`

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

كلية الدراسات العليا

بحث لنيل درجة الدكتوراة في الموسيقى

تحت عنوان

طرق واساليب تدريس الموسيقى بكليات التربية بالجامعات السودانية

The Ways and Methods of Teaching Music to the Education Faculties of the Sudanese Universities.

إعداد الدارسة هاجر ابشر الامين عثمان

إشراف دكتور محمد البشير صالح احمد

الخرطوم
2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

(فقضاهُنَّ سبْع سَمَاوَاتٍ فِي يَوْمَيْن وَأَوْحَى فِي كُلِّ سَماءٍ أَمْرَهَا وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظاً ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعزيزالْعَلِيمِ .)

صدق الله العظيم

القرآن الكريم ، الأية رقم (12) من سورة فُصلت .

حديث نبوي

عن عبد الله بن عبد الرحمن بن معمر، عن ابي الحباب سعيد بن يسار، عن ابي هريرة انه قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ((إن الله تبارك وتعالى يقول يوم القيامة : اين المتحابون لجلالي اليوم ؟ اظلهم في ظلي يوم لا ظل إلا ظلي)) .[1]

(1) الموطأ ، مالك بن انس ، القاهرة ، دار الحديث ، سنة الطبع : 1426 هـــ 2005 م ، صفحة 656 .

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر و وافر التقدير للدكتور محمد البشير صالح احمد الذي قام بالإشراف على هذه الدراسة بحنكة وصبر و لم يتوانىفي تقديم النصح باذلاً الوقت و الجهد لتذليل كل ما إعترضني من صعاب ، كما أتقدم بأسمى آيات الشكر و العرفان لامي وابي واخواني واخواتي و ابنائي امين و سالي و سمية و فتحي

و عمر و احمد و الشكر موصول لزوجي الدكتور صلاح عبد الحي فتح الله لما بذله من عطاء وصبر لإتمام هذه الدراسة و الشكر اجزله لكل من ساهم في إخراج هذه الدراسة .

ملخص الدراسة

هدفت هذه الدراسة بعنوان طرق و اساليب تدريس الموسيقى بكليات التربية بجامعات السودان للتوصل لأنسب الطرق و الأساليب لتدريس الموسيقى و ذلك بالسعي للمواءمة بين طرق و أساليب التدريس العامة والاتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى بغرض تيسير تدريس مقرر منشط الموسيقى الذي يعنى بالتراث الموسيقي المحلي . اتت الدراسة في قسمين رئيسين هما المناهج وطرق وأساليب التدريس حيث تعرضت الدراسة لتصميم منهج لمقرر منشط الموسيقى بالكليات وفق معطيات تصميم المناهج الحديثة فتناولت التراث الموسيقي لمنطقة الدراسة بالدراسة و التحليل لبيان إمكانية الاستفادة منه في شرح مفردات محتوى المقرر. كما هدفت الدراسة بالإستفادة من المنهج الذي تم تصميمه التوصل لطرق وأساليب لتدريس الموسيقى وذلك بالرجوع لطرق وأساليب التدريس العامة والخاصة تحديداً طرق وأساليب التدريس الجامعي ثم الاتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى ، كما تعرضت الدراسة لمدرس الموسيقى باعتباره الفئة المستهدفة بهذه الدراسة على وجه التحديد .

وتتكون الدراسة من ثلاثة فصول يمثل الفصل الأول إطارا عاما للدراسة يحتوي على المقدمة وإجراءات الدراسة والدراسات السابقة . أما الفصل الثاني فيمثل إطارا نظرياً للدراسة يشتمل على المناهج وطرق وأساليب التدريس والإتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى بالإضافة للثقافة الموسيقية المحلية لإقليم كردفان . اما الفصل الثالث فيشتمل على دراسة وتحليل نماذج من الموسيقى المحلية بمنطقة الدراسة كما يشتمل على المواءمة بين طرق واساليب التدريس ومحتوى المنهج . اما خاتمة الدراسة فتتكون من نتائج الدراسة وتوصيات الدراسة كما تشتمل على مكتبة الدراسة .

`

abstract

The objective of this study is to reach the most suitable methods and ways to teach music in colleges of education in the universities of Sudan. this is intended by pursuing the harmony between the ways and methods of the general modern trends of music teaching, in order to facilitate teaching of the music curriculum that concerned with the local musical Heritage.

the study dealt with two main axes are the curriculum and teaching methods. so the study has inspected the designation of a music curriculum for the music college in accordance with the modern curriculums designing. the study has also examined and analyzed the musical heritage of the study area to indicate the possibility of benefiting from it in explaining the curriculum terms of content. and also The study aims at making use of the designed curriculum to reach ways and methods for the music teaching by reference to the public and private methods , specifically those of the universities and the modern music teaching methods. the study has discussed the music teachers as the category specifically targeted by this study.

The study consists of three chapters the first chapter represents the research's general framework, including the study's introduction, the research's plan, process and the previous studies. the second chapter presents the research's theoretical framework, including the curriculums, the teaching methods, the modern trends of the music teaching, in addition to the local musical culture of the region of kordofan . the third chapter includes study and analysis of musical models , the harmonization between music teaching methods and music curriculum content . the conclusion of the study , and the research's index.

قائمة محتويات الدراسة

ايات من الذكر الحكيم .....(أ)
حديث نبوي شريف .....(ب)
الشكر والتقدير .....(ج)
ملخص الدراسة باللغة العربية..... (د)
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية.....(ه)
قائمة بمحتويات الدراسة .....(و ـــــ ك)

الفصل الاول

الإطار العام

المبحث الأول

مقدمة الدراسة 1
مشكلة الدراسة..... 3
أهداف الدراسة..... 3
أهمية الدراسة 3
حدود الدراسة..... 3
أسئلة الدراسة 3
فرضيات الدراسة 4
منهج الدراسة 4
عينة الدراسة 4
أدوات الدراسة 4
مصطلحات الدراسة 4
إجراءات الدراسة 5

المبحث الثاني

الدراسات السابقة

الدراسة الاولى : كمال يوسف علي 6
الدراسة الثانية : طارق الشيخ ابو بكر.....7
الدراسة الثالثة : محمد احمد محمود الزعبي 8
الدراسة الرابعة : محمد عبد الرحيم عبد الرحمن 9
الدراسة الخامسة : سيمون يعقوب الخوري إلياس 9

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

المناهج

القسم الاول : المنهج 13
المنهج التقليدي 14
المنهج الحديث 14
أسس بناء المناهج 14
بيئة المجتمع 15
فلسفة المجتمع 15
ثقافة المجتمع 15
القسم الثاني : واقع منهج التربية الموسيقية 16
واقع تدريس مادة الموسيقى فى السودان 18
المناشط التربوية.....18
اهداف المناشط التربوية.....19
واقع منشط الموسيقى بكلية التربية بجامعة كردفان.....20
واقع منشط الموسيقى لبرنامجي الاساس والعام بكليات التربية بالسودان.....20
القسم الثالث : واقع مدرسي منهج التربية الموسيقية بالسودان 22
الإتجاهات الحديثة لإعداد المعلمين 24
المدرس الجامعي.....24
واقع مدرسي الموسيـــــــقى بالسودان 25

المبحث الثاني

طرق واساليب التدريس

القسم الاول : طرق واساليب التدريس 27
اهداف عملية التدريس 28
تعريف طرق و أساليب التدريس 29
أنواع طرق وأساليب التدريس 31
القسم الثاني : طرق و أساليب التدريس الجامعية 34
انواع طرق و اساليب التدريس الجامعي 35
طريقة و إسلوب المحاضرة (lecture) 35
طريقة و إسلوب المناقشة (Discussion Method) 37
طريقة و إسلوب الحوار (Dialogue Method) 38
طريقة و إسلوب الندوة (الحلقة) (Seminar) 39
طريقة و إسلوب العرض (Demonstration Method) 39
طريقة و إسلوب الإستقصاء (Lanquiry Method) 40
الإسلوب الذاتى السمعى والبصرى (Audio- visual Tutorial method) 40
إسلوب الرحلات الميدانية – الحقلية – (Field Trips Method) 41

المبحث الثالث

الإتجاهات الحديثه في تدريس الموسيقى 43
طريقة وإسلوب جاك دالكروز(Dalecruz) 43
منهج دالكروز 44
ثقافة الأذن إيقاعياً 45
طريقة وإسلوب ايمي باري (Aime Paris) 46
الاسماء الفرنسية (French time Names) 46
إشارات اليد الدالة على الزمن 47
طريقة كتابة الإيقاعات بالإختزال 48
طريقة الإشاره للدلالة على الزمن 49
طريقة وإسلوب زولتان كودى (Zoltan Kodaly) 50
طريقة وإسلوب موريس شوفيه (Morales Tashawfih) 53
إشارات اليد الدالة على الاثر النفسي (الفونومني) 53
طريقة وإسلوب ديكرولي (Dikruli) 55
طريقة وإسلوب كارل أورف(CarlHeinrichMariaOrff) 55
طريقة وإسلوب جون كروين (john Kerwin) 57
طريقة دوالمتحركة 60
طريقة دو الثابتة 60
الطريقة العددية 61
طريقة المسافات 62

المبحث الرابع

الثقافه الموسيقية المحلية لإقليم كردفان 63
القسم الاول : الثقافة الموسيقية المادية بمنطقة الدراسة.....63
الآلات إيقاعية 64
الآلات الوترية بكردفان 81
آلات النفخ بكردفان 84
القسم الثاني : الإيقاع والغناء بالمنطقة 86
الأنماط الموسيقية الرئيسة فى كردفان 87

الفصل الثالث

الإطار العملي

المبحث الأول

القسم الاول : دراسة وتحليل المحتوى و النماذج.....117
دراسة وتحليل النماذج الإيقاعيه 117

دراسة وتحليل النماذج اللحنية 121
القسم الثاني : إشتقاق التمارين والتدريبات للنماذج 140
إشتقاق التمارين والتدريبات للنماذج الإيقاعية 140
الفائدة التعليمية للتمارين والتدريبات الإيقاعية 140
إشتقاق التمارين والتدريبات للنماذج اللحنية 141
الفائدة التعليمية للتمارين و التدريبات اللحنية 144
المبحث الثاني
إجراء المواءمة بين طرق واساليب التدريس ومحتوى المنهج
.....146
القسم الاول : محتوى منهج الموسيقى 146
الإستفادة التعليمية لمنهج نشاط الموسيقى.....149
القسم الثاني : إجراءات الإستفادة من الإتجاهات الحديثة في تدريس الموسيقى
.....150
القسم الثالث : إجراءت المواءمة بين طرق واساليب التدريس والإتجاهات الحديثة ومحتوى المنهج...152
إجراءات تدريس الصولفيج 153
إجراءات التدريس للمفاهيم النظرية الاساسية 157
الخاتمة
نتائج الدراسة 162
إستنتاجات الدراسة 162
اجوبة اسئلة الدراسة 163
توصيات الدراسة 165
مكتبة البحث
المصادر 166
الرواة 166
الرسائل العلمية 168
المراجع والدوريات باللغة العربية 170
المجلات والدوريات 172
المراجع باللغة الإنجليزية 172

`

المبحث الاول

المقدمة :

لعبت التربية الموسيقية قديماً دوراً هاماً كرافد من روافد التربية فى المجتمعات البدائية والحضارات القديمة على حد سواء وقد يعتقد البعض أن التربية الموسيقية حديثة العهد فى نظم التعليم وقد يكون هذا الإعتقاد صحيحاً إذا نظرنا الى تاريخ تدريس الموسيقى فى عالمنا المعاصر كما فى السودان مثلاً ولكن إذا نظرنا الى تاريخ العلاقة بين الموسيقى والتربية يتضح أن هذا الإعتقاد غير صحيح ، فقد جعلت المجتمعات البدائية وحضارات العالم القديم مكانة هامة للموسيقى وتربية الشخصية وتكوين المواطن الصالح ، سوف تتعرض الدراسه لتاريخ التربيه الموسيقيه في العصور القديمه لما تستبطنه من طرق وأساليب تدريس بالضروره تم بها تعلم الموسيقى في تلك الحقب ، إرتبطت الموسيقى بحياة الإنسان الأول اليومية ميتافيزيقياً حيث إستخدمها في طقوسه الروحية ومراسمها فكانت الموسيقى بذلك مؤثرة فى حياته معدلة لسلوكه ومؤثرة فى أحواله العاطفية والنفسية .كما لعبت التربية الموسيقية دوراً هاماً فى الحضارات القديمة ، فقد عرف الإنسان فى تلك الحقب الموسيقى وأنتجها وعلمها وتربى عليها ، سوف تورد الدراسة إستعراضاً لعلاقة الموسيقى بالتربية فى تلك الحضارات لما لذلك من أهمية فى هذا السياق .

عرفت الحضارة المصرية 3400 ق- م الموسيقى حيث استخدمت الاغاني لنشر القوانين والعلوم بين الناس فوضعت لهاالقواعد والقوانين والشروط لممارستها وأداءها حتى لاينفلت زمام الأمور فى الدولة . أما فى العراق القديم 3000ق. م فقد لعبت الموسيقى دوراً كبيراً فى الحياة الفكرية لارتباطها بالرياضيات والفلك والدين وتؤكد الكشوف الآثارية وجود الآلات الإيقاعية والكشاكيش المصنوعة من الفخار على شكل الحيوانات والناس الى جانب الصافرات على شكل الطير و تدرس الموسيقى فى مدارس الكهنة حسب جدول تم إكتشافه ضمن الكشوفات الآثارية و لم يكن تدريسها خالياً من النظريات التى لها علاقة وثيقة بالرياضيات حيث توضح النصوص المسمارية ‘‘السلم الموسيقى وكيفية ضبط الآلات الوترية على أسس رياضية الى جانب بعض التمارين لتعلم العزف على العود والدف ’’[1] . وعرفت الصين القديمة 700 ق. م الموسيقى وكانت لها نفس المكانة التى

---

(1) كمال يوسف علي ، التربية الموسيقية في مرحلة الاساس ، بحث تكميلي غير منشور لنيل دبلوم التربيه العالي العام ، جامعة الخرطوم كلية التربية قسم الدراسات العليا ، مارس 2000 م ، صفحة 8 .

تبوئتها فى الحضارات القديمة سابقة الذكر ، فقد امر (تشو يو) بجمع التراث وتحليله ووضع أسس وقواعد منهج تربوى لما يجب أن يتعلمه الشعب الصيني من الموسيقى للحفاظ على التقاليد والقيم . وفى الحضارة اليونانية 5000 ق. م قدإستُخدم الغناء فى بداية الأمر للإعتقاد السائد حينها بأن الغناء يقوى الذاكرة ويساعد فى تحصيل العلوم والفنون الأخرى ، ولكن فى القرن الخامس قبل الميلاد ظهرت الموسيقى من الناحية الحضارية والثقافية وأصبح لها مكانتها فى المنهج المدرسى تشغله لذاتها لالخدمة غرض آخر. أما تربوياً فقد تمسك فلاسفة اليونان خاصة إفلاطون فى نظرياتهم التربوية بالتربية الموسيقية ووضعها فى مكانة رفيعة فى النظام التربوى فى كتابه المشهور الجمهورية (republic) أما (أرسطو) فإهتم بالجانب الإنفعالي والعاطفي للموسيقى وهذه السمات التربوية الموسيقية لم تكن ذات اهمية فى حضارات العالم القديم . تبنى الرومان مبدء المهنية للتربية الموسيقية وكان للرومان منهج سمي بالفنون السبعة وهى القواعد اللغوية و المنطق البلاغة و الحساب والموسيقى والهندسة والفلك.[1] اما الكنيسة فتعاملت فى بادئ الأمر مع الموسيقى بتحفظ

`

وذلك لإرتباطها قبل المسيحية بالمسرح الوثنى عند اليونان كما إرتبطت بمظاهر الخلاعة والعنف فى ساحات قتل ومصارعة العبيد ، ولكن سرعان ما تغير ذلك التحفظ وتناولت الكنيسة في العصور الوسطى الموسيقى بنفس النسق فى الحضارات التى سبقت ظهور المسيحية فقد جعلت الموسيقى ضمن الحكمة الرباعية (Quadriuiam) الى جانب الفلك والحساب و الهندسة [2] فلاقت الموسيقى إهتماماً كبيراً على يد المصلحين البروتوستانت فى عصر النهضة والجدير بالذكر أن الفضل فى التدوين الموسيقي يرجع الى الأب (أودو- abbot odo) فى أواخر القرن التاسع الميلادى والذى نادى بإستخدام الحروف الابجدية فى التدوين ، أما جيدو الأريزى فى أواخر القرن العاشر الميلادى فقد إختار ستة أسماء مازالت مستخدمة الى يومنا هذا وهى من اليسار الى اليمين -ut –RT –MI (fab-SOL-LAH) ويرجع تاريخ هذه الأسماء الى القرن السادس الميلادى تقريباً وهي لم تكن من أبتكاره وإنما أخذها عن لحن لاتينى قديم فى تعميد القديس (Jhon)[3] . و مجمل القول إن الموسيقى إرتبطت بالكنيسة إرتباطاً أدى الى ظهور وتطور التربية الموسيقية فى الغرب الحديث لاحقاً .

---

(1) عائشه صبرى وأمال احمد مختار ، طرق تعليم الموسيقى ، مكتبة الانجلو المصرية ، جامعة حلوان ، 1978 م ، صفحة 6 .

(2) إكرام مطر وأخريات ، تدريس الموسيقى ، دار العلوم والثقافة ، الكويت ، 1986م ، صفحة 11 .

(3) عائشه صبرى وأمال احمد مختار ، المرجع السابق ، صفحة 10 .

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة في الصعوبات التي تلازم تدريس مقررات منشط الموسيقى بكليات التربية بجامعات السودان والتي تتمثل في الغياب التام لوجود منهج متبع لشرح تلك المقررات وعدم إتباع طرق واساليب تدريس بعينها لتنفيذ المقررات اضف لذلك عدم التفريق بين مفهوم المناهج ومفهوم طرق واساليب التدريس .

أهداف الدراسة

تتلخص أهداف الدراسة فى الآتى :

1/ القاء الضوء على صعوبات تدريس و تعلم مادة الموسيقى بكليات التربية بالسودان .

2/ الفصل بين مفهومي المناهج وطرق واساليب التدريس .

3/ إعتماد الثقافة الموسيقية المحلية كرافد اساسي لتصميم منهج موسيقى بالإستناد على فلسفة تربوية حديثة تتناسب مع المجتمع وطموحه فى تربية أبناءه بكليات االتربية بالجامعات السودانية .

4/ تسليط الضوء على طرق واساليب التدريس العامة والخاصة متمثلة في طرق واساليب التدريس الجامعية والاتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى .

5/ وضع خطط وآليات للموائمة بين طرق واساليب التدريس الجامعية والإتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى بغرض إختيار انسب الطرق والاساليب لتدريس مقرر منشط الموسيقى بالكليات .

اهمية الدراسة

تكمن اهمية الدراسة في تسليطها الضوء على احد اهم مشاكل تدريس الموسيقى بالبلاد كما تكمن اهمية الدراسة في ندرة الدراسات التي تناولت نفس الموضوع .

حدود الدراسة

حد مكانى : إقليم كردفان .

`

حد زمانى : يمتد الحد الزماني للدراسة منذالعام 1994م وهو الوقت الذى تأسست فيه كلية التربية بجامعة كردفان حتى عام 2016 م وقت إجراء الدراسة .
حد موضوعى : يشمل الحد الموضوعى على عناصر موسيقية من ضروب إيقاعية والحان شعبية الى جانب تناول بعض طرق واساليب تدريس الموسيقى .

أسئلة الدراسة

1/ ماهي صعوبات تدريس و تعلم مقرر مادة الموسيقى بكليات التربية بالسودان .
2/ ما الفرق بين مفهومي المناهج وطرق واساليب التدريس .
3/ ما مدى إمكانية الإستفادة من الثقافة الموسيقية المحلية في تصميم منهج لتدريس مقررات الموسيقى بالكليات .
4/ هل يمكن تدريس مقرر منشط الموسيقى لطلاب الكليات بإستخدام طرق و اساليب تدريس محددة .
5/ ما مدى إمكانية الموائمة بين طرق واساليب التدريس الجامعية والإتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى و التوصل لأنسب الطرق والاساليب لتدريس مقرر منشط الموسيقى بالكليات .

فرضيات الدراسة

1/ عدم وجود منهج وطرق وأساليب تدريس لمقررات منشط الموسيقى بالكليات .
2/ إمكانية تطوير مستوى مدرسي الموسيقى بالكليات وصولاً الى مستوى تمهين تدريس مادة الموسيقى بتمليكهم منهج وطرق واساليب مناسبة لتدريسه .

منهج الدراسة

تم إعتماد المنهج الوصف التحليلى .

عينة الدراسة

عينة مقصودة وعينة عشوائية .

أدوات الدراسة

1/ المصادر و المراجع .
2/ إستمارات مقابلات شخصية .
3/ الملاحظة المباشرة .

مصطلحات الدراسة

ـــ المنهج : يقصد به منهج منشط الموسيقى .
ـــ الكليات : يقصد بها كليات التربية بالسودان .
ـــ الكلية : القصد كلية التربية / جامعة كردفان .
ـــ منطقة الدراسة : كردفان .
ـــ مادة الموسيقى : يقصد بها المفردات الاكاديمية لمقرر منهج منشط الموسيقى بكليات التربية بالسودان وليس النشاط الموسيقي فقط .
ـــ منشط الموسيقى : يقصد به مقرر مادة الموسيقى الذى يدرس كمطلوبات جامعة بكليات التربية بالسودان ويدرس كمادة دراسية وكنشاط ثقافي ، يخضع المنشط للامتحانات .
ـــ طرق وأساليب التدريس العامة : يقصد بها الطرق والاساليب التربوية التى يتبعها المدرس لتدريس جميع المواد الدراسية بصفة عامة .
ـــ طرق واساليب التدريس الخاصة : يقصد بها طرق واساليب تدريس الموسيقى .
ـــ طرق التدريس الجامعية : يقصد بها طرق وأساليب التدريس العامة والخاصة التي تستخدم بالجامعات .

ـــ الاتجاهات الحديثة : يقصد بها المدارس الحديثة والمتقدمة علمياً وعالمياً في مجال تدريس الموسيقى .

إجراءات الدراسة

إتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي بهدف توصيف واقع تدريس الموسيقى بكليات التربية بالسودان والوقوف على المشكلات التي تعترض مدرسي الموسيقى وبيان المسوغات والاسباب التي ادت إلى تبني مثل هذه الدراسة .

إختارت الدراسة عينة مقصودة وعينة عشوائية .

كما قامت الدراسة بجمع وتدوين الكثيرمن الاعمال الموسيقية من منطقة الدراسة وإكتفت بـ 30 نموذجاً إيقاعياً ولحنياً وذلك لمناسبة الاعمال التي تم إختيارها لأغراض الدراسة وكذلك لتحاشي التكرار.

واجهت الدارسة بعض الصعوبات منها على سبيل المثال :

ـــ بعض الصعوبات اللغوية .

ـــ نظرة بعض شرائح المجتمع للدارسة كإمرأة تعمل في مجال الموسيقى مما ولد الكثير من الصعوبات في حركة الدارسة في الحقل .

ـــ عدم التفريغ الكامل في بداية الدراسة ادى إلى الكثير من الصعوبات الاسرية التي واجهت الدارسة .

ـــ واجهت الدارسة الكثير من الصعوبات المادية والتي كان لها دور كبير في صعوبة تحرك الدارسة في الحقل .

المبحث الثاني

الدراسات السابقة

نسبة لقلة وندرة الدراسات التي تناولت طرق وأساليب تدريس مناهج الموسيقى بكليات التربية بجامعات السودان لم تتحصل الدراسة إلا على القليل من الدراسات المشابهه والتي أجمعت على تصميم منهج لتدريس الموسيقى بإستخدام التراث الموسيقي المحلى مستبطنة بذلك كيفية تدريس الموسيقى من منطلقات مختلفة . ويشتمل عرض الدراسات السابقة على التعرف على مكونين أساسيين من مكوناتها وهما أهداف الدراسة ونتائجها ومن ثم يأتي تعليق الدارسه وبيان الإتفاق ونقاط التلاقى والإختلاف مع الدراسة الراهنة موضوع البحث .

الدراسة الأولى :

إمكانية الإستفادة من الحان أغاني الحقيبة فى تدريس آلة الفلوت ، كمال يوسف على إبراهيم دراسة ماجستير غير منشورة ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، 2001 ميلادية .

هدفت الدراسة الى معرفة مدى إمكانية الإستفادة من الحان أغانى الحقيبة فى تدريس آلة الفلوت بغرض الإسهام فى تكوين المحصلة النغمية والتكنيكية للطالب بكلية الموسيقى والدراما وتعريفه بخصائص آلة الفلوت وطابعها الأدائي بمادة دراسية وطنية الى جانب مناهج ومقررات الموسيقى الغربية عملا على ربطه بمحيطه الإجتماعي والثقافي حتى يكون مؤهلا لأداء الدور المنوط به فنيا

إجتماعيا ثقافيا وأكاديميا أثناء دراسته وعقب تخرجه .
ـــ توصلت الدراسة إلى الكثير من النتائج اهمها بالنسبة لهذه الدراسة مايلي :
بينت الدراسة الأسس والقواعد التى يجب إتباعها فى إعداد المادة الدراسية من الألحان المعنية متمثلة فى الاتى :
1/ ضرورة تحديد النظام النغمي للألحان المعنية أولا ثم تحليله وتصنيفه ومعرفة أنواعه إن تعددت وتحديد الفروق بينها .
2/ تحليل نماذج الدراسه الى عناصرها الأولية لحنيا وإيقاعيا وتوظيف ذلك فى بناء و تكوين التمارين والتدريبات .
3/ أن العناصر الأولية (اللحنية والإيقاعية) تتميز بقابليتها للتنوع بصفة لانهائية وذلك بإستخدام مختلف أساليب التنويع والتنمية اللحنية والمزج بين مختلف العناصر لتوليد مزيد من التمارين والنماذج الجديدة من التمارين المشتقة أصلا .
إستفادت الدراسة الراهنة من هذه الدراسة في ترسم خطواتها في تصميم المنهج بصفة عامة ودراسة وتحليل النماذج والإستفادة منها في إشتقاق التمارين والتدريبات فقد لاحظت الدارسة حرص الدراسة السابقة على أن تكون مادتها موزعة على ثلاث مستويات تتباين بين المستوى الإبتدائي والمتوسط والمستوى المتقدم ، وذلك حتى لاتقتصر أهدافها على المبتديء أو يصعب عليه تحقيقها أو لايجد فيها طلاب المستوى المتوسط تلبية لحاجتهم أو تستنفذ أغراضها لدى الطالب المتقدم . بينما إكتفت الدراسة الراهنة بأن تكون مادتها كلها موجهه لفائدة طالب المستوى الإبتدائي والمقصود به طالب كلية التربية الذى يدرس الموسيقى لاول مرة كمطلوب كلية.

الدراسة الثانية

تصميم منهج مقترح لتدريس مادة التربية الموسيقية فى المرحلة الثانوية ، طارق الشيخ أبوبكر علي ، رسالة دكتوراة فى التربية ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية التربية قسم المناهج وطرق التدريس ، 2005 ميلادية .
هدفت الدراسة الى وضع منهج مقترح للتربية الموسيقية فى المرحلة الثانوية ، وذلك نسبة لأهمية التربية الموسيقية حيث إتضح للدارس عدم موضوعية الأسباب التى أدت لغياب مادة التربية الموسيقية من المرحلة .
توصلت الدراسة الى العديد من النتائج عرضها الدارس كأجوبة على خمسة أسئلة رئيسة لإستبانة البحث ، أهمها بالنسبة للدراسة الراهنة البند الرابع لإجابة السؤال الثالث والذى ينص كما أورده الدارس على (فرض التربية الموسيقية على مراحل التعليم المختلفة رسميا) .
تعتبر هذه الدراسة من الدراسات ذات الصلة المباشرة بموضوع الدراسة الراهنة وتتفق معها فى سعيها لتصميم منهج مقترح لتدريس مادة التربية الموسيقية كما تأمن على الدور التربوي الذى يمكن لدراسة الموسيقى أن تؤديه فى هذه المرحلة الحساسة . غير ان الدراسة الراهنة تختلف مع الدراسة السابقة فى فنيات تصميم أو وضع منهج لتدريس الموسيقى وذلك لخصوصية كل مرحلة من المرحلتين المعنيتين بالدراسة . كما أن الدراسة الراهنة إعتنت بالمجتمع المحيط بالطالب بينما إكتفت الدراسة السابقة بمجتمع المدرسة فقط .

`

الدراسة الثالثة

دراسة تحليلية لواقع تدريس الموسيقى فى الأردن ، محمد أحمد محمود الزعبي ، دراسه لنيل درجة الماجستير، وزارة التربية والتعليم ، عمان/ الأردن ، 2013 ميلادية .

تهدف الدراسة الى التعرف على الفرق بين النشاط الموسيقي والتربية الموسيقية من خلال الإجابة على الأسئلة التالية :

1/ ما واقع التعليم الموسيقي فى مدارس التعليم العام فى الأردن من وجهة نظر معلمي الموسيقى فى العاصمة الأردنية عمان ؟

2/ هل يتم تنفيذ مناهج التربية الموسيقية التابعة لوزارة التربية والتعليم فى الأردن من وجهة نظر معلمي الموسيقى فى العاصمة الأردنية عمان .

ـــ توصلت الدراسه للآتي :

1/ يقتصر تعليم الموسيقى فى المدارس الأردنية على الغناء الجماعي والعزف المنفرد والذى يعتمد فى أغلب الأحيان على نشاط الطالب الشخصي خارج المدرسة والمشاركة فى المسابقات المحلية التى تقيمها وزارة التربية والتعليم سنوياً ـــــ على قرار الدورة المدرسية في السودان ـــــ بشكل دوريوهذا يعتبر نشاطاً موسيقياً.

2/ عدم وضوح البعد التربوي لأهداف التربية الموسيقية لدى العديد من الإدارات المختلفة فى وزارة التربية والتعليم .

3/ عدم وضوح الرسالة الحقيقية للتربية الموسيقية لمعلمي التربية الموسيقية أو أنهم يحملون مؤهلات فنية وليست تربوية .

إستفادت الدراسة الراهنة من هذه الدراسة فى سعيها للتعرف على الفرق بين النشاط الموسيقي والتربية الموسيقية كأحد اهم مشاكل تدريس الموسيقى حيث اللبث بين المفهومين كما ترى الدارسة هو أحد أسباب عدم العناية بتدريس مادة الموسيقى في السودان مما جعل الدراسة الراهنة تنبرى لتصميم منهج وطرق وأساليب لتدريس مادة الموسيقى كمنشط يحتوي على مادة دراسية بالاضافة للنشاط .

الدراسة الرابعة

توظيف الهيكلية اللحنية لأواسط السودان فى تدريس آلة الكمان، محمد عبد الرحيم عبد الرحمن

دراسة لنيل درجة الماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الموسيقى والدراما، يناير2007 ميلادية .

هدفت الدراسة للإستفادة الفعلية من بعض المناهج المختصة بتدريس آلة الكمان وإمكانية إستنباط منهج موازي منها يتضمن التراث الموسيقي لوسط السودان كما هدفت الإستفادة من بعض المدارس المتقدمة علميا فى تدريس آلة الكمان .

توصلت الدراسة الى نتائج عدة اهمها بالنسبة للدراسة الراهنة الاتي :

توصلت الدراسة إلى كيفية إيجاد منهج موازى من المادة القومية الموسيقية بالإستفادة من بعض المدارس التكنيكية المختلفة . كما توصلت لإمكانية الإستفادة من التجارب السابقة وإستلهام التراث المتمثل فى النظام النغمى الخماسى بوسط السودان بالإستفادة من بعض المدارس والمناهج المعروفة

`

المختصة بتعليم آلة الكمان . توصلت الدراسة الى ضرورة إنتهاج أُسس علمية حديثة فى وضع المناهج وذلك للإهتمام بميول وحاجيات الطلاب فى عملية التعلم بإعتبارهم أحد الركائز الأساسية فى عملية التعلم .

تلتقي هذه الدارسة مع الدراسة الراهنة فى الآتي :

توصُل الدارس الى ضرورة إنتهاج أسس علمية حديثة فى وضع المناهج . توصل الدراسة الى إيجاد كيفية لتصميم منهج موازي من المادة القومية الموسيقية . و تلتقي الدراسة الراهنة مع الدراسة في الإستفادة من التجارب السابقة وإستلهام التراث . كما تتفق معها فى سعيها لإشتقاق تمارين وتدريبات من المادة القومية .

الدراسة الخامسة

التجربة السورية في تأليف مناهج التربية الموسيقية لمرحلة تعليم الاساس ، سيمون يعقوب الخوري إلياس ، كلية التربية ، جامعة دمشق ، سوريا .

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على تجربة تأليف مناهج التربية الموسيقية في الجمهورية العربية السورية لتعرُف الآليات والخطط التي اتُبعت في التأليف . كما تهدف التعرف على الصعوبات التي تعترض تأليف منهاج التربية الموسيقية وتعليمه لإقتراح الحلول المناسبة .

توصلت الدراسة السابقة إلى مجموعة من النتائج اهمها :

ان النقص في عدد معلمي مادة التربية الموسيقية وتكليف معلمين غير متخصصين ــ من حملة شهادة معهد إعداد المدرسين (إختصاص موسيقى) لمدة سنتين ، لتعليمها ادى إلى عدم تنفيذ المنهج الجديد وفق الخطة المراد تنفيذها.

تلتقي هذه الدراسة مع الدراسة الراهنة في سعي الدراستين لتسليط الضوء على تصميم مناهج لتدريس الموسيقى وضرورة إعداد معلمين متخصصين تربوياً لتدريس الموسيقى .

خاتمة الدراسات

تتفق الدراسة الراهنة مع الدراسات السابقة اعلاه في السعي لوضع وتصميم مناهج لتدريس الموسيقى بإستخدام التراث الموسيقي كمكون اساسي لتدريس الموسيقى في معظمها.

تختلف الدراسه الراهنة مع الدراسات السابقه اعلاه في عدم الفصل في معظمها بين مفهوم المناهج ومفهوم طرق واساليب التدريس ويتمظهر الإختلاف في سعي الدراسات السابقة لمعالجة مشاكل تدريس الموسيقى بتصميم المناهج فقط ، بينما تسعى الدراسة الراهنة لمعالجة مشكلة تدريس الموسيقى بتكامل تصميم منهج والبحث عن انسب الطرق والاساليب التربويه العامه والخاصه لتدريسه .

`

مقدمة

يتوقف إستمرار حياة المجتمعات وتطورها على نقل المعرفة من الأجيال السابقة الى الأجيال الحاضرة ثم الآتية ، وبمرور الزمن تراكمت الخبرات البشرية وظهرت الحاجة الى المؤسسات التى تقوم بجمع التراث البشري وتسهيل عملية نقله الى الأجيال الناشئة ، وهذه المؤسسات تمثلت في المدارس والمعاهد والجامعات ، كما ظهرت ضرورة لتنظيم نقل المعرفة فيما يعرف بعملية التعليم والتعلم ، وهذا التنظيم لنقل المعرفة والإستفادة منها أحد أوجه وصور عديدة تعرف فى مجملها بالمناهج . ومع تعقد الحياة وزيادة الخبرات الحياتية زيادة هائله واجهت المربيين مشكلتان , الأولى تتعلق بتحديد ما يجب أن يتعلمه المتعلمون و تتعلق الثانية بكيفية تعلمهم ، أما بالنسبة للمشكلة الأولى فإن الفلسفات التربوية تكفلت بحلها تقريباً وذلك بتحديد الأهداف التى قامت المدارس والجامعات لأجلها وتبع ذلك وضع المناهج ومن ثم دراسة طرائق التدريس المتنوعة والوسائل المناسبة للوصول الى الأهداف التربوية المحدده والتوصل لما يجب أن يتعلمه المتعلمون بما يتناسب مع طبيعة المادة التعليمية كحل للمشكلة الثانية والتي تقع مسؤلية حلهاعلى عاتق المعلمين حيث أنهم يحددون الكيفية التى يجب أن يدرسوا بواسطتها مادتهم التعليمية عبر إختيار طريقة تدريس حسب موقعها من الموقف التدريسي والعملية التعليمية .

واجهت الدارسة فى بداية عملها فى تدريس الموسيقى بالكليات صعوبات تمثلت اهمها في توصيل مادة الموسيقى إلى أذهان الطلاب فعملت على حلها بالسعي لتصميم منهج لتدريس الموسيقى بإستخدام التراث المحلي ظناً منها بأن هذه الصعوبات تكمن فى أن المادة فقط ليست مشروحة وفق أسس بناء المناهج الحديثة والتى يراعى فى تصميمها بيئة وفلسفة وثقافة مجتمع الطلاب ، ولكن بعد تصميم المنهج واجهت الدارسةصعوبات أُخر لازمت تدريس مفردات محتوى المنهج ، رغم بذل الكثير من المحاولات التى إجتهدت الدارسة عبرها توصيل المادة لأذهان الطلاب بايسر السبل وأقل وقت وأقل نفقات ، وللأمانة باءت كل المحاولات بالفشل مما جعل الدارسة ترتجل فى كل محاضرة طريقة جديدة وإسلوب مختلف لتوصيل مفردات المقرر، ومما لاشك فيه وبرغم توفر المنهج فإن التدريس على هذا النحو على صعوبته هو ضرب من التخبط والفشل فى تحقيق الأهداف المرجوة ، وعلى هذا الأساس ترى الدارسة ان مشكلة تدريس الموسيقى بكليات التربية فى السودان لايكمن حلها فقط في تصميم منهج ، بل أن جزء كبير من حل المشكلة يكمن فى كيفية تدريس مثل هذا المنهج وفق طرق وأساليب تدريس خاصة يراعى فيها خصوصية المحتوى الاكاديمي والمحتوى الثقافي للموسيقى المحليه بالمنطقة وأن لايغفل دور مدرس الموسيقى بإعتباره عضو هيئة تدريس جامعي ، طرق واساليب تدريس تحقق أهداف التعليم العالي فى سعيه لجعل كليات التربية بالسودان تقوم بتدرس مثل هذه المناهج وفق منظومة ما يعرف بالمناشط التربوية ، فإذا كان المنهج يعنى بمجموعة الخبرات المعرفية والتربوية التى تقدم لطالب الكلية وتحت إشراف التعليم العالى وتوجيهه لبلوغ

أهداف محددة فإن ضمان جودة تلك الخبرات لايعنى أنه بتصميم المنهج فقط قد إهتدينا الى حل حاسم يمكن من خلاله بلوغ الأهداف المحددة سلفاً ، بل الحل الحاسم يتطلب الإلتفات أيضاً الى طرق وأساليب التدريس ـــ الجامعية والتجاهات الحديثة ـــ وصولاً لطرق وأساليب تدريس خاصة بتدريس الموسيقى بكليات التربية بالسودان .

المبحث الاول

المناهج

يحتوي المبحث على تعريف المنهج وعلى واقع منهج التربية الموسيقية كما يحتوي على واقع مدرسي التربية الموسيقية بالسودان .

القسم الاول : المنهج

اولاً : تعريف المنهج تعددت تعاريف المنهج من قبل التربويين قديماً وحديثاً وذلك للتدرج التاريخي للمناهج مما يؤكد على إن المنهج واحد من أهم المرتكزات التى تقوم عليها العملية التربوية عموما وما إختلاف علماء التربية فى تعريفهم للمنهج الا لإختلاف ثقافات و حاجات مجتمعاتهم التى ينتمون اليها و للمخزون المعرفي و العوامل النفسية لكل واحد منهم ويعكس ذلك بصورة أوضح رأي محمد عزت وآخرون نحو مفهوم إجرائي للمنهج ‘‘إذا تتبعنا الكتابات والمؤلفات التربوية لوجدنا أكثر من تعريف للمنهج وتعكس هذه التعريفات وجهة نظر قائليها كما تتأثر بفلسفة كل منهم عن حدود المنهج وأبعاده وطبيعته ووظيفته ،،(1) .

المنهج لغةً : أو النهج يعنى الطريق الواضح .

ومصطلح (curriculum) : ترجمتها الى العربية تعنى المنهج و يرجع الى الكلمة اللاتينية (currere) وتعنى مايجري فى المهرجانات ودورات السباق والتى كانت تقام من وقت لآخر، ومع مرور الزمن تحول متطلب السباق أو الجري هذا الى مقرر دراسي تدريبي فتم إطلاق كلمة المنهج على المقررات الدراسية أو التدريس ثم إستمر الأمر بعد ذلك لتعني الكلمة محتوى المواد الدراسية أو الخطط الخاصة بها .(2)

والمنهج في إطاره التربوي يعني طريقا أو نهجا واضحا للتعلم .

أجمع الكثير من علماء التربية على تقسيم المنهج الى منهج تقليدي ومنهج حديث وقد أدى ذلك لوجود الكثير من التعريفات الشائعة للمنهج بنوعيه القديم و الحديث و سوف يرد ذكر أهم التعاريف لتبيان كيفية تطور المنهج من منهج تقليدي الى منهج حديث لما لذلك من علاقة اساسيه بموضوع

(1) محمدعزت عبد الموجود وفتحي علي يونس ومحمد كامل الناقة وعلي احمد مدكور، اساسيات المنهج وتنظيماته ، دار الثقافة للطباعة و النشرالقاهرة 1981م ، صفحة 9 .

(2) وهيب سمعان ورشدي لبيب ، دراسات في المناهج ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الرابعة القاهرة ، 1975 م ، صفحة 14 .

الدراسة .

المنهج التقليدي : وهو المنهج الذى كان سائدا حتى النصف الأول من القرن العشرين هذا المنهج يقدس المعرفة ولا يعترف بسواها ويمثل منهج المواد الدراسية الذي يعنى بالتراث الإجتماعى وحلول المشكلات التى قابلت البشرية فى الأجيال الماضية و التى وضعها الناس فى مرتبة التقديس وأعتبروا تعلمها شيئا مهماً وأساسيا. وقد أطلق فؤاد على المنهج بهذا المفهوم (المنهج بمعناه الضيق) ويعرفه بأ نه هو المنهج الذى يوجه عنايته الى الناحية الذهنية أكثر من أي شيء آخر. [1]

المنهج الحديث : بتتبع الكتابات والمؤلفات التربوية فإن هنالك أكثر من تعريف للمنهج الحديث وهى تعريفات تعكس تطور المعرفة وتطور الفهم فى التعامل معها بما يخدم الفرد والمجتمع وأثر ذلك على عملية التعليم والتعلم فإذا كان المنهج التقليدي يوجه كل عنايته الى ذاكرة التلميذ دون إعتبار الى سواها فإن المنهج الحديث يعنى بكل النواحي العقلية و الجسمية والنفسية والحركية والإجتماعية والبيئية . فالمنهج على هذا الاساس عبارة عن مخطط تربوي يتضمن عناصر مكونة من أهداف ومحتوى وخبرات تعلمية وتدريسية وتقويم ، مشتقة من أسس فلسفية وإجتماعية ومطبقة فى مواقف تعلمية وتعليمية داخل المدرسة وخارجها تحت إشراف منها بقصد الإسهام فى تحقيق النمو المتكامل لشخصية المتعلم بجوانبها العقلية والوجدانية والجسمية وتقويم مدى تحقيق كل ذلك لدى المتعلم .[2]

ثانياً : أسس بناء المناهج إن لبيئة و ثقافة المجتمع و فلسفته دور كبير فى تحديد اسس بناء المناهج ذلك أن المجتمعات تختلف حسب إختلاف البيئات بل أبعد من ذلك إن التلاميذ أنفسهم يختلف أحدهم عن الآخر فيما يعرف بالفروق الفردية ورغم ذلك فإن أبناء المجتمع الواحد تربطهم ثقافة واحدة و ميول مشتركة فى كل مرحلة مما يضمن أداء المدرسة لوظيفتها فى تقديم قدر مشترك من الثقافة للتلاميذ يحقق أسباب الوحدة الثقافية والفكرية اللازمة لأبناء الجيل الواحد.[3] وتتكون أسس بناء المناهج من الآتي :

1/ بيئة المجتمع . 2/ فلسفة المجتمع . 3/ ثقافة المجتمع .وسوف توردها الدراسة تباعاً كالاتي :

(1) عبد اللطيف فؤاد، المناهج وتنظيماتها وتقييم اثرها ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهره ، 1984 م ، صفحة 27 .

(2) جودت احمد سعادة وعبدالله محمد ابراهيم ،المنهج المدرسي في القرن الحادي والعشرين ، مكتبة الفلاح الطبعة الرابعة .

(3) الدمرداش سرحان ومنير كامل ، المناهج ، دار الثقافة للطباعة والنشرالقاهرة ، الطبعة الثالثة ،1972 م ، صفحة 213 .

بيئة المجتمع : هى مجموعة من الظروف التى تحيط بالانسان وتؤثر فيه ويؤثر هو فيها ، وبيئات الإنسان هى الأكثر إتساعا و تنوعا في بيئات الكائنات الحية فهى تشمل الظروف المادية والفكرية و الثقافية و الفلسفية والنفسية التى تؤثر فيه .[1] والبيئات تختلف وتتنوع حسب المقومات والمصادر الطبيعية للمجتع المعين وتبعا لإختلاف البيئات تختلف الاتجاهات و الإستعدادات فى المجتمع ،

`

والمناهج الحديثة تلجأ الى الإنتفاع بدراسة البيئة الى أقصى حد وذلك لأن البيئة و جميع مقوماتها ومصادرها مجالا لنشاط التلاميذ و دراساتهم ، فهى المسرح الذى يلعبون عليه أدوار حياتهم ولايعني ذلك أن تنحصر المناهج داخل البيئة المحلية وحدها ولكن يجب الإنتفاع من علوم وثقافات المجتمعات الاخرى فالذين يحددون مفهوم البيئة على أنها البيئة المحلية وحدها يقعون فى خطأ جسيم فى مبدأ توثيق الصلة بين المنهج والبيئة لأنهم يحبسون خبرة التلميذ فى أسوار البيئة المحلية ويحجبون بينه وبين الانطلاق الى الحدود البعيدة للتعلم ، فمن المنتظر ان يصبح الإتصال بالبيئة المحلية والبيئات الاخرى إتصالاًوظيفياً تكتسب منه المواد الإجتماعية معناً وبعداً جديداً لا زالت المناهج في البلاد في اشد الحوجة إليه .

فلسفة المجتمع : فلسفة المجتمع تعرف بأنها ذلك الجزء من الثقافة الذى يتصل بالمباديء والأهداف والعقائد التى توجه نشاط كل مواطن وتمده بالقيم التى ينبغي أن يتخذها مرشداً لسلوكه فلكل مجتمع نظم ومباديء وقيم يحترمها ويقدسها ، و وضع المناهج يتطلب التحليل الدقيق لفلسفة المجتمع وحاجاته وإتجاهاته ومشكلاته التى تشكل المصدر الأول لأهداف مناهجه ، إهتمت المناهج الحديثة بفلسفة المجتمع كأساس لبناء المناهج وإن كل المؤسسات التربوية تسعى بكل طاقاتها لإستلهام فلسفة المجتمع من أجل خلق جيل جديد مشبع بها و يسير فى طريقها ، فللمنهج خصوصية الإرتباط فى صناعته وفق مفاهيم وقيم المجتمع لأنها تمثل الناتج لفلسفة وقيم ومعتقدات المجتمعات و رؤيتها فى تربية أبناءها ، لذا فالمنهج يمثل مجموع الخبرات و المعارف التى يتبناها المجتمع وتتضمن مجموعة متنوعة من الأفكار والحقائق والمفاهيم والقوانين والنظريات فى مجالات المعرفة المختلفة .

ثقافة المجتمع : الثقافة هى ذلك الكم الهائل من المعلومات والعادات والتقاليد التى صنعها وورثها الإنسان وإكتسبها عبر الزمن فهى تراكم خبرات لايمكن تجاوزها أو الإستغناء عنها و تعتبر الثقافة الركيزة الأساسية التى ينبغي أن تبنى عليها المناهج فهى جسر ما بين بيئة المجتمع و فلسفته فالبيئة

---

(1) جودت احمد سعادة وعبدالله ابراهيم ، مرجع سابق ، صفحة 57 .

المعينة هى التى تنتج ثقافة المجتمع وتميزها عن غيرها من الثقافات ، وفلسفة المجتمع هى ذلك الجزء من الثقافة الذي يعنى بالمعتقدات والمباديء وما يفضله المجتمع ، وعلى المنهج أن يعمل على المحافظة على ثقافة الإنسان وحسن الإنتفاع بها بإختيار الجيد والمفيد من مكونات الثقافة وتهيئة الظروف المناسبة لإكتساب الخبرات المتصلة بها كما يجب الإنتباه الى خصوصية إرتباط المنهج بالثقافة فالمناهج منتظر منها أن تعالج هموم ومشاكل وقضايا المجتمع المعين ، والثقافات بعكس المناهج لها المقدرة على التنقل من مجتمع لآخر فلايعقل مثلاً نقل منهج وضع بمعطيات ثقافة معينة لمجتمع ذو ثقافة مختلفة ، فالمنهج الذى يصلح لمجتمع من المجتمعات لايصلح بتفاصيله لمجتمع اخر.[1] وبما أن المنهج هو الأداة أو الوسيلة التى تستخدم لبلوغ أهداف المجتمع فى تربية أبنائه فمن الضروري أن يراعي هذا المنهج ما يفضله المجتمع ومايقدره من عناصر التراث الإجتماعي ، لأن المنهج يتأثر بالعوامل الإجتماعية الخاصة بالمجتمع ، لذا ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمجتمع ويتطلب ذلك الآتي : 1/ تحليل نشاطات المجتمع فى جميع المجالات الدينية والروحية والإجتماعية والإقتصادية والصحية والإنتاجية وغيرها وذلك للإهتداء بجميع هذه الإمور فى بناء المناهج

والوصول بها الى أعلى المستويات فى خدمة المجتمع . 2 / إجراء دراسات علمية على مايسود المجتمع من عادات وتقاليد وأفكار وقيم وغيرها وذلك بقصد مراجعتها مراجعة علمية على ضوء أهداف ومعايير التقدم وذلك بإبقاء الصالح والعمل على دعمه وتعزيزه والتخلص من الضار أو المنحرف .

القسم الثاني : واقع منهج التربية الموسيقية

ان النظام التعليمي في أى مجتمع يرتبط إرتباطا عضويا بنسق الحياة فيه ويقوم على أسسه الفلسفية و الثقافية والإجتماعية والبيئية . والموسيقى تعتبر علم من العلوم وثيق الصلة بالمجتمع وإنها تتأثر بالعوامل الإجتماعية الخاصة به وعلى هذا الأساس لا يمكن تجاهل مقتضيات المجتمع عند وضع منهج لتدريس الموسيقى و الموسيقى فى سياقها الأكاديمى علم من العلوم التي تنتجها المجتمعات لذلك لايمكننا الا أن نتفق مع رأى العديد من الباحثين فى مجال دراسات الأنشطة الشعبية والتقليدية

---

(1) عبد اللطيف فؤاد ، مرجع سابق ، صفحة 58 .

بأن أهم خصائص وملامح هذه الأنشطة هو إرتباطها بالسمات الإجتماعية متأثرة بتفاصيلها الجغرافية والعرقية.[1]

اهمية التربية الموسيقية : سوف تتعرض الدراسة للتربية الموسيقية كتوطئة اساسية لواقع تدريس التربية الموسيقية بالكليات ومما لا شك فيه ان التربية الموسيقية تلعب دورا أساسيا فى العملية التعليمية وتكمن اهميتها في الاتي :

1/ تعديل سلوك الطلاب وتربيتهم عن طريق الأعمال الموسيقية ، فليس الهدف من التربية الموسيقية هو إنتاج الأعمال الموسيقية و الموسيقى في التربية هى ليست غاية فى حد ذاتها وإنما وسيلة يكتسب الطالب من خلالها القيم والمهارات والعادات السليمة ، ويكتسب أيضا الميول والإتجاهات من خلال الممارسة الجادة أو التذوق الموسيقى للأعمال الموسيقية .

2/ توجيه مادة الموسيقى كطاقة فعالة تساهم فى بناء شخصية الطالب بكافة مقوماتها العقلية والجسدية والروحية والوجدانية بحسبانها من المواد التى تقدم للطالب الخبرات السمعية و الخبرات الثقافية التى تمنحه المعرفة بتراثه وتراث غيره .

3/ حفظ التراث من الإندثار حيث ان التربية الموسيقية تعمل على نقله من جيل الى جيل فمفهوم التربية من زاوية التراث الثقافى الذى يعتبر المتعلم أحد ورثته تراها فى الأساس عملية ينقل بها التراث الثقافى الى المتعلم مع العلم أن هذا التراث قابل دوما للتعزيز وإن من شأن التربية العمل على تعزيزه.[2]

الأهداف العامة لمادة التربية الموسيقية : ل الموسيقى كمادة مربية لاتقل شأناً عن باقي المواد الدراسية الأخرى فى سعيها لتحقيق هدف تعلم الطلاب تعلماً فعالاً فالمفترض من الموسيقى أن تكون مصدرا يحبب الطلاب فى الدراسة بالسعي لتحقيق الآتي :

1/ المساعدة على إستيعاب المواد الدرسية الأخرى .

2/ تنمية الوعي الإجتماعي والقومي والديني عند الطلاب من خلال الغناء والإيقاع وأداء الأنماط الموسيقية المحلية .

3/ تحقيق التفاهم العالمي والقومي عن طريق تذوق الطلاب لموسيقى المجموعات والشعوب الأخرى

4/ بث روح التعاون والتكامل والشعور بقيمة العمل الجماعي .

