أسس التعليم الموسيقي الأكاديمي في الوطن العربي بين المناهج الغربية المقتبسة وأهمية الانطلاق من تراث الأعمال الموسيقية_ الغنائية العربية - الدراسات الموسيقية في الجزائر أنموذجا-

د. نجيب شيشون (الجزائر)[1]

إن الإنتاج الموسيقي ملأ أرجاء الدنيا، واستخدامات الموسيقى لا حدود لها، واحتلالها لمكانة رفيعة في بعض الأمم والحضارات ليست وليدة التطورات الحديثة والتجارب التي مر بها هذا الفن، بل لطالما آمن القدماء بما للموسيقى من تأثير على النفس يتجاوز تأثير كل الفنون.

ومن المجالات الهامة التي وعت ذلك التأثير وعملت على توظيف الموسيقى للاستفادة من إمكاناتها نجد الفعل التربوي والتعليمي الأكاديمي ولكن بمستويات متفاوتة بين المجتمعات تبعا لدرجات الوعي بما تستحوذ عليه الموسيقى والأغنية من طاقة واهتمام وتقترحه من إمكانات واستخدامات وتخلّفه من أثر، يزيد ذلك التأثير كلما كانت النماذج المسموعة تنتمي لبيئة المستمع، ومكوناتها قريبة من رصيده السمعي المتشكّل عبر مختلف مراحل التنشئة والنمو والاحتكاك. فالمرء حين يولد تتلقفه ثقافة مليئة بالمعارف والأفكار والعادات والتقاليد والقيم والممارسات والطقوس الفنية وغيرها من المقومات الثقافية والاجتماعية، والتي تؤثر بدورها في سلوكه اتجاه المواقف المختلفة التي يواجهها طوال أطوار حياته. وهكذا فالخبراء يعتقدون « أن الاستعداد لدراسة التربية الموسيقية له علاقة وثيقة بالخبرات الموسيقية السابقة للفرد » (راجح، ب.ت.، ٤٣٦)، والمورد الأول في التعليم الموسيقيّ هو الأغاني الشعبية كما أقره أغلب واضعي مناهج التعليم الموسيقي الأكاديمي حول العالم، أضف إلى ذلك أن الجانب السمعي يشكّل السّنَد الأول للتعبير الموسيقي، ويُعتبر كناقل للأحاسيس، كأداة للإدراك، وكمحرك للعاطفة الجمالية، بينما، لتشكُّلِ الإحساس الجمالي وثبات الأثر لدى طالب الموسيقى يُفترض أن يستمع « بدون مفاهيم مسبقة وبدون جهد وعيي» (Monelle, ١٩٩١,224)، وهو ما قد يتأتى نتيجة ثقافتنا العربية التي يصعب فيها التجرد من المكتسبات القبلية في إدراكاتنا، لتتبلور بالتالي تلك العلاقة الوطيدة بين تشكّل الاستعداد لدراسة الموسيقى لدى الطلبة خلال مشوارهم الأكاديمي وارتباطه برصيدهم المتشكل عبر مراحل التنشئة.

إن أكثر ما يشعر به الفرد ما يتوفر في الفنون وخاصة الموسيقى من اهتمام وطاقة وعندما يتشبع بها، يصبح قادرا على تذوق كل ما هو جميل. يتحدث المؤرخ "بلوتارك" عن نجاح التربية اليونانية الذي يعزوه الى تربيتهم الموسيقية بقوله: ومهما يكن من شيء فإن الذي يشب على دراسة الموسيقى وينشأ على تربية موسيقية ملائمة لتكوينه فإنه سيتمسك بكل ما هو نبيل وكريم ويكون بعيدا عن كل عمل قبيح...

---

[1] *قسم علوم الموسيقى المدرسة العليا للأساتذة القبة – الجزائر.*

والمنظومات التربوية للأقطار العربية أدركت أهمية هذا الموضوع تباعا مواكبة لما يحدث في العالم. إلا أن الملاحظ، وإن كانت الحياة الثقافية العربية مفعمة بقدر معتبر من النشاط الفني الموسيقي والغنائي يغطي مختلف المناسبات والنشاطات الحياتية للفرد والمجتمع العربيين، كما أن أجدادنا في حقب زمنية سابقة وفي أركان عدة من هذا الوطن المترامي الأطراف كانوا قد أدركوا أهمية التكوين الموسيقي في بناء نظام اجتماعي وتربوي لائق، غير أن المضامين التي يمكن ملاحظتها عبر تصفّح المناهج الموجهة للفعل التعليمي الأكاديمي في الوطن العربي، غالبا ما نجدها تستند في شق لا يستهان به إلى آثار الموسيقى الغربية -إنتاجا وتنظيرا- وفي مختلف أنشطة التعليم الموسيقي النظرية منها كما التطبيقية.

أعلم أن تقبل الجاهز من البرامج والمناهج دون بذل الجهد الكافي يسري في استعداداتنا، لكن من الملحّ السعي عن كيف لنا أن نقرّب بين الإمكانيات المعتبرة التي يتيحها لنا الرصيد الهائل من النتاجات الفنية الموسيقية العربية وإيجاد سبل صبّها في مختلف المناهج التعليمية في المؤسسات المتخصصة، حتى يصبح ممكنا تحقيق معادلة "متكوَّن عربي في فن الموسيقى وعلومها مشبّع بأبعاد الهوية الموسيقية العربية، قادر على العطاء والتميّز أمام أقرانهم من مجتمعات أخرى تقنيا وجماليا، وقبل ذلك تحقيق الاكتفاء النوعي تكوينيا وإنتاجيا وجماليا وكمحصّلة مواطناتيا"!.

أدرك أيضا كما الكثير من أهل التخصص أن السبب الرئيس في الوضعية الحالية ربما يعود إلى عدم توّفر كل السبل لحصر وجمع وتدوين وتصنيف الأعمال المنجزة ومن ثم اقتباس وتكييف المقطوعات والتمارين الموجّهة للفعل التربوي التعليمي الأكاديمي على شاكلة ما قامت به أمم أخرى.

ولكن يجب المضي في الأمر!.

أولا- أسس التعليم الموسيقي نظريا وتطبيقيا:

دأبت المنظومات التربوية العالمية واستنادا إلى توصيات وإسهامات الفلاسفة والمفكرين والمنظرين ذوي الدراية، على بناء مناهجها في التربية والتكوين الموسيقيين على أساس مختارات من التراث الموسيقي المحلي بالدرجة الأولى، باعتبار الأغاني المحلية المورد الأول في التعليم الموسيقيّ لارتباطها بالرصيد السمعي والذاكرة المتشكلة عبر الوسط المعاش فيه، بالإضافة إلى مختارات ونماذج من التراث العالمي باعتبار الموسيقى لغة عالمية، كل ذلك بعد إجراء عمليات الحصر والتصنيف والتوليف والتهذيب من لدن أهل الاختصاص البيداغوجيين والتقنيين وصب ذلك في عدد من المواد والوحدات التعليمية بما تقتضيه أهداف الفعل التربوي المسطرة.

التعليم والتكوين الموسيقي الأكاديمي في الجزائر موكل لمؤسستين جامعيتين متمركزتين على مستوى العاصمة الجزائر رأتا النور مع إصلاحات التعليم العالي في بداية ثمانينات القرن الماضي، وهما:

١. قسم العلوم الموسيقية على مستوى المدرسة العليا للأساتذة بالقبة.
٢. المعهد الوطني العالي للموسيقي والذي وُشّح في سنة ٢٠١٨ باسم ملحّن النشيد الوطني الموسيقار محمد فوزي.

وهذه بطاقة فنية لكلا المؤسستين تبين ملمح كل مؤسسة وأهم المحاور ذات المكوّن الموسيقي التي تبنى عليها برامج التكوين:

المؤسسة	الشهادة المحضّرة	عدد سنوات التكوين	الوحدات النظرية	الوحدات التطبيقية	ملاحظات
قسم علوم الموسيقى المدرسة العليا للأساتذة بالقبة الجزائر.	- أستاذ التعليم المتوسط - أستاذ التعليم الثانوي	- ٤ سنوات - ٥ سنوات	- نظريات الموسيقى - تاريخ الموسيقى - تحليل الموسيقى - هارموني - علم الآلات - علم الصوت	- صولفيج - غناء عربي - غناء غربي - آلة: بيانو أو جيتار	- يتابع الطلبة بالموازاة تكوينا تربويا من خلال مجموعة من الوحدات في التربية وعلم النفس وعلم الجمال. - يستفيد الطلبة في آخر سنة من تربص ميداني تكويني في إحدى المؤسسات التعليمية التي توافق ملمح تخرجه، ويوظف بعد تخرجه بموجب عقد مع وزارة التربية.
المعهد الوطني العالي للموسيقى (محمد فوزي) الجزائر.	ليسانس دراسات تطبيقية في الموسيقى	٤ سنوات	- نظريات الموسيقى الغربية - تاريخ الموسيقى - تحليل الموسيقى الغربية - هرموني - بوليفوني - منهجية التعليم الموسيقي - تاريخ الآلات	- صولفيج - كورال بوليفوني - قيادة مجموعة - تخصص الآلة (إحدى آلات الاوركسترا السمفونية) أو بيانو أو جيتار أو عود	الطلبة غير معنيين بتربص أثناء تكوينهم، ويوظفون في قطاعات الثقافة والشبيبة أو التربية بعد إجراء مسابقة.

		- علم الصوت - عروض موسيقي			

ما يمكن ملاحظته أن أغلب الوحدات التعليمية ذات مضامين تترجم تركيزها الكبير على مصطلحات ومحتويات الموسيقى الغربية والسبب الأساسي يعود إلى اعتماد مراجع غربية.

