نغمه‌های دینی
به‌مثابه حامی هنرهای آوایی

ابوالفضل خوش‌منش[1]

چکیده

زبان دین چندان که بر اصالت خود بماند، می‌تواند حاوی ظرفیت‌های فرهنگی و هنری و از جمله ظرفیت‌های موسیقایی باشد. موضع «دین» نسبت به «موسیقی» در اغلب موارد با نگاه فقهی بررسی شده و از موضوع‌هایی که چندان بدان پرداخته نشده، نسبت «دین» و «هنر» موسیقی است.

تفصیل حرمت و حلّیت موسیقی موکول به کتاب‌های فقهی و نگاه مقالهٔ حاضر، نگاهی تاریخی و هنری به موسیقی آوایی دینی و تغنی و نغمه‌های برآمده از آن است.

در این مقاله، عواملی چون اشتیاق مردم به دین و وجود وزن و آهنگ در ادعیه، اوراد و متون دینی و در رأس آنها کلام‌الله مجید، سبب رشد هنرهای آوایی و موسیقایی از درون دستگاه دین شده است. این امر گذشته از حق دستگاه دین بر گردن هنر، نوعی سلامت نسبی را برای هنرهای مزبور به ارمغان آورده است.

واژگان کلیدی

موسیقی آوایی، سخن آهنگین قرآن، دین و موسیقی، موسیقی مذهبی

Archive of SID

تاریخ دریافت: ۹۲/۰۶/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۷/۳۰

۱. استادیار علوم قرآن و حدیث دانشگاه تهران khoshmanesh@ut.ac.ir

www.SID.ir

مقدمه

در نگاهی کلی، «دین» به‌عنوان برنامهٔ زندگی انسان و «موسیقی» به‌عنوان یک شاخهٔ مهم هنری، نمی‌توانند جدا از هم باشند. «موسیقی دینی» در ادیان مختلف وجود داشته و منشأ آثار هنری گوناگونی نیز شده است. آیین اسلامی نسبت به دیگر ادیان آسمانی، مزیت برخورداری از کتابی دست‌نخورده را داراست که ضمن برخورداری از مصونیت کامل، نظمی هنری و آهنگین دارد و از اوایل نزول آن، میل مؤمنان به تغنی و ترنم آن مشهود بوده است. تازگی همیشگی و تفاوت لحن این زبان با دیگر زبان‌ها و لطافت آهنگ آسمانی آن، از نخستین روزهای نزول خود به سمع همگان رسید و معاندان اسلام نیز نتوانستند از ستایش سبک آن خویشتن‌داری کنند. آهنگ *قرآن کریم* دارای وجوه هنری مختلفی است که بررسی همهٔ آنها در یک مقاله ممکن نیست. مقالهٔ حاضر از نقش سخن آهنگین *قرآن* در حفظ و باروری نغمه‌های موسیقی آوایی می‌گوید.

فقهای مسلمان دربارهٔ حرمت و حلّیت موسیقی به بحث پرداخته‌اند. بحث و تفصیل مورد اشاره موضوع بحث‌های فقهی (امامی‌خوانساری، بی‌تا: ۳۳) و نه نگاه مقالهٔ حاضر است که با رویکرد تاریخی و هنری به این موضوع پرداخته است.

همچنین گفتنی است که این مقاله فقط به موسیقی آوایی، آن‌هم موسیقی آوایی برآمده از نغمه‌های دینی می‌پردازد و با موسیقی ابزاری کاری ندارد؛ هرچند دامن این موسیقی آوایی، گسترده و به حوزهٔ موسیقی ابزاری نیز کشیده شده و این امر، چهره‌های شاخص در موسیقی ابزاری را نیز مرهون خود ساخته است. ذکر نام شماری از خوانندگان و نوازندگان موسیقی دنیوی از باب حقی که دستگاه دین بر گردن ایشان و نام و نشان هنریشان به معنای تأیید سلوک و رفتارشان در زندگی شخصی نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

موسیقی و زبان آن

موسیقی میان قالب‌های هنری جایگاه خاصی دارد و هنر دیگری نمی‌تواند جای تجربهٔ شنیدن موسیقی را بگیرد (گارودی، ۱۳۶۲: ۲۲۱–۲۲۰).

موسیقی یک زبان است؛ زبانی درون زبانی دیگر، شاید بالاتر یا جلوتر از آن. می‌توان گفت قبل از آنکه یک زبان، سخن گوید، این موسیقی است که زبان می‌گشاید؛ همچنین موسیقی در انتظار قراردادهای گویندگان یک زبان میان خود، نشانه‌ها و نمادهای مختص آنان نمی‌ماند. زبان، پدیده‌ای برای همگان است؛ هم برای اهل یک زبان و البته به تفاوت درجاتی، هم برای غیر اهل آن (گراهام، ۱۳۸۳: ۱۷۸).

موسیقی بی‌آنکه مانعی سر راهش خودنمایی کند، اجتماعی‌ترین هنر است. زبانی مرتبط با احساس درونی انسان و لایه‌های زیرین عاطفه و احساس است. البته از ویژگی‌های این هنر آن است که حتی بعد از آنکه روی کاغذ می‌آید، کار هنری واقعی، اجرای زندهٔ آن است (فینکلشتاین، ۱۳۶۲: ۱۴).

موسیقی به‌مثابه زبانی مشترک با ریشه‌هایی فطری

همان‌گونه که از فطری بودن زبان سخن می‌رود، اصل موسیقی برآمده از طبیعت نیز محکوم به همین است. به گفتهٔ برخی صاحب‌نظران این وادی: از زمین شعری موزیکال سر برمی‌کند که به سبب ماهیت سرچشمه‌های تونال آن است. از این سرچشمه‌ها واج‌شناسی موسیقی شکل گرفته که از پدیده‌ای جهان‌شمول یعنی مجموعه‌های آرمونیک به‌وجود آمده است (استور، ۱۳۸۳: ۹۷).

مطالعه‌های عصب‌شناختی نشان می‌دهد که مغز انسان دارای نشانه‌های ویژهٔ موسیقی است و گنجایش و ظرفیت موزیکال، بیشتر نمایندهٔ توانایی بیولوژیکی است و

Archive of SID

www.SID.ir

به شیوه‌های کاربردی فرهنگی ارتباط ندارد (والین و دیگران، ۱۳۸۵: ۳۷).

مطالعه‌های مغز، نخاع و دستگاه عصبی انسان و برخی حیوانات، موسیقی و زبان را درهم‌تنیده و در بعضی فرضیه‌ها این دو را مشترک دانسته‌اند (همان: ۲۵۵)؛ همچنین تردیدی نیست که سابقهٔ موسیقی‌سازی به ده‌ها هزار سال پیش، یعنی دورهٔ پارینه‌سنگی بازمی‌گردد و بشر از همان زمان، با تولید صدای آهنگین آشنا بوده است (همان: ۲۸۳–۲۸۱ و ۳۰۰–۲۹۹).

تأکید بر اهمیت دستگاه صداساز در انسان که همان دستگاه تکلم و زبان اوست، در واقع تأکید بر اهمیت نقش و جایگاه «فطرت» مشترک انسان‌ها به‌عنوان مخاطب ادیان و شرایع آسمانی و ارتباطی است که دستگاه دین با موضوع موسیقی می‌یابد.

دستگاه صداساز انسانی

زبانی که ما به‌کار می‌بریم، دستگاه بزرگی است که کار آن، نتیجهٔ همکاری دستگاه‌های کوچک‌تری است که در آن قرار گرفته‌اند. زبان را می‌توان متشکل از سه دستگاه دانست: دستگاه صوتی،[1] دستگاه دستوری[2] و دستگاه واژگانی[3] (باطنی، ۱۳۵۵: ۱۶).

نسبت زبان با آوا همانند نسبت مجموعهٔ نت‌های یک دستگاه موسیقی با صورت اجراشدهٔ آن است. از آنجا که در مطالعه‌های زبان‌شناختی، دسترسی به نظام‌های مجرد و ذهنی زبان عملاً جز از راه تظاهر آنها در مادهٔ زبانی میسر نیست، ناچار پژوهش‌های زبانی را باید با مطالعهٔ آواهای زبان آغاز کرد (حق‌شناس، ۱۳۷۶: ۱۳–۱۲).

صدای انسان، همواره قدیمی‌ترین شکل ادوات موسیقی میان انسان‌های نخستین بوده است (والین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۴–۱۶۳). هنوز این ساز طبیعی (صدای انسانی)

1. Phonologie
2. Grammaire
3. Vocabulaire

Archive of SID

www.SID.ir

کامل‌ترین آلت موسیقی است و بهتر از هر ساز دیگر می‌تواند با تصریف‌های گوناگون آهنگین، احساسات درونی انسان را بیان کند (حسنی، ۱۳۶۸: ۱۶).

دستگاه صداساز انسان به‌جز آوا، لحن و آهنگ هم می‌سازد و لحن و آهنگ‌های این دستگاه در زبان‌های مختلف به‌سبب ریشه‌های مشترک فطری که از آنها سخن گفته شد، با یکدیگر قابل مقایسه‌اند (والین و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۲۶).

موسیقی آوایی و اهمیت آن

موسیقی آوایی برآمده از حنجرهٔ انسان است که، دستگاه پیچیده و پیشرفته‌ای برای تولید آوا و موسیقی است. این موسیقی، ساختهٔ حنجرهٔ انسان است و نحوهٔ ترکیب و چینش حروفی که، دارای صفت‌های آوایی گوناگون هستند که در رنگ و زنگ آن بسیار مؤثر است.

موسیقی، زبانی است که صداها را به‌عنوان خود آنها به‌کار می‌گیرد؛ نه همچون زبان محاوره که در آن، صدا، حروف و واژگانی را برای بیان افکار و اشیا به‌صورت قراردادی می‌سازد (خالقی، ۱۳۷۵: ۱۶۵-۱۶۴). شعر به نسبت زبان معمولی از موسیقی استفادهٔ بیشتری می‌کند. شاعر بر خلاف شخصی که از زبان صرفاً برای ارائهٔ اطلاعات استفاده می‌کند، کلمه‌ها را بر حسب آهنگ و معنایشان برمی‌گزیند و از آهنگ کلام برای قدرت بخشیدن به معنا سود می‌جوید (پرین، ۱۳۸۳: ۱۱۷). آهنگ و موسیقی در شعر از حیث برانگیختن اشباح ذهن و در جنب‌وجوش افکندن آنچه در نفس مستمع خفته است، نقش برجسته‌ای دارد (نگ: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۶۵ ـ ۲۶۴؛ دشتی، ۱۳۶۴: ۱۳۳).

موسیقی، تأثیر چندجانبه‌ای بر مظاهر زندگی مردم و از جمله اماکن مذهبی از

Archive of SID

www.SID.ir

کلیسا تا مسجد نهاده است (نگ: اردلان و همکاران، ۱۳۷۹: ۱۹؛ مؤسسهٔ علمی و فرهنگی فضا، ۱۳۹–۱۳۵ و ۲۴۶–۲۴۴). در دورهٔ رنسانس، موسیقی هنوز شأن و اهمیت موسیقی آوایی را نداشت، اما اندک‌اندک این هنر، اهمیتی افزون یافت. نوازندگان به‌تدریج با همراهی آوازخوانان به نواختن موسیقی متناسب با آواز پرداختند (کینی‌ین، ۱۳۸۰: ۱۸۷).

رومن رولان سخن مهمی را از بتهوفن در مورد موسیقی مذهبی و موسیقی کلامی نقل می‌کند: موسیقی خالص کلیسا جز در مورد گلوریا[1] و موسیقی‌های نظیر آن باید به‌وسیلهٔ صدا و آواز انسان اجرا شود (۱۳۶۳: ۱۵۶). این توجه نظام‌مند در قرون پیشین، راه را برای پیدایی موسیقی آیینی یا مذهبی و حمایت دستگاه دین از هنرهای آوایی گشود.

در مسجد، انواع هنر اسلامی درهم آمیخت. معماری در توازن اجزا کوشید، خوش‌نویسی، الواح و کتیبه‌ها را جلوه بخشید و موسیقی هم برای آنکه از دیگر هنرها بازنماند، در صدای مؤذن و بانگ قاری و واعظ، مجال جلوه یافت (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۴۸–۱۴۶).

موسیقی مذهبی

موسیقی در قرون اسلامی، راه و نمادی آشکار از لهو و هرزه‌گی بوده است. بهره‌گیری از موسیقی در کنار اموری چون شرب خمر از ویژگی‌های دستگاه‌های خلفا و وابستگان آنان شمرده می‌شد و به ذهن کسی خطور نمی‌کرد که موسیقی بتواند بهره و پیامی فکری و فرهنگی نیز در خود داشته باشد.

هنوز نیز بخش‌هایی از قلمرو موسیقی، دست‌یاز مهمی برای مروجان فساد است؛ اما در بررسی‌های انجام‌شده در زمان‌های اخیر، موسیقی در تعارضی ذاتی با دین شمرده نشده،

۱. سرودهای کلیسایی به زبان لاتین که با کلمه‌های لاتین Gloria in Excelcis Deoo (مقدس و باشکوه باد خدا در آسمان‌ها) آغاز می‌شوند.

Archive of SID

www.SID.ir

بلکه برخی از متخصصان تاریخ موسیقی، اصل آن‌را برآمده از دین دانسته‌اند. همان‌گونه که تاکنون، فرهنگی که فاقد موسیقی بوده باشد، کشف نشده و اصل این هنر به‌طور طبیعی آمیخته با ضمیر انسانی است،[۱] گویا دینی نیز بدون اینکه با این جنبهٔ هنری به نحو سالمی مرتبط باشد، یافت نشده است. برنار شامپی‌نول[۲] در کتاب *تاریخ موسیقی* می‌گوید:

> *«صوت» دارای دامنه‌ای گریزپاست و ما هرچه در تاریخ عقب‌تر برویم، همچنان ردپای موسیقی را می‌یابیم تا جایی که ریشه‌های آغازین آن، خارج از دسترس ما به‌نظر می‌آید. با این حال می‌توان با اطمینان کامل گفت که موسیقی دارای منشأیی مقدس است* (1969: 8).

هنر از زمان ارسطو و افلاطون و قبل از آن با وظیفهٔ اصلاح و تهذیب نسل انسان و تعالی بخشیدن به احساس آنان مرتبط بوده است. نظریه‌ای که هنر را در خدمت اخلاق قرار دهد، نفوذ و سیطرهٔ بالایی داشته است و آثار آن تا به امروز نیز باقی است و زیبایی از نظر افلاطون، فلوطین و تولستوی، صلاح و فضیلت می‌باشد (غریب، ۱۳۷۸: ۳۹).

نظریهٔ موسیقایی که توسط فیثاغورثیان بنیاد نهاده و توسط ارسطو بسط داده شد، به موسیقی، یک کارکرد اصالتاً اخلاقی و اجتماعی اعطا می‌کرد (Chmpigneulle, 1969: 8). دستگاه دین نمی‌توانست در برابر این مقولهٔ هنری موضعی مخالف و حتی خنثی داشته باشد، بلکه این دستگاه در گذر زمان، خود مبدأ انواع مطالعه‌های آوایی به‌طور عام (نگ: ضالع، بی‌تا: ۲۴ و نورالدین، ۱۹۹۲م: ۳) و سپس حامی بخش‌های مهمی از موسیقی آوایی به‌طور خاص شد. این موسیقی، بیشتر جزء موسیقی کلامی و آوایی بود که با نام موسیقی آیینی شناخته شد.

---

۱ . سخن بوئتیوس، فیلسوف رومی، (Anicius Manilus Severinus Boethius ، ۵۲۴ـ۴۸۰ میلادی) (نگ: استور، ۱۳۸۳ش: ۷؛ برکشلی، ۱۳۵۷: ۸۴).

2. Chmpigneulle

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه‌هایی از موسیقی مذهبی

پیش از اسلام

از روزگاران کهن، از یسناخوانی و تلاوت اوراد و ادعیهٔ زرتشت، سپس نواختن کلاوتی (ساز آسمانی) توسط گندهروه (خنیاگران بهشتی) در آیین هندو، کیش‌های دیونیوس، آپولون، اورفئوس... و نقش آن در یونان باستان، نواختن سیسترون (ساز کوبشی مصر باستان) و گذر آن به سومر و یونان و موسیقی تروبادورها (زائران مسیحی قرون وسطا) سخن رفته و این موارد، نمونه‌هایی از ارتباط موسیقی و مقوله‌های دینی و عرفانی به‌شمار رفته‌اند (دورینگ،۱۳۸۷: ۲؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۱۳).

وجود عنصر وزن در گات‌های زرتشتی توجه برخی پژوهشگران را جلب کرد و آنان را به کوشش و تتبعی دامنه‌دار در مناطقی وسیع از شهرهای ایران تا برخی روستاهای بسیار دورافتادهٔ هند برای دستیابی به نواهای چندهزار سال قبل و تهیهٔ نوارهای صوتی از یک‌سو و برای تحلیل وزن آنها در آمریکا از سوی دیگر کشانید. از آنجا که پیشینهٔ آداب و رسوم مذهبی پارسی لااقل به دورهٔ ساسانی می‌رسد و بخش بزرگی از آن، مربوط به زمان‌های قدیم‌تر است، می‌توان استنباط کرد که سبک‌های موسیقی گات‌ها و یشت‌ها نیز به همان قدمت است. می‌گویند طی ۳هزار سال گذشته، ترتیل‌های (قواعد آوازی) وداهای هندی اندکی بیش تغییر نکرده است؛ بنابراین سروده‌هایی که امروز در آتشکده‌های مشرق‌زمین خوانده می‌شود، ممکن است یک سبک موسیقی به قدمت ترتیل ودایی باشد که احتمالاً امروز قدیم‌ترین موسیقی جهان به‌شمار می‌رود (وحیدی، ۱۳۸۱: ۱۵۰–۱۴۹).

در نظر یونانیان، موسیقی بخشی از ذکر خدا بود. در تمدنی که آن‌را برای هنر مجسمه‌سازیش ارج می‌نهند، هیچ‌یک از خدایان تندیس‌سازی هم‌تراز با خدای موسیقی «آپولو» نبود و هیچ هنرمند قهرمانی معروف‌تر از «اورفئوس» یا «اورفه» و چنگ قلب‌شکلش نبود (هارمن، ۱۳۶۷: ۱۰).

Archive of SID

www.SID.ir

در اساطیر یونان آمده است، آن زمانی که اورفه فرزند آپولو چنگ خود را به صدا درمی‌آورد، حیوانات وحشی رام می‌شدند و به دنبال او به راه می‌افتادند، پرندگان آوازشان را قطع می‌کردند و به او گوش می‌دادند و سنگ‌ها و درخت‌ها با موسیقی او افسون می‌شدند (پلودن و دیگران، ۱۳۵۱: ۲۳) موضوع تهلیل و تسبیح همگانی در *مزامیر* حضرت داوود(ع) در عهد عتیق جلوه‌های زیبایی دارد و *قرآن کریم* از وقوع عینی این امر خبر می‌دهد و از آمدن پیامبری سخن می‌گوید که به این نیاز و آرزوی اسطوره‌ای عینیت بخشیده است: «**اصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُدَ ذَا الأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ (۱۷)إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالإِشْرَاقِ (۱۸)وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ**» (ص/ ۱۹-۱۷).

در *تورات* هنگامی‌که از سپیده‌دم هبوط آدم و پیدایش نسل او سخن می‌رود، سخن از موسیقی نیز به میان می‌آید، در نوشته‌های مقدس کهن، سخن از سازهای سیمی، بادی و نواختنی را می‌یابیم (هاکس، ۱۳۷۷: ۸۴۷). بزرگان یهود، «آواز خرمن» خود را داشته و کارگران عرب نیز در واحه‌های نخل‌زار، موسیقی خاص آن‌را داشتند و از آن بهره برمی‌داشتند (ابوالفرج اصفهانی، ج۳: ۱۷۶ به نقل از جورج‌فارمر، ۱۳۶۶: ۵۱).

یهودیانی که پس از حملهٔ کوروش از اسارت بابلیان بازگشته و زبان و آداب خود را تا حد زیادی فراموش کرده بودند، از ترنم‌ها دعای دسته‌جمعی و بهره‌گیری از آن برای بازیابی هویت جمعی و فرهنگ قومی و دینی خود بهره گرفتند (اشتاین، ۱۳۸۰: ۱۵۵). *عهد عتیق* از هزاران خنیاگر و رامشگری سخن می‌گوید که با آلات گوناگون چون شیپور، چنگ و سنج، گرد صندوق مقدس (حاوی قانون الهی) به حرکت‌های ریتمیک می‌پرداختند یا در کنیسه، یهوه را می‌ستودند (همان: ۱۵۷-۱۵۵).

در نوشته‌های مقدس عبرانی، سرودهای سپاس و ثنا فراوان دیده می‌شود. این سرودها برخوردار از وزن و آهنگ‌اند و با آواز آهنگین خوانده می‌شوند؛ از جملهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

این سرودها، سرود موسی(ع) پس از گذر از بحر قلزم، سرودهای نوحه‌گری داوود(ع) بر شائول و آب نیر و نوحه‌گری‌های ارمیای نبی بعد از خرابی اورشلیم را می‌توان ذکر کرد. *قاموس کتاب مقدس* از دستور حضرت موسی(ع) برای ساختن شیپور نقره‌ای سخن می‌گوید تا آن‌را در اعیاد مهم دینی بنوازند و از مهارت داوود(ع) در نواختن ساز جدا از بانگ نیکوی تلاوت مزامیر (هاکس، ۱۳۷۷: ۸۴۵ و ۷۹۶).[۱] علی(ع) در سخن خود، داوود(ع) را «**صاحبُ المزامیر و قارئ اهلِ الجنّة**» خوانده است. (شریف‌رضی، ۱۳۹۵ق، خطبهٔ ۱۶۰: ۲۲۷).

قرن‌ها بعد، مسیحیت همان‌گونه که روند فروپاشی سبک زندگی معمول را در دنیای روم باستان شتاب بخشید، نیروی معنوی جدیدی را برقرار ساخت که حرارت آن، منبع الهام موسیقایی سرشاری بود (Bridgman, 1973: 8). این منبع الهام در واقع خاستگاه موسیقی غرب را در کلیسا قرار داد که قرن‌ها در شکل و قالب آواز وجود داشت. مراد از قرون مورد اشاره، قرون انتقال مسیحیت از مشرق (بیزانس) به مغرب (رم) است و در واقع قرن‌ها طول کشید تا ساز وارد دنیای موسیقی شود؛ در این بین آنچه بر ساز تقدم داشت، آواز بود؛ آوازهای دینی و موسیقی آوایی (دراج، ۱۳۶۳: ۴۷). آواز کلیسای مسیحی در نتیجهٔ اختلاط موسیقی کنیسه‌ها (از راه کلیسای سوریه) با موسیقی هموفونیک یونانی که گرایشی به موسیقی آوایی و قرائت شعر دارد پدید آمد و سراییدن سمتی از عبادت الهی در کلیسای قدیم به شمار رفت (هاکس، ۱۳۷۷: ۴۷۳). نزد نصرانیان، ناقوس، نشانه و نماد اعلان اوقات نماز و ارگ، وسیله‌ای برای نماز و نیایش شد.

موسیقی پیش از قرون وسطا و تا حدودی در قرون وسطا همان موسیقی‌ای بود که

۱. ممکن است بتوان در «سازسازی» یک فرستادهٔ الهی نیز تردید روا داشت، اما وجود نصوصی موزون که با آهنگی زیبا خوانده می‌شده، روشن و با قرائن دیگر قابل تأیید است.

