https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 19, Issue 1, No.58, 2027, pp.83-100
Received: 15/04/2026 Accepted: 28/07/2026

The Architecture of Imagination in Amiri Firuzkuhi's Ghazals Based on Image Schema Theory

Abdolhamid Esmaeil Panahi *
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
ah.panahi@pnu.ac.ir

Maryam Shafiee Taban
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
Shafieetaban_m@pnu.ac.ir

Abstract
Cognitive poetics and image schema theory have provided new perspectives for understanding the hidden structure of imagination in contemporary poetry. Employing a descriptive-analytical method and based on the "embodied cognition" approach, the present research investigates the architecture of imagination in the Ghazals of Seyed Karim Amiri Firuzkuhi. The main question is how the poet's lived experience, including chronic physical suffering and severe spatial isolation, has shaped his perceptual geometry and complex imagery within the context of the Indian style (*Sabk-e Hindi*). The research findings indicate that Firuzkuhi's obscure metaphors are not merely imitative rhetorical devices, but rather cognitive reflections of his psychological distress and existential erosion. These experiences are reflected in two main categories: "schemas related to space and location" (Containment, Path, Orientational, and Center-Periphery) and "schemas related to existence" (Force, Link, Cycle, and Part-Whole). The high frequency of concepts such as the cage, being crushed, vicious circles, and the reduction of existence to mere bones demonstrates that the poet's ailing body and restricted world, acting as the perceptual source, have shaped the abstract concepts of his mind and objectified the structure of his despairing worldview.

Keywords: Amiri Firuzkuhi, Cognitive Poetics, Image Schemas, Embodied Cognition, Imagination.

Introduction
In the landscape of contemporary Persian ghazal, Seyyed Karim Amiri Firuzkuhi holds a unique position. The firmness of his language, the density of his imagination, and his lived experiences of sorrow and physical exhaustion lend his poetry a singular character. However, most analyses of his work have been limited to traditional rhetorical descriptions, neglecting the cognitive deep structure of his poetic images. This study addresses that gap by applying image schema theory, as developed by cognitive linguists like Mark Johnson and George Lakoff. It aims to analyze the architecture of imagination in Amiri's ghazals, demonstrating how his sensory and embodied experiences are transformed into abstract concepts like sorrow, isolation, and ontological erosion.

The significance of this research is twofold: it pioneers a cognitive approach to Amiri's poetry and shows the applicability of image schema theory to contemporary poetry influenced by the Indian/Isfahani style. While previous scholarship has used this theory on other literary texts, no independent study has focused on Amiri Firuzkuhi. The central research question is: How do schemas such as container, path, cycle, link, and part-whole shape the poet's perceptual and imaginative system? The study hypothesizes that his poetic imagery is grounded in a coherent network of these embodied schemas.

*Corresponding author
Esmaeil Panahi, A. and Shafiee Taban, M. (2027). The Architecture of Imagination in Amiri Firuzkuhi's Ghazals Based on Image Schema Theory. *Literary Arts*, *19*(1), 83-100.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148670.2581

Materials and Methods

This study is fundamental in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method, and it is grounded in the theoretical framework of cognitive linguistics, particularly image schema theory. Data were collected through a library-based method and by means of the purposeful extraction of samples from the Divan of Amiri Firuzkuhi. This method makes it possible to explain objectively the process through which lived and embodied experience is transformed into abstract metaphors. After being classified according to image schemas, the collected data were examined through qualitative and inductive analysis.

Research Findings

In the ghazals of Amiri Firouzkuhi, poetic imagination is built upon image schemas—patterns originating from sensory and embodied experiences that give tangible form to abstract concepts like sorrow, isolation, and decay. An analysis of these schemas reveals a mental architecture that is dark, fatalistic, and erosive, in which the world is depicted not as an arena for growth, but as a field of confinement and collapse.

Schemas Related to Space and Place

In this category, spatial structures primarily convey confinement, aimlessness, falling, and isolation. Instead of openness, space evokes limitation and anxiety.

Container Schemas

The **Container** schema represents the world, life, and the body as restrictive enclosures like cages and prisons. This imagery reflects a sense of entrapment, psychological pressure, and the futility of escaping the confines of material existence.

Motion and Path Schemas

The **Path** schema conceptualizes life as a forced and hurried journey. Through images like caravans and bells, life is portrayed as a passive passage toward an unknown destination or death.

Spatial and Directional Schemas

Directional patterns have a downward nature, focusing on falling, breaking, and turning to ash. Unlike in the mystical tradition, any ascent in his poetry is a prelude to a fall, reflecting a disruption in the order of time and self-alienation.

Center-Periphery Schemas

In the **Center-Periphery** schema, the "self" is at the center, but this is not a locus of stability; rather, it is the axis of suffering and futile rotation. Like a compass or a spider, the poet circles around himself, symbolizing existential isolation.

Schemas Related to Existence

These schemas show that existential concepts are understood through bodily experiences such as pressure, severance, and repetition, portraying the human as a suffering and worn-out being.

Force, Pressure, and Balance Schemas

The **Force and Pressure** schema depicts sorrow and hardship as heavy burdens on the soul and psyche, disrupting balance and pushing the individual toward collapse and silence.

Link/Connection Schemas

Hope, desire, and human relationships are illustrated through **Links** like threads and strings. However, these connections are often tangled, frayed, or broken, signifying fragility and isolation rather than security.

Cycle/Repetition Schemas

The **Cycle** holds a negative meaning in Amiri's poetry. The repetition of days, sufferings, and even breathing expresses monotony, absurdity, and the erosion of existence within a closed, fruitless loop.

Part-Whole Schemas

To demonstrate decay, the whole of existence is reduced to insignificant **Parts** such as bone, hair, and breath. This focus on components signifies the disintegration of the body and soul and the individual's alienation from the self.

Discussion of Results and Conclusions

An analysis of Amiri Firouzkuhi's ghazals, based on the theory of image schemas, reveals that the architecture of his imagination, contrary to common belief, is not founded on the linguistic wordplay of the Indian style (Sabk-e Hendi). Instead, it is rooted in a cognitive structure based on "lived and embodied experience." The poet's physical suffering and isolation have shaped the hidden geometry of his mind.

The analysis of these schemas shows that the poet's mind conceptualizes the world in two domains: spatial and existential. Schemas such as "Container" (cage), "Path" (forced movement), and "Directionality" (falling) depict a human condition that is entrapped and in decay. On the existential level, schemas like "Center-Periphery" and "Cycle" place the individual at the center of constant pain and tedious repetition. Likewise, the disconnection in the "Link" schema and the reductionism in the "Part-Whole" schema reflect the gradual collapse of the poet's body and mind.

The most significant finding of this research is that the "delicate imagination" (*nāzok-khiyāli*) in his poetry is, in fact, a defense mechanism for giving perceptual form to pain. This reading proves that cognitive semantics approaches are effective tools for uncovering the hidden layers of the minds of poets who have turned complex language into a refuge for their physical suffering.

فنون ادبی
سال نوزدهم، شماره ۱، (پیاپی ۵۸) ۱۴۰۶، ص ۸۳–۱۰۰
تاریخ وصول: ۱۴۰۵/۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۵/۶

مقاله پژوهشی

معماری تخیل در غزل‌های امیری فیروزکوهی براساس نظریه طرح‌واره‌های تصویری

عبدالحمید اسمعیل‌پناهی *، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران
ah.panahi@pnu.ac.ir
مریم شفیعی‌تابان، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
shafieetaban_m@pnu.ac.ir

چکیده

بوطیقای شناختی و نظریه طرح‌واره‌های تصویری چشم‌اندازهای تازه‌ای برای فهم ساختار پنهان تخیل در شعر معاصر فراهم کرده‌اند. پژوهش حاضر نیز با روش توصیفی‌تحلیلی و بر پایه رویکرد «شناخت بدن‌مند»، معماری تخیل در غزل‌های سیدکریم امیری فیروزکوهی را بررسی می‌کند. پرسش اصلی این است که تجربه زیسته شاعر، شامل رنج‌های مزمن جسمانی و انزوای شدید مکانی، چگونه هندسه ادراکی و صور خیال پیچیده او را در بستر سبک هندی شکل داده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که استعاره‌های دشوارفهم فیروزکوهی صرفاً آرایه‌های تقلیدی نیستند؛ بلکه بازتابی شناختی از روان‌رنجوری و فرسایش وجودی او به شمار می‌آیند. این تجربه‌ها در دو دسته اصلیِ «طرح‌واره‌های وابسته به فضا و مکان» (ظرف، مسیر، جهت‌مندی، مرکز – پیرامون) و «طرح‌واره‌های مرتبط با وجود» (نیرو، اتصال، چرخه، جزء – کل) بازتاب یافته‌اند. فراوانیِ مفاهیمی مانند قفس، خردشدگی، دورِ باطل و تقلیل وجود به مشتی استخوان، نشان می‌دهد بدن بیمار و جهان محدود شاعر، به‌عنوان مبدأ ادراکی، مفاهیم انتزاعی ذهن او را شکل داده و به ساختار جهان‌بینی یأس‌آلودش عینیت بخشیده‌اند.

کلیدواژه‌ها: امیری فیروزکوهی، بوطیقای شناختی، طرح‌واره‌های تصویری، شناخت بدن‌مند، تخیل

---

* مسؤول مکاتبات

اسمعیل‌پناهی، عبدالحمید و شفیعی‌تابان، مریم . (۱۴۰۶). معماری تخیل در غزل‌های امیری فیروزکوهی بر اساس نظریه طرح‌واره‌های تصویری، *فنون ادبی*، ۱۹ (۱)، ۸۳–۱۰۰.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148670.2581

۱- مقدمه

در چشم‌انداز غزل معاصر فارسی، سیدکریم امیری فیروزکوهی جایگاهی منحصربه‌فرد دارد؛ شاعری که جهانِ زیسته‌اش سرشار از اندوه، یأس فلسفی و فرسودگی جسمانی بوده و همین تجربه‌ها در تار و پود زبان استوار، پرطنین و در عین‌حال اندوه‌بار او حضور پررنگی یافته است؛ با این حال، بیشتر پژوهش‌هایی که درباره صور خیال در شعر او انجام شده، در محدوده تنگ بلاغت سنتی باقی مانده و از بررسی «ژرف‌ساخت شناختی» و منشأهای ذهنی این تصاویر غفلت کرده‌اند. در رویکردهای نوین بوطیقای شناختی، صور خیال تنها ابزارهایی برای آرایش کلام تلقی نمی‌شوند؛ بلکه بازتاب مستقیم و بی‌واسطه ادراک بدن‌مند انسان از جهان به شمار می‌آیند؛ به همین دلیل، مقاله حاضر با عنوان «معماری تخیل در غزل‌های امیری فیروزکوهی» می‌کوشد با عبور از سطح آرایه‌های ادبی، ساختار پنهان و درونی ذهن شاعر را آشکار کند.

چارچوب نظری این پژوهش بر «نظریه طرح‌واره‌های تصویری» استوار است؛ نظریه‌ای در مکتب زبان‌شناسی شناختی که بر آرای مارک جانسون، جرج لیکاف و زولتان کوچِش بنا شده است. هدف اصلی تحقیق، توضیح چگونگی تبدیل تجربه‌های حسی و جسمانی شاعر به مفاهیم انتزاعی و شناسایی شبکه تصویری منسجم و گاه به‌شدت تقلیل‌گرایانه‌ای است که در شعر او شکل گرفته است. در این مسیر، پژوهش حاضر می‌کوشد به پرسش محوری زیر پاسخ دهد: «طرح‌واره‌های بنیادیِ تصویری – از جمله طرح‌واره‌های ظرف، مسیر، چرخه، اتصال و جزء و کل – چگونه ساختار ادراکی و معماری تخیل امیری فیروزکوهی را شکل داده‌اند و این الگوهای شناختی چه جنبه‌هایی از روان‌رنجوری، انزوای خودخواسته و فرسایش هستی‌شناختی او را در غزل معاصر بازتاب داده‌اند؟» پاسخ به این پرسش روشن می‌سازد که در بوطیقای فیروزکوهی، «اندوه و ملال» نه مفاهیمی صرفاً ذهنی و انتزاعی، بلکه پدیده‌هایی کاملاً «مکان‌مند» و «جسمانی» هستند که در بستر تجربه‌های زیسته او ریشه دارند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

مطالعات بسیاری در زمینه خوانش شناختی متون ادبی انجام یافته است. در این میان، باقری خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۵) با تمرکز بر طرح‌واره حجمی «سر» در غزلیات سعدی و حافظ، تفاوت‌های عشق شورمندانه و رفاقت‌محور را تبیین کرده‌اند. در پژوهشی دیگر، اسپرهم و تصدیقی (۱۳۹۶) در مطالعه‌ای تطبیقی، طرح‌واره‌های حجمی مانند دل، تن و دنیا را در مثنوی‌های عطار و مولوی تحلیل کرده‌اند.

در ادامه این روند مطالعاتی و در حوزه شعر معاصر، صادقی و همکاران (۱۳۹۹) طرح‌واره «نیرو» را در شعر گلچین گیلانی بررسی کرده و نحوه بازتاب تجربه‌های حسی او را نشان داده‌اند. در سال‌های اخیر نیز پژوهش‌ها در این حوزه توسعه یافته است؛ به‌طوری‌که شکیبایی‌فر و پیشوایی علوی (۱۴۰۱) با تکیه بر نظریه جانسون، طرح‌واره‌های حجم، نیرو و حرکت را در شعر سمیح القاسم تحلیل کرده و کارکرد آنها را در بازنمایی هویت و مقاومت نشان داده‌اند. هم‌زمان، دادور کاشانی و موسوی (۱۴۰۱) نیز مفهوم‌سازی «حسد و حسرت» را بر پایه طرح‌واره‌های حجمی و نیرو در بوستان سعدی واکاوی کرده‌اند.

با وجود چنین پژوهش‌هایی، تاکنون مطالعه‌ای درباره اشعار امیری فیروزکوهی در این چارچوب انجام نشده است. امتیاز اساسی مقاله حاضر این است که برای نخستین‌بار نظریه طرح‌واره‌های تصویری را به‌عنوان ابزاری برای تحلیل سبک هندی/اصفهانی در دوران معاصر به کار می‌گیرد و نشان می‌دهد چگونه رنج جسمانی و انزوای فضایی، به‌عنوان مبدأ بدن‌مند شاعر، ساختار پنهان استعاره‌های او را سامان داده است.

۳- روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و از لحاظ روش، توصیفی‌تحلیلی است و بر چارچوب نظری زبان‌شناسی شناختی، به‌ویژه طرح‌واره‌های تصویری، استوار است. گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و با استخراج هدفمند نمونه‌ها از دیوان امیری فیروزکوهی انجام شده است. این روش امکان می‌دهد که روند تبدیل «تجربه زیسته و بدن‌مند» به «استعاره‌های انتزاعی» به‌صورت عینی توضیح داده شود. داده‌های گردآوری‌شده پس از طبقه‌بندی طرح‌واره‌ای، از طریق تحلیل کیفی و استقرایی بررسی شده‌اند.

۴- مبانی تحقیق

۴-۱- بوطیقای شناختی و عبور از بلاغت سنتی

در نظامِ بلاغت سنتی، «استعاره و صور خیال غالباً به‌عنوان ابزارهایی تزئینی، انحراف از زبان معیار و صنایعی صرفاً زیبایی‌شناختی برای آرایش کلام» در نظر گرفته می‌شدند (صفوی، ۱۳۹۸، ص. ۴۵)؛ اما با ظهور زبان‌شناسیِ شناختی و به‌ویژه شکل‌گیری «بوطیقای شناختی»، این پارادایمِ تقلیل‌گرا دچار دگرگونی بنیادین شد. «بوطیقای شناختی، خوانشِ متون ادبی را بر پایه اصولِ علوم شناختی استوار می‌سازد و استدلال می‌کند که ادبیات، بازتابی مستقیم از ساختار پردازشیِ ذهن انسان است» (Stockwell, 2002, p. 5).

نقطه عطفِ این عبور از بلاغت کلاسیک، آرای جرج لیکاف و مارک جانسون بود (Lakoff & Johnson, 1980). آنها ثابت کردند که استعاره اساساً پدیده‌ای زبانی نیست، بلکه یک «فرایند عمیقِ ذهنی و شناختی است که شالوده نظام مفهومی ما را شکل می‌دهد و ما به‌واسطه آن، مفاهیم انتزاعی را درک می‌کنیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷، ص. ۲۳). بر این اساس، صور خیال در شعر، نه تلاشی تصنعی برای تزیینِ متن، بلکه بازنماییِ ناگزیرِ نحوه ادراک و مفهوم‌سازیِ شاعر از جهان است. در این پژوهش نیز، بررسی غزل‌های فیروزکوهی با عبور از نگاهِ فرمالیستیِ سنتی، بر این اصل استوار است که هندسه خیالیِ شاعر، در واقع تجلیِ همان معماری پنهانِ ذهنِ اوست.

۴-۲- نظریه شناختِ بدن‌مند

یکی از ارکان بنیادین علوم و زبان‌شناسی شناختی، نظریه «شناخت بدن‌مند» است که «خط بطلانی بر ثنویتِ دکارتی (جدایی ذهن و بدن) می‌کشد. بر اساس این رویکرد، ساختارهای مفهومی و ذهنیِ انسان، ریشه در تجربیاتِ فیزیکی، حسی و حرکتیِ کالبد او دارند» (Gibbs, 2005, p. 14). ما مفاهیمِ کاملاً انتزاعی و پیچیده نظیر زمان، اندوه، مرگ و انزوا را به‌صورت مستقیم درک نمی‌کنیم؛ بلکه آنها را از طریق فیلترِ تجربیاتِ بدنیِ خود مانند احساسِ سنگینی، محصور بودن در یک فضای بسته، یا ناتوانی در حرکت، مفهوم‌سازی می‌نماییم (ن.ک. Varela et al., 1991, p. 172). این مبنای نظری، مهم‌ترین حلقه اتصال برای خوانشِ اشعار امیری فیروزکوهی است. از آنجا که فیروزکوهی بخش عمده‌ای از حیاتِ خود را درگیرِ بیماری‌های مزمنِ جسمی، رنجوریِ کالبدی و انزوا و حبسِ خودخواسته در خانه بوده است، «بدن‌مندیِ» او مستقیماً بر جهان‌بینیِ شاعرانه‌اش سایه افکنده است. درواقع، تجربیاتِ زیسته و فیزیکیِ شاعر از درد و محدودیت، به‌عنوان منبعی غنی برای خلقِ استعاره‌های انتزاعیِ وی عمل می‌کند و زیربنای معماریِ تخیلِ او را می‌سازد.

۴-۳- چیستیِ طرح‌واره‌های تصویری

برای درکِ چگونگیِ انتقالِ تجربه کالبدی به زبان، علوم شناختی از مفهوم «طرح‌واره تصویری» بهره می‌برد. مارک جانسون در اثر بنیادین خود، «بدن در ذهن» (Johnson, 1987)، طرح‌واره‌های تصویری را به‌عنوان «الگوهای تکرارشونده، پویا و پیشامفهومی» تعریف می‌کند که از تعاملاتِ مداومِ حسی و حرکتیِ ما با محیط پیرامون نشأت می‌گیرند و به تجربیاتِ روزمره و ادراکِ ما از جهان ساختار می‌بخشند (ن.ک. جانسون، ۱۳۹۶، ص. ۲۹). وقتی کودک یک شیء را درون یک ظرف می‌اندازد یا نیرویی را برای هل‌دادنِ یک مانع صرف می‌کند، در حالِ شکل دادن به این الگوهای عصبی – شناختی است. نکته بسیار مهم در این نظریه، تمایز میان «طرح‌واره» و «تصویرِ ذهنیِ غنی» است. طرح‌واره‌های تصویری، تصاویرِ پرجزئیات و واضح از اشیا نیستند؛ بلکه تنها «اسکلت» و ساختارِ فضاییِ انتزاعیِ آنها را بازنمایی می‌کنند (ن.ک. Oakley, 2007, p. 215)؛ برای مثال، در درکِ مفهوم «زندان»، طرح‌واره ذهنی، جزئیاتِ میله‌ها یا رنگ دیوار را نشان نمی‌دهد؛ بلکه صرفاً الگوی پایه‌ایِ «یک مرز بسته با فضای درون و بیرون» را تداعی می‌کند که بسترِ خلقِ استعاره‌های بی‌شماری در شعر می‌شود.

۴-۴- رده‌بندی بنیادین طرح‌واره‌ها

طرح‌واره‌های تصویری براساس نوعِ تعاملِ فیزیکی انسان با محیط، به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شوند. در این پژوهش، چهار رده بنیادین از این طرح‌واره‌ها که نقش کلیدی در سازمان‌دهیِ ذهنِ شاعر داشته‌اند، براساس دسته‌بندی‌های استانداردِ شناختی (مانند کوچش، ۱۳۹۳؛ ایوانز و گرین، ۱۴۰۰) بررسی می‌شوند:

• طرح‌واره‌های ظرف: این الگو برخاسته از تجربه ما به‌عنوان بدن‌هایی فیزیکی است که خود یک ظرف‌اند و در ظروفِ دیگر (اتاق، شهر) قرار می‌گیرند. این طرح‌واره دارای سه عنصرِ ساختاریِ مشخص است: فضای درون، مرز (محدوده) و فضای بیرون. از طریق این طرح‌واره، ذهن انسان مفاهیم انتزاعی (مانند غم یا زندگی) را به‌عنوان فضاهای بسته‌ای درک می‌کند که سوژه در آنها محبوس یا از آنها خارج می‌شود (ن.ک. کوچش، ۱۳۹۳، ص. ۱۸۲).

• طرح‌واره‌های حرکتی / مبدأ – مسیر – مقصد: این طرح‌واره بازتابِ حرکتِ فیزیکیِ انسان در فضا از نقطه‌ای به نقطه دیگر است. عناصر سازنده آن شامل یک نقطه آغازین (مبدأ)، یک توالی پیوسته از موقعیت‌ها (مسیر), یک نقطه پایانی (مقصد) و جهتِ حرکت است (ن.ک. ایوانز و گرین، ۱۴۰۰، ص. ۱۹۰). این الگو بسترِ درکِ مفاهیمی چون زمان، تکامل و جبرِ زندگی است.

• طرح‌واره‌های نیرو: تعاملاتِ روزمره انسان با محیط، همواره با اِعمال یا تحملِ نیرو همراه است. این طرح‌واره شامل مؤلفه‌هایی چون منبعِ نیرو، هدف، شدت، مقاومت و انسداد (مانع) است و مفاهیمی نظیر اجبار، شکست، تضاد و فروپاشیِ روانی را مفهوم‌سازی می‌کند (ن.ک. جانسون، ۱۳۹۶، ص. ۴۳).

• طرح‌واره جزء و کل: این الگو ریشه در ادراکِ ما از ساختارِ اشیا و بدنِ خودمان دارد؛ جایی که یک ساختارِ کلی از اجزایی پیوسته تشکیل شده است. در زبان‌شناسی شناختی، این طرح‌واره پایه‌ای برای درکِ تناسب، فقدان و برجسته‌سازیِ یک ویژگیِ خاص با تقلیل دادنِ کلِ یک موجودیت به یکی از اجزای آن است (ن.ک. ایوانز و گرین، ۱۴۰۰، ص. ۱۹۲).

۴-۵- مختصاتِ روانی و بوطیقای شخصی امیری فیروزکوهی

همان‌گونه که نظریه شناخت بدن‌مند نشان می‌دهد، استعاره‌های مفهومی در خلأ شکل نمی‌گیرند، بلکه نتیجه مستقیم زیست فیزیکی و روانی فرد در جهان‌اند. بررسی زندگی سیدکریم امیری فیروزکوهی نشان می‌دهد که بوطیقای شخصی و جهان‌بینی

او به‌شدت زیر تأثیر رنج کالبدی و انزوای مکانی بوده است. او از جوانی با بیماری‌های مزمن، ضعف جسمانی و احساس پیری زودرس روبه‌رو بوده و خود دراین‌باره می‌گوید:

«در جوانی پیر و در طفلی جوان بودم امیر / آسمان اوراق هستی کرد پیش و پس مرا» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۶).

این شکستگی و بیماری‌های مکرر (ن.ک. یاحقی، ۱۳۹۳، ص. ۱۸۱) بدن شاعر را در ناخودآگاه او به شکل ظرفی محصور و همواره تحت فشار و سنگینی مفهوم‌سازی کرده است؛ امری که زمینه‌ساز شکل‌گیری طرح‌واره‌های ظرف و نیرو در ذهن او شده است. افزون بر این، کناره‌گیری زودهنگام او از اجتماع و پناه بردن به خلوت خلنه و انزوای روستا (ن.ک. امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۲۸–۲۹)، الگویی فضایی مبتنی بر انسداد را در روان او تثبیت کرد. «مضمون غالب شعر او که آکنده از شکایت از بخت، یأس فلسفی، ناامیدی و اندوه سنگین است» (یوسفی، ۱۳۶۹، ص. ۵۸۷)، تنها یک موضوع تقلیدی ادبی نیست، بلکه بازتاب تجربه زیسته شاعری حساس است که جهان را عرصه‌ای تنگ و مسیر زندگی را جبرآلود و بی‌فرجام می‌بیند. چون امیری «یکی از برجسته‌ترین شاعران سبک اصفهانی (هندی) در دوره معاصر است و شعر او بر نازک‌خیالی و گره‌خوردگی مفاهیم بنا شده است» (خلخالی، ۱۳۳۳، ص. ۱۰)، نظریه طرح‌واره‌های تصویری مناسب‌ترین ابزار برای تحلیل ذهن اوست؛ زیرا نشان می‌دهد که چگونه فیروزکوهی درد فیزیکی و محدودیت مکانی را به‌عنوان نقطه آغاز شناختی، در تار و پود استعاره‌های پیچیده و دیریاب خود به‌عنوان مقصد شناختی تنیده است.

۵- معماری تخیل و تحلیل طرح‌واره‌های تصویری در غزل امیری فیروزکوهی

۵-۱- طرح‌واره‌های مرتبط با فضا و مکان

در نظریه زبان‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌های تصویری به‌عنوان الگوهای بنیادین، تکرارشونده و پیشامفهومی شناخته می‌شوند که از تجربه‌های حسی و حرکتی انسان در تعامل با جهان پیرامون شکل می‌گیرند. ذهن انسان برای درک مفاهیم انتزاعی مانند اندوه، مرگ، زندگی و عشق، از این الگوهای فضایی و قابل‌درک استفاده می‌کند. با بررسی دیوان سید کریم امیری فیروزکوهی روشن می‌شود که تخیل شاعرانه او بر پایه مجموعه‌ای از ساختارهای هندسی و فضایی شکل گرفته است.

۵-۱-۱- طرح‌واره‌های ظرف

در چارچوب شناختی، طرح‌واره ظرف یکی از بنیادی‌ترین الگوهای پیشامفهومی است که از تجربه فیزیکی انسان با محیط و ادراک بدن به‌عنوان یک محفظه به‌وجود می‌آید. مارک جانسون بیان می‌کند که هر طرح‌واره ظرف دارای سه عنصر اصلی است: «یک مرز، یک فضای درون و یک فضای بیرون» (جانسون، ۱۳۹۶، ص. ۴۵). ذهن انسان براساس این تجربه ملموس، پدیده‌های پیچیده و انتزاعی را مفهوم‌سازی می‌کند و رابطه میان حوزه مبدأ (فضای ملموس) و حوزه مقصد (مفهوم انتزاعی) را شکل می‌دهد. در جهان‌بینی بدبینانه و درون‌گرایانه امیری فیروزکوهی (۱۳۶۹)، مفاهیمی همچون دنیا، بدن، زندگی و حتی آشیان، عمدتاً به‌صورت ظرف‌هایی تنگ، تاریک و محدودکننده بازنمایی می‌شوند؛ ظرف‌هایی که یادآور قفس، محبس یا تنگنا هستند. در تخیل او، انسان یا همان سوژه، همواره در درون محفظه‌ای گرفتار است و تلاشش برای خروج از این ظرف، به دلیل مرزهای سخت و وجودی این فضاها، بی‌نتیجه باقی می‌ماند.

امیری در یکی از غزل‌ها، با دگرگون‌سازی مفاهیم طبیعی، جهان هستی و حتی پناهگاه‌های امن را همچون یک قفس ادراک می‌کند:

«ز شاخسار قفس هم به رودر افتادیم / شکسته بالی ما کشت در قفس ما را» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۶۳، غ. ۵)

در این بیت، ترکیب «شاخسار قفس» نشان می‌دهد که مرزهای محدودکننده ظرف چنان در روان شاعر تثبیت شده‌اند که حتی شاخسار و عناصر آزاد طبیعت نیز امتداد همان قفس تصور می‌شوند. تقلا در درون این ظرف نه‌تنها نتیجه‌ای ندارد، بلکه موجب سقوط و فرسودگی بیشتر سوژه می‌شود. زولتان کوچش اشاره می‌کند زمانی که یک مفهوم انتزاعی در قالب ظرفی صلب بازنمایی می‌شود، موجود درون آن دچار فقدان اراده و عاملیت می‌شود (ن.ک. کوچش، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۲)؛ با این حال، امیری در غزل دیگری از زاویه‌ای روان‌شناختی‌تر نشان می‌دهد که وابستگی‌های دنیوی و ضعف‌های انسانی سبب شده‌اند که ظرف امن آشیان با اراده خود فرد به محفظه‌ای بسته و آزاردهنده بدل شود:

«بدین مشت خس آنچنان پای‌بندم / که بر خود قفس کرده‌ام آشیان را» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۷۵، غ. ۱۹)

اوج بهره‌گیری از طرح‌واره ظرف در شعر امیری، زمانی است که او کل جهان هستی را در قالب زندان تصویر می‌کند. در این نوع مفهوم‌سازی، مرزهای زندگی مادی، همان مرزهای محبس تلقی می‌شوند:

«آزمودم من که در زندان خاک / غیر آزادی گرفتاری نبود» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۳۱۵، غ. ۲۹۱)

در اینجا زندگی مادی در ظرف تجربه‌شده «زندان خاک» قرار گرفته است. از دیدگاه شناختی، سوژه در درون این ظرف جای دارد و آزادی تنها در بیرون از آن، یعنی در ساحت مرگ یا عدم، قابل تحقق است.

این تصویر از تنگی و فشار، در برخی موقعیت‌ها به سطحی اگزیستانسیال می‌رسد؛ تا آنجا که شاعر گستره جهان را به‌صورت تنگنایی کوچک و فشرده تصور می‌کند:

«چو گردباد در این دشت تنگنای وجود / به گرد خویشتن از بس که گشته‌ام، رفتم» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۱۲، غ. ۳۴۰)

در این مثال، علاوه بر طرح‌واره ظرف (تنگنای وجود)، طرح‌واره‌های حرکتی و مرکز – پیرامون نیز حضور دارند. وجود همچون ظرفی تنگ تصویر شده که درون آن، حرکت سوژه حالتی دورانی، جبری و بی‌ثمر دارد.

در جهان‌بینی شاعر، بدن نیز به‌عنوان ظرفی محدودکننده برای روح به تصویر درمی‌آید. بدن در این دیدگاه، مرزی است که مانع رهایی و گسترش جان می‌شود:

«ز بند تن چو رهایی نیافت جان امیر / چه سود از اینکه برآرم فغان به زندانی» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۸۰، غ. ۴۱۵)

در این استعاره هستی‌شناختی، تن به‌عنوان محفظه و زندان و جان به‌عنوان موجود گرفتار در آن بازنمایی شده است. فریادزدن در چنین ظرف بسته‌ای بی‌فایده است؛ زیرا مرزهای بیولوژیک و جبری بدن امکان عبور صدا و رسیدن به رهایی را نمی‌دهند. در مجموع، طرح‌واره‌های ظرف در تخیل امیری فیروزکوهی بر پایه احساس حبس، کمبود فضای تنفسی روانی و آرزوی رهایی از مرزهای زندگی مادی قرار دارد.

۵-۱-۲- طرح‌واره‌های حرکتی و مسیر

تجربه بنیادینِ راه رفتن، جابه‌جایی در مکان و حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر، یکی از غنی‌ترین و مهم‌ترین منابع استعاره‌سازی در ذهن و زبان انسان به شمار می‌آید. در رویکرد معنی‌شناسی شناختی، طرح‌واره مسیر که با عنوان الگوی «مبدأ – مسیر – مقصد» نیز شناخته می‌شود، ساختاری است که انسان از طریق آن مفاهیم غایت‌شناختی و انتزاعیِ زمان و عمر را ادراک می‌کند (ن.ک. ایوانز و گرین، ۱۴۰۰، ص. ۲۴۵). جرج لیکاف و مارک ترنر در تحلیل استعاره‌های ادبی اشاره می‌کنند که استعاره کلانِ

«زندگی یک سفر است»، در تمام فرهنگ‌های بشری ریشه دارد؛ با این تفاوت که هر شاعر براساس جهان‌بینی خود کیفیت این مسیر را شکل تازه‌ای می‌بخشد (لیکاف و ترنر، ۱۳۹۰، ص. ۸۵). با مرور دیوان امیری فیروزکوهی روشن می‌شود که او با نگاهی به شدت اگزیستانسیال و تراژیک، «زندگی» را نه یک وضعیت ثابت و نه یک سفر تکاملی، بلکه حرکتی پرشتاب، تقدیری، جبری و همواره رو به زوال مفهوم‌سازی کرده است.

استفاده گسترده او از واژگانی مانند قافله، ره، منزل و جرس و نیز افعال حرکتی مانند رفتیم، بازتاب مستقیم همین نگاشت شناختی است. شاعر در یکی از غزل‌های خود سرعت و توقف‌ناپذیری این مسیر را چنین نشان می‌دهد:

«رفتن قافله عمر چنان متصل است / که دگر گوش بر آواز جرس نیست مرا» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۳۱، غ. ۸۷)

در این انگاره، عمر به‌عنوان حوزه مقصد در قالب قافله که حوزه مبدأ است بازنمایی شده است. شتاب حرکت قافله به اندازه‌ای است که سوژه حتی فرصت آگاهی از گذشت زمان، یعنی شنیدن زنگ کاروان، را از دست داده است.

در هندسه تخیل فیروزکوهی، این حرکت هیچ‌گاه حرکتی خودخواسته نیست. در طرح‌واره مسیر، عنصر عاملیت از مسافر جدا شده و او تنها متحرکی منفعل در برابر نیروهای پیش‌برنده است. پیوند طرح‌واره مسیر با طرح‌واره اجبار و نیرو در بیت زیر به‌خوبی قابل مشاهده است:

«نفس عنان‌گسسته بهرسو برد مرا / ور من به پای خود نروم او برد مرا» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۹۰، غ. ۳۸)

کوچش در بحث استعاره‌های عاطفه توضیح می‌دهد که هنگامی که نیروهای درونی همچون نفس یا لندوه در قالب اسب‌های عنان‌گسیخته یا سیلاب تصویر می‌شوند، شاعر در حال بازنمایی غلبه کامل جبر بر اراده انسان است (ن.ک. کوچش، ۱۳۹۳، ص. ۱۸۸). فیروزکوهی در موقعیتی دیگر این حرکت جبری را تجربه‌ای فردی نمی‌بیند، بلکه آن را کوچ دسته‌جمعی و ناچیزوار انسان‌ها به سوی نیستی می‌داند:

«ما هم از این خاکدان چون گردی از جا می‌رویم / گر دو روزی مانده‌ایم امروز و فردا می‌رویم» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۵۱۵، غ. ۵۱۱)

گزینش استعاره گرد برای انسان اوج ناچیزی و بی‌ارادگی مسافر را در برابر باد حوادث نشان می‌دهد. خاکدان مبدأ این سفر و فضای نامعلوم یا عدم مقصد آن است.

شاعر برای تأکید بر شمولیت و گریزناپذیری این مسیر برای تمام انسان‌ها از طرح‌واره حرکتی به‌عنوان بیانگر مرگ‌اندیشی بهره می‌گیرد. از دیدگاه او، تنها مقصد قطعی این مسیر مرگ است و تمام تفاوت‌های فردی در آن از میان می‌رود:

«می‌رویم از پی هم پیر و جوان، خرد و کلان / رهرو مرگ بپیمودن راه است همه» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۵۶۶، غ. ۵۰۲)

درنهایت، برجسته‌ترین ویژگی طرح‌واره مسیر در شعر فیروزکوهی حس سرگردانی در دل حرکت است. در منطق شناختی رایج، حرکت در مسیر باید منجر به پیشرفت یا رسیدن به غایت مشخص شود؛ اما مسافر شعر فیروزکوهی با وجود پیمودن راه، درک روشنی از مقصد ندارد و به حیرت می‌رسد:

«به پایان می‌رسد راه و نمی‌دانم کجا رفتم / چو گردباد در این دشت، سرگردانِ خود بودم» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۹۵، غ. ۴۳۳)

در این نمونه، سوژه اگرچه مسیر را پایان برده، طرح‌واره مسیر نه به‌صورت خطی، همانند گردباد حرکتی دورانی، گیج‌کننده و درجا زننده داشته است. این تحلیل نشان می‌دهد که معماری تخیل امیری فیروزکوهی حتی پویاترین طرح‌واره‌های شناختی یعنی حرکت و مسیر را نیز در خدمت بیان ایستایی روانی، جبر و اندوه هستی‌شناختی خود به کار گرفته است.

۳-۱-۵- طرح‌واره‌های فضایی و جهتی

طرح‌واره‌های جهتی و فضایی نظام‌مندترین بخش از صور خیال به شمار می‌آیند و ریشه در تجربه مستقیم فیزیکی و درک انسان از موقعیت بدن در فضا دارند. تقابل‌هایی مانند بالا و پایین، پیش و پس و مرکز و پیرامون، ساختارهایی هستند که مفاهیم انتزاعی را بر پایه روابط مکانی سازماندهی می‌کنند. جرج لیکاف و مارک جانسون بیان می‌کنند که «استعاره‌های جهتی دارای بار ارزشی و عاطفی هستند؛ به گونه‌ای که در بیشتر فرهنگ‌ها «بالا» نماد قدرت، خوشبختی و فضیلت است و «پایین» دلالت بر اندوه، ضعف و شکست دارد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷، ص. ۳۸). بررسی هندسه فضایی در غزل‌های امیری فیروزکوهی نشان می‌دهد که فضای ذهنی او به شدت «فروهشته» و «نزولی» است. او برخلاف سنت عرفانی که بر عروج و تعالی تأکید دارد، بیشتر از حرکت به سوی افول، سقوط و زمین‌گیری سخن می‌گوید.

در غزل شماره ۳۵۴، این سقوط رتبه‌ای و وجودی در قالب حرکتی فیزیکی از اوج به حضیض تصویر شده است:

«هرچه افتد از بلندی بی‌گمان خواهد شکست / حال من چونست کز بام فلک افتاده‌ام» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۳۶۹، غ. ۳۵۴)

در این نمونه، طرح‌واره جهت‌گیرلنه پایین بودن به معنای شکست و رنج به کار رفته است. «بام فلک» که نقطه اوج محسوب می‌شود، استعاره‌ای از عزت یا جایگاه انسانی است و «افتادن» حرکتی است که به «شکستن» و نابودی می‌انجامد. زولتان کوچش تأکید می‌کند که وقتی حالت روانی سوژه از اوج به فرود میل می‌کند، در واقع طرح‌واره عمودی دچار اختلال شده و فرد در وضعیت فقدان قدرت قرار می‌گیرد (ن.ک. کوچش، ۱۳۹۳، ص. ۵۴).

فیروزکوهی حتی صعود را نیز مقدمه‌ای برای سقوطی شدیدتر می‌بیند و با دیدگاهی بدبینانه، هرگونه بلندی را محکوم به نابودی می‌داند:

«سرفرازی نیست در این دشت همچون شعله‌زار / هر که بالا رفت، خاکستر شد و بر خاک ریخت» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۲۹۲، غ. ۲۴۵)

در این تصویر، میان «بالا رفتن» که همان صعود شعله است و «خاکسترشدن» که نماد فرود به زمین است، رابطه‌ای علّی ترسیم شده است. طرح‌واره جهتی بالا در اینجا نه نشانه سعادت بلکه نماد فرسایش است که پایان آن رسیدن به «خاک» یعنی پایین‌ترین سطح است. این برداشت با نظریه استعاره‌های متناقض در آثار ایوانز سازگار است؛ نظریه‌ای که بیان می‌کند نظام‌های فرهنگی می‌توانند جهت‌گیری‌های رایج را دگرگون کنند (ن.ک. Evans, 2019, p. 112).

طرح‌واره‌های پیش و پس نیز در شعر او برای مفهوم‌سازی اختلال در نظم زمان به کار رفته‌اند. او زمان خطی زندگی را که باید از کودکی به پیری پیش رود، گسیخته و برهم‌ریخته می‌بیند:

«در جوانی پیر و در طفلی جوان بودم امیر / آسمان اوراق هستی کرد پیش و پس مرا» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۰۱، غ. ۵۴)

در اینجا، مفهوم زمان به‌صورت مکان‌مند دریافت شده است. زندگی مانند یک کتاب تصور شده که براساس طرح‌واره شیءشدگی سامان می‌گیرد و نیروهای فرابشری یعنی آسمان، جهت و ترتیب معمول صفحات آن را که همان ساختار پیش و پس است، دگرگون کرده‌اند. این آشفتگی در طرح‌واره جهتی پیش و پس بازتابی از حیرت و احساس ازخودبیگانگی شاعر در مسیر زندگی به شمار می‌آید (ن.ک. Lakoff & Turner, 1989, p. 42).

۴-۱-۵- طرح‌واره مرکز و پیرامون

طرح‌واره «مرکز و پیرامون» از تجربه زیسته انسان نسبت به بدن خویش ناشی می‌شود؛ تجربه‌ای که در آن فرد خود را «مرکز» میدان ادراکی می‌بیند و پدیده‌های جهان را در «پیرامون» خود سازمان‌دهی می‌کند. در زبان‌شناسی شناختی، مرکز همواره نشانه اهمیت، ثبات و هسته وجودی است؛ درحالی‌که پیرامون دلالت بر حاشیه، تغییرپذیری و فقدان انسجام دارد (Hampe, 2005, p. 78)؛ با این حال، در معماری تخیل امیری فیروزکوهی، این طرح‌واره کارکردی کاملاً متناقض‌نما، تلخ و بدبینانه می‌یابد. در جهان‌بینی او، «خویشتن رنجور» همان مرکزی است که در نوعی حبس اگزیستانسیال گرفتار می‌شود و پیوسته در چرخه‌ای بسته حول درد و اضطراب خویش می‌چرخد.

نخستین نمود این چرخش بی‌پایان در استعاره مفهومی «انسانِ سرگشته، پرگار است» دیده می‌شود:

«زین هوای نفس سوی آن هوی درگردشیم / گرد خود دائم چو پرگاری گذر داریم ما» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۲۳، غ. ۷۶)

در این تصویر، سوژه در مرکز، یعنی سوزن پرگار، ثابت و میخکوب شده است؛ درحالی‌که حرکت او در پیرامون، که در قالب هواهای نفسانی بازنمایی شده، تنها نوعی گردش دایره‌ای و بی‌ثمر است. دانسیژر و سویتسر توضیح می‌دهند که هنگامی‌که طرح‌واره دایره‌ای با مفاهیم شناختی یأس و استیصال ترکیب شود، معنای «بن‌بست فضایی» و فقدان هرگونه بردار حرکتی رو به جلو را القا می‌کند (ن.ک. Dancygier & Sweetser, 2014, p. 112).

این درجا زدن و تنیدنِ پیرامون از دل مرکز، در تصویری تکان‌دهنده و بدیع چنین بیان شده است:

«سال‌ها گشتیم گرد خویشتن چون عنکبوت / تا لباس نیستی را تار و پودی ساختیم» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۸۱، غ. ۴۷۵)

در این نگاشت شناختی، شاعر همچون عنکبوتی است که از شیره جان خود، یعنی مرکز وجود، جهانی در پیرامون می‌تند؛ با این تفاوت که این جهان نه پناهگاه، بلکه «لباس نیستی» است. این ساخت پیرامون از مرکز، که به جای حفاظت، نابودی را حاصل می‌دهد، اوج احساس درماندگی شاعر را نشان می‌دهد.

در نمونه‌ای دیگر، طرح‌واره مرکز و پیرامون با مقیاس کیهانی و تقابل خرد و کلان پیوند می‌خورد:

«مرکز دایره محتتم و چرخِ کبود / نقطه‌ای ساخت مرا تا به محیطم افکند» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۳۴۵، غ. ۲۸۸)

در اینجا، شاعر طرح‌واره ظرف و مرکز – پیرامون را تلفیق می‌کند. چرخ کبود، که همان محیط کلان هستی است، او را چون «نقطه»‌ای در «مرکز دایره محنت» محبوس ساخته است. کوچش در تبیین استعاره‌های بسط‌یافته اشاره می‌کند که در گفتمان لندوه، سوژه خود را در مرکز میدان جاذبه‌ای منفی می‌یابد که هیچ راه گریزی به سمت پیرامونِ رهایی‌بخش باقی نمی‌گذارد (ن.ک. Kövecses, 2020, p. 65).

این چرخش اضطراب‌آلود حول خویش، گاه شدت می‌یابد و به‌صورت پدیده‌های طبیعی و مخرب همچون گردباد مفهوم‌سازی می‌شود:

«چون گردباد در دل صحرای بی‌کسی / پیچیده‌ام به خویش و مرا پویه در خود است» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۷۸، غ. ۴۱۱)

گردباد نماد نهایی طرح‌واره مرکز – پیرامونِ مخرّب است. در آن، حرکت به جای خطی و رو به بیرون بودن، چرخنده و درخودفرورونده است. مرکز گردباد تهی است و این خلأ، نمادی از پوچی درونی و تنهایی شاعر در «صحرای بی‌کسی» است.

درنهایت، شاعر آشکارا اعتراف می‌کند که این اسارت در مرکز، نتیجه فقدان هرگونه مسیر ارتباطی با بیرون است:

«چون نقطه در میان خطوط کشاکشیم / ما را محیطِ دایره جز گردِ خویش نیست» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۴۲، غ. ۱۰۵)

تقاطع خطوط کشاکش در یک نقطه نشان می‌دهد که همه نیروهای فشار بر همان مرکز متمرکز شده‌اند و شدت آن را افزایش می‌دهند. در چنین هندسه‌ای، برخلاف سنت عرفانی که مرکز را جایی برای اتصال به حقیقت غایی می‌دانَد، فیروزکوهی مرکز را نماد نوعی انزوای اگزیستانسیال و حالت نیستی تلقی می‌کند. این بازنمایی نشان می‌دهد که طرح‌واره مرکز و پیرامون در شعر او نه ابزاری برای ایجاد نظم، بلکه سازوکاری برای بیان رنج و گرفتارشدن ذهن در حصاری درونی است.

۲-۵- طرح‌واره‌های مرتبط با وجود

۱-۲-۵- طرح‌واره‌های نیرو، فشار و تعادل

انسان در جریان زندگی جسمانی و زیستی خود همواره پدیده‌هایی مانند مقاومت، فشار، جاذبه، سنگینی و از دست دادن تعادل را با بدن خویش تجربه می‌کند. مارک جانسون، از بنیان‌گذاران معناشناسی شناختی، توضیح می‌دهد که تجربه انسان از «نیرو» دارای ساختاری پیشامفهومی است که شامل یک بردار حرکت، یک منبع نیرو و هدفی است که آن نیرو بر آن وارد می‌شود. «ذهن انسان از همین الگوی فضایی برای فهم بسیاری از مفاهیم انتزاعی استفاده می‌کند» (جانسون، ۱۳۹۶، ص. ۶۵). در ساختار تخیل سید کریم امیری فیروزکوهی، مفاهیم انتزاعی و غیرملموسی مانند غم، رنج هستی، حیا و مسئولیت، به‌صورت بارهای فیزیکی بسیار سنگین بر دوش سوژه یعنی شاعر تصویر می‌شوند. فراوانی طرح‌واره نیروی فشار در شعر او نشان می‌دهد که در جهان‌بینی شاعر، نیروهای بیرونی بر اراده انسان غلبه دارند و انسان در برابر آنها عاملیت و اختیار چندانی ندارد.

در غزل شماره ۴ شاعر این معنا را درباره یک ارزش اخلاقی به روشنی بیان می‌کند:

«شانه از بار حیا تا نتوانیم کشید / بار بر شانه نهد هرکه تواند ما را» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۶۲، غ. ۴)

در این بیت، «حیا» که مفهومی اخلاقی و انتزاعی است، در قالب یک بار فیزیکی سنگین مفهوم‌سازی شده است. زولتان کوچش توضیح می‌دهد که «وقتی احساسات یا ارزش‌های اخلاقی به‌صورت وزن فیزیکی درک شوند، فردی که آن را حمل می‌کند تحت فشار قرار می‌گیرد و توان حرکت و کنش فعالانه او کاهش می‌یابد» (کوچش، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۴). در این تصویر، شانه که عضو تحمل‌کننده وزن است، توان حمل چنین باری را ندارد و دیگران نیز با تحمیل بار بیشتر، فشار روانی شاعر را افزایش می‌دهند و تعادل او را بر هم می‌زنند.

این احساس فشردگی و درهم‌شکستگی روانی در بیتی دیگر با اشاره مستقیم به ساختار بدن و طرح‌واره نیروی وزن در سطحی وجودی بیان شده است:

«زیر باری که ندانم ز کجاست / خرد شد پشت من و شانه من» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۵۴۰، غ. ۵۴۰)

در این استعاره وجودشناختی، «بار نامعلوم» نمادی از رنج وجودی انسان است. ذهن شاعر برای نشان‌دادن شدت این رنج نادیدنی، از تجربه فیزیکی خردشدن استخوان‌ها زیر فشار اجسام سنگین بهره می‌گیرد. جورج لیکاف بیان می‌کند که استعاره «مشکلات روانی بارهای فیزیکی هستند» به دلیل تجربه مشترک انسان‌ها از خستگی و فشار جسمانی، یکی از فراگیرترین استعاره‌های شناختی در زبان‌های مختلف است (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷، ص. ۸۲).

افزون بر فشار عمودی، فیروزکوهی هنگام تصویر کردن تقابل نیروها، یعنی زمانی که یک نیروی محرک با نیرویی بازدارنده روبه‌رو می‌شود، معمولاً خود را در موقعیتی مغلوب و از هم گسیخته نشان می‌دهد:

«در کشاکش از دو سویم کز دو سویم می‌کشد / در زمین چنگال‌ها در آسمان شهبال‌ها» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۲۶، غ. ۹۲)

این بیت نمونه‌ای روشن از طرح‌واره «کشش متقابل» است. شاعر در مرکز میدان دو نیروی متضاد قرار گرفته است. از یک سو گرایش‌های روحانی که با «شهبال‌های آسمانی» نشان داده شده‌اند او را به سوی بالا می‌کشند و از سوی دیگر نیروهای مادی که با «چنگال‌های زمینی» تصویر شده‌اند او را به سمت پایین می‌کشانند. پیامد این کشاکش از میان رفتن تعادل و ایجاد نوعی گسست و فشار درونی در وجود شاعر است.

این نیروی فشار گاهی چنان شدید از بیرون بر شاعر تحمیل می‌شود که طرح‌واره «انسداد» را نیز فعال می‌کند؛ به‌گونه‌ای‌که حتی مسیر تنفس نیز بسته می‌شود:

«ز بار غصه چنانم فشرده دردی چند / که جای آه، نفس در گلو گره گردد» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۲۶۵، غ. ۲۱۰)

در این تصویر، فشار ناشی از «بار غصه» به‌صورت یک کنش مکانیکی یعنی فشرده‌شدن و گره‌خوردن نشان داده شده است. غصه همچون نیرویی عمل می‌کند که گلو را می‌فشارد و مانع خروج آه از بدن می‌شود. بدن در اینجا مانند ظرفی تصور شده است که مسیر خروج هوا در آن بسته شده است.

درنهایت، غلبه این نیروهای بیرونی به فروپاشی کامل تعادل جسمی و روانی شاعر و سقوط او می‌انجامد؛ رخدادی که با طرح‌واره جهت‌مند «پایین بودن و سقوط» نیز ارتباط دارد:

«ز پای درفکندم بار محنت ایام / دریغ و درد که دستی مرا نمی‌گیرد» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۱۰، غ. ۳۵۶)

در این شاهد مثال، «بار محنت ایام» به‌عنوان نیرویی سنگین عمل می‌کند که سوژه را از حالت ایستاده و متعادل خارج کرده و او را بر زمین می‌افکند. نبود نیرویی یاری‌دهنده که بتولند او را از زمین بلند کند، نشان می‌دهد که در جهان‌بینی امیری فیروزکوهی، طرح‌واره فشار و جبر بیرونی بر وضعیت انسان غلبه دارد و انسان در برابر این نیروها اغلب ناتوان و تنها باقی می‌ماند.

۲-۲-۵- طرح‌واره پیوند / اتصال

طرح‌واره پیوند یکی از بنیادی‌ترین طرح‌واره‌های تصویری است و ریشه در نخستین تجربه‌های جسمانی انسان دارد؛ تجربه‌هایی که از پیوند نخستینِ بند ناف آغاز می‌شود و تا گرفتن دست دیگران یا بستن و گره‌زدن اشیا ادامه می‌یابد. ویویان ایوانز و ملانی گرین در بحث فضاهای ذهنی توضیح می‌دهند که ذهن انسان برای ادراکِ کیفیت رابطه‌های انتزاعی میان دو پدیده ـــ مانند عشق، امید، زمان یا وفاداری ـــ از ساختار فیزیکیِ «یک خط، طناب یا رشته فرضی» استفاده می‌کند (ایوانز و گرین، ۱۴۰۰، ص. ۲۱۴). در هندسه تخیل و جهان‌بینی بدبینانه امیری فیروزکوهی، مفاهیم انتزاعی همچون امید، عمر، آرزو و جان نیز اغلب در قالب «رشته، تار و نخ» تصویر می‌شوند؛ با این تفاوت که در شعر او این رشته‌های اتصال هیچ‌گاه استوار و اطمینان‌بخش نیستند و همواره در معرض گره‌خوردگی، فرسایش یا گسست قرار دارند.

نخستین نمودِ آسیب‌شناسی روانی شاعر در ناتوانی او برای حفظ یکپارچگی این رشته‌ها دیده می‌شود:

«بس زهم بگسست و مایک لحظه نگریستیم ازو / جز گره چیزی نماند از رشته آمالها» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۲۶، غ. ۹۲)

در این نگاشت مفهومی، «آمال» به‌عنوان حوزه مقصد در قالب یک رشته نخ به‌عنوان حوزه مبدأ فهم شده است. ترکیب طرح‌واره پیوند با طرح‌واره نیرو (کشاکش) به ایجاد «گره» منجر شده است. تاد اوکلی بیان می‌کند که «گره» نشانه انسداد شناختی در مسیر پیوند است و جریان طبیعی یک پدیده را متوقف می‌کند (Oakley, 2007, p. 235).

این انسداد و پیچیدگی روانی در بیتی دیگر با شدتی بیشتر و همراه با حس استیصال تصویر می‌شود:

«تاری از سررشته امید من / صد کلاف از پیچ و تابی شد مرا» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۹۵، غ. ۴۴)

در اینجا شاعر از شکل پیشرفته‌تری از طرح‌واره پیوند بهره گرفته است. امید که باید «تار»ی راهنما برای خروج از تاریکی باشد، به‌سبب فشار رنج‌های مداوم به «صد کلاف پیچیده» تبدیل شده است. در این تصویر، پیوند نه‌تنها کارکرد هدایت ندارد، بلکه خود به مانعی حرکتی تبدیل می‌شود و سوژه را در پیچ‌وتابِ رشته‌ها گرفتار و متوقف می‌سازد.

از سوی دیگر، فیروزکوهی ضعف و آسیب‌پذیری اگزیستانسیال خود را با نازک‌شدن و فرسایش این رشته‌ها نشان می‌دهد:

«تار جانم شد ز محنت مویی و از بس ضعیف / بیم دارم کز نسیمی رشته از هم بگسلد» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۲۸۹، غ. ۲۴۱)

در این تصویر، «جان» همچون رشته‌ای تصور شده است که بر اثر ساییدگی ناشی از «محنت» نازک و ظریف شده است. کاهش ضخامت در طرح‌واره‌های فیزیکی بیانگر کاهش مقاومت و کاهش عاملیت سوژه در برابر جبر بیرونی است.

گسست این پیوند در سطحی گسترده‌تر به روابط اجتماعی و عاطفی شاعر نیز تعمیم می‌یابد:

«رشته پیوند ما با خلقِ عالم پاره شد / در میانی کین چنین پیمانِ الفت بشکنند» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۳۶۲، غ. ۳۱۱)

در اینجا رشته پیوند اجتماعی بر اثر کنش‌های بیرونی گسسته شده و شاعر در وضعیتی از انزوای کامل قرار گرفته است؛ وضعیتی که هیچ اتصال معناداری به مبدأ یا مقصدی در جهان پیرامون باقی نمی‌گذارد.

درنهایت، در دستگاه فکری فیروزکوهی، رهایی از هستی نیز تنها زمانی ممکن است که آخرین رشته باقی‌مانده، یعنی «امید»، گسسته شود:

«چون رشته امید زهم بگسلد امیر / از هستیِ دوروزه خود می‌توان گذشت» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۲۱۱، غ. ۱۷۷)

این بیت نقطه اوج ناامیدی شاعر است. تا هنگامی که طرح‌واره پیوند، یعنی رشته امید، برقرار باشد، سوژه همچنان به لنگرگاه دردناک هستی متصل است. گسستن این رشته شرط لازم برای «گذشتن» و رهاشدن تلقی می‌شود. در نگاه شاعر، پیوندهای هستی‌شناختی نه حلقه‌های حیات، بلکه زنجیرهای اسارت‌اند.

۳-۲-۵- طرح‌واره چرخه / تکرار

طرح‌واره چرخه یکی از نخستین و جهان‌شمول‌ترین ساختارهای شناختی انسان است؛ ساختاری که از تجربه‌های زیسته کالبدی مانند ضربان قلب، دم و بازدم و نیز از مشاهدات کیهانی همچون توالی شب و روز و گردش فصل‌ها سرچشمه می‌گیرد. مارک جانسون معتقد است ذهن انسان از طریق این طرح‌واره، به مفاهیمی انتزاعی مانند «ابدیت»، «نظم» و «پایایی» دست می‌یابد (ن.ک. جانسون، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۹)؛ با این حال، در نظام فکری و جهان‌بینی بدبینانه امیری فیروزکوهی، طرح‌واره چرخه دچار دگردیسی‌ای تراژیک می‌شود. در شعر او، چرخه نه نشانه زایش دوباره و نظم کیهانی، بلکه بازتابی از ملال وجودی، پوچی هستی و گرفتارشدن انسان در توالی‌ای خفه‌کننده و بی‌ثمر است. درواقع مسیر عمر در ذهن او به یک دایره بسته فروکاسته شده است.

نخستین جلوه این ملال اگزیستانسیال در مقایسه رفتار غریزی انسان با جبر حاکم بر هستی دیده می‌شود:

«کودک از تکرار هر بازی اگر سرمیزند / بازی ما بین که تکرار دگر داریم ما» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۲۳، غ. ۷۶)

شاعر در این بیت یک تقابل شناختی ایجاد می‌کند. کودک که نماد سوژه دارای اراده آزاد است با درک تکرار از ادامه بازی امتناع می‌کند؛ اما انسان بالغ در بازی هستی ناگزیر به تکرار جبری رنج‌هاست. ریموند گیبس در تحلیل استعاره‌های شناختی مربوط به ملال بیان می‌کند که تکرار یک رویدادِ بی‌هدف در ذهن فرد به‌صورت «باری فیزیکی و فرساینده» مفهوم‌سازی می‌شود (ن.ک. Gibbs, 2017, p. 210).

فیروزکوهی در بیتی دیگر این چرخه فرساینده را با مفهوم انتزاعی زمان درمی‌آمیزد:

«در حقیقت مرکب رهوار عمر آدمیست / روزها و هفته‌ها و ماه‌ها و سال‌ها» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۲۶، غ. ۹۲)

در اینجا واحدهای زمانی به‌مثابه چرخ‌دنده‌های یک ماشین بی‌روح تصویر شده‌اند. آزیتا افراشی در پژوهش‌های خود درباره استعاره زمان در فارسی توضیح می‌دهد که تقسیم زمان به دوره‌های تکرارشونده غالباً نشان‌دهنده انفعال کامل سوژه در برابر نیروی ویرانگر زمان است (ن.ک. افراشی، ۱۳۹۵، ص. ۳۴).

این تکرار جبری گاهی ماهیتی شنیداری و روانی می‌یابد:

«هر چه تکرار شود گفت و شنود شب عمر / باز هم بشنوی این قصه خواب‌آور را» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۶۹، غ. ۱۲)

در این تصویر، «عمر» به شبی تشبیه می‌شود که رخدادهای آن همچون قصه‌ای لالایی‌گونه بی‌وقفه تکرار می‌شود؛ با این حال، خواب‌آوری این قصه نه نشانه آرامش، بلکه استعاره‌ای از «رخوتِ پیش از مرگ» و کرختی روانی در برابر چرخه باطل هستی است.

گستره این طرح‌واره در ذهن شاعر گاهی تا گردش کلان کیهان نیز بسط می‌یابد:

ش«از بس که گشت چرخ در این دایره عبث / ما را به سر فکنده و خود در تسلسل است» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۳۳۲، غ. ۲۸۰)

«تسلسل» در اینجا واژه‌ای کلیدی برای بیان طرح‌واره چرخه در معنای فلسفی و منفی آن است. چرخ هستی در دایره‌ای عبث می‌چرخد و پیامد این چرخش بی‌پایان، از دست رفتن تعادل سوژه و شکل‌گیری نوعی سرگیجه وجودی است.

درنهایت، شاعر حتی بنیادی‌ترین نمود زیستی چرخه، یعنی تنفس را نیز نشانی از این رنج تکرارشونده می‌بیند:

«نفسِ سوخته، تکرارِ دمی بیش نبود / که در این سینه پردرد برون رفت و فرو» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۷۱، غ. ۴۱۰)

در این تصویر تکان‌دهنده، دم و بازدم که اساسی‌ترین مصداق طرح‌واره چرخه در بدن انسان است، از ماهیت حیات‌بخش خود خالی شده و به تکرار یک فرایند دردناک و کاملاً مکانیکی تقلیل یافته است. برای فیروزکوهی، زندگی نه مسیری رو به نور، بلکه چرخه‌ای بی‌پایان از تحمل رنج است.

۴-۲-۵- طرح‌واره جزء و کل

طرح‌واره جزء و کل از بنیادی‌ترین ساختارهای شناختی انسان است و ریشه در ادراک کالبدی او از بدن خود و اشیای پیرامون دارد. انسان جهان را به شکل مجموعه‌هایی از کل‌ها درک می‌کند که از اجزای به‌هم‌پیوسته تشکیل شده‌اند. رونالد لانگاکر در نظریه «دستور شناختی» بیان می‌کند که ذهن انسان در فرایند «برجسته‌سازی» گاه برای فهم یک «پایه» یا کل، بر یک «جزء» تمرکز می‌کند تا ویژگی خاصی از آن کل را بازنمایی کند (ن.ک. Langacker, 2008, p. 65). در جهان‌بینی سوگوارانه و زوال‌محور امیری فیروزکوهی، این طرح‌واره کارکردی تقلیلی می‌یابد. او برای نشان‌دادن فرسایش جسمی و روانی در چنبره پیری و رنج، کل وجود خود را به اجزایی ناچیز و مستهلک فرو می‌کاهد. این نه صرفاً آرایه‌ای ادبی، بلکه روش ذهنی شاعر برای مفهوم‌سازی اضمحلال هستی است.

نخستین و عینی‌ترین نمود این طرح‌واره در تقلیل بدن سالم به ساختاری استخوانی آشکار می‌شود که نشانه فقدان گوشت، خون و در نهایت زندگی است:

«جز استخوان نماندم و جانم به لب رسید / یعنی همای همتم از استخوان گذشت» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۲۱۱، غ. ۱۷۷)

در این بیت، «استخوان» به‌عنوان جزءِ باقی‌مانده از «بدنِ کل» برجسته شده است. شاعر با تمرکز بر این جزء، وضعیت آستانه‌ای خود میان مرگ و زندگی را نشان می‌دهد. زولتان کوچش در بحث نگاشت‌های مجازگونه می‌گوید: «جزء به جای کل ابزاری برای تأکید بر ویژگی بحرانی سوژه است» (ن.ک. کوچش، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۸). در اینجا نقطه بحرانی همان فقر زیستی و نحافت جسمانی است که سبب خروج «جان» به‌عنوان کل معنوی از «استخوان» یعنی جزء مادی شده است.

در تصویری رادیکال‌تر، شاعر کلِ هستی دردآلود خود را در کوچک‌ترین جزء ممکن خلاصه می‌کند:

«از تنِ دردآشنای من همین مویی بجاست / آشیان بر باد رفت و ماند مشتی خس مرا» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۱۰۱، غ. ۵۴)

در این تصویر، «مو» به‌عنوان ضعیف‌ترین جزء جایگزین «تن» یعنی کل شده است. فیروزکوهی با این طرح‌واره روند «تجزیه» و فروپاشی وجود را صورت‌بندی می‌کند. آزیتا افراشی معتقد است «هنگامی که سوژه خود را در قالب اجزای پراکنده و ناچیز می‌بیند، درواقع از «وحدت ارگانیک» به «کثرت مکانیکی» سقوط کرده است» (افراشی، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۲). مقابله «آشیان» به‌عنوان کل با «خس» به‌عنوان جزء نیز در همین راستا ویرانی کامل ساحت زیستی شاعر را تصویر می‌کند.

فیروزکوهی گاه برای نشان دادن درماندگی وجودی، «دست» را به‌عنوان جزئی که نماد قدرت و ارتباط است، به‌صورت مجزا و ناتوان به تصویر می‌کشد:

«تهی ز هر چه در آن بود، ماند دستِ امید / بسانِ سوخته‌جانی که ماند از او اثری» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۴۱۲، غ. ۳۵۶)

در این تصویر، «دست» که نماد ابزار عمل و امید است، به اثری سوخته و تهی تبدیل شده است. این نشان می‌دهد در ذهن شاعر اجزا دیگر توان پذیرش یا انتقال معنا و احساسات کل را ندارند و در حالت فروپاشی درونی قرار گرفته‌اند.

درنهایت، فیروزکوهی در اوج ناامیدی حتی از مرز ماده نیز عبور می‌کند و وجود خود را به یک «نفس» یا «آه» تقلیل می‌دهد:

«از من نماند جز نفسی در تنی ضعیف / آن هم برای ناله و افغان کشیدنی است» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۶۹، ص. ۳۴۰، غ. ۲۸۸)

در این نگاه شناختی، «نفس» آخرین جزء باقی‌مانده از حیات است که در «تنی ضعیف» یعنی کل رو به زوال گرفتار شده است. به گمان تارمی، چنین نگرش جزءنگرانه‌ای به بدن، بیانگر «بیگانگی سوژه با کالبد خویش» است (Tarmy, 2021, p. 89)؛ وضعیتی که در آن بدن دیگر نه یک کلیت مقتدر بلکه مجموعه‌ای از قطعات فروپاشیده در آستانه نیستی است.

نتیجه

بررسی غزل‌های امیری فیروزکوهی بر پایه نظریه طرح‌واره‌های تصویری نشان می‌دهد که معماری تخیل او برخلاف تصور رایجِ بلاغت سنتی، بر تصنع یا بازی‌های صرفاً زبانیِ سبک هندی/اصفهانی استوار نیست؛ بلکه از ساختاری عمیقاً شناختی و مبتنی بر «تجربه زیسته و بدن‌مند» سرچشمه می‌گیرد. این پژوهش با فاصله‌گرفتن از خوانش‌های روساخت‌گرا نشان داد رنج کالبدی، بیماری‌های پی‌درپی و انزوای خودخواسته شاعر، هندسه پنهان ذهن او را شکل داده‌اند.

تحلیل طرح‌واره‌های هشت‌گانه در این تحقیق نشان می‌دهد که ذهن فیروزکوهی جهان را در دو حوزه «فضایی –مکانی» و «وجودی – تجربی» مفهوم‌سازی می‌کند. طرح‌واره ظرف با کاربرد پرتکرار واژگانی مانند قفس و زندان، انسداد روانی شاعر را بازتاب می‌دهد و در کنار طرح‌واره مسیر که حرکت جبری و بی‌فرجام را تداعی می‌کند، وضعیت او را در جهانی تهی از رهایی نشان می‌دهد. همچنین تقابل‌های جهت‌گیری فضایی مانند بالا و پایین، سقوط مداوم او را در مراتب هستی منعکس می‌کند. در

سطح وجودی، طرح‌واره‌های مرکز - پیرامون و چرخه نشان می‌دهند که سوژه در مرکز دردی پایدار و در تکراری ملال‌آور گرفتار است. افزون بر این، گسست مداوم در طرح‌واره پیوند (گسستن رشته امید) و رویکرد تقلیل‌گرایانه در طرح‌واره جزء و کل (تقلیل جان به استخوان) بازتابی دقیق از فروپاشی تدریجی جسم و روان شاعر ارائه می‌دهد.

درنهایت، مهم‌ترین دستاورد این پژوهش آن است که روشن می‌کند «نازک‌خیالی» در غزل‌های امیری فیروزکوهی در واقع سازوکار دفاعی و تطبیقی ذهن او برای صورت‌بندی ادراکی درد است. پیوند نزدیک نظریه و متن در این خوانش نشان می‌دهد که رویکردهای معنی‌شناسی شناختی ابزارهایی کارآمد برای کشف لایه‌های پنهان ذهن دردمند شاعرانی هستند که زبان پیچیده را به پناهگاهی برای رنج‌های کالبدی خود تبدیل کرده‌اند.

منابع

اسپرهم، داوود، و تصدیقی، سمیه (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی طرح‌واره‌های حجمی در مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا. *مطالعات عرفانی*، ۱۳(۲)، ۱–۳۴. https://s-erfani.kashanu.ac.ir/article_113154.html

افراشی، آزیتا (۱۳۹۵). *مبانی زبان‌شناسی شناختی*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

امیری فیروزکوهی، سیدکریم (۱۳۶۹). *دیوان امیری فیروزکوهی* (امیربانوی مصفا، مصحح، ج. ۱، چاپ دوم). نشر سخن.

ایوانز، ویویان، و گرین، ملانی (۱۴۰۰). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی* (جهانشاه میرزابیگی، مترجم). انتشارات آگاه.

باقری خلیلی، علی‌اکبر، و محرابی کالی، منیره (۱۳۹۵). رهیافت‌های طرح‌واره حجمی مرتبط با واژه «سر» در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی. *مطالعات زبانی بلاغی*، ۷(۲)، ۷–۳۴.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1209962

جانسون، مارک (۱۳۹۶). *بدن در ذهن: مبانی جسمانی معنا، تخیل و استدلال* (جهانشاه میرزابیگی، مترجم). انتشارات آگاه.

خلخالی، سیدعبدالحمید (۱۳۳۳). *تذکره شعرای معاصر ایران*. کتابخانه طهوری.

دادور کاشانی، مستوره، و موسوی جروکانی، سیدحامد (۱۴۰۱). بررسی طرح‌واره‌های تصویری حسد و حسرت در بوستان سعدی. *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، ۱۴(۵۵)، ۱۶۱–۱۸۰. https://sid.ir/paper/1129251/fa

شکیبایی‌فر، شهلا، و پیشوایی علوی، محسن (۱۴۰۱). تحلیل شناختی طرح‌واره‌های تصویری در شعر سمیح القاسم با تأکید بر نظریه مارک جانسون. *پژوهشنامه نقد ادب عربی*، ۱۳(۲۵)، ۲۹۰–۳۱۹.

https://scj.sbu.ac.ir/article_103003.html

صادقی، شیوا، سلیمی، علی، و نورایی، الیاس (۱۳۹۹). مفهوم‌سازی استعاری و طرح‌واره تصویری نیرو در اشعار گلچین گیلانی. *پژوهشنامه جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران*، (۳)، ۱۸۵–۲۰۰.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2235981

صفوی، کورش (۱۳۹۸). *درآمدی بر معناشناسی*. انتشارات سوره مهر.

کوچش، زولتن (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره* (شیرین پورابراهیم، مترجم). انتشارات سمت.

لیکاف، جرج، و ترنر، مارک (۱۳۹۰). *بیش از خرد ناب: استعاره‌های شعری و منطق روزمره* (فرهاد ساسانی، مترجم). نشر علم.

لیکاف، جرج، و جانسون، مارک (۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم* (هاجر آقابراهیمی، مترجم). نشر آگاه.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۳). *جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبی معاصر* (چاپ پانزدهم). جامی.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹). *چشمه روشن؛ دیداری با شاعران*. علمی.

References

Afrashi, A. (2016). *Foundations of cognitive linguistics*. Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Amiri Firuzkuhi, S. K. (1990). *Divan Amiri Firuzkuhi* (A. B. Mosaffa, Ed., Vol. 1, 2nd ed.). Sokhan Publications. [In Persian]

Asperhem, D., & Tasdighi, S. (2017). A comparative study of volumetric image schemas in the Masnavis of Attar and Rumi's Masnavi. *Mystical Studies*, *13*(2), 1–34. https://s-erfani.kashanu.ac.ir/article_113154.html [In Persian]

Baqeri Khalili, A. A., & Mehrabi Kali, M. (2016). Cognitive approaches to the volumetric image schema related to the word 'head' in the ghazals of Saadi and Hafez Shirazi. *Journal of Linguistic Studies and Rhetoric*, *7*(2), 7–34. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1209962 [In Persian]

Dadvar Kashani, M., & Mousavi Jaroukani, S. H. (2022). A study of image schemas of envy and regret in Saadi's Bustan. *Research Journal of Didactic Literature*, *14*(55), 161–180. https://sid.ir/paper/1129251/fa [In Persian]

Dancygier, B., & Sweetser, E. (2014). *Figurative language*. Cambridge University Press.

Evans, V. (2019). *Cognitive linguistics: A complete introduction*. McGraw Hill.

Evans, V., & Green, M. (2021). *An introduction to cognitive linguistics* (J. Mirzabigi, Trans.). Agah Publications. [In Persian]

Gibbs, R. W. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge University Press.

Gibbs, R. W. (2017). *Metaphor wars: Conceptual metaphors in human life*. Cambridge University Press.

Hampe, B. (Ed.). (2005). Image schemas in cognitive linguistics: Introduction. *From perception to meaning: Image schemas in cognitive linguistics*, *29*, 1-14.

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: Exercise addiction, body image and the use of enhancement drugs*. Cambridge University Press.

Johnson, M. (2017). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason* (J. Mirzabigi, Trans.). Agah Publications. [In Persian]

Khalkhali, S. A. (1954). *A collection of contemporary Iranian poets*. Tahuri Library. [In Persian]

Kövecses, Z. (2014). *A practical introduction to metaphor* (S. Pour Ebrahim, Trans.). SAMT Publications. [In Persian]

Kövecses, Z. (2020). *Extended conceptual metaphor theory*. Cambridge University Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2018). *Metaphors we live by* (H. Aghabrahaimi, Trans.). Agah Publications. [In Persian]

Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Turner, M. (2011). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor* (F. Sasani, Trans.). Elm Publications. [In Persian]

Langacker, R. W. (2008). *Cognitive grammar: A basic introduction*. Oxford University Press.

Oakley, T. (2007). *Image schema* (D. Geeraerts & H. Cuyckens, Eds.). Oxford University Press.

Sadeghi, S., Salimi, A., & Nouraei, E. (2020). Metaphorical conceptualization and the force image schema in Golchin Gilani's poems. *Research Journal of Contemporary Literature's Poetic and Narrative Currents*, (3), 185–200. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2235981 [In Persian]

Safavi, K. (2019). *An introduction to semantics*. Sooreh Mehr Publications. [In Persian]

Shakibaeifar, S., & Pishvaei Alavi, M. (2022). A cognitive analysis of image schemas in Samih al-Qasim's poetry with an emphasis on Mark Johnson's theory. *Research Journal of Arabic Literary Criticism*, *13*(25), 290–319. https://scj.sbu.ac.ir/article_103003.html [In Persian]

Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. Routledge.

Tarmy, A. (2021). *The fragile body in poetry: A cognitive approach*. Academic Press.

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.

Yahaghi, M. J. (2014). *Like a thirsty stream: Contemporary literary currents* (15th ed.). Jami Publications. [In Persian]

Yousefi, G. (1990). *Bright Spring; A meeting with poets*. Elmi Publications. [In Persian]