تصویرهای رنگی بر پرده نقره‌ای؛
گزارشی از کتاب افسانه و رسانه: بازآفرینی مجموعه هزار و یک شب در سینما و تلویزیون[1]

(تاریخ دریافت ۱۴۰۰/۸/۱۷، تاریخ پذیرش ۱۴۰۰/۹/۲۰)

زهرا حیاتی[2]

چکیده

بررسی ظرفیت‌های نمایشی و تصویری هزار و یک شب، تاکنون مورد توجه جدی نبوده است. به عبارتی اینکه می‌توان به این مجموعه به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین جلوه‌های ادب عامه برای بازتولید رسانه‌ای نگریست، مغفول مانده است. اهمیت بازآفرینی مجموعهٔ هزار و یک شب در سینما و تلویزیون بیش از یک دستمایه برای تولید آثار هنری با ارزش زیبایی‌شناختی است و ظرفیت اصلی اقتباس از قصه‌های این کتاب به ابعاد فرهنگی آن بازمی‌گردد. در این پژوهش ویژگی‌های بنیادین مجموعه قصه‌های هزار و یک شب برای اقتباس بررسی شده و در کتاب افسانه و رسانه آمده است. به‌طور خلاصه، سرشت اقتباسیِ خود متن؛ خاستگاه قصه‌ها که موجب تنوع سبک‌های روایی و وجود فضای گفتمانی شده است؛ قصهٔ بنیادین و قصه‌های پی‌درپی که باعث ایجاد دو ظرفیت در روایت کلاسیک و روایت هنری شده است؛ اجرای شفاهی قصه‌ها در زمان خود که هنجارهای دراماتیک را رقم زده است و نیز درونمایهٔ اخلاقی که در ساختار داستان‌ها پنهان است، از مهم‌ترین قابلیت‌های اقتباس از مجموعهٔ هزار و یک شب است.

کلیدواژه‌ها: قصه‌های شفاهی، قصه در قصه، هزار و یک شب، اقتباس، رسانه.

---

۱. این مقاله برگرفته از کتاب «افسانه و رسانه؛ بازآفرینی مجموعه هزار و یک شب در سینما و تلویزیون» است که پژوهش آن با همکاری مرکز تحقیقات و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی در سال ۱۳۹۹ انجام شده است.

۲. دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. رایانامه: hayati.zahra@gmail.com

۱. مقدمه

هزار و یک شب مجموعه‌ای است که فرهنگ عامه‌ای به گسترهٔ جهان را بازتاب می‌دهد. قصه‌هایی که به شکل شفاهی و کتبی در شرق، زاده شدند و در دامان ایران و هند بالیدند، در خانه‌های مصر و عراق و جزیرةالعرب زیستند و عمری پشت سر گذاشتند، و با یک نوزایی در غرب از صحنه‌های نمایش و پرده‌های سینما سربرآوردند. درحالی‌که فیلمنامه‌نویسان، سینماگران و سریال‌سازان ایران از ادبیات عامهٔ فارسی بهرهٔ چندانی نبردند، دربارهٔ اقتباس‌های سینمایی و نمایشی از *هزار و یک شب* گفتنی بسیار است.

بازتولید یا بازآفرینیِ سینمایی ادبیات عامه، قلمروهای فرهنگی و اجتماعی را گسترش می‌دهد و امروزِ جامعه را به دیروزِ آن پیوند می‌زند. به همین سبب، روی‌آوردنِ سینما و تلویزیون به مجموعه‌ای مانند *هزار و یک شب* از دو دیدگاه عمومی و تخصصی، پرسش‌هایی برمی‌انگیزد. نخست اینکه جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی این مجموعه چه ظرفیت‌های نمایشی و تصویری‌ای به رسانه‌های دیداری عرضه می‌کند؟ و دیگر اینکه زنده‌کردن گفتمان *هزار و یک شب* چه بازتاب‌های فرهنگی و اجتماعی‌ای دارد؟

کتاب *افسانه و رسانه* با زیرعنوانِ *بازآفرینی مجموعهٔ هزار و یک شب در سینما و تلویزیون*، این نگاه را دنبال می‌کند که بررسی راه‌های بازآفرینی *هزار و یک شب* در رسانه‌هایی مانند سینما و تلویزیون، از یک سو تخیل سینمایی را توسعه می‌دهد و از سوی دیگر، نظر سیاستگذاران و برنامه‌ریزان را به سرمایه‌گذاری در این زمینه جلب می‌کند. آنچه در پی می‌آید به یافته‌های این پژوهش ناظر است.

در بررسی ظرفیت‌های نمایشی و تصویری *هزار و یک شب* باید در نظر داشت این مجموعه از سرشتی زایا و پویا برخوردار است که با شیوه‌های روایی و شگردهای زیبایی‌شناختی آن پیوند دارد. به تعبیر دیگر، مسئلهٔ تحقیق این است که توجه به رابطهٔ ساختار و معنا در اقتباس از قصه‌های *هزار و یک شب* چه میزان اهمیت دارد.

پژوهشگران اقتباس، نیک آگاه هستند که مطالعاتِ بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات از نقدِ وفادارانه عبور کرده است؛ یعنی معیار قرار دادنِ میزانِ پای‌بندیِ متن اقتباسی به متن نخست دیگر محور توجه نیست و در نظریه‌های نوینِ اقتباس، میزان خلاقیت و نحوهٔ از آنِ خود کردنِ متن مبدأ، معیار نقد اقتباسی است. اما این دیدگاه زمانی به کار می‌آید که هدف منتقد، تنها واکاوی متنِ اقتباسی و تبیین جنبه‌های زیبایی‌شناختی و شگردهای خلاقانهٔ کارگردان یا فیلمنامه‌نویس باشد؛ حال‌آنکه اقتباس از برجسته‌ترین متون ادب عامه که پشتوانهٔ فرهنگ و هویت یک یا چند جامعه هستند، نگاهِ وسیع‌تری را می‌طلبد. مسئلهٔ اقتباس از *هزار و یک شب* می‌تواند به این پرسش بنیادین ارجاع دهد که چرا از میانِ اقتباس‌های بی‌شمار از این متن، نمونه‌های وفادار به ساختار آن موفق به نظر می‌آیند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

