغير، وتشتمل على منفاخ هوائي ذي صفائح رقيقة تنبسط وتنقبض باليد، تتصل بزمارات داخلية مصوتة تتحكم فيها أزرار ودواسات بالأصابع يمكن بها استخراج النغم وضبط تمديداتها بتمرير الهواء في الزمارات، وهذه الآلة كان يستعملها الجوالة أصحاب الغناء الشعبي الخفيف في أوروبا وأراد بعض أهل الشرق في مصر استعمالها بعد تطويع أنغامها وتعديل تصويتاتها كي تبدو قريبة في المسموع من هيئة النغم اللحنية في بعض مقامات الموسيقى العربية ولكنها على الرغم من المحاولات التي

[1]- زين نصار، مرجع سابق، ص25.

أدخلت عليها فلا تزال آلة ناقصة في استكمال التلحينات ومتابعة الغناء الشرقي، ويستعملها البعض في الأفراح الشعبية والريفية في مصر.[1]

دخلت آلة الأكورديون على الموسيقى الأكورديون على الموسيقى العربية في مصر مع أوائل القرن العشرين، وفي البداية عزف عليها كما هي من غير تعديل حيث وظفت لإطفاء نكهة أوروبية على بعض القطع الموسيقية (كما في أغنية سهرت من ألحان محمد عبد الوهاب 1935) وفيما بعد تم تعديل الآلة بحيث يتمكن العازف من عزف أرباع الصوت وبالتالي أداء المقامات الموسيقية العربية بشكل مقبول ولقد شاع استخدام آلة الأكورديون في فرق الرقص الشعبي والموسيقى الشعبية.[2]

والأكورديون آلة نفخ هوائية من آلات لوحات المفاتيح ذات منفاخ لطرح الهواء إلى المزامير الصغيرة العديدة جدا المثبتة داخل الآلة وقد عرف العالم هذه الآلة منذ نحو عام 1820م تقريبا على يد المخترع النمساوي الألماني والفكرة الأساسية لهذه الآلة مأخوذة من الآلات المتابعة مثل الأورغن والهارمونيوم ويعتبر تطويرا وتصغيرا وتبسيطا لها، مع تعديل مصدر النفخ إلى منفاخ يدوى بصمامات لدفع الهواء مع الحركة للداخل، ثم سحبه للخارج فارغا لإعادة ملئه ودفعه نحو المزامير التي تتحكم فيها صمامات بمفاتيح تضخ الهواء

[1]– غطاس عبد الملك الخشبة، مرجع سابق، ص89.

[2]– https://www.Oman-Edu.com ، مقال منشور بموقع مسودة سلطنة عمان تاريخ النشر: 21-12-2019، بعنوان تقرير الموسيقى: الموضوع: آلة الأكورديون، صاحب المقال: محمد، يونس الغادي، تاريخ الدخول: 2022/01/09، الساعة: 22:30.

للمرور إلى الصوت المطلوب فقط مع تصغير لوحة المفاتيح إلى نحو أوكتافين أو ثلاثة أوكتافات فقط.

وترجع فكرة مصدر النفخ الموحدة لجميع المزامير، وخاصية تخزين وتركيز ودفع الهواء مأخوذة كما أشرط من قبل عن آلة الثنج الصينية واليابانية القديمة التي سبق الحديث عنها.

وللأكورديون صندوق مستطيل مصنوع من الخشب، له منفاخ من الجلد يجذب به الهواء من الخارج عند الشد، ليدفع به الداخل عند الضغط عليه باليد اليسرى، ليندفع بدوره إلى الصفارات الصغيرة المصفوفة داخل الصندوق وكلها من نوع وحجم واحد صغير، وفي نهاية كل مزمار ريشة صغيرة معدنية ذات طول وحجم معين، لكي تصدر كل منها درجة صوتية واحدة محددة من درجات السلم الموسيقي الكروماتي، ويستطيع العازف عن طريق الضغط على مفاتيح أو أزرار اللوحة الشبيهة بلوحة البيانو ذات الأصابع البيضاء والسوداء المعروفة الحصول على الحركة اللحنية المطلوبة وكانت النماذج الأولى من الأكوردوينات ذات أزرار وأصابع ليست على نهج مفاتيح البيانو، ومنها ما كان له بوق لتكبير الصوت.... ظهرت في ألمانيا عام 1912.[1]

ويحمل العازف الآلة وهو واقف أو جالس معلقة في حزام بالكتفين، ولوحة اليد اليمنى ذات مفاتيح لأداء الحركة اللحنية الميلودية أو الهارمونية بالضغط على مفتاح أو أكثر في

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص345–347.

وقت واحد، بينما تكون اللوحة الأخرى اليسرى ذات أزرار فقط (وليست مفاتيح) مخصصة للمصاحبة الهارمونية وعزف الباص المتصل أو الباص الإيقاعي، وبذلك تستطيع الآلة منفردة دون أية مصاحبة من آلات أخرى عزف الميلوديات والهارمونيات والتراكيب البوليفونية أيضا.

ومنذ عام 1920 انتشرت هذه الآلة في معظم أنحاء العالم، وأصبحت عضوا مهما في الموسيقى الشعبية وموسيقى الجاز والموسيقى الخفيفة والراقصة في كل مكان، كما يعد الأكورديون الآلة الشعبية الأولى في فرنسا ومنتشرا على المستوى الشعبي في أمكان كثيرة من العالم ومنها نوعيات عديدة أشهرها من مصانع (هوهنر Hohner) الألمانية، ومنها آلات صغيرة نسبيا للهواة وآلات كبيرة للمحترفين.

ومنذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي دخل الأكورديون مصر وأصبح آلة شعبية في المدن، كما تم تعديل بعض مفاتيح وأزرار الآلة بما يمكنها من تغيير صوت بعض الدرجات، حتى يتمكن العازف من الحصول على الدرجات الخاصة بالمقامات العربية ذات ثلاثة أرباع الدرجات مثل: الراست والبياتي....إلخ[1]

والأكورديون هو اسم لآلة موسيقية تحمل باليد وتتألف من منفاخ هوائي وأزرار أو مفاتيح شبيهة بمفاتيح البيانو لإنتاج النغمات المختلفة أول أكورديون سنة 1823م في فيينا وجد في إيطاليا. يعد الأكورديون ضمن الآلات النفخية لاعتماده على تدفق الهواء ضمنه

[1]– فتحي الصنفاوي، مرجع سابق، ص347.

لإنتاج الصوت، ومجاله الصوتي حوالي ستة أوكتافات ونصف، يصنع عادة من الخشب أو المنفاخ فيصنع من الورق المقوى والقضبان المعدنية.[1]

[1]– https://arabalgeria.yoo7.com ، مقال منشور بموقع بوابة عرب الجزائر، تاريخ النشر: 2003/01/12، كاتب المقال: الحاكم الشافعي، بعنوان: تعريف آلة الأكورديون، تاريخ الدخول: 2022/01/10، الساعة 19:00.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: التربية الموسيقية في الوسط المدرسي التعليم المتوسط بالجزائر - دراسة وتحليل عينات الدراسة الميدانية -

1-آليات وطرائق تدريس التربية الموسيقية في المنظومة التربية

2- أثر التربية الموسيقية في تكوين شخصية التلميذ.

3- الأهداف التربوية للتربية الموسيقية في الوسط الدراسي.

4-مضامين ودور مناهج مادة التربية الموسيقية في مرحلة التعليم المتوسط بالجزائر.

5- الموروث الموسيقي الجزائري وترسيخ الهوية الوطنية لدى التلميذ.

تحليل الاستبيان: من خلال النقاط التالية:

1-آليات وطرائق التدريس للتربية الموسيقية في المنظومة التربوية والإقبال على تعلمها:

إن علاقة التربية الموسيقية بالتربية علاقة وطيدة فكلاهما يكمل الآخر، وبما أن التربية: "هي التي يقصد بها تغيير سلوك الأطفال حيث حظيت بالأهمية التي تستحقها بين المواد الأخرى ضمن مناهج المنظومة التربوية"[1]. من خلال القول، فإن أهمية إبراز هذا الميدان والعمل على تشجيع نمو مادة التربية الموسيقية من خلال الأعمال التطبيقية التي يمكن تقديمها للأطفال أو التي يمكن أن ينجزها خلال الحصة بمختلف الأنشطة الموسيقية المقررة في الحصة الشاملة تسمح من تحقيق الهدف الأسمى من المادة، والمتمثل في غرس الذوق الرفيع وتزويد الأطفال بالمعرفة التي تتضمن عنصر الفهم للمكونات الفنية للمادة.

وعلى صعيد آخر تساهم في خلق جو المرح ضمن النظام التربوي ولا يتأتى ذلك إلا بالإلمام التام للمراهقة من جميع الجوانب لتوفير جو العمل المثمر والإيجابي للأطفال لإرضاء حاجياتهم الفنية بصفة عامة والموسيقية بصفة خاصة[2]. وفي هذا الشأن فإن المدرسة في المرحلة الأساسية وجب عليها أن تختار المقطوعات الموسيقية المناسبة لذوق

[1] حوار أجراه الباحث مع أستاذ مادة التربية الموسيقية بمتوسطة مؤسسة الكاهنة سيدي بلعباس، بتاريخ 13 مارس 2022.

[2]- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1994، ص99.

للطفل، كونه يتذوق الموسيقى بسماعها لأنها الوسيلة الأفضل في بلوغ النهضة الفنية ويجب على معلمي الموسيقى أن يخططوا لها عبر منهجية محددة[1]، وتعمل آليات وطرائق التدريس للتربية الموسيقية في المنظومة التربوية من خلال التعبير والإيحاء عن مشاعر نبيلة وموضوعات نفسية تساعد على تطوير قدرات السامع.

ومن خلال العودة للاستبيان – كان عدد التلاميذ حوالي خمسين تلميذ– الذي قمنا به نجد أن إقبال التلاميذ على تعلم مادة التربية الموسيقية لا يكون إلا في فترات زمنية معينة، حيث وضعنا سؤالا حول ما هي الفترة المفضلة لتعلم هذه المادة التربوية، وعثرنا على نتائج متباينة، شغلت 50 % إجابة بأحيانا، و30% دائما، ومثلت 20% النسبة المتبقية نادرا، وهو ما جعلنا نكتشف عزوف شبه تام عن تعلم هذه المادة، ولعل من أبرز الأسباب هو ضعف البرامج التعليمية المسطرة التي تحتاج في نظرنا من إعادة مراجعة شاملة على يد متخصصين أكفاء.

وعلى صعيد آخر ضربت مادة التربية الموسيقية عروقها لإرسال أهداف داخل المنظومة التربوية حيث نهجت آليات وطرائق للتدريس كان لها هدف من أجل تنمية الحس الجمالي والذوقي والفني من خلال المهارات الفنية للمادة وإشباع حاجاتهم الموسيقية فإن التعبير الموسيقي الكامل الخلاق يشتمل:

[1]– يحي سليم البشتاوي، نضال محمود نصيرات، مرجع سابق، ص223.

1-1- استراتيجية تعليم وتعلم مادة التربية الموسيقية في التعليم المتوسط من خلال الدوافع الذاتية والموضوعية :

حصة التربية الموسيقية تحتوي على ثلاثة أنشطة ثرية ومتنوعة ذات طابع علمي وثقافي وترفيهي وهي متكاملة فيما بينها، نورد تحديدها فيما يلي:

أولا: نشاط التذوق الموسيقي

وهو نشاط يوقظ الحس الإبداعي لدى المستمعين ويمكنهم من التعبير عن ذواتهم وإرضاء ميولهم الفنية ونشاطه يتطرق إلى:

- التمييز بين مختلف الأصوات البشرية والطبيعية والآلية من حيث النغم والإيقاع.
- التمييز بين مختلف الآلات الموسيقية والتعرف على بعض القوالب الموسيقية وتحليل بعض الأعمال الموسيقية.[1]

أسلوب تدريسه:

يقوم أسلوب تدريسه على إثارة انتباه المتعلم وحسه الفني بلعبة موسيقية تخار من بين الألعاب الموسيقية وفقا لما يتطلبه الهدف التعليمي للحصة والكفاءة القاعدية للوحدة

[1]- الوثيقة المرافقة كتاب منهاج السنة الثانية الابتدائية، المعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية، وزارة التربية الوطنية، 1956.

التعليمية، وعادة يمر هذا النشاط عبر وضعية تمهيدية هي عبارة عن لعبة يتمكن التلاميذ من تجاوزها بمساعدة وتوجيه المعلم، وعبر عرض واستنتاج يمكنانهم من التفاعل مع المعرفة المفهمية المرتبطة بالموسيقى والإيقاع والنغم ومميزات وصفات كل منها....

ومن أجل إنجاح عملية التذوق الموسيقي وبلوغ الأهداف المسطرة لابد من توفير وسائل ضرورية وهي كالآتي: جهاز التسجيل، أسطوانات، آلات موسيقية، وسائل سمعية وبصرية، وصورة.....إلخ

ثانيا: الإيقاع

الإيقاع والوزن وموضوعات الأحد عشر هي: الإيقاع، التقسيمات الأساسية والمشتقة للقيم الزمنية، النبرة، الوزن، المقياس، الحقل المازورة.

خط المازورة الناقصة، الأوزان والمقاييس البسيطة، مجاميع القيم الزمنية في مازورات ذات القيم المركبة، الأوزان والمقاييس المختلفة، مجاميع القيم الزمنية في الموسيقى الغنائية، السرعة، القيادة الموسيقية، دور الإيقاع والوزن والسرعة في الموسيقى.[1]

حيث تفاعل الأصوات الموسيقية سواء كانت مشابهة من حيث الحدة والغلظة أو القوة والضعف مع عنصر ثالث والعلاقة الزمنية بين الأصوات، ويؤدي ذلك إلى ظهور مفهوم

[1]– طارق حسون فريد، مصادر تدريس نظريات الموسيقى في التعليم العراقي المعاصر، مجلة الأكاديمي، العدد46، ص149.

جديد في الموسيقى والإيقاع والاستجابة الإيقاعية عند المتعلم سابقة على الاستجابة اللحنية وتكون أيسر عموما في تعلمها من العناصر الأخرى. والتدريب السمعي الإيقاعي يأخذ مكانة هامة في تعليم المتعلم لأهميته في حياته، حيث يرتبط ذلك بالتعلم اللغوي وصحة إعطاء المقاطع اللفظية زمنا محددا لتصدر الكلمة بصورة أفضل"[1]، ويتمثل الإيقاع في تعليم المتعلم العلامات الزمنية من حيث القراءة والكتابة والتوقيع تدريجيا.

وفي هذا السياق، كانت النتائج المتحصل عليها في استبيان الدراسة غريبة نوعا ما، حيث من خلال طرح السؤال التالي: ماهي الدوافع التي تجعل التلميذ يرغب في تعلم مادة التربية الموسيقية؟، وطبعا وضعنا ثلاثة اختيارات وهي: دافع ذاتي، دافع موضوعي وفق البرنامج، لا أعرف، تحصلنا على أن معظم النتائج كانت بصفة لا أعرف وتمثلت في 70%، باستثناء قلة من كانت إجاباتهم واختياراتهم بدوافع ذاتية شغلت نسبة 25 %، والغريب أن نسبة 5% فقط من كانت دوافعهم موضوعية وفق البرنامج، أي ممن لديهم الرغبة وحب تعلم مادة التربية الموسيقية، وهو شيء مؤسف حقا، وهنا تظهر سلبيات إصلاح المنظومة التربوية من خلال اعتماد برامج الجيل الثالث، وهذا في اعتقادي لا يساعد على ترسيخ مبدأ الهوية الوطنية وغرس الشخصية الجزائرية بكل تمثلاتها وهبتها في نفوس التلاميذ والجيل الصاعد

.

[1]– الوثيقة المرافقة لمستوى التعليم المتوسط لمادة التربية الموسيقية، ص08.

1-2- منهجية التدريس عن طريق المحور الرئيسي:

منهجية هذه الطريقة على تحديد المحاور المركزية التي يتطرق لها المتعلم خلال مساره الدراسي والتي تمتد إلى نهاية التعليم الثانوي.

إن الحديث عن المضامين ومناهج التربية الموسيقية لما لها من دور هائل ومتنوع لمختلف الأنماط والأشكال الموسيقية الغنائية التي تصور المعرفة البشرية فإن المختصين في هذه المادة لا يخفى عنهم ما يمكن هذه المادة ما تلعبه من دور فعال في تنشئة المواطنين الصالحين، يتحلون بروح التعاون والبدل والمشاركة والعطاء وما تساهم التربية الموسيقية كونها ميدان متعدد التخصصات في تجسيد أداء التلاميذ والطلاب في المواد الدراسية الأخرى على غرار اللغات، التاريخ.....إلخ[1]

ومن الأهمية بمكان التأكيد أن للموسيقى في المدرسة دور محوري ذلك حياة المدرسة ستصبح بدون حياة مدرسية ممتعة للطلبة إن لم تتمتع بقدر من المتعة والسعادة التي تمنح حياة المتعلمين فيها استمرارية وتفاؤلا. فالموسيقى رئة الحياة المدرسية ومتنفسها فضلا عما تقدمه من تدريس على الاتزان والاستجابة لأوامر العقل في الحركة والتفكير وتدريب

[1]- HACHLAF. AHMED Et Mohamed El Habib, Anthologie de la musique arabe (1906-1960) centre culturel algérien, Publisud, paris, 1993, p206.

