Imaginative Criticism of Sana'i Ghaznavi's Ghazals from the Perspective of Gilbert Durand

Razeih Emaani Nasab[*]
Mohammad Amir Obeydi Niya[**]

Abstract
In literary and artistic works, imagination plays an essential role. The existence of different definitions of this term each explains different aspects of the word. In fact, imagination is a defense mechanism so that the poet and writer can overcome their inner inflammations and anxieties. One of the reasons for paying attention to imagination and imaginative structures is to explain the thoughts and feelings of poets and writers. The presence of bold symbols with positive valuation makes it possible to study Sana'i lyric poems according to Gilbert Durand's theory. The abundance of symbols related to his poems confirms the poet's ability to overcome internal worries and turmoil. In Sanai lyric poems, unpleasant symbols, along with the use of pleasant symbols, and the poet's desire to use safety symbols are combined to present a desirable image of the beloved and to express the poet's psychological characteristics. Introversion, self-knowledge, positivism, and adaptation to adversity are revealed in the shadow of the poet's attention to the symbols of introversion. The motherly symbols of the "beloved's threshold" and "the vessel and its contents" express humility, the lover's desire for peace, and the beloved bow. Disrupting the natural order of cycles, passionate descriptions of the future and the past, along with contradictory descriptions, are other ways in which the poet escapes time to show the evolution of the beloved and the steadfastness of the lover. Poets like Sanai, who tend to use the symbols of the nocturnal system, especially the soothing symbols of water and soil, are usually positive-minded, peaceful, moderate, adaptable, and so sad. They solve problems with a peaceful gesture. In each of the works, depending on the tendency and frequency of the symbols of this theory, new aspects of the imagination, and psychological and intellectual characteristics of the poet or writer can be achieved.

1. Introduction

The ideas of people like Henry Carbone, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, and some constructivists led to the emergence of a positive view of imagination. With regard to the concept of mystery and revelation in Islamic mysticism, using Suhrawardi's examples and Jung's teachings, Gilbert Durand was able to identify the symbols of distress caused by the passage of time and human coping in two general groups. He examines imagination in its various manifestations and after that, by examining artistic images, he obtains the main inner characteristics of the creator of the work. The bold presence of the nocturnal system (with a positive value) and the similarities of the thought of the era with the Eastern doctrines caused this method to be taken into consideration for the analysis of Sana'i sonnets. The main focus of the present study is to find the central images and symbols of Sana'i sonnets and the special attention of the poet to the nocturnal system. Also, reaching the topics that are conveyed by these symbols is another goal of this research.

2. Methodology

After defining the statistical population of the research, in order to find the symbols of the nocturnal system by studying Sana'i lyrical poems several times, the related symbols were extracted and categorized, and the symbols were described and analyzed using the library method. Then, based on the frequency, amount, type and quality of symbols, and the relative characteristics of the poet's personality were discussed as much as possible.

3. Review of the Literature

[*] PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran
[**] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran (Corresponding Author Email: m.obaydinia@urmia.ac.ir)

According to the theory of Gilbert Durand, mysterious symbols include symbols of refuge, symbols of fluids and drinks, balanced symbols, and colors. In the symbols of refuge, man recreates rebirth by taking refuge in safe places and overcoming inner worries. Symbols of refuge in Senai's sonnets appear in the poet's desire to rest in places such as ruins, Koi Maqamari, pagodas, etc. Senai's exposure to unfavorable social conditions, the experience of adverse psychological states, and the characteristics of the poet's nature cause him to turn to the refuge. By sinking into oneself, hidden forces do not always remain hidden. By entering the symbols of the shelter, the self-fulfilling person becomes the creator of the expanse that is pleasing to him. In the sonnet, frequent refuges such as the lover's house and the soil of the lover's feet show that the barriers of distance from the beloved have been reduced in the poet's thoughts and imagination. These maternal and feminine symbols express a sense of peace. Perhaps one of the reasons for the poet's attachment to the image of soil can be seen in connection with his personality. The predominance of the soil element indicates that the person is phlegmatic, sad, and affected. Containers and liquids are also other mysterious symbols. These symbols are reminiscent of the Yunus complex. The abundant use of drinks and dishes is also prominent in the lyrics to represent the sense of security. Tears are also among the symbols of shelter and fluids that Sana'i turns to relieve his inner inflammation. Senai's imagination in the sonnets seeks to use symbols with positive values.

In many cases when the poet has used symbols with negative values, he is trying to balance those symbols. He reduces the fear caused by dark, descending, and animal symbols by adding traits and characteristics. By using red, black, white, and yellow colors, besides describing the beauty of his lover and expressing ascetic images, Sanai also expresses his annoyance. In the use of colors, the pleasant and unpleasant moods go hand in hand, so that along with the description of a balanced situation, the unfavorable conditions and the reluctance of the lover can also be arranged. Cyclical patterns such as circles emphasize the endless repetition of time.

They depict the pattern of night and day, the night of partying, and the morning of connection. In the rotating symbols with the image of the change of seasons, the spring of connection replaces the winter of separation and absence. In Sana'i ghazals, the cycles are mostly short-lived, so that the lover can achieve connection.

Sometimes the poet seeks to reduce his anxiety by disrupting the natural pattern of cycles in his imagination. The images of the garden, spring, flower tree, full moon, and the like describe a lover with a distinct attribute of renewal. The imbalance in the cycles also leads to the immortality of the lover, and the lover is freed from the sadness of the passage of time and decay in this way. The use of savior symbols and the passionate description of the future and the past in the lyrics also express the evolved existence of the beloved. Using the unity of opposites, Sanai reaches a lover who is protected from the events of the time. Wandering in the descriptions of the beloved in sonnets is a balm for the lover's soul to reduce boredom.

4. Results

The amount of use of symbols of the nocturnal system in Sana'i is more, better, and more artistic than other symbols. Examining the symbols of Ghazliat mainly indicate the dominance of suitable mental and emotional states.

The abundant use of imagery of relaxation, such as soil and water, shows the poet's mastery over worries and his desire to reach relief. The colors also describe well the unfavorable and most favorable conditions of love. Sometimes the lover finds peace in connection with nature. Cyclical and rhythmic symbols, symbols of progress to overcome the anxiety caused by time lean towards the symbols of new beginnings and immortality, and thus the poet tries to create images that promise an imminent connection. The poet describes his lover in the way he likes by freeing himself from limitations and paradoxical images. All these actions represent the poet's mental effort to achieve the desired conditions. People like Sanaei, who tend to use more positive symbols, are peaceful people who solve problems in a peaceful way.

Keywords: Ghaznavid Sanai Ghazals, Imaginary Criticism, Gilbert Dorand, Nocturnal System, Pleasant Symbols.

نشریهٔ علمی پژوهش‌های ادب عرفانی
سال شانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۴۹، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۹۳-۱۱۴
Doi: 10.22108/jpll.2022.127438.1585

نقد تخیلی غزلیات سنایی غزنوی از منظر ژیلبر دوران

راضیه ایمانی نسب،* محمدامیر عبیدی‌نیا**

چکیده

بیان مسئله: در آثار ادبی و هنری، تخیل نقشی اساسی دارد. وجود تعریف‌های گوناگون از این اصطلاح، هریک سبب تبیین جنبه‌های متفاوتی از آثار می‌شود. یکی از دلایل توجه به تخیل و ساختارهای تخیلی، تبیین اندیشه و احساس شاعران و نویسندگان است. درواقع تخیل مکانیزمی دفاعی است تا شاعر و نویسنده بتواند بر التهاب‌ها و تشویش‌های درونی خود فائق آید.

روش: وجود پررنگ نمادهای دارای ارزش‌گذاری مثبت، امکان بررسی غزلیات سنایی را طبق نظریهٔ ژیلبر دوران با شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی میسر می‌کند.

یافته‌ها و نتایج: فراوانی نمادهای مربوطبه این منظومه بر توانایی شاعر در غلبه بر نگرانی‌ها وآشوب‌های درونی صحّه می‌گذارد. در غزلیات سنایی تلطیف نمادهای ناخوشایند،کاربرد نمادهای خوشایند و رغبت شاعر برای بهره‌گیری از نمادهای ایمنی‌بخش برای ارائهٔ تصویر مطلوب از معشوق و بیان ویژگی‌های روانی شاعر شکل می‌گیرند. درون‌گرایی، خودشناسی، مثبت‌انگاری، سازگاری با ناملایمات در سایهٔ توجه شاعر به نمادهای درون‌بودگی آشکار می‌شود. نمادهای مادرمثالیِ «خاک کوی معشوق» و «ظرف و مظروف‌ها» بیانگر خاکساری، میل به سکون و آرامش عاشق و بزرگداشت معشوق‌اند.کاربرد نمادهای پیشرفت، ریتم‌دار و آغاز دوباره، وصال و امید وصال را برای شاعر ممکن می‌کند. برهم‌زدن نظم طبیعی چرخه‌ها، توصیفات پرشور از آینده وگذشته به همراه توصیفات پارادوکسیکال از دیگر شیوه‌های زمان‌گریزی شاعر است تا جاودانگی، تکامل‌یافتگی معشوق و ثبات‌قدم عاشق را هویدا کند. افرادی مانند سنایی که متمایل به استفاده از نمادهای منظومهٔ شبانه به‌ویژه نمادهای آرمیدنِ خاک و آب هستند، معمولاً انسان‌هایی مثبت‌اندیش، صلح‌جو، معتدل، سازگار و تاحدی اندوهناک‌اند که مسائل را با حرکتی مسالمت‌آمیز حل می‌کنند. در هریک از آثار، بسته به میزان تمایل و بسامد نمادهای این نظریه می‌توان به جنبه‌های جدیدی از تخیل، ویژگی‌های روانی و فکری شاعر یا نویسنده دست یافت.

واژه‌های کلیدی

سنایی؛ غزلیات؛ نقد تخیلی؛ ژیلبر دوران؛ منظومهٔ شبانه؛ نمادهای خوشایند؛ معشوق

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران، mota9299@gmail.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسندهٔ مسئول)، m.obaydinia@urmia.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۸

The author(s)

۱ـ مقدمه

نگاه سنتی غرب به تخیل (Imagination) منفی بود تا اینکه با ارائهٔ نظریات کسانی مانند هانری کربن (Henry Corbin)، گاستون باشلار (Gaston Bachelard) و ژیلبر دوران (Cilbert Durand) و برخی ساختگرایان، دیدگاهی مثبت پدید آمد. باور به الهام‌گونگی رؤیا و معنوی‌دانستن تخیل منشأ این دیدگاه مثبت بود (دوران، ۱۳۸۸: ۴۶ و ۴۳). درواقع روان‌کاوی و انسان‌شناسی اجتماعی پس از هشت سده سرکوب و نفی توانست اهمیت تصاویر و امر خیالی را دوباره بازگرداند (دوران، ۱۳۹۸: ۵۲). دوران با توجه به مفهوم رمز و وحی در عرفان اسلامی، عالم مُثُل سهروردی و با استفاده از آموزه‌های یونگ توانست نمادهای ترس و پریشانی ناشی از گذر زمان و سازوکارهای مقابله‌ای و دفاعی انسان را دو نوع نظامِ کلی (منظومهٔ روزانه و شبانه) شناسایی کند. شناخت این نمادها می‌تواند تأثیر بسیاری در تحلیل رفتارها و باورهای شاعران، نویسندگان و هنرمندان ارائه دهد (کرامت و فقیهی، ۱۳۹۷: ۱۰ و ۲۶-۲۷). ژیلبر دوران تخیل را در مظاهر گوناگون آن بررسی می‌کند و به‌دنبال آن با بررسی تصاویر هنری به عمده‌ترین ویژگی‌های درونی خالق اثر دست می‌یابد. حضور پررنگ نمادهای منظومهٔ شبانه و مشابهت‌های اندیشهٔ دوران با آموزه‌های شرقی سبب شد این شیوه برای بررسی غزلیات سنایی مدّنظر قرار گیرد. پژوهش پیش رو درپی یافتن تصاویر و نمادهای محوری غزلیات سنایی و توجه ویژهٔ شاعر به منظومهٔ شبانه تهیه شده است و اینکه با ارزش‌گذاری شاعر از نمادهای این منظومه چه مشخصه‌های روانی و فکری از شاعر آشکار می‌شود. در پژوهش پیش‌رو به چگونگی تخیل شاعر، با بررسی تصاویر هر دو منظومه توجه می‌شود. میان بسامد نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت (نمادهای اسرارآمیز و ترکیبی) و غلبه بر پریشانی‌ها و آشوب‌های درونی، ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد. با بررسی این نمادها برخی از درونه‌های ژرف نویسنده آشکارمی‌شود. درون‌گرایی یا برون‌گرایی، اثرگذاربودن یا اثرپذیربودن، نوع مزاج شاعر و دیگر ویژگی‌های شاعر در برخورد با موضوعاتی مانند عشق و معشوق، وصال و رفع موانع آن، هجران و...آشکار می‌شود. انجام چنین پژوهش‌هایی ضرورت توجه به جنبه‌های ناخودآگاه خالق اثر را در کنار توجه به جنبه‌های خودآگاه اثر نشان می‌دهد.

۱ـ۱ چارچوب نظری

موضوع اصلی کتاب *ساختارهای انسان‌شناسانهٔ تخیل* از ژیلبر دوران دربارهٔ «زمان» است؛ زمان (عامل نزدیک‌کنندهٔ مرگ)، ترس از تغییر و ترس از ناشناخته‌ها به‌دلیل احتمال ایجاد مرگ، محرکِ اصلیِ تخیلات بشر هستند. شورش علیه مرگ و یا کنترل مرگ، عکس‌العمل‌های دفاعی انسان در برابر «زمان» و «مرگ» هستند. در نظام تفکر دوران سه عنصرِ محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها وجود دارند. محرکه‌ها نیروهایی هستند که برای دیده‌شدن، سمبل و نماد خودشان را پیدا می‌کنند. به‌دلیل حوادثِ تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگوها به نماد تنزل می‌یابند. درواقع نمادها شکل تغییریافتهٔ کهن‌الگوها هستند. نمادها به‌دلیل وابستگی به عناصر اجتماعی، فرهنگی و محیطی برخلاف کهن‌الگوها ثابت و همیشگی نیستند (عباسی، ۱۳۸۰الف: ۴-۸ و عباسی، ۱۳۹۰: ۳۸-۴۱). تخیل «تلاش انسان را برای ایجادکردن امیدی پایدار نسبت‌به جهان عینی مرگ و بر ضد جهان عینی مرگ است» (Durand, 1992: 499).

نماد یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌های نظریهٔ ژیلبر دوران است؛ ایجاد امید، انگیزهٔ ژرف همهٔ نمادهاست. منظور از نماد، به معنی نشانه‌ای نیست که فردینان دوسوسور گفته است. نماد به معنای واقعی کلمه اساساً ترکیبی و تألیفی است؛ به همین دلیل، شهودی است. سمبل از زبان مناسبت‌تر است؛ زیرا زبان معناهای محدودتر و مشخص‌تری ارائه می‌دهد. در انجیلِ

یوحنا کلمه، لوگوس، هم زمان، هم اندیشه و هم کلام است (گنون، ۱۳۹۸: ۲۵-۲۶). دوران برخلاف زبان‌شناسان تصویر را مانند یک پدیدهٔ قراردادی در نظر نمی‌گیرد. در تخیل نمادین، واقعیت مدلول را نمی‌توان بازنمایی کرد و نشانه فقط می‌تواند به معنای آن واقعیت و نه شیء ملموس اشاره کند. نماد با تکرار می‌تواند از نارسایی بنیادینی عبور کند که به آن مبتلاست؛ ولی این تکرار به معنای همگونی نیست؛ بلکه با هربار تکرار تجمیع و تکمیل رخ می‌دهد؛ مثل یک حلقه سیم‌پیچ که با هربار تکرار به‌سمت مرکز گرایش پیدا می‌کند و دامنهٔ دیدش دقیق‌تر می‌شود (دوران، ۱۳۹۸: ۱۶-۲۰). به‌قول پل ریکور «امر نمادین در تبادل مرگ و زندگی تکامل می‌یابد». کارکرد نماد در نخستین برخورد، تجدید تعادل حیات است که آگاهی نسبت‌به مرگ آن را از بین برده است (همان: ۱۵۳ و ۴۰). در تخیل، داده‌های بیرونی و ادراک ما با واقعیت درونی‌مان ادغام می‌شوند تا بازنمایی ما را از جهان درست کنند. بین دو بُعد واقعیتِ درونی و بیرونی، تخیل رفت و برگشتی دائمی انجام می‌دهد که دوران این عملِ رفت‌وبرگشت را «مسیر انسان‌شناسی» می‌نامد؛ زیرا این حرکت، روان انسانی را متمایز می‌کند و تصاویر نمادینی که تخیل را تشکیل می‌دهند، از این تعامل به وجود می‌آیند (عباسی و شاکری، ۱۳۸۷: ۲۱۸-۲۲۰). نقد ادبی عینی نشان می‌دهد که تصاویر آرمانی، بی‌ریشه نیستند؛ بلکه نظم و نسقی خاص دارند و بیش از احساسات، برطبق قاعده و قانونی معین یکدیگر را فرامی‌خوانند و تداعی می‌کنند (ستاری، ۱۳۶۴: ۱۷-۱۸). تخیل علاوه‌بر معنایِ توانایی خلقِ تصاویرِ ذهنی و مبتکربودن، متضمن قدرتِ تفکری است که واقعیتی را بازسازی کند. تصویر، هم فرزند نگرش و عاطفه است و هم مجسم‌کنندهٔ محتوای فکری تجربهٔ شاعران است. کشف تصویرهای بنیادین در آثار و ترسیم خوشه‌های تصویری، کلیدِ ورود به جهان درونِ هنرمند است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۸۰). به‌قول دکتر شفیعی کدکنی، بررسی تخیل شاعر غالباً بیانگر ذهنیت و حساسیتِ هنرمند به یک موضوع یا پدیده‌ای خاص است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۲۱). دوران نمادهای موجود در آثار را در دو منظومه تعریف می‌کند. پرداخت نمادها در نظام‌های خیالی روزانه و شبانه به‌ترتیبی است که همیشه عاطف به استعلا به‌سوی ارزش برتر است (دوران، ۱۳۹۸: ۱۵۲). منظومه یا رژیم و یک ساختار کلی و عمومی است که در آن یک گروه از تصاویر از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. دوران نمادهای مربوط‌به ترس بشر و شیوهٔ مقابله با آنها را در دو ابرمنظومه جای می‌دهد. منظومهٔ روزانه (Le regim diurn) منظومهٔ تضادهاست. نمادهای حیوانی، تاریکی و سقوطی در دستهٔ اول نمادهای این منظومه جای می‌گیرند. این نمادها ترس از زمان، مرگ و مواقعی را نشان می‌دهند که انسان قادر نبوده است زمان را کنترل کند. دستهٔ دومِ تصاویر منظومهٔ روزانه، نمادهای عروجی، روشنایی و جداکننده‌اند که دارای ارزش‌گذاری مثبت هستند و نشان‌دهندهٔ فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و مرگ هستند (Durand,1992: 71-70). در منظومهٔ شبانه (Le regim nocturn) همهٔ تصاویری که ترس تولید می‌کنند، بار دیگر تکرار می‌شوند؛ ولی این بار همه‌چیز تلطیف می‌شود. شکل ترسناک حیوان به بلعیدن و تصویر گرداب، ورطه و مهلکه به مکانی آرام و محافظ، تلطیف و تبدیل می‌شود. با واردشدن به منظومهٔ شبانه، ترس از مرگ کمتر می‌شود (Ibid: 216-217). نمادهای منظومهٔ شبانه در دو ساختار جای می‌گیرند: ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک (Mystique) و ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک (Synthetique). ساختار اسرارآمیز شامل نمادهای خلوتگاه درونی و نمادهای وارونه می‌شود. نمادهای مربوط به ساختار ترکیبی، تصاویر نمادهای ادواری و چرخشی را شامل می‌شود. این نمادها مانند دایره بر تکرار بی پایانِ حالت‌های زمانی تأکید می‌کنند یا با ایجاد نمادهای زیستی و الگوهای طبیعی در مهار پیشرفت زمان، حرکت و استمرار آن سعی دارد و نشان دهندهٔ پیشرفت و کمال

هستند (Ibid: 322). با کمک این منظومه‌ها می‌توان از یک‌سو اندیشه و ویژگی‌های روانی خالق اثر را نسبت‌به جهان و ماورای جهان فهمید و ازسوی دیگر با آموختن قوانین مربوط‌به طبقه‌بندی تخیلات به دستاوردهای جدید دست یافت.

۱ـ۲ پیشینهٔ پژوهش

دکتر علی عباسی اولین کسی است که به شرح و توصیف دیدگاه ژیلبر دوران پرداخته است؛ او دو کتاب و چندین مقاله در موضوع ساختار نقد تخیلی ژیلبر دوران و تحلیل آثار داستانی دارد. ترجمهٔ کتاب *ساختار نظام تخیل ازمنظر ژیلبر دوران* (۱۳۹۰)، *کتاب تخیل و مرگ در ادبیات و هنر* (۱۳۹۱)، کتاب *تخیل نمادین* از ژیلبر دوران (۱۳۹۸) و مقالاتی ازقبیل «طبقه‌بندی تخیلات ادبی براساس نقد ژیلبر دوران» (۱۳۸۰) و گزارش «ژیلبر دوران؛ منظومهٔ شبانه، منظومهٔ روزانه» (۱۳۸۰) به بیان و توضیح این نظریه و اصول آن پرداخته‌اند. سارا شریعتی در مقالهٔ «جامعه انسان‌شناسی تخیل» (۱۳۸۵) و ترجمهٔ نازنین اردوبازارچی با عنوانِ «رؤیا و معنویت» (۱۳۸۸) و مقالهٔ «از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران» (۱۳۹۷) از نسیم کرامت و حسین فقیهی نیز در معرفی سیر تخیل از ابتدا تا ظهور نقد تخیلی مفید و کاربردی می‌نماید. علی عباسی در مقالات متعددی به بررسی این نظریه بر آثار فارسی و خارجی اقدام کرده است: «بررسی ساختاری و تخیل‌شناسی آثار محمدرضا بایرامی» (۱۳۸۱)، «بررسی ساختار، اندیشه و تخیل در آثار فریدون عموزاده خلیلی» (۱۳۸۰)، «ترس از گذر زمان در آثار تئوفیل گوتیه» (۲۰۲۰)، «ترس از زمان نزد ویکتور هوگو» (۱۳۸۳)، «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی» (۱۳۸۷)؛ در هریک از آثار نام‌برده با توجه به فراوانی نمادهای خوشایند و ناخوشایند به تحلیل شخیت خالق اثر توجه شده است. نگار مزاری و همکاران نیز در چندین مقاله به بررسی ادبیات فرانسه براساس دیدگاه ژیلبر دوران اقدام کرده‌اند: بررسی ترس در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید» (۱۳۹۴) از سارا سروش و همکاران، «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر تخیلی فیلم‌نامهٔ پستچی و نمایش‌نامهٔ ویستک» (۱۳۹۸)، «بررسی تخیل قهرمان زن رمان ماهی طلایی» (۲۰۱۸)، «مطالعهٔ مفهوم زمان در تخیل پروست با تکیه بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره» (۱۳۹۱)، «تحلیل سیر تخیل نظامی در اسطوره بهرام گور» (۱۳۹۶) از مریم سعیدی؛ «نمودهای ترس از مرگ در کتاب شعر مرگ رنگ سپهری» (۱۳۹۹) از رقیه موسوی و ایوب مرادی؛ «صورت‌های خیالی مجموعه شعر پشت یک لبخند بیوک ملکی» (۱۴۰۰) از امید وحدانی‌فر؛ «تحلیل صورت‌های خیالی در شعر پایداری براساس نقد ادبی ژیلبر دوران» (۱۳۹۰) از غلامحسین شریفی ولدانی و میلاد شمعی؛ «تحلیل صورت‌های خیالی خون‌نامهٔ خاک اثر نصراله‌مردانی» (۱۳۹۶) از عباس محمدیان و علیرضا آرمان؛ «تحلیل‌ساختارتخیلی‌داستان تشنه و دیوار مثنوی براساس ساختارهای نظام تخیل در آرای ژیلبر دوران» (۱۳۹۵) از سارا پورشعبان و احمد امین؛ «نقد غزلی از مولانا براساس نظریهٔ نقدِ خیال» (۱۳۹۷) از فاطمه گل عابدی، محمدصادق بصیری و محمدرضا صرفی. در مقالات اخیر آشکار شد که اندیشهٔ شاعر تحت تأثیر ساختارهای منظومهٔ شبانهٔ تخیل است؛ نیز مشخص شد تاکنون غزلیات سنایی طبق این رویکرد بررسی نشده است و این مقاله در نوع خود جزو اولین‌ها به شمار می‌آید.

۲ـ منظومهٔ شبانه

۲ـ۱ ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک

نمادهای ساختار اسرارآمیز از خطرها و تهدیدهای زمان می‌کاهند؛ تا جایی که گاهی تهدیدها را به کمک فن تناقض،

وارونه (تعدیل) یا انکار می‌کنند. در تعبیر ژیلبر دوران ساختارهای اسرارآمیز میل یکی‌شدن با جهان و پیوند با طعم تصاویر درون‌روندهٔ خلوتگاه درونی و تصاویر داخل‌شونده (ظرف و مظروف) را برقرار می‌کنند (دوران، ۱۳۹۸: ۱۱۵). همهٔ تصاویری که تعدیل و آرام می‌شوند، در دستهٔ نمادهای وارونگی جای می‌گیرند. در تصاویر خلوتگاه درونی، نمادهای تغذیه‌ای و جوهری قرار دارند که غالباً به مایعات و سیالات ارجاع داده می‌شوند؛ شیر، عسل، شراب و ظرف‌ها می‌توانند ترس را تلطیف کنند. پناه‌بردن به هرآنچه به انسان حس امنیت و آرامش منتقل می‌کند، در این ساختار از نمادهای مهم و پرکاربرد است (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۱۱). وجه مشترک این نمادها، در تلاش برای رهایی از دست زمانِ تخریب‌گر و به دست آوردن آرامش است.

۲ـ۱ـ۱ نمادهای خلوتگاه درونی

انسان برای رهایی از غلبهٔ زمان و تشوش‌های درونی با پناه‌بردن به مکان امن به‌نوعی، تولد دوباره را بازآفرینی می‌کند (Durand, 1992: 270). همهٔ اعمال پایین‌رفتن، فرورفتن و غوطه‌ورشدن، نمادهای مادری هستند (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۰۷). آشیانه، غار، شکم، قبر، خانه و هر حصاری که به انسان، حس امنیت را منتقل می‌کند، نماد رحم مادر هستند. از دید یونگ هرچیزی که ما را محصور می‌کند و در امان نگه می‌دارد، نوعی ماندالا به شمار می‌آید. در تمدن‌های شرقی از نمایه‌های مشابهی برای تحکیم وجود درونی و یا آماده‌کردن شرایط برای فرورفتن در اندیشهٔ ژرف استفاده می‌شود (یونگ، ۱۳۷۷: ۳۲۳). دایرهٔ جادویی (ماندالا) را به‌خاطر مضمون حمایت‌کننده‌اش می‌توان شکلی از «مادر مثالی» دانست (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۳). باشلار اعتقاد دارد که در هریک از ما خانه‌ای رؤیایی بنیان شده است. این ایده، باشلار را به مفهوم «درونبودگی» می‌رساند. صورخیال آرمیدن بااینکه هم‌ریخت نیستند، هم‌گشت (Istropic) یا همسان‌گرد هستند (باشلار، ۱۴۰۰: ۹ و ۱۳۸). در غزلیات سنایی تمایل به آرمیدن‌گاه‌هایی متنوع مانند خرابات، میکده، مصطبه، کوی مقامری، خانهٔ خمار، میخانه و بتکده و... و کراهت از نمادهایی مثل مدرسه، صومعه و... در تطابق با نیازی هستند که از جای دورتری می‌آیند. آنها از ناخودآگاهی و خودآگاهی عمیق‌تر و درونی‌تری سرچشمه می‌گیرند. قرارگرفتن سنایی در شرایط نامساعد اجتماعی، تجربهٔ حالات روانی نامطلوب و ویژگی‌های سرشتی شاعر سبب روی‌آوردن به این خلوتگاه‌ها شده است. با در خود فرورفتن، نیروهای نهانی همواره نهفته نمی‌ماند. فرد خودشکوفا با ورود به درون‌بودگی‌ها نه‌تنها محدود نمی‌شود، بلکه خود، آفرینندهٔ وسعتی خواهد شد که خوشایند اوست و این یکی از توانایی‌های شاعر است. حس حمایت و محافظت‌کنندگی این نمادها یادآور نخستین محیط گرمابخش، یعنی زهدان مادر است که با وجود شرابِ شیرگونه‌ای که به این مکان‌ها اختصاص دارد، قدرت مادرانه‌بودن این نمادها تقویت می‌شود.

در مغکـــــده‌هـــــا بـــــود مقـــــامم　　در مصـــــطبه‌هـــــا بـــــود قـــــرارم
(سنایی، ۱۳۷۵: ۹۳۰)

از مدرســـه و صـــومعه کـــردیم کنـــاره　　در میکـــــده و مصـــــطبه آرام گـــــرفتیم
(همان: ۹۵۰)

گـــر صـــومعه خـــویش خرابـــات کنـــی　　مـــن روی همـــه ســـوی خرابـــات تـــو دارم[۱]
(همان: ۹۲۸)

خلوتگاه‌هایی مانند منزل، خاک کوی و پای معشوق که عمدتاً از «خاک» مایه می‌گیرند، نشان می‌دهند در اندیشه و خیال شاعر موانع وصال تقلیل یافته است. در تخیل شاعر میان نزدیکی به ساحت معشوق و ابراز خاکساری عاشق، رابطه‌ای متقابل وجود دارد. درواقع در کاربرد این نمادها، یکی از مهم‌ترین خصایص عاشق، یعنی فروتنی نهفته است. خاک با آنکه ازنظر ترتیب قرارگرفتن در نظام آفرینش، در پایین‌ترین جایگاه قرار دارد، ازمنظر سنایی ارزشی والا دارد که این اندیشه بی‌ارتباط با نمادهای موروثی و خصایص درونی شاعر نیست. در اساطیر، خاک همانند آب، عنصری مادّینه به شمار می‌آید (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴: ۳۱۵). یکی از ویژگی‌های نمادهای مادری و زنانه در انتقال حس آرامش است. نماد خاک در غزلیات برای تأمین حس آرامش و بیانگر توانایی شاعر در غلبه بر شرایط نامطلوب است. ورود خیالی در دنیایی عمیق یا در مسکن و مأوایی که هرچه بیشتر می‌رویم، به بنش نمی‌رسیم در حکم فرورفتن در خود به‌طور روحی و جسمی است (ستاری، ۱۳۶۴: ۳۸-۳۹). پناه‌بردن‌ها می‌تواند نشانهٔ بازگشت به خویشتن و اندشیدن به خود باشد. بهره‌جویی شاعر از نماد خاک در ارتباط با کهن‌الگوی آنیمای سنایی نیز تأویل‌پذیر است؛ زیرا آنیما و آنیموس از کهن‌الگوهایی هستند که مُهر عقدهٔ مادر را بر پیشانی دارند (باشلار، ۱۴۰۰: ۱۹۳). گرایش به مدارا و رفق با معشوق و تمایل به صلح و آشتی از جلوه‌های آنیمایی سنایی است. باشلار مکرر توجه را به استفادهٔ فراوان یک شاعر یا فیلسوف از ایماژهای یک عنصر خاص جلب می‌کند (همان: ۱۵). شاید بتوان یکی از دلایل دلبستگی شاعر به این تصویر را به مزاج سنایی ارتباط داد. در طب اخلاطی روحیات کسانی که در قلمروهای آب، آتش یا هوا و خاک تخیل می‌کنند، یکسان نیست. شاعری که به زمزمهٔ جویبار گوش می‌دهد، با سخنوری که آهنگ رقص شعله‌های آتش را به گوش جان می‌شنود، همدم نیست. آن دو به یک زبان سخن نمی‌گویند. تخیلاتْ بیش از تصاویری که حاصل خودآگاهی‌اند، تحت تأثیر چهار عنصر اصلی قرار دارند. اگر تحلیلِ تخیل ازلحاظ روان‌شناسی با بررسی عینی تصاویر همراه شود، از راه «فیزیک و شیمی تخیل» می‌توان به فرضیهٔ چهار مزاج شاعرانه رسید (ستاری، ۱۳۶۴: ۱۶-۱۷). در رساله‌های بی‌شماری ایدهٔ چهار عنصر مادّی در ارتباط با چهار طبع ارگانیک بدن انسان قرار گرفته‌اند. لسیوس، نویسنده‌ای قدیمی، معتقد است رؤیای افراد نگران و صفراوی شامل آتش‌ها و حریق‌ها و جنگل‌ها و قتل‌ها می‌شود. رؤیای اشخاص افسرده و سودایی شامل خاک‌سپاری‌ها، مقبره‌ها، اشباح، فرار و گریزها، چاله و تمام چیزهای غمگین است و رؤیاهای بلغمی‌ها، دریاچه‌ها، رودخانه‌ها، سیل‌ها و غرق‌شدن‌ها، و رؤیای آدم دموی پرواز پرندگان، تحرک جشن و کنسرت را در برمی‌گیرد (باشلار، ۱۳۹۴: ۱۲). غلبهٔ عنصر خاک نشان از بلغمی‌بودن است و به‌تبع آن اندوهناکی و اثرپذیری شخص را به همراه دارد. سنایی با رغبت مفرط به این نماد، با در خود فرورفتن و تلاش ذهنی درپی کسب آرامشی است که تضعیف شده است. سنایی از بین خلوتگاه‌ها خاک را برمی‌گزیند. مأوایی که با قرارگرفتن در آن گویی رستخیز و حیاتی دوباره برای عاشق رخ می‌دهد.

هرگز نبود به گاه و بیگاه　　جز خاک درت قرارگاهم

(سنایی، ۱۳۷۵: ۹۴۵)

خانه گرم و حریفی زیرک و چنگی حزین　　ساقی خوب و شراب روشن و محبوب خوش

(همان: ۹۰۷)

آنهـــا کـــه بـــه حســـن ســـرفرازند نازنـــد بـــه خـــاک پایـــت ای دوســـت

(همان: ۸۲۰)

کافـه خلـق همـه پـیش رخـت سـجده برنـد حـور یـا روح کـه باشـد کـه کفـوی تـو بـود [۲]

(همان: ۸۷۰)

یکی از خلوتگاه‌ها در غزلیات سنایی که گویا دارای ارزش تاریخی است، تصویر «تون یا گلخن» است. واژهٔ تون با موضوع دگرگونی احوال سنایی در ارتباط است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۵ و صفا، ۱۳۷۷: ۲۷۳). وجود پناهگاهی مانند «فقر» نیز در راستای اندیشهٔ زاهدانهٔ سنایی قرار دارد. همهٔ نمادهای مربوط‌به خلوتگاه علاوه‌بر اینکه بیانگر میل شاعر برای بازگشت به خویشتن و آرامش‌اند، با ارائهٔ مفهوم تکرار، شاعر را از چنبرهٔ زمان رها می‌کنند. بی‌زمانی یکی از مشخصه‌های آثار عرفانی است.[۳] حصار، محصورکردن یا محصورشدن یکی از رؤیاها و نیازهای بزرگ بشری است.کهن‌الگوی خانه و تن درهم‌تنیده‌اند و صورخیالِ خانه و مکان‌های آن همسو با روان ناخودآگاه است (باشلار، ۱۴۰۰: ۹). وجود این خلوتگاه‌ها در آثار عاشقانه و به‌ویژه آثار عارفانه نمودی خاص دارد. شناخت مآمن در آثار عارفانه ره‌یافتی برای آشنایی با دنیای درونی خالق اثر و تبیین برخی از ویژگی‌های شخصیتیِ پدیدآورنده است.

۲ـ۱ـ۲ نمادهای تداخل‌شونده (دربرگیرنده‌ها) و سیالات

ظرف و مظروف‌ها را می‌توان جزو نهانگاه‌ها دانست. این نوع از نمادها یادآور عقدهٔ یونس‌اند.کهن‌الگوی عقدهٔ یونس چنان جوهری و ذاتی است که خود را به صورخیال و اشکال گوناگون درمی‌آورد (باشلار، ۱۴۰۰: ۲۱۱). تصاویر فضای بسته و مقدسِ کشتی، فنجان، گلدان، زنبیل، جام، پیاله، ساتگین، سفالی، منصف، قدح، رطل، حوضِ غسل تعمید، گل‌های ظرف‌گونه مانند گل سرخ و نیلوفر آبی، صخره، درخت، چشمه و آب عمیق از نمادهای «مادر مثالی»اند. هرچیزی که احساس فداکاری و حرمت‌گزاری را برمی‌انگیزد، مانند آسمان، زمین، جنگل، دریا یا هر آب ساکن، جهان زیرین و ماه نیز از مظاهر مادر به شمار می‌آیند. طبق نظریهٔ نظر ژیلبر دوران اینگونه نمادها در گروه نمادهای اسرارآمیز قرار می‌گیرند. جنبهٔ منفی، نمادهای خود را در هرچیز سرّی و نهانی و تاریک مثل مغاک و گور، آب ژرف و... نشان می‌دهد که یونگ از آنها به «مادر مهربان و مخوف» یاد می‌کند (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۳). احساس امنیت تنها با پناه‌بردن به نمادهای فیزیکی حاصل نمی‌شود؛ گاه پدیده‌هایی که درظاهر نماد خلوتگاه نیستند، کارکرد نمادهای درون‌بودگی را می‌یابند. نوشیدنی‌ها و ظروف مربوط‌به آنها در غزلیات ازجمله نمادهایی هستند که از غلبهٔ حالات ناخوشایند می‌کاهند و سبب می‌شوند تا با ایجاد حس امنیت و آرامش، شاعر بتواند شرایط خوشایندی را تجربه کند. تکرار مداوم این نماد و کاربرد انواع ظروف در هاله‌ای از تقدس بر اهمیت این نماد نزد سنایی دلالت دارند. گرامی‌داشت ظروفی با گنجایشی بیشتر، مانند ساتکین، رطل، خم، سفال و... ناظر بر گرایش و نیاز مفرط شاعر به این دربرگیرنده‌هاست. قدرت جان‌پناه‌بودن جام آنگاه افزایش می‌یابد که درکف معشوق قرار گیرد.

دوش از پیالـــه‌ای کـــه ثریـــاش بنـــده بـــود صـــافی مـــی در او چـــو ســـهیل و شـــراب شـــد

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۵۸)

مـــــن مـــــولای پیالـــــهٔ بـــــزرگم فرمـــــانبر دور بـــــی‌شـــــمارم

(همان: ۹۲۹)

پشتمان از غم کمان شد از قدش تیری کنیم باده پیماییم از خم بر خم دیگر زنیم [۴]

(همان: ۹۵۹)

باشلار در تکمیل مبحث محصورکننده‌ها در اثری مستقل تحت عنوان *بوطیقای فضا* از مکان‌هایی مانند خانه‌ها، پستوها، صندوقچه‌ها، کشوها، گنجه‌ها و... نام می‌برد؛ فضاهای مطلوبی که باید در برابر نیروهای مخالف محافظت کنند. فضاهایی که به‌دلایل گوناگون و با توجه به تفاوت‌های موجود در جهان شاعرانه ستایش‌برانگیزند. در رؤیاپردازی‌های ما، خانه گهواره‌ای بزرگ است. به گفتهٔ برخی از متافیزیک‌ها آدمی پیش از آنکه به این جهان پرتاب شود، در گهوارهٔ خانه می‌خوابد (باشلار، ۱۳۹۴: ۳۶-۳۷).

کهن‌الگوها و صورمثالی نهفته در ناخودآگاه جمعی آنگاه که به مرحلهٔ خودآگاهی فردی می‌رسند خود را در شکل‌های مختلف منفی و مثبت نشان می‌دهند. خودآگاه فردی متأثر از شخصیت فرد و عوامل بیرونی تأثیرگذار بر آن شخص است (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۳-۱۴). در راستای این هدف، به نمادهای مربوط‌به مایعات برای شناخت هرچه بیشتر شاعر دقت می‌شود. در تخیل کامو، تمام نمادهایی که به‌طورعمیق با مایعات تغذیه‌کننده، یعنی آب و شیر پیوند خورده‌اند، در آخرین تحلیل با نمادهای مادری پیوند می‌خورند (عباسی، ۱۳۸۰ب: ۱۳۱). در ادب عارفانه، شراب از مهم‌ترین نمادهای خلوتگاه درونی است. دربرگیرندگی این نمادها نشان‌دهندهٔ تکرار است (سروش و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۸۷)؛ تکراری که سنایی برای گریز از اندیشهٔ زوال و فقدان از آنها بهره برده است. در ابیاتی از غزلیات که رنگ خوش‌باشیِ خیام‌گونه در آنها پررنگ‌تر است، نقش دربرگیرندگی شراب نیز بیشتر به چشم می‌آید. وجود پنجاه جایگزین معنایی و تکرار صدبارهٔ نماد شراب یادآور اهمیت این نماد است. در نقد تخیلی، هر تصویری به مادّهٔ اولیهٔ خود بازمی‌گردد. شراب، آب را به یاد می‌آورد. آب نیز عنصری مادینه است. ویژگی‌هایی مانند آرامش‌بخشی، گرمای مطبوع و نشاط‌بخشی مادّهٔ شراب سبب می‌شود تا نقش مادرانهٔ این ماده در قالب تصاویر مربوط‌به زهدان مادر پررنگ‌تر شود. شراب برای عارف، خلوتگاهی ایمن است که با داخل‌شدن در آن، اضطراب در مقابل زمان درنده و التهاب‌های روحی، وارونه و واژگون می‌شود. [۵] شراب همچون دعوتی برای داخل‌شدن به درون گرم موجودات در نظر گرفته می‌شود. در ورود به درون‌گاه‌ها زندگیِ آرام و جاویدان از سر گرفته می‌شود (باشلار، ۱۳۶۴: ۳۹). در ارتباط با استفادهٔ شاعر از نمادهای خلوتگاه، انزوا و در خود فرورفتن سبب پنهان‌ماندن نیروهای نهانی شخص نمی‌شوند و سرانجام خود را آشکار می‌کنند (باشلار، ۱۴۰۰: ۳۱) و سبب شناخت جنبه‌هایی از شخصیت شاعر می‌شوند. شاعر با روی‌آوردن به این خلوتگاه‌ها در اندیشهٔ تجدید حیات است؛ حیاتی که مطلوب و خوشایند او باشد. دیگر نمادهای درون‌بودگی در غزلیات، در قالب تصویر اشک نمایان می‌شود. در تعداد معدودی از غزلیات، اشک به‌ویژه اشک خونین را می‌توان از جنبه‌های منفی نمادهای مادر مثالی منفی دانست. تصویرسازی‌های بدیع و متنوع و درنظرگرفتن کارکردهای مثبت برای تصویر اشک، فرضیهٔ جان‌پناه‌بودن اشک را قوت می‌بخشد. [۶] فراوانی این مادّه بیانگر بلغمی‌بودن شخصیت سنایی است؛ یعنی افرادی با اثرپذیری بیشتر، آرام، صبور و غمگین (ملکشاهی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۱۳۱-۱۳۲).

۲ـ۱ـ۳ نمادهای واژگون‌شده (تعدیل‌شده‌ها)

همهٔ تصاویری که تعدیل و آرام می‌شوند یا تصاویری که حالت آرامش و استراحت را به انسان می‌دهند، ساختاری اسرارآمیز دارند. سقوط به فرودآمدن، عمل خوردن و جویدن به بلعیدن، ظلمات به تصویر آرام‌شده و خالی از ترس شب، قبر به آرامگاهِ آرام‌بخش و گهواره‌وار تلطیف می‌شوند (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۰۷). روان انسان ترس از زمان و اضطراب ناشی از آن را با کمک نمادهای عروجی، تماشایی و جداکننده کنترل می‌کند و یا با تلطیف تصاویری که تولید ترس می‌کنند به‌شکل تخیلی، زمان را کنترل می‌کند (رضوی، ۱۳۹۴: ۲۸۹). نمادهای حیوانی، سقوطی، تاریکی درصورتی‌که ملایم و متعدل شوند در این مجموعه قرار می‌گیرند. هنگام سقوط، حرکت بسیار سریع و کنترل‌ناپذیر است. حال اگر از شدت سقوط کاسته شود و به «آرام و با کنترل پایین آمدن» تبدیل شود، تماس با زمین بسیار نرم انجام می‌گیرد (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۱ و عباسی، ۱۳۸۰الف: ۱۴). با حذف دو عنصر سرعت و شدت، از اقتدار و بُعد مردانهٔ زمان به نفع نیرویی زنانه و آرام‌بخش برای تعدیل و تلطیف استفاده می‌شود (پورشعبان و امین، ۱۳۹۵: ۵۸). «گرداب» ازجمله نمادهای سقوطی است که با تصویر «عشق» از شدت سقوط آن کاسته شده است. فرودآمدن در ابیات زیر القاکنندهٔ نوعی حرکت سقوطی ملایم و مثبت برای تسلط بر حالات نامطلوب است.

که گر گرداب عشق تو ز رغم آتش حسرت　　چو حلقه چشم شد غرقه به زیر دام جان ای جان
(سنایی، ۱۳۷۵: ۹۶۳)

بشکنی بازار خوبان جهان　　چون فرود آیی به بازار ای پسر
(همان: ۸۹۲)

تا در مکان امنی خرپشته زن فرود آی　　چون وقت کوچ آمد پایین کشید باید
(همان: ۸۷۵)

وجود نمادهای حیوانی نشان‌دهندهٔ نداشتن تسلط کافی شاعر بر شرایط موجودِ ناشی از گذر زمان است؛ حال اگر شاعر ترس موجود در آنها را کمتر کند، تصاویر تغییر هویّت می‌دهند و در منظومهٔ شبانه قرار می‌گیرند. خون‌خواری از ویژگی‌های حیوان است که شاعر با تصویر لطیفِ نرگس تصاویری ملایم‌تر ساخته است. کژدم و نیش نیز از نمادهای حیوانی‌اند که با تصویر زلف معشوق ملایم می‌شوند. تلاش همارهٔ شاعر برای ارائهٔ تصویری خوشایند و مطلوب در جای‌جای غزلیات دیده می‌شود. شاعر با ارائهٔ توصیفاتی محسوس و ملموس از زیبایی معشوق از چنبرهٔ زمان رهایی می‌یابد و اندکی از درد و رنج او کاسته می‌شود.

از آن دو نرگس خون‌خوار جانان　　ز چشم مست ناهشیار جانان
(همان: ۹۶۴)

شد شکار چشم روبه باز تو　　صد هزاران جان شیران شکاری ای پسر
(همان: ۸۹۵)

دست بر سر ماند چون کژدم دلم　　زان دو زلفین سیه چون مار یار
(همان: ۸۸۷)

کژدم زلفش گزدی جگر مرا　　هرچیز که آن مال جهان مار من هستی [۷]...

(همان: ۱۰۲۵)

شب و تاریکی ازجمله نمادهایی است که در منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی قرار می‌گیرد که به‌وسیلهٔ افزوده‌هایی می‌توان از شدت ترس آن کاست. ازجمله این افزوده‌ها تصور شب همراه با نور، تنوع رنگ‌ها و... شب ربانی و شب آهنگین است (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۲). در غزلیات، تصویر شب به کمک روشناییِ رخسارِ ماه‌گونهٔ معشوق تلطیف می‌شود و گاه نیز «عشق» باعث ارائه تصویری مثبت از شب می‌شود. آنگاه که شب شاعر به وصال می‌انجامد، از درد و ترس ناشی از گذشت زمان نیز کاسته می‌شود.

ماه شب گمرهان عارض زیبای توست　　سرو دل عاشقان قامت رعنای تست

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۱۰)

هر شب به سر کوی تو آیم متواری　　با بدرقه عشق تو بیم عسسم نیست

(همان: ۸۳۰)

گر شب وصلت نماید مر شب معراج را　　نیک ماند روز هجرت روز رستاخیز را

(همان: ۷۹۲)

طراربودن را می‌توان جزو نمادهای تاریکی دانست که به‌وسیلهٔ تصویر زلف تعدیل شده است.

طرهٔ طرار تو دل دزدد از مردم همی

شد یقین کان طره طرارست گویی نیست هست [۸]

(همان: ۸۲۳)

فراوانی تصاویر مربوط‌به ابزارآلات جنگی بیانگر حملات متعدد اقوام مهاجم به سرزمین ایران است (شمیسا، ۱۳۷۷، ج ۲: ۸۵۷ و صفا، ۱۳۷۷، ج ۲: ۱۶۱) که در غزلیات سنایی نمودی پررنگ دارد. نمادهای جداکننده‌ای مانند کمند، کمان، شست، زنجیر، دام، ناوک، تیر، تیغ و... با قرارگرفتن در کنار تصاویری مانند زلف، ابرو، مژگان، غمزه و چشم تعدیل می‌شوند. وجود نمادهای جداکننده به‌دلیل خاصیت محافظت‌کنندگی حکایت از در دسترس نبودن معشوق دارند که با تعدیل آنها، معشوق برای عاشق دست‌یافتنی می‌شود و از اضطراب ناشی از دست‌نیافتن به او کاسته می‌شود.

گر شکار خویش خواهی کرد جمله خلق را　　زلف را گه چون کمند و گه چو چنگ باز کن

(سنایی، ۱۳۷۵: ۹۸۱)

ابروی مقرونت ای دلبر کمان اندر کشید　　ناوک مژگانت ای جان دل و جانم بخست

(همان: ۸۱۵)

جز درد عشق غمزه معشوق را که کرد　　بر جان عاشقان بدتر از زخم ذوالفقار [۹]

(همان: ۸۸۱)

از بین نمادهای جداکننده «تیر» با بیشترین بسامد با تصاویر مژه، غمزه و عشق تعدیل شده‌است. [۱۰] لب، محبت، تقدیر، محو، معنی، همت، شرع، مژه، عشرت از دیگر نمادهایی هستند که به تصویر تیغ، بار معنایی مثبتی می‌بخشند. [۱۱] در غزلیات سنایی، تصاویری که ارائه‌دهندهٔ توصیفی ناخوشایند از معشوق‌اند، با کاربرد نمادهای منظومهٔ شبانه و تصاویر

تعدیل‌یافته، تصویر خوشایندی از معشوق ارائه می‌دهند و این موضوع بیانگر مقام والای معشوق نزد سنایی است. معشوق با وجود تمام نامهربانی‌ها، فراق‌ها، رنج‌ها و اندوه‌ها همچنان نزد سنایی عزیز می‌نماید. از منظر روان‌شناسی این رویهٔ سنایی بیانگر ویژگی‌هایی مانند صلح‌طلبی، میانه‌گرایی و ثبات‌قدم اوست (پالمر، ۱۸۹: ۱۵۶).

۲ـ۱ـ٤ رنگ‌ها

به رنگ‌ها و واقعیات حسی در ساختارهای آنتی‌فرازیک توجه می‌شود؛ میل به حس‌کردن موجودات به‌گونه‌ای است که گویی تخیل‌کننده قصد دارد درون موجودات را حس کند و جوهرهٔ آنها را به دست آورد و آنها را جاندار کند (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۱۹). روان‌شناسی رنگ ازجمله دقیق‌ترین معیارهای سنجش شخصیت است (ایتن، ۱۳۶۵: ۵۵). ازجملهٔ آنها می‌توان به آزمایش رنگ ماکس لوشر اشاره کرد. مهم‌ترین رنگ‌های مدّنظر سنایی، رنگ‌های سیاه، سرخ، سفید و زرد است. یکی از چیزهایی که مکرر شاعر به رنگ آن توجه کرده است، رنگ سیاه زلف، چشم و خال معشوق است. سنایی واقعیت‌های وجودی خود و معشوق را با رنگ ملموس‌تر می‌کند.[۱۲] شاعر با استفاده از این رنگ علاوه‌بر توصیف زیبایی‌های معشوق و بیان اندیشه‌های عرفانی، بیم و آزردگی خاطر خود را نشان می‌دهد. سنایی با بیان مستقیم و غیرمستقیم رنگ سیاه به مفاهیمی مانند گمراه‌کنندگی، ابهام، دشواری، نابودگری و... نیز توجه می‌کند (کلاهچیان، ۱۳۹۳: ۲۲۰). زلف معشوق رهزن ایمان و سلامت، آسیب‌رساننده، مایهٔ تیره‌روزی و... است. در غزلیات، ارتباطی روشن بین زلف و چشم معشوق با آوارگی، اندوهناکی و نارضایتی عاشق دیده می‌شود. به اعتقاد روان‌شناسان، رنگ سیاه بیانگر نفی خود و اعتراض به سرنوشت خویش است (قاسم‌زاده و نیکوبخت، ۱۳۸۲: ۱۴۹). سیاه رنگ غم و اندوه نیز هست (لوشر، ۱۳۷۳: ۹۷).

گر سیاهی نیست اندر نرگس تو گرد او　　آن سیه مژگان زهرآلود همچو تیر چیست

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۲۴)

زینان سیاه‌گرتر نشنیده‌ام سپیدی　　زینها سپیدگرتر کم دیده‌ام سیاهی

(همان: ۱۰۴۴)

تا سر زلف تو ربود دلم　　روز چون زلف تو سیه کردم[۱۳]

(همان: ۹۲۶)

رنگ قرمز از دیگر رنگ‌های مدّنظر سنایی است. تصاویر مربوط‌به اشک سرخ عاشق و لب سرخ معشوق علاوه‌بر بیان جنبهٔ فعال عشق، زیبایی و نشاط معشوق، اندوه عاشق و بیم و هراس را نشان می‌دهد. قرمز رمز عشق الهی است (بایار، ۱۳۷۶: ۱۲۹).

موی سپیدم ز اشک سرخ چو خونست　　روی امیدم ز رنج عشق سیاهست

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۲۰)

تا لاله شدت حجاب لولو　　لولوست همیشه بر رخانم[۱۴]

(همان: ۹۳۷)

رنگ سفید در غزلیات سنایی همراه با رنگ‌های دیگر به‌ویژه رنگ سیاه آورده می‌شود. دربارهٔ این رنگ غلبهٔ کاربرد

با موضوعات و فضای عاشقانهٔ کلام سنایی است (همان: ۲۲۳). از نظر ژیلبر دوران، بین نور و سفیدی ارتباط وجود دارد. رنگ سفید در نظریهٔ او نماد تماشایی و گسترش‌دهندهٔ خوبی در زمین است (Durand, 1992: 163-164). از دیگر رنگ‌های پرکاربرد، رنگ زرد است که سنایی به‌خوبی کیفیت عشق و شرح‌حال عاشق را با آن بیان کرده است. فراق، بدعهدی‌ها، برملاشدن اسرار و... سبب ترسیم چهره‌ای رنجور و ضعیف از عاشق شده است. این رنگ نشان پیوستن به حق است (قاسم‌زاده و نیکوبخت، ۱۳۸۲: ۲۹). سنایی در غزلیاتش آنگاه که از عشق سخن می‌گوید، اشعارش به حسب‌حال نزدیک می‌شود. عاشق چهره‌ای دوگانه دارد؛ هم شور و شوق فراوان دارد و هم تصویری رنجور و غم‌زده که هر سو رو می‌کند خود را در میان دریایی از غم و رنج می‌بیند (زرقانی، ۱۳۸۱: ۲۲۲). در ادبیات عرفانی، زرد رنگ غم و اندوه و گاهی ترس یا نداشتن رضایت است.

اینچنین دلبر که گفتم در صفات عشق من گه دو چشمم پر ز آب و گه رخم پر زر کند [۱۵]

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۶۲)

در کاربرد رنگ‌ها حالات روحی خوشایند و ناخوشایند عنان‌به‌عنان هم پیش می‌روند تا در کنار توصیف وضعیتی متعادل، شرایط نامطلوب عاشق نیز بسامان شود.

۲ـ۲ نمادهای ترکیبی

ساختارهای ترکیبی شامل نمادهای چرخه‌ای و ریتم‌دار و پیشرفت می‌شود. در این ساختار، برای غلبه بر زمان، نمادها یا به‌سوی بازگشت همیشگی و یا به‌سوی پیشرفت و تکامل متمایل می‌شوند. چرخه‌های بازگشت شامل یک دورهٔ مثبت و یک دورهٔ منفی هستند. نمادهای چرخه‌ای به‌شکل اسطوره‌هایی معرفی می‌شوند که عمل ترکیب و آشتی را انجام می‌دهند. الگوی طبیعی این چرخه‌ها، چرخهٔ ماه ـ کشاورزی است و دارای این دلالت معنایی هستند که برای متولدشدن باید مرد (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۲۲-۱۲۳). نمادهایی مانند تقویم، حالت‌های ماه، توالی فصل‌ها و اعداد از نمادهای ادواری هستند (Durand.1992: 321).

۲ـ۲ـ۱ الگوهای چرخه‌ای

این نمادها مانند دایره بر تکرار بی‌پایان زمان تأکید می‌کنند و یا با ایجاد نمادهای زیستی و الگوهای طبیعی دارای حرکت و استمرار، سعی در مهار پیشرفت زمان دارند (Ibid: 322). در نمادهای مربوط به این الگوها با استفاده از آهنگ‌های مخصوص‌به زمان، شب و روز، زمستان و بهار و... به حرکت درمی‌آیند که از آن تحت عنوان ترکیب دو پدیدهٔ متضاد (چرخه‌هایی که دارای یک دورهٔ مثبت و یک دورهٔ منفی هستند) نیز یاد می‌شود (همان و عباسی، ۱۳۸۰ب: ۱۳۳). الگوی شب و روز ازجمله الگوهایی است که سنایی در آنها شب فراق و صبح وصال را به تصویر می‌کشد. شاعر با تمسک به الگوهای چرخشیِ موجود در طبیعت می‌خواهد خود را از وضعیت دورهٔ منفیِ فراق و ناکامی ـ که «گذر زمان» رقم‌زنندهٔ آن است ـ برهاند و با یادآوری اینکه گذر زمان، فرصت تکرار وقایع (عمدتاً وصل) را مهیا می‌کند، خود را تسلی دهد.

آخر به سر آید این شب هجر وین صبح وصال بردمد هم

(سنایی، ۱۳۷۵: ۹۳۵)

شب‌های فراق تو ندیدیم نهایت از روز وصال تو مگر باد به دستیم

(همان: ۹۵۱)

گویی اکنون راست شد والشمس اندر آسمان　　آیت واللیل کرد والضحاشان درکشید [۱۶]

(همان: ۸۷۸)

در نمادهای چرخشی با تصویر تغییر فصول، ترس به نیروی سودمندی تبدیل می‌شود. بهار فصل حضور و وصال و زمستان فصل فراق و غیبت معشوق است. شاعر فصل بهار را نویدبخش تجلی عشق و دیدار معشوق می‌داند.

دریغم آنکه به فصل بهار و لاله و گل　　به یاد روی تو دریغ باید خورد

(همان: ۸۴۸)

الا ای دلربای خوش بیا کامد بهاری خوش　　شراب تلخ ما را ده که هست این روزگاری خوش

(همان: ۹۰۲)

سزد گر ما به دیدارت بیاراییم مجلس را　　چو شد آراسته گیتی به بوی نوبهاری خوش [۱۷]

(همان: ۹۰۹)

در غزلیات، عمدتاً طول چرخه‌ها کوتاه است تا عاشق را در دست‌یافتن به وصالی زودهنگام یاریگر باشد؛ گاه نیز چرخه‌ها طولانی‌اند. الگوی‌های امشب و دیشب، امروز و دیروز، خورشید و ماه، امسال و پارسال ازجملهٔ این نمادهاست.

امشب ای دلبر به دام آویختی　　کز برم بگریختی دوش ای پسر

(همان: ۸۹۳)

بامداد از رشک دامن را کند خورشید چاک　　روی چون ماه از گریبان چون برآری ای پسر

(همان: ۸۹۵)

ما را ز مه عشق تو سالی دگر آمد　　دور از ره هجر تو وصالی دگر آمد [۱۸]

(همان: ۸۵۹)

تنوع نمادهای چرخه‌ای در غزلیات از بالابودن توانایی درونی سنایی در مبارزه با تألمات روحی حکایت دارند. سنایی در پیوندی نزدیک با طبیعت به آرامشی دست می‌یابد که دراثر عوامل گوناگون کم‌رنگ شده بود. ساختار چرخه‌ای بیانگر هم‌ذات‌پنداری با همهٔ زمان‌هاست. گاهی در روابط عاشقانه الگوی طبیعی روز و شب جابه‌جا می‌شود؛ یعنی به‌جای روز وصال، از شب وصال سخن به میان می‌آید و معشوق، خورشیدی می‌شود تا شب فراق را به شب وصال مبدل کند. در برهم‌زدن الگوی طبیعی چرخه‌ها نیز هدفی نهفته است. در ساختار ترکیبی، جهان آنگونه که هست توصیف نمی‌شود و انسان مختار است آزادانه و بی‌قاعده و قانون از پیش تعیین‌شده‌ای رفتار کند. خاصیت این آزادی، کاهش اضطراب است (همان: ۱۳۵).

یکی شب بر هوای دل به روز آورد نتوانم　　بدان ماند که مؤذن را به ما دل بر ستیز آمد

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۶۰)

خورشید هرکسی که شب آید فرو رود　　خورشید ما برآید هر شب نماز شام [۱۹]

(همان: ۹۲۰)

گاه سنایی بدون توجه به الگوی طبیعی چرخه‌ها از آنها تنها برای خلق تشبیه استفاده می‌کند. این موضوع نشان‌دهندهٔ جایگاه ویژهٔ طبیعت و الگوهای طبیعی در اندیشهٔ سنایی است.

گمان بری که سیه زلف او بر آن رخ او یکی شب است که با روز او جدال کند [۲۰]

(همان: ۸۶۵)

۲ـ۲ـ۲ نمادهای پیشرفت و تکامل

نمادهایی مانند درخت، چوب درخت و صلیب که باروری، پیشروی و وصول به کمال را در ذهن تداعی می‌کنند، از نمادهای پیشرفت هستند (Durand,1992: 37). در غزلیات سنایی از تصاویر باغ، نوبهار، درخت گل و امثال آنها برای توصیف معشوق استفاده می‌شود. با توجه به نمادهای این ساختار، معشوق وجودی با صفت بارزِ نوشدگی است؛ این امر در ارتباطِ تنگاتنگ با نشاط و طراوت عاشق است. با استفاده از این نمادها، وجود معشوق با تکراری دوباره، زوال‌ناپذیر می‌شود؛ این خاصیت نوزایی سبب تکامل وجود اوست و عاشق با در دست گرفتن ادارهٔ امور، آرامش خود را بازمی‌یابد. این ویژگی معشوق با معشوق عرفانی هم‌خوانی دارد.

باغ خندانی به عشرت، ماه تابانی به لطف باغ خندان خوانمت یا ماه تابان ای پسر

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۹۴)

روز و شب رنجور دارد جان هر بی‌دل چو من لاله رخسار او نرگس بیمار او [۲۱]

(همان: ۹۹۳)

در غزلیات سنایی تکامل معشوق علاوه‌بر کاربرد نمادهای آغاز دوباره، با تغییر در سیر طبیعی چرخه‌ها و الگوها نیز حاصل می‌شود. وجود معشوق ماهی است که سیر تکامل خود را در طول یک روز طی می‌کند؛ به بدر تبدیل می‌شود و هیچ‌گاه نیز دچار محاق نمی‌شود. بهارِ وجود معشوق، جاودانه است. در گاه‌نامه‌ای که عاشق فراهم می‌آورد، تنها فصل بهار جولان دارد. در راستای همین دیدگاه، سنایی در غزل ۱۴۸ خواهان وصالی است که دوره‌ای نباشد. در اندیشهٔ سنایی، معشوق نیرویی فرابشری دارد که در الگوهای طبیعی دخل و تصرف می‌کند و به میل و ارادهٔ خود، چرخه‌ها را جابه‌جا می‌کند. نبودِ تعادل در چرخه‌ها به جاودانگی معشوق می‌انجامد و عاشق بدین شیوه از غم گذر زمان و زوال‌پذیری معشوق رهایی می‌یابد. وجود معشوق سبب تکامل و به سرانجام رسیدن دیگر پدیده‌ها نیز می‌شود.

دیدمش یک روز شادان و خرامان از کشی همچون ماهی کش فلک یک‌روزه در دوران

(همان: ۸۴۰)

ربی و ربک الله ای ماه تو چه ماهی افزون شوی ولیکن هرگز چنو نکاهی

(همان: ۱۰۴۱)

با تابش تو به ماه نیسان گشته می صرف غوره بر تاک

(همان: ۹۱۸)

ای همه‌ساله احسن الحسنی در صحیفه جمال آیت تو [۲۲]

(همان: ۹۹۵)

۲ـ۲ـ۳ نمادهای پیشرفت در آینده

ازجمله نمادهای زیرمجموعهٔ ساختارهای ترکیبی، نمادهای پیشرفت در آینده است که ساختاری نجات‌بخش دارند. ژیلبر دوران معتقد است اگر آینده به کمک تخیل، پرشور و جاندار توصیف شود، تحت فرمان قرار می‌گیرد (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۳۰). وجودِ تکامل‌یافتهٔ معشوق سبب تکامل عاشق می‌شود. حکومت بر گردون ازآنِ عاشق می‌شود و عاشق نیز به جاودانگی و بی‌مرگی دست خواهد یافت. رمیدگی خاطر عاشق عمدتاً در دست‌نیافتن به ساحت معشوق روی می‌دهد. سنایی با پیش‌گوییِ خواسته‌های مطلوب، خود را از بی‌تابی‌ها و خلجان دست‌نیافتن به وصال می‌رهاند. سنایی با این شیوه‌ها علاوه‌بر دستیابی به اهداف خود، جلوه‌هایی از ثبات قدم، پایداری و مثبت‌اندیشی خود را آشکار می‌کند.

صبح پیروزی برآمد زود برخیز ای پسر　　خفتگان از خواب ناپاکی بر انگیز ای پسر

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۹۲)

فردا صنما به دولت تو　　گردد چون رخ تو خوب کارم

(همان: ۹۲۹)

گر هیچ گذر یابم یک روز بر آن کوی　　هرگز نشوم مرده و جاوید بمانم

(همان: ۹۳۹)

خوش بدست امروز و دی با آن نگارین عیش ما　　خوش‌تر از امروز و دی فردا و پس‌فردا زنیم [۲۳]

(همان: ۹۵۸)

گاهی شاعر تصویری مثبت از آینده ندارد که این موضوع را با توجه به ویژگی‌هایی مانند سنگدل‌بودن و جفاکاری معشوق می‌توان تعبیر کرد. [۲۴]

۲ـ۲ـ٤ درک چرخه‌ای از تاریخ بشریت

گاه شاعر با بیان روایت تاریخ بشریت از غم گذر زمان رهایی می‌یابد. ژیلبر دوران تصویر بسیار روشنی از حرکت تاریخ در اختیار ما می‌گذارد و برای مشخص‌کردن این پدیده از «توصیف پرشور و زنده از گذشته» سخن می‌گوید. او بر این اعتقاد است که ویژگی چرخه‌ای تاریخ اجازه می‌دهد تا پرتوافکنی از گذشته بر زمان حال داشته باشیم یا گذشته را در حال زنده کنیم. او همهٔ هستی را به‌صورت تابلویی مشاهده می‌کند (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۲۸-۱۳۰). شاعر با یادآوری گذشتهٔ تاریخی انسان و اشاره به جایگاه نخستین انسان، چگونگی خلقت و رانده‌شدن از بهشت مانعِ زمانِ تاریخی را نادیده می‌گیرد. در توصیف پرشور از آینده، شاعر گذشته و حال را به یکدیگر پیوند می‌زند و برای گذشته، حال و آینده یک هدف غایی در نظر می‌گیرد و آن مِی‌نوشی و درک حضور در خرابات است. شاعر با استفاده از این ساختار با طبیعت یکی می‌شود تا بتواند بر آن چیره شود. سیر شاعر در بی‌زمانی سبب می‌شود دیدی کلی نسبت‌به هستی شکل بگیرد و با دل‌پذیرکردن شرایط، بر آزردگی‌ها فائق آید.

مرا زان چه که چونان گفت ابلیس　　مرا زان چه که چونین کرد آدم

(سنایی، ۱۳۷۵: ۹۳۴)

اول اندر نشئه اولی گرفتار آمدیم　　آخر اندر نشئه آخر رهایی یافتیم

(همان: ۹۵۱)

دوستدار نگار و سرخ می‌ایم　　دشمن آل مادر و پدریم

(همان: ۹۵۵)

می‌ندانی کادم از کتم عدم سوی وجود　　ازبرای مهربازان خرابات آمده

(همان: ۱۰۱۰)

من نه ارزیرم ز کان انگیخته　　من عزیزم از فلک بگریخته...

(همان: ۱۰۰۷)

۲ـ۲ـ۵ وحدت اضداد

ایجاد هماهنگی بین تفاوت‌ها و تناقض‌ها از اصول نمادهای ترکیبی است. در این ساختار در دید شاعر همهٔ پدیده‌ها یکسان‌اند. شطح در ادب عرفانی، نمود تصاویر پارادوکسیکال است. آغاز پیدایش تصاویر پارادوکسی در شعر فارسی با سنایی و اشعار مغانهٔ او آغاز می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۶). با کاربرد «وحدت اضداد» می‌توان به استیلای شاعر بر شرایط و وجود معشوقی دست یافت که از حوداث زمان محفوظ است. هنرنمایی سنایی درتعابیری مانند «عاقل دیوانه»، «وفادار پیمان‌شکن»، «طبیب درد ده»، «گویای خاموش»، «مسلمان کافر» و... و بیان چند صفت متضاد در قالب یک بیت آشکار می‌شود.

خفتهٔ بیدار بنگر عاقل دیوانه بین　　کو ز روی معرفت بی وصف اللهی کند

(سنایی، ۱۳۷۵: ۸۶۳)

عهد و پیمان داری و بدعهد و بدپیمان همی　　بی‌وفا گویم تو را یا عهد و پیمان ای پسر [۲۵]

(همان: ۸۹۴)

گاه به‌واسطهٔ تضاد و تناقض موجود در عملکرد و شخصیت معشوق، عاشق نیز عملکرد متضادگونه‌ای می‌یابد و این سرگردانی و خودفراموشی، مرهمی بر جان عاشق برای کاستن از غم گذر زمان است. عملکرد تناقض‌آمیز عاشق ناشی از شخصیت عرفانی شاعر است.

غمخواره شدیم در ره عشق　　وز خوردن غم همیشه شادیم

(همان: ۹۵۲)

از تقویت جزع تو خردیم و بزرگیم　　وز تربیت عقل تو پیریم و جوانیم

(همان: ۹۵۷)

از عشق تو بخوشم ای جان　　کز نیش تو است نوشم ای جان

(همان: ۹۶۲)

ای سنایی کفر و دین در عاشقی یکسان شمر　　جان ده اندر عشق آنگه جان‌ستان را جان شمر [۲۶]

(همان: ۸۹۷)

۳ـ نتیجه‌گیری

میزان استفادهٔ سنایی از نمادهای منظومهٔ شبانه نسبت‌به دیگر نمادها بیشتر، بهتر و هنرمندانه‌تر است. سنایی در غزلیات برای غلبه بر صورت‌های زمانی تهدیدکننده از نمادهای عروجی، تماشایی، جداکننده و تعدیل آنها بهره می‌جوید. در استفاده از نمادهای ساختار اسرارآمیز و ترکیبی تلاش شاعر برای ایجاد شرایط مطلوب و توصیف معشوقِ دل‌خواه، مهربان، و دست‌یافتنی دیده می‌شود. بررسی نمادهای موجود در غزلیات، عمدتاً حکایت از استیلای حالات روحی ـ روانی مناسبِ عاشق دارند. هر شاعر به‌تناسب اندیشه‌ها، نوع تخیل و احساسات خود، از نمادهای درون‌بودگی متفاوتی استفاده می‌کند. در غزلیات سنایی خاک و آب (شراب و اشک) از مهم‌ترین این نمادهاست. با تکیه بر طب اخلاطی غلبهٔ این عناصر نمایانگر ویژگی‌هایی مانند درون‌گرایی، کناره‌گیری، داشتن افکار انتزاعی، خاکساری، اندوهناکی، وفاداری است. درمجموع شخصیت سنایی در زمرهٔ تیپ درون‌گرای شهودی قرار می‌گیرد (شمس، ۱۳۹۳: ۹۹ و شولتز، ۱۳۹۴: ۱۵۷). با کاربرد فراوان نمادهای خلوتگاه درونی، میل سنایی برای رسیدن به آرامش و آسودگی برآورده می‌شود. در خلوتگاه درونی شاعر امور مربوط با حرکتی آرام جریان دارند.

رنگ‌ها ازجمله نمادهای اسرارآمیزند که برای حسی‌کردن پدیده‌ها به کار می‌روند. در غزلیات، رنگ سیاه علاوه‌بر توصیف زیبایی‌های معشوق نشان‌دهندهٔ بیان اعتراض‌آمیز شاعر نسبت‌به سرنوشت خویش و غم و اندوه است. رنگ قرمز کاربرد دوگانه‌ای دارد؛ گاه بیانگر جنبهٔ فعال عشق و نشانهٔ غلبهٔ شاعر بر آشفتگی‌های روحی و شادی درونی است؛ گاه نیز شاعر با بیان این رنگ از مرارت‌ها سخن می‌گوید. سنایی در توصیف معشوق و مفاهیم عاشقانه با استفاده از رنگ سفید، نگرانی و هراس خود را تلطیف می‌کند. رنگ کم‌کاربرد زرد زبونی، ضعف و غم و اندوه عاشق را ترسیم می‌کند.

گاه عاشق در پیوند با طبیعت به آرامش دست می‌یابد. نمادهای چرخه‌ای، ریتم‌دار و پیشرفت برای غلبه بر زمان به‌سمت نمادهای آغاز دوباره و جاودانگی متمایل می‌شوند. سنایی از چرخه‌های طبیعی برای غلبه بر حالات ناخوشایند بهره می‌گیرد؛ زیرا با این نمادها شاعر به وصال دوره‌ای و دائمی دل خوش می‌کند. گاه تکامل و نوشدگی معشوق با تغییر در سیر طبیعی چرخه‌ها حاصل می‌شود. وجود تکامل‌یافتهٔ معشوق سبب می‌شود دیگر پدیده‌ها نیز در حرکت به‌سمت جاودانگی و تعالی با معشوق همراه شوند. در همهٔ این نمادها شاعر با تلاش بی‌وقفهٔ درونی تجربه‌گر حالات روانی خوشایندی است. با حضور معشوق در قالب ساختاری نجات‌بخش، وضعیت عاشق رو به بهبود می‌نهد و وصالی قریب‌الوقوع را متصور می‌شود. در ساختارِ تاریخ تخیلی شاعر با دیدی کل‌نگر برای کل هستی یک هدف در نظر می‌گیرد و منکر سیر خطی زمان می‌شود. برای شاعر، گذشته، حال و آینده یکی می‌شود. سنایی در خلق معشوق زوال‌ناپذیرِ خود بیانگر جنبه‌هایی از شخصیت خود نظیر مقاومت روحی، پایداری و خویشتن‌داری می‌شود (پالمر، ۱۳۸۹: ۱۵۶). شاعر با فراغت از محدودکننده‌ها و استفاده از تصاویر پارادوکسیکال، معشوق خود را آنچنان توصیف می‌کند که پسند اوست. همهٔ این اقدامات سنایی در غزلیات نمایانگر تلاش ذهنی شاعر برای دست‌یافتن به شرایط مطلوب است. افرادی همانند سنایی که به استفادهٔ بیشتر از منظومهٔ شبانه متمایل هستند، معمولاً انسان‌های صلح‌جویی هستند که مسائل و مشکلاتشان را با حرکتی مسالمت‌آمیز حل می‌کنند؛ برعکس، کسانی که افکارشان متمایل به منظومهٔ روزانه است، در برخورد با مشکلات، حرکتی قهرآمیز دارند. افکار محمدهادی محمدی متعلق به منظومهٔ شبانه است. نصرالله مردانی در اثر خود به نام *خون‌نامهٔ خاک* متمایل به کنترل شرایط حاکم است و تصویر مرگ را تلطیف کرده و وحشت آن را گرفته

است (محمدیان و آرمان، ۱۳۹۶). افراد موجود در آثار صمد بهرنگی حرکتی قهرآمیز دارند و تصاویر به‌کاررفته در آثارش مربوط‌به منظومهٔ روزانه هستند. در بررسی‌های سبک‌شناسی آثار، علاوه‌بر بررسی ویژگی‌های فکری، ادبی، زبانی باید به ویژگی‌های شخصیت آفرینندهٔ اثر نیز توجه داشت. در رسیدن به این مقصود نظریهٔ ژیلبر دوران و دیگر نظریات مشابه کارگشاست. با مشخص‌شدن اینکه هر اثر تحت تأثیر کدام منظومه قرار می‌گیرد، می‌توان به جنبه‌های جدیدی از خالق اثر دست یافت.

یادداشت‌ها

همهٔ ابیات شاهد از غزلیات سنایی (۱۳۷۵) انتخاب شده است و آنچه در ذیل می‌آید، شمارهٔ صفحات مربوط‌به هر پانوشت است.

۱. ۹۷۱؛ ۸۲۳؛ ۸۴۴؛ ۹۵۰؛ ۹۵۹؛ ۹۷۰؛ ۹۷۲؛ ۹۷۸؛ ۹۸۰؛ ۱۰۱۰؛ ۸۷۷؛ ۹۲۰؛ ۱۰۳۵؛ ۹۵۳.

۲. ۷۹۳؛ ۸۴۷؛ ۸۵۴؛ ۹۰۸؛ ۱۰۰۶؛ ۱۰۴۳؛ ۱۰۲۰؛ ۸۶۱؛ ۹۴۷؛ ۸۵۲؛ ۹۰۴؛ ۱۰۰۲؛ ۸۰۵؛ ۸۹۸؛۹۱۰؛ ۸۶۲؛ ۹۳۳؛ ۷۹۰؛ ۱۰۰۱؛ ۸۱۲

۳. ۱۰۰۵؛ ۹۵۵؛ ۹۷۵.

۴. ۹۴۳؛ ۹۵۸؛ ۹۰۴؛ ۹۵۸؛ ۹۸۱؛ ۸۵۸؛ ۸۷۴؛ ۱۰۱۲؛ ۹۸۴؛ ۹۵۸؛ ۹۸۱؛ ۹۲۹ و... .

۵. ۸۸۳؛ ۸۸۸؛ ۹۳۷؛ ۹۷۹؛ ۸۹۷؛ ۹۵۵؛ ۷۹۷؛ ۹۰۸.

۶. ۹۴۰؛ ۸۷۳؛ ۸۸۶؛ ۱۰۱۱؛ ۸۳۳ و... .

۷. ۸۸۲؛ ۸۸۵؛ ۹۴۳؛ ۱۰۲۳؛ ۹۱۸؛ ۹۱۳؛ ۸۲۳

۸. ۸۹۰؛ ۱۰۲۷؛ ۹۹۵؛ ۹۹۳.

۹؛ ۸۹۶؛ ۸۶۷؛ ۸۹۵؛ ۱۰۳۴؛ ۹۱۱؛ ۷۹۰؛ ۱۰۰۳؛ ۱۰۴۳؛ ۸۹۶؛ ۱۰۲۹؛ ۸۵۴

۱۰. ۹۲۱؛ ۹۹۹؛ ۹۶۷؛ ۸۲۴؛ ۹۰۷؛۱۰۳۸.

۱۱. ۹۱۴؛ ۹۷۱؛ ۹۸۳؛ ۹۸۲؛ ۷۹۵؛ ۹۰۶؛ ۹۸۰؛ ۱۰۰۶؛ ۹۷۹؛ ۸۰۶

۱۲. ۸۲۰؛ ۹۹۲؛ ۱۰۲۸؛ ۱۰۴۱؛ ۸۶۵

۱۳. ۸۲۱؛ ۱۰۳۰؛ ۸۲۴؛ ۱۰۰۲؛ ۸۲۵؛ ۸۸۳؛ ۸۲۴؛ ۸۰۰؛ ۸۸۵؛ ۹۱۲؛ ۹۲۳؛ ۹۶۵؛ ۸۲۰؛ ۷۹۵.

۱۴. ۸۴۹؛ ۸۸۷؛ ۹۹۴؛ ۸۶۲؛ ۱۰۲۳؛ ۹۵۵؛ ۸۸۵؛ ۹۲۷؛ ۹۶۴؛ ۱۰۰۶؛ ۸۸۴؛ ۹۱۱؛ ۸۳۱؛ ۸۴۹؛ ۹۰۳؛ ۱۰۲۹.

۱۵. ۸۴۸؛ ۸۴۹؛ ۸۶۷؛ ۸۶۸؛ ۹۸۰؛ ۸۲۸؛ ۸۴۱؛ ۱۰۲۳؛ ۱۰۳۳؛ ۹۸۰؛ ۸۳۱؛ ۹۹۴؛ ۱۰۱۵؛ ۹۸۶.

۱۶. ۸۶۴؛ ۹۷۵؛ ۹۹۶؛ ۹۱۹؛ ۸۴۰

۱۷. ۸۶۰؛ ۱۰۳۲؛ ۹۷۹؛ ۹۲۴.

۱۸. ۹۱۰؛ ۱۰۱۵؛ ۸۷۳

۱۹. ۸۹۹؛ ۹۲۰؛ ۹۳۷. ۲۰. ۸۴۴؛ ۹۸۸.

۲۰. ۸۴۴؛ ۹۹۸.

۲۱. ۸۸۴؛ ۸۹۶؛ ۸۹۱؛ ۹۱۹؛ ۱۰۲۵؛ ۱۰۲۴؛ ۸۴۴؛ ۹۷۵؛ ۹۴۴؛ ۸۵۳؛ ۸۸۴؛ ۹۰۰۰؛ ۱۰۲۴؛ ۹۸۹؛ ۹۴۰.

۲۳. ۸۸۷؛ ۹۶۵؛ ۹۳۹؛ ۹۴۱.

۲۴. ۹۳۹؛ ۹۴۲.

۲۵. ۹۱۱؛ ۸۹۴؛ ۱۰۲۳؛ ۸۱۰؛ ۸۰۹.

۲۶. ۹۵۹؛ ۹۶۲؛ ۸۹۷؛ ۹۳۱؛ ۱۰۳۴.

منابع

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۶). *قانون در طب*، ترجمهٔ علی‌رضا مسعودی، تهران: مرسل.

ایتن، یوهانس (۱۳۶۵). *رنگ‌ها*، ترجمهٔ محمدحسین حلیمی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی.

باشلار، گاستون (۱۳۹۴). *بوطیقای فضا*، ترجمهٔ محمدکمالی و مسعود شیربچه، تهران: روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم.

باشلار، گاستون (۱۴۰۰). *خاک و رؤیاپردازی آرمیدن*، ترجمهٔ مسعود شیربچه، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

باشلار، گاستون (۱۳۶۴). *روان‌کاوی آتش*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.

باشلار، گاستون (۱۳۹۴). *آب و رؤیاها*، ترجمهٔ مهرنوش کی‌فرخی، تهران: پرسش.

بایار، ژان پیر (۱۳۷۶). *رمزپردازی آتش*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز.

پالمر، هلن (۱۳۸۹). *اناگرام (شخصیت‌شناسی) در محیط کار و زندگی*، ترجمهٔ احسان الوندی، تهران: رسا.

پورشعبان، سارا؛ امین، احمد (۱۳۹۵). «تحلیل ساختار نقد تخیلی داستان تشنه و دیوار براساس ساختارهای نظام تخیل در آراء ژیلبر دوران»، *شعرپژوهی* (بوستان ادب)، سال هشتم، شمارهٔ ۲۹، ۵۱-۷۰.

دوران، ژیلبر (۱۳۸۸). «رؤیا و معنویت»، ترجمهٔ نازنین اردوبازارچی، *ماهنامه تخصصی حکمت و معرفت*، شمارهٔ ۹، ۱۵-۱۸.

دوران، ژیلبر (۱۳۹۸). *تخیل نمادین*، ترجمهٔ روح‌الله نعمت‌اللهی، تهران: حکت کلمه.

رضوی، مریم‌السادات (۱۳۹۴). «ساختار تخیل در غزلیات سعدی از منظر ژیلبر دوران»، دهمین همایش بین‌المللی زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، بی‌جا: بی‌نا، ۲۸۵-۲۹۳.

زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۸۱). *زلف عالم‌سوز*، تهران: روزگار.

سنایی، ابوالمجد بن آدم (۱۳۷۵). *دیوان*، به‌کوشش بدیع‌الزمان فروزان‌فر، تهران: نگاه.

سروش، سارا؛ مزاری، نگار؛ خامنه باقری، طاهره (۱۳۹۴). «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضداخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران»، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، سال یازدهم، شماره ۱۵، ۲۷۵-۲۹۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه، چاپ سوم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، *شاعر آینه‌ها*، تهران: آگاه.

شمس اسفندآباد، حسن (۱۳۹۳)، *روان‌شناسی تفاوت‌های فردی*، تهران: سمت.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۷)، *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*، ۲ جلد، تهران: میترا.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج ۴، تهران: جیحون.

شولتز، دوان پی؛ الن شولتز، سیدنی (۱۳۹۴). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سیّدمحمدی، تهران: ویرایش.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۷). *تاریخ ادبیات ایران* جلد ۲، ققنوس: تهران، چاپ پانزدهم.

علی، عباسی (۱۳۹۰). *ساختار نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

علی، عباسی (۱۳۸۰الف). «طبقه‌بندی تخیلات ادبی بر اساس نقد ادبی ژیلبر دوران»، *فلسفه و کلام: شناخت*، شمارهٔ ۲۹، ۱-۲۴.

علی، عباسی (۱۳۸۰ب). «ژیلبر دوران؛ منظومه شبانه، منظومه روزانه»، *نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۴۶، ۴۵-۵۵.

عباسی، علی؛ شیخ السلامی، حسین؛ کاموس، مهدی؛ اقبال‌زاده، پگاه (۱۳۸۰ج). «گزارش ژیلبر دوران؛ منظومه شبانه، منظومه روزانه»، نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان، شمارهٔ ۴۷، ۱۲۸-۱۳۹.

عباسی، علی؛ شاکری، عبدالرسول (۱۳۸۷). «ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی "موردمطالعه: جای خالی سلوچ"»، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۷، ۲۱۷-۲۳۴.

فتوحی، محمود (۱۳۹۳). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن، چاپ سوم.

قاسم‌زاده، سیّد علی؛ نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۲). «روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۲، ۱۴۵-۱۵۶.

کرامت، نسیم؛ فقیهی، حسین (۱۳۹۷). «از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران»، *دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، ۷-۳۳.

کریمی، یوسف (۱۳۸۹). *روان‌شناسی شخصیت*، تهران: مؤسسه نشر ویرایش، چاپ پانزدهم.

کلاهچیان، فاطمه؛ نظری، فاطمه (۱۳۹۴). «کارکرد رنگ در محتوا و فرم غزل سنایی»، *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی* (بهار ادب)، سال هشتم، شمارهٔ ۲۷، ۲۱۵-۲۳۴.

گنون، رنه (۱۳۹۸). *سمبول‌های بنیادین*، ترجمهٔ دل‌آرا قهرمان، تهران: حکمت.

لوشر، ماکس (۱۳۷۳). *روان‌شناسی رنگ‌ها*، ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده، تهران: درسا.

محمدیان، عباس؛ آرمان، علیرضا (۱۳۹۶). «تحلیل صورت‌های خیالی خون‌نامه خاک اثر نصرالله مردانی طبق نظریهٔ ژیلبر دوران»، *نشریهٔ ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، سال بیستم، شمارهٔ ۴۱، ۲۶۵-۲۸۴.

ملکشاهی، حسن (۱۳۹۰). *ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات ابن‌سینا*، جلد ۱، سروش: تهران.

یونگ،کارل گوستاو و همکاران (۱۳۷۷). *انسان و سمبول هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

یونگ،کارل گوستاو (۱۳۹۰). *چهار صورت مثالی*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

References

Abbasi, A. (2001a). The classification of literary research is based on Durand's literary criticism. *Journal of Philosophy and Theology, 29*.

Abbasi, A. (2001b). Durand, Manzomeh shabaneh va rozaneh. *Koodak va Nojavan, 46*.

Abbasi, A. (2011). *The structure of the imagination system from Durand's point of view*. First Edition. Tehran: Motaleat va Tahghghat Farhangi.

Abbasi, A., & Shakeri, A. (2008). Fear of time among the narrative characters of Mahmoud Dolatabadi studied in the novel Missing Soluch. *Journal of Humanities, 57*.

Abbasi. A, Sheykh Eslami, H., Kamoos, M., & Eghbal Zadeh, P. (2001). Gozaresh Durand; Manzoomeh Shabaneh va Rozaneh. *Koodak va Nojavan, 47*.

Bashlar, G. (1985). *Ravan kavie Atash*. First Edition. Tehran: Toos Publication.

Bashlar, G. (2015). *Ab Va Royaha*. First Edition. Tehran: Parastesh Publication.

Bashlar, G. (2015). *Botiyqay Faza*. Fourth Edition. Tehran: Roshangaran Publication.

Bashlar, G. (2021). *Khak va Roya pardazi Armidan*. First Edition. Tehran: Roshangaran Publication.

Bayar, G. (1997). *Ramz prdazi Atash*. Tehran: Markaz Publication.

Durand, G. (1992). *Les Structures Anthoplogigues De Limaginaire*. Paris: Dunod.

Durand, G. (2009). Dream and Spirituality. *Journal of Wisdom and Knowledge Information*, (45), 43-46.

Eten, Y. (1986). *Colors*. First Edition. Tehran: Islamic Guidance Publication.

Forozan Far, B. (Ed.) (1996). *Sanaei's Divan*. First Edition. Tehran: Negah Publication.

Fotohi, M. (2014). *Belaght Tasvir*. Third Edition. Tehran: Sokhan Publication.

Genon, R. (2019*). Basic Symbols*. First Edition. Tehran: Hekmat Publication.

Ghasem Zadeh, A., & Nikobakht, N. (2003). Psychology of color in Sepehri's poems. *Journal of Literary Research, 2*.

Karamt, N., & Faghihi, H. (2018). From mystics' imaginary to Gilbert Durand's imagination. *Journal of Mystical Literature, 10*(18), 7-33.

Karimi, U. (2010). *The Psychology of personalities*. Tehran: Virayesh Publication.

Kolahchian, F., & Nazarifar, F. (2015). Lyrics of Sanai: expression of color in the form and content. *Journal of Stylistic of Persian Poem and Prose (bahar-e-adab), 8*(1 (27), 215-234.

Losher, N. (1994). *The psychology of colors*. Tehran: Dorsa.

Malekshahi, H. (Ed.) (2011). *Translation of Esharat va Tanbihat*. Tehran: Sorush Publication.

Masodi, A. (Ed.) (2007). *Translation of Ghanoon Dar Teb*. Tehran: Morsal Publication.

Mazari, N. (2015). Analysis of Fear of Death in Hedayat's Three Drops of Blood and the immoralist of Gide by Gilbert Durand's approach. *Journal of Critical Language and Literary Studies, 10*(14), 275-291.

Mohamadiyan, A., & Arman, A. (2017). Analysis of fantasy in "Blood and Soil" by Nasrolah Mardani based on Gilbert Durand's theory. *Journal of Prose Studies in Persian Literature, 20*(41), 265-284.

Nematollahi, R. (Ed.) (2019). *Translation of Durand's symbolic Imagination*. First Edition. Tehran: Hekmat Publication.

Palmer, H. (2010). *Anagram*. Tehran: Rasa Publication.

Pour Shaban, S. A. (2016). Analysis of the Imaginative structure "thirsty and Wall" Masnavi according to the structures of the imagination from the point of view Gilbert Durand. *Journal of Poetry Studies, 8*(3), 51-70.

Razavi, M. (2015). Understanding imagination in Saadi's sonnets based on the structures of Durand's imagination system. *10th Persian Language and Literature Conference*. Mohaghegh Ardabili University.

Safa, Z. (1998). *Tarikhe Adbiyate Frasi*. Tehran: Ghoghnoos Publication.

Shafiei Kadkani, M. (1987). *Sovare khiyal dar shere Farsi*. Third Edition. Tehran: Agah

Publication.

Shafiei Kadkani, M. (1997). *Shaere Ayeneh ha*. Tehran: Agah Publication.

Shamisa, S. (1998). *Farhang Esharate Adabiyat Farsi*. First Edition. Tehran: Merat Publication.

Shams Esfand Abad, H. (2014). *Ravan shenasi tafavot haye fardi*. Tehran: Samt Publication.

Shovalie, G., & Gerberan, A. (2006). *Farhange Namadha*. Tehran: Ghoghnoos Publication.

Shultz, D., & Shultz, S. (2015). *Theories of personality*. Tehran: Virayesh Publication.

Yung, K. G. (1998). *Man and his symbols*. First Edition. Tehran: Jami Publication.

Yung, K. G. (2011). *Four images.* Mahshhad: Astane Ghods Razavi Publication.

Zarghani, M. (2002). *Zolfe Alam Sooz*. First Edition. Tehran: Rozegar Publication.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی