Journal of research in Persian
language and literature education,

The Role of Cultural Structures in the Formation of Literary Works

Arkan Abdollah Mahmood [1]***, Teymoor Malmir*** [*2]***, Najmuldeen Roostam Younes*** [3]
1 .Department of Persian, Faculty of Languages, University of Sulaymaniyah, Sulaymaniyah, Iraq.
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
3 .Center for research, education and counseling. Charmo University. Charmo city. Sulaymaniyah province. Iraq.

ABSTRACT

Eastern nations have encapsulated all their thoughts, ideas, and achievements in poetry and have paid less attention to prose or its literary crystallization in the form of stories. Our primary assumption is that the cultural structure of individualism and lack of collective participation is the main reason for this approach. Storytelling requires cultural backgrounds of collaboration, but poetry aligns with individualism. In ancient literary tradition, there were stories, but these stories were also based on individualism and were written emphasizing the importance of the individual, not differing in this respect from the poetry of those times. The result of the research also confirms this hypothesis. In ancient oral and written stories, whether prose or verse, a single pattern has been used; the pattern of familiarization or initiation. The repetition of the familiarization structure in ancient stories indicates that our old tales, and consequently our general culture, have always faced a predetermined beginning and end; therefore, no change occurs in the overall narrative and fate of characters. What exists is a repetition of previous models. However, a novel responds to social, cultural, and historical human needs. A novelist creates characters in line with contemporary situations to provide fresh insight to their readers and prepare them for life's challenges or to cultivate a critical perspective in society.

Keywords:
Individualism,
Collective,
Participation,
Storytelling,
Cultural Structure,
Poetry and Poetics,
Novel.

1 .Corresponding author
T.malmir@uok.ac.ir

DOI: 10.48310/rpllp.2024.16510.1152

Received: 1403/03/28
Reviewed: 1403/08/16
Accepted: 1403/08/28
PP: 13

Citation (APA): Arkan abdollah.M & etc (2024). The Role of Cultural Structures in the Formation of Literary Works. *The Journal of Research in teaching Persian language and literature,5* (3), 91-102.
https://doi.org/10.48310/rpllp.2024.16510.1152

نقش ساختارهای فرهنگی در تکوین آثار ادبی

مقاله پژوهشی

ارکان عبدالله محمود[۱] تیمور مالمیر[۲]* نجم‌الدین رستم یونس[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان، دانشگاه سلیمانیه، عراق

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

۳. مرکز تحقیقات آموزش و مشاوره . دانشگاه چرمو. شهر چرمو. استان سلیمانیه. عراق

چکیده

اقوام شرقی، تمام اندیشه و تفکر و دستاوردِ خود را در نظم یا شعر گنجانده‌اند و به نثر یا تبلور ادبی آن به‌صورتِ داستان کمتر توجه کرده‌اند. فرض اصلی ما آن است که ساختار فرهنگی فردگرایی و عدم مشارکت جمعی علت اصلی این رویکرد گشته است. داستان‌نویسی نیازمند زمینه‌های فرهنگی مشارکتی است؛ اما شعر با فردگرایی تناسب دارد. در سنت ادبی کهن، داستان‌هایی نیز وجود داشته است؛ اما در این داستان‌ها نیز مبنای اصلی فردگرایی است و این داستان‌ها مبتنی بر اهمیت فرد نگارش یافته‌اند و با شعرهای آن اعصار تفاوتی بدین لحاظ ندارند. نتیجهٔ تحقیق نیز این فرض را تأیید می‌کند. در داستان‌های شفاهی و مکتوب کهن منثور یا منظوم از یک الگوی واحد استفاده‌شده است؛ الگوی آشناسازی یا پاگشایی. تکرار ساختار آشناسازی در داستان‌های کهن نشان می‌دهد داستان‌های قدیم و به‌تبعِ آن فرهنگ عمومی ما همواره با آغاز و پایانی مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده روبرو است بنابراین، تغییری در کلیّت داستان و سرنوشت اشخاص به وجود نمی‌آید آنچه هست تکرار نمونه‌های قبلی است؛ اما رمان پاسخی به نیازهای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی انسان است، رمان‌نویس شخصیت‌های داستانی را متناسب با وضعیت‌های روزگار وضع می‌کند تا بتواند به خوانندگان خودش بصیرت تازه بدهد و آنان را متناسب با وضعیت‌های دشوار برای زندگی آماده سازد یا نگاه انتقادی را در جامعه پرورش دهد.

DOI:
10.48310/rpllp.2024.16510.1152

واژه‌های کلیدی:
فردگرایی،
مشارکت جمعی،
داستان‌نویسی،
ساختار فرهنگی،
شعر و شاعری،
رمان.

۱. نویسنده مسئول
T.malmir@uok.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۸
شماره صفحات: ۱۳

۱. مقدمه

محققان در تعریف «نثر»، آن را با سلب مختصات «نظم» تعریف کرده‌اند؛ یعنی کلامی که منظوم نباشد یا کلامی که وزن و قافیه نداشته باشد. منتقدان نسبت به نقص این تعریف و ارادهٔ تعریفی بهتر و جامع از نثر کوشیده‌اند که بتواند انواع نثر را در بربگیرد (خطیبی، ۱۳۶۶: ۲۷- ۲۹)؛ اما همچنان سایهٔ نظم و شعر در تعریف‌های دقیق و جامع به‌چشم‌می‌خورد. در فرهنگ عمومی نیز به شعر و نظم توجه زیادتری می‌شود. ناصرخسرو قبادیانی در یک قصیده به مقایسهٔ فرهنگ‌های یونانی، عرب، هندی، رومی و مانند آن پرداخته‌است، دو بیت از آن قصیده را در اینجا نقل‌می‌کنیم:

عرب بر ره شعر دارد سواری — پزشکی گزیدند مردان یونان
ره هندوان سوی نیرنگ و افسون — ره رومیان زی حساب است و الحان

(ناصرخسرو قبادیانی، ۱۳۷۰: ۸۳)

این ویژگیِ توجه به شعر در میان اقوام شرقی دیگر نیز تکرار شده و تداوم پیدا کرده است. اقوام شرقی، تمام اندیشه و تفکر و دستاوردِ خود را در نظم یا شعر گنجانده‌اند و به نثر یا تبلور ادبی آن به‌صورتِ داستان کمتر توجه کرده‌اند. شعرهایی که به‌جای‌مانده حاوی بسیاری از مسائل و عناصر مختلف فرهنگی همچون مسائل کلامی، فلسفی، عرفانی، تاریخی، سیاسی و اجتماعی است. ازاین‌روی، ما هر تلاشی برای شناخت گذشتهٔ خویش انجام دهیم باید به شعر شاعران روی‌آوریم (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۸).

