Arabic Literature Criticism (2024, 14, 2/27: 84-101) ISSN: 2588-7491

Reflection of Conceptual Structures in Relation to the Motion Schema in the Poetry of Wadih Sa'adeh

Origina Article

Received: 2024/02/14
Accepted: 2024/06/24

Elaheh sattari[1*], Hossein shamsabadi[2]

1.PhD candidate Arabic language and literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

2.Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

Abstract

As new scientific discoveries have come out, schema identification has become an important tool in literary criticism. Literary critics use it to build mental models that help them understand the authors' worldviews and points of view. Consequently, modern poets structured their knowledge and ideas through imagery and formal schemas, informed by advancements in other disciplines, including cognitive science. Image schemas are significant structures and developing patterns created via sensory experiences and environmental interactions. The motion schema is one of the most important and extensively used forms of picture schemas, which contain structural metaphors, and has three origins: path, source, and aim. This research aims to elucidate the concept of motion schema and assess its significance in expressing the topics within the poetry of Wadih Sa'adeh. The research data was acquired from Wadih Sa'adeh's poetry collection through the documentary research method and processed via the descriptive-analytical approach. The research findings indicate that the motion schema is employed in various forms, although the prevalence of stillness in Wadih's poetry. The poet's migration and geographical displacement have led to a frequent use of the motion schema, which he employs to articulate his philosophical and literary reflections, as well as his personal and poetic perspectives, through the observation of subjects and their evolution.

Keywords: Motion Schema, Cognitive Science, Image Schemas, Wadih Sa'adeh.

***corresponding Author Email Address:** e.sattari@hsu.ac.ir

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (۱۰۱-۸۴ :۲/۲۷، ۱۴، ۱۴۰۲)

شاپا: ۷۴۹۱-۲۵۸۸

نمود سازواره مفهومی بر پایه طرح‌واره‌های حرکتی در شعر ودیع سعاده

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۳

الهه ستاری[۱]*، حسین شمس‌آبادی[۲]

۱.دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

۲.دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

استناد به این مقاله: ستاری، الهه و شمس‌آبادی، حسین، پاییز و زمستان۱۴۰۳، « نمود سازواره مفهومی بر پایه طرح‌واره‌های حرکتی در شعر ودیع سعاده»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ش۲(پیاپی۲۷)، س۱۴، صص۸۴-۱۰۱.

چکیده

با ورود دستاوردهای علمی جدید، علم شناخت طرح‌واره نیز به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارها و دستاوردهای علمی وارد پهنهٔ نقد ادبی شد و ناقدان ادبی از این امکان به عنوان الگوهای فکری و اندیشگانی برای دستیابی به جهان‌بینی و نگرش‌های ادیبان استفاده کردند؛ از این‌رو، شاعران معاصر با توجّه به استفاده از دستاوردهای علوم دیگر از جمله علوم شناختی، اقدام به سازماندهی دانش و افکار خود در قالب طرح‌واره‌های بصری و قالبی نمودند. طرح‌واره‌های تصوری، ساختارهای معنادار و الگوهای نوظهوری هستند که از راه تجربهٔ حسی و تعامل با محیط پیرامون شکل می‌گیرند. طرح‌وارهٔ حرکتی، یکی از اقسام مهم و پرکاربرد طرح‌واره‌های تصویری است که از نوع استعارهٔ ساختاری و دارای سه مبدأ مسیر، نگاشت و مقصد است. پژوهش حاضر با هدف معرّفی مفهوم طرح‌واره‌های حرکتی، بر آنست نقش طرح‌واره‌های مورد نظر را در انتقال مضامین شعر ودیع سعاده مشخص سازد. داده‌های پژوهش به روش اسنادی از مجموعه اشعار ودیع سعاده گردآوری شده و به روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد طرح‌واره‌های حرکتی در اشکال مختلف با وجود غلبهٔ سکون و ایستایی در شعر ودیع به‌کار رفته‌است؛ ضمن اینکه مهاجرت و جابجایی شاعر از نظر جغرافیایی، در بسامد بالای طرح‌واره‌های حرکتی تأثیر گذاشته‌است و شاعر با رصد کردن سوژه و تطور آن برای بیان اندیشه‌های فلسفی، ادبی و بینش‌ها و جهان‌بینی شخصی و شاعرانه استفاده کرده‌است.

کلیدواژه‌ها:

طرح‌واره حرکتی، علوم شناختی، طرح‌واره‌های تصوری، ودیع سعاده.

***corresponding Author Email Address:** e.sattari@hsu.ac.ir

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. مقدمه

زبان، مهم‌ترین ابزار برای برقراری ارتباط، تبادل افکار و اطلاعات و وسیله‌ای برای اندیشیدن و نیز ابزاری برای شناخت و کاربرد ادراک و فهم است. ارتباط بین ذهن و زبان یکی از موضوعات مطرح در زبان‌شناسی است. یکی از مکاتب نوینِ زبان‌شناسی، زبان شناسی شناختی است. زبان شناسی شناختی، حاصل تعامل ذهن انسان در ارتباط با دنیای پیرامون خود و تجاربی که از آن کسب می‌کند، می‌باشد. «زبان‌شناسی شناختی رویکردی است که به زبان، به عنوان وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال می‌نگرد. در این رویکرد، زبان نمودی از نظام تصور ذهنی است. زبان‌شناسی‌شناختی، بر مطالعهٔ معنی تأکید دارد؛ درحالی‌که دیدگاه زایشی تعریفی صوری از زبان به دست می‌دهد و آن را مجموعه‌ای از قواعد و ساخت‌های نحوی می‌داند.» (راسخ مهند،۱۳۹۴: ۲۰)

معنی‌شناسی‌شناختی که در دههٔ۱۹۷۰م. آغاز شد، مجموعه‌ای از نظریه‌ها و رویکردهاست که می‌توانند بر اساس اشتراکاتشان زیر یک چتر گرد هم آیند. معنی‌شناسی‌شناختی بررسی محتوای مفهومی و سازمان‌بندی آن در زبان است. (Talmy,2000 :4) یکی از مهم‌ترین نظریه‌های مطرح در حیطهٔ معنی‌شناسی-شناختی، طرحواره‌ها هستند. طرحواره‌ها، ساختارهای معنادار و جسمی‌شده‌ای هستند که حاصل حرکات جسم انسان در فضای سه بعدی، تعاملات ادراکی و نحوهٔ برخورد با اجسام هستند. ایجاد طرحواره، حاصل تعامل ذهن انسان با دنیای اطراف است و ذاتی نیست. (راسخ مهند،۱۳۹۴: ۶۶) شناختیان، تأثیر استعاره‌ها و طرحواره‌های مفهومی را بر فرایندهای شناختی و شکل اندیشه‌های انسان نشان می‌دهند. (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۲۲) استعاره و طرحواره‌ها، دو مقولهٔ بسیار مهم و مطرح درزبان‌شناسی‌شناختی می‌باشند. قبل از پیدایش زبان‌شناسی‌شناختی، اغلب زبان‌شناسان، استعاره را به عنوان ابزاری جهت پردازش خیال در شعر می‌دانستند؛ به‌همین دلیل آن را بیشتر مفهومی ادبی و وابستهٔ زبان ادب به شمار می‌آوردند؛ امّا با گسترده‌تر شدن الگوهای شناختی، کارکرد این مفهوم در گفتمان روزانهٔ اهل زبان مورد توجّه قرار گرفت. در این میان، بحث طرحواره‌های تصویری از ساخت‌های مورد توجّه و حائز اهمیّت در پژوهش‌های معنی شناسان شناختی است. پژوهش حاضر بر آن است تا از راه تحلیل متن ادبی بر مبنای یکی از نظریات مطرح زبان‌شناسی، حوزهٔ مطالعات ادبی را به چارچوب مطالعات نظری گسترش داده و نشان دهد که طرحواره های حرکتی چگونه اندیشه‌های شاعر را نسبت به جهان پیرامون او منعکس می‌کند.

ودیع سعاده، شاعر معاصر لبنانی، در شعر خود طرحواره‌های متفاوتی به‌کار برده است و طرحواره‌ها جایگاه ویژه‌ای در اشعار وی دارند. این پژوهش بر آنست تا نشان‌دهد کارکرد طرحواره‌های حرکتی در انتقال معنا در شعر ودیع سعاده به چه صورت است؛ همچنین درصدد است با بررسی طرحواره‌های حرکتی شعر ودیع سعاده و نقش آن، به دو سؤال ذیل پاسخ دهد:

