الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة عبد الحميد بن باديس ـ مستغانم
Université Abdelhamid Ibn Badis- MOSTAGANEM
Faculté de littérature Arabe et des Arts
كلية الأدب العربي والفنون

قسم فنون العرض

ماستر 2 (التراث الموسيقي الجزائري)

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تحت عنوان :

طريقة مقترحة لتدريس التعددية الإيقاعية في الأغنية التربوية (البدوي الوهراني:أغنية بلاوي الهواري كنموذج)

لجنة المناقشة :

- د. منصور كريمة ..... رئيسا
- د. بسدات عبد الصمد .... مشرفا مقررا
- أ. بلعباسي كلثوم ..... مناقشة

إعـداد الطالبــين:

*مكي دواجي أحمد

*مكي دواجي أمال

تحـــت إشراف

* د/بسدات عبد الصمد

السنــة الجامعــية: 2019 – 2020

إلى قدوتي الأولى ... إلى من رفعت رأسي عالياً افتخارا به ..

إلى من علمني الصبر والاجتهاد ... إلى من وهب نفسه لسعادتنا ...

والدي الحبيب : محمد مكي دواجي

إلى من كانت أحن علي من نفسي ... إلى من بدعائها الشفاف تكسيني...

إلى من تعيش في روحي و كانت من شهد روحها ترويني .....أمي الغالية: زناتي خديجة

إلى من بروعتهم كانت أجمل ذكرياتي ... إلى الأيد الحانية لي عونا في حياتي...

إلى من هم بجانبي في جميع لحظات مشواري...

اختي العزيزة و الغالية أمال و اخوتي مصطفى،عابد و الكتكوت كريم،و زوجتي الغالية فتيحة،وإلى كل أفراد عائلتي.....

إلى أختي و صديقتي و رفيقة دربي أمال زميلتي في هذا العمل.

إلى أخي بومدين توام وإلى الأحباب والزملاء:حمزة قونة و بن عجمية ، خالد لباد ، حسين ، عبد الغفور ،اسامة ، ديدي بن شاعة ، امين معموري ، مصطفى مكي ، جيلالي ، ياسين ، كادير كندا ... إلى الزميلات:سهيلة ، شريفة ، فاطمة ، سليمة ، رجاء .....إلى كل من أعرفهم و لم أذكرهم

إلى الأستاذ المؤطر بسدات عبد الصمد وجميع الأساتذة(الاستاذ بن يشو جيلالي ، الاستاذة كريمة منصور.....)

وطلبة قسم الموسيقى

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي"**أحمد ، أمال**"

كلمة شكر لابد أن تقال

عملا بقول الرسول صلى عليه وسلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

نشكر الله تعالى على توفيقه لنا لإنجاز هذا البحث.

يسعدنا ويشرفنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذنا القدير " بسدات عبد الصمد " الذي كان لنا بمثابة الأب والأخ قبل أن يكون مشرفا لنا، فلم يبخل بتوجيهاته ونصائحه علينا، ولم يتوانى في تقديم أرائه الصائبة لنا، حتى تم إنجاز هذا العمل، فله منا كل الشكر و التقدير على حسن المعاملة طوال سنين الدراسة .

كما نتقدم بالشكر إلى من لهم الفضل علينا، إلى كل من علمنا حرفا و أنار دربنا بنصائحه منذ بداية مشوارنا الدراسي وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد ولو بشق كلمة طيبة، و إلى جميع أساتذة وطلبة قسم الموسيقى.

" والله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه "

أمال،أحمد

مقدمة :

من المؤكد أن الموسيقى بدأت في يوم من الأيام بالغناء و الرقص والإيقاع، هذا الأخير يعتبر ظاهرة فطرية عند الإنسان إذ انه منذ أن كان جنينا في بطن أمه وهو يسبح في الإيقاع طوال فترة الحمل، ويظهر ذلك من خلال إحساسه بثلاثة أصوات مسيطرة و دائمة: نبضات قلب الأم المنتظمة والثنائية، نبضات قلبه الثنائية و الأسرع، و إيقاع التنفس للأم(إيقاع ثلاثي). لكن الإشكال المطروح وخاصة في الحضارة المعاصرة، هو أن هذا الجنين بعد ولادته يفصل ويوضع في بيئة معزولة صامتة وبالتالي ينعزل عن المحيط الإيقاعي الآمن الذي كان يعيشه، فهذه الظاهرة يعتبرها بعض علماء النفس صدمة نفسية توقف الحاسة الفطرية للتعددية الإيقاعية وبالتالي للموسيقى بصفة عامة.

تتميز الموسيقى الإفريقية عن باقي موسيقات العالم بكثرة استعمال التعددية الإيقاعية و يتجلى ذلك في التركيبة الإيقاعية الغنائية و الإيقاع المرافق لها، إذ يتطلب إدراك وتذوق أغنية معينة في شكلها العام (جاشتالت) أن تكون لها مرافقة إيقاعية، وهذا ليس من السهل تطبيقه خاصة لدى أستاذ التربية الموسيقية، الذي من خصوصياته أن يكون متعدد الكفاءات أي يغني ويعزف الإيقاع في نفس الوقت على عكس الموسيقي الذي ليس عليه بالضرورة ذلك، وهذا ما جعلنا كطلبة أن نجتهد بمساعدة خبرة مشرفنا في ميدان التعليم باقتراح طريقة تدريس للتعددية الإيقاعية في الأغنية التربوية تساهم ولو بالقدر القليل في تذليل الصعوبات التي يتلقاها الطلبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي والإيقاع المرافق له.

للقيام بالبحث تناولنا ثلاثة فصول، حيث تطرقنا في الفصل الأول إلى الجانب التمهيدي لذكر إشكالية وفرضيات و أهداف البحث، مع التعريف ببعض المصطلحات التي لها صلة بالموضوع.

أما الفصل الثاني فخصصناه للإطار النظري، حيث عالجنا في هذا الفصل:

- تعريف الإيقاع
- علاقة الإنسان بالإيقاع
- التعددية الإيقاعية
- علاقة الإيقاع باللحن
- بعض طرق تدريس الإيقاع في الموسيقى، مع الطريقة المقترحة.
- اصل كلمة البدوي (الطابع الوهراني)
- الطبوع المستعملة في الأغنية البدوية الغربية
- الآلات الموسيقية
- شخصية بلاوي الهواري

أما الفصل الثالث فتطرقنا إلى الجانب التطبيقي، و هو عبارة عن دراسة ميدانية حول تطبيق الطريقة المقترحة على طلبة قسم الموسيقى بالإضافة إلى ذكر التوصيات و المقترحات و الاستنتاج العام.

الفصل الأول

1.1 إشكالية البحث

2.1 فرضيات البحث

3.1 أهداف البحث

4.1 أهمية البحث

5.1 حدود البحث

6.1 مصطلحات البحث

7.1 الدراسات السابقة

تحديد موضوع البحث :

1.1 إشكالية البحث :

لاحظنا في قسم الموسيقى أن هناك مشكل كبير في الإيقاع لدى أغلبية طلبة الموسيقى و يتعلق الأمر حتى بنا كباحثين كان لنا هذا المشكل, وخاصة فيما يتعلق الأمر بالتعددية الإيقاعية في الأغنية التربوية والتي تكمن في التنسيق بين الإيقاع الغنائي والإيقاع المرافق له, ومنه تبادرت لدينا إشكالية البحث التي تمحورت حول استعمال طريقة مقترحة تساعد في تدريس مشكل التعددية الإيقاعية وذلك لتفادي أكبر عدد ممكن من الصعوبات التي يتلقاها الطلبة, فكان سؤال الإشكالية كالآتي:

- لماذا يتلقى الطلبة صعوبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق، وما مدى فعالية الطريقة المقترحة في معالجة ذلك؟

2.1 فرضيات البحث :

للإجابة على الإشكالية المطروحة قمنا بوضع فرضيات لهذه الدراسة :

- الأغنية المقترحة لا تتناسب مع المرجعية الثقافية للطلبة.

- يكون أستاذ التربية الموسيقية متعدد الكفاءات(polyvalence) على عكس الموسيقي

- صعوبة التنسيق بين الإيقاع اللحني والإيقاع الإيقاعي راجع لوجود التعددية الإيقاعية في الأغنية والتي من خلالها تتشكل أزمنة مضادة.

- مساهمة الطريقة المقترحة في تذليل الصعوبات لدى الطلبة.

3.1 أهداف البحث:

لكل موضوع هدف وغاية منشودة وغايتنا وهدفنا من هذه الدراسة المتواضعة هو:

- تسهيل أداء الطلبة للتعددية الإيقاعية من خلال الطريقة المقترحة.

- المساهمة في تكوين طلبة أساتذة متعددي الكفاءات(polyvalence).

4.1 أهمية البحث :

- المساهمة في تطوير المرجعية الثقافية للطلبة.

-المساهمة في ترقية الموسيقات الشفوية للتألق خارج حدودها الجهوية إلى الوطنية ثم إلى العالمية.

-تدعيم الدراسات حول التعددية الإيقاعية من خلال طريقة مقترحة.

5.1 حدود البحث:

الحدود الزمنية: تمت دراسة هذا البحث في إطار نيل شهادة الماستر الجامعية 2019-2020.

الحدود المكانية: تمت أطوار هذه الدراسة في جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم

الحدود الفنية: أغنية بلاوي الهواري "يا دبا يلي أنا" كنموذج مع الإيقاع (زوج و حبة).

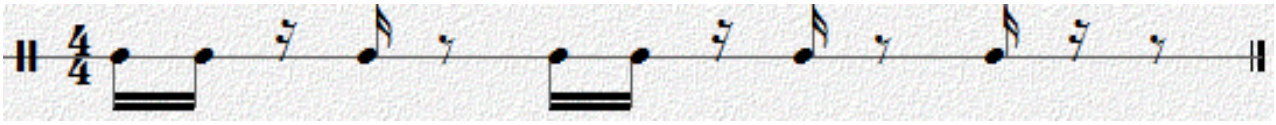
6.1 تحديد مصطلحات البحث:

- **الإيقاع الغنائي:** ونقصد به الخلايا الإيقاعية الموجودة في المقاطع اللفظية التي تتركب منها الأغنية.

- **الإيقاع المرافق:** ونقصد به الإيقاع المعزوف من طرف الآلات الإيقاعية (إيقاع زوج و حبة).

- **الموسيقات الشفوية:** ونقصد بها الموسيقات الغير مدونة ، كانت تتنقل من جيل إلى جيل عن طريق التقليد.

-**إيقاع زوج وحبة:** هو إيقاع ذو وزن بسيط (4/4) يتكون من أربع نبضات منتظمة تتخللها حركة إيقاعية تتكون من ثنائية السن, وربع سكتة, ونصف سكتة, منتظمة ومرتبة على الشكل الآتي:



وسمي بهذا الاسم لأنه يتكون من (دمين و تك).

- **المرجعية الثقافية**[1]:

أ- **التعريف اللغوي:**هي تلك البناءات المعلوماتية التي يكتسبها الفرد في مرحلته الجنينية و كذلك من خلال احتكاكه بالعالم الخارجي، و تأثره و تأثيره في أفراد المجتمع.

ب- التعريف الاصطلاحي: هو استخدام و استثارة البناءات و الخبرات المكتسبة من العادات و التقاليد، و المهارات عند الحاجة إلى معلومة أو معلومات معينة، استجابة لمشكلة أو موقف تعليمي معين.

- **الجشطالتية:** كلمة ألمانية تعني "الشكل" أو "الهيئة" أو "الصيغة" ويطلق عليها أسماء كثيرة ومنها "النظرية أو المدرسة الشكلية" أو "التعلم بالاستبصار" أو "نظرية إدراك العلاقات"[2].