پرسش اساسی تحقیق حاضر آن است که چه عواملی موجب این ویژگیِ علاقه و روی‌آوردن به شعر گشته است؟ چرا نسبت به داستان چنین رویکرد و علاقه‌ای نداشته‌ایم؟ فرض اصلی ما آن است که ساختار فرهنگی فردگرایی و عدم مشارکت جمعی علت اصلی این رویکرد گشته است. داستان‌نویسی نیازمند زمینه‌های فرهنگی مشارکتی است؛ اما شعر با فردگرایی تناسب دارد. در سنت ادبی کهن، داستان‌هایی نیز وجود داشته است؛ اما در این داستان‌ها نیز مبنای اصلی فردگرایی است و این داستان‌ها مبتنی بر اهمیت فرد نگارش‌یافته‌اند و با شعرهای آن اعصار تفاوتی بدین لحاظ ندارند.

۲. بحث و بررسی

طرح و ساختار اصلی داستان‌های کهن

در داستان‌های شفاهی و مکتوب کهن از یک الگوی واحد استفاده‌شده است؛ الگوی آشناسازی یا پاگشایی. همین الگو در منظومه‌های داستانی نیز تکرار شده است ازجمله در تمام داستان‌های *شاهنامه* این ساختار آشناسازی یا پاگشایی تکرار شده است.

آشناسازی[1] الگویی است که به طرز شگفت‌انگیزی تمام ابعاد فکر و زندگی بشر را تحت شعاع خویش قرار داده است. آشناسازی؛ پاگشایی؛ رازآموزی؛ آیین‌های تشرف و آیین‌های گذار همگی به مجموعه هنجارها و آیین‌هایی گفته می‌شود که طی آن فرد (نوآموز) از دوران پیشین (دوران خامی) فاصله گرفته، به بلوغ فکری، جسمی و روحی می‌رسد. میرچا الیاده، اسطوره‌پژوه رومانیایی، آیین‌های آشناسازی را به سه دستهٔ اصلی تقسیم کرده است:

۱- آشناسازیِ سنّ بلوغ یا آشناسازی برای ورود به گروه‌های سنی
۲- آشناسازی برای ورود به انجمن‌های سری
۳- آشناسازیِ جادوگری یا شمنی (الیاده، ۱۳۶۸: ۲۴- ۲۵)

1. Initiation

در آشناسازی سنّ بلوغ، نوآموز با رسیدن به سنّی خاص، طبق عرف قبیله می‌بایست در این مراسم شرکت کند. گذراندن آشناسازی سنّ بلوغ، به معنای ورود نوآموز به گروه سنّی بالاتر است. گذراندن این نوع آشناسازی نوعی اجبار عرفی است. در قبایل بدوی، گذراندن این آیین برای پذیرفته‌شدن در جمع بالغان اجباری است (همان: ۱۱). مرحلهٔ اوّل در آشناسازی سنّ بلوغ جدایی نوآموز از مادر است (همان: ۳۳- ۳۷) که این جدایی با خشونتی نمادین انجام می‌گیرد (همان: ۳۴- ۳۷ و ۳۹ و ۷۳). راهنمایان نوآموز را به محلّی دورتر از قبیله می‌برند. این جایگاه‌ها از ارزش و اهمیّت آیینی برخوردارند. انتقال نوآموز به این جایگاه‌ها به معنای انزوای نوآموز از جامعه است. گاه نوآموزان به کلبه‌هایی مخصوص برای گذراندن دوران انزوا انتقال داده می‌شوند. در این مراحل راهنمایان کارهایی چون ختنه‌کردن، خالکوبی و کشیدن دندان پیشین (همان: ۵۲- ۵۳) را انجام می‌دهند. ممنوعیّت یا محدودیّت نوآموز از خوردن و نوشیدن برای مدّتی معیّن (همان: ۴۸) ازجمله قوانین آشناسازی‌های سنّ بلوغ است. آموختن افسانه‌های مقدّس و سنّت‌های قبیله، اسم‌های خدایان و تاریخ اعمال آن‌ها و مناسبات رمزی میان قبیله و موجود فوق‌طبیعی از دیگر آموزه‌هایی است که نوآموزان در آشناسازی سنّ بلوغ می‌آموزند (همان: ۱۱). در مراحل مختلف آشناسازی رفتار راهنمایان با نوآموزان رفتاری خشونت‌آمیز است؛ از جمله، داد و فریادکردن بر سر آنان، ربودن یا ترساندن آن‌ها و گاه ضرب و شتم. در پایانِ آشناسازی، بدن نوآموز را با رنگ یا پودرْ سفید می‌کنند (همان: ۷۶). در برخی جوامع بدوی نام جدیدی بر فرد آشنا شده می‌گذارند (همان: ۷۰- ۷۱ و ۷۴). آخرین مرحله، مراسم بازگشت نوآموز به میان قبیله است، درحالی‌که اکنون به فردی آشنا شده تبدیل‌شده است.

در آشناسازی دختران نیز که معمولاً پس از اوّلین قاعدگی انجام می‌گیرد، کارهایی چون انزوای دختر از خانواده و گذراندن آشناسازی در کلبه و گاه در جنگل (همان: ۹۳ و فریزر، ۱۳۸۳: ۷۰۷- ۷۲۳) و انجام اموری چون خالکوبی و سیاه‌کردن دندان‌ها انجام می‌گیرد (الیاده، ۱۳۶۸: ۹۵). آنان در مراحل آشناسازی با نقش زن بودنشان در قبیله (جامعه، روستا و...) آشنا می‌شوند. در پایان، به میان قبیلهٔ خود بازمی‌گردند و با مراسمی خاص از آنان استقبال‌می‌شود.

در آشناسازیِ ورود به انجمن‌های سرّی، نوآموز با گذراندن مراحلی ویژه و قراردادی، به انجمن‌ها و مراتبی خاص (انجمن‌های مخصوص زنان و...) وارد می‌شود.

آشناسازی‌های شمنی و نیز آشناسازی جادوگری شکلی پیشرفته‌تر از آشناسازی سنّ بلوغ است. در این آشناسازی‌ها نوآموز فردی است که قبلاً آشناسازی‌هایی چون گذر به دورهٔ بلوغ را سپری کرده‌است. در این نوع آشناسازی‌ها نوآموز به شیوه‌هایی چون احضار ناگهانی، فراخوان یا انتخاب، انتقال موروثی حرفه، تصمیم شخصی و یا تمایل قبیله انتخاب می‌شود (الیاده، ۱۳۸۲: ۷۳). منظور احضار ناگهانی، جادوگرشدن یا شمن‌شدن ازطریقِ حادثه‌ای غیرِعادی است، مثل: برخوردِ صاعقه یا پایین‌افتادن از درختی بلند که با این حادثه، فرد به یک شمن یا جادوگر بدل می‌شود (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۷۴). همچنین، منظور از انتخاب‌شدن تصوّر برگزیده‌شدن یک فرد از سوی ارواح است. در این فرد، حالاتی چون دیوانگی و رفتارهای غیرِعادی بروزمی‌کند و این علائم اوّلین نشانه‌های برگزیده‌شدن اوست (الیاده، ۱۳۸۲: ۷۸). در آشناسازی‌های شَمنی، علاوه بر دوری نوآموز از خانواده و انزوا در جنگل یا کلبه، نوآموز معمولاً با خوردن یا نوشیدن مادّه‌ای خلسه‌آور به حالت خلسه فرومی‌رود. باور بدویان بر این است که نوآموز در حالت خلسه به آسمان یا دوزخ انتقال می‌یابد و در آن‌جا ارواحِ نیک یا اهریمنی او را با خشونت تمام قطعه‌قطعه می‌کنند و تمام اعضا و گوشت او را از هم جدا می‌کنند. در حین مُثله‌شدنِ نوآموز، روح ویژهٔ هر نوع بیماری، عضوی از او را از بدنش جدا می‌کند. سپس دوباره استخوان‌ها و دیگر اعضای بدن او را با هم ترکیب می‌کنند. پس از خارج‌شدن از این خلسه به دنیای خودش بازمی‌گردد، درحالی‌که به مقام شمنی رسیده‌است؛ یعنی هم توان جادوگری و هم توان شفای بیماری‌ها را دارد (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۰۸- ۲۳۸ و الیاده، ۱۳۶۸: ۱۷۷- ۱۸۲). در آشناسازی‌های شمنی تصوّر عروج به آسمان

معمولاً به‌صورت بالارفتن از درخت نمایش داده می‌شود (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۱۳- ۲۱۵ و الیاده، ۱۳۶۸: ۱۷۶و۱۸۴و۱۸۵). در تمام آشناسازی‌ها سرپرستی و انجام مراسم برعهدهٔ راهنمایان است. این افراد از بزرگان، جادوگران و کهن‌سالان قبیله هستند که حافظ آداب و رسوم عرفی و مذهبی قبیله هستند و آن‌ها را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کنند. در قبایل بدوی علاوه‌بر بزرگان و ریش‌سفیدان قبیله، معمولاً خدایان، ارواح نیاکان و دیگر نیروهای برتر را نیز در زمرهٔ راهنمایان قرار می‌دهند.

شکلی دیگر از آشناسازی که تأثیری جهانی دارد و همچنان زنده و پویا است، آشناسازی قهرمانی است. در دسته‌بندی الیاده از آیین‌های آشناسازی (الیاده، ۱۳۶۸: ۲۴- ۲۵) آشناسازی قهرمانی در ردهٔ خاصی قرار نگرفته‌است. به‌نظرمی‌رسد که این به‌خاطر اندک‌بودن نمونه‌های عینیِ آشناسازی قهرمانی در جوامع بدوی است؛ زیرا آشناسازی قهرمانی بیشتر به‌صورت شفاهی یا مکتوب در افسانه‌ها و اسطوره‌ها آمده‌است. باتوجّه‌به نمونه‌های برجای‌مانده یا گزارش‌شده از آشناسازی قهرمانی، این مراسم به‌خاطر مراحل دشوار و طاقت‌فرسایش در مرتبه‌ای بالاتر از آشناسازی سنّ بلوغ قرارمی‌گیرد. در آشناسازی قهرمانی نیز دورشدن از خانواده وجوددارد. راهنمایان نوآموز را به جایی دورتر از محل زندگی‌اش، معمولاً به جنگل می‌برند. نوآموز در کلبه‌هایی که گاه به شکل هیولا یا کروکودیل ساخته می‌شود (همان: ۸۳) دورهٔ انزوا را سپری می‌کنند. خشونت‌ها و سختی‌هایی که راهنمایان بر نوآموز اِعمال می‌کنند، به‌مراتب دشوارتر از مراحل آشناسازی سنّ بلوغ است. در کنار این آزمون‌های سخت، اسرار و سنّت‌های عرفی و مذهبی نیز به قهرمان نوآموز آموزش داده می‌شود. خصوصیّت بارز آشناسازی‌های قهرمانی خشم و شوریدگی قهرمان است که جنبهٔ آیینی دارد. این خشم ناشی از آزمون‌های سختی است که نوآموز پشتِ‌سر می‌گذارد. نتیجهٔ طبیعی این خشم و توحّش، شکار و نبرد است؛ نبرد با حیوانات درنده همچون گرگ و گراز. گاه نوآموز خود را به‌صورتِ خرس یا گرگ درمی‌آورد که این نماد این‌همانی با حیوان درنده است (همان: ۱۶۱). «این مرد جنگی جوان با تجاوز و خشمی هراس‌انگیز در حدّی که وی را به جانور وحشی شکاری تبدیل سازد، بایستی به تغییر انسانیت خویش مبادرت ورزد؛ یعنی به جانوری وحشی تبدیل‌شود. وی به‌نهایتِ درجه هیجان‌زده می‌شود و در نیرویی مرموز و غیربشری و مقاومت‌ناپذیر فرومی‌رود و کوشش و خشونت جنگی وی از اعماق وجودش نشأت می‌گیرد» (همان: ۱۶۶). در میان کاتی‌ها یک داوطلب تا زمانی که یک دشمن را نکشد، موهای سر و ریش خود را نمی‌تراشد (همان: ۱۶۲). در میان تایفالی‌ها، جوان داوطلب بایستی یک گراز یا یک گرگ را شکار کند (همان). در میان هریولی‌ها داوطلب بایستی بدون سلاح بجنگد (همان). داوطلب با این آزمون‌های دشوار، شوریده می‌گردد. وی مرد جنگی ترسناکی می‌شود و رفتار جانور شکاری از او سرمی‌زند (همان). مرحلهٔ آخر در آشناسازی قهرمانی بازگشت نوآموز آشناشده به میان جامعه است، درحالی‌که اکنون به جایگاه قهرمانی رسیده‌است.

همهٔ این آیین‌ها کم‌وبیش از الگوی معیّنی پیروی می‌کنند و آن گسست از جامعه و انزوای نوآموز، گذراندن مراحل سخت و دشوار با کمک راهنما یا راهنمایان، تصوّر مرگ آیینی و سپس بازگشت به میان جامعه (قبیله، روستا، گروه و ...) است. فرد آشناشده اکنون متفاوت از نوآموز پیش از گذراندن آشناسازی است. او دیگر خردسال وابسته به مادر (مربوط به آشناسازی سنّ بلوغ) یا فرد خام و ضعیف (مربوط به آشناسازی قهرمانی) یا فرد ناآشنا با اسرار و رموز مذهبی و عرفی‌اش (مربوط به آشناسازی شمنی و جادوگری) نیست؛ بلکه فردی «آشناشده» است؛ از کودکی به بلوغ، از وابستگی به مادر به استقلال و مردانگی (در مورد پسران)، از بی‌اطلاعی از نقش زن‌بودن در جامعه‌اش به شناخت جایگاه زن‌بودنش (در مورد دختران)، از ضعف به قوّت، از کفر به ایمان، از خامی به پختگی و از ناآگاهی به علم و آگاهی رسیده‌است، به‌ویژه اگر قرار باشد به منصب یا عنوان خاصی برسد، آشناسازی او را با اسرار کارش آشنا می‌کند.

فرد آشناشده به سطحی بالاتر از خرد و تجربه نائل‌می‌شود و رازها و پیچیدگی‌هایی را می‌آموزد که جز با پشتِ‌سرگذاشتن مراحلی طاقت‌فرسا به‌دست‌نمی‌آید.

در تمام این موارد، یک وجه مشترک وجود دارد و آن انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر است. در باور کهن، این انتقال تنها درصورتِ مرگ آیینیِ فرد و تولّد مجدّد او امکان‌پذیر بود و آشناسازی، آیینی برای کشتن نمادین نوآموز و تولّد دوبارهٔ او بود. در قبیلهٔ «نبومودو» در آفریقا، اردوگاه مراسم آشناسازی «جایگاه مرگ» نامیده‌می‌شد (بیتس و پلاگ، ۱۳۸۹: ۶۸۰). مرگ نمادین به‌وسیلهٔ آزمون‌هایی سخت و گاه طاقت‌فرسا انجام می‌گیرد. باور جوامع بدوی بر این است که در مراسم آشناسازی موجود برتر (خدا یا خدایان قبیله، هیولا، کروکودیل و ...) نوآموز را می‌بلعد (الیاده، ۱۳۶۸: ۴۴ و ۴۵ و ۱۹۲). این بلعیده‌شدن به‌صورتِ اقامت نوآموز در بیشهٔ تاریک، کلبه یا محلّی به شکل جانور بلعنده نمایش داده‌می‌شود. این اقامت ممکن‌است چند هفته و یا بیشتر طول بکشد (همان: ۷۵- ۷۶ و ۸۳). فریزر در گزارش آشناسازی دختران در یکی از جوامع بدوی آورده‌است که دختران در کلبه‌هایی تاریک به مدت چهار یا پنج سال در داخل قفس نگهداری می‌شدند (فریزر، ۱۳۸۳: ۷۰۹). خانوادهٔ نوآموز نیز که نوآموز از آن‌ها دور شده‌است، واقعاً تصوّرمی‌کنند که او در جریان آشناسازی کشته‌شده‌است. در برخی جوامع خانواده‌ها برای فرزندانشان به سوگواری می‌پردازند (الیاده، ۱۳۶۸: ۳۶ و ۳۹ و ۴۲ و بیتس و پلاگ، ۱۳۸۹: ۶۸۰). در آیین آشناسازی بلوغ در میان وال بیری‌های استرالیای مرکزی، پس از تعلیم سرودهای مقدس و آیین‌ها و باورهای قبیله به پسر بچّه‌ها، همان‌طور که مردان چاقوهای ختنه را تیز می‌کردند، خویشاوندان در مرگ بچّه‌ها عزاداری می‌کردند و مادران دهکده، هر یک چوبی شعله‌ور دردست‌می‌گرفتند که نشان زندگی پسرشان بود و در لحظهٔ ختنه‌کردن، آتش را به نشانهٔ مرگ نوآموز خاموش می‌کردند (چایدستر، ۱۳۸۰: ۱۰۲).

با مرگ آیینی، نوآموز از وضعیت پیش از آشناسازی خارج‌می‌شود و به‌اصطلاح می‌میرد و در وضعیتی جدید قرارمی‌گیرد؛ به عبارت دیگر، در وضعیت و نقش جدیدی متولّد می‌شود. در برخی جوامع نام جدیدی برای نوآموز برمی‌گزینند (الیاده، ۱۳۶۸: ۷۰- ۷۱ و ۷۴ و ۱۵۱). گاه نوآموز در اثر آموزه‌ها و اعمال آشناسازی زبان قبلی و حتّی مناسبات خانوادگی را نیز فراموش‌می‌کند (همان: ۷۴- ۷۵ و ۸۵). تمام این‌ها اعمالی نمادین هستند تا وانمود شود که نوآموز کشته‌شده و به‌صورتِ فردی آشناشده متولّدشده‌است. بدویان معتقدند که موجود بلعنده (خدا یا خدایان قبیله، هیولا، کروکودیل و ...) نوآموز را با استفراغ‌کردن پس‌می‌دهد. نوآموز که به‌زعمِ بدویان تازه متولدشده‌است، اکنون در حالت جنینی قراردارد. نوآموز با کارهایی چون بستن چشم‌ها، سکوت و یا خم‌کردن سر به سوی زمین و نگاه‌کردن به زمین حالت جنینیِ خود را نشان می‌دهد (همان: ۴۸). ممکن است خودش نیز غذا نخورد بلکه نگهبانش به او غذا بدهد (همان: ۴۷) یعنی همچون نوزادی است که خودش به‌تنهایی قادر به غذاخوردن نیست و باید دیگری به او غذا بدهد، به‌ویژه که در برخی قبایل یک زن از نوآموز نگهداری می‌کند (همان: ۱۳۹). این امر به معنای نگهداری مادر از کودک تازه متولّد شده است. این نگهداری در کلبه‌ای انجام می‌گیرد که نوآموز دورهٔ انزوا را در آن سپری می‌کند، گویی که نوآموز به رحم مادر بازگشته‌است و غذا از طریق مادرش به او می‌رسد. در مراسم آشناسازیِ آکیکویوهای شرق آفریقا نیز به‌صورت نمادین تولّد مجدّد نوآموز از مادرش نمایش داده‌می‌شود (فریزر، ۱۳۸۳: ۷۹۷- ۷۹۸).