ثانيا- الأصول الاجتماعية والثقافية للمجتمع الجزائري وميولاته الموسيقية والجمالية:

أ- البعد العربي للتراث الموسيقي الجزائري:

للأمة العربية تراث حافل يمتاز بأصالة في الفن وعبقرية في الإبداع، تتوسط ما بين عقل الفلاسفة وحواس العامة، أخذت الموسيقى وعلومها نصيبا لا يستهان به، إذ "أبدع المفكرون والعلماء العرب في علم الموسيقى ووضعوا له القواعد والأصول وسموا به سمو النفس الرفيعة المتعالية، زادهم ثراءً وغنىً احتكاكهم بأمم ومدنيات عريقة في الحضارة، مما جعل تيار هذه المدنيات ينتشر في البلاد العربية، بل وربط العرب بين هذا الفن وغرس الفضائل في النفوس" كما يرى ابن رشد في سميح الزين، " ووجوب أن يكون نيلنا وإصابتنا من اللهو والسرور لا أنها لها نفسها، بل حتى نتجدد ونقوى على العدو في فكرنا وهما اللذين بهما نبلغ مطالبنا" كما يقول أبو بكر الرازي (مختار الصحاح، ١٩٢٠) هذا التداخل بين الدول العربية عبر التاريخ، جعلها تشكل وحدة موسيقية متكاملة كثيراً ما وُصفت ككيان قائم لذاته تنتمي إلى الأسرة الموسيقية، والمعروفة بالأسرة المقامية (Modal) (قطاط، ١٩٨٠، ١٤١) ورغم هذه الوحدة فهناك ما يميز التراث والموروث الموسيقي لقطر ما عن الآخر، وهو تباين الخصائص العامة المشكّلة لكل إرث، طالما وإنها تنتج عن التركيب العروضي (الشعري)، والنغمي، والإيقاعي، والموضوعي (الوظائفي). و"الحركات الرقصية التي ترتكز عليها في مختلف أنواعه" (جارجي، ١٩٨٩).

ب- رصيد التراث الموسيقي الجزائري :

لعل التحدث عن الموسيقى والغناء الجزائري في حدّ ذاته يعبر عن كيان مصغّر من ذلك الموسّع لكل الوطن العربي الكبير، لما تزخر به من أنماط وأشكال تعبير موسيقي متنوعة وغنية تعكسها النقوشات الطبيعية المتنوعة وشكل المناخ ونمط الحياة اليومية لأفراد وجماعات كل ناحية من هذا القطر الكبير، فهناك تضاد بين التل والصحراء بين سكان الجبال ونظرائهم في السهول، بين حياة الرحالة وحياة القارين أهل الحَضْرَة، كما هنالك صور مختلفة للتعبير الموسيقي، كلٌّ تحمل سمات خاصة بروح أهلها وان كانت كلها تنتمي لعالم التقليد الشفاهي، وبالتالي تبقى معرضة بشكل واسع إلى فنّي الإرتجال والزخرفة اللحنية (l'improvisation et l'ornemontation) (Fasla,1988, 153)، وليس من النادر التأكد من وجود إختلافات بيّنة في طريقة غناء نفس الأغنية بين قريتين متجاورتين (Salvador, 1879, 156)، ورغم أن التقليد الشفاهي لا يحفظ سوى أحداث متقطعة ومنعزلة والتي تبقى خالدة، وتعاد في شكل إرتجالات، وتجدها

كحجارة قديمة في بناءات جديدة دون معرفة أقاليمها وملحقاتها (Kerhuel, 1957,13)، غير أن رصيد الموسيقى الجزائرية وفير وزاخر بالحجم الذي يمكننا من تقسيم أنماطها إلى مجموعات وأقسام، كان قد حاول فيما سبق عدة باحثين موسيقيين وضعها في ذلك الإطار ومنهم :

- محمود قطاط (قطاط، ١٩٨٠، ١٤١-١٥٧)، الذي قسمها إلى أربع مجموعات :
  ١- الموسيقى الكلاسيكية .
  ٢- الموسيقى الشعبية وفيها : الحضرية ، البدوية ، البربرية .
  ٣- الموسيقى الدينية .
  ٤- الإنتاج الموسيقي الحديث .
- قسمها بزه معزوزي (Mazouzi, 1990) إلى ما يأتي :

١- الموسيقى الكلاسيكية الأندلسية الحضرية وتمثل : النوبة، نصف النوبة، الحضرية .
٢- الموسيقى الشعبية الريفيّة (أنواعها حسب المناطق الجزائرية) .
٣- الموسيقى الدينية .

- وتصدى البودالي سفير (Boudali., 1949, 181-18) لنفس الموضوع وأتى بالتقسيمات التالية:

١- الموسيقى العربية الكلاسيكية .
٢- الموسيقى الشعبية وفيها البدوية والبربرية .

- وأعطى جواد فصله (Fasla, 1988, 153-157) هو الآخر تقسيماً يُلخَّص فيما يأتي :

١- الموسيقى الأندلسية .
٢- الموسيقى الشعبية الحضرية .
٣- الموسيقى الفولكلورية للمناطق البدوية الأخرى .
٤- الموسيقى الدينية .

ومن خلال هذه المحاولات سيعتمد الباحث تقسيما مقتبساً من عموم المحاولات السابقة كما يأتي :

١- الموسيقى الكلاسيكية : تمثل النشاط الموسيقي لما يسميه ابن خلدون بالعمران "الحضري"، ثرية المعاني، دقيقة التراكيب فهي ثمرة حضارة عريقة ووليدة مجتمع متمدن (قطاط، ١٩٨٠، ١٤١) ، نشأت في بلاد الأندلس بأسبانيا مع قيام الدولة الإسلامية (من بداية القرن VIII م)، ونمت وتغذت بفعل تفاعل عناصر موسيقية من المشرق العربي وبربرية إفريقية من شمال أفريقيا (بن عبد العزيز، ١٩٨٨، ١٤) ، ثم مع بداية إضمحلال الدولة

الإسلامية هناك واستقرار عدد كبير من العائلات المطرودة ببلاد المغرب(*) (Boudali, 1949, 184)

