فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش‌های ادبی ـ قرآنی»
سال پنجم، شماره چهارم (زمستان ۱۳۹۶)

بررسی مؤلفه‌های موسیقایی سورهٔ «الحاقّه»

جواد گرجامی[۱]
غلامعبّاس رضائی[۲]
عادل آزاددل[۳]
سولماز پرشور[۴]

چکیده

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های اعجاز زبانی قرآن، موسیقی دل‌نشین آن است که نقش زیادی در برتری متن قرآنی بر متون دیگر دارد. در ساختار موسیقایی اعجاب‌انگیز قرآن با دو گونهٔ ایقاع درونی و ایقاع بیرونی رو به رو هستیم که هریک از گونه‌های یادشده دارای مولفه‌هایی چون: ایقاع درونی مترادف و متمایز، ایقاع تکرار، ایقاع توازی، ایقاع فواصل، ایقاع آوایی، ایقاع تکیه و ایقاع نغمآهنگ می‌باشند. همسویی این مولفه‌ها با مضامین آیات در نهایت به انسجام متن قرآنی می‌انجامد. این مقاله در صدد است تا با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی همراه با استخراج شواهد قرآنی، این جنبه از اعجاز قرآن کریم را در سورهٔ حاقّه بررسی کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد، قرآن کریم که تجلی‌گاه کلام الهی است افزون بر معانی و محتوای ژرف، سرشار از زیبایی‌های متعدّد موسیقایی است، به طوری که ساختار تمام اجزاء و عناصر موسیقایی آن متناسب با یکدیگر و هماهنگ با محتوا و اغراض متن قرآنی به‌کار گرفته شده و در القای هر چه بیشتر معانی و مفاهیم آیات سهیم است.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، اعجاز زبانی، موسیقی درونی و بیرونی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۴/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۹/۲۲

۱ـ نویسنده مسئول: استادیار دانشگاه محقق اردبیلی javad.garjami@gmail.com
۲ ـ دانشیار دانشگاه تهران ghrezaee@ut.ac.ir
۳ ـ استادیار دانشگاه محقق اردبیلی azaddel@uma.ac.ir
۴ ـ کارشناس ارشدزبان وادبیات عربی porshorsolmaz@gmail.com

۱ ـ مقدمه

تأملی در ساختار زبانی قرآن گویای وجود یک عنصر موسیقایی شگرف در بافت آن است. هر سوره و آیه‌ای از قرآن، هر مقطع و فقره‌اش، هر تصویر و قصه‌اش و هر مطلع و ختامش، ممتاز به اسلوب ایقاعی برجسته‌ای است که زبان تحسین مستمعان را گشوده است. این ویژگی در قرآن به حدّی است که حتی آنانکه عرب نیستند، آن را احساس کرده و از شنیدنش چنان به وجد می‌آیند که هیچ چیز نمی‌تواند آنان را از گوش دادن به آیات زیبای قرآن بازدارد. از سویی دیگر میان فرم (شکل) و محتوای آیات هماهنگی شگرفی است؛ به طوری که اگر قرآن در مقام بیان تکریم انسان است، از الفاظی نرم و لطیف و اگر در مقام تهدید و عذاب است، از الفاظی ناآرام و تند استفاده نموده است. موسیقی اعجازآمیز قرآن، چنان شکوهمند است که سنگدلان عرب را تحت تأثیر و نفوذ خود قرار داد و آنان در برابر قرآن، به عجز و ناتوانی خویش اعتراف کرده و تعظیم و تحسین خود را در برابر قرآن ابراز داشتند. این جنبهٔ اعجازی قرآن در دو بافت درونی و بیرونی آن تحقق می‌یابد و دارای ساختار بی‌نظیری است که نه پیش از آن بوده و نه پس از آن خواهد بود. عرب‌ها به سبب پرداختن به شعر و خطابه ارزش موسیقایی قرآن را دریافته بودند، چنانکه زرقانی می‌گوید: «این زیبایی آوایی و نظم موسیقایی قرآن اولین چیزی بود که گوش اعراب در روزهای نزول قرآن آن را حس کرد. اعراب تا آن زمان چنین صوت و آهنگی را در هیچ کلام منثوری، اعم از مسجّع و غیر مسجّع، نشنیده بودند، به‌طوری که در آغاز تصور می‌کردند قرآن نوعی شعر است؛ زیرا از هارمونی و ارتباط آهنگین الفاظ آن احساس لذتی خاص می‌کردند. حالتی که تقریباً تنها با شنیدن شعر به ایشان دست می‌داد؛ اما بی‌درنگ به خود می‌آمدند و گمان خود را تخطئه می‌کردند» (زرقانی، ۱۳۸۵: ۹۲۰). البتّه این استعداد علاوه بر گوش سپردن فراوان به شعر، به حجم بی‌سوادی در میانشان هم مربوط است، چنانکه ابراهیم انیس نیز این خصوصیت زبان عربی را در امّی بودن مردم عرب می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۲). بی‌شک یکی از ابعاد اعجاز قرآن که تاکنون کمتر بدان پرداخته شده، اعجاز نهفته در موسیقی قرآن است، و از آن جهت که در موسیقی قرآن رازهای فراوانی نهفته است و پی‌بردن به آن‌ها سرّ معجزه بودن این کتاب آسمانی را بیش از پیش بر ما معلوم می‌گرداند، ضرورت دانستیم تا به توصیف و تحلیل گوشه‌ای از موسیقی زیبای قرآن در سورهٔ حاقّه بپردازیم؛ از این رو شاکلهٔ این گفتار در سه بخش ذیل شکل گرفته است:

۱. مفهوم موسیقی و ایقاع ۲. تبیین برخی عناصر ایقاع درونی و بیرونی در متن سورهٔ حاقّه ۳. بررسی همخوانی لفظ و معنا در سورهٔ حاقّه.

پرسش‌هایی که در این نوشتار در صدد پاسخ بدانها هستیم، عبارتند از:

۱. مهم‌ترین مولفه های موسیقی‌ساز در سوره الحاقّه کدامند؟

۲. مؤلفه‌های موسیقایی سوره الحاقّه چه نقشی در القای محتوای آیات ایفا می‌کنند؟

فرضیاتی هم که در این نوشتار مدّ نظر قرار دارد عبارتند از:

۱. ایقاع درونی وبیرونی به همراه گونه‌های مختلف آن همچون ایقاع تکرار، ایقاع توازی، ایقاع فواصل، ایقاع آوایی، ایقاع تکیه، ایقاع نغمه‌آهنگ مهم‌ترین مولفه‌های موسیقی‌ساز در سوره الحاقّه هستند.

۲. ساختار موسیقایی سوره همسو و هماهنگ با محتوای آن، به درک دقیق مخاطب از حادثه قیامت و تصاویر برخاسته از آن کمک می‌کند.

پیشینه

ازجمله پژوهش‌هایی که در این زمینه نوشته شده، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– (زیباشناسی تکرار در قرآن کریم) نوشته‌ی: فرحناز شاهوردی- دانشگاه فردوسی مشهد، (بررسی مطابقت لفظ و معنی در برخی مفردات جزء ۳۰ قرآن کریم) نوشته‌ی: زهره آسوده – دانشگاه بیرجند، (نغمات ربوبی: بررسی موسیقی قرآن) نوشته‌ی: زهرا هاشمیان کارغش – دانشگاه علمیه خراسان، (آهنگ در آیات قرآن کریم) نوشته‌ی: ابوالحسن احمدی شاهرخت – دانشکده اصول‌الدین قم و ازجمله مقالات نوشته شده در این زمینه: التحلیل الموسیقی لآی القرآن الکریم (الجزء الثلاثون أنموذجاً) «نوشته‌ی: زهرا عبدی – دانشگاه فردوسی مشهد»، موسیقی و نظم آوایی قرآن کریم «نوشته‌ی: مهین حاجی‌زاده – مهدی ممتحن»، درآمدی بر شناخت موسیقی قرآن «نوشته‌ی: اکرم دیانی»، جستارهایی در زمینه نظماهنگ قرآن کریم «نوشته‌ی: ابوالفضل خوش‌منش) و... اما آنچه مسلم است اینکه، آثار یاد شده به‌صورت گذرا، به موسیقی قرآن اشاره کرده‌اند و از پرداختن به مباحث تفصیلی در این ارتباط باز مانده‌اند. این پژوهش سعی بر آن دارد تا به‌صورتی ژرف‌تر به تحلیل موسیقایی سورهٔ حاقّه بپردازد.

۲. مفهوم موسیقی

لفظ موسیقی دارای چنان گسترهٔ معنایی شده که ارائهٔ تعریفی جامع از آن مشکل می‌نماید. واژهٔ موسیقی معرب کلمهٔ music در اصل از ریشهٔ یونانی است که بر فنون نواختن موسیقی با آلات طرب

اطلاق می‌شود. پیشینیان آن را یکی از اقسام دانش ریاضی می‌دانستند؛ چنانکه بوعلی سینا موسیقی را جزء ریاضی و در ردیف حساب و هندسه قرار داده است. موسیقی در تعریف او عبارت است از: «بخشی از دانش ریاضیات که در آن از احوال نغمه‌ها، به لحاظ هماهنگی یا عدم هماهنگی و از احوال ازمنهٔ موجود در فواصل نغمه‌ها بحث می‌شود تا دانسته شود که لحن چگونه تألیف می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹۴). تعریف فوق نشان می‌دهد که از نظر ابن‌سینا علم موسیقی مشتمل بر دو بحث است: ۱. بحث از حالات نغمه‌ها که این بخش (علم تألیف) نام دارد. ۲. بحث از زمان‌های موجود میان نغمه‌ها که این بخش (علم ایقاع) نام دارد. سعید رمزی نگرش دیگری در این زمینه دارد. او در کتاب «راز موسیقی» می‌گوید:

«گرچه ارسطو موسیقی را یکی از شعب علم ریاضی برشمرده و فلاسفه‌ای مانند بوعلی در شفا و همچنین خواجه نصیرالدّین طوسی در مقدمه اخلاص ناصری نیز رأی او را پذیرفته‌اند؛ لکن از آنجا که همهٔ قواعد موسیقی مانند ریاضی، مسلّم و غیر قابل تغییر نیست بلکه ذوق و سلیقه سازنده و نوازنده، نیز در آن دخالت تام دارد؛ از این رو آن را در زمرهٔ فنون هنری قلمداد نموده‌اند.» (رمزی، ۱۳۸۶: ۱۴).

با توجه به آنچه عنوان شد می‌توان گفت که در سده‌های قبل، موسیقی از شاخه‌های علم ریاضیات و یکی از شعبات فلسفه به شمار می‌آمد و علّت آن بحث اصوات و نقرات و اندازه‌ها بود که با وجود ارتباط نزدیک با فیزیک، به وسیلهٔ علوم ریاضی محاسبه می‌شد؛ اما با گذر زمان موسیقی به‌عنوان علم مستقلی مورد بحث و بررسی قرار گرفت و امروزه جزء فنون هنری قلمداد می‌شود. رازانی در کتاب «شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیّات فارسی» می‌گوید: «موسیقی صنعت ترتیب دادن صداهاست به‌طوری‌که برای گوش مطبوع باشد و دو قسم است یکی شنواندن صداها به‌طور متوالی و دیگر شنواندن چند صدا به یکبار است.» (رازانی، ۱۳۴۲: ۶۰). پس از نظر او، موسیقی ترکیب اصوات به نحوی است که برای گوش دل‌نشین و خوشایند باشد. التونجی با عطف‌نظر به مقوله انسجام در میان عناصر مختلف موسیقایی می‌نویسد: «آن، آهنگ متن ادبی است که از انتخاب حروف و هماهنگی عبارات و نغمه‌های اوزان و قوافی و حروف روی به وجود آمده است» (التونجی، ۱۹۹۳م، ج ۲: ۸۳۷). اما شفیعی کدکنی تعریف اخوان الصفا از موسیقی را تعریف جامع و شاملی دانسته و بیان می‌کند: « موسیقی به گفتهٔ اخوان الصفا علم نسبت‌ها است. در این چشم‌انداز، بررسی هر نوع نظم و نظام و نسبت متقارنی در کاینات، حوزهٔ موسیقی است و محدود به تناظر و تقارن اصوات و حرکت و سکون در حوزهٔ آواها نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۹۴). بنابر آنچه گفته شد می‌توان به این نتیجه رسید که موسیقی مفهوم کلی‌تری است و به موجب آن هر عاملی که سبب انسجام متن شود، عامل موسیقایی شناخته می‌شود. به عبارت دیگر بحث انسجام و ائتلاف، فصل مشترک دیدگاههای یاد شده به شمار می‌آید.

۳. ساختار موسیقایی قرآن

بخش مهّمی از اعجاز زبانی قرآن مربوط به موسیقی شگفت‌انگیز آیات آن است که بر هر نکته‌سنجی، آشکار و دارای ابعاد زیباشناختی متعدّدی است. خداوند متعال در آیهٔ ﴿وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلا﴾ (مزمّل/۴) به اهمیت موسیقی و تأثیر آن بر شنوندگان اشاره کرده است. عبداللّه سلیمان می‌گوید: از امام صادق(ع) دربارهٔ این سخن خداوند عزّوجل پرسیدم: ﴿وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلا﴾ فرمودند: «امیرالمومنین – درود خدا براو باد – فرموده است: یعنی آن را به روشنی آشکار کن و مانند شعر پشت سر هم و به شتاب نخوان و مانند ریگ پراکنده‌اش مساز؛ بلکه دل‌های سخت خود را با آن به هراس افکنید و اندیشه‌تان به پایان رسیدن سوره نباشد.» (کلینی، ۱۳۸۳، ج۴: ۵۶۷). در این آیهٔ شریفه، خداوند متعال فعل (رَتِّلِ) را به‌صورت امر بیان کرده و به این فعل امر بسنده نکرده؛ بلکه آن را برای اهتمام ترتیل خوانی قرآن، با مفعول مطلق تأکید کرده است. پس ترتیل تنها برای زیبا سازی کلمات قرآن نیست؛ بلکه آن به‌منظور ادای حقِ تلفظ حروف، خواندن آیات به صورت شمرده و با تأنی است تا در جان اثر کند و آن را برانگیزد، چنانکه التونجی می‌گوید: «ترتیل، رعایت مخارج حروف و حفظ وقف‌ها است.» (التونجی، ۱۴۱۹، ج ۱: ۲۴۰). برای شناخت جایگاه زیبایی ریتم قرآنی بهتر است بدانیم که قرآن در محیطی نازل شد که مردمانش به مرتبهٔ رفیعی از بلاغت رسیده بودند. مسأله‌ای که خداوند متعال در آیهٔ ۲۰۴ سورهٔ بقره به آن اشاره کرده است: ﴿وَ مِنَ النَّاسِ مَنْ يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيا﴾ (بقره/ ۲۰۴). {ترجمه: و از میان مردم کسی است که در زندگی این دنیا سخنش تو را به تعجب وامی‌دارد} بنابراین در میان آنان، بازار سخن از بازار کالا گرم‌تر بود و بزرگ‌ترین دلیل بر مهارت‌شان در بلاغت این است که پیامبر آنان را به معارضه با قرآن در بلاغت شگفت‌آورش فراخواند: ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِن دونِ اللهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ (بقره/۲۳) {ترجمه: و اگر در آنچه بر بنده خود نازل کرده‌ایم شک دارید پس اگر راست می‌گویید سوره‌ای مانند آن بیاورید و گواهان خود را غیر خدا فرا خوانید}؛ اما بشر به هیچ‌وجه نمی‌تواند مانند قرآن را بیاورد همچنان‌که خداوند متعال می‌فرماید: ﴿فَإِن لَّمْ تَفْعَلُواْ وَلَن تَفْعَلُواْ فَاتَّقُواْ النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾ (بقره /۲۴)، {پس اگر نکردید و هرگز نمی‌توانید کرد از آن آتشی که سوختش مردمان و سنگها هستند و برای کافران آماده شده بپرهیزید} در این آیه کلمهٔ «لَن تَفْعَلُواْ» همه را به زانو در می‌آورد؛ یعنی با آن قدرت بلاغت هرگز نمی‌توانند مانند قرآن را بیاورند. آنان اگر می‌توانستند حتی بر یک حرف از قرآن اعتراضی بکنند آن را اظهار می‌داشتند؛ زیرا این روش در میانشان متداول بود. موسیقی به‌وجود آمده از انتخاب واژه‌ها و نحوهٔ ترتیبشان در همه جای قرآن

ملحوظ است و هماهنگی حروف هر کلمه نسبت به حروف دیگر، چنان است که تمامی جذبه‌های شعری و نثری را در خود جمع کرده است و این همان حقیقتی است که عرب عصر نزول را مسحور کرد، چه آنانکه خداوند متعال سینه‌هایشان را برای پذیرش اسلام گشاده بود و چه آنانکه خداوند پرده‌ای بر دیدگانشان افکنده بود. از موسیقی قرآن به ایقاع نیز تعبیر می‌شود. پژوهشگران قدیم ایقاع را هم ردیف وزن و ساختار عروضی می‌دانستند؛ امّا در عصر حاضر و با الهام‌گیری از مکاتب فکری اندیشمندان غربی فهمیده شد که؛ ایقاع اعم از وزن است؛ چراکه ایقاع شامل وزن نیز می‌شود و وزن تنها یکی از مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن است. الیزابیث درو (Elizabeth Drew) در این راستا می‌گوید: «وزن تنها عنصری از عناصر ایقاع است.» (الهاشمی، ۲۰۰۶: ۲۱). ایقاع الگوی زمانبندی موسیقی در دوران قدیم بوده است که بسیاری از نظریه‌پردازان قدیم همچون فارابی و ابن‌سینا و نصیرالدین طوسی و صفی‌الدین ارموی دربارهٔ آن اظهارنظر کرده‌اند. در این میان تعریف صفی‌الدین از ایقاع تعریف دقیق‌تری به نظر می‌رسد. وی می‌گوید: «ایقاع عبارت است از توالی یک عده نقرات که به وسیلهٔ زمان‌هایی که دارای مقداری محدودند، از یکدیگر جدا شده و زمان‌ها وضع مخصوصی در دورهای مساوی ایقاعی دارند که آن تساوی را طبع سلیم درک می‌کند.» (خالقی، ۱۳۱۷: ۷۸). نکتهٔ مهمّی که از این تعریف به دست می‌آید اینکه صفی‌الدین در تعریف خود به دو مسأله اشاره کرده است: ۱. ایقاع بیرونی کلام که به وسیلهٔ نقرات حاصل می‌شود ۲. تساوی دورها که با طبع سلیم درک می‌شود.

حمدان نذیر در کتاب «الظاهرهٔ الجمالیهٔ فی القرآن الکریم» می‌گوید: «ایقاع پدیده‌ای است که در طبیعت انسان آشنا و مألوف است، پس بین ضربات قلب، نظم است و بین واحدهای تنفس، نظم است و بین خواب و بیداری نیز نظم است.» (حمدان، ۱۴۱۲: ۱۹۰– ۱۸۹). بنا بر این گفته، معلوم می‌شود که در گذشته ایقاع را در حرکت پی‌درپی و منظم هستی و در حرکت کائنات اطرافشان می‌شناختند. پیشینیان با اندیشه در ساختار ایقاع چنین دریافتند که ایقاع از جمله ارکانی است که همه ارکان هستی بر روی آن قرار گرفته است و حتّی در حرکات بدن انسان نیز این ایقاع نمود دارد. چنین نگرشی حکایت از آن دارد که عنصر ایقاع یک مفهوم کلی و فرامتنی است که به عنوان یکی از ارکان مهم در انسجام بخشی و نظام دهی جهان آفرینش مطرح می‌شود. دکتر عزالدین اسماعیل با نگرشی فراگیر به ایقاع، تحقق آن را خارج از دو بعد زمان و مکان نمی داند. وی در این رابطه می‌گوید: «نظام ایقاعی عبارت است از نظام خاصّی که از همزمانی ساختارهای زمانی و مکانی شکل می‌گیرد.» (اسماعیل، بی‌تا: ۱۲۴) این کارکرد ایقاع (انسجام بخشی و نظام دهی) به تبعیت از قوانین هستی در هر ساختاری نمود می‌یابد. به طوری که هر متنی به تناسب بافت منسجم و نظام مند خویش بهره‌ای از آن (ایقاع) برده

است. بی شک در این میان قرآن کریم که آیینهٔ تمام نمای نظام خالق هستی است، از این مهم مستثنی نیست. بنابراین با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که ساختار موسیقایی حاکم بر متن قرآنی اغلب ساختاری ایقاعی (Rhythmic) است که در سایهٔ آمیخته شدن با دیگر مؤلفه‌های زیباشناختی، درنهایت به شکل‌گیری زبان منحصر به‌فرد آن انجامیده است.ایقاع به عنوان پدیده‌ای که از ماهیت متن برخاسته در دو بافت درونی و بیرونی قرآن نمود می‌یابد؛ چنانکه علوی الهاشمی در کتاب «فلسفهٔ الایقاع فی الشعر العربی» به انواع ایقاع اشاره کرده و می‌گوید: «ایقاع دو سطح دارد که نقش دو بال را برای متن ایفا می‌کند و آن را برای پرواز یاری می‌دهد.» (الهاشمی، ۲۰۰۶: ۵۵).

در ادامه به مهم‌ترین مولفه های موسیقایی سورهٔ «الحاقّه» می پردازیم:

۱-۳. ایقاع درونی (Internal Rhythm)

ایقاع درونی که از شاخصه‌های جدید متون ادبی است، به‌دنبال پیوند میان فرم و محتوا پدید می‌آید و احساس شگفت‌انگیزی را در قلب و روح انسان ایجاد می‌کند. در شعر کلاسیک عرب، اغلب موسیقی خارجی مورد توجه بود. با به روی کار آمدن قصیدهٔ النثر که تمردی بر همهٔ قواعد گذشته محسوب می‌شود، موسیقی خارجی از ساحت شعر رخت بربست و موسیقی درونی که حاصل تجربهٔ عاطفی شاعر و احساسات اوست، اصل و اساس شد (فیض الله زاده و عدالتی نسب، ۱۳۹۰: ۱۴۲). از جمله تعاریفی که از این پدیده‌ی ایقاعی شده، تعریف دکتر شفیعی کدکنی است. وی در کتاب «موسیقی شعر» می‌نویسد: «ایقاع درونی عبارت از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر است. وزن موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و ایقاعات کلمات موسیقی درونی آن را.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۱). این در حالی است که برخی ایقاع درونی را صرفاً در بافت قرآنی بررسی می‌کنند. از آن جمله محمد هادی معرفت که در کتاب «علوم قرآنی» دربارهٔ ایقاع درونی قرآن می‌گوید: «نظماهنگ درونی قرآن، دستاورد جلالت تعبیر و ابهّت بیان پدید آمده از مغز کلام و کنه آن است.» (معرفت، ۱۳۸۰: ۳۸۹) با این توضیح که در هنگام تلاوت قرآن آهنگ درونی آن کاملاً حسّ می‌شود. این آهنگ در سوره‌های کوتاه، با فاصله‌های نزدیکش و به‌طور کلی در تصویرها و ترسیم‌ها بیش‌تر نمایان است و در سوره‌های بلند کمتر؛ امّا همواره نظمآهنگ آن ملحوظ است (همان: ۳۸۲). البته نکته‌ای که در این میان باید توجه کرد این است که ایقاع درونی تنها از طریق حس شنوایی درک نمی‌شود؛ بلکه از طریق فهم کامل از حرکت ایقاعی در درون ساخت کلّی یک سوره درک می‌شود. در این راستا، ساختار زبان عربی هم به تحقّق این امر کمک کرده است؛ به دلیل اینکه زبان عربی، زبان تصویری است و بسیاری از جنبه‌های احساسی را در بر دارد. بنابراین می‌توان

گفت که این ایقاع، برآمده از روح متن است و صرفاً به وزن و قافیه محدود نمی‌شود. این موسیقی برخاسته از همجواری الفاظ، ترکیبات و ساختار جملات قرآن است که فارغ از معانی آیات نیز وجود دارد؛ هرچند که توجه به معنا بر میزان تأثیرش می‌افزاید. شایان ذکر است که این نوع ایقاع در سوره الحاقّه بسامد بالایی دارد. ایقاع درونی موجود در متن قرآن، به ایقاع درونی مترادف و متمایز تقسیم می‌شود که در این اینجا توضیح مختصری از هریک آورده می‌شود:

۳ـ۱ـ۱. ایقاع درونی مترادف (≲) (Synonymous Internal Rhythm)