الیاده در بررسی آیین‌های آشناسازی بر این باور بود که مراسم آشناسازی تکرار حادثه‌ای است که به‌زعم گردانندگان آن، پیش‌ازاین در زمان آغازین انجام گرفته‌است و با برپایی این مراسم سعی در بازآفرینی و تکرار آن حادثهٔ آغازین دارند و فرد زمانی موفّق‌می‌شود که بتواند تمام این مراسم را عیناً مثل نمونهٔ آغازینِ آن تکرارکند (الیاده، ۱۳۶۸: ۳۲). الیاده در تحلیل آیین‌های بدوی و آیین‌های مشابه آن معتقدبود، از آن‌جا که این آیین‌ها در باور انسان بدوی تکرار حادثه‌ای ازلی و آغازین است، انسان با تکرار آیینی این مراسم سعی در بازآفرینی آن حادثهٔ ازلی دارد. الیاده از این

فرآیند، به «برانداختن زمان به‌وسیلهٔ تقلید از نمونه‌های ازلی و تکرار کردارهای مثالی» تعبیر کرده‌است (الیاده، ۱۳۷۸: ۵۰).

آنچه از برشمردن ساختار آشناسازی در داستان‌های کهن برشمردیم نشان می‌دهد داستان‌های قدیم و به‌تبعِ آن فرهنگ عمومی ما همواره با آغاز و پایانی مشخص و از پیش‌تعیین‌شده روبه‌روست بنابراین، تغییری در کلیّت داستان و سرنوشت اشخاص به وجود نمی‌آید آنچه هست تکرار نمونه‌های قبلی است؛ تغییراتی که در یک داستان ممکن است به وجود بیاید در حدّ تغییر نام افراد داستان، مکان و زمان یا تغییری در تعابیر است؛ مثلاً ممکن است جانور بلعنده به شکل انسانی ظالم و مردم‌خوار جلوه کند مثل آنچه در مورد ضحاک در افسانه‌های ایرانی گفته شده‌است. درحالی‌که داستان و رمان مدرن مبتنی بر نظام علت‌ومعلولی است. راوی در بیان رمان و داستان (نویسنده در نوشتن) در پی کشف است وقتی در نگاه عمومی همه چیز از قبل مشخص باشد دیگر کشفی در میان نخواهد بود بلکه در خود طلبیدن و دیدار با داشته‌های خویش است.

لاج معتقد است که «ساده‌ترین راه برای معرفی کاراکتر که در داستان‌های قدیمی‌تر رواج داشت، ارائهٔ اوصاف جسمی و خلاصهٔ زندگی نامه‌وار است» (لاج، ۱۴۰۰: ۱۲۸)؛ اما «رمان‌نویسان مدرن معمولاً ترجیح می‌دهند که اطلاعات مربوط به کاراکترها به‌تدریج آشکار بشود، با کردار و گفتار بسط بیابد یا به‌صورتِ بالفعل انتقال پیدا کند» (همان: ۱۲۹). نویسندهٔ رمان که در پی کشف جزئیات است، شخصیت یا شخصیت‌هایی را انتخاب می‌کند و آن‌ها را در موقعیتی از اجتماع قرار می‌دهد، بعد در نتیجهٔ درگیری و کشمکش این شخصیت‌ها با هم و براثرِ برخورد و اصطکاک آن‌ها با افراد آن اجتماع، وقایع رمان به وجود می‌آید. ازآنجاکه رمان دربارهٔ انسان سخن می‌گوید و انسان تنها موضوع رمان است و رمان پاسخی به نیازهای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی انسان است، رمان‌نویس شخصیت‌های داستانی را متناسب با وضعیت‌های روزگار وضع می‌کند تا بتواند به خوانندگان خودش بصیرت تازه بدهد و آنان را متناسب با وضعیت‌های دشوار برای زندگی آماده‌سازد یا نگاه انتقادی را در جامعه پرورش دهد؛ اما سختی کار نویسنده در چنین فرهنگی که با نظام بسته و کلیشه‌های پذیرفته‌شده مأنوس‌است تا جایی است که باید افق انتظار مخاطبان خود را تغییربدهد یعنی آنان را ترغیب‌کند که نگاهشان را به دنیا و زندگی و طرح آن‌ها در داستان تغییربدهند. وقتی ویژگی فرهنگی ما ترس از پرسش است و برای همه چیز از قبل، پاسخ‌های آماده وجوددارد جرأت و جربزه‌ای برای جستجو و شک و تردید و شنیدن باقی‌نمی‌گذارد. وقتی چنین ویژگی فرهنگی مشخصهٔ غالب باشد نگارش یا مطالعهٔ داستان مجال کمی می‌یابد.

ساختار شعر کلاسیک

در شعرهای کلاسیک نیز با ساختار مشخص و پذیرفتهٔ قبلی روبرو هستیم. تحوّل و نوگرایی اگر هست همه در حدّ الگوهای پذیرفته‌شده و مشخص نظیر صنایع بدیعی است یا نوآوری‌هایی در وزن و زحافات شعری اما محتوای اشعار در چارچوب‌های مشخص و پذیرفته‌شده سیرمی‌کنند آن‌قدر این شیوه تداوم‌دارد که نهایتاً در شعر کلاسیک به تک‌بیت‌ها در یک مجموعه شعر می‌رسیم؛ یعنی در یک قطعه شعر نظیر غزل یا قصیده ابیات متعددی در کنار هم قرارگرفته‌اند بدون آنکه ارتباطی معنایی با هم داشته‌باشند تنها ارتباط این ابیات با هم وزن و قافیه است البته همیشه استثناهایی در هر فرهنگی وجوددارد اما استثناها قابلِ‌توجه نیستند.

کارکرد اصلی شعر مبتنی بر مسائل غنایی است و به درونیات فردی و احساسی در مرحله و موقعیت خاص مربوط است یک شعر ممکن است حتی برای شاعرش ارزش خود را از دست بدهد درحالی‌که داستان نه یک مرحله بلکه یک زندگی است شامل افراد و شخصیت‌های متعدد. ازاین‌روی، خوانندگان و مخاطبان شعر با داستان متفاوت هستند. علاوه بر اینها، شعر قابلِ ترجمه باکیفیت اصلی آن نیست بعضی معتقدند که اساساً شعر قابلِ ترجمه نیست شاید مبالغه به

نظر برسد؛ اما حقیقت آن است که ترجمهٔ شعر دشوار است؛ یعنی کیفیت شعری خود را از دست می‌دهد مگر آنکه مترجم نیز در حدّ شاعر متن اصلی و متناظر با آن شاعر باشد مثل نمونه‌هایی که در این زمینه از ترجمهٔ رباعیات خیام از زبان فارسی به زبان انگلیسی توسط فیتز جرالد نقل کرده‌اند (کمالی و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۳۸- ۵۵۱)؛ بنابراین، ملت‌هایی که مراودهٔ کمتری با غیرِ خود داشته‌اند به شعر روی آورده‌اند شعر برای آنان توانسته دغدغه و احساس آن‌ها را برای خودشان بیان کند. یک شعر وِرد زبان آنان شود و احساسات آنان را بازنمایی کند اگر هم به ترجمهٔ آثار دیگران پرداخته‌اند در حوزهٔ ادبیات خلاق به ترجمهٔ شعر بیشتر توجه کرده‌اند داستان در میان آنان خوانندهٔ کمتری داشته است. این روش البته موجب می‌شود آموزش‌ها نیز مبتنی بر شعر باشد در مدرسه و دانشگاه نیز به نقد و تحقیق شعر بپردازند و از نثر و داستان غفلت شود. چارچوب‌ها و الگوهای نگارش نیز به شعر وابسته است و مختصّات شعری را به نثر هم تعمیم می‌دهند مثل آنکه کتاب‌هایی که در زمینهٔ بلاغت یا نقد نوشته‌شده از قدیم تا کنون بر اساس شعر تنظیم‌شده‌اند و نمونه‌هایی که به‌عنوانِ الگو در این کتاب‌ها هست همواره نمونهٔ شعری است به‌جز مواردی که از آیات *قرآن کریم* یا حدیث مثالی نقل‌شده باشد از نمونه‌های نثر و داستان مثالی نمی‌بینیم.

خلق شعر در زمرهٔ فعالیت‌های شخصی و در خلوت شاعران رخ می‌دهد؛ اما جلوه‌های جمعی و غیرِفردی آن در حوزهٔ اجتماعی و سیاسی و دولتی از روزگاران کهن در قالب اشعار مدحی به وجود آمده است و این اشعار عمدتاً در جایگاه رسانه‌های تبلیغی دستگاه حاکم تلقی می‌شد و اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت چندان‌که برای آن صله‌هایی هنگفت داده می‌شد بعدها که شعر از دربار به میان تودهٔ مردم آمد و خاندان‌های اشرافی یا پادشاهی مثل گذشته به شاعران توجه نداشتند انجمن‌های شعری فعالیت‌های نظام‌یافته پیدا کرد شاعران در قالب و الگو و زمینه‌هایی شعر می‌سرودند که چارچوب مشخص و قابلِ‌پیش‌بینی داشته باشد. در تاریخ انجمن‌های ادبی، نگاه به گذشته و به قولی رعایت الگوهای استادان سلف، اصل خدشه‌ناپذیری تلقی می‌شد. آنچه در یک‌صد سال اخیر روی داده و نسبت به شعر کلاسیک با نگاه نقادانه یا با تردید نگریسته شده حاصل ضرورت تغییری از درون ادبیات شرق نیست؛ بلکه برآمده از فرهنگ و تمدن مغرب‌زمین است؛ اما مبتکران طرح این نوع شعر در ادبیات مشرق‌زمین تلاش کرده‌اند الگوهای غربی را با چارچوب‌های شعر شرقی هماهنگ سازند مثل آنچه نیما یوشیج در شعر فارسی انجام داده است.

تأثیر میزان دانش و افق انتظار مخاطبان در شکل‌گیری آثار ادبی

وقتی میزان باسوادان محدود باشد امکانِ مطالعه و خواندن متن به‌صورتِ داستان میسر نیست. در روزگاران قدیم که تودهٔ مردم سواد خواندن و نوشتن نداشتند و سواد مختص نخبگان یا منشیان بود برای ارتباط با مردم مهم‌ترین رسانه‌ای که حاکمیت‌ها از آن استفاده می‌کردند شعر بود حسن شعر به آن بود که با داشتن وزن امکان حفظ آن و به‌خاطر سپردن آن میسر بود این شعرها برای جذب مخاطبان غیر از پیام‌های موردِنظر شاعر یا سفارش‌دهندگان شعر از میان حاکمان، قابلیت‌ها و ظرفیت‌های دیگری نیز داشت که مخاطبان را جذب می‌کرد چندان‌که آن اشعار را به‌خاطر بسپارند و در خلوت خود مرور کنند یا به مناسبت‌هایی در گفتگوها یا زندگی و تجربه آن‌ها را بخوانند و به کار ببرند (مثل قصیده و غزل)، همچنین شعرهای کوتاه نظیر دوبیتی ممکن بود براثرِ طبع موزون کسانی خلق شود که امکان نوشتن آن‌ها را نداشتند؛ ولی به سبب وزن و قافیه آن اشعار را سینه‌به‌سینه نقل می‌کردند مثل آنکه شاعران دوبیتی‌های محلی گمنام هستند و با نقل شفاهی به عصر ما رسیده است یا بسیاری از شاهنامه‌خوانان که اشعار *شاهنامه* را روایت می‌کردند؛ در قهوه‌خانه‌ها، *شاهنامه* را برای مردمی می‌خواندند که امکان خواندن نداشتند. مخاطبان شاهنامه‌خوانی بسیاری از این اشعار را حفظ می‌کردند مخاطبان این نوع اشعار همگی از پایان قصه آگاه بودند؛ اما همچنان به قصهٔ موزون یا روایت آن گوش می‌دادند تکرار این قصه‌ها برای آنان ملال‌آور نبود آنان در پی کشف چیزی نبودند؛ چون از پایان کار اشخاص قصه آگاه‌بودند اما احساس شادی یا غمی که در قصه بود برای آنان عاطفه‌ای

ایجادمی‌کرد که موجب‌می‌شد بارها به آن قصه گوش‌کنند درست مثل آن چیزی که ارسطو در مورد کارکرد تراژدی قائل‌بود. به نظر ارسطو کارکرد صحیح تراژدی بیدارکردن احساس ترس و ترحّم و از این راه ایجاد تزکیه نفس (کاتارسیس) یا تطهیر و تهذیب آن احساسات در تماشاگران است (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۹- ۱۴۰).

مجموع شاهنامه‌خوانی در قهوه‌خانه‌ها یا نقل قصه‌ها در خانه‌های مردم مبتنی بر قرائت یک نفر و گوش‌دادن باقی بود. مردمی که عادت کرده بودند که یک نفر فرمان بدهد و باقی اجرا کنند بدون آنکه نقشی در انتخاب شاه یا حاکم داشته باشند می‌بایست برای حاکم وقت دعا کنند و ثنا بگویند و بر حاکم معزول یا مقتول نفرین‌کننده و از او بیزاری بجویند. در گزارش جابه‌جایی قدرت نیز صرفاً شنونده بودند و در غم و مرگ‌ها ابراز اندوه کنند یا در شادی آنان شاد باشند. آنان نقشی در خلق یا نوع قرائت اشعار نداشتند نقش آن‌ها آرزوی ظهور شاعری بود که بتواند دردهای آنان را بیان کند یا حاکمان را به‌گونه‌ای اندرز بدهد تا زندگی را بر آنان سخت‌تر نکند. این‌گونه بود که مردم به شاعر چشم می‌دوختند یا به گردِ راوی شعر حلقه می‌زدند چندان‌که شاعران، راویانی می‌یافتند که شعر آنان را روایت کند؛ چنان‌که محققان گفته‌اند «از جمله سنت‌های شعر پارسی که ریشه در ادبیات سامانی و شعر ستایشی و درباری دارد و حتی می‌توان پیشینهٔ آن را تا ادبیات پیش از اسلام و به‌ویژه آیین گوسانی پارتی نیز بازپس برد، روایت شعر است. در ادب عرب نیز روایت، پیشینه‌ای دراز دارد و یگانه راهی بوده‌است که یادگارهای ادبی اعراب را از دورهٔ جاهلی به روزگار اسلامی رسانیده‌است. روایت در پارسی، خوانده‌شدن شعر بر زبان راویان خوش‌آوازی بوده‌است که از سوی شاعر، عهده‌دار گزارش سخن او بوده‌اند» (رادمرد و آدینه، ۱۳۸۷: ۳۱).

این نوع تربیت فرهنگی موجب می‌شد که هنگام بروز مشکلات و مصیبت‌ها نیز مردم به‌جای آنکه خود اقدامی کنند منتظر بمانند تا یک قهرمان ظهور کند و آنان را از بند و سختی نجات دهد چندان که گمان می‌کردند که هر صدسال یک نفر خواهد آمد و وضع را دگرگون می‌کند اصطلاحاً مجدد رأس مأئه به او می‌گفتند. در کتاب‌های حدیث نیز از آن یادشده است: «انّ الله یبعث لهذه الامة علی رأس کل مائة من یجدد لها دینها» (سجستانی، بی‌تا: ۱۷۸).

یکی از ویژگی‌های فرهنگ شرقی نخبه‌پروری و قهرمان‌پروری است در فرهنگ شرقی آفرینش مبتنی بر خلقت یک فرد خاص است و باقی موجودات از آن خلق شده‌است (مالمیر، ۱۳۸۳: ۲۳- ۲۶). همین مسئله قهرمان‌پروری در رمان تداوم می‌یابد. رمان محصول تمدن غرب است با معیارها و اصول خاص خود وارد سایر زبان‌ها و فرهنگ‌ها شده‌است یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان شخصیت‌پروری است؛ اما مشکل بسیاری از نویسندگان عصر حاضر همچنان تکرار قهرمان‌پروری به‌جای شخصیت‌پردازی است. مخصوصاً تکرار این مسئله از سوی نویسندگانی که با اصول نگارش رمان مدرن آشنا هستند جای شگفتی است؛ یعنی به‌جای شخصیت‌پردازی به نگارش تیپ‌های شخصیتی می‌پردازند. در نقد داستان‌نویسی این نوع شخصیت‌پردازی را عیب می‌شمارند و توصیه می‌کنند به‌جای تیپ‌سازی به خلق شخصیت بپردازند؛ اما نکتهٔ مهم آن است که ساختار ذهن نویسندگان مبتنی بر تکرار الگوهای ساخته‌شدهٔ قبلی است. به‌جای آنکه خود به خلق شخصیت روی‌بیاورند و به کشف زوایای پنهان افراد از نگاه خود بپردازند تیپ‌ها و الگوهای شناخته‌شدهٔ قبلی را بازنویسی می‌کنند.

۳. نتیجه

تکرار ساختار آشناسازی در داستان‌های کهن نشان می‌دهد داستان‌های قدیم و به‌تبع آن فرهنگ عمومی ما همواره با آغاز و پایانی مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده روبروست. در شعرهای کلاسیک نیز با ساختار مشخص و پذیرفتهٔ قبلی روبرو هستیم. تحوّل و نوگرایی اگر هست همه در حدّ الگوهای پذیرفته‌شده است. کارکرد اصلی شعر نیز مبتنی بر مسائل غنایی است و به درونیات فردی و احساسی در مرحله و موقعیت خاص مربوط است. در گذشته به‌سببِ آنکه تودهٔ مردم

سواد خواندن و نوشتن نداشتند کاربرد شعر به‌خاطر موزون‌بودن آن برای عموم مردم قابلِ‌استفاده بود و نقش پررنگ شعر در کنار عوامل اجتماعی و فرهنگی دیگر موجب می‌شد نثر و داستان کاربرد چندانی نداشته باشد و تمام دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی در قالب شعر عرضه شود.

مجموعاً چنین بستر فرهنگی و پرورشی مجالی برای دخالت مردم و ایفای نقش و مسئولیت و انجام‌وظیفه ایجاد نمی‌کند. اما مهم‌ترین مسئله در دنیای مدرن نظام علت‌ومعلولی است و جنبهٔ انتقادی و نظام پارلمانی و پاسخگویی است که مردم دارای نقش فعالی هستند. در نظام سیاسی دمکراتیک، شعر کارآیی قبل را ندارد و به حوزهٔ خصوصی افراد تعلق دارد به‌جای آن، نثر و داستان کارآمد است که مبتنی بر نظام علّی و معلولی است و جنبهٔ انتقادی آن قوت دارد علاوه‌برآن نقش خوانندگان نیز فعال است. نویسنده یا راوی با پدیدهٔ تکراری سروکار ندارد؛ بلکه در نوشتن و پردازش شخصیت‌ها به دنبال کشف است؛ یعنی نویسنده پیوسته در جستجو است حتی جستجوی خویش.

مشارکت نویسندگان

این مقاله با مشارکت یکسان نویسندگان نگارش یافته است.

تشکر و قدردانی

از کتابخانه و مرکز تحقیقات دانشگاه کردستان تقدیر و تشکر می‌شود.

تعارض منافع

«با اطمینان کامل و اظهار نویسندگان این مقاله تعارض منافع ندارد.»

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

منابع

ارسطو (۱۳۶۹). **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

اسلامی ندوشن محمدعلی (۱۳۷۰). **جام جهان‌بین**، چاپ پنجم، تهران: جامی.

الیاده، میرچا (۱۳۶۸). **آیین‌ها نمادهای آشناسازی؛ رازهای زادن و دوباره زادن**، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، چاپ اوّل، تهران: آگه.

الیاده، میرچا (۱۳۷۸). **اسطورهٔ بازگشت جاودانه**. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، چاپ اوّل، تهران: قطره.

الیاده، میرچا (۱۳۸۲). **اسطوره، رؤیا، راز**، ترجمهٔ رؤیا منجم، چاپ سوم، تهران: علم.

الیاده، میرچا (۱۳۸۷). **شمنیسم؛ فنون کهن خلسه**، ترجمهٔ محمّدکاظم مهاجری، چاپ اول، قم: ادیان.

بیتس، دانیل و فرد پلاگ (۱۳۸۹). **انسان‌شناسی فرهنگی**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ هشتم، تهران: علمی.

چایدستر، دیوید (۱۳۸۰). **شور جاودانگی**، ترجمهٔ حسین توکّلی، چاپ اول، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

خطیبی، حسین (۱۳۶۶). **فنّ نثر در ادب فارسی**، چاپ اول، تهران: زوّار.

رادمرد، عبدالله و فرامرز آدینه (۱۳۸۷). راویان شعر پارسی، *مجله ادب پژوهی دانشگاه گیلان*، سال ۲، شمارهٔ ۶، صص ۳۱- ۵۴.

سجستانی، سلیمان بن اشعث (بی‌تا)، **سنن ابی داود**، ج۴، بیروت: دار الکتاب العربی.

فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۳). **شاخهٔ زرّین** *(پژوهشی در جادو و دین)*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چاپ اوّل، تهران: آگه.

کمالی، محمود؛ مرتضوی، سید جمال‌الدین؛ پوینده‌پور، اعظم (۱۳۹۸). بررسی و مقایسهٔ ترجمه رباعیات خیام از فیتزجرالد با ترجمه پیتر ایوری و جان هیث، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، سال ۲۴، شمارهٔ ۲۲، صص ۵۴۳ - ۵۶۴.

لاج، دیوید (۱۴۰۰). **هنر داستان‌نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)**، ترجمهٔ رضا رضایی، چ۱۰، تهران: نی.

مالمیر، تیمور (۱۳۸۳). پیوند قهرمان آرمانی با نمونه‌های نخستین انسان، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد*، سال ۳۷، شمارهٔ ۱۴۵، صص ۲۳ - ۳۵.

ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین حمید الدین (۱۳۷۰)، **دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی: بر پایه کهن‌ترین نسخه خطی مکتوب به سال ۷۳۶**، تصحیح مهدی محقق و مجتبی مینوی، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.

References

Aristotle (1990). *Poetics*, translated by A. Zarinkoub, second edition, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Bates, D. & Plog, F. (2010). *Cultural Anthropology*, translated by M. Salasi, Tehran: Elmi. [In Persian]

Chaidster, D. (2001). *The Passion of Immortality*. Translated by H. Tavakoli, Qom: Research Center for Studies of Religions and Religious Sectors. [In Persian]

Eliade, M. (1989). *Rites and Symbols of Initiation: the mysteries of birth and rebirth*, N. Zangouyi, first edition, Tehran: Agah. [In Persian]

Eliade, M. (1999). The Myth of Eternal Return, translated by B. Sarkarati, first edition, Tehran: Qatreh. [In Persian]

Eliade, M. (2003). myth, dream, secret, translated by R. Monajem, third edition, Tehran: Elm. [In Persian]

Eliade, M. (2008). shamanism; The ancient techniques of ecstasy, translated by M. K. Mohajeri, first edition, Qom: Adyan. [In Persian]

Fraser, J. G. (2004), Golden branch (research on magic and religion), translated by K. Firouzmand, first edition, Tehran: Agh. [In Persian]

Islami Nadushan M. A. (1991). Jam-e-Jahanbin, fifth edition, Tehran: Jami. [In Persian]

Khatibi, H. (1987). *the art of prose in Persian literature*, first edition, Tehran: Zavvar. [In Persian]

Kamali, M., Mortazavi, J., & Pooyandeh Poor, A. (2020). Study and Comparing translation of Khayyam's Rubaiyat by Fitzgerald with Peter Avery and John Heath's Translation. *Research in Contemporary World Literature*, *24*(2), 543-564. doi: 10.22059/jor.2019.140648.1331

Lodge, David (2021). The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts, Translated by R. Rezaei, first edition, Tehran: Ney. [In Persian]

Malmir, T. (2004). The association of the ideal hero with the first human being, *journal of faculty of letters and humanities*, ۳۷(۲), ۲۳-۳۵.

Nasser Khosro Qobadiani, A. M. H. (1991). *Divan of Hakim Nasser Khosro Qobadiani's Poems*, corrected by M. Mohaqeq & M. Minavi, fourth edition, Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Radmard, A., & Adineh, F. (2009). The Narrators (Râvis) of Persian Poetry. *Journal of Adab Pazhuhi*, *2* (6), 31-54.

Sajestani, S. b. A. (without date). *Sonan Abi Dawud*, vol. 4, Beirut: Dar al-Ketab al-Arabi. [In Persian]