وجدت هذه الموسيقى أحضانا التقطتها تتمثل في المراكز الثقافية المتوفرة في (قسنطينة، بجاية، تلمسان والجزائر العاصمة). وكذلك أخرى في تونس والمغرب، وشكلت رصيدا عرف برصيد النوبات (قطاط، ١٩٨٠، ١٤٢) (جمع نوبة)، المصطلح الذي ظهر في القرن الثامن ميلادي (Fasla, 1988, 153) والذي يطلق على حصة موسيقية أو تأليف موسيقي متكامل يتضمن مجموعة من القوالب الآلية والصوتية تعتمد في تراكيبها اللحنية على وحدة الطبع أو المقام (*) والذي تستمد منه النوبة إسمها، مع استعمال إيقاعات متنوعة.

٢- الموسيقى الشعبية: هي ذلك الرصيد ذو التنوع والثراء الشديدين والذي ينبع من أعماق الشعب ويعبر به بالألحان والإيقاعات والكلمات عن مكنوناته وما يختلج بداخله، ويصور بها طموحاته، ويمجد بها الأساطير، ويحيي بها مآثر الشجاعة والمقاومة ويخفف بها من لوعات الغربة، ويرافق بها مشاغله ونشاطاته ويحيي بها أفراحه ومناسباته الدينية والدنيوية، وهي أساسا إيقاعية بمرافقة ضرورية لآلات الإيقاع أو على الأقل التصفيق بالأيدي لخصوصيته في تعويض فردية اللحن " ونقص الهارموني" (Leo Louis, 1947, 132). ويمكن تجزئتها إلى الأقسام الآتية :

أ- الموسيقى الشعبية الحضرية : والمستوحاة من القطع الكلاسيكية القديمة ذات الإيقاع البسيط والسهل مثل انصرافات أو انخلاصات النوبات بتقليص حركتها اللحنية وتعويض كلماتها العربية إلى دارجة عربية، فنحصل على"العروبي" (Boudali, 1949, 184) على الخصوص و"القادرية" في الجزائر العاصمة، الأول يخص فقط الرجال والثاني للنساء ويؤدى فقط في الإحتفالات العائلية من زفاف، وخطبة، وختان، وغيرها، فضلا عن النوع المسمى"الشعبي" والذي إستحدثه على الخصوص الحاج محمد العنقى (١٩٠٧ – ١٩٧٨) (Fasla, 1988, 154) بنواحي الجزائر العاصمة وأحيائها العتيقة كحي القصبة، وعرف رواجا في البلد في سنوات الخمسينات وأبدع فيه أيضا أسماء أخرى نذكر على الخصوص دحمان الحراشي ومريزق، وهو نتيجة لتداخل قوالب محلية وأخرى أجنبية بألحان سهلة وكلمات حرة وإيقاعات ممزوجة محلية وأجنبية.

بمدينة قسنطينة هناك " الزنداني "بألحانه المرقصة في الإحتفالات النسائية" والمهزوز"المعروف بشدة إيقاعه وكذلك "المحجوز"(Fasla, 1988, 154)، وبمدينة تلمسان نجد على وجه الخصوص "الحوزي" كثير الإنتشار وهو بدوره متفرع من الموسيقى الكلاسيكية مع تبسيط لغتها وتراكيبها (قطاط، ١٩٨٠، ١٤٨).

(*) أول حملة بإدارة Ferdinand II، وتسببت في هجرة نحو خمسين ألف (٥٠٠٠٠) مسلم إلى تلمسان عقب سقوط قرطبة (١٢٣٦)، ثم مع اخذ Seville (١٢٤٩)، هجرة مائتان ألف (٢٠٠٠٠٠) مسلم إلى غرناطة وفاس. ويضيف Alexis chottin: كان ذلك من Seville إلى تونس بين القرنين(X وXII)، ثم من قرطبة الى تلمسان ومن فالنس إلى فاس في القرن (XIII) وأخيرا من غرناطة نحو تطوان وفاس في القرن (XV).

(*) المقام لدى العلماء النظريين : يستخدم في النظريات العربية للتدليل على معنى السلم بالمفهوم الغربي ، أما لدى العارفين أو المؤلفين فيمثل مجموعة نماذج لحنية المسافة بين نغماتها تدل على انتمائها النغمي في : حسن ، شهرزادقاسم . دراسات في الموسيقى العراقية ،... ص٤٧

ب- الموسيقى البدوية : على العكس للموسيقى الشعبية الحضرية المنتشرة خاصة في المدن الكبرى، تنتشر الموسيقى البدوية في باقي المناطق الريفية، نذكر منها الهضاب العليا بنوع "الصحراوي" والمشهور بـ"آي ياي" والذي يسمى أيضا بنواحي الأوراس "بالعيطة" مع تفرد هذا الاخير باستعمال الطبقات الحادة (Bezza, 1990, 28)، أيضاً "النايلي أو سعداوي" الأكثر إنتشارا بنواحي الأغواط، أولاد نايل وجبل عمّور (Behloul, 1986, 28) ، والذي يستعمل آلات القصبة والبندير كآلات أساسية ووحيدة في الأداءات، فضلا عن النوع "البدوي الوهراني" والذي يستعمل مع القصبة آلة القلاّل (طبل يتميز من حيث طوله وضيقه (Behloul, 1986, 8).

كل هذه الأنواع وأخرى تشترك في تداول قصائد وأبيات شعرية منظومة باللغة العربية الدارجة ، وترتبط بالعادات والتقاليد التي تترجم الأحداث المعاشة من خلال كل المناسبات .

ج- الموسيقى البربرية : تعكس في الواقع التواجد البسيط والقاسي للفرد البربري الجبلي كما الصحراوي، وتأتي هذه الموسيقى سهلة ممتنعة عندما تنحدر من أعالي الأوراس الوعرة، وأكثر انسيابا لما تأخذ مجرى المنحدرات المعشوشبة لجرجرة (بلاد القبائل) (Boudali, 1949, 181) وتنكر استخدام الآلات الوترية وتُمارَس فقط باستعمال القصبة، الغيطة، البندير(Darrouy, 1931, 47) ، والطبل الكبير، وتأتي حادة رنينة وطويلة الصوت (الرزقي، ١٩٦٧، ١٩٢)، كما تكون راقصة عند الطوارق وأهل الصحراء ونميز على الخصوص:

ج١- الموسيقى القبائلية: ونميز من الوهلة الأولى بين أغاني الرجال والنساء، هذه الأخيرة معفاة من المرافقة الآلية وتتنوع حسب المناسبات منها:

"أحيحا" (يتعلق بأغاني العمل)، "أصبوغر"(غناء الأعراس) (قطاط، ١٩٨٠، ١٤٨) ، "أشَكار" (من الشكر)، "آشوّيق" (من الشوق (Bezza, 1990, 26) ، "أمداح" (قطاط، ١٩٨٠، ١٤٨) فيما يخص أغاني الرجال يمكننا تصنيف "أوحيذ" (بمعنى الوحيد) وهو غناء الحصادين وأيضا موسيقى العازفين المحترفين "إفراحن" (للفرح) و"إمداحن" (للحزن) وطبعا يكون مُرافَقاً باطبّالن (الأوركسترا المكونة عموما من عازفين للغيطة (Hautbois) وعازفَيْن أو أكثر للأيقاع (قد يكون طبل كبير وآخر صغير، أو طبل كبير وبندير أو بدفوف) (Bezza, 1990, 26).

ج٢ - بينما في منطقة المزاب بالجنوب الشرقي، توجد حلقات الرقص ذات الإيقاع الصادر عن البندير والطبل مع مصاحبة أنغام آلة الغيطة الحادة الصاخبة (قطاط، ١٩٨٠، ١٤٩).

ج٣ - كما تبرز خصائص هذه الموسيقى البربرية في رحاب الصحراء النائية بمنطقة الأهقار والطاسيلي عند قبائل الطوارق أصحاب اللثام الأزرق الطويل، عند إجتماعاتهم الليلية ويوجد لديهم أنواع؛ آليوان (Alewan) والذي يعني أشجار الزيتون ويؤدى في مناسبة الزواج، "إيلوقان" (ظاهرة تباهي الرجال أمام النساء)، ونوع "التيندي" الذي يعني المدفع الصغير والمشتق من آلة الإيقاع التي تدق عليها إمرأتان في نفس الوقت والتي تسمى التيندي .

كذلك النوع "تازنقارت"(Bezza, 1990, 30)، فضلا عن هذه الأشكال المؤادة جماعيا هنالك أيضا نوع "الإمزاد Imzad " والتي تعني نوع من الكمان بوتر واحد والذي تعزف به النساء دون مرافقة آلية أخرى، أيضا هناك تراث يؤدى "بفلوت (تازمّارت)" بأربع ثقوب للرجال فقط، ونمط "السّبيبة" بمنطقة جانيت.

ج٤- كما بمنطقة قوراره النوع المشهور "الأهليل"، وهو المصطلح الذي يعني حصة موسيقية بربرية، ويعزف بآلة "فلوت تامجا"، وترديدات للمجموعة الصوتية، وبها نوع كذلك "تاجرابت" المشتق من الأهليل على أن يعوض البنقري أو القنبري وهو (عود بثلاث أوتار) الفلوت Tamja (Bezza, 1990, 28-29)، كما نجد الأجواق الصوتية الكبرى بتيميمون (Boudali, 1949, 188).

معظم هذه الأنواع تؤدى باستعراضات ورقصات يتناطح فيها الرجال بالعصي ويتبارزون بالسيوف وتستعمل آلة "القرقابو" الإيقاعية أو الحلة الجلجلية (Corpales) (Bezza, 1990, 31)، كما يستعملون أشعاراً باللغة المحلية الامازيغية أو آهات، والسلالم المتبعة في الألحان خماسية في عمومها.

ج٥- موسيقى الشاوية بالأوراس شرق الجزائر، والتي منها ما تؤديه فرق الرحابة والسبّاحة، وهي في عموم الحال تتكون من مجموعتين، تتكون كلّ منها من ٢ أو ٤ أفراد أو أكثر، تتقابلان وتتداولان في حركية دؤوبة أغاني وأناشيد تدور مواضيعها بين التسبيح والترحيب والفرح، وهي التي أُشتقت منها إسمي هذا النوع الغنائي، هذا النمط يؤديه الرجال كما النساء ويكون بمرافقة إيقاعية بآلة البندير وكذا بالتوقيع بالأرجل أثناء الأداء، بالإضافة إلى نوع آخر يتشكل من فرق تجمع بين إحدى آلات النفخ: الناي(المعروفة بالقصبة)، الزرنة، الجواق، وآلة الإيقاع المسماة البندير، إضافة إلى المغني، تؤدى في مواسم الأفراح في عمومها .

٣- الموسيقى الدينية : ليست أقل غِناً من الموسيقى الدنيوية، ولكن في غالب الأحيان تعزف دون آلات موسيقية عدا الإيقاع في بعض الحالات، ومنها الديني البحت، كالآذان والتجويد (تجويد القرآن) أو ترتيله وقد نالت مدرستا البليدة وتلمسان شهرة فائقة لا تقل عن تلك التي نالتها مدرستا تونس وفاس، ومنها المستوحى من الحياة والمعتقدات الدينية خاصة داخل زوايا الطرق الصوفية المنتشرة في كامل البلاد أو خارجها كالأدعية والابتهالات والأذكار والمدائح وما بينهما (قطاط، ١٩٨٠، ١٥٠)، فنجد في العادة في الحفلات الدينية؛ البُردة، التهليل، إخوان ديوان الصالحين، وأيضا في الحضرات كحضرة العيساوة بالبليدة(Bezza, 1990, ٣١)،

حضرة الطْبيبة بقورارة في أقصى الجنوب، ورقصة آلة القرقابو الممارسة من بوسعدية، (بابا سالم) بمنطقة وهران وكذلك لدى أهل الصحراء، كما ترافقها في حالات أخرى آلات إيقاعية كالطبول . ويستمد عموما نظام الموسيقى وتراكيبها اللحنية من الرصيدين، الشعبي والكلاسيكي، فضلا عن أغاني خاصة بظروف معينة كغناء المآتم وأغاني طقوسية كالتي تؤدى في مواسم الجفاف لجلب المطر لدى نساء عين الصفراء(قطاط، ١٩٨٠، ١٥٠)، وكذلك في بلاد القبائل ولدى الشاوية بالأوراس .

ثالثا- منظور لإدراج مضامين مقتبسة من تراث الأعمال الموسيقية والغنائية العربية في مناهج الدراسات الموسيقية الأكاديمية:

الفن الموسيقي الجزائري -كما رأينا- بمختلف ألوانه وطبوعه، والذي يستند إلى شرائح المتذوقين في وعيهم الثقافي والاجتماعي، وتحسّسهم الفني والتذوقي والجمالي، ودرجة ارتباطهم بالتراث الموسيقي والموروث الغنائي، بحاجة إلى تحديد هوية نظريته الموسيقية المعاصرة التي يمكن أن تعتمد عليها المناهج الموجهة للفعل التعليمي الأكاديمي، انطلاقا من المتداول من فن موسيقي-غنائي وربطه بماضيه وماضي الحركة الموسيقية التي شهدتها المنطقة في مختلف المراحل التاريخية المتعاقبة عليها.

وقد يكون منطلق المنهج الممكن إتباعه يكمن في امتلاك مدارس وهيئات لأن حامل عناصر الثقافة يحتاج إلى إطار ثقافي ومؤسساتي يسمح بإيجاد ظاهرة ابتكار جمعي، بدون هذه الرافعة التي تتكون ماديا ورمزيا عبر المؤسسة، يصعب نشاط الثقافة. وأيضا تشجيع الكفاءات التي تتصدى لما يمكن عدّه حركات للتجديد الثقافي، والتي تتيح إعادة إنتاج الإبداع في قالب يتماشى مع أذواق الزمن الحالي ويستند إلى الموروثات الوطنية، ولا نقصد هنا فعل "الإبداع وهو نقيض الرجع لما يمتاز به من تلقائية، والذي يضل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشري" (إسماعيل، ١٩٤٨، ١٣) وإنما نقصد الإبداع التنظيري الواعي من لدن أهل الاختصاص البيداغوجيين في صقل النظرية الموسيقية العربية وتوظيب أمثلة التطبيق لشريحة الطلبة والمتكونين، ويكون ذلك عن طريق:

١. محاولة إجراء دراسات واستطلاعات لتلمس المعوقات التي تحول دون امتلاك طلبة التربية الموسيقية وعلوم الموسيقى في الجزائر الاستعداد المباشر لتكوين وتنمية الحس الجمالي الواعي تجاه الموسيقى الجزائرية والعربية بالقدر الكافي والمدركة لمكوناته وبناءاته النظرية، وسنجد على الفور أن الطلبة كما أغلب المجتمع مخترَقٌ ومُشوش عليه بكم هائل من الألوان الموسيقية والغنائية العالمية وفي قوالب سالبة بأنواع لا حصر لها من أساليب التشويق والإغواء.

٢. البداية بالتركيز على المكتسبات والاستعدادات الفردية للطالب ووعي مدخلات رصيده السمعي وحدوده، ثم تقنينها ووضعها في قالب أكاديمي أهم أطره العناصر البنائية للموسيقى الجزائرية، على أن يكون الدافع الأساس لكل العملية التعليمية هو تقاسم الشعور بالسعادة وهذا يكفل الخروج من الاجترار الداخلي للمدخلات الموسيقية إلى الإحساس بالجمال في إطار البيئة الجزائرية والعربية بما يزيد درجات الوعي والاعتزاز والانتماء لمكونات الهوية الموسيقية، وضخ المزيد من المكونات تباعا بما يسمح صقل أكثر

للاهتمامات والميول نحو الرصيد، وتتيح للطلبة أن يأخذوا بالبناءات الثقافية ويطيلون أعمارها حتى لا يكون مصيرها طي النسيان.

٣. مرافقة وحدات الاستماع والتذوق باطلاع الطلبة بذلك الثراء وعمق المعاني للثقافة العربية والتي عرفتها إبان فترات إشعاعها، من قبيل ما راح إليه ابن سريج عندما يخبرنا عن صفات الغناء الجيد في عصره فيقول: "المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألحان بالزائدة ويملىء الأنفاس ويعدل الأوزان ويقحم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطوال، ويحسن مقاطع النغم القصار، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات"(فارمر، ب.ت.، ١٣٣)، أو تبيان أن قطعة موسيقية جيدة يجب أن:

- يكون لها ملائمة ومطابقة في أسلوبها ونسقها، بمعنى أنها يجب أن توظف نظام موحد للتوقعات والاحتمالات .
- يجب أن تمتلك وضوحا في القاعدة القصدية (أي ما تقصده) .
- يجب أن تمتلك التنوع و الوحدة و كل الأنواع الأخرى التي بالسهولة بما كان أن نجدها بعد إكتمال القطعة.
- ينبغي في علاقة النص الشعري بالموسيقى كما يقول الكندي " أن يكون القول العددي - أعني الشعر- الملبس للحن مشاكلا في المعنى لطبع اللحن ... وفي نسبة زمانية - أعني الإيقاع - مشاكل لمعنى اللحن"(زكريا، ١٩٦٢، ١٥). في إشارة منه لضرورة توافق كلا من موضوع الشعر والإيقاع مع لحن العمل الموسيقي،

وكل هذه الصور وغيرها تبين بما لا مجال فيه للشك، مستوى الذوق الرفيع الذي ساير نتاجات الأعمال الموسيقية في الحضارة العربية.

٤. سرد تفاصيل النظرية الموسيقية العربية وتدريسها بدل محاور الدروس النظرية الحالية والتي ترتكز على المدرسة الغربية متعددة الأصوات، فالنظرية العربية رصينة وموغلة في التاريخ تبدأ بمؤلفات الكندي (٨٠١- ٨٧٤ م) الموسيقية أقدم ما انتهى إلينا في هذا الموضوع من كتب (زكريا، ١٩٦٢، ٣٧-٤٠) وإن كان إسحاق الموصلي (٧٦٧- ٨٥٠م) قد ترك لنا نظام سلمه الموسيقي، طبقا لما أورده يحي بن على بن المنجم (٨٥٥- ٩٠٨م) في كتابه (رسالة في الموسيقى)، دون إغفال كتب الأخبار التي سبقته والتي ضاع معظمها من قبيل يونس الكاتب (المتوفى حوالي ١٤٨هـ) واضع كتاب الأغاني، أول من كتب في الموسيقى، ثم جاء بعده الخليل بن أحمد الفراهيدي (المتوفى حوالي ١٧٥هـ) وهو اللغوي المشهور وواضع علم العروض، ثم ظهر كتاب المائة صوت المختارة والذي اشترك فيه ثلاثة من كبار المغنين: ابن جامع (المتوفى حوالي ١٨٧هـ) وإبراهيم الموصلي وفليح بن أبي العوراء (المتوفيان حوالي ١٨٨هـ)، ثم جاء من بعدهم الكثيرون من أمثال: يحي المكي، ويحي بن أبي منصور الموصلي، وإبراهيم ابن المهدي أخو هارون الرشيد، و إسحاق الموصلي، وغيرهم.

٥. التخلي التدريجي عن التمارين المضمَّنة حاليا أو اعتمادها في شق اكتشاف الموسيقى العالمية، والتي اقترحتها مناهج غربية وطبعا ضمّنتها أمثلة مستوحاة من تراثها، بل يجب الاستشهاد المتكرر بأمثلة من التراث الوطني مع العمل على التمرّن عليها تطبيقيا في أنشطة القراءة والتنغيم والإملاء والعزف على

الآلة، وهي تمارين ومقطوعات تكاد لا تعد يكفي فقط إيلاءها الأهمية الكافية، وقد يتفاجئ الجميع من روعة وغنى ما سنصل إليه.

٦. اعتماد مبدأ التكامل بين مضامين الوحدات التعليمية من قبيل التاريخ والنظريات والتحليل وأيضا الأعمال التطبيقية، لنتفادى تشتيت أذهان الطالب ونضمن بلوغ مرحلة مقبولة من الإشباع.

٧. إعطاء الأهمية اللازمة لعمليات التقويم المتنوعة بما يفيد ترسيخ التحصيل وتثمينه.

تلك الصفات والإمكانيات التي تستحوذ عليها عناصر الموسيقى الوطنية من شأنها أن تلعب دورا بالغ الأهمية إن حرصنا على تهيئة عوامل أخرى لا تقل أهمية بل أساسية، والكل في اتساق وتكامل سيكون له الأثر الطيب في مجارات النسق الموسيقي للوطن الجزائري والعربي بما يمهد لبناء أسس ومبادئ السوية الثقافية والاجتماعية وبالتالي الحضارية.

