دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی

پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد

گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی

عنوان

بررسی تطبیقی روایت

در نمایشنامه‌های *لیلی و مجنون* پری صابری و *مجنون لیلی* احمد شوقی

استاد راهنما

دکتر مریم صالحینیا

استاد مشاور

دکتر محمّدجواد مهدوی

دانشجو

مرجان سادات عربزاده حسینی

زمستان 1392

ای نام تو بهترین سرآغاز

بی نام تو نامه کی کنم باز

ای یاد تو مونس روانم

جز نام تو نیست بر زبانم

ای کارگشای هر چه هستند

نام تو کلید هر چه بستند

تأیید هیأت داوران

پایاننامهی کارشناسی ارشد

گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی

امضاکنندگان زیر، اعضای هیأت داوران پایاننامهی مرجان سادات عربزاده حسینی

با عنوان

«بررسی تطبیقی روایت در نمایشنامههای *لیلی و مجنون* پری صابری و *مجنون لیلی* احمد شوقی»

در رشتهی زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهی ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی ، در تاریخ در جلسهی دفاع حاضر شدند و پس از بررسی کامل، برابر آییننامهی مربوط آن را با نمرهی و درجهی برای دریافت درجهی کارشناسی ارشد تأیید کردند.

اعضای هیأت داوران

استاد راهنما: امضا:

استاد مشاور: امضا:

استاد داور اوّل: امضا:

استاد داور دوم: امضا:

نمایندهی تحصیلات تکمیلی: امضا:

با یک دنیا عشق و سپاس و احترام

تقدیم به همدلان، همیاران و همراهان خوبم:

مادر مهربانم

سرکار خانم دکتر صالحینیای عزیز

و جناب آقای دکتر مهدوی بزرگوار

چکیده

روایتشناسی که یکی از نظریههای پرکاربرد در پژوهشهای ادبی معاصر به شمار میرود با نمایشنامه به عنوان یکی از ژانرهای سهگانهی ارسطویی ادبیّات پیوند نزدیکی دارد و از میان متون ادبی کلاسیک، ظرفیّت نمایشی قابل ملاحظهی *لیلی و مجنون*، باعث جلب نظر نمایشنامهنویسان شده است. این پژوهش به تحلیل و تطبیق روایت در دو نمایشنامهی *لیلی و مجنون* پری صابری در ادبیّات فارسی و *مجنون لیلی* احمد شوقی در ادبیّات عربی میپردازد. به این منظور، نگارنده از میان عناصر متنوّع مطرح در روایتشناسی، چهار الگوی ترامتنیّت، زمان، کنش و کانونیسازی را که در بررسی متون نمایشی نیز مورد توجّه متخصّصان تئاتر قرار میگیرند ، برگزیده و افزون بر آن در کنار زمان به شیوهی برش نمایشنامه و در دل کانونیسازی به مسألهی راوی نیز اشاره کرده است. در جستار حاضر، پس از تحلیل مبانی نظری تحقیق در فصل اوّل، در فصل دوم مسیر پیمودهشدهی‌نمایشنامهنویسی فارسی و عربی و کارنامهی نمایشی پری صابری و احمد شوقی بررسی شده و در فصل سوم با بررسی روایتشناسانهی نمایشنامههای *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی*، اختلاف این دو اثر در چهار عنصر اساسی ساختار روایت برجسته شده و سرانجام در تحلیل نتیجهی تحقیق، تفاوتهای روایی قابل ملاحظهای که میان آثار مذکور وجود دارد ، با تفاوت فرهنگ و ادبیّات فارسی و عربی، تفاوت اصول نمایشنامهنویسی در این دو زبان ، جنسیّت نویسندگان و بیش از همه ایدئولوژی و هدف نهایی آنان از نگارش نمایشنامه براساس داستان عاشقانهی لیلی و مجنون مرتبط دانسته شده است.

کلیدواژه‌ها: روایتشناسی، نمایشنامه، پری صابری، *لیلی و مجنون*، احمد شوقی، *مجنون لیلی*.

