

نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال ۶، شماره ۱۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

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

مرجان سادات عربزاده حسینی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر مریم صالحی‌نیا
استاد یار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمدجواد مهدوی
استاد یار دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

هدف مقاله حاضر، تحلیل و تطبیق ساختار تراامتنی نمایشنامه‌های منظوم «لیلی و مجنون»، نوشته پری صابری در ادبیات معاصر فارسی و «مجنون لیلی»، نوشته احمد شوقي در ادبیات معاصر عربی است. به این منظور، نویسنده‌گان پس از شرح الگوی تراامتنیت ژرار ژنت به واکاوی آن در هر یک از آثار مذکور پرداخته و نشان می‌دهند که از میان گونه‌های این نظریه یعنی «پیرامتنیت، سرمتنیت، بیشمتنیت، بینامتنیت و ورامتنیت»، چهار نوع اول آن در هر دو نمایشنامه یافت می‌شود. سپس، برخی تفاوت‌ها و شباهت‌های تراامتنی «لیلی و مجنون» و «مجنون لیلی» را بر شمرده و نتیجه‌گیری می‌کنند، صابری و شوقي با ذوق و قریحه‌هایی متفاوت و با توجه به شرایط عصر و جامعه و همچنین، ایدئولوژی شخصی خویش، بر اساس یک قصه مشترک (لیلی و مجنون)، نمایشنامه‌هایی را خلق کرده‌اند که اختلاف در پیرامتنیت آن‌ها به ژانر نمایش و تفاوت در اصول نمایشنامه-

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۶/۱۵
arabzadehmarjans@yahoo.com
maryamsalehinia@yahoo.com
mahdavijavad@yahoo.com

*تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۰/۲۴
نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول:

نویسی نویسنده‌گان باز می‌گردد و افرون بر آن، از یکسو تفاوت آشکاری میان پیش‌متن‌های «لیلی و مجنون» و «مجنون لیلی» و از سوی دیگر، تفاوت‌های بنیادینی در نوع کاربرد و جلوه‌های بینامتیّت و سرمتیّت این متون وجود دارد.

واژه‌های کلیدی: ساختار ترامتی، نمایشنامه، لیلی و مجنون، شوقی، صابری، ادبیات تطبیقی.

۱- مقدمه

«لیلی و مجنون» نظامی گنجوی که به تعبیر پیتر چکلوفسکی، نمایشنامه‌ای روانشناسی است (خوزان، ۱۳۶۸: ۱۸) و بر توانایی شاعر در زمینه استفاده از ساخت نمایشی در داستان دلالت دارد، توجه برخی نمایشنامه‌نویسان را به خود جلب کرده است. در ادبیات فارسی، پری صابری (۱۳۱۱) نمایشنامه 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 ریشه عربی دارد و اوّلین مرتبه در «الشعر والشّعراً»ی ابن قتيبة دینوری به آن اشاره شده، از نگاه نمایشنامه‌نویسان عرب نیز دور نمانده است. احمد شوقی (۱۸۶۸ - ۱۹۳۲)، شاعر و نویسنده درباری مصر در سه سال پایانی عمر خود نمایشنامه «مجنون لیلی» را براساس داستان عاشقانه لیلی و مجنون به نظم در آورده است. شوقی از یکسو با توجه به گرایش مذهبی خود، رنگ دینی به عشق این دو اسطوره بخشیده و از سوی دیگر، این داستان را دستاویزی برای بیان عقاید سیاسی اش قرار داده است.

۱-۱- پیشینه پژوهش

می‌توان گفت این جستار پیشینه دقیقی ندارد، یعنی تا به حال کسی با نظریه ترامتیّت و به صورت تطبیقی این دو نمایشنامه را تحلیل نکرده، اما برخی پژوهش‌های مرتبط با آن عبارت است از: ۱) چکلوفسکی، پیتر. (۱۳۶۸). «نظامی، نمایشنامه‌نویس چیره‌دست». ترجمه مريم خوزان. در نشردانش. (۵۵). صص ۱۶ - ۲۲. این مقاله به جوهر نمایشی و فن روایت در آثار نظامی اشاره کرده و بر تحلیل آن در خسرو و شیرین تمرکز می‌کند. ۲)

کلارستاقی، احمدعلی. (۱۳۸۳). «نمایشنامه در ادبیات معاصر عربی و تحلیل نمایشنامه مجنون لیلی احمد شوقي». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد. این پژوهش در بخش سوم با هدف دست یافتن به اصول نمایشنامه بدون استفاده از نظریه خاصی اثر شوقي را تحلیل می‌کند. (۳) دودانگه، محترمعلی. (۱۳۸۹). «لیلی و مجنون، میراثدار نمایش و نمایشنامه‌نویسی منظوم در ایران». در کتاب ماه ادبیات. (۴۷). صص ۱۱۰-۱۱۳. این نوشتار، پیکره داستانی نمایشنامه «لیلی و مجنون» پری صابری را خیلی کوتاه نقد می‌کند. (۴) رضایی مقدم، مریم. (۱۳۸۹). «تطبیق بین مجنون لیلی احمد شوقي و لیلی و مجنون نظامی گنجوی». پایان نامه کارشناسی ارشد دانشکده ادبیات دانشگاه حکیم سبزواری. با توجه به ساختار پایان نامه مورد نظر، می‌توان گفت نویسنده تفاوت بنیادین نمایشنامه و منظومة کلاسیک را نادیده انگاشته است. (۵) رمضانی، آزاده. (۱۳۹۰). «بررسی قابلیت‌های بازآفرینی لیلی و مجنون در سینما». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات دانشگاه بیرجند. این پایان نامه، فیلم نامه‌هایی را که براساس لیلی و مجنون نوشته شده‌اند، بررسی می‌کند. (۶) بهرامیان، اکرم. (۱۳۹۰). «تحلیل جلوه‌های بینامنیت در ادبیات نمایشی دو دهه اخیر ایران». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس. این پایان نامه به سنجش ظرفیت‌های بینامنی درام ایران با تأکید بر آثار پری صابری، محمد یعقوبی و محمد چرمشیری پرداخته است.

