

• دریافت ۱۴۰۱/۰۸/۱۷

• تأیید ۱۴۰۱/۱۰/۰۳

n

تحلیل شناختی طرحواره‌های تصویری در شعر سمیح القاسم با تأکید بر نظریه مرک جانسون

شهلا شکیبایی فر*

محسن پیشوایی علوی**

چکیده

معناشناسی شناختی از جمله الگوهای نوین در مطالعه زبان است که به بررسی رابطه میان ذهن، ادراکات حسی بشر و عناصر زبانی می‌پردازد. در حقیقت این الگو شیوه مفهومی‌سازی اطلاعات را در ذهن مورد واکاوی قرار می‌دهد. «طرحواره تصویری» از بنیادی‌ترین رویکردهای معناشناسی شناختی است که در نتیجه تعامل انسان با جهان پیرامون و بر اساس تجربیات زیستی او به صورت مفاهیم انتزاعی در ذهن شکل می‌گیرد. ساختار روشن و معنی‌دار طرحواره‌ها می‌تواند پایگاهی برای تشکیل نگاشت‌های استعاری و درک حوزه‌های پیچیده عقلی باشد؛ بر این اساس هدف از انجام پژوهش حاضر آن است که بر مبنای روش تو صیفی - تحلیلی و با تکیه بر نظریه جانسون، ضمن بررسی سه نظام طرحواره‌ای حجمی، قدرتی و حرکتی، چگونگی بازنمود تجارب زیستی در ذهن شاعر، پیوند جهان‌بینی او با طرحواره‌های سه‌گانه همچنین قابلیت این نظام‌ها در عینی‌ساختن امور انتزاعی مورد بررسی قرار گیرد. یافته‌های پژوهش بیانگر آن است شاعر به منظور برانگیختن روحیه مبارزه‌طلبی در مخاطبین، مضامین انقلابی مورد نظرش را با استفاده از عناصر حسی ادراکی و تجارب فیزیکی روزمره به شیوه‌ای ملموس بیان نموده‌است. او طرح ذهنی حجم را برای تجسم مفهوم «هویت»، طرحواره حرکتی را برای عینیت بخشیدن به مضمون «دستیابی به اهداف و آرمان‌های اجتماعی» و طرحواره‌های قدرتی را به عنوان ابزاری برای نشان دادن «پایداری ملت فلسطین» به کار برده است. بر اساس نتایج پژوهش، طرحواره‌های مذکور شناختی دقیق از ذهنیات، جهان‌بینی و ابعاد شخصیتی سمیح القاسم به دست می‌دهند؛ این نظام‌ها، سراینده را شخصیتی انسان‌گرا، آرمان‌خواه و متعهد به اجتماع همچنین فردی با عزت نفس بالا و سرشار از عواطف حماسی نشان می‌دهند.

واژگان کلیدی: بحران هویت، جهان معاصر عرب، تعارض، خودباختگی، سمیح القاسم.

sh.shakibaee@pnu.ac.ir

mpishvaiaalavi@uok.ac.ir

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور (نویسنده مسئول)

** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان

۱. مقدمه

علوم شناختی به علمی اطلاق می‌شود که ذهن و کارکردهای آن را مورد مطالعه قرار می‌دهند، همچنین به بررسی سازوکارهایی می‌پردازند که در مغز باعث به وجود آمدن قابلیت‌های شناختی می‌شود. در این راستا نظریه معناشناسی شناختی که از زیرشاخه‌های دانش زبان‌شناسی به شمار می‌رود، بر پیوند ذهن و زبان تاکید می‌کند. این نظریه مدعی است؛ زبان، الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهنی انسان را هنگام بازنمایی تجارب زیستی منعکس می‌کند (Ioebner, 2002: 171). رویکرد معناشناسی به منظور تبیین نقش ادراکات جسمانی در پیدایش مفاهیم ذهنی از ابزارهای شناختی متعددی بهره می‌گیرد؛ از جمله این ابزارها می‌توان به طرحواره‌های تصویری اشاره نمود.

طرحواره‌ها، ساختارهای معنادار و جسمی‌شده‌ای هستند که در نتیجه حرکات انسان در فضای سه‌بعدی، تعاملات ادراکی او و نحوه برخوردش با اجسام در ذهن پدید می‌آیند. این ساختارها به سبب آنکه بر مبنای تجارب حسی - حرکتی ایجاد شده‌اند، بازنمایی بسیاری از مفاهیم انتزاعی را در قالب عبارات عینی و ملموس میسر می‌سازند (yu, 1998: 23-24)؛ به عنوان مثال انسان تجربه فیزیکی سرریز کردن آب را به مفهوم انتزاعی صبر تعمیم می‌دهد و با استفاده از این تجربه در جمله «کاسه صبرم لبریز شد» زوال صبر را به صورت ملموس بیان می‌کند.

الگوهای طرحواره‌ای از آن جهت که موجب درک مفاهیم عقلی می‌شوند، در واکاوی افکار و جهان‌بینی سمیح‌القاسم، شاعر نامور فلسطین بسیار راه‌گشا خواهند بود؛ چرا که سروده‌های این شاعر سرشار از درون‌مایه‌های حماسی و مضامین انتزاعی از قبیل مبارزه‌طلبی، وطن‌پرستی، پایداری، آزادی، پیروزی و ... است. در واقع بخش عظیمی از اشعار او در حوزه ادبیات پایداری جای می‌گیرد. این نوع ادبیات، عامه مردم مورد خطاب قرار می‌دهد و هدفش برانگیختگی روحیه جنگاوری است؛ بنابراین لازم

است اشعار سراینده در قالب نظام طرحواره‌ای مطالعه شود تا فهم مضامین مجرد آن برای مخاطبین میسر شده و بدین وسیله زمینه بیداری عواطف آنها فراهم گردد. با توجه به آنچه گفته شد، کاربست رویکرد شناختی در تحلیل اشعار سمیح القاسم از آن نظر دارای اهمیت است که با تکیه بر روش مورد بحث می‌توان نقش تجارب فیزیکی این نویسنده را در پیدایش نظام ذهنیش تبیین نمود و از این رهگذر، تعامل تنگاتنگ ذهن را با زبان نشان داد و به شناخت دقیق‌تری از شخصیت فردی و اجتماعی شاعر دست یافت؛ براین اساس هدف از انجام پژوهش حاضر آن است که در چارچوب روش معناشناسی شناختی و بر مبنای نظریه جانسون، ضمن بررسی سه نظام طرحواره‌ای حجمی، قدرتی و حرکتی، چگونگی باز نمود ادراکات حسی در ذهن شاعر، پیوند جهان‌بینی او با طرحواره‌های سه‌گانه همچنین قابلیت الگوهای طرحواره‌ای در عینی ساختن حوزه‌های انتزاعی تبیین گردد.

پرسش‌های پژوهش

در این پژوهش سعی بر آن است که به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:
 طرحواره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی در اشعار سمیح القاسم به انتقال چه نوع مفاهیمی می‌پردازند؟
 طرحواره‌ها چگونه نوع جهان‌بینی و عواطف درونی سراینده را تبیین خواهند نمود؟
 باخوانش نظام طرحواره‌ای چه شناختی از اندیشه شاعر حاصل می‌شود؟

پیشینه پژوهش

اصطلاح طرحواره تصویری^۱ نخستین بار توسط مارک جانسون^۲ (۱۹۸۷) در کتاب

1. Image Schema
 2. Mark Johnson

«بدن در ذهن»^۱ به کار گرفته شد. نویسنده در این کتاب ضمن آنکه نقش تجارب فیزیکی انسان را در شکل‌گیری مفاهیم ذهنی بیان نموده، به شرح و طبقه‌بندی انواع طرحواره‌ها نیز پرداخته است.

پس از جانسون، مارک ترنر^۲ (۱۹۹۶) در کتاب ذهن ادبی به کارکرد داستان‌های تمثیلی در بازنمایی ادراکات بشری پرداخته است، در حقیقت از این زاویه تاثیر ذهن ادبی را بر زبان، تخیل، استدلال و تمامی رفتارهای روزمره انسان نشان می‌دهد. او در بخش‌هایی از کتاب، طرحواره‌های تصویری و جایگاه آن را در تفکر ادبی بررسی نموده است.

پیتر استاکول^۳ (۲۰۰۲) در کتاب بوطیقای شناختی از پیوند ادبیات و زبان سخن می‌گوید. او نظام طرحواره‌ای را نخستین گام در تفسیر متون ادبی برشمرده است.

ایوانز^۴ و گرین^۵ (۲۰۰۶) در کتاب مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی شناختی طرحواره را جزئی از ساخت مفهومی می‌دانند و به منظور شرح آن از نظریه شناخت بدن‌مند جانسون و آرای تالمی بهره گرفته‌اند.

