The Quarterly Journal of
Western Philosophy
Vol. 1, No.3, Autumn 2022
Print ISSN: 2821-1146
Online ISSN: 2821-1154

An Analysis of the Myth of Gilgamesh in the light of Paul Ricoeur's approach to Metaphor

Mohammad Mahdi Bahrami[1], Ali Naghi Baqershahi[2*]

[1]*M.A in Philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.*
[2]*Associate Professor in philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.*

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
13/12/2021
Accepted:
30/05/2022

ABSTRACT

The myth of Gilgamesh is considered to be the first manuscript written by man that has been discovered so far and about the importance of this text, it is sufficient to assert that; this written text - the flower of writing - introduces the origin of Mesopotamian civilization. But more important than this understand the examples of wonder that lead us to the kind of human attitude; they are linked to about 3000 BC! Hermeneutical encounters with this text can therefore provide a clear approach to a deeper understanding of this myth. Paul Ricoeur's hermeneutic theory is, indeed, a synthesis of various ideas. In his view, interpretation is the outcome of the dialectics of explanation and understanding. In Ricoeur's point of view, language is a subject that can be studied. In the following, Ricoeur distinguishes between logical and argumentative thought, which has an instrumental approach, and poetic thought, which is symbolic and metaphorical. Therefore, he takes into account the notions of myths, poetics and narratives and believes that in fact, human imagination, while expanding in the depths of language, allows him to create new words or compound them in a new way to express what is not possible to say. Ricoeur, with his specific definition of metaphor, intends to reveal the effective connection between interpretation and discourse. Because metaphor expresses the aspect of our experience which is motivated to be revealed but not used in our common language. Based on Paul Ricoeur's approach to metaphor, this study seeks to provide a newer interpretation of the prehistoric text of Gilgamesh, which is the closest view to the primitive world of the wise man, who extends the concepts of his life in the form of selected vocabulary.

Keywords: The myth of Gilgamesh, Paul Ricoeur, hermeneutics, metaphor, interpretation.

Cite this article: Bahrami, Mohammad Mahdi & Baqershahi, Ali Naghi (2022). An Analysis of the Myth of Gilgamesh in the light of Paul Ricoeur's approach to Metaphor. *The Quarterly Journal of Western Philosophy*. Vol. 1, No. 3, pp. 1-20.

DOI: 10.30479/wp.2022.16649.1003
© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

* Corresponding Author; **E-mail:** baghershahi@hum.ikiu.ac.ir

فصلنامه
فلسفه غرب
سال اول، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۱
شاپا چاپی: ۱۱۶۴_۲۸۲۱
شاپا الکترونیک: ۱۱۵۴_۲۸۲۱

واکاوی اسطورهٔ گیلگمش در پرتو رویکرد پل ریکور به استعاره

محمدمهدی بهرامی[۱]، علی‌نقی باقرشاهی[۲*]

[۱] دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.
[۲] دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۰/۰۹/۲۲

پذیرش:
۱۴۰۱/۰۳/۰۹

چکیده

اسطورهٔ گیلکمش اولین متن نگاشته شده توسط بشر است که تاکنون کشف شده و در اهمیت آن همین بس که این متن مکتوب و گل‌نوشت، سرچشمهٔ مدنیت را بین‌النهرین معرفی می‌کند. اما مهم‌تر از این مسئله، فهم مصادیق شگفتی است که ما را به نوع نگرش آدمی، حدود ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح، پیوند می‌زند! از همین‌رو مواجههٔ هرمنوتیکی با این متن، می‌تواند رهیافت روشنی را برای درک عمیق‌تر این اسطوره به‌دست دهد. نظریهٔ هرمنوتیک پل ریکور، تفسیر را ره‌آورد دیالکتیک تبیین و فهم می‌داند و از نظر او، زبان را می‌توان موضوع مطالعه قرار داد. ریکور میان اندیشهٔ منطقی و استدلالی که رویکرد ابزاری دارد و اندیشهٔ شاعرانه که نمادین و استعاری است، تفاوت قائل می‌شود. از همین‌رو به اسطوره‌ها، بوطیقا و روایت، نظر داشته و باور دارد که درواقع، تخیل انسان ضمن بسط در عمق زبان، به او این امکان را می‌بخشد که واژگانی تازه بیافریند یا آنها را برای بیان آنچه به زبان نمی‌آید، به‌شکلی تازه ترکیب و ارائه نماید. ریکور، با تعریف خاصی که از استعاره ارائه می‌دهد، بر آن‌است که ارتباط مؤثر را میان تفسیر و گفتمان آشکار سازد، زیرا استعاره آن جنبه از تجربیات ما را که انگیزهٔ آشکار شدن دارند اما در زبان هر روزه ما دیده نمی‌شوند، به بیان درمی‌آورد. پژوهش حاضر بر اساس رویکرد پل ریکور به استعاره، در پی ارائهٔ تفسیری تازه‌تر از متن پیشاتاریخیِ گیلگمش است که نزدیک‌ترین نظرگاه به جهان ابتدائیِ انسان خردمندی است که مفاهیم زیستنش را در قالب واژگانی منتخب، می‌گستراند.

کلمات کلیدی: اسطورهٔ گیلگمش، پل ریکور، هرمنوتیک، استعاره، تفسیر.

استناد: بهرامی، محمدمهدی؛ باقرشاهی، علی‌نقی (۱۴۰۱). «واکاوی اسطورهٔ گیلگمش در پرتو رویکرد پل ریکور به استعاره»، *فصلنامه فلسفه غرب*، سال اول شماره سوم، ص۲۰_۱.

DOI: 10.30479/wp.2022.16649.1003

ناشر: دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)
حق‌مؤلف © نویسندگان.

* نویسنده مسئول؛ نشانی پست الکترونیک: baghershahi@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

طبق نظریهٔ حقیقت دوگانه، گزاره‌های استعاری هم‌زمان هم درست‌اند و هم نادرست!
(Soskice: 1985)

فرهنگنامه فلسفی در تعریف استعاره،[۱] آن را شکلی از بیان مشعَر بر تشابه[۲] معرفی می‌کند (بونگه، ۱۳۹۵). به عبارتی؛ استعاره در لغت به‌معنای عاریت خواستن و به عاریت گرفتن است؛ در اصطلاح ادبی، استعاره معادل واژهٔ انگلیسی «Metaphor» و آرایه‌ای زبانی است که در آن، واژه یا عبارتی که برای دلالت بر شیء یا عملی به‌کار می‌رود، بر شیء یا عملی دیگر اطلاق گردد. در نتیجه می‌توان آن را نوعی مجاز دانست؛ به این اعتبار که ارتباط بین معنی حقیقی و مجازی در استعاره، مشابهت است و از همین‌رو آن را مَجاز استعاری نیز می‌نامند. استعاره به‌علت وجود علاقهٔ مشابهت، نوعی تشبیه نیز محسوب می‌شود؛ با در نظر داشتن این مهم که در این تشبیه، تنها مشبهٌ‌به ذکر شده و سه رکن دیگر (مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه) حذف شده است، به‌همین دلیل آن را تشبیه محذوف نیز نامیده‌اند. به‌هر روی، در متعارف‌ترین تعریف استعاره، آن را توانمند کردن زبان در گسترش معانی دانسته‌اند. اما در سیر نظری مفهوم استعاره تا به امروز، تاریخ فلسفه شاهد تعاریف گوناگون و متنوع‌تری بوده است.

در مسیری تاریخی و پدیدارشناسانه، می‌توان آغاز تبیین استعاره و اندیشهٔ استعاری را در آثار فلاسفهٔ یونان بازشناخت. یونان مهد درام‌نویسانی بود که شاعر نامیده می‌شدند. اما آنها با گردآورندگان پیشین اسطوره‌ها، از این حیث که امر نوشتن را پیشهٔ خود ساخته بودند و در مقام مؤلف، مسئولیت تألیف آثار خود را نیز به‌عهده می‌گرفتند!، تفاوت داشتند. این‌بار شاعران (درام‌نویسان) در جایگاه مفسرانِ کلام، ارتباطی ویژه را با هرمس[۳] برقرار می‌کردند و کلام خدایان را به واسطهٔ ترجمه و ارائهٔ آنها در قالب نمایش‌نامه‌ها، به عموم مردم می‌رساندند. از این رهگذر، آنها مردمی بودند که بهترین اتصال‌ها را با اسطوره‌ها برقرار می‌ساختند و کلامی که از جانب خدایان به زمین می‌رسید، به‌وسیلهٔ ایشان تسری می‌یافت! پیش از این، این پراکنش و آینه‌ای بود که از آسمان‌ها به زمین بازمی‌تابید، اما در مناسبت جدید، شاعران این کلمات را (آنگونه که می‌فهمیدند)، با تجاربی از فهم خویش، که حاصل رویارویی با جهان پیرامون بود، می‌آمیختند تا کار برای فهم مردمان، ساده‌تر شود؛ غافل از آنکه این آراستن‌هایِ آمیخته به حواس، تجربه و شهود، کلام خدایان را برای مردمان غامض‌تر و رازآمیزتر می‌نمود!

> هنگامی‌که گفته می‌شود استعاره از هیچ کجایی گرفته نمی‌شود، به معنای این‌است که گفته شود: استعارهٔ زنده، خلق لحظه‌ای در زبان است، یعنی نوعی نوآوری معنایی است که فاقد شأنی در زبان به‌عنوان چیزی است که از قبل تثبیت شده باشه، چه به‌مثابه نوعی «نام‌گذاری» و چه به‌مثابه نوعی «دلالت ضمنی» (Ricoeur & Jüngel, 1974: 174).