Archive of SID

www.SID.ir

کلیسا آن‌را به رسمیت می‌شناخت و در کلیساها اجرا می‌شد. کلیسای کاتولیک، مشوق اصلی موسیقی باقی ماند. این حالت در طول قرون، موسیقی‌دانان موسیقی کلاسیک اروپا را از دل نمازخانه‌های دربارهای اروپایی، صومعه‌ها، کلیساها و کاتدرال‌ها برآورد. پاره‌ای از این افراد، طلبه‌های مدارس دینی یا آبای کلیسا یا دارای همکاری با کلیساها بودند (نگ: Vignal، 32، 87، 195، 290، : Rostand,1970 314، 7، 200، 230؛ کولو لسووا، ۱۳۵۶ش: ۴۳ و ۶۰؛ پالمر، ۱۳۷۹ش: ۲۹۲–۲۹۱؛ دوکانده، ۱۳۸۱ش: ۶۰، ۱۸۴ و ۲۳۵؛ شونبرگ، ۱۳۸۰ش: ۵۲).

با نگاهی به نمایهٔ اعلام *فرهنگ بزرگ موسیقی*، در برابر بیش از یکصد مکان مقدس، تنها به نام دو مکانِ تجمع عمومی و سرگرمی غیرمذهبی برمی‌خوریم (دوکانده، ۱۳۸۱: ۴۳۴–۴۲۳). از «کانتات» مذهبی و دسته‌های هم‌سرایان، موسیقی «نمازخانه‌ای» پدید آمد که با ساخته شدن قطعهٔ *مسیحا* اثر هندل (۱۷۵۹–۱۶۸۵) به اوج محبوبیت رسید. «پاسیون‌ها»[1] در آثار یوهان سباستین باخ (۱۷۵۰–۱۶۸۵) به والاترین پایگاه خود رسیدند. بخش اعظم این موسیقی زمینهٔ دینی خود را رها کرد و به‌صورت بخشی از میراث موسیقایی مغرب‌زمین درآمد (هینلز، ۱۳۸۶: ۶۱۲).

هدف کلیسا به‌کارگیری موسیقی برای تزکیه و تطهیر روح انسان‌ها بود. اینکه کلیسا در این زمینه حائز چه میزانی از توفیق شد، سخن دیگری است. سید قطب ضمن بیان مشاهده‌های خود از آمریکا، از نمونه‌های کشیده شدن موسیقی و عبادت کلیسا به موسیقی و رقص مختلط و باده‌گساری در برخی سالن‌های کنار کلیسا سخن می‌گوید (همان).

در عهد اسلامی

قرآن به‌عنوان آخرین و یگانه آیت ماندگار و بازمانده از سلسلهٔ پیامبران، یک «زبان» و از جنس صوت و سخن است. تلاوت و ترنم *قرآن* و اذان، پایهٔ موسیقی مذهبی در

۱. (Passions)، مصایب یا قطعه‌هایی با یاد رنج‌های مسیح.

Archive of SID

www.SID.ir

اسلام را تشکیل داد. این وصف مشهور از صدر اسلام به اولین ترنم‌های آهنگین سخن وحی اشاره می‌کند که از مسجد مسلمانان زمزمه‌ای شبیه صدا و زمزمهٔ زنبوران به گوش می‌رسید: «**لهم دَویٌّ کدَویِّ النحلِ**؛ میان ایشان پژواکی به‌سان پژواک صدای زنبوران است» (کلینی، ۱۳۶۵: ۴ و ۶۷). ترنم *قرآن* و اذان، بعدها پایهٔ آفرینش‌های هنری و موسیقایی مختلفی شد که در ادامه به اهم آنها اشاره می‌شود:

تلاوت قرآن

مناسک اسلامی نیازی به استخدام موسیقیِ سازی و مصنوعی نداشتند. *قرآن*، متنی مقدس با ریتم و آهنگی درونی و بیرونی و با کیفیتی متعالی بود. یک نومسلمان هنگام شنیدن **فاتحةالکتاب** از دهان معلم یا امام مسجد، ساختار آهنگین توأم باشکوه قدسی آن‌را درمی‌یافت. هر فرد مسلمان می‌تواند و باید به‌جای آنکه تنها یک تماشاگر تلاوت‌های *قرآن* باشد نت‌های آن‌را با صدایی که خود و از خود تنظیم می‌کند بخواند، و با آن «تغنی» کند؛ چنان‌که در احادیث نبوی، از «تغنی به *قرآن*» سخن رفته است (*طبقات*، ج۲: ۵۰، به نقل از جورج فارمر، ۱۳۶۶: ۵۱).

امروز در پاره‌ای از کشورهای عربی استماع تلاوت *قرآن* برای گروهی از مردم در اماکن عمومی، حالت نوعی عادت و شنیدن آهنگ‌های روزانه را یافته است (نگ: دغاغله، ۱۳۸۸: ۴۲).

ترنم و تغنی به *قرآن* موجب الهام‌گیری از نواهای قرآنی و حمایت از نغمه‌های آوایی در سرزمین‌های اسلامی شد. در بررسی زندگی هنری شیخ مصطفی اسماعیل از تعمد و تعهد شیخ در پیراستن لحن از اضافه‌های تزیینی و موسیقایی و اکتفا به لُباب لحن، سخن گفته شده است. گروهی برآن‌اند که او لحن تلاوت را از موسیقی متعارف دریافت نکرده است، بلکه آن‌را از خود آیات کریمه برداشت کرده است (کاشفی، ۱۳۸۸: ۳۵). مصطفی اسماعیل

Archive of SID

www.SID.ir

در واکنش به نوشتهٔ یکی از مجله‌های زمان خود مبنی بر اینکه او در منزل پیانو می‌نوازد، می‌گوید: من به ساختن پیانو و دیگر سازهای موسیقی آشنا نیستم و در تمام عمر به تلاوت *قرآن* مشغول بوده‌ام. این حرفه از همهٔ آلات موسیقی که انسان می‌شناسد، برتر و پیچیده‌تر است (نجمی، ۱۳۸۸: ۱۳۸–۱۳۷).

محمد عبدالوهاب، خواننده و آهنگ‌ساز بزرگ مصری می‌گوید:

پدرم در پنج سالگی مرا به مکتب‌خانه برای فراگیری و حفظ قرآن فرستاد. در مکتب‌خانه قواعد عربی و حساب نیز تدریس می‌شد، لکن من در فراگیری چیزهایی مانند حساب، بسیار بی‌رغبت بودم. میان آن‌همه فشار، تنها یک چیز یعنی قرآن و رغبت یک کودک پنج ساله به زبان قرآن، کار را بر من آسان می‌ساخت.

کم‌کم که دایرهٔ ادراک من گشوده می‌شد، در حدود هفت سالگی «حلقه‌های ذکر» را می‌دیدم که نمازگزاران در مسجد پس از نماز صبح و گاهی نماز عشا برپا می‌کردند. نغمه‌ها و ترنم‌های نمازگزاران با آن طوع و رغبت عجیب، مرا به وجد می‌آورد و در اعماق وجود من سُکری سحرانگیز ایجاد می‌کرد. من همه‌روزه بامدادان قبل از اذان از خواب برمی‌خاستم و از محیط خانه به‌سوی مسجد می‌گریختم تا عطش خود را با شنیدن سرودهای دینی سیراب کنم (نصّار، بی‌تا: ٤).

او به نکتهٔ دیگری نیز اشاره می‌کند و آن کشش و اثر روانی «مقدس» بودن متن *قرآن* و برآمدن سِحر و سُکر قرآنی از تلاوت و ترنم و تغنی با آن است:

نمی‌دانم چه چیزی احساس مرا در آن دورهٔ پرطراوت از عمر من، روشنی می‌بخشید؛ چندان‌که من با بزرگسالان در زمزمه‌های ذکر، با لذّتی زائدالوصف و دل‌انگیز همراه می‌شدم. شاید سبب آن، آیه‌های بسیاری از

Archive of SID

www.SID.ir

قرآن بود که در سن شش‌سالگی در سینه داشتم و چه بسا، مناجات‌های مؤمنانه‌ای بود که از قلب به زبان می‌آمد و تضرع خالصی که با زمزمه‌های ذکر دینی برمی‌خاست و در روح آدمی به‌سان مغناطیسی جریان می‌یافت. رشته‌ای نامرئی بین ایمان من و این عبارت‌های آهنگین برآمده از ایمان و یقین را پیوند می‌زد و مرا (گاهی) از درس و مکتب‌خانه به‌سوی حلقه‌های ذکر و نیز جشن‌های مولد نبوی که عرصهٔ مهمی برای عرضه‌های موسیقی دینی بود، می‌کشانید (همان: ۱۰-۸).

اذان

بانگ «اذان» در تاریخ موسیقی مذهبی اسلامی و جهانی، دارای موقعیتی شاخص است و همزاد بانگ تلاوت *قرآن* محسوب می‌شود. بلال حبشی به احتمال زیاد بلکه به‌یقین در زمینهٔ مسائل صوتی و آوایی، یک «هنرور» نبوده، بلکه از ادای کامل حروف به لحن و لهجهٔ عربی نیز ناتوان بوده است؛ با این حال پیامبر اکرم(ص) او را برای تعمیم و توسعهٔ اذان و میدان دادن به همگان به‌عنوان اولین مؤذن اسلام برگزید. این موضوع، اعتراض اعراب متعصب را نیز برانگیخت که پیامبر اکرم(ص) اعتراض آنان را وارد ندانستند، بلکه ایشان، سپس امیرمؤمنان(ع)، اذان او را نزد خدا مقبول و بی‌نقص دانستند.

نغمه‌های اذان گنجینهٔ شاخصی برای نگاهداری و پرورش هنر آوایی شد. پس از حملهٔ ناپلئون به مصر، گروهی از دانشمندان فرانسوی همراه وی بودند. یکی از زمینه‌های تحقیق این افراد، پژوهش در موسیقی عربی بود که یک عرصهٔ مهم حفظ و امانت آن، اذان و تلاوت *قرآن* بود. تدوین موسیقایی برخی اذان‌ها از آن سال‌ها موجود است (میرزایی، ۱۳۸۸: ۲۳۲-۲۳۱).

مؤذنان هر کشور، اذان را با ماهیت و هویت نغمه‌ای همان سرزمین ادا کرده‌اند. در گلدسته‌های مساجد عراق، بیشتر مؤذنان، اذان را در نغمهٔ «حجاز مدنی» و برخی آن‌را

Archive of SID

www.SID.ir

در نغمهٔ «بیات» می‌گفتند. در مصر، اساس آن بر «رست»، راست و استوار بود و اهل حجاز نیز مقام موسیقاییِ تاریخی و موروثی خود یعنی «حجاز» را حفظ کردند.

برای اذان در آن زمان، اصول خاص شنیداری وجود داشت؛ از جمله آنکه هنگام طلوع فجر اولین گلبانگ اذان از هر گلدسته، در هر مقامی که برمی‌خاست و صدای او که انتشار می‌یافت، هر مؤذن دیگر نیز در همان مقام اذان می‌گفت و طولی نمی‌کشید که همهٔ قاهره را صدای اذان در مقام آن روز، اعم از رست یا هر مقام دیگر مانند حجاز، بیات و... پر می‌کرد (همان: ۲۳۳).

در ایرانِ دهه‌های اخیر می‌توان از اذان مؤذنانی چون محمد آقاتی، شیخ عبدالکریم اردبیلی، رحیم مؤذن‌زاده اردبیلی، سیدجواد ذبیحی و علی بهاری یاد کرد و بر اذان شیخ محمد آقاتی درنگی نمود. آقاتی از پیشگامان هنرهای آیینی در زمینهٔ آواهای مذهبی ازجمله اذان، قرائت *قرآن*، مناقب و مرثیه‌خوانی بود. وی در سنین کودکی قرائت *قرآن* را نزد پدرش آموخت؛ سپس طلبهٔ مدرسهٔ نواب مشهد، مدرس *قرآن* مسجد سلطانی و پس از آن، مؤذن و مناجات‌خوان مسجدجامع گوهرشاد شد. آغاز اذان‌گویی او در حرم رضوی بود و اذان وی در سال ۱۳۲۷ رادیو ملی را تسخیر کرد.

اذان او در مایه‌ای از دستگاه شور (بیات ترک) اجرا شده است. این دستگاه قالب مناسبی برای مناجات‌خوانی، مناقب‌خوانی، اذکار و ادعیهٔ عرفانی می‌باشد که آقاتی با شناخت کامل از قابلیت‌های آن، برای اولین‌بار اذان را در این دستگاه سر داده است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اذان آقاتی، اجرای شروع و متن اذان در بیات ترک، سپس فرود آمدن صدای او در انتهای اذان در درآمد شور است؛ بدین ترتیب او صدای خود را در انتها به خاستگاه اولیه که همان درآمد شور است می‌رساند و اذان او حسن‌مطلع و حسن‌ختامی هماهنگ و دل‌نشین می‌یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

اذان آقاتی، یکی از مشهورترین اذان‌های قرن اخیر است و از نظر لحن، صوت و تلفیق موسیقی‌های دستگاه شور، بی‌نظیر مانده است. صدای قوی و زلال که بدون شک از سینه‌ای زلال برمی‌خیزد، «تِم» ایرانی و رهایی از تکلف «تجوید» ـ که اصل محکمی ندارد و چند حدیثی نیز که به‌عنوان مستند آن ذکر می‌شود، اغلب به‌صورت ناقص یا معکوس تعبیر شده است (نگ: خوش‌منش، ۱۳۸۸: ۳۴-۳۳، ۶۹-۶۷ و ۲۶۴-۲۵۷)ـ از ویژگی‌های بارز اذان اوست.[۱]

دیگر مؤلفه‌های موسیقی مذهبی

عزاداری‌های شیعیان، یکی دیگر از انواع موسیقی مذهبی را در خود جای داد که ریشهٔ تاریخی آن به زمان آل‌بویه می‌رسد. این وضع تا دورهٔ سلجوقیه ادامه یافت.

مجالس مرثیهٔ سالار شهیدان از ازمنهٔ قدیم مجالی برای نغمه‌های پرشور و معنوی بود و دریافت پول و ارتزاق از راه آن، امری مذموم شمرده می‌شد (نگ: عباسی، ۱۳۷۱: ۵۲-۴۶). خدمت ذکر حسینی به آواهای دینی، اختصاصی به ایران و حتی شیعیان نداشته و ندارد؛ اکنون یکی از اماکن بسیار مشهور برای ادای نغمه‌های دینی و آواهای قرآنی در جهان اسلام، مسجد رأس‌الحسین در قاهره است. نظر به برخی روایت‌های تاریخی، سر بریدهٔ سالار شهیدان در این مسجد دفن شده و ضریح آن، سالیانه زیارتگاه میلیون‌ها مصری است.

منبر مخصوص این مسجد که فقط شماری از قاریان ممتاز امکان تلاوت بر روی آن‌را یافته‌اند و به مدد رسانه‌های تصویری، شهرت بصری جهانی یافته، مزین به آیهٔ «**إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيراً**» (احزاب/ ۳۳) است و بر

۱. برگرفته از ویکی‌پدیا و وبگاه میراث فرهنگی خراسان رضوی.

Archive of SID

www.SID.ir

گرداگرد دایرهٔ درونی گنبد رأس‌الحسین، نام حسین(ع) و تمام اهل‌بیت پیامبر(ص) نگاشته شده است. یک مدیحهٔ مشهور و ماندگار که در میان مدایح مصر و جهان اسلام به یادگار مانده، مدیحهٔ *حب‌الحسین* از قاری و مبتهل ممتاز مصری، طه‌الفشنی است (نگ: کاشفی، ۱۳۸۱: ٤٨).

بهره‌گیری اهل شعر و غنا از نغمه‌های دینی

مدتی پس از نزول *قرآن*، توجه به خصایص آهنگین شعر و زبان زاده شد و از رهگذر سخن آهنگین *قرآن* و مطالعهٔ زبانی و آواشناختی که از پس آن پدید آمد، به این موضوع نیز توجه شد. اوزان موسیقی شعر عربی را نابغه‌ای کم‌نظیر به‌سان خلیل‌بن احمد فراهیدی تنظیم کرد. او عالمی بزرگ در ریاضیات و موسیقی بود. آگاهی وی از موسیقی موجب نگارش کتاب *النغم* و پایه‌گذاری علم عروض شد (شرحی از جهد فکری و علمی او را در پرتو تحلیل‌های جدید زبان‌شناختی نگ: منظمة الامم المتحدة للتربیة و العلوم و الثقافة (یونسکو،۱۹۹۱: ۳۹۲–۳٦۷؛ فرید عبدالله، ۲۰۰۸: ۳٤–۳۲).