العضلات وتناسقها والرئتين والحنجرة التي يستخدمها الطلبة عند ممارستهم الموسيقى[1] فإن اعتماد مادة التربية الموسيقية والأناشيد ضمن الجدول الدراسي لأنها تعتبر مادة مهمة جدا في تربية النشئ وخصوصا في مرحلة التعليم الأساسي.

2- أثر التربية الموسيقية في تكوين شخصية التلميذ:

من جملة الاقتراحات في سياق فرض منهج التربية الموسيقية في الوسط المدرسي نرى أن للموسيقى قدرة كبيرة وإمكانيات تربوية في تكوين وتشكيل شخصية التلميذ، كما تتميز الموسيقى، كفن بقدرتها التي لا تضاهى على تأثير أدق انفعالات الإنسان والتعبير عن أحاسيسه وعواطفه وفي أغلب لحظات وجود إلى ارتباط التلميذ بالموسيقى بدءا من إنصاته لدقات قلب أمه، "تقول دعاء بصوت صفوت"*: "فإن شخصية الطفل تتركب من عدد من المكونات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية تتفاعل مع بعضها البعض فإن فن الموسيقى يتميز على تنمية المكونات المختلفة للشخصية"[2]. فإن المنظرين في مجال التربية الموسيقية التي تجعل هذا المجال في عملية بناء الفرد المتكامل وقد ظهرت أهمية التربية الموسيقية عند فلاسفة اليونان، ومنهم أفلاطون: الذي قال في مقولته الشهيرة: "دعني أصنع

---

[1]- يحي سليم البشتاوي، نضال محمود نصيرات، وقفات في الفنون الدراسية والموسيقية، طبعة أولى، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2018، ص216.

* دعاء صفوت، مستشارة العلاقات الزوجية والأسرية، صاحبة كتاب "ماما بريستو."

[2]- https://www.Kashquol.com ، مقال منشور بموقع كشكول، عنوان: دور الموسيقى في تربية الأطفال وتنمية شخصياتهم، تاريخ النشر: 22-05-2018، تاريخ الدخول: 2022/02/03، على الساعة 22:38.

أغاني الشعب ولا يهمني من يصنع دستورهم..." إذ تدل هذه المقولة على مدى ارتباط الموسيقى عند اليونان بالتربية وكذا مدى تأثير الموسيقى في سلوك التلميذ حيث عمد اليونان تربية أبنائهم في ثلاث نواحي أساسية: تربية العقل، وتربية الجسد وتربية الروح، وقد وجه أفلاطون (427م- 348) خطابه إلى سقراط في كتاب "الجمهورية" أفضل طريقة لبناء الإنسان وتبناها أجدادهم في جعل تربية الجسد مرهونة بتربية الروح والوجدان ومرهونة بتعليمهم الموسيقى والشعر.

ولا تقتصر التربية الموسيقية في تنمية الجوانب الشخصية للتلميذ إضافة إلى تشكيله اجتماعيا فالموسيقى عنده شيء أساسي في التربية كونها تنمي النواحي والقابليات الذهنية للطفل فينشأ مستمعا للموسيقى، إن التنظيم الطبيعي للشخصية يشكل في مجمله أنغاما رائعة بصمتها، بحركتها وبفصولها، فإن القدرة والإبداع المتجددة هي التي تبني شخصية الطفل، كما أن للموسيقى تأثير في عملية النفسية والاجتماعية، فالتربية الموسيقية ليست طارئة على المجال التربوي فهي رسالة كغيرها من المباحث الدراسية، فتنمية شخصية الطفل لتلقي العلم والمعرفة يحدث إلا بتوازن الشخصية فإن تنمية التفكير وبناء الشخصية يحدث إلا بتفعيل التربية الموسيقية في المراحل الدراسية أو قبل الدراسة المهم التأكيد على أن للموسيقى دورا مهما ومحوريا فللموسيقى أهمية كبرى في تحقيق الكيفيات الأفقية

والمهارات الإبداعية فتساعد على الحس الفني ويمكنه من التواصل مع الآخرين والثقافات الأخرى بأسلوب متطور.[1]

وبتعبير أصح الموسيقى تربط أسس وقواعد تساعد على بناء الشخصية ولها أثر كبير في التكوين السيكولوجي والفيزيولوجي.

إن الموسيقى هي أقدر فنون الحياة بالتمتع بالصحة النفسية والعضوية والبدنية من أجل أن تكون الشخصية متوازنة، فالموسيقى كما عبر عنها أفلاطون هي أرقى الفنون وفهي تؤثر على النفس الباطنة وتعكس أعضاء الجسم وأجهزته فوصف أفلاطون الموسيقى والرقص للتخلص من الخوف والقلق وبالتالي قد تكون الشخصية متوازنة ومقاومة كل العقد وإخراج كل المكبوتات وتفعيلها على الواقع فإن التعامل داخل المجتمع يؤثر على تنمية الأعضاء الفكرية والعقلية من خلال التذوق الموسيقي والتدريب الصوت من خلال دورات تنمية القدرات المزاجية والعلاقات الاجتماعية، فتعتبر الأنشطة الموسيقية من الوسائل الأكثر في تكوين شخصية التلميذ من المكونات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية فإن التربية الموسيقية تؤدي إلى تنمية التوافق الحركي والعقلي والنشاط الجسماني.[2]

[1]– محمد أحمد محمود الزعبي، مرجع سابق، ص480.

[2]– أسامة علي محمد أحمد، فاعلية الأنشطة الموسيقية المتنوعة لتنمية قدرات أعضاء الهيئة للتدريس بالجامعات المصرية، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد 42، يناير، 2020، ص1178.

2-1- تنمية قدرات الجانب العقلي:

للموسيقى تأثير إيجابي على مستوى تركيز المستمعين، فهي تحسن ذاكرتهم حيث وجد بحث حديث بأن الصمت بين نوتتين موسيقيتين يسبب تحفيز خلايا الدماغ والخلايا العصبية المسؤولة عن تطوير الذاكرة وللموسيقى تأثير إيجابي على المهارات الشخصية للفرد في أغلب الأحيان ترتبط حالات الفشل في قلة الثقة وقلة الرغبة في التعليم.

الذين يحصلون على درجات سيئة لا يفتقرون للذكاء بالضرورة فيمكن أن تكون نتائجهم السيئة أحيانا نتيجة لقلة الحافز والاهتمام بينما الأنشطة الموسيقية تساعد على زيادة الحافز وتطوير الذاكرة، لقد أثبتت الدراسات أن الموسيقى أكثر مساعدة للأطفال والشبان وكبار السن في حقول جديدة.

2-2 - تأثير الموسيقى على المخ في علاج القلق:

تقوم الموسيقى بتنشيط مناطق المخ التي تشارك في الحركة والتخطيط والانتباه والذاكرة، فالاستماع إلى الموسيقى له تأثير إيجابي مختلف عن معالجة الأصوات مثل الضوضاء وتأثيرها السلبي على قدرة المخ لذلك فالاستماع للموسيقى يغير كيمياء المخ، ويؤدي لشعوره بشعور جيد ويعزز مستويات الإنتاج الفكري، فعند سماع الموسيقى يقوم العقد بأكمله بالعديد من النشاطات ومهما اختلفت الحضارة واللغة فإن تأثير الموسيقى يبقى إيجابيا، فالعديد من البحوث والدراسات العلمية أثبت أن العزف على آلة موسيقية أو حتى

الاستماع للموسيقى قد يجعلك أكثر ذكاء. وإن مساهمة الموسيقى في تسهل تعلم وتلقي المواد الدراسية من خلال عملية الإدراك الحسي والتنظيم المنطقي.[1]

ويمثل اختبارات الأساس النظري للذكاء الموسيقي التي قام بها العالم "وينج" الذي يفضل استخدام المادة الموسيقية كمحتوى لهذه الاختبارات وتتألف اختبارات "وينج" في صورتها النهائية من 7 اختبارات تقيس الجوانب الموسيقية الإدراكية والتذويقية وتقاس بثلاثة اختبارات: تحليل التآلفات والتغيير الصوتي والتذكر[2] فالشخص أو التلميذ لا يطلب منه أن يعزف على آلة موسيقية ولكن يطلب منه أن يستمع إليها.

2-3-تأثير الموسيقى على الذاكرة:

أثبتت الدراسات الحديثة أن للموسيقى التي لا يتجاوز الإيقاع عن 60 نغمة في الدقيقة تحفز خلايا نصفي المخ الأيمن والأيسر معا، ونشاط هاتين المنطقتين من الدماغ في آن واحد يزيد من القدرة على التعلم وتذكر المعلومات، فإن إدراك البيانات الموسيقية لتنشيط الجهة اليمنى لتذكر الموسيقى وهذا ما يجعل شخصيته في تنمية قدراته العقلية ويصبح أكثر توازنا في عملية تلقي المواد الدراسية ونماء شخصيته فإن الاستماع للموسيقى أداة هامة للتذكر لاسترجاع تفاصيل دقيقة مرتبطة بأغنية معينة أو لحن مميز، ففي دراسة أجريت

[1]- أسامة علي محمد أحمد، مرجع سابق، ص1179.

[2]- صادق أمال أحمد مختار، بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقى والتربية الموسيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1994، ص245-266.

حول تأثير الموسيقى على التعلم تبين أن المعلومة تكون أكثر سهولة للتذكر حينما يعيد المتعلم اللحن الموسيقي داخليا وبذلك يتذكر المعلومة بكل بساطة[1] وهذا الاستماع يزيد من فترة التركيز وعمقه هذا أثبته العلماء كونهم لم يحددوا نوعا خاصا أو نمطا معينا من الموسيقى فإن الموسيقى الكلاسيكية هي وحدها قادرة في اجتياز اختبارات الذكاء فإن الموسيقى تأثيراتها متنوعة باختلاف من فرد إلى آخر فأجندة العقل هي بمثابة رحلة إلى الخيال وبالتالي يتضح دور الموسيقى في تنمية القدرات العقلية وتنمية الإحساس الزمني لدى التلميذ من أجل تكوين شخصية متكاملة ومتوازنة.

2-4- تنمية القدرات المزاجية والانفعالية:

قد يبالغ البعض في التعليم العلمي والبحث باستعمال الدروس الخاصة، برامج الكمبيوتر المعقدة لتنمية مهارات الأطفال الصغار، إن هذا الأسلوب قد يضغط على الطفل من الناحية النفسية وقد تتسبب في خسارة اهتمام الطفل بالتعلم والمعرفة، إن استعمال الألعاب التخيلية العفوية التلقائية أساس قوي لتحبيب الطفل على التعلم والتدريس، فإن العلاج بالموسيقى يجذب الأطفال إلى النشاط المزاجية والانفعالية باكتساب مهارات مثل

[1]- أسامة علي محمد أحمد، مرجع سابق، ص1179.

الجري، التسلق، التزحلق، على أية حال الدراسة اقترحت أن الموسيقى ربما تساعد خلال أنشطتها التربوية على تشجيع الأطفال وكسر العزلة والروتين.[1]

ويمكن القول بأن تأثير الموسيقى على مستويات هرمون القلق والسعادة. حيث الموسيقى الهادئة تقلل من الألم والقلق عن طريق تخفيض مستوى هرمون "الكورتيزول" (هرمون مرتبط بالقلق) وإطلاق "الإندروفين" (هرمون مرتبط بالسعادة) الذي له خصائص مهدئة ومسكنة ومبهجة، ينصح بالاستماع للموسيقى كعنصر مساعد للرعاية الطبية للأفراد في المستشفى وقد أظهرت التجارب الطبية مدى فعالية الموسيقى في الحد من القلق والتوتر.[2]حيث سعت كثير من المستشفيات إلى اختيار مقطوعات موسيقية مختارة بعناية لتحفيز الأنظمة العصبية لدى الإنسان من أجل مقاومة المرض من خلال الإحساس بالقوة الذاتية.

وأوضحت الدراسة أن شخصية الطفل تتركب من عدد من المكونات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية وهذا ما أكدته الباحثة المصرية "آيات ريا"* تبين أن للموسيقى قدرة غنية ومكانة تربوية في تشكيل شخصية الطفل بقدرتها التي لا تضاهى على التأثير في أدق الانفعالات والتعبير عن الأحاسيس، ففن الموسيقى يتميز بقدرته المدهشة على تنمية

[1]– نيللي محمد العطار، دور الموسيقى في علاج أطفال التوحد، دار الكتب والوثائق القومية، الإسكندرية، ط1، أكتوبر 2013، ص135.

[2]– أسامة علي محمد أحمد، مرجع سابق، ص1180.

*– آيات ريا، باحثة مصرية عضو في المجلس العربي للطفولة في مصر.

المكونات على الصعيد الجسماني تقول الدراسة التربية الموسيقية هي التي تنمي التوافق الحركي والعضلي في النشاط الجسماني، إلى مجموعة من الحركات، إضافة إلى تدريب الأذن على التمييز بين الأصوات المختلفة وتنمية الجوانب الجسمية من خلال أنشطة موسيقية متعددة كالتذوق الموسيقي والغناء والإيقاع الحركي والعزف على الآلات.[1]

ويذكر دور الموسيقى في تنمية الإدراك الحسي وتنمية الذاكرة السمعية والقدرة على الابتكار، إضافة إلى مساهمة الموسيقى في تسهيل تعلم وتلقي المواد الدراسية، في حين وعلى مستوى الانفعالية أشارت إلى تأثير الموسيقى في شخصية الطفل وقدرته على التحرر من التوتر والقلق فيصبح أكثر توازنا إضافة إلى أن الموسيقى تستثير في الطفل انفعالات عديدة كالفرح والحزن والشجاعة والقوة والتعاطف، وغيرها، وهو ما يسهم في إغناء عالمه بالمشاعر التي تزيد من إحساسه بإنسانيته، فإن النشاط الموسيقي يعتمد مواد حسية إدراكية تساعد على التفاعل مع محتوى الموسيقى من أجل تنمية قدرات مزاجية والانفعال مع الصوت.

إن أهمية الموسيقى في تنمية المزاجية والانفعالية لذا اتجاهات ومعايير وشمولية وسيكولوجية الطفل مبنية على السماع الموسيقي لدى لا يجب أن ينعزل سائر هذه النواحي التي تكون النشاط الإنساني في جميع أدوار حياته من أبسطها إلى أكثر تعقيدا فإن تشبع

[1] – https://www.alayam.com ، مقال منشور بجريدة "الأيام البحرينية" عنوان المقال: علاقة الموسيقى بالتربية، كاتب المقال: "فهد المضحكي"، العدد10158، تاريخ 2018/09/22، تاريخ الدخول: 2022/02/05، الساعة 13:00.

الطفل في حاجته للموسيقى تجعله يشعر بها في كل أدوار وإن سحر الموسيقى والغناء وتأثيرهما البالغ على النفس والجسم وإن تكوين الشخصية المتزنة والمتناسقة وتنمية ملكة الإبداع والابتكار ضرورة التعبير الذاتي بالأصوات الموسيقية وباستخدام أنواع الغناء الشعبي لما فيه من أصالة فإن كل هذه المقومات كلها مكانتها كأداة للتربية ووسيلة مهمة لتقويم النفس ولا تنسى الحكمة اليونانية القائلة "التربية الرياضية والاجتماعية وحدها تتكامل مقومات شخصية للفرد وثقافته، بل لا بد من وجود الإطار الجمالي القادر على التنسيق بين تلك المواد[1] والمحرك لطاقات الإبداع والابتكار الكامنة في النفوس والقادر على تنمية المواهب والملكات الذهنية والجسمية والروحية، بشكل منسق ومتكامل، لدى يجب العناية بالطفل ومصاحبة تفكيره وسلوكه منذ بداية سماعه بالموسيقى والاهتمام بها.

تقليل الانفعال دليل على تأثير الموسيقى على الاسترخاء بصورة وثيقة وذلك عن طريق إيقاف الشرود الذهني ومساعدة التفكير على الثبات صم الوصول إلى الهدوء الداخلي، فالإحساس بالصوت مثلا يؤدي إلى تأثيرات نفسية وجسمية ومرتبط بنوع الموسيقى وسرعتها، فالموسيقى البطيئة جدا تطيل إحساسنا بالوقت لأنه سيكون للذاكرة المزيد من الوقت للاستذكار تجربة التوتر التي سبق استماع الموسيقى وحالة التوتر تساعد على استمرار حالة الانفعال لذلك فإن اختيار الموسيقى الملائمة يعد عملا مهما ويجب اختيارها هادئة تنتج

[1]– عياد عفت محمود عزت، أهمية نشر أغنية الطفل من خلال الوسائل الإعلامية للإذاعة والتلفزيون، دار الفكر العربي، جامعة حلوان، مصر، 1984، ص8.