به این ترتیب، استعاره در اقامتگاه زبان ساکن شد و معنا در شکلی از گفتمان، پوشیده گشت. زبان از جایگاه آپولونی[۴] خود به زمین رسید و در دست شاعران قوام گرفت و در هرگوشه‌ای از هستی، رحل اقامت افکند تا معنای هستی تعین یابد! اما رفتار دیونوسوسیِ[۵] شاعران (درام‌نویسان یونان)، این کلمات را نه از آن حیث که بودند، بلکه از بدان‌سان که می‌توانستند باشند، گسترش بخشیدند، تا ظرف زبان، ظرفیت زمان را در برهه‌ای از مکان‌های هستمند (دازاین) و امکان‌هایی که توسطِ گفتمانش، شکلی از بودن را نمایان می‌ساخت، آشکار سازد.

> سقراط در رسالهٔ *کراتیلوس*[۶] به این نکته اشاره می‌کند که هرمس، خدای مخترع زبان و کلام، می‌تواند علاوه بر سفیر یا پیام‌آور، دزد، دروغ‌گو و حیله‌گر نیز نامیده شود! به‌گفتهٔ سقراط، کلمات قادرند اشیاء و امور را آشکار کنند، اما در عین‌حال می‌توانند آنها را پنهان نیز سازند. کلام می‌تواند بر همهٔ امور دلالت کند، اما همچنین می‌تواند آنها را مخدوش سازد... زیرا زبان خود به دو بخش حقیقی و کاذب تقسیم می‌شود؛ حقیقی تا آنجا که به امر الهی نزدیک می‌گردد و کاذب تا آنجا که با راه و روش‌های تراژیک آدمی مرتبط است. خود هرمس هم بازی کردن با این تقابل را دون شأن خویش نمی‌دانست، و ازاین‌رو پیام‌های این خدا، اغلب مبهم بود و شکل سروش‌های غیبی Oracula را داشت (کوزنزهوی، ۱۳۷۸: ۵۶).

تنها اگر به این نکته واقف باشیم که اسطوره‌ها منشأ عینی رمز و راز زیست بشر در آغاز تمدن، به‌معنای واقعی «کلام»[۷]اند، آنگاه می‌توانیم باور داشته باشیم که این روایاتِ گاه منحصربه‌فرد و گاه پراکنده، پایگانی از مُحاکاتند (که به‌طور بالقوه در انسان وجودی است) و متناسب با رفتار انسانِ تاریخی، شکل گرفته، تثبیت شده و انتشار یافته‌اند. «عملکرد تقلیدیِ حکایت مسئله‌ای است دقیقاً موازی با مسئله ارجاع استعاری، حتی صرفاً کاربست خاص ارجاع استعاری است در قلمرو فعل انسان» (ریکور، ۱۳۹۸: ۲۴). با این تفاسیر و با در نظر گرفتن خاستگاه استعاره که بی‌شک در بستر زبان اتفاق می‌افتد، می‌توان پیوند استعاره و اسطوره را در مناسبتی پیشاتاریخی مورد مداقه قرار داد؛ که البته بی‌شک این امر حاصل تحلیلِ تفسیری و به‌کمک علم هرمنوتیک، امری امکان‌پذیر می‌نماید.

> مونرو بردسلی می‌گوید: استعاره «نوعی شعر در مینیاتور» است، بنابراین رابطهٔ میان معنای لفظی و معنای مجازی در یک استعاره، مانند نسخهٔ خلاصه‌شده در یک جمله‌ای از تعامل پیچیدهٔ دلالت است که به‌طور کلی توصیف‌کنندهٔ یک اثر ادبی است. در این‌جا منظور این‌است که وقتی یک اثر ادبی، گفتمانی خلق می‌کند که متمایز از هر گفتمان دیگری است، به‌ویژه گفتمان علمی، این به معنای آن‌است که یک معنای صریح و ضمنی را به‌هم مرتبط می‌کند (Ricoeur, 1976: 46).

استعاره در اندیشهٔ پل ریکور

پل ریکور نمودی از اندیشهٔ تفسیری نمادشناسانه ارائه می‌دهد که به‌طور کارکردی با استعاره، مناسبتی ویژه دارد. به‌عبارت‌ی در استعارهٔ ریکور، تعبیرها در چمبرهٔ یک وارونگی ناغلط (همچون تصویری که در لنز دوربین عکاسی بازتابیده می‌شود)، اما آینه‌وار هستند که بر اساس یک معادلهٔ موفقِ حاصل از دیالکتیک تبیین و فهم، و به‌اعتبار مواجههٔ نمادشناسانه متن که بازنمایان گفتمان است، و در ناهوشیار زبان ذخیره شده، از باب خویشتن فهمی به سرزمین تفهم وارد می‌شوند. در نتیجهٔ کشف معمای استعاره، کشف معمای متن است که به من مربوط می‌شود، اما نه آن منِ حاصل از «کوجیتوی دکارتی» که در تمامیت‌خواهی سوژگانیش مستغرق گشته است، بلکه این امر از طریق نسبت آن با سوژه‌های دیگر (از طریق فاصله‌گذاری) که معنای متن را برای مفسر در دسترس، نزدیک‌تر یا قابل درک‌تر می‌کند، قابل دست‌یابی است. «به‌عبارت دیگر، نمی‌توان از راه بررسی مستقیم دکارتی به خود و فهم از خود رسید، بلکه باید با میانجی‌گری متن‌های فرهنگی و هنری به این امر نائل آمد» (بابک معین، ۱۳۹۲: ۴۴).

اما رویکرد ریکور به استعاره، رویکردی قابل تأمل‌تر می‌نماید و بر اساس آن می‌توان با رجوع به اسطوره، به شناختی تاریخی از انسان پیشاتاریخی دست یافت که در سیطرهٔ زبان، اندیشهٔ پویای خویش را دربارهٔ جهان پیرامونش، تا به امروز گسترانیده است. «هرگاه حکایت در کار باشد، نوآوری معنایی عبارت‌است از ابداع پیرنگ که آن نیز کاری ترکیبی است... همین ترکیب چیزهای ناهمگون، حکایت را به استعاره نزدیک می‌کند» (ریکور، ۱۳۹۸: ۲۲). از نظر ریکور، مرجع استعاره‌ها نه فقط ارجاع حقیقی و معمولی به لغات خود بوده، بلکه ارجاع آنها به نوعی مرتبط با یک تجربهٔ نو از واقعیت است. به اعتقاد وی، استعاره نتیجهٔ تنش[۸] میان دو واژه در یک «بیان» است:

> یافتن شباهت، نوعی برقراری مجدد رابطه است که در آن فاصلهٔ منطقی میان حوزه‌های معنایی دور از هم، ناگهان از بین می‌رود و یک شوک معنایی[۹] به‌وجود می‌آید که به‌نوبهٔ خود، معنای استعاره را ایجاد می‌کند (Ricoeur, 1994: 122).

درواقع، تنش مورد وثوق ریکور در استعاره، اینجا تنش میان واژگان نبوده، بلکه تنش میان دو تأویل است و این رویکرد است که باعث خلق و ابقاء استعاره می‌شود. از نظر وی، استعاره تنها از پس تأویل رخ می‌نماید، وگرنه وجود خارجی ندارد. به این ترتیب، تنش میان دو تأویل ـ معنای تحت‌الفظ و استعاری ـ باعث گسترش و خلق معانی تازه می‌گردد.

> دقیقاً همان‌طور که یک گزارهٔ استعاری، معنای خود را به‌نحو استعاری در دل ویرانه‌ای از معنای لفظی خود به‌دست می‌آورد، همچنین می‌تواند به مفاد خود که ممکن است «به‌صورت متقارن» بر روی ویرانه‌هایی که بر مفاد لفظی‌آن بنا شده باشد، برسد (Ricoeur & Jüngel, 1974: 221).

ریکور در ادامه، مفهوم «استعارهٔ زنده» را در مقابل «استعارهٔ مرده» قرار می‌دهد و استعاره‌های متداول که در زبان به‌کار می‌روند، مثل دل دریا، را استعارهٔ مُرده می‌نامد. او معتقد است هر بازنمایی که در ذهن انسان اتفاق می‌افتد، مرهون نشانه‌شناسی بوده و هر خودشناسی ترجمهٔ واژگانیِ واسطی است که از نماد و متون حاصل می‌گردد. «همانا نمادها موهبتی برای زبان هستند که مسئولیت اندیشیدن و آغاز بحث فلسفی را در من ایجاد می‌کند» (Ricoeur, 1970: 38). او با توسل به روایت، باور دارد که می‌توان در حیطهٔ حکایت، معنا را با نقل قول کردن تولید کرد و با شناختن استعاره، آن را بسط داد؛ یعنی برای آفرینش معنا انسان به روایت‌گری و شاعری رجوع می‌کند. به‌گفتهٔ ریکور:

> استعار زنده است، نه‌تنها به‌حدی که بتواند زبان تثبت‌شده‌ای را احیا کند، بلکه زنده است به‌واسطهٔ این واقعیت که جرقه‌ای از تخیل را برای بیشتر اندیشیدن در سطح مفهومی ایجاد کند. چنین تلاشی برای بیشتر اندیشیدن، تحت تأثیر اصل احیاگری است و این همان روح تفسیر است (Idem, 1977: 303).

او از دیالکتیکی سخن می‌گوید که میان فهم استعاره‌ها و فهم متون استوار است، و تقابلی که اینجا در کار است را بدوی‌ترین و نهانی‌ترین دیالکتیک می‌خواند.

> دیالکتیکی که میان تجربهٔ تعلق داشتن به‌مثابه یک کل و قدرت فاصله‌گذاری حکمرانی می‌کند، قدرتی که فضای اندیشهٔ نظرپرداز[۱۰] را می‌گشاید... تأویل تحویل یک شیوهٔ سخن است، که در تلاقی دو قلمرو، قلمرو استعاری و قلمرو نظرپرداز، عمل می‌کند... از یک‌سو تأویل، وضوح مفهوم را می‌جوید، از سوی دیگر، امیدوار است پویایی (معنایی) را که مفهوم حفظ و تصریح می‌کند، نگه دارد (ریکور، ۱۳۹۹: ۳۱).

ریکور معتقد است استعاره موجب انگیزه‌ای برای تفکر بیشتر می‌گردد که این در تأویل مؤثر است. اما تأویل کار مفاهیم است، کار گفتمان[۱۱] یا سخن نظری[۱۲] است و استعاری نیست. او در جای دیگر، نظر خود را این‌گونه بیان می‌کند:

> همان‌طور که زبان، با فعلیتش به‌مثابه گفتمان، از خود به‌عنوان یک نظام، پیشی می‌گیرد و خود را به‌مثابه یک رویداد درک می‌کند، گفتمان نیز با ورود به فرایند فهم، از خود به‌مثابه رویداد، پیشی می‌گیرد و تبدیل به معنا می‌شود (Ricoeur, 1991: 78).

به باور این فیلسوف فرانسوی، اسطوره همان چیزی است که جهان را برای زیستن معنا می‌دهد و انگیزهٔ هستن را با هربار تأویل، به‌شیوه‌ای تازه‌تر نمایان می‌سازد و این پوییِ پیچیده در مناسبت استعاره است که جان می‌گیرد؛ همان چیزی که در تقلای بیان، جوانه‌ای تازه را در خود رشد می‌دهد. حکایتی که در حیطهٔ محاکات از

فعل انسانی خبر می‌دهد، مبنایی برای بازنشر زیستن، البته به‌صورت چندصدایی، است؛ شکلی از خواستن است که در لفافهٔ بیان نزج می‌گیرد و سترون می‌شود. در حقیقت، استعاره تلاشی برای ترسیم کردن حقیقتی است که در محتوای تاریخیِ سنت، شکلی از بیان، یعنی همان اسطوره، را رواج داده تا زبان گرفتار خودش نشود! استعاره تابلویی است که به‌اعتبارش، راه‌ها عینی‌تر و دست‌یافتنی‌تر می‌گردد، و مسیری است که گذرگاه‌های دانستن را در سرزمین معلق خیال و واقعیت، ترسیم می‌کند. ذات استعاره نِشانَکی است برای یافتن درست معنا، درحالی‌که به‌واقع، گریزی تازه به مَرتبتی دیگر است. و این پارادُکس وجودی استعاره است که دالان‌های هزارتوی فهم را در عین روشنی بخشیدن می‌گستراند.

> کارکرد استعاره این‌است که به زبان جنبه‌هایی از شیوهٔ زندگی ما و اقامتمان در جهان را بازگرداند تا با باشنده‌ها نسبت یابیم... پس استعاره بارها دور از آنکه همچون پندار نظریهٔ بیان زینت کلام باشد، آشکارکنندهٔ تجربه‌ای کم‌یاب است (ریکور، ۱۳۷۳: ۵۴ـ۵۵).

از نظر ریکور، انسان مدرن نیز از اسطوره خلاصی نخواهد داشت و با اینکه نمی‌تواند آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد، با آن زندگی می‌کند؛ اما باید همیشه نسبت به آن برخوردی انتقادی داشته باشد. ریکور باور دارد که تنها راه تفسیر نشانه‌ها و نمادها، فلسفهٔ تأملی است، چراکه فلسفهٔ تأملی با درک و فهم دنیای وجودی دیگران ارتباط داشته و تلاش و میل آنها را برای زیستن قابل درک می‌کند. این طریقی است که از جستجوی اشارات و دلالت‌های نمادین، به ساحت فهم آدمی راه می‌برد؛ طریقی که از راهبرد فهم استعاره و نماد حاصل می‌شود؛ گونه‌ای همزادپنداری که در تقلای زبان برای تبیین هستن، جهان را همچون یک آینه، برای شناختن بازمی‌تاباند و در این رهگذار است که میتوس جذب لوگوس می‌گردد. البته باید توجه داشت که هرچند استعاره و نماد، هر دو دربردارندهٔ بار معنایی دوگانه‌اند (شباهت)، اما معنای دوم قصد شده در استعاره نیز زبانی است، درصورتی‌که نماد فرازبانی است و به‌سوی قلمروی از تجربه گشوده است.

پیشینهٔ اسطوره گیلگمش

> تنها در حد باز از آن خود کردن گزینشی می‌توانیم از اسطوره با خبر شویم... اسطوره برای ما همواره به یاری میانجی‌ها و به‌گونه‌ای مبهم وجود دارد... ما دیگر در بحث از «اسطوره در کل» محق نیستیم، بلکه باید به‌شکلی انتقادی محتوای هر اسطوره را بسنجیم و آن نیت اصلی که آن را فعال کرده است بیابیم (همان: ۱۰۲).

«گیلگمش» به معنای کسی است که سرچشمه را کشف کرده، یا کسی‌که همه چیز را دیده است. گفتنی است متن این اسطوره تا به امروز، قدیمی‌ترین حماسهٔ نوع بشر است که قدمت آن به حدود ۳۰۰۰ سال قبل از

میلاد مسیح باز می‌گردد. این متن در الواح گِلی متعلق به کتابخانهٔ آشور بانیپال (قرن هفتم پیش از میلاد)، در دوازده لوح به‌دست آمده است. آن‌طور که از این منظومهٔ شگرف استنباط می‌شود، به نظر می‌رسد داستان گیلگمش، داستانی صرفاً خیالی نبوده است؛ زیرا باستان‌شناسان، گیلگمش را پادشاه سومری شهر اوروک در ۳۰۰۰ سال قبل از میلاد شناخته‌اند. از شواهد به‌دست آمده چنین برمی‌آید که گیلگمش در میان پادشاهان سومری، دارای صفات و ویژگی‌های خاصی بوده که بر همین مبنا، افسانه‌هایی نیز بر اساس شخصیت او پدید آمده‌اند. از مهم‌ترین مواردی که می‌توان در اهمیت و واقعیت نهفته در این اسطوره به تأمل در آن پرداخت، اشاره به داستان طوفان نوح است! از همین روی، در اهمیت این اسطوره حماسی، همان بس که بسیاری از اسطوره‌شناسان آن را مبنایی برای اسطوره‌های سامی دانسته‌اند و تا به امروز نخستین متنی است که با رجوع به خط، زبان و اندیشهٔ نگارش آن، می‌توان اقوال آن دورهٔ تاریخی را به‌لحاظ فرهنگی، آئینی، ادبی و هنری و... مورد بررسی قرار داد.

استعارهٔ مرگ؛ باور به جاودانگی یا نابودی

> اگر بتوانیم نشان دهیم که رابطهٔ میان معنای لغوی و مجازی در یک استعاره رابطه‌ای درونی با دلالت کلی است، در این صورت، با ارائهٔ الگویی برای تعریف دقیق معنایی ادبیات که با هر یک از انواع شعر، نثر داستانی و مقالات مناسبت دارد، مواجه خواهیم شد (Ricoeur, 1976: 47).

به‌طور کلی، با بررسی اسطورهٔ گیلگمش، می‌توان روح حاکم بر جهان‌بینی فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک بین‌النهرین را در لایه‌ای از موارد نشانه‌شناختی مورد ارزیابی قرار داد؛ به‌طوری‌که در اولین مواجهه، می‌توان دریافت که این اسطوره سرشار از احوالی ناامیدانه است که از خاطره‌ای جمعی و سخت عبور کرده و این امر در مراتب باورهای مردمان آن سرزمین‌ها غیرقابل‌انکار است؛ نوعی اکسپرسیونیسم[۱۳] که با وجاهتی نقادانه، آنچه را که بر این سرزمین‌ها روا داشته شده، به تصویر می‌کشد؛ جهان جبری‌ای که مرگ را سرنوشت بی‌چون چرای انسان می‌داند؛ مسیری ناگزیر، که سوار بر اسب زمان، به تاخت می‌تازد و از زندگی دورتر می‌شود، به‌طوری‌که مرگ مبنای زندگی شده و توجه به جاودانگی ریشه‌هایش را از موجودیت مرگ، به‌دست می‌آورد. «انسانیت از دل تمدن‌هایی دوام می‌آورد که نابود می‌شوند» (ریکور، ۱۳۹۷: ۸۲). مرگ جریان دارد و جاودانگی تنها یا با عبور از مرگ، یا با فاصله‌ای بی‌پایان از آن، به‌دست می‌آید. «زندگی و مرگ تمدن‌ها با ایدهٔ «بحران» پیوند می‌خورد» (همان: ۸۲). بشر همیشه در آرزوی فاصله گرفتن از غول ناشکیب مرگ بوده، و هیبت دهشتناک آن را به‌هر ترتیبی، در آیین و اسطورهٔ خویش جای داده است؛ نه از آن حیث که آن را حقیر و بی‌ارزش گرداند، بلکه بدین لحاظ که بتواند آن را در اختیار گیرد! همانند چهره‌هایی که در عصر شکار بر گونهٔ دیواره‌های غارهایِ باستانی «لاسکو و آلتامیرا»[۱۴] ترسیم کرده تا روح

شکار را در اختیار گیرد و آن را جزو اموال خود گرداند!

> مفهومی وجود دارد که در آن می‌توان قیاس‌ها را دریافت؛ آنها یا وجود دارند یا وجود ندارند. برعکس، استعاره‌ها خلق می‌شوند، وقتی که جهان معنا به‌عمد تحریف می‌گردد... در نتیجه این پافشاری زمینهٔ پیچ و تاب، تحریف، پنهان کردن و به‌هم‌پیچیدن و شاید قلب کردن معنای جهان ما را فراهم می‌سازد (Gerhart & Russell, 1984: 114).

اما دراسطورهٔ گیلگمش این نگاه را می‌توان در قالبی فلسفی‌تر جستجو کرد و از این حیث می‌توان نظریهٔ برخی از صاحب‌نظران درحوزهٔ اندیشه را که معتقدند دوران اندیشه بین‌النهرین دوران پیشافلسفی است، به چالش‌کشید! در اینجا باید توجه داشت که در اسطورهٔ گیلگمش، مرگی که به ابعاد یک اتفاق فراباور (طوفان بزرگ) در اذهان مردمان حک شده است، نسبتی ویژه را با گفتمان آن روزگار برقرار می‌سازد، و ازآنجا که این مناسبت، بعدها در فرایند تکاملی ادیان سامی و ابراهیمی، شکلی کامل‌تر به خود می‌گیرد، عملاً مسئلهٔ مرگ در نهاد و اندیشهٔ بشری، تصویری از معادلات متافیزیکی را ترسیم می‌کند که گویی تا به امروز، فائق آمدن برآن امری ناممکن می‌نماید. «اسطوره می‌گوید چگونه وضعیت انسانی به‌مثابه چیزی عموماً ناخوشایند و تأسف‌برانگیز، شکل می‌گیرد» (ریکور، ۱۳۹۷: ۹۸).

مسئلهٔ مرگ در اسطورهٔ گیلگمش، همچون شاهین ترازویی دقیق، در مقابل جاودانگی ایستاده است؛ گویی مرگ آینه‌ای مقابل زیستن است و جاودانگی، استعاره‌ای از حکایتی ناتمام برای انسان خردمند؛ همان تاریخی که ساخته می‌شود و جهانی که به‌سبب کلمات، خلق می‌گردد، چراکه راز جاودانگی در حماسه‌ای است که می‌آفریند، نه مرگی که به‌ناگزیر او را از پای درمی‌آورد. «ریکور با طرح نظریهٔ کانت و ارتباط آن با ارسطو [در باب تقلید] نشان داده است که آدمی و جهان طبیعت از یکدیگر متأثرند، هستی طبیعی همچون شکلی ثابت پیش روی ذهن قرار نمی‌گیرد و [شناخت‌پذیر] است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۳۳).

در ساحت کلی اسطورهٔ گیلگمش، به نظر جاودانگی تنها خیری است‌که بشر همواره باید به‌دنبال آن باشد. «گیلگمش رو به انکیدو: به‌دلیل شرّی که در این سرزمین لانه کرده است، ما باید به جنگل برویم و شر را نابود کنیم.» هوم بابا، قاتل خون‌ریزی است که انسان‌ها را به کام مرگ می‌کشد و این مرحله همان صورت نمادینی است که از دل طبیعت بیرون می‌آید. انکیدو گیلگمش را از جنگ با هوم بابا برحذر می‌دارد، اما گیلگمش او را با خود همراه می‌کند. در متن اسطوره تصور می‌رود که احتمال وقوع نبرد با هوم‌بابا و وِرزای‌آسمانی، از ابتدا با انکیدو همرا است! و رشته‌ای از زمان، این امکان‌ها را به هم متصل ساخته است. «گفته شده است که پیش رَوی متن، شفاهی یا مکتوب، بی‌شک پیشرفت در زمان است» (ریکور، ۱۳۹۸: ۱۵۶). به عبارتی، تاریخ اندازهٔ زمان و زمان، اندازه‌ای برای تاریخ است. «زمان تخیلی، هرگز کاملاً از زمان زیسته، یعنی زمان خاطره و عمل، گسسته

نمی‌شود» (همان:)؛ گویی زمان در پیرنگ، مکان یافته و محلی مناسب است برای اینکه در آن اُتراق کرد و در فضای آن نفس کشید (در زمانی کردن)؛ و با شناخت این اصول، آن‌گونه فهمید که شناخته شده، به فهم درآمده، و در ترکیب ساخته شده‌ای از محاکات، تألیف (مصور) شده است. «استعاره نه محصول نام‌گذاری، بلکه محصول حمل و اِسناد است؛ نتیجه یک برهم کنش معنایی (یک تنش) میان واژه و جمله‌ای که واژه در آن ظاهر می‌شود» (همو، ۱۳۹۹: ۲۹).

در نتیجه استعارهٔ زنده، حرکتی موثق از کلمه به جمله، و از جمله به گفتمان است و فحوای گفتمان، همواره در متن متجلی می‌گردد. نگرش هرمنوتیکی ریکور تفسیری است که از دیالکتیک تبیین و فهم، حاصل می‌شود. «هوم‌بابا» تمثال مرگ است، جانداری که مرگ می‌آفریند، استعاره‌ای از نیستی، و صورت کریه آن که امروز در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود، گواه زشتی مرگ در باور مردمان بین‌النهرین است که در رخساره‌اش حلول کرده است؛ جانداری شبیه «ببر»، شاید، که از نظر گیلگمش، نابودی او به‌چالش کشیدن خدایان (طبیعت) است و آغاز نبردی که سویهٔ برنده آن از پیش معلوم به‌نظر می‌رسد.

> شباهت پایهٔ هستی استعاره نیست، بلکه برعکس، استعاره پایهٔ هستی شباهت‌های بالقوه است... استعاره ما را به قلب مسئلهٔ هرمنوتیک رهنمون می‌گردد، زیرا الگوی تازهٔ دیگری را برای مفهوم حقیقت مطرح می‌کند؛ حقیقتی که همان حقیقت استعاری است و جهان را به‌گونه‌ای دیگر تعریف می‌کند (بابک معین، ۱۳۹۱: ۱۲).

زن، استعاره‌ای برای زندگی!

در بازگشت به لوح اول، آن‌طورکه دست‌کم در ناهوشیار متن هویداست، زن دروازه ورود به تمدن است! آیا شمخت[۱۵] (برخلاف شخصیتی که از او روایت می‌شود)، به‌نوعی روح انکیدو را رام می‌کند؟ آیا او وسیله‌ای برای تذهیب انکیدو است؟ در اینجا گویی شمخت در نقش یک شَمن ظاهر می‌شود و ظرفیت شخصیتی شمخت، استعاره از آیینی تمام و کمال برای تشرُف انکیدو به عرصهٔ حیات، و زیستِ انسان صاحب اندیشه و زبان است.

> نماد ادبی به‌طور عمده «ساختار کلامی فرضیه‌پردازانه» است؛ به‌عبارت دیگر، یک انگاشت است نه یک حکم و سمت‌دهی «به‌سوی درون»، و در آن سمت‌دهی «به‌سوی بیرون»، که سمت‌دهی نشانه‌هایی با رسالت برون‌گرایانه و واقع‌گرایانه است، فائق می‌آید (ریکور، ۱۳۹۸ :۴۰).

اما از منظری دیگر، به نظر می‌رسد اسطورهٔ گیلگمش، متنی به‌غایت، مردسالار است و حضور انکیدو برای کمک به اهداف گیلگمش، او را از بستر آسودهٔ زنانه شمخت (در متن اسطوره) به مبارزات هولناک مردانه سوق می‌دهد و عشقی مردانه را در کارزارهای سخت نصیب او می‌گرداند؛ همچنین همانندسازی موجودیت انکیدو با جنسیتی زنانه ـ «نزد من جاذبهٔ آن چون عشق زنی بود» (ساندرز، ۱۳۷۶ :۷۰) ـ و

شگفت‌تر آنکه خَلق انکیدو ناشی از آمیزش و موالید نیست و او شخصیتی است که باکرگی را به‌شکلی خالص در وجود حیوانی خود، دارا است! او بدون آمیزش یا تولد از یک زن، خلق می‌شود (استعاره‌ای خالص از خوی مردانگی یا طبیعتی بکر). «[آرورو] از دم و خون خدای جنگ، نی‌نیب،[۱۶] انکیدو را می‌آفریند که تن‌پوشی از مو دارد» (همانجا)؛ و در ادامه رانه‌ای که فضای حاکم بر محوریت اندیشه در سرزمین‌های بین‌النهرین را به‌سوی رفتاری مردسالارانه سوق می‌دهد.

> با آغازیدن از مبدأ شخصیت‌ها، نه کنش‌ها، و با قالب‌سازی متناسب نقش‌هایی که این شخصیت‌ها باید در همهٔ حکایت‌ها به‌عهده بگیرند، گامی در راه منطقی‌سازی حکایت و ترتیب‌زدایی از آن برمی‌داریم. در این صورت، نوعی منطق حکایت متصور است که با فهرستی نظام‌مند، از نقش‌های عمده روایی ممکن آغاز می‌شود. یعنی مقام‌هایی که شخصیت‌ها باید در هر حکایتی بر عهده گیرند (ریکور، ۱۳۹۸: ۸۸ـ۸۷).

انکیدو همچون شخصیتی مکمل در برابر گیلگمش، هر آنچه هست را به نمایش می‌گذارد. آیا انکیدو تصویر استعاری از همانندسازی آینه‌وار برای گیلگمش نیست؟ به نظر می‌رسد در حقیقت، انکیدو آینه‌ای است که گیلگمش در آن به خود می‌نگرد! و جز او کسی را به قواره و اندازه خود نمی‌یابد. به‌ظاهر رغیبی هولناک است! اما در باطن استعاره از به یوغ کشیدن خودی است که خوی حیوانی‌اش را نمایان ساخته است. «این فعالیت، خاص انسان است که چیزی را شبیه چیز دیگری می آفریند». «... ناگهان شهابی از انبان آنو[۱۷] از آسمان به زیر افتاد... من پیشانی‌ام را با دستاری بستم و با تسمه آن را از جا کندم و برای تو آوردم و تو خود آن را برادرم خواندی» (ساندرز، ۱۳۷۶ :۷۰).

در مقابل، مضمون لوح ششم رویارویی با مادر طبیعت است، با آنچه که مردمان را به هر نحوی، اسیر خود ساخته و در مثل‌های کهن در خاور نزدیک، می‌توان به نام دیگر آن (عجوزهٔ دنیا) اشاره کرد! «ایشتار»، همان‌که می‌فریبد و تا آنجا که شیفته‌اش باشی، بهره‌مند می‌سازد!، می‌تواند استعاره از دنیای دلفریبی باشد که گیلگمش پیش از روبه‌رو شدن با انکیدو، به‌نوعی‌گرفتار او بوده است؛ اما اکنون این بهره‌مندی نصیب مردمان نادانی است که فریفتهٔ او شده‌اند! استعارهٔ همنشینی با ایشتار در مناسبت مردسالارانه فضای روایی اسطورهٔ گیلگمش، همان لذت‌جویی زنانه و بهره‌مندی از آنان است! «استعاره آن استراتژی گفتمانی است که به‌موجب آن، زبان از وظیفهٔ خود در توصیف مستقیم صرف نظر کند تا به یک سطح رمزی دست یابد، جایی‌که عمل کشف منتفی می‌شود» (Ricoeur & Jüngel, 1974: 247).

مضمون دیگری که در این لوح قابل ملاحظه است، رویارویی گیلگمش با ورزای آسمانی است. آیا گاو آسمانی موجودی مهیب و هیولایی هولناک است که سفیر دیگری برای مرگ است؟ یا پیرو خواست ایشتار، که به‌تعبیر استعاری، از آن به‌عنوان بهره‌مندی از دنیای فانی یاد شد؛ بیان استعاری دیگری از هول و هراسی عظیم در

رویارویی انسان با بلایای طبیعی؟ به‌عبارتی، موجودیت ورزای آسمانی و قرابتی که این متن با دیگر اندیشه‌های اسطوره‌ای و دینی دارد را می‌توان استعاره‌ای از خشک‌سالی دانست که نمونهٔ دیگر آن در کتب مقدس نیز وجود دارد؛ از جمله خواب فرعون مصر که حضرت یوسف(ع)[۱۸] آن را تعبیر کرد، هم‌نظیری شگفتی با نبرد گیلگمش با ورزای آسمانی دارد! البته با توجه به متأخر بودن داستان حضرت یوسف(ع)، ردپای این وضعیت را می‌توان به حافظه یا خرد جمعی اقوام سامی یا منطقهٔ خاورمیانه (بین‌النهرین) نسبت داد که در وجوهی منطقی‌تر، در دوران فرعون نمود پیدا کرده است.

> افق اسطورهٔ اصیل همواره از مرزهای سیاسی و جغرافیایی یک اجتماع ملی بل قومی می‌گذرد... هیچ چیز مؤثرتر از اسطوره سفر نمی‌کند. در نتیجه درحالی‌که نمادهای اسطوره‌ای در فرهنگی خاص ریشه دارند، توانایی مهاجرت و تکامل در زمینهٔ فرهنگی جدید را نیز دارند (ریکور، ۱۳۷۸: ۱۰۵).

اما در این مورد، به‌ویژه با ظرافتی بیشتر، گاوکُشی گیلگمش را می‌توان به میترا (مهر) نیز پیوند داد؛ ایزدی که گفته می‌شود پیش از ورود آریایی‌ها، در سرزمین‌های ایران و هند پرستش می‌شده است.[۱۹] آن‌گونه که در متون کهن ایرانی به آن اشاره شده، میترا پس از کشتن گاو ـ از آنجا که ایزد لطف و رحمت است ـ سهم خود از خون گاو (فرّ اورمزدی) را به روی زمین می‌پاشد و از آن، نوروز و رستاخیز طبیعت پدید می‌آید.

> در لایهٔ کهن اسطوره مهری، کشتن گاو نخستین، نمادی از انقلاب ربیعی و نجات طبیعت از سرما و رسیدن به گرما و برکت بود... این عمل آیینی با ابزاری نمادین انجام می‌شد که خنجر و شمشیر، یا گرز صدگره ایزد مهر است (منصورزاده و بهفروزی، ۱۳۹۷: ۵۲).

فارغ از اشاعهٔ این مفاهیم در بسترهای مختلف که قاعده‌های متفاوت فرهنگی را پایه‌ریزی می‌کند، پدیدهٔ قربانی کردن گاو در سایر فرهنگ‌ها و ادیان خاورمیانه‌ای[۲۰] که به‌شکلی قابل قبول، مصادره به مطلوب شده و در موقعیت‌های مناسب، بهره‌گیری شده و جالب توجه می‌نماید.

> ارتباط استعاره و گفتمان، به توجیهی مخصوص نیاز دارد، زیرا ظاهراً تعریف استعاره به‌عنوان جابه‌جایی که بر نام‌ها یا واژه‌ها تأثیر می‌گذارند، آن را در ردیف عناصر کوچک‌تر از جمله قرار می‌دهد؛ اما معنی‌شناسی این واژه، آشکارا نشان می‌دهد که واژه‌ها فقط در یک جمله، معنایی واقعی کسب می‌کنند و عناصر واژگانی صرفاً دارای معناهایی بالقوه، با توجه به کاربردهای بالقوه‌شان در بافت‌های نمونه، اند (ریکور، ۱۳۸۵: ۱۳۰).

خدایان، استعاره‌ای از طبیعت و باورجبری

انکیدو در ضعف و ناتوانی و بیماری، رفته‌رفته به‌سمت سرنوشت محتوم خود پیش می‌رود. «[آنو، انلیل، ائا و شه‌مش] آسمانی گرد آمده بودند، و ائا به انلیل گفت: آنها همان‌طورکه هوم‌بابا را کشتند، گاو آسمانی را نیز کشتند و آنو گفت که یکی از آن دو باید بمیرد؛ و انلیل پاسخ داد که بگذار انکیدو بمیرد و نه گیلگمش».

آیا خدایان نیز شور می‌کنند؟! بی‌شک مشورت نزد خدایان تعریفی از معادلهٔ قدرت است که آنها را در توازن طبیعی نگه می‌دارد. در اسطورهٔ گیلگمش، خدایان نمودی استعاره‌وار از طبیعت هستند که بشر برای فهم آنها نیازمند بینشی عمیق است. آنها به‌واسطهٔ نمایندگانشان (شمن‌ها، جادوگران و موبدان و...) با مردمان ارتباط برقرار می‌کنند و خواسته‌های صریح خود را به آنها می‌رسانند. شاید شور خدایان به طوفانی شبیه باشد که آفتاب را می‌پوشاند و باران را جاری می‌کند و باد را می‌گستراند و... در این صورت می‌توان گفت: خدایان در هنگام تصمیم‌های بزرگ و سخت، این‌چنین به شور می‌نشسته‌اند.

در ادامه گیلگمش، از پس سرگشتگی‌ها و سؤال‌های بی‌پاسخِ خود، گام در راهی می‌گذارد که انتهای آن را نمی‌داند. شاید این سرگشتگی در ادامهٔ رنجی است که خدایان برای او در نظر داشته‌اند![۲۱] رنجی که در آگاهی یافت می‌شود. در اینجا اسطورهٔ گیلگمش همچون روایت‌های دینی است که می‌تواند سر منشأ تفکر دینی و فرهنگ خاورمیانه‌ای نیز باشد. «استعاره هم برای علم و هم برای دین، دارای اهمیت اساسی است و (هر دو دانش) استعاری هستند؛ به این معنا که هر دو بر اساس استعاره‌های هم‌ریشه بنا شده‌اند» (Cormac, 1976: 100-101).

از منظر ریکور، نمادها تنها زمانی نمادین می‌شوند که به‌صورت یک کاتالیست،[۲۲] معناها را میانجی‌گری کنند. در این صورت است که معنای ایجابی بیان، در مقامی عمل می‌کند که ایدئولوژی را یکپارچه‌سازی می‌کند؛ زیرا ایدئولوژی، به‌مثابه بیان ارتباط بنیادین عمل می‌کند.

> ... نماد یک عنصر زبانی است که به چیز دیگری اشاره دارد. بنابراین، روانکاوی، نمادهای خود را بر اساس کشمکش‌های روانی پوشیده پیوند داده و تحلیل می‌کند، درحالی‌که ارجاع منتقد ادبی به چیزی شبیه به جلوه‌ای از جهان یا اشتیاقی است که کل زبان را به ادبیات تبدیل می‌کند و مورخ دینی می‌تواند تجلیات مقدس یا آنچه را که الیاده از آن به تجلی قدسی یاد می‌کند، در نمادها ببیند (Ricoeur, 1976: 54).

همان‌طور که ابزارهای بیانی را نمی‌توان از زبان حذف کرد، چراکه جزو ابزارهای درونی زبان هستند، این ارتباط بنیادین ـ که توسط نماد به‌وجود آمده است ـ را نیز نمی‌توان از کنش ایدئولوژیک حذف نمود. درنتیجه «میانجی‌گری نمادین هم برای کنش اجتماعی و هم برای زبان، امری بنیادین است» (ریکور، ۱۳۹۹: ۲۳).

در لوح دهم، گویی «سیدوری»، فرشتهٔ هوشمندی است که همچون ساقیان بهشتی، حکمتِ بودن را به زبانِ

لذت بیان می‌کند. او جهان را ساده‌تر از آنچه که هست، می‌نمایاند. از نظر او تسلیم شدن در برابر تقدیر، راهی است که آدمی را به‌سوی آرامش سوق می‌دهد، چراکه بر جهانِ انسانی، جبری حاکم است که نمی‌توان از حیطهٔ سترون آن عبور کرد! سیدوری موجودیت زن را نمایندگی می‌کند. در حقیقت او نمایندهٔ طبیعتی است که زندگی را مبنای زیستن قرار می‌دهد و عاملی است که جاودانگی را در دستگاه خلق خویش و در وجود آدمی دیگر متکثر می‌سازد! وقتی سیدوری در را پشت سر گیلگمش می‌بندد، در حقیقت در طلب زندگی است و او را طلب می‌کند؛ به‌دلیل آنکه جاودانگی را در به دست آوردن همین لذت‌ها جستجو می‌کند، اما گیلگمش که حالی دیگرگون دارد، خواهش او را رد می‌کند، زیرا ـاز پی همان احوال مردسالارانه‌ای که پیش‌تر اشاره شد ـ با از دست دادن انکیدو، در حقیقت عشقی بی‌بدیل را از دست داده است که هیچ زنی نمی‌تواند جایگزین او باشد! سیدوری راه را نشان نمی‌دهد، اما راه‌حل را نشان می‌دهد! او اورشه‌نبی، کشتیبان اوته‌نه‌پیشتیم، را به گیلگمش معرفی می‌کند. پس سیدوری رابطه‌ای است میان خواست (رانه و شوق) و کام‌یابی گیلگمش! تعلیقی که هست، اما دیده نمی‌شود! سیدوری لذت خواستن را با امید رسیدن به آن خواست، پیوند می‌دهد، اما در همان حیطه‌ای که مختار است، عمل می‌کند، نه فراتر از آن، زیرا اگر راه را نداند، راه حل را می‌داند. حتی در سرانجامِ اسطوره می‌توان به این نتیجه دست یافت که مبنا همان بود که از زبان سیدوری جاری شد! گویی او مسیر نرفته را می‌دانست، بی‌آنکه خود را به سختی آن گرفتار کرده باشد!

ریکور معتقد است:

> دوگونه کاربرد مفهوم اسطوره وجود دارد؛ یکی، اسطوره همچون گسترش ساختاری نمادین است؛ در این صورت صحبت دربارهٔ اسطوره‌زدایی بی‌معناست، زیرا این مترادف می‌شود با نمادزدایی. دوم اینکه، اسطوره چون از خود بیگانگی این ساختار نمادین، به‌کار رود. در اینجا نیز اسطوره بدفهمی است، چون یک توضیح ماتریالیستی از جهان ارائه می‌کند. اگر ما اسطوره را به‌گونه‌ای لغوی تأویل کنیم، آن را بد خواهیم فهمید، زیرا اسطوره اساساً نمادین است (ریکور، ۱۳۷۳: ۱۰۴).

استعارهٔ عبور، حرکت از اکنون گذشته به اکنون حال

سرانجام اینکه، اسطورهٔ گیلگمش، داستان عبور است؛ گذار از دریایی که او را مهیای فهمیدن می‌کند! مقدمه‌ای برای کشف رازهاست؛ آنچنان‌که آب در اسطوره‌ها و ادیان، نشانهٔ پاکی و جلاست. دریا روح و جسم گیلگمش را جلا می‌دهد و مراتب تاریکی را نیز به او می‌نمایاند. ندانستن، صبور نبودن، نپرسیدن، اعتماد نکردنِ به راهبر، خودخواهی و...، همه و همه در این سیرِ آبی بر او نمایان می‌گردد؛ مرحله‌ای برای تازه شدن که تازگی در ابتدا از فهم سرچشمه می‌گیرد. این عبوری نمادین و استعاری است که بارها و بارها در مصادیقی دیگر برای ادیان ابراهیمی تکرار می‌شود؛ همانند عبور بنی‌اسرائیل از دریای سرخ و عبور حضرت موسی(ع) با خضرِ حکیم

از دریا (کهف/ ۶۸ـ۶۰). «ساختارهای اسطوره‌ای به‌سادگی جهان‌شمول نیستند، نه بیش از زبان‌ها، همان‌طور که انسان میان زبان‌های گوناگون تقسیم شده است، میان دوایر اسطوره‌ای نیز تقسیم شده، که هر یک از آن حلقه‌ها خصلت نمای فرهنگی موجود و زنده است» (همان: ۱۰۵). دریا گیلگمش را غسل می‌دهد و او را آمادهٔ ساخته شدن، شناختن و ایمان‌داری می‌کند. گذار از آب همچون غسل تعمید است. گذار از آب شستشوی روح سرکشی است که نیازمند سکون است و آب حیات هستی است که درون را به بیرون و بیرون را به درون، روانه می‌کند.

> باید بپذیریم که یکی از کارکردهای ابتدایی هر اسطوره، یافتن هویت خاص یک اجتماع است. از سوی دیگر، باید بگوییم که درست به‌همان شکل که زبان‌ها، اصولاً به همدیگر ترجمه‌پذیرند، اسطوره‌ها نیز افق جهان‌شمولی دارند که به آنها این امکان را می‌دهد که از سوی فرهنگ‌های دیگر، فهمیده شوند (همانجا).

اوته‌نه‌پیشتیم از طوفانی بس عظیم می‌گوید، اما چه سببیتی موجبات این خشم بزرگ را فراهم می‌آورد؟! «انلیل صدای ناهنجار را شنید و به‌عنوان رایزنی به خدایان گفت: «غریو مردم مرا به ستوه آورده و دیگر از قیل و قال آنان خواب وآرام ندارم». بدین‌گونه خدایان دل بر آن نهادند تا سیل برآرند، اما خداوندگار ائا، مرا رویایی هشدار دهنده فرستاد» (ساندرز، ۱۳۷۶: ۱۰۹). صدای ناهنجار به گمان، استعاره از بی‌قانونی است؛ ولوله‌ای که موجب هرج و مرجی بی‌پایان بوده و همه یا همه چیز را در برمی‌گیرد. هر کسی ساز خود را می‌نوازد و قوانین را به سلیقهٔ خود تعبیر می‌کند. توازن از بین می‌رود و عدالت رخت برمی‌بندد! اما آنچه مورد توجه ائاست، مانایی گونه انسان و جاندارانی است که به جهان، زیباییِ زیستن را ارزانی می‌کنند. می‌توان از منظر اسطوره چنین گفت: آیا بدون وجود انسان، خداوندی خدا معنایی پیدا می‌کند؟! این همان رابطهٔ منطقی ادامه حیات انسان بعد از طوفان بزرگ است که در اسطورهٔ گیلگمش نمود پیدا کرده است. انلیل کار طبیعت را پیش می‌برد و ائا برای زندگی، محتوای زیستن را نگه می‌دارد. «افراطی‌ترین ناسازه این‌است که وقتی زبان بیشتر به جعل و ابداع روی می‌آورد... بیشتر از حقیقت سخن می‌گوید، چراکه آن واقعیت را چنان روشن و آشنا بازتوصیف می‌کند که این واقعیت بر حسب سیماهای تازهٔ این طرح، مسلم انگاشته می‌شود» (ریکور، ۱۳۹۷: ۵۳).

از پی بازگویی روایت طوفان بزرگ، اوته‌نه‌پیشتیم گیلگمش را به یک آزمون دعوت می‌کند! آزمونی که به‌سادگیِ بیداری است! استعاره از هوشیاری و فضیلت، یا آگاهی و خِرد که در حیطهٔ زمانیِ مقدسی روی می‌دهد؛ همان‌طورکه در اسطورهٔ آفرینش چنین است. در اینجا می‌توان بیداری نمادین را که در هاله‌ای از استعارهٔ ایمانی پیچیده شده، نمایانگر ارزش این جاودانگی دانست؛ نسبتی که بی‌شک مربوط به خدایان (در اسطورهٔ گیلگمش) است و از همان ابتدا، عیار گیلگمش را برای داشتن این مهم (جاودانگی) به نمایش می‌گذارد، یا در پی همان ساحت جبری، محیط بر فضای اسطوره است که سرنوشتی ناگزیر را برای گیلگمش رقم می‌زند.

استعاره هم ساختارهای پیشین زبان ما و هم ساختارهای پیشین آنچه را که واقعیت

> می‌خوانیم، در هم می‌شکند. وقتی این پرسش را مطرح می‌کنیم کـه آیـا زبـان اسـتعاری واقعیت را می‌نمایاند، چنین می‌انگاریم که پیشاپیش می‌دانیم واقعیـت چیسـت. امـا اگـر فرض را بر این بگذاریم که استعاره بازنمود واقعیت است، در این صورت باید این‌طـور در نظر بگیریم که این واقعیت بازنمود شـده، خـود، واقعیتـی تـازه اسـت... شکسـتن و تکثیر فهم ما از واقعیت، با شکستن و تکثیر زبان ماست... در نتیجه بـا اسـتعاره مـا هـم دگرریختی زبان و هم دگرریختی واقعیت را تجربه می‌کنیم (Ricorur, 1973: 132-33).

به هرحال، در همین اثنا، گیلگمش به خوابی عمیق فرومی‌رود و این خواب‌گویی جبـری فراخواسـته اسـت. در اینجا خواب می‌تواند استعاره از درون‌بودگی باشد؛ مردابی که از پی خواستن‌های بی‌شـمار، عمیـق و عمیـق‌تر شده است! و دست و پا زدن در آن فرورفتنِ بیشتر است. نان‌هایی که کَپک زدند، استعاره از خواهش‌هایی اسـت که توخالی‌اند و نان‌هایی‌که سالم مانده‌اند، به زندگی نزدیک؛ پـس تسـلیم شـدن و آرمیـدن، نشـانی از حکمـت دارد،[۲۳] حکمتی که بی چون و چرا، راه فضیلت را برای پویندگان دانایی نمایان می‌سـازد. زنـدگی همـان خـواب است که مرگی محتوم را می‌نمایاند و خواب همان زندگی است که جاودانگی را در بردارد. پس مـرگ در ادامـهٔ زندگی است و جاودانگی پیرو در آغوش‌کشیدن مرگ! «... مرگ هراس‌انگیز، غایت هر زندگی است...».

گیلگمش از دست‌یابی به جاودانگی ناامید می‌شود، اما اوتَه‌نَه‌پیشتیم از اورشه‌نبی می‌خواهـد کـه لباسـی تـازه برای او بیاورد؛ لباسی که کهنگی باورش را می‌زداید، او را تازه می‌کند و قالب پیشینش را توسط فهمـی عمیـق از بودن، ترک می‌کند، گویی دوباره آیین تشرف اتفاق افتاده باشد، مثل لباسی برای احرام؛ جهـانش تـازه می‌شـود و رفتارش همچون نوپوشانی که تسلیم را عید بندگی می‌دانند، خودش را پیدا می‌کند!

این الگویی همه‌جهانی برای ادیان است! اصلاح، همیشه انسان را می‌پیرایـد و مـرز میـان بـودن و هسـتن را بَرمی‌دارد. شُدن اتفاق می‌افتد و آن پذیرفتنِ از سرِ آگاهی، مسئلهٔ وجود را حل می‌کند! باشـیدَن، و رانـهٔ زیسـتن، غایتِ انسان شدن را در مرحلهٔ آگاهی نمایان می‌سازد.

به نظر، راهی که خدایان برای تنبیه گیلگمش در نظر گرفته‌انـد، راهـی دشـوار از سـرِ معرفـت بـوده اسـت! به‌همان اندازه که مسیر آفتاب (شَمش) بارها و بارها، تقویم و تجربهرا از پسِ تاریکی مطلق، به روشنایی آگـاهی رسانیده است. گویی گیلگمش در اینجا نمایندهٔ انسان است، او پاهایش را سنگین می‌کند و بـه آب‌هـای تاریـک فرومی‌رود تا «گیاه جوانیِ دوباره» را برای خودش بردارد. غور در سنگینیِ خواسـتن‌هایی کـه چشـم را بـر روی حقیقت جاودانگی بسته‌اند. او از سر غرور، در پی آن است که فتح خویشتن را در نظـر مردمـان جلـوه‌گر سـازد، غافل از آنکه بزرگی رازها، گنج‌ها، علم‌ها و... به پنهان بودنشان است. و این‌بار گیلگمش پوست می‌اندازد! امـا نـه همچون ماری که گیاه جوانی دوباره را خورده است! بلکه، همهٔ این احوال در یک مسیر متعینِ «جبری»، او را بـه اینجا رسانده است، تا هستهٔ میوهٔ تجربه و دانشِ چگونه زیستن، و راز جاودانگی را برای او برملا سازد! که همانـا آگاهی به استعداد و مسئولیت‌پذیری در قبال آن است؛ چنانکـه پـس از بازگشـت بـه اوروک آنچنـان می‌کنـد! و

سرانجام در مقامی ارزشمند که قلمرو کلمات پیشاتاریخی است، بر الواح اسطوره جاودان می‌گردد.

سفر گیلگمش سفری رو به آغاز است، نه رو به پایان، بلکه رو به پایندگی است. سفر او رو به مبدأ است (اشاره به لباس نو همانند پوست‌اندازی مار بعد از خوردن گیاه جوانی دوباره)، و این سفر آگاهی او را افزون می‌کند؛ و آگاهی او مسئولیت‌ساز است و پیرو آن، وظیفه‌اش را برای او روشن می‌کند. در اینجاست که بارقه‌هایی از کارکرد کاتارسیس در تراژدی را می‌توان مشاهده کرد.

> گشودن انگارهٔ پیرنگ‌سازی و انگارهٔ زمان متناسب با آن به‌سمت بیرون، پی گرفتن حرکت استعلایی است که هر اثر تخیلی ـ چه کلامی، چه تجسمی، چه روایی و چه تغزلی ـ از طریق آن دنیایی را که می‌توان دنیای اثر نامید، به بیرون از خود فرامی‌افکند. به‌طور مثال، حماسه و نمایش و رمان، شیوه‌های زیستن در دنیا را به‌صورت تخیلی فرامی‌افکنند؛ شیوه‌هایی که در انتظارند تا از طریق خوانش، بار دیگر مطرح شوند. خوانش نیز خود یک فضای برخورد میان دنیای متن و دنیای خواننده به‌وجود می‌آورد (ریکور، ۱۳۹۸: ۱۶).

نتیجه

ریکور در بسط پیرنگ‌سازی و زمان، به سه مسئلهٔ قابل توجه اشاره دارد که در اینجا می‌تواند در مورد تأویل متن، مورد تأمل قرار گیرد.

۱) از نظر ریکور، جست‌وجوی یک نظام، از آن جهت امکان‌پذیر می‌گردد که فرهنگ‌ها در بستر آنها آثاری را پدید آورده‌اند و این آثار، به‌صورت شباهت‌های خانوادگی، با هم قرابت دارند و در مورد وجوه روایی، می‌توان عملکرد آنها را در سطح پیرنگ بازشناخت. به عبارتی، با رجوع به بیان ریکور، گفتمان، عملکرد تقلیدی روایت را دربردارد که طبق نظر ارسطو در باب تراژدی، مصادره به مطلوب شده و در قالب «متن» حاضر می‌شود. در حقیقت این استعاره زنده است که هر دم به آن جان می‌بخشد.

۲) این نظام با تخیل مؤلف (پدیدآور) ارتباط دارد که شکل نظام، شمایلی از آن را به‌دست می‌دهد.

۳) این نظام به‌مثابه نظام دنیای خیال، به‌لحاظ زمانی تبدیل‌ناپذیر است و این همان سنت‌مندی است. این الگوی عمل، تبیینی ساخت‌مند را به‌وجود می‌آورد که زمان و حکایت را در ترکیبی ناگسستنی، به هم پیوند می‌زند.

هر متن، وابسته به زبان است و زبان نقطهٔ اتصال میان متن و مخاطب است؛ معنا ترسیمی از اندیشه است که وجوهی چند جانبه دارد، از همین‌رو ریکور استعارهٔ زنده را در قالب حکایت و شکل انسجام‌یافتهٔ آن جست‌وجو می‌کند. او کلید فهم یک اثر را فهم استعاره می‌داند و عمل تفسیر را وابسته به تأویل نشانه‌ها و نمادهایی که به‌حکم استعاره، تمامیت متن را در اختیار گرفته‌اند، معرفی می‌کند. از نظر ریکور، این مَنش ناهوشیار آگاهی است که بنا به زمان زیست خود، وابسته به متغیرها و عناصر گوناگون پیرامونش، گفتمان حاکم

را در مصادیق کلام متجلی می‌سازد؛ تقلیدی که تجربهٔ فردی را در ساحتی از اندیشه، حاکم بَر ساخته است و گفتمان را آن‌طورکه از گذرگاه فهم مؤلف می‌گذرد، دانسته و نادانسته، مجلد می‌سازد و بیانی استعاری را پدید می‌آورد که در دو ساحت مجزا می‌توان آنها مورد بررسی قرار داد.

۱ـ با رجوع به متن گیلگمش می‌توان دریافت که الگوی عملی گفتمان حاکم، در شاکله استعاری‌اش ایدئولوژی حاکم برآن دوران را نیز به‌تصویر کشیده است؛وجوه پیدا و پنهانی را که می‌توان با استعانت از شناخت آن ایدئولوژی بازیابی‌کرد، همان مفاهیمی که در اعصار گوناگون، گفتمان غالب سرزمینی را در متن جوامع و جغرافیای زیستی منطقهٔ خاورمیانه بازنمایی می‌کند. این حاصل کشف مفاهیم پنهان در کارکرد «استعارهٔ زنده» مورد نظر پل ریکور است که به باور او، در تمامیت متن جاری و ساری است؛ و نیت «متن» را تا جایی که ممکن است، آشکار می‌سازد. از این رهنمون، اسطوره و ایدئولوژی، چنان دوشادوش یکدیگر پیش می‌روند که گویی این‌همان یکدیگرند! درواقع هنگامی‌که در جامعه‌ای ایدئولوژی ته‌نشین می‌شود، اسطوره‌ها پدید می‌آیند؛ بنابراین آنچه که اسطوره‌ها پدید می‌آورند، ایدئولوژی را ساختمندتر می‌سازد. در رابطه‌ای متقابل، اسطوره و ایدئولوژی نسبت به هم، هم‌پوشانی دارند، زیرا تا ایدئولوژی هست، اسطوره‌ها نیز راه را برای مانایی خود هموار می‌کنند. در نتیجه کافی است با رجوع به مرام ایدئولوژیک ـ که بارقه‌های فرهنگی، هنری، تاریخی و حتی زبانی یک ملت را در قالب نمادها و استعاره‌های آیینی نشانه‌گذاری کرده‌اند ـ مسیر شناخت را در ساحت ساختاری آنها یافت و در تفسیر متن، به‌ویژه اسطوره‌ها، به‌کار گرفت.

۲ـ از این رویکرد می‌توان به «بینامتنیت» اشاره کرد. آنچه که مبنای روح حاکم بر معنای متن است، سرچشمه‌گرفته از صیرورت تاریخی‌ای است که در انباشت کلمات، اشارات، هنر، فرهنگ، جغرافیای زیست و... جانمایی شده است؛ همان چیزی که از متنی به متن دیگر سیر می‌کند و مصادیق اصلی زیست جهان بشر را در قالب نمادها، نشانه‌ها و کهن‌الگوها، در خود جای داده است؛ مناسباتی که با رجوع به فلسفهٔ تأملی مورد وثوق ریکور در قوس هرمنوتیکی‌اش، و در رابطه با دیالکتیک فهم و تبیین، ما را برای «تفهم»، به خویش‌فهمی دعوت می‌کند.

سخن آخر، استعاره کلیدِ فهم هرمنوتیک فلسفی ریکور است، و این نظرگاه جایگاه ویژه‌ای در نظریهٔ هرمنوتیکی او دارد. به بیان او، استعاره از واژه به جمله و از جمله به گفتمان سوق می‌کند. در ادامه، ریکور تعریف تازه‌ای از استعاره را، بنا به رویکرد ارسطو از محاکات، ارائه می‌دهد و بر این باور است که استعاره بازتابی از محاکات در قاعدهٔ گفتمان است. بنابراین، فهم متن از گذرگاه استعاره می‌گذرد و در گفتمان می‌توان به نیت «متن» نزدیک‌تر شد، چراکه ساختار متن و ساختمندی آن، ریشه در فرهنگ، ایدئولوژی، هنر و... دارد؛ همان توانشی که زبان را می‌گستراند و مفاهیم را در کالبدی از نماد و آیین و نشانه، قاب می‌کند.

یادداشت‌ها

1. Metaphor
2. Analogy
3. Hermes

4. Apollo
5. Dionysus

۶. Cratylus. افلاطون در این محاوره از زبان سقراط و مخاطبانش، کراتیلوس و هرموگنس، این فرض را بررسی می‌کند که آیا شباهت و انطباقی میان نام‌ها و چیزهایی که به آن نام‌ها خوانده می‌شوند، وجود دارد؟ واگر وجود دارد، آیا می‌توان از تحلیل نام چیزی به ماهیت آن پی‌برد؟ (ساکت، ۱۳۹۷).

7. Logos
8. tention
9. semantic shock
10. Speculative
11. Discourse
12. Speculative

۱۳. Expressionism. هدف اصلی این مکتب نمایش درونی بشر، به‌ویژه عواطفی چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب است که در آن هنرمند برای القای هیجانات شدید خود، از رنگ‌های تند و اشکال کج و معوج و خطوط زمخت بهره می‌گیرد.

۱۴. لاسکو: فرانسوی، Lascaux؛ آلتامیرا: اسپانیایی، Cueva de Altamira.

۱۵. Shamkhat. دربعضی تفاسیر اسطورهٔ گیلگمش، این شخصیت با عنوان روسپی معرفی شده است.

16. Ninib
17. Anu

۱۸. «وَ قالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرى سَبْعَ بَقَراتٍ سِمانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجافٌ وَ سَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَ أُخَرَ يابِساتٍ، يا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُءْيايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّءْيا تَعْبُرُونَ»؛ (روزی) پادشاه (مصر) گفت: من هفت گاو فربه که هفت گاو لاغر آنها را می‌خورند و هفت خوشهٔ سبز و (هفت خوشه) خشکیدهٔ دیگر را (در خواب) دیدم، ای بزرگان قوم! اگر تعبیر خواب می‌کنید دربارهٔ خوابم به من نظر دهید (یوسف/ ۴۳).

۱۹. در مورد منشأ ایرانی میترائیسم شک و شبهه‌ای وجود ندارد، اما رابطهٔ میان این آیین با زرتشتیگری روشن نیست! (کرتیس، ۱۳۹۲: ۱۳).

۲۰. ازجمله، سورهٔ بقره در قرآن کریم و اشارهٔ آن به قوم یهود، و در ادامه، رفتاری که قوم یهود در داستان غیبت حضرت موسی(ع) با گوسالهٔ سامری داشتند.

۲۱. «لقد خلقنا الانسان فی کبد»؛ به راستی که ما انسان را در رنج آفریدیم (بلد/ ۴).

۲۲. کاتالیست ماده‌ای است که سرعت واکنش‌های شیمیایی را از طریق کاهش انرژی فعال‌سازی، افزایش می‌دهد، بدون اینکه خود در آنها شرکت داشته باشد.

۲۳. اسلام را که امروزه بزرگترین دین فراگیر در منطقهٔ خاورمیانه است، به‌معنای (اسم مصدر) تسلیم شدن، منقاد شدن، گردن نهادن نیز آورده‌اند و این در ادامه فرهنگ غالب این منطقه جغرافیایی است که ریشه در باورها و فرهنگ آن مرز و بوم دارد.

منابع

قرآن کریم.

گیلگمش. (۱۳۸۵). ترجمهٔ احمد شاملو، تهران: نشر چشمه.

احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۱). «استعاره و پیرنگ در اندیشه پل ریکور». *فصلنامه نقد ادبی*. شمارهٔ ۲۰، ص۲۶ـ۷.

بونگه، ماریو (۱۳۹۵). *فرهنگنامه فلسفی*. ترجمهٔ علیرضا امیرقاسمی، تهران: اختران.

ریکور، پل (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: نشر مرکز.

------. (۱۳۸۵). «استعاره و مسئله اصلی هرمنوتیک». ترجمهٔ حمید بهرامی راد. *اطلاعات حکمت و معرفت*. سال اول، شمارهٔ ۵، ص۱۳۲ـ۱۲۹.

------. (۱۳۹۷). *تاریخ و هرمنوتیک*. ترجمهٔ مهدی فیضی. تهران: نشر مرکز.

------. (۱۳۹۸). *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نشر نی.

------. (۱۳۹۹). *درس‌گفتارهای ایدئولوژی و اتوپیا*. ترجمهٔ مهدی فیضی. تهران: نشر مرکز.

ساکت، امیرحسین (۱۳۹۷). «تصورات تاریخی افلاطون از پیشینیان و ارتباط آن با ریشه‌شناسی». دوفصلنامه *شناخت*. شمارهٔ ۷۹/۱، ص۱۵۳ـ۱۲۷.

ساندرز، نانسی (۱۳۷۶). *حماسه گیلگمش*. ترجمهٔ محمداسماعیل فلزی، تهران: هیرمند.

کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۹۲). *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

کوزنزهوی، دیوید (۱۳۷۸). *حلقه انتقادی*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. تهران: روشنفکران و مطالعات زنان.

منصورزاده، یوسف؛ بهفروزی، مینو (۱۳۹۷). «تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنریی. نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، شماره ۴، ص۶۰ـ۵۱.

Cormac, M. (1976). *Metaphor and Myth in Science and Religion*. Durham: Duke University Press.

Gerhart, M. & Russell, A. M. (1984). *Metaphoric process: the Creation of Scientific and Religious Understanding*. Texas Christian University Press.

Ricoeur, P. & Jüngel, E. eds. (1974). *Metapher Zur Mermeneutik religiöser Sprache*. Sonderheft, German National Library of Science and Technology.

Ricoeur, P. (1970) *Freud and Philosophy; an Essay an Interpretation*. Trans. by Denis Savage New Haven: Yale University Press.

-------. (1973). Creativity in Language. *Philosophy Today.* vol. 17, no. 2, pp. 97-111.

-------. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning.* the Texas Christian University Press.

-------. (1977). *The Rule of Metaphor.* Trans. by Rober Czerny, et al. Toronto: University of Toronto Press.

-------. (1991). *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*. trans. by Kathleen Blamey and John B. Thompson. London: Athlone.

-------. (1994). Imagination in Discourse and in Action. *Rethinking Imagination*. Ed. by Gillian Robinson and John Rundell. London: Routledge.