---

(1) كمال يوسف ، توظيف التراث الوطنى فى تصميم مناهج تدريس الموسيقى فى الوطن العربى ، مجلة الفن المعاصر ، اكاديمية الفنون القاهرة .

(2) جورج شهلا ، الموجز في تاريخ التربية ، مكتبة رأس بيروت ، الطبعة الاولى ، 1965 م ، صفحة 26 .

الأهداف الخاصة للتربية الموسيقية : لفائدة متعلم الموسيقى أياً كان هناك أهداف خاصة من المفترض أن يحققها تعلم الموسيقى هى : 1/ تنمية الإدراك الحسي عند المتعلم . 2/ تنمية حاسة إدراك العناصر الموسيقية وتنمية الذوق الموسيقي . 3/ تعريف المتعلم بعناصر اللغة الموسيقية قراءة وكتابة . 4/ غرس عادات سلوكية للإستماع . 5/ رفع مستوى المعرفة الموسيقي . 6/ إكتشاف المواهب ورعايتها وتوجيهها .

واقع تدريس الموسيقى فى السودان : من الملاحظ فى السودان ومنذ زمن بعيد أن فنون الرسم والنحت مثلاً قد وجدت إعترافا داخل مناهج التربية والتعليم على مستوى جميع المراحل عدا فن الموسيقى ، وفي هذا الصدد اورد جمعه جابر''ان الذهنية العقائدية لأولي الأمر هى التى أقصت فن الموسيقى عن التعليم ....بينما بلدان عربية مسلمة قد عملت على تضمين جميع أنواع الفنون ضمن برامجها التعليمية وعدت الموسيقى من الفنون التى يجب العناية بها داخل مناهج التربية على مستوى جميع المراحل الدراسية ليس لأنها ضمن الفنون و لكن لخطورة الموسيقى لأنها سلاح ذو حدين إن لم تحجمه بالعلم والعناية وتركت له الحبل على القارب فإنه سيميل أكثر فأكثر نحو إفساد الذوق والأخلاق .''[1] ويلاحظ أنه رغم عدم الإعتراف بتدريس الموسيقى كمادة من وزارة التربية والتعليم فى السودان الإ أنها تدرس في معظم كليات التربية وبعض الكليات في التعليم العالي و فى بعض المدارس الخاصة .

المناشط التربوية : لازال الكثير من التربويين في السودان يرى أن برنامج النشاط برنامج سطحى وعلى هامش المقررات الدراسية ، ومما يجدر ذكره بهذا الصدد إن الكثير من مواد النشاط ليست ضمن مواد الإمتحانات للإنتقال من صف الى آخر فى إمتحانات نهاية العام الدراسى بالرغم من أن هنالك شبه إعتراف ببعض مواد النشاط مثل الرياضة والفنون التطبيقية والريفية ، والمناشط التربويه في التعليم العالي وفي كليات التربية تحديداً هي إسم مشتق من كلمة نشاط وهى مواد دراسيه ضمن مقررات معاهد المعلمين سابقاً وكليات التربية في السودان حالياً وهي تدرس في كليات التربيه كمطلوبات كلية وهي 6 مواد كما في كلية التربيه جامعة كردفان كالاتي :

1/ التربية الفنية . 2 / التربية الموسيقية . 3 / التربية الرياضية . 4 / التربية المسرحية .

5/ التربية الريفيه . 6 / العلوم الاسريه .

ولكل ماده شعبه تحمل إسمها و تشرف على النشاط المحدد لها وتحدد مقرراته .

---

(1) جمعه جابر، مقال بعنوان قضية التربية الموسيقية وضرورة توظيفها ، مجلة الثقافة السودانية ، السنة التاسعة ، العدد 2 صفحة 45 .

أهداف المناشط (ضمناً منشط الموسيقى) : لمعرفة القصور فى تدرس الموسيقى لابد من معرفة أهداف المناشط ومطابقة المنهج المتبع بهذه الأهداف وللحديث عن أهداف المناشط لابد من التطرق أولاً لاهداف كلية التربية ذلك أنها تستبطن فى داخلها أهداف خاصة بالمناشط .

أهداف كلية التربية : اهداف كلية التربية كما وردت بلائحة كلية التربية جامعة كردفان هي :

`

1/ إعداد الطلاب وتدريبهم للعمل فى التدريس .
2/ تزويد الطلاب بالعلوم والمهارات والقيم الفاضله والمثل الروحية والوطنية للمشاركة فى التنمية الإجتماعية الشاملة .
3/ القيام بإجراء البحوث والدراسات العلمية التربوية .
4/ رفع كفاءة المعلمين والإداريين بالتدريب أثناء الخدمة للحصول على مؤهل دراسى أو شهادة تدريب .
5/ الإسهام مع كليات التربية بالجامعات السودانية ووزارة التربية الإتحادية والولائية بغرض مواجهة المشكلات التربوية .
6/ إعداد المعلم للتعليم العام .

أهداف قسم المناشط :

1/ مساعدة التلاميذ على تنمية قدراتهم وميولهم المختلفة .
2 / ربط المواد الأكاديمية الأخرى بالمناشط التربوية لتسهيل العملية التعليمية .
3/ إعداد التلاميذ وإكسابهم خبرات فى مجالات الحياة المختلفة وإعدادهم لمواجهة مشكلات الحياة .
4/ تزويد التلاميذ بالمهارات ومساعدتهم فى تنمية مهاراتهم فى المناشط المختلفة .
5/ تغذية الروح والجسد لدى التلاميذ .

أهداف تدريس منشط التربية الموسيقية : يمكن تلخيص الهدف من تدريس منشط التربية الموسيقية فى كل المراحل التعليمية و إيجازه فى محورين رئيسين هما :

1/ الإسهام فى تحقيق النمو المتكامل للمتعلم .
2 / السعي لتحقيق اهداف المناشط جزئيا أو أهداف التربية العامة بالعمل مع باقي المناشط الأخرى .

واقع منشط الموسيقى بكلية التربية بجامعة كردفان : كلية التربية بجامعة كردفان أنشئت فى العام 1994م بمدينة الأبيض كإضافة لكليات جامعة كردفان وذلك إبان سعى الدولة فيما عرف بثورة التعليم العالي والتى كان الغرض منها توسيع فرص التعليم الجامعى للطلاب ، و قد بدأت كلية التربية ككلية خاصة بتأهيل معلمي مرحلة الأساس ، ثم تطورت لتنشئ قسماً خاصاً بطلاب التربية العامة أما بخصوص تدريس الموسيقى بهذه الكليه وكليات التربية المشابهة لها فقد تضمن كتيب مقررات المناهج الصادر من وزارة التعليم العالى والبحث العلمى 1993م - والذى جاء مفصلا مفردات المواد الدراسية التى ينبغي لطلاب هذه الكليات دراستها كمقتضيات تخرج من هذه الكليات - تضمن مفردات لمواد دراسية أسماها بالمناشط وتقوم الكلية بتدريسها كمطلوبات كليه لايتخرج الطالب إذا لم يدرسها ضمن مقرراته عبر ثمانية فصول دراسية.

واقع منشط الموسيقى لبرنامجي الاساس والعام بكليات التربية بالسودان : لايوجد بكتيب مقررات كليات التربية بالسودان سوى كورسين لتدريس الموسيقى وضعا خصيصا لبرنامج تدريب معلمى مرحلة الأساس هما :

1/ الكورس الذى يحمل الرقم 101 وهو كورس إبتدائى و أساسى .
2/ الكورس الذي يحمل الرقم 301 وهو كورس لمن أراد من الطلاب التخصص فى مادة الموسيقى .

`

أما بالنسبة لبرنامج القسم العام بالكلية فلم يتضمن الكتيب أى مفردات خاصه به وذلك لأن صدور الكتيب كان سابقا لقيام قسم التربية العام ، مما أضطر معلمي الموسيقى فى هذه الكليات الى الإجتهاد الخاص الذى أفضى الى تخفيض مفردات مقررات مرحلة الأساس التى وردت فى الكتيب بالنسبة للكورسين السابق ذكرهم وذلك لإختلاف عدد الساعات المعتمدة بين برنامجي الأساس وبرنامج التربية العام بالنسبة للساعات المعتمده تحديداً للمناشط . وقد تاكد للدارسة من خلال عملها بكلية التربية عدم توفر مراجع أو معينات خاصة بمنهج تدريس الموسيقى ، وإن كل المتوفر لتدريس منشط الموسيقى هو فقط رؤوس المواضيع المذكوره بكتيب المقررات آنفة الذكر جاءت على شكل عناوين فقط ، وهذه المقررات فى مجملها تمثل كل منهج الموسيقى بكليات التربية المختلفة وكلية التربية بجامعة كردفان تحديدا.

الاركان الاساسية للعملية التعلميه ومنهج مادة التربية الموسيقية بالكلية : للحديث عن منهج مادة التربية الموسيقية لابد من الإشاره للاركان الاساسيه للعملية التعلميه والتعليميه فى المناهج الحديثة وتبيان موقع المنهج الحالى منها وهى :

أ/ الطالب . ب/ المعلم . ج/ المدرسة . د/ المجتمع .

فقد لاحظت الدارسة من خلال عملها بالكلية أن المنهج الحالى يعنى بمحتوى المادة الدراسية أكثر من إعتناءه بالأركان سابقة الذكر على النحو الاتي :

الطالب : لم يعتن المنهج الحالى من قريب أو من بعيد بميول الطالب وإحتياجاته الخاصة فإكتفى بحشو عقل الطالب بمادة دراسية لم يفسرها بما ينفعه أو ينفع مجتمعه ولم يهتم بخصوصية إرتباطه بمجتمعه حيث إعتمد على المناهج الأجنبية والتى تختلف تماما عن موروث الطالب الموسيقي مما يشكل له صعوبه فى فهم الموسيقى كعلم والتفاعل معها كمنشط .

المعلم : الإكتفاء برؤوس مواضيع فى كتيب دليل المقررات لكليات التربية بالسودان وعلى المعلم أن يجتهد فى تدريسها كيفما إتفق مادام يحمل مؤهل جامعي فى الموسيقى أياً كان تخصصه فهو اهل لذلك .

الكلية : أ / لم يراع المنهج خصوصية إرتباط الكلية المعنية بالمجتمع الذى توجد فيه .

ب / عجز المنهج الحالي تماما عن ربط مادة التربية الموسيقية كمنشط بأهداف كلية التربية السابق ذكرها عموماً وأهداف المناشط خصوصاً .

المجتمع : تجاهل المنهج الحالى تماما إحتياجات المجتمع وفلسفته فى تربية أبناءه وتمثل ذلك فى :

1/ تجاهل المنهج الحالي لثقافة وتراث المجتمع الموسيقية والتى كان من الممكن أن تعين فى عملية شرح المفردات الموسيقية بما ينفع ويعين الطالب على فهم وإستيعاب ماضيه وحاضره ويعده للمستقبل .

2/ عدم إهتمام المنهج الحالي بمباديء وعقائد المجتمع .

3/ لم يعتن واضع المنهج الحالي بالبيئة المحلية للمجتمع والتي لولاها لما أنتجت ثقافة المجتمع المحلية الخاصة .

مقارنة المنهج الحالي مع أهداف كلية التربية : وبالمقارنة مع أهداف كلية التربية ومنهج الموسيقى فإن منشط الموسيقى بعيد كل البعد من تحقيق الأهداف المرجوه منه كمطلوب كليه ، ذلك ان أهداف كلية التربية كما وردت في لائحة كلية التربية بجامعة كردفان وفي ظل عدم وجود مقررات لمادة

التربيه الموسيقيه في مرحلة التعليم العام تكون التربية الموسيقية قد إستبعدت تماما من المشاركة فى تحقيق هذه الأهداف، وبذلك نجدأن الهدفين الأول والاخيرمن أهداف كلية التربية لايمكن تحقيقهما .
- أماالهدف الثانى فلا يوجد منهج بالمواصفات الحديثة التى يمكن أن تجعل من منشط الموسيقى وسيلة من وسائل المشاركة فى التنمية الإجتماعية الشاملة .
- أما الهدف الخامس الذى يقول الإسهام مع كليات التربية بالجامعات السودانية المختلفة ووزارة التربية والتعليم الإتحادية والولائية بغرض مواجهة المشكلات التربوية ترى الدارسة إن هذا الهدف يتبنى فى داخله مشكلة تدريس الموسيقى فى الكليات والمدارس وتتمثل هذه المشكلات فى الوقت الحالي فى عدم وجود مناهج سودانية لتدريس الموسيقى بالسودان ، الامر الذي يعد في حد زاته مشكلة تربوية .

القسم الثالث : واقع مدرسي منهج التربية الموسيقية بالسودان

حيث ان الشريحة المعنية بطرق واساليب التدريس هي شريحة المعلمين افردت الدراسة الحيز الاتي للمدرس بصفة عامة والمدرس الجامعي على وجه التحديد وصولاً لمدرس الموسيقى بالكليات ، فقد جاءت كل الفلسفات والنظريات التربوية موجهة الى ضرورة الإهتمام بالمدرس والتأكيد على ان كافة الإصلاحات التعليمية مرهونة بإصلاح نوعية العاملين بمهنة التدريس فالمدرس هو الذى يترجم المعرفة الى خبرات تعليمية وفق مناهج وأساليب تدريسية محددة ليكتسب الطلاب المهارات والقدرات والميول والإتجاهات محققين بذلك آمال وطموحات مجتمعاتهم .

اولاً : المعلم والتعليم إن التعليم بكل مايحوي من مكونات وعناصر يعتبر السبيل الأكثر أهمية فى إحداث التنمية البشرية والنهوض بالأمم ويأتي المعلم على قمة مكونات نظام التعليم حيث أن كل البحوث تؤكد أن المعلم هو العنصر الأساسى فى العملية التعليمية وأن دوره جوهري ولايعوضه أي عنصر آخر أياً كان كتاباً مدرسياً أو وسائل تعليمية أو غيرها ، فالمعلم الكفؤ المقتدر هو الذي يعطي هذه العناصر دورها.

المعلم والتربية : أما تربوياً يعتبر المعلم العنصر الأساسى فى المنظومة التربوية حيث تدور حوله كل الأنشطة التعليمية بأنواعها وعناصرها المختلفة ، إذ إن المادة الدراسية و الكتب المنهجية تتحول عن طريقه الى خبرات تعليمية تساهم فى جودة المخرجات [1]إذاً التربية و التعليم نظامان لا إنفصال بينهما يقومان أساساً على كاهل المعلم ولتجويد وتطوير التعليم لابد من إعداد المعلم .

إعداد المعلم : إن التغييرات العالمية المعاصرة التي تتمثل فى المتغيرات المعرفية ، البحثية التقنية ، المعلوماتية ،الإقتصادية ، السياسية والثقافية ، يتضمن كل منها جدلاً علمياً وأيدولوجياً يفرض آثار ومضامين عميقة وعديدة ذات صلة بإعداد المعلم وتكوينه وإعداد المعلم فى عصر إنفجار المعرفة ووسائل الإتصال المتطورة والمتعددة يحتل مكانة خاصة وأهمية كبرى فى كافة النظم التعليمية فى البلدان المتطورة و النامية على حدٍ سواء و ذلك أن التطورات التى حدثت ولا زالت تحدث دوماً فرضت على مؤسسات إعداد المعلمين أدواراً ومهاماً جديده للعمل فى التعليم حيث لم يعد دور المعلم نقل المعرفة فحسب بل تعدى ذلك ليشمل دور الموجه و المرشد لطلابه والخبير التعليمي و الباحث و المحلل التربوي القادر على إحداث التغييرات الإجتماعية و المجدد الذى يساعد طلابه على الإبداع والإبتكار، ولإعداد المعلم يفترض الإهتمام بتعليمه الأكاديمى والتربوي تثقيفه وإكسابه مهارات التدريس الإهتمام بإعداد المعلم إعداداً جيداً خلال مراحل دراسته سينعكس على أداءه

`

المهني وسيمكنه من الجودة فى التعليم ، والجدير بالذكر أن اللجنة الدولية المعنية بالتربية على مستوى العالم فى القرن الحادى و العشرون ، قدمت تقريراً لليونسكو مفاده أن عملية إعداد المعلمين بحاجة الى إعادة نظر كاملة ، وإنه فى سبيل تحسين نوعية التعليم ينبغى أولاً تحسين حال المعلمين وإعدادهم نظراً لأنهم لن يكونوا قادرين على الوفاء بما يطلب منهم الا إذا إكتسبوا المعارف والمهارات والصفات الشخصية والقدرات المهنية .[2] و بما إن كافة الإصلاحات التربوية مرهونة بإصلاح نوعية العاملين بمهنة التعليم فان الإهتمام بوجه خاص بتدريبهم وإعدادهم فى حد ذاته يعد بمثابة إستراتيجية يمكن عن طريقها الحد من أزمة التعليم ومواجهتها فى عالمنا المعاصر كما أن النظم التعليمية لايمكن تحديثها ما لم يعاد النظر جزئياً وتحديدا فى نظام إعداد المعلمين وتدريبهم . وبالنظر الى المتغيرات العالمية المتسارعة والإنفجار المعرفى الهائل فى جميع المجالات ومع التسليم بأن إعداد المعلمين يعد مطلب لتحقيق التطور المعرفى تؤكد الدراسات والبحوث على أهمية

---

(1) فتحية علي حمزه وعبد الصادق عبد العزيز ، ورقة عمل ، إعداد معلم التعليم العام من وجهة نظر الإدارات التعليمية ، جامعة الخرطوم كلية التربية 21- 22 ديسمبر 2010 م ، صفحة 1 .

(2) محمد سعيد محمد سالم و زين العابدين حسن محجوب ، ورقة عمل ، معايير ضمان الجودة والإعتماد لبرامج إعداد المعلمين بكليات التربية بالسودان جامعة الخرطوم كلية التربية ، 2010 ميلادية ، صفحة 2 .

الإستمرارية فى إعداد المعلمين قبل وأثناء الخدمة ويمثل إعداد العاملين بالتعليم قبل إنخرطهم فى مهنة التدريس طوراً أساسياً فى تكوين المعلم الناجح خاصة فى وقت سمته التقدم والتجديد فى المعرفة العلمية والتغيرات فى الطرائق التربوية .

الإتجاهات الحديثة لإعداد المدرسين : أكدت الدراسات أن الإتجاه العالمي فى التربية الحديثة يذهب الى إعطاء المعلم أدواراً أكثر من مجرد الأداء و الممارسة للمادة العلمية المعينة إذ يتطلب منه أن يقوم بأدوار شتى كتعليم الطالب كيف يتعلم ، كما يتطلب منه تطوير أدائه والإطلاع والقراءة المستمرة لمتابعة المستجدات التربوية الحديثة و تطوير إمكانياته و مهاراته المهنية و التركيز على الإطلاع على البحوث التربوية و عدم الإكتفاء بالتلقين النظري خاصة مع تسارع المستجدات العلمية وتطور التقنيات الحديثة و ظهور الكتاب الإلكتروني والمنهج التكنولوجي .[1]

ثانياً : المدرس الجـــــامعي بمقتضى عنوان هذه الدراسة فإن المدرس المستهدف على وجه التحديد هو المدرس الجامعي فهو الدعامة الأساسية التى يقوم عليها نظام التعليم بالجامعات لذا كان لزاماً على الجامعات بذل الكثير من العناية لتأهيل منتسبيها من الأساتذة أعضاء هيئة التدريس ، فإنه من الأهداف الأساسية للجامعات ووظائفها إعداد عضو هيئة التدريس وتأهيله –تربوياً ومسلكياً – وإن إعداده يعد مطلباً جامعياً أساسياً لتحسين التدريس الجامعى و تطويره و رفع سويته وتحسين مخرجاته وبالتالي ينبغي للجامعة ان تتصدى له وتعمل على تفعيله.[2] فالجامعة بأساتذتها مستوى ونوعية هى الدعامة التى يقوم عليها التعليم العالي ، وهذا يتطلب ان يكون الإستاذ الجامعي معداً إعداداً علمياً تخصصياً معمقاً وذا كفايات ومهارات تعليمية عالية – مقارنة بغيره فى حقل التعليم – يستطيع ترجمتها وتوصيلها الى طلابه بأساليب تدريسية جامعية تنمي التفكير وتعلمه وتشجع على المذيد من البحث والإستقصاء العلمي وحل المشكلات .

مميزات المدرس الجامعي : يمتاز المدرس الجامعي عن غيره بالآتى :

`

1/ إستخدام طرق تدريسية مختلفة : المدرس الجامعى يستخدم طرق وأساليب تدريس جامعية تتسم بالتقصي والتنقيب والبحث وتقود الحوار والمناقشة وتوجه النشاط العلمي وتهتم بالجانب الفكري للطالب وتعلمه التفكير .

---

(1) الرشيد حبوب وأحمد محمد الحسن شنان ، ورقة عمل ، نماذج عالمية فى إعداد معلم التعليم ، جامعة الخرطوم كلية التربية ، 2010 ميلادية ، صفحة 39 .

(2) عايش زيتون ، اساليب التدريس الجامعي ، دار الشروق عمان ، الاردن ، الطبعة الاولى ، 1995 ميلادية ، صفحة 10 .

2/ توظيف المعرفة : المعلم الجامعي متطور ولايقتصر دوره على نقل المعرفة فقط بل يتخطى ذلك ليكون موظفاً لها مجابهاً بها التحديات التى تطرأ على التعليم بإستمرار . وتطوير التعليم العالي يعتمد على الإعداد الجيد للمدرس وإن أبرز السبل لتطوير بناء المدرس هو الإهتمام بالأساليب المبتكرة والإتجاهات الحديثة التى ظهرت فى مجال إعداده وتدريبه وتأهيله إذ أن تعرف عضو هيئة التدريس على أساليب التدريس الجامعى و إمتلاك المهارات التدريسية الأساسية تخطيطاً وتنفيذاً و تقويما وترجمتها عملياً فى السلوك التدريسي الجامعي يعد من الأساسيات فى النمو المهني التربوي والمسلكي لعضو هيئة التدريس من جهة و تحسين التدريس الجامعي ومخرجاته – مستوى ونوعية – من جهة أخرى .

ثالثاً : واقع تدريس الموسيقى بالســـــــودان : إن تدريس الموسيقى فى السودان يبدأ من المرحلة الجامعية كما فى كلية الموسيقى والدراما ومعظم كليات التربية بالجامعات وبعض الجامعات التى تهتم بتدريس الموسيقى لطلابها مثل جامعة الأحفاد وجامعة المستقبل ، والجدير بالذكر أن بعض المدارس الخاصة ورياض الأطفال تهتم بتدريس الموسيقى ولكن فى غياب تام لمنهج موحد ومدرس معد خصيصاً للمرحلة مع العلم بأن الموسيقى لاتدرس نهائياً فى كافة المدارس الحكومية فى السودان أياً كانت المرحلة .

واقع تدريس الموسيقى بكليات التربية بالسودان : قابلت الدارسة شريحة من بعض مدرسي الموسيقى بالكليات بغرض الوقوف على واقع تدريس الموسيقى بكليات التربية من حيث المناهج وطرق واساليب التدريس ، وجاءت إفادات المدرسين كالاتي :

إتفق كل من حامد محمد الحاج ازرق بكلية الامام الهادي و امير عوض الخير بجامعة بخت الرضا وطارق الشيخ بجامعة نيالا ومحمد يعقوب دياب بجامعة بحري على عدم وجود منهج لتدريس مقرر الموسيقى وبالتالي عدم اتباع طرق واساليب معينة لتنفيذ المقرر ، اما وفقاً لمحمد حسن عجاج عن جامعة السلام وسيد احمد بجامعة كسلا فان الموسيقى تدرس كنشاط اكثر منها منشط لمقررات مادة التربية الموسيقية وان ليس هناك منهج او طرق واساليب متبعة لتدريس الموسيقى ، وهناك كليات تربية ببعض الجامعات لا تدرس فيها الموسيقىاساساً مثل جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا وجامعة ام درمان الاسلامية . وواقع الامر ان ليس هناك منهج واضح لتدريس منشط الموسيقى بالكليات وكذلك ليس هناك طرق واساليب تدريس خاصة محددة ومعلومة لتدريس الموسيقى وعلي المدرس ان يجتهد وفق ما يراه مناسباً لتنفيذ مقررات مادة الموسيقى .

إعداد مدرسي الموسيـــــــــقى بالكليات : ينبغي على من يقوم بتدريس الموسيقى أن يكون متخصصاً وذا خبرة بإصولها وفنونها وطرق تدريسها .[1] ويتطلب تعليم الموسيقى بالكليات بالجامعات السودانية
لأتاذاً جامعياً متميز التكوين العلمي والإعداد التربوي وملماً بمشاكل تدريس الموسيقى بالسودان و التي يأتي على رأسها عدم تدريس الموسيقى فى المراحل ماقبل التعليم الجامعي ناهيك عن عدم وجود منهج أساساً لتدريس الموسيقى وطرق واساليب لتدريسه ،وبناءاً على هذا فإن الإعداد الجيد لمدرس مادة الموسيقى بالكليات يعني الاتي :
1/ إعداده كمتخصص تربوي أولاً ، إذ ليس بالضرورة كل متخرج من كلية الموسيقى و الدراما قادر على تعليم الموسيقى ،فقد يكون خريج الكلية عازفاً ماهراً ولكن يعجز تماماًعن أن يدرس اولى البديهيات في الموسيقى ، ذلك لأنه يفتقد القدرة - المهنية التخصصية – على توصيل المعلومات إلى الطلاب بطريقة سهلة ميسرة تتناسب مع الفئه العمرية والمستوى العقلي للطلاب .
2/ المعرفة التامة للموسيقى كمادة علمية بجانب كونها مادة مربية .
3/ على مدرس الموسيقى بالكليات أن يدرك أن التدريس لهذه المادة تحديداً يرتبط بسياق إجتماعي وثقافي محدد ومعلوم وعليه أن يعمل بمقتضى تمهين تعليم الموسيقى وذلك يعنى أن يدرك أن ثمة خصوصية ترتبط بمجـتمع الكلية التى يعمل بها لذا عليه أن يكون ملمـاً بـتراث المنطقة الموسـيقي ومتفاعلاً معه ما أمكن .

---

(1) عائشة صبري وامال احمد مختار ، مرجع سابق ، صفحة 22 .

المبحث الثاني

طرق واساليب التدريس

يشتمل هذا المبحث على قسمين رئيسين هما طرق واساليب التدريس في عمومياتها وطرق واساليب التدريس الجامعية .

القسم الاول : طرق واساليب التدريس

تعتبر طرق واساليب التدريس سلسلة من الإجراءآت تُوظف الأنشطه التعليميه ومصادر التعلم المختلفة ،وقد إجتهد علماء التربية كثيراً فى تطوير طرق وأساليب متنوعه للتدريس تختلف بإختلاف الطلبه ومستوياتهم وكذلك إختلاف الماده التعليميه ، ونتج عن تجاربهم المتعدده ونظرياتهم المختلفه

`

الكثير من طرق واساليب التدريس ويحق للمعلم والحالة هذه ان يختار انسب الطرق والاساليب لتدريس طلبته . وكلما إعتمدت الطريقة اوالاسلوب على الأسس العلمية كانت أقرب الى النجاح فى تحقيق الأهداف المرجوة .

طرق التدريس : وللتحدث عن طرق التدريس لابد أولاً من التطرق للتدريس ، فكما هو واضح هو الأصل لمصطلح طرق التدريس .

التدريس : إن التدريس علم لايمكن النظر له من منظور واحد ، ولكن فيما يخص هذه الدراسة فسوف يتم تناوله من منظور طرق واساليب التدريس ، ولكن قبل ذلك ترى الدارسة توضيح الفرق مابين مصطلحى تدريس وتعليم ، فلا نقول مثلا طرق تعليم الموسيقى فما الفرق إذن ما بين مصـطلحى التدريس و التعليم يلاحظ أن كثـيرين ينظرون الى المصـطلحين ، تدريـس (Teaching)

وتعليم (Learning) على أنهما شئ واحد ، و واقع الأمر إنهما ليسا كذلك ، فقد يتعلم الفرد دون أن يتعرض لعملية التدريس فالتدريس هو الإجراء أو الإجراءات المخططة التى يتبعها المدرس فى تعامله مع طلابه بقصد جعل التعليم سهلا وميسوراً ، وعلى هذا فإن التعليم هو نتيجة للتدريس والتدريس فناًخالصاً اوعلماً خالصاً، وعلى هذا فإن مهنة التدريس فن يسنده العلم اوهي علم إستلهام الفن إلى درجه كبيره . ولعل في ماذكره عبد العليم إبراهيم ما يعزز هذا الرأي'' إن الصفه الغالبه على التدريس انه فن ولكن كغيره من الفنون نجده وثيق الصله ببعض العلوم التي تمده بالتجارب ، وتقوده دائما في طريق التقدم والنجاح. ''[1] والتدريس اصلاً عمليه تربويه هادفه شامله تتضمن كافة العوامل المكونه للتعليم والتعلم . فهو عمليه إجتماعيه وسيلتها الفكر والحواس و العاطفه واللغه ، فلا

---

(1) عبد العليم إبراهيم ، طرق التدريس علم وفن ، صفحة 12 .

يكون التركيز فيه فقط على الاحكام القيميه دون معرفة حقائق العلم وتوافر الحساسيه الاجتماعيه ، فالتدريس يتحقق من خلال معاملة المعلم الإنسانيه التي تجعله يتصف بشخصيه محببه ومميزه في الفصل وخارجه هذه المعامله في حد زاتها علم وايضاً قدرة فنية يستخدمها المعلم مع تلاميذه لتحقيق تغير محدد في شخصياتهم فكريا. [1]

اما التعليم من وجهة نظر إسلاميه يهدف إلى إيصال المتعلم إلى الكمال الانساني ، وإن التلميذ هو محور العمليه التربويه . [2]

اهداف عملية التدريس : تهدف عملية التدريس في بعض معانيها إلى إحداث تغيرات مرغوبه في سلوك الطالب المتعلم وإكسابه المعلومات والمعارف والمهارات والإتجاهات والميول والقيم المرغوبة ، ومن اجل تحقيق هذه الاهداف التعليميه التي تسعى لإحداث تلك التغيرات السلوكيه المرغوبه يتوجب على المعلم ان يقوم بنقل المعارف والمعلومات المطلوبه لتحقيق التغيير السلوكى التعليمى بطريقة شائقة تثير إهتمام الطالب ورغبته وتدفعه الى التعلم مع الأخذ بعين الإعتبار صفات الطالب وخصائصه النفسية والإجتماعية والعقلية والجسمية. [3]

إن التدريس علم من العلوم يحتاج الى الجانب النظرى فهو عملية متشابكة الجوانب ووفق ما تقتضيه هذه الدراسة فإن التدريس هو العملية الإجرائية للتعلم وتنفيذ محتوى المقررات الدرسية ووسيلته طرق وأساليب التدريس التى يحتم وجودها الموقف التعليمى على إعتباره نظام رباعى الدفع يتكون من الأهداف و المحتوى وطرائق التدريس والتقويم . وهذه العناصر سوف يتم التعرض لها فى الدراسة حسب ما تقتضيه الضرورة أو الحاجة ، أما بالنسبة لعنصر طرائق التدريس فالوضع مختلف حيث انه موضوع هذه الدراسة ، وبناء على ما تقدم فإن الطريقة تتميز بأساليب عديدة ويتدخل المعلم عند التنفيذ بإسلوبه الخاص حيث أصبح مفهوم الطريقة يركز على الإسلوب أو الكيفية

`

التى يوجه بها المعلم نشاط طلابه توجيهاً يمكنهم من أن يتعلموا بأنفسهم ، ومن هنا أصبحت مهمة المعلم هى تهيئة الجو التعليمى وتوجيه نشاط الطلاب وشخصياتهم ثم تقويم هذاالنشاط .[4]

---

(1) فؤاد أبو حطب وأمال الصادق ، علم النفس التربوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1985 ميلادية ، صفحة 6 .

(2) عبد الرحمن صالح عبد الله ، المنهج الدراسى أسسه وصلته بالنظرية التربوية الإسلامية ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض ، 1985 ميلادية ، صفحة 98 .

(3) جابر وآخرون ، طرائق التدريس والتدريب ، جابر 1982 ، اوبير 1974 ، عزيز 1985 ميلادية .

(4) المقرم وناصر ، طرائق التدريس والتدريب ، مفاهيم وقواعد اساسية 1997 ميلادية .

تعريف طرق التدريس : الطرق مفردها طريقة (Method) والطريقة فى أبسط معانيها لاتخرج عن كونها سلوك أقرب السبل فى عمل الأشياء ، ويستخدم لفظ (Method) فى التربية عادة للتعبير عن مجموعة من الأنشطة والإجراءات التى يقوم بها المدرس .

الطريقة لغةً : وتعنى المذهب والمسلك الذى نسلكه للوصول الى الهدف .

الطريقة إصطلاحاً : تعنى جملة الوسائل المستخدمة لتحقيق غايات تربوية ، فهى جهد يبذل من أجل بلوغ غاية .

طرق التدريس إصطلاحا : وتعنى وفق محمد السكران ''الإجراءات العامة التى يقوم بهاالمعلم ''[1]

طرق التدريس تربوياً : تعددت تعاريف طرق التدريس وذلك لإختلاف مواقف التربويين فكل يعرف الطريقة حسب موقفه التربوى من التدريس فمنهم من يعرفها حسب موقفه من التربية أو موقفه من المناهج وإعتبرها البعض نشاط والبعض الآخر وسيلة أو خطة أو عملية أو إجراء أو إسلوب أو غيره وبالرغم من كثرة التعاريف التربوية لطرق التدريس الا أن الغاية واحدة وهى توصيل المعرفة تربوياً للطلاب ، وسوف تتعرض الدراسة لبعض التعاريف التربوية كالاتي :

طرق التدريس حسب موقفها من المناهج : يمكن وصفها بأنها أيسر السبل إلى التعليم والتعلم وتعد الطريقــة جيدة فى أى منهاج من مناهج الدراســة عندمـا تسفر عن نجاح المـعلم فى عمليـة التدريس وتعلم الطلبة بأيسر السبل وأكثرها إقتصاداً .

أما طريقة التدريس كنوع من النشاط : هي جميع أوجه النشاط الموجه الذى يقوم به المعلم نحو طلبته فى إطار مقتضيات مادة تعليمية وذلك بهدف مساعدة الطلبة فى تحقيق التعليم المرغوب فيه وإحداث التغير المنشود فى سلوكهم ومن ثم مساعدتهم فى إكتساب المعلومات ، والمعارف والمهارات والعادات والإتجاهات والميول والقيم المرغوبة . وعرفها بعض التربويون بأنها سلسلة من من الأنشطة الموجهة للمعلم ينتج عنها تعلم الطلبة.[2]

طرق التدريس بإعتبارها خطة أو وسيلة : وهى الوسيلة التى يتبعها المعلم لتفهيم التلاميذ أى درس فى أى مادة أو هى الخطة التى نضعها لانفسنا قبل الدخول الى حجرة الدرسة ونقوم بتنفيذها. [3] يوافق تعريف الأبراشى تعريف مجموعة من التربويين حيث أجمع ، جابر ، وآخرون على تعريف

---

(1) محمد السكران ، أساليب تدريس الدراسات الإجتماعية ، دار الشروق :عمان ، 1989 ميلادية ، صفحة 121 .

(2) المقرم و ناصر ، مرجع سابق ، صفحة 10 .

(3) محمد عطبة الأبراشى ، الإتجاهات الحديثة فى التربية ، دار الفكر ، القاهرة ، 1994 ميلادية ، صفحة 243 .

`

الطريقة ‘‘بأنها الوسيلة التى يتبعها المعلم لإفهام الطلبة أى درس من الدروس فى إى مادة من المواد وهى الخطة التى نضعها لأنفسنا قبل أن نصل غرفة الصف ونعمل على تنفيذها من بعد فى تلك الغرفة ’’[1] .

طريقة التدريس بإعتبارها مجموعة وسائل : ويمكن تعريف طريقة التدريس بأنها الوسائل العلميه التي تنفذ بها اهداف التعليم وغاياته او هي العمليه او الإجراءالذي يؤدي تطبيقه الكامل إلى التعلم اوهي الوسيله التي عن طريقها يصبح التعليم فعالا. وعرفها آخرون ‘‘بأنها كيفية تنظيم مواد التعليم والتعلم وإستعمالاتها للوصول إلى اهداف تربويه معينه ،، .[2] وعرفها خليفه عبد السميع‘‘ بأنها تمهين الماده الدراسيه’’[3] .

انواع طرق التدريس : هنالك الكثير من الإفادات حول أمثلة لطرائق التدريس نورد منها الإفادة التالية لإشتمالها على عدد كبير جداً من الطرق تكررت فى أكثر من مرجع وهى الإلقائية والقياسية والحوارية والإستقرائية و الإستنباطية وطريقة المشروع وطريقة دالتون وطريقة منتسورى وطريقة دكرولى وغيرها .[4]

تعريف اسلوب التدريس : وردت الكثير من التعريفات لطرق التدريس حسب الموقف التربوى لصاحب التعريف ، كما ورد سلفاً ، ولكن أهم تلك التعريفات تعريف الطريقة بأنها إسلوب ، فمن التربويين من يعرفها بأنها الاساليب التى يتبعها المعلم لتوصيل المعلومات الى أذهان الطلبة . ولكن بين الطريقة والإسلوب يحتاج الأمر الى وقفة فهناك حد فاصل بين الطريقة والإسلوب رغم ملازمة الإسلوب للطريقةدائماً فإذا كانت الطريقة كما ورد تعريفها سابقاً هى الإجراءات العامة التى يقوم بها المعلم فإن الإسلوب هو فنيات تنفيذ تلك الإجراءات التى يقوم بها فى موقف تعليمى معين .

تعريف إسلوب التدريس إجرائياً : يعرف بأنه الجانب العملى لطريقة التدريس مع مراعاة المناخ والبيئة التعليمية والجوانب النفسية التى تساعد فى تكوين إتجاهات التلاميذ نحو مادة بعينها و العلاقة

---

(1) جابر واخرون

(2) المقرم ، مرجع سابق، صفحة 10 .

(3) خليفه عبد السميع خليفه ، تدريس الرياضيات فى التعليم الأساس ، مكتبة أنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980ميلادية ، ص 2 .

(4) ا لمؤتمر التربوى السنوى ، دور كليات التربية السودانية فى إعداد وتدريب المعلمين ، كلية التربية جامعة الخرطوم ، أمدرمان ، 2010 م، صفحة 127 .

بين الطريقة والإسلوب تكمن فى أن الطريقة توفي بمتطلبات موقف التعلم الذى تطبق عليه بحيث تكون ملائمة ، وإسلوبها يكمن فى تصميمها على أن يتم التعلم بسرعة وكفاية[1] . ومما تقدم ذكره ترى الدارسه ان الاسلوب خاص بالمعلم بينما الطريقه خاصه بالماده المراد تدريسها وعلى هذا الاساس ترى عائشة صبري وامال مختار‘‘إن طريقة التدريس تعني الاسلوب الذي يلجأ اليه المعلم في تناول النشاط التربوي والتعليمي لتلاميذه حتى يحقق فيهم اهداف هذا النشاط’’[2]. وفي النشاط التربوي والتعليمي في هذا التعريف تستبطن الكاتبتان الماده الدراسيه التي يحققها الاسلوب ، والطالب او التلميذ مستهدف اساسي بإسلوب التدريس كما ورد في التعريف اعلاه ويؤكد ماجد عرسان ‘‘ان الاسلوب يعني الاستراتيجيه التي يستخدمها المعلم في عمله داخل حجرة الدرس وسلوكيات المعلم وعلاقته مع تلاميذه’’[3]. ومن منطلق آخر فإن الاسلوب خاص بماده بعينها في حين الطريقه عامه لكل المواد وبناءاً على كل ما تقدم فإن طرق التدريس هي اساليب مشتركه يمكن ان ينتهجها المعلم في موقف معين ويطبقها لمعالجة انشطه تعليميه بعينها لتحقيق وصول المعارف بايسر الطرق .

`

الأنشطة والإجراءات التعليمية : لطرق وأساليب التدريس العديد من الأنشطة والإجراءات مثل القراءة والتسميع والمناقشة والملاحظة والتوضيح والتوجيه والتفسير والتكرار والقراءة الصامته والجهرية وإستخدام الوسائل التعليمية والسبورات بأنواعها وغيرها من الأنشطة والإجراءات ، وكل طريقة تدريس تشتمل على بعض هذه الأنشطة والإجراءات حسب إسلوب المدرس ، وحين تشتمل طريقة ما على بعض الأنشطة والإجراءات فلا يعنى هذا إنها قصراً عليها ، بل يمكن أن يغير المدرس من الأنشطة والإجراءات متى ما رأى ذلك مناسباً ووفقاً لما يقتضيه الموقف التعليمى .

أنواع طرق وأساليب التدريس : رصدت هذه الدراسة أنواع كثيرة من طرق التدريس وأساليبه ولكن هناك دائما نوعين أساسيين تنبثق منهما الطرق والأساليب المختلفة وهما :

أولاً : طرق التدريس : وهناك نوعين رئيسين هما :

1/ طرق التدريس العامة : وهي أساليب التدريس التي يمكن تطبيقهاعلى كل المواد مهما إختلفت .

---

(1) فرج عبد القادر طه ، علم النفس وقضايا العصر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1982 ميلادية ، صفحة 3 .

(2) عائشــه صــبرى وأمال أحمــد مختار صــادق ، طرق تعلم الموســيــقى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دار وهدان للطباعة والنشر ، 1986 ميلادية ، صفحة 18 .

(3) ماجد عرسان الكيلاني ، تطور مفهوم النظرية التربوية الإسلامية ، المدينة المنوره ، 1987 ميلادية .

2/ طرق التدريس الخاصة : وهى أساليب التدريس التى ينبغى تطبيقها فى تدريس مادة بعينها لتمشيها مع طبيعة تلك المادة ، والذى يعنى هذه الدراسة طرق التدريس الخاصة كما سوف يرد لاحقاً .

ثانياً : أساليب التدريس : عادة ينتهج المعلم إسلوب من الإساليب ليصل تلاميذه الى المعرفة مستعملاً طريقة مناسبة من الطرق العامة أو الخاصة للتدريس والأساليب أيضاً كثيرة ، ولكن هنالك إسلوبين رئسيين هما مصدر لكل الأساليب الأخرى وهما :

1/ الإسلوب الإستقرائي أو التركيبى : وفى هذا الإسلوب يتم الحصول على المعرفة عن طريق الإستقراء أو الإستنباط ويهدف هذا الإسلوب الى التوصل الى قاعدة عامة بالتدرج من الجزء الى الكل أو من البسيط الى المركب أو من المجهول الى المعلوم ويستخدم هذا الإسلوب فى تدريس الحساب والجغرافيا والكيمياء والأدب والنحو ، ويمكن تطبيق هذا الإسلوب على سبيل المثال مع طريقة الحوار أو الطريقة السقراطية .

2/ الإسلوب القياسى أو التحليلى : ويسمى أيضاً بالطريقة الإستنتاجية وهو عكس الإسلوب الإستقرائي فى أنه يهدف الى التوصل الى قاعدة معينة بالتدرج من الكلى الى الجزئي و من المركب الى البسيطوفيه تذكر القاعدة أولاً ثم البدء بشرحها وإثباتها بالأمثلة ويستخدم هذا الإسلوب عادة مع النحو والتاريخ والهندسة [1] .

إختيار طرق وأساليب التدريس : يعد إختيار طرائق التدريس المناسبة من الأمور الأساسية التى تؤثر فى تحقيق الأهداف السلوكية المخطط لها وإن إختيار طريقة أو إسلوب التدريس يتوقف على معرفة المدرس بطرائق و أساليب التدريس المختلفة ، ومقدرته على إتباع إستراتيجيات تعلم مناسبة وقدرته على إستخدامها تساعده بلاشك فى معرفة الظروف التدريسية المناسبة للتطبيق ، بحيث تصبح عملية التدريس ميسورة وشائقة للطلبة ومناسبة لقدراتهم ووثيقة الصلة بحياتهم اليومية

وإحتياجاتهم وميولهم ورغباتهم وتطلعاتهم ، وعلى المعلم أن لايكتفى بمقدرته على إستخدام طرائق التدريس بل عليه أن يكون مطلعاً على ما قد يجد فى مجال طرق التدريس كفروع المواد المختلفة

---

(1) مصطفى طه على ، رسالة للمعلم ، الطبعة الأولى ، 2014 ميلادية ، صفحة 88 .

التى يقوم بتدريسها وليس معنى هذا ان يجدد من طرق تدريسه كلما علم ان هناك طريقه جديده ولكن عليه ان يدرس الطريقه الجديده و ان يجربها فإذا ما ماثبتت صلاحيتها على الطلاب الذين يدرسهم فمن الأصح أن يتبعها ويمارسها ويعدل من طرقه السابقة حتى يواكب التجديد و التطور و قد ثبت إن إختيار طريقة تدريس معينة يستند على عدة عوامل أهمها :

1/ أن تكون ملبية لإحتياجات الطلاب .

2/ أن تحقق الأهداف المرجوة من المادة التعليمية .

3/ أن تتصف بالسهولة فى تطبيقها .

4/ أن تراعى الأسس النفسية والتربوية للمعلم والمتعلم .

إن مهنة التعليم مهنة تحتاج الى دراية ومهارة مبنية على الفطرة والتدريب وأصعب ما فيها هى المواجهة ، فمواجهة الطلاب داخل حجرة الدرس ليس بالأمر السهل ، ويجب التذكر هنا أن إختيار طريقة التدريس المناسبة تقع على عاتق المعلمين فهم الذين يحددون الكيفية والإسلوب الذى يدرسون مادتهم بواسطته .

الطريقة المثلى : هل توجد طريقة تدريس مثلى ؟ تصلح لكل المواد وتحت كل الظروف ؟

أجرى علماء التربية الكثير من التجارب على طرق أساليب التدريس للوصول الى طريقة مثلى تتجلى فيها مزايا التفكير الحر والحكم المستقل عند الطلبة وتكفل إثارة دافعيتهم وميولهم وإتجاهاتهم وتحبب اليهم العمل الجماعى طريقة تتصف بالمرونة والتنوع مراعية للنمو الشامل متسمة بالمتعة والمشاركة مبتعدة قدر الإمكان عن إسلوب التلقين ومحققة للأهداف فى أقصر وقت وأقل تكلفة ، أجمع الكثير من علماء التربية على إستحالة وجود طريقة مثلى يمكن تطبيقها على كل المواد غير انه يمكن الجمع بين طرائق التدريس المتعددة ، والمعلم الناجح هو الذى يملك القدرة على إنتقاء الطريقة او الطرق الأكثر مناسبة من غيرها لتحقيق هدف محدد .[1] وبناء على ماتقدم فإن الطريقة سواء أن كانت عامة أو خاصة ليست قوالب جامدة يتقيد بها المعلم فى كل الظروف والأحوال المتصلة بطبيعة المادة أو بيئة الطالب الإجتماعية أو الأكاديمية فالمعلم ليس ملزماً بطريقة معينة أو جامدة فى التدريس بل عليه أن يكون المبتكر لطريقته ومبدعاً فى إسلوبه مرناً فى إتخاذ الطريقة المناسبة التى يقتنع بأنها توصله الى تحقيق الأهداف التعليمية والتربوية المطلوبة وليس معنى هذا التقليل من أهمية الدراية بطرق وأساليب التدريس و لكن القصد هنا هو أهمية الإختيار السليم لطريقة و إسلوب التدريس حسب ما يقتضيه الموقف التعليمى والتعلمى .

---

(1) منيره مطارسه ونهاد الشريدة ، طرائق تدريس خاصه ، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات القاهرة ، 2008 ميلادية ، صفحة 186 .

أهمية طريقة وإسلوب التدريس : هناك من يقلل من أهمية طريقة وإسلوب التدريس إذا تحققت الأهداف ، ويسعى هذا الإتجاه الى فصل الأهداف عن الطريقة ، وترى الدارسة إن الأهداف لا تنفصل عن المحتوى الخاص بالمادة بالضرورة ، وإن طريقة التدريس مهمة لتحقيق الأهداف الخاصة واهمية الطريقة تقاس بمدى إستقلال المحتوى لتمكين الطلاب من الوصول الى الهدف الذى ترقى اليه دراستهم .[1] فالأهداف لاتنفصل عن الطريقة ، فكلما كانت الطريقه سليمة تحقق أهداف سليمة أو العكس فالإلتزام بطريقة مناسبة فى التدريس يوفر الكثير من وقت المعلم والمتعلم كما توفر عليهما جهوداً كبيرة فهى توصلهما الى أكبر نتيجة بأقل جهد ممكن لإستنادها على واقع الطلاب

`

وميولهم وأنشطتهم الذاتية وطرائق تفكيرهم الطبيعية ، إن للطريقة المثلى- مجازاً -أثراً كبيراً فى أخلاق المعلمين فهى توحى اليهم بالنظام والترتيب وتعودهم على الإتقان فى العمل والإعتماد على النفس كما تعودهم على المثابرة والثبات .

القسم الثاني : طرق وأساليب التدريس الجامعية إن طرق وأساليب التدريس فى التعليم العالي وما يحكمها من نظم خاصة حسب الفئة العمرية التى تخاطبها وحسب نوع المعرفة ذات تأثير على دافعية الطلاب نحو توظيف المعرفة وتحقيق الأهداف فى الحياة الواقعية ، وبالحديث عن توظيف العلم والمعرفة يجب الإنتباه أولا إلى أن مايصلح للدراسة والتدريس فى المستوى الجامعي بالضرورة لا يصلح للدراسة والتدريس فى أى مستوى دراسي فى التعليم العام قبل الجامعي ، وعليه لم تعد طريقة التدريس هى مصدر للتلقين أو الإلقاء وإن المعلم هو المصدر الوحيد للمعلومات والمعرفة ، وطريقته لذلك هى التلقين ، فالتعليم الجامعي على ضوء ذلك لايعني فقط نقل المعرفة من المعلم الى الطالب كما هو الحال فى مراحل التعليم الأخرى بل يعنى توظيف العلم والمعرفة لبلوغ الأهداف المحددة سلفاً .

طرق التدريس وتوظيف المعرفة : إن توظيف العلم و المعرفة بالتعليم العالي يجعل طرق و أساليب التدريس تختلف تمام الإختلاف عن طرق واساليب التدريس المدرسية من حيث توظيف الإستراتيجيات والإجراءات و حتى النشاط ، فإذا ما وظفت طرق التدريس وأساليبه والإستراتيجيات فهذا يعنى إنها ترقى فى مجال توظيف المعرفة حيث أن الإستراتيجية تختلف عن الإجراءات والنشاط فى كونها نشاط يتم إختياره بطريقة علمية محددة تناسب مستوى التعليم العالى .

---

(1) المقرم ، مرجع سابق ، صفحة 12 .

انواع طرق واساليب التدريس الجامعية : هناك الكثير من طرق وأساليب التدريس الجامعي ولكن اشملها ما رصده (زيتون) حيث أورد الآتي :

1/ المحاضرة (الألقاء + الطباشير)
2/الحوار .
3/المناقشة .
4/ الندوة (السمنارات أو الحلقة) .
5/ العرض (المحاضرة + العرض) .
6/ الإستقصاء (التقصي والإكتشاف وحل المشكلات) .
7/ المختبر (الطريقة العملية) .
8/ الطريقة الزاتية (السمعية والبصرية) .
9/ الرحلات الميدانية (الحقلية) .
10/ التعليم المبرمج .
11/ حل المشكلات .
12/ طريقة المنبر . [1]

سوف تتناول الدراسة طرق وأساليب التدريس أعلاه بالشرح ما أمكن والتطرق لمزايا وسلبيات كل طريقة وإسلوب كتوطئة للإستفادة منها فيما بعد فى إنتهاج أنسب الطرق والأساليب لتدريس مادة الموسيقى .

طريقة وإسلوب المحاضرة (lecture) : تعتبر المحاضرة أو(الإلقاء) من أقدم وأكثر طرق أساليب التدريس الجامعي شيوعا والأوسع إنتشاراً والأكثر إستخداماً ويكاد لايخلو إسلوب تدريس

`

فى الجامعة من المحاضرة أو الإلقاء المباشر وفى إسلوب المحاضرة يقع على عاتق المعلم الفعاليات والأنشطة التى تشتمل عليها ، فى حين يكون دور المتعلم الإستماع والمشاركة إذا دعت الضرورة .
و هنالك أنواع كثيرة من أنماط المحاضرة وهى :
1/ المحاضرة الرسمية أو اللفظية المجردة (straight lecture) وفيها يلقي (المحاضر) محاضرته بإسلوب خطابي مباشر دون إتاحة الفرصة لأسئلة أومشاركة فى المناقشة أثناء المحاضرة.

---

(1) عايش زيتون ، مرجع سابق ، صفحة 169 .

