بررسی تطبیقی الگوی کانونی‌سازی
نمایشنامه‌های *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی*

مرجان‌سادات عرب‌زاده حسینی*[1] مریم صالحی‌نیا[2] محمدجواد مهدوی[3]

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۸ پذیرش: ۱۳۹۶/۴/۵

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۵، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۶، صص ۴۱-۷۰

چکیده

راوی مفهومی بنیادی در تحلیل متون روایی است و کانونی‌سازی به‌عنوان عنصری بینابینی، از یک‌سو به داستان و شخصیت های داستانی مربوط می‌شود و از سوی دیگر به کلام راوی. ***لیلی و مجنون*** پری صابری در ادبیات نمایشی فارسی و ***مجنون لیلی*** احمد شوقی در ادبیّات نمایشی عرب، همچون سایر متون نمایشی شامل دو جزءِ گفت‌وشنود و توضیحات صحنه‌ای هستند. صابری و شوقی در گفت‌وشنود، خود را پشت گفتار شخصیت هایی که می‌آفرینند، مخفی می‌کنند و خلاف آن در توضیحات صحنه‌ای مستقیماً با خوانندگان خود صحبت کرده و اطلاعات مختلفی به ایشان می‌دهند تا کنش را بهتر بفهمند و بهتر مجسم کنند. به این ترتیب، می‌توان گفت هردو نوع کانونی‌سازی بیرونی و درونی در ***لیلی و مجنون*** و ***مجنون لیلی*** یافت می‌شود: در توضیحات صحنه‌ای، خودِ نویسنده، کانونی‌سازی بیرونی را انجام می‌دهد و در گفت‌وشنودها به وسیلهٔ شخصیت های نمایشنامه کانونی-سازی درونی صورت می‌پذیرد. با وجود این، تفاوت‌هایی در شیوهٔ کانونی‌سازی بیرونی و اختلاف‌های قابل-ملاحظه‌ای در الگوی کانونی‌سازی درونی و گزاره‌های کانونی‌شدهٔ این دو اثر وجود دارد که به مدرن و کلاسیک بودن نمایشنامه‌ها و ایدئولوژی و جنسیت نمایشنامه‌نویسان باز می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: کانونی‌سازی، *لیلی و مجنون*، صابری، *مجنون لیلی*، شوقی.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: arabzadehmarjans@yahoo.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۱.مقدمه

بسیاری از متون کهن ادبی قابلیت گسترده‌ای برای تبدیل شدن به روایت‌های نمایشی دارند و با توجه و پرداخت لازم، می‌توان براساس آن‌ها، شاهکارهایی در حوزهٔ ادبیات نمایشی خلق کرد. تا آن‌جا که بررسی ما نشان می‌دهد، ***لیلی و مجنون*** در ادبیات فارسی و ***مجنون لیلی*** در ادبیات عرب، تنها نمونهٔ روایت نمایشی داستان لیلی و مجنون هستند و هردو در حوزهٔ یادشده، یعنی اقتباس نمایشنامه از ادبیات کلاسیک نگاشته شده‌اند. در ادبیات فارسی، پری صابری (۱۳۱۱ – –) یکی از نمایشنامه‌نویسان و کارگردان‌های بنام که از سال ۱۳۶۹ تاکنون آثار تألیفی ارزشمندی چون ***من به باغ عرفان***، ***یوسف و زلیخا***، ***شمس پرنده***، ***سوگ سیاوش***، ***رند خلوت‌نشین***، ***باغ دلگشا*** و ... را با اقتباس از آثار ادیبان برجستهٔ فارسی در کارنامهٔ نمایشی خود گنجانده، نمایشنامهٔ منظوم ***لیلی و مجنون*** را در سال ۱۳۸۳ تحت تأثیر اثر نظامی نوشته و برای بیان سخن خویش و نشان دادن فراگیری مضمون عشق، ضمن گذشتن از تفاوت‌های زمانی، با تلفیق شعر نظامی با اشعار چند شاعر دیگر، ***لیلی و مجنون*** خود را آفریده است. تا آن‌جا که منابع نمایش و نمایشنامه و کتاب‌شناسی‌های این حوزه نشان می‌دهند، پیش از پری صابری، ارباب افلاطون شاهرخ در تاریخی نامعین، محمدجواد تربتی در سال ۱۳۰۹ و سیدجلال‌الدین شادمان در سال ۱۳۱۰ اپراهایی براساس داستان لیلی و مجنون نوشته و اجرا کرده‌اند؛ اما پری صابری نخستین کسی است که این داستان را با هدف اجرای نمایشی به نگارش در آورده است.[۱] (۱)

از آن‌جا که داستان لیلی و مجنون ریشهٔ عربی دارد و نخستین‌بار در ***الشّعر و الشّعراءِ*** ابن-قتیبه دینوری به آن اشاره شده، از نگاه نمایشنامه‌نویسان عرب نیز دور نمانده است. احمد شوقی (۱۸۶۸ – ۱۹۳۲م.)، شاعر و نویسندهٔ درباری مصر که پیش از روی آوردن به نمایشنامه، ***دیوان الشوقیّات*** را در چهار جلد سروده و غنیمی‌هلال، **کلئوپاترای** او را سرآغاز تئاتر واقعی و استوار بر اصول فنی در ادبیات عرب می‌داند (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۲۲۱)، در سه سال پایانی عمر خود علاوه بر ***کلئوپاترا***، ***عنتره***، ***علی بیک کبیر***، ***قمبیز و الست هدی***، نمایشنامهٔ ***مجنون***

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

لیلی را براساس داستان عاشقانهٔ لیلی و مجنون و با رویکرد به روایت ***الأغانی*** به نظم درآورده است. چنان‌که غنیمی‌هلال می‌گوید:

> در زبان عربی تا قرن نوزدهم میلادی هیچ نوشته‌ای که به اقتباس یا پیروی از دیوان شعر مجنون به نظم یا نثر پدید آمده باشد، به چشم نمی‌خورد. شاید این موضوع از آن جهت بوده که ادبیات کهن عرب با دگرگونی و نوآوری چندان آشنایی نداشته و تنها در ادبیات نوین تازی است که نمایشنامه‌هایی به نثر یا نظم براساس سروده‌های منسوب به مجنون انجام گرفته است (غنیمی‌هلال، ۱۹۷۶: ۹۶ – ۹۹).

شوقی از یک‌سو با توجه به گرایش مذهبی خود، رنگ دینی به عشق لیلی و مجنون بخشیده و از سوی دیگر این داستان را دستاویزی برای بیان عقاید سیاسی‌اش قرار داده است.

هدف نوشتار حاضر از بررسی تطبیقی الگوی کانونی‌سازی نمایشنامه‌های ***لیلی و مجنون*** و ***مجنون لیلی*** نشان دادن ارتباط تفاوت‌های روایی قابل ملاحظهٔ میان آثار مذکور با تفاوت فرهنگ و ادبیات فارسی و عربی، تفاوت اصول نمایشنامه‌نویسی در این دو زبان، جنسیت نویسندگان و بیش از همه ایدئولوژی و هدف نهایی آنان از نگارش نمایشنامه براساس داستان عاشقانهٔ لیلی و مجنون است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با وجود اینکه نمایشنامه یکی از ژانرهای اصلی ادبیات است، کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته و در این میان جای خالی پری صابری و آثارش در پژوهش‌های ادبیات فارسی، بیش از سایر نمایشنامه‌نویسان احساس می‌شود. این موضوع در حوزهٔ ادبیات عرب و دربارهٔ احمد شوقی نیز صدق می‌کند، یعنی بیشتر افراد شوقی را شاعری مذهبی می‌شناسند و از هنر نمایشنامه‌نویسی او غفلت کرده‌اند. می‌توان گفت این جستار پیشینهٔ دقیقی ندارد، یعنی تا به حال کسی به صورت تطبیقی، کانونی‌سازی را در نمایشنامه‌های ***لیلی و مجنون*** و ***مجنون لیلی*** تحلیل نکرده است؛ اما برخی پژوهش‌های مشابه یا مرتبط با موضوع این مقاله عبارت است از:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۱. چکلوفسکی، پیتر (۱۳۶۸). «نظامی، نمایشنامه‌نویس چیره‌دست». ترجمهٔ مریم خوزان. *نشردانش*. ش 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 نمایشنامهٔ مجنون لیلی احمد شوقی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد. این پژوهش در بخش سوم با هدف دست یافتن به اصول نمایشنامه‌نویسی عربی، بدون استفاده از نظریهٔ خاصی اثر شوقی را تحلیل می‌کند.

۳. دودانگه، محرمعلی. (۱۳۸۹). «*لیلی و مجنون*، میراث‌دار نمایش و نمایشنامه‌نویسی منظوم در ایران». *کتاب ماه ادبیات*. ش ۴۷. صص۱۱۰ – ۱۱۳. این نوشتار، پس از بیان تاریخچهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی در ایران، پیکرهٔ داستانی نمایشنامهٔ ***لیلی و مجنون*** پری صابری را خیلی کوتاه نقد می‌کند.

۴. رضایی مقدم، مریم (۱۳۸۹). ***تطبیق بین مجنون لیلی احمد شوقی و لیلی و مجنون نظامی گنجوی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه حکیم سبزواری. باتوجه به ساختار پایان‌نامهٔ مورد نظر، می‌توان گفت نویسنده تفاوت بنیادین نمایشنامه و منظومهٔ کلاسیک را نادیده انگاشته است.

۵. رمضانی، آزاده (۱۳۹۰). ***بررسی قابلیت‌های بازآفرینی لیلی و مجنون در سینما***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه بیرجند. این پژوهش، فیلم‌نامه-هایی را که براساس ***لیلی و مجنون*** نوشته شده‌اند، بررسی می‌کند.

۶. بهرامیان، اکرم (۱۳۹۰). ***تحلیل جلوه‌های بینامتنیت در ادبیات نمایشی دو دههٔ اخیر ایران***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر. دانشگاه تربیت مدرس. این جستار به سنجش ظرفیت‌های بینامتنی درام ایران با تأکید بر آثار پری صابری، محمد یعقوبی و محمد چرمشیری پرداخته و از میان نمایشنامه‌های صابری، ***من از کجا عشق از کجا*** را برمی‌گزیند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۳. فرضیهٔ پژوهش

چه گونه‌هایی از کانونی‌سازی در متون مورد بحث به کار گرفته شده است و چه کاربردی دارد؟ کانونی‌سازی بیرونی، کانونی‌سازی مسلط در هر دو اثر است که جنبهٔ نمایشی آن‌ها را تقویت می‌کند. راویِ برون‌داستانی در ***مجنون لیلی*** نویسنده است؛ اما در نمایشنامهٔ صابری به غیر از نمایشنامه‌نویس دو دیدگاه برون‌داستانی داریم: نخست، راوی (ماندگار) و دیگری، هم-سرایان که باعث شده‌اند کانونی‌سازی در ***لیلی و مجنون*** الگوی پیچیده‌تری داشته باشد.

۴. کانونی‌سازی

اتخاذ چشم‌انداز در روایت، یعنی دیدگاهی را که مفاهیم توسط آن ادراک، دیده و سنجیده می شوند،کانونی‌سازی[۲] می‌نامند و در این حوزه، دیدن را نه فقط به معنی ادراک فیزیکی پدیده‌ها، بلکه در معنای وسیع کلمه به کار می‌برند (کنان، ۲۰۰۱: ۶۰). در کوتاه‌ترین تعریف، «کانونی-سازی را در این مدل، می‌توان خلاصه کرد: «الف» می‌گوید که «ب» آنچه را «ج» در حال انجام آن است، می‌بیند» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۴).

> در مطالعات کانونی‌سازی هر کدام از شخصیت ها را هم‌پای راوی، مدرک و بیننده‌ای خاص از داستان به حساب می‌آوریم که ادراک او دریچه‌ای تقریباً هم‌سنگ دریچهٔ راوی به دنیای داستانی و وقایع آن می‌گشاید. پس لحاظ کردن مطالعات کانونی‌سازی در کنار مطالعات روایت‌گری، چندصدایی بودن روایت را نیز توجیه می‌کند (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۳).

اگرچه ممکن است گفتن و دیدن یا به عبارت دیگر روایت‌گری و کانونی‌سازی از آن یک عامل باشد؛ اما تمایز میان این دو عمل ضرورتی نظری است و بر پایهٔ همین ضرورت می‌توان ارتباط درونی میان پرسش‌های مطرح در کانونی‌سازی (چه کسی می‌بیند و چه کسی می-گوید؟) را کشف کرد (کنان، ۱۹۹۴: ۷۱) . هم‌چنان که بامشکی می‌گوید: بینش و نظری که مؤلفه‌ها از طریق آن ارائه می‌شوند، مقولهٔ کانونی‌سازی و صدایی که آن بینش را به کلام می-آورد، مقولهٔ راوی است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۴).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

از نظر کارکردی می‌توان کانونی‌سازی را ابزار انتخاب و محدودسازی اطلاعات روایی، رخدادها و موقعیت‌ها از نقطهٔ دید یک شخص، برجسته‌کردن کارگزار کانونی‌کننده و خلق دیدگاه همدلانه یا کنایی با کانونی‌گر دانست. کاهش تعداد کانون‌سازها باعث تمرکز راوی بر افکار شخصیت های اصلی داستان می‌شود و اگر داستانی بیش از یک کانونی‌ساز داشته باشد، تغییر از یکی به دیگری جنبه‌ای از ساختار روایت خواهد بود. کانونی‌ساز، گذشته از اینکه دنیای بیرون را ثبت می‌کند، قادر به ادراک خویش نیز هست. افزون‌بر این می‌تواند به اندیشه بپردازد، یعنی دربارهٔ آنچه دیده، بیندیشد و دربارهٔ روند کنش تصمیم بگیرد (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

ریمون کنان با نظر به دو معیارِ موقعیت کانونی‌ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانونی‌سازی قائل به دو نوع کانونی‌سازی درونی[۳] و بیرونی[۴] است. کانونی‌سازی درونی در دل رخدادهای ارائه‌شدهٔ متن جای دارد و عموماً در قالب شخصیت کانونی‌گر ارائه می‌شود. در این کانونی‌سازی همه‌چیز دقیقاً بر پایهٔ آگاهی و احساسات و دریافت‌های یک یا چند شخصیت ارائه می‌شود و راوی فقط چیزهایی را می‌گوید که یک یا چند شخصیت احتمالاً می‌دانند و می‌گویند. در مقابل، کانونی‌سازی بیرونی وقتی شکل می‌گیرد که کانونی‌ساز از بیرون به داستان سمت‌وسو می‌دهد و جهت‌گیری او ارتباطی با جهت‌گیری شخصیت های متن ندارد (کنان، ۱۹۹۴: ۷۴).

نباید فراموش کرد که روایت‌ها را نه فقط کسی کانونی می‌کند، بلکه بر کسی یا چیزی نیز کانونی می‌شوند. به دیگر سخن، کانونی‌سازی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل (کانونی‌گر) کارگزاری است که با ادراک خود به ارائهٔ داستان سویه و جهت می‌دهد و مفعول (کانونی-شده)[۵] چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند. کانونی‌شده، یعنی آنچه دیده می‌شود و مورد هدف قرار می‌گیرد نیز مانند کانونی‌ساز بر دو گونه است: درونی و بیرونی. زمانی که کانونی‌کننده در احساسات و افکار شخص ادراک شده نفوذ کند، کانونی‌شده درونی است و وقتی آنچه کانونی‌کننده درک می‌کند، فقط نمودهای خارجی یک شیء یا شخص باشد و به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

احساسات و افکار او مربوط نشود، کانونی‌شده بیرونی است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۹۱ – ۲۹۲). بنابراین در هر دو نوع کانونی‌سازی بیرونی و درونی، کانونی‌ساز می‌تواند وقایع یا شخصیت‌ها (کانونی‌شونده‌ها)ی داستان را از برون یا درون مورد کانونی‌سازی قرار دهد و به این صورت هر کدام از انواع کانونی‌سازی به دو دستهٔ کوچک‌تر از برون و از درون تقسیم می‌شوند.

۱-۴. کانونی‌سازی بیرونی

۱-۱-۴. کانونی‌سازی بیرونی *لیلی و مجنون*

کانونی‌سازی بیرونی در نمایشنامهٔ صابری با حضور سه کانونی‌گر: راوی (نمایشنامه‌نویس)، همسرایان و ماندگار، کانونی‌سازی مسلط اثر شناخته می‌شود.

۱-۱-۱-۴. از برون

الف) راوی

نمایشنامهٔ ***لیلی و مجنون*** از نوع روایت‌های سوم‌شخص است. در این نوع روایت‌ها راوی داخل متن دیده می‌شود؛ ولی در داستان حضور ندارد. در روایت‌های سوم‌شخص، راوی علاوه‌بر گوینده، بینندهٔ جهان داستان یا کانونی‌گر است. به عبارت دیگر، در این روایت‌ها مرز میان راوی و کانونی‌ساز از بین رفته و راوی یکی از کانونی‌گران است. راوی کانونی‌گر در ***لیلی و مجنون***، خود نمایشنامه‌نویس است که نسبت به داستان موقعیتی بیرونی دارد، در رخدادها مشارکت نمی‌کند و کانونی‌سازی بیرونی را در اثر برجسته می‌سازد. حضور پری صابری در توضیحات صحنه‌ای نمایشنامه که بازیگران نباید به زبان آورند و در متن نمایشنامه با قلم ریزتر آمده است، در نقش راوی و کانونی‌گر بیرونی ادراک می‌شود. توضیحات صحنه‌ای «در تئاتر یونان دستوراتی بود که برای اجرای آثار نمایشی به بازیگران داده می‌شد و به همین خاطر، آن را داخل متن نمی‌گنجاندند و از آن زمان به بعد، بخشی از متن را تشکیل می‌دهد که قرار نیست بازیگران بر زبان رانند» (پرونر، ۱۳۸۸: ۳۳). این توضیحات به چهار زیرمجموعهٔ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

مقدماتی، کاربردی، بیانی و متنی تقسیم می‌شود که سه نوع آخر آن، در کانونی‌سازی بیرونی راوی ***لیلی و مجنون*** نقش برجسته‌ای دارند.

راوی (نمایشنامه‌نویس) در توضیحات کاربردی که ابتدای هر تابلو برای نشان دادن تغییرات احتمالی زمان، مکان و کنش نمایش آورده می‌شوند، با پرداختن به ظواهر، موقعیت فضایی ـ زمانی همان تابلو را کانونی می‌کند: «همهمهٔ سر و صدا و بوق و کرنا/ ماندگار سراسیمه می‌آید و در گوشه‌ای پنهان می‌شود» (صابری، ۱۳۸۳: ۲۵)[۶]. و همچنین در توضیحات متنی که پایان هر تابلو می‌آید، صحنهٔ نمایش را بدون حضور بازیگران مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهد: «تاریک می‌شود/ اوج آهنگ طنین ضرب زورخانه» (همان، ۳۱)[۷]. و گاهی نیز در توضیحات بیانی که میان گفت‌وگوی شخصیت‌ها قرار می‌گیرد، واسطهٔ متن نمایشی و نمایش محسوب می‌شود و مخاطب از خلال نوشتار، تمام بازی را کشف می‌کند و به کانونی‌سازی اشخاص بازی، فضا و یا هردو این‌ها می‌پردازد: «مجنون های‌های می‌گرید» (همان، ۱۸).[۸]

ب) هم‌سُرایان

بارزترین ویژگی نمایشنامه‌های پری صابری استفادهٔ گسترده‌از موسیقی است و حضور شخصیت گروهیِ هم‌سُرایان که به حکم لحظات مختلفِ بازی عهده‌دار نقش‌های گوناگون می‌شوند، بیشتر آثار صابری گواه بر این موضوع است. «هم‌سرایان که دارای جسمانیت جمعی و مشخصه‌های جمعی‌اند، نزد ما به عنوان افراد فردیت‌یافته ناشناخته می‌مانند، زیرا ما در آن‌ها فقط خواست گروهی و احساس گروهی را می‌بینیم» (هاج، ۱۳۸۲: ۹۸). این گروه از شخصیت‌ها تنها در ارتباط با شخصیت‌های اصلی یا طرح نمایشنامه معنا می‌یابند و واسطهٔ کنش محسوب می‌شوند، شخصیت اصلی را احاطه می‌کنند و نویسنده از طریق آن‌ها، مقصودش را به خواننده منتقل می‌کند (قادری، ۱۳۸۸: ۱۷۶ – ۱۷۹). نظرها دربارهٔ این گروه شخصیتی بسیار متفاوت است، برخی آن‌ها را بسیار کنش‌مند و بعضی دیگر گروهی اساساً غیر فعال می‌بینند. ***تحلیل فرمالیستی متن نمایشی***، هم‌سرایان را با راوی یکسان می‌انگارد (تامس، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

در نمایشنامهٔ صابری، هم‌سرایان پس از راوی وارد داستان می‌شوند و روایت را آغاز می‌کنند: «ای نام تو بهترین سرآغاز/ بی نام تو نامه کی کنم باز» (صابری، ۱۳۸۳: ۷). این گروه شخصیتی در نمایشنامهٔ ***لیلی و مجنون*** راوی برون‌داستانی نمایشنامه محسوب می‌شوند؛ زیرا در روند کنش نمایشنامه نقشی ندارند و به استثنای دو مورد که با پدر مجنون («گو یارب ازین گزاف-کاری/ توفیق دهم به رستگاری/ دریاب که مبتلای عشقم/ آزاد کن از بلای عشقم» (همان، ۲۱)) و با لیلی («سوگند به آفریدگارم/ کار است به صنع خود نگارم/ چون عشق سرشته شد به گوهر/ چه بیمِ پدر چه باک شوهر» (همان، ۳۸)) سخن می‌گویند و اغلب، ایشان را در گفت-وگو با نویسنده (راوی) و یا شخصیت «ماندگار» می‌بینیم. افزون‌بر این، در مقابل آغاز تابلوهای اثر مزبور با سخن راوی، اکثر آن‌ها با دیالوگ هم‌سرایان به پایان می‌رسد.[۹]

ج) ماندگار

شخصیت ماندگار که در توضیحات مقدماتی صحنهٔ نمایشنامهٔ صابری با نام «مونس خانوادهٔ مجنون» معرفی می‌شود، با قرینه‌ای که در ابتدای اثر به آن بر می‌خوریم («ماندگار به‌مرور از میان هم‌سرایان پا به میدان بازی می‌گذارد» (همان، ۷).) به‌عنوان راوی‌ای شناخته می‌شود که از نگاه شخصیت‌های دیگر به کانونی‌سازی می‌پردازد.

یکی از کانونی‌سازی‌های برجستهٔ ماندگار در تابلوی اول، کانونی‌سازی پدر مجنون است: «در ایام قدیم در مُلک عرب، جنگاوری بود از طایفهٔ عامری/ عیاری مشهور، شمشیرزنی بی‌همتا، خوش‌قد و بالا، چست‌وچالاک، گردنکش و .../ یک قدرقدرت کامکار و مالدار ... اما بی‌فرزند» (همان، ۷ – ۸). افزون‌بر این، شخصیت کانونی‌ساز ماندگار چندبار بر مجنون تمرکز کرده است: «قیس افسانهٔ جمال و کمال و مال و برازندگی/ از سرچشمهٔ عشق نوشید و مجنون شد» (همان، ۹).[۱۰] و همچنین به کانونی‌سازی لیلی نیز می‌پردازد: «دی بر گذر فلان وطن‌گاه/ دیدم صنمی نشسته بر راه/ بر گل ز مژه گلاب می‌ریخت/ مهتاب بر آفتاب می‌ریخت ... » (همان، ۵۰). شخصیت دیگری که در ***لیلی و مجنون*** توسط ماندگار کانونی می‌شود، پدر لیلی است: «کان شحنهٔ جان‌ستان خون‌ریز/ آبی تند است و آتشی تیز» (همان، ۲۸).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۲-۱-۱-۴. از درون

الف) راوی

توضیحات کاربردی صحنه‌ای تابلوی چهارم ***لیلی و مجنون*** با تابلوهای دیگر متفاوت است. نویسنده در آغاز این تابلو با ورود به احساسات و افکار شخصیت‌ها آن‌ها را از درون کانونی می‌کند: «پدر مجنون و سران قبیله، سرافکنده بازگشته‌اند/ مجنون، از خود بی‌خود است ... » (همان، ۱۷). همچنین از میان کانونی‌سازی‌هایی که راوی در قالب توضیحات بیانی و بین گفت‌وگوی شخصیت‌ها انجام می‌دهد، سه مورد کانونی‌سازی بیرونی از درون دیده می‌شود: «پدر مجنون، ماندن را جایز نمی‌داند و از جا برمی‌خیزد/ ریش‌سفیدان شرمنده به دنبال او به قبیلهٔ خود بازمی‌گردند» (همان، ۱۶). [۱۱]

ب) هم‌سرایان

گروه هم‌سرایان نیز چندبار در کانونی‌سازی شخصیت‌های نمایشنامهٔ صابری، از ظواهر فراتر می‌روند. برای مثال با ورود به برخی احساسات پدر مجنون، او را کانونی می‌کنند: «محتاج‌تر از صدف به فرزند/ چون خوشه به دانه آرزومند/ در حسرت آنکه دست بختش/ شاخی به‌در آرد از درختش ... » (همان، ۸). همچنین این گروه با رویکرد بیرونی از درون، چندبار مجنون را از نگاه مجنون کانونی‌سازی می‌کنند: «این‌بار من یکبارگی در عاشقی پیچیده‌ام/ این‌بار من یکبارگی از عافیت ببریده‌ام ... » (همان، ۱۱). [۱۲]

شخصیت گروهی هم‌سرایان یک مرتبه نیز لیلی را از نگاه لیلی می‌بینند: «چون عشق سرشته شد به گوهر/ چه بیم پدر چه باک شوهر» (همان، ۳۸). و در پایان نمایشنامه از نظرگاه مجنون، هم‌زمان به کانونی‌سازی دو شخصیت لیلی و مجنون می‌پردازند: «باده تویی سبو منم/ آب تویی و جو منم!/ مست میان کو منم/ ساقی من سقای من» (همان، ۵۶).

ج) ماندگار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

تنها شخصیت ***لیلی و مجنون*** که ماندگار او را از منظر درونی کانونی می‌کند، مجنون است که از نگاه خود مجنون چنین وصف می‌شود: «زهی عشق، زهی عشق که ما راست، خدایا!/ چه نغزست و چه خوبست و چه زیباست خدایا!» (همان، ۱۳). [۱۳]

۲-۱-۴. کانونی‌سازی بیرونی *مجنون لیلی*

یگانه کانونی‌گر بیرونی ***مجنون لیلی***، راوی سوم‌شخص (نمایشنامه‌نویس) است که در توضیحات صحنه‌ای با خوانندگان نمایشنامه صحبت می‌کند. این راوی کانونی‌گر اشخاص یا اشیا را گاهی با توجه به خصوصیات فیزیکی‌شان و گاهی با ورود به افکار و احساساتشان مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهد.

۱-۲-۱-۴. از برون

راوی در توضیحات کاربردی- که در آغاز پرده‌های ***مجنون لیلی*** می‌آیند و بررسی آن‌ها زنجیرهٔ مکانی اثر را ترسیم می‌کند و خلاصه‌ای از کنش هر فصل را نشان می‌دهد- به کانونی-سازی زمان، مکان و کنش هر پرده می‌پردازد: «قطعه من الصحراء تبدو فی یسارها طائفه من مضارب بنی‌عام ر... »[۱۴] (شوقی، بی‌تا: ۷). [۱۵]و در توضیحات متنی که پایان‌بخش هر پرده است و کم‌کاربردترین توضیح صحنه‌ای در نمایشنامهٔ *مجنون لیلی* محسوب می‌شود، صحنهٔ نمایش را کانونی می‌کند: «ستار»[۱۶] (همان، ۲۹). [۱۷]

افزون‌بر این، راوی در بیشتر توضیحات بیانی صحنه‌ای نمایشنامهٔ شوقی- که در میان گفت-وگوی شخصیت‌ها با قلمی متفاوت می‌آید و یا معطوف به خواننده است تا از طریق آن‌ها تمام جزئیات نمایش را پیش چشم خود مجسم کند: «یسمع صوت حاد آخر قادما من ناحیه یثرب علی رأس قافله أخری ... »[۱۸] (همان، ۳۹)[۱۹] و یا متعلق به بازیگران است و دستوراتی در جهت اجرای نمایش به ایشان ارائه می‌دهد: «ضجره»[۲۰] (همان، ۱۱) -نیز کانونی‌شوندگان را از برون می‌بیند.

۲-۲-۱-۴. از درون

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

شوقی در چند توضیح بیانی از خصوصیات ظاهری و آشکار کانونی‌شوندگان فراتر می‌رود: «یضطرب بشر و قد أدرک جهل قیس و حرج الموقف»[۲۱] (همان، ۱۱۰).

۲-۴. کانونی‌سازی درونی

۱-۲-۴. کانونی‌سازی درونی *لیلی و مجنون*

پری صابری کانونی‌سازی را تقریباً به تمام افراد حاضر در نمایشنامه واگذار می‌کند و هر گوشهٔ داستان را از دریچهٔ چشم یکی از شخصیت‌ها می‌نگرد.

۱-۱-۲-۴. از برون

شخصیت‌های لیلی، مجنون، نوفل، فضول، پدر مجنون، اوباش و پدر لیلی، کانونی‌سازهای درونی نمایشنامهٔ صابری هستند که قهرمانان اثر، یعنی لیلی و مجنون را با وصف ظواهر و خصوصیات فیزیکی‌شان از برون کانونی می‌کنند و لیلی دوازده مرتبه و مجنون ده بار به این شکل، مورد کانونی‌سازی قرار می‌گیرد. مسئلهٔ «خودکانونی‌سازی»[۲۲] نیز ذیل این شیوهٔ کانونی-سازی مطرح می‌شود. در این الگو، کانونی‌ساز همان کانونی‌شونده است.

نمودار ۱: کانونی‌سازی از برون شخصیت‌های لیلی و مجنون در نمایشنامهٔ صابری

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

بررسی بعضی از نمونه‌های این مدل نشان می‌دهد، صابری در کانونی‌سازی درونی از برون‌قهرمانان داستان به دو گزاره توجه کرده است: زیبایی لیلی و شوریدگی مجنون و با استفاده از تشبیه و استعاره‌های صریح و ساده، لیلی و مجنون را از نظرگاه خودشان و دیگران و براساس یکی از این دو تصویر کانونی‌سازی کرده است؛ چنان‌که مثلاً لیلی برای کانونی‌کردن مجنون و خودش از تشبیه‌های بلبل و گل استفاده می‌کند: «تو بلبل باغ روزگاری/ من با تو چو گل به سازگاری» (همان، ۵۳). و یا مجنون استعاره‌های گل و باد را در کانونی‌سازی لیلی و خودش به‌کار می‌برد: «گل را نتوان به باد دادن/ مه‌زاده به دیوزاد دادن» (همان، ۳۱). همچنین نوفل با استفاده از واژگان چراغ پرنور و شمع رنجور بر شادابی لیلی و پریشانی مجنون تأکید می‌کند: «از دوری آن چراغ پرنور/ هان تا نشوی چو شمع رنجور» (همان، ۳۰). و اوباش به صورتی مشابه به شیوهٔ نوفل، لیلی و مجنون را کانونی می‌کنند: «لیلی نه که صبح گیتی‌افروز/ مجنون نه که شمع خویشتن‌سوز» (همان، ۲۶). فضول تعابیر بت و بت‌پرست را در مورد لیلی و مجنون به کار می‌برد: «مشغول به کار بت‌پرستی/ ای بی‌خبر از حساب هستی» (همان، ۴۴). و پدر مجنون («از راه نکاح اگر توانیم/ این شیفته را به مه رسانیم» (همان، ۱۴)) و پدر لیلی («ببُرم سر آن عروس چون ماه/ در پیش سگ افکنم درین راه/ فرزند مرا درین تحکّم/ سگ بِه که خورد که دیومردم» (همان، ۳۶)) لیلی را به استعاره ماه می‌نامد و از دیوانگی مجنون نیز سخن می‌گویند.

مسئلهٔ دیگر در مدل مذکور این است که در میان شخصیت‌های کانونی‌ساز یادشده، دو شخصیت پدر لیلی و پدر مجنون، افزون‌بر لیلی و مجنون به کانونی‌سازی شخصیت‌های دیگر نمایشنامه نیز توجه می‌کنند. پدر مجنون، زیبارویان قبیله را («این‌جا بِه از آن عروس دلبر/ هستند بتان روح‌پرور/ یاقوت‌لبان دُر بناگوش/ هم غالیه‌پاش و هم غصب‌پوش» (همان، ۱۸).) و پدر لیلی، ابن‌سلام (همسر لیلی) را («کاین شاه‌سوار شیرپیکر/ روی عرب است و پشت لشکر» (همان، ۳۷ – ۳۸)) کانونی می‌کند.

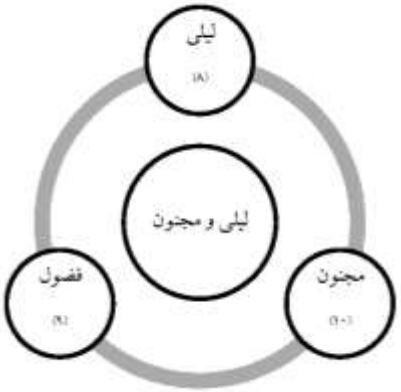
[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۲-۱-۲-۴. از درون

الگوی کانونی‌سازی درونی از درون در نمایشنامهٔ ***لیلی و مجنون*** بسیار کم‌کاربرد است. در این اثر، شخصیت‌های مجنون، لیلی و فضول در نقش کانونی‌ساز درونی ظاهر می‌شوند و بر احساسات و افکار دو شخصیت لیلی و مجنون تمرکز می‌کنند و به این صورت، از ده مرتبهٔ کانونی‌سازی در این مدل، شش بار مجنون و دو بار لیلی مورد کانونی‌سازی قرار می‌گیرند.

نمودار۲: کانونی‌سازی از درون شخصیت‌های لیلی و مجنون در نمایشنامهٔ صابری



نگاهی به برخی نمونه‌های کانونی‌سازی درونی از درون نشان می‌دهد نویسنده قصد برجسته‌کردن درد عشق لیلی و مجنون را با استفاده از این الگوی کانونی‌سازی دارد؛ چنان‌که لیلی خود را با تأکید بر آرزویش کانونی می‌کند: «من خواستمی کزین جهانم/ باشد چو تویی هم‌آشیانم» (همان، ۱۲). مجنون به بیان حال درونی‌اش می‌پردازد: «خرابم، بی‌خودم، مست جنونم» (همان، ۱۷) و فضول نیز به همین شکل مجنون را مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهد: «چنین سرمست و مخمور از کجایی؟» (همان، ۴۳).

از سوی دیگر علاوه بر کانونی‌شدگی قهرمانان داستان، مجنون، پدر و مادرش را («ای غمخور من کجات جویم/ تیمار غم تو با که گویم؟/ یارم تو بُدی و یاورم تو/ نیروی دلاورم تو...»

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

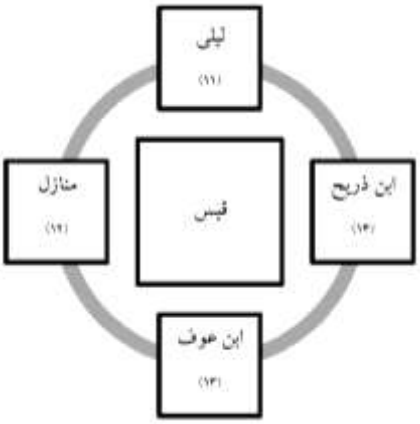
(همان، ۴۷)) و پدر مجنون نیز خودش را («معروف‌ترین این زمانه/ دانی که منم دریـن میانـه» (همان، ۱۵).) از درون مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهد.

۲-۲-۴. کانونی‌سازی درونی *مجنون لیلی*

۱-۲-۲-۴. از برون

پنج شخصیت لیلی، قیس، منازل، ابن‌ذریح و ابن‌عوف، کانونی‌سازهای درونی نمایشنامهٔ شـوقی هستند که کانونی‌شوندگان را از برون مورد کانونی‌سازی قرار می‌دهند. در الگوی کانونی‌سـازی درونی از برون، می‌بینیم که قیس از نظرگاه تمام کانونی‌سازها (البته به‌جز خودش) کانونی شده است. بسامد بالای کانونی‌سازی مجنون، او را به‌عنوان شخصیت محوری نمایشنامه معرفی می‌کند. این مسئله از عنوان متفاوت مورد استفادهٔ شوقی (***مجنون لیلی***) نیز دریافت می‌شود.

نمودار۳: کانونی‌سازی از برون شخصیت مجنون در نمایشنامهٔ شوقی



نکتهٔ قابل توجه در مثال‌های این شیوهٔ کانونی‌سازی نمایشـنامهٔ شـوقی ایـن اسـت کـه بـه استثنای ابن‌ذریح («و قیسٌ یا لیلی و إن لم تجهلـی/ زیـن الشـباب و ابـن سـید الحمـی ... »[۲۳] (همان، ۱۷).)، سایر کانونی‌سازها چون لیلی («أبتی، ما تراه کالفنن الذا/ وی نُحولا و کالمغیـب

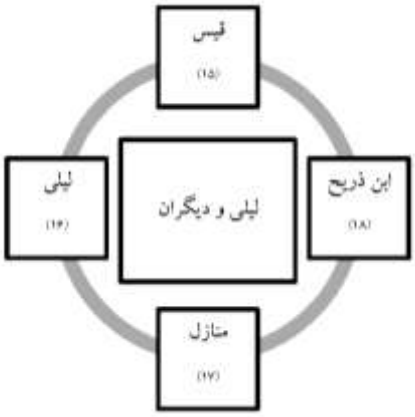
[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

اصفرارا؟»[۲۴] (شوقی، بی‌تا: ۲۸))، منازل («هـو ابـن الملـوّح دل الهُـزال/ عليـه و نـمّ اضـطراب الخُطا»[۲۵] (همان، ۲۱)) و ابن‌عوف («لقد تضاءَلی قیسٌ/ و اصفرَّ مثل الجراده»[۲۶] (همـان، ۴۷))، زار و نزاری قیس را با استفاده از صنعت تشبیه هدف قرار می‌دهند.

از سوی دیگر، قیس («و هل رفّت علیک قرون لیلی/ رفیف اقحوانـه فـی نـداها»[۲۷] (همـان. ۸۷).) لیلی را کانونی می‌کند و دیگر کانونی‌شونده‌های نمایشنامه چـون ابـن‌عـوف، ابـن‌ذریـح، زیاد، دختران بنی‌عامر، آسمان صحرا، فرشتگان و خانهٔ وِرد به‌وسیلهٔ لیلـی، منـازل و ابـن‌ذریـح کانونی شده‌اند. شوقی ذیل این شیوهٔ کانونی‌سازی بـه افـراد و حتـی اشـیای نمایشـنامه توجـه می‌کند و برای کانونی کردن آن‌ها از تشبیه و استعاره‌های خوبی استفاده می‌کند؛ مثلاً خانـهٔ ورد را به زندان تشبیه می‌کند و استعارهٔ آهو را در مورد دختران عامری به کار می‌برد.

نمودار۴: کانونی‌سازی از برون لیلی و شخصیت‌های دیگر نمایشنامهٔ شوقی



۲-۲-۲-۴. از درون

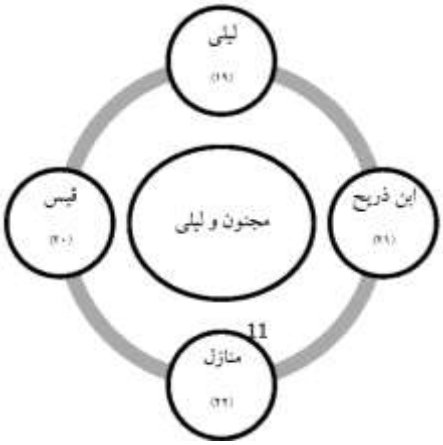
در الگوی کانونی‌سازی درونی از درون نیز تمرکز اصلی بر شخصیت قیس و پـس از او، لیلـی است؛ به گونه‌ای که هر چهار کانونی‌سازی که شخصیت‌های نمایشنامه را با ورود به افکارشـان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

کانونی کرده‌اند، به این دو قهرمان نیز پرداخته‌اند. با وجود این، باز هم سهم قیس بیشتر است و از چهارده موردِ کانونی‌سازی، پنج بار این شخصیت کانونی‌سازی شده است.