---

[1] عليش، العموري. نصوص فلسفية في صورتي النظرية و التطبيق. دار هومة للطباعة و النشر.و التوزيع. الجزائر.

[2] بوزبرة، تسعديت.دروس علم النفس التربوي السنة الثالثة. المدرسة العليا للأساتذة. قسم الموسيقى. القبة. 2014 .

7.1 الدراسات السابقة:

تعتبر الدراسات السابقة كمدخل وتمهيد لبحوث جديدة وتكملة لبحوث أخرى سبقتها، وهي تعتبر الأساس و المصدر لكل بحث، أما بالنسبة لبحثنا فهو موضوع ناقص الدراسة على مستوى الساحة العلمية، بحيث لم نجد دراسات حول موضوع التعددية الإيقاعية.

الفصل الثاني

1.2 تعريف الإيقاع

2.2 علاقة الإنسان بالإيقاع

3.2 التعددية الإيقاعية

4.2علاقة الإيقاع باللحن

5.2 بعض طرق تدريس الإيقاع في الموسيقى

6.2 اصل كلمة البدوي (الطابع الوهراني)

7.2 الطبوع المستعملة في الأغنية البدوية الغربية

8.2 الآلات الموسيقية

9.2 شخصية بلاوي الهواري

1.2 تعريف الإيقاع:

كلمة إيقاع: في اللغة العربية يرجح أن يكون لفظ الإيقاع مشتق من التوقيع وهو نوع من المشية السريعة وفي اللغات الأوربية تشتق كلمة الإيقاع من اللفظ اليوناني (رتمس) بمعنى ينساب أو يتدفق. ومن هنا نلاحظ فكرة الحركة بوجه عام أنها تظهر في الأصلين اللغوي بين العربي واليوناني معا فالانسياب حركة والمشي حركة أيضا، ومن المحتمل أن تعطي كلمة الإيقاع للغات الأخرى المعنى نفسه أما الإيقاع الموسيقي فهو الوجه الخاص لحركة الأنغام المتعاقبة خلال الزمن.

أي انه النظام الوزني للأنغام في حركاتها المتتالية ولو رجعنا لمفردات التدوين الموسيقي ومنها الأنغام لعلمنا أن الإيقاع هو القيمة الزمنية التي تستغرقها كل نغمة، وعليه فالإيقاع هو تنظيم زمني لحركة اللحن ومن خلال الترابط بين القيم الزمنية التي تستغرقها الأصوات الموسيقية وعلاقتها باللحن يتكون لدينا ما نسميه الأغنية أو القطعة الموسيقية. ومنه نستنتج أن الإيقاع الموسيقي هو نتيجة تناوب أصوات لها شدة وأخرى اقل شدة من التي تسبقها ذلك وفق حركة دورية منتظمة.

الإيقاع لغة Rythme : من الوقع، وهو الضرب بالشيء، وأوقع المغني أي بني ألحان الغناء على موقعها وميزانها، والكلمة الإنجليزية (Rythme) من اللاتينية Rhythmus أو اليونانية rhutmus وتعني ضبط الحركة الزمنية للموسيقى.

و قد ذكر والغناء) وهو أن يوقع الألحان ويبنيها وسمي الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك ابن منظور في اللسان من معاني الإيقاع قوله: (والإيقاع من إيقاع اللحن

---

[1] قدوري، حسين. الموسوعة الصغيرة. وزارة الثقافة و الإعلام. دار الثقافة للأطفال. هيئة تحرير الموسوعات. بغداد1987.ص27.

المعنى كتاب "الإيقاع لسان العرب"، وقال الفيروز أبادي في القاموس المحيط: (و الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها)، وقد وردت كلمة الإيقاعات على لسان أكثر من واحد من أهل العلم بهذا المعنى، فمن ذلك قول ابن القيم رحمه الله (وكل من له علم بأحوال السلف، يعلم قطعا أنهم براء من القراءة بالحان الموسيقى المتكلفة التي هي إيقاعات وحركات موزونة معدودة محدودة، وأنهم أتقى له من أن يقرءوا بها ويسوغوها).

ويشمل الإيقاع مجموعة الأشياء التي تختص بوحدة الزمن beat والثمرة accont و المقياسmesure والسرعة أو الإيقاع الزمني الموسيقي tempo مما يستدعي الأداء الصحيح في الموسيقى، ولقرب الإيقاع من النفس الإنسانية، ولعلاقته بحركة الجسم في العمل والرقص والتعبير وانتظام دقات القلب وحركة النفس والمشي لقد اعتقد بعض العلماء أن معرفة الإنسان للإيقاع سبقت معرفته للغم، ودعموا قولهم بالإشارة إلى تطور الإيقاع المدهش لدى الشعوب البدائية، وتطور الحس الإيقاعي عند الأطفال، وتوالي حركات إيقاعية وإعادتها لدى بعض الحيوانات .

الإيقاع اصطلاحا: عرفه الخوارزمي في فصل الإيقاعات المستعملة من باب الموسيقى من كتابه مفاتيح العلوم بقوله: (الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير).

– مفهوم الأزمنة للإيقاعات: كالمترونوم ودقات القلب، ودعونا نشبه الإيقاع بعقرب الثواني الموجود في ساعة الحائط، فإذا نظرنا إلى ساعة الحائط و ترقبنا عقرب الثواني، لوجدناه يسير بطريقة منتظمة (تك تكتك تك) والمسافة الزمنية بين التك والأخرى واحدة لا تتاخر ولا تتقدم، والإيقاع بفعل الشيء نفسه، يسير بطريقة منتظمة حسب السرعة التي تختارها، وأيضا خطوات الأقدام، وهذه تعتبر أزمنة إيقاعية، وتختلف على حسب سرعاتها كدقات قلب الطفل والأجل والخائف والمريض وخطوات المشي السريع والهادى والبطيء وهكذا

2.2 علاقة الإنسان بالإيقاع:

يقترن الإيقاع بالنفس الإنسانية و بعلاقته بحركة الجسم في العمل و الرقص و التعبير و انتظام دقات القلب و حركة التنفس و المشي بخطوات إيقاعية منتظمة نعبر عنها من الناحية الموسيقية بالوزن الثنائي (4/2) واعتقد بعض العلماء أن المعرفة للإيقاع سبقت معرفته للنغم ودعموا قولهم بالإشارة إلى تطور الإيقاع المدهش لدى بعض الحيوانات، و لقد ارتبط الإيقاع بالرقص والعمل عند الشعوب القديمة كما كان له اثر مهم جدا في تطور اللغة و أوزان شعرها و معروف أن الشعر مر بمرحلة اقترن بها وزنه بإيقاع لحنه تماما كما نراه من الالتزام (المغني و الشاعر) الشعبي بالقالب الغنائي، ليزن به أشعاره التي يرتجها ببداهة وسرعة كما في الزجل الشعبي،لذلك مرت الإيقاعات بمرحلة كان فيها الارتباط وثيق ما بين الزمن و المقاطع اللفظية من قصيرة و طويلة ولعل من الممكن القول أن لهذه المرحلة أثرها في وجود بحور ذات أوزان و قوافي معينة في اللغة العربية.[1] حين كان الإنسان يستخدم بعض أدوات الطرق في أعماله اليومية كان يتعرف على أنماط إيقاعية مختلفة من حيث الأصوات التي تصدرها آلات العمل و تنوعها من حيث طابعها الصوتي أو بحسب موقع الضرب عليها، وقد أطلق العرب على الثقيل منها لفظة (دم) وعلى الخفيف (تك)، وكان لذلك نتائج أهمها ظهور إيقاعات مرافقة للغناء وغير متقيدة بوزن شعره.[2]

من الإيقاعات عموما ما يكون منتظما أو أعرجا أو حرا أو متعدد الإيقاعات أو متعدد

---

[1] عبد الحميد، حمام. مقابلة حول الإيقاع(enligne). هيئة الموسوعة العربية السورية. المجلد427.

[2] صفي الدين، الأموي. الأدوار. ترجمة و تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة و محمود احمد العفيني.ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة1986.ص6.

المقاييس، وقد اضطر تعقيد الإيقاع علماء الموسيقى إلى ابتكار طرائق لتدوينه فابتكر صفي الدين الارموي طريقة استخدام الأرقام لقياس الزمن افتراضا بسرعة الزمن، و تقاس باقي الأزمنة بالنسبة لها، ولقياس هذه السرعة يستخدم جهاز إيقاعي يدعى المؤقتة الموسيقية (métronome) فبه يحدد الوحدات الزمنية في الدقيقة الواحدة.[1]

3.2 التعددية الإيقاعية:

إن مصطلح التعددية الإيقاعية (polyrythmie) حديث الاستعمال، ولكن مضمونه موجود منذ القدم و يظهر ذلك من خلال موسيقى العصور الوسطى في فن (contre point)، و هو عبارة عن تراكب إيقاعين مختلفين أو أكثر، و البنيات الإيقاعية المختلفة التي تشكلها هذه الإيقاعات تؤدى في أن واحد، كما أن كل إيقاع منها يمكن أن يتضمن خلايا إيقاعية مختلفة عن الإيقاع الآخر، و يمكن أن تكون في مقياس واحد أو مقياسين مختلفين[2].

4.2 علاقة الإيقاع باللحن:

لابد أن يكون الإيقاع منسجما مع الجملة الموسيقية من حيث تركيباتها الأمنية (عدد النوتات الموسيقية) ومن حيث طبيعة الجملة (حزينة فرحة راقصة جنائزية) وغالبا ما تأتي النوتات ذات الوقع القوي متزامنة مع (الدم) إلا في حالات استثنائية تكون مقصودة، وتسمى هذه الحالة (سنكوب) أي تعارض النوتة القوية مع (الدم) ونائي النوتات ذات الوقع الضعيف متزامنة مع (تك)، وأما الصمت أو (اس) فإنه حتما لا يأتي عشوائيا، بل يكون مقيدا بزمن محسوب ليؤدي وظيفته المكملة للجملة الإيقاعية حسابيا وتعبيريا،

---

[1] عبد الحميد، حمام. مرجع سابق. المجلد 427.

[2] Marg,honegger.science de la musique.Directeur de l'institut de musicologie de l'université de strasbourg.bordas paris.1976.p820.

وهناك بعض الأعمال الموسيقية التي تعتمد على الإيقاع الداخلي، أي على البنية الإيقاعية ذاتها للجملة الموسيقية دون الحاجة للآلات الإيقاعية كما في معظم الأعمال الكلاسيكية الغربية، وجمال الإيقاع ينبثق من مدى توافقه مع اللحن وانسجامه معه وقدرته على الشعور الصحيح عن الجمل الموسيقية بناء وتنفيذا بغض النظر عن كونه بطيئا أو سريعا أو متنوعا فثمة ألحان تبني على تنوع الإيقاعات، بينما تبنى ألحان أخرى على إيقاع واحد وفي كلتا الحالتين لا يكون مقياس الجمال تنوع الإيقاعات أو فردانيتها، والعيب المونوتوني لا يأتي من خلال وجود إيقاع واحد مسيطر على اللحن من بدايته حتى نهايته، بل من خلال الرتابة في تنفيذ العناصر الثلاثة التي تكون الجملة الإيقاعية المتكررة بشكل آلي، مثال على ذلك الآلات الإليكترونية التي لم تستطع رغم كل تقنياتها أن تحل مكان العازف البشري الذي يعطي الإيقاع شيئا من روحه، وفي الموسيقى يمر الإيقاع في ثلاث مراحل هي:

- الملحن الذي يكون الإيقاع ويكتبه
- المايسترو الذي يشرف على تنفيذه.
- العازفون الذين ينفذونها فعلا

في المرحلتين الثانية والثالثة يخضع الإيقاع لتأثيرات المايسترو والعازف، والتأثير الأخر الذي يمر به الإيقاع هو الآلة ونوعيتها، لكن التأثيرات التي يخضع لها الإيقاع تنحصر فقط في أسلوب التعبير عن هذا الإيقاع دون المساس مطلقا ببنيته الأساسية.