ولكن عبر ماذا يمكن تفعيل أدوار التكوين الموسيقي الأكاديمي المستلهم من الموروث الوطني لبلوغ الأهداف المنشودة؟

إن وعي مختلف الأطُر لأهمية الانطلاق من رصيد الموروث الوطني في بناء مناهج التكوين في تخصصات التربية الموسيقية والعلوم الموسيقية في الجزائر والوطن العربي، لا يكون إلا بإدراك القناعة التي ما فتئ المختصون ينادون بها وأن الوظيفة الصحيحة للموسيقى تتجاوز بعث السرور في حواس المتلقي إلى إحداث استجابات معينة في السامع تجعل منه شخصا فاضلا؛ بل ينبغي أن تؤدي إلى السلوك القويم الذي به ندعّم ثوابت بصمة الهوية التي تضمن سوية الحضارة.

ومن الحقائق البديهية في عالم اليوم، أن نجاح البلد في الحفاظ على عناصر الهوية والخصوصية مرهون أكثر من وقت مضى، بمدى عمق عملية التحديث والانخراط الواعي بالاتكاء على الموروث الثقافي الوطني، خاصة وأنه من الخصائص الأساسية للثقافة – والموسيقى أحد أهم أركانها- قابليتها للانتقال من جيل لآخر على أن تكون عملية النقل من خلال "التعلّم" مع إضافة كل جيل لما يكتسبه مما يطرأ على حياته من قيّم وأفكار وسلوكيات دون مسّ بالهوية الثقافية الذي هو في نفس الوقت مسّ بالوطن وبتجسيد سلامتها ووحدتها التاريخية، وهو الأثر المنشود والذي سيبلغ كل أركان المجتمع إذا ما عرفنا كيف نولي للموضوع أهميته حتى نصون وظيفة البقاء.

أهم المراجع:

- اسماعيل مصطفى، ١٩٤٨. الاسس النفسية لعملية الابداع، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
- جارجي سيمون، ١٩٨٩. الموسيقى العربية، ب.د.
- جيمينيز مارك ، ٢٠٠٩. الجمالية المعاصرة ، ترجمة شربل داغر، بيروت:المنظمة العربية للترجمة.
- الرازي، محمد ابن أبي بكر،١٩٢٠. مختار الصحاح، المطبعة الأميرية، القاهرة.

- الرزقي صادق، ١٩٦٧. الأغاني التونسية، الدار التونسية للنشر.
- سري سيد أحمد، ٢٠٠٦. الطرب الأندلسي مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة، الجزائر: ENAG
- سهير عبد العظيم محمد، ١٩٨٤. أجندة الموسيقى العربية، القاهرة: دار الكتب القومية.
- شيشون نجيب، ٢٠٠٩. الصناعة اللحنية في الموسيقى الجزائرية بين الطبع والمقامية- القيمة التعبيرية وعملية الادراك، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية ، جامعة القاهرة.
- عبد الجليل بن عبد العزيز، ١٩٨٨. الموسيقى الأندلسية المغربية. سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، سبتمبر.
- عطية محسن محمد، ١٩٩٦. غاية الفن، مصر: دار المعارف.
- فارمر هنري جورج. تاريخ الموسيقى العربية حتى ق١٣، تعريب حسين نصار، مكتب مصر.
- قطاط محمود، ١٩٨٠. التراث الموسيقي الجزائري، مجلة الحياة الثقافية، عدد ٣٢، تونس.
- المهدي صالح، ١٩٩٩. الموسيقى العربية في مسيرتها المتواصلة، بيروت- حلب: دار الشرق العربي.
- يوسف، زكريّا، ١٩٦٢. مؤلفات الكندي الموسيقية، مطبعة شفيق، بغداد،

- Bahloul, Brahim, 1986. L`Art Choregraphique En Algerie, T.1,Traduit En Arabe Par Sefaoui A., Opu, Alger.

- Barbes, Leo Louis, 1947. La Musique Musulmane En Algerie, In Documents Algeriens Synthese De L`Octivite Algeriene.

- Daniel , Salvador (fco.), 1879. La musique Arabe et ses rapports avec La musique Grecque et le Chant Gregorien, Adolphe jourdan, Alger.

- Darrouy, Jean, 1931. LA Musique Muslmane en Afrique du Nord, in B.S.G.A N= 36.

- Fasla , Djawad, 1988. Le Renouveau Musical, in Algerie , Ed . Nathan (paris), E.N.L (Alger).

- Kerhuel, Georges (Y.), 1957. Chants et poemes Berberes de l'Aures ,in Simoun (A.L.P.A.), 6emme Anné. □

- Mazouzi, Bezza, 1990. La Musique Algeriene et la question rai, in La Revue Musical, Richard – Masse, Paris.

- MONELLE Raymond, 1991. « Music, Imagination and Culture », in Music Analysis, vol. 10, No. ½, Oxford : Black Well Publishing.

- PONSARD Philippe, 2007. La Formation du sentiment esthétique chez les enfants, Alger : El-Borhane.

- Safir, el- Boudali . La Musique Arabe en Algerie, in Documents Algeriens, 1949.

- SNYDERS Georges, 1999. La musique comme joie à l'école, Paris : L'Harmattan.

□

□