

فصلنامه علمی کاوش‌نامه

سال بیستم، بهار ۱۳۹۸، شماره ۴۰

صفحات ۹۷ الی ۱۲۹

کارکرد دگردیسی در روایتگری هزار و یک شب (با معرفی نوع ادبی خاص)*

دکتر سکینه عباسی^۱

استادیار دانشگاه پیام نور

چکیده:

هزار و یک شب، یکی از قصه‌های عامیانه شرقی است که جلال مردان با زنان را فراتر از نظام طبقاتی به تصویر می‌کشد؛ دنیای این اثر با ۳۶۰ قصه در هزار و یک شب، نگرش واقعی مرد به زن و برعکس، با رویکردی ماهرانه در جدال نیرو و قدرت مردان و مکر و تزویر زنان و مکار دانستن ایشان است. در پژوهش حاضر، با روش تحلیلی-توصیفی نقش و کارکرد دگردیسی در دو حوزه ساختار و پیام قصه بر اساس روایت اصلی شب اول («بازرگان و عفریت») بررسی شده است. حاصل کار نشان می‌دهد که در ساختار گسستی هزار و یک شب، «وفای به عهد» فرادست به فرودست، محور اثر را شکل داده و در ساختاری تقابلی، «خیانت» دگردیسی را برای اشخاص قصه به همراه دارد. تقریباً همه نقش‌آفرینان به اختیار یا به اجبار دگردیسی می‌یابند یا سبب دگردیسی می‌شوند تا پاداش اصلی (حفظ جان) تحقق یابد. نیز، به سبب تغییر جایگاه قدسی «پادشاه» و «زن» در روایت اثر، اشخاص بر خلاف هنجار قصه‌ها، «مطلق» نیستند و به دلایل مختلف، ویژگی نیکی و بدی را با هم دارند.

واژگان کلیدی: هزار و یک شب، روایت، شخصیت‌پردازی، دگردیسی، طرح هنری.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۹/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۴/۱۱

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: abbasisakineh@gmail.com

مقدمه

یکی از فرآیندهای ذهنی انسان بی تجربه^۱، «پیکرگردانی»^۲ (استحاله، دگردیسی و یا دگرشکلی) (Metamorphosis) در قالب بازنمایی جمعی^۳ است که در آن هر چیزی از نظر ماهیت می‌تواند به چیز دیگری تبدیل شود. این ماهیت می‌تواند شیء، شخص، ایزد یا هرچه غیر از آن باشد. عرصه و میدان این تبدیل نیز می‌تواند درون‌ذهنی یا برون‌ذهنی باشد و بر این اساس، از جهان‌زیست باورمند به این اصل آغاز می‌شود و تا جهان‌های واپسین تداوم دارد.

در همهٔ فرهنگ‌ها انواع تبدیل انسان به شیء یا گیاه یا حیوان یا انسان دیگر و عکس آن و نیز ایزدان و ایزدبانوان به هریک از موارد مشخص شده یا برعکس قابل بررسی است^۴. کافی است یافته‌های اساطیری و مردم‌شناختی و اندیشهٔ ملل که توسط پژوهشگران^۵ مختلف در قالب فرهنگ اساطیر و پژوهش‌های جداگانهٔ دیگر آمده، دیده شود تا این ادعا ثابت شود.

در بازنمایی‌های ذهنی باورمندان به این اصل رازآلودگی دیده می‌شود؛ به این معنا که ذهن آنها به نیروها و تأثیرات اعمالی اعتقاد دارد که گرچه آن را از طریق حواس درک نمی‌کند و نمی‌تواند درک کند، وجود آن را واقعی می‌پندارد. چنین است که واقعیتی که ذهن انسان بی‌تجربه را احاطه کرده، سرشت رازآلود و جادویی دارد. نکتهٔ درخور توجه دیگر اینکه در ساختار چنین ذهنیتی، هر شیئی بخشی از یک توتم یا تابو را تشکیل می‌دهد که خود دارای بخش‌های ریزتر و جزئی‌تر است. بنابراین، هر فرد دارای ارتباطات خاص است و بر اعضای توتم خود و زیردسته‌های آن قدرت‌هایی دارد و البته نسبت به آنها وظایفی دارد.

ذهنیتی که همه‌چیز را دارای خواص رازآلود و جادویی می‌داند، آیین‌ها و مراسم و مناسک خاصی مرتبط با آن انجام می‌دهد که یک طرف آن انسان و طرف دیگر آن گیاه، اشیاء و حیوانات است. «از آنجا که هر چیزی از دید چنین انسانی دارای خواص عرفانی (رازآلود و جادویی) است و این خواص به‌خاطر سرشتشان مهمتر از آن خواصی

هستند که ما از طریق حواس خود درمی‌یابیم، از اینرو در ذهنیت انسان ابتدایی، فرق میان موجودات جاندار و بی‌جان آنقدر مهم نیست که در ذهنیت ماست.» (برول، ۱۳۹۰، ص ۹۵) بر این اساس، برای نمونه کوه، صخره و غار و سایر اجزای طبیعت با شکل و وضعیتی خاص خود تخیل وی را بر می‌انگیزد و دارای قدرتی قدسی است.

خواص قدسی که جزء جدایی‌ناپذیر ذهن انسان بی‌تجربه است، اشیاء و موجودات را به صورت یک کل ترکیبی می‌بیند. این نوع ادراک را می‌توان (Polysynthetic) یا چند ترکیبی خواند. در این نوع بینش، تفکیکی میان اشیاء و موجودات صورت نگرفته است. این عدم تفکیک می‌تواند تبدیل شیء را به شیء دیگر و موجوداتی را برتر از موجودات دیگر تبیین نماید.

در جوامعی که در مراحل ابتدایی تر تمدن و فرهنگ قرار دارند، تجارب ارزشمند ورود به دنیاهای نو درونی و باطنی، خاص طبقة دینی آنها یعنی شمن‌ها، حکیمان، جادوگران، شفا دهندگان، الهام‌شوندگان، و وجد آوران است. آنها جوانان را نیز برای رسیدن به این تجارب یاری می‌نمایند. ورود به دنیاهای نو، مستلزم پشت سر گذاشتن سلسله‌ای از آزمون‌ها و سختی‌هاست که بازتاب آن در اساطیر، به‌عنوان اولین نمونه‌های روایی مقدس (شفاهی / مکتوب) دیده می‌شود.

رسوب این نگرش ابتدایی در ادب ترسیمی و روایی کهن، تبدیل و ترکیب موجودات متفاوت به یکدیگر را ممکن کرده است. تحقق این دگردیسی در میان قوم توسط نیروهای فراطبیعی ایزدان و در درجات بعد نمایندگان و جانشینان ایزدان قوم، امری واقعی و باورپذیر بوده است. در این مورد در آثار باستانی به‌جا مانده از اقوام مختلف، صرف‌نظر از نگاره‌ها، ظروف و اشیاء و سنگ برجسته‌ها، موارد بسیار فراوان روایی دینی (اساطیری) و غیر دینی (ادبی) می‌توان یافت که توسط ایزدان یا نمایندگان ایشان در قوم (شمن‌ها و جادوگران)، دگردیسی‌های گوناگونی صورت پذیرفته است.

مبانی نظری تحقیق

قصه‌های عامیانه، براساس قوانین روایی خود، در برگیرنده پیام‌سازهای^۷ پنج‌گانه

فاجعه آغازین، تولد، نوزایی، یاری‌گران و پاداش هستند که از مجرای نقش قهرمان و ضد قهرمان، یاری‌گر و بخشنده، عروس و برخی نقش‌های دیگر روایت می‌شود. یکی از پیام‌سازهای کلان زیرگروه نوزایی، پیام‌ساز فرعی «گذار از خطر» است و یکی از زیرگروه‌های خطر، پیام‌ساز «دگردیسی» است. پراپ (۱۸۹۵-۱۹۷۰م) در دسته‌بندی ۳۱ گانه خویشکاری‌های قصه، دو خویشکاری (A و T) را به دگردیسی اختصاص داده که مورد A مربوط به دگردیسی قهرمان و اشخاص مثبت قصه و T خاص شریب و شخص منفی است. (پراپ، ۱۳۹۲، صص ۷۲ و ۱۳۰) ابزار دگردیسی، طرفین آن و نوع و نحوه دگردیسی ارکان این خویشکاری به‌شمار می‌روند. دگردیسی نیز، دگرگونی ظاهر اشخاص، اشیاء و موارد دیگر است؛ چنانکه ماهیت اولیه پابرجاست یعنی خویشکاری فرد حالت پیشین خود را دارد و تنها بخشنده‌ای آگاه می‌داند که او فردی است که بر اثر نقض نهی، سادگی و یا بی‌توجهی و گاه شرارت موجودی واقعی یا فراواقعی در این حالت قرار گرفته است. شرایط و کارکرد دگردیسی وابسته به طرح و ساختار قصه است که گاه تابع هنجار آن بوده و گاه از آن خارج می‌شود. از سوی دیگر نوع باور اشخاص قصه به دگردیسی و اشکال بازتاب دادن آن در قصه، موضوع و محتوای آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین اهمیت دارد که کدام رکن از دگردیسی در چه مرحله‌ای نقش دگردیس‌شونده یا دگردیس‌کننده را دارا باشد. بررسی این خویشکاری در قصه به همین علت ضرورت دارد.

در این پژوهش، کوشش شده اشکال باور به انواع دگردیسی در هزار و یک شب (بر اساس قصه بازرگان و عفریت) بررسی شود. علت انتخاب این قصه، تأثیر آن بر روایت محوری هزار و یک شب است. در این اثر، گرچه انواع دگردیسی در سطح گسترده‌ای رواج دارد، اما کنش‌گران آن تفاوت بنیادینی با ایزدان و شمن‌های پیشین یافته‌اند و حضور خاص آنها در روایت، علاوه بر تغییر نگرش قوم به مقوله دگردیسی، تغییر ساخت روایات کهن (قصه) و کارکرد آن را نیز به دنبال داشته است. پرسش‌هایی که کوشش می‌شود در این پژوهش به آن پاسخ داده شود:

۱- نقش قصه «بازرگان و عفریت» در طرح هزار و یک شب چیست؟
۲- دو نقش محوری «شاه» و «زن» به‌عنوان ارکان دگردیسی در این قصه چگونه هستند؟

۳- دگردیسی در «هزار و یک شب» دارای چند گونه است و چه تأثیری در ساختار و محتوای قصه دارد؟

پیشینه تحقیق

درباره هزار و یک شب به‌طور عام از قرن هجدهم میلادی در فرانسه و سپس آلمان و انگلیس پژوهش‌های فراوانی انجام شده و داستان‌ها و رمان‌ها و نمایشنامه‌های زیادی به اقتفا یا به تقلید از آنها پدید آمده است. (میکل به نقل از ستاری، ۱۳۸۷، مقدمه) همچنین در حوزه مطالعات شرقی بویژه ایرانی، پژوهش‌های گوناگونی در باب اثر مذکور انجام شده که به پژوهش‌های ارجمند جلال ستاری بویژه در کتاب افسون شهرزاد (۱۳۶۸) در این مورد می‌توان اشاره نمود.

