

## الإيقاعات العربية بين الشعر والموسيقى

يقول ابو نصر الفرابي المتوفي سنة 339 هـ 950 م في كتابه الموسيقي الكبير : ان الايقاع هو النقلة على النغم في ازمة محدودة المقادير والنسب (1) ويقول ايضا : فازمنة الايقاع اذا قدرت ينبغي ان يكون المقدر لها زمانا هو أقل الازمنة الحادثة فيما بين بدايات النغم وهذا الزمان الاقل هو كل زمان بين نغمتين لم يمكن ان يقع بينهما نغمة اخرى ينقسم الزمان بها (2) وهذا المقياس نسبي اذا كان كل فترة من الزمن يمكن قسمتها مهما صغرت.

وياتي بعده بنحو ثلاثة قرون صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف الارموي المولود سنة 613 هـ 1216 م فيعرف الايقاع في الفصل الثالث عشر من رسالته "الادوار" بقوله : الايقاع هو جماعة نقرات بينها ازمة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على اوضاع مخصوصة يدرك تساوى تلك الازمنة والادوار بميزان الطبع السليم فكما أن ادوار عروض الشعر متافوتة الاوضاع مختلفة الاوزان لا يفتقر الطبع السليم في ادرك تساوى كل نوع منها الى ميزان العروض كذلك لا يفتقر الطبع السليم الى ادراك تساوى ازمة كل دور من ادوار الايقاع الى ميزان يدرك به ذلك بل هو عزيزة جبل عليها الطبع السليم ؟

وهكذا يتلخص لدينا ان الايقاع في الموسيقى هو ذلك التركيب الزمني المخصوص الذي يتكون بين عدد من النقرات أو الحركات او الصوات ويعاد المرات العديدة ليعتث في الانسان وحتى في الحيوان اسنجاما معه في حركاته وجهازه العصبي ودورته الدموية فمتعاطيه أو السامع له ما قد يجره هذا الانسجام من اتعاب وآلام ويذهل به عما قد يتعرض له من اخطار بسبب ذلك الانسجام الذي يكاد يستحيل عليه التخلص منه شأنه في ذلك شأن الفراشة يستهوئها ضوء النار فتندفع اليه غير عابئة بالاحتراق .

والانسان ايقاعي بالطبع فلو معنا النظر لوجدنا الايقاع ملازما لنا في جميع فترات حياتنا فهو معنا في الحصص المتساوية بين دقائق قلوبنا وفي توازن خطواتنا عن المشي وفي جميع حركاتنا وسكناتنا وترانا نبحث عن توازن اعمالنا واقوالنا ليسهل القيام بها دون ان نشعر بعناء .  
وقديما استعمل العرب الحداء لحث الابل على قطع المفاوز الطويلة ونلاحظ ما يقوم به الخيل من حركات ورقصات عن استماعها لايقاعات معينة واستعملت الشعوب القديمة دق الطبول لحث عبيدهم على القيام بالاشغال الشاقة المضنية وقد اردكنا بتونس في الثلاثينات قيام مجموعة من اعملة بدق اسس البيوت على انغام موقعة يؤديها رئيسهم وهم يرددون معه كلمة "هيّ" مع دقة الايقاع.

وهكذا يتأكد ما قاله الارموي من ان الايقاع جبلة في الانسان ولكن نخالفه في قوله في نفس البحث "وتلك الغريزة للبعض دون البعض وقد لا تحصل بكد واجتهاد كيف لا وقد شاهدنا

جماعة قد تبثلو لمعرفة هذا الفناعين الايقاع وجدوا واجتهدوا واجتهد معهم غاية الاجتهاد وافنوا  
زمانا وافرا من العمر على ان يتعقلو ذلك ويصير ملكة لهم بكثرة الادمان لم يجد عليهم الا التعب  
اللهم الا نادرا .

