LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (43), Summer 2022 https://lyriclit.iaun.ac.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.43.1.0

Research Article

Analysis and Criticism of Narration in the Main Themes of One Thousand and One Nights

Afroughinia, Afsaneh

PhD Candidate, Persian Language and Literature Department, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Shahbadi'zadeh, Mohammad (Coresponding Author)

Assisstant professor, Persian Language and Literature Department, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Mehraban Qezelhesar, Javad

Assisstant professor, Persian Language and Literature Department, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Abstract

Storytelling and narration are ways to better understand the environment around us and the world in general. That is, the human mind, with its literary power and narrative processing, regulates irrelevant and meaningless data. The study of a story based on its construction is a linguistic study and is both descriptive and an explanation of the literary construction and narrative sham. The purpose of this collection is to study the construction of the story - especially its theme-based on its linguistic features, i.e., narrative opening. From the mysterious world of One Thousand and One Nights, the most impressive themes were selected, and then the opening was described in the selected themes. Needless to say, choosing these themes does not mean that there is no other theme; But also, the choice of themes under the headings of love, crime, sightseeing, story Illusions, and wisdom are evident in most of the stories of One Thousand and One Nights. Rather, a story can have several different themes. In the author's view, the theme was more colorful, selected, and elaborate.

Key Words: One Thousand and One Nights, theme, narrative structure, narrative closure, opening.

Citation: Afroughinia, A.; Shahbadi'zadeh, M.; Mehraban Qezelhesar, J. (2022). Analysis and Criticism of Narration in the Main Themes of One Thousand and One Nights. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (43), 8-21. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.43.1.0

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.43.1.0

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و سه، تابستان ۱۴۰۱، ص. ۲۱-۸

مقاله پژوهشی

نقد و تحلیل روایت در اصلی‌ترین درون‌مایه‌های هزار و یک شب

افسانه افروغی‌نیا[۱]
محمد شاه‌بدیع‌زاده[۲]
جواد مهربان قزلحصار[۳]

چکیده

داستان‌پردازی و روایت، یکی از شیوه‌های درک بهتر محیط اطراف و به طور کلی درک بهتر جهان هستی است. هدف این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، مطالعهٔ درون‌مایهٔ داستان بر اساس ویژگی‌های ساختاری، یعنی گشایش روایی است. از دنیای پر رمز و راز هزارویک شب، چشمگیرترین درون‌مایه‌ها گزینش شده و سپس گشایش در درون‌مایه‌های انتخابی شرح داده شده است. ناگفته پیداست که گزینش این درون‌مایه‌ها بدان معنا نیست که درون‌مایهٔ دیگری در این اثر وجود ندارد، بلکه انتخاب درون‌مایه‌های دلدادگی، جرم و جنایت، گشت و گذار، وهم و اخلاق در بیشتر داستان‌های هزارویک شب نمودی بارزتر دارد. نتیجهٔ تحقیق بیانگر اینست که داستان‌های دلدادگی و عاشقانه بیشترین درون‌مایه‌ها را شامل می‌شود. در واقع شاید بتوان گفت مرتبط با درون‌مایهٔ حکایت اصلی و جامع داستان که بر پایهٔ خیانت به عشق آغاز می‌شود، عشق و دلدادگی بسامد بالایی در این پژوهش دارد.

کلیدواژه‌ها: هزارویک شب، درون‌مایه، بدنهٔ روایت، گشایش روایی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) amirrezas610@yahoo.com
۳. استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۷

۱. مقدمه

در سدهٔ نوزدهم، بسیاری از پژوهشگران به مطالعهٔ ساخت داستان و روایت به کمک الگوها و روش‌های زبان‌شناختی از زبان شنا سی به مثابهٔ ابزاری برای تحلیل دا ستان‌ها و روایت‌های عامیانه ا ستفاده کردند. روایت و دا ستان‌گویی از دیرباز در میان مردم رواج دا شته ا ست. «روایت یک دانش ا ست و راوی ک سی ا ست که می‌داند؛ به عبارت دیگر دانش در جامعه به شکل روایت تولید و منتقل می‌شود» (افخمی، ۱۳۸۲ : ۵۶). تنها در رمان و داستان نیست که با روایت روبه‌رو هستیم، روایت همه جا حضور دارد و یکی از مهم‌ترین شیوه‌های درک جهان اطرافمان پیش‌بینی و تعریف داستان‌های کوچک در مورد این جهان بر پایهٔ دا ستان‌هایی ست که قبلاً تعریف شده‌ا ست. هر دا ستانی به ضرورت از زبان یک راوی تعریف می شود، و بنابراین به نظر می‌رسد که در مطالعهٔ داستان باید به دو سازهٔ داستان و داستان‌گو بپردازیم. این نکته دربارهٔ کنش سخن‌گویی نیز صادق ا ست. هر سخنی، سخن‌گویی دارد که از آنچه گفته شده متمایز ا ست. اما آنچه روایت را با سخن‌گویی متفاوت می‌سازد این است که غالباً در روایت، راوی کاملاً مشخص است و حتی زمانی که توجه شنونده کاملاً به رخدادها و شخ صیت‌های دا ستان جلب شده، ح ضور راوی به رو شنی حس می شود. بنابراین، توجه به دو عن صر ضروری ا ست: شخصیت‌ها و رخدادهای داستان و آنکه از اینها تعریف می‌کند.

روایت شامل داستان، راوی و مخاطب است و اینها می‌توانند در فاصله‌های متفاوت از هم قرار گیرند. روایت توجه ما را به کمک راوی به داستان و توالی رخدادها جلب می‌کند. راوی که تنها منبع داستان است اغلب شخصیت‌زدایی شده‌است و با مخاطب تعامل و گفت‌وگویی ندارد. مخاطب تنها به راوی می‌نگرد و به او اعتماد و اطمینان دارد. روایت به دلیل وجود راوی و مخاطب از اشکال ارتباط است. از این دیدگاه، می‌توان روایت را به سه سطح تقسیم کرد: در سطح نخست، آفریننده در کار آفرینش اثری است تا خواننده و شنونده‌ای اثر را بخواند یا بشنود. در این سطح از تخیل و پرداخت خبری نیست و همانند دیگر تعامل‌های اجتماعی است، در واقع ارتباط ناداستانی است. در سطح دوم، راوی به تعریف رخدادهای داستان می‌پردازد و مخاطبان به نقل او گوش می سپارند. ارتباط و کلام در این سطح دا ستانی ا ست و از عنا صر تخیل و پرداخت بهره می‌برد. در آخرین سطح، شخصیت‌های داستان به کنش می‌پردازند و از کنش‌های هم تأثیر می‌پذیرند. این درونی‌ترین سطح ارتباط است که توجه خواننده و شنونده و مخاطبان را به خود جلب می‌کند. اغلب پژوهشگران، برای ساخت روایت، اصول مشترکی را در نظر می‌گیرند. بر این اساس، روایت شامل این اجزاست: ۱. معرفی زمینه و شخصیت‌ها، ۲. توصیف حالت، ۳. کنش آغازین، ۴. واکنش عاطفی، ۵. کنش‌های گره‌افکن، ۶. نتیجه، ۷. واکنش به نتیجه. «عمده‌ترین قسمت زمان داستانی به گره‌افکنی اخت صاص دارد و گره‌گ شایی تنها در صدی ب سیار ناچیز از زمان دا ستانی را شامل می شود؛ چرا که تغییر بخت قهرمان معمولاً در اواخر داستان روی می‌دهد و بعد از آن داستان به سرعت رو به اتمام می گذارد» (مکی، ۱۳۶۶: ۱۷۵).

این اجزا، از ساخت ذهنی انسان ریشه گرفته‌اند. به واسطهٔ روایت، می‌توان داده‌ها را پردازش کرد تا درک درستی از آنها حاصل شود. متن زبانی، تنها جایی است که می‌توان به مطالعهٔ این ساخت پرداخت.

روایت در سه مرحله شکل می‌گیرد: ۱. انسان با داده‌های اغلب بی شکل و نامنظم جهان بیرون روبرو می شود؛ ۲. سپس این مجموعهٔ نامنظم در ذهن انسان پخته و پرداخته می‌شود و نظم می‌گیرد؛ ۳. در نهایت روایت شکل می‌گیرد.