2/ المحاضرة السؤال : (Questuning lectuer) وفيها يطرح الطلاب عدد من الأسئلة والتى تقع ضمن مادة المحتوى ، ويجيب عنها المحاضر ويشرحها أمامهم .
3/ المحاضرة الإلقاء مع الطباشير (Chalk-Talk Lectuer) وهى الأكثر شيوعاً من بين كل الأنماط و فيها يستعين المدرس بالطباشير و السبورة لشرح الغامض من الدرس بالرسومات أو الكتابة .
4/ المحاضرة النقاش (Discussion Lecture) وفيها تتاح الفرصة للطلاب للمناقشة وإبداء الرأى .
5/ المحاضرة العرض التوضيحى : ويستخدم هذا النمط لعرض بعض المعلومات العلمية المخبرية مثل التشريح أو كيفية تشغيل بعض الأجهزة .
6/ المحاضرة التطبيق و فيها يعطى المدرس المادة العلمية من خلال التطبيق فى القاعة او المختبر أو فى الورشة التعلمية أو فى الميدان أو الحقل كما فى ميادين العلوم والفنون والموسيقى .
7/ المحاضرة التسميع : وفيها يكلف بعض الطلبة بتسميع المواد المراد تسميعها كما فى تحفيظ القرآن الكريم والآداب .
8/ المحاضرة بإسلوب أخذ الملاحظة المنظمة (Gaid- note talking lecture) وفى هذا النمط يذود الطلاب بالمعلومات (العلمية) فى شكل مواد مطبوعة (Hand – outs) تلخص الأفكار والمفاهيم الأساسية فى المحاضرة بوجه عام .
9/ المحاضرة المدعمة بالوسائل التعليمية : كالشفافيات والسلايد ، وفيها يتم عرض المحاضرة وتقديمها بإستخدام العرض البصري والصوتي بشكل متزامن . [1] وأنماط المحاضرة أعلاه على سبيل المثال لا الحصر . ولطريقة وإسلوب المحاضرة إيجابيات وسلبيات هى الآتى :
أولاً : الإيجابيات يتسم إسلوب المحاضرة بالإيجابيات الآتية :
أ / إمكانية تغطية كمية كبيرة من المعلومات والمادة التعلمية فى وقت قصير نسبياً .
ب/ إمكانية إستخدامها مع عدد كبير من المتعلمين دفعة واحدة فهى إقتصادية من حيث الزمان والمكان .
ج/ الصمت والإنضباط داخل حجرة الدراسة تساعد المحاضر فى تأدية عمله .
د/ حفز المعلمين على التوسع فى موضوع المحاضرة من خلال المراجع التى يجب أن يعود اليها لاحقاً .

---

(1) عايش زيتون ، مرجع سابق ، صفحة 42 .

و/ السيطرة الكاملة للمحاضر على موضوع المحاضرة .
ثانياً : السلبيات لإسلوب المحاضرة سلبيات أبرزها :
أ/ قلة مشاركة المتعلمين إذ يكون المحاضر هو المحور الرئيسى فى الموقف التعليمى مما قد يشتت إنتباه الطلبة وتركيزهم .

`

ب/ إعتماد المحاضر على عدد قليل من الحواس لدى الطلبة كالسمع والبصر مما قد يقلل من إمكانية تذكر المعلومات ونقلها فى ما بعد .
ج/ صعوبة إجراء التغذية الراجعة أو تقويم المتعلمين .

طريقة وإسلوب المناقشة (DiscussionMethod) : وتعتمد فاعلية العملية التعليمية والتعلمية فى هذا الإسلوب على التفاعل والمشاركة فى الحديث بين المعلم والمتعلمين فهى تتيح فرصة إبداء الرأى سواء بالموافقة أو الرفض أو حتى الإستماع ، وتعد من طرق التدريس التى تملأ الصف بالحيوية والنشاط وتبعده عن الرتابة والملل .

مزايا إستخدام طريقة وإسلوب المناقشة :

1/ مساعدة المتعلمين على زيادة فهم المعلومات التى تم تدريسها .
2/ إثارة إهتمام المتعلمين للموضوعات الجديدة التى تمس حياتهم .
3/ مساعدتهم على الوصول لإتفاق أو تجميع آراءهم فى موضوع أو قضية .
4/ مساعدتهم على التعليم مع بعضهم وتشجيعهم على إبداء الرأى والنقد والمبادرة والتعبير عن النفس وحرية وإحترام آراء الآخرين الرافضين أو المؤيدين .
5/ مساعدتهم على العمل الجماعي بروح الفريق لحل المشكلات وزيادة قوة الترابط فيما بينهم وإستثمار خبراتهم السابقة .
6/ توفر للمعلم مجالاً لإجراء التغذية الراجعة للوقوف على مستوى المتعلمين ومدى فهمهم للموضوعات المطروحة .

عيوب طريقة وإسلوب المناقشة :

1/ من أبرز عيوب طريقة وإسلوب المناقشة حديث جميع الأشخاص المشاركين فى وقت واحد .
2/ عدم رغبة بعض الأعضاء المشاركة فى الكلام .
3/ السكوت المحرج من المشاركين خاصة فى بداية المناقشة .
4/ إذدياد حدة المناقشة و الإنفعال بين عضوين أو أكثر .

وهناك محددات لإستخدام طريقة وإسلوب المناقشة منها عدد المشاركين من الطلبة بحيث لايزيد عن ثلاثين عضواً وأيضاً من المحددات كمية الوقت المتاح للمناقشة وكذلك الموضوع فلابد من توافر مستوى معين من المعلومات عنه ، والجدير بالذكر أن من أشكال طريقة وإسلوب المناقشة الندوة ، المناظرة ، والعصف الذهنى .

طريقة و إسلوب الحوار (DialogueMethod) : ويطلق عليها أحياناً طريقة الأسئلة والأجوبة أو طريقة المساءلة أو الطريقة السقراطية نسبة لسقراط الذى كان يعتمد على توجيه الأسئلة لتلاميذه ويترك لهم الوقت للتفكير والإجابة ، تعتمد هذه الطريقة على الحوار بين المحاضر والطلاب وذلك بأن يذكر المحاضر مشكلة معينة ثم يبدأ فى حوار الطلاب عن طريق المساءلة لإيجاد الحلول للمشكلة المطروحة حتى يتوصلوا بأنفسهم للحقائق والمعلومات التى يريد توصيلها لهم ، ويمر إسلوب الحوار بثلاث مراحل هى :

1/ عرض المشكلة أو الموضوع : هنا يعرض المدرس المشكلة على طلابه ويقبل منهم أى إجابة تخطر على بالهم بغض النظر إذا كانت صحيحة أم خاطئة .
2/ مرحلة الشك (الهدم) : هنا يبين المدرس لطلابه أوجه الخطأ فى إجاباتهم ويوضح لهم الحقيقة .
3/ مرحلة اليقين (البناء) : فى هذه المرحلة يصحح المدرس معلومات الطلاب ويوضح لهم الحقيقة حتى يصلوا الى اليقين على المعلومات الصحيحة .[1]

مزايا طريقة وإسلوب الحوار :

1/ طريقة وإسلوب الحوار تنشط الأذهان والعقول وتجعل المعلومات أكثر رسوخاً فى الأذهان .

2/ مشاركة الطلاب مشاركة إيجابية فى بناء الدرس .

3/ يدرب الطلاب على تنظيم أفكارهم ويعودهم على ترتيب المعلومات وتسلسلها .

4/ يكشف هذا الإسلوب للمعلم جوانب النقص عند التلاميذ وعن مدى إستحضارهم للمعلومات السابقة والتى يفترض الإلمام بها .

عيوب طريقة وإسلوب الحوار :

1/ إعتمادها على الخطأ للوصول للصواب قد يؤدي الى التباس الأمر فى أذهان بعض الطلاب .

2/ تخلو من الخبرات الحسية لذلك يجب الإستعانة ببعض الوسائل الإيضاحية .

---

(1) مصطفى طه علي ، مرجع سابق ، صفحة 97 .

3/ إن لم تكن الأسئلة الموجهة للطلاب جيدة الصياغة والإعداد فلن تؤدي الغرض المطلوب منها .

4/ عدم العناية بإختيار الأسئلة وعدالة توزيعها حسب مقدرات الطلاب وعدم توجيهها بإسلوب تربوي قد يجعل عملية السيطرة على الطلاب أمراً صعباً .

طريقة و إسلوب الندوة (الحلقة) (Seminar) : وفى هذه الطريقة أو الإسلوب يوزع المدرس على الطلاب موضوعات مادة المساق فى المحاضرة الأولى ويتم تحديد الوقت والتاريخ الذى سيقدم فيه الطالب أو مجموعة الطلاب الموضوع المخصص للسمنار وذلك بغرض الإعداد و العرض والمناقشة من قبل الطلاب جميعهم . هذا النوع من طرق و أساليب التدريس شائع بصفة خاصة فى التعليم الجامعي على مستوى الدراسات العليا (الماجستير و الدكتوراة) كما يستخدم فى مرحلة البكالاريوس خاصة فى الصفوف المتقدمة ذلك أن إعداد الطلبة المسجلين بسبب تشعبات التخصص يكون صغيراً نسبياً .

طريقة وإسلوب العرض (Demonstration Method) : هي إسلوب تعليمي تعلمي لتقديم المعرفة بأشكالها المختلفة وهو إسلوب شائع لتقديم المادة العلمية على وجه الخصوص ، ويقدم هذا الإسلوب كمدخل أومقدمة لاثارة إهتمام الطلاب لموضوع علمى معين –تشريح مثلاً – وبالتالي دراسته لمعرفة المذيد .

مزايا طريقة وإسلوب العرض : لطرق وإسلوب العرض مزايا كثيرة منها :

1/ تعتمد الطريقة والإسلوب على عنصر المشاهدة (الملاحظة) مما يعمل على جذب إهتمام الطلبة للدرس .

2/ توفير النفقات فعن طريقة وإسلوب العرض يمكن أن يكفي جهاز واحد لعرض التجربة مثلاً أمام الطلاب .

3/ توفير الوقت والجهد إذا ما قورنت بإسلوب وطريقة العمل المخبرى الذى يتطلب وقتا وجهداً كبيراً فى تحضير الأدوات والأجهزة المخبرية لتنفيذ التجارب .

4/ تدريس أكبر كمية من المادة الدرسية .

5/ إسلوب العرض يوفر السلامة والأمان فى حالة التجارب العلمية الخطرة والصعبة .

عيوب طريقة وإسلوب العرض : على الرغم من مزايا الطريقة الا أن هنالك بعض القصور عند إستخدام هذا الإسلوب فى التدريس الجامعي وهي :

1/ صعوبة إدراك بعض المفاهيم العلمية مثل القياس والوزن والقوة واللمس والرائحة والطعم كأنشطة علمية ضرورية ، ذلك أن هذا الإسلوب يعتمد أساسا على السمع والرؤية .

2/ هذه الطريقة لاتعتني بالفروق الفردية بين الطلاب .

`

3/ صعوبة تحقيق بعض الأهداف من خلال عرض المادة التعليمية كما فى إكتساب الطلاب للمهارات اليدوية وإستخدام الأجهزة العلمية .

طريقة وإسلوب الإستقصاء(Lanquiry Method) : وهذا الإسلوب من أكثر الأساليب فاعلية فى تنمية التفكير وتعلمه فهو يجعل الطالب يفكر مستخدماً معلوماته فى عملية التفكير (العقلية و العملية) أى يدرس المدرس فكراً وعملاً كمادة و طريقة وليس كمادة معرفة الغرض منها النجاح في الإمتحان .[1]

مزايا طريقة و إسلوب الإستقصاء :

1/ هذه الطريقة تشجع على البحث العلمى والتنقيب والتقصي والإكتشاف .

2/ تهتم بتنمية المهارات الفكرية والعمليات العقلية لدى الطالب .

3/ تنمى لدى الطالب الثقة بالنفس والشعور بالإنجاز عند التوصل للنتائج وزيادة مستوى طموحه وتطوير مواهبه .

عيوب طريقة وإسلوب الإستقصاء :

1/ تحتاج هذه الطريقة للكثير من الوقت مما يترتب عليه عدم إنتهاء المقرر فى الوقت المحدد .

2/ عدم مراعاة الفروق الفردية .

3/ إحتمال الفشل فى توجيه العملية الإستقصائية أو تنفيذها مما يترتب عليه يأس المدرس أو الطالب أو كلاهما إذا ما فشل أحدهما أو كلاهما فى العملية الإستقصائية .

الإسلوب الزاتي السمعي و البصري (Audio- visual Tutorial method) : هذا التعليم يتيح لكل طالب (متعلم) أن يتعلم ويتقدم حسب قدراته الذاتية وتحت إشراف المدرس وتوجيهه وتعرف الطريقة الذاتية بأنها إسلوب تعليمى مفرد منتظم لمنهاج معين وتعتمد على وسائل الإتصال السمعية والبصرية ولأجل ذلك تستخدم هذه الطريقة أشرطة الكاست والفيديو(المرئية) وأجهزة التسجيل وسماعات الرأس ، والنشرات العلمية واللوحات التوضيحية ودليل المختبر والكتاب المقرر والكمبيوتر.....الخ بالإضافة الى المواد و الأدوات التقنية و الأجهزة العلمية الأخرى ذات العلاقة و يكون دور المعلم فى هذه الطريقة هو دور المشرف أو الموجه والمخطط والمبرمج والجدير بالذكر إن هذا الإسلوب قد تطور ليختذل دور المعلم فيعلم الطالب نفسه بنفسه دون وساطة معلم

---

(1) عايش زيتون ، مرجع سابق ، صفحة 198 .

متلقياً أبجديات المادة التى يريد تعلمها من شبكة الأنتر نت .

مزايا الإسلوب الذاتي :

1/إشراك الطالب فكرياً وتطبيقياً فى عملية التعليم و التعلم .

2/ يشعر الطلاب فى هذه الطريقة بأنهم أكثر مسئولية نحو تعلمهم .

3/ هذه الطريقة مفيدة عند نقص الكوادر البشرية والفنية خاصة فى التعليم العالى كما هو الحال هذه الأيام فى الجامعات السودانية بسبب هجرة أساتذة الجامعات الى الخارج .

عيوب الإسلوب الذاتي :

1/زيادة الكلفة والنفقات فى هذه الطريقة ، وذلك لإعتمادها على أجهزة بعينها باهظة الثمن نسبياً مثل أجهزة الهواتف الذكية والحواسيب المحمولة .

2/ التسبب فى الكثير من الأمراض مثل ضعف البصر أو ضعف السمع على أن أخطر الأمراض التى يمكن أن تسببها الطريقة هى إدمان بعض البرامج التى يمكن التوصل لها بواسطة تلك الأجهزة المفيدة فى إسلوب التعلم الذاتى .

`

إسلوب الرحلات الميدانية – الحقلية – (Feld Trips Method) : الرحلات الميدانية أو الحقلية هى نشاط تعليمى تعلمى منتظم ومخطط خارج قاعة المحاضرة ، ذلك إن الخبرات التى من المفترض الحصول عليها أثناء الرحلة يصعب توفرها فى قاعة الدرس .

مزايا إسلوب الرحلات :

1/ تذود الرحلات الطلاب بخبرات تعليمية تعلمية حسية ومباشرة ، فهى تتيح لهم إستخدام جميع الحواس .

2/ يعمل هذا الإسلوب على تنمية وإكتساب عمليات العلم الأساسية من ملاحظة وقياس وتصنيف وتنبوء وإستنتاج وتجريب .

3/ هذا الإسلوب يعمل على ربط الطالب بالبيئة .

عيوب إسلوب الرحلات :

1/ كثرة التكاليف والإحتياجات للرحلة .

2/ صعوبة التعامل مع الإدارات فيما يخص الرحلات من إجراءات وتوفير الأمن والسلامة للرحلة .

3/ إحجام بعض أولياء الأمور عن التعامل مع هذا الإسلوب خصوصاً أولياء امور الطالبات .

4/ تردد المدرسين أنفسهم فى تحمل مسؤلية إدارة الرحلة .

تلخيص لأهم مزايا طرق وأساليب التدريس :

ومجمل القول انااهم مزايا طرق واساليب التدريس عموماً الاتي :

1/ أن تدعم الطريقة البيئة المعرفية للمدرس وأن يستطيع إستخدامها بسهولة ويسر .

2/ أن تراعي الطريقة المستوى المعرفى والثقافى للفئة العمرية المستهدفة .

3/ أن تعتمد الطريقة على التراث الاجتماعي المحلي .

4/ الإقتصاد فى الوقت والجهد .

5/ مشاركة أكبر عدد من الطلاب .

`

المبحث الثالث

الإتجاهات الحديثه في تدريس الموسيقى

سوف تستعرض الدراسة في هذا المبحث إتجاهات حديثة لطرق واساليب تدريس الموسيقى إبتكرها بعض علماء الموسيقى والغرض من إستعراضها هو الإستعانة بها على إختلاف خصوصياتها لإخضاع مادة الموسيقى للعوامل والظروف والمؤثرات التعليمية وتحويلها من ماده علمية إلى مواقف تعليمية بحسب محتوى المنهج ، ومواءمتها ما امكن مع طرق واساليب التدريس الجامعية والثقافة الموسيقية المحلية لمنطقة الدراسة . هذه الطرق والاساليب تتباين حسب رؤية مؤلفيها واهدافهم وتصورهم العام والمبدئي في طريقة تصميم مناهجها ، وفي تناولهم لموضوعات تعليمية بعينها ، فمنهم من تناول الإيقاع فقط ومنهم من تناول الغناء ومنهم من إكتفى بطرق لتعليم العزف. وتمتاز هذه الطرق والاساليب بأنها تشترك في إعتماد مبتكريها على الموروث المحلي للمجتمعات التي ينتمون إليها والتي شكلت وعيهم الموسيقي .

تمكنت الدراسه من رصد شتى الطرق والاساليب من الإتجاهات الحديثه لتدريس الموسيقى وتم إختيار بعض النماذج منها ا لمناسبتها لاغراض الدراسة وهي كما سوف يرد تباعا :

طريقة وإسلوب جاك دالكروز(Daleccruz)[1] : ولدالمؤلف الموسيقي والتربوي السويسري الاصل (إميل جاك دالكروز) في فيناعام1865 م وإستقرت عائلته في جنيف عام 1875م حيث درس الموسيقى في المعهد العالي للموسيقى بجنيف وفي عام 1884م سافر إلى باريس وتتلمذعلى يد أشهر اساتذتها وقتئذٍ لتدريس الموسيقى امثال (مارمونتل) و(غابريل فوريه) ثم عاد إلى فينا وتتلمذ بين العامين 1887م إلى 1889م على يد (فوكس غادتز) و (بروكنز) ليتعلم البيانو ونظريات الموسيقى والتأليف الموسيقي ثم رجع إلى جنيف وعين استاذاً للصولفيج والهارموني في المعهد العالي للموسيقى فيها . ألف دالكروز عدد من الاوبرات وكونشرتين للكمان مع الاوركسترا وثلاث رباعيات وتريه ومقطوعتين للبيانو وعدد من الاغنيات للاطفال .إعتمد دالكروز في تأليفه على الموسيقى التراثيه التقليديه السويسريه ، وأهم مؤلفاته النظريه التربويه هي :

1 / منهج دالكروز 1907م . 2/ الإيقاع 1914م . 3 / الموسيقى والتربية 1921م . وفي عام 1915م كان قد اسس في جنيف معهد جاك دالكروز لتعليم منهجه وتطويره ، الذي إنتشر

---

(1) الشامل في الصولفيج ، نهج دالكرو، أميمة امين فهمي ، NWF.COM ٠

فيما بعد في كل جامعات ومعاهد العالم لتدريس الموسيقى .

إنطلق دالكروز من ملاحظته عند متابعته لتلاميذه إن هنالك تلاميذ يعانون من ضعف في ضبط الإيقاع اثناء العزف او الغناء فتسائل :

1/ لماذا يتعزر على بعض التلاميذ التوفيق بين حركات جسدهم والإيقاع ؟

2/ لماذا لايتمكن بعض التلاميذ من الإحساس بالإيقاع عند قراءة النوتة عقلياً ؟

3/ لماذا يتعزر على بعض الطلاب التنقل من إيقاع إلى آخر ؟

4/لماذا يتعزر على بعضهم مسك إيقاعٍ ما لفترةٍ ما بإنتظام دون الإخلال بسرعته؟ كأن ينفذه الطالب ابطأ او اسرع او متباطئاً او متسارعاً؟

`

اسئلة كثيره كانت تعتمل في ذهن دالكروز وهو يراغب طلابه و توصل إلى ثلاث إحتمالات للإجابة على تساؤلاته تلك وهي :

1 قد يتشتت الإنتباه عند التلاميذ و وجد أن هذا قد يكون شائعاً عند الطلاب عموماً خصوصاً إذا كانو من شريحة الاطفال .

2/ قد يتصل الامر بعدم تمكن الطلاب من التعرف على الإيقاعات المختلفة و التمييز بينها .

3/ او قد يتصل هذا كله بالجهاز العصبي عند التلميذ .

وقادته الإحتمالات اعلاه إلى نتيجة ان في الإيقاع والإيقاع وحده يكمن الحل التربوي لكل تلك الاسئلة وعلى هذا الاساس بنى دالكروز فلسفته التربويه في علم الموسيقى على الإيقاع ، فالإيقاع وكل حركة تتطلب جملة من المعطيات ترتبط جميعها بالنظام العصبي عند الطفل ، من الاذن التي تسمع إلى الاصوات بأزمانها علوها وخفوتها،حدتها وغلظتها، وصولاً إلى الحركة التي ينفذها الطالب لما قد سمع مروراً بالعقل الذي يسجل بدقه تحت نظام عصبي سليم وعلى هذا الاساس يرى دالكروز إن التربية الإيقاعية مهمة جداً للطالب ولا يمكن ان تستبدل بشيء آخر فهي صلب توازن الفرد.

منهج دالكروز : يعتبر الإيقاع العمود الفقري لمنهج دالكروز التربوي والذي ركز فيه على تربية الحس عند الطفل وردة فعله السريعة في ترجمة ما يسمع بإيقاع جسده ، فالتربية الإيقاعيه التي ينتهجها تتصل بقدرة التلميذ على الإستماع والفهم ثم ترجمة ما يسمع حركةً ، وكلما ذادت التدريبات ذادت مفردات الجسد وإغتنى وتنوعت مع تنوع النغم وتنوع مفرداته .[1]

---

(1) عائشة صبري وامال مختار، مرجع سابق ، صفحة 193.

طريقة وإسلوب دالكروز: ركز دالكروز في إسلوبه على الصولفيج بإعتباره استاذاً لتدريس مادته على طريقتين هما :

الطريقة الأولى : وهى خاصة بالإيقاع حيث تبنى فيها مبدأ الرياضة الإيقاعية (Eurythmics) والإرتجال ليوقظ أحاسيس التلميذ وحدسه ليكون لديه الوعى بمفهوم النظام والتوازن ولتتطور لديه ملكة التخيل وملكة التناغم بين العقل وحركة الجسد ، إكتشف دالكروز أن الجسد هو الآلة الإيقاعية الأولى التى ينبغي العمل عليها وعمد فى إسلوبه على هذا الأساس الى تخليص الطلاب من عقدة الإيقاع وشدة التركيز عليه ليتفرقوا بكلياتهم للموسيقى يحسونها وتغمرهم ليتحولوا الى آلات موسيقية تعزف الموسيقى روحها فى حين بختفي التأكيد على الإيقاع ليصبح مكونا خفيا من مكونات الموسيقى حاضرا غائب يؤديوظيفته المهمة دون أن يكون ظاهراً ظهوراً نفسياً مسيئاً للعمل الموسيقي .[1]

ثقافة الأذن إيقاعيا : وفى طريقة دالكروز لاتنفصل ثقافة الإذن أي ثقافة الإستماع عن التربية الجسدية وتنمية الحس الإيقاعي فثقافة الإستماع الموجهة هي التي تعلم التعرف على قيم الزمن المختلفة رياضياً وعلى التلميذ التميز بين العلاقات الموسيقية المختلفة إيقاعياً كالآتى :

- العلامة المستديرة (الروندو – 4 أزمنة) للحركات البطيئة .
- العلامة البيضاء (البلانش- زمنان) للمشى البطئ .
- العلامة السوداء (النوار – زمن واحد) للمشى السريع .
- علامة ذات السنتين (دبل كروش- ربع زمن) للقفز.

`

الطريقة الثانية : لدالكروز طريقة خاصة فى تعاطيه مع الصولفيج الغنائي وتتلخص طريقته فى أن جميع السلالم سواء أن كانت صغيرة أو كبيرة تغني من (دو الوسطى) فإذا أردنا غناء سلم صول الكبير فإنه يغنى هكذا (دو ري مى فا# صول لا سى دو) صعودا وهبوطا وكذلك سلم مىb الكبير (دو رى مىb فا صول لا سىb دو) صعودا وهبوطا ويلاحظ أن هذه الطريقة تقوي الإنتباه والتركيز الشديد والإحساس بالمسافة الصوتية داخل السلم خصوصا إنها غيرمرتبة بالترتيبا الطبيعي

.

_____

_____

_____

h t t p : www . u a e7 . com / vb / tg4738 . htm (1)

طريقة وإسلوب ايمي باري(AimeParis)[1] **:** إيمي باريس عالم من علماء الموسيقى فرنسي الجنسية إبتكر طريقة لتدريس الإيقاع هي الاشهر في تدريس الموسيقى ، وهي طريقة قائمة على تحويل الاشكال الإيقاعيه المختلفة إلى مقاطع لفظية ، وترتبط هذه الطريقة بطريقة انظر وقل المستخدمه في تدريس اللغة وفي هذه الطريقة تكون البداية بما هو سهل (ـــ تا) وهي وحدة الزمن الاساسية ثم التدرج إلى اجزائها حيث تقرأ المقاطع اللفظية الخاصة بها ـ ثم مضاعفات الوحدة مثل البيضاء والمستديرة .

ـــ إبتكر إيمي باري عدة وسائل في طريقته لتدريس الإيقاع هي :

1/ الاسماء الفرنسية (FranchtimeNames) : وهي اسماء إيقاعيه للوحدة و تقسيماتها ومضاعفاتها كما موضح في الشكل ادناه

جدول رقم (1)

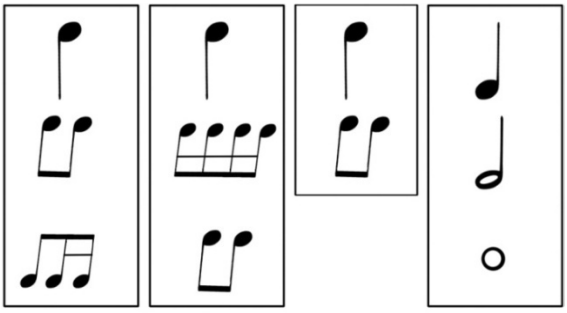
الشـكل	الإسم
𝅝	تـا آ آ آ
𝅗𝅥	تـا آ
♩	تا
♫	تَ تِ
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	تَ تَ تِ تِ
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	تَ تِ فِ
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	تَ فَ تِ
♪.	تـا فِ
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	تـا فـا فِ

2/ اللوحة الإيقاعية : وهي عبارة عن مستطيل يرسم على السبورة وبه العلامات الإيقاعية مرتبة تدريجياً من السهولة إلى الصعوبة وهي نماذج كثيرة منها النموذج الآتي :

Amybarry at hletic communication-Harvardwww.gocrimson.com (1)

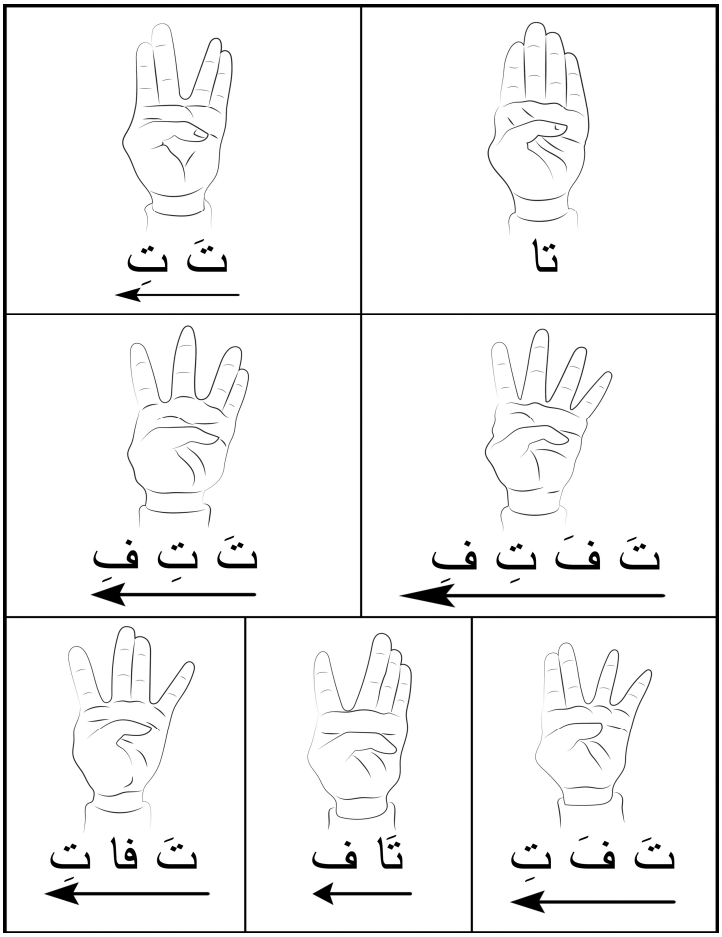
ويمكن ان تقسم اللوحة إلى لوحات صغيرة حسب مايراه المعلممناسباً مثل :

جدول رقم (2)



3/ إشارات اليد الدالة على الزمن : وهي وسيلة لشرح تقسيمات الوحدة الزمنية (ـــــ تا)[1]

جدول رقم (3)



(1) عائشة صبري وامل مختار، مرجع سابق ، صفحة 41 .

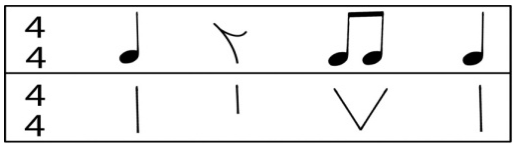
4/ طريقة كتابة الإيقاعات بالإختزال : وتكتب الوحدات الإيقاعية في هذه الطريقة بالسرعة التي تسمع بها دون رفع القلم فمثلا النموذج الإيقاعي الاتي :السطر الاعلى يوضح النوذج الإيقاعي والسطر الاسفل يوضح كيف يكتب بطريقة الإختزال :-

الجدول ادناه [1] يوضح كتابة بعض الإيقاعات بطريقة الإختزال :

جدول رقم (4)

النمـوذج بالإختـزال	النمـوذج الإيقاعـي

السكتات الموسيقيةإختزالاً تدون بنفس طريقة كتابة العلامة ولكن في مستوى اعلى واصغر حجماً فمثلاً التمرين الآتي :اعلى السطر التمرين واسفله كيفية كتابته إختزالاً :

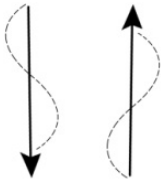


(1) عائشة صبري وامال مختار ، مرجع سابق ، صفحة 42 .

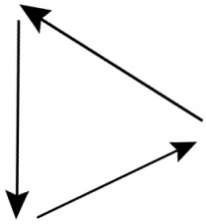
5/ طريقة الإشاره للدلالة على الزمن : وتعتمد هذه الطريقه على مفهومي :
أ/ الميزان. ب/ النبر القوي .
ففي الميزان يدل الرقم العلوي على عدد الوحدات والرقم الاسفل على نوع الوحدات في كل حقل او مازورة مثال :

4		3		2	
4	أو	4	أو	4	

وبمتابعة النبر القوي يمكن إستخدام الإشارات كما موضح في الرسم :
شكل رقم (14)
أ/ إشارات الزمن الثنائي :

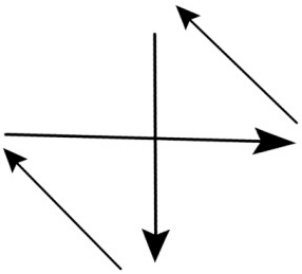


الاسهم توضح حركات اليد اسفل واعلى .
ب/ إشارات الزمن الثلاثي :



اسفل ــ يمين ــ اعلى .

ج/ إشارات الزمن الرباعي :



اسفل ــ يسار ــ يمين ــ اعلى .

طريقة و إســلوب زولتان كودي (ZoltanKodaly) [1] : زولتان كودي مؤلف موســيقي
وعالم موزيكولوجي و مهتم بالتربية الموسيقية وهو مجري الأصل و(سلطان كودي) كما تطلق عليه بعض المراجع العربية ولد فى عام 1882م بمدينة (كشكميت) (Kecskemet) فى وسط

`

المجر وفى عمر العاشرة اتقن الطفل كودالي العزف على البيانو وآلة الكمان وآلة الشيلو دون أي مساعدة من أي معلم وحينها كتب مقدمة لأوركسترا المدرسة أطلق عليه (دينامية المواهب) ثم إنتقل كوداي الى (بودابست) حيث التحق بجامعة الفلسفة كما التحق بالمعهدالعالى للموسيقى (الكونسرفتوار) وبحلول عام 1900م كان قد اتقن اللغة الإنجليزية والألمانية والفرنسية كما كان حينها قد توصل الى معرفة عالية المستوى فى الموسيقى وفى عام 1905م تحصل على دبلوم المعلمين وتعرف على أهم أصدقاءه (BellaBartock) الذى ساهم معه مساهمة فعالة فى جمع الموسيقى الشعبية المجرية وتدوينها وتحليلها فكان الإثنان يعتقدان بأن الموسيقى الشعبية تعتبر أساساً لتعليم الموسيقى سواء فى العزف أو الغناء .

- تحصل كوداي على درجة الدكتوراة فى إطروحته (تركيب وهيكلة الأغاني المجرية الشعبية) .
- كما نال الدكتوراة مرة أخرى - الدكتوراة الفخرية - من جامعة إكسفورد عام1960 م .
- عمل كوداي معلما بالكونسرفتوار منذ عام 1907 .
- كما عمل ناقدا موسيقياً والف العديد من الكتب وكتب الكثير من المقالات .
- شارك كوداي بارتوك فى العديد من حفلات الموسيقيين الشباب والتى إعتبر النقاد المجريين تواريخها بمثابة تأريخ لحياة كودي وبارتوك .
- ترقى كوداي فى العمل حتى أصبح نائبا لمدير الأكاديمية الوطنية للموسيقى وقد الف العديد من أعمال الكورال للاطفال مستلهما الأغاني الشعبية كما الف الكثير من موسيقى الغزل والغرفة والرقصات .
- أسس كوداي مدرسة الموسيقى الشعبية الهنقارية فى الأكاديمية الوطنية للموسيقى . توفي زولتان كوداي عام 1967 م و يعتبر كوداي فى بلاده المجر من ضمن الثروات القومية .

طريقة زولتان كوداي : إن طريقة زولتان كطريقة تدريس للتربية الموسيقية لم يضعها هو بنفسه بل تبلورت كنتيجة لأفكاره وخبراته على أيدي زملائه وتلاميذه بالمجر بين عام 1940 م _ 1950 م .

---

(1) عبد الكريم وزيزة ، تحسين الاداء المتعدد التصويت في مادة تدريب السمع (أداء وإملاء) لطالب كلية التربية الموسيقية ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ، القاهرة 1995م ، صفحة 90/86 .

وتطورت حتى وصلت لشكلها الحالى وبمعنى آخر فإن فلسفة الطريقة لكوداي ، بينما الطريقة التربوية كنظام تعليمي نظري وتطبيقي هي من وضع زملائه وتلاميذه .

- أكد كوداي فى فلسفته على مسألة هامه جدا وهى أن الطفل يتعلم لغته الأم ولغته الموسيقية بآن معاً ، وأكد على ضرورة تعليم الأطفال فى بلاده هنجاريا فلكلور بلادهم الغنائي وهم يتعلمون لغة قومهم .
- تتمحور طريقة كوداي فى أربع محاور رئيسة هى :

1/ الإيقاع . 2/ الصولفيج الغنائي .
3/ الهارموني . 4/ الكورال .

ثانياً الصولفيج فى طريقة كوداي : أعطى كوداي إهتماماً خاصاً بالتعليم الصولفائي حيث أوجد نظاماً جديداً لتدريسه فوضع نظاماً معيناً لطريقة البداية وكيفية التدرج بها ، كما قام كوداي بدمج الكثير من طرق تدريس الموسيقى الأجنبية فى طريقته ، فعندما سافر الى إنجلترا أعجب بطريقة الإنجليزي (جون كروين) طريقة القرار دو فجعلها أساساً للتعليم الصولفائي فى طريقته .

أولا الإيقاع فى طريقة كوداى: بالنسبة للإيقاع يرى كوداي ان الأطفال عن طريقة الأغنية المحفوظة - المدروسة - يتعلمون الإيقاع مع مصاحبة الأغنية ثم الصولفيج الغنائي والألعاب الموسيقية .

- كما أستعان بطريقة النمساوي كارل أورف فى البدأ بالثالثة الصغيرة اللحنية (مى - صول) تضاف بعدها نغمة (لا) ثم (دو) ثم (رى) وبذلك يصل الطالب الى السلم الخماسي الخالي من أنصاف الأبعاد (البنتاتونك) ثم تضاف النغمة (فا) وبعدها (سى) وبذلك يصل الى السلم السباعي (الدياتوني) .
- تعتمد طريقة كوداي فى تعليم الصولفيج على تعليم الدرجة الصوتية المطلقة (absolute pitch) بإستمرار الإستماع الى لحن معين فى نفس السلم فى كل حصة وبإستخدام نماذج لحنية محفوظة يمكن تعليم الإملاء الموسيقي وحتى التدوين .

ثالثاً الهارموني فى طريقة كوداي: أما من الناحية الهارمونية فيتم تعليم الهارمونى عن طريق الآتي:

1/ صدى الصوت (EcHo) : وهنا يقسم الفصل الى مجموعتان تغنى الأولى اللحن الشعبي بصوت قوي (F) وترددده المجموعة الثانية بصوت لين (P) وتكمن أهمية الصدى فى إنها تجذب الإنتباه مبكراً الى ظلال التعبير(NuancDynam) .

2/ طريقة السؤال والجواب ، ولهذه الطريقة انواع هي :

أ / الطريقة الأولى تتم بغناء الصوت الثاني بإستخدام درجة البدال نوت (pedal) على الدرجة الأولى وأحياناً على الدرجة الخامسة فى مجموعتين تغنيالأولى لحناً متحركاً بينما الثانية تغني نغمة ثانية بشكل (pedal note) وتستخدم هذه الطريقة بالإستعانة بأنواع من الألعاب الغنائية (Singing Games) أما بين مجموعتين أو تلميذين فى شكل سؤال وجواب .

ب/ إستخدام تمرينات صولفائية تعتمد على الغناء التبادلي بالإعتماد على نموذج السؤال والجواب عن طريق الإحساس بأن الصوت الأول سكوت الى أن يبدأ الصوت الثاني .

ج/ غناء التآلفات عن طريق المجاميع بتوزيع مفردات التآلف الى ثلاث مجموعات من الدارسين تغنيها مع بعض أو الغناء الميلودي لأصوات التآلف فى تتابع لحنيى عن طريق غناء مفرداتها بما يسمى بالتآلفات الأربيجية (broken Chorde) مع إعطاء إيقاعات مناسبة ، والجدير بالذكر أن هذه الطريقة – الأخيره – تعمل على تنمية الإحساس السمعي هارمونياً .

رابعاً الكورال فى طريقة كوداي : إهتم كوداي بالغناء قبل العزف على أن يكون بدون مساعدة أي آله موسيقية محذراً بذلك من أن يكون الإدراك الفعلي للموسيقى مرتبطاً بآلة إذ يرى أن أحق آلة لمصاحبة صوت الإنسان هي صوت إنسان آخر فالتصور السمعي لابد أن يعايش مستقلاً عن أي ربط ماديوأن يكون نابعاً من الإدراك الداخلي للنفس وليس رد فعل خارجي ويعبر كوداي عن رأيه ذلك مؤكداً ،،أن من يعتمد على الآلة الموسيقية فى الغناء مثله مثل من يسير متكئاً على عصا فإنه حتماً سيعرج بدونها،، [1] فليس هكذا يكون التدريب للإعتماد على النفس ، ففي رأيه أن الطفل الذي يصل الى غناء تمرين بسيط مكون من صوتين فقط مع طفل آخر يكون قد إكتسب وتحصل على قدر من الموسيقى أكبر من أن يعزف على آلة البيانو أو أي آلة موسيقية أخرى .

- إهتم كوداي بالغناء فى صوتين وقام بتأليف الكتب فى ذلك ثم فى ثلاثة أصوات فى شكل بلوفوني (متعدد الأصوات) ومجمل القول إن أهم مميزات طريقة كوداي فى الكورال تكمن فى أن الموسيقى الشعبية تمثل غالبية المادة العلمية والتعليمية والتى تعتمد على إسلوب (أكابيلا Acappella) في الكورال.[2]

---

(1) ويكيبيديا ، موسوعة حرة ، WWW.Wikipedia.com

(2) ويكيبيديا ، المرجع نفسه .

طريقة وإسلوب موريس شوفيه (MoralesTashawfih) : وتعرف ايضاً بطريقة المسافات التكميلية وهي طريقة لتعلم العزف والغناء وتدرس كالآتي :

1/ تدريس تآلف الدرجة الاولى (دو- مي - صول) كالآتي :

أ - تدرس النغمتين (دو ، صول) .

ب - تضاف النغمة (مي) .

2/ تدرس النغمات (ري ، فا) وبذلك يكون قد تم تدريس النغمات من دو إلى صول .

3/ وبإضافة النغمتين (لا ، سي) وتدريس مفهوم الاوكتاف تكون قد إكتملت كل المسافات والنغمات.

4/ تقسيم السلم إلى قسمين :

أ - القسم الاول : يشتمل على النغمات من(دو إلى فا) .

ب – القسم الثاني : ويشتمل على النغمات من (صول إلى دو) .

5/ تضاف إلى المنطقة الصوتية السابقة (دو ، مي ، صول) ثم تضاف (سي ، ري ، دو .)

6/ التمرن بالتدرج على مسافة الثانيه ثم الثالثة وهكذا حتى مسافة السابعة :

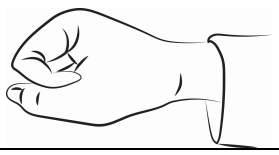
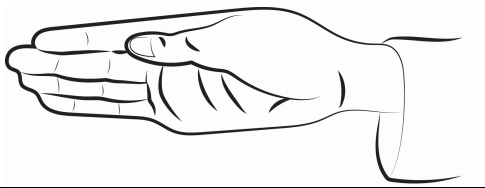
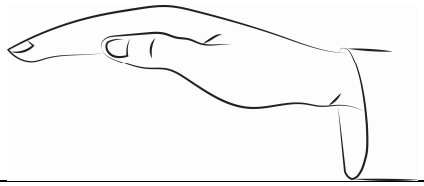
أ/ تكنيكاً اولاً .

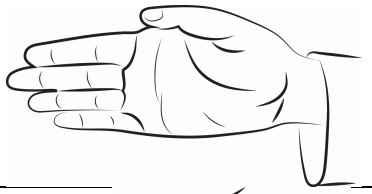
ب/ لحنياً ثانياً . مع ملاحظة تدريس المسافة صعوداً وهبوطاً .

7/ في كل خطوة يجب إعطاء تمارين واغاني وإملاء للتدرب على كل خطوة .

8/ تستخدم هذه الطريقة إشارات **اليد الدالة على الاثر النفسي (الفونومني)** كالآتي :

جدول رقم (5)

الدرجةالصوتية	إشارة اليد الدالة على الدرجةالصوتية	الأثر النفسي
دو		الدرجة الصوتية (دو) يعبر عنها بقبض اليد وأثرها النفسي القوة .
ري		الدرجة الصوتية (ري) يعبر عنها برفع راحة اليد وتعبر عن الإستعطاف والرجاء .
مي		الدرجة الصوتية (مي) ويعبر عنها بمد راحة اليد بطريقة أفقية و تعبر عن الهدوء والسلام .
فا		الدرجة الصوتية (فا) ويعبرعنها بخفض السبابة وتعبر عن العزلة والإنفراد .

صول		الدرجة الصوتية (صول) يعبر عنها ببسط راحة اليد ومدها وتعبر عن النداء والسرور.
لا		الدرجة الصوتية (لا) يعبر عنها بخفض جميع الاصابع في وضع مرتخي وتعبر عن البكاء وتساقط الدموع .
سي		الدرجة الصوتية (سي) يعبر عنها برفع السبابة إلى أعلى وتعبر عن الترقب والانتظار .

(1)

ملحوظة هامة : عند التدريس بإشارات اليد الدالة على الاثر النفسي يجب رفع اليد طبقاً لإرتفاع
الدرجات الصوتية (انظر صفحة 59) .

_____

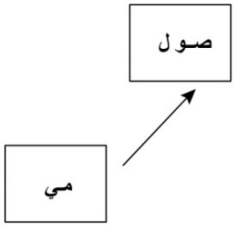
_____

_____

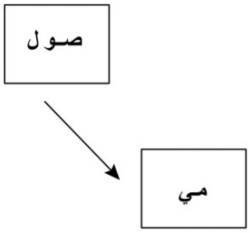
(1) عائشة صبري وامال مختار ، مرجع سابق ، صفحة 63 .

طريقة وإسلوب ديكرولي (Dikruli)[1] **:** تعتمد هذه الطريقة على عدم إستخدام المدرج الموسيقي حيث تعتمد على تفهُم الدرجات الصوتية من حيث الحدة والغلظة اي صعوداً وهبوطاً وصمم ديكرولي طريقته هذه بوضع كل علامة صوتية داخل مربع ويتم توصيل هذه المربعات ببعض فإذا كان الصوت الاول مثلاً (مي) يليه الصوت (صول) فيكون الاثر النفسي هكذا :

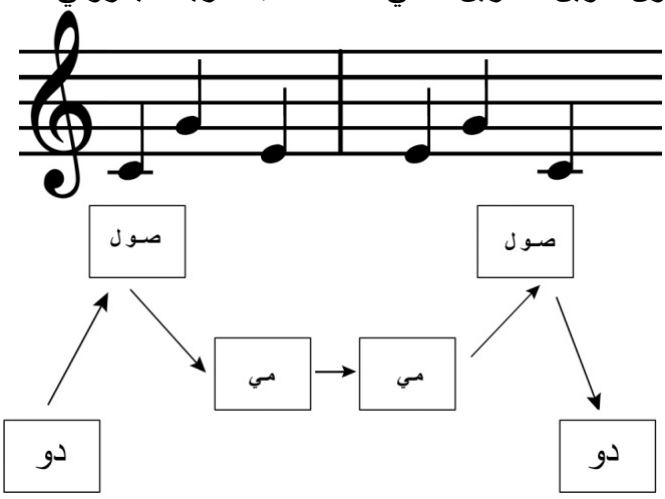
`



وإذا كان العكس اي الصوت الاول (صول) ويليه الصوت (مي) فيكون الاثر هكذا :



ويكون تدوين التمرين التالي مثلاً حسب طريقة ديكرولي كالاتي:



طريقة وإسلوب كارل أورف (CarlHeinrichMariaOrff) 1895[2] : وهى من الإتجاهات الحديثة فى تدريس الموسيقى و هى طريقة تستهدف شريحة الأطفال ففى مدينة سالزبورج

---

(1) موقع الموسوعة ، Kacemb.com

(2) موقع ويكيبيديا ، مرجع سابق .

بجمهورية النمسا يقع معهد أورف الذى أنشأه ويديره كارل أورف ويقوم هذا المعهد بتخريج مدرسي مادة الموسيقى للأطفال فى كافة بقاع العالم ، ويرى أورف أن الموسيقى من أقرب أنواع الفنون الى الطفل وأحبها الى نفسه وأكثرها تأثيراً عليه فهي الوسيلة التى يمكنه أن يعبر بها عن نفسه ووجدانه بحرية وطلاقة وبما ان الشريحة المستهدفة فى طريقة أورف هي الأطفال فقد إعتمد أورف مبدأ التعليم عن طريق اللعب فى إسلوبه .

`

- هذا الإسلوب يهدف الى إثارة خيال الاطفال وتنمية الجوانب الخلاقة فى أنفسهم مع إستقلال الطاقة الحركية الطبيعية لديهم فى سن مبكرة وذلك عن طريق تحويل لعبهم وغناؤهم الغير منتظم الى لعب وغناء منظم وتستخدم هذه الطريقة مثل طريقة كوداي الأغانى الشعبية بالإضافة الى أغاني الأطفال والحكايات والقصص الأسطورية التى ترتبط وتتصل ببيئة الاطفال وحاجاتهم .

- يعتقد كارل أورف أن الطفل يتعلم الموسيقى تلقائياً عن طريق المشاركة الفعلية فى التجارب الموسيقية التى تتفق مع قدراته وطبيعته مراعياً فى ذلك المحافظة على دنياه ببساطتها ورقتها.

- فى إسلوب أ ورف تنفذ الأغنية بالخطوات التالية :

1/ الغناء بالتلغين .

2/ إعادة الأغنية مع ملاحظة التقطيع الإيقاعى للمقاطع اللفظية والمتابعة بالتصفيق على الوحدة تمهيداً لإستعمال الآلات .

3/ الغناء مع العزف على مختلف الآلات .

4/ إستخدام التوزيع الأوركسترالي وتشجيع الأطفال على الخلق والإبداع والإبتكار .

5/ التنوع فى الغناء مع التوزيع الأوركسترالي .

6/ إستخدام التعبير المناسب للأغنية مع وضع مقدمة موسيقية صغيرة لها .

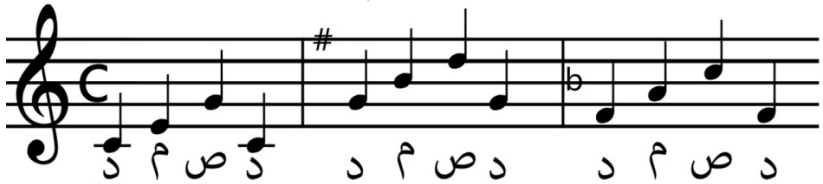
7/ إذا لم تكن الآلات الإيقاعية كافية يمكن إستخدام آلتين من كل نوع ثم يتابع باقي الفصل الإيقاع بالمشي أو النط أو عمل تشكيلات أو التصفيق .

8/ يمكن وضع جلاجل أو كشاكيش فى الرجل اليسرى للطفل أثنا التصفيق و الخبط بالأرجل أكد أورف فى منهجه على أهمية العناصر الموسيقية الأساسية وأن يكون الطفل متعلماً وفاعلاً رئيآ معاً .

طريقة و إسلوب جون كروين (johnKerwin) [1] : و تعرف أيضاً بطريقة القرار دو.

جون كروين إنجليزي الأصل إبتدع طريقة تدريس ودعمها بالوسائل التعليمية والأثر النفسي ، وعرفت

فى مجملها بطريقة القرار دو كما إبتدع جون كروين طريقة تدوين خاصة به .

أولاً : طريقة القرار دو وهي طريقة تعتمد على تدريس الأبعاد الموسيقية بين درجات السلم ، فقد إعتمد كروين على أن كل السلالم الكبيرة متطابقة من حيث الأبعاد المكونه لها ، و فى هذه الطريقة يعبر عن الدرجات الصوتية المكونة لأي سلم كبير بالمقاطع دو ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا ، سي ، دو . بإعتبار أن دو هى الأساس لكل سلم مثال ذلك :

- خطوات سير الدرس فى هذه الطريقة : يقسم السلم الى ثلاث تآلفات هى :

1- تآلف الدرجة الأولى - دو – مى – صول .

2- تآلف الدرجة الرابعة - فا – لا - دو .

3- تآلف الدرجة الخامسة - صول – سى – رى .

وتدرس هذه التآلفات فى ثلاث خطوات كالاتي :

`

الخطوة الأولى : يدرس فيها تآلف الدرجة الأولى حيث تدرس النغمتين دو ، صول معاً ثم تضاف النغمة (مى) .

الخطوة الثانية : ويدرس فيها تآلف الدرجة الخامسة ويلاحظ تكرار النغمة (صول) كذلك تضاف النغمة (سى) الى ماسبق أن تم تدريسه ثم تضاف النغمة (رى) وبذلك تكون الخطوة الثانية قد إكتملت .

الخطوة الثالثة : ويدرس فيها تآلف الدرجة الرابعة حيث يلاحظ فيها تكرار النغمة (دو) لذلك تضاف النغمة (فا) ثم النغمة (لا) وبذلك يكون قد تم تدريس كل النغمات للسلم الكبير (حتى نغمة الأوكتاف) وقد إبتكر جون كروين بعض الوسائل للتدريس منها طريقة اللوحات ذات الأحرف وهى طريقة خاصة بتدريس الدرس أعلاه ويتم إستخدامها بعد إعطاء الحروف الموسيقية كاملة كالآتى :

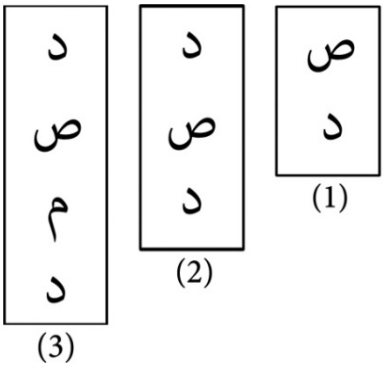
---

(1) موقع مادة التربية الموسيقية- طريقة القرار دوM.ouazzani.fr.gd

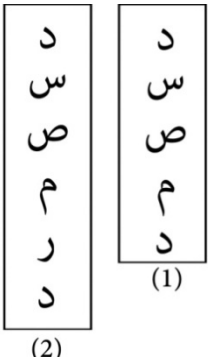
جدول رقم (6)

د
س
ل
ص
فا
م
ر
د

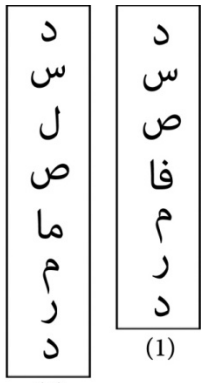
ا لخطوة الأولى :



الخطوة الثانية :



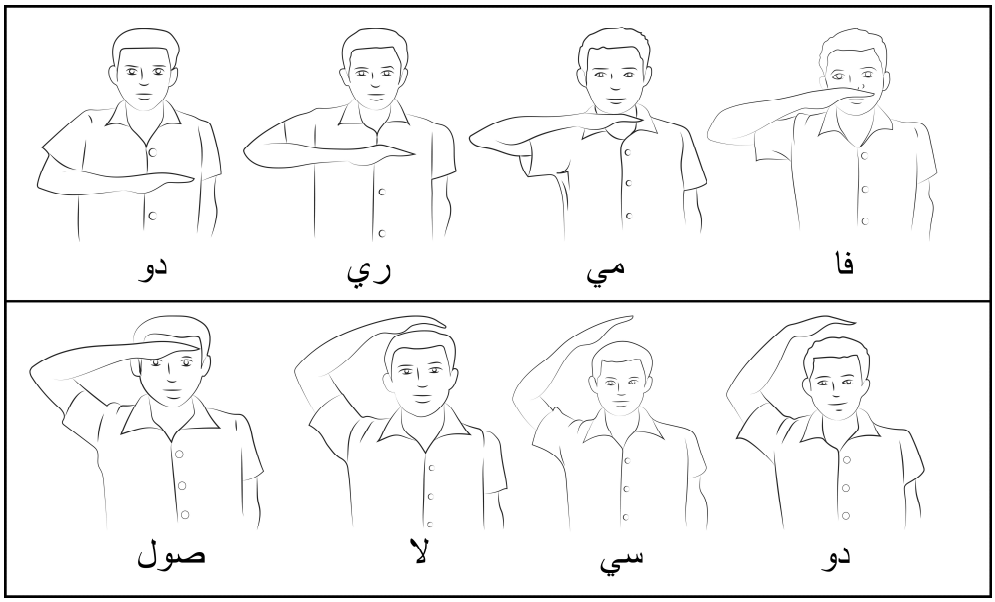
الخطوة الثالثة :



ملحوظة هامة : حتى السلالم الصغيرة يمكن ان تدرس بهذه الطريقة ولكن تستخدم المقاطع التالية مو بدلاً من مي ، لو بدلاً من لا ، سو بدلاً من سي .[1]

ثانياً: إبتكر جون كروين إشارات مختلفة للتعبير على التدرج الصوتي لاصوات الحروف تؤدى باليد اليمنى كالآتي:

جدول رقم (7)



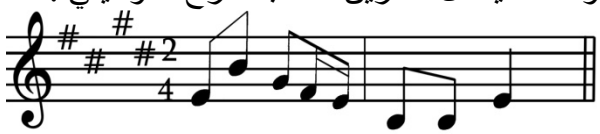
ثالثاً : اما بالنسبة للتدوين فقد إبتكر جون كروين طريقة خاصة به تعتمد على الشُرط والنُقط للتعبير عن الازمان الموسيقية مثل :

---(1) عائشة

صبري وامال مختار ، مرجع سابق ، صفحة 49 .