إذا ثمة حيز من الحرية يتمتع بها كل من المايسترو والعازفين أثناء تعاملهم مع الإيقاع المكتوب أصلا من قبل الملحن، ولابد لهذه الحرية من أن تكون مبدعة خلاقة تضيف جمالا للبنية الأساسية .

5.2 بعض طرق تدريس الإيقاع في الموسيقى:

أ- **طريقة أيمي باري**:أهم طريقة أعطت ثمارها في هذا الجانب هي طريقة أيمي باري و التي اعتمد عليها الكثير من المربين في تدعيم طرائقهم سواء تدريس الإيقاع أو النغم أمثال (موريس شوفي و زلتان كودالي)،وهذه الطريقة تعتمد على تحويل الأشكال و الخلايا الإيقاعية بقياساتها النسبية لزمنها في مختلف السرعات،إلى مقاطع لفظية لتسهيل قراءتها و إدراكها،لان الأسماء المعروفة للعلامات الزمنية (المستديرة،البيضاء،السوداء...) لا تعطي مدلولا صحيحا من ناحية الزمن،وقد يستغرق النطق بها زمن أطول مما تستلزمه المدة الزمنية للعلامة المرادفة لهذا الاسم، ومنه قام المربي (أيمي باري) بوضع أسماء خاصة لهذه العلامات الإيقاعية بحيث تدل مقاطعها بكل دقة على القيمة الزمنية لها،مما يساعد على قراءة هذه العلامات مع الاحتفاظ بالقيمة الزمنية النسبية للعلامات وكذلك سهولة الإحساس بتجزئة العلامة الإيقاعية داخل الوحدة الزمنية ،وكل هذه الأسماء هي التي تعرف باسم العلامات الإيقاعية أو الخلايا الإيقاعية.تعتمد هذه الطريقة بالعمل على ما هو سهل و ملموس بالنسبة للتلميذ[1].

[1]بن نصيب،عبد العزيز.الصولفاج الإيقاعي. متوفر على (www.infpe.edu-dz). التربية الموسيقية الطور المتوسط.

الأسماء الإيقاعية التي ابتكرها أيمي باري:إن الأسماء الإيقاعية هي التي أعطت للوحدة الزمنية وتقسيماتها و مضاعفاتها سواء في الميزان البسيط أو المركب القيمة الزمنية مع مدلولها اللفظي، وقد سبق و أن ذكرنا أن المدة الزمنية أو الإيقاعية الأساسية في العلامات المختلفة هي (العلامة السوداء) التي أطلق عليها اسم مدلوله اللفظي (تا) و الحركة الإيقاعية المرادفة لهذا المدلول اللفظي تكون بالتصفيق أو النقر أوالإشارة[1].

ب-طريقة إشارات الأصابع الزمنية fingerings: تهدف طريقة الأصابع الزمنية إلى تحديد القيم الزمنية للأصوات بواسطة تغيير أوضاع أصابع اليد مع التركيز على إظهار الميزان الموسيقي الذي يؤدى منه التمرين (ثنائي أو ثلاثي)،وذلك على أساس الوحدات الزمنية، ومن الجدير بالذكر أن المربي موريس شوفي قد استخدم طريقة الأصابع الزمنية في الدراسة الصولفائية وقد أعطت نتائج ممتازة[2].

---

[1]بن نصيب،عبد العزيز.نفس المرجع السابق.

[2]رابح، لصقع و علي، عجو. الصولفاج الإيقاعي. رسالة نهاية التكوين الأولى المفتشية التربية و التعليم. غير منشورة. الجزائر.1998.ص37.

ت- طريقة كارل أورف Carl Orff: يعتمد في طريقته على ربط الأغاني بالحركات التعبيرية مع العزف،وتعتبر نقطة البداية عند أورف هي الإيقاع باعتباره العنصر المسيطر و الأساسي أكثر من باقي العناصر، ففي نظره الإيقاع ينمو بشكل طبيعي من خلال الأنماط الكلامية،و المصاحبة الإيقاعية تتم بأشكال شتى كالتصفيق و الدق بالقدم و الربت على الركبتين،فرقعة الأصابع بحيث يمكن استخدام هذه الألوان المختلفة كمرافقة إيقاعية[1].

ج- طريقة مارتونوMartenot:تركز طريقته على العمل مع المتقدمين في دراسة الموسيقى وذلك لأجل تحسين مستواهم وتطوير أداءهم،بحيث يتطلب ذلك معرفة مسبقة للعلامات الإيقاعية، يعتمد مارتونو على النبضات الأولية(la pulsation) للإيقاع، كما يركز على موضع الأزمنة القوية و الضعيفة إذ يكون عزف الإيقاع القوي باليد اليسرى و التمرين باليد اليمنى، تحتاج طريقته إلى دقة الملاحظة و التركيز[2].

---

[1] جودي، خولة و مسكية، سمية. أهمية الإيقاع في منهاج التربية الموسيقية للطور الثانوي. المدرسة العليا للأساتذة. قسم الموسيقى. القبة.جوان 2012.

[2] ــــــــ، ــــــــ. نفس المرجع السابق.ص16

د- طريقة دالكروز dal krouz :

تعتمد طريقته على الإيقاع الحركي إذ أن الحركة في الإيقاع مرتبطة بما تحييه الموسيقى و بالتالي فهي تعتمد على التعبير الشخصي الذي يعطي فرصة للارتجال الحركي الصادر عن الإحساس[1].

و-الطريقة المقترحة في تدريس التعددية الإيقاعية: استنادا إلى طرق تدريس الإيقاع المذكورة وخبرة بعض الأساتذة في ميدان التعليم، قمنا باقتراح طريقة تساعد وتساهم و لو بالقدر القليل في معالجة مشكل التعددية الإيقاعية و المتمثل في التنسيق بين الإيقاع الغنائي والإيقاع المرافق للأغنية التربوية، بحيث اعتمدنا على وضع خطوات عمل تتبع أثناء القيام بالعملية وهي كالأتي:

1. تراكب الإيقاع الغنائي مع الإيقاع المرافق.
2. العمل على إخراج الخلايا الصعبة وتبسيطها.
3. إدماج الإيقاع الغنائي مع الإيقاع المرافق في تركيبة إيقاعية موحدة باستعمال أحرف (D) للدلالة على اليد اليمنى،(G) للدلالة على اليد اليسرى،(M) لليدين مع بعض و ينبغي أن تتم هذه العملية في البداية بطريقة بطيئة باتخاذ اصغر قيمة إيقاعية.
4. الهدف من هذه الخطوة، هو التنسيق بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق له باليدين فقط (اليد اليمنى تمثل الإيقاع الغنائي و اليد اليسرى الإيقاع المرافق).
5. إدخال كلمات الأغنية بدون لحن في الإيقاع الغنائي الذي يؤدى باليد اليمنى مع الإيقاع المرافق باليد اليسرى.

[1] العمري، سواده. دروس تعليمية الموسيقى السنة الرابعة. المدرسة العليا للأساتذة. قسم الموسيقى. القبة. 2013

6. حذف الإيقاع الغنائي، و إلقاء كلمات الأغنية بدون لحن مع الإيقاع المرافق باليد اليسرى.

7. إنشاد الأغنية مع المرافقة الإيقاعية.

6.2 أصل كلمة البدوي:

البدو هم المنتحلون للمعاش الطبيعي من الفلاحة وتربية الأغنام مقتصرون بما هو ضروري من قوت ولباس وسكن وسائر الأحوال، ومقتصرون عما فوق ذلك من حاجي أو كمالي، يتخذون البيوت من الشعر والوبر أو الشجر أو من الطين والحجارة غير منجدة وإنما قصد الاستظلال، وقد يأوون إلى الغيران والكهوف وعامة طبيعة عيشهم تعتمد على الزراعة وتربية المواشي والتجارة بها[1].

خصائص الأغنية البدوية الغربية[2] :

من أهم الخصائص التي تميز الغناء البدوي عن باقي الأنواع الأخرى ما يلي:

- استعمال بارز لآلتي القصبة و القلال

- استخدام الأمثال الشعبية و الحكم و الألغاز بكثرة في قالب من الألفاظ السهلة القوية المعنى.

- معظم كلماته أو أشعاره مأخوذة من الشعر الملحون.

- يهتم بالموسيقى الدينية و الموسيقى الدنيوية كالغزل و غيرها.

---

[1] ابن خلدون،عبد الرحمان.المقدمة.الجزء الأول،دار الجيل،بيروت، بدون طبعة ،ص32

[2] تقرورت،بختة وبن الصادق، نعيمة. مذكرة تخرج -دراسة موسيقى البدوي في عين الدفلى عبر شخصيتين الشيخ رابح الجندلي والشيخ العطافي، 2010 ،ص

- الشفهية في التعليم و الأداء .

- ارتباط هذا النوع الموسيقي مع غيره من الطبوع كالشعبي و الصحراوي والراي...

- إعطاء أهمية أكثر للنص الشعري على حساب الجمل الموسيقية.

7.2 الطبوع المستعملة في الأغنية البدوية الغربية [1]:

للأغنية البدوية عدة ألحان تماشيا مع طبوعها المتنوعة حسب المناطق التي تؤدى فيها،ففي منطقة الغرب الجزائري يوجد أحد عشرة(11) طابعا من أصل أربعة عشرة (14)،والشيخ المغني حر في اختيار الطابع الملائم له،بينما الشيخ الماهر هو الذي يتقن جميع الطبوع وبالتالي تكون له القدرة لتلبية أذواق الجمهور الذي تتفاوت ميوله من فرد إلى آخر.كما أن التحكم في الطبوع (الألحان)يزيد السهرة نكهة خاصة.

كل طابع يختلف عن غيره من حيث الأداء (الغناء)،فهناك الطابع الخفيف والثقيل،وللشيخ الحرية في أداء طابع أو أكثر.وهذه الطبوع (الخاصة بالغربي)هي:

1- الطابع العامري: من منطقة بني عامر (وهران)والمتميز بإيقاع خفيف،يعزف هذا النوع في الطبقة الحادة.

2- الطابع البصايلي: مشتق من كلمة البصل ،هذا النوع أستعمل في البداية لمرافقة أغاني الفلاحين،ويؤدى بإيقاعين خفيف وسريع،بحيث يختلف فيه اللحن من الهدة إلى الفراش.

3- الطابع الطالع

[1]. جبلي محمد الأمين. مذكرة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا الموسيقية بعنوان الأغنية البدوية في الغرب الجزائري.السنة الدراسية 2009 -2010 ،ص30 ،31.

4- الطابع البلدي: وهو طابع ثقيل أي بطيء شبيه بالإيقاع الحضري الأندلسي، وهو الطابع المفضل عند شيوخ منطقة مستغانم(الشيخ حمادة والشيخ الجيلالي عين تادلس)،سلم هذا النوع مماثل مع المخزني، لكن الأغاني التي تغنى فيه تختلف عن المخزني وذلك بالنص والإيقاع.

5- الطابع المخزني: يرجع اسم هذا المصطلح إلى كلمة المخزن أي حانوت،هذا النوع كان يستعمل في العهد العثماني لمرافقة القصيدة المغناة أمام مخزن الباي،وتسمية المخزني في الشرح الثاني المفاد من نصر الدين بغدادي :"هو شعر مخزون في ذاكرة شعراء الملحون (قصيدة مخزونة في ذاكرة الشعراء)،يشبه البصايلي من حيث الأداء،فهو يتغنى بإيقاع خفيف وسريع.

6- الطابع القبلي: تعني كلمة القبلي ريح الجنوب،طبع لحني يعزف بآلة القصبة وهو يغنى دون إيقاع(لا يرافقه القلال)،يحتوي على عدة ألحان أو كما يسميه الشيوخ الهوى.

7- الطابع المازوني: جاءت تسميته نسبة إلى مدينة مازونة الواقعة بغليزان،يتميز هذا النوع بإيقاع ثقيل ،كما يستعمل عموما في الطبقة الغليظة.

8- الطابع المنداسي : من منطقة منداسة بغليزان ،متميز بإيقاع ثقيل ويعزف كذلك الطبقة الغليظة.

9- الطابع الهداوي: وهو طابع شبيه بالطابعين البصايلي والمخزني، يتغير فيه اللحن(الهوى)من الهدة إلى الفراش، من هوى خفيف إلى سريع،وهناك رقصة في منطقة الغرب الجزائري تسمى بالهداوية نسبة إلى هذا الطابع.

10- الطابع النقايدي: هو طبع شبيه بالموال.

11 – الطـابع الـوهراني :الطـابع البـدوي الـوهراني مـن أكثـر الطبـوع البدويـة تواجـداً واستمرارية، بدأ في الطحطاحة وهي ساحة كبيرة في وهران يسكنها الوافدون، فكانت بمثابة مكان لالتقاء شيوخ اللون البدوي والغناء في المقاهي الشعبية

الطـابع الـوهراني وهـو المنـوال الـذي تغنـى بـه الشـيوخ والشـيخات(المداحات) منـذ القـديم، واشـتهر بـه حـديثا "أحمـد وهبـي و بـلاوي الهـواري"، حيـث جمـع بـين عناصـر الملحـون، البـدوي والإسـباني. تحتوي كلماتـه علـى إشـارات سياسـية أحيانـا. تـم اسـتبدال الأدوات الموسـيقية التقليديـة للملحـون بـآلات حديثـة مثـل العـود، الأكورديـون، البـانجو والبيـانو. بتغييـر الألحـان والإيقاعـات اكتسـبت الـنمط الـوهراني عالميـة أكثـر مـن الملحـون. يتميـز الـوهراني عـن الملحـون بـالجودة الموسـيقية بالإضافة إلى أن الأفكار الشعرية أكثر تفصيلا من الراي.

8.2الآلات الموسيقية :

- **السنتيتيزور Synthétiseur :**

هو جهاز موسيقي يصدر الأصوات إلكترونيا ، ومن خلاله يستطيع العازف إيجاد ودمج العديد من الأصوات باستخدام مفاتيح هذا الجهاز والتي تساعد على تغيير مواصفات الأصوات الصادرة منه مثل حلته أو صداه وما إلى ذلك أصبح أغلب مؤلفي الموسيقى يستعملون هذه النوعية من الأجهزة لما فيها من أصوات معالم الآلات الموسيقية مثل البيانو ، والكمان ، والطبول ، قناة على قدرته إصدار أصوات أخرى مثل صوت أمواج البحر ، والرياح ، والرعد. واللذي سهل للموسيقيين حمل مقطوعاتهم الموسيقية بجودة عالية وفي عام 1994 استطاع المخترع و الفيزيائي الأمريكي روبرت موع اختراع وتسويق أول جهاز سانتيسيزور إلكتروني.

- **الدربوكة (دربكة) Darabuka:**

تعرف هذه الآلة باللغة العبرية باسم (تيبيلا) وبلغة أهل بابل و آشور (تابو)، وتعرف في بعض الأقطار العربية باسم (الدربكة) وهي عبارة عن قمع كبير يصنع من الفخار أو الأنتومونيا، ويزين أحيانا بالأصداف، ويضيق في النهاية السفلي، أما النهاية العليا فإنها أوسع، وقطر الفتحة الكبرى حوالي 25 سم والصغرى 15 سم، وطولها حوالي 40 سم، ويشد على الفتحة الكبرى غشاء جلدي أو بلاستيكي، وتترك الفتحة الأخرى مطلقة ويمسك العازف الدربكة تحت ذراعه وينقر على سطحها بكلتا يديه، ويتم النقر على وسط السطح أو على طرفه لإنتاج الصوتين المختلفين المستخدمين في الإيقاع، حيث تتمتع بأصوات إيقاعية رائعة، وتعتبر من أهم الآلات الإيقاعية، حيث يعتمد عليها الفن الأندلسي في توجيه باقي الآلات الموسيقية وهي منتشرة في البلدان العربية وتستخدم الدربكة في فرق الموسيقى العربية الحديثة، وفي التخت العربي أحيانا، ولها دور كبير ومهم في الفرق

الموسيقية التي تصاحب الاستعراضات الراقصة، وقد استخدم هكتور برليوز الطبلة في إحدى أوبراته في عام 1890.

- **المترونوم :**

هو عبارة عن جهاز لغرض تعيين السرعة ، يجب على المؤلف الموسيقى والعازف تعيين سرعة اللحن الذي يعمله ليتسنى له عزف المقطوعة في توافق وإنسجام . لذلك صنع أحد علماء المانيا يدعى (يوهان ميلزل Moalzel) وهو ميكانيكي ألماني ولد بمدينة رايسيون أول من إخترع المترونوم وكان ذلك في عام 1816 وسمى (مترونوم ميلزل) أو جهاز تعيين السرعة في الموسيقى .

وهو عبارة عن صندوق هرمي الشكل ، بداخله رقاص مثبت من أسفله في الجهاز ويتحرك بصورة منتظمة إلى اليمين وإلى اليسار فيحدث دقات تشبه دقات الساعة (تك .. تك .. تك .. تلك .. وهكذا) تساعد على إرشاد السرعة ، ويوجد على ذراع الرقاص قطعة من الحديد (نقل) يمكن تحويلها إلى أعلى وإلى أسفل ، فكلما تحرك الثقل نحو أسفل ازدادت سرعة الرقاص ، وإذا تحرك نحو أعلى قلت السرعة ، ويوجد بداخل الصندوق مسطرة معدنية مقسمة إلى خطوط و أرقام و درجات زمنية ، حيث يبدأ الترقيم من أعلى بالرقم (40) وينتهي في الأسفل بالرقم (208) أما طريقة تعيين السرعة على الجهاز فيثبت الثقل الموجود على الرقاص على الرقم (90) فيتحرك الرقاص إلى اليمين والى اليسار في تكات منتظمة عددها (90) تكة في الدقيقة الواحدة ، وهكذا تستطيع معرفة السرعة المطلوبة ، وفيما بعد أي حديثا أصبح المترونوم إلكتروني.

9.2 شخصية بلاوي الهواري :

ميلاد بلاوي الهواري يرجع إلي 23 جانفي 1926 في سيدي بلال بوهران، وقد كان والده سببا مباشرا لتعلقه بالموسيقى وهو في سن مبكرة اذ كان والده يملك مقهى بساحة الطحطاحة مجهز بآلة حاكى (جهاز سماع الأسطوانات) – وقد كلفه بالاعتناء به، مما

جعل الفتى يستمتع مع زبائن المقهى بأصوات مطربين من مختلف الأقطار العربية وفي المقدمة مطربين جزائريين . وهكذا دخلت أذنه وهو صغير أصوات أم كلثوم مثلا، في أغنية "على بلدي المحبوب وديني" ، وصوت الفنان الشيخ العفريت في أغانيه الشعبية الناجحة مثل أغنية " الأيام كيف الريح في البريمة " ، وأغاني الشيخ حماده والحاج محمد العنقى، وغيرهم من عمالقة الفن التراثي الشعبي . لم يشغله هذا على مزاولة دروسه في المدرسة الابتدائية الكائنة بالمدينة الجديدة بوهران لكن جاذبية الفن كانت أقوى، فغادر الفصل الدراسي وهو في الثالثة عشرة من عمره لينصرف كلية للسهر على مقهي والده، والحقيقة أن المقهى ليست بالنسبة له سوى المكان الأمثل للتعرف على الفنانين و على محبي الموسيقى و على سماع كبار المؤدين.

وهكذا أخد الأرتام الأفريقية – الريتم السوداني بالخصوص على الشيخ "بومزر" الذي كان على رأس جماعة تقدم الابتهالات على إيقاع "القرقابو". وتعلم الغناء ذا الطابع المحلي الوهراني على يد أحد كبار شيوخه، وسحر ابتداء من 1938 بالفن المصري وكان من أكبر هواة المطرب الكورسيكي الذائع الصيت في سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية، بلبل زمانه تينو روسى : Tino Rossi . وغامر بلاوي الهواري بدخول مسابقة في الغناء وهو دون العشرين فنال الجائزة الأولى، وكان هذا الفوز حائزا له على تعلم آلات موسيقية أخرى في مقدمتها الأكورديون، أجاد العزف عليها وجعلته يحظى بإعجاب الجمهور وكذلك متعهدي الحفلات وكان أول ظهور جماهيري له كمطرب مئة 1939 في القاعة المعروفة حاليا بقاعة الرياضات بمدينة وهران .

كان بلاوي الهواري يلبي الرغبات في إقامة الحفلات سواء كانت عائلية أو غيرها. وانطلق في جولات فنية عامة وخاصة منذ 1949 ، وطوع الآلات العصرية لخدمة الأغنية الوهرانية التراثية، وغنى لأكبر شيوخ الأدب والشعر الشعبي من بينهم عبد القادر الخالدي، مصطفى بن ابراهيم ، محمد بن مسايب، الأخضر بن خلوف وآخرين

للعلم فإن بلاوي الهواري هو أول من أدخل ربع المقام على الة القيتار وجعلها صنو العود في عزف الألحان الشرقية.

وقد كون لنفسه سجلا غنائيا قوامه مئات الأغاني كما سجل عشرات الاسطوانات و لحن أغاني لعدد كبير من المطربين البارزين نذكر منهم عبد الرحمن عزيز، محمد العماري، جلطي ، صليحة الصغيرة، جهيدة، مليكة مداح

وقد أحيت من جديد مجموعة من المطربين بعض أعماله وعلى رأسهم الشاب خالد

للفنان بلاوي الهواري سجل حافل أيضا بالأناشيد الوطنية والأغاني الهادفة، ولا غرابة في ذلك، نفد كان صديقا حميما للشهيد أحمد زبانة ، نهلا معا من نبع الوطنية الصافي، وقد لحن قصيد الأستاذ شريف رحماني الذي نظمه يوم تنفيذ حكم الإعدام في صديقه "حميدة" وبالضبط يوم 1956/06/19

وقد عرف هو أيضا السجن لموقفه الوطني الرافض للاحتلال والاستعمار والمؤيد الثورة التحرير الوطني.

بلادي الهواري شارك في عدة تظاهرات ثقافية خارج الوطن شرقا وغربا، وهو عضو في الديوان الوطني وكذلك الجمعية الدولية لحماية حقوق المؤلفين والملحنين.

يعتبر بلاوي الهواري من ألمع المؤدين للأغنية الوهرانية، ومن أكبر الفنانين الجزائريين، يكن له المعجبون وعامة المواطنين الذين يعرفونه جليل التقدير وكبير الاحترام ليس فقط لنجوميته ولكن أيضا لدمائه, أخلاقه وطيب معشره .

