

پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال چهاردهم، شماره بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵ (صص ۴۰-۲۵)

بررسی نمایشنامه لیلی و مجنون اثر پری صابری

زهرا استاذزاده*

چکیده

منظومه های عاشقانه نظامی تحولات عظیمی در فضای ادبی ایران پدید آورد و این مسئله در آثار ادبی بعد از او خود را نشان داد. لیلی و مجنون نام نمایشنامه ای است از پری صابری که برمبنای لیلی و مجنون نظامی گنجوی نوشته شده است. هدف مقاله حاضر ارائه عناصر لازم در این متن نمایشی و بازنمایی این عناصر در نوشته وی می باشد. در کل می توان گفت صاحب اثر توانسته مطابق با اصول نمایشنامه نویسی پیش رود و ضمن تغییراتی که در متن ایجاد کرده آن را از حالت یکدستی خارج کند. پردازش اثر از جهت سازماندهی نمایشنامه منسجم و دقیق شکل گرفته؛ البته قطعاً لازم است به فضا سازی ها و شخصیت پردازی ها بیشتر پرداخته شود. در این مقاله پیوند ادبیات کلاسیک و نمایشنامه نویسی مدرن بر اساس نمایشنامه پری صابری نشان داده شده است و سعی شده که از منظر نقد و بررسی عناصر داستانی شیوه ی انعکاس اثر نظامی در اثر مذکور به روش تحلیلی ارائه شود.

کلید واژه ها: نمایشنامه، لیلی و مجنون، پری صابری، نظامی گنجوی

۱-مقدمه

بسیار پیش آمده است که با دیدن فیلم های اقتباسی درخشان و موفق، افسوس خورده ایم که چرا نمی توانیم شاهکارهای داستانی ادبیات فارسی را در چارچوب جادویی سینما و تئاتر به تماشا بنشینیم و استعداد و هنر سخنوران فارسی گوی را در معرض دید جهانیان قرار دهیم. سالن تئاتر و سینما امروز بهترین نمایشگر شکوه تاریخ، فرهنگ و صنعت است. سینماگران غربی از روایاتی ساده و پیش پا افتاده شاهکار های سینمایی می آفرینند، داستان های از یاد رفته را احیا می کنند، و حتی از

*مربی آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان وزارت علوم، تحقیقات و فناوری Email:Z_ostadzadeh@msrt.ir

داستان‌های مصوّر کودکانه، نسخه‌های سینمایی جذاب و پرفروشی خلق می‌کنند. آن‌ها به کمک سینما ضعف‌ها و کمبودهای تاریخ و تمدن خود را برطرف می‌کنند و آن‌چه را که ندارند، می‌سازند؛ و این چنین دائماً به بزرگ‌نمایی خود می‌پردازند. در مقابل، به نظر می‌رسد ما امروزه توانایی حفاظت از موارث خود را نداریم و نمی‌توانیم داشته‌های خود را به نحو شایسته‌ای به جهانیان معرفی کنیم. کمتر غیرایرانی‌ای را می‌توان یافت که آریو برزن، آرش کمان‌گیر، خشایارشا، کی‌خسرو، خسرو و شیرین، نادرشاه و ... را بشناسد و حتی متأسفانه بسیاری از ایرانیان نیز شناخت درستی از این شخصیت‌ها ندارند. دلیل این مسئله این است که در دنیای امروز فرهنگ بدون سینما، یک فرهنگ عقیم و خاموش است که نمی‌تواند صدای خود را به گوش دیگری برساند. «گنگِ خواب‌دیده‌ای» است که احساسی جز عجز نخواهد داشت، اگرچه حرف‌های بسیاری برای گفتن داشته باشد.

بازآفرینی یک اثر داستانی در قالب نمایشنامه و سینما نیازمند عوامل متعددی است؛ سیاست-گذاری‌های کلان فرهنگی، وجود عزم جدی در مدیریت سینمایی، آزادی عمل فیلم‌سازان مستعد در گزینش سوژه‌ها و عوامل مدیریتی و فنی بسیاری در این امر دخیل هستند. اما پرسش این‌جاست که از زاویه‌ی ادبیات و مطالعات ادبی چه کمکی به پیشبرد این هدف می‌توان کرد؟

بسیاری از آثار ادبی ما علی‌رغم برخورداری از ظرفیت‌های نمایشی قابل توجه، به دلایل مختلف از چشم سینماگران پوشیده مانده‌اند. تبیین این قابلیت‌ها و نحوه‌ی انطباق وجوه دراماتیک یک اثر داستانی با امکانات سینمایی، جذابیت داستان‌های کهن را برای فیلم‌سازان بیشتر کرده، و آنان را به اقتباس آثار ادبی ترغیب می‌کند. پیامد دیگر چنین تعاملی، ارائه‌ی ادبیات کهن مطابق با سلیقه‌ی معاصر و به شکل قابل‌فهم برای عموم است که برای ادبیات هم خالی از فایده نیست، زیرا به بازآفرینی آثار ادبی در رسانه‌ای به جذابیت سینما می‌انجامد.

۱-۱- بیان مساله

نظامی سراینده آثار ارزشمند در حیطه ادب غنایی است. منظومه‌هایی که هم از لحاظ ساختار و هم محتوا در بین مثنوی‌های عاشقانه جایگاه خاصی دارد. آثار ارزشمند نظامی گوشه‌هایی از فرهنگ ایرانی را از جنبه‌های مختلف به نمایش می‌گذارد. نظامی در این اثر فوق‌العاده عشق و کیفیت آن را تعریف نموده و به شکلی نمایشی و تصویری مراتب و حالات عشق لیلی و مجنون را نشان داده است. جذابیت شعر نظامی در گرو عاطفه عمیق شاعر و تفکرات عظیم و هنرمندانه اش می‌باشد که تا سالیانی دراز آشنایان این وادی را به خود مشغول کرده است. او با استفاده از فضای غنایی شعرش معاشیقی آرمانی را به نمایش می‌گذارد. پیتر چکولفسکی، ایران شناس معروف و نظامی شناس

برجسته، نظامی گنجوی را نمایشنامه نویسی چیره دست می داند که توانسته در لیلی و مجنون، جوهر نمایش حقیقی را نشان دهد (خوزان، ۱۳۶۸: ۱۸).

با نگاهی به سیطره ادبیات فارسی به شاهکارهای متفاوتی از این دست می رسیم که قابلیت های فراوانی برای تبدیل شدن به آثارنمایشی دارند. داستان هایی چون: رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، بیژن و منیژه، سلامان و ابسال، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و... با تصاویر نمایشی خود تاثیر خاصی را در ذهن مخاطبان زمان به یادگار گذاشته اند و در پیشرفت ادبیات نمایشی نقش موثری ایفا کرده اند؛ البته این جریان با قلم توانای نویسندگانی شکل گرفته است که قبل از همه به داستان های بزمی و رزمی منظوم ادبیات کلاسیک توجه کردند و آن را به صورت نمایش درآوردند. نمایشنامه نویسانی که در این عرصه تلاش قابل ملاحظه ای را نشان داده اند. از آن جمله می توان از "پری صابری" یاد کرد. او از کارگردانان موفق تئاتر ایران است. با وجودی که هنر تئاتر مخاطب معدودی دارد، آثار او همیشه مورد توجه دوستداران تئاتر قرار می گیرد و سالن هایی که آثار او را به نمایش می گذارند همیشه مملو از جمعیت است؛ او تاکنون آثار در خور توجهی نوشته و به چاپ رسانده است. لیلی و مجنون نظامی گنجوی نیز یکی از نمایشنامه هایی است که پری صابری با استفاده از اصل اثر برای اجرا، تنظیم کرده است. وی در این نمایشنامه درصدد ارائه نمایشی امروزی و نوین از این اثر بوده است. کلیت اثر این گونه نشان داده که صابری توانسته با پرداخت صحیح داستان و ایجازهای مناسب کلتی از داستان را به مخاطب نشان دهد و با عناصری چون دیالوگ، بیان احساس توسط بدن و موسیقی کارمتفاوتی را ارائه کند. کوشش اصلی در این مقاله کشف ساخت و بافت درونی متن از جهت نمایشی است و تلاش نگارندگان بر آن بوده تا نشان دهد که در نمایشنامه لیلی و مجنون تا چه میزان این عناصر نمود یافته است؟ نویسندگان بر این عقیده اند که بررسی این نمایشنامه، می تواند راهگشای ما در شناخت هر چه بیشتر نمایشنامه نویسی امروز ایران باشد.

۲-۱- پرسش های تحقیق

سوالات اصلی مطرح شده در این نوشتار این است که ۱- آیا اثر پری صابری از لیلی و مجنون نظامی تاثیرپذیری داشته؟ و ۲- میزان توانایی وی در پردازش نمایشنامه ای نوین در چه حد بوده است؟

۳-۱- پیشینه تحقیق

تاکنون سه فیلم بر اساس لیلی و مجنون، با فیلم نامه هایی از عبدالحسین سپنتا، علی محمد نوربخش و ابراهیم زمانی آشتیانی ساخته شده است که هیچ کدام آثار موفق‌تری را خلق نکرده اند. یکی از دلایل

چنین ضعف‌هایی در ایران، شاید این باشد که پژوهش‌های شاخص اندکی به بررسی نظری اصول و روش‌های تحقیقات نمایشنامه‌ای و سینمایی پرداخته‌اند. البته درباره لیلی و مجنون نظامی کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و منابع متعددی وجود دارد، اما به وجوه نمایشی آن بسیار کم پرداخته شده است، از جمله این آثار مقاله‌ای بسیار کوتاه از محرمعلی دودانگه است با عنوان «لیلی و مجنون میراث دار نمایش و نمایشنامه نویسی منظوم در ایران که در کتاب ماه ادبیات شماره ۴۷ چاپ شده است. قسمت اعظم این مقاله به نمایش در مفهوم کلی می‌پردازد و بسیار کوتاه در انتهای مقاله به نمایشنامه لیلی و مجنون پرداخته است. مقاله‌ای دیگر با عنوان بررسی تطبیقی ساختار تراغنی نمایشنامه‌های لیلی و مجنون و مجنون و لیلی از مرجان سادات عربزاده و... که بیشتر به مقوله روایت شناسی این اثر پرداخته است.

معرفی نمایشنامه لیلی و مجنون به روایت پری صابری

نمایشنامه با بیت مشهور نظامی آغاز می‌شود:

ای نام تو بهترین سرآغاز
بی نام تو نامه کی کنم باز؟ (نظامی، ۱۳۶۹: ۱)

اساس این نمایشنامه در ۱۲ تابلو تنظیم شده، که هر تابلو در واقع یک صحنه از نمایش است. استفاده از واژه تابلو در نمایشنامه با هنر نقاشی ارتباط پیدا می‌کند. در واقع، نمایشنامه نویس با استفاده از تصویرپردازی وقایع داستان را ترسیم می‌کند. در تابلو اول نمایش، از اصالت و شخصیت قبیله‌ای سخن گفته می‌شود که در ملک عرب مشهور و در جوانمردی معروفند. گره افکنی در تابلو دوم آغاز می‌شود و مجنون به لیلی دل می‌بندد. این گره در سراسر نمایشنامه و تقریباً در تمام پرده‌های نمایش ادامه می‌یابد تا آنجا که سرانجام به نقطه‌ی اوج داستان می‌رسیم. آنجا که در تابلوی دوازدهم مجنون به لیلی می‌رسد اما این وصال مدت کوتاهی صورت می‌گیرد و نهایت نمایش فراق دو دل‌داده از یکدیگر است. لیلی قربانی عقاید خانوادگی و تعصبات قبیله‌ای می‌شود و مجنون در عشق افراط گونه‌اش می‌سوزد. آدم‌های نمایشنامه به سه گروه اصلی، فرعی و سیاهی لشکر تقسیم می‌شوند. در گروه اول قهرمانان منظومه یعنی «مجنون» و «لیلی» مطرحند که داستان حول شخصیت و ماجرای آنان دور می‌زند. در گروه دوم کسانی چون پدر و مادرمجنون، پدر لیلی و ماندگار و همسرایان نمایش هستند. در گروه سوم که سیاهی لشکر هستند، شخصیت‌هایی چون نوفل (پهلوان پهلوانان)، صیاد، پیرزن، درویش، فضول، مردان قبیله لیلی و مردان قبیله مجنون را می‌توان ذکر کرد که از برخی تنها نامی آمده است و برخی دیگر به واسطه‌ی نقش و وظیفه‌شان شناخته می‌شوند.

نقد و بررسی نمایشنامه

برای ورود به این بحث لازم است نمایشنامه از نظر تم، نقشه داستانی، شخصیت، گفتا شنود، زمان و مکان و فضا و حالت تحلیل شود.

تم و مضمون

تم از ملزومات هر نمایشنامه است. یعنی هر نمایشنامه ای با یک فکر و اندیشه ای روبه روست که طی آن نمایشنامه مطرح می شود. در نمایشنامه لیلی و مجنون با یک درام رمانتیک مواجه هستیم که عشق، تم (مضمون) اصلی آن است و همان گونه که نظامی با آوردن اشعاری بر آن تاکید می ورزد، صابری نیز بر این اصل پایبند است. در کنار تم اصلی شاهد برخی اندیشه ها و مضامین تم فرعی نیز می باشیم مانند اشاره به شرایط اجتماعی دوران و مضامین اجتماعی موجود در اشعار.

داستان از جهت موضوع با آنچه نظامی سروده است تفاوت چندانی ندارد، صرف نظر از صحنه های نمایشی که صابری برای نمایشی تر کردن اثر به داستان افزوده است، شاید بتوان تفاوت اصلی را در ابتدای داستان دانست. آن جا که (ماندگار) - یکی از شخصیت های داستان نقش مونس خانواده مجنون را داراست (دودانگه، ۱۳۸۹: ۴). در حالی که حضور او در منظومه نظامی دیده نمی شود. همچنین در ابتدای داستان با معرفی پدر مجنون روبه رو می شویم و با مقایسه ای اجمالی در نمایشنامه و منظومه به این نکته دست می یابیم که از جهت محتوا تفاوت چندانی میان معرفی شخصیت ها وجود ندارد، اما صابری با توصیفات بیشتر شخصیت وی را برای ما پرنرنگ تر ساخته است. وی در ابتدا به معرفی شخصیت پدر مجنون می پردازد که در قسمتهایی از داستان حضور پرنرنگ دارد: در ایام قدیم در ملک عرب جنگاوری بوده است از طایفه عامری، عیاری مشهور، شمشیرزنی بی همتا، خوش قد و بالا، چست و چالاک، گردن کش و راهزن که بایاران خود در بیابان ها و وادی های هولناک کمین می کرد و راه بر کاروان ها می بست و تاراجشان می کرد و در صحرای بی کران گم می شد، آنچه را غارت کرده بود با گشاده دستی به نیازمندان ایل و تبارش می بخشید. مردم قبیله که دیدند عیار مردی ست جوانمرد و نیکو سرشت و درویش نواز، او را به ریاست قبیله برگزیدند و تکریمش کردند. یک قدر قدرت کامکار و مال دار... اما بی فرزند (نظامی، ۱۳۶۹: ۱۵).

نقشه داستانی

نقشه داستانی نمایانگر مراحل، رویدادها و کنش هایی است که شخصیت چالشگر برای رسیدن

به هدف های خود انجام می دهد. (مهجور و...، ۱۳۸۱: ۷) در طرح داستانی باکنش های متفاوتی روبه رو می شویم و کنش های هر نمایشنامه با دیگری متفاوت است گاه کنش ها جدی هستند و گاهی خنده را بر لب می نشانند. در مورد نمایش لیلی و مجنون نباید منتظر کنش هایی فرح بخش و پایانی خوش بود. آنچه می بینیم فضایی غم انگیز دارد. همچنین در نقشه داستانی یک اثر باید سازماندهی (organization) وجود داشته باشد و سازماندهی بیشتر نمایشها علت و معلولی است (تامس، ۱۳۹۲/۲۰۰۵: ۲۶۵). این ترتیب در نمایشنامه لیلی و مجنون نیز بر اساس رابطه علت و معلولی است و ما با رشته ای از رویدادهای متوالی و به ظاهر گریز ناپذیر روبه رو هستیم. عشق به لیلی سر منشا آشفتگی های کل داستان است. نمایشنامه طرح داستانی پیچیده ای ندارد و آنچه ما را متوجه این موضوع می سازد، میزان تحولات عاطفی شخصیت اصلی داستان است و از زمانی شکل گرفته که عشق در او پدید آمده است. این عشق گاه اوج می گیرد و مجنون، سر به بیابان می گذارد و گاه بر اثر آن گوشه نشینی اختیار می کند. این تحول شخصیتی، تغییراتی آرام و ساکن ایجاد کرده است، لذا طرح داستانی ساده ای را به نمایش می گذارد هم چنان که گفته می شود در یک طرح ساده در ماهیت موقعیت و درک شخصیت اصلی واژگونی چندانی صورت نمی گیرد. (همان، ۲۶۸) همچنین می توان گفت که از لحاظ ساختاری نمایش گرچه مانند هر تراژدی دیگری وجوه مختلفی چون بحران، گره افکنی، اوج، گره گشایی دیده می شود اما این وجوه به دلیل بنا نهادن کار بر روح بزمی و عاشقانه اثر کم رنگ شده است. به عنوان مثال در بحران، شخصیت بر سر دوراهی قرار می گیرد که در لحظه رویارویی با قدرتمندترین و منسجم ترین نیرو های مخالف در زندگی خود، باید در آخرین تلاش برای رسیدن به مقصود تصمیم بگیرد که چه کنشی انجام دهد (مک کی: ۱۳۸۷/۱۹۹۶: ۱۹۹). حال آن که در نمایشنامه، شخصیت اصلی راهی جز تسلیم شدن در برابر عشق ندارد.

شخصیت

ارسطو داستان را وسیله ای برای معرفی اشخاص بازی می داند یعنی داستان ظرف و اشخاص بازی مطروف آنند که اجازه بروز و ظهور در داستان پیدا می کند. به طور کلی مجموعه رفتارها، گفتارها، خصلت ها و عملکردهای آدم های نمایش، شخصیت آن ها را می سازد که ناشی از کنش و واکنش کاراکترهای نمایشنامه در موقعیت است (مهجور و ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱: ۷). بر این اساس باید عنوان کرد که شخصیت های نمایشنامه لیلی و مجنون مشخص هستند اما در لابه لای نقش هایشان نهفته می مانند و آن گاه که به اجرا درمی آیند، بروز پیدا می

کنند. در واقع شیوه شخصیت پردازی تلفیقی از ارائه شخصیت ها از طریق اعمالشان است (قائدعلی، بی تا: ۱۰). شخصیت های نمایش تفاوت چندانی با اصل داستان ندارند. فقط با چند شخصیت، افزون برداستان نظامی روبه روهستیم که بنا به ضرورت روایت آورده شده اند. ماندگار، همسرایان، اوباش، جاهل، سلحشور، جنگ جو و سردمداران از افرادی هستند که در داستان نظامی از آن ها خبری نیست و ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است. درست است که اکثر گفتگوهای شخصیت ها را نویسنده از داستان نظامی وام گرفته است، اما باید اذعان داشت که نوع گزینش، خودهنری است که صابری توانسته است از عهده آن به خوبی برآید (دودانگه، ۱۳۸۹: ۳). به عبارت دیگر هدف نویسنده از این نوع گزینش جلوگیری از یکنواختی داستان است و می خواهد تا حد ممکن از خستگی مخاطب بکاهد. نمونه ای از این مهارت، پرداختن به شخصیت ماندگار است که در صحنه های مختلف به کمک شخصیت اصلی می آید و با حضور خود موجب تفهیم بهتر و بیشتر موقعیت ها می گردد.

در شخصیت پردازی لیلی و مجنون، نظامی، علاوه بر بعد فیزیکی-جسمانی قهرمانان به بعد روانی و روحيات آنان نیز توجه می کند؛ همچنین بعد خانوادگی، تبار و خاندان شخصیت های اصلی را در نظر می گیرد و نیز به ویژگی های اجتماعی مثل نژاد، ملیت، عدل و انصاف و وضعیت مردم می پردازد. از این جهت در نمایشنامه صابری آنچه بیشتر نمود داشته است، بعد روانی و عواطف و احساسات شخصیت ها آمیخته با شرایط احتمالی آنان است. همچنین شخصیت ها به سه دسته اصلی، فرعی و سیاهی لشکر تقسیم شده اند که پیش از این معرفی شدند. در مورد شخصیت های فرعی باید که آن ها نقش بسیار کمرنگی در فضای داستانی پری صابری دارند و بیشتر در حد سیاهی لشکرمانده اند و این یکی از ضعف های شخصیت پردازی است. در واقع تک بعدی بودن پرسوناژهای فرعی و حضورشان تنها در لحظات مورد نیاز، از نقاط ضعف این نمایشنامه است. با نگاهی دیگر به شیوه پردازش صابری، شخصیت هایی را می بینیم که کمترین پیچیدگی را دارند و در واقع تبدیل به تیپ شده اند. آنان موضوع ذهنی واحدی را نمایش می دهند و خیلی زود به عنوان نوعی خاص از مردم که در زندگی روزمره یافت می شوند، قابل شناسایی اند مانند پیرزن، درویش، فضول، صیاد. شخصیت های نیمه پیچیده مربوط به افرادی است که بیش از تیپ ها آگاهی دارند اما هنوز آن طور که باید، کل موقعیت را نمی شناسند. شخصیت های متوسطی نظیر پدر لیلی، پدر و مادر مجنون، ماندگار. پیچیده ترین

شخصیت در این داستان، مجنون است. وی اصل سازماندهی نمایش را شکل می دهد و بیشتر کنش ها به وی اختصاص یافته است (دودانگه، ۱۳۸۹: ۱۱).

آن گونه که در داستان لیلی و مجنون نظامی می بینیم قهرمانان اصلی، یعنی لیلی و مجنون شخصیت های ایستایی هستند چرا که از ابتدای داستان در سرشت و اعمالشان تغییری ایجاد نمی شود. داستان با عشق بی حد این دو آغاز و با سرانجامی تلخ و با همان میزان عشق به پایان می رسد. گرچه حوادث و اتفاقاتی در طول داستان برای این دو شخصیت پیش می آید ولی از میزان عشق و علاقه این دو نسبت به یکدیگر کاسته نمی شود و تغییر نمی کنند. شخصیت های فرعی داستان یعنی پدر و مادر مجنون و لیلی، ابن سلام، نوفل و... نیز همگی شخصیت های ایستایی دارند، چرا که از دایره افکار و اعمال خود خارج نمی شوند و هرچند برای گریز از ضوابط محتوم عملکردهایشان تلاش می کنند، باز هم عبث و بی فایده است و همگی افرادی منفعل هستند (فائده علی، بی تا: ۱۰). این رویکرد در نمایشنامه نیز قابل مشاهده است و مخاطب در نتیجه این انفعال می تواند از حوادثی که قرار است اتفاق بیفتد پیشاپیش آگاهی پیدا کند و سرانجام نمایش را حدس بزند.

گفتا شنود

در تناثر به خاطر برخی محدودیت ها، مکالمه اشخاص بازی، عامل اساسی پیش برنده وقایع و توجیه کمی و کیفی آن است. در کل گفتارهایی که در داستان شکل می گیرد؛ کارکردهای گوناگونی دارد، مواردی چون پیش بردن روند داستان، معرفی هویت شخصیت ها، نمایش حالات و احساسات افراد، معرفی صحنه های داستانی (مهجور و ...، ۱۳۸۱: ۶).

در نمایشنامه لیلی و مجنون تفاوت در گفتارها سبب ایجاد تنوع برای مخاطب می شود. هرچند ماخذ اصلی صابری لیلی و مجنون نظامی است، اما نویسنده به مناسبت از اشعار حافظ، وحشی بافقی، مثنوی، غزلیات شمس، عطار و سهراب سپهری استفاده می کند و این تنوع گفتمان در جذابیت نمایش موثر واقع شده است. صابری با تلفیق منظومه لیلی و مجنون نظامی با اشعار عاشقانه چند تن از شعرای برجسته پارسی که به دوره ها و سبک های متفاوت تعلق دارند، می کوشد تمام گفتمانها و باورهای موجود در ادبیات فارسی درباره مضمون عشق را منعکس کند و آن گونه که محتوای عاشقانه اثر طلب می کند، این مضمون را اصل اساسی نمایشنامه قرار دهد. چنانکه در سراسر نمایشنامه مضامین مربوط به عشق زمینی، عشق آسمانی و عشق میانه قابل مشاهده است.

صابری برای نشان دادن عشق زمینی از اشعار وحشی بافقی استفاده می کند؛ زیرا وی به عنوان یکی از نمایندگان عشق زمینی شناخته می شود و صابری برای نشان دادن گفتمان عاشقانه، حدود هفت مرتبه از شعر این شاعر سبک هندی استفاده می کند: "خوش آن روزی که زنجیر جنون برپای من باشد / به هر جا پانهم از بی خودی غوغای من باشد" (وحشی بافقی، ۱۳۹۲، ۹۷ و صابری، ۱۳۸۳: ۲۳).

صابری با نقل قریب به سی بیت از مثنوی و غزلیات شمس مولوی، عشق آسمانی و گفتمان عارفانه را نشان می دهد که گفتمان غالب "لیلی و مجنون" محسوب می شود: "این بار من یکبارگی در عاشقی پیچیده ام / این بار من یکبارگی از عافیت بریده ام / دل را ز خود برکنده ام با چیز دیگر زنده ام / عقل و دل و اندیشه را از بیخ و بن سوزیده ام" (مولوی، ۱۳۷۶: ۵۳۱ و صابری، ۱۳۸۳: ۱۱).

عشق آسمانی - زمینی، گفتمان دیگری است که در نمایشنامه به آن برمی خوریم، صابری برای این کار اشاره ای گذرا به شعر "خانه دوست کجاست؟" سهراب دارد (سپهری، ۱۳۸۹: ۷۰)، (صابری، ۱۳۸۳: ۵۶). در صفحه هجده نمایشنامه به سه بیت از غزلیات حافظ اشاره می شود: "جان بی جمال جانان میل جهان ندارد / هر کس که این ندارد، حقا که آن ندارد" (حافظ، ۱۳۵۳: ۸۶ و صابری، ۱۳۸۳: ۱۷).

این همه استفاده از ادبیات کلاسیک و این تنوع گفتار در پیشبرد وقایع، برای ایجاد فضا و حالات بهتر در نمایشنامه موثر واقع شده است.

شگرد دیگری که در گفتارهای نمایشی این اثر دیده می شود، "مونولوگ" است مونولوگ (تک گویی) هنگامی در نمایشنامه پیدا می شود که بازیگر - شخصیت نمایشی - خطوط نسبتاً طولانی خود را برای بازیگران - شخصیت های نمایشی دیگر - بیان می کند. بقیه شخصیت ها ساکت و خاموش می مانند تا وی ماجراها و مکنونات ضمیر خود را بازگو کند. اما فراموش نمی کند که بازیگران، یعنی شخصیت های دیگر نمایش نیز مخاطب او هستند. (همان، ۱۳۸۱: ۱۱). در نمایشنامه لیلی و مجنون نمونه هایی از این نوع گفتار را می بینیم. در تابلوی نهم که پیرزن صید خویش را می کند و رسن به گردن مجنون می بندد. او را به این سو و آن سو می کشد. مردم جمع می شوند و او می خواند:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید / داستان غم پنهانی من گوش کنید و... (صابری، ۱۳۸۳: ۴۱).

شکسته به دنبال لیلی می گردد و در فراق او ناله سر می دهد. دیگران خاموش می مانند تا او به قصه خود ادامه دهد.

بهره گیری از "سولی لوکی" (soliloquy) یکی دیگر از انواع گفتار های نمایشی است. سولی لوکی (تنهاگویی) گفت و گو باخویشتن است و تنها گویی هنگامی رخ می دهد که بازیگر- شخصیت نمایشی- به تنهایی و برای خودش و در واقع برای تماشاگران خطوط مفصل را بیان می کند و از ماجراها و مکنونات ضمیر خود تماشاگران را باخبر می کند. بازیگر یا شخصیت تنها گو، گویی با سایه اش یا با خودش حرف می زند و افکارش را با صدای بلند بازگو می کند. نمونه ای از این گفت و گو را می توان در تابلوی هشتم مشاهده کرد. نوفل پهلوان با قبیله لیلی به جنگ می رود و مردان را گردن می زند. مجنون که به سر و دست کشتگان قبیله لیلی بوسه می زند با خویش زمزمه می کند:

شرط است به پیش یار مردن / زو جان ستدن ز من سپردن (نظامی، ۱۳۶۹: ۵۵)

نوع دیگر گفتار نمایشی کناره گویی است. جمله معترضه ای که در ذهن شخصیت پیدا می شود و شخصیت، آن جمله را برای کناره صحنه خطاب به تماشاگران بیان می کند. (همان، ۱۳۸۱: ۱۱). این نوع گفتار در نمایشنامه لیلی و مجنون از زبان دیگر شخصیت ها بیان شده است. افرادی که به اقتضای حال جملاتی کوتاه را به زبان می آورند همسرایان، ریش سفید، سردمداران از جمله شخصیت هایی هستند که در جای جای داستان جملات معترضه ای را بیان می کنند این گونه احساس می شود که آن ها اشخاص بی طرفی هستند که داستان را از بیرون می نگرند. از دیگر نقش های موثر در نمایشنامه، همسرایان هستند. همسرایان در نمایشنامه داستانی را نقل می کنند و خود همراه دیگر شخصیت ها عملاً در آن شرکت می کنند. از آنجا که دانش آن ها بیشتر از دیگر شخصیت هاست، معمولاً مشاوران قابل اعتمادی برای آگاهی از ایده ها هستند. (همان، ۱۳۹۲/۲۰۰۵: ۱۷۳). در این قسمت صابری گاهی از سایر شخصیت ها استفاده می کند که نقشی هر چند حاشیه ای اما برای تقویت موقعیت شخصیت اصلی داشته باشند و عشق او را بیشتر به نمایش در آورند. مانند گفتار ریش سفید قبیله در تشریح عشق و عاشقی مجنون (صابری، ۱۳۸۳: ۳۱).

بهره گیری از محرم راز نیز یکی از شیوه های گفت و گوی نمایشی است. (همان، ۱۳۸۱: ۱۱) محرم (confidant) شخصیتی است که کارکرد فنی او گوش سپردن از سر دلسوزی به احساسات و اندیشه های خصوصی شخصیت اصلی است. این شخصیت تاثیر مستقیم زیادی بر

کنش نمایشی ندارد، گرچه پیوسته دردل آن باقی می ماند و از آن جا که دیگر شخصیت ها راغبانه محرم را باور دارند غالباً دوستی قابل اعتماد محسوب می شود تا شاهدی شکاک. (تامس، ۱۳۹۲: ۱۷۴). و آن گونه که مشاهده می شود، محرم راز در این قصه ماندگار است. او در نقش محرم، فرصتی امن را برای حمایت و دلگرمی مجنون ایجاد می کند. همچنین حضور او سطح آگاهی مخاطب را در موقعیت های مختلف بالا می برد. در این قسمت حضور مادر لیلی و دلگرمی های او به عنوان همراز و محرم عشق لیلی جالب توجه است (صابری، ۱۳۸۳: ۳۵).

در نمایشنامه استفاده از لحن پرسشی و پرسش در دیالوگ را نیز مشاهده می کنیم. پرسش در دیالوگ عموماً سبب کنش را شدن هرچه بیشتر زبان خودگوینده و نیز دیالوگ های مخاطب آن می شود. این نوع شیوه ی بیان حتی فضای راکد و ایستای برخی از موقعیت ها را تعلیق را حادثه را جلوه می دهد. (پارسایی، ۱۳۹۳: ۳) نمونه این تکنیک در گفتارهای مجنون با پروردگارش و مناجات های او دیده می شود (صابری، ۱۳۸۳: ۵۵).

مکان

هنرنمایش از جمله هنر های محدود به زمان و مکان است. هر نمایشنامه دارای یک زمان کلان (تاریخی) و یک زمان خرد (شب و روز) است. همچنین هر نمایشنامه دارای یک مکان کلان (جغرافیایی) و یک مکان خرد (بیابان، شهر و اتاق و...) است. اهمیت زمان و مکان در فضا سازی نمایش و طراحی صحنه و لباس بسیار زیاد است و در بیشتر مواقع کارکرد های ویژه ای در پیشبرد رویدادها دارد. عنصر مکان در نمایشنامه، محیط فیزیکی است که ارتباط نمایشنامه با محیط فیزیکی آن امری بنیادین است و آن را باید کاملاً فهمید زیرا بخشی از کل مفهوم نمایشنامه محسوب می شود. (تامس، ۱۳۹۲: ۳۹). در توضیحات مقدماتی نمایشنامه، صابری مکان را در نظر نمی گیرد و تنها به معرفی اشخاص بازی بسنده می کند. مکان مورد نظر در اثر لیلی و مجنون، بیابان ها و صحراهای سوزان عربستان است و این تنها اطلاعاتی است که از مکان به دست ما می رسد لذا از تاثیر احساسی بر مخاطب کاسته می شود.

زمان

با توجه به اهمیت زمان در داستان، از نظر ژنت: زمان مندی روایت با در نظر داشتن سه محور نظم، بسامد و تداوم شکل می گیرد. که پژوهشگر با بررسی ترتیب، طول و تناوب زمان روایی در مقایسه با زمان واقعی به جایگاه عنصر زمان در روند گسترش طرح داستانی دست می یابد (سلیمانیان و...، ۱۳۸۹: ۲). بر این اساس این طور به نظر می رسد که در نمایشنامه لیلی و مجنون

آگاهی از زمان دقیق رویدادها اهمیتی ندارد. در واقع به سه عنصر نظم، بسامد و تداوم دقت چندانی نشده است این امر فهم نمایشنامه را دچار مشکل می کند. البته تعیین دقیق زمان در برخی نمایشنامه ها امکان پذیر نمی باشد اما شاید بتوان از لابه لای صحنه، گذر زمان را ساعت به ساعت، ماه به ماه و سال به سال و... متوجه شد که این گذر باز هم در متن نمایشنامه مشخص نمی شود. البته صابری در نگارش اثرش زمان ها را در هم می آمیزد، تا آن جا که حتی صداهایی از دوره های تاریخی متاخر نیز در نمایشنامه به گوش می رسد. مثلا تابلوی ششم تداعی گر لوطیان عمله استبداد است. صابری با نام اوباش و جاهل در نمایشنامه اش از این گروه سخن گفته و با به کار بستن لحن خاصشان، نهضت لمپنیسم را در ذهن احیا می کند: "آخ لیلی واوخ مجنون / ای وای براهل عصمت ما / از مردی واز حمیت ما..." (صابری، ۱۳۸۳: ۲۵).

فضا و حالت

هر نمایشنامه دارای فضای ویژه خویش است که از سایر کار پرداخت ها حاصل می شود. مانند: فضای مفرح، غمگین، توطئه گرانه و... این فضا در واقع حسی است که در برخورد با عناصر دیداری و شنیداری به مخاطب دست می دهد. حالت فضا و حس درونی شخصیت ها و آدم های بازی است و در طول نمایش مرتب تغییر می کند (مهجور و...، ۱۳۸۱: ۷). زمان، مکان، عوامل دیداری و شنیداری صحنه مثلا: رنگ ها، حجم ها، موسیقی، جلوه های صوتی ویژه، اشیا و لوازم، گفتگوی نمایشی جملگی وسایل و عواملی هستند که جو حاکم بر نمایشنامه و نمایش را پدید می آورند و حالت، هوا، احساس و عاطفه ی خاصی را در خواننده نمایشنامه و یا تماشاگر ایجاد می کند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۴: ۲). فضاهای موجود در نمایشنامه لیلی و مجنون غالبا غم انگیز است و کمتر لبخندی بر لب مخاطب می نشانند... به عنوان مثال در تابلوی یک، نویسنده فضای آغاز داستان را این گونه بیان می کند: "گرگ و میش غروب، هوی هوی بادهای کویری، همسرایان از دل کویری غبار آلود بیرون می آیند" (صابری، ۱۳۸۳: ۷). به عبارت دیگر، صابری فضاهای غمگین را با اطلاعات صحنه ای مناسب نمایان می کند همچنین فغان سوزناک موسیقی در ماجرای عقد لیلی و ابن سلام، پخش فیلم هزاران جنین به دنیا آمده، وصل شدن مجنون با ریسمان های سرخ به آسمان در تابلو دوم نیز از جمله اطلاعات صحنه ای نمایشنامه می باشد که نویسنده برای فضا سازی به کار گرفته است. تنها می توان در یک صحنه از نمایش موقعیتی را مشاهده کرد که در جریان آن خواننده به فضایی متفاوت می رسد آنجا که پیرزنی لنگ

لنگان ازراه دور می آید و مردی درویش را اسیروارمی آورد ووقتی مجنون دلیل این کاررا از او می پرسد چنین می گوید:

من بیوه ام، این رفیق درویش / در هردو ضرورتی زحدبیش
تا گردانم اسیروارش / توزیع کنم به هردیارش
گردآورم ازچنین بهانه / نیمی علف از برای خانه

نیمی من ونیمی او ستاند / گردی به میانه درنماند (نظامی، ۱۳۶۹: ۴۷)

این طنز کوچک دریک طرح داستانی باکنش های غمگین، روح تازه ای به اثر بخشیده است. یکی از عواملی که درفضای نمایشنامه لیلی و مجنون محسوس تر شده موسیقی است. تفاوت وزن شعرها، موسیقی متفاوتی را ایجاد کرده است که داستان را ازیک دستی خارج کرده اما همین چند آوایی در داستان بسیار خوش نشسته و به پیشبرد داستان کمک شایانی می کند، چرا که اشعاری که انتخاب کرده است ازحالات عاشقان و عارفان بزرگ سخن می گوید و با اشعار نظامی همخوانی و همراهی دارد. صابری در اکثر مواقع پایبند به شعر نظامی بوده و فقط در چند مورد اختلاف های جزئی با آن دارد: "ایزد به تضرعی که شاید / دادش پسری که باید" (صابری، ۱۳۹۳: ۸). که در نسخه نظامی به این صورت آورده شده است: دادش پسری چنان که باید. و بیت "یارم تو بدی و یاورم تو / نیروی دلاورم تو" (همان، ۴۷). با افزودن واژه دل قبل از ترکیب دلاورم با بیان نظامی همسان می شود. چنین تغییراتی را نمی توان گشتار خواند و به نظر می رسد کلماتی از ذهن یا قلم نویسنده جا افتاده اند. او ابیات زیر را به گونه ای متفاوت با نظامی ذکر می کند: "فریاد که دورم از تو مادر / فریادرسی نه جز تو مادر" (همان، ۵۱) و "اشک از پی تو دانه می کرد / شوی شده را بهانه می کرد" (همان، ۵۱). که در روایت نظامی به جای واژه مادر در بیت اول، فریاد و به جای تو در بیت دوم، دوست آمده است که با اندکی تسامح می توان این دو بیت را ذیل گشتار کاربردی قرار داد و گفت نویسنده در پی تغییر معنا چنین تغییراتی در آن ها داده است (عرب زاده حسینی و...، ۱۳۹۳: ۱۴).

عامل دیگر در ایجاد فضای نمایشنامه ریتم است. ریتم، الگوی متغیر در ضرب ها، واحدها، صحنه ها و پرده هاست. ریتم در کنار نواخت قادر به بازنمایی احساسات آدمی است. آنجا که ریتم مبتنی بر غرایز طبیعی انسان است، احساسات را به راحتی القا می کند. ریتم گاهی موجب تغییر شخصیت ها می گردد (تامس، ۱۳۹۲: ۲۲۷). ریتم نمایشنامه توانسته هیجان های عاطفی ایجاد شده و رسیدن به نقطه اوج، کم و زیاد شدن این هیجان را به خوبی انعکاس دهد. ریتم

در پرده ها به خوبی مشخص نیست. از آن جا که پرده (act) بزرگترین پیشروی نمایشی در یک نمایشنامه است می تواند یا از نظر نمایشنامه ای پیوسته باشد یا اینکه به صحنه هایی منظم یا نامنظم تقسیم شود. یک پرده را می توان به واسطه کیفیت نمایشی پایان آن شناخت. پایان پرده های اولیه یا افتتاحیه معمولاً آشکارا موجب انتظار چیز مهمی می شوند که قرار است در پرده بعدی روی دهد (تامس، ۱۳۹۲: ۱۱۶). پرده های موجود در نمایشنامه لیلی و مجنون، آرایشی معمولی را به ذهن می آورد و در برابر دیدگان تماشاگر و مخاطب آنچه صحنه ای را به صحنه دیگر می برد، تنها مکثی کوتاه، اوج موسیقی و تاریک شدن صحنه است؛ مخصوصاً اینکه داستان در ذهن مخاطب تکرار شده است.

نتیجه

- موضوع نمایشنامه با سروده نظامی تفاوت چندانی نداشته، اما تفاوت ها مربوط می شود به صحنه های نمایشی که صابری برای نمایشی تر کردن اثر به داستان افزوده است.
- عشق، تم (مضمون) اصلی نمایش است و همان گونه که نظامی با آوردن اشعاری بر آن تاکید می ورزد، صابری نیز بر این اصل پایبند است.
- در نمایشنامه وجوه مختلفی چون بحران، گره افکنی، اوج، گره گشایی دیده می شود اما این وجوه به دلیل بنا نهادن کار بر روح بزمی و عاشقانه اثر کمرنگ شده است.
- نمایشنامه طرح داستانی پیچیده ای نداشته چراکه میزان تحولات عاطفی شخصیت اصلی در طول داستان آرام و ساکن صورت گرفته است.
- شخصیت های نمایشنامه لیلی و مجنون، تفاوت چندانی با اصل داستان ندارند. فقط با چند شخصیت، افزون برداستان نظامی روبه روهستیم که انتخاب آن ها به تفهیم بیشتر نمایش کمک کرده است.
- شخصیت های فرعی در حد کارکردشان در نمایشنامه به آن ها اشاره شده و در واقع تک بعدی بودن پرسوناژهای فرعی و حضورشان تنها در لحظات مورد نیاز، از نقاط ضعف این نمایشنامه است.
- استفاده از شعر شاعران دیگر سبب جلوگیری از یکنواختی داستان شده و تا حد ممکن از خستگی مخاطب می کاهد. همچنین این تنوع گفتمان در جذابیت نمایش و در پیشبرد وقایع، ایجاد فضا و حالات بهتر در نمایشنامه موثر واقع شده است.

- در توضیحات مقدماتی نمایشنامه، آگاهی چندانی از مکان به مخاطب داده نشده و نویسنده، تنها به معرفی اشخاص بازی بسنده می کند. لذا از قدرت بخشیدن به تاثیر احساسی بر مخاطب کاسته می شود.
- در نمایشنامه به عنصر زمان توجه چندانی نشده و این امر آگاهی و فهم وقایع را دچار مشکل کرده است.
- فضاهای موجود در نمایشنامه لیلی و مجنون غالباً غم انگیز است و صابری فضاهای غمگین را با اطلاعات صحنه ای مناسب نمایان می کند.
- اوزان متفاوت اشعار، موسیقی متفاوتی را ایجاد کرده است که داستان را از یک دستی خارج کرده، البته همین جنبه در داستان بسیار خوش نشسته و به پیشبرد داستان کمک شایانی می کند. همچنین ریتم نمایشنامه توانسته هیجان های عاطفی را به خوبی انعکاس دهد.
- پرده های موجود در نمایشنامه لیلی و مجنون، آرایشی معمولی را به ذهن می آورد و آنچه صحنه ای را به صحنه دیگر می برد، تنها مکثی کوتاه، اوج موسیقی و تاریک شدن صحنه است؛ مخصوصاً اینکه داستان در ذهن مخاطب تکرار شده است.

منابع

- ۱-پارسایی، حسن، "نقدنمایشنامه آیین معصومیت اثر رونالد ریمن"، مجله نمایش، ۱۵۹، صص ۸۱-۷۹. آذر ۱۳۹۳.
- ۲-تامس، جیمز، تحلیل فرمالیستی، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد. تهران: سمت. ۱۳۸۹/۲۰۰۵.
- ۳-چکلوفسکی، پیتر، «نظامی نمایشنامه نویس چیره دست»، ترجمه مریم خوزان در نشر دانش. ش ۵۵، صص ۱۵-۲۲، ۱۳۶۸.
- ۴-حافظ، شمس الدین محمد، دیوان، به تصحیح غنی قزوینی، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۵۳.
- ۵-حمیدیان، سعید، لیلی ومجنون حکیم نظامی گنجه ای، تهران: قطره، ۱۳۷۶.
- ۶-دودانگه، محرمعلی، "لیلی ومجنون نظامی میراث دار نمایش ونمایش نامه نویسی منظوم در ایران"، مجله کتاب ماه ادبیات، ۴۸ (پیاپی ۱۶۷)، صص ۱۱۳-۱۱۰، اسفند ۱۳۸۹.
- ۷-سپهری، سهراب، هشت کتاب، چاپ نخست، تهران: انتشارات سمیر، ۱۳۸۹.
- ۸-صابری، پری، لیلی ومجنون، تهران: قطره [نمایشنامه]، ۱۳۸۳.
- ۹-عرب زاده حسینی، مرجان سادات؛ صالحی نیا، مریم؛ مهدوی، جواد، "بررسی تطبیقی ساختار ترامتنی در نمایشنامه های لیلی ومجنون ومجنون لیلی"، نشریه ادبیات تطبیقی، دوره ۶، شماره ۱۱، صص ۲۲-۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
- ۱۰-قائده علی، صدرا، "تحلیل شخصیت وشخصیت پردازی در دومنظومه خسرو وشیرین ولیلی ومجنون"، مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه بیرجند، ۳، صص ۱۴-۱، ۱۳۸۲.
- ۱۱-مک کی، رابرت، داستان-ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی، ترجمه محمدگذرآبادی، تهران: هرمس، ۱۳۸۷.
- ۱۲-مولوی، جلال الدین محمد، کلیات شمس، مقدمه بدیع الزمان فروزانفر، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۶.
- ۱۳-مهبجور، پریسا؛ ناظرزاده کرمانی، فرهاد، "بررسی ساختمایه های بیان نمایشنامه ای در خسرو وشیرین نظامی گنجوی"، مجله هنر و معماری، شماره ۲، صص ۱۰۲-۸۷، ۱۳۸۱.
- ۱۴-نظامی گنجوی، الیاس، لیلی ومجنون، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
- ۱۵-نیک منش، مهدی، سلیمیان، سونا، "نقدنمایشنامه زنان مهتابی، مردآفتابی"، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۹، صص ۲۳۵-۲۱۳، ۱۳۸۹.
- ۱۶-وحشی بافقی، کمال الدین، دیوان، با مقدمه سعید نفیسی، چاپ اول، تهران: نشر ثالث، ۱۳۹۲.