اهمیت «ساختار» و «درونمایه» در اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی *هزار و یک شب*

زهرا حیاتی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

دریافت: ۹۳/٦/۲۳ پذیرش:۹٤/۳/۲۷

فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ٤، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۵، صص ۱۷-٤۳

چکیده

سینماگران، برنامه‌سازان تلویزیون، کارشناسان ادبیات و مخاطبانی که با سطح متوسطی از سواد ادبی و سینمایی- تلویزیونی، فیلم‌های اقتباسی را می‌بینند، معیارهایی متفاوت برای ارزیابی دارند. به همین قیاس، مبانی نظری مختلفی در مطالعات تطبیقی اقتباس وجود دارد. بررسی فیلم‌های اقتباسی و مقایسهٔ آن‌ها با منابع ادبی می‌تواند با رویکرد مطالعات فرهنگی انجام گیرد که سرشتی بین‌رشته‌ای دارد و بیشتر بر بازخوردهای فرهنگی تکیه می‌کند. یکی از اهداف پژوهش‌های بین‌رشته‌ای کمک به بازسازی فرهنگ است که با تعامل علوم و هنرها تسریع می‌گردد. بررسی مناسبات سینما و تلویزیون با مجموعه قصه‌های *هزار و یک شب* نشان می‌دهد اقتباس‌هایی که توانسته‌اند این اثر را با همان نقش فرهنگی- تاریخی خود بازتولید کنند، موفقیت بیشتری داشته‌اند. این اقتباس‌ها به ساختار اثر وفادار بوده‌اند. دلیل موفقیت اقتباس‌های وفادار به *هزار و یک شب* این است که درونمایه از ساختار برمی‌آید و حذف الگوی درونمایه در فیلم‌های اقتباسی، مخاطبان مشترک کتاب و فیلم را راضی نمی‌کند. روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. کنارهم‌گذاری تحلیل‌های ساختاری و دریافت‌های معنایی *هزار و یک شب*، همراه با رجوع به نظریه‌هایی که بین اندیشه و ساختار به یک رابطهٔ بلاغی قائل هستند، نشان می‌دهد چگونه اقتباس‌های وفادار از *هزار و یک شب* به بازتولید تأثیر فرهنگی این متن می‌پردازند.

واژگان کلیدی: هزار و یک شب، اقتباس ادبی، مطالعات تطبیقی، مطالعات بین‌رشته‌ای، مطالعات بین‌رسانه‌ای.

---

*نویسندهٔ مسئول مقاله E-mail: hayati.zahra@gmail.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

۱. مقدمه

۱-۱. بازآفرینی هزار و یک شب در سینما و تلویزیون

«هزار و یک شب» نام مجموعه‌ای از حکایت‌های به‌هم‌وابسته و پیوسته است که بیشتر مردم جهان با آن آشنا هستند. نخستین قصهٔ این مجموعه و نیز شیوهٔ تعلیق در قصه‌گویی هزار و یک شب، بخشی از اطلاعات عمومی افراد باسواد و کم‌سواد و حتی بی‌سواد دربارهٔ این اثر است. همه می‌دانند که روزی و روزگاری، شهریاری بوده است که هر شب زنی اختیار می‌کرده و پس از شب کامرانی، او را می‌کشته... تا این‌که دختری به نام شهرزاد همسر او می‌شود و برای زنده‌ماندن خود تدبیری می‌اندیشد؛ این‌که قصه‌ای را شروع کند و در پایان شب آن را ناتمام بگذارد تا شهریار به شوق شنیدن آن قصه تا شب بعد صبر کند و از کشتن شهرزاد منصرف شود ... و به این ترتیب، هزار و یک شب می‌گذرد و هزار و یک قصه شکل می‌گیرد.

استفاده از شگرد تعلیق و اشتمال بر ماجراهای سرگرم‌کننده در قصه‌ها، ویژگی‌هایی است که درک عمومی از «هزار و یک شب» را شکل داده است. اما در نگاه تخصصی، جذابیت و سرگرمی نهفته در داستان‌ها محصول شگردهای زیبایی‌شناختی‌ای است که باعث شده این مجموعه، پویایی و زایایی خود را در مکان‌ها و زمان‌های مختلف حفظ کند. حیات این مجموعهٔ شگرف و افسونگر در طول تاریخ، از گستردگی و ژرفایی برخوردار است که به تدوین دایرةالمعارف هزار و یک شب انجامیده و یک بخش مستقل آن به بازتولیدهای سینمایی این اثر اختصاص دارد. ترجمه‌های هزار و یک شب، علاوه بر ادبیات داستانی نوین بر هنرهای دیداری-شنیداری غرب نیز تأثیر داشته و اصلاً می‌توان گفت راه یافتن جنبه‌های خیال‌انگیز و شاد این کتاب در حوزه‌های گوناگون هنری باعث شده است فضای حکایت‌های هزار و یک شب در بازسازی فرهنگی کشورها نقش داشته باشد.

مسئلهٔ عام این پژوهش، مغفول‌ماندن ظرفیت‌های فرهنگی و هنری *هزار و یک شب* در بازسازی‌ها و بازتولیدهای این اثر در جامعهٔ ایران است و مسئلهٔ خاص تحقیق،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

توجه به امکانات رسانه‌های نوین بیانی مانند سینما و تلویزیون در بازآفرینی قصه‌های *هزار و یک شب* است. این‌که چگونه می‌توان مسیر نرفته را کوتاه و هموار از سر گذراند، پرسشی است که تحقیق حاضر قصد دارد با بررسی پیشینهٔ فعالیت‌های هنری و پژوهش‌های علمی در این زمینه برای آن پاسخ‌هایی بیابد.

٢-١. مطالعات تطبیقی اقتباس و مسئلهٔ پژوهش

مطالعات ادبیات و سینما را می‌توان به دو حیطهٔ نظری و عملی تقسیم کرد. در بخش نظری، توجه بیشتر نظریه‌پردازان به تفاوت‌های دو رسانه معطوف است و در عین حال، مشترکات زیبایی‌شناختی را در این دو وسیلهٔ بیانی و در عرصه‌های روایت یا بلاغتِ تصویر بررسی می‌کنند. اما در نقد عملی، بیشتر مباحث پیرامون مسئلهٔ اقتباس ادبی[١] است که در معنای اصطلاحی، بازآفرینی یک داستان ادبی مکتوب در فیلم است و برای آن، انواع مختلفی ازجمله اقتباس آزاد یا وفادار، تعریف کرده‌اند. نیازی به شرح نیست که معنای لغوی این واژهٔ ترجمه، گرفتن از آتش است و در *لغت‌نامهٔ دهخدا*، معنای دانش‌آموختن و بهره بردن از دیگری نیز برای آن قید شده است. مقایسهٔ فیلم‌های اقتباسی با منابع ادبی یا بررسی ظرفیت‌های نمایشیِ داستان‌های مکتوب برای تبدیل به فیلم از رایج‌ترین نمونه‌ها در مطالعات تطبیقیِ اقتباس است.

در نگاهی دیگر، مقایسهٔ رسانه‌های سینما و ادبیات می‌تواند ذیل سه روش مطالعاتی طرح شود: مطالعات بین‌رشته‌ای[٢] یا بینامتنی[٣]؛ مطالعات تطبیقی[٤] و مطالعات فرهنگی[٥]. گاه نمی‌توان مرز قاطعی میان این حوزه‌ها ترسیم کرد؛ چنان‌که تحقیقات بین‌رشته‌ای و بینامتنی بخشی از ادبیات تطبیقی نوین خوانده می‌شود که هر نوع برهم‌سنجی متون را دربرمی‌گیرد (نک. نجومیان، ١٣٩١؛ انوشیروانی، ١٣٩٢). مطالعات فرهنگی را نیز در شمار گرایش‌های تحقیقات میان‌رشته‌ای می‌دانند؛ زیرا معتقدند تعریف دقیق رویکرد بین‌رشته‌ای با تلقی عمومی از این اصطلاح فرق می‌کند. در این نگاه، مطالعهٔ بین‌رشته‌ای باید از تضارب و تعامل رشته‌های مختلف به یک دیدگاه خاص و نظام تازه‌ای از دانش دست یابد؛ همان‌طور که وقتی از مفاهیم و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

تعابیر متون کلامی در بررسی متون تصویری استفاده می‌شود، در واقع روش یک رشته یا دانش، مانند نقد ادبی از حوزهٔ علوم ادبی به وام گرفته می‌شود تا منتقد بتواند معنای متنی را در رشته و شاخه‌ای دیگر مانند سینما یا عکاسی بکاود. مجموع این فرآیند و فعالیت به درک و شناخت درست از فرهنگ می‌انجامد و طبق تعریف مطالعات فرهنگی، زمینه‌های بازسازی و تقویت مصادیق فرهنگی را فراهم می‌آورد (نک. پاینده، ۱۳۸۵). طرح بحث دربارهٔ راهکارهای اقتباس از مجموعه قصه‌های *هزار و یک شب* با گرایش مطالعهٔ تطبیقی- بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما و نیز با نگاه به اهداف مطالعات فرهنگی، یعنی بازشناسی فرهنگ به‌منظور بازسازی آن، چهارچوب نظری این مقاله و تعیین‌کنندهٔ روش تحقیق است. در میان آثاری که به *هزار و یک شب* پرداخته‌اند و در این مقاله به آن‌ها استناد شده است، نغمهٔ ثمینی به‌طور مشخص در کتاب *عشق و شعبده* (۱۳۷۹) از جنبه‌های نمایشی این مجموعه سخن گفته است. رویکرد نویسنده در این بحث، معطوف به ویژگی‌های درام است و تفاوت نوشتهٔ حاضر با تحقیق ذکرشده در پرداختن به اهمیت درونمایه و ارتباط آن با ساختار است که در ارزیابی اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی دیدگاه دیگری در اختیار اقتباس‌کنندگان قرار می‌دهد. دربارهٔ ساختار نیز محبوبه خراسانی کتاب مستقلی با عنوان *درآمدی بر ریخت‌شناسی هزار و یک شب* (۱۳۸۷) تألیف کرده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

۲-۱. پیشینهٔ اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی از *هزار و یک شب*

توجه به جنبه‌های نمایشی و تصویری *هزار و یک شب* از زمان چاپ و توزیع کتاب، با *متن و تصاویر متن* آغاز شده است و شمار تصویرهای متحرک، انیمیشن‌ها، فیلم-ها و اپراها و تئاترهای برآمده از آن قابل توجه است؛ چه فیلم‌هایی که به شیوهٔ رایج سینمای کلاسیک فقط یک داستان را نقل می‌کنند، چه فیلم‌هایی که با دخل و تصرف

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

در داستان و انگیزش‌های هنری، بیان متفاوتی از *هزار و یک شب* را به نمایش گذاشته‌اند.

حضور قصه‌های *هزار و یک شب* در نمایش‌های ایرانی هم سابقه دارد؛ مانند «عدالت هارون‌الرشید» به قلم و کارگردانی غلامعلی فکری، تماشاخانهٔ تهران (نک. اطلاعات، ۲۳دی ۱۳۲۵)؛ «هزار و دومین شب شهرزاد قصه‌گو» به کارگردانی معز دیوان فکری، تماشاخانهٔ فرهنگ (نک. اطلاعات،۱۰ آذر ۱۳۲٦)؛ «اسرار شرق یا شب-های شهرزاد» به قلم ادیت ژرژ به کارگردانی فکری، تماشاخانهٔ تهران، ۱۳۲۷ و «بدرالدین و مه‌پاره» به کارگردانی معز دیوان فکری، تماشاخانهٔ تهران، ۱۳۲۸ (نک. میکل، ۱۳۸۷: ۵۲).

بازتاب ابعاد نمایشی و اجرایی داستان‌های *هزار و یک شب* در متن‌های دستنویس، باعث شده کتابخانهٔ حرفه‌ای نقالان و قصه‌خوانان دمشق، یکی از منابع نگهداری دستنویس‌ها باشد. علاوه بر این در متن *هزار و یک شب* به اصل شفاهی قصه‌ها اشاره شده است: عبارتی مثل «...آن را ...بازگوییم تا شنوندگان به طرب آیند...» بر حضور نقالان گوینده و حضار شنونده گواه است. ظاهراً زبان عامیانهٔ شفاهیِ اجراهای نقالان در نخستین نسخه‌ها بروز و ظهور داشته؛ اما نسخه‌های عربی، چاپ‌شدهٔ آن را تغییر داده‌اند؛ به عبارتی خلاقیت شفاهی‌سرایان پس از بازبینی کاتبان به‌صورت نوشتار به ما رسیده؛ اما تأثیر گفتار از سیاق داستان‌پردازی قابل درک و دریافت است (پینالت، ۱۳۸۹: ۲۰-۲۵).

تأثیر ترجمه‌های *هزار و یک شب* بر هنرهای دیداری- شنیداری غرب نیز بر وجود جنبه‌های نمایشی کتاب صحه می‌گذارد. قصه‌نویسی، درام‌نویسی، فلسفه، رقص، موسیقی، آرایش و پوشش زنانه، تفریحات و سرگرمی‌ها، نقاشی، قالی‌باقی، تزیین خانه و شعر رمانتیک، حوزه‌هایی هستند که از فضای *هزار و یک شب* تأثیر پذیرفتند. نمونهٔ اقتباس‌های فرانسوی از *هزار و یک شب* عبارت‌اند از: تأثیرپذیری *لئون باسکت* در نمایش «بالهٔ شهرزاد»؛ تأثیرپذیری مدیر باله‌های روس،

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

سرژدودیاگیلف، از رنگ‌ونگار شرقی *هزار و یک شب* در باله‌های روسی؛ تأثیرپذیری الکساندر دوما در جشن‌ها، آرایش‌ها و پوشش‌ها و چیدمان اسباب و اثاث، در کاخ مونت (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۷۸-۱۷۹).

همچنین از ترجمهٔ قصه‌های *هزار و یک شب* که اروپاییان آن را *شب‌های عربی* می‌نامند، اقتباس‌های زیادی برای تلویزیون، سینما و رادیو شده است. تاریخ اقتباس از این مجموعه شرح مفصلی دارد و جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاع‌رسانی، اطلاعات کاملی از فیلم‌های اقتباسی *هزار و یک شب* به دست می‌دهد[۶]:

در اواخر دههٔ ۱۹۳۰، استودیو فلیسچر[۷] سه انیمیشن دوحلقه‌ای و رنگی از مجموعهٔ انیمیشن‌های **چشم‌گاوی**[۸] برای مؤسسهٔ سینمایی پارامونت ساخت و هر سه اثر از قصه‌های *هزار و یک شب* اقتباس شده‌اند. یکی از اولین فیلم‌های بلند هالیوود، فیلمی به نام **شب‌های عربی** است که در سال ۱۹٤۲ ساخته شد و خط داستان تقریباً هیچ شباهتی به نسخهٔ اصلی و قدیمی *هزار و یک شب* ندارد. در این فیلم، شهرزاد رقصنده‌ای است که می‌کوشد خلیفه هارون‌الرّشید را سرنگون و با برادرش ازدواج کند. بعد از این‌که تلاش اولیهٔ شهرزاد برای کودتا به شکست می‌انجامد و او در بازار برده‌فروشان فروخته می‌شود، حوادث زیادی اتفاق می‌افتد. فیلم **علی‌بابا و چهل دزد**[۹] نیز در ۱۹٤٤ ساخته شد. در ۱۹۵۲ یونیورسال پیکچرز[۱۰] فیلمی ساخت با عنوان **شمشیر طلایی**[۱۱] که در آن هارون‌الرّشید (راک هادسن)[۱۲] شمشیری جادویی دارد و او را در جنگ با وزیر شرور، جعفر و پسرش، هادی برای آزادسازی بغداد و به دست آوردن عشق شاهدخت زیبا، خیروزان[۱۳] (پی‌پر لاوری)[۱٤] شکست‌ناپذیر می‌کند. پیشگام انیمیشن ایست- حرکت، ری هری‌هاوسن[۱۵] نیز فیلم **هفتمین سفر سندباد**[۱٦] در ۱۹۵۸ تهیه کرد و فیلم‌های **سفر طلایی سندباد**[۱۷] را در ۱۹۷٤ و **سندباد و چشم ببر**[۱۸] را در ۱۹۷۷ ساخت. در ۱۹۵۹، فیلمی کارتونی با حضور «آقای ماگو»[۱۹] با عنوان **۱۰۰۱ شب عربی**[۲۰] در یوپی‌ای[۲۱] ساخته شد. اوسامو تزوکا[۲۲] دو فیلم بلند اقتباسی از این اثر ساخت: یکی از آن‌ها، فیلمی برای کودکان به نام **سندباد**

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

شکست‌ناپذیر[۲۳] در ۱۹٦۲ بود و دیگری، انیمیشن بلندی در ۱۹٦۹ با محوریت بزرگسال[۲٤].

موفق‌ترین فیلم تجاری که براساس قصه‌های *هزار و یک شب* ساخته شد، انیمیشن «علاءالدّین»[۲۵] بود که در سال ۱۹۹۲ با شرکت والت‌دیسنی[۲٦] ساخته شد. **سفرهای دریایی سندباد**[۲۷] چندین‌بار برای تلویزیون و سینما اقتباس شده که تازه‌ترین آن‌ها انیمیشن **سندباد: افسانهٔ هفت دریا**[۲۸] است که در سال ۲۰۰۳ با صدای براد پیت[۲۹] و کاترین زتا- جونز[۳۰] پخش شد. یک اقتباس تلویزیونی بسیار پرطرفدار از *هزار و یک شب*، مجموعهٔ چند شبهٔ **شب‌های عربی**[۳۱] بود. این فیلم را استیو بارون[۳۲] کارگردانی کرد و میلی اویتال[۳۳] (در نقش شهرزاد) و دوگری اسکات[۳٤] (در نقش شهریار) در آن نقش‌آفرینی کردند.

در ۲۰۰۱، مجموعهٔ قصه‌های رادیویی، نمایش‌نامه‌های سه‌گانه‌ای با اقتباس از *هزار و یک شب* تولید کرد که داستان‌های «علاءالدّین»، «علی‌بابا» و «سندباد»، ازجملهٔ آن‌ها است. در ۲۰۰۹، مجموعهٔ داستانی علمی به نام «سیّارهٔ ب»[۳۵] در رادیو بی‌بی‌سی ۳٦۷[۳٦] ساخته شد که یک اپیزود آن در دنیای واقعی است. آخرین اقتباس از *هزار و یک شب* نیز فیلمی از ماجراهای سندباد[۳۸۳۷] محصول ۲۰۱٤ است.

۳. بحث و بررسی

۱- ۳. نمونهٔ تحلیل‌ها دربارهٔ اقتباس‌های *هزار و یک شب*

از میان تحلیل‌هایی که دربارهٔ اقتباس‌های *هزار و یک شب* ارائه شده، توجه خاص منتقدان به فیلم‌هایی مانند **ماجراهای شاهزاده احمد**، **دزد بغداد** یا **گل شب‌های عربی** معطوف بوده است. نمونهٔ مجمل این نقد و نظرها در پی آمده است:

با این‌که تاکنون ده‌ها و شاید صدها فیلم براساس قصه‌های *هزار و یک شب* ساخته شده است که تاریخ بعضی از آن‌ها به روزهای اول سینمای غرب برمی‌گردد، مثل نسخهٔ ۱۹۰۲ ادیسون[۳۹] با عنوان **علی‌بابا و چهل دزد**[٤۰] و فیلم ۱۹۰۵ کارگردان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

پیشروی فرانسوی، ژرژ میلیس[۴۱]، با نام *هزار و یک شب*[۴۲]، ولی چند فیلم به قصه‌های اصلی وفادار بوده‌اند. براساس اثر پژوهشگر انگلیسی، رابرت ایروین[۴۳]، در *دایرةالمعارف شب‌های عربی*[۴۴] «آثار بی‌ارزش جذاب» زیادی از این شب‌ها ساخته شده است. همچنین نسخه‌های فیلمی زیادی از این داستان‌ها به بهانهٔ ارائهٔ جلوه‌های ویژه یا به‌قصد سرگرمی و بیشتر برای بچه‌ها تولید شده است. ایروین مانند بسیاری از نویسندگان دیگر توانسته است حدّاقل سه شاهکار را شناسایی کند که کارگردانان اروپایی از متن این شب‌ها ساخته‌اند و نیز دسته‌ای از فیلم‌های دیگر را که دست‌کم ادّعا کرده‌اند توجه بیننده را جلب کرده‌اند؛ یعنی فیلم صامت ۱۹۲٦ از هنرمند و انیمیشن‌ساز آلمانی، لوته راینیگر[۴۵]، به نام **ماجراهای شاهزاده احمد**[۴٦]؛ فیلم ۱۹٤۰ الکساندرا کوردا[۴۷]، کارگردان انگلیسی، با عنوان **دزد بغداد**[۴۸] که بسیار متفاوت از فیلم صامت ۱۹۲٤ با همین نام است و شاید بالاتر از همهٔ این‌ها فیلم ۱۹۷٤ از پی‌یر پائولو پازولینی[۴۹]، شاعر، داستان‌نویس و کارگردان ایتالیایی است، با عنوان **گل هزار و یک شب**[۵۰]. این فیلم را ایروین چنین توصیف کرده است: «بهترین و مطمئناً هوشمندانه‌ترین فیلم در میان همهٔ فیلم‌های ساخته‌شده دربارهٔ شب‌های عربی». او می‌گوید تاکنون صدها فیلم از *هزار و یک شب* ساخته شده و بسیاری از آن‌ها به علت سطح کیفی نازل و جنبه‌های اغراق‌آمیز، فراموش شده‌اند. اغلب اقتباس‌های سینمایی از *هزار و یک شب*، برداشت‌های کاملاً آزاد از قصه‌های *هزار و یک شب* هستند و در این میان، فیلم **شب‌های عربی** ساختهٔ پازولینی که به ساختار *هزار و یک شب* وفادار مانده، در شمار بهترین اقتباس‌هاست.

چنان‌که می‌دانیم *هزار و یک شب* با داستان بنیادین شهریار و شهرزاد آغاز می‌شود و از درون این داستان، هزار حکایت دیگر به شیوهٔ داستان در داستان شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد. معمولاً شخصیت‌های درون قصه‌ها خود به شکل الحاقی قصه‌گویی می‌کنند؛ چنان‌که تصور می‌شود شهرزاد نه‌تنها راوی اول، بلکه راوی دوم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

یا حتی سومِ داستان‌هایی است که هم خود او بیان می‌کند، هم از زبان شخصیت‌های داستان‌هایش بیان می‌شود و هم در داستان‌های درونی‌تر می‌آید.

پازولینی در فیلم خود از داستان شهرزاد و شهریار برای این مقصود بهره نمی‌گیرد و به‌جای آن، از قصهٔ علی شر[۵۱] و زمرد[۵۲] استفاده می‌کند که داستان شب‌های ۳۰۸ تا ۳۲۷ این مجموعه است. در این قصه، مرد جوانی به نام علی شر که در فیلم پازولینی، نورالدّین نامیده می‌شود، دختر برده‌ای را به نام زمرد از بازار برده‌فروشان می‌خرد و درگیر ماجراهایی عجیب می‌شود که سرنوشت پیش می‌آورد.

پژوهش‌های معتبر دانشگاهی، نزدیکی فیلم پازولینی را به سبک و سیاق قصه‌های هزار و یک شب تأیید کرده‌اند که ازجملهٔ آن‌ها مقالهٔ مایکل جیمز لاندل[۵۳] از دانشگاه کالیفرنیا با عنوان «هنجارشکنی‌های باشکوه پازولینی: نسخه‌های فیلمی غیر قابل اعتماد *هزار و یک شب*» است. در این نوشته، فیلم ۱۹۷٤ پازولینی، موفق‌ترین اقتباس از متن *هزار و یک شب* دانسته شده و در مقایسهٔ آن با اصل اثر، حکم شده است که این فیلم بیشترین همانندی با ساختار نسخهٔ اصلی مجموعه را دارد. ایروین نیز معتقد است:

> در هر صورت به‌استثنای فیلم پازولینی، هیچ‌کدام از فیلم‌هایی که نامی از آن‌ها برده شده، آن‌چنان ارزش انتقادی ندارند. این نوع فیلم‌ها محصول فرهنگ عامه هستند و درواقع نسبت به متن اصلی داستان در *هزار و یک شب* و حتی فرهنگ خاورمیانه، تحریف شده و در مواردی، توهین‌آمیز محسوب می‌شوند (ایروین،۱۳۹۰: ۷۰).

پازولینی هم در مصاحبه‌ای فیلم خود را نتیجهٔ بررسی انتقادی متن *هزار و یک شب* دانسته که در آن چند عنصر، برجسته است و نقش اصلی را در ساختمان متن مبدأ و اثر اقتباسی ایفا می‌کند: نقش سرنوشت یا تجلی تقدیر؛ امور جادویی همراه با سفرهای طولانی؛ همسانی دیدگاه حاکمان و محرومان و درنتیجه، فرهنگ مدارا و تساهل.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

او دربارهٔ ساختار روایی اثر می‌گوید: «درواقع می‌توان گفت که ساختار روایی داستان‌های *هزار و یک شب* عبارت است از ترکیب امور معجزه‌آسا با سفرهای طولانی که کمابیش از چنین طرحی پیروی می‌کند: امر جادویی؛ رشتهٔ امور جادویی؛ جابه‌جایی و بازگشت» (پازولینی، ۱۳۸۸: ۲۲٤).

ارزیابی منتقدان از اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی *هزار و یک شب* و تأکید آن‌ها بر اقتباس‌های وفادار یا نزدیک به ساختار اثر مبدأ، به‌عنوان اقتباس‌های موفق، موجد این پرسش است که چرا تغییر ساختار مجموعهٔ قصه‌های *هزار و یک شب* در اقتباس‌ها مطلوب نیست؛ به‌ویژه این‌که در انتقال‌های رسانه‌ای، تغییر امری ناگزیر است و اصلاً وفاداری کامل به متن مکتوب امری ناشدنی است؟ فرض پژوهش این است که اهمیت ساختار *هزار و یک شب*، در پیوند آن با درونمایه است.

