لیلی و مجنون (برگرفته از نظامی گنجه‌ای)
میراث‌دار نمایش و نمایشنامه‌نویسی منظوم در ایران

محرّم‌علی دودانگه*

* لیلی و مجنون (برگرفته از نظامی گنجه‌ای)
* به روایت پری صابری
* چاپ اوّل، تهران: قطره، ۱۳۸۳

چکیده

لیلی و مجنون نوشتهٔ پری صابری نمایشنامه‌ای است که از داستان لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای برگرفته شده است. در این مقاله دربارهٔ تاریخچهٔ نمایش، نمایش و نمایشنامه‌نویسی در ایران، به طور اختصار سخن گفته شده و پس از آن، اشاره‌ای کوتاه به نمایشنامه‌نویسی در بعد از انقلاب شده و بعد به بررسی این نمایشنامه ـ از منظر پیکرهٔ داستان، شخصیت‌های داستان و گفت‌وگوهای آن ـ پرداخته‌شده است.

واژه‌های کلیدی: نمایش، نمایشنامه‌نویسی، لیلی و مجنون.

آغاز و پیشینهٔ نمایش در جهان

آن گونه که در سرایش شعر، به انسان نخستین ـ آدم ـ می‌رسیم و می‌خوانیم: اوّل کس که در عالم شعر گفت، آدم بود، و سبب آن بود که هابیل مظلوم را قابیل مشئوم بکشت و آدم را داغ غربت و ندامت تازه شد و در مذمّت دنیا و مرثیهٔ فرزند، شعر گفت (اقبالی، ۱۳۶۷: ۳)، در سرچشمهٔ نمایش نیز باز به همان انسان نخستین می‌رسیم که باید این صحنه را بازسازی کند و یا بر آن بموید و آیین برگزار کند؛ و چه بسا این مسئله را بتوان به اکثر هنرهای بشری تعمیم داد: موسیقی، داستان، نقاشی و... .

انسان در حالی دیده می‌شود که برگ درختان و پوست درندگان را پوشیده است و گروه گروه، در دل غارها جان‌پناه ساخته است. چشمگیرترین نمود میان آنها، وحشتی جان‌کاه است که از کنش‌های طبیعت دارند. در فصول گوناگون، زمین و آسمان چهره دگرگون می‌کند؛ انسان به شگفتی در آن می‌نگرد و رازی ناشناس، او را به خود سرگرم می‌کند. برای شکار می‌رود و دریغا! گاهی خود شکار می‌شود و نقل درد و اندوه، برای بازماندگان می‌ماند. ولی انسان در برابر تمامی این ناآگاهی‌ها سر تسلیم فرود نمی‌آورد؛ پس به اندیشه می‌پردازد. برای هر کنش طبیعت، نیرویی ورای توانایی خود می‌جوید و آن نیرو را بارور می‌کند. در جست‌وجوی راهی برمی‌آید تا او را به آن نیرو پیوند دهد. بدین ترتیب، نیایش و آداب پدیدار می‌شود، که خود سرچشمهٔ هنر و نمایش است (دورانت، ۱۳۷۷: ۱).

وقتی به ذات و علایق انسان نگاه می‌کنیم، این مسئله بیشتر قوّت می‌گیرد که نمایش، با انسان نخستین متولّد شده است. او دوست دارد ماجراهای شگفتی را که دیده است، بازگویی و بازنمایی کند. شکار خود را به دیگرانی که در صحنهٔ شکار نبوده‌اند، نشان دهد و کاری کند که دیگران را متوجّه هنر خود کند. اینجاست که هنر نمایش متولّد می‌شود و رشد می‌کند و اوج می‌گیرد؛ چرا که نمایش کاری به عبث و از روی بیهودگی نیست، نیازی است که انسان آن را از دیر باز با خود داشته است.

انسان وحشی از ترکیب موسیقی و آواز و رقص، هنر نمایش و اپرا را

ابداع کرد. در میان مردم اوّلیه، رقص در بیشتر اوقات حالت تقلیدی داشته و از تقلید حرکات حیوان و انسان تجاوز نمی‌کرده است؛ رفته رفته، برای آن ترقّی حاصل شد و به وسیلهٔ آن افعال و حوادث را موضوع تقلید در رقص قرار دادند (همان: ۲).

نمایش در ایران

مشکل می‌شود گفت که به واسطهٔ نداشتن مدارک و مستندات تاریخی از ایران باستان، ما در آن دوران چیزی به نام نمایش نداشته‌ایم و یا در دربارهای امپراطوری ایران و همچنین کوچه و بازار مردمی که اهل شعر و ترانه و تصنیف بوده‌اند، خبری از تئاتر و نمایش نبوده است. درست است که تاریخ ایران تهاجمات و تاخت و تازهای ویرانگری را پشت سر گذاشته است، اما باید به یاد داشته باشیم که سرزمین ایران سرزمین جشنواره‌ها و جشن‌های متعدّدی بوده و هست. جشن‌های معروفی که بسیاری از آنها یا هنوز وجود دارند و یا سال‌های زیادی از از بین رفتنشان نمی‌گذرد. جشن‌های گاهنباری، اسپندار، سده، فروردگان، اردی‌بهشتگان، خردادگان، امردادگان، شهریورگان، تیرگان، مهرگان، ابانگان، قاشق‌زنی‌های چهارشنبه‌سوری، کوزه‌شکنی، آیین‌های شبِ چله و یا شب یلدا، آیین‌های نوروزی، سیزده بدر و... .

از آنجا که هر جا تمدّنی است، اجباراً هنر تئاتری نیز وجود دارد، می‌توان با قدری کوشش و به کمک اسطوره، یا اسطوره‌های نمایشی، صورتک همیشه ناتمام ایران ـ یعنی تعزیه و تقلید ـ را از اعماق قرون ردیابی و بازسازی کرد (فلاح‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۷).

نمایش در ایران قدیم دارای دو چهرهٔ مشخص بوده است؛ یکی نمایش‌های دراماتیک که برداشت‌هایی عاشقانه و غم‌انگیز و سخت عاطفی داشته‌اند و دیگر، نمایش‌هایی که جنبهٔ بسیار تند و شدید انتقادی داشتند با مایه‌هایی از طنز و کنایه و تمسخر (همایونی، ۱۳۸۰: ۲۱).

برای مورد نخست، «کین سیاووشان» (سووَشون) نمونهٔ بسیار مناسبی است. در بخارا و روستاهای آن هم تا چندی پیش، در آستانهٔ جشن‌های نوروزی، مراسمی با عنوان کین سیاوش بر پا می‌شد. مردم، زن و مرد، کوچک و بزرگ، با راه انداختن دسته‌ها و گروه‌های عزادار، همراه با موسیقی و سرودن شعرهای غم‌آور، با علم و کتل و شبیه‌سازی، به سوی قتل‌گاه سیاوش به حرکت می‌آمدند و پس از جمع شدن، هم‌آوا با هم سرودهای غم‌انگیز می‌خواندند (سیمایی، ۱۳۸۷: ۷۲۵). در گذر تاریخ، هنگامی که تعزیه پدیدار می‌شود، به خوبی می‌توان اثر ماندگار این در سوگ نشستن را در آن هنر نمایش ردیابی کرد (دورانت، ۱۳۷۷: ۴۶۶).

از نمایش‌های نوع دوم، می‌توان جشن و نمایش‌هایی را دانست که هرودوت از آن با عنوان «ماگوفونیا» (Magaphonia) نام می‌برد و آن را «برگ سرخی در تقویم پارسی‌ها» می‌نامد که مربوط است به قتل گئوماتای غاصب (بردیای دروغین)، و آن چنین است که گویند هفت خانواده از خانواده‌های اصیل ایرانی به ماجرای بردیای دروغین آگاهی می‌یابند و عزم قتلش می‌کنند و شبانه او را می‌کشند. مردم چون جریان را می‌فهمند، از نابود شدن گئوماتا شاد می‌شوند و برای بزرگ‌داشت این واقعه، هر سال در همان روز جشنی بر پای می‌دارند و ماجرای دروغ و قتل گئوماتا را نمایش می‌دهند و به تمسخر می‌پردازند. گویند اگر مغی در این روز در محل‌ها و مکان‌های عمومی پیدا می‌شد، جانش در خطر بود (همایونی، ۱۳۸۰: ۲۴).