در ادبیات عربی نیز پژوهش‌های بسیاری در خصوص طرحواره‌های تصویری انجام شده است؛ برخی از این پژوهش‌ها عبارتند از:

فاطمه سلیمی و کبری راستگو در مقاله «المخططات التصویریة و دورها فی فهم مضامین الصحیفة السجادیة الاخلاقیة» (۲۰۱۷) در مجله اللغة العربیة و آدابها، السنة ۱۳، العدد ۱، به تبیین طرحواره‌های تصویری در مفاهیم اخلاقی صحیفة سجادیة پرداخته‌اند.

1. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason
2. Peter Stockwell
3. Vyvyan Evans
4. Melanie Green
5. Cognitive linguistics

روح‌الله صیادی‌نژاد و همکاران در مقاله «بررسی و تحلیل طرحواره‌های استعاری-تصوری در قصائد سینیة بختری و احمد شوقی» (۱۳۹۸) در فصلنامه لسان مبین سال ۱۱، شماره ۳۷، سه طرحواره حجمی، حرکتی و قدرتی را در قصائد سینیة بختری و احمد شوقی را مورد واکاوی قرار داده‌اند.

علی پیرانی‌شال و همکاران در مقاله «استعاره الزمن المفهومیة و تصامیمها التصويریة فی اشعار سعادت‌الصبح» (۱۳۹۹) در فصلنامه دراسات الأدب المعاصر، سال ۱۲، شماره ۴۵، مفهوم انتزاعی زمان را بر اساس استعاره‌های شناختی و طرحواره‌های تصویری شرح داده‌اند.

یحیی معروف و مریم جلالی‌نژاد در مقاله «بررسی طرحواره‌های تصویری در مطریات عدنان-الصائغ» (۱۳۹۹) در نشریه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی سال ۲، شماره ۴، با استناد بر نظریات مارک جانسون انواع طرحواره حرکتی، حجمی و قدرتی را در مطریات عدنان‌الصائغ بررسی کرده‌اند.

در خصوص آثار و اشعار سمیح القاسم سراینده نامور فلسطینی نیز تحقیقات فراوانی صورت گرفته‌است. برخی از این مطالعات به شرح زیر است:

عسکر علی کرمی و محمد رحیمی در مقاله «سیمیائیة المكان فی قصیده أشد من الماء حزنا لسمیح القاسم» (۱۴۳۹) در نشریه آداب الکوفة، العدد ۳۴ به تحلیل نشانه‌شناختی مکان در سروده «أشد من الماء حزنا» پرداخته‌اند.

زهرا سادات موسوی‌مقدم در پایان‌نامه «تصویرسازی پدیده ویرانی در شعر سمیح القاسم (بر اساس مکتب فرمالیسم)» (۱۳۹۷) بر مبنای نقد فرمالیستی به بررسی ارتباط میان صورت و محتوا در شعر سمیح القاسم پرداخته همچنین پدیده ویرانی را با استفاده از برخی صنایع ادبی از قبیل استعاره، مجاز و تشبیه توصیف نموده‌است.

هادی علی‌پور در پایان‌نامه «تحلیل کاربردشناختی اشعار شاعران مقاومت فلسطین با محوریت نظریه کنش‌گفتار (مطالعه موردی اشعار محمود درویش،

سمیح‌القاسم و فدوی طوقان) (۱۳۹۹) به خوانش کاربردشناختی سروده‌های شاعران مذکور با محوریت کنش گفتار پرداخته‌است.

بر اساس کنکاش نویسندگان تاکنون مطالعه‌ای با موضوع طرحواره‌های تصویری در شعر سمیح‌القاسم صورت نگرفته‌است؛ بنابراین نگارندگان با احساس چنین ضرورتی تلاش نموده‌اند با بهره‌گیری از نظریه مورد بحث، ابعاد نوینی از قابلیت‌های نهفته در شعر سمیح‌القاسم و جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی او را تبیین نمایند. وجه تمایز پژوهش «طرحواره‌های تصویری در اشعار سمیح-القاسم» با سایر تحقیقاتی که پیرامون آثار سمیح‌القاسم نگاشته شده در آن است که پژوهش حاضر ساختار مفهومی معنا و نگاشت‌های استعاری را در چارچوب نظریات نوین و نظام‌مند دانش زبان-شناسی بررسی می‌کند و پیوند نظام طرحواره‌ای را با فرهنگ، جهان‌بینی و تجارب زیستی شاعر نشان می‌دهد.

مبانی نظری

زبان‌شناسی شناختی^۱

زبان‌شناسی شناختی از جمله رویکردهای نوین در مطالعات زبان است که به بررسی رابطه میان ذهن، تجارب فیزیکی انسان و زبان می‌پردازد؛ به عبارتی در این رویکرد تلاش می‌شود واکاوی عناصر زبانی بر مبنای ادراکات بشری و شیوه مفهوم‌سازی اطلاعات در ذهن صورت گیرد. نظریه مورد بحث به لحاظ تاریخی در علوم شناختی دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به ویژه در مباحث روان‌شناسی گشتالتی ریشه دارد. این شاخه از علم زبان‌شناسی در نتیجه اختلاف نظر دو تن از زبان‌شناسان شناخت‌گرا یعنی جرج لیکاف^۲ و رونالد لانگاکر^۳ با معنی‌شناسان زایشی و طرفداران نوآم چامسکی پدید آمده‌است. به باور آن دو، نظریه زبان‌شناسی باید از اساس دگرگون شود و بنیاد آن بر

1. George Lakoff
2. Ronald Langacker
3. containment Schema

پایه معنی و توجه به قوای شناختی انسان باشد؛ بنابراین در دیدگاه شناختی درست بر عکس الگوی صورت‌گرا، معنی اصل و صورت فرع است (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۶).

لانگاکر، لیکاف و دیگر پژوهشگران این عرصه، زبان را جنبه‌ای از شناخت می‌دانند که در نتیجه تعامل و هم‌جوئی عوامل اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی با یکدیگر شکل گرفته است. آنها با نگرش تعبیری به معنی و مطالعه محض زبان فارغ از بافت فرهنگی، اجتماعی و ادراکات ذهنی مخالفند. می‌توان گفت؛ واژه شناخت در این دیدگاه ناظر به دو مسئله است: یکی نقش اطلاعات ذهنی در مفهوم‌سازی موقعیت‌های خارجی و دوم تحلیل تعابیر زبانی برای دستیابی به اطلاعات و ساختارهای ذهن (قائمی‌نیا، ۱۳۸۶: ۵).

زبان‌شناسی شناختی خود به دو حوزه معنی‌شناسی شناختی و دستور شناختی تقسیم می‌شود. در دستور زبان مفاهیم صرفی و نحوی بر اساس انگاره‌های شناختی بررسی می‌شود. در معناشناسی مطالعه معنی زبان به خودی خود مورد نظر نیست؛ بلکه هدف تبیین رابطه میان معنا و ارجاعات آن در جهان خارج است. در حقیقت حوزه معناشناسی دستاورد مجموعه‌ای از نظریه‌هاست که فصل مشترک همه آنها رابطه ذهن، تجربه و دریافت معانی است (Talmy, 2000:4). ایوانز و گرین اصول آن را چنین توصیف می‌کنند:

۱. در معناشناسی شناختی، ساختار مفهومی، تجسمی است؛ بدان معنا که تعامل انسان با محیط موجب شکل‌گیری مفاهیم در ذهن می‌شود و نقش بدن انسان در سازمان‌دهی مفاهیم غیر قابل انکار است. ۲. ساختار معنایی، مفهومی است، یعنی زبان به مفاهیم ذهنی ارجاع داده می‌شود نه به اشیای جهان خارج. ۳. بازنمایی معنا دایره‌المعارفی است، یعنی در نگرش شناختی به تمام گنجینه دانشی که یک واژه می‌تواند داشته باشد، اعم از صریح، ضمنی، استعاری و مجازی توجه می‌شود. ۴. تولید

معنا یعنی مفهوم‌سازی، این زبان نیست که معنا را رمزگذاری نمی‌کند؛ بلکه مفهوم این فرآیند را سازمان دهی می‌کند (Evans & Green, 2006: 157).

الگوی معناشناسی شناختی به تدریج در پژوهش‌های زبان‌شناسی قوت گرفت و خود را در قالب نظریاتی از قبیل استعاره مفهومی، مقوله‌بندی، طرحواره تصویری، ادغام مفهومی و ... آشکار ساخت. در ادامه به شرح و تبیین «طرحواره تصویری» پرداخته می‌شود.

طرحواره تصویری

«طرحواره تصویری» یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح شده در عرصه معناشناسی شناختی است و به الگوی تکرار شونده و پویایی اطلاق می‌شود که در نتیجه تعامل بشر با محیط اطراف در ذهنش حاصل می‌شود. در این رویکرد، لفظ تصویر با اصطلاح روانشناختی «تجربه تصویرگونه» سنخیت دارد و به ادراکات فیزیکی برگرفته از جهان خارج اشاره دارد (قائمی‌نیا، ۱۳۹۰: ۶۵۸) و واژه طرحواره بیانگر آن است که طرحواره‌ها حاوی معانی ریشه‌ای با جزئیات عمیق نیستند؛ بلکه مفاهیمی انتزاعی به شمار می‌روند که خاستگاه آن‌ها تجارب بدن‌مند انسان است (Evans & Green, 2006: 178).

بر مبنای نظریه شناخت بدن‌مند، انسان در مقام نوعی موجود زنده رفتارهایی همچون خوردن، خوابیدن، حرکت کردن و... را انجام می‌دهد. در واقع رفتارهای روزمره او ساخت‌های مفهومی بنیادینی را ذهنش خلق می‌کند. این ساختارهای ذهنی به عنوان ابزاری برای اندیشیدن در خصوص مفاهیم انتزاعی به کار می‌رود (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۴۶). جانسون معتقد است؛ تجربیات فیزیکی ما از جهان خارج، تصاویری در ذهن پدید می‌آورد که ما آنها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این تصاویر یا ساخت‌های ذهنی همان طرحواره‌های تصویری هستند که ساختاری گشتالتی دارند

و از بخش-هایی تشکیل شده‌اند که در ارتباط با یکدیگرند و به صورت یک واحد سازمان‌یافته درآمده‌اند (Johnson, 1987: 19). هرچند این ساخت‌ها در آغاز از تعاملات جسمانی پدید می‌آیند؛ اما می‌توانند به سطوح انتزاعی‌تر معنایی که همان معنای استعاره‌ای است، گسترش یابند. (Kamppinen, 1993:157).

در سطرهای بالا تعریف جانسون بیانگر دو اصل اساسی در خصوص طرحواره‌های تصویری است: نخست اینکه استدلال مبتنی بر حوزه جسمانی است و دوم اینکه نگاهت استعاره‌ای از حوزه عینی و ملموس به حوزه انتزاعی رخ می‌دهد؛ بنابراین می‌توان گفت؛ طرحواره‌ها اساس استعاره هستند و ساختار درونی آنها می‌تواند پایگاهی برای تشکیل نگاهت‌های استعاره‌ای درک حوزه‌های بسیار پیچیده عقلی باشد (Johnson, 1987:114-115). منظور از نگاهت استعاره‌ای تطبیق دو حوزه شناختی است که در قالب استعاره به هم دیگر نزدیک شده‌اند. به حوزه‌ای که دارای مفهوم عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و به مجموعه‌ای که دارای مفاهیم انتزاعی‌تر است، قلمرو مقصد یا هدف گفته می‌شود (Lakoff, 1993: 208-209).

طرح‌واره‌ها دارای ویژگی‌های خاصی هستند از جمله: ۱. تعاملی بودن، بدان معنا که در نتیجه ارتباط جسمی انسان با جهان خارج ایجاد می‌شوند. ۲. پیچیدگی ساختار داخلی، به عنوان مثال طرح حرکتی خود از سه جز تشکیل شده: مبدأ، مقصد و مسیر. ۳. چندبعدی بودن، مقصود از چند بعدی بودن آن است که به وسیله حواس گوناگونی از قبیل لامسه بینایی، بویایی و ... می‌توان آنها را درک نمود. ۴. درهم‌تنیدگی، یعنی می‌توانند به صورت شبکه‌ای از چند طرحواره مرتبط روی دهند. ۵. قابلیت تبدیل شدن از نوعی به نوع دیگر (Evans & Green, 2006: 178-179).

پژوهشگرانی بسیاری همچون ترنر، ایوانز، گرین و جانسون به طبقه‌بندی انواع طرحواره پرداخته‌اند. ترنر به ۶ نوع طرحواره اشاره کرده؛ حرکتی، حجمی، توازن، تقارن، نیرو و بویایی. ایوانز و گرین طرحواره‌ها را به هشت گروه فضایی، حجمی،

تعادلی، حرکتی، یگانگی، قدرتی، یکسانی و وجود تقسیم کرده‌اند؛ البته هر یک از گروه‌ها خود دارای زیرمجموعه و اجزا دیگری است. فهرست گزینشی جانسون نیز مشابه ایوانز و گرین است با این تفاوت که او طرحواره‌های دیگری همچون تعداد و توده، مقیاس، اتصال، تماس و تکرار را نیز ذکر نموده‌است. در پژوهش حاضر به بررسی سه نوع برجسته و پرکاربرد از طرحواره‌ها، یعنی حجمی، حرکتی و قدرتی که غالباً در همه طبقه‌بندی‌های بالا وجود دارند، می‌پردازیم. همچنین در زمینه تحلیل نمونه‌ها، مفاهیم مرتبط با مبحث طرحواره را به کار گرفته‌ایم؛ این مفاهیم عبارتند: «مسیرنما» و «مرزما» که به ترتیب با عناوین اختصاری (TR) و (LM) معرفی می‌گردند. مسیریما (TR) به عنوان شیء برجسته نسبت به اشیای پیرامونش قابلیت جابجایی دارد و مرزما (LM) به عنوان نقطه ارجاعی عمل می‌کند، در مقایسه با مرزما از ویژگی‌هایی همچون بزرگ‌تر بودن، ثبات داشتن و قابلیت درک بهتر بودن برخوردار است (قائمی‌نیا، ۱۳۸۶: ۳۵۷).

طرحواره‌های تصویری در شعر سمیح القاسم

سمیح القاسم از سراینندگان نامور ادبیات مقاومت فلسطین است. شعر او یک شعر غنائی محض است که بیش از هر چیز بر محور وطن، پایداری و مبارزه علیه رژیم صهیونیستی می‌گردد؛ به عبارتی سروده‌هایش پیوند ذهن و زبان او را با قضایای فلسطین و حوادث دیگر ملت‌های عرب‌زبان نشان می‌دهد. از ممتازترین ویژگی آثار سمیح القاسم می‌توان به غنای لفظ و معنا، سادگی و روانی تعبیر زبانی، وسعت خیال، به کارگیری تصاویر حماسی، تنوع اسلوب و هنجارگریزی اشاره نمود (جیوسی، ۱۹۹۷: ۳۷۸). برخی از مهم‌ترین دیوان‌های شعری او عبارتند از: دخان البراکین، إرم، دمی علی کفی، مواكب الشمس، أغانی الدروب و ...

در ادامه پژوهش به تحلیل و بررسی طرحواره حجمی، حرکتی و قدرتی در اشار

سمیح القاسم پرداخته می‌شود.

طرحواره حجمی^۱

در این نوع طرحواره، ذهن به واسطه تجربه حضور فیزیکی انسان یا اشیا در فضاهای سه بعدی از قبیل خانه، اتاق و ...، حوزه‌های انتزاعی را به گونه‌ای تصور می‌کند که گویی دارای حجم هستند؛ به عبارتی، این تجربه فیزیکی را به مفاهیم عقلانی که به لحاظ جوهری حجم‌ناپذیر هستند، بسط می‌دهد و طرحواره‌ای تجربیدی از آن پدید می‌آورد (محمدی، ۱۳۹۱: ۱۴۱). این طرح ذهنی بسته به اینکه چه جزئیاتی از حجم را برجسته سازد، دارای انواع مختلفی است از جمله: ظرف، سطح، پر- خالی و بزرگ-کوچک (evans & green, 2006:190). جملاتی همچون «ز خود برون شدم»، «صبرم لبریز شد» و «روی اوصاف زمین می‌غلند» گویای حضور این طرحواره است. در زبان عربی حروفی مانند «فی، علی، عند و ...» غالباً تعبیری حجمی از معنی اسامی پس از خود به دست می‌دهند.

طرحواره حجمی ظرف

طرحواره ظرف بر حجمی دلالت دارد که چیزی درون آن جای بگیرد و عناصر اصلی آن عبارتند از: درون، بیرون و محدوده. به باور جانسون پایه تجربی برای تشخیص موقعیت این طرحواره، مرزدار بودن ظرف است؛ به این معنا که شیء می‌تواند داخل یا خارج از ظرف قرار بگیرد (Johnson, 1987: 22-23).

از جمله مفاهیم عقلی که سمیح القاسم برای آن حجم قائل شده، می‌توان به تکامل و ابدیت اشاره نمود. او این مفاهیم را که ذاتاً حجم‌ناپذیرند و فضایی اشغال

۱ همچون دانه انار متولد شدم / و در جهات شش‌گانه شروع به رشد کردم / روزی که همزاد کره زمین شوم / حقیقت را آشکار خواهم کرد / و اشک را از دیدگانت خواهم زدود، دوست من.

