

استعاره‌های مفهومی عاطفی در رمان سرگذشت ندیمه

سولماز احمدی فر^۱، زینب نقدی^۲

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور شیراز

^۲ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور شیراز

نویسنده مسئول:

سولماز احمدی فر

چکیده

استعاره از جهت قابلیت‌های تصویرگری و انتقال، یکی از مهم‌ترین ابزارهای زبانی در ذکر تجربه‌های احساسی و بیان عاطفی است. مقاله حاضر به بررسی استعاره‌های مفهومی عاطفی در رمان سرگذشت ندیمه می‌پردازد. از این‌رو، بعد از مبانی نظری، شواهد در رمان سرگذشت ندیمه استخراج شد. در این پیکره، بیشترین بسامد از آن استعاره‌های مفهومی است که در زیرمجموعه استعاره‌های شناختی جای گرفته‌است. بیشترین عبارات استعاری متعلق به انسان و ملزومات انسانی است. در مرتبه دوم، به کارگیری طرحواره‌های حجمی بیشترین بسامد را دارد، سپس قدرتی و سرانجام حرکتی. در مجموع، با توجه به یافته‌های پیکره‌ای مشخص شد استعاره‌های شناختی از آن رو بیشترین بسامد را داراست که شخصیت اصلی داستان زن است و با احساسات و عاطفه بیشتر از جنس مردان درگیر است و نیز دغدغه نویسنده بیان مسائلی است که از طریق این نوع استعاره به خوبی ترسیم می‌شود؛ مانند: یأس، حسرت و حسادت، دروغ و تزویر و فریب، زور و فشار. در طرحواره‌های حجمی نوع اجتماع به خوبی ترسیم شده است. اجتماعی که در رمان بازتاب یافت است، جامعه‌ای بسته را نشان می‌دهد که آزادی بیان و اندیشه در آن جایی ندارد و طرحواره قدرتی نشان از اجتماعی است که نیروهای خارجی و جنگ به حاکمان فشار می‌آورد و آنان را مقهور خود ساخته به طوری که زنان دچار ویروس نازیبی شده‌اند و مردان نیز درون جامعه به زنان حکم می‌رانند. طرحواره حرکتی نشانگر حرکت رو به عقب در جامعه است و به نوعی پس‌رفت و ورود به گذشته را نشان می‌دهد تا حرکت در آینده و جوشش و تکاپوی تعالی و زیست.

کلمات کلیدی: معنی‌شناسی شناختی، استعاره مفهومی، عواطف، استعاره‌های هستی‌شناختی.

زبان‌شناسی شناختی^۱ رویکردی خاص به زبان است که اطلاعات پردازش شده‌ای را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. اصطلاح معنی‌شناسی شناختی در اواخر نیمه دوم قرن بیستم، برای نخستین بار از سوی جورج لیکاف مطرح شد و نگرشی را مطرح کرد که بسیاری از معنی‌شناسان را مجذوب خود ساخت. بر اساس این نگرش، دانش زبانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست. این دیدگاه نقطه مقابل آرای فیلسوفانی چون فودور و زبان‌شناسانی چون چامسکی قرار می‌گیرد. اینان برخلاف افرادی چون فودور و چامسکی، رفتار زبانی را بخشی از استعدادهای شناختی انسان می‌دانند؛ استعدادهایی که برای آدمی امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می‌آورند. بنابراین شاید بتوان مدعی شد که هسته اصلی آنچه این دسته از زبان‌شناسان بدان معتقدند، در این عبارت نهفته است که «دانش زبانی بخشی از شناخت عام آدمی است.» (صفوی ۳۶۳-۳۶۴). امروزه مطالعه در حوزه عواطف از اهمیت زیادی در زبان‌شناسی شناختی برخوردار است و مورد توجه بسیاری از زبان‌شناسان این حوزه قرار گرفته است؛ «از جمله آثار یو (۱۹۹۵)، کووچش (۲۰۰۸) و ویرژیکیا (۲۰۰۹) قابل ذکر است. توجه به رابطه عواطف و زبان از این اندیشه سرچشمه می‌گیرد که ارتباطات بشر همواره از افکار و احساسات او تأثیر می‌پذیرد و شناخت و عواطف، هم بر تعاملات اجتماعی تأثیر می‌گذارد و هم از آن تأثیر می‌گیرد. عواطف مبنای ارتباط است و ارتباط به دقیق‌ترین شکل در قالب زبان تحقق می‌یابد» (افراشی). از همین‌رو، در این پژوهش درصددیم تا عواطف و احساسات در رمان «سرگذشت ندیمه» را مورد تحلیل معناشناسانه قرار دهیم. نویسنده رمان، مارگارت اتوود است که شهرت جهانی دارد. مارگارت اتوود «نویسنده ۲۰ جلد کتاب داستان-شاخص‌تر از همه؛ ظاهر شدن، قصه ندیمه، آلیاس گریس، ترور کور، اوریکس و کریگ- و ۱۳ جلد کتاب شعر و شش کتاب غیرداستانی و شش جلد کتاب مخصوص کودکان، شهرت بسیاری یافته‌است. او در سال ۱۹۷۲ در ۳۳ سالگی یک شبه به مشهورترین و جنجالی‌ترین نویسنده کانادایی دوران بدل شد.» «نویسنده مشهور کانادایی در سال ۱۹۳۹ در لیالت اوتاوا شهر اونتاریو کانادا به دنیا آمد. وی تحصیلات عالی خود را در دانشگاه تورنتو آغاز کرد و پس از آن مدرک کارشناسی ارشد خود را از کالج راد کلیف کمبریج گرفت. اتوود در سال‌های ۱۹۸۱-۱۹۸۲ سمت ریاست اتحادیه نویسندگان کانادا را به عهده داشت و در سال ۱۹۸۴ به ریاست سازمان بین‌المللی پن (قلم) برگزیده شد.» (ودینگتون ۱۵). قصه ندیمه در حکومت دیکتاتوری مسیحی بنیادگرا به نام جمهوری گیلیاد جریان دارد، به همان لحن ساده و صمیمی راوی اول شخص رمان ظاهر شدن دست می‌یابد، اما بسیار جاه‌طلبانه‌تر و شهوانی‌تر است. قصه ندیمه که اولین بار در سال ۱۹۸۶ منتشر شده، حالا به اقتضای دوران از نو تجدید چاپ شده، با مقدمه دقیق والری مارتین که در آن اشاره کرده که در فهم رمان بایستی هراس آتوود را دخالت داد که دیدگاه‌های آتوود از تضادهای فرهنگی میان زادگاهش کانادا و همسایه جنوبی‌اش آمریکا، شالوده اصلی تصویری است که از جمهوری پیوریتن و خشک مقدس گیلیاد ارائه می‌دهد: پیوریتن‌های اولیه خواسته‌شان این بود که یک آرمان شهر مذهبی تشکیل دهند، شهری متعالی که می‌تواند نمونه و الگوی درخشانی باشد برای همه ملت‌ها. شکاف میان واقعیت و رؤیا. قصه ندیمه، به رمان‌های علمی تخیلی شباهت ندارد، بلکه بیش‌تر شبیه «داستان فرضی» است: مکاشفه‌ای به لحاظ روان‌شناختی واقع‌گرا و متقاعدکننده از دنیایی عجیب که رابطه‌اش با واقعیت، حائز اهمیت است، اگر چه سوررئال است. در جایی اتفاق می‌افتد که زمانی ایالات متحده بوده و حالا حکومت بنیادگرای مسیحی نامش را جمهوری گیلیاد گذاشته‌است. داستان از آنجا نضج می‌گیرد که به خاطر آلودگی محیط زیست، شمار زنان با قابلیت باروری لندک است و همان‌ها هم عملاً در اسارت حکومت‌اند. وقتی بنیادگرایان مسیحی به حکومت رسیدند زنان به‌ارور را از شوهر و بچه‌های‌شان جدا کردند و آن‌ها را فرستادند تا با رهبران حکومت یا فرماندهان زندگی کنند. شخصیت اصلی با نام افراد (فرمان‌روایان دولتی به لاین دلیل این نام را برایش گذشتند که دختر فردی به نام فرد است) با دقتی ستودنی در جزئیات و جنبه‌های روان‌شناختی ارائه شده است که قلمروی رمان واقع‌گراست نه قصه. شخصیت اصلی رمان آتوود

¹ Cognitive linguistics

تمایز و منفرد است با خاطراتی واضح و دردناک از چیزهایی که از دست داده (شوهر، دختر، مادر فمینیست تندرو، هم‌اتاقی دانشکده). این رمان بستری از بیان عواطف شخصیت اصلی داستان است که به صورت محدود و در حصار تعیین شده به بیان آن‌ها پرداخته است. پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به پرسش‌های ذیل است:

- ۱- در رویکرد معنی‌شناسی شناختی، در بیان «عواطف و احساسات»، کدامیک از انواع استعاره‌ها قابل تحلیل است؟
 - ۲- چه رابطه معناداری بین استعاره‌های کلامی و تصویری در قالب‌های معنایی و مفهومی «عواطف» وجود دارد؟
- این پژوهش مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است که در چارچوب یکی از نظریات نوین زبان‌شناسی و در واقع در حیطه مطالعات معنی‌شناسی شناختی صورت می‌گیرد که امروزه در جهان طرفداران بسیاری دارد. در این پژوهش، عواطف و احساسات را از زاویه معنی-شناسی شناختی مورد کنکاش قرار می‌دهد. در جهانی که علوم پیوسته مفاهیم و روش‌ها را به یکدیگر به عاریت می‌دهند، معنی‌شناسی شناختی در نتیجه تأثیرپذیری زبان‌شناسی از روان‌شناسی گشتالت و روان‌شناسی شناختی پدید آمد.

۲- پیشینه تحقیق

والنتینا اپرسیان (۱۹۹۷) به بررسی استعاره‌های عواطف و مفهوم‌سازی بین زبانی از عواطف پرداخته است. کووچش (۲۰۰۰) در کتاب خود با عنوان استعاره و زبان عواطف به معرفی استعاره‌های مفهومی عواطف می‌پردازد. ویرژبیکا (۲۰۰۹) عواطف را در ارتباط با مفاهیم بنیادی بررسی کرده است. در استعاره‌های حوزه عواطف در مطالعات ایرانی، افراشی (۲۰۱۱) احساس شرم را در زبان فارسی از منظر شناختی و فرهنگی در چارچوب نظریه ان.اس.ام. فرا زبان معنایی طبیعی را مورد مطالعه قرار داده است. همچنین، پیرزاد، پاژخ واتی (۲۰۱۲) به بررسی مقایسه‌ای استعاره‌های مفهومی عواطف بنیادین در متون ادبی انگلیسی و فارسی پرداخته‌اند. افراشی و مقیمی زاده (۱۳۹۱) استعاره‌های مفهومی حوزه شرم را با استناد به شواهدی از شعر کلاسیک فارسی معرفی کرده‌اند.

۳- مبانی نظری

علوم شناختی یکی از دانش‌های نوینی است که به پژوهش علمی ذهن می‌پردازد. هدف این دانش، مطالعه نظری تجربی سازوکارهای رمزگانی، ذخیره و به‌کارگیری داده‌ها و اطلاعات در نظام‌های طبیعی و مصنوعی است. این سازوکارها به شیوه‌ای منسجم، کارکردهای ادراکی، تولیدی و استدلالی را به عهده دارند. شناختیون تنها راه کشف و نفوذ ذهن و کارکردهای شناختی آن را از طریق روش‌های غیرمستقیم ممکن می‌دانند. یکی از این روش‌ها زبان و گفتار است؛ زیرا، زبان یکی از عالی‌ترین نمادهای ذهن است که هم محصول شناخت است و هم از طرفی، فرآیند شناختی محسوب می‌گردد.

۳-۱- استعاره مفهومی^۱

از دهه هشتاد میلادی بود که رویکرد شناختی به استعاره پدیدار شد و از همان آغاز، به نقد یکی از اصول دیدگاه سنتی، یعنی تمایز میان زبان حقیقی و زبان مجازی پرداخته شد. این رویکرد نه تنها چنین تمایزی را مردود دانست، بلکه مدعی شد «بسیاری از مفاهیمی که ما روزمره و در زبان عادی به کار می‌بریم، استعاری‌اند. اگرچه طرح دیدگاه زبان‌شناسی شناختی و نظریه معاصر در باب استعاره به طور مشخص در مقاله نظریه معاصر استعاره لیکاف (۱۹۹۲) صورت گرفت، از سال‌ها پیش پژوهش‌هایی در این باب انجام گرفته بود. کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» را در سال ۱۹۸۰ جرج لیکاف و مارک جانسون منتشر کردند و برای نخستین بار به طرح مباحث زبان‌شناسانه و فلسفی درباره استعاره و ماهیت آن پرداختند. در تعریف متفاوتی که آنان از این پدیده عرضه کردند استعاره را درک و تجربه چیزی بر اساس چیز دیگر بیان نمودند. آنان همچنین مدعی شدند استعاره مختص زبان ادبی نیست و اساساً موضوعی زبانی نیست؛ بلکه مسئله‌ای اندیشگانی و مفهومی است که در ذهن جای دارد و نه در زبان. آن‌ها کاربرد روزمره زبان را نیز از استعاره بی‌نیاز ندانستند و دیدگاه سنتی که استعاره را آرایه ای ادبی، تزئینی و حاشیه‌ای می‌داند، به چالش کشیدند» (لیکاف و جانسون ۱۲۳-۱۲۵).

¹ Conceptual Metaphor

۳-۲- عواطف و استعاره

بررسی علمی عواطف با آرای چارلز داروین (۱۸۷۲) زیست شناس انگلیسی، در باب تکامل عواطف و احساسات آغاز گشت. او معتقد بود که عواطف، پاسخ‌هایی سازگار به شرایط محیطی‌اند. از این دیدگاه، احساس لذت و رنجش هردو واکنش‌های بارز عاطفی‌اند که در رفتار تمامی پستانداران نمود دارند (استاینر و دیگران ۲۰۰۱) و در تکامل موجودات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند (کرینگلباخ ۲۰۰۹). در واقع، هم عواطف مثبت و هم عواطف منفی دارای کارکردهای تطبیقی‌اند (نیس، ۲۰۰۴). تکامل احساسات نیز رویه‌ای مرحله به مرحله است؛ بدین ترتیب که احساسات پیچیده از ترکیب احساسات پایه شکل می‌گیرند. بر پایه یکی از مدل‌های تکامل عاطفی لوییس (۱۹۹۷)، نوزادان بلافاصله بعد از تولد نشانه‌هایی را از احساس رضایت، علاقه و ناراحتی نشان می‌دهند. طی شش ماه بعد، این عواطف به صورت احساس لذت، حیرت، بیزاری، خشم و ترس تکامل می‌یابند. تکامل این احساسات در پاسخ به وقایع معناداری است که برای کودک رخ می‌دهد و نتیجه رشد سیستم عصبی نوزاد است. «به اعتقاد برخی پژوهشگران ارتباط بین رشد مغز و تکامل عواطف رابطه‌ای دو سویه است؛ بدین صورت که تجربیات عاطفی نتیجه رشد مغزند و از سویی دیگر، عواطف می‌توانند بر ساختار مغز تاثیر بگذارند» (املوت، ۱۹۹۸؛ اسراف، ۱۹۹۷).

تحقیقات بینا فرهنگی که با مقایسه زبان‌ها در حوزه عواطف صورت گرفته، نشان داده که بنیادی‌ترین مقولات عاطفی، شادی، غم، خشم، ترس و عشق هستند (کووچش ۲۰) و به لحاظ شناختی، رشد عاطفی فرآیندی تدریجی است که طی آن عواطف ساده‌تر مبنای شکل‌گیری عواطف پیچیده‌تر واقع می‌شوند. کووچش بر نقش اصلی زبان در پرده برداشتن از تصورات و باورهای مردم، یعنی دانش مشترک آنها از تجارب بشری و به‌ویژه، تجارب عاطفی تأکید دارد. به عقیده او زبان عواطف تصویری غنی را از آنچه که هنگام تجربه حالت عاطفی روی می‌دهد، می‌نماید. وی بر این باور است که زبانی که سخن‌گویان زبان برای صحبت کردن درباره تجربه‌های عاطفی خود به کار می‌برند، مملو از استعاره است. او همچنین عقیده دارد که تنها از طریق استعاره است که زبان عواطف قادر به تجسم و توصیف تجربه‌های عاطفی گوناگون و ناملموس می‌شود (کووچش ۲-۱۹۱). او بر این باور است «ما آنچه را که احساس می‌کنیم به زبان می‌آوریم و آنچه را که می‌گوییم احساس می‌کنیم» (همان ۱۹۲). مفاهیم عاطفی یکپارچه نیستند؛ بلکه هر احساس دربردارنده انگاره‌های فرهنگی متفاوتی است (همان ۱۸۸).

۴- بحث و بررسی

زبان‌شناسان شناخت‌گرا، مانند همه زبان‌شناسان، زبان را به عنوان موضوع علم خود مطالعه می‌کنند و سعی در توصیف نظام و نقش زبان دارند. «آن‌ها به بررسی رابطه میان زبان انسان، ذهن او و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می‌پردازند. یکی از دلایل مهم آن‌ها در مطالعه زبان از این فرض ناشی می‌شود که زبان الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را منعکس می‌کند» (کروز و کرافت^۱ ۱۲۳-۱۲۵)؛ بنابراین، مطالعه زبان از این نگاه، مطالعه الگوهای مفهوم‌سازی است. با مطالعه زبان می‌توان به ماهیت و ساختار افکار و آرای ذهن انسان پی برد. از آنجا که در زبان‌شناسی شناختی «زبان ساختار و نظام مفهومی انسان را منعکس می‌کند، پس تفاوت‌های بین زبان‌ها باید ریشه در تنوع ساختار مفهومی ذهن او داشته باشند. اما از آنجا که این نظام‌های مفهومی از توانایی مفهوم‌سازی مشترکی نشئت می‌گیرند، زبان‌شناسان شناختی به سمت معرفی مجموعه مشترکی از توانایی‌های شناختی پیش می‌روند. به عنوان مثال، سیستم بینایی ما توانایی دیدن رنگ‌های ماوراء بنفش را ندارد، به همین دلیل انسان‌ها نمی‌توانند این بخش از طیف رنگ‌ها را تجربه کنند. این محدودیت توانایی جسمی، باعث محدود شدن تجربه ما می‌گردد و در نتیجه، این عدم توانایی در زبان ما منعکس می‌شود و ما مفهومی برای اشاره به چنین رنگ‌هایی در زبان خود نداریم. این مثالی است از نحوه تعامل جسم، شناخت و زبان. پس باید انتظار داشت که محدودیت‌های جسمانی ما، شناخت و در نتیجه مفاهیم زبانی ما را محدود کنند. در عین حال، محیطی که انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند نیز دارای شباهت‌های زیادی است. مثلاً در همه جا قانون جاذبه وجود دارد. این اشتراکات محیطی نیز در تجربیات انسانی و در نهایت زبان انسانی منعکس می‌شوند. تجربیات انسانی نیز بر دو نوع‌اند: برخی تجربه‌های عینی که حاصل دریافت قوای حسی آدمی می‌باشند، مانند درک حوزه‌های مفهومی مکان، حرکت، دما و

¹Croft & Crouzer

غیره. نوع دوم تجربه‌های انتزاعی هستند؛ مانند حوزه عواطف، زمان و نظایر آن. یکی از ویژگی‌های مفهوم‌سازی شناختی انسان این است که حوزه‌های انتزاعی تجربه را بر اساس حوزه‌های عینی درک و معرفی می‌کند» (ن.ک: لیکاف ۱۸۷). این نوع مفهوم‌سازی شناختی به صورت‌های گوناگونی بروز و ظهور می‌کند؛ از جمله: استعاره‌های هستی‌شناختی، ساختاری که در مجموعه طرح‌واره‌های تصویری جای می‌گیرد. در ذیل، به بازتاب موارد بالا، در رمان سرگذشت ندیمه می‌پردازیم.

۱-۴- استعاره‌های هستی‌شناختی^۱

همان‌گونه که تجربه‌های بنیادین ما از جهت‌های مکانی به شکل‌گیری استعاره‌های جهتی منجر می‌شوند، تجربه‌های ما با اشیاء فیزیکی -به‌ویژه بدن خودمان- پایه‌های شکل‌گیری تنوع وسیعی از استعاره‌های هستی‌شناختی را فراهم می‌کنند. استعاره‌هایی که از طریق آن‌ها یک پدیده ذهنی به واسطه در نظر گرفتنش به‌عنوان شیء، ماده، ظرف و یا شخص، به شکلی ویژه مقوله‌سازی می‌شوند.

- سالن شاهد معاشقه‌های قدیمی، تنهایی و انتظار بود. (ص ۸)

نویسنده، سالن را به انسانی تشبیه کرده است که شاهد و بیننده است. این استعاره که در بدیع سنتی بدان استعاره جان‌بخشی می‌گویند، موجب شده تا سه مفهوم بعدی؛ معاشقه، تنهایی و انتظار را نیز به رستاخیز رسانده و آن‌ها را به صورت موجود زنده تصویرسازی کند؛ معاشقه‌های قدیمی، تنهایی و انتظار هر سه مفاهیم انتزاعی‌اند که با استعاره زنده شده‌اند. این جمله در آغاز این رمان فمینیستی، به نوعی سه مفهوم پر تکرار رمان را نشان می‌دهد. در تمام رمان شاهد تنهایی و یا عشق‌بازی زن هستیم و البته، مسائل اجتماعی، فرهنگی و ... به خوبی پردازش شده‌است و فضای رمان رقت‌انگیز است. ضمن اینکه تأکید نویسنده بر خالی بودن سالن از عشق‌بازی و صفت «قدیمی» به اتمام دوران مهر و مهریزی اشاره می‌کند. تنهایی و انتظار نیز این مفهوم را تأکید می‌کنند. در این جمله، سالن با انسان یکسان دیده شده و از حوزه انسانی گذر زده و نگاشتی پرورده که سالن به مثابه انسان است؛ زیرا چون انسان می‌بیند و می‌تواند شهادت و گواهی دهد. واژه «شاهد» این نگاشت را تقویت می‌کنند. چنین استعاره‌هایی که در حوزه انسان ساخته می‌شوند، در زیرمجموعه استعاره‌های هستی‌شناختی جای می‌گیرد.

درواقع مفهوم کلی‌ای که نویسنده ایجاد کرده بیانگر آنست که انسان با تنهایی، انتظار و گذشته دمخور است؛ یعنی فضای رمان فضای پاس‌آور، غمگین و از جدایی و تنهایی سرشار است.

- دورتادور زمین فوتبال حصار و روی حصار سیم خاردار کشیده‌اند. (ص ۸)

در این جمله شاید به ظاهر، استعاره‌ای دیده نشود؛ اما، نویسنده مفهوم انتزاعی آزادی و اختیار را با این نوع بیان نشان داده‌است که دور تا دور زمین فوتبال حصار است و روی حصارها سیم خاردار؛ یعنی مکانی که نویسنده آن را وصف می‌کند، تو در تو و چند لایه است. عدم آزادی و احساس خفقان در رمان دیده می‌شود و شخصیت اول برای رهایی از آن سعی دارد؛ اما در همان محدوده و حصار می‌تواند تلاش کند. نویسنده احساس خفقان و عدم آزادی را با استعاره هستی‌شناختی به تصویر کشیده است و از طرح‌واره‌های حجمی نیز بهره برده است:

مبدأ: عدم آزادی و خفقان

مقصد: زمین فوتبال محصور با سیم‌های خاردار

نگاشت: آزادی زنان را در محدوده زمین فوتبال خاردار به تصویر کشیده است.

ضمن اینکه چنین استعاره‌ای اندیشه نویسنده را نشان می‌دهد. نویسنده به آزادی عشق می‌ورزد؛ به ویژه آزادی و اختیار زنان. نویسنده انسان را بازیگر آزادی یا عدم آزادی می‌بیند و گیتی را به غیر از اختیار تصور نکرده و این اندیشه را اینگونه ترسیم نموده است که عدم آزادی را به مثابه زمین فوتبال محصور که با سیم خاردار هم محفوظ‌تر شده معرفی کرده‌است. از این دست استعاره‌هایی که محدودیت و عدم آزادی را بیان می‌کنند در این رمان بسیار یافت می‌شود، به مواردی اشاره می‌شود:

¹ Ontological

- ما به جز واقعه پیاده روی در زمین فوتبال اجازه نداشتیم از آنجا خارج شویم. (ص ۸)
- در این شهر زنان به گروه های مختلفی طبقه بندی می شوند: ندیمه ها، مارتاها، تدبیرگران منزل عمه ها (یعنی همان آژانس کنترل زنان) و در رأس همه همسران فرماندهان قرار می گیرند که زمام همه امور زنان را در دست دارند. نظامی پیچیده و تودرتو که زنان در آن از هر سو محصورند.
- شکمش زیر لباس گشادش مغرورانه باد کرده است. (ص ۴۳)
- برای شکم حالت عاطفی غرور و افتخار قائل شده است. استعاره فوق در دسته استعاره های هستی شناختی قرار می گیرد. معنایی که از آن متبادر می گردد به نقد اجتماعی بازمی گردد که ارزش زن را تنها، در مادر شدن می بیند. در این جمله حسرت و حسادت زنانی که از این موهبت محرومند، دیده می شود. راوی یا همان شخصیت اصلی داستان در رویای مادر شدن و فرزندآوری برای فرمانده است و محور اتفاقات داستان نیز در محور همین رویا و آرزو حادثه پردازی شده است.
- جامعه ای که نویسنده ترسیم کرده است؛ اجتماعی بسته با محدودیت های زیادی برای زنان به خصوص زنانی است که با عنوان ندیمه، در خدمت توالدند. ندیمه ها در خدمت فرماندهان اند و به نوعی خدمتکار آنان برای تولیدمثل به حساب می آیند:
- آن ها مجازند ما را بزنند، این کار در کتاب مقدس هم سابقه داشته ... البته فقط با دست» (ص ۲۷)
- این جامعه، دیکتاتوری اداره می گردد و قانون به صورت خشک و یک طرفه از سوی مردم رعایت می شود. در چنین جوامعی، توجیه جای استدلال و اقناع را می گیرد.
- به دیگر سخن، حاکمان چنین جامعه ای با شعار «حمایت از زنان» آنان را محدود و به سلطه خود گرفته اند. در چنین شهری که ندیمه ها هرگز حق نگاه کردن به آینه را ندارند (ص ۱۶) و سر تا پایشان در لباس سرخ به رنگ خون پوشیده شده و لفاف سفید دور صورت شان اجازه نمی دهد که کسی یا چیزی را مشاهده کنند یا دیگران آن ها را ببینند (ص ۱۵) و هیچ نوع مجله، فیلم، سیگار یا وسیله تفننی دیگر در اختیار مردم عادی نیست (ص ۳۷) زنان فرماندهان فندق شان به رنگ عاج است و سیگارشان از بازار سیاه تهیه می شود (ص ۲۴) و رنگ موی شان به همین ترتیب (ص ۲۵) گردشگران خارجی در هریابان درگذرند و حتی با ندیمه ها، عکس هم می گیرند. (ص ۴۶ و ۴۷) و بازاری که تصاویر جای کلمه ها را گرفته و ندیمه ها حق خواندن ندارند و «زن ها باید با برگه های عبور تا حد محدودی در شهر رفت و آمد کنند» (ص ۳۵). دیکتاتوری با هزارن چشم و گوش مراقبت آنان است و هرکس مراقب دیگری است و «حقیقت این است که او جاسوس من است و من جاسوس او» (ص ۳۴) نظیر مفهوم فوق، جمله زیر است:
- به رسم دیکتاتوری های تجربه شده تاریخ معاصر، سخنرانی های براق و واکس زده نثار ندیمه ها می شود «آینده درخشان در دستان شماس» (ص ۷۱)
- در جمله بالا، سخنرانی را با شی ای (کفش) یکسان دانسته است که براق و واکس زده است. واژه «نثار» این استعاره را تاکید کرده است. عبارت استعاری حاکی از آن است که سخنرانی را به مثابه کفشی دانسته است که نو واکس زده نشان می داده است و به لحاظ مفهوم اجتماعی نشان از فریب دادن مردم دارد.
- انگشتانمان عطش لمس کردنش را دارد. (ص ۴۳)
- عبارت استعاری: انگشتان به مثابه انسان است که ملزومات موجودات زنده دارد. انگشتان تشنه می گردند و عطش دارد.
- نویسنده عاطفه و احساسش را چون اسبی توسن به تصویر کشیده است که نمی تواند آن ها را مهار کند. عبارت استعاری: عاطفه به مثابه حیوانی سرکش است (استعاره هستی شناختی)
- حالا، میان این فرشته ها و عروسان سفیدپوش و نزارشان غرق خیال می شوم. (ص ۳۳۴)
- نویسنده خیال را چون دریایی ترسیم کرده است که شخصیت اصلی داستان (ندیمه) در آن غرق می گردد. خیال او به سوی فرزند است. او فرزندی داشته که از آن به اجبار دور افتاده و حال، باید به اجبار برای فرمانده فرزند آورد و گرنه به سرنوشت بدی دچار می شود که حتی ممکن است جانش را در این راه ببازد. عبارت استعاری: خیال به مثابه دریاست.
- از قضیه سر دربیار. (ص ۳۳۵)

از چی سر دربیارم. (ص ۳۳۵)

در هر دو جمله بالا، «قضیه» و «چی» به پنجره و دریچه‌ای دانسته شده‌اند که شخصیت‌ها از هم می‌خواهند تا از ماجرا سردر بیاورند. وقایع با زوروق دروغ و تزویر در هم پیچیده شده است. سکوت و سکون موج می‌زند؛ از این رو، شخصیت‌های داستان یکدیگر را به سردر آوردن از موضوعات توصیه می‌کنند.

۲-۴- استعاره‌های تصویری

طرح نظریه‌های جدید پیرامون استعاره، موجبات به وجود آمدن ساخت‌های بنیادین خاصی تحت عنوان «طرح‌واره‌های تصویری»^۱ یا «فضاهای ذهنی»^۲ گشت. طرح‌واره‌های تصویری از ساخت‌های مفهومی حائز اهمیت در پژوهش‌های معنی‌شناسان شناختی به حساب می‌آیند.

ما در این دنیا موجوداتی هستیم و اعمالی را انجام می‌دهیم؛ مثل: خوردن، خوابیدن، قدرت‌نمایی و هزاران فعالیت دیگر که براساس آن‌ها ساخت‌های مفهومی بنیادینی را برای خود پدید می‌آوریم و این ساخت‌ها را برای اندیشیدن درباره موضوعات انتزاعی به کار می‌بریم. «بحث طرح‌واره‌های تصویری از ساخت‌های مورد توجه ذهنی و حائز اهمیت در پژوهش‌های معنی‌شناسان شناختی است. به نظر جانسون، تجربیات ما از جهان خارج ساخت‌هایی در ذهن ما پدید می‌آورد که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم» (صفوی ۶۸). این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌های تصویری‌اند. به اعتقاد معنی‌شناسان، انسان تجربیاتی را از جهان خارج کسب و در ذهن خود به صورت مفاهیمی انبار می‌کند، این مفاهیم باید بتوانند در ایجاد ارتباط به کار روند؛ لذا، ماهیتی قراردادی و اختیاری دارند. به بیان ساده‌تر، طرح تصویری ساختی مفهومی است که نمودش در زبان ما بر حسب تجربه ما از جهان خارج است. طرح‌واره حجمی یکی از انواع طرح‌واره‌های تصویری است که مورد بررسی جانسون قرار گرفته است. به اعتقاد وی، «انسان از طریق قرار گرفتن در محیط‌های اطراف که معمولاً دارای حجم و بعد هستند؛ نظیر اتاق، ماشین، خانه و ... بدن خود را مظروفی تلقی می‌کند که می‌تواند در ظرف‌های انتزاعی قرار گیرد و یا طرح‌واره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی در ذهن خود پدید می‌آورد» (جانسون ۱۹۱). طرح‌واره حرکتی یکی دیگر از طرح‌واره‌های تصویری است که در تعریف آن آمده است: انسان در زندگی روزمره با موارد زیادی از حرکت و جابه‌جایی روبه‌رو است. او به واسطه تجربه‌ای که از حرکت خود و مشاهده حرکت اشیاء و پدیده‌های اطراف خود دارد، طرح‌واره جابه‌جایی را در ذهن خود می‌پروراند. به عنوان مثال: «دلی که به دشمنی رفت، دیگر به دوستی بر نمی‌گردد» (دشمن همیشه دشمن است) در این ضرب‌المثل، به جابه‌جایی و حرکت دل اشاره دارد» (نوربخش ۶۷). به اعتقاد جانسون، «حرکت انسان و مشاهده حرکت سایر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای در اختیار انسان قرار داده تا طرح‌واره‌های انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه قادر به حرکت نیست، چنین ویژگی‌ای را در نظر بگیرد» (صفوی ۳۷۵). طرح‌واره دیگری که مورد تبیین قرار خواهد گرفت، طرح‌واره قدرتی است: «انسان در طول زندگی، گاه با مشکلات و موانعی برخورد می‌کند که همچون سدی مستحکم در مقابلش قرار دارند و قابلیت انعطاف‌پذیری موجب می‌شود تا در جهت رفع این مشکل، حالات و راه‌حل‌های متفاوتی در ذهن نقش ببندد؛ بدین ترتیب، طرحی انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان صورت می‌بندد که باعث می‌شود وی این حالات و کیفیات را منسوب به پدیده‌هایی کند که در عالم واقع فاقد آن ویژگی‌اند» (یوسفی‌راد ۱۳۲).

حسی که فضا را آکنده بود. (ص ۸)

احساس چون شی‌ای تصویر شده است. حوزه مبدأ احساس و حوزه مقصد شی است. و این شی دارای حجم است که درون فضا جای گرفته است؛ از این رو کل فضا را تسخیر کرده است. احساس به مثابه بو است؛ عبارت استعاری فوق در جرگه استعاره‌های ساختاری^۳ است؛ گوینده/نویسنده از طریق درک ساختار حوزه‌ی ملموسی به درک ساختاری حوزه‌ی معنایی انتزاعی دست می‌یابد.

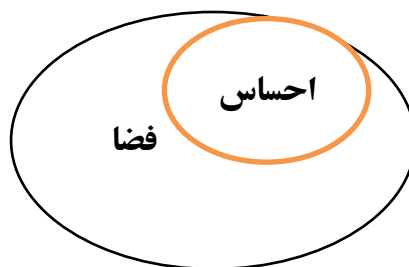
جمله بالا، در زیر مجموعه طرح‌واره حجمی قرار می‌گیرد. یکی از انواع طرح‌واره‌های تصویری‌ای که جانسون مورد بحث و بررسی قرار داده است، طرح‌واره حجمی است. به اعتقاد جانسون، انسان از طریق تجربه‌ی قرار گرفتن در اتاق، تخت، خانه و دیگر مکان‌هایی که دارای

¹ Image schemas

² Mental spaces

³ Structural

حجم بوده و می‌توانند نوعی ظرف تلقی شوند و نیز قرار گرفتن اشیاء مختلف در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر گرفته است و در نتیجه طرح‌واره‌های انتزاعی از احجام فیزیکی، در ذهن خود پدید آورده است. (صفوی ۳۷۴-۵)



در این باره می‌توان به تقلید از جانسون طرح بالا را به دست داد؛ بنابراین، فضا ظرف است و احساس مظهر آن است. استعاره فوق ارزش والای احساس و عاطفه را نشان می‌دهد. رمان زنانه است، به عاطفه و احساس بسیار پرداخته است و براساس شرایط خاص اجتماعی که رمان در بستر آن واقع شده، پردازش نویسنده به احساسات و عاطفه، سطحی است؛ از این‌رو، عواطف عالی و احساس‌های متعالی در رمان بازتاب ندارد.

- از زمانی که آمریکای مرکزی به دست آزادی خواهان افتاد (ص ۴۲)

در این جمله، نویسنده آمریکا را به مثابه شی‌ای دانسته است که دیگران بر سر او تملک می‌کنند؛ ضمن اینکه کلیت جمله به طرح‌واره حرکتی هم اشاره می‌کند که آمریکا به مثابه شی‌ای (تویی) ترسیم شده است که از مبدا خود که در دست حاکمان قبلی‌اش است به دست آزادی خواهان، یعنی حاکمان فعلی افتاده است. نگاشت جمله استعاره آمریکا به مثابه شی است در زیرمجموعه استعاره‌های هستی‌شناختی قرار می‌گیرد. از این نوع استعاره، جمله زیر است که آن نیز آمریکا را چون تویی ترسیم کرده که دست به دست می‌شود. دست به دست شدن کنایه از ناپایداری است و تغییر و جابه‌جایی؛ بنابراین، طرح‌واره حرکتی نیز دیده می‌شود. ضمن اینکه در ذهنیت نویسنده به صورت طرح‌واره حجمی تصویری را القا می‌کند که آمریکا چون حجمی است که در مجموعه بزرگتر حاکمان اسیر شده است:



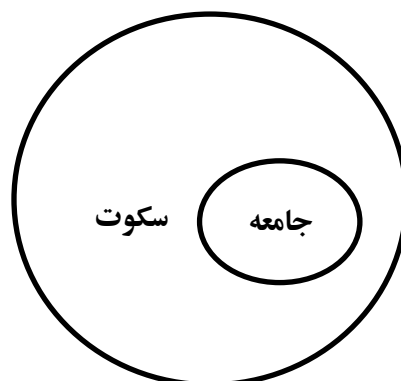
- جنگ در واردات پرتقال از کالیفرنیا وقفه ایجاد کرد. (ص ۴۲)

- در این جمله، جنگ به مثابه انسانی ترسیم شده است (استعاره هستی‌شناسانه) که قدرت دارد تا آنجا که می‌تواند از واردات پرتقال جلوگیری می‌کند و سدی در برابر ورود پرتقال باشد. نگاشت این جمله عبارت است از جنگ به مثابه انسان قدرتمندی است که می‌تواند سد و ممانعت‌هایی ایجاد کند. به لحاظ مفهوم‌سازی نویسنده قصد دارد تا آسیب‌ها و مصیبت‌های جنگ را خاطر نشان سازد. این رمان با لایه‌لایه‌های تودرتو؛ وضعیت سیاسی نافرجام و جنگ داخلی و خارجی جامعه را تصویر کرده است.

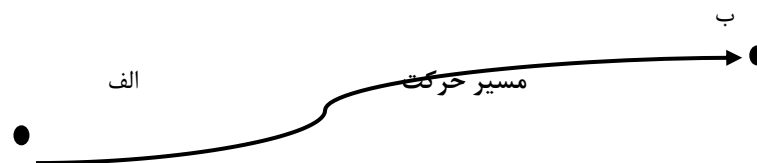
- ما در شکاف میان داستان‌ها زندگی می‌کنیم. (ص ۸۷)

شخصیت زنان در این داستان در محدودیت و تنگنا می‌زیند. قهرمان اصلی از زبان همه زنان به خصوص ندیمه‌ها می‌گوید که ما در شکاف و درون داستان‌ها زندگی می‌کنیم و به نوعی می‌گوییم: زنان در حاشیه اجتماعند. عبارت استعاری این جمله نوعی طرح‌واره حجمی ترسیم نموده که زندگی و اجتماع را چون حجمی دانسته است که زنان در میان شکاف و حاشیه آن می‌زیند و در متن و اصل داستان مردان‌اند. بنابراین، عبارت استعاری دومی نیز، مطرح می‌گردد: زندگی به مثابه داستان است. (استعاره هستی‌شناختی)

- این‌ها جزئیات عاطفی هستند، اما نمی‌توانم مهارشان کنم. (ص ۱۲۹)
- شما به نسل انتقالی هستید. (ص ۱۷۷)
- از دل راهروی تیره و تار و از پله‌های خاموش و بی‌صدا به اتاقم برمی‌گردم. (ص ۲۱۷)
- همه چیز در یک پیش زمینه عظیم غرق خواهد شد. (ص ۲۱۷)
- مردها فقط یک چیز می‌خواهند باید آن‌ها را ببریم لب چشمه و تشنه برگردانیم. (ص ۲۱۸)
- نوعی نگاه سطحی به مسائل غریزی در سرتاسر رمان دیده می‌شود و حوادث از زاویه دید زنی به تصویر کشیده می‌شود که در بیشتر داستان به صورت اول شخص وقایع و حوادث را روایت کرده است. «نقش مهمی که زنان از آغاز دهه هجدهم در ادبیات کاندایی ایفا کرده‌اند در آثار مارگارت آتوود (متولد ۱۹۳۹) به اوج خود می‌رسد. او در مقام شاعر، رمان نویس و منتقد، اکنون نیز جایگاه ویژه و برجسته‌ای دارد. این امر صرفاً به دلیل وسعت و تداوم آفرینش آثار او نیست، بلکه به تیزبینی و روشنفکری و عمق روشنگری او نیز مربوط است. چیزی که او به کمک آنها و با در دست داشتن مضامینی کاندایی، موقعیت فرد را در عصر کنونی که تحت سلطه جبرهای جمعی درآمده، تجزیه و تحلیل می‌کند. آثار آتوود با اینکه فمینیستی و ملی‌گرایانه می‌نمایند، عاری از پیشداوریهای عقیدتی هستند» (برگرفته از دایرةالمعارف ادبی «کیندلرز»). در این جمله، مردها را چون شی‌ای به تصویر کشیده که قدرت تصمیم و اختیار آنان به زنان وابسته است.
- می‌گفت تو داری به حیطه زندگی زن دیگر تجاوز می‌کنی؟ (ص ۲۵۸)
- برای رهایی از تلاش‌های عبث خودم در شاد جلوه دادن محیط خانه از خانه بیرون زدم و همه این‌ها را موقتاً به دست فراموشی می‌سپرم (ص ۲۵۹)
- زن باردار نمی‌شود. این سرزمین با کمبود توالد مواجه است و خطر کم شدن نژاد سفید؛ «چون فرماندهان دچار ویرس نازایی بودند» (ص ۴۵۲) «راه کارهای تلقیح مصنوعی و کلینیک‌های باروری را نیز او به دلیل مخالفت با مذهب ممنوع اعلام می‌کند.» (ص ۴۵۳) در نهایت شیوه سوم که «در کتاب مقدس نیز سابقه داشته چندهمسری همزمان را جایگزین چندهمسری متوالی که هم در عهد عتیق و هم در قرن نوزدهم سابقه داشته، می‌نمایند» (ص ۴۵۲ و ۴۵۳). به این ترتیب، زنان به اسارت گرفته شده به صورت ندیمه در خدمت زاد و ولد طبقات مسلط جامعه قرار می‌گیرند. دوستش از او می‌خواهد تا پنهان از ارباب و فرمانده‌اش، با مرد دیگری ازدواج کند تا به سبب وجود فرزند او بها و ارزش بیابد:
- زمان میان ما کش می‌آید تهی و بدون عمق. (ص ۳۰۶)
- نویسنده زمان را با شی‌ای یکسان دانسته است که کشدار است و واژه کشدار خود معنای منفی‌ای را متبادر می‌کند. زمان به مثابه شی‌ای کشدار است.
- دیگر کسی زمزمه نمی‌کند... در سکوت پیش می‌رویم (ص ۳۳۵)
- حرف اضافه «در» طر حواره حجمی را فراهم کرده است. سکوت چون حجم و فضایی است که شخصیت‌های داستان در آن فرو می‌روند. عبارت استعاری: سکوت چون ظرف است و مظلوف آن شخصیت‌های رمانند. فضا غمبار، غبارالود، و پر از خفقان است و کسی زمزمه نمی‌کند:



- زمان آرام و قرار نداشته است. (ص ۳۴۴)
- زمان شی‌ای دانسته شده است که آرام و قرار ندارد. در این رمان مردم، زنان و مردان در سکون به سر می‌برند و مقهور بالادستی خودند؛ اما زمان در حرکت است و چون توسنی رام نشدنی به هر طرف در گردش است و مردمان را تحت سلطه خود گرفته است.
- راوی (شخصیت اصلی داستان) به وسیله فرمانده به فاحشه خانه شهر راه می‌یابد. جایی که فرماندهان آن را «باشگاه کوچیک» نامیده‌اند. در این مکان که در قلب این شهر بسته قرار گرفته همه محرمات آزاد است. نیکوتین، الکل، انواع وسایل آرایش، لباس‌های فانتزی زنان و روابط آزاد زنان و مردان؛ در حقیقت: «مثل راه رفتن در گذشته می‌مونه» (ص ۳۵۵)
- پیشتر گفته شد که طرحواره حرکتی به ندرت در رمان دیده می‌شود و همان طرحواره‌ها نیز عقیم و راکدند. در جمله بالا، به طرحواره حرکتی از همین دست برمی‌خوریم. حرکت ایجاد شده اما در گذشته نه در حال، شخصیت اصلی داستان به فاحشه‌خانه برده می‌شود تا شاید آنجا بتواند باردار شود و از این طریق جان‌ش حفظ شود. آنجا راه رفتن وجود دارد؛ اما در گذشته راه رفتن اتفاق می‌افتد. در واقع گذشته مقصد است و حال مبدا و آزادی چون شی‌ای است که به سوی گذشته حرکت می‌کند. با این طرحواره حرکتی رو به عقب، نویسنده اعتراض خود را به آزادی‌های بی‌بند و بار اعلام می‌کند، این نوع آزادی‌ها مانند آزادی‌های دوره رنسانس و پیش از آن باز می‌گردد. به نوعی عقب ماندگی و درج‌زدن است نه حرکت رو به جلو و متعالی.



«الف» مبدا است که حال است و مقصد نقطه «ب» است که گذشته است.

- در دود غوطه بخورم. (ص ۳۹۲)
- طرحواره حجمی ترسیم شده است. دود به مثابه شی‌ای حجم‌دار در نظر گرفته شده است که شخصیت می‌خواهد مظروف آن شود. غبار خفکان و غم و یاس چون ظرفی است که مظروف آن شخصیت‌های رمانند.

نتیجه

نظریه استعاره مفهومی در معنی‌شناسی شناختی، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای زبان‌شناسی نوین به شمار می‌آید. در این پژوهش پس از جستجو در پیکره، عبارات حاوی استعاره‌های مفهومی استخراج و بر مبنای این عبارات نگاشت‌هایی به دست آمد که قاطبه آن‌ها در بیان احساسات منفی؛ یاس، حسرت و حسادت، محدودیت و خفقان، سردرگمی، تنفر و رخوت در محدوده بسته و اجتماع فاقد آزادی‌خواهی و آزادی‌اندیشی است. حاکمان مردم را فریب می‌دهند و در این زمان، مردم، زنانند و جامعه مردان همان فرماندهان و حاکمانند و هدف و ایده‌آل جامعه تولید فرزند و ازدیاد نسل است. چنین تفکری حاصل جامعه دم‌گرفته جنگ است. فقر و بیماری فرزندان جنگند. مردان دچار بیماری‌ای شده‌اند که نمی‌توانند فرزند زیادی داشته باشند؛ از همین‌رو، زنانی که توانایی زاد و ولد دارند و تجربه زادن را نشان داده‌اند با فریب و تزویر از همسر و فرزندان‌شان جدا می‌کنند و به فرماندهان می‌سپارند؛ از همین‌رو، عبارات استعاری این رمان در زیرمجموعه استعاره‌های هستی‌شناختی قرار گرفته و براساس مباحثی که اجرا شد، به دست آمد تعداد طرحواره حرکتی در مجموعه رمان نزدیک به صفر است؛ زیرا حرکت و شور و جریانی در رمان دیده نمی‌شود. اگر محدود طرحواره حرکتی هم ترسیم شده باشد، از حرکت و تغییر و جنب و جوش تهی است و در هدف خود که رسیدن به مقصد مطلوب است، بازمانده است. داستان حکایت و سرگذشت غمبار انسان‌هایی است که اسیر جنگ و بی‌تدبیری شده‌اند. حاکمان مقهور قدرت بیرونی و زنان مقهور حاکمان بی‌تدبیرند. طرحواره قدرتی هم آمار کمی دارد؛ زیرا، قدرت در این رمان قدرت نمایی نمی‌کند. به نوعی در پس هر واژه نویسنده به ضعف مردان هم اشاره می‌کند و آن‌ها را ضعیف شده زنان می‌داند که برای رسیدن به اهداف خود که همان حفظ اجتماع است، مجبورند زنان را به هر سیاستی و فشار و اجبار و نوازشی و ... به دام اندازند. استعاره تصویری حجمی بعد از استعاره هستی‌شناختی بیشترین بسامد را داراست تا جامعه تودرتو و لایه لایه که نشان از فضای دیکتاتوری و ارباب و خفقان است، به خوبی ترسیم‌کند.

منابع

- صفوی، کوروش. «بحثی درباره طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی». نامه فرهنگستان. شماره ۲۱، ۱۳۸۲. ۶۵-۸۵.
- صفوی، کوروش. «درآمدی بر معنی‌شناسی»، تهران، سوره. ۱۳۸۳.
- نوربخش، علیرضا. ضرب‌المثل‌های گیلکی به گویش مردم نواحی شرق گیلان. گیلان: گویه. ۱۳۸۲.
- ودینگتون، پاتریک. «خیابان از قلم افتاده» ترجمه از یوسف نوری زاده، مجله ادبیات داستانی، شماره ۱۰۵. ۱۳۸۵. ۱۴-۲۶.
- Afrashi, A. "Semantic analysis of shame in Persian: a cognitive and cultural perspective". In Emotion-Cognition-Communication Conference, Sorbonne and University of Cyprus, 2011.
- Johnson, Mark. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. The University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George & Johnson Mark. Metaphors We Live By. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- Lewis, M. "The self in Self-conscious emotions" In S. G. Snodgrass and, R. L. Thompson (eds.), Annuals of the New York Academy of Sciences, Vol. 818, The Self Across Psychology. New York: The New York Academy of Sciences, 1997.
- Mlot, C. Probing the biology of emotion" In Science, 280, 1005-1007, 1998.
- Nesse, R. M. "Natural selection and the elusiveness of happiness". In Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, Biological Sciences, 359:1449, pp. 1333-47, 2004.
- Steiner, J. E., et al. "Comparative expression of hedonic impact: Affective reactions to taste by human infants and other primates". Neuroscience and Biobehavioral Reviews, 25:1, 53-74, 2001.
- Sroufe, L. Alan. Emotional Development: The Organization of Emotional Life in the Early Years. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Kövecses, Zoltán. Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- William Croft & D. Alan Cruse. Cambridge University Press, Bahman, Language, 2004.