لغة الموسيقى وموسيقى اللغة

الضرورة اللحنيّة ولغة الغناء الشعري

The Language of Music and the Music of Language: A Study in Melodic Necessity and Poetic Singing

أحمد عادل عبد المولى *

ahmed.abdelmawla@must.edu.eg

الملخَّص:

يأتي هذا البحث ليتناول موضوعًا مهمًّا في الآصرة القويّة بين فني الشعر والغناء، ألا وهو (الضرورة اللحنيّة)؛ حيث إننا كثيرًا حين الاستماع إلى غناء قصيدة ملحنة، نجد أحيانًا أن ثمّة خروجًا غنائيّا عن النسق العروضيّ يقوم به الملحن في القصيدة، وهذا الخروج يمكّننا الوقوفُ عليه من رصد العلاقة الجدليّة بين الغناء والوزن العروضيّ بين الاتفاق والافتراق، هذا مع الاعتبار بأن الغناء بَلْهَ الإلقاء لا يُؤدى ألبتة وفقًا للتقطيع العروضي، فما الوزن إلا هيكل –كما ذكرنا– تتوالى فيه التفعيلات على نسق معهود، يضبط موسيقى البيت.

وقد تناول البحث الأمور الآتية:

أولاً: تغييرات تخرج عن النسق العروضي لا اللغوي.

ثانيًا: تغييرات لا تخرج عن النسق العروضي أو اللغوي، وتشمل: تشديد غير المشدد، وتسكين المتحرك.

ثالثًا: تغيير الحركة الإعرابيّة.

* أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والمقارن، ووكيل كلية اللغات والترجمة لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة – جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، والمطرب المنفرد بدار الأوبرا المصرية.

هذا وترى الدراسة أنه إذا كانت **(الضرورة الشعرية)** صنعت ما يمكننا أن نطلق عليه **(لغة الشعر)**؛ فإن **(الضرورة اللحنية)** جعلتنا إزاء ما يمكن أن نسميه **(لغة الغناء)**.

ومن ثمّ يمكننا أن نؤصل لمصطلح جديد يضاف إلى **(الضرورة الشعرية)** الذي يأتي في قرض الشعر وإلقائه، وهو مصطلح **(الضرورة اللحنية)** في تلحين الشعر وغنائه.

الكلمات المفتاحية: الضرورة اللحنية، الشعر، الغناء، التلحين، الآداب والفنون.

Abstract:

This research explores an important topic concerning the strong bond between the arts of poetry and singing, namely "melodic necessity." Often, when listening to a sung, composed poem, we notice instances where the composer deviates from the prosodic pattern of the poem. Identifying such deviations allows us to examine the dialectical relationship between singing and prosodic meter, oscillating between harmony and divergence.

It is important to acknowledge that singing — and even mere recitation— is never performed strictly according to prosodic segmentation. Rather, meter serves as a structural framework, where rhythmic feet follow a familiar pattern that regulates the musicality of the verse.

This study addresses the following aspects:

First: Changes that deviate from the prosodic pattern but not the linguistic one.

Second: Changes that do not deviate from either the prosodic or linguistic pattern, including:

- Strengthening an unstressed syllable.
- Silencing a moving syllable.

Third: Changes in grammatical inflection.

This study posits that if "poetic necessity" has given rise to what we may call "the language of poetry," then "melodic necessity" has led to what can be termed "the language of singing."

Thus, we can establish a new term to be added to "poetic necessity," which applies to the composition and recitation of poetry—namely, "melodic necessity" in the composition and singing of poetry.

Keywords: Melodic Necessity, Poetry, Singing, Composition, Literature and Arts.

(1)

في قصيدة (رحيل) للشاعر الكويتي الكبير عبد العزيز سعود الباطين –رحمه الله–، يقول:

تقـــولُ بحســـرةٍ فاقـــت هـــديلا شـــجيًّا يوجـــع الحـــزنَ المريـــرا

أبـــاقٍ عنـــدنا حينـــا لنهنـــا أمَ انّـــكَ راحـــلٌ عنّـــا شـــهورا؟

ونلاحظ أنه لإقامة الوزن العروضي الصحيح، والقصيدة من بحر (الوافر): (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)؛ لا بد أن يُقرأ أول الشطرة الأخيرة بتحريك الميم الساكنة من الحرف (أم)، وتسهيل الهمزة من (أنّك)، والانتقال مباشرة إلى صوت النون هكذا: (أَمَنَّكَ)، ولكن في غناء الفنانة ولاء الجندي من ألحان صلاح الكردي للقصيدة، قامت بإثبات الهمزة بعد تحريك الميم، فقالت: "أَمَ أَنَّكَ".

فهل ما قام به الملحن، وغنته المطربة خطأ أم ضرورة لحنيّة جعلت للغة الغناء الشعري خصوصية؟

يأتي هذا البحث ليتناول موضوعًا مهمًّا في الآصرة القويّة بين فني الشعر والغناء، ويبدو أنه من نافلة القول التأكيد على ارتباط الشعر العربي بفن الموسيقى ارتباطًا ملازمًا له منذ نشأته، ففضلا عمّا يتمتع به الشعر في ذاته من موسيقى خارجيّة تتمثل في الوزن والقافية، وموسيقى داخليّة تتمثل في ظواهر البديع الصوتيّة المختلفة وغيرها؛ فقد اتسع نطاقه من الإلقاء إلى الإنشاد، ومن القول والأداء إلى اللحن والغناء.

فموضوعنا عن (الضرورة اللحنيّة)؛ حيث إننا كثيرًا حين الاستماع إلى غناء قصيدة ملحنة، نجد أحيانًا أن ثمّة خروجًا غنائيّا عن النسق العروضيّ يقوم به الملحن في القصيدة، وهذا الخروج يمكّننا الوقوفُ عليه من رصد العلاقة الجدليّة بين الغناء والوزن العروضيّ بين الاتفاق والافتراق، هذا مع الاعتبار بأن الغناء بَلْهَ الإلقاء لا يُؤدى ألبتة وفقًا للتقطيع العروضي، فما الوزن إلا هيكل –كما ذكرنا– تتوالى فيه التفعيلات على نسق معهود، يضبط موسيقى البيت.

(2)

إن الاستماع الواعي لغناء القصيدة بعد قراءتها يلفتنا إلى تغييرات أجراها المبدع الثاني على الأول، منها ما يمثل خروجًا عن النسق العروضي لا اللغوي، ومنها ما لا يمثل خروجًا عنهما، ومنها ما اعتبره بعض المهتمين بشأن اللغة خروجًا عن صحيحها، ويمكننا أن نرصد الخروج عن النسق العروضيّ في بعض الأمثلة الآتية:

في غناء الموسيقار محمد عبد الوهاب لقصيدة (قالت) للشاعر صفيّ الدين الحلّي (752 – 677هـ / 1277 – 1339م) التي مطلعها يقول:

قالَـــتْ كَحَلْـــتَ الْجُفـــونَ بِالْوَســـنِ قُلـــتُ ارتِقابًـــا لَطيفِـــكِ الْحَســـنِ

نجد أن هذه القصيدة من بحر المنسرح، "وفي المنسرح تركيب أو تعقيد، يتمثل في أنه ليس من البحور ذوات التفعيلة الواحدة، وينفرد عن ذوات الثنتين بتفعيلته الثانية "مفعولاتُ" موقوفًا عليها بالحركة، وأن تجيء تامة غير مزاحفة، وإن أنكر وجودها بعض الباحثين؛ لأنها لا تروق لهم، لا لأنها غير موجودة *... فضلا عن "مستعلن" عروضًا وضربًا"[1].

وقد استشهد الدكتور شعبان صلاح بهذه القصيدة على أنها تمثل الصورة الأولى التامة للمنسرح، فقال:

"وللمنسرح في صورته التامة –كما ورد في الشعر العربي– صورتان:

الصورة الأولى: هي التي اعترف بها العروضيون قديمًا وحديثًا، وادعى بعضهم أن ليس للمنسرح – في حقيقة الأمر – سواها، ويمثلها قول صفي الدين الحلّي:

* قد جاءت التفعيلة تامة في بعض أبيات هذه القصيدة كما سنرى.

قالَـــت كَحَلـــتَ الجُفـــونَ بِالوَســـنِ قُلـــتُ ارتِقابًـــا لَطيفِـــكِ الحَســـنِ

...

وتقطيع البيت الأول:

قالَت كَحَل تَالجُفونَ بِلْوَسنِي قُلتُرتِقا بنلِطَيفِ كِلْحَسنِي

مـــستفعلن مفـعُلاتُ مستعلن مستفعلن مفـعُلاتُ مستعلن

العروض محذوفة الرابع الساكن فهي مطوية، وضربها مثلها مطويّ."[2]

والاستماع الواعي لغناء القصيدة بعد قراءتها يلفتنا إلى تغييرات أجراها المبدع الثاني على الأول، منها ما يمثل خروجًا عن النسق العروضي لا اللغوي، ومنها ما لا يمثل خروجًا عنهما، ومنها ما اعتبره بعض المهتمين بشأن اللغة خروجًا عن صحيحها، وهي على هذا النحو:

أولاً: تغييرات تخرج عن النسق العروضي لا اللغوي:

حين الاستماع إلى غناء عبد الوهاب للحنه، نجد أن ثمّة خروجًا غنائيّا عن النسق العروضيّ، يمكّننا الوقوفُ عليه من رصد العلاقة الجدليّة بين الغناء والوزن العروضيّ بين الاتفاق والافتراق، هذا مع الاعتبار بأن الغناء بَلْهَ الإلقاء لا يُؤدى ألبتة وفقًا للتقطيع العروضي، فما الوزن إلا هيكل –كما ذكرنا– تتوالى فيه التفعيلات على نسق معهود، يضبط موسيقى البيت.

ويمكننا أن نرصد الخروج عن النسق العروضيّ فيما يأتي:

– تشديد غير المشدّد:

في غناء المبدع للبيت الأول نجده قام بتشديد الحاء في الفعل **(كَحَلْت)** ليصير **(كحَّلْت)**؛ مما عدّه بعض المتلقين الدارسين للعروض خطأً منه، وقال بأنه أخل بوزن البيت.[3]

ونحن إزاء تخريج هذا التصرف في الغناء في هذه القصيدة خاصة وفي غيرها عامة لنا طريقان: إما أن نسيء الظن بالمبدع، فنقول كالقول السابق إنه أخطأ وانتهى الأمر؛ إذ يبدو أن انشغاله باللحن جعله ينصرف عن التنبه للخطأ في قراءة الكلمة، ولا سيما إن كانت غير مشكّلة أمامه، فضلا عن أنه ربما يكون على غير علم بالعروض.

والطريق الثاني إزاء هذا التصرف الغنائي هو أن نحسن الظن بالمبدع؛ إذ نرى في تصرفه هذا ما يمكن أن نسميه **(الضرورة الغنائيّة)** قياسًا لفظيًّا على مصطلح الضرورة الشعرية؛ لأن من الأهمية بمكان أن نضع في اعتبارنا أن مصطلح الضرورة الشعرية مختلف في توجيهه بين المنع والإجازة، تبعًا لاختلاف التكييف فيه بين الخطأ اللغوي والتخريج اللهجيّ.

ونريد أن نوضح أن **مفهوم الضرورة** هنا لا يعني أن اللحن لا يستقيم بدونه؛ لأن الأمر في اللحن على السعة على عكس الأمر في اللغة، وإنما نقصد بها أنه لما كان هناك أمر خارجيّ ألجأ الملحن أن يقوم بالتحوير في اللغة أو الوزن أو الخروج عليهما حين الغناء، فهو بمثابة المضطر لهذا الأمر؛ لذا نرى تسمية هذا الخروج بالضرورة الغنائيّة، وذلك كأن يضيف دلالة معينة، أو يصرف نفورًا أو كراهة مستقبحة في الأذن حال التلقي كما سنرى.

كما أن هناك فارقًا مهمًّا بين مفهوم الضرورة الغنائية والضرورة الشعرية، إذا أخذنا برأي من رأى أن الضرورة الشعرية ما هي إلا خطأ لغوي، كما ذهب إلى ذلك الدكتور رمضان عبد التواب حين يقول: "فإن الضرورة الشعرية في نظرنا، ليست في كثير من الأحيان، إلا أخطاء غير شعوريّة في اللغة، وخروجًا على النظام المألوف في العربية، شعرها ونثرها؛ بدليل ورود الآلاف من الأمثلة الصحيحة، في الشعر والنثر على سواء، غاية ما هنالك، أن الشاعر يكون منهمكًا ومشغولا بموسيقى شعره، وأنغام قوافيه، فيقع في هذه الأخطاء، عن غير شعور منه."[4]

أقول إنه سيكون ثمة فارق هو أن الشاعر في الضرورة الشعرية أخطأ في اللغة لإقامة الوزن، أما هنا فالملحن لم يخطئ في اللغة، بل أخطأ في الوزن لإقامة اللحن.

أما رأي المدرسة الأخرى فهو كما يرى الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف بناء على استقصاء وتتبع متقن –وهو ما يطمئن إليه القلب والعقل معًا– "أن ما جاء في الشعر مما عدّه النحاة ضرورة، ليس إلا خصائص لهجية تسربت إلى اللغة الأدبية المشتركة التي تغديها جميع اللهجات، فأصبحت بذلك جزءًا منها. وقد قصرت قواعد النحاة عن شمولها، فنسبوها إلى أصحابها حينًا، واكتفوا بالقول بأنها "لغة قوم" حينًا آخر، هروبًا من عدم اتساقها مع القاعدة التي يرون لها الاطراد."[5]

هذا فضلا عن الخلط بين مستويات اللغة –كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب– "دون تحديد لمستوى الأداء في الشعر وما يتميّز به من خصائص تركيبيّة، حتى يمكننا القول بأن (الضرورات الشعرية) التي كثر الحديث عنها ليست سوى خاصية تركيبيّة في الأداء الشعري...

لقد خلّف لنا تراثنا النقدي ركامًا هائلا تحت اسم (الخطأ) النحوي أحيانًا، وتحت اسم (الضرورة) أحيانًا أخرى، وعلى هذا فالمصطلح كان فضفاضًا –على الرغم من موضوعيته– يتأرجح بين المنع والإجازة، وإن كانت النظرة المدقّقة يمكن أن تبين أن ما ورد تحت هذين المصطلحين يمكن أن يصور لنا على نحو من الأنحاء ما يمكن تسميته (لغة الشعر)."[6]

فإذا ما أخذنا بهذا الرأي في مفهوم الضرورة الشعرية يمكننا أن نرى أن الضرورة الغنائيّة هي الأولى بمعنى الاضطرار من الضرورة الشعرية؛ ذلك لأننا بصدد خطأ فعليّ في اللغة أو في الوزن –كما هو الحال هنا– وذلك أن الضرورة الغنائيّة –في تصورنا– تأتي لإبراز دلالة معينة يريد الملحن إبرازها في الغناء، أو تأتي للابتعاد عن نفور صوتي في الكلمة الملحنة؛ مما يؤدي إلى الفصاحة اللحنية –إن جاز هذا التعبير– حين ينأى

الملحن بالكلمة عن أي نبوّ صوتي يجده المتلقي في الغناء دون الإلقاء، والأمثلة على ذلك كثيرة في عالم تلحين القصائد.

وقد حدث في الشعر العربي وفي عصور الاحتجاج اللغوي عند من يؤمن بها، خروج عن معياريّة اللغة الصحيحة إلى الأخذ ببعض الخصائص اللهجية لإقامة الوزن الشعري، من ذلك قول جميل بن معمر العذري:

وَما أَنسَ مِ الأَشياءِ لا أَنسَ قَولَها وَقَد قُرِّبَت نَضوي أَمِصرَ تُريدُ

وجاء في شعر المتنبي:

نَحنُ رَكــبٌ مِ الجِنِّ في زَيِّ ناسٍ فَوقَ طَيرٍ لَها شُخوصِ الجِمالِ

فإذا ما أخذنا بهذا التصور في مفهوم الضرورة الشعرية يمكننا أن نرى أن الضرورة الغنائيّة هي الأولى بمعنى الاضطرار من الضرورة الشعرية؛ ذلك لأننا بصدد خطأ فعليّ في اللغة أو في الوزن؛ وذلك أن الضرورة الغنائيّة –في تصورنا– تأتي لإبراز دلالة معينة يريد الملحن إبرازها في الغناء، أو تأتي للابتعاد عن نفور صوتي في الكلمة الملحنة.

من ذلك مثلا ما قدّمه الموسيقار محمد عبد الوهاب أيضًا في لحنه وغنائه لقصيدة (دعاء الشرق) للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل، حين عدل عن اللام الشمسية إلى اللام القمرية في غنائه لكلمة (الشهب) من البيت:

أيها السَّائل عن رايتنا لم تزل خفاقة في الْـشُهُبِ

ذلك لأن صوت الشين المشددة حين الغناء سينتج عنه إزعاج صوتي أشبه بالتشويش تستقبحه الأذن ويرفضه الذوق الفنيّ، ولا مجال هنا للقول بالخطأ لعدم انتباه المبدع إلى الفرق بين اللام الشمسية والقمرية، وإلا لأخطأ وقال في أول القصيدة مثلا: يا سماء الْشرق، أو في أول البيت السابق فقال: أيها الْسائل باللام القمرية، وهذا لا يصدر أبدًا ممن كان أستاذه في عالم القصائد أمير الشعراء أحمد شوقي، فضلا عن نشأته التي أثقلته بحفظ القرآن الكريم وتلاوته. إذن فنحن بصدد ضرورة لحنيّة غنائيّة لا غير.

مما يؤدي إلى الفصاحة اللحنية –إن جاز هذا التعبير– حين ينأى الملحن بالكلمة عن أي نبوّ صوتي يجده المتلقي في الغناء دون الإلقاء، والأمثلة على ذلك كثيرة في عالم تلحين القصائد.

من ذلك على سبيل المثال لا الحصر: غيّرت السيدة أم كلثوم في غنائها لقصيدة (أراك عصيّ الدمع) لأبي فراس الحمداني بلحن عبده الحامولي، وكذلك بلحن الموسيقار رياض السنباطي كلمة (بلى) إلى (نعم) في قول الشاعر:

أَراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شيمَتُكَ الصَبرُ أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمرُ؟

(بَلى) أَنا مُشتاقٌ وَعِندِيَ لَوعَةٌ وَلَكِنَّ مِثلي لايُذاعُ لَهُ سِرُّ

وهو تغيير له خطورته؛ لأنه جعل (نعم) حرفَ إيجاب على الأصل في الإثبات، لا إثباتًا للنفي كما هو معلوم في التعامل مع الاستفهام المنفيّ، ولكن الضرورة الغنائيّة في كراهة غناء كلمة (بلى) لاشتراك حروفها مع (البلا) أي (البلاء) ألجأت المبدعين (أم كلثوم والحامولي والسنباطي) جميعًا إلى تلكم الضرورة، وفي هذا مراعاة لذوق المتلقي على اختلاف ثقافاته، وهو غاية البلاغة.

وهذا لا ضابط له إلا ذوق الملحن النابع من لاوعيه الفنيّ باعتباره المبدع والمتلقي الأول، كما أن الضرورة –في الحقيقة– لا ينبغي أن تخضع لضابط يحدّها بأطر صارمة، وإلا لصارت قاعدة مضطردة لا ضرورة مجتلبة، وليس معنى ذلك أن يُتسمح للملحن العبث باللغة كيفما شاء بحجة الضرورة الغنائيّة، فالعبرة أولا وأخيرًا بالذوق العام الذي لا مشاحة فيه، وبذلك تضيق هوة الخلاف بين الإجازة والمنع.

(3)

وتأسيسًا على ما تقدّم نقول إن تصرّف الملحن لا يعدّ بالضرورة خروجًا عن اللغة كما قلنا، بقدر ما هو توظيف لها. ولنعد إلى بداية حديثنا عن قصيدة (رحيل) فنقول إن تصرف الملحن صلاح الكردي كان صائبًا؛ لأن غناء كلمتي (أم أنك) على هذا النحو: (أَمَنَّك) يأتي ملبسًا جدًّا لأذن المستمع، فلا بد أن تكون أمامه القصيدة مقروءة حتى يدرك المعنى الصحيح، كما جاء صوت الهمزة في اللحن معوضًا للزمن الذي كان سيستغرقه تشديد النون في (أنّك) إذا سهُلت الهمزة.

وإذا رجعنا إلى غناء البيت الأول من قصيدة (قالت) نجد أن الملحن لم يخرج عن اللغة كما قلنا، بل وظفها لتعميق الدلالة الرامزة للمبالغة النابعة من تشديد عَين الفعل **(كَحَّلْتَ)** الذي يعبر في الدلالة الصرفيّة عن معنى التكثير والمبالغة، كما أن غناء الفعل **(كَحَلْتَ)** في البيت على نحوه الصحيح، يجعل المطرب يقف بالنبر قليلا عند صوت اللام بمقدار صوتين؛ مما يسبب توترًا نابعًا من الذبذبة الصوتيّة للارتكاز على صوت اللام، هذا الارتكاز الذي ربما كرهه الملحن غناءً وتلقيًا، فقام بما قام لإبراز دلالة التكثير والمبالغة من ناحية، والبعد عن كراهة الارتكاز في هذا الموضع خاصةً، ونقول في هذا الموضع خاصة لنؤكد على أن الأمر ليس قاعدة مضطردة في جميع الألحان للقصائد والأغاني، بل مردّ هذا وذلك –أي الارتكاز من عدمه– إلى الذوق الفنيّ كما أسلفنا، بدليل أن مبدعنا استحسن النبر والتنغيم على حرف اللام نفسه في البيت الثاني من القصيدة من كلمة **(تسلَّيت)**؛ لأنه جاء مشددًا، يقول البيت:

قالَـــت: تَسَـــلَّيتَ بَعـــدَ فُرقَتِنـــا فَقُلـتُ: عَـن مَسـكَني، وَعَـن سَـكَني

فآثر المبدع هنا استثمار التشديد في التنغيم على الحرف؛ حتى لا يخرج عن إيقاعه الموسيقيّ، وهو هنا إيقاع (الوحدة الكبيرة) دون أن يكون في هذا الصنيع أي نفور أو ملل.

ومن ثمّ؛ فالمبدع في البيت الأول لم يخرج عن الإيقاع الموسيقيّ (الوحدة الكبيرة) بالرغم من خروجه عن الوزن العروضيّ (المنسرح) الذي لا يتأتى إلى معرفته إلا بتقطيع البيت عروضيًّا كما رأينا؛ لأن هذا التقطيع العروضيّ لا يقدّم ما قدّمه اللحن الموسيقيّ من إطار إيقاعيّ واسع يضبط بالميزان الموسيقي الذي نسمعه في أصوات آلات الإيقاع المصاحبة يسمح للملحن أن ينحرف عن الوزن العروضيّ قليلا من أجل إبراز الدلالة الغنائيّة المنشودة، فيضيف إلى معنى البيت غناءً ما تعذّر أن يكون فيه شعرًا.

ولذلك لا نريد هنا أن نتكلّف الأعذار ونقول مثلا إن الملحن بذلك قام بتعويض السبب الخفيف (/o) الحركة والسكون التي أسقطها الزحاف في تفعيلة (مفْعولاتُ) فصارت (مفْعلاتُ)، وأنه بذلك استوفى التفعيلتين مستفعلن ومفعولاتُ، ولكن مع التغيير في المواضع.

وقد ذهب إلى فكرة التعويض هذه الدكتور محمد مندور اعتمادًا على نص منقول عن إسحق بن إبراهيم الموصلي حين سمع إبراهيم بن المهدي وهو يتغنّى بالشطر: "ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبتْ منّي"، فقال: "لا يجوز في الغناء إلا أن تقول (ذهبتو) بالواو، فإن قلت (ذهبتُ) ولم تمدها انقطع اللحن والشعر، وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط".

فيعلّق مندور على هذا النقد ويقول: "ومعنى هذا النقد أن ما في الشعر من زحافات لا بد من تعويضه عندما نتغنّى بذلك الشعر، بل عندما ننشده"[7].

لكننا –في الحقيقة– إذا سلكنا هذا الطريق على هذا النحو من التبرير أعتقد أنه سيكون فيه من التعسف ما لا يخفى للدفاع عن الملحن وتبرئة ساحته الفنيّة؛ وذلك لاختلاف التفعيلتين، فلا يستقيم أن يكون التعويض في أي مكان من البيت.

ولكننا على الرغم من ذلك لا نريد أن ننساق وراء القول بالتخطئة المطلقة للمبدع الملحن، ونحن نستطيع أن نرى إزاء هذا التصرف ما نراه من أثر جماليّ يربط بين الأداء

الغنائي والدلالة الشعريّة بلا تكلّف أو تعسف، وإلا فما أسهل أن نقول إنه أخطأ ولا نعنّي أنفسنا بالوقوف إزاء هذا الخروج الناتج عن اللاشعور الإبداعي لدى الملحن؛ ذلك أن الأداء الغنائي له خصوصيته التي أشار إليها ابن عقيل الظاهري حين قال عن فلسفة الزحافات: "ولا سبيل إلى معرفة فلسفة الزحافات إلا بسماع اللحن لمعرفة صفة **النطق الغنائي الذي ربما اقتضى تحويرًا للنطق الإلقائي** كما هو المعتاد الآن في الشعر العامي حينما يكون لتلاوته نطق غير نطق غنائه، والألحان التي يغنيها أهل الجاهلية لا سبيل إلى معرفتها اليوم."[8]

(4)

لذلك نرى أن الملحن لا ينبغي أن يقع تحت سلطة العروضي وقوعًا مطلقًا؛ لأن "العروضيّ يصف الهيكل الصوتي للشعر؛ ليصل إلى قاعدة تصف الشائع المطرد في وزن من الأوزان، لكنه لا يغوص إلى أعمق من ذلك. إن مثل العروضي هنا كمثل النحوي الذي يصف أشكال الجمل وأجزائها واحتمالات التقديم والتأخير، غير أنه لا يجاوز ذلك إلى حكم بالجودة أو القبح على أشكال قد يشبه بعضها بعضًا من جهة الظاهر، أو السطح كما يعبر أحيانًا، تلكم مهمة يقوم عليها وينهض بها علم المعاني."[9]

وكأن لسان حال الملحن هو ما قاله الفرزدق قديما: "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا."

وقد تحدث الدكتور علي يونس عن أنه "لو تكونت "منظومة" من تفاعيل مجردة، أو من أصوات تشبه التفاعيل المجردة، مثل (ترم تم) أو (نعم لا) أو (د د ن د ن) لما سميت قصيدة... فما هذه المنظومة إلا هيكل عظمي، فإذا صارت قصيدة كسيت العظام لحما، ونُفخت فيها الروح، بما في الكلمات من معانٍ، وما فيها من تنوّع صوتي"[10]. وذكر من بين العوامل التي تسهم في تنوّع القصائد أنه "قد يتضمن البيت نوعًا من "الإيقاع اللفظي" يتعارض مع الإيقاع الوزني، فيساعد على خفاء التفاعيل، ويضفي على الموسيقى شيئًا من التركيب"[11]. وذكر من ذلك الإيقاع اللفظي انقسام البيت إلى أقسام متشابهة في تركيبها النحوي، والتشابه الصوتي في أواخر بعض الكلمات، وقد يجتمع التشابه التركيبي مع التشابه الصوتي، وقد ينضم الإيقاع اللفظي إلى الإيقاع الوزني فيزيد التفاعيل جلاء..."[12]

ونضيف إلى ما ذكره من مظاهر الإيقاع اللفظي للبيت الشعري التي تنبع من داخله، أن من المظاهر ما ينبع من خارجه، قد تتواشج مع الإيقاع العروضي، وقد تتعارض معه لا لشيء إلا لانفكاك الجهة، ويتمثل ذلك في اللحن والغناء اللذين يجعلان

لكل بيت توقيعه الخاص المستقل عن الآخر، ومن ثمّ يكون لكل قصيدة مغناة توقيعاتها الشعرية الجديدة التي يعبّر عنها صوت المطرب فضلا عن إيقاعاتها الموسيقيّة التي يعبّر عنها صوت آلة الإيقاع كالطبلة والرق والدف وغيرها؛ ذلك لأن "إنشاد القصيدة بالمصطلح اللساني حدث لحظي فردي من أحداث التحقق الفيزيقي، وفي عملية الإنشاد تتجلّى خصائص التشكيل اللغوي القائم على استخدام السمات الفارقة، كما تتجلّى كذلك السمات الفاضلة والسمات التشكيليّة... ولابد من التمييز –حينئذ– تمييزًا واعيًا بين أنواع السمات التي يجري تحقيقها من خلال الإنشاد الذي هو عمل إبداعي إلى حد كبير، ويكاد –أحيانًا– يستقل فيه المنشد بروايته وتأويله للعمل عن غيره من المنشدين. وتظلّ هذه المقولة صادقة حتى وإن كان المنشد هو عين الشاعر."[13]

ومن ثمّ فالملحن يغوص إلى ما هو أعمق من الهيكل العروضيّ المجرد، ولأنه إبداع على إبداع؛ يقدم الدلالة الشعرية على أعلى مستوياتها حين ينجدل الشعر في الغناء، فلا يستخدم الكلمات استخدامًا عشوائيًّا، بل عن قصد، بيد أنه قصد نابع –غالبًا– من لاوعيه الفنيّ؛ حيث توجه رؤيته الفنية استخدامَه للغة سواء أكان هذا الاستخدام على مستوى المفردات وتركيباتها أم على مستوى التفعيلات وإيقاعاتها.

(5)

ومن التغييرات التي تخرج عن النسق العروضي لا اللغوي أيضًا:

– تسكين المتحرك:

وهذه ضرورة غنائيّة أخرى، تجعل المبدع يقف على الحرف المتحرك بالسكون؛ مما يؤدي إلى خلخلة النسق العروضي، وقد حدث هذا في القصيدة أربع مرات، وكلها في تفعيلة (مفعولاتُ) الثانية، على اختلاف أن المرتين الأوليين كانتا في تسكين (عين) التفعيلة؛ أي أول السبب الخفيف الثاني من (مفعولاتُ)، والمرتين الأخريين كانتا في تسكين الحرف المتحرك الأخير من التفعيلة، وفي هذا عدول خطير عن أهم ما يتفرّد به بحر المنسرح عروضيًّا؛ لأن "هذا التفرد الغريب ربما تكمن علته في تفعيلته الثانية (مفعولاتُ) والوقوف عليها بالحركة، يأتي بعدها "مستعلن" مطوية في الأعم الأغلب، كل هذا النغم من ديدنه أن يكسر ألفة البحور الشائعة الموقوف على تفعيلاتها بالسكون إلى جانب توالي الحركات في "مستعلن" فكأن فيها نوعًا من الجزم والحسم الذي لا تهبه التفعيلة تامة.

وينبغي ألا يعزب عن البال أن التفاعيل في ذاتها لا تؤدي إلى النغم المطلوب، بل المؤدي لذلك هو أن تُملأ بالكلام..."[14]

غنّى عبد الوهاب البيت القائل:

قالَــت: تَخَلَّيــتَ، قُلــتُ: عَــن جِلــدي قالَــت: تَغَيَّــرتَ، قُلــتُ: فــي بَــدَني

فقام بتسكين تاء الفاعل من الفعلين **(تخليت)** و**(تغيرت)**، وعاملهما في الوقف معاملة النثر، بالوقوف بالسكون على المتحرك، ولقد اضطر إلى ذلك اضطرارًا غنائيّا ولحنيًّا؛ لأنه وقف على كلام المحبوبة، وفصل بينه وبين كلام الذات؛ لإبراز المفارقة بين القولين، أو بين الادعاء والدفاع، وعزّز هذا الفصل بالموسيقى فضلا عن السكون

المتقدّم، وليس في ذرعه أن يقف بالحركة على جزء من التفعيلة التي لمّا تكتمل. وهذا ما يؤكد عمليًّا أن عالم الألحان له ولاية التعديل من مسار عالم الأوزان.

أما التسكين الحادث بعد ذلك، فيحسن أن ننظر إليه في ضوء غناء هذه الأبيات الثلاثة:

قالَـت: أَذَعـتَ الأَسـرارَ، قُلـتُ لَهـا: غَيَّـرَ سِـرّي هَـواكِ كَـالعَلَنِ

قالَـت: سَـرَرتَ (الأَعـداءْ)، قُلـتُ لَهـا: ذَلِـكَ شَـيءٌ لَـو شِـئتَ لَـم يَكُـنِ

قالَـت: فَمـاذا (تَـرومْ؟) قُلـتُ لَهـا: سـاعَةُ سَـعدٍ بِالوَصـلِ تُسـعِدُني

تمثلت الحركة الأخيرة في تفعيلة (مفعولاتُ) هنا في حركة حرف الراء من كلمة (الأسرارَ) في البيت الأول، وحركة الهمزة من (الأعداءَ) في البيت الثاني، وحركة الميم من (ترومُ) في البيت الأخير. وحين نسمع غناء مبدعنا نلاحظ أنه وقف بالحركة في البيت الأول على نهاية التفعيلة **(مفعولاتُ)** التي جاءت تامة بلا زحاف، دون أي خرق لها: **(الأسرارَ)**، ثم أتبعها بسائر البيت دون أي فصل موسيقيّ؛ لذا يعد هذا البيتُ الوحيدَ الذي اتفقت موسيقاه العروضية والغنائيّة، بينما في البيتين التاليين، وقف بالسكون على الهمزة في **(الأعداءْ)**، وفي **(ترومْ)**، متبعًا هذا الوقف بفاصل موسيقيّ أيضًا قبل غناء سائر البيت.

وذلك لأن الوقف على صوت (الراء) غير الوقف على صوتَيْ (الهمزة) و(الميم)؛ فالراء صوت ذو طبيعة تكرارية ترددية مضطربة يستقبح الوقوف عليه صوتيًّا، بينما يعدّ صوت الهمزة أصعب الأصوات وأبعدها مخرجًا؛ لأنه حنجريّ، فكان من الأفضل الوقوف عليه بالسكون. أما الميم في كلمة **(ترومْ)**، فجاء الوقف عليها متساوقًا مع ما تقتضيه دلالة الاستفهام الوحيد في القصيدة، حين تتوجّه المحبوبة إلى الذات بسؤالها: ماذا ترومْ؟ فيأتي الوقف الصوتي والفاصل الموسيقي تمهيدًا وتهيئةً لإجابة الذات فضلا عن عنصر

التشويق لها؛ لأن الوقف بالحركة في هذه الحالة قد يكون مشعرًا بالمتابعة الإنشائيّة في السؤال؛ مما يصطدم بغاية الفصل بين جملة الاستفهام وجوابه.

وليس معنى ذلك أننا نربط بين الصوت والمعنى، بل هو ربط بين الوقف والمعنى من حيث ما يقتضيه الذوق الفنيّ والسياق اللغويّ من دلالة الوقف على الصوت بالسكون أو وصله بالحركة غناءً لا إلقاء؛ لنصل بذلك إلى القول بأنه إذا كان الشعر يتميز عن النثر بضرورة الوقف بالحركة –أحيانًا– لكمال الوزن، فكذلك الغناء يتميز عن الإلقاء بضرورة الوقف بالسكون –أحيانًا– لجمال اللحن.

(6)

ويتأكد لنا ما نريد ترسيخه من مبدأ **(الضرورة الغنائيّة)** إذا ما عرفنا أن المبدع الملحن قد يقوم ببعض التغييرات في القصيدة من باب الاستحسان لديه لما يراه أفضل في الغناء، ولكنها لا تخرج عن النسق اللغوي أو العروضي، ومن ثمّ لا تعد من قبيل الضرورة أصلا، ولكن هذا يدلّ على أن المبدع الواعي لفن القصيد إذا أمكنه أن يغيّر دون أن يخرج عن النسق فإنه يفعل ذلك، وهذا يبعد فكرة الزلل أو الجهل بالصواب التي سبق أن فندناها.

من ذلك ما فعله مبدعنا عبد الوهاب في هذه القصيدة، يقول صفيّ الدين:

قالَــــت: تَشـــاغَلتَ عَـــن مَحَبَّتِنـــا قُلــتُ: (بِفَــرطِ البُكـــاءِ) وَالحَـــزَنِ

...

قالَــت: أَذَعــتَ الأَســرارَ قُلــتُ لَهــا: (صَـــيَّرَ) سِـــرّي هَـــواكِ كَـــالعَلَنِ

فحينما غنى عبد الوهاب هذين البيتين غيّر التركيبين الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه في البيت الأول من: **(بفرط البكاءِ)** إلى: **(نَعَمْ بالبكاءِ)**. وهو تغيير يدل على عقليّة واعية فطنة لما تقوم به، وكأنه شاعر آخر يعيد نظم البيت باقتدار دون الإخلال بالوزن، كما أنه تغيير أضاف إلى الدلالة الشعرية فضلا عن اللحنيّة الكثير.

كما أنه استبدل بالفعل **(صيّر)** في البيت الثاني هنا الفعل **(غيَّر)**، وذلك –في رأينا النقدي– لكراهة بدء الشطرة بصوت الصفير المجهور المفخم **(الصاد)**؛ مما يسبب إزعاجًا صوتيًّا في أذن المتلقي حين الاستماع إلى البيت، لاسيما أن الغناء يحتاج إلى مكبر الصوت (الميكروفون) الذي يضاعف من حدّة أصوات الصفير؛ لذلك استحسن تغيير **(الصاد)** إلى **(الغين)**؛ ليتغير الفعل من **(صيّر)** إلى **(غيَّر)**، دون أن يخلّ بالوزن الصرفي أو العروضي.

(7)

ثالثًا: تغيير الحركة الإعرابيّة:

وثمة أمر أخير أُخذ على مبدعنا، وهو لا يتعلّق بالوزن هذه المرة، بل بالنحو، وهو تغيير الضبط الإعرابي لكلمة **(ساعة)** من النصب إلى الرفع في آخر الأبيات التي غنّاها من القصيدة، حيث يقول الحلّي:

قالَــت فَمــاذا تَــروم؟ قُلــتُ لَهــا: ســاعَةَ سَــعدٍ بِالوَصــلِ تُســعِدُني

فيقول صاحب مقال: من أغلاط عبد الوهاب...: "غلط عبد الوهاب حين قال : "ساعةُ سَعدٍ" بدلاً من "ساعةَ سَعدٍ."[15]

وليت شعري أي خطأ أو غلط في ذلك، وقد تواتر مثل ذلك في القرآن الكريم؟! ففي قول الله تعالى من الآية (219) من سورة البقرة: **"وَيَسۡـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَۖ قُلِ ٱلۡعَفۡوَۗ"**، قرأ أبو عمرو بالرفع، والباقون بالنصب. وفي متن الشاطبية: قل العفوَ للبصريّ رفعٌ.[16]

ومعلوم التوجيه النحويّ للقراءتين، ففي الأولى **(العفوَ)**: مفعول به لفعل محذوف تقديره: أنفقوا، وفي الثانية **(العفوُ)**: خبر لمبتدأ محذوف، يقول أبو عليّ الفارسي: "فقول من رفع فقال: **(العفوُ)** على هذا، كأنه لمّا قال: (ماذا تنفقون) فكان المعنى: ما الذي تنفقون؟ قال: **(العفوُ)** أي: الذي ينفقون العفوُ، فهذا وجه الرفع."[17]

ومما اتفقت عليه القراءات المتواترة، قوله تعالى في الآية (24) من سورة النحل: **"وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمۡ قَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ"** فالجواب جاء بالرفع، وبعدها في الآية (30) من السورة نفسها ورد السؤال نفسه للمتقين، وجاءت الإجابة له بالنصب، فقال تعالى: **"۞وَقِيلَ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوۡاْ مَاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمۡۚ قَالُواْ خَيۡرٗاۗ"**.

إذًا ما غيّره المبدع الملحن من الحركة الإعرابيّة من النصب إلى الرفع لا حرج فيه على مستوى الصحة اللغوية بأي حال من الأحوال، ويبدو أنه لجأ إلى ذلك تفاديًا لملل

تكرار حركة الفتحة أربع مرات متتالية في الغناء، رغم أنها أخفّ الحركات، حيث يكون توالي الحركات حينئذٍ على أربعة مقاطع صوتية هكذا: (سَا/ عَ/ ةَ/ سَعْ) فالسين مفتوحة بحركة الفتحة الطويلة وهي الألف، ثم العين والتاء والسين وكلها بحركة الفتحة القصيرة، ويختم المقطع الأخير بالعين الساكنة. كما أن هذا التصرّف أفاد الدلالة الشعرية حيث نقل الجملة من الفعلية إلى الاسمية، فأفادت رسوخًا وثباتًا، فلم تعد ساعة الوصل شيئًا مرادًا فقط، بل صارت هي كل المراد.

وبعد، فإننا نرى أنه إذا كان الانحراف اللغوي للشاعر عما هو مطّرد من القواعد لا بدّ أن يأتي متوافقًا مع الوزن، فإن الانحراف العروضيّ للملحن لا بد أن يكون متوافقًا مع الإيقاع وهو ما كان.

وبعبارة أخرى نقول: إذا كانت **(الضرورة الشعرية)** صنعت ما يمكننا أن نطلق عليه **(لغة الشعر)**؛ فإن **(الضرورة اللحنية)** جعلتنا إزاء ما يمكن أن نسميه **(لغة الغناء)**.

الهوامش

(1) أبو همام: دراسات نقدية، مرجع سابق، ص190.

(2) د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2005م، ص230.

(3) ياسين الشيخ سليمان: من أغلاط عبد الوهاب في أدائه كلمات أغانيه القصائد، صحيفة دنيا الوطن، 11- 12- 2013م، المقال على موقع الصحيفة على شبكة الإنترنت: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/314345.html.

(4) د. رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994م، ص163.

(5) د. محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996م، ص 327.

(6) د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، القاهرة، 1995م، ص125، و131.

(7) د. محمد مندور: الشعر العربي غناؤه، إنشاده، وزنه، مرجع سابق، ص7.

(8) د. علي محمد هنداوي: وزن الشعر بين النغم والتقطيع، القاهرة، 1996م، ص33، و34، نقلا عن الشعر النبطي لابن عقيل الظاهري، السفر الأول، أبها 1412هـ، ص17.

(9) د. علي محمد هنداوي: وزن الشعر بين النغم والتقطيع، مرجع سابق، ص35.

(10) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص217.

(11) السابق، ص223.

(12) السابق، ص224.

(13) د. سعد مصلوح: في النقد اللساني، مرجع سابق، ص129، و130.

(14) أبو همام: دراسات نقدية، مرجع سابق، ص190.

(15) ياسين الشيخ سليمان: من أغلاط عبد الوهاب في أدائه كلمات أغانيه القصائد، مرجع سابق، ص4.

(16) الشيخ جمال الدين محمد شرف: القراءات العشر المتواترة من طريقي الشاطبية والدرّة، دار الصحابة للتراث بطنطا، ط4، 2010، ص34.

(17) أبو علي الحسن بن أحمد الفارسي: الحجة في علل القراءات السبع، تحقيق: علي النجدي ناصف، ود. عبد الفتاح إسماعيل شلبي. دار الكتب والوثائق القومية، ط3، 2000م، ج2، ص242.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

- **د. إبراهيم عبد الرحمن:** من أصول الشعر العربي القديم: الأغراض والموسيقى، من كتابه: مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، القاهرة، 1997م.
- **د. أحمد عادل عبد المولى:** الأسلوبية التطبيقية: التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجًا، تقديم الدكتور محمد عبد المطلب، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2013م.
- **د. أحمد عادل عبد المولى:** تجليات الناي في الخطاب الصوفي بين جلال الدين الرومي وعبد الغني النابلسي، دراسات يابانية وشرقية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، ملحق العدد الخامس، يوليو 2011م.
- **د. أحمد فرحات:** القصيدة المغناة في الشعر العربي دراسة فنية أسلوبية، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2004م.
- **د. أسامة عفيفي:** قالت، سلسلة قصائد عبد الوهاب، موقع كلاسيكيّات الموسيقى العربيّة على الإنترنت:

https://classicarabmusic.blogspot.com.eg/2016/04/blogpost.html

- **إلياس سحاب:** محمد عبد الوهاب العبقرية المدهشة في القصيدة الغنائية، مجلة العربي الكويتية، العدد (527)، 2002م. موقع (سماعي) على شبكة الإنترنت:

http//:www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=69938

- **بول شاؤول:** علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية، إيقاعات، العدد الأول، السنة الأولى، إبريل 1993م.

- **د. جابر عصفور**: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، 1995م.
- **الشيخ جمال الدين محمد شرف**: القراءات العشر المتواترة من طريقي الشاطبية والدرّة، دار الصحابة للتراث بطنطا، ط4، 2010.
- **د. عز الدين إسماعيل**: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، القاهرة، 1984م.
- **د. رتيبة الحفني**: محمد عبد الوهاب حياته وفنه، دار الشروق، طبعة خاصة ضمن مشروع مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
- **د. رمضان عبد التواب**: فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1994م.
- **د. زين نصّار**: عالم الموسيقى، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
- **د. سعد مصلوح**: في النقد اللساني، دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، عالم الكتب، ط2، 2010م.
- **المايسترو سليم سحاب**: أعلام موسيقية، دار الكتب والوثائق القومية، ط1، 2014م.
- **د. سيد البحراوي**: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علميّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
- **د. شعبان صلاح**: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، 2005م.

- **د. شوقي ضيف:** الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أميّة، دار المعارف، ط5، 1992م.
- **د. شوقي ضيف:** الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، 1987م.
- **صالح عبدون:** الثقافة الموسيقيّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013م.
- **د. عبد الحميد مشعل:** دراسة العود بالطريقة العلميّة، ط4، المؤسسة الأهلية للأجهزة العلميّة ومهمات المكاتب، بدون تاريخ.
- **د. عبد اللطيف عبد الحليم أبو همام:** دراسات نقدية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2008م.
- **د. عز الدين إسماعيل:** الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.
- **أبو علي الحسن بن أحمد الفارسي:** الحجة في علل القراءات السبع، تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي. دار الكتب والوثائق القومية، ط3، 2000م.
- **د. علي محمد هنداوي:** وزن الشعر بين النغم والتقطيع، القاهرة، 1996م.
- **د. علي يونس:** نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
- **كمال النجمي:** تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الخاصة، مكتبة الأسرة، 1998م.
- **مجمع اللغة العربية:** معجم الموسيقا، القاهرة، 2000م.

- **د. محمد حماسة عبد اللطيف:** لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996م.
- **د. محمد عبد المطلب:** القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2013م.
- **د. محمد عبد المطلب:** جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، القاهرة، 1995م.
- **د. محمد مندور:** الشعر العربي غناؤه، إنشاده، وزنه. المجلة، شعبان 1378هـ، مارس 1959م، العدد (27).
- **محمود كامل:** تذوق الموسيقى العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م.
- **هنري جورج فارمر:** تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة: د. حسين نصّار، مراجعة: د. عبد العزيز الأهواني، المركز القومي للترجمة، ميراث الترجمة، العدد 1589، 2010م.
- **هنري جورج فارمر:** مصادر الموسيقى العربيّة، ترجمة: د. حسين نصار، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م.
- **ياسين الشيخ سليمان:** من أغلاط عبد الوهاب في أدائه كلمات أغانيه القصائد، صحيفة دنيا الوطن، 11– 12– 2013م، موقع الصحيفة على شبكة الإنترنت: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/314345.html