تاریخ نمایش در ایران ورق می‌خورد و به «نوروزخوان‌ها» (حاجی فیروز، آتش افروز، غول بیابانی، کوسه گلین) و تخت حوضی‌ها (نوروز پیروز، حاکم یک‌شبه) و لوطی‌گرها (بندباز، چوبین‌باز، بزباز) و نمایش‌های عروسکی (لعبت‌باز، خم‌باز، پهلوان کچل، شاه‌سلیم) و گونه‌های رنگارنگ نمایشی، مانند: غولک، مسخره، طلحک، یا دلقک، سیاه، رقص شاطر، رقص دیگ‌به‌سر، صورت‌باز، شیشه‌باز، لال‌بازی و ...، می‌رسد. ولی در میان آنها «تعزیه» نوعی از نمایش ایرانی است که امروزه نیز در بیرون از مرزهای این خاک و بوم، تئاتر ایرانی را بدان محدود و با آن می‌شناسند. این هنر نمایشی، که ریشه‌ای کهن در نزد ایرانیان دارد، از زمان آل بویه رنگ دیگری به خود می‌گیرد و از زمان صفویه در ایران به نوعی از مراسم سوگواری برای خاندان شهید واقعهٔ کربلا بدل می‌شود و در روند تاریخی، به چنان درجه‌ای از انگاره‌های نمایشی می‌رسد که گاهی سرمشق غربیان شده است (دورانت، ۱۳۷۷: ۴۶۶).

جشن‌ها و آیین‌ها و نقطهٔ عطف نمایش ایرانی، یعنی تعزیه، در طیّ قرون متمادی در ایران جاری و ساری بود تا اینکه پای شاهان قاجار، به ویژه ناصرالدین شاه، و نیز تحصیل‌کردگان ایرانی به فرنگ باز شد و نمایش ایران دیگر از شکل تعزیه خارج شد و به فرم‌های نمایش امروزی نزدیک‌تر گردید. این ماجرا را از زبان رشید یاسمی می‌خوانیم: «گویند ناصرالدین شاه در سفرهای فرنگستان، ترتیب تئاتر آن ممالک را پسندیده و مزیّن‌الدّوله، معلّم دارالفنون، را مأمور کرد در تالار دارالفنون نمایش‌هایی بدهد، و او نخستین کسی است که تئاتر را از صورت تعزیه یا تقلید خارج کرد و بعضی از آثار مولیر را، به قدری که در آن زمان میسر بود، به معرض نمایش گذاشت» (همان: ۴۶۸). پس از نمایش‌های مزیّن‌الدّوله، فرم نمایش اروپایی در ایران رواج یافت.

نمایشنامه‌نویسی در ایران

هنگامی که پیشینهٔ نمایش‌هایی را که در ایران وجود داشته است، بررسی می‌کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که همگی آنها به طور شفاهی و سینه به سینه نقل شده و تقلید و اجرا گردیده است و نمایشنامه‌نویسی در ایران، همانند تئاتر، تحت تأثیر اروپاییان شروع و نگاشته شده است.

نهضت ترجمه‌ای که در دوران قبل از انقلاب مشروطیت در قلمرو ترجمهٔ آثار نمایشی غرب شروع شده بود، در ایّام مشروطیت ـ به دلیل آشنایی بیشتر با این مقوله ـ سرعت زیادی گرفت و آثار متعدّدی از درام‌نویسان غربی، به زبان فارسی برگردانده شد. حوزهٔ ترجمهٔ آثار نمایشی غرب، در ایّام قبل از انقلاب مشروطه، در اختیار آثار مولیر بود. آن عصر را از نظر ترجمه، می‌توان «عصر مولیر» نامید؛ و حال آنکه در روزگار مشروطه و پس از آن، آثار شکسپیر به زبان فارسی برگردانده شد و در واقع «عصر شکسپیر» آغاز گشت (آژند، ۱۳۷۱: ۳۵).

میرزا آقا تبریزی ـ که یکی از همراهان گروه اعزامی برای پوزش از دولت تزار روس به علّت قتل گریبایدوف بود ـ نخستین نمایشنامه‌نویس به زبان فارسی است که نامش در تارک تاریخ تئاتر ایران می‌درخشد. پیش از او، میرزا فتحعلی آخوندزاده از نخستین نمایش‌نگارانی است که نوشته‌های او در تبریز، پیش از میرزا آقا، به زبان ترکی رواج داشته است و تأثیر این نویسندهٔ ترک‌زبان بر نمایشنامه‌نویسی فارس‌زبان، در آثار و مکاتبات وی به خوبی مشهود است

(دورانت، ۱۳۷۷: ۴۶۸).

اگرچه نمایشنامه‌نویسی با ترجمهٔ آثار نمایشی از زبان‌های دیگر، در ایران شروع شـد، اما این ترجمه‌ها تأثیر خودش را در افراد خوش‌ذوق و بااستعداد گذاشت و نویسندگان فراوانی را در این حوزه تربیت کرد و تحویل جامعهٔ ادبی و هنری داد[1]؛ کسـانی چون مرتضی‌قلی خان فکری (مؤیّدالممالک)، احمد محمّدی (کمال الوزارة)، علی خان ظهیرالدّوله، سیّد عبدالرّحیم خلخالی، میرزا رضاخان نائینی، ابوالحسن فروغی و نسل دیگر نمایشنامه‌نویسان بعدتر (برای اطّلاعات بیشتر، نگاه کنید: آژند، ۱۳۷۱: ۴۴ ـ ۴۶).

نمایشنامه‌های منظوم

وقتی ادبیات فارسـی را ورق می‌زنیم، به شـاهکارهایی بی‌نظیر و بدیل برمی‌خوریم که قابلیّت بسیار بالایی برای تبدیل شدن به آثار نمایشی دارند و شـاید ما به راحتی از کنار این مسـئله گذشته‌ایم که بسیاری از این آثار را باید با همان ریتم و احساس نمایشی‌ای که نوشته شده‌اند، بخوانیم؛ این یعنی همان عنصر نمایش و نمایشنامه‌نویسـی، که در ایران وجود داشـته است و دارد. داسـتان‌های رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، بیژن و منیژه، سهراب و گردآفرید، سـلم و تور و ایرج، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر، سـلامان و ابسال و... . در این میان، فقط شـاهنامه بوده است که با اقبالی خوش روبه‌رو شده و عاشقان و نقّالان تا حدودی دین خود را نسبت به این اثر گران‌سنگ ادا کرده‌اند.

با شـروع ادبیات نمایشی در ایران، شـعر و نظم نیز به کمک این شاخه از ادبیات فارسـی آمد. نویسندگانی که در این قلمرو قلم زدند، قبل از همه، داستان‌های بزمی و رزمی منظوم ادبیات کلاسیک فارسی را انتخاب کردند، و با افزودن اشعاری از خود، آن هم برای چفت و بست صحنه‌های نمایشی، آنها را به صورت نمایش درآوردند.

اوّلین نمایشنامهٔ منظوم را باید گزارش مردم گریز، از مولیر، به ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی دانسـت؛ ولی نخستین کسی که نمایشنامهٔ منظوم به زبان فارسی تنظیم و تهیه کرد، علی‌محمّد خان اویسی بود که نمایشنامهٔ منظوم سرنوشـت پرویز را تدوین نمود. او این نمایشـنامه را زمانی که در مأموریت بادکوبه به سـر می‌برد، یعنی در سـال ۱۳۲۴ (هـ ق)، تهیه دید. الگوی این نمایشنامهٔ او، خسرو و پرویز نظامی گنجوی بود (همان: ۴۳).

پس از اویسـی، نمایشنامه‌نویسـان متعدّدی، همواره وسوسـهٔ نوشتن نمایشنامه‌هایی منظوم، آن هم با نگاهی به ادبیات کلاسیک ایران، را داشته‌اند و دست‌به‌قلم هم شده‌اند؛ کسانی چون تقی رفعت، میرزا ابوالحسن فروغی، میرزادهٔ عشقی و... .

نمایشنامه‌نویسی بعد از انقلاب اسلامی

با پیروزی انقلاب در ایران، تئاتر در مسیری پُر افت و خیز افتاد. اجراهای گوناگون از نویسـندگان شهیری همچون گورکی، چخوف، برشت، و پدیدار شـدن جریانی به نام «تئاتر خیابانی» و رونق تئاترهـای کارگری امثال آن، جزء خیزهای این برهه به شـمار می‌آیند (دورانت، ۱۳۷۷: ۴۷۱)؛ اما همان گونه که همواره از زبان بانیان اصلی و عاشقان دلسوز این هنر متعالی می‌شنویم، تئاتر همواره مظلوم بوده و هست ـ که به دلایل فراوان آن ورود نمی‌کنیم ـ و از آن مظلوم‌تر، نمایشنامه‌نویسی در ایران است. هنگامی که کتاب‌شناسی نمایشنامه‌های ایرانی را مرور می‌کنیم ـ در مقایسه با دیگر انواع ادبی ـ به این مظلومیت بیشتر پی می‌بریم. البته این مسئله مشکل امروز ما نیست؛ که از دیرباز با آن مواجه بوده‌ایم. اغلب ناشران، تمایل چندانی برای چاپ نمایشنامه‌ها ندارند. به هر حال، نشر، یک صنعت است و باید مسائل اقتصادی را هم در نظر گرفت. گاه‌گاهی هم که با حمایت‌های دولتی و یا خصوصی، نمایشنامه‌های دوره‌ای به چاپ می‌رسد، اغلب چیز دندان‌گیری در میان آنها یافت نمی‌شود.

اما سـخن بالا به این مفهوم نیسـت که از آثار پُربار و باارزش در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی بی‌بهره هستیم. هستند نمایشنامه‌نویسان و ناشرانی که این چراغ را روشن نگاه داشته‌اند، و هر از گاهی به اثری درخورِ توجّه می‌رسیم.

لیلی و مجنون به روایت پری صابری

پری صابری از جملهٔ کارگردانان و نمایشنامه‌نویسانی است که با اقتباس از ادبیات فارسی، تا کنون آثار درخور توجهی را نوشته، کارگردانی کرده و به چاپ رسانده است؛ آثاری چون رستم و سهراب (برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی)، رند خلوت‌نشـین (نگاهی به خواجه حافظ شیرازی)، سوگ سیاوش، شمس پرنده، هفت شهر عشق، یوسف و زلیخا، من از کجا عشق از کجا و... . لیلی و مجنون نظامی گنجوی نیز یکی از نمایشنامه‌هایی است که خانم صابری با استفاده از اصل اثر، برای اجرا، تنظیم و چاپ کرده است. نمایشنامه با همان بیت مشهور آغازین منظومهٔ نظامی شروع می‌شود:

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

این نمایشنامه در ۱۲ تابلو[2] تنظیم شده، که هر تابلو در واقع یک صحنه از نمایش است. کلّیت نمایشنامه، از داستان لیلی و مجنون نظامی برداشت شده است؛ اما در لابه‌لای داستان، بنا به ضرورت و حسّ صحنه، از اشعار شاعران دیگر، از جمله حافظ و مولوی و وحشی بافقی، استفاده شده است. این اشعار گاهی از زبان «همسرایان» است، که بیشتر توضیح صحنه و موقعیت است، و گاهی نیز از زبان شخصیت‌های اصلی داستان. از زبان همسرایان:

این بار من یکبارگی در عاشقی پیچیده‌ام
این بار من یکبارگی از عافیت ببریده‌ام
دل را ز خود برکنده‌ام، با چیز دیگر زنده‌ام
عقل و دل و اندیشه را از بیخ و بن سوزیده‌ام (صابری، ۱۳۸۳: ۱۱)

که اصل شعر، از مولانا و از دیوان شمس است (نگاه کنید به: شمس تبریزی، ۱۳۷۳: ۵۱۴)

از زبان مجنون:

چه دانستم که این سودا مرا زین سان کند مجنون؟
دلم را دوزخی سازد، دو چشمم را کند جیحون؟ (صابری، ۱۳۸۳: ۱۸)

که باز، شعر از دیوان شمس است (نگاه کنید به: شمس تبریزی، ۱۳۷۳: ۶۹۲)

سـرودهٔ نظامی، در بحر هزج مسـدّس اخرب مقبوض (مفعول مفاعلن فعولن) اسـت؛ اما اشـعاری که خانم صابری انتخاب کـرده، از دیگر اوزان عروضی است؛ شاید در ابتدا به نظر برسد که این تفاوت اوزان، داستان را از یکدستی خارج کرده است؛ اما همین چندصدایی و چند وزنی، در داستان بسیار خوش نشسته و به پیش‌بُرد داستان کمک شایانی می‌کند؛ چرا که اشعاری که انتخاب کرده است، از حالات عاشقان و عارفان بزرگ سخن می‌گوید، که با

حالی که نظامی برای مجنون و معشوقه‌اش، لیلی، توصیف می‌کند، هم‌خوانی و همراهی دارد.

پیکرهٔ داستان، با آنچه نظامی سروده است، تفاوت چندانی ندارد. صرف‌نظر از صحنه‌های نمایشی‌ای که خانم صابری برای نمایشی‌تر کردن اثر به داستان افزوده است، شاید بتوان تفاوت اصلی را در ابتدای داستان دانست، که «ماندگار» ـ یکی از شخصیت‌های داستان، که الحاقی به داستان است و نقش مونس خانوادهٔ مجنون را داراست ـ در معرّفی پدر مجنون مطرح می‌کند:

«در ایّام قدیم، در ملک عرب، جنگاوری بود از طایفهٔ عامری؛ عیّاری مشهور، شمشیرزنی بی‌همتا، خوش قد و بالا، چست و چالاک، گردن‌کش و راه‌زن، که با یاران خود در بیابان‌ها و وادی‌های هولناک کمین می‌کرد و راه بر کاروان‌ها می‌بست و تاراجشان می‌کرد و در صحرای بی‌کران گم می‌شد. آنچه را غارت کرده بود، با گشاده‌دستی به نیازمندان ایل و تبارش می‌بخشید. مردم قبیله که دیدند عیّار مردی است جوان‌مرد و نیکوسرشت و درویش‌نواز، او را به ریاست قبیله برگزیدند و تکریمش کردند و بالا بالاها نشاندند. یک قَدَر قدرت کامکار و مال‌دار... امّا بی‌فرزند» (صابری، ۱۳۸۳: ۸ ـ ۷).

حال معرّفی پدر مجنون از زبان نظامی گنجوی:

...کز مُلک عرب بزرگواری
بوده‌ست به خوب‌تر دیاری
بر عامریان کفایت او را
معمورترین ولایت او را
خاک عرب از نسیم نامش
خوش‌بوی‌تر از رحیق، جامش
صاحب هنری به مردمی طاق
شایسته‌ترینِ جمله آفاق
سلطان عرب به کامگاری
قارون عجم به مال‌داری
درویش‌نواز، میهمان‌دوست
اقبال در او چو مغز در پوست
هرچند خلیفه‌وار مشهور
از بی‌خلفی چو شمعِ بی‌نور (نظامی، ۱۳۶۹: ۳۳ ـ ۳۲)

البته دلیل این تفاوت در معرفی این شخصیت، با آنچه نظامی گفته است، برای نگارنده معلوم نیست. شاید هم خانم صابری عاقبت تلخ مجنون را ماحصل رفتارهای گذشتهٔ پدرش می‌داند![۳]

شخصیت‌های داستان نیز تفاوت چندانی با اصل داستان ندارند. فقط با چند شخصیت، افزون بر داستان نظامی، روبه‌رو هستیم که بنا به ضرورتِ روایت آورده شده‌اند. گفت‌وگوهای این شخصیت‌ها، یا گفت‌وگوی خود نظامی با مخاطب است و یا گفت‌وگوهای دیگر افرادی که نامی از آنها در داستان نیامده است. ماندگار، همسرایان، اوباش، جاهل، سلحشور، جنگ‌جو و سردمداران، از افرادی هستند که در داستان نظامی از حضور آنان خبری نیست و ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده است.

درست است که اکثر گفت‌وگوهای شخصیت‌ها را نویسنده از داستان نظامی وام گرفته است، امّا باید اذعان داشت که نوع گزینش، خود هنری است که خانم صابری توانسته است از عهدهٔ آن به خوبی برآید. ریتم تند و مطلوبی که نمایشنامه از آن برخوردار است، یکی به دلیل وزنِ سروده است و دیگری انتخاب و خلاصه کردن دیالوگهای افراد داستان.

سخن آخر

داستان‌های کهن ادبیات فارسی، میراث فکری و اندیشگی بزرگ‌مردانی است که توانایی تبدیل شدن به نمایش ـ و حتی فیلم موزیکال ـ را دارند و در این میان، فقط همّت و هنر زنان و مردانی را می‌طلبد که عاشقانه، ادبیات و مردم خویش را دوست دارند و آستین همّت بالا می‌زنند تا این میراث ماندگار را برای خواننده و شنونده و بینندهٔ کوچک و بزرگ، فهمیدنی و ملموس کنند.

نمایشنامهٔ لیلی و مجنون، با حذف شاخ و برگ و صحنه‌های اضافی و داستان‌های فرعی آن، توانسته است در ایجازی مناسب، عصاره و چکیدهٔ داستان نظامی را به ما نشان دهد. همهٔ ما قصهٔ دلدادگی لیلی و مجنون را بارها و بارها شنیده و خوانده‌ایم؛ اما لیلی و مجنونِ نظامی ـ و این نمایشنامه ـ منظورش قصه‌پردازی نیست. در پس این قصّه، زیبایی‌های پرداختِ قصه است که برای خواننده اهمّیت و ارزش پیدا می‌کند.

پی‌نوشت

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. هرچند باید یادآور شویم که هنوز هنر ترجمه، در بین مترجمین و نویسندگان آثار نمایشی ادامه دارد.

۲. یادآور سه تابلو میرزادهٔ عشقی، که به شکل نمایشی و به نظم سروده شده است.

۳. البته این عاقبت، از نگاه ما تلخ است، وگرنه از نگاه مجنون که غم و اندوه لیلی، نه تلخ است و نه عذاب!

کتابنامه

ـ آژند، یعقوب، ۱۳۷۱ الف، «دیدار نمایشنامه‌نویسی ایران»، سوره (ویژهٔ تئاتر)، شمارهٔ ۲ و ۳ (بهار).

ـ ـــــــــ ۱۳۷۱ب، «کتاب‌شناسی آثار ادبیات نمایش ایران»، سوره (ویژهٔ تئاتر)، شمارهٔ ۲ و ۳ (بهار).

ـ اقبالی، معظّمه، ۱۳۶۷، شعر و شاعران در ایران اسلامی. چاپ سوم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ـ دورانت، ویلیام جیمز، ۱۳۷۷، تاریخ تئاتر، به روایت ویل دورانت. گردآوری و تدوین عبّاس شادروان. چاپ اوّل، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

ـ سیمایی، جلال، ۱۳۸۷، فرهنگ جشن‌های آیینی. جلد ۱، چاپ اوّل، تهران: سیمرو.

ـ شمس تبریزی، ۱۳۷۳، کلیّات شمس تبریزی. مقدّمه و تصحیح محمّد عبّاسی. چاپ اوّل، تهران: جواهری.

ـ صابری، پری، ۱۳۸۳، لیلی و مجنون (بر گرفته از نظامی گنجوی). چاپ اوّل، تهران: قطره.

ـ فلاح‌زاده، مجید، ۱۳۸۴، تاریخ اجتماعی ـ سیاسی تئاتر (۱. تعزیه). چاپ اوّل، تهران: پژواک کیوان.

ـ نظامی گنجوی، ۱۳۶۹، لیلی و مجنون نظامی گنجوی. چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ـ همایونی، صادق، ۱۳۸۰، تعزیه در ایران. چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.