به این ترتیب شاید بتوان گفت که مطالعهٔ زبان‌شناختی ساخت روایت می‌تواند شیوهٔ مؤثری برای تحلیل ساختمان داستان و در نهایت برخی از پردازش‌های ذهنی با شد. «یکی از مباحث مورد توجه محققان روایت‌شناسی ساختارگرا، یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانون‌مندی‌ها و قواعدی که بر قصه‌ها و داستان‌ها حاکم است. به دلیل آنکه قصه‌های عامیانه، ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، می‌توان قواعد حاکم بر آنها را شناسایی و طبقه‌بندی کرد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۳).

هر روایت، سازهٔ گشایش و بدنهٔ روایت را در داستان شناسایی می‌کند. بدنهٔ روایت بزرگ‌ترین بخش هر داستان را تشکیل می‌دهد. گشایش از نظر حجم پس از بدنهٔ روایت قرار می‌گیرد. در قسمت گشایش، فرآیند رابطه‌ای بیشتر از همه نمود می‌یابد. این فرآیند در ابتدای روایت به کیستی شخصیت‌ها و چیستی موقعیت می‌پردازد و با مفهوم ایستایی و سکون بخش بزرگی از گشایش را تشکیل می‌دهد. این ایستایی و سکون و تعادل در بدنهٔ روایت بر هم می‌ریزد تا قهرمان یا قهرمانان ماجرا با تلاش و کنش علیه رخدادهای تعادل‌شکن، ایستایی و ثبات را در آخر داستان برقرار کنند. فرآیند بیانی که پس از فرآیند رابطه‌ای بیشترین بخش را به خود اختصاص می‌دهد از زبان راوی بیان می‌شود تا هم خواننده بفهمد داستانی نو آغاز می شود و هم مشخص شود که راوی خود داستان را شنیده است و داستان آفریدهٔ خود او نیست. گشایه در قالب فرآیند بیانی، شامل همان «می‌گویند»، «چنین حکایت کنند»، «آورده‌اند که» و ... می‌شود. فرآیند مادی، که بیانگر کنش‌ها و رخداد و حرکت است در بدنهٔ روایت افزایش چشمگیری می‌یابد؛ چرا که بدنهٔ روایت بستر حوادثی است که ایستایی و تعادل اولیه را بر هم زده کوشش قهرمان یا قهرمانان ماجرا را برای ایجاد تعادل و ثبات در پایان داستان برانگیخته‌اند.

در بخش گشایش، فرآیندهای رفتاری و ذهنی کمتر نمود می‌یابند شاید به این دلیل که واکنش‌های ذهنی و جلوهٔ عینی که همان رفتار باشد، نتیجهٔ کنش و رویارویی با حوادث است و به این دلیل که در گشایش هنوز کنش و رخدادی آغاز نشده، منطقی است که پی‌آمدی ذهنی و رفتاری وجود نداشته باشد. اما همین نمونه‌های کم نیز چگونگی برقراری حالت ایستایی داستان را بیان می‌کنند. در بدنهٔ روایت، درصد رخداد فرآیند مادی افزایش چشمگیری می‌یابد. طبیعی است که بدنهٔ روایت، جایگاه کنش و رخداد و حرکت و جنبش اصلی داستان و بستر حوادثی است که ایستایی و تعادل اولیه را بر هم زده‌اند و تلاش قهرمان یا قهرمانان داستان را برای برقراری تعادل و ثبات در پایان داستان برانگیخته‌اند. در این قسمت رخداد فرآیندهای ذهنی و رفتاری هم افزایش می‌یابند که نیز به دلیل واکنش شخصیت‌های داستان به رویدادهای بدنهٔ روایت است. از طرف دیگر درصد رخداد، فرآیندهای رابطه‌ای و وجودی کاهش می‌یابد. این کاهش پس از معرفی شخصیت‌ها و زمینه‌سازی آغاز داستان چندان شگفتی‌انگیز نیست، چه در بدنهٔ روایت شخصیت‌ها و بافت رخدادهای داستان شناخته شده‌اند و نیاز چندانی به بیان وجود و ویژگی و شناسایی حس نمی‌شود «نظریه‌پردازانی که به شخصیت از دید پدیدارشناختی می‌نگرند، شخصیت را مقوله‌ای ایستا نمی‌بینند، بازیگری که باید نقش خود را به بهترین شکل انجام دهد، در اینجا شخصیت موجود پویایی است که هستی او در کنش‌های داستانی پدیدار می شود، گرچه این شخصیت از طرح کلی داستان پیروی می‌کند، گاهی خود ابتکار عمل را به‌دست می‌گیرد و به اصطلاح همه چیز را رهبری می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۶). در بدنهٔ روایت، درصد رخداد فرآیند بیانی هم کاهش می‌یابد و به گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان و گاه به گشایه‌های تازه مخصوصاً در شیوهٔ داستان در داستان محدود می‌شود. در پایان داستان، درصد رخداد فرآیند مادی کاهش می‌یابد. شاید این کاهش به این دلیل باشد که شخصیت‌ها پس از گره‌گشایی و تلاش برای برقراری تعادل اولیه، هنوز به کنش نیازمندند تا روایت به شیوه‌ای منطقی بسته شود. این کنش معمولاً ازدواج و وصال معشوق است. الگوی کاهش درصد رخداد فرآیندهای رابطه‌ای و وجودی افزایش می‌یابد که خود نشانهٔ برقراری تعادل سکون ثبات و ایستایی است، اما جالب اینکه میزان افزایش درصد رخداد، به میزان بخش گشایش نمی‌رسد؛ چه درصدی از فرآیندها به بیان فرآیندهای مادی ذهنی و رابطه‌ای اختصاص یافته‌است.

۲. بحث

۲-۱. معرفی هزارویک‌شب

کسانی که پا به دنیای پر رمز و راز هزارویک شب گذاشته‌اند می‌دانند که «هزارویک شب به صورتی که فعلاً در دست است، تألیف یک شخص یا یک قوم نیست. این کتاب قرن‌ها در عالم گردش کرده، عجایب و نوادر بسیار دیده و از آنها

توشه اندوخته‌است. هر قوم و قبیله‌ای به تناسب ذوق خویش، چیزی بدان افزوده و در مدتی نسبتاً دراز به این حد کمال رسیده‌است؛ از این رو هزارویک شب، یک کتاب نیست، یک کتابخانه است و نه یک نویسنده، بلکه داستان‌سرایان بسیار در طول روزگاران، آن را پرداخته‌اند و گنجینه‌ای از ادبیات عامیانهٔ مشرق زمین در سده‌های میانه است که افسانهٔ همهٔ قرون را در آن می‌توان خواند» (ستاری، ۱۳۶۸: ۶۰). نکتهٔ مهم و قابل توجه این است که «هزارویک شب به دست نویسندگانی گمنام نگارش یافته‌است؛ زیرا اگر سراسر کتاب نوشتهٔ یک کاتب بود، بر اساس ملاحظات زبان‌شناختی، می‌توانستیم تاریخ تدوینش را تعیین کنیم، اما تعیین تاریخ دقیق برای تألیف آن ممکن نیست. در اسلوب نگارش آن اثر لهجه‌های مختلف بومی نمایان است. کاتبان، لهجه‌های محلی خود را هنگام رونویسی کتاب به کار برده‌اند و اختلافات اساسی در سبک قسمت‌های مختلف آن به‌وجود آورده‌اند، اما همین قرینه‌های باقی مانده، در تعیین تاریخ و ریشهٔ داستان‌های کتاب، راهنمای بزرگی محسوب می‌شوند. در واقع هر قصه، تاریخ تألیف و تنظیم جداگانه‌ای دارد که برای درک آن باید نشانه‌هایی چون نام اشخاص شناخته شده و یا اشاره به وقایع تاریخی، در متن آن به‌دست آورد» (ستاری، ۱۳۶۸: ۹۷). از آنجایی که مجموعه داستان‌های هزار ویک شب مراحل متفاوتی را گذرانده‌است تا به شکل امروزی درآید پژوهشگرانی که در مورد این اثر تحقیق می‌کنند هنوز بر سر تعداد دقیق داستان‌ها و تاریخ دقیق این اثر، به توافق نرسیده‌اند، اما بیشتر پژوهشگران بر این باورند که این اثر حدود قرن پانزدهم میلادی شکل یافته‌است.