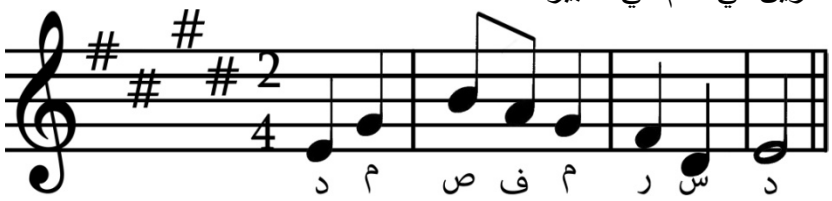
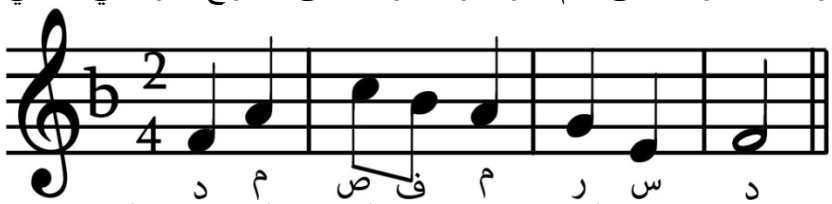
keyE

2/4 d.s:m.r,d/t, _ t.:d

وهذا ما يعادل التمرين ادناه بالمدرج الموسيقي :

إلا ان هذه الطريقة لصعوبتها تم تعديلها بإستخدام الاسماء الإيقاعية لإيمي باري فمثلاً لتدوين نفس التمرين

و قد إبتكر كروين هذه الطريقة لتيسير الامر على جماعة المنشدين الذين لا يعرفون التدوين الموسيقي .

طريقة دو المتحركة : وهذه الطريقة تعتمد على المدرج الموسيقي بخلاف طريقة القرار دو فيما عدا ذلك فهي تشبه إلى حد كبير طريقة القرار دو مثال ذلك :

تمرين في سلم مي الكبير

ونفس التمرين على سلم آخر يكون تدوينه على المدرج الموسيقي كالآتي :

ويلاحظ ان طبقات الغناء واحدة إلا ان الطبقات الصوتية تختلف من تمرين لآخر تبعاً لإختلاف دليل المقام في كل مرة حيث ان اسماء الخطوط والمسافات للمدرج تتغير عند الإنتقال من سلم إلى آخر .

طريقة دو الثابتة : وهي ايضاً طريقة تستخدم المدرج الموسيقي غير انها تعتمد على ان كل درجة تحتفظ بمكانتها الثابتة والمخصصة لها في المدرج الموسيقي على ان تكون دو الوسطى هي الاساس وهذه الطريقة هي الاكثر إستخداماً في التعليم الموسيقي بالنسبة للموسيقى الغنائية والعزفية واهم مميزات هذه الطريقة هي تنمية القيمة المطلقة للدرجة الصوتية (AbsolutePitch) .

الطريقة العددية : وهي طريقة تشبه إلى حد كبير طريقة القرار دو ويتمثل وجه الشبه في ان هذه الطريقة :

1/ لا تستخدم المدرج الموسيقي .

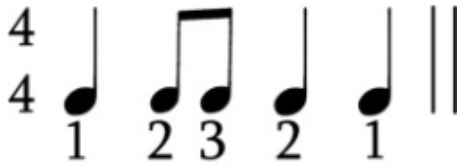
2/ تستخدم الارقام للدلالة على درجات السلم بصرف النظر عن الطبقة الصوتية لاساس السلم غير ان هنالك إختلاف بسيط إذ ان طريقة القرار دو يعبرفيها عن الدرجات الصوتية بالمقاطع دو، ري ، مي ، وتكون دو هي اساس السلم مهما إختلفت درجاته الصوتية.

- واساس هذه الطريقة يتمثل في التعبير عن الدرجات الصوتية بالارقام كالآتي :

الرقم (1) يمثل اساس مقام السلم للقطعة الموسيقية او التمرين الموسيقي والرقم (2) ثاني درجات السلم ، والرقم (5) لخامسته وهكذا، وبذلك تدل الارقام على العلاقات بين الدرجات الصوتية واساس السلم .

- تستخدم هذه الطريقة في حالتين :

1/ في حالة تدوين التمرين المصاحب للكلمات : وهنا تكتب الارقام للدلالة على النغمات فوق او تحت المقاطع اللفظية للاغنية وتسمى هذه الطريقة بطريقة الغناء السهل ، والجدير بالذكر ان الطريقه العدديه هذه قد إبتكرت من كتب التراتيل فقد إستخدمت لمساعدت الجموع الكبيرة في الغناء الكورالي وتسهيل قراءة الاصوات المتعددة.

2/ في حالة التدوين الإيقاعي : في هذه الحالة يكون التدوين بالإستعانة بأسماء ايمي باري الإيقاعية كالآتي :

طريقة المسافات[1] **:** و هي طريقة لتدريس المسافات او الابعاد الموسيقية ، والمسافة الموسيقية تعني البعد بين نغمتين او درجتين موسيقيتين و المسافات انواع : تامة وكبيرة و صغيرة و زايدة وناقصة كما تختلف المسافات من حيث الطابع الذي يميزها عن غيرها فقد يكون طابع المسافة الإستقرار او العكس او قد يكون المتفق او المتنافر و هناك طريقتان لتدريس الموسيقى عن طريق المسافات وهي :

1/ طريقة الالحان المقامية : وهي تشبه إلى حد كبير طريقة موريس شوفيه (انظر صفحة 53) في دراسة المسافات على السلم الموسيقي .

2/ طريقة الالحان الامقامية : ومن تسميتها فإن هذه المسافات لا علاقة لها بالسلم اوالمقام لذلك تعرف بالمسافات (البحتة) وفي هذه الطريقة تدرس المسافات كالآتي :

1/ بإستخدام آلة البيانو يتم إختيار بعد ثانية من اي درجة - كبيرة او صغيرة - ويتم تعلمها صعوداً وهبوطاً، لحنياً وهارمنياً. ويعطى عليها تمرينات غنائية وإملائية بشتى الطرق حتى يستوعبها الطالب تماماً.

2/ ينتقل المدرس للمسافة الثالثة على نفس النسق ثم الرابعة فالخامسة حتى مسافة السابعة .
3/ تدرس المسافة الزايدة والمسافة الناقصة .
4/ ثم ينتقل المدرس للمسافات الهارمونية وهي ثلاث انواع :
أ/ تامة التوافق : وهي الاوكتاف والخامسة التامة والرابعة التامة .
ب/ متوافقة : وهي الثالثة الكبيرة والصغيرة والسادسة الكبيرة والصغيرة .
ج/ متنافرة : وهي السابعة بانواعها والثانية الزايدة والناقصة .
في هذه الطريقة يختلف طابع سماع المسافة لحنياًعنه هارمونياً، فمسافة الثانية الصغيرة مثلاً إذا سمعت هارمونياً يكون طابعها التنافر التام ، اما إذا سمعت لحنياً فيكون طابعها التوافق ، ونفس الثانية اللحنية صعودا تعطي شعور بالركوز - من الحساس للاساس- بينما نفس الثانية اللحنية هبوطا تعطي شعور بعدم الإستقرار .

---

(1) منتدى نغم ، اسئلة موسيقية والرد عليها ، صفحة 3 ، WWW.Nagam.org .

المبحث الرابع

الثقافه الموسيقية المحلية لإقليم كردفان

تهدف هذه الدراسة للكشف عن طرق وأساليب لتدريس مقرر الموسيقى كمنشط ضمن مناشط كليات التربية بالسودان ، و تدريس الموسيقى بهذه الكليات يتطلب طرق وأساليب تدريس خاصة وفق خصوصية المنهج لمنشط الموسيقى الذى يحدد خصوصيته بالإضافة للمحتوى الاكاديمي المحتوى الثقافي للموسيقى المحلية بالمنطقة ، ذلك لأن طرق وأساليب التدريس من المفترض أن تتواءم مع المنهج الذى من المنتظر منه أن يلبي إحتياجات المجتمع ورغبته فى تعليم أبنائه . عملت هذه الدراسة على الإستفادة من الموسيقى المحليه بكردفان بتحويلها من مادة خام إلى ماده علميه للإستفادة منها في تصميم منهج لتدريس منشط الموسيقى بالكليات . سوف يتم توضيح الإجراءات التي إتبعتها الدارسة في سعيها لتناول الموسيقى المحلية في تصميم منهج لتدريس منشط الموسيقى كتوطئة لإختيار أنسب الطرق والاساليب لتدريس هذا المنهج .
سوف تتناول الدراسة الموسيقى المحليه في قسمين اساسيين هما :
1/ الثقافة الماديه للموسيقى المحليه بالمنطقه .
2/ الإيقاع والغناء بالمنطقة .

القسم الاول : الثقافة الموسيقية المادية بمنطقة الدراسة

إستخدم الإنسان فى كردفان المنتج المحلي وتعامل معه فى صناعة الآلات الموسيقية وهذه الآلات تصنع كليا أو يدخل فى صناعتها المنتج المحلي ويمكن تقسيم الآلات الموسيقية فى كردفان الى الآتي :-

أ/ آلات إيقاعية

(1) النحاس . (2) النوبة . (3) النقارة . (4) الدلوكة . (5) الدنقر .

وتمثل الآلات الإيقاعية العمود الفقري فى الموسيقى الكردفانية بخلاف الآلات الوترية والآت النفخ .

ب / الآت وترية

(1) أم كيكي . (2) الربابة .

`

ج / الآت نفخ

(1) القرن . (2) البخسة . (3) الصفارة .

اولاً : الآلات الإيقاعية

(1) آلة النحاس : النحاس آلة إيقاعية شعبية سلطوية ذات مكانة مرموقة عند القبائل فى كردفان، آلة النحاس آلة قديمة جدا ويرجع تاريخ بعضها الى العام السابع عشر الميلادي كما هو الحال فى نحاس قبيلة الشويحات [1]. وقد دلت الدراسات الأثرية والتأريخية على أن النحاس آلة أفريقية إنتشرت فى دولها وإماراتها القديمة والنحاس كآلة موسيقية هو عبارة عن جسم مصنوع من معدن النحاس الخالص مجلد بجلد البقر أو الجمال أو الغزال أو أى حيوان آخر مناسب . ويتكون النحاس من عدة قطع كل قطعة منها أقرب الى آلة التيمبانى فى الشكل ، وتتفاوت هذه القطع فى أحجامها ويكون عددها مابين ثلاثة الى خمسة قطع حسب القبيلة المالكة للنحاس ، و لقطع النحاس مسميات فمثلا تسمى أحد القبائل القطعة الكبيرة (بألأم) والأخريات (بالبنتين) أو تسمى القطعة الكبيرة (بالبقرة) والقطع الأصغر حجما (بالعجلات) . وتلازم طقم النحاس دائما ملحقات لاتقل عنه أهمية وهى رمز للعزة والشرف ، ومن هذه الملحقات :

1/ عنقريب مخرطة أحمر اللون مفروش عادة بالحرير يوضع عليه النحاس .

2/ لبس الجندى وهو عبارة عن درع مصنوع من الحديد كان قديما يلبسه الجندى أما حاليا فيكتفون بعرضه مع النحاس .

3/ بعض الملحقات التى منحت للقبيلة من قبل حكومة المستعمر مثل بعض الشهادات التقديرية والكسوات والسيوف وحتى بعض الأوانى .

ونحاس القبائل يكون إحد حالتين إما ممنوحاً أو منزوعاً :

أ / الممنوح : ففى حالته فإن معظم الآت النحاس الموجودة لدى القبائل بكردفان هى عبارة عن آلات ممنوحة أى تحصلت عليها هذه القبائل من قبل حكومة المستعمر وأصبحت أرثاً متوارثاً خاصاً بالقبيلة التى منح لها، ويوجد النحاس فى دار زعيم هذه القبيلة . [2]

ب/ المنزوع : وهو نحاس غير ممنوح من المستعمر ومثال لهذا النحاس (نحاس أبو دقل) ويوجد

---

(1) هاجر ابشر الامين ، الإستفادة من التراث المحلي في تصميم مناهج تدريس التربية الموسيقية في كليات التربية في السودان ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا كلية الدراسات العليا ، رسالة ماجستير غير منشورة ، صفحة 57، الخرطوم 2009 ميلادية .

(2) هاجر ابشر ، المرجع نفسه ، صفحة 58 .

هذا النحاس فى حي أبو دقل وتمتلكه قبيلة الحمر الغربية والتى تسكن غرب كردفان ، ويحكون أن أحد أبناء القبيلة وقد كانت أمه من السراري وكان أخوته من جهة والده يستهزئون به وينعتونه بود الخادم وعند ما صار شابا قام بمحاربة إخوته (بالدقل) وهو عصاة غليظه حتى أنتزع منهم النحاس لذلك سمى بنحاس (أب دقل) وسمى حي هذا الأخ بحي أبو دقل وهو لازال موجوداً بمدينة النهود.

والقبائل التى تملك النحاس كثيره وأشهرها على سبيل المثال القبائل التالية :

1/ قبيلة البديرية ويوجد نحاسها عند أسرة آل زاكي الدين .

2/ قبيلة الجوامعة ويوجد نحاسها لدى الأمير هارون الطيب هارون أمير أمارة الجوامعة .

3/ دار حامد بأم سعدون الناظر عند آل الشيخ أمبده .

`

سدنة النحاس : سدنة النحاس هم أشخاص محددين لهم إرتباط ببيت رئاسة القبيلة ليكونوا بالقرب من النحاس ومن رأس القبيلة ووظيفتهم الأساسية هى العناية بالنحاس وهم من يقومون بضربه ويسمى الواحد منهم بالجندى وقد كان فيما مضى يرتدى درع من الحديد للدلالة على الشجاعة .

مناسبات ضرب النحاس : وهى كثيرة بعضها قديم والبعض منها حديث وهى كالاتى :

1/ قديما كان يدق النحاس فى حالات الحرب لتسيير الجيوش وبث روح الحماس فى نفوس الفرسان.

2/ يضرب النحاس فى حالات الكوارث والمحن مثل السيول والحريق .

3/ يدق النحاس لإعلان وفاة رأس القبيلة ، ويدق أيضا للسير فى تشيع جثمان الأمير.

4/ يضرب النحاس عند تنصيب الزعيم الجديد .

5/ عند إجتماع الأمير بأفراد قبيلته .

6/ عند إستقبال وفد زائر رسمي أو شعبي .

7/ فى الأعياد الدينية والوطنية .

8/ فى حالة إعلان القبيلة للحرب .

9/ وأيضا فى حالة إعلان وقف الحرب .

ضربات النحاس : والنحاس يعتبر وسيلة من وسائل الإتصال فى زمن كان من الصعب فيه توصيل الرسائل الا بمشقة لذا كان النحاس شفرة يرسلها زعيم القبيلة الى أبناء قبيلتة الذين يفهمونها ويمكنهم فك طلاسمها . ومن ضربات النحاس الآتى :

1/ دقة الحرب وهى عبارة عن ضربات عنيفة ومتلاحقة .

2/ دقة التنصيب وهى دقات مرحة ومستبشرة .

3/ دقة الإجتماعات وتأتي ثلاثية متباعدة .

4/ دقة الإستقبال وهى قوية ورباعية .

5/ دقة الحزن وهى متفرقة وبطيئة .

6/ دقة الإحتفالات والمناسبات السعيدة وهى تكون رباعية وسريعة .

وجرت العادة أن تترجم القبائل ضربات النحاس بجمل ملفوظه وذلك لتسهيل ضربها و حفظها وإستحضارها لعامة الناس .

تفسير بعض ضربات النحاس:

- مثلا عند قبيلة البديرية فى حالات الحرب والفزع تترجم هكذا
  حسين بكتل بجدع بزقل .
- وعند الجوامعة فى حالة الحرب والفزع تترجم هكذا :
  حوار الشيخ بكتل بجدع كلب بجدع
  وفى الخرطوم باكلكم .
- وعند نحاس أولاد نعيمه كالآتى :
  أزرق ساطور
  أزرق ساطور

كما تختلف نغمات الفرح والعزة والشرف والحماس عن نغمات الحزن حيث تكون بطيئة منفردة الضربات ، ومن أمثلتها عند قبيلة الجوامعة حسب الحاجه فاطمه مختار مجمر ونقلا عن هارون الطيب هارون التى قالت'' تبنى للنحاس راكوبه عالية وتوضع عليها قطعة النحاس الكبيره وتضرب بعصاة واحدة ضربات متقطعة عند دخول أو خروج وفود العزاء ، ويستمر دق النحاس فى الحزن لمدة أربعين يوما . ''[1] فى حالة الحزن و عند دخول الوفود المعزية تفسر ضربات النحاس بالآتى

فقد بطل بطل فقد عظيم

وفى حالة خروج الوفود تفسر الضربات كالاتي : حزن حزن حزن

تجليد النحاس :يتعرض جلد النحاس بعد مرور فترة طويلة للتلف والفساد ويتشقق جلده محدثاً صوتاً وعندما يسمعه الناس يقولون إن النحاس زعلان ويطلب صيانته وهنا يأتي دورالسدنه وينادي كل فرسان القبيلة كي يذهبوا ليصطادوا حيوان ليذبح ومن ثم يجلد النحاس بجلده . وبعض القبائل

---

(1) هاجر ابشر، مرجع سابق ، صفحة 59 .

تكتفي بذبح عجل كبير للكرامه وتجلد احد قطع النحاس بجلده اما باقي القطع فيتم شراء الجلد لاجلها من السوق .

عملية التجليد : يحضر الصمغ بدقه وسحنه وخلطه بالماء ثم يطلى به جدار جسم النحاس من الخارج ثم يوضع الجلد علي وجه النحاس ثم تحضر حبال من الجلد ويتم التجليد فيما يعرف بعملية التوسير وهى ربط الجلد على محيط النحاس بواسطة خروس تمرر من خلالها سيور من الجلد لتوسير النحاس . ثم يعرض الجلد بعد ذلك لحرارة الشمس لفترة من الزمن ويحمى بعدها في النار لكي يصبح مشدوداً . وبعد الانتهاء من التجليد مباشرةً تحضر صينيه بها جرتق من حرير وسوميت وعظم حوت وحناء ، واللائي يقمن بعملية (الجرتق) هن بنات (الجنادى) [أ]مفردها (جندي) ثم تبدأ الاحتفالات بعد الجرتق وتذبح الذبائح ويردد فرسان القبيله اغانى الحماس وتزغرد النساء .

ترميم النحاس : تكون هذه المرحله بعد جلاد النحاس حيث يقوم شخصان -غالباً من السدنه - بشد النحاس علي النار بعد دهنه بزيت السمسم ليقوى جلده ويعيش لمده طويله .

خروج النحاس : لايخرج النحاس إلا في موكب قبلي يتقدمه فرسان القبيله علي الجياد اوالجمال ، ولا يوضع علي الارض ابداً ولابد ان تفرش له فرشات معتبره ويزين بكسوه تليق بوضعه الاعتباري . وقديماً كان يرحل من مكان الي اخر بواسطة الجمال ويضرب وهو محمولاً على ظهورها والحكمه من ذلك انه كلما كان النحاس مرتفعاً عنالارض كلما اصدر صوتاً قوياً ومرتفعاً ولكن حالياً يحمل النحاس علي عربات مكشوفة وتعرف العربه التي يحمل عليها بعربة النحاس .

نحاس الكبابيش : نحاس الكبابيش عبارة عن نحاس ذو شكل بيضاوى شبيه بالقله يجلد من الجهة الكبيرة بجلد الابل ويوسر بسيور لتثبيت الجلد على النحاس ، وأجزاء النحاس عند الكبابيش كالآتى :

1/ نحاس الثور وهو أكبر قطعة فى النحاس . 2 / البقرة وتعرف أيضا بالتمتامه .

3/ العجلتين . 4 / النقارة .

ويضرب النحاس من لهم الخبرة والدراية وهم خمسة رجال ، يوضع النحاس الكبير على عنقريب ثم يوضــع معه أبناءه كما يحلو لهم تسمية طقم النحاس ، عندما يقـومون بالضـرب على كامل الطقم

(أ) الجنادي جمع جندي وهو احد سدنة النحاس وهو الرجل المسؤول من النحاس.

يضربون أولا الثور ثم العجول ثم البقره ثم النقارة ، والضرب يكون بالخلاف ضربة ثم ضربة وعندها تصدر أصوات يستطيع الكباشى ترجمتها بأن النحاس يقول : (باكلكم باكلكم) .

وضربات البقرة وحدها تقول : (دلدوم جا دلدوم جا) .

وتقول العجلتين : (سيد أمي بي سيدو وسيد أبوي بعبيدوا) .

مناسبات ضرب النحاس : يضرب نحاس الكبابيش للمناسبات الآتية :

1/ عندما يولد طفل لشيخ القبيلة أو أي مناسبة فرح داخل بيت الشيخ .

`

2/ فى حالة السرقات وهى كثيرة مثل سرقة الإبل أو مايعرف بالهمبتة يضرب النحاس ضربات معينة يفهم منها الناس بأن هنالك سرقة فيتأهب الجميع للفزع وعندها يضرب النحاس الكبير زائداً النقارة .

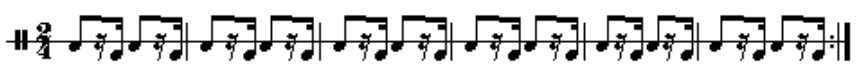
3/ فى حالات الحزن عند موت شيخ القبيلة أو أحد أبناء أسرته تضرب النقارة والنحاس الكبير والبقرة ولاتضرب العجلتين و ذلك لأن ترجمتهم لصوتها تقول (سيد أمي بي سيدو وسيد أبوى بعبيدو) لذلك لايقومون بضربها عند الحزن .

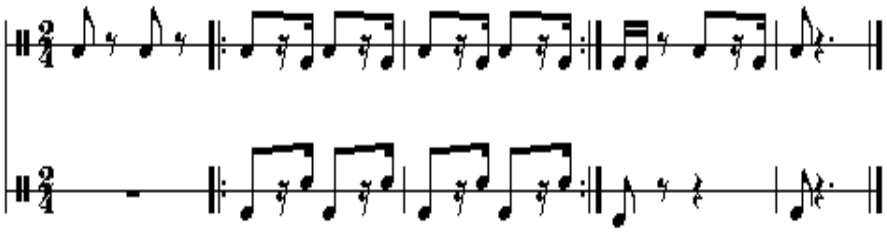
4/ يضرب النحاس فى حالة زيارة مسئول (حكومي أو رسمي) ويضرب بكافة أجزاءه كنوع من التعظيم وإكراما لوفادة الضيف وفى هذه الحالة الضربات تدل على الفرح .

5/ يضرب النحاس فى مناسبة (زيارة المسؤل) بغرض إعلام القاصي والداني بأن يأتو الى مكان الإستقبال ، وعندها يدخل عنصر جديد ومضاف لضرب النحاس هو الغناء والزغاريد من جهة النساء وتغني الحكامة مع إيقاع النحاس ، ومن أشهر الحكامات (بت أبو ريدة) ولها أغنية مشهورة تقول :

يمى جيد لينا جي سيد الصاقعة جي

وسيد الصاقعة المعني هنا هو المسئول الزائر أيا كان ، والصاقعة المقصود بها عربة الرينجر .

نموذج رقم (1)

دقة نحاس الحرب

نموذج رقم (2)

دقة نحاس الفرح

شكل رقم (1) **شكل رقم (2)**

`

نحاس قبيلة الحمر بمدينة النهود

لبس جندي النحاس

(2) الطبول الدينية : الطبول الدينية والمدائح النبوية فى كردفان جزء لايتجزأ من التراث الكردفانى وكردفان بها الكثير من الطرق الصوفية وأكبرها وأشهرها هى الطريقة الإسماعيلية ومقرها مدينة الأبيض حى القبة ومؤسسها هو الشيخ إسماعيل الولى ، وتوجد كذلك بكردفان الطريقة السمانية ومؤسسها هو الشيخ محمد بن وقيع الله كما يوجد بها الكثير من الطرق الصوفية مثل القادرية و المكاشفية والتجانية والبرهانية .

إن تعدد القبائل وإختلاف المبادىء و العقائد فيها يظهر جلياً فى تعدد الطرق الصوفية وإختلافها ، حيث تتميز كل طريقة بمنهج خاص بها ، أدى هذا التعد د الى إفراز العديد من الإيقاعات التى تتفق الطرق المختلفة فى مسمياتها إذ أن لكل طريقة تشكيلة إيقاعية خاصة بها مثلا (الدقة الحربية) فأن لكل طريقة دقة حربية خاصة بها ، ويعنى ذلك أن الطرق إتفقت على الإسم ولكن تختلف التشكيلة الإيقاعية من طريقة لأخرى . ومن هذه الدقات :

1/ الدقة الشامية : وهى تمتاز بإيقاع ثقيل .

2/ الحربية :على العكس من إسمها هى دقة ذات إيقاع مرح وراقص.

3/ الحزاينية : وهى ذات إيقاع بطىء وحزين .

4/ السلام : ودقة السلام تستخدم للآتى :

أ/ لافتتاح الليلية .

ب/ لإستقبال أفراد الطرق الصوفية الزائرة .

ويلاحظ ان إيقاع النوبة فى هذه الحالة يكون معقدا ويعتمد على الإرتجال وذلك أن الطرق الضيفة والمضيفة تتقابلان على إيقاع النوبات كل منها بإيقاعه الخاص ، والجدير بالذكر أن النوبة هى الآلة الأساسيه فى التشكيلات الإيقاعية أعلاه .[1]

مكونات الطبول الدينية : الطبول الدينية تتكون من عدة آلات تختلف فى الأحجام وكذلك فى الأشكال والوظائف ومنها الآتى :

1/ النوبة . 2/ الطار .

3/ الجرس . 4/ الطبيل .

النوبة : وهى أشهر وأميز قطعة فى الطبول الدينية وقد كانت فى ما مضى تصنع من جذوع الأشجار كبيرة الحجم ، أما حاليا فقد أصبحت تصنع من البراميل الفارغة وتجلد بجلد الماعز غير المدبوغ ويصنع لها سير تربط به على كتف الضارب .
وتضرب النوبة عادة لغرضين هما :
ا/ الغرض الأول إعلامي – وهو جمع الذاكرين .
ب/ الغرض الثانى عرفاني – وهو التحكم فى سير الجماعة الذاكرة وتضبط سيرهم بطريقة واحدة يمينا وشمالا حتى تتوحد قلوبهم .
الطار : وهو من الطبول الدينية ويصنع من الشجر الأخضر ويقطع بطول متر أو يزيد قليلاً ثم يلف حتى يصير دائري كالطاره التى أخذ إسمه منها ثم يجلد بجلد الماعز الخالي من الصوف والدباغ والطار آله يكثر استعمالها عند المادحين في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) .

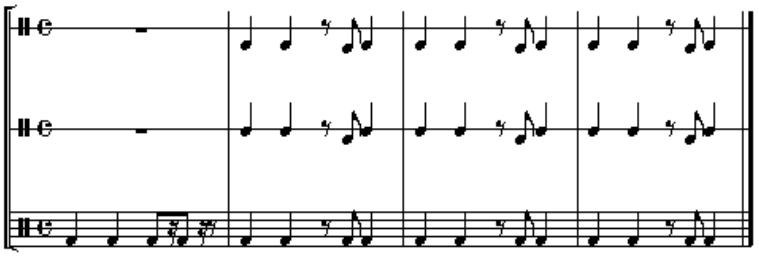
---

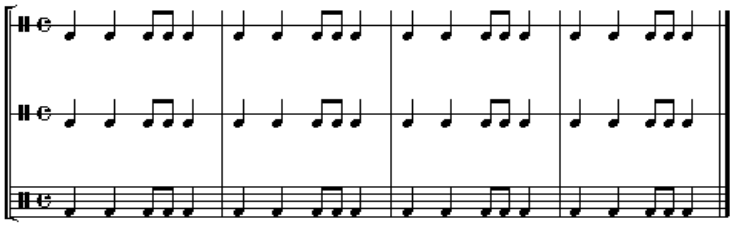
(1) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة 63 .

الجرس : وهو يصنع من الحديد أو النحاس وذلك بتشكيل المعدن على شكل صاجة مستديرة الشكل بقطر يبلغ 20 أو 25 سم ويتم عفصه فى منتصف الدائرة وهو يصدر صوتا منضبطا مع النوبة .
الطبيل : وهو من الصاج الثقيل من الحديد أو النحاس ويجلد بجلد رأس البقرة ، ويجب أن يكون حجمه مناسبا لحجم يد الإنسان الضارب عليه ويضرب عليه بسير اللستك- بقايا عجل العربات – ويصدر صوتا أكثر حدة من صوت الطار ، ووظيفته هى التحكم فى الزمن مابين النوبة والطار بالرمية وهى لفظ الذاكرين إسم الجلالة حين يقولون مجتمعين الله الله الله .

مناسبات قرع الطبول الدينية :

1/ ليلة الأثنين والجمعة . 2/ عند زيارة أحد المشائخ لشيخ آخر. 3/ مناسبة المولد النبوي الشريف .
4/ الأعياد (عيد الفطر والأضحية) . 5/ المناسبات الدينية الأخرى حسب منهج كل طريقة مثل عاشوراء و27 رجب ...الخ.
6/ المناسبات الخاصة بالطريقة مثل حولية الشيخ (أى ذكرى وفاته) أو زواج أحد الشيوخ أو أحد أبناءه .
7/ ومن الطبول الدينية النقارة عند المسيحيين والتى تستخدم فى المسيرات التى يقومون بها في اعياد الكريسماس وشم النسيم .

نموذج رقم (3)

دقة نوبة حربية

نموذج رقم (4)

`

دقة نوبة حزاينية

شكل رقم (3)

العصري _ نوبة الشيخ المحلبي

(3) النقارة : هى آلة إيقاعية شعبية تستخدمها القبائل البدوية فى كردفان ، وقد إشتهرت بها قبائل البقارة ، وهنالك إختلاف حول أصل النقارة حيث يرى فريق أن النقارة قد أخذها البقارة الذين يعيشون فى منطقة جنوب كردفان من النوبة ويرى فريق آخر أنها إختراع للبقارة إستعاضوا به عن رقصات الحرب وإستعانوابها على صيد الفيلة الذى كانوا يمارسونه قديمًا .[1]

وترجح الدارسة الرأى الأول حيث أن إستخدام عرب البقارة للنقارة لايعنى بالضرورة أنهم إخترعوها وذلك لأنهم عرب وأصل الآلة أفريقى حيث كانت موجودة فى المنطقة أساسا قبل مجيء العرب الى كردفان فآلة النقارة توجد بشكل أساسى فى مناطق جنوب السودان عند قبائل الدينكا والنويرو الشلك كما توجد أيضا بدارفور ولكنها تختلف عن النقارة فى كردفان من حيث الإيقاع الذى يشبه جرى الحصان عند البقارة ، ولايقتصر إستعمال آلة النقارة على البقارة فقط فى كردفان ، إنما هنالك قبائل أخرى تشترك مع البقارة فى إستخدام آلة النقارة مثل البديرية والجوامعة ، ولاحظت الدارسة وجود آلة النقارة ضمن آلات طقم النحاس عند الكبابيش ، كما لاحظت وجودها و إستخدامها عند المسيحيين فى كردفان بمختلف قبائلهم فى المسيرات التى يقيمونها بمناسبة أعياد الميلاد أو شم النسيم .

صناعة النقارة : النقارة آلة تشبه النوبة فى صوتها وتختلف عنها في الشكل الحجم وأغراض الإستخدام وهى عبارة عن طبل من الخشب والجلد و تتم صناعتها بالقيام بتجويف جزء من ساق شجرة الزان أو الحميض وهى من أجود الأخشاب التى تصلح لهذا النوع من الطبول .... ثم تجلد بجلد نيء غير مدبوغ ، وتصنع منه شرائح لعملية التجليد - التوسير - والتى تتم بالخلاف بين

---

(1) إبن عمر عبيد الله ، التاريخ الإجتماعي لكردفان ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، جامعة كردفان ، صفحة 253 ، 2005 م .

فتحتى جسم النقارة وتكون عادةً إحداهما أكبر فى قطرها وتكون الدائرة الأكبر عبارة عن السطح الأساسي والذى يحدث صوتا ضخماً ، أماالفتحة الصغرى فتحدث صوتاً عالياً ورقيقاً وتسمى الفتحة الكبرى بالنقارة بينما تسمى الصغرى بالتمبل . والنقارة يمكن أن تعمل لوحدها وذلك بإستخدام وجهتيها كنقارة وتمبل ، ويمكن أن تستخدم كطقم ويتكون طقم النقارة وفقا لمحمدانى مدنى من ثلاث قطع هى :-

1- النقارة وهى القطعة الكبيرة وتسمى(الأم) .

2- قطعة أصغر وتسمى (التمبل) .

3- وقطعة صغيره وتسمى (بالسواقه) وهى تتبع (للتمبل).[1]-

كما أن هنالك عصى من الشجر - شجر البشام - تستخدم فى ضرب النقارة يبلغ طول الواحده منها قدمين تقريبا ، وتستخدم مع النقارة الصفافير من نوع الصفاره ميرى ، بالأضافة الى الكشاكيش والتى تثبت على سيقان الراقصين من الرجال .

أغراض إستخدام آلة النقارة : أغراض إستخدام آلة النقارة كثيرة ومنها على سبيل المثال لاالحصر :

1/ تستخدم فى الأفراح مثل إحتفالات الزواج - فى القيدومة والصبحية - وفى الختان والأعياد والحصاد والمناسبات الدينية والوطنية .

2/ تستخدم كآلة إعلامية ، ولهذا الغرض عدة دقات متفق عليها ، فمثلا عندما تضرب ضربة واحدة فهذا يعني أن هنالك طاريء و عندما تضرب ضربة و نصف فهذا يعني أن هناك ضيف حل بالقرية وعليهم إحضار قدح العصيدة وبراد الشاي ، أما عندما تضرب ضرب متواصل فهذا يعني أن هنالك خطر على القرية وعليهم بالأسراع ومعهم سلاحهم .

3/ تستخدم الآلة للنداء ومن ذلك :

أ - النداء للحرب .

ب- إستنفار الرجال لصيد الفيل .

ج - إرشاد النساء والأطفال والماشية التي ضلت الطريق .

4/ كما تستخدم النقارة لقيادة الماشية أثناء الترحال من منطقة لاخرى .

---

(1) محمداني مدني ، 78سنه ، موسيقار ومهتم بالتراث الموسيقي بكردفان ، مقابلة مدونة ، الابيض مقر فرقة فنون كردفان، 13 فبراير2008 ميلادية .

5/ على أن أهم أغراض إستخدام النقارة هو الرحيل وأثناء ذلك تضرب النقارة الكثير من الضربات ولكل ضربة غرضها ، والرحيل عادة يبدأ فى بداية الخريف عند ظهور أول سحابه وتسمى هذه السحابة (أم بشائر طقعت) وتعنى الخريف على الأبواب ، وعند نزول أول سحابة بدون رعد وتسمى (بالشختوره) عندها تضرب النقارة ويرسل(الرواغ).[أ] وبعد رجوعه من الرحلة الطويلة يذهب لبيت الشيخ ويخبره بكل المعلومات التى تحصل عليها فإن كان المكان مغري بالرحيل اليه يضرب الشيخ النقارة بنغمة تعرف (بالشق إنبل الشق إنبل) (تك دم تك دم تك دم) ، يستعد على أساسها العرب للرحيل وفى حالة عدم وجود أى أعزار[ب] تدعو للتخلف تضرب النقارة بإيقاع الرحيل وتسمى نغمته (التاوي قم) وتعني أنه يرجا من صاحب البهيمه الضعيفة أو المريضة إن

وجدت أن يتحرك قبل تحرك المجموعة ، وعند تحرك المجموعة تحمل النقارة على ظهر ثور وتضرب كل 15 دقيقة (دم دم) وذلك لكي لايضل الركب الطريق ، وذلك لكثرة الغابات ووعورة الطريق – (أنظر الغرض رقم 4)

6/ وعند الوصول الى مكان النزول تضرب النقارة (د م.. د م .. د م) وتعنى الأمر بالإنتشار والإتجاه الى مواقع السكن والبدء فى تشييد المساكن والقيام بنظافة الأرض للبهائم ، ومن المعروف بأن كل أبناء عمومة يسكنون مكان بعيد عن الآخرين و ذلك لتوفير مساحة المرعى للآخرين ، لذلك تضرب النقارة لإخبارهم بالأخبار المهمة ، وعندما تسمع المجموعة صوت النقارة ترد بأن الخبر قد بلغهم وعلى هذا الأساس تجتمع كل المجموعات التى بلغها الخبر فى منزل شيخ الفريق . [1]

7/ تضرب النقارة فى حالة هاجم اللصوص وتضرب بنغمة تعنى (النجدة) فيخرج كل الفرسان والرجال فى طلب اللصوص والبحث عن البهائم المفقودة فيما يعرف بالفزع وعند عودتها أو إستردادها تضرب النقارة بنغمة (جن...جن ...جن ..جن) .

8/ وهنالك غرض آخر تضرب النقارة من أجله وهو الصراع ، ونقارة الصراع تسمى (بأم كدو) .

إسلوب أداء رقصة النقارة : يلعب[ج] البقارة على أنغام النقارة فى كل المناسبات و أحيانا من غير

(أ) الرواغ : وهو رجل يعمل عمل الكشاف ووظيفته هى دراسة الأماكن التى هطلت بها الأمطار ومعرفة مداخل الغابات وكمية الأعشاب والمياه فى البرك والرهود ومقارنتها بعدد البهائم والتعرف على الأماكن المناسبة للرعي .

(ب) مثل أن تكون هنالك إمرأة حديثة الولادة ولاتستطيع الرحيل .

(ج) يلعب : يرقص .

(1) محمداني مدني ، مرجع سابق .

مناسبة ، على أن أهم وأشهر مناسبات رقصة النقارة هي :

1/ القيدومة 2/ الصبحية

القيدومة : مساءاً وبعد تناول وجبة العشاء تبدأ القيدومة فتجلس كل الحكامات وهن نساء كبار السن فى شكل دائرة وتتوسطهن النقارة ، وتحمل كل منهن عصاة صغيرة تضرب بها على النقارة بالتناوب مع باقى الحكامات ويستمرن فى ضرب النقارة بمساعدة الفرسان من شباب القبيلة ، وهن يتغنين بأغاني الشجاعة و الكرم و الشكر التى تتخللها أصوات الزغاريد من النساء و(الروراي) [أ] من الرجال كما لاحظت الدارسة أنه يمكن إستلاف بعض أغاني الجراري والتغني بها فى مناسبات النقارة مثال لذلك أغنية :

عيال أم سقدو خلونا برانا
إدسو و رقدو خلونا برانا

وتدفع(النقوط)[ب] للحكامات وتستمر الحفلة الى طلوع الشمس .

الصبحية : فى الصباح تعلق النقارة ومعها التمبل والسواقة على شعبتين مثبتتين على الأرض ، ويبدأ ضرب النقارة ويشترط أن تبدأ الرقيص إحدى نساء القيدومة وذلك لغرض متعارف عليه حيث تخرج إحداهن وهى تغني أغنية خاصة كلماتها كالاتي :

خنقتني لي عضماية
بدور لي لحماية

وتردد بعدها الحكامات فى شكل كورالي نفس المقطع ، عندها يأتى صاحب المناسبة ويقوم بذبح ثور ويعطيهن لحمه ، وتصنع من شحمه تمائم تعلق بربطها على جانب الشعر أما الجانب الآخر فتربط

`

عليه تمائم من البلح والودع . وبعد إنتهاء طقس نساء القيدومة يبدأ حفل الشباب ، حيث يتقدم خمسة فرسان لضرب النقارة ويخرج أحدهم ويبدأ غناء (الجرداق)[ج]

الليمون الشاتلنه كتير الناس طالبينه
الحرير لون زينب بابك على قافلينه

(أ) الروراي : أصوات يطلقها الرجا ل تقابل الزغاريد عند النساء وتؤدي نفس الغرض .

(ب) النقوط : وهى مساهمات نقدية تدفع بغرض المجاملة وللتعبير عن الطرب .

(ج) الجرداق : وفقا لمحمداني مدني (هو مغني متجول) ويقل أن أول من غنى الجرداق هو يحى البرمكي ويبدأ الجرداق الغناء من الطبقة الخامسة ويهبط الى أسفل السلم ويكون الجرداق فى شكل هرمى صعودا وهبوطا وهو من اشكال النثر الموسيي ولايتقيد بأوزان موسيقية ولايصاحبه إ يقاع .

أما باقى المجموعة من الشباب فيتناوبون مع الجرداق بالروراي ، ومن ثم تضرب النقارة ضربات سريعة لمدة عشر دقائق تقريبا ثم يبدأ الإيقاع الأساسي للنقارة ، و وفقا لمحمداني مدني ‘‘إن ضرب النقارة وإيقاع الأقدام المصاحب لها قلُ خذ من وقع أقدام الفرس والذى يحتل مكانة عظيمة فى نفوس البقارة فهو بمثابة آلة حرب عندهم والرقصه في مجملها هى عبارة عن محاكاة وتمثيل لحركات الحصان،،[1] أما البنات فيتزين بالتمائم وريش النعام والسكسك والأساور والحجول ويتعطرن بعطر التربلول على الشعر ويربطن عمة فى وسطهن اما الرجال فيتزينون بريش النعام على رؤسهم والصفاره ميرى على صدورهم والكشاكيش على الساقين والعصا (قرش) ، تبدأ النقارة بضربات خفيفة ثم يزدادالإيقاع سرعة وعندما يكتمل الحشد ، يخرج ثلاث أو أربع من الفرسان ليرقصو مع البنات وتأتى بعدهم الحكامة وترقص على أنغام بعض الأغنيات وقديما كانت ترقص مع الحصان وترتجل الأغانى وهى تتحرك وسط حلبة الرقص فى شكل دائري وحولها الفرسان فيتقدم أحدهم متنبرا فترجع الحكامة للخلف وفى نفس الإتجاه يأتي فارس آخر ويتنبر فإذا كان قوله صحيحا من مآثر ومواقف بطولية تغير الحكامة إتجاه سيرها إما إذا كان كاذبا فتستمر فى سيرها ولاتعيره إهتماماً . ويستمر الحفل بتناوب غناء الجرداق وغناء ورقص الحكامات الى مغيب الشمس أو طلوع الفجر .

`

شكل رقم (4)

النقارة

---

(1) محمداني مدني ، مرجع سابق .

(4) الدلوكة : آلة الدلوكة آلة إيقاعية شعبية ذات إنتشار كبير فى معظم قبائل كردفان وفي السودان عموماً وتستخدم فى الأفراح ، أورد إبن عمر'' إن الدلوكة آلة فخارية تشبه مؤخرة زير الماء وأحيانا تصنع من هذه المؤخرة ، وتكسى بجلد الماعز أو الضأن غير المدبوغ على طريقة الطبلة .'' [1] و تصاحب آلة الدلوكة عادة آلات أصغر حجما و تشبه الدلوكة تعرف ببنات الدلوكة أو الشتامة (جمع شتم) .

إيقاعات الدلوكة : تشترك الدلوكة فى كردفان مع غيرها من آلات الدلوكة فى أنحاء السودان المختلفة فى إيقاعات مثل إيقاع السيرة والتم تم ، غير أن الدلوكة بكردفان تنفرد ببعض الإيقاعات الخاصة مثل الكرنق والمردوم والربة والكيسا.

رقصات الدلوكة : وهى رقصات شعبية معروفة فى كل أنحاء السودان وتسمى بإسم الإيقاع الذي يصاحبها مثل الربة و التم تم و السيرة وفي كردفان تختلف الرقصات من قبيلة لأخرى حسب ثقافة القبيلة ، ومن العادات المصاحبة للدلوكة فى كردفان عادة الجلد بالسوط وتسمى (الرتِب)[أ]

الليد دقوه صوتين
نطى للسماء شبرين
سألوه الخريف بجينا متين
قال يوم تلاته فى الفطرين

أسماء الدلوكة فى كردفان : إشتهرت آلة الدلوكة بمسميات أخرى عند بعض القبائل ومن ذلك مثلا:
1/ الكابور وذلك لكبر حجمها مقارنة مع ملحقاتها الأصغر حجما (الشتامة) والكابور إشتهرت بها منطقة الجبال البحرية بكردفان وهى تعزف محمولة على الكتف .

`

2/ وهناك نوع آخر من حيث تكنيك ضربها تعرف بأم كوع وأتت التسمية من أن الضاربة عليها تضغط كوع يدهاعلى جلد الدلوكة برفق ، ومن ثم ترمى براحة يدها على الدلوكة وهكذا دواليك .
3/ وهناك إسم آخر لها هو الجيش وهذه تعزف بكتم صوتها وذلك بقفل فتحتهاعند وضعها بين ساقى العازفة عليها ، وإشتهرت بها قبيلة الحمر .
صناعة الدلوكة : تتكون آلة الدلوكة من الفخار والجلد ، وفخار الدلوكة تتم صناعته بتخمير الطين مضاف اليه بقايا نباتية أو حشائش أو نشارة خشب و يترك الطين لمدة من الزمن حتى يتخمر ثم

---

(1) ابن عمر عبيد الله ، مرجع سابق ، صفحة 152 .

(أ) الرتب او البطان وتعني عادة دق الصوت وهي من العادات السودانية المصاحبة لأغاني الدلوكة .

يشكل جسم الدلوكة ، الذي به فتحتين أحداهما كبيره و الأخرى صغيره ، ثم تحرق داخل حفره -غير عميقة - وبعد عملية الحرق يترك الفخار ليبرد ثم يجلد بجلد الماعز أو الضأن ، وقديما كان يستخدم جلد الكلاب لمتانته ، وتتم عملية التجليد بدفن الفخار فى حفرة يوضع عليها جسم الدلوكة حتى الرقبة ثم يملأ فراغ الفخار بالرمل حتى لاينكسر أثنا عملية التجليد ، ثم يشد الجلد على فتحتها الكبيرة ويتم لصقه بالصمغ العربى أو صمغ السيال أومحلول دقيق القمح مضافا اليه اللوبيا ويزال الشعر من جلد الدلوكة بإستخدام القرض بخلطه مع الصمغ ، ومن أشهر مناطق صناعتها منطقة الداجو وهى قرية صغيرة شرق مدينة الأبيض مجاورة لخور طقت .

شكل رقم (5)

الدلوكة

`

(5) الدنقر: الدنقر آلة إيقاعية شعبية قديمة تصنع من القرع واول ظهور الدنقر بكردفان كان أيام سلطنة الفونج والسلطنة الزرقاء فى عهد عماره دنقس وعبدالله جماع فى مطلع القرن السادس عشر الميلادى حيث دخلت آلة الدنقر كردفان عن طريق الهجرات من مملكة الفونج فى سنار الى دار فور حيث هاجرت قبائل من الفونج وهى تحمل تراث المنطقة وإستوطن جزء منها فى كردفان بينما واصل الجزء الآخر حتى دارفور ، والتى تعتبر حاليا من أشهر مناطق عزف آلة الدنقر فى السودان و أن أشهر القبائل إستخداما للدنقر هي قبيلة الفور في غرب السودان ويقال إنها أول قبيلة إستخدمته وهنالك الكثير من القبائل الأخرى مثل النوبة والبديرية ، على إن أشهر المناطق التي تمارس الدنقر حاليا هى دارفور.

مكونات طقم آلة الدنقر : تتكون آلة الدنقر من ثلاثة الى أربعة بخس مقطوعة (جمع بخسة وهي القرعة) و تكون هذه البخس دائرية الشكل أو بيضاوية و توضع عند العزف عليها داخل إناء به ماء وغالبا ما يكون طشت ، وقديما كانوا يستخدمون طشت النحاس ، وإيضا من ضمن طقم الدنقر هنالك فندكين أحدهما كبير من الخشب والآخر صغير من الحديد .

مناسبات دق الدنقر : يدق الدنقر فى الأفراح مثل الختان والزواج الذى يدق فيه في ثلاث مناسبات هى :

أ/ د ق الريحة . ب / القيدومة . ج/ المقيلة .

كما يدق الدنقر فى الأحزان فى المناحة وله ضربات معينة إذا سمعت علم الناس بأن هنالك مأتم ومن أشهر القبائل فى هذا النوع قبائل (الكيقا والشات) .

وآلة الدنقر تدق فى حفلات الظار وكسر الريحة والمناحة فقط وفى مناطق محدده فى كردفان ولكن فى الآونة الآخيرة بدأ يظهر فى الحفلات العامة والرسمية والمناسبات الشعبية وإستقبال كبار الزوار.

إسلوب أداء الدنقر : تضرب على آلة الدنقر إمرأة متخصصة فى هذا المجال وتعرف بالحكامة وتصاحبها ست نساء يشترط فيهن كبر السن وذلك لأنهن يحفظن أغانى التراث القديم للدنقر ويعملن عمل الكورس بالإضافة الى مشاركتهن فى دق البخس وهذا يعنى أن آلة الدنقر آلة نسائية بحته .

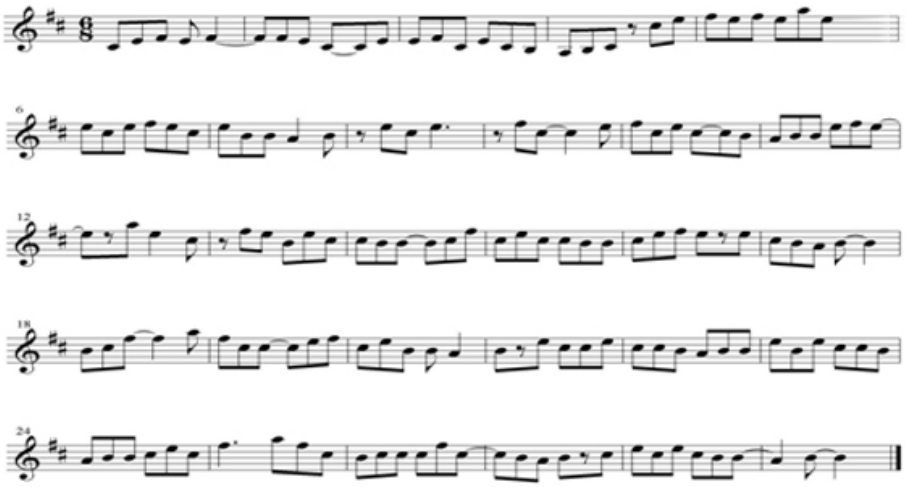
ولتجهيز آلة الدنقر يقمن بالآتى : يملأن طشتين بالماء ، ثم توضع قرعتين كبيرتين فى أحد الطشتين وتوضع أخرى صغيرة فى الطشت الآخر ، والغرض من ذلك أن تصدر القرعات أصوات تتفاوت فى الحدة والغلظة وذلك حين تضرب بعصى أو أعواد رقيقة يعرف الواحد منها (بالشتم) ويتم الضرب بالخلاف مع الفنادك المصاحبة لطقم الدنقر .

و من أغانى الدنقر :

ـــ بسم الله إبتديت على النبي صليت

- ياالله ياالله الغالي رسول الله .
- ابو تمايم لقيتو نايم
  أديتو حربه قطعت قلبه
  أديتو سكين لحقتو الميتين .
- بوش بوش أمير الحوش .
- جاب الريحة كتيره لينا
  خمسين فندق بيقضن لينا
  جاب الريحه بالزايد
  خمسين فندق برى عوايد.
- ندقو زولنا ناكلو تورنا
  ندقو عيشنا نكفى جيشنا
  والتور تورنا والزول زولنا .

- الغالى دهب كوبي جمالو جن كسر الدانقا .
- ياعود الصندل جسمك حرير مردوم
الدرب البجيب اللوم أبراه سكة يوم .
الكرنق أب شنب يا متقال الدهب
تعال لى يوم الوعد .

نموذج رقم (5)

أغنية دنقر: بسم الله ابتديت

---

(1) عبد الله احمد إبراهيم الكردفاني، الخصائص النغمية والضروب الإيقاعية (في غناء جماعة الحوازمة) ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، كلية الدراسات العليا ، دراسة انثربلوجيا فلكلورية لنيل درجة الماجستير غير منشورة ، الخرطوم 2004ميلادية ، صفحة 69 .

شكل رقم (6)

`

دنقر

ثانياً: الآلات الوترية بكردفان

سوف تتعرض الدراسة لنموذجين هما عبارة عن كل الذي تحصلت عليه الدراسة من الآلات الوترية بكردفان وهما :

(1) أم كيكي (الرباب) : أم كيكي من الآلات الوترية الشعبية فى كردفان وقد دخلت إلى السودان بدخول العرب وإشتهرت بها قبائل البقارة والقبائل المتداخلة معها أو المجاورة لها ، وكذلك قبائل الحمر ودار حامد وغيرها ، ويعرف عازف أم كيكي بالهداي ، وتدور أغاني أم كيكي فى الفخر والزم ومحاربة العادات الضارة .

طريقة صنع الآلة : تقطع القرعة نصفان على أن تكون دائرية الشكل ، ويقاس جلد ماعز أو جلد ورل غير مدبوغ على فتحة نصف القرعة – الكاس- على أن يكون الجلد زائدا بمقدار بوصة تقريبا وذلك لعمل ثقوب على الجلد لتتم عليها عملية اللصق والتجليد ، ثم يثقب الجلد أولا ثلاث ثقوب يدخل بها عودان من السنط داخل الفتحتين كل منهما على فتحة ثم يربط العودان مع بعضهما من جهة ويربط عل طرفهما عود أغلظ منهما من جهة أخرى ثم يربط عود آخر طوله 60 سم من منتصف العود الغليظ من جهة ويربط فى منطقة تجمع العودين الآخرين من جهة أخرى ، بعد ذلك يثقب الجلد مرة أخرى ثقبين وهما بمثابة – الشماسي- فى الكمان ، وفى هذه المرحلة توضع الآلة فى الشمس حتى يجف جلدها ثم يحضر شعر من ذيل الحصان أو الزراف ويشد فى منتصف العود الغليظ ويربط فى منطقة تجمع العودين ، ويكون الشعر فى شكل وتر واحد ، ويستعملون أحيانا مادة البلاستيك [أ] ، ولشد الوتر تستخدم قطعة من خشب الزان ، أما قوس أم كيكي فيصنع من عود من الزان أو السنط متوسط الطول ويجب أن يكون أخضر ثم ينظف ويثنى ويثبت على طرفيه الشعر .

`

طريقة عزف الآلة : يخشن الشعر بصمغ اللبان لإصدار الصوت عند إحتكاك القوس بوتر الآلة عن طريق فتحتى الكاس (الصندوق المصوت) وتستعمل اليد اليمنى لمسكة القوس بينماااليد اليسرى للعغف على الوتر الواحد .

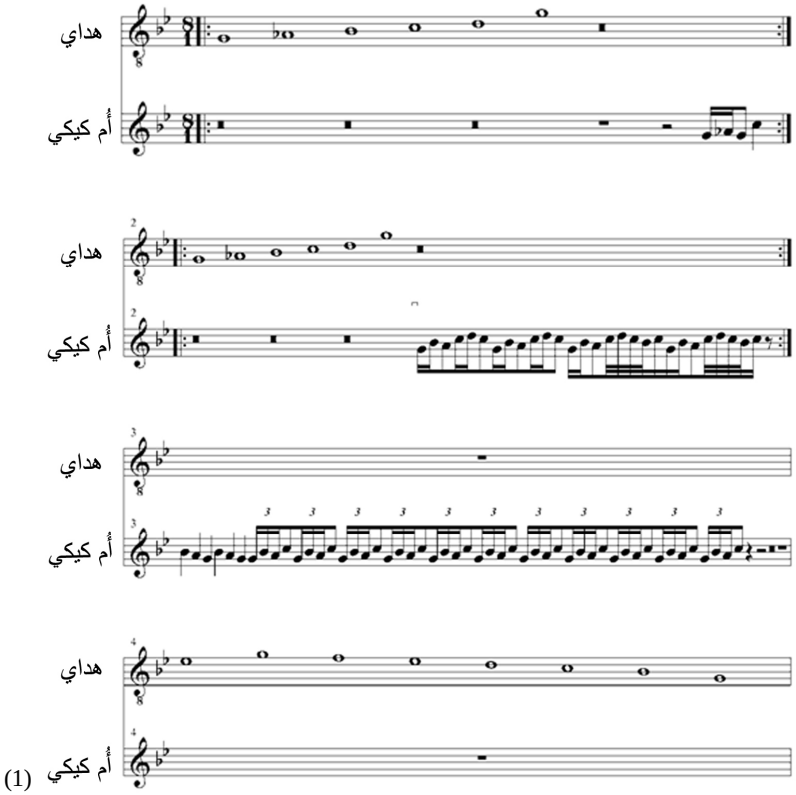
أسلوب أداء أم كيكي : يبدأ المغنى بأداء المقطع تتخلله لزمات من آلة أم كيكي ويختتم المطلع بصيحات يستعرض فيها إمكانياته داخل المقام ، ويصحب ذلك أداء حر للآلة ثم يكرر المغنى أداء نفس اللحن بالطريقة نفسها عدة مرات .

الغناء المصاحب للآلة : إشتهرت الآلة بمصاحبة مغني واحد يعرف بالهداي و غناءه يندرج تحت مايعرف بالإنشاد المنغم و وفقاً لصلاح محمد الحسن في دراسة سابقة ـــ دراسة الماستر للدارسة ـــ إن اهم مميزات الطراز النغمي للإلغاء النثري انه يغلب عليه إيقاع النص الشعري و تتم صياغة اللحن من تركيبات لحنية بسيطة و يوجه التركيز على التنغيم . ومن رقصات أم كيكي رقصة (عجيله والكدندايه) والكرير المصاحب لآلة أم كيكي يعرف (بالزم) .

نماذج من غناء ام كيكي

ـــ القمره وقعت فى الحزه
الزول بلا الأهل شن عزه
ـــ برادى الإخيضر فوقو حلات شاهي
والله بالله فوقو حلات شاهي .

(أ) البلاستيك : ويقصد بها مايعرف بالكركاس والذى يسمى بجون قرنق لشدة سواده وصلابته .

نموذج رقم (6)

(1)

أغنية ام كيكي

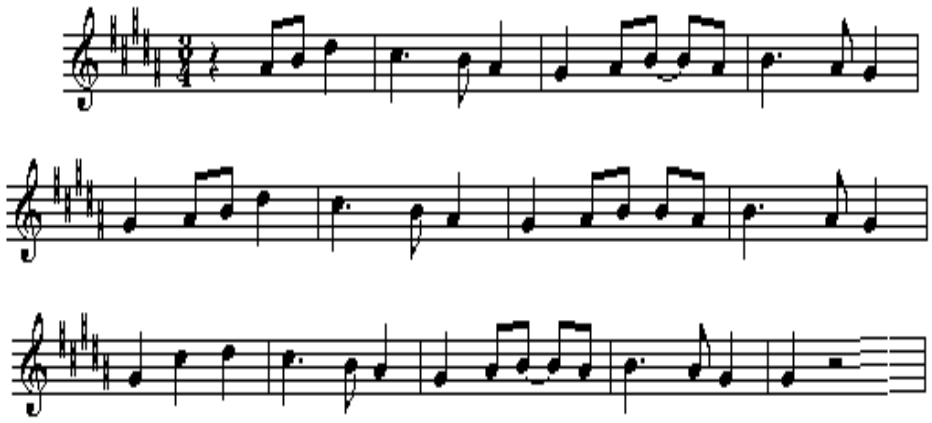
شكل رقم (7)

ام كيكي

---

(1) الصافي مهدي ، 35 سنة ، محاضر بكلية الموسيقى والدراما بجامعة السودان ، مقابلة مدونة ، بمباني كلية الموسيقى والدراما ، 2008 م .

(2) الربابة : وهى آلة وترية شعبية إنحدرت الى كردفان مع القبائل العربية الوافدة اليها ، وهى نفس الآلة التي تسمى (أم بري بري) عند البقارة ، والفرق بينها وبين آلة الطمبور عند الشايقية هو أن الطمبور عند الشايقية يجلد بالجلد بينما الربابة يغطى صندوقها بالحديد، وأهم ما يميز الطمبور عن الربابة هو الفرق في ضبط الاوتار وآلة الربابة تستخدمها قبائل كثيرة بكردفان مثل قبيلة الكاركو في رقصة الكرنق والبقارة في رقصة المردوم .

نموذج رقم (7)

أغنية ربابة : باري

ثالثاً: آلات النفخ بكردفان

1/ البخسة . 2/ القرن .

3/ الصفاره ميري . 4/ الزمبارة .

(1) البخسة : و هى تشبه آلة الوازا فى منطقة جنوب النيل الأزرق و تتراوح مابين خمسة الى ثمانية قرعات وتسمى الآلة بعدد القرعات المكونة لها مثل : أم خمسة ، أم ستة أو أم ثماني .

(2) القرن : والقرن آلة نفخ تصنع غالبا من قرون الحيوانات المجففة ، مثل قرون الأبقار أو الغزال أو حتى الماعز ، ويثقب القرن ثقب واحد فى أعلى القرن ، كما تتم إزالة رأس القرن بغرض ثقبه ثقب صغير ليخرج الهواء منه ، ويتم التحكم فيه بواسطة الأصبع الكبير من اليد اليمنى ، ويستعمل القرن كآلة مصاحبة لرقصة الكرنق والمردوم والكمبلا .[1]

---

(1) محمد حامد ، 55 سنة ، اعمال حرة ، مقابلة مدونة بمنزل الدارسة بحي القبة بمدينة الابيض ، من أبناء قبيلة الكاركو كدندكيرا الغرباني .

شكل رقم (8)

آلة القرن **الصفاره ميري :**

وهى أشبه بصافرة حكم كرة القدم و تستخدم لضبط أقدام الراقصين على الارض .

شكل رقم (9)

الصفارة ميري : طلاب كلية التربية بجامعة كردفان

القسم الثاني : الإيقاع و الغناء بالمنطقة

يعتز الناس فى كردفان بحيواناتهم إعتزازا شديدا ويفخرون بها ويقلدونها رقصا وإيقاعاً ففى الرقص عندما يقلد الرجل حيوانا تقلد المرأة أنثاه ، فإن قلد الرجل الجمل تقلد المرأة الناقة وإذا قلد

`

الحصان تقلد الفرسة وإذا قلد الثور تقلد البقرة وإذا قلد القرد تقلد القردة و هكذا ، اما بالنسبة للإيقاع فإن تقليد الحيوانات يتحكم فى نوعه وأشكاله وبالتالى الرقصات ، فعلى نسق حركة الإبل جاءت إيقاعات ورقصات الجرارى والتويا والهسيس والكدنداية والطمبور حيث ينسرب صوت الكرير مع صوت الإبل كما أن رقصة النقارة هى تقليد لحركات الخيول حيث تحاكى النقارة وقع أقدام الخيل فى مشيها وهرولتها وركضها ، وليس من الضرورى فقط محاكاة الحيوانات التى تشكل مصدر قوة وفخر لعائدها الإقتصادى عند بعض القبائل فحسب ، بل فى بعض الأحيان يقلدون حيوانات الفها الناس أو إستظرفوها مثل القرد الذى يقلده النوبة فى رقصة الكرنق ، ويقلد البديرية الماعز فى رقصة أم صلبونج ، ويقلدون أيضا صغير الماعز فى رقصة تعرف ب (سابا توللى) كما أن هنالك رقصة يقلد فيها الرجل ذكر الحمام (ديك الحمام) فى الكرير والحركات وهى أيضا من رقصات البديرية .

نجد ان هنالك الكثير من المكونات الموسيقية التى تشترك فى الإسم مثل المردوم وهو إسم لأغنية ولرقصة ولإيقاع كذلك الجرارى والكمبلا والكرنق وغيرها من الأنواع الموسيقية المختلفة و فى بعض الأحيان قد تشترك بعض الأغانى مع الآلة المصاحبة لها فى التسمية مثل أغنية الدلوكة التى تصاحب آلة الدلوكة ، الا إن هنالك بعض الأنماط ليس لها إسم تشترك فيه مكوناتها من غناء وإيقاع ورقص مثل أغنية الجرداق وهى أغنية لايوجد بها إيقاع ولا رقص ولا تصاحبها آلة كذلك رقصة أم صلبانج . يحدد الغناء في كردفان النظام النغمي واللغات المحليه حيث تتعدد الأنظمة النغمية التى تبنى عليها الحان الغناء فى كردفان حيث توجد بكردفان العديد من أنماط النظام النغمى منها السلم الخماسى الخالى من نصف البعد كما يوجد بها خماسى يحتوى على نصف البعد ، والخماسى يوجد بالمنطقة بحكم موقعها الجغرافى من قارة إفريقيا وهو السلم الأساسى للقبائل ذات الأصول الأفريقية . كذلك توجد بكردفان العديد من المقامات التى يفسر وجودها الوفادة العربية من مصر والعراق والشام وغيرها ، وهذه المقامات صنفها يوسف عثمان بلال بتحديد الأبعاد بين أصواتها ، وما إذا كانت أجناس عربية أم لا وخلص الى نتائج مفادها'' إنه برغم وجود البنتاتونى فى غرب وشرق السودان الا إنه توجد بجانبه مقامات و تكوينات مقامية ثلاثية و رباعية و سداسية وسباعية و تتميز هذه المقامات بوجود نصف البعد الصوتى فى علاقاتها اللحنية كما توجد بها أجناس عربية فى كلا الحالتين.''[1] اما اللغات فتغنى بعض القبائل بالعربية الفصحى وأخرى باللغات المحلية (الرطانة) وثالثة بالإثنين معا حيث تتداخل اللغة العربية مع اللغات الأخرى ويعرف هذا النوع من الغناء (بجنقو) ومثال لذلك أغنية (ككاوى) التى تقول:

أنا ماشى الزياره
أزورو كاكا وى فى المدرسة
كاكا وينه كترن جنقو
كوكو وينو كترن جنقو.

الأنماط الموسيقية الرئيسة فى كردفان : وبكردفان الكثير من أنواع الغناء مثل المردوم والجرارى والكرنق والسيرة والكمبلا وكذلك غناء الحكامه والهداى والدوبيت والتويا و الجالسة والتنتنة و الجرداق وسوف تتعرض الدراسة لبعضها على سبيل المثال وليس الحصر كالآتي:

`

(1) المردوم : المردوم هو ترجمة حقيقية لأثر البيئة على مجتمع البقارة وهذا الأثر ينعكس بوضوح فى كل مايخص المردوم من إيقاع وغناء وحركات رقص وأزياء وزينة ومناسبات .

أصل المردوم : والمردوم إسم أغنية ورقصة فى إقليم كردفان ، و أصل إسم المردوم وفقا لآمنه الجبورى هو '' إن الكلمة مأخوذة من ردم الشيء بعضه فوق بعض. ''[2] و على هذا الأساس يوجد رأيان لأصل كلمة المردوم هما :

الرأى الأول : المردوم هو الثور الذى يقلده البقارة وهو مردوم بالأشياء فوق ظهره عند الرحيل .

الرأى الثانى : يرى أنه بضرب الأرض بالأرجل فى لحظة واحدة بواسطة الراقصين فإنهم برقصهم هذا كأنهم يردمون الأرض بأرجلهم . اما محمدانى مدنى يرى '' أن المردوم أغنية ورقصة تمارسها

---

(1) يوسف عثمان محمد بلال ، تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان (بإعتبارها مادة خام للتأليف) ، المعهد العالي للموسيقى (الكونسر فتوار) رسالة ماجستير في الفنون غير منشورة ، تخصص تأليف ونظريات ، مصر ، صفحة 24 .

(2) امنة الجبوري ، 45 سنة ، إذاعية بإذاعة ولاية شمال كردفان ، مقابلة مدونة ، مبنى الإذاعة بالابيض ، 26 يناير2008 م .

قبائل البقارة كتقليد لحركات الأبقار أثناء الرعى والترحال .''[1] غير أن عبد القادر سالم أورد خلاف هذا الرأى حيث ذكر'' أن هذا اللون الغنائي يرتبط بالرقص والإيقاع وإيقاع المردوم مرتبط بحركة الحصان وهو يعدو لذلك يهز الراقص رأسه مثلما يفعل الحصان الجارى . ويؤكد عبد القادر سالم أن هذا الإيقاع يوجد فى أغانى النها والمراكبية فى الخليج وفى بعض الأغانى فى المغرب والعراق والمملكة العربية السعودية .''[2] ترى الدارسة أن حديث عبد القادر سالم أقرب الى رقصة النقارة منه الى رقصة المردوم حيث أنه فى رقصة النقارة الحركات تشبه الى حد كبير حركات الحصان والفروسية بينما فى رقصة المردوم فإن كل الحركات تشير الى محاكاة الثور والبقرة .

تاريخ المردوم : فى أواخر الخمسينات ظهر المردوع فى تطور للعبة وأغنية (القانزو) والمردوع أو المردوم هما أسمان لمسمى واحد وهو تلك الرقصة الشعبية لقبائل البقارة والتى تعرف اليوم بالمردوم . وأول ظهور هذه الرقصة كان إسمها الداوريه ، وهى تختلف عن المردوم الذى يرقص الآن ثم تطورت لتعرف بإسم – الساوريت – وهو رقصة وأغنية فى وقت واحد .... ثم تطورت وسميت بالقانزو ولكن الساوريت والقانزو تختلفان من حيث الرقص ، ففى الساوريت تستبدل الرجل فى ضربها للأرض ولكن فى رقصة القانزو تضرب الأرض برجل واحدة ضربات سريعة.[3] عموما الفرق مابين جيل الخمسينات وماقبلها وجيل اليوم يكمن فى الإيقاع ، حيث كان الإيقاع ثقيلا من حيث حركة الأرجل والصفقة مما لا يعطى الفرصة الكافية لأصحاب الصفافير وذلك لطول الفترة مابين الضربة والإخرى . والجدير بالذكر أن الزى كان إجباريا خصوصا المركوب لدى الشباب ، أثرت عوامل كثيرة أهمها التداخل الإثني بقبائل النوبة والذى أدى الى تحول المردوم من الإيقاع البطيء – الثقيل – الى الإيقاع السريع ، كما هو الحال فى الرقصات عند النوبة فى جنوب كردفان مثل رقصة

الكرنق وبذلك تبقى فرصة كبيرة لأصحاب الصفافير والكشاكيش والتى لها اهمية كبيره فى المردوم

(1) محمداني مدني ، مرجع سابق ، مقابلة مدونة .

(2) عبد القادر سالم ، الانماط الغنائية بإقليم كردفان ودور المؤثرات البيئية في تشكيلها ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا كلية الدراسات العليا رسالة دكتوراة غير منشورة ، الخرطوم 2005 م ، صفحة 49 .

(3) عبد العزيز خالد ، جبال النوبة إثنيات وتراث ، شركة مطبعة النيلين ، الخرطوم ، 2002 م ، صفحة 54 .

بحيث أنه أحيانا تقف الأغانى ويكون المدى كاملا للكشاكيش والصفافير ، وهذه اللوحة لم تكن موجودة بالماضي .

أغنية المردوم : وهى أغنية مرتبطة بحركة الرقص والإيقاع وهى قصيره لاتتعدى البيتين ، والمقصود بقصر الأغنية مساعدة الراقصين على الرقص لأنه شاق ولايحتمل الأغانى الطويلة ، وأغانى المردوم تجمع فى كلماتها مابين المدح والزم والغزل والحزن والتحريض والحث على القتال. وهى أغنية تجمع بين السلم الخماسى والسلم السباعى ولحن أغنية المردوم لحن دائري

الآلات المصاحبة لرقصة المردوم : لاتصاحب رقصة المردوم آلات موسيقية تذكر فيما عدا بعض الآلات مثل الصفارة الميري والقرن والكشاكيش .

الصفارة الميري : وهى أشبه بصافرة حكم كرة القدم ولأن إمكاناتها الموسيقية محدودة فإنها تصدر صوتا إيقاعيا يتناغم مع وقع أقدام الراقصين على الأرض .

الكشكوش : وهو مصنوع من سعف الدليب أو الدوم أو النخيل توضع بداخله حبيبات من الكول أو الحصى ، وهو يستخدم كإيقاع حيث يصدر صوتا عندما يضرب الراقصون الأرض بأرجلهم وذلك لأن الكشكوش يربط على قدم الراقص .

القرن : وهو يصنع من قرون الأبقار ويثقب بثقب واحد وتترك فتحة فى قمته حيث الجزء الحاد منه وينفخ عليه فى حفلات المردوم .

الطنبور : وهو من الأصوات المصاحبة لغناء المردوم ويصدر من حناجر الشباب فى محاكاتهم لأصوات الثيران .

الأزياء والزينة فى رقصة المردوم : من الزينة المصاحبة لرقصة المردوم – الريشه – وهى ريشة النعام وأحيانا يتم تلوينها ، وتضعها البنات على الرأس وكذلك الأولاد يثبتونها على رؤسهم بواسطة منديل . وترتدى البنات فستان خاص يتم تصميمه خصيصا لهذه الرقصة وبمواصفات خاصة أهمها أن تكون فتحة الرقبة حره تمكن الراقصة من تحريك رقبتها يمينا ويسارا ، وأن يكون مقبوضا من الوسط بحزام أو لستك وقد تستخدم طرحة وذلك بربطها فى الوسط وغالبا ما يصنع الفستان من قماش الإسموكنق - ذلك لان قماش الإسموكنق يحتمل عنف الرقصة - وأحيانا تتم خياطة بعض المرايا على الفستان ، وبجانب الريش يزين الرأس بوضع مايعرف (بالسلكوك) وهو يصنع من الفضة وتتد لى التمائم والسكسك على الوجه ، كما يمشط الشعر وتوضع عند نهاية كل شعره مايسمى (بالتربلول) الذى يصنع من المحلب الأبيض والريحان والقرنفل والصندل والودك أو شمع النحل وزيت السمسم أو السمن حيث يوضع على النار لفترة ثم يترك ليبرد ثم يشكل على شكل حبيبات تضاف وتثبت أسفل كل ضفيرة ، ومن وظائفه يساعد على حركة الرأس يمينا ويسارا عند الرقص

كما تفوح منه رائحة طيبة خاصة عندما يبتل الشعر بالعرق أثنا الرقص ، وتضع الفتاة على جيدها شف من الذهب وتيلة وعقد وعلى أنفها قشة أو زمام .

أما الرجال فيرتدون العراقى والسروال(أب تكه) ومركوب من الجلد ، ويحبذ المركوب المنقل بالمسامير والمعروف بمركوب الجنينة نسبة للجنينة بدارفور . كما يتحزم الرجال بأشرطة من القماش الملون بربطها على الخصر أو توضع على الذراع أو الرقبة أو الأرجل وأحيانا تربط على الرؤوس ويلبسون السكسك والودع . على أن أهم زينة للرجال هى الكشكوش والذى تم وصفه سابقا فى هذه الدراسة ضمن الآلات المصاحبة لرقصة المردوم والجدير بالذكر أن الكشكوش يتم تلوينه أحيانا وهو يشبه الكشكوش الذى يستخدم فى رقصة الكمبلا عند النوبة .

زمان ومكان مناسبات المردوم : المكان الذى تقام عليه حفلات المردوم يعرف (بالمدى أوالداورية) ويعنى بها حلقة المردوم أو ساحة الرقص ، أما زمن رقصة المردوم ليس محدد فهى رقصة حرة تمارس فى كل المحافل وأحيانا تمارس دون مناسبة خصوصا فى الليالى القمرية ، على أن أشهر المناسبات التى تقام فيها هى حفلات الزواج والختان والأعياد وعند رجوع المسافرين وزيارات المسؤلين وأوقات الحصاد والمباريات وغيرها، والمناسبات أعلاه واضحة وسوف تكتفى الدراسة بالتعرض للجزء الخاص بالمباريات .

مباريات المردوم : وهى مباريات فى الرقص تقام عادة بين قبيلة وأخرى أو بين فريق - جمعها فرقان- [أ] وآخر ويكون المتنافسون من الشباب أما جمهور هذه المباريات فيكون عادة من كبار السن حيث يشجع كل منهم تيمه و الراقصون الذين يتميزون بأداء جيد يتم تحفيزهم بأنواع مختلفة من الهدايا والنساء كبار السن يقمن بتشجيع الفتيات ويزغردن لهن ويصلحن كل ما بارح مكانه من

(أ) الفرقان

وهي تعني الاحياء المؤقتة التي يسكنها البقارة في حلهم وترحالهم .

زينة الفتيات - الذهب والتمائم التى يرتدينها- نتيجة للحركة العنيفة اثناء أداء الرقص وكذلك يقمن بنفض الغبار من على وجوه الفتيات ويستلمن لهن هداياهن التى تنهال عليهن من المشجعين . أما لجنة التحكيم فتضم فى عضويتها كل الفرقان المشاركة وهى تختص بإختيار الراقص الفائز من بين الراقصين ويكون السير أو رئيس مجلس البرامكه ، هو المنوط به إعلان النتيجة ، أما الجائزة فقد تكون كلمات من رئيس مجلس البرامكة حيث يرفعه الشباب على أكتافهم وهو يعلن النتيجة على كل الحاضرين بأن الفائز هو فلان الفلانى ويعتز الفائز بهذه الشهادة أيما إعتزاز ويحتفل الفريق الفائز براقصه إحتفالا كبيرا . وهنالك جائزة خاصة تقدم من اللجنة قد تكون بيرقا اي علم يعلقه الفائز فى بيته رمزا للنصر. [1]

أساليب أداء المردوم : تبدأ الرقصة بتشكيل الفتيات لدائرة مفتوحة تعرف بالمدى ويشرعن فى التصفيق والغناء بقيادة الحكامه ثم يأتي الأولاد معلنين عن حضورهم بالصفافير- الصفاره الميري- ويصطفون فى مواجهة الفتيات ، ثم يبدأ الدليل – أو الدلالى – وهو إسم قائد المردوم من الشباب يبدأ بضرب الأرض برجله ضربات موزونة ومتكررة على نهج متعارف عليه ، هما ضربتان بالقدم اليمنى أو اليسرى وضربة واحدة بالقدم الأخرى أي التي لم يضرب بها الضربتين السابقتين ويقوم باقي الشباب بتقليده ، وعند حدوث أي خلل يعرقل السير يضطر قائد المردوم الى الوقوف ثم

`

المواصله . ولرقصة المردوم تشكيلات كثيره تعرف الواحدة منها بالرمية ، والرمية الأولى تسمى الكُمشة وفيها يُرمى الشبال (أ) كل مرة فى إحدى البنات وتستمر الكمشة لعدة مرات ، ثم بعد ذلك يصطف الشباب فى نصف دائرة أو كما يحلو لهم أن يسموها (روق) تبدأ رقصة جديدة إسمها (أم زائده) عندها يكون الأولاد دائرة مغلقة ويأتى عدد من البنات ويدخلن تلك الدائرة وتبدأ الرقصة بميلان الرقبة يمينا ويسارا مع تحريك الأرجل بإيقاع المردوم فى محاكاة لحركة البقرة وعلى نفس النسق يرقص الأولاد مع تحريك كل الجسم فى محاكاة لحركة الثور وهم يصدرون أصوات أشبه بخوار الثيران تسمى بالكرير أو الطمبور ويختار الشاب الشابة التى يريدها أن ترقص معه ويضرب على الأرض بطريقة معينة أمامها وفى نهاية الرقصة يأخذ الشاب الشبال وتستمر هذه الرقصة مع تغير الأغانى كل مرة وتتوالى التشكيلات وهى كثيرة ويتحكم الدلالى فى الإنتقال من تشكيلة لأخرى

---

(1) حسين محمود ، 70سنة ، موسيقار ومهتم بالتراث الكردفاني ومن مؤسسي فرقة فنون كردفان ، مقابلة مدونة ، 5 فبراير2008الساعة السابعةمساءً ، بمقر فرقة فنون كردفان .

(أ) الشبال هو حركة راقصة يشترك فيها الرجل والمرأة حيث ترمى فيها الراقصة بشعرها على وجه أو رأس الراقص .

والجدير بالذكر أن الشكل الواحد من أشكال المردوم تتوافق وتتفق فيه الصفقة مع إيقاع الأرجل والتشكيلة الواحدة تسمى لعبة و يطلقون عليها إسم حسب إيقاعها . ومن هذه التشكيلات :

1/ **الهزه :** و الإيقاع فيها من صفقة الى ضربات أرجل يكون خفيفا .

2/ **الكسرة :** و يكون الإيقاع فيها ثقيلا أي بطيء .

3/ **الوردة :** وهى تجمع الشكلين السابقين حيث يبدأ فيها الإيقاع سريعا و يصير بطيئا الى أن يصير الإيقاع قريبا من إيقاع الكسره .

شكل رقم (10)

رقصة المردوم

يكون أداء المردوم أداءاً جماعيًا رقصاً وغناءاً حيث يرقص ويغنى المردوم كل الحاضرون من الشباب من الجنسين وقد يصل عددهم الى اكثر من الخمسين راقصاً وراقصه . مجتمع البقارة مجتمع كبير ومنتشر ومن الطبيعي أن تكون هنالك بعض الإختلافات والفروقات فى تعاطيهم مع الثقافة ، وإن وجدت هذه الفروقات والإختلافات فهي تكون بسيطة ولاتكاد تذكر.

`

(2) الدرمللي : كلمة الدرمللي تعني الدائرة الساخنة و فى رواية اخرى درمللى هو إسم لأحد أبناء الشمال عاش وسط قبائل البقارة و يقال بأن الرقصة تسمى بإسمه ، و تؤدى الرقصة فى شكل طابور او صف طويل منتظم يشكل دائرة كبيرة متحركة فى شكل - جكة – ذكر حسين محمود'' أن رقصة الدرمللي تشبه الخطوة السريعة فى الجيش إذ يستعين بها البقارة على السير لمسافات بعيدة .''[1] ومن مشاهدة الدارســة – في الحقل - لهذه الرقصــة لاحظت أن أغنية الدرمللي تمتاز بالوضــوح فى

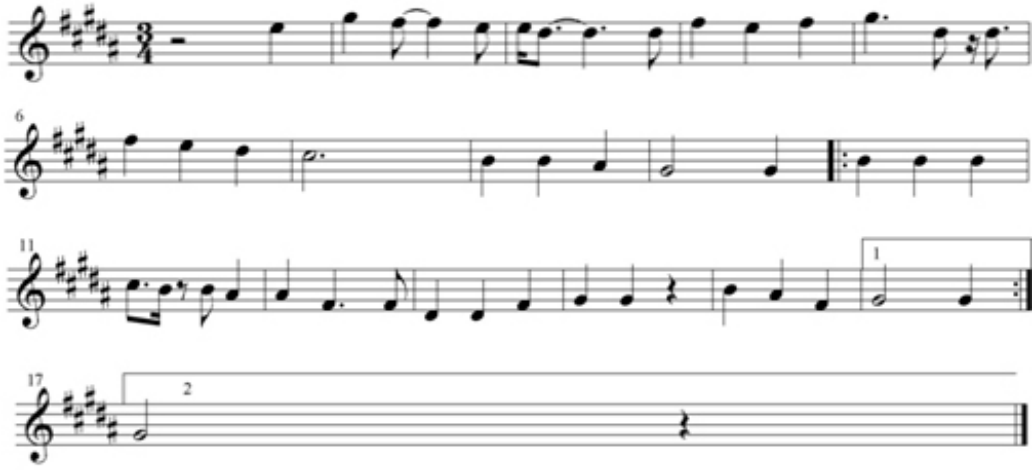
حسين محمود ، مرجع سابق .

كلماتها وغنائها يكون مفهوما للجميع ، بعكس نظيرتيها اغنية المردوم أو النقارة ، كما لاحظت أن رقصة الدرمللي لاتصاحبها صفقة أو أي آلة موسيقية وتؤدى بصورة كورالية من الجنسين وإن أزياء وزينة الدرمللي هى نفس أزياء وزينة المردوم والنقارة التي تم وصفها سابقا .

ومن أغانى الدرمللى :

سارن بنات البار
من الغره كردفان
قاصدات الصعيد
قايدات المرحال
فارسهن قوي
جواده رحال
الجنزير التقيل البقله ياتو
البيوقد نارا بدفاها هو
ياولد الدرجات المأصل ماك نفو
يوم الحاره الزول بلقى أخو
مريم بت الشيخ
جاك جواب اقري
ابوكي يا حمراء
في المشايخ اذكري .

- مجذوب ميرغني حكامه سألتني
من قردود أب درمي بلدي
قوز رمال السودان عمومي بلدي
قوز رمال كردفان خصوصي .
- بسجل الدفاتر بقسم الأواق
حبايبي جاني خبر من البلد
خاتم البوبار لابسنه ليل ونهار
دايره لي صبيان يحلوني من الدين الهوان .

نموذج رقم (8)

(1)

درمللي

(3) الجراري: هو نوع من الغناء يعتمد فى أدائه على إيقاع ضرب الأرض بالارجل بواسطة جماعة المؤدين بمصاحبة الصفقة والكرير والرقص ، ولايصاحب الجراري أي نوع من الآلات الموسيقية ، والجراريأصلاً هو عبارة عن تقليد لحركة الجمال فى صوتها وحركتها ، ويتم تقليد الحركة بواسطة الرقص وأما تقليد الصوت فيعرف (بالكرير) .

أصل كلمتي الجراري والكرير : تحدث محمد البشير صالح عن الجراريفى عموم السودان ذاكراً ''أنه إختلفت أسماؤه من إقليم لآخر ففي ولايات وسط وغرب السودان يسمى بالجراري بينما نجده عند قبائل الجعليين والبطاحين والحسانيه يسمى بالجابودي واضاف مؤكدا إنه رغم إختلاف الإسم من إقليم لآخر إلاأن صيغته ظلت فى ثبات لم تتغير.''[2]

أورد إبن عمر'' أن الجراري أخذ إسمه من إنتسابه لبني جرار وهى قبيلة بكردفان ، وهو غناء يصحبه الرقص وكذلك صوت طنبور[أ] بشري – لا آلي- و تنصب أغراضه في الغزل و وصف

---

(1) هاجر ابشر، مرجع سابق ، صفحة 81 .

(2) محمد البشير صالح ، الأغنية الشعبية عند قبيلة الجعليين ، دراسة تحليلية ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا، رسالة دكتوراة غير منشورة ، الخرطوم 2003م ، صفحة 88 .

(أ) طنبور وهو صوت يؤديه مغنى الجراري والذى يعرف بالطنبار وجماعةالمؤدين طنابرة

الجمال والفروسية) ومن أغانى بني جرار في وصف انفسهم كما أورد إبن عمر :

نحن أسود الغاب كداب البدانى وكرنا
نحن فوق كراسي المملكة إتحكرنا
نحن أعداءنا تثبت فعلنا وتشكرنا
نحن إن هجنا مين يصفى عكرنا .[1]

`

ويرى آخرون أن أصل الكلمة جاء من جرة الحنجرة عند الرجال بمعنى خروج الصوت وفيه نوع من الإهتزاز عند خروج الهواء من حنجرة الرجل . ترجح الدارسة الرأيى الثاني القائل بأن الجراري أخذ إسمه من جرة الحنجرة ونقلا عن محمد البشير'' أن عز الدين إسماعيل أيضا يرى أن كلمة جراري منسوبة لبني جرار، بينما يخالفه الرأى عبد القادرسالم ويوضح أن الكلمة يقصد بها جر الكرير هو الصوت الذى يحدثه المؤدون بحلوقهم وحناجرهم وما يتطلبه من قوة ومتانة فى الأداء الصوتي ويؤيد محمد البشير صالح عبد القادر سالم ويرى'' أن كلمة جابودي المستخدمة عند قبيلة الجعليين منسوبة الى(جبد) وهى تعني الجبد أو الجزب وبذا تكون كلمة جابودي أيضا تنسب الى(جبد الكرير) كما هو الحال بالنسبة لكلمة جرارى (جر الكرير) .''[2]

أوقات ومناسبات رقصة الجراري : ليس لرقصة الجراري زمن محدد فقد تؤدى على ضوء القمر فى الليالي المقمرة أو على ضوء الرتاين فى الليالي المظلمة كما تؤدى أيضا فى المناسبات السعيدة من زواج ، وحصاد ، وختان ، وتؤدى أيضا فى المناسبات الوطنية والأعياد القومية .

الجراري وبيئته : تمارس رقصة الجراري فى عموم منطقة شمال كردفان ، وتشتهر به على وجه الخصوص قبائل (الحمر) و(الكبابيش) و(دار حامد) وقبائل الجبال البحرية ، ويسكن هؤلاء في بيئة بدوية رعوية تتكون معظم مساكنهم من بيوت غير ثابتة تبنى من القش وبعضها من الصوف وذلك لسببين : أ / العرب الرحل منهم تبنى مساكنهم من الصوف والبروش وذلك لسهولة حملها فى ترحالهم على الجمال ، مثل مساكن عرب (الكبابيش) ويعرف البيت عندهم ببيت الشقاق وهو مصنوع من صوف الضان مما يجعله دافيء في الشتاء ولا يتأثر بالامطار في الخريف .

---

(1) إبن عمر عبيد الله ، مرجع سابق ، صفحة 255 .

(2) محمد البشير صالح ، مرجع سابق ، صفحة 88 .

ب/ لعدم وجود تربة طينية حيث تسودالرمال وتغطى المكان تماما ومثال لذلك منطقة (أم كريدم) وهى مدينة ذات ثراء ومع ذلك فهى مبنية بكاملها من القش وبيوتها عبارة عن قطاطي ودرادر .

أزياء وإكسسوارات رقصة الجراري : عند أداء الجراري يرتدي الرجال الزي السوداني المكون من جلابية بيضاء وسروال طويل وعمامة ويحمل الرجل عصا أو سوط ، أما النساء فيلبسن الثياب ذات الألوان الصارخة و يتزين بالشب والقشه والفدايات والحجول والأساور و الشبال الذى يصنع من الودع والسكسك ، كما تمشط المراة شعرها ومن أشهر أنواعه المشاط المسمى بالكباشي الذى يدرع فى الشعر عند نهايته عجينة صغيرة لكل ضفيرة تصنع من المحلب والقرنفل والودك وهى تشبه (التربلول عند البقارة) كما ينسج فى الشعر الودع والسكسك ، وأحيانا تنسج دبلة كبيرة من الفضة على الجبهة عند بعض القبائل والغرض من المشاط بهذا الشكل هو رميالشبال معطراً .

أغراض الجراري : غناء الجراري دائما مايكون فى وصف الأبل والبنات والغزل والمدح والحس على الشجاعة والقتال ومكارم الأخلاق والفزع والنفير وأيضا يأتي غناء الجراري فى الفخر والزم .و شعر الجراري معظمه شعر نسائي و هنالك مغنية أساسية تعرف بالحكامة وهى التى تؤلف الشعر وتقوم بتلحينه وأداءه والحكامة مُهابة وذات كلمة مسموعة ويخشى لسانها الرجال ويمتثلون لأوامرها خوفا من التشهير بهم فى أغانيها حيث أن أغنية الجراري تسافر عبر الزمان والمكان وهى تحمل الخزى والعار لمن تزمه الحكامة .

مكونات الجراري : يتكون من الغناء والصفقة والكرير والرقص والزغاريد .

`

أولا : الغناء : هنالك غناء خاص بالنساء وبقيادة الحكامة ، كما يوجد غناء خاص بالرجال كما فى (التويا) وهى أحد أشكال الجراري ، وأغنية الجراري تمتاز بالآتي :
1/ تؤلف بالعربية الدارجة رغم فصاحة العرب فى تلك الديار .
2/ كما تكون أحيانا أغنية قصيرة وقد لاتتعدى شطرتي البيت .
3/ أغنية الجراري (أغنية سيرة) ذات لحن دائري .
ثانيا الصفقة : وتعرف بـ (البرقلة) وتؤديها النساء بشكل أساسي فى معظم الجراري ، أما صفقة الرجال فتكون عادة صفقة واهنة لأنها تؤدى أثناء عملية الكرير وذلك لأن اليدان فى حالة الكرير تعملان كصندوق مصوت.[1]
ثالثا الكرير : وهو المكون الأساس والمميز لغناء الجراري وهو تقليد لصوت الحيوانات في المشرع

---

(1) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة 83 .

(محل أكل وشرب الابل) و الكرير هو صوت يخرج من حناجر الرجال ويحدث عندما يجذب الرجل الهواء ويكتمه فى صدره ثم يقوم بإخراجه بعد ذلك بعدة أصوات تعرف فى مجملها بالكرير ، إذاً الكريرعبارة عن أصوات بحته ولكن هنالك كرير يتخلله غناء بسيط وهذا الشكل من الكرير نوعان هما :
1/ الكرير الجماعي : ويعرف بـ (الســداري) و يؤدى خفـيف أو ثقيل حسـب نوع الجراري و تنفذه مجموعتان المجموعة الأولى تقوم بما يعرف بالرمية والمجموعة الثانية تقوم بالخلفة ، ولكل أغنية (كره) تخصها ومن كرات السداري مثلا المثال التالي :

قام قام
لأم درمان .

وهو عمل مجموعتان الأولى تؤدي كلمات قام قام و الثانية تخلف بـ لام درمان ، ويضبط الإيقاع بضرب الأرجل بالأرض والصفقة ويكون (الدم) فى كلمة أم درمان وتتزامن ضربة الرجل والصفقة مع حركة رجلي الراقصه داخل الدائرة . [1]
2/ الكرير الفردي : وهذا النوع يقوم به شخص واحد ويقوم بأداء الشعر المغنى أثناء الكرير ومن أمثلة هذا النوع :

لأُ ما هوي ست الختم
أُ ماهوي تمشي قدم .
- بت العطي .. أبتبقى لي
الله لي ....الله لي
من العلي .
- بت الأعم شعر عدم
بت الخال شعر طوال .

رابعا الرقص : وهنا ايضاً يقلد الجمل في مشيته وفي هرولته وجريه فيقلد الرجل الجمل وتقلد المراْة الناقة وهي تمد رقبتها الي الامام وإلى اعلى وقد تصل مدة الرقبة الي اعلى مع إنحناء جسم الراقصة الى وضع الرأس قريباً من الارض خلف جسم الراقصة ، والجدير بالذكر ان راقصات الجراري عادةً

(1) نصر الدين عباس ، عازف ربابة من ابناء كردفان ، 24 سنة ، مقابلة مدونة ، منزل الدارسة بالثورة الحارة الاولى ، 30 يوليو 2008 م .

من فئة عمرية متقدمة و لا يحق لغير المتزوجات من النساء أن يرقصن الجراري و هذا يجعل رقص الجراري حكراً علي السيدات المتزوجات الناضجات .

خامساً : الزغاريد يصاحب الجراري بشكل اساسي الكثير من الزغاريد من جهة النساء و الروراي(أ) من جهة الرجال .

انواع الجراري : وللجراري انواع كثيره جداً تختلف في مسمياتها وطرق ادائها من قبيله لاخرى وقد تتفق قبيله واخري في اداء شكل من اشكال الجراري ولكن يكون الاختلاف في التسميه ومن هذه المسميات :

1- الجراري 2 - العوالي 3- الثقيل 4 – الخفيف 5 – الطويل 6 – الهزيز 7- التويا 8- الجابودي **9**- العنقالي 10- الحسيس 11- الهسيس 12- الحرد 13- القطر 14 - المدار 15- الكدندايا .(1) سوف تتعرض الدراسة لانماط شائعه في الجراري وهي :-

1- الجراري 2- القطر 3- الهسيس 4- التويا 5- الكدندايه .

اساليب اداء الجراري : للحديث عن اساليب اداء الجراري يجب وصف حلقة الجراري ذلك ان لها شكل واحد فى كل أنواع الجراري .

شكل حلقة الجراري : وحلقة الجراري عبارة عن دائرة غير مكتملة حيث يوجد صفان منحنيان في شكل هلال صف للرجال وصف آخر للنساء . وتختلف اساليب الاداء في الجراري من قبيله لاخرى ومن نوع لاخر وتتفاوت مابين الخفيف والثقيل والخاص بالنساء والخاص بالرجال وسوف يتم تناول خمسة انواع من الجراري كما ذكر وهي :

الجراري : يبدأالجراري بالصفقه والغناء من الحكامه ومن خلفها باقي السيدات وفي فتره معينه يخاطبهن رجل يقول (صه) عندها تكف النساء عن الغناء وليس الصفقه ومن ثم يبدأ الرجال في الكرير ورؤوسهم الي اسفل وهم يصفقون صفقه خفيفه في مصاحبة الكرير ويتحرك صف الرجال في هذه الاثناء تجاه صف النساء الذي يكون ثابتاً لايتحرك ، فقط تخرج منه امرأتان لداخل الحلقه ويرقصن وهذا النوع من الجراري ليس به شبال والذي ينهي الدور فيه خروج احد الرجال من الصف و يعرف بالمنفس (و تعني الرجل الذي يعطي الرجال الراحه اثناء عملية الكرير) يخرج ويواجه صف

الرجال ويعرض وبعد ان يعرض يضرب الارض برجله ويرجع رجله الى الخلف (بجرة) إيزاناً بانتهاء

(1) دوليب محمد دوليب ، 50 سنة ، إزاعي بإزاعة ولاية شمال كردفان ، مقابلة مدونة ، مبنى الإزاعة بالابيض ، 26 يناير2008 م .

(أ) الروراي اصوات يطلقها الرجال تقابل الزغاريد عند النساء .

الدور عندها ترجع الراقصات الي صف النساء ويرفع الرجال رؤوسهم ويرجعوا الى اماكنهم ويساعدوا النساء في الصفقه واحياناً الغناء . وعندما تخرج راقصتان مره اخرى يبدا دور جديد وتتوالى الأدوار.

ومن أشهر غناء الجراري :

فرع القنقليز يا يمه الزول

ضيع شبابي ليه يايمه الزول .

نموذج رقم (9)

أغنية جراري : عقر الناقة وجي

القطر: وهذا النوع لايؤدي الكرير فيه الا الرجال كبار السن المتمرسين وذلك نسبة لصعوبة كرته . ويبدأ كعادة الجراري بالصفقة والغناء من صف النساء وعندما تصمت النساء عن الغناء ، يبدأ جراري القطر حيث يصطف الرجال فى صف يتكون من حوالي 9 الى 10، ويكون الكرير فى هذا النوع على شكل مجادعة بين صاحب أغلظ صوت وباقي الرجال الذين يجب أن تكون أصواتهم أعلى أو أحد من صاحب الصوت الغليظ ، الذى هو قائد المجموعة وهو الذي يبدأ بالحركة التي تعرف بالقطر وذلك أن صف الرجال يتحول الى طابور متحرك أثنا الكرير وهذا الطابور يكون أمام صف البنات وموازيا له وفى نفس إتجاهه ، وعندما تخرج إمرأة لترقص فى مقابل الصفين يخرج رجل للرقص معها وينتهى هذا الدور بإن يضرب الرجل الأرض برجله إيزانا بنهاية هذا الدور ليبدأ دور ثاني بغناء الحكامة وباقي الكورس وتستمر الأدوار .[1]

من أغانى القطر:

جرارى ود الدود يمى البلوم قدل

المنع البارود يمى البلوم قدل

الهسيس : والهسيس تعنى النفس الخفيض وفى هذا النوع يكون الكرير عبارة عن صوت نفس فقط لذلك لا يسمع صوت الكرير لمسافات بعيدة ، يبدأ الهسيس بصفقة و غناء من الحكامة و الكورس

---

(1) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة 87 .

ويكون الأداء فيه أسرع من النوعين السابقين حيث يختار الرجل من يريدها أن ترقص معه ، ويبدأ الرقص حيث يكون الرجل متوكأ على عصاة أثناء الرقص ويكون الرقص فى شكل حركة دائرية متبادلة بين المرأة والرجل لينتهى الدور بحركة مسرحية كأنه يريد الوقوع وهنا تنحنى المرأة عليه بالشبال ، ويتميز هذا النوع من الجرارى بفنيات عالية ومن نماذجه الغنائية :

أرنب الكنيته ..... ياحراميه

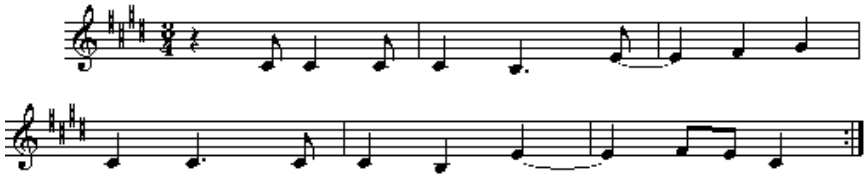
الليله وين مبيتة... ياحراميه

مبيتة فى الدوانا... يا حراميه

دوانة الكجانة..... ياحراميه

نموذج رقم (10)

`

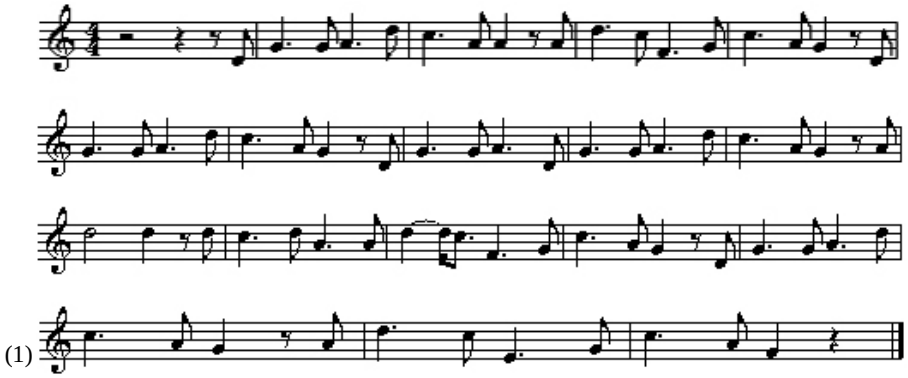


أغنية هسيس : كردفان الهب نسيمها

شكل رقم (11)

رقصة الجراري

التويا: وهذا النوع خاص بالرجال ويؤدى فى مجتمع رجالي خالص ويكون عادة فى اماكن شرب الخمر (الإندايه) والتويا أو التاية تعنى الراية التى ترفع فى أعلى المكان المحدد لشرب الخمر لتدل عليه حتى إذا أتى غريب تأدباً لايسأل عن مكانها بل ينظر إن وجدت راية فى مكان ما عرف أن هذا المكان به خمر .

نموذج رقم (11)

(1)

أغنية تويا : لابس ابو بنية

وطريقة أداء التوية هى أن يصطف الرجال فى شكل صف منحني مع تماسكهم بالأزرع بأن يضع كل رجل زراعيه على إمتدادهما على كتفي جاريه ، ويكون الرجل فى المنتصف هو مغني التويا ومن خلفه يغني باقي الصف فى شكل كورس مع الضرب على الأرض بالأرجل ، ويكون لحن التويا ثقيلا لأنه موزون على طريقة مشي الجمل البطيء . ومن أغاني التويا التالي :

- جقله الودرت سيدها
  تسلم وربنا يزيدها
- أنى دي كمن عيوني أبن
  أنسوي رادي بتكلم
  أنسوي قجه فيها قلم
  ونبقى مدرس للعالم

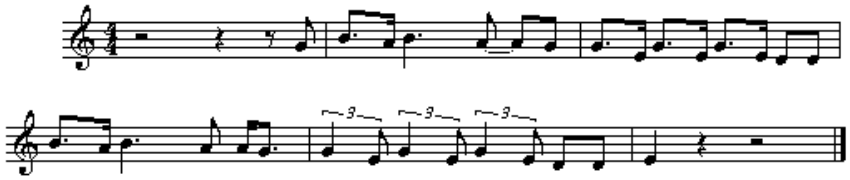
الكدندايه : وهى أغنية راقصة تمارس فى مناطق ثقافة الجراري وإشتهرت بها قبيلة (الحمر) وتؤدى غالبا فى فترة العصاري بعد رجوع سيرة العريس من قطع الرهط حيث يجتمع كل أهل العريس
عماته وخالاته وأخوانه وكل أهله - بالأضافة لإصدقائه ، ويكون العريس عادة راكبا على ظهر

---

(1) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة91 .

حمار أو حصان وعندها تبدأ عملية (الشوباش) ويقوم بها رجل من أصدقاءه يقف بالقرب منه وهو يعلن عن المساهمات المالية التى تدفع للعريس من قبل الأهل و الأصدقاء وبعد إنتهاء عملية الشوباش يترجل العريس عن دابته على الأرض ويجلس على عنقريب مزين ومفرش بالحرير ومن ثم تبدأ رقصة الكدندايه والتى تقوم بأدائها النساء كبار السن من عمات وخالات وحبوبات ، ويمدحن فيها العريس متمنيات له حياة زوجية سعيده ومن أغانى الكدندايه التالى :

عجيلة هوي يا عجيلة بخور الصندل شيلة .

نموذج رقم (12)

أغنية عجيله

نماذج لغناء الجراري : تتنوع أغاني الجراري ويتسع نطاق موضوعاتها ومن أمثلة ذلك :

أغاني العمل أو النفير :

- ادار الريح تاريها مشتولة المنقة فيها
  بشيل الجوز بسقيها بحاحي الطير ما يجيها .
- نتذابه على الفقر دا يكر ودا يجر .
- ناوليني الهبابة النعام زوزا
  زارعنو فى الغابة النعام زوز .

أغاني الحس على القتال :

- الجمالي شيل قوة
- البشتريه منو جرو الدود توا
- طبيقه خي حوا .

أغاني في الغزل :

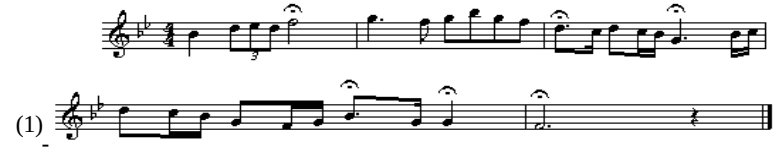
- يايمة مشطيني سلة
  قسيم ريدي راجيني بره .
- يانجمة الصباح
  الطالعة مع البواح
  المنو ما مرتاح
  فى صدره جوز تفاح .

فى الأبل :

- ماشدوك يا سوري
  إلا لأمر ضروري
  فرقك من اللوري
  إلا الكوز والبوري .
- ريح طيارة البشير
  ما بشرب من البير
  شرابه يتم بالتحضير
  من المنقة والعصير .

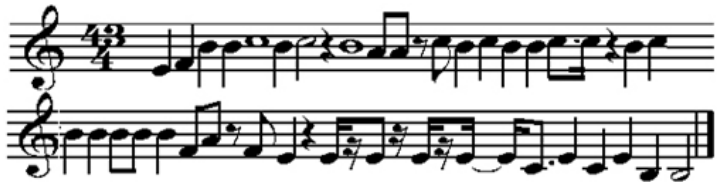
وهنالك الكثير من الأنماط الغنائية التى تنسب لثقافة الجراري منها السيرة , الدلوكة , الدوبيت و الشقلاب وهو أقرب للرقص الخليجى وسوف تستعرض الدراسة من هذه الانماط نمط الدوبيت لما له من اهمية في ثقافة الجراري عامةً .

الدوبيت : الدوبيت نمط من الشعر الغنائي عند العرب فى ثقافة الجراري لايمكن تجاوزه وذلك لمكانته الإجتماعية وأهميته الثقافية ويعرف بالدوباي أو شعر البوادي ، وهذا النمط من الموسيقى شائع عند الكثير من القبائل فى السودان مثل الجعلين فى ولاية نهر النيل ، وفي البطانة عند البطاحين والحسانية كما يوجد فى دار فور أما فى كردفان فيوجد أكثر شيوعا عند قبائل الكبابيش ودار حامد والحمر وهي قبائل رعوية ترعى الإبل وتلاحظ الدارسه أن الإبل قاسم مشترك بين القبائل التى تغني الدوبيت في عموم السودان .والدوبيت المغنى يتكون من جملة موسيقية واحدة تؤدى القائياً (Restative) وقد وجدت الدارسة ان هناك طريقتان من التدوين لهذا النمط الطريقة الأولى أن يدون بفواصل موسيقية (موازير) وهذه إتبعها محمد البشير صالح وعبر عن المد الذى يؤديه المغنى بحرية تامة باستخدام الكرونة اثناء او نهاية كل مازوره .

نموذج رقم (13)

(1)

دوبيت : محمد البشير صالح

أما عبد القادر سالم فقد نهج طريقة أخرى وهى عدم استخدام الخط الفاصل(المازورة) بين أجزاء العمل الموسيقي ليُؤدى العمل بحرية في مازورة واحدة طويلة .

نموذج رقم (14)

(2)

دوبيت : بت البادية

وللدوبيت فى كردفان نوعان هما : الحاردلو والتويه .

1/ الحاردلو : وهو نمط يعتمد موسيقى الشعر والإلقاء ، ويختلف عن التويه فى بعض الأشياء كما يتفق معها فى كونه شعر مغنى ، ومن أغراضهما ، الغزل والفخر والرثاء ، وإن كان أغلبه فى الإبل ووصفها ، غير أن الحاردلو لا تستخدم فيه الآلات الموسيقية ويؤديه الشاعر منفردا وهذا النوع شائع فى أقاليم السودان عند القبائل سابقة الذكر .

2/ التوية : و هذا النمط يوجد فى كردفان عند القبائل العربية مثال الكبابيش و الحمر و دار حامد وللتوية كورس يؤدي إيقاعات بالصفقة وضرب الارض بالأرجل وهو ما لا يوجد فى الحاردلو .

ومن أغراض الدوبيت الآتي :

---

(1) محمد البشير صالح ، مرجع سابق ، صفحة 87 .

(2) عبد القادر سالم ، مرجع سابق ، صفحة 244 .

أدب الرحلات : وتعرف أشعار أدب الرحلات بالمسادير و يستعرض فيها الشاعر رحلته من بدايتها الى نهايتها مصورا ما مر به خلال هذه الرحلة .

الهمبتة : وهى طريقة حياة لبعض الرجال وفلسفة تحمل الكثير من قيم الشجاعة والكرم ، إشتهر بعضهم كأبطال شجعان يسرقون من القوي ليعطوا الضعيف وشعر الهمبتة يتحدث غالبا عن كيفية سرقة البهائم والشجاعة والإقدام الذى صاحب هذه السرقات و فيه الكثير من التباهي والإفتخار .

البادية : وهذا النمط من شعر الدوبيت نمط متأثر بالبيئة البدوية الكردفانية والمعروف عنها الترحال من مكان الى آخر بحثا عن الكلأ والماء ويهتدي أهلها فى حلهم وترحالهم بالنجوم . ومن أغراض هذا الشعر الغزل والهجاء والرثاء والفخر والزم الى آخره ، ومن أنواعه شعر المجادعة وإشتهر به الشاعر (الحار دلو) .

نماذج من شعر الدوبيت :

زم النبز والشكر واحد على السجمان
والليل والنهار واحد على العميان
عز الخيل لجم وعز الحريم وليان

`

عز الرأس دهن والقرب قطران .

غزل إتلموا الجماعة وقالو لى أتوب
من أبو عنقاً متل الشمعدان منصوب
وبقيت مزوزي وبقيت ذي مجذوب
والحاس بيه ماأظنه حسه أيوب .

المجادعة

الأول : ياخوي اللمين داير أسكن فى المدينة
داير أشوف نور البنية سكينه .
الثاني : ياخوي عثمان مالو الدرب طال بينا
عن البادية الفيها إتربينا .

وفى الوصف قال الشاعر أمبده :

ياحليل كردفان بلد الجد والحبوبة
نحن تراثنا فيك الخلوه و الراكوبه
إنت صمغك عملة من كل الدول مرغوبه
وفى المطموره بتحت الغصون مزروبه .

شعرالهمبته :

أنا كان سرقت مابسرق لى سجاره
بسرقلى بت من الجمال تضارى
شـــــــــــــــعرها يجرجر وعيونها
تضوى دكاكيـــــــــــــــن بارا.

ولمنشد الدوبيت وقفة معينة وهى أن يضع أصبعه السبابة على رأسه ويحمل العصاة ويخلف رجله أو يقف على رجل واحدة ويعقل الأخرى وهو متوكىءعلى عصاه أثنا إنشاده للدوبيت ، وعادة ما يستهل منشد الدوبيت إنشاده بكلمة الليل .

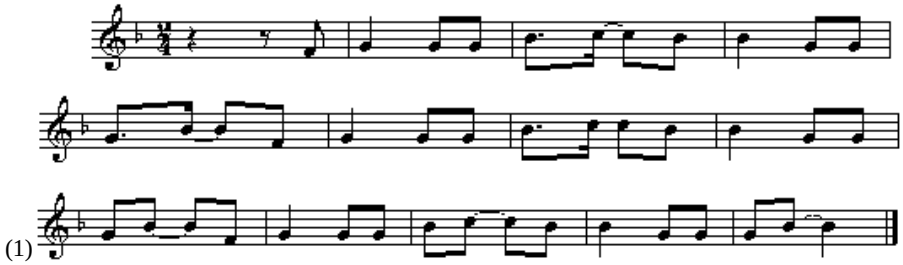
(5) ام صلبانج : وهي رقصة شعبية تمارسها قبيلة البديريه وهي محاكاة لحركة الماعز عندما ترفع قوائمها الامامية في محاولة منها للامساك بفروع الاشجار العالية ولحفظ توازنها تثبت قوائمها الخلفية علي الارض . هذه الرقصة تؤدي في حفلات الزواج بعد القران مباشرة حيث يقوم الاولاد بجكة خفيفة حول محور دائرة يكون مركزها العجائز من النساء ومهمتهن رش الشباب بالعطور والماء والبخور تبركاً وجلباً للفال الحسن .

اسلوب اداء الرقصة : في دائرة الرقص تؤدي البنات الصفقة والغناء بينما يقوم الصبيان بالكرير وعادةً يقلد البديرية ذكر الحمام ويؤدي الرقص فى كل مره شاب وشابة . وتبدأ الرقصه بالقفز الى اعلى عالياً والاستداره بكامل الجسم في الهواء ويقوم الراقصان بضرب ايديهما في شكل صفقه وهما قافزان الى الاعلى في الهواء وعند النزول تضرب الارض بالرجل اليمين ضربتين وبالرجل اليسرى ضربة واحدة مشتركة مع كل الواقفين .

ومن أغاني ام صلبانج :

اقيفوا لي روقين[أ]

شان نشوف السمح من الشين .

نموذج رقم (15)

(1)

الحاجة الجميلة

(6) الكرنق : تعتبر رقصة الكرنق من أشهر الرقصات فى جبال النوبة ، وهى رقصة إيقاعية تعبيرية تحكي عن النشاط المحلي لإنسان جبال النوبة وهى أقرب فى التعبير عن الصيد وهناك رأي يقول بأنها تشبه عملية ملاحقة الثيران للإناث فى المراعي وآخر يرى بأنها محاكاة لحيوانات القرود .

أصل كلمة كرنق : وجدت الدارسة عدة آراء فى تفسير أصل كلمة كرنق وهذه الآراء هى :

كلمة كرنق نقلاً عن هاجر ابشر ووفقا لخميس كجو كوه ‘‘يرجع لقبيلة العنج الكواليب وهى من أكبر القبائل فى بلاد النوبة وتنضوي تحتها الكثير من القبائل مثل أطورو ومور وتيرا وليرا وكاو وفنقر وأم حيطان وكرنك وكملى وتكر و شوايه . وتقطن هذه القبائل فى جبل الكرنك ودلامي وأم برمبيطة وعموما كرنك هى بطن من بطون قبيلة تقلى القديمة.’’[2] ويرى حسين محمود غير ذلك (حيث إنه يرجع أصل الكلمة الى معناها وهى تعني القرد فى أحدى لهجات جبال النوبة ، وأشار الى أن النوبة برقصهم للكرنق إنما يقلدون حركات القرد فى رأس الجبل)[3] والقرد المقصود هنا هو(التقل) وهو قرد متوفر بكثرة فى الجبال . وهنالك من يرجع أصل كلمة (كرا) بمعنى قدم (كراع) وبالتالى فإن

---

(1) عبدالقادرسالم ، مرجع سابق ، صفحة 318 .

(2) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة92.

(3) حسين محمود ، مرجع سابق ، مقابلة مدونة .

(أ) روقين : يقصد بها صفين جمع صف .

كلمة كرنق تعني (رقصة الأقدام) ورأي رابع يقول بأن كلمة كرنق تعني الرجل فى أحد لهجات الجبال وقد ورد ذكر كلمة كرنق بمعنى رجل في إحدى اغاني الزار في كردفان وتقول الاغنية :

الكرنق اب شنب

يامتقال الدهب

تعال ليَ يوم الوعد . (انظر صفحة 80) .

المناسبات التى تؤدى فيها رقصة الكرنق : تمارس رقصة الكرنق فى العديد من المناسبات وهي :

1/ الأسبار مثل سبر الرشاش ، سبر الحصاد ، وسبر ورق اللوبيا وغيرها من الأسبار ، وتكون رقصة الكرنق ذات طابع مهرجانى فى الأسبار .

2/ عند تنصيب السلاطين والمكوك .

`

3 المناسبات الإجتماعية السعيدة مثل الزواج والختان وتسمية المواليد .
4/ الإحتفالات المصاحبة للمصارعة الحرة .
5/ الأحزان عادة تمارس الرقصة فقط فى الأفراح والأسبار ولكن هنالك حالات خاصة تمارس فيها الرقصة مثل :
أ/ موت كبار السن والأعيان .
ب/ ترقص الكرنق عند التضرع لله عند الكوارث والمحن مثل تفشي الأمراض والأوبئة بين الناس أو البهائم ، وفى الحالتين أعلاه تؤدى الرقصة بإسلوب حزين يعبر عن كرب القوم . وتمارس الكرنق عادة في الليالي المقمرة ، وعندما تمارس نهارا فإنها تبدأ مثلا من بعد الظهر الى مغيب الشمس وتؤدى بصورة متواصلة .

القبائل التى إشتهرت برقصة الكرنق : تكاد تكون رقصة الكرنق قاسم مشترك بين معظم قبائل الجبال جنوبا وشمالا ، ولكن إشتهرت بها منطقة الدلنج وأهم القبائل ممارسة لها هي قبيلة الكاركو والكاشا والكتلا و الكجوريه والنيمنج والغلفان و غيرها من القبائل .
أما قبائل الجنوب مثل الميري وهيبان والتيرا واللقوري فلهم رقصات خاصة بهم مثل الكمبلا والكيسا ، والجدير بالذكر أن بعض القبائل العربية المجاورة أو الموجودة داخل منطقة ثقافة الكرنق تمارس أيضا الرقصة وبمهارة عالية ومثال لذلك قبيلة الحوازمة .
طريقة أداء الرقصة : رقصة الكرنق رقصة عنيفة تحتاج للياقة بدنية عالية من الجنسين ، وتتم الرقصه بتثبيت إحدى القدمين وضرب الأرض بالأخرى ضربات سريعة ومتلاحقة مع هز الكتفين عند الرجال وهز الصدر عند النساء ، وعلى راقص الكرنق من الجنسين إبراز قدراته ومهاراته ورشاقته ، إذ تستبطن رقصة الكرنق أهداف خفية وهى أن ينتبه الشباب للياقتهم وقوة أجسامهم أما الفتيات فإن مجتمع الرقصة يعتبر بالنسبة لهن سوق للزواج حيث يظهرن رشاقتهن وقوة تحملهن وإظهار أجمل ما لديهن من مهارات . وهنالك طريقة أخرى لرقصة الكرنق حيث يضاف للرقصة الأصلية عملية ضرب الفخذين باليدين وهذه الطريقة تمارس عند قبيلة هيبان وهي من قبائل الجنوب حيث منطقة ثقافة الكمبلا .
أغانى الكرنق : أغنية الكرنق خماسية ذات لحن دائري تكثر فيه الجمل الموسيقية وتؤدى بصورة كوراليه من الجنسين وكلمات أغنية الكرنق من اللغات المحلية و القليل منها جدا يؤدى بالغة العربية مثل أغنية (زينوبا)والتى يقال إنها موجودة أساساً فى إحدى اللغات المحلية وترجمت الى اللغة العربية . وأغنية الكرنق تحث على الشجاعة والكرم والشهامة وايضا من أغراضها الغزل .
الآلات المصاحبة للكرنق : الآلة الأساسية المصاحبة للكرنق هى عبارة عن طبل يشبه النقارة ولكنه أصغر حجما ويعرف (بالجتك)[1] وتصاحبه عادة آلة معدنية -جردل زنك أو صفيحة - ويتم الضرب على الآلة بواسطة شخصين احدهما يجلس على الأرض ويقرع على الآلة الحديدية مستعيناً
بعودين أما الآخر فيظل واقفا ويضرب على الآلة براحة يديه ، وفى بعض القبائل تستخدم الأعواد مكان راحة اليدين ، كما أن هنالك الكشاكيش التي تثري الإيقاع وتصنع من سعف الدليب أوالدوم او النخيل ويوضع داخلها الحصى أو أى نوع من البذور الجافة . ومن الآلات التى تستخدم آلة الربابة ويمكن أن تُرقص الكرنق على أنغام الربابة مثل ما فى قبيلة الكاركو والنيمانج .
زينة وأزياء رقصة الكرنق : تتزين النساء عند أداء رقصة الكرنق بالسكسك والعاج وريش النعام – إشارة للنقاء والعفة - ويلبس الرجال جلود الحيوانات المتوحشة ويربطون الكشاكيش على أرجلهم .
إسلوب أداء الكرنق : يتم تكوين الدائرة أو المكان الذى تمارس فيه الرقصة وتبدأ بصف من الرجال يقابله صف من النساء وتثبت آلة الجتك على جانب من الدائرة ويبدأ العازفون بالضرب عليها وتبدأ

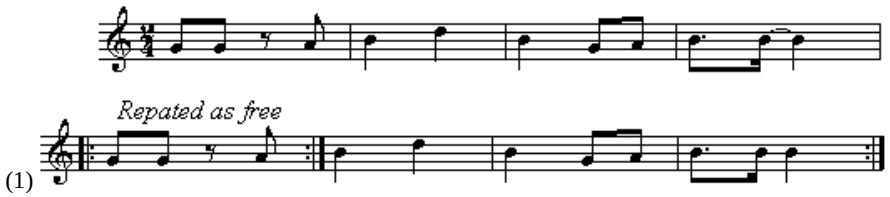
`

معهم النساء بالتصفيق ثم الغناء وعند نهاية الأغنية تدخل بعض البنات الى وسط الحلقة وكذلك يدخل فى مقابلهن نفس العدد من الشباب ويتبارون فى أداء الرقصة العنيفة والتى لاتستغرق أكثر من ثلاثة أو خمسة دقائق أو أقل وبنهايتها يبدأ الغناء والتصفيق من جديد وهكذا .

---

(1) حسين محمود ، مرجع سابق .

و فى رقصـــة الكرنق يكون من حق الفتاة أن تختار من تريد أن ترقص معه من الرجال فتذهب اليه وهى راقصة تدعوه فيخرج ويرقص معها ، وكذلك من حق الرجل أن يذهب الى صف النساء ويختار شريكته وهو كذلك يذهب اليها راقصاً .

نموذج رقم (16)

(1)

أغنية كرنق: سيد الليمون

شكل رقم (12)

رقصة الكرنق

(7) رقصة البخسة : رقصة البخسة من الرقصات المرتبطة بالسبر ، وهى من رقصات الحصاد لذلك تؤدى فى شهور الحصاد وتبدأ من منتصف إكتوبر حيث يبدأ التدريب على الأغاني الجديدة

`

---

(1) عبد القادرسالم ، مرجع سابق ، صفحة 314 .

وتجهيزها إستعدادا للسبر الذى يكون مرتين فى السنة فى شهري نوفمبر وديسمبر . حيث يقام في شهر نوفمبر إحتفالا بوداع حصاد (الجباريك) مفردها جبراكة وهى عبارة عن زراعة صغيرة حول المنزل تزرع فيها الذرة الشامية والنجاض واللوبيا والتبش ، وهى من المحاصيل سريعة النضج ، ويقام فى ديسمبر إحتفالا بحصاد الزراعة حيث يحد د يوما للسبر يستعد له كل الناس . يستعد الشباب فى هذا اليوم لصيد الحيوانات منذ الصباح ويعودوا بها عصرا ، وبعد ذلك يتحرك الجميع الى ساحة الرقص حيث تعزف الموسيقى على آلات البخس وأشكال هذه البخس تكون طويلة وتتراوح أطوالها بين قدم أو قدمين ويكون عددها حوالى ثمانية بخس مما يجعل لكل منها نغم خاص ، وهذه الأنغام مجتمعة تخرج فى صوت أغنية مسموعة يرددها العازفون ويكونوا فى شكل دائرة صغيرة وسط الملعب وتدور حولهم الراقصات ويدور حولهن الراقصون كل يؤدي رقصته أثنا دورانه . ورقصة البخسة تعبر عن الفروسية إذ يحمل الشباب أثناء الرقص الدرق والعصي المزخرفة الجميلة ، ويلبسون على رؤسهم طاقية من السعف تزين بريشة ويرتدون الأزياء القصيرة التى تتناسب مع الرقصة ، كما يلبس كل منهم كشكوش على أرجله لإثراء الإيقاع ، ويستمر اللعب فى هذا اليوم حتى الصباح ، وفى اليوم التالي ينتقل الإحتفال الى الحي أو القرية المجاورة . وتنتشر رقصة البخسة فى كثير من جبال النوبة الا إنها تختلف قليلا من منطقة لأخرى من حيث الإيقاع فهناك من يعزفون على خمسة بخس ويسمونها - أم خمسة - ومنهم من يعزفون على ست بخس أو سبع وأحيانا ثمانية ويسمونها أم ثمانية وهي البخسة المثالية من حيث اللحن والإيقاع . [1]

وجدت الدارسة صعوبة فى فهم الأغاني المصاحبة للبخسة ذلك أنها تؤدى باللغات المحلية ، ولكنها وجدت أغنية الفت أيام (الرئيس نميري) وهى بالعربي وتقول كلماتها :

الرئيس النميري وين جون قرنق خرب السودان وسكر التموين .

(8) رقصة الكمبلا : رقصة الكمبلا رقصة إيقاعية تعبيرية يؤديها الرجال فى محاكاة لحركة الثور و هى من أشهر الرقصات التى تؤدى بمنطقة جبال النوبة . والقبائل الرئيسة التى تؤدي رقصة الكمبلا هى قبيلتي (لقوري و صبوري) ثم إنتشرت الى شرق كادقلي وغربها وجنوبها .

---

(1) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة 59 .

أصل كلمة (كمبلا) فى لهجة قبيلة اللقوري تعني (رجل السوط) ، وإرتبطت الرقصة بأسبار معينة وقديما كانت تمارس كسبر قبل عملية الصيد ولكنها تحولت من سبر الصيد لسبر الحصاد ، وأقترن إسمها بسبر الدرت حيث تؤدى فى أول سبتمبر وهي فترة حصاد زراعة الجباريك ، وتنتهي فى آخر إكتوبر، كما يجري فى هذا السبر أيضا أحد طقوس العبور حيث يدشن الشباب لمرحلة الرجولة ووداع مرحلة الطفولة ، ويتم ذلك فى تسع سنوات من عمر الراقص مقسمة لثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : تبدأ من سن 12حتى سن 15 وتسمى (كمال نابيال) وتعني الراقص الأبيض .

المرحلة الثانية : من سن 15 حتى سن 18 وتسمى (تد ينق) وتعني ثلاث نقارات .
المرحلة الثالثة : من سن 18 حتى سن 21 وتسمى (لاقونق) ويحق للصبي من أي مرحلة من المراحل السابقة أداء رقصة الكمبلا .

وسبر الدرت كما ذكر عبد العزيز خالد'' هو بداية الكمبلا بصفة رسمية وعليه يكون الشاب قد أصبح ضمن رجال القرية بدخول هذا السبر وله كلمة ويحق له حضور كل إجتماعات القرية ، ويمكنه تمثيل والده فى المجتمع.''[1]

سبر الدرت : ويبدأ برمي السوط ويتم ذلك فى سبتمبر من كل عام وهو طقس خاص بالكجور فهو المسؤل عن إعلان زمن بداية السبر ويكون الإعلان عن طريق رفع النار فى قمة أعلى جبل فى وقت المغرب ، ويصاحب هذا الطقس ضرب النقارة والصراخ وإطلاق الأعيرة النارية ، وعلى سكان الجبال الاخرى نشر خبر رمي السوط بنفس الطريقة (إشعال النار فى قمم الجبال) حتى ينتشر الخبر ويعم كل الجبال المعنية بسبر الكمبلا ، وفى اليوم الثاني يكون الشباب الذين فى مرحلة لاقونق جاهزون مساءاً فى قمم الجبال وهم يرقصون ، وينزلون قبيل المغرب الى الساحة المعدة للرقص حيث يتم ضربهم بالسياط بلا رحمة رغم أن لكل منهم حجاز يعرف (بمادولا) يحاول منع الضــرب عنهم حيث يتم ضــربهم منذ اللحظة التى ظهر فيها الســوط فى المســاء وصــبيحة اليوم الذي

يليه وفى هذا اليوم يتحرك الجميع فى تمام الساعة الرابعة مساء لمكان مخصص للسباق وبعد الرجوع من الــسباق يلبس الشباب مباشرة ملابس وزينة الكمبلا ، عندها يضرب الصبيان بالسوط لمسافة ثلاثة أشواط متتالية ذهابا وإيابا دون أن يأخذوا أي قسط من الراحة.[1] وفى اليوم الرابع يتجول أبناء لاقونق حول بيوتهم ويضربون كل من يلاقيهم من أبناء تدينق بغرض إعدادهم للفترة القادمة وفى اليوم الخامس يقومون بزيارات للقرى المجاورة وهم عراة الامن بعض الملابس – فنيلة

---

(1) عبد العزيز خالد ، مرجع سابق ، صفحة 59 .

ورداء- وهنا يتم دلكهم بالزيت لعلاج الجروح التى أحدثها الضرب وتقدم لهم الهدايا ، وفى اليوم الآخير يذهب كل الشباب لمكان الإستحمام لغسل وإذالة الزيت والجير والسكن من الملابس والأجسام وبعد ذلك يلبسون الملابس النظيفة ، عندها يقوم لاقونق بعمل كرامة لمجموعته بما فيها مادولا والأهلوالأصدقاء إيزاناً بإنتهاء فترة السبر.

زينة وأزياء رقصة الكمبلا : يربط فى الرأس قرني جاموس بواسطة شريط ثم يتم لفهم بعمامة ويلبس فى الوسط رهط مصنوع من السعف يربط على الخصر ويتدلى حتى الركبة وفى الساق يربط كشكوش مصنوع من سعف شجر الدليب وتتم صناعته بأخذ قطعة من الجريد وطيها فى شكل مكعبات متراصة توضع بداخلها بذور الكول والغرض منه إثراء الإيقاع عند ضرب الأرض بالأرجل أما اليدين فيحمل على اليد اليمنى جرس أو علبة صلصة محشوه بحجارة صغيره – أيضا لإثراء الإيقاع – أما اليد اليسرى فتحمل ذيل حيوان وغالبا ما يكون ذنب ثور ويسمى بالسبيب والغرض منه التهوية ، يقوم أصدقاء الراقص بطلي جسمه بالجير الأبيض والسكن. أما النساء فيلبسن اللبس العادي وغالبا مايكون الثوب السوداني ويحملن فى أحد اليدين ذنب ــ سبيب ــ للتهوية .

`

إسلوب أداء رقصة الكمبلا : بعد خمسة عشر يوما من بداية السبر يذهب الراقصون الى بعض الأحياء والمنازل طالبين المساعدة بإسم العادة ويعودون محملين بالهدايا التى تجمع فى معسكر الشباب وهو عبارة عن زريبة تعرف ب (مختو) إستعدادا لليوم التالي الذى يقام فيه إحتفال كبير يسمى سبر (ترى لنا) وفى عصر هذا اليوم يخرج الشباب فى مسيرة راقصة حتى الساحة المخصصة للرقص حيث يقابلون بالزغاريد والغناء من جميع الأهل ، وبعد جولة فى الساحة تبدأ الرقصة حيث تصطف النساء فى نصف دائرة ويغنين أغانى الكمبلا ويأتى الشباب يقودهم شاب قوي البنية يحاكي الثور فى حركاته وخواره ويسير وهو راقصا فى خط متعرج ومن خلفه الراقصون يتبعونه ويقلدونه فى الحركات ويتم جلدهم أثناء الرقص بسوط من الجريد ويمكن أن يتقابل شابان فى معركة

وهمية بالقرون ، إيقاعات الكمبلا من الكشاكيش ترتفع حينا ثم تسرع ثم تهبط ثم تعلو مضافاً اليها زغاريد النساء ومن شهر اغاني الكمبلا اغنية راطنة ترجمتها كالاتي :

---

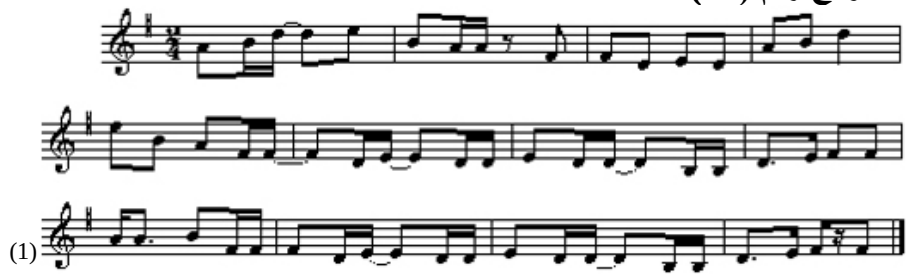
(1) هاجر ابشر ، مرجع سابق ، صفحة 96 .

ليتنيكنت رجلاً لوضعت قرني الجاموس على رأسي
وتسبرت ورقصت بدلا عن أخي الخائف من الجلد

وتستمر الرقصة حتى الساعات الأولى من صباح اليوم التالي حيث يذهب كل راقص الى بيته ويعلق سوطاً فى سقف منزله معلنا نهاية السبر (سبر الكمبلا) .

ومن أغانى الكمبلا :

امركان جابو سلاح فى جبال النوبة
جي أم سي مادايرين ضربان سلاح
دايرين سلام فى جبال النوبة .

نموذج رقم (17)

(1)

أغنية كمبلا : دايرين سلام

وفى الوقت الحالي لم تعد رقصة الكمبلا رقصة طقسية تؤدى فقط فى أيام سبر الدرت الذى يكون كما ذكرسابقاً فى سبتمبر من كل عام ، إنما تحولت الى رقصة فلكلورية تؤدى فى أي زمان وأي مكان ، ويرجع تاريخ معرفة بقية السودان لرقصة الكمبلا الى العام 1954 م وذلك حينما أداها طلاب معهد التربية الدلنج فى إحتفالات معهد التربية شندي بعيده الذى درجت المعاهد حينها على الإحتفاء بهسنوياً وهولاء الطلابـوفقاً لحمدون محمد تية هم :

1/ عبد الله حامد كرامة .

2/ عثمان عبد النبي أبو راس .
3/ خليل علي الإعيسر .
4/ أحمد سليمان عطية .
5 / يونس محمد توتو .

(1) عبد القادر سالم ، مرجع سابق ، صفحة 299.

6 / عبد الوهاب عمر محمد .
7 /على جمعه سنقادي .
8 / حمدون محمد تية .
9 / محمد الزاكي الفكي علي (أمير الميري حاليا) .
10 / عوض تية عبد الرسول .
11/ عثمان حماد (فريق معاش ، ملغب بإسكتش)
12 / جولي أرقوف بودا .
13 /عثمان صديق (من أبناء العرب كان والده يعمل بالتدريس).[1]

شكل رقم (13)

رقصة الكمبلا

(1) حمدون محمد تيه ، 65 سنة ، عميد كلية التربية جامعة كردفان ووزير التربية والتعليم جنوب كردفان ، من أبناء قبيلة الميرى ، 2008، مكتب قسم التربويات بكلية التربية بجامعة كردفان .

الفصل الثالث

في هذا الفصل سوف تتناول الدراسة بعض النماذج من المحتوى الثقافي للموسيقى بمنطقة الدراسة بالدراسة والتحليل كتوطئة اساسية لإشتقاق التمارين والتدريبات تمهيداً للإستفادة من النماذج التي تمت معالجتها في إجراء المواءمة بين طرق واساليب التدريس الجامعية والاتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى ومحتوى المنهج بغرض التوصل لطرق واساليب تدريس مناسبة لتدريس مقررات منشط الموسيقى بالكليات . ويأتي الفصل من مبحثين كالاتي :

المبحث الاول :

دراسة وتحليل واشتقاق التمارين و التدريبات من نماذج موسيقية محلية من منطقة الدراسة .

المبحث الثاني :

المواءمة بين طرق واساليب التدريس ومحتوى المنهج .

المبحث الاول

يشتمل هذا المبحث على قسمين قسم خاص بدراسة وتحليل لنماذج من الموسيقى المحلية بمنطقة الدراسة ، وقسم اخر خاص بـإشتقاق التمارين والتدريبات من النماذج التي تمت معالجتها .

القسم الاول

دراسة وتحليل المحتوى والنماذج

النماذج الموسيقية المعنية بالدراسة والتحليل نوعين هما نماذج إيقاعية ونماذج لحنية .

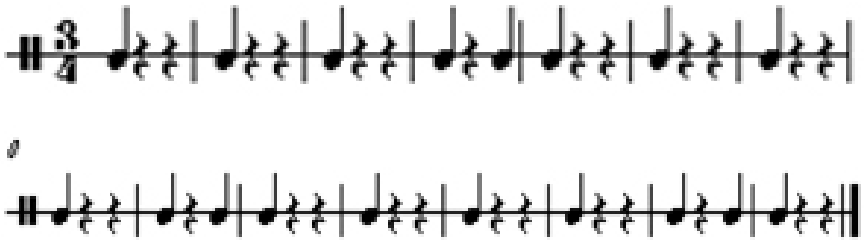
اولاً : دراسة وتحليل النماذج الإيقاعية

النماذج الايقاعية التى تم إختيارها من منطقة الدراسة على سبيل المثال وليس الحصر هي :

1/ النحاس . 2/ الطبول الدينية . 3/ الكمبلا .

4/ الكرنق . 5/ النقارة .

نموذج رقم (18)



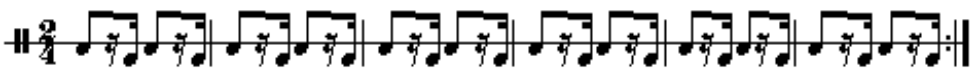
نحاس البديريةنموذجاً . الضرب الإيقاعي : الدقة الحزاينية

التحليل :

الميزان الموسيقي : ثلاثي بسيط .

الأشكال الإيقاعية : النوار ، سكتة النوار .

سرعة أداء النموذج : Andante .

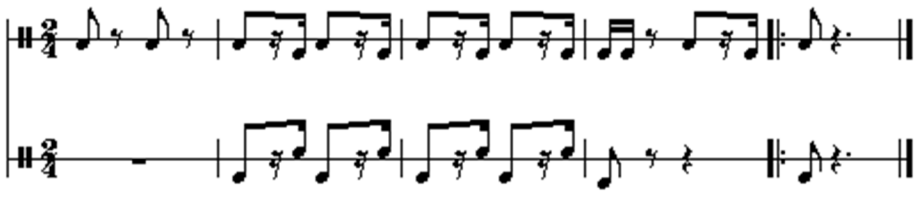
نموذج رقم (19)

الضرب الإيقاعي : نحاس الحرب

التحليل :

الميزان الموسيقي : ثنائي بسيط .

الأشكال الإيقاعية : الكروش ، دبل كروش ، سكتة دبل كروش .

سرعة الأداء : Moderato .

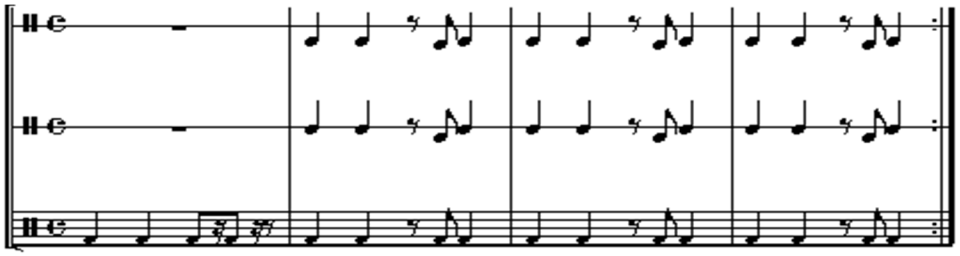
نموذج رقم (20)

الضرب الإيقاعي : نحاس الفرح

التحليل :

الميزان الموسيقي : ثنائي بسيط .

الأشكال الإيقاعية : الكروش دبل كروش ، سكتة كروش ، سكتة دبل كروش .

سرعة الأداء : Moderato .

نموذج رقم (21)

الطبول الدينية . الضرب الإيقاعي : الدقة الحربية

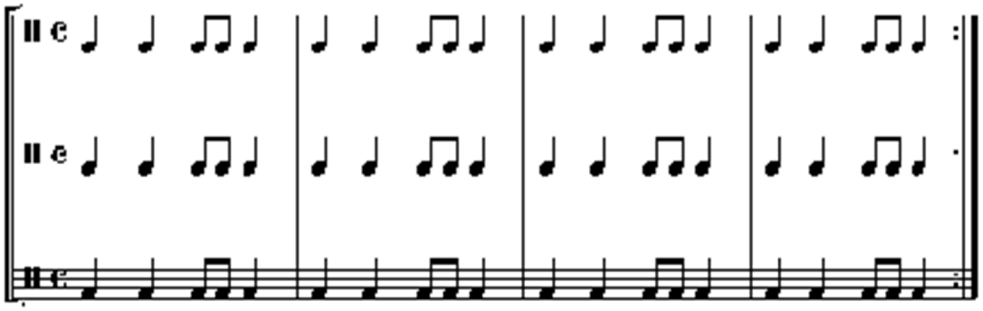
التحليل :

الميزان الموسيقي : رباعي .

الأشكال الإيقاعية : النوار ، الكروش .

سرعة الاداء : Allegretto

الآلات المستخدمة : النوبة و الطبيل و الجرس .

نموذج رقم (22)

الضرب الإيقاعي : الدقة الحزاينية

التحليل :

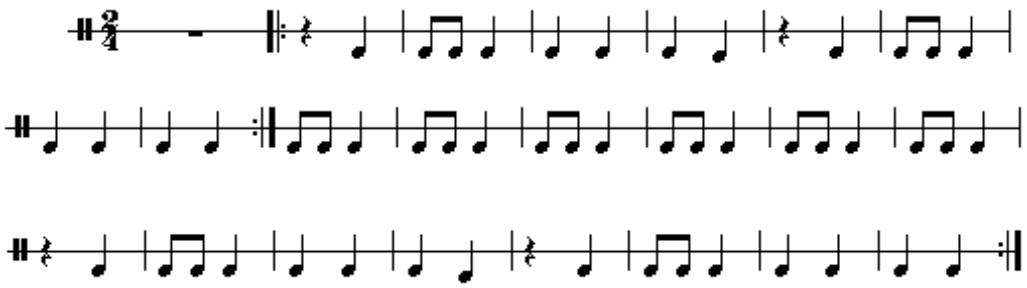
الميزان الموسيقي : رباعي .

سرعة الأداء : Andante .

الأشكال الإيقاعية : النوار و الكروش .

الآلات المستخدمة : النوبة فقط .

نموذج رقم (23)



الضرب الإيقاعي : كمبلا

التحليل :

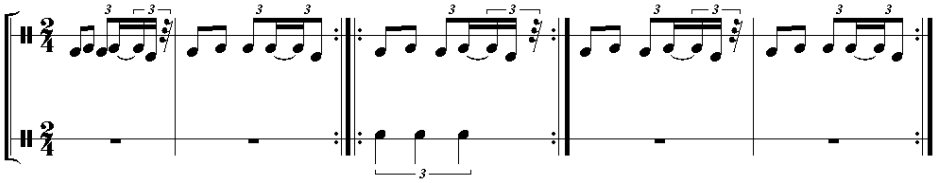
الميزان الموسيقي : ثنائي .

الأشكال الإيقاعية : النوار ، الكروش وسكتة نوار .

سرعة الأداء : Moderato .

الآلات المستخدمة : كشاكيش .

نموذج رقم (24)



الضرب الإيقاعي : كرنق

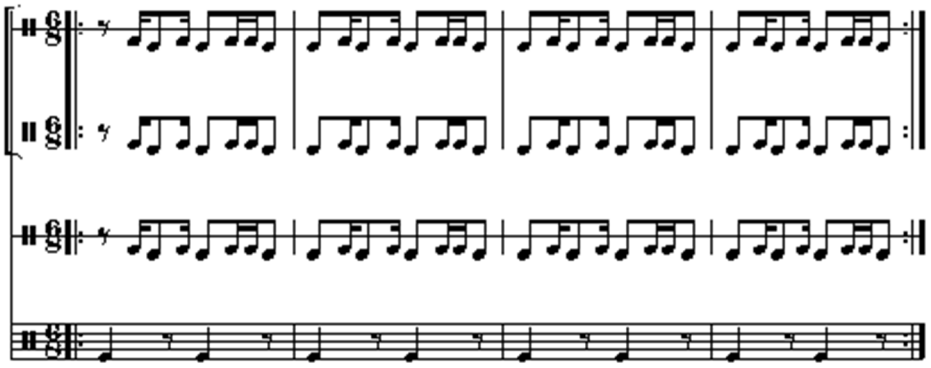
التحليل :

الميزان الموسيقي : ثنائي .

الأشكال الإيقاعية : تلتية نوار ، كروش ، تلتية دبل كروش ، سكتة تربل كروش

سرعة الأداء : Allegro .

الآلات المستخدمة : نقارة (آلة الجتك) وهي آلة إيقاعية معدنية .

نموذج رقم (25)

الضرب الإيقاعي : نقارة

التحليل :

الميزان الموسيقي : 8/6

الأشكال الإيقاعية : نوار ، كروش ، دبل كروش ، سكتة دبل كروش .

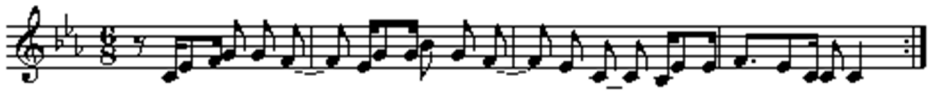
سرعة الأداء : Allegro .

الالات المستخدمة : نقارة ، تمبل ، سواقة .

`

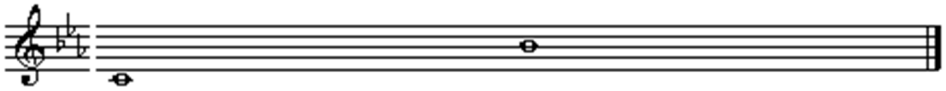
ثانياً : دراسة وتحليل النماذج اللحنية

النماذج اللحنية التي تم إ ختيارها من منطقة الدراسة هي الاتي :

نموذج رقم (26)

سيرة : جقله

التحليل :

1/ المدى الصوتي (Vocal Range) :



يبدأ اللحن بالنغمة (دو) .

2 / جمل اللحن (Melode) : يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة مكونة من أربعة موازير تؤدى دائرياً تنتهي بكسرة و أكثر الاصوات استخداماً (مي) .

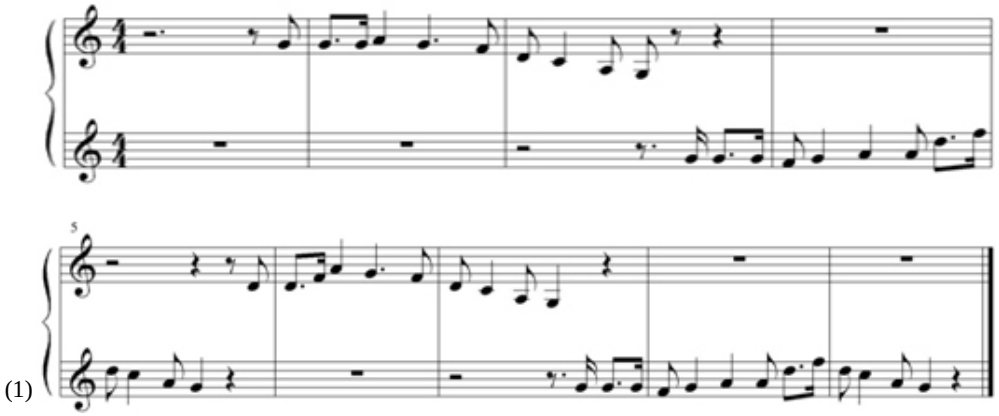
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوي اللحن على قفزة بعد الرابعة الصاعدة في المازورة الثالثة بين (مي - سي) كما كثرت بالعمل قفزة بعد الثالثة الصاعدة و الهابطة ، غير ذلك فإن العمل أتى فى خطوات .

4 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :

أكثر الأشكال استخداماً الكروش .

إحتوى العمل علي رباط زمني لإطالة الصوت (فا) و الصوت (دو) .

5 / الأداء (Performance) : غناء مجموعة من النساء مع إستخدام الدلوكة .

نموذج رقم (27)

`

(1)

الربه

التحليل:

1/المدى الصوتى (VocalRange) :

يبدأ اللحن بالنغمة(صول) لافارى .

2/ جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملتين كل جملة تتكون من أربعة موازير واللحن دائرى .

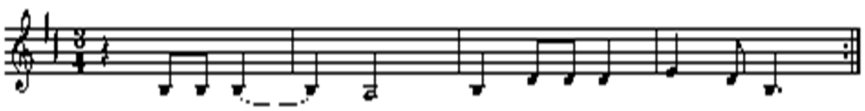
3/ تتابع درجات اللحن (Sequence) : كثرت بالعمل قفزات بعد الثالثة والرابعة الصاعدة والهابطة بالإضافة الى بعد الأولى وبعد الثانية .

4/ تشكيل الإيقاع (Rhythm) : اكثر الأشكال إستخداما الكروش .

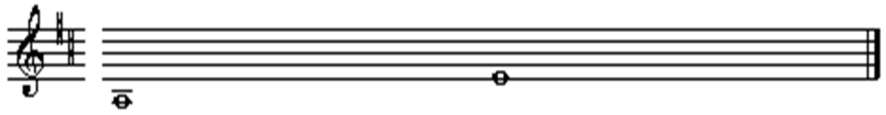
5/الأداء (performance) : مغنية مفردة مع باقى المجموعة من النساء و التى تعمل عمل الكورس مع مصاحبة الصفقة و الضرب على دلوكتين إحداهما تصدر صوت غليظ والأخرى تصدر صوت حاد .

---

(1) عبد الله احمد إبراهيم الكردفاني ، الخصائص النغمية والضروب الإيقاعية (في غناء جماعة الحوازمة) ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا ، دراسة انثربلوجيا فلكلورية لنيل درجة الماجستيرغير منشورة ، الخرطوم 2004م ، صفحة 110.

نموذج رقم (28)

عقر الناقة و جي

التحليل

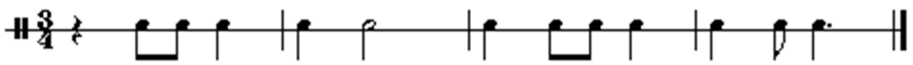
1/ **المدى الصوتي (Vocal Range) :**

`

يبدأ العمل بالنغمة (سي) و يستقر فيها .

2 / جمل اللحن(Melody) : يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة مكونة من اربعة موازير تتكرر عدة مرات ، أكثر الاصوات استخداماً (سي) .

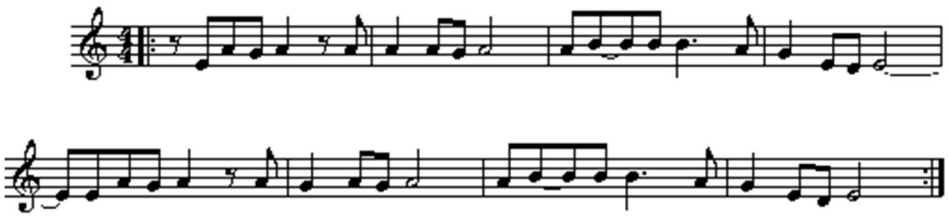
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : أتت اصوات اللحن فى خطوات فيما عدا قفزتان من بعد الثالثة الصاعدة في المازورة الثالثة (دو- سي) و الهابطة في المازورة الرابعة (سي - ري) .

4 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :

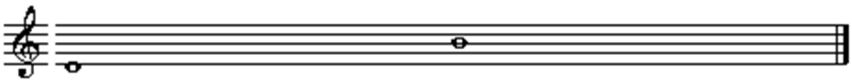


أكثر الأشكال استخداماً النوار .

5 / الأداء (performance) : مغنية مفردة (Solo) مع مجموعة المغنيات و الصفقة و الكرير من جانب الرجال .

نموذج رقم (29)

يا مناي

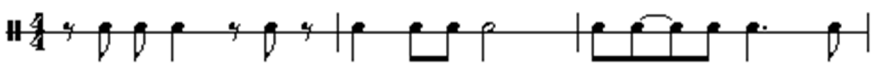
التحليل:

1 / المدى الصوتي (Vocal Range)

يبدأ اللحن بالنغمة (مي) و التي تشكل قفزة رابعة مع الصوت الذي يليها (لا) .

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة واحدة مكونة من أربعة موازير و كلمة مناي تتكرر مكونة لازمة الاغنية (Ostinato) ، أكثر الاصوات استخداماً (لا) .

3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يبدأ اللحن بقفزة لحنية صاعدة (لا - مي) كما يحتوي اللحن على قفزة بعد الثالثة فيما عدا ذلك أتت نغمات اللحن فى خطوات .

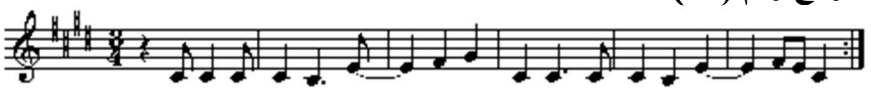
4 / تشكيل الإيقاع (Rhythm) :



و إيقاع اللازمة

أكثر الأشكال استخداماً الكروش .

5 / الأداء (Performance) : مغنية مفردة بمصاحبة كورس مع الصفقة و الكرير و ضرب الارض بالارجل من جهة الرجال .

نموذج رقم (30)

الهسيس : كردفان الهب نسيمها

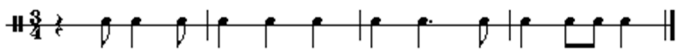
1 / المدى الصوتي (Vocal Range) :

يبدأ اللحن بالنغمة (دو) .

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة واحدة موسيقية تتكرر مكونة من ستة موازير و ينتهي اللحن بكسرة تؤدى عدة مرات من المازورة الثالثة و حتى السادسة و أكثر الاصوات بإستخداماً (دو) .

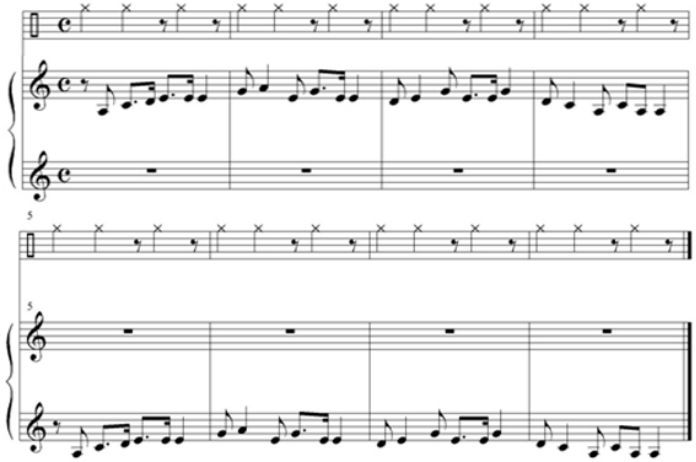
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : أتى اللحن فى خطوات غير انه احتوى على قفزة بعد الثالثة الهابطة مرة واحدة في نهاية العمل (دو- مي) كذلك احتوى علي قفزة بعد الرابعة الصاعدة (مي – سي) في المازورة الاولى و المازورة الخامسة ، كذلك احتوى اللحن على قفزة بعد الخامسة الهابطة بين المازورة الثالثة و الرابعة (دو – صول) .

4 / تشكيل الإيقاع (Rhythm)



أكثر الأشكال الإيقاعية استخداماً النوار ، يوجد رباط زمني بين المازورة الثانية و الثالثة .

5 / الأداء (Performance) : مغنية مفردة مع مجموعة النساء و الصفقة ، أداء الكرير من جهة الرجال .

نموذج رقم (31)

جراري

`

التحليل :

1/ المدى الصوتي (Vocal Range) :

يبدأ اللحن بالنغمة (لا) وهى سادسة السلم .

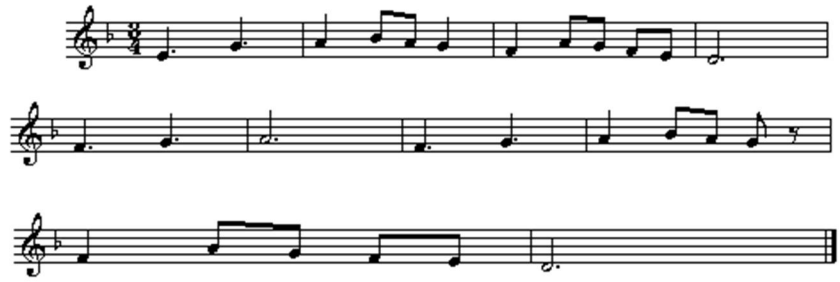
2/ **جمل اللحن (Melody) :** يتكون اللحن من جملتين كل جملة تحتوى على مازورتين أكثر الأصوات إستخداماً(مي) .

3/ **تتابع درجات اللحن (Sequence) :** يتكون العمل من خطين الأول يحتوي على عدة قفزات من بعد الثالثة الصاعدة والهابطة كما يحتوى على قفزتين من بعد الرابعة الهابطة بين (ري - صول) بين المازورة الثالثة والرابعة و(لا- ري) بين المازورة الخامسة والسادسة ، أما الخط الثانى إحتوى بالإضافة الى قفزة بعد الثالثة الصاعدة والهابطة إحتوى على قفزة بعد خامسة بين (ري - لا) وقفزة بعد رابعة بين (صول - ري) فى المازورة السابعة كما إحتوى العمل على قفزة بعد الرابعة بين (ري - صول) بين المازورة الثامنة والتاسعة فيما عدا ذلك أتت أنغام اللحن فى خطوات .

4/ تشكيل الإيقاع (Rhythm)

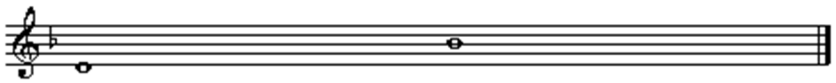
أكثر الأشكال إستخداما الكروش .