استجابة منخفضة (Hypo Metabolic) والتي توصف بأنها علاقة للاسترخاء وتؤدي إلى تأثير في الأنظمة التلقائية (Autonomic) المناعية (Immune) والهرمونية (Endocrine) والموصلات العصبية (Neuropeptide) ومن ثم تنتج استجابة نفسية مثل انخفاض القلق والخوف، ويفضل اختيار موسيقى بدون كلمات وذلك لأن الجزء الأيسر من الدماغ (التحليلي) يميل إلى الانتباه إلى الرسائل ومعاينتها أكثر من السماح بالتركيز والتحليق مع الموسيقى، ومعظم المختارات الموسيقية تعتمد على (التوتر، والتفريغ) (Tensio – Release) وهذا النوع من الموسيقى مصممة من أجل خلق إحساس من الترقب متبوع بإحساس من التفريغ، وهذه تسمى الموسيقى المنهجية التي تكون مدروسة ومختارة تستخدم في إثارة المشاعر والخيال[1] فإن التجاوب مع الأصوات خاصة البيئة المحيطة به منغمة في إيقاعاتها حسب حاجاته ومتطلباته، فالصوت يؤثر على مزاج وانفعال الطفل داخل الوسط الذي يعيش فيه.

إن الموسيقى بقدرتها التي لا تضاهى على تأثير أدق انفعالات الإنسان ومصاحبة في أغلب لحظات وجوده مشيرة إلى ارتباط الطفل بالموسيقى بدء من إنصاته لدقات قلب أمه أو غنائها له في المهد وما يصحب ذلك فرحة بالموسيقى في أغاني الأطفال وحيويتهم ونشاطهم بإدماجهم في الألحان وأوضحت الدراسة أن تكوين شخصية مرتبط على عدد من المكونات الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية مع التفاعل مع بعضها البعض فإن التربية

[1]– أسامة علي محمد أحمد، مرجع سابق، ص1181.

الموسيقية تؤدي إلى تنمية التوافق الحركي والعضلي إلى تدريب الأذن والتمييز بين الأصوات وهذه التنمية الجسمية من خلال الأنشطة الموسيقية. إضافة إلى الجانب الترفيهي في حياته فضلا على أن الموسيقى تنقل التراث الثقافي الفني إلى الأطفال.[1]

وهنا توظيف الموسيقى في تكوين شخصية الطفل منذ أن يكون جنينا وعلى سبيل المثال تحرص بلدية روما حتى يومنا على تنظيم حفلات موسيقية تحضرها النساء الحوامل بهدف الترويج وتحسين المزاج فهذا الجانب الانفعالي يأثر إيجابا على شخصية الطفل وتجعله أكثر تحررا من التوتر والقلق فيصبح أكثر توازنا وانفعاله كالفرح والحزن والشجاعة والقوة والتعاطف وغيرها.

2-5- تنمية القدرات الاجتماعية:

أما من الناحية الاجتماعية أوضحت أن التربية الموسيقية تساهم في تنمية الجوانب الاجتماعية لدى الطفل موضحة أنه في أثناء الغناء والألعاب الموسيقية تشتد ثقته بنفسه ويعبر عن أحاسيسه بلا ذبل ويوطد علاقته بإقرانه إضافة إلى الجانب الترفيهي في حياته فضلا عن أن الموسيقى تنشأ التراث الثقافي والفني إلى الأطفال وأضافت أن الموسيقى لا تسعد الطفل فقط بل تساعده على نماء شخصيته في كل جوانبها. إذ عبر بعض الأطفال

[1] - https://www.annajah.net ، مقال منشور: موقع إلكتروني: "النجاح"، عنوان المقال: ما هو تأثير الموسيقى في شخصية الطفل، صاحب المقال: زينه مصنور، تاريخ: 19-10-2016، تاريخ الدخول: 2022/02/05، الساعة 19:33.

قبل وبعد الدراسة على تفاعل الخلايا العصبية مع الصوت والمهارة اللغوية كما يقول البعض إن تحريم الموسيقى يشكل جرما مما يسبب جفاف المشاعر كما تقول الكاتبة السعودية. ألا لمعية نورة شنازيا... ترى ماذا تقول للشعوب التي لعنت وحرمت الموسيقى على نفسها ودويها فكان الرجال التشدد يظنون أن الجهاد والنهي عن المنكر هو تكسير تلك المعازف وتدمير كل المهرجانات الفنية.[1]ونتيجة لخبرة الطويلة في ميدان التربية يدعي أن المرونة هي أهم ما يميز شخصية الطفل ما قبل المدرسة ولذلك باستطاعة المربي أن يغرس في نفوس الأطفال الأخلاق والآداب والسلوك. واعتقد اعتقادا راسخا بقيمة اللعب والموسيقى في تربية الأطفال باعتبار اللعب مظهر من مظاهر نشاطهم.[2]وقد نظر إلى اللعب كوسيلة للتسلية والتشويق فقط، بل كأداة تساعد على تفتح شخصية الطفل لكل ما يحمله في داخله من طاقات واستعدادات.

كما يلخص ماركس التشكيلات الاجتماعية في عدة مراحل من أجل تكوين شخصية الطفل: فإن الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي ويصنعه، فالفنان الذي كان ينتج ما يريده ذي الأملاك إذن الطفل عندما يحس أنه وراءه مجتمع وبالتالي تأثر الموسيقى لوجوده وهنا إقرار بأنه يجب أن يعدل ونغير ولا بد أن نصور الواقع كما هو من أجل تبيان المآسي

[1]– فهد المضحكي، جريدة الأيام البحرينية، مرجع سابق، تاريخ الدخول: 2022/02/05، الساعة 21:07.

[2]– أنطوان الغوري، إعلام التربية وحياتهم وآثارهم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د.س.ن، ص130.

والمظالم ومن هنا نظر ماركس أن للفنان ذو مهمة فعالة في تغيير وتعديل من خلال تبيان وإعطاء صورة لها وهو سائد.[1]

لم تقتصر مدرسة "مانهايم" على النواحي الفنية فحسب بل إن الأفراد المحيطين "بشتامتس" أصبحوا طلائع عصر "العاصفة والاندفاع" في الآداب والفنون الألمانية، فقد عارض أفراد مدرسة "مانهايم" الأساليب الفنية التقليدية ولم يقبلوا أن يظل الفنان في ذلك المركز الاجتماعي بوصفهم موسيقيين وبفضل موسيقاهم وآرائهم الاجتماعية في كان تتميز بعلاقة إنسانية بين الموسيقى الذي تنتمي إلى الطبقة الوسطى[2] وبين أفراد الطبقة العليا في المجتمع وكانت آراء الاجتماعية والفنية التي نادت بها مدرسة "مانهايم" التي لها تأثير على الجانب الاجتماعي في تنمية قدرات الشخصية للطفل....

أصبحت آراء المدارس الجمالية من مدرسة بيتهوفن بأن الموسيقى مقدسة في نظر الرومانتيكييت وكان نجاحه في إخضاع الأرسقراطية لإرادته تحقيقا ظافرا لأداء المدرسة الاجتماعية "مانهايم" وقد أصبح بتهوفن الذي لا يخضع للقيود والذي لا يكتب للكنيسة لا سيد ولا يرعاه، إنما يكتب لنفسه. ولم يكن يؤلف موسيقاه انصياعا لأوامر تملى عليه وإنما كان يؤلفها لأنه يريد ذلك ولأن روحه تدفع إلى التأليف وكان بتهوفن يمثل ما تطلع الموسيقى الكلاسيكية وهذه الظاهرة تصبح مفهومة إذا ما أخذنا بمأخذ الجد ملاحظته القائلة: "إنني

[1]– جورج بوليتزر، أصول الفلسفة الماركسية، المكتبة العصرية، هيدا، بيروت، جزء1، بدون سنة، ص45.

[2]– جوليسبورتنوى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص219.

أسمع موسيقاي دائما على آلات، لا على أصوات بشرية" وحيثما يضيف بتهوفن الصوت البشري كما في "السيمفونية التاسعة"[1] وهذا ضرورة الجانب الاجتماعي في تأثير على الشخصية وتكوينها حيث يستطيع الصوت البشري بنفس الإجادة التي يكتب بها الآلات الموسيقية وفي الواقع التعبير عن المشاعر والأفكار نابع من البيئة الاجتماعية التي يتكون بها الفرد.

والتفاعل الاجتماعي يهدف إلى اكتساب الفرد سلوكا ومعايير واتجاهات من أجل الاندماج في الحياة الاجتماعية وأثر الموسيقى على التوافق الاجتماعي للشخصية.

إن الطفل بسيط وسطحي وعليه فإن الموسيقى التي يؤلفها يجب أن تتناسب مع الطبيعة التي يعيش فيها أي البيئة وهي ما أطلق عليه روسو* مرحلة العقلانية (The Age of Reason) يعتبرها روسو مرحلة البلوغ ويسمى روسو المرحلة التفكير والدراسة والتعلم فخلال هذه المرحلة يتعلم الطفل القراءة الموسيقية التي تساعده على التحليل والوصول إلى المعرفة النظرية، ويأتي تعلم التأليف الموسيقي في هذه المرحلة المتأخرة نظرا إلى أن الغناء يرتبط قبلا بعملية السمع لدى الطفل أكثر من ارتباطه بالقراءة البصرية ولكنه لاحقا سيكون قادرا على ربط ما تعلمه عمليا بالنواحي النظرية. ويشترط في هذه المرحلة على المعلم أن

[1]– جوليسبورتنوى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص223.

*– جون جاك روسو: فيلسوف وكاتب سويسري، ولد سنة 28 يونيو 1712، توفي 2يوليو 1788، الأفكار البارزة، الإرادة العامة، المدرسة نظرية العقد الاجتماعي، اهتمام بالسياسة، موسيقى.

يكون واضحا في المرحلة. يدعو روسو إلى التربية الاجتماعية والدينية والأخلاقية ويطلق الطفل هنا إلى المجتمع.[1] يقدم تعليم القراءة الغنائية "الصولفيج" لأنه عندما يتجه صوت الطفل إلى الثبات وقد أكد روسو على ضرورة استخدام آلة ثابتة "هاربسيكورد" للقيام بالتدريبات الصوتية فإن الخطوات لتعليم الموسيقى حتى يتعود على التأليف والتلحين فإن التفكير التربوي الاجتماعي له أهمية كبيرة في تنمية المواهب والميول الموسيقية التي تنتج عن طريق تعليمات محددة وتدريبات.

إن الشخصية "ليست" هي الشخصية تماهت مع الزمن الثوري التغييري الذي عاش فيه أحب الأدب وتعمق في الفلسفة وتأثر بالمجتمع وتحرك بشكل واسع ومكثف ضمن جغرافية أوروبية ثقافية ممتدة ونستعيد هنا الدور البارز في دور الخيال الموسيقي غير محدود أنتج أنسجة موسيقية غير مسبوقة من نواح تأليفية–شكلانية (القصيد السينفوني) ونواح هارمونية (باتجاه اللافبية). إن التعددية في مجال "الخلق" هي شيء متأهل في داخل البشرية خلاقة في تفصيلاتها اللانهائية لم تسمح ظروف شوبان أن يدخل معترك صناعة الحفلات الموسيقية حيث لم يكون شوبان في المدرسة منهج تعليمي لمدرسة البيانو لجميع الطلبة فكانت صناعة نادرة في تكاملها والعجيب في شموليتها[2] عودة شوبان بهذه الكثافة في الجدلية هي الوجود للتقليدي والجديد المحافظ والثائر، المرهف والعنيف، الشعبي والكلاسيكي

[1]– أبو مغلي وآخرون، المدخل إلى التربية والتعليم، ط1، دار البازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص333.

[2]– غزوان الزركلي: "فيرنس ليسن" المؤلف العبقري لأعمال البيانو/ عازف البيانو الأسطوري، مجلة الحياة الموسيقية، مجلة فصلية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد 2011/59، دمشق، سوريا، 2011، ص149.

والواقعي والرومانسي، السلافي والأوربي الغربي، للقيد والحرية فكان شوبان معنيا أكثر بالذات الإنسانية وإن طبيعة الوسائط الحسية التي تنقل بها هذه الفنون، فالموسيقى تنقل بالأذن وهي حاسة تعتمد على التعاقب الزماني.

ولقد ضبط الفلاسفة منذ عهد قريب بين الزمان وبين الذاتية، ذلك لأن إحساساتنا التي تصاغ في قالب مكاني، كالمرئيات والملموسات، هي إحساسات موضوعية، ندركها مباشرة بوصفها خارجة عنا، مستقلة عن ذاتنا، بل إن هذه الإحساسات هي أساس اعتقادنا بوجود عالم خارجي، أما الإحساسات التي تصاغ في قالب زماني، المسموعات، فهي بطبيعتها ذاتية، أعني أنها تعتمد على الذات التي تتلقاها اعتمادا أساسيا وتبعث فينا شعورا بأنها صادرة عن أعماقنا الباطنة وليس أدل على ذلك من أن التفكير بدوره، وهو عملية باطنة تماما، يتخذ قالبا زمانيا، يتمثل في تعاقب الأفكار بعضها وراء بعض، ولكنه يستحيل ان يتخذ قالبا مكانيا، أي أن نشاهد الأفكار فيه خارجيا فالموسيقى على هذا الأساس ألصق الفنون بأعماق الذات الإنسانية من أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون بأسره، ودارس الفلسفة لا يغيب عن ذهنه رأي قديم يتمثل فيه قولنا هذا أصدق التمثيل، وأعني به رأي الفيثاغورين، الذين فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم فمثلا الفيلسوف حديث شوينهاور* حيث

*– آرتورشوبنهاور، فيلسوف ألماني ولد في 22 فبراير 1788، توفي 21 سبتمبر 1860، صدر الإصدار الثاني الموسع سنة 1844، أشهر كتابه عن الزهد والأخلاق وعلم النفس، إلى الدكتوراه 1813، أشهر كتبه، العالم إرادة وتصور.

شرح طبيعة الموسيقى في كتابه الجزء الأول "العالم بوصفه إرادة وتمثلا" إن كل النوازع والداجات والسورات التي تنتاب الإرادة وكل ما يجري في باطن الإنسان ويطلق عليه العقل سلبيا خالصا هو "الشعور" كل ذلك يجد خير تعبير عن الألحان التي لا تتناهى إمكانياتها[1] الصلة الوثيقة بين الموسيقى والماهية الحقيقية لكل شيء هو إذا عبرت الموسيقى تعبيرا ملائما عن منظر أو سلوك أو حادث....إلخ

2-6- تنمية القدرات الحسية:

للعلاقات الإنسانية دور هام في البيئة التعليمية فهذه العلاقة تساعد على تنمية القدرات الحسية ويجب أن يكون المنهاج التعليمي منهاجا متكاملا هنا يشير إليه العالم "بستا لوتزي"* إلى ضرورة أن تشمل المناهج على العناصر المعرفية والحركية والوجدانية هي المتعلقة بالموسيقى واهتم "بستا لوتزي" بالموسيقى وأكد أهميتها بالنسبة للمنهاج المدرسي وأشار إلى ضرورة تعليم الأغاني الفلكلورية كما وأكد على أثر الموسيقى في خلق تناغم في شخصية الفرد بالنسبة له، فإنه يرى أن للموسيقى دور في تعليم الأطفال منذ الولادة وذلك من أجل قيمتها كأحد العناصر الهامة في التعليم ومن أجل أن تساعد في تعلم مواضيع أخرى ولقد أشار إلى وجوب أن يتم تعليم الموسيقى بطريقة تستهوي الأطفال وتجعلهم يرغبون

[1]- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مرجع سابق، ص15-16.

*- جون هاينرشبستالوتزي 1746-1827 مصلح تربوي سويسري من مؤسس النزعة النفسية، وضع نظرياته الأولى للتعليم الأولى الحديث ولد في زيوريخ وتعلم بها.

بالغناء وتترك حبا عند الأطفال للموسيقى.[1] وبذلك الغناء يصبح طبيعيا وممتعا وجاءت أهم مبادئ بتعليم الموسيقى والتي حددها "بستالوتزي" في مرحلة التعليم المبكرة على أن يجب التعليم الموسيقي منذ الولادة، ويجب أن يشكل الغناء متعة للطفل، ويجب أن يغني الطفل باستمرار وعلى الأطفال أن يتعلموا تأليف أغانيهم الخاصة بأنفسهم، أي أن يرتجلوا أغانيهم وتعلمهم قراءة الأشكال الموسيقية.