۲-۳. اهمیت ساختار و درونمایه در اقتباس از *هزار و یک شب*

فلسفهٔ وجودی هر داستان، معنا و درونمایهٔ آن را نشان می‌دهد؛ چرا راویان *هزار و یک شب* قصه‌های سرگرم‌کننده و به‌هم‌پیوسته با عناصر خیال‌انگیز و اغراق‌آمیز تعریف می‌کنند و نکتهٔ اصلی این قصه‌ها چیست؟ درونمایه در اجزای حکایت‌ها و نحوهٔ ارتباط آن‌ها با هم گسترده شده و انتخاب‌های راویان قصه‌ها را جهت داده است. می‌دانیم عناصر اصلی داستان‌گویی مانند *طرح داستان*، *شخصیت* یا *سبک* در همهٔ قصه‌های کهن و داستان‌های جدید به شکل‌های مختلف و با میزان حضور متفاوت دیده می‌شوند؛ مثلا در برخی داستان‌ها شخصیت، غالب است و در بعضی دیگر طرح و در برخی هم سبک و شیوهٔ بیانی. توبیاس در کتاب *درونمایه در داستان* می‌گوید: «آن عنصری که در اثر غالب است، درونمایهٔ آن است» (توبیاس، ۱۳۸۹: ۱۱۸) و این جمله یعنی درک معنا از انتخاب‌های داستانی و صورت و ساختار اثر حاصل می‌شود. بر این اساس اگر دو داستان متفاوت، موضوعی واحد را روایت کنند که در یکی «طرح» غلبه داشته باشد و در دیگری «شخصیت»، درونمایه‌های این دو داستان متفاوت است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

در یک دسته‌بندی کلی، درونمایه‌ها بر مبنای غلبهٔ هریک از عناصر داستانی عبارت‌اند از:

۱. داستان‌هایی که با پردازش کنش‌های داستانی، همهٔ توجه خواننده را به نتیجهٔ نهایی داستان جلب می‌کنند، درونمایه‌ای متناسب با ادبیات عامیانه یا ادبیات فرار و سرگرمی دارند.

۲. داستان‌هایی که بر تأثیر عاطفی تمرکز دارند و می‌خواهند در خواننده یا بیننده انگیزش عاطفی خاصی مانند ترس، عشق یا خنده ایجاد شود، نوعی دیگر از ادبیات سرگرمی یا ادبیات بازاری و تجاری هستند.

۳. داستان‌هایی که در آن، سبک نویسنده نقطهٔ تمرکز متن است و همه‌چیز را تحت تأثیر قرار می‌دهد، از معنایی جدی‌تر و عمیق‌تر نسبت به داستان‌های مبتنی بر طرح یا تأثیر عاطفی برخوردارند.

٤. داستان‌هایی که بیش از هرچیز دربارهٔ شخصیت‌ها نوشته می‌شوند نیز ادبیاتی جدی و فاخر را در برابر خواننده قرار می‌دهند و پنهانی‌ترین جنبه‌های فکر و عاطفهٔ انسانی، درونمایهٔ اثر است.

٥. داستان‌هایی که بیان معنا و برانگیختن تفکر مخاطب را هدف اصلی خود قرار می‌دهند، بر گسترش و پردازش یک ایده یا ایده‌هایی متمرکز می‌شوند که ممکن است تغییرات فردی و اجتماعی قابل توجهی ایجاد کنند. این داستان‌ها معمولاً بر یکی از حوزه‌های زیر به‌عنوان ایده متمرکز می‌شوند:

الف. بیان یک اصل اخلاقی که ممکن است داستان را از سرشت داستانی آن خارج و به پند و موعظه نزدیک کند؛

ب. نشان دادن ارزش و شأن انسانی که بیشتر در نیاز و انگیزهٔ اصلی شخصیت یا کشمکش‌های بنیادین داستان نمود پیدا می‌کند؛

پ. بیان مشکلات جامعه که گاه با خطر گفتن جملات اخلاقی به جای نشان دادن آن‌ها مواجه می‌شود و بهترین شیوه برای آن، تعریف مشکلات اجتماعی است؛

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

ت. پرداختن به سرشت انسانی و ذات بشر که بهترین شیوهٔ آن تمرکز بر شخصیت است تا مخاطب تحت تأثیر یک شخصیت منحصربه‌فرد قرار گیرد که مظهر نوع انسان است و می‌تواند نکتهٔ اخلاقی و انسانی را از گفتار و کردار او دریابد؛

ث. بیان مشکلات مرتبط با روابط انسانی که این ایده هم باید از طریق تمرکز بر شخصیت‌ها پرداخت شود؛ زیرا روابط میان دو فرد در ویژگی شخصیتی آنان ریشه دارد و باید پیوندی منطقی میان افراد و نوع رابطهٔ میان آن‌ها وجود داشته باشد (توبیاس، ۱۳۸۹: ۱۱۵– ۱۳۳).

با چشم‌اندازی که از رابطهٔ عناصر اصلی داستان با درونمایهٔآن ترسیم شد، می‌توان پرسش‌ها و فرضیه‌هایی دربارهٔ درونمایهٔ *هزار و یک شب* مطرح کرد. برای مثال می‌دانیم مجموعه قصه‌های *هزار و یک شب* در شمار ادبیات عامیانه است و با معیارهای ادبیات فاخر و رسمی سنجیده نمی‌شود. در این ادبیات، یا «طرح» و «کنش‌های داستانی» که به یک پایان بزرگ و شگرف می‌رسند، عنصرِ غالب است یا برانگیختن یک تأثیر عاطفی خاص مانند عشق. اگر بپذیریم که در بسیاری از داستان‌ها بیش از یک عنصر، نقش تعیین‌کننده دارد، می‌توانیم درونمایهٔ *هزار و یک شب* را به‌عنوان بخشی از ادبیات عامیانه در هر دو عنصر طرح و تأثیر عاطفی دنبال کنیم؛ راوی اصلی در قصهٔ بنیادینِ شهریار و شهرزاد و روایت‌کنندگان دیگری که در پی شهرزاد و از درون داستان‌ها بیرون می‌آیند و زنجیرهٔ روایت را کامل می‌کنند، غالباً داستان‌های غریب و عاشقانه بیان می‌کنند و شنوندهٔ خود را مجذوب نیروی عشق یا نیروهای غیبی می‌کنند. این داستان‌ها که از زبان نقالان و قصه‌گویان در کوچه و بازار شهر بیان می‌شده، شنونده را تحت تأثیر عاطفی قرار می‌داده و به این ترتیب، درونمایهٔ ادبیات فرار و سرگرمی را می‌توان از آن استنباط کرد. از سوی دیگر، رویدادها و ماجراهای پی‌درپی چنان بر عناصر دیگرِ داستان‌گویی غالب است که مخاطب را از زندگی روزانه و واقعی در هزار و یک شبِ خیالی فراری می‌دهد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

محدود نبودن درونمایهٔ برخی قصه‌ها به یک عنصر داستانی واحد نمونه‌هایی دارد؛ مثلاً در رمان *ماجراهای هاکلبری فین*، درونمایه هم از «طرح» داستان به دست می‌آید هم از «شخصیت‌پردازی» (نگ. همان: ۱۲۳).

با این تعریف فرض دیگری دربارهٔ درونمایهٔ *هزار و یک شب* مطرح است؛ این‌که بارزترین ویژگی *هزار و یک شب*، شیوهٔ داستان در داستان آوردن است، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ ارتباط درونمایه با سبک باشد. این ارتباط در پژوهش‌های *هزار و یک شب* قابل بازیابی است؛ برای مثال مهم‌ترین عنصری که قصه‌های تودرتوی کتاب را پیش می‌برد، سپردن روایت از یک قصه‌گو به قصه‌گوی دیگر است که خود یکی از شخصیت‌های داستان و شنوندهٔ قصهٔ راوی است. قطع مکرر روایت‌ها و سپردن آن از یک راوی به راوی دیگر در پژوهش فرهاد مهندس پور (۱۳۹۰) گونه‌ای روایتگری است که با گفتمان دینی در اندیشهٔ کهن ایرانی پیوند دارد و ردّ پای خود را در شاهکارهای ادبیات فارسی به جا گذاشته است. در متون دینی و باستانی، درآمیختن دو جهان مادی و مینوی در بستر گفت‌وگوهای شفاهی رخ می‌دهد که ساده‌ترین روش ارتباط است. آزادی عمل گفت‌وگوها در پرداخت روایت داستانی نقش بنیادین دارد و همین ویژگی به قصه‌گویی *هزار و یک شب* راه یافته است. در این کتاب مانند متن‌های اوستایی، گفت‌وگوهای آزاد و به‌ناگهان واردشونده، نقش اصلی را در ایجاد روایت دارند. وقایع بر پایهٔ منطق ازپیش‌ساخته‌شده شکل نمی‌گیرند و گفت‌وگو عامل جهش‌های روایی است. هر روایت در پی پرسش جدیدی که ضمن گفت‌وگو پیش آمده، ساخته و پرداخته می‌شود. از آنجا که گفت‌وگوها یک ایدهٔ آنی هستند و هدف پایانی ندارند، یک رابطهٔ گفتمانی میان افراد گفت‌وگوکننده و شرکت‌کننده در روایت رخ می‌دهد که می‌توان آن را یک گفتمان چندصدایی تلقی کرد و با صدای یک راوی واحد در روایت کلاسیک و مبتنی بر آغاز، میانه و پایان فرق دارد. درونمایهٔ تساهل و مدارا و گفتمان چندصدایی چیزی است که از سبک قصه‌پردازی *هزار و یک شب* در گسست‌های روایی استنباط می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

پازولینی وقتی از عناصر اصلی *هزار و یک شب* در فیلم خود صحبت می‌کند، به درونمایه‌های «سرنوشت» و «پراکندگی قدرت» اشاره دارد که یادآوری همان گفتمان چندصدایی و درونمایهٔ تساهل و مدارا است:

[... قدرت، عنصری است] که در *هزار و یک شب* یکپارچه نیست؛ زیرا حکام گوناگون (سلاطین و امیران و وزیران و شاهزادگان) که در قطب‌های گوناگون قدرت قرار گرفته‌اند، هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند. مسئلهٔ تأمل‌انگیز این است که قدرت در رویکردی که معطوف به زندگی است، جایی ندارد... به هرحال تردیدی نیست که قهرمان اثر (سرنوشت) در سیر و سلوک خود از این تقسیم قدرت، بهرهٔ فراوان می‌برد (پازولینی، ۱۳۸۸: ۲۲٤).

رابرت مک‌کی در *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، فصل مستقلی را به بحث «ساختار و معنا» اختصاص داده است و ذیل عنوان فرعی «ساختار به منزلهٔ فن بیان» تأکید می‌کند اندیشه و ساختار یک رابطهٔ بلاغی دارند و ساختاری که نویسنده به روایت می‌دهد، مخاطب را متقاعد می‌کند که داستان او تمثیل درستی از زندگی است:

زیرا هنرمند باید نه‌تنها ایده‌هایی برای بیان کردن بلکه ایده‌هایی برای اثبات کردن داشته باشد. بیان یک اندیشه به این معنا که آن را صرفاً در معرض دید قرار دهیم، هرگز کافی نیست. مخاطب نه‌تنها باید بفهمد، بلکه باید باور کند. ما می‌خواهیم پس از اتمام داستان همه متقاعد شده باشند که داستانمان تمثیل درستی از زندگی است و ابزارمان برای رساندن مخاطب به این نقطه، همان ساختاری است که به روایت می‌دهیم. به عبارت دیگر، وقتی داستانی می‌آفرینیم، درواقع دلیل و برهان خود را ارائه می‌دهیم. اندیشه و ساختار در یک رابطهٔ بلاغی درهم تنیده‌اند (مک‌کی، ۱۳۹۰: ۷۹).

وقتی قصه‌گویان *هزار و یک شب* به قصه‌گوی اصلی داستان، یعنی شهرزاد کمک می‌کنند تا مخاطب خود، شهریار را متقاعد کند که درک درستی از عشق و ارتباط انسانی ندارد و برای خیانت یک زن و شکست یک رابطه نباید ملک و مملکت را به آشوب کشد، هیچ نصیحتی را در زبان شخصیت‌ها نمی‌گذارند و ایدهٔ خود را در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

چهارچوب رویدادها و نحوهٔ وقوع آن‌ها و نوع توالی و درپی‌هم آییِ آن‌ها جای می‌دهند. در تقسیمات درونمایه گفته شد اگر مؤلف، «طرح» را به‌عنوان درونمایه برگزیند، ادبیات سرگرم‌کننده‌ای خلق کرده و اگر یک «ایده» را به‌عنوان درونمایه انتخاب کند، قصد دارد مخاطب را تحت تأثیری عمیق قرار دهد تا جایی که زمینهٔ تغییرات فکری و تحول زندگی او را فراهم آورد.

همهٔ خوانندگان *هزار و یک شب* پذیرفته‌اند آوردن قصه‌های پی‌درپی و هزار و یک‌گانه با موضوع غالب عشق و عناصر جادو و جن و پری، قرار است شاه را سرگرم کند تا به‌تدریج آتش درون او فروکش کند و اول، مجذوب قصه‌ها و بعد، مسحور قصه‌گو شود؛ چنان‌که امروزه نیز به تأثیر قصه‌گویی در درمان روان‌پریشی توجه می‌شود و هنردرمانی[٥٤] یک علم جدید است. اما خوانندهٔ فرهیخته و عالِم به علمِ بلاغت می‌داند، آوردن تمثیل‌های موازی برای بیان یک مضمون واحد، یک شگرد اقناعی است و این صناعت از اصول بنیادین خطابت و سخنوری است.

درونمایه به‌ویژه اگر ایده باشد، برای آن‌که مطابق سرشت داستان‌گویی به‌صورت غیر صریح و ناخودآگاه پرداخته شود، معمولاً در شخصیت‌ها و ماجراهای فرعی تکرار می‌شود. بازآفرینی ساختاری که به‌مثابه معنا است؛ به معنای واقعی، بازتولیدِ اثر است؛ اما دربارهٔ انواع آن می‌توان چون و چرا کرد.

روایت نویسنده، گفت‌وگوها، انتخاب‌های داستانی مانند عملکرد شخصیت‌ها و سرنوشت آن‌ها و تصاویری که در توصیفات آمده است، درونمایه را القاء می‌کند. بدیهی است بازآفرینی درونمایه‌ای که از طریق روایت و توصیف بیان می‌شود، دشوار است. در مورد گفت‌وگو نیز باید به زیرمتن‌ها توجه کرد؛ زیرا برخی گفت‌وگوها را نمی‌توان به فیلم‌نامه منتقل کرد؛ با استفاده از زیرمتن می‌توان به جایگزین بهتری دست یافت. اما انتخاب‌های داستانی از ظرفیت نمایشی بیشتری برخوردارند. درونمایه‌ای که از طریق ماجرا و کنش و واکنش شخصیت‌ها مطرح می‌شود، به‌راحتی به فیلم‌نامه منتقل می‌شود (حیاتی، ١٣٨٧: ٢٤٢).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

جالب است که در تحلیل فیلم‌های اقتباسیِ *رابینسن کروزو*[۵۵] و *دُن کیشوت* این نقد مطرح شده است که در تبدیل کتاب به فیلم، الگوی درونمایه تغییر داده شده و همین تغییر باعث نارضایتی تماشاگر بوده است:

برای مثال رمان *رابینسن کروزو* کتابی براساس ایده است. شاید به خاطر عنوان کتاب فکر کنید شخصیت اصلی درونمایهٔ رمان است؛ اما این رمان بیشتر دربارهٔ ایده است تا دربارهٔ شخصی که در جزیره‌ای گیر افتاده است. این موضوع دربارهٔ کتاب *دن کیشوت* نیز صادق است. باید یادآور شد فیلم‌هایی که براساس این رمان‌ها ساخته شده‌اند، درونمایهٔ کتاب اصلی را تغییر داده‌اند. در این فیلم‌ها درحالی که الگوی طرح داستان و شخصیت‌ها کم‌وبیش یکسان باقی مانده‌اند و الگوی درونمایه از «ایده به‌عنوان درونمایه» که سخت‌تر است به «طرح داستان به‌عنوان درونمایه» که ساده‌تر و هیجان‌انگیزتر است، تغییر شکل یافته است. به‌همین دلیل بسیاری از افرادی که کتاب‌ها را خوانده‌اند، از نسخهٔ سینمایی آن ناامید شده‌اند؛ زیرا ایده از کتاب اصلی بیرون کشیده شده است (توبیاس، ۱۳۸۹: ۱۲٤).

حال می‌توان پرسید کدام تکرارها در ساختار *هزار و یک شب* درونمایه را القاء می‌کند و آن ایده‌ای که در پس تکرارها وجود دارد از کدام نوع است؟ آیا اصل اخلاقی، نظرات اجتماعی، شأن انسانی، ذات بشر، روابط انسانی، یا مفهوم تکامل؟

می‌توان تمام تحلیل‌هایی را که دربارهٔ *هزار و یک شب* ارائه شده، فهرست کرد و در این نکته تأمل نمود که آیا می‌توان برای موارد نامبرده، یک عنوان عام در نظر گرفت؛ مثلاً در تمام حکایت‌ها، قصه‌گویی برای نجات خود، قصه تعریف می‌کند؛ تمام قصه‌ها یک راوی اصلی (شهرزاد) دارد که زمان شب را برای قصه گفتن برگزیده است و یا در بیشتر حکایت‌ها عناصر غیبی و ماورایی یا امر تقدیر و سرنوشت در پیشبرد و پایان ماجرا نقش اصلی دارد و مانند آن؟

در بیشتر نقد و بررسی‌ها، مفهوم مرکزی *هزار و یک شب* اولاً تعبیرهایی نزدیک به هم دارند؛ ثانیاً با ساختار مجموعه قصه‌ها و نوع رابطه‌ای که میان آن‌ها ایجاد شده است، شرح شده‌اند. برای مثال بیضایی تعبیر *گفت‌وگوی زندگی با مرگ* را برای تبیین ویژگی اصلی مجموعه قصه‌های *هزار و یک شب* برگزیده و معتقد است این مفهوم در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

ساختار قصهٔ بنیادین که در داستان‌های پی‌درپی و تودرتو تکرار می‌شود، نهفته است. نخستین داستان کتاب که میان ایرانیان و هندیان مشترک است، گفت‌وگو برای رهایی از مرگ است که معمولاً در گفت‌وگوی زن با مرد تجلی می‌کند. به‌عبارتی «از خود زندگی ساختن و به این طریق، زندگی جستن» اندیشهٔ مشترک هندی و ایرانی است که می‌توان بازگفت‌های هر دو فرهنگ را از آن مشاهده کرد؛ داستان *ساوتیری*، *سندبادنامه* و *طوطی‌نامه* از بازگفت‌های هندی این مضمون است و *هزار افسانه* نمونهٔ بازگفت ایرانی آن. تقابل‌های داستان‌سازِ زن- مرد؛ همسر- شوی؛ مردم- شاه و زندگی- مرگ از ریشه‌های تفکر هندی و ایرانی است (نک. بیضایی، ١٣٩١: ٦٦-٦٧)؛ یعنی درونمایه در الگوی گفت‌وگوی زن و مرد یا قصه‌گوی زن برای مرد نهفته است یا همان‌طور که قبلاً گفته شد، مهندس‌پور به گفتمان چندصدایی اشاره می‌کند که همهٔ افراد را به تخیل و تفکر برمی‌انگیزد و این گفتمان در سپردن امر قصه‌گویی از یک شخص به شخص دیگر در درون داستان محقق می‌شود؛ یعنی درونمایه در الگوی گسست در گفت‌وگوها و تغییر راویان پرداخته می‌شود.

تفسیر دیگری که می‌توان از خلال گفته‌ها و نوشته‌ها دریافت و می‌تواند با تعبیرهای ذکرشده همتراز باشد، درونمایهٔ بازسازی جهان در هنر قصه‌گویی است. القای ایده به مخاطب با تکرار این خط داستانی در قصه‌ها محقق می‌شود که یک قصه‌گو باید با تسلط بر هنر قصه‌گویی، توجه قصه‌شنو را جلب کند تا او به خاطر این‌که موفق شده از زشتی‌ها و سیاهی‌های عالم واقع، خارج و به زیبایی‌های جهان داستان وارد شود، قصه‌گو را پاداشی مناسب دهد؛ چنان‌که شهریار، شهرزاد را داد و عفریت، بازرگان و پیرمرد را:

عفریت می‌خواهد سر بازرگان را از تنش جدا کند. اما پیرمردی به‌شفاعت می‌گوید: ای سلطان عفریتان، اگر داستانی برایت بگویم که از آن به شگفت آیی، خون این بازرگان را به من می‌بخشی؟ دو کفهٔ ترازو همترازند؛ در یک کفه، زندگانی انسان سنگینی می‌کند و در کفهٔ دیگر، اعجاب‌انگیزی قصه (ستاری، ١٣٨٨: ٧٠).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

این موضوع در پیرنگ یکی از اقتباس‌های تلویزیونی، **شب‌های عربی**[۵۶]، به کارگردانی استیون بارون[۵۷] در سال ۲۰۰۰ گنجانده شده است. شهرزاد پیش از ورود به زندگی شهریار، در محفل قصه‌گویان کوچه و بازار حضور دارد و از شنیدن قصه لذت می‌برد. در اولین شب هم‌صحبتی با شهریار، یعنی بعد از گذشت پانزده دقیقه از فیلم، وقتی به او پیشنهاد می‌کند به قصه‌های همسر جدید گوش بسپارد تا از رنج آشفتگی رها شود، می‌گوید: «پدرم همیشه قبل از خواب برایم قصه می‌گفت و من خواب راحتی می‌کردم» و ادامه می‌دهد: «می‌خواهید برای شما قصه بگویم؟»، «می‌خواهید داستان‌های شگرف را امتحان کنید؟» و با این گفت‌وگو توجه شهریار و مخاطبان دیگر را به قصه‌گویی خود جلب می‌کند. قصهٔ شهرزاد آغاز می‌شود و بانوی قصه‌گو در ابتدای داستان متوجه می‌شود نتوانسته آن‌طور که شایسته است، نظر شاه را جلب کند و به‌سرعت آموزش‌های قصه‌گوی حرفه‌ای شهر را به یاد می‌آورد و می‌گوید: «یک قصه‌گوی دانا روزی به من گفت: باید شنوندهٔ قصه‌ات را با اولین کلمات مجذوب کنی و اگر نه، او قصه را گوش نمی‌کند.» شاه می‌گوید: «مثل الان من!» شهرزاد از تصویر حیوانی در اطراف خود الهام می‌گیرد و به‌سرعت مسیر قصه را تغییر می‌دهد. پس از جلب نظر شهریار، شهرزاد در قصه‌گویی خود جدّی‌تر می‌شود و برای یادگیری بیشتر اصول قصه‌پردازی، دقیقهٔ چهل فیلم نزد قصه‌گوی شهر می‌رود. قصه‌گو قبل از آموختن شیوه‌ای جدید، اهمیت قصه‌های شهرزاد را در مقایسه با قصه‌های خود به او یادآوی می‌کند و با این تذکر، اهمیت درست به‌کاربردن فنون قصه برای مخاطب بیشتر می‌شود: «من می‌نشینم در بازار و قصه می‌گویم. اگر بقیه از قصهٔ من خوششان نیاید، می‌روند؛ اما اگر شنوندهٔ قصهٔ تو علاقه‌اش را از دست بدهد، تو می‌میری». شهرزاد پاسخ می‌دهد: «من فکر می‌کردم آسان‌تر از این‌ها باشد؛ اما قبل از این‌که شروع شود، دارد به پایان می‌رسد»! قصه‌گو تأکید می‌کند: «قبلاً هم به تو گفته بودم! همیشه باید با اولین جملات تسخیرش کنی»! شهرزاد ادامه می‌دهد: «ولی من جای خوبی قطعش کردم: راهزن‌ها وارد دمشق می‌شوند و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

می‌خواهند علی‌بابا را بکشند» و اینجا قصه‌گو، شگردهای قصه‌گویی را به شهرزاد آموزش می‌دهد؛ می‌پرسد: «ولی آن‌ها را چطور وارد شهر کردی»؟ شهرزاد می‌گوید: «با گاری» و قصه‌گو جواب می‌دهد: «این خیلی معمولی است، حتماً باید با یک وسیلهٔ غیر معمولی بروند سراغش. تو باید داستانت را از نو شروع کنی. باید شنونده‌ات را از نو اسیر کنی». شهرزاد می‌پرسد: «چطوری؟» و قصه‌گو به‌جای پاسخ، شروع به گفتن قصه‌ای می‌کند که شهرزاد در ضمن آن غافلگیر می‌شود و به این ترتیب، مخاطب بیش از گذشته به تکنیک‌های قصه‌سرایی در فیلم توجه می‌کند.

بامات از موفقیت قصه‌گو در به‌شگفت‌آوردن قصه‌شنو به‌عنوان اسم شب و جواز عبور یاد می‌کند: «آدم‌های هزار و یک شب از دورترین جاها که به یکدیگر می‌رسند، به هم می‌گویند: مرا به شگفت آور. این در حکم اسم شب و جواز عبور آن‌ها است» (ستاری، ۱۳۸۸: ۷۲). این ویژگی در اقتباس سینمایی می‌تواند با توجه‌دادن مخاطب به روش‌های بیان سینمایی و روایت فیلم جایگزین شود که در این صورت، جنبه‌های هنری فیلم یا سریال نیز تقویت می‌شود. در اقتباس فرضی می‌توان ارجاع به تکنیک‌های زیبایی‌شناسی و اصول و قواعد روایت را به سبک و سیاق قصهٔ مدخلی هزار و یک شب اجرا کرد و فیلم یا سریالی تولید کرد که ویژگی‌های هنری و جذاب منحصر به خود را داشته باشد. آنچه هست، اهمیت تأثیر قصه بر مخاطب باید به‌عنوان درونمایه یا بخشی از درونمایه حفظ شود.

مقایسهٔ دو اقتباس موفق از یک حکایت در هزار و یک شب، با این تفاوت که یکی به قصهٔ اصلی وفادار مانده و دیگری حکایت را به‌مثابه یک داستان مستقل در نظر گرفته است، این ویژگی را بیشتر نشان می‌دهد: در میان تعداد اندک اقتباس‌های سینمایی از قصه‌های *هزار و یک شب*، فیلم **شب قوزی** ۱۳٤۳ ساختهٔ فرخ غفاری، موفقیت بیشتری داشته است. این فیلم از داستان شب بیست و چهارم اقتباس شد و اولین فیلم ایرانی بود که به جشنوارهٔ کن راه یافت. خلاصهٔ داستان مندرج در متن *هزار و یک شب* این است که روزی خیاطی ثروتمند و خوشگذران، گوژپشتی را به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

خانه می‌آورد و هنگام خوردن غذا برای شوخی و با همراهی زنش، لقمه‌ای بزرگ در دهان گوژپشت فرومی‌برند. گوژپشت از تیغ ماهی آن لقمه می‌میرد و خیاط و زنش که دچار ترس و هراس شده‌اند او را به خانهٔ طبیب یهودی می‌برند و می‌گریزند؛ طبیب، گوژپشت را به خانهٔ مباشرِ آشپز شاه می‌برد و می‌گریزد؛ مباشر او را در راه یک نصرانی می‌گذارد و می‌گریزد و سرانجام نصرانی که متوجه مرگ گوژپشت نمی‌شود با او گلاویز می‌شود و ماجرا ادامه می‌یابد... (نک. تسوجی تبریزی، ۱۳۹۰).

فرخ غفاری این پیرنگ را در فیلم خود با ویرایش فرهنگی به گفتمان دههٔ چهل وارد می‌کند و با فضای سیاسی و اجتماعی آن دوران، داستان را شکل می‌دهد. برای مثال آغاز قصه به این شکل تغییر می‌کند که قوزی در یک مجلس عروسی، نمایش روحوضی اجرا می‌کند و زن صاحبخانه نامه‌ای به قوزی می‌دهد و از او می‌خواهد به کسی برساند. قوزی در اثر لقمه‌ای که با شوخی همکارش به دهان او گذاشته می‌شود، می‌میرد و جسد او به سبک ماجراپردازی قصهٔ *هزار و یک شب* در شهر می‌چرخد و به این ترتیب **شب قوزی** رقم می‌خورد. فیلم با یک نشانهٔ تصویری از نقش تئاتری اصغر قوزی که شبیه به یک عروسک خیمه‌شب‌بازی است و یک نشانهٔ نوشتاری از «تماشاخانهٔ قمر- انتقام دیو- با شرکت هنرمند محبوب اصغر قوزی» آغاز می‌شود که به‌تناوب نمایش داده می‌شوند. به این ترتیب، شخصیت قوزی با بُعد اجتماعی‌اش به‌سرعت برای تماشاگر فاش می‌شود و توجه او را به خود جلب می‌کند. چنین تغییراتی در کل فیلم اعمال شده و فرخ غفاری، روایتی را از یک رسانه به رسانهٔ دیگر و از یک زمان به زمان دیگر به‌نحوی انتقال داده است که توانسته با تغییر حیاتِ رسانه‌ای و گفتمانی آن، در عین حفظ جذابیت‌های داستان اصلی، اثری موفق خلق کند. در این فیلم، اصغر قوزی، قربانی‌ای است که دیده نمی‌شود و این معنی در چرخش بازی‌گونهٔ جسد قوزی در شهر، خود را نشان داده، درونمایهٔ داستان را که با اصل قصه متفاوت است، شکل می‌دهد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

همین داستان را استیو بارون در **شب‌های عربی** اقتباس کرده؛ اما او به متن اصلی وفادار مانده و درواقع «جذابیت قصه‌گویی» را محور قرار داده است. در این فیلم گردش جسد گوژپشت در شهر به این ماجرا می‌رسد که نصرانی به گمان زنده‌بودن گوژپشت با او گلاویز می‌شود و قاضی بر او حمله می‌آورد که: «حالا تمام مردم این شهر جای خالی بوک‌بوک (گوژپشت) را حس می‌کنند. دیگر کسی نمی‌تواند جای او را بگیرد؛ مردی بامزه با طنزی بی‌پایان!» قاضی که مردی ساده و تمسخربرانگیز است از این حرف خودش خوشش می‌آید و می‌گوید: «طنزی بی‌پایان؟! چقدر خوب گفتم! منشی! قبل از این‌که فراموشش کنم یادداشت کن!» و به این ترتیب باز هم مخاطب به اهمیت توانایی شخص در پردازش قصه و طنز آگاه می‌شود. وقتی شهرزادِ فیلم بارون، این قصه را به پایان می‌رساند و می‌خواهد داستان بعد را شروع کند، شهریارِ آشفته‌حال، خشم خود را از طولانی‌شدن داستان‌های پی‌درپی که می‌خواهند او را از انجام قصد خود بازدارند، نشان می‌دهد و شهرزاد در پاسخ او می‌گوید: «همیشه هر داستان خوبی یک نتیجهٔ اخلاقی به دنبال دارد». شاه پرسش دیگری دربارهٔ قصه می‌کند و دوباره شهرزاد، مخاطب خود را به سرشت قصه‌ها توجه می‌دهد: «اکثر قصه‌ها پیچیده‌تر از آن است که فکرش را می‌کنیم؛ مثل این قصهٔ جدید». در پایان این گفت‌وگو یکی دیگر از نقاط عطف فیلم شکل می‌گیرد که شاید بتوانیم بگوییم این رویداد، درونمایهٔ مرتبط با گفتمان عشق و هنر را تثبیت می‌کند. شهرزاد بر تخت نشسته است و شاه خشمگین که رو به فضای تاریک شب ایستاده است، ناگهان برمی‌گردد و خنجر خود را بالا می‌آورد؛ خنجری که به‌جای شهرزاد بر بالش‌های روی تخت فرود می‌آید و فضای زیبایی‌شناختی صحنه با پرهای معلق در هوا تأمین می‌شود تا درنهایت، شاه، گریان و ملتمس مقابل شهرزاد می‌نشیند و نخستین تسلیم عاشقانهٔ او با گذشت یک ساعت از فیلم، نمایش داده می‌شود.

نمونه‌ای دیگر از ارتباط درونمایه و ساختار در *هزار و یک شب*، ضرباهنگی است که از جست‌وخیز رویدادها برمی‌آید و نتیجهٔ ناتمام گذاشتن روایت قبل و پرش به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

روایت بعد است. در مقالهٔ «بامات»، ارتباط ساختاری قصه‌ها با اندیشهٔ ایرانی- اسلامی تبیین شده است؛ این‌که ضرباهنگ حکایات *هزار و یک شب* مطابق آموزهٔ اسلامی: «کل یوم هو فی شأن»، بر مدار عدم قطعیت و بی‌پایانی است و به نقش‌های اسلیمی در هنر اسلامی شبیه است که در هر نقطه تمام شوند، از همان نقطه آغاز می‌شوند (نک. ستاری، ۱۳۸۸: ۷۸). چنین ساختاری با القای درونمایهٔ «خلق مُدام» به‌سختی می‌تواند در چهارچوب فیلم‌نامهٔ کلاسیک- که بر مبنای علیّت و خط سیر مبتنی بر آغاز، میانه و انجام است- بازآفرینی شود و نویسنده از روی‌آوردن به برخی خصیصه‌های فیلم هنری ناگزیر است.

از دیگر الگوهای درونمایه در *هزار و یک شب*، ویژگی روانی آدم‌هاست که با زمان و مکان اصلی داستان ارتباط دارد؛ یعنی عاشق‌پیشگی در شب و شبستان. ستاری در *افسون شهرزاد* این کتاب را «مدینهٔ عشق» می‌داند و می‌گوید فضای عاشقانهٔ بین شهریار و شهرزاد در تمام قصه‌ها جاری است و با وجود تفاوت مضمونی قصه‌ها، می‌توان این کتاب را «عشق‌نامه» خواند و خصیصهٔ روانی آدم‌های *هزار و یک شب* را «شور عشق» دانست. ماجراجویی‌ها و لذت‌جویی‌هایی که جنبهٔ شگرفی به *هزار و یک شب* داده‌اند، همه از حادثهٔ عشق برخاسته‌اند و مانند اختلاف زندگی مردمان، گونه‌های متفاوت دارند؛ از عشق مغرور و شهریارانه تا میل نازل کامرانی و کامگیری. بنابراین اگر اقتباس وفادار و بازتولید راستین *هزار و یک شب*، هدف اقتباس‌کننده باشد، در پردازش خط اصلی داستان، و قصه‌های فرعی و زمان و مکان داستان، از پایبندی به ساختار مجموعه ناگزیر است.

چنان‌چه درک درونمایه از طریق ساختار برای اقتباس‌کنندگان *هزار و یک شب* رخ دهد، تغییرات ناگزیری که در هر تبدیل رسانه‌ای باید اتفاق بیفتد، تغییراتی مناسب و درخور متن مبدأ و رسانهٔ مقصد است. در این مرحله می‌توان دربارهٔ کرنش‌ها و چالش‌های متن برای تبدیل به فیلم‌نامه بحث کرد؛ چنان‌که ثمینی در ارزیابی جنبه‌های دراماتیک *هزار و یک شب* به دنبال «کشمکش»های واحد و انسجام‌بخش میان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

قطب‌های منفی و مثبتی است که حرکت درام را تأمین کنند. او در *عشق و شعبده* تأکید می‌کند «حرکت» دراماتیک نتیجهٔ کشمکش میان دو نیروی متقابل است و این رویارویی هم در آثار کلاسیک مطرح است که در آن خیر و شر، آشکارا در تقابل یکدیگر قرار دارند، هم در آثار مدرن دیده می‌شود که ظاهر رویدادهای آن بر سکوت و سکون تکیه دارد و کشمکش و تقابل به لایه‌های پنهانی شخصیت رانده می‌شود. به همین سبب نخستین قدم در تبدیل نمایشی‌کردن یک داستان، کشمکش در کلیّت داستان است؛ اما یکی از شرط‌های اصلی کشمکش دراماتیک، قدرت انسجام و وحدت‌بخشی است؛ یعنی کشمکش‌های متعدد با جهت‌گیری‌های متفاوت، متن را در برابر تبدیل شدن به نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه مقاوم می‌کند:

> در این کتاب به هیچ وجه با کمبود کشمکش برخورد نمی‌کنیم؛ درست برعکس! اصلاً پایه و اساس قصه‌ها بر درگیری شهرزاد و پادشاه بنیان نهاده شده است. همچنین قصه‌های شهرزاد نیز هریک کشمکش‌ها و اهداف خود را دنبال می‌کنند و غالب کشمکش‌ها نیز توأم با جهش هستند و سیری تصاعدی را طی نمی‌کنند (ثمینی، ١٣٧٩: ٢٤٥).

در برابر این تقابل، می‌توان از تناسب برخی شیوه‌های قصه‌گویی با داستان‌گویی نمایشی سخن گفت؛ چون *هزار و یک شب* در شمار ادبیات شفاهی است و یکی از ویژگی‌های آثار شفاهی، خودجوشی نقالان در پرداخت ماجراها و توصیفات جزئی رویدادها است که مخاطب را مجذوب می‌کند. اشارهٔ ابن ندیم به این‌که فردی به نام جهشیاری در گردآوری قصه‌ها، قصه‌سرایان را فرامی‌خوانده و مجموعه‌ای از بهترین داستان‌های آنان فراهم می‌کرده، گواه اجرای شفاهی قصه‌گویان حرفه‌ای است؛ مثلاً برخی از هنجارهای فیلم‌نامه‌نویسی، به‌ویژه در پیرنگ و تصمیم‌گیری دربارهٔ تقدم و تأخر ماجراهایی که مخاطب باید آن‌ها را دوباره‌سازی کند تا به توالی اولیه دست یابد، در حکایت‌های این مجموعه دیدنی است. نمونهٔ این تحلیل روایی در *شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب* آمده و نویسنده، تجسم نمایشی قصه‌ها را به این شکل نشان می‌دهد که یک موضوع واحد در دو حکایت مستقل به دو گونه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

ارائه می‌شود: در یکی مختصر و در دیگری مطوّل و شرح می‌دهد که چگونه این دو نحو پردازش ماجرا در پیوند با سایر اجزای داستان، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را به دنبال کردن رویدادها و پیش‌بینی پایان داستان برمی‌انگیزد؛ همان شگردی که در فیلم‌نامه‌نویسی الزامی است (پینالت، ۱۳۸۹: ۳۷-۴۰).

۴. نتیجه‌گیری

پرداخت درونمایه در داستان، الگوهای مختلفی دارد و می‌تواند از طرح، شخصیت‌پردازی، سبک و مانند آن استنباط شود. بررسی تحلیل‌هایی که از اقتباس‌های فراوان هزار و یک شب شده است، نشان می‌دهد منتقدین فیلم‌هایی را موفق دانسته‌اند که به ساختار اثر وفادار بوده‌اند. دلیل این امر پیوستگی الگوی درونمایه و ساختار است و اگر اقتباس‌کنندگان به این الگو توجه کنند، برای بازتولید آن در گفتمان هنری و فرهنگی عصر خود به راهکارهای مبتنی بر اندیشه دست می‌یابند. ممکن است این پرسش پیش آید که آیا منظور از تأکید مقاله بر حفظ ساختار/ درونمایهٔ *هزار و یک شب*، پیشنهاد اقتباس وفادارانه از تک‌تک داستان‌ها است و در این صورت، چگونه می‌توان میان امکانات مادی سینما یا شرایط فرهنگی جامعهٔ ایران با برخی موضوعات داستانی که قابل بیان به نظر نمی‌رسند یا به‌دشواری قابل تصویر کردن هستند، تناسب برقرار کرد؟

گفتنی است آنچه به‌عنوان ساختار *هزار و یک شب* مورد بحث این تحقیق است، بنیادی‌ترین سازه‌هایی است که مجموعهٔ اثر را شکل داده و با حذف یا جابه‌جایی نمونه‌هایی از آن، مخدوش نمی‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

۵. پی‌نوشت‌ها

1. Adaptation
2. Interdisciplinary Studies
3.Intersexuality
4. Comparative Studies
5. Cultural studies
6. Filming the Arabian Nights, David Tresilian. Al-Ahram, no.1175. 5December 2013; Irwin, Robert (2003), The Arabian Nights: A Companion, Tauris Parke Palang-faacks, p. 290. ISBN 1-86064-983-1.
7. Fleischer Studios
8. Popeye
9. Ali Baba and the Forty Thieves
10. Universal Pictures
11. The Golden Blade
12. Rock Hudson
13. Khairuzan
14. Piper Laurie
15. Ray Harryhausen
16. The 7th Voyage of Sinbad
17. The Golden Voyage of Sinbad
18. Sinbad and the Eye of the Tiger
19. Mr. Magoo
20. 1001 Arabian Nights
21. UPA
22. Osamu Tezuka
23. Sinbad no Bōken
24. Senya Ichiya Monogatari
25. Aladdin
26. Walt Disney Company
27. The Voyages of Sinbad
28. Sinbad: Legend of the Seven Seas
29. Brad Pitt
30. Catherine Zeta-Jones
31. Arabian Nights
32. Steve Barron
33. Mili Avital
34. Dougray Scott
35. Planet B
36. BBC Radio 7
37. The Fifth Voyage
38. Edison

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

39. Ali Baba and the Forty Thieves
40. Georges Méliès
41. Le Palais des mille et une nuits
42. Robert Irwin
43. Encyclopaedia of the Arabian Nights
44. Lotte Reiniger
45. Die Abendeuer des prinzen Achmed
46. Alexandra Korda
47. The Thief of Bagdad
48. Pier Paolo Pasolini
49. Il Fiore delle Mille e una Notte
50. Ali Shar
51. Zumurrud
52. Lundell, Michael J. (2012). Pasolini's Splendid Indelities: Un/ Faithful Film Versions of The Thousand and one Nights: Adaptation. 6 (1). 120-127. 10Sep.
53. Mental Treatment-Art Therapy
54. Rabinson Crusoe
55. Arabian Nights
56. Steve Barron

۶. منابع

–انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۲). «مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی». ***فصلنامهٔ علمی-پژوهشی ادبیات تطبیقی*** (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). پیاپی۷. صص۳-۹.

–ایروین، رابرت (۱۳۹۰). «اقتباس‌های سینمایی از هزار و یک شب». ***گلستانه***. ش ۱۱۲. صص ۶۶-۷۱.

–بارت، نجم‌الدین (۱۳۸۸). ***مضامین و ضرباهنگ‌های هزار و یک شب: جهان هزار و یک شب***. با گردآوری و ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

–بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). ***هزار افسان کجاست؟*** (پژوهش). تهران: ققنوس.

–پازولینی، پیرپائولو (۱۳۸۸). ***پازولینی از زبان پازولینی*** (در مصاحبه با جان هلیدی). ترجمهٔ علی امینی نجفی. تهران: نگارهٔ آفتاب.

–پاینده، حسین (۱۳۸۵). ***نقد ادبی و مطالعات فرهنگی: قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران***. تهران: روزنگار.

–پینالت، دیوید (۱۳۸۹). ***شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: هرمس.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

–تسوجی تبریزی، عبداللطیف (١٣٩٠). ***هزار و یک شب***. چ ٤. تهران: هرمس.
–توبیاس، رونالد (١٣٨٩). ***درون‌مایه در داستان***. ترجمهٔ مهرنوش طلایی. اهواز: رسش.
–ثمینی، نغمه (١٣٧٩). ***کتاب عشق و شعبده؛ پژوهشی در هزار و یک شب***. تهران: مرکز.
–دهخدا، علی‌اکبر (١٣٣٨). ***لغت‌نامهٔ دهخدا***. تهران: دانشگاه تهران.
–حیاتی، زهرا (١٣٨٧). ***مهرویی و مستوری: بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
–خراسانی، محبوبه (١٣٨٧). ***درآمدی بر ریخت‌شناسی هزار و یک شب***. اصفهان: تحقیقات نظری.
– ستاری، جلال (١٣٨٥). ***هزار و یک شب در کسوت نمایش: «اسطوره و فرهنگ»***. تهران: مرکز.
–---------- (١٣٦٨). ***افسون شهرزاد***. تهران: توس.
–---------- (١٣٨٨). ***جهان هزار و یک شب***. تهران: مرکز.
– مک‌کی، رابرت (١٣٩٠). ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی***. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
– مهندس‌پور، فرهاد (١٣٩٠). ***زنانگی و روایتگری در هزار و یک شب***. تهران: نشر نی.
– میکل، آندره (١٣٨٧). ***مقدمه بر هزار و یک شب (و گفت‌وگویی دربارهٔ هزار و یک شب)***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
– نجومیان، امیرعلی (١٣٩١). «به‌سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد ادبی». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. س ٩. ش ٣٨. صص١١٥–١٣٥.
– Tresilian. David (2013). «Filming the Arabian Nights». ***Al-Ahram***. No. 1175.
– Irwin, Robert (2003). «The Arabian Nights: A Companion, Tauris Parke Palang-faacks». ***ISBN*** 1-86064-983-1. p. 290.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-27]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.2.1.0]