نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهید باهنـــر کرمـــــان
سال ۶، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

بررسی تطبیقی ساختار ترامتنی نمایشنامه‌های «*لیلی و مجنون*» و «*مجنون لیلی*» (علمی- پژوهشی)*

مرجان سادات عرب‌زاده حسینی
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر مریم صالحی‌نیا
استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمّدجواد مهدوی
استادیار دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

هـدف مقالـهٔ حاضـر، تحلیـل و تطبیـق سـاختار ترامتنـی نمایـشنامه‌هـای منظـوم «*لیلـی و مجنون*»، نوشتهٔ پری صابری در ادبیّات معاصر فارسی و «*مجنون لیلی*»، نوشـتهٔ احمـد شـوقی در ادبیّات معاصر عربی است. به این منظور، نویسندگان پس از شرح الگوی ترامتنیّـت ژرار ژنت به واکاوی آن در هـر یـک از آثـار مـذکور پرداختـه و نـشان مـی‌دهنـد کـه از میـــان گونـــه‌های این نظریّه یعنی «پیرامتنیّت، سرمتنیّت، بیش‌متنیّت، بینامتنیّت و ورامتنیّـت»، چهـار نوع اوّل آن در هر دو نمایـشنامه یافـت مـی‌شـود. سـپس، برخـی تفـاوت‌هـا و شـباهت‌هـای ترامتنی «*لیلی و مجنون*» و «*مجنـون لیلـی*» را برشـمرده و نتیجـه‌گیـری مـی‌کننـد، صـابری و شـوقی بـا ذوق و قریحـه‌هـایی متفـاوت و بـا توجّـه بـه شـرایط عـصر و جامعـه و همچنـین، ایدئولوژی شخصی خویش، بر اساس یک قصّهٔ مشترک (لیلی و مجنون)، نمایشنامه‌هایی را خلق کرده‌اند که اختلاف در پیرامتنیّت آن‌ها به ژانر نمایش و تفاوت در اصـول نمایـشنامه-

*تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۶/۱۵
نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: arabzadehmarjans@yahoo.com
maryamsalehinia@yahoo.com
mahdavijavad@yahoo.com

نویسی نویسندگان باز می‌گردد و افزون بر آن، از یک‌سو تفاوت آشکاری میان پیش‌متن‌های *«لیلی ومجنون»* و *«مجنون لیلی»* و از سوی دیگر، تفاوت‌های بنیادینی در نوع کاربرد و جلوه‌های بینامتنیّت و سرمتنیّت این متون وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: ساختار ترامتنی، نمایشنامه، لیلی و مجنون، شوقی، صابری، ادبیّات تطبیقی.

۱- مقدّمه

«لیلی و مجنون» نظامی گنجوی که به تعبیر پیتر چکلوفسکی،نمایشنامه‌ای روانشناختی است (خوزان، ۱۳۶۸: ۱۸) و بر توانایی شاعر در زمینهٔ استفاده از ساخت نمایشی در داستان دلالت دارد، توجّه برخی نمایشنامه‌نویسان را به خود جلب کرده است. در ادبیّات فارسی، پری صابری(۱۳۱۱) نمایشنامهٔ منظوم *«لیلی و مجنون»* را در سال یک‌هزار و سیصد و هشتاد و سه تحت تأثیر اثر نظامی نگاشته و برای نشان دادن فراگیری مضمون عشق، ضمن گذشتن از تفاوت‌های زمانی با تلفیق شعر نظامی با اشعار چند شاعر دیگر، *«لیلی و مجنون»* را آفریده است. از آن‌جا که داستان لیلی و مجنون ریشهٔ عربی دارد و اوّلین مرتبه در *«الشّعروالشّعراء»ی* ابن‌قتیبهٔ دینوری به آن اشاره شده، از نگاه نمایشنامه‌نویسان عرب نیز دور نمانده است. احمد شوقی(۱۸۶۸ – ۱۹۳۲)، شاعر و نویسندهٔ درباری مصر در سه سال پایانی عمر خود نمایشنامهٔ *«مجنون لیلی»* را براساس داستان عاشقانهٔ لیلی و مجنون به نظم در آورده است. شوقی از یک‌سو با توجّه به گرایش مذهبی خود، رنگ دینی به عشق این دو اسطوره بخشیده و از سوی دیگر، این داستان را دستاویزی برای بیان عقاید سیاسی‌اش قرار داده است.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

می‌توان گفت این جستار پیشینهٔ دقیقی ندارد، یعنی تا به حال کسی با نظریهٔ ترامتنیّت و به صورت تطبیقی این دو نمایشنامه را تحلیل نکرده، امّا برخی پژوهش‌های مرتبط با آن عبارت است از: ۱) چکلوفسکی، پیتر. (۱۳۶۸). «نظامی، نمایشنامه‌نویس چیره‌دست». ترجمهٔ مریم خوزان. در *نشر دانش*. (۵۵). صص ۱۶ – ۲۲. این مقاله به جوهر نمایشی و فنّ روایت در آثار نظامی اشاره کرده و بر تحلیل آن در *خسرو و شیرین* تمرکز می‌کند. ۲)

کلارستاقی، احمدعلی. (۱۳۸۳). «نمایشنامه در ادبیّات معاصر عربی و تحلیل نمایشنامهٔ *مجنون لیلی* احمد شوقی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد. این پژوهش در بخش سوم با هدف دست یافتن به اصول نمایشنامه بدون استفاده از نظریهٔ خاصّی اثر شوقی را تحلیل می‌کند. ۳) دودانگه، محرّمعلی. (۱۳۸۹). «لیلی و مجنون، میراث‌دار نمایش و نمایشنامه‌نویسی منظوم در ایران». در *کتاب ماه ادبیّات*. (۴۷). صص ۱۱۰ – ۱۱۳. این نوشتار، پیکرهٔ داستانی نمایشنامهٔ «*لیلی و مجنون*» پری صابری را خیلی کوتاه نقد می‌کند. ۴) رضایی مقدّم، مریم. (۱۳۸۹). «تطبیق بین *مجنون لیلی* احمد شوقی و *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه حکیم سبزواری. با توجّه به ساختار پایان‌نامهٔ مورد نظر، می‌توان گفت نویسنده تفاوت بنیادین نمایشنامه و منظومهٔ کلاسیک را نادیده انگاشته است. ۵) رمضانی، آزاده. (۱۳۹۰). «بررسی قابلیّت‌های بازآفرینی لیلی و مجنون در سینما». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه بیرجند. این پایان‌نامه، فیلم‌نامه‌هایی را که براساس لیلی و مجنون نوشته شده‌اند، بررسی می‌کند. ۶) بهرامیان، اکرم. (۱۳۹۰). «تحلیل جلوه‌های بینامتنیّت در ادبیّات نمایشی دو دههٔ اخیر ایران». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر. دانشگاه تربیت مدرّس. این پایان‌نامه به سنجش ظرفیّت‌های بینامتنی درام ایران با تأکید بر آثار پری صابری، محمّد یعقوبی و محمّد چرمشیری پرداخته است.

۱-۲- مبنای نظری

بررسی ارتباط یک متن با سایر متون از جمله موضوعات مهمی است که توجّه ساختارگرایان و پساساختارگرایانی چون ژولیا کریستوا، رولان بارت، ژرار ژنت و... را به خود جلب نموده و از میان نظریه‌پردازان مختلف، ژنت این موضوع را در ابعاد وسیع‌تر و چهارچوب منسجم‌تری مورد پژوهش قرار داده است. وی در ابتدای «*پلمسیست*» که بیژن الهی در ترجمه، آن را به درستی[1] پلمه‌ها نامیده است، می‌گوید: «من امروز ترجیح می‌دهم بگویم موضوع بوطیقا، ترامتنیّت یا تعالی متنی متن است، همان چیزی که قبلاً به هر امری

که متن را در ارتباط با متون دیگر قرار دهد، اطلاق مـی‌کـــردم» (Genette, 1997: 1). ژنت بررسی تمام روابط میان‌متنی و متغیّرهای آن را ترامتنیّت نام می‌نهد که مـی‌تـوان آن را بینامتنیّت از دیدگاه بوطیقای ساختارگرا خواند.

۲- بحث

«لیلی و مجنون» پری صابری با اقتباس از *«لیلی و مجنون»* نظامی و *«مجنون لیلی»* شـوقی بر اساس روایت عربی *«الأغانی»* نوشته شده است، بنابراین، هر دو اثر، استوار بـر پـیش‌مـتن-های مشخّصی هستند و علاوه بر این، پیوندهای پیچیده‌تری نیز با متون دیگر دارند.

۲-۱- پیرامتنیّت

پیرامتن‌هـا بـه منزلـهٔ ورودی‌هـای جهـان مـتن هـستند و «همـان‌گونـه کـه از پیـشوند دو پهلویشان بر می‌آید، شامل همهٔ آن چیزهایی می‌شود که هرگز مشخّصاً متعلّق بـه مـتن یـک اثر نیست، امّا در ارائه یا حضور بخشیدن به متن از راه شـکل دادنـش در قالـب یـک کتـاب سهیم است» (Ibid. 63).

۲-۱-۱- پیرامتنیّت *لیلی و مجنون*

۲-۱-۱-۱- عنوان

نخستین پیرامتنی که در *«لیلی و مجنون»* به چشم می‌خورد، صفحهٔ عنوان اثر است که بـه صورت زیر آمـده اسـت: لیلـی و مجنـون/ (برگرفتـه از نظـامی گنجـوی)/ بـه روایـت پـری صابری. هم‌چنان که پرونر می‌گوید: «برای عنوان، سه نقش را می‌توان در نظر گرفت: ابتـدا باعث تشخیص اثر می‌شود؛ سپس، در مورد محتوای اثر اطّلاع‌رسانی می‌کند و سرانجام، بـه نوعی باعث جلب توجّه می‌گـردد» (پرونـر، ۱۳۸۸: ۲۱). مـی‌بینـیم کـه بـرای تعیـین هویّـت نمایشنامهٔ مزبور در عنوان از اسم قهرمانان اصلی اثر استفاده شده، سـپس، بـا آوردن عبـارت توضیحی داخل پرانتز، پیش‌متن نوشته معرّفی می‌شـود و بـرای متمـایز نمـودن کـار از سـایر آثاری که عنوان لیلی و مجنون را بر خود دارند، نام نویسنده به میان می‌آید.

۲-۱-۱-۲- توضیحات صحنه‌ای

پیرامتن دیگری که در نمایشنامهٔ پری صابری قابل بررسی است، توضیحات صحنه‌ای نام دارد. توضیحات صحنه‌ای «در تئاتر یونان به معنای دستوراتی بود که برای اجرای آثار نمایشی به بازیگران داده می‌شد و به همین خاطر، آن را داخل متن نمی‌گنجاندند. از آن زمان به بعد بخشی از متن را تشکیل می‌دهد که قرار نیست بازیگران بر زبان رانند» (همان. ۳۳). توضیحات صحنه‌ای به چند دسته تقسیم می‌شود:

۲-۱-۱-۲-۱- توضیحات مقدّماتی

در این قسمت که قبل از شروع متن نمایشنامه ذکر می‌شود، اشخاص نمایشنامه و نسبت آن‌ها با یکدیگر، عنوان و بعضاً سن، خصوصیّات ظاهری و اخلاقیشان توضیح داده می‌شود. میشل پرونر بر این باور است که این نوع از توضیحات صحنه‌ای، سهمی به سزا در ایجاد خیال‌پردازی دارند و اطّلاعاتی نیز دربارهٔ مکان، زمان یا کنش نمایشی به خوانندگان ارائه می‌دهند (همان. ۳۴)، امّا در توضیحات مقدّماتی *«لیلی و مجنون»* صحبتی از زمان و مکان و کنش دیده نمی‌شود و نمایشنامه نویس فقط به معرّفی نقش‌آفرینان می‌پردازد.

۲-۱-۱-۲-۲- توضیحات کاربردی

توضیحاتی است که قبل از هر پرده یا تابلو، برای نشان دادن تغییرات احتمالی زمان، مکان و کنش نمایش آورده می‌شود. به عنوان نمونه در آغاز نمایشنامهٔ صابری چنین می‌آید: «گرگ و میش غروب هوهوی بادهای کویری/ همسرایان از دل کویری غبارآلود بیرون می‌آیند/ ماندگار به مرور از میان همسرایان پا به میدان بازی می‌گذارد» (همان. ۷).[۲]

۲-۱-۱-۲-۳- توضیحات بیانی

واسطهٔ متن نمایشی و نمایش محسوب شده و از زبان راوی / نمایشنامه‌نویس و با قلمی متفاوت، در میان گفت‌وگوی شخصیّت‌ها می‌آیند و نمونهٔ برجستهٔ آن در تابلو دوم مشاهده می‌شود: «پخش فیلم هزاران جنین به دنیا نیامده/ مجنون در تار وپود ریسمان‌های سرخ به آسمان وصل شده، در خواب است و به مرور زمان بیدار می‌شود/ .../ دو دلدادهٔ تقدیری در تار و پود رشته‌های سرخ گیر افتاده‌اند» (همان. ۱۱).[۳]

۲-۱-۱-۲-٤- توضیحات متنی

نویسندگان گاهی اطّلاعات صحنه‌ای را در داخل متن نمایش قرار داده (پرونر، ۱۳۸۸: ۳۷) و در پایان هر پرده، تابلو و... نمایشنامه، صحنهٔ نمایش را بدون حضور بازیگران وصف می‌کنند. توضیحاتی مشابه پایان تابلوهای دوازده‌گانهٔ *لیلی و مجنون* از این گونه توضیحات شمرده می‌شوند: «هوهوی بادهای مخالف/ تاریک می‌شود» (صابری، ۱۳۸۳: ۹).[۴]