از سوی دیگر، به‌طور خاص در باب پیکرگردانی در اساطیر و قصه‌های عامیانه پژوهش‌های گوناگونی پیش روست. از جمله این موارد، می‌توان به کتاب‌های پیکرگردانی در اساطیر نوشته رستگار فسایی (۱۳۸۹)، بخش‌هایی از کتاب زنانگی و روایتگری در هزار و یک شب نوشته مهندس پور (۱۳۹۰) و نیز مقوله‌ای نه چندان کوتاه در کتاب بوطیقای قصه‌های بلند عامیانه فارسی (رمانس عام) اثر عباسی (۱۳۹۴) اشاره کرد. در سه اثر اخیر به ترتیب، به پیکرگردانی در اساطیر و نیز پیکرگردانی در قصه و نیز اغراض آن توجه شده است. از دیگر پژوهش‌های مرتبط که مشخصاً پیکرگردانی در هزار و یک شب را بررسی نموده، مقاله «اسطوره‌های ترکیبی پیکرگردانی در هزار و یک شب» (۱۳۹۱) نوشته حسینی و پورشعبان است که به استخراج نقش‌آفرینان فراواقعی و توصیف آنها بر اساس سیمای ایزدان و ایزدبانوان اساطیری توجه نموده و آنها را با این خدایان یونانی و دیگر فرهنگ‌ها انطباق داده است. این مقاله، توجهی به کارکرد و نقش پیکرگردانی در قصه و کارکرد آن نکرده است. همچنین همچون کتاب

پیکرگردانی در اساطیر، مبتنی بر میتوگرافی است و تحولات اساطیر را با توجه به گستره هنری بازمانده از آنها مورد بررسی قرار داده است. در پژوهش پیش رو کوشش می‌شود منشأ باور به پیکرگردانی با کنش‌گران خاص و انواع دگردیسی پدیده‌ها در اندیشه عوام (طیفی گسترده با ذهنیت بی‌تجربه) و همچنین کارکرد آن در قصه، که در هزار و یک شب بیشترین بسامد را داراست، از منظر مردم‌شناختی، بررسی گردد تا تأثیر آن بر ساخت اثر به‌دست آید.

بحث و بررسی

۱- ساختار روایت در هزار و یک شب

نوع ادبی هزار و یک شب، قصه عامیانه است که با شیوه روایتگری تودرتو (Labyrinth Narration) ساخته شده است. (نیز بنگرید به ذوالفقاری، ج ۱، ۱۳۹۱، ص ۳۲۴) در این نوع، عرف قرائت و شنونده حفظ شده و گسست‌های مداوم روایی را به دنبال دارد. «گسستگی در روایت از اشکال روایت در آنهاست و دغدغه پردازنده آنها آنی بودن تأثیر بر مخاطب است. همچنین پردازنده به‌طور مستقیم با مخاطب روبه‌رو می‌شود و شخصیت‌های فرضی داستان او آشکار نمی‌شوند.» (فرای، ۱۳۷۷، ص ۲۹۶) برخی منشأ این گسست را تأثیرپذیری از متون مقدس زرتشتی می‌دانند که در آن گسست میان اهورامزدا و انسان و نیز پدیده‌ها وجود دارد. (مهندس پور، ۱۳۹۰، ص ۸۳) اما این امر، ریشه نوع پرداخت را نشان نمی‌دهد، بلکه حاکی از آن است که متون مقدس قوم نیز از چنین ساختاری برخوردار است. ریشه پرداخت گسستی، مردم‌شناختی است و بینش و فلسفه قوم پردازنده را بازتاب می‌دهد. وقتی در اساطیر جامعه‌ای بین ایزدان و قهرمانان یا بین آرمان‌های منزلت و کهنات، تمایز روشنی در کار نباشد، چه‌بسا قصه‌ای ارائه شود که در آن واحد غیرمذهبی و قدسی باشد. در چنین مواردی پردازنده در آرزوی نزدیک کردن روایت به شنونده، به لحاظ فیزیکی، نمونه‌ها و شواهد متعدّد (در قالب قصه) را به کار می‌گیرد. شکل گفتگو و پرسش و پاسخ و یا

مثال آوردن مجرای این نوع پرداخت روایی است که در عین گسست بخش‌های مختلف روایی، پیوستی معنایی را نیز در خود حفظ می‌نماید.

این نمونه در جامعه شهری دارای نظامات خاص، شکل گرفته و اغلب نقش آفرینان آن از طبقه اهل حرفه و پیشه‌وران شهری مانند بازرگانان، آهنگران، قصّابان و دکان‌داران، دزدان و بزهکاران و فاسدان و ... هستند. اگرچه شاه و شهرزاد اشخاص محوری آن هستند، از دید طبقه مرفّه و اشرافی نگریسته نشده‌اند. به همین دلیل شاه قصّه، مقدّس و عاری از اشتباه و خطا معرفی نشده است. در این نظام یکپارچه، وجه فروتر محاکات^۱ به جای وجه برتر نمونه‌های روایی پیشین (قصّه‌های رمانسی) نشسته است، بنابراین خیر و شرّ در وجود اشخاص این نوع روایی، مطلق نیست. در نتیجه میان این ساختار و ساختارهایی نظیر داستان‌های بلند عامیانه فارسی (اسکندرنامه، سمک عیّار، داراب‌نامه‌ها، فیروزشاه‌نامه، ابومسلم‌نامه و ...) تفاوت در پرداخت اشخاص و نیز تفکیک وجه غیرقدسی از وجوه قدسی، وجود دارد.

ساختار روایی هزار و یک شب، دارای یک روایت محوری کوتاه و مجموعه‌ای طولانی از قصّه‌های کوتاه، قصّه‌های کوتاه دنباله‌دار، قصّه‌های بلند و داستانی است. روایت محوری، همان داستان شهرزاد است. در مجموع هزار و یک شب این اثر، ۳۶۰ قصّه در دل روایت اصلی از زبان اشخاص مختلف، به مناسبت‌های مختلفی همچون تمثیل، آزمون و مانند آنها آورده می‌شود که هدف از آنها جلوگیری از پیکرگردانی شاه به «دیو» نابودگر و در نتیجه جان بخشیدن دوباره برای زنان جامعه است. راوی اصلی، شهرزاد است که مستقیماً از زبان خود و یا به‌طور غیرمستقیم از زبان افراد دیگر قصّه می‌گوید تا از مرگ زنان به دست شاه خیانت‌دیده و خیانت‌پیشه جلوگیری نماید. فرای (۱۹۱۲-۱۹۹۱ م) داستان‌هایی را که به‌عنوان مثال در هزار و یک شب آورده می‌شوند، حسن‌تعلیل (Etiology) مثله‌کردن دانسته است. (فرای، ۱۳۷۷، ص ۲۳۴) پاداش طلب عروس نیست بلکه به دست آوردن جان و عمر دوباره است. به این ترتیب، هر کدام از داستان‌های فرعی آن را می‌توان مثل و نمونه‌ای دانست؛ حکایتی روشن‌گرانه که برهان

گوینده را که در چهارچوب روایتی بزرگتر آمده، نیرو می‌بخشد. این مثال‌ها از طریق واژه‌ها یا جملات راهنما، که پیوسته در ابتدا و انتهای یک مثال می‌آیند با چهارچوب‌های داستانی فراگیرتر ارتباط می‌یابند. منظور از واژه راهنما، عبارتی است که با تمهید ساده تکرار در نقطه‌های انتقال در روایت می‌آید و به حفظ وحدت موضوعی حلقه داستانی، حتی در درون حکایت‌های چندگانه مندرج در آن، کمک می‌کند. از سوی دیگر، پردازندگان هزار و یک شب، این واژه‌ها یا جملات مضمون‌نما (حسادت)، (ندامت) و (از خون کسی درگذشتن برای درگذشتن خدا از خون) را چنان ترتیب داده‌اند که به نظر می‌رسد هر واژه راهنما، مثل‌های خاص خود را تولید می‌کند. «سیر پیش‌رونده حکایت بزرگتر ادامه می‌یابد آن زمانی که شخص دوم داستان از گوینده می‌خواهد داستانی را تعریف کند که به آن اشاره شده و بیانگر کلامی حکمی است. به این ترتیب، موضوعات اخلاقی طوری به حکایت‌های روشنگرانه پیوند داده می‌شوند که داستان‌های انضمامی برای تکامل موضوعی آن حلقه داستانی به‌عنوان یک کل، خارجی و زاید به نظر نیایند.» (پینالت، ۱۳۹۱، صص ۷۸-۷۷)

برای نمونه، در حکایت «بازرگان و عفریت» - که اولین شب از زبان شهرزاد آغاز می‌شود و تا شب سوم تداوم دارد - سه پیر، که هر یک حیواناتی با خود به همراه دارند، به ترتیب حکایت‌های «پیر و غزال»، «پیر و دو سگ» و «پیر و استر» را برای تبیین جمله راهنمای «مهلت گرفتن برای انجام کار»، «نقل قصه برای خوش آمد قصه‌شنو (عفریت) و درگذشتن از یک سوم خون بازرگان به ازای هر قصه» می‌آورند.^۹ در دل حکایت، عفریت پس از نقل هر یک از حکایات می‌گوید «طرفه حکایتی است از سه یک خون او درگذشتم». او بر عهدی که با بازرگان و سه پیر می‌بندد، برقرار می‌ماند. واژه «طرفه» و «خوش آمدن = لذت بردن از حکایات» سه حکایت را به متن اصلی که بر محوریت ارتباط دیو و بازرگان استوار است، پیوند می‌دهد. به این ترتیب، چهار شخصیت از عفریت، زمان (مهلت) می‌خواهند، یک‌بار برای وصیت بازرگان به خانواده و سه بار برای نقل قصه به‌عنوان خون‌بها.

حکایت بازرگان و عفریت، بدون حکایت‌هایی که به‌عنوان مثال آورده شد، روایتی غیرمعقول و نامنسجم است. بر این اساس اسلیمی حکایت فوق، آفرینش‌های مستقلی نبوده‌اند، بلکه محصولات پردازندگان هزار و یک شب بوده‌اند که با اختیار چنین واحدهای داستانی را به چهارچوب حکایت افزوده‌اند. هنر در گنجاندن مثال‌ها برای داستان‌های بزرگتر بوده تا چهارچوب اصلی روشن‌تر گردد.

در این سنجش ادبی، راهکاری که یک حکایت فرعی می‌توانسته در حلقه‌های داستانی کاملاً متفاوت یا مشابه به‌کار گرفته شود، مورد بحث است. به نظر می‌رسد در داستان مورد بررسی، چنانکه دیو به عهد خود در خصوص بازگشت بازرگان نزد خانواده وفا کند، ابتدا بازرگان به عهد خود، مبنی بر بازگشت نزد دیو و سپس، دیو بر عهد خود مبتنی بر شنیدن حکایات در ازای نکشتن قهرمان وفا می‌کند. همه چیز از وفاداری دیو شروع شده؛ آنگاه که قهرمان از او می‌خواهد که وی را در ازای خبط، نکشد تا او نزد اهل و خانواده برگردد، همه چیز بر همین معیار و مقیاس، به‌صورت مشروط تداوم می‌یابد.

از آنجا که حکایت بازرگان و عفریت، حکایت اولین شب هزار و یک شب است؛ به نوعی محوریت وفای به عهد پادشاه در برابر نقل قصه توسط شهرزاد به‌عنوان خون‌بهای زنان، با وفای به عهد عفریت در برابر نقل قصه، توسط سه پیر به‌عنوان خون‌بهای بازرگان، ترویج و تقویت می‌شود. گویی اسلوب بראعت استهلالی^۱ در ابتدای داستان در کار است تا لذت شاه از قصه پایه‌پای لذت دیو از آن تصویر شود تا راوی یا شخص درخواست‌شده توسط راوی از مرگ نجات یابد.

سرانجام در باب حکایت‌هایی که در باب حکایت بازرگان و عفریت درج شده، در نظر گرفتن رابطه داستان با داستان‌های درونی و داستان‌های چهارچوب بیرونی، از نظر استفاده از اسلوب بازگشت به آغاز ارزشمند است. این شیوه، شگردی ادبی است که برای ارتباط دادن گریز زدن روایی به یک داستان خارجی به‌کار می‌رود. در این شیوه، «مادامی که قصه پرداز از رویدادی سخن می‌گوید که بر اثر ذکر نامی یا اشارتی دیگر در

داستان بیرونی، فریاد آمده، روند حکایت اصلی متوقف مانده است. در پایان این شاخه شاخه شدن‌ها، گوینده به همان نقطهٔ اوّل باز می‌گردد که روایت اصلی خود را در آنجا قطع کرده است. (پینالت، ۱۳۹۱، ص ۸۷) این شیوه، حکایت از پردازش شفاهی روایت دارد.

در حکایت بازرگان و عفریت، پردازنده در سطح مضمونی نیز، از شیوهٔ بازگشت به آغاز بهره می‌جوید تا رفتار مطلوب در یک داستان را با رفتار مطلوب در اسلیمی دیگر مقابله کند. عفریت چهار بار قابل اعتماد می‌شود، یک‌بار برای آزاد کردن بازرگان جهت رفتن نزد خانواده و سه‌بار برای شنیدن قصه در ازای بخشودن خون بازرگان. محوریت سه روایت خرد نیز «بدخواهی و خیانت» است که در تقابل با رفتار عفریت قرار گرفته است. برای نزدیکی به ذهن مخاطب، طرح حکایت «بازرگان و عفریت» در ادامه آورده می‌شود:

- حکایت اصلی (مادر- روایت)

وضعیت آغازین^{۱۱}: تشنگی و استراحت بازرگان در زیر درخت کنار چشمه و خوردن نان و خرما و پرتاب هسته‌ها؛
بروز فاجعه: ظاهر شدن دیوی که مدعی است فرزندش از آن هسته کشته شده و قصد انتقام؛

آزمون: درخواست از دیو برای دیدار با خانواده و پذیرفتن دیو؛

بازگشت: بازگشت بازرگان پس از یک سال نزد دیو؛

ورود یاری‌گران و خبرگیری: آمدن سه پیر نزد پیرمرد و آگاهی از ماجرا؛

چاره‌جویی: درخواست سه پیر برای نقل قصه برای درگذشتن دیو از خون بازرگان.

- خرده‌روایت اوّل (یاریگر اوّل)

مجازات: معرفی غزالی که زن نازای راوی بوده است؛

وضعیت آغازین: ازدواج با دختر عموی زیبا و توصیف نازایی وی و در نتیجه

ازدواج راوی با کنیزک و تولد یک پسر؛

غیبت: رفتن به سفر؛

بروز فاجعه(شرارت): تبدیل کردن کنیزک و پسرش به گاو و گوساله با سحر و جادو؛

بازگشت: آمدن بازرگان از سفر و پرسش از احوال کنیزک و پسر و دروغ‌زنی زن نازا؛

مکر شیریر: تقاضای قربانی گاو فربه و سپس گوساله و کشته‌شدن گاو؛

بخشیده‌شدن گوساله و برده‌شدن به خانه شبان؛

آگاهی دختر شبان از ماهیت گوساله(پسر) و اطلاع‌رسانی به شبان؛

خبررسانی چوپان به راوی قهرمان؛

بازگرداندن پسر به حالت انسانی با سحر و جادوی دختر شبان، به شرط ازدواج با

پسر و استحاله‌نمودن زن پدر؛

مجازات زن پدر(استحاله) و پاداش دختر شبان(ازدواج)؛

درگذشتن دیو از ۱/۳ خون بازرگان.

- خرده‌روایت دوم (یاریگر دوم)

مجازات: معرفی دو سگ که برادران راوی بوده‌اند؛

وضعیت آغازین: مرگ پدر و به‌جانهادن ۳۰۰۰ دینار و تقسیم ارث میان راوی و دو

برادر، به دکان نشستن راوی و به لهُو و لعب نشستن برادران در سفر و بازگشت

زیان‌بار پس از یک سال، حمایت راوی از برادران و راهنمایی آنان و سود فراوان و

تقسیم آن؛

غیبت: رفتن سه برادر به سفر؛

آزمون: ازدواج راوی با دختر زیبارو؛

مکر(شرارت): انداختن برادر و همسرش به دریا به سبب حسادت؛

ورود بخشنده و یاریگر: تبدیل‌شدن دخترک به پری و نجات قهرمان و رساندن

وی به شهر؛

بازگشت: آمدن دو برادر راوی از سفر و شگفت‌زده شدن از وضعیت؛
 مجازات دو برادر (استحاله) توسط پری و تبدیل آنها به سگ؛
 درگذشتن دیو از ۱/۳ دیگر خون بازرگان.

– خرده‌روایت سوم (یاریگر سوم)

مجازات: معرفی استر که همسر راوی بوده است؛
 غیبت: رفتن راوی به سفر و بازگشت پس از یک سال؛
 بروز فاجعه (کمبود): آگاهی راوی از خیانت همسر و ارتباط او با غلامکی سیاه؛
 افشای راز و شرارت: آگاهی زن از ماجرا و تبدیل کردن مرد به سگ با سحر و
 جادو و بیرون راندن او؛

ورود بخشنده و یاری‌گر: تبدیل شدن راوی به حالت اول به دست دختر قصاب؛
 مجازات زن (استحاله) توسط دختر قصاب و تبدیل وی به استر؛
 درگذشتن دیو از ۱/۳ دیگر خون بازرگان؛
 پایان روایت: رهایی بازرگان از مرگ.

۲- ساختار دگردیسی در هزار و یک شب

تخیل در قصه‌ها که بهتر است عنوان «پندار واقعیت» بر آن بگذاریم، برزخ میان
 ترک هویت و بازیابی آن برای قهرمان قصه است. در جهان واقعی پیش از انقلاب
 خودآگاهی، بازگشت قهرمان به هویت یا ترک هویت پیشین خود، از طریق انجام
 آیین‌ها و مناسک گوناگون صورت می‌گرفته است. به بیانی دیگر، عینیت بازگشت به
 هویت در عالم واقع، فولکلور مادی یا اجرای آیین‌هاست که ارسطو آن را «کنش انسانی
 نمادین به‌عنوان تقلیدی از واقعیت دانسته است.» (ارسطو، ۱۳۷۵، ص ۳۴)

پیکرگردانی و انواع دگردیسی در قصه‌ها با هویت شخص محوری و البته سایر
 اشخاص در ارتباط است. «هویت در قصه‌ها و رمانس‌ها معناهای متعددی دارد و با
 گونه‌ای از هستی سر و کار دارد که پیش از «یکی بود یکی نبود» و پس از «آنها برای
 همیشه با خوبی و خوشی کنار هم زندگی کردند» قرار دارد. وضعیتی که میان این دو

عبارت رخ می‌دهد، ماجراها و برخوردهای قهرمانان قصه‌ها با آنهاست. رها شدن و سربلند بیرون آمدن از این حوادث و وقایع، بازگشت شخص محوری قصه به هویت است. از این جهت، مصیبت آغازین قصه‌ها، با ترک هویت همراه است و پایان قصه با بازگشت قهرمان به هویت؛ همین جمله اخیر، معنای سقوط و صعود در قصه‌هاست که انواع متعددی دارد.» (عباسی، ۱۳۹۴، ص ۳۴۳)

بجز این، شیوه دگرگونی / دگرسازی (پیکرگردانی) هویت قهرمان قصه‌ها با توجه به نوع ادبی روایت که از مجرای ناخودآگاه فردی صادر شده باشد یا ناخودآگاه جمعی، به اشکال گوناگون سقوط و هبوط از جایگاه اولیه (فردی/اجتماعی)، جنون، استحاله، مبدل‌پوشی و چهره‌پوشی در مراحل اولیه قصه، برای ورود به دنیای دیگر - که اغلب با جستجوهای روان‌شناختی در فضاهای درونی همراه است - و صعود به مراحل برتر یا جایگاه اولیه زیستی فرد یا سقوط از آن جایگاه/ مکان دنبال می‌شود. ابزار بازسازی مستقیم یا غیرمستقیم این فرآیند در قصه، آیین‌ها و باورهای قوم هستند. تصاویر به‌کارگرفته شده برای پرداخت پیکرگردانی در هزار و یک شب، آن بخش از آیین‌ها و آداب و رسوم و باورها را با مقاومت در خود حفظ کرده‌اند که با شب، ترس، اضطراب، موجودات و پدیده‌های ناآشنا و هولناک و تیرگی و تباهی بازسازی می‌شود. بنابراین طبیعی است که به‌جای انتخاب و اختیار برای نقش‌آفرینان قصه با اجبار و الزام خواسته یا ناخواسته از سوی قدرت‌های برتر نفوذناپذیر در کنش و واکنش‌های قصه مواجه باشیم. اگر اختیاری در این تغییر و تحولات در کار باشد، نیز خاص نیروهای مرموز و قدرتمند ناشناخته است. بر این اساس، دو‌گونه دگردیسی اجباری و اختیاری در هزار و یک شب دیده می‌شود:

۲-۱- دگردیسی اجباری

در تغییر هویت اجباری در قصه، که می‌تواند دارای ابعاد اجتماعی یا فردی (از نوع جسمی-روانی) باشد، دو گونه متقابل تغییر دیده می‌شود، گاهی اشخاص قصه، بر اثر کشمکش و درگیری با شخصیت دیگر قصه که نیروی مخالف و اغلب شریک‌اند، طلسم

شده و به یک موجود دیگر یا شیء خاص تبدیل می‌شوند. در این موارد، برای بازگرداندن شخص به حالت اول، طلسمی خاص و در پی آن آزمونی دشوار لازم است. در اغلب موارد، تبدیل قهرمانان به شیء، گیاه و حیوان دیده می‌شود. (نیز بنگرید به بتلهایم، ۱۳۸۶، صص ۸۸-۸۹ و نیز Arene, A, and S. Thompson. A/552) عکس این مورد، شکل متقابل آن است؛ یعنی اشخاص مثبت قصه ناخواسته توسط شریر پیکرگردانی می‌شوند، سپس به وسیله نیروی بخشنده قصه به حالت اولیه بازگردانده می‌شوند و برای پرهیز از تکرار مصیبت، شریر توسط بخشنده دگردیسی می‌شود. استحاله اجباری در شکل جانوران بر اثر عواملی همچون نادانستگی و غفلت، مصیبتی بر اثر نقض نهی، تنگناها و جنایت‌های ارتكابی اشخاص قصه شکل می‌گیرد و چنان خطرناک است که می‌تواند از طریق نوعی سرایت مادی به کل گروه یا افراد دیگر سرایت کند. به این ترتیب در این تغییر هویت بزرگ، اشخاص مثبت قصه، اگر با خویشکاری شریر قصه به حیوان تبدیل شوند، از سوی بخشنده به حالت اولیه باز می‌گردند. این در حالی است که اگر اشخاص منفی از سوی بخشنده انسانی یا فراانسانی به حیوان تبدیل شوند، بازگشتی در کار نیست. اغلب حیواناتی که انتخاب می‌شوند، دارای پیام و نمود خاص هستند، برای مثال در نمونه‌های مورد بررسی در هزار و یک شب، تبدیل انسان به حیواناتی نظیر سگ، گاو، استر و غزال حسب تصادف و اتفاق نیست. (این موضوع، بحث پژوهش حاضر نیست).

نمودار پیکرگردانی اجباری در کلان روایت عفریت و بازرگان

اشخاص	شریر انسانی	بخشنده انسانی	شریر فرا انسانی	بخشنده فرا انسانی (پری)
شوهر	سگ	انسان		
برادران		غزال		
زن نازا		گاو و		
مادر+پسر بازرگان		گوساله		سگ
زن خائن		استر		

۲-۲- دگردیسی اختیاری

تغییر هویت اختیاری در قصه‌ها، بدون وجود و حضور ابزار انسانی یا فرا انسانی با دو ساختار بیرونی و درونی عرضه می‌شود. در نوع اول (بیرونی)، قهرمان به اختیار خود با پوشش ناشناس، به مکانی دیگر، نفوذ می‌کند تا به خبرگیری یا امری دیگر بپردازد. البته گاهی هم یکی از شریران در پوشش مبدل و ناشناس به زیستگاه قهرمان نفوذ می‌نمایند و به خویشکاری‌های مختلف می‌پردازند. تغییر ماهیت عفريت به انسان و برعکس در همین قصه از گروه دگردیسی اختیاری به حساب می‌آید و تنها خاص موجودات فرا انسانی است. در این مورد، عفريت خرده‌روایت دوم، با اختیار خود را به چهره زنی درمی‌آورد و با بازرگان ازدواج می‌کند و وی را از دست برادران خیانتکار رهایی می‌بخشد. وی برای بار دوم خود را به شکل عفريت درمی‌آورد و به دریا می‌رود. همچنین، عفريت روایت اصلی مورد بررسی نیز در قالب هیولایی وهمناک تجسم می‌یابد و بازرگان را به سبب انجام عمل اشتباه مورد عتاب قرار می‌دهد و به مرگ تهدید می‌کند.

در ساختار درونی تغییر هویت، که عامل آن کشمکش درونی فرد است، روند حرکت قهرمان از معصومیت به تجربه، با خروج او از خانه یا مکان زندگی (دنیای میانی) یا موقعیت فعلی آغاز می‌شود و پس از عبور از مراتب مختلف به همان مکان ختم می‌شود. قهرمانی که باز می‌گردد، دیگر فرد اول نیست، بلکه به فردیت رسیده است. پرداخت رسیدن قهرمان به دنیاهای درونی با هر نوع درون‌مایه محوری که باشد، بر اساس سفر^{۱۲} استوار است؛ سفری که یا به قصد یافتن گمشده‌ای صورت می‌گیرد یا برای دریافت شیء جادویی و یا آگاهی از امری و آشنایی است. قهرمان می‌بایست در این مسیر تنها باشد. در هزار و یک شب شاه با گذار از دنیای قصه‌های شهرزاد عرصه‌های نادانستگی را پشت سر می‌گذارد و فردیت می‌یابد.

۲-۳- دگردیسی فراقصه‌ای

در هزار و یک شب گونه دیگری از تغییر هویت قابل بررسی است که در قصه‌های

بنیادین (رمانس عام ایرانی) دیده نمی‌شود. این دگرذیسی، بر اثر کشمکش‌های فرد با فرد و فرد با اجتماع به وجود می‌آید. در این خصوص، فرایند دگرذیسی تا مرز پیکرگردانی و دگرذیسی ادامه ندارد و در آستانهٔ چهره‌پوشی متوقف می‌ماند. در این مورد نوع ادبی نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. بدین ترتیب «گاهی قهرمان از جایگاه اجتماعی خود، به دلایل مختلف کشمکش‌های فردی سقوط می‌کند و این مورد، بیشتر در نمونه‌های جدال قدرت در انواع حماسی دیده می‌شود» که موضوع بحث حاضر نیست. (عبّاسی، ۱۳۹۴، ص ۳۱۱) در نمونه‌های متأخر، اگر شخص محوری به دلایل مختلف اجتماعی (درگیری فرد با فرد دیگر) از جایگاه اجتماعی خود سقوط نماید، دیگر الگویی در کار نیست و با نوع ادبی واقع‌گراتری سر و کار داریم؛ به این معنا که شخص محوری نمی‌تواند مانند قهرمانان حماسی در جایگاه مثالی و الگو بودن قرار داشته باشد و اگرچه نوع اثر همچنان رمانس است؛ اما بحران‌های واقعی، وی را از جایگاه اجتماعی خود دور ساخته و در نتیجه اثر را به حوزهٔ داستانی نو رهنمون شده است. به بیانی دیگر، وجه (Mode) آن تغییر نموده و به حوزهٔ انواع واقعی‌گرای ادبی نزدیک شده است.

در این مورد، شاه هزار و یک شب، به دلیل کشاکشی که با زنان فاسق دارد، درنده‌خویی اختیار می‌کند و در چهرهٔ دیوی ظاهر می‌شود که دوشیزگان را پس از شب زفاف می‌کشد. این چهره‌پوشی زنجیره‌وار تداوم می‌یابد و ناخواسته از زنان قصه، هوسبازانی در قالب زنان بی‌فرزند می‌سازد؛ حفاظت نکردن از دوشیزگی خود یا خیانت در ازدواج از زنان هزار و یک شبی، برده‌ای جنسی و جانوری بی‌ارزش ساخته که پس از ازدواج با شاه، آنها را به مسلخ و قربانگاه کشانده است، به همین دلیل شاه پس از ازدواج با آنها، این زنان را از دم تیغ می‌گذراند و در ادامه، همین روند است که دختر وزیر را نیز به چهره‌پوشی در قالب زنی قصه‌گو درمی‌آورد. در نتیجه در هزار و یک شب، شهرزاد، دوشیزه‌ای است همچون هم‌جنسان خود که لباس قصه‌گو می‌پوشد و با چاره‌جویی به دربار شاه می‌رود تا ضمن نجات جان خود، منجی باشد. نیز شاه قصه که

جامه درنده‌خویی بر تن کرده و می‌بلعد و از هم می‌درد، در قالب دیو نیرومند مشئومی چهره‌پوشی نموده است؛ اما پیش از پیکرگردانی شدن، با نیرنگ شهرزاد نجات می‌یابد. از اینرو، شهرزاد نه تنها منجی زنان همجنس خویش است که شاه را نیز نجات می‌دهد. علت چهره‌پوشی شهرزاد و شاه در قالب قصه‌گو و دیو، همین کشمکش اجتماعی است. در این مورد، زنان مقتول به دست شاه نیز در زمره چهره‌پوشان قرار می‌گیرند. این چهره‌پوشی نیز بافتی اجباری یافته است و بر اثر نادانستگی و غفلت، فاجعه‌ای آفریده که نه تنها گریبان‌گیر فرد می‌شود، از طریق نوعی انتقال مادی به کل گروه زنان دربار سرایت می‌کند. به همین دلیل، زنان هزار و یک شبی را بدل به بردگانی جنسی ساخته که همواره به مردان خیانت می‌کنند. در نتیجه یا کشته می‌شوند و یا پیکرگردانی یعنی تبدیل شدن به جانوران، مجازات کار آنهاست. این تلفیق قصه و اندیشه نو پردازنده، دگردیسی در هزار و یک شب را از نمونه‌های پیشین متمایز ساخته است.

حکایت بازرگان و عفریت نیز به عنوان مقدمه قصه‌های شهرزاد، عکس ماجرای اصلی در روایت محوری «شاه و همسرانش» عمل می‌کند. در این مورد شهرزاد می‌خواهد به شاه بگوید که این زنان هستند که باید در صورت خیانت، به حیوانی بی‌ارزش تغییر هویت دهند نه اینکه شاه خود را به دیو استحاله نماید.

۳- شخصیت‌پردازی (کنشگران)

به‌طور کلی، طرح تخیلی انواع ادبی مبتنی بر انجام یافتن چیزی به دست شخصی است. این چیز با توجه به پندار پردازنده و انتظار مخاطب پرداخته می‌شود. بر این اساس، قدرت عملی که قهرمان خواهد داشت، مبنای شکل‌گیری نوع ادبی خواهد بود. (نیز بنگرید به فرای، ۱۳۸۴، ص ۳۵) در این مورد در قصه‌های بلند عامیانه، که براساس قوانین قصه، در برگرفته پیام-سازه‌های پنج‌گانه یعنی فاجعه آغازین، تولد، نوزایی، یاری‌گران و پاداش است، الگوی ساده داستانی دیده می‌شود مانند داراب‌نامه، اسکندرنامه، ابومسلم‌نامه، مختارنامه، حمزه‌نامه، سمک‌عیار و نظایر آنها. این در حالی است که در برخی طرح‌ها، نوعی پیچیدگی از راه حذف و تخفیف شدید سازه‌ها دیده

می‌شود که ساختار داستان را گسستی می‌کند و محتوای اثر را از نمونه‌های آرمان‌گرایی پیشین به انواع واقع‌گرا نزدیک می‌سازد. بنابراین موضوع اخلاقی-فردی عشق و جنگ جای خود را به موضوع اخلاقی-اجتماعی می‌سپارد. در این مورد آسان نمی‌توان اصطلاح قهرمان (Hero) و ضدقهرمان (Anti Hero) را برای اشخاص مثبت و منفی قصه به‌کار برد. نقش آفرینان قصه، اشخاص پویایی هستند که با اندیشه‌پردازنده قصه و انتظار مخاطبی با ذهن نیمه‌واقع‌گرا همخوانی بیشتری دارند. هر فرد قصه نیز، وجوه مثبت و منفی شخصیتی را با هم دارد و دیگر الگویی در کار نیست که اشخاص قصه مطلقاً مثبت یا به‌طور مطلق منفی باشند. این نوع شخصیت‌پردازی باید بسیار نوتر از ساخت‌های اول باشد. نگارنده عنوان «طرح هنجار» یا روایی ساده کهن را برای نوع اول و «طرح هنری» را برای نوع اخیر پیشنهاد می‌کند.

در نوع اول، که اغلب وجه اسطوره‌ای و محاکات برتر غالب است و شاه و شاهزاده با نگاهی قدسی ساخته و پرداخته می‌شوند، اما در نوع اخیر وجه محاکات فروتر به سوی پرداخت‌های کم‌دی رفته است و بجز طبقات عادی جامعه مانند بازرگان، آهنگر، قصاب، صیاد، مارگیر، حکیم، کنیز و غلام، تیپ‌های مختلف بزهدار نظیر دزد، فاسق، خسیس، احمق، دروغگو، گروه‌های فقیری همچون درویش، گدا، نابینا و ...، طبقه شاه و شاهزاده، نیز در حالت نسبی در صفات و کنش‌ها ساخته و پرداخته می‌شوند.

در هزار و یک شب، حس گم‌گشتگی و ترس با حس تنهایی ملازم است. این اثر به ترس اختصاص دارد و بی‌اعتبار ساختن مداوم تمایز پندار از واقعیت، سیر وقایع را از هم می‌گسلد و به‌صورت آشفتگی‌های رنگین، منعکس می‌کند. دو گروه از عناصر گسلنده شخصیت در این نمونه روشن است؛ از این دو گروه یکی با محکومیت نفس و دیگری با آرزوی مرگ مرتبط است و روح آدمی نیز در حکم قلعه‌ای است که در تملک سپاه دیوان است. همین جاست که «عفریت» و «ساحر/ جادوگر و ادعیه‌نویس» جانشین قدرت برتر نمونه‌های کهن خود می‌شود، اما دو وجهی‌اند و صفات منفی و مثبت به‌صورت یکجا در آنها گرد آمده و جانشین حیوانات دوزخی متداول قصه‌ها

یعنی نیمه حیوان‌ها و نیمه انسان‌ها می‌شوند. وجود این عفریت‌ها و جادوگرها مایهٔ ایجاد ایزودهای بی‌نظیر شده است.

هزار و یک شب، در حوزهٔ اشخاص، در نظام تقابلی قهرمان و ضدقهرمان، زن و مرد، انسان و حیوان، عفریت و انسان، انسان عادی و انسان جادوگر ساخته و پرداخته شده است. در روایت محوری «عفریت و بازرگان»، انسان در برابر عفریت قرار گرفته و در خرده‌روایت‌ها، زن نازا (همسر اوّل بازرگان) در برابر زن زایا (کنیزک) قرار دارد. زن اوّل ساحر است و کنیزک را بدل به گاو و پسرش را به گوساله بدل می‌کند. او شیریری است که به دروغ به بازرگان می‌گوید زن و پسر تو گریخته‌اند. از دیگر خویشکاری‌های منفی او قربانی کردن زن پیکرگردانی شده به گاو است. مجازات این زن تبدیل شدن به گاو است. در خرده‌روایت اوّل، برادر نیک در برابر برادران بدسیرت قرار گرفته است. از خویشکاری‌های منفی این اشخاص حیف و میل ارث‌پدیری، فریب دادن برادر و حسادت و قصد کشتن اوست که با انداختن برادر و همسرش به دریا عملی می‌شود. مجازات این برادران نیز، تبدیل شدن به سگ است. در خرده‌روایت دوم زن خائن در برابر مرد نیک (همسرش) قرار گرفته است. او مرد را تبدیل به سگ می‌کند و از خانه می‌راند. مجازات او نیز مسخ شدن به استر است.

به این ترتیب بجز کنیزک، سایر زنان قصهٔ ساحرند، چه از گروه اشخاص طبیعی باشند و چه فراطبیعی (عفریت خرده روایت دوم). غزال و استر زنان بدکاری هستند که به دست دختران نیک (دختر شبان و دختر قصاب) تبدیل به حیوان می‌شوند. دختران (باکرگان)، معصومانی هستند که سحر نیک و جادوی سفید را انجام می‌دهند. این در حالی است که زنان شوهردار ساحر، سحرهای سیاه هزار و یک شب را مرتکب می‌شوند. در نتیجه، در هزار و یک شب معیار خوب یا بد بودن بر خلاف سایر قصه‌ها مطلق بودن و نوعی بودن اشخاص نیست؛ به این معنا که طبق هنجار قصه‌های کهن، اشخاص یا مطلقاً منفی هستند و یا به طور مطلق مثبت؛ اما در هزار و یک شب، بر اساس شرط و شروطی، اشخاص «تشخص» می‌یابند و از این حالت خارج می‌شوند.

به عنوان نمونه، دیو که همواره گمراه کننده و نابودگر قصه‌هاست، به شرط شنیدن قصه و شگفت زده شدن از سوی انسان، از خویشکاری منفی دست می‌کشد. زنان ساحر نیز برخلاف جادوگران و ساحرگان سایر قصه‌ها، به طور مطلق منفی نیستند و یا ناخواسته به قهرمان کمک نمی‌کنند، بلکه گروهی از آنها شخصیت مثبتی دارند و خویشکاری جادوی آنها نیز مثبت به شمار می‌آید. دستاورد این داستان‌ها تعیین و تشخیص دادن به زنان بر مبنای کنش‌ها و کردارهای آنان است و نه صفات مطلق که در باورهای پیشین در چنین نمونه‌های روایی دیده می‌شود. از اینرو، «سحر دانستن» یا «عفریت بودن» در هزار و یک شب، صفت منفی مطلق نیست و با آن رابطه مستقیم ندارد. پس زن می‌تواند سحر بداند ولی نیک باشد و یا می‌تواند سحر بداند و بد باشد؛ چنانکه عفریت، به واسطه عفریت بودن می‌تواند نیک باشد و می‌تواند بد هم باشد. مهمترین نقش آفرینان این اثر کهن، زنان، عفریت‌ها و جادوگران هستند:

۳-۱- زنان

حضور زنان متعدّد در حرمرای پادشاهی هزار و یک شب و یا وجود کنیزکان در خانه که به همسری طبقات نیمه متوسط نظیر بازرگانان درمی‌آیند، عشق ورزی اشخاص قصه به زنان دیگر در سفر (حتی با پریان و جتیان)، همگی نشان از روابط غیر قدسی میان زنان و مردان قصه دارد و آن را فرسنگ‌ها از داستان‌های کهن ایرانی، که در آنها جایگاه زن و مرد قدسی است، دور نموده است. این موارد، روابطی پر از بدگمانی را میان اشخاص قصه پدید آورده است. حضور غلامان در میان طبقه سلطنت یا غیر از آن را نیز نباید نادیده گرفت. تنوع وجود «غیر» (کنیزکان و غلامان) در زیستگاه اشخاص قصه چه در روایت محوری قصه و چه در خرده روایت‌ها، بافتی یکدست و متفاوت را به وجود آورده که در آن از عشق خبری نیست و دیگر معشوقی و «عروسی» در کار نیست که قهرمان برای به دست آوردن آن از آزمون‌های دشوار بگذرد؛ در نتیجه معشوق چه برای مرد و چه برای زن «دست یافتنی» است. از اینرو در نوع ارتباطات زن و مرد

بیشتر نوعی از نگاه جنسی تنظیم شده است تا نهاد اجتماعی. ارزش و جاذبه زن و مرد نیز در زاینده‌گی و کامرانی است نه به‌عنوان نمودی از شکوه انسانی.

در هزار و یک شب، «زن‌کشی» شاه که شخص محوری (مرد) قصه است، بن و اساس نگاه نسبت به زن را تعیین می‌کند. بر خلاف قصه‌های کوتاه و بلند کهن غیر سریالی، زن در هزار و یک شب معشوق آرمانی نیست، بلکه زن واقعی است که می‌تواند اشتباه و خطا کند. او همچون شخصیت دایه‌های قصه‌های کهن، برای کارهای پنهانی عموماً منفی آمده است. خیانت زن به همسر و یا نابودی پی خانواده سبب خشونت و ردّ مردان شده است. واقعیتی عجیب و لجام‌گسیخته در جامعه شهری هزار و یک شب عامل پیکرگردانی است. ورود زنان به جامعه، آنها را به عرصه انتخاب‌هایی اغلب نادرست کشانده؛ زنان طبقات و اصنافی همچون بازرگانان، قصّابان، شبانان، آهنگران و نیز زنان سلطنتی و ... دیگر زیبارویانی سر به زیر و منفعل نیستند که مردی آنها را برگزیند. بر این اساس، قصه‌گویان، از زنانی حکایت می‌کنند که از تنهایی و دور ماندن (بدون پرداختن به آن در قصه) از مرد (بازرگان یا هر صنفی دیگر) به مردان دیگر پناه می‌برند. از این نظر اگر روایت را از عرصه هزار و یک شب حذف کنیم، دیگر قصه‌ای در کار نیست و هرچه هست گزارش واقعیت است.

قهرمان مؤنث این قصه، زنی است که خود را فدای جنس خود می‌سازد و سپس به‌واسطه فطرت پاکش شاه (دیو) را می‌فریبد.^{۱۳} تنوع زنان هزار و یک شبی در چهار دسته زنان هوسران خیانتکار (زن پیر اول)، زنان عاشق و قدرتمند (زن-پری)، دختران نیکوکار و (دختر قصّاب و شبان) زن-مادران (کنیزک) قابل بخش‌بندی است. همه چیز در غیبت مردان رخ می‌دهد، بازرگانان به سفر می‌روند و پس از بازگشت یا در طول سفر با زنان برخورد می‌کنند. بدین معنا که غیبت آنها، سبب بروز فاجعه است. برخلاف سایر انواع کهن، فاجعه رو به سوی فردیت‌یابی اشخاص قصه (بویژه زنان) پس از گذراندن آزمون‌های دشوار ندارد؛ بلکه عامل سقوط و پیکرگردانی آنهاست. این امر، از یک سو با ساخت قصه تناسب دارد و از سوی دیگر یادآور دورانی از فرهنگ قوم است

که به قدرت‌گیری زنان پس از یک دوره حذف و رکود طولانی اشاره دارد. بنابراین آنها باید در بیرون از خانه کار می‌کردند. غیبت آنها می‌توانست برای زنان فرصتی را فراهم آورد که آزادانه وفادار باشند یا خیر. بنابراین اشخاص محوری قصه اغلب همزمان، هم جستجوگرند و هم قربانی. ساختار روایت به گونه‌ای به نام حکایت (Sagas) نزدیک است. هر روایت، خاص نقش‌آفرین خاص خود است. اگر در ساخت و شخصیت‌پردازی سایر قصه‌ها، شریر در نمونه حماسی نبود و در نمونه غیر آن مطیع می‌شود، در این نمونه از آن انتقام گرفته می‌شود که خلاف هنجار قصه است.

نمودار ارتباط نوع ادبی و پایان قصه

نتیجه تقابل قهرمان و شریر	انتقام	انهدام	مطیع کردن
نوع روایی	هزارویک شب	حماسی	تمثیل‌های فردیت

بنابراین، اگر در قصه‌های عامیانه، مطلق‌گرایی تقدیر را تجسم می‌بخشد، در این مدل، تقدیر به تسخیر اشخاص قصه درمی‌آید و با عدول از هنجار توسط پردازنده و یا نوسازی بسیار اخیر و فرا قصه‌ای سر و کار داریم؛ گونه‌ای خیال‌پردازی در باب تاریخ و باورها و دل‌مشغولی‌های قوم در قالبی قابل فهم برای مخاطب.

۳-۲- عفریت

یکی از اشخاص پربسامد نقش‌آفرین در مجموعه هزار و یک شب، عفریت است. که غالباً با زندگی انسان‌های هزار و یک شب در آمیخته است؛ هدایت‌کننده یا گمراه‌کننده است، شریر یا نیکوکار است و هیچ‌گونه مطلق‌گرایی در پرداخت کنش او وجود ندارد. منشأ پیکرگردانی‌ای که انجام می‌دهد نیز، علاقه و ترخّم، خشم، فریب و مکر و نیز مظلومیت فرد است. عفریتان یادگار خدایان کهن بابلی و بین‌النهرین باستانند که گرچه در دوران اسلامی پذیرفته شده‌اند، اما تحت قدرت خداوند یکتا درآمده‌اند. برخی کافر و برخی دیگر مسلمان‌اند. شکل معرفی آنها در هزار و یک شب به شکل زیر است:

- پیداشدن از میان گرد و غبار پس از نقض امری؛

- سکونت آنها در زیر درخت یا زیر زمین یا مغاره‌ها در سایه‌ها و تاریکی‌ها و

دریاها؛

- به همراه داشتن تیغ یا ابزار نابودکننده دیگر؛

- شگفت‌زده شدن بر اثر شنیدن قصه؛

- پرواز کردن، شناکردن، دویدن با سرعت زیاد^{۱۴} و ...؛

- دگرگونه‌کردن و ظاهر نمودن امکانات فراطبیعی بدون نیاز به ابزار خاص.

نباید فراموش کرد که ریشهٔ وجه منفی این موجودات به جانشین‌سازی آنها به جای خدایان و نیروهای زمینی و جهان زیر زمینی بازمی‌گردد که لزوماً شیطانی نیستند.^{۱۵} در هزار و یک شب، عفریت‌ها جانشین خدایان قربانی‌کننده و شکنجه‌گرند و سرپیچی از خواست ایشان سبب دگردیسی فرد به اشیاء، حیوانات یا گیاهان و یا مرگ می‌شود.

۳-۳- جادوگران

در قصه‌های کهن، «خویشکاری جادو برای اشخاص قصه، راهی برای برآورده نمودن آرزوی قهرمان است، زمانی که وی در صدد رفع نیاز یا دفع شرارت بوده باشد. در این صورت، وی از سوی یک ابرقهرمان مانند پری یا دیو مطیع‌شده یا در انواع جدیدتر قصه‌ها، توسط یک قدیس یا پیر شگفت‌هدایت می‌شود یا به ابزار جادویی مجهز می‌شود. اما موضوع فقط این نیست. قصه‌ها، لایه‌های علنی‌تری از کارکرد سحر را در آیین‌های ابتدایی حفظ نموده‌اند و آن، دارا بودن این نوع قدرت غلبه بر طبیعت در میان اهریمنان است. آنها نیز قدرت تسلط بر طبیعت (تغییر در هویت و پیکرگردانی) دارند و جادوگران و دیوها بزرگ‌ترین نمایندگان اهریمنی قصه‌ها هستند. دو گروه که اوّلی بازمانده از شمن‌ها یا جادو-درمان‌گران (زن و مرد) ابتدایی هستند و دومی نمایندهٔ تجسم‌یافته و پیکرپذیر قدرت‌های طبیعت در اندیشهٔ انسان ابتدایی؛ قدرت‌هایی که در تقابل با نیروهای نیک طبیعت، جلوهٔ شرّ و اهریمنی به خود گرفته‌اند.» (عبّاسی، ۱۳۹۴، ص ۳۴۱) به این ترتیب، در هر دو گروه، هم نیروی شرّ وجود دارد و هم نیروی خیر؛ در

این مورد اولین چیزی که به چشم می‌آید بازتاب شمنیسم^{۱۶} سیاه و سفید در اندیشه قوم است، شمن‌های سفید با خدایان و شمن‌های سیاه با ارواح در ارتباطند. (الیاده، ۱۳۹۲، صص ۲۹۵ و ۳۲۳)

زنان هزار و یک شب زنانی جادوشناس هستند که در تیپ دایه، پیرزن، زنان بی‌فرزند و عفریته‌ها ظاهر می‌شوند؛ اما این زنان همیشه منفی نیستند. نشان این زنان را در حماسه‌های عامیانه و قصه‌های کهن می‌توان یافت. (خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ص ۱۶۲) زنان جادوگر بر خلاف عفریتان برای انجام انواع پیکرگردانی، نیازمند ابزار خاص از عناصر اربعه آب و باد و خاک و آتش هستند. آنها با توجه به کاری که برای اشخاص مثبت یا منفی قصه انجام می‌دهند در دو دسته قرار می‌گیرند؛ جادوگرانی که خود یاری‌گرند و یا به قهرمان یا اشخاص مثبت قصه یاری می‌رسانند و شیربان جادوگری که به ضدقهرمانان قصه کمک می‌کنند.

در این میان، هزار و یک شب تراویده از ذهن قومی است که اعتقاد و باور به جادو را به شکلی نیمه‌فراغوش شده حمل نموده‌اند. بنابراین؛ غرض از جادو و باور به آن در این اثر، اشکال اولیه و بنیادین آن نیست، بلکه شکلی است که از صافی اندیشه مردمان سرزمین‌های مختلف در زمان‌ها و مکان‌های مختلف گذشته و هنوز به شکل باور در میان بسیاری از مخاطبان شرقی باقی مانده است. در این اثر، اغلب زنان در کودکی سحر و جادو را از پیری آموخته‌اند و به کمک آن اعمال شگفت‌انگیز (تبدیل شیئی را به شیء دیگر) انجام می‌دهند. در این نوع جادو، جادو شونده به سنگ، حیوان یا گیاه تبدیل می‌شود. منشأ آن سادگی شخص (کنیزک و پسرش)، آگاهی شخص از بدذاتی جادوگر و یا حتی در ازای سادگی و اعتماد بی‌جاست. (مرد و برادران) بنابر خصلت فرد جادوگر نوع جادو می‌تواند خوب یا بد باشد. امکان بازگشت به حالت اولیه، در صورت تبدیل جادوگر به ماهیت غیر انسانی امکان‌پذیر است در غیر این صورت او باز هم دست به جادو می‌زند.

این تبدیل و پیکرگردانی، بسیار انسانی شده و با ابزار و عناصری مانند آب، خاک، آتش و باد - در شکل دمیدن به چیزی و ابزاری چون کوزه و طاسک و باطل‌السحر - میسر است، باطل‌کننده سحر در مواردی برای در امان ماندن خود از ساحر بد طینت ناچار است خود جادوگر را جادو کند تا از بد او ایمن باشد. در استحاله انسان به حیوان ابزار مورد استفاده آب است؛ این در حالی است که ابزار تبدیل انسان به گیاه و جمادات و اشیاء موارد دیگر است که موضوع بحث این پژوهش نیست و نگارنده در جای دیگر به آن پرداخته است. در استحاله انسان به حیوان، جادوگر افسون‌های ناشناخته و اشیاء مورد پرستش و یا مقدس که در مناسک مرتبط، از آنها استفاده می‌شده را به کار می‌برد تا اثر جادوی پیشین را خنثی کند. (نیز بنگرید به گرین و بلک، ۱۳۸۵، ص ۹۳) در تحلیل این افسون، آب پاشیدن نوعی تقلید از ایزد آسمان جهت تطهیر موجود بخشیده شده یا بی‌گناه به ماهیت اولیه یا برعکس است. این اقدام تلاش در جهت آمیخته شدن با یک ایزد است (برول، ۱۳۹۰، ص ۳۵۲)؛ اما در قصه بخش‌های پیچیده و رشته مناسک و شعائر حذف شده است. اینجا یک بن‌مایه آشنایی ذهن پیشامنتقی مطرح است. ارزش عرفانی که در تشابه وجود دارد و قدرتی که این تشابه بر شخصی یا بر شیئی که تشابه را داراست، اعمال می‌کند جادوی همدلانه از نوع (هومیوپاتی) خوانده می‌شود. (فریزر، ۱۳۸۳، صص ۹۳-۸۸) در سه خرده‌روایت مورد بررسی، افسونگر با دمیدن ورد بر کاسه آب، خویشکاری خود را انجام می‌دهد. نمونه‌های بی‌شماری از این خویشکاری در هزار و یک شب دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

در ساختار گسستی هزار و یک شب، ریشه‌های مردم‌شناختی متأثر از بینش و فلسفه قوم (اقوام پردازنده) دیده می‌شود. مثال آوردن یا گفتگو و پرسش و پاسخ در ۳۶۰ روایت کلان با خرده‌روایت‌های متعدد، که یکی از آنها ماجرای «عفریت و بازرگان» است، مجرای پرداخت این نوع حکایات است که پیوند خود را با طرح کلان از طریق

مذکور حفظ می‌کنند. ارتباط این گسست‌ها از طریق واژه‌ها یا جملات راهنمای مضمون‌نمایی است که هر کدام مثال یا پرسش و پاسخ خاص خود را تولید می‌کنند. وفای به عهد فرادست به فرودست و پاداش طلبی وی در ازای شنیدن قصه، محور هزار و یک شب است که براعت-استهلال‌گونه از طریق حکایت بازرگان و عفريت به داستان‌های شهرزاد و خرده‌روایت‌های آن انتقال یافته‌است. در مقابل، خیانت نیز سبب دگردیسی می‌شود.

نقش‌آفرینان این ساخت، بجز پادشاه و برخی از وابستگان وی، اهل حرفه و پیشه وران (طبقه متوسط شهری) و حتی بزهکاران و از راه به‌در شدگان هستند. در این نظام یکپارچه آنچه اهمیت دارد، پرداخت وجه فروتر نگری (محاکات فروتر) است که در قصه‌های کهن پیشین سابقه ندارد. به این معنا که نقش «زن» و «پادشاه» به‌عنوان مهمترین نقش‌آفرینان قصه، مقدس و عاری از خطا و اشتباه نیست و واقعی است؛ در نتیجه زن، در جایگاه معشوق و پاداش قصه‌های کهن جای ندارد. نسیت‌نگری در صفات و کنش‌های این افراد از نقش‌پذیری اشخاص در قصه‌های کهن دور شده و «طرح هنری» یکپارچه‌ای را پدید آورده و جانشین «طرح‌های هنجار» کهن نموده که در آن اشخاص، تشخیص‌یافته‌تر از نمونه‌های نوعی و تیپیک مرسوم هستند. در این میان، تنوع وجود «غیر» (کنیزان و غلامان) در جهان قصه، «عشق» و «جوانمردی» را که موضوع محوری قصه‌های کهن است به حاشیه رانده است.

دگردیسی در هزار و یک شب تابعی از کشش و تمایل متن به انواع خاص ادبی با توجه به مجرای صادرکننده روایت (ناخودآگاه فرد/ ناخودآگاه جمع) است. در این مورد، دگردیسی ماهوی اشخاص قصه، انواع سقوط و هبوط از جایگاه اولیه نظیر پیکرگردانی و دگرگونگی، جنون، مبدل‌پوشی و چهره‌پوشی را در بر دارد. ابزاری که برای بازسازی این نوع تغییر و تحوّل در فرد به‌کار گرفته شده با آیین‌ها و آداب و رسوم قوم در پیوند است. این ابزار با شب و ترس، تیرگی و تباهی و موجودات و پدیده‌های ناآشنا بازسازی می‌شود و اثر را به ساحت‌های دوزخی نزدیک می‌کند.

انواع دگردیسی اجباری و اختیاری در هزار و یک شب قابل بازشناسی است. پیکرگردانی اجباری دارای ابعاد اجتماعی یا فردی از نوع جسمی-روانی است. گاهی اشخاص مثبت قصه بر اثر نادانستگی یا کشمکش با نیروی شر قصه، به اشیاء، گیاهان یا حیوانات پیکرگردانی می‌شوند. برای بازگرداندن این افراد به حالت اول، طلسمی ساده با کارکردی شگفت (آب، آتشدان، دمیدن (باد)، خاک) از سوی یاری‌گر جادو آشنا به کار گرفته می‌شود. همچنین برای پرهیز از تکرار مصیبت، شریر نیز پیکرگردانی می‌شود. پیکرگردانی شریر بر خلاف پیکرگردانی قهرمانان قصه، بازگشت‌پذیر نیست.

دگردیسی اختیاری بدون حضور و وجود ابزار انسانی یا غیر انسانی با دو ساختار درونی و بیرونی عرضه می‌شود. در نوع بیرونی، قهرمان یا ضدقهرمان به اختیار با پوشش ناشناس به مکانی دیگر نفوذ می‌کند تا به خبرگیری بپردازد. در ساختار درونی، از روند حرکت شخص محوری از بی‌تجربگی به ساحت‌های بلند تجربه بحث می‌شود که با خروج او از خانه یا مکان اولیه زندگی یا موقعیت فعلی آغاز می‌شود و پس از عبور فرد از مراحل مختلف به همان مکان پایان می‌یابد. فردی که باز می‌گردد انسان پیشین نیست، بلکه انسانی به تکامل رسیده است. این تغییر هویت که از طریق سفر بازسازی می‌شود در باب شاه قصه مصداق دارد.

دگردیسی اجباری و اختیاری خاص هزار و یک شب نیست و در تمام قصه‌های کوتاه و بلند ایران و جهان سابقه دارد. اما در هزار و یک شب گونه‌ای جدید از تغییر هویت در کار است که با تغییر وجه روایی اثر در پیوند است. در این الگو، که می‌توان آن را چهره‌پوشی خواند، فرد به دلایل مختلف اجتماعی (بحران‌های واقعی) از جایگاه اجتماعی خود به اجبار یا به اختیار سقوط می‌کند. در نتیجه دیگر شخص محوری قصه (اغلب پادشاهان و زنان)، از مطلقیت و تام‌بودن از جهان مثالی فاصله می‌گیرد و همچون اشخاص واقعی داستان‌های امروزی نسبت و تشخیص می‌یابند. این امر در باب اشخاص منفی قصه نیز وجود دارد. در این اثر، پادشاه به جای شاه ظالم یا شاه فرزانه،

درنده‌خو و هیولایی مشنوم می‌شود و شهرزاد به جای زن-معشوق زیبارو، قصه‌گوست. پس از پایان بحران، شخص محوری چهره واقعی خود را نمایان می‌کند.

یادداشت‌ها

۱- ذهن بی‌تجربه در بازآفرینی انواع جدید این روایت‌ها، پردازنده با انگیزه‌های مختلف فردی یا اجتماعی جای برخی از عناصر این روایت‌ها را عوض می‌کند یا برخی از اجزا را کوتاه می‌نماید و یا عنصر جدیدی به متن می‌افزاید. (پراب، ۱۳۷۱، صص ۱۶۸-۱۴۷) اگر این روند در دورانی پیش بیاید که ذهن آفرینندگان تابعی از اندیشه‌های اصیل و تقلیدی (اسطوره، آیین و حماسه) باشد، بیشتر این دگرذیسی‌ها با انگیزه اجتماعی بر فضای قصه اثر گذاشته است، اما اگر تغییرات، از عواطف شخصی پردازندگان متأثر باشد و تحت تأثیر واقعیت، فضای روایت را دگرگون سازد، ذهن خالق طی فرآیندی انتقالی به آفرینش‌های تجربی رسیده است. اما به هر حال سازه‌های آیینی و اسطوره‌ای روایت، دارای چنان قدرتی است که از فضای متن حذف نمی‌شود. (فرای، ۱۳۸۹، ص ۱۴۱)

۲- در باب اصطلاح «تغییر هویت» به جای اصطلاحات دیگر باید گفت که در تبدیل یک پدیده به پدیده‌ای دیگر، گرچه هویت آن شیء یا موجود دگرگونگی می‌یابد اما ماهیت اولیه آن پابرجاست به این معنا که انسان استحاله‌شده به گاو، ماهیت گاو نیافته و تنها از نظر ظاهری گاو است. از سوی دیگر، انواع چهره‌پوشی نیز در این دایره قرار می‌گیرد، به این دلیل که نه ماهیت شخص یا شیء تغییر کرده و نه ظاهر او؛ بلکه آنچه تحول یافته خویشکاری و اعمال و رفتار شخص یا شیء است. جیمز کارز، اصطلاح Shape Shifting در معنای تغییر شکل‌دهندگان را به کار برده است که در آن تغییر شکل‌دهندگان در قالبی در آن واحد دو یا چندگانه به حیات خود ادامه می‌دهند. نیز بنگرید به (Eliade, 1986: 277) و (عباسی، ۱۳۹۴، ص ۲۸۸) بنابراین بجز بعد ذهنی خلق چنین موجوداتی، بعد عینی آن نیز در آثار باستانی بجا مانده از اقوام و نیز ادبیات شفاهی آنها قابل ردیابی است.

۳- در توضیح این امر باید به این نکته مهم توجه نمود که ذهن انسان ابتدایی همچون ذهن کودک از ساختار ویژه‌ای برخوردار است. بر این اساس در شناختن امور، یعنی در تصویر یا انگاره‌ای که ذهن آنها از شیء دارد، «عواطف و احساسات مؤثر است نه تحلیل و بررسی، چنانکه در ذهن انسان مدرن درخور توجه است، چنین انسانی در شرایطی بازآفرینی می‌کند که در اوج هیجان‌ات و احساسات روحی قرار دارد، بویژه اگر این بازنمایی‌ها جنبه جمعی و آیینی پیدا کند که طی مراسم رازآموزی (Initiation) از جمع به فرد منتقل می‌شود. در آن شرایط او فردی آگاه از یک گروه اجتماعی می‌شود و اسراری را که جمع در گرو پنهان داشتن آن است، برای او آشکار می‌شود.

۴- در اساطیر میان رودان، یونان، هند، ایران، چین، اقوام آسیای مرکزی، اقوام آمریکای شمالی و مرکزی موارد فراوانی از هیولاهای مرکب از گیاه، انسان و حیوان و اشیاء در قالب اساطیر ترسیمی بر سنگ برجسته‌ها، ظروف، سکه‌ها و ... وجود دارند که در قلمرو مقدس و نامقدس قرار می‌گیرند. کافی است جهت شناخت آنها دانشنامه اساطیر اقوام بررسی گردد.

۵- نمونه‌های فراوانی از شواهد بازنمایی جمعی را فریزر (۱۸۵۴-۱۹۴۱م) در کتاب شاخه زرین، برول (۱۸۵۷-۱۹۳۹م) در کتاب کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده و اشتراوس (۱۹۰۸-۲۰۰۹م) الیاده (۱۹۰۷-۱۹۸۶م) در اساطیر موازی جهان جمع‌آوری نموده است.

۶- این اصطلاح از واژه‌نامه دانش مردم‌شناسی لوسین لوی برول وام‌گرفته شده است.

۷- پیام‌سازه‌ها کوچکترین جزء سازنده قصه‌های کهن عام فارسی هستند که در همه قصه‌ها ثابتند. این سازه‌ها، ساختاری و معنایی هستند و هیچکدام از این دو جزء در آنها قابل تفکیک نیست و در دو دسته خرد و کلان قابل بخش‌بندی‌اند. پیام‌سازه‌های کلان عبارتند از پیام‌سازه‌های مربوط به فاجعه آغازین، پیام‌سازه‌های مربوط به تولد شگفت قهرمان، پیام‌سازه‌های مربوط به نوزایی قهرمان، پیام‌سازه‌های مربوط به یاری‌گران و پیام‌سازه‌های مربوط به پاداش. گرچه این‌گونه سازه‌ها در قصه‌ها ثابتند، اما اجزای آنها بر اساس تحولات زمانی-مکانی دگردیسی می‌یابد. (عبّاسی، ۱۳۹۴، ص ۷۹)

۸- از دید ارسطو، متعلق تقلید، اعمال آدمی یا انسان در حال عمل است و آدمیانی که متعلق تقلید قرار می‌گیرند از سه گروه بیرون نیستند یا برتر از ما هستند یا فروتر و یا همسان با ما. وی در بنیان گونه‌شناسی آثار روایی بر همین اساس طبقه‌بندی ایجاد نمود و تراژدی را در بوطیقا بر همه رجحان داد. پس از او، فرای بر اساس اصل ارسطویی پنج‌گونه داستانی ارائه داد که نظریه ارسطو را تکمیل نمود. این پنج گروه اسطوره، افسانه، حماسه و تراژدی، کمدی و قصه‌های واقع‌گرا و در نهایت اسلوب طنز و کنایی است. تقسیم‌بندی چهارم خاص نمونه‌هایی است که در آنها قهرمان از دیگر آدمیان و محیط خود برتر نیست و یکی از ماست. ما با درک مشترکات انسانی او واکنش نشان می‌دهیم و از شاعر همان قوانین احتمال را مطالبه می‌کنیم که در تجربه خود می‌یابیم. این مطالبه قهرمان اسلوب محاکات فروتر است که قهرمان کمدی‌ها و قصه‌های واقع‌گرایانه است. البته فروتر یا برتر متضمن ارزش مقایسه‌ای نیست بلکه به‌طور خالص نمودارگونه است. (نیز بنگرید به فرای، ۱۳۷۷، صص ۵۰-۴۷)

۹- به‌طور کلی در هزار و یک شب همه اشخاص قصه برای اینکه بتوانند زندگی کنند، باید روایت کنند. به‌همین دلیل است که حکایت نخستین تقسیم و تکثیر می‌شود به هزار و یک شب قصه‌گویی در بیش از ۳۶۰ قصه. این حکایت‌ها گاه برای مخاطب یا شخصی در کلان‌روایت، به شکل استدلال و برای متقاعد کردن هستند، گاهی نیز به شکل یک حکم شفاهی درمی‌آیند که به یکسان برای مخاطب و

یا اشخاص قصه سودمند است. بجز شهرزاد و تمام اشخاص کلان‌روایت اول در داستان بازرگان و عفریت، افراد زیادی در هزار و یک شب باید قصه بگویند تا زنده بمانند. این وضعیت مرتب در قصه تکرار می‌شود؛ درویشی گرفتار خشم یک عفریت می‌شود (در حکایت حمال و خانم‌ها)، بازرگانی گرفتار خشم عفریت می‌شود (حکایت مورد بررسی)، غلامی مرتکب جنایتی می‌شود، چهار نفر متهم به قتل مرد قوزی می‌شوند و موارد دیگر. این امر در هزار و یک شب چنان درخور اهمیت است که هنری جیمز (۱۸۴۳-۱۹۱۶م) در تحلیل هزار و یک شب عنوان چنین اشخاص روایتگری را انسان-حکایت نامیده است. (جیمز به نقل از تودوروف، ۱۳۹۵، ص ۴۸)

۱۰- شگرف‌آغازی یا نیک‌آغازی که قدمای علم بدیع آن را براعت‌استهلال (حسن مطلع) می‌نامیدند یکی از آرایه‌های ادبی است و آن است که سخنور یا نویسنده آغاز سروده خود را چنین بنویسد که پیش‌زمینه مطلب اصلی سروده در آن گنجانده شده باشد، یعنی خواننده با خواندن چندین بیت آغازین شعر به درونمایه آن پی ببرد. (کزازی، ۱۳۷۳، ص ۸۷)

۱۱- اصطلاحات به‌کار رفته در دسته‌بندی خویشکاری اشخاص قصه بازرگان و عفریت از ترجمه فریدون بدره‌ای در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان وام گرفته شده است. (پراپ، ۱۳۹۲، صص ۱۳۶-۵۹)

۱۲- در این مورد، ژوزف کمپل (۱۹۰۴-۱۹۸۷) یکی از کهن‌الگوهای بشری را «اسطوره یگانه» نامید که شامل ۱۷ مرحله ذیل سه مرحله کلی «جدایی»، «تشرّف» و «بازگشت» است؛ اما بیشتر اسطوره‌ها تمام مراحل را دارا نیستند و برخی تنها بر یکی از این مراحل متمرکزند. در مرحله جدایی، قهرمان از زندگی عادی به دنیای ناشناخته‌ها سفر می‌کند، مرحله تشرّف، شرح ماجراهای او در دنیای ناشناخته‌هاست و در مرحله بازگشت، او دوباره به دنیای عادی باز می‌گردد. (کمپل، ۱۳۸۹، صص ۴۶-۴۰)

۱۳- فرای برای این نوع طرح که در آن مؤنثی، با مکر جان خود را فدای هم‌جنسان یا هم‌نوعان خود می‌کند، نظریه کفّاره را طرح نموده است و این زن را مؤنث جاودانه نامیده است. (فرای، ۱۳۷۷، صص ۳۴۸)

۱۴- کمپل جن‌ها را به سه دسته دونده، پرنده و غواص تقسیم کرده است. (کمپل، ۱۳۸۹، صص ۷۲)

۱۵- عفریت‌ها، عموماً آنها نمایانگر تجلی خدایان بومی و حتی خدایان محلی‌اند که در نتیجه تغییرات در معبد خدایانی است که تنزل مقام کرده‌اند.

۱۶- شمنیسم عنوان مجموعه‌ای از باورهای ابتدایی در میان برخی از اقوام بدوی است که از دوران پیش از تاریخ در سراسر جهان وجود داشته است. باورمندان به شمنیسم معتقدند که به‌وسیله تماس با ارواح می‌توان بیماری و رنج افراد را تشخیص داد و درمان نمود و یا در افراد ایجاد رنج و

بیماری نمود. توان پیشگویی آینده نیز یکی از باورهای شمنی است. بزرگان فرقه‌ای که آیین‌های شمنی را می‌شناسند و اجرا می‌کنند «شمن» نامیده می‌شوند. آنها مدعی‌اند که می‌توانند با روح خود به جهان‌های دیگر سفر نمایند و با دیگر ارواح تماس بگیرند و به این ترتیب میان جهان مادی و جهان فرامادی توازن و تعادل برقرار نمایند. (برای آگاهی بیشتر ر. ک به الیاده، ۱۳۹۲، صص ۳۴-۷)

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها:

۱- قرآن کریم.

۲- ارسطو (۱۳۷۵)، فنّ شعر، ترجمه عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۳- الیاده، میرچا (۱۳۸۸)، اسطوره، رؤیا، راز، ترجمه رؤیا منجم، تهران، نشر علم.

۴- ----- (۱۳۹۲)، شمنیسم، فنون کهن خلسه، ترجمه محمدکاظم مهاجری، تهران، نشر ادیان.

۵- ----- (۱۳۹۰)، متون مقدّس بنیادین از سراسر جهان، ترجمه مانی صالحی علّامه، چاپ سوم، تهران، انتشارات فراروان.

۶- بتلهایم، برونو (۱۳۸۶)، افسون افسانه‌ها، ترجمه اختر شریعت‌زاده، چاپ دوم، تهران، نشر هرمس.

۷- برول، لوسیون لوی (۱۳۹۰)، کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده، ترجمه یدالله موفن، چاپ دوم، تهران، نشر هرمس.

۸- بلک، جرمی و آنتونی گرین (۱۳۸۵)، فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۹- پراپ، ولادیمیر یاکوولویچ (۱۳۹۲)، ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران، نشر توس.

۱۰- پینالت، دیوید (۱۳۹۱)، شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، نشر توس.

- ۱۱- تودوروف، تزوتان(۱۳۹۵)، بوطیقای نثر، پژوهش‌هایی نو درباره حکایت، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- ۱۲- خالقی مطلق، جلال(۱۳۸۶)، حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- ۱۳- رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۸)، پیکرگردانی در اساطیر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۱۴- طسوجی، عبدالطیف(۱۳۸۹)، هزار و یک شب، ج ۱، تهران، انتشارات شهرزاد.
- ۱۵- مهندس پور، فرهاد(۱۳۹۰)، زنانگی و روایتگری در هزار و یک شب، تهران، نشر نی.
- ۱۶- میکل، آندره و جلال ستاری(۱۳۸۷)، مقدمه بر هزار و یک شب، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر مرکز.
- ۱۷- عباسی، سکینه(۱۳۹۴)، بوطیقای قصه‌های بلند عامیانه فارسی(رمانس عام)، تهران، نشر روزگار.
- ۱۸- عطایی، امید(۱۳۷۲)، نبرد خدایان(جنگ‌های کیهانی در نوشته‌های کهن ایرانی)، تهران، انتشارات عطایی.
- ۱۹- ستاری، جلال(۱۳۶۸)، افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار افسان، تهران، انتشارات توس.
- ۲۰- شدل، آندره و دیگران(۱۳۸۸)، جهان هزار و یک شب، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر مرکز.
- ۲۱- فرای، نورتروپ(۱۳۷۷)، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۲۲- -----(۱۳۸۴)، صحیفه‌های زمینی، ترجمه هوشنگ رهنما، تهران، انتشارات هرمس.

۲۳- فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۳)، شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، انتشارات آگه.

۲۴- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۳، بدیع، چاپ دوم، تهران، انتشارات کتاب ماد.

۲۵- کمپل، ژوزف (۱۳۸۹)، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسروپناه، چاپ چهارم، مشهد، انتشارات گل آفتاب.

ب) مقالات:

۱- حسینی، مریم و سارا پورشعبان (۱۳۹۱)، «اسطوره‌های ترکیبی پیکرگردانی در هزار و یک شب»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، شماره ۲۷، سال هشتم، صص ۵۹-۸۶.

۲- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۱)، مدخل «ادبیات داستانی عامیانه»، مندرج در دانشنامه فرهنگ مردم ایران، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، انتشارات مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۱.

ج) منابع لاتین:

1-Arene, A, and S. Thompson (2004), the types of International Folktales, ED by H.J Uther. Helsinky.

2 -Eliade, Mirci (1986), The Encyclopedia of religion, (essay Subject: Shape Shifting by Jamees P. Carse)