مركز عُمان للموسيقى التقليدية
Oman Center for Traditional Music
ديوان البلاط السلطاني
مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم
الموسيقى العُمانية

المحتويات

لقاء مع الفنان الأستاذ
أحمد فتحي

5

تنغيم الآلات الإيقاعيّة
في الفنون الشعبيّة
العُمانية

15

فارس الأغنية الدينية
(الشاعر عبد الفتاح مصطفى)
١-٢

22

الموسيقى العُمانية
التقليدية في التجارب
الموسيقية المعاصرة

31

فنون البحر الغنائية
في الخليج العربي
(النهمة)

35

رحلة حياة محمد زُويِّد الفنية
والشخصية (محمد زويد
وسبعة عقود من النجاح
والتميز ١-٢)

40

إيقاعات هامسة
(بداية)

45

طابع بريدي أصدره
مركز عُمان للموسيقى
التقليدية

52

آلة موسيقية تقليدية
عُمانية

53

د. علي شمس الدين
أستاذ باحث في العلوم الثقافيّة بجامعة قابس
الجمهوريّة التونسيّة

تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانية

يلحظ كلّ متابع للفنون الشّعبيّة العُمانيّة العدد الهام من الآلات الإيقاعيّة الّتي تتداولها المجموعات الموسيقيّة بالمقارنة مع مثيلتها اللّحنيّة، فلفن **الرّزحة** آلاتها الّتي تُعبّر عن خصوصيّاتها **وللمديما والعيالة** مثيلاتها. وقد شمل هذا التنوّع الآلي الجوانب الكميّة والنّوعيّة ليضع هذه الممارسات الفنيّة تحت دائرة البحث والتّمحيص، وهو ما أثرى المكتبة الموسيقيّة بعديد من الأبحاث في الموسيقى والإيقاع وعلم الآلات[1] الّتي بقيت وفيّة للرّوابط الاجتماعيّة لهذه الفنون.

ومواصلة لما تقدّم من جُهود جادّة وثريّة سوف نسعى في هذه الورقات للبحث عن بعض الجوانب الخفيّة من جمالية هذه الفنون العُمانيّة الّتي طالما تعلّقت بأجراس الآلات الإيقاعيّة الشّعبيّة. ويُرافق بعض الآلات الإيقاعيّة الغشائيّة، إذا توفّرت الظّروف الملائمة لذلك، "نَغمٌ" محدودٌ في الزّمن وضعيف في استقراره، لكنّ أثره واضح من خلال الرسوم الطيفيّة، وهو ما دعانا لاختيار مُصطلح "تنغيم" لهذه الظاهرة وجعلها مبحثًا من اهتماماتنا العلميّة، ومع تطور صناعة الآلات الإيقاعيّة، وحرفيّة العازفين أصبح "التنغيم" أكثر وضوحًا وهو ما دعانا للبحث عن أثره في الفنون التراثيّة العُمانيّة عبر انتقاء أمثلة من الاحتفالات العامّة وإدراجها للتدوين الموسيقي والتحليل باعتماد ما توفر لدينا من عيّنات صوتيّة وبرمجيّات إعلاميّة.

وسنحاول التعريف بظاهرة "التنغيم" من جوانبه اللغويّة والموسيقيّة والفيزيائيّة الصوتيّة، لننتقل في مرحلة ثانية إلى التعريف بخصوصيات تصويت الآلات الإيقاعيّة الجلديّة وهو ما سيمكّننا من تحديد أثر هذه الظاهرة في عدد من الآلات الإيقاعيّة العُمانيّة العريقة. وهي مدخل ضروريّ للوقوف على أثر "التنغيم" من خلال التنفيذ الإيقاعي الجماعي وربط علاقته بالأثر الفنّي في جميع جوانبه.

1- تعريف التنغيم:

"للتنغيم" تعاريف مُختلفة تتعدد بتعدّد مجالات استغلال هذا المصطلح، وتظهر في علوم اللغة، والنطق، وعلم الأصوات، والترتيل، واللسانيات وغيرها، وهي تحمل مجموعة من التصوّرات تتماهى مع مقاربات حصرتها هذه العلوم لتتقاطع فيما بينها أحيانًا وتفترق أحيانًا أخرى.

1-2- تعريف التنغيم لغويّا ومن خلال علوم اللّسانيات:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادّة "نغم" تعريف دقيق للتّنغيم وهو " جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها، والنغم الكلام الخفي والنغمة الكلام الحسن، وسكت فلان فما نغم بحرف وما تنغم بمثله "(ابن منظور، 1956، صفحة 590). وبهذا المعنى فإنّ تعريف ابن منظور للنغم قد ارتبط بالجانب الموسيقي واللحني للصوت وهو مُستلذ ومُستحسن في الأداء الصوتي.

ومن التعريفات لمصطلح "التنغيم" نُدرج تعريفًا من كتاب: **المختصر في أصوات اللغة العربيّة** الذي يُقدّم الطرح الآتي: "ويُقصد بالتنغيم التنويع في أداء الكلام بحسب المقام المقول فيه، فكما لكل مقام مقال كذلك لكل مقال طريقة في أدائه تناسب المقام الذي اقتضاه، فالتهنئة غير الرثاء، والأمر غير النهي، والتساؤل والاستفهام غير النفي وهكذا."(جبل، 2006، صفحة 177). ويَرتبط تعريف التنغيم هنا بلحنيّة صوتيّة مُقتضبة في الزمن ومتغيّرة في مستوى النغم كما هو الحال في التعبير عن التساؤل أو النهي.

يُعد إبراهيم أنيس أول من اعتمد مصطلح **التنغيم** في الدراسات اللغويّة العربيّة المعاصرة، وقد عبّر عنه بمصطلح **موسيقى الكلام** قائلًا: " إنّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتّبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد، تختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها ... ويمكن أنْ نُسمّيَ نظام توالي درجات الصوت بالنغمة الموسيقيّة "(أنيس، 2010، صفحة 6).

وفي تعريف آخر من كتاب: **مدخل في اللغة واللسانيات** لكلمة **نغم**، نجد في طياته توضيحًا لعلاقة هذا المصطلح بمكوّنين من مكوّنات الخطاب ألا وهي من مُستوى النَغم (Pitch)، والنَبر (Intonation)، حيثُ يشير إليهما قائلًا: "مصطلحا النغم والنبر يُحيلانا إلى الاستخدامات اللغوية لمستوى النغم، إذ تُشير النغمة إلى استخدام درجة الصوت لنقل المعنى على مستوى الكلمة، ويُشير النبر إلى استخدام النغمة لنقل المعنى في الجملة أو مستوى الخطاب" . (RALPH &[2] JEFF, 2013, p. 29)

نلحظُ ممّا تقدّم من تعاريف، التنوّع في تحديد مفاهيم النغم والتنغيم حيث تتميّز أحيانًا وتختلط أحيانًا أخرى تاركة المجال للتأويل والاجتهاد، وهو ما دعانا مبدئيًا لاختيار مصطلح "تنغيم" للتعبير عن النغم المُحدث من الأجراس الإيقاعيّة التي سنجدها ذات خصائص زمنيّة ولحنيّة مُتقاربة فيزيائيًا مع الخطاب اللغوي.

2-2- تعريف التنغيم من خلال الحدث الإيقاعي:

يتميّز الخطاب الموسيقيّ بإشعاع نغمي وهارموني في بعض الأنماط والأساليب، ويُعد هذا المستوى من الأسس الخطابيّة للموسيقى. كذلك مثّل التنغيم شكلاً لحنيًا بسيطًا يُرافق الخطاب اللغوي، وهو مُكوّنٌ مهمّ يبثُّ العديد من المعطيات منها ما يهمّ خصائص اللّغة واللّهجة واللكنة، ومنها ما يهمّ الأحاسيس، فلحنيّة الكلمة نفسها يُمكن أن تتغيّر أحاسيسها بِتغيُّر تنغيمها من الفرح إلى الغضب فالحزن؛ لذلك يتّسم التنغيم بلحنيّة محدودة وغير مُستقرة في الزمن على مستوى **الفونيم** (Phoneme) الموجودة في[3] الخطاب اللغوي.

وفي السياق نفسه، يُمكن للأجراس الإيقاعيّة أنْ تتضمّن تنغيمًا إذا توفّرت الظروف الملائمة لذلك، فتستمع في بعض الأحيان، بالإضافة إلى النقرات الإيقاعيّة، إلى مُستويات تنغيم تنسجم مع التعابير الفنّية أو إلى ارتكاز على نغمٍ للإنشاد المرافق للإيقاع. ويُعدُّ التنغيم من العناصر الخطابيّة الخفيّة التي لم يتطرّق إليها الكثير من المنظّرين العرب الأوائل والمحدثين بيد أنّ هذا الحدث يتفاعل بالتوازي مع الجوانب اللحنيّة العامّة.

ويعدُّ إثارة التنغيم في الآلات الإيقاعيّة حدثًا يقتصر على توفّر عناصر مُتعلّقة بالآلة، وبتقنيات تصويتها وتسويتها، وهو ما دعانا في هذا المبحث إلى التعمّق في تحليل هذه الظاهرة الموسيقيّة لتحديدها وفهمها لما لها من دور خطابي في تصنيف الآلات الإيقاعيّة والمجموعات التي تستعملها وعلاقة هذا المستوى بالحدث اللحني للأثر الموسيقيّ عمومًا.

---

[1] علم الآلات أو علم الأورغانولوجيا يهتمّ بدراسة الآلات الموسيقيّة وبتصنيفاتها ورمزيتها.

[3] الفونيم:هو أصغر وحدة صوتية بواسطتها يمكن التفريق بين المعاني.

[2]"The terms tone and intonation refer to linguistic uses ofpitch. Tone refers to the use of pitch to convey meaning at the word level ;intonation refers to the use of pitch to convey meaning at the sentence ordiscourse level."

1- تصويت الآلات الإيقاعيّة في المنظومة الموسيقيّة الشعبيّة العُمانيّة:

يَغلُبُ على المنظومة الآليّة الإيقاعيّة، في موسيقانا العربيّة الشعبيّة عمومًا، والموسيقى العُمانيّة بالخصوص، الآلات الغشائيّة بمختلف أشكالها. فتكون إمّا مصنّفة ذات وجه واحد، وإمّا ذات وجهين، وإمّا مُدمجة مع نظام اهتزاز ثانوي (نواقيس، وأوتار، وصنوج، ومخشخشات ...)، وتَعتمد الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة في تصويتها على نقر الغشاء الذي يكون من الجلود الحيوانيّة المشدودة على إطار صَلب من مادّة الخشب أو غير ذلك من المواد، ويُنقَرُ على الآلات الإيقاعيّة ذات الغشاء إمّا مباشرة بالأيدي، وإمّا باستعمال أدوات مثل العصيّ (Sticks) في مواضع مُحدّدة من الآلة فتُحدثُ "فونيمات" إيقاعيّة.

وتنقسم الآلات الغشائيّة إلى صنفين، حسب التنغيم المحدث، لتكون في هذه الحالة إمّا آلة ذات تنغيم واضح (Definite Pitch)، وإمّا آلة ذات تنغيم غير واضح (Indefinite Pitch)، ويعود تحديد التنغيم إلى أساليب الاهتزاز في علاقتها بتركيبة الآلة، فالحركة الاهتزازية للغشاء لا تحمل خصائص خطيّة (Linear) كما هو الحال بالنسبة إلى الوتر، الذي عبّر عنه الباحث في تصويت الآلات الإيقاعيّة "Rossing" قائلًا: " يُمكن فهم حركة الغشاء على أنّها حركة وترين ثنائيّ الأبعاد"(ROSSING, 2000, p. 6). ففي انتشار الاهتزاز داخل الرقعة المُصوّتة، تتحكّم قُوّةُ الشدِّ الممارَسَة على حافة الغشاء والملتصقة بوجه الآلة، في إعادته إلى وضعيّة التوازن. كما أنّه عند تغيير قوّة الشدّ تتغيّر تسوية الغشاء، كما هو الحال بالنسبة للوتر، فنتحكّم بفضله في تنغيم الآلة الغشائيّة.

وبما أنّ حركة الغشاء تقارب حركة وترين ثنائيي الأبعاد فإنّ الأجراس المُستخرجة لن تكون في أغلبها مُكتملة التآلف، وبذلك سوف نحصل على أساليب اهتزاز مضاعفة لأعداد غير صحيحة للتردّد الأساسيّ (Fundamental frequency) وخاصّة الأساليب ذات التردّدات المُرتفعة.(ROSSING, 2000, p. 8).

ولا ينتهي التعبير الفنّي عند مرحلة إنتاجه، بل يكتمل عند إدراكه، وهي عمليّة أكثر تعقيدًا لا يسعها مجال مقالنا، لذا نحيلكم للغرض لأعمال "ليفنتين" (LEVITIN, 2006)، و"بوشون" (BEAUCHAMP, 2006)، في تحديد تنغيم الجرس الإيقاعي وإدراكه لدى الإنسان.

2- مظاهر التنغيم في عدد من الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة وأساليب تصويتها:

3-1- آلتا "الرحماني" و"الكاسر"[4] :

وهي أكثر الآلات الإيقاعيّة شيوعًا في التراث الشعبي العُمَاني، وتتكوّن كلتاهما من وجهين مصوّتين، وتأخذان عديد الأشكال منها شكل البرميل، وشكل الساعة الرمليّة. ويمكن التحكّم في تسويتهما بجذب القطع الجلديّة التي تضغط على الحبل الرابط بين وجهي الآلة، والمعروف بـ "العراقي" (انظر الصورة عدد1، المنطقة المشار إليها بدائرة باللون الأحمر). وهنا يتمكّن العازف من اختيار الجرس الذي يرغب في إصداره، إمّا في مستوى التردّدات المنخفضة أو المرتفعة. وتتميّز آلة "الرحماني" بحجمها الكبير بالمقارنة مع "الكاسر"، وبذلك سوف تصدر الآلة الكبيرة أجراسًا ذات مساحة تردّدات مُنخفضة عن مثيلتها الصغيرة.

صورة عدد 1: آلة "الرحماني" وآلة "الكاسر" الإيقاعيان

3-2- آلة "المسندو"[5] :

وهي آلة إيقاعيّة ذات وجه واحد من أصول إفريقيّة، وتشبه طريقة العزف عليها تقنية العزف على آلة "الدجَانبِي" (djem-be)، ولها جسم خشبي طويل مخروطي الشكل، تختلف أطوالها وتسمياتها بحسب وظيفتها في الفنّ الشعبي العُماني، فنجد "مسندو الوقّافي"، و"مسندو الليوا"، و"مسندو الصوت"، و"مسندو أبو سحة"، و"الميقعة". (الكثيري، 2016). وإضافة إلى ميزة الشكل، تتميّز آلة "المسندو" بوجود عجينة "السُحّة" على وجهها المصوّت (عُمان، 1998)، وهو عبارة عن خليط من التمر المعجون والدهن الساخن يُضاف إليه رماد الخشب حيث توضع هذه العجينة على الجلد مباشرة. ويُعرف هذا النوع من العجينة باسم "شياهي" (shyahi) في الهند (MALU & Siddharth S, 2000)، أمّا في ليبيا فيُعرف بالتمر (مادي، 1990).

صورة عدد 2: آلة "المسندو" الإيقاعيّة

[4]الصور مأخوذة من مجلّة الموسيقى العُمانيّة، العدد الرابع. https://sqhccs.gov.om/affiliates/page/14/169?scrollto=start?scrollto=start

[5]الصور مأخوذة من مجلّة الموسيقى العُمانيّة، العدد الخامس. https://sqhccs.gov.om/affiliates/page/14/169?scrollto=start?scrollto=start

وتظهـر أهميّة هـذه التقنية في قدرتها على عزل التردّدات غيـر المتآلفـة، التـي يمكـن أن يثيرهـا النقـر علـى الغشـاء، للحصـول على تنغيم أكثر وضوحًا وجـرس ذي مكوّنات أقرب إلى التآلف. (شـمس الدين، تسـوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبـلاد التّونسـيّة بيـن عفويّـة الفِعـلِ وعُمـقِ الإدراك الموسيقيّ، 2017).

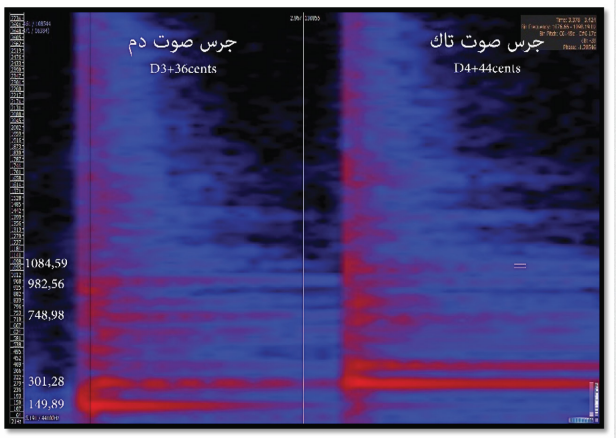
4-تنغيـم الآلات الإيقاعيّـة كحـدثٍ لحنـيٍّ مرافـقٍ لـلأغنية الشعبيّة العُمانيّة.

4-1-أثـر التنغيـم فـي بعـض الآلات الإيقاعيّـة الشـعبيّة العُمانيّة.

4-1-1- تنغيم آلة "الرحماني":

تتنوّع وظيفة هذه الآلة وتسـوياتها بتنوّع الفنّ الشـعبي الـذي تُنفّذه، فتجدها في فـنّ "الرزحة" متحكّمة في التلوين أو الزخـرف الإيقاعي، بينما نراها في فن "المديما" محافظة على دورة الإيقاع الأساسي.

يُظهر الرسم الطيفي لجرس آلة "الرحماني" (من الشمال إلى اليميـن) نقرتي "دم"، و" تـاك" إضافة إلى التردّدات القريبة من التآلف:



صورة عدد 1: آلة "الرحماني" وآلة "الكاسر" الإيقاعيان

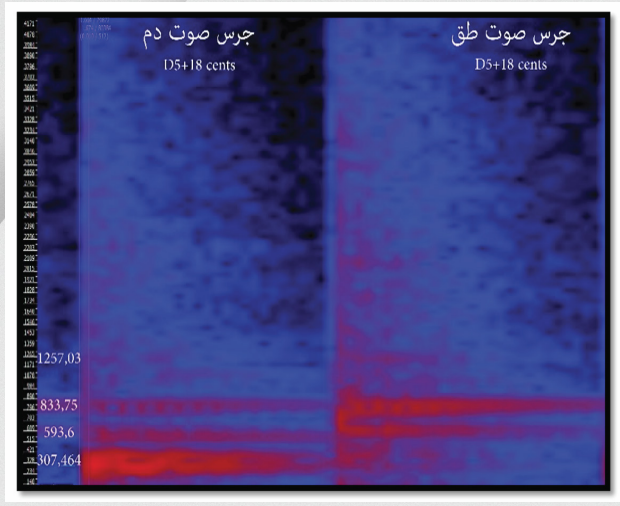
ويمتـاز جـرس صـوت (دم) بحضـور هام للتردّد الأساسـي (Hz149,89) رفقة تردّدات قريبة من التآلف الأوّل (Hz301,28)، والثالـث (Hz748,98)، والخامـس (Hz 1084,59)، وهو ما أنتج تنغيمًـا إيقاعيًا واضحًا، يقابل درجـة "ري" على الديوان الثالث (D3+32cents).