۲-۱-۲- پیرامتنیّت *مجنون لیلی*

۲-۱-۲-۱- عنوان

نخستین پیرامتنی که در نمایشنامهٔ شوقی دیده می‌شود، همچون هر اثر دیگری، عنوان است. عنوان «*مجنون لیلی*» براساس نام دو قهرمان اصلی داستان انتخاب شده و به همراه نام نویسنده در صفحهٔ عنوان کار آمده است. آن‌چه باعث تمایز این عنوان از سایر آثاری که عنوانی مشابه دارند، می‌شود، آوردن این دو اسم به صورت ترکیب اضافی است، در حالی که اکثر مواقع شاهد عطف لیلی و مجنون هستیم. از آن‌جا که لیلی و مجنون نام دو اسطورهٔ معروف عشق است، می‌توان گفت عنوان مزبور درونمایهٔ اثر را به خوبی باز می‌نمایاند و در عین حال، مرکزیّت را به مجنون می‌دهد و به شکل ضمنی تأکید می‌کند که مجنون‌های دیگری نیز وجود دارند، مجنون‌هایی که شوقی در ساختار نمایشنامه به شکل معناداری بر حضور آن‌ها صحّه می‌گذارد.

۲-۱-۲-۲- توضیحات صحنه‌ای

چهار گونه از توضیحات صحنه‌ای در نمایشنامهٔ شوقی نیز دیده می‌شود:

۲-۱-۲-۲-۱- توضیحات مقدّماتی

در این بخش، زمان داستان آغاز حکومت امویان و مکان آن، صحرای نجد عنوان شده و شخصیّت‌های نمایشنامه به ترتیب اهمیّت معرّفی می‌شوند.

۲-۱-۲-۲-۲- توضیحات کاربردی

با بررسی توضیحات کاربردی در آغاز هر فصل به زنجیرهٔ مکانی نمایشنامه پی می‌بریم: این تراژدی از سرزمین نجد در قبیلهٔ بنی‌عامر شروع می‌شود و در مسیر کاروان میان نجد و یثرب، گوشه‌ای از بیابان و صحرا در یکی از روستاهای جنّیان در قبیلهٔ بنی‌ثقیف در طائف

ادامه می‌یابد و در گورستان بنی‌عامر به پایان می‌رسد. گاهی این توضیحات، خلاصه‌ای از کنش هر فصل را نشان داده و از نظر روایی نقش چکیده را ایفا می‌کنند:

«فتیه و فتیات من الحی یسمرون فی أوائل اللیل...» (شوقی، بی‌تا: ۷).[۵]

ترجمه: دختران و پسران جوانی از قبیله در اوایل شب به قصّه‌گویی پرداخته‌اند.

۲-۱-۲-۲-۳- توضیحات بیانی

در «*مجنون لیلی*» توضیحات بیانی به دو دسته تقسیم می‌شود: دسته‌ای در ضمن این‌که اطّلاعاتی به بازیگران می‌دهد، به خوانندگان هم کمک می‌کند تا جزییّات نمایش را پیش چشم خود، مجسّم کنند: «یظهر قیس و زیاد من جانب المسرح الآخر» (همان. ۱۹). ترجمه: درحالی که قیس و زیاد از طرف دیگر ظاهر می‌شوند.[۶] و دستهٔ دیگر متعلّق به بازیگران است و دستوراتی در جهت اجرای نمایش به ایشان ارائه می‌دهد: «ضجره» (همان. ۱۱). ترجمه: با ناراحتی.

۲-۱-۲-۲-٤- توضیحات متنی

توضیحات متنی، کم‌کاربردترین پیرامتن در نمایشنامهٔ شوقی محسوب شده و تنها در پایان هر پرده ذکر می‌شود: «ستار» (همان. ۲۹).[۷] ترجمه: پرده کشیده می‌شود.

بنا بر آن‌چه گذشت، پیرامتن‌ها در نمایشنامهٔ شوقی و صابری به دو دستهٔ عنوان و توضیحات صحنه‌ای تقسیم می‌شوند. عنوان نمایشنامهٔ فارسی اطّلاع کامل‌تری در مورد محتوای کتاب می‌دهد و عنوان نمایشنامهٔ عربی، متفاوت و نشان‌دهندهٔ سوگیری خاصّ نویسنده است. توضیحات صحنه‌ای در «*لیلی و مجنون*» با تغییر قلم مشخّص می‌شوند و در «*مجنون لیلی*» با قرار گرفتن داخل پرانتز یا گیومه، بر طبق اصول نمایشنامه‌نویسی کلاسیک به نوعی از متن جدا می‌شوند. توضیحات مقدّماتی «*مجنون لیلی*» از «*لیلی و مجنون*» دقیق‌تر است، زیرا خواننده را به زمان و مکان روایت نیز رهنمون می‌کند. توضیحات کاربردی نمایشنامهٔ شوقی در آغاز هر پرده به نوعی کنش پرده را نشان می‌دهد و در مقابل، صابری در این نوع توضیحات به تصویرگری می‌پردازد. توضیحات بیانی مخصوص بازیگران که

در نمایشنامهٔ عربی وجود دارد، در نمایشنامهٔ فارسی دیده نمی‌شود و در نهایت، توضیحات متنی «*لیلی و مجنون*» با وصف دقیق‌تری از صحنهٔ نمایش که اغلب با نوای موسیقی همراه است، آورده می‌شود.

۲-۲- سرمتنیّت

ژنت نظام‌های آغازین را که هر متن از آن نشأت می‌گیرد، سرمتن نامیده و می‌گوید: «سرمتن‌ها، کلّ مجموعهٔ مقولات عمومی یا فرابود سنخ‌های گفتمان، شیوه‌های گزاره و ژانرهای ادبی است که هر متن از آن نشأت می‌گیرد» (Genette, 1977: 1).

۲-۲-۱- سرمتنیّت *لیلی و مجنون*

۲-۲-۱-۱- تداخل ژانرها و انواع ادبی

«ارائهٔ یک اثر هنری سه روش دارد: روایت خالص که در آن شاعر با صدای خودش سخن می‌گوید. روایت با تقلید که در آن یک یا چند گوینده در اثر تجسّد یافته‌اند و ترکیبی از این دو» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۶۸). در یک نگاه کلّی، «*لیلی و مجنون*» ترکیبی از روایت خالص و روایت با تقلید است. نویسنده در توضیحات صحنه‌ای با صدای خویش و در متن از زبان شخصیّت‌های نمایشنامه‌اش صحبت می‌کند. به این ترتیب، در اثر پری صابری هر سه ژانر حماسی، غنایی و نمایشی حضور می‌یابند و از سوی دیگر، قرار گرفتن قالب‌های شعری گوناگون غزل، مثنوی، شعرنو و ... در کنار هم نیز مسألهٔ آمیختگی یا تداخل انواع ادبی را در این اثر به وجود می‌آورد.