فهرست مطالب

درآمد 13

فصل اوّل

1) مبانی و کلیّات.....17

1-1) روایتشناسی نمایشنامه 17

2-1) ساختار ترامتنی.....19

1-2-1) پیرامتنیّت.....20

2-2-1) سرمتنیّت.....20

3-2-1) بیشمتنیّت 21

4-2-1) بینامتنیّت.....21

5-2-1) ورامتنیّت..... 21

3-1) الگوی برش و زمان نمایشی..... 22

1-3-1) الگوی برش..... 22

2-3-1) زمان نمایشی..... 23

1-2-3-1) ترتیب..... 23

2-2-3-1) دیرش..... 25

3-2-3-1) بسامد..... 25

4-1) الگوی کنشی.....25

5-1) کانونیسازی 27

1-5-1) انواع کانونیسازی 28

فصل دوم

2) تأمّلی در نمایشنامهنویسی..... 30

1-2) نمایشنامهنویسی در ادبیّات فارسی..... 30

1-1-2) پایگاه بهی صابری در ادبیّات نمایشی فارسی..... 34

2-2) نمایشنامهنویسی در ادبیّات عرب..... 38
2-2-1) پایگاه احمد شوقی در ادبیّات نمایشی عرب..... 40

فصل سوم

3) بررسی تطبیقی روایت در نمایشنامههای *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی* 43
3-1) ساختار ترامتنی..... 43
3-1-1) پیرامتنیّت..... 43
3-1-1-1) پیرامتنیّت *لیلی و مجنون*..... 43
3-1-1-1-1) عنوان..... 43
3-1-1-1-2) توضیحات صحنهای..... 44
3-1-1-1-2-1) توضیحات مقدّماتی..... 44
3-1-1-1-2-2) توضیحات کاربردی..... 45
3-1-1-1-2-3) توضیحات بیانی..... 45
3-1-1-1-2-4) توضیحات متنی..... 45
3-1-1-2) پیرامتنیّت *مجنون لیلی*..... 46
3-1-1-2-1) عنوان..... 46
3-1-1-2-2) توضیحات صحنهای..... 46
3-1-1-2-2-1) توضیحات مقدّماتی..... 46
3-1-1-2-2-2) توضیحات کاربردی..... 47
3-1-1-2-2-3) توضیحات بیانی.....47
3-1-1-2-2-4) توضیحات متنی..... 47
3-1-2) سرمتنیّت..... 48
3-1-2-1) سرمتنیّت *لیلی و مجنون*..... 48
3-1-2-1-1) تداخل ژانرها و انواع ادبی..... 48
3-1-2-1-2) تنوّع گفتمان.....48
3-1-2-1-3) تصویر و نقّاشی..... 48
3-1-2-1-4) فیلم و سینما..... 49
3-1-2-1-5) موسیقی..... 49
3-1-2-2) سرمتنیّت *مجنون لیلی*..... 49

3-1-2-2-1) تداخل ژانرها..... 49
3-1-2-2-2) تنوّع گفتمان..... 50
3-1-2-1-1) مذهب..... 50
3-1-2-1-2) سیاست..... 50
3-1-2-1-3) ادبیّات فولکلور و فرهنگ عامّه..... 50
3-1-2-1-4) حکایات و امثال..... 51
3-1-2-1-3) موسیقی و آواز..... 52
3-1-3) بیشمتنیّت 52
3-1-3-1) بیشمتنیّت *لیلی و مجنون*..... 52
3-1-3-1-1) تقلید..... 52
3-1-3-1-2) گشتار..... 53
3-1-3-2) بیشمتنیّت *مجنون لیلی*..... 53
3-1-3-2-1) تقلید..... 53
3-1-3-2-2) گشتار..... 54
3-1-3-2-2-1) گشتار کمّی..... 54
3-1-3-2-2-2) گشتار کاربردی..... 54
3-1-4) بینامتنیّت..... 55
3-1-4-1) بینامتنیّت *لیلی و مجنون*..... 55
3-1-4-1-1) متون عاشقانه..... 55
3-1-4-1-1-1) عشق زمینی..... 55
3-1-4-1-1-2) عشق آسمانی..... 56
3-1-4-1-1-3) عشق میانه..... 56
3-1-4-1-2) تاریخ..... 56
3-1-4-2) بینامتنیّت *مجنون لیلی*..... 56
3-1-5) تطبیق ساختار ترامتنی *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی*..... 57
3-2) الگوی برش و زمان نمایشی..... 59
3-2-1) الگوی برش..... 59
3-2-1-1) الگوی برش *لیلی و مجنون*..... 59

3-2-1-2) الگوی برش *مجنون لیلی*..... 61
3-2-2) زمان نمایشی..... 62
3-2-2-1) ترتیب..... 62
3-2-2-1-1) ترتیب *لیلی و مجنون*..... 62
3-2-2-1-1-1) گذشتهنگری..... 62
3-2-2-1-1-2) آیندهنگری..... 63
3-2-2-1-2) ترتیب *مجنون لیلی*..... 65
3-2-2-1-2-1) گذشتهنگری..... 65
3-2-2-1-2-2) آیندهنگری..... 66
3-2-2-2) دیرش..... 67
3-2-2-2-1) دیرش *لیلی و مجنون*..... 67
3-2-2-2-2) دیرش *مجنون لیلی*..... 68
3-2-2-3) بسامد..... 69
3-2-2-3-1) بسامد *لیلی و مجنون*..... 69
3-2-2-3-1-1) بسامد مفرد..... 69
3-2-2-3-1-2) بسامد مکرّر..... 69
3-2-2-3-2) بسامد *مجنون لیلی*..... 70
3-2-2-3-2-1) بسامد مفرد..... 70
3-2-2-3-2-2) بسامد مکرّر..... 70
3-2-3) تطبیق الگوی برش و زمان نمایشی *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی*..... 71
3-3) الگوی کنشی..... 71
3-3-1) زوج اوّل..... 72
3-3-1-1) فاعل و مفعول *لیلی و مجنون*..... 72
3-3-1-2) فاعل و مفعول *مجنون لیلی*..... 73
3-3-2) زوج دوم..... 75
3-3-2-1) مکمّل و مخالف *لیلی و مجنون*..... 75
3-3-2-2) مکمّل و مخالف *مجنون لیلی*..... 76
3-3-3) زوج سوم..... 78

3-3-3-1) فرستنده و گیرندهی *لیلی و مجنون*..... 78
3-3-3-2) فرستنده و گیرندهی *مجنون لیلی*..... 79
3-3-4) تطبیق الگوی کنشی *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی*..... 80
3-4) کانونیسازی 81
3-4-1) کانونیسازی بیرونی 81
3-4-1-1) کانونیسازی بیرونی *لیلی و مجنون*..... 81
3-4-1-1-1) از برون..... 81
3-4-1-1-2) از درون..... 83
3-4-1-2) کانونیسازی بیرونی *مجنون لیلی*..... 84
3-4-1-2-1) از برون..... 84
3-4-1-2-2) از درون..... 84
3-4-2) کانونیسازی درونی 85
3-4-2-1) کانونیسازی درونی *لیلی و مجنون*..... 85
3-4-2-1-1) از برون..... 85
3-4-2-1-2) از درون..... 87
3-4-2-2) کانونیسازی درونی مجنون *لیلی*..... 88
3-4-2-2-1) از برون..... 88
3-4-2-2-1) از درون..... 88
3-4-3) تطبیق کانونیسازی *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی*..... 90
نتیجهگیری..... 93
یادداشتها 97
کتابنامه 102

فهرست جداول

1) گزارههای اصلی *لیلی و مجنون*..... 60
2) گزارههای اصلی *مجنون لیلی*..... 61

فهرست نمودارها

1) ساختار *لیلی و مجنون*.....58
2) ساختار *مجنون لیلی*.....58
3) کانونیسازی از برون شخصیّتهای لیلی و مجنون در نمایشنامهی صابری..... 86
4) کانونیسازی از درون شخصیّتهای لیلی و مجنون در نمایشنامهی صابری..... 87
5) کانونیسازی از برون شخصیّت مجنون در نمایشنامهی شوقی..... 88
6) کانونیسازی از برون لیلی و شخصیّتهای دیگر در نمایشنامهی شوقی..... 89
7) کانونیسازی از درون شخصیّتهای مجنون و لیلی در نمایشنامهی شوقی..... 90
8) سهم کانونیشدگی و کانونیسازی لیلی و مجنون در نمایشنامهها..... 92

درآمد

بسیاری از متون کهن ادبی قابلیّت گستردهای برای تبدیل شدن به روایتهای نمایشی دارند و با توجّه و پرداخت لازم میتوان بر اساس آنها، شاهکارهایی در حوزهی ادبیّات نمایشی خلق کرد. تا آنجا که بررسی ما نشان میدهد *لیلی و مجنون* در ادبیّات فارسی و *مجنون لیلی* در ادبیّات عرب، تنها نمونهی روایت نمایشی داستان لیلی و مجنون هستند و هر دو در حوزهی یادشده یعنی اقتباس نمایشنامه از ادبیّات کلاسیک نگاشته شدهاند. بنابراین، این پژوهش رهیافتی به تفاوتها و شباهتهای نگرش فرهنگ و ادبیّات فارسی و فرهنگ و ادبیّات عربی به داستان لیلی و مجنون در حوزهی نگارش نمایشنامه به شمار میرود .