شعر ودیع سعاده از چه نوع طرحواره‌های حرکتی و به چه منظوری بهره گرفته‌است؟

میزان کاربرد استعاره‌های مفهومی حرکتی در شعر ودیع سعاده چقدر است؟

۲. پیشینه پژوهش

در سالیان اخیر، پژوهش های متعددی در باره‌ی طرحواره های حرکتی صورت گرفته است. نیک سیر در مقاله‌ی «تبیین شناختی طرحواره‌ها و استعاره‌های حرکتی در شعر «مسافر» سهراب سپهری» (۱۳۹۷) 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 گرفته‌شده و نقش بسیار مهمی در ترسیم تصاویر ذهنی شاعر دارد. در مقالهٔ «بررسی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرخزاد» (۱۴۰۱)، فیاضی و احمد پور معتقدند طرح‌واره‌های حرکتی در شعر فروغ فرخزاد به مضامین تنهایی، ناامیدی و اندوه، اجتناب و پرهیز از گناه، توصیف عشق زمینی و مادی، میل به نوجویی و تکاپو، توصیف کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی، یادآوری و از یاد بردن گذشته و مرگ اندیشی دلالت می‌کند. مقاله «طرح‌وارهٔ حرکتی در منطق الطیر عطار» (۱۴۰۰)، از باقری خلیلی و طاهری، معتقد است عطار از میان جهت‌های سه‌گانه طرح‌واره حرکتی، بیش از همه به توصیف مسیر می‌پردازد و هدف عطار تبیین «شدن» و «خودسازی» است. در مقالهٔ «تحلیل شناختی طرح‌واره‌های تصویری در شعر سمیح القاسم با تأکید بر نظریه مارک جانسون» (۱۴۰۱)، نویسنده اعتقاد دارد شاعر به منظور برانگیختن روحیهٔ مبارزه‌طلبی در مخاطبین، مضامین انقلابی مورد نظرش را با استفاده از عناصر حسی ادراکی و تجارب فیزیکی روزمره به شیوه‌ای ملموس بیان نموده است. مقاله «کاربرد طرح‌واره‌های تصویری در سروده‌های سهراب سپهری و خلیل حاوی (بر اساس نظریهٔ معناشناسی شناختی)» نشان می‌دهد که هنر نقاشی سپهری، درون‌مایهٔ عرفانی سروده‌ها و نیز عزلت شاعرانهٔ وی موجب شده است تا طرح‌واره‌های حجمی بسامد بیشتری در اشعارش داشته باشند؛ درحالی‌که در اشعار خلیل حاوی به دلیل پاره‌ای از نابسامانی‌های اندیشگی و اندوه حاکم بر قصاید، طرح‌واره‌های قدرتی که بیانگر شکست در مسیر فعالیت‌های اجتماعی هستند، در قصاید این شاعر بسامد بیشتری دارد. مقاله «واکاوی طرح‌واره‌های تصویری در سورهٔ مبارکه نمل با رویکرد زبان‌شناسی شناختی» (۱۴۰۱)، با بررسی انواع طرح‌واره‌های تصویری در سورهٔ نمل به منظور تبیین معانی پنهان و زیبایی‌های نهفته در آن انجام شده است که با استناد از رویکرد زبان شناسی شناختی تصویر مفهوم‌های انتزاعی را در قالب عینی ارائه کرده‌است.

با توجّه به پژوهش‌های مذکور، مشخص می‌شود که طرح‌واره حرکتی، موضوع قابل بحث بسیاری از پژوهش‌ها بوده است و در متون جدید کاربرد طرح‌واره‌ها سبک و ویژگی خاص خود را دارد. پژوهش حاضر به جهت بررسی طرح‌واره‌های حرکتی شعر یکی از شاعران پست مدرن عربی به نام ودیع سعاده، پژوهشی نو و جدید قلمداد می‌گردد که تاکنون کسی بدان نپرداخته‌است.

۳. معنی‌شناسی‌شناختی

یکی از شاخه‌های مهم مورد بررسی در زبان شناسی شناختی، معنی‌شناسی‌شناختی است که در آن ساختار اصلی زبان، بازتابی از شناخت بوده و زبان با تمرکز بر معنا امکان تحلیل می‌یابد؛ به عبارت دیگر در معنی شناسی شناختی کلمات و عبارات دارای معنا هستند و انسان بر اساس دانشی که از کلمات و عبارات دارد، به جمله‌سازی روی می‌آورد.

معنی شناسی شناختی در اواخر قرن بیستم پدیدار گشت. در این رویکرد مطالعهٔ معنی در چهارچوب نظام شناختی انسان و چگونگی شکل‌گیری آن در تعامل با دنیای خارج و نه صرفاً به عنوان یک شبکه از روابط داخل زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در معنی‌شناسی شناختی عمدهٔ توجّه به ساختار مفهومی و مفهوم سازی است. در این عرصه، زبان شناسان به بررسی دانش بازنمایی(نشانه) و نحوهٔ ساخته شدن معنا می‌پردازند و در پی ارائهٔ مدلی از نحوهٔ اندیشیدن و ذهن انسان در به‌کارگیری زبان در ارتباط با محیط پیرامون خود می‌باشند. «معنی شناسی شناختی به بررسی رابطهٔ تجربه، نظام مفهومی(conceptual system) و ساختار معنایی که به وسیلهٔ ذهن دریافت می‌شود، می‌پردازد». Evans, (2007:5)

در خصوص نظر برخی تئوری‌پردازان معنی‌شناسی‌شناختی می‌توان گفت که برخی از آنان بر این باور هستند که انسان از هر

تجربه‌ای به مفهوم‌سازی می‌پردازد و ساخت‌های زبان در اثر کاربرد در شـرایط مختلف، اشـکال متفـاوتی می‌یـابنـد و منجر بـه مفهوم‌سازی‌های مختلف می‌شوند. استعاره، نیز از جمله مفاهیمی است که به مثابه مشخصهٔ جدایی‌ناپذیر زبان انسان در این رویکرد مورد بررسی قرار می‌گیرد. (گندمکار، ۱۳۸۸: ۲۶-۲۴)

چند اصل را در معنی شناسی شناختی می‌توان پیدا کرد که در همهٔ مفاهیم و نظریه‌ها ثابت هسـتند و از اصـول بنیادی آن‌ها به شمارمی‌روند. یکی از اصول معنا شناسی شناختی این است که سـاختار مفهومی جسـمی شـده و بدن‌مند اسـت. بر این اسـاس ساختارهای مفهومی از تجربهٔ انسان نشأت می‌گیرد و نهایتاً آنچه که ماهیت سازمان مفهومی را معنادار می‌کند، تجربه‌است که با آن همراه اسـت. به عبارت دیگر فرایندی اسـت که در آن تجربه، از طریق طرح‌واره های تصـویری با عث ایجاد سـاختار مفهومی انتزاعی‌تر شده‌است. دیگر اینکه ساختار معنایی، ساختاری مفهومی اسـت. این اصـل بیانگر این اسـت که زبان به جهان خارج اشـاره ندارد، بلکه به مفاهیم موجود در ذهن سـخنگویان مربوط اسـت. درک جملاتی که به مفاهیم انتزاعی اشـاره دارند، بر اسـاس تجربه‌های حاصـل از درک واقعیت‌های عینی صـورت می‌گیرد. سومین اصل معناشناسی شناختی بر این استوار است که ساختار معنایی ماهیتاً دایره‌المعارفی اسـت. این بدان معناسـت که واژه را نمی‌توان به تنهایی بدون اطلاع از دانش دایره‌المعارفی که به آن مربوط است، درک کرد. چهارمین اصل معنا شناسی شناختی این اسـت که زبان معنا را رمزگذاری نمی‌کند، بلکه این واژه‌ها و سـایر واحدهای زبانی هسـتند که انگیزهٔ سـاختن معنا به‌شـمار می‌روند. (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۲: ۲۴-۳۱)

در دههٔ ۱۹۷۰م معنی‌شـناسـی‌شـناختی واکنشـی بود در برابر رویکردهای صـورت‌گرایانه به معنی و نگرش‌های صدق و کذب. از دهۀ ۱۹۷۰م به بعد، گروهی از زبان‌شـناسـان به‌ویژه لیکاف (۱۹۸۷م) با تأیید قبلی آنچه فردینان دوسوسور(F.D sassure) تحت عنوان نشانه‌شناسی زبانی مطرح ساخته بود، روش تازه‌ای را در مطالعهٔ معنی معرفی کرد و اولین بار اصـطلاح معنی‌شـناسـی شـنـاختی را برای این رویکرد بـه کـار برد. این رویکرد، برخلاف معنی‌شـناسـی‌شـناختی منطقی که به جهان خارج توجّه دارد، به سـاخت مفهومی یا شـناختی‌ای می‌پردازد که انسـان از تجربیات جهان خارج در ذهن خود منعکس ساخته‌است. (همان: ۳۹۷)

معنی‌شناسی‌شناختی، معنی زبان را ساختاری مفهومی معرفی می‌کند که با دیگر رویکردها متفاوت است (Talmy,2004 :4). بر اساس معنی‌شناسی شناختی، دانش زبان، مستقل از اندیشیدن و شـناخت نیسـت. این تقابل با نظر فیلسـوفانی چون فودور (jerry Alan Fodor)و زبان‌شناسانی نظیر نوام چامسکی (Noam Chomsky) قرار می‌گیرد. اینان برخلاف افرادی چون فودور و چامسـکی، رفتار زبانی را بخشـی از اسـتعدادهای شـناختی انسـان می‌دانند؛ استعدادهایی که برای آدمی امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می‌آورند. شـاید بتوان مدعی شـد که هسـتهٔ اصـلی چنین اعتقادی در این نهفته اسـت که «دانش زبان، بخشـی از شناخت عام آدمی است». (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۳)

۴. طرح‌واره حرکتی

یکی از انواع طرح‌واره‌های تصـویری که جانسـون به معرفی آن پرداخته، طرح‌وارهٔ حرکتی اسـت. به اعتقاد وی «حرکت انسـان و مشاهدهٔ حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیسـت، چنین ویژگی‌ای در نظر می‌گیرد.» (saeed ,1997 :310)

به طور کلی حرکت در مقابل سـکون، یکی از دو کنش مهمی است که انسان یا جانداران انجام می‌دهند و با توجّه به گستردگی

آن نقش بسزایی در اندیشه و نگرش انسان‌ها دارد. علاوه براین، انسان‌ها برای اینکه نگرش‌های ذهنی و انتزاعی خود را به گونه‌ای ملموس ارائه دهند، در پاره‌ای از اوقات تلاش می‌کنند آن را در قالب‌های حرکتی مشخصی ارائه دهند تا با نگرش و عقاید خاص آن‌ها همخوانی داشته‌باشد. البته این بدین معنا نیست که نگاشت‌های حرکتی ضرورتاً باید از نگرشی پویا و مثبت شکل بگیرند؛ گاهی شاعر و استعاره‌پرداز برای تجسم بخشیدن به سوژهٔ ساکن و بی‌حرکت و برای رسیدن به اهداف خاصی از استعارهٔ حرکتی استفاده می‌کند؛ گاه نیز حرکت در شعر او، در خدمت بیان مفاهیم منفی و جنبش عناصر نامطلوب قرار می‌گیرد.

شعر معاصر محل بروز تجارب ذهنی متنوع بشریت کنونی است. این تجربه در شعر ودیع سعاده که سال‌های سال سفر و تبعید را تجربه کرد و بنابر دلایل مختلف از جایی به جایی دیگر کوچ کرده و دائماً در حال تحول و حرکت بوده، نمود بیشتری یافته‌است. البته باید خاطرنشان کرد که شعر ودیع با توجّه به اصلی‌ترین عنصر شعرش، یعنی پوچ‌گرایی، با سکون و ایستایی مناسبت بیشتر دارد. امّا در هر حال همان طور که اندیشه‌های نویسنده در طرح‌واره‌های غیرحرکتی دخیل است، سفر و سبک زندگی شاعر نیز در ایجاد پاره‌ای از طرح‌واره‌های حرکتی نقش داشته‌است. هم‌چنین به شکل متناقضی رشد و حرکت پوچ‌گرایانه و منفی نیز با توجّه به این سبک و گفتمان شعری، در شعر وی بروز یافته‌است. بنابر نظر زبان‌شناسان، این نوع استعاره به منزلهٔ سفر است. نه تنها طرح‌وارهٔ حرکتی، بلکه طرح‌واره به طور کلی، مؤید حرکت از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر است. به عبارت دیگر «طرح‌وارهٔ حرکتی، نقطهٔ شروع، حرکت و پایانی دارد که در آن مفهوم سفر، متناظر با آن‌ها به ترتیب نقطهٔ عزیمت، مسافرت و مقصد می‌باشد. از این رو، به نظر می‌رسد، اکثر مفاهیم غیرطرح‌واره‌ای ـــ تصویری (مثل سفر) مبنای طرح‌وارهٔ تصویری دارند» (کوچش، ۱۳۹۸: ۷۱)؛ زیرا هر حرکتی مستلزم شکل‌گیری نقطهٔ پایان، مسیر و مقصد است و طبیعی است که مفاهیم شاعر در جهان معناشناسی از همین سازواره و عناصر سه‌گانهٔ بنیادین آن برخوردار باشد.

لازم به ذکر است که هر حرکتی از سه حوزهٔ مبدأ، مسیر و مقصد پدید می‌آید که به تناسب جهات حرکت، به سه طرح‌وارهٔ اصلی تقسیم می‌شود: ۱- افقی/ خطی، ۲- عمودی (نزولی و صعودی) ۳- دورانی و چرخشی (صفوی،۱۳۷۹: ۳۷۳). همان‌طور که از نام این طرح‌واره‌ها مشخص است، در طرح‌وارهٔ افقی حرکت به صورت افقی از چپ به راست و بالعکس جریان دارد و در طرح‌وارهٔ عمودی حرکت به طور عمودی از بالا به پایین و بالعکس در جریان است و در طرح‌وارهٔ چرخشی حرکت به گونه‌ای دایره‌ای به همان نقطه‌ای ختم می‌شود که به آن پایان یافته بود. در ادامه به بررسی این سه نوع طرح‌واره در شعر ودیع سعاده می‌پردازیم.

۳-۱- طرح‌وارهٔ افقی

حرکت افقی یا خطی یکی از انواع حرکت است که این حرکت بنا به مبدأ و مقصد بودن خود به چهار حالت تقسیم می‌گردد:

۳-۱-۱- طرح‌وارهٔ مبدأ

در این نوع طرح‌وارهٔ حرکتی افقی حرکت از مبدأ نشان داده می‌شود. در واقع، حرکت از نقطه‌ای شروع می‌شود و مبدأ و مکان آغاز حرکت مهم است. شاعر برای ساخت استعارهٔ حرکتی با توجّه به اهمیّت مبدأ نسبت به دیگر اجزای سفر و حرکت، از این عنصر و بخش حرکتی استفاده می‌کند. استفاده از این نوع طرح‌واره نشانگر انسجام در ارائهٔ استعاره شناختی نیست، بلکه بیشتر با تکیه بر جایگاه سوژه در مسیری است که در آن قرار دارد. در شعر ودیع سعاده حرکت از مبدأ زمانی مورد توجّه قرار گرفته است که شاعر می‌خواهد سوژه را از نقطهٔ صفر دنبال کرده، با آن همراهی کند یا اینکه اوج و پیک مضمون مورد نظر شاعر، در نقطهٔ آغاز حرکت سوژه نهفته باشد؛ به عنوان مثال در مقطع زیر از دفتر «لیس

للمساء إخوه» طرح‌وارهٔ حرکت افقی از نوع حرکت از مبدأ مشاهده می‌شود:

«من كل محطة في الأرض
العرباتُ مقبلة
كأسماء واضحة في ملفّات التعاسة
والنهار سوق المرايا
جدرانُ مزهرة أكثر مما ينبغي»[1] (سعاده، ۲۰۱۶: ۲۰)

در اینجا با استفاده از حرف جر «من»، طرح‌واره‌ای حرکتی از مبدأ شکل گرفته است. فاعل این حرکت، ارابه‌هایی هستند که می‌آیند و از نقطه‌ای حرکت آن‌ها شروع می‌شود. استفاده از «عربات» در اینجا میزان حرکت را تشدید کرده‌است و شمولیت تصویر نشان می‌دهد ارابه‌هایی - نه صرفاً یک ارابه - آن هم از تمامی ایستگاه‌های زمین - نه صرفاً یک ایستگاه - در تناسب با طرحوارهٔ حرکتی افقی از نوع مبدأ به‌کار رفته‌است. در واقع، حرکت صدا به همراه حرکت تصویر به طور توأمان بیان شده‌است. هم چنین، شاعر از تعابیری که در ادامهٔ شکل‌گیری این طرح‌واره می‌آید استفاده می‌کند و آن را در راستای تحکیم و تجسم بهتر و انتقال معنای ذهنی به معنای ملموس به‌کار می‌برد. همان‌طور که گفته شد، میزان حرکت و شدت آن در طرح‌واره مورد نظر بسیار ملموس و شدید است. از این رو، شاعر برای تجسم هرچه بیشتر این طرح‌واره، از تشبیه استفاده کرده‌است و این تشبیه نیز قدرت تصویری آن را دو چندان نموده‌است. در این تشبیه، شاعر از نام‌های واضح در پرونده‌های بینوایی سخن گفته‌است. جملهٔ مبهم و دارای واژهٔ نشان‌دار، «واضحه» می‌باشد که به منظور برجسته‌کردن اسامی مورد نظر و برای تجسم بیشتر مشبه به‌کار رفته‌است؛ یعنی کارهایی که از هر ایستگاهی در زمین سرازیر می‌شود در اینجا عنوان شده‌است. در ادامهٔ همین تشبیه، روز به بازار آیینه‌ها تشبیه شده‌است که این جزء نیز کاملاً در انسجام با طرح‌وارهٔ اصلی قرار دارد.

به این ترتیب، شاعر ابتدا طرح‌واره‌ای حرکتی را به‌کار برده، سپس با استفاده از سازه‌های زبانی و بلاغی آن را برجسته کرده‌است. تعبیر اولی با واژه «واضحه»، تعبیر دوم با «مرایا» و مورد سوم با «أکثر» عینی شده‌است. حال این پرسش ایجاد می‌شود که مقصود شاعر از نشان دادن حرکت توفنده و حجیم‌تر و ملموس‌تر کردن آن با ابزارهای زبانی چیست؟

از جهت معناشناختی، شاعر درصدد بیان یک نوع آشوب و بلوای فراگیر در جهان فکری خود است و مسلماً چنین آشوبی با استفاده از حرکت بیان، از شدت و مقبولیّت بیشتری برخوردار است؛ به دیگر کلام، مقاطع قبل و بعد از این قصیده یک نوع انقلاب روحی و فکری در زندگی شاعر را نشان می‌دهد که از سطح نگاشت‌های نمادین و انتزاعی فراتر رفته و پای به امور عینی و ملموس باز کرده تا خواننده، بهتر و بیشتر وارد جهان واقع و تکوینی شود. در واقع، این حرکت نشانگر شادابی و نشاط شاعر نیست، بلکه از یک اندوه و بحران روحی و فکری حکایت دارد. دلیل این مدعا واژهٔ «التعاسه» و «العربات» است که بینوایی و خشم را نشان می‌دهد و خبر از بحرانی عظیم در درون او دارد؛ خشمی که اینک عینیت یافته و سرتاسر زندگی شاعر را تحت‌الشعاع خود قرار داده‌است. نمونهٔ زیر نیز استعارهٔ حرکتی از نوع حرکتی افقی از مبدأ است:

«مخنَّثون
قدّيسون
غرقى و سكارى
جاؤوا من السهول والغابات لنسف القطار
التقوا حكماء وأحجاراً ونبتاتٍ مضحكة
تحسَّسوا لحم بعضهم بعضاً
ارتطموا بأضلاعهم

وتفكَّكوا»[۲] (سعاده، ۲۰۱۶: ۸۸).

شاعر در این مقطع، ابتدا سوژه‌های شعر خود را بیان نموده و با این کار شعر را سوژه‌زده کرده است. سوژه‌های شعر در چهار واژهٔ «مخنثون»، «قديسون»، «غرقى» و «سكارى» جمع شده است که همه در یک راستا به‌کار رفته‌اند. شاعر، پس از برشمردن این موارد، طرح‌وارهٔ حرکتی خود را شکل می‌دهد؛ به بیان دیگر، این گروه، حرکت خود را از دشت‌ها و جنگل‌ها شروع کرده، برای از میان بردن قطار می‌آید؛ امّا در این حرکت، با موانعی مواجه می‌شود که به شکست آن‌ها می‌انجامد. آنچه از نگاه شاعر اهمیّت دارد، وجود عناصر منحوس و شومی است که از نقاطی شروع به حرکت می‌کنند، امّا سرانجام شکست می‌خورند. در واقع، شاعر الگوی ذهنی مشخصی را بیان کرده، نفرت خود را نسبت به کسانی که خرافات را ترویج می‌دهند بروز می‌دهد. در اینجا، مفاهیم اقتباس شده از مبدأ در انسجام با مفهوم مقصد قرار دارد و شاعر با سازوکارهای مبدأ به تجسم بهتر مبدأ می‌پردازد. دلیل این امر آن است که «حوزهٔ مقصد، حوزه‌ای انتزاعی و مجرد یا دور از تجربهٔ آگاهانه است و حوزهٔ مبدأ در حیطهٔ تجربیات محسوس بشری قرار دارد» (پورابراهیم، ۱۳۹۱: ۴). باید گفت که شاعر تقابل میان دو نیروی خرافی و حکیمانه را با یک حرکت عینی و ملموس بیان کرده است. حرکتی که به مثابهٔ یک یورش از جانب نیروهای خرافی آغاز شده، از دشت‌ها و جنگل‌ها سرازیر می‌شود.

نمونهٔ دیگری که طرح‌واره حرکتی عمودی دارد و جهش آن از مبدأ به صورت خطی آغاز می‌شود، مقطع زیر است. این مقطع دارای طرح‌واره‌ای است که در آن نیز ابژهٔ قطار دیده می‌شود و حرکت قطار از نقطه‌ای دنبال می‌شود:

«وأخيراً قطارٌ عائدٌ من الحرب
بجثثٍ أُجالسها
ونحتسي القهوة
هناك عميل بين المسافرين
يجب أن أجده في الحال
عميل يأخذني فوراً إلى رأس العالم
في هذه اللحظة يجب أن يتمَّ كلُّ شيء»[۳] (سعادة، ۲۰۱۶: ۹۷)

در این مقطع، تصویر قطاری به تصویر کشیده‌شده که از نقطه‌ای شروع به حرکت کرده و نوعی طرح‌وارهٔ حرکتی افقی را ایجاد می‌کند. آنچه به این طرح‌واره معنا و مفهوم داده، ماهیّت نقطه‌ای است که سفر از آن آغاز شده‌است؛ یعنی جنگ. شاعر سعی کرده با شتاب بر آن سوار شود که این امر نشان‌دهندهٔ سرعت حرکت قطار و نیز اهمیت سوار شدن بر آن است؛ به علاوه، این شتاب نشان می‌دهد که شاعر می‌باید این فرصت را از دست ندهد و بر آن سوار شود. در ادامه، خواننده متوجّه می‌شود که شتاب و تلاش شاعر بی‌جهت نبوده و او در پی یافتن مزدوری در میان مسافران است. به هر حال، آنچه اهمیّت دارد، این است که شاعر در این طرح‌واره برای ملموس ساختن نگرشی ذهنی از حرکت بهره گرفته‌است.

۳-۱-۲- طرح‌واره مسیر

طرح‌وارهٔ حرکتی افقی، گاهی به صورت طرح‌وارهٔ مسیر در شعر ودیع سعاده بازتاب پیدا کرده است. شاعر، تلاش کرده حالت سوژه را هنگامی که در مسیر قرار دارد، برای ساخت و القای معانی مورد نظر خود به صورت حرکتی به تصویر بکشد. این نوع طرح‌واره، با توجّه به معانی انتزاعی موجود، برای عینیت بخشی و در تطابق با معانی موجود در آن به‌کار رفته‌است؛ هم‌چنین، شاعر برای رعایت تناظر میان مفاهیم ذهنی با طرح‌وارهٔ حرکتی افقی از نوع مسیر آن را ارائه نموده‌است؛ به عنوان مثال، نمونهٔ ذیل از اولین دفتر شعری شاعر، دربردارندهٔ چنین نوعی از طرح‌واره است، آنجا که می‌گوید:

«بينما كنتَ تعبر أمكنةً واسعةً
كان ثمّةَ شيء يشبه الحُبّ
يتذكّركَ

أمّا الآن
وقد قطعتَ شوراعَ غير مدثَّرة
وودّعتَ أرصفةً كثيرة
فالأمل
الّذي أراد التحدّثَ إليكَ عن كلّ خطوة
يكفّ عن النداء»[۴] (سعاده، ۲۰۱۶: ۲۴).

شـاعر، در اینجا، از واژهٔ «عبور» به‌طور آشـکار سـخن گفته و رفتن در مسـیری را نشـان داده اسـت. عبور از مکان‌های وسـیع و گسـترده صـورت گرفته‌اسـت. این واژه، نشـان‌دهندهٔ حرکتی بودن طرح‌واره بوده، حرکت سـوژه را در مسـیری نشـان داده‌اسـت. در ادامه، همین حرکت با آوردن «و قد قطعتَ» تقویت شـده که در نوردیدن و طی کردن خیابان‌های بدون سـرپوش را می‌رسـاند. این حرکت و گردش در مسیر با کاربرد فعل گذشته‌ساز «کان» و عبارت حال «الآن» زمان گذشته و حاضر را به هم دوخته است و نشان از گسـتردگی یک نوع حرکت طولی و افقی دارد؛ امّا این حرکت از جهت معنایی نشـانگر نوعی پراکندگی و آشـوب اسـت؛ به علاوه، موتیف اصـلی ودیع در این شـعر نیز مورد توجّه قرار گرفته‌اسـت. دو کلمهٔ نشـاندار «واسـعه» و «غیرمدثره» در این طرح‌واره حرکتی، به خلق معنای مورد نظر کمک کرده‌است. همچنین در مقطع دیگری از همین دفتر باز شـاهد کاربرد طرح‌واره حرکتی افقی از نوع مسـیر هستیم. آنجا که می‌گوید:

«هؤلاء الذين يتوقون العودة
وليس لهم قطار
ولانجمة
لاحتى صرصار في طريقهم يغنّي
الذين كرت كنزة أحلامهم
ولحياتهم صوتُ ارتطام المرآة على الحجر
مرّات كثيرة سيعرفون موت المسافات
ويكتشفون أن العالم
بلاطريق»[۵](سعاده، ۲۰۱۶: ۳۰).

در اینجا نیز سرگردانی و حیرانی سوژه در یک مسیر به تصویر کشیده شده‌است و سوژه با همان صفات خاص و پرتکرار خود بدون همدست و همراهی در مسیری سرگردان در حرکت است. شاعر، این ناامیدی را با افزودن نشانه‌هایی پشت سر هم تشدید کرده‌است. او ابتدا از نبود قطار می‌گوید و سـپس از نبود سـتاره و بدتر از آن از نبود جیرجیرکی که آوازی بخواند و اندکی از اندوه آنان بکاهد. در ادامه، شاعر از تکرار برخورد سنگ به آیینهٔ رؤیاها سخن گفته‌است؛ تعبیری استعاری که نشانگر اوج فلاکت و ناامیدی سوژه است. این سکوت و ناچیزی شاعر، یک نوع صدا را پژواک می دهد که بیش از دلگرم کنندگی آزار دهنده است؛ صدای برخورد آیینه بر سنگ. درواقع، همان‌طور که سکوت مسیر به تشدید معنای حیرانی سوژه کمک کرده‌است، صدا نیز به یاری همین صدا آمده‌است؛ اما اوج این طرح‌واره حرکتی مسـیری که با راه پیوند خورده‌اسـت، در پایان این مقطع نمایان می‌شـود و این زمانی اسـت که شـاعر از نبودن مسیر یا مقطع مسیر سخن می‌گوید؛ سرانجام، شاعر به این نتیجه می‌رسـد که جهان بدون راه اسـت. در این نکته و تعبیر پایانی، تراژدی سفر خیالی شاعر، از راهی بدون قطار، بدون ستاره و بدون آواز جیرجیرک هم فراتر رفته و به بی‌مسـیری انجامیده اسـت. به همین ترتیب، در مقطع زیر مسـیر و فضـای درونی آن مورد توجّه شاعر قرار گرفته‌است:

«في شارع الكسليك، أتثاءب أحياناً
الليلة عيد القديس جاروجيوس، ذهبنا إليه في مرسيدس ۱۸۰
وضعنا له ليرتين، وعدنا لنطعم القطط
مريول طفل على الحبل. وشاحنات جنود
أجساد تعرض وتتبخّر، بلا صوت»[۶] (سعاده، ۲۰۱۶: ۸۶).

شـاعر در اینجا نیز مطابق با هنجار و موتیف اصـلی شـعر خود،

سوژۀ سرگردان در خیابان را به تصویر کشیده‌است. این حرکت، هرچند مانند هر حرکتی از نقطۀ آغاز و پایان برخوردار است، امّا شاعر تمرکز خود را بیشتر بر مرحلۀ مسیر و حرکت در طی مسیر سوژه قرار می‌دهد؛ زیرا معنای مورد نظر او در لابلای سرگردانی و پوچی در همین مسیر نهفته است؛ سوژۀ شاعر در خیابان، مانند مستان تلوتلو می‌خورد. او گرسنه است و از گوشت گربه‌ها تغذیه می‌کند و شاهد جنازه‌ها و سکوت مرگبار است. در این شعر، تعبیر «شاحنات جنود» نشان‌دهندۀ فضایی جنگ‌زده است و دیگر عناصری که شاعر از طرح‌واره در نظر گرفته در راستای تقویت این فضا و ایجاد بدبینی و نفرت از این فضا آورده شده‌است.

هم‌چنین در نمونۀ ذیل باز طرح‌وارۀ مسیر در شعر ودیع با سرگردانی و گشت و گذار بی‌نتیجه سوژه همراه می شود. شاعر در این طرح‌واره می‌گوید:

«المتجوّلون مع الفجر قطعة قطعة
مغسولين كيفما كان بأيدي السجناء
الذين ضربوا حارس المحطة وسافروا بلاحقيبة
استلقوا صامتين
في ارتعاشات منحرفة
نخروا شراينهم و فرشوا السجائر في طريقهم»[۷] (سعاده، ۲۰۱۶: ۸۷).

در اینجا، شاعر به وضوح، از طرح‌واره حرکتی مسیر استفاده کرده‌است. او سوژۀ زندانیانی را به تصویر کشیده که از زندان فرار می‌کنند، امّا این فرار و رهایی از زندان برای آن‌ها به منزلۀ آزادی و رهایی نیست؛ بلکه به سرگردانی و بی‌وطنی و حیرانی انجامیده‌است. شاعر، این الگوی معنایی را در واژگان و تعابیر به‌کار رفته در طرح‌وارۀ حرکتی گنجانده‌است. تصویرهای قطعه قطعه، با سپیده سر کردن، سفر بودن چمدان، ساکت و خاموش افتادن در مسیرهای منحرف و سپس رگ‌زدن و فرش‌کردن سیگارها در مسیر، همگی، همین الگو و بافت معنایی را گسترش و تشدید می‌کند. در اینجا نیز سوژه، هم در تصویر و هم در معنای ذهنی و انتزاعی خود که در تطابق کامل با هم قرار دارند، مرحله به مرحله اوج گرفته و به بن‌بست رسیده‌است.

۳-۱-۳- طرح‌واره مقصد

گاهی طرح‌وارۀ خطی افقی، مقصد را مدّ نظر قرار می‌دهد و بیشترین تکیه کلام بر این بخش از حرکت صورت می‌گیرد؛ زیرا استعاره‌پرداز معنایی را که به دنبال آن است، در نقطۀ مقصدِ به‌کار رفته در کلام می یابد و آن را متناسب و نزدیک‌تر از تفکرات پیش‌ساختۀ مبدأ ذهنی خود می‌داند؛ به عنوان مثال، در شعر زیر که طرح‌واره از عمودی به افقی تغییر جهت داده، در هنگام جریان افقی استعارۀ مقصد به‌کار رفته در نگاه شاعر برجسته شده‌است:

«العشقُ مرةً أسقط الملاک
في وجهي
حمل أصابعه وخرج
إلى الموت
يربط عنقه بوردة»[۸] (سعاده، ۲۰۱۷: ۳۴).

شاعر در این‌جا، توالی سقوط سوژه را در استعارۀ حرکتی نشان داده‌است؛ حرکتی که از بالا به پایین صورت می‌گیرد و از نقطۀ پایین که در آن فرو افتاده به طرف جلو حرکت می‌کند در حالی‌که مقصد مقابل چیزی جز سیاهی مرگ و شومی نیست. در آغاز، استعارۀ حرکتی سقوط معنای بدی را القا نمی‌کند؛ زیرا، از سرازیرشدن فرشته‌ها بر چهرۀ سوژه که ناشی از فرایندی عاشقانه، عارفانه و عاطفی است سخن گفته، اما اندکی بعد تغییر جهت می‌دهد. این تغییر جهت هم در معنا و هم در حرکت خود را نشان می‌دهد. در حرکت، تغییر از عمودی به افقی رخ داده و در معنا از معنای ایجابی به معنای سلبی یا از امید به ناامیدی. گویی همۀ نشانه‌های خوب زندگی شاعر، راهی به سمت نابودی و سیاهی دارد و شاعر نمی‌تواند جلوی آن را بگیرد. پایان این حرکت و جنبش

سوژه نیز از نگاه شاعر فقط مرگ است؛ هرچند در پایان، با تبعیت از عرفان‌گرایی پست‌مدرنیستی سعی کرده چهره خوبی از فرجام سوژه ارائه دهد؛ یعنی سوژه‌ای که در هنگام رفتن به سوی مرگ، گردنش را با گلی بسته است. شاید چنین تصویر رمانتیکی از مرگ از همان عرفان‌گرایی شاعر نشأت می‌گیرد. در بند ذیل هم طرح‌واره‌ای که بر پایهٔ نقطه مقصد پی‌ریزی شده، مورد توجه شاعر قرار گرفته است:

«سأذهبُ إلى الغابة أقعد مع الحطابين
وبفأس دهشتهم
أقطع أحلامي وألقيها في النار
يقول الحطابون:
اليابسُ يقطع»[9] (سعاده، ۲۰۱۶: ۴۶).

در اینجا، جنگل مأوی و مقصد شاعر در طرح‌وارهٔ حرکتی افقی است. توجّه به زیست محیط و عناصر طبیعت یکی از مهم‌ترین مقاصد و اهداف شاعر در دفترهای شعری است. او به سبب برخورداری از فردگرایی افراطی و با توجه به مسألهٔ محیط زیست و بحران‌های به وجود آمده در سالیان اخیر، به این مقوله توجّه زیادی نموده است. آنچه در این جا اهمیت دارد، استفاده از طرح‌وارهٔ حرکتی برای ساخت چنین معانی و مفاهیمی است که به عنوان الگوهای فکری شاعر اهمیت دارد. در اینجا، اندیشهٔ ناامیدی با اندیشهٔ زیست محیطی شاعر در هم تنیده شده‌است. علاوه بر این، شاعر، از رفتن به جنگ و نشستن با حطابین (هیزم‌شکنان) سخن می‌گوید. ابتدا گمان می‌رود هدف شاعر از این مقصد، صرفاً بیان معنایی رمانتیک و نوستالوژیک است؛ اما با دقت در مفهوم شعر می‌توان فهمید که تبر برای شاعر کارکرد دیگری دارد و شاعر آن را نه تنها برای شکستن هیزم‌ها، بلکه برای شکستن رؤیاها و ریختن آن در آتش به‌کار برده‌است. بزنگاه اصلی کلام یا طرح‌واره حرکتی، بر تعبیر پایانی، یعنی «اليابسُ يُقطع» است. هم چنین، معنای موجود در مبدأ یعنی قوهٔ ذهنی شاعر به مقصد تبدیل شده‌است. این تشبیه نشان می‌دهد که رؤیاهای شاعر خشک است و خشک‌بودن رؤیاها تعبیری برای ایستایی، بی‌تحرکی و جریان زندگی در آن یا به عبارتی کرختی و ناامیدیِ سیطره‌انداخته بر ذات شاعر است. نکتهٔ مهم‌تر، شکستن چیزهای خشک است؛ به عبارتی دیگر، همان‌طور که هیزم خشک به سادگی می‌شکند و توانایی انعطاف و مقاومت را ندارد، رؤیاهای شاعر نیز مقاوم نیست و آسیب‌پذیر و سست است.

۳-۱-۴- طرح‌واره مبدأ مسیر و مقصد

با توجّه به اهمیّت طرح‌واره حرکتی در ساخت معانی مورد نیاز شاعر و همچنین ضرورت ایجاد حرکتی طولی و خطی که یک نوع امتداد ذهنی را در قالب امتدادی ملموس نشان می‌دهد، شاعر گاهی از این مجموعه نقاط برای تجسم طرح‌واره خود استفاده می‌کند؛ به دیگر کلام، در یک نگارهٔ مجزا، سوژه را از مبدأ به مسیر و سپس مقصد دنبال می‌کند و تقریباً تمامی تحولاتی که سوژه در یک حرکت بدان متصف است را در خود می‌گیرد؛ در نمونهٔ زیر چنین مثلثی آشکارا دیده می‌شود، آن‌جا که می‌گوید:

«أحاول أن أذهب إليك
وذلك لايستعدي سوى رحلة بسيطة
نزهة رصاصة
بين التباريس و شارع الحمراء
لكن ضفتيك مفصولتان ببحر لامع من المتفجرات
وحراس بابك يركلونني، فأتدحرج
أتدحرج بلا قرار»[10] (سعاده،۲۰۱۶: ۹۰).

در این شعر، شاعر، ابتدا از مقصد سخن گفته‌است. مقصد، در این شعر، به شکل ضمیر بارز مبهمی آمده که شاعر قصد رفتن به آن را دارد. بیان صریح مقصد، به طور ناخودآگاه، بیان مبدأ را هم

نشـان می‌دهد؛ زیرا حرکت از منطقه‌ای که سـوژهٔ شـاعر در آن قرار گرفته، به طرف ابژهٔ تو یا همان مقصود مورد نظر انجام گرفته است. البته باید خاطرنشان کرد که شاعر از پرداختن به جزئیات این مسیر نیز غافل نمانده است. به علاوه، مسیری که شاعر نقل می‌کند، در آغاز سـاده به نظر می‌رسـد، امّا اندک اندک سـخت می‌شـود. این مسیر، مانند بیشتر طرح‌واره‌های حرکتی به بن‌بست و بی‌فرجامی و به نقطهٔ شـکسـت می‌انجامد. شـاعر این شـکسـت را نیز به گونهٔ حرکتی بیان کرده‌اسـت و برای آن تعبیر «فرو افتادن» و «غلتیدن» بدون توقف را به‌کار برده‌است؛ چینن فروافتادنی به سـقوط و مرگ منجر می‌شـود. بنابراین شـاعر حرکت را از تلاش شـاعر به سـمت مقصد شروع کرده که نشانه‌های موفقیت از آغاز آن پیدا است، اما سرانجام به شکست می‌انجامد. در این‌جا نیز شاعر موتیف پرتکرار « شکست و پوچی» را در این طرح‌واره به‌کار برده‌است. این حرکت خطی که اندک اندک به افول می‌رود، برای نشـان دادن توالی شکست روحی و بحران شخصیتی شاعر یا سوژه بسیار مناسب اسـت؛ به همین سـبب نیز شـاعر از آن غافل نبوده و از آن به طور مکرر در تصویرهای شعری‌اش بهره برده‌است.

۳-۲- طرح‌واره عمودی

یکی دیگر از انواع طرح‌واره‌های حرکتی، طرح‌وارهٔ عمودی اسـت. در این نوع طرح‌واره، مسـیر حرکت به صـورت عمودی از بالا به پایین و از فراز به نشـیب و بالعکس می‌باشـد. در این نوع اسـتعاره، جهت بالا و پایین مدنظر نیسـت و صـرفاً عبارت‌های جهتی ذکر نمی شود، بلکه حرکت سوژه از بالا و پایین مدنظر است؛ به عبارتی دیگر، مهم‌تر از جهات به‌کار رفته، مسیر حرکت سوژه مدنظر است. لازم به ذکر اسـت که ضـرورتاً این نوع طرح‌واره به صـورت دوَرانی به کار نمی‌رود و با توجّه به کارکردهای معنایی مورد نظر مانند طرح‌واره افقی، گاهی تنها حرکت از پایین به بالا یا به عکس مدنظر می‌باشد. این نوع طرح‌واره، با توجّه به روحیه منقلب و پویای شاعر، شبیه به طرح‌وارهٔ حرکتی افقی، به میزان زیادی کاربرد داشته‌است. علاوه براین، گاهی شـاعر حرکت عمودی سـوژه‌ها را برای بیان معانی مورد نظر خود به‌ویژه سقوط و صعود در نظر گرفته‌است؛ از جمله می‌توان به مقطع زیر از دفتر شعر «لیس للمساء إخوه» اشاره کرد:

«یصعدُ اللیل إلی الحلم
ونحن نرسم غصنَ الشوق
یصعد النوم إلی الثمر
ونحن نوقظ زهرة النشوة
هکذا بخطوةٍ أولی
یُستنزف الحُبّ
أصابعه الحمراء تلوّح
ولاتری القتلی»[11] (سعاده،۲۰۱۶: ۳۸).

در مقطعی که گذشت، شاعر از صعود شب به رؤیا و از صعود و حرکت عمودی خواب به سمت میوه سخن گفته‌است. در این شعر که ساختاری رؤیاگونه دارد، شاعر از خواب، بیداری و رؤیا صحبت می‌کند. با توجّه به این بافت، او از صـعود که معنای عرفانی ملموسـی دارد، اسـتفاده کرده تا تکامل و پختگی سـوژه را نشـان بدهد؛ از این‌رو، شـب به طرف رؤیا می‌رود، نه کابوس و این واقعه با ترسیم شاخه‌های شوق همراه است. علاوه براین، رفتن خواب به سـمت میوه و حاصـل‌خیزی و نیز بیداری شـکوفه مسـتی و وزیدن آن، همگی نشـانه‌های خوبی اسـت که با مفهوم عینی صـعود همخوانی پیدا می‌کند. ازاین رو، به نظر می‌رسد شاعر تطابقی میان مفهوم ذهنی عروج و تعالی یا واژگان ملموس و عینیت یافته برقرار کرده‌اسـت؛ اما همه این نشـانه‌های خوب خیلی زود به یک‌باره فرو می‌ریزد و عروج سـوژه دوامی ندارد. در همان قدم‌های نخسـتین، خون عشـق ریخته می‌شـود و کشـته‌شـدگانی به جای می‌گذارد؛ در واقع، تناقض میان آغاز طرح‌واره با فرجام آن، از جهت افول و سقوط همیشگی و تغییر و تحولاتی که سوژه در جهان شعری ودیع

از حالتی عادی به حالتی بغرج تجربه می‌کند، قابل حل است. ودیع در اینجا نیز به گونهٔ نظام‌مند از همان الگوی شـعری خود تبعیت کرده‌است؛ با این توضیح که هرچند رویکرد استعاری و مجازی غلبه دارد، اما سـرانجام به همان نتیجه‌ای منجر می‌شـود که در دیگر تجربه‌های شعری او دنبال شده‌است. مشابه آن در نمونه زیر نیز دیده می شود، وقتی که چنین الگو و اندیشهٔ شعری در همان ابتدا ظاهر و شمایل خود را نشان می‌دهد و جهان شعری ودیع را یادآوری می‌کند:

«إذا سقط نجم
علامة شؤم
إذا سقطت شجرة
موت
إذا سقطتَ أنت في وجهي أيها النورس
فلأني أدرت غروبي صوب الشرق»[۱۲] (سعاده، ۲۰۱۶: ۴۷).

در این شعر، از فرود آمدن عناصر زیبا و دلچسب طبیعت سخن گفته شده، اما برخلاف تصور، فروافتادن ستاره و درخت نشانه‌هایی بد و نماد مرگ دانسته شده‌است. در راستای همین تصویر، سقوط سوژه‌ای دیگر یعنی «تو» قرار دارد. شاعر، این سقوط را نیز هم‌پایهٔ دیگر سـقوط‌ها بد و منفی تلقی کرده‌اسـت. بدین‌ترتیب، در این‌جا طرح‌واره حرکتی عمودی با کلیدواژهٔ سـقوط سـه بار تکرار شـده و حرکتی مداوم و تکرارپذیر از بالا به پایین داشـته‌اسـت. برخلاف طرح‌وارهٔ پیشین، این طرح‌واره از همان ابتدا نشانه‌های بد را با خود دارد. لیکاف و جانسـون به هنگام بحث دربارهٔ بالا بودن فضـیلت و پایین بودن رذیلت، اسـاس فیزیکی و اجتماعی این اسـتعاره‌ها را مورد بحث قرار داده و معتقدند که بافضیلت بودن و بافضیلت رفتار کردن بر اساس معیارهایی است که جامعه و فرد به منظور رفاه خود وضع می‌کند. به علاوه، فضیلت بالا است، چون رفتار با فضیلت از دید جامعه و فرد، با رفاه اجتماعی هم بسـته اسـت. (لیکاف، جانسـون، ۱۳۹۹: ۲۷) بنابراین، در این‌جا متناسـب با نوع حرکت، معنای پوچ‌گرایی و یأس بر مقطع غلبه دارد. توضـیح بیشـتر این‌که شـاعر بدی و مرگ و غروب را در سـقوط می‌بیند و این بن‌مایه را در قالب عباراتی ملموس، یعنی سقوط ستاره، سقوط درخت و سقوط معشوقه بیان کرده‌است. همچنین، در مقطع ذیل نیز مفهوم سقوط با کلید واژهٔ «نزل» بیان شده‌است و با وجود این‌که واژهٔ فرود آمدن عمودی مثبتی را نشان می‌دهد، با قرار گرفتن در کنار واژه «موتی» معنی ناخرسندی را القا می‌کند. شاعر می‌گوید:

«قطرة قطرة ينزل الموتى على بابي
ومركبٌ يتوقف من أجلي تحت الشمس
وجالية فقيرة من الرعشات
تعود إلى الرمل»[۱۳] (سعاده،۲۰۱۶: ۷۲).

در پاره‌ای از مواقع شـاعر حرکت عمودی را به صـورت غیر صریح برای القای مفاهیم ذهنی و انتزاعی مورد نظر به کار می‌برد؛ مانند موارد ذیل که حرکت از عمق به سطح برای بیان معنای جهل و دانایی به‌کار رفته است:

«الجاهل لايدخل الأنفاق ولايحتاج إلى ضوء
يبرئه جهله، فيموت على مدخل النفق، في الضوء
هل الجهل هو الضوء والمعرفة العتمة؟
وهل بسـبب المعرفة ينتحر المنتحرون ويقتل القتلة ويموت الذين لايجرؤون على الإنتحار
أو القتل في الزاوية الصامتة من وحدتهم؟»[۱۴] (همان، ۳۴۶).

شـاعر در اینجا از چند دو گانه سـخن گفته اسـت: تاریکی و روشـنایی، عمق و سـطح، نادانی و جهل. در این تصـویر، حرکت نور از سـطح به پایین به طور غیر صـریح القا می‌شـود و برای ملموس کردن حرکت از دانایی به طرف نادانی است. البته، شاعر در راستای آشـنایی‌زدایی‌های به‌کار رفته در این‌جا، برخلاف تصـور، جهل را مسـاوی نور و سـطح و معرفت را مسـاوی تاریکی و عمق دانسـته

است. هم‌چنین، به سبب این‌که عقل و معرفت را دلیلی بر خودکشی و سرخوردگی از جامعه دانسته، آن را بسان تاریکی قلمداد کرده است. البته باید خاطرنشان کرد که این تعبیر، مبنای واقعی ندارد، بلکه نشان‌دهندهٔ نگاه طنزآمیز شاعر است. درواقع، شاعر از وضعیت بغرنجی که بعد از آگاهی برای انسان ایجاد می‌شود، گلایه کرده‌است. هم‌چنین، قصد دارد که نشان دهد آگاهی به سمت خودکشی و ناامیدی منجر می‌شود و جهل، نور و روشنایی و خوشبختی به ارمغان می‌آورد. نکتهٔ مورد نظر در این جا، سیر عمودی حرکت از عمق به سطح و بالعکس است که این حرکت عمودی از بالا و پایین مفاهیم و وضعیت سوژه را هم تغییر می‌دهد.

۳-۱-۳- طرح‌واره چرخشی

سومین نوع طرح‌واره حرکتی را می‌توان طرح‌واره چرخشی نامید. طرح‌واره‌ای که در آن حرکت به صورت دایره‌ای یا دوَرانی صورت می‌گیرد. این طرح‌واره، ممکن است مبدأ و مقصد را با هم در بر داشته باشد، اما نه به صورت خطی ممتد، بلکه در آن مبدأ و مقصد با بسامد بیش از یک بار تبدیل به حرکتی دورانی و دایره‌وار می شود یا اینکه مقصد سرانجام به مبدأ ختم شده، یک دایره شکل می‌گیرد. آن چه در نامیدن طرح‌واره به چرخشی نقش دارد، نوع حرکت دورانی آن است؛ به این معنی که حرکت بعد از گذر از مبدأ و مسیر به نقطهٔ آغاز یا همان مبدأ بر می‌گردد و نقطه مبدأ توأمان نقش نقطه شروع و پایان را ایفا می‌کند.

بدیهی است که این نوع طرح‌واره با توجّه به اصل حیرانی و آشفتگی جهان فکری شاعر به میزان قابل توجهی در شعر او به‌کار رود. گفتنی ا ست که ودیع در موارد متعددی از این مؤلفهٔ مهم برای تجسم بیشتر مفاهیم و الگوهای ذهنی خود استفاده می‌کند؛ در نمونه ذیل، این چرخش نه در نوع حرکت، بلکه در نحوهٔ حرکت دیده می شود. این نوع حرکت که در غالب طرح‌واره‌های چرخشی شاعر به‌کار رفته است، رفت و بازگشت مکانی و زمانی را الگوی کار خویش قرار داده و از این الگو برای بیان چرخش حرکتی استفاده کرده‌است. نمونهٔ آن را می‌توان در شعر زیر دید، وقتی مسیر کوتاهی از در تا مسیر مدام به صورت چرخشی طی می‌شود:

«من الباب إلى الدرج ومن الدرج إلى الباب
غير واجدين ما يبررِ خطوة إضافية
عرفتُهم من عيونهم
من وقوفها الطويل في الشتاء البطي
رأيت خصلات شعرهم حمائم
و جبينهم كالزقاق جانبيّ
هادىء» [۱۵](سعادة، ۲۰۱۶: ۸۸).

در اینجا نشانه‌های «من» و «إلی» دو بار تکرار شده است و حرکت سوژه را از مبدأ به مقصد و از مقصد به مبدأ به صورت دورانی نشان می‌دهد. از نگاه شاعر، این چرخش به قدری زیاد است و تکرار می‌شود که بیشتر به ایستادن شبیه است؛ ایستادنی طویل در زمستانی کُند و آهسته. در واقع، چرخش مداوم سوژه با واژگان «طویل» و «بطیء» و همچنین با بیان این که این عمل بدون برداشتن گامی اضافی تکرار می‌شود، نشانگر ملال و یکنواختی سوژه است.

هر چه شعر ودیع سعاده، وارد مرحله واپسین دوران شعری می شود، غلبه عناصر پست‌مدرنیسم بر آن بیشتر شده، به همان اندازه کاربرد طرح‌وارهٔ چرخشی در آن افزایش می‌یابد؛ زیرا به مرور زمان پختگی و عرفان‌گرایی در شعر ودیع بیشتر می‌شود؛ همچنین شاعر ارتباط نزدیک‌تری با مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم برقرار می‌کند و چرخش‌های پوچ‌گرایانه وناامیدانه، جایگزین چرخش‌های طبیعت‌گرایانه، نوستالوژیک و رمانیک می‌شود؛ مانند مورد زیر وقتی شاعر می‌گوید:

«كنتُ، فقط، أحاولُ العبور بالكلمات:
إرسال صوت ليعبر عني فوق هذا الجسر.
لكنّ الصوت لم يكن يعبر، وكان صداه، يرتدّ، ليقتلني!» [۱۶]

(سعاده،۲۰۱۶: ۲۹۶)

شاعر در این‌جا از انعکاس صدا و بازگشت دوبارهٔ آن به طرف خود حکایت می‌کند. صداها با این چرخش قصد کشتن شاعر را دارند. شاید این صداها، نمایندهٔ افکار مالیخولایی شاعر باشد که مدام او را آزار می‌دهد و شاعر هرچقدر سعی می‌کند آنها را از خود دور کند، با شدت بیشتری به طرفش باز می‌گردد تا او را از پا درآورد. در اینجا، شاعر از طرحوارهٔ چرخشی برای بیان مفهوم شکست و آسیب روحی استفاده کرده‌است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از پژوهش بدین صورت است که ودیع سعاده، طرحوارهٔ حرکتی را در سه نوع طرحواره افقی، عمودی و چرخشی به‌کار برده‌است. در این میان، طرحوارهٔ افقی نیز در قالب طرحواره مبدأ، مقصد، مسیر و طرحواره افقی تکاملی به‌کار رفته‌است. طرحوارهٔ حرکتی برخلاف تصور، نشانگر پویایی، تحرک و سرزندگی و شادابی در شعر ودیع نیست، بلکه بیشتر بیانگر آشوب، بلوا و نزاع و یکنواختی حرکت در شعر او است. حرکت، به جای اینکه حرکتی مثبت، رو به جلو و نویدبخش با شد، به سمت پوچ‌گرایی و بیهودگی می‌انجامد و نافرجام و شکست‌خورده است؛ به علاوه، شاعر، حرکت را به عنوان دستمایه‌ای برای بیان بحران‌های روحی و مادی سوژه‌ها و شخصیت‌های شعری به‌کار برده‌است و برای تجسم ذهن پریشان خود از حرکت‌های پریشان و پرآشوب بهره گرفته‌است. زمانی که شاعر از طرحواره‌های عمودی و چرخشی بهره می‌گیرد، باز اندیشه‌ها و مکنونات ذهنی او در مرکز قرار دارد؛ از این رو، با استفاده از طرحوارهٔ حرکتی عمودی، جهان متضادها را که در اندیشه او برقرار و ریشه‌دار است، به سهولت مجسم می سازد؛ از طرف دیگر، تعالی و هبوط، سقوط و صعود، فراز و نشیب برای بیان تلاطم در اندیشه ودیع خوش افتاده و شاعر از این امکان به نحو فزاینده‌ای بهره گرفته‌است. بنابراین طرحواره عمودی او معمولاً با حد فاصل عمیقی میان مبدأ و مقصد همراه است و در صدد تشدید فاصله‌ها میان اشیا و عناصر جهان شعریِ وی به‌شمار می‌روند.

پی‌نوشت

۱. ماشین‌ها همچون نام‌های آشکار و روشن در پرونده‌های بدبختی، از هر ایستگاهی در این کره خاکی به سوی تو روانه هستند و روز هنگام بازار آیینه‌هاست، دیوارهایی بیش از حد درخشنده.

۲. دو جنسه‌گان، پارسایان، فرورفتگان و مستان از دشت‌ها و جنگل‌ها آمدند تا قطار را از بیخ برکنند و نابود سازند که با حکیمان و سنگ‌ها و گیاهانی هر یک از دیگری خنده‌آورتر رو در رو شدند، اما با استخوان‌هایشان برخورد کردند و از هم پاشیدند.

۳. سرانجام قطاری از جنگ برگشت. با جسدهایی که همنشینشان شدم و با هم قهوه نوشیدیم. در میان مسافران مزدوری هست. باید همین الان پیدایش کنم. مزدوری که مرا بی‌درنگ به نوک جهان می‌برد. در این لحظه باید همه چیز انجام شود.

۴. در همان لحظه که داشتی از جاهای وسیع عبور می‌کردی، آنجا چیزی شبیه عشق وجود داشت که به یاد تو می‌آورد؛ اما اکنون با اینکه خیابان‌های خلوت را پیمودی و پیاده‌روهای بسیاری را پشت سر گذاشتی. امیدی که می‌خواست از هر گام تو سخن بگوید، از فراخواندنت دست کشید.

۵. همان کسانی که شوق بازگشت دارند، اما نه قطاری دارند و نه ستاره‌ای و نه حتی جیرجیرکی که بر سر راهشان آواز بخواند. کسانی که جنگ رؤیاهایشان به جنگ برخاسته و زندگی‌شان صدای برخورد آیینه با سنگ را دارد. آنان دفعات بسیاری مرگ مسافت‌ها را خواهند شناخت و کشف خواهند کرد که این جهان جاده ندارد.

۶. در خیابان کسلیک، گاهی خمیازه می‌کشم. امشب عید

قدیس جرجیس است. ما با ماشین مرسدس ۱۸۰ به سراغ او رفتیم و برایش دو پوند گذاشـتیم و برگشـتیم تا به گربه‌ها غذا دهیم. پیش‌بندکودکی روی طناب و نفربرهای جنگی و جسدهایی بی‌هیچ صدایی که نمایان می‌شوند و بی‌هیچ صدایی تبخیر می‌گردند.

۷.گردشگران همراه سپیده دم قطعه قطعه، هر طوری که بود، با دستان زندانیان شسته شدند. کسانی که نگهبان ایستگاه را کتک زدند و بی‌چمدان سفر کردند، بر روی زمین افتادند ساکت و آرام، با لرزش‌های انحرافی. رگ‌هایشـان را سـوراخ کردند و در مسـیرشـان سیگار فرش کردند.

۸.. عشـق یک بار فرشـته را در چهره‌ام افکند. انگشـتانش را برداشت و به سوی مرگ روانه شد تا گردنش را با گلی بیاراید.

۹. من به جنگل خواهم رفت تا با هیزم‌شکنان بنشـینم و با تبر حیرتشـــان رؤیـاهـایم را قطع کنم و آن‌هـا را در آتش بینـدازم. هیزم‌شکنان می‌گویند: خشک قطع می‌شود.

۱۰. سعی می‌کنم به سوی تو رهسپار شوم و این تنها یک سفر سـاده نیاز دارد: گردش گلوله میان تباریس و خیابان حمراء اسـت؛ امّا هر دو سـاحل تو توسـط دریایی درخشـان از مواد منفجره از هم جدا شـــدند و نگهبانان دروازة تو به من لگد می‌زنند و من بدون پایداری فرومی‌غلتم و فرومی‌غلتم.

۱۱. شـب به سـوی رؤیا صـعود می‌کند، درحالیکه ما شـاخهٔ اشـتیاق را نقاشـی می‌کنیم و خواب به سـمت میوه صـعود می‌کند؛ درحالی‌که ما شـکوفهٔ خوش‌بو را از خواب بیدار می‌کنیم. بنابراین با نخستین گام، خون عشق ریخته می شود و انگشتان سرخ‌رنگش تکان می‌خورد و تو کشته‌شدگان را نمی‌بینی.

۱۲. اگر سـتاره‌ای سـقوط کند، نشـانه بدی اسـت؛ اگر درختی بیفتد، نشـانه مرگ اسـت. ای مرغ ماهی‌خوار! اگر در صـورت من بیفتی، به این دلیل است که من غروبم را به سمت شرق چرخاندم.

۱۳. قطره قطره مردگان برکشتزار من فرود می‌آیند و یک مرکب به خاطر من زیر نور خورشـید متوقّف می‌شـود و مهاجر زنی فقیر از شدت لرزه‌ها به شن برمی‌گردد.

۱۴. نادان به درون تونل ها نمی‌رود و احتیاجی به نور ندارد. نادانی‌اش او را تبرئه می‌کند. پس در ابتدای این تونل می‌میرد در روشنایی. آیا نادانی همان نور است و شناخت تاریکی؟ و آیا به دلیل شـناخت، آدم‌ها خودکشـی می‌کنند و قاتلان دیگران را می‌کشـند و آن‌هایی که جرأت خودکشـی ندارند، می‌میرند یا در گوشـه سـاکت تنهایشان می‌کشند؟

۱۵. از درب به پله و از پله به درب چیزی نیافتند تا گام اضـافی را توجیه کند. من آن‌ها را از چشم‌هایشان و از توقف طولانی آن در زمستان کندرو شناختم. حالت موهایشان را کبوترها و پیشانی‌شان را همانند کوچه کناری آرام دیدم.

۱۶. سـعی می‌کردم فقط با کلمات عبور کنم، صـدایی بفرسـتم که به جای من از روی این پل عبور کند، امّا صـــدا عبور نمی‌کرد و پژواک را باز می‌گشت که مرا بکشد.

منابع

پور ابراهیم، شـیرین (۱۳۹۱). «بررسـی معنی‌شـناختی اسـتعاره صـورت در زبان قرآن»، فصـلنامه لسـان مبین، سـال چهارم، دوره جدید، شماره نهم، پاییز ، ۱۳۹۱ش، صص ۱-۱۸. .

سجودی، فرزان (۱۳۸۵). «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان، بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصـویری»، پژوهشـنامه فرهنگسـتان هنر، شماره ۱، ٤٦-٦٤.

سعاده، ودیع (۲۰۱٦م). الأعمال الشعریه، سوریه: دار أبابیل.

راسخ مهند، محمد(۱۳۹٤). درآمدی بر زبانشناسی شناختی، نظریه و مفاهیم، چاپ دوم، تهران: سمت.

روشـن، بلقیس و اردبیلی، لیلا(۱۳۹۲). مقدمه‌ای بر معناشـناسـی شناختی، تهران، چاپ اول: علم.

صـفوی، کوروش(۱۳۷۹). درآمدی بر معناشـناسـی، تهران، چاپ اول: نشر سور.

صفوی، کوروش (۱۳۸۲). «بحثی درباره طرح‌واره‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی‌شناختی»، نامه فرهنگستان، سال ششم، شماره ۱، تابستان ۱۳۸۲ش، صص: ٦٥ ـ ٨٥..

فتوحی، محمود (۱۳۹۰). بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

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

گندم‌کار، راحله(۱۳۹٦). آشنایی با معنی‌شناسی ساختگرا، چاپ اول، تهران: نشر علمی.

لیکاف، جورج، جانسون، مارو (۱۳۹۶)، استعاره هایی که باور داریم، ترجمه: راحله گندم کار، تهران: علمی.

References

Alabshihi (1981); almostatraf, altasih: abdollaah anis altebbaa, beyroot: daar al ghalam.. Ebne roomi (2002); aldivaan, sharha ahmad hasan basej, vol. 1, altaba a alsanieh, beyroot: daar al kotob al elmiah.

Ebne Salaam aljamhi (1974); tabaghat fohool al shoaraa, altasih: mahmoud shaaker, alghaherah: matbeat almadani.

Ebne ghoteybe (1904); alsher val shoara, altasih: ghoo ia, beyroot: darol aadaab.

Ebne kolsoo (1993); aldivan jome va hoqaqa va sharha: emil badi yaaqub, beyroot: darol kotob alrabbi.

Abootamam (1946); aldivaan tasih; mohammad abde ozzaam, mesr: daarol maaref.. Aadonis ahmad ali saeed (1987); zaman al sher, beyroot; dar al vaddeh.

Aadonis ahmad ali saeed (1988); mofrad be siqatol jamm, beyroot: darol aadaab.

Aasaaberger artur (1385); naqde farhangi, tarjomeye homeyra moshir zade, entesharaate baaz.

Albohtari(13973); aldivan, altasih; hassan kamel al seyrafi, mesr: darol maaref.

Albaali, Hafnavi (2007); matkhal fi nazariat al naqd alsaqafi almaqaren, altabaa alowla, aljazaeeer: manshooraat al ekhtelaaf.

Parvaneh, Ali, Salimi Ali va digaran (1396); zananeh soraee dar sher e arabi, ravandi nozohoor ba pishine ei kam rang- ba tekye bar didgah haye naqdi qozami: pezhojesh nameye zanaan-pezhoheshgahe ooloome ensaani, p. 32_45.

Aljahez (1946); Rasaael jahez, Altqsih: Abdol salaam mohammad haaroon, Alqaherat; maktaba al khaanji.

Jarir (1986); Aldivaan, beyroot: darol beyroot.

Alhamaadi, khalbaas esmaeel va naser hossein, ehsaan (2013), alnaqd: mafhoome, manhaja, ejra ata, majala kollia altarbia, aladad alsaales alashar, jame a vaaset, kollia al tarbia, qesm al loqa al arabia.

Alrab dawi mahmoud(1999); kashaaf al ebaraat al naqdia val adabia fi altorasol arabi, alrias: markaz almalek feysal lelbehoos val derasaat al eslamia.

Alshoqi, ahmad (1961); alshoqiat, alqahera: matbea al estaqama.

Alajeli, aboo al najm (1981); divaan, tasih: ala al din aqa, alriaaz: al naadi al adabi.

Alosfoor, jaaber (bi ta); fi mohabba al adab, alqahera: maktabaz al osrah.

Qozaami, abdollaah (2005); alnaqd alsaqaafi: qaraa a fia le ensaaqaa le saqaafi a al arabia, altaba alsaalesa, beyroot: aldar al beyzaa.

Asteef, abdolnabi (2004); naqd saqaafi am naqd adabi (havart le qarn jadid), altaba al owla, dameshq: darolfekr.

Farazdaq (1987); aldivaan, sharhe: ali faoor, beyroot darolkotobolelmi.

Forclaaf, norman (1379); tahlile goftemaan, tarjome fatemeh shayesteh peeraan, tehran: vezaaraate farhang va ershaad.

Qabbaani, nazzaar (1971); ahi qasaaedi, beyroot: manshoorate qabbaani.

Qabaani, nazzaar (1973); alrasm bel kalamaat, beyroot: manshoorate qabbaani.

Qabaani, nazzaar (1946); tofoola nahd, beyroot: alkotob altejaari.

Alqartajeni, haazem (1996); menhaj al bolaqaa va seraj al odabaa, tasih: mohammad al habib ebne al

tozi.
Almotanabbi (1983); aldivaan, beyroot: daar beyroot.
Almarzabaani (1965); almoshah fi maakhez al olamaa ala al shoaraa, tasih: ali mohammad al bajawi, alqahera: dar o nehza.

khoojeh, toones: darol kotob.
Qotoos, bassaam (2006); almadkhal ela manahej al naqd al moaaser, tabaa al ola, eskandarieh; dar alvafaa.
Alqeyravaani, ebne rashiq (1972); al omdah, altasih: mohammad mohi al din abdol hamid, beyroot: dar aljil.
Alkeelaani, mostafaa (1992); voojood alnas nas alvoojood, toones: aldaar altoonesiya lelnashr val

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی