

سبک‌شناسی شناختی و امتناع کشف فردیت هنری: پسانوگرایان هم با استعاره‌های قراردادی شعر می‌سرایند

سید امیرحسین مرتضایی*

محمود فتوحی رودمعجنی**

چکیده

اهداف اصلی در سبک‌شناسی، کشف وجوه فردیت، شباهت‌ها و تمایزهای سبکی در آثار مختلف است؛ اما آیا با سبک‌شناسی شناختی هم می‌توان به این اهداف دست یافت؟ پژوهش حاضر به دو شیوه استدلال منطقی و بررسی شواهد شعری نشان می‌دهد که سبک‌شناسی شناختی به کار کشف وجوه ممیزه و سبک‌ساز ادبی نمی‌آید. در قلمروی سبک‌شناسی این رویکرد را می‌توان برای کشف سبک عمومی، سبک دوره یا گفتمانی رایج به کار گرفت. بدین منظور، نخست با ارائه تعاریفی، نشان داده شده است که مبنای مطالعات سبکی، کشف فردیت و تمایزهای سبکی است. سپس به تعریف سبک‌شناسی شناختی، به عنوان شاخه‌ای از سبک‌شناسی پرداخته شده است. در بخش بعدی مقاله، به مدد استدلال مشخص شد که آثار ادبی زمانی به طور عمومی پذیرفته می‌شوند که در دایره فرهنگ عمومی، محل پیدایش استعاره‌های تکرارشونده فرهنگی، جای بگیرند. پس از آن برای اثبات عملی مدعای پژوهش، آثاری از شاعران سردمدار جریان‌های مختلف شعر پسائیمایی و شعر کلاسیک فارسی بررسی شد. نتایج نشان دادند که نظام شناختی نمود یافته در آثار این شاعران از جهات عدیده مشابه یکدیگر است. در نهایت چنین نتیجه

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)،
amirhoseinmortezaei@gmail.com

** استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد،
Mahmoodfotoohirudmajani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۰۵

گرفته شد که سبک‌شناسی شناختی، نمی‌تواند حوزه پژوهشی قابل اتکا برای کشف فردیت شناختی قلمداد شود.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی شناختی، استعاره مفهومی، استعاره فرهنگی، فردیت.

۱. مقدمه

۱.۱ سبک‌شناسی و رسالت آن

در منابع مختلف تعریف‌های متفاوتی برای سبک‌شناسی ارائه شده است. چند نمونه از این تعریف‌ها عبارتند از:

- سبک‌شناسی به معنای ساده و وسیع کلمه یعنی «مطالعه سبک»، «سبک» مفهومی آشنا و پرکاربرد است اما به سختی می‌توان آن را تبیین کرد و لایه‌های معنایی مختلفی دارد. آنچه قطعی است، این است که اساس آن بر «تمایز»، «تنوع» و «گزینش» استوار است (Brown, 2005: 213).

- سبک‌شناسی ادبی، عمل تحلیل زبان ادبیات با استفاده از مفاهیم و طبقه‌های زبانی است. هدف سبک‌شناسی توضیح‌دادن چگونگی ایجاد معانی ادبی از طریق گزینش‌ها و الگوهای زبانی خاص، برجسته‌سازی زبان، در متن است (Toolan, 2019).

- سبک‌شناسی، مطالعه تمهیدات زبان‌ها (نظیر صور بلاغی و الگوهای نحوی) است که به عنوان ایجادکننده سبک بیانی یا ادبی در نظر گرفته می‌شوند. هدف در سبک‌شناسی مدرن مجزا کردن کاربرد و نقش‌های زبان و بلاغت است (Stylistics, 2013).

- در سبک‌شناسی زبانی تمهیدات متنی دخیل در غریب‌سازی (Estrangement) به طور وسیع مورد مطالعه قرار می‌گیرند (Encyclopedia of literature and criticism, 22).

از مجموعه این تعاریف و تعریف‌های دیگر می‌توان گفت که کارکرد اصلی سبک‌شناسی ادبی، عبارت است از کشف و تبیین تمایز، فردیت و در یک کلام خلاقیت. تعاریف بالا در بطن خود دو فصل مشترک اساسی دارند. این اشتراک‌ها را می‌توان وظیفه اصلی کار سبک‌شناس قلمداد کرد؛ یکی کشف و مطالعه وجوه برجسته و ممیز اثر ادبی و دو دیگر، قیاس آثار از نظر سبک. این دو از یکدیگر جدا نیستند. وجوه برجسته و ممیز در واقع عامل شباهت یا تفاوت یک اثر با اثر دیگر به شمار می‌آیند. همچنین بررسی آثار برای یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌ها به معنای بررسی وجوه مختلف آثار و به تبع آن کشف شباهت‌ها و

تفاوت‌های آنها در قیاس با یکدیگر است. اگر این دو هدف در مطالعه سبک محقق نشود، در واقع سبک‌شناسی انجام نشده است. بنابراین اطلاق سبک‌شناسی به مطالعه‌ای که نتواند این اهداف را برآورده کند، بی‌وجه به نظر می‌رسد.

۲.۱ سبک‌شناسی شناختی

یکی از رویکردهای نسبتاً جدید در سبک‌شناسی، سبک‌شناسی شناختی است. در این رویکرد، استعاره‌های مفهومی، طرح‌واره‌های شناختی و به طور کلی آنچه به نظام شناختی شاعر و طرز بازنمود آن در اثرش مربوط می‌شود، به منظور کشف نظام شناختی او و شیوه شاعرانه‌سازی مفاهیم در آثارش بررسی می‌شود. سبک‌شناسی شناختی، عرصه‌ای در حال گسترش در تعامل میان زبان‌شناسی، مطالعات ادبی و علم شناختی است. سبک‌شناسی شناختی، ترکیب بررسی زبان‌شناسی دقیق، صریح و جزئی متون ادبی به عنوان شاخصه سنت سبک‌شناسی با ملاحظات نظام‌مند و نظریه‌محور ساختارهای شناختی و فرایندهای پایه‌ای تولید و فهم زبان است. سبک‌شناسی شناختی هم قدیمی است و هم جدید. قدیمی بدین معنا که بر مبنای رابطه میان انتخاب‌های زبانی و تأثیرات آنها، همواره به متون و تفاسیر خوانندگان از متون توجه داشته است. سبک‌شناسی سنتی تمایل دارد تا از نظریه‌ها یا چارچوب‌های زبان‌شناسی به منظور توضیح یا پیش‌بینی تفسیر استفاده کند. وجه جدید سبک‌شناسی شناختی، شیوه‌ای است که مطابق آن بررسی زبان‌شناختی به طور نظام‌مند بر مبنای نظریه‌هایی انجام می‌پذیرد که انتخاب‌های زبانی را به ساختارها و فرایندهای شناختی مرتبط می‌کند. این موضوع، خوانش‌های نظام‌مندتر و صریح‌تری را از رابطه میان متون از یک سو و واکنش‌ها و تفاسیر از سوی دیگر در پی دارد (Semino and Culpeper, 2002: ix).

سبک‌شناسی شناختی برای متون ادبی نقش مؤثری در تغییر طرح‌واره‌های شناختی (Cognitive schemata) ذهن در نظر دارد. چنین فرض می‌شود که خواندن متون ادبی می‌تواند منجر به تعدیل یا اصلاح طرح‌واره‌های کنونی خواننده شود (Verdonk, 2013: 118).

تأثیرگذاری متن ادبی بر این طرح‌واره‌ها ناشی از تجربه متفاوتی است که شخص از مطالعه اثری ادبی به دست می‌آورد. پیش‌فرض‌های مرسوم و بازنمودهای تکرارشونده زندگی روزمره در چنین تجربه‌ای جای خود را به نمودهای بدیع، مفاهیم و تعاریف غیرمرسوم می‌دهند. در نتیجه چنین مواجهه‌ای، طرح‌واره‌های ذهنی دست‌خوش تغییر می‌شوند. سبک‌شناس شناختی دیدی کل‌نگر و جهانی دارد. او در مواجهه با بازنمودهای متن، با دیدی

جهانی، فارغ از شرایط تاریخی، اجتماعی و سیاسی مؤثر بر پدید آمدن متن ادبی، بر ساختارهای جهانی شناخت متمرکز است (Sheehan, 2014: 53).

سبک‌شناسی شناختی، بوطیقای شناختی (Cognitive poetics) نیز خواننده می‌شود. بوطیقای شناختی از شاخه‌های ارزشمند تحقیق در علوم شناختی به طور عام و زبان‌شناسی شناختی به طور خاص است. بوطیقای شناختی، مطالعه‌ای بینارشته‌ای است درباره‌ی اینکه خوانندگان چگونه متون ادبی را پردازش می‌کنند یا به بیانی بهتر، زمانی که خواننده، متنی ادبی می‌خواند، چه اتفاقی می‌افتد؟ (Verdonk, 2013: 127). اهداف مطالعاتی سبک‌شناسی شناختی به این موارد محدود نمی‌شود. علاوه بر این‌ها چگونگی درک و تفسیر متون ادبی توسط خواننده، برای مثال چگونگی تصور جهان متن و شخصیت‌های آن، چگونگی مواجهه با تناقض‌ها و ابهام‌های متن، نحوه‌ی درک الگوهای صوتی و مواردی از این دست نیز در شمار موضوع‌های مورد توجه در سبک‌شناسی شناختی است (Brône and Vandaele, 2009: 55).

در بوطیقای شناختی تنها خوانش ادبیات اهمیت دارد (Stockwell, 2002: 1). خواندن در این تعریف معادل تفسیر است. این تفسیر محصول تعامل فرایندها و جریان‌های شناختی ذهنی، پیش‌زمینه‌های فرهنگی، دانش عمومی و در نهایت درک شخصی هر خواننده است. از برآیند این عوامل، تفسیری از متن به دست می‌آید که هم جنبه‌ی شخصی دارد و هم عمومی. بوطیقای شناختی دارای ظرفیتی است که می‌تواند توضیحی یک‌پارچه از تفاسیر شخصی و تفاسیر مشترک میان یک گروه جامعه یا فرهنگ ارائه دهد (Stockwell, 2002: 5).

پیش‌فرض بنیادین در مطالعات شناختی و به طور خاص، بوطیقای شناختی، تجربه-پنداری زیست بشر است. در واقع زندگی انسان، مجموعه‌ای از تجارب مختلف در نظر گرفته می‌شود که برآیند آنها طرح‌واره‌های شناختی بشر را شکل می‌دهد و این طرح‌واره‌ها مدام تغییر می‌کنند. از این رو، ادبیات نیز نوعی خاص از تجربه و مشخصاً شناخت روزانه بشر دانسته می‌شود که در ظرفیت شناختی عمومی ما برای معنادهی به دنیا جای گرفته است (Gavins and Steen, 2003: 1).

شناختی که محصول مطالعه‌ی ادبی است از نوع خاصی نگاه بر می‌آید. این نگاه بر خلاف نگاه روزمره و غیرادبی از قوه‌ی بینایی در مواجهه با محسوس‌ها سرچشمه نمی‌گیرد بلکه نوع خاصی از نگاه است که از طریق زبان و واژگان شکل می‌گیرد. این نگاه پژوهشگر متون ادبی را قادر می‌سازد که از دریچه‌ی متن، ابعاد شناختی مختلف را بررسی کند (Gavins and Steen, 2003: 81). در سبک‌شناسی شناختی، مطالعه‌ی

استعاره‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد، چراکه استعاره‌ها ابزارهای قدرتمندی هستند برای تفسیر واقعیت و همچنین درک تفکرات و مفاهیم جدید به وسیله آنچه از پیش می‌دانیم. علاوه بر این، اغلب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم به طور ناخودآگاه آموخته می‌شوند و الگوهای فرهنگی معمول در جامعه را انتقال می‌دهند (Jeffries et al., 2007: 58).

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های استعاره مفهومی ادبی عمدتاً به بررسی استعاره‌های نمود یافته در آثار یک شاعر پرداخته‌اند. طاهره کریمی و ذوالفقار علامی (۱۳۹۲)، در بررسی دیوان شمس به انگاره «عرفان خوراک است» رسیده‌اند و آن را گزاره بنیادین غزلیات شمس معرفی کرده‌اند. ایشان در توجیه یافته خویش، مصادیق مختلفی را از قلمروی هدف (عرفان) و قلمروی منبع (خوراک) استعاره «عرفان خوراک است» ارائه داده‌اند. با وجود اهمیت معرفی استعاره‌های مفهومی در یک متن ادبی، نویسندگان در این پژوهش به تغییر و تحول خلاقانه استعاره‌های مفهومی در شعرهای مولانا نپرداخته‌اند. فاطمه راکعی (۱۳۸۸) پس از ارائه توضیح مفصلی درباره نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون، صرفاً چند استعاره مفهومی را در اشعار قیصر امین پور معرفی کرده‌است؛ استعاره‌هایی که در اشعار شاعران دیگر و در متون غیرادبی نیز می‌توانیم ببینیم. در مقاله او نیز همچون مقاله پیشین، به بررسی جنبه‌های خلاقانه کاربرد استعاره مفهومی در شعر پرداخته نشده‌است. شیرین پورابراهیم و مریم‌سادات غیاثیان (۱۳۹۲) به بررسی شگردهای شاعرانگی استعاره‌های مفهومی در اشعار حافظ پرداخته‌اند، مطالعه ایشان بر منابع ادبی استعاره مفهومی استوار است. سلیمان قادری (۱۳۹۲) نظریه استعاره شاعرانه لیکاف و ترنر را مبنا قرار داده و بر اساس چهار فرایندی شاعرانه-ساز استعاره که در نظریه ایشان ارائه شده، به شگردهای شاعرانه‌سازی استعاره در اشعار سعدی پرداخته است. در پژوهش وی تناسب موضوع و رویکرد رعایت شده اما نتیجه قابل توجهی به بار نیاورده است؛ چراکه نه تحلیل یا رده‌بندی بدیعی در زمینه استعاره مفهومی ارائه داده، نه به یافته تازه‌ای در باب استعاره‌های سعدی نائل آمده است. در واقع این پژوهش بیش از آنکه افق جدیدی در مطالعات شناختی یا شعر سعدی بگشاید، تأیید نظریه است بر اساس مبانی از پیش بیان شده. به طور کلی پژوهشی که به طور مشخص به آسیب‌شناسی و نقد سبک‌شناسی شناختی و نسبت آن با فردیت پرداخته باشد، در میان پژوهش‌های مختلف دیده نمی‌شود.

۳. بحث و بررسی

۱.۳ تردید در تحقق رسالت سبک‌شناسی

اندیشمندان شناخت‌گرایی، خاستگاه استعاره‌های مفهومی را فرهنگ جامعه می‌دانند. مطالعه این استعاره‌ها در ادبیات نیز نشان می‌دهد که تغییر بنیادینی در استعاره‌های مفهومی در متون ادبی قابل مشاهده نیست؛ چرا که مؤلف متن ادبی عضوی ست هم‌چون دیگر اعضای جامعه. فرهنگ مشترک مانع از آن می‌شود که در متون ادبی بتوانیم شاهد حضور استعاره‌هایی کاملاً متمایز و متفاوت باشیم. با این مقدمه یک سؤال اساسی درباره سبک‌شناسی شناختی پیش می‌آید؛ اگر بپذیریم که سبک‌شناسی، کشف و مطالعه وجوه فردی و متمایز آثار نسبت به یکدیگر است به نحوی که در نهایت بتوان سبک شخصی شاعر یا نویسنده‌ای را تبیین کرد، با سبک‌شناسی شناختی چگونه می‌توان به این مهم دست یافت؟

آثار شاعران مختلف اگر از سوی فرهنگ مسلط جامعه پذیرفته شوند و مورد اقبال قرار بگیرند، می‌توانند بر فرهنگ بیافزایند، از آن بکاهند یا به هر نحوی شاکله پیشینی فرهنگ را تغییر دهند. هم‌سویی عناصر و تمهیدات مختلف شعری نظیر مضمون، قالب، موسیقی، واژگان، نحو، صور خیال و... با فرهنگ جامعه به یک اندازه نیست. برخی از اجزا خلاقانه‌تر و فردی‌ترند، یعنی به طور کلی استقلال بیشتری دارند و برخی دیگر بیشتر به فرهنگ وابسته‌اند. از میان این تمهیدات، استعاره‌های مفهومی اگر بیشترین وابستگی را به فرهنگ نداشته باشند، از جمله وابسته‌ترین عناصر شعری به فرهنگ قالب به شمار می‌آیند. نخستین دلیل این امر را باید در ماهیت این گونه استعاره‌ها جستجو کرد. آن‌طور که در منابع شناختی مختلف آمده است، این استعاره‌ها اختصاص به قلمروی شعری ندارند و در وهله اول محصول داد و ستدهای زبان روزمره و جاری در فرهنگ جامعه‌اند. این استعاره‌ها پیش از آن‌که شعری باشند، محصول و ابزار ارتباط‌های روزمره‌اند. فهم این استعاره‌ها در زندگی روزمره، در درجه نخست و فهم آنها پس از ورود به قلمروی شعر نیازمند وجود بنیان فرهنگی بین‌الذهانی است. این استعاره‌ها باید چنان با زندگی یک جامعه عجین شده باشند که شنونده یا خواننده به محض مواجهه، آنها را دریابد. اساساً استعاره‌های مفهومی از مبانی مشترک فرهنگی به وجود می‌آیند و همین اشتراک‌هاست که سبب می‌شود مخاطب آنها را بپذیرد و به طور فراگیر بازتولید کند. از میان انواع مختلف این گونه استعاره‌ها، آنهایی به شعر راه می‌یابند و پذیرفته می‌شوند که اتفاقاً به لحاظ فرهنگی برای مخاطب آشنا تر و به طور کلی در فرهنگ غالب جامعه فراگیرتر باشند تا از سوی مخاطب پذیرفته

شوند؛ بنابراین در مقام قیاس استعاره‌های مفهومی روزمره با استعاره‌های مفهومی شعر، دومی نیازمند هم‌سویی بیشتری با فرهنگ مسلط بر جامعه است؛ به عنوان مثال در فرهنگ ایرانی از دیرباز «تقدیرباوری» رواج داشته و یکی از شایع‌ترین باورهای فرهنگی است. اگر بخواهیم این باور را در قالب استعاره مفهومی عمومی صورت‌بندی کنیم چنین خواهد بود: «تقدیر آینده را می‌نویسد»، «تقدیر نویسنده است» یا به طور کلی «تقدیر نوشتنی است». مفهوم تقدیر در قالب استعاره‌هایی نظیر «پیشانی نوشت» در زبان روزمره مردم کاربرد داشته و دارد. همین استعاره به همین شکل در ادبیات نیز دیده می‌شود:

مکن به نامه سیاهی ملامت من مست که آگه است که تقدیر بر سرش چه نوشت
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۰۲)

گرت صورت حال بد یا نکوست نگارنده دست تقدیر، اوست
(سعدی، ۱۳۶۳: ۲۹۱)

قضا رفته قلم تقدیر رانده شد او ناکام در زنجیر مانده
(عطار، ۱۳۵۵: ۱۰۶)

به نظر می‌رسد، مطالعه استعاره‌های مفهومی در شاعرانی که برخاسته از فرهنگی مشترک هستند و آبخورهای کم و بیش یکسانی داشته‌اند، صرف نظر از اینکه خود ایشان مدعی تمایز سبک و جریان شعری باشند یا نباشند، به شناسایی وجوه تمایز ایشان نخواهد انجامید. از این رو، سبک‌شناسی شناختی را که در پی کشف استعاره‌های فرهنگی است، نمی‌توان رویکردی مناسب برای تشخیص ممیزه‌های سبک شخصی در میان شاعران و نویسندگان دانست. بررسی عملی ما نشان خواهد داد که استفاده از سبک‌شناسی شناختی برای کشف وجوه تمایز راه به جایی نمی‌برد.

۲.۳ بررسی اشعار

بر اساس آنچه تا کنون بیان شد، مطالعه استعاره‌های مفهومی برای کشف فردیت راه به جایی نمی‌برد. بیشترین شباهت شاعران در قلمروی استعاره‌های مفهومی، مربوط به کاربرد نگاشت‌های مشابه است. تناظرهای قلمروی منبع و هدف در استعاره‌های مفهومی شاعران مختلف بسیار به یکدیگر نزدیک است. برای نشان دادن ناکارآمدی این روش، نمونه‌هایی از آخرین شاعران مشهور فارسی که در شمار شعر آوانگارد فارسی است انتخاب و با اشعار

برجسته‌ترین شاعران کلاسیک فارسی مقایسه کرده‌ایم. انتخاب شعر امروز به دو دلیل است: نخست آن که آنها داعیه گسست از سنت و حتی شالوده‌شکنی فرهنگی دارند. دیگر از زمان پیدایی شعرشان آن‌قدر نگذشته که بگویند استعاره‌های فرهنگی را ساخته‌اند. پس فرض ما بر این است که نشان‌دادن فقدان فردیت در استعاره‌های مفهومی شاعران پسانیمایی، ما را در بیان مدعای خود بیشتر کمک می‌کند. چه آنها منکر هرگونه پیروی و تقلید و تداوم فرهنگی گذشته هستند.

۱.۲.۳ استعاره خواب پا

نخستین نمونه استعاره «خوابیدن پا» در این شعر شاعر امروز است:

این بار/ از پا به خواب می‌روم
کم‌کم دست‌ها/ و موهایم بر پیشانی خشک می‌شود
درخت را می‌فهمم/ که بارها پاییز و زمستان و بهار را دویده است/
و دیگر/ میوه‌هایش را پنهان می‌کند
در زمستان
کلاغ می‌دهد
در بهار
گنجشک

(عبدالملکیان، ۱۳۹۰: ۷۳-۷۴)

این استعاره در زبان روزمره هم هست و در سبک هندی هم از استعاره‌های پر کاربرد است چنان که در شعر صائب و بیدل می‌خوانیم:

وادی سرگشتگی در من نفس نگذاشته‌ست پای خواب آلوده دامن منزل کن مرا
(صائب تبریزی، ۱۳۷۵: ۸۹)
گر درد طلب رهبر این قافله بودی کی پای تو را پرده خواب آبله بودی؟
(صائب تبریزی، ۱۳۷۴: ۳۳۹۵)
مانع جولان شوقم پای خواب‌آلود نیست تار نتواند دهد افسردگی آهنگ را
(بیدل، ۱۳۶۸: ۸۴)

چو بوی گل لباس راحت ما نیست عربانی مگر در خواب بیند پای مجنون وصل دامن را
(همان، ۹۴)

وجود استعاره «خوابیدن پا» در شعر شاعر پسانوگرایی چون عبدالملکیان نشان می‌دهد که حتی در ساده‌ترین و روزمره‌ترین مضامین نیز شعر پسانوگرا همچنان در دایره استعاره‌های عمومی و رایج ایستاده است.

۲.۲.۳ استعاره تجسم زمان

آدمی برای ادراک و تجسم زمان که امری است انتزاعی، به استعاره متوسل می‌شود. یکی از رایج‌ترین شگردهای استعاری برای شناخت مفهوم زمان، تجسم آن است. زمان را دارای جسم می‌پنداریم و در مواردی توان حرکت یا ویژگی‌های دیگر یک جاندار را نیز به آن نسبت می‌دهیم. به نظر می‌رسد اوصاف تجسم و تحرک به زبان از تجربه زیستی انسان سر-چشمه می‌گیرد. حرکت عقربه‌های ساعت، احساس بالا و پایین آمدن خورشید و ماه در گذران شبانه‌روز و تجربه‌هایی از این سنخ سبب می‌شوند که برای زمان حرکت قائل شویم. جسم زمان در مواردی دارای جان نیز پنداشته می‌شود، نمود این موضوع بیش از هر چیز در «وقت‌کشی»، «حیف شدن عمر و و تلف شدن زمان». علاوه بر اینها، گاهی جان‌داری زمان خاص‌تر می‌شود، به نحوی که زمان، انسان پنداشته می‌شود. در تعبیری مانند «سر ظهر»، «رأس ساعت»، «دل شب»، «کله سحر»، «سر شب» و «لنگ ظهر»، اجزای بدن انسان به زمان نسبت داده شده‌اند.

در انتهای کوچه

پیغام سال‌ها/ مبهم و مه‌آلود/ بود/ هیچ پرسشی را/ پاسخ نمی‌داد/
نمی‌دانم/ چقدر در کوچه‌ها/ ماندیم/ که سال‌ها/ از کنار ما عبور/
کنند/ و در انتهای کوچه/ در خانه‌های سرمازده/ بیتوته کنند/ و
دوباره/ با فرصت تازه و طلایی/ در تقویم‌ها/ دفن شوند/ ما/
دستپاچه بودیم.

در این شعر یک استعاره مفهومی دیده می‌شود؛ «زمان حرکت می‌کند». نمود این استعاره در سطروری است که به عبور «سال‌ها» اشاره دارند. همچنین نوعی تشخیص در استعاره این شعر دیده می‌شود. از آنجاکه ما در زندگی خود گذر زمان را حس می‌کنیم، این‌طور تصور می‌شود که زمان به‌عنوان عامل (کنش‌گر) به‌واقع عمل گذر کردن را انجام می‌دهد درحالی‌که این‌طور نیست. در این شعر نیز «سال‌ها»، کنشگرهایی در نظر گرفته شده‌اند که از کنار ما (در شعر) عبور می‌کنند. استعاره بنیادینی که منبع شناختی در این شعر واقع شده، این است: «وقایع، کنش‌ها هستند» (Lakoff and turner, 1989: 47). بر اساس این استعاره، برای رویداد گذر زمان، عاملی در نظر گرفته شده است که در این شعر، آن عامل سال-هاست. جان‌بخشی به زمان که مبنای استعاره مفهومی بکار رفته در این شعر بود، چند سطر بعد نیز با تصویری مربوط به دفن شدن سال در تقویم ادامه می‌یابد. تعبیر «زمان دفن می‌شود» را می‌توان زیرمجموعه استعاره مفهومی عمومی «زمان انسان است» در نظر گرفت که در این صورت یکی از خصوصیات که غالباً برای انسان صادق است، یعنی دفن شدن پس از مرگ، مورد نظر شاعر بوده است. در اینجا یکی از متعلقات مرگ (دفن شدن)، از قلمروی منبع برای ساخت استعاره‌ای مفهومی عاریت گرفته شده است.

نه من سراغ شعر می‌روم / نه شعر از من ساده سراغی گرفته است /
تنها در تو به شادمانی می‌نگرم ری‌را / هرگز تا بدین پایه بیدار
نبوده‌ام. / از شب که گذشتیم / حرفی بزن سلام‌نوش لیموی گس.
نه من سراغ شعر می‌روم / نه شعر از من ساده سراغی گرفته است /
تنها در تو به حیرت می‌نگرم ری‌را / هرگز تا بدین پایه عاشق
نبوده‌ام / پس اگر این سکوت. / تکوین خواناترین ترانه من است / تنها
مرا زمزمه کن ای ساده، ای صبور!
حالا از همه این‌ها گذشته، بگو / راستی در آن دوردست گمشده آیا /
هنوز کودکی با دو چشم خیس و درشت، مرا می‌نگرد؟! /

(صالحی، ۱۳۸۹: ۳۳۰)

سطر پنجم این شعر، بازتولید یک استعاره مفهومی قراردادی است. مفهوم «گذشتن از شب» بر استعاره‌ای استوار است که شب را مکان یا جسم (تونل، پل، راه) تخیل کرده که از درون آن عبور می‌کنند و از/ بر آن می‌گذرند. در این صورت گذشتن از شب معنای

تجسمی پیدا می‌کند. بنیان تصویر «گذشتن از شب» را می‌توان استعاره مفهومی عمومی «زمان، جسم دارد» دانست.

این شعر کوتاه، در کل بیان‌گر یک استعاره مفهومی عمومی است؛ «زمان جسم دارد»:
از طول راه/ تاریکم

بیرون روز می‌ایستم/ و روز خود/ طولی دیگر، تاریک!

(رؤیایی، ۱۳۸۷ الف: ۱۰۸)

تعابیر «بیرون روز» و «روز خود طولی دیگر» به «روز» بعد فیزیکی و جسمانی می‌بخشند. ایستادن بیرون روز، مستلزم این است که روز (زمان) را جسمی توخالی و بزرگ مثل اتاق تصور کنیم و طول انگاشتن روز نیز، تصاویری همچون جاده و راه را به ذهن متبادر می‌کند. این دو استعاره در واقع دو استعاره ثانویه و ساختاری برای استعاره مفهومی اصلی شعر فوق (زمان جسم دارد) بکار رفته‌اند. مثل لباسی که بر یک بدن پوشانده باشند. در شعر زیر از شاعری دیگر، زمان علاوه بر جسم، جان نیز دارد. بدین ترتیب استعاره «تجسم زمان» باز تولید شده‌است. به نظر می‌رسد جان‌داری زمان توجیهی باشد برای عمل و حرکت آن.

این همه سال کجا بودید؟

درخت‌های سر به هم آورده را دست کم نگیرید/ دالان‌های درختی

محرم اسراند/ (جن کدومه؟/ ضبط صوت کجا بود

و گوش‌های عاطل و باطل که فقط صدای قدم‌های شما دو

نفر را

دراز بکشید در وسط سطرهایی که غالباً/ و تمام کنید جمله‌هاتان را

با فعل‌هایی که غالباً/ و یکدیگر را از هر سو کامل کنید/ به شرط این‌که

از کلمه کم نیاورید/ با این همه/ از سرعت جاده‌های مجاور

چیزی کم نمی‌کنید/ از ماشین‌های ناگهانی عین جن/ بعد شما می‌مانید

و درخت‌های سر به هم آورده/ تابستان ولی با واژه‌ها چه کرده

که شما؟/ و شما دو نفر چشمه‌ای به سبک استاد نظامی کم دارید

و «پرندی آسمان‌گون»

برای او

که «شیرین» همین دور و حوالی ست / تو پشت شاخه‌های در سرعت

جاده‌ها / قایم شو

و به شاخه‌های درختی گره بزن

دهانهٔ اسبت را

و فراموش کن که در آغاز قرن بیست و یکمی / دارد اتفاقی تازه می‌افتد

در چشمه / می‌افتد که تو برداری آن را / نترس / دالان‌های درختی محرم اسرارند

(- از «شیرین» هم شیرین‌تری

و بعد می‌تکنید لباس‌تان را در وسط سطرها

و راه می‌افتید تا هر کجا

(کدام اسب؟

و او در وسط جمله‌ها حجابش را کامل می‌کند

(کدام چشمه؟

تا پس‌فردای هر کجا راهی نیست / خطایی هم که از شما سر نزده /

نه ماه غافل‌گیرتان کرده / نه عمیق‌تر از سایه نگاه‌تان می‌کند کسی /

تازه در این شلوغی متروک / ماه کجا بود / سایه کجا بود / و شما

این‌همه سال کجا بودید؟

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۱۸-۱۲۱)

در تشخیص «انتساب کاری از جانب تابستان با واژه‌ها»، بخشی از زمان سال، یعنی تابستان دارای قابلیت کارکردن پنداشته شده است؛ یعنی زمان، موجودی زنده و دارای جسم و جان تلقی شده است که قدرت عمل دارد. از این رو بنیان استعاری چنین تصویری را باید استعارهٔ مفهومی عمومی «زمان موجود زنده است» دانست. در این استعاره، قلمروی هدف یعنی «زمان» مفهومی است.

۳.۲.۳ استعارهٔ جاندارانگاری زبان

زبان یک مفهوم پیچیده و پویا اما کاملاً انتزاعی است. شاعران برای فهم زبان و کیفیات آن به استعاره چنگ می‌زنند:

کلمات چيستند / که چون میخها در پایم فرورفته‌اند / و چون شاخه‌های
نرگس / در دستانم منتظرند
کلمات / که با من سیگار می‌کشند / قرار می‌گذارند / نمی‌آیند. / خمارم
می‌کنند / با موهام سفید می‌شوند / می‌ریزند، / خم می‌شوم / و در
مشت می‌فشارمشان... / حالا / شعر / این گلوله برفی / به سمت تو
پرتاب شده است

(عبدالملکیان، ۱۳۹۰ الف: ۷۱-۷۲)

در این شعر که تازه و ابداعی به نظر می‌رسد، کلمه‌ها زنده تصور شده‌اند که «سیگار می‌کشند / قرار می‌گذارند / نمی‌آیند». فرایند تخیل در شعر بر پایه استعاره مفهومی «زبان، انسان است» شکل گرفته است. مجموعه‌ای از تصویرها این استعاره را ساخته‌اند. منتظر بودن، سیگار کشیدن، قرار گذاشتن، نیامدن و خمار کردن کلمه‌ها در راستای «حیات زبان» استفاده شده‌اند. نسبت انتظار به شاخه‌های نرگس نیز یک نوع انسان‌نگاری است. تشبیه دوم در راستای استعاره مفهومی شعر است چراکه در آن، انتظار که ویژگی انسانی تلقی می‌شود به کلمات نسبت داده شده است. همچنین در این تشبیه، یک تشخیص نیز دیده می‌شود؛ انتظار شاخه‌های نرگس. این شعر را می‌توان مجموعه‌ای از تصویرها برای ترسیم یک استعاره مفهومی دانست.

انتساب ویژگی‌های جان‌دار به زبان مسبوق به سابقه است. در فرهنگ فارسی «زبان پاسبان سر است» و یا در شعر بیدل زبان زنده (باقی) تصور شده که از نیستی (معدومی) جلوگیری می‌کند همچنین در حکم بال پرنده‌ای است که موجب حرکت آن می‌شود:

سخن تا در جهان باقیست از معدومی آزادم زبان گفتگوها بال پرواز است عتقا را

(بیدل، ۱۳۶۸: ۶۶)

بیدل در شعرهایی دیگر ویژگی عاطفی انسان را به زبان نسبت می‌دهد. در ابیات زیر زبان مانند انسان احساس تنهایی می‌کند:

ای التفات نام تو گیرایی زبان ذکرت انیس خلوت تنهایی زبان

(همان، ۱۰۱۵)

اهل سخن غریب جهان حقیقتند باید گریست بر غم تنهایی زبان

(همان، ۱۰۳۴)

در شعر دیگری از عبدالملکیان می‌خوانیم:

با فعل‌های بیشتری به سراغت می‌آیم

مثل سَباس، نَرَمیز، نَازواریا

سَباس

که معنای ممنوع انگورها را

در رگ‌هامان می‌ریزد

آن‌قدر که کلمات تلوتلو می‌خورند

و از جمله‌هایشان بیرون می‌آفتند (عبدالملکیان، ۱۳۹۳: ۵۴)

در این شعر، زبان علاوه بر جاندار، انسان نیز انگاشته شده‌است. ریختن معنای ممنوع انگورها به سَباس نسبت داده شده‌است. سَباس در این شعر فعل است. بدین ترتیب فعل (واحدی زبانی) عمل ریختن را انجام داده‌است. علاوه بر این، وضعیت تلوتلو خوردن به کلمات نسبت داده می‌شود. تلوتلو خوردن مربوط به انسان است، در حالی که دچار مستی، سرگیجه یا... است. بدین ترتیب، کلمات، انسان‌هایی انگاشته شده‌اند که به هنگام مستی، سرگیجه یا... تلوتلو می‌خورند.

زیباتر از کُنام/ مثل کُنام/ زیبا

وقتی که مرگِ نام می‌آید/ نامی که مرگ را در قاب می‌گذارد/ جان را

برهنه می‌گذارد آن‌سو

وین سو تمام آینه مرگِ نام/ و تن کُنام.

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۶۸۳)

در تعبیر «تمام آینه مرگِ نام» با استعاره مواجهیم. نوع استعاره تصویری است، «تمام آینه» محسوس است و «مرگِ نام» را نیز محسوس می‌دانیم. در اینجا استعاره دربارهٔ یک مرگ مشخص، یعنی مرگِ نام است، نه مفهوم مرگ به‌طور کلی؛ بنابراین چون دربارهٔ مرگِ یک مصداق مشخص تصویرپردازی انجام شده‌است، می‌توانیم آن را محسوس بدانیم. «آمدن مرگِ نام» و «در قاب گذاشته شدن مرگ توسط نام» هر دو تشخیص‌هایی‌اند که منشأ استعاری یکسانی دارند. مرگِ نام بدین معناست که نام را موجود زنده‌ای تلقی کرده‌ایم که حالا مرگش فرارسیده‌است. علاوه بر این، نامی که می‌تواند مرگ را در قابی بگذارد، یعنی واجد توانایی انسانی و زنده‌است. می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که بنیان استعاری این دو

تشخیص، می‌تواند استعاره مفهومی «زبان زنده است» یا «زبان انسان است» باشد. از آنجاکه زبان، به‌عنوان یک مفهوم، انتزاعی در نظر گرفته می‌شود و تنها بخشی از کلیت آن (دال‌ها) در صورت بیان یا نوشته شدن محسوس است، با استعاره مفهومی مواجهیم. یا از همین شاعر:

امید آمدن لغتی
آنچه زبان می‌خورد/ همیشه همان چیزی‌ست/ که زبان را می‌خورد/
امید آمدن لغتی/ لغتی که نمی‌آید
تو آن‌سوتر آنجاتر/ برابر من ایستاده‌ای/ برابر با من/ و چهره‌ام/
چیزی به آینه از من نمی‌دهد
چیزی از آینه در من می‌کاهد/ و انتظار صخره سرخ/ نوک زبان تو
امید آمدن لغتی‌ست/ لغتی که نمی‌آید

(رؤیایی، ۱۳۸۷ الف: ۴۷)

این شعر بیان یک استعاره مفهومی به‌وسیله مجموعه‌ای از تصاویر است. در نظر گرفتن توانایی آمدن و خوردن برای لغت و زبان هر دو در راستای جاندارپنداری زبان‌اند. بر اساس این دو تصویر به استعاره «زبان زنده است» می‌رسیم. استعاره مفهومی با تصاویر متعدد و متنوع نمود یافته است. علاوه بر این، دو استعاره مفهومی دیگر در این شعر وجود دارند. در تعبیر «چیزی که زبان را می‌خورد» دو استعاره نهفته است، یکی «زبان خوردنی/ غذا است» و دیگری «امید، زنده/ جاندار است».

۴.۲.۳ محسوس‌انگاری ذهنیات

دستی از دریا خواهد آمد
ای کاش مرا این همه مرارتِ بودن نبود/ اینجا بی‌دیده گریستنِ تو را،
خیال درمانم نیست.
«باشد!»/ تا در این گمانِ گر گرفته بمیرم، دستی از دریا خواهد آمد/
دستی از دودلی‌های بسیارم،/ دستی با پیاله هلاهللی از ترنم «چه
تفاوت؟»

هی...! هی همه را چون تو از تماشایِ نافله چیدن! / با آنکه چراغی
بر ایوان شب از صدای من نمی سوزد، / اما دستی...،
سرانجام دستی از دریا خواهد آمد

(صالحی، ۱۳۸۹: ۲۱۹)

در این شعر، دو استعاره مفهومی دیده می شود. در تعبیر «گمان^۱ گر گرفته»، برای گمان، جسم در نظر گرفته شده است، به همین دلیل می تواند گر گرفته شود. استعاره مفهومی عمومی در این مورد را می توان «تصور جسم دارد» دانست. مجموعه ای از تصاویر در این شعر استعاره واحدی را به ذهن متبادر می کنند. آمدن دست از دریا، دستی از دودلی های بسیار، دستی با پیاله هلاهللی از ترنم «چه تفاوت؟» و دستی که سرانجام از دریا خواهد آمد، در مجموع نشانگر تصویر دست برای مفهوم کمک و یاریگری است. بر این اساس می توان گفت استعاره مفهومی عمومی «کمک دست دارد» سرچشمه این تعبیر است. شاعر با مجموعه سازی ارگانیک استعاره مذکور را در شعر بکار برده است.

بر بوم نقاشی

از هر طرف که خواسته اید آمده اید / درهای دیگری هم بر بوم نقاشی
باز است / و در خواب آغاز می شود درهایی دیگر / شما را هم انگار
سیصد و یکبار دیده ام
که گریه می کردید سیصد و یکبار
و سیصد و یکبار هم که می خندیدید
شما به کنار / من با تو کار دارم و بسیار / اما از آن نخ ابریشمی به بعد
که از طرف دلهره های

تو

در وسط خواب های من می تایید (تو چه می گفتی؟ / و از خیال های
خودت هم توفانی درست می کردی / می چرخیدی دور خودت / و از
هر دری که می خواستی آغاز می شدی.

هیچ وقت دیر نیست / اول ناگفته های مرا ناشنیده بگیر / بعد همین نخ
ابریشمی را هم پاره کن / و توفان های ناگهانی را هم نادیده بگیر /
برای نیامده - برگشتن درهای تازه تری باز است

بر بوم نقاشی
چترهای تازه‌تری / عصر و آدم‌های تازه‌تری / شما به کنار / تو هم که
نباشی این کره روی میز همچنان
از هر طرف که بخواهیم می‌چرخد
عین همان نخ ابریشمی
(بعد همین نخ ابریشمی را هم پاره کن
نه دیروقت نیست / هیچ‌وقت دیروقت نیست / در ناکجا همه برای
خودشان سرگردانند / برای سرها و صورت‌های خودشان / قطعاً کسی
به پیشواز تو هم خواهد آمد
بر بوم نقاشی
با چشم‌های تو با دست‌های تو / با سر و روی تو و به همین طرز که
می‌خندی
خیلی خودمانی

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۶۵-۶۸)

در اواسط شعر، تعبیری دیده می‌شود که در آن، امری ذهنی محسوس تلقی شده‌است. در جمله «از خیال‌های خودت هم توفانی درست می‌کردی»، خیال چون ابزار/ها یا ماده/ها در نظر گرفته شده است، که می‌شود با آن چیزی «ساخت». تجربه عمومی و روزمره ما از «ساختن» منتج به محصولی می‌شود که در نهایت به وسیله یک یا چند حس قابل ادراک خواهد بود. در اینجا آن محصول توفان است. توفان با حس بساوایی و بینایی درک می‌شود و اگر صدایی داشته باشد، حس شنوایی را نیز باید به این دو افزود. خیال‌ها در این تعبیر به منزله ابزارها یا موادی هستند که می‌توان با آن‌ها توفان درست کرد. باید دقت داشت که در این تعبیر تصویر خیالیِ طوفان مدنظر نیست، بلکه «درست کردن توفان از خیال‌ها» مطرح شده‌است.

گشته خیال هم‌نشین با عاشقان آتشین غایب مبدا صورتت یکدم ز پیش چشم ما
(مولانا، ۱۳۷۳: ۴)

هردم رسولی می‌رسد جان را گریبان می‌کشد بر دل خیالی می‌دود یعنی به اصل خود بیا
(همان، ۱۰)

اندر آ ای مه که بی تو ماه را استاره نیست تا خیالت در نیاید پای کوبان چاره نیست
(همان، ۱۵۹)

همچون شواهد پیشین، در ابیات بالا از مولانا نیز خیال محسوس در نظر گرفته شده است. در بیت نخست، خیال می تواند «هم نشینی کند» یعنی بنشیند و احتمالاً گفتگو کند، این امکان برای خیال را می توان با حس بینایی و شنوایی درک کرد. در بیت دوم خیال توانایی «دویدن» دارد که این دویدن با حس بینایی قابل مشاهده خواهد بود. در بیت سوم «خیال، پای کوبان درمیاید» یعنی با تحرکی زیاد و قابل مشاهده داخل می شود. این نمونه ها همچون نمونه های پیشین نشان می دهند که محسوس انگاری ذهنیات متعلق به بخش خاصی از قلمروی ادبیات فارسی نیست. دامنه نمود آن شعر عرفانی چند قرن پیش و شعر پسانوگرایی معاصر را شامل می شود.

۴. نتیجه گیری

استعاره ها در شعرهایی که به مرکز فرهنگ می آیند و می توانند بقای خود را در آن حفظ کنند، عموماً باز تولید استعاره های قراردادی فرهنگی اند. باز تولید این استعاره ها در اشعار به مدد استعاره های ساختاری صورت می گیرد. استعاره های شناختی به عنوان زیربنای اصلی استعاره های ساختاری در نظر گرفته می شوند. باز تولید استعاره های فرهنگی در شعر اگرچه با نوآوری ها و تغییرهایی در روساخت همراه است که به اصطلاح استعاره ها را شاعرانه می کند؛ اما در زیربنای شناختی هیچ تفاوتی با نمونه های مشابه ندارد. در بهترین حالت، شاعر ظاهر یک استعاره مرسوم و عمومی را به مدد تصویر، تمهیدی زبانی یا... می آراید؛ اما ژرف ساخت شناختی استعاره کماکان تکرار انگاره شناختی همان استعاره رایج در مرکز فرهنگ است. اگر بخواهیم از اصطلاح زبان شناسی کمک بگیریم، می توانیم اینطور بگوئیم که روساخت استعاره های شناختی در آثار شاعران مختلف تغییر می کند؛ اما ژرف ساخت شناختی این استعاره ها یکسان است.

به نظر می رسد دلیل اصلی شباهت شناختی، جای گیری آثار شاعران در دایره فرهنگی یکسان است. زبان حامل استعاره های شناختی است. این دایره فرهنگی عموماً از قدرت سیاسی - اجتماعی تغذیه می شود. دایره فرهنگی مسلط، محصول قدرت طرح واره های سیاسی - اجتماعی حاکم است و بقا و تداوم فرهنگ به این قدرت بستگی دارد. اشعاری که

خارج از دایره فرهنگی رایج قرار دارند، با طرح‌واره شناختی دایره فرهنگی مسلط فاصله‌ای معنادار خواهند داشت. این فاصله که به لحاظ شناختی میان اشعار حاشیه و مرکز فرهنگ وجود دارد، ناشی از ارتباطی دوسویه است. شعری که از منابع شناختی خارج از مرکز فرهنگ سرچشمه می‌گیرد، استعاره‌هایی متفاوت با استعاره‌های قراردادی عرضه می‌کند؛ همچنین وجود استعاره‌های شناختی بدیع در شعر به دلیل ناشناختگی در فرهنگ عمومی، مانع از آن می‌شود که اثر به سرعت به مرکز فرهنگ بیاید، مگر اینکه به مرور و با کاربرد مکرر، به استعاره‌های آشنا و رایج تبدیل شوند یا به نحوی از جانب فرهنگ پذیرفته شوند که در این صورت دیگر آن استعاره‌ها را نمی‌توان بدیع دانست. آنچه در این مقاله روشن شد این است که اشعاری که به ظاهر خارج از دایره فرهنگی رایج قرار دارند و جریان‌هایی به ظاهر مستقل و آوانگارد به شمار می‌آیند، از لحاظ طرح‌واره‌های شناختی با آثار سایر جریان‌ها تفاوت چندانی ندارند.

شباهت‌های شناختی میان آثار شاعران مختلف، محدود به جریان شعری مشخص یا گروه معینی از آثار نیست. اشعار سردمداران جریان‌های مختلف شعر پسانیمایی که به انحای مختلف داعیه‌دار طرز شعری متفاوت و سبکی متمایز بوده‌اند، در مطالعه بر اساس رویکرد سبک‌شناسی شناختی نه تنها تمایز قابل توجهی نسبت به یکدیگر ندارند بلکه آثار ایشان مشترکات شناختی پررنگی با آثار ادبی کلاسیک فارسی دارد. این موضوع، مهر تأییدی است بر ادعای مطرح‌شده در آغاز این جستار، که دامنه فرهنگی یکسان و مرکز فرهنگی مشابه منجر به خلق آثاری می‌شود که به لحاظ شناختی در آن مرکز پذیرفته شده- باشند، بنابراین نمی‌توان انتظار داشت محتوای شناختی بسیار متمایز در شعر شاعری نمود داشته باشد و اثر او همچنان در مرکز فرهنگ باقی بماند، حتی اگر خالقان اثر در ایجاد و اثبات تمایز بکوشند. با این همه نمی‌توان این واقعیت را ناگفته گذاشت که سبک‌شناسی شناختی اگرچه به کار کشف فردیت نمی‌آید اما برای شناسایی وابستگی و نسبت متن با فرهنگ و طرح‌واره‌های شناختی آن بسیار کارآمد است. همچنین برای شناخت ژرف‌ساخت شناختی استعاره‌ها در گفتمان و سبک عمومی و فرهنگ بسیار کارآیی دارد؛ یعنی آنجا که می‌خواهیم شکل‌های اجتماعی و عمومی اندیشه، زبان و اسلوب بیان را تحلیل کنیم سخت نیازمند سبک‌شناسی شناختی هستیم.

پی‌نوشت

۱. گمان را معادل تصور، حدس و فرضی ذهنی در نظر می‌گیریم که به عینیت درنیامده‌است.

کتاب‌نامه

- احمدی، احمدرضا (۱۳۹۱). *دفترهای واپسین: دفتر سوم: به رنگ زرد*، تهران: کتاب نشر نیکا.
- باباچاهی، علی (۱۳۹۲). *عقل عذابیم می‌دهد*، چاپ دوم، تهران: زاوش.
- بیدل، عبدالقادر (۱۳۳۸). *دیوان*، تصحیح خال محمد خسته و خلیل الله خلیلی، چاپ دوم، تهران: مروی.
- پورابراهیم، شیرین و غیاثیان، مریم سادات (۱۳۹۲). «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق». *نقد ادبی*، سال ۶، شماره ۲۳، ۸۲-۵۹.
- راکعی، فاطمه (۱۳۸۸). «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)». *پژوهش‌های ادبی*. سال ۷، شماره ۲۶، صص ۹۹-۷۷.
- رؤیایی، یدالله (الف) (۱۳۸۷). *در جستجوی آن لغت تنها*، تهران: کاروان.
- رؤیایی، یدالله (ب) ۱۳۸۷. *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- سعدی، مشرف‌الدین (۱۳۳۳). *شرح بوستان*، دکتر محمد خزائلی، چاپ پنجم، تهران: جاویدان.
- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۵). *دیوان*، جلد اول، به کوشش محمد قهرمان، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۴). *دیوان*، جلد ششم، به کوشش محمد قهرمان، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- صالحی، سید علی (۱۳۸۹). *مجموعه اشعار*، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
- عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۳). *پدیرفتن*، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- عبدالملکیان، گروس (الف) (۱۳۹۰). *حفره‌ها*، چاپ پنجم، تهران: چشمه.
- عبدالملکیان، گروس (ب) (۱۳۹۰). *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند*، چاپ هشتم، تهران: مروارید.
- عطار، فریدالدین (۱۳۵۵). *خسرونامه*، تهران: زوار.
- قادری، سلیمان (۱۳۹۲). «استعاره، بدن و فرهنگ: مفهوم‌پردازی دل، جگر و چشم در بوستان سعدی». *نقد ادبی*، سال ۶، شماره ۲۳، ۱۲۳-۱۰۵.
- کریمی، طاهره و علامی، ذوالفقار. (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن». *نقد ادبی*. سال ۶، شماره ۲۴، ۱۶۸-۱۴۳.
- مولانا، جلال‌الدین (۱۳۷۳). *دیوان شمس تبریزی*، مقدمه و شرح حال بدیع الزمان فروزان‌فر، چاپ یازدهم، تهران: جاویدان.

- Brône, Geert, & Vandaele, Jeroen (Eds.) (2009). *Cognitive poetics: Goals, gains and gaps* (Vol. 10), Berlin: Walter de Gruyter.
- Brown, Keith (Ed.) (2005). *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd edition, Amsterdam: Elsevier.
- Coyle, Martin, Garside, Peter, Kelsall, Malcolm, & Peck, John (Eds.) (2002). *Encyclopedia of literature and criticism*, London: Routledge.
- Gavins, Joanna, & Steen, Gerard (Eds.) (2003). *Cognitive poetics in practice*, London: Psychology Press.
- Jeffries, Lesley, McIntyre, Dan, & Bousfield, Derek (Eds.) (2007). *Stylistics and social cognition* (Vol. 4), Amsterdam: Rodopi.
- Kövecses, Zoltan (2010). *Metaphor: a practical introduction*, Second edition, New York: Oxford university press.
- Lakoff, George., & Turner, Mark (1989). *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, Chicago: University of Chicago press.
- Semino, Elena, & Culpeper, Jonathan (Eds.) (2002). *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis* (Vol. 1), Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Sheehan, Paul (2014). "Continental drift: the clash between literary theory and cognitive literary studies", *Mindful aesthetics: Literature and the science of mind*, pp. 47-58.
- Stockwell, Peter (2002). *Cognitive stylistics*, London: The Routledge handbook of language and creativity.
- Stylistics*. (2013). In The Editors of Encyclopedia Britannica, *Encyclopedia Britannica*, Retrieved from *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*.
- Toolan, Michael (2019). "Literary stylistics", *Oxford research encyclopedia*, Doi: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.1008
- Verdonk, Peter (2013). *The Stylistics of Poetry: Context, cognition, discourse, history*, London: A&C Black.