جامعة المصطفى العالمية
Al-Mustafa International University
مجتمع آموزش عالی قرآن و حدیث

دو فصلنامه علمی مطالعات قرائت قرآن، سال دوازدهم، شماره ۲۳، پاییز و زمستان ۱۴۰۳؛ ص: ۲۷۵-۳۰۴
Bi-Quarterly Scientific Studies of Quran Reading, Autumn and Winter 2025, 12(23), P:275-304

The Impact of Sound and Melody on Conveying Meaning in the First 24 Verses of Surah Al-Haqqah: Analysis of the Recitations by Four Prominent Egyptian Qaris (Reciters)*

Ahmad Rabbani Khah [1] and Mohammad Mostafaei [2] and Hamzeh Yazdani Far [3]

Abstract

One of the key aspects of beautiful Quranic recitation is the mastery of sound and melody (*sawt wa lahn*). This skill becomes truly valuable when it contributes to the accurate conveyance of Quranic meanings. Since one of the miraculous dimensions of the Quran is its rhythm and auditory harmony, the proper utilization of Arabic musical elements and *tanghim* techniques can profoundly influence listeners. Specialized vocal techniques, such as intonational alignment (muwākaba) and dynamic vocal stress (nabr), enhance the impact of recitation. Among the Quranic chapters, *Surah Al-Haqqah* stands out for its unique portrayal of the Day of Judgment. Prominent Egyptian Quranic masters, including Mustafa Ismail, Abdul Basit Moḥammad Abdus-Samad, Moḥammad Abdul Aziz Hassan, and Shahat Moḥammad Anwar, have rendered the most quantitatively and qualitatively significant recitations of this chapter, as documented in archives such as Iran Seda. Their mastery in vividly illustrating the verses of this Surah has been particularly notable. This study analyzes the melodic modes (maqamat) and recitation techniques employed by these select Qaris to evaluate their recitations and identify the overarching characteristics of impactful Quranic recitation in conveying the meanings of *Surah Al-Haqqah*. The Qaris utilized melodic modes such as *Bayat*, *Saba*, *Hijaz*, *Rast*, and *Sikah*, which effectively correspond to the terrifying imagery and themes of the Day of Judgment depicted in the chapter. Conversely, they avoided modes such as *Kurd*, *Nahawand*, and *Chahargah*, as these are less suited to the thematic gravity of the Surah.

Keywords: Quranic Recitation, Sound, Melody, Conveyance of Meaning, Surah Al-Haqqah.

*. **Date of receiving:** 06/12/2023, **Date of Revised:** 12/02/2024, **Date of approval:** 14/04/2024.

1. Assistant Professor, Department of Quran and Hadith Sciences, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author). rabbani_kh@pnu.ac.ir.
2. Assistant Professor, Department of Quran and Hadith Sciences, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. m.mostafaei@hsu.ac.ir.
3. Master's Graduate in Quran and Hadith Sciences, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. ahmad.khah@gmail.com.

جامعة المصطفى العالمية
Al-Mustafa International University
مجتمع آموزش عالی قرآن و حدیث

دو فصلنامه علمی مطالعات قرائت قرآن، سال دوازدهم، شماره ۲۳، پاییز و زمستان ۱۴۰۳؛ ص: ۲۷۵-۳۰۴
Bi-Quarterly Scientific Studies of Quran Reading, Autumn and Winter 2025, 12(23), P:275-304

مقاله علمی ـ پژوهشی

تأثیر صوت و لحن بر القای معنا در ۲۴ آیه نخست سورهٔ حاقّه؛ تحلیل تلاوت چهار قاری برجسته مصری *

احمد ربانی‌خواه [۱] و محمد مصطفائی [۲] و حمزه یزدانی‌فر [۳]

چکیده

یکی از فنون مرتبط با تلاوت زیبای قرآن، صوت و لحن است. این دانش زمانی ارزشمند است که به القای درست معانی آیات قرآن کمک کند. از آنجا که یکی از وجوه اعجاز قرآن، موسیقی و نظم آوایی آن است، استفاده درست از موسیقی عربی و مهارت‌های تنغیمی می‌تواند تأثیر مثبتی در شنونده ایجاد کند، به‌گونه‌ای که یادگیری فنون ویژه صوت و لحن همچون مواکبه و نبر صوتی، اثرگذاری تلاوت را بیشتر می‌کند. در میان سوره‌های قرآن کریم، سوره مبارکه «الحاقة» محتوای متمایزی در موضوع برپایی قیامت دارد. اساتید برجسته تلاوت مصر مانند مصطفی اسماعیل، عبدالباسط محمد عبدالصمد، محمد عبدالعزیز حصان و شحات محمد انور، بنا بر آرشیو سایت‌های مرتبط همچون ایران صدا، از نظر کمّی و کیفی نسبت به دیگر قاریان بیشترین تلاوت را از سوره مبارکه «الحاقة» داشته‌اند و در تصویرگری آیات این سوره موفق بوده‌اند. این پژوهش با تحلیل مقام‌ها و تکنیک‌های تلاوت قاریان منتخب می‌کوشد ضمن ارزیابی تلاوت هر قاری، ویژگی‌های کلی یک تلاوت اثرگذار در القای معانی سوره مبارکه «الحاقة» را نشان دهد. قاریان برای ارائه تصویر بهتری از معانی این سوره که ناظر به حوادث هولناک قیامت است، از مقام‌های بیات، صبا، حجاز، رست و سه‌گاه بهره گرفته‌اند و کمتر به سراغ نغمات کرد، نهاوند و چهارگاه که متناسب با مفاهیم سوره نیست، رفته‌اند.

واژگان کلیدی: تلاوت قرآن، صوت، لحن، القای معانی، سوره حاقّه.

---

*. **تاریخ دریافت:** ۱۴۰۲/۰۹/۱۵ و **تاریخ اصلاح:** ۱۴۰۲/۱۱/۲۳ و **تاریخ تأیید:** ۱۴۰۳/۱/۲۵.

۱. استادیار گروه علوم قرآن و حدیث دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.(نویسنده مسئول): rabbani_kh@pnu.ac.ir.

۲. استادیار گروه علوم قرآن و حدیث دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران: m.mostafaei@hsu.ac.ir.

۳. کارشناس ارشد علوم قرآن و حدیث دانشگاه حکیم سبزواری.سبزوار،ایران، ahmad.khah@gmail.com.

مقدمه

یکی از فنون مهم مرتبط با تلاوت زیبای قرآن، صوت و لحن است. این دانش زمانی ارزشمند است که به القای درست معانی آیات قرآن کمک کند؛ در غیر این صورت، به خودی خود چنان ارزشی ندارد. حتی گاهی ممکن است صوت و لحن بدون توجه به معانی آیات، جنبه منفی پیدا کند و چون حجابی مانع فهم آیات الهی شود و شنونده را به جای درک معنا به استماع نوعی آوازخوانی سوق دهد.

استادان قرائت با رعایت ضوابط و دقت بالا، مهارت‌های تنغیمی را به خدمت تلاوت قرآن درآورده‌اند تا بتوانند مفاهیم آیات قرآن را به شکل بهتری به مستمعین منتقل کنند. اشتیاق مخاطبان در شنیدن کلام وحی و استقبال فراوان از نوع و شیوه جدید تلاوت قرآن باعث رشد قاریان شد و به تکمیل مباحث موسیقایی مورد سلیقه مردم انجامید.

از آنجا که یکی از وجوه اعجاز قرآن، موسیقی و نظم آوایی آن است، استفاده درست از موسیقی عربی و مهارت‌های تنغیمی می‌تواند تأثیر مثبتی در شنونده ایجاد کند. اساتید برجسته مصری تمام تلاش و هنر تلاوت خود را در تصویرگری آیات به کار گرفته‌اند و با انتخاب الحان و نغمات مناسب در انتقال مفاهیم به فکر و جان شنوندگان کلام وحی همت گمارده‌اند. به همین منظور، در مصر گاهی قرّاء را با صدایشان معرفی می‌کنند؛ مانند صوت الفضّی (صدای نقره‌ای)، صوت الذّهبی (صدای طلایی) یا صوت الملائکی (صدایی که انسان با شنیدنش به ملائکه آسمان می‌رسد).

فنون ویژه صوت و لحن شامل جمله‌بندی، تأکید، تنغیم، تطبیق نغمی، انتقال فضا، اشباع، تشویق، مواکبه، حس، خشوع، نوانس‌های صوتی، برجسته‌سازی، تکرار و تجدید نغمه‌ها و ریزنغمه‌ها است که از بارزترین تکنیک‌های اثرگذار در تلاوت هستند. شایان ذکر است که در خصوص مقام‌های موسیقی و فنون و تکنیک‌های صوت و لحن، تکیه بر منابع تحلیلی فارسی است که در خلال مباحث به آن‌ها ارجاع می‌شود. اما برای نمونه از منابع عربی در خصوص موسیقی عرب و مقام‌های آن، آثاری چون «الموسوعة الموسیقیة المختصره» از عبدالمنعم خلیل (۱۹۹۲)، «الموسیقی العربیه» از عمر عبدالرحمن الحمصی (۱۹۹۴) و «قاموس الموسیقی العربیه» از حسین علی محفوظ (۱۹۶۴) قابل ذکر هستند.

در ادامه به شرح دو مورد از مهم‌ترین تکنیک‌های القای معانی در قرائت قرآن می‌پردازیم: «فن مواکبه» و «تکیه یا نبر صوتی».

فن مواکبه: مواکبه به معنی همراهی و ملازمت است؛ اما در اصطلاح، به کارگیری طبقات مختلف صوت (فرکانس) برای بیان مؤثرتر مفاهیم را مواکبه می‌نامند. همان‌طور که در بیان یک متن توسط گوینده حرفه‌ای، فراز و فرودهای مختلفی متناسب با معنای متن دیده می‌شود، در تلاوت قرآن نیز براساس همین

تفاوت‌ها، قاری قرآن باید از طبقات صوتی مختلف صدای خود به نحو شایسته استفاده کند (شاه‌میوه اصفهانی، ۱۳۹۴: ۱۹۳). در این فن، صدای قاری هنگام تلاوت آیات با بار معنایی مثبت در طبقات صوتی بالا و در هنگام پاسخ منافقین، کفار و مشرکین در طبقات صوتی پایین و بم است.

تکیه یا نبر صوتی: با این فن، قسمتی از جمله که بار معنایی بیشتری دارد، از نظر نبر صحیح در قسمت بالاتری نسبت به ملودی اصلی نغمه قرار می‌گیرد و موجب انتقال معنا به شنونده می‌شود. مانند: ﴿**كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌ بِالْقَارِعَةِ**﴾ (قارعه: ۴) که جمله را با تأکید بر «كَذَّبَت» می‌خوانیم که نشان‌دهنده تکذیب قوم عاد و ثمود است (حسنی، ۱۴۰۰: ۲۱).

سوره «الحاقة» در مکه مکرمه نازل شده و پنجاه و دو آیه دارد. در ترتیب مصحف شریف، شصت و نهمین سوره و در ترتیب نزول، هفتاد و هشتمین سوره قرآن است (رامیار، ۱۳۹۰: ۶۹۴). الحاقة از حَقَّ الشیء به معنی ثابت و مقرر واقعی گرفته شده و مراد از آن قیامت کبری است که به دلیل تخلف‌ناپذیری و تردیدناپذیری آن، به این نام نامیده شده است (طباطبایی، ۱۴۱۷: ۳۹۲/۱۹).

این سوره در سه بخش غرض خود را دنبال می‌کند: بخش اول سخن از تکذیب کنندگان قیامت و هلاکت آنهاست؛ بخش دوم در وصف «الحاقة» و قیامت و تقسیم مردم به اصحاب یمین و اصحاب شمال و بیان حال آنهاست؛ بخش آخر نیز در تأیید صِدقِ قرآن و حق الیقین بودن آن در خبر از قیامت است (همان: ۳۹۱-۳۹۲).

ثقالت وزنی کلمات، کوتاهی آیات و قفلات سختِ این سوره، نیازمند مهارت بالایی در تلحین است. تلاوت سوره‌هایی با آیات کوتاه و آیات عذاب، کار دشواری است؛ چون هم به مهارت کوتاه‌خوانی و تقسیم دقیق آهنگ بر متن نیاز دارد و هم باید حس و حال حزن در کل تلاوت حفظ شود. سوره حاقة هر دو ویژگی را دارد؛ از این رو، قاریان کمتری این سوره را تلاوت کرده‌اند.

در تلاوت قاریان مصری، سبک چهار قاری از ویژگی خاصی برخوردار است که گویی تمام سبک‌های تلاوت مصر در این چهار قاری نمودار شده است. این قاریان از نظر کمّی بیشترین تلاوت را از سورهٔ مبارکهٔ حاقة در بین تمام قاریان جهان داشته‌اند (بنا بر آرشیو سایت‌های مرتبط همچون ایران صدا و رادیو قرآن) و سرآمد همه آنها در تصویرگری آیات این سوره هستند. این اساتید به ترتیب تاریخی عبارتند از: مصطفی اسماعیل، عبدالباسط محمد عبدالصمد، محمد عبدالعزیز حصان و شحات محمد انور.

شیوه کار به این صورت است که ابتدا بهترین تلاوت‌های هر قاری از سورهٔ مبارکهٔ حاقّه انتخاب می‌شود. این انتخاب بر اساس ملاک‌هایی چون ماندگاری تلاوت‌ها در ذهن مسلمانان و استناد بیشتر

اساتید و سایت‌های مرتبط به آنها، ایراد تلاوت در دوران پختگی و روانی صدای قاری (نه ابتدای جوانی و نه در پیری) و مقایسه عملکرد تلاوت مورد بحث از جهات صوت، لحن، تجوید و وقف و ابتدا با دیگر تلاوت‌ها انجام می‌شود.

سپس عملکرد صوت و لحن و استفاده از تکنیک‌های قاریان مذکور ارزیابی می‌شود. در نهایت، جدول آماری تکنیک‌های مورد استفاده هر قاری در دو بخش صوت و لحن ارائه می‌گردد. از نظر آماری، استاد مصطفی اسماعیل (اکبر القراء) با ۱۰۱ مورد تلاوت سورهٔ مبارکهٔ حاقّه در صدر قاریان است. ایشان با استفاده از تکنیک‌هایی که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود، اثر تلاوت را در قلب مخاطب حک می‌کند. پس از وی، عبدالباسط محمد عبدالصمد با ۲۲ مورد تلاوت، شحات محمد انور با ۱۹ مورد تلاوت و محمد عبدالعزیز حصان با ۶ مورد تلاوت در رتبه‌های دوم تا چهارم قرار دارند (برگرفته از http://quran.iranseda.ir). گفتنی است بیشتر قاریان مطرح جهان و مصر، آیات ۱ تا ۱۸ یا ۱ تا ۲۴ سوره حاقه را برای تلاوت انتخاب می‌کنند.

پژوهش حاضر می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. مهم‌ترین تکنیک‌های صوت و لحن که هر یک از قاریان منتخب در تلاوت خود برای القای معانی سوره حاقه به کار گرفته‌اند، کدام است؟

۲. بر اساس قرائت‌های قاریان منتخب، ویژگی‌های کلی تلاوت ایشان در القای معانی سورهٔ مبارکهٔ حاقه چیست؟

جمع‌آوری اطلاعات با روش کتابخانه‌ای و با استفاده از کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موضوع و نیز بررسی آثار صوتی قاریان مطرح جهان اسلام (سایت ایران صدا) انجام می‌شود. تفصیل کار بدین صورت است که نفس‌های هر قاری در تلاوت ۲۴ آیه نخست سوره با توجه به محتوای آن تحلیل می‌شود و ضمن ارزیابی تلاوت‌ها، نقاط قوت و ضعف آن‌ها در استفاده از مقامات و تکنیک‌ها بیان می‌شود.

پیشینه تحقیق: با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، هیچ پژوهشی به طور مستقیم تأثیر صوت و لحن را در القای معانی سورهٔ مبارکهٔ حاقّه و حتی دیگر سور قرآن کریم مورد مطالعه قرار نداده است. با این همه، از کارهای انجام‌شده در این راستا می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– جعفر ملک، محمدجواد؛ شعاعی، علی اصغر و شیرمردی، محمدجواد، ۱۴۰۲، «مولفه‌های تلاوت معنامحور از منظر آیت‌الله خامنه‌ای»: این پژوهش با هدف بیان مولفه‌های تلاوت معنامحور از منظر آیت‌الله خامنه‌ای، پس از تبیین معنا و ماهیت این نوع تلاوت، به مولفه‌های آن در دو بخش «مولفه‌های پیش از تلاوت» و «مولفه‌های حین تلاوت» اشاره می‌کند. از مهم‌ترین نتایج مقاله این است

که قاری قرآن برای اثرگذاری بر مخاطب باید پیش از تلاوت، مقدماتی نظیر «آشنایی با ترجمه و تفسیر آیات» و «آشنایی با مواضع وقف و ابتدا» را مد نظر قرار دهد و هنگام تلاوت نیز، از مهارت‌هایی مانند «اجرای نغمات متناسب با معنا» و «به‌کارگیری اختلاف قرائت‌ها در خدمت القای معنا» استفاده کند و با این مهندسی تلاوت، حق قرائت قرآن را ادا نماید.

– کردلویی، ملیکا، «بررسی تغنی قرآن کریم؛ چرایی و چگونگی» (رساله): استاد راهنما: محمد حسن رستمی، دانشگاه فردوسی مشهد. شهریور ماه ۱۳۹۷. هدف این پژوهش، بررسی تاریخ تلاوت و تغنی و بررسی ویژگی‌های تلاوت نغمی در تلاوت قرآن کریم است که از نتایج آن، معرفی و تکمیل هنرها و تکنیک‌های آوایی و لحنی در انتقال بهتر کلام الهی است.

– خانی، علی، «جایگاه و شاخصه‌های تلاوت معنامحور در قرآن کریم» (پایان نامه): استاد راهنما: علی اصغر شعائی، دانشکده علوم قرآنی ایلام. ۱۳۹۵. در این پژوهش ضمن تبیین جایگاه معنامحوری، به ملزومات آن همچون تسلّط بر علوم وقف و ابتدا، تفسیر و فراگیری مهارت‌های صوتی، تنغیمی و القای معانی و نیز حس‌گیری مناسب و مخاطب‌شناسی پرداخته است. شاخص‌های بارز القای معنا از قبیل تأثیرگذاری، خشوع و حضور قلب و همچنین آثار آن مانند تقدیس اهداف تلاوت، احیای جایگاه حقیقی قاری و قرائت قرآن کریم در جامعه، ایجاد فضای تفکّر، تعقّل و تدبّر در محافل بررسی شده است.

– همچنین، پایان‌نامه‌ای با عنوان «القای معنا در تلاوت قرآن کریم» در دانشگاه آزاد واحد اردبیل (مرداد ۱۳۹۹) دفاع شده که ظاهرا محتوای آن با پایان‌نامه خانی تفاوت چندانی ندارد.

– شاه‌میوه اصفهانی، غلامرضا، ۱۳۹۴، مهارت‌های تنغیمی و القای معانی در هنر تلاوت قرآن، اصفهان: رنگینه.

الف. بررسی محتوای کلی سوره «الحاقه»

در این سوره، بحث از قیامت با تأکید زیادی بر عظمت و کوبندگی آن آغاز می‌شود. علاوه بر کلمه "الحاقة" که بر ثابت و حتمی بودن قیامت دلالت دارد، استفاده از "ما"ی استفهامیه در آیه دوم و تکرار دوباره اسم ظاهر "الحاقة" به جای ضمیر "هی"، به‌کارگیری اسلوب "ما أَدْراکَ مَا..." و همچنین بهره‌گیری از اسم ظاهر "القارعة" در آیه چهارم که بر کوبندگی قیامت دلالت دارد، همگی نشان از عظمت و اهمیت بی‌نهایت روز قیامت دارد. در آن روز، تکذیب کنندگان قیامت به شدیدترین وجه به سزای اعمال خود می‌رسند (نک: طباطبایی، ١٤١٧: ٣٩٢/١٩؛ طبرسی، ١٣٧٢: ١٦/١٠-٥١٥؛ زمخشری، ١٤٠٧: ٥٩٨/٤). البته این بیان از عذاب قیامت ابتدا برای انذار اهل مکه است که عاقبت انکار خود را در نظر داشته باشند (زمخشری، ١٤٠٧: ٥٩٨/٤).

انتخاب حرف "ح" در "الحاقة" که همواره در تلفظ به زمان و هوا نیاز دارد، دارای صفت بُحّه یعنی گرفتگی در گلو است که همگی، چهره واقعی روز قیامت را در ظاهر و باطن آیات و در لفظ و معنا تداعی می‌کنند. کشش موجود در مدّ «الحاقّه» سختی و بزرگی واقعه برپایی قیامت را نشان می‌دهد. حرف "ق" نیز که جزء حروف سخت و محکم است، با داشتن صفاتی قوی چون شدّه و جهر، سنگینی و کوبندگی بیشتری پیدا کرده و از شدت ترس در قیامت حکایت می‌کند (علامی، ۱۳۸۷: ۱۴۲).

سوره حاقه در هدف، یعنی وصف قیامت و همچنین در سیاق پایانی با سوره واقعه متحد است. هر دو سوره با قسم به حق الیقین بودن قرآن در خبر از وقوع قیامت و تسبیح نام پروردگار به پایان می‌رسند؛ تسبیحی که مشتمل بر تنزیه خداوند از آفریدن جهان به باطل و بدون معاد، و نادرست بودن اخبار آن درباره مبدأ و معاد است (طباطبایی، ۱٤۱۷: ٤۰٥/۱۹).

مفسران بر اساس ارتباط معنایی آیات، آنها را در سیاق‌ها و دسته‌های مختلفی بحث می‌کنند. صاحب المیزان آیات مورد بحث در این تحقیق را در دو دسته جداگانه (۱-۱۲ و ۳۷-۱۳) (همان، ۳۹۱ و ۳۹٦)، صاحب مجمع البیان در دو دسته با اختلاف در آیات (۱-۱۰ و ۲٤-۱۱) (طبرسی، ۱۳۷۲: ٥۱٥/۱۰ و ٥۱۸) و صاحب کشاف در پنج دسته (۸-۱، ۱۰-۹، ۱۱-۱۲، ۱۳-۱۸، ۱۹-۲٤) (زمخشری، ۱٤۰۷: ٦۰۱/٤-٥۹۸) تبیین می‌کنند.

در آیات ابتدایی، با اشاره به داستان قوم ثمود و عاد (حاقه: ٦-٤) از شیوه هلاکت آنها به‌ویژه قوم عاد (حاقه: ۷) سخن می‌گوید. این آیات، هم بزرگی قامت آنها را مشخص می‌کند، هم ریشه‌کن شدنشان و هم توخالی بودن در برابر عذاب‌های الهی، به‌گونه‌ای که تندباد آنها را به آسانی جابه‌جا می‌کرد (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷: ٤٤۱/۲٤). در ادامه، به سراغ اقوام دیگری همچون قوم نوح و قوم لوط می‌رود تا از زندگی آنها درس عبرت دیگری به افراد بیداردل دهد.

از آیه ۱۳ به بعد وارد موضوع قیامت می‌شود و به تفصیل در این باره سخن می‌گوید. از آیه ۱۸ تا آیه ۲٤ شرح حال نیکوکاران است و از آیه ۲٥ تا ۳۷ سرگذشت بدکاران را شرح می‌دهد. از آیه ۳۸، مباحثی پیرامون حقانیت قرآن مجید در اخبار آن و نبوت بیان می‌کند تا بحث نبوت و معاد، مکمل یکدیگر باشند.

ب. بررسی تلاوت قاریان منتخب از ۲٤ آیه سوره حاقه

در ادامه به ترتیب تاریخ زندگی هر یک از چهار قاری مورد مطالعه، تلاوت آنها از ۲۴ آیه نخست سوره حاقه، بررسی و نقد می‌شود.

۱. بررسی تلاوت استاد مصطفی اسماعیل (د. ۱۳۹۹ق) (آیات ۱ الی ۲۴ سوره حاقه)

مصطفی اسماعیل یکی از بزرگترین روایت‌گران قصه‌های قرآنی است. اگر کسی به شنیدن قصه‌های قرآن به شیرین‌ترین شکل ممکن علاقه‌مند باشد، بهتر است به تلاوت‌های مصطفی اسماعیل گوش بسپارد. او مقام بیات را به عنوان مقام اساسی و شالوده اجراهای خود قرار داده و اولین قاری است که مقام بیات را در دو دیوان کامل اجرا نموده و با استفاده از فروع مقام بیات، رنگ‌آمیزی متنوعی به تلاوت خود بخشیده است. استفاده از تمامی فروع بیات و در مجال اجرای بیات، استفاده از مقام شوری[1] به عنوان یک شاخص سبکی، جزء مهم‌ترین برنامه‌های لحنی ایشان در مقام بیات است و در بیش از ۸۰ درصد تلاوت‌های ایشان، چنین مسیری در اجرای مقام بیات و یا پس از بیات، در مقام‌هایی مثل صبا، حجاز، نهاوند، رست، سه‌گاه و عجم پیموده شده است. از آنجا که او با توجه به مفهوم، آیات را تلاوت می‌کرد، از قفله‌های انتظاری در بسیاری از مقامات خود استفاده نموده است.