به استناد همهٔ پژوهش‌های سینمایی در حوزهٔ اقتباس، اقبال به متون ادبی پس از تجربه‌های آغازین فیلمسازی در ایران رخ نمود و با فیلم‌های «فردوسی» (۱۳۱۲)، «بیژن و منیژه» (۱۳۱۳) و «لیلی و مجنون» (۱۳۱۶) ساختهٔ عبدالحسین سپنتا، به اقتباس از ادبیات کلاسیک فارسی تشخص بخشید. پس از آن پاورقی‌های مجلات توجه اقتباس‌گران را به خود جلب کردند و تجربه‌هایی شکل گرفت که با جریان فیلم فارسی در زمان خود همراه بود. شکوفایی اقتباس ادبی در سینمای ایران به اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه شمسی بازمی‌گردد که سینما به ادبیات داستانی نوین توجه کرد و تقویم تاریخیِ اقتباس در ایران با این فیلم‌ها پربار شد: «شب قوزی»، فرخ غفاری، اقتباس از *هزار و یک شب* (۱۳۴۳)؛ «شوهر آهوخانم»، داود ملاپور، اقتباس از رمانِ علی‌محمد افغانی (۱۳۴۷)؛ «گاو»، داریوش مهرجویی، اقتباس از چهارمین داستان *عزاداران بیل* غلامحسین ساعدی (۱۳۴۸)؛ «آرامش در حضور دیگران»، ناصر تقوایی، اقتباس از داستانِ غلامحسین ساعدی (۱۳۴۹)؛ «داش‌آکل»، مسعود کیمیایی، اقتباس از داستانِ صادق هدایت (۱۳۵۰)؛ «خاک»، مسعود کیمیایی، اقتباس از *اوسنهٔ باباسبحان*

نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی (۱۳۵۲)؛ «شازده احتجاب»، بهمن فرمان‌آرا، اقتباس از کتاب هوشنگ گلشیری (۱۳۵۳)؛ و غیره.

با رسیدن به دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی در سال ۱۳۵۷، مواجهه با نظام جدید عقیدتی و ارزشی، سکون و وقفه‌ای در جریان فیلمنامه‌نویسی پیش آورد و اگرچه به تدریج تولیدات سینمایی ساماندهی شدند و نام چند فیلم درخشان اقتباسی در تاریخ سینمای ایران ثبت شد، نمی‌توانیم در پی جریانِ اقتباس از ادبیات ملی باشیم. نهادهای فرهنگی نیز باوجود اینکه توجه به اقتباس را در دستور کار خود قرار دادند و کمیتهٔ تخصصی سینمای اقتباسی را ایجاد کردند و برای اقتباس از چند رمان فارسی سرمایه‌گذاری کردند، نتوانستند بر پراکندگی و ناپروردگی کارها چیره شوند.

سکوت سینمای اقتباسی ایران با یک اقتباس تلویزیونی در پایان دههٔ شصت شمسی شکسته شد و سریال «قصه‌های مجید»، ساختهٔ کیومرث پوراحمد براساس قصه‌های هوشنگ مرادی کرمانی، مخاطبان بسیاری را در سال‌های ۱۳۶۹تا ۱۳۷۲ جذب کرد؛ اما داستان به همین جا ختم شد.

گفتنی است در فهرست اقتباس‌های تلویزیونی، آثاری مانند «دایی‌جان ناپلئون» اثر ناصر تقوایی، «دلیران تنگستان»، ساختهٔ همایون شهنواز و «هزار و یک شب»، کارِ پرویز نوری و... دیده می‌شود؛ اما جریان پایداری نیست و بویژه نمی‌توان از بازتاب‌های هنری و فرهنگی آن سخن گفت.

پیشینهٔ فرهنگی دیگر، توجه جریان‌های علمی و پژوهشی به مسئلهٔ اقتباس سینما از ادبیات است. از پایان دههٔ شصت تا پایان دههٔ نود شمسی، مقارن سال ۱۴۰۰، دانشگاهیان و منتقدان با رویکردها و دیدگاه‌های گوناگون به مطالعات اقتباسی پرداخته‌اند. نخستین فعالیت‌ها از سوی افرادی ثبت شده است که بیشتر از میان سینماگران برخاستند و خواستند اقتباس را به‌طور عام و اقتباس در سینمای ایران را به‌طور خاص معرفی کنند؛ مانند *اقتباس ادبی در سینمای ایران*، شهناز مرادی کوچی (۱۳۶۸) یا *اقتباس برای فیلمنامه*، محمد خیری (۱۳۶۸). به‌تدریج، نهادها و مؤسسه‌های فرهنگی تلاش کردند تا صاحبنظران این حوزه را گردآورند و به مسئله‌یابی بپردازند؛ مانند *فصلنامهٔ فارابی، ویژهٔ اقتباس ادبی در سینمای ایران* (۱۳۸۳) که از سوی بنیاد

سینمای فارابی منتشر شد و مجموعه *مقالات هم‌اندیشی سینما و ادبیات* (۱۳۸۷) که دستاورد اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات به اهتمام فرهنگستان هنر است.

دیدگاه دیگری که مطالعات ادبی ـ سینمایی را پیش برد، واکاوی ظرفیت‌های نمایشی و تصویری متون ادبی برای اقتباس است. تعدادی از این نوشته‌ها قابلیت‌های روایی متون را برای تبدیل به فیلمنامه بررسی کرده‌اند؛ و تعدادی دیگر به برهم‌سنجی عناصر زیبایی‌شناسانهٔ ادبیات و سینما در حوزهٔ سبک و تصویر پرداخته‌اند. حضور چشمگیر پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی در این تألیفات در خور توجه است و صرف نظر از درستی یا نادرستی مطالب، علاقه‌مندی کارشناسان دو حوزه به این پیوند می‌تواند باب گفت‌وگوهای خلاقانه را در تعاملات ادبیات و سینما بگشاید. از نخستین نمونه‌های این تحقیقات می‌توان به این موارد اشاره کرد: *سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه*، احمد ضابطی جهرمی (۱۳۷۸)؛ *مشت در نمای درشت*، سید حسن حسینی (۱۳۷۸)؛ *مهرویی و مستوری: بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما*، زهرا حیاتی (۱۳۸٦) و *بیهقی، روایتی سینمایی*، علیرضا پورشبانان (۱۳۹۲).

با گسترش شاخه‌های نقد ادبی و ادبیات تطبیقی، برخی محققان به مطالعات تطبیقی ادبیات و سینما براساس یک نظریه و رویکرد مشخص یا با نگاه به شگردهای جزئی روایت‌پردازی روی آوردند، مانند «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ایِ ویلیامز و فیلم این جا بدون منِ توکلی»، عذرا قندهاریون و علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲)؛ «ظرفیت‌های نمایشی منظومهٔ زرین‌قبا نامه براساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی»، محمد نجاری و ابوالقاسم قوام (۱۳۹۵)؛ یا «تحلیل تقابل‌های بنیادین متن در گفتمان ادبی و سینمایی: داستان آشغالدونی و فیلم اقتباسیِ دایرهٔ مینا»، زهرا حیاتی (۱۳۹۷)؛ و غیره.

تعدادی از سینماگران هم با نگره‌های سینمایی به نقد متون ادبی پرداختند که شیوهٔ جدیدی از خوانش متن ادبی را ارائه کردند. نمونهٔ آشکار این نوشته‌ها، «سینما از چشم سینما»، نوشتهٔ ایرج کریمی (۱۳۸۱) است.

در کنار تألیفات مستقل دانشگاهی و غیر دانشگاهی ذکر شده، انبوهی از مصاحبه‌ها و نوشته‌های پراکندهٔ مطبوعاتی به مسئلهٔ اقتباس پرداختند که ذکر مفصل آنها در *افسانه و رسانه* آمده است. (حیاتی، ۱۳۹۹: ۷۱ـ۴۱)

۳. بحث و بررسی

ـ قابلیت‌های نمایشی و تصویری هزار و یک شب

در تولیدات رسانه‌ای ایران به ادبیات کهن و بویژه ادبیات عامه توجه جدی نشده است. در سال‌های اخیر تعداد اندکی از پژوهشگران به این امر روی آوردند که راهکارهای ارتباط ادبیات عامهٔ ایران را با قالب‌های نوین داستان‌سرایی مانند فیلمنامه واکاوی کنند و به این پرسش پاسخ دهند که چگونه می‌توان از قابلیت‌های ادبیات عامه برای تولید آثار نمایشی در سینما و تلویزیون بهره برد. فهیمی‌فر و یوسفیان کناری در مقالهٔ «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» با اشاره به اینکه داستان‌های عامیانهٔ فارسی منابع ارزشمندی برای اقتباس هستند؛ اما تفاوت‌های شگرفی بین آنها و واسطه‌های مدرن از نظر موضوع و ساختمان زیبایی‌شناختی و هنری وجود دارد، قابلیت‌ها و کاستی‌های ادبیات عامه را برای اقتباس برشمرده‌اند، مانند «ماجراجویی، تخیل»؛ «وجود تیپ‌ها و شخصیت‌های مثبت و آرمانی»؛ «خیال‌پردازی»؛ «محتوای گمراه‌کننده»؛ «قابلیت‌های ضعیف تصویری»؛ «شخصیت‌پردازی»؛ «اصالت نثر در داستان‌های کهن» و «فقدان کشمکش‌های جدی». (فهیمی‌فر و یوسفیان کناری، ۱۳۹۲: ۱۴۷ـ۱۴۰)

به‌طور خلاصه سخن این است: ۱. ماجراجویی و خیالی بودن از نقاط قوت داستان‌های عامیانه است و فضاهای فرهنگی و زیبایی‌شناختی این داستان‌ها با ذوق و ذائقهٔ مخاطب ایرانی سازگار است. ۲. تیپ‌های داستان‌های عامیانه با هدف عمومی عبرت‌آموزی و تأکید بر اخلاق پردازش شده‌اند و به تجارب معاصر سینما و تلویزیون راه یافته‌اند؛ مانند تیپ عیارانِ سمک *عیار* و *داش‌آکل* که با صفات فداکاری، جوانمردی، شجاعت و دفاع از مظلوم در برابر ظالم، در سینما و تلویزیون بازتولید شده‌اند.

۳. خیال‌بافی داستان‌های عامیانه با اینکه بر نوعی جهان‌شناسی و باورهای اسطوره‌ای تکیه دارد از ظاهری ساده برخوردار است که برای مخاطب امروز خرافی و غیر جذاب است و در بازتولید آن باید به راهکارهای عقلانی کردن اندیشید. ٤. برخی از داستان‌های عامیانه، محتوایی دارند که رذایل اخلاقی را توجیه می‌کنند و این‌گونه داستان‌ها در اقتباس و بازآفرینی به تغییرات بنیادین نیاز دارد. ۵. بیشتر قصه‌های کهن، شالوده‌ای عقلانی و غیر حسی دارند و بر تجربه و مشاهده بنا نشده‌اند. این داستان‌ها از نظر تصویری قابلیت‌های چندانی ندارند و سازگار کردن آن با فیلمنامه که بر منطق محسوسات استوار است، دشوار می‌نماید. ٦. مطلق‌انگاری شخصیت‌ها در داستان‌های کهن باعث شده است تحول روان‌شناختی نداشته باشند و به عبارتی تحول‌ناپذیر باشند. این ویژگی نقطهٔ مقابل شخصیت‌پردازی در داستان‌نویسی جدید است و ظرفیت اقتباس را کاهش می‌دهد. ۷. توجه نویسندگان ادبیات کهن به نثر ادبی و زیبایی‌شناسی آن، بر توجه به ساختار داستان و ویژگی‌هایی مانند تعلیق و انتظارآفرینی غالب است و به همین سبب بسیاری از پیرنگ‌ها دراماتیک نیستند. ۸ . ساختار بعضی از داستان‌های کهن به وصف یک موقعیت یا گفت‌وگوی کوتاه یا پیامی حکیمانه محدود است و از این رو، فاقدکشمکش جدی بین قهرمان و ضد قهرمان است و موقعیت نمایشی در آن شکل نمی‌گیرد. (همان)

