«و غنّ عندلیب البهاء ...»[1]

تأمّلی بر «تلاوت آیات به احسن الالحان»

امید نیکویی

مقدّمه

نظری حتّیٰ گذرا بر ارکان اعتقادی، تعلیمی و احکامی دیانت بهائی آشکار می‌سازد که اکنون شریعت خداوند در عین عظمت و جلال‌اش، مقدّر است مظهر و مجری زیبایی و لطافتی باشد که روح برآشفته و زخم‌خوردهٔ عالم بشری را مرهم نهد، التیام بخشد، برکشد و به جایگاه والای انسانی و روحانی‌اش رساند.

تجلّی‌گاه اصلی جمال امر ابهیٰ در این ظهور بدیع الهی، کلام خداوندی «آیات‌الله» است که برای تحسین و بهسازی حیات و فرهنگ و تمدّن بشری از لسان و قلم حضرت بهاءالله نازل شده و زیبایی الفاظ و معانی‌اش جذّاب و محوّل قلوب و افکار می‌باشد. بر این اساس، شارع این آیین جلیل خواندن آیات الهی را چنان اراده فرموده‌اند که مورث انجذاب قلب و ادراک روح و ایقان ذهن خواننده و شنونده گردد. قرائتی به نیکی،[2] شادابی و خرّمی[3] در عین پرهیز از زیاده‌روی و تحمیل کسالت بر شخص،[4] تا علّت سبک‌بالی ارواح گردد برای پرواز «إلیٰ مطلع البیّنات».[5]

این گفتار کوششی است برای فهم و تحقّق آموزهٔ کتاب مستطاب اقدس در باب قرائت آیات[6] و الواح[7] نازله از سماء وحی الهی به «أحسن‌الالحان» با کاوشی در

مفاهیم «آیات‌الله، حُسن و لحن» و چگونگی ارتباط این سه معنا در مضمون و عمل، و سرانجام نگاهی بر دلایل این تعلیم لطیف صمدانی: «لیقرئوا الواح الرّحمن بأحسن الالحان».[۸]

درآمد اوّل : ادیان و موسیقی (۱)

سابقهٔ استفاده از موسیقی در ادیان و مذاهب بدوی تا پیشرفته به آیین‌ها و نیایش‌های دینی باز می‌گردد که بازتاب تکریم و تقدیر قدرت برتر ماوراءالطّبیعی و تأمین نیازهای جاری زندگی مادّی است. سرودهای مختلف مذهبی در اقوام بدوی تا فرهنگ‌های پیشرفتهٔ انسانی، دربرگیرندهٔ استفادهٔ آن‌ها در مواقع شکار، دعا برای افزایش محصول، شفای بیماران، بخشایش گناهان و ارتباط و بزرگداشت یک وجود برتر اعتقادی و مذهبی (بت، اله، خداوند، پیامبر) است.[۹] البتّه در تمام این فرهنگ‌ها با فاصله‌های جغرافیایی و تاریخی‌شان جوهرهٔ خلقت و ذات طبیعت ماهیّتی صوتی دارد، آن‌گونه که در فرهنگ‌های بدوی سیبری، آفریقا، استرالیا، آمریکا همه‌چیز ـ احتیاجات طبیعی زندگی روزمره و شئون فردی و اجتماعی و روابط قبیله‌ای ـ منشأ موسیقایی دارد و از آن سرچشمه می‌گیرد. موسیقی‌دانان اساطیریِ این فرهنگ‌ها، مرسلینی هستند که سلامت را به انسان هدیه می‌کنند یا ساحرین متبحرّی هستند از آسمان به زمین نازل شده و مافوق انسان عادی که با استفاده از صوت قادرند خود را با خدایان و ارواح مرتبط و برابر سازند. در فرهنگ‌های کهن نیز چنین پنداری رایج است. سنّت ودایی هند از یک صدا یا ترکیبِ صوتی (سوارا svara) به عنوان اوّلین پدیدهٔ معنوی صحبت می‌کند که در سانسکریت دو معنای ترکیب صوتی و روشنایی را دارا است. این اوّلین پدیدهٔ معنوی از سکوت مطلق عدم وجود به صدا درآمده، تدریجاً به صورت مادّه شکل می‌گیرد و در نهایت، دنیا از آن خلق می‌شود در واقع دیدگاه‌های فلسفیِ هند، ذات الهی را چیزی جز صوت موسیقی برداشت نمی‌کند. در چینِ کهن نیز موسیقی

جوهر نظام کیهانی است و موسیقی عبارت است از عنصر متعادل و هماهنگ حاکم بر زمین و سماوات. در مصرِ کهن، آفرینش عالم حاصل صوت و ارتعاشی ناشنیدنی است که توسّط خداوند صادر و رهبری می‌شود. در فرهنگ اسلامی نیز این ارتباط موسیقی و موسیقی کیهانی در آثار دانشمندان و مفسّرینِ اسلامی[۱۰] دقیقاً بررسی می‌شود. از جمله اخوان‌الصّفا معتقدند که حرکت سیّارات و افلاک مشتمل بر نغمات و الحان موسیقی است و به طبیعت و مزاج هر موجود زنده‌ای ملودی‌ای تعلّق دارد که با آن منطبق و هماهنگ است.[۱۱] همین برداشت را فیثاغورس در فرهنگ یونانی ارائه می‌دهد و حاصل ریاضت روحی و انکشافات روحانی خود را چنین معرّفی می‌کند که دریافته است خداوند، جهان را بر پایهٔ اعداد و ریاضیّات آفریده و از آن الحان بی‌شمار موسیقایی استخراج نموده که سبب و جوهرهٔ آفرینش است:

> «عالم از هزاران هزار لحن‌های بسیط روحانی تألیف شده ... شنیدم از لحن‌های شریفه و اصوات شجیّهٔ روحانی (شاد و اندوهگین و هیجان‌آور آن) و این لحن‌ها تحت نسبت‌ها و اعدادند ...»[۱۲]

این همان اندیشه‌ای است که مولانا در مثنوی شریف به زیبایی چنین منظوم‌اش نموده است:

نالهٔ سرنا و تهدید دهل — چیزکی ماند بدان ناقور کل
بس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ این است که خلق — می‌سرایندش به تنبور و به حلق
مؤمنان گویند که آثار بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی — یادمان آمد از آن‌ها چیزکی ...[۱۳]

و شگفت‌انگیز آن است که اخیراً دانشمندان ستاره‌شناسی در تحقیقاتی به این نتیجه رسیده‌اند که آفرینش نه با یک انفجار بزرگ (بیگ بنگ) بلکه با نوایی آرام آغاز شده است، نوایی که به تدریج منتشر شده و اکنون در تمام فضا جریان دارد. برای نمونه، خورشید کهکشان پرسیوس آوازی خاصّ و ریتمیک می‌خواند و البتّه اصوات و نواها نه تنها در فضا بلکه در مولکول‌ها و اتم‌ها یافت شده‌اند و بدین طریق، زیست‌شناسان موفّق به استخراج موسیقی (DNA) شده‌اند. این تحقیق نشان داده است الگوهای رمزی دی ان اِ (DNA) که با گشایش آن‌ها پروتئین‌ها و حیات زنده شکل می‌گیرد، دارای الگوهای کاملاً موسیقایی است و با ثبت ارتعاشات آن و تبدیل آن فرکانس‌ها به نت موسیقی نوای حیرت‌انگیز آهنگ حیات شنیده می‌شود. دانستن آن که هر موجود زنده‌ای ـ گیاه و حیوان و انسان ـ دی ان ای منحصر به فرد خود را دارد و در نتیجه آهنگ انحصاری خود را در عالم آفرینش می‌نوازد و جمادات نیز ارتعاش موزیکال ویژهٔ خود را دارند شگفتی و تحیّر ما را از این گروه‌نوازی بزرگ جماد و نبات و حیوان و انسان در سمفونی عظیم جهان خلقت به اوج می‌رساند.[۱۴]

درآمد دوّم : ادیان و موسیقی (۲)

مروری بر مراسم و آداب مذهبی به روشنی پیوند موسیقی و ادیان را در طول تاریخ نشان می‌دهد.

پرستش و دعای حاصل‌خیزی اقوام دراویدی ـ آریایی در هند هزاره‌های چهارم تا اول پیش از میلاد و دعای قوم سیسنا ودا توأم با رقص و موسیقی بوده است. در دو آیین هندو و بودایی در فاصلهٔ ۱۵۰۰ تا ۲۵۰ قبل از میلاد «ودا»ها (به ویژه ریک ودا و سما ودا) حاوی ادعیّه و سرودها و مناسک پرستش خدایان آریایی در اجرا با موسیقی آوازی و گاه سازی همراه می‌شده‌اند.[۱۵]

در چین باستان، آیین‌های کنفوسیوس و بودایی مناجات‌هایشان همراه با نغمات آوازی و سازی است.[۱۶] در تائوئیسم چینی، زمزمه کردن متون دینی از مراسم عبادی محسوب و آن را موجب تأثیر اخلاقی و القاء معنویّت و برقراری تعادل میان دو عنصر بنیادی هستی «یین و یَنگ»[۱۷] می‌دانند. در سرزمین تبت، کاهنان روح‌گرا به مناجات‌های آوازی همراه با نواختن نوعی شیپور می‌پرداختند و در آیین امروزهٔ لامایی تبتی که آمیخته‌ای از مذهب روح‌گرای کهن (بُن) و بودیسم متأخّر هندی است، از موسیقی آوازی و سازی در ادعیّه و روخوانی مناجات و مزامیر بهره می‌برند.[۱۸]

در آیین شینتو ژاپنی «ایواتو کاگورا» (موسیقی خدایان) است که در مناسک عبادی برای فراخواندن خدایان و استمداد از آنان به کار رفته و به صورت آواز، رقص یا هر دو توأمان اجرا می‌شود.[۱۹]

در آیین جَین ـ با خاستگاه هندی ـ پنج وجود متعالی (پانکا پارامستین= آموزگاران معنوی و پارسا) در نواخوانی‌ها (مانترا)ی پنج‌گانه در عبادات صبح‌گاهی و جشن‌ها گرامی داشته می‌شوند[۲۰] و بالاخره در این خطّه، سیک‌ها در هند آدی‌گرانت (کتاب بنیادین) را با «راگا» (گام‌های موسیقی هندی) تنظیم و همراه کرده‌اند.[۲۱]

در شرق میانه و سرزمین‌های میان دو رود دجله و فرات، سومریان در سده‌های چهلم تا سی‌ام قبل از میلاد، یک سرود مذهبی را به احترام یک یا چند خدا می‌خواندند و مراسم مذهبی ندبه‌گونه‌ای با شعر و نوای نوعی نای داشته‌اند. بابلیان در قرون ۱۳ تا ۱۹ پیش از میلاد، از سرودهای مذهبی بیست و هفت‌گانه‌ای بهره می‌بردند که مایه‌های موسیقی آن در مزمورخوانی یهودیان تا به امروز حفظ شده است. کاهنان آشوری و کلدانیان نیز در فاصلهٔ ۶۰۰ تا ۱۳۰۰ قبل از میلاد حافظان و مجریان مراسم موسیقایی ـ عبادی قوم بوده‌اند که عبادت را با آواز و همراهی تک‌نوازی یا گروه‌نوازی سازی توأم می‌نمودند.[۲۲]

در حدود ۱۰۰۰ تا ۱۲۵۰ پیش از میلاد، سروده‌های حضرت زرتشت ـ حاوی مبانی تعالیم وی ـ به نام «گاثه» (گاث یا گات) و پس از وی اوستاخوانی شامل خواندن گاثه‌ها، «یشت»ها و حتّیٰ متون تفسیری «زند»ها به صورت موسیقایی و بر اساس تعالیم زرتشت[۲۳] بخشی از رسوم دینی زرتشتیان شد.[۲۴] این نواخوانی زرتشتی بعدها مورد اقتباس و تقلید سایر ادیان مانند ترتولیان مسیحی و مسلمانان[۲۵] در قرائت متون مذهبی قرار گرفت. از جمله بنا بر نظری در ترتیل قرآن کریم نیز الگو و سرمشق شد.[۲۶]

در خاورمیانه و به عبارت بهتر در شمال آفریقا، مصریان باستان در هزارهٔ سوّم پیش از میلاد در مراسم مذهبی هر روزهٔ خود در ستایش خدایان و بت‌هایشان می‌سرودند و می‌خواندند و صدای انسان را نیرومندترین وسیله برای راهیابی و پیوند با عالم غیب می‌دانستند. تصاویر مانده در معابد آنان از اهمّیّت مراسم موسیقی مذهبی با شرکت نوازندگان متعدّد و حضور خوانندگان زن در دوران متأخّرتر تمدّن مصر حکایت می‌کند.[۲۷]

در حدود شانزده سده پیش از میلاد مسیح، حضرت موسیٰ که به روایت فیلون یهودی (از حکماء یهود) خود نزد کاهنان مصری در علوم و موسیقی تعلیم دیده بود، قوم موسیٰ را با ذخیره‌ای از آواز و الحان و سنّت‌های موسیقایی مصری به کنعان رهبری کرد. حضرت داوود که خود شاعر و موسیقیدان بود، قوم «لاوی» را به حراست و ادارهٔ موسیقی مذهبی دین و معبد گمارد و «زبور خوانی»[۲۸] شاخص اصلی موسیقی معبد شد. این سنّت‌های موسیقایی در دوران پادشاهی انبیاء و پادشاهان یهود و تجدید بنای معبد پس از دوران فترت تبعید به بابل همچنان ماندگار و در اجراست. در قرون متأخّر ۱۴ تا ۱۶ میلادی سرایش تورات منثور و ترنّم اوراد و ادعیّهٔ نیایشی شکل گرفت و حتّیٰ موسیقی چندصدایی (پولی فونیک) متأثّر از آوازهای مذهبی گرگوریانی مسیحی و سازها و گروه‌خوانی‌های موسیقایی آنان در طیّ قرون ۱۷ تا ۱۹ میلادی به کنیسه‌های ایشان راه یافت.[۲۹]

طبعاً، نخستین گونه‌های مناجات و نمازهای مسیحی متأثّر از نواهای مذهبی یهود بوده‌اند. در پایان «شام آخر» حضرت مسیح و حواریّونش «ثنا»یی را به آواز خوانده‌اند که آن را گزیده‌ای از «هلل» یهودیان (مزامیر۱۱۳ تا ۱۱۸) عهد عتیق می‌دانند. به مرور، ادعیّه‌خوانی در سه گونهٔ نواخوانی، مرکّب از روخوانی کتاب مقدّس، تعدادی ادعیّه معیّن شده و ترنّم مزامیر بدون همراهی ساز تشکّل یافت، امّا با رواج و تسلّط مسیحیّت به تدریج مراسم عبادت و نیایش در مراسمی مانند عشاء ربّانی[۳۰] تثبیت و رایج شد. اوج تغییرات نواهای مسیحی را باید حاصل اهتمام پاپ گریگوری اوّل (۵۴۰ تا ۶۰۴ م) و اعقاب او دانست که به «نواهای گریگوریانی» شهرت یافتند که ملهم از آواها و نغمات موسیقی سراسر غرب اروپای آن روزگار است. در طیّ آن سده‌ها به تدریج سازها با نغمات دینی همراه شدند[۳۱] و در حدّ فاصل سال‌های ۹۰۰ تا ۱۷۵۰میلادی آن آواها و نواها در فرم‌هایی مانند «موتت، مَس، اوراتوریو و رکوییم» سامان داده شدند.[۳۲] نکتهٔ قابل توجّه این روند تکاملی، تأثیر و بهره‌مندی الحان کلیسایی از فنون و اصول آهنگ‌سازی علمی دوران خود در مقاطع تاریخی ذکر شده می‌باشد که این موسیقی مذهبی را در فرم، محتوا، بیان و اجراء به غنایی کامل و شنیدنی و جذّاب رسانده است. در این عرصه، آهنگ‌سازان بزرگی مانند هَندل، باخ، موتزارت و ... به خلق آثار ارزشمند و ماندگاری پرداخته‌اند.[۳۳]

در دنیای عرب، آواز همیشه از درجهٔ اوّل اهمّیّت برخوردار بوده است. اعراب بت‌پرست در مراسم مذهبی خود مناجات‌هایی آهنگین می‌خواندند که هنوز می‌توان آن را در تهلیل و تلبیه زائران مکّه باز شنید. حضرت محمّد (۵۷۱ تا ۶۳۲ م) رویکردی دوگانه به موسیقی ابراز نمود. از سویی موسیقی زنان خواننده را برانگیزانندهٔ لذّت‌های حرام دانست و منع کرد، امّا خود به «حُدی‌خوانی» ساربانان کاروان‌ها گوش می‌سپرد. مسلمین به تدریج موسیقی را در تسبیح و تهلیل و ذکرهای زیارتی و به ویژه در اذانِ فراخوانی نماز و نیز در نمایش‌های تعزیه پذیرفتند. قرائت قرآن با نثر مقفّیٰ و کلام کاملاً

موسیقایی خود به مرور زمان نغمگی و فنون و قواعدی مفصّل یافت که تخطّی از آن‌ها را جایز نمی‌دانند و به تدریج به کمال هنری و فنّی در موسیقی و اجراء رسیده است.[۳۴] در طول قرون اسلامی فقها و متشرّعین برداشت‌های گوناگونی را نسبت به حرمت یا حلالیّت موسیقی بر اساس احادیث و روایات از حضرت رسول اکرم و ائمهٔ اطهار نشان دادند[۳۵] و از سوی دیگر برخی فرق اسلامی از جمله صوفیّه و دراویش، موسیقی را برای تزکیه و رهایی و حتّیٰ دیدار جمال الهی دانستند و به کار گرفتند.[۳۶] امروزه، فرم مذهبی «تواشیح» گروه‌خوانی الحان موزون و زیبایی است که در آن آیات قرآنی، ادعیّه و اذکار اسلامی را گاه حتّیٰ با ساز و همراهی ارکستر می‌خوانند و در ساختن آن آثار از اصول آهنگ‌سازی علمی نیز استفاده می‌شود.

گشایش[۳۷]

به تحقیق می‌توان گفت در قرن ۱۹ میلادی با ظهور حضرت باب و حضرت بهاءالله نگاه دینی به موسیقی برای اوّلین بار از سوی شارعان ادیان مبنایی روشن و منصوص یافت.

حضرت باب کمال حدّ اعلیٰ را در هر صُنع و خلقی ـ و بالطّبع در آثار هنری ـ تعلیم فرمودند[۳۸] چنان‌که در باب هجدهم از واحد سوّم کتاب مستطاب بیان فارسی می‌فرمایند:

> «و خداوند دوست می‌دارد در بیان که آن‌چه واقع شود از هر شیء از حدّ نطفهٔ آن شیء الیٰ ما ینتهی فی حدّ الکمال بر منتهای علوّ حسن صورت و سیرت گردد.»[۳۹]

و بر این اساس در حوزهٔ تلاوت آیات و مناجات در «رسالة‌الغناء» مراعات لحن حسن و عدم خروج از حدّ اعتدال را چنین تشریع می‌فرمایند:

«حقّ است بر عبد که در جمیع مقامات، قرائت کتاب‌الله و مناجات و کلمات دالّه بر مصائب اهل بیت سلام الله علیهم مراعات این لحن صوت حُسن را نموده ولی به شأنی که از حدّ اعتدال فطری خارج نشود، چنان‌چه خداوند عالم [امام حسین (ع)]در حکم صلوة اشاره فرموده: "و لا تجهر بصلوتک و لا تخاف بها و ابتغ بین ذلک سبیلا..." صوتی که محبوب است عندالله و عند اولیائه و مذکر ارياح صبح ازل است صوتی است که در مقام اعتدال بین ذلک واقع باشد که به مجرّد استماع آن محو کند از حول فؤاد عبد کلّ ذکر ما سوی الله را و داخل گرداند عبد را بر بساط ساحت قدس قرب و انس به مقام ظهورات و تجلّیات حضرت محبوب جلّ ذکره و این نوع از صوت محمود است و حُسن است که شموس عظمت و اجلال قرائت کتاب‌الله می‌فرموده‌اند و هر ذاکر ذکر حقّی هم که در مقام اعتدال صوت لحن را رفعت دهد، محمود و محبوب است نزد اولی‌الالباب ...»[۴۰]

و در همان رساله، موسیقی مبتنی بر مشتهیات نفس را غنای حرام دانسته[۴۱] و بدین طریق دیدگاه ادیان قبل به ویژه نگاه اسلامی برآمده از روایات و احادیث را در مخالفت با موسیقی موجد شهوت و گناه و نفسانیّت تأیید می‌نمایند.

این دیدگاه مهذّب و تطهیرکننده در دیانت بهائی جلوه و نمودی لطیف و در عین حال متعالی می‌یابد. حضرت بهاءالله در کتاب مستطاب اقدس موسیقی را حکم حلیّت داده آن را نردبانی برای عروج ارواح معرّفی می‌نمایند مشروط بر آن‌که شنونده را از شأن ادب و وقار خارج نسازد[۴۲] و تلاوت آیات و الواح نازله از سماء وحی را به «احسن‌الالحان»[۴۳] و «احسن‌النّغمات»[۴۴] اراده می‌فرمایند. حضرت عبدالبهاء مبیّن آثار شارع ابهیٰ در مواضیع مکرّر ضمن ستایش موسیقی ـ «موسیقی از علوم ممدوحهٔ درگاه کبریاست»[۴۵] ـ آن را وسیلهٔ مهمّی برای تربیت و ارتقاء عالم انسانی[۴۶] می‌دانند

و موسیقی را مائدهٔ روح و جان و سبب تعالی روح انسان[۴۷] بر می‌شمارند و تطبیق موسیقی ناسوتی را بر ترتیل لاهوتی[۴۸] شایسته دانسته و تشویق می‌فرمایند.[۴۹]

«حمد کن خدا را که نغمه و آهنگ آموختی و به ستایش و محامد حیّ قیّوم در محافل و معابد به لحن خوش می‌نوازی. از خدا خواهم که این هنر را در نماز و نیاز به کار بری تا قلوب زنده گردد و نفوس منجذب شود و کلّ به نار محبّت الهی افروخته شوند.»[۵۰]

اگرچه استفاده از موسیقی سازی در مشارق‌الاذکار بهائی به نوعی جایز نیست[۵۱] و موسیقی مذهبی در آن اماکن برای تلاوت ادعیّه و آثار الهیّه صرفاً آوازی است،[۵۲] امّا کاربرد آن در جلسات و ضیافات نوزده روزه و مناسبت‌های بهائی در حدّ اعتدال و عدم غلبه بر سایر برنامه‌های آن مراسم با رعایت وقار و متانت و احترام به امر و آثار مبارکه و طلعات مقدّسه مورد تأیید و هدایت حضرت ولیّ عزیز امرالله و معهد اعلیٰ قرار گرفته است.[۵۳]

مروری دقیق و تحلیلی در تاریخ ادیان نشان می‌دهد که همواره موسیقی در ابعاد روحانی و مذهبی مورد توجه و استفادهٔ بنیان‌گزاران مذاهب و مؤمنان دینی بوده و آن را در آمیختن با کلام الهی و متون دینی مایهٔ تعالی روحانی و تزکیهٔ روح و تطهیر نفس خواننده و شنونده دانسته‌اند و در آداب فردی و مراسم جمعی به کار گرفته‌اند. سنّت‌های مذهبی همواره موسیقی آوازی را بر موسیقی سازی ترجیح داده‌اند و برای بیان هرچه بهتر متون دینی، آن نوع موسیقی را به کمال رسانده‌اند. ملودی‌های مذهبی به صورت تک‌خوانی یا اجرای گروه همسرایان با همنوایی ساز یا گروه سازی بوده‌اند و استفاده از ریتم و حتّیٰ رقص تابع مراسم و متن و فرهنگی است که آیین مذهبی در زمینه آن اجرا می‌شود.[۵۴]

«نغمات‌الله»[۵۵]

آن‌چه در حیات دینی بشری به عنوان کتب مقدّسه دربرگیرندهٔ «کلام خداوند» و «آیات‌الله» شناخته می‌شود و غالباً حامل تعالیم و احکام مذهبی است، به روایت صاحبان شرایع از طریق تکلّم الهی و شنود پیامبر، القای مَلَک، کشف عالم ماوراء یا گاه در عوالم رؤیا و نوعی تجربه «بی‌خودی» بر پیامبر مرسل نزول یافته است.[۵۶] وداها، گاثه‌ها، اسفار خمسه توراتی و منضمّات عهد عتیق مانند غزل‌های سلیمان یا مکاشفات یوحنّا، بیانات عیسایی در اناجیل اربعه، آیات قرآنی و مجموعه آثار نازله از کلک حضرت اعلیٰ و فم و قلم حضرت بهاءالله همه از نتایج این القائات و تکلیم ربّانی با مظاهر الهیّه به حساب می آیند.

این «گفتار ایزدی» غالباً از زبان و بیانی خاصّ بهره می‌برند و از زبان تکلّم روزمرّه متفاوت و متمایزند و به نوعی از بیان و نگارشی متعالی برخوردارند. این کلمات مقدّسه مانند وداها یا گاثه‌ها موزون و شعرگونه‌اند یا نثری آهنگین در سطحی عالی دارند مانند مزامیر توراتی و آیات قرآنی که زیبایی‌های بیانی ـ هنریشان در اظهار مفاهیم بلند و متعالی اخلاقی و معنوی جاذبه و نفوذی بدان‌ها می‌بخشد که خواننده و شنونده را به ارتقاء ذوق و روح و رفتار و گفتار رهنمون می‌گردد و می‌رساند.

غالب این آثار شامل تعالیم روحانی، مواعظ و ارشادات اخلاقی، احکام دینی فردی و اجتماعی، گاه تقریر تاریخ دینی و حماسه‌های معنوی و تاریخی انبیاء و اولیاء و مؤمنان، ادعیّه و نیایش به درگاه ذات احدیّت در اظهار عبودیّت و نیاز بشری، خطب در توصیف و حمد خداوند متعال، تفسیر آیات و مضامین و اصطلاحات شریعت بدیع یا ادیان سلف و تقریر اصول الهیّاتی و فلسفی و هستی‌شناسی است.[۵۷]

حضرت اعلیٰ در کتاب مستطاب بیان فارسی آثار خود را در «پنج شأن»[۵۸] (أنهار خمسه)[۵۹] طبقه‌بندی می‌فرمایند[۶۰] که عبارتند از: آیات (همهٔ کلمات الهیّه و

منزلات از لسان و قلم مظهر امر)، مناجات، تفاسیر (در تبیین و تأویل آیات و احادیث مظاهر و اولیاء سلف)، صور علمیّه (متضمّن مباحث کلامی و فلسفی و اصول اعتقادات) و کلمات فارسیّه (در هر یک از شئون چهارگانه مذکور و شأن آیات را دارد).[۶۱] علاوه بر شئونات مذکور در صحیفهٔ عدلیّه و دلائل سبعه حضرت اعلیٰ «خطبه» و زیارت‌نامه‌ها و ادعیّه را نیز از شئون دیگر نزول آیات ذکر می‌فرمایند.[۶۲] خطبه‌ها معمولاً در ذکر و ستایش حضرت محبوب است امّا گاه به انعکاس نکات کلامی و فلسفی و اعتقادی نیز اختصاص می‌یابد.[۶۳] زیارات به سبک مناجات و ادعیّه در وصف و نعت و تحمید اشخاص و ادعیّه به شیوهٔ مناجات برای موضوع مناسبت یا اوقات زمانی ـ مانند ادعیّهٔ حفظ، توسّل، ایّام هفته ـ از قلم امر نازل شده‌اند.[۶۴]

با آن‌که این شئون در آثار حضرت بهاءالله نیز وجود دارد، در نصّی از قلم ابهیٰ در «سورهٔ هیکل» لسان الهی می‌فرمایند: «إنّا نزّلنا الآیات علیٰ تسعة شئون»[۶۵] و در یکی از الواح مبارکه نیز چنین نازل: «در هر شأنی از شئون از قلم اعلیٰ جاری شده آن‌چه که عالم و عالمیان را کفایت نماید. از هر قبیل از قبل در هر علمی از علوم نازل.»[۶۶] امّا توضیحی از این شئون نه‌گانه در آثار منتشره یا تبیینات مرکز میثاق، ولیّ امر یا هدایات معهد اعلیٰ مشاهده نشده است.[۶۷] محقّقین بهائی از جمله فاضل مازندرانی این گونه‌ها را با تفاوتی مختصر بیان داشته‌اند[۶۸] که حاصل جمع آنها می‌تواند بدین شرح باشد:

۱. تجلیل و تعظیم الوهیّت و ظهور مبارک و امر الهی.

۲. ذکر و ثنا و دعا و مناجات.

۳. تقنین و تشریع و وضع احکام.

٤. تعالیم روحانی و اخلاقی.

۵. تفسیر و تأویل آیات و احادیث مظاهر الهیّه و کتب آسمانی و ائمه و اولیاء.

٦. عرفان و سیر و سلوک.

۷. ابلاغ و انذار و اظهار امر عمومی و خصوصی به اهل عالم و عامّهٔ مردم و رؤسای دین و دنیا.

۸. مسائل فلسفی و دینی و برهانی و استدلالی.

۹. بیان و وصف حال هیکل ظهور در دوران مظهریّت و تفقّد و تعزیز احباب و اصحاب و تذکار مقامات ایشان.

آن‌چه در آیات‌الله ـ «جمیع ما نُزّل من ملکوت بیان»[٦٩] ـ در قالب کتاب، تفسیر، لوح، مناجات و ادعیّه، سوره، کلمات، زیارت‌نامه و ...[۷۰] مشترک است بلندی معنا، زیبایی و استحکام کلام، فصاحت و بلاغت بیان، بداعت و تنوع مفاهیم،[۷۱] خوش‌آهنگی و تناسب موسیقایی الفاظ و لحن الوهی پرهیمنه و جذّاب و نافذی که از دورهٔ سجن طهران و بدایت نزول وحی تا آخرین منزلات سجن عکّا از ویژگی‌های بارز و اختصاصی آثار حضرت بهاءالله به شمار می‌رود و شناخت و درک هریک از این خصوصیّات مستلزم تحقیقات زبان‌شناختی و سبک‌شناسی و ادبی متخصّصین علوم نام برده است.

جمال‌قدم که از «سمعتُ صوت الابدع الأحلیٰ»[۷۲] و نیوشیدن «الحان بدیعهٔ منیعه»[۷۳] در فرایند نزول وحی روایت می‌کنند و از تغنّی ورقة الفردوس «بألحان قدس ملیح»[۷٤] سخن می‌رانند و به نطق روح در صدر مظاهر ظهور «به ربوات قدس بدیع»[۷۵] شهادت می‌دهند و از آیات‌الله به عناوین «نغمات‌الله»[۷٦]، «نغمات وحی»[۷۷]، «نغمات قدسیّه»[۷۸] و «بدایع نغماتی و کلماتی»[۷۹] یاد می‌فرمایند، یکی از ویژگی‌های اختصاصی آثار مبارکهٔ ایشان، حضور صناعات ادبی لفظی و معنوی ـ فنون بدیع و بیان ـ به تناسب متن و محتوا و مخاطب و بر پایهٔ اصول شیوایی و رسایی کلامی و ادبی است که صبغهٔ هنری و ادبی خاصّی به آن آثار می‌دهد و از جملهٔ این

ویژگی‌ها، عناصر موسیقایی کلام است که در حوزهٔ صناعات لفظی و بدیعی قرار می‌گیرد و نصوص ربّانی را لحن و آهنگی ویژه و بدیع می‌بخشد.

دل انگیزان[۸۰]

اگر چه آیات نازله از ملکوت سبحان به «قلم قدرت و قوّت»[۸۱] نگاشته شده‌اند و به تصریح مبارک «نغمات وحی به دونش مشتبه نشده و نمی‌شود»[۸۲] و «کلمة الله لن یشتبه بکلمات خلقه لأنّها سلطان الکلمات»[۸۳] و گاه قواعد رایج زبانی و کلامی را می‌شکند[۸۴] امّا به نصّ نوراء به «قدر و لحن انسانی»[۸۵] و «عَلی لحن الامکان عَلی قدر مقدور»[۸۶] نزول یافته است. شکل‌گیری «سلطان کلمات» در دو ساحت لفظی و معنایی رخ می‌دهد و در وجه معنایی به فرمودهٔ متین هرچه را که مظهر ظهور بدان تکلّم کند «آن کلمه بدیع بوده و خواهد بود»[۸۷] و البتّه در این ظهور مبارک «از حرکت قلم اعلیٰ روح جدید معانی به امر آمر حقیقی در اجساد الفاظ دمیده شد».[۸۸] این بداعت و تجدید و عظمت ابعاد وجودی کلام‌الله را در جایی دیگر گزارش نموده‌ام[۸۹] امّا در وجه لفظی، گفتار خداوند یکتا از عناصر موسیقی ساز کلام به نیکی و زیبایی تمام بهره می‌برد و این «رستاخیز کلمات» جلوه‌ای بیرونی و ظاهری نیز می‌یابد.

آن‌چه که در نزد علماء ادبیّات به «رستاخیز کلمات» تعبیر می‌شود، برخورداری واژگان و متن از عواملی است که گفتار و نوشتار را از کلام روزمره و اصطلاحاً اتوماتیکی متفاوت می‌سازد. از جملهٔ این اسباب کاربرد موسیقی در نظام واژه‌هاست. هر مجموعه گفتاری از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است که آن را به عنوان مصوت‌ها (صدادارها) در شش صدای بلند : آ ـ او ـ ای(ئی) و کوتاه :اَ ـ اُ ـ اِ و مجموعهٔ حروف صامت (ب ـ پ ـ ت و ...) طبقه‌بندی نموده و در ترکیب با یکدیگر انواع «هجا» (بخش یا سیلاب) را در کلمات پدید می‌آورند.[۹۰] در واقع صامت‌ها و

مصوّت‌ها با هم یک «واج» یا «واک» ـ کوچک‌ترین واحد آوایی زبان ـ را می‌سازند که در سه نوع اصلی هجای کوتاه (صامت + مصوّت کوتاه = چو (چُ)، نه (نَ)ـ دَـ پِـ ...)، هجای بلند (صامت + مصوّت کوتاه + صامت = در (د+ ـَ+ ر)، شِن، بُن/ صامت + مصوّت بلند = با ـ بو ـ بی ...) و هجای کشیده (مرکّب از ٤ یا ٥ حرف مانند نرم (ن+ ـَ + ر + م)، پارس، سرد، کاشت و ...) طبقه‌بندی می‌شوند.[۹۱]

این مجموعه‌های آوایی و صوتی ممکن است با یکدیگر یا بعضی از آن‌ها با بعضی دیگر (در واژه‌های قبل و بعد خود) توازن یا تناسبی داشته باشند. به نسبت امکاناتی که این تناسب‌ها در یک مجموعهٔ کلامی پدید می‌آورند، انواع موسیقی لفظی قابل تصوّر و پیدایش است. برخی از این تناسب‌ها و گروه‌بندی آن‌ها در واحدهای منظّم زمانی ـ به تعبیر بهتر تکرار منظّم هجاهای کوتاه و بلند و کشیده ـ در کلام «وزن» را شکل می‌دهند که در واقع نظام خاصّی از کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و صامت‌ها یا ترکیب آن‌هاست و بیشترین تجلّی آن را در قالب اوزان شعر کلاسیک فارسی باز می‌شناسیم.

«قافیه» و «ردیف» در شعر فارسی به لحاظ اشتراک (یکسانی) صامت‌ها و مصوّت‌ها در مقاطع خاصّی از جمله‌ها ـ وسط، آخِر و گاه در ابتدا ـ تولید آهنگ می‌کند و به غنا و زیبایی صوتی شعر می‌افزاید.

امّا به جز «وزن، قافیه و ردیف» مجموعه عناصر آوایی به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوّت‌های موجود در سراسر متن و نه صرفاً در مقاطع خاصّ تولید موسیقی می‌کنند که بخش عمده‌ای از موسیقی کلام حاصل آن است و در برابر «وزن» که «موسیقی بیرونی» گفتار را پدید می‌آورد، آن هماهنگی‌های صوتی «موسیقی درونی» را شکل می‌دهد که از وزن و نظم، دامنهٔ آن بسیار وسیع‌تر می‌باشد[۹۲] و عبارت است از

«هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاصّ هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر».[۹۳]

اصول فنّی این موسیقی کلام در بخشی از «علم بدیع» که اختصاص دارد به مباحث تغییر کلام عادی به کلام ادبی و ارتقاء سطح و زیبایی کلام ادبی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. در «بدیع» تناسب و ارتباط خاصّ الفاظ، موجِد «موسیقی لفظی» و تناسب و ارتباط خاصّ میان معانی، ایجادکنندهٔ «موسیقی معنوی» که از آن به عنوان «بدیع لفظی» (شامل انواع تسجیع، تجنیس و تکرار) و بدیع معنوی» (شامل انواع تشبیه، ایهام، تناسب و ...) یاد می‌شود. این صناعات در واقع پدیدآورندهٔ زبان سبک ادبی هستند یعنی زبانی که از لحاظ موسیقی و معنی از زبان سبک‌های علمی، تاریخی و نیز زبان روزمرّه و استاندارد متمایز است. این صنایع در قدیم از وجوه زیباسازی کلام دانسته می‌شدند امّا تدقیق در ویژگی‌های آن‌ها نشان می‌دهد که برخی از آن‌ها جزء جدایی‌ناپذیر ادبیّات یا به تعبیر بهتر جزء ذات ادبیّات هستند و حضور و بسامد (تکرار پررنگ) آن‌ها در یک گفتار و متن آن مجموعهٔ کلامی را به سطحی ادبی ارتقاء می‌دهد و از آن زبان و سبکی ادبی و هنری پدید می‌آورد.[۹۴] این موضوع به روشنی در آثار نازله از کلک نوراء حضرت بهاءالله مشاهده می‌شود. کلام مبارک مشحون از صنایع لفظی و معنوی بدیعی است که خود نیازمند پژوهش‌های گستردهٔ ادبی می‌باشد.

در حوزهٔ هم‌آوایی‌های صوتی و واژگانی و (بدیع لفظی)، آیات نازله و آثار مبارکه در هر دو زبان عربی و پارسی، بحر مواجّی است که موسیقی الفاظ در آن به زیباترین و غنیّ‌ترین آهنگ‌ها در تموّج و طنین‌اند. برای نمونه در مجموعهٔ ادعیّهٔ حضرت محبوب، آثار مندرجه شامل: مناجات‌ها، الواح عربی و فارسی، متون سه‌گانهٔ نماز، زیارت‌نامهٔ روضهٔ مبارکه، الواح و ادعیّهٔ مخصوصه مانند دعای صبح، ادعیّهٔ صیام و شفا و عید رضوان و ... منظومه‌های موسیقایی گوش‌نواز و دل‌انگیزی هستند که هر

خواننده و شنونده‌ای را مجذوب زیبایی‌های آهنگین خود نموده و از این طریق او را به جذب و انجذاب موسیقی معنایی پیام و آموزه‌های آسمانی کلام اهورایی رهنمون می‌سازند. برای نمونه، آیات باهرات ذیل را در این لوح مبارک وا می‌کاویم:

«به نام آن‌که بیم از اوست و امید از او. نخستین گفتار کردگار این است: با سینهٔ پاک از خواهش و آلایش و دل پاکیزه از رنگ‌های آفرینش پیش دانا و بینا و توانا بیایید و آن چه سزاوار روز اوست، بیارید. امروز، روز دیدار است، چه‌که یزدان، بی‌پرده پدیدار و آشکار. به جان پاک بشتابید، شاید برسید و به آن‌چه سزاوار است پی برید. از آب پرهیزگاری خود را از آز و کردارهای ناشایسته پاک نمایید تا راز روز بی‌نیاز را بیابید. روشنی نخست در روز پسین پدیدار. به سه چیز دیدار دست دهد و رستگاری پدیدار شود: پاکی دل و دیده و پاکی گوش از آن‌چه شنیده. بگو ای دوستان، راهنما آمد، گفتارش از گفتارها پدیدار و راهش میان راه‌ها نمودار. راه، راه اوست بیابید و گفتار، گفتار اوست، بشنوید ...»(۹۵)

در متن فوق، کلماتی که در تعداد هجاها (یا حتّیٰ وزن) همانند یا نزدیک هستند یا حروف و واژگانی که به فاصله در کلمات و جملات تکرار می‌شوند و صداهای یکسانی دارند، چنان موسیقی‌ای به بیانات مبارک می‌دهند که شنیدن و حتّیٰ تحلیل آن دل‌نواز و مایهٔ مسرّت است: گفتار ـ کردگار، خواهش ـ آلایش ـ آفرینش، دانا ـ بینا ـ توانا، بیایید ـ بیارید، امروز ـ روز، دیدار ـ پدیدار ـ آشکار، برسید ـ پی‌برید، پرهیزگاری ـ رستگاری، آز ـ راز ـ بی‌نیاز، پدیدار ـ دیدار، پاکی ـ پاکی، دیده ـ شنیده، راهنما ـ راه‌ها، گفتارش ـ گفتارها، پدیدار ـ نمودار، راه ـ راه، بیابید ـ بشنوید، گفتار ـ گفتار، اوست ـ اوست و ...

یا در دعای جان‌نواز صبح در شش جملهٔ کوتاه چنان موسیقی در نواخت است که دل و جان را به اهتزاز می‌آورد:

«هو السّامع المُجیب. یا الهی أصبحت فی جِوارک و الّذی استجارک. ینبغی أن یکون فی کنف حفظک و حصن حمایتک. ای ربِّ نوِّر باطنی بانوار فجر ظهورک کما نوّرتَ ظاهری بنور صباح عطائک.»[۹۶]

جلوهٔ همانندی حروف و تناسب هجاها در کلمات «جوارک، استجارک، حفظک، حمایتک، ظهورک، عطائک»، «نوّر، انوار، نوّرتَ، بنور»، «باطنی، ظاهری» و توزیع حروف «ک، ن، ص، ح، هـ ، ظ، و ...» تنها حاصل تحلیلی ساده و سطحی از موسیقی لفظی دعای مذکور است. در الواحی که جنبهٔ تشریعی یا تعلیمی و اخلاقی دارند (مانند الواح متمّم کتاب مستطاب اقدس) یا الواح بی‌شمار نازله در تعزیز احباب یا جواب رسائل احبّاء، نظیر این موسیقی به انواعی متنوّع در صوت و سماع است.

شناخت و درک مبانی و گونه‌های موسیقی کلام در آیات الله راهی است به تلاوت آیات به «احسن النّغمات و الالحان» چرا که تلفیق موسیقی و کلام شناخت ظرفیّت‌های صوتی و موسیقایی زبان شفاهی و مکتوب را ایجاب می‌کند و هم‌آهنگی‌های آوایی و واژگانی در «نغمات وحی» خود راهبر و راهنمایی برای تلفیق متین و صحیح دو حوزهٔ بیان کلامی و موسیقایی می‌باشد. کاربرد این شناخت را در بخشی دیگر خواهیم شناخت.

بحر نور[۹۷]

یکی از ساختارهای عمدهٔ زبان ادبی «ساختار آوایی» است که بر اساس بافت آوایی حاصل از تکرار اصوات و کلمات در متن شکل می‌گیرد و دو نوع ویژگی صوتی به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زِبَر زنجیری» تولید می‌کند.

«آواهای زنجیری» محصول ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها هستند که واج‌ها و هجاها را پدید می‌آورند و تناسب و تکرار در آن‌ها سبب تولید «موسیقی درونی و بیرونی» در کلام می‌شود.

«آواهای زِبر زنجیری» محصول سه خصوصیّت تلفّظی: تکیه، درنگ و دانگ (زیر و بمی) می‌باشند که آواهای تولیدی‌شان مانند واج‌ها و هجاها به دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج از واژه‌ها و در ساختمان متن و اصطلاحاً بر فراز توالی جملات شکل می‌گیرند که نواخت (tone) واژه‌ها و آهنگ (intonation) جملات از محصولات آن می‌باشد.(۹۸)

به تعبیری فراگیر و خلاصه‌تر «آهنگ کلمات و جملات و متن» در «زنجیرهٔ واج‌ها و واژگان و جمله‌ها» شکل می‌گیرند و حسّ و معنای مورد نظر گوینده را تعیین می‌کنند و انتقال می‌دهند. آهنگ کلام و در معنایی متوسّع و رایج‌تر «لحن کلام» در اثر چند عامل حاصل می‌شود:

۱. وضعیّت گوینده (سنّ، طبقهٔ اجتماعی، تحصیلات و ...)
۲. احساس گوینده نسبت به مخاطب (دوستی، احترام، تحقیر، آزردگی و ...)
۳. رابطهٔ گوینده با مخاطب (صمیمیّت، رسمیّت، خودمانی بودن و ...)
٤. دیدگاه گوینده نسبت به موضوع (مثبت، منفی، امیدوارانه، ناامیدی، صراحت، ابهام ...)

وجود این عوامل هم بر انتخاب کلمات و هم بر عوامل لحن‌ساز گفتار تأثیر می‌گذارد و به واسطهٔ آهنگ گفتار یا متن حسّ و مقصود گوینده به مخاطب منتقل می‌شود. در اثر مکتوب، خلقِ لحن بدون دسترسی به واسطهٔ صوتی به صورتی پیچیده‌تر انجام می‌شود. خالق متن به جای صدا از امکاناتی مانند تلفیق کلمات، رسم‌الخطّ، شیوهٔ

ثبت کلمات، ساختار جمله، موسیقی واژگان، صنایع (آرایه‌های) لفظی و معنوی و ... بهره می‌برد.(۹۹)

بدیهی است که درک و انتقال درست مفاهیم متن و مقصود گوینده یا نویسنده مستلزم دقّت و شناخت و فهم خصوصیّات لحنی کلام مورد نظر است چرا که «ساختار آوایی» در گفتار و نوشتار یکی از مهمّ‌ترین وجوه ادبی و عامل تأثیرگذاری و برقراری ارتباط با مخاطب اثر و در نهایت انتقال صحیح و کامل پیام و معنای مورد نظر قول یا مکتوب به شمار می‌آید. بر این اساس، مظاهر الهیّه در تبدیل «نغمات وحی» به «لحن انسانی» از نیکوترین الفاظ و فنون بیانی بهره می‌برند و یکی از جاذبه‌های آیات الهی نازل از لسان و قلمشان کیفیّت ساختاری آن نصوص متبرّکه در وجوه زبانی، بیانی و زیباشناختی می‌گردد که آن را از گفتار عادی بشری - در عین استفاده از مصالح زبانی انسانی ـ متمایز و برجسته می‌سازد .

در آثار حضرت بهاءالله لحن و آهنگ وحی را در سه سطح می‌توان شنید:

۱. لحن کلامی: حاصل همان خصوصیّات زبَرزنجیری کلام است و گونه‌های خبری، توصیفی، توضیحی، دستوری (امری)، پرسشی، تعجّبی و ... را می‌سازد.

۲. لحن در ارتباط با معنا و مقصود منزل آیات و رویکرد ایشان به مخاطب: در آثار جمال‌مبارک اِنذار، تبشیر، اِخبار، تعلیم و هدایت، ردّ و قبول، تصغیر و تکفیر، احتجاج و استدلال، تعزیز و تحمید، توصیف، درخواست و مسئلت، عبودیّت و مظلومیّت، تشریع و تقنین و ... وجود دارد که حالات بیانی هر معنی ـ اگرچه همگی از لحن سبکی آن حضرت برخوردارند ـ با یکدیگر تفاوتی واضح و چشم‌گیر دارند.

۳. لحن به عنوان ویژگی موسیقایی و سبکی: در آثار مُنزِل آیات کاملاً اختصاصی آن حضرت می‌باشد و با لحن سبکی آثار حضرت اعلیٰ یا آیات قرآن کریم تفاوت اساسی دارد.

شناخت این الحان[۱۰۰] ورقای الهی از عوامل بنیادی در تلاوت آیات‌الله می‌باشد چرا که در قدم اوّل باید به قرائت و درک روشن آوایی و معنایی آن بیانات یزدانی رسید تا در گام بعد آهنگ الفاظ و معانی برای تلفیق با موسیقی جهت دستیابی به «احسن‌الالحان» و انتقال درست مفاهیم مورد استفادهٔ صحیح قرار گیرد.

نغمه[۱۰۱]

امّا مقصود حضرت بهاءالله از «لحن» در آیات کتاب مستطاب اقدس جنبهٔ موسیقایی آن است. «احسن‌الالحان» یعنی «نیکوترین آهنگ‌ها» یا به فرمودهٔ مبارک در یکی از الواح مبارکه «احسن‌النّغمات». این معنا در ترجمهٔ انگلیسی آیات مذکور در بندهای۱۱۶ و۱۵۰ به صورت «melodious tones»[۱۰۲] به ثبت رسیده است.

«لحن»[۱۰۳] یا «ملودی» نتیجهٔ پیوند و وحدت اصوات موسیقایی می‌باشد که به وسیلهٔ آن تأثیری روحی و عاطفی و ذهنی حاصل می‌شود و حالات و احساساتی مانند سرخوشی، شادی، پیروزی و غلبه، تعالی و کمال، اضطراب، غم و ... ایجاد یا منتقل می‌شود. این احوال یا برآمده از حسّ و نظر آهنگ‌ساز (متأثّر از سوژه یا مطلبی یا احوال درونی هنرمند) یا نشأت گرفته از کلامی است که موسیقی برای آن ساخته شده و بر آن استوار گشته است. یک ملودی دارای پنج خصوصیّت، یعنی درازا، حرکت، طرح، ریتم و متر است[۱۰۴] که هر یک بر حالات و تأثیرات نغمه اثر خود را دارد و تغییرات هر یک از این خصوصیّات، کارکرد ملودی را دگرگون می‌سازد.

لحن در موسیقی را معمولاً به دو صورت یا ترکیبی از هر دو شکل می‌شنویم: ملودی خالص حاصل اجرای آوازی یا سازی و یا در ترکیب با حروف و واژگان. اگر نغمه‌ای با کلمات و جملات ترکیب شود، طبعاً از مقتضیات آوایی کلامی بهره می‌برد و با آن اقتضائات همراه می‌شود. این همراهی در کلام منظوم و منثور در درجهٔ اوّل تابع

ظرفیّت هجاها و تعداد آن‌ها و به تعبیر بهتر صدادهی مصوتِ‌ها و صامت‌ها در کلمات و نحوهٔ ترکیب این حروف و صداها در هجاهاست.

در کلام منظوم، ترکیب انواع حروف صدادار و بی‌صدا «وزن» شعر را پدید می‌آورد که در ادب فارسی تحت عنوان «بحور یا افاعیل عروضی» شناخته و طبقه‌بندی می‌شوند و در ترکیب شعر و موسیقی نکاتی را به ویژه در وزن و ریتم موسیقی ایجاب می‌کنند که موضوع این گفتار نیست. امّا در کلام منثور اگر چه جملات فارغ از وزن و بحور عروضی هستند، امّا ترکیب موسیقی و کلام تابع ظرفیّت‌ها و ظرایف موسیقایی واژگان است که شناخت آنها در حوزه‌های صامت‌ها و مصوّت‌ها به تلفیق هرچه بهتر و زیباتر آهنگ و کلمات یاری رسانده و ارادهٔ حضرت یکتا را در این زمینه تحقّق می‌بخشد. مهمّ‌ترین این نکات را می‌توان در دو وجه تناسب ملودی و کلام به لحاظ موسیقایی و تناسب ملودی و کلام به لحاظ حسّی و مفهومی مورد توجّه قرار داد.

۱. تناسب ملودی و کلام به لحاظ موسیقایی:

در کلام (شعر یا نثر) کلمات متشکّل از هجاها هستند که حاصل ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها می‌باشند و انواع کوتاه، بلند و کشیده را پدید می‌آورد.

الف. یک عامل دیگر در زبان وجود دارد که به حروف و صداها در واژه‌ها تشخّص صوتی و معنایی می‌دهد و آن را به نام «تکیه کلمه» (در انگلیسی stress و در فرانسه accent) می‌شناسند. دکتر خانلری «تکیه» را چنین تعریف می‌کند:

> «وقتی که کلمه را تلفّظ می‌کنیم، همهٔ هجاهایی که در آن هست به یک درجه از وضوح و برجستگی ادا نمی‌شوند بلکه یک هجا برجسته‌تر است. این برجستگی سبب تشخّص هجا و در نتیجه کلمهٔ مربوطه و درک آن در سلسلهٔ کلمات درون جمله می‌شود.»

با توجّه به نحوهٔ بیان کلمات و معنای مورد نظر ممکن است تکیه در هجای اوّل (مانند کلمات در حالت ندا و خطاب)، وسط یا آخر (مانند اسامی در حالت معمولی و کلمات جمع) قرار گیرد. جابجایی این تکیه‌ها می‌تواند معنا و مفهوم کلمه و حتّیٰ نقش دستوری اجزاء را تغییر دهد. برای مثال، در واژهٔ (ماهی)، اگر تکیه به هجای دوّم انتقال یابد، واژه نام جانور آبزی می‌شود و اگر تکیه بر هجای اوّل بماند، واژهٔ مرکّب (ماه + ی= یک ماه) را می‌سازد. تحقیقات صوتی نشان می‌دهد که در ادای تکیه‌ها، صوت انسان شدّت می‌یابد که به لحاظ قدرت صوتی نیست بلکه صدای تکیه اصطلاحاً (زیرتر= نازک‌تر) ادا می‌شود. همین نکته در تلفیق با موسیقی به صورت نت‌های زیرتر و اصطلاحاً بالاتر در زنجیرهٔ اصوات یک ملودی تجلّی می‌یابد.[۱۰۵]

ب. یکی دیگر از نکات مهمّ در رعایت تکیه‌ها فهم معنی و مفهوم محوری جملات است که بر اساس آن ملودی و تکیه‌های صوتی با برجسته‌سازی واژهٔ محوری جمله، آن معنا را به شنونده انتقال می‌دهد. برای مثال در «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد» تکیهٔ کلامی و موسیقایی بر هر یک از کلمات «سال‌ها، دل، طلب، جام جم، ما» انتقال‌دهندهٔ معنایی متفاوت از کلام حافظ است و باید در تدارک موسیقایی آن بخشی از ملودی که بر واژهٔ برجسته مورد نظر قرار می‌گیرد توسّط عوامل موسیقایی مانند بالا رفتن ملودی، زیرترشدن نت‌ها، قدرت اصوات، رنگ‌آمیزی‌سازی و ... تشخّص می‌یابد.[۱۰۶]

برای نمونه در تلاوت: «یا ابن النّور، إنس دونی و آنس بروحی هذا مِن جوهر امری فاقبل الیه»[۱۰۷] تکیه‌های کلامی و نیز موزیکال بر هر یک از واژگان تعیین شده می‌تواند تأکیدهای معنایی جملات و برداشت خواننده یا شنوندهٔ متن را از کلام الهی دگرگون یا متفاوت سازد.[۱۰۸]

ج. علاوه بر تکیه‌ها، درنگ‌ها (توقّف‌ها) و دانگ (زیر و بمی ادای کلمات) نیز در تلفیق با موسیقی توسّط سکوت‌ها و تغییر زیر و بمی نت‌ها در ملودی و ساختار اثر موسیقی

با درنگ و دانگ تلفّظی کلام همراه شده و آن را به گوش می‌رسانند و بدین‌وسیله، آهنگ جملات و ملودی هر دو در خدمت انتقال معانی و مقصود گوینده قرار می‌گیرند.

د. نکته‌ای دیگر در تلفیق ملودی و کلام، استفادهٔ صحیح از مصوّت‌ها و صامت‌ها است. در تلفّظ عادی کشش هر مصوّت بلند به لحاظ زمانی تقریباً دو برابر یک مصوّت کوتاه و به همین ترتیب هر هجای بلند دو برابر هر هجای کوتاه می‌باشد. معمولاً در ادای آوازی کلمات تکیه‌های ملودی بر مصوّت‌های بلند به ویژه مصوّت «آ» (به جا و با توجّه به زیبایی ادای آن و حفظ تعادل صوتی) بهتر و خوش‌نواتر است و تکیه بر پنج مصوّت بلند و کوتاه دیگر باید با دقّت و ظرافت و پرهیز از گسست هجاها و پاره شدن کلمات صورت گیرد.

۲. تناسب ملودی و کلام به لحاظ حسّی و مفهومی:

یکی از کارکردهای همراهی موسیقی با کلام، انتقال مؤثّرتر مفاهیم و پیام متن منثور یا منظوم است. برای حصول این مهمّ باید به شناخت و درک صحیح مقصود گوینده و متن و انعکاس آن در ملودی پرداخت. برای مثال، آیات انتخاب شده دربرگیرندهٔ خبر، تأکید، تشویق، تردید، غم، شادی و ... است؟ آیات دعا و مسئلتی را طرح می‌کنند؟ درخواست چه چیزی از خداوند متعال؟ بیان مظلومیّت و احوال گوینده هستند یا بیان‌کنندهٔ هشدار و انذار به انسان‌ها؟ آیات مورد نظر لحن امری، پرسشی، خبری و ... دارند؟ و ...

همهٔ این حالات معنایی همان‌گونه که بر آهنگ خواندن در قرائت متن عادی متن تأثیر می‌گذارند، به همین ترتیب در بیان موسیقایی و ملودی‌های مربوطه نیز اثر می‌گذارند؛ لذا ضروری است خوانندهٔ متن از اصول دستوری زبان‌های فارسی و عربی و ظرافت‌های هنری و بیانی و بدیعی در این دو زبان آگاهی کافی داشته باشد تا

با فهم لحن و معنای کلمات الهیّه، بهترین ادای جملات و انتخاب یا ساخت مناسب‌ترین نغمات و متعادل‌ترین تلفیق کلام و الحان را حاصل سازد و نیکوترین اجراها را به عمل درآورد.

طرز[۱۰۹]

برای اجرای نیکوی آیات‌الله، شناسایی امکانات و ظرایف موسیقایی نیز دارای اهمّیّت هستند. البتّه ذهن ایرانیان سرشار از سوابق شنیداری موسیقی است. به همین دلیل، هنگامی که به تلاوت آیات و مناجات می‌پردازند ـ حتّیٰ کسانی که دانش موسیقی ایرانی را ندارند ـ از نغمات موسیقی سنّتی ایرانی به صورت ناخوداگاه استفاده می‌کنند. برای مثال، مناجاتی را در دستگاه شور می‌خوانند یا لوحی را در مایهٔ افشاری مترنّم می‌شوند. طبعاً هرچه این شناخت از موسیقی ایرانی کامل‌تر و گسترده‌تر باشد، تلاوت‌کنندهٔ آیات‌الله از گنجینهٔ حاضر و آماده‌ای از نغمات پیش‌ساخته (الگوهای پیش‌ساختهٔ ملودی به نام «گوشه» که در مجموعهٔ «ردیف موسیقی» سازمان‌دهی شده‌اند) بهره برمی‌دارد که می‌تواند نغمات آن را بر کلام الهی تطبیق دهد و با رعایت اصول تلفیق کلام و نغمات و چند نکتهٔ دیگر که در این بخش بدان‌ها اشاره می‌شود، به «احسن‌الالحان» در وجه موسیقایی آن نزدیک شود. در این زمینه، بیت‌العدل اعظم اشاره متینی دارند که در آن می‌فرمایند:

> «سرودهایی که کلمات آن را نصوص مبارک حضرت اعلیٰ، حضرت بهاءالله و حضرت عبدالبهاء تشکیل می‌دهند، برای قسمت روحانی ضیافت کاملاً مناسب هستند. مسلّماً تلاوت مناجات به لحن فارسی بر حسب سنّتی متفاوت عبارت از چنین سرودهایی است. این تلاوت آثار طریقه‌ای برای آهنگ و موسیقی گذاشتن بر روی کلمات مبارکه است و هر شخصی که به

تلاوت می‌پردازد به نحوی این کار را انجام می‌دهد که عواطف خود وی و تجلّی کلمات مبارکه‌ای را که بیان می‌دارد، منعکس می‌سازد.»[۱۱۰]

الف. شناخت خصوصیّات نغمات موسیقی ایرانی:

در موسیقی ایرانی بیش از ۴۰۰ نغمه وجود دارد که در مجموعه‌هایی به نام دستگاه و آواز طبقه‌بندی شده‌اند. این طبقه‌بندی بر اساس وجوه مشترک نغمات در اصوات و حالات صورت گرفته است که در مجموع (ردیف‌های آوازی و سازی موسیقی ایرانی) را تشکیل می‌دهد. موسیقی‌دانان ایرانی از قرن‌ها پیش، برای هفت دستگاه و پنج آواز مذکور، حالات و تأثیرات متفاوتی را قائل شده‌اند[۱۱۱] که در انتخاب و تلفیق با کلام ـ شعر یا نثر ـ بر شناخت و کاربرد به جای آن و انطباق با حال و معنای درونی کلام و حتّیٰ احوال شنونده و جمع تأکید فراوان شده است. در ذیل برخی از این خصوصیّات ذکر می‌گردد:[۱۱۲]

۱. **دستگاه شور:** ناصح، بدون ناله‌های غم‌انگیز، موجد سکون و طمأنینه و وقار.

۲. **دستگاه همایون:** متین، باشکوه، گاه محزون، مؤثّر، تفکّربرانگیز، موجد احساسات لطیف و روحانی.

۳. **دستگاه ماهور:** امیدبخش، نویددهنده، شاد و طرب‌انگیز، ایجادکنندهٔ احساس عظمت و پیروزی، آرامش‌دهنده و لطیف.

۴. **دستگاه نوا:** باوقار، تفکّربرانگیز، ایجادکنندهٔ آرامشی خاصّ، دارای حالت بیانی مناسب مطالب عرفانی و فلسفی.

۵. **دستگاه سه‌گاه:** شورانگیز، ناصح، غم‌انگیز و محزون.

۶. دستگاه چهارگاه: انعکاس پیروزی، اقتدار، غلبه، تعالی، حماسه، شادی و سرور، وقار و ابهّت، گاه محزون و شکایت‌کننده و غم‌انگیز.

۷. دستگاه راست پنج‌گاه: به لحاظ مایه و حالات به دستگاه ماهور شبیه است، در عین حال به خاطر ظرفیّت پرده‌گردانی و گوشه‌های مشترک با سایر دستگاه‌ها و آوازها می‌تواند حالات بیانی آن‌ها را منعکس سازد.

۷. آواز بیات زند (بیات ترک): دارای حالت بیانی مشترک با ماهور و البتّه منحصر به خود، لطیف و دل‌انگیز، ساده و دلنشین.

۸. آواز ابوعطا: دارای حالات و بیان مشترک با دستگاه شور.

۹. آواز افشاری: بیان‌کننده شکایت و درد و اندوه.

۱۰. آواز دشتی: بیان محزون و غم‌انگیز در عین حال لطیف و عاشقانه.

۱۱. آواز بیات اصفهان: گاه محزون و غم‌انگیز و گاه لطیف و سرخوش.

اگر چه حالات برشمرده نسبی و توصیفی هستند و گویای دقیق احوال این نغمات نمی‌باشند، امّا شنونده به تجربه و تکرار می‌تواند به دریافتی نسبی از این حالت‌ها وقوف یابد. همین تأثیرات را در نغمات موسیقی غربی به تناسب و تفاوت می‌توان احساس نمود که توسّط آهنگ‌سازان به کار می‌رود. مثلاً فاصلهٔ سوّم ماژور به طور شایع بیانگر شادی است حال آن‌که سوّم مینور، معمولاً ملازم غم و اندوه است یا فاصلهٔ چهارم به خاطر صدای ناهنجارش اغلب برای بیان حالات اهریمنی و شیطانی و امور هولناک استفاده می‌شود.[۱۱۳]

تفاوت بیانی این نغمات را در تلفیق با اشعار می‌توان به خوبی احساس نمود[۱۱۴] و آهنگ‌سازان و خوانندگان باتجربه آن را رعایت می‌کنند.[۱۱۵] همین تأثیر لحنی نیز در تلفیق ملودی‌های موسیقی ایرانی با آیات الهی به خوبی قابل تجربه و درک است.

برای مثال مناجات‌های فارسی حضرت بهاءالله (نمونه‌های حاضر در مجموعهٔ ادعیّهٔ حضرت محبوب) بنا به لحن مهیمن جملات و روابط موسیقایی الفاظ و مفاهیم آن ادعیّهٔ پارسی برای تلاوت در دستگاه‌های همایون، چهارگاه و ماهور مناسب هستند. تناسبات نغمگی دیگری را در ادعیّهٔ عربی آن مجموعه می‌توان تحقیق و تجربه کرد. برای نمونه، این مناجات زیبا با مطلع «یا من وجهک کعبتی و جمالک حرمی و ...» به دلیل جملات کوتاه و مقطّع با نغمات دستگاه راست‌پنج‌گاه که در حرکات ملودیک نیز همین کوتاهی و تقطیع را دارند، تلفیقی مناسب و بیانی جذّاب و مؤثّر می‌یابد.

ب. توجّه به موضوع و احوال شنونده:

یکی از نکات مهمّ در تلاوت آثار مبارکه، رعایت تناسب موضوع با احوال شنونده و احیاناً جمعی است که آن آثار در آن تلاوت می‌شود. همین تناسب موضوعی رعایت انتخاب لحن و نغمات مناسب با هدف جمع و احوال مستمعین را ایجاب می‌کند. برای مثال در یک محفل تذکّر انتخاب شما چیست؛ تلاوت مناجاتی پرسوز و گداز در آواز دشتی یا بیات اصفهان یا خواندن دعا یا لوحی در دستگاه ماهور، همایون یا نوا برای ایجاد تذکّر و تأمّل و آرامش در بازماندگان و حاضرین در جمع؟ در جمعی مشورتی دعایی برای سرور و کسب نیروی روحانی در نغمات چهارگاه یا بیات زند می‌خوانید یا با آوایی محزون در آواز افشاری یا سه‌گاه؟

طبعاً رعایت این تناسبات معنایی و موسیقایی در تلاوت فردی و راز و نیاز شخصی نیز مؤثّر و موجد حالات روحانی و تأمّل ذهنی فرد ـ مذکور و مقصود در نصوص مبارکهٔ متعدّد ـ در خلوت و تنهایی خویش است و بر اثر بخشی روحانی و ادراکی آثار مبارکه در روح و ذهنمان تأثیر شایان و فراوان دارد.

ج. استفاده از محدودهٔ صوتی مناسب:

خوانندهٔ متون باید از ظرفیّت و محدودهٔ صدای خود آگاهی و شناخت کافی داشته باشد. بم خواندن یا زیر خواندن کلمات به جای خود زیبا و مؤثّر و دلنشین است[۱۱۶] امّا عدم شناخت و تسلّط بر صدا موجب بروز اشکالی می‌شود که سبب تخریب متن و معنا و زیبایی الحان می‌گردد. از سویی خواننده در محدودهٔ بم دچار مشکل اجرا و نامفهمومی کلمات و در محدودهٔ زیر (اصطلاحاً «بالا») درگیر فریاد یا صدای جیغ مانند می‌شود که هر دو به زیبایی و حسن تلاوت لطمه می‌زند. لذا توجه به مایهٔ طبیعی صدا ـ اصطلاحاً «جای صدا» ـ همواره مورد تأکید اهل فنّ در موسیقی می‌باشد.[۱۱۷]

د. توجّه به سرعت ادای واژگان و نغمات:

یکی از اصول صحیحِ خواندن توجّه به سرعت ادای گفتار و ملودی است. اجرای تند و سریع با گذر شتاب‌زده از کلمات، فرصت تأمّل و تفکّر و درک را از شنونده می‌گیرد و اجرای سنگین و کُند و پُرکِشش با تکیه و توقّف نالازم بر واژه‌ها و هجاها سبب گسست بخش‌های کلمه و اجزای جمله و خستگی و دوری و فرار ذهن شنونده از متن و معنی می‌گردد. این همان نکته‌ای است که در گفتار عادی و روزمره نیز باید رعایت گردد و حتّیٰ در آموزش‌های ارتباط و نیز سخنوری و سخنرانی بر آن تأکید می‌شود.

آن‌چه در فوق به آن اشاره شد، از فنون اوّلیّه و نکات مهمّ موسیقی آوازی هستند و اصول آن بر تلاوت و تلحین آیات ـ اگر چه معمولاً به نثر ـ صادق و حاکم است. تفاوت نثر و نظم در «وزن» (گروه‌بندی منظّم هجاها) است هر چند که بعضی از آثار حضرت بهاءالله از وزن‌های کلامی آزاد برخوردارند، امّا ظرفیّت‌های زبانی ـ ادبی و موسیقایی

فراتر از گفتار عادی در آن آثار مبارکه، آیات را از لحن و بیان ویژه و مناسب برای اجرای موسیقایی مشحون می‌سازد. قابل توجّه است که این نثرخوانی آهنگین در فرهنگ و هنر ما سابقه‌ای کهن دارد و از روزگار باستان تحت عنوان «چکامه‌خوانی» ـ روایت یک گفتار یا رویداد به نثر با خواندن آواز ـ رایج بوده است[۱۱۸] و در آیین‌های مذهبی ایران بعد از اسلام مانند تلاوت ادعیّه (دعای کمیل، توسّل، سحر و ...)، مرثیه‌خوانی و روضه‌خوانی، تعزیه‌خوانی و ... همچنان حیات و حضور فعّال و مؤثّر دارد.

دل‌نواز[۱۱۹]

در چند فرهنگ لغت مورد رجوع برای معنی‌یابی حسن و (احسن) مفهوم غالب (نیکویی، نیکی، خوبی، نیکوتر، خوب‌تر، بهتر، اعلیٰ و اولیٰ) بر معانی جمال و خوب‌رویی و زیبایی تقدّم دارند.[۱۲۰] این معنی، نشان‌دهندهٔ نکته‌ای ظریف برای حضور واژهٔ (احسن) در ترکیب «احسن‌الالحان» و آیات نازله حاوی آن است.

در واقع (خوب و نیکو) خواندن آیات الهی دربردارندهٔ نکته‌ای عملی و کاربردی است. اگر از (حسن) و صفت برتر آن (احسن) معنای جمال و زیبایی مراد باشد که البتّه هست، امّا نه در تقدّم مفهومی، این مقصود تبدیل به امری کاملاً نسبی و سلیقه‌گی و در وجهی محدود می‌شود چرا که برای زیبایی نمی‌توان صورت و درون‌مایه‌ای دقیق تعریف کرد که مورد توافق عمومی باشد.

مطالعهٔ تاریخ هنر و زیباشناسی از دوران افلاطون تا به امروز به روشنی این نسبیّت برداشت از زیبایی و تطوّر معیارهای آن را به نمایش می‌گذارد.[۱۲۱] از مجموعهٔ این تحوّلات در نگاه و تفسیرها، می‌توان چهار محمل معنایی مختلف برای زیبایی برشمرد: زیبایی عبارت است از هماهنگی (هارمونی)، سودمندی، خیر و لذّت. به این چهار حامل، نومایگی (بداعت) و شگفت‌انگیزی را نیز می‌توان افزود[۱۲۲] و البتّه در

ادراک و فهم هر یک یا همهٔ این حالات دربردارندهٔ زیبایی، (ذوق) که ترجیح‌دهندهٔ یک دسته خصوصیّات بر دسته‌ای دیگر با همان ارزش و اعتبار است و (ذوق سلیم) که همان برگزیده‌ها را غربال و ارزش‌گزاری دقیق و نقد و داوری می‌کند، دخالت کامل دارند که این ذوق ناقد و داور خود پرورش یافته، حسّاس، تیزبین و از نظر ادراکی و احساسی در سطحی فراتر از درک و دریافت عمومی قرار دارد[۱۲۳] که خود حاصل آموزش و تربیت و تجربه و حتّیٰ فرهنگ و زادگاه خویش است.

البتّه ذوق عامّه، چیزهایی را در مقاطعی زمانی زیبا می‌داند که از آن به مد (mode) تعبیر می‌شود، امّا موقّتی و بی‌ثبات است و در طول زمان دستخوش تغییر می‌شود؛ در عین آن‌که تلقّی زیبایی امری فرهنگی، تربیتی و حتّیٰ جغرافیایی است که در سرزمین‌های مختلف نیز از معیارها و موازین متفاوتی متابعت می‌کند.

از همهٔ این نسبیّت‌ها می‌توان دریافت چرا ورقای الهی در تعلیم خود برای خواندن آیات «احسن» را تقریر می‌فرماید: «نیکوتر و بهتر». چه‌که زیبایی در معنای دقیق موضوعی فرهنگی و با معیارهای تشخیص و انتخاب متفاوت و حتّیٰ گاه متناقض است و افراد با ذوق‌های خاصّ و پرورده در فرهنگ‌های مختلف بر جلوه و مصداق آن به توافق نمی‌رسند، امّا نیکویی و بهتری در وجه غالب خود مفهومی فنّی ـ کاربردی است که سبب می‌شود اعتدال، هماهنگی و تلفیقی متناسب با مقتضیات متن و معنا و احوال مستمع (فرد یا جمع) در کار تلاوت آثار الهی وارد شود و البتّه حاصل کار را به تأثیر و جذّابیّت و جذب الی الله رساند و آن را به «الحان قدس ملیح» و «ربوات المقدّسین» تبدیل سازد.

این رویکرد کاربردی به تلاوت آیات در بهترین و خوب‌ترین نغمات یک گشایش و توسع اجرایی نیز در بر دارد. به خوانندهٔ آیات در هر فرهنگ و زبانی این آزادی را می‌دهد که بر اساس اقتضائات زبانی و موسیقایی و هنری مورد استفاده و قبول و رایج

آن فرهنگ ـ و سرزمین ـ آثار مقدّسهٔ بهائی را به الحان و آهنگ‌هایی خوش‌آیند و گوش‌نواز به ساز و نوا درآورد و بدین وسعت نظر یک معیار صُلب و بسته را بر تلاوت و تلحین آثارالله تحمیل نمی‌کند.

معیارهای زیبایی را در آثار حضرت عبدالبهاء و حضرت ولیّ‌امرالله و نظرات معهد اعلیٰ می‌توان ردّیابی نمود. حضرت عبدالبهاء الحان بدیع و آهنگ خوش را جلوه‌ای از پاکی و لطافت[۱۲۴] می‌دانند و صنایع (ساخته‌ها و آفرینش‌های بشری) را در نهایت لطافت و ظرافت[۱۲۵] توصیه می‌کنند و در بیانی متین می‌فرمایند:

> «طبیعی است که قلب و روح از جمیع آن‌چه که دارای تقارن، هماهنگی و کمال است، لذّت ببرند و مسرور شوند؛ فی‌المثل یک خانهٔ زیبا، یک باغ مرتّب و منسّق، یک خطّ متقارن، یک حرکت موزون، یک کتاب جذّاب و جالب، البسهٔ خوشایند و دلپذیر ... در واقع جمیع آن‌چه که بنفسهم دارای لطف و جمالند برای قلب و روح خوشایند و مطبوع هستند ... لهذا، محقّق است که **صدای حقیقی مورث التذاذ عمیق** می‌گردد.»[۱۲۶]

همین کمال و اعتدال را معهد اعلیٰ در انتخاب سبک معماری ابنیهٔ اراضی مقدّسهٔ کرمل معیار زیبایی دانسته، در عین آن که عظمت بعضی طرح‌ها و آثار مدرن را تأیید می‌کنند، امّا زیبایی معماری کلاسیک یونانی را نمونه‌ای قابل اقتباس از یک مکتب هنری بالغ با زیبایی حفظ شده در طیّ قرون و دارای ثبات و اعتبار تاریخی و هنری برشمرده و برمی‌گزینند.[۱۲۷]

راز و نیاز[۱۲۸]

تلاوت آیات‌الله به «احسن‌الالحان» ناظر به تأثیرات عمیق روحانی و ذهنی قاری و سامع است. به تعبیر بهتر، این تعلیم احلیٰ نیز مانند دیگر تعالیم امر ابهیٰ کاملاً کاربردی و ناظر به تحوّل فرد و اجتماع می‌باشد.

حضرت بهاءالله در مواضع متعدّد خواندن آیات را به «روح و ریحان»[۱۲۹]، «لحن فطرة»[۱۳۰]، «لحن فؤاد»[۱۳۱] و به «ربوات المقرّبین[۱۳۲] و المقدّسین[۱۳۳]» توصیه می‌فرمایند. حاصل چنین تلاوتی جذب الی «جذب الی الله»[۱۳٤] و به «سماء رحمتک ربّک الرّحمن»[۱۳۵] و «عوالم روحانیّة»[۱۳٦] و «إلیٰ مقام کریم»[۱۳۷]، حصول «روح و الرّیحان»[۱۳۸] و «انقطاع»[۱۳۹] و «تقدیس از احزان»[۱٤۰] است و ادراک «منها ما لایعادله ملکوت السّموات و الارضین»[۱٤۱] و یافتن «عرف عوالمی الّتی لا یعرفها الّا من اوتی البصر من هذا المنظر الکریم»[۱٤۲] و نیز جذب «افئدة الخلائق اجمعین»[۱٤۳] و «افئدة الرّاقدین»[۱٤٤] و «افئدة المقرّبین»[۱٤۵] و «اهل السّموات و الارضین».[۱٤٦]

بر این بنیان در تبیینات حضرت عبدالبهاء ترکیب الحان بدیع و آهنگ خوش با کلمات و بیانات الهیّه سبب طیران روح و اهتزاز قلب،[۱٤۷] یافتن روح جدید و فتوح تازه،[۱٤۸] مائدهٔ روح و جان و علّت تعالی روح انسان[۱٤۹] معرّفی می‌گردد و آن را حیات‌بخش[۱۵۰] و مؤثّر و اعطاکنندهٔ روح و حیات رحمانی[۱۵۱] دانسته، واجد اثرات عظیم روحانی و نیروی محرّکهٔ الهام‌بخش استعدادهای روحانی و ذهنی و قوّهٔ محرّکهٔ احساسات محبّت‌آمیز[۱۵۲] برشمرده و حضرتشان آن تلفیق را زائل‌کنندهٔ احزان از قلوب محزونین[۱۵۳] و آزادکنندهٔ قلوب از هموم و غموم،[۱۵٤] سبب شادمانی جان جهان و تحریک احساسات وجدانیّه[۱۵۵] می‌دانند و تلاوت روحانی را مُعطی روح حیات به نفوس منجذبه[۱۵٦] و دلیل هیجان دل و جان و تبتّل و تضرّع آن به ملکوت

ابهیٰ[۱۵۷] و موجب استبشار روح و قلب و تنویر حیات به نور شادی[۱۵۸] اعلام می‌نمایند.

این انجذابات و تأثیرات و تحوّلات متبرّکه همه در درک چرایی و لزوم ترتیل آیات به نیکوترین آهنگ‌ها، روشنگر و راهنمای مؤمن به امر و قائم بر اوامر حضرت مقصود هستند. آیا چنین تعالی و تطهیر و جذبی ما را به «ادراک حلاوت[۱۵۹] و لذّت[۱۶۰] بیان رحمان» نمی‌رساند؟ تجربه‌ای روحانی و ذهنی که حاصلش به فرمودهٔ لسان الهی «استقامت،[۱۶۱] انفاق جان[۱۶۲] و مال[۱۶۳] و تبدیل تلخی‌های دنیای فانیّه[۱۶۴] » است، آن‌گونه که می‌فرمایند:

> «اگر لذّت بیان رحمان را بیابی و عنایتش را آگاه شوی، خود را بر سریر اطمینان و فرح مشاهده کنی. قد بدّل اضطرابک بالاطمینان و ذلک بالعزّ انّه یکون معک فی کل الاحوال.»[۱۶۵]

حصار[۱۶۶]

در بارهٔ چگونگی همراهی آیات و الواح مبارکه با موسیقی، هدایات حضرت ولیّ‌امرالله و بیت‌العدل اعظم همگی مبتنی بر حکم کتاب مستطاب اقدس مبنی بر عدم «خروج از شأن ادب و وقار»[۱۶۷] تأکید بر حفظ وقار و متانت و نیز احترام به طلعات مقدّسه و رعایت قداست و حرمت آثار مبارکه است.[۱۶۸] در عین آن‌که آزادی عمل برای استفاده از کلمات الهی و آثار و ادعیّهٔ بهائی در انتخاب متن یا بخشی از آن، تکرار کلمات و جملات و نیز حتّیٰ تغییر جزیی در واژگان، ترکیب با آهنگ و انتخاب سازبندی و فرم موسیقی و همچنین نحوهٔ اجراء به صورت انفرادی یا گروهی و همراهی با سازهای موسیقی ـ به جز عدم استفاده از آلات موسیقی در مشارق اذکار ـ در حدّ رعایت اعتدال و احترام، از سوی مراجع امر بهائی اعطاء شده است.[۱۶۹]

حضرت ولیّ عزیز امرالله موسیقی را قسمت مهمّی از برنامهٔ اجتماعات بهائی می‌دانند و چنین تأکید می‌فرمایند:

«یاران در این باره و در بارهٔ امور دیگر نباید از حدّ اعتدال خارج گردند. باید دقّت فراوان مبذول دارند که حالت روحانی جلسات محفوظ ماند. موسیقی باید هادی به سوی روحانیّات باشد.» (۱۷۰)

و بر همین نهج معهد اعلیٰ در هدایتی به یکی از محافل روحانیّهٔ ملّیه مقرّر می‌دارند:

«از آن‌جا که روح مجامع امری شدیداً متأثّر از لحن و کیفیّت عبادت ما و احساسات ما و درک ما از کلمة‌الله در این یوم می‌باشد، امیدواریم که زیباترین نحوهٔ بیان روحیّات انسانی را در جوامع خود از طریق موسیقی نیز همچون سایر طرق تشویق فرمایید.» (۱۷۱)

فرود (۱۷۲)

تحقّق تعلیم لطیف و روح‌پرور جمال اقدس ابهیٰ در تلاوت آیات به «احسن‌الالحان» نیازمند دانایی و توانایی حاصل از تأمّل و یادگیری و تجربه در دو حوزهٔ کلامی و موسیقایی است. از سویی لازمه‌اش دستیابی به قرائت صحیح و دریافت لحن و آهنگ متون و ادراک معانی آثار الهیّه است، و از سوی دیگر پرورش توانایی و ذوق و ادراک موسیقایی و شناخت ظرایف و دقایق این هنر برای انتخاب و تلفیق و ترکیب درست، زیبا و مؤثّر آن با آیات و آثار مقدّسهٔ بهائی.

بر پایهٔ این نیاز به تعلیم و پرورش استعداد و ذوق انسانی است که مظهر الهیّه در کتاب مستطاب اقدس مقرّر می‌دارند:

«علّموا ذرّیاتکم ما نزّل من سماء العظمة و الاقتدار لیقرئوا الالواح الرّحمن باحسن الالحان فی الغرف المبنیة فی مشارق الاذکار.»[۱۷۳]

این بیانات رحمانی مشخصّاً مؤکّد بر «علّموا ... ما نزّل من سماء العظمة و الاقتدار» و «لیقرئوا ... باحسن الالحان» می‌باشد. بدین‌سان نسل‌هایی بر می‌بالد و به بار می‌نشیند که هم مأنوس منزلات سماء وحی هستند و هم مترنّم آن سروش و سرودگان آسمانی به «لحنات الرّوحانیّین و ربوات المقدّسین و نغمات منجذبین».[۱۷٤]

خواندن نغمات وحی به آهنگ خوش، هم در خلوت و تنهایی مورث انجذاب و ادراکات روحانی است هم در جمع و اجتماع سبب جذب و تعالی ارواح و اذهان مستمعین. این تأثیر ملکوتی را حضرت بهاءالله چنین بیان می‌فرمایند:

«أن اقرء یا عبد ما وصل الیک من آثار الله بربوات المقرّبین لتنجذب نفسک و تستجذب من نغماتک افئدة الخلائق اجمعین. و مَن یقرء آیات الله فی بیته وحده لینتشر نفحاتها ملائکة النّاشرات الیٰ کلّ الجهات و ینقلب بها کلّ نفس سلیم و لو لن یستشعر فی نفسه ولکن یظهر علیه هذا الفضل من یوم من الایام کذلک قدّر الخفیات الامر من لدن مقتدر حکیم.»[۱۷۵]

و بدین‌سان امتزاج «موسیقی ناسوتی و ترتیل لاهوتی»[۱۷٦] هنر ممدوح درگاه کبریا را در ذکر و ثنای حضرت منّان «مرقاة لعروج الارواح الیٰ الافق الاعلیٰ»[۱۷۷] می‌گرداند و نغمه و سرود مرتقای این نردبان ملکوت را مصداق این ارادهٔ الطف ابهیٰ:

«أن یا اسمی، طهّر عبادی عن نفحات دونی ثمّ استجذبهم من بدایع نغماتی و کلماتی ثم طیّرهم فی هواء قربی و رضایی لعلّ یقصدون حرم عزّی و بیت کبریائی.»[۱۷۸]

نوش باد باربدان الهی و نیوشندگان رحمانی را «الحان قدسٍ ملیح».[۱۷۹]

شیراز ـ ۱۳۹۰/۹/۲۷

یادداشت‌ها:

۱. برگرفته از آثار قلم اعلیٰ، ص ۹۲

۲. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۱۶ و ۱۵۰

۳. کتاب مستطاب اقدس ، بند ۳۱ و ۱۴۹

٤. کتاب مستطاب اقدس ، بند ۱۴۹

۵. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۴۹

٦. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۱٦

۷. کتاب مستطاب اقدس ، بند ۱۵۰

۸. کتاب مستطاب اقدس، بند۱۵۰

۹. اشاراتی درباب موسیقی و مذهب، ص ۱۴۳

۱۰. برای تفصیل بیشتر ن. ک به تنبور از دیرباز تا کنون، ۲۷-۲۱: «ایزد تعالیٰ را سرّی است در دل آدمی که آن در وی هم‌چنان پوشیده است که آتش در آهن و چنان که به زخم سنگ بر آهن آن آشکار گردد ... سماع خوش و آواز موزون آن گوهر دل بجنباند و در وی چیزی پدید آورد بی‌آن‌که آدمی را اندر آن اختیاری باشد و سبب آن مناسبتی است که گوهر آدمی را با عالم علوی ... هست. عالم علوی، عالم حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب است و هرچه متناسب است نمودگاری است از جمال آن عالم، چه هر چه جمال و حسن و تناسب که در این عالم محسوس است، همه ثمرهٔ حسن و جمال و تناسب آن عالم است. آواز خوش و موزون متناسب هم شبهتی دارد از عجایب آن عالم بدان سبب که آگاهی در دل پدید آورد و حرکتی و شوقی پدید آورد که آدمی خود نداند که آن چیست.» (کیمیای سعادت، امام محمّد غزالی، ص٤٧٣) و «روح آدمی از عالم قدس سرچشمه گرفته و توسّط طلسمی که سرّ آن فقط بر حقّ تعالیٰ مکشوف است با بدن خاکی پیوند یافته و از این پیوند حیات آدمی در این عالم زیرین تحقّق پذیرفته است لکن روح را همواره یادی از مأوای اصلی و وطن اوّلیّهٔ خود باقی است. در عالم قدس روح مستمع دایمی موسیقی جاویدان این عالم بوده و از هماهنگی و وزن آن بهره می‌یافت و در آن شرکت داشت. در این زندان تن، روح از طرق موسیقی بار دیگر یادآور سرزمین اصلی خود می‌شود و حتّیٰ آن طلسمی که روح را به تن پیوند می‌دهد، از این راه شکسته می‌شود و برای لحظه‌ای چند هم که شده، مرغ روح اجازه می‌یابد تا بال‌های خود را گسترده ساخته و در

ساحت عالم معنا و فضای ملکوتی که مفرّح روح آدمی است، به پرواز درآید و از وجد و سروری که ذاتی این عالم است، بهره‌مند شود. (نقل دیدگاه فارابی در مقالهٔ تصوّف و تأثیر آن در موسیقی/ سیّد حسین نصر/ فصل‌نامهٔ هنر پاییز ۱۳۷۳)» و...

۱۱. مبانی اتنو موزیکولوژی/ ۲۹-۲۸ و ۳٤-۳۳

۱۲. سرّ نی، ج ۲، ص۸۸۳ و تنبور از دیر باز تا کنون، ص ۲۱: «موسیقی اشرف صناعت باشد و واضعان این صناعت حکمای الهی بوده‌اند؛ مثل فیثاغورس که حکیمی به غایت محقّق بود و در ریاضیّات و مجاهدات به مرتبه‌ای رسیده بود که به تلامذه می‌گفت که من استماع نغمه‌ای چند از حرکات فلکی می‌کنم و آن نغمات در حجرهٔ خیال من متمکّن گشته ... از آن اصول قواعد این علم (موسیقی) بنهاد ...» (کنز التّحف، حسن کاشانی، ۹۵)

۱۳. مثنوی معنوی، ص ٦٦۲

۱٤. ن.ک به سایت: WWW.ALGOART.COM و WWW.BANDOO.COM. در این سایت‌ها می‌توانید قطعات استخراج شده از موسیقی دی ان آ را بشنوید.

۱۵. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ٥٤-٤۸

۱٦. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ۹۷-۸٤

۱۷. ادیان جهان، ص ۱۰۷

۱۸. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۱۳۵-۱۳۲

۱۹. ادیان جهان، ص ۱۱۳ ، تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۱۱٦-۱۱۳

۲۰. ادیان جهان، ص ٤۸

۲۱. ادیان جهان، ص ۹۰ و ۹۱

۲۲. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۳۲-۲٤

۲۳. بررسی جایگاه موسیقی در ادیان، ص ٥: «کسی گات‌ها را با آواز نخواند و یا مانع شود کسی به آواز بخواند، مرتکب گناه بزرگی شده است.»

۲٤. فرهنگ موسیقی ایران زمین، ج ۱، ۱۲۱ و ٥۸۲ (ذیل واژگان اوستاخوانی و زندواف)

۲٥. فرهنگ موسیقی ایران زمین، ج ۲، ۳۰٥ و ج ۱ ، ص ۱۲۱

۲۶. زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی، ص ۱۵۴-۱۵۳: «واژهٔ تجوید در زبان عربی ریشه ندارد ... تجوید از ریشهٔ (گات) است که معرب شده و به صورت (جاد) در آمده و از آن تجوید ساخته است یعنی قرآن را همچون گاتاها به تلفّظ و آهنگ نیکو خواندن.»

۲۷. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۳۹-۳۶

۲۸. در «عهد عتیق »، ۱۵۰ متن نیایشی به شعر و سرود را « مزامیر » نامیده‌اند که به «زبور داوود» نیز شهرت دارد و ۷۲ مزمور را نوشته داوود ۲ مزمور را از سلیمان، ۱۲ مزمور را از آساف، ۹ مزمور از خاندان قورح و بالاخره یک مزمور را از موسیٰ می‌دانند. مضمون این متون، پرستش و نیایش و توکّل بر خداوند است. مزامیر ۳۳و۴۷ و ٦٦و ٦٩و ۷۱و ۸۱ و ۹۲و ۹۵ و ۹٦ و ۹۸و ۱۰۰ و ۱۰۱ و ۱۰٤ و ۱۱۹و ۱٤٤ و ۱٤۹ و ۱۵۰ بر ستایش خداوند با ساز و آواز و رقص تأکید دارند و در آن‌ها، نام‌های سازهایی مانند سرنا و بربط و عود و دف و... ذکر شده‌اند .

۲۹. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۲۱۸-۱۹۷

۳۰. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱ ، ص ۲٦۲-۲٦۰

۳۱. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۲۷۳-۲۵۵

۳۲. درک و دریافت موسیقی، صص ۱۷۵-۱۵٤ و ۲۸۰-۲٦٦ و ۸۷۹: «در حدّ فاصل سال‌های ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ م. نخستین قدم‌ها برای اجرای چند صدایی و چند ملودی و نیز میزان‌بندی و نت‌نگاری جدید در موسیقی مسیحی برداشته شد. در دورهٔ رنسانس (۱٤۵۰ تا ۱٦۰۰ م) دو فرم اصلی موتت و مَس (mass) از ادغام مراسم عبادی ۸ و ٤ بخشی عشاء ربّانی) با اجرای چند صدایی و کُرال (گروهی) اشکال اصلی موسیقی مذهبی شدند. در دورهٔ باروک (۱٦۰۰ تا ۱۷۵۰ م) سنّت‌های اصلاح مذهبی لوتری آوازهای گروهی را به کار گرفت و سرانجام «اوراتوریو» ـ برای گروه کُر و تک‌خوان و ارکستر ـ بر اساس متون روایی ـ داستانی (اغلب انجیلی) به شکل اثری طولانی و دارای بخش‌های متعدّد و نیز موسیقی مرثیه و سوگواری به نام «رکوییم» (مَسی برای طلب آمرزش مردگان) به فرم‌های موسیقی مذهبی مسیحیان افزوده شد.»

۳۳. برای نمونه، گوش بسپارید به «انجیل به روایت متّیٰ (پاسیون سن ماتیو)» اثر یوهان سباستیان باخ و «مس بزرگ در سی (do) مینور» اثر ولفگانگ امادئوس موتزارت و...

۳٤. در قرائت قرآن کریم از اصول محکم و بدون تخطّی استفاده می‌شود. رعایت صحّت خواندن در دو وجه تلفّظ و اعراب (تجوید) و تلاوت لازم‌الاجراست. در تلاوت کلام‌الله مجید، از هفت نوع

مقام موسیقایی به نام‌های «بیات، رست (راست)، صبا، حجاز، نهاوند، سه‌گاه، چهارگاه» استفاده می‌شود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: http://www.rasekhoon.net/article/show-35213.aspx و http://meshkat-damavand.persianblog.ir/post/18

۳۵. برای تفصیل بیشتر ن. ک به «هشت گفتار پیرامون حقیقت موسیقی غنایی، اکبر ایرانی، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهران: چاپ اوّل ۱۳۷۰. و نیز رجوع شود به اثر کریمهٔ حضرت ربّ اعلیٰ: «رسالة‌الغنا» که در آن مظهر الهیّه به تفسیر حکم غنا و مصادیق و مواضیع آن پرداخته‌اند.

۳۶. تاریخ جامع موسیقی، ج ۱، ص ۲۳۳-۲۲۶

۳۷. نام گوشه‌ای در دستگاه ماهور (و آواز بیات زند در مکتب اصفهان)

۳۸. کتاب مستطاب بیان فارسی، باب ۱۱ از واحد ٤، باب ۳ از واحد ٦ ، باب ۱ از واحد ۷

۳۹. کتاب مستطاب بیان فارسی، ص ۱۰۳

٤۰. مجموعه آثار حضرت اعلیٰ، شمارهٔ ٤۰، ص ۲۱٦- ۲۱۵

٤۱. مجموعه آثار حضرت اعلیٰ شمارهٔ ٤۰، ص ۲۱۸-۲۱۷

٤۲. کتاب مستطاب اقدس، بند ۵۱

٤۳. کتاب مستطاب اقدس ، بند ۱۱٦ و ۱۵۰

٤٤. آثار قلم اعلیٰ، ج ٤، ص ۵٦

٤۵. مکاتیب مبارکه، ج ۵، ص ۲۰٤-۲۰۳

٤٦. انوار هدایت، فقرهٔ ۱۳٦۱

٤۷. امر بهائی و هنر، ص ۸۳ و انوار هدایت، فقرهٔ ۱۳٦۲

٤۸. امر بهائی و هنر، ص ۷۹ . مکاتیب مبارکه، ج۵ ، ص ۲۰۳ و ...

٤۹. امربهائی و هنر، ص ۸۰-۷۸

۵۰. امر بهائی و هنر، ص ۸۲، پیام آسمانی، ج۲ ، ص ٤۳

۵۱. امر بهائی و هنر، ص ۲٤: «استفاده از آلات موسیقی جهت همراهی ادعیّهٔ بهائی البتّه به جز در مشارق اذکار هیچ‌گونه منعی ندارد مشروط بر آن‌که احترام لازم در اجرای آنها رعایت شود ...» (از دست‌خطّ ۱۸ اپریل معهد ۱۹۸٤ معهد اعلیٰ به دارالتّبلیغ بین‌المللی)

۵۲. انوار هدایت، فقرهٔ ۱۳٦۵ و ۱۳٦٦ و ۲۰٦۱ تا ۲۰٦٦ (هدایات حضرت ولیّ‌امرالله و بیت‌العدل اعظم)

۵۳. امر بهائی و هنر، صص ۳۳ و ۵۰ و ۹۲-۹۱ و ۹۷ و ۹۸ و ...
٥٤. برای مثال در مورد (کف زدن) در حین خواندن سرود و ادعیّه بهائی، ن. ک به امر بهائی و هنر، ص۳۵
۵۵. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص ۳۰۹
٥٦. در قلمرو وجدان، ص ۲۵۸- ۲۵۵ و نیز ن. ک به کیفیّت نزول وحی بر حضرت بهاءالله در لوح شیخ نجفی، ص۱۷ و چگونگی نزول وحی بر مظاهر الهیّه در آثار قلم اعلیٰ، ج ٤، ص ۳۱۲
۵۷. برای تفصیل بیشتر ن. ک به در قلمرو وجدان، ص ٤٨٩-٤٥٦
۵۸. کتاب مستطاب بیان فارسی، باب ۱۵، واحد ۲ ، باب اوّل، واحد ۷
۵۹. کتاب مستطاب بیان فارسی، باب ١٦، واحد ۳
٦٠. برای اطّلاع بیشتر ن. ک به خوشه‌هایی از خرمن ادب و هنر ٦، صص ٤٦-۳۹ و ٦٧-٤٧
٦١. کتاب مستطاب بیان فارسی، باب ۱۵، واحد ۲
٦٢. خوشه‌هایی از خرمن ادب و هنر ٦، ص ۵۲
٦٣. خوشه‌هایی از خرمن ادب و هنر ٦ ، ص ٤٢-٤١ و ٥٦
٦٤. خوشه‌هایی از خرمن ادب و هنر ٦ ، ص ٥٥-٥٤
٦٥. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص ۱۹
٦٦. آثار قلم اعلیٰ، ج ٦، ص ١٤٩
٦٧. حضرت ولیّ عزیز امرالله در کتاب قرن بدیع، ج۲، انواع آثار مبارکه را چنین نام می‌برند: «رسالات، ادعیّه، خطب و مناجات: ۲۲۱، الواح و رسائل: ۲۳٤، ذکر شرح‌حال در بعضی مناجات‌ها: ۲٤۷، اذکار و مناجات: ۲۵۳-۲۵۲، رسائل و خطابات: ۲۵۸، رسائل و غزلیّات و خطب و الواح و تفاسیر و مناجات: ۲۸۹، الواح و اسفار: ۲٤۷، سوره و کتاب: ۳۵۸-۳۵۷، الواح: ٤۲٦-٤١٥ و ٤۳۲ و ٤۳۹- ٤۳۸، کتاب اقدس: ٤۳۱-٤۲٦
٦٨. شئون تسعه و کتاب مستطاب اقدس/ ۲-۱
٦٩. کتاب مستطاب اقدس (یادداشت ها و توضیحات)، ص ۲۱۵
۷۰. کتاب: اقدس، ایقان، بدیع، مبین. تفسیر: تفسیر سورهٔ والشّمس، کلّ‌الطّعام، حروف مقطّعه. زیارت‌نامه: سیّدالشّهداء، باب‌الباب. سوره: ملوک، سورةالحجّ، سورةالصّبر. مناجات و ادعیّه:

صیام، رضوان، فرج، شفا. لوح: برهان، دنیا، اقدس، بشارات، اقتدارات. کلمات: عالیّات، مکنونه، فردوسیّه. صحیفه: صحیفهٔ شطیّه و... (آموزه‌های نظم نوین جهانی بهائی، ص ۲۶۶-۲۶۳)

۷۱. آموزه‌های نظم نوین جهانی بهائی، ص ۲۹۷: «آثار مبارکهٔ حضرت بهاءالله بنا بر مطلب و محتوا به حدود ۱۳۰ موضوع تقسیم می‌شود.»

۷۲. آثار قلم اعلیٰ، ج ٤، ص ۲٦۹

۷۳. مجموعه الواح عندلیب، ص ۱٦۰

۷٤. ادعیّهٔ حضرت محبوب، ص ۱۸۱

۷۵. آثار قلم اعلیٰ، ج٤، ص ۳۱۲

۷٦. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص ۳۰۹

۷۷. لوح شیخ نجفی، ص ۸٤

۷۸. کتاب مستطاب ایقان، ج ۱٦۵

۷۹. آثار قلم اعلیٰ، ج٤ ، ص ۲۵۷

۸۰. نام گوشه‌ای در آواز افشاری (ردیف‌های مکتب اصفهان)

۸۱. کلمات مبارکهٔ مکنونهٔ عربی، فقرهٔ ٦۷

۸۲. لوح شیخ نجفی، ص ۸٤

۸۳. آثار قلم اعلیٰ، ج ٤، ص ۲۸٤

۸٤. مجموعه الواح مبارکه چاپ مصر، ص۱۷

۸۵. کلمات مبارکهٔ مکنونهٔ عربی، فقرهٔ ٦۷

۸٦. لئالی حکمت، ج۳، ص ٦۵

۸۷. مجموعهٔ اقتدارات، ص ۸۸-۸۷

۸۸. مجموعه الواح مبارکه چاپ مصر، ص۲۸۷-۲۸٦

۸۹. از کوثر بیان، ج ۱، مقالهٔ «مائدهٔ سمائیّه»

۹۰. آشنایی با عروض و قافیه، ص ۱۸-۱۷

۹۱. فنون و صنایع ادبی و عروض، ص ۵

۹۲. موسیقی شعر، ص ۱۰-۸

۹۳. موسیقی شعر، ص ۵۱

۹۴. نگاهی تازه به بدیع، ص ۱۲- ۱۱
۹۵. ادعیّهٔ حضرت محبوب، ص ۳۶۵-۳۶۳
۹۶. ادعیّهٔ حضرت محبوب، ص ۸۷-۸۶
۹۷. نام گوشه‌ای در دستگاه راست پنج‌گاه
۹۸. تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی، ص۱۰۳- ۱۰۲
۹۹. ن.ک به www.sosu.blogfa.com
۱۰۰. در یکی از الواح مبارکه جمال اقدس ابهیٰ در بارهٔ تنوع این الحان می‌فرمایند: «فوالله انّ الورقا تغنّ علی غصن من الاغصان بالحانٍ لن یشابه لحن بلحن إن انتم تسمعون. بلحن منها یهدی المضلین الی صراط عزٍ ممدود و بلحن اُخری یهدی المؤمنین الی رضوان القدس ثم العاشقین الی جمال المحبوب و بلحن ینصعق کلّ مَن فی السّموات و الارض بحیث لن یَبقی فی المُلک احد من ذی حدود و شعور. اذا ینادی لمَن المُلک و لن یُجبه من احد و انّه یجیب بنفسه لنفسه لله المَلک المقتدر العزیز السّلطان الفرد الواحد الغالب القیّوم. کذلک تغنُّ الورقا علی لحن الامکان علی قدرٍ مقدورٍ. تالله انّ لها لحنٌ بعد لحنٍ و تغنّی بعد تغنّی ولو یظهر لحنٌ منها علی ما قدّرالله لها لتضطربُ الافئدةُ و ترتعشُ الابدان و تتغبّرُ الوجوه ...» (لئالی حکمت، ج۳، ص ۶۵)
۱۰۱. نام گوشه‌ای در دستگاه راست پنج‌گاه و آواز بیات اصفهان (در ماهور، سه‌گاه و ... نیز اجراء می‌شود)
۱۰۲. کتاب مستطاب اقدس، ترجمهٔ انگلیسی، نشر ۱۹۹۵ برگرفته از http://reference.bahai.org.
۱۰۳. واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین، ج ۲، ص ۳۴۵-۳۴۴: «کشیدن صوت در سرود و نغمه. سراویدن درخواندن (المصادر) . آواز گردانیدن (منتهی‌الارب). به معنی موسیقی در لغت یونانی و مجموعه نغمات مختلف با ترتیبی محدود (نفایس/۸۳). فارابی لحن (ملودی) یا آهنگ را معادلی برای واژهٔ موسیقی و به عبارتی زیربنای آن دانسته است. از نظر فارابی، لحن به جمعی از نغمات مختلف که با ترتیبی خاصّ به یکدیگر پیوسته باشند، اطلاق می‌شود. (موسیقی کبیر فارابی، ص ۸۸۰). لحن را آهنگ یا طریقهٔ بیان نیز معنی نموده‌اند (فرهنگ معین) و ...»؛ هشت گفتار پیرامون حقیقت موسیقی غنایی، ص ۳۷-۳۶: «ابن اثیر در النّهایة می‌گوید: لحن یعنی ترجیع و تطریب و زیباسازی آواز و صاحب قاموس به اطراب معنا کرده و مطرّزی، ترنّم و تغییر حال را در آن افزوده است.»

۱۰۴. دعوت به شنیدن، ص۷۷- ۷۰

۱۰۵. برای تفصیل بیشتر ن.ک به پیوند شعر و موسیقی آوازی، ص ۱۸۲-۱۳۷

۱۰۶. پیوند شعر و موسیقی آوازی، ص ۱۶۷-۱۳۷

۱۰۷. کلمات مبارکهٔ مکنونهٔ عربی، فقرهٔ ۱۶

۱۰۸. مقصود از این بیانات الهی چیست؛ ترک دون حقّ؟ انس گرفتن به حقّ؟ این ترک و انس جوهرهٔ فرمان و دین الهی است، یا تأکید بر اقبال و عمل به امر پروردگار است؟

۱۰۹. نام گوشه‌ای در دستگاه همایون

۱۱۰. امر بهائی و هنر، ص ۹۸-۹۷ (نقل از دست‌خطّ ۱۱ فوریهٔ ۱۹۷۱ خطاب به یکی از محافل روحانی ملّی)

۱۱۱. در بارهٔ این حالات و تأثیرات موشکافی‌ها و مباحث مفصّلی در رسالات موسیقی از قدیم‌الایّام وجود دارد از جمله در آراء فارابی، ابن‌سینا، اخوان‌الصّفا، صفی‌الدّین ارموی و ...؛ برای تفصیل بیشتر ن. ک به موسیقی شعر، ص ۳۴۹- ۳۲۵، مبانی اتنوموزیکولوژی، ص ۳۵- ۲۸ و زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی، ص ۲۲۲- ۲۱۷.

۱۱۲. واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین، ج ۱ و ۲ ذیل واژه‌گان مربوطه و نظری به موسیقی، ج۲، ذیل شرح هر یک از دستگاه‌ها و آوازها .

۱۱۳. موسیقی و ذهن، ص ۱۲۲

۱۱۴. دسته‌بندی وزنی اشعار بحورالالحان و ارتباط آن با دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی، ص ۷۶: «در (بحورالالحان) سیّد میرزا محمّد نصیرالحسینی شیرازی ملقّب به فرصت‌الدّوله (مشهور به فرصت‌الدّولهٔ شیرازی) در سال۱۲۸۲ ه. ش ضمن شرح اجمالی دستگاه‌ها و آوازهای ردیف موسیقی دستگاهی، اشعاری (عمدتاً در قالب غزل) برای خواندن در دستگاه‌ها و گوشه‌های مختلف پیشنهاد کرده و در انتهای کتاب، فهرستی از غزلیّات مناسب برای اوقات و حالات مختلف آورده است.»

در ص ۸ از بحورالالحان آمده است: «می‌توان گفت فلان بحر از بحور شعری به فلان نغمه از موسیقی هر آینه شایسته و بایسته‌تر است.» (بحورالالحان، انتشارات فروغی، ۱۳۵۴ طهران)

۱۱۵. پیوند شعر و موسیقی آوازی، ص ۲۰۸-۲۰۷: «اگر شعر عاشقانه و تغزلی است یا رزمی و دارای پویایی قوی ملّی و میهنی است، موسیقی هم باید با همکاری آواز و ارکستر همان خصوصیّات و

حالات را نشان دهد. برای مثال چنان‌چه شعر زیر مورد نظر باشد: تو ای نامور میهن پاک ما/ گران‌مایه و پر گهر خاک ما (فردوسی) مطمئناً نمی‌توان آواز غمناکی برای آن در نظر گرفت، در مقابل اگر معنا و مفهوم شعر زیر را در نظر بگیریم: اگر دردم یکی بودی چه بودی/ و گر غم اندکی بودی چه بودی (بابا طاهر) بی‌شکّ این‌گونه مفاهیم غم‌آلود را که از درد و اندوه سخن دارند، باید در گوشهٔ غم‌انگیز یا فضایی مشابه آن به کار برد».

۱۱۶. روال رایج در موسیقی ایرانی شروع از محدودهٔ بم و به تدریج اوج گرفتن و زیرتر شدن صداها در نغمات و سپس بازگشت به همان محدودهٔ بم اوّلیّه می‌باشد. در ردیف موسیقی ایرانی، گوشه‌های درآمد و یکی دو گوشه پس از آن در بخش‌های اوّلیّهٔ گام موسیقی و گوشه‌های میانی ردیف در محدوده‌های بالا و اصطلاحاً اوج قرار دارند که خواننده یا نوازنده به ترتیب آنها را در اجرای موسیقی به کار می‌گیرد و در انتهای برنامه موسیقی از گوشه‌هایی در مایه‌های درآمد برای بازگشت به محدودهٔ صوتی اوّلیّه استفاده می‌شود. برای مثال در دستگاه چهارگاه گوشه‌های درآمد و زابل نقش مقدّمه را دارند، سپس مویه در سطح صوتی بالاتر قرار می‌گیرد و سرانجام گوشه‌های حصار و مخالف و مغلوب در اوج قرار می‌گیرند. همین صعود تدریجی با گوشه‌هایی دیگر مانند منصوری، حدی و پهلوی به تدریج پایین و اصطلاحاً فرود می‌آید. این حرکت پلکانی ملودیک را به خوبی می‌توان در خواندن یک مناجات یا مجموعه‌ای از آیات الهی (مثلاً چند فقره از کلمات مبارکهٔ مکنونه به صورت پیوسته یا بخشی از الواح مبارکه) به کار بست.

۱۱۷. برای تفصیل بیشتر ن. ک به نکاتی پیرامون آواز ایرانی، ص ۹۰

۱۱۸. برای تفصیل بیشتر ن. ک به زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی، ص ۱۹۸-۱۹۳ و موسیقی شعر، ص ۵۰۰-۴۷۹

۱۱۹. نام گوشه‌ای در دستگاه همایون

۱۲۰. لغت‌نامهٔ دهخدا، شش هزار لغت، المنجد الطّلاب، فرهنگ عربی- فارسی خیّام

۱۲۱. تاریخ زیباشناسی و مسائل آن، ص ۵- ٦٤: «افلاطون، زیبایی را قائم به ذات موجود می‌داند و آن‌که منوط به چیزی است که مفید است یا لذّت‌بخش است برای حواسّ. ارسطو نیز از تجربهٔ لذت‌آور نام می‌برد. رواقیان علاوه بر لذّت غیر عقلانی، استعلای عقلانی نفس و دستیابی به آرامش و طمأنینه را زیبایی می‌دانند و فلوطین آن را تجسّم صورت مثالی (اَحَد) می‌بینند و البتّه لذّت حاصله را تحلیل می‌کند. در قرون وسطیٰ، قدّیس آگوستین وحدت و عدد و تساوی و نظم

را در هنر و زیبایی اساس قرار می‌دهد و قدّیس توماس آکویناس خوشایند یا لذّت‌بخش را از شعبات (خیر) و محصول درستی و کمال، تناسب و هماهنگی و تابندگی نور الهی می‌یابد. در دورهٔ رنسانس، نگاه‌ها به نظرات افلاطونی و نو افلاطونی باز می‌گردد و در عصر روشنگری با ظهور عقلانیّت، نگاه انتقادی و دقّت و استنتاج وارد حوزهٔ زیباشناسی می‌شود امّا تقلید از طبیعت و نفس، هم‌چنان درون‌مایهٔ بحث‌های زیباشناسی است. در افکار تجربه‌گرای آن دوران، لذّات تخیّل، عظمت (والایی) و غرابت (تازگی)، زیبایی را پدید می‌آورند و در اندیشهٔ راجر بِیکن، زیبایی در صورت‌های اخلاقی به گونهٔ یک فضیلت منعکس است. هاچسون از زیبایی حاصل (تناسبی مرکّب از هم‌شکلی و تنوّع) می‌گوید و دیوید هیوم (نظم و تشکّل اجزاء) را تولید کنندهٔ زیبایی و در نتیجه لذّت و ارضاء نفس معرّفی می‌کند. ایده‌آلیسم کانت، احکام زیبایی را (احکام ذوق) می‌نامد و درک زیبایی را نتیجهٔ ارضای بی‌غرضانه و خرسندی خاطر حاصل از هماهنگی قوّهٔ مخیّله و قوهٔ فاهمه می‌خواند و نهایتاً آن را تجربهٔ والای عقلانی و اخلاقی می‌بیند. در همین مکتب، برای شِلینگ هنر واسطهٔ کشف (مطلق) به کامل‌ترین نحو می‌گردد و هِگِل زیبایی را در هنر، تجسّم (ایده/ صورت معقول) در صورت محسوس تلقّی می‌کند. در مکتب رومانتیک قرن نوزدهم هنر، اساساً بیان عواطف شخصی هنرمند قلمداد می‌شود و قوّهٔ خیال تسلّط عملی می‌یابد. قوّه‌ای که هم آفریننده و هم کاشف طبیعت و ماورای آن است و شلیگل و کولریج به وحدت عمیق و ظریف و حیات در اثر هنری قائل می‌شوند. شوپنهاور، حاصل زیبایی را در رهایی از اراده و رسیدن به بی‌اراده‌گی محض و آسودگی از فرد بودن و رنج و آزادی از بندگی آگاهی عملی و شناختی عادی می‌بینند. نیچه از قبول شادکامانهٔ تجربه و نیاز به نظم و تناسب سخن می‌راند و سرانجام مکتب هنر برای هنر زیبایی را در کمال هنری برخاسته از ذوق و فهم و تخیّل هنرمند می‌جوید. واقع‌گرایی زیبایی را در باز تولید واقعیّات روی داده و دیدگاه مسئولیّت اجتماعی زیبایی و فایده را توأم می‌بینند و تولستوی در این دوران هنر را رسانهٔ انتقال عاطفهٔ عامّ و مشترک انسان‌ها می‌پندارد و با قائل شدن هنر در انواع خوب، بد و کاذب، ملاک سنجش اثر هنری را معیارهای دینی عصر دانسته و هنر بزرگ را انتقال‌دهندهٔ احساسات ساده و حسّ برادری و جلب‌کنندهٔ انسان‌ها به سوی یکدیگر می‌داند. در قرن بیستم، مفاهیمی هم‌چون (شهود) و (بیان) در عرصهٔ زیباشناسی وارد می‌شوند. ناتورالیسم آمریکایی، زیبایی را (لذّت عینی شده) معرّفی می‌کند و معناشناسان بیان نمادین عواطف را تحلیل می‌کنند. اندیشهٔ مارکسیسم ـ

لنینیسم برآمده از فلسفهٔ ماتریالیسم دیالکتیکی هنر را (بازتاب واقعیّات اجتماعی) می‌خواهد و پدیدارشناسی و فلسفهٔ وجودی در بارهٔ خودمختاری اثر هنری و استقلال آن از خالق اثر و مخاطبانش بحث می‌کنند که در رویکردهای روان‌شناسانه به اثر هنری و زیبایی با مکتب تجربه‌گرایی ریشه‌های مشترک دارند» و برای تفصیل بیشتر ن. ک به: (زیباشناسی چیست؟، مارک ژیمنز، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، طهران، ۱۳۹۰ ش)

۱۲۲. مبانی زیباشناسی، ص ۹۹

۱۲۳. معنی زیبایی، صص ۹ ، ۲۰-۱۹ ، ۲۰۳ ، ۲۰۸-۲۰۷

۱۲٤. مکاتیب مبارکه، ج ۱، ص ۳۲٦-۳۲۵

۱۲۵. امر بهائی و هنر، ص ۸

۱۲٦. امر بهائی و هنر، ص ۸۵-۸٤

۱۲۷. امر بهائی و هنر، ص ۲۵

۱۲۸. نام گوشه‌ای در آواز بیات اصفهان

۱۲۹. امر و خلق، ج ٤، ص ۲۱ ، کتاب مستطاب اقدس، بند ۳۱ و ۱٤۹

۱۳۰. آثار قلم اعلیٰ، ج ٦ ، ص ٤

۱۳۱. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص ۳٤۳ (چاپ۱۵۳ بدیع، کانادا)

۱۳۲. مائدهٔ آسمانی، ج ٤ ، ص ٤۵

۱۳۳. مائدهٔ آسمانی، ج ٤ ، ص ۲۷۵

۱۳٤. امر و خلق، ج٤ ، ص ۲۱

۱۳۵. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص ۳٤۳ (چاپ۱۵۳ بدیع کانادا)

۱۳٦. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۱٦

۱۳۷. آثار قلم اعلیٰ، ج ٦، ص٤

۱۳۸. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص ۳٤۳ (چاپ۱۵۳ بدیع کانادا)

۱۳۹. امر و خلق، ج ٤، ص ۲۱

۱٤۰. آثار قلم اعلیٰ، ج ۱، ص۳٤۳ (چاپ۱۵۳ بدیع کانادا)

۱٤۱. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۱٦

۱٤۲. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۱٦

۱۴۳. مائدهٔ آسمانی، ج ٤ ، ص ٤٥
۱٤٤. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۵۰
۱٤٥. آثار قلم اعلیٰ، ج ٤ ، ص ۱۱۰- ۱۰۹
۱٤٦. آثار قلم اعلیٰ، ج ٤، ص ٥٧-٥٦
۱٤٧. مکاتیب مبارکه، ج ۱ ، ص ۳۲٦-۳۲٥
۱٤٨. آهنگ بدیع، شمارهٔ ۳٤٥ (سال ۳۲)، ص ۱٥
۱٤٩. انوار هدایت، شمارهٔ ۱۳٦۲
۱٥۰. مجموعه مستخرجاتی دربارهٔ موسیقی، ص ۸
۱٥۱. مکاتیب مبارکه، ج ٥ ، ص ۲۰٤-۲۰۳
۱٥۲. مجموعه مستخرجاتی دربارهٔ موسیقی، ص ۸
۱٥۳. امر بهائی و هنر، ص ۱۱۲
۱٥٤. امر بهائی و هنر، ص ۸۰
۱٥٥. امر بهائی و هنر، ص ۷۹
۱٥٦. امر بهائی و هنر، ص ۸۱
۱٥۷. امر بهائی و هنر، ص ۸۰
۱٥۸. امر بهائی و هنر، ص۸۳
۱٥۹. مجموعه اقتدارات، ص ۱٦۲ ، مجموعه الواح مبارکه چاپ مصر، ص ۲۳۸
۱٦۰. آثار قلم اعلیٰ، ج۷، ص ۱۹٤، قاموس کتاب اقدس، ص ۱۲٤، مجموعه اشراقات، ص ۲۸۸
۱٦۱. مجموعه اقتدارات، ص ۱٦۲ ، آثار قلم اعلیٰ، ج۷، ص ۱۹٤
۱٦۲. مجموعه الواح مبارکه چاپ مصر، ص ۲۳۸
۱٦۳. کتاب مستطاب اقدس، بند ۳
۱٦٤. قاموس کتاب اقدس، ص ۱۲٤
۱٦٥. مجموعه اشراقات، ص ۲۸۸
۱٦٦. نام گوشه‌ای در دستگاه سه‌گاه و چهارگاه
۱٦۷. کتاب مستطاب اقدس، بند ٥۱
۱٦۸. امر بهائی و هنر، صص ۲٤ ، ۳۳ ، ٤٥-٤٤ ، ٤٦ ، ۹۷ و ...
۱٦۹. امر بهائی و هنر، صص ۲٤ ،۳۳ ، ۳٥ ، ٤٥-٤٤ ، ٤٦
۱۷۰. امر بهائی و هنر، ص ۹۲-۹۱

۱۷۱. امر بهائی و هنر، ۳۳
۱۷۲. معمولاً در موسیقی، نغماتی که به فضای صوتی در محدودهٔ گوشه درآمد، باز می‌گردد (فرود) نامند.
۱۷۳. کتاب مستطاب اقدس، بند ۱۵۰
۱۷٤. مائدهٔ آسمانی، ج ٤ ، ص ۲۷۵
۱۷۵. مائدهٔ آسمانی، ج ٤ ، ص ٤۵
۱۷٦. امر بهائی و هنر، ص ۷۹
۱۷۷. کتاب مستطاب اقدس، بند ۵۱
۱۷۸. آثار قلم اعلیٰ، ج ٤، ص ۲۵۷
۱۷۹. ادعیّهٔ حضرت محبوب، ص ۱۸۱