5/ **الأداء (Performance) :** مغنية مفردة (Solo) وكورس من مجموعة من النساء بمصاحبة الصفقة من الجنسين والكرير من جهة الرجال ، أغنية الجرارى يصاحبها دائما رقص .

نموذج رقم (32)

مردوم : اللوري

التحليل

1/ المدى الصوتي (Vocal Range) :



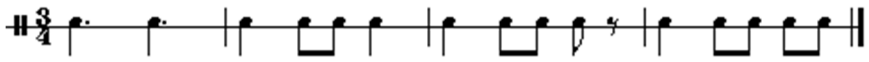
يبدأ اللحن باساس السلم (فا) .

2/ جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملتين موسيقيتين في لحن دائري ، و اكثر الاصوات استخداماً (صول) ثم (لا) .

3/ تتابع درجات اللحن (Sequenc) : إحتوى اللحن على قفزة بعد الثالثة في المازورة الثالثة والتاسعة (لا - فا) وبين المازورة الرابعة و الخامسة (فا - ري) كما احتوى على قفزة بعد الثالثة الهابطة بين المازورة السادسة و السابعة ، فيما عدا ذلك أتت انغام اللحن فى خطوات .

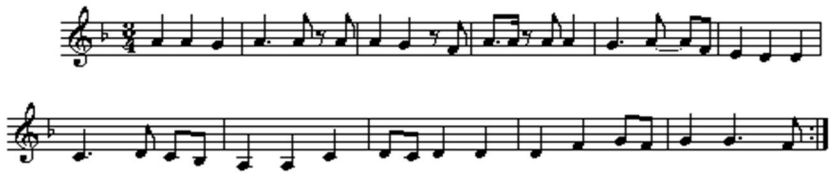
4/ تشكيل الإيقاع (Rhythm)

`



أكثر الأشكال الإيقاعية استخداماً الكروش .

5/ الأداء (performance) :الغناء مع الصفقة و ضرب الارض بالارجل من مجموعة الراقصين .

نموذج رقم (33)

الجمرة الخبيثة

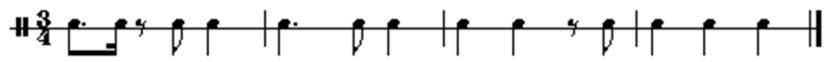
التحليل :

1/المدى الصوتي (Vocal Range) : بدأ اللحن من الصوت (لا) وهي ثالثة السلم (فاM) .

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملتين مختلفتين كل جملة فكرة لوحدها ، الجملة الاولى من المازورة الاولى حتى المازورة الثالثة و الجملة الثانية من الجزء الاخير من المازورة الثالثة و حتى المازورة الحادية عشر و اكثر الاصوات أستخداماً (لا) .

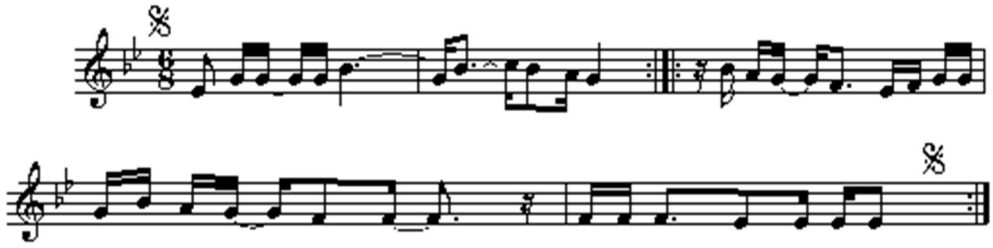
3/ تتابع درجات اللحن (Sequence) : إحتوي اللحن على قفزتي بعد الثالثة الصاعدة و الهابطة فيما عدا ذلك أتت انغام اللحن فى خطوات .

4/ تشكيل الإيقاع (Rhythm) :

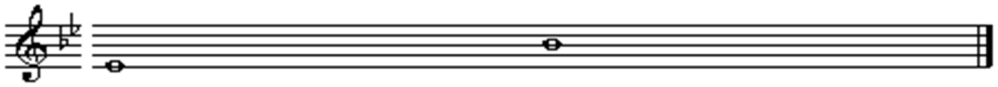


أكثر الأشكال استخداماً النوار، احتوى العمل على الرباط الزمني في المازورة الخامسة .

5/ الأداء (Performance) : الغناء مع الصفقة و ضرب الارض بالارجل من مجموعة الراقصين .

نموذج رقم (34)

البت أم سماح

1 / المدى الصوت (Vocal Range) :



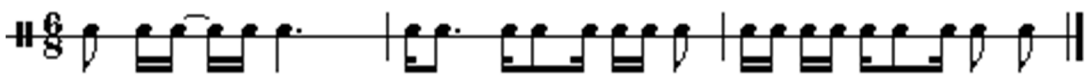
`

يبدأ اللحن بالنغمة (مي) و التي تشكل قفزة بعد ثالثة صاعدة مع الصوت الذي يليها (صول) .

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من أربع جمل موسـيقية و يؤدى في تكرار دائري تستخدم كسرة مكونة من المازورة الثالثة حتى الاخيرة تؤدى عدة مرات ، أكثر الاصوات استخداماً (صول) .

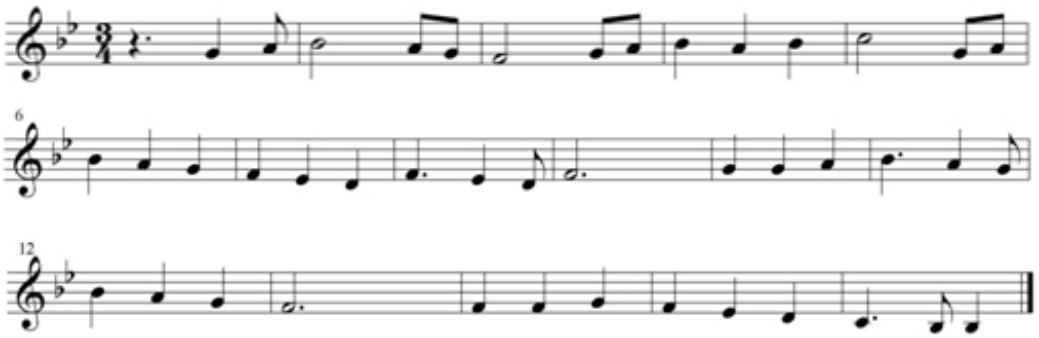
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوي اللحن على قفزة بعد الثالثة الصاعدة (صول) (صول - مي) و (سي - صول) في المازورة الاولى و (سي - صول) في المازورة الثانية والرابعة اما قفزة بعد الثالثة الهابطة وردت مرة واحدة فقط بين المازورة الاولى و الثانية (صول- سي) .

4/ تشكيل الإيقاع : Rhythm



أكثر الاشكال استخداماً الدبل كروش ، كما يوجد بالعمل رباط لحني بين المازورة الاولى (صول - سي) و رباط زمني في المازورة الرابعة (فا - فا) .

5 / الأداء (Performance) : مغنية مفردة Solo مع باقي الكورس بمصاحبة الصفقة و ضرب الارض بالأرجل من جهة الراقصين من الجنسين .

نموذج رقم (35)

درمللي : الجنزير التقيل

1/ المدى الصوتي (Vocal Range) : يبدأ اللحن بالصوت (صول) الذى تسبقه سكتة نوار منقوط ويعقبه الصوت (لا) كروش مما يعطى إحساس(اللافارى) فى العمل والذى يظهر جليا عند التكرار.

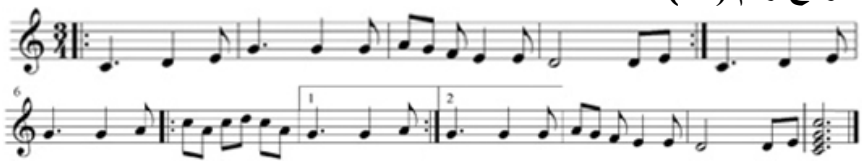
2/ جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من ثلاث جمل لحنية و يؤدى دائرياً مع تكرار الجملة الاخيرة عدة مرات و أكثر الاصوات إستخداماً (صول) .

3/ تتابع درجات اللحن (Sequence) : يوجد بالعمل قفزة رابعة هابطة فى المازورة الخامسة بين (صول - دو) كماإشتمل على عدة قفزات من بعد الثالثة فيما عدا ذلك جاءت أنغام اللحن فى خطوات .

4/ تشكيل الإيقاع (Rhythm) :

أكثر الأشكال إستخداماً النوار.

5/ الأداء(Performance) : أداء تبادلي (Antiphonal) أولاً مجموعة النساء ، ثانياً مجموعة الرجال و ثالثاً الاثنان معاً .

نموذج رقم (36)

العاجكو

2/ المدى الصوتي (Vocal Range) : بداية اللحن : يبدأ اللحن بالنغمة (دو) وهى أساس السلم .

2/ جمل اللحن (Melody) : و يتكون اللحن من جملتين تحتوي الجملة على اربع موازير تتكرر دائرياً في صيغة سؤال وجواب .أكثر الاصوات إستخداماً (صول) .

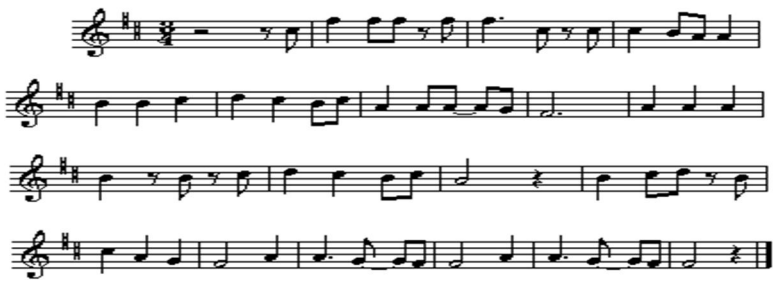
3/ تتابع درجات اللحن (Sequence) : إحتوى اللحن على الكثيرمن قفزات بعد الثالثة فيما عدا ذلك أتى اللحن فى خطوات .

4/ تشكيل الإيقاع (Rhythm) :

أكثر الأشكال استخداماً الكروش .

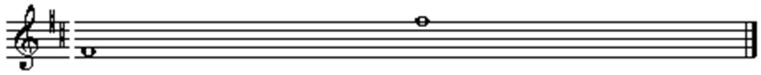
5/الاداء (Performance) : أداء تبادلي بين مجموعتين تبدأ الأولى وترد الثانية ويتم التكرار في إطار اللحن الدائري .

نموذج رقم (37)



بقطع التذاكر

التحليل:

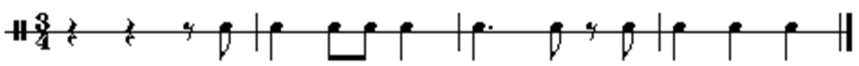
1 / **المدى الصوتي (Vocal Range)** :

يبدأ اللحن من النغمة (دو#)

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملتين تتكرر عدة مرات الاولى من المازورة (1 – 8) و الثانية من المازورة (9 - 17) و أكثر الاصوات إستخداماً (لا) .

`

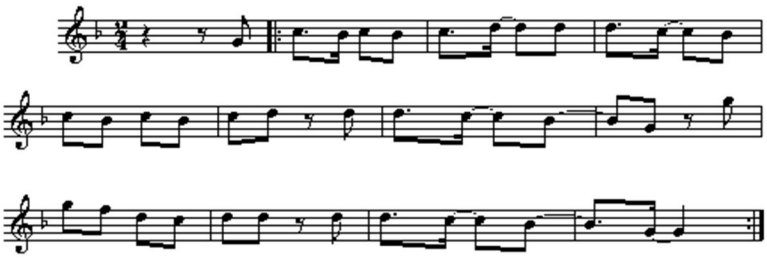
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوي اللحن على قفزة بعد الرابعة الصاعدة بين المازورة الاولى و الثانية (فا - دو) و كذلك قفزة بعد الرابعة الهابطة في المازورة الثالثة (دو- فا) كمايحتوي اللحن على قفزات بعد الثالثة الصاعدة و الهابطة .

4 / **تشكيل الايقاع (Rhythm)**



أكثر الاشكال إستخداماً الكروش ثم النوار

5 / الأداء (Performance) :أداء تبادلي اولاً مجموعة النساء ، ثانيا مجموعة الرجال و ثالثاً المجموعتان معاً

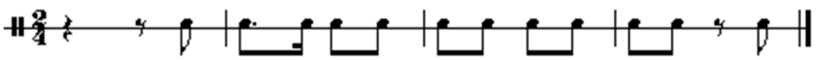
نموذج رقم (38)

أم صلبونج : جمال الصيدة

1/ **المدى الصوتي (VocalRange)** : يبدأ اللحن بالنغمة (صول) و التي تقع في نهاية النبر الضعيف للميزان 4/2

2/ جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة مكونة من خمسة موازيرتتكرر عدة مرات ، أكثر الاصوات إستخداماً (دو) .

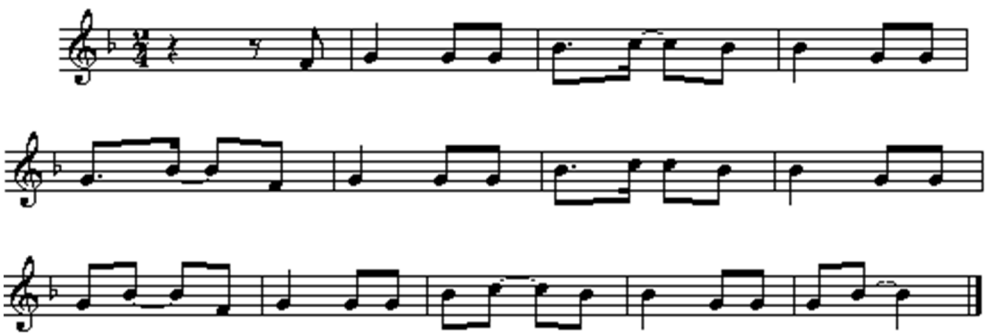
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوي العمل على قفزة بعد الرابعة الصاعدة بين المازورة الاولى و الثانية (دو - صول) كما يحتوي على قفزة البعد الثامن الصاعدة في المازورة الثامنة (صول - صول) .

4/ **تشكيل الايقاع (Rhythm) :**



أكثر الاشكال استخداماً الكروش ، يحتوي الشكل على الرباط الزمني .

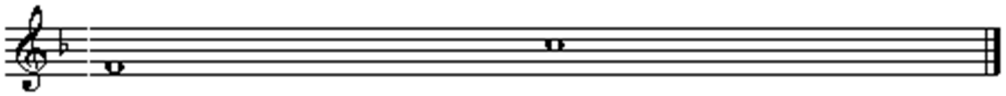
5/ **الأداء (Performance) :** الغناء مع الصفقة و القفز الى أعلى .

رقم (39)

`

الحاجة الجميلة

التحليل :

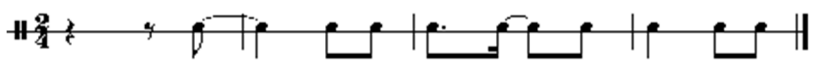
1/ المدى الصوتى (VocalRange) : يبدأ اللحن بالنغمة (فا) والتى اتت فى النبر الضعيف للمازورة الاولى .



2/ جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة واحدة مكونة من خمس موازير تتكرر دائريا اكثر الاصوات استخداما (صول) .

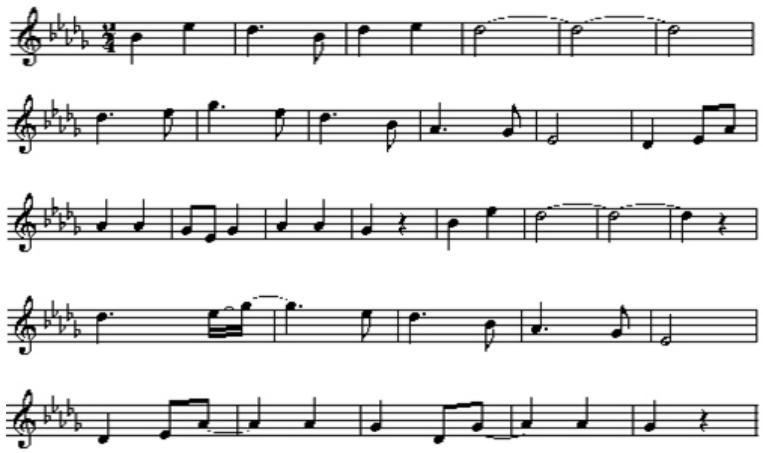
3/ **تتابع درجات اللحن (Sequence)** : احتوى اللحن على قفزة بعد الرابعة الهابطة فى المازورة الخامسة (سي - فا) وعدد من قفزات بعد الثالثة الصاعدة و الهابطة واغلب نغمات اللحن جاءت على شكل خطوات .

4/ تشكيل الايقاع (Rhythm) :



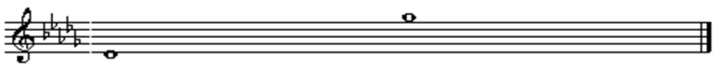
أكثر الأشكال استخداما الكروش كما كثر باللحن إستخدام الرباط الزمنى .

5/ الاداء(Performance) : الغناء بمصاحبة الصفقة و الرقص بالقفز الى اعلى من الجنسين .

نموذج رقم (40)

`

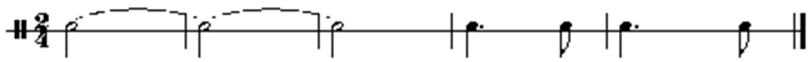
كمبلا

1/ **المدى الصوتي (Vocal Range)** : يبدأ اللحن بقفزة من (سي^{b}– مي^{b}) .



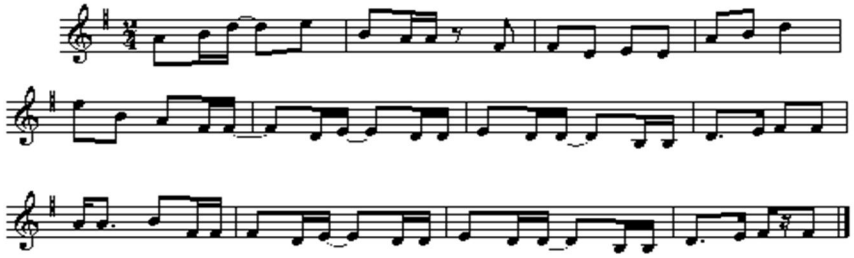
2 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : احتوى العمل على الكثير من ابعاد الثالثة الصاعدة كما إحتوى على قفزة البعد الرابع في المازورة الاولى بين (سي^{B} - مي^{B}) .

3 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :



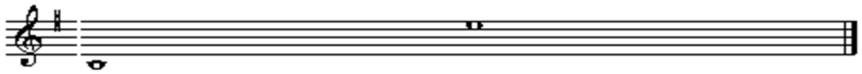
أكثر الاشكال استخداماً النوار المنقوط و الاصوات الممتدة كما يوجد باللحن رباط لحني بين المازورتين (28 و 29) .

4/ الأداء (performance) : مغنية مفردة (Solo) مع باقي الكورس من النساء و ضرب الارض بالارجل و إيقاع الكشاكيش المربوطة على ارجل الراقصين من الرجال .

نموذج رقم (41)

دايرين سلام

التحليل :

1 / المدى الصوتي (Vocal Range) : يبدأ اللحن بالنغمة (لا) ثانية السلم .



2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملتين الاولى من الثلاث موازير الاولى بينما الثانية من المازورة الرابعة حتى المازورة الثامنة ، أكثر الاصوات إستخداماً (ري) .

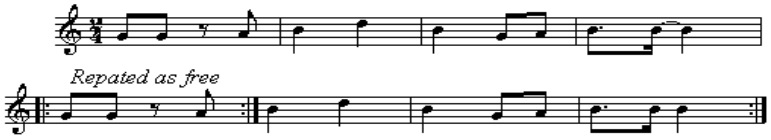
`

3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : إحتوى العمل على قفزة بعد الرابعه الهابطة بين المازورة الاولى و الثانية كما اشتمل على عدة قفزات من بعد الثالثه ، اكثر الاشكال إستخداما الكروش والدبل كروش .

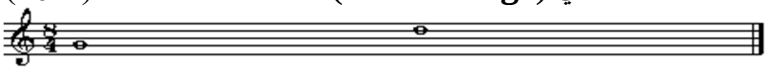
4 / تشكيل الإيقاع (Rhythm)

إحتوى اللحن على الكثير من الاربطة الزمنية لتشكل زمن الكروش المنقوط ، ساهمت الكشاكيش بمصاحبة الرقص في إثراء الإيقاع .

5 /الأداء (preformanc) : مغنية بمصاحبة كورس من المغنيات ، الرقص من جانب الرجال فقط .

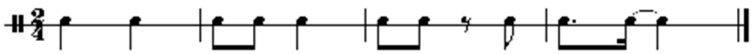
نموذج رقم (42)

الكرنق : سيد الليمون

التحليل :

1/ المدى الصوتي (VocalRange) : يبدأ اللحن بالنغمة (صول) .

2/ جمل اللحن (Melody) : اللحن عبارة عن جملة موسيقية واحدة مكونة من أربعة موازير تتكرر عدة مرات ، اكثر الاصوات استخداماً (سي) .

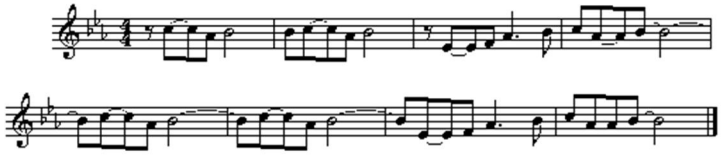
3/ تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوى اللحن على بعد الثالثة الصاعده والهابطه و بعد الثانية و بعد الاولى .

4/ تشكيل الايقاع(Rhythm) :



أكثر الأشكال الإيقاعية استخداماً هو النوار ، يوجد رباط زمني في المازورة الاخيرة .

5/ الاداء (performanc) : مغنية مفردة (Solo) مع مجموعة المغنيات و الصفقة وضرب الارض بارجل الراقصين من الجنسين .

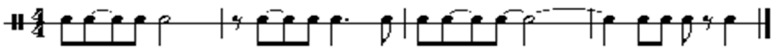
نموذج رقم (43)

الشقلاب : العاصي

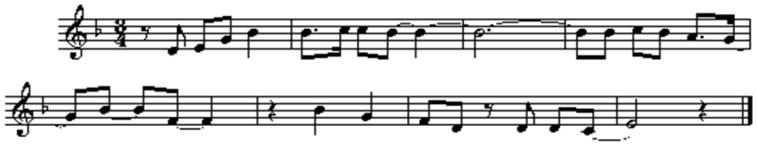
التحليل:

1 / المدى الصوتى (Vocal Range) : يبدأ اللحن بالنغمة (دو) سادسة السلم .

`

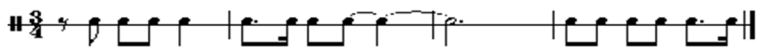
2 / جمل اللحن (Melode) : اتى لحن النص فى جملة موسيقية واحدة تتكون من اربعة موازيـر
تتكرر دائريا ، اكثر الاصوات إستخداما (سي^{b}) .
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يوجد باللحن قفزة بعد الخامسة الهابطة بين المازورة الثانية والثالثة بين صوتى (مي - سي) وكما يوجد باللحن قفزات البعد الثالث الصاعدة والهابطة.
4 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :

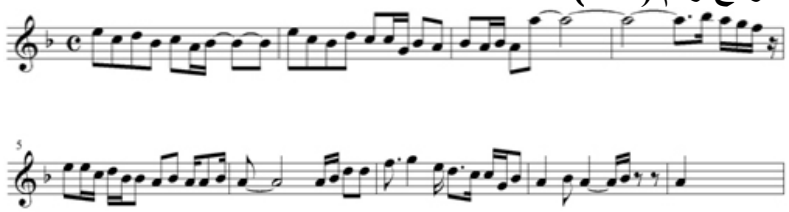


اكثر الاشكال الايقاعية إستخداما الكروش كما كثر إستخدام الرباط الزمنى فى اللحن .
5 / الاداء (performance) : غناء جماعي من الفتيات مع الصفقة والرقص برمي الشعر ذات اليمين و ذات اليسار .
نموذج رقم (44)

طمبور كردفاني : كباية البلوري

التحليل :
1 / المدى الصوتي (VocalRange) يبدأ اللحن بالنغمة (ري) .

2 / جمل اللحن (Melody) : اللحن عبارة عن جملة واحدة مكونة من ثمانية موازير ، و اكثر الاصوات استخداماً (سي^{b}) .
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوى اللحن على قفزة بعد الرابعة الهابطة والصاعدة الاولى فى المازورة الخامسة (فا - سي^{B}) والثانية بين المازورة الخامسة و السادسة كما توجد قفزات ثالثة فيماعدا ذلك اتت النغمات فى شكل خطوات .
4 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :



أكثر الأشكال استخداماً الكروش ، يوجد بالعمل الكثير من الاربطة الزمنية كما يوجد رباط لحني بين المازورة السابعة والثامنة (ري - دو) .
5/ الاداء(Perfromance) : تؤدي الاغنية مجموعة البنات مع الصفقة .
نموذج رقم (45)

`

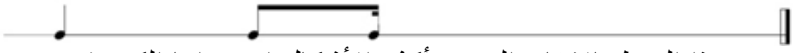
الهداي : البارا

يبدأ اللحن بالنغمة (مي) سابعة السلم .

1 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة تتكرر عدة مرات تتخللها لزمات يرتجلها المؤدى .

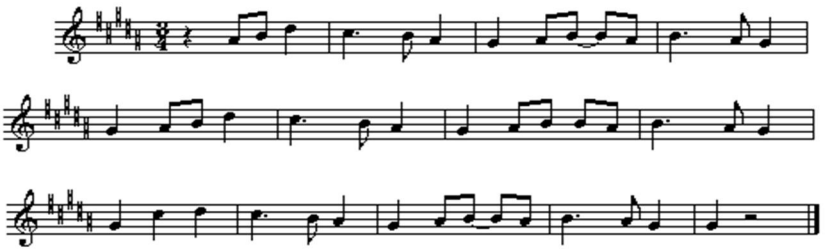
2 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : أتت نغمات اللحن فى شكل خطوات مابين بعدي الأولى والثانية الصاعدة والهابطة كماإحتوى العمل على قفزة بعد الثامنة الصاعدة بين الصوت (لا - لا) وأيضا قفزة بعدالرابعة الصاعدة والهابطة كما إحتوى العمل على الكثير من بعد الثالثة الصاعدة والهابطة .

3 / تشكيل الإيقاع (Rhythm)



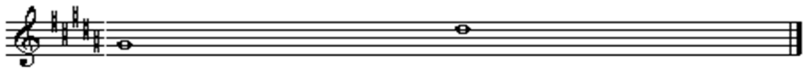
يتميز هذا النمط بالإيقاع الحر ، أكثر الأشكال إستخداما الكروش .

4 / الأداء(performance) : هذا النوع من الغناء يقوم به مغني مفرد (الهداي) بمصاحبة آلة (أم كيكي) وهذا النمط من الغناء لايصاحبه رقص ، يبدأ العمل بمقدمة قصيرة على الآلة ثم يأتي باقي العمل فى شكل حوار بين المغني والآلة تتخلله لزمات يرتجلها المغني .

نموذج رقم (46)

الربابة

التحليل :

1 / المدى الصوتي (Vocal Range) : يبدأ العمل بالنغمة (لا) التي تقع في بداية الضلع الثاني من المازورة الاولى .



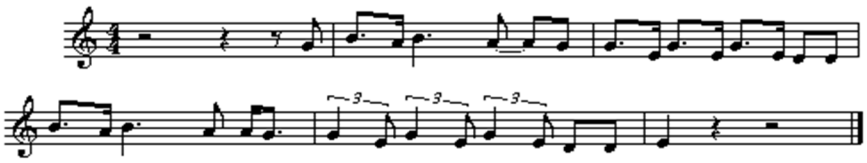
2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة واحده مكونة من خمسة موازير و تعتبر فكرة رئيسية و تتكررائرياً ، أكثر الاصوات إستخداماً (صول$^{\#}$ و سي) .

3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : إحتوى اللحن على قفزة بعد الرابعة الصاعدة مرة واحدة فقط في المازورة التاسعة (دو - صول) أما قفزة بعد الثالثة اتت صاعدة في المازورة الاولى (ري$^{\#}$ - سي) فيما عدا ذلك أتت نغمات اللحن فى شكل خطوات .

4 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :

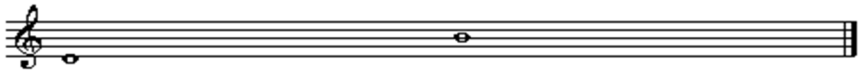
أكثر الأشكال تكراراً الكروش و احتوى العمل على الرباط الزمني .

5 / الأداء (Performance) : غناء فردي (Solo) بمصاحبة آلة ام بربري الموسيقية .

نموذج رقم (47)

`

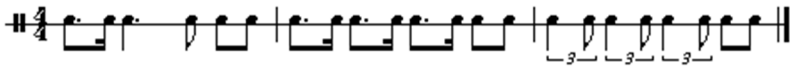
عجيلة

التحليل :

1 / المدى الصوتي (Vocal Range) : يبدأ اللحن بقفزة بعد الثالثة الصاعدة بين النغمة (سي ، صول) .

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة واحدة مكونة من ثلاثة موازير وهو لحن دائرى واكثر الاصوات إستخداما (صول) .

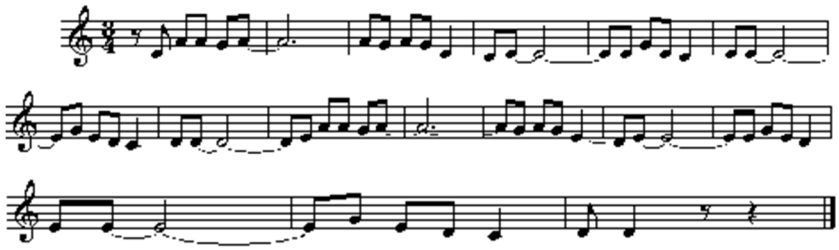
3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : يحتوى العمل على قفزة الثالثة الهابطة والصاعدة اما بقية النغمات جاءت فى شكل خطوات (بُعد الثانية وبُعد الاولى) .

4/ تشكيل الايقاع (Rhythm) :



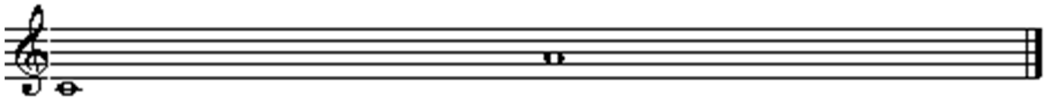
اكثر الاشكال الايقاعية إستخداما هو الكروش المنقوط كما يحتوي العمل على شكل الثلثية .

5/ الاداء(Performanc) : الغناء مع الصفقة و الرقص و الجدير بالذكر ان (عجيلة) تابعة لثقافة الجرارى .

رقم نموذج (48)

الدنقر: بسم الله إبتديت

التحليل:

1 / المدى الصوتي (Vocal Range) :



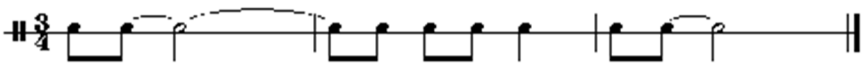
بدأ اللحن بقفزة ثلاثية صاعدة من الصوت (ري) الى الصوت (فا) .

2 / جمل اللحن (Melody) : يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة تتكرر تبدأ من المازورة الاولى حتى المازورة الثامنة واكثر الاصوات إستخداما (مي) .

`

3 / تتابع درجات اللحن (Sequence) : إحتوى العمل على قفزتى بعد الرابعة و بعد الثالث (الهابطة والصاعدة) .

4 / تشكيل الايقاع (Rhythm) :



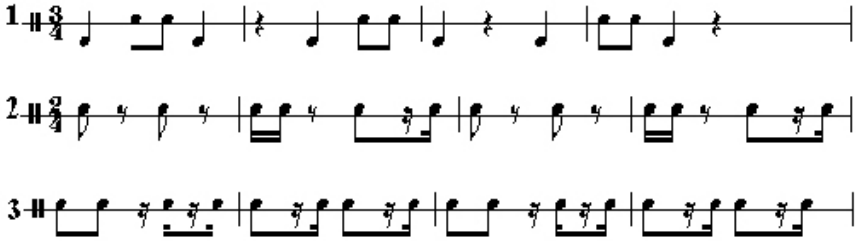
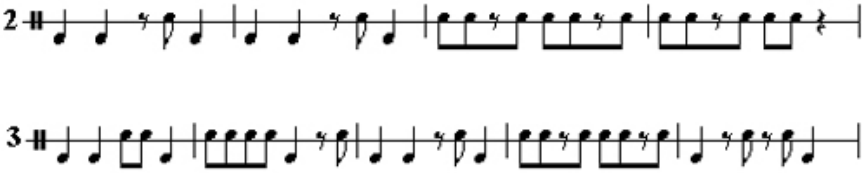
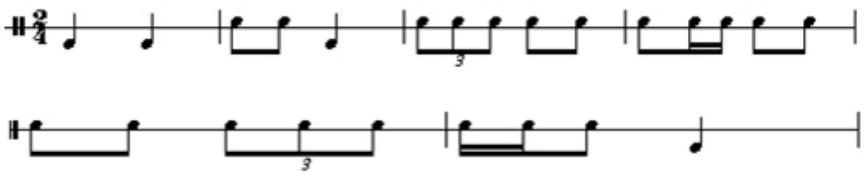
اكثر الاشكال الايقاعية استخداما الكروش ،كثر بالعمل إستخدام الرباط الزمنى كما يوجد رباط لحنى بين المازورة الحادية عشر و الثانية عشربين (ري - مي) .

5 / **الاداء (Performance)** : مجموعة النساء بمصاحبة الة الدنقر .

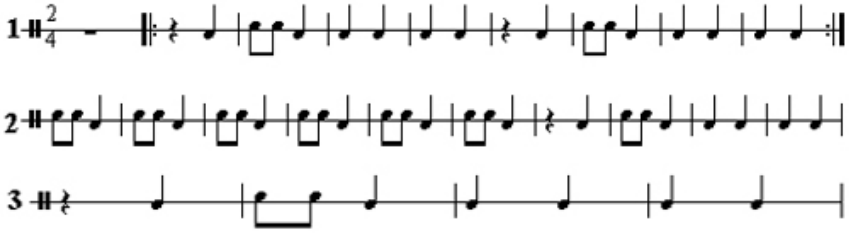
القسم الثاني

اشتقاق التمارين والتدريبات للنماذج

اولاً : إشتقاق التمارين والتدريبات للنماذج الإيقاعية :

نموذج النحاس

نموذج الطبول الدينية

نموذج الكرنق

`

نموذج الكمبلا



الفائدة التعليمية للتمارين و التدريبات الإيقاعية

1 / شرح الأشكال الايقاعية .

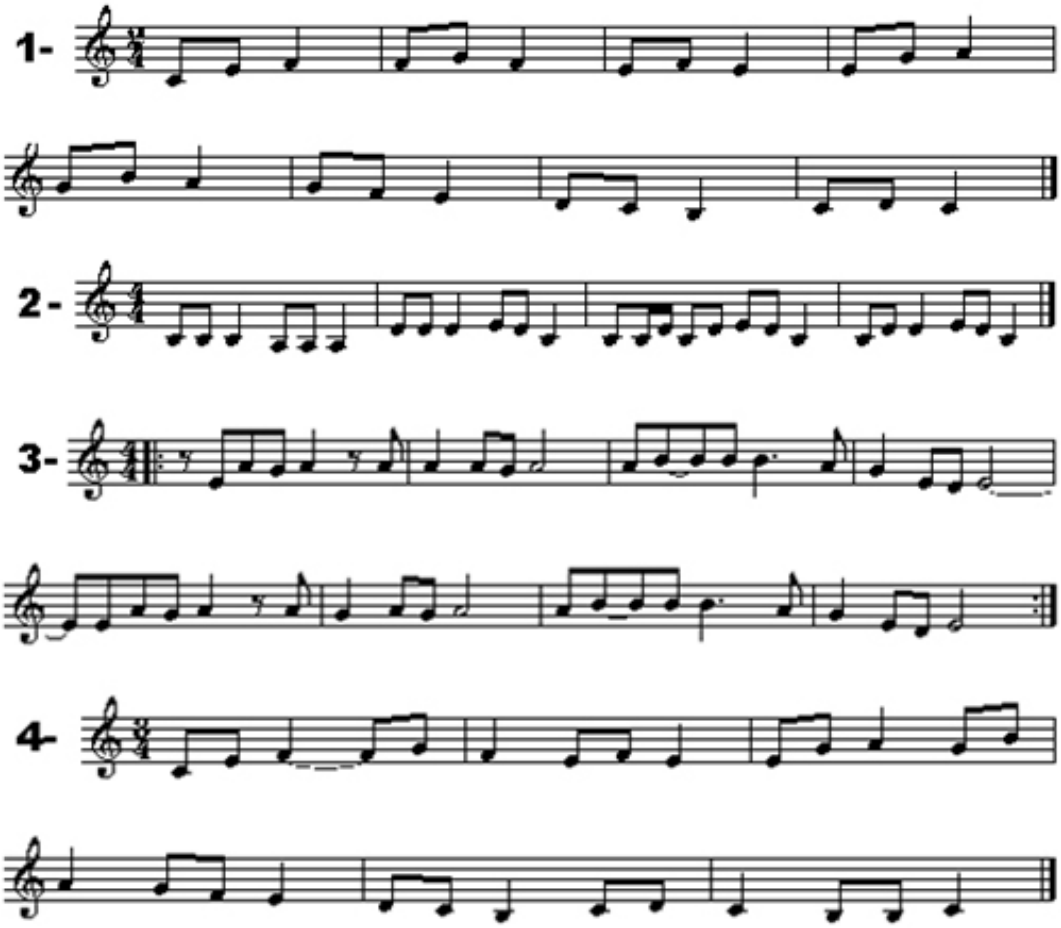
2 / شرح مفهوم الميزان الموسيقي .

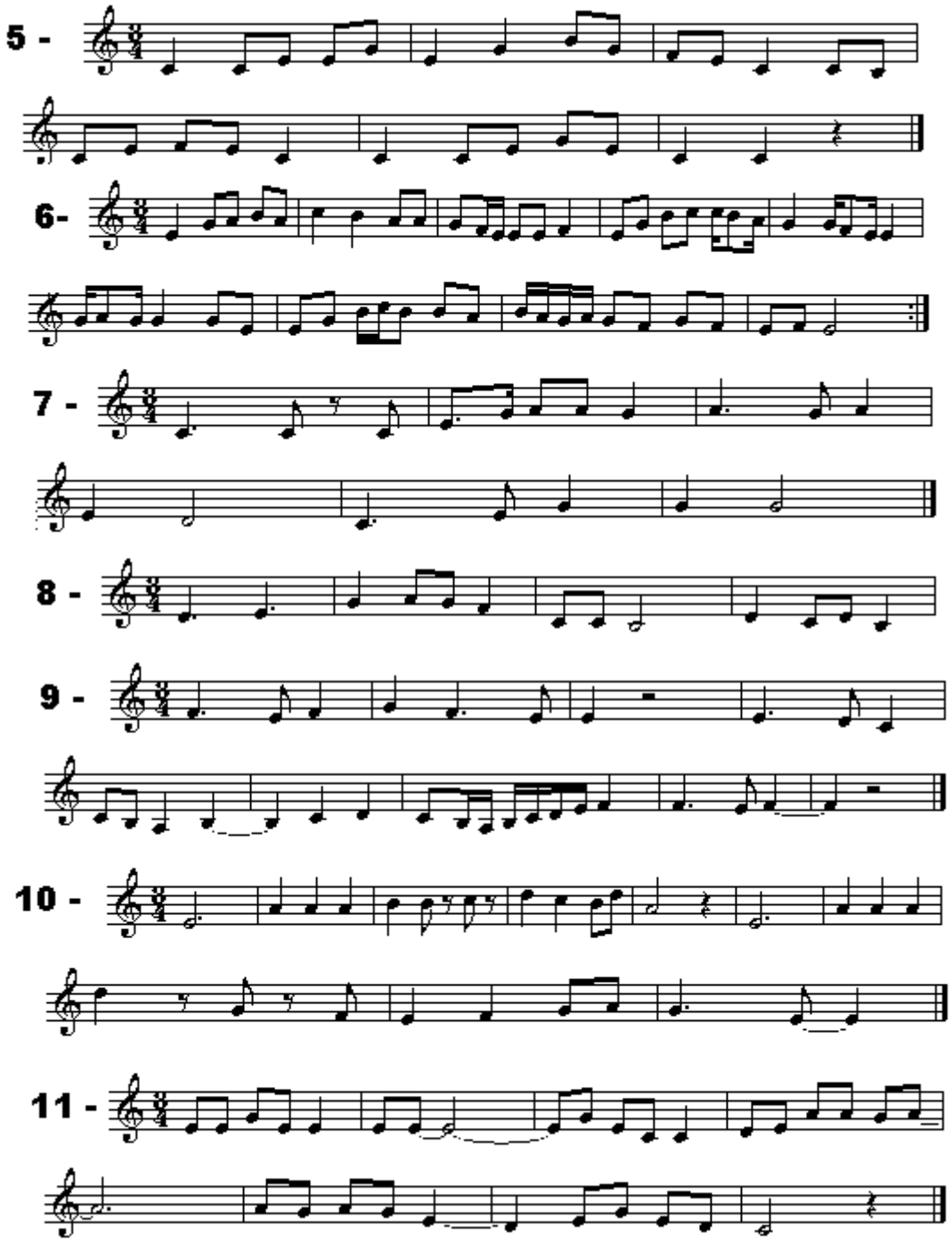
3 / شرح مفهوم المازورة و المرجع .

4 / تدريس السكتات الموسيقية .

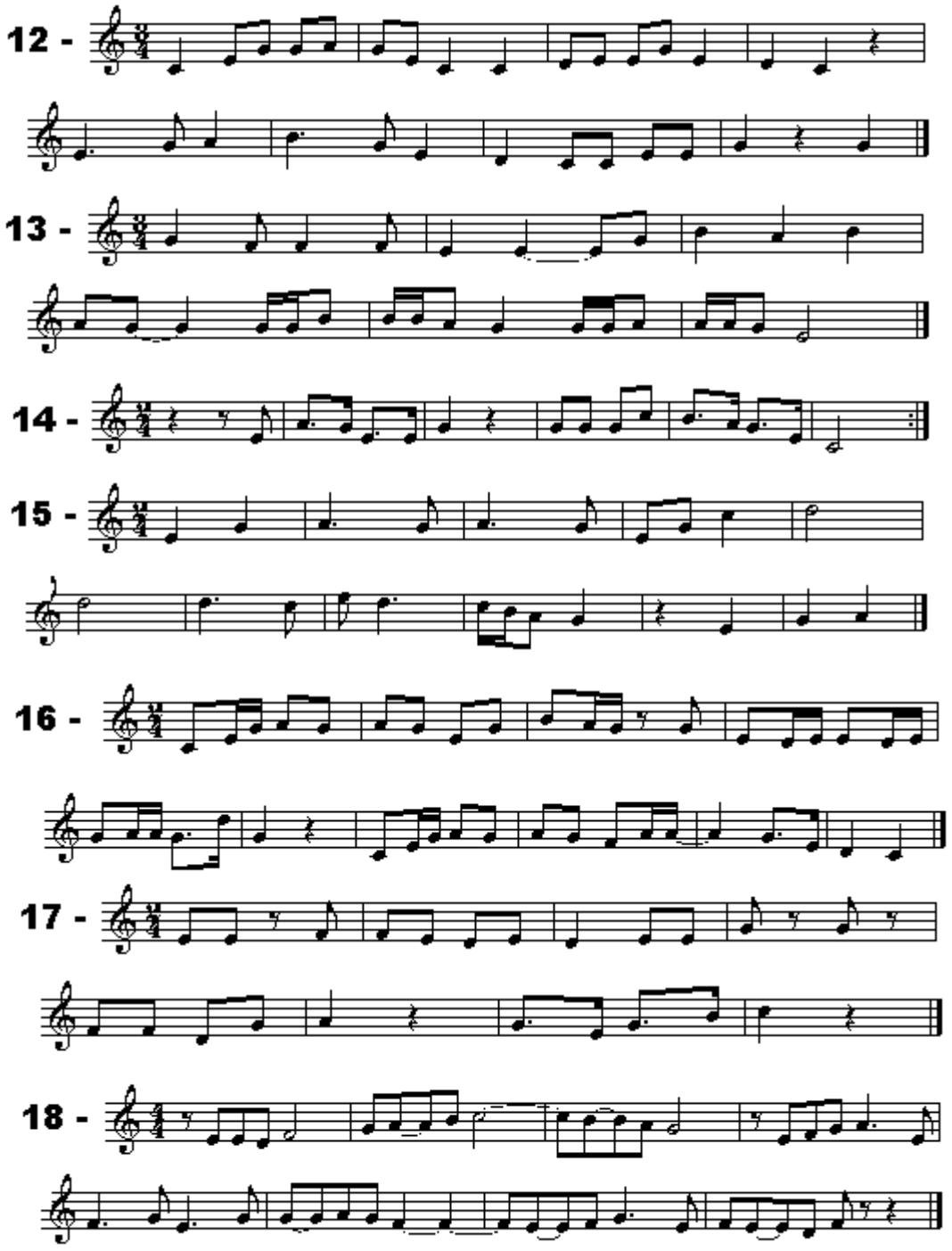
5 / تدريس مفهوم سرعات الأداء .

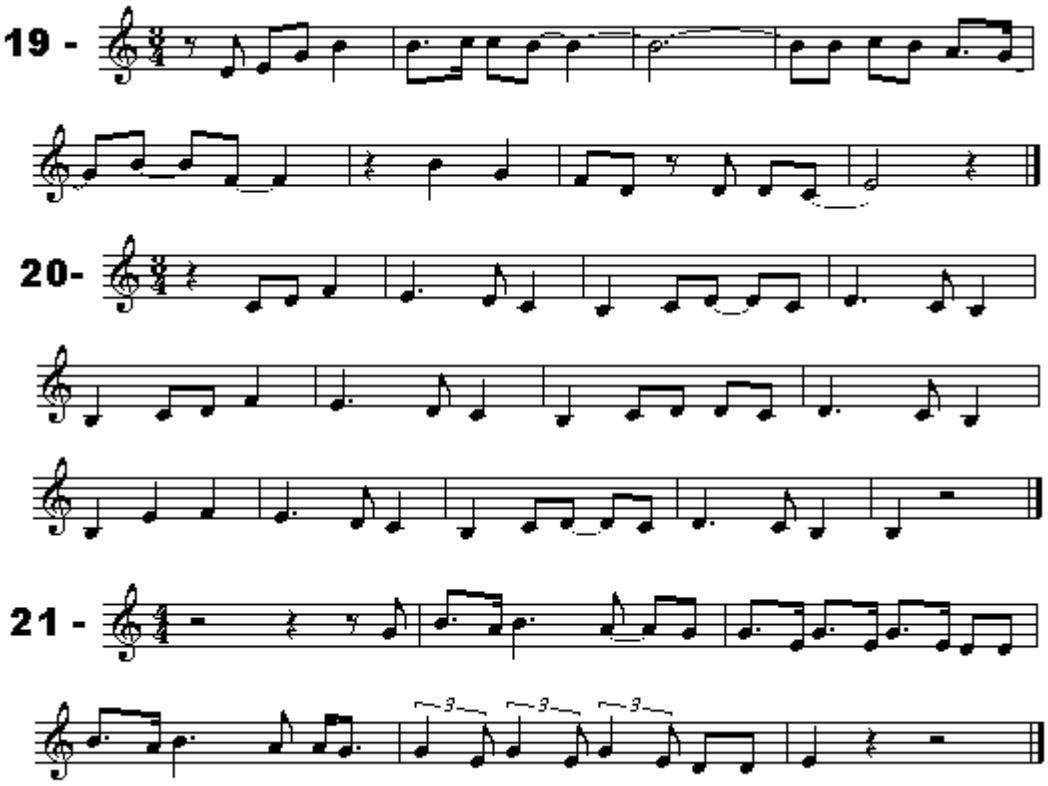
6 / تعليم العزف على بعض الآلات الايقاعية مع التركيز على آلة النحاس فقد لوحظ ندرة أستخداماتها مؤخراً ، و يأتي التركيز عليها خوفاً من إندثارها .

ثانياً : إشتقاق التمارين والتدريبات للنماذج اللحنية

`

التمارين أعلاه مشتقة من الأعمال الموسيقية كالآتى:
تمرين رقم (1) مشتق من أغنية السيرة جقلة .التمرين رقم (2) و(3) مشتقين من أغنيتي الجراري عقر الناقة وجي و أغنية يا مناي ، التمرين رقم (4) مشتق من أغنية الهسيس كردفان الهب نسيمها وهى تمارين تمتاز بالبساطة روعي فى إشتقاقها سهولة شرح بعض المفردات الموسيقية الأساسية مثل مفتاح صول ، المدرج الموسيقي ، الحروف الموسيقية مُالَ َجَ ع .

`

التمارين أعلاه مشتقة من الأعمال الموسيقية كالآتى :

تمرين رقم (5) مشتق أيضا من أغنية الهسيس كردفان الهب نسيمها ، والتمارين رقم (7) و(8) مشتقة من أغاني المردوم الجمرة الخبيثة واللوري ، والتمارين (10) و(11) مشتقة من أغنية الدرمللى بقطع التذاكر، وهى تمارين تتطور تدريجيا لتشتمل على شرح بعض المفردات الموسيقية مثل الأبعاد الموسيقية والشكل المنقوط والشكل المربوط (الرباط الزمني والرباط اللحني) .

`

التمارين أعلاه تم إشتقاقها من الأعمال الموسيقية الآتية :
تمرين رقم (12) و(13) تم إشتقاقهما من أغنيتي (العاجكو) و(الجنزير الثقيل) ، تمرين رقم (14) تم إشتقاقه من أغنية أم صلبونج (جمال الصيدة) ، تمرين (15) و(16) تم إشتقاقهما من أغنيتي (كمبلا) و(دايرين سلام) ، وتمرين (17) تم إشتقاقه من أغنية الكرنق(سيد الليمون) ، تمرين (18) تم إشتقاقه من أغنية شقلاب (العاصى) .

`

تمرين (19) تم إشتقاقه من أغنية (كباية البلوري) و تمرين (20) تم إشتقاقه من أغنية ربابة (باري) تمرين (21) أغنية (عجيلة) ، وهى تمارين الغرض منها شرح بعض المفردات الموسيقية مثل مفهوم الثلثية .

الفائدة التعليمية للتمارين والتدريبات اللحنية : تمثلت في الاتي :

أ / شرح وتدريس المفاهيم الآتية :

1- المدرج الموسيقى .
2- الحروف الموسيقية وكتابتها على المدرج الموسيقي .
3- السكتات الموسيقية .
4- الميزان الموسيقي .
5- المازورة ، خطا النهاية .
6- الرباط الزمني ، الرباط اللحني .
7- الشكل المنقوط .
8- الأوكتاف – السلم الموسيقي .
9- المدى الصوتي .
10- المفاتيح الموسيقية .
11- علامات الترجيع .
12 - علامات الإختصار .

ب/ التدريب على القراءة الصولفائية .

ج/ تدريبات على الحان أغاني بعينها من مختلف الأنماط الموسيقية .

`

المبحث االثاني

المواءمة بين طرق واساليب التدريس ومحتوى المنهج .

انه للمواءمة بين طرق وأساليب التدريس الجامعية والاتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى لا بد من معرفة محتوى منهج الموسيقى بصفة عامه ومعرفة محتوى منهج منشط الموسيقى بصفة خاصةاولاً تمهيداً لإجراء المواءمة بين محتوى المنهج والإتجاهات الحديثة في تدريس الموسيقى .

القسم الاول : محتوى منهج الموسيقى

يشتمل أي منهج لتدريس الموسيقى لأي مرحلة تعليمية وفقاً لعائشة صبري وامال مختارعلى الآتي :

1/ الغناء .

2/ التذوق الموسيقي .

3/ الألعاب الموسيقية (فى المراحل الأولى) .

4/ الصولفيج الإيقاعي والغنائي .

5/ العزف (إما إيقاعي في المرحلة الأولى أو آلي فى المراحل التي تليها.) .[1]

محتوى المنهج لمقرر الموسيقى بكلية التربية : بالإستناد الى البيئة وحسب ما تقتضيه فلسفة المجتمع فيها ورغبته فى تعليم أبنائه وإستلهاماً للتراث والثقافة الموسيقية المحلية ووفقاً إلى محتوي منهج الموسيقى كما ورد اعلاهوإستناداً على كتيب دليل المقررات بكليات التربية بالسودان فإن تدريس الموسيقى في كلية التربية منطقة الدراسة من المفترض ان يرتكز على عنصر الإيقاع بصفة خاصة وعنصر الغناء والأداء التعبيرى المصاحب له بصفة عامة وعلى هذا الأساس ووفق تصميم المناهج الحديثه قامت الدارسة - فى دراسة سابقة - بتصميم منهج لتدريس منشط الموسيقى لطلاب كلية التربية بجامعة كردفان للكورس (101) والكورس(103) وسوف تستعرض هذه

`

الدراسة الكورسات _بعد معالجتها_ كمحتوى اكاديمي كتوطئة اساسية للمواءمة بين طرق واساليب التدريس العامة والخاصة ومحتوى المنهج .

---

(1) عائشة صبري وامال مختار ، مرجع سابق ، صفحة 31 .

