دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال دهم/ بیست و یکم پیاپی/ ۱۹ علمی (۱۳۹۹)

طرحواره‌های تصویری ـ بلاغی در دفتر «لیس للمساء إخوة» از ودیع سعاده

الهه ستّاری، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
حسین شمس آبادی[1]، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
طاهره میرزاده، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰٤/۰٦

چکیده

به هرگونه از فهم و بیان مفاهیم انتزاعی و ذهنی که در قالب مفاهیم ملموس‌تر که سبب تجسم مفهوم ذهنی مورد نظر می‌گردد، طرحواره‌ی تصویری می‌گویند. این نوع طرحواره بر صحنه‌سازی و تجسّم استوار است و ادیب برای ساخت چنین تصویرهایی، از آرایه‌های بلاغی و صنایع بدیعی بهره می‌گیرد که بدون استفاده از آنها، ساخت تصویری از مفاهیم مورد نظر کامل و تأثیرگذار نیست. این انگاره‌ی استعاری، از اشیاء و طبیعت به چند شکل مختلف انجام می‌گیرد که در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، تنها سه شکل از آن یعنی طرحواره‌ی حرکتی، حجمی و قدرتی در دفتر شعری "لیس للمساء إخوة" از شاعر لبنانی، ودیع سعادة، مورد بررسی قرار می‌گیرد و از خلال تحلیل این طرحواره‌ها، نقش و اهمیت صنایع و آرایه‌های بلاغی نظیر تشبیه، انگاره و غیره در تشکیل و ساخت آن، مورد عنایت قرار می‌گیرد تا این پندار تقویت گردد که طرحواره‌های تصویری که جزئی از استعاره شناختی است، بی‌ارتباط با الگوهای بلاغی کهن نیست. یافته‌ی پژوهش نشان می‌دهد ودیع سعادة در تصویرسازی کولاژگونه و ناهمگون با اتکاء بر مفاهیم و الگوهای فکری جهان پسامدرن چون اضطراب، دوگانگی و با توجّه به رویکرد سیاسی اشعار و توجّه به مفاهیمی چون مبارزه، وحدت و غیره، از طرحواره‌های تصویری مختلفی بهره گرفته که برای تجسّم هرچه بیشتر آنها، از صنایع بدیعی و آرایه‌های ادبی متنوعی استفاده نموده است.

کلیدواژه‌ها: مفاهیم ذهنی، طرحواره‌های تصویری ـ بلاغی، ودیع سعادة، لیس للمساء إخوة.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: h.shamsabadi@hsu.ac.ir

مقدّمه

بلاغت، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین علوم و فنون ادبی در دوره‌ی معاصـــر نه تنها فروکش نکرد، بلکه با شـیوه‌ها و شـگردهای جدیدی به‌کار خود ادامه داد. نظریه‌پردازان غربی و عربی بـا طرح مؤلفه‌ها و ایده‌هایی این علم را گســـترش دادند و گرایش‌ها و جریانات نقدی دیگر از قبیل معناشـناسـی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی در ارتباط با بلاغت، به نقد آثار ادبی پرداختند. بررســی مقوله‌هایی که مفاهیم کهن و جدید بلاغت را به‌هم متصــل می‌کند، از جمله مسـائل مهم بلاغت نوین اسـت که امروزه در قالب جریان‌های نقدی و نظریه‌های مختلف، ارائه می‌گردد و مقوله‌ی «طرحواره‌های تصـویری»، یکی از مهم‌ترین آنها می‌باشـد که توسـط نظریه‌پردازانی چون «لیکاف» و «مارک جانســون» مطرح و به مقوله‌ای مشـترک در زبان‌شناسی و معناشناسی می‌پردازد و قابل بررسی در بحث بلاغت نوین است.

آنچه در نظریات و بحث‌های زبان‌شـناسـی درباره طرحواره‌های تصویری کمتر دیده می‌شـود، نقش و تأثیر آرایه‌های بیانی و صـنایع بدیعی در سـاخت و تشکیل این نوع از طرحواره‌ها است؛ به گونه‌ای که غالب نظریه‌پردازان و محقّقان در حوزه‌ی معناشناسی و زبان شناسی، به تعریف و تحلیل صِرف و بر پایه‌ی سازه‌های زبانی و دلالت‌هایی معنایی پرداختـه و معمولـاً از نقش عنـاصـــر بلـاغی غـافـل مـانده‌اند. اما مســـأله‌ی مهم‌تر در طرحواره‌های تصویری، به کارگیری آرایه‌های بیانی و صنایع بدیعی است که در انسجام و تجســم طرحواره‌های تصـویری، نقش مهمی دارد. طرحواره‌های تصـویری، سـعی در تجســم مفاهیم ذهنی و انتزاعی دارند و بدون شـــک از این‌رو، خود را نیازمند و وامدار آرایه‌های بیانی و بدیعی می‌بینند و تلاش می‌کنند تا با اسـتفاده از آن انگاره‌ها، خود را از عالم و ســوژه‌های مورد نظر به‌دســت آورند. بررســی این آرایه‌ها به‌خصــوص تشــبیه، اســتعاره، بیان و تحلیل ســهم آنها در ســاخت چنین طرحواره‌هایی، مهمترین دغدغه‌ی پژوهش حاضـر می‌باشـد که در تلاش اسـت این موضوع را با ابعاد تعریف‌شده در دفتر شعری پست‌مدرن بررسی کند.

شـعر پسـامدرن عربی، سـرشـار از صـحنه‌سـازی می‌باشد و زبان شعر معاصر، زبان تصـویر و الگوبرداری از خواطر و مفاهیم ذهنی اسـت. تصـویرسـازی از این مفاهیم، با اسـتفاده از ابزارها و سـازوکارهای خارجی و عناصـر طبیعت انجام می‌گیرد و نیازمند توجّه شـاعر به چیدمان و صـنعت‌های خاص بیانی و بدیعی اسـت. شـاعر سعی دارد با چیدمان خاص خود از عناصـر و اشـیاء در دسترس، الگویی جدید و تأثیرگذار از جهان ارائـه دهـد که این تصـاویر با اسـتفاده از واژگان و تعابیر و موتیف‌های خاص انجام می‌گیرد. چیدمان شـاعر، در قالب طرحواره‌هایی که کلی‌تر از واحدهای بیانی و بدیعی منفرد در بلاغت قدیم ارائه می‌گردد، نشـانگر تصـور شـاعر از هستی و فعل و انفعالاتی می‌باشـد که میان عناصـر جهان برقرار اسـت. «ودیع سـعادة» شـاعر رؤیاها و آب‌ها و درختان و برف و باران می‌باشـد که با القابی دیگر، از جمله شـاعر ردپا، شـاعر زندگی، شاعر نیستی و غیاب و غیره مشهور است (زیتون، ۲۰۱۸: alittihad.ae).

این شـاعر توانای لبنانی، تلاش دارد تا با خلق صـحنه‌های دل انگیز و پاره پاره، هم اضطراب و دوگانگی جهان را نشان دهد و هم قابلیت تجسم مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های سـیاسـی و فلسـفی خود را به منصّه‌ی ظهور برساند. وی در این گونه از صحنه‌ها سعی دارد تصـویری عمیق‌تر از تجربه‌های خود و انسـان جهان معاصر ارائه دهد که در بیشتر اوقات، به‌شـکل طرحواره‌های تصـویری با استفاده از ابزارهای بلاغی انجام می‌گیرد؛ این طرحواره‌ها پندارهای مهم شاعر را نشان می‌دهد و معبری برای ورود به جهان اندیشه‌ی شاعر است.