الفصل الثالث

تمهيد

1.3 مجتمع البحث

2.3 عينة البحث

3.3 منهج البحث

4.3 أدوات البحث

5.3 إجراءات القيام بالتجربة

6.3 نتائج التجربة

7.3 الاستنتاج

8.3 مراحل التجربة

9.3 الاستنتاج العام

10.3 التوصيات و المقترحات

تمهيد:

ارتكز الجزء التطبيقي في بحثنا في الأساس على إجراء تجربة ميدانية في قسم الموسيقى،تكون باقتراح طريقة في تدريس التعددية الإيقاعية في الأغنية التربوية وذلك رغبة منا في المحاولة لتذليل بعض الصعوبات التي يتلقاها الطلبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق له.ومن خلال نتائج التجربة يمكن أن نتحقق من صلاحية الطريقة المقترحة.

1.3 مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث في دراستنا من بعض طلبة قسم الموسيقى بجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

2.3 عينة البحث:

وهي عينة عشوائية متكونة من طلبة قسم الموسيقى من السنة الثانية، السنة الثالثة من التعليم العالي

3.3 منهج البحث:

- **تعريف المنهج التجريبي:**

المنهج التجريبي ما هو إلا ملاحظات تحت ظروف محكومة عن طريق اختيار بعض

الحالات أو عن طريق تطويع بعض العوامل. و مضمون المنهج التجريبي يتمثل في الاعتماد على الملاحظة والتجربة وهو لذلك استقرائي اختباري مع تدخل العقل بسلسلة عمليات لاستنباط المنطقي تنتهي بالنتائج (عناصر المنهج التجريبي: المشاهدة أو الملاحظة العلمية، الفرضيات و التجربة)[1].

4.3 مستلزمات البحث:

لقد وظفنا في الحصص التي قمنا بها بالتجربة عدة وسائل وهي كالتالي:

. جهاز الكمبيوتر وذلك باستعمال برنامج (*Nuendo*)

. آلة الدربوكة.

. آلة السنتيتيزور (*synthétiseur*).

. آلة الميترونوم (*métronome*)

[1]بوحوش، عمار. مناهج البحث العلمي و طرقإعداد البحوث. الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

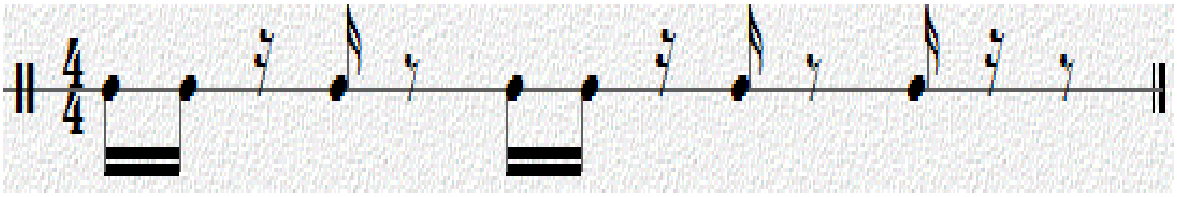
5.3 إجراءات القيام بالتجربة:

أولا:

أ- أول شيء قمنا به كان اختيار أغنية "يا دبا يلي أنا" للأستاذ بلاوي الهواري والتي كانت توجد بها تعددية إيقاعية بين(الإيقاع الغنائي والإيقاع المرافق).(انظر الملحق1)

ب- تدوين الأغنية مع تبسيطها من حيث الكتابة الصولفائية.(انظر الملحق 2)

ت- كتابة التركيبة الإيقاعية للإيقاع(زوج وحبة) على الشكل التالي:



ث- كتابة الأغنية مع الإيقاع على برنامج (Nuendo). (انظر الملحق 3)

ثانيا:

- أخذنا عينة عشوائية من طلبة قسم الموسيقى متكونة من(20) طالب ذكور و اناث من مختلف المستويات المذكورة و طلبنا منهم القيام بالمراحل التالية:

أ- سماع الأغنية عدة مرات ثم طلب الغناء معها بالمرافقة.

ب- إعادة غناء الأغنية بدون مرافقة.

ت- سماع الإيقاع (2وحبة) وطلب إعادة عزفه.

ث- سماع الإيقاع (2وحبة) وطلب تتبعه بالغناء.

ج- أداء الأغنية مع عزف الإيقاع في نفس الوقت.

6.3 نتائج التجربة:

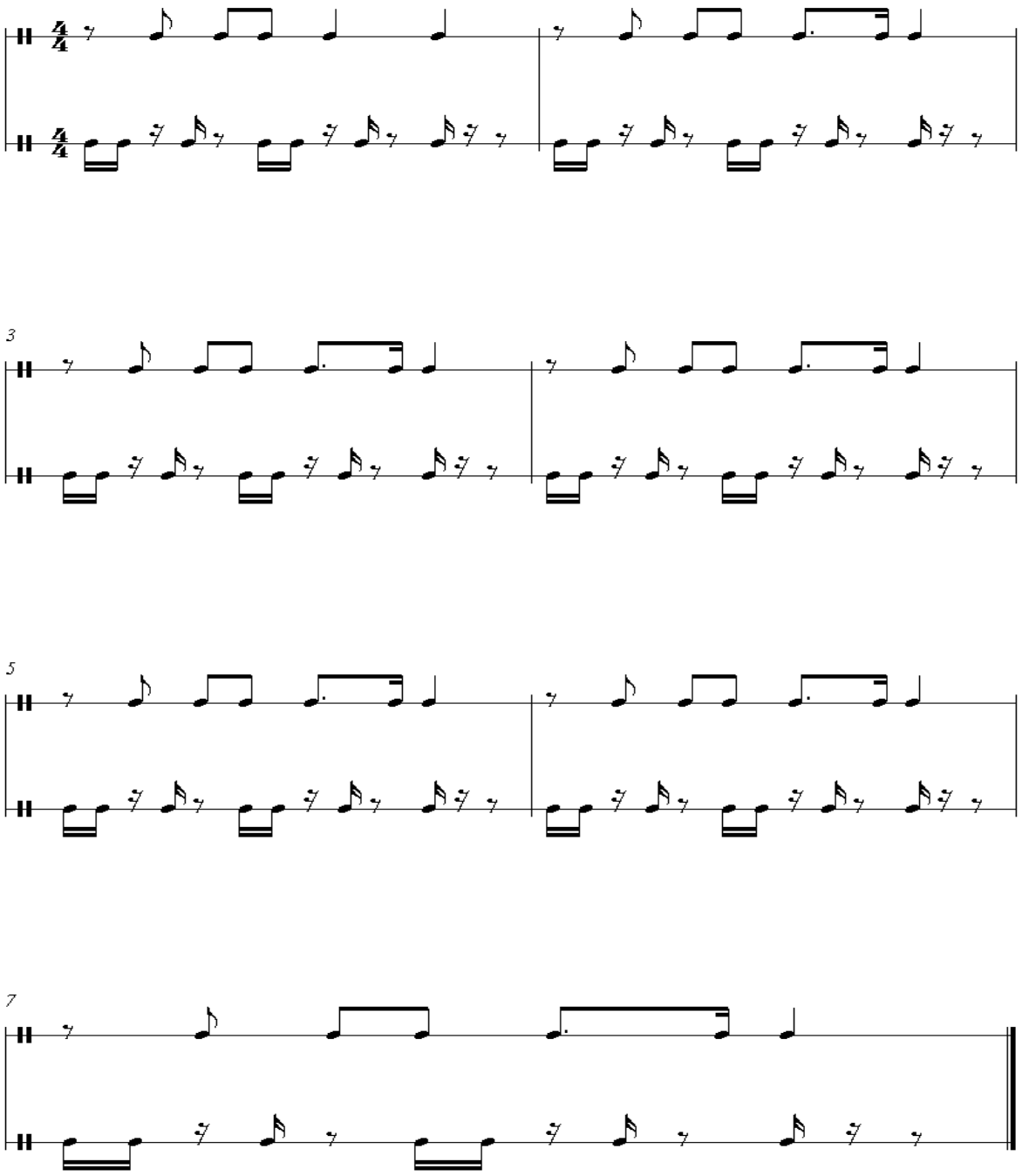
سماع الأغنية و إعادة الغناء معها بالمرافقة	إعادة غناء الأغنية بدون مرافقة	سماع الإيقاع وإعادة عزفه	سماع الإيقاع وطلب تتبعه بالغناء	أداء الأغنية مع عزف الإيقاع في آن واحد
كانت نسبة الطلبة الذين تمكنوا من هذه المرحلة (80%)	كانت نسبة الطلبة الذين تمكنوا من هذه المرحلة (60%)	كانت نسبة الطلبة الذين تمكنوا من هذه المرحلة (40%)	كانت نسبة الطلبة الذين تمكنوا من هذه المرحلة (60%)	كانت نسبة الطلبة الذين تمكنوا من هذه المرحلة (10%)

7.3 الاستنتاج:

استنتجنا من خلال التجربة أن صعوبة بعض الطلبة تكمن في أداء الأغنية مع عزف الإيقاع في آن واحد (أي أن هناك صعوبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي والإيقاع المرافق للأغنية)،وهذا راجع لوجود تعددية إيقاعية التي من خلالها تتشكل أزمنة مضادة بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق وبالتالي يصعب التنسيق بين اليدين.

8.3 مراحل التجربة:

أ- **المرحلة الأولى:** قمنا بتركيب الإيقاع الغنائي مع الإيقاع المرافق على شكل متوازي كالآتي:

Rapport polyrythmique du chant -ya dbayly ana-

– طلبنا من الطلبة عزف الإيقاع الغنائي باليد اليمنى و الإيقاع المرافق باليد اليسرى مع الاستعانة بالة المترونوم (*métronome*) لتحديد سرعة الإيقاع في كل مرة.

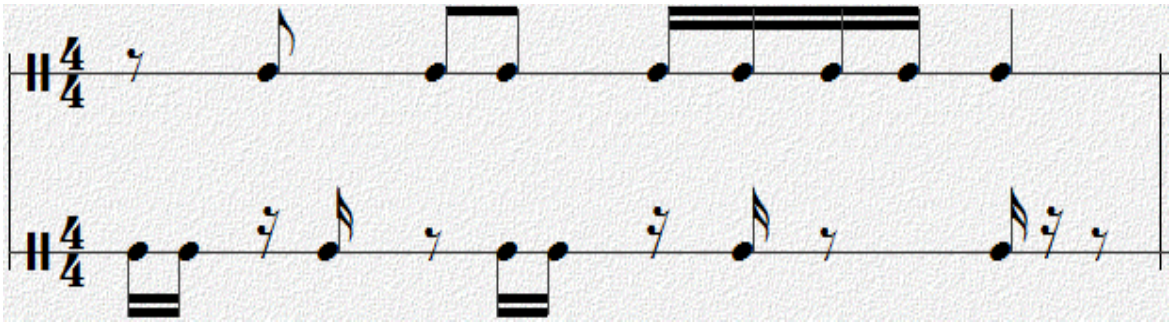
- **نتائج المرحلة الأولى:**

لاحظنا من خلال المرحلة الأولى وجود صعوبة كبيرة لدى أغلبية الطلبة في التنسيق بين اليد اليسرى و اليد اليمنى.

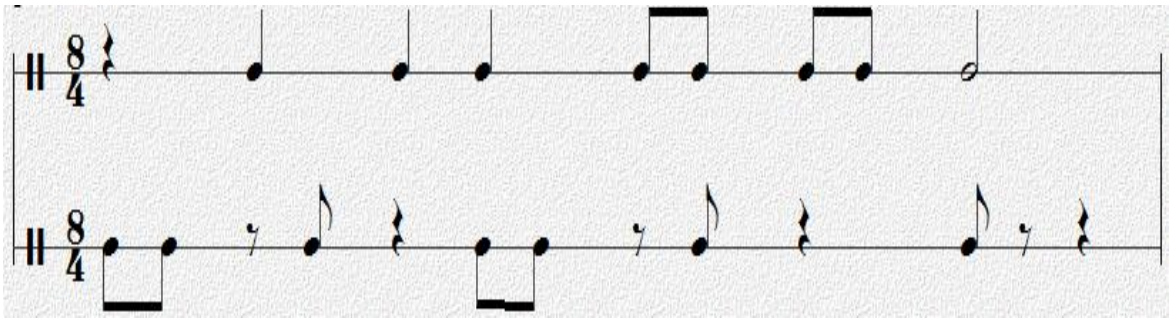
ب– **المرحلة الثانية:** قمنا بتبسيط الخلايا الصعبة.

1– الخلية الأولى:

أ– قبل تبسيطها:

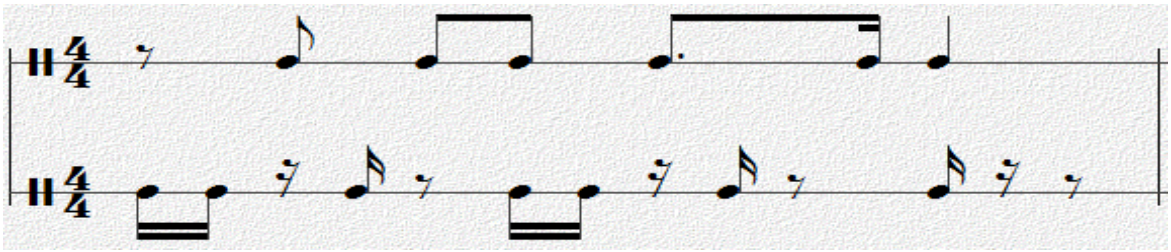


ب– بعد تبسيطها:

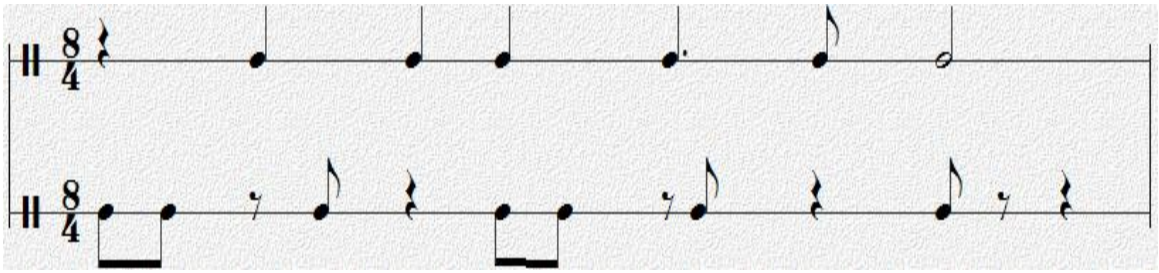


2- الخلية الثانية:

أ- قبل تبسيطها:



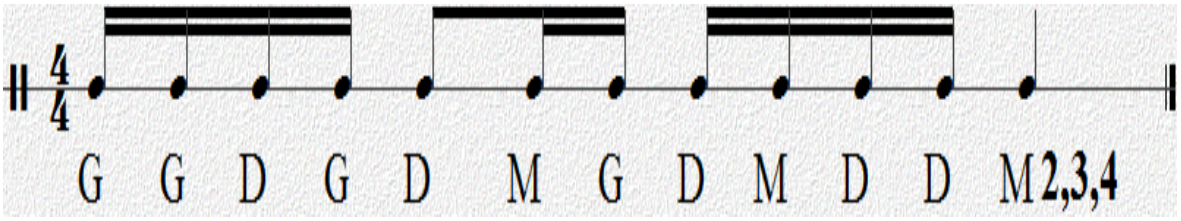
ب- بعد تبسيطها:

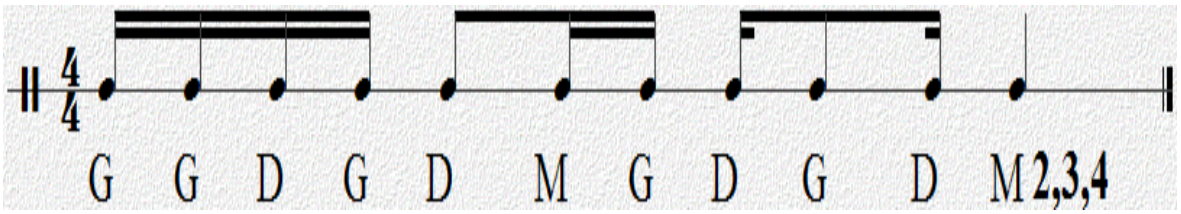


- **نتائج المرحلة الثانية:**

لما طلبنا من الطلبة عزف الخليتين قبل تبسيطهما،وبعد تبسيطهما لاحظنا أن هناك تحسن ملحوظ لان القيمة الزمنية للعلامات أصبحت صغيرة،رغم ذلك بقيت صعوبة العزف باليد اليسرى(الإيقاع المرافق) لأنه عند تنسيقها باليد اليمنى(الإيقاع الغنائي) تتشكل أزمنة مضادة و بالتالي يصعب التحكم في اليدين مع بعض.

ت- المرحلة الثالثة: قمنا بإدماج الإيقاع الغنائي مع الإيقاع المرافق في تركيبة إيقاعية موحدة باستعمال أحرف (D) للدلالة على اليد اليمنى،(G) للدلالة على اليد اليسرى،(M) لليدين مع بعض، ولقد قمنا بهذه العملية في البداية بطريقة بطيئة باستعمال آلة المترو نوم.

1- الخلية الأولى:

2- الخلية الثانية:



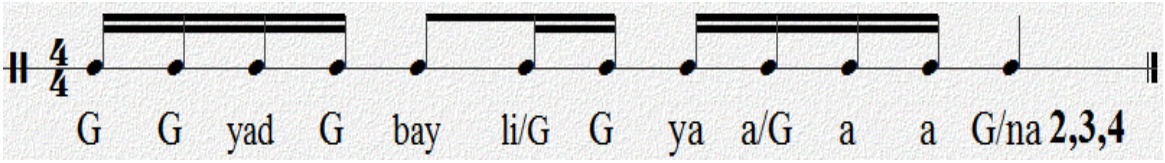
- في البداية طلبنا من الطلبة قراءة الأحرف فقط بدون استعمال الأيدي، وهذا لتسهيل عملية استو عاب الحركة الإيقاعية،حيث استعنا بالة المترونوم مع زيادة السرعة في كل مرة.

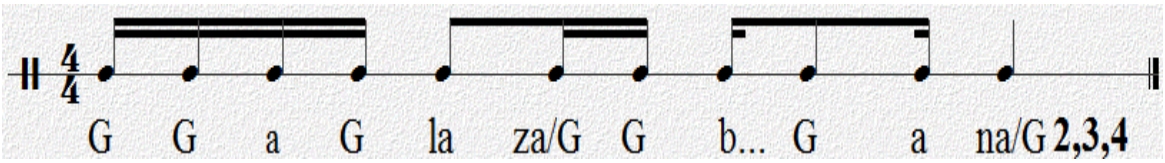
- قراءة الأحرف مع استعمال الأيدي، و ذلك لتسهيل عملية التنسيق بين الذهن و حركة اليدين.

- **نتائج المرحلة الثالثة:**

لاحظنا من خلال هذه المرحلة تحسن كبير لبعض الطلبة، خاصة فيما يتعلق الأمر في التنسيق بين اليد اليمنى و اليد اليسرى، وكذلك حركة الإيقاع من حيث السرعة والبطء.

ج - المرحلة الرابعة: في هذه المرحلة قمنا بإدخال كلمات الأغنية (بدون لحن) في الإيقاع الغنائي الذي يؤدى باليد اليمنى(D)، مع الإيقاع المرافق باليد اليسرى(G).

1-الخلية الأولى:

2-الخلية الثانية:

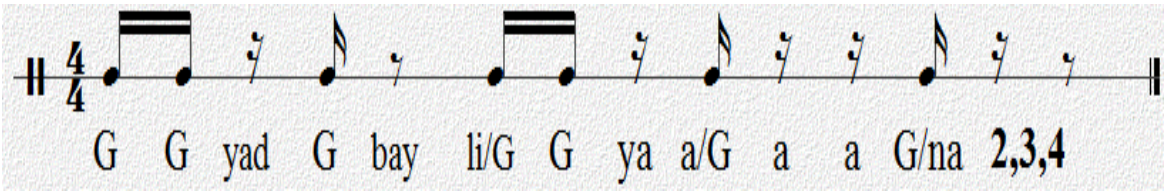


- **نتائج المرحلة الرابعة:**

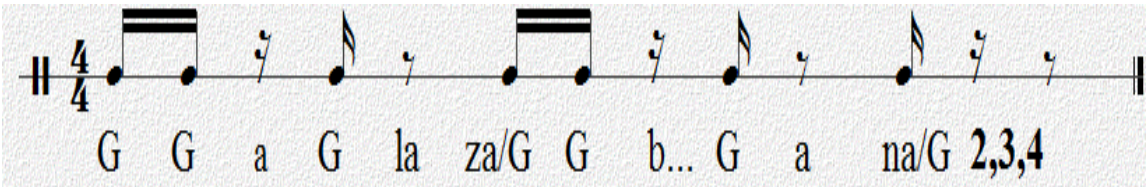
بما أن أغلبية الطلبة تمكنوا في المرحلة السابقة من قراءة الأحرف المستعملة (D,G,M) مع التنسيق باليدين، كان من السهل استبدال اليد اليمنى(الإيقاع الغنائي) بكلمات الأغنية.

د- المرحلة الخامسة: في هذه المرحلة قمنا بحذف الإيقاع الغنائي الذي يؤدى باليد اليمنى(D)، و طلبنا من الطلبة عزف الإيقاع المرافق باليد اليسرى(G) و إلقاء كلمات الأغنية (بدون لحن) في نفس الوقت.

1-الخلية الأولى:



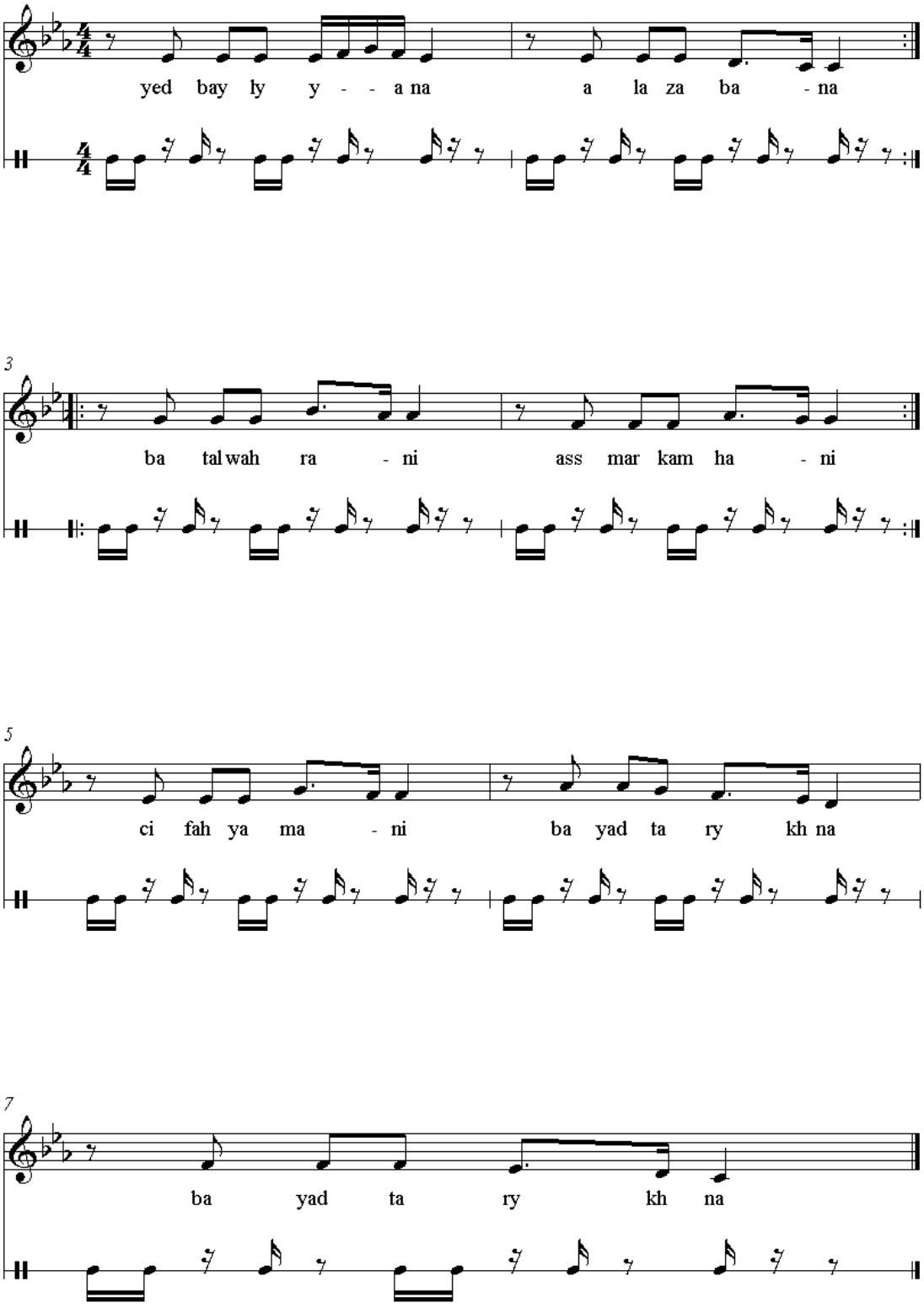
2-الخلية الثانية:



- **نتائج المرحلة الخامسة:**

تمكن أغلبية الطلبة من أداء الخليتين، رغم حذف الإيقاع الغنائي، وهذا يرجع إلى رسوخ الحركة اللحنية و الإيقاعية في ذهن الطلبة بعد التكرارات المتعددة للمراحل التي قمنا بها.

و- المرحلة السادسة: قمنا في هذه المرحلة بتقييم مستوى الطلبة، بعد مرورنا بالمراحل الخمس وكذلك مدى فعالية الطريقة المقترحة، حيث طلبنا من الطلبة أداء الأغنية مع المرافقة الإيقاعية في شكلها العام (جشطالت).

ya dbayly ana

- **نتائج المرحلة السادسة:**

من خلال تقييمنا للطلبة الذين كانت لديهم صعوبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي والإيقاع المرافق لاحظنا أن هناك تحسن كبير، بعد العمل بالطريقة المقترحة مقارنة بالسابق.

9.3 الاستنتاج العام:

يتضح من خلال النتائج المتحصل عليها مدى فعالية الطريقة المقترحة لتدريس التعددية الإيقاعية، في تذليل الصعوبات التي تلقاها الطلبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق كما أنهم استوعبوا مراحل الطريقة بصفة جيدة خاصة بعد التكرارات المتعددة وسهولة تبسيط الأشياء الصعبة أثناء التجربة.

10.3 التوصيات و المقترحات:

إن من واجبنا كطلبة ، الاجتهاد في اقتراح طريقة تساهم و لو بالقدر القليل في تذليل الصعوبات التي يتلقاها بعض طلبة الموسيقى في التعددية الإيقاعية، ولهذا يمكن أن نقترح بعض الأفكار و المواضيع نتمنى أن تكون قيد الدراسة في المستقبل.

- الاجتهاد في اقتراح طرق تدريس أخرى لتدريس التعددية الإيقاعية.

- الاهتمام بدراسة موضوع التعددية الإيقاعية في حد ذاته.

- علاقة التعددية الإيقاعية(polyrythmie) بالتعددية اللحنية(polyphonie).

الخاتمة:

في ختام بحثنا المتواضع، نتمنى أن نكون قد وفقنا في انجاز هذه المذكرة و التي تطرقنا من خلالها إلى اقتراح طريقة تدريس تساعد أستاذ التربية الموسيقية على تعامله مع الأغاني التربوية التي يوجد فيها تعددية إيقاعية، وذلك من خلال تذليل بعض الصعوبات التي تكمن في عملية التنسيق بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق له، ومن الأسباب التي دفعتنا إلى هذه الدراسة التي أجريناها على طلبة قسم الموسيقى بالأخص كونهم أساتذة التربية الموسيقية في المستقبل، و من مميزات أستاذ الموسيقى أن يكون متعدد الكفاءات أي يغني و يعزف في نفس الوقت، كما أننا ساهمنا من خلال هذه الدراسة بتدعيم المراجع التي تتعلق بالتعددية الإيقاعية، و التي تعرف نقص كبير على الساحة الموسيقية.

لذا نرجو أن نكون قد أعطينا هذه الدراسة حقها و نتمنى أن تكون هناك دراسات مستقبلية في هذا الموضوع.

قائمة المراجع

و المصادر

قائمة المراجع باللغة العربية:

- بن نصيب،عبد العزيز. الصولفاج الإيقاعي. متوفر في (www.infpe.edu-dz). التربية الموسيقية الطور المتوسط.
- بوحوش، عمار. مناهج البحث العلمي و طرق إعداد البحوث. الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- بوزبرة، تسعديت.دروس علم النفس التربوي السنة الثالثة. المدرسة العليا للأساتذة. قسم الموسيقى. القبة. 2014.
- لعمري، سواده. دروس تعليمية الموسيقى السنة الرابعة. المدرسة العليا للأساتذة. قسم الموسيقى. القبة. 2013.
- رابح، لصقع و علي، عجو. الصولفاج الإيقاعي. رسالة نهاية التكوين الأولى المفتشية التربية و التعليم. غير منشورة. الجزائر.1998.ص37.
- صفي الدين، الأموي. الأدوار. ترجمة و تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة و محمود احمد العفيني.ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة1986.ص6.
- عبد الحميد، حمام. مقابلة حول الإيقاع(enligne). هيئة الموسوعة العربية السورية. المجلد427.
- عليش، العموري. نصوص فلسفية في صورتي النظرية و التطبيق. دار هومة للطباعة و النشر.و التوزيع. الجزائر.
- قدوري، حسين. الموسوعة الصغيرة. وزارة الثقافة و الإعلام. دار الثقافة للأطفال. هيئة تحرير الموسوعات. بغداد1987.ص27.
- ابن خلدون،عبد الرحمان.المقدمة.الجزء الأول،دار الجيل،بيروت، بدون طبعة ،ص32
- تقرورت،بختة وبن الصادق، نعيمة. مذكرة تخرج –دراسة موسيقى البدوي في عين الدفلى عبر شخصيتين الشيخ رابح الجندلي والشيخ العطافي، 2010 ،ص
- - جبلي محمد الأمين. مذكرة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا الموسيقية بعنوان الأغنية البدوية في الغرب الجزائري.السنة الدراسية 2009 -2010 ،ص30 ،31 .

قائمة المرجع باللغة الفرنسية:

- Marg,honegger.science de la musique.Directeur de l'institut de musicologie de l'université de strasbourg.bordas paris.1976.p820.

قائمة المذكرات:

- جودي، خولة و مسيكة، سمية. أهمية الإيقاع في منهاج التربية الموسيقية للطور الثانوي. المدرسة العليا للأساتذة. قسم الموسيقى. القبة.جوان 2012.ص16

الملاحق

الملحق 1 :

كلمات الأغنية النموذج

أغنية " يا دبايلي أ نا على زبانة " لبلاوي الهواري

يادبايلي أنا على زبانة (2)

اسمر قمحاني******بطل وهراني

بيّض تاريخنا******سيفه يماني

قلبي يهواه ******روحي فداه

قهرو عديانّا******شبّان معاه

يادبايلي أنا على زبانة (2)

في سيدي بلال******نبنيه تمثال

في وسط بلادنا******بنساء و رجال

وبالجوهر عينيه******بالذّهب نطليه

سلاح جهدنا******تحمل أيديه

يادبايلي أنا على زبانة (2)

سمعه و راح******صوت الكفاح

ومشى بالقانة******بكّر بالسلاح

على الغار وين تاجا******سالوا المهاجا

و العديان حيرانا******كانوا فرّاجا

يادبايلي أنا على زبانة (2)

حاصروه العساكر******وعلى الجزائر

قال لهم: أنا******ماهوش حاير

بعيني نفديها******أنا نحميها

ونمشي للفنا******باغي نهديها

يادبايلي أنا على زبانة (2)

و الخوف علاه******الشدة في الله

وهبة لثورتنا******روحي لله

ما نيش مهنّي******يا عودي غنّي

تاريخ أبطالنا******وابكي يالحني

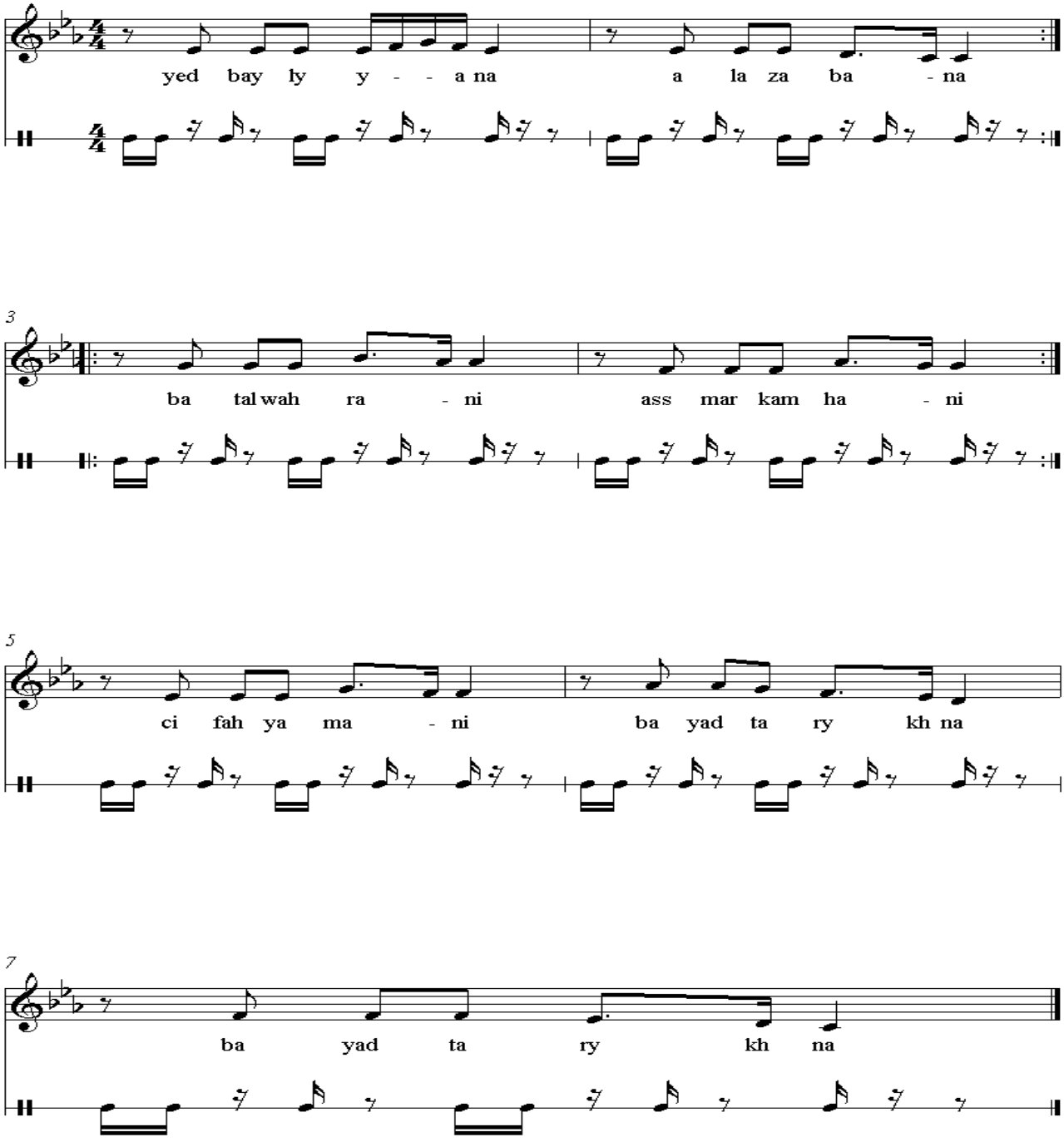
يادبايلي أنا على زبانة (2)

الله يرحم الشهداء

الملحق 2 :

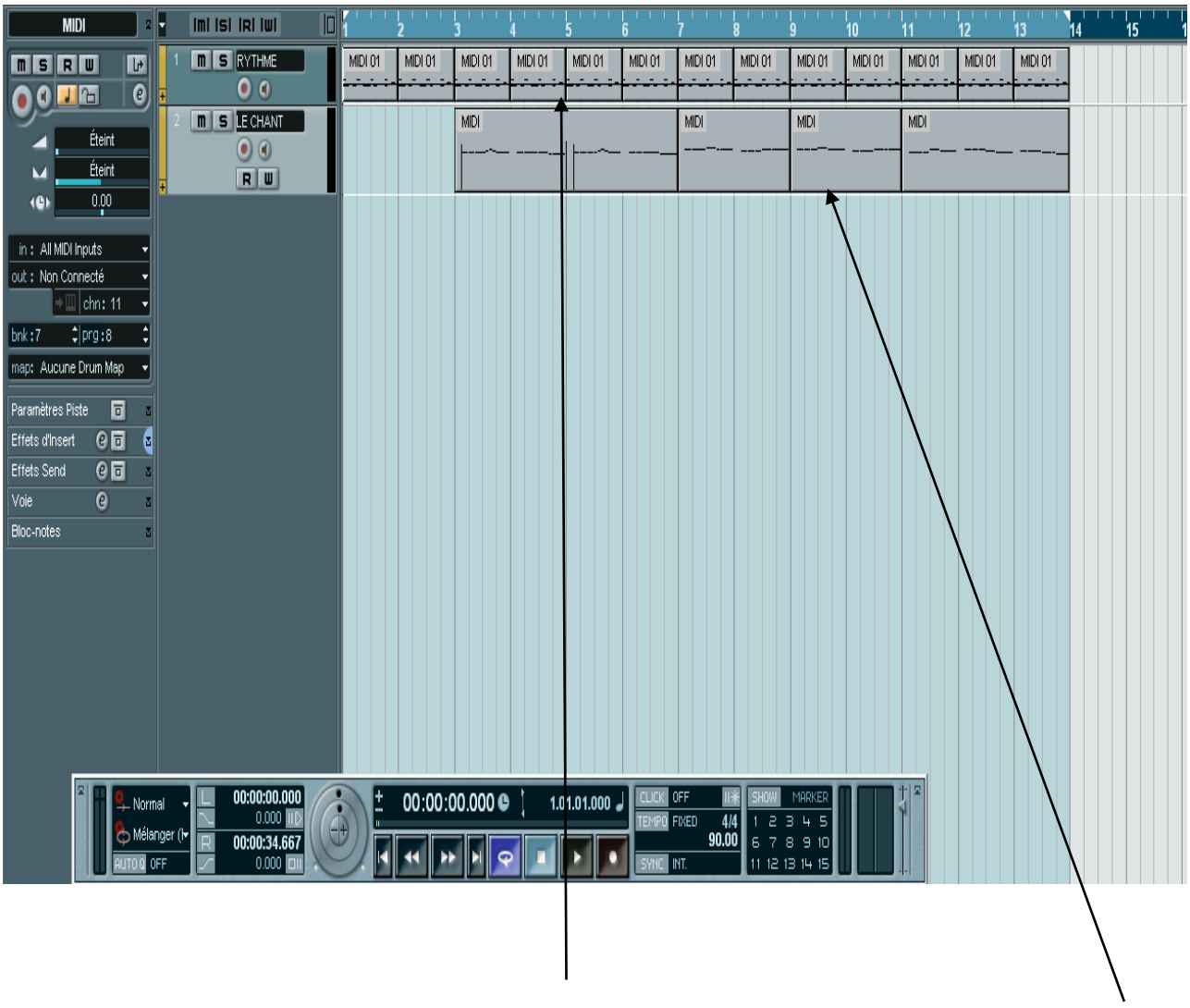
الصولفاج الغنائي مع الإيقاع المرافق للأغنية

ya dbayly ana



الملحق 3 :

الصولفاج الغنائي مع الإيقاع المرافق على برنامج (Nuendo)



الصولفاج الغنائي الإيقاع المرافق له(زوج و حبة)

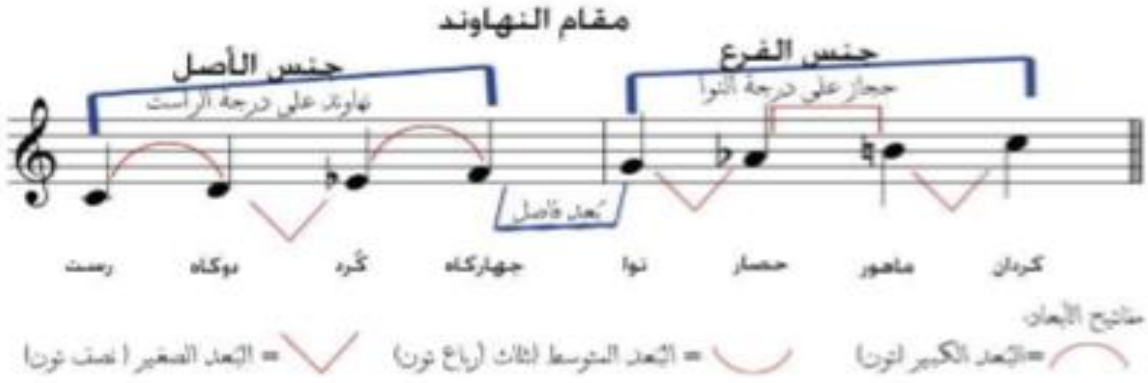
الملحق 4 :

مقام النهوند:

مقام النهاوند واحد من المقامات الشرقية الرئيسية، المرتكزة على درجة الراست (دو) ، ويتكون من جنسين شأن غالبية المقامات بينهما بعد فاصل (جمع منفصل) .

وهو مقام السراب وضياع الأمل هكذا يقولون مقام النهاولد ويسمى في فارس بمقام اصفهان , وهو من اجمل المقامات واكثرها عاطفة وفرحا وحزنا معا وان كان الحزن يغلب كثيراً ويرجع هذا المقام الى أهل نهاوند وهي المدينة التي فتحها المسلمون في معركة نهاوند الشهيرة

وهو مقام الهدوء و السكينة من فروعه (المرصع – العشاق – الفرح فزا. ... الخ) ويسمى عند البعض بالمينور « mineur »



طابع مقام النهاوند:

له طابع رقيق عذب يناسب الألحان العاطفية الحزينة ، وأيضاً له طابع طربي فرح ، يمكن

عزفه على الألات الثابتة ، لأنه له نفس أبعاد السلم الصغير المينور الهارموني في الموسيقى الكلاسيكية ، وبالتالي ينعدم فيه استخدام البعد المتوسط (ثلاثة أرباع التون).

اجناس مقام النهاوند:

جنس الأصل هو نهاولد على الراست (دو)، وجنس الفرع حجاز على النوى (صول) درجة ركوزه الراست (دو) ، والحساس السى والغماز هو النوا (صول).

الملحق 5:

آلة الميترونوم (métronome)

الملحق 6 :

آلة السنتيتيزور (synthétiseur)

الملحق 7 :

ألة الدربوكة .

الملحق 8 :

شخصية بلاوي الهواري .

الفهرس

قائمة المحتويات

مقدمة 01- 02

الفصل الأول: (التمهيدي)

1.1إشكالية البحث.....04

2.1 فرضيات البحث.....04

3.1 أهداف البحث.....05

4.1 أهمية البحث.....05

5.1 حدود البحث.....05

6.1 مصطلحات البحث.....05- 06

7.1 الدراسات السابقة.....07

الفصل الثاني:(النظري)

1.2 تعريف الإيقاع.....09-10

2.2 علاقة الإنسان بالإيقاع.....11

3.2 التعددية الإيقاعية.....12

4.2 علاقة الإيقاع باللحن 12-13

5.2 بعض طرق تدريس الإيقاع في الموسيقى.....14

أ- طريقة أيمي باري.....14

ب- طريقة إشارات الأصابع الزمنية.....15

ت- طريقة كارل أورف.....16

ج- طريقة مارتونو.....16

د- طريقة دالكروز.....17

و- الطريقة المقترحة في تدريس التعددية الإيقاعية.....17-18

6.2 أصل كلمة البدوي ..... 18 - 19

7.2 الطبوع المستعملة في الأغنية البدوية الغربية.....19- 20-21

8.2 الآلات الموسيقية .....22 - 23

9.2 شخصية بلاوي الهواري.....23 - 24 - 25

الفصل الثالث: (التطبيقي)

تمهيد.....27

1.3 مجتمع البحث.....27

2.3 عينة البحث.....27

3.3 منهج البحث.....27

4.3 مستلزمات البحث.....28

5.3 إجراءات القيام بالتجربة.....29

6.3 نتائج التجربة.....30

7.3 الاستنتاج.....30

8.3 مراحل التجربة.....31-38

9.3 الاستنتاج العام.....38

10.3 التوصيات و المقترحات.....38

خاتمة

المراجع و المصادر

الملاحق

ملخص البحث

ملخص البحث:

لقد قمنا في بحثنا هذا باقتراح طريقة تدريس للتعددية الإيقاعية في الأغنية التربوية تحت عنوان " طريقة مقترحة لتدريس التعددية الإيقاعية في الأغنية التربوية (نموذج لأغنية بلاوي الهواري)"، في إطار الإشكالية التالية: **لماذا يتلقى الطلبة صعوبة في التنسيق بين الإيقاع الغنائي و الإيقاع المرافق، وما مدى فعالية الطريقة المقترحة في معالجة ذلك؟** وهذا بالانطلاق من فرضيات البحث، و بعدها أهداف البحث ثم أهميته و حدوده، كما قمنا بشرح بعض المصطلحات التي لها علاقة بالموضوع.

أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه إلى الجانب النظري والذي تطرقنا فيه إلى تعريف الإيقاع، علاقة الإنسان بالإيقاع، التعددية الإيقاعية، علاقة الايقاع باللحن ،بعض طرائق تدريس الإيقاع في الموسيقى مع الطريقة المقترحة، الطبوع المستعملة في الأغنية البدوية الغربية، الآلات الموسيقية و شخصية بلاوي الهواري .

أما الفصل الثالث فكان عبارة عن دراسة ميدانية، وتضّمن مجتمع البحث، عينة البحث، منهج البحث، إجراءات القيام بالتجربة، نتائج التجربة، الاستنتاج، مراحل التجربة، الاستنتاج العام، التوصيات و المقترحات.