۲-۲-۱-۲- عشق

پری صابری با تلفیق منظومهٔ نظامی گنجوی با اشعار شاعرانی چون مولوی، حافظ، وحشی بافقی، عطّار و... عشق را به عنوان یکی از سرمتن‌های برجستهٔ اثر خود معرّفی می‌کند. به این مبحث مهم ذیل بینامتنیّت *لیلی و مجنون* به تفصیل می‌پردازیم.

۲-۲-۱-۳- تصویر و نقّاشی

استفاده از واژهٔ تابلو در تقطیع نمایشنامه با غنای تصویری آن مناسبت دارد. در یک نمای کلّی می‌توان گفت «*لیلی ومجنون*» از دوازده تابلو نقّاشی که در کنار هم چیده شده‌اند، تشکّل یافته است. سرمتنیّت نقّاشی در تابلوهای وصفی، برجسته‌تر است و

نمایشنامه‌نویس با استفاده از گسترهٔ تصویر و رنگ، تمام تابلوهای نقّاشی، تابلو فرش‌ها و نقش و نگارهای کلاسیکی که از لیلی و مجنون وجود دارد را به نوعی ترسیم می‌کند.(۸)

۲-۲-۱-٤- فیلم و سینما

فیلم و سینما به عنوان یکی دیگر از سرشت‌های سرمتنی برجستهٔ «*لیلی و مجنون*» که در برخی آثار دیگر صابری نیز یافت می‌شود، پایداری عشق به سینما در وجود این نمایشنامه-نویس معاصر را نشان می‌دهد: «پخش فیلم مراسم حج...» (همان. ۲۱).

۲-۲-۱-۵- موسیقی

آخرین سرمتنی که در اجرا و نمایش، نسبت به نمایشنامه حضور پررنگ‌تری می‌یابد و از ویژگی‌های سبکی نمایشنامه‌نویسی صابری به شمار می‌رود، موسیقی است که در توضیحات متنی آخر اکثر تابلوها به آسانی دریافت می‌شود و حضوری نامحسوس در برخی توضیحات کاربردی و بیانی نیز دارد: «همهمهٔ سر و صدا بوق و کرنا» (همان. ۲۵).(۹)

۲-۲-۲- سرمتنیّت *مجنون لیلی*

۲-۲-۲-۱- تداخل ژانرها

به تعبیر ژنت، شاعر در ژانر نمایشی صور خیال خود را در رابطهٔ بی‌واسطه با دیگران، در ژانر غنایی، صورت‌های خیالی خود را در رابطهٔ بی‌واسطه با خود و در ژانر حماسی، خیال خود را در رابطهٔ با واسطهٔ خود و دیگران ارائه می‌دهد (Genette, 1930: 1). شوقی در «*مجنون لیلی*» هر سه ژانر را به کار می‌گیرد. ژانر اصلی اثر او نمایشی است؛ امّا در توضیحات صحنه‌ای از شیوهٔ روایت‌گری حماسی و در گفت‌گوی شخصیّت‌ها و موضوع محوری اثر، از ژانر غنایی بهره می‌گیرد.

۲-۲-۲-۲- تنوّع گفتمان

۲-۲-۲-۲-۱- مذهب

دین در نمایشنامهٔ شوقی کاربرد زیادی دارد، چنان که شاعر برای بالا بردن مقام ابن ذریح از مقام امام حسین(ع) استفاده می‌کند:

«رضیع الحسین علیه السلام و ترابُ الحُسَین من المکتبِ» (شوقی، بی‌تا: ۸).

ترجمه: او هم‌شیر و هم‌بازی امام حسین(ع) از دوران خردسالی است.

هم‌چنین، دلسوزانه از زبان زیاد، قیس را به توسّل جستن به پیامبر(ص) نصیحت می‌کند:

«فقم قیسُ و اضرع مع الضارعین و أنزل بجدِّ الحسین الأمل» (همان. ۳۹).

ترجمه: پس ای قیس برخیز و همراه زاری‌کنندگان زاری کن و امیدت را به جدّ امام حسین(ع) ببند.

و در قسمتی دیگر، قداست و حرمت قرآن را به میان می‌آورد:

«نحن کعثمان و لیلی بیننا کالمُصحَف» (همان. ۴۸).

ترجمه: ما مانند عثمان هستیم و لیلی بین ما مثل قرآن شریف است.

و از ذکر اللّه اکبر و اذان بلال نیز سخن می‌گوید:

«سُدی کبّرو ما أذنُ قیس مفیقهً و إن سکبوا فیها اذان بلال» (همان. ۶۱).

ترجمه: بی‌فایده است تکبیر بگویید، چون قیس به هوش نمی‌آید؛ حتّی اگر اذان بلال در گوش او گفته شود.

۲-۲-۲-۲-۲- سیاست

احمد شوقی در «*مجنون لیلی*» به انعکاس شرایط سیاسی روزگارش می‌پردازد، به گونه‌ای که سخنان بشر دربارهٔ دوستی امام حسین(ع)، خفقان سیاسی-مذهبی را منعکس می‌کند:

«ولکن أخاف امرأ أن یری معلیّ تشیّع أو یسمعه

أحب الحسین ولکنما لسانی علیه و قلب معه...» (شوقی، بی‌تا: ۸).

ترجمه: می‌ترسم کسی ببیند یا بشنود من شیعه هستم، حسین را دوست دارم؛ ولی زبانم علیه او و دلم با اوست.

و با تقابلی که ابن‌ذریح میان شیعی و اموی برقرار می‌کند، این مسأله برجسته‌تر می‌شود:

«ما الذی أضحک منی الظبیات العامریّه

ألأنی أنا شیعیٌّ و لیلی أُمویَّه؟» (همان. ۹).

ترجمه: برای چه آهوان بنی‌عامر به من خندیدند؟ آیا بـرای ایـن‌کـه مـن شـیعی هـستم و لیلی اموی؟

۲-۲-۲-۲-۳- اسطوره و باورهای عامیانه

یکی از سنن عرب این است کـه مـانع ازدواج دخترشـان بـا فـردی کـه دربـارهٔ او غـزل سروده، می‌شوند و تعهّد به این سنّت در «*مجنون لیلی*» ملاحظه می‌شود. منازل در این مـورد چنین می‌گوید:

«رُبّ شعر قال فی لیلی، به هتف البدوُ وضج الحاضرون» (همان. ۵۱)

ترجمه: چه بسیار اشعاری که دربارهٔ لیلی سرودم و همهٔ بـدویان و شهرنـشینان آن اشـعار را شنیدند و به آن فریاد زدند.

و در قسمتی دیگر، یکی از مردان قبیلهٔ لیلی صراحتاً به این رسم اشاره می‌کند:

«و من سنه البید نفض الأکف من العاشقین إذا شبّبوا» (همان. ۵۸).

ترجمه: از سنّت‌های جاهلی این است که از عاشقان دست می‌شویند، هرگاه در وصـف معشوق غزل‌سرایی کنند.

و این مسأله در گفت‌وگوی مجنون و لیلی از زبان لیلی نیز طرح می‌شود:

«کلانا قیسُ مذبوحٌ قتیلُ الأب و الأم

طعینان بسـکینٍ من العاده و الوهم» (همان. ۹۴).

ترجمه: ای قیس! ما هر دو قربانی پدر و مادر هستیم و دچار ضـربهٔ چـاقوی عـادت‌هـا و سنّت‌ها شده‌ایم...

همچنین، مواردی که در پردهٔ دوم دربارهٔ شفای قیس با قلـب گوسـفند و ذبـح گوسـفند توسط نوجوانی که تازه به بلوغ رسیده، سخن می‌گویـد (همـان. ۳۰ – ۳۲) و در صـحنهٔ اوّل پردهٔ چهارم که مسایلی دربـارهٔ جنیّـان و شـیاطین شـعرا ذکـر مـی‌کنـد، بـه برخـی باورهـای اسطوره‌ای اعراب اشاره دارد (همان. ۷۲ – ۸۴)، نیز ذیل سرمتن‌های نمایشنامه قـرار مـی‌گیرد.

۲-۲-۲-۲-٤- حکایات و امثال

نمایشنامهٔ «*مجنون لیلی*» به مناسبت به چندین داستان اشاره می‌کند. مثلاً در سخنان قیس خطاب به لیلی، به داستان حضرت داوود:

«لیلی انظری البید هل مادمت بأهلها و هل ترنّم فی المزماز داودُ» (همان. ۴۰).

ترجمه: لیلی نگاه کن صحرا را، آیا هنوز در میان اهل بیابان هستی؟ آیا داوود در نی دمیده است؟

و در سخنان منازل دربارهٔ قیس، به داستان قصّاب یهودی ارجاع می‌دهد:

«مُنازل، یابنَ العم ما هذا الخبر رفعت قیساً فجعلتَه القمر

الآن أغریتَ بقتله الزُّمَر کفعل جزّار الیهود بالبقر» (همان. ۵۳).

ترجمه: منازل، ای پسرعمو چه خبر است؟ شأن قیس را بالا بردی و او را هم‌چون ماه قرار دادی/ امّا حالا شمشیرت را به قتل او تشویق می‌کنی؛ همانند کاری که قصّاب یهودی با گاو کرد.

ضرب‌المثل‌ها نیز یکی از مصادیق سرمتنیّت در *مجنون لیلی* به شمار می‌آیند که چندین مرتبه مورد استفاده قرار گرفته‌اند : «و لا تخترع أو تَبنِ من حَجَرٍ قصرا» (همان. ۱۳).(۱۰)

ترجمه: از کاه کوه نساز.

۲-۲-۲-۳- موسیقی و آواز

در پردهٔ دوم، دو گروه از کودکان آوازهایی در مدح و ذمّ قیس سر می‌دهند:

دستهٔ اوّل:

«قیسُ عُصفورَ البوادی و هَزار الرَّبَوات

طِرتَ من وادٍ لوادی و غمرتَ الفلوات...» (همان. ۳۳).

ترجمه: قیس! ای گنجشک صحراها و ای بلبل تپّه‌ها/ از دشتی به دشت دیگر می‌پری و در همه‌جا سیر می‌کنی...

دستهٔ دوم:

«قیسُ کَشَّفتَ العذاری و انتهکتَ الحُرُمات

و دمَغت الحیَّ عارا فی السنین الغابرات...» (همان. ۳۳-۳۴).

ترجمه: قیس! تو دختران جوان را رسوا کردی و حرمت و آبروی آن‌ها را از بین بـردی/ و در سال‌های گذشته بر قبیله داغ ننگ زدی...

و در پردهٔ آخر، آواز غریض خطاب به سرزمین بنی‌عامر ذکر می‌شود:

«وادیَ الـــموت سلامُ و سقی القـــاعَ الغمامُ

السماءُ القــدسُ محرا بُکَ و الارضُ الحرامُ» (همان. ۱۰۹).

ترجمه: ای سرزمین مرگ! درود بر تـو و الهـی ابرهـا زمـین همـوارت را سـیراب کنـد/ بیـت‌المقدّس و بیت‌الحرام محراب تو است.

در نگاهی کلّی، می‌توان گفت سرمتن‌هـای «*لیلـی و مجنـون*»، ایـن اثـر را در مقایـسه بـا «*مجنون لیلی*» هنری‌تر جلوه می‌دهـد و نـشان از قـوّهٔ تخیّـل بـالای نویـسنده دارد، در مقابـل سرمتن‌های شوقی بر سبکی کفهٔ هنر و خیال و سنگینی کفهٔ ایـدئولوژی دینـی و سیاسـی در نمایشنامهٔ او دلالت می‌کند.

۲-۳- بیش‌متنیّت

هر رابطه‌ای که متن ب (زبرمتن) را با متن الف (زیرمتن)، متحّد کند، به شکلی کـه مـتن ب، تفسیر متن الف نباشد، بیش‌متنیّت خوانده می‌شود (Genette, 1997: 5). پیش‌متن‌هـا، به دو شکل تقلید و گشتار که شامل دو زیرمجموعهٔ کمّی و کاربردی اسـت، اسـتفاده مـی-شوند. «گشتار کاربردی شامل تغییر در وقایع و مضامین اصلی داستان اسـت» (Ibid. 309). امّا اگر از متنی بدون تغییر در محتوا و تنهـا بـا کـم و زیـاد کـردن حجـم آن اسـتفاده شـود، گشتار کمّی رخ داده است (Ibid. 228).

۲-۳-۱- بیش‌متنیّت *لیلی و مجنون*

به تعبیر ژنت «اگرچه همهٔ متون ادبی بیش‌متن هستند، برخی بیشتر از بقیّـه ایـن‌گونـه‌انـد» (Ibid. 9). پیش‌متن صابری در «*لیلی و مجنون*»، منظومـهٔ «*لیلـی و مجنـون*» نظـامی اسـت و خود او در عنوان اثرش، این موضوع را با استفاده از عبـارت «برگرفتـه از نظـامی گنجـوی»، بیان می‌کند. پیش‌متن‌ها به دو شکل در «*لیلی و مجنون*» استفاده می‌شوند:

۲-۳-۱-۱- تقلید

صابری در اکثر موارد پایبند به شعر نظامی بوده و فقط در چند مورد اختلاف‌های جزیی با آن دارد: «ایزد به تضرّعی که شاید/ دادش پسری که باید» (صابری، ۱۳۸۳: ۸). که در نسخهٔ نظامی به این صورت آورده شده: دادش پسری چنان که باید. و بیت «یارم تو بُدی و یاورم تو/ نیروی دلاورم تو» (همان. ۴۷). با افزودن واژهٔ دل قبل از ترکیب دلاورم با بیان نظامی هم‌سان می‌شود. چنین تغییراتی را نمی‌توان گشتار خواند و به نظر می‌رسد کلماتی از ذهن یا قلم نویسنده جا افتاده‌اند.

۲-۳-۱-۲- گشتار

پری صابری، ابیات زیر را به گونه‌ای متفاوت با نظامی ذکر می‌کند: «فریاد که دورم از تو مادر/ فریادرسی نه جز تو مادر» (همان). و «اشک از پی تو دانه می‌کرد/ شوی شده را بهانه می‌کرد» (همان. ۵۱).که در روایت نظامی به جای واژهٔ مادر در بیت اول، فریاد و به جای تو در بیت دوم، دوست، آمده که با اندکی تسامح می‌توان این دو بیت را ذیل گشتار کاربردی قرار داد و گفت نویسنده در پی تغییر معنا چنین تغییراتی در آن‌ها داده است.

۲-۳-۲- بیش‌متنیّت *مجنون لیلی*

با نگاهی گذرا به کتبی که داستان لیلی و مجنون را مطرح می‌کنند، درخواهیم یافت ابوالفرج اصفهانی نگارندهٔ «*الأغانی*» این قصّه را دقیق‌تر و کامل‌تر از دیگران و با ضبط روایت‌های گوناگون بیان کرده و بعد از او هر کس که خواسته آن را به شکل دیگری بنویسد، از «*الأغانی*» به عنوان مأخذ اوّلیّه بهره برده است. در این میان، احمد شوقی که در سال ۱۹۳۱ اقدام به نگارش نمایشنامهٔ «*مجنون لیلی*» کرده است (الفاخوری، ۱۳۸۳: ۷۱۷)، نیز از این قاعده مستثنی نیست و در زمینهٔ صحنه‌های اصلی اثرش از نسخهٔ ابوالفرج اصفهانی تأثیر پذیرفته است. بیش‌متنیّت *الأغانی* در هر دو شکل تقلید و گشتار در «*مجنون لیلی*» مشاهده می‌شود.

۲-۳-۲-۱- تقلید

شوقی نمونه‌های تقلید را به گونه‌ای مشخّص و داخل پرانتز در نمایشنامه‌اش آورده است. مثلاً داستان آهو و شباهت آن با لیلی را از اصفهانی (۱۹۵۵. ج.۲: ۶۱) نقل می‌کند:

«رأیت غزالا یرتعی وَسط روضه فقلت أری لیلی تراءَت لنا ظُهرا» (شوقی، بی‌تا: ۱۴).

ترجمه: آهویی را دیدم که وسط دشت می‌چرید، باخود گفتم گویا لیلی است که ظهر هنگام برابرم نمایان شده است.

همچنین، داستان "کوه توباد" را به تقلید از اصفهانی (۱۹۵۵. ج.۲: ۴۴) بیان می‌کند:

«و أجشهتُ للتوباذ حین رأیته و کبّر للرحمن حین رآنی» (همان. ۷۹).

ترجمه: هنگامی که "کوه توباد" را دیدم، ناگهان به گریه افتادم و "کوه توباد" وقتی مرا دید، خدا را تکبیر گفت.

۲-۳-۲-۲- گشتار

۲-۳-۲-۲-۱- گشتار کمّی

آغازیدن عشق لیلی و مجنون از دوران کودکی، برگرفته از اصفهانی (۱۹۵۵. ج.۲: ۱۲) است:

«مشی الحبُّ فی لیلی و فیَّ من الصبّا و دبَّ الهوی فی شاءَ لیلی و شائیا» (همان. ۴۷).

ترجمه: عشق در وجود من و لیلی از دوران کودکی به وجود آمد و این عشق در قلب من و لیلی رخنه کرد...

موضوع به حج بردن مجنون نیز در نمایشنامهٔ «*مجنون لیلی*» *نیز* از همان اثر (۱۹۵۵. ج.۲: ۲۰ – ۲۱)، اقتباس شده و از زبان زیاد در پاسخ به ابن‌عوف به این صورت می‌آید:

«لقد سقناه بالأمس فحجّ الکعبه الغرّا

ما تاب من العشق و لا استبرا...» (همان. ۳۸).

ترجمه: دیروز سعادت زیارت کعبهٔ پاک و مقدّس را نصیب او گرداندم/ اما از عشق لیلی توبه نکرد و بیزاری نجست...

همچنین، شوقی با توجّه به روایت اصفهانی (۱۹۵۵. ج.۲: ۲۵ – ۲۸)، بی انصافی منازل در حقّ قیس را بیان می‌کند:

«ان یا قوم لکم أن تعلموا أن قیساً هتک الخدرَ المصون

قیسُ لم یترک للیلی حُرمةً ما الّذی أنتم بقیس فاعلون؟...» (همان. ۵۲).

ترجمه: ای قوم! حالا باید بدانید که قیس حریم حفظ شدهٔ ما را هتک کرده/ او آبرویی برای لیلی باقی نگذاشته، می‌خواهید در برابر او چه کنید؟...

به جز موارد ذکر شده، صحنه‌های ایستادن قیس بر در خیمهٔ لیلی، آتش گرفتن دست قیس، خواستگاری کردن مجنون از لیلی و انتخاب ورد توسط او و ... نیز پیش‌متن‌هایی ذیل گشتار کمّی در نمایشنامهٔ «*مجنون لیلی*» محسوب می‌شوند؛ زیرا با تغییرات جزیی صوری در «*الأغانی*» نیز به چشم می‌خورند.

۲-۳-۲-۲-۲- گشتار کاربردی

چند نمونه گشتار کاربردی نیز در نوشتهٔ شوقی وجود دارد؛ مثلاً شوقی، رقیب قیس که در روایت اصفهانی (۱۹۵۵. ج.۲: ۱۰) مزاحم نامیده شده و در صحبت با مجنون موضوع علاقه‌اش به لیلی را بازگو کرده، با نام "منازل" و با نقل گفت‌وگوی نفسانی او می‌آورد:

«هو ابن الملوّح دل الهُزالُ علیه و نمّ اضطراب الخُطا

و هام بلیلی و هامت به لقد کنت أولی بهذا الهوی...» (همان. ۲۱).

ترجمه: او قیس‌بن ملوّح است. لاغری و لرزش گام‌ها بر وجود او دلالت دارد/ او عاشق لیلی شده و لیلی عاشق او، در حالی که من به این عشق سزاوارترم...

همچنین، در روایت اصفهانی (۱۹۵۵. ج.۲: ۷۱)، این مجنون است که از عشق لیلی می‌میرد و در نمایشنامهٔ شوقی، مرگ لیلی قبل از مجنون آورده می‌شود که البتّه با توجّه به نام نمایشنامه و مجنون محوری آن چندان هم دور از انتظار نیست:

«سمعت اسمی یلفظُه القبر

تنادینی من قبرها باسمی» (همان. ۱۱۹).

ترجمه: اسمم را شنیدم، قبر آن را تلفّظ می‌کند/ لیلی دارد از قبرش مرا صدا می‌زند.

اظهار پشیمانی پدر لیلی در (اصفهانی: ۷۴) بعد از مرگ مجنون و در «*مجنون لیلی*» بعد از مرگ لیلی مطرح می‌شود:

«و أعلمُ أنی کنتُ حربَ هواهما و کنتُ مع الواشی و عون المفنِّد» (همان. ۱۰۵).

ترجمه: می‌دانم که با عشق آن دو جنگیده‌ام و یاور افراد سخن‌چین و بدگو بوده‌ام.

و در بیت زیر نیز، شوقی مفاهیم «*الأغانی*» را با استفاده از الفاظ جدید، به نظم درآورده است:

«أرانی إذا صَلّیتُ یمَّمتُ نحوها بوجهی و إن کان المصلّی ورائیا» (اصفهانی، ۱۹۵۵. ج۲: ۵۶).

ترجمه: هرگاه نماز می‌خوانم، خودم را در می‌یابم که صورتم را به سوی او برمی‌گردانم، اگرچه قبله پشت سرم باشد.

«إذا الناسُ شَطَرَ البیت ولّوا وجوههم تلمستُ رکنی فی صلاتیا» (شوقی، بی‌تا: ۴۶).

ترجمه: وقتی مردم چهره‌هایشان را به طرف بیت‌الحرام برگرداندند، من در نمازم دو رکن مورد نظر خودم را جست‌وجو می‌کنم.

دیدیم که پری صابری کلیّت داستان را از نظامی اقتباس کرده و با تلفیق آن با اشعار عاشقانهٔ شاعران کلاسیک فارسی نمایشنامه‌اش را می‌نویسد. در حالی که احمد شوقی گاه به صورت تقلید یا گشتار از «*الأغانی*» بهره برده و گاه بدون پایبندی به هیچ پیش‌متنی، هنر نویسندگی خود را به نمایش می‌گذارد.

۲-٤- بینامتنیّت

رابطهٔ هم‌حضوری میان دو یا چند متن و یا حضور واقعی یک متن در متن دیگر است و به سه دسته تقسیم می‌گردد: صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل آن، عمل سنّتی نقل قول، صورت کم‌تر صریح و لفظی آن سرقت ادبی و مورد سوم که در پایین‌ترین حدّ صراحت قرار دارد، تلمیح نام دارد که درک و فهم ارتباط میان متون در این حوزه نیازمند دقّت است (Genette, 1997: 1-2).

۲-٤-۱- بینامتنیّت *لیلی و مجنون*

مأخذ اصلی صابری، «*لیلی و مجنون*» نظامی است، امّا نویسنده به مناسبت از اشعار حافظ، وحشی بافقی، مثنوی، غزلیّات شمس، عطّار و سهراب سپهری استفاده می‌کند.

۲-٤-۱-۱- تنوّع گفتمان

صابری با تلفیق منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی با اشعار عاشقانهٔ چند تن از شعرای برجستهٔ پارسی‌که به دوره‌ها و سبک‌های متفاوت تعلّق دارند، می‌کوشد تمام گفتمان‌ها و باورهای موجود در ادبیّات فارسی دربارهٔ مضمون عشق را منعکس کند:

۲-٤-۱-۱-۱- عشق زمینی

وحشی بافقی در ادبیّات فارسی، به عنوان یکی از نمایندگان عشق زمینی شناخته می‌شود و صابری برای نشان دادن گفتمان عاشقانه، حدود هفت مرتبه از شعراین شاعر سبک هندی استفاده می‌کند: «خوش آن روزی که زنجیر جنون بر پای من باشد/ به هر جا پا نهم از بی‌خودی غوغای من باشد» (صابری، ۱۳۸۳: ۲۳).[۱۱]

۲-٤-۱-۱-۲- عشق آسمانی

گفتمان عارفانه با نقل قریب به سی بیت از مثنوی و غزلیّات شمس مولوی، گفتمان غالب «*لیلی و مجنون*» محسوب می‌شود: «این‌بار من یکبارگی در عاشقی پیچیده‌ام/ این‌بار من یکبارگی از عافیت ببریده‌ام/ دل را زخود برکنده‌ام، با چیز دیگر زنده‌ام/ عقل و دل و اندیشه را از بیخ و بن سوزیده‌ام» (همان. ۱۱).[۱۲] افزون بر این، شعر عطّار نیز در این نمایشنامه، عشق عارفانه را متجلّی می‌سازد: «درین عمرت چه دیدی به از عمر جوانی...» (همان. ۴۳).[۱۳]

۲-٤-۱-۱-۳- عشق میانه (آسمانی – زمینی)

گفتمان دیگری که در نمایشنامه به آن بر می‌خوریم، گفتمان میانه است که به واسطهٔ اشاره‌ای گذرا به شعر «خانهٔ دوست کجاست؟» (همان. ۵۶) سهراب سپهری و سه بیت از غزلیّات حافظ دریافت می‌شود: «جان بی جمال جانان میل جهان ندارد/ هر کس که این ندارد حقّا که آن ندارد» (همان. ۱۷).[۱۴]

۲-٤-۱-۲- تاریخ

صابری در نگارش اثرش زمان‌ها را در هم می‌آمیزد، تا آن‌جا که حتّی صداهایی از دوره‌های تاریخی متأخّر نیز در نمایشنامه به گوش می‌رسد. مثلاً تابلو ششم «*لیلی و مجنون*» تداعی‌گر لوطیان عملهٔ استبداد است که در آستانهٔ انقلاب مشروطیّت لمپن نام گرفتند (اکبری، ۱۳۵۲: ۵۴ – ۵۵). صابری با نام اوباش و جاهل در نمایشنامه‌اش از این گروه سخن گفته و با به کار بستن لحن خاصّشان، نهضت لمپنیسم را در ذهن احیا می‌کند: آخ لیلی و اوخ مجنون/ ای وای بر اهل عصمت ما/ از مردی و از حمیّت ما...» (صابری، ۱۳۸۳: ۲۵).

۲-٤-۲- بینامتنیّت *مجنون لیلی*

به باور ژنت، تلمیح یکی از اقسام بینامتنیّت است (Genette, 1997: 1 – 2). بنا بر این تعریف، می‌توان گفت در نوشتهٔ احمد شوقی، بعضی مصادیق بینامتنیّت (دینی، مذهبی، سیاسی، عامیانه و داستانی) با سرمتن‌های اثر که قبلاً به تفصیل از آن‌ها سخن گفتیم، هم‌پوشانی دارند. صابری با قرار دادن متون مختلف در کنار منظومهٔ نظامی، تمایز زمانی را نادیده انگاشته و با استفاده از بینامتنیّت بر مفهوم عشق تمرکز می‌کند و شوقی گفتمان‌های رایج در عصر و زمانهٔ خود را به این صورت در اثرش متجلّی می‌سازد.

