جدال قدرت و نمایش در هزار و یک‌شب

نغمه ثمینی

هزارویک‌شب در نگاه تمامی پژوهشگران دور و نزدیکش، کتاب افسون و خیال و جادوست. اما فراتر از این دست توصیفات، تنها باگامی به پیش،خود را بر سر یک دو راهی تحلیلی خواهیم یافت. در یک مسیر **هزارویک‌شب** کاملاً با زمینهٔ تولیدش سنجیده می‌شود و نقطهٔ شروع و داستان شهرزادتنها بهانه‌ای شمرده می‌شود برای پیوند داستان‌ها. حال آنکه در مسیر دوم کلیدی‌ترین پرسش را در باب **هزارویک‌شب** می‌توان این گونه سامان داد:«شهرزاد چرا قصه می‌گوید و چرا از میان هزاران انتخاب این نمونه‌ها را بر می‌گزیند؟»

گزینش هر یک از این دو راه می‌تواند بر رویکردهای تحلیلی نسبت به متن مؤثر واقع شود. و بی گمان رویکرد نمایشی نیز - که موضوع اصلی مقاله‌است - از این امر مستثنی نمی‌شود. این مقاله می‌کوشد تا با تکیه بر نگرهٔ دوم و پرسش کلیدی طرح شده، نسبت **هزارویک‌شب** و نمایش را به عرصهٔتحلیل بکشاند و این فرضیه را پیش کشد که در **هزارویک‌شب** عنصر بازی، نمایش و خیال راهی است که به واسطهٔ آن شهرزاد، ملک خونخوار را درمان‌می‌کند و واقعیتی دیگرگون را پیش روی او باز می‌نمایاند. به بیان دیگر عنصر نمایش به همان میزان کلام در هدفی که شهرزاد پیگیر آن است، مؤثر واقع‌می‌شود.

هزارویک‌شب در نگاه تمامی پژوهشگران دور و نزدیکش، کتاب افسون و خیال و جادوست. کتاب قصه در قصه‌ها و حکایاتی که از محدودهٔ باور فراترمی‌روند. کتاب جهان‌های غریب و نامأنوس. نمودگار خواست‌ها و آرزوهای پنهان مؤلفینی ناشناس، از طبقاتی فراموش شده که هرگز راهی به تاریخ‌رسمی نگشوده‌اند و همواره در حاشیه‌های

مهمتر از متن باقی مانده‌اند...

این تعاریف کلی می‌تواند **هزارویک‌شب** را در قالبی پذیرفتنی و معمول تعیّن بخشد ؛ اما فراتر از این دست توصیفات، تنها با گامی به پیش، خود را برسر یک دو راهی تحلیلی خواهیم یافت ؛ مسیری دوگانه که مبین یکی از اصلی‌ترین تفاوت‌های دیدگاهی نسبت به کتاب جادوست. این دو راهی برمحور میزان نقش شهرزاد و تجزیه و تحلیل کل مجموعه بنا می‌شود. در مسیر نخست - که سنتی‌تر از دیگری است - شهرزاد و داستان دو برادرخیانت دیده، تنها بهانه‌ای است برای شروع کتاب؛ واسطه‌ای که قصه‌های مختلف را کنار هم می‌چیند. در این نگره داستان شهرزاد و شهریاران سرخورده‌نمی‌تواند رابطه‌ای تحلیلی و درونی با دیگر داستان‌ها داشته باشد، و از این جهت اهمیت و ارزشش تنها به توان بالقوه‌ای تقلیل می‌یابد که در پدید آوردن‌بستری برای کنار هم نهادن باقی داستان‌ها نقش دارد. مؤلفین متأخری که بر مبنای این الگو داستان‌هایی چون **هزارویک‌روز** را پدید آورده‌اند، بی‌تردیدهمین نگره را دست‌مایه قرار داده‌اند ؛ آنها با بهانه پنداشتن داستان شهرزاد و تنها با جابه‌جایی این نقطهٔ شروع با ماجرایی مشابه (از نظر توان بالقوه‌یادشده) در پی آن بوده‌اند که **هزارویک‌شب** دیگری بیافرینند. از میان پژوهشگران نیز می‌توان میاگرهارت، نویسندهٔ کتاب **هنر قصه گویی** را در این‌مسیر از دیگران صاحب‌نام‌تر دانست.[1] او چنان تک‌تک داستان‌ها را تجزیه و دسته‌بندی می‌کند، که انگار به تمامی با متونی مستقل رویاروی است؛ بدون نسبتی با حکایت شهرزاد.

در مقابل این دیدگاه، در مسیر دوم باید داستان آغازین را فراتر از یک بهانهٔ صرف، لنگرگاه اصلی مجموعه دانست. این دیدگاه البته جدیدتر است وتأویلی‌تر به نظر می‌رسد.

محسن مهدی، محقق عرب زبان، یکی از مهمترین پژوهشگرانی است که این نظریه را به صورت گذرا در کتابش مطرح می‌کند و راهی تازه به سوی‌تحلیل **هزارویک‌شب** می‌گشاید.[2] اینجا دیگر انتخاب و چیدمان داستان‌ها از منطق تصادف تبعیت نمی‌کند و با روایت شهرزاد و ملک ارتباطی درونی‌و بینامتنی دارد. این نگره فرضیه‌ای پیش می‌کشد مبنی بر اینکه با تغییر سازوکارهای داستان شهرزاد و ملک، شکل حکایت‌های دیگر نیز تغییر می‌کند.پس نقطهٔ طلایی تحلیل در همان چند برگ ابتدایی این مجموعهٔ حجیم نهفته است. این الگوی تحلیلی البته افق معنایی اثر را از جهتی محدود می‌کند ؛چرا که تأویل تک‌تک داستان‌ها ناگزیر با شهرزاد و روایت آغازین در تعامل و ارتباط است. به بیان کلی، اگر در مسیر نخست، جهان تولید متن اهمیت‌می‌یابد، در این مسیر دوم، جهان درون متن تکیه‌گاه اصلی برای تحلیل است. در نگرش غیرسنتی، **هزارویک‌شب** به کلی از زمینهٔ تولیدش جدا می‌شودو شهرزاد خیالی، به جای مؤلفین واقعی اما ناشناخته می‌نشیند. دیگر اهمیتی ندارد که داستان‌ها کجا، چه زمانی و تحت چه شرایطی به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند، بلکه کلیدی‌ترین پرسش متن را می‌توان این گونه سامان داد: «شهرزاد چرا قصه می‌گوید و چرا از میان هزاران انتخاب این نمونه‌ها را برمی‌گزیند؟»