۲-۱-۱. دسته‌بندی داستان‌ها

یکی از متداول‌ترین راه‌ها برای دسته‌بندی داستان‌ها، تقسیم بر اساس درون‌مایه است. در واقع درون‌مایه عبارت است از آنچه داستان بدان می‌پردازد. درون‌مایه فکر اصلی و غالب در هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر به وجود آمده و وضعیت موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد؛ به تعبیری شاید بتوان گفت درون‌مایه، فکر و اندیشهٔ نویسنده در داستان را بازگو می‌کند.

این مجموعه، داستان‌های هزارویک شب را در قالب محدود و به‌هم پیوسته‌ای از چند درون‌مایه بررسی نموده و دسته‌بندی مختصری ارائه داده‌است. در ادامه به بررسی این درون‌مایه‌ها می‌پردازیم.

۲-۱-۱-۱. داستان‌های دلدادگی

«این نوعروس کهن سال اما دلپذیر و نکوروی که زادهٔ اندیشهٔ سحرآفرین داستان‌پرداز قرون و بلاد و دیار مختلف است طی تاریخ گرداگرد جهان را گشته و از هر جا نشانی بر خود بسته و پیرایه‌ای زیبِ پیکر دل‌فریب خویش ساخته است» (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۶۲). حجم چشمگیری از داستان‌ها و افسانه‌های هزارویک شب، درمورد دلدادگی زوجی عاشق و شیفته است که می‌توان آنها را در زیر مجموعهٔ داستان‌های عاشقانه گردآوری کرد. «از بعضی از این داستان‌ها شاید شهریار بیاموزد که در ازدواج می‌تواند وفاداری در عشق نیز یافت شود» (بدره ای، ۱۳۸۹: ۱۸۹). تعداد این داستان‌ها انگشت شمار است و تاریخ نگارش اغلب اینها معلوم نیست، اما می‌توان با توجه به شیوهٔ داستان‌پردازی آنها را به دسته‌های زیر تقسیم کرد:

۱.دستهٔ نخست داستان‌هایی هستند که خاستگاه ایرانی و فارسی دارند؛ مانند: «حکایت تاج الملوک و سیده دنیا» و «حکایت النفوس و اردشیر». همهٔ این داستان‌ها بن‌مایهٔ عشق و دلدادگی خود را تحت عنوان «معشوقهٔ گمنام و ناشناس» ارائه می‌کنند: قهرمان ماجرا با شنیدن نام و وصف دختری از سرزمین‌های دور یا دیدن تصویری از او، دل به دختر بسته، مخاطرات سفر را به جان می‌خرد و در نهایت پس از تلاش فراوان به وصال می‌رسد. قهرمان که اغلب شاه یا شاهزاده‌ای است و معشوقه که اغلب شاه‌بانو یا شاه‌دختی ست، دو طرفی هستند که ماجرای داستان بر معاشقهٔ آنها شکل می‌گیرد و وصالشان پایان داستان را رقم می‌زند. این طرح داستانی ساده که بیانگر مفهومی تقدیری از عشق و وصال است، سابقه‌ای

طولانی در ادبیات هند و ایرانی دارد. «دراین مجموعهٔ داستان نشانه‌هایی از افسانه‌های هندی، ایرانی، عربی، یهودی و مصری دیده می‌شود و پیداست که دراین گردش طولانی و پایان ناپذیر خویش بر گرد ربع مسکون بسیار عجایب و نوادر دیده و از آن توشه‌ها اندوخته است» (محجوب، ۱۳۸۲: ۳۶۲). در این داستان‌ها، نتیجهٔ عشق و دلدادگی را تقدیر رقم می‌زند و به همین دلیل کنش روایی به تهور و جسارت قهرمان در تحقق تقدیرش تکیه دارد. معشوق نیز با نفرت و کینه ورزیدن به همهٔ خواستگاران و در پیش گرفتن انتظار، تقدیر خود را رقم می‌زند. در این داستان‌ها تکیه بر کنش قهرمان متمرکز است و نه شور و احساس او. این سفر از میان راه پر پیچ و خم تقدیر خود عنصر روایی خوبی ست، اما در نگاهی موشکافانه، چنین طرح روایی بیش از حد ساده و نه چندان جذاب به‌نظر می‌رسد. در نقطه‌ای از داستان، قهرمان عشق خود را ابراز می‌کند و از این پس حقیقی بودن عشق او بر همه ثابت می‌شود و از توصیف شور عشق او یا آشفتگی‌ها و بی‌خوابی‌های شبانه‌اش، یا تخیلاتش در مورد وصال به معشوق خبری نیست و به دلیل همین تقدیرگرایی و ساخت سادهٔ روایی است که داستان‌های عاشقانهٔ ایرانی، قدیمی‌ترین نمونه‌های این گونه در هزارویک شب به شمار می‌آیند. «در حکایات عاشقانهٔ نوعاً مطلوب و آرمانی، قهرمان داستان به شاهزاده خانمی تنها با دیدن تصویر او، یا فقط شنیدن نام او عاشق می‌شود. آنها از پیش مقدر بوده است که عاشق هم بشوند. سرنوشت، آنها را به هم می‌رساند و تقدیر آنها را از هم جدا می‌کند. قهرمان داستان که در آغاز با دیدن شاهزاده خانم بیهوش می شود، هنگامی هم که در می‌یابد ناپدید شده‌است باز غش می‌کند و بیهوش می‌افتد. در ماتم یار از دست رفته شعر می سراید و شعر می‌خواند و سپس ماجراها پیش می‌آید...» (بدره‌ای، ۱۳۸۹: ۲۰۴). **۲.** دستهٔ دیگر از داستان‌های عاشقانه، این‌گونه است که عشق، مفهومی مهم و جدی دارد و غالباً مایهٔ رنج عشاق است. عشاق این رنج را با شکیبایی تحمل می‌کنند و با این همه کنش مؤثری را موجب نمی شوند. وصال عشاق همیشه حاصل دخالت بزرگان و افراد خوب و مثبت است. به همین دلیل، طرح این داستان‌ها انعطاف‌ناپذیر است و از داستان به داستان دیگر تغییر چندانی نمی‌کند، از رخدادهای پرهیجان خبری نیست و داستان به شرح مفصل روابط عشاق و شور و احساسات آنها می‌پردازد. طرح داستان نیز از مراحل معین و متعارفی گذر می‌کند: عشق همیشه در اولین نگاه ایجاد می‌شود؛ معشوق مشتاقانه به عشق پاسخ می‌دهد و اغلب به دلایل مختلف در وصال عشاق مانعی پدید می‌آید که آنها را رنجور کرده و گاهی بیمار می‌شوند و عشاق درعوض چاره‌جویی منطقی، دوری و هجران را می‌پذیرند و تن به تقدیر می سپارند و همیشه فرد سومی مشکل را حل می‌کند و عاشق و معشوق در پر هیجان‌ترین قسمت داستان نجات می‌یابند و به وصال می‌رسند. از این دست داستان‌ها در هزارویک شب می‌توان به حکایت «دو وزیر و انیس الجلیس»، «حکایت علی بن بکار و شمس النهار» و «حکایت ابوالحسن خراسانی» اشاره کرد. «به‌طور کلی، داستان‌هایی چون داستان «تاج الملوک» حکایت «علی بن بکار و شمس النهار» و «مسرور و زین المواصف» آداب‌دانی در عشق را پیش می‌نهند و به زنان و مردان جوان عاشق می‌آموزند که چگونه احساس کنند و چگونه رفتار کنند» (بدره‌ای، ۱۳۸۹: ۲۰۵). تفاوت اصلی این داستان‌ها با داستان‌های مورد اول این است که در این داستان‌ها عنصر روایی در چارچوبی واقع‌گرا ارائه شده‌است. این واقع‌گرایی در توصیف صحنه‌ها و موقعیت‌ها، دقت در پرداخت طرح، صحنه‌پردازی تصویری و ارائهٔ انگیزه‌ها و روابط مفصل و دقیق نمود می‌یابد و در نهایت، به مشاهدهٔ دقیق واکنش‌ها و احساسات، تحلیل درست شور عشق و طراحی کامل و منسجم شخصیت‌ها می‌انجامد. شاید بتوان عشق شهرزاد را نسبت به شاه در همین مقوله جای داد. شهرزاد به خوابگاه «ملک جهان بخت» با قصد کمک به دختران بی‌گناه سرزمینش وارد شد، اما کم کم بارقه‌ای از عشق در وجودش درخشیدن گرفت تا جایی که در پایان قصه، مادر سه پسر شاه شده‌بود. همان‌طور که می‌دانیم در هیچ جای از داستان‌های هزارویک شب سخنی از زیبایی شهرزاد گفته نشده‌بود. راوی فقط به دانایی این بانو توسل می‌جوید و و اختیار روند هزارو یک شب به دست او می‌افتد.

۲.دستهٔ آخر داستان‌های عاشقانه خاستگاه مصری دارند. ساختار همهٔ این داستان‌ها آمیزه‌ای است از داستان‌های عاشقانهٔ ایرانی، عربی و حتی یونانی. حوادث این داستان‌ها اغلب در قاهره یا اسکندریه رخ می‌دهد. «حکایت انس الوجود»، «حکایت مسرور بازرگان و زین المواصف» و «حکایت قمرالزمان و ملکه بدور» از نمونهٔ این داستان‌ها هستند. در این داستان‌ها روایت بسیار کند پیش می‌رود و انگیزه‌ها اغلب بسیار بی‌ربط هستند. بیشتر این داستان‌ها دیدگاهی غیراخلاقی و خوش‌باشی لحظه‌ای از زندگی ارائه می‌کنند. این داستان‌ها، یکدستی ساختاری و انسجام هنجاری داستان‌های ایرانی و عرب را ندارند. از مهم‌ترین ویژگی‌های این داستان‌ها می‌توان به هنجارگریزی ساختار و درون‌مایهٔ آنها اشاره کرد که حاصل خیال‌پردازی و تخیل است. گرچه این داستان‌ها –به دلیل افسارگسیختگی خیال و نامتعارف بودن طرح و درون‌مایه- به سطح ادبی داستان‌های عاشقانهٔ دیگر نمی‌رسند، از جذابیت ویژه‌ای برخوردارند. «بیشتر داستان‌های عاشقانهٔ هزارویک شب، با آنکه مضمون‌های طرح، ایما و اشارات و کیفیت را از سنن کهن و ادبی عذرایی وام گرفته‌اند، به پایان خوشی ختم می‌شوند و عاشق و معشوق در نهایت کار، پس از ماجرای سخت و باور نکردنی، در یک بستر به وصل هم می رسند» (بدره ای، ۱۳۸۹: ۲۰۶).

این پژوهش بر مبنای روایتگری نوشته شده است. روایت در هزارویک شب در هر حالتی در دست شهرزاد است؛ چه آنجا که خود راوی است و چه آنجا که روایت را به دیگری می‌سپارد یا در فرآیند همزمانی روایی، مشترک با شخصیت‌های داستان به روایتگری می‌پردازد. او «هر بامداد لب از قصه فرو می‌بندد» اما نمی‌داند که کشته خواهد شد یا نه ؟ اما ناگفته پیداست که نبرد و کنش روایتگری او حائز اهمیت است! اینکه وی چرا و چگونه هزارویک‌شب را می‌سازد و روایت می‌کند بسته به موقعیتی است که خود خواسته و در آن قرار گرفته است.

۲-۱-۱-۲. داستان‌های مجرمانه

محتوای بسیاری از داستان‌های هزارویک شب، جُرم و جنایت است. «درون مایهٔ هر اثر ممکن است پیام آن اثر تعبیر شود، اما به ضرورت هر درون‌مایه‌ای نمی‌تواند پیام آن اثر باشد. پیام عنصر مشخص اخلاقی است، جنبه‌ای مثبت و آموزنده دارد و درون‌مایه‌ها ممکن است از این کیفیت برخوردار باشد یا نباشد» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۷۷). داستان‌هایی دربارهٔ دزدان، قتل و راهزنی و ماجراهای شخصیت‌های حیله‌گر و اوباش همه در این دسته می‌گنجند. این داستان‌ها هرچند از جهت حجم و اندازه، دیدگاه و فضا با هم تفاوت دارند، می‌توان همه را زیر عنوان داستان‌های مجرمانه و جنایی دسته‌بندی کرد. گویی واکنش مردم به جرم و کنجکاوی در آن، در پایه همیشه یکسان بوده‌است و تنها بنا به اوضاع اجتماعی جلوه‌های متفاوتی یافته‌است. بنابراین وجود داستان‌های مجرمانه مشابه با نمونه‌های امروزی، در هزارویک شب تصادفی نیست و در واقع عنصری یکسان است که به ساخت مشابه انجامیده‌است. اما برخلاف این شباهت می‌توان این نوع داستان‌ها را به دسته‌های کوچک‌تری تقسیم کرد. نخستین دسته از این داستان‌ها را می‌توان داستان‌های پلیسی نامید. مهم‌ترین ویژگی داستان‌های پلیسی توالی واژگون است: در بی‌علامت‌ترین شکل، داستان با کشف قتلی آغاز می‌شود و در ادامه، حوادث به‌تدریج بازسازی می‌شود تا مشخص شود که قتل چگونه و به دست چه کسی صورت گرفته‌است. داستان کارآگاهی داستانی‌ست که با کنش گره‌افکن آغاز می‌شود و به گره‌گشایی ختم می‌شود. «عمده‌ترین قسمت زمان داستانی به گره‌افکنی اختصاص دارد و گره‌گشایی تنها درصدی بسیار ناچیز از زمان داستانی را شامل می‌شود؛ چرا که تغییر بخت قهرمان معمولاً در اواخر داستان روی می‌دهد و بعد از آن داستان به سرعت رو به اتمام می‌گذارد» (مکی، ۱۳۶۶: ۱۷۵). و دومین ویژگی این داستان‌ها این است که باز سازی رخدادهای گذشته به عهدهٔ قهرمان ویژه ای که در داستان‌های امروزی، پلیس مخفی یا «کارآگاه» نامیده می‌شود، گذاشته شده است. کارآگاه با استفاده از شواهد موجود و دلایل منطقی، حوادث را بررسی می‌کند و کنار هم می‌چیند تا تصویر واقعی آن چه رخ داده کامل شود. البته با تعریفی که از داستان‌های کارآگاهی ارائه شد نمی‌توان هیچ یک

از داستان‌های هزارویک شب را داستان کارآگاهی ناب به شمار آورد؛ زیرا دو ویژگی این گونهٔ ادبی هم زمان در یک داستان از این اثر دیده نمی شود، اما داستان‌هایی هستند که از یکی از این ویژگی‌ها استفاده می‌کنند و به همین دلیل می‌توان آنها را داستان‌های کارآگاهی ناقص به شمار آورد. برای نمونه در «حکایت غلام دروغگو» از شگرد توالی واژگون استفاده شده است. در دستهٔ دیگری از این نوع داستان‌ها، جنایت از زبان قاضی‌ها و قراول‌ها گفته می‌شود و این نقل اغلب به درخواست سلطان صورت می‌گیرد؛ زیرا او علاقه‌مند است از رخدادهای مستند، مهم، و هیجان‌انگیز باخبر باشد و همین علاقه‌مندی سلطان بهانهٔ آغاز داستان است. «گمان می‌رود که در سده‌های میانه، در بغداد این امر متوالی بوده است که دزدان پس از آنکه بازنشسته می‌شده‌اند به خیل پاسبانان بپیوندند» (بدره ای، ۱۳۸۹: ۱۶۵). این داستان‌ها اغلب شکلی واقع‌گرا دارند و جنایت، حرفه‌ای دهشتناک است. بسیاری از وقایع این داستان‌ها به دید خوانندهٔ امروزی آشناست: شواهدی از جنایت که در مکان‌های متفاوت برجا می‌ماند، پرداخت زیرکانه و آشکار رشوه، پیمان‌های دروغین، جواهرات قلّابی، خانه‌هایی با چند راه خروج، ترور و از میان برداشتن شخصیت‌های مثبت، دام نهادن به کمک زنی جذاب و غیره.« داستان‌های دزدان زیرک و نیرنگ‌بازان «زیر نوعی» از یک «نوع» بزرگتر را که زیرکی و حیله‌های سپاهیان، زنان، مهمان‌های ناخوانده و حتی جانوران را شامل می‌شود، تشکیل می‌دهد» (بدره‌ای، ۱۳۸۹: ۱۶۹). غالباً در این داستان‌ها جنایت آزادانه صورت می‌پذیرد و جنایتکار از مجازات می‌گریزد و عدالتی اجرا نمی‌شود! در واقع اغلب داستان‌های جنایی هزارویک‌شب دربردارندهٔ مفاهیم امنیت، قدرت، و ثروت هستند و به دلیل سرپیچی از قوانین اخلاقی، خوانندهٔ امروزی را بهت زده و متعجب می‌کنند. اما همین تخطی از قوانین اخلاقی است که موجب می‌شود داستان به زندگی واقعی نزدیک‌تر باشد. در نوع دیگر از این داستان‌ها، جنایتکار اغلب پس از اعتراف به جنایتش کشته شده، به مجازات می‌رسد. این داستان‌ها که می‌توان آنها را داستان‌های راهزنی نامید، بیانگر اوضاع اجتماعی هستند. برای سده‌های پی در پی، دزدان با غارت کاروان‌ها و حمله به زایران و مناطق مسکونی، هراس انگیزترین خطر مردمان سرزمین‌های عرب‌نشین بوده‌اند. شهرنشینان ترس فراوانی از راهزنان داشتند و به‌شدت از آنها متنفر بودند. راهزن داستان‌های هزارویک شب، یا به‌غایت خونخوار و هولناک است و یا ابله و به همین دلیل در این داستان‌ها، بر خلاف داستان‌های جنایی دیگر، جنایتکار به هر صورت ممکن به مجازات عمل خود می‌رسد. در این داستان‌ها، تمایز دزدان و راهزنان به‌خوبی مشخص شده است. راهزنان، به‌تنهایی یا در قالب گروه، در راهها و صحرا کمین می‌کنند و قربانیانشان را با خشونت تمام غارت می‌کنند، اما دزدان، شهرها و روستاها را هدف می‌گیرند و به جای تکیه بر خشونت، به کمک زیرکی و حیله‌گری شان عمل می‌کنند. «قاطعان طریق یا راهزنان و دیگر دزدان بیرون شهر معمولاً در داستان‌های هزارویک شب و مجموعه داستان‌های دیگر، مردمان ساده‌لوح و ابلهی تصویر شده‌اند (مانند جوان کرد در حکایت «علی شر و زمرد») مجرم شهری عموماً چنان شهرت داشت که مردی بسیار زیرک است و وی را به‌خاطر تزویر و موفقیتش و شهرتی که از این راه به‌دست آورده‌بود می‌ستودند ... داستان‌های مستقل دربارهٔ مجرمان واقعی یا افسانه‌ای؛ از جمله: علی زیبق، دلیلهٔ محتاله، احمد دنف پیش از آنکه جزء مجموعهٔ هزارویک شب درآیند در میان مردم شایع و زبانزد بوده‌اند» (بدره ای، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