با این حال می‌توان ساز و کار اقتباس از ادبیات عامه را که تاکنون مغفول مانده بررسی کرد و انقطاع رابطهٔ سینما و فرهنگ عامه را بهبود بخشید. فیلم‌هایی که رنگ و بوی فرهنگ ملی و ایرانی داشته باشد با اقبال مخاطب مواجه می‌شود و دست کم، توجه او را به مؤلفه‌های هویت ملی جلب و جذب می‌کند؛ چنان که علی حاتمی این باب را در سینمای ملی گشود و زمان و زمانه آن را قدر ندانست. تأثیرپذیری علی حاتمی از فرهنگ و ادبیات عامیانهٔ ایران فقط در ساحت قصه نیست. او «... نه تنها یک قصهٔ عامیانه را دستمایه قرار داده است، بلکه با بهره‌گیری از ادبیات کوچه و بازار، نمایش‌های عامیانهٔ ایرانی و ترانه‌ها و تصنیف‌های عامیانه، تألیفی دراماتیک از فرهنگ عامیانه را شکل داده است.» (نجفی، ۱۳۹۳: ۸)

به نظر می‌رسد یکی از دلایل لزوم توجه به ادبیات عامه در تولیدات رسانه، رویاروکردن مخاطب ایرانی با افسانه‌های قدیمی، اسطوره‌ها و داستان‌هایی است که شناخت تاریخ ملت و ملیت ایرانی را آسان می‌کند. *بیری سیپک* در ادبیات فولکلور ایران از عناصر ایرانی در داستان‌های *هزار و یک شب* و مجموعه‌های مشابه یاد می‌کند: «در گروهی از آثار مهم ادبیات سرگرم‌کننده که ساختگی بودن آنها چندان هم مهم نیست و یا بسیار جنبی به نظر می‌رسد، عناصر ایرانی تأثیر شایانی دارند و به همین دلیل از اهمیت والایی برخوردارند. این آثار معمولاً آثار دوره‌ای یا داستان‌های تودرتو، مانند *هزار و یک شب*، *طوطی‌نامه* و یا مجموعه‌های مشابه آنها هستند. معمولاً کمتر پیش می‌آید که در اطراف هستهٔ مرکزی این داستان‌ها که ایرانی هستند، عناصر عربی و یا ترکی گرد آیند. اهمیت هستهٔ ایرانی داستان، بیشتر از آن جهت است که نشان می‌دهد عناصر ایرانی چگونه باعث شده‌اند تا انرژی مشابه آنها و به تقلید از آنها پدید آید.» (سیپک، ۱۳۸۹: ٦٥)در پژوهش سترگ بهرام بیضایی با عنوان *هزار افسان کجاست* (۱۳۹۱) دلایل خُرد و کلان ایرانی بودن *هزار و یک شب* و اصلِ گمشدهٔ آن، *هزار افسان* و نیز تغییرات تاریخی آن آمده است. از *هزار افسانِ* سراسر پارسی تا *الف لیله و لیله* که ترجمه‌ها و برافزوده‌های عربی است، ساختار بیرونی و درونی اثر، ایرانی است. «هرچه بکوشیم متنِ امروزی الف لیله و لیله را از متن باستانی هزار افسان بی‌نیاز ـ یا دیگر ـ نشان بدهیم، باز می‌دانیم که هزار و یک شبِ امروزی، افزون بر داستان‌هایی که آشکارا مایه و پیشینهٔ ایرانی دارند، مهم‌ترین ـ و اصل ـ یعنی چهارچوب و ساختمانِ خود را به هزار افسان بدهکار است؛ و نیز روند و هدف؛ و معناً جان و گوهر خود را» (بیضایی، ۱۳۹۱: ٤٣)

این سخن بیضایی، پیش‌فرضی را بر پژوهشِ *افسانه و رسانه* حاکم کرد و آن اینکه، اقتباسی از *هزار و یک شب*، اقتباس مطلوب و مطبوع است که به ساختار و درونمایه وفادار باشد، اگرچه در نظریه‌های جدید اقتباس، وفاداری به متن مبدأ معیار نقد نیست.

هزار و یک شب، داستان شهریاری است که از همسر خود بی‌وفایی دیده و در پی آن، روانش آشفته شده و هر شب زنی اختیار می‌کند و صبح آن شب، جان زن می‌ستاند. از این آشفتگی، کشور پریشان است و زنانی که می‌توانند زندگی‌بخش باشند

به کام مرگ فرو می‌روند. همسو با سَران سیاست که بـه تـدبیر و رایزنـی مـی‌پردازنـد، دختر وزیر، شهرزاد، رشتهٔ ماجرا را در دست می‌گیرد و به پیوند خودخواسته با شاه تـن می‌دهد. شهرزاد برای زنده ماندن خود، هر شب قصه‌ای را شـروع مـی‌کنـد و در پایـان شب، آن را ناتمام می‌گذارد تا شهریار به شوق شنیدن دنبالهٔ آن تا شب بعد صبر کنـد و از کشتن شهرزاد منصرف شود.

این قصهٔ بنیادین و داستان کـلانِ *هـزار و یـک شـب اسـت*؛ قصـه‌ای شـروع‌کننـده، پیونددهنده و شکل‌دهنده به قصه‌های دیگر که همه از سوی قصه‌گویان و رامشـگران و خنیاگران برای شنوندگان بَرخوانی می‌شده است. نقل شفاهی قصه‌ها برای مردمی که در یکجا گِرد می‌آمده‌اند و چشم در چشم قصه‌گو می‌دوخته‌اند و بـه شـیوهٔ قصـه‌گـویی او توجه می‌کرده‌اند، گواه اشتمال قصه‌ها بر جنبه‌های نمایشی و تصویری است.

الفهرست نام کتاب ابن اسحاق الندیم، دانشنامه‌نویس قرن چهارم هجـری اسـت کـه برای نخستین بار از ایرانیان قدیم سخن می‌گوید که افسانه‌ها را گـرد آوردنـد و آنهـا را در کتابخانه‌ها نگهداری کردند و از اثری با نـام فارسـی *هـزار افسـانه* یـاد مـی‌کنـد. بـه گزارش ابن الندیم، ماجرا از این قرار است که ابوعبدالله محمد بن عبـدوس جهشـیاری، وزیر دولت عباسی در قرن چهارم تصمیم می‌گیرد کتابی مشتمل بر هزار افسـانه تـألیف کند و به همین سبب، قصه‌سرایان را فرا می‌خواند و از آنها می‌خواهد بهترین قصه‌هـا را فراهم آورند. این قول ابن الندیم نشان می‌دهد، بخش در خور توجهی از منبع قصه‌هـای *هزار و یک شب*، اجرای شفاهی قصه‌گویان حرفه‌ای است.

از سوی دیگر در نوشته‌های سیاحان غربی این مطلب آمده است کـه وقتـی *هـزار و یک شب* با ترجمه‌های عربی در دورهٔ عباسیان کامل و مجموعهٔ *الف لیلـه* تـدوین شـد، صحرانشینان عرب شب‌ها گرد آتش می‌نشسته‌اند و به قصه‌های قصه‌گوی کتاب گـوش می‌داده‌اند و همهٔ اینها از ظرفیت‌هـای نمایشـی و اجرایـی *هـزار و یـک شـب* حکایـت می‌کند. «بُعد نمایشی و اجرایی *شب‌ها* در همهٔ دستنویس‌هایی که برای ثبت روایت‌های مختلف داستان‌ها به کار می‌رفته اسـت بازتـاب داشـته اسـت. بـرای قصـه‌گویـانی کـه می‌توانسته‌اند این دست‌نویس‌ها را تدارک ببینند، متونی که بعضـی یـا همـهٔ ماجراهـای

الف لیله را دربرداشتند به مثابهٔ مواد خام و منبع الهام داستانی بوده‌اند». (پینالت، ۱۳۸۹: ۲۲ـ۲۱)

شواهد بسیار دیگری سرشتِ نمایشی قصه‌های هزار و یک شب را تأیید می‌کند؛ مانند چاپ و توزیع کتاب همراه با تصویر؛ حضور قصه‌های *هزار و یک شب* در نمایش‌های ایرانی همچون «عدالت هارون‌الرشید» (۱۳۲۵)، «هزار و دومین شب شهرزاد قصه‌گو» (۱۳۲٦) و «بدرالدین و مه‌پاره»؛ یا تأثیرپذیری غربیان از رنگ و نگار شرقی هزار و یک شب در حوزه‌هایی مانند قصه‌نویسی، درام‌نویسی، رقص، موسیقی، تفریحات و سرگرمی، نقاشی، تزئین خانه و غیره. (ر.ک. ستاری، ۱۳۸۸: ۱۷۹ـ ۱۷۸)

دور از انتظار نیست که اقتباس سینما و تلویزیون از *هزار و یک شب* نیز تاریخی طولانی و شرحی مفصل داشته باشد. فیلم‌های بسیاری بر اساس قصه‌های *هزار و یک شب* ساخته شده است. در اواخر دههٔ ۱۹۳۰، استودیو فلیسچر[1] با اقتباس از قصه‌های *هزار و یک شب* سه انیمیشن دوحلقه‌ای و رنگی ساخت. یکی از اولین فیلم‌های بلند هالیوود فیلمی به نام «شب‌های عربی» بود که در سال ۱۹٤۲ ساخته شد و خط داستان تقریباً هیچ شباهتی به نسخهٔ اصلی کتاب ندارد. فیلم «علی‌بابا و چهل دزد»[2] در ۱۹٤٤ ساخته شد. در ۱۹۵۲ یونیورسال پیکچرز[3] بر اساس قصه‌هایی از *هزار و یک شب*، فیلمی با عنوان «شمشیر طلایی»[4] ساخت. ری هری‌هاوسن[5] فیلم «هفتمین سفر سندباد»[6] را در ۱۹۵۸ تهیه کرد و فیلم‌های «سفر طلایی سندباد»[7] را در ۱۹۷٤ و «سندباد و چشم ببر»[8] را در ۱۹۷۷ ساخت. در ۱۹۵۹، فیلمی کارتونی با عنوان «۱۰۰۱ شب عربی»[9]

1. Fleischer Studios
2. Ali Baba and the Forty Thieves
3. Universal Pictures
4. The Golden Blade
5. Ray Harryhausen
6. The 7th Voyage of Sinbad
7. The Golden Voyage of Sinbad
8. Sinbad and the Eye of the Tiger
9. 1001 Arabian Nights

ساخته شد و اوسامو تزوکا[1] دو فیلم بلند اقتباسی از این اثر ساخت: یکی از آنها، فیلمی برای کودکان به نام «سندباد شکست‌ناپذیر»[2] در ۱۹۶۲ بود و دیگری، پویانمایی بلندی در ۱۹۶۹ با محوریت بزرگسال[3] بود. موفق‌ترین فیلم تجاری که بر اساس قصه‌های هزار و یک شب ساخته شد، پویانمایی «علاءالدّین»[4] بود که در سال ۱۹۹۲ساخته شد. «سفرهای دریایی سندباد»[5] چندین بار برای تلویزیون و سینما اقتباس شده که تازه‌ترین آنها پویانمایی «سندباد: افسانهٔ هفت دریا»[6] است. یک اقتباس تلویزیونی بسیار پرطرفدار از *هزار و یک شب*، مجموعهٔ چندشبهٔ «شب‌های عربی»[7] به کارگردانی استیو بارون[8] بود. در ۲۰۰۱، مجموعهٔ قصه‌های رادیویی، نمایشنامه‌های سه‌گانه‌ای با اقتباس از *هزار و یک شب* تولید کرد؛ که داستان‌های «علاءالدّین»، «علی‌بابا»، و «سندباد»، ازجملهٔ آنهاست. در ۲۰۰۹، مجموعهٔ داستانی علمی به نام «سیّارهٔ ب»[9] در رادیو بی‌بی‌سی ۷[10] ساخته شد که یک اپیزود آن در دنیای واقعی است و در بازی جنگ با شب‌های عربی یکی می‌شود. آخرین اقتباس از *هزار و یک شب*، فیلمی از «ماجراهای سندباد»[11] محصول ۲۰۱٤ است.

رابرت ایروین[12] دربارهٔ اقتباس‌های *هزار و یک شب* می‌گوید آثار بی‌ارزش و در عین حال جذابی از این اثر ساخته شده و بیشتر فیلم‌ها به قصد سرگرمی یا ارائهٔ جلوه‌های ویژه تولید شده‌اند. بسیاری از این فیلم‌ها به سبب کیفیت نازل و جنبه‌های

1. Osamu Tezuka
2. Sinbad no Bōken
3. Senya Ichiya Monogatari
4. Aladdin
5. The Voyages of Sinbad
6. Sinbad: Legend of the Seven Seas
7. Arabian Nights
8. Steve Barron
9. Planet B
10. BBC Radio 7
11 The Fifth Voyage
12. Robert Irwin

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اغراق‌آمیز فراموش شده‌اند. او در کنار این ارزیابی، به سه اثر برجسته اشاره می‌کند: ۱. فیلم صامت ۱۹۲٦ هنرمند آلمانی لوته راینیگر[1] با عنوان «ماجراهای شاهزاده احمد»[2]؛ فیلم ۱۹٤۰ الکساندرا کوردا[3] ـ کارگردان انگلیسی ـ با عنوان «دزد بغداد»[4] که بسیار متفاوت از فیلم صامت ۱۹۲٤ با همین نام است، و بالاتر از همهٔ اینها فیلم ۱۹۷٤ پی‌یر پائولو پازولینی[5] ـ شاعر، داستان‌نویس، و کارگردان ایتالیایی ـ با عنوان «گل هزار و یک‌شب»[6] که بهترین و هوشمندانه‌ترین فیلم در میان همهٔ فیلم‌های اقتباس شده از *هزار و یک شب* است. (ایروین، ۱۳۹۰)

در حالی که بیشتر اقتباس‌های سینمایی از *هزار و یک شب*، برداشت آزادی از قصه‌های این مجموعه هستند، اقتباس پازولینی از هزار و یک شب وفادارانه است. «بر خلاف فیلمسازان پیشین، پازولینی ساختار داستان در داستانِ روایت را حفظ کرده و به همین جهت در آغاز فیلم چنین نوشته است: حقیقت نه در یک رؤیا بلکه در رؤیاها پیدا می‌شود». (همان: ۷۰ـ٦۹) از بی‌پردگی‌های پازولینی که بگذریم، پژوهش‌های معتبر دانشگاهی نیز نزدیکی فیلم او را به سبک و سیاق قصه‌های *هزار و یک شب* تأیید می‌کنند و آن را موفق‌ترین اقتباس می‌دانند؛ مانند مقالهٔ «هنجارشکنی‌های باشکوه پازولینی: نسخه‌های فیلمی غیر قابل اعتماد هزار و یک شب»، نوشتهٔ مایکل جیمز لاندل (۲۰۱۲)

آنچه از این تحلیل‌ها مستفاد می‌شود، اهمیت حفظ ساختار متن مبدأ در نسخهٔ اقتباسی است. پازولینی، خود در مصاحبه‌ای دربارهٔ ساختار روایی نسخهٔ اصلی به این عناصر اشاره می‌کند: نقش سرنوشت یا تجلی تقدیر؛ امور جادویی همراه با سفرهای طولانی؛ همسانی دیدگاه حاکمان و محرومان و فرهنگ مدارا و تساهل. (پازولینی، ۱۳۸۸: ۲۲٤)

اگر اقتباس را نوعی خوانش و نقد متن در نظر بگیریم (ر.ک. نظرزاده، ۱۳۸۷: ٦٤) سخن پازولینی را فهم می‌کنیم که فیلم خود را نتیجهٔ بررسی انتقادی متن *هزار و یک*

1. Lotte Reiniger
2. Die Abendeuer des prinzen Achmed
3. Alexandra Korda
4. The Thief of Bagdad
5. Pier Paolo Pasolini
6. Il Fiore delle Mille e una Notte

شب دانسته؛ زیرا عناصر برجسته‌ای را بازآفرینی کرده که در ساختار قصه‌های مبدأ نقشی بنیادین دارند. عناصر اصلی *هزار و یک شب* که در فیلم او بازتولید شده‌اند عبارت‌اند از: سرنوشت به جای علیت؛ سرنوشت به جای قهرمان؛ پراکندگی قدرت و کارکرد جادو.

این عناصر کم یا بیش، ویژگی قصه‌های عامیانه و افسانه‌های سحرآمیز هستند. در افسانه‌های سحرآمیز، وجوه تخیلی بر عناصر واقعی چیره است و با تصویرهایی غیر عقلانی از واقعیت مواجهیم که ارتباطی با جهان خارج ندارند. ویژگی دیگر افسانه‌های سحرآمیز، مشکلات پی در پی است که برای قهرمان پیش می‌آید و در نهایت، یاور قهرمان به یاری سِحر، او را نجات می‌دهد. این افسانه‌ها همچنین آرزوی دیرینهٔ انسان را برای برقراری عدل برآورده می‌کنند؛ چنانکه نیکوکار به پاداش و بدکار به مجازات می‌رسد. (ر.ک. جعفری قنواتی: ۱۳۸٤)

به نظر می‌رسد ظرفیت‌های کلی اقتباس از *هزار و یک شب* به ساختار و درونمایه و گفتمانی بازمی‌گردد که دستاورد آن ساختار است.

هزار و یک شب، خود سرشتی اقتباسی دارد و نسخه‌هایی که از این متن وجود دارد، نتیجهٔ اقتباس‌های متعدد است. ویرایش‌های گوناگون *هزار و یک شب* موجب قوام متن شده و نکته این است که هر قوم و ملتی که قصه‌ای به قصه‌های کتاب افزوده، ساختار اصلی آن را حفظ کرده و زنجیرهٔ ارتباط قصه‌ها را با قصهٔ بنیادین قطع نکرده است. پای‌بندی به این ویژگی در اقتباس‌های وفادار، باعث ماندگاری اثر اقتباسی نیز می‌شود.

هزار و یک شب با ترجمه و تفسیر نیز پیوند دارد؛ زیرا هند، ایران، جزیره العرب، عراق و مصر در شکل‌گیری آن و انگیزه‌های اجتماعی و فرهنگی مختلفی در تکوین این مجموعه نقش داشته است. سیاق ترجمه‌ها، نوع خیالبافی فرهنگ‌های گوناگون را دربارهٔ موضوعات مختلف نشان می‌دهد و اگر اقتباس‌کننده قصد ارجاع به فرهنگ و ادبیات عامه را داشته باشد به گفتمان چندقومیتی و چند ملیتی آن وفادار می‌ماند.

گفت‌وگو اصلی‌ترین ویژگی *هزار و یک شب* است و از رازهای ماندگاری این اثر، گفت‌وگوی جوامع انسانی با یکدیگر و نیز همزیستی انسان با طبیعت و موجودات خیالی و ماوراءطبیعی است. (ر.ک. مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۳۰ـ ۱۲۹) اگر در اقتباس‌های

هزار و یک شب از این ظرفیت ارتباطی و گفتمانی استفاده شود، آنگاه با اقتباسی راستین از پویایی و خلاقیتِ نهفته در این متن چند صدایی مواجهیم.

ستاری (۱۳۸۸) اشاره می‌کند که قصه‌های ایرانی *هزار و یک شب* بر پایهٔ سحر و جادوست؛ قصه‌های عراقی، جنبه‌های اسرارآمیز و نیمه‌تاریخی دارند؛ و قصه‌های مصری با جادوی اغراق‌آمیز همراه هستند. میکل (۱۳۸۷) نیز سهم ملل مختلف را در تکوین *هزار و یک شب* به این شکل بیان می‌کند که هند محل زایش قصهٔ نخستین شب‌هاست؛ ایران نخستین منزلگاه حرکت داستان‌هاست؛ جزیرةالعرب مهد قهرمانان افسانه‌ای است؛ عراق، سرزمین اسطوره‌های بین‌النهرین باستانی و خلفا و شعرا و ملاحان است؛ و غیره.

اما وقتی استدلال‌های ستاری (۱۳٦۸)، بیضایی (۱۳۹۱) و مهندس‌پور (۱۳۹۰) را کنار هم بگذاریم، درمی‌یابیم گفتمان چندصدایی *هزار و یک شب* به خاستگاه ایرانی قصهٔ بنیادین کتاب بازمی‌گردد. شرح و بسط این پژوهش‌ها در حیطهٔ این مقاله نیست و به‌طور خلاصه می‌توان گفت: اگر *هزار افسان* ایرانی اصل گمشدهٔ *هزار و یک شب* باشد؛ و اگر نام شهرزاد صورت دیگری از نام شیرین، دلدار و همسر خسرو پرویز و اگر داستان دلدادگی خسرو با شیرین که نزدیکان خسرو او را شیرآزاد (چهرآزاد، شهرزاد) نامیدند، قصهٔ آغازین هزار افسانهٔ پهلوی را شکل داده باشد؛ و اگر بپذیریم این شهرزادِ راویِ قصهٔ نخستین است که با دانسته‌های تاریخی، جغرافیایی و دینی خود گفتمانی چندصدایی را بنیان نهاده است، آنگاه می‌پذیریم یکی از راهکارهای بازآفرینیِ *هزار و یک شب* پای‌بندی به این ساختار است؛ بویژه اگر قصد پیوند ادبیات عامهٔ ایران را با تولیدات رسانه داشته باشیم. با اینکه فیلم پازولینی اقتباس وفادار است، حضور شهرزاد و شهریار در این فیلم، جای خود را به دو دلدادهٔ دیگر در فضایی غیر ایرانی داده. بازآفرینی گفتمانی چندصدایی که دستاورد تدبیر شهرزادِ شیرینِ ایران است، پایهٔ اقتباس راستین از *هزار و یک شب* است.

دیگر قابلیت درخور توجه *هزار و یک شب* در اقتباس، این است که هم با ساختاری کلاسیک مواجهیم؛ چون قصهٔ بنیادین و روایتگری شهرزاد خط سیر داستان را در هزار و یک قصه حفظ می‌کند، هم با روایتی غیر کلاسیک و به اصطلاح هنری

روبه‌رو هستیم؛ چون گفت‌وگوهای آزاد و به ناگهان وارد شونده، نقش اصلی را در ایجاد روایت دارند. تعلیقات پی‌درپی و نیمه رها شده، گاه این تصور را ایجاد می‌کند که متن از زمینهٔ خود دور افتاده است؛ اما گسست‌های روایی با ناتمام ماندن گفت‌وگوها و جهش به گفت‌وگوهای بعدی، در روایتگری *هزار و یک شب* هنرمندانه و قابل تفسیر زیبایی‌شناسانه است. برای مثال یکی از نتایج این شیوهٔ روایت‌پردازی ارجاع دادن مخاطب به نفس گفت‌وگو و اهمیت قصه‌پردازی است؛ یعنی متن، پیوسته مخاطب را نگران موفقیت شهرزاد در قصه‌گویی می‌کند و اتفاقاً این موضوع در یکی از اقتباس‌های تلویزیونی *هزار و یک شب* با عنوان «شب‌های عربی» به کارگردانی استیو بارون (۲۰۰۰) مورد توجه بوده است.

دیگر ویژگی بارز *هزار و یک شب* در اقتباس، ساختار تودرتو و پیوند آن با فضای گفتمانی متن است. این قصه‌ها به سبب حضور مؤلفان فرهنگی مختلف، ساختار همگون و یکپارچه‌ای ندارند و به راحتی رده‌بندی نمی‌شوند. بی‌تردید یکی از چالش‌های اقتباس از کلیت *هزار و یک شب*، رنگ و بوی همگون بخشیدن به این سبک گونه‌گون در عین حفظ تنوع آن است. خراسانی در *ریخت‌شناسی هزار و یک شب* (۱۳۸۷) نشان می‌دهد این ویژگی منحصر به فرد به الگوی پژوهش‌های ساختاری غرب، مانند الگوی ولادیمیر[1] پراپ در بررسی صد قصه از مجموعهٔ آفاناسی یف روسی تن نمی‌دهد.

نکتهٔ در خور توجه دیگر دربارهٔ ظرفیت‌های نمایشی *هزار و یک شب* این است که بسیاری از هنجارهای دراماتیک که تا امروز در نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی شکل گرفته‌اند، به سبب خلاقیت شفاهی‌سرایان هزار و یک شب در قصه‌ها وجود دارد. خودجوشی نقالان در پرداخت ماجراها و توصیف مهیج وقایع داستانی خودبه‌خود به شناخت ذهن و روان مخاطبی وابسته بوده که در برابر او می‌نشسته و بَرِ قصه‌گو بوده است که او را جذب کند.

1. Vladimir Propp

٤. جمع‌بندی

در نگاه اول، بررسی عناصر روایی و سبکی قصه‌های *هزار و یک شب* نشان می‌دهد تعلیق، نحوهٔ توزیع اطلاعات و ترکیب‌بندی وقایع داستانی، و کشمکش قوی‌ترین جنبه‌های نمایشی در ساختار درونی قصه‌ها هستند. اما با کمی تأمل این نتیجه حاصل می‌شود که این جنبهٔ زیبایی‌شناختی متن در اولویت دوم قرار می‌گیرد و اولویت نخست با ساختار بیرونی متن است. قابلیت درخور توجه مجموعه قصه‌های *هزار و یک شب* برای بازآفرینی در رسانه، عبارت است از: سرشت اقتباسیِ خود متن؛ خاستگاه قصه‌ها که موجب تنوع سبک‌های روایی و وجود فضای گفتمانی شده است؛ قصهٔ بنیادین و قصه‌های پی‌درپی که باعث ایجاد دو ظرفیت در روایت کلاسیک و روایت هنری شده است؛ اجرای شفاهی قصه‌ها در زمان خود که هنجارهای دراماتیک را رقم زده و نیز درونمایهٔ اخلاقی که در ساختار داستان‌ها پنهان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ـ ایروین، رابرت (۱۳۹۰). «سینما: اقتباس‌های سینمای از هزار و یک شب». ترجمهٔ شهروز مهاجر. **گلستانه**. ش ۱۱۲. صص ۷۱ـ ٦٦.

ـ بیضایی، بهرام (۱۳۹۱). **هزار افسان کجاست**. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

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

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

ـ جعفری (قنواتی). محمد (۱۳۸٤). «افسانه مهم‌ترین گونهٔ ادب شفاهی». **کتاب ماه کودک و نوجوان**. ش ۵۵. صص ۸۸ ـ ۹۵.

ـ حیاتی، زهرا (۱۳۹۷). «تحلیل تقابل‌های بنیادین متن در گفتمان ادبی و سینمایی: داستان آشغالدونی و فیلم اقتباس دایره مینا» **متن‌پژوهی**، ش ۷۵، صص ۱۰٤ـ ۸۵.

ـ حیاتی، زهرا (۱۳۹۹). **افسانه و رسانه: بازآفرینی مجموعهٔ هزار و یک شب در سینما و تلویزیون**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و مرکز تحقیقات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

ـ خراسانی، محبوبه (۱۳۸۷). **درآمدی بر ریخت‌شناسی هزار و یک شب**. تهران: تحقیقات نظری.

ـ ستاری، جلال (۱۳٦۸). **افسون شهرزاد: پژوهشی در هزار افسان**. تهران: توس.

ـ ستاری، جلال (۱۳۸۸). **پژوهشی در دو داستان هزار و یک شب**. تهران: مرکز.

ـ سیپک، پیری (۱۳۸۹). **ادبیات فولکلور ایران**. ترجمهٔ محمد اخگری. چ سوم. تهران: مرکز تحقیقات مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و سروش.

ـ فهیمی‌فر، اصغر؛ یوسفیان کناری، محمدجعفر (۱۳۹۲). «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانهٔ ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما». **دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه**. دورهٔ۱. ش ۲. صص ۱۵۵ـ۱۳۰.

ـ قندهاریون، عذرا؛ انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۲). «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون من توکلی»، **ادبیات تطبیقی**، ش ۷، صص ۴۳ـ۱۰.

ـ کریمی، ایرج (۱۳۸۱). **ادبیات از چشم سینما**، تهران: روزنگار.

ـ مهندس‌پور، فرهاد (۱۳۹۰). **زنانگی و روایتگری در هزار و یک شب**. تهران: نی.

ـ میکل، آندره (۱۳۸۷). **مقدمه بر هزار و یک شب**. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

ـ نجاری، محمد؛ قوام، ابوالقاسم (۱۳۹۵). «ظرفیت‌های نمایشی منظومه زرین‌قبا نامه براساس شخصیت‌پردازی سلیمان نبی» **کهن‌نامه ادب پارسی**، زمستان، ش ٤، صص ۱۵۲ـ۱۳۳.

ـ نجفی، امیر (۱۳۹۳). «بررسی تألیفِ دراماتیک فرهنگ و ادبیات عامیانه در فیلمنامهٔ حسن کچل». **هشتمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی**. صص ۱۱ـ۱.

ـ نظرزاده، رسول (۱۳۸۷). «چگونگی حضور ادبیات در ساختار سینما با توجه به ساختار ادبی سینمای ایران». **مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات**. گردآوری: محمود اربابی. تهران: فرهنگستان جمهوری اسلامی ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی