همین نوع هستند؛ زرد نمایندهٔ دورویی، آبی نمایندهٔ وفاداری و غیره. این گونه رمزها ممکن است در زندگی غالباً به کار روند، اما از نقطه نظر هنر مطلقاً معنی ندارند فقط می‌توان آن‌ها را از نوع خط مصری یا چینی تلقی کرد یا به علائم اصل و نسب یک خانواده، یا تابلوی یک مهمان‌سرا که مثلاً تصویر یک در بطری باشد یا علائم شغل افراد مانند کلید فراش‌باشی یا پیش‌بند چرمی یک کارگر معدن تشبیه نمود. بالاخره ممکن است بر بعضی رمزها که به‌عنوان صفت یک شخصیت تاریخی یا اساطیری یا تجسم یک معنی خاص پذیرفته شده باشند نام «علامت» گذاشت. مانند نام‌گذاری حیوانات بر مؤلفان انجیل‌ها، جغد بر مینرو[7]، سیب برپاریس[8] و لنگر بر امیدواری و غیره. اما عنوان علامت معمولاً به طرح‌های تمثیلی ساده‌ای اطلاق می‌شود که با یک کتیبهٔ توضیحی همراه و غرض از آن‌ها نمایان کردن یک حقیقت معنوی باشد. مجموعه‌های فراوانی از این طرح‌ها وجود دارد مانند مجموعهٔ کامراریوس[9] و آلسیاتوس[10] و غیره. این مرحله‌ای است در راه وصول به تمثیل شعری که بعد شرح خواهیم داد. مجسمه‌سازی یونانی وسیله‌ای است برای درک شهودی یا زیباشناسی در حالی که مجسمه‌سازی هندی وسیله‌ای است برای درک مفهوم و بنابراین صرفاً رمزی است.

این اظهار نظر دربارهٔ تمثیل متکی بر نکاتی است که من دربارهٔ ماهیت هنر گفته‌ام و نتیجهٔ الزامی آن است، اما مستقیماً مخالف قضاوت وینکلمن[11] است. وینکلمن به هیچ وجه با این نظر که تمثیل خارج از محیط هنر و غالباً مضر به آن است، موافق نیست و برعکس همه جا به نفع آن سخن می‌گوید. حتی در تشخیص و تعریف هدف عالی هنر می‌گوید: «تجسم مفاهیم عمومی و چیزهایی است که به حواس درک نمی‌شوند». خواننده می‌تواند با این نظر یا نظر مخالف را بپذیرد. اما من وقتی نظریات وینکلمن را دربارهٔ فلسفهٔ فوق طبیعی زیبایی می‌خوانم، متوجه می‌شوم که شخص می‌تواند دارای عالی‌ترین سلیقه و مطمئن‌ترین استعداد برای احساس و درک زیبایی باشد و با وجود این نتواند ماهیت زیبایی و هنر را از نقطهٔ نظر انتزاعی و حقیقتاً فلسفی بسنجد و توضیح دهد. همان‌طور که ممکن است شخص بسیار پارسا و پرهیزکار باشد و وجدانی آن‌قدر ظریف داشته باشد که نتواند یک مسئلهٔ خاص را با دقت و قضاوت متعادل حل کند و با وجود این نتواند ارزش اخلاقی یک عمل را بر پایهٔ فلسفی تعیین و به صورت انتزاعی بیان کند.

پی‌نوشت

1. Correge.
2. Anibal Carrache.
3. Poussin.
۴. Namesis در اساطیر یونان الههٔ انتقام خدائی است.
5. Bellori
۶. Volupte در اساطیر یونان الههٔ لذات شهوانی است.
۷. رب‌النوع حکمت در اساطیر رومی.
۸. پسر زیبا و جذاب پریام Priam پادشاه تروا که به‌عنوان داور زیبایی برگزیده شد که یک سیب طلائی به رسم جایزه به زیباترین الهه از میان سه الهه بدهد.
9. Camerarius.
10. Alciatus.
11. Winckelmann.

❖

پویایی فرهنگ و تمدن اسلام و ایران

تألیف دکتر علی اکبر ولایتی و جمعی از محققان مرکز اسناد و خدمات پژوهشی وزارت امور خا

وقتی مجلد اول این کتاب منتشر شد، آن را به اشاره معرفی کردیم و مقدمه جامع کتاب را آوردیم. اینک به مناسبت قسمت سوم از فصل هنر در تمدن اسلامی را که متضمن مطالب موجز اما مهم و خواندنی است چاپ می‌کنیم:

ایران عهد قاجاریه هرچند می‌کوشید تا جایگاه هنری عصر صفوی را برای خود محفوظ دارد، اما چندان موفق نبود. هنر فرش‌بافی شکوه دوران صفوی را نداشت. پیشه‌وران و صنعتگران، سنگرهای خود را در راسته‌های پیشه و هنر حفظ کرده بودند، اما شاه‌کار خلق نمی‌شد. برخی از شهرهای ایران، به ویژه اصفهان، هنوز صدای چکش مسگران و نقره‌کاران خود را بر ظروف مسی و نقره‌ای می‌شنید و این شهر تا حدودی در پدیدآوردن کارهای دیدنی در کنده‌کاری و فرش‌های گل و بته و پرده‌های قلمکار نام و آوازه داشت. در این روزگار شیراز شهر نقاشی و سفالگری و مینیاتور بود. در آثار نقاشی و مینیاتور سدهٔ سیزدهم هجری ـ که بیش‌تر اختصاص به مجالس شاه‌نامه داشت ـ نقاشانی کم‌نام، شیوهٔ پیشینیان را ادامه می‌دادند و کم‌کم سبک فرنگی در نقاشی ایرانیانی که به ایتالیا رفته بودند، تأثیر گذاشت و نقاشان عهد فتحعلی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاه را برای کشیدن تصویرهای بزرگی از این شاه روی بوم و با رنگ روغن آماده ساخت. این افول کلی در هنر اسلامی در تمامی سرزمین‌های اسلامی دیده می‌شد. با این‌که بسیاری از شاخه‌های هنری دورهٔ قاجاریه رو به افول گذارد، اما سه بخش خوش‌نویسی نستعلیق، شکسته نستعلیق و نسخ، به‌ویژه سیاه مشق، به اوج خود رسید. همچنین گل و مرغ‌سازی، به ویژه آثار لاکی بسیار پیشرفت کرد و تنها در این دوره است که نقاشی مستقل از کتاب و به صورت مکتبی ایرانی شکل گرفت.

ندگان
هران، ۱۳۸۲

تعزیه، پرده‌خوانی، خیمه شب‌بازی

تعزیه از نظر لغوی به معنی سوگواری، برپایی یادبود عزیزان از دست رفته، تسلیت و امرکردن به صبر است و از نظر اصطلاحی، به گونه‌ای نمایش منظوم مذهبی اطلاق می‌شود که به مناسبت‌های مذهبی و غالباً در جریان سوگواری‌های ماه محرم برای هر چه باشکوه نشان دادن آن مراسم و در آرزوی بهره‌مندی از شفاعت اولیای خدا در روز قیامت و تشفی خاطر و برای نشان دادن ارادت و اخلاص به اولیا و اهل بیت پیامبر(ع)، با رعایت آداب و رسوم و بهره‌گیری از ابزارها و نواها و گواه نقوش زنده، برخی از موضوعات مذهبی و تاریخی مربوط به اهل بیت، به ویژه واقعهٔ کربلا را، در پیش چشم بینندگان بازآفرینی می‌کند.

در ایران قدیم، نخستین بار در مرگ سیاوش نمایش‌هایی برگزار شد. بنا به روایت تاریخ بخارا سیاوش، فرزند کیکاووس پادشاه کیانی از نزد پدرش فرار کرد و از رود جیحون گذشت و خود را به افراسیاب رساند. افراسیاب او را گرامی داشته و اکرام فراوان نمود و دختر خود را به همسری او درآورد. سیاوش حتی حصاری برای خود بنا نهاد و زندگی آرام و پرشکوهی را آغاز کرد، ولی سخن‌چینان و حاسدان کار خود را کردند و کار را به آن‌جا رساندند که افراسیاب او را کشت و دفن کرد. البته ریشهٔ این حادثه را به سه هزار سال پیش منسوب می‌دارند. مغان چون از این واقعهٔ غم‌انگیز آگاهی یافتند، آن را گرامی شمردند و مردم بخارا نیز غمگین شدند و سوگواری کردند که در حقیقت تجلیلی بود از خوبی و پاکی.

پس از ورود اسلام، از قرن‌های اول و دوم اسلامی رسم تعزیت‌داری و سوگواری و گریستن بر مرگ شهیدان دین در ایران رایج شد. آل بویه در دوران تسلط بر بغداد زیر نظر خلیفهٔ عباسی و فقیهان سنی مذهب، مردم را به عزاداری در نخستین دههٔ محرم ترغیب می‌کردند. عبدالجلیل رازی در تألیف گران‌بهای خود موسوم به کتاب النقض ـ که در سال ۵۶۰ تألیف شده است ـ نام و نشان شماری از واعظان نامدار سنی از جمله اردشیر عبادی، واعظ معروف قرن ششم را که عزاداری برای شهیدان کربلا از روی صدق و اخلاص می‌گریسته‌اند، به دست می‌دهد و اجرای سوگواری ایشان را به شرح و تفصیل بسیار بیان می‌کند.

دیلمیان در سوگواری‌های خود به سینه می‌زدند و نمد سیاه بر گردن می‌آویختند. این مراسم و حتی جلسات وعظ و بازگفتن واقعهٔ کربلا تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی آزادانه ادامه داشت، اما از آن پس تا تأسیس دودمان صفوی، سوگواری برای شهیدان کربلا بر اثر فشار و سخت‌گیری‌های حاکمان مخفیانه شد و هرگاه فرصتی پیش می‌آمد، شیعیان بیش‌ترین استفاده را در انجام سوگواری می‌کردند، اما سوگواری‌ها در این فاصلهٔ تاریخی سبک و سیاق واحدی نداشت و در این میان، صورت‌های دیگری نیز در تعزیت پدید آمد، که عبارت بودند از، مناقب‌خوانی شیعیان در برابر فضایل‌خوانی سنیان در سدهٔ ششم هجری، پرده‌برداری یا پرده‌خوانی که هر دو گونه‌ای از نقالی مذهبی به شمار می‌آمد و همچنین مقتل‌نویسی، نوحه‌خوانی و مرثیه‌خوانی در سدهٔ ششم هجری و از همه مهم‌تر روضه‌خوانی بود. در کنار این‌ها دسته‌گردانی‌ها (دسته‌های مذهبی) رواج یافت و به‌ویژه در عصر صفوی که تشیع دین رسمی کشور اعلام شد، مراسم محرم با توجه و حمایت حکومت تکامل یافت و دسته‌های مختلف، به آرامی از بین چشم تماشاگران می‌گذشتند و به سینه‌زنی و زنجیرزنی و کوبیدن سنج و مانند این‌ها می‌پرداختند.

پس از دوران صفویه در دورهٔ نادرشاه مراسم مذهبی رو به افول نهاد، ولی در دورهٔ زندیه باز به آن پرداخته شد و در دورهٔ قاجاریه به حدّ کمال رسید، به گونه‌ای که از حمایت پادشاه و اقبال عامهٔ مردم برخوردار شد و برای مراسم آن، تکیه‌ها و حسینیه‌های متعدد به وجود آمد. در اصفهان تکیه‌هایی گویا بدون سقف بوده که در آن‌ها بین بیست تا سی هزار نفر به تماشا می‌نشسته‌اند و این خود از تکامل تعزیه و اقبال عمومی نسبت به آن حکایت می‌کند. این حرکت هنرمندانه با پشتیبانی‌های مستقیم و غیرمستقیم شاه‌زادگان و حاکمان قاجار به سرعت دنبال شد و در دورهٔ ناصرالدین شاه به اوج خود رسید. چنان که این دوره را «عصر طلایی تعزیه» نام نهاده‌اند. معروف‌ترین و مجلل‌ترین تکایا و حسینه‌هایی که در آن تعزیه به اجرا درمی‌آمد، تکیهٔ دولت بود که در همین دوره به دستور ناصرالدین شاه و مباشرت دوستعلی خان معیرالممالک گویا به تأثیر از معماری آلبرت هال لندن و در اصل به نیت اجرای نمایش‌های بزرگ در سال ۱۳۰۴ هـق ساخته شد که به تعزیه‌خوانی اختصاص یافت. به گزارش گوبینو در آغاز سلطنت ناصرالدین شاه در بین سال‌های ۱۲۷۴ تا ۱۲۸۰ هـق، دویست تا سی‌صد مکان برای مراسم تعزیه اعم از تکیه و حسینیه و میدان وجود داشت که هر کدام دویست تا سی‌صد نفر را در خود جای می‌داد.

پس از ناصرالدین شاه تعزیه به تدریج رو به افول نهاد و پس از خلع محمدعلی شاه، استفاده از تکیهٔ دولت برای تعزیه‌خوانی موقوف شد و در سال ۱۳۰۶ هـق مجلس مؤسسان در آن تشکیل شد. از علل و عوامل اضمحلال تعزیه، به ویژه پس

از سال ۱۳۱۱ هش را می‌توان ممنوع شدن تظاهرات مذهبی و سلب حمایت حکومت از آن دانست، زیرا در دوران سلسلهٔ قاجار رقابت دولت‌های ایران و عثمانی به نوعی حمایت از شیعه در ایران و حمایت از سنی در عثمانی مبدل شده بود که با انقراض قاجاریه این موضوع نیز نه‌تنها از میان رفت، بلکه روابط ایران و ترکیه رو به بهبود نهاد و دوستانه شد. عامل دیگر، غفلت از محتوای تعزیه‌ها به‌عنوان نمایشی ملی و مذهبی بود که سبب شد تعزیه موقعیت خود را به تدریج از دست بدهد و پس از جنگ جهانی دوم، با وجود کوشش‌هایی که از سوی تعزیه‌خوانان از لحاظ تغییر سلطنت صورت گرفت، تعزیه دیگر نتوانست روی پای خود بایستد و با پدیدار شدن وسایل مدرن چون سینما و رادیو و ورزش‌های دسته جمعی و به طور کلی زندگی ماشینی، به تدریج رو به افول نهاد.

پرده‌خوانی (پرده‌داری)

نمایش مذهبی ایرانی نمایشی است که در آن کسی با عنوان «پرده‌خوان» با استفاده از تصویرهای منقوش، روی پرده مصایب اولیای مذهبی شیعه را با سخنانی آهنگین روایت می‌کند. پیش از اسلام نقالی همراه موسیقی و آواز وجود داشته است، اما با ورود اسلام به ایران، به علت محدودیت‌های موسیقی، به نوعی نقالی مذهبی ـ ملی تغییر کرده است.

در این نمایش مذهبی، پرده، پارچه‌ای است که صحنه‌هایی از ماجراهای زندگی خاندان پیامبر(ص) بر روی آن نمایش شده است و پرده‌خوان از روی آن، برخی از داستان‌های مذهبی را نقل می‌کند. شیوهٔ رنگ‌آمیزی‌ها و نقاشی‌ها به گونه‌ای است که به راحتی گویای نفرت عمیق طراحان آن‌ها از معاندان و اشقیا و نیز منعکس‌کنندهٔ محبت و الفت به خاندان پیامبر(ص) است. چهرهٔ امامان در هاله‌ای از نور نمایش داده می‌شود. گاه نیز پارچهٔ سپیدی روی پرده می‌آویزند که با کنار زدن تدریجی آن، داستان‌ها را نقل می‌کنند.

گفته می‌شود در جنگ شاه اسماعیل صفوی با ازبک‌ها برای آن‌که سپاهیان ایران را دچار تهییج کنند، از این نمایش استفاده کرده‌اند. برخی دیگر پرده‌خوانی را مرحلهٔ گذار از برگزاری مراسم عزاداری عمومی ماه محرم در دوران صفویه به نمایش مذهبی تعزیه در دوران قاجار دانسته‌اند که موجب تحول و تکامل تعزیه شده است. این هنر در دورهٔ قاجاریه در تمامی شهرهای ایران رواج داشت. به ویژه در ماه‌های محرم و صفر و نوزدهم و بیست و یکم رمضان پرده‌خوانی از رونق بیش‌تری برخوردار بود. این پرده معمولاً ۳×۱/۵ متر طول و عرض داشت. صحنه‌های کربلا، بهشت و دوزخ براساس روایات مذهبی، که جهنم با شعله‌های آتش ترسیم شده است، همگی بیانگر آن بود که انسان‌ها از دست زدن به کارهایی، که نتیجه‌اش رفتن به دوزخ است، بپرهیزند.

نقاشی‌های پرده، عامیانه و بر مبنای تخیل انسان طراحی شده‌اند که نقاشی‌های مردمی یا قهوه‌خانه‌ای گفته می‌شود. در دورهٔ قاجاریه، به ویژه در اواخر آن، نقاشی قهوه‌خانه‌ای به اوج خود رسیده بود. البته برخی سابقهٔ این گونه نقاشی‌ها را به پیش از پیدایش قهوه‌خانه‌ها و همزمان با سنت دیرینهٔ قصه‌خوانی و تعزیه‌خوانی در ایران می‌دانند و به زمان نگارگری بر سفالینه‌ها و شمایل‌های سوگ سیاوش می‌رسانند. در پرده‌خوانی ابتدا پرده‌خوان پس از آغاز سخن و خواندن اشعاری به تدریج پردهٔ سفید را آرام‌آرام کنار می‌زند و تصویرهای نقش بسته را توضیح می‌دهد. آن‌ها با بهره گرفتن از شعرها و مرثیه‌های شاعران اجرای خود را پرجاذبه می‌کنند. پرده‌های آن‌ها عمدتاً از مقتل و کرباس بود و طرح شخصیت‌های اصلی چون امام حسین(ع) و حضرت ابوالفضل و دیگر یاران نزدیک امام در مرکزیت صحنه قرار می‌گرفت و تصویرشان بزرگ‌تر و در هاله‌ای از نور بود. معروف‌ترین و کهن‌ترین پرده‌های موجود، در موزهٔ آستان قدس رضوی است که به آغاز قرن یازدهم هجری تعلق دارد. اندازهٔ پرده ۲×۷/۵ متر است و سه صحنه از وقایع کربلا را به تصویر می‌کشد.

خیمه شب‌بازی

یکی دیگر از هنرهای نمایشی، خیمه شب‌بازی است که به کمک عروسک‌گردان‌ها، عروسک‌هایی که به بندهایی بسته شده‌اند و سرنخ‌ها در انگشتان دست است، نمایش‌های سرگرمی اجرا می‌شود. عروسک‌گردان‌ها از زبان عروسک‌ها با صدایی زیر سخن می‌گویند. اندازهٔ عروسک‌ها معمولاً ۲۰ و ۲۵ تا ۴۰ سانتی‌متر است و براساس نوع داستان‌ها لباس‌های آن‌ها نیز تغییر می‌کند.

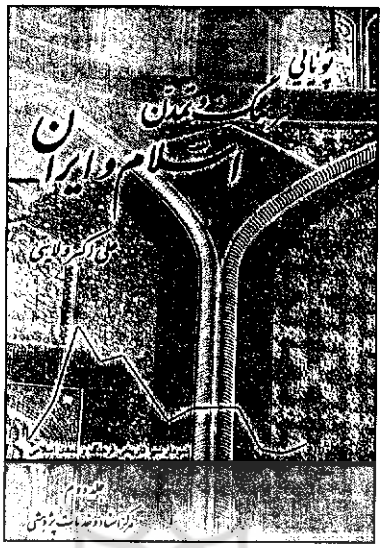
این هنر نمایشی بیش‌تر به چین، ژاپن و هند نسبت داده می‌شود که در دورهٔ ساسانیان به همراه کولی‌های هندی، که برای اجرای برنامه‌های نمایشی به ایران آمده بودند، رایج شد. شعرای معروفی چون نظامی گنجوی، شیخ عطار، مولوی و حافظ، در سروده‌های خود به این بازی اشاره کرده‌اند. در دوران صفویه خیمه شب‌بازی در شهرهای مختلف ایران، مانند قزوین و اصفهان رونق داشت و در عهد قاجاریه نیز در مراسم مختلف جشن و سرور خیمه شب‌بازی نمایش داده می‌شد. اساس داستان‌های آن عامیانه بود و حتی در دوران پایانی عهد قاجار به موضوعات سیاسی روی آوردند، تا جایی که احمدشاه را با لباس رسمی روی صحنه به نمایش درآوردند ولی با گسترش هنر نمایش و سینما، خیمه شب‌بازی به تدریج از رونق افتاد و افول نمود.

علم موسیقی

در دورهٔ عباسیان و همزمان با اوج‌گیری نهضت ترجمه، کتاب‌های موسیقی ایران و هند و یونان نیز ترجمه شد و خلفای عباسی در ترویج و توسعهٔ فن موسیقی و دانش آن کوشیدند. خلفای عباسی در این راه، به‌ویژه از دانشمندان و ادیبان ـ که آثار موسیقایی آن‌ها بیش‌تر بر پایهٔ علمی استوار بود ـ کمک می‌گرفتند. سهم دانشمندان ایرانی در گسترش دانش موسیقی در این دوره، ممتاز و چشمگیر است. آن‌ها که به زبان‌های رایج عهد ساسانی آشنایی کامل داشتند، آثار مکتوب دربارهٔ موسیقی،

متعلق به عهد ساسانی را، به زبان عربی برگردانده و خود در بسط و توسعهٔ موسیقی علمی و ابداع و تکمیل سازهای موسیقی کتب سودمندی به نگارش درآوردند. معروف‌ترین دانشمندان موسیقی در دورهٔ خلافت عباسی عبارتند از، ابراهیم‌بن ماهان، معروف به موصلی (۸۸-۱۲۵ ق)، اسحاق موصلی پسر ابراهیم (۱۵۰ ق)، ابوالحسن علی بن نافع، ملقب به زریاب، معروف به بصری و منصور زلزل، فارابی (۳۳۹-۲۵۹ق) صاحب اثر گران‌سنگ در موسیقی به نام الموسیقی الکبیر، ابوالفرج اصفهانی صاحب اثر معروف در موسیقی به نام الاغانی. در این‌جا شرحی از آثار و نوآوری‌های علمی هر یک از این بزرگان در دانش موسیقی را به اختصار می‌آوریم.

ابراهیم بن ماهان موصلی (۸۸-۱۲۵ ق)، که پدرش ماهان از دهقانان ارجان یا ارگان فارس بود، و از فارس به کوفه مهاجرت کرد و در آن‌جا با خانواده‌ای اصیل و ایرانی وصلت نمود، ابراهیم ثمرهٔ این وصلت بود. او از همان آغاز تحصیل علم، به موسیقی علاقه‌ای وافر داشت. آن گونه که برخلاف میل خانواده، برای فراگیری موسیقی، کوفه را ترک کرد و به موصل رفت. در آن‌جا مدتی اقامت داشت و به همین دلیل نزد دوستانش به «موصلی» شهرت یافت. برای ادامهٔ آموزش موسیقی به ری عزیمت کرد، در آن‌جا موسیقی را نزد مربیان بزرگ موسیقی ایرانی، چون جوانویهٔ زردشتی، با پیشرفتی شگفت‌آور فراگرفت و به زودی آوازهٔ شهرت او به دربار خلیفهٔ عباسی، مهدی، رسید. ابراهیم به دعوت مهدی خلیفهٔ عباسی و پسر او هارون‌الرشید در دربار مقام و منزلت خاص یافت. او در خواندن الحان فارسی و عربی و نواختن عود در زمان خود بی‌مانند بود. ابراهیم را بنیان‌گذار موسیقی عربی در کانون عراق به شمار می‌آورند. او برای شعرهای عربی، آهنگ‌های بسیار بر مبنای موسیقی ایرانی ساخت. بیش‌تر خوانندگان و نوازندگان بغداد او دربار خلفا، به ویژه بزرگان دانش موسیقی چون اسحاق موصلی، از شاگردان و تربیت‌شدگان او بودند.



اسحاق موصلی، فرزند ابراهیم موصلی در ۱۵۰ هجری در ری زاده شد. او اصول و قواعد علم موسیقی را نزد پدر و دایی‌اش منصور زلزل فراگرفت و در روزگار خود به مقامی بی‌مانند در دانش موسیقی دست یافت. به گفتهٔ صاحب الاغانی، لحن ضربی ماهور از نوآوری‌های اسحاق در دانش موسیقی است. ابوالفرج اصفهانی می‌افزاید اسحاق موصلی موسیقی را تحت نظم و ترتیب مخصوص درآورد و در کتابی که حاوی مجموع تصانیف اوست، نغمه‌های موسیقی را که خود ساخته، درج و از حیث وزن طبقه‌بندی کرده است. ابن خلکان او را در دانش و فن موسیقی دورهٔ اسلامی بی‌مانند دانسته است. آثاری مکتوب دربارهٔ موسیقی چون الاغانی و الکبیر، النغم، الایقاع، اغانی معبد و کتاب الرقص که از میان رفته‌اند، منسوب به این دانشمند است. کوشش و نوآوری مهم او در تکمیل دستگاه‌های مختلف از آهنگ «زیر» تا «بم» است. او با استفاده از قواعد و اصول موسیقی یونانی و تصرف و نوآوری در آن، دستگاه‌های موسیقی ایرانی را مطلوب‌تر ساخت. اسحاق در تعلیم دانش و هنر موسیقی بهترین و آسان‌ترین شیوه را برگزید. وی معاصر هارون‌الرشید، مأمون، معتضم و واثق عباسی بود و دربار آن‌ها در دانش موسیقی مقام نخست را داشت. حماد فرزند اسحاق که تربیت‌یافتهٔ مکتب او بود، در موسیقی پس از پدر شهرت یافت.

ابوالحسن علی‌بن نافع، ملقب به زریاب و معروف به بصری، ایرانی‌الاصل و از شاگردان اسحاق موصلی بود. استعداد و پیشرفت او در فراگیری موسیقی تا به آن پایه رشد یافت که در ردیف رقبای اسحاق در دربار هارون‌الرشید قرار گرفت. او استاد بربط و تصنیف و الحان بود. نوآوری مهم او در آلت موسیقی ایرانی بربط بود. زریاب با افزودن یک تار به چهار تار بربط و استفاده از ناخن عقاب و رودهٔ تابیدهٔ بچه شیر در ساخت بربط جدید، آهنگ حاصل از زخمهٔ بربط را مطبوع‌تر نمود. زیر فشار و اعمال نفوذ اسحاق موصلی، که مقام روزافزون زریاب را برنمی‌تافت، زریاب بغداد را به مقصد تونس ترک گفت و از آن‌جا عازم اندلس و قرطبه مرکز فرمانروایی حکم‌بن هشام‌بن عبدالرحمان شد. حکم‌بن هشام که وصف زریاب را شنیده بود، او را به دربار خود دعوت کرد و تمامی لوازم آسایش و پیشرفت او را فراهم ساخت. در آن‌جا زریاب فرصتی مناسب یافت تا مکتب موسیقی ایرانی اسپانیا را ایجاد کند. این مکتب در اسپانیا شهرت فراوان یافت و از آن‌جا بر فرهنگ کشورهای شمال افریقا و نیز اروپایی همجوار اثر گذاشت.

زریاب در مکتب خود، اصول و قواعدی تازه برای تعلیم فن موسیقی ترتیب داد. این اصول در کنسرواتورها و آموزشگاه‌های عالی موسیقی مغرب زمین هنوز هم رواج دارد. برای نمونه زریاب برای آن‌که استعداد داوطلبان تحصیل آواز را بیازماید، نخست او را روی بالش مدوری به نام «مسواره» می‌نشاند. از او می‌خواست که با قدرت آواز بخواند و اگر صدایش ضعیف بود، برای قوت صدا، دستور می‌داد عمامه‌اش را باز کند و به کمرش بپیچد، اگر دهانش به قدر کافی باز نمی‌شد یا زبانش می‌گرفت به او تکلیف می‌کرد قطعه چوبی به درازی چند سانتی‌متر شبانه‌روز در دهان

خود نگه دارد تا فک‌هایش از هم باز بماند. پس از انجام این تمرین، از او می‌خواست با قوت تمام آواز بخواند و صدای خود را بکشد. اگر صدای داوطلب صاف و قوی زنگدار بود، او را به شاگردی می‌پذیرفت و این همان شیوه‌ای است که در مغرب زمین هم رواج دارد و در واقع یکی از روش‌هایی است که از مکتب اسپانیایی برساختهٔ زریاب به مغرب زمین سرایت کرده است.

منصور زلزل، موسیقی‌دان بنام ایرانی در دورهٔ عباسی، استاد خوانندگی و استاد کم‌نظیر نوازندگی بربط (عود) بود. جاحظ دربارهٔ مهارت نوازندگی و استادی زلزل چنین می‌نویسد: «گفته‌اند پنجهٔ منصور زلزل در نواختن از بهترین پنجه‌ها بود که خداوند آفریده، هنگامی که سر انگشتانش را با عود آشنا می‌کرد، اگر احنف، که در سراسر عمر به بردباری و وقار و سنگینی معروف بود، نوای آن را می‌شنید، چنان به وجد می‌آمد که سر از پا نمی‌شناخت.» به گفتهٔ ابوالفرج اصفهانی نخستین کسی که به ربط‌های شبوط مانند را ساخته، زلزل است. منصور زلزل خیّر، جوان‌مرد و همسایه‌دوست و دستگیر مستمندان بود. از جمله در بغداد آب انباری ساخت و وقف کرد که به آب انبار زلزل معروف بود.

ابونصر محمدبن محمد فارابی (۳۳۹ ـ ۲۵۹ یا ۲۶۰ ق) فیلسوف و ریاضی‌دان و موسیقی‌دان بزرگ ایرانی است. فارابی گرانْ‌سنگ‌ترین کتاب‌ها را در موسیقی به نگارش درآورد. از کتاب‌های او در موسیقی، المدخل الی صناعة الموسیقی و کلام فی‌الموسیقا و احصاءالایقاع و کتاب فی‌النقرة مضافا الی الایقاع و رساله‌ای موسوم به مقالات است که بخشی از آن‌ها از بین رفته است. مهم‌ترین آثار فارابی در موسیقی احصاءالعلوم و الموسیقی الکبیر است. احصاءالعلوم کتابی مشتمل بر چند فصل و مرتبط با یکی از علوم عدد و هندسه و مناظر و موسیقی و طبیعی و الهیات و منطق و لغت و نحو و غیره است. در فصل سوم، فارابی بحث دقیقی دربارهٔ موسیقی دارد. فارمر، خاورشناس و موسیقی‌دان انگلیسی بر این باور است که مدخل یا مقدمهٔ احصاءالعلوم اگر از نوشته‌های ارسطو دربارهٔ موسیقی جامع‌تر و کامل‌تر نباشد مسلماً در ردیف آن است. از همین رو، فارابی را بزرگ‌ترین نویسندهٔ کتب موسیقی در قرون وسطا می‌دانند.

الموسیقی الکبیر، مهم‌ترین و مفصل‌ترین کتاب فارابی و بزرگ‌ترین اثری است که در موسیقی مشرق زمین به نگارش درآمده است. این کتاب در دو مجلد، مجلد نخست مفصل و مجلد دوم موجز نوشته شده بود. این اثر از منظری کاملاً عملی به موسیقی و اصول و قواعد فیزیکی ناظر بر آن، قوانین ضرب و نسبت‌های ریاضی اصوات می‌پردازد. این اثر در واقع نقدی است بر دانش موسیقی یونانیان. فارابی در الموسیقی الکبیر، کاستی‌ها و اشتباهات دانش موسیقی یونان را باز می‌نماید و مجهولات آن را حل می‌کند. نخستین بار فارابی توافق صداها (هارمونی) را در موسیقی ایران وارد ساخت و پس از او ابن‌سینا آن را مورد بحث قرار داد. کتاب الموسیقی الکبیر فارابی در سده‌های بعدی به مهم‌ترین و معتبرترین مرجع تحقیق علمی برای دانشمندان و صاحبان فنّ موسیقی تبدیل شد. جایگاه فارابی در دانش موسیقی تا به آن پایه بالاست که او را به حق، پدر دانش موسیقی ایران و بلکه جهان اسلام باید به شمار آورد. کتاب‌های او سال‌ها در ایران و دیگر بلاد اسلامی مورد استفادهٔ دانشمندان مسلمان بود و آن را در مدارس تدریس می‌کردند. فارمر دربارهٔ نوآوری‌های فارابی می‌نویسد: «نوشته‌های فارابی نشان از آن دارد که این دانشمند در اصول فنّ موسیقی ایران مدارج عالیه را پیموده و در کتاب عظیم‌الشأن خود، الموسیقی الکبیر، شرحی در باب تنبور خراسانی نوشته که نشان از پایگاه عالی موسیقی در سرزمین ایران دارد. از دساتین یا بندها (پرده‌ها)ی روی دسته ابعاد ویژه‌ای حاصل می‌شد و از آن‌ها آهنگی برمی‌خواست که به عقیدهٔ «سرهیوبرت پری»، موسیقیدان بزرگ انگلیسی، کامل‌ترین آهنگی است که تا به امروز به وجود آمده است».

او در مورد دو پردهٔ معروف موسیقی «وسطای زلزل» و «وسطای فرس» مطالعاتی دقیق کرده و فواصل آن‌ها را به دست آورده است. از زمان این دانشمند بزرگ به بعد، موسیقی ایران و عرب، از لحاظ پرده‌بندی بر یک «گام» (مقام) استوار شده که از سنن قدیمی موسیقی ایران سرچشمه گرفته است.

ابوعلی حسین بن عبدالله سینا (۴۲۸ ـ ۳۷۰ق) افزون بر آثار گرانْ‌سنگ در طب، فلسفه و منطق، در موسیقی نیز صاحب آثاری بسیار باارزش است. او در کتاب شفا بابی را به‌عنوان «فن» به موسیقی اختصاص داده، که مشتمل بر شش مقاله یا مبحث است و هر مبحث چند فصل دارد. ابن‌سینا در باب موسیقی، بیست قطعه از آوازهای ضربی ۰۱، که میراث دورهٔ ساسانی بوده و به آن «دستانات» می‌گفتند، شرح می‌دهد. وی به این مطلب نیز اشاره می‌کند که «دستانات» در اندلس رواج داشته است.

ابن‌سینا نخستین کسی است که پس از اسلام از وی در باب موسیقی به زبان فارسی کتاب باقی مانده و این همان کتاب النجاة است که شاگرد او ابوعبید جوزجانی ترجمه کرده و آن را دانش‌نامهٔ علایی نام نهاده است. ابن‌سینا در دانشنامهٔ علایی از مطالعه بر روی ساز «رباب»، فواصلی را که در ایران قدیم رواج داشته و به تدریج به فراموشی سپرده شده بود، مورد توجه قرار می‌دهد و برای نخستین بار درصدد احیای آن برمی‌آید. نوشته‌های ابن‌سینا دربارهٔ موسیقی به لحاظ روش‌شناسی، از درجهٔ نخست اهمیت برخوردار است. چنان که از آثار او به ویژه از جوامع علم‌الموسیقی آشکار است، از نقل مطالب آمیخته به تخیل و داستان‌های اساطیری پرهیز می‌کند. امتیاز دیگر آثار ابن‌سینا، محاسبات دقیقی است که وی در اثر گران‌قدر خود، جوامع به کار برده و در حقیقت جنبهٔ نظری و علمی موسیقی را به‌عنوان دانش دقیق مورد توجه قرار داده است. بدین جهت اگر گفته شود که آن‌چه وی دربارهٔ ابعاد و نسبت‌های موسیقایی آورده یا دقتی که در بیان تعاریف بنیادی موسیقی به کار برده، در نوع خود

بی‌نظیر یا کم‌نظیر است، مبالغه نکرده‌ایم. افزون بر این، وی توجه ویژه‌ای به موضوع موسیقی شعر و مقایسهٔ این دو هنر با یک‌دیگر دارد. فارمر، ابن‌سینا را نظریه‌پردازی بزرگ می‌نامد و امتیاز اصلی او را در پرداختن به جنبه‌های موسیقی عملی قرن پنجم هجری می‌داند.

در رسایل اخوان الصفا «موسیقی» مطابق طبقه‌بندی مرسوم در گذشتهٔ دور، به عنوان یکی از شاخه‌های چهارگانه ریاضیات (سه شاخهٔ دیگر هیئت، حساب و عدد) مورد بحث قرار گرفته است. بارزترین ویژگی رسالهٔ موسیقی اخوان الصفا توجه به ابعاد معنوی موسیقی و نقشی است که این فن می‌تواند در برانگیختن حالات روحانی و نشاط معنوی انسان ایفا کند. اخوان‌الصفا در تأیید صحت مدعای خود به حکایت فارابی استناد جسته، آنگاه که وی در مجلس سیف‌الدولهٔ حمدانی، فرمانروای حلب (۳۵۶ ـ ۳۳۳ ق) با نواختن گونه‌ای موسیقی اهل مجلس را به خنده وامی‌دارد و سپس با تغییر آهنگ، همان جمع را به گریه انداخته و سرانجام به خواب فرو می‌برد. اخوان‌الصفا موسیقی را ابزاری برای بیدار کردن نفس انسان از خواب غفلت می‌داند و اگر در بعضی از شرایع موسیقی تحریم شده، بدین سبب بوده است که مردم برخلاف نظر حکما آن را وسیلهٔ شادخواری و خوش‌گذرانی قرار داده و در لهو و لعب به کار برده‌اند. از آن‌جا که اخوان در پی پیوند دین با فلسفه بوده‌اند، در رسایل خود از هر فرصتی برای رسیدن به این هدف استفاده کرده‌اند. از این رو، فصل «احکام الکلام» در رسالهٔ موسیقی، اگر چه بر حسب ظاهر ارتباط چندانی با موسیقی ندارد، ولی در راستای همان هدف کلی با بحث دامنه‌داری در ساختار حروف الفبا آغاز می‌شود و به کارایی نسبت‌های افضل می‌رسد. از دیگر موضوع‌های جالب توجه در رسالهٔ موسیقی، پیوند شعر و موسیقی است. این بحث در فصلی با عنوان «اصول الالحان و قوانیها» مطرح شده است. با وجود آن‌که اشارات پراکنده‌ای در رسایل به مسائل موسیقی دوران اسلامی به ویژه ایران باشد، اما غرض اصلی اخوان از تألیف این رساله آموزش خوانندگی و هنر نوازندگی نبوده است.»

به گفتهٔ عبدالستار فراج، اغانی، نوشتهٔ ابوالفرج اصفهانی به طور کلی دارای هفت‌صد گزارش، شامل شرح حال اشخاص و روایت جنگ‌هاست. اغانی روایاتی مفصل دربارهٔ آهنگ‌سازان، خوانندگان، شاعرانی که شعرشان موضوع آهنگ بوده و هر کس که با این هنرها رابطه داشته است، نقل کرده و سرانجام بزرگ‌ترین مجموعهٔ ممکن را برای موسیقی و ادب، از آغاز تا سدهٔ ۴ ق/ ۱۰م به دست داده است. در زمان ابوالفرج، کار موسیقی رونق فزاینده‌ای یافته بود و آن‌چه او دربارهٔ موسیقی در کتاب خود آورده، مستند، عالمانه و جامع است. از دویست و پنجاه اثری که او در اغانی از آن‌ها نام برده و به شرح آن پرداخته، به جز اندکی، چیزی بر جای نمانده است. در اغانی، در پایان هر شرح حال، یا در آغاز آن، شعری می‌آید که «صوت» خوانده شده است و مراد از صوت، یک قطعه آهنگ آوازی است که باید همهٔ مشخصات فنی آن را ذکر کرد تا قابل خواندن و نواختن باشد. مشکل اساسی که دربارهٔ جنبهٔ موسیقی اغانی، همچنان نزد پژوهشگران لاینحل باقی مانده و آرا و فرضیه‌های زیادی را در این باره دامن زده، اصطلاحات منسوخ و نامشخصی است که ابوالفرج به دلیل تداول فراوان نزد اهل فن آن در عصر خویش در اغانی به کار برده و از شرح آن پرهیز کرده است، لذا اینک فهم دقیق معانی آن الفاظ ناممکن شده و رمزگشایی از آوازهای اغانی و آهنگ‌های آن بسیار دشوار می‌نماید.

صفی‌الدین عبدالمؤمن ارموی (م. ۶۹۳ ق) ستاره‌ای درخشنده در آسمان دانش موسیقی ایران در سدهٔ هفتم بود. از مطالعهٔ دو کتاب معتبر او، یکی الادوار و دیگری رسالةالشرفیهٔ این واقعیت آشکار می‌شود که وی پس از فارابی بزرگ‌ترین و مهم‌ترین کسی است که در اصول فن موسیقی تحقیق نموده و کهن‌ترین نت‌نویسی فارسی و عربی در کتاب الادوار آمده است که اکنون در دست است. یافته‌های صفی‌الدین در همهٔ دانشمندانی که پس از او دربارهٔ اصول موسیقی تحقیق کرده‌اند، تأثیرگذار بوده و بر فرضیه‌های او شرح‌های بسیاری نوشته شده است. از مهم‌ترین آن‌ها نوشتهٔ قطب‌الدین شیرازی (م. ۷۱۰ ق) که در دایرةالمعارف خود موسوم به درةالتاج، رساله‌ای مهم در باب اصول نظری موسیقی نگاشته است.

عبدالقادر غیبی مراغی (م. ۸۳۸ق) از مهم‌ترین علمای موسیقی نظری در عصر تیموری (دربار تیمور و شاهرخ) است. بزرگ‌ترین کتاب او جامع‌الالحان است. این کتاب شرحی کامل است دربارهٔ اصول عملی و نظری موسیقی و توصیف سازهای ایرانی. مقاصدالالحان که از جامع الالحان کوتاه‌تر است و شرح الادوار نیز نگاشتهٔ مراغی بوده و موجود است. کنزالالحان کتاب گران‌بهای مراغی که برای آشنایان به فنّ موسیقی قدر و ارزش بسیار دارد و حاوی آوازهای او بوده از میان رفته است. پسر و نوادهٔ ابن غیبی نیز جزو علمای موسیقی هستند. پسرش که عبدالعزیز نام داشت نقاوةالادوار و نوه‌اش کتاب مقاصد الادوار را نگاشت.

پس از سدهٔ نهم هجری دیگر در ایران موسیقیدانی بزرگ به وجود نیامد. گاه به گاه چهره‌هایی پیدا می‌شدند، ولی هیچ کدام نوآوری نداشتند. بهجةالرواح، رساله‌ای است در موسیقی که در سدهٔ یازدهم توسط عبدالمؤمن بلخی به فارسی نوشته شده است، و بیش‌تر ناظر به جنبه‌های عملی این فن است. دو سده پس از این نفوذ موسیقی ایران در کشورهای عربی نمایان بود و گواه این گفته کتاب النقی فی فن‌الموسیقی است که احمدالمسلم الموصلی در حدود سال ۱۱۵۰ هـق تدوین کرده و اساس آن اقتباس از کتاب بهجةالرواح عبدالمؤمن بلخی است. نفوذ و تأثیر موسیقی ایران بر موسیقی ترک و شبه قاره و کشورهای عربی و خاورمیانه و حتی خاور دور امری مسلم و از اصطلاحات موسیقی فارسی، که به زبان و فرهنگ آن بلاد راه یافته، به روشنی آشکار است.

پیوند مقامات با صوت و لحن قرآن کریم

یکی از علومی که از علوم تجوید و تلاوت قرآن منشعب می‌شود، «صوت و لحن» نام دارد. این علم بیش‌تر به صورت حضوری آموزش داده می‌شود و آن را علم «تنعیم» یا «نغمه‌شناسی» نیز می‌گویند. علم تنعیم را خواندن قرآن کریم به آواز موزون و نیکو دانسته‌اند که به تناسب استفادهٔ از الحان و نغمات مختلف، حالات متفاوتی مانند اندوه و سرور را در مخاطب به وجود می‌آورد.

تنعیم دارای دو مبحث صوت و لحن است. صوت که از ارتعاش دو تیغهٔ نازک به نام «تارهای صوتی» از حنجرهٔ انسان خارج می‌شود و لحن همان آهنگ و آواز راگویند. منظور از لحن در هنر قرائت، آهنگ صوت است. یعنی صوت مقامات و نغمات موسیقی قرآن که همراه با صوت از دستگاه تکلم خارج شده و به گوش می‌رسد.

در موسیقی قرائت قرآن هفت مقام (نغمه) وجود دارد، که عبارتند از، بیات، رست، سگاه (سیکاه)، حجاز، صبا، چهارگاه (جهارکاه)، نهاوند (نهوند)، هر یک از مقامات، سه‌گام (مرحله) مختلف دارد که عبارتند از، قرار، جواب، جواب‌الجواب که به ترتیب آهنگ اول هر مقام را قرار، آهنگ دوم را جواب و آهنگ سوم را جواب‌الجواب گویند. برای تعلیم مقامات و نغمات، قسمتی از قرائت یک قاری در فلان مقام انتخاب شده و به عنوان «معرف» مقام مشخص می‌شود. بدیهی است برای یادگیری هر مقام باید آن را مرتباً خواند و تکرار کرد تا در حافظه ثبت شده و بتوان در تلاوت از آن استفاده کرد. در واقع این معرف‌ها مانند «نت‌های موسیقی» هستند و همان‌طور که یک موسیقیدان با نواخته شدن آهنگی بلافاصله نت آن در ذهنش نقش می‌بندد، قاری قرآن نیز با شنیدن آیات شریفهٔ قرآن، معرف مقامات آن‌ها در دستگاه حافظه‌اش نقش خواهد بست. این روش سبب زیبایی افزون‌تر تلاوت قرآن خواهد شد. در جدول شمارهٔ ۱ به نت مقامات موسیقی قرائت اشاره شده است.

بعد از شناخت مقامات موسیقی قرآن، باید متناسب آن‌ها را با یک‌دیگر شناخت تا هر مقامی در جایگاه مناسب خود قرار گیرد و قرائت قرآن از نظر فنی، ردیف زیبا و دل‌نشینی پیدا کند. برای این کار، هر یک از مقامات و تناسبش با دیگری سنجیده می‌شود. در جدول شمارهٔ ۲ به ردیف مقامات اشاره شده است.

برای آن که هدف اصلی قرائت، که همان القاء درست و شایستهٔ معانی قرآن است تحقق یابد، رعایت دو اصل مهم ضرورت دارد:

اصل اول: درک احساس خاص از هر مقام؛ در این‌باره نمی‌توان احساس کلی را بیان کرد و توقع داشت که همه، این احساس را نسبت به مقامات داشته باشند، زیرا نفوس انسان‌ها مختلف است و هر کسی از آن‌چه که در پیرامونش می‌گذرد، احساس خاصی دارد. با وجود این‌که احساس کلی و اجماعی در میان قاریان معروف نسبت به یکایک مقامات شکل گرفته است، که در این‌جا به اختصار به آن می‌پردازیم:

۱ـ مقام بیات: بی‌اغراق زیباترین مقام قرآنی، بیات است؛ چه از لحاظ لطافت و حزن معنوی و چه از نظر وسعت گوشه‌ها و گستردگی آن‌ها. به همین دلیل آن را «ام‌النغمات» می‌گویند.

۲ـ مقام رست: مقامی است بسیار زیبا که حالت وقار، صلابت، متانت و بیانگری دارد و به آن «ملک‌المقامات» گویند.

۳ـ مقام سگاه: این مقام حالت هیجانی نفسانی در انسان برمی‌انگیزد، برخی از گوشه‌ها سگاه حالت امید، رجاء و شادمانی معنوی در قاری ایجاد می‌کند و برخی از گوشه‌های آن، حزنی معنوی در نفس به وجود می‌آورد.

۴ـ مقام حجاز: نغمهٔ جذاب و گسترده‌ای است. برخی از گوشه‌هایش سرور معنوی به ارمغان می‌آورد و برخی از آن‌ها، حالت بشارت‌دهنده دارد و عشق و محبت‌الهی را در انسان زنده می‌سازد.

۵ـ مقام چهارگاه: مقامی است که همراه با جذابیت و سادگیش، حالت یادآوری و خاطره انگیزی دارد و برخی از گوشه‌هایش انسان را متأثر از حزن معنوی می‌گرداند.

۶ـ مقام صبا: مقامی است که حزن زایدالوصفی در انسان ایجاد می‌کند و نیز حالت هشدار و بیدارباش دارد. بعضی از گوشه‌های آن، تحسّر و تأثر شدیدی در قاری به وجود می‌آورد.

۷ـ مقام نهاوند: مقامی است که بعضی از گوشه‌های آن همچون گلی رنگارنگ و خوش‌بو است و از حیث لطافت، نسیم سحرگاهان را می‌ماند و حالت محبت، سرور و بهجت در نفس ایجاد می‌کند.

اصل دوم: شناخت موضوعات متنوع قرآن کریم و درک تناسب آن‌ها با مقامات؛ برای عملی شدن این اصل، لازم است موضوعات مستنوع قرآن را استخراج و جمع‌آوری کرده و هر یک از مقامات را به آن‌ها عرضه کرد، سپس نسبت مقامات و آیات را تعیین نمود. برای نمونه، توحید و اسما و صفات الهی با مقامات بیات، نهاوند، رست و برخی از گوشه‌های حجاز تناسب دارد. نشانه‌های الهی با مقامات سگاه، چهارگاه، رست و برخی از گوشه‌های حجاز، نبوت عامه با مقامات بیات و رست، تاریخ انبیا با مقام چهارگاه، نبوت خاصه با مقامات بیات، اخلاق با مقامات بیات و نهاوند، معاد با مقامات بیات و صبا، مؤمنین با مقامات بیات، نهاوند، سگاه و حجاز و مشرکین و کفار با مقامات چهارگاه و صبا تناسب دارد. روشن است که تلاوتی که خالی از این تناسب‌ها باشد، بی‌روح و بعضاً بی‌معنا می‌شود. با شناخت حالت هر مقام و موضوعات آیات و تناسب آن‌ها با یک‌دیگر و رعایت تناسب، تلاوت قاری قرآن علاوه بر بیان لفظی، بیان تصویری پیدا می‌کند. این بیان یکی از مصادیق اعجاز لفظی قرآن است و تنها هنری که می‌تواند آن را به منصهٔ ظهور برساند، هنر قرائت است.

❖