این پژوهش با بررسـی طرحواره‌های شـعری شـاعر و نقش آرایه‌های بلاغی در آن، درصدد است تا به دو سؤال ذیل پاسخ دهد:

شـعر ودیع سـعاده از چه نوع طرحواره‌های تصـویری و به چه منظوری بهره گرفته است؟

شـاعر از چه ابزارها و عناصر بلاغی در تجسم طرحواره‌های تصویری استفاده نموده است؟

پیشینه‌ی پژوهش

در سالیان اخیر، پژوهش‌های متعددی درباره‌ی طرحواره‌های تصویری صورت گرفته است؛

در مقاله‌ی، «استعاره مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه»؛ از اختر ذوالفقاری و نسرین عباسی (مجله‌ی پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شماره‌ی ۳ (پیاپی ۱۱): ۱۳۹٤)، نویسنده به اهمیت طرحواره‌های تصویری، به‌عنوان یکی از زیر ساخت‌های شعری قصائد شاعر اشاره کرده است. از نظر نویسنده، استعاره‌های شاعر، ابزار توانمندی برای بیان معانی پیچیده، مبهم و دور از ذهن است که با استفاده از تجربه‌ی شعری و زبانی شاعر، به‌بهترین شکل به‌بار نشسته‌اند.

مهدی عابدینی جزینی، نفسیه ربانی و زهره ربانی، در مقاله‌ی «بررسی طرحواره‌های تصویری «عذاب» در قرآن کریم از منظر زبان شناسی‌شناختی» (مجله‌ی تحقیقات علوم قرآن و حدیث، شماره‌ی ۳ (پیاپی ۳۹): ۱۳۹۷)؛ به بررسی طرحواره‌های مربوط به عذاب پرداخته‌اند. در این مقاله به این نکته اشاره‌شده که خداوند برای بیان و تفهیم هرچه بیشتر مفاهیم ذهنی و انتزاعی، ازجمله واژه‌ی پرکاربرد «عذاب»، از ساختاری معنی‌دار و تجسمی‌شده در فضای سه‌بعدی استفاده کرده که بر اساس تجربه‌ی انسان از جهان خارج نمود روشن‌تری می‌یابد.

در مقاله‌ی «تبیین شناختی طرحواره‌ها و استعاره‌های حرکتی در شعر «مسافر» سهراب سپهری»؛ از زهره نیک سیر، منتشر شده در مجله‌ی مطالعات زبانی و بلاغی، شماره‌ی ۱۷: ۱۳۹۷، نویسنده اعتقاد دارد که شعر نمادین و عرفانی «مسافر»، سرشار از مضامین انتزاعی و طرحواره‌ای کلی از مفهوم سفر است و غالب استعاره‌های این شعر، از نوع حرکتی می‌باشد که برای رساندن مفاهیم مربوط به سفر به‌کار گرفته شده و نقش بسیار مهمی در ترسیم تصاویر ذهنی شاعر دارد.

«تحلیل طرحواره‌های قدرتی در شعر حافظ»، نیز نام مقاله‌ای است که توسط مهری تلخابی و تورج عقدایی به نگارش درآمده و در مجله‌ی «پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، شماره‌ی ۱: ۱۳۹۸) به چاپ رسیده است. این پژوهش، تنها به بررسی

طرحواره‌ی قدرتی در استعاره‌های شناختی حافظ پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که استعاره‌های قدرتی شعر حافظ، نشانگر نظام شناختی او و تقویت‌کننده‌ی شالوده‌ی تجربیاتش به‌حساب می‌آیند.

با توجّه به پیشینه‌های مذکور، مشخص می‌شود که طرحواره‌های تصویری، موضوع قابل بحث در بسیاری از پژوهش‌ها بوده است. کاربرد طرحواره‌ها در متون جدید، سبک و ویژگی خاص خود را دارد و با توجّه به دغدغه‌ها و اندیشه‌های شعر معاصر، به‌کار رفته؛ از این‌رو این پژوهش از جهت بررسی طرحواره‌های تصویری شعر یکی از شاعران پست مدرن عربی به نام ودیع سعاده و بررسی کاربرد و نقش صنایع بلاغی در این طرحواره‌ها، پژوهشی نو و جدید قلمداد می‌گردد که تاکنون کسی بدان نپرداخته است.

طرحواره‌های تصویری

طرحواره‌های تصویری، در واقع نوعی تصویرسازی است که از مفاهیم ذهنی و انتزاعی، انسان را به‌شکل تصویری مجسم و نمایش می‌دهد و چنین طرحواره‌هایی، برداشت افراد از هستی را نشان می‌دهد. بنابراین برای انجام این مهم، «طرحواره‌های گوناگونی وجود دارند که بر درک استعاری ما از جهان تأثیرگذارند. این طرحواره‌ها با تصویرهای کلی از تعامل ما با جهان نشأت می‌گیرد؛ به این صورت که ما با تماس با اجسام آنها را کشف می‌کنیم. نیروهای طبیعی که بر ما تأثیر می‌گذارند را تجربه می‌کنیم؛ و نیز سعی می‌کنیم در مقابل چنین نیروهایی مقاومت کنیم، مانند وقتی که مقابل جهت وزش باد راه می‌رویم. چنین تعامل‌هایی، به‌کرات در تجربه بشری رخ می دهند. این تجربیات ملموس اولیه، باعث پیدایش طرحواره‌های تصویری می‌شوند و همین طرحواره، تصویرهایی هستند که بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به‌صورت استعاری ساختاربندی می‌کنند» (کوچش،1394: ۷۲). در واقع وسیله‌ای برای انتقال ذهنیات و مقاهیم درونی انسان‌ها هستند.

آنچه در طرحواره‌های تصـویری مد نظر است و این طرحواره ها مبتنی بر آنها شکل می‌گیرد، فعالیت‌های روزانه و عادی انسان‌هاست که توسط آنان انجام می‌شود و به آن‌ها خو گرفتـه اســـت. «مـا در این جهـان اعمـال و رفتـارهایی بروز می‌دهیم؛ مثلاً حرکت می‌کنیم، می‌خوابیم، محیط اطرافمـان را درک می‌کنیم، و از این طریق، ســـاخـت‌هـای مفهومی بنیـادینی را پـدیـد می‌آوریم که برای اندیشـــیدن در هر امور انتزاعی‌تر به کار می‌رونـد. به‌نظر جانســـون، تجربیات ما از جهان خارج ســـاخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد کـه آنهـا را بـه زبـان خود انتقـال می‌دهیم. این ســـاخـت‌هـای مفهومی، همان طرحواره‌های تصویری‌اند» (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٨). اما از نگاه جانسون «طرحواره‌ی تصویری عبارت اســـت از الگویی تکرارشـــونده و پویا از تعامل‌های ادراکی ما که به تجربه‌ی ما انسجام و ساختار می بخشد. (Yu, 1998: 23)

وقتی گفته می‌شـود الف شـبیه ب اسـت. این بدان معناسـت که الف و ب، به‌کمک تجربـه‌ی بـدنی انســـان در ارتباط و هم‌ردیف یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ یعنی در جنبه‌ی وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را برحسب چیزی دیگر در جهان قرار داده و شناسایی کرده است (Cazeaux.2007:73)

از آنجا که بدن انسـان محل قوای مدرکه است و رابطه‌ی شباهت از طریق همین قوا ادراک می‌شـود، بدن انسـان سـاختاری اسـت که یک چیز را در پیوند با چیز دیگر قرار می‌دهد؛ لذا ممکن است گفته‌شود از آنجا که بدن بشر هرچیزی را برحسب چیزی دیگر کـه در خود بـدن و تجربه فرد از بدن وجود دارد، تجربه و ادراک می‌کند؛ پس هر چیز در جهان خارج به چیزهای دیگر مرتبط است. مطلب زیر پاسخ به همین مسأله می‌باشد:

خطر این تمهید این اســـت که از آن، این نتیجه حاصـــل شـــود که در این جهان، هر چیزی به هر چیزی ربط دارد؛ به این‌دلیل که هر چیزی یکی از اقلام تجربه‌ی انســـان از جهان اسـت. لیکاف و جانسـون برای احتراز از این شـبهه، ظرفیت اسـتنباطی دسـتگاه ادراکی را به دو حوزه‌ی جسـمانیت و فضا محدود می‌کنند که در نتیجه، دیگر چیزی به هر چیز دیگری مربوط نمی‌شـود. اما در نظریه‌ی مرلوپونتی این راه بسـته است؛ زیرا بر طبق نظریه‌ی او، اسـتعاره لازمه‌ی امکان هر تجربه‌ای از جمله تجربه‌ی فضا و جسمانیت

اســت. اما در نظریه‌ی مرلوپونتی نیز می‌توان راه‌های دیگری برای اجتناب از این شــبهه یافت (همان: ۷۳).

لیکاف و جانسـون که از نظریه‌پردازان طرحواره‌ی تصـویری هستند، اعتقاد دارند که اســتعاره عامل اصــلی ایجاد طرحواره‌های تصــویری اســت؛ از این‌رو بســیاری از این طرحواره‌هـا، از ســاخت بنیادی اســتعاری برخوردار هســتند (صــفوی، ۱۳۷۹: ٤٦۱). روانشــناســان شــناختی چنین می‌پندارند که فرآیند شــناخت در ذهن، بر پایه‌ی یک طرحواره اسـتوار اسـت که مانند یک شبکه فراهم آمده و ساختارهای آگاهی و دانش و نحوه‌ی فعالیت ذهن را تعیین می‌کند. این طرحواره اســاســاً زمینه‌ای اســت که برای معنی‌بخشـیدن به تجربه‌ها، حوادث شـخصـی، موقعیت‌ها و عناصـر زبانی لازم اسـت (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱٦۱). به‌عبارتی دیگر، طرحواره‌های تصـویری، سـاده نیسـتند و می‌توانند سـاختار پیچیده‌ای نیز داشـته باشـند. این طرحواره‌ها، زیربنای اسـتعاره‌ی مفهومی‌اند و دارای سـه جزء مبدأ، مسیر، نگاشت و مقصد هستند. طرحواره‌ی تصویری عبارت است از الگویی تکرارشـونده و پویا از تعامل‌های ادراکی بشـر که به تجربه‌ی آنها انسـجام و ســاختـار می‌بخشــند (محمدی آســیابادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱٤٤). با توجّه به نظر تیلر، طرحواره‌های تصــویری به انواع مختلفی تقســیم می‌شــود که از جمله مهم‌ترین آنها، طرحواره‌ی حرکتی، حجمی و تصویری است (تیلر، ۱۳۸۳: ۲۳۰).

حرکتی

یکی از انواع طرحواره‌های تصـویری، «طرحواره‌ی حرکتی» اسـت: «این طرحواره اشیاء را در یک خط تک‌بُعدی برحسـب فاصـله‌ی فزاینده از یک نظاره‌گر می‌آراید و از لحاظ اسـتعاری، در مورد تسلسل زمانی به‌کار می‌رود» (تیلر، ۱۳۸۳: ۲۳۲). بدین سان این نوع از طرحواره با عنصـر زمان در ارتباط اسـت و «در زبان‌شـناسی شناختی برای مفهوم‌سازی زمان، دو نوع مدل شـناختی شـناخته‌شـده؛ نوع اول مدل‌های شـخص‌محور و نوع دوم مدل‌های زمان محور می‌باشـند. مدل زمان محور، متضمن ناظر نیست؛ بلکه یک رویداد زمانی برحســب رویداد مکانی متقدم یا مؤخر اســت» (بهنام، ۱۳۸۹: ۲٦) در این نوع از

طرحواره‌ها، ادیب با استفاده از تصاویری، رشد و تطور موقعیت را با یک تناوب زمانی نشان می‌دهد و سوژه نیز متناسب با آن منتقل می‌شود. طرحواره‌هایی که درباره‌ی سفر، رشد، کوچ و به‌طور کلی حرکت از یک مبدأ به طرف مقصد است، در این دسته‌بندی قرار می‌گیرد.

ودیع سعادة در پاره‌ای از مقاطع شعری‌اش، تحولات و تطورات را نشان می‌دهد و با قدرت تجسمی و استفاده از صنایع و شگردهای خاص شاعرانه‌اش، آن را طرح می‌کند. برخی سوژه‌ها از نظر او پویا و متحرک‌اند و ماهیتاً قابلیت تبدیل به سوژه‌های حرکتی را دارند. در آغاز چنین تصوری ایجاد می شود که این سوژه‌ها در جهان ثابت و بی‌روح شاعر، به‌مثابه حرکت‌های امیدوار کننده‌ای است که نوید یک آینده خوب را می‌دهد؛ اما با تعمق در این موقعیت‌های شعری مشخص می‌گردد که سوژه‌های حرکتی و چرخشی معمولاً از یک شیء و موقعیت ایجابی، به موقعیتی سلبی و ناامید کننده حرکت می‌کند. یعنی چرخش و حرکت در دنیای ودیع، حرکتی امیدبخش نیست تا رخوت جهان شاعر را بلغزاند و وی را با هستی جدید آشنا کند یا اینکه آنچه رشد می‌کند و تطور می‌یابد، سرگردانی و پژمردگی است نه حیات و سرزندگی؛ مانند تصویر زیر:

«فی یدکَ تَنمُو شرایینُ الذهولِ/ وَ تَغتَرِبُ /یدکَ الّتی تُلَوّح لِلمارّةِ/کَالرسائلِ[1]» (سعادة، ٢٠١٦: ٢١).

در این تصویر زیبای شعری، حرکت ذهول (پژمردگی و سرگردانی) از حالت ایستا، به‌حالت رشدیافته و حرکت (دست)، از حالت خوش و بش‌بودن و ارتباط، به‌حالت سکوت و خاموشی گراییده است. چنین طرحواره‌ای، تداعی‌کننده‌ی طرحواره‌ی تجسم ناامیدی و دلسردی در شعر زمستان اخوان ثالث است؛ آنجا که می‌گوید: «وگر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است» (اخوان ثالث، ١٣٩٠: ٤٨) و دست‌ها در طرحواره این شاعر نیز، سرد و بی روح است.

در تصـویری که شـاعر ترسـیم کرده، با استفاده از آرایه‌ی استعاره‌ی مکنیه، رگ‌های سـرگردانی و پژمردگی در دست‌های سوژه‌ی مورد نظر رشد می‌کند، نه رگ‌های حیات و سـرزندگی و پویایی و امید. ساختار کلمات با حالت حرکتی که دارد، رشد را ابتدا در ذهن تداعی می‌کند و خواننده گمان می‌کند که کلمه‌ی رشـد، نشـانه‌ی توسـعه و تطور مطلوب بـاشـد، امّا این پندار با ذکر کلمه‌ی الذهول در هم می‌ریزد و شـاعر از جهان پسـامدرن آشفته و مضطرب خود که کلمه‌ی موردنظر کاملاً بدان اشاره دارد، نه تنها دور نمی‌شود، بلکه صراحتاً بدان وارد می‌شود و با آن همزیستی می‌کند.

در ادامه نیز مفهوم «غروب‌کردن» ذکر می‌شود؛ فعل حرکتی دیگری که ابتدا در ذهن، چیزی مطلوب را تـداعی می‌کنـد، امـا این مفهوم نیک، یعنی دسـت‌هایی که مسـئول اشـاره‌کردن و خوش و بش بـا عـابران پیـاده بود، غروب می‌کنـد. بنابراین طرحواره‌ی حرکتی در این نمونه، کاملاً شـفاف به‌کار رفته و شـاعر با اسـتفاده از استعاره‌ی مکنیه و قراردادن مبدأ و مقصـدی متناسـب با اندیشـه‌ی شعری پسامدرنیستی خود، تصورش را بیان کرده است.

همـانطور که مشـاهده‌شـده، طرحواره در تصـویر فوق حرکتی خطی بود؛ مانند طرحواره‌ی زیر:

«وإنّی إذ أتقدّم بخطی مبعثرة/إلی أبوابِ مَودّتکَ المقفلة/لاأکونُ ناسیاً أن المفاتیحَ التّی نعثرُ علیها فی أشواقِنا هی المفاتیحُ الخطأ[۲]» (همان: ۲۲).

در این طرحواره‌ی جذاب و زیبا نیز حرکت و چرخش از یک حالتی به حالتی دیگر دیده می شود. سوژه در این حرکت، خود شاعر است، همچنین می‌توان به ضمیر متکلم عمومیـت داد و افراد دیگری را در این دایره نیز قرار داد. این سـوژه از یـک موقعیـت مکانی، به موقعیت مکانی دیگر منتقل می‌شـود و مسـیری را جهت حرکت برای رسیدن از مبـدأ بـه مقصـد طی می‌کنـد. این طرحواره بـه‌مانند طرحواره‌ی سـابق و غـالب طرحواره‌های حرکتی، مسـتلزم رعایت چند نکته اسـت: «۱. از آنجا که الف و ب با مجموعه‌ای از نقاط مجاور به‌هم وصـل شده‌اند، رفتن از الف به ب، مستلزم گذر از این

نقاط میانی است. ۲. حرکت در این مسیر جهت‌دار است. ۳. مسأله‌ی زمان هم مطرح است، چون پشت سر گذاشتن یک مسیر مستلزم صرف زمان است» (سجودی، ۱۳۸۵: ۵۱). بنابراین این قاعده در تصویر فوق برقرار است. امّا مهم‌تر از آن شناسه‌های شعری خود شاعر است و تکرار همان سبک و اندیشه ناامیدی و سرگردانی که در طرحواره پیش نیز به‌چشم می‌خورد. شاعر با قدم‌های پراکنده، چون انسان مست مسیر را می‌شکافد. تصویر نحوه‌ی طی‌کردن مسافت، نشانگر جهان بی‌روح و شکست‌آمیز شاعر است. رسیدن به مقصدی که شاعر قصد دستیابی بدان دارد، بسیار سخت و دشوار است و شاعر با استفاده از استعاره‌ی مکنیه برای محبت معشوقه‌ی خود، درهایی را در نظر گرفته که بر آن قفل نهاده شده است؛ قفل بودن درهای محبت، به‌معنای عدم وصال و دسترسی به سوژه‌ی دلخواه است. اینکه شاعر در تجربه‌ی خود شکست خورده، چنین شکستی ناشی از اشکال در مرحله مبدأ و فرایند است؛ زیرا شاعر اعتقاد دارد که کلیدها را اشتباهی برداشته؛ یعنی تجربه‌ی شاعر در همان ابتدا با اشتباه همراه بوده تا مقصد حرکت وی نیز به شکست بیانجامد. از این‌رو در این طرحواره نیز حرکت از یک شیء به شیء دیگر، با استفاده از استعاره‌ی مکنیه به‌کار رفته است. شاعر در این طرحواره‌ی حرکتی نیز که مضمون طلب را نشان می‌دهد، شکست‌خورده باز می‌گردد. در حقیقت، مسیری که برای رفتن به‌سوی چیزی پیموده نافرجام بوده و نتیجه‌ای در برنداشت. نه تنها همین طرحواره، بلکه عمده‌ی حرکت‌ها و چرخش‌های شاعر برای رسیدن به مقصود، شکست‌خورده به‌تصویر کشیده شده، حتّی نوشیدن جرعه‌ای آب:

«فی هذه القریةِ الّتی تَستَیقِظُ/ لِتَشربَ المطرَ/ انکسرت فی یَدی زجاجةُ العالم[۳]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۱۴).

شاعر در اینجا موجودی مؤنث، گویا معشوقه‌ی خیالی خویش که در دهکده‌ای زندگی می‌کند و صبح برای نوشیدن آب باران بیدار شده را با حالت نافرجام به این‌صورت که «جام جهان هنگام انجام این کار شکسته است»، به تصویر می‌کشد. طرحواره‌های شاعر گرچه از حرکت برخوردار است، اما حرکت‌های آن، شکست آمیز

و بی‌نتیجه می‌باشد. تعدد حرکت در دفتر شعری شاعر نشان‌دهنده‌ی ذات جستجوگر و ماجراجویانه‌ی سوژه‌های مورد طرح شاعر نیست؛ این حرکت مانند آنچه در شعر رمانتیک قابل مشاهده است، به یک حالت نیکو و پایدار نمی‌انجامد و به لذّت و کشف مکاشفه‌ای جاودان منجر نمی‌گردد؛ بلکه عمدتاً حاوی نگرش شکست، ناامیدی، سرگردانی، پوچی است. حرکت‌هایی که خیلی زود فروکش می‌کند و به یک سفر عرفانی و تجربه‌ی شاعرانه‌ی بلند صوفیانه با انبوهی از اندوخته‌ها منجر نمی‌گردد، بلکه این حرکت‌ها لمحه‌های کوتاه و سریع از جهان هستی هستند که شروع نشده، پایان می‌پذیرد و میان مبدأ و مقصد آن فاصله‌ای اندک است تا از این طریق، شکست و نافرجامی را نزدیکتر از هر چیزی به انسان ترسیم کند؛ شکست و تلخکامی که به اعتقاد شاعر بر زندگی بشر چیرگی دارد.

حجمی

دومین طرحواره‌ی مورد بحث در این مقاله، طرحواره‌ی حجمی است که یکی از مهمترین طرحواره‌های در بلاغت و زبان شناسی به‌شمار می‌آید. «به اعتقاد جانسون و لیکاف تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی «حجم» را برای او امکان پذیر می‌سازد، پس انسان می‌تواند خود را مظروف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود بپندارد و این تجربه‌ی فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط دهد و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید آورد. برای نمونه لیکاف در جمله‌ی: «به‌دام ازدواج افتادن یا از دام ازدواج جستن» برای ازدواج که مفهوم ذهنی است، حجمی قائل شده که کسی به داخل آن کشیده یا از آن بیرون می‌جهد. به عقیده‌ی لیکاف «ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می‌کنیم». عناصر اصلی طرحواره‌ی حجمی عبارتند از: درون، محدوده و بیرون» (محمدی آسیابادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴۷؛ رک: Likaf.1987.272,). ساختار درونی این طرحواره مثل هر طرحواره‌ی

تصـــویری دیگر، به‌نحوی مرتب شـــده که به یک نتیجه‌گیری منطقی منجر می‌شـــود: هرچیزی یا درون یک ظرف اســـت یا بیرون آن ظرف؛ اگر الف که یک ظرف اســـت، درون ظرف ب باشـد و ج درون ظرف الف، در نتیجه ج درون ظرف ب اسـت. تصـور حوزه‌ی دید به منزله‌ی ظرف، از استعاره‌هایی است که برای نمونه می‌توان ذکر کرد؛ مثلاً این چیز در دیـد یا دیدرس یا بیرون از دید یا دیدرس اســـت. همچنین می‌توان روابط فردی را نیز بر حسب ظرف دریافت: مثلاً در بین ما، در میان ما، بیرون از ما (همان).

حجم و ظرف‌های حجمی، می‌تواند بسته به شعر هر شاعری، متفاوت و متنوع باشد. در شـــعر پســـت‌مدرن، ظرف‌های نمادین، چه فیزیکی و چه معنوی و انتزاعی که جنبه فیزیکی به‌خود می‌گیرند، به‌مثابه ظرف فرض می‌شوند. ودیع سعادة، شاعر معاصر لبنانی، طرحواره‌های حجمی متفاوتی را در شـــعر خود، به‌ویژه دفتر شـــعری مورد بحث به‌کار برده اسـت. از نظر وی بسـیاری از اشـیاء پیرامون چه ذهنی و چه ملموس، بسان ظرفی هسـتند که مظروفی را در بر دارند. شـاعر با رویکرد سـاختارشـکنانه‌ی خود ظرف‌های جدید و استعاری خلق کرده و تلاش می‌کند تجربه‌های نوی پست مدرنیستی خود را در ظرف‌های جدید و ناشـناخته بگنجاند و جهان شعری خود را بر پایه‌ی طرح‌های بدیع و خلاق بیافریند. به‌عنوان مثال آنجا که می‌گوید:

«إنّها محاولةُ الدخولِ فی عُنقِ الحُب/الّذی یَندَلِقُ خارجَ فَمی/أو إلتقاطُ نجمةٍ کَساعةٍ مُخرّبة فی صُندوقِ الأملِ[۴]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۲۳).

در این صـحنه‌ی زیبا و بدیع، شـاعر از دو تعبیر ظرفی-اسـتعاری بهره گرفته اسـت؛ عشـق و امید در این تصـویر، به‌گونه‌ی ظرف خلق شـده‌اند؛ عشـق گردنی دارند که در حال بیرون‌زدن از دهان اسـت و از آن خارج می‌شـود. اما شـاعر تلاشـی را به‌تصـویر می‌کشـد که قرار اسـت در گردن عشـق وارد شـود. تعبیر ورود و خروج در طرحواره، به‌طور کامل، نشـان‌دهنده‌ی سـاخت آگاهانه‌ی طرحواره توسـط شـاعر اسـت. در واقع «طرحواره‌ی حجمی (ظرف و مظروفی)، طرحواره‌ی تصـویری اسـت که بر اسـاس آن یک مفهوم انتزاعی به‌مثابه ظرفی تلقی می‌شـود که دارای جهت‌های «بیرون» و «درون»

اســت» (Yu.1988:25) بدین‌سان همان‌گونه که در این تلقی تصویری دیده می‌شود، «فی» آشــکارا نشان‌دهنده‌ی ظرف‌بودن عشق است که با تعبیر «عنق»، به‌شکل استعاره‌ی مکنیه در آمده، اما ظرف شاعر متحرک است. ظرف حالت ایستایی ندارد؛ گرچه دارای فضایی فیزیکی اســت و می توان در آن داخل شــد، اما خود نیز قصــد خروج دارد؛ خروج از دهان. در این تصــویر خیال‌انگیز، گردن عشق، به‌مثابه گردن انسان فرض‌شده که با دهان فاصله‌ای ندارد و گویی می‌خواهد از آن خارج گردد همچنین مظروف که با ضمیر «ها» نشان داده شده، مشخص نیست.

در بخش دوم طرحواره، همین مظروف غیرمشخص به‌مثابه گرفتن ستاره و یا ساعتی خراب در صــندوق امید به‌تصویر کشیده شده؛ تصاویر همچنان صوفیانه و مبهم است و شــاعر از عنصــر تشبیه برای نزدیک‌ساختن مفهوم به ذهن و یا ملموس‌کردن آن استفاده کرده‌اســت. زیرا در گرو تشــبیه، پنهان‌ترین و پیچیده‌ترین کلام به واضح‌ترین بیان تبدیل و نزدیک می‌شــود و به نقل از فاضــلی در کتاب مســائل هامه بلاغیه تشــبیه ســه ویژگی مبالغه، تبیین، روشنگری و ایجاز را در یک‌جا جمع می‌کند.(فاضلی، ٤٩:١٣٧٦) اما تشبیه در اینجا، هیچ‌گونه کمکی به فهم ماهیت طرحواره نمی‌کند؛ زیرا آنچه در مشــبه‌به بیان‌شده، أظهر و أقوی نیســت، بلکه بیش از مشبه غامض و تیره است. آنچه شبیه «گرفتن ستاره» و یا «ســاعت خراب شــده» است، به‌مراتب پیچیده‌تر از حدسیات و گمان‌های خواننده می‌باشد. شاعر همین مظروف غیرمشخص و مبهم را در ظرف مشخص و استعاری قرار داده است: صندوق الأمل: صندوق امید. اما آنچه اهمیت دارد تشکیل چنین طرحواره‌های حجمیک اســت؛ طرحواره‌هایی که با توجه به وســعت جهان شاعرانه‌ی پست مدرنیست و چیرگی ساختار صوفیانه و عارفانه، به‌جای القاء مکان و جغرافیای خاص و محسوس، جغرافیایی بی حد و حصر را نشان می‌دهد. گرچه دایره‌ی واژگان سعی در حسی‌نمودن مفهوم دارد و این مقوله در مقیدنمودن عشــق به گردن و امید به صــندوق با اســتفاده از اســتعاره‌ی مکنیه دیده می‌شــود، امّا این تقیید و تحدید چندان کمکی به فهم جغرافیا و ظرف مورد نظر شــاعر نمی‌کنــد. یــا زمانی‌که مفهومی ملموس و انتزاعی به‌طور توأمان ظرف شاعر قرار گرفته، آنجا که می‌گوید:

«أنا النموٌ الأسودُ تحتَ الأبراجِ/والحیواناتِ الکونیّةِ تَرعانی/لستُ الصبیٌ الّذی یَدخُلُ برجَ العائلةِ فی المساءِ[۵]» (سعادة، ۲۰۱۶ :۲۹).

شاعر در اینجا با استفاده از کلیدواژه‌های مهم جهان شعری‌اش، مانند رنگ، رشد، حیوانات و دیگر واژگان، انگاشتی حجمی خلق نموده است. سوژه‌ی فیزیکی و یا مظروف خود شاعر و یا هر متکلم فرضی دیگر است که در برج‌ها جای می‌گیرد و برج در اینجا نشان از مکانی ارزشمند می‌باشد که دارای جنبه‌ی نمادین در شعر شاعر است. هرچند ابعاد آن دقیق مشخص نیست، امّا حرف اضافه‌ی «تحت»، نشان از ظرف‌بودن مفهوم مورد نظر دارد؛ ولی شاعر مظروف را تا حدودی مشخص کرده است. وی با استفاده از کلیدواژه‌ی أسود که بر تیرگی دلالت دارد، خود را بسان پیشرفتی سیاه در برج‌ها به‌تصویر کشیده و جهت بیرون و درون طرحواره را مشخص‌کرده است. همچنین در این دفتر شعری تعابیری زیبایی که نشانگر طرحواره‌های حجمی است نشان داده‌شده:

«أعرِفُکَ أیّها العالمُ/ أیّها العجوزُ القمیءُ فی صَحنِ ذاکِرتی[۶]» (همان: ۲۲).

یا آنجا که می‌گوید:

«بعیداً عَن السُقُوفِ الحَمیمةِ/ جمیعُ الأمطارِ لاتَغسِلُ مَظلّاتنا / والنهاراتُ الناسیةُ مظلّتها فی یدِ اللیلِ[۷]» (همان: ۱۹).

همانطور که دیده می‌شود، شاعر مدام تلاش می‌کند در طرحواره‌های حجمی، از مظروف حسی و ظروف انتزاعی و ذهنی بهره ببرد. در تعبیر اول، تصویر جهان که شبیه گنده پیری است نشان داده‌شده که در صحن حافظه‌ی شاعر قرار دارد؛ شاعر در واقع درصدد تبیین «جسمی‌شدگی» سوژه‌ی مورد نظر می‌باشد و از این‌رو زشت‌ترین تصویر را از وی عرضه می‌کند. این مفهوم ذهنی و تصور آزاردهنده‌ی جسمی‌شده در ظرفی قرار دارد و فضایی از ذهن و حافظه شاعر را اشغال کرده است و نشان می‌دهد که شاعر با تصوری مخرّب مواجهه است که باید با آن مبارزه کند و آن را از ذهن بیرون افکند.

طرحواره در اینجا نیز با اســتفاده از اســتعاره‌ی مکنیه در تشــبیه حافظه به مکانی دارای صحن به‌چشم می‌خورد.

در طرحواره‌ی بعدی نیز، نوع حجمیک آن مد نظر است. «دست شب» به‌مثابه ظرفی می‌باشــد که بنابر ســبک شــاعر و به‌طور غامض و صوفیانه تعبیر شده است. مکان‌واره‌ی شــاعر، جنبه‌ی زمانی دارد، اما همین زمان به‌مثابه شیء فیزیکی دارای محدوده و فضایی جهت اشتغال به‌تصویر کشیده شده است. شاعر از تعبیر «دست شب» استفاده کرده؛ زیرا مظروف، چتر اســت که با دســت گرفته می‌شــود و بنابراین تناسبی پنهان میان استعاره‌ی ظرفی شاعر با مظروف قرار دارد؛ اما چتری است که به روزهای فراموش‌کار تعلق دارد. بنابراین شاعر در تعابیر زیادی از دفتر «لیس للمساء إخوة» از طرحواره‌های حجمی بهره گرفته تا به نوعی ماجراجویی‌ها، تجربه‌ها و دغدغه‌های امروزین خود را به‌واســطه‌ی آن بیان کند. این تجربه‌ها معمولاً از طریق ســاختارهای اســتعاری قابل تبیین می‌باشــد که شاعر بخش زیادی از آنها را با طرحواره‌های مکانی ارائه نموده است.

قدرتی

طرحواره‌های قدرتی، یکی دیگر از انواع طرحواره‌های بلاغی است که می‌تواند تصویری متفاوت از ســوژه‌ی مورد نظر ارائه دهد. «نخســتین نوع طرحواره قدرتی آن است که در مســیر حرکت، ســدی ایجادشود که نتوان از آن گذشت و حرکت قطع شود؛ دومین نوع طرحواره قدرتی آن اســت که در مسیر حرکت سدی ایجاد شود و سه حالت مختلف را پیش روی ما قرار دهد: اول این که مســیر تغییر به گذر از آن سد منجر نشود؛ دوم اینکه انسان بتواند از کنار آن سد بگذرد و به راهش ادامه دهد و سومین نوع طرحواره قدرتی آن اســت که انسان بتواند سد را از مسیر حرکتش بردارد و بدون کوچکترین وقفه ای به حرکت خود ادامه دهد» (فضــائلی و شــریفی، ۱۳۹۲: ۱۳۷). در این بخش از مقاله به بررسی طرحواره‌های قدرتی در شعر ودیع سعادة پرداخته می‌شود.

«ستُخرجونَ بقمیصٍ صارخٍ لتقابلوا اعتزالاتکُم/ فی اللیلِ أو فی النهارِ/ ستُخرجونَ/ وَ علی حِدَة یقابِلُ کلٌّ واحد اعتزالاتِه/ ینقّب طویلاً فی الحقول[۸]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۳۷).

در این طرحواره مقابله و مبارزه میان «قمیص صارخ» به‌معنای پیراهن فریاد زننده و سکوت و انزوا برقرار است. با این تعبیر شاعر اعلام می‌دارد که شرایط را بر نمی‌تابد و به جنگ اعتزال و سکوت می‌رود. در بند شعری مورد نظر، دوگانگی و پاردوکسی آشکار میان دو عنصر دیده می‌شود و با توجّه به ضدیت دو عنصر، طرحواره‌ی قدرتی اقتضا می‌کند. جنگ میان این دو عنصر به‌مثابه جنگ میان آب و آتش است؛ اعتراض در مقابل عزلت قرار دارد و می‌خواهد این سد را بشکند تا به‌هدف خود دست یابد. ودیع با برافراشتن مقام اعتراض با استفاده از ظرف زمانی وسیع که هم شامل شب و هم شامل روز می‌شود، همه جانبگی این مبارزه را می‌رساند.

«یکونَ هناکَ طریقٌ آخَر/ إلی الغابةِ/ الوِترُ المشدودُ بین عینیّ والأشجارِ/ عَلی وشکِ الإنقصافِ[۹]» (همان: ٤١).

در این طرحواره نیز سدی مقابل شاعر قرار دارد که قابل دورزدن و تغییر مسیر است. در این طرحواره، شاعر از مسیر دیگری سخن می‌گوید که با وجود مانع می‌تواند از آن وارد جنگل شود. اگرچه وی صراحتاً از مانع سخن نمی‌گوید، اما از فحوای کلام می‌توان به وجود مانعی دشوار بر سر راه شاعر پی برد. در این طرحواره‌ی بلاغی با جنبه‌ی بصری، کلمات و تعابیر از قابلیت ترسیمی زیادی برخوردارند و شاعر از انگاره‌ی استعاری برای ساخت چنین طرحواره‌ای بهره گرفته است. گاهی نیز به‌همین صورت، شاعر از سوژه‌های مهم خود برای رفع این مانع یا مزاحم استفاده می‌کند. آنجا که به‌طرز لطیفی می‌گوید:

«یا إمرأة سوداء علی بابی یا مراکب/ اذهَبی/ أحلامی کافیةٌ لأغلق هذا البابَ/ وَ أنامُ/ میاهی کافیةٌ لأغرقَ[۱۰]» (همان: ٤٠).

در اینجا شاعر، زن سیاه و همچنین کشتی‌ها را به خروج از میدان فرا می‌خواند؛ زیرا آنها درد وی را درمان نمی‌کنند و از نظر شاعر، آرزوها و آب‌ها برای درمان درد وی کافی است. با توجّه به استفاده‌ی شعر از رنگ‌های مختلف، رنگ سیاه در این طرحواره‌ی شعری، دلالت بر غلبه‌ی سیاهی در روح و روان شاعر دارد. شاعر پست مدرنیست با سازه‌های تکه پاره برای تبیین جهان از این رنگ استفاده می‌کند تا غلبه‌ی نا

امیدی، ظلمت و خفقان را القاء کند. در این طرحواره مانع و سد، به این رنگ آغشته است و مسلماً با دیگر تعابیر شاعر که جنبه‌ی سیاسی دارد همخوانی دارد. اما شاعر از رؤیاها و آب‌ها، برای رهایی از این سد مهم و آشنا در شعرش بهره می‌برد؛ دو عنصری که در شعر ودیع جاودانه شدند و از پرکاربردترین موتیف‌های شعری او به‌شمار می‌روند. «شعر وی از آب خالی نیست، آب از قدرت و اشکال و انواعی چون برکه، دریا، دریاچه، رود، چشمه و باتلاق برخوردار است و در آسمان و در اعماق، در بالای زمین و باطن آن و در هوا، سنگ، اجسام و درخت و به‌شکل‌های طوفان، فیضان، تندباد، باران و رطوبت وجود دارد؛ هم میراننده است و هم زنده‌کننده. این عنصر با تمام شکل‌ها و انواع و رنگ‌ها و کارکردها در شعر ودیع سعادة به‌کار رفته است» (فاروق، ۲۰۱۹: alfaisalmag.com). بنابراین شاعر معمولاً از موتیف‌ها و کلیدواژه‌های مهم شعر خود برای انتقال مفاهیم شعر خود بهره می‌برد؛ مثلاً در نمونه‌ی زیر از شکست سد که در مفهوم طریق به‌عنوان یکی دیگر از مفاهیم پرکاربرد شعر وی می‌باشد، سخن می‌گوید:

«ها هی الطریقُ تَنکَسِرُ کَعودٍ یابسٍ/ وعَلی أعلی جِبال القَلبِ/ تَجمَعُ الخرافَ البیضاءَ نَفسَها

وتعودُ إلی الحَظیرةِ[۱۱]» (سعادة، ۲۰۱۶: ۴۳).

مهم نیست شاعر در این طرحواره‌ی بلاغی از شکست سدی به‌عنوان راه سخن گفته، وی از تشبیه زیبایی استفاده کرده و شکستن راه را به شکستن چوبی خشک مانند کرده است که با شکستن آن صدایی که در فضا بازتاب پیدا می‌کند. بازتاب این صدا، نشان‌دهنده‌ی قدرت شاعر در مقابل با موانع پیش‌رو است، اما قرارگرفتن طریق به‌عنوان سد، مقابل روی شاعر نشان‌دهنده‌ی یکنواختی و لایتناهی بودن است که در اندیشه‌ی شاعر قطع گردیده و دیگر حق ادامه روند ندارد. در ادامه‌ی این طرحواره‌ی قدرتی، تصویری دل‌انگیز را رسم کرده که آن «رفتن گوسفندان‌های سفید به داخل آغل» است. در حقیقت این صحنه‌ی جذاب با ماهیت و ساختار طرحواره‌ی قدرتی در ضدیت قرار ندارد. شاعر می‌خواهد از دام مسیری یکنواخت و خسته‌کننده برهد و با تصویری

رمانتیک روستایی و بکر، به آغوش طبیعت و آرامش حاصل از آن برگردد. بنابراین سروده‌های دفتر شعری مورد بحث شاعر، مملو از صحنه‌ها و طرحواره‌های قدرتی است. شاعر در فرآیند مبارزه با عناصری که ماهیت آنها را آشکار و تبیین نکرده قرار دارد. وی می‌خواهد آن عناصر را از میان بردارد و به‌جای آن عناصر موردنظر خود را جایگزین کند. همین تصور و اندیشه، در پدیدآمدن طرحواره‌های قدرتی دخیل است و شاعر برای جلوه‌ی تأثیرگذاری این طرحواره‌ها، در ترسیم و ارائه آن از عناصر بلاغی مهمی چون استعاره بهره می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

شعر پسامدرنی ودیع سعاده از طرحواره‌های تصویری متعددی برخوردار است. بسیاری از بندهای شعری شاعر مشتمل بر استعارات شناخته‌شده و طرحواره‌های تصویری است. وی درصدد عینی‌نمودن مفاهیم و دغدغه‌های نو و جدید خود در قالب طرحواره‌ی تصویری است و برای تجسم هر چه بیشتر و ملموس‌تر کردن مفاهیم به کاربرد دیگر صنایع بلاغی چون تشبیه و مجاز و کنایه و غیره می‌پردازد.

شاعر پسامدرن با اینکه رکود و ایستایی و سکون جهان پوچ و مرگ‌آور خود را نشان می‌دهد که این خود به خود به عدم کاربرد طرحواره‌های حرکتی می‌انجامد، اما شاعر از همین طرحواره برای مفاهیم موردنظر خود، نه برای پویایی و جذابیت جهان معاصر بهره گرفته است. از این‌رو، این گونه طرحواره‌ها نزد شاعر به‌سمت رشد و تطوری مخرّب و سفری به ناکجاآباد و حرکتی به سمت پستی و شکست است.

از جهت حجمی نیز شاعر با استفاده از استعاره‌های شناختی متعدد و استعاره‌های مکنیه، به خلق طرحواره‌های ظرف و مظروفی پرداخته است. ابعاد در این گونه طرحواره‌ها مبهم و نامشخص است و نشان از رویکرد پسامدرنیستی شاعر دارد. طرحواره‌های حجمیک به‌جای اینکه تصویری روشن از فضاء و شی فیزیکی ارائه دهد، در پی نشان‌دادن افکار در هم‌ریخته و پریشان خود با استفاده از حروف اضافه مناسب

در ظرف خاصی می‌باشد که گاهی اوقات تجسمی حباب‌گونه از سوژه مورد نظر را به‌وجود آورده است.

رویکرد و محتوای سیاسی شاعر همچون روزنامه‌نگار، در طرحواره‌های قدرتی وی نهفته است؛ شاعر در این‌گونه از طرحواره‌ها، عنصر مبارزه و مقاومت میان عناصری چون عنصر سکوت و اعتراض را نشان داده است. شکست موانع و سدها در این شعرها جنبه‌ی حماسی ندارد، بلکه به‌نوعی تداعی‌کننده‌ی شکست خود شاعر، غلبه‌ی جو نا امیدی، از میان رفتن نیروهای مطلوب و درست و ایجادشدن موانع جدید و شکست ناپذیر است. شاعر در تمام حالات این طرحواره‌ها، در پی ملموس‌کردن ایده‌ها و مفاهیم ذهنی مورد نظر است، خواه موفق باشد خواه ناموفق. همچنین صنایع بلاغی به‌ویژه استعاره‌ی مکنیه به‌عنوان رکن اصلی طرحواره‌ها، در نزد شاعر مورد اهتمام و استفاده بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «در دست تو رگ‌های پژمردگی رشد می‌یابد و غروب می‌کند دست تو که به‌مانند نامه‌ها به عابران اشاره می‌کند».

۲. «همانا من با قدم‌های پراکنده به دروازه‌های محبت قفل‌شده‌ی تو روی می‌آورم، نمی خواهم فراموش کنم کلیدهایی که در عشقبازی‌هایمان یافتیم، کلیدهای اشتباهی بود».

۳. «در این دهکده که بیدار می‌شود تا باران را بنوشد، اما در دست من جام جهان شکست».

٤. «این تلاش برای ورود به گردن عشق است که بیرون از دهانم پرتاپ می‌شود، یا گرفتن ستاره است مانند ساعتی خراب در صندوق آرزو».

۵. من رشدی سیاه و تیره در زیر برج‌هایم، و حیوانات هستی از من مراقبت می‌کنند، من کودکی نیستم که وارد برج العائله (نام یکی از مجتمع‌های تفریحی عرب‌ها می‌باشد) در شباهنگام وارد شود».

٦. «تو را می‌شناسم ای جهان، ای پیرمرد که در صحنه‌ی ذهنم چمباتمه زده نشسته است».

۷. «دور از سقف‌های دلگرم‌کننده، تمامی باران‌ها چترهای ما را نمی‌شوید، و چتر، روزهای فراموش‌شده در دست شب است».

۸. «با پیراهنی جنجالی به مقابله با عزلت‌هایتان بر می‌خیزید، در شب و یا در روز، بر می خیزید، به گونه‌ای‌که هر کدام با عزلت‌های خود مقابله می‌کند، و در مزرعه‌ها نقبی طولانی می‌زنید»

۹. «واجب است که مسیر دیگری به جنگل باز باشد، زه بسته‌شده‌ی میان چشمانم و درختان، در آستانه‌ی فروپاشی است».

۱۰. «ای زن سیه در مقابل دروازه‌ام، ای کشتی‌ها، برو، رؤیاهایم برای بستن در کافی است، آب‌هایم کافی است برای اینکه غرق بشوم».

۱۱. «هان این مسیر من است که بسان چوب خشک می‌شکند، بر بالای کوه‌های قلب، گوسفندهای سفید را گردآوری می‌کند تا به آغل بازگردند».

منابع و مآخذ

-اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰)، زمستان، تهران: نشر زمستان.

- تیلر، رابرت (۱۳۸۳)، بسط مقوله: مجاز در کتاب استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، ترجمه: مریم صابری پور نوری فام. تهران: مهر.

- صفوی، کوروش (۱۳۷۹)، معنی شناسی، تهران: مهر.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.

- کوچش، زلتان (۱۳۹٤)، استعاره در فرهنگ جهانی؛ جهانی‌ها و تنوع. ترجمه: نیکتا انتظام، چاپ اول، تهران: سیاهرود.

- فاضلی، محمد، (۱۳۷۶)، دراسه ونقد فی مسائل بلاغه هامه، مشهد: فردوس

- سعاده، ودیع (۲۰۱۶)، الأعمال الشعریة، سوریه: دار أبابیل.

- بهنام، مینا، (۱۳۸۹)، «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، **نقد ادبی**، سال سوم، ش ۱۰: صص ۹۱ – ۱۱٤.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۵)، «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان، بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری»، **پژوهشنامه فرهنگستان هنر**، ش۱: صص: ٤٦ ـ٦٤.

- صفوی، کوروش، (۱۳۸۲)، «بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی». **نامه فرهنگسان**، سال ششم، ش ۱، تابستان ۱۳۸۲: صص: ٦٥ ـ ۸٥.

- فضائلی، سیده مریم و شهلا شریفی، (۱۳۹۲)، «بررسی طرحواره‌های قدرتی در برخی از ضرب المثل‌های زبان فارسی»، **مجله‌ی زبان شناسی و گویش‌های خراسان دانشگاه فردوسی مشهد**، ش ۱، صص: ۱۳۱ – ۱٤٤.

- محمدی، آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، «طرحواره های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی» **پژوهش‌های ادب عرفانی**، سال ششم، ش ۲: صص ۱٤۱ـ ۱٦۲.

Yu, Ning**.(۱۹۹۸). The Contemporary Theory of Metaphor.** Amsterdam: John Benjamins B. V.

Cazeaux, Clive.(۲۰۰۷) **Metaphor and Continental Philosophy,**From Kant Routledge, First published, to Derrida; New York.

Lakoff, George.(۱۹۸۷). Women, Fire, and Dangerous Things; What Categories Reveal about the Mind; Chicago and London: the University of Chicago Press.

فاروق، وائل(۲۰۱۹)، ظلال الماء و مرایا المعنی قراءة فی شعر ودیع سعادة

www.alfaisalmag.com/?p=13936

زیتون، عبیر (۲۰۱۸)، گفتگو با شاعر با محور: ودیع السعادة، الشعر قبض الریح، روزنامه الإتحاد

: alittihad.ae

التصاميم البصريه – البلاغية فى المجموعة الشعرية "ليس للمساء اخوة" لوديع سعادة

الهه ستارى[1]
حسين شمس آبادى[2]
طاهره ميرزاده[3]

الملخص

التصاميم البصرية هى وسيلة للفهم والتعبير عن المفاهيم المجردة والذاتية التى يتم تصورها فى شكل مفاهيم ملموسة تجسد المفهوم الذاتى فى الرؤية الموضوعية. تُستخدم خلال هذا النوع من التصاميم البصرية، مجموعة من اللطائف البلاغية و الصنائع البديعية التى لاتكتمل صياغة الصور الذهنية المقصودة وأبعادها بدونها. يتم هذا التحديد المجازى للأشياء والطبيعة بطرق مختلفة، وفى هذه الدراسة ، يتم دراسة ثلاثة أشكال فى دفتر شعرى معنون بـ"ليس للمساء أخ" للشاعر اللبنانى وديع سعادة فهى على التوالى: التصميم الحركى والتصميم المكثف والتصميم السلطوى. يتم دراسة دور و أهمية الصناعات البديعية، واللطائف البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والمجاز وما إلى ذلک فى تشكيلها وبنائها، بحيث يتم استكشاف مساهمتها فى التصاميم البصرية وفى تأثيرها على الجمهور. تظهر نتائج الدراسة أنه قد استخدم وديع سعادة صور الكولاج أى الصور غير المتجانسة فيما يتعلق بمفاهيم وأسس عالم ما بعد الحداثة، ذلک مثل القلق والازدواجية ، والنزعة السياسية للقصائد وضّح مفاهيمها مثل النضال والمواجهة، إلخ. وقد استخدم الشاعر مجموعة متنوعة من الفنون البصرية واللطائف الأدبية لإشهار الصور. تجدر الإشارة إلى أن منهج هذه الدراسة هو منهج وصفى تحليلى.

الكلمات الرئيسية: االمفاهيم الإنتزاعية، التصاميم البصرية – البلاغية ، وديع سعادة، ليس للمساء إخوة.

١–طالبة دكتوراة فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزوارى
٢– استاذ مشارک فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزوارى
٣–طالبة دكتوراه فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حكيم سبزوارى

The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Tenth Year, No. 21, Fall and Winter 2021

Image-rhetorical schemas in Wadih Sa'adeh's book of poems *Laysa Lil Massa' Ikhwah* (Evening has no brothers)

Elaheh Sattari, Ph.D Student Of Arabic Language and Literature at Hakim Sabzevari University
Hossein Shamsabadi[1], Associate Professor in Arabic Language and Literature at Hakim Sabzevari University
Tahereh Mirzadeh, Ph.D Student Of Arabic Language and Literature at Hakim Sabzevari University

Received: 08-12-2019 Accepted: 27-07-2020

Abstract

An image schema refers to any understanding or expression of abstract or subjective concepts in the form of tangible concepts that conjure up the intended mental concepts. This type of schema is based on scene-making and imagery. To make such images, poets make use of a set of rhetorical and literary devices without which the construction of images out of the intended concepts will be incomplete and ineffective. This metaphorical account of objects and nature takes place in several different ways. This study examines only three forms of schemas, namely kinetic or rotational, volume, and power in the book of poems *Laysa Lil Massa' Ikhwah* by the Lebanese poet Wadi Sa'ad. Throughout the analysis of these schemas, the role and importance of rhetorical devices such as similes and metaphors to form and make the schemas are also examined. The purpose is to reinforce the notion that image schemas, which constitute part of the cognitive metaphor, are not unrelated to ancient rhetorical patterns. The findings of the study show that, in accordance with the concepts and thought patterns of the post-modern world such as anxiety and duality and with regard to the political nature of his poems and his attention to concepts such as fighting and unity, Sa'ad has employed different image schemas through collage-like and heterogeneous imagery and has used various rhetorical and literary devices for greater imaginative effects.

Keywords: Mental concepts, Rhetorical-image schemas, Wadi Sa'ad, *Laysa Lil Massa' Ikhwah* (Evening has no brothers).

1- Corresponding Author Email: h.shamsabadi@hsu.ac.ir