پیتر چکلوفسکی،[1] نظامی گنجوی را نمایشنامهنویس چیرهدست و منظومهی*لیلی و مجنون* را نمایشنامهای روانشناختی نامیده و معتقد است «نظامی با نیل به جوهر نمایشی حقیقی، کیفیّتی به داستانهایش میبخشد که عبارت است از نوعی تزریق مرموز انرژی به گفتوشنودها که در کلمات، ارزشی کاملاً فراسوی معنای ظاهری آنها میآفریند» (خوزا ن، 1368: 18). وحدت ساختاری و هنری، زنجیرهی علّی رویدادها، روانی گفتوگوها، کنش متقابل شخصیّتها و... از جمله قابلیّتهای نمایشی *لیلی و مجنون* نظامی محسوب میشوند. این داستان عاشقانه که بر توانایی شاعر در زمینهی استفاده از ساخت نمایشی در داستان دلالت دارد، توجّه برخی از نمایشنامهنویسان را به خود جلب نموده است. در ادبیّات فارسی، پری صابری (1311 – –) یکی از نمایشنامهنویسان و کارگردانهای بنام که کار هنری خود را در ایران از سال 1340 با تأسیس گروه تئاتر پاسارگاد آغاز کرده و ترجمه و کارگردانی نمایشنامههای *بدی دنیا را گرفته* نوشتهی ژاک او دیبرتی، *یرما* نوشتهی فدریکو گارسیالورکا، *شش شخصیّت در جستوجوی نویسنده* نوشتهی لوئیچی پیراندللو و... را به نیکویی انجام داده است و افزون بر این، از سال 1369 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 برجستهی فارسی در کارنامهی نمایشی خود گنجانده، نمایشنامهی منظوم *لیلی و مجنون* را در سال یکهزار و سیصد و هشتاد و سه تحت تأثیر اثر نظامی نوشته است.

[1] - Peter Chklvfsky

از آنجا که داستان لیلی و مجنون ریشهی عربی دارد و نخستین بار در *الشّعر و الشّعراءِ* ابنقتیبه دینوری به آن اشاره شده است، از نگاه نمایشنامهنویسان عرب نیز دور نمانده و احمد شوقی (1868 – 1932)، شاعر و نویسندهی 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 فنّی در ادبیّات عرب میداند (غنیمیهلال، 1373: 221)، در سه سال پایانی عمر خود علاوه بر *کلئوپاترا*، *عنتره*، *علی بیک کبیر*، *قمبیز* و *الست هدی*، نمایشنامهی *مجنون لیلی* را براساس داستان عاشقانهی لیلی و مجنون به نظم در آورده و با توجّه به گرایش مذهبی خود، رنگ دینی به عشق این دو اسطوره بخشیده است. بررسی تطبیقی اصول روایتشناسی نمایشنامه ،[1] برخی وجوه اشتراک و افتراق این دو نمایشنامه را باز مینماید. قواعد نگارشی و ویرایشی این پایاننامه، مبتنی بر شیوهنامهی *آیین نگارش مقالهی علمی – پژوهشی* دکتر محمود فتوحی است.

پیشینهی پژوهش

دربارهی داستان *لیلی و مجنون* کتابها، مقالات و پایاننامههای متعدّدی وجود دارد؛ امّا به قابلیّتهای نمایشی و جنبههای روایی این اثر پرداخته نشده است. به طور کلّی باید گفت با وجود اینکه نمایشنامه یکی از ژانرهای اصلی ادبیّات است، کمتر مورد توجّه محققّان قرار گرفته و در این میان جای خالی پری صابری و آثارش در پژوهشهای ادبیّات فارسی، بیش از سایر نمایشنامهنویسان احساس میشود. این موضوع در حوزهی ادبیّات عرب و دربارهی احمد شوقی نیز صدق میکند ، یعنی بیشتر افراد، شوقی را به عنوان شاعری مذهبی میشناسند و هنر نمایشنامه - نویسی او مورد غفلت واقع شده است.

لبه حال کسی از منظر روایتشناسی و به صورت تطبیقی *لیلی و مجنون* و *مجنون لیلی* را تحلیل نکرده، امّا برخی پژوهشهای مرتبط یا مشابه با موضوع این پایاننامه عبارت است از: 1) ضیف، شوقی. (1963). *شوقی شاعر العصر الحدیث*. القاهره: دارالمعارف. شوقی ضیف به شرح زندگی، شرایط عصر، انواع آثار، مراحل نویسندگی، شاعری و هنر نمایشنامهنویسی و... احمد شوقی میپردازد و شناخت کاملی از او به دست میدهد. 2) چکلوفسکی، پیتر. (1368). «نظامی، نمایشنامهنویس چیرهدست». ترجمهی مریم خوزان. در *نشر دانش*. شمارهی 55. صص 16 – 22. این مقاله به جوهر نمایشی و فنّ روایت در آثار نظامی اشاره کرده و ب ر تحلیل آن در *خسرو و شیرین* تمرکز میکند. 3) مهجور، پریسا. (1381). «بررسی جنبههای نمایشی در *خسرو و شیرین* نظامی گنجوی». پایاننامهی کارشناسی ارشد. دانشکدهی هنر دانشگاه تربیت مدرّس. مهجور در

[1] - Dramatic Narratology

این پایاننامه، بیشتر به عنوان یک اثر هنری به نمایشنامه مینگرد تا یک اثر ادبی. 4) کلارستاقی، احمدعلی. (1383). «نمایشنامه در ادبیّات معاصر عربی و تحلیل نمایشنامهی *مجنون لیلی* احمد شوقی». پایاننامهی کارشناسی ارشد. دانشکدهی ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد. پژوهش مورد نظر در بخش سوّم با هدف دست یافتن به اصول نمایشنامه نویسی عربی، *مجنون لیلی* را به خوبی تحلیل میکند، امّا بدون پایبندی به نظریه ای معیّن . 5) دودانگه، محرّمعلی. (1389). «*لیلی و مجنون*، میراثدار نمایش و نمایشنامهنویسی منظوم در ایران». در *کتاب ماه ادبیّات* . شمارهی 47. صص 110 – 113. این نوشتار پس از بیان تاریخچهی نمایش و نمایشنامهنویسی در ایران، نقد کوتاهی از پیکرهی داستانی نمایشنامهی *لیلی و مجنون* پری صابری ارائه میدهد. 6) رضایی مقدّم، مریم. (1389). «تطبیق بین *مجنون لیلی* احمد شوقی و *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی». پایاننامهی کارشناسی ارشد. دانشکدهی ادبیّات دانشگاه حکیم سبزواری. با توجّه به ساختار پایاننامهی مورد نظر، میتوان گفت نویسنده تفاوت بنیادین نمایشنامه و منظومهی کلاسیک را نادیده انگاشته است. 7) رمضانی، آزاده. (1390). «بررسی قابلیّتهای بازآفرینی *لیلی و مجنون* در سینما». پایاننامهی کارشناسی ارشد. دانشکدهی ادبیّات دانشگاه بیرجند. این پایاننامه، فیلمنامههایی را که براساس *لیلی و مجنون* نوشته شدهاند، بررسی میکند. 8) بهرامیان، اکرم. (1390). «تحلیل جلوههای بینامتنیّت در ادبیّات نمایشی دو دههی اخیر ایران». پایاننامهی کارشناسی ارشد. دانشکدهی هنر دانشگاه تربیت مدرّس. بهرامیان به سنجش ظرفیّتهای بینامتنی درام ایران با تأکید بر آثار پری صابری و محمّد یعقوبی و محمّد چرمشیری میپردازد و نگاه او معطوف به نمایش است نه نمایشنامه.

پرسشها و فرضیهها

1) در ساختار ترامتنی نمایشنامههای مذکور چه پیشمتنهایی حضور برجسته و آشکار دارند؟ مأخذ اصلی صابری، *لیلی و مجنون* نظامی گنجوی است و نویسنده به مناسبت از اشعار حافظ، وحشی بافقی، مثنوی و غزلیّات شمس استفاده کرده است. صحنههای اصلی نمایشنامهی شوقی برگرفته از *الأغانی* ابوالفرج اصفهانی است و جلوههایی از دینگرایی و سیاست در آن به چشم میخورد.

2) از کدام شیوهی برش نمایشی در هر کدام از آثار استفاده شده و کارکرد زمان نمایشی در توزیع رخدادها چگونه است؟ احمد شوقی از پردهی نمایشی استفاده کرده زیرا سبک اثر او کلاسیک و کنش محور است و پری صابری نمایشنامهاش را به چند تابلو تقسیم نموده که ارتباط

تنگاتنگی با ملاحظات تجسّمی برجستهی اثرش دارد. تعداد رخدادها در پردههای *مجنون لیلی* تقریباً برابر و توزیع گزارهها در تابلوهای مخلف *لیلی و مجنون* متغیّر است.

3) چه شباهتها و تفاوتهایی میان الگوی کنشی نمایشنامهی احمد شوقی و پری صابری دیده میشود؟ زوج اوّل (فاعل / مفعول) و سوم (فرستنده / گیرنده) در دو نمایشنامه یکسان است؛ زیرا قهرمانان و موضوع اصلی آثار مشابه هستند و تفاوت در شخصیّتپردازی در ناهمگونی کنشگران مکمّل و مخالف *مجنون لیلی* و *لیلی و مجنون* دیده میشود.

4) چه گونههایی از کانونیسازی در متون مزبور به کار گرفته شده است و چه کاربردی دارد؟ کانونیسازی بیرونی، کانونیسازی مسلّط در هر دو اثر است که جنبهی نمایشی آنها را تقویت میکند. راوی برون داستانی در *مجنون لیلی* نویسنده است؛ امّا در نمایشنامهی صابری به غیر از نمایشنامهنویس دو دیدگاه برون داستانی داریم: اوّلی، راوی (ماندگار) و دیگری ، همسرایان که باعث شدهاند کانونیسازی در *لیلی و مجنون* الگوی پیچیدهتری داشته باشد.

فصل اوّل

1) مبانی و کلیّات

1-1) روایت شناسی نمایشنامه

روایتشناسی ، شاخهای از نظریهی ادبی معاصر است که قبلاً جایگاهی حاشیهای داشته و جنبهای از ادبیّات داستانی محسوب میشده ، امّا اکنون به عنوان شیوهای لازم برای درک و فهم زندگی، محور برخی علوم گردیده است. مشهورترین گونهی این مکتب که با عنوان روایتشناسی ساختارگرا شناخته میشود و در دل ساختارگرایی شکل گرفته، به دنبال تدوین اصولی همچون قواعد دستور زبان برای تمام پدیدههاست و امروز چنان که پیتر بروکس[1] میگوید: زندگی ما با روایت[2] با داستانهایی که نقل میکنیم، درهم تنیده است و ما غرق در روایت هستیم (نقل در آسابرگر، 1380: 15).

«مطالعات روایتشناسانهی قرن بیستم، به ویژه آن مطالعاتی که در اروپا آغاز شد، از تحلیل متون ادبی فراتر رفته و وارد حوزههای گستردهتر فرهنگ و مردمشناسی شدهاند. از سوی دیگر ، منتقدان یا نظریهپردازان از ارسطو به این سو، روایت را مفادّ اصلی و بنیادی متون ادبی، نمایشی، داستانی یا منظوم دانستهاند» (وبستر، 1382: 79).

تعریف و تحلیل روایت، پیش از این توسط روایتشناسان و پژوهشگران برجسته انجام پذیرفته است. به عنوان مثال اسکولز[3] و کلاگ[4] در *ماهیّت روایت*[5] آوردهاند: کلیّهی متون ادبی که دارای دو خصوصیّت وجود قصّه و حضور قصّهگو است را میتوان یک متن روایی دانست.

---

1. Peter Brooks
2. Narrative
3. Scholes
4. Kellogg
5. The nature of narrative

تودوروف[1] هم روایت را محدود به قصّه دانسته و قصّه را متنی ارجاعی که دارای بازنمود زمانی است، تعریف میکند. برخی دیگر مانند تراگوت[2] و پرات[3] به روایت از دیدگاه زبانی نگریسته و معتقدند روایت تجربهای است که به فعل گذشته نقل میشود (نقل در اخوّت، 1371: 8 – 9).

وجه مشترک این تعاریف، حذف مضمون داستانی و جایگزین کردن پیام است که راه حرکت از سوی روایت داستانی به سوی دیگر گونههای روایت را برای ساختارگرایانی که از نظریهی ساختاری زبان برای تحلیل ساختار نظامهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مشابه سود میجویند، هموار میکند. از نظرگاه بارت [4] و دیگر نظریهپردازانی که تحت تأثیر وی قرار گرفتهاند، روایت معنایی عام و کلّی دارد (صالحینیا، 1388: 18). به طور مثال خود بارت معتقد است: روایت در اسطوره، افسانه، حکایت پندآمیز، قصّه، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، کمدی، نقّاشی و... حضور دارد (McQuillan, 2000: 190).

روایتشناسی، مطالعهی شکل و کارکرد روایت است و با وجود اینکه اصطلاح به نسبت جدیدی است ولی مبحث چندان تازهای به شمار نمیرود، چرا که پیشینهی آن در سنّت غربی به افلاطون و ارسطو بلنِ میگردد. این مکتب به بررسی جنبههای همانند و متفاوت همهی روایتها – از جنبهی روایتی– میپردازد ، بنابراین چندان در پی تاریخ رمانها و حکایتها، معنا و یا ارزش زیباییشناختی آنها نیست، بلکه به دنبال دو چیز است: نخست ویژگیهایی که روایت را از دیگر نظامهای دلالت متمایز میسازند و سپس حالتها و خصوصیّات این ویژگیها (پرینس، 1391: 10).

به تعبیر مکوئیلان [5]، روایت بیش از هر چیز مجموعهی شگفتآوری از ژانرهاست (McQuillan, 2000: 190). از میان ژانرهای ادبی، نمایشنامه که از یکسو یکی از سهگانههای پذیرفتهشدهی انواع ادبی و از سوی دیگر بخش ماندگار تئاتر خوانده میشود و در دو رشتهی ادبیّات و هنر، جایگاه ویژهای داردر مقایسه با ژانرهای غنایی و حماسی، قابلیّت روایی بیشتری دارد و این توانش اجرایی ــروایی، ویژگی ذاتی آن محسوب میشود .

تمرکز ارسطو بر سویهی دراماتیک نمایشنامهها باعث اولویّت یافتن بعد ادبی این متون شده است و پژوهشگران تئاتر نیز به نوعی بر نظر ارسطو صحّه گذاشته و اذعان میکنند: «تئاتر، هنر

---

[1]. Todorov
[2]. Traugott
[3]. Pratt
[4]. Barthes
[5]. MacQuilan

لحظهای و بنابراین هنر مرگ است، به هنگام نمایش پدیدار میشود ولی فوراً منهدم میگردد ، در حالی که برعکس آن هر متن نوشتاری تداوم دارد و به ابدیّت میپیوندد» (پرونر، 1388: 17).

با نگاهی به اصول روایتشناسی و مبانی تحلیل متون نمایشی درمییابیم که این دو حوزه به صورت قابل ملاحظهای با یکدیگر همپوشانی دارند. «نظریهپردازانی که روایت و درام [1] را اساساً همانند میشمارند و تفاوت آنها را فقط در روش ارائه میدانند ، معمولاً از بحث دربارهی کنش و شخصیّت و مکان آغاز میکنند و سپس نقطهی دید [2] و گفتمان روایتی را فنونی میدانند که در روایت به کار میروند تا آن عناصر را به خواننده منتقل سازند» (مارتین، 1382: 80).

ساختار هر متن نمایشی از سه سطح حکایت[3]، کنش[4] و دسیسه[5] تشکیل یافته است. «حکایت، «حکایت، به طور کلّی به سلسله اعمالی گفته میشود که عامل روایی یک اثر را تشکیل میدهد» (پرونر، 1388: 51). «کنش، از منظر تحلیلی، ساختار رویدادهای یک نمایشنامه است هنگامی که به آن به مثابهی بعدی از خود رویدادها نگریسته شود» (هالیول، 1388: 144). و منظور از دسیسه «نظم و ترتیب عوامل و وقایعی است که پیشرفت کنش را ممکن میسازد و پویایی تار و پود روساخت نمایشنامه را به وجود میآورد» (پرونر، 1388: 60). ساختار ،[6] زمان ،[7] شخصیّت [8] و راوی[9] / کانونساز ،[10] چهار عنصر مطرح در روایتشناسی هستند که در تحلیل متون نمایشی نیز مورد توجّه متخصّصان نمایشنامه قرار میگیرند .

1-2) ساختار ترامتنی

آثار ادبی، نتیجهی تفکّر مطلق یک نویسنده نیستند و کارکرد ارجاعی ندارند، بلکه محصولاتی هستند که در اثر ترکیب شمار بالقوّه و گستردهای از متون مختلف ایجاد شده و خواننده از ساختار ظاهری آنها به ساختار زیرینشان هدایت میشود. رولان بارت بر این باور است که اگر معنای اصلی واژهی متن را به یاد بیاوریم، دلالت بر یک بافت، یک بافت درهمتنیده دارد . چنان که او متذکّر میشود: ایدهی متن و بنابراین بینامتنیّت به انگارههای شبکهی بافت و لباس بافته شده از تار و پود «ازپیشنوشتهها» و «ازپیشخواندهها» بستگی دارد و بهاین ترتیب هر متنی معنای خود را از رابطه با متون دیگر به دست میآورد (Allen, 2000: 6).

---

1. Drama
2. Point of view
3. Fabula
4. Act / Action
5. Scheme
6. Structure
7. Time
8. Character
9. Narrator
10. Focalizer

بررسی ارتباط یک متن با سایر متون از جمله موضوعات مهمی است که توجّه ساختارگرایان و پساساختارگرایانی چون ژولیا کریستوا،[1] رولان بارت، ژرار ژنت [2] و... را به خود جلب نموده است. در این میان ژنت این موضوع را در ابعاد وسیعتر و چهارچوب منسجمتری مورد پژوهش قرار داده است. او در ابتدای *پلمسیست*،[3] که بیژن الهی آن را به درستی «پلمهها» [(1)] نامیده است، نظرگاه جدید خود را چنین بیان میکند : «من امروز ترجیح میدهم بگویم موضوع بوطیقا، ترامتنیّت[4] یا تعالی متنی متن است، همان چیزی که قبلاً به هر امری که متن را در ارتباط با متون دیگر قرار دهد، اطلاق میکردم » (Genette, 1997: 1).

مطالعات ژنت گسترهی ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانهشناسی را در بر میگیرد و این موضوع دست او را برای بررسی تمام روابط میانمتنی و متغیّرهای آن باز میگ ذارد. او مجموعهی این روابط را ترامتنیّت نام مینهد که میتوان آن را بینامتنیّت از دیدگاه بوطیقای ساختارگرا خواند. زیرمجموعههای ترامتنیّت عبارتند از:

1-2-1) پیرامتنیّت

پیرامتنها به منزلهی ورودیهای جهان متن هستند و شامل عنوان، عنوان فرعی، پینوشت، مقدمّه، طرح جلد، یادداشتها و دیگر نشانههای درجه دوم میشوند. ژنت این موضوع را چنین طرح میکند: پیرامتنیّت[5] همانگونه که از پیشوند دو پهلویش بر میآید، شامل همهی آن چیزهایی است که هرگز مشخّصاً متعلّق به متن یک اثر نیست، امّا در ارائه یا حضور بخشیدن به متن از راه شکل دادنش در قالب یک کتاب سهیم است. پیرامتن نه تنها نشانگر منطقهی گذاری میان متن و نامتن، بلکه یک داد و ستد است (Ibid. 63). پیرامتنها حاصل جمع درونمتنها یا عناصر درون متن و برونمتنها یا عناصر بیرون متن هستند.

2-2-1) سرمتنیّت

ژنت نظامهای آغازینی را که هر متن از آن نشأت میگیرد، سرمتن نامیده و در تعریف آن چنین میگوید: «سرمتن یا به عبارت بهتر سرمتنیّت متن، آنگونه که مورد نظر من است، کلّ مجموعهی مقولات عمومی یا فرابود سنخهای گفتمان، شیوههای گزاره و ژانرهای ادبی است که هر متن از آن نشأت میگیرد (Ibid. 1).

---

1. Julia kristeva
2. Gerard Genette
3. Palemsests
4. Transtextuality
5. Paratextuality