۳- نتیجه گیری

می‌توان گفت عنوان نمایشنامهٔ صابری دقیق‌تر است و اطّلاع کامل‌تری دربارهٔ محتوای اثر می‌دهد. صابری در توضیحات مقدّماتی به معرّفی شخصیّت‌ها، در توضیحات کاربردی به تصویرگری و در توضیحات بیانی به صحبت با خواننده می‌پردازد و در نهایت، با وصف صحنهٔ نمایش که معمولاً همراه با موسیقی است، هر تابلو را به پایان می‌رساند. در مقابل، شوقی در نمایشنامه‌اش عنوان را به شکلی متفاوت به کار می‌برد. او در توضیحات مقدّماتی، شخصیّت‌ها و زمان و مکان روایت و در توضیحات کاربردی، کنش هر پرده را به خواننده نشان می‌دهد. شوقی توضیحات صحنه‌ای را با قرار دادن داخل گیومه یا پرانتز از متن نمایشنامه جدا می‌کند. در «*لیلی و مجنون*» با تداخل ژانرها و تنوّع گفتمان‌های عاشقانه و سپس تاریخ، تصویر، نقّاشی،فیلم و موسیقی مواجهیم و در *مجنون لیلی*، علاوه بر تداخل

ژانـر، شـاهد حـضور عقایـد سیاسـی، مـذهبی، باورهـا و... نویـسنده و پـس از آن قطعـات آوازخوانی هستیم. از مجموع ۲۱۷ بیت نمایشنامهٔ صابری، ۱۶۴ بیـت یعنـی ۷۵ درصـد کـل متن با تغییرات بـسیار انـدکی برگرفتـه از نظـامی و ۲۵ درصـد بـاقی‌مانـده برگرفتـه از شـعر شاعرانی چون مولوی، حافظ، سـهراب و... اسـت و بـه ایـن ترتیـب، از گـزینش ابیـات کـه بگذریم، حضور نویسنده در متن صفر است. از سوی دیگر، از ۱۰۸۱ بیـــت نمایـشـــنامهٔ - شوقی، ۷۱ بیت یعنی فقط ۷ درصـد از کـلّ اثـر بـه شـکل تقلیـد یـا بـا گـشتارهای کمّـی و کاربردی از *الأغانی* اخذ شده و ۹۳ درصد باقی‌مانده، هنر شاعری نمایـشنامه‌نـویس را نـشان می‌دهد. تمرکز غایی «*لیلی و مجنون*» بر مفهوم عشق است که با ایجاد هـم‌زمـانی در اشـعار دوره‌های مختلف حاصل می‌شود و هدف نهایی «*مجنون لیلی*» که با استفاده از تلمیح تحقّق می‌یابد، نشان دادن شرایط و عقاید سیاسی، اجتماعی، مذهبی و...جامعه و خود شاعر است.

یاد داشت‌ها

۱- نوعی گل است سخت و سیاه که می‌توان برای نوشتن به کار برد (دهخدا «پلمه»).

۲- و نیز صفحات: ۱۱. ۱۵. ۱۷. ۲۱. ۲۵. ۲۹. ۳۳. ۳۹. ۴۳. ۴۹ و ۵۳.

۳- و نیز صفحات:۱۲. ۱۳. ۱۷. ۱۸. ۱۹. ۲۱. ۲۲. ۲۳. ۲۸. ۲۹. ۳۰. ۳۱. ۳۴. ۳۶. ۳۷ و...

۴- و نیز صفحات ۱۴. ۱۶. ۱۹. ۲۳. ۲۸. ۳۱. ۳۸. ۴۲. ۴۸. ۵۲ و ۵۶.

۵- و نیز صفحات ۳۰. ۴۴. ۷۱ و ۱۰۲.

۶- موارد آن در تقریباً تمام صفحات موجود است و با قلم متفاوت، مشخّص می‌شود.

۷- و نیز صفحات ۴۳. ۷۰. ۱۰۱ و ۱۲۰.

۸- و نیز صفحات ۴۹ – ۵۶.

۹- و نیز صفحات: ۲۶. ۳۰. ۳۳. ۳۹. ۴۳. ۴۷ و ۴۹.

۱۰- و نیز صفحهٔ: ۸۷.

۱۱-و نیز صفحات ۱۷. ۲۳. ۲۵. ۲۶. ۴۱ و ۵۱.

۱۲- و نیز صفحات: ۱۳. ۱۷. ۱۸. ۲۱. ۲۲. ۲۳. ۲۷. ۳۷. ۴۲. ۴۳. ۴۴. ۴۵. ۴۶. ۴۸. ۵۲. ۵۳

۱۳- و نیز صفحهٔ: ۴۶.

۱۴- و نیز صفحات: ۱۷. ۴۵ و ۵۲.

فهرست منابع

۱- اکبری، علی‌اکبر. (۱۳۵۲). ***لمپنیسم***. تهران: سپهر.

۲- اصفهانی، ابوالفرج. (۱۹۵۵). ***الاغانی***. (ج.۲). قاهره: بیروت: دارالثقافه.

۳- بهرامیان، اکرم. (۱۳۹۰). «**تحلیل جلوه‌های بینامتنیّت درادبیات نمایشی دودهۀ اخیر ایران**». پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد». دانشکدۀ هنر. دانشگاه تربیت مدرّس.

۴- پرونر، میشل. (۱۳۸۸). ***تحلیل متون نمایشی***. ترجمۀ شهناز شاهین. تهران: قطره.

۵- چکلوفسکی، پیتر. (۱۳۶۸). «**نظامی، نمایشنامه‌نویس چیره‌دست**». ترجمۀ مریم خوزان. در *نشردانش*. (۵۵). صص ۱۶ _ ۲۲.

۶- دوبرو، هدر. (۱۳۸۹). ***ژانر***. ترجمۀ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

۷- دودانگه، محرّمعلی. (۱۳۸۹).«**لیلی و مجنون، میراث‌دار نمایش و نمایشنامه-نویسی منظوم در ایران**». در *کتاب ماه ادبیّات*. (۴۷). صص ۱۱۰ - ۱۱۳.

۸- شوقی، احمد. (بی‌تا). ***مجنون لیلی***. بیروت: دارالکتاب العربی.

۹- صابری، پری. (۱۳۸۳). ***لیلی و مجنون***. تهران: قطره.

۱۰- الفاخوری، حنّا. (۱۳۸۳). ***تاریخ ادبیّات زبان عربی***. ترجمۀ عبدالمحمّد آیتی. تهران: توس.

۱۱- کلارستاقی، احمدعلی. (۱۳۸۳). «**نمایشنامه در ادبیّات معاصر عربی و تحلیل نمایشنامه‌ی *مجنون لیلی* احمدشوقی**». پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد. دانشکدۀ ادبیّات. دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۳- وحید دستگردی، حسن. (۱۳۷۶). ***لیلی و مجنون***. تألیف نظامی گنجوی. تهران: قطره.

۱۴- Allen. Graham. (2000). ***Intertextuality***. Londen and New York: Routledge.

15- Genette. Gerard. (1930). ***The Architext***. Trans: Jane E. Lewin.: Los Anjeles: University of California Press.

16-Genette. Gerard. (1997). ***Palemsests: Literature in second degree***. Trans: Channa Newman and Calude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

17- Prince. Gerald. (2003). ***A Dictionary of Narratology***. Linclon and London: University of Nebraska.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی