

# سه لایه‌ی یک حکایت در یک شعر

خوانش شعری از احمد شاملو

نوشته: لیلا صادقی

۱. مقدمه

منتقدان ادبی برای تحلیل متون ادبی از همان فرایندهای قیاسی استفاده می‌کنند که ساخت استعاره را ممکن می‌سازد. در قیاس، دست‌کم سه مهارت شناختی که عبارت‌اند از «نگاشت ویژگی»، «نگاشت رابطه‌ای» و «نگاشت نظام»، به‌کار می‌رود. بر اساس این تقسیم‌بندی، نگاشت ویژگی عبارت است از نگاشت یک شیء بر شیء دیگر بر اساس شباهت معنایی میان ویژگی‌هایشان (هولیوک و تاگارد، ۱۹۹۵: ۲۶). در نگاشت رابطه‌ای، میان اشیاء متناظر اندکی شباهت وجود دارد و همین شباهت به روابط میان آن اشیاء تعمیم داده می‌شود (همان: ۳۱). نگاشت نظام، رابطه‌ای است که در آن شباهت بر اساس رابطه‌ی هم‌شکلی عناصر مبدأ بر هم‌شکلی عناصر مقصد و بر اساس رابطه‌ی علی است که منجر به نگاشت یک ساختار بر دیگری می‌شود (همان: ۳۱). در واقع، هم‌شکلی نگاشت رابطه‌ای یک نظام بر روابط یک نظام دیگر رخ می‌دهد، به صورتی که شباهت لزوماً مستقیم نیست. بر اساس نظریه‌ی فریمن، خوانشی که صرفاً وابسته به نگاشت ویژگی و رابطه‌ای باشد و به نگاشت نظام اهمیتی ندهد، تنها درکی نسبی از شعر تولید می‌کند (فریمن، ۲۰۰۰: ۲۶۰)، لازم به ذکر است که مفهوم دلالت در نظریه‌ی سنتی خواننده‌محور بر پایه‌ی نگاشت نظام می‌تواند توجیه نظری پیدا کند، چرا که «دلالت حاصل وحدت صورت و ماده در شعر است» و «دلالت فقط می‌تواند از کل شعر مستفاد شود» (هاوثرن، ۲۰۰۰: ۲۰۴). در نتیجه تنها نگاشت نظام است که با نگاشت یک ساختار بر دیگری می‌تواند منجر به دلالت شود و کلیت یک شعر را خوانش کند و این امر در نقد سنتی دارای چارچوب نظری مناسب نیست.

در نظریه‌ی شعرشناسی شناختی با توجه به بررسی‌های انجام شده بر فرایندهای ذهنی انسان، استدلال قیاسی و تصویرگونگی در سطوح مختلف روابط پدیده‌ها با یکدیگر بررسی می‌شوند و می‌توان به واسطه‌ی آن‌ها به سطح‌های مختلف خوانش و دلالت خواننده‌محور از یک متن ادبی دست یافت. در واقع، برای سرودن و خواندن شعر، می‌بایست از اصول شناختی «درک تجسم یافته» بهره برد، که بر اساس آن برخی طرح‌واره‌های محدود در جهان به‌منظور تجسم بخشیدن به درک انسان به‌کار می‌روند و این طرح‌واره‌ها در خلال کاربرد زبان و یا ایجاد اثر هنری گسترش داده می‌شوند، اما اثر هنری این طرح‌واره‌ها را در سطح نظام به‌کار می‌برد، برخلاف زبان که به باور هولیوک و تاگارد (۱۹۹۵)، در سطح ویژگی و رابطه‌ای باقی می‌ماند. به طور کلی، انسان جهان خود را در خلال استعاره‌هایی همچون «ظرف» یا «راه» ایجاد و مفهوم‌سازی می‌کند و این امر به واسطه‌ی فرایند نگاشت قیاسی رخ می‌دهد، همان‌طور که در شعر «حکایت» شاملو قابل مشاهده است:

## ۲. تحلیل شعر

مطرب درآمد

با چکاوک سرزنده‌ای بر دسته‌ی سازش.

مهمانان سرخوشی

به پایکوبی برخاستند.

از چشم ینگه‌ی مغموم

آن‌گاه

یاد سوزان عشقی ممنوع را

قطره‌ای

به زیر غلتید.

■

عروس را

بازوی آز با خود برد.

سرخوشان خسته پراکندند.

مطرب بازگشت

با ساز و

آخرین زخمه‌ها در سرش

شباباش کلان در کلاه‌اش.

تالار آشوب تهی ماند

با سفره‌ی چیل و

کرسی باژگون و

سکوبِ خاموشِ نوازندگان

و چکاوکی مُرده

بر فرشِ سردِ آجرش.

در این شعر، نگاشت ویژگی و رابطه‌ای در لایه‌ی روساختی شعر کم‌تر قابل مشاهده هستند و استعاره‌پردازی به صورت مستقیم رخ نمی‌دهد. در واقع، در ظاهر شعر حکایتی نقل می‌شود و نگاشت‌های استعاره‌ساز در سطحی زیرساختی، پس از تجسم نگاشت نظام قابل مشاهده هستند. شاید دلیل اصلی این اتفاق این باشد که بر اساس نظریه‌ی سکوت (صادقی و سجودی، ۱۳۸۹) بخش‌های ناگفته‌ای در شعر وجود دارد که با کامل شدن آن بخش‌ها، نگاشت‌های ویژگی و رابطه‌ای شکل می‌گیرند و آن‌گاه نگاشت نظام قادر خواهد بود که همه‌ی عناصر قلمروی مبدأ را بر قلمروی مقصد به صورت لایه‌ای نگاشت کند.

ویژگی قلمروی مبدأ «ساز» بر قلمروی مقصد «چکاوک» (به دلیل صدای خوش) در سطح روساخت نگاشت می‌شود، البته باید گفت این‌جا «ساز» مجاز است از صدای ساز که به دلیل تارها ایجاد می‌شود، در نتیجه می‌توان با توجه به سکوت پیش‌انگاشتی، ساز را دارای دو بخش مرده و زنده (دو قطبی بودن) در نظر گرفت: بخش مرده‌ی آن، بدنه‌ی ساز است و بخش زنده‌ی آن، تارها یا چکاوک هستند. در سطح زیرساخت، قلمروی مبدأ «آغاز شعر» بر قلمروی مقصد «درآمد آواز»، «شاخه‌ی درخت» بر «دسته‌ی ساز» (به دلیل ایستادن چکاوک بر آن و چوبی بودن هر دو)، «حضور چکاوک در باغ» بر «حضور چکاوک در مهمانی»، «ینگه» (عروس قبلی) بر عروس (جدید)، «داماد» بر «بازوی آز»، «پایان شعر» بر «پایان (بازگشت) آواز» نگاشت می‌شوند.

در نگاشت رابطه‌ای «چکاوک» بر احساس شادی و عشق، «دسته‌ی ساز» (بخش بی‌جان) بر مرگ (سکوت)، «مهمانی» بر ظرفی (رابطه، زندگی) که می‌توان از آن وارد یا خارج شد، ینگه بر سرنوشت انسان و «آز» بر عدم

عشق نگاشت می‌شوند. برخی از دیگر نگاشت‌های ویژگی و رابطه‌ای در ساختار کلی شعر، با توجه به رابطه‌ی ساختاری عناصر شعر مشخص می‌شوند که لازمه‌ی آن، عملکرد نگاشت نظام است، بدین معنی که برخی از نگاشت‌های رابطه‌ای پس از شکل‌گیری نگاشت نظام، به دلیل وجود بخش‌های ناگفته (سکوت) در فرایندهای شناختی مخاطب ایجاد می‌شوند.

به‌عنوان نمونه‌ای از نگاشت‌های ویژگی در جهان‌های زیر شمول، می‌توان به ینگه اشاره کرد که بر ظرفی نگاشت می‌شود که اشک (آب) به دلیل جوشش (عشق) از آن سرریز می‌شود و به زیر می‌غلند. «سرریز شدن آب» به دلیل جوشش بر «بیرون ریختن قطره‌ی اشک» به دلیل یاد سوزان عشق و همچنین آتش بر عشق نگاشت می‌شود، در واقع آتش باعث جوشش آب و عشق باعث جوشش اشک می‌شود.

از لحاظ دستوری، «ینگه‌ی مغموم» مفعول ازی، «یاد سوزان عشق» مفعول رانی و فاعل دستوری «قطره» است: «آنگاه قطره‌ای از چشم ینگه‌ی مغموم یاد سوزان عشقی ممنوع را به زیر غلتید». اما با اندکی دقت متوجه می‌شویم که جمله فاعل منطقی ندارد. یعنی قطره نیز فاعل منطقی نیست، بلکه از چشم ینگه به زیر غلتیده شده است. در این بند، قطره، ینگه و یاد عشق هر سه مفعول هستند و فعل به زیر غلتیدن بدون فاعل، کنشی را بر این سه مفعول نشان می‌دهد. از آنجایی که هیچ فعلی بدون فاعل رخ نمی‌دهد، فاعل این جمله در بافت شعر، بر اساس تناظر در سطح نگاشت نظام (شکل شماره ۲)، باید جست‌وجو شود.

همچنین نگاشت ینگه بر عروس براساس نگاشت ویژگی به دلیل شباهت مستقیم شکل نمی‌گیرد، چرا که ینگه در بخش زنده‌ی وجود خود با عروس شباهت‌هایی دارد و عروس در بخش مرده‌ی وجود خود با ینگه، چراکه طبق الگوی نگاشت، طرح‌واره‌ی «بالا» بر عروس و طرح‌واره‌ی «پائین» بر ینگه نگاشت می‌شود. طبق تعریف لغت‌نامه‌ی دهخدا، ینگه، زن با تجربه‌ای است که شب زفاف همراه عروس به خانه‌ی داماد می‌رود و او را در شیوه‌ی زفاف راهنمایی می‌کند. عروس بر اساس آموزه‌های ینگه به حجله می‌رود. پس وجه شباهت ینگه و عروس در دو زمان متفاوت قرار دارد، عروس قبلی بودن و عروس بعدی بودن. بدین معنی که در نگاشت ویژگی، حوزه‌ی مفهومی ینگه بر حوزه‌ی مفهومی عروس در زمانی دیگر نگاشت می‌شود. ینگه زنی مجرب است که از نظر جامعه‌شناسی راهنمای عروس بودن را دارد، در نتیجه زنی ازدواج کرده است با خاطره‌ای از «عشق ممنوع» که به مثابه‌ی رازی در درونش است (در بافت شعر)، به همین دلیل این راز به صورت غمی از چشم ینگه به زیر می‌غلند و در نهایت بر اساس تناظر موجود، می‌توان سرنوشت غم‌انگیز ینگه را بر سرنوشت غم‌انگیز عروس نگاشت کرد و بر اساس الگوی نظام که بر همه‌ی عناصر شعر تعمیم می‌یابد، از جمله بالا/پائین، طرب/غم، زنده/مرده، آغاز/پایان، عروس/ینگه، داماد/آز و غیره، این جنبه از نظریه‌ی شعرشناسی شناختی قادر به پیش‌گویی بخش‌های ناگفته‌ی متن در زمانی پیش‌رو است.

نگاشت نظام، براساس تقسیم‌بندی ساز به دو بخش جاندار و بی‌جان در نگاشت ویژگی زیرساختی، به یک راه دو قطبی تقسیم می‌شود: آغاز راه و پایان راه. از آنجایی که فرد، بر اساس نظریه‌ی طرح‌واره‌ها (ر. ک: لیکاف و دیگران)، در آغاز راه، انرژی بیش‌تری برای پیمودن راه دارد، آغاز راه همراه با انرژی و طرب است و پایان راه که فرد انرژی کم‌تری برای ادامه‌ی راه دارد، همراه با حزن و خستگی است. همچنین، انرژی و شادی به طرح‌واره‌ی «بالا» مرتبط است و خستگی و اندوه به طرح‌واره‌ی «پائین». در نتیجه، دو طرح‌واره‌ی شادی بالا است و اندوه پائین است می‌تواند اساس ساختار این شعر قرار بگیرد. بدین معنا که این شعر به مثابه‌ی راهی است که به دو بخش تقسیم می‌شود: آغاز (بالا) و پایان (پائین).



بخش «درآمد» مدخلی برای ورود به متن و یا در موسیقی سنتی برای ورود به آواز است که در این شعر با تصویر مهمانی شروع می‌شود و با تصویر به زیرغلتیدن ینگه (یا اشک او) پایان می‌یابد. از آنجایی که درآمد و بازگشت دو اصطلاح موسیقایی هستند که از گوشه‌های موسیقی به شمار می‌روند و همچنین از آنجایی که واژه‌هایی که متعلق به حوزه‌ی مفهومی موسیقی باشند، در این شعر کاربرد محوری دارند، از جمله مطرب، ساز، زخمه، نوازندگان، درآمد، بازگشت، می‌توان این شعر را نگاشت حوزه‌ی مفهومی سه حکایت (عروس، داماد، دیگران) بر دستگاه موسیقی (درآمد، بازگشت، سکوت) در قالب طرح‌واره‌ی «راه» در نظر گرفت. در نتیجه، الگوی «درآمد» بر الگوی «بازگشت» و «سکوت»، با تغییرهایی در برخی عناصر متناظر نگاشت می‌شود.

در بخش «بازگشت»، نگاشت ویژگی از حوزه‌ی مبدأ «آز» بر حوزه‌ی مقصد داماد نگاشت می‌شود و به دلیل تناظرهای موجود در الگوی نگاشت نظام، فاعل منطقی بخش پایانی «درآمد»، در این بخش یافته می‌شود. آنچه باعث به زیر غلتیده شدن ینگه، اشک و یاد عشق می‌شود، دوگانه‌ی عشق/آز (فاعل دستوری و منطقی بخش بازگشت) است که در بخش «بازگشت»، آز باعث بردن عروس به حجله و منجر به عشق (غیرممنوع) می‌شود، اما آنچه ینگه را به حجله‌ی ممنوع برده، عشق (ممنوع) و نه آز بوده است. در نتیجه، سرنوشت ینگه و عروس در بخشی ناگفته از متن برهم نگاشت می‌شود. بخش ممنوع سرنوشت ینگه بر عروس و بخش غیرممنوع سرنوشت عروس بر ینگه نگاشت می‌شود، در واقع، آنچه باعث جایگزینی «عشق» به عنوان فاعل منطقی «از چشم ینگه‌ی مغموم...» می‌شود، شباهت سرنوشت ینگه و عروس است که دارای سرنوشتی دوگانه‌اند، چرا که در شعر واژه‌ی آز به جای داماد (و نه عشق) برای ینگه واژه‌ی عشق ممنوع قرار می‌گیرد، در صورتی که می‌دانیم ینگه اگر ازدواج نکرده بود، هرگز به‌عنوان ینگه پذیرفته نمی‌شد، در نتیجه دوگانه‌ی آز/عشق بر سرنوشت عروس و ینگه در دو زمان متفاوت نگاشت می‌شود.

در ابتدای «بازگشت»، همانند ابتدای «درآمد»، با نگاشت «بالا» بر الگوی ساختاری و مفهومی شعر روبه‌رو می‌شویم و همچنین طرح‌واره‌ی «پائین» بر انتهای هر دو بخش بازگشت و درآمد نگاشت می‌شود. در واقع، آغازگر «درآمد»، شروع مهمانی با طرب است (بالا) و به زیر غلتیدن اشک ینگه‌ی مغموم (پائین) پایان آن است. همچنین، آغازگر بخش «بازگشت»، رفتن عروس به همراه بازوی آز است (بالا) و پایان آن، پراکنده شدن مهمانان سرخوشی است.

پراکنده شدن از آن جهت که دارای طرح‌واره‌ی «پائین» است، هم‌رده‌ی فعل‌هایی مانند تهی شدن و به زیرغلتیدن قرار می‌گیرد، به همین دلیل به دو مرجع باز می‌گردد: پراکنده شدن عروس و داماد و پراکنده شدن مهمانان. اگر سطر «سرخوشان خسته پراکندند»، بعد از «مطرب بازگشت» می‌آید، فقط به مهمانان سرخوشی ارجاع می‌داد، اما به آن دلیل که بعد از ازدواج عروس و داماد با یکدیگر آمده است، به مثابه‌ی طرح‌واره‌ی پائین در انتهای «بازگشت» قرار می‌گیرد و به دو مرجع باز می‌گردد. در واقع، طرح‌واره‌ی «کسانی که ظرف خوشی آن‌ها مملو است»، بر «عروس و داماد که سرخوش‌اند» و همچنین بر «مهمانانی که سرخوش‌اند» نگاشت می‌شود و در اینجا است که تعمیم طرح‌واره‌ی «حرکت در یک راه مشترک» به صورت الگویی مشابه برای خواننده و شخصیت‌های شعر رخ می‌دهد، گویی شعر حکایتی است که برای همه‌ی انسان‌ها قابل تعمیم است و این مفهوم، به صورت آوازی در سه گوشه و دو مرحله از زندگی در نگاشت نظام در شعر دیده می‌شود. در واقع، این شعر بر دستگاه موسیقی نگاشت می‌شود و الگوهای ساختاری موسیقی را برای فرم شعر مورد استفاده قرار می‌دهد و سپس بر طرح‌واره‌ی «زندگی به مثابه‌ی یک راه» نگاشت می‌شود و ساختار دلالت‌های شعری به صورت متناظر از

شعر بر این طرح‌واره نگاشت می‌شوند و امکان خوانش لایه‌ای و متکثر شعر را در سطحی کلان (شکل شماره‌ی ۲) ایجاد می‌کند.

براساس نگاشت نظام، هر بخش به صورت حرکت از حالتی به حالتی آغاز می‌شود: مطرب درآمد، مطرب بازگشت و یا همه (نوازندگان و مهمانان) خاموش شدند. آخرین زخمه‌ها در سر با سکوب خاموش نوازندگان در تناظر است و طبق الگوی نظام، در بخش درآمد نیز قابل بازسازی به صورت سکوب پرهیاهوی نوازندگان است. بخش‌هایی از روایت که در شعر گفته نشده است، در بافت شعر متناظرهایی دارد که باعث ساخت فضا در ذهن مخاطب می‌شود. به‌عنوان مثال، با ساختن سکوب پرهیاهوی نوازندگان است که مهمانان سرخوشی به پایکوبی برخاستند معنا می‌دهد. اما سکوب پرهیاهو در شعر گفته نشده است و در فرایند ذهنی مخاطب براساس نگاشت نظام ساخته می‌شود و معنای آن از بافت درک می‌شود. همچنین «شباباش کلان در کلاهش» در بخش بازگشت متناظر با عبارت ناگفته‌ی شادباش (شادی) کلان در هنگام پایکوبی مهمانان است.

در حرکت از بخش درآمد به بخش بازگشت، از بالا به پائین حرکت می‌کنیم، در نتیجه در بخش سکوت، «چکاوکی مرده بر فرش سرد آجرش» بر طبق طرح‌واره‌ی پائین تصویر می‌شود. یعنی از شادباش کلان به سمت چکاوک مرده (پایان آواز، پایان رابطه، پایان شادی) و همچنین از پایکوبی مهمانان سرخوشی به تهی ماندن تالار آشوب حرکت می‌کنیم.

بخش پایانی شعر (آواز)، سکوت نامیده شده است که در پایان راه قرار دارد. عناصری که در بخش درآمد در بالا قرار داشتند، متضاد آن‌ها در بخش سکوت به صورت طرح‌واره‌ی پائین یافته می‌شوند. در نتیجه، از بالا (سفره‌ی دست نخورده، کرسی راست، سکوب پرهیاهو) به پائین (سفره‌ی چیل، کرسی باژگون، سکوب خاموش) حرکت صورت می‌پذیرد و این بازسازی با توجه به چکاوک سرزنده و چکاوک مرده که یکی در بخش درآمد و یکی در بخش سکوت می‌آید، بازسازی می‌شود. تقسیم دنیای شعر به دو بخش مرده و زنده، در همه‌ی عناصر قابل مشاهده است و دسته‌ی ساز که به مثابه‌ی بخش مرده‌ی ساز پیش‌تر به آن اشاره شده بود، بر فرش سرد آجر به صورت نگاشت ویژگی عمل می‌کند و در نگاشت رابطه‌ی دسته‌ی ساز و فرش سرد آجر به مثابه‌ی بخش مرده‌ی جهان تعبیر می‌شوند.

همچنین، در بخش آخر سفره محلی برای غذا است که در آغاز مهمانی پر از غذاهای رنگارنگ بوده است و در پایان غذاها تمام شده‌اند و سفره‌ی کثیف بر جای مانده است. سفره به صورت متناظر بر «مصرف شدن» نگاشت می‌شود که آثار مصرف، همان چربی موجود است. کرسی محل نشستن و تماشا است که با باژگون شدن، امکان استقرار بر آن از بین می‌رود که بر طرح‌واره‌ی عدم استقرار یا «پائین بودن» در یک رابطه نگاشت می‌شود و سکوب نوازندگان محلی بوده است که منشأ طرب به شمار می‌رفته که خالی و خاموش شده است و بر طرح‌واره‌ی خاموش شدن منشأ شادی نگاشت می‌شود. در نتیجه تمام عناصر تالار بر عناصر یک رابطه نگاشت می‌شوند و در آخر این رابطه یک چکاوک می‌میرد همانند قطره‌ای که از چشم ینگه به زیر می‌غلند. لازم به ذکر است که چکاوک و چکه کردن همدیگر را تداعی می‌کنند و به زیر غلتیدن چکه (قطره) و مردن چکاوک تکرار نگاشت طرح‌واره‌ی پائین بر اجزای پایانی شعر است.

مردن چکاوک بر فرش سرد آجر تالار بر مردن نوای ساز بر سردی فضای مهمانی نگاشت می‌شود که در نگاشت نظام، چکاوک که از دسته‌ی ساز به فرش آجر می‌افتد، در حرکتی از بالا به پائین، همان «عشق» است که در پایان شعر از اوج (بالا) به حضيض (پائین) می‌رسد و از لحاظ تصویری نیز این حضيض و پائین بودن اجرا

می‌شود، چه از لحاظ نوشتاری در چیدمان سطرها (بخش آخر شعر به صورت تکه تکه نوشته شده است) و چه از لحاظ مفهومی (طرح‌واره‌ی پائین بودن) که همه‌ی عناصر مربوط به پایان راه در پایان شعر به کار می‌روند و عناصر مربوط به آغاز راه، در شعر به واسطه‌ی دیگر عناصر بازسازی می‌شوند.

با توجه به شکل شماره‌ی ۲، می‌توان به نکته‌ای اشاره کرد که تصویرگونگی گسست رابطه‌ی عروس و داماد است. در این نمودار که با توجه به چیدمان عناصر زبانی در شعر تقسیم‌بندی شده و بخش‌های خالی بازسازی شده است، مشاهده می‌کنیم که الگوی راهی که دارای آغاز و پایان است، در هر سه بخش شعر عمل می‌کند، اما در یک جمله، این الگو در ظاهر عمل نمی‌کند. در ستون مربوط به نگاشت حوزه‌ی مفهومی «عروس»، طرح‌واره‌ی «بالا» عمل نکرده است و فقط شاهد طرح‌واره‌ی «پائین» (به زیر غلتیدن) هستیم. اما با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که بازسازی تجربه‌ی آغاز رابطه‌ی ینگه بر اساس تجربه‌ی آغاز رابطه‌ی عروس ایجاد می‌شود. طبق این الگو، می‌توانیم متصور شویم که عبارتی مانند «ینگه را بازوی عشق با خود برد» پیش از عبارت «از چشم ینگه‌ی مغموم قطره‌ای به زیر غلتید» وجود داشته است، و دلیل بر این بازسازی یکی واژه‌ی آنگاه است که باید رویدادی وجود داشته باشد، که قید آنگاه به آن ارجاع کند. همچنین به دلیل نگاشت ویژگی ینگه بر عروس و بالعکس. با توجه به این بخش، متوجه یک گسست به واسطه‌ی بخش «دیگران» در شکل شماره‌ی ۲ می‌شویم. طبق این شکل، میان بخش عروس و بخش داماد، به واسطه‌ی بخش دیگران جدایی ایجاد می‌شود که این گسست یا جدایی بر اساس چیدمان واژگانی شعر رخ داده است که در فرایندهای ذهنی مخاطب نیز رخ می‌دهد و به نوعی تصویرگونگی ایجاد می‌کند، بدین معنی که جدایی میان عروس/ینگه و داماد/آز (عشق) به لحاظ ساختاری در شعر اتفاق می‌افتد و ساختار شعر منعکس‌کننده‌ی گسست و جدایی است و نه پیوند، همچنان که در موضوع شعر حکایت از گسست و خاموشی است و نه سرزندگی.

#### منابع:

- برخوردار، ایرج (۱۳۸۶)، موسیقی سنتی ایرانی، تهران: طرح آینده.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷)، «نقد شعر آری آدم‌ها سروده نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، فصلنامه نامه فرهنگستان، سال دهم، شماره ۴ (پیاپی ۴۰)، صص ۲۹-۱۱۳.
- شاملو، احمد (۱۳۷۶)، در آستانه، تهران: نگاه.
- صادقی، لیلا و فرزانه سجودی (۱۳۸۹)، «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره اول، مجله شماره دوم، تابستان ۱۳۸۹، صص ۶۹-۹۰.

*Barcelona, Antonio. ed. (2000) Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective. Berlin: Mouton de Gruyter.*

*Hawthorn, Jeremy (2000) A Glossary of Contemporary Literary Theory, 4th ed., Arnold, London.*

*Holyoak, K.J., & Thagard, P. (1995). Mental Leaps: Analogy in Creative Thought. Cambridge, MA, MIT Press,*

*Lakoff, George (1987) Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind. University of Chicago Press.*