كما يبين أن هناك تجاوز المطلق في الأعمال الفنية وإنها تتسم بالغنائية من حيث المضمون والشكل حيث يقول هيجل* "الأعمال الفنية التحسيسية وتحيطها كالهالة، بضباب كثيف مبعث من النفس، لأنه في كل منتجات هذا الفن لا تتوجه الروح إلى النفس وإلى الروح"[2] في المرحلة يركز هيجل على العلاقة بين المضمون والشكل يقصد الفن الرومانسي يمثل الحركة والعمل فالموسيقى هي ذاتية حرة من قيود المادة والامتداد وهي لا تقوم كنتاج فني دائم إلا في الذاكرة وعلى نحو مثالي (النغمة تزول لحظة نفرغ من سماعها) وبالتالي فالمضمون المادي يزول ويتحول إلى معطى سمعي، فهي تدخل إلى مشاعر النفس فتظهر

[1]– صادق آمال وصبري عائشة، تعليم الأناشيد والفنون المدرسية، مكتبة الأنجلو المصرية، دار وهدان للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1978، ص248.

*– هيجل: جورج فيلهلم فريدريش هيجل، فيلسوف ألماني ولد سنة 27 أغسطس 1770، وتوفي في 14 نوفمبر 1871، كتب عن فلسفة التاريخ في كتابه الموجز عن التاريخ العالمي، اشتهر بجدلية هيجل حول الوعي وعرض فكرة تاريخ له مغزى.

[2]– رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2001، ص162.

جوهر حياتنا الداخلية ومن هنا فهي خطوة متقدمة على الرسم لأنها تجسد مثالية واضحة ومشاعر ذاتية[1] تتألف من أنغام رزانة بدل الأشكال المادية حيث أننا لا نتأمل شيئا خارجيا، بل سنتبع حركة النفس والباطن ونسمع اللحن كما يتردد في داخلنا وهنا تتدخل الذاكرة من حيث هي قوة نفسانية تتبع العمل الموسيقي كله.

فالموسيقى في الجوانب الحسية لها تأثير كبير على سلوك الطفل وكل ردة فعل تعكس النغم المسموع بالتالي يكون التأثير إيجابي على شخصيته وتوازنها.

فتلعب الموسيقى دورا مهما في الحياة الحسية فهي تقدم لنا المتعة والسلوان الانفعالي والإلهام، فعندما يطلب من الناس أن يضعوا قوائم بالهوايات والاهتمامات الخاصة بهم فإن نوعا من الحماسة الخاصة للموسيقى، يتم الإعلان عنه، مما يجعلها الأكثر ذيوعا من بين الهوايات الموجودة فإن الدراسة أثبتت أن طلاب الجامعة الأمريكية أن يستمعون للموسيقى خمسة ساعات يوميا ويبرز تفضيل الموسيقى على نحو واضح بين القيم الأساسية التي يتبناها الناس جنبا إلى جنب مع الأسرة والجنس ويعتبر التذوق الموسيقي شيئا شديد الأهمية بحيث تظهر البنود الخاصة به في الاختبارات المقننة المعدة لقياس الانسجام هناك شكل متطرف للاستجابة للموسيقى أطلق عليه اسم "الإثارية" Thrill وقد وصفه "جولد شتاين

[1]– روجي بارودي، ترجمة إلياس مرقس، "فكر هيجل"، دار الحقيقة، ط2، بيروت، 1983، ص234.

Goldstein (1980) "الإثارية" النموذجية بأنها عبارة عن "رعدة خفيفة، رجفة أو إحساس بالوخز الخفيف يتمركز في مؤخرة الرقبة ثم يتلاشى بسرعة.[1]

فإن الإثارة وجد أن الشيء الذي يتسم به بالجمال الفائق للدلالة العميقة للمشاعر وجاءت الموسيقى قمة قائمة في النمط الموسيقي الذي يحس به التلميذ هو الإثارية في التأثير على شخصية الطفل عند "جولد شتاين" فإن الشعور يدل على الإثارية على نحو الدال.

3- الأهداف التربوية للتربية الموسيقية في الوسط الدراسي:

يتجلى الجانب التربوي في الموسيقى في كونها "تقود إلى الفضيلة" كما أشار إليه أفلاطون ونصح هذا الفيلسوف المربي بالتعليم الموسيقي لأنه عنصر أساسي في تربية النشئ، وبين الفارابي أن الموسيقى تزيد المستمع الحكمة وتنويرا أما "هيجل" أن الموسيقى وسيلة "لتهذيب النفس وتحصيل الفضائل" وتساعد على تهجئة المشاعر العنيفة وتلطيف الأخلاق، تلكم هي نظرة هؤلاء الفلاسفة وغيرهم من المفكرين حول الموسيقى وأثرها على تربية وسلوك الفرد وهذا فعلا هو دور التربية الموسيقية في التنمية البشرية وما يبدو فعلا على مدى مساهمة التربية الموسيقية من خلال المقاربة والهدف التربوي والفني وآثارها من

[1]- جولد شتاين كوبرت Kuet Goldstein: هو طبيب أعصاب نفسي ألماني ابتكر نظرية الكائن الحي ركز على علم أعصاب النفس من أبرز أعماله: تعذر الأداء الحركي عام 1908، الطبيعة البشرية في ضوء علم النفس المرضي، 1940.

خلال جوانبها الفعالة وأثر على التعلم والتحصيل الدراسي ودور المادة في تنمية قدرات التلاميذ في عدة مجالات، إلا أن نسبة كبيرة من المعلمين يدركون أن التربية الموسيقية دورا تربوي من خلال تنظيم دورات تكوينية وتربوية تتناول فيها خصائص الفن الموسيقى ونشاطات التربية الموسيقية ودورها في بناء شخصية التلميذ وتنمية قدراته.

3-1- الأهداف التربوية:

إن الاتجاهات التربوية المعاصرة في تربية الطفل، تعتبر مرحلة الطفولة المبكرة من أصل مراحل نمو في حياة الطفل خاصة مرحلة ما قبل الدراسة من 4-6 سنوات حيث للنشاط كبير والرغبة كبيرة في الاستكشاف والتعرف على الأشياء التي حوله واكتساب العديد من القيم والاتجاهات والمهارات التي تناسب عمره من خلال الوالدين وهنا تأتي الأهمية في رعاية الطفل تلك المرحلة فتعتبر مرحلة الطفولة من المراحل الهامة في حياة الإنسان والركيزة الأساسية لبناء الفرد الذي بدأها بالاعتماد على الغير ثم يبدأ في الارتقاء والنمو ويستقل بذاته ويعتمد على نفسه[1] وتعتبر الموسيقى لتعزيز العلاقات مع العائلة كاللعب والغناء ويمكن أن تكون وسيلة للمتعة سوية، هناك العديد من الأغاني للأطفال الصغار التي تتضمن حركة اليد أو حركات أخرى، فإن التربية الموسيقية بوصفها مادة محسّة يمكن حسها مباشرة وآثارها على السلوك فهناك فريق كبير من علماء النفس السريريين يؤكد أنهم يستخدمون هذه

[1]- مي محمود أمين احمد محمد الشرقاوي، دور الموسيقى العربية في تنمية بعض القيم الأخلاقية والاجتماعية لدى طفل الروضة بمحافظة بورسعيد، مجلة كلية التربية، العدد الثاني عشر، 2012، مصر، ص683.

"الروائز" لأنها تزودهم بمعطيات مهمة عن ديناميات الشخصية وأن الاتفاق كبير بين نتائجها والتشخيص السريري الذي يقومون به، وهم يرون أن هذه الروائز لا تتطلب الصدق بقدرها تتطلب تأويلا.[1] وهنا يلاحظ أن الجانب التربوي يقوم على الروائز من حيث الاستجابة للميول الشخصي للتلميذ وتأثيره بالتربية الموسيقية وطريقة سماعه.

إضافة للتربية الموسيقية هدف في الوسط المدرسي وهو الجانب القيم التي تعتبر النمو الاجتماعي والانفعالي، حيث للطفل قيم في المجتمع الذي يعيش فيه فمعظم الأطفال في سن الخامسة يقولون بأنه من الخطأ والكذب والسرقة فالتربية الموسيقية تهذب الأطفال بحكم العلاقات الاجتماعية وببساطة فإن القيم تولد في إطار السياق المجتمعي الذي تحياه الجماعة وتكون مقبولة ومعترف بها وتصبح القيم التربوية في ضوء هذه الأهمية، واحدة من الضرورات اللازمة للتربية ومن ثم ينبغي على التربية ممثلة في كافة مؤسساتها ووسائطها تدعيمها وغرسها في نفوس أفراد المجتمع صغارا وكبارا.[2]

وهناك بعض المؤسسات الاجتماعية التي تسهر على غرس القيم في الطفل في الوسط المدرسي منها الأسرة والمدرسة والنادي ووسائل الإعلام وكون الهدف من إدماج الموسيقى في الميدان التربوي وهو جعل المتعلم يستفيد من كل إيجابيات مختلف النشاطات التربية فأهداف التربية الموسيقية عديدة ومتعددة تجعل من ممارسها فرد يتميز بالتركيز،

[1]– دينا مصطفى، العلاج بالفن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 2010، ص112.

[2]– مي محمود أمين أحمد محمد الشرقاوي، مرجع سابق، ص684.

عادة الإصغاء الجيد والواعي، فرد ذو ذاكرة قوية مما يساعد على ممارسة مختلف نشاطاته اليومية خاصة الدراسية.[1]كما تساهم في الاتصال الاجتماعي وتربي ذوقه وإحساسه وترفع مستواه الثقافي وتجعل فرد ذواق وناقد لا يقبل بما هو رديء.

إضافة إلى ذلك فإن أهمية التربية الموسيقية في الجانب النفسي حيث أضفى عليها تفسير "سيغمون فرويد"* حيث استخدم مصطلح "الإضفاء" في إحدى مقالاته التي نشرها عام 1894 عن عصاب القلق والإضفاء عنده وسيلة دفاعية يعزو فيها الفرد دوافعه وإحساساته ومشاعره إلى الآخرين أو إلى العالم الخارجي ويعد هذا عملية دفاعية تلخص بها الأنا من الظواهر النفسية غير المرغوب فيها أي أنه حيلة عقلية لا شعورية تنسب بها الأنا أخطاءها ورغباتها غي المقبولة اجتماعيا إلى أحد عناصر البيئة الخارجية مما يخفف حدة التوتر عند الفرد ويفرق فرويد بين نوعين من الإضفاء: الإضفاء البسيط والإضفاء المقلوب.[2]

وهنا تكمل الأهداف التربوية للتربية الموسيقية في جانب الشعوري والحسي فالاستماع يؤدي إلى الإضفاء والتغيير النفسي حيث يقوم الإضفاء بإلصاق المشاعر والرغبات التي لا يقبلها الطفل لنفسه وغالبا ما تكون الذات مضمون يستشير شعورا بالألم فإن الأنا الأعلى،

[1]– مناهج مادة: التربية الموسيقية، السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي جميع الشعب، وزارة التربية الوطنية، جانفي 2006، ص04.

*– سيغمون شلومو فرويد: هو طبيب نمساوي، أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس، ولد في 06 ماي 1856، وتوفي 23 سبتمبر 1939، اشتهر بنظريات العقل واللاوعي وتفسير الأحلام.

[2]– دينا مصطفى، مرجع سابق، ص103.

من "أنا أحبه" إلى "هو يكرهني" الرغبة الجنسية التي تتمثل في "أنا أحبه" لكن هذا الدافع لا يحتمله الشعور فإن الدافع الحي يؤثر على الناحية السيكولوجية النفسية للطفل في الوسط المدرسي.

تمكن عائلة الإيقاعات هذه الطفل من تطوير حسه الإيقاعي وتعمق معرفته بقيمة الإيقاع مصاحبا للحن والغناء، والتشكيلة الآلاتية الإيقاعية عند "كارل أورف"* تشبع فضول الطفل بالعزف على آلة، وبمصاحبة أقران له في عزف جماعي موجه متدرج في صعوبته التقنية والإيقاعية واللحنية المصاحبة، يزود منهج "أورف" التربوي الموسيقي الطفل بأدوات معرفية موسيقية أساسية ضرورية لتطوير ملكاته والتعبير الفني ويتعلم الطفل تعليما موجها متدرجا وتعليما عصاميا استكشافيا بآن معا، وعلى التوازي من الناحية الاستكشافية الفردية للآلات وطوابعها يكون التعليم التربوي الموسيقي المتدرج الموجه هو الناظم الواثق الذي يزود الطفل في نهاية المطاف بمعرفة علمية وتقنية متدرجة (التدريبات صوت وإلقاء وغناء) وتدريبات إيقاعية جميعها ملكات الطفل الموسيقية والإبداعية.[1] فإن تنمية هذه الملكات عند الطفل في مؤسسات التنشئة وهي المدرسة فإن الطفل يقضي فترة طويلة في التعليم وتعمل المدرسة على تنمية قيم لدى الطفل من خلال الحياة المدرسية داخل الفصل بما تشمله من

*– كارل أورف: ملحن ألماني ولد بميونيخ في 10 يوليو 1895، وتوفير في 29مارس 1982، أنشأ المركز التعليمي للموسيقى للأطفال 1925، من أعماله: كارمنيا بورانا، والكانتاتا.

[1]– نبيل اللو، أهم مناهج التربية الموسيقية في العالم (الحلقة الثالثة)، مجلة الحياة الموسيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد48/2008، دمشق، ص9.

علاقات واجتماعات والقيام بالرحلات الدراسية والترويجية والقيام بالأنشطة الفعالة في مجالات خدمة البيئة.

فإن هذه الوظيفة حيوية في تربية وتشكيل شخصيته وهذه القيم ثابتة لا تتغير وتتأثر بزمان أو مكان، إذن التنشئة الاجتماعية لها دور كبير في غرس التربية الموسيقية في الوسط المدرسي.

منهج "ويلمز Willems"* التربوي الموسيقي حيث استند في منهجه التربوي الموسيقي إلى مفاهيم فلسفية وإنسانية استمدها من تجربته الشخصية التربوية فأخرج منهجا يعتمد مبادئ تربوية وتطبيقات علمية، وقد قادته ملاحظاته ومشاهداته إلى عقد صلة بين حياة الإنسان والموسيقى وحياة الإنسان العاطفية والانفعالية والموسيقى ويمكننا تبسيط مفهوم "ويلمز" التربوي الموسيقي الذي يبدأ من الحس البدائي وينتهي بالحس المتحضر وكان قد أرسى منهجه على ثالوث هو الإيقاع، اللحن، والهارموني، وقسم كل فرع منها متدرجا من الحسي البدائي إلى العقلي المتحضر وقد وجد أن التربية الموسيقية بمعناها الواسع يجب أن تلحظ الحسي والانفعالي والعقلي بأن معا في عناصرها كافة.

كما يرى "ويلمز" بالتسلسل النغمي فرفض الموسيقى (اللانغميةاللاسلمية) ومفاهيم التربوية عند "ويلمز"

*– ويلمز إدغار، ولد في 13 أكتوبر 1890 ببلجيكا، كان رئيس فرقة كورال ورئيس فرقة النفخيات النحاسية والخشبية في ضيعة، وتوفي سنة 1978، ترك أعمال تربوية موسيقية.

- العلاقة بين الموسيقى والإنسان والكون.

- الأنساق الطبيعية التسلسلية

نظام تطوري تصاعدي في التعليم للموسيقى شبيه بتعلم الطفل لغته الأم وهدف منهجه ربط الإنسان بالتأهيل الموسيقي عن طريق التربية الموسيقية[1] فإن الأهداف التربوية للتربية الموسيقية في الوسط المدرسي تدريب حسن الاستماع والتمييز للنغم والإيقاع وتعليمه قراءة النوتة.

3-2- الأهداف الفنية:

إن طبيعة مادة التربية الموسيقية تجعلها مؤثرة في إطار التنسيق والانسجام العمودي داخل المادة نفسها وتحقيق التكاملية الأفقية مع المواد الأخرى كما تساهم في تدريب المعلم على تركيز انتباهه بفضل ما يؤديه من أغاني تربوية وما يصاحبها من تمارين إيقاعية ولحنية يؤديها المتعلم في جو من السرور والفرح إلى جانب ما يستمع إليه من ألحان حية أو مسجلة تناسب مداركه وتستهدف اكتشاف مكونات الموسيقى حتى يكتسب الإصغاء الواعي، لقد ضربت المادة عروقها لإرسال أهداف داخل المنظومة التربوية في الوسط المدرسي التعليم المتوسط.

[1]- نبيل اللو، مرجع سابق، ص11.

تعميق الإيمان بمبادئ الدين الإسلامي وقيمته، وتعزيز مشاعر الانتماء للوطن والأمة العربية والعالم الإسلامي من خلال الأناشيد ومجالات المواد الأخرى.[1]

- ربط التلميذ ببيئته عن طريق ممارسة ألوان من الموسيقى والألعاب الشعبية المناسبة غناء وعزفا وحركة واستماعا.

- تنمية الحس الجمالي والتذوق الموسيقي لدى التلميذ حتى يقدر مظاهر الجمال والإبداع الإلهي في كل ما يحيط به في الكون والحياة والإنتاج الإنساني.

- تنمية قدرة الطفل على التعبير الفني من خلال أداء الأعمال الموسيقية المقررة من آلية وغنائية وحركية أداء جميلا بما يساعد على إظهار المشاعر والأحاسيس.

- تحقيق التوازن بين الطاقات العقلية والعاطفية لدى التلميذ والموائمة بين طاقاته العقلية والعاطفية.

- تنمية قدرة التلميذ على الإبداع والابتكار.

[1]- https://hadayekelkaba.ahlamontada.net ، مقال منشور بموقع الكتروني: "منتديات فوق قياس العودة"، بعنوان: أهداف التربية الموسيقية في المرحلة الابتدائية، كاتب المقال: مريم عادل محمد أمين، تاريخ النشر: 02سبتمبر 2009، الساعة: 11:07، تاريخ دخول 12 فيفري2022

- تنمية وتكوين الشخصية الاجتماعية المقبلة على الحياة في إيجابية وتفاؤل من خلال مشاركة التلميذ في الأعمال الموسيقية الجماعية أداء حركيا أو غنائيا أو عزفا على الآلات الموسيقية.

- اكتساب التلميذ اتجاهات إيجابية سوية نحو الذات بما يمده بالثقة بالنفس وبما يساعده على التخلص من السلبيات كالخجل والانطواء وصعوبة النطق.

- اكتساب التلميذ المهارات الفنية التي تعينه على استغلال أوقات الفراغ استغلالا طيبا مثمرا في هواية محببة إلى نفسه.

- الكشف عن ذوي الاستعدادات والميول والمواهب الموسيقية ورعايتهم.

- تزويد التلميذ بقدر من المعلومات والثقافة الموسيقية بما يعنيه على القراءة والكتابة الموسيقية في أبسط صورها، وبما يجعله أقدر على متابعة وتفهم ما يمارسه أو يستمع إليه من أعمال موسيقية آلية وغنائية.

- مساعدة المواد الأخرى على تحقيق أهدافها من خلال مجالات المادة المختلفة بما تتضمن من معارف ومهارات واتجاهات تهدف إليها هذه المواد[1] دون أن ننسى حب التلاميذ للموسيقى وفهمها واستشارة اهتمامه بها وخلق عادة الاستماع الجيد تمهيدا

[1]– مريم عادل، محمد أحمد، المرجع السابق.

لإعداد جيل واستشارة اهتمامه بها وخلق عادة الاستماع الجيد تمهيدا لإعداد جيل مثقف واعي، يذوق الموسيقى الجيدة ويستفيد بما تحمله من قيم إنسانية.

إن الأهداف الفنية للتربية الموسيقية في إسهام المادة في العملية الفنية بجميع نواحيها لأن علاقة الموسيقى بالمواد الأخرى، بحيث يمكن استماع التلميذ الموسيقي في درس الرسم، تتلاءم مع محتوى الدرس، وكذا درس التاريخ يسمع مقاطع موسيقية خاصة بالمكان أو الزمان اللذان يدور حولهما الدرس وبذلك من أجل تخيل وتصور التلميذ لهذا المكان والزمان، أما في درس اللغة العربية فيمكن توظيف الجانب الإيقاعي الكامل في الكلمات لشرح طريقة التمييز بين الحروف المتحررة والممدودة وهذا باشتمال المقياس (الوزن)، كما تستعمل الموسيقى في الحصص الرياضية حيث يختار الإيقاع مناسب نوع الحركات التي يقوم بها التلاميذ وسرعتها. فإن للموسيقى دور فني في تنمية الخيال والذاكرة لدى التلميذ بحفضه الكلمات والصولفاج، ومحاولة تصور أي تخيل أماكن جديدة لسماع موسيقى توحي بذلك[1] فإن التربية الموسيقية تقوم بإدخال السرور للحياة المدرسية ومساعدة التلميذ على اكتساب المهارات الفنية والموسيقية الضرورية للتعبير عما يشعر به تعبيرا حرا.

[1]– بحوث ودراسات المؤتمر السابع للمجتمع العربي للموسيقى، "التربية والثقافة الموسيقية في الوطن العربي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981، ص54–55.

4- مضامين ودور مناهج مادة التربية الموسيقية في مرحلة التعليم المتوسط بالجزائر:

4-1- تقديم المادة:

إن الهدف الذي تسعى إليه مادة التربية الموسيقية بدءا من مرحلة رياض الأطفال، هو تنشئة جيل يتذوق الموسيقى الوطنية والعالمية وذلك عن طريق تزويده بقدر معلوم من الثقافة الموسيقية قراءة وكتابة واستماعا مستهدفين في ذلك تربية الذوق والسمو بالعواطف، وقد نبالغ إذا قلنا أن التربية الموسيقية تشترك وتساهم في جميع النواحي العملية التعليمية والتي من شأنها تسهل في ربط الملكات وكل الفعاليات الجمالية الإبدائية.

إن طبيعة مادة التربية الموسيقية تجعلها مؤثرة في إطار التنسيق والانسجام العمودي داخل المادة نفسها وتحقيق التكاملية الأفقية مع المواد الأخرى كما تساهم في تدريب المتعلم على تركيز انتباهه بفضل ما يؤديه من أغاني تربوية، وما يصاحبها من تمارين إيقاعية ولحنية يؤديها المتعلم في جو من السرور والفرح إلى جانب ما يستمع إليه من ألحان حية أو مسجلة تناسب مداركه وتستهدف اكتشاف مكونات الموسيقى حتى يكتسب الإصغاء الواعي.[1]

[1]- وزارة التربية الوطنية، مناهج التعليم الأساسي للطور المتوسط، التربية التشكيلية، التربية الموسيقية، التربية البدنية والرياضية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، جانفي، 2011.

المتعلم، كائن اجتماعي بطبعه في حاجة ماسة للاتصال بالآخرين والموسيقى هي الوسيلة التي تهيئه ليشارك الآخرين في شعورهم والتعبير عما يجول في نفسه من عواطف، كما هي من أهم العوامل التي تنمي شخصيته وتروي حاجته للجمال.

للتربية الموسيقية مميزات وخصوصيات حيث أنها اللغة التعبيرية الأقرب إلى عالم المتعلم في مجالاتها الثلاث، المعرفي الوجداني والحس حركي والتي من خلالها نسعى إلى تغيير سلوك المتعلم وذو غيابات المجتمع وإعداد الفرد للحياة وتهيئة الظروف للإبداع في وسط مناخ اجتماعي يرعى ويساعد المواهب على اكتشاف ميولاتهم وتثقيفهم مع إيقاظ الحس الجمالي ليتمكنوا من المساهمة في الحياة الثقافية.

و"تعتبر التربية الموسيقية في مرحلة التعليم المتوسط من أهم الأنشطة التي ينبغي على المربيين التركيز عليها كونها أداة اتصال وتواصل وتعبير....وقد يفضلها المتعلم (التلميذ) بصورة ملحوظة عن باقي الأنشطة الأخرى لما تقدمه من متعة وراحة نفسية وبدنية من خلال تركيز"[1] ويتحقق هذا من خلال تجنيد كل حواسه لتحقيق الانسجام على تنمية الذوق السليم واكتساب عادات سليمة للاستماع.

تعد حصة التربية الموسيقية في هذه المرحلة من التعليم المتوسط امتداد وثيقا كما قدم من تعليمات في المراحل السابقة من حيث المحتويات والطرائق، وحتى يتسنى للأستاذ أداء

[1]– الوثيقة المرافقة لمستوى التعليم المتوسطة لمادة التربية الموسيقية، المجموعة المتخصصة لمادة التربية الموسيقية، اللجنة الوطنية للمناهج، وزارة التربية الوطنية، مارس 2015، ص1.

عمله بصورة جيدة نضع بين يديه الدليل الذي يتضمن كيفية تحضير الوثائق البيداغوجية وإعطاء فكرة وتوجيهات حول المادة.

تتكون حصة التربية الموسيقية في 3 ميادين رئيسية وهي:

1- التذوق الموسيقي والاستماع.

2- النظريات والقواعد الموسيقية.

3- الأغنية التربوية والنشيد.

ويمثل ميدان التذوق الموسيقي والاستماع الذي يعتبر بعد الاستماع من الميادين الموسيقية الهامة التي يعتمد عليها في تكوين جميع الخبرات الأخرى التي ترتبط بحاسة السمع، وبالطبع فإن تنمية الاستماع لدى الطفل لا يكون إلا من خلال تقديم الخبرات الموسيقية دون غيرها، لأن الخبرة الموسيقية سمعية ندركها بآذانها وليس بأي حاسة من الحواس ويعد الاستماع الأساسي الذي تعتمد عليه خبرات الإنسان يتضح جليا في تأكيد هذه الحاسة في القرآن الكريم وتقديمها على غيرها من الحواس.[1]

ولعل من أصعب الأمور تدريب مستمع الغد على كيفية استقبال المثيرات الموسيقية، فالاستماع يهدف إلى اكتشاف الطفل للخصائص الصوتية وتكوين المفاهيم المرتبطة بخصائص الصوت من خلال خطة معينة تهدف كخطوة فيها إلى تنمية قدراته الموسيقية،

[1]- الوثيقة المرافقة لمستوى التعليم المتوسط لمادة التربية الموسيقية، مرجع سابق، ص2.

هذه التنمية تؤدي إلى استماع الطفل بما يسمعه وبالتالي يؤدي إلى التذوق الجمالي لخصائص الموسيقى الإيقاعية واللحنية والهارمونية المتضمنة في أصواتها. والتذوق الموسيقي يوقظ الفعليات الإبداعية عند الطفل ليطلق العنان الخصب للتعبير عن ذاته وإرضاء حاجاته.

ويمكن تقسيم خبرات الاستماع والتذوق الموسيقي إلى 4 مرحل تعتمد كل مرحلة على سابقتها وأهم هذه المراحل هي:

4-2- الاستقبال الحسي:

من المعروف أننا نستقبل المثيرات الصوتية عن طريق حاسة السمع، وتعتبر هذه الحاسة أولى الحواس التي يستفيد منها الطفل للاتصال بالعالم الخارجي (منذ وجوده جنينا في رحم الأم) وعندما يولد الطفل يكون جهازه السمعي كاملا وتكون أذنه قادرة على الاستجابة للأصوات، فتراه يستجيب استجابة حركية عند استماعه لصوت مفاجئ كذلك نرى أن أذن الوليد تساعده على تحديد مصادر وأماكن المثيرات قبل عينه فيلتفت إلى مصدر الصوت.[1]

والاستجابة الحسية للمثير الصوتي تحدث عن طريق استقباله من خلال الأذن نتيجة لاهتزاز مصدر الصوت فيتأثر الهواء المحيط بالجسم المهتز ويتموج، ثم تصل هذه الموجات

[1]- الوثيقة المرافقة لمستوى التعليم المتوسط لمادة التربية الموسيقية، مرجع سابق، ص2.

الصوتية إلى الأذن حيث تتأثر طبلة الأذن ثم باقي أجزاء الأذن حتى يتم نقل الأثر إلى العصب السمعي، فتصل الرسالة العصبية إلى المخ ومنه تصدر إشارة إلى الأعصاب المصدرة فتنتج الاستجابة المرتبطة بهذا المثير الصوتي ومنه مهمة المعلم في هذه المرحلة هو تدريب الطفل على استقبال المثيرات الصوتية، حيث أن هذا الاستقبال الحسي طبيعي عند كل الناس، إلا أن هناك اختلاف في الدرجة في مدى حساسية الأفراد نتيجة اختلافهم في مكوناتهم الفسيولوجية للأذن وكذلك تنظيم تقديم هذه الخبرات الحسية وبها تمهيد للمرحلة الثانية.

4-3- الإدراك والتمييز بين المثيرات الموسيقية:

الإدراك هو وسيلة الطفل للاتصال بالعالم الخارجي ومعرفة خصائصه فالإدراك عملية عقلية يتم فيها تأويل المحسوسات إلى أشياء لها معنى فالطفل يدرك أن صوتا ما هو صوت ديك أو صوت إغلاق باب أو صوت مفتاح وأن هناك فرقا بين صوت الديك وصوت القط، كذلك يستطيع الطفل تمييز مصدر الصوت، وأن الأصوات صادر عن أشياء متشابهة أو أشياء مختلفة ويتدرج الطفل في هذا المستوى للإدراك حتى يصل إلى بناء أفكار وتكوين مفاهيم عن الأصوات وخصائصها.

وعملية الإدراك تتكون من ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى: إجمالية، حيث يتم إدراك الشيء كله.

– المرحلة الثانية: تحليلية: وفيه يتم تحليل هذا الكل إلى أجزاءه.

وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء، ويتوقف معنى كل جزء على علاقته داخل الكل.[1]

5– المرحلة الثالثة: تأليفية، حيث تتفاعل الأجزاء مرة أخرى مكونة الكل ولقد دلت التجربة على أن تذوق الطفل للموسيقى ينمو بازدياد خبرته الموسيقية ولا بد للمعلم بين الحين والآخر أن يتعرف على مدى تقدم الطفل في التذوق الموسيقي وبصورة تقريبية وذلك تجعله تعلم آداب الاستماع والإصغاء والحوار والقدرة على التمييز بين الفن الراقي والرديء وبناء المواطن الصالح ذو الأحاسيس والمشاعر النبيلة.

وهناك طريقة منتهجة لتعليم مادة التربية الموسيقية وهي المقارنة الجديدة في بناء مناهج مادة التربية الموسيقية " وتمثل المرحلة الرابعة"، حيث تعتمد عملية التعليم الحديثة على استثمار كل ما يؤخذ في الميدان التربوي في شكل اكتساب لمجموعات كبيرة من الكفاءات يستفيد منها المتعلم ويوظفها في حياته اليومية.

وإن اختيار المقاربة الجديدة في بناء مناهج التربية الموسيقية يصبو إلى تحقيق جيل متكامل الشخصية يتمتع بقيم جمالية وإنسانية ومكتبا لمجموعة من الكفاءات المتنوعة نذكر منها:

[1]– الوثيقة المرافقة لمستوى التعليم المتوسط لمادة التربية الموسيقية، مرجع سابق، ص3.

الكفاءات المستهدفة، الكفاءات الفنية، الكفاءات الثقافية، الكفاءات السلوكية، الكفاءات المنهجية، الكفاءات المستعرضة.

وتظهر هذه الكفاءات في تعارضها الأفقي مع كفاءات ووضعيات متنوعة في مواد أخرى كالتربية الرياضية والتربية الإسلامية والتربية البيئية واللغة العربية والرياضيات.....إلخ[1]، من خلال تبني مبدأ المحور المركزي: وهي أن يتناول أستاذ مادة التربية الموسيقية عبر ممارسة مجموعة من النشاطات ذلك من خلال محور رئيسي، تتداخل فيه النشاطات بأسلوب يتضمن التنسيق بين مختلف أبعاد المادة، كما يهدف إلى تفادي تقليص المادة إلى سرد وتعليم رموز وتقنيات لا تعطي للتربية الموسيقية بعدها الشامل والمتكامل، الذي يساهم في بناء الشخصية المتكاملة لدى المتعلم ويمكنه من تنمية كفاءات في مختلف مجالات المادة، مما يعطيه استقلالية في ممارسة لهذا النشاط الفني والعلمي والتربوي.

5-الموروث الموسيقي الجزائري وترسيخ الهوية الوطنية لدى التلميذ:

تعتبر الموسيقى مصدر سرور كبير للتلميذ فهو يمارسها بصورة طبيعية في سن مبكرة، لذا يجب استغلال هذا الميل الطبيعي لكي نجعل من حصة الموسيقى فترة سعيدة في

[1]- منهاج مادة التربية الموسيقية، السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي جميع الشعب، مديرية التعليم الثانوي العام، مديرية التعليم الثانوي التقني، وزارة التربية الوطنية، جانفي 2006، ص4.

حياة التلميذ، والسعي وراء المحافظة على هذا الموروث الموسيقي وترسيخه في ذهنية التلميذ كجزء أساسي من هويته.

كما تلعب الأناشيد والأغاني المدرسية دورا هاما في تنمية القدرات التي يتمتع بها التلميذ كما أنه يتعرف على عالم اللغة الفني.

ومن خلال دراستنا لمنهج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم المتوسط، تبين لنا أنه من بين أهداف ميدان الأغنية التربية ما يلي:

- تنمية الإدراك الحسي للمتعلم.
- نشر روح التكامل والشعور بقيمة العمل الجماعي.
- تنمية وعي التلميذ وغرس القيم الأخلاقية والصدق والمسؤولية.

6-1- سير ميادين في حصة التربية الموسيقية

تمهيد: يكون تهيئة للدخول إلى صميم الموضوع عن طريق قصة أو قطعة موسيقية.