أولاً : مقرر كورس الموسيقى 101

الاهداف العامه :- الدور التربوي للموسيقى .
- الدور الاجتماعي للموسيقى .
- البيئه واثرها فى انتاج نمط موسيقي معين .
- الموسيقى وعلاقتها بفلسفة المجتمع .
- الثقافة المحلية وعلاقتها بالموسيقى .

الاهداف الخاصه تدريس مادة الموسيقى كالاتى :

أ / قسم نظري .

ب/ قسم تطبيقي .

القسم النظري

1 / **تدريس القواعد الموسيقية الاتية :**
- المدرج الموسيقي .
- الحروف الموسيقية وكتابتها على المدرج .
- المسافات الاضافية السفلى والعليا .
- السكتات الموسيقية .
- الحروف الموسيقية والاشكال الايقاعية .
- القراءة الصولفائية (صولفيج ايقاعي وغنائي) .
- الميزان الموسيقي .
- المازورة و خطا النهاية .
- الشكل المنقوط والشكل المربوط .
- الرباط اللحنى .
- البعد الموسيقي .
- مفهوم الاوكتاف .
- السلم الموسيقي (سلم دو الكبير) .
- المدى الصوتي .
- المفاتيح الموسيقية .
- علامات التحويل .
- علامات الترجيع (للمدرج – للمازوره) .
- علامات الاختصار (للموازير، للاشكال الايقاعية) .

2/ استماع وتذوق . 3/

تاريخ موسيقى .

القسم التطبيقي :

1/ العزف على الآلات
أ/ عزف بتكنيك .
ب/ عزف حر.
2/ صناعة وإنتاج الالات الموسيقية .
3/ اداء مختلف الانماط الموسيقية .
4 / إنشاء الفرق والمجموعات .

ثانيا : مقرر كورس الموسيقى 301

الاهداف العامه :

- الدور التربوي للموسيقى .
- الدور الاجتماعى للموسيقى .
- البيئة واثرها فى انتاج نمط موسيقي معين .
- الموسيقى وعلاقتها بفلسفة المجتمع .
- الثقافة المحلية وعلاقتها بالموسيقى .

الاهداف الخاصة :

القسم النظرى

- فكرة مبسطة عن السلالم الموسيقية :

أ /السلالم الكبيرة والصغيرة .
ب/السلم الخماسي والسلم السباعي .

- فكرة مبسطة عن علم الهارموني :

الابعاد الهارمونية الاساسية (**T.S.D**) .

- فكرة مبسطة عن الموسيقى الشرقية :

المقامات العربية مقارنة بالموجودة في كردفان .

- فكرة مبسطة عن علم الالات : التصوير الموسيقي :

أ / التصوير المقامي .
ب/ التصوير المفتاحي .
ج/ التصوير عن طريق البعد .
- صولفيج :
أ/ ايقاعي
ب/غنائي

القسم التطبيقي

1/ العزف على الآلات الموسيقية .
أ /عزف حر . (الآت حديثة ، الات محلية) .
ب/عزف بتكنيك .
2/ صناعة وإنتاج الآلات الموسيقية المحلية .
3/ دراسة وتحليل وأداء الأنماط الموسيقية المختلفة .
4/ إجراء بحوث ومقالات وسمنارات عن الموسيقى المحلية .

الأستفادة التعليمية لمنهج نشاط الموسيقى

`

تمثلت في شرح المفردات الموسيقية التى ينبغى دراستها ضمن مقررات كورسات منشط الموسيقى بالكليات ا كالاتي :

1/ تعلم القراءة والكتابة الصولفائية .
2/ التعرف على الثقافات الموسيقية المختلفة .
3/ الإلمام بتاريخ الموسيقى بكردفان .
4/ تعلم صناعة الآلات الموسيقية .
5/ تعلم العزف على أحد الآلات الموسيقية .
6/ معرفة الآخر ثقافيا وفنيا .
7/ إفشاء روح المشاركة .

القسم الثاني : إجراءات الاستفادة من الاتجاهات الحديثة في تدريس الموسيقى

يحدد الاستفادة من الاتجاهات الحديثة في تدريس الموسيقى بالنسبة لهذه الدراسة الاتي :

1/ محتوى المنهج (الاكاديمي والثقافي) .
2/ الفئة العمرية المستهدفة .
3/ طرق واساليب التدريس الجامعية .

سوف تقوم الدراسة باجراء الاستفادة من بعض الاتجاهات الحديثة كالاتي :

إجراء الإستفادة من طريقة دالكروز : ركز دالكروز في طريقته على تدريس الصولفيج لذا فإن إجراء الإستفادة من هذه الطريقة يحددها الصولفيج الإيقاعي والصولفيج الغنائي كالاتي :

اولاً : الإيقاع : إيقاعياً يمكن مواءمة هذه الطريقة مع بعض الانماط الموسيقية المحلية بمنطقة الدراسة مثل الجراري والمردوم والكمبلا حيث لا توجد آلات إيقاعية اساسا مصاحبة لهذا النوعً من الموسيقى المحلية .

ثانياً : الغناء : اما طريقة دالكروز في تعليم الصولفيج الغنائي فلا تتوائم مع منهج منشط الموسيقى لطلاب كلية التربية لأنها تصلح فقط للمتعلمين المتخصصين في الموسيقى .

هذه الطريقه يمكن ان يناسبها من طرق واساليب التربية العامة :

1/ طريقة العرض .
2/ طريقة الرحلات .

إجراءالإستفادة من طريقة ايمي باري

1/ تعتبر الدراسة ان هذه الطريقة من اساسيات تدريس الموسيقى لذا تناسب هذه الطريقه :

أ ــ المنهج . ب ــ الفئة العمرية المستهدفة .

2/ يمكن للمعلم إتباع اسلوب المحاضرة والطباشير أو المحاضرة والعرض في حالة إستخدام وسيلة اللوحات الإيقاعية .

إجراءالإستفادة من طريقة زولتان كودي

1/ تصلح هذه الطريقه لكافة الفئات العمرية فهي بالتالي تناسب طلاب كليات التربية بالسودان بصفة خاصة .

2 / يعتبر كوداي ان الموسيقى الشعبية هي الاساس لتعلم الموسيقى ، ولهذا السبب تتوائم الطريقة مع المنهج الذي تم تصميمه و الذي إعتُمد فيه على التراث الموسيقي المحلي بصورة اساسية .

3 / عدم إعتماد الآلة الموسيقية في طريقة كوداي يتوائم مع منشط الموسيقى بالكليات وذلك للآتي :

أ ــ قلة الساعات المعتمدة المحددة للمنشط مما يترتب عليه محدودية ساعات التدريس للمنشط في الفصل الدراسي الواحد .

`

ب ــ الكم الهائل لطلاب المنشط في الفصل الدراسي الواحد .
ج ــ صعوبة توفير الآلات وإنعدامها .
د ــ عدم توفر أساتذه لتدريس الموسيقى- إسوةً بالمناشط الاخرى – ذوي تخصصات مختلفة لتدريس الآلات الموسيقية .
4/ يمكن إستخدام هذه الطريقة بالمواءمة مع طريقة المحاضرة الإلقاء بإستخدام السبورة والطباشير .

إجراء الإستفادة من طريقة موريس شوفيه

هذه الطريقة **:**

1/ تناسب الفئة العمرية لطلاب الكليات .
2/ يمكن إستخدامها لشرح الحروف الموسيقية والسلم الموسيقي .
3/ يمكن للمعلم إستخدامها بالمواءمة مع طريقة وإسلوب المحاضرة التطبيق اوطريقة وإسلوب المحاضرة المدعمة بالوسائل التعليمية كالشفافيات والسلايد التي يتم فيها عرض المحاضرة وتقويمها بإستخدام العرض البصري والصوتي بشكل متزامن .

إجراءالإستفادة من طريقة ديكرولي

1/ هذه الطريقة تفتقر الى التدوين الإيقاعي حيث لاتوجد علامات زمنية فى المربعات وهي بذلك لاتستخدم المدرج الموسيقي ، غير أنها تصلح لتعليم المبتدئين التمييز بين الأصوات المختلفة من حيث الحدة والغلظة .
2/ يمكن إستخدام الطريقة ضمن محاضره تشتمل على تدرج الصوت من حيث الحدة و الغلظة صعوداً وهبوطاً .

إجراءالإستفادة طريقة كارل اورف

1/ هذه الطريقة لاتصلح للفئة العمرية المستهدفة بالدراسة .
2/ وبالتالى لاتناسب المنهج .

إجراء الإستفادة من طريقة جون كروين

هذه الطريقة تناسب الفئة العمرية للطلاب خاصةً الكورس 301 لمنشط الموسيقى ، و يمكن تدريسها بالموائمة مع طرق التدريس العامة بطريقة المحاضرة و الطباشير و كذلك طريقة المحاضرة التطبيق .

إجراء الإستفادة من الطريقة العددية

1/ هذه الطريقة تناسب الفئة العمرية المستهدفة .
2/ تصلح الطريقة للدارس الذي لايجيد النوتة الموسيقية فهي تصلح للإستخدام في المراكز والنوادي المهتمة بالموسيقى لكنها لا تصلح في المؤسسات التعليمية الرسمية .
3/ هذه الطريقة لا تصلح للعزف فلا يكفي المحافظة علي العلاقات بين اصوات السلم الواحد وفي هذه الطريقة لايحمل الرقم مدلول بعينه فهو يتغير من سلم لآخر.
4/ هذه الطريقة لا تناسب منهج منشط الموسيقى بالكليات .

إجراء الإستفادة من طريقة المسافات

1/ هذه الطريقة تصلح للفئة العمرية المستهدفة .
2/ تتوائم الطريقة مع المحتوى الاكاديمي للمنهج .

`

3/تصلح الطريقة لتربية الاذن موسيقياً (Sight Reading) .
4/ وحيث ان المسافة هي جزء من التآلف تصلح هذه الطريقة لتدريس الهارموني من حيث التوافق والتنافر بين الاصوات .
5/ يمكن للمدرس تدريس الطريقة بالموائمة مع طرق التدريس العامة بإستخدام طريقة المحاضرة الإلقاء بإستخدام الطباشير وبإستخدام آلة موسيقية مثل البيانو .

القسم الثالث : إجراء المواءمة بين طرق واساليب التدريس والاتجاهات الحديثة ومحتوى المنهج

نظراً لتعدد طرق واساليب التدريس التربوية الجامعية العامة وإختلاف علماء التربية فى تطبيقاتها وكذلك تعدد الطرق والأساليب الخاصة بالمدارس المتقدمة علمياً فى تدريس الموسيقى سوف تقوم الدراسة بمواءمة طرائق وأساليب التدريس على ضوء تعدد محاور تدريس منشط الموسيقى كما يلى :

المحور الأول : هو محور خاص بالمواءمة بين طرق وأساليب التدريس الجامعية الإتجاهات الحديثة فى تدريس الموسيقى للتوصل الى أنسب طرق تدريس الصولفيج .
المحور الثانى : وهو محور خاص بالمواءمة بين مكونات المقرر النظرى لمنشط الموسيقى وطرق وأساليب التدريس العامة والخاصة والمكونات هى :
1/ المفهوم الأساس للقواعد الموسيقية .
2/ التذوق الموسيقى .
3/ تاريخ الموسيقى .
4/ قضايا الموسيقى .
المحور الثالث : وهو محور خاص بطرق وأساليب تدريس النشاط التطبيقي لمنشط الموسيقى لتدريس الآتى :
1/ العزف على الآلات الموسيقية .
2/ صناعة الآلات الموسيقية .
3/ أداء الأنماط الموسيقية المحلية .

المحور الاول : اجراءات تدريس الصولفيج

يعتبر الصولفيج بشقيه الإيقاعي والغنائي من أهم فروع مادة الموسيقى وإبتكر المهتمون بتدريسه عدة طرق لتدريسه وسوف تجري الدراسة مواءمة بين طريقتين أو أكثر من طرق التدريس الجامعية والاتجاهات الحديثة لتدريس مقرر الصولفيج كل طريقة تستخدم مع ما يناسب الهدف التربوي والأكاديمي المعين للفئة العمرية المعنية .

توصلت الدراسة الى أن أنسب الطرق العامة لتدريس الصولفيج هى طريقة المحاضرة – بأنواعها المختلفة – ففى هذه الطريقة ينبغى التعامل مع الصولفيج بشقيه بإعتباره درس مترابط يتكون من حروف موسيقية وأشكال إيقاعية وقواعد موسيقية ورموز ومصطلحات ، فقراءة وكتابة الموسيقى تطبيق كل تلك المكونات التى تتآلف جميعها لتؤدى صولفيجاً إيقاعياً أو لحنياً وصولاً لعمل موسيقى متكامل هى محور المحاضرة الذى تدور حوله جميع الدراسات التى إكتسبها أو من المفترض أن يكتسبها الطالب فى دراسته للموسيقى فتكون محاضرة الصولفيج عبارة عن قراءة صولفائية وتذوق موسيقي وتاريخ موسيقى بل حتى النشاط التطبيقى يمكن التعرض له فى إسلوب المحاضرة لغرض تدريس الصولفيج ، ونظراً لشيوع إستخدام طريقة وإسلوب المحاضرة بأنماطها المختلفة وسيادتها لدى أعضاء هيئة التدريس فى الجامعات يستطيع معلم الموسيقى أن يجعلها أكثر فاعلية ونجاحاً فى

`

تدريس الصولفيج وذلك بتطبيق بعض الإجراءات التعليمية مثل تدعيم المحاضرة بآلة أورغن ووسائل سمعية وبصرية وتغنيات تعليمية موسيقية متنوعة .

سوف تقوم الدراسة بتحديد طرق وأساليب لتدريس الصولفيج بشقيه الإيقاعي والغنائي كل على حده كالآتي :

اجراء تدريس الصولفيج الإيقاعي : سوف تقوم الدراسة بالموائمة بين الطرق و الأساليب الحديثة لتدريس الإيقاع وطريقة المحاضرة والتراث الموسيقي المحلي كما يلي :

(1) طريقة دالكروز: إعتمد دالكروز فى طريقته لتدريس الإيقاع على أن (الجسد آله إيقاعية) فعمل على تخليص الطلاب من عقدة الإيقاع بإستخدام أجسادهم وسوف تستفيد الدراسة من هذه النظرية فى تدريس الأشكال الإيقاعية بإستخدام الموسيقى المحلية مثل المردوم والدرمللي والجراري والهسيس وأم صلبونج ....الخ حيث لاتوجداساساً آلات موسيقية مصاحبة لهذا النوع من الموسيقى بل يلعب الجسد قفزاً فى الهواء وضرباً للأرض بالأرجل وتصفيقاً بالأيدي كآلة موسيقية ، فبالإستفادة من النشاط التطبيقي فى جزئية أداء الأنماط الموسيقية المحلية سوف تدرس الأشكال الايقاعية بالموائمة بين طريقة المحاضرة والعرض فى الحقل وطريقة دالكروز مشروحة بإستخدام التراث المحلي كالاتي:

1/ العلامة البيضاء (زمنان) للمشى البطىء مثال لذلك أغنية و رقصة الجرارى الثقيل (عقر الناقه وجي) أو (فرع القنقليز) .

2/ العلامة السوداء (زمن واحد) للمشى مثال لذلك أغنية ورقصة الهسيس (الزول العاجبنا) أو (كردفان الهبَ نسيمها) .

3/ علامة ذات السن (نصف زمن) للركض مثال أغنية ورقصة الدرمللى (سارن بنات البار) .

4/ علامة ذات السنتين (ربع زمن) للقفز مثال لذلك أغانى ورقصات النقارة والكرنق ، رغم إستخدام الآلة الموسيقية الإيقاعية الا أن الجسد يلعب تحديداً كآلة إيقاعية فى هذين النمطين الاخيرين .

(2) طريقة إيمي باري وطريقة جون كروين : هذه الطريقة لتدريس الأشكال الإيقاعية تتميز بالمرونة فى تدريس كافة الأعمار لذ سوف تستفيد الدراسة منها فى تدريس المرحلة المستهدفة داخل قاعة الدرس بطريقة المحاضرة الإلقاء بإستخدام السبورة والطباشير مع الإستفادة من الوسائل التعليمية لجون كروين كالآتية :-

1/ الوسائل التعليمية الإيقاعية الآتية :

أ- اللوحات الإيقاعية .

ب- إشارات اليد الداله على الزمن .

2/ رسم جداول الأشكال الإيقاعية .

3/ رسم جداول للسكتات الموسيقية .

4/ الإستعانة بآلة موسيقية محلية إن وجدت ولكن فى أساسيات تعلم الإيقاع يستحسن الإستعانة بالصفقة والمشي والجري والقفز كما هو موجود فى التراث الموسيقى المحلى ضمن الإشارة اليه فى طريقة دالكروز .

اجراء تدريس الصولفيج الغنائي : سوف تقوم الدراسة بموائمة طريقة واسلوب المحاضرة مع عدة طرق وأساليب من المدارس الحديثة والمتقدمة فى تدريس الموسيقى لتدريس الصولفيج الغنائي مثل :

1/ طريقة دال كروز .

2/ طريقة كارل أورف .

3/ طريقة ديكرولي .

4/ طريقة جون كروين .

`

5/ طريقة موريس شوفيه .
6/ طريقة المسافات .
7/ طريقة زولتان كودي .

اولاً : طريقة دالكروز تعمل الطريقة على تقوية الإنتباه والتركيز الشديد والإحساس بالمسافة الصوتية داخل السلم خاصة أنها غير مرتبة الترتيب الطبيعي للسلم فكل السلالم لدى دالكروز سواء كبيرة أو صغيرة تبدأ من دو الوسطى (أنظر صفحة 45) .

ثانياً : طريقة كارل أورف هذه الطريقة تعتمد على مبدأ اللعب فى تعلم الموسيقى بهدف أن يكون الطفل متعلماً وفاعلاً بآن معاً ، والجدير بالذكر أن أوروف أكد فى منهجه على أهمية عناصر الموسيقى الأساسية (أنظر صفحة 56) .

ثالثاً : طريقة ديكرولى الإستفادة من هذه الطريقة فى التمييز بين الأصوات المختلفة من حيث الغلظة والحدة رغم إنها تفتقر الى التدوين الإيقاعي حيث لاتوجد علامات زمنية بين المربعات وكذلك لاتستخدم المدرج الموسيقى .

رابعاً : طريقة جون كرين الإستفادة من الطريقة فى تدريس التآلفات للسلالم الموسيقية كما إبتكر جون كروين وسائل تعليمية يمكن الإستفادة منها في تيسير تدريس التدوين الموسيقي والإملاء الصولفائي وهى عبارة عن إشارات تعرف (بالفنومني) وهى ثلاث أنواع :-

أ / إشارات اليد الدالة على الأثر النفسي .
ب / إشارات اليد الدالة على التدرج الصوتي .
ج / إشارات اليد المذدوجة (الأثر النفسي والتدرج الصوتي) .

خامساً : موريس شوفيه توصلت الدراسة الى أن هذه الطريقة تصلح للكبار وللصغار وهى طريقة تعتني بالمسافات التكميلية التى تبدأ بإعطاء تآلف الدرجة الأولى (أنظرصفحة 53) وتعتبر الطريقة من الطرق الهامة فى تعلم الموسيقى الغنائية وبهذه الطريقة تسهل عملية الإملاء والتدوين بإشارات اليد سابقة الذكر .

سادساً : طريقة المسافات تصلح الطريقة للإستفادة منها فى تدريس الهارموني من حيث التوافق والتنافر بين الأصوات بإعتبار أن المسافة جزء من التآلف (أنظرصفحة 62) كما يمكن الإستفادة من الطريقة فى تدريس تربية الأذن (SightReading) .

سابعاً : طريقة زولتان كودي

إختارت الدراسة هذه الطريقة كطريقة أساسية لتدريس الصولفيج الغنائي وذلك للآتي:

أ / إعتماد كوداي على الموسيقى الشعبية كأساس لتعلم الصولفيج الغنائي ورأي الدراسة فى إرتباط الصولفيج بما هو موجود فعلا من المؤلفات الموسيقية المحلية والبسيطة .

ب / أوجد كوداي نظاما لتدريس الصولفيج الغنائي أدمج فيه العديد من الطرق المهتمة بنفس الغرض مثل الطرق الآتية :

1 / القرار دو .
2 / طريقة دو المتحركه .
3 / دو الثابتة .
4 / الطريقة العددية .

ج / جعل كوداي طريقته فى التدريس تصلح لتدريس الموسيقى إبتداءاً من مرحلة الروضة وحتى آخر مراحل التعليم المتخصص وهى بذلك ضمناً تصلح لتدريس المرحلة المستهدفة بهذه الدراسة .

د / عدم إعتماد كوداي على الآلات الموسيقية فى تعليم ومصاحبة الصولفيج الغنائي وكذلك الكورال حيث يرى أن أفضل صوت لمصاحبة صوت طفل هوصوت طفل آخر ، بل يختص بالإهتمام بصوت المدرس منذ البداية وهذا الفهم فى التعامل مع الآلات الموسيقية يصادف عدم توفر أو ندرة الآلات الموسيقية بالكليات ، أضف لذلك سهولة إستخدام المكون الموسيقي المحلي الذى لايعتمد أساسا على الآلات الموسيقية كما هو الحال فى منطقة الدراسة .

ه / طريقة كوداي طريقة أكاديمية تستخدم الرموز والمصطلحات الموسيقية المتفق عليها عالمياً .

والجدير بالذكر ان الطرق السابق ذكرها مقارنةً بطريقة كوداي هى أقرب للإستذكار لفائدة مدرس الموسيقى منها طرق لتدريس الصولفيج الغنائي لأن لطرق تدريسه خصوصية وشروط توفرت جميعها فى طريقة كوداي ولم تتوافر بذات الشمولية فى باقي الطرق .

سوف تقوم الدراسة بإختيار بعض الوسائل التعليمية لتدريس الصولفيج الغنائى كالآتى :

1/ آلة موسيقية – إن وجدت – مثل البيانو أو الكمان .

2/ سوف تُستخدم العديد من الوسائل البصرية التى يمكن أن تعين مدرس الموسيقى على توصيل المعلومات والمفاهيم مثل :

أ / اللوحات الصوتية وهى الانواع الاتيه :

- لوحات صوتية ذات أحرف وهى عبارة عن مستطيلات من الورق المقوى أو يمكن كتابتها على السبورة (أنظر صفحة 58) .
- اللوحات الصوتية ذات المدرج .
- اللوحات الصوتية المدرجة .

ب / إشارات اليد الدالة على الأثر النفسي .

ج / إشارات اليد الدالة على التدرج الصوتي .

د / رسم السلم الموسيقي .

المحور الثانى : اجراءات التدريس للمفاهيم النظرية الاساسية

سوف تقوم الدراسة بالموائمة بين المفاهيم النظرية الأساسية لمنشط الموسيقى مع طرق وأساليب التدريس الجامعية العامة ، والمفاهيم النظرية هى :

1/ المفاهيم والقواعد الأساسية للموسيقى .

2/ التذوق الموسيقي .

3/ التاريخ الموسيقي .

4/ قضايا موسيقية .

أولاً : طرق واساليب تدريس المفاهيم والقواعد الأساسية للموسيقى : سوف تختار الدراسة أنسب طرق وأساليب التدريس الجامعي لتدريس القواعد الموسيقية كالاتية :

1/ المحاضرة الإلقاء مع الطباشير Chalk – Talk Lecture .

2/ المحاضرة التطبيقية Application Lecture .

3/ المحاضرة بإسلوب أخذ الملاحظة المنظمة Guid – Not Taking Lecture.

`

حيث يذود الطلاب بالمعلومات فى شكل مواد مطبوعة (Hand – Out) والتى تلخص المفاهيم والأفكار الرئيسه بوجه عام .

4/ المحاضرة المدعمة بالوسائل التعليمية كالشفافيات والسلايد والتى تعرض فيها المحاضرة وتقدم بإستخدام العرض البصري والصوتي بشكل متزامن كذلك يمكن إستخدام الوسائط الحديثة لتدريس القواعد النظرية للموسيقى .

ثانياً: طرق واساليب تدريس التذوق الموسيقى : سوف تقوم الدراسة بتسمية انسب طرق وأساليب التدريس الجامعي لتدريس التذوق الموسيقي كالاتي :

1/ المحاضرة السؤال Questaning Lecture .

2/ المحاضرة النقاش Discussion Lectyre .

3/ المحاضرة العرض التوضيحي Presentation Lectyre .

و ايمكن للمدرس إختيار الوسائل التعليمية لتدريس التذوق الموسيقي الاتية :-

1 / الوسائل المتاحة للإستماع مثل الأداء الحي للطلبة الموهوبين أو أداء بعض الأنماط الموسيقية لمجموعة من الطلاب .

2 /الموسيقى المسجلة (حديثة أو تقليدية) .

3 / صور أعلام الموسيقى والمناسبات الموسيقية .

4 / الكتب والمجلات .

5 / أجهزة التسجيل .

6 / وسائط الميديا .

7 / الهواتف الذكية .

8 / أجهزة الحاسوب .

ثالثاً: طرق واساليب تدريس التاريخ الموسيقي : سوف تختار الدراسة لتدريس مادة التاريخ الموسيقي الطرق والأساليب الجامعية الاتية :

1 / طريقة و إسلوب الندوة - الحلقة – (Seminar) .

2 / إسلوب المقال Articte Method .

رابعاً : طرق واساليب تدريس القضايا الموسيقية : إن القضايا الموسيقية لما لها من أهمية ثقافية كنشاط نظري في منشط الموسيقى سوف يتم تدريسها بطرق التدريس الجامعية الاتية :

1 / طريقة الحوار .

2 / طريقة العرض التوضيحى .

3 / طريقة وإسلوب المناقشة .

4 / طريقة الندوة .

5 / طريقة وإسلوب الإستقصاء .

6 / طريقة المقال .

7 / طريقة الإسلوب الذاتي .

تنوه الدراسة الى أن جميع الطرق أعلاه يمكن الإستفادة منها فى تناول القضايا الموسيقية وعلى المدرس أن يختار طريقة أو أكثر أو يوجه الطلبة لإستخدام بعض الطرق مثل طريقة السمنار أو التعلم الذاتي .

المحور الثالث : اجراءت المواءمة لتدريس النشاط التطبيقي

سوف تقوم الدراسة بالمواءمة بين طرق وأساليب التدريس الجامعية والإتجاهات الحديثة لتدريس النشاط التطبيقي لمنشط الموسيقى الذى يشتمل على :

1/ العزف على الآلات الموسيقية الحديثة و التقليدية .

أولاً : الآلات الموسيقية الحديثة : تقر الدراسة بأن ليس هناك إهتمام بإمكانية تدريس العزف على الالات الموسيقية الحديثة بالكلية وتعزي السبب للاتي :

1- عدد ساعات التدريس المحدودة والمحددة للمنشط فى الفصل الدراسي (السمستر) .
2- الكم الهائل من طلاب كلية التربية الذين يفترض أن يدرسوا المنشط خاصة فى الكورس (101) حيث تتراوح أعدادهم مابين (200 إلى 300 طالب) ويمثل هذا العدد نصف الدفعة فقط فى الغالب الأعم .
3- عدم وإستحالة توفر الآلات الموسيقية التى تتناسب مع أعداد الطلاب الذين ينبغى لهم دراسة المنشط .
4- عدم وجود مدرسي موسيقى ذوي تخصصات مختلفة لتدريس الآلات الموسيقية بالكليات إن وجدت .
5- عدم إقتناع إدارة الكلية بتعيين مدرسين لتدريس الموسيقى إسوةً بشعب المناشط الأخرى والإكتفاء بمدرس واحد لشعبة الموسيقى منذ العام 1994م وحتى تاريخ إجراء هذه الدراسة 2016 م .

لذلك سوف تركز الدراسة على العزف على الآلات االمحلية بالمنطقة وهو عزف حر.

ثانيا : الآلات الموسيقية التقليدية المحلية : أن طرق و أساليب تدريس مثل الرحلات والمناقشة وطريقة العرض سوف تؤدي دوراً مهماً فى تعلم هذا النوع من النشاط التطبيقي الذى يعتمد على العزف الحر .

2/ صناعة الآلات الموسيقية المحلية :

سوف تقوم الدراسة باختيار بعض طرق وأساليب التدريس الجامعية لتدريس صناعة الآلات المحلية كالاتي :

1/ طريقة المختبر لإكتساب المهارات اليدوية لصناعة الآلات الموسيقية المحلية والتقليدية .
2/ طريقة الرحلات الميدانية لإكتساب المهارات اليدوية فى الحقل ولإكتساب الخبرات الإجتماعية والثقافية بهدف إثراء الثقافة المادية للموسيقى المحلية و حفظاً للصناعات الموسيقية من الإندثار .

3/ أداء الأنماط الموسيقية المحلية :

تذهب الدراسه إلى ان بعض علماء الموسيقى مثل زولتان كودي وكارل اورف قد إعتبرا ان التراث الموسيقي بمثابة المورد الاول لتعلم الموسيقى وإيماناً بهذا المذهب سوف تسعى الدراسة لتحقيق الاتي:

1/ تحقيق هدف التعرف على التراث المحلي الموسيقي وتمييز التشابه والإختلاف فيما بينه .
2/ تحقيق هدف معرفة الآخر ثقافياً .
3/ تحقيق أهداف أكاديمية مثل تدريس الأشكال الإيقاعية (أنظر صفحة 154) .

لذا فان الدراسة سوف تعتمد طريقة الرحلات الميدانية (الحقلية) لتحقيق الأهداف أعلاه خاصة وإن الموسيقى المحلية التقليدية تمتاز وتشتهر بالشعوبية والأداء الحر الذى لايتناسب مع قاعات الدرس أو فناء الكلية .

`

الخاتمه

تشتمل الخاتمة على نتائج الدراسة وتوصيات الدراسة ومكتبة الدراسة .

اولاً : نتائج الدراسة

تشتمل نتائج البحث على :

(1) الإستنتاجات .
(2) اجوبة الأسئلة .
(3) فرضيات الدراسة .

(1) الإستنتاجات :

توصلت الدراسة إلى عدة إستنتاجات وملاحظات يمكن إجمالها في الاتي :

1/ إستنتجت الدارسة الاتي :

أ **/** ان خريج كلية الموسيقى والدراما قسم الموسيقى غير مؤهل تربوياً لتدريس الموسيقى في الحقل التربوي اياً كان المؤهل الذي يحمله ما لم يتم إعداده كمتخصص تربوي بجانب كونه متخصص في الموسيقى .

ب / إن النمو المهني والمسلكي والتربوي لمدرسي الموسيقى بالكليات يقتضي المعرفة لأساسيات التدريس الجامعي وإمتلاك المهارات لتدريسية الاساسية تخطيطاً وتنفيذاً وتقويماً .

ج / إن تدريس الموسيقى بالبلاد ليس له علاقة بالعلوم التربوية إلا من خلال بعض الدراسات التي في أغلبها تسعى لتصميم مناهج .

2 / لاحظت الدارسة الاتي :

`

أ / ان ليس هناك جهة تعمل على إعداد مدرس الموسيقى إعداداً علمياً وثقافياً وتربوياً ليصبح ذا كفايات ومهارات تعليمية إسوةً بغيره من معلمي التخصصات الاخرى .
ب / أن مادة الموسيقى يتم التعامل معها دائماً بحسبانها مادة لي اللهو والترفيه حتى بإعتبارها منشط ضمن المناشط التربوية .
ج / ان معظم المدارس العالمية المتقدمة في تدريس علم الموسيقى قد إبتكرت مناهج وطرق واساليب تدريس تستخدم التراث الموسيقي المحلي لذا بالمثل يمكن التركيز على المحتوى الثقافي للمنهج والذي يؤثر حتماً على محتواه الاكاديمي .
د / أن إقليم كردفان وحده يوجد به من الثقافة الموسيقية ما يمكن تطويعه وإستخدامه في تصميم مناهج لكافة انحاء السودان .

(2) اجوبة أسئلة الدراسة :

1/ في إجابة على السؤال الاول توصلت الدراسة الى نتيجة مفادها ان صعوبات تدريس مقرر منشط الموسيقى بالكليات تكمن في عدم توفر منهج و طرق واساليب تدريس لتنفيذ مقررات المنشط .
2 / للإجابة على السؤال الثاني توصلت الدراسة الى نتيجة اساسية تندرج تحتها باقي النتائج وهي أن مفهومي المناهج وطرق وأساليب التدريس مفهومين منفصلين تماماً ومتلازمين في نفس الوقت فلايمكن تصميم منهج دون وضع طرق واساليب تدريس له وكذلك لايمكن تحديد طرق وأساليب تدريس دون توفر منهج لتدريسه .
3/ وفي إجابة على السؤال الثالث قامت الدراسة بالتركيز على محتوى مقرر المنشط بتناول موضوعاته وتنظيم بنيتها المعرفية بشكل منظم ومنطقي بما تحتويه من مهارات نظرية وتطبيقية ، ومن خلال ما تم جمعه من تراث موسيقي من منطقة الدراسة وبالإستناد الى فلسفة تربوية حديثة في تصميم المناهج ومن خلال الدراسة الوصفية التحليلية توصلت الدراسة إلى وضع اسس بالإستفادة من الثقافة الموسيقية المحلية في تصميم منهج لتدريس مقررات منشط الموسيقى بالكليات يناسب الطالب المبتدئ في تعلم الموسيقى مع مراعاة انه طالب بالمستوى الجامعي .
4/ وللإجابة على السؤال الرابع توصلت الدراسة إلى نتيجة مفادها ان هناك طرق واساليب تدريس خاصة وعامة تحقق اهدافاً معرفية تنصب في تعلم اساسيات مادة الموسيقى فهي بذلك تصلح لتدريس طالب كلية التربية ـــــــ انظر الإجابة على السؤال الخامس ـــــــ غير ان هناك طرق واساليب تدريس خاصة وعامة لا تصلح لتدريس الموسيقى لطلاب الكليات ذلك لأنها :
أ / خصصت لشريحة الاطفال منها على سبيل المثال :
1 / من الطرق العامة طريقة الالعاب .
2 / من الطرق الخاصة طريقة كارل اورف .
ب / خصصت للناضجين ولكنها تخاطب ذوي الدراية والتخصص وهي بذلك لا تناسب طلبة كلية التربية الذين لم يتلقوا دروساً في الموسيقى من قبل مثل طريقة سوزوكي للعزف على الالات الموسيقية .
5/ بالمواءمة بين طرق واساليب التدريس الجامعية والإتجاهات الحديثة لتدريس الموسيقى توصلت الدراسة في اجابة على السؤال الخامس وهو السؤال الرئيس لهذه الدراسة إلى إمكانية تسمية أنسب الطرق و الاساليب العامة والخاصة لتدريس منشط الموسيقى بالكليات كالاتي :
اولاً : الطرق العامة بينت الدراسة انسب الطرق العامة لتدريس المنشط و هي :

`

أ / طريقة المحاضرة بأنواعها .
ب / طريقة الندوات .
ج / طريقة المقال .
د / طريقة التعلم الزاتي .
ه / طريقة الرحلات .

ثانياً : الطرق الخاصه بينت الدراسة بعض الطرق والاساليب الحديثة لتدريس منشط الموسيقى وركزت على الطرق والاساليب التي تعني بالتراث الموسيقي المحلي وهي :

أ / طريقة وإسلوب دالكروز.
ب/ طريقة وإسلوب إيمي باري .
ج/ طريقة وإسلوب جون كروين .
د/ طريقة وإسلوب زولتان كودي .
ه/ طريقة وإسلوب ديكرولي .
و/ طريقة وإسلوب مورس شوفي .

(3) فرضيات الدراسة :

تأكد للدارسة بالإستناد على المقابلات المدونة مع بعض مدرسي الموسيقى بالكليات صحة إفتراض الدراسة في عدم وجود طرق واساليب خاصة لتدريس الموسيقى ـــ كمادة دراسية او كنشاط ـــ كذلك عدم وجود منهج اساساً لتدريس الموسيقى ، كما تأكد للدراسة إمكانية تطوير النمو المهني والمسلكي والتربوي لمدرسي الموسيقى بالكليات وصولاً الى مستوى المهنية في تدريس مادة الموسيقى بتمليك منهج و طرق واساليب تدريس مناسبة لتدريسه .

ثانياً : توصيات الدراسة

بالنظر الى محتوى الدراسة ولما ورد بها من دراسة للمناهج قديمها وحديثها وصولاً لمنهج النشاط الذى يحتوي على منشط الموسيقى ودراسة لطرق وأساليب التدريس العامة والخاصة مروراً بطرق وأساليب التدريس الجامعية وصولاً لطرق وأساليب تدريس الموسيقى فى المدارس المتقدمة علمياً وعالمياً فى مجال تدريس الموسيقى ، وربط كل ذلك بالتراث الموسيقي المحلي لمنطقة الدراسة وإستناداً الى ما توصلت اليه الدراسة من نتائج فإن الدراسة توصي بالاتي :

1 / قيام ورش إسعافية للنظر فى أمر مناهج وطرق واساليب تدريس التربية الموسيقية .
2 / تصميم مراشد لمدرسي الموسيقى بكافة المراحل الدراسية تحديدا مدرسي الموسيقى بكليات التربية بالسودان لتعينهم على تدريس مفردات مقرر المنشط .
3 / إنشاء كلية تربية موسيقية موازية لكلية الموسيقى والدراما على قرار كلية التربية الفنية بجامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا لتأهيل معلمي الموسيقى للمراحل التعليمية المختلفة .
4 / إجراء بحوث ودراسات مشابهه بالإسترشاد بالدراسة الراهنة - بحسبانها الدراسة الوحيدة حسب علم الدارسة التى تناولت طرق و أساليب تدريس الموسيقى فى السودان - للإسهام فى تطوير مناهج وطرق تدريس الموسيقى بكليات التربية والمدارس والجامعات بالسودان .
5 / إدخال التقنيات الحديثة فى تعليم الموسيقى .
6 / ولتكن كليات التربية قادرة على تحقيق أهداف تدريس منشط الموسيقى توصي الدراسة بالآتي :

`

أ / تأمين إستديوهات لتدريس منشط الموسيقى حيث أن المنشط له خصوصية تختلف عن باقي المناشط .
ب / تأمين مكتبة صوتية وكذلك تذويد المكتبة المقروءة بالكتب والمراجع والدوريات الخاصة بتعليم وتعلم الموسيقى .
ج / تأمين فرص بكليات التربيه لكورسات إسعافيه فى التربويات لأساتذة الموسيقى خريجي كلية الموسيقى والدراما .
د / توفير الوسائل التعليمية والمعينات لتدريس منشط الموسيقى بالكليات .

ثالثاً : مكتبة الدراسة

1/ المصادر

(أ) الرواة

ا / النور صالح حميدة 75 سنة .
ـــ مهتم بالتراث الكردفانى .
ـــ الزمان : 10 مارس 2008 ميلادية ، الساعة التاسعة صباحا .
ـــ المكان : منزل النور صالح حميدة ، حى القبة ، الأبيض .
2 / الصادق بابو (المراد) 45 سنة .
ـــ من أبناء قبيلة البقارة ، مؤسس فرقة المراد للمردوم .
ـــ الزمان :13 مارس 2008 ميلادية ، الساعة الخامسة عصرا .
ـــ المكان : إستاد الأبيض .
3 / آمنة الجبورى ، 45 سنه .
ـــ إذاعية بإذاعة ولاية شمال كردفا ن .
ـــ الزمان : 26 يناير 2008 ميلادية ، الساعة الثانية ظهرا .
ـــ المكان : مبنى إذاعة ولاية شمال كردفان .
4 / دوليب محمد دوليب ، 57 سنة .
ـــ إذاعى بإذاعة ولاية شمال كردفان .
ـــ الزمان : 26 يناير 2008 ميلادية ، الساعة الثانية عشر ظهرا .
ـــ المكان : مبنى إذاعة ولاية شمال كردفان .
5 / حمدون محمد تيه ، 70سنة .
ـــعميد كلية التربية جامعة كردفان سابقاً ، ووزير التربية بجنوب كردفان .
ـــ الزمان : 20 مارس 2008 ميلادية ، الساعة الخامسة عصرا .
ـــ المكان : مكتب قسم العلوم التربوية بكلية التربية جامعة كردفان .
6 / حسين محمود ، 70 سنة .
ـــ موسيقار ومهتم بالتراث الكردفانى ، ومن مؤسسي فرقة فنون كردفان .
ـــ الزمان : 5 فبراير 2008 ميلادية ، الساعة السادسة مساءا .
ـــ المكان : مقر فرقة فنون كردفان بالابيض .
7 / حسين ميرغنى زاكى الدين 58 سنة .

ـــ امير امارة البديرية .
ـــ الزمان : يناير 2004 ميلادية .
ـــ المكان : منزل الأمير حسين ميرغنى زاكى الدين بحي القبة بالابيض .
8 / خالد الشيخ . 58 سنة .
ـــ باحث ومهتم بالتراث الكردفاني .
ـــ الزمان : 15 فبراير 2008 ميلادية ، الساعة السادسة مساءا .
ـــ المكان : منزل الدارسة بحي القبة بالأبيض .
9 / محمداني مدني ،77 سنة .
ـــ موسيقار ومهتم بالتراث الموسيقي الكردفاني ومن مؤسسي فرقة فنون كردفان .
ـــ الزمان : 15 فبراير 2008 ميلادية ، الساعة الواحدة ظهرا .
ـــ المكان : مقر فرقة فنون كردفان بالابيض .
10 / محمد حامد (كد ندكيرة) ،55 سنة
ـــ من أبناء قبيلة الكاركو كدندكيرة الغربانى .
ـــ الزمان : 28 مارس 2008 ميلادية ، الساعة العاشرة صباحا .
ـــ المكان : منزل الدارسة بحي القبة .
11 / محمد عثمان الحلاج ، 60 سنة .
ـــ باحث ومهتم بالتراث الكردفاني .
ـــ الزمان : 18 فبراير 2008 ميلادية ، الساعة السادسة مساءا .
ـــ المكان : منزل الدارسة بحي القبة .
12 / نجوى الدقيل 50 سنة .
ـــ من بنات قبيلة البقارة .
ـــ الزمان : 9 فبراير 2008 ميلادية ، الساعة الثانية ظهرا .
ـــ المكان : منزل الدارسة بحي القبة .

(ب) الرسائل العلمية :

13 / إبن عمر عبيدالله ، التاريخ الإجتماعي لكردفان من الإستقلال الى حل الإدارة الاهلية (1956-1970) ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، جامعة كردفان ، 2005 ميلادية .
14 / الفاتح الطاهر ، صولفيج غنائي على المقامات الخماسية من الفلكلور السوداني واقطار اخرى الناشر : المجلس الاعلى للتعليم العالي ، المعهد العالي للموسيقى والمسرح ، الخرطوم1981 ميلادية .
15 / جابر محمد جابر محمد الضو ، التداخل اللغوي وصهر القوميات بجبال النوبة ، ورقة بحثية مقدمة لمركز دراسات السلام ، مجلة بحوث دار السلام ، جامعة الدلنج 1998ميلادية .
16 / يوسف إسحق احمد ، الماضي المعاش في جبال النوبة (منطقة الاجانة) بحث مقدم لنيل درجة الماجستير غير منشور، جامعة الخرطوم 1997ميلادية .
17 / يوسف عثمان محمد بلال ، تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان (بإعتبارها مادة خام للتأليف) ، المعهد العالي للموسيقى : الكونسر فتوار، رسالة ماجستير في الفنون غير منشورة ، تخصص تأليف ونظريات ، مصر.

18 / كمال الرفاعي بابكر ابراهيم ، إستخدام التربية الموسيقية في توصيل مواد الحلقة الاولى من مرحلة تعليم الاساس ، جامعة السودان : كلية الدراسات العليا ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الخرطوم 2004 ميلادية .
19 / كمال يوسف علي ، التربية الموسيقية في مرحلة الاساس في السودان(دراسة تقويمية) ، بحث تكميلي لنيل دبلوم التربية العام العالي ، كلية التربية ، قسم الدراسات العليا في المناهج وطرق التدريس 2000 ميلادية .
20 / كمال يوسف علي ، قضايا ومشكلات البحث العلمي في الدراسات العليا بكليات التربية في السودان ، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية ، جامعة الخرطوم ، كلية التربية قسم الدراسات العليا ، الخرطوم ابريل 2004 ميلادية .
21 / كمال يوسف علي ، إمكانية الإستفادة من الحان اغاني الحقيبة في تدريس آلة الفلوت ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير(غير منشور) ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا الخرطوم 2001 ميلادية .
22 / كمال يوسف علي ، توظيف التراث الوطني في تصميم مناهج تدريس الموسيقى في الوطن العربي ، مجلة الفن المعاصر ، اكاديمية الفنون ، القاهرة العدد السابع والثامن ، 2008 ميلادية .
23 / محمد البشير صالح ، الأغنية الشعبية عند قبيلة الجعليين ، دراسة تحليلية ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، الخرطوم 2003 ميلادية .
24 / محمود محمد الزعبي ، دراسة تحليلية لواقع تدريس الموسيقى في الاردن ، دراسة لنيل درجة الماجستير ، عمان الاردن2013 ميلادية .
25 / محمد عبد الرحيم عبد الرحمن ، توظيف الهيكلة اللحنية لأواسط السودان في تدريس آلة الكمان جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا ، رسالة ماجستير ، الخرطوم 2007 ميلادية .
26 / سيمون يعقوب الخوري إلياس ، التجربة السورية في تأليف مناهج التربية الموسيقية لمرحلة تعليم الاساس ، كلية التربية جامعة دمشق ، سوريا 2013 ميلادية .
27 / عبد الله احمد إبراهيم الكردفاني ، الخصائص النغمية والضروب الإيقاعية (في غناء جماعة الحوازمة) ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا ، دراسة انثربلوجيا فلكلورية لنيل درجة الماجستير، الخرطوم 2004 ميلادية .
28 /عبد الكريم وزيزة ، تحسين الاداء المتعدد التصويت في مادة تدريب السمع (اداء وإملاء) لطالب كلية التربية الموسيقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ، القاهرة 1995 ميلادية .
29 / عبدالقادر سالم ، الأنماط الغنائية بإقليم كردفان ودور المؤثرات البيئية في تشكيلها ، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ، كلية الدراسات العليا ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، الخرطوم 1995 ميلادية .

(ج) الاوراق العلمية :

30 / الرشيد حبوب واحمد محمد الحسن شنان ، نماذج عالمية في إعداد معلم التعليم ، جامعة الخرطوم ، كلية التربية ، ام درمان 2010 ميلادية .
31 / محمد مزمل البشير والطيب محمد عبد الوهاب ، تمهين التعليم ، جامعة الخرطوم ، كلية التربية امدرمان 2010 ميلادية .
32 / محمد سعيد محمد سالم وزين العابدين حسن محجوب ، معايير ضمان الجودة والإعتماد لبرامج إعداد المعلمين بكليات التربية بالسـودان ، جامعة الخرطوم ، كلية التربـية ، ام درمان 2010 ميلادية .

`

33 / فتحية حمزة وعبد الصادق عبد العزيز، إعداد معلم التعليم العام من وجهة نظر الإدارات التعليمية ، جامعة الخرطوم ، كلية التربية ، ام درمان 2010 ميلادية .

2 / المراجع والدوريات باللغة العربية :

(أ) المراجع

34 / إبراهيم بسـيوني ، المنهج وعناصره ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 1987 ميلادية .
35 / احمد الخطيب ، البحث العلمي والتعليم العالي ، جامعة اليرموك ، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ، الطبعة الاولى ، 2003 ميلادية .
36 / احمد مختار صادق ، طرق تعليم الموسيقى ، دار وهدان للطباعة والنشر ، جامعة حلوان جمهورية مصر العربية ، 1978 ميلادية .
37 / إكرام مطر وأخريات ، تدريس الموسيقى ، دار العلم و الثقافة ، الكويت ، 1986 ميلادية .
38 / الدمرداش سرحان و منير كامل ، المناهج ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعه الثالثة ، القاهرة 1972 ميلادية .
39 / الدمرداش عبد المجيد سرحان ، المناهج المعاصرة ، مكتبة الفلاح ، الطبعة الخامسة ، الكويت 1985 ميلادية .
40 / جبريل يشارة ، المنهج التعليمى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 1980 ميلادية .
41 / جودت أحمد سعادة ، مناهج الدراسات الأجتماعية ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية بيروت 1990 ميلادية .
42 / جودت أحمد سعادة وعبد الله محمد إبراهيم ، المنهج المدرسي فى القرن الحادي والعشرون، مكتبة الفلاح ، الطبعة الثالثة ، الكويت 1997 ميلادية .
43 / جورج شـهلا ، الموجز فى تاريخ التربية ، مكتبة راس بيروت ، الطبعة الأولى ، 1965ميلادية .
44 / وهيب سـمعان و رشـدى لبيب ، دراسـات فى المناهج ، مكتبـة الأنجلو المصـرية ، الطبـعة الرابعة ، القاهرة ، 1975 ميلادية .
45 / حسن عبد الرحمن حسن ، دراسات فى المناهج و تأصيلها ، دار جامعة أمدرمان الإسلامية للطباعة والنشر ، إمدرمان 1998 ميلادية .
46 / ماجد عرسان الكيلانى ، تطور مفهوم النظرية التربوية الإسلامية ، المدينة المنورة ، 1987 ميلادية .
47 / محمد السكران ، أساليب تدريس الدراسات الإجتماعية ، دار الشروق ، عمان ، 1989 ميلادية .
48 / محمد زبيان غزاوي وكمال يوسف إسكندر ، مقدمة فى تكنلوجيا التعليم ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى الكويت ، 1994 ميلادية .
49 / محمد زياد حمدان ، المنهج المعاصر وعناصره و مصادره وعمليات بنائه ، دار التربية الحديثة عمان ، 1988 ميلادية .
50 / محمد عزت عبد الموجود ، وفتحى على يونس و محمد كامل الناقة وعلى أحمد مدكور ، أساسيات المنهج و تنظيماته ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1981 ميلادية .
51 / محمد عطيه الأبراشـى ، الإتجاهات الحديثة فى التربية ، دار الفكر ، القاهرة ، 1994ميلادية .

52 / محمد عمر بشير ، تطوير التعليم فى السودان ، دار الجيل لبنان ، بيروت ،1971 ميلادية .
53 / محمود الخطيب ومحمد عاشور ، إعداد المعلم ، 1997 ميلادية .
54 / منيرة مطارسه ونهاد الشريدة ، طرائق تدريس خاصة ، الشركة العربية المتحدة للتسويق ، القاهرة ، 2008 ميلادية .
55 / ناصر والمقرم ، طرائق التدريس والتدريب مفاهيم وقواعد أساسية ، 1979 ميلادية .
56 /عائشه صبرى وأمال أحمد مختار صادق ، طرق تعليم الموسيقى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، كلية التربية جامعة حلوان ، الطبعة الثانية ، 1978 ميلادية .
57 / عايش زيتون ، أساليب التدريس الجامعية ، دار الشروق عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1995 ميلادية .
58 / عبد اللطيف فواد ، المناهج وتنظيماتها وتقييم أثرها ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهره ، 1984 ميلادية .
59 / عبد العزيز خالد ، جبال النوبة إثنيات وتراث ، شركة مطبعة النيلين ، الطبعة الأولى الخرطوم 2002 ميلادية .
60 / عبد الرحمن صالح عبد الله ، المنهج الدراسى اسسه وصلته بالنظرية التربوية الإسلاميه ، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، الرياض ، 1985 ميلادية .
61 / فؤاد أبو حطب وأمال الصادق ، علم النفس التربوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1985 ميلادية .
62 / فرج عبد القادر طه ، علم النفس وقضايا العصر ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، 1982 ميلادية .
63 / صديق البادي ، القبائل السودانية والتمازج القومي ، المؤسسة العامة للطباعة والنشر والإعلان الطبعة الأولى ، الخرطوم ، 1995 ميلادية .
64 / روبرت دوترنز ، منهج المدرسة الإبتدائية ، ترجمه نجيب يوسف بدوي ، مطبوعات اليونسكو 1965 ميلادية .
65 / خليفه عبد السميع خليفة ، تدريس الرياضيات فى التعليم الأساسي ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1985 ميلادية .

(ب) المجلا ت و الدوريات

66 / مجلة السودان اليوم ، إصدارة خاصة بولاية شمال كردفان ، تصدر عن مركز حنقة ، للخدمات الصحفية والاعلامية ، يونيو/ يوليو 2006 ميلادية .
67 / زكي نجيب محمود ، مقال بعنوان ينقصنا منهج العلم ، مجلة العربي ، العدد 264 ، نوفمبر 1980 ميلادية .
68 / كمال يوسف علي ، توظيف التراث الوطني في تصميم مناهج تدريس الموسيقى في الوطن العربي ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهره ، العدد السابع / الثامن 2008 ميلادية .
69 / جمعة جابر ، مقال بعنوان قضية التربية الموسيقية وضرورة توظيفها ، مجلة الثقافة السودانية السنه التاسعة العدد22 .

3/ المراجع باللغة الإنجليزية

70/ R.C STEVEN SUN THE NUBA PEOPLE OF KORDOFAN PROVINC GRADUAT COLLE PUBLACATION .MONOGRAPH . UNIVERSITY OF KHARTOUM. 1992 .

4/ الشبكة العنكبوتية

`

71 / الشامل في الصولفيج – نهج دالكروز ، أميمة امين فهمي NWF . COM
h t t p : www. u a e7 . com / vb/ tg4738 . htm / 72
73 / Amybarry at hletic communication - Harvardwww. gocrimson . com .
74 / WWW . Wikipedia . com ، ويكبيديا ، موسوعة حرة .
75 / Kacemb . com ، موقع الموسوعة .
76 / M . ouazzani . fr. gd موقع مادة التربية الموسيقية - طريقة القرار دو .
77 / منتدى نغم ، اسئلة موسيقية و الرد عليها ، صفحة 3 ، . org WWW. Nagam .