آخرین دستهٔ داستان‌های جنایی هزارویک شب مجموعه‌ای را تشکیل می دهند که می‌توان آنها را داستان‌های دغل‌بازان نامید. این عنوان به خوبی محدودهٔ داستان‌ها را بر حسب شخصیت یا شخصیت‌های اصلی معین می‌کند. «عنوان داستان، نقطهٔ اوج، تأکیدهای نمادین معمولاً شواهد خوبی برای یافتن معنای داستان هستند. همهٔ داستان‌ها لزوماً واجد درون‌مایه نیستند. بسیاری از داستان‌ها هدفی ورای داستان ندارند و لذا فاقد مفهوم درون‌مایه به معنای فنی آن هستند. داستان‌های سرگرم کنندهٔ پلیسی یا طنزآمیز یا دلهره‌آور از این دسته‌اند» (مستور، ۱۳۸۱: ۳۱). در این دسته از داستان‌های هزارویک شب قهرمان، در عین بدذاتی، لوطی‌منش است، به شیطنت و لودگی عشق می‌ورزد، خلاقیتی طناز یا مخرب دارد، و با همراهان صادق و

روراست است. «حکایت کید و مکر زنان» نمونه‌های خوبی از این دسته هستند. در سرتاسر این داستان‌ها نوعی کشمکش وجود دارد. «کشمکش گرچه به‌ظاهر بین اشخاص بازی جریان دارد و مشغولیات ذهنی تماشاکن را فراهم می‌آورد، اما کشمکش واقعی به صورتی نامرئی و بسیار پر کشش و هیجان‌انگیز بین نویسنده و مخاطبان او در می‌گیرد» (مکی، ۱۳۶۶: ۱۴۸) این دسته از داستان‌های هزارویک شب با واقع‌گرایی و اخلاق‌گرایی میانه‌ای ندارد و فضایی کنایی و طعنه‌آمیز دارد.

۲-۱-۱-۳. داستان‌های گشت و گذار

در بیشتر داستان‌های هزارویک شب، سیر و سفر رخ داده و گونه‌های متفاوت آن در این اثر تصویر شده است: سفر دریایی، سفر زمینی و حتی سفر هوایی که به کمک عفریت‌ها، پرندگان غول‌پیکر و وسایل جادویی پرنده صورت گرفته و سفر زیردریایی. روای این داستان‌ها، به توصیف سرزمین‌های دور می‌پردازد و سفر تنها به سرزمین انسان‌ها محدود نمی‌شود، بلکه از سرزمین عفریت‌ها و پریان نیز سخن می‌گوید. برخلاف بیشتر داستان‌های دیگر، دیدگاه عام داستان‌های مربوط به سفر، مثبت و اطمینان‌بخش است. قهرمان شجاع با کوشش و تلاش خود یا به کمک نیروهای جادویی، از مرزها و محدوده‌های آشنا فرا می‌رود و علاوه بر کسب دیدی گسترده‌تر به جهان، به ثروت و خوشبختی هم نایل می‌شود. او ممکن است با خطرهای بزرگی روبه‌رو شود، اما کمتر در سرزمین‌های تازه با پدیده‌های مرموز، ناشناخته، شرور و شوم برخورد می‌کند. تقریباً همه جا، حتی در میان عفریت‌ها، قدرت بی‌کران خدا آشکار است و مؤمنان راستین را در پناه خود حفظ می‌کند و همهٔ شگفتی‌های آفرینش، نشانه‌های حکم نامحدود آفریدگار است. در این داستان‌ها مرزی بین سفر واقعی و سفر خیالی وجود ندارد، به گونه‌ای که در هستی‌شناسی هزارویک شب، حاشیهٔ سرزمین شناخته شدهٔ واقعی به‌تدریج با سرزمین خیالی عفریت‌ها وپریان به هم می‌آمیزد. البته سفرهای واقعی نیز پر از عناصر خیالی هستند. توجه به سفر در داستان‌های هزارویک شب، بیانگر این نکته است که مردمان خاورمیانه مسافران بزرگی بودند که برای کشف یا معامله به دیدار سرزمین‌های متفاوت می‌رفتند. سفرهای دشوار و طولانی‌مدت به سرزمین‌های دور و برخورد با اقوام گوناگون و ناشناخته فرصت مناسبی بود تا جنبه‌های تازه‌ای از جغرافی، علم، فرهنگ و ادب سرزمین‌های دور کشف و مطالعه شود و کمترین نتیجهٔ این سفرها و اکتشافات، نقل و شرح سرزمین‌های تازه در قالب سفرنامه‌ها و رساله‌هاست. بدین ترتیب، آفرینندهٔ ادبی عنصری مناسب را در اختیار دارد تا با آمیزش آن به عنصر خیال و آفرینش، داستان خود را بپردازد. از مهم‌ترین داستان‌های این مجموعه می‌توان به «حکایت سندباد بحری» و «حکایت عبد الله بری و بحری» اشاره کرد.

۲-۱-۱-۴. داستان‌های وهمی

«هزارویک شب مانند تمامی شاهکارهای ادبی جهان، منشوری است چندسویه که هر زاویه‌اش ما را به جهانی بدیع هدایت می‌کند. جهانی سرشار از اتفاقات غریب، ساختارهای گوناگون، آدم های حیرت‌انگیز و رمز و رازهای ناگشودنی» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۱۷۶). مهم‌ترین فضایی که در داستان‌های این کتاب قصه در قصه با آن روبرو هستیم، فضای جادو و پریان است. بسیاری از حکایات هزارو یک شب، از عنصر جادو و موجودات غیر واقعی بهره برده‌است. بالطبع فضاها و زمان و مکان و توصیفاتی هم که در آن به‌چشم می‌خورد فضایی جادویی و موهوم دارد. با نگاهی دقیق و موشکافانه، می‌توان داستان‌های پریان را برخلاف ظاهر تکراری‌شان، به دسته‌های زیر تقسیم کرد. ابتدا به کنش‌های قهرمان داستان در مقابل عفریتی پرداخته می‌شود. قهرمان بنا به دلیلی اسیر عفریتی ترسناک می‌شود و با فریب و هوشیاری، از دام او می‌رهد. از نمونهٔ این داستان‌ها می‌توان به «حکایت بازرگان و عفریت» و «حکایت دختر زیبا و عفریت» اشاره کرد. این داستان‌ها همه شرح پیروزی انسان بر عفریت‌ها هستند و از گونه‌های مختلف جادو و دیگر عوامل ماوراء الطبیعی استفاده می‌کنند. در این داستان‌ها عفریت با داستان‌گویی نرم می شود، انسان به حیوان و حیوان به انسان بدل می شود و درهای ممنوع به جهانی

غریب و نا شناخته باز می‌گردد. «افسانه‌های هزار ویک شب بر دنیای غنی موجودات ماوراء الطبیعی همچون جن‌ها، غول‌ها و پریان دریایی یا زمینی تکیه می‌کنند و از توانایی‌ها و قابلیت‌هایشان؛ چه به صورت سودبخش برای آدمیان و چه در قالبی زیان‌آفرین قصه می سازند. شخصیت‌پردازی این موجودات فراطبیعی، بیش از آنکه عجیب و باورنکردنی و رمزآلود با شد، واقعی و ملموس می‌نماید. آنان غالباً در دسترس هستند و کیفیتی منطقی و عقلانی دارند، گویی همگی بخشی از زندگی روزمره به شمار می‌آیند» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۳۱۶).

در نوع دیگر از این داستان‌ها، قهرمان در پی سفری، به قلب سرزمین عفریت‌ها و دیوان می‌زند و به جست‌وجو در این مکان تازه می‌پردازد. «دنیایی که ساکنان نامرئی و اسرار آمیز آن به خواست خود یا توسل به سحر و جادو، ناگهان پدیدار و غیب می شوند، به زیر زمین فرو می‌روند یا به آسمان‌ها بال می‌گشایند و در چشم بر هم زدنی از مغرب به مشرق می‌پرند، لشکر انبوهی را شکست می‌دهند و از دل خاک کاخ‌های شکوهمند سر بر می‌آوردند» (ستاری، ۱۳۶۸: ۲۰۱). از نمونهٔ این داستان‌ها «حکایت هارون الرشید و ابومحمد تنبل» است که در این داستان عفریتی همسر زیبای وی را می‌رباید و ابو محمد در پی یافتن همسرش قصد سفر می‌کند و به وادی عفریتان و جنّیان قدم می‌گذارد. و در حکایتی دیگر به نام «حکایت سیف الملوک و بدیع الجمال»، که دختری از جنّیان به اسارت انسان در می‌آید. گاه نیز سفر قهرمان داستان شکل بیرونی ندارد، بلکه صورتی جادویی می یابد و در انتها به دانایی و آگاهی قهرمان می‌افزاید. «حکایت بلوقیا» بهترین نمونهٔ سفرهای جادویی‌ست. بلوقیا در سفرش با عوامل شگفت‌انگیز بسیاری روبه‌رو می شود که اغلب چهره‌ای اساطیری دارند، و در پایان به درکی هستی‌شناختی می‌رسد. «در چنین دنیایی که سرشار از حضور غیب است، همه چیز شدنی است و وقوع هر امر و انجام یافتن هر کاری امکان‌پذیر است» (ستاری، ۱۳۶۸: ۲۰۳).

دستهٔ آخر از داستان‌های پریان هزارویک شب، داستان‌هایی هستند که درون‌مایه‌شان به تقدیر از پیش رقم خوردهٔ قهرمان می‌پردازد. تقدیر قهرمان نیز اغلب در قالب شیئی جادویی مانند طلسم یا تعویذی جلوهٔ عینی می‌یابد تا قهرمان در ستیزی بر عفریتان و جنّیان چیره شود و یا به ثروت و مکنت فراوان برسد. «این ستیز، ریشه در تراژدی بزرگ یونان دارد. اگر باور داشته باشیم که تقدیر آدمی از روز اول رقم خورده‌است و هیچ کس حتی خدایان نیز نمی‌توانند در مسیر آن تغییری ایجاد کنند، آدمی در ستیز با مسئله‌ای قرار می‌گیرد که حیات او بدان وابسته است. هر چند که او در برابر آن هیچ مقاومتی نمی‌تواند داشته باشد، اما با این همه در برابر آن تسلیم نیست و ایستادگی می‌کند» (قادری، ۱۳۸۶: ۴۶). این الگو در داستان‌های «حکایت علاء الدین ابو شامات» و «حکایت اسب آبنوس» تکرار می شود. در داستان‌های این گروه، تقدیر به هیأت جانوران به قهرمان رو می‌کند، قهرمان به کمک انگشتر جادو یا وردی به ثروت می‌رسد و یا نجات می‌یابد، و گاه استفادهٔ نادرست از طلسمات و تعویذات درد سرآفرین می شود. « سحر و جادو در هزارویک شب بیشتر در راه اغراض اخلاقی و عشقی به کار می رود، ساحران مردمان را به سبب کارهای زشت و ناپسندشان به صور گوناگون مسخ می‌کنند و از طلسم و جادو برای بستن پیوندی عاشقانه و یا گسستن آن یاری می‌گیرند» (حدیدی، ۱۳۷۳، ۳۶۰). نکتهٔ مهم دربارهٔ همهٔ داستان‌های پریان هزارویک شب این است که این داستان‌ها چنان پرداخته شده‌اند که حضور و کنش همهٔ عوامل و موجودات جادویی در آنها چندان شگفت‌انگیز نیست. عفریت‌ها، جنّیان، پریان، اوراد، انگشتری‌ها و چراغ جادو، قالیچه‌های پرنده، بدل انسان به حیوان و برعکس، همه و همه چنان در فضای داستان‌ها حل شده‌اند که باورکردنی هستند. حیوانات هزارویک شب کمتر جادو می شوند و اغلب با زندگی واقعی پیوند دارند. البته شگردهایی هست که به کمک آنها حیوانی از ذات خود خارج می‌شود. برای مثال، گاه عفریت‌ها و جنّیان به قالب مار و میمون فرو می‌روند. گاه نیز انسانی به حیوانی بدل می شود که در این مواقع اغلب داستان دلیلی منطقی برای این تبدیل ارائه می‌کند. «اسطوره‌های پیکرگردانی ریشه در ماقبل

خلقت دارد و در هستی و آفرینش همهٔ موجودات از خدایان و ایزدان گرفته تا حیوانات و گیاهان و جمادات و انسان‌ها، نقش دارند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۶۶). به طور کلی، در جهان هزارویک شب میان انسان و حیوان نه جنگی هست و نه رفاقتی و بر خلاف افسانه‌های دیگر ملل، در این اثر مرز میان جهان انسان و حیوان کمتر خدشه‌دار می‌شود. تبدیل انسان به حیوان یکی از مضمون‌های روایی است که بارها در داستان‌های پریان هزارویک شب تکرار می‌شود. رستگار فسایی ظهور پیکرگردانی‌های اساطیری را ناشی از باور انسان به سیال بودن هستی می‌داند؛ بدین معنی که انسان در چهارچوب باورهای جاندارانگاری خود همهٔ اشیا و موجودات عالم را دارای شخصیت و شعور می‌داند (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۷۱). این تبدیل اغلب به کمک طلسم یا وردخوانی میسر می شود. «حکایت بازرگان و عفریت» از نمونه‌های خوبی است که از این بن‌مایه سود برده‌است. در این داستان، قهرمانان برای رهایی از عفریت به داستان‌گویی روی می آورند. داستان‌ها همه شرح انسان‌هایی هستند که به حیوانی مانند غزال، سگ، و استر بدل شده‌اند و این تبدیل‌ها نیز به اشکال مختلف صورت گرفته است. در همهٔ این داستان‌ها، آنکه تبدیل را باعث می شود هیأت یکسانی دارد. او اغلب یکی از عفریتان یا پریان است که با روش‌های جادویی ساده‌ای؛ مانند: وردخوانی یا آب پاشیدن بر قربانی‌اش، انسان را به حیوان بدل می‌کند. قربانی اغلب از شخصیت‌های معصوم است که در خاتمهٔ داستان از این جادو می‌رهد. نکتهٔ جالب در این تبدیل‌ها این است که قربانیانی که به حیوانی بدل شده‌اند، پس از بازگشت به هیات انسانی پیشین، خوی حیوانی نیافته و ماهیت انسانی خود را حفظ کرده‌اند. مضمون آشنای دیگر، چیرگی بر عفریتان و دیوان و پریان است. در داستان‌هایی که از این بن‌مایه بهره جسته‌اند، قهرمان با کمک بخت و اقبال و گاه به‌واسطهٔ دستیابی به شیء جادویی، موجودات جادویی را به فرمان خویش در می‌آورد. موجود جادویی فرمانبر، موظف است که مطیع بی‌چون و چرای اربابش باشد. برایش فرقی نمی‌کند که اربابش چه کسی باشد. این عفریتان و دیوان آماده به خدمت، علی رغم قدرت افسانه‌ای‌شان، نه هراسناک هستند و نه اسرارآمیز، و به همین دلیل، شاید بتوان به این نتیجه رسید که اینها در واقع نمود آرزوهای بزرگ مردمان تن‌آسان و تنبل بوده‌اند.

۲-۱-۱-۵. داستان‌های حکیمانه

داستان‌های پارسایی، اخلاقی، تعلیمی، لطیفه‌ها بخش بزرگی از هزارویک شب را تشکیل می‌دهد. هدف همهٔ این داستان‌ها اصلاح و تکمیل آموخته‌های اخلاقی، مذهبی، فرهنگی است و احتمالاً در دوره‌های متفاوت به کل اثر افزوده شده‌اند. محتوای جذاب و سرگرم کنندهٔ این نوع داستان‌ها، توجه را به خود جلب می‌کند. عقاید و تکالیف دینی و ویژگی‌های زندگی حکیمانه توصیف می شود، فضایل و صفات اخلاقی اشخاص بیان می شود، تصویری شبح‌گونه از زندگی و رفتار و اعمال پادشاهان و خلفا ترسیم می‌شود و سخاوتمندی‌ها و جملات قصار شرح می‌شود. این داستان‌ها از دید شیوهٔ پرداخت نیز تفاوت‌هایی دارند. با آمیختگی داستان‌های تعلیمی، آموزش و سرگرمی سرو کار داریم، لطیفه‌ها و حکایت‌ها به شخصیت‌های معروف و سازمایه‌های تاریخی می‌پردازند، داستان‌های اخلاقی پنهانی یا آشکارا پند می‌آموزند، و داستان‌های زاهدانه به کمک رمزآفرینی یا در قالب موعظه، ایمان و تقوا را ترویج می‌کنند. بدین ترتیب، می‌توان این داستان‌ها را بر حسب شیوهٔ پرداخت، به دسته‌های گوناگون تقسیم کرد. داستان‌های تعلیمی، داستان‌هایی هستند که اطلاعات متفاوتی را به خواننده ارائه می‌کنند. در این داستان‌ها دانش مسافران و تجربهٔ جهانگردان فراوان به چشم می‌آید. کنیزان و زنان زیبارو برای سرگرمی ارباب خویش و اثبات لیاقتشان، آزمون‌های سختی را از سر می‌گذراندند و علاوه بر سرگرم کردن خواننده، به آموزش او نیز می‌پردازند. نمونهٔ عالی این داستان‌ها «حکایت شش کنیز» است که در این حکایت کنیزان مردی یمنی به درخواست صاحبشان، در مقام مناظره برخاسته و در ستایش خود و تحقیر رقیب مبالغه و شوخی‌های گستاخانه‌ای می‌کنند و این همه را به آیات قرآن و احادیث و اخبار و اشعار مزیّن می‌کنند. هوش کنیزان و جذابیت و زیبایی ظاهریشان از آنها

نمونه‌هایی از انسانی کامل ساخته است که نقل مناظره‌شان هم سرگرم‌کننده است و هم مطلب می‌آموزد. دستهٔ دیگری از این داستان‌ها، مضمونشان سخاوت است و به گشاده‌دستی شخصیت‌های تاریخی می‌پردازد. پس از آن می‌توان به داستان‌هایی که پیرامون مضمون عشق می‌گردند و به حکایت گشاده‌دستی و دستگیری شخصیت‌های تاریخی می‌پردازند، اشاره کرد. از نمونهٔ این داستان‌ها «حکایت حاتم و ذولکراع» است. ساختمان این داستان‌ها اغلب بسیار استادانه بنا شده است و خواننده اغلب به پایانی متقاعدکننده می‌رسد. این داستان‌ها به حکایت عشق قهرمانان تاریخی واقعی می‌پردازند و به کمک عناصر روایی و شگردهای داستان‌پردازی، جذابیت خیره‌کننده‌ای دارند. از نمونهٔ این داستان‌ها «حکایت سلطان محمود غزنوی و ایاز» است که ویژگی‌ها و شگردهای روایی سرگذشتنامه‌ها و داستان‌های عاشقانه را به هم می‌آمیزد.

داستان‌های اخلاقی دستهٔ دیگری از این داستان‌ها هستند که همه می‌کوشند تا پیامی اخلاقی را ابلاغ کنند و به همین دلیل رخدادها و اشخاص داستان‌های اخلاقی به تنهایی اهمیتی ندارند و تنها برای آموزش نکته‌ای اخلاقی در تار و پود داستان تنیده شده‌اند. «اخلاق توصیفی به پژوهشی اخلاقی گفته می‌شود که به توصیف و گزارش اخلاقیات افراد، در جوامع مختلف می‌پردازد، عاری از هرگونه ارزیابی و ارزش‌گذاری؛ یعنی از درستی و نادرستی احکام و معیارهای اخلاقی سخنی به میان نمی‌آورد» (فنایی، ۱۳۸۳: ۳۳). بر خلاف شخصیت‌های دیگر داستان‌ها، شخصیت این داستان‌ها هویتی معین ندارد و با نمود در قالب اسامی نامشخص؛ مانند: مردی، پادشاهی و... نمایندگی گروه بزرگی از مردم را به عهده دارد. برای ابلاغ پیام اخلاقی، می‌توان از شگردهای ساختاری بسیاری بهره برد. گاه دریافت پیام اخلاقی داستان به عهدهٔ خواننده است. این شگردی‌ست که بر خلاف ظاهر ساده آن، یکی از دشوارترین شیوه‌های القای ادبی‌ست. شگرد ساده‌تر این است که نویسنده پیام داستان را آشکارا و به روشنی ذکر کند. گاه این پیام اخلاقی آشکار در متن داستان تفسیر می شود و نویسنده با ذکر احادیث مذهبی و آیات کتب مقدس بر اهمیت و اعتبار پیام تأکید می‌کند. در این موارد، نویسنده باید چنان چیره‌دست باشد که بتواند انسجام میان رخدادهای داستان، پیام اخلاقی، تفسیر پیام و نقل قول‌های مذهبی را حفظ کند. آخرین شگرد نیز ابلاغ پیام اخلاقی در پوشش تمثیل است. در این موارد، داستان دارای دو بار معنایی آشکار و پنهان است: خواننده به بار معنایی آشکار، به‌راحتی دست می‌یابد، اما پیام اصلی و تفسیر حکایتی سرگرم‌کننده در لایهٔ پنهان نهفته است و کشف آن به هوشیاری خواننده بستگی دارد. تمثیل بیان حکایتی است که مراد گوینده از آن معنای کلی‌تری غیر از معنای ظاهری آن است و معمولاً برای تیپ‌سازی به کار رفته و ممثل و نشان دهندهٔ یک طبقه یا تیپ یعنی طرز تفکر و عمل خاصی است ... گاهی برای استدلال و گاهی برای توضیح و گاهی برای پند و اندرز دادن است و گاهی می‌خواهد پیامی را به صورت پنهان و غیر مستقیم منتقل کند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳۷ – ۲۴۵). «حکایت حیوانات»، «حکایت مرغابی و سنگ پشت»، «حکایت گرگ و روباه » و بسیاری از داستان‌هایی که با شگرد داستان در داستان روایت شده‌اند؛ مانند اغلب داستان‌هایی که در دل داستان «حکایت شماس وزیر» نقل می شوند از نمونهٔ این داستان‌ها هستند. «فابل‌ها حکایاتی دربارهٔ جانوران یا عناصر طبیعی شخصیت‌یافته‌اند و بر خلاف اسطوره‌ها با پیامی روشن و اخلاقی به پایان می‌رسند. ویژگی برتر فابل در همین است که در بر دارندهٔ حکایتی آموزنده است و هدفش، آموزش رفتار اخلاقی و اجتماعی به انسان است. بر عکس اسطوره‌ها عاری از این جنبهٔ صریح تعلیمی‌اند و شامل روایاتی مقدس می‌باشند که چندان پیوندی با زندگی روزمرهٔ انسان ندارند» (اسماعیل پور، ۱۳۹۳: ۴۰). آخرین گروه از داستان‌های حکمی و اخلاقی هزارویک شب نمونه‌هایی هستند که می‌کوشند پیامی مذهبی و رفتاری دینی را ترویج کنند و به همین دلیل، در این داستان‌ها، ساخت روایت زاهدانه به چشم می خورد. «در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه از جمله هزارویک شب، شخصیت‌ها همه ایستا هستند؛ یعنی تغییر و تحول ندارند. در این آثار، بیش از

آنکه با شخصیت فعال و پویا روبه رو باشیم با تیپ‌های معین و از پیش مشخص برخورد می‌کنیم؛ وزیر بد وزیر خوب، برادران و خواهران حسود، پادشاه ظالم، غلام بدطینت و سایر تیپ‌هایی که می‌توان مثال آورد» (عبدالهیان، ۱۳۸۱: ۱۷۶).

شخصیت در این داستان‌ها، زاهد و پرهیزگار است و اغلب هویت معینی ندارد. خاستگاه فکری این داستان‌ها مذهبی است که انسان را توصیه به اعمال و رفتاری مذهبی می‌کند و معاد را یادآوری می‌کند. در این بخش، زندگی این جهانی بر اساس هماهنگی‌اش با قانون الهی سنجش می‌شود. تفاوت اصلی این داستان‌ها با دیگر داستان‌های اخلاقی این است که در دیگر داستان‌های روایت، عقل و اندیشهٔ منطقی انسان را نشانه می‌رود، اما در این داستان‌ها، روایت به احساسات مذهبی متوسل می‌شود. «حکایت شبان و فرشته»، «حکایت پدر و پسر نیکوکار» و «حکایت پادشاه و زن پرهیزکار» از نمونه‌های خوب داستان‌های مذهبی هستند.

ما در این مجموعه به دسته‌بندی داستان‌های هزارویک شب بر پایهٔ درون‌مایه پرداختیم و به ویژگی‌های مهم هر دسته به صورت مختصر اشاره کردیم. اما توجه به چند نکته ضروری است: نخست این که درون‌مایه‌های انتخابی از مهم‌ترین‌ها در داستان‌های هزارویک شب هستند، و گزینش اینها بدین معنی نیست که درون‌مایهٔ دیگری در این اثر وجود ندارد. به علاوه، دسته‌بندی داستانی ویژه برحسب درون‌مایه‌ای معین، بر پایهٔ ویژگی‌های شاخص آن درون‌مایه انجام شده است و منطقی است که بیان داریم هر درون‌مایه را می‌توان با تکیه بر ویژگی‌های ظریف‌تر به گونه‌های متفاوتی تقسیم کرد و چنان‌که دیدیم این تقسیم‌بندی در برخی از درون‌مایه‌های انتخابی به‌کار گرفته شده‌است. نکتهٔ آخر این که شرح یک داستان ویژه بر حسب درونمایه‌ای معین و دسته‌بندی آن در قالب درون‌مایه‌اش بدین معنی نیست که داستان از دیگر درون‌مایه‌ها بی بهره است. در واقع، هر داستان در شکل بی‌نشان، دربردارندهٔ چند درون‌مایهٔ متفاوت است که البته از میان اینها یکی پررنگ‌تر است و درون‌مایهٔ اصلی به شمار می‌آید. در این مقاله نیز، در تقسیم‌بندی درون‌مایهٔ داستان‌ها، به درون‌مایهٔ اصلی توجه داشته‌ایم.

۳. نتیجه‌گیری

روایت فرآیندی است که در آن توده‌های نامنظم و به‌هم ریخته با کمک پردازش منظم و قاعده‌مند ذهن، به صورت منظم در می‌آید. این فرآوردهٔ پردازش شده به‌وسیلهٔ ذهن، در شمّ روایی و توانش ادبی ریشه دارد. در بررسی درون‌مایه‌های یک اثر، می‌توان با تحلیل روایات سازه‌های گشایش، بدنهٔ روایت را شناسایی کرد. گشایش، به عنوان اولین سازه، معرّف شخصیت‌ها و بافت مکانی و زمانی داستان است؛ به همین علت منعکس‌کنندهٔ سکون و تعادل و ایستایی است. سپس این ایستایی بر هم می‌ریزد تا قهرمان یا قهرمانان داستان با تلاش و کنش علیه رخدادهای تعادل‌شکن، ثبات و ایستایی را در پایان داستان برقرار کنند. در ادامه از معمول‌ترین شیوه‌های دسته‌بندی داستان‌ها برحسب درون‌مایه استفاده شد و برجسته‌ترین درون‌مایه‌ها؛ یعنی درون‌مایهٔ دلدادگی، جرم و جنایت، گشت و گذار، وهمی و حکیمانه تقسیم‌بندی شد. طرح داستان و کنش‌ها و واکنش‌ها نیز بررسی شد. با توجه به بررسی این چند درون‌مایه از داستان‌های هزارویک شب می‌توان به نتیجه رسید که داستان‌های دلدادگی و عاشقانه بیشترین درون‌مایه‌ها را شامل می‌شود. در واقع شاید بتوان گفت چون آغاز داستان بر پایهٔ خیانت به یک عشق آغاز می‌شود، عشق و دلدادگی بیشترین درون‌مایه در این پژوهش است.

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اروین، رابرت (۱۳۸۳). *تحلیلی از هزارویک شب*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: نشر فروزان.

اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۹۳). *اسطوره بیان نمادین*. تهران: سروش.

ثمینی، نغمه (۱۳۷۹). *کتاب عشق و شعبده، پژوهشی در هزارویک شب*. تهران: نشر مرکز.

حدیدی، جواد (۱۳۷۳). *از سعدی تا آراگون*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳). *اژدها در اساطیر ایران*. تهران: زوار.

ستاری، جلال (۱۳۶۸). *افسون شهرزاد*. تهران: انتشارات توس.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *بیان*. تهران: میترا.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: نشر آن.

فنایی، ابوالقاسم (۱۳۹۶). *دین در ترازوی اخلاق*. تهران: صراط.

قادری، نصرالله (۱۳۸۶). *آناتومی ساختار درام*. تهران: کتاب نیستان.

محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۲). *ادبیات عامهٔ ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.

مستور، مصطفی (۱۳۸۷). *مبانی داستان کوتاه*. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

مکی، ابراهیم (۱۳۶۶). *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۳). *عناصر داستان*. *چاپ پنجم*. تهران: سخن.

References

Abdollahian, H. (2011). *Character and Characterization in Contemporary Fiction*. Tehran: Ann Publishing.

Akhovat, A. (1992). *Story Grammar*. Isfahan: Farda.

Erwin, R. (2013). *An Analysis of One Thousand and One Nights*. F. Badrei (Trans.). Tehran: Forozan Publishing House.

Fanai, A. (2016). *Religion in the Scales of Ethics*. Tehran: Sarat.

Hadidi, J. (1994). *From Saadi to Aragon*. Tehran: Academic Publishing Center.

Mahjoub, M. (2003). *Folk Literature of Iran*. by H. Zulfiqari. Tehran: Cheshme.

Makki, E. (1987). *Knowing the Actors of the Show*. Tehran: Soroush.

Mastur, M. (2007). *Basics of Short Story*. 4th Edition. Tehran: Center.

Mirsadeghi, J. (2004). *Story Elements*. 5th Edition. Tehran: Sokhn.

Qadri, N. (2006). *Anatomy of Drama Structure*. Tehran: Kitab Nistan.

Rastgar Fasaei, M. (2004). *Dragons in Iranian Mythology*. Tehran: Zavar.

Samini, N. (2000). *The Book of Love and Magic, Research on a Thousand and One Nights*. Tehran: Center Publishing.

Sattari, J. (1989). *Afsun Shahrazad*. Tehran: Toos Publications.

Shamisa, S. (2011). *Bayan*. Tehran: Mitra.

Smailpour, A. (2013). *The Myth of Symbolic Expression*. Tehran: Soroush.

نحوه ارجاع به مقاله:

افروغی‌نیا، افسانه؛ شاه بدیع‌زاده، محمد؛ مهربان، جواد (۱۴۰۱). نقد و تحلیل روایت در اصلی‌ترین درون‌مایه‌های هزار و یک شب. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۳)، ۸-۲۱، Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.43.1.0

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.