کاربست ایقاع درونی مترادف یا همگن در متن قرآن، با اغراض و هدف گذاری‌های مختلف زبانی و فرازبانی صورت می‌گیرد. در تعریف آن آمده: «آن حرکت متناوب و منظّم گروه‌های همسوی معنایی است که در مسیر واحدی حرکت می‌کنند؛ به‌طوری‌که روابط حاکم بر آن‌ها روابط مبتنی بر همنشینی ساخت‌های همگون درون متنی است. این مهمّ در نهایت هارمونی معنایی یکسانی را در معماری کلی قصیده ایجاد می‌کند. امری که به دنبال آن صدای واحدی از درون متن شعری برمی‌آید» (رضایی هفتادر و گرجامی، ۱۳۹۰: ۳۳). البته باید اشاره کرد که حرکت ایقاع درونی مترادف در قرآن با بار معنایی مثبت و یا منفی همراه است که نمونهٔ بارز ایقاع درونی مترادف مثبت در آیات ۱۹ تا ۲۴ سورهٔ الحاقّه می‌باشد آنجا که خداوند متعال می‌فرماید: ﴿فَأَمَّا مَنْ أُوتِیَ کِتَابَهُ بِیَمِینِهِ فَیَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَؤُوا کِتَابِیهْ (۱۹) إِنِّی ظَنَنتُ أَنِّی مُلَاقٍ حِسَابِیهْ (۲۰) فَهُوَ فِی عِیشَةٍ رَّاضِیَةٍ (۲۱) فِی جَنَّةٍ عَالِیَةٍ (۲۲) قُطُوفُهَا دَانِیَةٌ (۲۳) کُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِیئاً بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِی الْأَیَّامِ الْخَالِیَةِ (۲۴)﴾، {ترجمه: پس کسی که نامهٔ اعمالش را به دست راستش دهند (از شدّت شادی و مباهات) فریاد می‌زند که: «(ای اهل محشر!) نامهٔ اعمال مرا بگیرید و بخوانید!(۱۹) من یقین داشتم که (قیامتی در کار است و) به حساب اعمالم می‌رسم!»(۲۰) او در یک زندگی (کاملاً) رضایتبخش قرار خواهد داشت (۲۱) در بهشتی عالی(۲۲) که میوه هایش در دسترس است!(۲۳) {و به آنان گفته می‌شود:} بخورید و بیاشامید گوارا در برابر اعمالی که در ایّام گذشته انجام دادید!(۲۴)}. این آیات در مورد بهشتیان و پاداش مخصوص آن‌ها در آخرت است. در این آیات واژه‌هایی با دلالت مثبت، با قرار گرفتن در کنار هم، ایقاع درونی مترادف مثبت را ایجاد کرده‌اند. عبارت‌هایی چون «أُوتِیَ کِتَابَهُ بِیَمِینِهِ، هَاؤُمُ اقْرَؤُوا کِتَابِیهْ، فِی عِیشَةٍ رَّاضِیَةٍ، فِی جَنَّةٍ عَالِیَةٍ، قُطُوفُهَا دَانِیَةٌ و ...» به این بار معنایی کمک کرده و تصاویر زیبایی را به خواننده القاء می‌کنند.

ایقاع درونی مترادف منفی نیز در آیات ۲۵ تا ۳۲ این سوره نمود دارد آنجا که خداوند می‌فرماید: ﴿وَأَمَّا مَنْ أُوتِیَ کِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَیَقُولُ یَا لَیْتَنِی لَمْ أُوتَ کِتَابِیهْ (۲۵) وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِیهْ (۲۶) یَا لَیْتَهَا کَانَتِ

الْقَاضِيَةَ (۲۷) مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيهْ (۲۸) هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ (۲۹) خُذُوهُ فَغُلُّوهُ (۳۰) ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ (۳۱) ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعاً فَاسْلُكُوهُ (۳۲)﴾، {ترجمه: امّا کسی که نامهٔ اعمالش را به دست چپش بدهند می‌گوید: «ای کاش هرگز نامه اعمالم را به من نمی‌دادند(۲۵) و نمی‌دانستم حساب من چیست!(۲۶) ای کاش آن [مرگ] کار را تمام می‌کرد!(۲۷) مال و ثروتم هرگز مرا بی‌نیاز نکرد(۲۸) قدرت من از [کف] من برفت!(۲۹)» [گویند] بگیرید او را و در غل کشید(۳۰)آنگاه میان آتشش اندازید(۳۱)سپس در زنجیری که درازی آن هفتاد گز است وی را در بند کشید(۳۲)}. در این آیات سخن از دوزخیان و عذاب‌هایی است که در آخرت به آن گرفتار می‌شوند. واژه‌هایی با دلالت منفی، با قرار گرفتن در کنار هم ایقاع درونی مترادف منفی را شکل داده‌اند. عبارت‌هایی چون «أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ، يَا لَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيهْ، لَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيهْ، يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ، مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيهْ، هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ، خُذُوهُ فَغُلُّوهُ، و ...» به این بار معنایی کمک کرده و تصاویر عذاب مجرمان را به خواننده القاء می‌کنند.

۳ـ۱ـ۲. ایقاع درونی متمایز(≶) (Different Internal Rhythm)

تمایز واژگانی از عمده‌ترین وجوه زیباسازی کلام است که با همکاری دیگر واحدهای ساختاری متن، به زیبایی متن کمک کرده و در نهایت زمینه را برای انتقال هرچه بهتر معنا فراهم می‌کند. در تعریف آن آمده است: «در ایقاع متمایز با نظام ایقاعی خاصّی روبرو هستیم که از رابطهٔ ناهمگون و متضاد معنایی موجود در ساخت‌های واژگانی برخاسته و به نوبهٔ خود، تقابل موسیقایی قابل توجهی را در فضای ایقاع درونی قصیده ایجاد می‌کند.» (رضایی هفتادر و گرجامی، ۱۳۹۰: ۳۴). این عنصر هنری موجود در قرآن که جزو پدیده‌های زیباشناختی تصاویر آن است، به اقتران جدلی متضادها تکیه دارد و اگرچه در این جنبه از ایقاع قرآنی میان معناهای به‌کار رفته نوعی تضاد حاکم است؛ امّا همین تضاد، تناسب و تعادلی برقرار می‌کند که بر زیبایی و شکوه کلام می‌افزاید و به پیش‌برد کلام کمک می‌کند. نمونه‌ای از این نوع ایقاع در آیات ۱۸ تا ۳۷ سوره الحاقّه جلوه می‌کند، آنجا که خداوند متعال می‌فرماید: ﴿يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنكُمْ خَافِيَةٌ (۱۸) فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَؤُوا كِتَابِيهْ (۱۹) إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلَاقٍ حِسَابِيهْ (۲۰) فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ (۲۱) فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ (۲۲) قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ (۲۳) كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئاً بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ (۲۴) وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيهْ (۲۵) وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيهْ (۲۶) يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ (۲۷) مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيهْ (۲۸) هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ (۲۹) خُذُوهُ فَغُلُّوهُ (۳۰) ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ (۳۱) ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعاً فَاسْلُكُوهُ (۳۲) إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ (۳۳) وَلَا يَحُضُّ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ (۳۴) فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ (۳۵) وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ (۳۶) لَا يَأْكُلُهُ إِلَّا الْخَاطِؤُونَ (۳۷)﴾؛ {ترجمه: در آن روز

همگی به پیشگاه خدا عرضه می‌شوید و چیزی از کارهای شما پنهان نمی‌ماند!(۱۸) پس کسی که نامهٔ اعمالش را به دست راستش دهند (از شدّت شادی و مباهات) فریاد می‌زند که: «(ای اهل محشر!) نامهٔ اعمال مرا بگیرید و بخوانید!(۱۹) من یقین داشتم که (قیامتی در کار است و) به حساب اعمالم می‌رسم!»(۲۰) او در یک زندگی (کاملاً) رضایتبخش قرار خواهد داشت (۲۱) در بهشتی عالی(۲۲) که میوه هایش در دسترس است!(۲۳) {و به آنان گفته می‌شود:} بخورید و بیاشامید گوارا در برابر اعمالی که در ایّام گذشته انجام دادید!(۲۴) امّا کسی که نامهٔ اعمالش را به دست چپش بدهند می‌گوید: «ای کاش هرگز نامه اعمالم را به من نمی‌دادند(۲۵) و نمی‌دانستم حساب من چیست!(۲۶) ای کاش آن [مرگ] کار را تمام می‌کرد!(۲۷) مال و ثروتم هرگز مرا بی‌نیاز نکرد(۲۸) قدرت من از [کف] من برفت!(۲۹)» [گویند] بگیرید او را و در غل کشید(۳۰)آنگاه میان آتشش اندازید(۳۱)سپس در زنجیری که درازی آن هفتاد گز است وی را در بند کشید(۳۲)؛ چرا که او هرگز به خداوند بزرگ ایمان نمی‌آورد(۳۳) و هرگز مردم را بر اطعام مستمندان تشویق نمی‌نمود(۳۴) از این رو امروز هم در اینجا یار مهربانی ندارد(۳۵) و نه طعامی، جز از چرک و خون!(۳۶) غذایی که جز خطاکاران آن را نمی‌خورند!(۳۷)}. خداوند متعال در آیهٔ ۱۸ انسان‌ها را به دو گروه مختلف با دو عاقبت مختلف تقسیم می‌کند. گروه اوّل یقین به روز حساب دارند و به دنیا دل خوش نکرده‌اند؛ اما گروه دوّم که روز حساب را باور نداشته و به دنیا دل خوش کرده‌اند. آن‌هایی که به دنیا دل‌خوش نکردند و به آخرت یقین داشتند، ایمان به خدای بزرگ دارند و آن‌هایی که به دنیا دل خوش کردند و به آخرت باور نداشتند، ایمان به خدای بزرگ ندارند. تصویر گروه اول مربوط به بهشتیان است و تصویر گروه دوم مربوط به جهنمیان. اگر کسی به خدا ایمان آورد، نسبت به اطعام مساکین احساس مسئولیّت دارد و اگر کسی به خدا ایمان نداشت نسبت به اطعام مساکین هم احساس مسئولیّتی ندارد. آهنگ آیاتی که بهشت و بهشتیان را به تصویر می‌کشد با آهنگ آیاتی که جهنم و جهنمیان را به تصویر می‌کشد، کاملاً متفاوت است. برای صحنهٔ بهشت، حروف نرم و خوش‌آهنگ امّا برای صحنهٔ جهنم و عذاب حروف خشن و گوش‌خراش استعمال شده است. در این میان در سایهٔ تقابل و دوگانگی موجود میان دو موج معنایی متفاوت، ایقاع درونی متمایز به چشم می خورد. از این رو ساختار موسیقایی آیات با طبیعت معنایی – چه در سبک همگن و چه در سبک ناهمگن – در تعامل است و اگر کلمه‌ای از قرآن را برداشته و واژهٔ دیگری را به جای آن بگذاریم آن آهنگ روح‌پرور قرآنی از بین می‌رود.

۲-۳. ایقاع بیرونی (External Rhythm)

ایقاع بیرونی بارزترین جنبهٔ موسیقایی اثر ادبی است که در ساخت‌های بیرونی متن شکل می‌گیرد و منظور از آن، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۹۱). از سویی دیگر این گونهٔ موسیقایی دستاورد صنایعی مانند قافیه، سجع و تجزیه یا تقسیم سخن منظوم به مصراع‌های مساوی و اوزان و بحور قراردادی است (معرفت، ۱۳۸۰: ۳۸۹). ایقاع بیرونی انواع مختلفی دارد که به هر یک از آنها و کارکردهای موسیقایی-اشان در سوره الحاقّه می‌پردازیم:

۱-۲-۳. ایقاع تکرار (Repetition Rhythm)

یکی از عناصر بارز موسیقایی در شکل بخشیدن به ایقاع بیرونی متن قرآنی، تکرار است. در دیگر کتب آسمانی نیز گونه‌هایی از تکرار دیده می‌شود؛ اما این ویژگی در قرآن کریم برجسته است و کارکرد ویژه‌ای دارد. حقیقت امر آن است که تکرار، اصرار بر نکتهٔ مهمّی از کلام است که هنرمند به آن توجه و وقوف بیشتری دارد. این صنعت ادبی در فرهنگ عرب کاربرد گسترده‌ای دارد و با اغراض و اهداف متنوعی به کار می‌رود، چنانکه ابن قتیبه می‌گوید: «عرب‌ها برای تأکید و فهم کلام از تکرار استفاده می‌کنند» (ابن قتیبه، ۲۰۰۷: ۱۴۹). قرآن کریم نیز به زبان عرب نازل شده و لذا از این ویژگی، برای تأثیر بیشتر در مخاطبین خود بهره برده است؛ اما نغماهنگ قرآن آن چنان زیبا و بجاست که تکرار مکرّر آیات آن، خسته‌کننده و ملال‌آور نیست؛ چنانکه حضرت علی (ع) در این باره می‌فرمایند: «وَ لاَ تُخْلِقُهُ كَثْرَةُ اَلرَّدِّ وَ وُلُوجُ اَلسَّمْعِ» تکرار و شنیدن پیاپی آیات، کهنه‌اش نمی‌سازد و گوش از شنیدن آن خسته نمی‌شود (شریف الرضی، ۱۳۷۹: ۲۹۱). البته مسلّم است که تکرارهای قرآن اهداف و کارکرد متنوعی دارند و با اهداف مورد نظر آیات هماهنگ است چنانکه فضیلت می‌گوید: «پژوهشگران برای تکرار در قرآن اغراضی چون تأکید در انذار و تهدید، پندآموزی، آگاهی بخشیدن، رسوخ مفاهیم در اذهان، اهمیت دادن به پدیده‌ها، پند، هماهنگی و زیبایی‌بخشی عبارت، تخصیص، تعظیم، افزونی و شدّت‌بخشی، برانگیختن اندیشه‌ها، تشویق و ترغیب را برشمرده‌اند.» (فضیلت، ۱۳۸۷: ۱۶۴-۱۶۳). لازم به ذکر است که تکرارهای قرآن علاوه بر کارکرد معنایی، از جهت موسیقایی نیز ارزش ویژه‌ای دارند، چنانکه مطعنی برای تکرارهای قرآن دو کارکرد بیان می‌کند: «۱. جنبهٔ دینی ۲. جنبهٔ ادبی (مطعنی، ۱۳۸۸: ۲۴۵). بنابراین تکرارهای قرآن تنها برای زیباسازی کلام یا تنها برای تأکید معنا به کار نرفته‌اند، بلکه این دو هدف با هم رعایت شده‌اند.