نمودار۵: کانونی‌سازی از درون شخصیت‌های مجنون و لیلی در نمایشنامهٔ شوقی



عشق، دین و سیاست گزاره‌هایی هستند که در ***مجنون لیلی*** به این وسیله کانونی‌شده‌اند و تفاوت مشهود کانونی‌سازی ابن‌ذریح («ألأنی أنا شیعیٌّ/ و لیلی أُمویّه؟»[۲۸] (همان، ۹)) با کانونی‌گرهای دیگری چون لیلی («إننی فی الهوی و قیسا سواءٌ/ دنّ قیس من الصبابه دنی»[۲۹] (همان، ۱۷))، قیس («أم أنا مجنون عل/ یّ حب لیلی قد جنی»[۳۰] (همان، ۸۱)) و منازل («و هام بلیلی و هامت به/ لقد کنت أولی بهذا الهوی»[۳۱] (همان، ۲۱)) که همهٔ آن‌ها بر گزاره‌های عاشقانهٔ متن تأکید می‌کنند، اهمیت مسائل اعتقادی و سیاسی را که شوقی معمولاً آن‌ها را همراه با هم ذکر می‌کند، نشان می‌دهد. در نمایشنامهٔ شوقی، لیلی، ابن‌ذریح و منازل، کانونی‌سازهایی هستند که به کانونی کردن شخصیت‌های دیگری جز لیلی و مجنون نیز پرداخته‌اند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۵. نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌های ***لیلی و مجنون*** و ***مجنون لیلی*** از دو قسمت تقریباً مساوی توضیحات صحنه‌ای و گفت‌وگوها تشکیل شده است و کانونی‌سازی بیرونی آن‌ها در توضیحات صحنه‌ای راوی و کانونی‌سازی درونی آن‌ها در گفت‌وشنود شخصیت‌های نمایشنامه انجام می‌شود. در این آثار، کاربرد کانونی‌سازی بیرونی در مقایسه با کانونی‌سازی درونی بیشتر است، البته با این تفاوت که در ***لیلی و مجنون*** سه کانونی‌گر بیرونی حضور دارند و در ***مجنون لیلی*** فقط یک راوی کانونی‌گر که همان نمایشنامه‌نویس است، حضور دارد. در نوشتهٔ شوقی توضیحات کاربردی صحنه‌ای در ابتدای پرده‌ها، کانونی‌سازی بیرونی از برون را نمایان می‌سازد. این موضوع دربارهٔ تابلوهای نمایشنامهٔ صابری نیز صدق می‌کند و فقط در تابلوی چهارم ***لیلی و مجنون*** به‌عنوان یک استثنا کانونی‌سازی بیرونی از درون را می‌بینیم. صابری و شوقی در نحوهٔ کانونی‌سازی بیرونی از برون با کاربرد توضیحات متنی صحنه‌ای نیز یکسان عمل می‌کنند و در توضیحات بیانی صحنه‌ایِ هردو اثر نیز کانونی‌سازی بیرونی از برون، دیده می‌شود، با این فرق که در ***مجنون لیلی*** توضیحاتی وجود دارد که دربارهٔ نحوهٔ اجرا به بازیگران داده می‌شود و این توضیحات ذیل کانونی‌سازی بیرونی از برون قرار می‌گیرند.

چنان که ذکر شد، کانونی‌سازی درونی در نمایشنامهٔ پری صابری و احمد شوقی با استفاده از گفت‌وگوی شخصیت‌ها می‌آید. هردو نویسنده، در این گونهٔ کانونی‌سازی از تشبیه و استعاره بهره می‌گیرند. صابری از استعاره و تشبیه‌های ساده، صریح و مرسوم، مانند گل، ماه و ... برای سخن‌گفتن از چهرهٔ محبوب استفاده می‌کند؛ اما شوقی، تشبیه و استعاره‌های تازه‌تر و بیشتری را به‌کار می‌برد و به‌جز صورت یار، خانه، شهر و ... را نیز به این وسیله کانونی می‌کند. کانونی‌سازی درونی از برون در نمایشنامهٔ شوقی به‌سبب بسامد بالای تشبیه و استعاره جلوهٔ بیشتری دارد.

مسئلهٔ مهم دیگر در حوزهٔ کانونی‌سازی به گزاره‌های کانونی‌شدهٔ آثار بر می‌گردد که در نمایشنامهٔ صابری حول محور عشق و شخصیت‌های لیلی و مجنون می‌گردند و در نمایشنامهٔ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

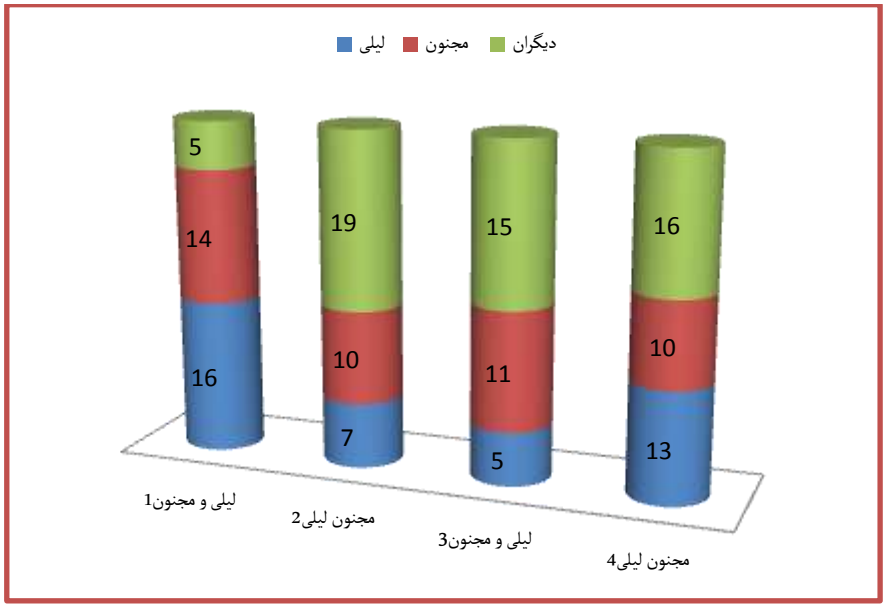
[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

شوقی به مسائل حاشیه‌ای مربوط می‌شوند. تفاوت آشکار گزاره‌های کانونی‌شوندهٔ ***لیلی و مجنون*** و ***مجنون لیلی*** به تفاوت ایدئولوژی و نگرش نویسندگان، تفاوت فرهنگ‌ها، تفاوت جنسیت و تجربه‌های زیستی نویسندگان برمی‌گردد. پری صابری به‌عنوان زنی آزاد و تحصیل-کرده در غرب، به‌سبب علاقهٔ شخصی‌اش به هنر و به‌ویژه ادبیات کلاسیک، به نگارش نمایشنامه روی آورده است. او با نظرگاه لطیف زنانهٔ خود به داستان لیلی و مجنون نگریسته و با خلق نمایشنامهٔ ***لیلی و مجنون***، مضمون عشق را بسیار وسیع، فراگیر و متعالی جلوه داده است. ایدئولوژی زنانه تنها ایدئولوژی‌ای است که از نمایشنامهٔ صابری دریافت می‌شود و محتوا و محوریت احساس در نمایشنامهٔ مدرن ***لیلی و مجنون*** دال بر تراوش آن از قلم یک زن است. پررنگ و بااهمیت‌تر جلوه دادن نقش لیلی و دفاع از او و به طور کلی از جنس مؤنث در اواخر داستان، دیدگاه فمینیستی صابری را آشکار می‌کند. در مقابل، احمد شوقی مردی سیاست‌پیشه است که به خاطر فعالیت‌های سیاسی مدتی در تبعید بوده و با در نظر گرفتن عقاید و دغدغه‌های شخصی خود و همچنین شرایط عصر و اصول نمایشنامه‌نویسی سنتی ادبیات عرب، نمایشنامهٔ کلاسیک ***مجنون لیلی*** را آفریده است. رنگ نگاه و ایدئولوژی شوقی در تمام اثر حضور دارد. بسامد بالای ابیات غیرعاشقانه و گزاره‌های کانونی‌شونده‌های ***مجنون لیلی*** این موضوع را اثبات می‌کند. نمودار ۶، میزان مشارکت دو شخصیت لیلی و مجنون در الگوی کانونی‌سازی را در نمایشنامه‌های مورد نظر نشان می‌دهد. ستون اول و دوم میزان کانونی‌شوندگی و ستون سوم و چهارم میزان کانونی‌کنندگی لیلی، مجنون و سایر اشخاص نمایشنامه‌های ***لیلی و مجنون*** و ***مجنون لیلی*** را مشخص می‌کند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

نمودار۶: سهم کانونی‌شدگی و کانونی‌سازی لیلی و مجنون در نمایشنامه‌ها



۶. یادداشت‌ها

۱) صفحه‌ی ۱۲، ۴۳ و ۵۳

۲) صفحات ۱۲، ۴۳ و ۵۳

۳) صفحات ۳۰ و ۳۱

۴) صفحات ۴۴ و ۴۵

۵) صفحات ۱۴ و ۱۸

۶) صفحه‌ی ۲۶

۷) صفحه‌ی ۳۵

۸) صفحه‌ی ۱۲

۹) صفحات ۱۷، ۱۹، ۴۶، ۴۷ و ۵۰

۱۰) صفحات ۴۳ و ۴۵

۱۱) صفحات ۲۸ و ۹۲

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۱۲) صفحات ۲۱ و ۵۰

۱۳) صفحه‌ی ۴۷

۱۴) صفحه‌ی ۱۷

۱۵) صفحات ۷، ۸، ۹، ۵۶ و ۹۴

۱۶) صفحات ۲۱، ۲۲، ۵۰، ۸۵ و ۸۶

۱۷) صفحه‌ی ۲۲

۱۸) صفحات ۹ و ۱۱۹

۱۹) صفحه‌ی ۱۷

۲۰) صفحات ۲۰، ۸۱، ۹۶ و ۹۸

۲۱) صفحه‌ی ۲۱

۲۲) صفحه‌ی ۹

۷. پی‌نوشت‌ها

۱. جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۷۱؛ فنائیان، ۱۳۸۶: ۳۹؛ ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۳/ ۷۹ – ۸۲.

2. Focalization
3. Internal focalization
4. External focalization
5. Focalized

۶. نیز صفحات ۱۵، ۲۱، ۲۵، ۲۹، ۳۳، ۳۹، ۴۳، ۴۹، ۵۳.

۷. صفحات ۱۶، ۱۹، ۲۳، ۲۸، ۳۱، ۳۸، ۴۲، ۴۸، ۵۲ ، ۵۶ .

۸. نیز صفحات ۱۲، ۱۳، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۴، ۳۶، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۲، ۵۴، ۵۵، ۵۶

۹. نیز صفحات ۹، ۱۹، ۲۳، ۳۱، ۳۸، ۴۲، ۴۸، ۵۲، ۵۶.

۱۰. نیز صفحات ۳۰، ۳۷، ۴۹، ۵۶.

۱۱ . نیز صفحات ۳۶، ۴۳.

۱۲. نیز صفحات ۲۱، ۲۳.

۱۳. نیز صفحات ۱۷، ۲۲، ۲۳، ۵۶.

۱۴. گوشه‌ای از صحرا که سمت چپ آن تعدادی از خیمه‌ها ی بنی‌عامر آشکار است.

۱۵. و نیز صفحات ۳۰، ۴۴، ۷۱ و ۱۰۲

۱۶. پرده کشیده می‌شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

۱۷. نیز صفحات ۴۳، ۷۰، ۱۰۱ و ۱۲۰

۱۸. صدای حدی‌خوان دیگری پیشاپیش کاروانی دیگر که از یثرب می‌آید به گوش می رسد.

۱۹. تمام صفحات نمایشنامه با قلم متفاوت مشخّص شده است.

۲۰. با ناراحتی.

۲۱.بشر مضطرب می‌شود در حالی که بی‌اطّلاعی قیس را فهمیده است و سختی شرایط را درک می‌کند.

22. Self Focalization

۲۳. ای لیلی! اگرچه می‌دانی امّا قیس زینت جوانان و سرور قبیله است...

۲۴. پدرم مگر نمی‌بینی که او مانند شاخه‌ی پژمرده و مانند غروب زرد رنگ شده است؟

۲۵. او قیس‌بن ملوّح است. لاغری و لرزش گام‌ها بر وجود او دلالت دارد.

۲۶. قیس رو به ضعف نهاده و رنگش مثل ملخ زرد شده است.

۲۷. آیا موهای لیلی که به مانندِ گل‌های بابونه است که بر روی آن شبنم نشسته بر شانه‌های تو افتاده است.

۲۸. آیا برای این است که من شیعی هستم و لیلی اموی؟

۲۹. م. ن و قیس در عشق‌ورزی برابریم و زمزمه‌ی قیس از عشق زمزمه‌ی من است.

۳۰. یا این‌که من مجنون هستم و عشق لیلی مرا دیوانه کرده است.

۳۱. او عاشق لیلی شده و لیلی عاشق او در حالی که ن نسبت به این عشق سزاوارترم.

۸. منابع

- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی***. تهران: هرمس.
- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴). «کانون‌سازی در روایت». ***پژوهش‌های ادبی***. ش ۷. صص ۸۳ – ۱۰۸.
- تامس، جیمز (۱۳۸۷). ***تحلیل فرمالیستی متن نمایشی***. ترجمهٔ علی ظفرقهرمانی‌نژاد. تهران: سمت.
- جنّتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳). ***بنیاد نمایش در ایران***. تهران: صفی‌علیشاه.
- شوقی، احمد (بی‌تا). ***مجنونِ لیلی***. بیروت: دارالکتاب العربی.
- صابری، پری (۱۳۸۳). ***لیلی و مجنون***. تهران: قطره.
- غنیمی‌هلال، محمد (۱۳۷۳). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

امیرکبیر.

– فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۶). ***هنر نمایش در ایران***. تهران: دانشگاه تهران.

– قادری، نصرالله (۱۳۸۸). ***آناتومی ساختار درام***. تهران: نیستان.

– مارتین، والاس (۱۳۸۲). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

– ملکپور، جمشید (۱۳۶۳). ***ادبیات نمایشی در ایران***. تهران: توس.

– هاج، فرانسیس (۱۳۸۲). ***کارگردانی نمایشنامه***. ترجمهٔ منصور براهیمی. تهران: سمت.

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

- Rimmon-kenan. Shlomith. (1994). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1396.5.4.4.4]