

نشریه نثر پژوهی ادب فارسی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال ۲۱، دوره جدید، شماره ۴۳، بهار و تابستان ۱۳۹۷

نگاهی به شگردهای حکایت درونه‌ای در هزار و یک شب (علمی - پژوهشی)*

دکتر نزهت نوحی^۱

چکیده

بسیاری از حکایات آمده در نسخ خطی، چاپ و ترجمه‌های متفاوت هزار و یک شب جواهراتی از شگردهای حکایت‌پردازی در سنت ادبی مشرق زمین‌اند. حکایات اصلی بسیاری با ساختار پیچیده و جذاب و حکایات فرعی فراوانی که هنرمندانه در خلال حکایات اصلی جاگرفته‌اند. برای ارزیابی و درک نزدیک چنین اثری که حکایت‌پردازانش طی شش قرن، گستره‌ای از شرق به غرب جهان اسلام را سیر کرده و آن را تدوین کرده‌اند، باید جهان فرهنگی چندگانه نهفته در خود اثر و نیز «بده‌بستان» هایی که در فراگرد انتقال به دیگر ملل را تجربه کرده، بشناسیم. از این رو نگاهی دوسویه به شگردهای درون‌متنی و بینامتنی ضرورتی انکارناشدنی است تا از یک سو کارکرد حکایت فرعی در کنار حکایت اصلی آشکار شود و از دیگر سو فرآیندی که طی آن یک حکایت فرعی توانسته در حلقه‌های داستانی متفاوت به کار رود، شناخته شود. پژوهش حاضر به روش تحلیلی- توصیفی، سند کاوی و استناد به متن، ناظر است به بحث درباره سه حکایت درونه- ای- از شگردهای درون‌متنی گرفته تا رهیافت بینامتنی و شرح چگونگی جرح و تعدیل آن‌ها- و نیل به این دستیافت که حکایات مذکور در راستای حفظ و تداوم سنت حکایت‌پردازی بین‌المللی، گرچه در ظاهر تغییراتی یافته‌اند، اما بنیان ثابت خود را کماکان حفظ کرده‌اند.

تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۶/۱۱/۰۱

تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۷/۰۳/۱۲

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی زنجان، ایران.

Email: Noohi_Noizat@yahoo.com.

واژه‌های کلیدی: هزار و یک‌شب، حکایت درونه‌ای، بینامتنیت، تعلیق، شکاف، موتیف آشنا.

۱- مقدمه

شمار زیادی از حکایات گردآمده در نسخ خطی، چاپ و ترجمه‌های متفاوت هزار و یک‌شب، نمونه‌های درخشان هنر حکایت‌پردازان مشرق‌زمین‌اند. در این میان مخاطبان عام و خوانندگان ادیب و فرهیخته هزار و یک‌شب، برخی حکایات را بر دیگری ترجیح داده‌اند، مثلاً «علاءالدین و چراغ جادو» یا «علی‌بابا و چهل دزد بغداد» که متعاقب بیان شفاهی حکایت پرداز و نقل سوری هانا دیاب، در مجموعه گالاند، مترجم فرانسوی معرفی شدند، نماینده اصلی گونه اروپایی هزار و یک‌شب تلقی می‌شوند (Bottigheimer, 2014:1). با این همه، حکایات بسیار دیگری همچون «خیاط و احدب و...» (هزار و یک‌شب، ۱۳۸۹: ۱/۹۸) به دلیل ساختار پیچیده و حکایات فراوانی که هنرمندان در خلال آن جا گرفته‌اند، «حکایت حمّال با دختران» (همان: ۴۷-۴۱) با فضایی زنده و بی‌پروا و حکایت «ایوب و فرزندان» با اتمسفری سرشار از تعلیق و کشش همچنان به جذب مخاطبان جهانی ادامه می‌دهند؛ بدین‌روی بازخوانش حکایات در انطباق با نظریه‌های ادبی جدید، از شگردهای درون متن تا بینامتنیت، مجال فراخی در مطالعات ادبیات داستانی است که رویکردهای تازه‌ای فراروی پژوهشگران این عرصه به‌ویژه سنت حکایت‌پردازی کلاسیک می‌نهد.

۱-۱- بیان مسئله

به‌نظرمی‌رسد مخاطبان امروزی به‌سبب آشنایی و علاقه‌شان به ویژگی‌های بدیع و ابتکاری در داستان‌پردازی نوین، برخی حکایات مجموعه را از حیث طرح (plot) پیش‌پا-افتاده و دارای اطناب، از حیث کنش (action) بی‌ربط و از حیث مضمون (motif) تکراری تلقی کرده، به آن‌ها به چشم حکایات بی‌اهمیت می‌نگرند؛ به‌ویژه به‌کارگیری مکرر حکایات درونه‌ای با موتیف تکراری را احتمالاً حمل بر فقدان تخیل و ابتکار در حکایت‌پردازی می‌کنند.^۲

پژوهش حاضر، به‌خلاف آنچه گفته‌شد، به حکایات درونه‌گیری‌شده در «ایوب و فرزندان» و بررسی سه شگرد حکایت‌پردازی^۳ در آن‌ها یعنی شکاف، تعلیق و موتیف آشنا

می‌پردازد تا نشان‌دهنده فرآیند تشخیص حلقه‌های اتصال درون‌متنی و بینامتنی، از یک‌سو منجر به خلق فضایی می‌شود که در آن مخاطب احساس خوشایندی خواهد داشت و از سوی دیگر چرخش غیرمنتظره وقایع در خلال حکایت، توجه وی را جلب و با معرفی چیزهای تازه او را سرگرم می‌کند و خواهیم دید که اگر نگوییم همه، بسیاری از حکایات کتاب در اتصال به شبکه منسجم سنت بین‌المللی حکایت، دلیل موجهی برای شمول و تکرار مفاهیم آشنا از دیگر قصه‌ها دارند؛ توجیهی که بی‌گمان تصدیق خواهد کرد حکایت‌پردازان بی‌نام و نشان هزارویک‌شب نه گردآورندگان سرسری‌نگر، بلکه شفاهی‌سرایانی فرهیخته و در جهان روایتگری حکایت‌پردازی چیره‌دست بوده‌اند.

۱-۲- پیشینه پژوهش

در حوزه روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی هزارویک‌شب کتب و مقالات ارزشمند بسیاری موجود است از جمله کتاب زنانگی و روایت‌گری در هزارویک‌شب (فرهاد مهندس‌پور)، مقاله «بررسی و جوه روایتی در روایت‌های هزارویک‌شب» (نجمه حسینی) و «ریخت‌شناسی هزارویک‌شب» (محبوبه خراسانی) که به ترتیب براساس نظریه روایت تودورف و ریخت‌شناسی پراپ صورت گرفته است و نیز مقاله «بررسی تطبیقی و بینامتنی مثنوی خموش خاتون و هزارویک‌شب» (زهرا معینی‌فرد) به بررسی پیوند ساختار و عناصر نوین این مثنوی با ساختار قصه شهرزاد پرداخته است. درباره موتیف آشنا نیز می‌توان به مقاله «مضامین و ضرب‌آهنگ‌های هزارویک‌شب» (نجم‌الدین بامات) آمده در کتاب جهان هزارویک‌شب ترجمه جلال ستاری اشاره کرد. نغمه ثمینی در کتاب عشق و شعبده با تقسیم‌بندی مضمون داستان‌ها به مشابهت حکایات هزارویک‌شب اشاره کرده است و شاید نزدیک‌تر از همه به پژوهش حاضر، فصل چهارم کتاب شیوه‌های داستان‌پردازی در هزارویک‌شب (دیوید پینالت) است که علاوه بر بحث در بینامتنیت حکایت «شهر مس» به موتیف‌های آشنا نیز اشارتی کرده است. از جمله منابع انگلیسی هم می‌توان نام برد:

Gerhardt Mia I. (1963). The Art of Story-Telling.

El-Shamy, Hasan M. (2004). Type of Folktale in the Arab World.

Marzolph, Ulrich & Van Leeuwen, Richard. (2004) The Arabian Nights Encyclopedia.

Marzolph, Ulrich. (2006). *The Arabian Nights in Comparative Folk Narrative Research*.

۱-۳- ضرورت و اهمیت پژوهش

برای ارزیابی و درک درست داستان‌های هزارویک‌شب باید از یک سو تعامل نهفته بین زمینه و سابقه اجرای شفاهی و فرآیند تبدیل شدن آن به یک مجموعه نوشتاری را مسلّم بداریم، زیرا هر پردازنده‌ای بدون تردید از خلاقیت شفاهی سرایانی سودبرده که داستان را پیش از کتابت نقل می‌کرده و آن را می‌آراسته‌اند (پینالت، ۱۳۸۹: ۲۵)؛ از سوی دیگر خط سیر فرامرزی اثر از شرق به غرب و انطباق و سازگاری‌های صورت گرفته در آن را از نظر بگذرانیم. با این دیدگاه، مقاله حاضر، نگره‌ای تلفیقی با تأکید بر درون‌متنیت و بینامتنیت را مطمح نظر داشته‌است تا نتایج حاصل پژوهندگان ادبیات عامیانه، ادبیات داستانی و سنت بین‌المللی حکایت‌پردازی را مفید افتد.

۲- بحث

۱-۲- هنر حکایت‌پردازی در هزارویک‌شب

پردازندگان (redactors) هزارویک‌شب حکایات را به سبک و سیاق حکایت‌پردازی ادبیات میانه عرب گردآورده‌اند که ضمن دلالت بر زبان و آداب بومی آن عصر، مضامینی خیال‌انگیز و حیرت‌آور در خود دارند؛ ویژگی‌هایی که نشان از افق‌های اندیشه کمابیش روشنفکرانه «عرب راستین» (Marzolph, 2014: 240) آن روزگار دارد. فراتر از مؤلفه‌های بومی و نبود پالایش و تهذیب که خود نشانی از اصالت بی‌مانند اثر است؛ شگردهایی که پردازندگان به کار بسته‌اند؛ همچون ذکر مقدمه‌ای که فاقد ارتباط روشن با اصل حکایت است یا وعده‌ای که حکایت در آغاز داده و محقق نمی‌شود، نشانگر هنر ایشان در ساخت اتمسفری از تعلیق است که مخاطب را در طول حکایت هشیار و کنجکاو نگه می‌دارد.

۲-۲- حکایت «ایوب و فرزندان»

این حکایت در ترجمه عبداللطیف تسوجی در شب‌های ۳۷ تا ۴۴ و در نسخه ریچارد برتون مطابق چاپ دوّم کلکته، در شب‌های ۳۹ تا ۴۵ با عنوان «غانم ابن ایوب، غلام شوریده عشق» آمده است.

حکایت با معرفی پسر تاجری در زمان مرگ پدر آغاز می‌شود. غانم ابن ایوب با صادرات صدها بار ابریشم، پارچه‌های زربفت و محموله‌های مشک، ثابت می‌کند که وارث شایسته‌ای برای تجارت پدر است. در جریان ماه‌ها اقامت در بغداد، ناگزیر می‌شود شبی را بیرون از شهر بگذراند، زیرا دروازه‌ها شب‌هنگام بسته می‌شوند. همان شب از محل اختفای خود، تصادفاً سه غلام سیاه را می‌بیند که تابوت بزرگی را به گورستانی که او آن‌جا پناه گرفته، می‌آورند. غلامان خلاف آنچه به آن‌ها امر شده بود تابوت را دفن کنند، ابتدا می‌نشینند تا کمی استراحت کنند و برای گذران وقت تصمیم می‌گیرند که هر یک داستان خواجه‌شدن خود را باز گوید. دو تن داستان خود را می‌گویند اما نفر سوم ادعای کند که داستانش مفصل است و مجال گفتن نیست، پس هر سه هراسان از این که مبادا کار مخفیانه‌شان فاش شود، به شهر بازمی‌گردند. پس از آن، غانم از خفیه‌گاه بیرون آمده، تابوت را می‌گشاید و زن جوان زیبارویی را زنده اما بیهوش در آن می‌یابد. باقی حکایت - قصه دلدادگی، فراق و وصال بازپسین ایشان - البته به بحث حاضر کمتر مرتبط است (ن. ک: هزارویک‌شب، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۸۹-۱۷۱).

۲-۳- موتیف‌های حاضر در حکایت

«پسر تاجر» کارا کتری بسیار پررنگ و پویا در هزارویک‌شب است. همچنان که کلیله و دمنه «آینه‌ای برای شاهزادگان» نام گرفته، هزارویک‌شب را به سبب دربرداشتن قوانین و راهکارهای اساسی در تجارت می‌توان «آینه‌ای برای تاجران جوان» نامید. (Marzolph and Leeuwen, 2004, vol.1:6) در بسیاری از حکایات که شخصیت اصلی پسر تاجر است، طرح داستانی تنها زمانی پیش می‌رود که به خلاف حکایت غانم، پروتوگونیست داستان ثروت به‌ارث‌برده از پدر را به‌بادمی دهد.

موتیف دیگر «گورستان» است که به عنوان صحنه‌ای برای اتفاقات عجیب و غریب و مخوف به کار می‌رود.

موتیف سوّم «حسادت زنانه» است، زیرا کنیز محبوب خلیفه در این حکایت به دستور همسر خلیفه در تابوت محبوس شده است.

هدف پژوهش حاضر اما، حکایت اصلی غانم نیست، بلکه حکایات فرعی جاگرفته در آن است که غلامان برای گذران وقت بازگومی کنند.

۲-۴- شگردهای داستان‌پردازانه حکایت درونه‌ای سه غلام

از وجوه قابل اعتنا در نسخه‌های بسیار هزارویک‌شب و ترجمه‌های اروپایی متعدد آن، شمار و تنوع حکایات درونه‌ای گنجانده شده در آن‌هاست که با دو احتمال مفروض رویاروست: نخست آنکه، زمانی که کتاب به هزارویک‌شب تقطیع شد، یعنی در قرن شانزدهم، عناصری ناجور و در درجه دوّم اهمیّت را برای آن که قصه‌ها لزوماً در هزارویک‌شب نقل شوند، در آن جادادند (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۴). دو دیگر آنکه، فقدان کامل شماری از حکایات‌ها در برخی نسخ، تفاوت حکایت فرعی از متنی به متن دیگر، وجود حکایات مشابه در دیگر بخش‌های شب‌ها و در مجموع حکایات به کلی مستقل، حاکی از آن است که بسیاری از «حکایت‌درحکایت»ها خود آفرینش‌های مستقل بوده‌اند نه محصولات ادبی پردازندگان هزارویک‌شب (ن.ک: پینالت، ۱۳۸۹: ۸۳).

واقعیت هرچه که باشد، در مجموعه نسخه‌ها که با تحریر نهایی‌شان به دست ما رسیده‌اند، خلاقیّت به معنای پدیدآوردن «حکایت‌درحکایت»ها از هیچ نیست، بلکه در این است که پردازنده تعمداً واحدهای داستانی معین را تنظیم و در دل یکدیگر جاداده تا بتوانند در حکم مثل، مضمون حکایت اصلی را روشن کرده و بنمایند (ن.ک: همان: ۸۴). روایت‌های تودرتو و درآمیختن قصه‌ها با هم، گونه‌ای فاصله‌گذاری برای کشش مخاطب و تداوم جریان داستان است. شگردی که خاستگاه آن مشرق‌زمین است و تودورف آن را با نام «درونه‌گیری» در هزارویک‌شب بررسی کرده است (ن.ک: معینی‌فرد، ۱۳۹۴: ۲۰۱).

پژوهش‌های اخیر برای حکایت درونه‌ای سه غلام نقش کمرنگی قائلند، از جمله میا گرهارت داستان غانم را در جزئیات و ترتیب، بی‌هنرانه قلمداد می‌کند. (Gerhardt, 1963: 154) شاید ارزیابی فوق‌ناشی از این حقیقت باشد که ارتباط صریح و آشکاری میان حکایت اصلی و حکایت غلامان به چشم نمی‌خورد، جز آنکه راویان، همان کاراکترهای ایفاگر نقش در حکایت اصلی‌اند.

روشن است که در هزارویک‌شب بسیاری از حکایات درونه‌ای مستقیماً به حکایت اصلی مرتبط‌اند، زیرا روایت هر حکایت جان راوی را نجات می‌دهد، درست همان‌گونه که شهرزاد زندگی خود را با نقل حکایت برای شاه شهریار نجات می‌بخشد. در این موارد، کارکرد حکایات درونه‌ای کاملاً آشکار است، از این‌روست که تودورف از پدیده «مردان و زنان حکایت پرداز» به‌عنوان کاراکتر هسته‌ای و اصلی در هزارویک‌شب یاد می‌کند و می‌گوید: «اینجا سرزمین انسان‌های داستان‌سراست» (تودورف، ۱۳۶۸: ۴۰).

اما در حکایت غانم، حکایت غلامان ربطی به سرنوشت بعدی آن‌ها ندارد، زیرا اصلاً نقشی در طرح تکمیلی حکایت ندارند؛ از این‌روست که حکایت ایشان ممکن است بیهوده جلوه کند و شاید به همین دلیل است که گالاند حتی زحمت ترجمه آن‌ها را هم به خود نداده‌است. البته ممکن است این حکایات بعدها به نسخه اصلی الحاق شده باشند (Gerhardt, 1963: 49) که در این صورت نیز الحاق مذکور، آنگونه که در نگاه اول به نظر می‌رسد، چندان تصادفی نیست.

حکایت اصلی غانم یک عاشقانه بی‌نظیر است، زیرا علاوه بر شرح دلدادگی، فراق و وصال بازپسین، حکایتی تمثیلی از سلوک درخور و شایسته اجتماعی نیز هست. عنصر قاطع در طرح حکایت، این واقعیت است که قوه القلوب کنیز هارون الرشید است که پس از نجات به دست غانم، عاشق یکدیگر می‌شوند، اما در ابتدا زن به عشق و اشتیاق غانم تن نمی‌دهد و پس از آن که هویت خویش را آشکار می‌سازد، غانم از دست‌یازی به او امتناع می‌ورزد. این آمیزه عشق آتشین و تبعیت از نزاکت اجتماعی ما را مطمئن می‌سازد که داستان این دو، پس از شماری آزمون سخت و رنج آور، پایانی خوش خواهد داشت.

۲-۵- شگرد نخست: کشش و تعلیق

اگر حکایت را با پس‌زمینه یاد شده (پابندی به نزاکت اجتماعی) از نظر بگذرانیم، کارکرد حکایت غلامان به‌عنوان پیامدی از نقض پیمان و عدم تبعیت از نزاکت و آداب اجتماعی آشکار می‌شود و نتیجهٔ دراماتیک آن خواه‌ش شدن غلامان است. اگر خوانش متفاوتی را دنبال کنیم که حاکی از فقدان مسئولیت اجتماعی برای غلامان و حاصل سر نهادن ارباب به تعهداتش در قبال ایشان باشد، باز همان پایان دراماتیک برایشان رقم خواهد خورد؛ لذا درمی‌یابیم که حکایت غلامان گرچه ضرورتی در پیشبرد طرح حکایت اصلی ندارند؛ از حیث کارکرد حکایت پردازی، به‌هیچ‌رو زائد نیستند بلکه به‌عنوان ابزاری روایی برای به تأخیر انداختن کنش داستان و حفظ مخاطب در حال تعلیق، از طریق معطوف ساختن توجه او به حکایت‌های کوتاه، عجیب و سرگرم‌کننده، عمل می‌کنند. هم‌از این‌روست که در زبان هزارویک‌شب وعدهٔ همیشگی چیزهای عجیب‌تر و غریب‌تر ما را آمادهٔ رویارویی با چیزها و حوادثی می‌کند که سبب آن‌ها روشن نیست و بدین شگرد، با مهارت تام، حالت انتظار را حفظ کرده و تداوم می‌بخشد (هوانسیان و صباغ، ۱۳۹۰: ۵۵).

حکایت غلامان در لحظاتی که غانم پنهان شده و در انتظار است، کشش داستان و کنجکاوای ما را برای فهمیدن اینکه در تابوت چیست، بیشتر می‌کند؛ به‌همین دلیل، تنها پس از نقل این حکایات است که طرح حکایت اصلی ادامه می‌یابد.

۲-۶- شگرد دوم: شکاف آگاهانه

شگرد تأثیرگذار دیگر وقتی به کار بسته می‌شود که تنها دو تن از غلامان حکایت خویش را باز می‌گویند. فولکلوریست‌ها از چنین شکاف یا وقفه‌ای با عنوان «نقطهٔ کور» نام برده، آن را دلالتی بر نابودی نسخهٔ اساس، بی‌توجهی و یا عدم صلاحیت حرفه‌ای پردازندهٔ حکایت قلمداد می‌کنند؛ حال آنکه نقد «خواننده محور» و لفگانگ آیزر دلیل قانع‌کننده می‌آورد که ادبیات اغلب برای شکاف‌ها یا فضاهای خالی عناصری را آگاهانه به‌استخدام گرفته، به خواننده امکان می‌دهد تا تحیل خویش را وارد ماجرا کند و در نتیجه نسخه‌های فردی ویژه و منحصر به فرد در ذهن هر خواننده خلق می‌شود. به‌واقع، هرگاه که جریان

داستان دچار وقفه می‌شود و ما ناگزیر وارد مسیرهای پیش‌بینی‌ناشدنی می‌شویم، فرصتی فراهم می‌گردد تا قوای ذهنی مان را برای برقراری پیوندها و پرکردن شکاف‌ها و فاصله‌های پدیدآمده توسط متن، به کاراندازیم (ن.ک: آیزر، ۱۳۸۵: ۳۰). این نسخه‌های فردی، تنها زمانی همپوشانی دارند که مخاطبان، یک زمینه فرهنگی مشابه را با دیگران سهیم‌اند یا از دید مطالعات داستانی، به یک شبکه مشترک از سنت حکایت‌پردازی تعلق دارند؛ لذا شکاف‌ها به جای خلق بن‌بست و مأیوس کردن انتظار خواننده - به زعم فولکلورشناسان - بالقوه با تشویق خواننده به مشارکت و پاسخ فعالانه به متن، بر جذابیت ادبی کار می‌افزایند و پویایی فرآیند خواندن، پویایی و خلاقیت اثر به شکرانه همین شکاف‌ها عیان می‌شوند. بررسی شگرد مذکور دیدگاه نوینی را پیش‌رومی‌نهد مبنی بر اینکه هزارویک‌شب یک مجموعه تصادفی از حکایات فولکلوریک نیست، بلکه مجموعه‌ای است از ادبیات حدفاصل ادبیات عامه‌پسند و نخبه‌گرا که در آن پردازندگان با زیرکی تمام، درونمایه‌های فولکلوریک را برای تألیف داستان‌های پیچیده‌تر به‌استخدام گرفته‌اند. پیچیدگی‌هایی که تنها با تحلیل موشکافانه و سختکوشانه رمزگشایی توانند شد.

«حکایت حمّال با دختران» مثال دیگری است که در آن خواننده منتظر حکایتی می‌ماند که هرگز تعریف نشده و به عبارت اولی، اصلاً قولی بابت روایت آن داده نشده است، «دختران گفتند: ای خلیفه ما طرفه حدیثی داریم» (هزارویک‌شب، ج ۱، ۱۳۸۹: ۶۲).

با آنکه متن صراحتاً از سه دختر یاد می‌کند، سوّمی هرگز حکایتش را نمی‌گوید. دلیل هرچه که باشد، خواننده احتمالاً در قبال چنین شکافی، آسان‌گیر بوده، با مدارا رفتار خواهد کرد زیرا حکایت اصلی علاوه بر داشتن طرح پیچیده و نه شخصیت اصلی، شامل تعدادی حکایت فرعی، از جمله حکایت سه گدا و یک غلام دروغگو نیز هست؛ لذا افزودن حکایت دیگر ممکن است با تأخیر انداختن بیشتر در اتمام حکایت اصلی، از حوصله خواننده خارج شود.

۲-۷- نگاهی بینامتنی به حکایت غلام اول و سوم

در روایت‌های داستانی متداول عرب پیشامدرن، غلامان زنگی، کودن و تنبل به تصویر کشیده می‌شوند و همیشه نقش خواجه را ایفای کنند؛ با این همه حکایت‌های فکاهی آن‌ها به تنهایی برای مخاطب سرگرم کننده نبوده و اغلب در خلال دیگر حکایات آمده‌اند. از جمله در حکایت غانم، وعده قصه گو بابت اینکه سه غلام حکایت دهشتناکی از زندگی شخصی‌شان باز خواهند گفت، مخاطب را برای یک میان‌پرده سرگرم کننده در خلال حکایتی که خود نیز به ظرافت با هنر رمز در آمیخته، آماده می‌کند.

داستان غلام اول کوتاه است. رجوع به استدلال آمده در حکایت با عنوان مسؤلیت اجتماعی، اینکه غلام را به سبب سرپیچی از وظایف، یا ارباب را به جهت کوتاهی در مسؤلیت پدرانه مقصربدانیم، تفاوتی در کارکرد حکایت ایجاد نمی‌کند و نتیجه حاصل برای هر دو به یک اندازه دراماتیک است.

نکته قابل تأمل این است که برخی نسخه‌ها حکایت مذکور را احتمالاً به دلیل صراحت مؤلفه اروتیک آن، نامناسب یافته و به جای حذف کل حکایت آن را با حکایاتی دیگر جایگزین ساخته‌اند از جمله نسخه منچستر - از قدیم‌ترین نسخه‌های به‌جامانده - آن را با حکایت خواجه شدن غلام به تاوان حقه‌ای که برای همسایه ارباب سوار کرده، جایگزین ساخته‌اند. (Marzolph, 2014: 246).

ناگفته ماندن تعمدی حکایت غلام سوم هم شاید به مخاطب القا کند که جای خالی را با داستانی از همان ژانر پر کند، مانند نمونه شناخته شده «غلامی که انتقام سرنوشت خود را می‌گیرد» که در دانش تطبیقی حکایات عامه با عنوان «انتقام مرد خواجه شده» (The Revenge of the Castrated Man طبقه‌بندی شده (ATU index: 844)، در کتاب «مآخذ داستان‌های عامیانه شکسپیر» نیز آمده (Hambuch, 2015: 103) و در ادبیات کلاسیک عرب کاملاً شناخته شده است.^۴

۲-۸- نگاه بینامتنی به حکایت غلام دوم

غلام دوم، کافورنام، حکایت می‌کند که چگونه عادت داشته سالی یک‌بار دروغی خانمان برانداز بگوید و با این دروغ زندگی اربابش را درهم‌بریزد. او در آخرین دروغش به زن و فرزند ارباب می‌گوید که آقای خانه مرده و به ارباب هم می‌گوید که خانواده‌اش ازدنیا رفته‌اند و همین موجب درهم‌ریختن اوضاع می‌شود و پس از کشمکش فراوان غلام به توان دروغ‌هایش از مردی ساقط می‌شود. (هزارویک‌شب، ۱۳۸۹: ۱/۱۷۴).

در این جا هم با توجه به موضوع مسؤولیت اجتماعی، عاقبت آدم‌های دو سوی حکایت مشابه و البته دراماتیک‌است؛ غلام خواجه می‌شود و ارباب از باختن مالیه رنج می‌برد.

به دلیل تنوع و همپوشانی موتیف در حکایات مختلف، یافتن موتیف خاص در میان شمار حکایات نمایه‌شده در ATU index اغلب کار دشوار است؛ بدین منظور علاوه بر کار وزین El-Shamy در باب موتیف حکایات عرب و حکایات هزار و یک‌شب، تکمله و راهنمای مفصل ST Motif Help بر نمایه آرن-نامپسون نیز برای درک پیوند بینامتنی یک حکایت با تیپ‌های بین‌المللی مفید خواهد بود، از جمله مناسب بحث حاضر حکایاتی با موتیف دروغ و فریبی که حوادث زنجیره‌ای به‌دنبال دارند در سه گروه فکاهه (X. Humor)، مجازات (Q. Punishment) و حيله و فریب (K. Deception) قابل شناسایی‌اند. (See: ST Motif Help, ATU index: lying, tales 1965, 2029-2075)؛ لذا از حیث طبقه بندی، حکایت کافور عناصر متعلق به دست کم سه گونه از حکایات بین‌المللی یعنی تیپ ۱۳۵۳ «پیرزن دردسرساز» (The Old Woman as Trouble-maker)، ۲۰۴۰ «اوج وحشت» (Climax of Horrors) و ۱۶۳۱ «اسبی که از روی کنده درختان نمی‌پرد» (Horse which will not go over trees) را با هم آمیخته‌است، زیرا در فرآیند بینامتنی بیش از همه مشترکات موتیف (دروغ منجر به حوادث زنجیره‌ای عموماً با پایان مرگ) را حفظ کرده‌اند.

خلاصه «پیرزن دردسرساز» چنین است که پیرزن خبیثانه و به‌دروغ، زنی را که عاشق شوهرش است، نصیحت می‌کند که برای افزایش عشقشان، موی گلوی شوهر را شبانه بچیند و به همسرش نیز می‌گوید که زن خائن است و برای پنهان کردن ماجرا، می‌خواهد

گلوی او را ببرد. در نهایت مرد در دفاع از خود، همسرش را می‌کشد. (ATU, index: 1353).

چارچوب داستان «اوج وحشت» نیز چنین است که مردی پس از مدت‌های مدید دوری، به خانه برمی‌گردد. در راه، خدمتکارش را ملاقات کرده از اخبار خانه جویامی‌شود. وی در جواب می‌گوید که تنها، سگ به خاطر خوردن گوشت فاسد اسب مرده، اسب هم به خاطر آوار شدن سقف اصطبل مرده، سقف اصطبل هم با سرایت آتشی که خانه را سوزانده، فروریخته‌است! آتش خانه هم به خاطر شمع‌هایی بوده که دور تابوت مادرش روشن بوده و مادرش به خاطر شنیدن خبر فرار همسر مرد با غلامشان، فوت کرده‌است و جز این هیچ خبر تازه‌ای نیست! (Brunvand, 1993: 92-94)

نمونه اروپایی متأخر «تازه چه خبر؟!» نوشته یوهان پتر هبل نیز ساختار مشابهی دارد که در آن خدمتکار زنجیره‌ای از حوادث ناخوشایند را گزارش کرده و در آخر تأکید می‌کند که دیگر خبری نیست. (هبل، به نقل از چهارده چریک، ۱۳۸۷: ۱)

۲-۹- سه موتیف آشنا در خط‌سیر بینامتنی «غلام دروغگو»

موتیف نخست دروغگویی است. موتیف غلامی که سالی یکبار دروغ می‌گوید را ابراهیم بیهمی نویسنده اوایل قرن چهارم هـ.ق در نقیضه ادبی خود «المحاسن والمساوی» روایت کرده‌است. (Marzolph, 2014: 248) با همان ساختار «پیرزن دردرساز» و این تفاوت که دروغگویی داستان یک غلام است.

حکایت هزارویک‌شب عیب دروغگویی غلام را همان ابتدای حکایت روشن می‌کند: «دل‌ل مرا به بازار برد، ندا درمی‌داد که این غلام را به شرط عیب که می‌خرد، بازرگانی پیش آمده و از عیب من جویا شد. دل‌ل گفت که سالی یک‌بار دروغ می‌گوید.» (هزارویک‌شب، ۱۳۸۹: ۱/۱۷۴) در جریان داستان نیز غلام در پاسخ ارباب که او را به مجازات شدید تهدید می‌کند، به شرط ضمن معامله اشاره کرده و می‌گوید: «به خدا سوگند هیچ کار به من نتوانی کرد که تو مرا با همین عیب خریده‌ای...» (همان: ۱۷۶).

موتیف دوّم، موتیف خبرهای بد زنجیره‌ای است که با حکایت «اسبی که از روی کنده درختان نمی‌پرد» ساختاری مشابه دارد: فروشنده علت فروش اسب را چنین توضیح می‌دهد که خیلی پرخوراست و از روی کنده درختان نمی‌پرد. مشتری در ابتدا از این شرط شکایتی نمی‌کند، اما در راه رفتن به خانه متوجه می‌شود که اسب شیرانه هر که را می‌بیند، گاز می‌گیرد و از پل‌ها و موانع چوبی هم رد نمی‌شود. (ATU index: 1631).

در حکایت غلام دروغگو، ابتدای کار غلام بی‌دغدغه و ماهرانه نزد همسر ارباب وانمود می‌کند که ارباب مرده است و متعاقب آن خود نیز در تخریب اموال خانه، مشارکت می‌کند! همین حقه خبیثانه کافست که ارباب را تا سرحدّ اشدّ مجازات، عصبانی کند؛ اما در ادامه، غلام خون‌سردانه خاطر نشان می‌کند: «چون خواجه به خانه باز آمد، سرای خود ویران یافت و بیشتر آن خانه را من خراب کرده و بس چیزهای قیمتی که شکسته بودم» (هزارویک‌شب، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۸۱). لذت وی از این شرارت و شیطنت با این ادعا همراه و مؤکد می‌شود که تنها نیمی از دروغ را گفته و باقی آن را چون سال به آخر رسد، خواهد گفت. در پایان، همین کار بی‌رحمانه و شرورانه غلام باعث می‌شود تا تصمیم اربابش را در بردن وی نزد والی و کتک خوردن و خواجه شدنش موجه سازد.

وقتی غلام به دروغ می‌گوید که خانواده ارباب زیر آوارخانه مرده‌اند، درست همانند «اوج وحشت» داستان روی رشته‌ای از وقایع دروغین تمرکز دارد و غلام یکی پس از دیگری سؤالات ارباب نگران را در باب اعضای خانواده گرفته تا حیوانات خانگی و مرغ و خروس اش، پاسخ می‌دهد:

«... گفتم چون به خانه رفتم، دیدم که دیوار خانه خراب شده و خاتون و فرزندانش در زیر خاک مانده‌اند. خواجه گفت: خاتون خلاص نشد؟ گفتم نخست خاتون بمرد. خواجه گفت: دختر کوچک من خلاص نگشت؟ گفتم لاوالله. خواجه گفت: استرسواری من چه شد؟ گفتم دیوارخانه و طویله همه از هم فروریختند و هر چیز که به خانه و طویله بود به زیر خاک اندر بماندند و از آدمیان و گوسفندان و مرغان چیزی زنده نماندند...» (همان: ۱۷۵).

ساختار و چارچوب حکایت غلام دوّم برای مخاطب عرب پیشامدرن یادآور داستان دروغگوی دیگری است که در روایات متداول عرب بسیار مشهور بوده و در خط‌سیری از «لطایف و امثال» الأبی (متوفی ۴۲۱ هـ.ق) تا «نوادر» منسوب به شیاد مردم‌پسند و عاقل دیوانه‌نما، جُحی، امتداد یافته‌است و مشخصه اصلی آن زنجیره اخباری است که بسته به مهمان‌نوازی یا عدم مهمان‌نوازی میزبان در قبال یک مهمان ناخوانده تغییر می‌کند. هرگاه مهمان با صاحب‌خانه‌ای روبرو می‌شود که با لذت مشغول غذا خوردن است، ابتدا امیدوار از اینکه به طعام دعوت شود، وانمود می‌کند که همه در خانه خوبند. اما وقتی بومی‌برد که میزبان ناخن خشک قصد ندارد او را شریک غذای خود کند، خبرها از بد به بدتر تغییر می‌کنند. نسخه‌های بعدی حکایت نیز زنجیره‌ای از حوادث وحشتناک را استادانه پی‌هم افزوده‌اند. وقتی مهمان هنوز امید دارد به غذا دعوت شود، وانمود می‌کند که همسر و پسر میزبان، شتر، سگ و خانه‌اش همه روبه‌راهند؛ اما وقتی به حساست میزبان پی می‌برد، به دروغ می‌گوید که سگ وقتی گوشت شتر را می‌بلعید، استخوانی در گلویش گیر کرد و مرد، شتر وقتی پایش از روی جنازه زن صاحب‌خانه لغزید، افتاد و مرد. زن در سوگ پسر و پسر هنگامی که خانه بر سرش آوار شد، مردند. (Marzolph, 2014: 250).

پرواضح است که حکایت غلام دوم به این حکایت از دروغگویی و همچنین تیب بین المللی ۲۰۴۰ «اوج وحشت» با ساختاری مشابه - حوادث زنجیره‌ای متعاقب یک دروغ که اغلب منجر به مرگ می‌شوند - نیز گریزی زده‌است. (ATU index: Chains Involving Death 2021- 2024) و با توجه به اشاعه وسیع موتیف، می‌توان دریافت پردازندگانی که حکایت را وارد هزارویک‌شب کرده‌اند به سنت کهن حکایت‌پردازی واقف بوده‌اند؛ مخاطب نیز احتمالاً متوجه این آرایه بدیعی شده، آن را تصدیق می‌کند.

بررسی خط‌سیر حکایت به بعد از هزارویک‌شب می‌نماید که حکایت مذکور در انتقال و انتشار از نسخه‌های عربی به اروپا و دیگر روایت‌های بین‌المللی نیز انطباق و سازواری ویژه‌ای تجربه کرده‌است تا حکایت را مناسب بسترهای فرهنگی - اجتماعی جدید ساخته و

در نتیجه بقای آن را نزد هر دو مخاطب، فرهیخته و عوام، تضمین کند. به این ترتیب، موتیف سوّمی که از فراگرد بینامتنی «غلام دروغگو» آشکار می‌شود، یادآور موتیف زن ستیزانه آغاز حکایت اصلی غانم است که در آن زن هارون‌الرشید، کنیزک را به حسادت و نیرنگ درتابوت می‌کند و در میانه کار، برای رهایی از مخمصه به پیرزنی متوسّل می‌شود که اوضاع آشفته را سامان بخشد: «عجوزی را نزد خود خواند و راز با او بگفت و از او علاج خواست» (هزارویک‌شب، ۱۳۸۹: ۱/ ۱۸۱).

چنانکه گفتیم، سیر بینامتنی «غلام دروغگو» با موتیف محوری دروغ و فریب ما را به دو حکایت دیگر از نمایه ATU نیز نزدیک می‌کند، تیپ ۱۳۵۳ «پیرزن دردرساز» و ۱۵۵۳ «گاو پنج پنی» و با خوانش تطبیقی این سه به روشنی درمی‌یابیم که ابتدا به حکم انطباق و سازگاری حکایت با مخاطب اروپایی ضمن حفظ موتیف اولیه دروغ دردرساز؛ غلام نسخه عربی با یک خدمتکار جایگزین می‌شود. اما به نظر می‌رسد این انطباق از دید نویسندگان اروپایی قرون وسطی کافی نبوده و در عوض آن را به حکایتی هشداردهنده در برابر شخصیت شرور زنان تبدیل می‌کنند؛ ضمن آنکه پای شیطان نیز به حکایت بازمی‌شود. شیطان مایوس از اینکه نتوانسته موجب اختلاف یک زوج عاشق شود، با خود عهد می‌کند به پیرزنی که ادعا دارد از عهده این کار برمی‌آید، پاداشی گرانبها بدهد. از اینجا به بعد، داستان از توالی شناخته شده معمول تبعیت می‌کند جز آن که، برخی نسخه‌های متأخر اروپایی، شخصیت زن ستیز را با جزئیات و دقت بیشتری نشان می‌دهند، مثلاً شیطان چنان از دسیسه زنانه هراسان است که در پایان کفش‌های موعود را از بالای دیرک به پیرزن می‌دهد و می‌گوید: «این‌ها را بگیر؛ تو از من هم شری‌تری!» (Ashliman, 2002: 1)

ابداع منظر زن ستیزانه مشابه در حکایت تیپ ۱۵۵۳ نیز رخ داده که آن‌هم حاصل نقل و انتقال بینا فرهنگی از خاستگاه نخستین‌اش در ادبیات کلاسیک عربی به نسخه‌های قرون وسطای اروپاست. «گاو پنج پنی» (An Ox For 5 Pennies) داستان مردی دروغ‌باز و فریبکار را بازمی‌گوید که وقتی در موقعیتی دشوار گرفتار می‌شود، نذر می‌کند یک حیوان اهلی بزرگ از مزرعه‌اش را ببخشد؛^۵ اما وقتی از خطر جان به درمی‌برد، حیوان را طبق

نذرش به بازار می‌برد و آن را تنها با این شرط عرضه می‌کند که مشتری یک حیوان کوچک و درمقایسه بی‌ارزش را هم در ازای پول هنگفتی از وی بخرد. (El- Shamy, 2004: 858)

در نسخه کهن عربی، کاراکتر حکایت بادیه‌نشین، حیوان اهلی بزرگ شتر و حیوان کوچک گربه است؛ (Marzolph, 2014:252) اما در نسخه معروف و رایج اروپایی روستایی، گاو نر و خروس آمده‌است و از آنجا که نسخه عربی مقدم‌است، احتمالاً نسخه اروپایی نوعی اقتباس و انطباق را تجربه کرده‌است. «روستایی» معادل نزدیک «بادیه‌نشین» است و «خروس و گربه» هم غالباً حکم حیوانات کوچک مزرعه را در بستر فرهنگی جوامع روستایی دارند. «شتر» با نمونه محسوس اروپایی «گاو» جایگزین شده‌است. سواى تغییر حیوانات، غالب نسخه‌های اروپایی داستان را مجدداً با پرسپکتیوی زن‌ستیزانه ارائه می‌کنند. در نسخه عربی کهن، شیادی که عاملانه قصد دارد از نذر خود اجتناب کند «مرد» است؛ اما در نسخه‌های اروپایی، صاحب گاو یک «زن» است. (ATU index: 1553)

بنابراین گرچه حتی امروزه در باور عامه، فرهنگ شرقی - به‌ویژه عربی - فی‌نفسه زن‌ستیز تلقی می‌شود؛ شخصیت زن فریبکار یادآوری می‌کند که نقطه‌نظرات زن‌ستیزانه در ادبیات میانه مسیحی اروپا نیز دست کمی از دیدگاه‌های عربی معاصر خود نداشته‌اند. از دیگر سو، کلیت ماجرای هزارویک‌شب و روایت‌گری شهرزاد در سرزمین اسلام و در دورانی که بردگی زن در سراسر جهان رسمیت و رواج داشته‌است، می‌گذرد؛ لذا شهادت انتساب چنین نقشی به زن در ادب داستانی مشرق‌زمین که هرگز به خاطر قصه سرایان قرون وسطایی غرب خطور هم نکرده (ن.ک: ستاری، ۱۳۸۸: ۲۳) بسی شگفت‌انگیز و ستودنی‌است.

۲-۱۰- شگرد سوم: موتیف آشنا

آیزر به‌درستی معتقد است هر متنی که می‌خوانیم به درون حافظه ما نفوذ کرده، به‌ظاهر از دسترس دور می‌شود، اما خاطره نهفته آن ممکن است هر لحظه بیدار شود در زمینه‌ای

متفاوت ظهوریابد و این به خواننده امکان‌می‌دهد که پیوندهای پیش‌بینی نشده‌ای را آشکار سازد؛ به عبارتی هر متن ادبی قوای ذهنی ما را فعال می‌کند تا جهان ارائه‌شده در آن را بازآفرینی کنیم (ن. ک: آیزر، ۱۳۸۵: ۲۷). موتیف آشنای درون‌متنی از جمله شگردهایی است که ویژگی مورد اشاره آیزر را به هزارویک‌شب می‌بخشد تا با ساختاری به‌غایت تعلیق‌آمیز، پویایی و کشش را در کنار شکاف‌ها و مشابهات بینامتنی ذهن آشنا، حفظ کند. بدین منظور، پردازندگان هزارویک‌شب مکرراً سنت‌های داستانی از قبل موجود را شکلی نوداده و بین آن‌ها ارتباط برقرار کرده‌اند. لذا برای ارزیابی ادبی درست، از یک‌سو باید کارکرد حکایت درونه‌ای را در کنار حکایت اصلی آشکار کنیم، همانگونه که در مورد حکایت سه غلام انجام دادیم؛ از سوی دیگر، راه‌هایی را که یک حکایت درونه‌ای می‌توانسته در حلقه‌های داستانی کاملاً متفاوت به کار گرفته شود، با هم مقایسه کنیم.

ناگفته‌ماندن حکایت غلام سوم، هوشمندانه در کار بیدار کردن دوباره‌ی خاطره خفته خواننده است تا جای خالی داستان را با موتیف آشنای «غلام دروغگو» دیگری که تعمداً در خلال «حکایت حمّال با دختران» درونه‌گیری شده و اتفاقاً به جای حکایت ناگفته سومین دختر نشسته‌است، پرکند. اما به‌خلاف سرنوشت دو غلام اول و دوم، پایان کار غلام دروغگوی چهارم ابدأ جایگزین خوشایندی نیست، زیرا غلام نه تنها مجازات نمی‌شود بلکه حتی به وساطت ارباب خود بخشوده می‌شود، به این ترتیب خواننده از اینکه غلام حکایتش را در آن جایگاه ناگفته گذارده، متقاعد و راضی‌است.

ماجرای هنوز ادامه‌دار، زنگ آشنای دیگری که وعده «حکایت سه غلام» در ذهن خواننده به صدا درمی‌آورد، مشابهت موتیف آن با «حکایت سه پیرمرد» در حکایت اصلی «بازرگان و عفریت» (هزارویک‌شب، ۱۳۸۹: ۱/۲۳-۱۸)، حکایات فرعی سه دختر و سه گدا در «حکایت حمّال با دختران» و نیز «حکایت عبدالله فاضل» (همان: ۲/۹۸۸-۹۶۱) است که همگی با نوعی پیوستگی درون‌متنی همراهند. از حکایت سه غلام و سه دختر تنها دو حکایت بازگومی‌شوند، حکایت «غلام دروغگو»ی چهارم به جای حکایت دختر سوم می‌نشیند، حکایت سه دختر موتیفی بسیار نزدیک و مشابه «سه پیرمرد» دارد، «بخش چهارم

داستان طولانی و موزاییکی «حَمال با دختران»، یعنی حکایتِ خواهر بزرگ تر کاملاً تقلیدی از حکایت «پیرمرد دوم با سگش» به حساب می آید. گویی سه برادر آن حکایت در این جا به سه خواهر تبدیل شده اند.» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۳۲۳) و بالأخره نشانه های مشابهتِ حکایت «بانو با دو سگش» و «حکایت عبدالله فاضل» نیز بسیار آشکارند.

بدین ترتیب حکایت ناگفته در «ایوب و فرزندان» به موتیف آشنا و نشانه تکرار شونده ای بدل می شود که می توان در زنجیره «هزارویک شب» شهرزاد پیگیری کرد تا پیوند بن اندیشه حکایت ها یعنی تعلیق به درازای هزار و یک شب برای شهرزاد و به درازنای زندگی بشر از پیشامدرن تا اکنون و به ابدیت آشکار شود.

۳- نتیجه گیری

بررسی های فوق نشان از پیچیدگی هنر پردازندگان هزارویک شب دارد. حکایت پردازان خوش قریحه ای که تنها بر کارکرد حکایت تمرکز نمی کرده اند، بلکه رشته های متعدد سنت ادبی ای که به آن تعلق داشتند را نیز به ساختار پیچیده ای از موتیف های روایی بافته و پیوند می داده اند که بسیاری از آن ها خواننده را به حکایات مشابه رهنمون ساخته یا دست کم زنگی آشنا را در حافظه او به صدا درمی آورند. مطالعاتی از این دست، می تواند به بازسازی شبکه ادبی به هم تنیده و پیچیده حکایت پردازی کمک کند، حتی اگر در بهترین حالت فقط بتواند به حلقه یا پیوندی احتمالی میان متون دست یابد که در ذهن هر دو یعنی حکایت پرداز و خواننده هم زمان به شکلی فعال حاضر است. در اغلب حکایات هزارویک شب، حتی آن ها که بدو بسیار ساده به نظر می آیند یا ناقص نقل شده و به سادگی مغفول مانده اند، ابزارهای قدرتمند حکایت پردازی، ابتکار و هنر بدیع حکایت پردازان مشهود و صدالبته تماشایی است.

یادداشت‌ها

۱. ترجمه آنتوان گالاند علی‌رغم شهرتش، دقیق نیست، بلکه نوعی اقتباس بر وفق پسند مردم قرن ۱۸ فرانسه است و بعضی از داستان‌های معروف مانند «علاءالدین و چراغ جادو»، «علی بابا و چهل دزد بغداد» را که در مجموعه اصلی نیامده در خود دارد (ن.ک: ستاری، ۱۳۶۸: ۴).
۲. کاربرد مکرر مضمون‌های خاص با تکنیک «نقش تکراری» که پینالت تعریف کرده، متفاوت است (ن.ک: پینالت، ۱۳۸۹: ۲۸-۲۶).
۳. پینالت از آن به «تمهیدات روایی» تعبیر می‌کند (ن.ک: همان: ۲۵).
۴. داستان‌های عامیانه متنوعی در جهان موجودند که در واقع گونه‌های متفاوت شمار محدودی از درونمایه‌های داستانی‌اند. به دلیل همین همسانی، نخستین بار آرن (Aarne) سیستم طبقه‌بندی حکایات را ابداع کرد و متعاقب آن تامسون (Thompson) و آتر (Uther) «شجره حکایت» آرن را کامل کردند. نمایه نهایی (ATU Index) امروزه در دسترس و از حیث مطالعات بینامتنی بسیار مفید و کاربردی است.
۵. با حکایت ازوپ درباره پول‌دزدی که خدایان را فریب داده در نذرش پیمان‌شکنی می‌کند، قیاس کنید (ن.ک: حلبی، ۱۳۷۳: ۱۶۷).

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها

۱. پینالت، دیوید. (۱۳۸۹). شیوه‌های داستان‌پردازی در هزارویک‌شب، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران: هرمس.
۲. ثمینی، نغمه. (۱۳۷۹). کتاب عشق و شعبده (پژوهشی در هزارویک‌شب). چاپ اول. تهران: مرکز.
۳. حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۳). افسانه‌های ازوپ داستان‌سرای یونانی. چاپ اول. تهران: اساطیر.
۴. ستاری، جلال. (۱۳۶۸). افسون شهرزاد (پژوهشی در هزار افسان). چاپ اول. تهران: توس.

۵. شدل، آندره و کوکتو، ژان و همکاران. (۱۳۸۸). **جهان هزارویک‌شب**. ترجمه جلال ستاری. چاپ اول. تهران: مرکز.
۶. مهندس پور، فرهاد. (۱۳۹۰). **زنانگی و روایت‌گری در هزارویک‌شب**. چاپ اول. تهران: نشر نی.
۷. **هزارویک‌شب**. (۱۳۸۹). ترجمه عبداللطیف تسوجی. ۲ جلد. چاپ سوم. تهران: الهام.
۸. هوانسیان، ریچارد، جی و صباغ، جورج. (۱۳۹۰). **هزارویک‌شب در ادبیات و جامعه اسلامی**. ترجمه فریدون بدره‌ای. چاپ اول. تهران: هرمس.

ب) مقاله‌ها

۱. آیزر، ولفگانگ. (۱۳۸۵). «رویکردی پدیدارشناسانه به فرآیند خواندن». ترجمه کیوان باجغلی. *مهرآوه*. سال دوم، شماره پنجم، ششم و هفتم. صص ۵۴-۲۱.
۲. تودورف، تزوتان، (۱۳۶۸). «تحلیل ساختاری هزارویک‌شب، یا قصه‌ای بگو یا بمیر!». ترجمه مهوش قویمی. *آدینه*. ش ۳۶، صص ۴۳-۳۸.
۳. معینی فرد، زهرا. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی و بینامتنی مثنوی خموش خاتون و هزارویک‌شب». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. دوره سوم، شماره اول، صص ۲۲۱-۱۹۱.

ج) منابع مجازی

۱. چهارده‌چریک، شاپور. (۱۳۸۷)، چهار داستانک از یوهان پترهبل. نشانی: Tarjoome.persianblog.ir/post/129. دسترسی تابستان ۱۳۹۶.

د) منابع لاتین

A) Books

- Brunvand, Jan Harold. (1993). **The Baby Train**. New York: w.w.Norton. Available from: www.Snopes.com/horrors/freakish/climax.asp
- El-Shamy, Hasan M. (2004). **Types of the Folktale in the Arab World: A Demographically Oriented Tale-Type Index**. Bloomington: Indiana University Press.
- Gerhardt, Mia I. (1963). **The Art of Story_ Telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights**. Leiden: E.J.Brill.

4. Marzolph, Ulrich and Van Leeuwen, Richard. (2004). **The Arabian Nights Encyclopedia**. 2 vols. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc. Accessed 25 April 2017.

B) Articles

1. Bottigheimer, Ruth B. (2014). "East meets West: Hanna Diyab and the Thousand and One Nights". *Marvels & Tales*. Vol.28. No.2. Accessed 21 October 2017.
2. Hambuch, Doris. (2015). "Book Review: Shakespeare's Folktale Sources". *Horizon in Humanities and Social Sciences*, Vol.1, iss.1, PP.102-104. Accessed 25 November 2017.
3. Marzolph, Ulrich. (2014). "Making Sense of the "Nights": Intertextual connections and Narrative Techniques in the "Thousand and one Nights". *Narrative Culture*, vol.1, iss.2, Article 6. Accessed 10 July 2017.

C) Virtual resources

1. Ashliman, D.L. (2002-2001). An Old Woman as the Devil's Helper. Available from: www.pitt.edu/~dash/type1353 Accessed 27 October 2017.
2. www.mftd.org/index.php?action=atu Accessed Fall 1396.
3. http://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Motif_Help.htm Accessed 20 May 2018.