ایقاع تکرار در متن قرآن، در ساخت‌های مختلف زبانی آن نمود پیدا می‌کند، یکبار تکرار در حرف است، یکبار تکرار در کلمه و زمانی هم تکرار در سطح جملات تحقّق می‌یابد. نمونهٔ بارز تکرار کلمه در آیات ۱ تا ۳ سورهٔ الحاقّه است آنجا که خداوند متعال می‌فرماید: ﴿الْحَآقَّةُ (۱) مَا الْحَآقَّةُ (۲) وَمَا أَدْرَاکَ مَا الْحَآقَّةُ (۳) ﴾؛ {(روز رستاخیز) روزی است که مسلّماً واقع می‌شود!(۱) چه روز واقع شدنی! (۲)و تو چه می‌دانی آن روز واقع شدنی چیست؟!(۳)}. در این آیات یک کلمه با حالت استفهامی تکرار شده است. این تکرار به جهت تفخیم و تهویل و برای نشان دادن عظمت و اهمیّت حادثهٔ بزرگی است که در پایان دنیا رخ می‌دهد. در این میان آوردن اسم ظاهر به جای ضمیر و آوردن استفهام، دلالت بر بزرگداشت و بزرگ نمایی می‌کند. محمود فضیلت در کتاب «زیبایی‌شناسی قرآن» در این باره می‌گوید: «در آغاز برخی از سوره‌های قرآن، تکرار با پرسش توأم شده است. چنین به نظر می‌رسد که ویژگی مذکور برای ایجاد عطش و تشنگی ذهن خواننده یا شنونده در جهت یافتن پاسخی باشد که خداوند پس از بیان پرسش ارائه می‌فرماید، چنانکه در سورهٔ قارعه نیز همین شیوه به‌کار رفته است.» (فضیلت، ۱۳۸۷: ۱۶۸). بنابراین با توجه به آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که ایقاع تکرار در وحدت و انسجام‌بخشی به موسیقی آیات کمک شایانی کرده و هم‌چنین در القای معانی و مضامین متن قرآنی کارکرد ویژه‌ای دارد، چنانکه در نهایت به تثبیت حکم الهی می‌انجامد.

۲-۲-۳. ایقاع توازی (Parallel Rhythm)

یکی دیگر از عناصر سازندهٔ ساختار موسیقایی در متن قرآن، ایقاع توازی است. در فرهنگ المنجد آمده: «توازی یتوازی توازیاً الشّیئان: آن دو چیز موازی و رو در روی یکدیگر شدند.» (معلوف، ۱۳۹۰، ج ۲: ۲۱۷۶). اما در اصطلاح تعاریف متعددی از آن شده است: در نزد اهل بلاغت، آن، قسمی از اقسام سجع است. چنانکه احمد هاشمی در کتاب «جواهر البلاغهٔ» سجع را به سه نوع: سجع مطرّف، سجع مرصّع، سجع متوازی تقسیم کرده است (هاشمی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۳۴۷). برخی معتقدند که توازی از عناصر ایقاع است و معمولاً متنی نیست که از آن خالی باشد. این گروه، توازی را چنین تعریف می‌کنند: «آن ایقاعی است برخاسته از بسامد بالای همسانهای ساختاری در سطح بافت‌های صرفی (ساخت واژه‌ها) و بافت‌های نحوی (عبارت‌ها) یک متن که در نهایت به شکل‌گیری موسیقی کلی آن کمک می‌کند.» (رضایی هفتادر و گرجامی، ۱۳۹۰: ۳۹). از این رو می‌توان گفت که توازی، جامع علوم شفوی و خطی است که در سایه آن اسالیب و بافت‌های صرفی و نحوی منسجم می‌شود. این نوع ایقاع، یکی از عوامل انسجام‌بخش متن– شعر یا نثر– است. قرآن کریم نیز از این ایقاع بهرهٔ فراوان برده است. توازی در قرآن کریم دو نوع است: ۱. توازی مزدوج که بین دو آیه یا بیشتر ایجاد می‌شود و این آیات از نظر صرفی و ترکیبی متوازی‌اند ۲. توازی منفرد که داخل یک آیهٔ قرآن ایجاد می‌شود.

تکرار اصل و رکن توازی است و فرقی ندارد که در توازی منفرد باشد که در این صورت جمله درون یک آیه تکرار می‌شود، یا در توازی مزدوج باشد که در این صورت جمله در دو آیه یا بیشتر تکرار می‌شود. البته شایان ذکر کرد است که ایقاع یاد شده بدون در نظر گرفتن بسامد آوایی تکرار به‌وجود می‌آید. این پدیده، در قرینه‌هایی که دارای ساختاری با ترکیب واحدی هستند، دیده می‌شود. در این سوره فقط توازی مزدوج به چشم می‌خورد، که به دو نمونه از آن اشاره می‌شود:

* بین آیات ۵ و۶ (فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ (۵) وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ (۶)) {ترجمه: اما ثمود به [سزای] سرکشی [خود] به هلاکت رسیدند(۵)و اما عاد به [وسیلهٔ] تندبادی توفنده سرکش هلاک شدند(۶).}

حرف	حرف شرط و تفصیل	مبتدا	رابط جواب	فعل ماضی و خبرمبتدا	حرف جر	مجروربه حرف جر	صفت	صفت
فَ	أَمَّا	ثَمُودُ	فَ	أُهْلِكُوا	بِ	الطَّاغِيَةِ	–	–
وَ	أَمَّا	عَادٌ	فَ	أُهْلِكُوا	بِ	رِيحٍ	صَرْصَرٍ	عَاتِيَةٍ

* بین آیات ۴۱ و ۴۲ (وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ (۴۱) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ (۴۲)) {ترجمه: و این سخن شاعری نیست، چه اندک ایمان می‌آورید، (۴۱)و سخن کاهنی - پیشگو یا اخترگو - هم نیست، چه اندک پند می‌گیرید(۴۲)}

حرف عطف	شبیه به لیس	اسم	خبر	مضاف الیه	صفت مفعول مطلق محذوف یا ظرف	زاید برای تاکید یا صفت قلیلاً	فعل مضارع
وَ	مَا	هُوَ	بِقَوْلِ	شَاعِرٍ	قَلِيلاً	مَا	تُؤْمِنُونَ
وَ	لا	–	بِقَوْلِ	كَاهِنٍ	قَلِيلاً	مَا	تَذَكَّرُونَ

در این آیات، با نظام برخاسته از همسان‌های نحوی و ساختار مشابه جمله‌گانی مواجهیم که موسیقی لذت‌بخشی را ایجاد کرده است. بنابراین با توجه به آنچه عنوان شد؛ ایقاع توازی در موسیقایی کردن آیات قرآن کارکرد ویژه‌ای دارد، به نحوی که تکرار بخش دوم سخن، بخش نخست را تداعی می‌کند. امری که در نهایت می‌تواند جدا از کارکرد زیباآفرینی خود، به تثبیت و تقویت حکم در ذهن خواننده کمک کند.

۳-۲-۳. ایقاع فواصل (Rhythm of Intervals)

فواصل از عناصر ایقاعی و ریتمیک قرآنی است و منظور از آن زمانی است که بر آخر کلمات، وقف و سکون داده می‌شود. فاصله، کلمهٔ پایانی آیه را گویند که مانند قافیهٔ شعر و یا قرینهٔ سجع است؛ اما تکلف‌های آن دو را ندارد و در زیباسازی معانی نقش عمده‌ای دارد و فاصله نامیده شده چراکه بین دو آیه فاصله ایجاد می‌کند. کمال‌الدین عبدالغنی المرسی در کتاب خود «فواصل الآیات القرآنیهٔ» در این باره می‌گوید: «فاصله هنگام استراحت در خطاب می‌آید برای نیکویی کلام و فواصل نامیده شده چراکه بین دو کلام جدایی می‌افکند.» (مرسی، ۱۴۲۰: ۹). از ابن عباس نقل شده است: الوُقوُفُ مَنازِلُ القُرآنِ؛ محل‌های وقف، منزل‌های قرآن است. ابن عباس در این سخن خود، قرآن را به راه و قاری را به مسافر و موارد وقف را به منزل‌های بین راه تشبیه کرده است: به این معنا که در قرآن محل‌هایی مناسب وجود دارد که قاری می‌تواند در آن‌ها وقف کند و با تجدید نفس به نیکویی به قرائت خود ادامه دهد (شاکر، ۱۳۹۱: ۱۸). در احادیث نیز توصیه شده است که قرآن را با یک نفس نخوانید؛ بلکه آیه به آیه و با تأنّی و تدبّر قرائت کنید تا در دل و جان استقرار یابد؛ چنانکه کلینی نقل می‌کند: «محمّد فُضیل روایت کرده که امام صادق (علیه السّلام) فرمودند: مکروه است که «قل هو الله احد» با یک نفس خوانده شود.» (کلینی، ۱۳۸۳، ج ۴: ۵۷۱).

در فواصل قرآن کریم حروفی به‌کار گرفته شده که دارای تأثیر موسیقایی و وضوح شنوایی است. به همین جهت قرآن به توافق آن در بسیاری از سوره‌ها و آیات، مخصوصاً در سوره‌های مکی توجه کرده است. این فواصل، صورت‌های کاملی از جمله‌های موسیقایی‌اند؛ اما کارکرد آن‌ها تنها ریتم هنری نیست بلکه با معنا نیز تناسبی شگرف دارند. چنانکه مطعنی در کتاب «ویژگی‌های بلاغی بیان قرآنی» دو کارکرد برای فاصله ذکر می‌کند: کارکرد لفظی و معنوی. وی کارکرد لفظی فاصله را چنین بیان می‌کند:

«۱. موجب زیبایی کلام و آرامش انسان هنگام تلاوت می‌شود؛ به طوری که می‌توان بر آن درنگ کرد و معنا یا کامل می‌شود یا نزدیک است به کامل شدن، و ذوق هم گواه آن است و آن را در می‌یابد. ۲. اعلام پایان یافتن آیه است و مثل قافیه در شعر که موجب جدایی ابیات می‌شود، مایهٔ تمایز آیات می‌گردد. البته با این تفاوت که فاصله دارای احکام ارتباط و دقّت نظم و زیبایی تناسب است. ۳. فاصله به تلاوت قرآن به صورت نیکو و زیبا با نغمه‌های آهنگین و ریتمیک کمک می‌کند.» (مطعنی، ۱۳۸۸: ۱۷۰).

فهد خلیل زاید در این باره می‌گوید: «قرآن به فاصله تنها برحسب معنا یا مقتضای حال و سیاق توجه ندارد؛ بلکه قرآن فاصله را برای مراعات معنا و سیاق و آهنگ و مراعات پایان آیات و فضای

سوره و مراعات تمام امور بیانی و هنری دیگر برمی‌گزیند.» (خلیل زاید، ۱۴۲۸: ۲۹۴). بنت الشاطی نیز از کسانی است که غرض از فواصل را تنها مراعات صوری و آراستگی لفظ نمی‌داند؛ بلکه فواصل را ناشی از مقتضیات معنا می‌داند. وی می‌گوید: «هیچ فاصله‌ای در قرآن وجود ندارد مگر اینکه لفظ در سیاق خاصّ خود مدلولی و معنایی را اقتضا می‌کند که هیچ لفظی دیگر جز آن نمی‌تواند چنین مدلول و معنایی را برساند. با تدبّر در هر یک از این فاصله‌های قرآنی می‌توان به راز بیانی آن دست یابیم.» (بنت الشاطی، ۱۳۷۶: ۲۹۷). با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که فواصل قرآنی یکی از مؤلفه‌های شکل‌گیری موسیقی آیات است و با معنای مذکور در آیات همبستگی ارگانیک دارد و همگام با تغییر مضامین آیات، تغییر می‌کند و به‌وضوح آیات می‌افزاید. این فواصل چنان متناسب با موقعیت خود هستند که امکان تغییرشان نیست چنانکه خداوند متعال می‌فرماید: ﴿لا تَبدیلَ لِکلِماتِ اللهِ﴾ (یونس/۶۴). نمونه‌ای از ایقاع فواصل را می‌توان در آیات ۴ تا ۷ سورهٔ الحاقّه مشاهده کرد، در این آیات آمده است: ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌ بِالْقَارِعَةِ (۴) فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ (۵) وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ (۶) سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُوماً فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ (۷)﴾؛ {ترجمه: ثمود (قوم صالح) و عاد (قوم هود) روز کوبنده و درهم شکننده را دروغ شمردند(۴) امّا قوم ثمود با عذابی سرکش هلاک شدند (۵) و اما عاد، به بادی سرد و سخت و از حد گذشته هلاک شدند(۶) که آن را هفت شب و هشت روز پیاپی بر آنان گماشت، پس آن قوم را در آن(شبها و روزها) افکنده می دیدی گویی تنه‌های پوسیده و افکنده درختان خرمایند.} فواصل، دلالت‌های معانی را به‌طور واضح در بردارند. «قَارِعَةِ» با صوتی که دارد گوش‌ها را می‌کوبد و تعبیر ترسناکی برای بیان قیامت هولناک است که آهنگ حروفش مثل «قاف و راء و عین» آن را ایجاد کرده است. لفظ «طَّاغِيَةِ» پر از هول و هراسی است که امّت‌های گذشته را در برگرفته چنانکه لفظ با ایقاع هماهنگ است. کلمهٔ «عَاتِيَةِ» صفتی است برای باد ویرانگر که عذاب و ویرانی را در بردارد و تعبیر باد تند و طوفانی را به تصویر می‌کشد. سپس لفظ «خَاوِيَةِ» نتایج عذاب را نشان می‌دهد و در بیان تشبیهی آورده شده «كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ» که نشانگر حالت مرگ آنان بعد از طوفان است. چنان که واضح است ایقاع آیات هماهنگ با فاصله‌ای است که حرکت هول و هراس با آن پایان می‌یابد و در آخر نیز به سرانجام کارشان ختم می‌شود (www.darululoom-deoband.com). به طوری که تمام تصاویر زنده

و هماهنگ با فواصلند. با توجه به بسامد بالای این مؤلفه می‌توان آن را وجه غالب بافت موسیقایی سوره به‌شمار آورد. حضور چشمگیر این مؤلفه در بافت موسیقایی سوره، علاوه بر اینکه بر جنبه زیباشناختی متن قرآنی می‌افزاید، نقش بسزایی نیز در القای غرض وپیام اصلی آیات ایفا می‌کند.

۳ـ۲ـ۴. ایقاع آوایی (Phonetic Rhythm)

ایقاع آوایی، ایقاع برآمده از طبیعت برخی آواها و ارتباط آن‌ها با معانی است. «تکواژها، هجاها، و واج‌ها در قرآن، صرف‌نظر از معانی، به ترتیب آمده و واژگانی را ساخته که صداهای کوتاه و بلند آن، سکون و تشدید و مدّ آن و آواهای یک‌یک حروفش (اعمّ از واکه، مصوّت، یا همخوان، صامت) نوا، موسیقی، و الحانی را برای مؤمنان تداعی می‌کند. (فراست خواه، ۱۳۷۶: ۱۲۷). لغویان و زبان‌شناسان از قدیم، مخارج حروف (جایگاه تولید) و طرز کار هر یک را بررسی کرده و به وجود اصوات و ارتباط آن‌ها با معانی پی برده بودند. نخستین کسی که به آواشناسی زبان عربی پرداخته، خلیل بن احمد فراهیدی است که در کتاب «العین»، آواهای زبان عربی، مخارج و صفات حروف را مشخص کرده است. بعد از خلیل، شاگردش سیبویه تلاش کرد آنچه را که استادش در زمینهٔ آواشناسی شروع کرده بود، تکمیل کند. از این‌رو کتابش تحت عنوان «الکتاب» را به مباحث آوایی اختصاص داد و آواهای زبان عربی را بر اساس ویژگی‌های تولیدی آن‌ها بررسی کرد. نتیجهٔ مطالعات آواشناسی خلیل و سیبویه و دیگر لغویان در قرن چهارم هجری بدست ابن جنی به بار نشست. او به‌طور مفصل، مسائل مرتبط با آواهای زبان را در عربی، بررسی کرده است و در این باب کتاب معروف «سرّ صناعهٔ الاعراب» و «الخصائص» را بر جای گذاشته است (حاجی‌زاده، ۱۳۸۸: ۴۰). بعد از ابن جنی دانشمندان و ادیبانی همچون ابن سنان خفاجی، عبدالقاهر جرجانی، سکاکی، ابن سینا و دیگران دنباله‌رو او شدند و در زمینهٔ موضوعات دیگر مرتبط با آواهای زبان مطالعه کردند (همان: ۴۲). مطالعات آواشناسی عرب‌ها در تمام سده‌های گذشته همچنان ادامه یافت تا آنکه پس از شروع عصر نوزایی در غرب، شالوده‌های نظری تازه‌ای برای بررسی و توصیف زبان فراهم آمد (همان: ۴۹).

در قرآن کریم میان ساخت و محتوا تناسب تامّ می‌بینیم. ساختار آوایی آیات متناسب با صحنه‌ها و موقعیت‌ها متفاوت است. گویی حرف، حالت‌ها را ترسیم می‌نماید و مجسّم می‌کند و حرکت‌هاف چارچوب لازم هر تصویر را به آن اضافه می‌نماید. مثلاً در موقعیت‌های نرم، حروف بی‌واک و در موقعیت‌های تهدیدآمیز، حروف تفخیم و با شدت می‌آیند (یاسوف، ۱۳۸۸: ۴۲ – ۴۱). رافعی، قرآن پژوه معاصر در کتاب «اعجاز القرآن» از اعجاز برخاسته از نظم موسیقایی قرآن سخن گفته و آن را به «ترتیب حروف آن به اعتبار آوا و مخارج و تناسب طبیعی آن‌ها با هم در واکدار و بی‌واک بودن،

سختی و نرمی، تفخیم و تدقیق و تکرار و... ارجاع می‌دهد» (راغب، ۱۳۸۷: ۴۹۵). با توجه به آنچه عنوان شد می‌توان گفت حروف که در بر گیرندهٔ صامت و مصوت‌اند، در صورت تناسب و تکرار می‌توانند موجب هماوایی گردند و این تناسب آوایی حروف در کل قرآن رعایت شده است. حروف یکایک کلمات و جملات قرآن با هم سازگارند و ذرّه‌ای تنافر در میانشان نیست.

نمونه‌ای از ایقاع آوایی را می‌توان در آیات ۱۹ تا ۲۴ سورهٔ الحاقّه مشاهده نمود، آنجا که خداوند متعال می‌فرماید: ﴿فَأَمَّا مَنْ أُوتِیَ کِتَابَهُ بِیَمِینِهِ فَیَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَؤُوا کِتَابِیهْ (۱۹) إِنِّی ظَنَنتُ أَنِّی مُلَاقٍ حِسَابِیهْ (۲۰) فَهُوَ فِی عِیشَهٔ رَّاضِیَهٔ (۲۱) فِی جَنَّهٔ عَالِیَهٔ (۲۲) قُطُوفُهَا دَانِیَهٌ (۲۳) کُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِیئاً بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِی الْأَیَّامِ الْخَالِیَهٔ (۲۴)﴾؛ {ترجمه: پس کسی که نامهٔ اعمالش را به دست راستش دهند (از شدّت شادی و مباهات) فریاد می‌زند که: «(ای اهل محشر!) نامه اعمال مرا بگیرید و بخوانید!(۱۹)من یقین داشتم که (قیامتی در کار است و) به حساب اعمالم می‌رسم!»(۲۰) پس او در یک زندگی خوش است(۲۱)در بهشتی برین(۲۲)[که] میوه هایش در دسترس است(۲۳) بخورید و بیاشامید گواراتان باد به [پاداش] آنچه در روزهای گذشته انجام دادید»(۲۴)}. در این آیات خداوند متعال از زبان مؤمنان می‌فرماید : «هَاؤُمُ» که نشانگر فرصت طلایی‌ای است که مؤمن به آن دست یافته است. پس الف، الف شادی است که به وسیلهٔ آن، صدای شادی مؤمن در هرکدام از «اقْرَؤُوا کِتَابِیهْ، مُلَاقٍ حِسَابِیهْ، عِیشَهٔ رَّاضِیَهٔ، جَنَّهٔ عَالِیَهٔ، قُطُوفُهَا دَانِیَهٌ» امتداد دارد و هاء سکت که به آخر این آیات افزوده شده در القای آرامش و فضای سکوت و سکون مؤثر است. پس این هاء در صحنهٔ شادی‌بخشی آمده و آن صحنهٔ شخص پیروزی است که نامهٔ اعمالش را به دست راستش داده‌اند و او همه را دعوت می‌کند تا نامهٔ اعمالش را بخوانند.

در آیات ۲۵ تا ۳۲ نیز آمده است: ﴿وَأَمَّا مَنْ أُوتِیَ کِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَیَقُولُ یَا لَیْتَنِی لَمْ أُوتَ کِتَابِیهْ (۲۵) وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِیهْ (۲۶) یَا لَیْتَهَا کَانَتِ الْقَاضِیَهٔ (۲۷) مَا أَغْنَی عَنِّی مَالِیهْ (۲۸) هَلَکَ عَنِّی سُلْطَانِیهْ (۲۹) خُذُوهُ فَغُلُّوهُ (۳۰) ثُمَّ الْجَحِیمَ صَلُّوهُ (۳۱) ثُمَّ فِی سِلْسِلَهٔ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعاً فَاسْلُکُوهُ (۳۲)﴾؛ {ترجمه: امّا کسی که نامه اعمالش را به دست چپش بدهند می‌گوید: «ای کاش هرگز نامه اعمالم را به من نمی‌دادند(۲۵) و نمی‌دانستم حساب من چیست!(۲۶)ای کاش آن [مرگ] کار را تمام می‌کرد(۲۷)مال من مرا سودی نبخشید(۲۸)قدرت من از [کف] من برفت(۲۹)!» {گویند} او را بگیرید و دربند و زنجیرش کنید! (۳۰)سپس او را در دوزخ بیفکنید! (۳۱) پس در زنجیری که درازی آن هفتاد گز است وی را در بند کشید(۳۲)}. در این آیات خداوند متعال حالت کافر را به تصویر می‌کشد. او با کفر خود سبب محرومیتش از نعمات الهی شده، به همین جهت آیه با ادات نفی همراه شده است. پس لفظ «لَمْ»

دو بار و «مَا» یک بار تکرار شده و آرزوی بعیدی که محقق نمی‌شود در دو جا بر زبانش جاری شده: «یا لیت» که متناسب با حال و حسرت کافر است. هم‌چنین خیره‌گی و سرگشتگی که کافر را در بر گرفته است و صدای فریاد کنندگان که غوغا و هیاهو را در این تصاویر فراهم می‌آورد و ترس و سکون را بیشتر می‌کند، با اوامر کوبندهٔ: «خُذُوهُ، غُلُّوهُ، صَلُّوهُ، اسْلُکُوهُ» متناسب است، پس الفاظ «خُذُوهُ، غُلُّوهُ، صَلُّوهُ، اسْلُکُوهُ» خوف در انسان ایجاده کرده و شاید این امر ناشی از نغمه‌ای باشد که بر اثر مدّ و کشش آوایی حرف واو به‌وجود آمده است. از سویی باهم‌آیی دو یا سه حرکت ضَمّه که جزو ثقیل‌ترین حرکات‌اند، چنان آهنگی به آیه داده است که گویی انسان حالت رانده شدن و کشان کشان برده شدن جهنمی را در ذهن خود به تصویر می‌کشد. همچنین وجود واکه‌های بلند (ا- و- ی) در این آیات، نوعی کشش صوتی ایجاد کرده‌اند و به‌موجب آن حسرت و اندوه دوزخیان را بهتر به مخاطب القا می‌کنند.

در آیهٔ ۶ سورهٔ الحاقّه نیز وضع به همین ترتیب است: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِکُوا بِرِیحٍ صَرْصَرٍ عَاتِیَةٍ﴾ (الحاقة: ۶)؛ {ترجمه: و امّا قوم عاد با تندبادی طغیانگر و سرد و پرصدا به هلاکت رسیدند} در واژهٔ «صَرْصَرٍ» هر کدام از «ص» و «راء» دو بار تکرار شده‌اند. در صاد صفیر است (قمحاوی، ۱۳۸۱: ۱۱۸) و در راء تکرار انفجاری (ستوده‌نیا، ۱۳۷۸: ۷۹). کیفیّت نزدیکی حروف در واژهٔ «صَرْصَرٍ» و دو فتحهٔ آن به‌گونه‌ای است که گوش از آن می‌رمد و نفس از آن مشمئز می‌شود. از سوی دیگر این واژه، استمرار و عظمت طوفان را نیز مجسم می‌کند. از لابه‌لای آیه وزش بادهای شدید و سرزمین ویران شدهٔ قوم عاد تصویرسازی می‌شود. بنابر آنچه که گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که ایقاع آوایی در ایجاد موسیقی روح‌بخش آیات قرآنی نقش وافری ایفا می‌کند. تک تک حروف، کلمات و جملات قرآنی چنان سنجیده و حکیمانه انتخاب شده‌اند که با آوا و ریتم خاصّ خود القاگر مفاهیم خاصّ قرآنی باشند. این همخوانی فوق‌العاده میان آوا و معنای آیات در نهایت بر زیبایی کلام الهی و تأثیر اعجازآمیز آن افزوده است.

۵ -۲-۳. ایقاع تکیه (Stress Rhythm)

نبر یا تکیه از موضوعات مهمّی است که با پژوهش‌های زبانی جدید وارد سامانهٔ موسیقایی شده است. در نظریهٔ وزنیِ بروس هیز (Bruce Hayes) که جامع‌ترین نظریهٔ حاضر در باب تکیه و ریتم زبان‌شناسانه به شمار می‌آید، تکیه و نحوهٔ شکل‌گیری پایه‌ها (گروه‌بندی هجاها) اصلِ بررسی ریتم است و به عبارتی، ساختار ریتم زبان در تکیه است که تجلّی می‌یابد (بوبان، ۱۳۸۸: ۱۰۴). نبر، در فرهنگ المنجد به معنای بالا بردن صدا پس از پایین آوردن آن اطلاق شده است (معلوف،۱۳۹۰، ج۲:

۱۸۶۳). کلمهٔ نبر در زبان عربی به معنای همز و شدّت فریاد است و معنای اصطلاحی آن نزد علما از معنای لغوی‌اش دور نیست. در اصطلاح به شدت، زیر و بمی یا کششی که بر روی هجا عمل می‌کند و آن را نسبت به هجاهای مجاور برجسته و یا مشخص می‌نماید، تکیه گفته می‌شود (رحیمیان و رزمجو، ۱۳۸۹: ۶۸). ممکن است تنها یکی از سه عنصر یاد شده و یا دو تا و یا هر سه بر یک کلمه ظاهر شوند. ابراهیم انیس در کتاب «الأصوات اللغویهٔ» دربارهٔ نبر می‌گوید: «انسان هنگامی که سخن می‌گوید معمولاً میل دارد که بر مقطع خاصی از هر کلمه فشار آورد، تا آن را نسبت به دیگر کلمات آشکارتر کند و این فشار همان است که ما آن را نبر می‌نامیم.» (انیس، ۱۹۹۵: ۱۷۱). با توجه به تعاریف یادشده می‌توان گفت که نبر پدیده‌ای صوتی است که به صوت قوّت و وضوح می‌بخشد. در زبان انگلیسی دو اصطلاح stress و accent را بر آن اطلاق می‌کنند. برخی معتقدند نبر یا تکیه نزد نحویان قدیم عرب ناآشنا بوده و با ورود دیدگاه‌های نوین زبان‌شناسی و تحت تأثیر زبان‌شناسان غربی مطرح شده است. این در حالی است که گفته می‌شود شخصی چون ابن جنی بر اهمیت و نقش تکیه و آهنگ وقوف داشته است (حاجی زاده، ۱۳۸۸: ۴۱).

در زبان عربی علی‌رغم تلاش زبان‌شناسان، قواعد دقیقی برای نبر وجود ندارد. تمّام حسان در کتاب «البیان فی روائع القرآن» مجموعه‌ای از قواعد نبر را در زبان عربی چنین بیان می‌کند:

«۱. نبر بر مقطع آخرِ کلمهٔ مفرد قرار می‌گیرد در صورتی که مقطع آخر بلند باشد. مانند: مَفعول – یفعَلان– فَعَلت– البارْ.

۲. در کلماتی که دارای یک مقطع‌اند بر روی همان مقطع واحد قرار می‌گیرد. مانند: قِ– قم ْ– ما – قالْ – قلْ – حاجْ.

۳. نبر در حالات زیر بر مقطع ماقبلِ آخر قرار می‌گیرد:

أ– اگر مقطع ماقبل آخر کوتاه و آخری متوسط یا کوتاه باشد، در کلمه‌ای که دارای دو مقطع است و یا اینکه قبلشان با همزهٔ وصل آغاز شده باشد. مانند: کتبْ – صورَْ – انطلقْ – اخرجی – ارعَو. ب– اگر ماقبل آخر متوسط باشد و آخری متوسط یا کوتاه. مانند: عِلَمْ – قاتلْ – معلَم – مقَاتِلْ – استوثق – استلقِ – حذارِ. ج – اگر ماقبل آخر بلند باشد و در آن التقاء دو ساکن دیده شود، اما آخری بلند نباشد. مانند: ضالّهٔ – طامّهٔ – دُوَیبهٔ – حوَیقّهٔ.

۴. نبر بر مقطعی که قبل از ماقبل آخر است قرار می‌گیرد اگر این مقطع کوتاه یا متوسط باشد و بعد از آن دو مقطع کوتاه یا یک کوتاه و یک متوسط بیاید. مانند: عَلّمک -علّمکم -بَینَکم- بَیتکَ -نَظرةٌ -اِبتِسامةٌ.

۵. نبر بر سومین مقطع ماقبل آخر قرار می‌گیرد اگر آخری کوتاه یا متوسط باشد و قبلش سه کوتاه بیاید. مانند: ضَرَبَک – بَقَرَةٌ – یرِثُنی – تَعِدُهم– وَجَدَکَ – نَکرَهم.» (حسان،۱۹۹۳: ۲۶۴–۲۶۳).

نبر یا تکیه در قرآن از پدیده‌های مهمّی است که بسیاری از خوانندگان و حتی بعضی از قاریان به آن توجهی ندارند. با عنایت به اینکه وضع تکیه در غیرجایگاهش باعث فساد در معنا می‌شود؛ لذا علمای تجوید در هنگام قرائت قرآن، فشار بر روی برخی حروف را لازم می‌دانند تا با بالا بردن صدا از ماقبل و مابعدش متمایز شود و به‌دنبال آن خواننده را متوجه برجستگی معنا کند. بنابراین می‌توان گفت که تکیه، علاوه کارکرد آوایی خاصّ خود، دارای کارکرد معنایی نیز می‌باشد. در آیاتی از سوره الحاقّه، می‌توان به نمونه‌ای از تکیه و جایگاه موسیقایی آن اشاره کرد:

* ﴿الْحَآقَّةُ (۱) مَا الْحَآقَّةُ (۲) وَمَا أَدْرَاکَ مَا الْحَآقَّةُ (۳)﴾؛ {ترجمه: (روز رستاخیز) روزی است که مسلّماً واقع می‌شود!(۱) چه روز واقع شدنی!(۲) و تو چه می‌دانی آن روز واقع شدنی چیست؟!(۳)}. در این آیات شریفه، تکیه بر روی قاف‌های مشدّد است پس به هنگام قرائت بر روی آن‌ها کمی فشار می‌دهیم تا القاگر معانی آیات باشند. قاف مشدّد با توجه به تکیه آوایی خود شدت و سختی این روز سخت و دشوار را به تصویر می‌کشد.

* ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَآءُ حَمَلْنَاکُمْ فِی الْجَارِیَةِ (۱۱) وَانشَقَّتِ السَّمَآءُ فَهِیَ یَوْمَئِذٍ وَاهِیَةٌ (۱۶) وَالْمَلَکُ عَلَى أَرْجَآئِهَا وَیَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّکَ فَوْقَهُمْ یَوْمَئِذٍ ثَمَانِیَةٌ (۱۷)؛﴾ {ترجمه: و هنگامی که آب طغیان کرد، ما شما را سوار بر کشتی کردیم (۱۱) و آسمان از هم می‌شکافد و سست می‌گردد و فرومی‌ریزد! (۱۶) فرشتگان در اطراف آسمان قرارمی‌گیرند (و برای انجام مأموریتها آماده می‌شوند)؛ و آن روز عرش پروردگارت را هشت فرشته بر فراز همهٔ آنها حمل می‌کنند!(۱۷)}. در این آیات که از مواضع تکیه در همزهٔ مسبوق به حرف مدّ است، بر روی همزهٔ «الْمَآءُ» و «السَّمَآءُ» و «أَرْجَآئِهَا» تکیه می‌شود. برخی همزه را در قرائت می‌پوشانند و برخی به‌گونه‌ای ادا می‌کنند که دو همزه به گوش می‌رسد و این خطا در قرائت است؛ نه اوّلی درست است و نه دوّمی بلکه درست این است که طوری تلفظ شود که یک همزه به گوش رسد؛ از این رو تکیه موجب تشخّص این کلمات شده و در تفهیم معانی آن‌ها سهیم است.

* ﴿و مَا أَغْنَى عَنِّی مَالِیهْ﴾ (الحاقّة: ۲۸)، {ترجمه: مال و ثروتم هرگز مرا بی‌نیاز نکرد.} در این آیه تکیه بر روی «مَا» نفی در «مَا أَغْنَى» است و اگر نبر بر روی آن انجام نگیرد چه بسا شنونده گمان کند که «ما» موصوله است و نه نافیه؛ در حالیکه این خلاف مقصود است. جایگاه بعدی تکیه در این آیه، بر روی «نِّ» مشدّد در «عَنِّی» است از آن جهت که مشخص‌تر و برجسته‌تر از هجاهای دیگر قرائت شود تا توهّم التباس با هجای غیر پیش نیاید و خلاف مقصود فهمیده نشود.

* ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ (۴۱) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ (۴۲)﴾، {ترجمه: و گفتهٔ شاعری نیست، امّا کمتر ایمان می‌آورید!(۴۱) و نه گفته کاهنی، هر چند کمتر متذکّر می‌شوید!(۴۲)}. در این آیات که هدف، بیان تفاوت قرآن با شعر و نظم کاهنان است باید تکیه بر روی «مَا» نفی در آیهٔ ۴۱ و «عِ» در کلمهٔ «شَاعِرٍ» و «هِ» در کلمهٔ «كَاهِنٍ» و «كَ» در کلمهٔ «تَذَكَّرُونَ» باشد تا معانی مربوط در آیات را واضح‌تر القا کند.

چنانکه آشکار شد، ایقاع نبر در شکل‌گیری موسیقی آیات قرآنی سهم بسزایی دارد، از سویی دیگر این ایقاع کارکرد معنایی ویژه‌ای دارد به طوری که بین یک کلمه و کلمهٔ دیگر تفاوت معنایی ایجاد می‌کند. اهمیت این ایقاع به حدّی است که رعایت نکردن آن موجب آشفتگی در موسیقی و درک نادرست از محتوای آیات می‌شود.

۶-۲-۳. ایقاع نغمآهنگ (Intonation Rhythm)

بدون شک درک صحیح از متن قرآنی و تثبیت پیام دینی آیات، مستلزم خوانش گفتاری صحیح است. این مهمّ که در راستای تحقّق بخشیدن به کلیّت موسیقایی قرآن کریم صورت می‌پذیرد، در سایهٔ شکل‌گیری ایقاع نغماهنگ نمود پیدا می‌کند. تنغیم یا نغماهنگ بالا بردن صدا و پایین آوردن آن در اثنای کلام است (الحمد، ۲۰۰۳: ۴۷۷). تنغیم همان تغییر در آوا است با بالا و پایین آوردن صوت در اثنای کلام، برای دلالت بر معانی متنوع در یک جمله. تنغیم در شناخت انواع جمله نقش مهمّی دارد، استفهامی باشد یا تقریری یا تعجبی و ... و تمام اینها از خلال قرائت در جمله آشکار می‌شود که تأمّل در آن راهی برای فهم متون است. دربارهٔ این پدیدهٔ موسیقایی تعاریف متعددی ارائه شده است. انطاکی در تعریف آن می‌گوید: «قواعد تنغیم در زبان عربی تماماً مجهول است؛ چراکه نحویان به چیزی از آن در کتاب‌های خود اشاره نکرده‌اند.» (البابیی، ۱۴۲۴: ۶). عبدالسلام المسدی نیز به این مسأله پرداخته و آن را این چنین بیان می‌کند: «تنغیم در عربی کارکرد نحوی دارد؛ چراکه بین یک اسلوب و اسالیب دیگر ترکیب تفاوت ایجاد می‌کند. با این وجود، این بحث نزد قدما از تحقیقات گسترده‌ای برخوردار نبوده است.» (المسدی، ۱۹۸۱: ۳۲۶). از نظر این پژوهشگران، تنغیم نزد اعراب قدیم شناخته نبوده و دستاورد زبان‌شناسان جدید است. اما به نظر می‌رسد این دیدگاه صحیح نباشد؛ چراکه گفته شده ابن جنی بر اهمیت و کارکرد آن وقوف داشت چنانکه عبدالکریم مجاهد در کتاب «دلالهٔ الصوتیهٔ و الدلالهٔ الصرفیهٔ عند ابن جنی» می‌گوید: «ابن جنی این جنبه از زبان را به وضوح درک کرد و این برتری ابن جنی را آشکار کرده و ثابت می‌کند که او به چنین موضوعاتی که از دستاوردهای علم زبان‌شناسی جدید است، آشنایی داشته است.» (عبدالکریم مجاهد، ۱۹۸۲: ۷۹). سید بحراوی در کتاب «الایقاع فی شعر السیاب» به جایگاه تنغیم پرداخته و بیان می‌کند:

«بر حسب جمله، تنغیم شکل می‌گیرد. جملهٔ تقریری (اثبات و نفی و شرط و دعا) با نغمهٔ تنزّل به پایان می‌رسد (از اوج نغمه کاسته می‌شود). در جملهٔ استفهامی به غیر از ادات هل و همزه نیز این‌گونه است؛ اما استفهام در هل و همزه با نغمهٔ بالا به پایان می‌رسد و زمانی‌که متکلم قبل از تمام شدن معنا وقف می‌کند، بر نغمهٔ مسطح وقف کرده که نه بالا است و نه پایین.» (البحراوی، ۱۹۹۶: ۲۵).

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان جایگاه تنغیم را در نمونه‌های زیر نشان داد:

نغمهٔ تنزّل: این نغمه در سیاق جملات تقریری (اثبات، نفی، شرط، دعا) و استفهام – به غیر هل و همزه – نمود می‌یابد. برای نمونه در آیات ﴿فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ (۵) وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ(۶)﴾؛ {ترجمه: اما ثمود به [سزای] سرکشی [خود] به هلاکت رسیدند(۵) و اما عاد به [وسیلهٔ] تندبادی توفنده سرکش هلاک شدند(۶)} در این آیات که عاقبت تکذیب‌کنندگان بیان می‌شود، وقف بر روی کلمهٔ «طَّاغِيَةِ» و «عَاتِيَةٍ» است و نغمه در آن‌ها تنزّل دارد؛ چراکه آیات در سیاق جملهٔ شرطی به‌کار رفته‌اند.

نغمهٔ بالا: این نغمه در سیاق ادات استفهام (هل و همزه) نمود می‌یابد. برای نمونه در آیه ﴿فَهَلْ تَرَى لَهُم مِّن بَاقِيَةٍ (۸)﴾؛ {ترجمه: آیا کسی از آنها را باقی می‌بینی؟!}. در این آیه وقف بر روی «بَاقِيَةٍ» است و نغمه در آن با امواج صوتی بالایی ادا می‌شود؛ چراکه استفهام با هل است.

نغمهٔ مسطّح: آن نغمه‌ای است که بینابین قرار می‌گیرد؛ یعنی نغمه‌ای که بین نغمهٔ تنزّل و بالا واقع می‌شود؛ به این دلیل که معنا در این نغمه کامل نیست. برای نمونه در آیات ﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ (۱۳) وَحُمِلَتِ الأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً (۱۴) فَيَوْمَئِذٍ وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (۱۵)﴾، {ترجمه: به محض اینکه یک بار در «صور» دمیده شود(۱۳) و زمین و کوه‌ها از جا برداشته شوند و یکباره در هم کوبیده و متلاشی گردند(۱۴) پس در آن روز واقعهٔ «عظیم» روی می‌دهد(۱۵)} وقوف بر فواصل آیات ۱۳ و ۱۴، وقوف بر نغمهٔ مسطّحی است که معنا در آن‌ها کامل نیست؛ اما وقف بر کلمهٔ «الْوَاقِعَةُ» وقف برنغمهٔ تنزّل است.

بنابراین می‌توان گفت ایقاع تنغیم ارتباط تنگاتنگی با قرائت صحیح آیات و فهم دقیق پیام آن‌ها دارد، به‌عبارتی دیگر این عنصر موسیقایی کمک می‌کند تا به‌واسطه قرائت مناسب نصّ قرآن، درک و تفسیرپذیری آن نیز امکان‌پذیر باشد. چنانکه نقش عمده‌ای در تمییز و تشخیص بین جملات ایفا می‌کند و نغمهٔ استفهام را از نغمهٔ خبری و نغمهٔ نفی را از اثبات و ... جدا می‌کند. و به‌این ترتیب به شکل‌گیری کلیّت موسیقایی متن قرآنی می‌انجامد.

۴. همخوانی لفظ و معنا در سورهٔ حاقّه

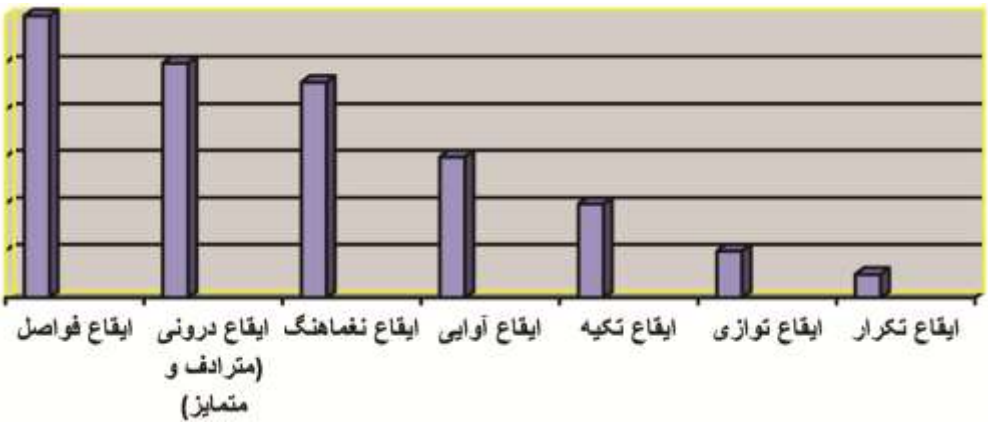
همخوانی که با نام‌های دیگری چون تناسب، ائتلاف، هماهنگی، اتساق و ... یاد می‌شود از جنبه‌های مهمّ اعجاز زبانی قرآن به شمار می‌رود و لذا هر تفسیری از آن، باید متکی بر شرح الفاظ و روابط معنایی آن‌ها باشد. در قرآن کریم متغیّرهای هجایی و آوایی با متغیّرهای سمانتیک و معنایی همراه و همپاست. حرکت و سکون، مخارج حروف، مدّ و غنّ، فواصل و یکایک امور مربوط به تجوید و تقارن‌ها و بافت هارمونیک آیات و آوا و نوا و موسیقی آن‌ها، متناسب با سیاق معانی و مضامین سخن و اوضاع و مقتضیات مربوط به سخن دگرگون می‌شوند (فراست‌خواه، ۱۳۷۶: ۱۶۵). بنابراین اعجاز قرآن در دو جنبهٔ لفظ و معنای آن صورت گرفته است؛ به طوری که اگر معنا فخیم است، واژه‌ها نیز فخیم‌اند و اگر معنا روان است واژه‌ها نیز روان‌اند. مصطفی صادق رافعی ادیب و شاعر برجستهٔ قرن ۱۹ مصر، در این باره می‌گوید: «از جمله امور شگفت انگیز آنکه، تأمّل در سیاق آیات قرآنی موجب حیرت انسان گشته از جهت اینکه از یک نظر تصوّر می‌شود که الفاظ آن در سیاق و ترتیب معانی هستند. پس از دقّتی دوباره چنین می‌نماید که معانی آن پیرو الفاظ هستند. دوباره گمان منقلب گردیده و به نظر می‌آید که الفاظ تابعی برای معانی خود هستند و همواره این کشمکش فکری تازمانی که انسان در قرآن تفکر می‌کند، باقی است و از صورت اوّل به صورت دوّم و از صورت دوّم به صورت اوّل منتقل می‌گردد و فکر و نظر بر یک جهت استقرار پیدا نمی‌کند» (رافعی، ۱۳۸۷: ۳۰). قاعدهٔ کلام ادبی این است که آهنگ قوی و نغمهٔ شدید متناسب با تصویر نامأنوس و آهنگ آرام و نغمهٔ لطیف متناسب با صحنهٔ زیبا و تصویر دوست داشتنی باشد. این ویژگی در قرآن در حدّ اعلا به‌کار رفته و از نشانه‌های امتیاز متن قرآنی بر متون دیگر است؛ به صورتی که وقتی قرآن از روز قیامت و مجرمان و عذاب‌شان سخن می‌گوید واژه‌ها هم ناآرام و عصبی‌اند و هنگامی که سخن از لطف و رحمت الهی است عبارات و واژگان نیز لطیف و نرم‌اند. «به همین جهت قرآن پژوهان از گذشته به این نکته توجه کرده و واژگان را به دو دسته تقسیم می‌کردند: ۱) واژگان جزیل: در مواقع جنگ و تهدید و بیم و هراس به‌کار می‌روند ۲) واژگان لطیف: در توصیف شور و اشتیاق و ایام فراق و دوستی و... کاربرد دارند» (سیّدی، ۱۳۹۰: ۳۰۴). از این رو متغیّرهای آوایی آیات قرآن با متغیّرهای سمانتیک و معنایی همراه‌اند. این هماهنگی بر تأثیر مفاهیم دینی آیات قرآنی افزوده و از سویی موجب جلب توجه شنونده نیز شده است. آیات زیر نمونه‌هایی از این همخوانی در سورهٔ الحاقّه به‌شمار می‌آیند:

* آیات ۱ تا ۳: ﴿الْحَآقَّةُ (۱) مَا الْحَآقَّةُ (۲) وَمَا أَدْرَاکَ مَا الْحَآقَّةُ (۳)﴾؛ {ترجمه: (روز رستاخیز) روزی است که مسلّماً واقع می‌شود!(۱) چه روز واقع شدنی!(۲) و تو چه می‌دانی آن روز واقع شدنی چیست؟!(۳)} واژهٔ «الحآقّة» با مدّ و کشش بلند خود و توالی و تکرار حرف «قاف»، شدّت و سختی آن روز سخت را تجسیم می‌کند. این کلمه با خصوصیت آوایی که دارد در تلنگر زدن به مخاطب مؤثر می‌افتد. محمد مبارک به حسن گزینش این کلمه توجه کرده و می‌گوید: «کلمهٔ "حاقّه" در ابتدای سورهٔ حاقّه تکرار شده است. این کلمهٔ جدید بیانگر روز قیامت و حساب است و قاف در آن به صورت مشدّد آمده که گوش را می‌کوبد و با مدّ بلندی که زمینه ساز آن است، همراه شده تا شدّت و سختی آن را آشکار کند. » (یاسوف، ۱۳۸۸: ۲۳۴–۲۳۳). بنابراین لفظ و فرم این کلمه با محتوا و معنای آن همخوانی کامل دارد.

* در قرآن موارد به کارگیری واژهٔ «الریاح» با «الریح» متفاوت است. «ریاح» در قرآن در مواردی که خیر و منفعت و رحمت الهی بیان می‌شود آمده است؛ امّا واژهٔ «ریح» در جاهایی که برای ترسانیدن از فرجام عمل و عذاب کردن است، مورد استفاده قرار گرفته است. برای نمونه در آیهٔ ۶ همین سوره خداوند متعال می‌فرماید: ﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِکُوا بِرِیحٍ صَرْصَرٍ عَاتِیَةٍ﴾ شاید علت این باشد که «ریح»، سبب شرّ است؛ زیرا توفنده و ویرانگر و بی‌وقفه می‌وزد و مردم تغییری در وزش یکسان آن احساس نمی‌کنند و آرامشی به خود نمی‌بینند و همین باعث ترس از آن است؛ امّا «ریاح»، گاهی می‌وزد و گاهی آرام می‌گیرد، پس چون بریده بریده می‌وزد، مایهٔ آرامش است.

* آیات ۳۶ و ۳۷: ﴿وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِینٍ (۳۶) لَا یَأْکُلُهُ إِلَّا الْخَاطِؤُونَ (۳۷)﴾؛ {ترجمه: و خوراکی جز چرکابه ندارند(۳۶) که آن را جز خطاکاران نمی‌خورند(۳۷)}. لفظ«غِسْلِینٍ» در آیهٔ ۳۶ بیانگر این است که این طعام گوارا نیست، به‌سبب اینکه مخرج غین از انتهای گلو یعنی همان مکان غرغره ادا می‌شود و هم‌چنین صدای غین برای تعبیر از کراهت و ناپاکی استعمال می‌شود. با توجه به آنچه بیان شد نتیجه می‌گیریم که قرآن در بالاترین مرتبهٔ فصاحت و بلاغت است و جمال لفظ را در کنار زیبایی معنا فراهم آورده تا آن حد که شنوندگان را مبهوت خویش ساخته و جان‌ها را در قبضهٔ تصرف خویش درآورده است.

در پایان، بسامد هر یک از مؤلفه‌های موسیقایی سوره حاقّه در قالب جدول فراوانی زیر آمده است:



نتیجه

بررسی مولفه های موسیقایی سورهٔ حاقّه دربر دارندهٔ نتایج ذیل است:

* موسیقی بی‌نظیر قرآن در دو سطح درونی و بیرونی آن نمود می‌یابد. ایقاع بیرونی دستاورد تکرار، توازی، فاصله، صوت، تکیه و نغماهنگ است؛ امّا ایقاع درونی؛ چهارچوب صوتی و غیر صوتی متن را در بر دارد و ورود سطح غیرصوتی در آن، بیش‌تر از سطح صوتی است که در سوره الحاقّه به دو صورت ایقاع درونی مترادف و ایقاع درونی متمایز نمود یافته است.

* ایقاع تکرار در سوره الحاقّه اغلب بر مبنای بسامد و فراوانی بالای حروف و کلمات به‌کار رفته در آن شکل گرفته و در راستای انتقال تصاویر قیامت با تأکید بر انذار و تهویل آن است.

*. کاربست ایقاع توازی در سوره الحاقّه که به‌واسطه بافت همسان و یکدستِ سطوح مختلف واژگانی و جمله‌گانی شکل گرفته، در نهایت ساختارموسیقایی این سوره را به نظامی منسجم و متوازن تبدیل کرده است.

* ایقاع فواصل که در پایان هر یک از آیات سوره نمود می‌یابد، از یک‌سو به وحدت ریتمیک آن انجامیده و از سویی دیگر دلالت هر یک از آیات را واضح و آشکار می‌سازد.

* همسویی آواهای سوره الحاقّه با القای معانی برخاسته از آن، یکی دیگر از جایگاههای اعجاز موسیقایی قرآن است به‌طوری که هرگاه آیات از احوال دوزخ و دوزخیان سخن به میان می‌آورد، آواهایی با دلالت منفی به کار می‌روند و زمانی که سخن از احوال بهشت و بهشتیان است، آواهایی با دلالت مثبت.

* حضور ایقاع نبر یا تکیه در ساختار موسیقایی سوره علاوه بر اینکه نقطه عطف آوایی آیات بوده به تمایز معنایی آن‌ها نیز کمک می‌کند.

* کاربست ایقاع تنغیم در سوره الحاقّه ضمن آنکه به خوانش گفتاری صحیح آیات آن کمک می‌کند، امواج آوایی برآمده از کلمات را متناسب با محتوای آن‌ها تنظیم می‌کند.

* به‌طور کلی در میان مؤلفه‌های مختلف موسیقایی که در این سوره دیده می‌شود، ایقاع فواصل بیشترین بسامد را دارد. ضمن آنکه در کنار این عنصر غالب، ایقاع درونی نیز از فراوانی بالایی در ساختار موسیقایی سوره برخوردار می‌باشد.

* در نهایت همخوانی و همسویی ایقاع درونی و بیرونی هر یک از آیات سوره الحاقّه موجب انسجام کلی ساختار موسیقایی آن گردیده به‌گونه‌ای که می‌توان گفت تک‌تک مؤلفه‌های موسیقایی در تعامل با یکدیگر به انتقال دقیق مفهوم سوره انجامیده و بعد زیباشناختی آن‌را برجسته می‌سازد.

منابع

کتاب‌ها:

قرآن کریم

۱ـ ابن قتیبهٔ الدینوری، عبدالله بن مسلم (۲۰۰۷م.)، *تأویل مشکل القرآن* (تحقیق ابراهیم شمس الدین)، بیروت: دار الکتب العلمیهٔ.

۲ ـ اسماعیل، عزالدین، *فی الشعر العربی المعاصر*، بیروت: دارالثقافهٔ، بی تا.

۳ ـ أنیس، ابراهیم (۱۹۹۵)، *الأصوات اللغویهٔ*، القاهره: مکتبهٔ الأنجلوالمصریهٔ.

۴ ـ البحراوی، سید (۱۹۹۶)، *الایقاع فی شعر السیاب*، القاهره: نواره للترجمه والنشر.

۵ ـ بنت الشاطی، عایشه (**۱۳۷۶**)، *اعجاز بیانی قرآن*، ترجمهٔ حسین صابری، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

۶ ـ التونجی، محمّد (۱۹۹۳)، *المعجم المفصل فی الادب*، ج ۲، بیروت: دارالکتب العلمیهٔ.

۷ ـ التونجی، محمّد(۱۴۱۹ه – ۱۹۹۹م)، *المعجم المفصّل فی الادب*، الجزء الاوّل، بیروت: دار الکتب العلمیهٔ، الطبعهٔ الثانیهٔ.

۸ ـ حاجی زاده، مهین (۱۳۸۸)، *دستور نویسی و زبان‌شناسی عربی*، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

۹ ـ حسان، تمام، (۱۴۱۳ – ۱۹۹۳)، *البیان فی روائع القرآن*، القاهره: عالم الکتب.

۱۰ ـ الحمد، غانم قدوری (۲۰۰۳م)، *الدراسات الصوتیهٔ عند علماء التجوید*، عمان: دار عمار.
۱۱ ـ حمدان، نذیر (۱۴۱۲ه – ۱۹۹۱م)، *الظاهرهٔ الجمالیهٔ فی القرآن الکریم*، جده: دارالمنایرهٔ.
۱۲ ـ خالقی، روح اللّه (۱۳۱۷)، *نظری به موسیقی*، تهران: چاپخانهٔ آفتاب تهران.
۱۳ ـ خلیل زاید، فهد، (۱۴۲۸ه – ۲۰۰۸م)، *الاعجازالعلمی و البلاغی فی‌القرآن‌الکریم*، اردن: دارالنفائس.
۱۴ ـ رازانی، ابوتراب (۱۳۴۲)، *شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیّات فارسی*، تهران: انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ.
۱۵ ـ راغب، عبدالسّلام احمد (۱۳۸۷)، *کارکرد تصویر هنری در قرآن کریم*، ترجمهٔ سیدحسین سیدی، تهران: انتشارات سخن.
۱۶ ـ رافعی، مصطفی صادق (۱۳۸۷) *اعجاز قرآن و بلاغت محمّد(ص)*، ترجمهٔ عبدالحسین ابن الدین، تهران: جامی.
۱۷ ـ رحیمیان، جلال؛ رزمجو، آیت الله(۱۳۸۹)، *مبانی زبانشناسی*، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
۱۸ ـ رمزی، سعید (۱۳۸۶)، *راز موسیقی*، مشهد مقدس: نشر یوسف فاطمه.
۱۹ ـ زرقانی، محمدعبدالعظیم (۱۳۸۵)، *مناهل العرفان فی علوم القرآن*، ترجمهٔ محسن آرمین، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۰ ـ ستوده‌نیا، محمدرضا (۱۳۷۸)، *بررسی تطبیقی میان علم تجوید و آوا شناسی*، تهران: رایزن.
۲۱ ـ سیّدی، سیّدحسین (۱۳۹۰)، *زیبایی‌شناسی آیات قرآن*، قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
۲۲ ـ شاکر، محمّد کاظم (۱۳۹۱)، *قواعد وقف و ابتدا در قرائت قرآن کریم*، قم: مؤسسه بوستان کتاب، چاپ دهم.
۲۳ ـ شریف الرضی، محمد بن حسین (۱۳۷۹)، *نهج‌البلاغه*، ترجمهٔ محمد دشتی، قم: مشهور.
۲۴ ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۶)، *موسیقی شعر*، تهران: آگه، چاپ پنجم.
۲۵ ـ شفیعی کدکنی، محمّد رضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه، چاپ چهارم.
۲۶ ـ فراست‌خواه، مقصود (۱۳۷۶)، *زبان قرآن*، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
۲۷ ـ فضیلت، محمود (۱۳۸۷)، *زیبایی شناسی قرآن*، تهران: سمت، چاپ دوم.
۲۸ ـ قدامهٔبن جعفربن قدامهٔ بن‌زیادالبغدادی، ابوالفرج (۱۳۰۲ه)، *نقدالشعر*، قسطنطنیهٔ: مطبعهٔ الجوائب.
۲۹ ـ قمحاوی، محمد صادق (۱۳۸۱)، *تجوید قرآن کریم*، ترجمهٔ محمد باقر حجتی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۳۰ ـ کلینی، محمّد (۱۳۸۳)، *اصول کافی*، ج ۴، ترجمهٔ صادق حسن زاده، تهران: صلوات.

۳۱ ـ مرسی، کمال الدین عبد الغنی (۱۴۲۰ه – ۱۹۹۹م)، *فواصل الایات القرآنیة*، الطبعة الاولی، دینوقراط – الازاریطة – اسکندریة: الکتب الجامعی الحدیث.

۳۲ ـ المسدی، عبد السلام (۱۹۸۱)، *التفکیر اللسانی فی الحضارة العربیة*، دار العربیة للکتاب.

۳۳ ـ معلوف، لویس (۱۳۹۰)، *المنجد، ترجمهٔ محمد بندر ریگی*، ج ۲، تهران: اسلامی، چاپ دوم.

۳۴ ـ معرفت، محمّدهادی (۱۳۸۰)، *علوم قرآنی*، قم: موسسه فرهنگی تمهید، چاپ سوم.

۳۵ ـ مطعنی، عبدالعظیم ابراهیم محمد (۱۳۸۸)، *ویژگی‌های بلاغی بیان قرآنی*، ترجمهٔ سیّدحسین سیّدی، تهران: سخن.

۳۶ ـ هاشمی، احمد (۱۳۸۷)، *ترجمه و شرح جواهر البلاغه*، ترجمهٔ حسن عرفان، ج۲، قم: نشر بلاغت، چاپ نهم.

۳۷ ـ الهاشمی، علوی (۲۰۰۶)، *فلسفة الایقاع فی الشعرالعربی*، بیروت: المؤسسةالعربیة للدراسات و النشر.

۳۸ ـ یاسوف، احمد (۱۳۸۸)، *زیباشناسی واژگان قرآن*، ترجمهٔ سیّدحسین سیّدی، تهران: سخن.

مقالات:

۳۹ ـ البابیی، احمد (۱۴۲۴)، «التنغیم عند ابن جنی»، آفاق الثقافة و التراث، صص ۱۷-۶.

۴۰ ـ بوبان، نگار (۱۳۸۸)، «بررسی آوایی ریتم در پایه‌های واژگان شعر و نثر فارسی رسمی»، مجلهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، صص ۱۲۲-۱۰۱.

۴۱ ـ رضایی هفتادر، غلامعباس؛ گرجامی، جواد (۱۳۹۰)، «بررسی ساختار موسیقایی شعرسپید عربی»، مجلهٔ ادب عربی، سال۳، شمارهٔ۲، شمارهٔ پیاپی۴، صص۵۰-۲۹.

۴۲ ـ عبدالکریم مجاهد، عبد الرحمان (۱۹۸۲)، «الدلالة الصوتیة و الدلالة الصرفیة عند ابن جنی»، مجلة عالم الفکر، السنة الرابعة، العدد ۲۶.

۴۳ ـ فیض الله زاده، عبدالعلی؛ عدالتی نسب، علی (۱۳۹۰)، «بررسی و نقد ساختار و محتوای شعر سپید عربی»، مجلهٔ پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره ۱ ، صص ۱۴۸-۱۳۱.

منبع اینترنتی

۴۴ ـ عبدالعال، محمد قطب، ۱۳۹۳/۱۱/۱۸، «الأداء التصویری وإیقاع‌الفواصل فی‌القران‌الکریم»، الفکر الاسلامی

http://www.darululoom-deoband.com/arabic/magazine/tmp/1326688789fix3sub3file.ht