فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال نهم، شمارهٔ سی و دو، پاییز ۱۳۹۸، ص. ۲۲-۹

واکاوی «رمزهای هندسی زبان صوفیانه» در شعر عراقی

مژگان اسکندری[۱]
سهیلا صادقی[۲]
محمد یوسف نیری[۳]

چکیده

رمزهای هندسی تعبیری مدرن از مجموعه‌ای از شگردهای ادبی است که قدمای بلاغی ما تحت عنوان تمثیل و متأخران تحت عنوان رمز، سمبل و پارادوکس از آن نام می‌برند. در این رویکرد، زبان در معنای حقیقی خود بکار نمی‌رود و معنای مجازی و رمزی، مورد نظر شاعر و نویسنده است. بی‌تردید، یکی از گروه‌های فکری جهان اسلام صوفیه هستند که این نوع بیان و زبان را برای تبیین آموزه‌های عرفانی خود مورد استفاده قرار می‌دهند؛ که در این میان عطار به عنوان برترین فردی که از رمزهای هندسی به شکلی هنری و ماندگار استفاده کرده از برجستگی بیشتری برخوردار است. در مقاله پیش رو به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی شعر فخرالدّین عراقی از شاعران سده هفتم از این منظر مورد کاوش قرار گرفته است. نتیجه بدست آمده نشان می‌دهد که عراقی از زبان صوفیانه در قالب هندسه زبانی استفاده کرده و حقایقی عرفانی نظیر زبان دل، زبان اشارت، زبان تمثیلی- عرفانی، زبان شطح و طامات، زبان حقیقت، عشق و وحدت وجود بسیار سود جسته است و توانسته است به خوبی خبر کلان آموزه‌های عرفانی خود را به مخاطب منتقل نماید. از میان زبان‌ها، زبان حقیقت و رمز، بیشترین بسامد را در شعر عراقی دارد.

کلید واژه‌ها: فخرالدّین ابراهیم عراقی، پارادوکس، اشاره، رمز، شطح و طامات، دل، زبان قلب.

۱. دبیر آموزش و پرورش ارسنجان، شیراز، ایران
۲. گروه زبان انگلیسی و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی همدان، دانشکده پزشکی، همدان، ایران. ssadeghiuni1395@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۴/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۵

مقدّمه

یکی از تظاهرات زیبایی در نظم و تناسب هندسی تحقق پیدا می کند. نظم و تناسب را در ساختمان جهان و انسان و حتی جلوه‌های متنوع و متضاد طبیعت می‌توان دید. بدون تردید«رابطه بین انسان و زبان، رابطه‌ای فعال و دو جانبه است، به عبارت دیگر، به همان میزان که زبان بر انسان تأثیر می‌گذارد، انسان نیز بر زبان تأثیر می‌گذارد؛ چراکه زبان وسیله‌ای است که می‌توان با استفاده از آن به بیان مسائل مربوط به دنیای درون و بیرون پرداخت. تاثیرپذیری انسان از دنیا به هر میزان و گونه‌ای که باشد در تولیدات زبانی او تجلّی می‌یابد، زبان دارای زوایای معنایی مختلفی است که فقط بخشی از آن در قالب گفتمان بر ما متجلّی می‌شود (شعیری،۱۳۵۰: ۱۹–۱۸). قدرت به کارگیری قواعد شعری، آهنگ، وزن و تصاویر، بدون عدم توانمندی و چگونگی استفاده از زبان رهگشا نیست، توانمندی هر شاعر و هر نویسنده به چگونگی کارجویی او از زبان برمی‌گردد. البتّه زبانی که زبان ادبی نامیده می‌شود. زبانی است که به گونه‌ای نسبی ازنظام نشانه‌های زبان معیار، ممتاز است و به کارگیری همین زبان است که هر واژه در کلام شاعر درون مایه‌ای خاص می‌یابد و منجر بدان می‌شود تا زبان از گونه‌ای نظام ایستا و غیرقابل انعطاف به نیرویی آفریننده، مبتکر و خلّاق در جهت معانی تازه و جدید تبدیل شود (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۱۶۲). زبان شکل و ظهور و تجلّی دل و اندیشه گوینده است به طوری که می‌گویند به سخن درآورید تا بشناسید. کلام امام علی(ع) مبین همین مطلب است «المرءُ مخبوءٌ تحتَ لسانه» آدمی در زیر زبانش پنهان است (شیروانی، ۱۳۸۱: ۵۹۴).

جهان ذهنی شاعر باید بتواند در زبان او متجلّی شود چنانکه می‌دانیم؛ در علم حصولی، ادراکات ما مسبوق به مفاهیم هستند و مفاهیم امری متکثر هستند و در ظلّ کلمات قابل بیان می‌شوند ولی در علم حضوری، ادراکات ما مسبوق به مفاهیم و عدد و کثرت نیستند. لذا، در تجربه‌های وحدانی، محملی برای مفاهیمی که تکیه بر کثرت‌ها داشته باشند وجود ندارد (استیس، ۱۳۸۸: ۲۹۹). پیدا کردن زبان مناسب بر آنچه والاست یکی از وظایف خاص شعر است. گاه این مشاهده چنان عالی و والا می‌شود که پیدا کردن واژه برای شاعر نفس‌گیر می‌شود، در این نوع اشعار شاعر به سبب اوضاع حاکم بر بافت و ساختار شعر، و متاثر از هیجانات عاطفی و روحی شدید قادر به بیان هیجانات روحی و عاطفی و اندیشه خود به وضوح نیست، لذا متوسل به رمز و نشانه‌هایی می‌شود که شعر را به بافت‌های چند لایه‌ای قابل تأویل و تفسیر می‌کند شاید از همین روست که عین القضات می‌گوید: «جوانمردا! این شعر را چون آیینه دان. آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود، امّا هر که در او نگه کند صورت خود تواند دیدن» (عین القضات، ۱۳۴۸: ۲۱۶). درآثار ادبی عرفانی، شاعر، با خلق مجموعه‌ای از قراردادهای نوین و نشانه‌های تازه خواننده و مخاطب را در برابر دنیای جدیدی غیر از معنای نخستین واژه‌ها قرار می‌دهد، نشانه‌هایی که هر شاعر با بهره‌گیری از توانمندی‌های زبان و متناسب با حالات روحی و عاطفی و معرفتی خود برمی‌گزیند. لذا، خواننده برای درک مفاهیم و ذهن مؤلف باید بتواند روابط درونی میان نشانه‌ها را کشف نماید» (حق شناس، ۱۳۸۲: ۱۶۲). معانی سر راست یک واژه، بر اساس زندگی تاریخی هر زبان و فرهنگ وابسته به آن، دارای معانی زیرینی است که به آن معنای عاطفی می‌گویند. این واژه‌ها حامل معانی احساسی تو در تو هستند که بازتابی از تجربه‌های فردی و قومی و شهودی می‌باشند؛ مولوی می‌گوید:

سخن بـــه نزد سخندان بـــزرگوار بُود　　ز آسمان سخن آمد سخن نه خوار بُود
سخن چو نیک نگویی هزار نیست، یکی　　سخن چو نیکو گویی یـــکی هزار بُود
سخن ز پرده برون آید آنـــگهش بینی　　کـــه او صفـــات خداوند کردگار بُود

(مولوی، ۱۳۸۰: ۳۴۳)

آنچه مسلم است زبان رمزی عراقی در غزلیّات او متجلی است که در نگاه اولیه زبانی روان، ساده و بسیار طبیعی است. زبانی که اغلب یا جمله‌های مستقیم و دستورمند کوتاه یا با اندکی جابجایی، به صورت یک جمله کاملاً دستورمند ساده درمی‌آیند که ارکان آن در سر جای خود قراردارند. عراقی همانند بسیاری از شاعران عارف مسلک از جمله مولوی، بیشتر توجه به معنا دارد تا به لفظ. لذا خواننده در هنگام خواندن به جابجایی کلمات و اجزای جمله نیازمند نمی‌شود و ارکان دستوری کاملاً آشکار هستند. البته وقتی همین جمله‌های ساده، مضامین والا و دور دست عرفانی همراه با عواطف و احساسات گرم عاشقانه به دوش خود می‌کشد، گاهی دسترسی به مضمون مورد نظر شاعر، به تأمل نیازمند می‌شود (حاج سید جوادی، ۱۳۷۶: ۵۸).

این مقاله بر آن است که به دو سوال پاسخ دهد: الف، آموزه‌های عرفانی فخرالدّین عراقی تا چه میزان مبتنی بر رمز و تمثیل استوار است؟ ب، عراقی تا چه میزان توانسته است آموزه‌های عرفانی را برای مخاطب درخورتوجه قرار دهد؟

بررسی رمزهای هندسی زبان شعر عراقی

زبان نمادین

نماد «بیانگر کلیّات و مفاهیم بزرگ به وسیلهٔ موضوعات جزئی است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۱). دلاشو معتقد است نماد بهترین تصویر ممکن برای تجسّم امورنسبتاً شناخته‌ای است که نمی‌توان آنها را به شیوه روشن‌تر نشان داد (دلاشو،۱۳۶۴: ۹). حمیدیان نماد را با رمز یکی می‌داند و آن را پیچیده‌ترین پدیداری می‌داند که در ادبیات دیده می‌شود. از آن رو که از هنگام پیدایی نخستین مفاهیم مربوط به آن در ذهن و ضمیر شاعر تا شکل‌گیری کامل مفهوم مورد نظر و حدود تقریبی حیطه آن و همزمان تعیین یک لفظ به عنوان نشانه یا دال و بعد ایجاد پیوند میان آن با دیگر نشانه‌ها به صورتی اورگانیک و نظام یافته در درون اثر، فرایندی پیچیده یا باری بیان‌ناپذیر طی می‌شود (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۵۰۲). اریک فروم با یکی دانستن نماد و سمبل معتقد است: «زبان سمبلیک زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می‌کند و درست مثل این است که انسان به انجام کاری مشغول بوده باشد یا واقعه‌ای که در دنیای مادی اشیاء برایش اتفاق افتاده باشد» (فروم،۱۳۴۹، ۲). نمادپردازی در شعر عرفانی، با سنایی آغاز می شود. بعد از سنایی این عطار بود که در آثار خود به ویژه منطق‌الطیر موفق به تدوین یک نظام نمادین منسجم شد و از رهگذر همین نظام نمادین به سبکی تازه در میان شاعران عارف دست یافت و در عرصهٔ شعر عرفانی شیوه‌ای که قدما آن را «اجمال و اشارت» یا «رمز» و نمادگرایی و سمبولیسم می‌نامند بنیان نهد. نمادهایی که توانسته‌اند پیچیده‌ترین و ذهنی‌ترین مفاهیم و احوال و عوالم فکری، تخیّلی و عاطفی را در جامه یک نشانه لفظی عینیت و تجسّم بخشند (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۱۴۴).

نمادها را از دیدگاه فردیت به دو دسته کلّی تقسیم می‌کنند: الف، نمادهای قراردادی یا مشترک. ب، نمادهای خلّاقانه یا شخصی. نوع دوم، یعنی نمادهای شخصی، خلّاقانه‌ترین نوع نمادها هستند که می‌توانند به مرور زمان و با تداولی که به عنوان ابزارهای بیانی در یک برهه یا میان یک عدّه می‌یابند به گروه دوم بدل می‌شوند (همان: ۱۴۵). برای نمادها، نقش و کارکردهای زیر را می‌توان بیان نمود از جمله:

الف، به وسیله نمادها می‌توان معانی بزرگ و ایده‌های بنیادین وحدت غایی جهان را در امور جزئی نشان داد.

ب، نمادها پل‌های ارتباطی به معانی باطنی هستند؛ یعنی تصویرهای نمادین، دریچه‌ی ورود به دنیای باطن و عالم ورای عقل است. نمادها، مخاطبین خود را به دنیای بیرون از پنج حس و جهان فراسوی تن می‌کشاند.

پ، نمادها مبدأ و سرآغاز آگاهی هستند تصویرهای نمادین جانشین معنا و مقصود نیستند بلکه منشأ و سرچشمهٔ معرفت هستند؛ یعنی در هنگام تأویل اگر صورت حسی نماد را حذف کنیم چیزی برای جستجو وجود ندارد.

ت، نمادها القاء کنندهٔ احساس و عاطفه هستند؛ یعنی در واقع، نماد وسیله‌ای برای بیان مفاهیم ناگفتنی است که در سایه آنها عمیق‌ترین پیام القا می‌شود.

ث، نمادها سازمان‌دهندهٔ افکارند؛ یعنی نقطه‌ای برای تمرکزند، از این رو تمام تصورات پراکنده و گوناگون و حتّی متناقض در اطراف آن جمع می‌شوند. یعنی اندیشه‌های انتزاعی و ذهنی که نمی‌توانند با عالم خارج از ذهن و جهان حس و عقل پیوندی داشته باشند تصاویر نمادین آنها را در سایه خود فراهم می‌آورند و سازمان‌دهی می‌کنند و تصویری حسی را که مظهر و منشأ آن تصورات و دریافت‌ها باشد، می‌سازد. در ساخت نمادها، عناصر و عوامل مختلف دخالت دارند عناصر اسلامی و غیراسلامی، طبیعت و اشیای طبیعی اعم از جماد، نبات و حیوان به عنوان غنی‌ترین منبع نماد، باورهای ملّی و اسطوره‌ای، عناصر جسمی هر کدام به نوعی در ساخت نمادها با شاعر همراهی می‌کنند. مهم‌ترین نمادهایی که در ادبیات عرفانی آمده با توجه به کارکردهای آن در شعر عراقی عبارتند از:

الف، نمادهای دینی:

۱. نمادهای ادیان باستانی ایران، به ویژه کیش زردشت، مغ، آتشکده و ...

از زهد و صلاح توبه کردم　　مخمور میم، می مغان کو؟
(عراقی، ۱۳۷۲: ۹۹)

در صومعه نگنجد رند شرابخانه　　ساقی بده مغی را دُرد می مغانه
(همان: ۱۰۰)

۲. مسیحیّت: نام و القاب حضرت مسیح و مریم، حواریون، جاثلیق، زنّار، چلیپا، ناقوس، ترسا، روم و ...