یکی دیگر از ویژگی‌های قابل ذکر روش ایشان در حوزه برنامه‌ها، استفاده از تکنیک‌های سه‌گانه در اجرای مقامات است که از جمله آنها، تکنیک فاصله موسیقایی، استفاده از انتقال پلکانی درجات (لگاتو) یک مقام و انتقال نت‌ها در اجرای مقامات است.

تلاوت انتخاب شده از استاد اسماعیل برای تحلیل در این پژوهش، شامل آیات سوره‌های مبارک نجم (۳۱ تا آخر سوره)، قمر (۱ تا ۱۶ و آیات ۵۴ تا ۵۵)، الرحمن (۱ تا ۲۷)، حاقه (۱ تا ۲۴)، نازعات (۲۶ تا ۴۱) و شمس (۱ تا ۸) است که در ۶۰ دقیقه اجرا شده است. تلاوت سورهٔ مبارکهٔ حاقه از دقیقه ۳۹:۲۰ شروع و تا دقیقه ۵۱:۳۰ ادامه یافته است. مصطفی اسماعیل سوره حاقه را تا آیه ۲۴ در ۳۳ نفس تلاوت کرده است.

شروع تلاوت و قرائت آیه نخست در مقام رست است و فرود آن برای جلب توجه شنوندگان در اکتاو است که هماهنگ با این پرده صوتی، ایشان را تشویق می‌کنند. همچنین قاری با بالا بردن پرده صوتی و تشدید استفاده از تکنیک مواکبه، عظمت موضوع قیامت را برجسته می‌کند. آیات نخست تا چهارم را با استفاده از فاصله پنجم در قطعات، اوج مقام رست در کلمه آخر آیه سوم و فرود بر «القارعة» اجرا می‌کند. قاری با تحریرهای شکست صوت، گویی درهم شکستن قوم عاد و ثمود را نشان می‌دهد. در آیه پنجم، استفاده از جنس رستِ درجه چهارم نوعی هشدار را تداعی می‌کند. در آیه بعد، برای نشان دادن وخامت اوضاع قوم عاد با تکنیک تغییر طنین صوت و عقد رست استفاده می‌کند و در فرودی بسیار زیبا، به شکل هنرمندانه صدای خود را تغییر می‌دهد.

---

۱. هرگاه در جنس دوم بیات از جنس حجاز استفاده کنیم، نغمه بیات شوری تشکیل می‌شود.

نقد و نظر: با توجه به ارتباط معنایی آیات ۵ و ۶، بهتر بود یا از الحان انتظاری استفاده می‌شد و یا هر دو آیه با یک نفس تلاوت می‌شد و یا اینکه بین دو آیه مکث خیلی کوتاهی می‌کرد.

پس از تلاوت آیه ششم، از تکنیک تکرار و تأکید در مقام رست استفاده می‌کند تا قسمت‌های مهم‌تر کلام برجسته شود. در تکرار تلاوت، واقعه عظیم برپایی قیامت و درک ناقص انسان از آن را با شکست صوت نشان می‌دهد. بدین صورت که آیات اول تا چهارم را با استفاده از نغمه فرعی رست نیشابورک و انتقال فضا با استفاده از تحریر شکست صوت در کلمه آخر آیه سوم قرائت می‌کند. آیه پنجم را با تکنیک قرینه‌سازی با آیه بعد، با فاصله پنجمِ رست تلاوت می‌کند.

با توجه به قرینه بودن آیات ۵ و ۶، این دو آیه را با تکنیک مواکبه و برگشت بم صدا از دیگر آیات جدا می‌کند و نظر به عذاب دو قوم عاد و ثمود در این آیات، از پرده‌های بم برای ایجاد حس ترس استفاده می‌کند. واژه «ایام» در آیه هفتم به معنی زمان‌های پیاپی سرما است که هفت شب و هشت روز، قوم عاد را در هم کوبید. مصطفی اسماعیل در این آیه با تکنیک انتقال فضا با نغمه فرعی رهاوی[1] و برگشت به قرار بم در واژه «ایام» و تغییر پرده صوتی، نوعی انتقال فضا را به مخاطب نشان می‌دهد. در همین آیه از عبارت «فَتَرَی القَومَ» با رست گردانیه[2] و تکنیک مواکبه، عذاب الهی را در تصویر ریشه‌کن شدن انسان‌ها با وصف بلند قامتان توخالی، با اوج صدا در قسمت گردانیه نشان می‌دهد.

نقد و نظر: بهتر بود انتقال فضا از عبارت «فَتَرَی القَومَ» انجام می‌شد نه «ایام».

در آیه هشتم، مقام چهارگاه را شروع می‌کند.

نقد و نظر: بهتر بود جمله نت ایست را بالا نگه می‌داشت تا سوالی بودن معنا را نشان دهد.

در آیه نهم، ترکیب مقام با صبا در شروع نفس مرکب‌خوانی است و دهمین آیه با تغییر در طنین در چهارگاه تلاوت شده است که نوعی افسوس در صدا را به علت سرپیچی از دستورات پیامبرشان نشان می‌دهد.

آیه یازدهم را با موتیف‌سازی[3] در تلفظ کلمات ارائه کرده است.

نقد و نظر: بهتر بود مکث کوتاه‌تر باشد چون ارتباط معنایی وجود دارد و اگر از تکنیک دی‌کرشندو (به آرامی صدا را زیاد کردن) برای نشان دادن طغیان آب استفاده می‌شد، زیباتر جلوه می‌کرد.

---

۱. فرق رهاوی با رست در این است که در جنس دوم در بالای رست از جنس مستعار استفاده می‌شود.

۲. استفاده از درجه ۱۵ در جواب الجواب مقام رست را گردانیه یا جواب الجواب گویند.

۳. موتیف کوچک‌ترین واحد دارای مفهوم در یک قطعه موسیقی است و تکرار یک ملودی کوچک در دل یک آهنگ را موتیف گویند که به زیباسازی نغمه کمک می‌کند.

آیات دهم و یازدهم با تکنیک نوانس و دی‌کرشندو اجرا شده است. آیات سیزدهم و چهاردهم با قفله‌سازی در بم چهارگاه، برگشت و قرار و فرود بر حالت انتظار به علت اتصال لحنی و اتصال شدید معنایی به خاطر دمیده شدن در صور و کنده‌شدن زمین و کوه‌ها از جای خود، تلاوت شده است.

نقد و نظر: بهتر بود که تلاوت عبارت «فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً» کوبنده‌تر اجرا شود تا شکستن و خرد شدن را به یک‌باره نشان دهد.

در آیه ۱۶، با تکنیک لگاتو و استفاده از رمل در چهارگاه و تحریرهای پلکانی، شکسته شدن آسمان در روز قیامت به‌خوبی نشان داده شده است. آیه ۱۷ با تکرار نغمه و آیات ۱۷ و ۱۸ به صورت جوابِ چهارگاه و ترکیب با عجمِ مرکب‌خوانی اجرا شده است.

نقد و نظر: با توجه به ارتباط معنایی، بهتر بود یک‌بار بر عبارت «يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ» وقف کوتاهی می‌شد و بعد در ادامه دو جمله با هم خوانده می‌شد؛ شبیه چنین کاری را می‌توان در تلاوت استاد شحات از همین سوره دید.

آیه ۱۹ با توجه به اتصال معنا و اتصال لحن، با انتقال فضا و تطبیق نغمی و استفاده از سه‌گاه و لحن انتظاری،[1] در مقام سه‌گاه تلاوت شده است.

نقد و نظر: با نظر به وقف در این عبارت، باید مکث بین دو جمله به جهت ارتباط شدید معنایی بسیار کوتاه باشد. در انتهای آیه، عبارت «اقْرَءُوا كِتَابِيَهْ» را با جواب سه‌گاه پاسخ داده است.

نقد و نظر: ایجاد حزن در این نفس به جهت بهشتی بودن انسان‌ها ضروری نیست.

در تلاوت آیه ۲۰، حالت شوق و شعف و رنگ‌آمیزی صوت دیده می‌شود.

نقد و نظر: به دلیل مضمون آیه که نشان از آگاه بودن و گمان خوب داشتن از پرونده اعمال است، بسیار عالی انجام شده است.

آیه ۲۱ با تکرار قرار مقام سه‌گاه و آیه ۲۲ با بالابردن نغمه در اوج سه‌گاه تلاوت شده است.

نقد و نظر: به جهت موافقت با معنای آیه و جایگاه عالی بهشتیان، درست اجرا شده است.

در آیه ۲۳، تکرار و تأکیدهای لحنی در نبرهای جدید دیده می‌شود.

نقد و نظر: در این آیه به پایین و در دسترس بودن میوه‌های بهشتی اشاره شده ولی از پرده بالا استفاده شده است که از نظر تکنیک مواکبه درست نیست.

---

۱. به طور خاص مصطفی اسماعیل از تطبیق نغمی بالایی برخوردار است که همه را ذکر نمی‌کنیم.

آیه ۲۴ در اوج مقام سه‌گاه اجرا شده است؛ به‌گونه‌ای که در کلمه «بِمَا» از فرکانس صوتی بالا (مواکبه) استفاده شده و به نت دو در اکتاو دوم سه‌گاه، در منطقه صوتی جواب‌الجواب پرداخته است.

نقد و نظر: هر چند قطعه در اوج زیبایی اجرا شده، ولی اگر قطعه «قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ» با این نفس به طور متصل اجرا می‌شد، تأثیرگذارتر بود. شاهد مثال، تلاوت استاد شحات محمد انور در همین سوره است.

پس از آیه ۲۴، دوباره مصطفی اسماعیل به تلاوت آیه ۱۹ برمی‌گردد و با سه‌گاه هزام، ترکیب سه‌گاه با حجاز و مرکب‌خوانی و دوباره جواب هزام، نغمه فرعی سه‌گاه را اجرا می‌کند. در آیه ۲۰، با برگشت به قرار سه‌گاه و استفاده از برگشت به رکوز با الحان انتظاری، از تکنیک قفله مکمله بهره می‌برد و در آیه ۲۱ شاهد فرود کامل نغمه سه‌گاه هستیم.

نقد و نظر: شاید بهتر بود یا فرود کامل اجرا نمی‌شد و یا حداقل در آیه بعد یعنی «فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ» انجام می‌شد؛ زیرا نتیجه رضایت خداوند، رسیدن و قرار گرفتن در جایگاه بهشتیان است.

تلاوت آیه ۲۲ در درجه پنجم سه‌گاه و الحان انتظاری با تأکید بر کلمه «عَالِيَةٍ» اجرا شده است.

نقد و نظر: به نظر می‌رسد چون حدود ۳۸ دقیقه از تلاوت می‌گذرد و مصطفی اسماعیل قصد تلاوت کامل سوره حاقه را ندارد، به تکرار این قسمت‌ها بسنده کرده و الحان را با تنظیم جدیدی ارائه داده که عالی انتخاب شده است.

آیه ۲۳ با تکرار و آیه ۲۴ در اوج مقام سه‌گاه در ترکیب «بِمَا» همراه با تحریر شکست صوت در کلمه «أَيَّامٍ» و همراه با حزن بیشتر و تباکی در صوت اجرا شده است تا یادآور تحمل روزهای سخت برای مومنان باشد.

۲. بررسی تلاوت استاد شیخ عبدالباسط (د. ۱۴۰۹ ق) (آیات ۱ الی ۱۸ سوره حاقه)

تأثیرگذارترین قاری جهان اسلام و کسی که در تمامی کشورهای اسلامی، نامش با صوت و لحن زیبای قرآن آمیخته شده، شیخ عبدالباسط است.

عبدالباسط در بافت لحنی، از ترتیب مشخصی از مقامات با اندک جابجایی استفاده می‌کند. محوریت این کار با مقام بیات است که با مدت اجرای طولانی‌تری نسبت به سایر مقامات استفاده شده، اما پس از شروع به مقاماتی همچون صبا، حجاز، راست و چهارگاه اشاره نموده است. وی از مقام نهاوند و سه‌گاه کمتر استفاده می‌کند. در تلاوت ایشان، تمایل زیادی به استفاده از مقامات مرکب یا ترکیبات دیده نمی‌شود که به لحاظ رنگ‌آمیزی، الحان ساده‌تر و در عین حال قابل فهم‌تر برای مخاطب هستند. عبدالباسط بهترین متخصص تلاوت قصار السّور است.

از دیگر ویژگی‌های سبک استاد در حوزه بافت لحنی، عدم استفاده از جواب‌الجواب است. یکی از دلایل تأثیرگذاری ایشان، اجرای مقامات در بالاترین پرده صوتی در مقام حجاز نوا[1] یا بیات حسینی[2] است. این روش به عنوان یک روش شاخص در سبک‌های ایشان شناخته می‌شود؛ زیرا این نوع اجرای مقامات اثر بیشتری روی ذهن مخاطب می‌گذارد.

تنوع انتقال در سبک عبدالباسط به اندازه سبک‌هایی مثل مصطفی اسماعیل نیست (شاه‌میوه اصفهانی، ۱۳۹۳: ۴۴). عبدالباسط به دلیل شیوه لحنی که برگزیده و استفاده بیشتر از نغمات و جملات لحنی مبتنی بر صدا، جزء قاریانی است که تلاوت محزون دارند و در خشوع و معنویت از تأثیرگذارترین قاریان به شمار می‌رود.

در تلاوت عبدالباسط، توجه به معنا همچون سبک‌های متقدمین از جمله شیخ محمد رفعت و عبدالفتاح شعشاعی پررنگ نیست؛ چون سبک ایشان چنین ظرفیتی را ندارد. اما خشوع در تلاوت و انتخاب مقامات برای ارائه تلاوت معنامحور در سوره حاقه، بسیار خوب و اثرگذار است. با بررسی دیگر تلاوت‌های ایشان از سوره‌های مریم، تکویر، حج، بلد، شوری، قاف و ... می‌توان دریافت که بیشترین هنرنمایی و خلق زیبایی به قسمت صوت تلاوت‌های ایشان مربوط می‌شود تا قسمت لحن.

استاد عبدالباسط آیات اول تا هجدهم سورهٔ مبارکهٔ حاقه را در ۲۲ نفس تلاوت کرده‌اند. عبدالباسط، بسمله آغاز تلاوت سوره حاقه را در مقام بیات نوا اجرا می‌کند و بر نت چهارم مقام بیات تأکید دارد که نوعی طمأنینه را در نفس اول تلاوت نشان می‌دهد.

نقد و نظر: حس مقام بیات همراه با آرامش و وقار است و چون در ادامه آیات وقوع قیامت در پیش است، برای مخاطب آمادگی ذهنی ایجاد می‌کند.

در نفس دوم، آیات ۱ تا ۴ را در مقام بیات تلاوت می‌کند و از تکنیک‌های نوانس (کم و زیاد کردن ولوم صدا) استفاده می‌کند. در قسمت «ماالحاقَّة» در آیه سوم از تحریر بسیار زیبای شکست صوت بهره می‌گیرد و تا آیه چهارم را که همه موضوع واحدی دارند، با یک نفس تلاوت می‌کند.

نقد و نظر: حس مقام بیات متناسب با معانی آیات است و نوعی غم و اندوه را در دل مخاطب به وجود می‌آورد، گویی صحنه تنهایی مردم را در قیامت به تصویر می‌کشد.

---

۱. به درجه چهارم مقام حجاز که از نت re شروع می‌شود و در نت چهارم یعنی نت sol تأکید بیشتری می‌شود، حجاز نوا گویند.

۲. به درجه پنجم مقام بیات که از نت re شروع می‌شود و به نت پنجم یعنی la تأکید بیشتری می‌شود، بیات حسینی گویند.

در نفس سوم با تکرار بسمله و آیه اول به جهت استقرار حس بیات این مقام را دوباره تلاوت می‌کند و آیه ۲ را ضمن قرینه‌سازی، تقطیع می‌کند تا آن را برجسته سازد. دوباره با تکرار آیات اول تا چهارم در «الْحَاقَّةُ» اول و در «مَاالْحَاقَّةُ» از تحریر استفاده می‌کند؛ سپس تکنیک دی‌کرشندو و کرشندو[1] را روی کلمات آیه سوم «وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحَاقَّةُ» به شکل خاصی اجرا می‌کند و در هر بار قسمتی از معانی را برجسته می‌کند. برای سومین بار بسمله را در مقام بیات تکرار می‌کند و با تکنیک تأکید و تغنیم در فضای بیات می‌ماند و از فضای محزون آن بهره می‌گیرد. آیات یکم تا چهارم را مانند نفس‌های قبلی همچنان در مقام بیات، نغمه بیات نوا یعنی بیات با تأکید بر درجه صوتی چهارم، تلاوت می‌کند و در «وَمَا أَدْرَاكَ» تحریر شکست صوت همراه با تأکید و برجسته‌سازی دیده می‌شود.

نقد و نظر: بهتر بود به جای تکرار در مقام بیات، وارد مقام حجاز می‌شد؛ چون نت شروع هر دو مقام RE است و بدون تغییر گام نیز می‌توانست وارد این مقام شود. در این صورت، هم تنوع را رعایت می‌کرد و هم حس غم و اندوه را به زیبایی اجرا می‌کرد؛ همان‌گونه که در تلاوت سوره مریم پس از تکرار مقام بیات از آیه ۱۲ وارد مقام حجاز شده است.

در چهارمین بازگشت به تلاوت از بسمله و ابتدای سوره حاقه تا آیه چهارم با تکنیک قفله مکمله، اجرا در مقام بیات است و به قسمت پایین‌تری از گام صوتی خود می‌آید و از تحریرهای کمتری استفاده می‌کند. البته این بار، فرود را کامل اجرا می‌کند چون دیگر قصد تکرار ندارد. در قفله مکمله، قاری به نت اول یا رکوز صدای خود، نغمه را ختم می‌کند و دیگر مخاطب را منتظر نمی‌گذارد؛ چون معنا تمام شده و ارتباط کمتری با ادامه آیات دارد (شاه‌میوه اصفهانی، ۱۳۹۴: ۱۲۸).

نقد و نظر: در این بخش می‌توانست به جای تکرار درجه چهارم نغمه، یعنی بیات نوا، درجه ششم یا نغمه بیات دشتی را اجرا کند و سوز خاصی به تلاوت بخشد و از تکرار ملال‌آور جلوگیری کند.

آیه پنجم را این بار، با استفاده از تکنیک مواکبه و قسمت بم صدا و در قرار مقام بیات اجرا می‌کند. بم‌خوانی در انتقال معانی عذاب یا سرنوشت قوم ثمود، نوعی هشدار صوتی است که همراه با ترس و اضطراب در صوت نمایان است. همین کار را در آیه ششم نیز ادامه می‌دهد.

نقد و نظر: با توجه به ارتباط عمیق معنایی دو جمله، بهتر بود یا آیات را متصل اجرا می‌کرد و یا در بار دوم هر دو آیه را با یک نفس تلاوت می‌کرد.

با توجه به تغییر معنا در آیه هفتم، با تحریر شکست صوت، ابتدا از مقام صبا وارد می‌شود و با تغییر و انتقال فضا در کلمه «أَيَّامٍ» دوباره به مقام بیات بازمی‌گردد و آن را بسیار زیبا و فنی بر واژه «حُسُومًا» اجرا می‌کند تا پیوستگی عذاب هولناک را برجسته سازد.

---

۱. کم کردن آهسته ولوم صدا و زیاد کردن صدا به آرامی در هنگام اجرای نت‌ها.

نقد و نظر: در کلمه «فَتَرَی»، نوع آکسان باید روی «تَرَی» باشد؛ در حالی که قاری بر حرف «فَ» تأکید کرده است.

در هشتمین آیه با تکنیک قفله نصفیه، بم‌خوانی در مقام بیات را پی می‌گیرد تا نوعی هشدار و استفهامی بودن آیه را در لحن نشان دهد. هرگاه قاری به جای فرود به نت اول در درجات چهارم یا پنجم توقف کند و مخاطب را به انتظار نگه دارد، از قفله نصفیه استفاده می‌کند (شاه‌میوه اصفهانی، ۱۳۹۴: ۱۲۸). این نشان می‌دهد که معنا تمام نشده و این قسمت با آیات بعدی ارتباط معنایی دارد.

در آیه نهم، برگشت کامل به مقام صبا دیده می‌شود و کشش مدّ «وَجَاءَ» نشان‌دهنده سرگذشت فرعون و قومش است که دچار عذاب الهی شدند و عبدالباسط با تکنیک نوانس آن را با حالت افسوس می‌خواند و از بم صدا استفاده می‌کند.

نقد و نظر: با توجه به تکرار آیات ۱ تا ۴ که باعث خستگی صدا شده است، این آیات را بم‌خوانی کرده است و در حال پردازش و استراحت صوتی است؛ حال آنکه می‌توانست از پرده‌های متوسط استفاده کند.

با تکرار بخشی از آیه پیشین، آن را به آیه دهم وصل می‌کند تا ارتباط معنایی آن را بیشتر برساند. با باقی ماندن در مقام صبا، حس غم و اندوه را نشان می‌دهد. در تلاوت آیات ۱۱ و ۱۲، مقام صبا حزن و سوز و گداز خاصی دارد. تکنیک کرشندو[1] در کلمه «الْمَاءُ» به‌خوبی اجرا شده است.

نقد و نظر: چون محور بلای آسمانی قوم نوح آب است، عبدالباسط با تکنیک کم کردن صوت و به ندرت زیاد کردن آن در کلمه «الْمَاءُ»، مقدار و شدت باران را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. افزون بر این، تکنیک موتیف‌سازی در کلمات «إِنَّا لَمَّا» به‌خوبی اجرا شده است و اگر نغمه صبا تا آخر این نفس ادامه پیدا می‌کرد، شور و حال طغیان آب را بهتر تداعی می‌کرد. ولی قاری به دلیل سختی کلمه «وَاعِيَةٌ» دوباره به مقام بیات بازمی‌گردد.

آیه ۱۳ و بخشی از آیه ۱۴ را مجدداً در مقام بیات با تطبیق نغمی تلاوت می‌کند. حرف "ص" در تجوید جزء حروف صفیردار است و هنگام تلفظ آن صدای سوت شنیده می‌شود.

نقد و نظر: استاد عبدالباسط با شکلی خاص صفت صفیر «ص» را برجسته می‌کند و همچنین صفات قوی استعلا[2] و خروره[3] در حرف «خ» را که نمایانگر صدای خرخر و نوعی ترس و دلهره از نفخ

---

۱. در کرشندو صدا از سمت ضعیف به سمت قوی در حرکت است.

۲. از صفات قوی در تجوید به معنی میلِ ریشه زبان به طرف کام که درشتی خاصی به حروف می‌دهد.

۳. صفت خروره مربوط به حرف "خ" است؛ چون در هنگام تلفظ این حرف، نوعی صدای خرخر در صوت ایجاد می‌شود و کمک می‌کند تا این حرف از حروف هم‌مخرج مثل "غ" متمایز شود.

صور و به هم خوردن نظام دنیا است، به زیبایی نشان می‌دهد. گفتنی است در بین قاریان، عبدالباسط در اداء الحروف بسیار قوی است و هیچ‌گاه تجوید را فدای نغمه‌پردازی نمی‌کند. او به حفظ کلمات و ادای صحیح حروف، اهتمام ویژه‌ای دارد.

در تلاوت آیات ۱۴ و ۱۵، از تکنیک موتیف‌سازی استفاده شده که یک ملودی کوتاه و ساده را چندین بار به کار می‌برد و قسمتی از لحن را مجدداً در پایین‌تر از قسمت قبلی بر کلمات منطبق می‌کند. پایان دادن ملودی به عبارت «وَقَعَتِ الوَاقِعَةُ» گویی به اصل معنای این آیات که برپایی قیامت است، اشاره دارد. عبدالباسط، فرود لحنی کاملی را در مقام بیات با استفاده از قفله مکمله اجرا می‌کند.

نقد و نظر: در این بخش، بهتر بود جمله «وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ» را در نغمه صبا فرود می‌داد و از برگشت به بیات پرهیز می‌کرد. با توجه به سختی قفله پایانی، فرود را در مقام بیات اجرا می‌کند تا از هر گونه ناکوکی پرهیز شود.

در تلاوت آیات ۱۶ و ۱۷، مرکب‌خوانی بین مقام صبا و بیات را اجرا می‌کند تا دو حس متفاوت غم و ترس را با هم بیان کند. وجود تشدید در کلمه «وَانْشَقَّتِ» مانند شکستگی یک‌باره آسمان است و استفاده از مدّ در کلمه «السَّمَاءُ» وسعت و دامنه آسمان را نشان می‌دهد. عبدالباسط در اجرای مدّها از تکنیک کم و زیاد کردن ولوم (نوانس) بهره می‌برد و در نهایت در مقام بیات فرود می‌آید و جملات را از هم تفکیک می‌کند. لحن انتظاری در «ثَمَانِيَةٌ» به دلیل بازگشت مجدد، اتصال و ارتباط معنایی این قسمت با قسمت بعدی را محقق می‌کند.

دوباره‌خوانی آیه ۱۷ و بخشی از آیه ۱۸ با بم‌خوانی در مقام صبا و مکثی کوتاه و استفاده از الحان انتظاری برای حفظ ارتباط معنایی این دو آیه است. شروع تلاوت آیه ۱۸ در مقام بیات است و در نبر صحیح،[1] بر کلمه «يَوْمَئِذٍ» تأکید شده است. در نفس بعدی دوباره به تلاوت آیه ۱۸ پرداخته و با تأکید و تنغیم در مقام بیات فرود آمده و بر کلمه «يَوْمَئِذٍ» به بهترین شکل تأکید کرده است.

در آخرین نفس، عبارت «صَدَقَ اللهُ العَلِيُّ العَظِيمُ» را همراه با «الفاتحه» اجرا کرده و مشخص می‌شود که تلاوت در مجلس ترحیم انجام شده است. علت انتخاب ۱۸ آیه اول سورهٔ مبارکهٔ حاقه، ارتباط معنایی آیات با حال و هوای مجلس بوده است؛ چون از آیه ۱۹ به بعد آیات در وصف بهشتیان آغاز می‌شود.

---

۱. استفاده از تکیه و فشار در ادای کلمات که معنی کامل کلمه را بیان می‌کند و در تلاوت قرآن به آن، «نبر» و در زبان انگلیسی «استرس» گویند.

۳. بررسی تلاوت استاد شیخ محمد عبدالعزیز حصان (د. ۱۴۲۴ق) (آیات ۱ الی ۲۴ سوره حاقه)

محمد عبدالعزیز حصان از قاریان بسیار خوش‌خوان و تأثیرگذار در عالم قرائت است. او نابغه‌ای نابینا بود که با صدای چپ‌کوک[۱] توفیقات زیادی به دست آورد. ایشان قاری‌ای با حس بسیار و تلاوت‌های خاشعانه و معنامحور[۲] است. البته درک معنامحوری و تشخیص فنون لحنی وی برای مخاطبین عام به سادگی امکان‌پذیر نیست.

بارزترین ویژگی صدای او در لحن، چالاکی، سرعت و انعطاف خارق‌العاده آن و استفاده از تحریرهای متنوع و ریز است که وقتی این انعطاف و تحریر با الحان و نغمات مناسب همراه می‌شود، تأثیر مضاعفی بر تلاوت می‌گذارد. وی در ارائه قفله‌های متنوع و گوناگون از جمله قفله‌های حرّاق[۳] ممتاز است. شاید بیش از پنجاه درصد قفله‌های او ابداعی باشند و تا پیش از او، این گونه قفله‌ها در دیگر تلاوت‌ها و سبک‌ها مشاهده نشده است. وی در حوزه استفاده از تحریرها هم در بخش مدل‌های تحریری که به کار می‌برد و هم در ابداع تحریرهایی که در سبک‌های دیگر امثال آن‌ها یافت نمی‌شود، کارنامه پرباری دارد. حصان همچون مصطفی اسماعیل فرودهای متنوعی اجرا کرده است.

تلاوت‌های زیادی از حصان در دست نیست، ولی همان تعداد محدود از چنان بار فنی برخوردار است که ارزش چندین بار گوش دادن را دارد. در بین تلاوت‌های ایشان، تلاوت معروف سوره تحریم-حاقه مورد تحلیل قرار می‌گیرد که استاد از اوج صدا و در مقام رست تلاوت خویش را شروع می‌کند. مدت کامل این تلاوت ۵۹:۳۷ می‌باشد و تلاوت سوره حاقه از دقیقه ۴۱:۰۷ شروع می‌شود که ایشان سوره حاقه را تا آیه ۲۴ در ۴۲ نفس تلاوت می‌کند.

اتصال به آیه اول در مقام بیات شروع می‌شود. سه آیه اول را در سه نفس مجزا با بیات نوا می‌خواند. دوباره آیه سوم را به همراه آیه چهارم در بیات دوگاه تلاوت می‌کند و مجدد به سوره تحریم باز می‌گردد. پس از آن تلاوت رسمی سوره حاقه شروع می‌شود. شروع تلاوت با «الله اکبر» و «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» و اتصال به «الْحَاقَّةُ» در مقام حجاز نوا است. فقط در مدّ لازم کلمه حاقه، تحریر کوتاهی اجرا می‌کند و به سادگی از آن عبور می‌کند. در ورود به مقام بیات و نغمه بیات نوا شبیه به تلاوت استاد عبدالباسط عمل می‌کند و نوعی حزن را در تکرار مجدد آیه اول نشان می‌دهد.

---

۱. یعنی دارای گستره صوتی وکال یا اوج.

۲. به نقل از خبرگزاری ایکنا مورخه ۱۴۰۱.۱۲.۱۲ کد خبر ۱۴۰۱۲۲۷۶۷۲ با تیتر محمد عبدالعزیز حصان؛ ناشناخته و دارای جامع سبک‌های مدرن و سنتی.

۳. نوعی قفله شورانگیز و پرهیجان در تلاوت قرآن که باعث تحریک احساس شنوندگان می‌شود.

نقد و نظر: استاد با توجه به کمی نفس، آیات را تقطیع کرده است، ولی با وجود ارتباط شدید معنایی آیات ۱ تا ۴ این کار نباید صورت گیرد.

آیه دوم را در بیات چهارگاه اجرا و بر نت سوم (نت فا) تأکید می‌کند. برجسته‌سازی قسمتی از معنای آیه برای نشان دادن استفهامی بودن کلام است. آیه ۳ و ۴ را در بیات نوا با تحریرهای ریز بالارونده به زیبایی تمام تلاوت می‌کند و در کلمه «مَاالْحَاقَّةُ» از بیات عجمی استفاده می‌کند تا حالت افسوس همراه با غم را به تصویر کشد. وی از تکنیک‌های تفکیک و جداسازی کلمات به خوبی بهره گرفته است و قوم عاد و ثمود را با اینکه هر دو از منکرین قیامت هستند و سرنوشت مشابهی دارند، چون در دو آیه مجزا ذکر شده‌اند، با لحنی متفاوت از هم جدا می‌کند و در آخر کلمه پایانی، فرود زیبایی از نوع قفله مکمله را به نمایش می‌گذارد.

دوباره با ذکر الله اکبر به مقام حجاز برمی‌گردد و سه آیه نخست سوره را تلاوت می‌کند. بار دیگر با ذکر الله اکبر از مقام حجاز و عنصر تکرار بهره می‌گیرد و بسمله و دو آیه اول را با ورود به مقام صبا و تغییر فضا و ایجاد حزن کامل برای تصویرسازی برپایی قیامت و پایان دنیا برای خطاکاران تلاوت می‌کند.

نقد و نظر: اگر همین نغمه در قرار مقام صبا تا آخر آیه چهارم ادامه پیدا می‌کرد، تأثیر فراوانی داشت که به علت کمی نفس در لحن، فرود رخ می‌دهد. شاهد مثال، تلاوت آیات ۱۷ تا ۲۲ سورهٔ مبارکهٔ غاشیه توسط عبدالباسط است که نغمه قرار صبا را طولانی و پر نفس اجرا نموده است که اثرگذارتر است.

در آیه ۳ و ۴ برگشت به مقام بیات و نغمه بیات نوا (انتقال فضا) محزون و شنیدنی است. در کشش مدّ «مَاالحَاقَّه» باز هم نغمه بیات عجمی را می‌خواند و عنصر تکرار با تأکید بر کلمه «كَذَّبَتْ» با نبر بر روی قسمت آخر کلمه «وَثَمُودُ» همراه است. در این نفس، آیه ۵ تلاوت نشده است. شاید به دلیل از حفظ خواندن، آیه جا افتاده و یا در انتقال از نوار کاست و ضبط صوت، تلاوت آیه تقطیع شده است. در آیه ۶ ورود و برگشت به بم صدا با تکنیک مواکبه را می‌بینیم که جایگاه پایین اقوام منکر قیامت همچون عاد و ثمود را به خوبی نشان می‌دهد. آیه ۷ را در دو نفس اجرا می‌کند؛ ابتدا با برگشت به مقام حجاز و تأکید بر کلمه «أَيَّامٍ» همچون عبدالباسط و برجسته‌سازی کلمه «سبع» که اشاره به مدت طوفان دارد تا کلمه «حسوما» تلاوت می‌کند و سپس از «حسوما» تا انتهای آیه را در مقام حجازکار با تأکید بر کلمه «أَعْجَازُ» اجرا می‌کند.

نقد و نظر: مقام حجاز از حزن مناسبی برخوردار است و انتخاب نغمه با متن، تناسب معنایی خوبی دارد. پایین آمدن، مرگ انسان‌ها را نشان می‌دهد که با سقوط نخل‌های بلند قامت تصویر شده است. البته شروع از کلمه «حُسُومًا» از نظر علم وقف و ابتدا درست نیست و بهتر بود از کلمه پیشین (أَيَّامٍ) ابتدا می‌کرد.

آیه ۸ را با استفاده از تحریرهای ریز و کاهش ارتفاع صوت و فرود کامل در مقام حجاز اجرا کرده است. ظاهراً از آیات ۹ تا ۱۲ را به دلیل قرائت از حفظ، تلاوت نکرده است و شاید ضبط نشده است.

آیه ۱۳ را مجدداً در مقام بیات نوا با هیجان و نشاط بالا اجرا می‌کند و از شدت و ولوم بهره می‌گیرد و آیه ۱۴ را با مرکب‌خوانی بین بیات و حجاز (نوانس) در کلمه «وَاحِدَةً» تلاوت می‌کند. در تلاوت آیات ۱۵ و ۱۶ بیات نوا را با هیجان و نشاط بالا می‌خواند. تحریرها به صورت رفت و برگشت در کلمه «وَاهِيَةٌ» بسیار سخت و فنی است.

نقد و نظر: استفاده از هیجان بالا با توجه به معنای آیات و وقوع قیامت و شکستن آسمان خیلی پسندیده نیست. بهتر بود برای کلمه «السَّمَاءُ» نوعی برجسته‌سازی مفهومی اجرا می‌شد و به جای نت ۴ بیات نوا از نت ۵ بیات حسینی بهره می‌برد.

آیه ۱۷ با تکرار نغمه بیات نوا و تحریر و تأکید بیشتر بر روی کلمه «أَرْجَائِهَا» تلاوت شده است. در بخش اول آیه ۱۸، با تکنیک مواکبه به بمِ مقام بیات برمی‌گردد تا حس غم را منتقل کند و ادامه آیه را با تکرار بمِ بیات و برگشت به اوج در کلمه «لَا تَخْفَى» روی نت بیات دوگاه در اکتاو دوم به پایان می‌رساند.

نقد و نظر: با توجه به اتمام معنا در این جمله، بهتر بود کلمه «خَافِيَةٌ» را در بمِ صدا فرود می‌آورد تا معنا و پایان صحنه به درستی نشان داده شود.

تلاوت آیه ۱۹ بسیار معروف است و با استفاده از مدّهای آیه و ایجاد مدّ جدید در عبارت «مَنْ أُوتِيَ» در قرائت ورش از نافع و همچنین کلمه «اقْرَءُوا»، هم صدا را روی نتِ شاهد نگه می‌دارد و هم با حزنِ کامل و نشان دادن تباکی[1] در صوت، نوعی تغییر فضا نسبت به قسمت‌های پیشین ایجاد می‌کند. به نظر می‌رسد حالت تباکی بیانگر اشک شوق بهشتیان در مواجهه با نامه عملشان است.

دوباره به آیه ۱۸ برمی‌گردد و آن را در مقام بیات، نغمه محیر اجرا می‌کند و چون نغمه محیر نهایت مقام بیات است، دوباره آن را تکرار می‌کند و مفهوم قبلی را کامل می‌کند. نفس معروف در تلاوت آیه ۱۹ دوباره تکرار می‌شود که به نظر می‌رسد از بار اول، کامل‌تر و زیباتر اجرا شده است. باز هم با استفاده از مدّهای آیه و ایجاد مدّ جدید در عبارت «مَنْ أُوتِيَ» در قرائت ورش از نافع، این بار روی کلمه «هَاؤُمُ» سکت می‌دهد که گویی نوعی توقف در گرفتن و خواندن نامه عمل را نشان می‌دهد. همچنین در کلمه «اقْرَءُوا» صدا را روی نت شاهد نگه می‌دارد و با حزن بیشتر، باز هم نوعی تغییر فضا نسبت به قسمت‌های قبلی ایجاد می‌کند. این بار به نظر می‌رسد بهشتیان خود را شایسته این همه لطف حق نمی‌دانند و از دیدن نامه عمل و اعمال کوچک خود نوعی غم در دل دارند.

---

۱. تباکی یعنی صدای شبیه گریه در صوت ایجاد کردن.

نظر به اهمیت مضمون آیه ۱۹، برای سومین بار این آیه را در دو بخش آوایی تلاوت می‌کند؛ ابتدا بخش نخست آیه را در مقام بیات و با لحن انتظاری و مکث روی عبارت «فَيَقُولُ» با استفاده از مواکبه به اکتاو دوم برمی‌گردد؛ سپس ادامه آیه را در نفس بعدی در مقام بیات و اتصال «فَيَقُولُ...» تحریرهای زیبایی را با قرینه‌سازی اجرا می‌کند. دوباره آیه ۱۹ را به صورت کامل همانند دو نفس پیشین تلاوت می‌کند.

نقد و نظر: با توجه به زیبایی این نفس، بدون کمترین تغییر در ملودی دوباره تکرار شده است. گاهی، به دلیل زیبایی تلاوت، صدابرداران قطعات را دوبار ضبط کرده‌اند که این تلاوت از آن موارد نیست.

آیه ۲۰ را در بمِ مقام بیات و با استفاده از تکنیک موتیف‌سازی اجرا می‌کند. **نقد و نظر:** این اجرا نوعی گمانه‌زنی در ذهن را با گنگ خواندن در صدا نشان می‌دهد؛ گویی فرد با خود سخن می‌گوید[1] و از حساب و کتاب خود با خبر است.

آیه ۲۱ را برای انتقال فضا به دلیل ورود به موضوع بهشت در بیات نوا تلاوت می‌کند. آیه ۲۲ را نیز در بیات نوا اجرا می‌کند و روی نت شاهد می‌ماند. ماندن بر نت به منظور نشان دادن پایداری حضور در بهشت است. آیه ۲۳ را با استفاده از بم می‌خواند. با توجه به در دسترس بودن میوه درختان بهشتی، استفاده از مواکبه صوت و تلاوت در بم صدا، دسترسی آسان به نعمات و میوه‌های بهشتی را به بهترین شکل نشان می‌دهد. دوباره به آیه ۲۱ برمی‌گردد و آن را در بیات نوا و آهنگ کلمه «رَاضِيَةٍ» را یک اکتاو بالاتر می‌خواند؛ همین کار را در آیه ۲۲ با گام بالا و استفاده از فاصله اکتاو جهت تنوع صوتی انجام می‌دهد و آیه ۲۳ را با استفاده مجدد از بم و از یک اکتاو پایین با تکنیک مواکبه اجرا می‌کند. در نهایت آیه ٢٤ را در نغمه بیات با تأکید بر کلمه «أَسْلَفْتُمْ» و فرود تلاوت می‌کند و در کلمه «الْخَالِيَةِ» از قفله حراق[2] بهره می‌برد.

با پایان یافتن آیات موضوعی، دوباره به آیه ۱۸ برمی‌گردد و آن را ابتدا در قرار مقام بیات تلاوت می‌کند. حس قرار در هر مقام نشان‌دهنده وقار و سنگینی تلاوت است؛ گویی معترضان با توجه به نامه اعمالشان و مواجه شدن با نتایج کارها و خطاهایشان دیگر توان اعتراض را ندارند و آرام سخن می‌گویند. برای دومین بار در همین برگشت، آیه را در نفسی دیگر با استفاده از نغمه بسته‌نگار، ترکیب مقام صبا و فرود در جنس پایین سه‌گاه اجرا می‌کند. وی با تطبیق نغمی، ایجاد دو حس و تفکیک دو جمله پس از

---

۱. پیاده شده صوت برنامه سبک‌شناسی در هنر تلاوت قرآن کریم استاد غلامرضا شاه میوه اصفهانی. قسمت ۱۵ سبک‌شناسی محمد صدیق منشاوی در پایگاه ایران صدا (quran.iranseda.ir) به تاریخ ۱۴۰۰.۰۹.۱۳

۲. حراق نوعی فرود پر هیجان و آتشین است که استاد حصان و مصطفی اسماعیل از آن بیشتر استفاده کرده‌اند.

کلمه «لا» را به خوبی با تعویض مقام نشان می‌دهد. در سومین تلاوت این آیه، جواب مقام صبا را با استفاده از نغمه بسته‌نگار، با تکرار و تحریرهای بیشتر تلاوت می‌کند. در تلاوت آیه ۱۹ با مقام بیات برمی‌گردد تا نوع تلاوت و روایت را عوض کند و فضا را تغییر دهد. **نقد و نظر:** هر چند در این نفس، آیه را به روایت ورش از نافع قرائت می‌کند، ولی به جهت صوت و لحن عملکردی خاص و متفاوت ارائه نمی‌کند و نوعی تکرار به نظر می‌رسد.

آیه ۲۰ را با فرود بیات و ترکیب با بیات محیر، همراه با تحریرهای پلکانی و پایین آمدن پرده صدا اجرا می‌کند. آیه ۲۱ را در بیات چهارگاه و ۲۲ را با بیات نوا و نبرهای جدید تلاوت می‌کند و در فرود کلمه «فی» را برجسته می‌کند تا استقرار آنها را در بهشت برین بنمایاند. دوباره با برگشت به جواب و اوج مقام بیات و برگشت به بمِ بیات، آیه ۲۰ را بازخوانی می‌کند و آیات ۲۱ تا ۲۳ را با تحریرهای بسیار زیبا در «فِي جَنَّةٍ» اجرا می‌کند تا زیبایی بهشت را با صوت به تصویر کشد. همین سه آیه را دوباره با بم‌خوانیِ بیات حسینی تلاوت می‌کند. تمام نشدن معنا در آیه ۲۳، لحن را در حالت انتظار نگه می‌دارد. در این تلاوت، لحن و فرود از نوع تشویق است.[1] در اینجا نیز تحریرهای فنی را در کلمه «فِی» تکرار می‌کند. با تکرار عبارت «كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا» در دو نفس با بیات نوا و جواب بیات دوگاه در اکتاو دوم، با توجه به ارتباط معنایی در فضای بیات می‌ماند. در نهایت کل آیه ٢٤ را ابتدا در مقام نهاوند و سپس انتقال به مقام رست و اوج مقام رست تلاوت می‌کند و تلاوت را در اوج به پایان می‌رساند.

آیه ۲۰ را در بمِ مقام بیات و با استفاده از تکنیک موتیف‌سازی اجرا می‌کند.

نقد و نظر: این اجرا نوعی گمانه‌زنی در ذهن را با گنگ خواندن در صدا نشان می‌دهد؛ گویی فرد با خود سخن می‌گوید[2] و از حساب و کتاب خود با خبر است.

آیه ۲۱ را برای انتقال فضا به دلیل ورود به موضوع بهشت در بیات نوا تلاوت می‌کند. آیه ۲۲ را نیز در بیات نوا اجرا می‌کند و روی نت شاهد می‌ماند. ماندن بر نت به منظور نشان دادن پایداری حضور در بهشت است. آیه ۲۳ را با استفاده از بم می‌خواند. با توجه به در دسترس بودن میوه درختان بهشتی،

---

۱. مخاطبان در حالت تشویق، منتظر شنیدن بقیه مطلب یا آهنگ هستند، ولی در حالت اشباع، معنا تمام شده و لحن به نقطه پایان می‌رسد.

۲. پیاده شده صوت برنامه سبک‌شناسی در هنر تلاوت قرآن کریم استاد غلامرضا شاه میوه اصفهانی. قسمت ۱۵ سبک‌شناسی محمد صدیق منشاوی در پایگاه ایران صدا (quran.iranseda.ir) به تاریخ ۱۴۰۰.۰۹.۱۳

استفاده از مواکبه صوت و تلاوت در بم صدا، دسترسی آسان به نعمات و میوه‌های بهشتی را به بهترین شکل نشان می‌دهد. دوباره به آیه ۲۱ برمی‌گردد و آن را در بیات نوا و آهنگ کلمه «رَاضِيَةٍ» را یک اکتاو بالاتر می‌خواند؛ همین کار را در آیه ۲۲ با گام بالا و استفاده از فاصله اکتاو جهت تنوع صوتی انجام می‌دهد و آیه ۲۳ را با استفاده مجدد از بم و از یک اکتاو پایین با تکنیک مواکبه اجرا می‌کند. در نهایت آیه ۲۴ را در نغمه بیات با تأکید بر کلمه «أَسْلَفْتُمْ» و فرود تلاوت می‌کند و در کلمه «الْخَالِيَةِ» از قفله حراق بهره می‌برد.

با پایان یافتن آیات موضوعی، دوباره به آیه ۱۸ برمی‌گردد و آن را ابتدا در قرار مقام بیات تلاوت می‌کند. حس قرار در هر مقام نشان‌دهنده وقار و سنگینی تلاوت است؛ گویی معترضان با توجه به نامه اعمالشان و مواجه شدن با نتایج کارها و خطاهایشان دیگر توان اعتراض را ندارند و آرام سخن می‌گویند. برای دومین بار در همین برگشت، آیه را در نفسی دیگر با استفاده از نغمه بسته‌نگار، ترکیب مقام صبا و فرود در جنس پایین سه‌گاه اجرا می‌کند. وی با تطبیق نغمی، ایجاد دو حس و تفکیک دو جمله پس از کلمه «لا» را به خوبی با تعویض مقام نشان می‌دهد. در سومین تلاوت این آیه، جواب مقام صبا را با استفاده از نغمه بسته‌نگار، با تکرار و تحریرهای بیشتر تلاوت می‌کند.

در تلاوت آیه ۱۹، با مقام بیات برمی‌گردد تا نوع تلاوت و روایت را عوض کند و فضا را تغییر دهد.

نقد و نظر: هرچند در این نفس، آیه را به روایت ورش از نافع قرائت می‌کند، ولی به جهت صوت و لحن عملکردی خاص و متفاوت ارائه نمی‌کند و نوعی تکرار به نظر می‌رسد.

آیه ۲۰ را با فرود بیات و ترکیب با بیات محیر، همراه با تحریرهای پلکانی و پایین آمدن پرده صدا اجرا می‌کند. آیه ۲۱ را در بیات چهارگاه و آیه ۲۲ را با بیات نوا و نبرهای جدید تلاوت می‌کند و در فرود کلمه «فِي» را برجسته می‌کند تا استقرار آن‌ها را در بهشت برین بنمایاند. دوباره با برگشت به جواب و اوج مقام بیات و برگشت به بمِ بیات، آیه ۲۰ را بازخوانی می‌کند و آیات ۲۱ تا ۲۳ را با تحریرهای بسیار زیبا در «فِي جَنَّةٍ» اجرا می‌کند تا زیبایی بهشت را با صوت به تصویر کشد. همین سه آیه را دوباره با بم‌خوانیِ بیات حسینی تلاوت می‌کند. تمام نشدن معنا در آیه ۲۳، لحن را در حالت انتظار نگه می‌دارد. در این تلاوت، لحن و فرود از نوع تشویق است. در اینجا نیز تحریرهای فنی را در کلمه «فِي» تکرار می‌کند. با تکرار عبارت «كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا» در دو نفس با بیات نوا و جواب بیات دوگاه در اکتاو دوم، با توجه به ارتباط معنایی در فضای بیات می‌ماند. در نهایت، کل آیه ۲۴ را ابتدا در مقام نهاوند و سپس انتقال به مقام رست و اوج مقام رست تلاوت می‌کند و تلاوت را در اوج به پایان می‌رساند.

۴. بررسی تلاوت استاد شحات محمد انور (د. ۱۴۲۹ق) (آیات ۱ الی ۲۴ سوره حاقه)

بدون تردید شحات جزو نوابغ تلاوت است که در سه حوزه ملودی‌ها یا جملات لحنی، قفله‌پردازی‌ها و ساخت ریزنغمه‌ها یا موتیف‌ها بسیار موفق بوده است. صدای او از حیث طنین، جزو صداهای بسیار زیبا به‌ویژه در پرده‌های بم، توسط و فوق توسط است (شاه‌میوه اصفهانی، ۱۳۸۲: ۱۹۲). وی به دلیل ضرب‌آهنگی که در تلاوت خود استفاده می‌کند، موتیف‌های مختلفی را در مقامات گوناگون به کار می‌برد. او مانند بسیاری از قاریان صاحب سبک، طیف گسترده‌ای از نغمات ابداعی را در تلاوت خود ارائه نموده است و در بخش اجرای نغمات از هر سه روش انتقال پلکانی درجات، اتصال درجات و فواصل استفاده کرده که روش اول، شیوه غالب در تلاوت‌هایش است.

تلاوت منتخب برای پژوهش حاضر شامل آیات ۴۹ تا آخر سورهٔ مبارکهٔ قلم، سورهٔ مبارکهٔ حاقه و آیات ۱ تا ۱۸ سورهٔ مبارکهٔ معارج به مدت ۲۵:۴۳ دقیقه می‌باشد. وی تمام سوره حاقه را در ۴۶ نفس و تا آیه ۲۴، که موضوع این مطالعه است، در ۲۲ نفس تلاوت کرده است. مقام‌های اصلی استفاده شده در این تلاوت عبارتند از: «رست، عجم، سه‌گاه، حجاز، بیات و کرد».

استاد شحات تلاوت را با بسمله و آیه نخست سوره در مقام رست و نغمه رست آغاز می‌کند و با اشاره به نت پنجم مقام در فرود، برای جلب توجه به معنای کلمه «الْحَاقَّةُ»، صوت را بالا نگه می‌دارد. سمّیعه‌ها[1] در این تلاوت کم و تشویق‌ها نادر است ولی با توجه به معنا انجام می‌گیرد. چون قاری در نفس‌های بعدی همین آیات را می‌خواند، نخستین بار با تکنیک تأکید و تیترسازی فقط به صورت تقطیع می‌خواند تا در مخاطب آمادگی ایجاد کند.

آیه ۲ را با توجه به ارتباط معنایی، با درجه اول مقام رست، معادل پرده صوتی قبلی تلاوت می‌کند. قاری با تکنیک تأکید و تکرار با تقطیع جملات، ابتدا به صورت جدا می‌خواند و بار دوم با توجه به اتصال معنایی، جملات را متصل می‌خواند.

بازگشت به آیه ۱ و تلاوت تا آیه ۴ با یک نفس در قالب مرکب‌خوانی اجرا می‌شود؛ به این صورت که در آغاز با اشاره به غمّاز (نت پنجم یا جواب مقام رست) و اجرای نغمه نیشابورک (اجرای دو جنس رست به طور متصل) در «مَا الْحَاقَّةُ»، تکنیک برجسته‌سازی و نبر لحنی صحیح بر کلمه «كَذَّبَتْ» دیده می‌شود.

۱. در کشور مصر به شنوندگان حرفه‌ای تلاوت قرآن سمّیعه می‌گویند که بر اساس معنا و به صورت فنّی قاری را تشویق می‌کنند.

نقد و نظر: چون معنی اصلی جمله در آیه ۴ تکذیب است، تأکید با نبر بر فعل «کَذَّبَتْ» نبر جمله‌ای را به نحو احسن انجام می‌دهد. اما با توجه به اهمیت بالای معانی ۴ آیه اول بهتر بود در خصوص واقعه عظیم قیامت از عنصر تکرار بیشتر بهره می‌برد؛ همانند تلاوت‌های دیگر ایشان از سوره یس و حاقه[1] که حداقل دو بار تکرار می‌شود. مصطفی اسماعیل نیز گاهی بیش از چهار بار از عنصر تکرار بهره می‌برد.

آیه ۵ با استفاده از جنس رست، درجه چهارم رست و هشدار و ماندن در قرار مقام رست با تکنیک تأکید با تکرار غمّاز رست و ماندن در همان فضای صوتی تلاوت شده است.

در آیه ۶ از عقد (استفاده از پنج صدای اول هر مقام) استفاده شده و با رست، فرودی زیبا با تغییر طنین فرود در اکتاو اول مقام رست اجرا شده است. در این آیه، تکنیک لگاتو یا تحریرهای پلکانی و بم‌خوانی، عذاب قوم ثمود و عاد را نشان می‌دهد و در القای معانی خوب عمل کرده است. با توجه به اصل مواکبه، جملات عذابی را با پرده بم می‌خواند.

در تلاوت آیه ۷، با تکنیک تطبیق نغمی، ابتدا به غمّاز یعنی نت پنجم یا جواب مقام رست و در ادامه به نت ششم مقام رست یعنی نغمه حسینی اشاره می‌کند. در کلمه «لَیَالٍ» اشاره به درجه هفت نغمه نیشابورک دارد. نغمه نیشابورک در دل مقام رست از حس صلابت و کوبندگی خاصی برخوردار است و در کلمه «حُسُومًا» با توجه به وجود چند مفهوم از چند نغمه فرعی کمک می‌گیرد.

در تلاوت آیه ۸ با توجه به تغییر معنا که جمله استفهامی است، به فضای ثلاثی عجم یعنی سه نت اول مقام منتقل می‌شود و با قفله انتظاری، آیه ۹ را با برگشت به نت سوم مقام عجم اجرا می‌کند.

در ۱۰ آیه که به سرپیچی از دستورات پیامبران و در نتیجه درک عذاب پرداخته است، با استفاده از رستِ نوا، نوعی افسوس در صدا را به تصویر می‌کشد و با فرود در اکتاو اول، پایان معنی را نشان می‌دهد.

تلاوت آیات ۱۱ و ۱۲ با مقام سه‌گاه که یکی از خاصیت‌های آن به تصویر کشیدن ترس است شروع می‌شود و در ادامه با اشاره به درجه سوم و رسیدن به گردانیه (اوج مقام سه‌گاه) در کلمه «وَتَعِیَهَا» حس ترس و دلهره از وقوع طوفان و عذاب الهی را در تلاوت ایجاد می‌کند. در این دو آیه، با تکنیک‌های انتقال فضا و مواکبه و اشاره کوتاه به نغمه هزام در کلمه «حَمَلْنَاکُمْ» نوعی سختی و حزن را تداعی و برجسته می‌کند. دو آیه ۱۳ و ۱۴ را با بمِ سه‌گاه و برگشت به قرار و فرود کاملِ نغمه تلاوت می‌کند.

نقد و نظر: اگر وقوع قیامت را در اوج مقام سه‌گاه و نغمه بزرگ تلاوت می‌کرد، اثرگذارتر بود؛ مانند تلاوت آیات سوره انعام و قطعه «ذَلِکُمُ اللَّهُ رَبُّکُم» که در بالاترین درجه صوتی اجرا شده است و تناسب بالایی با این قطعه دارد.

---

۱. این تلاوت به مدت۴۲:۰۷ در مصر اجرا شده است.

آیه ۱۵ با تکنیک تأکید و تنغیم در سه‌گاه قرار در اکتاو دوم اجرا شده و آیه ۱۶ با تطبیق نغمی در درجه اول سه‌گاه و ایجاد حس ترس در فرود تلاوت شده است. وجود حرف هواداری مثل «هاء» در آخر کلمه «وَاهِيَةٌ» باعث ایجاد فضای رعب و وحشت می‌شود.

در تلاوت بخش اول آیه ۱۷ «وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا» چهار نت اول سه‌گاه اجرا شده و به مقام هزام اشاره شده است تا حس ترس و حزن را القا کند؛ چون نغمه هزام، جنس دوم حجاز است که حزنش از مقام سه‌گاه بیشتر است. در فرود، به علت پیوستگی معنا از حالت الحان انتظاری استفاده کرده است. ادامه آیه در نفس بعد، با اجرای ثلاثی سه‌گاه و استفاده از تحریرهای پلکانی و برگشت به بِم سه‌گاه با تکنیک لگاتو تلاوت شده است.

عبارت اول آیه ۱۸ (يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ) با نغمه بیاتین[۱] آغاز و سپس به مقام حجاز اشاره شده است تا تکنیک انتقال فضا، حس خوف و غم در نشان دادن اعتراض منکرین قیامت را ایجاد کند.

نقد و نظر: اگر آیه قبلی به این عبارت وصل می‌شد، خیلی بهتر بود؛ بسان تلاوت عبدالباسط که در همین نوشتار مورد تحلیل قرار گرفت و نشان می‌دهد که عبدالباسط در وقف و ابتدای این بخش از سوره، بهتر عمل کرده است.

در این نفس با تکرار عبارت پیشین برای آماده‌سازی ذهن مخاطب، قبل از اجرای مقام حجاز از نغمه بیاتین استفاده شده است. استفاده از نغمه فرعی شاه‌ناز[۲] در «تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى» نوعی دلخوری و اعتراض نامقبول را نشان می‌دهد؛ زیرا اجازه اعتراض و سخن گفتن ندارند.

آیات ۱۹ و ۲۰ در جواب سه‌گاه با استفاده از انتقال فضا و تطبیق نغمی سه‌گاه و لحن انتظاری تلاوت می‌شود. تحریرهای درشت روی کلمه «مُلَاقٍ»، اشاره به نغمه عراق[۳] در قسمت «إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي مُلَاقٍ» حزن بیشتری را تداعی می‌کند. آیه ۲۱ در قرار سه‌گاه، حالت شوق و آرامش برای بهشتیان را تداعی می‌کند و هر مقام در قسمت مقدمه و قرار چنین حالت آرامشی را دارد. آیه ۲۲ با تطبیق نغمی همراه با تحریرهای حراق در سه‌گاه قرار تلاوت می‌شود تا حالت شوق و ارتباط معنایی را ایجاد کند.

تلاوت آیه ۲۳ با تکنیک مواکبه و تأکیدهای لحنی برگشت به بم، میوه‌های پایین درختان بهشتی را با بِم صدا نشان می‌دهد. در سه نفس اخیر این تلاوت یعنی نفس‌های ۱۹ و ۲۰ و ۲۱ از تکنیک تقطیع و جداسازی نیز استفاده کرده تا جدا کردن میوه از درختان بهشتی بهتر نشان داده شود.

---

۱. اجرای دو جنس بیات به صورت متصل را بیاتین می‌گویند و برای بالا بردن صوت و گام تلاوت نیز استفاده می‌شود.
۲. استفاده از دو جنس حجاز به صورت منفصل که در اینجا به صورت نزولی اجرا شده است.
۳. استفاده از جنس بیات در بالای جنس سه‌گاه به صورت متصل را عراق می‌گویند.

بازگشت به تلاوت از آیه ۲۱ تا انتهای آیه ۲۴ در این نفس به تکرار اوج سه‌گاه با تلحین جدید انجامیده است. قرینه‌سازی «كُلُوا وَاشْرَبُوا»، اوج سه‌گاه و تحریر در کلمه «هَنِيئًا»، همه قسمت‌ها را به علت تناسب معنایی به هم وصل می‌کند و به علت بالا بودن مفهوم، از اوج صوتی خود برای برجستگی معنا استفاده می‌کند. همچنین با استفاده از نغمه فرعی اوشار[1] در قسمت «عَالِيَةٍ» نوعی شادی و شعف را به تصویر می‌کشد؛ زیرا مقام نهاوند تصویرگر احساس است.

جدول آماری تکنیک‌های مورد استفاده قاریان منتخب در تلاوت سورهٔ مبارکهٔ الحاقه

تکنیک	انواع تکنیک‌ها	مصطفی اسماعیل	شحات محمد انور	عبدالعزیز حصان	عبدالباسط محمد عبدالصمد	مجموع
صوت	طنین و رنگ‌آمیزی صوت	۲	۱	۲	۳	۸
	تحریرهای فنی و شکست صوت	۵	۲	٤	۳	١٤
	لگاتو	۱	۲	۱	_	٤
	گلیساندو	۱	-	_	_	۱
	نوانس و ولوم	۳	-	۲	۳	۸
	کرشندو و دی‌کرشندو	۱	-	_	٤	۵
لحن	مواکبه	٤	۵	٤	۲	۱۵
	تشویق و اشباع-الحان انتظاری- قفله‌ها	۵	٤	۵	٤	۱۸
	انتقال فضا - کاهش و افزایش ارتفاع صدا	۸	۸	۱۱	۳	۳۰
	تطبیق نغمی	۳	۷	۲	۵	۱۷
	تفکیک و جمله‌بندی - قرینه‌سازی	۱	۱	۱	۲	۵
	تأکید و تنغیم و نبرهای لحنی	۱	۸	۲	۲	۱۳
	برجسته‌سازی و تیترسازی	۲	۲	۲	۱	۷
	تکرار و تجدید نغمه‌ها و ریزنغمه‌ها - موتیف‌سازی	۷	۳	٦	۲	۱۸
آمار نهایی		٤٤	٤۳	٤۲	۳٤	١٦۳

۱. استفاده از ترکیب جنس اول سه‌گاه همراه با جنس دوم نهاوند به صور متصل را اوشار گویند.

نتیجه‌گیری

نظر به مفاهیم سورهٔ مبارکهٔ حاقه در سه محور «تأثیر انکار قیامت در سرنوشت انسان (آیات ۱ تا ۱۲)، تأثیر اعتقاد به قیامت در حیات اخروی انسان (آیات ۱۳ تا ۳۷) و حقانیت تعالیم قرآن درباره قیامت (آیات ۳۸ تا ۵۲)»، قاریان برای ارائه تصویر بهتری از مفاهیم یاد شده، از مقام‌های بیات، صبا، حجاز، رست و سه‌گاه بهره گرفته‌اند و کمتر به سراغ نغمات کرد، نهاوند و چهارگاه که متناسب با مفاهیم یادشده نیست، رفته‌اند.

با توجه به اینکه مفاهیم آیات ابتدایی سورهٔ مبارکهٔ حاقه با موضوع قیامت و ویژگی‌های آن است و واژه حاقه در چهار آیه نخست تکرار شده و این آیات سیاق یکسانی دارند، بیشتر قاریان این آیات را با یک نفس و گاهی نیز با استفاده از الحان انتظاری با تقطیع و در چند نفس تلاوت کرده‌اند. تلاوت‌های چهار استاد مورد نظر از آیات مذکور نشان می‌دهد که مصطفی اسماعیل و شحات انور این آیات را در مقام رست و عبدالباسط و حصان در مقام بیات تلاوت کرده‌اند.

روح حاکم در مقام رست جنبه هشدار و توبیخ دارد و لحن بیان، صلابت خاصی را نشان می‌دهد که گویای واقعه عظیم قیامت و هراس انسان از این رویداد است. مقام بیات علاوه بر تأثیرگذاری معنوی، نوعی حزن ذاتی در دل شنونده قرار می‌دهد و نشان‌دهنده تنهایی انسان در روز قیامت در حسابرسی و سختی کار است. هر چهار قاری مذکور با انتخاب نغمه درست، زاویه خاصی از رویداد قیامت را به تصویر کشیده‌اند که دل مخاطب را نرم نموده و به تفکر وا می‌دارد.

از نظر آماری، تکنیک‌های مورد استفاده چهار قاری در دو بخش صوت و لحن به شرح زیر است:

۱. استاد مصطفی اسماعیل با استفاده از ۱۳ تکنیک در بخش صوت و ۳۱ تکنیک در بخش لحن، مجموعاً با ۴۴ تکنیک، در جایگاه نخست استفاده از تکنیک‌ها قرار دارد.

۲. استاد شحات محمد انور با استفاده از ۵ تکنیک در بخش صوت و ۳۸ تکنیک در بخش لحن، مجموعاً با ۴۳ تکنیک در جایگاه دوم قرار دارد.

۳. استاد محمد عبدالعزیز حصان با اجرای ۹ تکنیک در بخش صوت و ۳۳ تکنیک در بخش لحن، مجموعاً با ۴۲ تکنیک در رتبه سوم قرار دارد.

۴. استاد عبدالباسط محمد عبدالصمد با توجه به تلاوت کمتر از سورهٔ مبارکهٔ حاقه (آیات ۱ تا ۱۸) با اجرای ۱۳ تکنیک در بخش صوت و ۲۱ تکنیک در بخش لحن، مجموعاً با ۳۴ تکنیک در آخرین جایگاه قرار دارد. گفتنی است سبک ایشان چندان قابلیت القای معنا ندارد و بیشتر هنرنمایی وی در قابلیت ذاتی صدا است.

۵. در میان تکنیک‌ها، "گلیساندو" در تلاوت قاریان با یک بار اجرا در سبک مصطفی اسماعیل کمترین نقش را دارد و تکنیک "انتقال فضا" با توجه به ارتباط عمیق لحن با تغییر معنا، با ۳۱ بار اجرا توسط قاریان، بیشترین کاربرد را دارد.

۶. تحریرهای ریز و فنی همراه با شکست صوت در سبک مصطفی اسماعیل ممتاز و در حد اعلی است.

۷. تکنیک "تطبیق نغمی" در سبک تلاوت شحات محمد انور و عبدالباسط در سطح بالاتری نسبت به دیگران قرار دارد؛ هرچند عبدالباسط با انتخاب نغمات محزون، تلاوت اثرگذارتری ارائه نموده است.

۸. قابلیت سبک حصان در تغییر دادن فضای تلاوت بسیار مناسب است و در استفاده از تکنیک "انتقال فضا"، "کاهش و افزایش ارتفاع صوت" سرآمد دیگران است.

۹. در بخش صوت، از تکنیک‌های صوتی مانند گلیساندو، کرشندو، دی‌کرشندو، تحریرهای شکست صوت و مواکبه و در بخش لحن، از قفلات انتظاری، انتقال فضا، عنصر تکرار و تیترسازی، تشویق و اشباع که به حزن تلاوت و تأثیرگذاری بیشتر مفاهیم کمک می‌کند، استفاده کرده‌اند.

فهرست منابع

۱. قرآن کریم، ترجمه محمدمهدی فولادوند.
۲. حسنی، مهدی، میزان القرائة، تهران: مرکز طبع و نشر قرآن جمهوری اسلامی ایران، ۱٤۰۰ش.
۳. الحمصی، عمر عبدالرحمن، الموسیقی العربیه، سوریه: مکتبة الاسد، ۱۹۹٤.
٤. رامیار، محمود، تاریخ قرآن، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۹۰ش.
٥. زمخشری، محمود، الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل، بیروت: دارالکتب العربی، ۱٤۰۷ق.
٦. شاه‌میوه اصفهانی، غلامرضا، پژوهشی در جلوه‌های موسیقایی هنر تلاوت، اصفهان: بوستان فدک، ۱۳۸۲ش.
۷. شاه‌میوه اصفهانی، غلامرضا، معماری تلاوت، تهران: تلاوت، ۱۳۹۳ش.
۸. شاه‌میوه اصفهانی، غلامرضا، مهارت‌های تنغیمی و القاء معانی در هنر تلاوت قرآن به انضمام مقاله سبک‌شناسی، اصفهان: رنگینه، ۱۳۹٤ش.
۹. طباطبایی، سید محمد حسین، المیزان فی تفسیر القرآن، قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعه‌ی مدرسین حوزه علمیه قم، ۱٤۱۷ق.
۱۰. طبرسی، فضل بن حسن، مجمع البیان فی تفسیر القرآن، تهران: انتشارات ناصر خسرو، ۱۳۷۲ش.
۱۱. علامی، ابوالفضل، پژوهشی در علم تجوید، چاپ سوم، قم: زمزم هدایت، ۱۳۸٦ش.
۱۲. مکارم شیرازی، ناصر و دیگران، تفسیر نمونه، قم: مؤسسه فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان، ۱۳۸۷.
۱۳. جعفر ملک، محمدجواد؛ شعاعی، علی اصغر و شیرمردی، محمدجواد، «مولفه‌های تلاوت معنامحور از منظر آیت‌الله خامنه‌ای.« نشریه مطالعات قرائت قرآن » دوره ۱۱، شماره ۲۱، ۱٤۰۲ش.
۱٤. کردلویی، ملیکا، بررسی تغنی قرآن کریم؛ چرایی و چگونگی (رساله). استاد راهنما: محمد حسن رستمی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۹۷ش.
۱٥. خانی، علی، جایگاه و شاخصه‌های تلاوت معنامحوردر قرآن کریم. استاد راهنما: علی اصغر شعاعی، دانشکده علوم قرآنی ایلام، ۱۳۹٥ش.
۱٦. خلیل، عبدالمنعم، الموسوعة الموسیقیة المختصره، مصر: مکتبة مدبولی، ۱۹۹۲.
۱۷. جوهرچی، سلیم، «القای معنا در تلاوت قرآن کریم» (پایان نامه ارشد) استاد راهنما: علیرضا عبدالرحیمی. دانشگاه آزاد واحد اردبیل، ۱۳۹۹ش.
۱۸. محفوظ، حسین علی، قاموس الموسیقی العربیه، عراق: دارالحریة للطباعة، ۱۹٦٤.
۱۹. سایت خبرگزاری بین المللی ایرنا، https://www.irna.ir
۲۰. سایت عالم المقامات، https://www.maqamworld.com/ar
۲۱. پایگاه قرآنی ایران صدا، http://quran.iranseda.ir
۲۲. سایت رادیو قرآن، http://radioquran.ir
۲۳. پرتال فرهنگی راسخون، https://rasekhoon.net.

References

1. *Qurān Karīm (The Holy Quran)*, Translated by Moḥammad Mahdī Fūlādwand.
2. ‘Alamī, Abū al-Faẓl*, Pazhūhishī dar ‘Ilm Tajwīd (A Study on the Science of Tajwīd),* 3rd Edition, Qom: Zamzam Hidayat, 1386 SH (2007 CE).
3. Al-Ḥomṣī, ‘Umar ‘Abd al-Raḥmān, *Al-Mūsīqā al-’Arabīyah (Arabic Music),* Syria: Maktabah al-Asad, 1994.
4. Ḥasanī, Mahdī*, Mīzān al-Qirā’ah (The Balance of Recitation),* Tehran: Markaz-ī Ṭab’ wa Nashr Qurān Jumhūrī-ye Islāmi-ye Irān (Center for Printing and Publishing of the Quran of the Islamic Republic of Iran), 1400 SH (2021 CE).
5. Ja’far Malik, Moḥammad Jawād; Sha’ī’ī, ‘Alī Asghar; and Shīrmardī, Moḥammad Jawād*, Mawlawiyyah-yi Talāwat Ma’nā-Mahwār az Manzār Ayatullāh Khāmene’ī (The Components of Meaning-Oriented Recitation from the Perspective of Ayatollah Khamenei)*, Journal of Quranic Recitation Studies, Vol. 11, Issue 21, 1402 SH (2023 CE).
6. Jawharchī, Salīm*, Ilqā’ Ma’ānī dar Talāwat Qurān-i Karīm (Conveying Meaning in Quranic Recitation)*, Master’s Thesis, Supervised by ‘Alīrezā ‘Abd al-Raḥīmī, Azad University, Ardabīl Branch, 1399 SH (2020 CE).
7. Kardalū’ī, Malīkah*, Barrāsī-yi Tughannī-yi Qurān-i Karīm; Chārayī wa Chūnīgī (An Examination of the Musicality of the Quran: Why and How)*, Master’s Thesis, Supervised by Moḥammad Ḥasan Rastamī, Ferdowsī University of Mashhad, 1397 SH (2018 CE).
8. Khalīl, ‘Abd al-Ma’nī, *Al-Mawsū’ah al-Mūsīqīyah al-Mukhtaṣarah (The Concise Musical Encyclopedia)*, Egypt: Maktabah Madbūlī, 1992.
9. Khānī, ‘Alī*, Jāygāh wa Shākhisah-hā-yi Talāwat Ma’nā-Mahwār dar Qurān-i Karīm (The Position and Characteristics of Meaning-Oriented Recitation in the Holy Quran)*, Master’s Thesis, Supervised by ‘Alī Asghar Shoa’ī’ī, Department of Quranic Sciences, Ilām University, 1395 SH (2016 CE).
10. Maḥfūẓ, Ḥusayn ‘Alī*, Qāmūs al-Mūsīqā al-’Arabīyah (The Dictionary of Arabic Music)*, Iraq: Dār al-Ḥurīyah li-Ṭibā’ah, 1964.
11. Makārim Shīrāzī, Nāṣir et al.*, Tafsīr Namūnah (Sample Exegesis),* Qom: Mu’assasah Farhangī wa Ittilā’ātī Tabyān, 1387 SH (2008 CE).
12. Rāmīyār, Mahmūd*, Tārīkh al-Qurān (History of the Quran),* Tehran: Intishārāt Amīr Kabīr, 1390 SH (2011 CE).
13. Shāh-Mīwah Isfahānī, Ghulāmrezā*, Ma’mārī Talāwat (The Architecture of Recitation)*, Tehran: Talāwat, 1393 SH (2014 CE).
14. Shāh-Mīwah Isfahānī, Ghulāmrezā*, Mahārat-hā-yi Tanghīmī wa Ilqā’ Ma’ānī dar Honar Talāwat Qurān bih Anẓimām Maqālah-yi Sabk-shināsī (Skills of Modulation and Conveying Meanings in Quranic Recitation Art, Including a Stylistic Study)*, Isfahan: Rangīnah, 1394 SH (2015 CE).

15. Shāh-Mīwah Isfahānī, Ghulāmrezā*, Pazhūhishī dar Jālūhā-yi Mūsīqā'ī-yi Honar Talāwat (A Study on the Musical Aspects of Recitation Art),* Isfahan: Būstān-i Fadak, 1382 SH (2003 CE).
16. Ṭabarsī, Faḍl bin Ḥasan*, Majma' al-Bayān fī Tafsīr al-Qurān (The Comprehensive Exegesis in the Interpretation of the Quran),* Tehran: Intishārāt Nāṣir Khosrow, 1372 SH (1993 CE).
17. Ṭabāṭabā'ī, Sayyid Moḥammad Ḥusayn, *Al-Mīzān fī Tafsīr al-Qurān (The Balance in the Interpretation of the Quran),* Qom: Daftār-ī Intishārāt Islāmi-ye Jam'īyyah Mudarrisīn Ḥawzah-ye 'Ilmīyah Qom, 1417 AH (1997 CE).
18. Zamakhsharī, Mahmūd, *Al-Kashshāf 'an Ḥaqā'iq Ghawāmiḍ al-Tanzīl (The Revealer of the Secrets of the Quranic Revelation),* Beirut: Dār al-Kutub al-'Arabīyah, 1407 AH (1987 CE).
19. Iran Radio Quran Portal, http://quran.iranseda.ir.
20. Radio Quran Website, http://radioquran.ir.
21. Rāsikhūn Cultural Portal, https://rasekhoon.net.
22. Website of 'Ālam al-Maqāmāt, https://www.maqamworld.com/ar.
23. Website of IRNA News Agency, https://www.irna.ir.