

The semiology of metaphor and imagery in Ahmad Reza Ahmadi's Neshani

Fateme Kasi *
Mohammad Reza Basiri **

Abstract

Ahmadreza Ahmadi is an Iranian poet and writer of the 1340's (Solar Calendar, the 1960's). He started his activities in children's literature along with poetry. He wrote his first children's book in 1348 and he has been writing ever since. His works in children's literature depict a different atmosphere. Reading Ahmadreza Ahmadi's works foregrounds some signs in readers' eyes. This article analyses the semiotics of the story "Address". Semiotics is the study of anything that refers to something else; these signs can take the form of words, pictures, sounds, situations, and objects. In reading Ahmadi's stories, specially this one, the markedness of imagination is very conspicuous. The studies done on Ahmadi's work showed that the imagination in his works is a modern and fantastic one, and also because of the simultaneity of imagination, metaphor, and ambiguity, the reader, in the paradigmatic axis, is faced with metaphor in its modern sense, ambiguity, and openness of the text. This article studies the imagination and metaphor that Romantics and Symbolists refer to, and thereupon tries to decipher these signs based on Lakoff's theories.

To this point, first, a summary of the story "Address" is provided, and then I state the theoretical basis of the article. After a definition of semiotics and its features, I talked about the markedness of imagination in Ahmadi's works, and after stating the difference between thought and imagination (imagination refers to complicated and difficult relationships like a living body, not to the mechanical and one-to-one relationships of things. In thought, a simple thing as likeness is created, and there is no trace of metaphor and sign as in Romanticism or Symbolism) we concluded that imagination in his works is marked.

In the discussion about the markedness of imagination in Ahmadi's works, we considered imagination in his works to be fantastic. Fantastic imagination is the type of imagination that goes beyond the boundaries of imagination, or deforms real dimensions and forms for its needs and directions in a particular way. Fantastic imagination is an infinite, boundless, and normally non-repetitive imagination.

In the next discussion the markedness of metaphor is presented. Metaphor can be taken as an aspect of imaginary language. According to linguists, metaphor includes the process of transferring conceptual perception through likeness, in a way that the words in a language are used for a new meaning (Afrashi, 2013:90). This understanding of metaphor is naturally opposed to the classic understanding which believes that metaphor is separable from

* Assistant professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Kerman, Iran
fateme.casi@gmail.com

** Associate professor of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Received: 20.11.2014 Accepted: 14.09.2015



language, and it can be said that the modern view on metaphor is the continuation of the Romantic view which believes that metaphor is inseparable from language.

The last discussion is designated to reflect the metaphor of the structure of phenomena in the story "Address". Lakoff and his students have done a study on the metaphorical perception of the structure of phenomena. Their findings show that different aspects of the structure of phenomena such as concepts like states, transformations, processes, actions, causes, goals, and ways, from a cognitive point of view, are defined through metaphors based on place, motion, and force. Therefore, most abstract concepts- time, states, transformations, causality, action, goal and way- are conceptualized through metaphor. (The same, 166)

The story "Address" can be analyzed through the metaphor of phenomenon. The whole story is a metaphor from a point of departure (house) to a point of arrival (pharmacy). It is necessary to say that the motion metaphor is not summarized in the physical motion (going from the house to the pharmacy in order to buy drugs). This motion is also seen in states. The particular obstacle in this story is a vital part of the metaphor of phenomenon. The story does not follow a tragic process, and at the end the pains turn into happiness and hope.

Keywords: semiology, imagery, metaphor, story address, Ahmad Reza Ahmadi

References

- Ahmadi, Ahmad Reza (1384a). *The Address*, Tehran: Shabaviz.
- _____ (1384b). *I wrote the rain, it rains*, Tehran: Shabaviz.
- _____ (1385). *It was spring*, Tehran: Shabaviz.
- Ahmadi, Babak (1380 a). *Structure and harmonics of the text*, Tehran: Markaz.
- _____ (1380b). *The truth and the beauty*, Tehran: Markaz.
- Azita, Afrashi (1390). The article of looking to study of metaphor in Sasani(translation),*Metaphor basis of thought and the devise of creating the beauty*, Tehran: Sooreye Mehr.
- Berth. A. L. (1380). *Imagery*, Mas'ood Jafari (trans.), Tehran: Markaz.
- *Respect of Ahmad Reza Ahmadi Dream of an apple* (1387). Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.
- Taslimi, Ali (1390). *Literary criticism*, Tehran: Ame.
- Domann, Paul (1390). *Romanticism*, (collected articles), Tehran
- Chandler, Daniel (1387). *The basics semiotics*, Mahdi Parsa (trans.), Tehran: Sooreye Mehr.
- Sasani, Farhad (1390). *Metaphor basis of thought and the devise of creating the beauty*, Group of translators, Tehran: Sooreye Mehr.
- Giro, Pierre (1378). *Semiology*, Mohammad Nabavi (trans.), Tehran: Agah.
- Mohammadi, Mohammad Hadi (1378). *Fantasy in child's literature*, Tehran: Roozegar
- _____ (1377). *Methodology of criticism in child's literature*, Tehran: Soroosh.
- Trance, Haucs (1380). *Metaphor*, Farzaneh Taheri (trans.), Tehran: Markaz
- Hall, Vernon (1964). *A short History of literary criticism*, New York, University press

نشانه‌شناسی تخیل و استعاره در داستان «نشانی» احمدرضا احمدی

فاطمه کاسی* و محمدصادق بصیری**

چکیده

این مقاله قصد دارد تا با تحلیل نشانه‌ها در داستان «نشانی» احمدرضا احمدی، به واکاوی عناصر تخیل و استعاره بپردازد. احمدی از شاعران و نویسندگان دههٔ چهل ایران است. او همزمان با شاعری در زمینهٔ ادبیات کودک فعالیت خود را آغاز کرد. اولین کتاب کودک او در سال ۱۳۴۸ نوشته شد و تا امروز هم به نوشتن ادامه می‌دهد. آثار او در زمینهٔ ادبیات کودک از فضایی متفاوت سخن می‌گوید. مطالعهٔ آثار احمدرضا احمدی نشانی‌هایی را در چشم خواننده برجسته می‌سازد و از همین رو، بررسی نشانه‌شناسیک آن را برمی‌انگیزد. نشانه‌شناسی، مطالعهٔ هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد و این نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. با خواندن آثار احمدی و از جمله این داستان، نشان‌داری تخیل، خودنمایی می‌کند. مطالعات انجام‌شده در آثار احمدی نشان داد که تخیل در آثار او، تخیل مدرن و فانتاسیک است و همین طور به دلیل همگامی تخیل و استعاره و ابهام، خواننده در محور جانشینی با استعاره به معنای مدرن و ابهام و گشودگی متن روبه‌روست. این مقاله به تخیل و استعاره‌ای می‌پردازد که رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها بدان اشاره دارند و در پی آن به رمزگشایی این نشانه‌ها بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف خواهد پرداخت. **کلیدواژه‌ها:** نشانه‌شناسی، تخیل، استعاره، داستان نشانی، احمدرضا احمدی.

مقدمه

داستان «نشانی» یکی از زیباترین داستان‌های احمدرضا احمدی است. او فعالیت‌های مربوط به ادبیات کودک را در سال ۱۳۴۸ با نوشتن کتاب «من حرف‌هایی دارم که فقط شما بچه‌ها باور می‌کنید» آغاز کرد و تا امروز به فعالیت خود ادامه می‌دهد. داستان نشانی به دلیل ویژگی‌های بالقوهٔ خود که در بیشتر داستان‌های احمدی مشاهده می‌شود، راه را برای تحلیل‌های نشانه‌شناسانهٔ تخیل و استعاره فراهم می‌آورد و آن را از میان سایر آثار متمایز می‌سازد. همراهی تخیل با استعاره و ابهام، متن را از تک‌معنایی به تأویل‌ها و تفسیرهای چندگانه نزدیک می‌سازد.

بدین منظور، نگارنده به بررسی مفاهیم تخیل و استعاره از دیدگاه کالریج و لیکاف پرداخت. از نظر کالریج، تخیل هم نیروی گردآوری و تداعی‌کننده دارد و هم عنصری است که بین پدیده‌ها و اشیای دور از هم انسجام به وجود می‌آورد. بنابراین، تخیل در

fateme.casi@gmail.com

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، کرمان، ایران (مسئول مکاتبات)

ms.basiri@gmail.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۲۳

انسجام و یکپارچگی هنر، نقش اساسی دارد. از نظر کالریج، تخیل ساختارآفرین است. از نظر لیکاف، نظام ادراکی ما، که بر پایه آن فکر می‌کنیم یا فعالیت‌هایی که انجام می‌دهیم، ماهیتا استعاری است (افراشی، ۱۳۹۰: ۲۰). این دیدگاه مدرن در مورد استعاره را می‌توان ادامه دیگاه کالریج و رمانتیک‌ها دانست. این مقاله به واکاوی تخیل و استعاره از منظر رمانتیک‌ها می‌پردازد و سپس نگارنده به رمز گشایی این نشانه‌ها بر پایه نظر لیکاف خواهد پرداخت.

پیشینه پژوهش

در مورد هر یک از این عنوان‌ها یعنی نشانه‌شناسی، استعاره و تخیل می‌توان به مقالاتی اشاره کرد:

«نشانه‌شناسی نام شخصیت‌های نمایشی در نمایشنامه مرگ فروشنده»، سعید اسدی و فرید فرهنگ، سال ۱۳۸۸، مجله هنرهای نمایشی و موسیقی

«نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پر گهر» فروغ فرخزاد»، بهزاد برکت و طیبه افتخاری، ۱۳۸۹، مجله جستارهای زبانی

«نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»، فاطمه راکعی، ۱۳۸۸، مجله پژوهش‌های ادبی

«مفهوم ناکجا آباد در دو رساله سهروردی بر اساس نظریه استعاره شناختی»، زهره هاشمی، ۱۳۹۲، جستارهای زبانی

«فراواقعیت در رویا و تخیل (با نظری به مثنوی مولوی)»، بهجت‌السادات حجازی، ۱۳۹۰، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی

«فضا و کارکرد تخیل در اثر ژان ژینو: شاه سرگرمی ندارد»، فرزانه کریمیان، ۱۳۸۸، نقد زبان و ادبیات خارجی اما هیچ مقاله‌ای با این عنوان مستقل یافت نشد.

داستان نشانی

آن روز که مادر بزرگ سرفه می‌کرد، زمستان بود- یک چهارشنبه سرد آخر هفته بود. کنار تخت خواب مادر بزرگ یک شیشه خالی شربت سینه در جعبه آن بود. یک درخت کاج در خانه ما بود که من و مادر بزرگ از صبح تا غروب آن را نگاه می‌کردیم.

آن روز چهارشنبه آخر هفته، درخت کاج انبوه از برف بود. آن روز چهارشنبه، سرفه مادر بزرگ را امان نمی‌داد. شیشه خالی را از جعبه بیرون آوردم. مادر بزرگ سرفه کرد. شیشه را در جعبه گذاشتم، سرفه مادر بزرگ تمام شد. مادر بزرگ نشانی یک داروخانه را به من داد. شیشه خالی شربت سینه و جعبه آن را با نشانی داروخانه برداشتم و از خانه بیرون آمدم.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. در خیابان به پاسبان راهنمایی رسیدم. نشانی داروخانه را به پاسبان دادم، پاسبان نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای سوت شنیده می‌شد. شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم.

شیشه را که در جعبه نهادم، سرفه مادر بزرگ تمام شد. پاسبان هم رفته بود و صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیده بود.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. به کنار یک کارخانه سازنده پودرهای رخت‌شویی رسیدم، به کارخانه رفتم، سرکارگری به طرف من آمد.

نشانی داروخانه را دادم، سرکارگر نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش کف‌های فراوان بیرون آمد. شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم، صدای سرفه مادر بزرگ تمام شد. سرکارگر هم رفته بود و صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیده بود.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. به کنار یک اداره رسیدم، به اداره رفتم، زنان مشغول ماشین کردن نامه‌ها بودند.

یکی از زنان به طرف من آمد، نشانی داروخانه را به زن دادم. زن نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای ماشین تایپ شنیده می‌شد. شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم، صدای سرفه مادر بزرگ تمام شد. زن هم رفته بود و صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیده بود. به انتهای راهرو رفتم. نشانی را به مرد تلفن‌چی دادم. تلفن‌چی نشانی داروخانه را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای زنگ تلفن شنیده می‌شد. شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم، صدای سرفه مادر بزرگ تمام شد. مرد تلفن‌چی هم رفته بود و صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیده بود. هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. به یک کیوسک تلفن عمومی رفتم. به خانه تلفن زدم. از تلفن‌خانه ما صدای هزاران ساز همراه با سرفه مادر بزرگ شنیده می‌شد.

از پشت شیشه‌های کیوسک تلفن، خیابان را دیدم که برف می‌بارید. در میان دانه‌های برف نوازندگانی را دیدم که با هم حرف می‌زدند.

از دهانشان گل‌های داوودی و گل‌های یخ بر کف خیابان می‌ریخت. یکی از نوازندگان ایستاد و من را نگاه کرد. شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم، صدای سرفه مادر بزرگ را مرد نوازنده شنید. خندید. نشانی را به مرد نوازنده دادم.

با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبه شربت سینه خریدم. شیشه پر از شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم. صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم.

از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت:

- صدای تار من است، من نوازنده تار هستم (احمدی، ۱۳۸۴).

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علم مطالعه نشانه‌هاست که اگرچه ابتدا فردینان دوسوسور و سپس پیرس در اوایل سده بیستم از چنین علمی سخن به میان آوردند، اما می‌توان رد آن را در کهن‌ترین روزگار تفکر بشری جست. اگرچه به صورت علمی تدوین نشده بود. «نشانی‌شناسی علمی است که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» (گیرو: ۱۳۸۰، ۹). نشانه‌شناسی ادبی یافتن مناسبت میان تصویر (دال) و تصور (مدلول) است. هدفش در نهایت کشف مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده فهمیده یا تأویل کرده است (احمدی، ۱۳۸۰ الف: ۶). سوسور و پیرس به عنوان بنیان‌گذاران آنچه امروزه به نشانه‌شناسی^۱ معروف است، شناخته می‌شوند. برای سوسور زبان‌شناس، نشانه‌شناسی^۲ «دانشی بود که به مطالعه نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می‌پرداخت». برای چارلز پیرس فیلسوف، رشته مطالعاتی که او «نشانه‌شناسی» semiotics می‌نامید، «نظریه صورتی نشانه‌ها» بود که با منطق ارتباط نزدیکی داشت (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵ و ۲۶).

نشانه‌شناسان ساختارگرا بیشتر به رابطه عناصر با یکدیگر توجه دارند. جدا کردن نشانه‌شناسی اروپایی از ساختارگرایی در بنیادهای آن بسیار مشکل است. ساختارگرایی مبتنی بر زبان‌شناسی که منشأ آن سوسور، یلمزلف و یاکوبسن هستند، الهام بخش ساختارگرایی اروپایی بود. ساختارگرایی یک روش تحلیلی است که ابزار زبان‌شناختی را در محدوده گسترده‌تری از پدیده‌های اجتماعی به کار می‌گیرد. ساختارها در جست‌وجوی ژرف ساخت‌هایی هستند که در زیر «جنبه‌های ظاهری» نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند (همان: ۳۰).

^۱ semiotics

^۲ semiology

سوسور با تمرکز بر لانگ به جای پارول، بر ساختارهای نشانه بیشتر متمرکز شد تا با کارکرد ساختارها، روش او مطالعه همزمانی بود که البته توسط مارکسیست‌ها مورد انتقاد شدید قرار گرفت. او به خاطر نادیده گرفتن روند تاریخی مورد انتقاد قرار گرفته است. در مقابل سوسور، نشانه‌شناسان معاصر به روند تاریخی و بافت اجتماعی اولویت می‌دهند.

سوسور نشان داد که هر زبان از همنشینی واحدهای زبانشناسانه شکل می‌گیرد... اما این یگانه خاصیت واحدهای زبانی نیست. آنها می‌توانند باز بنا به قاعده‌های مشخص و معلوم، واژگان یا گزاره‌های بسیاری پدید آورند. یاکوبسن براساس همین تمایز منش همنشینی و منش جانشینی عناصر زبانی، از کارکردهای مجازی زبان یاد کرد. او کشف کرد که یکی از مهم‌ترین مجازهای بیانی که در سخن ادبی و شعر نقش زیادی دارد، یعنی استعاره، استوار است بر شباهت عناصر. استعاره امکان معرفی دالی را به جای دال دیگر چنان پیش می‌کشد که همان معنای مورد نظر به دست آید (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۹). در مبحث مربوط به استعاره به این مورد بیشتر خواهیم پرداخت.

نشان‌داری تخیل

با مطالعه آثار احمدرضا احمدی در حیطه ادبیات کودک در کنار سایر ویژگی‌ها، تخیل و نشان‌داری آن به گونه‌ای بسیار روشن و شفاف آثار او را از سایر ادبیات مربوط به کودکان مجزا می‌سازد و همان طور که رومن یاکوبسن مبدع نظریه نشان‌داری^۱ گفته است: هر جزء از یک زبانی براساس تقابل در امر به لحاظ منطقی شکل گرفته است: حضور یک ویژگی (نشان‌داری) در مقابل غیابش (بی‌نشانی) (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۶۸).

نگارنده بر آن است که این نشان‌داری را به عنوان یک ویژگی برجسته در آثار احمدی در مقابل آثاری از این دست از نویسندگان دیگر (بی‌نشان) تبیین کند. برای روشن‌تر شدن بحث باید گفت آنچه در آثار سایر نویسندگان یافت می‌شود، خیال است که با تخیل تفاوت دارد. «تخیل به پیوندهای پیچیده و دشوار همچون اندامی زنده باز می‌گردد نه به روابط مکانیکی و یک به یک چیزها. در خیال چیزی ساده چون تمثیل آفریده می‌شود و از استعاره و نماد آن گونه که در رمانتیسیم و سمبولیسم مطرح است، خبری نیست» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۲) و تصاویر خاصی نمی‌آفریند و از واقعیت‌ها چندان فراتر نمی‌رود. از نظر کولریج نماد، محصول رشد ارگانیک شکل (فرم) است؛ در جهان ماده زندگی و شکل یکسان‌اند: «شکل چنان است که زندگی است». ساختار شکل همان ساختار مجاز مرسل^۲ است؛ زیرا نماد همیشه جزئی از همان کلیتی است که بیان می‌کند. در نتیجه، در عرصه تخیل نمادین هیچ انفصالی میان قوای خلاقه ذهن رخ نمی‌دهد، زیرا ادراک مادی (یا حسی) و تخیل نمادین با یکدیگر متصل و پیوسته‌اند، همچنان که جزء و کل نیز متصل به یکدیگرند. در مقابل، شکل تمثیلی کاملاً مکانیکی به نظر می‌آید؛ بنا به نظر او شکل تمثیلی^۳، توخالی و فاقد هر گونه جوهر و مایه درونی است. شکل تمثیلی پیکره غیرمادی است که صرفاً مبین شبحی بدون شکل و محتواست (دومان، ۱۳۹۰: ۷۹).

کالریج، یکی از منتقدانی است که به مبحث مربوط به تفاوت خیال و تخیل پرداخته است. او تخیل را نیروی گردآوری و تداعی‌کننده می‌داند، و هم عصری که بین پدیده‌ها و اشیای دور از هم انسجام به وجود می‌آورد. بنابراین، تخیل می‌تواند در انسجام و یکپارچگی هنر، نقش اساسی داشته باشد. از نظر کالریج، تخیل، ساختارآفرین است. او می‌گوید: در بین سال‌های ۱۷۹۵ و ۱۷۹۶ هنگامی که به صدای وردزورث (شاعر هم عصرش) در هنگام قرائت شعر گوش فرامی‌داد، برای اولین بار عنصر تخیل در ذهنش برجسته شد (برت، ۱۳۸۶: ۴۶). وی می‌گوید: آفریننده اثر ادبی، لحن و محتوای یکپارچه‌ای می‌آفریند که با قدرت‌های ترکیبگر جادویی همه چیز را با هم در می‌آمیزد، که من آن را تخیل می‌نامم. این ترکیب جادویی ما را از واقعیت دور کرده، جهان دیگری می‌آفریند (Hall, 1946: 89).

¹ Markendness

² synecdoche

³ Allegorical representative

بازتاب تخیل مدرن در آثار احمدرضا احمدی

تخیل در آثار احمدرضا احمدی را نمی‌توان تخیل اسطوره‌ای و مابعد اسطوره‌ای دانست؛ بلکه تخیل در آثار او را می‌توان تخیل فانتاسیک دانست. تخیل فانتاسیک از آن گونه تخیل است که از مرزهای واقعیت فراتر می‌رود یا به صورت خاص ابعاد و اشکال واقعیت را در جهت نیازها و خواسته‌های خود دگرگون می‌کند. تخیل فانتاسیک، تخیل بی‌انتها، نامحدود و عموماً غیرتکراری است (محمدی، ۱۳۷۸: ۳ و ۳۴).

شاید یکی از دلایلی که بیشتر داستان‌های احمدی را از منطق دور می‌سازد، بی‌ارتباط با تخیل فانتاسیک آثار او نباشد. او خود می‌گوید: «حذف منطق عادی از اشیا و اجسام رکن اساسی در ادبیات کودک است که نشانه پایه آن را می‌توان در تمام ادبیات عرفانی یافت، ولی حذف منطق عادی از اشیا و اجسام می‌تواند همان راهی را برود که ادبیات عرفانی ما رفته است: راهی به سوی نور، جاده‌ای به سوی حقیقت و اعتلای انسانی آن طور که از مشخصه فانتزی کودکانه است، این سبک، منطق عادی زندگی را به هم می‌ریزد. فانتزی کودکانه در برخورد با واقعیت شیوه آشنایی‌زدایی^۱ گسترده را در پیش می‌گیرد. آشنایی‌زدایی از هر آنچه ذهن و جسم به آن عادت کرده است (محمدی، ۱۳۷۷: ۳۱۸).

احمدی در تمام آثار چه در ادبیات کودک و چه در مجموعه اشعار، از تجارب خود سخن می‌گوید؛ تجاربی منحصر به فرد که به گونه‌ای اتوبیوگرافی است، اما به زبانی شاعرانه. خود او از اینکه آثارش نتواند با کودکان ارتباط برقرار کند، چندان نگران نیست و می‌گوید: به نظرم این هم خود روشی است که تو می‌توانی تخیلت را با بچه تقسیم کنی. می‌گویم من بچه را احق نمی‌دانم. راحت‌الحلقوم هم نمی‌خواهم به آنان بدهم. کودک هم باید فکر بکند و یک خورده زحمت بکشد (خواب یک سیب، ۱۳۸۷: ۸۵). همین طور او می‌گوید تخیل کودک از نوع تخیل ناب است. بنابراین، از طرف خود کودک پذیرفته می‌شود. او به هیچ وجه قائل به ظریف کردن تخیل در آثارش نیست.

در تمام آثار احمدی، گره خوردگی دو دنیای واقعی و تخیلی وجود دارد و حتی تخیلی بودن در عنوان داستان‌ها هم خودنمایی می‌کند. خواننده با دیدن عناوینی چون «نوشتم باران، باران بارید» و «باز هم نوشتم صبح، صبح آمد»، «خواب یک سیب، سیب یک خواب» پی به دنیای تخیلی داستان خواهد برد.

در داستان «نوشتم باران، باران بارید»، داستان با سفر پدر شروع می‌شود؛ یعنی خواننده ابتدا با دنیای واقعی مواجه می‌شود، اما به محض رفتن پدر به مسافرت، راوی و شخصیت اصلی داستان، وارد دنیای تخیلی می‌شود. گویی تنهایی عامل محرک است برای ورود به دنیای تخیلی: درخواست گنجشک برای کشیدن گنجشکی دیگر برای رهایی از تنهایی. گویی تلاش گنجشک برای رهایی از تنهایی به نوعی فرافکنی کودک است که برای تحمل تنهایی به گنجشک پناه می‌برد. بنابراین نقاشی و تخیل عاملی است برای رهایی از تنهایی که تحمل‌پذیر نیست (رک: احمدی، ۱۳۸۴: ب).

در داستان «نشانی» شاید نتوان لغزیدن به سمت دنیای تخیلی را آنچنان‌که در داستان پیشین از آن یاد کردیم، مشاهده کرد. داستان، حول محور کودکی است که به دنبال نشانی داروخانه جهت خرید شربت سرفه مادر بزرگ در یک روز سرد زمستانی، راهی خیابان می‌شود. او در میان راه از انسان‌هایی با مشاغل متفاوت نشانی داروخانه را جويا می‌شود. اما هر کدام از آنان با نشانی از مشاغل خود به کودک پاسخ می‌دهند؛ برای مثال، کودک کنار کارخانه سازنده پودرهای رخت‌شویی می‌رسد. نشانی را به سرکارگر می‌دهد اما:

سرکارگر نشانی را خواند، می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش کف‌های فراوان بیرون آمد (احمدی، ۱۳۸۴: الف: ۹).

این گونه پاسخ دادن درباره سایر مشاغل به گونه‌ای تکرار می‌شود: پاسبان راهنمایی با صدای سوت، زن تایپیست با صدای ماشین تایپ، تلفن‌چی با صدای زنگ تلفن. اگرچه شاید بتوان عکس‌العمل هر کدام را در مقابل کودک با دنیای تخیل و رؤیا

¹ Defamiliarization

مقایسه کرد، آنجایی که انسان در رؤیا هر لحظه خود را به هدف مورد نظر نزدیک می‌بیند، اما درست در لحظه‌ای که باید به هدفش برسد، همه چیز نابود می‌شود و دوباره باید این حرکت به سوی هدف از سر گرفته شود. اما پاسخی که کودک در انتها از مرد نوازنده می‌گیرد، و او را به نشانی و در نهایت شربت سینه مادر بزرگ می‌رساند، پاسخی است که کودک باید فاصله بزرگ آن را با تخیل خود پر کند: وقتی مرد نوازنده، شیشه سرفه مادر بزرگ را دید، صدای سرفه او را شنید و:

با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبه شربت سینه خریدم. شیشه پر از شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم. صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم. از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت: - صدای تار من است، من نوازنده تار هستم (همان: ۲۱-۲۲).

اوج زیبایی داستان در این بخش متمرکز شده است که تخیل ناب آن ابهام زیباشناختی دارد و شاید تلاش بیشتری از سوی کودک را طلب می‌کند، برای درک این مطلب که چگونه مرد نوازنده توانست صدای سرفه را بشنود و چطور صدای شیشه مادر بزرگ بعد از بازگشت از داروخانه دیگر شباهتی به گذشته ندارد و تبدیل به صدای تار می‌شود، اگرچه می‌توان حدس‌های متفاوتی زد، اما آیا باید این قسمت را که از نظر نگارنده سبب شده است یکی از زیباترین داستان‌های احمدی باشد، به تخیل ناب کودک سپرد؟ آیا می‌توان مطمئن بود که کودک قادر به ارتباط دادن این بخش از داستان با بخش‌های دیگر است؟ همان حرفی که احمدی به آن پای می‌فشارد و تمایل دارد تخیل خود را با کودک تقسیم شد؟

در داستان‌هایی چون «پسرک دریا را نگاه کرد و گفت:» یا داستان «بهار بود» اگرچه خواننده دائماً در دو دنیای واقعی و تخیلی در آمودش است، پذیرفتن این دنیا چندان برای او دشوار نیست. حتی اگرچه منطقی نداشته باشد؛ برای مثال، در داستان «بهار بود»، راوی از حضور خود در باغ وقتی که زیر پنجره نشسته است و به تماشای گل‌ها می‌پردازد سخن می‌گوید که: ناگهان دستی از تاریکی پنجره بیرون آمد به من یک بوته گل سرخ داد. به انتهای باغ رفتم. زمین را کندم. بوته گل سرخ را در زمین کاشتم (احمدی، ۱۳۸۵: ۱).

اما این هنوز ابتدای این دنیای تخیلی است و راوی در بخش‌های دیگر منتظر این دست پنهان است و خواننده با علاقه منتظر حضور اوست. در حضور بعدنی او تنگ بلورین، فانوس، قیچی، گلدان، یک جعبه مداد رنگی، کاغذ سفید و آینه به راوی می‌دهد. او حتی زیر نقاشی راوی می‌نویسد:

تو دیگر از این بوته هزاران گل سرخ داری (همان: ۱۰).

دست خطی که شباهت به خط هیچ یک از مردمان روی زمین نداشت و در نهایت همه دست‌نوشته‌ها و چیزهایی که دریافت کرده بود (تنگ آب، گلدان و آینه) محو می‌شود. اما در انتها خواننده متوجه می‌شود که همه اینها اتفاق‌هایی است که در دنیای تخیل کودک در یک روز بهاری می‌گذرد و از شریک بودن در دنیای تخیل راوی لذت می‌برد.

رد پای دست‌های مهربان و بخشنده را می‌توان در بیشتر داستان‌های احمدی یافت. داستان «پسرک دریا را نگاه کرد و گفت:» داستان پسرکی است که از دریا روئیده است. تولد عجیب فرشته‌ای که دست‌های مهربان و بخشنده او داستان «تیسستوی سبز انگشتی» را به خاطر می‌آورد و آن در زمرة فانتزی‌های آرمان‌گرایانه قرار می‌گیرد. پسرک روئیده از دریا، خود باعث رویش گل‌هایی چون نرگس و موجوداتی چون آهو، خرگوش، پروانه از دل دریا شد. او حتی به ماهیگیرانی که راه را، در شب گم کرده بودند، با تاباندن ماه کمک کرد و سپس خود دوباره به همان دریا برگشت و از جایی که او به عمق دریا رفته بود، درختی نارنجی‌رنگ روئید که پر از شکوفه‌های نارنج بود (نک: احمدی، ۱۳۸۹).

در هم‌رفتگی دو دنیای واقعی و تخیلی در این داستان قابل مشاهده است. ملاحظه می‌کنید که دنیای تخیلی این دو داستان که هر دو وابسته به موجودات تخیلی هستند، تا چه اندازه متفاوت از فضای تخیلی داستان «نشانی» است. فشرده‌گی و ایجاز حتی در عنوان داستان «نشانی» هم دیده می‌شود. اگر در دو داستان پیشین خواننده با دو دنیای متفاوت (واقعی و تخیلی) مواجه می‌شود، در این

داستان باید فاصله‌ای که در بخش انتهایی داستان دیده می‌شود، با تخیل خود پر کند و از این جهت متن این داستان با متن داستان‌های دیگر متفاوت می‌شود. هر کدام از این نشانه‌ها سبب تأویل متفاوت می‌شوند و همین مورد متن را از تک‌معنایی دور می‌سازد. این یگانگی رنگ تخیل نه تنها در ادبیات کودک، بلکه در تمام اشعار او نیز یافت می‌شود. تفسیر و معنایی که او از دنیا دارد کاملاً شخصی و منحصر به فرد است. او خود را وابسته به هیچ مکتب و بیانیه‌ای نمی‌کند و خود آغازگر راهی است که پایانش نیز هموست. احمدی با تخیل خود از تنهایی، حسرت و حرمان می‌گریزد و شادی و امید را جایگزین آن می‌سازد و با استفاده از این روش، از تلخی آن لحظات می‌کاهد. تاریکی زمستان تنهایی در این داستان به بهار عشق و همراهی گره می‌خورد. این است که همواره زمستان برای او همراه با تنهایی است که با تخیل به بهار پیوند می‌پیوندد و او را با تولد و زایایی پیوند می‌دهد. در بیشتر موارد نویسنده با نقاشی، همراهی با پرندگان (کبوتر و گنجشک) یا ماهی و گل‌ها یا نوشتن یا دست‌ساخته‌ای چون قایق به درون فضای تخیلی می‌رود و از آن چون وسیله‌ای برای رهایی از تنهایی و ترس بهره می‌جوید.

نشانه‌شناسی استعاره

استعاره را می‌توان یکی از وجوه زبان تخیلی دانست. پیش از ادامه بحث بهتر است تعریفی از استعاره ارائه کنیم. براساس نظر زبان‌شناسان، استعاره مشتمل است بر فرایند انتقال در ادراکات مفهومی از طریق تشابه، به این ترتیب که الفاظ موجود در زبان در معنی جدید به کار گرفته می‌شوند (افراشی، ۱۳۹۰: ۲۰). این نوع برداشت از استعاره طبیعتاً در مقابل برداشت‌های کلاسیک قرار می‌گیرد که استعاره را از زبان جداپذیر می‌داند و تقریباً می‌توان دیدگاه مدرن در مورد استعاره را ادامه دیدگاه رمانتیک دانست که استعاره را از زبان جداناپذیر می‌داند. یکی از زبان‌شناسانی که از محوریت استعاره در زبان سخن گفته است، رومن یاکوبسن است. استعاره از نظر او وجود یک شباهت یا همگونی «انتقال‌پذیر» میان یک موجود (مثلاً حرکت اتومبیل من) و موجودی دیگر را که می‌تواند جانشین آن شود (حرکت اسب)، پیشنهاد می‌کند (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۱۴). از نظر یاکوبسن نوعی مطابقت و مقایسه بین زبان و تخیل صورت می‌گیرد. وی ساختار زبان را به استعاره و مجاز تقسیم می‌کند؛ کل ساختار زبان با استعاره ساخته می‌شود. ما در نشانه‌شناسی زبان به چیزی جز بازی استعاری بر نمی‌خوریم. بسیاری از نظریه‌پردازان جهان معاصر چون یاکوبسن، ژاک لاکان، لیکاف و دیگران زبان را دارای سرشتی نمادین و استعاری می‌دانند (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

نگرش معاصر به استعاره جایگاه آن را مربوط به اندیشه می‌داند و نه زبان. لیکاف این نظریه را در قالب یک مثال روشن‌تر می‌سازد:

«رابطه ما به یک کوچه بن‌بست رسیده است».

در این جا عشق در قالب یک سفر مفهوم‌سازی است، با این اشاره ضمنی که رابطه از حرکت ایستاده است و عاشقان نمی‌توانند راهی را که پیمودنش را آغاز کرده بودند ادامه دهند یا بازگردند یا رابطه را به کلی رها کنند. استعاره را می‌توان، نگاشت (به مفهوم ریاضی کلمه) از یک قلمرو مبدأ (در این مورد سفر) به یک قلمرو مقصد (در اینجا عشق) دانست. این نگاشت به شدت ساختمند است. استعاره‌ها نگاشت‌اند، یعنی مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی‌اند. نگاشت عشق به مثابه سفر مجموعه‌ای از هستی‌شناختی است که مشخصه‌های تناظرهای معرفت‌شناختی را با نگاشت دانش مربوط به عشق تعیین می‌کند (رک: لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۴-۱۴۵۹).

بازتاب استعاره ساختار رویداد در داستان نشانی

لیکاف و دانشجویانش پژوهشی در مورد موضوع درک استعاری ساختار رویداد انجام داده‌اند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد جنبه‌های مختلف ساختار رویداد، از جمله مفهوم‌هایی همچون حالت‌ها، دگرگونی‌ها، روندها، کنش‌ها، علت‌ها، هدف‌ها، شیوه‌ها، از نظر شناختی از طریق استعاره و بر حسب مکان، حرکت و نیرو، تعریف می‌شوند. بنابراین، بیشتر مفاهیم انتزاعی - زمان، حالت،

دگرگونی، علیت، کنش، هدف و شیوه - از طریق استعاره مفهوم‌سازی می‌شوند (همان: ۱۶۶).

داستان نشانی را می‌توان بر اساس استعاره رویداد بررسی کرد. کل داستان استعاره‌ای است از قلمرو مبدأ (خانه) به سوی قلمرو مقصد (داروخانه). البته باید گفت استعاره حرکتی فقط در حرکت فیزیکی (رفتن از خانه به داروخانه جهت خرید دارو) خلاصه نمی‌شود. بلکه حرکت در حالت هم دیده می‌شود؛ به عبارت دیگر، استعاره تغییر حال مادر بزرگ که در هر لحظه وقتی شیشه شربت سینه توسط کودک از جعبه بیرون می‌آید و به صورت صدای سرفه نمایان می‌شود، در انتها به صورت صدای تار = بهبودی یا امید به بهبودی دیده می‌شوند (دگرگونی‌ها حرکت‌اند).

شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم صدای سرفه مادر بزرگ تمام شد (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۳).

و سپس در انتها پس از اینکه با مرد نوازنده به داروخانه می‌رود و شربت سینه می‌خرد:

شیشه پر از شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم. صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم. از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت: صدای تار من است، من نوازنده تار هستم (همان: ۲۱ و ۲۲).

جمله اول که در سراسر داستان تکرار می‌شود، از نوع تکرارهای معنادار است؛ کودک همزمان که با عکس‌العمل‌های غیرهمدلانه کسانی که از آنها کمک می‌خواهد مواجه می‌شود، شیشه خالی را از جعبه آن بیرون می‌آورد و صدای سرفه مادر بزرگ (درد) را می‌شنود و این صدا، این همانی شربت سینه با سرفه مادر بزرگ است. نمونه دیگر این همانی را می‌توان در جای دیگر داستان مشاهده کرد وقتی کودک به نوازنده‌ها می‌رسد و در توصیف آنها می‌گوید:

از دهانشان گل‌های داوودی گل‌های یخ بر کف خیابان می‌ریخت (همان: ۱۹).

کسانی که او قبل از دیدار نوازنده‌ها ملاقات کرده بود (پاسبان راهنمایی، سرکارگر خانه پودر رختشویی، تلفن‌چی، تایپیست) در مقابل درخواست کودک برای یافتن نشانی، اصوات هماهنگ با مشاغلشان از دهانشان خارج می‌شود (سوت، صدای زنگ تلفن و صدای تایپ) و یا کف رختشویی از دهان سرکارگر کارخانه پودر رختشویی. اما این نوازنده‌ها پیش از کلام و درخواست این گونه توصیف می‌شوند؛ این توصیف آنها را از صاحبان مشاغل قبلی که استعاره‌هایی از انسان‌هایی بی تفاوت و فرورفته در موقعیت شغلی هستند، متفاوت می‌سازد. گل‌های داوودی و یخ می‌تواند استعاره‌هایی باشد از لطافت، تازگی و رویندگی تفکر نوازنده‌ها که اتفاقاً همین نوع تفکر سبب شناسایی صدای درد و کمک به کودک شد (استعاره انعکاسی).

مادر بزرگ از سرفه‌های پی‌درپی در رنج است. در اینجا حالت خصوصیتی است که به صورت مکان مفهوم‌سازی شده است. شنیدن صدای سرفه مادر بزرگ از شیشه شربت سینه استعاره‌ای است از در رنج بودن مادر بزرگ (حالت‌ها مکان‌اند). این همانی صدای سرفه در شیشه با مفهوم مکانی رنج در این استعاره دیده می‌شود.

کودک برای رسیدن به هدف (داروخانه) باید دشواری‌هایی را از سر بگذراند. همانند سفر اسطوره‌ای که مسافر آن باید بعد از آزمون‌های دشوار به هدف نهایی خود برسد. هر مرحله از مراحل سفر آزمونی است برای سنجش تحمل و توانایی مسافر. در اینجا اما کودک با موانعی از آن گونه که در داستان‌های پریان به شکل دیو نمایان می‌شوند، برخورد نمی‌کند. موانع کودک بی‌حرکتی و سکون افرادی فرورفته در خود است. همین است که سبب می‌شود کمک کردن به کودک جای خود را به یکی از لوازم شغلی هر یک از آنها بدهد (صدای سوت پاسبان، کف از دهان سرکارگر کارخانه پودر رختشویی، صدای تایپ، و زنگ تلفن از تلفن‌چی).

در خیابان به پاسبان راهنمایی رسیدم. نشانی داروخانه را به پاسبان دادم، پاسبان نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای سوت شنیده می‌شد (همان: ۴).

به کارخانه رفتم. سرکارگری به طرف من آمد. نشانی داروخانه را دادم. سرکارگر نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش کف‌های فراوان بیرون آمد (همان: ۸).

به کنار یک اداره رسیدم. به اداره رفتم. زنان مشغول ماشین کردن نامه‌ها بودند یکی از زنان به طرف من آمد، نشانی داروخانه را به زن دادم. زن نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای ماشین تایپ شنیده می‌شد (همان: ۱۰).
به انتهای راهرو رفتم. نشانی را به مرد تلفن‌چی دادم. تلفن‌چی نشانی داروخانه را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای زنگ تلفن شنیده می‌شود (همان: ۱۴).

کنش‌های تکراری که در موارد بالا در قالب عکس‌العمل افراد، وضعیت هوا (سرما) و حتی تکرار روز چهارشنبه که همراه با سرماست و همچنین بیرون آوردن شیشه سرفه مادر بزرگ از جعبه آن بعد از رسیدن به هدف (داروخانه و خریدن داروی سرفه) به وجود آورنده تکرار ساختاری است. تکرارهایی که معنایی جز سکوت، سکون، تنهایی کودک و مردابی شدن تفکر نمایندگان مشاغل ندارد. وقتی کودک از هوای سرد چهارشنبه در تمام قسمت‌های داستان یاد می‌کند (به جز مورد پایانی و ملاقات با مرد نوازنده)، این یادکرد تأثیر آب و هوای فصل‌ها در ذهنی است که هر چیزی از واقعیت و به ویژه رنگ‌ها را جذب می‌کند تا به آنها معنای درونی (سرما که همان تنهایی است) بدهد.

پایان داستان که با رسیدن به هدف گره می‌خورد، تأویل‌های متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کند. پایانی که البته متن را مبهم و به گفته بارت متن باز معرفی می‌کند. کودک پس از مکالمه نافرجام با کسانی که یادشان در سطور پیشین رفت، با مرد نوازنده برخورد می‌کند. با کمال تعجب او صدای سرفه مادر بزرگ را می‌شنود:

شیشه خالی شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم، صدای سرفه مادر بزرگ را شنیدم، صدای سرفه مادر بزرگ را مرد نوازنده شنید، خندید. نشانی را به مرد نوازنده دادم. با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبه شربت سینه خریدم (همان: ۲۱-۲۰).

آیا شنیده شدن صدای سرفه توسط مرد نوازنده تار به این دلیل است که چون خود دردها را می‌نوازد، با تمام دردها آشناست؟ آیا روحیه هنرمندانه‌اش، او را قادر به شناختن و شنیدن دردها می‌سازد؟ اگر بتوانیم این گونه از ابهام‌های متن را رمزگشایی کنیم و این رمزگشایی را بپذیریم، بنابراین، باید بگوییم در اینجا هنر (تار) استعاره‌ای است برای درمان دردها. هنر و هنرمند همواره با آفرینش‌های خود پاسخی می‌دهند به دردهای درونی خود یا انسان‌های اطراف خود. بنابراین، قبل از پاسخ دادن به درد باید درد آن را شناخت. هنرمندان را می‌توان آشناترین افراد با دردها شناخت.

در نهایت، از میان تمام صداهایی که در متن از افراد می‌شنویم (صدای سوت پاسبان راهنمایی، سرفه مادر بزرگ، تایپ، تلفن) به یک صدایی سرفه مادر بزرگ با صدای تار می‌رسیم (استعاره درمان درد).

شیشه پر از شربت سینه را از جعبه آن بیرون آوردم. صدای سرفه مادر بزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم. از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت: صدای تار من است، من نوازنده تار هستم (همان: ۲۲-۲۱).

نتیجه

داستان «نشانی»، داستانی است که مانند بسیاری از داستان‌های احمدی می‌توان تخیل مدرن را در آن جست‌وجو کرد؛ تخیلی که تجربیات منحصر به فرد نویسنده در آن بازتاب یافته است. داستان دارای سیر تراژیک نیست و در انتها دردها تبدیل به شادی و امید می‌شوند. هر جا تخیل باشد، استعاره هم هست. استعاره ساختار رویداد که در آن از قلمروی مبدأ و قلمروی مقصد به همراه الزامات آن سخن به میان می‌آید، در این داستان دیده می‌شود. مبدأ (خانه)، مقصد (داروخانه) برای خرید شربت سرفه مادر بزرگ است. موانع منحصر به فرد این داستان جزء لاینفک استعاره رویداد است.

منابع

۱. احمدی، احمدرضا (۱۳۸۴ الف). نشانی، تهران: شب‌اوین.

۲. _____ (۱۳۸۴ب). نوشتن *باران باران بارید*، تهران: شباویز.
۳. _____ (۱۳۸۵). *بهار بود*، تهران: شباویز.
۴. احمدی، بابک (۱۳۸۰الف). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
۵. _____ (۱۳۸۰ب). *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.
۶. افراشی، آزیتا (۱۳۹۰). *نگاهی به تاریخچه مطالعات استعاره*، در ساسانی (کوشش و ترجمه): *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، تهران: سوره مهر.
۷. برت، آ. ال (۱۳۸۰)، *تخیل*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.
۸. کانون پرورش فکری کودکان (۱۳۸۷). *خواب یک سیب*.
۹. تسلیمی، علی (۱۳۹۰). *نقد ادبی*، تهران: کتاب آمه.
۱۰. دومان، پل (۱۳۹۰). *نماد و تمثیل*، ترجمه میترا رکنی، در مراد فرهاد پور و دیگران (مترجمان): *رمانتیسیم (مجموعه مقالات)*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
۱۱. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
۱۲. ساسانی، فرهاد (۱۳۹۰). *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، گروه مترجمان، تهران: سوره مهر.
۱۳. گیرو، پی‌یر (۱۳۷۸). *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
۱۴. محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸). *فانتزی در ادبیات کودکان*، تهران: روزگار.
۱۵. _____ (۱۳۷۷). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: سروش.
۱۶. هاوکس، ترنس (۱۳۸۰). *استعاره*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

17. Hall, vernuon, (1964). *A short History of literary criticism*, New York, University press.