۱-۲-۱- مبنای نظری

بررسی ارتباط یک متن با سایر متون از جمله موضوعات مهمی است که توجه ساختارگرایان و پسا ساختارگرایانی چون ژولیا کریستوا، رولان بارت، ژرار ژنت و... را به خود جلب نموده و از میان نظریه پردازان مختلف، ژنت این موضوع را در ابعاد وسیع تر و چهارچوب منسجم‌تری مورد پژوهش قرار داده است. وی در ابتدای «پلمسیست» که بیشتر الهی در ترجمه، آن را به درستی^(۱) پلمه‌ها نامیده است، می‌گوید: «من امروز ترجیح می‌دهم بگوییم موضوع بوطیقا، ترامتنی یا تعالی متنی متن است، همان چیزی که قبلًا به هر امری

که متن را در ارتباط با متون دیگر قرار دهد، اطلاق می‌کردم» (Genette, 1997: 1). ژنت بررسی تمام روابط میان‌منی و متغیرهای آن را تراامتینیت نام می‌نهد که می‌توان آن را بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختارگرا خواند.

۲- بحث

«لیلی و مجنون» پری صابری با اقتباس از «لیلی و مجنون» نظامی و «مجنون لیلی» شووقی بر اساس روایت عربی «الأغانی» نوشته شده است، بنابراین، هر دو اثر، استوار بر پیش‌من-

های مشخصی هستند و علاوه بر این، پیوندهای پیچیده‌تری نیز با متون دیگر دارند.

۱-۲- پیرامتنیت

پیرامتن‌ها به منزله ورودی‌های جهان متن هستند و «همان‌گونه که از پیشوند دو پهلویشان بر می‌آید، شامل همه آن چیزهایی می‌شود که هر گز مشخصاً متعلق به متن یک اثر نیست، اما در ارائه یا حضور بخشیدن به متن از راه شکل دادنش در قالب یک کتاب سهیم است» (Ibid. 63).

۱-۱-۲- پیرامتنیت لیلی و مجنون

۱-۱-۱-۲- عنوان

نخستین پیرامتنی که در «لیلی و مجنون» به چشم می‌خورد، صفحه عنوان اثر است که به صورت زیر آمده است: لیلی و مجنون / (برگرفته از نظامی گنجوی) / به روایت پری صابری. هم‌چنان که پرونر می‌گوید: «برای عنوان، سه نقش را می‌توان در نظر گرفت: ابتدا باعث تشخیص اثر می‌شود؛ سپس، در مورد محتوای اثر اطلاع‌رسانی می‌کند و سرانجام، به نوعی باعث جلب توجه می‌گردد» (پرونر، ۱۳۸۸: ۲۱). می‌بینیم که برای تعیین هویت نمایشنامه مذبور در عنوان از اسم قهرمانان اصلی اثر استفاده شده، سپس، با آوردن عبارت توضیحی داخل پرانتز، پیش‌من نوشته معروفی می‌شود و برای تمایز نمودن کار از سایر 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 نمایشنامه 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 نمی‌گنجانند. 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:

۲-۱-۱-۱-۲- توضیحات مقدماتی

در این قسمت که قبل از شروع متن نمایشنامه ذکر می‌شود، اشخاص نمایشنامه و نسبت آن‌ها با یکدیگر، عنوان و بعض‌اً سن، خصوصیات 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 اطلاعاتی نیز درباره مکان، زمان یا کنش نمایشی به خوانندگان ارائه می‌دهند (همان. ۳۴)، اما در توضیحات مقدماتی «لیلی و مجنو» صحبتی از زمان و مکان و کنش دیده نمی‌شود و نمایشنامه نویس فقط به معروف نقش آفرینان می‌پردازد.

۲-۱-۱-۲- 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 نمایشنامه 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 می‌گذار» (همان. ۷).^(۲)

۲-۱-۱-۳- توضیحات بیانی

واسطه متن نمایشی و نمایش محسوب شده و از زبان راوی / نمایشنامه نویس و با قلمی متفاوت، در میان گفت‌و‌گوی شخصیت‌ها می‌آیند و نمونه بر جسته آن در تابلو دوم مشاهده می‌شود: «پخش فیلم هزاران جنین به دنیا نیامده / مجنو در تار و پود رسمنهای سرخ به آسمان وصل شده، در خواب است و به مرور زمان بیدار می‌شود / ... / دو دلداده تقدیری در تار و پود رشته‌های سرخ گیر افتاده‌اند» (همان. ۱۱).^(۳)

۲-۱-۱-۴- توضیحات متنی

نویسنده‌گان گاهی اطلاعات صحنه‌ای را در داخل متن نمایش قرار داده (پرونر، ۱۳۸۸: ۳۷) و در پایان هر پرده، تابلو و... نمایشنامه، صحنه نمایش را بدون حضور بازیگران وصف می‌کنند. توضیحاتی مشابه پایان تابلوهای دوازده گانه لیلی و مجنون از این گونه توضیحات شمرده می‌شوند: «هوهی بادهای مخالف / تاریک می‌شود» (صابری، ۱۳۸۳: ۹).^(۴)

۲-۱-۲ - پیرامتنیت مجنون لیلی

۲-۱-۲-۱ - عنوان

نخستین پیرامتنی که در نمایشنامه 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 صفحه 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 موقع شاهد عطف لیلی و مجنون هستیم. از آنجا که لیلی و مجنون نام دو اسطوره معروف عشق است، می‌توان گفت عنوان مزبور درونمایه اثر را به خوبی باز می‌نمایاند و در عین حال، مرکزیت 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 نمایشنامه شوقی نیز دیده می‌شود:

۲-۱-۲-۱-۱ - توضیحات مقدماتی

در این بخش، زمان داستان آغاز حکومت امویان و مکان آن، صحراي نجد عنوان شده و شخصیت‌های نمایشنامه به ترتیب اهمیت معرفی می‌شوند.

۲-۱-۲-۱-۲ - توضیحات کاربردی

با بررسی توضیحات کاربردی در آغاز هر فصل به زنجیره مکانی نمایشنامه پی می‌بریم: این تراژدی از سرزمین نجد در قبیله بنی عامر شروع می‌شود و در مسیر کاروان میان نجد و یرب، گوشه‌ای از بیابان و صحرا در یکی از روستاهای جنیان در قبیله بنی ثقیف 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 العھی یسمرون فی أوائل اللیل...» (شووقی، بی‌تا: ۷).^(۵) ترجمه: دختران و پسران جوانی از قبیله در اوایل شب به قصه‌گویی پرداخته‌اند.

۳-۲-۱-۲- توضیحات یانی

در «مجنون لیلی» توضیحات یانی به دو دسته تقسیم می‌شود: دسته‌ای در ضمن این که اطلاعاتی به بازیگران می‌دهد، به خوانندگان هم کمک می‌کند تا جزیئات نمایش را پیش چشم خود، مجسم کنند: «یظهر قيس و زیاد من جانب المسرح الآخر» (همان. ۱۹). ترجمه: در حالی که قيس و زیاد از طرف دیگر ظاهر می‌شوند.^(۶) و دسته دیگر متعلق به بازیگران است و دستوراتی در جهت اجرای نمایش به ایشان ارائه می‌دهد: «ضجره» (همان. ۱۱). ترجمه: با ناراحتی.

۴-۲-۱-۲- توضیحات متنی

توضیحات متنی، کم‌کاربردترین پیرامتن در نمایشنامه 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 نمایشنامه شوقی و صابری به دو دسته عنوان و توضیحات صحنه‌ای تقسیم می‌شوند. عنوان نمایشنامه فارسی اطلاع کامل‌تری در مورد محتوای کتاب می‌دهد و عنوان نمایشنامه عربی، متفاوت و نشان‌دهنده سوگیری خاص نویسنده است. توضیحات صحنه‌ای در «لیلی و مجنون» با تغییر قلم مشخص می‌شوند و در «مجنون لیلی» با قرار گرفتن داخل پرانتر یا گیومه، بر طبق اصول نمایشنامه‌نویسی کلاسیک به نوعی از متن جدا می‌شوند. توضیحات مقدماتی «مجنون لیلی» از «لیلی و مجنون» دقیق‌تر است، زیرا خواننده را به زمان و مکان روایت نیز رهنمون می‌کند. توضیحات کاربردی نمایشنامه شوقی در آغاز هر پرده به نوعی کنش پرده را نشان می‌دهد و در مقابل، صابری در این نوع توضیحات به تصویرگری می‌پردازد. توضیحات یانی مخصوص بازیگران که

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

۲-۲- سرمنتیت

ژنت نظام‌های آغازین را که هر متن از آن نشأت می‌گیرد، سرمنت نامیده و می‌گوید: «سرمنت‌ها، کل مجموعه مقولات عمومی یا فرابود سخن‌های گفتمان، شیوه‌های گزاره و ژانرهای ادبی است که هر متن از آن نشأت می‌گیرد» (Genette, 1977: 1).

۲-۲-۱- سرمنتیت لیلی و مجنون

۲-۱-۱- تداخل ژانرهای و انواع ادبی

«ارائه 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 تجسس یافته‌اند و ترکیبی از این دو» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۶۸). در یک نگاه کلی، «لیلی و مجنون» ترکیبی از روایت خالص و روایت با تقلید است. نویسنده در توضیحات صحنه‌ای با صدای خویش و در متن از زبان شخصیت‌های نمایشنامه‌اش صحبت می‌کند. به این ترتیب، در اثر پری صابری هر سه ژانر حماسی، غایی و نمایشی حضور می‌یابند و از سوی دیگر، قرار گرفتن قالب‌های شعری گوناگون غزل، مثنوی، شعرنو و ... در کنار هم نیز مسئله آمیختگی یا تداخل انواع ادبی را در این اثر به وجود می‌آورد.

۲-۱-۲- عشق

پری صابری با تلفیق منظمه نظامی گنجوی با اشعار شاعرانی چون مولوی، حافظ، وحشی بافقی، عطار و ... عشق را به عنوان یکی از سرمنت‌های برجسته اثر خود معرفی می‌کند. به این مبحث مهم ذیل بینامنیت لیلی و مجنون به تفصیل می‌پردازیم.

۲-۱-۳- تصویر و نقاشی

استفاده از واژه تابلو در تقطیع نمایشنامه با غنای تصویری آن مناسب دارد. در یک نمای کلی می‌توان گفت «لیلی و مجنون» از دوازده تابلو نقاشی که در کنار هم چ—یده شده‌اند، تشکل یافته است. سرمنتیت نقاشی در تابلوهای وصفی، برجسته‌تر است و

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

۲-۱-۴- فیلم و سینما

فیلم و سینما به عنوان یکی دیگر از سرشناس‌ترین سرمنتی بر جسته «لیلی و مجنون» که در برخی آثار دیگر صابری نیز یافت می‌شود، پایداری عشق به سینما در وجود این نمایشنامه‌نویس معاصر را نشان می‌دهد: «پخش فیلم مراسم حج...» (همان. ۲۱).

۲-۱-۵- موسیقی

آخرین سرمنتی 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: «همه‌مه سر و صدا بوق و کرنا» (همان. ۲۵).^(۹)

۲-۲-۲- سرمنتیت مجنون لیلی

۲-۲-۲-۱- تداخل ژانرهای

به تعبیر ژنت، شاعر در ژانر نمایشی صور خیال خود را در رابطه بی‌واسطه با دیگران، در ژانر غنایی، صورت‌های خیالی خود را در رابطه بی‌واسطه با خود و در ژانر حماسی، خیال خود را در رابطه با واسطه خود و دیگران ارائه می‌دهد (Genette, 1930: 1). شوقي در «مجنون لیلی» هر سه ژانر را به کار می‌گیرد. ژانر اصلی اثر او نمایشی است؛ اما در توضیحات صحنه‌ای از شیوه روایت‌گری حماسی و در گفت‌گوی شخصیت‌ها و موضوع محوری اثر، از ژانر غنایی بهره می‌گیرد.

۲-۲-۲-۲- تنوع گفتمان

۲-۲-۲-۱- مذهب

دین در نمایشنامه شوقي کاربرد زیادی دارد، چنان که شاعر برای بالا بردن مقام ابن ذریع از مقام امام حسین(ع) استفاده می‌کند:

«رضیع الحسین علیه السلام و تربُّ الحُسَيْن مِنَ الْمَكْتَبِ» (شوقي، بی‌تا: ۸).

ترجمه: او هم‌شیر و هم‌بازی امام حسین(ع) از دوران خردسالی است.
هم‌چنین، دلسوزانه از زبان زیاد، قیس را به توسل جستن به پیامبر(ص) نصیحت می‌کند:
«فَقَمْ قَيْسُ وَاضْرَعَ مَعَ الْضَّارِعِينَ وَأَنْزَلَ بِجَدٍ الْحَسِينَ الْأَمْلَ» (همان. ۳۹).
ترجمه: پس ای قیس برخیز و همراه زاری کنندگان زاری کن و امیدت را به جد امام
حسین(ع) بیند.

و در قسمتی دیگر، قداست و حرمت قرآن را به میان می‌آورد:
«نَحْنُ كَعْثَمَانُ وَلِيلِي بَيْتَنَا كَالْمُصَحَّفِ» (همان. ۴۸).

ترجمه: ما مانند عثمان هستیم و لیلی بین ما مثل قرآن شریف است.
و از ذکر الله اکبر و اذان بالل نیز سخن می‌گوید:

«سُدِيْ كَبَرُوْ مَا أَذْنُ قَيْسُ مَفِيقَةً وَإِنْ سَكَبُوا فِيهَا اذانَ بَلَالَ» (همان. ۶۱).

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

۲-۲-۲-۲- سیاست

احمد شوقی در «محجنون لیلی» به انعکاس شرایط سیاسی روزگارش می‌پردازد، به گونه‌ای که سخنان بشر درباره دوستی امام حسین(ع)، خفقان سیاسی‌مزهبي را منعکس می‌کند:

«ولَكُنْ أَخَافُ امْرًا أَنْ يَرِيْ
مَعْلَى تَشْيِعٍ أَوْ يَسْمَعُه
أَحَبُّ الْحَسِينَ وَلِكِنْمَا
لَسَانِي عَلَيْهِ وَقَلْبِ مَعِهِ...» (شوقي، بی‌تا: ۸).

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

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

«مَا الَّذِي أَضْحِكَنِي
الظَّبَابَاتِ الْعَامِرِيَّه
وَلِيلِي أَمْوَيَّهُ؟» (همان. ۹).

«أَلَانِي أَنَا شَيْعَيُّ

ترجمه: برای چه آهوان بنی عامر به من خنديدند؟ آیا برای این که من شیعی هستم و لیلی اموی؟

۳-۲-۲-۲-۲-۳- اسطوره و باورهای عامیانه

یکی از سنن عرب این است که مانع ازدواج دخترشان با فردی که درباره او غزل سروده، می‌شوند و تعهد به این سنت در «مجنون لیلی» ملاحظه می‌شود. منازل در این مورد چنین می‌گوید:

«رُبّ شعر قال فِي لِيلِي، بِهِ هَتْف الْبَدْوُ وَضَعِحُ الْحَاضِرُونَ» (همان. ۵۱)
ترجمه: چه بسیار اشعاری که درباره لیلی سرودم و همه بدويان و شهرنشینان آن اشعار را شنیدند و به آن فریاد زدند.

و در قسمتی دیگر، یکی از مردان قبیله لیلی صراحتاً به این رسم اشاره می‌کند: «وَ مِنْ سَنَةِ الْبَيْدِ نَفْضُ الْأَكْفَفِ مِنْ الْعَاشِقِينَ إِذَا شَبَّيَا» (همان. ۵۸).

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

و این مسأله در گفت‌وگوی مجنون و لیلی از زبان لیلی نیز طرح می‌شود:
«كَلَانَا قَيسُ مَذْبُوحٌ قَتِيلُ الْأَبِ وَ الْأُمِّ طَعِينَانَ بَسْكِينٍ مِنَ الْعَادِهِ وَ الْوَهَمِ» (همان. ۹۴).

ترجمه: ای قیس! ما هر دو قربانی پدر و مادر هستیم و دچار ضربه چاقوی عادتها و سنت‌ها شده‌ایم...

همچنین، مواردی که در پرده دوم درباره شفای قیس با قلب گوسفند و ذبح گوسفند توسط نوجوانی که تازه به بلوغ رسیده، سخن می‌گوید (همان. ۳۰ - ۳۲) و در صحنه اول پرده چهارم که مسایلی درباره جنیان و شیاطین شرعاً ذکر می‌کند، به برخی باورهای اسطوره‌ای اعراب اشاره دارد (همان. ۷۷ - ۸۴)، نیز ذیل سرمن‌های نمایشنامه قرار می‌گیرد.

۴-۲-۲-۲- حکایات و امثال

نمايشنامه «مجنون لیلی» به مناسبت به چندین داستان اشاره می‌کند. مثلاً در سخنان قیس خطاب به لیلی، به داستان حضرت داود: «لیلی انظری البید هل مادمت بأهلها و هل ترَّنم فِي المزماز داود» (همان. ۴۰). ترجمه: لیلی نگاه کن صحراء را، آیا هنوز در میان اهل بیابان هستی؟ آیا داود در نی دمیده است؟

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

«منازل، يابنَ الْعَمِ مَا هَذَا الْخَبْرُ	رفعت قيساً فجعلته القمر
الآن أغرِيتَ بِقتله الزُّمَرَ	ك فعل جزار اليهود بالبقر» (همان. ۵۳).

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

ضربالمثل‌ها نیز یکی از مصادیق سرمتنیت در مجnoon لیلی به شمار می‌آیند که چندین مرتبه مورد استفاده قرار گرفته‌اند: «و لا تخترع أو تبن من حَجَرٍ قصرًا» (همان. ۱۳).^(۱۰) ترجمه: از کاه کوه نساز.

۴-۲-۲-۳- موسیقی و آواز

در پرده دوم، دو گروه از کودکان آوازهایی در مدح و ذم قیس سر می‌دهند:

دسته اول:

«قِيسُ عَصْفُورَ الْبَوَادِي وَ هَزَارَ الرَّبَوَاتِ

طِرَتَ مِنْ وَادِ لَوَادِي وَ غَمَرَتَ الْفَلَوَاتِ...» (همان. ۳۳).

ترجمه: قیس! ای گنجشک صحراها و ای بلبل تپه‌ها / از دشته به دشت دیگر می‌پرسی و

در همه‌جا سیر می‌کنی ...

دسته دوم:

«قِيسُ كَشَفَتَ الْعَذَارِي وَ انتَهَكَتَ الْحُرُمَاتِ

وَ دَمَغَتَ الْحَيَّ عَارَا فِي السَّنِينِ الْغَابِرَاتِ...» (همان. ۳۳-۳۴).

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

و در پرده آخر، آواز غریض خطاب به سرزمین بنی عامر ذکر می‌شود:

«وادی الموت سلامُ و سقى القاعَ الغمامُ
السماءُ القدسُ محرراً بُكَ و الارضُ الحرامُ» (همان. ۱۰۹).

ترجمه: ای سرزمین مرگ! درود بر تو و الهی ابرها زمین هموارت را سیراب کند/
بیت المقدس و بیت‌الحرام محراب تو است.

در نگاهی کلی، می‌توان گفت سرمنت‌های «لیلی و مجنون»، این اثر را در مقایسه با «مجنون لیلی» هنری‌تر جلوه می‌دهد و نشان از قوّه تخیّل بالای نویسنده دارد، در مقابل سرمنت‌های شوقی بر سبکی کفه هنر و خیال و سنگینی کفه ایدئولوژی دینی و سیاسی در نمایشنامه او دلالت می‌کند.

۳-۲- بیش‌متنیت

هر رابطه‌ای که متن ب (زیرمتن) را با متن الف (زیرمتن)، متحّد کند، به شکلی که متن ب، تفسیر متن الف نباشد، بیش‌متنیت خوانده می‌شود (Genette, 1997: 5). پیش‌متن‌ها، به دو شکل تقلید و گشтар که شامل دو زیرمجموعه کمی و کاربردی است، استفاده می‌شوند. «گشтар کاربردی شامل تغییر در واقعی و مضامین اصلی داستان است» (Ibid. 309). اما اگر از متنی بدون تغییر در محتوا و تنها با کم و زیاد کردن حجم آن استفاده شود، گشтар کمی رخداده است (Ibid. 228).

۱-۳-۲- بیش‌متنیت، لیلی و مجنون

به تعبیر ژنت «اگرچه همه متنون ادبی بیش‌متن هستند، برخی بیشتر از بقیه این گونه‌اند» (Ibid. 9). پیش‌متن صابری در «لیلی و مجنون»، منظومة «لیلی و مجنون» نظامی است و خود او در عنوان اثرش، این موضوع را با استفاده از عبارت «برگرفته از نظامی گنجوی»، بیان می‌کند. پیش‌متن‌ها به دو شکل در «لیلی و مجنون» استفاده می‌شوند:

۱-۱-۳-۲ - تقليد

صابری در اکثر موارد پایبند به شعر نظامی بوده و فقط در چند مورد اختلاف‌های جزئی با آن دارد: «ایزد به تضرعی که شاید / دادش پسری که باید» (صابری، ۱۳۸۳: ۸). که در نسخه 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 افرودن واژه 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.

۲-۱-۳-۲ - گشتار

پری صابری، ایات 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 واژه 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.

۲-۲-۳-۲ - بیش‌متنیت مجنون لیلی

با نگاهی گذرا به کتبی که داستان لیلی و مجنون را مطرح می‌کنند، درخواهیم یافت ابوالفرج اصفهانی نگارنده «الأغانی» این قصه 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 اوّلیه بهره برده است. در این میان، احمد شوقي که در سال ۱۹۳۱ اقدام به نگارش نمایشنامه «مجنون لیلی» کرده است (الفاخوری، ۱۳۸۳: ۷۱۷)، نیز از این قاعده مستثنی نیست و در زمینه صحنه‌های اصلی اثرش از نسخه ابوالفرج اصفهانی تأثیر پذیرفته است. بیش‌متنیت الأغانی در هر دو شکل تقليد و گشتار در «مجنون لیلی» مشاهده می‌شود.

۱-۲-۳-۲ - تقليد

شوقي نمونه‌های تقليد را به گونه‌ای مشخص و داخل پرانتز در نمایشنامه‌اش آورده است. مثلاً داستان آهو و شbahت آن با لیلی را از اصفهانی (۱۹۵۵: ۶۱) نقل می‌کند:

«رأيت غزالاً يرتعى وسط روضه فقلت أرى ليلي تراءات لنا ظهراً» (شوقي، بي تا: ١٤).
ترجمه: آهوبی را دیدم که وسط دشت می‌چرید، با خود 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:
«أَجْشَهْتُ لِلتَّوْبَادِ حِينَ رَأَيْتَهُ وَكَبَرَ لِلرَّحْمَنِ حِينَ رَأَيْنَا» (همان. ۷۹).
ترجمه: هنگامی که "کوه توباد" را دیدم، ناگهان به گریه افتادم و "کوه توباد" وقتی مرا دید، خدا را تکبیر گفت.

۲-۲-۳-۲ - گشтар

۱-۲-۲-۳-۲ - گشтар کمی

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

«مشي الحبُّ في ليلى و فيَ من الصبا و دبَّ الهوى في شاء ليلى و شائياً» (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 نمایشنامه «مجنون لیلی» نیز از همان اثر (۱۹۵۵. ج. ۲: ۲۱)، اقتباس شده و از زبان زیاد در پاسخ به ابن عوف به این صورت می‌آید:

لقد سقناه بالأمس فحجَّ الْكَعْبَةَ الْغَرَّا
ما تاب من العشق و لا استبرا...» (همان. ۳۸).

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

همچنین، شوقي با توجه به روایت اصفهانی (۱۹۵۵. ج. ۲: ۲۵-۲۸)، بی انصافی منازل در حق قیس را بیان می‌کند:

«ان يا قوم لكم أن تعلموا أن قيساً هتك الخدر المصنون

قیسُ لَمْ يَتَرَكْ لِلِيلِيْ حُرْمَةً مَا الَّذِي أَنْتَمْ بِقِيسِ فَاعْلُونْ؟...» (همان. ۵۲).

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

به جز موارد ذکر شده، صحنه های ایستادن قیس بر در خیمه لیلی، آتش گرفتن دست قیس، خواستگاری کردن معجنون از لیلی و انتخاب ورد توسط او و ... نیز پیش منهایی ذیل گشتار کمی در نمایشنامه «معجنون لیلی» محسوب می شوند؛ زیرا با تغییرات جزیی صوری در «الأغانی» نیز به چشم می خورند.

۲-۳-۲- گشتار کاربردی

چند نمونه گشتار کاربردی نیز در نوشته شوقی وجود دارد؛ مثلاً شوقی، رقیب قیس که در روایت اصفهانی (۱۹۵۵. ج. ۲: ۱۰) مزاحم نامیده شده و در صحبت با معجنون موضوع علاقه اش به لیلی را بازگو کرده، با نام "منازل" و با نقل گفت و گوی نفسانی او می آورد:

«هو ابن الملوح دل الهُرَالْ عليه و نمَّ اضطراب الخُطَا

و هام بليلى و هامت به لَقَدْ كَنْتْ أَولَى بِهَذَا الْهُوَى...» (همان. ۲۱).

ترجمه: او قیس بن ملوح است. لاگری 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 معجنون است که از عشق لیلی می - میرد و در نمایشنامه شوقی، مرگ لیلی قبل از معجنون آورده می شود که البته با توجه به نام نمایشنامه و معجنون محوری آن چندان هم دور از انتظار نیست:

«سمعت اسمى يلفظه القبر

تنادينى من قبرها باسمى» (همان. ۱۱۹).

ترجمه: اسمم را شنیدم، قبر آن را تلفظ می کند/ لیلی دارد از قبرش مرا صدا می زند. اظهار پشیمانی پدر لیلی در (اصفهانی: ۷۴) بعد از مرگ معجنون و در «معجنون لیلی» بعد از مرگ لیلی مطرح می شود:

«و أعلمُ أني كنْتُ حربَ هواهـما و كنْتُ مع الواشـي و عون المـفـنـد» (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:

«أَرَانِي إِذَا صَلَّيْتُ يَمَّمْتُ نُحُواهَا
بِوْجَهِي وَ إِنْ كَانَ الْمَصْلَى وَرَائِيَا» (اصفهانی،
١٩٥٥: ٢٥٦). ج.

ترجمه: هر گاه نماز می‌خوانم، خودم را در می‌یابم که صورتم را به سوی او
برمی‌گردانم، اگرچه قبله پشت سرم باشد.
«إِذَا النَّاسُ شَطَرَ الْبَيْتَ وَلَوَا وَجْهَهُمْ تَلْمَسْتُ رَكْنَى فِي صَلَاتِي» (شوقی، بی‌تا: ۴۶).
ترجمه: وقتی مردم چهره‌هایشان را به طرف بیت‌الحرام برگردانند، من در نماز دو
رکن مورد نظر خودم را جست‌وجو می‌کنم.

دیدیم که پری صابری کلیت داستان را از نظامی اقتباس کرده و با تلفیق آن با اشعار
عاشقانه شاعران کلاسیک فارسی نمایشنامه‌اش را می‌نویسد. در حالی که احمد شوقی گاه
به صورت تقلید یا گشтар از «الأغانی» بهره برده و گاه بدون پایبندی به هیچ پیش‌منی، هنر
نویسنده‌گی خود را به نمایش می‌گذارد.

۴-۲- بینامتنیت

رابطه 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 سنتی نقل
قول، صورت کم‌تر صریح و لفظی آن سرقت ادبی و مورد سوم که در پایین‌ترین حد
صراحت قرار دارد، تلمیح نام دارد که در ک و فهم ارتباط میان متون در این حوزه نیازمند
دقت است (Genette, 1997: 1-2).

۴-۱- بینامتنیت لیلی و مجنون

مأخذ اصلی صابری، «لیلی و مجنون» نظامی است، اما نویسنده به مناسبت از اشعار حافظ، وحشی بافقی، مثنوی، غزلیات شمس، عطار و سهراب سپهری استفاده می‌کند.

۲-۴-۱-۱- تنوع گفتمان

صابری با تلفیق منظمه لیلی و مجنون نظامی با اشعار عاشقانه چند تن از شعرای برجسته پارسی که به دوره‌ها و سبک‌های متفاوت تعلق دارند، می‌کوشد تمام گفتمان‌ها و باورهای موجود در ادبیات فارسی درباره مضمون عشق را منعکس کند:

۲-۴-۱-۱-۱- عشق زمینی

وحشی بافقی در ادبیات فارسی، به عنوان یکی از نماینده‌گان 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 بی خودی غوغای من باشد» (صابری، ۱۳۸۳: ۲۳).^(۱۱)

۲-۴-۱-۱-۲- عشق آسمانی

گفتمان عارفانه با نقل قریب به سی بیت از مثنوی و غزلیات شمس مولوی، گفتمان غالب «لیلی و مجنون» محسوب می‌شود: «این بار من یکبارگی در عاشقی پیچیده‌ام/ این بار من یکبارگی از عافیت بیریده‌ام/ 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 عطار نیز در این نمایشنامه، عشق عارفانه را متجلی می‌سازد: «درین عمرت چه دیدی به از عمر جوانی...» (همان. ۴۳).^(۱۳)

۲-۴-۱-۱-۳- عشق میانه (آسمانی - زمینی)

گفتمان دیگری که در نمایشنامه به آن بر می‌خوریم، گفتمان میانه است که به واسطه اشاره‌ای گذرا به شعر «خانه دوست کجاست؟» (همان. ۵۶) سهراب سپهری و سه بیت از غزلیات حافظ دریافت می‌شود: «جان بی جمال جنان میل جهان ندارد/ هر کس که این ندارد حقاً که آن ندارد» (همان. ۱۷).^(۱۴)

۲-۱-۴-۲- تاریخ

صابری در نگارش اثرش زمان‌ها را در هم می‌آمیزد، تا آن‌جا که حتی صدای‌هایی از دوره‌های تاریخی متأخر نیز در نمایشنامه به گوش می‌رسد. مثلاً تابلو ششم «لیلی و مجنون» تداعی‌گر لوطیان عمله استبداد است که در آستانه انقلاب مشروطتیت لمپن نام گرفتند (اکبری، ۱۳۵۲: ۵۴ – ۵۵). صابری با نام اوپاش و جاهل در نمایشنامه‌اش از این گروه سخن گفته و با به کار بستن لحن خاصشان، نهضت لمپنیسم را در ذهن احیا می‌کند: آخ لیلی و اوخ مجنون/ ای وای بر اهل عصمت ما/ از مردی و از حمیت ما...» (صابری، ۱۳۸۳: ۲۵).

۴-۲- بینامتنیت مجنون لیلی

به باور ژنت، تلمیح یکی از اقسام بینامتنیت است (Genette, 1997: 1 – 2). بنا بر این تعریف، می‌توان گفت در نوشتۀ احمد شوقي، بعضی مصاديق بینامتنیت (دينی، مذهبی، سیاسی، عامیانه و داستانی) با سرمنت‌های اثر که قبلاً به تفصیل از آن‌ها سخن گفته‌یم، هم‌پوشانی دارند. صابری با قرار دادن متون مختلف در کنار منظومة نظامی، تمایز زمانی را نادیده انگاشته و با استفاده از بینامتنیت بر مفهوم عشق تمرکز می‌کند و شوقي گفتمان‌های رایج در عصر و زمانه خود را به این صورت در اثرش متجلی می‌سازد.

۳- نتیجه گیری

می‌توان گفت عنوان نمایشنامه صابری دقیق‌تر است و اطلاع کامل‌تری درباره محتواي اثر می‌دهد. صابری در توضیحات مقدماتی به معرفی شخصیت‌ها، در توضیحات کاربردی به تصویرگری و در توضیحات بیانی به صحبت با خواننده می‌پردازد و در نهایت، با وصف صحنه نمایش که معمولاً همراه با موسیقی است، هر تابلو را به پایان می‌رساند. در مقابل، شوقي در نمایشنامه‌اش عنوان را به شکلی متفاوت به کار می‌برد. او در توضیحات مقدماتی، شخصیت‌ها و زمان و مکان روایت و در توضیحات کاربردی، کنش هر پرده را به خواننده نشان می‌دهد. شوقي توضیحات صحنه‌ای را با قرار دادن داخل گیومه یا پرانتر از متن نمایشنامه جدا می‌کند. در «لیلی و مجنون» با تداخل ژانرهای و تنوع گفتمان‌های عاشقانه و سپس تاریخ، تصویر، نقاشی، فیلم و موسیقی مواجهیم و در «مجنون لیلی»، علاوه بر تداخل

ژانر، شاهد حضور عقاید سیاسی، مذهبی، باورها و... نویسنده و پس از آن قطعات آوازخوانی هستیم. از مجموع ۲۱۷ بیت نمایشنامه صابری، ۱۶۴ بیت یعنی ۷۵ درصد کل متن با تغییرات بسیار اندکی برگرفته از نظامی و ۲۵ درصد باقی مانده برگرفته از شعر شاعرانی چون مولوی، حافظ، سهراب و... است و به این ترتیب، از گزینش ایيات که بگذریم، حضور نویسنده در متن صفر است. از سوی دیگر، از ۱۰۸۱ بیت نمایشنامه - ۷۱ بیت یعنی فقط ۷ درصد از کل اثر به شکل تقليد یا با گشتارهای کمی و شوقي، ۹۳ بیت یعنی اخذ شده و ۹۳ درصد باقی مانده، هنر شاعری نمایشنامه‌نویس را نشان کاربردی از الأغانی اخذ شده و مفهوم عشق است که با ایجاد هم‌زمانی در اشعار می‌دهد. تمرکز غایی لیلی و مجنون بر مفهوم عشق است که با استفاده از تلمیح تحقق دوره‌های مختلف حاصل می‌شود و هدف نهایی «مجنون لیلی» که با استفاده از تلمیح تحقق 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 می توان 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. ۳۶. ۳۴. ۳۱. ۳۰. ۲۹ و ۳۷ و ...

۴- و نیز صفحات ۱۴. ۱۶. ۱۹. ۲۸. ۲۳. ۳۱. ۳۲. ۴۲. ۴۸. ۴۹ و ۵۶.

۵- و نیز صفحات ۳۰. ۴۴. ۷۱ و ۱۰۲.

۶- موارد آن در تقریباً تمام صفحات موجود است و با قلم متفاوت، مشخص می شود.

۷- و نیز صفحات ۴۳. ۱۰۱. ۷۰ و ۱۲۰.

۸- و نیز صفحات ۴۹ - ۵۶.

۹- و نیز صفحات: ۲۶. ۳۰. ۳۳. ۴۳. ۴۷. ۴۹ و ۵۰.

۱۰- و نیز صفحه: ۸۷.

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

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

۱۳- و نیز صفحه: 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: دارالثقافة.
- ۳- بهرامیان، اکرم. (۱۳۹۰). «تحلیل جلوه‌های بینامنیت در ادبیات نمایشی دودهه اخیر ایران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.
- ۴- پرونر، میشل. (۱۳۸۸). **تحلیل متون نمایشی**. ترجمه شهناز شاهین. تهران: قطره.
- ۵- چکلوفسکی، پیتر. (۱۳۶۸). **(نظمی، نمایشنامه‌نویس چیره‌دست)**. ترجمه مریم خوزان. در نشردانش. (۵۵). صص ۱۶ – ۲۲.
- ۶- دوبرو، هدر. (۱۳۸۹). **قرآن**. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- ۷- دودانگ، محّمّدعلی. (۱۳۸۹). **لیلی و مجنون، میراث‌دار نمایش و نمایشنامه‌نویسی منظوم در ایران**. در کتاب ماه ادبیات. (۴۷). صص ۱۱۰ – ۱۱۳.
- ۸- شوقی، احمد. (بی‌تا). **مجنون لیلی**. بیروت: دارالکتاب العربی.
- ۹- صابری، پری. (۱۳۸۳). **لیلی و مجنون**. تهران: قطره.
- ۱۰- الفاخوری، حنا. (۱۳۸۳). **تاریخ ادبیات زبان عربی**. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: توس.
- ۱۱- کلارستاقی، احمدعلی. (۱۳۸۳). **نمایشنامه در ادبیات معاصر عربی و تحلیل نمایشنامه‌ی مجنون لیلی احمدشوقی**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه ادبیات. دانشگاه فردوسی مشهد.
- ۱۲- 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.