• دریافت ۹۶/۴/۹
• تأیید ۹۷/۱/۱۵

واکاویِ پیوند استعاره و فرهنگ در دیباچهٔ *رسالة الغفران* بر مبنای نظریهٔ استعارهٔ بنیادِ شناختی- فرهنگیِ کُوِچسِس

سمیه‌السادات طباطبایی*

چکیده

در این جستار هدف آن بوده که نشان داده شود دو تعبیر استعاریِ کلیدی در دیباچهٔ رسالة الغفران برآمده از بافت فرهنگیِ ذهن أبوالعلاء است. برای رسیدن به این هدف، پس از بیرون آوردن استعاره‌های زبانیِ «دل درخت حَماطَه است» و «دل مار است» و بررسی استعاره‌های مفهومیِ هر کدام، به کاوش در زیرساخت‌های فرهنگی هر یک پرداخته شده تا، از رهگذر تحلیل شالوده‌های فرهنگی، گوشه‌ای از بافت فرهنگی ذهن معری و نگرش او را آشکار و نشان داده شود که رشته‌های پیوند میان این تعابیر استعاری و فرهنگ چنان در هم تنیده است که فهم درست و کامل آنها بدون آشنایی با زیرساخت‌های فرهنگی‌شان میسر نیست. از جمله نتایج این پژوهش آن بوده که ذهن معری در پردازش استعاره‌های پیش‌گفته از روایت توراتیِ داستان هبوط آدم، آموزه‌های اسلامی در این باره، که خود انباشته از تعالیم یهودی است، و نیز باورهای عامیانهٔ مرتبط با پیوند میان مار و درخت حَماطَه و پیوند میان مار و زن تأثیر پذیرفته است.

واژگان کلیدی: استعارهٔ شناختی، فرهنگ و استعاره، لیکاف و جانسون و کوچسس، أبوالعلاء معری، رسالةالغفران، دل و حَماطَه و مار.

* عضو هیئت علمی دانشگاه کوثر بجنورد. sst1363@yahoo.com

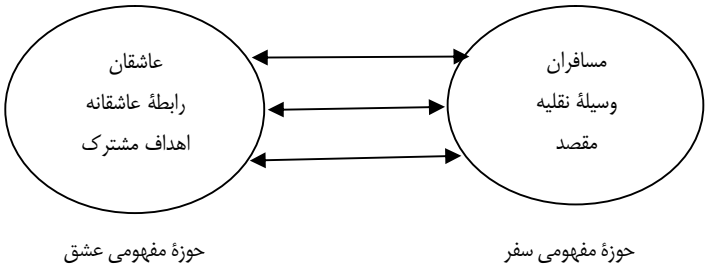
مقدمه

استعاره چیست؟ کلیدی‌ترین پرسشی است که پیش از هر چیز در این جستار باید بدان پاسخ داد. دیرزمانی است که بلاغت اسلامی متأثر از بلاغت یونانی استعاره را «تسمیة الشیء باسم غیره إذا قام مقامه»(الجاحظ، ١٤٢٣، ج١: ١٤٢) می‌شناساند. این تعریف یادآور سخن ارسطو در کتاب بوطیقا است که استعاره را «استعمال نام چیزی برای چیز دیگر» می‌داند(هاوکس، ١٣٩٥: ١٩). در دیدگاه کلاسیک بلاغت اسلامی استعاره زیرمجموعهٔ مجاز، و تشبیه اصل آن شمرده می‌شود(الجرجانی، ٢٠٠٩: ٢١) که هر سه از شاخه‌های علم بیان هستند؛ علمی که شرح می‌دهد چگونه می‌توان یک معنا را در کمال وضوح به شیوه‌های گوناگون بیان کرد(القزوینی، ٢٠٠٠: ١٨٧). بر این اساس غایت استعاره بهبود معنا و بیان بهتر آن به یاری لفظ است و ازاین‌رو همواره بر این اصل تأکید می‌شود که «مِن شأن الاستعارة أن تکون أبداً أبلغ من الحقیقة»(الجرجانی، ٢٠٠٧: ٤٠٢) و «حقیقت» کاربست واژه در معنای وضعی خود است(التفتازانی، د.ت: ٦٤). اگرچه علمای بلاغت هرگز وجود استعاره در زبان روزمره را انکار نکرده‌اند، اما پرداختن بدان در ذیل علم بلاغت به نیکی نشان می‌دهد که آن را از ویژگی‌های زبان ادبی می‌دانند و بدین سبب ابن‌معتز استعاره را اولین شاخهٔ بدیع می‌داند(ابن المعتز، ١٩٩٠: ٧٦) و دو سده پس از او ابن‌رشیق در ستایش آن می‌گوید: «استعاره نخستین باب بدیع است و در آرایه‌های شعر خوشایندتر از آن نیست و اگر به‌جا استفاده شود مایهٔ نکویی سخن گردد»(ابن‌رشیق، ١٩٨١، ج١: ٢٨٦).

دیباچهٔ رسالة الغفران بر شالودهٔ دو تعبیر استعاری بنا شده است: «دل درخت حَماطه است» و «دل مار است». تعریف سنتی، که از استعاره بیان شد، در بررسی این مفهوم‌سازی ناکارآمد است؛ زیرا دیدگاه کلاسیک، اگرچه به تکلف وجه‌شبهی میان دو رکن استعاره می‌یابد؛ اما قادر نیست شرح دهد که چرا حماطه[1] و مار در مقام مستعارمنه به‌کار رفته‌اند. اینجاست که پژوهشگر به کاستی‌های دیدگاه کهن بلاغی

پی می‌برد و تعریفی کارا و نو را از استعاره می‌جوید. زبان‌شناسانِ شناختی، که به کاوش در باب پیوند میان زبان و ذهن و تجربهٔ بشری روی آورده‌اند، از دریچه‌ای تازه به مقولهٔ استعاره می‌نگرند؛ از دریچهٔ استعارهٔ شناختی که در آثار لیکاف و همکارانش این مفهوم مطرح شده است. نظریهٔ استعارهٔ شناختی بر این باور است که «استعاره نه تنها ابزاری زبانی بلکه ابزاری مفهومی برای شناخت پدیده‌ها و مفاهیم مخصوصاً انتزاعی است؛ بنابراین، در این دیدگاه، استعاره به معنای "درک و تجربهٔ" چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است یا، به سخن دقیق‌تر، به درک امور انتزاعی و ذهنی [قلمروی هدف] از طریق مفاهیم عینی [قلمروی منبع] براساس مفهومی‌کردن مفاهیم ذهنی، اطلاق می‌شود»(هاشمی، ۱۳۹٤: ۳۲). براساس نظریهٔ مذکور، شباهت رشتهٔ پیوند میان دو بخش استعاره [مستعار له/قلمروی هدف و مستعار منه/قلمروی منبع] نیست(ساسانی، ۱۳۸۲: ۲۸۵)، بلکه این دو بخش به یاری «یک مبنای تجربی به یکدیگر می‌پیوندند و تنها به واسطهٔ این مبنای تجربی است که می‌توان استعاره را فهمید»(لیکاف و جانسون، ۱۳۹٤: ٤۰). به‌دیگر بیان، ذهن انسان بر پایهٔ تجربه‌های فیزیکی و فرهنگیِ خود به مفهوم‌سازیِ امور انتزاعی دست می‌زند. در استعارهٔ شناختی «یک حوزهٔ مفهومی براساس حوزهٔ مفهومی دیگر فهمیده می‌شود و این با فهم یک مفهوم یا پدیدهٔ انتزاعی براساس یک شیء یا پدیدهٔ دیگر متفاوت است»(هوشنگی و سیفی، ۱۳۸۸: ۱۳). تصور کنید فردی رابطهٔ عاشقانه میان خود و دیگری را این‌گونه توصیف می‌کند: «نگاه کن چه راهی طولانی پیموده‌ایم؛ راهی طولانی و پر فراز و نشیب. دیگر امکان بازگشت نیست. حالا به یک دو راهی رسیده‌ایم. می‌توانیم هر یک به راه خود رویم. این رابطه دیگر راه به جایی نمی‌برد. انگار چرخ‌هایمان در جا می‌زند»(ساسانی، ۱۳۸۳: ۲۰۲). در این توصیف با دو حوزهٔ مفهومی سروکار داریم؛ حوزهٔ مفهومی عشق، حوزهٔ هدف و حوزهٔ مفهومی سفر، حوزهٔ منبع. حوزهٔ مفهومی عشق به یاری حوزهٔ مفهومی سفر قابل درک و فهم

گشته است. شایان ذکر است که حوزهٔ مفهومی عشق با خود واژهٔ عشق متفاوت است و نیز حوزهٔ مفهومی سفر با واژهٔ سفر فرق دارد؛ زیرا حوزهٔ مفهومی عشق عاشقان، اهداف مشترک آنان، سردی و گرمی رابطهٔ عاشقانه و... را دربرمی‌گیرد. همچنین، حوزهٔ مفهومی سفر نیز مسافران، وسیلهٔ نقلیه، مقصد و... را شامل می‌شود. «آنچه در استعارهٔ شناختی روی می‌دهد نگاشت دو حوزهٔ مبدأ و مقصد است؛ توضیح آنکه اگر عناصر حوزهٔ مفهومی را یک مجموعه و عناصر حوزهٔ مفهومی دیگر را مجموعه‌ای دیگر بدانیم، نگاشت‌هایی میان این دو مجموعه روی می‌دهد، یعنی عناصری از حوزهٔ مبدأ بر عناصر حوزهٔ مقصد نگاشته می‌شوند»(هوشنگی و پرگو، ۱۳۸۸: ١٤). بنابراین، تناظرهای موجود میان عناصر دو حوزهٔ مبدأ و مقصد در نگاشت "عشق سفر است"، چنین است:



با این مثال روشن شد که، در نظریهٔ معاصر استعاره، مفاهیم اساس و پایهٔ استعاره هستند، نه واژه‌ها. به دیگر بیان، استعاره‌ها واحدهای مفهومی هستند نه واژگانی؛ حال آنکه استعاره در نظریهٔ کلاسیک واژه‌محور است و بر پایه و اساسِ شباهتِ از پیش موجود میان دو چیز، اما چه شباهتی میان سفر و عشق وجود دارد؟ نظریهٔ کلاسیک نمی‌تواند به این پرسش پاسخ دهد.

اگر مفاهیم استعاری مذکور را با محک استعارهٔ شناختیِ لیکاف و جانسون بسنجیم، این پرسش از خاطر می‌گذرد که کدامین تجربه ذهن أبوالعلاء را برانگیخته است تا مقولهٔ انتزاعی دل را به یاری حَماطه و مار مفهوم‌سازی و قابل درک کند؟

بی‌شک، تجربهٔ جسمانی در این فرآیند نقش نداشته است و پاسخ را باید در تجربهٔ فرهنگی جست. لیکاف و جانسون در کتاب خود استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، علی‌رغم تأکید بر نقش فرهنگ در شکل‌دهی به استعاره، بیش‌تر بر تجربه‌های جسمانی انگشت گذارده‌اند و بدین سبب کُوچسِس پیش‌قدم می‌شود تا با پاسخ به این پرسش، که تفکر استعاری بشر تا چه اندازه در فرهنگ ریشه دارد، شالودهٔ نظریهٔ استعاره، بنیادِ شناختی-فرهنگی، را بنا نهد. ازاین‌رو، در این پژوهش نظریهٔ نام‌برده اساس کار قرار داده شده تا از تجربهٔ فرهنگیِ معری، که سازندهٔ استعاره‌های بیان‌شده است، پرده برداشته شود. بنابراین، جستار پیش‌رو تلاشی است برای خوانش نوینِ متنی کهن از رهگذر نظریهٔ فرهنگ‌مدارِ کوچسس در باب استعارهٔ شناختی.

سؤالات و فرضیه‌های پژوهش

در این پژوهش قصد آن است، به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

الف) آیا می‌توان آنچه را أبوالعلاء دربارهٔ حبةالقلب، حماطه و مار املاء کرده است، از مقولهٔ استعاره دانست؟

ب) چرا معری، با بهره‌گرفتن از حماطه و مار، دل را مفهوم‌سازی کرده است و فرهنگ تا چه اندازه در این مفهوم‌سازی نقش بازی می‌کند؟

ج) هدف نهفته ورای این استعاره‌پردازی چیست؟

پیش‌فرض آن است که دیباچهٔ الغفران از استعاره به معنای سنتیِ آن تهی نیست، اما تعریف کلاسیکِ استعاره نمی‌تواند به چرایی شکل‌گیری تعابیر استعاریِ مورد نظر پاسخ دهد. برای یافتن این پاسخ باید از نظریهٔ معاصر استعاره یاری گرفت؛ نظریه‌ای که استعاره را مفهوم‌سازیِ پدیدهٔ انتزاعی به یاریِ پدیدهٔ عینی می‌داند و براساس تجربه‌های فیزیکی و فرهنگی به چگونگی پیدایش آن می‌پردازد. أبوالعلاء، با بهره‌گرفتن از مفاهیم عینیِ حماطه و مار، دل را که مفهومی مجرد است، هستومند

می‌سازد و پیوند میان این سه را باید در بافت فرهنگیِ ذهن معری جست، یعنی در باورهای عامیانه و عقاید و اساطیر دینی که ذهن او را به سوی گزینش قلمروهای حماطه و مار برای تجسم دل سوق می‌دهد. در باب هدف از این استعاره‌پردازی باید گفت که أبوالعلاء قصد دارد پیش از فرستادن خَلَف آدم، ابن قارح، به بهشت صحنهٔ رانده شدن آدم از فردوس را بازسازی کند.

روش پژوهش

بیرون کشیدن استعاره در متن با دو رویکرد انجام می‌شود؛ یکم رویکرد «بالا به پایین» و دوم رویکرد «پایین به بالا». در رویکرد اول، در آغاز نگاشت استعاره‌های مفهومی مشخص، سپس، استعاره‌های زبانیِ سازگار با آنها تعیین می‌شود، ولی در رویکرد دوم پژوهشگر در ابتدا تعابیر استعاری متن را مشخص می‌کند و سپس بر پایهٔ آن استعاره‌های مفهومی مرتبط را می‌سازد(هاشمی، ۱۳۹۲: ۷۸-۷۷). نگارنده روش دوم را در این نوشتار برگزیده است؛ چراکه این روش از تحمیل استعاره‌های مفهومیِ از پیش تعیین‌شده بر متن پیشگیری می‌کند. پس از بیرون آوردن تعابیر استعاریِ دیباچه و تعیین استعارهٔ مفهومیِ هریک، زیرساختِ فرهنگی - تجربهٔ فرهنگی آن- تبیین می‌شود. شایان ذکر است که در این بررسی از نظریهٔ «رُی زُمر» در باب مطالعات فرهنگی و فرهنگ‌شناسی استفاده شده است که در بخش چهارچوب نظری توضیح داده می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نظریهٔ استعارهٔ بنیاد شناختی- فرهنگیِ کوچسس به زبان عربی اثری یافت نشد، اما کتاب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می کنیم تألیف لیکاف و جانسون، که به معرفی نظریهٔ استعارهٔ شناختی می‌پردازد، به زبان عربی برگردان شده است. همچنین، در راستای معرفی این نظریه کتاب دراسات في الاستعارة المفهومية اثر عبداللّه

الحراصی و کتاب الاستعارة والمعرفة به قلم خلید براده و عبدالمجید جحفة تألیف شده است. افزون بر کتاب لیکاف و جانسون، کتاب استعاره در فرهنگ، جهانی‌ها و تنوع نوشتهٔ کوچسس، که تنوع درون‌فرهنگی و بینافرهنگی استعاره را شرح می‌دهد، به فارسی برگردان شده است. شمار آثار فارسی‌زبان، که به تبیین نظریهٔ معاصر استعاره پرداخته، بیش از جستارهای درپیوسته میان استعاره و فرهنگ است. شماری از مهم‌ترین کتاب‌هایی که تمام یا بخشی از آن بدین موضوع اختصاص یافته، عبارت است از: زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی تألیف جمعی از نویسندگان؛ استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی ترجمهٔ گروهی از مترجمان؛ استعاره و مجاز با رویکرد شناختی به گردآوری بارسلونا؛ استعاره نوشتهٔ هاوکس. علاقه‌مندان برای استفاده از فهرست تفصیلی آثار موجود در این باره می‌توانند به یادداشت‌های فصل اول از کتاب عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره تألیف زهره هاشمی مراجعه کنند.

در زمینهٔ تطبیق نظریهٔ استعارهٔ شناختی در حوزهٔ ادبیات عربی دو مقاله و نیز دو پایان‌نامه یافت شد: استعارهٔ مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه نوشتهٔ اختر ذوالفقاری و نسرین عباسی که در فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی(سال۳، شمارهٔ۳، تابستان ۹٤) به‌چاپ رسیده است؛ المخططات التصورية ودورها في فهم مضامين الصحيفة السجادية الاخلاقية نوشتهٔ فاطمه سلیمی و کبری راستگو، منتشرشده در مجلهٔ اللغة العربية وآدابها(سال۱۳، شمارهٔ۱، تابستان ۱٤۳۸ق). پایان‌نامه‌ها عبارت است از: الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية «لماذا تركت الحصان وحيدا» لمحمود درویش أنموذجاً پژوهش جمیله کرتوس و الاستعارات الإدراكية في شعر فاروق جويدة پژوهش آمنه شراحیلی. در هیچ‌یک از جستارهای مذکور به واکاوی ارتباط میان استعاره و تجربهٔ فرهنگیِ خالق استعاره پرداخته نشده است. بنابراین، پژوهش پیش‌رو در دو زمینه پیشگام است؛ نخست آنکه استعارهٔ مفهومی را در دیباچهٔ الغفران بررسی می‌کند و دیگر آنکه براساس نظریهٔ

فرهنگ‌محور کوچسس به واکاویِ پیوند میان تعابیر استعاری و فرهنگ در این دیباچه می‌پردازد.

چهارچوب نظری پژوهش

گفته شد که تعریف استعاره در این پژوهش بر پایهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و واکاویِ آن براساس رویکرد فرهنگ‌گرای کوچسس است. پیش از این، تعریفی از استعارهٔ مفهومی بیان شد که نمایانگر سازوکار ذهن و چگونگی تفکر است و از آنجا که در بخش تحلیلی پژوهش اصطلاحات درپیوسته با این نظریه توضیح داده خواهد شده، از تکرار پرهیز و به‌همان مختصر توضیح بسنده می‌شود. علاقه‌مندان می‌توانند برای آشنایی بیش‌تر به کتاب استعاره‌هایی که با آن زندگی می کنیم اثر لیکاف و جانسون و نیز فصل نخست از کتاب عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره تألیف زهره هاشمی مراجعه کنند؛ اما توضیح کوتاهی در باب نظریهٔ کوچسس لازم است.

نظریهٔ استعاره، بنیادِ شناختی-فرهنگی کُوچسس: استعاره در فرهنگ، جهانی‌ها و تنوع مهم‌ترین اثر کوچسس است که در آن به تبیین نظریهٔ خود می‌پردازد. افزون بر این استعاره، مقدمه‌ای کاربردی نیز اثر دیگر کوچسس است که در آن به تغییرات فرهنگی در ساخت استعاره و کنایه پرداخته است. وی می‌کوشد توضیح دهد که اگر تجربهٔ جسمانی پایهٔ شکل‌گیریِ استعارهٔ مفهومی است، پس دلیل تنوعِ درون‌فرهنگی و بینافرهنگی استعاره‌ها چیست.؛ زیرا تجربه‌های جسمانی، که لیکاف و همکارانش براساس آن الگوهای استعاری کلی را عرضه کرده‌اند، میان انسان‌ها مشترک‌اند؛ ازاین‌رو، این الگوها باید جهانی باشد. کوچسس، در پاسخ به این ایراد، استعاره‌های مفهومی عام را همانند «حالات مکان هستند» یا «دگرگونی‌ها حرکت هستند» استعاره‌های نخستین می‌نامد. وی معتقد است که جهانی بودن دربارهٔ این دسته از استعاره‌ها قابل طرح است نه تعابیر استعاری که بر مبنای استعاره‌های

نخستین ایجاد می‌شوند؛ زیرا، علاوه‌بر تجربهٔ جسمانی، بافت فرهنگی ذهن نیز در شکل‌دهی به آنها نقش دارد(کوچسس، ۱۳۹٤: ۲۸). برای مثال نینگ یو در کتاب تعابیر استعاری خشم و شادی در انگلیسی و چینی می‌گوید در زبان انگلیسی معمولاً شدت درخشش چشمان نشانگر شادی است و فعل‌های درخشیدن، برق زدن و مانند آن برای توصیف شادی به‌کار می‌روند، اما در زبان چینی برای گفت‌وگو دربارهٔ شادی بر ابروها تأکید می‌شود؛ چراکه ابروها در فرهنگ چینی از بارزترین نشانگرهای احساسات درون‌اند(کوچسس،۱۳۹٦: ۳٤۳). افزون‌بر بافت‌های فرهنگی گوناگون که تفاوت بینافرهنگی استعاره را در پی دارند، بعد اجتماعی، قومی، منطقه‌ای [جغرافیایی]، سبکی، خرده‌فرهنگی، بعد در زمانی، تکوینی و فردی از دلایل تنوع درون‌فرهنگیِ استعاره‌هاست(ن.ک: کوچسس، ۱۳۹٤: ۱٤۷-۱۲۲). از میان عوامل مؤثر بر تفاوت درون‌فرهنگی نمونه‌ای از عامل فردی بیان می‌شود. روشن است که هر فرد در زندگی خود رویدادهایی را تجربه می‌کند که دیدگاه و بینش ویژه‌ای به او می‌بخشد. کوچسس از این رویدادها به نام تاریخچهٔ فردی یاد می‌کند(کوچسس، ۱۳۹٦: ۳۵۷). او به استعاره‌هایی اشاره می‌کند که سیاست‌مداران آمریکایی در جریان مبارزات انتخاباتی خود در ۱۹۹٦ به‌کار برده‌اند. علاقهٔ آمریکایی‌ها به ورزش سبب شده که تمام سیاست‌مداران، بر مبنای استعارهٔ شناختی "سیاست ورزش است"، تعابیری استعاری خود را خلق کنند. جالب است هر یک در ساخت این تعابیر از ورزشی بهره گرفته‌اند که آن را بازی می‌کردند. کوتاه سخن آنکه استعارهٔ مفهومی به‌سان سکه‌ای است که دو رو دارد: یک روی آن تفکر تجسمی انسان را نشان می‌دهد؛ موضوعی که از سوی لیکاف و همکارانش واکاوی شد و روی دیگر از پیوند میان ذهن استعاره‌پرداز و فرهنگ حکایت می‌کند؛ واقعیتی که اساس کار کوچسس است.

نظریهٔ رُی زُمر در باب فرهنگ: ری زمر باور دارد که «فرهنگ نه چیزی عینی [اُبژکتیو] و از پیش موجود است و نه ترکیب و ساختی یکپارچه و هماهنگ. به باور او

فرهنگ محصول و فرآوردهٔ ناهمگن عمل انسانی است که در نمادها، آیین‌ها، ارزش‌ها، هنجارها، شیوه‌های رفتار و در مصنوعات فرهنگی تجلی می‌یابد»(پهلوان، ۱۳۸۸: ۱۱۰). وی فرهنگ را دارای سه بعد مادی، ذهنی و اجتماعی می‌داند. بعد مادی «شامل تمام مصنوعاتی است که فرهنگ را به نمایش می‌گذارند. به‌بیان دیگر، از طریق آنها می‌توان فرهنگ را مشاهده کرد. ... بعد ذهنی شامل اسطوره‌ها، ذهنیت از جهان، باورها و اعتقادات مذهبی و سیاسی، ارزش‌ها و هنجارها، همچنین شیوه‌های فکری و احساس جمعی می‌شود... و بعد اجتماعی شامل شیوه‌های عمل اجتماعی، آیین‌ها و شکل‌های ارتباطی و نهادهای اجتماعی است»(همان: ۱۱۳-۱۱٦). لازم به ذکر است که بعد ذهنی فرهنگ مد نظر نگارنده است و تجربهٔ فرهنگی أبوالعلاء در این حوزه بررسی خواهد شد.

واکاویِ پیوند میان استعاره و فرهنگ در دیباچهٔ رسالة الغفران

أبوالعلاء پیش از سخن راندن از رسیدنِ نامهٔ ابن‌قارح دیباچه‌ای را املاء می‌کند که اگر نگوییم مهم‌ترین، دست کم یکی از چشمگیرترین بخش‌های رساله است. این دیباچه با تمام مطالع رسائل اخوانی در ادبیات عربی متفاوت است و همتایی برای آن نمی‌توان یافت. آن‌کس‌که این دیباچه را می‌خوانَد، از حضور مار، خاصه مار سیاه‌رنگ، و حماطه‌ای که منزلگاه آن است، به‌شگفت می‌آید و از خود می‌پرسد چرا معری برای ابراز محبت خویش واژگان «الحماطة»، «الحضب» و «الأسود» را به‌کار می‌گیرد که همگی افزون بر دلالت بر معنای «دانهٔ دل» با مار نیز پیوند دارند؟ پیش از پاسخ بدین پرسش لازم است استعاره‌های مقدمهٔ الغفران تعیین شود.

تعیین استعاره‌های شناختیِ دیباچهٔ *رسالة الغفران*

۱. تعبیر استعاریِ «دل حماطه است»

أبوالعلاء در آغاز رساله‌اش می‌گوید: «... أنَّ في مسكني حماطةً ما كانت قَطُّ أفانيةً،

ولا الناکِزةُ بها غانیةً، تُثمِرُ من مَوَدَّةِ مولایَ ...» [... در سرایم حماطه‌ای است که هرگز نه أفانیه[۲] بوده و نه مار گزنده را در آن لانه. این درخت از محبت مولایم[۳] .. میوه می‌دهد ...] (أبوالعلاء، د.ت: ۱۲۹). ظاهر کلام نشان می‌دهد که معری در اینجا از درخت حماطه، انجیر کوهی، یاد می‌کند. وی در ادامه آشکارا می‌گوید: «حماط گونه‌ای درخت است که چون سبز باشد آن را "أفانیه" و چون خشک گردد "حماطه" خوانند»(همان: ۱۳۰). سپس، معری از اشتراک لفظی بهره گرفته است و می‌گوید: «حماطه‌ای که در خانه‌ام است از فرط شوق به "حماطه" دچار شده ... . [حماطهٔ نخست، نام درخت] و حماطهٔ [دوم] به معنای سوز دل است ... »(همان). لازم به ذکر است که سوزش و درشتی حلق از معانی "حماطه" است(الجوهری، ۱۹۸۷: ج٤: ۲۵۷) که معری در اینجا برای بیان سوز و گداز قلب از آن استفاده کرده است.

پس از تمام این بازی‌های لفظی، أبوالعلاء در نهایت تصریح می‌کند که «اما حماطه‌ای که در آغاز سخن آمد، حبة القلب است»(أبوالعلاء، د.ت: ۱۳۱). بدین ترتیب وی به هر سه معنای واژهٔ "حماطه"، نام درخت، سوزش و دانهٔ دل، اشاره می‌کند، اما مهم معنای اول و سوم و نیز سخن آغازین معری است. نخست باید دانست که حبةالقلب(دانهٔ دل، سویدای قلب) مفهومی انتزاعی است نه جسمانی؛ زیرا مراد از آن دل/قلب مرکز شعور و ادراک است، نه عضو صنوبری شکل بدن. ازاین‌رو، معری سوز و گداز ناشی از اشتیاق را بدان نسبت می‌دهد. معری در آغاز سخن از منزلی یاد می‌کند که درخت حماطه در آن است، سپس حماطه را حبةالقلب می‌شناساند. اگر مقصود از حماطه(درخت) دل باشد، پس می‌توان مراد از منزل را جسم دانست. بنابراین، استعاره‌های زبانیِ زیر به‌دست می‌آید:

«جسمْ منزل است».

«دلْ درخت حماطه است».

همان‌طورکه بیان شد، تعابیر مذکور استعاره‌های زبانی هستند، نه استعاره‌های

مفهومی. استعارهٔ زبانی تجلیِ رابطهٔ مفهومی میان دو قلمروی منبع و هدف در سطح زبان/ واژگان است. شایان ذکر است که در این جستار فقط به تعبیر «دل درخت حماطه است» پرداخته می‌شود؛ چراکه شالوده‌های سازندهٔ استعارهٔ «جسم منزل است» بیش‌تر محسوس و عینی هستند تا فرهنگی. پیش از پرداختن به استعارهٔ مفهومیِ تعبیر مورد نظر لازم است از دیدگاه سنتی بررسی شود.

استعاره از دیدگاه سنتی

عبارت «أنَّ في مَسكَنِي حَماطةً ما كانت قَطُّ أفانيةً ولا الناكزةُ بها غانيةً، تُثمِرُ مِن مَحَبَّةِ مَولايَ...» از نظرگاه سنتی استعارهٔ مرشحه است؛ زیرا، پس از تشبیه دانهٔ دل به حماطه، مشبه حذف و قرینه‌های دال بر مشبه‌به همانند میوه دادن و ... در جمله گنجانده شده است. اما شباهت میان دانهٔ دل و حماطه را باید در میوهٔ این درخت جست که به شکل انجیر است و سرخ‌تر از آن. دیدگاه سنتی در واکاوی استعاره از این حد فراتر نمی‌رود و هیچ نکته‌ای بر تحلیل خود نمی‌افزاید جز اینکه ترشیح سبب‌ساز تقویت استعاره و افزودن مبالغه در یکی‌انگاشتن مستعارله و مستعارمنه شده است.

استعاره از دیدگاه معاصر

لیکاف و جانسون استعاره‌ها را براساس روش مفهوم‌سازی به سه دستهٔ جهتی/فضایی، هستی‌شناختی و ساختاری تقسیم کرده‌اند. در دستهٔ نخست، امور انتزاعی به واسطهٔ تجارب جسمانی در تعامل با جهت‌گیری‌های فضایی همچون بالا، پایین، عقب، جلو و... مفهومی می‌شوند. مثلاً تعابیر استعاری «او از بستر بیماری بلند شد» و «به بستر بیماری افتاد» بر مبنای این نگاشت‌ها ساخته می‌شود: "سلامتی بالاست" و "بیماری پایین است". در دستهٔ دوم، امور مجرد به‌مانند یک هستومندِ عینی فرض می‌شود. برای مثال تعبیر استعاری «پرندهٔ شادی پر گشود» مفهوم شادی هستومند گشته و به‌مثابهٔ مفهوم پرنده گمان شده است. در استعارهٔ ساختاری «با

ساماندهیِ یک مفهوم در چهارچوب مفهومی دیگر روبه‌رو هستیم؛ بدین معنا که عناصر قلمروی منبع چهارچوب‌هایی به عناصر قلمروی هدف می‌بخشند و از این طریق ما توانایی اندیشیدن و سخن‌گفتن دربارهٔ مفاهیم هدف را پیدا می‌کنیم»(هاشمی، ۱۳۹٤: ۵۲). به این تعبیر دقت کنید: «عشق **آتش** است... **کانون** او دل عاشق و **هیزم** او وجود عاشق، وقودها الناس. **آتش‌افروز** او دلال و ناز و غنج معشوق. اگر او در نظر این دلال ناز و کرشمه بیفزاید، او **شعله** به آسمان رساند»(برگرفته از هاشمی، ۱۳۹٤: ۵۲). در اینجا عشق در قالب آتش هستومند گشته است و عناصر قلمرو هدف(دل عاشق، وجود عاشق و ناز و دلال معشوق) به یاری عناصر قلمرو منبع(کانون، هیزم و آتش‌افروز) مفهوم گشته است و گوینده می‌تواند به یاری آتش از عشق سخن گوید.

تعبیر زبانیِ «دل حماطه است» استعارهٔ هستومند است. در این تعبیر میان دل [قلمروی هدف] و حماطه [قلمروی منبع] ارتباط برقرار شده و مفهوم انتزاعی دل به مثابهٔ یک هستومند [درخت] انگاشته شده است. ازاین‌رو، از میان انواع سه‌گانهٔ استعارهٔ هستی‌شناختی- استعارهٔ هستومند و ماده، و ظرف و شخصیت‌بخشی(ن.ک: لیکاف و جانسون، ۱۳۹٤: ٦۳-٤۹)- در دستهٔ استعارهٔ هستومند و ماده جا می‌گیرد و استعارهٔ مفهومیِ آن: «دل گیاه است». تجربهٔ برخورد با گیاه و آشنایی با آن سبب شده است که ذهن معری از این تجربهٔ عینی و شناخت حاصل از آن برای مفهوم‌سازی پدیدهٔ دل یاری بگیرد. ازاین‌رو، ویژگی‌های گیاه را همچون رشد و نمو، نیاز به مراقبت، شادابی و پژمردگی، مثمر و بی‌بار بودن به حوزهٔ دل انتقال می‌دهد.[٤] بدین ترتیب، از استعارهٔ مفهومی/نگاشت مرکزیِ «دل گیاه است» استعاره‌های زبانیِ «دل حماطه است» و «دل میوه می‌دهد» ساخته می‌شود که نگاشت فرعی/اضافیِ «محبت میوه است» حاصل تناظر میان حوزه‌های دل و گیاه است.

۲. تعبیر استعاریِ «دل مار است»

معری در ادامهٔ سخن چنین املا می‌کند: «و أنّ فی طمریَّ لَحَضباً ... » [در دو جامهٔ کهنه‌ام ماری (لانه کرده) است](أبوالعلاء، بی‌تا: ۱۳۱) و پس از توصیف "حضب" برای روشن شدن مقصودش می‌گوید: «و قد عَلِمَ... أنَّ الحَضَبَ ضَربٌ مِن الحَیّاتِ و أنّه یُقالَ لِحَبّةِ القلبِ حَضَبٌ» [او .. می‌داند که حضب گونه‌ای مار است و حبة القلب را هم حضب نامند](همان: ۱۳۲). پس از پایان کلام دربارهٔ "حضب"، سخن از "أسود" را آغاز می‌کند که «أنّ في منزلي لأسود ... »(همان). اما این‌بار برخلاف "حماطه" و "حضب" به معانی متعدد واژه اشاره نمی‌کند. با این همه "أسود" نیز مانند دو واژهٔ پیش از مشترکات لفظی است و هم به معنای مار سیاه‌رنگ است و هم سویدای دل،[۵] با این تفاوت که معری تصریح نمی‌کند مراد از "أسود" دانهٔ دل است. باز هم أبوالعلاء از ماری دم می‌زند که در جامه و منزل او مأوی دارد و بدین‌گونه استعارهٔ زبانیِ «دل مار است»، «جامه جسم است» و «منزل جسم است» تعیین می‌شود که از این سه فقط تعبیر نخست بررسی می‌شود.

اگر از نظرگاه بلاغی به عبارت »أنّ في طمريَّ لَحَضبا ...« بنگریم، نمی‌توان در آن استعاره‌ای یافت؛ زیرا "حضب" به معانی مار/مار بزرگ/ مار نر/ مار سفیدرنگ/ مار باریک است و میان دل و "حضب" با این معانی شباهتی وجود ندارد. تعبیر «أنّ في منزلي لأسود ...» را هم به‌سختی می‌توان استعاره دانست و تنها وجه‌شبه رنگ سیاه مار است که سویدای دل را به مار سیاه‌رنگ پیوند می‌دهد، اما از دیدگاه نظریهٔ معاصر استعاره کلام معری شامل استعارهٔ زبانیِ «دل مار است» است. باز هم همانند الگوی پیشین حوزهٔ انتزاعی دل به‌واسطهٔ حوزهٔ جسمانیِ مار مفهومی شده و دل در قالب مار تجسم یافته است. استعارهٔ مفهومیِ این تعبیر زبانی عبارت است از «دل حیوان است» که استعارهٔ هستی‌شناختی از نوع هستومند و ماده است.

زیرساخت فرهنگیِ تعابیر استعاریِ دیباچه

پیش از کاوش در باب زیرساختِ فرهنگی استعاره‌های زبانی، ذکر نکته‌ای لازم است که در شناخت زیرساخت نقش اساسی دارد و آن هدف و انگیزهٔ معری از املاء دیباچه است. أبوالعلاء در رسالهٔ خود استعاره‌های مفهومی گوناگون را برای مفهوم‌سازی دل به‌کار گرفته است، مثلاً آنجا که دربارهٔ سیبویه می‌گوید: «قد رَحضَتْ سُوَيدَاءُ قَلبِه مِنَ الضَّغنِ علَى علِيِبنِ حمزةَ الكسائِي» [سویدای قلبش از کینهٔ علی‌بن حمزة کسایی شسته شده بود] دل را هستومند فرض کرده و در قالب لباس بدان تجسم بخشیده است. پس جملهٔ مذکور معادل زبانیِ استعارهٔ «دل لباس است» است که در پی تناظرهای مفهومی میان حوزه‌های هدف و منبع، نگاشت فرعیِ «کینه چرک است» و «زدودن کینه شستن چرک است»، شکل می‌گیرد. همچنین، عبارت دعایی «مَلَأَ اللّهُ فؤادَه بالسُّرورِ» [خداوند قلبش را از شادمانی لبریز سازد] استعاره‌ای زبانی است که بر پایهٔ استعارهٔ مفهومیِ «دل ظرف است» ساخته شده است. اما اگر معری در دیباچهٔ رساله به دامان گیاه‌انگاری و حیوان‌انگاری پناه می‌برد و، از میان مصادیق گوناگون گیاه و حیوان، درخت حماطه و مار را برمی‌گزیند بدان سبب است که می‌خواهد آغاز سخنش با موضوع اصلی نامه‌اش سازگار باشد. موضوع اصلی سفر ابن‌قارح است به سرای دیگر؛ سفر به بهشت و دوزخ و برزخ. دیباچهٔ الغفران نه تنها با این موضوع همنوا است، بلکه زمینه‌ساز و پیش‌درآمد آن نیز هست؛ زیرا به‌نظر می‌رسد که معری در حال بازآفرینیِ صحنهٔ رانده‌شدن آدم از فردوس است. چنان‌که می‌دانیم، سه شخصیت در این داستان نقش‌آفرینی می‌کنند: آدم، حواء، ابلیس-مار[۶]. البته می‌توان درخت ممنوعه را نیز به‌سبب نقش چشمگیری که در داستان دارد، شخصیت چهارم دانست. أبوالعلاء در آغاز رساله این داستان را حکایت می‌کند، اما حکایت وی روایتی شسته‌ورُفته از داستان هبوط نیست، بلکه روایت شمایل نقاشی به‌خود می‌گیرد. او بیش از آنکه راوی و داستان‌پرداز باشد، نگارگری است که با واژگان تابلویی از سفر

هبوط ترسیم می‌کند. عائشه عبدالرحمن، مصحح و پژوهشگر الغفران، باور دارد که رسالة الغفران نمایشنامه‌ای است در چهار پرده[۷](عبدالرحمن، د.ت: ۳٤۷). اگر این عقیده را بپذیریم، مقدمهٔ الغفران حکم صحنهٔ نمایش را دارد؛ صحنه‌ای که تمام رویدادهای داستان در بستر آن رخ می‌دهد، بدین سبب مخاطب همواره آن را در برابر دیده دارد. در ادامه، زیرساخت فرهنگی تعابیر استعاری دیباچه، که سازندهٔ دکور نمایش أبوالعلاء است، بررسی می‌شود.

۱. زیرساخت فرهنگیِ «دل حماطه است»

گفته شد که تجربهٔ فیزیکی و تعامل معری با گیاه ذهن او را برمی‌انگیزد تا دل را از رهگذر حوزهٔ گیاه مفهوم‌سازی کند، اما چرا، از میان مصادیق گوناگون گیاه، درخت حماطه را برمی‌گزیند، تنها با تکیه بر تجربهٔ جسمانی نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد. درست است که گیاه‌انگاریِ دل و استعارهٔ نخستینِ «دل گیاه است» بر شالودهٔ تجربهٔ فیزیکی شکل می‌گیرد، اما علت پیدایش استعارهٔ ثانویِ «دل حماطه است» را باید در تجربه‌های فرهنگیِ ذهن جست. مطابق با نظریهٔ کوچسس می‌توان استعارهٔ نخستین را استعاره‌ای جهانی دانست، اما استعاره‌های ثانوی، که براساس استعاره‌های اولیه ساخته می‌شوند، تفاوت‌های درون‌فرهنگی و بینافرهنگی دارند. حتی تعبیر زبانیِ گیاه‌انگاریِ دل در دو متن، که هر دو از یک فرد است، می‌تواند متفاوت باشد.

بنابراین پاسخ به پرسش آغازین در جواب این سؤال نهفته است: کدامین تجربهٔ فرهنگی قلمروی هدف دل را به قلمروی منبع حماطه پیوند می‌دهد؟ برای دریافت جواب، از میان ابعاد سه‌گانهٔ فرهنگ بعد ذهنی ملاک قرار داده می‌شود که دربردارندهٔ اسطوره‌ها، جهان‌بینی، باورها و عقاید مذهبی و سیاسی، ارزش‌ها و هنجارهاست. بی‌شک، هر یک از مؤلفه‌های نام‌برده در شکل‌دهی به ساختار فرهنگی ذهن معری

تأثیرگذار بوده، اما نقطهٔ آغاز پژوهش کجاست؟ اسطوره و باورهای عامیانه یا عقیدهٔ مذهبی و ...؟ برجسته‌ترین قرینه‌ای که مسیر پژوهش را نشان می‌دهد، در متن الغفران جای دارد، آنجا که معری می‌گوید: «در توصیف حماطه آمده که منزلگاه مأنوسِ ماران است»(أبوالعلاء، د.ت: ۱۳۰). به‌کارگیری مار در دیگر بخش‌های دیباچه به‌نیکی نشان می‌دهد که پیوند میان مار و درخت حماطه سبب‌ساز انتخاب آن از سوی معری است. رشته‌های پیوند میان این دو در فرهنگ عامیانهٔ عربی ریشه دارند. کتاب‌های لغت از مهم‌ترین منابع کهنی است که به ارتباط میان مار و حماطه اشاره کرده است. مثلاً، در جمهرة اللغة[۸] آمده است: «حماط گونه‌ای درخت است ... عرب باور دارد که منزلگاه ماران است»(ابن درید، ۱۹۸۷، ج۱: ۵۵۱). جالب است که در فرهنگ عامیانهٔ کهن عربی با تعبیر «شیطان الحماطة» روبه‌رو می‌شویم. در کتاب عیار الشعر، نوشته‌شده در سدهٔ چهارم هجری، باب «سنت و آیین‌های عرب» به نقل از ابن‌الاعرابی می‌خوانیم: «از زیدبن کثوة پرسیدم: اینکه می‌گویند هر که استخوان کعب خرگوش از خود بیاویزد، ماران کوی و برزن و خانه به او نزدیک نشوند، درست است؟ پاسخ داد: به خداوند سوگند، آری. همچنین، "شیطان حماطه"، جن‌های درخت عُشر و غول بیابان نیز از او دوری جویند و آتش سَعلاه نیز در برابرش خاموش شود»(ابن‌طباطبا، د.ت: ٦٥). در آن دسته از آثار میراث، که به گردآوری و شرح امثال عربی همت گماشته‌اند، این تعابیر را می‌یابیم: «گویا وی شیطان حماطه است» و «به یقین شیطان حماطه است»(المیدانی، د.ت، ج۱: ٣٦٢). این مثل‌ها برای توصیف زشتی چهرهٔ فرد به‌کار می‌رود و مقصود از "شیطان" در این ترکیب اضافی مار مأنوس با درخت حماطه است(الجاحظ، ١٩٩٦، ج٦: ١٩٢).

اکنون که رشته‌های پیوند میان حماطه و مار روشن شد، این پرسش مطرح می‌شود که چرا أبوالعلاء باید درختی برگزیند که با مار مرتبط است؟ پاسخ در نکته‌ای نهفته است که پیش از این بیان شد و آن هدف معری از املاء دیباچه است. اگر

معری در دیباچهٔ الغفران صحنهٔ رانده شدن آدم از جنت را باز می‌آفریند، پس باید درخت ممنوعه را در مرکز این صحنه بگنجاند؛ درختی که نهی و اغواء به دور آن می‌چرخد. بنابراین، درخت حماطه همان "شجرة الخطیئة"/درخت گناه است. دو نکته بر این برداشت صحه می‌گذارد. نخست همان پیوند تنگاتنگ میان مار و درخت حماطه است که یادآور نقش مار در محافظت از درخت ممنوعهٔ بهشت است؛ موضوعی که بعدتر بدان پرداخته می‌شود و دیگر آنکه حماط درخت انجیر کوهی است. خداوند در آیهٔ ۳۵ سورهٔ بقره می‌فرماید: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ﴾. مفسران در چیستی درخت ممنوعه اختلاف‌نظر دارند. برخی آن را گندم، عده‌ای انگور و زیتون و شماری هم آن را انجیر دانسته‌اند(ن.ک: الطبری، ۲۰۰۰، ج۱: ٥١٦- ٥٢٠). بدین ترتیب می‌توان گفت که زیرساخت فرهنگی استعارهٔ زبانیِ «دل حماطه است» معرفت دینی و شناخت معری از باورهای عامیانهٔ عرب است.

۲. زیرساخت فرهنگیِ تعبیر استعاریِ «دل مار است»

جاندارانگاری دل و گزینش مار از میان انبوه جانداران در همان نکته‌ای ریشه دارد که پیش از این بیان شد. گفته شد که در داستان هبوط آدم، حواء، ابلیس - مار و درخت ممنوعه نقش‌آفرینی می‌کنند. همچنین، اشاره شد که أبوالعلاء در پیش‌درآمد سفر ابن‌قارح آهنگ بازآفرینی این داستان را دارد. در بازسازی معری، ابن‌قارح با آدم و حماطه با درخت ممنوعه برابر نهاده شده است، ولی در ظاهر از ابلیس و حواء نشانی یافت نمی‌شود. برای بازیابیِ این دو لازم است به شرح حضور مار در دیباچهٔ الغفران پرداخته شود. بنابر آنچه گذشت، پیش‌درآمد رساله به‌سبب نقش کلیدی مار در هبوط آدم نمی‌تواند عاری از حضور این جاندار باشد. بخش آغازین از سه پاره تشکیل شده که مار بر هر سه چنبره زده است؛ بر پارهٔ نخست آنجا که از درخت حماطه و انس

ماران با آن سخن به‌میان می‌آید، بر پارهٔ دوم کـه از مـار نهـان در جامـهٔ کهنـه سـخن می‌رود و بر پارهٔ سوم که به مار سیاه‌رنگِ سکنی گزیده در منزل اشارت مـی‌رود. علـت تأکید فراوان بر مار چیست؛ تأکیدی که فضـای دیباچـه را زهـرآگـین سـاخته و سـبب گشته به‌جای الحان گوش‌نواز بلبل، آن‌گونه که در دیباچهٔ رسائل اخوانی مرسوم است، بانگ ماران از آن به گوش رسد. اگر معری بیش و پیش از هـر کـدام از نقـش‌آفرینـان داستان هبوط بر مار انگشت می‌گـذارد، بـدان سـبب اسـت کـه مـار در ذهـن معـری، افزون‌بر ایفای نقش خود، تداعی‌کنندهٔ ابلیس و حواء نیز هست. چرایی این سـازوکـار ذهنی معری را باید در تجربهٔ فرهنگیِ وی جست. در ادامـه، کـارکرد چندگانـهٔ مـار در دیباچهٔ الغفران و ارتباط آن با تجربهٔ فرهنگی معری شرح داده می‌شود.

الف) مارِ نگهبان: نخستین و روشن‌ترین نقشی که مار در بازآفرینیِ داستان هبوط بازی می‌کند در پیونـد بـا درخـت حماطـه اسـت. مـاری کـه در درخـت حماطـه منـزل مـی‌گزینـد و بـا آن الفـت دیـرین دارد، یـادآور مـار اسـاطیری خـاور نزدیـک اسـت کـه خویش‌کاری‌اش پاسداری از «درخت مقدس» است. این نظر امروزه قوت بسـیار یافتـه که اسطوره‌های خاور نزدیک منشأ داستان هبوط آدم در سـفر پیـدایش تـورات اسـت؛ اسـاطیری کـه از بـیم خـدایان از جـاودان شـدن انسـان و فریـب دادن او حکایـت می‌کنند(فرای، ۱۳۷۹: ۱۳۵). همان‌طورکه خداوندِ خدا می‌گوید: «همانا انسان مثل یکی از ما شده است که عارف نیک و بد گردیده. اینک مبادا دست خود را دراز کند و از درخت حیات نیز بخـورد و تـا بـه ابـد زنـده مانـد»(تـورات، سـفر پیـدایش، بـاب سـوم، اصحاح۳۲). دو هزار سال پیش از تدوین تورات بر مهری سومری نقشی حک شده که یادآور داستان وسوسهٔ مار در عهد عتیق است. بر این مهر تصویر درختی دیده می‌شود با دو شاخه که از هر شاخه‌اش میوه‌ای آویزان شده است. در کنار هر شاخه مرد و زنی نشسته و برای چیدن میـوه دسـت دراز کـرده‌انـد، در حـالی‌کـه مـار پشـت سـر زن قـد برافراشته است، گویا که در گوش او زمزمه می‌کند(السواح، ۲۰۰۲: ۱۱۵). تندیس‌هـا

و نگاره‌های باستانیِ به‌دست آمده از خاور نزدیک بر وظیفهٔ نگهبانیِ مار و ارتباط آن با درخت مقدس صحه می‌گذارند. مثلاً، تندیس‌های متعلق به دورهٔ فرمانروایی «گودهآ» بر «لاگاش» در میانرودان، که از سدهٔ بیست‌ویکم قبل از میلاد به جا مانده است، دو مار را در دو سوی درخت مقدس نشان می‌دهد(هال، ۱۳۹۳: ۹۶). اگر پیوند میان داستان تورات و اساطیر میانرودان را بپذیریم، می‌توان مار را در سفر پیدایش نگهبان درخت زندگانی دانست. در تورات آمده است که خداوند در میانهٔ باغ عدن دو درخت کشت؛ یکی درخت معرفت نیک و بد و دیگری درخت زندگانی(سفر پیدایش، باب دوم، اصحاح ۱۰) و آدم را از خوردن میوهٔ درخت نخست منع کرد که اگر از آن بخورد خواهد مرد(همان: اصحاح ۱۸)، اما مار زن را از این واقعیت آگاه کرد که ثمر خوردن میوهٔ این درخت معرفت است، نه مرگ(باب سوم، اصحاح ۵و۶). بدین ترتیب مار با وسوسهٔ زن آدم و حواء را از درخت زندگانی دور نگاه می‌دارد، گویا وظیفهٔ او پاسداری از درخت حیات جاودان است.[۹] شاید این پرسش مطرح شود که آنچه در مقدمهٔ الغفران آمده است چه ارتباطی با تورات دارد؟ در پاسخ باید گفت تصویری که أبوالعلاء از داستان خروج آدم از جنت ترسیم می‌کند، تصویری توراتی است. بی‌تردید او از روایت تورات در این باره آگاه بوده و افزون‌بر آگاهی مستقیم تفاسیر اسلامی نیز انباشته از اسرائیلیاتِ مأخوذ از تورات و تلمود است. نفس حضور مار در دیباچه بیانگر تأثیرپذیری از روایت تورات است؛ چراکه در قرآن از مار و اغوای او نشانی نیست. آنچه دربارهٔ پیوند میان مار و درخت مقدس بیان شد، بدین معنا نیست که معری مستقیماً از آن آگاه بوده است، اما نمی‌توان انکار کرد که وی به‌واسطهٔ تأثیرپذیری از تورات به بازسازی الگوی اساطیری کهن دست زده است.

ب) مار-ابلیس: گفته شد که ابلیس در پیش‌پردهٔ آغازین الغفران حضور عیان ندارد. چرایی این مهم را می‌توان در دو نکته یافت. نکتهٔ نخست اینکه أبوالعلاء به بازآفرینیِ سِفر پیدایش تورات دست زده است که در این صورت نباید هم از ابلیس یاد

کند؛ زیرا ابلیس در روایت تورات حضور ندارد و تنها از مار سخن گفته می‌شود. این در برابر روایت قرآن قرار می‌گیرد که فقط از شیطان سخن می‌گوید، بدون اشاره به مار: ﴿فأزلّهما الشیطان...﴾(البقرة، ٣٦) و ﴿فوسوس لهما الشیطان...﴾(الأعراف، ٢٠). جالب است که «در داستان توراتی باغ عدن هیچ نشانه‌ای دال بر شیطان وجود ندارد. به‌نظر می‌رسد این مفهوم بعداً وارد شده است... . پس از آنکه یهودیان با مفهوم تعارض جاودانی میان اصل نیکی و بدیِ ایرانیان آشنا شدند، مفهوم پیروزی یک‌بارهٔ نیکی در آغاز کار را کنار گذاشتند. شیطان در هیئت نوعی ضد خدای جاودانی [اهریمن] وارد اندیشهٔ یهودی شد. ... پس این فکر پیش آمد که مار در حقیقت تجسم شیطان است»(بیرلین، ١٣٩٤: ١٠٩- ١١٠). بدین ترتیب در هبوط تلمودی شیطان یا سمائل سوار بر یک مار وارد باغ عدن می‌شود(همان: ١٢٦). مفسران مسلمان در پی پاسخ این پرسش، که شیطان چگونه به بهشت داخل شد، دست به دامان روایت‌های یهودی شدند و برای آنکه توجیه کنند چطور نگهبانان فردوس شیطان را سوار بر مار ندیدند، گفتند ابلیس ملعون در درون مار پنهان شده بود(ن.ک: الطبری، ٢٠٠٠، ج١: ٥٢٦). آن زمان‌که ابلیس در درون مار پنهان می‌شود، ابلیس و مار یکی می‌شوند و این همان نکتهٔ دوم است. می‌توان گفت که در اندیشهٔ معری مار تجسم ابلیس است. شایان ذکر است که در سنت غرب عیسوی نیز مار با شیطان مترادف گشته(هال، ١٣٩٣: ٩٤) و در هنر مسیحی اژدها، مار غول‌پیکر بال‌دار، و مار خزنده از نمادهای آن محسوب می‌شود[١٠](همان: ٢٣). یکی از برجسته‌ترین موارد تجسم شیطان در قالب مار-اژدها را می‌توان در بهشت گمشدهٔ میلتون مشاهده کرد: «... مابقی تن او [شیطان] که در روی دریاچه افتاده بود، مساحتی معادل با چندین رود را زیر خویش داشت... ناگهان با اندام ستبر خود بر بالای دریاچه بایستاد. با دست‌های خود شعله‌های آتش را به عقب راند... آن‌گاه بال بگشود...»(میلتون، ١٣٨٢: ١٩-١٨).

ج) مار-حواء/زن: مار در دیباچهٔ الغفران، افزون‌بر شیطان، حکایت‌گر حضور

حواء نیز هست. چرا حواء/زن در بازآفرینی أبوالعلاء با مار پیوند می‌یابد؛ پیوندی‌که از مرز ارتباط لغوی میان "حیّة" و "حواء" بسی فراتر می‌رود؟[۱۱] به نظر بتوان رشته‌های این پیوند را در دو حوزه دنبال کرد. در همین آغاز باید گفت که حوزهٔ نخست، علی‌رغم تأثیرگذاری، تأثیر مستقیم بر أبوالعلاء نداشته است. ازاین‌رو به سخنی گزیده در این باب بسنده می‌شود

پیوند میان مار و زن را باید در روزگار پیشاتاریخ و هزاره‌های گمشدهٔ آن جست؛ زیرا مار به‌عنوان باشنده‌ای زمینی با مادرْ ایزدان زمین در پیوند است(دوبوکور، ۱۳۹٤: ۵۵). اگر مار با حواء سخن می‌گوید و راز درخت معرفت را با وی، نه با آدم، در میان می‌گذارد، ازآن‌روست که حواء نسخه‌ای تحریف‌یافته از مادرْ ایزدی زمینی است. خوردن حواء از میوهٔ درخت ممنوعه سرآغاز زندگی بر زمین می‌شود و از این رهگذر حواء به یاری مار خویش‌کاری مادرایزد را، که زندگی‌بخشی است، انجام می‌دهد. حتی نام "حواء"، که از ریشهٔ حیات ساخته شده، به معنای زندگی‌بخش است[۱۲]: «و آدم زن خود را حواء نام نهاد؛ زیرا که او مادر جمیع زندگان است»(تورات، باب سوم، اصحاح۳۰). البته اثبات این مدعا به پژوهش‌های انتقادیِ درازدامن در متون توراتی و اساطیر خاور نزدیک نیاز دارد که خارج از حوصلهٔ این کوتاه‌سخن است. با این حال، به فرض درستی مدعای مذکور نمی‌توان گمان کرد که أبوالعلاء از این پیوند آگاه بوده و آگاهانه حواء را در کالبد مار تجسم بخشیده است، بلکه مطابق با آراء یونگ دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی و تصاویر ازلی مشترک می‌توان گفت که تصویر این پیوند در ناخودآگاه معری نقش بسته است. البته گمان می‌شود که در فرهنگ عامیانهٔ عصر معری از جمله در باورهای عامیانه و داستان‌های فولکلوریک، که در باورهای اساطیری ریشه دارند، نشانه‌هایی از یکسان‌پنداری زن و مار وجود داشته است که متأسفانه کمبود منابع مرتبط، نگارنده را از سخن یقینی در این‌باره باز می‌دارد. با این حال، نمونه‌ای در دست است که تا اندازه‌ای درستی این سخن را تصدیق می‌کند.

دمیری پنج سده پس از أبوالعلاء در اثر سترگ خود حیاة الحیوان الکبری بـه نکتـه‌ای در خور توجه اشاره می‌کند: «اگر موی دراز زن در آب دریا افکنده شود به مار آبی بدل می‌گردد»(الدمیری، ۲۰۰۳، ج۱: ٦٤). مهـم‌تـر از ایـن نکتـه ذکـر ابیـاتی اسـت کـه جمال‌الملک‌بن أفلح سرایندهٔ آن است: (همان: ج۱: ۳۹٤)

وقــالوا يَصــيرُ الشَــعرُ فــي المــاءِ حيــةً إذا الشــمسُ حاذَتــه فمــا خِلتُــه صِــدقا
فلمَّــا التــوَى صَــدغَاهُ فــي مــاءِ وجهِــه وقــد لَسَــعَا قلبِــي تيقَّنتُــه حقّــا[۱۳]

جمال‌الملک در این ابیات آشکارا از پیوند میان موی زن و مار سخن می‌گویـد و از آنجا که وی در ٥۳٥ق درگذشته است(ابن خلکـان، ۱۹۹۰، ج۳: ۳۹۱)، تقریبـاً یـک سده پس از معری، این گمان قوت می‌گیرد که مردمان روزگار أبوالعلاء نیز با ایـن بـاور آشنا بوده‌اند.

دومین تجربه‌ای که سبب یکی‌شدن مار و حواء در اندیشهٔ معـری گشـته، تجربـهٔ دینی مردسالار است. لازم به ذکر است که قرآن هرگز بار گناه را بر دوش حواء نمی‌نهد و در ایـن داسـتان همـواره از آدم و حـواء بـا هـم یـاد مـی‌کنـد: ﴿فأزلّهمـا الشیطان...﴾(البقرة، ٣٦) و ﴿فوسوس لهما الشیطان...﴾(الأعراف، ۲۰) و یـا تنهـا از فریب خوردن آدم یاد می‌کند: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّـيْطَانُ قَـالَ يَـا آدَمُ هَـلْ أَدُلُّـكَ عَلَـى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لاَّ يَبْلَى﴾(طه، ۱۲۰). پـس چـرا جامعـهٔ مسـلمان حـواء را مسـئول رانده شدن آدمی از بهشت می‌داند؛ زیرا ادبیات دینی اسلام با تکیه بر آنچه از ادبیـات دینی پیش از خود به عاریت گرفته است، انگشت اتهام را به‌سوی حواء نشانه می‌گیرد. روایتی که سفر تکوین تورات از پیدایش آدم و حواء به دست می‌دهد، روایتی بـه شـدت مردسالارانه است. تا پیش از این در اسـطوره‌هـای پیـدایش جنسـی آفـرینش از سـوی مادرایزدِ زمین انجـام مـی‌گرفـت، ولـی در روایـت تـورات پدرآسـمان دسـت بـه خلقـت می‌زند(فرای، ۱۳۷۹: ۱۳۲). در جهان طبیعت زادن جانـدار از سـوی مادینـه صـورت می‌گیرد، حال‌آنکه در سفر تکوین کار واژگون گشته است و پیکر مرد اساس خلقت زن

می‌شود؛ چراکه حواء از استخوان دندهٔ آدم پدید می‌آید. اینکه آفرینش جسم زن تابع و وابسته به جسم مرد است بازتابی است از تابعیت و وابستگی جنس زن به مرد در جامعهٔ مردسالار. جنس دوم‌بودن و پست انگاشتن زنانگی در مقابل برتر دانستن مرد و مردانگی سبب شد که اندیشهٔ مردسالار جامعهٔ زن را گناهکار بداند، نه مرد را. افزون‌بر این، نباید از یاد برد که در سنت فلسفهٔ کلاسیک غرب نمادهای زنانه دال بر تن و خواهش‌های تنانی هستند و یهودیانِ آشنا با فلسفه برای تأویل تورات از سنت یادشده تأثیر پذیرفتند و این تأویل‌ها بعدتر آبشخور مفسران مسلمان گشت. مثلاً، فیلون که یک یهودی اسکندرانی است، در سدهٔ نخست میلادی در تأویل سفر تکوین می‌گوید: «او [خداوند] نخست نفس عاقله یا مرد را آفرید؛ زیرا عقل گرامی‌ترین ملکه در وجود انسان باشد، سپس حواس جسمانی یا زن را و پس از آن لذت را که در مرتبت سوم است»(لوید، ۱۳۹۵: ٥٤). به باور او مار نماد و مظهر لذت است. همین الگو در اندیشهٔ جامعهٔ اسلامی و در تفکر معری هم قابل ردیابی است. اگر مار-ابلیس زن را وسوسه می‌کند، اغوای مرد به دست زن صورت می‌گیرد و از اینجاست که زن و مار-ابلیس خویش‌کاری همسان، فریفتن و اغواء، می‌یابند. اگر مار مظهر لذتی است که از رهگذر حواس جسمانی/حواء، عقل فائقه/آدم را می‌فریبد، حواء/زن نماد اوج لذات جسمانی، ارضای جنسی، می‌شود؛ چراکه خود او با ترغیب آدم به خوردن از میوهٔ درخت ممنوعه سبب شد که به شناخت و آگاهی جنسی دست یابند: ﴿فَأَكَلا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ﴾(طه، ۱۲۱). البته ناگفته نماند که پیوند میان زن و رابطهٔ جنسی مرده‌ریگ روزگاری است که زایندگیِ زن امری قدسی بود و موهبتی از سوی مادرایزد، ازاین‌رو، رابطهٔ جنسی رابطه‌ای مقدس شمرده می‌شد، اما آن‌زمان‌که مادرایزد از اریکهٔ بغ‌بانویی به زیر کشیده شد، زایش و زایندگی قدسیت خود را از دست داد و به دیدهٔ تحقیر در رابطهٔ جنسی و زن نگریسته شد.[۱٤] نکته‌ای که اهمیت فراوان دارد و آشکارا از تفکر مردسالار نهفته در پس داستان تورات

پرده برمی‌دارد، سلطهٔ مرد در رابطهٔ جنسی است. در روایت ربانیون یهود با زنی بـه نـام «لیلیت» روبه‌رو می‌شویم که همچون آدم از خاک آفریده شده بـود و هنگـام برقـراری رابطهٔ زناشویی خود را بر آدم افکند و اجازه نـداد کـه آدم بـر فـراز او قـرار گیـرد. وی در جواب اعتراض آدم می‌گوید: «چرا؟! مگر تو که هستی که سرور من باشی؟ ما هـر دو از خاک آفریده شده‌ایم». سپس، با بر زبان راندن نام اعظم خداوند، کـه ممنـوع بـود، ناپدید شد و به شیطان پیوست(بیرلین، ۱۳۹٤: ۱۰٤). پس از این، حواء آفریده شد تـا در همه چیز، از خلقت گرفته تا خواستهٔ جنسی، تابع مرد باشد. در روایت مذکور، فرجام گردن‌افرازی در برابر مرد رانده شدن از درگاه الهی و پیوستن به شیطان است؛ زیرا زن به‌سان مار به همدستی با شیطان متهم است، گویا سرشت زن به‌گونه‌ای است کـه او را به شیطان پیوند می‌دهد. پس زن، شیطان و مار هر سه بـا شـرارت، بـدی و ناپـاکی پیوند می‌یابند و مار در دیباچهٔ الغفران، علاوه‌بر شیطان، حواء را هم تداعی می‌کند.

افزون‌بر دیباچه، در بهشت ماران نیز تجسم زن در قالب مار را بار دیگر مـی‌یـابیم. ابن‌قارح در گذشت‌وگـذار خـویش در فـردوس بـه مکـانی مـی‌رسـد کـه در آن مـاران می‌زیستند و چون با شگفتی می‌پرسد اینجا کجاست، پاسخ می‌شـنود بهشـت مـاران. ابن‌قارح در آنجا با ماری به گفت‌وشنود می‌نشیند که وی را به‌سوی خود خوانده و از او می‌خواهد بدو بپیوندد تا از جلد خود بدر آمـده و بـه هیئـت زیبـاترین حـوری درآیـد. در اینجا مار، علاوه‌بر پیوند با زن، به زیبایی جسمانی و اغواء جنسی او اشاره دارد. شایان ذکر است که، افزون‌بر این تصویرپردازی در رسالة الغفران، نمونه‌هـایی از ایـن دسـت در هنر عیسوی نیز مشاهده می‌شود. مثلاً، بر نعل کلیسای جامع Autun تصویر نخسـتین زن به‌صورت دلفریبی مارسان و خزنده نقش بسته است(دوبوکور، ۱۳۹۳: ٦۲).

نتیجه‌گیری

براساس آنچه بیان شد، می‌توان آن دسته از تجربه‌های فرهنگـی أبـوالعلاء را، کـه در

زیرساخت استعاره‌های موردنظر نقش داشتند، به دو دسته تقسیم کرد؛ تجربه‌های مرتبط با فرهنگ عامیانه و تجربه‌های دینی-اجتماعی. عقاید عامیانهٔ عرب دربارهٔ الفت ماران با درخت حماطه سبب گشته است که معری با توجه به هدف نهان خود از املاء دیباچه، بازآفرینی صحنهٔ اغواء آدم و خوردن از میوهٔ درخت ممنوعه، حماطه را برای مفهوم‌سازی دل و، درعین‌حال، رمز و نشان درخت ممنوعه به‌کار گیرد. تجربه‌های فرهنگیِ نقش‌آفرین در مفهوم‌سازیِ دل، با استفاده از قلمروی منبع مار، چندین لایه و در هم تنیده است؛ چراکه مار، افزون‌بر تجسم بخشیدن به مفهوم انتزاعی دل و یادآوری مارِ اغواکنندهٔ حواء، بر ابلیس و حواء نیز دلالت می‌کند. کارکرد چندگانهٔ مار در دیباچهٔ الغفران از اندیشهٔ معری در این باب نشئت می‌گیرد؛ اندیشه‌ای که خود از آموزه‌ها و باورهای دینی و تفکر زن‌ستیز حاکم بر جامعه متأثر است. آموزه‌های اسلامی و تعالیم عهد عتیق دربارهٔ نقش مار در هبوط آدم به حضور این باشنده و یکسان‌پنداشتنش با ابلیس در دیباچهٔ الغفران می‌انجامد. اما همسان‌انگاریِ زن و مار از نقش منفی حواء در آموزه‌های دینی بسی فراتر می‌رود؛ چراکه مقصر دانستن حواء/زن در تعالیم دینی خود در تفکر مردسالاری ریشه دارد که مرد را برتر از زن می‌داند، ازاین‌رو، داستان هبوط را به‌گونه‌ای سامان می‌دهد که مرد قربانی توطئهٔ ابلیس، مار و حواء می‌شود. البته در این میان نباید از معرفت و تأثیرپذیری ناخودآگاه معری از پیوند اساطیری میان ایزدبانوی زمینی و مار غافل شد، ایزدبانویی که نشان کم‌رنگی از آن را می‌توان در حواء یافت. ردپای این پیوند در فرهنگ عامیانه‌ای که تفکر معری از آن سیراب گشته، قابل ردیابی است. بنابراین، می‌توان تعامل ذهن معری با فرهنگ عامیانه را هم در شکل‌دهی به استعارهٔ زبانی «دل مار است» سهیم دانست.

پی‌نوشت‌ها

۱. درختی که چوب، میوه و بوی آن همانند انجیر است، با این تفاوت که ثمرش از انجیر کوچک‌تر و سرخ‌تر است و در دل کوه می‌روید(الزبیدی، د.ت، ج۱۹: ۲۱۱)؛ انجیر کوهی(ابن‌سیده، ۲۰۰۰، ج۳: ۲٤۹).

۲. همان‌طورکه معری خود در ادامه تصریح می‌کند «أفانیة» مفرد «أفانی» است و آن نام درخت حماط است، مادامی که سبز باشد.

۳. مقصود ابن‌قارح است.

٤. زمانی که پدیده‌ای انتزاعی از رهگذر پدیده‌ای حسی مفهومی می‌شود با فرافکنیِ نظام‌مندِ عناصر قلمروی منبع به حوزهٔ هدف روبه‌رو هستیم. بدین ترتیب، نظامی از تناظرهای مفهومی شکل می‌گیرد که لیکاف و جانسون از آن به نام نگاشت یاد می‌کنند(هاشمی، ۱۳۹٤: ۳۵).

۵. «الأساود جمع الأسود، مارهای سیاه‌رنگ معنا می‌دهد و سواد القلب یعنی دانهٔ دل»(الفراهیدی، د.ت، ج۷: ۲۸۲).

٦. با مراجعه به توضیحاتی که دربارهٔ پیوند میان مار و ابلیس در ادبیات توراتی و اسلامی داده شده است، علت یکی دانستن مار و ابلیس روشن می‌شود. این توضیحات ذیل عنوان زیرساخت فرهنگیِ تعبیر استعاریِ «دل مار است» آمده است.

۷. پردهٔ اول: فردوس، دوم: برزخ، سوم: دوزخ و پردهٔ چهارم: بازگشت به بهشت.

۸. تقریباً همهٔ کتاب‌های لغت به این موضوع اشاره کرده و الجمهرة برای نمونه بیان شده است.

۹. در حماسهٔ گیل‌گمش نیز مار با جاودانگی گره می‌خورد؛ چراکه گیاه جوانی دوباره را، که گیل‌گمش از قعر دریا یافته است، می‌خورد. ازاین‌رو، پوست انداختن دوره‌ای مار نماد تولد دوباره و بی‌مرگی است(هال، ۱۳۹۳: ۹۳). جالب است که در امثال عربی با مثل «أعمر من حیّة» [درازعمرتر از مار] روبه‌رو می‌شویم(العسکری، ۱۹۸۸، ج۲: ۷٤). به باور عرب‌ها مار به مرگ طبیعی نمی‌میرد، مگر آنکه کشته شود(الجاحظ، ۱۹۹٦، ج٤: ۱۵۷). از لوازم نگهبان‌بودن هوشیاری همیشگی است که به اعتقاد عرب‌ها مار هرگز چشم بر هم نمی‌نهد و اگر چشمانش درآورده شود، چشم دیگر سبز می‌کند(همان: ۱۷۹). ازاین‌رو «أبصر من حیّة»[بیناتر از مار](همان: ۲٤۵) مثل گشته است.

۱۰. واژهٔ Draco در زبان لاتین بر مار و اژدها هر دو اطلاق می‌شود(هال، ۱۳۹۳: ۲۳).

۱۱. پیوند یافتن واژهٔ "حیّة" با حیات در زبان عربی شایان توجه است. در زبان فارسی واژهٔ مار دو بارِ معنایی دارد: ۱) میراننده و کشنده از ریشهٔ "مردن" که در این صورت با واژهٔ "مرد" هم‌ریشه می‌گردد. ۲) زاینده که دلالت کلمهٔ مار بر معنای "مادر" در برخی گویش‌ها از همین مقوله است(تاواراتانی، ۱۳۸۳: ۱٤۹).

۱۲. "حوّاء" بر وزن "فعّال" است که در عربی دو کاربرد دارد. نخست از ریشهٔ "ح و ی" به معنای مارگیر (ابن‌جنی، بی‌تا: ٤٦/۲) و دیگری اسم علم مؤنث که با "حیّ" [زنده] مرتبط است. شاهد این مدعا نقل قول طبری است: «فرشتگان از آدم پرسیدند: اسم آن زن چیست؟ پاسخ داد: حواء. گفتند: چرا حواء نام دارد؟ جواب داد: زیرا از موجود زنده آفریده شده است»(الطبری، ۲۰۰۰، ج۱: ۵۱۳).

۱۳. گفتند اگر مو در آب باشد و آفتاب بدان بتابد، به مار بدل می‌گردد، ولی من این سخن را درست نمی‌دانستم؛ تا آنکه موی بناگوشش با آب چهره‌اش درآمیخت و قلبم را نیش زد، در این هنگام به درستی آن سخن پی بردم.

۱٤. اگر در روایت تورات آگاهی و فعل جنسی بر اثر معرفت و شناخت(خوردن از درخت معرفت نیک و بد) حاصل می‌شود، در اسطورهٔ گیل‌گمش معرفت و شناخت پس از آگاهی و فعل جنسی به‌دست می‌آید. "انکیدو"، انسانی که چون حیوان می‌زیست، پس از شش روز و هفت شب عشق‌روزی با "شمخَت" دگرگون می‌شود: «کار انکیدو تمام شده بود، او نمی‌توانست چون گذشته بدود. او قوهٔ تشخیص پیدا کرده بود، خردمندتر شده بود ... »(مک‌کال، ۱۳۹۳: ۵۱).

منابع

- قرآن کریم
- ابن‌جنی، أبوالفتح عثمان، (د.ت)، الخصائص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ابن خلكان، شمس‌الدين أحمد، (۱۹۹۰)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المصحح: إحسان عباس، بيروت: دار صادر.
- ابن دريد، أبوبكر محمد، (۱۹۸۷)، جمهرةاللغة، المصحح: رمزی منير بعلبكی، بيروت: دارالعلم للملايين.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علی، (۱۹۸۱)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المصحح: محمد محيي‌الدين عبدالحميد، بيروت: دارالجيل.

- ابـن سـیده، أبـوالحسـن علـی، (۲۰۰۰)، المحکـم والمحـیط الأعظـم، المصـحح: عبدالحمیـد هنداوی، بیروت: دارالکتب العلمیة.
- ابن طباطبا، أبوالحسن محمد، (د.ت)، عیار الشعر، المحقق: عبد العزیز بن ناصر المانع، القاهرة: مکتبة الخانجي.
- ابن المعتز، أبوالعباس عبدالله، (۱۹۹۰)، البدیع في البدیع، بیروت: دارالجیل.
- أبوالعلاء المعـري، أحمـد، (د.ت)، رسـالة الغفـران، تصـحیح عائشـة عبـدالرحمن(بنت الشـاطئ)، القاهرة: دارالمعارف.
- بیرلین،ج.ف، (۱۳۹٤)، اسطوره‌های موازی، مترجم: عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- پهلوان، چنگیز، (۱۳۸۸)، فرهنگ و تمدن، تهران: نشر نی.
- تاواراتانی، ناهوکو، (۱۳۸۳)، «سمبل مار در متون کلاسیک ادبیات فارسی»، مـتن‌پژوهـی ادبـی، شمارهٔ۲۱، صص۱٦۰-۱٤۷.
- التفتازانی، سعدالدین مسعود، (د.ت)، المطول، المصـحح: أحمـد عـزو عنایـه، بیـروت: دار إحیـاء التراث العربي.
- تورات
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو، (۱۹۹٦)، الحیوان، المصحح: عبدالسلام هارون، بیروت.
- ـــــــ ، (۱٤۲۳)، البیان والتبیین، بیروت: دار ومکتبة الهلال.
- الجرجانی، عبدالقاهر، (۲۰۰۷)، دلائل الاعجـاز فـي علـم المعـانی، المصـحح: یاسـین الأیـوبی، بیروت: المکتبة العصریة.
- ـــــــ ، (۲۰۰۹)، أسرار البلاغة، المصحح: هـ .ریتر، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
- الجوهری، اسماعیل، (۱۹۸۷)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربیة، المصـحح: أحمـد عبـدالغفـور عطار، بیروت: دارالعلم للملایین.
- الدمیری، کمال‌الدین محمد، (۲۰۰۳)، حیـاة الحیـوان الکبـری، المصـحح: أحمـد حسـن بسـج، بیروت: دارالکتب العلمیة.
- دوبوکور، مونیک، (۱۳۹٤)، رمزهای زنده جان، مترجم: جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- الزبیدی، مرتضی، (د.ت)، تاج العروس من جواهر القاموس، تصحیح گروهی از محققان، بی‌جـا: دارالهدایة.
- ساسانی، فرهاد، (۱۳۸۳)، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، تهران: سوره مهر.

- السواح، فراس، (۲۰۰۲)، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة أصل الدين والأسطورة، دمشق: دارعلاءالدين.
- الطبری، محمد، (۲۰۰۰)، جامع البيان في تأويل القرآن، المصحح: أحمد محمد شاكر، بی‌جا: مؤسسة الرسالة.
- عبدالرحمن، عائشة، (د.ت)، الغفران؛ دراسة نقدية، القاهرة: دارالمعارف.
- العسكری، أبوهلال، (۱۹۸۸)، جمهرة الأمثال، المصحح: محمد أبوالفضل إبراهيم و عبدالمجيد قطامش، بيروت: دارالفكر.
- الفراهيدی، خليل‌بن احمد، (د.ت)، العين، المصحح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- فرای، نورتروپ، (۱۳۷۹)، رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، مترجم: صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- القزوينی، جلال‌الدين محمد، (۲۰۰۰)، الايضاح في علوم البلاغة، المصحح: علی بوملحم، بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- کوچسس، زولتان، (۱۳۹٤)، استعاره در فرهنگ: جهانی‌ها و تنوع، مترجم: نیکتا انتظام، تهران: سیاهرود.
- ـــــــ ، (۱۳۹٦)، استعاره، مقدمه‌ای کاربردی، مترجم: جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- لیکاف، جرج و مارک جانسون، (۱۳۹٤)، استعاره‌هایی که با آنها زندگی می کنیم، مترجم: هاجر آقاابراهیمی، تهران: نشر علم.
- لوید، ژنویو، (۱۳۹۵)، عقل مذکر، مترجم: محبوبه مهاجر، تهران: نشر نی.
- مک‌کال، هنریتا، (۱۳۹۳)، جهان اسطوره‌ها(بخش اسطوره‌های بین‌النهرین)، مترجم: عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- الميداني، أبوالفضل أحمد، (د.ت)، مجمع الأمثال، المصحح: محمد محيی‌الدين عبدالحميد، بيروت: دارالمعرفة.
- میلتون، جان، (۱۳۷۹)، بهشت گمشده، مترجم: شجاع‌الدین شفا، تهران: نشر نخستین.
- هاشمی، زهره، (۱۳۹٤)، عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره، تهران: انتشارات علمی.
- هاشمی، زهره و ابوالقاسم قوام، (۱۳۹۲)، «بررسی شخصیت و اندیشه‌های عرفانی بایزید بسطامی براساس روش استعارهٔ شناختی»، جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۸۲، صص۱۰٤-۷۵.

- هاوکس، ترنس، (۱۳۹۵)، استعاره، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- هال، جیمز، (۱۳۹۳)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هوشنگی، حسین و محمود سیفی پرگو، (۱۳۸۸)، «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی»، پژوهشنامهٔ علوم و معارف قرآن کریم، شمارهٔ۳، صص۳٤-۹.