اذ الاوضاع تغيرت على ما كان عليه الانسان في اتصاله بالموسيقى بعد اكثر من  
سبعة قرون فقد اصبح الجنين يستمع الى الموسيقى وايقاعاتها وهو في بطن امه وما أن ينزل  
الى هذه الدنيا حتى يشتغل عن صيخته بما يقتحم اذنيه من موسيقى وايقاع سواء من مدرسته  
الأولى امه او من المحيط الموسيقي الذي يطوقه كامل

يومه بين غناء مباشر أو بواسطة الاذاعة والتلفزة ولذا تكاد لا تجد طفلا لا ينسجم مع الايقاع وهو لم يتجاوز السنة الواحدة من عمر معبرا عن ذلك بميلانه أو بضرب يده على أي شيء وضع امامه او بالتصفيق.

وأول متناول لقضية الايقاع بالبحث من علماء العرب هو الخليل بن احمد الفراهيدي وان لم يصلنا تأليفه في ذلك يكفينا ما قام به من ضبط موازين الشعر العربي لنذكر مدى رسوخ ضلعه في معرفة الايقاع وتطبيقه على الشعر العربي بطريقة تجعل لا مطمع في نجاح من لم يسلك سبيلها.

فقد اقر الوحدة الزمانية التي اتبعها ابو اسحاق يعقوب الكندي المتوفى سنة 252 هـ 866 م ثم ابو نصر الفراهيدي بعد ذلك بما يناهز القرن وكون منها أدوار أعرب عنها بالتفعيلات المتنوعة الاشكال والاوزان تحدث بتكرارها الانسجام الايقاعي المطلوب .

فمن هذا التفعيلات ما كان خماسيا ونلاحظ في وزن "المتقارب" وهو معروف بـ فاعولن نقابله بمثالة وسوداين وهو ما يتماشى مع الوزن الموسيقي الجزائري المعروف بالانصراف او في وزن المتدارك وهو المعروف بـ فاعلن ونقابله بسوداء ومثالة وسوداء 5/8 وعليه الوزن المغربي الذي وصلنا عن طريق الغناء الصوفي المعروف بالمجرد من الطريقة العيساوية نسبة لسيدى محمد بن عيسى دفين مدينة مكناس المتوفى سنة 933 هـ 1477 م.

ومن هذه التفعيلات ما كنا ثلاثيا أو سداسيا اذا اعتبرنا قسمته وهو المعروف بـ مفتعلن ونقابله بسوداء ومثلثين وسوداء وهو اصل ايقاع خفيف الرمل الذي تناوله الكندي في رسالته اليه عنوانها اجزاء خبرية في الموسيقى وهو المتداول في جميع البلاد العربية والشرقية ويسميه البعض "الاعرج" لانه يناسب مشية العراج" ويعرف في المغرب بمصرف البسيط وفي الجزائر بالخلص وفي تونس بالختم والمشرق يعرف بالدارج أو اليورك سماعي وهو يعتبر ايضا من اصول "الفالز" الغربي الذي اشتهر ما بين القرنين السابع عشر الثامن عشر بالنمسا على وجه الخصوص .

وباقى التفعيلات التي اخترعها الخليل لميزان اشعر العربي تعتبر سباعية أي تتكون من سبعة أزمنة منها:

- 1- الهزج وتفعيلاه "مفاعيلن" وتقابل بمشالة وثلاث سوداوات
- 2- الرمل وتفعيلته "فاعلاتن" وتقابل بسوداء تليها مثالة وسوداوين وعليه مجموعة من الموشحات .
- 3- الرجز وتفعيلته "مستعلن" وتقابل بسوداوين ومثالة وسوداء
- 4- المربع وتفعيلته "مفعولات" وتقابل بثلاث سوداوات ومثاله
- 5- الوافر وتفعيلته مفعولات وتقابل بمثالة تليها سوداء ومثالتين وسوداء

وهو يقابل وزن النوخت المتداول في اغلب البلدان العربية وكذلك التي اتصلت بالحضارة الاسلامية اخص منه بلدان البلقان وعليه العديد من الموشحات والاغاني .