جاحظ در *طبقات المغنّیین* ذکر می‌کند که دانستنی‌های رامشیان و موسیقی‌دانان تا قبل از اسحاق موصلی در محدودهٔ آنچه از نغمه‌های فارسی و پهلوی شنیده بودند، قرار داشت تا آنکه خلیل بصری با درک اوزان شعر به تشریح نغمه‌ها پرداخت. کتاب‌های *النغم* و *الایقاع* خلیل، رساله‌ای علمی است که خدمت بزرگی را ارزانی اندیشمندان و مشتاقان داشته است. *رسالة الطرب* او کتاب دیگری در همین باب است (نگ: شوقی‌ضیف، ۱۹٦۰: ٤۰؛ ستایشگر، ۱۳۷٤، ج۳: ۲۱۱–۲۱۰). در قرون بعد ارتباط میان قرائت *قرآن* و فن خوانندگی آشکارتر شد. در چندین منبع مانند *عقدالفرید* و *الاغانی* می‌خوانیم که قرائت *قرآن*، بخشی از مهارت نوازندگان

Archive of SID

www.SID.ir

حرفه‌ای بوده است (ابن‌عبدربّه، ج ۱۶: ۵۳ به نقل از نلسون، ۱۳۹۰: ۲۹۸).

البته آوازهای مذهبی نظیر تواشیح و ابتهال، پل ارتباطی میان قرائت و خوانندگی غیرمذهبی قرار گرفتند. تلاوت آهنگین *قرآن* بعد از قرن یازدهم قمری وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد که سیر آن به زمان حاضر رسیده است (نگ: نلسون، ۱۳۹۰: ۳۰۱-۲۹۹). مرحلهٔ اخیر و نوین تلاوت مصری به بیش از یک قرن قبل می‌رسد. شیخ احمد ندا، استاد مسلم و «مؤسس دولت تلاوت»، آغازگر دورهٔ نوین تلاوت مصری و گردآورندهٔ مردم در مناسبت‌های مختلف دربارهٔ قاریان *قرآن* در قرن نوزدهم میلادی به‌شمار می‌رود. قاریان بزرگی همچون علی محمود و مصطفی اسماعیل از فن وی در امر تلاوت *قرآن* نصیب بردند. بسیاری آهنگ‌ها و نغمه‌ها را که محمد عبدالوهاب، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز معروف مصر در قرن اخیر می‌ساخت، مبتنی بر دیدگاه‌های استادانهٔ شیخ علی محمود بود (نگ: میرزایی، ۱۳۸۸: ۹۵-۹۴).

علی محمود، قاری، مؤذن و مبتهل بود و از این رهگذر، نوازندگی را نیز فرا گرفته بود (نجمی، ۱۳۸۸: ۱۳). محمد عبدالوهاب این آهنگ‌ها و الحان را پیش از عرضه در رادیوی قاهره بر علی محمود عرضه می‌کرد. محمد عبدالوهاب که با تمامی قراء مصر هم‌دوره بوده، «نبوغ و ابتکار دائمی» مصطفی اسماعیل را می‌ستود (همان: ۴۳).

در بسترهایی از نغمه‌سرایی دینی که اشاره به آنها ذیل عنوان‌های بالا گذشت، کسانی که در زمینه‌های خنیا، رامش و سرایش به مقام استادی رسیدند، از این افراد می‌توان حاج میرزا لطف‌الله اصفهانی، حاج تاج نیشابوری، سیدباقر جنوقی، حاج سیدحسن سرسلسلهٔ سادات شیرازی و شیخ طاهر خراسانی ملقب به ضیاءالدین را ذکر کرد (حدادی، ۱۳۷۶: ۵۸۰-۵۷۹).

در دهه‌های اخیر نیز شماری از چهره‌های مشهور موسیقی ملی در اصل از

Archive of SID

www.SID.ir

محافل موسیقی مذهبی برخاستند. راز سلامت نسبی این افراد نیز همین ریشه‌ها و علقه‌ها بود. از میان این هنرمندان می‌توان به دو خواننده در ایران (قمرالملوک وزیری) و مصر (ام‌کلثوم) اشاره کرد و نیز افرادی از نسل‌های بعد چون تاج اصفهانی، محمدرضا شجریان و محمد اصفهانی.

مادربزرگ قمرالملوک، ملاخیرالنساء افتخارالذاکرین، روضه‌خوان زنانهٔ حرم ناصرالدین شاه بود و همراهی‌های قمر ـ که در ۱۸ماهگی از پدر و مادر یتیم شده بود ـ با او در مجالس روضه‌خوانی، پایه‌های خواندن وی و کشف قوت صدای او را توسط مرتضی نی‌داوود و نیز فراگیری دقیق ردیف‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی را در سال‌های بعد نهاد (سپنتا، ۱۳۷۷: ۱۷۵).

ام‌کلثوم دختر شیخ ابراهیم سید البلتاجی، امام مسجد، قاری و مؤذن و تواشیح‌خوان قریهٔ «طمای الزهایره» از توابع شهرستان السنبلاوین استان الدقهلیه در دلتای نیل، شمال قاهره بود. او در پنج‌سالگی به مکتب قریه نزد شیخ عبدالعزیز که شیخی بسیار سخت‌گیر در امر تحفیظ *قرآن* و تعلیم تجوید بود، رفت.

پدر او، شیخ ابراهیم نابینا و برخوردار از قریحهٔ شاعری بود و در مناسبت‌های مختلف مردم قریه شعر می‌سرود و آنها را برای مردم می‌خواند. این مجالس از مجالس عروسی و عزای مردم تا حلقه‌های ذکر صوفیان قُری، احتفالات «مولدالنبی» و خواندن آهنگین قصیده «بُرده»،[۱] «مولد الحسین» و آیین‌های بزرگداشت معراج نبی(ص) بودندکه هریک در شهرها و روستاهای مصر با آداب و تشریفات خاصی برگزار می‌شدند.

دخترک در کودکی دست پدر را می‌گرفت و او را به مجالس دینی می‌برد و اشعار و موشحات پدر را می‌شنید و به یاد می‌سپرد. این آیین‌ها و مجالس، متنوع

۱ . قصیدهٔ معروف محمدبن سعید بوصیری، (أمن تذکّر جیرانٍ بِذی‌سلمٍ مزجتَ دمعاً جری من مقلةٍ بدمٍ) (متن کامل: بوصیری، قصیده البردة).

Archive of SID

www.SID.ir

بودند: وی با قریحه و حافظهٔ قوی‌ای که داشت، این شنیده‌ها را برای مردم قریه و قرای مجاور بازخوانی می‌کرد.

وی در سن ۱۵سالگی با تلاوت *قرآن کریم* و تفسیر بخش‌های زیادی از آن آشنا شده بود و *قرآن* را با آوایی گیرا تلاوت می‌کرد. حفظ و تلاوت *قرآن*، وی را از کودکی بر داشتن زبانی فصیح و نطقی روشن و نیز حفظ حجم بالایی از بیت‌های شعری و فراگیری اوزان عروضی و الحان، دستگاه‌های موسیقایی و زبان‌های خارجی توانایی بخشید. اغنیه‌های وی از فخامت و جزالت معنا برخوردار و از لفظ و مضمون مبتذل به دورند. نطق الفاظ وی قوی و روشن است که ریشه در همان آموزش *قرآن* و نطق دقیق حروف در آن دارد.

به گفتهٔ محمدتقی مروّت، قاری پیشکسوتی که در سال‌های حیات هنری قاریان و هنرمندان بزرگ در سرزمین مصر حاضر و با آنها مرتبط بوده است، کسانی که برای ام‌کلثوم آهنگ می‌ساختند، اغلب قریب‌به‌اتفاق آنان اساساً قرآنی و از حافظان و قاریان بزرگی بودند که به دلایلی به آهنگ‌سازی روی آورده و برخی از آهنگ‌های خود را نیز خود اجرا می‌کردند. نخستین آنان شیخ ابوالعلا محمد از قاریان *قرآن* و موشحان بود که بعدها به جرگهٔ آهنگ‌سازان و خوانندگان پیوست و پس از وی شیخ زکریا احمد، محمد القصبجی، ریاض السنباطی، محمد عبدالوهاب، شیخ سید مکاوی، بلیغ حمدی و محمد الموجی برای وی به ساخت آهنگ پرداختند تا وی آنها را اجرا کند. به‌جز دو نفر اخیر، بقیه از حافظان و قاریان بودند که کار آهنگ‌سازی را اختیار کردند. محمد عبدالوهاب از جمله کسانی بود که در محضر تلاوت *قرآن* مرحوم شیخ محمد رفعت و بعدها مرحوم شیخ مصطفی اسماعیل حاضر می‌شد و از تلاوت‌های آنان نت‌نویسی می‌کرد.

از دیگر مسائل قابل ذکر، برقراری ارتباط ویژه‌ای میان مرحوم مصطفی اسماعیل و

Archive of SID

www.SID.ir

موسیقی‌دانان، آهنگ‌سازان و خوانندگان مصری به‌ویژه «محمد عبدالوهاب» موسیقی‌دان و خوانندهٔ معروف مصری که خود نخست با حفظ و تلاوت *قرآن* آغاز کرده، سپس به آهنگ‌سازی و خوانندگی روی آورده بود و این دو شخصیت اغلب بر اساس دوستی و رفاقت و نیز همکاری با یکدیگر در خلق آثار ماندگار همکاری می‌کردند؛ همان‌گونه که پیش از آن عبدالوهاب در ساختن بسیاری از آهنگ‌های خود به‌طور حضوری در محافل تلاوت مرحوم «محمد رفعت» شرکت می‌کرد و از تلاوت او برای خلق آثار خود الهام می‌گرفت (تلخیص دو مصاحبه و یک نامهٔ استاد محمدتقی مروّت در وبگاه‌های iqna.ir و gharian.ir منتشرشده در ۱۳ دی ۱۳۸۷).

جدا از اغانی، تلاوت‌های *قرآن* و نیز اجراهای مختلف با موضوع‌های دینی، حماسی و سیاسی گوناگون بر جای مانده است. قصیده‌هایی چون **الثّلاثیة المقدسة**[1] و **إلی عرفات الله** (**مکتبة** نبیل، ۲۸۹–۲۸۸) خطاب به سرزمین مکه و کعبه و نیز آمدن حضرت رسول اکرم(ص) به مدینهٔ منوره و نیز موضوع آزادی «قدس» و جنگ با دشمن غدّار و نیل به آرمان‌های جهاد و شهادت و مناجات با خداست (**مکتبة** نبیل، بی‌تا: ۱۹ ـ ۵ و ۱۰۲ ـ ۸۲).

جلال تاج اصفهانی خوانندهٔ بلندآوازهٔ موسیقی ایرانی در خانواده‌ای روحانی تولد و پرورش یافت. پدرش، شیخ اسماعیل ملقب به تاج‌الواعظین از منبری‌های خوش‌صدای اصفهان و آشنا به گوشه‌ها و ردیف‌های آواز بود. تاج از ۹ یا ۱۰ سالگی نزد پدر با مقدمات و اصول ردیف آشنا شد. او تحصیلات اولیه را در هفت سالگی در مدرسهٔ علمیهٔ اصفهان آغاز کرده بود، چند سالی نیز درس طلبگی خواند

---

۱ . این «ثلاثی» شامل سه قطعه است که با بیت‌های ذیل آغاز می‌شوند:

رِحابَ الهدی یا منارَ الضیاء سمعتُکَ من ساعة من صفاءِ/ تقولُ أنا البیتُ بیتُ الإله و رکنُ الخلیلِ أبی الأنبیاء... .

طلع البدرُ علینا من ثنیاتِ الوداعِ وجب الشکرُ علینا ما دعا لله داعِ...

من مهبطِ الاسراءِ من مسجدِ من حرمِ القدسِ الطهورِ الندی/ أسمعُ فی رکنِ الأسیَ مریما تهتفُ بالنجدةِ للسیدِ... (مکتبة نبیل، ۳۱۰–۳۰۲)

Archive of SID

www.SID.ir

و پس از آن به‌سوی حیات هنری خود رفت (سپنتا، ۱۳۷۷: ۲۱۲).

نتیجه‌گیری

در تقسیم‌بندی تاریخ و مطالعه‌های علمی، قرن بیستم «قرن فلسفهٔ زبان» و مطالعهٔ زبانی نام گرفت. یکی از شاخه‌های این مطالعه‌ها، مطالعهٔ زبان دین و زبان *قرآن* بود. ما نیازمند بازگشت به زبان قرآن و ظرفیت‌های فراوان و ناگفتهٔ آن هستیم؛ از جملهٔ این ظرفیت‌ها، ظرفیت‌های هنری و جنبه‌های آوایی آن است.

دستگاه دین را حق بزرگی بر هنرهای مختلف و از جمله هنر موسیقی، به‌ویژه موسیقی آوایی است. اهل هنر باید وامداری هنر خود را به ارمغان و رهاورد دین از یاد نبرند و شایسته است که هنر آنان، عاملی برای تمهید طریق تزکیه، تهذیب و تلطیف روحی انسان، به‌صورتی که *قرآن کریم* می‌تواند تجویز کند و در چارچوب‌های تجویزشده باشد.

موسیقی دینی در اسلام توانسته است در طی قرون گذشته منشأ خدمات و ایجاد جاذبه‌های مختلفی باشد. گونه‌های مختلف این موسیقی نظیر تلاوت *قرآن* و مدیحه‌خوانی در سالیان اخیر در معرض خطر گرایش به سستی و ابتذال قرار گرفته است و تضمینی برای مصونیت مطلق *قرآن* از این خطرها وجود ندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

فهرست منابع

اردلان، نادر و لاله بختیار، (۱۳۷۹). ***حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی***، ترجمهٔ حمید شاهرخ و مقدمهٔ سیدحسین نصر، تهران: خاک.

استور، آنتونی، (۱۳۸۳). ***موسیقی و ذهن***، ترجمهٔ غلامحسین معتمدی، تهران: مرکز.

اسمیت، برندا، (۱۳۸٤). ***مصر باستان***، ترجمهٔ آزیتا یاسایی، تهران: ققنوس.

اشتاین سالتز، آدین، (۱۳۸۰). ***سیری در تلمود***، ترجمهٔ باقر طالبی‌دارابی، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

امامی‌خوانساری، محمد، (بی‌تا). ***الحاشیة الاولی علی مکاسب آیةالله علم الهدی الحاج شیخنا المرتضی نورالله مرقده***، چاپ سنگی.

باطنی، محمدرضا، (۱۳۵۵). ***مسائل زبان‌شناسی نوین***، تهران: آگاه.

برکشلی، مهدی، (۱۳۵۷). ***اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی***، تهران: پژوهشگاه موسیقی‌شناسی ایران.

برکشلی، مهدی، (۱۳۵۷). ***موسیقی فارابی***، تهران: پژوهشگاه موسیقی‌شناسی ایران.

برومندسعید، جواد، (۱۳۸۳). ***ریشه‌شناسی و اشتقاق در زبان فارسی***، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

بوصیری، محمدبن سعید، (۱۳۸۹). ***قصیده برده (الکواکب الدرّیهٔ فی مدح خیر البریهٔ)***، مشهد: به‌نشر.

(بی‌تا). ***کتاب مقدس***، انجمن پخش کتب مقدس در میان ملل، بی‌جا.

(بی‌نا)(۱۹۹۱). *منظمة الامم المتحدة للتربیة و العلوم و الثقافة (یونسکو)، تقدم اللسانیات فی الاقطار العربیة، وقائع ندوة جهویة، أبریل ۱۹۸۷، الرباط.*

(بی‌نا)، (بی‌تا). *المجموعة الکاملة لأغانی کوکب الشرق أم‌کلثوم*، دمشق: مکتبة نبیل.

پالمر، کینگ، (۱۳۷۹). ***خودآموز موسیقی***، ترجمهٔ بهروز وجدانی، تهران: دایره.

پرین، لارنس، (۱۳۸۳). ***دربارهٔ شعر***، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

پلودن، لیدی و دیگران، (۱۳۵۱). ***اساطیر یونان***، ترجمهٔ محمد نژد، تهران: پدیده.

جورج فارمر، هنری، (۱۳٦٦). ***تاریخ موسیقی خاورزمین (ایران بزرگ و سرزمین‌های مجاور)***، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.

Archive of SID

www.SID.ir

حدادی، نصرت‌الله، (۱۳۷٦). ***فرهنگ‌نامه موسیقی ایران***، تهران: توتیا.

حرعاملی، محمد، (۱٤۰۹). ***تفصیل وسائل الشیعة الی تحصیل مسائل الشریعة***، قم: آل‌البیت.

حسنی، سعدی، (۱۳٦۸). ***تفسیر موسیقی از کلاسیک تا دورهٔ معاصر***، تهران: صفی‌علی‌شاه.

حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۷٦ش). ***آواشناسی (فونتیک)***، تهران: آگاه.

خالقی، روح‌الله (۱۳۷۵). ***نظری به موسیقی***، تهران: صفی‌علی‌شاه.

خوش‌منش، ابوالفضل، (۱۳۸۸). ***حمل قرآن، پژوهشی در روش‌شناسی تعلیم و تحفیظ قرآن مجید***، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

دراج، سیاوش، (۱۳٦۳). ***روزگار و آثار آنتونیوویوالدی***، تهران: آوازه.

دشتی، علی، (۱۳٦٤). ***نقشی از حافظ***، تهران: اساطیر.

دغاغله، مهدی و غلامرضا شاه‌میوه اصفهانی، (۱۳۸۸). ***سفر به مصر پایتخت قرائت***، تهران: مرکز طبع ونشر قرآن کریم و شورای عالی قرآن.

دورینگ، ژان، (۱۳۸۷). ***موسیقی و عرفان، سنت اهل حق***، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.

دوکانده، رولان، (۱۳۸۱). ***فرهنگ بزرگ موسیقی***، گردآوری و ترجمهٔ شهره شعشعانی، تهران: سحر.

رولان، رومن، (۱۳٦۳). ***زندگانی بتهوفن***، تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۸). ***دو قرن سکوت، سرگذشت حوادث و اوضاع تاریخی ایران در دو قرن اول اسلام (همراه با نقد مرتضی مطهری)***، تهران: سخن.

سپنتا، ساسان، (۱۳۷۷). ***تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران***، تهران: ماهور.

شریف رضی، (۱۳۹۵ ق). ***نهج‌البلاغه***، قم: هجرت.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸٤). ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

شوقی ضیف، (۱۹٦۰). ***تاریخ الادب العربی ـ العصر الجاهلی***، قاهره: دارالمعارف.

شونبرگ، هارولد. سی، (۱۳۸۰). ***تاریخ موسیقی***، ج ۲ (هایدن، موتزارت، بتهوفن، شوبرت، شوپن)، ترجمهٔ آریا زند و فرح‌انگیز فلامکی، تهران: قلم آشنا.

الضالع، محمدصالح، (بی‌تا). ***علم الاصوات عند ابن‌سینا***، قسم الصوتیات بجامعة الاسکندریة، دارالمعرفة الجامعیة.

طباطبایی، سیدمحمدحسین، (۱۳۷٤). ***المیزان فی تفسیر القرآن***، قم: اسلامی.

عباسی، مهدی، (۱۳۷٤). ***تاریخ تکایا و عزاداری قم با گزیده‌ای از سروده‌های شاعران قمی و تصاویر تاریخی***، قم: چاپخانه امیر.

Archive of SID

www.SID.ir

غریّب، رز، (۱۳۷۸). ***نقد بر مبنای زیباشناسی و تأثیر آن در نقد عربی***، ترجمهٔ نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی.
فرید عبدالله، محمد، (۲۰۰۸). ***الصوت اللغوی و دلالاته فی القرآن الکریم***، بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال.
فینکلشتاین، سیدنی (۱۳٦۲). ***بیان اندیشه در موسیقی***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
قطب، سید، (۱۳٦۵). ***فاجعهٔ تمدن و رسالت اسلام***، ترجمهٔ علی حجتی‌کرمانی، تهران: القبس.
کاشفی، امیرمحمود، (۱۳۸۸). ***هندسه روحانی و لطائف بیانی در تلاوت قرآنی***، تهران: مرکز طبع و نشر قرآن و شورای عالی قرآن.
کلینی، محمدبن یعقوب، (۱۳٦۵). ***الکافی***، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
کوپلند، آرون، (۱۳٦٤). ***چگونه از موسیقی لذّت ببریم***، ترجمهٔ مهدی فروغ، تهران: نگاه.
کولوسوا، ن، (۱۳۵٦). ***مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی***، ترجمهٔ علی‌اصغر چارلاقی، تهران: سپیده.
کینی ین، راجر، (۱۳۸۰). ***درک و دریافت موسیقی***، ترجمهٔ حسین یاسینی، تهران: چشمه.
گارودی، روژه، (۱۳٦۲). ***در شناخت اندیشهٔ هگل***، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: آگاه.
گراهام، گوردن، (۱۳۸۳). ***فلسفهٔ هنرها، درآمدی بر زیبایی‌شناسی***، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: افکار، ققنوس.
مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۷۰). ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد ای. نیکلسون، تهران: اشراق.
میرزایی، سیدامین، (۱۳۸۸). ***الزمن الجمیل، تاریخ تحلیلی پیدایش فن تلاوت در مصر***، اصفهان: مهر قائم.
نجمی، کمال، (۱۳۸۸). ***زندگانی مصطفی اسماعیل در سایه‌سار قرآن کریم***، ترجمه و تحقیق سعید ملاحسینی، مقدمه و تصحیح امیرمحمود کاشفی، تهران: شورای عالی قرآن و مرکز طبع و نشر جمهوری اسلامی ایران.
نصّار، فائز، (بی‌تا). ***مذکرات محمد عبدالوهاب***، بیروت: دارالنهضة الحدیثة.
نلسون، کریستینا، (۱۳۹۰). ***هنر قرائت قرآن***، ترجمه و تحقیق محمدرضا ستوده‌نیا و زهرا جان‌نثاری لادانی، تهران: مرکز هماهنگی، توسعه و ترویج فعالیت‌های قرآنی کشور.
نورالدین، عصام، (۱۹۹۲). *علم الاصوات اللغویه، الفونیتیکا، (السلسلة الالسنیة)*، بیروت: دارالکفر اللبنانی.
نوری، حسین، (۱٤۰۸). ***مستدرک الوسائل***، قم: آل‌البیت.
والین، نیلز، بیورن مرکر و استیون براون، (۱۳۸۵). ***ریشه‌های موسیقی***، ترجمهٔ پرتو اشراق، تهران: ناهید.
وحیدی، حسین، (۱۳۸۱). ***گات‌ها ـ سرودهای مینوی زرتشت***، تهران: امیرکبیر.
هارمن، کارتر، (۱۳٦۷). ***داستان هنر موسیقی از سرودهای گریگوری تا موسیقی الکترونیک***، ترجمهٔ فرهاد مؤمنی، تهران: بهجت.
هاکس، جیمز، (۱۳۷۷). ***قاموس کتاب مقدس***، تهران: اساطیر.

Archive of SID

www.SID.ir

هینلز، جان آر، (۱۳۸٦). ***فرهنگ ادیان جهان***، ترجمهٔ گروه مترجمان، ویرایش ع. پاشایی، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

Bridgman, Nanie,(1973). ***La musique italienne***, Presse universitaire de France, Paris.
Champigneulle, Bernard, (1969). ***Histoire de la musique***, Presse Universitaire de France, Paris.
Rostand, Claude, (1970). ***Dictionnaire de la musique contemporaine***, Larousse, Paris.
وبگاه‌ها:

www.iqna.ir
www.gharian.ir

Archive of SID

www.SID.ir