ردا و طیلسان یک سو نهادم　　همه زنّار شد بند قبایم
(همان: ۱۰۷)

نفسی از دم مسیح دمی　　به من آر که نیک ناشادم
(همان: ۲۱۶)

در بندگی زلف چلیپای تو ماندیم　　زنّار هم از زلف تو بستیم دگر بار
(همان: ۱۹۷)

دل ما مُرد، بر تن خوش بپوییم　　چو عیسی رفت بر مریم بگرییم
(همان: ۱۵۰)

چو زباده مست گشتم چه کلیسا چه کعبه　　چو به ترک خود بگفتم چه وصال چه جدایی
(همان : ۱۰۹)

۳. آئین یهودی نظیر: عصا، میقات، آتش، صعقه، درخت، شبان، شعیب، داود، سلیمان، یوسف، فرعون، ساحران، سامری، مصر، نیل، وادی ایمن و طور و ...

زان یوسف گم گشته به عالم در　　پیدا و نهان نشان نمی‌یابم
(همان، ۱۱۳)

آن یوسف خویش را کجا جویم　　چون در چه کن فکان نمی‌یابم
(همان)

زین پس نرود ظلمی بر آدمی از دیوان زیرا که سلیمان شد فرمان دو دیوانی
(ب ۴۰۵۰)

۴. ادیان غیر وحیانی: بت، وثن، صنم، بتکده بلخ، بامیان، چین و مکان‌های مشهور به بت‌پرستی.

تـــا چـــشم بتـــم چه فتنه انگیخت؟ کـــز هـــر طـــرفی خـــروش برخاست
(همان: ۷۶)

در زلف بتان تا چه فریبست که پیوست مـــحمود پـــریشان ســـر زلف ایاز است
از خـــانگاه رفـــته، در بتـکده نشسته صد سجده کرده هر دم در دیر عزّی و لات
(همان: ۱۰۳)

نماد غیر دینی

حرکت فرد از یک مرتبه به مرتبهٔ دیگر که به صورت نمادها و خروج از دیر به بتکده و برعکس نشان داده شده:

از خانگاه رفته در بتکده نشسته صد سجده کرده هر دم در دیر عزّی و لات
(همان)

اعضای بدن نماد غیر دینی:

بتم از غمزه و ابرو همه تیر و کمان سازد به غمزه خون دل ریزد، به ابرو کار جان سازد
(همان:۲۵۱)

ب، نمادهای عرفانی؛ یعنی نمادهایی که از یکسو مربوط به معشوق و نام‌های او، اجزا و اندام‌های بدن، حالات و حرکات و رفتار معشوق است و از سوی دیگر، مربوط به باده و مستی و نیز عشق و اخلاص و سرسپردگی هستند. همچنین گروهی که مربوط به رهایی و گریز از عرف ظاهر از جمله رندی و قلندری می‌باشند. این نمونه در اشعار عراقی خصوصاً ترجیعات و ترکیبات و پاره‌ای از غزلیاتش فراوان‌تر دیده می‌شوند:

اُکـــوس تَـــلالَـــاَت بِمُـــدام اُم شُمـــوس تَهَلَّلَت بِغـــمام؟
از صفـــای می و لطافت جـــام درهم آمیخت رنگ جام و مدام
همه جام است، نیست گویی می یا مدام است، نیست گویی جام
(همان: ۱۳۳)

زبان اشارت

اشاره در نزد اهل الله عبارت است از این که دریافتش برای متکلم از شدت لطافت در عبارت پوشیده ماند (سراج طوسی، ۱۳۸۸: ۳۶۸). روزبهان نیز زبان اشارت را زبان سُکر می‌نامد و می‌گوید صدیقان بدان زبان رمز و اشارت و شطحیات می‌گویند (روزبهان بقلی، ۱۳۷۴: ۵۵- ۵۶). عبارت در مقابل اشارت است و آن ظاهر کلام است و اشارت باطن آن. عبارت زبان علم است و اشارت زبان معرفت؛ مثلاً عشق در زمرهٔ این حقایق است و غیرقابل توصیف از همین رو در حروف نمی‌گنجد. بنابراین، فقط از طریق زبان اشارت می‌توان به این معانی پی برد. در واقع می‌توان گفت، ظاهر و باطن دو مرتبه وجودی از یک حقیقت، شناخته می‌شوند و دو مرتبه وجودی که به یک حقیقت تعلق دارد، هرگز با یکدیگر تباین و تنافی نخواهند داشت» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۹:ج۲، ۳۰۱).

زبان عبارت زبانی است که گویندهٔ آن می‌کوشد اندیشه‌های خود را به مخاطبین منتقل سازد. این زبان برای تعلیم و تفهیم اصول صوفیانه به کار می‌رود چنانکه مثنوی معنوی و حدیقهٔ سنایی از این نوع می‌شوند در مقابل آن زبان اشارت قرار می‌گیرد این زبان با کمک‌گیری از عناصری چون رمز، استعاره، تلویحات، پارادوکس‌ها و نمادها به کمک عارف می‌آید. منطق‌الطیر، سوانح، آثار سهروردی، آثار عین القضات از زمره چنین آثاری به شمار می‌روند (نیّری، ۱۳۹۱: ۳۱).

ویژگی‌های زبان اشارت: این زبان دارای ویژگی‌های زیر می‌باشد:

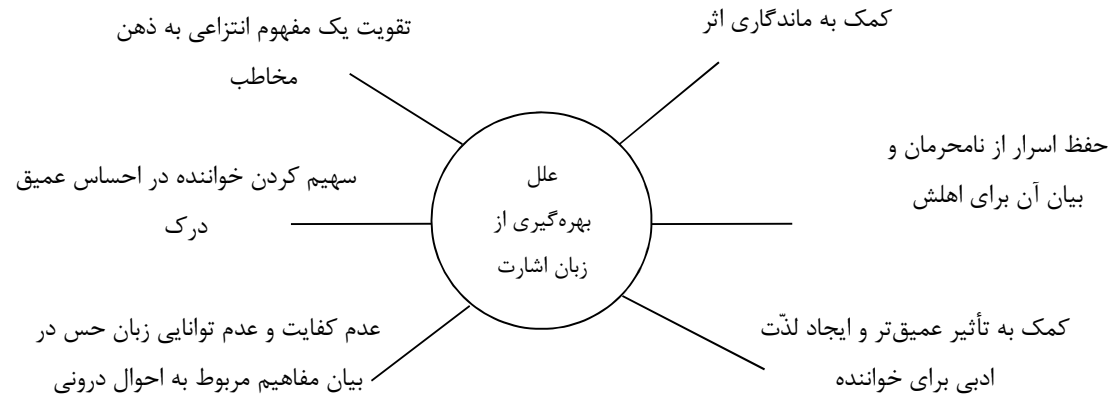
الف، در این زبان از نشانه‌ها، نمادها، رمزها و تمثیل‌ها استفاده می‌شود به طوری که منجر به کلیّت بخشیدن به ویژگی‌های شعر می‌شود وجود پارادوکس، یعنی پیوندهای متضاد و رابطهٔ میان آنها، از این نوع است.

ب، دومین ویژگی زبان اشارت سیالیّت بخشیدن به مفاهیم و شکستن حدّ و مرز لفظی واژگان است که خود منجر به ایهام و ابهام در کلام می‌شود، در این گونه ویژگی است که شاعر مفاهیم و پدیده‌ها را براساس ذوق و لذّت خود و نیز با توجه به استنباط درونی‌اش، معنا و هویت می‌بخشد؛ مثلاً واژهٔ رند در شعر هر کدام از شعرای عارف به نوعی تجلّی و تبلور می‌یابد.

فایده‌های استفاده از زبان اشارت و نمادین

الف، یکی از مهم‌ترین دلایل استفاده از زبان اشارت نزدیک‌سازی و کمک به ادراک مفاهیم انتزاعی توسط خواننده و مخاطب می‌باشد در این مسیر این شاعر است که با کمک نماد و تمثیل این مهم را میسّر می‌سازد از سویی دیگر شاعر با توسل به زبان نمادین (اشارت) سعی در مکتوم نگه داشتن اسرار از نامحرمان می‌نماید و از همین روست که ظاهر کلام به نوعی می‌نماید و باطن به نوعی دیگر. در رسائل اخوان الصفا بدین امر اشاره شده که: «اکثر کلام خدای تعالی و کلام انبیاء و اقاویل حکما رمزهایی است برای سرّی از اسرار به مقصد آن که از اشرار مخفی بماند و آن اسرار را جز خداوند تعالی و راسخان در علم نمی‌دانند از آن جا که قلوب و خواطری وجود دارد که فهم آن معانی را برنمی‌تابد، پیامبر علیه الصلوه و السّلام فرمود: کلّموا الناس علی قدر عقولهم (اخوان الصفا، ۱۳۷۶: ۳۴۳).

ب، شاعر در جهت تاثیر بخشی عمیق‌تر و لذّت ادبی فراتر، حاصل از بیان غیر مستقیم معنا و پیام و همچنین تلاش و کوشش ذهنی مخاطب برای دست‌یابی و کشف حقیقت موجود در کلام و ماندگاری و مانایی آن در ذهن است. این فواید را می‌توان در شکل زیر دید.



زبان تمثیل

تمثیل یا آنتالوژی مجازی است که مؤلفه‌های عقلی و انتزاعی را به زبان مادی و ملموس بیان کند و از آن روست که خصلت تلویحی و رابطه علت و معلولی غیر متعارف یا متعارف نمادین به تصویر آفرینی در غزل عرفانی می‌انجامد و خود

موجب ابهام در درک آن مفاهیم می‌گردد. به نظر«پراین» تفاوت نماد و تمثیل در این است که در تمثیل به زیبایی تصاویر به خاطر نفس زیبایی‌شان بهایی داده نمی‌شود و صرفاً معنای باطنی آن مهم است، در حالی‌که شاعر نمادگرا به زیبایی تصاویر نمادین خود اهمیّت فوق‌العاده می‌دهد (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۸: ۳۰۱).

در آثار عرفانی، تمثیل به کمک شاعر می‌آید یعنی؛ شاعر برای نیل به مقصود به خلق تصاویری دست می‌یازد که به انتقال مطلب مورد نظر خود به خواننده کمک می‌نماید. در این شکل رابطه مستعار منه و مستعار له یا ممثل در استعاره تمثیلی و مشبه به با مشبه در تشبیه مرکب یا تمثیلی است؛ هرچه جزئیات یا لوازم مستعارمنه و مشبه به با مستعارله و مشبه، بیشتر بر همدیگر منطبق شوند پیوند استوارتر و زیبایی سخن در نتیجه این تناسب بیشتر خواهد بود (صیاد کوه، ۱۳۸۶: ۲۴۹) و نمونه‌ای از این نوع تمثیل در شعر عراقی:

شاعر خود را به پشه تشبیه کرده و خداوند را به عنقا:

بدین زبان صفت حُسن یار نتوان کرد　　به طعمه پشهٔ عنقا شکار نتوان کرد
(عراقی،۱۳۷۲: ۸۶)

با عشق عقل فرسا دیوانه‌ای چه سنجد　　با شمع روی زیبا پروانه‌ای چه سنجد
(همان: ۱۷۵)

گر در دلم خیالت ناید عجب نباشد　　در دوزخ پر آتش رضوان چه کار دارد؟
(همان: ۱۹۹)

چون عشق در دل آید آنجا خرد نپاید　　چون شاه رخ نماید فرزانه‌ای چه سنجد
(همان)

شاعر با مثال‌های فوق مسأله‌ای عرفانی را به ذهن خواننده نزدیک نموده است.

نماد و تمثیل

در ابیات زیر سیمرغ، روح و خدا و استخوان، نماد هر چیز بی ارزش و تمثیل که حق و بی ارزش را تشبیه کرده

به خشم گفت خیالش که با سلیمانی　　برای مورچه ای کارزار نتوان کرد
جان لاغر پیش او نتوان کشید　　پیش سیمرغ استخوان نتوان نهاد

در نوعی دیگر، تمثیل‌ها به شکل داستان به تفهیم مسائل عرفانی کمک می‌کنند، چنانکه مولوی در جهت القای مفهوم «موتوا قبلَ اَن تموتوا» داستان طوطی و بازرگان را می‌آورد. آثار عطار و مولوی در این شیوه سرآمد است.

در پاره‌ای دیگر از آثار عرفانی، تمثیل به شکل و گونه‌ای دیگر دیده می‌شود که آن‌ها را آثار تمثیلی رمزی می‌نامیم. رساله الطیر ابن سینا، عقل سرخ و صفیر سیمرغ سهروردی از این نمونه‌اند.

زبان پارادوکس و شطح و طامات

پارادوکس کلمه یونانی است، که خود از کلمه لاتین پارادوکسم ساخته شده است. این واژه مرکب از دو جزء para به معنی مخالف و dox به معنی نظر و اندیشه است. از آنجا که عارفان بین احوال عرفانی خود از سویی، و عقل توجیه‌گر و عنایتگر از سوی دیگر نوسان داشته‌اند. چون به هر حال بشرند، وقتی این احوال تناقض آلود به آنان دست می‌دهد لاجرم آن را با عبارتی شطح‌آمیز و متناقض‌نما توصیف می‌کنند، عبارتی که شطح و درجه شدیدترش طامات نامیده می‌شود و در شکل ادبی به آن پارادوکس گفته می‌شود که در آن از وجد و بیخودی عارفانه گفته می‌شود و در آن دو سو یا قضیه‌ای که در یک جا با منطق معمول سازگار نمی‌افتند، سازگاری برقرار می‌شود؛ یعنی این عارف است که می‌تواند این دو را در عین

سازگاری با یکدیگر همبر نهند. شطح چنانکه با دعاوی بزرگ و ظاهراً مغایر با شرع همراه گردد به طامات راه می‌یابد. شطح و پارادوکس مفهوم و محتوایی بسیار پیچیده و بنیادین در اندیشه‌های عرفانی هستند که بینش عرفانی بدون آن نه قابل تصور است نه تحقق یافتنی است. شطح‌ها ریشه و آبشخور در سرشت جهان هستی دارند، جهانی که همه چیز در آن از دو بن ظاهراً ناسازگار یا دو سوی متضاد تشکیل یافته است و شطح یعنی به هم برآمدن دو مفهوم یا دو قضیه به ظاهر ناساز و متناقض که در یک جا و با هم گرد آمده‌اند عباراتی که با معونت عقل توجیه‌پذیر نیستند. نمونه‌ای از این گفته‌های در ظاهر متضاد از عراقی:

با نیستی خود همه با قیمت و قدریم　　با هستی خود جمله کسادیم دگر بار
(عراقی، ۱۳۷۲: ۱۰۶)

هستی آنکس را سزد کز نیستی　　هر نفس صد گونه هستی می‌کند
(همان:۸۲)

ز حیرت هم همه گم گشته از خود　　ولی در عشق هر یک رهنمایی
(همان: ۸۳)

این آتش من به آب بنشان　　وز آب من آتشی برافروز
(همان: ۹۵)

اسرار خرابات به جز مست نداند　　هشیار چه داند که در این کوی چه رازست
(همان:۸۰)

زبان دل

زبان حسّ و عقل در عالی‌ترین مرتبه خود وسیله‌ای برای دانستن است؛ امّا عقل، چون به عالم دل راه یابد زبان همان است که منطق‌الطیر نامیده می‌شود، و صورت الهامات درونی و حالات تو بر توی باطنی می‌شود (نیّری، ۱۳۸۶: ۵۳). هجویری می‌گوید:

لسانَ الحالِ أفصَحُ مِن لسانی　　وَ صَمتی عن سوالک ترجمانی
(هجویری، ۱۳۸۴: ۵۲۳)

آنچه از آن به عنوان موج سخن نام برده می‌شود از مشخص‌ترین ویژگی‌های زبان دل است (نیّری، ۱۳۸۶ : ۵۴). موج سخن دلالتی پنهان و پیامی لطیف از حالات و کیفیات روحی است که از ماورای کلمات و بطن کلام می‌تراود و بر دل مخاطب چنگ می‌زند این موج باید از لوح دل خوانده شود نه ظاهر زبان. این زبان، اشاره به استعداد و مرتبه و مقام فرد گوینده دارد، زیرا زبان، آینه عقل و روح انسانی و مرتبه رفیع انسان کامل و نفس رحمانی و قدرت معنوی اوست (نیّری، ۱۳۹۱: ۵۷) بسیاری از غزلیات عراقی نتیجه پیوند عقل و زبان او به عالم قلب است؛ لذا موج سخن و دلالت پنهانی در غزلیات او آشکار به قلب خواننده چنگ می‌زند و خوانندهٔ آشنا را با خود همراه می‌نماید و پدیده‌ها در این موافقت زبان با راستی قلب به جای عراقی گویا شده‌اند:

به لابه پیش خیال تو گفت دوش دل من　　که: پای پیشترک نه، ز دست خود برهانم
ز گوشه‌ای غم تو گفت: می‌خورم غم کارت　　ز جانبی ستمت گفت: غم مخور که در آنم
(عراقی، ۱۳۷۲: ۱۹۶)

سحرگه با خیالت دیده می‌گفت　　که هر شب با من بیدار چونی؟

خـــیالـــت گـــــفت: کآری نـــیـــک زارم ز بهـــر تـــو، کـــه هـــر شب زار چونی؟!
(همان: ۲۰۰)

شب خیالت گفت با جانم که: «چون شد حال دل؟» نعره‌ای زد جان که «آن مسکین؟ بقاه بادا ترا»
(همان: ۲۱۵)

رمز

رمز یکی از عناصر زیبایی سخن و از جمله صور مستقل است. رمز «معنای پوشیده‌ای است که در زیر کلام ظاهر جا گرفته است و جز آشنایان آن را نمی‌یابند و درنمی‌یابند» (سراج طوسی، ۱۳۸۸: ۳۶۹). ژرف ساخت و بن‌مایهٔ رمز مانند استعاره مصرحه است و در لغت به معنی اشاره با لب و چشم و ابرو و دست و زبان است. بیشتر مفسران از جمله راغب اصفهانی و صاحب ترجمهٔ تفسیر طبری، واژهٔ رمز را در آیه «قالَ ربِّ اجعَل لی آیةً قال آیَتُکَ اَلّا تکلِّم اِلنّاسَ ثلاثه اَیّام اِلّا رمزاً» به معنای اشاره به لب و صوت خفی و اشارت گرفته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۷۵:۱). استادان بلاغت، عنصر رمز را مستقل به کار نبرده‌اند و دامنه آن را به دیگر صور خیال کشانده‌اند و آن را در ذیل انواع کنایه از نظر ظهور یا خفای مکنّی عنه به حساب آورده‌اند و کنایه را به تلویح، ایماء، تعریض و رمز تقسیم نموده‌اند. سکّاکی گفته است: کنایه یا تعریض، تلویح، رمز، ایما و اشاره تفاوت دارد او نگفته که کنایه به این موارد تقسیم می‌شود (تفتازانی، ۱۳۸۳: ۲۶۱). ابن‌ندیم معتقد است این گونه اشارات رمزی در ادبیات عرفانی و دینی به شکل خطوط خاصی در مکاتبات دیوانی قبل از اسلام بسیار به کار می‌رفته است؛ مثلاً کتاب دانیال، مزامیر داود، مکاشفه یوحنا، انجیل متی و در فواتح سور قرآن این رمز دیده می‌شود (سجادی، ۱۳۷۵، ۴۲۵).

برای به کارگیری رمز زمینه و انگیزه‌های گوناگون را برشمرده‌اند؛ ازجمله:

۱. محدود بودن واژه‌هایی بشری و نامحدود بودن مفاهیم، لذا زبان شاعر با بهره‌گیری از انواع صور خیال، سعی بر جبران این محدودیت می‌کند، در این صورت واژه‌ها را از معنای اولیّه خود دور می‌سازد و به آن معنای مجازی، رمزی و کنایی می‌دهد، چنانکه زلف و خط و خال و ابرو در غزل زیر از عراقی:

نخســتین بــاده کانــدر جــام کردنــد ز چشــم مســت ســاقی وام کردنــد
نــدیمان را مگــر هشــیار دیدنــد شــراب بــی‌خــودی در کــام کردنــد
لــب میگــون جانــان جــام در داد شــراب عاشــقانش نــام کردنــد
ز بهــر صــید دلهــای جهــانی کمنــد زلــف خوبــان دام کردنــد
ســر زلــف بتــان آرام نگرفــت ز بــس دلهــا کــه بــی‌آرام کردنــد
ز بهــر نقُــل مســتان از لــب و چشــم مهیّــا شــکر و بــادام کردنــد
(عراقی، ۱۳۷۲، ۷۳)

۲. اسطوره‌سازی از دلایل دیگر روی آوردن به زبان رمز و رمزگرایی است. بشر با ورود به دنیای مدرن و پشت سرگذاری اسطوره‌ها می‌کوشد با زبان اشاره و نمادسازی از عناصر اسطوره سخن بگوید.

۳. کهن الگو؛ یعنی قسمتی از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی که همیشه در همه جا به شکل ثابتی بروز می‌کند، و بیانگر آرمان و اندیشه بخصوصی است (شمیسا، ۱۳۷۱، ۲۲۵) نیز از دلایل روی آوردن به رمز است.

۴. ترس از حکومت خودکامه و ستمگر هم یکی از راههای کشاندن ذهن و زبان شاعر و نویسنده به سوی رمزگرایی و استفاده از زبان حیوانات در داستان‌های فابل می‌شود.

۵. رمزها فرصت بیشتری به شکوفایی ذهن خواننده می‌دهند. شاعر و نویسندهٔ رمزگرا با بهره‌گیری از عناصر رمز، مخاطب را برای یافتن معانی رمزی به کاوش وا می‌دارد. رمز در عین آمیختگی با استعاره و کنایه هیچکدام از آنها نمی‌تواند باشد. روزبهان درباره رموز و فواتح سور به ویژه «طواسین» مطابق ذوق عرفانی به تفصیل سخن گفته و از کتابی بنام «حا میم القدم» که حسین بن منصور آن را نگاشته یاد کرده وی درباره طواسین گوید: «طاء، طهارت قدم و طهوریت ازل است ... «سین» آن سنای ابد است که سبحات تجلّی قدم می‌باشد... «نون» نوال حق است به متألفان ارواح و اجسام به نور نور (سجادی، ۱۳۷۵، ۴۲۵).

زبان قلب

زبان قلب، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که مخاطب را از صورت اجمالی یک علامت و دلالت، به دریایی از معانی و اصطلاحاً عالم تفصیل منتقل می‌کند. در این مرحله، کلام حق در یک مسیر طولی از ارواح پاک می‌گذرد و بر زبانی پاک جاری می‌شود. در چنین موقعیّتی این دیگر عارف نیست که می‌گوید بلکه سخن‌گو، خداست (نیّری، ۱۳۸۶، ۵۷-۵۶). افق زبانی یا هندسه غزلیات عراقی را می‌توان به دو شاخص زبان حس و زبان اشارت تقسیم نمود؛ در این هندسه شاعر هنرمندانه در شکل‌های گوناگون کلامی جلوه‌گر می‌شود و بعد با سیالیّت از شکلی، مجرد می‌شود و رو به نقطه‌ای مجرد حرکت می‌کند. در این فضای مجرد که حاصل الهامات درونی و حاصل حالات تو برتوی باطنی است زبان اشارت، قلب، منطق‌الطیر، حقیقت احاطه می‌یابد و کلام، پیامی لطیف از حالات و کیفیات روحی گوینده می‌شود. لذا، بر دل مخاطب چنگ می‌زند و بر او تأثیری قوی می‌گذارد چنانکه در غزل زیر چنین تأثیری دیده می‌شود:

ترسا بچه‌ای، شوخی، شنگی، شکرستانـــی در هر خم زلف او گمراه مسلمانی
از حسن جمال او حیرت زده هـــر عـقلی وز ناز و دلال او واله شده هر جانی
از لعـــل شکر ریزش آشفته شده هـــر دل وز زلف دلاویزش آویخته مـرجانی
چشم خوش سر مستش اندر پی هر دینی زنّار ســـر زلفش در بـند هر ایمانی
بـــر مائـــده‌ی گیـــتی افـزوده لبش حـــلوا وز معجره موسی زلفش شده ثعبانی
ناسـوت وجود او از لطف و صفا هـــر دم بنموده رخ لاهوت از صورت انسانی

(عراقی، ۱۳۷۲: ۳۳۲)

با توجه به چنین هندسه زبانی سخن از عشق و جمال در چنین غزلیاتی محوریت می‌یابد؛ عشقی و جمالی تو بر تو که همزمان منجر به ایجاد نظریه‌ای خاص به نام نظریه عشق و جمال می‌گردد، این عشق که در سیر و شهود حاصل از درک زیبایی شکل نمی‌گیرد تبدیل به درک معانی عظیم و پیچیده و نهانی می‌شود و شاعر را به اعجاب و لذّت حاصل از تناسب، لذّت حاصل از نظم عقلانی و درک معانی عقلی و عملی و لذّت حیرت می‌کشاند. چنان که همهٔ این حقایق در غزلیات عراقی دیده می‌شود و از غزلیات نیز به خواننده سرایت می‌کند. کلمات در غزلیات عراقی، ابزاری هستند که فراتر از معنای لغوی، بن‌مایه‌ها و کیفیات و صفاتی گرفته‌اند که در جغرافیای اندیشهٔ او سیر می‌کنند؛ شاعر با توسل به واژه‌هایی؛ چون: دل و چشم و سر و صورت به بیان افکار ناب و باورهای اندیشمندانهٔ خود دست می‌یابد. این کلمات از یک سو طبق سنت شعر فارسی قابلیّت توصیف پیدا می‌کنند و یا براساس عواطف و احساسات انسانی و رابطه‌ای که با انسان دارند تشخص می‌یابند و حوزهٔ طبیعی خود را رها می‌کنند و در ساحت معانیی قرار می‌گیرند که منظور نظر او هستند و با کمک آنها گسترهٔ وسیعی از معانی در آن جا، می‌گیرند؛ یعنی شاعر از عناصر محسوس و ملموس استفاده می‌کند که به واسطه آنها، غایت اندیشه را تبیین نماید.

از گُـــل روی یـــار قـــسم دلم نیست جز خار خار، چه توان کرد

(عراقی، ۱۳۷۲: ۹۱۵)

تـا بلبل خوش‌نوا ز باغـــم رفت　　بـــوی گل و گلستان نـــمی‌یـــابم
(همان: ۱۱۳)

پیـــش شمع رخش چـو پروانه　　ســوختن اخـــتیار بـــاید کـــرد
(همان: ۱۵۲)

تا دهانت شکّرستان گشت و لب　　در جـــهان تنگست چون دلها شکر
(همان: ۲۳۹)

به همین دلیل گاه از عناصر محسوس کمک می‌گیرد تا مفاهیم انتزاعی که درک و تعبیر آنها منوط به آشنایی با معارف و اصول و مبانی عرفانی است، مطرح شود. چنان که در بیت زیر اصل وحدت مطرح می‌شود:

بیا در گلشن ای بی‌دل به بوی گل برافشان جان　　که از گلزار و گل امروز بوی یار می‌آید
(همان: ۱۴۴)

و در بیت زیر حیرت را با کمک همین عناصر مطرح می‌کند:

در دام سر زلفش ماندیم همه حیران　　و ز جام می لعلش گشتیم همه سرمست
(همان: ۱۳۷)

در نگرش عراقی هر چیز زیبا می‌تواند فرد را به وحدت بکشاند و عشق در نهایت در سیر تکاملی خود از صورت ظاهری کاملاً مجرد بشود:

ما را چه ز باغ و لاله و گل　　از جام غرض می مـــصفّاست
جز حسن جمال تو نـــبیند　　از گلشن و لاله هر که بیناست
(همان: ۷۷)

از این رو عشق نسیان و فراموشی می‌دهد و در این حالت، ذاکر و مذکور به نقطه‌ای از قرب می‌رسند که مذکور، ذاکر می‌شود و در عین حال مذکور بر تمامت وجود ذاکر چنان چنگ می‌زند که هیچ چیز جز خودش باقی نمی‌گذارد:

دل و دیـــن و خـــرد ز دست بداد　　هر که را جرعه‌ای به دست افتاد
(همان: ۷۸)

دل که خورد از جام عشقش جرعه‌ای　　بی‌خبر شد شور و مستی می‌کند
(همان: ۸۳)

چون ز خود و ز یاد خود فارغ شوی　　شاهـــد مـــذکور گـــردی بی‌گمان
(همان: ۱۳۵)

نتیجه این عشق که از منزل صورت آغاز می‌شود و به مرحله بی‌صورتی و تجرّد می‌کشد، جز فنا و بقا نیست و در این مرحله کمال عشق، از حسن صورت تنها عشق می‌ماند که آن هم خداست:

یک جرعه ز جام لب او می‌زده‌ای یافت　　سرمست و خرامان به ســـردار بـرآمد
در سوخـــته‌ای آتش شمع رخش افتاد　　از ســـوز دلـــش شـــعله انوار برآمد
(همان: ۱۵۱)

بر لاله و گلزار و گُلَت گر نـــظر افـتد　　گلزار و گل و لاله و صحرا همه او دان
(همان: ۱۵۳)

نتیجهٔ این عشق چنان که در بیت زیر می‌آید قرب نوافل و قرب فرایض است. به طوری که می‌گوید هر چه ما می‌خواهیم دوست هم همان را می‌خواهد، ارادهٔ رب و عبد یکی می‌شود، و هرچه محبوب بخواهد و انجام دهد ما به عنوان عبد همان را انجام خواهیم داد:

هرچه ما خواهیم کردن او نخواهد غیر آن　　وآنچه آن دلبرکند، ما خود همان خواهیم کرد
(همان: ۱۰۵)

غزل عراقی تبلوری از احساس و عاطفه غنی است؛ یعنی احساس به جمال و کمال مطلق از هر نوعی که می‌تواند باشد. لذا در این غزل محوریت عشق و وحدت بسیار دیده می‌شود، عراقی با مشاهده زیبایی‌ها و جمال و کمال، میزان دریافت آن و نوع پیوند و ارتباطی که بر اثر تأمّلات و جهان بینی خویش با آن برقرار می‌کند با زبان رمز اشارت و تمثیل به توصیف و تبیین آن جمال می‌پردازد و مجبور به کارگیری از واژگان و عبارتی از نوع نمادین و رمزگونه می‌شود تا بتواند در ضمن دلباختگی خود به جمال مطلق، ستایش از آن را به بهترین وجه به مخاطب و خواننده خود آموزش دهد در حقیقت شاعر با غرق گشتن در زیبایی‌های صوری یا ماورایی و سپس روی گرداندن از تمام پدیده‌های مجازی خواننده را به سوی حقیقت مطلق رهبری می‌کند:

زان شعله که از روی بتان حُسن برافروخت　　جان همه مشتاقان در سوز و گداز است
(همان: ۸۰)

در ابیات زیر مجرد شدن از عشق صوری و روی‌گرداندن از پدیده‌های مجازی بسیار مورد تأکید قرار گرفته است:

تا چند عشق بازیم با روی هر نگاری　　چون می‌شویم عاشق بر چهره تو، باری
از گلشن جمالت خاریست حُسن خوبان　　مسکین کسی که از گل قانع شود به خاری
(همان: ۲۹۳)

به قامت خوش خوبان نگاه می‌کردم　　لباس حُسن تو دیدم به قد هر یک راست
(همان:۲۶۰)

کلام عراقی اگرچه در ظاهر کلمات ساده و روان و به دور هر نوع پیچیدگی دیده می‌شود، امّا در واقع در یک سیر هنری و اندیشگی و فلسفی و عرفانی از سادگی به سوی پیچیدگی سوق می‌نماید در این کلام رمزها و اشارت و نمادها، تعابیر و تفاسیر مختلف از کلام را سبب می‌شود به طوری که گاه از بیتی یا غزلی احساسی فردی، ساده و ملموس دریافت می‌شود و گاهی از همان بیت مفاهیم عالی عرفانی استنباط می‌شود. همچنین است که می‌بینیم در بعضی از غزلیات او حرکتی اجتماعی و فرهنگی دنبال می‌شود، او در ضمن پرداختن به جنبهٔ انتقادی برخی از مسائل و پدیده‌های موجود و نقد آنها مثل نقد صوفی و نقد زاهد ظاهری و رویگردانی از آنها، مفاهیم والای انسانی از قبیل صداقت و عشق‌ورزی را سفارش می‌کند همین امر موجب تبدیل بعضی از حقایق موجود در جامعه در اشعار او به عنوان نظریه شده و محور مشترک اکثر غزلیات او گردیده؛ زهد و انتقاد از زهد ریایی در عین ارزشمندی زهد و سفارش به آن، نظریه عقل و سفارش به توجه و عدم توجه به آن با توجه به ارزشی یا ضد ارزشی بودن آن‌ها در غزلیات او بسیار دیده می‌شود. عراقی با استفاده از ابزار توصیف به تفهیم اندیشه خود به خواننده می‌پردازد ابزاری که جنبهٔ نمادین و رمز به خود گرفته است او در خلال توصیف به هدف غایی خود که آگاه‌سازی خواننده است دست می‌یابد:

ساقی نظری که مست عشقم　　وان باده هنوز در سرماست
گل گر ز رخ تو رنگ ناورد　　رنگ رخش آخر از چه زیباست
ورنه به جمال تو نظر کرد　　چشم خوش نرگس از چه رعناست
ما را چه ز باغ و لاله و گل　　از جام غرض می مصفّاست

جز حسن جمـــال تـو نبیند از گـــلشن و لالــه هر که بیناست
(همان: ۷۷)

عشق و وحدت باعث وحدت مطلب یعنی؛ ارتباط عرضی و طولی در غزل‌های عراقی شده است؛ یعنی شاعر برای رسیدن به هدف غایی خود در میان پدیده‌های ناهمگون و تخیّل اندیشمندانهٔ خود ارتباط برقرار نموده و در همین ارتباط، ارتباط معنایی خاصی در سرتاسر غزل یافته و دیده می‌شود که ناشی از ایجاد تصاویر و یا تبعیّت کلام شاعر از اندیشه‌ای واحد است.

مضامینی فراقی که نتیجهٔ نوع برخورد شاعر و محیط جغرافیایی و عرفانی اوست در غزلیات عراقی فراوان دیده می‌شود. تأمّل در پدیده‌ها و توصیف آنها در قالب شعر غنایی سبب پیدایی حس شیفتگی، مستی و بی‌خودی در غزلیات او گردیده، مستی‌ای که منجر به پیدایش حیرت در گویندهٔ کلام شده است، حیرتی که از مشاهدهٔ حکمی و حقیقی صورت مادی و ماورایی پدیده‌ها شکل می‌گیرد و به آن «حیرت دل یا ممدوح» گفته می‌شود.

به غمزه گر نربودی دل همه عالم ز عشق تو دل جمله جهان چرا شیداست
(همان: ۲۶۰)

از پـــی یـــک نـــظاره بر در او ســـــالها انتـــــظار بـــایـــد کـــرد
(همان: ۱۵۳)

همین تامّلات در پدیده‌های مادی و ماورایی ساختار فردی، اشعار غنایی را به سوی ساختار یا بار عاطفی جمعی تبدیل می‌نماید به طوری که توصیفات احساسات جمعی را با خود همراه می‌نماید و به نوعی یکی انگاری با مخاطب شکل می‌گیرد، اگرچه عراقی در غزلیات خود بیشتر از شیوهٔ گفتگوی درونی یا تک‌گویی درونی بهره برده است که این هم باز خود از بهترین شیوه‌ها برای بیان نکات عرفانی است، ولی همراهی احساسات جمعی با غزل او به عنوان مشخصه اشعار عرفانی، فراوان دیده می‌شود. شاعر با فعل، همه را در احساس خود به محبوب شریک دانسته و جمع نیز در این احساس خود را با شاعر یکی می‌داند. غزل زیر از آن نمونه‌هاست:

بـــه غمـــزه گـــر نربـــودی دل همـــه عـــالم ز عشق تو دل جمله جهان چرا شـیدا اسـت
(همان: ۲۶۰)

گرچه دل خون کنی از خاک درت نگریـزیم جـز تـو فریادرسـی کـو کـه در او آویـزیم
گـذری کـن کـه دمـی بـا تـو مگـر بنشـینم نظری کن که خوشی از سـر جـان برخیـزیم
هـــم بســـوزیم ز تـــاب رخ تـــو ناگـــاهی همچو پروانه ز شـمع ارچـه بسـی پرهیـزیم
بیم آنست که در خـون جگـر غـرق شـویم بس که بر خاک درت خون جگر مـی‌ریـزیم
(همان: ۲۱۴)

نتیجه‌گیری

صورت تعابیر عرفانی در سنت هنر ادبیِ پارسی، محمل حقایق جاودانه صوفیانه است و در ساخت تخیل بصری در صور بلورین هندسی تبلور می‌یابد. هندسه زبانی شعر عراقی در غزلیّات، هارمونیی اسرارآمیز و رازآلود است. خلق ابتکارات زبانی و ابداع مفاهیم جدید، زبان عراقی را از حالت ابتذال و روزمرّگی خارج کرده و موجب کشش و کوشش فکری در خوانش غزلیات وی شده که در نهایت، التذاذ ادبی دستاورد آن است. عراقی با مهارت و استادی بی‌بدیل و با تمسک به وجوه درونی و معنوی که ریشه در جام جهان نمای ادراکات عرفانی و ملکوتی وجودی وی دارد توانسته با پیوند بین دل و زبان دست به خلق هندسه‌ای زبانی بزند تا از این رهگذر خواننده مشتاق را به نظم مهندسی دنیای درون کشانده و او را مجذوب نشأهٔ روح پرور ملکوت زبان خود سازد. بنابراین، می‌توان گفت بررسی هندسه زبانی در شعر عراقی با رویکردهای ابهام‌آمیز زبان مانند

نمادپردازی، حقیقت، دل، اشارت، رمز، پارادکس و شطح مورد توجّه بوده است که همهٔ این موارد به عنوان شاخصه‌هایی مهم در غزل‌های عراقی قابل اعتنا است. از این منظر، می‌توان اقرار کرد که از بین زبان‌های صوفیانه به کار رفته در شعر عراقی، زبان حقیقت و دل، بیشترین بسامد را در شعر او داشته و موجب شورانگیزی بیش از پیش زبان او گردیده است.

منابع

۱. ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۵)، **دفتر عقل و آیت عشق**، تهران: نشر طرح نو، چاپ سوم.

۲. اخوان الصفا (۱۳۷۶ق)، **رسائل اخوان‌الصفا و خلّان‌الوفاء**، المجدالاول، القسم‌الریاضی، بیروت: داربیروت (للطباعه و النشر) دار صار (للطباعه و النشر).

۳. استیس، والتر (۱۳۶۰)، **عرفان و فلسفه**، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران، سروش.

۴. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، **رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی**، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. تفتازانی، علامه سعدالدین (۱۳۸۳)، **مختصرالمعانی**، قم: دارالفکر.

۶. حاج سیدجوادی، سیدکمال و گروهی از نویسندگان (۱۳۷۶)، **نگرشی بر آثارعراقی**، تهران: سلسلهٔ انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۷. حق شناس، علی محمّد (۱۳۸۲)، **زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته**، تهران: نشر آگه.

۸. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، **شرح شوق**، تهران: قطره، چاپ سوم.

۹. دلاشو، لوفر (۱۳۷۴)، **زبان رمزی افسانه**، مترجم جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.

۱۰. روزبهان بقلی، روزبهان بن ابی نصر (۱۳۴۴)، **شرح شطحیات**، به تصحیح هانری کُربن، تهران: انستیتوی ایران و فرانسه.

۱۱. سجادی، سید ضیاءالدّین (۱۳۷۵)، **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، تهران: طهوری.

۱۲. سراج، ابونصر (۱۳۸۸)، **اللمع فی التصوّف**، ترجمهٔ مهدی مجتبی، تهران: انتشارات،اساطیر.

۱۳. شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، **تجزیه و تحلیل نشانه، معناشناختی گفتمان**، تهران: سمت.

۱۴. شمیسا، سیروس (۱۳۷۱)، **بیان**، تهران: فردوس.

۱۵. شیروانی، علی (۱۳۸۱)، **ترجمهٔ نهج‌البلاغه**، قم: نسیم حیات.

۱۶. صیاد کوه، اکبر و دیگران (۱۳۸۳)، **سخن شیرین پارسی**، تهران: سمت.

۱۷. عراقی، فخرالدّین ابراهیم (۱۳۷۲)، **دیوان**، تصحیح نسرین محتشم خُزاعی، تهران: زوار.

۱۸. عین القضات همدانی، عبدالله بن محمد (۱۳۴۸)، **نامه‌های عین القضات**، به تصحیح علی نقی منزوی و عفیف عسیران، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۹. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: انتشارات سخن.

۲۰. فروم، اریک (۱۳۴۹)، **زبان از یاد رفته**، مترجم ابراهیم امانت، تهران: انتشارات مروارید.

۲۱. مولانا، جلال‌الدین (۱۳۸۰)، **غزلیات شمس**، مطابق با نسخهٔ تصحیح شده استاد بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نشر پیمان، مفاخر فرهنگی.

۲۲. ناظر زاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۸)، **نمادگرایی در ادبیات نمایشی**، تهران: انتشارات برگ.

۲۳. نیّری، محمد یوسف (۱۳۸۶)، **سودای ساقی**، شیراز: انتشارات دنیای نور.

۲۴. _____ (۱۳۹۲)، **نرگس عاشقان**، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۲۵. _____ (۱۳۹۱)، **قاف عشق**، شیراز: انتشارات افراز.

۲۶. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۶)، **کشف المحجوب**، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.