گزینش هر یک از این دو راه می‌تواند بر رویکردهای تحلیلی نسبت به متن مؤثر واقع شود و بی گمان رویکرد نمایشی نیز - که موضوع مقاله است - ازاین امر مستثنی نمی‌شود. در مسیر

نخست پیوند **هزارویک‌شب** با نمایش ما را به سوی بررسی ساختاری و دراماتیک تک‌تک قصه‌ها می‌کشاند و دراین میان داستان شهرزاد نیز اهمیتی به‌قدر دیگران می‌یابد. حال آنکه در مسیر دوم، نمایش و عناصرش بدل به یکی از مهمترین ارکان تحلیل رابطهٔ داستان شهرزاد و باقی حکایات می‌شود و چرخهٔ معنایی کاملی را میان این دو بخش پدید می‌آورد. این البته نگرشی است که در تحلیل‌های رایج از آن‌کمتر می‌توان نشانی یافت. این مقاله می‌کوشد تا با تکیه بر این نگره و با دستمایه قراردادن مسیر دوم، نسبت **هزارویک‌شب** و نمایش را به عرصهٔ تحلیل بکشاند.

قطعیت، واقعیت و نمایش در هزارویک‌شب

ملک شهریاز در **هزارویک‌شب** نمودگار بی‌قید و شرط قدرتی تک‌قطبی است. او و برادرش شاه زمان، همزمان بر بی‌وفایی همسرانشان واقف می‌شوندو از شدت آشفتگی به سفری کوتاه می‌روند. اما در سفر با زنی برخورد می‌کنند که بیش از پیش باورشان را نسبت به زنان فرو می‌ریزد. بدین سان برآیند ونتیجهٔ سفر، کناره‌گیری و تجرد گزیدن شاه‌زمان است و قدرت‌نمایی وحشیانهٔ شهریاز ؛ چنانکه هر شب دختری از دختران شهر را به همسری خود درمی‌آورد و صبح فردا او را به تیغ می‌سپارد. جنون خون شهریاز، بی‌تردید علتی ندارد مگر واقعیت بیرونی؛ سه تجربهٔ مشابه که استدلال ذهنی او را به‌سرعت به قطعیت رسانده‌اند: نخست خیانت همسر برادرش، سپس بی وفایی همسر خودش و سرآخر رویارویی با زنی در میانهٔ راه که اسیر یک عفریت‌است و سرخوشانه دم‌به‌دم او را می‌فریبد. این سه تجربه در برابر ملک چون ابژه‌ای روی می‌نماید و او همچون ناظری در جست‌وجوی نتیجهٔ قاطع، باسازوکاری به ظاهر عقلانی - و نه خردورزانه - هر سه را در برآیندی سرشار از قطعیت کنار هم می‌نهد و سپس نتیجه را تعمیم می‌بخشد. با این تعبیربیراه نیست اگر ملک شهریاز را بیمار واقعیت بدانیم. کسی که توان فرارفتن از واقعیت را ندارد و ذهنش در کارکردی به شدت علمی در برخورد با واقعیت پیرامون از سه روش قانونمند بهره می‌گیرد: ابتدا مشاهدهٔ نمونه‌ها، سپس استدلال و سرآخر نتیجه‌گیری قاطع. ملک شهریاز کسی است که تأویل گری‌نمی‌داند.

با این تحلیل، چالش ملک و شهرزاد نیز شکل نمی‌گیرد مگر بر مبنای همین اصالت واقعیت و ابژه. در مقدمهٔ **هزارویک‌شب** تأکید می‌شود که شهرزاددختری است آراسته به دانایی و آمیخته با تیزهوشی و تیزبینی. بنابراین او می‌داند که باید خود را برای جدالی فراتر از مبارزه با نفرت ملک از زنان حاضرکند. شهرزاد قصد دارد ملک را درمان کند و می‌خواهد این درمان مقطعی و گذرا نباشد. بنابراین نفرت از زنان، نه خود بیماری که معلول بیماری شمرده‌می‌شود. بیماری اصلی ملک همان ناتوانی در شکستن چهارچوب‌های قاطع واقعیت و تعمیم مشاهدات است و بنابراین حتی اگر نفرتش نسبت به‌زنان، تخفیف یابد، در رویارویی با مشاهداتی دیگر این جنون و بیماری به شکلی تازه‌تر و حتی مخوف‌تر باز رخ می‌نمایاند. شهرزاد با فراست ذاتی واکتسابی اش این همه را می‌داند و در قطب مخالف ملک قرار می‌گیرد، بر خلاف ملک او یک نسبی‌نگر خیال‌پرداز است و همین چالش ملک و شهرزادرا از جدال سطحی یک زن و مرد فراتر می‌برد و ژرفا و شدت می‌بخشد. شهرزاد داستان‌های

بسیاری در ذهن دارد و می‌تواند نمونهٔ کهن فردی باشد که‌باوری بی‌قید و شرط براین آموزهٔ ویتگنشتاین دارد: «هر یک از شکل‌های زندگی ملاک خود را برای تشخیص واقعیت و عقلانیت دارند.[۳]» در مقابل‌ملک انحصارطلب که استدلال شخصی‌اش را قانون می‌داند، شهرزاد یک شک‌گرای خردورز است. کسی که می‌داند:

«شناخت ما از چیزها چندان نسبی، و نتیجهٔ ادراکی چنان لحظه‌ای و سخت گذراست که نمی‌شود از شناخت ابژ کتیو یادکرد [...] پس اصلی بیرون از ما وجود ندارد، که حقیقتی ابژ کیتو و یکتا را به ما تحمیل کند.»[۴]

با این تعبیر می‌توان دریافت که چرا شهرزاد از میان تمام راه‌های ممکن برای مقابله با شهریار، داستان‌گویی را بر می‌گزیند. داستان گریزگاه است ؛پناهگاهی امن برای فرار از چهارچوب‌های واقعیت. هر داستان را می‌توان به مثابهٔ جهانی خیالی دانست که در برابر جهان واقعیت قد علم می‌کند ؛ وشهرزاد واقف بر تمامی اینها، می‌خواهد با شگرد داستان‌گویی و نقالی رفته رفته نابسندگی واقعیت را بر ملک آشکار کند. داستان‌های **هزارویک‌شب**‌چنان که از نام کتاب بر می‌آید، شبانگاه نقل می‌شوند. قلمرو و زمانی شهرزاد برای هر کنش به غایت محدود است. او تنها از یک نیمه‌شب تا سحر گاه‌روز بعد فرصت دارد. روزها، قلمرو عمل ملک هستند ولی ما از آنچه انجام می‌دهد چیزی نمی‌شنویم و نمی‌دانیم. شب، زمان رخوت واقعیت است.زمانی که از سرعت جنون‌آسایش کاسته می‌شود ؛ و بدین‌سان جهان خیال و داستان و نقل مجال خودنمایی می‌یابد. بی تردید ایجاد امکان مقایسه میان‌وضعیت خود و دیگری برای ملک و تحریک حس همذات‌پنداری او یکی از خواسته‌های شهرزاد است ؛ اما این هدف زیر مجموعهٔ هدف اصلی قرارمی‌گیرد: از بین بردن باور قاطع به واقعیت به واسطهٔ ذات نقالی و قصه گویی.

از همین نقطه با چرخشی آگاهانه می‌توان واژه‌ای کلیدی به بحث افزود: نمایش. شهرزاد قصه می‌گوید و بی‌تردید باید نقال قابلی باشد، آنقدر قابل که‌ملکِ خشن و خشمگین را مجذوب داستان‌هایش کند. این چنین می‌توان شهرزاد را فراتر از ناقلی خنثی برای داستان‌ها، نقالی نمایش‌دهنده دانست.شهرزاد به درام به شیوهٔ غربی متوسل نمی‌شود، اما به سادگی می‌توان عملش را گونه‌ای نمایشگری شرقی خواند. رابطهٔ او و ملک به تمامی رابطهٔ نمایش‌دهنده و مخاطب را بازسازی می‌کند. ملک مخاطب است و شهرزاد او را با نقالی به جهان مجازی می‌کشاند. جهان خیال‌های غریب ؛ جهان بازی.ملک شهرباز استعداد بازی ندارد به همین دلیل در کنشی قاطعانه (کشتن زنان) می‌خواهد به غایتی مطلق دست یابد. اما جهان بازی و نمایش بی‌اعتنا به‌هدف کاربردی قاطع، لذت بردن از مسیر را پیشنهاد می‌کند. شهرزاد حتی برای نقالی‌اش مقدمه‌ای نمایشی می‌چیند و این نکته‌ای است که غالباً فراموش‌می‌شود:

«اما شهرزاد خواهر کهتر خود دنیازاد را به نزد خود خوانده با او گفت که چون مرا پیش ملک برند، از او درخواست کنم که ترا بخواهد. چون حاضر آیی از من تمنای حدیث کن تا من حدیثی گویم، شاید که بدان سبب از هلاکم برهم. پس چون شب بر آمد دختر وزیر را بیاراستند و به قصر ملک بردند.

ملک شادان به حجله آمد و خواست که نقاب از روی دختر برکشد. شهرزاد گریستن آغاز کرد و گفت ای ملک خواهر کهتری دارم که همواره یار و غمگسار بوده. اکنون همی خواهم که او را بخواهی که با او وداع بازپسین کنم. ملک دنیازاد را بخواست و...»[۵]

در این مقدمه‌چینی برای نقل قصه‌ها، شهرزاد به تمامی موقعیتی نمایشی فراهم می‌کند؛ او هم نویسنده است و هم کارگردان و بازیگر. بازی و نمایش باموفقیت به پایان می‌رسد؛ ترفند، اثر خود را کرده است: ملک به شنیدن داستان شهرزاد راغب می‌شود. توجه کنیم که این موقعیت نمایشی تا چه میزان‌در به عمل درآمدن شگرد دوم یعنی نقالی مؤثر است؛ به طوری که بی آن شاید شهرزاد نمی‌توانست نمایش اصلی خود را آغاز کند. در این موقعیت،شهرزاد نمایشگری است کاملاً آگاه بر احوال و ویژگی‌های روان‌کاوانهٔ مخاطب. مخاطب نمایش به طور طبیعی دارای گونه‌ای مقاومت گریزناپذیر است‌و شهرزاد می‌خواهد در گام اول دنیازاد، خواهرش را به طور نمایشی مخاطب اصلی قرار دهد و بگذارد ملک به مرور خودش تصمیم بگیرد که درجایگاه مخاطب بنشیند. پیشنهاد بی مقدمهٔ قصه گویی به ملک، می‌تواند او را آشفته‌تر کند: چرا که بی‌درنگ در می‌یابد هدف تهذیب‌گری نمایش‌شهرزاد، خود اوست، اما با این نمایش مقدماتی، ملک دنیازاد را مخاطب اصلی می‌داند، پس بدون مقاومت به شنیدن داستان شهرزاد می‌نشیند.

به مقدمهٔ این مقاله باز گردیم و ببینیم چگونه بر مبنای پیشنهاد مسیر دوم می‌توان بر این نظریه پای فشرد که داستان‌های **هزارویک‌شب**، ارتباطی معنادارباموقعیت ملک و شهرزاد دارند. با به میان آمدن عنصر نمایش، این نظریه نمونه‌های درون‌متنی متعددی می‌یابد. در بسیاری از داستان‌های **هزارویک‌شب** می‌توان از عناصری نمایشی چون نقش‌پوشی، نقالی و آیین‌های سنتی نشان یافت که همگی به سازوکار داستان‌ها راه یافته‌اند و به‌بخشی از بدنهٔ آنها تبدیل شده‌اند. این بدان معناست که شهرزاد در سه سطح با اصالت واقعیت می‌ستیزد و گزینهٔ جهان مجازی خیال و بازی را در مقابل آن پیشنهاد می‌کند:

۱. خود نقالی می‌کند و پیش از آن موقعیتی نمایشی می‌آفریند.

۲. داستان‌هایی که می‌گوید تخیلی و سرشار از تصاویر مجازی اند.

۳. از شگردها و عناصر نمایشی به عنوان گره‌های داستانی بهره می‌برد.

در این سطح سوم است که هدف شهرزاد کامل می‌شود، او به این واسطه سه نتیجه را همزمان به کف می‌آورد؛ از یک سو بار دیگر بر سراب واقعیت‌تأکید می‌گذارد و می‌گوید هر چیز به ظاهر واقعیتی می‌تواند بازی و نمایش باشد. از سوی دیگر کارآمدی نمایش را در برخورد با زندگی و مصایبش به‌عنوان روشی سرخوشانه پیشنهاد می‌کند. و سر آخر اینکه می‌تواند با افشای شگردهای خود در سطح اول، از قالب یک زن فریبکار - همچون همسرملک - که با حیله گری او را به شنیدن داستان‌ها وا می‌دارد، فراتر رود... و این نتایج سه گانه همان درمان از ریشه است که شهرزاد برای دستیابی به آن‌جانش را به مخاطره می‌اندازد. کشف و تحلیل عناصر نمایشی در نمونه‌هایی مشخص از **هزارویک‌شب** این بحث را از قالب کلی گویی به در می‌آورد. مثال‌ها بسیارند و برای پرهیز ازپراکنده‌گویی می‌توان برمبنای یک

تقسیم بندی کاربردی حرکت کرد. با این توضیح، عناصر نمایشی موجود در روایات شهرزاد به صورتی که در پی می آیند قابل دسته بندی است.

*** نقش پوشی**

«[...] هنرمندی که نقش تقلیدی را اجرا می کند، یعنی بازیگر، در مرکز هنر درام [نمایش] قرار دارد. آن شکل هنری که واقعاً ویژهٔ درام [نمایش] است، هنر بازیگری است.»[۶]

با تکیه بر این گفتهٔ مارتین اسلین می توان نقش پذیری و نقش پوشی را یکی از مهمترین جوهره های نمایش دانست که با بحث واقعیت ستیزی ارتباطی مستقیم می یابد. وقتی فردی از خود به در می آید تا در نقش دیگری باز متولد و احیا شود، واقعیت وجودی خود را - دست کم - برای مدتی کوتاه ویران و مضمحل کرده است. فرورفتن در نقش دیگر، لحظه ای امکان با چشم دیگر به جهان نگریستن را فراهم می آورد و این مقدمهٔ نسبی نگری است. شهرزاد خود از این الگو استفاده نمی کند، اما آن را در داستان هایش به اشکال مختلف به کار می گیرد.

بیشترین حضور نقش پوشی، به قصه های هارون الرشید مربوط می شود. خلیفه این تمهید را به کار می گیرد تا بتواند آزادانه در مکان های عمومی تردد کند،بی آنکه شناخته شود. اما فراتر از این هرگاه او به لباس دیگری در می آید، واکنشش نیز نسبت به واقعیت تغییر می یابد. به طور مشخص دو داستان **حکایت دو وزیر و انیس الجلیس** و حکایت **محمد جواهر فروش و دختر عیسی برمکی** نمونه های این گفته اند. در داستان نخست، هارون کمابیش در موقعیتی مشابه ملک شهرباز قرار دارد ؛ کنیزش پیش از آنکه به حرم او آورده شود، در دام عشق مردی جوان می افتد و سپس از ترس خلیفه با وی می گریزد. مدتی بعد خلیفه برای آنکه آزادانه به ضیافت مردی به نام ابراهیم برود به لباس صیادان در می آید:

«خلیفه جبه صیاد پوشیده دستار بر سر نهاد و دهان بندی بر دهان بست و به صیاد گفت تو از پی کار خویش رو. صیاد پای خلیفه ببوسید و شکر گزارد. شپش ها در تن خلیفه دویدن گرفتند. خلیفه با دست راست و دست چپ شپش از گردن خود ربوده دور می انداخت.»[۷]

مهمان های ابراهیم همان کنیز فراری و محبوبش هستند و خلیفه در قالب صیاد چون داستانشان را می شنود، هر دو را می بخشد و حتی حمایت می کند.می توان تصور کرد که خلیفه در قالب اصلی خود به هنگام رویارویی با دو خیانتکار گریزپای واکنشی به سان ملک شهرباز از خود بروز می داد. در لباس صیاد اما، هارون فرد دیگری است ؛ حرف های دیگری را می شنود و می گذارد واقعیت لایه های پنهان خود را بر او آشکار کند. در داستان **محمد جواهرفروش**... نقش پوشی در بستر پیچیده تری رخ می دهد. خلیفه که در لباس بازرگانان در شهر می چرخد با مردی روبه رو می شود که خود را خلیفه می خواند! اینجا نیز بازی در نقش بازرگان، هارون را انگار از فرازگاه قدرت ناشنوا به پایین می کشد. خلیفه با جوانی که به نقش او فرورفته مراوده می کند ؛حرف هایش را می شنود و او را می بخشد.

در برخی از داستان های **هزارویک شب** نقش پوشی به صورت زن پوشی یا مردپوشی جلوه

می‌کند و اینجا انگیزه‌های «بازی کردن» با انگیزه‌های هارون‌متفاوت است. نقش‌پوشی برای هارون، لحظه‌ای به در آمدن از موضع خلیفهٔ خودرأیی است که جز صدای خود، آوایی نمی‌شنود؛ پیشنهاد مستقیم برای ملک شهرباز! اما در این دست داستان‌ها، غالباً گریز از یک خط یا تهدید بیرونی عامل تغییر چهره و لباس است.»

در حاشیه لازم به یادآوری است که این گونه زن‌پوشی‌ها و مردپوشی‌ها ریشه‌ای عمیق در نمایش ایرانی دارد. از بهترین نمونه‌ها برای این مورد، **حکایت‌ملک شهرمان و قمرالزمان** است: بدرالبدور، زنی زیبا که همسرش را گم کرده است، برای ایمنی خود در برابر جهان مردانه و تهدیدگر بیرونی، به لباس‌مردان در می‌آید؛ و این نقش‌پوشی بدرالبدور را حتی تا مرز جانشینی پادشاهی که او را جوانی لایق یافته پیش می‌برد. به بیان بهتر بدرالبدور در لباس‌مردان می‌تواند توانایی‌های بالقوهٔ خود را بروز دهد. در حکایت **شجرة‌الدر** سه بار از عنصر نقش‌پوشی استفاده می‌شود. عاشقی شوریده که در پس‌عشقی مشروع می‌خواهد به حرم خلیفه راه یابد، ابتدا به قالب خود خلیفه می‌رود:

«ناگاه خادمک را دیدم که در آمد و پیراهنی زرین طرز با حله‌ای از حله‌های خلیفه بر من بپوشانید و مرا با گلاب معطر ساخته و من به خلیفه همی مانستم.»[۸]

در دو بار دیگر، او به لباس زنان و کنیزان در می‌آید، تا از خطر سربازان خلیفه بگریزد، اما بار آخر، خود خلیفه به او مشکوک می‌شود و رازش را برملا می‌کند. اما گویی همین نقش پوشی، منجی اوست؛ خلیفه حکایت او را می‌شنود و می‌بخشدش و او را به وصال محبوبش می‌رساند.

شکل طنزآلود نقش‌پوشی در حکایت **هارون و ابونواس** رخ می‌دهد. هارون از صراحت شاعرش ابونواس به تنگ آمده و به عنوان رأس هرم قدرت‌می‌خواهد معترض رک گوی خود را تحقیر کند؛ به همین جهت فرمان می‌دهد تا بر پشت او پالان بگذارند و بر گردنش رسن بندند!

روش هارون در این زمینه تنها کمی از روش ملک شهرباز انسانی‌تر است. بر خلاف نمونه‌های پیشین در نقش دیگری رفتن (یک حیوان)، به جبرصورت می‌پذیرد و روشی است برای اعمال قدرت، تمثیلی از اینکه هارون شاعرش را در قالب یک حیوان چهارپا بیشتر می‌خواهد. اما داستان همین جاخاتمه نمی‌یابد. ابونواس شاعر بیش از خلیفه باخیال و نمایش آشناست و می‌تواند این جبر را به یک بازی جذاب بدل کند؛ او در قصر می‌چرخد و ازدیگران زرمی‌ستاند. سر آخر وزیر از ابونواس سبب این نقش‌پوشی را می‌پرسد و ابونواس پاسخی نغز می‌دهد:

«ابونواس گفت هیچ گناه نکرده‌ام مگر اینکه شعرهای نغز خود را به خلیفه هدیه کرده‌ام. خلیفه نیز جام‌های فاخر خود را به من عطا فرموده. خلیفه بادلی پر از خشم بخندید و از او در گذشت.»[۹]

بیماری هارون به وخامت بیماری ملک شهرباز نیست؛ به همین سبب هم ابونواس نیازی به هزارویک‌شب قصه‌پردازی ندارد؛ بلکه می‌تواند با گسترش‌آنی بازی و به میان کشیدن خلیفه به عنوان یکی از نقش‌ها، خطر را از سرخود برهاند.

با این مثال‌ها می‌توان دریافت که نقش‌پوشی چگونه از منظر شهرزاد به عملی ستایش‌آمیز و موجه بدل می‌شود. عملی که فواصل طبقاتی را می‌شکند،خطرها را می‌پراکند و حتی در شکل جبری و شکنجه‌گرش، به وسیله‌ای برای درمان حاکم قدرت‌طلب استحاله می‌یابد.

موقعیت‌های نمایشی

«جهان‌های دراماتیک سازه‌هایی فرضی هستند، یعنی مخاطب آنهادر حکم حالاتی غیر واقعی تشخیص می‌دهد که به گونه‌ای عینیت یافته‌اند که گویی در اینجا و اکنون واقعی در جریان هستند.» [۱۰] «در درام [نمایش]، داستان با انسان‌های «واقعی» و اشیای «واقعی» آفریده می‌شود و توهم دنیای خیالی پدید می‌آید. ولی برای آفریدن این توهم می‌توان آن عناصر واقعی را با هر عنصر تخیلی در هم آمیخت.» [۱۱]

چنان که از این دو گفتار بر می‌آید، موقعیت نمایشی ارتباطی تنگاتنگ با واقعیت دارند؛ و در واقع گونه‌ای چیدمان عمدی عناصر واقعی به واسطهٔ مؤلفی انسانی به شمار می‌آیند. مایه‌ها و بافت‌های واقعیت در نمایش باز تعریف می‌شود و کارکردی متفاوت بروز می‌دهد. در این تعریف نمایش و بازی‌به دو روی یک سکه بدل می‌شوند. تنها مرزی که بازی و نمایش را از یکدیگر جدا می‌کند، نگرش غایت‌بینانه است. در بازی غایتی متصور نیست، حال‌آنکه نمایش دارای پایان و غایت و نتیجه است، ولی هم در بازی و هم در نمایش اتفاق مشابهی به وقوع می‌پیوندد، ثابت می‌شود که واقعیت می‌تواند قاطع نباشد، چرا که عناصر واقعی در کنار هم توان ساختن یک جهان مجازی باورپذیر را دارند.

همان‌گونه که اشاره شد شهرزاد در نخستین برخورد با ملک موقعیتی نمایشی درست می‌کند و سپس این شگرد را بردوش شخصیت داستان‌هایش‌می‌گذارد. آدم‌های **هزارویک‌شب** معمولاً به چند دلیل موقعیت‌های نمایشی پدید می‌آورند. دلیل اول مشابه دلیل شهرزاد است، راندن خطر و نجات‌جان خود و دیگران. جالب است که این شگرد همیشه کارآمد از میدان به در می‌آید و تمام کسانی که به آن پناه برده‌اند دست‌کم موفق می‌شوند جانشان‌را حفظ کنند. بهترین نمونه‌ها از این دسته، حکایات اول، دوم و هفتم از سلسله داستان‌های **کید و مکر زنان** است. به‌ویژه حکایت دوم به تمامی‌نمایانگر ایده‌های اصلی این مقاله است. در این حکایت طوطی سخنگویی بی‌وفایی زنی را نزد شوهرش فاش می‌گوید. زن برای نجات جان خود ودروغگو جلوه دادن طوطی موقعیتی نمایشی ایجاد می‌کند، در شبی که همسرش به خانه نیست:

«پارهٔ انبان به قفس طوطی برکشیده آب برو می‌پاشید و باد برو می‌زد و روشنایی چراغ را مانند درخشیدن برق از قفس طوطی می‌گذراند و آسیا همی گرداند تا بامداد شد. بازرگان به خانه بازگشت آنگاه زن بازرگان گفت ای‌خواجه قصهٔ دوش از طوطی باز پرس. بازرگان با طوطی سخن بگفت و قصه دوش باز پرسید. طوطی گفت ای‌خواجه دوش از بسیاری بادو باران و رعد و برق کسی را مجال دیدن و شنیدن نبود.» [۱۲]

بدین‌سان همسر ملک با چیدن عناصر واقعی به صورتی که خود می‌خواهد، طوطی را

دروغگو جلوه می‌دهد. حکایت هفتم هم بسیار به این حکایت شباهت دارد. اما در حکایت اول زن پاکدامن وزیر برای تنبیه ملک که بر زیبایی او نظر دارد، سفره‌ای الوان پهن می‌کند، در حالی که تمامی خوراک‌ها یک‌طعم را می‌دهند و بدین واسطه به ملک می‌فهماند که زنان در ظاهر متفاوت اما در معنی یکی هستند. در حکایت **انوشیروان و دختر روستایی** اگر چه‌مسئلهٔ مرگ و زندگی در میان نیست، اما دختر روستایی به واسطهٔ یک بازی و نمایش می‌تواند انوشیروان را مجاب کند که از اهالی خراج نگیرد. به نظرمی‌رسد در این حکایات یاد شده شهرزاد موقعیت خود را عیناً برای زنان دیگر بازسازی می‌کند تا به ملک هشدار دهد برای زنی که درخطر است، راهی‌جز بازی و نمایش نیست. اگر ملک تنها از اندکی ذکاوت و زیرکی برخوردار باشد، می‌تواند دریابد که این زنان همگی بدل‌های خود شهرزاد هستند.

برخی دیگر از آدم‌های **هزارویک‌شب** از ایجاد موقعیت نمایشی جهت فریب دادن دیگری و حیله‌گری استفاده می‌کنند تا بدین‌سان آنچه می‌خواهند ودور از دسترس به نظر می‌رسد را به کف آورند. حکایت‌هایی از این دست بسیارند. اما جذاب‌ترین حکایت، **خرابله** نام دارد. حکایتی کوتاه که در شب سیصدوهشتادوپنجم نقل می‌شود: دو عیار تصمیم می‌گیرند چهارپای ابلهی را بدزدند. یکی به سرعت خر را بر می‌دارد و می‌رود و دیگری افسار رابرگردن خودش می‌اندازد. ابله او را می‌بیند و متعجب از او می‌پرسد که کیست.

«گفت من خر تو هستم و حدیث من عجب است و آن اینست که مرا مادر پیر نیکو کاری بود. من روزی مست نزد او رفتم او با من گفت ای فرزند از این گناه توبه کن. من چوب بگرفتم و او را بزدم و او به من نفرین کرد، خدای تعالی مرا به صورت خر مسخ کرد و بدست تو بینداخت. من این مدت را در نزد تو بودم امروز مادر از من یاد کرد و مهرش به من و مرا دعا کرد و خدای تعالی مرا به صورت اصلی بازگردانید.»[۳]

ابله این موقعیت نمایشی را باور می‌کند اما داستان اینجا تمام نمی‌شود. مدتی بعد او چهارپایش را دربازار می‌یابد ولی خیال می‌کند که باز مادرش‌نفرینش کرده است و بنابراین رهایش می‌کند و می‌رود! در حکایت **قمرالزمان و گوهری** نیز زنی که قصد دارد از نزد همسرش بگریزد، پنهان از راه‌زیرزمین به خانه‌ای دیگر می‌رود و خود را کنیزی معرفی می‌کند که شباهت غریبی به همسر گوهری دارد! این شگردهای حیله‌گرانه را در داستان **دلیلهٔ محتاله** و حکایت **کید و مکر زنان** نیز به فراوانی می‌توان یافت. نکته اینجاست که در این دست داستان‌ها، برخلاف شکل اول، رگه‌ای طنزآلودگویی‌اجتناب‌ناپذیر است. این رگه می‌تواند چالش آدم‌های داستان با اصل اخلاق را تلطیف کند.

اما در میان تمامی حکایاتی که یک موقعیت نمایشی در آنها نقش قابل اعتنا دارد، داستانی می‌توان یافت که به تمامی در ستایش بازی و نمایش است ومی‌توان آن را عصارهٔ کلام شهرزاد دانست؛ عصارهٔ آنچه می‌خواهد به ملک خونخوار منتقل کند. این داستان، **لب بریده** نام دارد و در مجموعهٔ **حکایت‌خیاط، احدب [گوژپشت]، یهودی و مباشر و نصرانی** جای گرفته است. در **لب بریده**، مردی به غایت فقیر و گرسنه در شهری غریب درمانده است؛که ناگاه مردی نیکوکار از راه می‌رسد و او را به خانهٔ خویش دعوت می‌کند. اما در خانهٔ او همه چیز از منطق بازی تبعیت می‌کند و هیچ چیز واقعی‌نیست:

«آنگاه فرمود طشت و ابریق بیاورید. خادمان چنان می‌نمودند که طشت و ابریق آوردند ولی چیزی نیاورده بودند. خداوند خانه دست پیش برده چنان نمود که دست همی شویم و با برادرم گفت ای مهمان عزیز دست بشوی. پس از آن به خادمان گفت خوان بگسترید. خادمان می‌آمدند و می‌رفتند و گویا که سفره‌ای همی گستردند ولی سفره‌ای در میان نبود. پس از آن برادرم را بدان خوان ناپدید بنشاند. خداوند خانه دست می‌برد و لب می‌جنباند و چنان می‌نمود که چیزی می‌خورد.»[۱۲]

مرد فقیر ابتدا از این بازی مات و متحیر می‌ماند؛ اما سپس خود نیز در آن شریک می‌شود و چنان پیش می‌رود که خداوند خانه را خوش می‌آید و او را ندیم خود می‌سازد و هر چه ثروت دارد، بدو می‌بخشد. شهرزاد به فراست این نیکوکار را به عنوان نسخهٔ متضاد ملک شهرباز، پیش روی خود او تجسم‌می‌بخشد. کسی که بر خلاف شهرباز در یک واقعیت‌گریزی جنون‌آمیز به بازی پناه آورده است. جالب است که وقتی مرد فقیر از او علت بازی را سؤال‌می‌کند، پاسخ روشن ندارد؛ جز آنکه می‌خواسته مردم را به سخره بگیرد. شهرزاد به واسطهٔ این شخصیت داستانی، نحوهٔ کاملاً متفاوتی از زیستن را برملک باز می‌نمایاند. نحوه‌ای که در آن واقعیت بی اعتبار می‌شود و به اندازه «هیچ» تقلیل می‌یابد. نمایش زندگی سرخوش و توأم با شور و شعف این‌نیکوکار در تضاد با زندگی دشوار، قانونمند و قراردادی ملک، نمایانگر ارجحیت اولی بر دومی در ذهن شهرزاد قصه گوست. اگر قصه را از منظر مرد فقیرنیز روایت کنیم، بار دیگر به نقطهٔ مشابهی می‌رسیم: ستایش بازی؛ چرا که او نیز با تبعیت از منطق دگرگون این خانه، می‌تواند ثروتی عظیم به کف آورد.

آیین و مناسک

«تمامی آدم‌ها آیین خود را نه بر پایه عقیده، بل براساس «مکاشفه جهان دیگر»، بنا می‌کنند. و همین مکاشفه است که تجربه درونی نامیده می‌شود [...] از آنجا که تجربه معنویت درونی است، دیگر پایگان و فرادست و فرودست برنمی تابد. نمی‌توان از برتری این تجربه نزد انسانی نسبت به تجربه آدمی دیگر یاد کرد.»[۱۳]

آیین و مناسک از عناصر نمایشی محسوب نمی‌شوند، بلکه می‌توان آنها را به عنوان عوامل تکوینی نمایش در خاستگاه‌ها بازشناسی کرد. عواملی که‌همچنان حیات خود را در نمایش امتداد بخشیده‌اند. از این جهت آیین و مناسک و نمایش در چرخه‌ای کامل، مرتب به یکدیگر تبدیل می‌شوند و هریک در دیگری تعریف می‌شود. از سوی دیگر چنانکه از جملات ابتدایی این بخش برمی‌آید، یک مبحث مهم در مقولهٔ نسبی‌نگری، پذیرش آیین‌های‌ناشناختهٔ اقوام بیگانه است. پذیرش به عنوان شکلی دیگر از نگرش به زندگی به جای کنار نهادن آن به مثابهٔ نمونه‌های عدم پیشرفت ذهنی و عقلی. بااین تعبیر به رسمیت شناختن آیین‌های ناشناخته، مبین تمرین نسبی‌نگری و فرارفتن از جهان ابژه‌های ملموس است. شاید با چنین برداشتی بتوان‌تحلیلی تازه‌تر برای آیین‌های موجود در داستان‌های **هزارویک‌شب** یافت. بی‌تردید تحلیل اصلی به تنوع فرهنگی زمینه‌های پیدایی **هزارویک‌شب** بازمی‌گردد. اما در فرایندی درون‌متنی، می‌توان پنداشت که شهرزاد با تشریح آیین، جادو و آداب اقوامی بیگانه می‌خواهد

ملک را با واقعیتی بسی بزرگتر از آنچه گرداگرد خود دارد آشنا سازد.

غالب انگاره‌های آیینی و جادویی راه یافته به حکایات شهرزاد، از آبشخوری هندی بر می‌آیند و به‌ویژه به تغییر شکل از انسان به حیوان یا بر عکس مربوط می‌شوند. در داستان **حکایت شاهزاده سنگی**، زنی نیرنگ باز و شعبده کار، تمام مردم شهر را به چهار رنگ ماهی تبدیل می‌کند و در **حکایت‌دختر و مرد حمال**، دختری خواهران خیانتکارش را با طلسمی به شکل سگ در می‌آورد. و یا در **حکایت عبدا... فاضل**، دختری از جنیان، برادرناجوانمرد مردی نیکوکار را بدل به دو سگ می‌کند. در کنار این آیین جادویی، باید به آیینی آشنا و کهن اشاره کرد که باز هم منشأ هندی دارد و در داستان **سندباد بحری** به ظهور می‌رسد: آیین زنده به گور کردن زنان و مردان همراه با همسران مرده‌شان؛ که می‌دانیم این اشاره‌ای است به رسم ساتی. [رسم‌سوزاندن زنان به همسرانشان در آئین هندو]

در داستان **حسن بصری و نورالسنا** به یک آیین مجوس اشاره می‌شود که البته با تخیل آمیخته است. حسن بصری توسط بهرام مجوس دزدیده می‌شودو چون چشم می‌گشاید، دست و پای خود را بسته و مجوس را کناری می‌یابد:

«و مجوس می‌خندید و می‌گفت به نار و نور سوگند که مراگمان این نبود که تو در دام من بیفتی. مرا آتش بگرفتن تو یاری کرد. من ترا به آتش قربانی کنم تا او از من راضی شود [...] پس از آن مجوس افروختن آتش فرمود. حسن گفت به آتش چه خواهی کرد. مجوس گفت این آتش پروردگار منست اگر تو نیز او را پرستش کنی نیمهٔ مال خود به تودهم.»[16]

اشاره به درهای مخفی و انجمن‌های خفیه و علایمی که معنای پنهان دارند را در مجموعه داستان‌های **هزارویک‌شب**، می‌توان با باورهای مهری مقایسه کرد و طلسم‌های حضرت سلیمان و جادوی جن و پری را می‌توان به آیین‌های مصری /عربی نسبت داد.

در این میان برخی آیین‌ها هم به تمامی تخیلی می‌نمایند و انگار زاده ذهن شهرزادند. به عنوان نمونه می‌توان به داستان چهارم از حکایت **ملک‌الموت**اشاره کرد و به آیین قومی غریب که مردمانش گیاه‌خوارند و مردگان را بیرون خانه‌هایشان دفن می‌کنند و بی‌وقفه به سوگواری مشغول هستند.

نقالی و قصه گویی

«به نظر **جان بال**، سبک قصه گو «از لحن، آهنگ صدا، پیوستگی، شتاب کلام، اوج، شدت و ضعف صدا، مکث‌ها، حالت‌های چهره، حرکات، زبان اشاره یا شبیه‌سازی به وسیلهٔ گوینده، تقلید صدا (حتی صدای جنس مخالف یا جانوران) و شیوه‌های تأثیرگیری و برداشت از پاسخ شنونده» ساخته می‌شود.»[17]

این جملات تنها تأکیدی است دوباره بر آنچه پیش‌تر نیز گفته شد. چنانکه دیدیم شهرزاد به واسطهٔ نقل قصه‌ها، خود به یک نمایشگر حرفه‌ای بدل‌می‌شود؛ کسی که نزدیک به سه سال بی وقفه قصه می‌گوید و هر شب نمایشی اجرا می‌کند! اما او به دلایلی که ذکر شد اصرار دارد این شگرد را نزدملک شهرباز افشا کند؛ به همین دلیل در میان شخصیت‌های **هزارویک‌شب**،

افرادی می‌توان یافت که همچون شهرزاد برای گریز از مخمصه‌ای مشابه به‌داستانگویی و نقالی متوسل می‌شوند. در حکایت **بازرگان و عفریت** - که نخستین داستان شهرزاد برای ملک است - بازرگانی ناخواسته فرزند عفریتی‌را می‌کشد. عفریت می‌خواهد جان بازرگان را بگیرد. اما سه پیرمرد سر می‌رسند و برای نجات جان بازرگان سه داستان روایت می‌کنند. بدین‌سان عفریت‌در سطحی دیگر جانشین ملک می‌شود و سه پیرمرد دنیا دیده، به جای شهرزاد می‌نشینند. در پایان داستان‌ها عفریت از گناه بازرگان در می‌گذرد وشهرزاد با بیانی نمادین قدرت نقالی، کلام و نمایش را بر ملک گوشزد می‌کند ؛ هر چند که در این مقایسه نکته‌ای باریک نیز نهفته است. عفریت سنگدل‌و خشن، تنها با سه داستان از خون فرزندش می‌گذرد ؛ اما ملک چونان بیمار است که تنها پس از حدود دویست قصه‌ای که شهرزاد برایش می‌گوید،می‌تواند خیانت همسرش را فراموش کند و به زندگی بازگردد. در حکایت **خیاط، احدب و یهودی**... ملکی که از مرگ تلخک خود رنجیده خاطر است،می‌خواهد تمام عوامل قتل او را یک‌جا قصاص کند ؛ مگر آنکه: «اگر عجیب‌تر از حدیث احدب حدیث گفتی از همه شما در گذرم و گرنه همهٔ شما رابکشم.» به این ترتیب بار دیگر ملک داستان با ملک شهرباز یکی می‌شود و متهمین به قتل نقش شهرزاد را بازی می‌کنند و هر یک داستانی می‌گویندتاقصاص عقب بیفتد. در پایان دلاکی سر می‌رسد و می‌تواند بار دیگر زندگی را به تلخک بازگرداند. این الگو به شکلی دیگر در **کید و مکر زنان** نیز تکرارمی‌شود. ملکی به اشتباه و بر اثر سوء تفاهمی می‌خواهد فرزندش را بکشد، لیک وزراء می‌کوشند با حکایت داستان‌هایی، ملک را از این کار منصرف‌سازند. از سوی دیگر همسر ملک (نامادری فرزند او) که طرفدار کشتن پسر است نیز حکایاتی باز می‌گوید. اما سر آخر ملک پسر را رها می‌کند و بربیگناهی او واقف می‌شود.

در غالب موارد نقال‌های **هزارویک‌شب** در به زانو در آوردن قدرت مطلق پیروزند. آنها قدرت را با اعمال خشونت، حذف نمی‌کنند، بلکه با روشی‌نمایشی و به واسطهٔ کلام آن را تعدیل و تلطیف می‌سازند. بدین‌سان شهرزاد با تکرار موقعیت خود در قالب دیگران، آرام آرام به ملک هشدار می‌دهد که‌در برابر داستان‌ها و نقل‌ها - چاره‌ای جز پذیرش و تسلیم ندارد.

نتیجه

با ذکر این موارد می‌توان نتیجه گرفت که **هزارویک‌شب** به همان میزان که به کلام وابسته است، از آبشخور هنرهای نمایشی و آیینی نیز بهره می‌برد. درپایان کتاب، ملک از خون شهرزاد در می‌گذرد، نه به این دلیل که نفرتش به زنان، تخفیف یافته یا به عشق بدل شده است؛ بلکه چون به واسطهٔ هزار و یک‌شب قصه شنیدن، جهان‌بینی و الگوی برداشتش از واقعیت تغییر یافته است. حالا او دریافته که سه مشاهدهٔ آغازین - خیانت همسران خود و برادرش به همراه فریبکاری دختر اسیر عفریت - همه می‌تواند خیال، بازی، نمایش یا آیین باشند... و یا اگر هم در محدودهٔ واقعیت بگنجند، ملک‌می‌تواند با تکیه بر عالم نمایشگری و تخیل در برخورد با آنها واکنش انسانی‌تر از خود بروز دهد. این بدان معناست که شهرزاد به هدف خود دست یافته و ملک درمان شده است.

پی نوشت‌ها:

۱. نگاه کنید به:

Gerhardt, Mia-The Art of story Telling - Leiden , E.j,Brill, 1963.

۲. نگاه کنید به:

Muhsin, Mahdi - The Thousand and one nights - E.j,Brill- Leiden - New York-1995

۳. احمدی، بابک - کتاب تردید - نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۴ - ص ۹۵

۴. همان. ص ۱۱۲

۵. هزارویک شب - طسوجی تبریزی - کتابخانهٔ علی اکبرعلمی و شرکاء - تهران ۱۳۲۸ - ص ۳

۶. اسلین، مارتین - دنیای درام - محمد شهبا - انتشارات فارابی، چاپ اول - ۱۳۷۵ - ص ۲۱

۷. هزارویک شب - ص ۵۷

۸. همان - ص ۶۷۰

۹. همان. ص ۲۹۲

۱۰. الام، کر - نشانه‌شناسی تئاتر و درام - فرزان سجودی - نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۲ - ص ۱۲۷

۱۱. اسلین، مارتین، ص ۲۲

۱۲. هزارویک شب، ص ۴۰۳

۱۳. همان، ص ۲۹۵

۱۴. همان، ص ۵۰

۱۵. احمدی، بابک - ص ۷۸

۱۶. هزارویک شب - ص ۵۴۲

۱۷. پلووسکی، آن - دنیای قصه گویی - محمد ابراهیم اقلیدی - انتشارات سروش، چاپ دوم ۱۳۶۹ - ص ۱۷۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی