

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال پنجم، دوره جدید، شماره شانزدهم، تابستان، ص ۵۳-۲۹

تحلیل بازتاب عناصر تراژدی شکسپیر در نمایش نامه مجنون لیلی احمد

شوقی*

صبری جلیلیان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی - تهران

حامد صدقی

استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی - تهران

چکیده

نمایش نامه به عنوان یک نوع ادبی، بیان تصویری از تصاویر زندگی با استفاده از عنصر گفتگو (دیالوگ) است که چند بازیگر در مقابل مردم بر روی سن، به نمایش می‌گذارند. نمایش نامه نویسی - آن گونه که در ادبیات معاصر عربی وجود دارد - نوع ادبی تازه‌ای محسوب می‌شود که از ادبیات غرب اقتباس شده و احمد شوقی اولین کسی است که به نمایش نامه نویسی منظوم در ادبیات عربی پرداخته است؛ از جمله نمایش نامه‌های منظوم وی «مجنون لیلی» است. «مجنون لیلی» دومین نمایش نامه شوقی و قصه عشق پاک (حب عذرا) است. شوقی، خمیر مایه اصلی این نمایش نامه را از میراث عربی به ویژه روایات جمع شده تا قرن چهارم هجری در کتاب «الأغانی» أبو الفرج اصفهانی گرفته است و آن را در قالبی برگرفته از نمایش نامه‌های اروپایی به‌ویژه، نمایش نامه‌های شکسپیر طراحی کرده است. هدف ما از نگارش این مقاله، بررسی عناصر تراژدی شکسپیر در مجنون لیلی است. برای وصول به این هدف، با روش توصیفی - تحلیلی هشت عنصر از عناصر تراژدی شکسپیر شامل کشمکش (صراع) در درام و عنصر تعلیق (انتظار)؛ قهرمان تراژدی؛ عنصر قضا و قدر و خطای تراژدی؛ نیروهای خارق العاده و جن؛ پیرنگ؛ جنون؛ مرگ قهرمان داستان در پایان؛ وحدتهای سه گانه (زمان، مکان و موضوع) و عنصر مزاح بررسی شد و بر نمایش نامه «مجنون لیلی» تطبیق یافت.

کلمات کلیدی: نمایش نامه، احمد شوقی، مجنون لیلی، تراژدی شکسپیر.

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۰۴/۱۰

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۲/۲۴

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: sedghi@tmu.ac.ir

۱. مقدمه

۱.۱ تعریف مسأله

«نمایش‌نامه» قطعه‌ای از زندگی است که ادیب آن را برای به نمایش درآمدن بر روی صحنه می‌نویسد؛ به عبارتی دیگر، نمایش‌نامه به تصویرکشیدن صحنه‌ای از زندگی توسط چند بازیگر است که در برابر تماشاگران ایفای نقش می‌کنند. (الدسوقی، د.ت: ۶۵۹) این هنر احتیاج به تجربه و توان برای تمرکز کردن بر روی مشکلات زندگی انسان دارد؛ زیرا این کار، هنر تعمق در حقایق انسانی و پرده برداشتن از آنهاست. نمایش‌نامه نویسی در ادبیات معاصر عربی نوع ادبی جدید محسوب می‌شود که این ادبیات در دوران معاصر، آن را از ادبیات غربی وام گرفته است. احمد شوقی اولین کسی است که به «نمایش‌نامه شعری» در ادبیات عربی پرداخت و با این کار، عرصه‌ای جدید در ادبیات به وجود آورد که شعرا در آن به رقابت پرداختند. (حسین، بی‌تا: ۲۲۱) «مجنون لیلی» دومین نمایش‌نامهٔ احمد شوقی است که قالب فنی آن شبیه تراژدی‌های شکسپیر به‌خصوص «رومئو و ژولیت» است.

تحقیقاتی مختلف دربارهٔ نمایش‌نامهٔ مجنون لیلی انجام گرفته است؛ اما هیچ یک، عناصر تراژدی شکسپیر را در این نمایش‌نامه به طور کامل و در قالب مقاله‌ای مستقل، بررسی نکرده است. البته عباراتی گذرا در برخی کتابها مثل «بحوث فی الأدب العربی الحدیث» متعلق به «مصطفی هداره» یا «شوقی شاعر العصر الحدیث» نوشتهٔ «شوقی ضیف» وجود دارد که حق مطلب را آنگونه که باید ادا ننموده‌اند و همین موضوع، رغبت ما را در بررسی عناصر تراژدی شکسپیر در نمایش‌نامهٔ مجنون لیلی بیشتر کرد. /س.برادلی هم عناصر تراژدی شکسپیر را در کتاب «عناصر التراجید یا الشکسپیریة» بررسی نموده است که پایهٔ پژوهش ماست. برای تحلیل بازتاب عناصر تراژدی شکسپیر در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» /احمد شوقی دو سؤال اساسی وجود دارد:

۱. عناصر مهم تراژدی شکسپیر کدام‌اند؟

۲. شوقی چگونه این عناصر را در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» طراحی کرده است؟

فرضیات ما در این پژوهش از این قرار است:

۱. به نظر می‌رسد تراژدی‌های شکسپیر، دارای عناصر خاص چون مراحل مختلف کشمکش (آغاز، اوج و پایان)، شخصیتها، پیرنگ، قضا و قدر، زمان، مکان و موضوع ویژه باشد.

۲. شوقی، عناصر تراژدی شکسپیر را با مشاهدهٔ نمایش‌نامه‌های وی مانند *رومئو و ژولیت*، شناسایی و سعی کرده است این عناصر را با روش شکسپیر در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» به کار گیرد.

در این جستار، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی هشت عنصر از عناصر تراژدی شکسپیر شامل ۱. کشمکش در درام و عنصر تعلیق (انتظار)؛ ۲. قهرمان تراژدی؛ ۳. عنصر قضا و قدر و خطای تراژدی؛ ۴. نیروهای خارق العاده و جن در درام؛ ۵. پیرنگ؛ ۶. جنون؛ ۷. مرگ قهرمان داستان در پایان تراژدی؛ ۸. وحدت‌های سه‌گانه (زمان، مکان و موضوع) و عنصر مزاح بررسی می‌شود.

۲. عناصر تراژدی شکسپیر در نمایش‌نامهٔ *مجنون لیلی*

فکر منظوم کردن نمایش‌نامه‌های شعری، در دوران جوانی به ذهن احمد شوقی خطور کرد؛ روزگاری که شوقی، ادبیات فرانسه و حقوق در فرانسه می‌خواند. وی بعد از سه سال و با تحصیلات ناتمام از اروپا بازگشت؛ اما فکر تألیف نمایش‌نامه از ذهن او خارج نمی‌شد، به‌ویژه هنگامی که به پاریس رفت و آمد می‌کرد و در آنجا دائماً تئاترهای مختلف از جمله تئاترهای شکسپیر را می‌دید. (هلال، د.ت: ۵۹-۶۰) شوقی پیش از عزیمت به اروپا با آثار ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶م) آشنایی داشت؛ چون نمایش‌نامه‌های این شاعر و نمایش‌نامه‌نویس معروف انگلیسی، در میان مصریان کاملاً شناخته شده بود. شوقی پس از سفر به فرانسه، از طریق زبان فرانسه و آثار ترجمه شدهٔ شکسپیر به زبان فرانسه و تماشای تئاترهای وی بر روی صحنه‌های نمایش پاریس، با این نویسنده، بیشتر آشنا شد و از همانجا بود که قصه‌های شکسپیر در ذهنش نقش بست و تلاش کرد که شیوهٔ او را دنبال کند. شکسپیر بسیاری از اصول نمایش‌نامه‌نویسی یونان قدیم را شکست، لذا او را صاحب عناصر خاص در تراژدی ادبیات انگلیسی می‌دانند.

«مجنون لیلی» دومین نمایش‌نامهٔ شوقی و قصهٔ عشق پاک (حب عذری) است و خمیر مایهٔ اصلی آن برگرفته از روایت‌های «آغانی»/ *ابوالفرج اصفهانی* است؛ اما چهارچوب فنی این کار، نشان دهندهٔ آشنایی شوقی با اصول نمایش‌نامه‌نویسی غربی به‌ویژه عناصر تراژدی شکسپیر است. جایگاه شکسپیر در نمایش‌نامه‌نویسی، پایه‌گذاری عناصر نو در تراژدی، شهرت او در مصر از یک طرف، و مهارت شوقی در زبان فرانسه، علاقه‌مندی وی به تئاترهای شکسپیر که در پاریس اجرا می‌شد و شباهتهایی که بین نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» احمد شوقی و «رومئو و ژولیت» متعلق به شکسپیر وجود دارد، از طرفی دیگر، این فکر را به ذهن متبادر می‌کند که عناصر

تراژدی شکسپیر در نمایش‌نامه مجنون لیلی پیاده شده است که در این پژوهش به این عناصر می‌پردازیم و بازتاب آنها را در نمایش‌نامه مجنون لیلی احمد شوقی به شرح زیر بررسی می‌کنیم:

۲.۱ کشمکش در درام و عنصر تعلیق (انتظار)

«کشمکش» (conflict) یا «تضاد» موضوع نمایش‌نامه‌های شکسپیر است و پایان این کشمکش، شکست ظاهری قهرمان داستان است. تفکر معمول درباره کشمکش این است که این درگیری بین قوی و ضعیف، خوب و بد، سیاه و سفید و... است. منبع کشمکش در وضع دراماتیک از دیگر موقعیتهای عادی زندگی متفاوت است؛ چراکه این کشمکش بر اساس اختلاف است؛ نه از نوع اختلاف یک شخص با شخص دیگر، یا یک ارزش با ارزش دیگر، بلکه از نوع اختلافی است که همراه با اتفاق است؛ مثل اختلاف جهل با علم و مشارکت نداشتن با مشارکت (رشدی ، ۱۹۹۸م: ۳۰) تراژدی شکسپیر، کشمکشی را به نمایش می‌گذارد که به فاجعه‌ای می‌انجامد و همه نمایش‌نامه‌های تراژیک شکسپیر، به سه قسمت قابل تقسیم است: بخش اول یا «بخش استعراضی» موقعیتی را توضیح می‌دهد که کشمکش از آنجا شروع می‌شود. بخش دوم، «آغاز صریح کشمکش» و بخش آخر «پایان کشمکش» است.

بخش اول یا «بخش استعراضی تراژدی شکسپیر»، با معرفی دنیای کوچکی شروع می‌شود که شخصیتها ساکن آن هستند. در این بخش تماشاگر با اوضاع زندگی و ارتباط شخصیتهای داستان با یکدیگر آشنا می‌شود و این سؤال را در ذهن خواننده یا تماشاگر ایجاد می‌کند که این وضع مرتب چه اتفاقاتی است؟ و طولی نمی‌کشد که بعضی از شخصیتها توجه ما را به خود جلب می‌کنند؛ به طوری که موقعیت آنها نسبت به یکدیگر، از مشکلاتی خبر می‌دهد که قرار است در آینده اتفاق بیفتد؛ موقعیتی که کشمکش نیست بلکه تهدیدی برای پیدایش کشمکش است، درست مثل وضعی که در بدو نمایش‌نامه «رومئو و ژولیت» وجود دارد؛ یعنی کدورتی که بین دو خانواده مونتآگو و کاپولت وجود دارد و به دنبال آن گرفتاری رومئو در عشقی سخت است، سپس سخنانی دال بر ازدواج «ژولیت» و «کنت پاریس» ارائه می‌شود؛ اما هنوز صحنه کامل نیست و کشمکش هم صریحا آشکار نشده است. در پرده آخر فصل اول، رومئو مونتآگو چشمش به ژولیت کاپولتی می‌افتد و عاشقی آغاز می‌شود و این زمینه ساز پیدایش کشمکش است.

بخش دوم، تراژدی شکسپیر «آغاز صریح کشمکش» است. در این بخش، به صورت علنی کشمکش شروع می‌شود و به اوج می‌رسد و بیشتر فصول نمایش‌نامه؛ یعنی فصلهای دوم، سوم و چهارم و گاهی قسمتی از فصل اول و پنجم را در بر می‌گیرد. (برادلی، د.ت: ۵۳-۵۴) نکتهٔ مهم این است که در مراحل مختلف به تصویر کشیدن کشمکش، تناوبی مستمر اوج و فرود عاطفی در شخصیت‌های نمایش‌نامه است که خواننده یا تماشاگر را به خود می‌کشاند. این همان عنصر تعلیق (suspense) است که مخاطب را به سوی خود می‌کشاند، این توالی منظم بین بخشهای تأثیرگذار و کم تأثیر وجود دارد و طبیعتاً در هر درامی، تنوع آهنگ و نوا مشاهده می‌شود؛ چرا که آرامش روحی بعد از هر برهم آشفتنگی عاطفی لازم است. تماشاگر می‌تواند این مسأله را با مقایسهٔ فصل اول و چهارم اغلب تراژدی‌های شکسپیر با فصل سوم درک کند. تقریباً می‌توان گفت که فصول اول و چهارم، فصلهای نسبتاً آرامی هستند و فصل سوم واقعا فصل پر بحرانی است. فصل سوم نمایش‌نامهٔ «پادشاه لیر» نمونهٔ خوبی از این نوع است. (همان: ۶۲-۶۴) و بخش آخر تراژدی شکسپیر، «پایان تمام کشمکشها» و زمان مرگ قهرمان داستان است. این بخشهای سه‌گانه کشمکش با همین فراز و فرودها- که جزء عناصر تراژدی شکسپیر محسوب می‌شود- به وضوح در فصلهای پنج‌گانه نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» قابل ملاحظه و بررسی است: بخش اول، کشمکش (پیدایش کشمکش) یا «بخش استعراضی» در نمایش‌نامهٔ مجنون لیلی را در فصل اول می‌بینیم؛ هنگامی که قبیلهٔ لیلی و خیمه‌های بنی‌عامر به تصویر کشیده می‌شوند و دختران و پسران جوان قبیله در یک جلسه شب نشینی به سر می‌برند، سپس لیلی به همراه ابن ذریح وارد صحنه می‌شود و او را به حضار معرفی می‌کند. پس از آن بحثی در مورد اخبار یثرب و تفاوت‌های صحرا و شهر و مزایای زندگی در هریک بالا می‌گیرد و سپس سخن به قیس و عشقش به لیلی می‌کشد و لیلی نیز لب به سخن می‌گشاید و از علاقه‌اش نسبت به قیس سخن می‌راند و ابراز می‌کند که نمی‌تواند با او ازدواج کند؛ زیرا بین دو چیز وامانده که هر دو چون آتش هستند: یکی عشقش و دیگری حفظ آبرویش؛ چرا که ازدواج با کسی که شهرهٔ عشقش شده، در قانون بادیه، ننگ است:

أنا بین إثنين كلتاها النار
 بین حرصی علی قداسة عرضی
 فلا تلحني و لكن أعني
 وإحتفاظي بمن أحبّ وضيي

(شوقی، ۱۹۸۴م: ۱۲۱)

ترجمه: من بین دو چیز وامانده‌ام که هر دو چون آتش است. اصرارم نکن که خودم رنج می‌کشم بین تلاش برای حفظ آبرویم و حفظ کسی که دوستش دارم.

پردهٔ دوم از همین فصل اول دربارهٔ داستان آتش است هنگامی که قیس در پی بهانه‌ای برای مصاحبت با لیلی، به خیمه‌های لیلی مراجعه می‌کند و تقاضای شعله‌ای آتش می‌کند و وقتی آتش را از لیلی می‌گیرد؛ آنچنان محو صحبت با هم می‌شوند که آستین قیس آتش می‌گیرد بدون آنکه متوجه شود. مهدی، پدر لیلی، این صحنه را می‌بیند و فوراً با دلسوزی همه چیز را جمع می‌کند و در عین حال به قیس تذکر می‌دهد که بار دیگر به منزل لیلی نیاید و مبادا این داستان را به نظم بیاورد که در بین مردم بادیه شهره شود. در این فصل، شوقی در زمینه سازی برای بیان مشکلات و شکل گیری کشمکش موفق عمل کرده است و شخصیت‌های اصلی، معرفی شده‌اند و گفتگوی (دیالوگ) همراه با حرکت باعث شده که بیننده بحران را لمس کند و با جدیت آن را پیگیری کند. شوقی این زمینه سازی برای عرضهٔ مشکل را مختصر ارائه می‌کند و خیلی آن را طولانی نمی‌کند. وی به خوبی از قصهٔ آتش و گفتگوهای صمیمانهٔ قیس و لیلی برای نشان دادن شدت عواطف عاشقانه قیس نسبت به لیلی بهره گرفته است و در تصویرگری فضای صحرا که در آن عشق پاک و عذرا اتفاق افتاده، کاملاً موفق عمل کرده است.

اگر فصل اول نمایش‌نامهٔ شوقی را طبق اقسام سه‌گانه کشمکش تراژدی شکسپیر بررسی کنیم، این فصل، همان بخش اول کشمکش (یعنی بخش استعراضی یا پیدایش کشمکش) است و شوقی طبق الگو، شخصیت‌های اصلی و فرعی درگیر در کشمکش داستان را معرفی می‌کند و زندگی در بادیه و صحرا را بر شهرنشینی ترجیح می‌دهد. *مصطفی هداره* معتقد است این برتری برای نمایش عمق احساسات عاشقانه انسان بادیه نشین و دور از هیاهوی زندگی شهری است (هداره، ۱۹۹۴م: ۸۹). شوقی در ادامهٔ این فصل، زمان فاجعه را تشریح می‌کند؛ یعنی زمان ابراز علاقهٔ قیس به لیلی در شعر «ليلة الغيل» (شب منطقهٔ غیل) و مشکلی که آداب و رسوم برای او ایجاد می‌کند و سبب می‌شود هوشیاری او دچار اختلال می‌گردد. شوقی از ابتدای نمایش‌نامه، بحث جنون قیس را به نمایش می‌گذارد که بعداً در طی نمایش‌نامه نشان می‌دهد فاجعه‌ای که قرار است از کشمکش حاصل شود، جنون قیس نیست؛ بلکه مرگ لیلی به‌علت ناامیدی از رسیدن به عاشق است. همهٔ مطالب فصل اول، همان «پیدایش کشمکش» است.

بخش دوم از کشمکش تراژدی شکسپیری؛ یعنی مرحلهٔ آغاز صریح کشمکش و به اوج رسیدن آن در فصلهای دوم، سوم و بخشی از فصل چهارم نمایشنامهٔ «مجنون لیلی» مشاهده می‌شود؛ هنگامی که کنیزک قیس (با نام بله‌اء) ظرفی را به سوی او می‌آورد که در آن یک گوسفند قربانی شده قرار دارد و گفته می‌شود اگر عاشقی از آن بخورد دست از معشوق خواهد کشید. قیس پس از اصرار کنیزک، راضی می‌شود که فقط قلب گوسفند را بخورد. بله‌اء به دنبال قلب گوسفند می‌گردد؛ اما متوجه می‌شود که قلب گوسفند را برداشته‌اند و سرانجام، قیس از خوردن منصرف می‌شود:

و شاة بلا قلب یداوونني بها و كيف یداوي القلب من لا له قلب

(شوقی، ۱۹۸۴م: ۱۳۸)

ترجمه: «با یک گوسفند بی‌قلب می‌خواهند مرا درمان کنند. چطور ممکن است آن کس که بی‌قلب است، قلب کسی را مداوا کند.»

بله‌اء به طرف قبیله به راه می‌افتد و به خیمه‌ها نزدیک می‌شود، دو دسته از کودکان آوازه خوان ظاهر می‌شوند؛ گروهی عشق مجنون و شعرش را می‌ستایند و گروه دوم وی را نکوهش می‌کنند، در همین اثنا، امام حسین^(ع) و کاروانش از راه می‌رسند و قیس را در حالت اغما می‌بینند. او را با خود به خانهٔ خدا می‌برند باشد که شفا یابد؛ قیس وقتی به رکن و مقام می‌رسد، پروردگارش را صدا می‌زند و از او می‌خواهد که سحر و جادوی لیلی را در وجودش باطل نکند که تا زمان مرگ، عاشق او باقی بماند. (همان: ۱۴۳)

وقایع این فصل، نشان‌دهندهٔ «آغاز صریح کشمکش» است. حوادث نشانهٔ بیماری، ضعف، ناتوانی، و جنون قیس است. او با لباسی پاره، سرگردان در بیابانها به راه می‌افتد و به حالت اغما فرو می‌رود و جز هنگامی که اسم لیلی را می‌شنود به هوش نمی‌آید. در سروده‌های کودکان هم نوعی «کشمکش بیرونی» (صراع خارجی) نهفته است و هدف شوقی از این صحنه این است که موضعگیری‌های متضاد عرب بادیه در مقابل این حادثه را نشان دهد.

در فصل سوم نمایشنامه، اوضاع بحرانی می‌شود. موضوع به سوی فاجعه پیش می‌رود و حوادث به «نقطهٔ اوج کشمکش» می‌رسد تا جایی که «کشمکش بیرونی» هم در آن اتفاق می‌افتد، این کشمکش در یک صحنه هنگامی اتفاق می‌افتد که ابن عوف تصمیم به وساطت می‌گیرد. کاروان ابن‌عوف همراه با قیس به سوی قبیله بنی‌عامر به راه می‌افتد تا برای قیس

وساطت کند، قیس نزدیک است که از هوش برود؛ اما خود را کنترل می‌کند. افرادی از قبیله بنی عامر قصد هجوم به سوی او دارند؛ اما مهدی، پدر لیلی، وساطت می‌کند. از نمونه‌های اوج کشمکش هنگامی است که خواستگاران مختلف از جمله «منازل» از منبر بالا می‌روند و خواستار ریختن خون قیس می‌شوند. در نهایت، «زیاد» (دوست و حامی قیس) با منازل درمی‌افتد و منازل در پشت صحنه نمایش می‌میرد و این «اوج کشمکش بیرونی» است. این صحنه به پایان می‌رسد تا ابن عوف برای انجام مأموریت خویش؛ یعنی وساطت برای قیس سر می‌رسد. مهیا شدن شرایط برای اینکه ابن عوف نزد لیلی و پدرش وساطت کند، خود نوعی «تعلیق» (suspension) محسوب می‌شود که تماشاچی را امیدوار می‌کند. تعلیق (suspension) ایجاد علاقه کردن است؛ یعنی نویسنده باید بکوشد داستان را طوری روایت کند که مخاطب را برای پیگیری ادامهٔ داستان ترغیب کند. در ادامه فصل، باز هم عنصر تعلیق مشهود است: آنجا که پدر لیلی اختیار تصمیم‌گیری را به لیلی می‌سپارد؛ اما لیلی - علی‌رغم اعتراف به عشق قیس - از ترس اینکه خدشه‌ای به آبروی پدرش یا قبیله‌اش برسد به خواستگاری قیس و وساطت ابن عوف پاسخ رد و «ورد ثقفی» را بر قیس ترجیح و پاسخ مثبت به او می‌دهد.

همچنان که از حوادث برمی‌آید، احمد شوقی در فصل سوم، «اوج کشمکش» (ذروهٔ الصراع) را به نمایش می‌گذارد. این فصل، سرشار از حرکت همراه با «عنصر تعلیق» است. وی تعلیق را از طریق ایجاد امید در بیننده و سپس تبدیل به ناامیدی ایجاد می‌کند. در این فصل همچنین، شاهد دو نوع کشمکش هستیم: یکی بیرونی و دیگری درونی؛ کشمکش بیرونی درگیری زیاد و منازل است، و کشمکش درونی را در لیلی آنگاه می‌بینیم که پدر لیلی، او را در انتخاب همسر آزاد می‌گذارد و او علی‌رغم میلش، برای حفظ آبرو «ورد» را انتخاب می‌کند.

فصل چهارم *مجنون لیلی* که زمینه‌ساز «پایان کشمکش» است، دو صحنه دارد: اول آبادی جنیان است؛ سرزمینی که جنیان در آن جمع شده، آواخوانان می‌رقصند. در آنجا قیس با «أموی» آشنا می‌شود. «أموی» نام جن قیس است که شعرهای او منسوب اوست. «أموی» از بقیهٔ جنیان می‌خواهد که گرد قیس جمع شوند، جنیان و قیس، مشغول گفتگو دربارهٔ عالم جن و انس می‌شوند. صحنهٔ دوم این فصل در قبیله بنی ثقیف اتفاق می‌افتد؛ جایی که قیس پس از اینکه جنیان راه را به او نشان می‌دهند به آنجا می‌رسد و دلش او را به سوی خانهٔ (ورد و لیلی) هدایت می‌کند. «ورد» او را می‌شناسد و به درد دل با قیس می‌پردازد. وی تصریح می‌کند که هنوز

را به سوی خود فرا می‌خواند، به حال احتضار فرو می‌رود و روحش از قفس جسم جدا می‌شود و پردهٔ نمایش فرو می‌افتد و داستان این گونه با تأثیری ماندگار در مخاطب پایان می‌یابد: قیس!، لیلی!

قیس: ...رنه فسی أذني رددت : قیس و لیلی فی الفلوات
نحن فی الدنيا، وإن لم ترنا م تمت لی و لا المجنون مات

(همان: ۲۲۹)

ترجمه: «صدایی در گوشم زمزمه می‌کند که قیس و لیلی در دشتها درگردشند. ما در دنیا با هم زندگی می‌کنیم هرچند شما ما را نمی‌بینید، نه لیلی مرده است و نه مجنون.»

این همان پایان فاجعه است؛ به عبارتی دیگر، بخش «پایان کشمکش» در تراژدی شکسپیر «مرگ قهرمان داستان» است که در این نمایش‌نامه هم اتفاق افتاده است. احمد شوقی، نقطهٔ اوج کشمکش؛ یعنی هنگام پاسخ رد لیلی به قیس را خلاصه کرده است. او می‌توانست احساس کشمکش درونی لیلی را آنچنان به تصویر بکشد که مخاطب احساس کند که جان لیلی از شدت کشمکش در حال جدایی از تن است؛ در صورتی که به موانع بین حیب و محبوب، بیشتر می‌پرداخت. چه بسا با داستان ماندگار شکسپیر «رومئو و ژولیت» برابری می‌کرد. با وجود این، احمد شوقی تلاش کرده که مراحل سه‌گانه کشمکش در تراژدی شکسپیر را در فصلهای مختلف «مجنون لیلی» پیاده کند؛ در فصل اول «پیدایش کشمکش»، زمینه‌سازی برای آغاز کشمکش و در فصل دوم «آغاز صریح کشمکش»؛ فصل سوم - که فصل بحرانی نمایش‌نامه محسوب می‌شود - «اوج کشمکش» است و فصل چهارم را با آرامش نسبی سر می‌برد؛ اگرچه در پایان این فصل اشاراتی به پایان فاجعه دارد. فصل پنجم، «پایان کشمکش»؛ یعنی مرگ قهرمان داستان است. در کنار این کشمکها از عنصر تعلیق (انتظار) برای جذب مخاطب استفاده می‌شود؛ عنصری که شکسپیر هم در کنار کشمکش درونی در نمایش‌نامه‌هایش از آن بهره برده است. «تعلیق» در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» در دو قسمت قابل مشاهده است: اول در فصل سوم زمانی که ابن عوف تصمیم به وساطت برای مجنون می‌گیرد؛ اگرچه به شکست می‌انجامد. در فصل چهارم بعد از ازدواج لیلی، هنگامی که همسرش، «ورد» تمایل داشت، لیلی و قیس به یکدیگر برسند، این امید نیز به ناامیدی تبدیل شد. بدین طریق، احمد شوقی قسمتهای مختلف کشمکش را در تراژدی شکسپیر به همراه عناصر تعلیق در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» خود پیاده کرده است.

۲.۲. مشابهت در قهرمان پردازی

قهرمان تراژدی شکسپیر، شخصیتی است که بیشتر حوادث دربارهٔ او اتفاق می‌افتد و بر حوادث تأثیر می‌گذارد و بیشتر از دیگر شخصیت‌های داستان از حوادث تأثیر می‌گیرد. قهرمان، محرک اول وقایع نمایش‌نامه است. در اغلب صحنه‌ها بر روی سن ظاهر می‌شود و کارکرد و سرنوشت اوست که موضوع اصلی نمایش‌نامه را تعیین می‌کند. (القط، ۱۹۷۸م: ۲۶) در تراژدی شکسپیر، شاهد تعداد زیادی از شخصیت‌ها هستیم؛ اما اغلب، یک شخصیت اصلی یا قهرمان دارد که مرد (hero) است و در تراژدی‌های عاشقانه، دو قهرمان، یکی مرد (hero) و دیگری زن (heroine) پا به پای یکدیگر محور حوادث قرار می‌گیرند؛ اما در بقیه تراژدی‌ها فقط قهرمان مرد، نقش اصلی را ایفا می‌کند. در تعریف تراژدی در نظر شکسپیر، «قهرمان داستان» عنصری اساسی است. قهرمان داستان‌های شکسپیر برگرفته از مفهوم ارسطو در مورد «قهرمان» است که خود برگرفته از وظیفهٔ تراژدی است. ارسطو معتقد است که وظیفهٔ تراژدی برانگیختن حس «شفقت» و «ترس» است تا از طریق این احساسات، «تطهیر» یا «پاکی» محقق شود. (سرحان، د.ت: ۳۳ و الصالحی، ۱۹۹۹م: ۵۳-۵۴) پس وظیفهٔ قهرمانان تراژدی‌های شکسپیر برانگیختن حس دلسوزی است.

قهرمانان داستان‌های شکسپیر، از لحاظ شخصیتی معمولاً افرادی هستند که در عین اینکه در برابر جریانی که آنها را به سوی خود می‌کشاند، مقاومت می‌کنند، دارای استعداد خاص برای قرار گرفتن در برخی شرایط ویژه هستند، به طوری که علاوه بر حس «دلسوزی»، احساس «شگفتی»، «ترس» و «وحشت» را در وجود مخاطب برمی‌انگیزند. (سرحان، د.ت: ۳۰-۳۱) به طور مثال «ژولیت» دختری نازپرورده و بی‌تجربه است که استعدادی خاص برای قرارگرفتن در موقعیتی عاشقانه را داراست؛ اما با کمال شگفتی وقتی با رومئو ازدواج می‌کند تبدیل به بانویی باتجربه می‌شود که در بسیاری از اوقات آنچنان عاقلانه و با درایت نقش ایفا می‌کند که گویی خانمی پنجاه ساله قهرمان داستان است. برای رسیدن به هدف، برنامه‌ریزی می‌کند، دست به خطراتی می‌زند که در پایان، فقط حس دلسوزی و شگفتی مخاطب را برمی‌انگیزد. علاوه بر شخصیت‌پردازی خاص، قهرمانان تراژدیک نمایش‌نامه‌های شکسپیر، اغلب افرادی با موقعیت و جایگاه والا چون: پادشاهان، فرمانروایان و فرماندهان هستند و یا اگر این طور نباشند، حداقل مثل نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» از نجیب زادگان و خانواده‌های اشرافی هستند.

آنچه گفتیم خصایص قهرمان تراژدی‌های شکسپیر بود؛ اما در نمایش‌نامه مجنون لیلی، احمد شوقی هم تلاش کرده است قیس و لیلی را از قبایل مشهور و ثروتمند معرفی کند؛ به طوری که قیس هنگام خواستگاری از لیلی پنجاه شتر سرخ موی، به وی اهدا می‌کند، هرچند این مسأله در اصل داستان در «آغانی» ابوالفرج اصفهانی نیز آمده است. در جایی دیگر قیس بن ذریح، مجنون را در شعرش «سید الحمی»؛ یعنی «بزرگ قبایل» توصیف می‌کند. از لحاظ شخصیت پردازی، تلاش شده لیلی، قهرمان زن داستان، در عشقش به صورت خاص نشان داده شود؛ به طوری که برای حفظ آبروی پدرش و حفظ سنن و آداب صحرانشینی از ازدواج با قیس سرباز زد؛ و عملاً خود را قربانی آداب و رسوم کهنه نمود. گویی هدف شوقی این بوده که لیلی را تا سطح قهرمانی فداکار ارتقا دهد و حس «دلسوزی» و در عین حال «شگفتی» و تحسین مخاطب را برانگیزد. به هر حال، خصلت‌های قهرمانان تراژدی‌های شکسپیر که شامل موقعیت ممتاز اجتماعی، شخصیت خاص، برانگیختن حس دلسوزی و شگفتی است، همه را بدون کم و کاست در قهرمانان نمایش‌نامه مجنون لیلی می‌توان دید.

۲.۳. تقدیر و خطا در تراژدی

در هنگام سخن گفتن از درام و تراژدی، تقریباً ناممکن است که سخنانی از قضا و قدر و یا از عقاید ارسطو در این زمینه، به میان نیاید؛ زیرا ریشه این عنصر در تراژدی به یونان قدیم در زمان ارسطو برمی‌گردد. «خطای تراژدی» همان چیزی است که ارسطو آن را «هامارشیا» می‌نامد. «هامارشیا» اشتباه مشخصی است که قهرمان داستان را به سوی سرنوشت فاجعه بارش سوق می‌دهد و در نظر ارسطو این قهرمان، اختیاری از خود ندارد و ناخواسته توسط نیرویی مافوق- که همان «الهی»، «خدا» یا «تقدیر» است- به سوی سرنوشت، رانده می‌شود؛ (سرحان، د.ت: ۳۵-۳۶) اما این خطای تراژدی در نزد شکسپیر، برخلاف نظر ارسطو، خطایی ارادی است که رنگ و لعاب قضا و قدر دارد؛ به طوری که قهرمان، خودش را در موقعیتی می‌بیند که نمی‌تواند از آن اجتناب کند و در مقابل خود هیچ راهی جز طی کردن سرنوشتی غم‌انگیز نخواهد دید؛ چراکه این موقعیت، حاصل ارتکاب ارادی یک خطا بوده است. او در مجموعه‌ای زنجیروار از خطاهای مختلف گرفتار می‌شود که نتیجه آن خطای اولیه است و اختیاری برای متوقف کردن آنها ندارد؛ اما آنچه مسلم است، این است که خود قهرمان باعث این حوادث بوده؛ چراکه در نتیجه خطاهای ارادی، بقیه موقعیت‌های اجتناب‌ناپذیر ایجاد شده است. عنصر «قضا و قدر» یا «اتفاق»

تأثیری محسوس در مراحل اجرای تراژدی شکسپیر دارد. «اتفاق»، «تصادف» یا «قضا و قدر»؛ یعنی حادثه‌ای خارق‌العاده (بدون دخالت شخصیتی یا شرایطی ظاهری) که وارد نظام یک درام می‌شود. درک این مقوله که افرادی دچار یک سلسله حوادث شوند که قدرت سیطره بر آن را نداشته باشند؛ واقعا دردناک است و نمایش‌نامه نویس تراژدی هم با به کارگیری عنصر «قضا و قدر» تلاش می‌کند این حس دردناک و این فاجعه را به تصویر بکشد و این کاری است که شکسپیر آن را به خوبی انجام داده است و البته در جریان این حوادث، شکسپیر اختیار را از قهرمان داستان سلب نمی‌کند؛ همچنان که «هملت»، قهرمان تراژدی شکسپیر در جایی می‌گوید: «افکارمان در اختیارمان است؛ اما نتایج آن دردست ما نیست.» (برادلی، دت: ۳۹) نتیجه، همان ثمرهٔ فکر ماست. دنیای تراژدی شکسپیر، دنیای «عمل» است و عمل همان ترجمهٔ حقیقی فکر است. اشخاص داستانه‌های شکسپیر این حقیقت را به خوبی نشان می‌دهند، آنها علیه نظام موجود در عالم شورش می‌کنند؛ اما نتیجهٔ این شورش چیزی نیست که خواست آنهاست و این همان دست قضا و قدر است که نقشه و طرحی درمی‌اندازد و نتایج را رقم می‌زند و آنچه مسلم است، کارکرد و عمل آنها بوده است که این نتایج را به دنبال داشته و در نهایت گرفتار نموده است. (همان: ۲۵ و ۳۹)

شکسپیر، عنصر قضا و قدر یا اتفاق را در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت»، آن هنگام به نمایش می‌گذارد که رومئو نامهٔ راهب را -که خبر مرگ ساختگی ژولیت در آن بود- دریافت نمی‌کند و ژولیت (تصادفا) فقط یک دقیقه بعد از خودکشی رومئو از حالت بیهوشی بیدار می‌شود و در جایی دیگر، تعجیل رومئو برای بازگشت به «ورونا» (اسم شهری در ایتالیا) فرصت را از رومئو برای جبران اشتباهش می‌گیرد. گویی این تعجیل، مقدر بوده و گریزی از آن نبوده است. لابهٔ ظاهری ژولیت در نزد پدرش باعث می‌شود که پدرش تصمیم بگیرد، مراسم ازدواج ژولیت و «کنت پاریس» (خواستگار ژولیت) را یک روز جلوتر بیندازد که خود یک خطای تراژدی محسوب می‌شود. همهٔ این عوامل، سبب وقوع فاجعه‌ای می‌شود که هیچ گریزی از آن نیست. همکاری خطای تراژدی و تقدیر را در رقم زدن این سرنوشت به خوبی حس می‌کنیم. با بررسی مجموعهٔ وقایع نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» هم، عناصر قضا و قدر و خطای تراژدی مشهود است: پس از اینکه لیلی با ورد، رقیب مجنون، ازدواج می‌کند، مجنون به طور تصادفی به منزل همسر لیلی می‌رسد. این در حالی است که دیوانه شده است و درکی صحیح از محیط اطراف خود

ندارد. این، دست تقدیر است که او را به سوی دیار جنان و پس از آن به سوی منزل لیلی می‌کشانند. عنصر «اتفاق» در صحنهٔ مرگ لیلی، زمانی قابل درک است که لیلی می‌میرد و مجنون باید خبردار شود. قضا و قدر او را به سوی دیار شام، جایی که یارش به تازگی دفن شده می‌کشانند و باز هم با وجودی که هیچ چیز نمی‌فهمد و سرگردان است، درمی‌یابد که محبوبش از این جهان سفر کرده است و باید به او بپیوندد. مسلم است که عنصر قضا و قدر، در شکل گرفتن این حوادث بسیار تأثیر داشته است و تا دست قضا نباشد، مجنون این دنیا را ترک نخواهد کرد؛ چراکه خود مرگ با قضا و قدر گره خورده است. آشکار است که عنصر قضا و قدر در رقم زدن این شرایط، تنها عامل نیست؛ بلکه اراده هم در خطای قهرمان داستان تأثیر دارد و این نتایج مترتب بر این خطاهاست که از اختیار و ارادهٔ او خارج است؛ به طوری که پژوهشگری چون «عبدالقادر القط» خطای تراژدی را به عنوان «نقطه ضعف» نامگذاری می‌کند. (القط، ۱۹۷۵م: ۲۸) نمونهٔ این خطای ارادی را در مجنون لیلی آنجا می‌بینیم که قیس با وجودی که آداب صحرائشینی را می‌داند، ایمان دارد که شهره شدن به عشق کسی در عرف صحرا نشینان ممنوع است. وی عشقش را به لیلی در شعر «لیله الغیل» (شب صحرائ غیل) به نظم می‌آورد و این شعر دهان به دهان می‌گردد و به واسطهٔ آن، لیلی خواستگاران بسیاری پیدا می‌کند و این خطای اولیه به مجموعه‌ای زنجیروار از خطاها منتهی می‌شود و بر شدت فاجعه می‌افزاید که سلطان هم او را مهدور الدم اعلام می‌کند. از دیگر سو، لیلی هم به عشق قیس اعتراف می‌کند و این خود یک خطای ارادی دیگر محسوب می‌شود. همه چیز دست به دست هم می‌دهند تا خطاها بیشتر شود و اشکالاتی از نتایج این خطاها به وجود می‌آید و گره داستان را محکم‌تر می‌کند تا قهرمانان داستان به سوی فاجعه‌ای - که نباید اتفاق می‌افتاد - سوق داده شوند و همهٔ اینها، ناشی از خطاهای اولیه بود که قطعاً، اراده در آنها تأثیر داشت. گویا تقدیر عامل پیدایش این جریانها بود که نتایج قطعی و تخلف ناپذیر همان خطای ارادی قهرمانان داستان بود.

۲. ۴. موجودات خارق العاده در درام

حضور «جن» از عناصر ثابت در تراژدی‌های شکسپیر است. وی اغلب از نیروهای خارق العاده، اشباح و رمالهای غیبگو در ترکیب داستان استفاده می‌کند. «جن» در اکثر مواقع، جزئی ضرور از داستان است و نیروهای خارق العاده و غیرانسانی دائماً با اعمال انسانی ارتباط محکم

پیدا می‌کنند. در اغلب موارد باید گفت این اشباح، به صورت اوهام نیستند که بر ذهن قهرمان داستان تسلط پیدا کنند، بلکه چون واقعیت، در جریان نمایش‌نامه و حوادث وارد می‌شوند و بر آنها تأثیر می‌گذارند؛ (برادلی، د.ت: ۲۳-۲۴) مثلاً در نمایش‌نامهٔ «هملت» می‌بینیم که روح پدرش بر او ظاهر می‌شود و حقیقت مرگ خود را فاش می‌کند؛ چنانکه باعث قتل عمومی هملت به دست او می‌شود. یا در نمایش‌نامهٔ «مکبث» این اشباح هستند که به مکبث اطلاعاتی می‌دهند که بر جریان حوادث نمایش‌نامه تأثیر می‌گذارد.

هرچند ریشهٔ مسألهٔ حضور جن و اشباح در نمایش‌نامه، به قول *فایز ترحینی* به گذشته‌های دور و میراث ادبی مشرق زمین برمی‌گردد؛ (۱۹۸۸م: ۶۷) به دلیل توجه شکسپیر به آن، می‌توان از آن با عنوان عنصری از عناصر تراژی دانست. این عنصر در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» نقشی سازنده و مؤثر ایفا می‌کند؛ چنانکه در فصل چهارم وقتی که احمد شوقی می‌خواهد از شدت بحران قصه بکاهد و به روند داستان آرامش ببخشد، با ظرافت به سراغ دیار جنان و شیاطین می‌رود تا هم عناصر خارق العاده را وارد نمایش‌نامه کند و هم عنصر قضا و قدر را در نمایش‌نامه‌اش در لوای این عنصر پوشش دهد؛ به طوری که مجنون، تصادفی وارد دهکدهٔ جنیان می‌شود و با جنی خاص - که منسوب به او بوده - صحبت می‌کند. پس از شنیدن ماجرا، او را به دیار محبوبش، لیلی راهنمایی می‌کند و بدین طریق به شام و منزل همسر لیلی وارد می‌شود.

از آنجا که جن، هم در گمان اعراب جاهلی و هم در دین اسلام و هم در روایات آغانی وجود دارد و در نمایش‌نامه‌های شکسپیر هم استفاده از موجودی غریب به نام «جن»، پدیده‌ای شایع بوده، منبع تأثیر پذیری مستقیم شوقی در این مورد واقعا مشخص نیست؛ هرچند شوقی ضیف معتقد است که احمد شوقی در این عنصر، متأثر از شکسپیر و ادیبان غربی بوده است (ضیف، د.ت: ۲۳۴) با توجه به اینکه مدارکی محکم دال بر این سخن و نفی بقیهٔ منابع - که ممکن است شوقی متأثر از آن بوده باشد - به دست نیامده است، طبق اصول منطقی به نظر می‌رسد که شوقی ذهنیت کلی دربارهٔ جن را با توجه به مسلمان بودنش از دین اسلام گرفته و با توجه به اینکه مفاد اولیه نمایش‌نامه‌اش را از آغانی *ابوالفرج اصفهانی* گرفته، قطعاً از وی هم تأثیر پذیرفته است. از دیگر سو، چون در بافت داستان «جن» را با تقدیر ترکیب کرده، در این مقوله از شکسپیر هم بی‌تأثیر نبوده است. به هر حال، جن یا دیگر نیروهای خارق العاده عنصری مهمی در تراژدی

شکسپیر محسوب می‌شود و همین عنصر در جریان نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» - جایی که می‌بایست نیرویی مجنون را به منزل همسر لیلی هدایت کند - نقش مؤثر ایفا می‌کند.

۲.۵ پیرنگ (طرحواره)

«پیرنگ» مرکب از دو کلمهٔ «پی» و «رنگ» است. «پی» به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده است و «رنگ» به معنای طرح و نقش، بنابراین «پیرنگ» به معنی «بنیاد نقش» و «شالودهٔ طرح» است که در انگلیسی «plot» نیز اطلاق می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۴ش: ۶۱) در عربی «حِبْكَه الْقِصَّة» گفته می‌شود (نجم، ۱۹۷۶م: ۶۳) به عبارت دیگر پیرنگ، حوادث را در داستان چنان تنظیم و ترکیب می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. درحقیقت، پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر روابط علی و معلولی است. (میرصادقی، ۱۳۷۷ش: ۵۲-۵۳)

بر این اساس، عاملی مهم که اجزای نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» را به هم پیوند داده و بیان‌کنندهٔ تسلسل منطقی بین تمام حوادث نمایش‌نامه است، تلاش برای وصال به محبوب و مبارزه با آداب و رسوم کهنهٔ جامعه و سنت سختگیرانهٔ کهن درباب عشاق است. تمام مراحل نمایش‌نامه از تعریف، بحران و گره‌گشایی گرفته تا اعمال و گفتگوی قهرمانان داستان بر حول همین محور می‌چرخد و همهٔ انواع کشمکش‌های موجود در نمایش‌نامه نیز در این مورد است؛ چنانکه در رومئو و ژولیت نیز همین نکته تمام حوادث نمایش‌نامه را زنجیروار به هم متصل کرده است تا به سرنوشت محتوم تراژدی؛ یعنی فاجعه و فدا شدن قهرمان داستان در چنگال رسوم و سنن بی‌اساس کهن منجر شود. البته هم در «مجنون لیلی» و هم در «رومئو و ژولیت» نتیجهٔ معمول تمامی حوادث نمایش‌نامه، پیشیمانی و پی بردن به اشتباهات در مورد اصرار بر پایبندی به آداب کهنه و بی‌اساس است که به طور ناخودآگاه مخاطب به آن می‌رسد. پیرنگ نمایش‌نامهٔ *مجنون لیلی* براین اساس است؛ داستان از حادثه‌ای غیرمعمول و برخلاف عرف که عشق مجنون به لیلی و ابراز عشق متقابل وی شروع می‌شود تا علت حوادث بعدی و در پی هم آمدن مشکلات مختلف را در وصال دو محبوب رقم بزند. همچنان که در قصهٔ «رومئو و ژولیت» هم این گونه است و ابراز عشق رومئو به دختری از دشمن خانوادگی‌شان اولین حرکت مخالف عرف جامعه را انجام می‌دهد تا حوادث بعدی را که برطرف کردن موانع موجود در وصال به محبوب است، در پی داشته باشد.

شباهت طرح نمایش‌نامهٔ مجنون لیلی به طرح تراژدی‌های شکسپیر به ویژه «رومئو و ژولیت» تا آن حد است که حتی جایی که در طرح نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» به عنوان نقطه ضعف تلقی می‌شود؛ یعنی خروج از منطق و اساس و روابط علی و معلولی، در «رومئو و ژولیت» هم دیده می‌شود و این به اصطلاح نقطه ضعف، جایی است که عنصر «قضا و قدر» «اتفاق» یا «تصادف» وارد نظام درام می‌شود. این مسأله در نمایش‌نامهٔ مجنون لیلی نیز رخ می‌دهد که پس از ازدواج لیلی با ورد (رقیب مجنون) مجنون به طور تصادفی به منزل همسر لیلی می‌رسد؛ همچنان که در نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت» این اتفاق مشهود است که رومئو به طور تصادفی نامهٔ راهب را -که حاوی خبر مرگ ساختگی ژولیت است- دریافت نمی‌کند و ژولیت تصادفاً فقط یک دقیقه بعد از خودکشی رومئو از بیهوشی بیدار می‌شود و همین عنصر قضا و قدر است که رنگ و لعاب تراژدیک نمایش‌نامه را بیشتر می‌کند و حس شفقت مخاطب را برمی‌انگیزد و گویی با وجود بی‌منطق بودن، عنصر تصادف در ساختار تراژدی لازم و منطقی می‌نماید؛ به طوری که مخاطب در پایان به این نتیجه می‌رسد که این عملکرد خود قهرمانان داستان به همراه شرایط جامعه بوده است که دست به دست هم داده و منجر به فاجعه شده است. این همان روابط علی و معلولی حاکم بر فضای تراژدی‌های شکسپیر و احمد شوقی است که پیرنگ داستان را مستحکم نموده است.

۲.۶ جنون

«جنون» هم از دیگر عناصر تراژدی شکسپیر است. این عنصر در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» نیز قابل تطبیق است. قهرمان نمایش‌نامه‌های شکسپیر، توانی فوق‌العاده برای تحمل مشکلات دارد و این قدرت برتر باعث می‌شود، گرایشی دائمی به جنون داشته باشد. البته از طریق این جنون و تحمل سختی به ادراکی عمیق از جهان می‌رسد. اگرچه جنون به معنای از دست دادن زمام سیطره بر عقل و جسم با هم، و به تبع آن از دست دادن قدرت ادراک است، قهرمان تراژدی شکسپیر از خلال جنون، به آگاهی می‌رسد؛ «پادشاه لیر» در خلال رنج‌هایش به جنون می‌رسد و سپس به حکمت عجیبی دست می‌یابد و «عطیل» در حالی که هراز گاهی در اِغما فرومی‌رود به بالاترین درجات آگاهی می‌رسد. بنابراین قهرمان لایعقل تراژدی شکسپیر نه تنها قدرت درک خود را از دست نمی‌دهد، درکش عمیق است؛ اما در بررسی این عنصر در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» به خوبی آثار آن

آشکار است. این نمایش‌نامه سرشار از توصیفات اعمال دیوانه‌وار «قیس» است. دیوانگی نیز نتیجهٔ تحمل سختی عشق و موانعی است که برای او در رسیدن به معشوقش ایجاد می‌شود و این تحمل را از ابتدای نمایش‌نامه، هنگامی که آتش در لباسهای قیس شعله ور می‌شود مشاهده می‌کنیم. مباح شدن خونش از سوی سلطان، آنهم فقط به سبب ابراز علاقه، درد سنگینی بود که قیس می‌بایست علاوه بر فراق یار، تحمل می‌کرد. البته جنونی که در قهرمان داستان «مجنون لیلی» وجود دارد با جنون مورد نظر تراژدی‌های شکسپیر، متفاوت است؛ چراکه قهرمان داستانهای شکسپیر وقتی دیوانه می‌شود، در اوج دیوانگی، صاحب حکمت و درک عمیقی از مسائل می‌شود؛ اما قیس، قهرمان تراژدی احمد شوقی، وقتی به جنون می‌رسد، دائماً در إغماست و سرگردان در بیابانها و با حیوانات وحشی، گذران وقت می‌کند و البته گاه به گاه در هنگام ذکر نام لیلی یا بیان احوال او، به هوش می‌آید و عاقل می‌شود. این تعقل در اوج جنون را شاید بتوان نقطه مشترکی با نمایش‌نامه‌های شکسپیر دانست. هرچند قیس وقتی عاقل می‌شود، درک و فهمش درحد عقل یک انسان عادی است؛ اما شخصیت‌های داستانی شکسپیر فراتر از یک انسان عادی به سرحد حکمت و درک معانی عمیق از این جهان می‌رسند. به هر حال، «جنون» یکی از عناصر تراژدی‌های شکسپیر است که با شکلی متفاوت در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» احمد شوقی آمده است؛ ولی آنچه مسلم است، این است که این جنون قهرمان نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» مثل تراژدی‌های شکسپیر در نتیجهٔ تحمل سختی‌ها به وجود آمده است و تلافی آن رنجهایی است که در قصه دیده‌ایم. درواقع، جنون او اعتراضی به تمام عقاید و آداب و رسوم سخت و بی‌رحم صحراست و اعتراضی به وصلتهای مصلحتی بدون علاقه است که در نهایت از خلال این جنون به «پاکی نهایی» می‌رسد پایانی که قهرمانان تراژدی‌های شکسپیر هم به آن می‌رسند.

۲.۷ پایان فاجعه (مرگ قهرمان)

از جمله تعاریف تراژدی که *آ.س. برادلی* بر اساس تراژدی‌های شکسپیر ارائه می‌دهد، این است که «تراژدی، قصهٔ مصیبتی خاص است که منتهی به مرگ قهرمان داستان می‌شود». مطابق این تعریف «مرگ قهرمان» در پایان داستان، یک اساس در تراژدی شکسپیر است. نمایش‌نامه‌هایی که در آن قهرمان داستان زنده بماند در نظر شکسپیر، تراژدی محسوب نمی‌شود، (ر.ک: برادلی، د.ت: ۱۵ و ۱۸ و ۲۶) قصه در تراژدی شکسپیر بخش پرآشوبی از

زندگی قهرمان را به تصویر می‌کشد. آن بخشی که به مرگ او منجر می‌شود و قصهٔ تراژدی، داستان مرگی ناگهانی نیست؛ بلکه قصهٔ عذاب و مصیبتی است که به مرگ منتهی می‌شود و البته این عذاب و مصیبت به نحو خاص و استثنایی اتفاق می‌افتد که شخصی خاص و از طبقات مرفه جامعه، دچار آن می‌شود؛ به طوری که این قصه بر سر زبانها می‌افتد و توجه همگان را به خود جلب می‌کند و اصولاً این حوادث، پیش بینی نشده و متناقض با سعادت و آسایش قبلی قهرمانان داستان هستند و طبیعتاً قصهٔ شخصی که مرض، فقر، غمهای کوچک، گناهان بزرگ و یا ظلم و ستم آرام آرام او را از پای درمی‌آورد و به کام مرگ می‌کشد، در نظر شکسپیر تراژدی محسوب نمی‌شود. همهٔ این حوادث و مصایب آنچنان پیاپی هم می‌آید که حس دلسوزی را در بیننده برمی‌انگیزد و برانگیختن «حس ترحم» یا «احساس شفقت» یک عنصر اساسی در تراژدی‌های شکسپیر محسوب می‌شود. (همان: ۱۵-۱۶) سمیر سرحان به نقل از کتاب «آخر مسرحدات شکسپیر» می‌آورد: «...درست است که این قهرمانان، در پایان دچار شکست و مرگ می‌شوند؛ اما این سرنوشت، در ما حس وحشت همراه با شگفتی را برمی‌انگیزاند، چون این قهرمانان درکی کامل از موقعیتهایی گرفتار در آن، دارند و روابط دقیقی که در عالم اطرافشان حکمفرماست، درک می‌کنند.» (سرحان، د.ت: ۳۷)

احمد شوقی هم در نمایشنامهٔ «مجنون لیلی»، می‌خواهد پایان قصه را مانند پایان تراژدی‌های شکسپیر قرار دهد؛ لذا در فصل پایانی «مجنون لیلی» (فصل پنجم) از مواد اصلی نمایشنامه- که برگرفته از «آغانی» ابوالفرج اصفهانی است- طفره می‌رود، چون روایتهای تاریخی وارد شده در آغانی، مرگ لیلی را نشان نمی‌دهد و فقط مرگ مجنون را در بیابانها گزارش می‌کند. (الاصفهانی، ۱۹۵۵م: ۷۱) اما احمد شوقی، نمایشنامه را طوری تنظیم می‌کند که لیلی قبل از قیس بمیرد؛ مانند نمایشنامهٔ «رومئو و ژولیت» که رومئو وقتی با بدن به ظاهر بی‌جان ژولیت مواجه می‌شود، دست به خودکشی می‌زند. به هر حال در پایان تراژدی عاشقانهٔ شکسپیر، قهرمان زن و مرد، هردو می‌میرند و پایان «لیلی و مجنون» نیز چنین است و این همان پایان فاجعه است. ظاهراً عقل بر عاطفه پیروز می‌شود؛ اما این پیروزی، فقط ظاهری است؛ چرا که لیلی وقتی «ورد» را برای ازدواج برمی‌گزیند برای این بوده که آداب بادیه او را به سوی این انتخاب کشانده است. مرگ آن دو به همه ثابت

می‌کند که ورای این دنیای سرشار از قراردادهای بجا و نابجا، به هم خواهند رسید؛ همچنان که این داستان در مورد «رومئو و ژولیت» نیز صادق است. به قول علاء‌الدین پازارگادی، پایان تراژدی «رومئو و ژولیت»، بی‌گناهی عشق، احساسات لطیف، شور و اشتیاق، و پیروزی عشق است؛ عشقی که حتی مرگ نتوانست آن را از بین ببرد. (پازارگادی، ۱۳۷۳: ۱۳۸) و نشانهٔ این پیروزی، برقراری صلح و آرامش بین خانواده‌های «رومئو و ژولیت»، پس از مرگ آنهاست و در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی»، پشیمانی و دلسوزی پدر لیلی و قبیله‌اش است.

۸ گذر از وحدتهای سه‌گانه (وحدت زمان، مکان و موضوع) و درج زبان طنز در تراژدی

در اغلب نمایش‌نامه‌های یونانی و کلاسیک، حوادث در یک چهارچوب زمانی مشخص، یعنی کمتر از ۲۴ ساعت یا یک شبانه روز کامل مطرح می‌شد. و درحد ممکن تلاش می‌شد که این حوادث از مکانی به مکان دیگر منتقل نشود. موقعیتها و صحنه‌های مختلف نمایش، حول محور موضوعی واحد می‌چرخیدند و این شیوه، تابع قاعده‌ای کلی بود که ارسطو در تراژدی یونانی پایه‌گذاری کرده بود، این قاعده کلی وحدت زمان، مکان و موضوع نام داشت. (القط، ۱۹۷۸م: ۴۴ و الجندی، ۱۹۸۶م: ۶۶۶-۶۶۷) اما شکسپیر، مانند بیشتر ادیبان انگلیس در آن زمان، شیوه‌ای جدید در پیش گرفت که تابع قوانین مکتب کلاسیک و یونان نبود؛ لذا مقید به وحدت زمان و مکان نبود و تراژدی و کمدی را با هم جمع می‌کرد. بنابراین وحدت موضوع را هم رعایت نمی‌کرد او تابع ذات خود و خواسته مردم بود (الایوبی، ۱۹۸۴م: ۳۲) با بررسی نمایش‌نامهٔ «رومئو و ژولیت»، به طور ملموسی مشاهده شد که شکسپیر در این نمایش‌نامه، مقید به وحدتهای سه‌گانه نبوده است؛ وحدت موضوع ندارد؛ چون در کنار داستان تراژدیک عشق رومئو به ژولیت که موضوع اصلی است، قصه دو خانوادهٔ کاپولت و مونتآگی به تصویر کشیده شده و قصه در بیشتر از ۲۴ ساعت و در بیش از یک مکان (ورونا و مانتوا، از شهرهای ایتالیا) اتفاق افتاده است؛ لذا به وحدت زمان و مکان هم مقید نبوده است.

در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» نیز آثاری از وحدتهای سه‌گانه وجود ندارد: این تراژدی در مکانهای مختلف چون صحرای نجد و منازل قبیله بنی عامر اتفاق می‌افتد. از آنجا به

کاروانهای بین نجد و یثرب و سپس به بخشی از صحرا در وادی جنیان می‌رسد و پس از آن به قبیلهٔ بنی ثقیف و درانتها به قبرستان بنی عامر ختم می‌شود که همگی در زمانی حدود ۲۴ ساعت یا یک شبانه روز است؛ لذا وحدت مکان و زمان ندارد، وحدت موضوع نیز ندارد؛ زیرا درکنار قصهٔ اصلی، داستان جن هم به عنوان روایتی مجزا نقل شده است که طبق نظر برخی از پژوهشگران چون «طه وادی» داستان جن، ربطی به جریان اصلی نمایش‌نامه ندارد و حذف آن خللی به اصل موضوع وارد نمی‌کند. (وادی، ۱۹۸۵م: ۷۹) از دیگر نموده‌های بی‌توجهی وی به وحدت موضوع این است که مانند شکسپیر، کمدی و طنز را وارد تراژدی کرده است که در نظر شوقی ضیف، احمد شوقی در این زمینه، مقلد رومانیتستها و به‌خصوص شکسپیر بوده است. (ضیف، بی‌تا: ۱۷۷ و عطوی، ۱۹۸۹م: ۷۷) به هر حال وارد کردن شوخی و مزاح در تراژدی، نشانه‌ای از بی‌تقیدی به وحدت موضوع است که احمد شوقی این کار را انجام داده است. نمونه‌هایی از مزاح در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» را می‌توان در عبارات زیر مشاهده کرد:

در فصل اول در مجلس شب‌نشینی، وقتی لیلی صحبت می‌کند دختران حاضر در مجلس تمسخرکنان می‌گویند:

«لیلی علی دین قیس فحیث مال تمیل
و کلما سرّ قیسا فعند لیلی جمیل»

(شوقی، ۱۹۸۴م: ۱۱۳)

ترجمه: «لیلی بر دین قیس است، هرسو که او برود، دیگری نیز می‌رود و هرچه قیس را خوشحال کند، در نظر لیلی هم زیباست.»

همچنان آنگاه که دختران به مزاح نام قیس را به اشتباه بر زبان می‌آورند: «نامزدش را لو داد». امثال این شوخی‌ها را باز هم در فصل اول می‌شنویم هنگامی که «بشر» شعر «آهو» را می‌خواند که موضوع آن «کشتن گرگی است که آهوئی را می‌خورد»، لیلی اصل حقیقت را آشکار می‌کند و می‌گوید که این شعر مربوط به «قیس» است نه «بشر». در متن نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» هرچند این مطالب و سخنان مشابه، باعث قهقههٔ شنونده یا تماشاچی نمی‌شود، اما لبخند برلبانش می‌آورد و حتی در فصل چهارم، هنگامی که جنیان از روابطشان با انسانها به ویژه از دشمنی آدمیان سخن می‌گویند، واقعا مطالب خنده داری می‌گویند که

نمودی از عنصر مزاح در «مجنون لیلی» به حساب می‌آیند. به هر حال مزاح‌های موجود در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی»، فکاهی‌های دقیقی هستند که جدای از اینکه نشان دهندهٔ حسن دقت و ذوق نویسندهٔ آن هستند، پایبند نبودن به وحدت موضوع را تأیید می‌کنند. بی‌اعتنایی به وحدت‌های سه‌گانه هرچند مختص شکسپیر نیست و در ادب اروپا، به خصوص طرفداران رومان‌تیک رواج پیدا کرده بود و هرچند در این مورد، مدارکی مستند نشان دهندهٔ تأثیرپذیری شوقی از شکسپیر یافت نشده است، می‌توان گفت که وی در این مورد، تابع ادب اروپا بوده است؛ ادبیاتی که شکسپیر نیز جزء بزرگ و مؤثری از آن محسوب می‌شود. با توجه به شباهت محتوایی «مجنون لیلی» با «رومئو و ژولیت»، احتمال تأثر شوقی از شکسپیر نیز وجود دارد.

نتیجه‌گیری

۱. بین عناصر مختلف تراژدی‌های شکسپیر با نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» قرابت و مشابهت دیده می‌شود.
۲. کشمکش به صورت مراحل مختلف شامل: شکل‌گیری، آغاز صریح و نقطهٔ اوج در مجنون لیلی به تصویر کشیده شده است؛ همچنان که در تراژدی‌های شکسپیر، به خصوص «رومئو و ژولیت» آمده است.
۳. قهرمانان اصلی تراژدی «مجنون لیلی» همانند شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های شکسپیر از طبقات برتر اجتماعی هستند.
۴. «خطا» و «قضا و قدر» در نمایش‌نامهٔ تراژدیک «مجنون لیلی» همانند تراژدی‌های شکسپیر نقشی مهم ایفا می‌کند. در نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی» خطای ارادی با همراهی تقدیر، قهرمان را به سوی سرنوشتی تراژدیک می‌کشاند.
۵. حضور نیروهای خارق‌العاده و مافوق طبیعی، در فصل چهارم نمایش‌نامهٔ مجنون لیلی همانند تراژدی‌های شکسپیر مشهود است.
۶. پیرنگ نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی»، مستحکم، و توالی حوادث آن براساس روابط علی و معلولی است؛ جز در برخی فصول که تصادف یا قضا و قدر وارد جریان داستان

- می‌شود تا مایه‌های تراژدیک آن را افزایش دهد؛ همچنان که پیرنگ تراژدی‌های شکسپیر به خصوص «رومئو و ژولیت» اینگونه بوده است.
۷. «جنون» عنصری است که در سرتاسر «مجنون لیلی» دیده می‌شود؛ همانند نمایش نامه‌های شکسپیر.
۸. پایان نمایش‌نامهٔ «مجنون لیلی»، همانند نمایش نامه‌های شکسپیر به فاجعه؛ یعنی مرگ قهرمان داستان ختم می‌شود.
۹. احمد شوقی در «مجنون لیلی» چون شکسپیر تابع وحدت‌های سه‌گانه (زمان، مکان و موضوع) نبوده است.
۱۰. طنز و طعنه در بخشهایی از «مجنون لیلی» به پیروی از رویکرد نمایش نامه نویسی شکسپیر به چشم می‌خورد.

منابع و مأخذ

الف) منابع عربی

۱. الإصفهانی، أبو الفرج. (۱۹۹۰م). *الأغاني*؛ المجلد الثاني، الطبعة الثامنة، بيروت: دارالثقافة.
۲. الأيوبي، ياسين. (۱۹۸۴م). *مذاهب الأدب*؛ الطبعة الثانية، بيروت: دارالعلم للملایین.
۳. برادلی، أس. (د.ت). *عناصر التراجيديا الشكسپيرية*؛ ترجمة حنا إلياس، الجزء الأول، قاهرة: المؤسسة المصرية العامة.
۴. ترحيني، فايز. (۱۹۸۸م). *الدراما و مذاهب الأدب*؛ الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
۵. الجندی، انعام. (۱۹۸۶م). *الرائد في الأدب العربي*؛ الجزء الثاني، الطبعة الثانية، بيروت: دار الرائد العربي.
۶. حسين، طه. (د.ت). *حافظ وشوقي*؛ القاهرة: مكتبة الخانجي.
۷. الدسوقي، عمر. (د.ت). *في الأدب الحديث*؛ الجزء الثاني، الطبعة الثامنة، بيروت: دارالفكر.
۸. رشدی، رشاد. (۱۹۹۸م). *فن كتابة المسرحية*؛ القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

۹. سرحان، سمیر. (د.ت). *دراسات فى الأدب المسرحى*؛ قاهره: مكتبة غريب.
۱۰. شوقی، أحمد. (۱۹۸۴م). *الأعمال الكاملة (المسرحيات)*؛ قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
۱۱. شكسبير، ویلیام. (۱۹۹۳م). *رومیو و جولیت*؛ ترجمه محمد عنانی، قاهره: الهيئة المصرية للكتاب.
۱۲. الصالحی، فؤاد علی حارز. (۱۹۹۹م). *دراسات فى المسرح*؛ اردن: دارالکندی للنشر و التوزیع.
۱۳. ضیف، شوقی. (د.ت). *شوقی شاعر العصر الحديث*؛ الطبعة السادسة، مصر: دارالمعارف.
۱۴. القط، عبدالقادر. (۱۹۷۸م). *من فنون الأدب، المسرحية*؛ بیروت: دارالنهضة العربية.
۱۵. نجم، محمد یوسف. (۱۹۷۶م). *فن القصة*؛ بیروت: دارالثقافة.
۱۶. وادی، طه. (۱۹۸۵م). *شعر شوقی الغنائی والمسرحی*؛ الطبعة الخامسة، قاهره: دارالمعارف.
۱۷. هدارة، محمد مصطفی. (۱۹۹۴م). *بحوث فى الأدب العربی الحديث*؛ بیروت: دارالنهضة العربية.
۱۸. هلال، محمد غنیمی. (د.ت). *من مسائل الأدب المقارن، لیلی والمجنون*؛ بیروت: دارالنهضة العربية.

ب) منابع فارسی

۱. بازارگادی، علاء‌الدین. (۱۳۷۳ش). *شناختی از کمدی‌ها و تراژدی‌های شکسپیر*؛ چاپ اول، تهران: نشر قومس.
۲. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۴ش). *عناصر داستان*؛ چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.
۳. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷ش). *واژه‌نامه هنرستان نویسی*؛ چاپ اول، تهران: انتشارات کتاب مهناز.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال پنجم، دوره جدید، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۹۳

تحلیل عناصر التراجیڈیا الشکسبیرية في مسرحية «مجنون لیلی» لأحمد شوقي*

صیری جلیلیان

طالبة الدكتوراة في اللغة العربية و ادابها بجامعة خوارزمی - تهران

حامد صدقي

أستاذ بجامعة خوارزمی - تهران

الملخص

المسرحية نوع من الفنون الأدبية و هي تعبير عن صورة من صور الحياة معتمدة على الحوار بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام الجمهور. فن المسرحية في الأدب العربي الحديث جنس أدبي جديد اقتبس من الآداب الغربية في العصر الحديث. وكان أحمد شوقي أول من نهض بالمسرحية الشعرية في الأدب العربي. تحكي مسرحية مجنون لیلی ثاني مسرحيات شوقي قصة حب عذري، مادته مستقاة من التراث الشعبي، إلا أنه صاغها في إطار أوربي واتجاه أخذه من مسرحيات أوربية و بخاصة من شكسبير، وقد أضاف إليها شيئاً من روح عصره و من الذوق المصري و من براعته الشعرية. يهدف هذا المقال إلى دراسة تأثر شوقي في مسرحية مجنون لیلی بشكسبير و عناصر التراجیڈیا الشکسبیرية في هذه المسرحية. منهج البحث وصفي - تحليلي، و قد تناول المقال عناصر التراجیڈیا الشکسبیرية في مسرحية مجنون لیلی و هي تشتمل على: الصراع الدرامي و البناء الدرامي، و البطل الشکسبيري، و عنصر القضاء و القدر و الخطأ التراجيدي، و الجن و العناصر غير الطبيعية، و الحبكة، و نزعة الجنون، و موت البطل (نهاية المأساة)، و عدم التقيد بالوحدات الثلاث (المكان، الزمان و الموضوع)، و إدخال عنصر الفكاهة.

الكلمات الدليلية: المسرحية، أحمد شوقي، مجنون لیلی، التراجیڈیا الشکسبیرية

*- تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۰۲/۲۴ تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۰۴/۱۰

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: Sedghi@khu.ac.ir