نمی‌کنند، مظلوفی می‌داند که در ظرف انار جای می‌گیرد. از آنجا که نمادگرایی انار با ازدیاد نسل، جاودانگی و کمال در ارتباط است (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵: ۲۵۱)؛ نویسنده با تکیه بر تجربه تکثیر دانه‌های انار، درون فضای چند بعدی پوسته، در جملات «ولدت مثل حبة الرمان» و «رحت أنمو فی الجهات الست» از سویی مفهوم «جاودانگی» را که در نتیجه ازدیاد نسل صورت می‌گیرد، مکانمند ساخته و از سوی دیگر مضمون «کمال همه‌جانبه» ملت فلسطین را که به تدریج و در طول زمان تحقق خواهد پذیرفت، جسمیت بخشیده است. در این جملات به کارگیری حرف جر «فی» نشانه حضور طرحواره حجمی است:

وُلِدْتُ مِثْلَ حَبَّةِ الرَّمَانِ / وَرَحْتُ أَنْمُو فِي الْجِهَاتِ السِّتِ / وَيَوْمَ أَغْدُو تَوَامًا لِلْكَرَةِ
الْأَرْضِيَّةِ / أَضَىءُ بِالْحَقِيقَةِ / وَأَمْسَحُ الدَّمُوعَ عَنِ عَيْنَيْكَ يَا صَدِيقَهُ^۱ (القاسم، ۱۹۸۷:
۳۸۹)

از دیگر معانی ذهنی که شاعر برای تجسم آن از حوزه حجم را به کار گرفته، می‌توان به موفقیت و مقاومت اشاره نمود:

أَنَا أَحْمَلُ شَمْسًا فِي يَمِينِي / وَأَطُوفُ فِي مَغَالِيقِ الدُّجَى.. جِرْحًا يَغْنَى^۲ (القاسم،
۱۹۸۷: ۳۶)

چنانچه در پاره‌گفت بالا واژه «شمس» را نماد پیروزی و موفقیت بدانیم، تعبیر «حمل کردن خورشید در دست راست» نشان می‌دهد؛ سراینده با همانند سازی پیروزی به پدیده‌ای محسوس و مادی، یعنی خورشیدی که در دست جای می‌گیرد و از نقطه‌ای به نقطه دیگر حمل می‌شود، درصدد آن است که برای امور عقلی مورد نظرش (پیروزی) حجم قائل شود و بدین‌وسیله چیرگی ملت فلسطین را بر

۱ من خورشیدی را در دست راستم حمل می‌کنم / و در میان پیچ و خم‌های تاریکی بر گرد زخمی آوازخوان می‌چرخم.
۲ ای متحیران در دوراهی جاده‌ها / اعماق وجودتان تهی است... فقط تهی است / نیایش‌هایتان تهی است... فقط تهی است / وای بر شما وای بر شما / چقدر سریع در اعماق وجودتان فرو خواهد رفت / چنگال‌های غروب

صهیونیست‌ها در قالب یک واقعیت ملموس و قابل دسترسی تصویر کند. می‌توان گفت در چارچوب نگاشت استعاری «دست راست ظرف موفقیت است» محصور شدن مظلوف در ظرف دارای کارکرد تسلط و چیرگی است؛ چرا که شاعر با در چنگ گرفتن پیروزی، خود را مسلط بر آرمان‌های انقلابی‌اش می‌داند. در جمله «أحمل شمساً فی یمینی» گزینش دست راست به عنوان ظرف از آن جهت صورت گرفته که این دست همسو با طلوع خورشید است و بر خوش‌یمنی دلالت دارد.

در سطر بالا جمله «أطوف فی مغالیق الدجی» نیز دربردارنده طرحواره حجمی ظرف است. اگر فعل «أطوف» رمز مقاومت یا مبارزه مستمر و عبارت «مغالیق الدجی» نماد ظلم و ستم صهیونیست‌ها باشد، نویسنده با بهره‌گیری از حرف جر «فی» ظلم و ستم را بسان ظرفی در نظر گرفته که مظلوفی به نام مبارزه درون آن است؛ بدین ترتیب در عبارت «چرخیدن درون تاریکی» کارکرد ظرف برای مظلوف اشتغال و احاطه است؛ زیرا سراینده در برابر دشمنانی که از هر سو او را محاصره کرده‌اند، ایستادگی می‌کند.

طرحواره حجمی پر - خالی

این طرح ذهنی بر پر یا خالی بودن حجم تاکید می‌کند. در سروده «بیهوش مات» آنجا که سراینده، روح صهیونیست‌ها و دعاهايشان را به ظرف خالی تشبیه کرده، می‌توان نمود این طرح ذهنی را مشاهده نمود:

یا حائرین فی مفارقِ الدروب / أغواؤکم خاویة.. إلا من الخواء / صلاؤکم خاویة.. إلا
من الخواء / یا ویلکم! یا ویلکم / سرعاناً ما تعوض فی أعماقکم / أظافرُ الغروب
(القاسم، ۱۹۸۷: ۱۰۰)

واژه «خاویة» به شیء میان‌تهی که آن را دور انداخته باشند، همچنین زمین ویران

۱ نخستین ساعات سپیده‌دم / نخستین بلبل بر درختچه لیموی آبی، آبی است / روده‌های هستی دور گردن آبییم
می‌پیچند / پلک‌های چشم / آبی آبی است / من در آبی محو می‌شوم.

و خالی از سکنه اطلاق می‌شود (زییدی، بی‌تا: ۱۹ / ۳۹۴). لفظ «أغوار» نیز به معنای زمین پست و فرورفته است (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ۳۴)؛ بر این اساس در جمله «أغوارکم خاویة.. الا من الخواء» مخاطب از حوزه مبدأ که زمین پست و خالی از سکنه است به حوزه مقصد یعنی تهی بودن قلب از انسانیت می‌رسد. کلمه «الخواء» در جمله یاد شده مصدر صریح است. از آن جهت که این نوع مصدر بر مجرد معنای فعل دلالت دارد و از دیگر متعلقات فعلی از قبیل زمان، جنس، عدد، فاعل و مفعول صرف‌نظر می‌کند (استرآبادی، بی‌تا: ۲ / ۱۹۳)؛ الخواء، تهی شدن مطلق نفس را از تمام سجایای نیک نشان می‌دهد. در شعر بالا تعبیر «صلاتکم خاویة» بر اساس سطرهای پیشین: «لاتسجدوا للشمس / لن یرقی لها صدی صلاتکم / بینکم و بینها سقف من الذنوب» دلالت بر استجابت نشدن دعا و بی‌اثر ماندن آن دارد. در این حالت مناجات به عنوان حجمی در نظر گرفته شده که خالی از هر نوع مظلوف است. همانطور که ظرف عاری از محتویات فایده‌ای برای اشخاص ندارد، دعای اجابت نشده نیز سودی به نمازگزار نمی‌رساند.

طرحواره حجمی سطح

طرحواره سطح مماس بودن مسیرپیما را بر روی مرزنا تداعی می‌کند. در شعر «لم أعد أعرف» آنجا که سمیح القاسم جهان پیرامون خود را به رنگ آبی تصویر می‌کند، حرف «علی» در جمله «أنهار العالم تلتف علی عنقی الأزرق» کاربست طرحواره سطح را نشان می‌دهد:

ساعاتُ الفجرِ الأولى / زرقاءُ / العندلیبُ الأولُ علی شجیرة الليمونِ الزرقاءُ / أزرقُ /
 أنهارُ العالمِ تلتفُ علی عنقی الأزرقِ / جفونُ عینی / زرقاءُ زرقاءُ / أتلاشی فی الزرقاءِ /
 (القاسم، ۱۹۸۷: ۴۲۷)

در قطعه شعر یاد شده نوعی تجرید و انتزاع اندیشی موج می‌زند. استفاده از پرکاربردترین نمادهای عرفانی از قبیل آسمان، بلبل، درخت، آب به ویژه عبارت‌پردازی بیابانی رنگ آبی همچنین ذکر مقام فنا در جمله «أتلأشی فی الزرقه» نگاه فلسفی سمیح القاسم را به هستی نشان می‌دهد. به باور سراینده رنگ آبی ظرفی است که مظلوف آن کل کائنات است تا آنجا که او، خود نیز در این ظرف محو می‌شود. در عبارت «أنهار العالم تلتف علی عنقی الأزرق» حرف «علی»، مرزما (گردن) را به شکل سطحی تصویرسازی نموده که مسیریما (رود) بر روی آن قرار می‌گیرد. از آن جهت که آب سمبل پاکی است، در جمله مذکور هدف از قرارگرفتن رودخانه‌ها بر سطح گردن، بیان نزدیکی و ارتباط تنگاتنگ جسم شاعر با قداست و طهارت است.

طرحواره حرکتی^۱

در این نوع طرحواره، ذهن از طریق تجربه حرکت انسان یا سایر اشیاء، برای تحرک مفاهیم انتزاعی یا اموری که قابلیت جابجایی ندارند، فضایی را خلق می‌کند. طرحواره مورد بحث منعکس کننده حرکت از حوزه مبدأ به مقصد است. عبور از دو حوزه یاد شده نیز مستلزم طی کردن مسیری جهت‌دار همراه با زمانی مشخص است. (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۹) شایان ذکر است که طرح ذهنی مذکور می‌تواند در جهات متعددی از قبیل افقی، عمودی، چرخشی و ... تصور شود.

طرحواره حرکت افقی

سفرهای ما غالباً زنجیره‌ای از مکان‌ها و جهات متعدد هستند، از ناحیه‌ای شروع شده و در ناحیه دیگر به انتها می‌رسد. بر اساس چنین تجربه‌ای، طرحواره حرکتی در سطح

۱ یک (گام) / دو / سه / جلو / به پیش... به پیش، ای قربانی خدایان نابینا / ای قوچ قربانی در کشتارگاه شهوت دوران‌های تاریک / یک / دو / سه / دستم در دستان تو است / تا از دروازه‌های پر پیچ و خم بگذریم

افقی، مسیری را بازسازی می‌کند که دارای یک نقطه آغاز، یک نقطه پایان و مجموعه‌ای از نقاط مکانی مجاور است که این دو نقطه را به یکدیگر پیوند می‌دهد (باقری خلیلی و محرابی کالی، ۱۳۹۲: ۱۲۸).

در شعر «آنتیجونا» آزادی که مفهومی ذهنی است به شکل یک پدیده ملموس یعنی، راهی پر پیچ‌وخم تجسم شده است. در این سروده، شاعر با کار بست اسطوره «ادیپ» آزادی ملت فلسطین را در قالب سفر این شخصیت اسطوره‌ای از سرزمینش «تب» به شهر «کولونوس» مفهوم‌سازی کرده است. به اعتقاد او، هم‌وطنانش برای رهایی از چنگال صهیونیست‌ها و یافتن هویت انسانی خود باید از مسیری دشوار عبور کنند، همانگونه که ادیپ برای رهایی از رنج‌هایش، متحمل سفری طاقت‌فرسا و بیمودن راهی بسیار سخت شد:

خطوه.. / تثنان.. / ثلاث.. / أقدام.. / أقدام یا قربانَ الآلهة الأعمیاء / یا كبش فداء فی مذبح شهواتِ العصرِ المظلم / خطوة.. / تثنان / ثلاث.. / زندی فی زندک / نجتازُ الدربِ الملتاث^۱ (القاسم، ۱۹۸۷: ۶۷)

در پاره‌گفت بالا سمیح القاسم با بهره‌گیری از تکنیک معادل موضوعی یا همان اشتراک عینی، خود را معادل آنتیگونه (دختر ادیپ) و ملت فلسطین را معادل ادیپ قرار داده است (زیدان، ۲۰۰۹: ۲۹۱). هنگامی که آنتیگونه از پدرش می‌خواهد سه گام به سمت جلو پیش برود، به کارگیری الفاظ «خطوة»، «تثنان» و «ثلاث» به سه مقطع تشکیل دهنده اسطوره اشاره دارد؛ این مقاطع عبارتند از: ۱. خطای قتل پدر و زنی با محارم که به صورت ناآگاهانه صورت گرفته، ۲. شناخت حقیقت ماجرا، ۳. اقدام برای جبران خطا که از طریق کور کردن چشم و ترک وطن صورت گرفته است (نجفی ایوکی و صفری، ۱۳۹۹: ۱۷۷). شاعر از رهگذر بینامتنی با متن اسطوره‌ای

۱ می‌غلتم ای کوه احزان / می‌غلتم مجروح، عربان / از خشن‌ترین دامنه تا قله کوه می‌غلتم / من... فدایی (خدمتگزار میهن) هستم.

برای حرکت در راه آزادی سه گذرگاه را در نظر گرفته: نقطه مبدأ که توسط ملت فلسطین در گذشته نه چندان دور پیموده شده؛ این نقطه همان خطای مهاجرت و عدم اتحاد است، ناحیه میانی که در زمان حال طی می‌شود و به شناخت خطا و علل آن اشاره دارد و نقطه مقصد که ثمرات آن در آینده بروز می‌یابد و شامل اقدام برای جبران اشتباهات است. شایان ذکر است که طی کردن این گذرگاه‌ها مستلزم حرکت در یک مسیر افقی است.

طرحواره حرکت عمودی

گاه در طرحواره حرکتی نقاط مبدأ و مقصد به صورت عمودی ترسیم می‌شوند. چنانچه حرکت بین مبدأ و مقصد، بالا رفتن را در ذهن تداعی کند، با حرکت صعودی مواجه می‌شویم. در شعر «إلی القمه» شاعر کمیت پایداری خود را در برابر صهیونیست‌ها در قالب کوه‌پیمایی تجسم نموده است. او با تکیه بر جمله «أندحرج من أفسی السفح إلی القمه» دور شدن از نقطه مبدأ یعنی دامنه کوه و صعود به سمت نقطه مقصد - قله - را به عنوان ابزاری برای بیان سیر استعلایی مقاومت و اوج گرفتن ایستادگی به کار گرفته است:

أندحرجُ یا جبلَ الأحزان / أندحرجُ مطعوناً عریان / أندحرجُ.. / منْ أفسی السفحِ
إلی القمه / و أنا... أمة^۱ (القاسم، ۱۹۸۷: ۳۷۳)

از آنجا که هر نوع غلتیدن بر روی خاک، شن یا تخته‌سنگ یادآور اسطوره «آنتایوس» است، در گزاره ادبی بالا عبارت‌پردازی پیاپی واژه «أندحرج» (می‌غلتم) می‌تواند نشانه کاربست این اسطوره باشد. شاعر خود را معادل آنتایوس قرار داده تا بدین وسیله شکست‌ناپذیری خود را بیان کند؛ چرا که آنتایوس تا وقتی که در تماس با

۱ باد از پیشانی‌ام می‌گذرد / و قطار / از خانه‌ام می‌گذرد سپس دیوار فرو می‌ریزد / دیوار دیگری هم فرو می‌ریزد / دیوار می‌ریزد / باد از پیشانی‌ام می‌گذرد / خانه ناله کنان خم می‌شود / آه - نجاتم بده / من در حال سقوطم، مادر

مادرش زمین (گایا) بود و بر سطح آن می‌غلتید، دشمنانش نمی‌توانستند بر او غلبه کنند (شعراوی، ۱۹۸۲: ۴۲۳). سمیح القاسم نیز بر این باور است تا زمانی که بر روی این کره خاکی زنده است، دشمنان قادر نخواهند بود بر او چیره شوند. در جمله «أُدْحَرَجَ مِنْ أَرْضِ السَّفْحِ إِلَى الْقَمَةِ» غلتیدن از کوهپایه به سوی قله در بردارنده نوعی هنجارگریزی است؛ زیرا عمل غلتیدن غالباً از بالا به پایین صورت می‌گیرد. هدف از ایجاد این هنجارگریزی آن است که با توجه به دشوار بودن حرکت از سویی، سختی مقاومت در شرایط موجود بیان گردد و از سوی دیگر به شیوه‌ای محسوس به افزایش یافتن درجات پایداری اشاره شود.

گاهی حد فاصل بین مبدأ و مقصد به گونه‌ای است که مکان شروع حرکت در بالا و مقصد در پایین ترسیم می‌شود. در چنین حالتی مسیریما برای رسیدن به مرزنا از سیر نزولی برخوردار می‌شود؛ به عبارتی حرکت شیء از محیطی فراتر از مقصد آغاز شده، به صورت سقوطی ادامه می‌یابد و سرانجام بر روی سطح مرزنا متوقف می‌شود. در شعر «الموت يشتهيني فتيا» مفهوم زوال امنیت با تعبیر «فرو ریختن دیوارهای خانه» تجسم شده است:

تعبُرُ الرِّيحُ الجبَّینی / والقَطَازُ / یعبُرُ الدَّارَ، فینهار الجدَازُ / بعدَه یهوی الجدَازُ / جدَازُ
 بعدَه یهوی / وینهار الجدار... / تعبُرُ الرِّیحُ الجبَّینی / ویمیدُ البیتُ بالضَّجَّةِ / آه - أنقذینی /
 إننی أسقطُ یا أمی^۱ (القاسم، ۱۹۸۷: ۲۰۵)

در این سطرها باد رمز نیروی ویرانگر و کشنده‌ای است که عزت و خوشبختی فلسطینیان را نابود کرده، قطار نیز نماد سرنوشت تغییرناپذیری است که با تمام قدرت بر افراد تحمیل می‌شود؛ بدین علت می‌توان گفت؛ جمله «القطار یعبیر الدار» تقدیر و سرنوشت شوم ملت فلسطین را توصیف می‌کند. در شعر یاد شده، سه فعل «بنهار»، «یهوی» و «یسقط» یادآور حرکت سقوطی هستند؛ بنهار به افتادن شیئی که بنیان

سست داشته باشد، دلالت می‌کند (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۵ / ۲۶۸)، یهوی به سقوط توأم با انحراف اشیای میان‌تهی اطلاق می‌شود (ابن فارس، ۱۴۰۴: ۶ / ۱۵) و اسقط بیانگر افتادن مستقیم است، غالباً در خصوص کالای بی‌ارزش، سخن یا عمل نادرست به کار می‌رود (عبدالحمید عمر، ۲۰۰۸: ۳ / ۳۳۴۰). سمیح القاسم با تکیه بر دلالت معنایی افعال مذکور مفاهیم مورد نظر خویش را بیان نموده است. از آن جهت که دیوار نشانه امنیت و دفاع است، حرکت از بالا به پایین دیوار در جملات «ینهار الجدار» و «یهوی الجدار» به زوال امنیت اشاره دارد با این تفاوت که در واژه «ینهار» سستی و سهل‌انگاری نیروهای دفاعی و در فعل «یهوی» انحراف رهبران مبارزه یا مردم به عنوان عوامل ایجاد ناامنی بیان شده است. این انحراف در نتیجه نداشتن اراده راسخ و تهی بودن قلب از ایمان به پیروزی شکل گرفته. جمله «إِنِّي أَسْقُطُ يَا أُمِّي» نیز دلالت بر آن دارد که با اشغال کشور توسط دشمنان، ملت فلسطین جایگاه رفیع و ارزشمند خود را از دست داده و به مقام حقارت رسیده‌اند.

طرحواره قدرتی^۱

در طرحواره قدرتی، ذهن از چگونگی برخورد انسان با موانع فیزیکی و حالات‌هایی که در نتیجه مواجهه با این موانع برای او متصور است، الگوهای تصویری خاصی را ترسیم می‌کند سپس این الگوها را به پدیده‌هایی نسبت می‌دهد که فاقد آن حالات هستند (صفوی، ۱۳۸۲: ۷۴). در فهرستی که جانسون از مهم‌ترین انواع طرحواره‌ها ارائه داده، از مجموع ۲۷ طرحواره ۷ مورد آن از نوع قدرتی است که این موضوع می‌تواند بیانگر اهمیت طرح‌های قدرتی در مفهوم‌سازی باشد. این ۷ نوع عبارتند از: انسداد و مانع، نیروی متقابل، انحراف از جهت، اجبار، رفع مانع، جذب و توانایی (Johnson, 1987: 126). در این بخش به دلیل حجم محدود پژوهش به بررسی

سه طرحواره انسداد و مانع، اجبار و نیروی متقابل اکتفا می‌شود.

طرحواره قدرتی مانع و انسداد^۱

طرحواره انسداد نمایان‌گر مانعی است در مسیر راه. انسان در برابر این مانع ممکن است سه واکنش گوناگون انجام دهد: نخست آنکه با قدرت از سد ایجاد شده بگذرد، دوم آنکه تغییر مسیر دهد و سوم آنکه نتواند از مانع بگذرد و متوقف شود (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۴۷).

نخستین حالت طرحواره انسداد، یعنی گذشتن از سد و شکستن آن را می‌توان در سروده «الخفافیش» مشاهده نمود:

الخفافیشُ علی نافذتی / تمتصُ صوتی / الخفافیشُ علی مدخلِ بیتی / الخفافیشُ
وراءِ الصحف / فی بعضِ الزوایا تقتیصی خطواتی / والتفاتی / والخفافیشُ علی المقعد /
فی شارعِ خلفی /... الخفافیشُ علی شرفه جاری / والخفافیشُ جهازاً ما، حُبباً فی
جدار / ... أننی أحفرُ درباً للنهار (القاسم، ۱۹۸۷: ۳۶۹)

در قطعه شعر بالا فضای خفقان و استبداد به خوبی تصویر شده است. تشبیه ماموران امنیتی رژیم صهیونیستی به خفاش‌هایی که در تمام زوایای زندگی شاعر حضور دارند و اوضاع را کنترل می‌کنند، نشان می‌دهد سراینده صهیونیست‌ها را سدی قدرتمند در برابر آزادی عمل و بیان خود می‌داند؛ لذا می‌کوشد این مانع را از بین ببرد. عبارت «اننی أحفر درباً للنهار» بیانگر تلاش شاعر برای شکستن سد پیش روی اوست.

۱ خفاش‌ها بر روی پنجره‌ام هستند / صدایم را می‌مکند / خفاش‌ها در آستانه خانه‌ام هستند / خفاش‌ها پشت روزنامه‌ها / در برخی گوشه‌ها / گام‌ها و توجهم را دور می‌کنند / خفاش‌ها بر صندلی نشسته‌اند / در خیابان، پشت سر من (کمین کرده‌اند) / خفاش‌ها بر روی ایوان همسایه‌ان هستند / خفاش‌ها دستگاه‌هایی هستند که در دیوار پنهان شده‌اند / من راهی به سوی روز خفر می‌کنم.

حالت دوم طرحواره انسداد و مانع یعنی تغییر مسیر را می‌توان در سروده «طلب
إنتساب للحزب» مشاهده نمود:

أعطني إزميلك المسكوب من صلب المراره / لم أعد أقوى بأظفاري / على هذى
الوجوه المُستعاره / والأفاعى لم تزل تنسل / من أفواه أعداء الحضارة / ... أعطني
مطرقة.. من منجم الحقد المصفي / أيها النسْرُ المقاتل / ... أعطني إزميلك المسكوب
من صلب المراره / علني أصنع فأساً - من قصيدته^۱ (القاسم، ۱۹۸۷: ۲۷۴)

در این سطرها عبارت‌پردازی پیاپی فعل امر «أعطني» کاربرد است اسلوب خطابی را نشان می‌دهد. شاعر با به‌کارگیری این اسلوب سعی دارد حس مبارزه‌طلبی هم‌میهنانش را برانگیزد. ذکر واژگانی همچون ازمیل، مطرقة و فأس بیانگر گرایش‌های سیاسی است؛ چرا که چکش یکی از نمادهای کمونیستی و رمز طبقه کارگر است (جزماتی، ۲۰۱۵: ۳۰). در واقع نویسنده با استفاده از الفاظ یاد شده، تمایلات سیاسی خود را با عواطف میهن‌پرستانه‌اش پیوند می‌زند. به باور سمیح القاسم رژیم صهیونیستی مانع بزرگی برای شکوفایی تمدن فلسطینی به شمار می‌رود. در این راستا او با به‌کارگیری جمله «لم أعد أقوى اظفاري» به ناکارآمدی سلاح فیزیکی و ناتوانی خود در مبارزه تن‌به‌تن با سد ایجاد شده (دشمن اشغالگر) اشاره می‌کند؛ از این رو ناگزیر است به منظور رویارویی با مانع، مسیر دیگری را انتخاب نماید و آن مسیر، گزینش سلاح شعر است.

گاهی طرحواره قدرتی به صورتی نمود پیدا می‌کند که سراینده در مسیر حرکتش با دشواری‌های متعدد مواجه می‌شود. در چنین شرایطی او جز قطع مسیر و توقف حرکت چاره دیگری ندارد:

۱ تیشه‌ات را که از فولاد تلخی‌ها (رنج‌ها) ساخته شده به من بده / من با ناخن‌هایم در برابر این چهره‌های به ظاهر انسان، دیگر قدرتی ندارم / مارها هنوز از دهان دشمنان فرهنگ بیرون می‌آیند / چکشی از معدن کینه خالص به من بده / ای عقاب جنگجو / تیشه‌ات را که از فولاد تلخی‌ها ساخته شده به من بده / شاید تبری از شعر بسازم /

أحسُّ أننا نموت / لأننا.. لا نتقنُ النضال / لأننا نعيدُ دون كيشوت / لأننا.. لهفَى
عَلَى الرجال^۱ (القاسم، ۱۹۸۷: ۳۷)

دن کیشوت در ادبیات داستانی نماد افرادی است که به شدت از واقعیت دور هستند و با ایده‌آل‌های انتزاعی خود به مصاف دشمنان می‌روند. به باور جرج لوکاج ایده‌آلیسم ذهنی هنگامی در رمان بروز پیدا می‌کند که تماس جهان خارج با آرمان‌های فرد قطع شود، در چنین شرایطی اهداف قهرمان در قالب واقعیت‌های ذهنی و به عنوان گونه‌های غیرقابل تحقق مطرح می‌شود (لوکاج، ۱۳۸۱: ۷۰)؛ بر این اساس در پاره‌گفت یاد شده سمیح القاسم با فراخوانی شخصیت ادبی «دن کیشوت» مبارزات هم‌میهنان خود را که غالباً بر پایه منطق و تعقل صورت نمی‌گیرد، از جمله مصائبی برشمرده که زمینه‌های ناتوانی ملت فلسطین را در شکستن سد (صهیونیست‌ها) و ادامه مبارزه فراهم آورده است.

طرحواره قدرتی اجبار^۲

طرحواره اجبار با تجربه رانده‌شدن به وسیله یک نیروی خارجی از قبیل باد، آب، اشیای فیزیکی یا توده مردم در ارتباط است؛ به طور مثال: وقتی جمعیتی یک فرد را با فشار به سمت جلو یا عقب می‌رانند، آن فرد به وسیله نیرویی که تاب مقاومت در برابر آن را ندارد، ناخواسته در مسیری حرکت می‌کند که خود انتخاب نکرده است. (Johnson ۱۹۸۷: ۴۵)، در این راستا می‌توان گفت: آن هنگام که سمیح القاسم با استفاده اسلوب روایی به نقل خاطرات تبعید و اسارت خود می‌پردازد، ذکر الفاظی همچون «فاجأونی»، «أخذونی»، «جرونی»، «اعتقلونی»، «ضفروا لی» و «قتلونی»

۱ احساس می‌کنم که ما خواهیم مرد / زیرا ما بر مبارزه مسلط نیستیم / زیرا ما تکرار دون کیشوت هستیم / زیرا ما... افسوس بر مردان (مبارزه)

کار بست طرحواره اجبار را نشان می‌دهد. الفاظ یاد شده به نقش انفعالی شاعر در واقعه دستگیری اش اشاره دارند؛ به عبارتی از سلب اختیار و قدرت او در مقابل صهیونیست‌ها حکایت می‌کنند:

ذاتِ یومِ فاجأونی / دَفَعُوا أُمی و أختی جانباً / واعتقلونی /... وبعیداً.. أخذونی / ومع العتمة فی بعضِ السجونِ / ضفروا لی الشوک / وعلی الأوحالِ و الأسلاکِ / جرونی طوالَ اللیلِ /... قتلونی ذاتِ یومٍ...^۱ (القاسم، ۱۹۸۷: ۱۸۹)

طرحواره قدرتی نیروی متقابل^۲

در طرحواره «نیروی متقابل» همچنان که از عنوانش پیداست، شاهد برخورد دو نیروی رودررو هستیم. جانسون به منظور تبیین پایه‌های تجربی طرحواره مورد بحث، تقابل مدافعان و مهاجمان دو تیم فوتبال را مثال می‌زند. کشمکش خیر و شر، صف‌آرایی دو لشکر، حرکت در جهت خلاف باد از دیگر نمونه‌های هستند که در فهم مطلب راهگشا خواهند بود (Johnson, 1987: 129). این نوع طرحواره در شعر «ثورة مغنی الرباب» نمود می‌یابد؛ آنجا که شاعر خود را به خواننده‌ای تشبیه کرده که آهنگ جنگاوری و قهرمانی سر می‌دهد؛ حال آنکه اهالی شرق با بی‌اعتنایی به آواز او و تمسک جستن به اعتقادات خرافی، از مبارزه و تلاش برای بهبود زندگی دست کشیده‌اند؛ بدین ترتیب آنها به عنوان نیروی مقابل شاعر مطرح می‌شوند:

غنیثُ مرتجلاً، وکان الشرقُ یحذُرُ الارتجالِ /... وأنا أغنی.. / وهو یبحثُ فی الکهوفِ الکیمیا / وأنا أغنی.. / وهو یرصدُ بانفعالٍ واشتهاءٍ / نجماً یحوُمُ علی المساءِ / کانت أصابعُهُ تجسُّو ذهنهُ یلُدُ المحال^۳ (القاسم، ۱۹۸۷: ۲۱۳).

۱ یک روز مرا غافلگیر کردند / مادرم و خواهرم را کنار زدند / مرا زندانی کردند / و مرا به... دوردست‌ها بردند / در تاریکی به چندین زندان بردند / خارها را برایم یافتند / تمام شب مرا روی گل و لای و سیم کشانند / آن روز مرا کشتند.

2. Counterforce

۳ بی اندیشه شعر سرودم حال آنکه مشرق زمین از شعر بدون اندیشه حذر می‌کرد / من می‌سرایم / او در غارها به

در جمله «غنیت مرتجلا» واژه مرتجلا به قدرت خلاقیت و نوآوری در سرودن شعر اشاره دارد؛ سراینده خود را مظهر تجدد، سازندگی، پویایی و شجاعت می‌بیند و بالعکس، مردم شرق را به دلیل پیروی کورکورانه از باورهای بی‌اساسی همچون وجود اکسیر جوانی یا نقش ستارگان در طالع سعد و نحس رمز ایستایی، سستی و بی‌ارادگی می‌داند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ساختار شعر سمیح القاسم بر مبنای رویکرد معناشناسی شناختی و با تکیه بر نظریه طرحواره تصویری جانسون مورد تحلیل قرار گرفت. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد؛ شاعر به منظور برانگیختن روحیه مبارزه‌طلبی در مخاطبین، مضامین انقلابی مورد نظرش را که اغلب در حوزه امور انتزاعی جای می‌گیرد با استفاده از عناصر حسی ادراکی و تجارب فیزیکی روزمره به شیوه‌ای ملموس بیان نموده‌است. در پاسخ به سوال پژوهش مبتنی بر چیستی مفاهیم منتقل شده توسط طرحواره‌ها می‌توان گفت؛ سراینده غالباً با تکیه بر طرح ذهنی حجم به تجسم‌سازی عنصر هویت در ابعاد گوناگون آن پرداخته‌است. در واقع او با کار بست این نوع طرحواره سعی دارد، از سوئی ژرفای هویت روانی، اجتماعی و فرهنگی ملت فلسطین را نشان دهد و از سوی دیگر فقر هویتی صهیونیست‌ها را تبیین کند. از نگاه سمیح القاسم کمال، تقدس، پاکی، آزادگی و مبارزه‌طلبی از برجسته‌ترین شاخصه‌های وجودی ملت فلسطین و تهی بودن از سجایای والای انسانی، آلودگی به گناه و وحشی‌گری از مهم‌ترین ویژگی‌های ذاتی اشغالگران قدس است.

شاعر در طرحواره حرکت، تجربه زیستی مسیر یا تحرک خود و سایر اشیا را به

جستجوی کیمیا می‌پردازد / من می‌سرایم / او بی‌اختیار و هیجان‌زده به ستارگان معلق در شب می‌نگرد / انگشتانش در حال کاوش (کیمیا) هستند و ذهنش ناممکن‌ها را به دنیا می‌آورد.

مفهوم انتزاعی تحقق اهداف و آرمان‌های اجتماعی تعمیم می‌دهد. در اشعار او حرکت در دو مسیر افقی و از پائین به بالا (صعودی) بر مفاهیم مثبت و امیدبخش از قبیل دستیابی به پیروزی و آزادی، تلاش و پویایی دلالت می‌کند؛ حال آنکه حرکت از بالا به پایین (سقوطی) به مفاهیم منفی و ناخوشایندی همچون ناتوانی در تحقق اهداف، شکست در برابر دشمن، نابودی و اشغال سرزمین فلسطین اشاره می‌کند.

چنین به نظر می‌رسد که طرحواره قدرتی نسبت به حجمی و حرکتی از بسامد بیشتری برخوردار است. علت این امر با شرایط سیاسی اجتماعی سرزمینی که شاعر در آن زندگی می‌کند، مرتبط است. در حقیقت نویسنده این نوع طرحواره را به عنوان ابزاری برای مفهوم‌سازی پایداری ملت فلسطین و اشکال گوناگون به کار گرفته است. پایداری گاه در قالب مبارزات فیزیکی، گاه با گزینش سلاح شعر و گاهی با تحمل درد و رنج اسارت صورت می‌گیرد.

در پاسخ به پرسش‌های دیگر پژوهش در خصوص چگونگی تعامل طرحواره‌ها با جهان بینی و دنیای درونی شاعر می‌توان گفت؛ از آنجا که طرحواره‌های تصویری تبیین جدیدی از کارکردهای مغز و ذهن را در برخورد با جهان پیرامون در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهند، در تبیین الگوهای فکری و پایه‌های اصلی ایدئولوژی این شاعر بسیار راهگشا خواهند بود، همچنان که به وضوح حالات روحی و عواطف درونی او را برای مخاطب تبیین می‌کنند. این طرحواره‌ها نشان می‌دهند؛ جهان بینی سمیح القاسم بیش از هر چیز دیگر بر محور انسان گرایی می‌گردد. آزادی، عدالت، برابری، ایستادگی در برابر ظالمان و ... از برجسته‌ترین خطوط جهان بینی او به شمار می‌رود. طرحواره‌ها همچنین عواطف درونی و حالات روحی شاعر را به شکلی محسوس تصویر می‌کنند؛ به عبارتی او را فردی با عزت نفس عمیق، سرشار از عواطف حماسی، متعهد به اجتماع و آرمان‌گرا توصیف می‌کنند؛ بر این اساس، زبان شعر سمیح القاسم همواره انعکاسی است از الگوهای ذهنی او و آنچه این الگوها را می‌سازد

در تجربیات حسی ادراکی وی از جهان پیرامون ریشه دارد.

منابع و مآخذ

- ابن فارس، احمد، (۱۴۰۴)، مقائیس اللغة، بیروت: دارالأحیا التراث العربی.
- ابن منظور، محمدبن مکرم، (۱۴۱۴)، لسان العرب، الطبعة الثالثة، بیروت: دار صادر.
- استرآبادی، رضی‌الدین محمدبن حسن، (بی‌تا)، شرح الکافیة، الطبعة الاولى، بیروت: دارالکتب العلمیة.
- باقری خلیلی، علی اکبر و منیره محرابی کالی، (۱۳۹۲)، «طرحواره چرخشی در غزلیات حافظ و سعدی»، نقد ادبی، سال ۳، شماره ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.
- جزماتی، نذیر، (۲۰۱۵)، تاریخ الاحزاب الشیوعیة العربیة، دمشق: دار نینوی.
- جیوسی، سلمی خضراء، (۱۹۹۷)، موسوعة الادب الفلسطینی المعاصر، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- راسخ مهند، محمد، (۱۳۹۳)، درآمدی بر زبان-شناسی شناختی: نظریه-ها و مفاهیم، چاپ چهارم، تهران: سمت.
- زبیدی، مرتضی، (بی‌تا)، تاج العروس، تهران: دارالهدایه.
- زیدان، رقیه، (۲۰۰۹)، أثر الفكر اليساری فی الشعر الفلسطینی (شعر محمد درویش، سمیح القاسم، توفیق زیاد) الطبعة الاولى، بیروت: دارالهدی.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان، (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، سودابه فضایی، تهران: انتشارات جیحون.
- شعراوی، عبدالمعطی، (۱۹۸۲)، أساطیر إغریقیة: أساطیر البشر، القاهرة: مكتبة الانجلو المصریة.

- صفوی، کوروش، (۱۳۸۲)، «بحثی درباره طرحواره‌های تصویری از دیدگاه معناشناسی شناختی»، نامه فرهنگستان، دوره ۶، شماره ۱، صص ۶۵-۸۵.
- عبدالحمید عمر، احمد مختار، (۲۰۰۸)، معجم اللغة العربية المعاصرة، الرياض: عالم الكتب.
- القاسم، سمیح، ۱۹۸۷، دیوان سمیح-القاسم، بیروت: دارالعودة.
- قائمی نیا، علیرضا، (۱۳۸۶)، «زبان-شناسی شناختی و مطالعات قرآنی»، ذهن، شماره ۳۰، صص ۳-۲۶.
- _____، (۱۳۹۰)، معنی‌شناسی شناختی قرآن، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- لوکاچ، جورج، (۱۳۸۱)، نظریه رمان، حسن مرتضوی، تهران: نشر قصه.
- محمدی آسیابادی، علی و اسماعیل صادقی و معصومه طاهری، (۱۳۹۱). «طرحواره حجمی و کاربرد آن در تجارب عرفانی»، پژوهش‌های ادب عرفانی، سال ۶، شماره ۲۰، صص ۱۴۱-۱۶۲.
- نجفی ایوکی، علی و الهام صفری، (۱۳۹۹)، «نقد تطبیقی فراخوانی شخصیت اسطوره ادیب در شعر معاصر فلسطین: با تکیه بر دو سروده محمود درویش و سمیح القاسم»، پژوهش-های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۱، صص ۱۵۹-۱۸۲.

References

- Abdul Hamid Omar, A., (2008), Dictionary of the Contemporary Arabic Language, Riyadh: Alam ak-Kotob.
- Bagheri khalili, A. & Mehrabi Kali, M., (2013), "Rotational Schema in the Sonnets of Hafiz and Saddi", **literary criticism**, 3(23), Pp 125-148.
- Chevalier, J. & Gerberan, A., (2000), The Culture of Symbols, Translated by Sudaba Fazali, Tehran: Jihoon.
- Estarabadi, R., (un dated), Sharh Al-kafiyah, First Edition,

Beirut: Dar Al-kotob Al-Alamiya.

- Evans, V. & Green, M., (2006), *Cognitive Language: An Introduction*. Edinburgh: University Press.
- Al-gasim, S., (1987), *Diwan Samih Al-Gasim*, Beirut: Dar Al- Oudeh.
- Ghaemina, A., (2006), "Cognitive Linguistics and Quran studies", **Mind**, no.30, Pp 3-26.
- _____, (2010), *Cognitive Semantics of the Quran*, First Edition, Tehran: Research Institute of Thought and Art.
- Ibn Faris, A., (1983), *Standards of Language*, Beirut: Dar Al-Ahya al-Trath Al-Arabi.
- Ibn Manzoor, M., (1983), *Arabic Language*, Third Edition, Beirut: Dar Al-Sader.
- Jazmati, N. (2015), *The History of Arab Communist Parties*, Damascus: Dar Al-Nineveh.
- Jayyousi, S. kh., (1997), *Encyclopedia of Contemporary Palestinian Literature*, Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.
- Johnson, M., (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, The University of Chicago Press.
- Kamppinen, M., (1993). *Consciousness, Cognitive Schemata and Relativism*, Department of Cultural Studies, University Turku, Finland.
- Lakoff, G., (1993). "The Contemporary of Metaphor. In *metaphor and thought*". Ed. A. Ortony. Second Edit, Cambridge University Press, Pp 202-251.
- Loebner, S., (2002), *Understanding Semantics (Understanding Language)*, First Edition, Rutledge.
- Lukacs, G., (2013), *Theory of the Novel*, Translated by Hassan Razavi, Tehran: Qaseh Publishing House.
- Mohammadi Asiabadi, A., Sadeghi, I., Taheri, M., (2013), "Containment Schema and Its Application in Mystical Experiences", **Researches of Mystical Literature**, 6(20), 141-

162.

- Najafi Ivaki, A. & Safari, E., (2019), "Comparative Criticism of the Character of Oedipus Myth in Contemporary Palestinian Poetry: Based on two Poems by Mahmoud Darwish and Samih Al-Gasim", **Literary Criticism and Stylistic Researchs**, No.1, Pp 151-182.

- Rasekh Mahand, M.,(2014), An Introduction t Cognitive Linguistics: Theories and Concepts. Fourth edition, Tehran: Samt.

- Safavi, K., (2003), " A Discussion about Image Schema from a Semantic point of view", *Academi litter*, 6(1), 65-85

- Shaarawy, A., (1982), *Greek Myths: myths of Humans*, Cairo: Anglo-Egyptian Library.

- Talmy, L, (2000). *Toward a Cognitive Semantics*, No.2, Cambridge Mat Press.

- Yu, N, (1998), *The Contemporary Theory of Metaphor*. Amesterdam: John Benjamins B.v.

- Zobeidi, M., (un dated), *Taj Al-Arus*, Tehran: Dar Al-Hedaya.

- Zeidan, R.,(2009), *The Impact of Left Thought in Palestinian Poetry (The Poetry of Mahmoud Darwish, Samih al-Gasim, Tawfiq Ziyad)*, First edition, Beirut: Dar Al-Huda.

Abstract**Cognitive Analysis of Image Schemas In Samih al-Qasim's Poetry
Emphasizing Mark Johnson's Theory**Shahla Shakibae far*
Mohsen Pishvaei alavi**

Cognitive semantics is one of the new patterns in the study of language that examines the relationship between the mind, human sensory perceptions, and linguistic elements. This model analyzes the way information is conceptualized in the mind. Image schema is one of the most fundamental approaches of cognitive semantics, which is formed as abstract concepts in the minds as a result of human interaction with the surrounding world and based on biological experiences. The clear and meaningful structure of schema can be a basis for forming metaphorical maps and understanding complex intellectual domains; Therefore, the purpose of the current research is that, based on the cognitive approach and relying on Johnson's theory, while examining the three schematic containment, path, and force systems, how to represent life experiences in the poet's mind, the connection of his worldview with the three schemas, as well as the ability of these systems to objectify abstract matters should be analyzed. The finding of the research show that Samih al-Qasim used has tangibly expressed his desired revolutionary themes by using perceptual elements and physical experiences in order to arouse the spirit of struggle in the audience. He has used a containment schema to visualize the concept of identity, a path schema to objectify the theme of achieving social goals and ideals, and a force schema as a tool to show the stability of the Palestinian nation. Based on the results of the research, the mentioned schemas show a detailed understanding of the mentalities and personality dimensions of Samih al-Qasim, these systems show the singer as committed to the community, as well as a person with high self-esteem and epic emotions.

Keywords: Cognitive Approach, Semantics, Image Schema, Johnson, Samih al-Qasim

* Assistant Professor of Arabic literature in Payame noor university (Corresponding author)
sh.shakibae@pnu.ac.ir

** Associate Professor of Arabic literature in Kurdistan university
m.pishvaialavi@uok.ac.ir