وفـي المقابـل انطلقت تردّدات جرس صوت "تاك" القريبة مـن التآلـف مـن تـردّد أساسـي (Hz301,28) ليُصـدر تنغيمًـا إيقاعيًـا واضحًـا يقابـل درجـة "ري" علـى الديـوان الرابـع (D4+44cents). فنحصل على تنغيمين من تداول نقرتي "دم" و"تاك" بمسـتوى تباعد يصل إلى مسافة ديوان بحسب هذه العيّنة الصوتيّة التي تحكّمت بها تسوية الآلة.

5-1-2- تنغيم آلة "الكاسر":

تأخـذ آلـة "الكاسـر"، مـن خـلال تنفيذهـا، دور المرافقـة الإيقاعيّـة لآلـة "الرحماني"؛ لذلـك تجدها بصدد تكـرار الدورة الإيقاعيّـة نفسـها، وتقتصـر فيهـا أحيانًـا علـى النقـرات الأساسيّة لنبض الأغنية.

ويُظهـر الرسـم الطيفـي لجـرس آلة "الكاسـر" نقرتي "دم" و"طق" (Slap) بالإضافة إلى التردّدات القريبة من التآلف:



رسم طيفي عدد 2: جرس عيّنة لآلة "الكاسر"

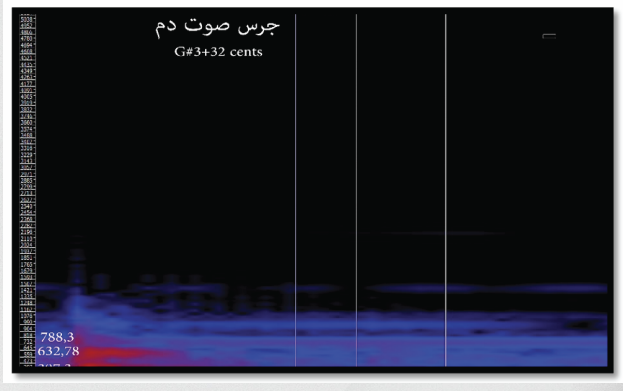
يتميّـز جـرس صـوت (دم) بهيمنـة التـردّد الأساسـي (Hz307,46) رفقـة تردّدات قريبة من التآلف الأوّل (Hz593,6)، والثالث (Hz1257,03)، وهو ما نتج عنه تنغيمًا إيقاعيًا واضحًا، يقابـل درجـة "ري" مرفوعـة علـى الديـوان الرابـع (D#4+20cents).

وفي المقابل انطلقت تردّدات جرس صوت "طق" القريبة مـن التآلـف مـن تـردّد أساسـي يسـاوي (Hz593,6) ليصـدر تنغيمًـا إيقاعيًا واضحًا يقابل درجة "ري" مرفوعة على الديوان الخامـس (D#5+18cents). فنحصل على تنغيمين من تداول نقرتي "دم"، و "طق" بمستوى تباعد يصل إلى مسافة الديوان بحسب هذه العيّنة الصوتيّة لآلة "الكاسر".

4-1-3- تنغيم آلة "المسندو":

تُظهِر آلة "المسـندو"، من خلال تنفيذها الإيقاعي، تنغيمًا واحدًا، يُصدره العازف تفاعليًا مع الأثر الفنّي، والذي نُعبّر عنه بالارتجـال الإيقاعيّ باعتماد التنغيم نفسـه؛ لذلك تجد عازف "المسـندو" بصدد الاعتناء بعجينة "السُحّة" الملتصقة بوجه الآلـة المصـوّت، ويرنو بذلك إلـى الحصول على تسـوية ذات نغم قريب من التآلف.