وقد ادخلته في الشعر الشعبي التونسي بواسطة الشاعر السيد عبد المجيد بن جدو في الاغنية التي لحنها في وزن النوخت ومقام الاصبهان وطالعتها (الزين هذا لواش يا مذبله الرماش )  
6- الكامل وتفعيلته "متفاعلن" تقابل بمثالتين وسوداء ومثالة وسوداء

ولو أمعنا النظر لوجدنا التفعيلاتين الاخيرتين على شكل وزن موسيقي واحد هو النوخت وانما تتوتا من حيث بدايتهما من أول الوزن ومن آخره وهكذا فالتفعيلة "مفاعلتن هي نفسها "علن متاف" من حيث الوزن الموسيقي وزاد شيخنا الخليل في تنوع الايقاع الشعري فركب هذه التفعيلات بعضها مع بعض محدثا بذلك ايقاعات كبيرة مثل "فاعلاتن فاعلن " في المديد " و"فعولن مفاعيلين" في الطويل و"مستفعلن فاعلن" في البسيط وجميعها ذوات اثنتي عشرة وحدة زمانية في اشكال مختلفة كذلك "مفعولات مفتعلن " في المقتضب وهو ذو ثلاث عشرة وحدة "مفاعيلن فاعلاتن" في المضارع " ومستفعلن فاعلاتن" مع المجتث ومفعولات مستفعلن نوع ثان من المقتضب وهي جميعا ذوات اربع عشرة وحدة زمانية في اشكال مختلفة ثم "مستفعلن فاعلن فعولن" في مخلص البسيط وهو ذو سبع عشرة وحدة زمانية وكذلك "مستفعلن مستفعلن مفعولات " من السريع ثم الخفيف "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن وجميعها ذوات الواحد وعشرين وحدة زمانية .  
وقد اعطانا الخليل بهذه التراكيب درسا في كيفية اختراع الايقاع ابتداء من الكلمة العربية التي مثلها بالتفعيلة ثم بتركيب الكلمتين والثلاث كلمات ولا اعلم لماذا توقف عند حد التفعيلات والتركيب التي ادركناها بينما لو عرضنا قاعدته على عقل الكتروني لا ستخرج لنا منها مئات الاشكال الايقاعية التي يستفيد منها كل من الشعر العربي والموسيقى العربية .

والاستفهام الثاني هوان الايقاع لن موضوع درس جهابذة من علماء وفلاسفة العرب ، فلماذا لم يتوخوا سبيل الخليل في بحوثهم بل اكتفى اغلبهم بتقديم ما وجده متداولاً لدى فنانيين زمانه الذين ربما لم يكون سوى حفظه لا ناقة لهم في البحث الموسيقي ولا جمل ؟

فنرى فيلسوف العرب ابو يوسف اسحاق الكندي يقدم لنا في رسالته التي ذكرناها الايقاعات الآتية :

1- الثقيل في شكلين اولهما ذو خمس وحدات تمثل ثلاث نقرات خفيفة ونقرة قوية (مضاعفة ) وهو بذلك مخالف للتفعيلتين الخماسيتين "فعولن و فاعلن" والثاني ذو ست وحدات تمثل ثلاث نقرات خفيفة ونقرة خفيفة ونقرة قوية (مضاعفة) ثم نقرة خفيفة وهو ايضا مخالف للتفعيلية السداسية "متفعلن "

2- الماخوري وهو ذوست وحدات تمثل نقرتين خفيفتين ونقرة واحدة تجمع اربعة ازمنة ولا تماثلها اية تفعيلة .

- 3- الخفيف الثقيل ويجمع نقرتين خفيفتين ونقرة قوية ولا وجود لتفعيله تماثلها ذات اربعة ازمنة .
- 4- الرمل ويجمع نقرتين ثقيلتين ونقرة ثقيلة ونصف وهو وأن كان ذا سبعة ازمنة لكنه لا يماثل اى تفعيله من حيث الشكل ؟
- 5- خفيف الرمل وقد سبق ان قارناه بتفعيله مفتعلن
- 6 - خفيف الخفيف وهو يشمل ثلاث نقرات خفيفة ليس له ما يشابهه من التفعيلات وهو مستعمل في الموسيقى ويعرف في المشرق بالطائرة وفي تونس بالهروب
- 7- وأخيرا الهزج ويشمل نقرة خفيفة ونقرة ثقيلة ونصف بحيث تمكن مقابلته بجزء من تفعيله عن نمذ اللام منه بحيث يصبح "علان"
- أما الفارابي فقد قدم لنا من الايقاعات في كتابه الموسيقى الكبير "سريع الهزج " (1) ويقول عنه انه من الايقاعات التي تؤدي بنقرة نقره دائما من غير ان يمكن بين اثنتين منها نقرة وهو ذو الضرب المتتالي على غرار "الدسكو " الحديث .

وجعل خفيف ثقيل الهزج ما يتوالى الى نقرة نقرة ويمكن بينهما نقرتان (أي مقدار نقرتين) فيصبح ميزانا ذا اربع وحدات به نقرتان وسكتتان وعرف ثقيل الهزج بما يتوالى نقرة نقرة ويمكن بينها ثلاث نقرات (أي مقدارها) ليصبح ميزان الخمس وبه نقرتان وثلاث سكناات مقدار كل منها نقرة ؟

وقدم بعد ذلك الايقاعات التي عبر عنها الخليل بن احمد بواسطة تفعيلات الشعر العربي والتي هي اقرب الى الكلمة العربية والى الايقاعات المتداولة في الموسيقى العربية حاليا في مختلف الاقطار العربية

وقدم لنا صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف الارموي في الفصل الثالث عشر من رسالته "الادوار" مجموعة الايقاعات بطريقة اكثر وضوحا من طريقة الفرابي حيث عبر عن نقراتها بالاسباب النقال وملها ب(تن) بتحريك الحرفين والاسباب الخفاف ومثل لها ب (تن) بفتح التاء وسكون النون والاو تاد ومثل لها ب(تنن) بتحريكها جميعا وقارن بينها بقوله ان زمان ما نلفظ فيه بثمانية اسباب تقال أي تن 8× مسا ولزمان ما نلفظ فيه باربع فواصل أي تننن 4× وزاد مؤكدا في ذلك بقوله لو فرضنا اثتان أي شخصان احدهما لافظ بالاسباب والآخر بالفواصل مبتدئين معا حافظين لنسبة الازمنة بالطبع واردا اعادة الدور لوقعت نقرتا دوريهما الثاني معا ويعني بذلك تساوى الدورين مع اختلاف تركيب اجزائهما ؟

ويستمر في المقارنة بقوله وكذلك زمان ما تلفظ فيه باربع فواصل اي تننن 4× أو ثماني اسباب أي تن 8× المجموع ست عشرة نقرة .

ثم بين ان ادوار الضروب المشهورة عن ارباب هذه الصناعة من العرب هي ستة وهي الثقيل الاول والثقل الثاني والخفيف الثقيل وتقول الرمل والرمل وخفيفه والهزج .

وبين ان الثقيل الاول يشتمل كل دور من ادواره على ثمانية اسباب تقال (تن 8×) فيكون حينئذ عدد نقراته ست عشرة نقرة ثم اعطى تركيب هذا الوزن فقال انه يتركب من : وتدين (تنن 2×) وفاصلتين (تنن 2×) وسببا خفيفا (تن) وجعل للمتحرك منها علامة (م) والسكن ما ليست له علامة؟ وجعل عموم الدور (دائرة الايقاع) كالآتي :

تنن م تنن م تنن م تنن م تننت م أي بما يفسر

بـ

وهو ايقاع لم نعثر عليه في التراث العربي .

وعرف الثقيل الثاني بانه يساوى الثقيل مع فرق في توزيع النقرات حيث تكون (تنن تنن تنن مكررة) بما يجعلها تقابل وزن 4/8 وهو بذلك لا يبعد كثيرا عن البطايحي

المغربي مع فرق جزئي

وركب خفيف الثقيل من نفس الدائرة مع جعل اجزائها سببا ثقيلًا (تن×8)وعبارة عن ايقاع المغريبتين مكرر ثماني مرات وهذا ما يفس القاعدة التي استمرت بعده في التأليف الموسيقي العربي والغربي التي تفرض جعل الجمل الموسيقية تتركب من ست عشرة وحدة سواء اثنتان مكررة ثماني مرات كما في هذا الوزن او اربعة مكررة اربعة مرات وفي ذلك تحقيق للانسجام في الوزن الذي له تأثير مريح على اعصاب الانسان ودقات قلبه ودورته الدموية ثم بين ان الثقيل الرم تتكون ادواره من اثني عشر سببا فتكون نقراته اربعة وعشرين نقرة بما يضيء وزن الشنبر الذي ادركناه مع اختلاف في التركيب اذ ان الرمل يشمل فاصلين وستة اسباب ثم فاصل أي (تنن×2 وتن×6 ثم تنن ) يفس كما يلي

واعطى للرمل اثنتي عشرة نقرة باعتبار سبب مكرر ست مرات (تن×6) وهو يرتبط بالاوزان السداسية والاثني عشرية التي لا تزال متداولة في اسبانيا وفي المغرب وتونس باعتبارها من التراث الاندلسي مثل البسيط المغربي والدرج والخفيف التونسيين ثم المدور الشرقي المصري

ثم اعطى لخفيف الرمل عشر نقرات تفسر ب تن تنن×2 وهو عبارة عن وزن 4/5 مكرر الذي كنا فسرناه بتفعيلة (فعولن) وهو مستعمل حديثا في الجزائر باسم الانصراف .  
واخيرا اعطى للهزج ما يساوي خفف الرمل مع عكس التركيب (تنن تن × 2 ) وقد كنا فسرناه بتفعيلة المتدارك (فاعلن) وهو مستعمل لدى اغلب البلدان العربية والاسلامية .  
وبناء على ما تقدم نستج مما اتنا به الارموى في كتابة الادوار .

1- بداية توسع الايقاعات الشرقية من عهد الارموي على الاقل الي القرن السابع هجري الثالث ميلادي مثل القيل الاول المتكون من ست عشرة نقرة وثقيل الرمل المتكون من اربع وعشرين نقرة .

2- وجود الاوزان السداسية والثنى عشرية في المشرق في نفس الفترة التي وجدا فيها بالاندلس  
3- المهم هو ابتعاد الاوزان الموسيقية التي ذكرها كل من الكندي والفرايبي والارموى وكذلك جمهرة الاوزان الموسيقية التي عثرنا عليها في عصرنا الحاضر في تراث مختلف البلاد العربية والاسلامية عن اوزان الشعر العربي بما تسبب عنه خلاف مستمر ومتعنت بين الموسيقيين والشعراء جعل الاولين يسمحون لانفسهم باعادة الكلمة اكثر من مرة في موطن لا يستحق التاكيد ويمدون المقصور ويقصرون المدود في سبيل اذلال الشعر الى الوزن الموسيقي البعيد عنه وقد وصلت بهم للحالة الى استعارة كلمات زائدة عن القطعة الشعرية مثل "يا ليل " وما تصرف منها ك "يالللي واللى وبالي التي اصلها بلا بمعنى نعم وبدانة وهو الجوهره الممتازة ووثل بهم التقرب للحكام الاجانب الى استعمال كلمات زائدة عن الشعر فارسية مثل يا دوست (يا حبيبي ) وفرياد

(من النجده) وتركبة مثل "امان" للاستعطاف وجانم روعي وذلك لاستكمال الجملة الموسيقية التي جعلوها اوسع من قطعة الشعر الملحنة

ولو رجع الموسيقاريون الى الخليل بن احمد لما استمر التلحين الموسيقي في هذا الخلاف الجاد عبر التاريخ فمن الاسحسن ان ينسجم الملحن مع الشعر في معاينة وفي أوزانه وان يستفيد الشاعر بما يبكره الموسيقار من اوزان فيطباقها على شعره محدثا بذلك اوزانا شعرية جديدة لا تخلو من طرافة.

وقد لا حظنا ان الاوزان الموسيقية تطورت بعد عصر الارموي واصبح من العسير ترقيم ما عثر عليه حديثا من اوزان طريقة الكندي او الفرابي او صفي الدين بينما نرى من المتيسر جدا تطبيق طريقة الشيخ خليل بن احمد عليها دون الالتجاء الى الترقيم الموسيقية الغربية وبذلك يدركها الموسيقي كما يدركها الشاعر الذي يمكن ان ينسج عليها فلو امعنا النظر لوجدنا امكانية كتابة وزن الدويك الشرقي المقابل لدخول البراول التونسي والدرج المغربي بمجرد اضافة حرف واحد قبل تفعيلية الرمل بحيث نجعلها (مفاعلتن) بما يفسر بـ

ذو الثماني وحدات وهو اصل من ابرز اوزان الموسيقى العربية تولد عنه وزن المصمودي بمجرد تضعيف ثقل وحداته وهو الذي عليه العديد من الموشحات ولم عرضنا الحرف الاول من هذا الوزن بسكون لتولدنا وزن المصدر الليبي (فاعلاتن)

ولو كررنا الجزء الاول من مفاعلتن بحيث تصبح (مفا مفاعلتن) لدونا بها وزن السماعي ذا العشر وحدات على شكله القديم  $8/10$  كما لم كررنا "الفا" في (متفاعلتن) بحيث تصبح (متفاعلتن) لابرزنا وزن الاقصاق ذا التسع وحدات

نلاحظ مما تقدم الارتباط المتين الموجد بين التفعيلات الشعرية والاوزان الموسيقية كما نلاحظ ان الخليل بن محمداختر لنا بالتفعيلات اشكالا ايقاعية يمكن اعتبارها مفتاحا لتصورات عديدة ومتنوعة في تطوير الاوزان الشعرية والموسيقية ولم يتجرأ أي باحث بعده على حال افعال الاختراع بهذا المفتاح السحري حلا يتناول كل الامكانات المنطقية العديدة التي تتوفر سواء بتكرار احرف كل تفعيلية ويتنوع تركيب التفعيلات فيما بينها .

بقيت هنالك ظاهرة برزت في الايقاعات العربية تتمثل في وجود جزء من العديد من الاوزان الاصلية به ما عرف اصطلاحا بالمتقوية (syncope) وهي توجد في النقرة بين النصف الثاني ومن الحركة أو الوحدة والنصف الاول من التي تليها ونجد هذه الظاهرة في اوزان الصوت بالجزيرة العربية وبالبورول والبطايحي والقائم ونصف بتونس والمغرب وبكل من المربع (على الطريقة الحلبية) والمحجر والمخمس المعروفة في المشرق العربي وتركيا . ولاي يمكننا التعبير



عن هذا الظاهرة بطريق الكندي او الفرابي او صفي الدين بينما يتيسر ذلك بمجرد اضافة سكوت صغيرة على احدى التفعيلات الخليل بحيث نجعل قوة بدايتها بعيد بداية الوحدة مثل ذلك :

في البطايحي التونسي : فاعلتن الذي تستغرق فيها "الفا" الجزء الثاني من الوقت الثاني وكامل الوقت الثالث 8/8 وعلى هذا نقيس احد اوزان الصوت العرب الذي يصبح وعليه نقيس المربع الشرقي الذي يصبح مفا فاعلن فعلن 8/13 وكذلك المحجر الذي يفسر ب فعلن م فاعلن فع 8/14 ولك هذ الاوزان يمكن تنقلها بتضعيف قيمة ارقامها

وبهذه القاعدة يمكننا ربط أي ايقاع قديما كان ام حديثا بقاعدة الخليل وهي اثبت مما توخاه فنانونا القرن الماضي وبداية القرن الحديث وآخره المرحوم كامل الخلعي في كتابه (الموسيقى الشرقي ) من التعبير عن النقرة القوية بدائرة مملوءة واسموها (دم) وعن النقرة الخفيفة بدائرة فارغة اسموها تك وعن السكوت بقاطع ومعطوع وعبروا عنه "بأس" وذلك على غرار الطريقة المعروفة في الشرق الاقصى التي تعبر عن جميع انواع نقرات الايقاع بكلمات لا معنى لها (onomatopée) سوى التعبير عن نوع النقرة وكيفية ضربها على آلة الايقاع مثل ذلك في الهند (نا -تا-تيل-كت -قي-ودين) وفي الفياتنام (تن-ترن كك -ترك تشك وروب) مع تشديد حر الراء .

إن استعملنا الآن الطريقة الغربية في كتابة ايقاعاتنا وهي بلا شك تعبر تعبير صادق عن جميع الزخارف الايقاعية الا ان في الرجوع الى التفعيلات رجوعا للاتصال العربية وزيادة أحكام الاتصال بين الشعر والموسيقى وتأكيذا لارتباط الموسيقى بموازين الشعر العربي وتوسيعا لمعرفة الأوزان الموسيقية لمن لم يتعلم الترتيم الموسيقي سواء من الأدباء او من غيرهم . وقد كان أبرز ناصري الميزان هم أصحاب الدفوف وكان الكثيرون منهم يتأبطون دفوفهم يذكر المسعودي في مروج الذهب ان اول مخترع للدفوف وكان الكثيرون منهم يتأبطون دفوفهم يذكر المسعودي في مروج الذهب أن اول مخترع للدف هو "توبالبن لامك" وذلك بعد ان اوجد الطبول ولما انتشرت وعرفت هذه الآلة بين الناس أخذها العرب فكانوا كلما تغنوا "الهزج" وهو غناء الجاهلية الدارج عندهم يومئذ يرقصون عليه ويمشون بالدفوف وجاء في وائل السيوطي : أن اول من ضرب بالدفوف في الاسلام "بنات النجار" في المدينة المنورة حينما استقبل رسول الله صلى الله عليه وسلم بالدفوف يضرين ويرتجزن:

نحن جوار من بني النجار يا حبذا محمد من جار

وأول من غنى به في المدينة المنورة النساء والصبيان وذلك لما كان اليوم الذي دخل به رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة أضاء فيها كل شيء وصعدت ذوات الخدور على الأجاجير (السطوح) عند قدومه يغنين :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

ومن ذلك الحين دخل الدف التقاليد الفنية العربية واشتهر به ابو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب الملقب " بطويس " الذي نشأ في بيت السيد أروى أم الخليفة سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه فكان يصطحب في غنائه بالدف الذي كان لا يفارقه مخبأ في رداءه وروى الأصمعي أنه رأى المطرب الشهير "حكما الوادي" حين مر الخليفة العباسي " المهدي " الى بيت المقدس وقد عارضه في الطريق وأخرج دفه ونقر فيه وقد تقدم في السن وقال : أنا يا أمير المؤمنين القائل :

متى تخرج العروس                      فقا طال حبسها

فتسرع اليه الحرس فاق لاخلية (عوه) ولما علم ان حكم الوادي واعلمه واحسن اليه . وكان صاحب الدف الذي يسمى في مصر "الرق" وفي المغرب العربي "الطار" هو رئيس الغناء التقليدي في الفرقة فهو الذي يختار المشوحات او النوبات ويتصرف في الانتقالات بين الموشح والذي يليه وهو الذي يختبر المحيط الفني ويقرر اختصار ما يستوجب الاختصار . وقد كان أشهر المغنين يرتبطون بناقر للدف لا يتخلون عنه وقد كان ذلك شأن المطربة أم كلثوم مع "الرقاق" ابراهيم عيفي " الذي كان رحمه الله يصلح خروجها عن الوزن دون ان يشعر به أحد من السامعين .

وذا كان الرق" في المشرق يعتمد ابراز الوقت القوي بضربة "الدم" والوقت الضعيف "التك" الذي يستعمل للزخرفة الايقاعية فان الطار ببلدان المغرب العربي والاندلس القديم يستعمل لبيان الوقت القوي أيضا ولكن يعتمد فيما دون ذلك على زخارف بترز بادارة اليد الحالة للآلة لطريقة ترن بها                      الصنوج النحاسية الموضوعة بجوانبها بتقنن عجيبة في آداء الايقاع وذا كانت هذا الآلة تتدرج في حجمها الصغر من المشرق الى المغرب اذان ادارتها باليد تستلزم صغر الحجم وخفة الوزن. وقد اشتهر من المختصين بهذه الآلة بتونس "أحمد الوافي" " أستاذ الجيل الذيل كان يتأبط "طاره" وأحمد الطويلي استاذ الفنان خميس الترنا وعلي بن عرفة الذي شارك في الفرقة التونسية لمؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932 والطاهر بدر الذي اختص بالنقر عل بلاطريقة المصرية حيث تتلمذ على الفنان المصري "أحمد فاروز" .

ويقال أن الشيخ الششتري المتوفي سنة 668 هـ 1269 م كان يستعمل الطار في أذكاره الصوفية حتى أخذت هذه الآلة اسمه بالغلبة بحيث يقال مثلا : أن أذكار القادرية بتونس يرافقها الششتري والنغرات ؟

والآلة التقليدية الثانية للايقاع هي المعروفة بـ "النقرات" أو "النغرات" وهي عبارة عن طبلتين صغيرتين كل منهما مغطاة بجلد يختار في تونس من جلد الجمل وتقع تسويتها بحيث يرتفع صوت نقرة احدهما عن نقرة الأخرى برباعية كاملة ومن أبرز ناقرى النغرات بتونس المرحومين : الصادق الفرجاني الذي أملى أوفر نصيب من التراث الموسيقي التونسي ، وخمسي

العاتي المشارك في فرقة مؤتمر القاهرة ومحمد الزواوي الذي واكب فرقة "المعهد الرشيدى" من يوم تأسيسه الى ان توفي .

وتستعمل هذا الآلة أيضا في مدائح أغلب الطريق الأندلس وأصبحت تسمى نكار Nacaire أما الآلة الايقاعية الثالثة للموسيقى العربية التقليدية فهي "المرواس" وهي خاصة بمصاحبة الصوت الخاص بالجزيرة العربية بما فيها من مملكات وامارات وفي عصرنا الحالي اختلط الحابل بالنابل حيث ادمج في الفرق التقليدية آلات بعيدة عنها مثل "الدربوكة" أو "الطبله" حسب تسمياتها في مختلف البلاد العربية رغم اختصاصها بالموسيقى الشعبية المصاحبة للرقص ومثل الدف الكبير المعروف "البندير" والدائرة " و "الزرر" والمزهر" وتستعمل في الفرق الصوفية كالعيساوية المغربية والعروسية التونسية والسلامية اللبية والرفاعية والقادرية من المشرق العربي .

ومنهم من أدخل خى بعض الآلات الغربية المستعملة في الغناء الخفيف وفي موسيقى الجاز جنزية الأصل وأكثر من آلات الايقاع في الفرقة مقومين بذلك جانب الصخب على حساب الجمل الموسيقية والغنائية مفضلين بذلك مراعاة الاستجابة لحركية أعصاب الانسان والمساعدة على توترها على حساب ما تتطلبه الروح او العاصفة من غداء موسيقى يرفع الانسان على الغريزة ويبعده عن الحيوانية .

ونختم هذا البحث بقول أحد الشعراء في مغن لطيف يمسك بالدف (الرق)

بروحي ورح الناس أفدي مغنيا

بديع المحيا والملاحة والنطق

أقول له لما جوى الدف كفه

اغتنا بقول منهك يا مالك " الرق "

صالح المهدي