بررسی تحلیلی لوح مبارک «گل معنوی» از دیدگاه ادبی

حسن ممتاز

پیش‌گفتار

بررسی و تحلیل آثاری که جزء متون مقدّس دینی قرار دارند با روش‌ها و ابزاری، که برای شناخت متون ادبی ساخته و آفریدهٔ ذهن بشری به کار می‌روند، خالی از اشکال نیست؛ ولی اگر به این نکته توجّه کنیم که بسیاری از آنچه امروز در علوم معانی[۱] و بیان[۲] در ادبیات فارسی، رایج است و در نقد متون به کار می‌رود برگرفته از بلاغت[۳] عربی است که در طول زمان، رنگ و بوی ایرانی و زبان فارسی به خود گرفته است شاید این ایراد را ضعیف‌تر ببینیم؛ چون‌که بلاغت عربی نیز عمدتاً و اصولاً بر مبنای زیباشناسی کلام‌الله در قرآن مجید، شکل و بنیان گرفته است. مسلمانان بنا به اعتقادشان کلام الهی را مستقیماً برآمده از زبان خداوند می‌دانند که به‌واسطهٔ جبرئیل و پیامبر اسلام به بندگان ابلاغ می‌شود و شخص پیامبر هیچ نقشی جز واسطگی ابلاغ آن کلام ندارد؛ پس این کلام از حیث منشأ در مرتبهٔ کمال لفظ و معناست و شایسته است که از هر نظر، میزان و معیار حقیقت و زیبایی برای بشر قرار گیرد. به همین دلیل، همان‌طور که قواعد صرف و نحو عربی را بر اساس قرآن مجید نظم و نسقی نو بخشیدند و هرچه در این کتاب بود به صورت قاعده درآمد برای بلاغت و فصاحت کلام نیز به استخراج قواعدی پرداختند که از کلام‌الله می‌شد استنباط نمود.

باید به این نکته توجّه داشت که در هر صورت چه قواعد صرف و نحو و چه علوم بلاغت،که بر مبنای قرآن استنباط و استخراج شده‌اند، چون با ذهن و عقل و تشخیص انسان‌ها سروسامان یافته‌اند؛ نمی‌توانند مدّعی مطلق بودن باشند. همین نکته باعث شده که در طول تاریخ، علمای صرف و نحو و بلاغت، اختلاف نظرهایی با هم داشته باشند و یافته‌های متفاوت‌شان باعث ظهور مکاتب مختلف زبانی و ادبی در قرائت و تفسیر قرآن شده است.

این سابقه را گفتیم که پیشاپیش به ایرادی پاسخ داده باشیم که محتمل است برخی خوانندگان به نگارنده نیز بگیرند. اگرچه از نظر الهیات بهائی آنچه در متون مقدّس بهائی آمده است برآمده از مقام قدسی مظهر امر است و منشأ آن علم لدّنی مظهر امر است و نه سخن گفتن خدا، آنچنان که ادیان پیشین تصوّر می‌نمودند و می‌نمایند؛ بنابراین زبان و شیوهٔ بیان حقایق مقدّسه‌ای، که برای بشر آورده شده، به مناسبت زبان مظهر امر در عالم خلق و نیز زبان مخاطب مستقیم و تاریخی ایشان انتخاب شده است. در ظهور حضرت بهاءالله به

مناسبت ایرانی بودن آن حضرت و مقتضیات کاربرد زبان در ایران زمان ظهور، و نیز مخاطبان ایشان که غالباً ایرانی و گاهی متکلّم به زبان عربی بوده‌اند آثار مقدّس ایشان نیز به این دو زبان، نازل شده است و طبیعتاً تا حدود زیادی تابع قواعد رایج و متعارف در این دو زبان است. با توجّه به این وضعیّت، بررسی و تحلیل آثار حضرت بهاءالله براساس قواعد شناخته‌شده و متعارف در زبان و ادبیات فارسی و عربی، امری معقول و منطقی است. البته هر پژوهشگر و تحلیل‌گری باید متوجّه منشأ قدسی و فرابشری این متون بوده، کلام الهی را میزان درست و غلط بداند نه برعکس (بهاءالله، کتاب اقدس، ۱۹۹۲، ص۹۸، بند ۹۹). چنان‌که در لوح قِناع نیز بین «نزول آیات، طبق لسان قوم» و «لزوم تطابق آیات الهی با قواعد مجعول بشری» تفاوت قائل شده‌اند که بسیار ضابطه و میزان مهمّی در تحقیقات بهائی بر روی آثار مبارکه است (بهاءالله، مجموعهٔ الواح بزرگ (چاپ مصر)، ۱۳۳۸ هجری قمری [۱۹۲۰ م]، ص۷۱). همچنین دو ضابطهٔ دیگر را دربارهٔ میزان اعتبار "قواعد قوم" و نسبت آنها با کلام الهی می‌فرمایند که بی‌توجّهی به آن، احتمال اشتباه را برای تحلیلگران و نقّادان متون مقدّس بهائی افزایش می‌دهد : یکی اینکه "کلمات مُنزَلهٔ الهیّه، میزان کلّ است و دون او میزان او نمي‌شود" نه برعکس آن؛ و دیگر اینکه "هر یک از قواعدی که مخالف آیات الهیّه است، آن قاعده از درجهٔ اعتبار، ساقط" (حضرت بهاءالله، مجموعهٔ الواح بزرگ (چاپ مصر)، ۱۳۳۸ هجری قمری [۱۹۲۰ م]، صص ۷۹ – ۷۸).

در همین لوح، به مخاطب، که خود را از اعلم علمای زمان می‌دانسته، بر مراجعه به همان علوم ناقص بشری برای فهم کلام الهی تأکید و سفارش کرده‌اند و ناآگاهی از آن قواعد ظاهره را نقصی برای مخاطب، قلمداد فرموده‌اند که اگر دست کم از آنها اطّلاع می‌داشت به کلام الهی اعتراض نمی‌نمود. اشارهٔ ایشان به «کتب بیان و بدیع» و مباحث "حقیقت و مجاز و مقامات تحویلِ اسناد و استعاره و کنایه" که از فصول علوم معانی و بیان‌اند؛ دلیلی واضح بر لزوم اطّلاع بر این علوم و کاربردشان در مطالعهٔ آثار الهی است (حضرت بهاءالله، مجموعهٔ الواح بزرگ (چاپ مصر)، ۱۳۳۸ هجری قمری [۱۹۲۰ م] صص ۶۸ – ۶۷ و ۷۶ – ۷۵).

ما نیز ضمن اینکه لازم می‌بینیم برطبق قواعد شناخته شدهٔ زبان و ادبیات فارسی و عربی بکوشیم به معنا و زیبایی‌های این متون مقدّس پی‌بریم این تذکّر را هم پیش چشم داریم که در موارد خلاف قاعده، شتابزده داوری نکنیم و قواعد و موازین استنباط شده توسّط ذهن بشری را ملاک سنجش کلام مظهر امر الهی قرار ندهیم. تا

آن زمان که علمای ادبیات، با کاویدن همهٔ متون مقدّس هریک از هیاکل مبارکهٔ امر بهائی بتوانند ویژگی‌های سبکی زبان و ادبیات این آثار را استنباط و تدوین نمایند موقّتاً و با احتیاط و بدون مطلق‌انگاری یافته‌ها و گفته‌های خود می‌کوشیم این آثار را بیشتر بشناسیم و بشناسانیم تا راه برای پژوهش‌های ژرف و دقیق، آماده گردد.
در ادامه یکی از الواح حضرت بهاءالله را، که نمونه‌ای از شیوهٔ ادبی ایشان در بیان مقصودشان است، بررسی می‌کنیم و می‌کوشیم این اثر را بیشتر و بهتر بشناسیم و درضمن به مفاهیم مندرج در آن دست یابیم و همچنین زیبایی‌های شیوهٔ بیان آن را بنمایانیم.

مشخّصات نشر لوح

لوح مبارک «گل معنوی» در جلد چهارم مجموعهٔ آثار قلم اعلیٰ منتشر شده است (حضرت بهاءالله، آثار قلم اعلیٰ (ج۴)، ۱۲۵ بدیع [۱۳۴۷ ه.ش]، صص ۳۷۲ – ۳۶۸). در چاپ نخست مجموعهٔ آثار قلم اعلیٰ، جلد چهارم؛ این لوح را در ادامهٔ لوح «بلبل الفراق» قرار داده بودند که در چاپ دوم، اصلاح کردند و به صورت مستقل منتشر شد. همچنین در تدوین جدید آثار قلم اعلیٰ، این لوح در جلد دوم (حضرت بهاءالله، آثار قلم اعلیٰ (دورهٔ سه‌جلدی) (۲)، بی‌تاریخ، صص ۳۹۹ – ۳۹۷) جای گرفته است. در جلد دوم کتاب نفحات ظهور،[۴] تألیف ادیب طاهرزاده نیز این لوح، بدون هیچ توضیح و معرّفی خاصّی نقل شده است (طاهرزاده، ۱۶۷ بدیع [۲۰۱۰ م]، صص ۲۸۵ – ۲۸۴).

شأن نزول

محلّ نزول لوح، ادرنه است؛ زیرا در متن اثر صراحتاً می‌فرمایند : «... و حال در ادرنه کشف نقاب نموده ام. ...»
با توجّه به محتوای اثر، مشخّص است که فصل اکبر رخ داده است و مؤمنین به جمال مبارک از معرضین بابی و پیروان یحیی تمایز یافته‌اند. بر این اساس، تاریخ نزول لوح حدوداً بین سال‌های ۱۲۸۲ تا ۱۲۸۵ ه.ق. (برابر با ۱۸۶۶ تا ۱۸۶۸ م.) است و اگر در نزول آن پس از فصل اکبر هم تردید کنیم پیش از ۱۲۸۰ه.ق. (برابر ۱۸۶۳م) نخواهد بود. حضرت بهاءالله، دوران ادرنه را در آثارشان به «سجن بعید» تعبیر نموده‌اند و از آن ایّام به تلخی یاد می‌کنند چنان‌که در لوح احمد (عربی) نیز با

همین لقب به آن اشاره می‌فرمایند (حضرت بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص ۱۹۶).

حضرت ولیّ امرالله وقوع فتنهٔ یحیی – برادر ناتنی حضرت بهاءالله که پیشوای اسمی بابیان – را باعث فتنه و انقلاب عظیمی در داخل جامعهٔ امر الهی می‌دانند که ارکان آن را به لرزه انداخت و موجب اتّخاذ تصمیماتی از طرف دشمنان گردید که سرانجام به تبعید حضرت بهاءالله به عکّا منجر شد که اثرات آن تا نیم‌قرن بعد بر سرنوشت امرالله باقی ماند (ربّانی، ۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲ م]، صص ۳۳۲ – ۳۳۱). در الواح مبارکه، ادرنه را «ارض سرّ» و دوران اقامت در آن شهر را «ایّام شداد» نامیده‌اند. حضرت ولیّ امرالله آثار و نتایج مخالفت میرزا یحیی را باعث خرق «حجاب اکبر» و تحقّق «فصل اکبر» می‌دانند که نتیجهٔ حسادت یحیی به حضرت بهاءالله از دوران اقامت بغداد بود و باعث اصلی آن تلقینات سیّدمحمّد اصفهانی به وی بود (ربّانی، ۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲ م]، صص ۳۳۳– ۳۳۲).

بعداً ربط محتوای این لوح را با اوضاع تاریخی همزمان نزول آن، ملاحظه خواهید کرد. حضرت بهاءالله در ضمن برخی از این الواح به اظهار مقامات خود و ظهور جدید پرداختند و همین موضوع که در ادامهٔ اظهار امر علنی‌شان در باغ رضوان به هنگام خروج از بغداد رخ داده بود کم‌کم باعث حسادت میرزا یحیی، برادر ناتنی‌شان شد که از طرف سیّد محمّد اصفهانی – دجّال امر حضرت بهاءالله – (ربّانی، ۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲م]، ص۳۳۴) نیز اغوا می‌شد. (موقّر بالیوزی، ۱۹۸۹، ص۲۸۳) مخاطب لوح یا کسی، که به افتخارش این اثر زیبا نازل شده است، مشخّص نیست مگر اینکه تحقیقت بعدی آن را معلوم نماید.

اهمّیّت دوران ادرنه در تاریخ امر از این جهت است که هم در داخل جامعه و هم در خارج آن، امر مبارک در عین سختی‌ها اعتلا و شهرت یافت. درست است که به‌فرمودهٔ حضرت ولیّ امرالله رفتار منسوبان باعث هتک حرمت و صدمه به حیثیّت امر مبارک شد (ربّانی، ۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲م]، صص ۳۳۳– ۳۳۱) ولی هم ایشان تأکید می‌کنند که در همین بحبوحه پیام آسمانی خویش را در شرق و غرب عالم به رؤسا و زمامداران اعلان نمودند و نیّر ظهور در اعلیٰ نقطهٔ احتراق بدرخشید (ربّانی، ۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲م]، صص ۳۴۷ – ۳۴۵).

موضوع لوح

همان طور که در بخش پیشین اشاره شد و موضوع محوری بسیاری از آثار آن دوره هم بوده است، اعلان ظهور جدید، موضوع اصلی این اثر مبارک است. در ارتباط با همین موضوع است که در این اثرشان به واکنش مُعرضان و مردم ظاهربین و مقلّد در برابر این ظهور و علّت این رویگردانی پرداخته‌اند.

موضوع اصلی و محوری این لوح و گفت‌وگویی که در بخش‌های مختلف آن آمده است ظهور مظهر صفات الهی در این جهان است و علل ناشناخته ماندن آن از طرف مردمانی که با او در ارتباط‌اند. مهم‌ترین این علل که در این لوح بیان شده است ظاهربینی مردمی است که ملاک شناسایی خود را شنیده‌های‌شان از پدران و پیشینیان خود قرار داده‌اند و ویژگی‌های ظاهری فرستادهٔ الهی را، چنان که عادت ایشان بوده است، نشانهٔ درستی تشخیص خود می‌دانند. نشانه‌هایی چون محلّ ظهور و چگونگی آن. همهٔ اینها براساس برداشت آنها از دین‌شان است و آموخته‌هایی که از آن دین دارند.

حضرت بهاءالله همین مسأله و معضل را در کتاب مستطاب ایقان نیز مطرح نموده‌اند "زیرا که سال‌ها عباد بر تقلید آباء و اجداد، باقی هستند و به آداب و طریقی که در آن شریعت، مقرّر شده؛ تربیت یافته‌اند. " (بهاءالله، کتاب ایقان، ۵۵۱ بدیع [۱۳۷۷ شمسی / ۱۹۹۸ میلادی]، ص. ۴۹ – ۴۸) همچنین وحدت مظاهر مقدّسه را همچون ظهور فردی واحد در جامه‌های گوناگون می‌دانند که وحدت هویّت او از چشم نفوس باطن‌بین پنهان نمی‌ماند زیرا "همه را در یک رضوان ساکن بینی و در یک هوا طایر و بر یک بساط، جالس و بر یک کلام، ناطق و بر یک امر، آمر. " (بهاءالله، کتاب ایقان، ۱۵۵ بدیع [۱۳۷۷ شمسی / ۱۹۹۸ میلادی]، صص ۱۰۲ – ۱۰۰)

بنابر این اصل الهیات بهائی، در این لوح، آنچه را پیش از آن در کتاب ایقان به زبان تفسیر و الهیّات اسلامی و شیعی بیان کرده بودند با زبانی پوشیده در بیانی ادبی و استعاری باز می‌گویند. اگرچه در اینجا مخاطب خاصّ‌شان اهل بیان و بخصوص پیروان یحیی ازل است و به مدّعاهای باطل او اشاره دارند؛ ولی اساس استدلال‌شان همان است که برای شیعیان در اثبات حقّانیّت حضرت باب، بیان نموده‌اند. اگر فرصتی باشد و دیگر آثار این دوره از حیث موضوع و محتوا، بررسی و تحلیل تطبیقی شود، خواهیم دید که این لوح از حیث موضوع، نکتهٔ خاص و جدیدی نسبت به اهمّ آثار دورهٔ ادرنه ندارد؛ ولی شیوهٔ بیانی آن کاملاً متمایز از دیگر آثار همدورهٔ

خود است. به عبارت دیگر همان معانی را در قالب و ساختاری تازه ارائه فرموده‌اند.

ساختار لوح

قالب و ساختار بیانی لوح گل معنوی در بین آثار مبارکه، یگانه و کم نظیر است. تا جایی که نگارنده سراغ دارد جز چند اثر دیگر – همچون لوح حوریه – کمتر با اثری دارای چنین ساختار نمایشی (دراماتیک) و روایی مواجه می‌شویم. در این لوح، شیوهٔ گفتگو، که در ادبیات فارسی پیشینه‌ای دراز دارد، برای بیان مطلب به کار گرفته شده است. در این شیوه با اثری چند صدایی روبه روییم. مخالف و مُعرِض نیز در بیان دیدگاه خویش جایی دارد و فرصت می‌یابد تا استدلال خویش را بیان کند؛ نه‌اینکه فقط شنوندهٔ یک دیدگاه باشیم.

در این قصهٔ تمثیلی، که یادآور قصّه‌های رمزی و تمثیلی در ادبیات فلسفی و عرفانی ماست، عناصر نمایشی به روشنی مشخّص شده‌اند. از جمله اشخاص که بنا به رسم ادبیات داستانی و نمایشی به دو دستهٔ پروتاگونیست[۵] [= قهرمان داستان / شخصیّت اصلی داستان] و آنتاگونیست[۶] [= ضد / معارض / دشمن / مخالف] تقسیم می‌شوند. بلبلان صوری (اهل بیان)، جغد، و زاغ (یحیی)،[۷] شخصیّت‌های مخالف (آنتاگونیست‌های) داستان؛ و گل معنوی (جمال مبارک)، بلبل (جمال مبارک)، و بلبل نورانی (فرستادهٔ از جهان معنوی) نیز شخصیّت اصلی (پروتاگونیست) هستند. به عبارت دیگر نبرد ازلی میان خیر و شرّ، و نیکی و بدی در اینجا هم نمایان می‌شود.

مکان وقوع قصّه، متناسب با اشخاص طرف گفتگو، باغ (رضوان الهی) است؛ جایگاه مشترک گل و بلبل و جغد و زاغ. زمان داستان هم فصل بهار روحانی (ربیع معانی) است. جنبهٔ فرا واقعی و تمثیلی زمان و مکان، متناسب با شخصیّت‌هاست. برای روشن‌تر شدن این موضوع، توجّه به معنا و کارکرد «تمثیل»[۸] در ادبیات، لازم است. تمثیل در معنای لغوی "همانندی و تشبیه‌کردن" و "داستانی را به عنوان مثال، بیان‌کردن" است. کارکرد و فایدهٔ تمثیل، رشد و گسترش موضوع اصلی است که مفاهیم ذهنی در قالب مثالی محسوس و اشخاص داستانی درآمده است. (داد، ۱۳۸۲، صص ۱۶۵ – ۱۶۴)

موضوع این اثر نیز چنین اقتضا می‌کند، چرا که بیان تاریخی و زمانمند و دارای مکان مشخّص تاریخی مدّنظر نیست. هرچند با اشاره به نام مکان‌هایی چون یثرب، بَطحاء، عراق، و در آخر ادرنه؛ ذهن خوانندهٔ اثر متوجّه تاریخ واقعی ظهورات الهی

می‌شود، زمان و مکان خاصّی را، که به ظهور حضرت بهاءالله اشاره دارد، به همهٔ ظهورات گذشته پیوند می‌زنند. این نکتهٔ ساختاری، هماهنگ با گفتمان الهیات بهائی و اندیشهٔ وحدت مظاهر الهی است. به عبارت دیگر، اگر فرض کنیم که کسی تنها همین یک اثر جمال مبارک را بخواند و در شکل و محتوای آن دقیق شود همان چیزی را می‌یابد که در آثار دیگرشان آمده است؛ چه از پیش در آثاری چون کتاب مستطاب ایقان و کلمات مبارکهٔ مکنونه و. . . ، چه پس ازآن در همهٔ آثاری که در ادرنه و عکّا نازل شده است. وحدت شکل و محتوای اثر، یعنی همین. وحدت اندیشه هم چیزی جز این نیست که هر آنچه در جزء می‌یابیم از کل، حکایت کند.

جنبهٔ دیگر ساختار اثر، روایت تودرتو و قصّه در قصّهٔ لوح است که در ادامهٔ سنّت ادبی ماست و به‌تکرار در آثار بزرگ عرفانی و ادبی فارسی شاهد آن بوده‌ایم. به قصّه‌های مثنوی معنوی و منطق‌الّطیر و دیگر آثار عطّار نگاه کنیم تا شواهد این شیوه را بیشتر دریابیم. خود قصّه، تمثیلی از ظهورات الهی است ودر درون آن باز تمثیل دیگری می‌آید تا موضوع را روشن‌تر بیان کند. این که آیا در قصّه‌هایی، که در ادبیات فارسی پیش از این اثر آمده‌اند، شباهتی با این لوح هست یا نه؛ نیازمند تحقیق است که ان‌شاءالله کسی بر آن همّت کند.

نکتهٔ مهمّ، جابه‌جایی نقش بلبل در قصّهٔ نخست و قصّهٔ دوم است. بلبل در ادبیات و فرهنگ ما همیشه نمادی مثبت بوده است؛ ولی در قصّهٔ اصلی، شخصیّت مخالف در برابر گل، قرار گرفته است در حالی که در سنّت ادبی ما او همیشه عاشق بیقرار گل است؛ ولی در اینجا بر اساس همین پیشینه است که با صفت «صوری و مجازی» وصف شده است تا در عین تأکید بر فطرت اصلی او، که عشق به گل است، نشان داده شود که این بلبلان صوری و مَجازی از حقیقت خود دور افتاده‌اند و سرشت خود را فراموش کرده‌اند و از یار و دیار خود چیزی به یاد نمی‌آورند؛ چنانکه گل به آنها می‌گوید: «... شما به حبّ من معروفید ولکن از من غافل. معلوم شد که زاغید و رسم بلبل آموخته‌اید ...».

بخش پایانی لوح هم به نتیجه‌گیری آشکار از قصّه‌ها اختصاص یافته است. این نتیجه‌گیری نشان می‌دهد که قصد حضرت بهاءالله، قصّه‌گویی نیست و همین نصایح است که اهمّیّت دارد ونه آن طور که یک داستان‌نویس و قصّه‌گو نفس آفرینش هنری و زیباشناختی آن را هدف قرار می‌دهد و بیان صریح اندیشه را مخلّ کار هنریش می‌داند. با رجوع به متون مقدّس دینی و آثار عرفانی بزرگ می‌بینیم که در آنها هم اصالت با موضوع و محتواست. اگرچه ظرف زیبا و شکل مناسب برای بیان

برگزیده‌اند، از اینکه خواننده محو زیبایی ظاهرشود و از معنا غافل؛ پیشگیری می‌کنند. بحری از معانی والا را در کوزه‌های الفاظ و بیان می‌ریزند تا اهل معنا بنوشند.

ویژگی‌های زبانی و ادبی لوح

در سطح زبانی با نثر مسجّع و آهنگین سروکار داریم، که به فخامت لحن، افزوده است. زبان اثر، یادآور زبان قصّه‌های کهن فارسی است. خود زبان هم از جنس قصّه‌گویی برگزیده شده است و نه زبانی که تاریخ یا فلسفه را بیان می‌کند. این تفاوت را با مقایسهٔ بخش‌های روایی اثر با بخش پایانی آن بهتر درمی‌یابیم. در بخش پایانی که نتیجه‌گیری از قصّه به نحو آشکار، صورت می‌گیرد جملات امری و فعل‌های اِسنادی، لحن را از پویایی لازم در لحن روایی خارج می‌کند. در این بخش، هیکل مبارک با خطاب مستقیم و بدون ترفندهای زیباشناختی مثل تشبیه و استعاره و تمثیل با صراحت، اندرزهای خود را بیان می‌کنند تا مبادا خواننده گرفتار ابهام ناشی از به‌کارگیری این صناعات شود و در استنباط مقصود مبارک درمانَد ویا نیازمند تفسیر و تأویل گردد.

ایجاز در همهٔ لوح، رعایت شده است به نحوی که بی‌هیچ تردیدی نمی‌توان کلمه‌ای از آن کاست، بی‌آنکه معنا مختل شود. مترادفات که مخلّ ایجاز می‌شوند در بیان مقصود به کار نرفته است. این ایجاز تا به جایی پیش رفته که با حذف‌های نه چندان متداول و مرسوم هم روبه‌رو می‌شویم؛ مثل:

– حال، من حاضر وزاغ هم حاضر؛ بخواند تا بخوانم ... [حال من حاضرم و زاغ هم حاضر است. او بخواند تا من هم بخوانم. [که معلوم شود آن نغمه و آواز از کدام‌مان بوده است.]

– مقرّتان این رضوان نه؛ برپرید و بروید. [شما بلبلان صوری مقرّتان این رضوان نیست؛ پس برپرید و از اینجا بروید.]

از حیث لغات هم – حتّی بدون در نظر گرفتن فاصلهٔ زمان ما با زمان نزول لوح که نزدیک به یک قرن و نیم است – با لغات متروک و کم استعمال بندرت برمی‌خوریم. در مجموع، کاربرد لغات عربی هم از اعتدال برخوردار است و غالب آنها لغاتی هستند که مردم نه چندان باسواد هم درمی‌یابند. حذف افعال ربطی و کاربرد وجه وصفی هم از ویژگی‌های سبکی هیکل مبارک تبعیّت می‌کند که در اینجا فرصت شرح آن نیست. فقط در یک مورد، زبان لحنی کهن پیدا می‌کند و آن کاربرد «را» در معنای حرف اضافه است:

– بلبلی را گفت. [= به بلبل گفت.]

امّا از حیث ادبی با بَراعَت استهلالی[۹] که در سرآغاز لوح آمده است مشخّص می‌شود که با اثری تمثیلی و نمادین سروکار داریم :

– لله المثل الاعلیٰ. [برترین مَثَل از آن خداوند است.]

این تمثیل گسترده که هر جزء ظاهری آن معادلی در باطن و معنای اثر دارد این دوگانگی تنیده شده در موضوع و محتوا را تأیید و تقویت می‌کند و به تطابق ظاهر و باطن، و شکل و محتوا می‌انجامد. تشبیهات زیاد که جانمایهٔ اصلی شیوهٔ بیانی اثر است به شکل نماد، بیشتر ظاهر می شود؛ که همین نکته هم هماهنگ با ویژگی دیگر اثر در سطح زبانی است که ایجاز در بیان است. البته با آمدن اسامی شهرهای واقعی در تارخ ادیان و جغرافیای مکان‌های مقدّس دینی از نمادها رمزگشایی می‌شود و نمی‌گذارند کار به ابهام و در نتیجه به تفسیر و تأویل بکشد. از انواع استعاره، شخصیّت‌بخشی، غالب است و اشخاص اصلی قصّه‌های لوح با همین شیوه، پرداخت شده‌اند. تنها مورد هم جابه جایی تصویر بلبل در قصّهٔ نخست است که دربارهٔ آن پیشتر بحث کرده‌ایم. در یک مورد هم از شیوهٔ تناقض ظاهری[۱۰] یا شَطح‌آمیز،[۱۱] استفاده شده که شیوهٔ غالب بیان عرفانی دربارهٔ مضامین معنوی و روحانی است که با منطق جاری در عالم طبیعت تفاوت دارد.

– از غایت ظهور، مستور ماندم واز کمال تغنّی به ساکت، مشهور ... [که بین ظهور با مستور و تغنّی با ساکت، تناقض است.]

این لوح با وجود کوتاهی و اختصار ظاهری آن در بیان معنا، بلندمرتبه و فخیم است و به اصلی‌ترین موضوع بشری می‌پردازد که خمیرمایهٔ همهٔ متون مقدّس دینی و آثار عرفانی در شرق و غرب عالم است، که همان کیفیّت ظهور مظاهر مقدّسه در این جهان و غفلت آدمیان و علّت این غفلت و بی‌خبری آنان است که باعث مشکلات دیگر برایشان می‌شود. کمال اثر در همخوانی شکل و محتوا؛ و ظاهر و باطن با جوهر دعوت مظاهر الهی نیز تطابق دارد.

نمادشناسی لوح

نماد[۱۲] در لغت به معنی نمود، نما، و نماینده است. ... نماد، شیء بیجان یا موجود جانداری است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش.» (داد، ۱۳۸۲، ص۴۹۹) مهم‌ترین نمادهای به کار رفته در این اثر عبارت‌اند از : گل، پرندگان (بلبل، زاغ، جغد)، جایها (رضوان، بستان)، فصول (ربیع، خزان)، شهرها

و نواحی مقدّس (یثرب، حجاز، عراق، فارس، مصر، بیت‌اللّحم، شام، جلیل، بطحاء، و ادرنه)، و اصوات (نغمه، نَعیب). در ادامه به شرح هریک از این نمادها و نقشی که در ایجاد معنای اثر دارند، می‌پردازیم.

گل

نماد اصلی که محور متن را تشکیل داده است و بقیهٔ نمادها به آن وابسته‌اند «گل» است که با تعابیر «گل معنوی»، «گل روحانی»، و «گل رضوان رحمن» از آن یاد شده است.

گل در ادبیات فارسی معمولاً به معنای «گل سرخ» است و از نوع رُزِ رونده است که بلند می‌شود و به آن درخت گل می‌گفتند که فقط سالی یک بار در بهار، گل می‌دهد و عمرش چند روزی بیش نیست. گل سرخ را به حضرت محمّد و بهشت نیز نسبت داده‌اند. خاقانی آن را نطفهٔ روحانیان گفته است. (شمیسا، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (۲)، ۱۳۷۷، صص ۹۷۹ – ۹۷۴) گل، معشوق بلبل است. در کلمات مبارکهٔ مکنونه، خود عشق را به گل تشبیه کرده‌اند که باید تنها گلی باشد که در روضهٔ قلب کاشته می شود. (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، صص ۴۲۳؛ فقرهٔ ۳ کلمات مکنونه) در فقرهٔ پیشین آن نقش گل را در برابر بلبل بیان می‌کنند :

> "ای پسر روح، هر طیری را نظر بر آشیان است و هر بلبلی را مقصود جمال گل؛ مگر طیور افئدهٔ عباد که به تراب فانی قانع شده از آشیان باقی دور مانده‌اند ..." (حضرت بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۴۲۲؛ فقرهٔ ۲ کلمات مکنونه)

و در فقرهٔ دیگری از نگرانی‌شان برای بشری می‌گویند که احتمال دارد به عرفان مظهر ظهور در عمرش توفیق نیابد و «جمال گُل ندیده به آب و گِل» بازگردند. (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۴۲۸؛ فقرهٔ ۱۴ کلملت مکنونه) در جای دیگر از همان اثر، گل را معادل «معشوق روحانی» و خار را «هوای نفسانی» دانسته‌اند که بشر غافل به آن روی آورده است (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۴۵۰؛ فقرهٔ ۴۶ کلمات مکنونه).

بنابر آنچه آمد در این لوح نیز «گل» هم با سنّت ادب فارسی همخوانی دارد هم با کاربرد آن در دیگر آثار حضرت بهاءالله؛ یعنی کاربرد این نماد و تصویر برای معرّفی معشوق و مطلوب روحانی یا همان مظهر امر، با آثار حضرت بهاءالله سازگار است و عرف ادبی فارسی‌زبانان نیز با آن مأنوس و آشناست.

بلبل

در ادبیات شاعرانهٔ فارسی، «گل» یادآور عاشق او، یعنی «بلبل» است. بلبل به سبب عاشقی، کارش نغمه‌سرایی و آه و فغان از دوری گل و عمر کوتاه اوست به همین دلیل است که بلبل نیز فقط در آغاز بهار که گل، پدیدار می‌شود، می‌خواند و باقی ایّام سال خاموش است. سماع عارفان در شوق دیدار الهی به آواز بلبل، مانند شده است که شب تا سحر، نغمه‌سرایی می‌کند (شمیسا، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (۱)، ۱۳۷۷، صص ۱۷۳ – ۱۷۱). در نمونه‌هایی که از کلمات مکنونه نقل شد این زوج با هم آمده‌اند.

در این لوح با سه تصویر از بلبل، سروکار داریم. نخست «بلبلان صوری» که مخاطب گل معنوی قرار می‌گیرند که از آنها، به علّت اینکه او را نشناخته‌اند، شکوه می‌کند. این گروه را «بلبلان مَجاز» هم می‌گویند. اینان به‌ظاهر، بلبل‌اند؛ چه اگر بلبلان حقیقی بودند باید وقتی در بهار روحانی، گل می‌شکفت، گِرد او می‌گشتند و نغمه‌سرایی می‌نمودند. بلبلان صوری نمادی از منتظران ظهور موعودند که چون نظر به تصوّرات وهمی خود دارند وقتی ظهور، واقع می‌شود و با اوهام و گمان‌های آنها جور نیست، نمی‌شناسندش و از او روی می‌گردانند. اشارات و نشانه‌هایی که در گفت‌وگوی بلبلان با گل آمده است ذهن ما را نخست به سمت اهل اسلام می‌برد که قرن‌ها منتظر موعود خود بوده‌اند؛ ولی در ظهور آن، محجوب مانده‌اند؛ و در مرتبهٔ بعد متوجّه مؤمنان به حضرت باب می‌شویم که باوجود همهٔ تأکیدات آن حضرت که مبادا در ظهور مَن یظهرهُ الله محجوب و غافل گردند؛ با این حال برخی محروم ماندند و برخی – از جمله یحیی ازل و پیروانش از موعود بیان، اعراض نمودند.

بلبل دیگر آن است که در مَثَل گل آمده است و در تقابل با «زاغ» است. این بار، بلبل است که نماد مظهر ظهور و موعود است و طرف صحبت او "جغد" است که همچون «بلبلان صوری / مجازی» به علّت ظاهربینی و کوته‌نظری نمی‌تواند صاحب نغمه (بلبل) را از مدّعی دروغین (زاغ) تشخیص و تمییز دهد.

بلبل سوم، «بلبل نورانی» است که در حین گفت‌گوی گل با «بلبلان صورت» ظاهر می‌شود و به دورِ گل طواف می‌کند. این بلبل، نماد کسانی است که حقیقت‌شناس‌اند و ظهور جدید را از ورای ظواهر می‌شناسند؛ همچون مؤمنان اوّلیهٔ ظهور که موعود خود (گل) را شناختند و مقام او را درک کردند.

وجه مشترک بلبل اول و سوم این است که جویا و منتظر گل‌اند و وجه تفاوت‌شان در توانایی و ملاک‌های تشخیص‌شان است. بلبلان صوری فقط در ظاهر، شبیه بلبل –

عاشق و منتظر ظهور – می‌نمایند و در حقیقت همچون جغدانی هستند که بر اثر معاشرت با «زاغان» (مدّعیان دروغین) رسم عاشقی را فراموش کرده‌اند. بلبل نورانی که با «طراز رحمانی» و «نغمهٔ ربّانی» وارد می‌شود نمایندهٔ «بلبلان آشیان رحمانی» است که به طواف «گل روحانی» مشغول‌اند.

در آثار دیگر حضرت بهاءالله – همچون کلمات مکنونه – بلبل، گاه نماد و نشانه‌ای از مقام مظهر امر است و گاه نماد و تمثیل انسان روحانی و مؤمن است که «گل معنوی» را شناخته است. مثلاً در لوحی حضرت بهاءالله از «بلبل فردوسی» یاد می‌کنند که مظهر حقیقت قدسی خودشان است که با نغماتش «جسدهای فانی را جانی بخشد و جسم ترابی را روان روح مسیحی دهد.» (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۳۷۶)

این بلبل، یادآور «بلبل‌الفردوس» در لوح مبارک ناقوس است که خطاب به او می‌گویند : "رَنِّ علی الافنانِ فی هذا الزَّمنِ البدیعِ بما تجلّی اللهُ علی کلِّ مَن فی المُلکِ أجمعین ..." (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص ۱۴۴) و همانند «بلبل قدس معنوی» در کلمات مکنونه، تمثیل مظهر امر است که زمان نغمه‌سرایی‌اش کوتاه است و باید غنیمت دانست چون وقتی آید که "از بیان اسرار معانی ممنوع شود و جمیع از نغمهٔ رحمانی و ندای سبحانی ممنوع گردید. " (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۴۲۹؛ فقرهٔ ۱۵ کلمات مکنونه)

در کلمات مکنونه «بلبل معنوی» مانند «بلبل نورانی» این لوح است که مخاطب جمال مبارک قرارگرفته است و همتراز «هدهد سلیمان عشق» و «عنقای بقا» است. (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۴۲۱؛ فقرهٔ ۱ کلمات مکنونه) ولی در جای دیگر «بلبل» تشخّص انسانی ندارد و تمثیلی از مفهوم «حبّ و شوق» است (بهاءالله، ادعیهٔ حضرت محبوب، ۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]، ص۴۲۳؛ فقرهٔ ۳ کلمات مکنونه).

زاغ

زاغ یا غُراب،[۱۳] مرغی است سیاه که منقار سرخ دارد. یکی از اقسام آن در زبان عربی به «غُراب‌البَین» نامیده می‌شود که یک قسم آن در خانه‌هایی،که صاحبان آن رحلت کرده باشند، صدای حزینی دارد و مثل مصیبت‌زده‌ها نوحه می‌کند و خبر از تفرقهٔ جمع دوستان و رفقا می‌دهد. از این جهت او را «غراب بین» گویند که «بین» به معنی فراق و دوری است (شمیسا، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (۱)، ۱۳۷۷،

ص۵۴۱). زاغ به عمر طولانی و تیزبینی چشم‌ها و ترسو بودن معروف است. چون به سیاهی مشهور است در زشتی هم مثل شده است (شمیسا، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (۱)، ۱۳۷۷، ص۵۴۲). عرب، زاغ را شوم می‌پنداشت و آن را به فراق و جدایی نسبت می‌داد. در اَمثال هست که اگر زاغ، رهبر کسی باشد او را به مَزبله و نابودی هدایت می‌کند (شمیسا، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (۱)، ۱۳۷۷، صص ۵۴۶ – ۵۴۵). این موضوع را پرویز ناتل خانلری به زیباترین وجه در منظومهٔ معروف «عقاب» به نظم کشیده است که براساس ویژگی‌های مُردارخواری زاغ و عمر دراز او بنا شده است. (یاحقّی، ۱۳۷۵، ص۳۱۵). میان زاغ و جغد (بوم) دشمنی دیرینه‌ای است که باب هشتم کلیله و دمنه با عنایت به این دشمنی ترتیب یافته است (یاحقّی، ۱۳۷۵، ص۳۱۵). البته این بدنامی زاغ در همهٔ فرهنگ‌ها شایع نیست و در برخی ویژگی‌های پسندیده‌ای چون هوش و فراست و قدرت تعیین سرنوشت مردمان و پیک خدایان و نماد هوا است (یاحقّی، ۱۳۷۵، ص۳۱۵).

در این لوح نیز زاغ، شخصیّت مخالف مظهر ظهور(بلبل) است و از کوته‌بینی جغد، سوء استفاده کرده و به‌دروغ، مدّعی شده است که نغمه و آواز بلبل از آن اوست. همنشینی «بلبلان صوری و مجازی» با زاغ باعث شده که خوی او در آنان کارگر شود و آنان نیز مثل جغدان، ظاهربین شوند. با توجّه به زمینهٔ تاریخی نزول این لوح و اشارات درون متن، می‌توان به طور خاصّ، زاغ را نمادی جایگزین مدّعی باطلی چون یحیی ازل دانست؛ چون وی نیز به‌دروغ و بدون شایستگی لازم، ادّعای جانشینی حضرت باب و سپس من‌یظهره‌اللّهی کرد (موقّر بالیوزی، ۱۹۸۹، صص ۳۱۶ – ۲۷۹)

جغد

جغد یا بوم یا کوف یا بوف، پرنده‌ای است که در خرابه‌ها و گورستان، زندگی می‌کند و به شومی معروف است. در بعضی متون اسلامی آمده است که جغد بعد از حادثهٔ کربلا خرابه‌نشین شد و مشغول نوحه گردید. عرب، معتقد بود که روح پس از مرگ به صوت جغد از جمجمهٔ مرده بیرون می‌آید (شمیسا، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (۱)، ۱۳۷۷، ص۳۱۰).

جغد در فرهنگ اسلامی دشمن زاغ است؛ امّا در این لوح، نه‌تنها دشمنی با زاغ ندارد که جزء هواداران و موافقان اوست و در برابر ادّعای بلبل، از زاغ، دفاع می‌کند و او را صاحب حقیقی نغمه و آواز خوش می‌داند. سایر خصایصی که برای جغد در فرهنگ ایران باستان و اسلام برشمرده‌اند در اینجا غایب است. به عبارت

دیگر تصویر جغد در این لوح، تصویر پرنده‌ای معمولی است و بر هیچ ویژگی برای او تأکید نشده است جز پیروی کورکورانه و ظاهربینانه از زاغ که مدّعی دروغین است. در اینجا جغد، نمادی برای عوام دنباله‌رو سخن دیگران است که اهل تحقیق و جست‌وجوی شخصی نیست و حرف پیشینیان و دیگران برایش از هر برهان و سندی معتبرتر است.

رضوان

رضوان، در لغت به معنای خشنودی است و نیز نام نگاهبان و فرشتهٔ موکّل بهشت است. به‌مرور مترادف نام بهشت به کار رفته است (دهخدا، ۱۳۷۷). در ادبیات بهائی بیشتر به معنای بهشت و یا باغی است که یادآور و نمونهٔ بهشت در روی زمین است. از جمله باغ نجیب‌پاشا (معروف به نجیبیّه) در بیرون بغداد که محلّ اظهار امر علنی حضرت بهاءالله واقع شد و به همین مناسبت به رضوان نامیده شد (موقّر بالیوزی، ۱۹۸۹، صص ۲۲۲ – ۲۲۱) و آن دوازده‌روز اقامت هیکل مبارک نیز به همین مناسبت «ایّام رضوان» موسوم شده است که مقارن دوازده روز نخست ماه اردیبهشت است (موقّر بالیوزی، ۱۹۸۹، ص ۲۲۸) تقارن معنایی رضوان با اردیبهشت نیز از نکات جالب است.

در این لوح، چهار بار از رضوان نام برده شده است. در آغاز لوح به عنوان محل ظهور گل معنوی است که با ترکیب «رضوان الهی» هم تناسب معنای مصطلح با گل معنوی دارد چون بهشت، باغی است با همه نوع گل، و هم تناسب معنایی برطبق مصطلحات ادبیات بهائی دارد؛ چه‌که گل معنوی استعاره‌ای برای حضرت بهاءالله است که در واقعیّت تاریخی نیز در باغ رضوان، اظهار امر خود نمودند. بار دیگر هنگام سخنان جغد است که محلّ بلند شدن و شنیدن نغمهٔ خوش را «رضوانی» می‌داند که چون دقایقی بعد زاغی از آن پرواز نموده، جغد نیز چنین نتیجه گرفته است که آن نغمهٔ خوش از آن زاغ است. در اینجا رضوان، مترادف و هم‌معنای «بُستان» است، نه بهشت. بار سوم به همان معنای دوم آمده است که بلبل نورانی خطاب به بلبلان صوری و مجازی می‌گوید مکان شما چنین رضوانی نیست. و در آخر، با ترکیب «رضوان رحمن» آمده است که معادل همان «رضوان الهی» است که در آغاز لوح، محل رویش «گل معنوی» معرّفی می‌شود.

بُستان

بُستان، صورت مخفّف و عربی‌شدهٔ بوستان فارسی است و به معنای «باغ درخت خرما» بوده؛ ولی بعداً «به هر باغی که گِرد آن دیواری کشیده شود» اطلاق گردیده است (جُرّ، ۱۳۶۳، ص۴۵۷). در زبان فارسی به معنای «باغی که دارای گل‌های فراوان باشد، گلستان، باغ، حدیقه، و روضه» است (دهخدا، ۱۳۷۷). در این لوح هم به لحاظ معنایی هم از نظر اشارهٔ تاریخی مترادف «رضوان» به هر دو معنای «باغ بهشت» و «باغ رضوان» («نجیبیّه در عراق» آمده است. در جایی از طرف بلبلان مجاز می‌فرمایند : «ما از اهل یثربیم و به گل حجاز، انس داشته و تو از اهل حقیقتی و در بُستان عراق کشف نقاب نموده‌ای.»، که بصراحت از «بُستان عراق» نام می‌برند که «گل معنوی» (حضرت بهاءالله) در آنجا نقاب خود را برداشته و ظاهر شده است. در جای دیگر نیز معادل «رضوان» در معنای بُستان این‌جهانی به کار برده‌اند که نغمهٔ خوش از آن بلند شده و جغد، شاهد پرواز زاغ از آن بوده است. در اینجا هم اشاره به باغ رضوان است که محل بلندشدن ندای حضرت بهاءالله است.

ربیع (بهار)

ربیع، یا همان بهار به صورت ترکیب «ربیع معانی» فصل و زمان ظهور "«گل معنوی» در «رضوان الهی»" است. تناسب سه واژهٔ معانی، معنوی، و الهی به ما می‌گوید که اینجا سخن از گل و بهار و باغ مادّی نیست. سایر ارتباطات معنایی در لوح نیز بتدریج ما را به وضوح تصویری نمادها و تمثیلات به‌کار رفته می‌رساند. در ادبیات بهائی، ایّام حیات عنصری مظهر امر، که زمان نزول آیات و نیز استفاضهٔ بی‌واسطهٔ مردم از آن حضرت است، به بهار روحانی تاریخ بشر تشبیه شده است که همچون بهار جسمانی باعث زندگی و رویش دوباره شده و این بهار، حیات و رویش معنوی ارواح مردمان را در پی دارد. اگر بهار جسمانی به‌سان رستاخیز طبیعت است ظهور پیامبران در این عالم نیز رستاخیز روحانی انسان‌هایی است که گویی ارواح‌شان مرده است. در مثنوی مبارک در وصف این بهار، چنین می‌فرمایند: "...

ای نگار از روی تو آمد بهار — ز ین بهار آمد حقایق بی‌شمار
هر گل از وی دفتری ازحسن دوست — هردل از وی کوثری از فضل هوست
این بهاران را خزان ناید ز پی — جمله گل‌ها طائف اندر حول وی
این بهاری نه که جان درکش کند — این بهاری که روان‌ها را کَنَد
آن بهاران شوق خوبان آورد — وین بهاران عشق یزدان آورد

آن بهاران را فنا باشد عقب وین بهاران را بقا باشد لقب
... " (حضرت بهاءالله، آثار قلم اعلیٰ (دورهٔ سه‌جلدی) (۲)، بی‌تاریخ، صص ۱۶۶ – ۱۶۴)

خزان

خزان (پاییز) در تقابل به ربیع (بهار) آمده است و خطاب به «بلبلان انسانی» می‌گویند: "جهد نمائید که دوست را بشناسید و دست تعدّی خزان را از این گل رضوان رحمن، قطع نمائید.". اگر بهار موجب رویش و شکوفایی و جلوهٔ «گل معنوی» است خزان می‌تواند آن گل را پژمرده و خشک نماید و از رونق بیندازد. نکتهٔ مهم در این خطاب، نقش مردمان در مراقبت از «گل رضوان رحمن» است که با شناسایی «دوست» محقّق می‌گردد. اگر بلبلان صوری و مجازی و جغد به علّت ظاهربینی و کوته‌فکری از شناخت صاحب اصلی «نغمهٔ خوش» ناتوان و محروم ماندند بلبلان انسانی با شناخت دوست، هم خود رستگار می‌شوند هم او را از تعدّی پاییز حفظ می‌کنند. در مثنوی مبارک نیز به تقابل خزان با بهار اشاره می‌کنند: «...
این بهاران را خزان ناید ز پی جمله گل‌ها طائف اندر حول وی
...
این بهار روح باشد جاودان نی بهاری کز پی‌اش آید خزان
... » (حضرت بهاءالله، آثار قلم اعلیٰ (دورهٔ سه‌جلدی) (۲)، بی‌تاریخ، صص ۱۶۴ و ۱۶۶)

شهرها و مکان‌های مقدّس

اسامی شهرها و مناطقی، که در این لوح آمده است، دو کار می‌کند. یکی آنکه ذهن خواننده را متوجّه واقعیّت‌های تاریخ ادیان می‌نماید و فضای خیالی متن را به واقعیّت مربوط می‌کند تا چنین گمان نشود که با متنی صرفاً ادبی با کارکردهای زیباشناختی سروکار داریم؛ بلکه همهٔ این اشارات و تصویرپردازی‌ها برای القای پیامی خاص در قالب و پوششی دلپذیر و جذّاب است.

دیگر آنکه به ادیان خاصّی تأکید نموده، منظور اصلی خود را روشن‌تر و فارغ از تفاسیر محتمل از نمادهای به کار رفته، بیان می‌کنند. براحتی می‌توان اسامی این مکان‌ها را حذف نمود تا ببینیم متن به چه صورتی درمی‌آید. در آن صورت با متنی سروکار خواهیم داشت که هر خواننده‌ای بسته به تمایلات خود می‌تواند از آن برداشت شخصی خود را داشته باشد. اگر هم نام شهرها را تغییر دهیم یا جابه‌جا کنیم معنا و مراد نویسندهٔ آن کاملاً تغییر می‌کند. پس اسامی شهرها به شکلی که در

متن آمده است علایم راهنمایی برای تفسیر لایهٔ ادبی و زیباشناختی متن و راهیابی به پیام آن است.

نغمه

نغمه را متناسب با «بلبل» و در تقابل با «نَعیب» (بانگ زاغ) آورده‌اند. اگر نغمهٔ خوش بلبل، گوشنواز است؛ بانگ کلاغ، هم گوش‌آزار است هم شومی و بدیُمنی را القاء می‌کند. نغمهٔ خوش در اینجا استعاره از کلمات الهی است که از طریق آثار مظهر امر به گوش مردم می‌رسد که اگر کسانی اهل حقیقت و حقیقت‌جویی نباشند براحتی فریب زاغان را می‌خورند و بخطا صاحب آن آثار را دیگران می‌پندارند.

نَعیب

همان طور که گفته شد نَعیب، صدای زاغ است که نشانهٔ شومی و مرگ و مُردار است در برابر نغمهٔ خوش بلبل که از بهار و گل و شروع دوبارهٔ زندگی خبر می‌دهد. در ادبیات بهائی، کلمات و آثار ناقضان عهد و پیمان الهی را به نعیب مانند کرده‌اند. در این لوح نیز با توجّه به اشارات تاریخی به اعمال و اقدامات یحیی ازل، مشخّص شد که زاغ اوست و کلماتش هم نعیبی بیش نیست.

گفتار بازپسین

این لوح، نمونهٔ یکی از آثار مبارکه است که افزون بر اینکه در آن یکی از مفاهیم مهم الهیّات بهائی را به زبانی زیبا بیان می‌کنند؛ می‌تواند دستمایهٔ آفرینش داستان یا نمایشنامه‌ای باشد برای انتقال و تفهیم همین مفاهیم اعتقادی و الهیات بهائی به کسانی که علاقه‌ای به مطالعهٔ متون تخصّصی ندارند یا جزء کودکان و نوجوانانی‌اند که زبان آثاری چون کتاب ایقان و امثال آن برایشان پیچیده و گران است. به امید اینکه این مقاله توانسته باشد خوانندهٔ لوح را به لایه‌های زبانی و معنایی آن رهنمون شود و باز به این امید که با الهام از چنین تصویرپردازی ادبی، کسانی که توانایی نوشتن متون داستانی یا نمایشی دارند موفّق به آفرینش متون مناسب دیگری به همین سیاق بشوند تا با زبان هنر و زیبایی، مفاهیم عالی را به ذهن علاقه‌مندان نزدیک کنند.

شیراز، نوروز ۱۳۹۶.

یادداشت‌ها

۱– "علم معانی، علم به اصول و قواعدی است که به یاری آنها کیفیّت مطابقهٔ کلام با مقتضای حال و مقام شناخته می شود. موضوع آن الفاظی است که رسانندهٔ مقصود متکّلم باشد و فایدهٔ آن آگهی بر اسرار بلاغت است در نظم و نثر." (دهخدا، ۱۳۷۷)

۲– "بیان در لغت به معنی روشنی و آشکاری و در فنّ بیان، عبارت از ایراد معنای واحد به راه‌های گوناگون است که از نظر تخییل با یکدیگر تفاوت داشته باشند. ... مباحث مَجاز، تشبیه، استعاره، تمثیل،کنایه در حوزهٔ فنّ بیان، قرار دارند." (گروه مؤلّفان، ۱۳۷۶، ص۲۷۰)

۳– "بَلاغت در لغت به معنی چیره‌زبانی و در اصطلاح [علوم] معانی و بیان، شیوایی و رسایی است و بر دو نوع است : بلاغت در کلام، که عبارت است از رسایی کلام و اقتضای آن بر حال شنونده و بلاغت متکلّم که عبارت است از چیره‌زبانی سخنگو که در هر زمان و حال بتواند منظور خود را براحتی و به شیوایی بیان کند." (گروه مؤلّفان، ۱۳۷۶، ص۲۳۹)

۴– عنوان اصلی کتاب : The Revelation of Baha'u'llah

۵– "شخصیّت اصلی: شخص اوّل داستان یا نمایشنامه است. شخصیّت اصلی را گاه قهرمان (hero) می‌نامند. شخصیّت اصلی، خوب یا بد، همواره با نیرویی معارض به کشمکش (Conflict) برمی‌خیزد. معارضش آغاز می‌شود، پیرنگ (Plot) داستان شکل می‌گیرد.» (داد، ۱۳۸۲، ص۳۰۲)

۶– "شخصیّت مخالف: شخصیّت یا شخصیّتهای داستان و نمایشنامه که مخالف و معارض شخصیّت اصلی (Protagonist). از برخورد و تعارض میان این دو شخصیّت، کشمکش (Conflict)، پدید می‌آید. شخصیّت مخالف، بد یا خوب، در هر صورت همدردی و همحسّی خواننده را در کنار خود ندارد." (داد، ۱۳۸۲، ص۳۰۵)

۷– از جمله القابی که به یحیی ازل داده شده «ناعق اعظم» است (ربّانی، ۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲م]، ص۳۶۱). ناعق یعنی کلاغ بانگ‌کننده.

۸– Allegory

۹– "براعَت در لغت به معنی شرآمدشدن و اِستِهلال به معنی گریهٔ بلند سر دادن نوزاد است و در اصطلاح [علم] بدیع، آوردن مقدّمه‌ای بر شعر و نثر است که گوینده در آن با ایجاد زمینه‌ای – اغلب با بیانی نمادین – ذهن خواننده را آمادهٔ ورود به فضای آن اثر می‌کند ..." (گروه مؤلّفان، ۱۳۷۶، ص۲۳۵)

۱۰– Paradox

۱۱– "تناقض در لغت به معنی باهم ضدّ و نقیض بودن، ضدّ یکدیگر بودن، ناهمتایی و ناسازی است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو امری را اثبات کند و دیگری نفی؛ مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به‌ظاهر متناقض و ناسازگار آید؛ امّا حقیقت پنهان در پس این ظاهرِ متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود ... در ادب فارسی و در اصطلاح عرفا و صوفیه، نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وَجد و حال، بیرون از شرع گویند، شَطح نامند. شَطح در لغت، بیان امور و رموز و عباراتی که وصف حال و شدّت وجد را کند ..." (داد، ۱۳۸۲، ص۱۶۷)

۱۲– Symbol

۱۳– در عربی به معنای سیاه است. (یاحقّی، ۱۳۷۵، ص۳۱۵)

کتاب‌شناسی

اشراق‌خاوری، ع. (۱۲۴ بدیع [۱۳۴۶ ه.ش]). *گنج شایگان*. طهران: مؤسّسهٔ ملّی مطبوعات امری. بازیابی از http://reference.bahai.org/fa/t/o/GS/index.html

حضرت بهاءالله. (۱۲۵ بدیع [۱۳۴۷ ه.ش]). *آثار قلم اعلیٰ*(۴) (نسخه چاپ اوّل)، طهران: مؤسّسهٔ ملّی مطبوعات امری.

حضرت بهاءالله. (۱۳۳۸ هجری قمری [۱۹۲۰ م]). *مجموعهٔ الواح بزرگ* (چاپ مصر). (تدوین م. کانیمشکانی) قاهره: مطبعهٔ سعادة.

حضرت بهاءالله. (۱۵۵ بدیع [۱۳۷۷ شمسی / ۱۹۹۸ میلادی]). *کتاب ایقان* (نسخه اوّل – نشر جدید). هوفنهایم: مؤسّسهٔ ملّی مطبوعات بهائی آلمان.

حضرت بهاءالله. (۱۹۹۲). *کتاب اقدس* (نسخه چاپ اوّل). (تدوین بیت‌العدل‌اعظم). حیفا: مرکز جهانی بهائی.

حضرت بهاءالله. (۷۶ بدیع [۱۳۱۴ ه.ق]). *ادعیهٔ حضرت محبوب*. مصر: بی تاریخ.

حضرت بهاءالله. *آثار قلم اعلیٰ (دورهٔ سه‌جلدی)* (۲) (جلد دوم). بدون تاریخ و نام محل انتشار.

جُرّ، خ. (۱۳۶۳). *فرهنگ عربی – فارسی لاروس* (۱) (جلد اوّل). (مترجم: س. طبیبیان) تهران: انتشارات امیرکبیر.

داد، س. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی* (نسخه چاپ اوّل). تهران: انتشارات مروارید.

دهخدا، ع. (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا* (نسخه ۲ دورهٔ جدید، جلد مقدّمه). (تدوین: م. م. شهیدی) تهران: مؤسّسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا؛ مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

ربّانی، ش. (۱۴۹ بدیع [۱۹۹۲ م]). *قرن بدیع* (نسخه چاپ دوم با تجدید نظر). (مترجم: ن. مودّت) دانداس، اُنتاریو، کانادا: مؤسّسهٔ معارف بهائی به لسان فارسی.

شمیسا، س. (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی* (۱) (نسخه چاپ اوّل، جلد اوّل). تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، س. (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی* (۲) (نسخه چاپ اوّل، جلد دوم). تهران: انتشارات فردوس.

طاهرزاده، ا. (۱۶۷ بدیع [۲۰۱۰ م]). *نفحات ظهور حضرت بهاءالله؛ دوران اسلامبول – ادرنه* (جلد دوم). (مترجم: ب. فرقانی) استرالیا: سنچری پرس (Century Press).

گروه مؤلّفان. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی* (نسخهٔ چاپ اوّل). (تدوین: ح. انوشه) تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

موقّر بالیوزی، ح. (۱۹۸۹). *بهاءالله شمس حقیقت* (نسخهٔ چاپ اوّل). (مترجم: م. درخشان (ثابت‌راسخ)) لندن، انگلستان: جورج رونالد (آکسفورد).

یاحقّی، م. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی* (نسخهٔ چاپ دوم). تهران: انتشارات سروش.