ويُظهـر الرسـم الطيفـي لجـرس آلـة "المسـندو" تنغيمًا واحدًا بالرغم من استعمال كلتا اليدين:



رسم طيفي عدد 3: جرس عيّنة لآلة "المسندو"

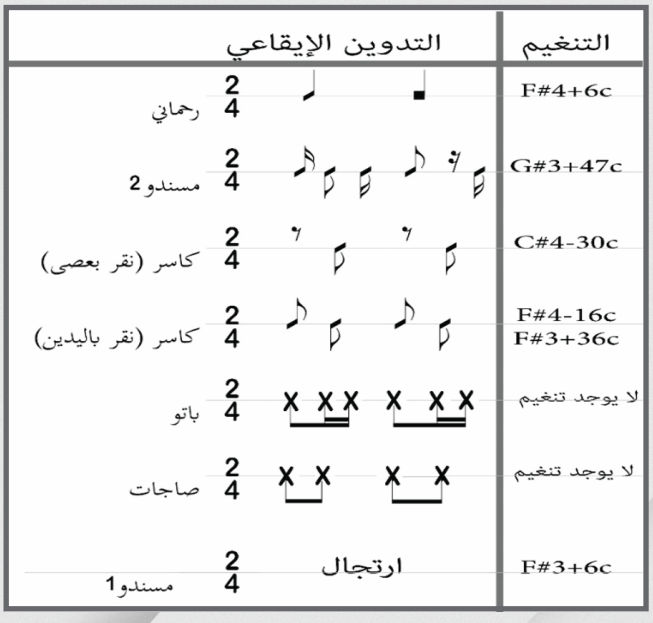
يتميّز جرس آلة "المسيندو" بسيطرة التردّد الأساسي (Hz211,55) رفقة تردّدات قريبة من التآلف الأوّل (Hz397,3)، والثاني (Hz632,78)، وهو ما أنتج تنغيمًا إيقاعيًا واضحًا، يقابل درجة "صول" مرفوعة على الديوان الثالث (G#3+32 cents).

لقد أظهرت الرسوم الطيفيّة قدرة الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة على التنغيم، وذلك بإصدارها لأجراس قريبة من التآلف يأخذ فيها التردّد الأساسي الاتّساع الأهم تُمكّن الآلة الإيقاعيّة من فرض درجة موسيقيّة بخصائص زمنيّة محدودة.

- أثر تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانيّة:

في محاولة لإظهار المشهد الخفي للتنغيم في الفنون التراثيّة الشعبيّة العُمانيّة، عملنا على استخراج مستويات هذه الحركة من تردّدات أصدرتها آلات إيقاعيّة مختلفة. وقد انتُقي للغرض تسجيل صوتي من حدث اجتماعي تُنشّطه فرقة موسيقيّة شعبيّة ، قُدّم فيه عددٌ من الأغاني[6] رفقة آلة "الهبّان"، وهي الآلة اللحنيّة الوحيدة، صحبة طاقم إيقاعي مُتكوّن من آلات "الرحماني"، و"الكاسر"، و"المسندو"، و"الباتو"، و"الصاجات". (الداودي، 2021).

بمشاركة هذه الآلات الجلديّة نتوقّع أن نحصل على عدد من مستويات التنغيم، وهو ما أظهرته التحاليل الصوتيّة من خلال دراسة عينات من التسجيل، سندرجها رفقة هذا التدوين للإيقاع الأساس ضمن الرسم التوضيحي الموالي، وذلك دون تدوين ارتجال آلة "المسندو1" لتنوّع تنفيذها الإيقاعي:



(رسم توضيحي عدد 1: تدوين للإيقاع الأساسي للمثال والتنغيم المرافق له)

من خصائص المجموعات الإيقاعيّة الخليجيّة التكامل فيما بينها لبناء وحدة إيقاعيّة يظهر معناها خلال التنفيذ الجماعيّ. وهي خصوصيّة حاملة لأبعاد اجتماعيّة وثقافيّة عميقة عمق التاريخ. أمّا موسيقيًا فإنّ تكامل البناء الإيقاعي لا يقف في حدود تنفيذ عدد من الخلايا الإيقاعيّة تستغلّها كلّ آلة بمفردها، بل تتعدّى ذلك لتمسّ من الجوانب الصوتيّة، والخيارات الأورغانولوجيّة، ومستويات التسوية وتقنيات التصويت وغيرها.

وقد أظهرت مستويات التنغيم بين الآلات الإيقاعيّة في التراث الشعبي العُماني مسافات صوتيّة تُميّز كلّ آلة مشاركة، وكذلك تتمايَزُ فيما بينها، فبالعودة إلى التحاليل الخاصّة بالأجراس الإيقاعيّة[7] ، لاحظنا أنّ مسافة الديوان قد ميّزت بين النقرات لعدد من الآلات الإيقاعيّة على غرار التحليل الطيفي لآلتي "الرحماني"، و"الكاسر". وخلال تحليلنا للمثال الصوتي للعزف الجماعي[8] ، اكتشفنا مسافات صوتيّة تُقارب الخماسيّة والرباعيّة تُمايز بين الآلات الإيقاعيّة فيما بينها وتتقاسم الأدوار في تنفيذها.

أمّا إذا وضعنا المثال في إطاره العام وأقمنا مقارنة بين ارتكاز الآلة اللحنيّة، أي آلة "الهَبّان" (C#4+6cents)، وبين تنغيم بقيّة الآلات الإيقاعية فستتضح لنا جمالية أخرى من جماليات الفنون الشعبيّة العُمانيّة، إذ أظهرت نتائج التحاليل الصوتيّة تقاربًا بين تنغيم الآلات الإيقاعيّة ومثيلتها الآلة اللحنيّة،

إذ تباعد تَنغيم الطاقم الإيقاعي بمسافات قاربت بين الرباعيّة، والخماسيّة، والديوان في علاقتها بارتكاز آلة "الهَبّان"، لتكون عمليّة تسوية الآلات الغشائيّة وتقنيات النقر عليها مرتبطة بإدراك فطري للعازف وخيارات تحمل ذوقًا فنّيًا مُتطوّرًا. فقد أنتج هذا الحسّ الفنّي انسجامًا نغميًا بنسب متفاوتة، والأهمّ من ذلك أنّ أثرها واضح في هذا الحدث الموسيقيّ.

5- الاستنتاجات:

نَستنتج ممّا تقدّم من تعريف لظاهرة تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الموسيقى الشعبيّة العُمانيّة وتحليلها أنّها ظاهرة نغميّة مرافقة للحدث الإيقاعيّ، يتطلّب حدوثها توفُّر عدد من العناصر نَذكرُ منها:

- بُنية الآلة الإيقاعيّة الشعبيّة: من حجم، ومواد، وأنظمة اهتزاز.

- تسوية الآلة الإيقاعيّة: وذلك برفع الضغط المُسلّط على الغشاء، فيُولّد أجراسًا بتردّدات شبه مُنسجمة مع مُكوّنات الآلة، وهو ما ينتج تنغيمًا واضح المعالم. (شمس الدين، تسوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبلاد التّونسيّة بين عفويّة الفِعلِ وعُمقِ الإدراك الموسيقيّ، 2017، صفحة 142).

- تقنيات التصويت: تتدخّل في استثارة مناطق معيّنة من الآلة الإيقاعيّة لإصدار تنغيم.

[6] رابط الفيديو: https://www.youtube.com/watch?v=9txlrHlP1wc&t=220s

[7] انظر العنوان : 5-1- أثر التنغيم في بعض الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة.

[8] انظر العنوان : 5-2- أثر تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانيّة.

برز من خلال دراسة مُستويات التنغيم للدورة الإيقاعيّة تأثير هذه الظاهرة وذلك بخلق مرافقة متواصلة بالتوازي مع لحنيّة الأغنية الشعبيّة، وقد ظهر على شكل صيغ إيقاعيّة/لحنيّة مُستقرّة التنغيم على مدى الأثر الفنّي، وهو نَسقٌ نغميّ مُتكرّرٌ يرافق مُختلف أجراس آلات الطاقم الإيقاعيّ، وهي تنسجمُ حين يتقارب التنغيم المُحدث مع المكوّنات اللحنيّة للأغنية من ارتكاز ودرجات محوريّة (رباعيّة، وخماسيّة، وديوان). في تنزيل للنشاط التنغيميّ وتحويله إلى تدوين تقريبيّ، يظهر من خلال النص الموسيقي انسجام النقرات إيقاعيًا و"نغميًا" على مدى الدورة الإيقاعيّة الأساسيّة مما يخلق مرافقة للأثر الفنّي.

6- الخاتمة:

أفضت أعمال الباحث "Rossing" (ROSSING, 2000)، وطلبته إلى إدراك أثر هذا التنغيم في عدد من الآلات الإيقاعيّة الّتي تتمايز بخصائص اهتزاز مشابهة لآلاتنا الإيقاعيّة الشّعبيّة. ولخلق تقاطع مع الجانب النظري اعتمدنا التحاليل الطيفيّة الذي أثبتت وجود هذا الحدث خلال التنفيذ الموسيقي لهذه الطواقم الإيقاعيّة. ولم يكن أثر التّنغيم سلبيًا، بل ظهر في المثال المدروس حاملًا لمنطق موسيقيّ خلال مُرافقته للحدث اللحني زمنيًا وصوتيًا، فقد أحدث التنغيم مرافقة لحنيّة-إيقاعيّة امتدّت على كامل مساحة الأغنية، وهي ظاهرة أكّدت مكانتها في ظلّ تطوّر الفكر الموسيقي العربي المعاصر بتطوّر تكنولوجيات التنفيذ الموسيقي وصناعة الإيقاع وآلاته الشعبيّة. ويبقى التنغيم إحدى الظواهر الموسيقيّة التي ينبغي اكتشافها لفهم الأسس الخطابيّة للفنون الشعبيّة العُمانيّة وغيرها من الفنون في فضائنا العربيّ.

المراجع:

إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 2010م.

- أبو منصور ابن زيلة، كتاب الكافي في الموسيقى، (زكريّا يوسف، المترجمون)، دار القلم، القاهرة، 1964م.

- أبو نصر الفرابي، كتاب الموسيقى الكبير، (غطاس عبد الملك خشبة، المترجمون)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967م.

- باسم الداودي (المخرج)(2021م)، مديما أفراح عيال النوبي2 [فيلم سينمائي] تاريخ الاسترداد 03 08, 2022، من:-ww w.youtube.com/watch?v=9txlrHIP1wc

- تلفزيون سلطنة عُمان (المنتج)، و فوزي الغماري (المخرج)، (1998م)، الموسيقى العُمانية التقليدية نظرة علمية حلقة 7 [فيلم سينمائي]. تم الاسترداد من: https://w-ww.youtube.com/watch?v=zVLeSkm6e1c

- دورني, ب.(Réalisateur) (2016).أبداع بورايش انت معلم احنا منك نتعلم [Film]. Consulté le 8 21, 2022, sur https://www.youtube.com/watch?v=wqioV5vFmw8

- سامي عوض، و عادل علي نعامة، (2006م)، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، 28(1)، 87-109.

- صفي الدين الأرموي، (بلا تاريخ)، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية.

- علي شمس الدين، المقاربة اللفظيّة في المنظومة الإيقاعيّة العربيّة بين رؤى التنظير وواقع التطبيق. وحدة البحث الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2016م، 42-73.

- علي شمس الدين، تسوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبلاد التّونسيّة بين عفويّة الفِعلِ وعُمقِ الإدراك الموسيقيّ، المجمع العربي للموسيقى، 2017م، ص 129-140.

- قناة بلقيس(المنتج)، و يوسف الحسني (المخرج)، أسرار المهن: الآلات الموسيقيّة [فيلم سينمائي]. سلطنة عُمان، 2020م.

- كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة: دار الغريب للنشر،2000م.

- محمد ابن منظور، لسان العرب (المجلد 12)، بيروت: دار صادر، 1956م.

- محمد حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربيّة، القاهرة: مكتبة الآداب، 2006م.

- محمود السعران، علم اللّغة: مقدّمة للقارئ العربي، بيروت: دار النهضة العربيّة، 2013م.

- مدغيس، مادي، آلات الموسيقى الشعبيّة الليبيّة، تراث الشعب، 1990م، ص 257-269.

- مركز عُمان للموسيقى التقليديّة (المنتج)، و ابراهيم اليحمدي (المخرج) (2019). إيقاعات [فيلم سينمائي] تاريخ الاسترداد 21- 8-2022م، من: https://www.you-tube.com/watch?v=-Y9ukPvsIYw

- مسلم بن أحمد الكثيري (2016م)، الآلات الإيقاعية روح التراث الموسيقي التقليدي في عُمان. تم الاسترداد من https://alarab.co.uk/: https://alarab.co.uk/sites/de-fault/files/s3/pdf/2016/04/11-04/p1000.pdf

- مسلم بن احمد الكثيري (01 مايو, 2022م)، آلة موسيقيّة تقليديّة: طبل الرحماني. (مركز عُمان للموسيقى التقليديّة، المحرر) الموسيقى العُمانيّة، صفحة 48.

Références:

- BEAUCHAMP, J. W. (2006). Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds,. Urbana: University of Illinois.

- DELORME, A., & FLUCKIGER, M. (2003). Perception et réalité: Introduction à la psychologie des perceptions.De Boeck Supérieur.

- GUNTHER, L. (2012). The Physics of Music and Color. London: Springer.

- Lambert, J. (2002). Music in the Arabian Peninsula. An Overview. The Garland Encyclopaedia of World Music, 649-661.

- LEIPP, E. (1996). Acoustique et Musique : Données Physiques et Technologiques, Problèmes de l'Audition des Sons Musicaux, Principes de Fonctionnement et Signification Acoustique, des Principaux Archétype d'Instruments de Musique, Les Musiques Expérimentales (éd. 3). Paris: Masson.

- LEVITIN, D. J. (2006). This is Your Brain On Music: The Science of a Human Obsession. NewYork.

- MALU, S. S., & SIDDHARTHAN, A. (2000, Janvier 20). Acoustics of the Indian Drum. Retrieved from https://arxiv.org/abs/math-ph/0001030v1

- MALU, S., & Siddharth S, A. (2000, Janvier). Acoustics of the Indian Drum,. Retrieved from arxiv.org: https://arxiv.org/abs/math-ph/0001030v1

- RALPH, F., & JEFF, C.-L. (2013). An Introduction to Language and Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.

- ROSSING, T. D. (2000). Science of Percussion Instruments. New Jersey: World Scientific.

- Siedenburg, K., Saitis, C., McAdam, S., Popper, A. N., & Fay, R. R. (2019). Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition. Springer.

- Urkevich, i. (2011). Drummers of the Najd: musical practices from Wādī al-Dawāsir, Saudi Arabia. (Archaeopress, Ed.) Proceedings of the Seminar for Arabian Studies , 41, 401-409.