العرض: بعد القيام بعملية التهيئة والتي لا تتجاوز مدتها ستة دقائق يطرح الأستاذ أسئلة محدودة مثل: ما اسم الآلة الصادرة عنها هذا الصوت؟

أ- ميدان القواعد الموسيقية:

تتكون القواعد الموسيقية من عنصرين أساسيين وهما: الإيقاع والنغم

- **الإيقاع:** وهو علاقة الأصوات ببعضها البعض من حيث الطول والقصر.
- **النغم:** هو علاقة الأصوات ببعضها البعض من حيث الحدة والغلظة.[1]

ب- ميدان الأنشودة والأغنية التربوية: وتشمل:

- **دراسة النشيد لغويا:** ويتبع في ذلك الخطوات الآتية:

تقديم موضوع النشيد: من خلال حوار يجريه الأستاذ مع المتعلم، مستعينا بصورة حول موضوع النشيد.

كتابة النشيد بخط واضح مشكول، ويجعل الفقرات المتحدة في اللحن الموسيقي بلون واحد للتوضيح.

دراسة كلمات النشيد: قراءة الأستاذ للنشيد قراءة نموذجية مع الشرح.

تقطيع النشيد تقطيعا إيقاعيا منتظما مصاحبا ذلك بضرب الأزمنة بصورة منتظمة.

- **تدريبات التنفس:** ينبغي تهيئة التلميذ من الناحية الجسمية وذلك بتدريبه على حسن التنفس متبعا في ذلك ما يلي:

[1]- الوثيقة المرافقة لمنهج التربية الموسيقية، مرجع سابق، ص10.

الشهيق: يتبع التلميذ إشارة الأستاذ الذي يرفع يده للأعلى بما يناسب سرعة الشهيق.

حبس النفس: يبقي الأستاذ يده مرفوعة لمدة ثلاث ثواني أو أربعة.

الزفير: ينزل الأستاذ يده بحركة بطيئة تلائم سرعة الزفير.

- **دراسة النشيد موسيقيا (تلحين):** متبعا الخطوات التالية:

يسمع الأستاذ التلاميذ المقطع الأول من النشيد عزفا عدة مرات ثم يطلب من الجميع إعادة غنائه.

يؤدي الأستاذ المقطع الأول من النشيد مرة ثانية بينما يشير بالمسطرة إلى الكلمات أثناء الإنشاد ثم يطلب من أصحاب المواهب الصوتية أداء النشيد.[1]

[1]– الوثيقة المرافقة لمنهج التربية الموسيقية، مرجع سابق، ص11.

الخاتمة

الموسيقى لغة النفوس والألحان، نسمات لطيفة تهز أوتار العواطف هي أنامل رقيقة تطرق باب المشاعر وتنبه الذاكرة، فتنشر ما طوته الليالي من حوادث أثرت فيها بماض غابر، فالإنسان لا يعرف ما يقوله العصفور فوق أطراف الأغصان ولا يفهم أيضا ما يقوله النسيم لزهور الحقل ولكنه يشعر كأنه إحساسه يفقه، فالموسيقى ليست لغة العواطف فحسب بل لغة الفكر والفهم أيضا فهي تسمو الإنسان وترقى برقيه: " فالقوم الذين تحررت نفسيتهم وارتقت فإن موسيقاهم تعتبر عواطف تسمو عن الشهوات وتعلو عن الأغراض الحيوانية الذاتية ففن الموسيقى لم يكن يوما إلا جزء من الكبرياء القومي عند كل شعب، تعد الموسيقى للتسلية والترويج عن النفس وخلق تيارات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية لها وظيفة تربوية هامة" إذ حيث تعد أداة لترقية المشاعر والتسامي بالحس فإن مسار الفن غير في رأي الأجيال وبذلك تعد التربية وسيلة من وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته واستثارته في الحياة في قالب من العمل الفني تحسب فيها العلاقات بين الخطوط فإن التربية أحد العلوم الإنسانية التي تهدف إلى سعادة الإنسان وهو مجال البحث العلمي المتعارف عليه عالمي ويهتم به المختصون في التربية الموسيقية كما يهتم به غيرهم.

وتنطلق التربية الموسيقية من فلسفة بناء الفرد المبدع وذلك من خلال العودة بالفن إلى مقوماته الثقافية وإغنائه بالعلاقات الجمالية من خلال تحسسه وتفاعله مع البيئة المحيطة به وتفهمه وحضارات الشعوب، فإن دور التربية الموسيقية في الارتقاء بمستوى التذوق الموسيقي فهي مادة ذات طبيعة خاصة تهيئ إلى دور الفن في إنتاج أعمال فنية،

فإن الموسيقى أصبحت مؤثرة في الحياة التربوية إذن الموسيقى كنشاط ومبحث المباحث الدراسية من الناحية التربوية ولقد أوجد هذا الخلط بين المفاهيم تشويها واضحا للنظرة العامة للموسيقى كفن من حيث دورها كنشاط فني أو كمبحث تربوي، فالتربية الموسيقية لم تأخذ مكانتها بشكل صحيح في التعليم بشقيه العام والخاص فإن أهميتها في التربية في بناء الفرد عاطفيا وفكريا وبدنيا واجتماعيا هذا الفضل عن تنمية الحس الجمالي والتفكير الإبداعي.

ويجب عدم إغفال الدور التهذيبي للموسيقى بشقيها الفني والتربوي فهي لا تقل مكانة عن غيرها من المباحث الدراسية فالتربية الموسيقية تلعب دورا في بناء الشخصية المتوازنة فكريا وعاطفيا فهذه التربية تزود بمعلومات وحقائق الموسيقى والميول الجمالية.

– توصلنا من خلال هذا البحث إلى النتائج التالية:

– أن التربية الموسيقية بواسطتها يتعلم الفرد الحقائق والمهارات وينمي بها قدراته ويشبع ميولاته.

– تمثل الموسيقى جزءا من التربية الفنية التي تهدف إلى السمو بالمستوى الإنساني للفرد ولاشك أن العلاقة وثيقة بين التربية والموسيقى بحيث تلعب دورا هاما في بناء المجتمع.

– تتجسد عملية الارتقاء بمستوى الوعي الموسيقي من خلال النظريات الموسيقية قصد المساهمة في تطوير المنظومة التربوية والمحافظة على أصالة الشخصية الوطنية، لأن الموسيقى تنبع من واقعنا الاجتماعي معبرة عن مشاعرنا وطموحاتنا.

– التذوق الموسيقي يوقظ التفاعلات الإبداعية لدى المتعلمين ممكنا إياهم التعبير عن ذاتهم وإرواء ظمئهم الفني، بالرغم من التقدم في الدراسات المستقبلية للفنون عامة وللتربية الموسيقية خاصة أسسها ومناهج تدريسها وفق البرامج التعليمية.

– إن إمكانية التخطيط للمستقبل الذي يتمثل في تحقيق الأهداف التربوية والفنية للتربية الموسيقية من خلال المناهج الدراسية يتجسد وفق عمل جاد وإرادة حقيقية، من أجل تنمية عجلة الثقافة بصفة عامة والفنون بصفة خاصة وفق التحولات والمتغيرات الجارية في سياق الظروف الاقتصادية والسياسية والعلمية والفنية والثقافية.

– تعمل الأهداف المسطرة وفق المناهج التربوية ووفق التعامل الإيجابي الواعي في تحقيق التقارب والتواصل بين الموروث الموسيقي الجزائري من جهة، وترسيخ الهوية الوطنية من أجل الحفاظ على القيم والأخلاق في المدارس التعليمية العمومية الجزائرية وإمكانية التدريس من جهة ثانية.

– تحقق الممارسة الفعلية لآليات وطرائق التدريس في المنظومة التربوية لمناهج وبرامج المواد الفنية خاصة التربية الموسيقية أهم القيم الفنية والأبعاد التربوية والنفسية والذهنية التي تعزز تنمية قدرات التلميذ في الوسط المدرسي خاصة مرحلة التعليم المتوسط بكل مستوياته.

الملاحق

أعلام الموسيقى:

تعد الموسيقى أحد الفنون التي تقف في مقدمة العناصر التي تكون الحضارة الإنسانية وذلك لما تحققه من إبداع يساهم في تعميق مشاعر الناس ونضوج ذوقهم وسمو نظرتهم إلى الوجود والموسيقى غاية تقصد لذاتها وثيقة إنسانية تتمسك بها الشعوب بالرغم من الاختلافات الكثيرة الموجودة بينها من لغة وثقافة ودين، وهي بذلك فن من الفنون الجمالية الاجتماعية سهلة الانتشار بين الناس، فهي لغة الشعوب.

ومن أعلام الموسيقى:

شيون ميشال:chion Michel

ولد شيون ميشال في مدينة كروي الفرنسية وعمل منذ عام 1971 مع مجموعة الأبحاث الموسيقية في باريس كمسؤول عن نشاطات التعليم والبحث والإذاعة والإعلانات، غير أنه تركها عام 1976م وعمل باستقلالية تامة في إنتاج الأفلام وتعليم الإخراج الصوتي في السينما.

يعتبر شيون وريثا لفيللني وبيار هنري وبيار شفر، كما أنه حلق من خلال الموسيقى الصوتي عام 1973 في فلك جيروم بوش كتب مقالات ودراسات نظرية عديدة، منها كتاب عن بيار هنري، أما أشهر ألحانه فهي: آلة لإضاعة الوقت "سجين الصوت" "لا تستطيع إيقاف الندم" "الناي المسحور" "لاروند "La Ronde و"تجربة القديس أنطونيوس".

هاور جوزيف ماتياس:Hower Joseph Matias

ملحن نمساوي ولد وينز نوستاد عام 1883، وبعد إتمامه دروسه الكلاسيكية في مدينته عين أستاذا في مدينة كرام باش، فبدأ يدرس الموسيقى على نفسه في أوقات الفراغ، وبعد بضع سنوات أصبح هاور أستاذا للموسيقى في بعض المدارس والثانويات وانتقل بصفته هذه إلى "فيينا" بعد الحرب العالمية الأولى، بدأ هاور عام 1908 يضع نظاما للموسيقى اللانغمية مستعملا مجموعات من اثنا عشر صوتا، وهكذا يعتبر هذا الملحن سلفا لشون بيرغ الذي أشهر أعماله "درب الرجال" و"سلاميو" توفي هاور في فيينا عام 1959.

هامير شميدت أندرياس:Hamer Shmidth Andreas

ولد هامير في مدينة بروكس الألمانية، وهو أول ملحن بعد صديقه "شوتز" كتب موسيقى دينية للعود في ألمانيا في منتصف القرن السابع عشر وقد ساهم هذا الفنان في إدخال جديد للموسيقى الإيطالية من أسلوب درامي وأسلوب توافقي إلى البلاد الألمانية، يتضمن إنتاجه ما يقارب الأربعمائة عمل ديني أهمها "غزليات روحية" "سمفونيات روحية" "تراتيل روحية"، توفي في مدينة زيتو عام 1875.

موسورفسكي. موديست (1839-1881) Modesté Mousserysk:

ملحن روسي وأحد افراد المدرسة القومية تلقى دروسه الموسيقية بالمدرسة الابتدائية في مسقط رأسه بكاريفو ولما وجد اهتمامه منصبا تجاه الموسيقى تعلم العزف على آلة

البيانو، وبعد التحاقه بالمدرسة العسكرية التي تخرج منها سنة 1866، تابع دراسته على كبار الموسيقيين الروس، أمثال سيزار كوري، بلاكرييف، اهتم بالتأليف والبحث في القواعد الهارموني، ومن أهم أعماله، أوبرا "ديوريس غودونوف" التي نقحها فيما بعد ريمسكي كورساكوف، وأبرزها ممتالية البيانو "صدر في المعرض" التي عزفها رافييل فيما بعد على الأوركسترا وله مقطوعات على البيانون منها "تأمل"، "جنوب القرم" "دمعة"، "في القرية."

مونيه مارك: Marc Monnet:1947

ملحن فرنسي، ولد في باريس وبعد دراسته في كونسرفاتوار انتقل إلى المدرسة العليا للموسيقى في كولونيا وعمل موريسيو كاجيل Mouricia Kagl كما تابع دروس دار مستاد Darmstadtعلى ستوكهونس Stockhossen .

زيادة على ذلك مؤلفات الموسيقى ذات البرنامج من أشهرها في القرن التاسع عشر، مؤلف الموسيقي "بول دوكا Poul Duka "أو يصف مشاهد من الطبيعة مثل القصائد السيمفونية الست التي كتبها مؤلف الموسيقى التشيكي "بدريش سميتانا Bedrich » " « Smetanaبعنوان "بلادي (My country) "وقد يكون مستوحى من مسرحية مثل (هاملت) لفرانزليت أو يصف نوعا من الحالة النفسية لبلد ما، كما في (فنلانديا) Einlandia لسيبليوس (Sibelius) وقد يكون مأخوذا عن قصيدة شعر، كما في القصيد السيمفوني المقدمات، التي تعتمد في بناءها الموسيقي على صيغة الصوناتة، بينما يعتبر القصيد السيمفوني من المؤلفات الموسيقية الحرة، التي لا تتقيد بقالب موسيقي محدد وتسيطر على

فكرة تصوير الموضوع ومن أشهر المؤلفي في كتب القصائد الموسيقي المجري Franz Licit فرانزليست سمفونية بهوان "ما يسمعه المرء عند قمة الجبل What one hears on Montain".

جورج جيشوين (1898-1937) GERSHWIN:

هو مؤلف الذي أزالت موسيقاه الحواجز بين موسيقى الترفيه والموسيقى الجادة، ومن بين موسيقات أمريكا الخفيفة، وتقاليد أوروبا العريقة هو الذي رفع الحاجز من برودواي لقاعة كارنيجي، وهو أوسع مؤلفي أمريكا القوميين انتشارا عالميا حتى اليوم وجيرشوين صاحب موهبة موسيقية تلقائية أنضجتها خبرة عزف موسيقى الترفيه وتلحين أغاني الدارجة في حي "تين بان ألبي « Tin Pan Allay » "حيث انغمس لأذنيه في أروقة الجاز والأغاني الدارجة وتشربها منذ كان في الرابعة عشرة، بدأ بتلحين أغاني خفيفة كان الجاز عنصرا واضحا في أسلوبها ولقيت أغانيه نجاحا أثار طموحه لتلحين "مسرحيات موسيقية" أشبه بالأوبرايتات فبدأ منذ سنة 1919 سلسلة من هذه الموسيقات التي لقيت نجاحا كبيرا، جلبت له الشهرة في هذا المجال ولكن نجاحه اعتمد أساسا على موهبته وتغلغله العميق في أساليب الجاز وكانت تلك الفترة زاخرة بالجاز، حتى أطلق عليها "عصر الجاز" وتصاعد الاهتمام، في أنحاء أمريكا، بمحاولات المزج بينه وبين الموسيقى الفنية، أشهر أعماله: "أمريكي في باريس .« An American in Paris » "

أعلام الموسيقى العرب:

إبراهيم الموصلي: 742-806:

هو إبراهيم ميسون، ولد في الكوفة عام 742م في بيت عربي مشهور، من بني تميم، والتحق بالكتاب فلم يتعلم شيئا لأنه شغف بالغناء ولقي بسبب هذا الاتجاه عنتا شديدا ومحاربة من أسرته، قصد الموصل فرارا من أهله ومن تزمت البيئة وقسوتها ملتمسا هوايته الموسيقية فتعلم العزف والغناء بالعود واشتهر هناك باسم (الفتى الموصلي) إذ أطلقت عليه هذه التسمية على سبيل الشهرة .

بدأ نجم إبراهيم يتلألأ في الأفق، وبلغ خبره الخليفة المهدي فطلب إحضاره إلى بغداد فكان أول الخلفاء الذين اتصل بهم إبراهيم الموصلي.

بلغ عدد ألحان إبراهيم الموصلي تسعمائة صوت، وقد صنفها إلى ثلاث درجات، الأولى نادرة المثال والثانية متوسطة الدرجة كسائر الألحان، والثالثة لهو ولعب إلا أن ابنه إسحاق حاول إبعاد نسبة الأصوات الأخيرة إلى والده إبراهيم حفظا لمقامه الفني مكتفيا بأن ينتسب إليه تلحين ستمائة صوت فقط .

توفي إبراهيم الموصلي عام 806م تاركا ثروة فنية في عالم الغناء العربي.

أبو العلا محمد: (1884-1926):

موسيقي وملحن مصري، ولد في القاهرة سنة 1884 وأول قصائد أم كلثوم التي غنتها في العشرينات من القرن العشرين كانت من تلحين الشيخ أبو العلا، إلى أن لحن لها محمد عبد الوهاب قصيدة "أغدا ألقاك."

والشيخ أبو العلا أول من أدرك من الملحنين القدماء أهمية التوافق بين الكلام واللحن مع احتفاظه في الوقت نفسه باستعراض حلاوة الصوت وقوته وانضباطه في الأداء، وتلاه في هذا المجال سيد درويش وسائر الملحنين في تصوير معنى الكلام بالتلحين.

لقد درس الشيخ أبو العلا أصول الموسيقى العربية من مصادرها، وحفظ منها الأوزان والمقامات التي كانت مجهولة في مصر حتى مطلع القرن العشرين، واطلع على أكثر من ثلاثمائة موشح من الموشحات الأندلسية، فأدرك عندئذ أن المطربين لا يغنون بالعربي بل بالعثماني أو الغجري والفارسي، فعزم أن يعود الغناء المصري إلى أصوله العربية وكان صوت أم كلثوم بجدارة أن يرد الغناء العربي إلى طريقته الحضارية التي كانت له في عصور ازدهاره قبل سقوط بغداد على يد القائد المغولي "هولاكوه ."

توفي الشيخ أبو العلا معدما، وتولت أم كلثوم الإنفاق على جنازته وفاء منها لمعلمها الكبير وقائد خطواتها الأولى.

الصادق ثريا (1920):

فنان وملحن تونسي ولد في القيروان سنة 1920، بدأ اهتمامه بالفن في سن الثانية عشر، وبعد أن درس في الجامع الكبير بالقيروان جاء إلى مدينة تونس العاصمة ليبدأ بشكل عملي رحلة الفن. وفي سنة 1938 بدأ بإنتاج الكثير من الأغاني للعديد من المؤلفين وكانت هذه الفترة الذهبية في الإنتاج الفني لصادق ثريا، وعند تأسيس الإذاعة التونسية بدأ بالعمل فيها.

وفي عام 1952 سافر "ثريا" إلى فرنسا وتعرف على مجموعة من الفنانين الجزائريين والمغاربة وفي رحلته هذه اكتشف المطربة الشابة وردة الجزائرية، وبقي إلى جانبها حتى رسخت قدميها في الفن واشتهرت بعد ذلك، سافر سنة 1958 إلى المغرب، للقيام بتنفيذ عقد مدته ستة أشهر وقام بتدريب الفرقة المغربية على العديد من الموشحات، وفي سنة 1962 ذهب إلى الجزائر، وكُلِف بتعليم الموسيقى لأطفال الشهداء، كما شارك في الإذاعة الجزائرية بتقديم الإنتاج الموسيقي والغنائي.

البشير فهمي: (1907-1971):

مطرب وملحن ليبي واسمه الأصلي البشير فحسيمة، ولد في مدينة طرابلس سنة 1907م، شغف بالموسيقى منذ نعومة أظافره، سافر إلى تونس سنة 1924م، وبلاده في ثورة ضد الاستعمار الإيطالي، اشتغل بالفن والغناء وسافر إلى الجزائر والمغرب وباريس

لتسجيل أغانيه على أسطوانات، له مجموعة كبيرة من الأغاني الشعبية في إذاعات المغرب العربي.

جواد فاصلة: (1900):

موسيقي جزائري، تلقى تكوينه الموسيقي منذ نعومة أظافره إذ تابع دروسه في المعهد الوطني للموسيقى بالجزائر إلى عام 1977 عندما حصل على منحة لمتابعة دراسته الموسيقية العليا في معهد باريس بفرنسا لمدة ست سنوات، مكنته للحصول على منحة جديدة من الحكومة الفرنسية للتخصص في الدراسات الموسيقية بجامعة السوريون وقد مكنته دراساته العليا هذه من التمرين مع أكبر الفرق الموسيقية العالمية فحصل على عدد من الشهادات والجوائز أهمها الميدالية الذهبية في المدرسة الوطنية للموسيقى بباريس، وبعد أن تخرج جواد فاصلة من المعهد المذكور حتى بدأ القيام بجولات فنية في فرنسا والجزائر والاتحاد السوفياتي سابقا، حققت نجاحا كبيرا وتفرع للبحث والدراسة، فألف كتابا يقع في أربع مجلدات في موضوع يتعلق بطرق تدريس العزف على آلة القيتارة الكلاسيكية عام 1980، كما نشر فيما بعد عدة دراسات تتعلق بالموسيقى التقليدية الجزائرية والموسيقى العالمية وابحاثا أخرى، تتمركز حول علم النفس والتربية الموسيقية.

تحليل عينات الدراسة الميدانية

نموذج استمارة لدراسة ميدانية على عينة من تلاميذ الطور المتوسط

متوسطة الكاهنة بلعباس –أنموذجا–

1- الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

2- السن:

3- الإقبال على تعلم مادة الموسيقى:

دائما ☐ أحيانا ☐ نادرا ☐

4- الفترة المفضلة لتعلم مادة التربية الموسيقية:

صباحا ☐ مساءا ☐ حسب الظروف ☐

5- دوافع تعلم مادة التربية الموسيقية وسماعها:

دافع ذاتي ☐ دافع موضوعي وفق البرنامج ☐ لا ☐

6- وفق البرنامج المقترح رتب حسب الأهمية ودرجة الأولوية ب (1-2-3)

- النظريات الموسيقية ☐
- الأغنية التربوية والنشيد ☐
- التذوق الموسيقي والاستماع ☐

7- هل يكفي الحجم الساعي لمادة التربية الموسيقية بالنسبة لتلاميذ لتحقيق الأهداف المسطرة في المقرر الدراسي: نعم ☐ لا ☐

8- المرحلة الأكثر إقبالا من طرف التلاميذ لحصة التربية الموسيقية (1-2-3-4-5)

- الاستماع والتحليل ☐
- النظريات الموسيقية ☐
- الإيقاع ☐
- الصولفاج ☐
- النشيد ☐

9- هل تأثر التربية الموسيقية على التلميذ؟ نعم ☐ لا ☐

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1-مناهج مادة: التربية الموسيقية، السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي جميع الشعب، وزارة التربية الوطنية، جانفي 2006.

2- منهاج مادة التربية الموسيقية، السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي جميع الشعب، مديرية التعليم الثانوي العام، مديرية التعليم الثانوي التقني، وزارة التربية الوطنية، جانفي 2006.

3- الموسيقى للمرحلة الثانوية مسق 931، إبراهيم علي أحمد محمد، طبعة تجريبية أولى، وزارة التربية والتعليم، البحرين، 2008.

4- الوثيقة المرافقة كتاب منهاج السنة الثانية الابتدائية، المعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية، وزارة التربية الوطنية، 1956.

5- الوثيقة المرافقة لمستوى التعليم المتوسطة لمادة التربية الموسيقية، المجموعة المتخصصة لمادة التربية الموسيقية، اللجنة الوطنية للمناهج، وزارة التربية الوطنية، مارس 2015.

6- وثيقة مرافقة مشروع مناهج التعليم المتوسط، مديرية التعليم الأساسي، وزارة التربية الوطنية، الجزائر.

7- وزارة التربية الوطنية، مناهج التعليم الأساسي للطور المتوسط، التربية التشكيلية، التربية الموسيقية، التربية البدنية والرياضية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، جانفي، 2011.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط4، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971.

2- إبراهيم بهلول، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، د.ط، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، الجزائر، 2004.

3- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، 1830-1954، طبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

4- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الخامس 1830-1954، طبعة أولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

5- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، طبعة أولى، الجزء الخامس 1830-1954، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

6- أبو علي الغوتي بن محمد، كتاب كشف القناع عن آلات السماع، دار موفم للنشر، الجزائر، 1995.

7- أبو مغلي وآخرون، المدخل إلى التربية والتعليم، ط1، دار البازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.

8- أحمد سفطي، دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

9- أحمد صافي، موسوعة أعلام الموسيقى والأدوات الموسيقية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

10- أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

11- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1968.

12- إدريس الشرادي، اللحن والإيقاع في قواعد الموسيقى والتطبيق، ط3، 1968.

13- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، دار علاء الدين، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1994.

14- أنطوان الغوري، إعلام التربية وحياتهم وآثارهم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، د.س.ن.

15- آيات ريان، تقسيم صلاح قنصوة، فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة، (هيجل، شوبنهور، نيتشه، هاترلك، فاجنر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2010.

16- بن براهيم جمال، الوسائل التعليمية والتعلمية وتنفيذ منهاجا لتربية الموسيقية لمرحلة التعليم الثانوي بالمدرسة الجزائرية، المدرسة العليا للأساتذة، القبة، الجزائر.

17- بهلول إبراهيم، الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، الجزائر.

18- جورج بوليتزر، أصول الفلسفة الماركسية، المكتبة العصرية، هيدا، بيروت، جزء1، بدون سنة.

19- حسين فوزي، الموسيقى الأوروبية من اليونان حتى القرن السادس عشر، مكتبة كمال حنس، 1979.

20- حنا بطرس، نظريات الموسيقى، مكتبة أرابخا، ط1، بغداد، 1945.

21- دينا مصطفى، العلاج بالفن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 2010 .

22- رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2001.

23- زين نصّار، عالم الموسيقى، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008.

24- زين نصار، ما الموسيقى، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018.

25- سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2.

26- سمحة الخولي، القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، يونيو، 1992.

27- سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، دون طبعة، أكاديمية الفنون، 2006.

28- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2001.

29- صادق أمال أحمد مختار، بحوث ودراسات في سيكولوجية الموسيقى والتربية الموسيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1994.

30- صادق آمال وصبري عائشة، تعليم الأناشيد والفنون المدرسية، مكتبة الأنجلو المصرية، دار وهدان للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1978.

31- صالح المهدي، كتاب الموسيقى العربية (تاريخها وآدابها)، دار الغرب الإسلامي، ط1، لبنان، 1993،.

32- صالح المهدي، مقامات الموسيقى العربية، المدير العام للتنشيط الثقافي القومي والروح للموسيقى التقليدية، نشر المعهد الراشدي للموسيقى، ط3.

33- صبحي أنور رشيد، تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت، 1970.

34- عبد الحميد مشعل، ذاكرة التاريخ وأدب الفنون وموسيقات الشعوب، دون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2008.

35- عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي، دون طبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

36- عبد الرحمن بن خلدون، مقدم العلامة بن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.

37- عبد العزيز الغيلاني، تلمسان في العهد الزياني، الجزء الأول، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

38- عبد العزيز بن عبد الجليل، الموسيقا الأندلسية المغربية، فنون الأداء، عالم المعرفة، الكويت، 1988.

39- عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، مطابع الهيئة المصرية العامة، للكتاب، دون طبعة، مصر، 2005.

40- عياد عفت محمود عزت، أهمية نشر أغنية الطفل من خلال الوسائل الإعلامية للإذاعة والتلفزيون، دار الفكر العربي، جامعة حلوان، مصر، 1984.

41- غطاس عبد الملك الخشبة، آلات الموسيقية الشرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

42- فتحي الصنفاوي، الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان والمكان)، موسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017.

43- فتحي الصنفاوي، الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان والمكان)، وموسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2017.

44- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي للثقافة السيكولوجية، دار مصر للطباعة، مصر، 2009.

45- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، 2017.

46- فؤاد زكرياء، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، ط1، دار الوفاء للدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2010.

47- قاسم محمد كوفجي، محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث (3)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

48- ققسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، دون طبعة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2011.

49- قيس عودة قاسم الكناني، أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، دون طبعة، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2017.

50- كريم محسن الخياط، موسيقى الساكن، ط1، دار ميزوبوتميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2013.

51- كورنيش بشارة الخوري، الموسوعة الموسيقية الشاملة (القسم النظري)، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1998.

52- ليلى لميحة فياض، أعلام الموسيقى العرب والأجانب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1992.

53- مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والأوروبية، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، 2008 .

54- محمد أحمد حنفي، علم الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1971.

55- محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، مراجعة أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ت.

56- محمد سهيل الديب، قصائد من الحوزي، العروبي، المديح المغربي، دائرة التراث المادي والكوريغرافيا، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، جزء1، الجزائر، 2011.

57- محمد محمود الحيلة، التربية الفنية وأساليب تدريبها، دار المسيرة والتوزيع، الطبعة الثالثة، 2003.

58- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط.

59- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء، القاهرة، ط1، 2006.

60- نيللي محمد العطار، دور الموسيقى في علاج أطفال التوحد، دار الكتب والوثائق القومية، الإسكندرية، ط1، أكتوبر 2013.

61- وفاء عبد السلام محمد نمير، خالد حسن عباس، هبة محمد رضا إبراهيم، مصطفى عفيفي عبد الحميد السكري، دليل المعلم، التربية الموسيقية للصفوف الثلاثة الأولى من المرحلة الابتدائية، مركز تطوير المناهج والمواد التعليمية، 2016-2017.

62- يحي بلاوي، تطور الشعر القبائلي وخصائصه (بين التقليد والحداثة)، ج1، المحافظة السامية الأمازيغية، الزيتونة، الجزائر، 2009.

63- يحي سليم البشتاوي، نضال محمود نصيرات، وقفات في الفنون الدراسية والموسيقية، طبعة أولى، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2018.

64- يوسف السبي، دعوة إلى الموسيقى، دون ط، عالم المعرفة، سلسلة كتب الثقافية شهرية، الكويت، 1978.

ثالثا: المراجع المترجمة

1-أتوكاروبيس، ثائر صالح، مدخل إلى الموسيقى، الطبعة الأولى، دار نون للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2015.

2-أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، "ضرورة الفن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

3-أوتو كارويي، ترجمة ثائر صالح، مدخل إلى الموسيقى، ط1، دار النون للنشر، عمان، 2015.

4-جوليوس بورتنوى، ترجمة فؤاد زكيا، الفيلسوف وفن الموسيقى، ط1، دار الوفاء، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

5-جيمس فيرزيسكي، ترجمة أحمد يوسف، تاريخ الموسيقى السينمائية، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2017.

6-روجي بارودي، ترجمة إلياس مرقس، "فكر هيجل"، دار الحقيقة، ط2، بيروت، 1983.

7-كلايف بل، ترجمة: عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي سي. أي. سي، المملكة المتحدة، 2017.

8-كورس زاكس، ترجمة سمحة الخولي، تراث الموسيقى العالمية، العدد 1820، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

9-ليونارد بيرنشتاين، ترجمة: محمد حنانا، التنوع اللامحدود في الموسيقى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.

10- ماكس فيبر، ترجمة حسن صقر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، المنظمة العربية للترجمة، طبعة أولى، بيروت، 2013.

11- هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، ترجمة وتعليق، جرجيس فتح الله، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

12- هوجلا يختنتريت، ترجمة: د.أحمد حمدي محمود، الموسيقى والحضارة، الجزء الأول، مكتبة الأسرة، مصر، 2003.

رابعا: المراجع بالأجنبية

1-Amin KHAN : « Les intellectuels entre identité et modernité L'Algérie et modernité, codesria, Dakar, Sénégal, 1989.

2- Cherbi arezki, Mohammed Khouas, Chanson kabyle et identité berbère, l'oueuvre le Ait manguellet, Edition paris, Méditérranée, paris, 2000 .

3- François, René Tran chfot, « Les instruments de Musique dans le monde », Edition du Seuil, 1980.

4- HACHLAF AHMED et Mohamed ElHabib, Anthologie de la musique arabe (1906-1960), centre culturel algérien Pu Blisnd, paris, 1993.

5- HACHLAF. AHMED Et Mohamed El Habib, Anthologie de la musique arabe (1906-1960) centre culturel algérien, Publisud, paris, 1993.

6- Johan Cormbarien, Histoire de la musique Des origine 20em siecle. Librairie Armand colin, 3em Ed, paris, 1920.

7- Mam Meri Mouhond, culture sa vante culturé vécues (études 1938-1989), Edition, Tala, Alger, 1979.

8- MAZOUZI Bezzal « La Musique algérienne de la question Rai » La revue musiclle, paris, 1990.

9- Mohamed guettat, La musique classique du Maghreb, Sindibad, Paris, 1980.

10- MOKHTAR HADJ Slimane, « La Musique andalouse à Telémcen » Edition Ibn Khaldoune Telémcen, 2001.

11- Pasquali, Evolution de la Ruemusulnand ELDJAZAIR documents Algérie, 75, 1955.

خامسا: الأطروحات الجامعية

1- رسائل الدكتوراه:

1- عباس محمد، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكرياء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العروش والموسيقى الشعر، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية قسم اللغة العربية وآدابها، 2014-2015.

2-علاء الدين أحمد محمد الغرايبية، التفكير الصوتي عند مكي بن أبي طالب القيسي في ضوء علم اللغة المعاصر، رسالة الدكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2003.

2- مذكرات الماجستير:

1- كمال غفور، رسالة ماجستير، "النوبة في الموسيقى الجزائية"، قسم الثقافة الشعبية، تلمسان، 2004-2005.

3- المحاضرات:

1-إبراهيم خليل الخروبي، محاضرة بعنوان، تاريخ وتذوق الموسيقى، جامعة النجاح الوطنية، كلية الفنون الجميلة، فلسطين.

2- بوعريثة حورية وربوح ربيحة، مراحل تطور الموسيقى الشعبي العاصمي من خلال النصوص الشعرية، المدرسة العليا للأساتذة، قسم العلوم الموسيقية، القبة، الجزائر، 2011.

4- الملتقيات والمؤتمرات:

1- بحوث ودراسات المؤتمر السابع للمجتمع العربي للموسيقى، "التربية والثقافة الموسيقية في الوطن العربي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981.

سادسا: المجلات:

1- أسامة علي محمد أحمد، فاعلية الأنشطة الموسيقية المتنوعة لتنمية قدرات أعضاء الهيئة للتدريس بالجامعات المصرية، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، المجلد 42، يناير، 2020.

2- الأمين بشيشي، المجلة العربية للثقافة، السنة 24، العدد 48 ذو القعدة 1426هـ، ديسمبر (كانون الأول)، 2005.

3- أنيس محمود معيدي، رحلة الموسيقى والغناء من بابل إلى بغداد، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مجلد 24، العدد 3، 2016.

4- بن سنوسي كمال، التراث الموسيقي في الجزائر، مجلة آفاق العلوم، جامعة الجلفة، العدد السادس، 2017.

5-سوادة العمري، التربية الموسيقية في الجزائر بين التنظيم البيداغوجي والتكامل المؤسساتي، مجلة المربي، المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب، ع19، الجزائر، 2016.

6-سوادة العمري، دور وأهمية التربية الموسيقية في بناء شخصية المتعلم (دراسة بين النظري والواقع من وجهة نظر معلمي المدرسة الابتدائية الجزائرية)، مجلة التربية والصحة النفسية، ع7، جامعة الجزائر2.

7- محمد أحمد محمود الزعبي، التربية الموسيقية والنشاط الموسيقي (دراسة تحليلية لواقع الموسيقا في الأردن)، المجلة الأردنية للفنون، المجلد 6، العدد 4، الأردن، 2013.

8- محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم وممارسات، مجلة التواصل، عدد 4جوان، جامعة عنابة، 1999.

9- مي محمود أمين احمد محمد الشرقاوي، دور الموسيقى العربية في تنمية بعض القيم الأخلاقية والاجتماعية لدى طفل الروضة بمحافظة بورسعيد، مجلة كلية التربية، العدد الثاني عشر، 2012، مصر.

10- نبيل إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ط3.

11- نبيل اللو، أهم مناهج التربية الموسيقية في العالم (الحلقة الثالثة)، مجلة الحياة الموسيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد48/2008، دمشق.

سابعا: **المواقع الالكترونية:**

1- Dz-Res.com/ ?p=162608، موقع الباحثون الجزائريون.

2- https://www.Marafa.org ، مقال منشور بموقع المعرفة تاريخ النشر: 2011/01/07، بعنوان نموذج للبيانو للعالم الإيطالي بارتولو ميوكريستوفوري: 1709-1698

3- https://raseef22.net Article «، مقال منشور بموقع رصيف 22 تاريخ النشر 11 يوليو 2016، الساعة 20:44، كاتب المقال: صلاح باديس، عنوان المقال: تعرفوا على أهم الأنماط الموسيقية في الجزائر

4- https://ae.wikipedia.org، مقال منشور بموقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة بعنوان "ساكسفون" ب22 يوليو 2021.

5- https://arabalgeria.yoo7.com ، مقال منشور بموقع بوابة عرب الجزائر، تاريخ النشر: 2003/01/12، كاتب المقال: الحاكم الشافعي، بعنوان: تعريف آلة الأكورديون.

6- https://hadayekelkaba.ahlamontada.net، مقال منشور بموقع الكتروني: "منتديات فوق قياس العودة"، بعنوان: أهداف التربية الموسيقية في المرحلة الابتدائية، كاتب المقال: مريم عادل محمد أمين.

https://matayouth.com،

7- https://matayouth.com، مقال منشور بموقع ثقافة وتراث الجزائر، تاريخ النشر: 2020/11/07، كاتبة المقال: فاطمة تيهال، بعنوان المقال: الموسيقى الأندلسية الجزائرية، رحلة ذوق من الأندلس إلى تلمسان.

8- https://mawdoo3.com، أنواع الموسيقى

9- https://www.alayam.com، مقال منشور بجريدة "الأيام البحرينية" عنوان المقال: علاقة الموسيقى بالتربية، كاتب المقال: "فهد المضحكي"، العدد10158

10- https://www.aljazeera.net، مقال منشور موقع الجزيرة نت، عنوان المقال "موسيقى الراب" معلقات الجيل الجديد"، كاتب المقال: العباس روابحية.

11- https://annajah.net، مقال منشور: موقع إلكتروني: "النجاح"، عنوان المقال: ما هو تأثير الموسيقى في شخصية الطفل، صاحب المقال: زينه مصنور

12- https://www.Kashquol.com، مقال منشور بموقع كشكول، عنوان: دور الموسيقى في تربية الأطفال وتنمية شخصياتهم

13- https://maefa.org، مقال منشور بموقع المعرفة، الموسيقى الجزائرية، تاريخ النشر 2009/06/14، عنوان مقال "أنواع الموسيقى".

14- Https://www.Oman-Edu.com، مقال منشور بموقع مسودة سلطنة عمان تاريخ النشر: 21-12-2019، بعنوان تقرير الموسيقى: الموضوع: آلة الأكورديون، صاحب المقال: محمد، يونس الغادي.

15- Https://Emirate.wiki//Rapping، مقال منشور من موقع: "إمارات ويك" عنوان المقال: "موسيقى الراب"

16- أحمد محمد عبد ربه موسى، أحمد صبحي أبو دية، مدخل إلى علم الموسيقى، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2008، . www.najeh.Edu

17- أحمد محمد عبد ربه موسى، أحمد صبحي أيوديه، مدخل إلى علم الموسيقا، جامعة النجاح الوطنية1، 2008، محاضرة منشورة بموقعwww.najah.edu

18- فنون / وتسلية / الموسيقى - في- العصر- الروماني-الإغريقي E3arbi.com

19- مازن منصور، تاريخ موسيقى الراي، العدد 1217، مقال منشور بموقع محور الأدب والفن، 2005.

20- محمد ظافر إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات، https://www.org2019.com

21- منتدى واحة الدرر، 28.03.2005 – 07:58 dorrars.ws

22- موسيقى الكلاسيكية /http://www.marefa.org

23- موقع المعرفة« hrrps://www.marefa.org »

24- موقع موسوعة اللغة العربيةMIMIR ، https://mimirbook.com

25- يومية الشعب الجزائرية https://www.ech-chaab.com/مقال منشور، موقع الكتروني، "الملفات الأسبوعية/ الشعب –الثقافي" عنوان مقال: الأغنية السطايفية حاضرة في عديد المهرجانات وفي الخارج، كاتب مقال: نور الدين برطغان، 14 أكتوبر 2018.

الفهرس

أثر التربية الموسيقية في الوسط المدرسي التعليم المتوسط في الجزائر –أنموذجا-

العنوان .....الصفحة

البسملة.....

الدعاء.....

شكر وعرفان.....

الإهداء.....

مقدمة.....أ

الفصل الأول: معالم الفن الموسيقي وخصائصه.....12

المبحث الأول: مفاهيم حول الفن الموسيقي وتطوره.....12

تمهيد.....12

أولا: ماهية الموسيقى.....13

1- تعريف الموسيقى.....14

أ- تعريف الموسيقى لغة.....14

ب- الموسيقى اصطلاحا.....15

ج- التفسير الأسطوري للموسيقى.....16

2- تطور الفن الموسيقي عبر العصور.....19

1- تطور الموسيقى عبر العصور.....21

- الموسيقى عند العرب.....21
- الموسيقى عند اليونان.....22
- عصر القوطا.....26
- عصر النهضة.....27
- الموسيقى في العصر الروماني الإغريقي.....30
- الموسيقى في عصر الباروك.....31

2- عناصر الفن الموسيقي.....32

1- الإيقاع.....32

2- اللحن.....33

3- التأليف الصوتي أو الهارموني..... 34

4- التعبير الموسيقي.....35

5-البنية.....35

4- الآلات الموسيقية.....37

آلات النفخ الخشبية.....39

آلة النفخ النحاسية.....39

آلات الإيقاع.....40

أولا: الطبل.....40

ثانيا: الطبل الباص.....40

ثالثا: الطبل الجانبي.....41

رابعا: التامبورين (الزنجاري أو الدف)..... 41

خامسا: الصنوج.....41

سادسا: المثلث 41

المبحث الثاني: خاصية الفن الموسيقي وضوابط القواعد الموسيقية.....42

1- نبذة عن الموسيقى في العالم الغربي والعربي.....42

1-1- الموسيقى العربية أو الشرقية.....42

أولا: التخت الشرقي.....42

ثانيا: القصيدة.....42

ثالثا: موسيقى الراي.....42

رابعا: موسيقى الشعبي.....43

خامسا: الطقطوقة.....43

سادسا: الموشح.....43

سابعا: الموال.....43

1-2- الموسيقى الغربية الكلاسيكية.....43

1-السيمفونية 46

2-الموسيقى المعاصرة.....49

3-القواعد الموسيقية.....52

3-1- العلامات الموسيقية وأشكالها.....53

1- العلامات الموسيقية.....53

2- أشكال العلامات الموسيقية.....54

2-1- الموتيف Motive.....54

2-2- العبارة الموسيقية Phrase.....55

2-3- الجملة Sentence.....55

2-4- الشكل الثنائي Big mary From.....57

2-5- الشكل الثلاثي TernaryEroTerneyFrom.....57

3-2- المدرج الموسيقي والمفتاح.....58

1- المدرج الموسيقي.....58

2- المفتاح "دو" C.clef.....61

3-3- أبعاد السلم الموسيقي الطبيعي.....65

1-النغمات المترادفة (الانهارمونية) Enharmonic Notes.....68

2-النغمية Tonality.....68

3-دليل السلالم Key Singnatures.....69

4-السلالم الصغيرة Minor Scale.....70

أنواع السلالم.....70

سلم فيثاغورس.....70

السلم الموسيقي العربي.....71

3-4- الموازين والأزمنة ودراسة مخارج الأصوات.....71

1- الموازين والأزمنة.....71

الموازين..... 72

ترقيم الميزان.....72

أنواع الميزان.....73

الباطوطات الناقصة.....73

إشارات لبيان الموازين.....74

الموازين ذات الضربتين.....74

الموازين ذات ثلاث الضربات.....74

الموازين ذات أربع ضربات.....75

أنواع من الموازين غير المألوفة.....75

الضغط في الأوزان.....75

تأثير الضغط "السنكوب".....76

2- مخارج أصوات الحروف الأبجدية العربية.....76

تمهيد.....76

أولا: عدد الأصوات العربية.....77

المبحث الثالث: الفن الموسيقي والتذوق الفني.....82

1- طبيعة الفن الموسيقي.....82

2-أساليب التذوق الموسيقي.....89

1-الصوت.....89

2-الإيقاع.....92

3-اللحن.....95

3-المشكلة الجمالية للموسيقى بين "فاجنر وهانزلك" والتذوق الموسيقي.....97

4- نظرية هانرلك الجمالية في الموسيقى.....101

الفصل الثاني: الموسيقى في الجزائر بين النشأة والتطور.....107

تمهيد.....107

المبحث الأول: نشأة الموسيقى الجزائرية.....108

1-تاريخ ظهور الموسيقى الجزائرية.....108

ما المقصود بالموسيقى الجزائرية.....108

2-علاقة المؤثرات العربية بأصل الموسيقى في الجزائر.....110

المبحث الثاني: الأنواع الموسيقية في الجزائر وروادها.....116

تمهيد.....116

1- الطابع الأندلسي والشعبي.....118

1-1- الموسيقى الأندلسية.....118

1-2- الموسيقى الشعبية.....124

2- الموسيقى القبائلية والبدوية.....128

2-1- الموسيقى القبائلية.....128

2-2- الموسيقى البدوية.....133

3- موسيقى الراي والسطايفي والشاوي.....136

3-1- موسيقى الراي.....136

3-2- الموسيقى الشاوية.....138

3-3- الموسيقى السطايفية.....140

4- الموسيقى القناوية والراب.....142

4-1- الموسيقى القناوية (الترقية أو الديوان).....142

1- فن الأهاليل.....142

2- الفن التارقي.....143

3- فن بامبارا.....144

4-2- موسيقى الراب.....144

المبحث الثالث: الإيقاع والآلات الموسيقية الجزائرية.....147

3-1- الآلات الإيقاعية.....148

أ- الدربوكة.....148

ب- ألة الطار أو الطر.....149

3-2- الآلات الوترية.....151

أ- آلة المندول.....152

ب- آلة مندولين.....152

ج- آلة البونجو.....153

د- آلة الكمان آلتو.....155

هـ- آلة القانون.....159

4-2- الآلات النفخية.....164

أ-ناي.....165

ب-آلة البيانو.....169

ج- آلة القيثار.....173

د- آلة الساكسوفون 177

هـ- آلة الأكورديون.....179

الفصل الثالث: التربية الموسيقية في الوسط المدرسي التعليم المتوسط بالجزائر – دراسة وتحليل عينات الدراسة الميدانية- 186

1- آليات وطرائق التدريس للتربية الموسيقية في المنظومة التربوية والإقبال على تعلمها.....186

1-1- استراتيجية تعليم وتعلم مادة التربية الموسيقية في التعليم المتوسط من خلال الدوافع الذاتية والموضوعية.....188

أولا: نشاط التدوق الموسيقي.....188

ثانيا: الإيقاع.....189

1-2- منهجية التدريس عن طريق المحور الرئيسي.....191

2- أثر التربية الموسيقية في تكوين شخصية التلميذ.....192

2-1- تنمية قدرات الجانب العقلي.....195

2-2- تأثير الموسيقى على المخ في علاج القلق.....195

2-3- تأثير الموسيقى على الذاكرة.....196

2-4- تنمية القدرات المزاجية والانفعالية.....197

2-5- تنمية القدرات الاجتماعية.....202

2-6- تنمية القدرات الحسية.....208

3- الأهداف التربوية للتربية الموسيقية في الوسط الدراسي.....211

3-1- الأهداف التربوية.....212

3-2- الأهداف الفنية.....217

4- مضامين ودور مناهج مادة التربية الموسيقية في مرحلة التعليم المتوسط بالجزائر...221

4-1- تقديم المادة.....221

4-2- الاستقبال الحسي.....224

4-3- الإدراك والتمييز بين المثيرات الموسيقية.....225

5- الموروث الموسيقي الجزائري وترسيخ الهوية الوطنية لدى التلميذ.....227

5-1- سير ميادين في حصة التربية الموسيقية.....228

خاتمة.....232

الملاحق.....236

قائمة المصادر والمراجع.....247

الفهرس.....267

الملخص.....279

الملخص

الملخص

الموسيقى فن بشري ، ويتطور مجالها مع تطور الفكر البشري، ولكن منذ أن خلق الله الكون ونشأت الحياة على الأرض، فإن طبيعة هذا الفن بالذات تجعل من السهل الحصول على الترجمة في حاوية تواجه الواقع. فن يجمع الناس معًا من خلال أغاني العمل الجماعي الإيقاعي والألحان التي تشبه الصيحات التحذيرية، حيث الموسيقى هي في أبسطها يتشكل عندما يعبر شخص عن نفسه أو يذكر آخر، حتى لو رافقته صرخة معينة.

بالنظر إلى كل تطورات الحياة من بداية التاريخ حتى الوقت الحاضر ، لم يكن نظام التعليم العالمي ليولي اهتمامًا كبيرًا للموسيقى لولا دورها الفعال في النمو الشخصي. والموسيقى هي الوسيلة لتهيئته للانخراط مع الآخرين وفقًا للأهداف الاجتماعية ، وإعداده لحياته الخاصة وتهيئة الظروف للإبداع. من هذا المنظور ، عنوان دراستنا بعنوان: أثر التربية الموسيقية على البيئة المدرسية ، التعليم الثانوي في الجزائر أنموذجا

الكلمات المفتاحية:

التربية الموسيقية – الوسط المدرسي – أثر – الفن الموسيقي.

Summary

Music is a human art, and its field develops with the development of human thought, but since God created the universe and life arose on Earth, the very nature of this art makes it easy to obtain translation in a container facing reality. An art that brings people together through songs of rhythmic teamwork and melodies that resemble cries of caution, where music is at its most basic. It is formed when a person expresses himself or mentions another, even if accompanied by a specific cry.

Considering all the developments of life from the beginning of history to the present, the global education system would not have paid much attention to music were it not for its effective role in personal growth. Music is the means to prepare him to engage with others in accordance with social goals, to prepare him for his own life and create conditions for creativity. From this perspective, the title of our study is entitled: The Impact of Musical Education on the School Environment, Secondary Education in Algeria as a Model.

key words:

Music education - school environment - impact - musical art.