

بررسی تطبیقی عناصر نمایشنامه بجمالیون توفیق الحکیم با پیگمالیون اثر غلامحسین ساعدی

فاطمه معنوی صومعه بزرگ^{۱*}، سیدمهدی رحیمی^۲، محمدرضا عزیزی^۳

۱. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی تطبیقی، دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران

۳. استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بیرجند، خراسان جنوبی، ایران

دریافت: ۹۳/۵/۲۵

پذیرش: ۹۳/۶/۳۰

چکیده

یکی از وظایف ادبیات تطبیقی، بررسی و تجزیه و تحلیل ارتباطها و شباهت‌های بین ادبیات زبان‌ها و ملیت‌های مختلف است. «اقتباس» نیز از مهم‌ترین موضوعات پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است که در آن، نویسنده به تفسیر یا بازآفرینی اثر هنری دیگر می‌پردازد. توفیق الحکیم و غلامحسین ساعدی، دو نمایشنامه‌نویس مطرح در ادبیات عربی و فارسی هستند که به ترتیب در نگارش نمایشنامه *بجمالیون* و *پیگمالیون* به اقتباس از اسطوره یونانی پیگمالیون پرداخته‌اند؛ اما در کمیت و کیفیت استفاده از عناصر نمایشنامه‌ای متفاوت عمل کرده‌اند. هدف مقاله حاضر، توصیف و تحلیل تطبیقی این دو اثر از لحاظ عناصر نمایشنامه است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که توفیق الحکیم در این زمینه، عملکرد بهتری داشته است. تلفیق چند اسطوره، ورود شخصیت‌های فرعی، ایجاد درون‌مایه جدید و دیالوگ‌های جامع و تأمل‌برانگیز از جمله نقاط قوت اثر *بجمالیون* به شمار می‌رود؛ ولی ساعدی در *پیگمالیون*، نه تنها به اصل اسطوره چیزی اضافه نکرده، بلکه در رعایت عناصر نمایشنامه‌ای نیز موفق نبوده است؛ عدم استفاده از موضوع‌های فرعی و شخصیت‌های جدید که به پیشبرد حوادث اصلی نمایش کمک کند، عدم ارائه اطلاعات و مقدمه از شخصیت‌ها و وقایع اثر، دیالوگ‌های فاقد محتوا و حاشیه‌ای - که تأثیری در سیر نمایش ندارند - از جمله معایب این اثر است.

واژگان کلیدی: عناصر نمایش، پیگمالیون، جمالیون، توفیق الحکیم، غلامحسین ساعدی.



۱. مقدمه

در آغاز شکل‌گیری رشته ادبیات تطبیقی^۱، تعاریفی که از آن ذکر می‌شد، جانبدارانه بود؛ به عبارت دیگر، هر کس یا هر گروه و مکتبی، بنا بر نگرش و هدف خاصی که دنبال می‌کرد به ارائه تعریفی از ادبیات تطبیقی می‌پرداخت. موضع مکتب فرانسوی درباره حوزه و روش ادبیات تطبیقی سختگیرانه بود و عبارت بود از «پژوهش در موارد تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته و حال و به‌طور کلی، ارائه نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته است» (غنیمی هلال، ۱۹۸۷: ۳۲). اما مکتب آمریکایی معتقد بود که هر متنی می‌تواند حوزه مطالعاتی ادبیات تطبیقی باشد و دید گسترده‌ای را نسبت به حوزه ادبیات تطبیقی در پیش گرفت. امروزه ادبیات تطبیقی، اصطلاحی می‌بین برنامه‌های مطالعاتی است که مرزبندی‌های ملی یا تاریخی یا زبانی را پشت سر نهاده و نشانگر پژوهشی می‌شود که نفوذ متون به حوزه فرهنگ‌های گوناگون را مورد نظر قرار می‌دهد (نک. پین، ۱۳۸۳: ۶۳). بنابراین درباره تعریف «ادبیات تطبیقی» می‌توان گفت:

مطالعه همه یا بخشی از روابط (دادوستد) دوسویه دو قلمرو ادبی [و نیز ادبیات با یکی از قلمروهای معرفتی دیگر همچون دین، فلسفه، هنر، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و...] است که پژوهش‌های معتبر و علمی، وجود گونه‌ای پیوند یا رابطه تأثیر-تأثری میان آن دو را تأیید کند (محمدی، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۲).

اقتباس ادبی، یکی از موضوعات گسترده پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. «اقتباس، در واقع، نوعی تأثیرپذیری یا تفسیر است که در آن هنرمند، با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که رد پای آثار متقدم در آن قابل رؤیت است» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۳).

در این گفتار قصد داریم با رویکرد تطبیقی، به مقایسه نمایشنامه پیگمالیون^۲ غلامحسین ساعدی با بجمالیون^۳ توفیق الحکیم، از لحاظ عناصر نمایشنامه (شامل: موضوع، درون‌مایه، طرح، شخصیت، گفت‌وگو، زمان، مکان، زاویه دید، گونه و سبک)، بپردازیم و میزان شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر را توصیف و تحلیل کنیم.

الهام از اسطوره پیگمالیون در ادبیات جهان سابقه دارد و دو نمایشنامه مورد بحث در این پژوهش از جمله آن آثار هستند. توفیق الحکیم که یکی از نمایشنامه‌نویسان مطرح ادبیات

عربی محسوب می‌شود، در مقدمه نمایشنامه *بجمالیون* می‌گوید: «اولین بار، زیبایی اسطوره یونان باستان به وسیله تابلوی رنگ روغن «بجمالیون و جالاتیا» اثر ژان راوکس^۵ در موزه لوور پاریس بر من آشکار شد» (عثمان، ۱۳۸۴: ۳۲). او تحت تأثیر این تابلو، در سال ۱۹۴۲م، به نگارش نمایشنامه *بجمالیون* می‌پردازد. این نمایشنامه بلند در چهار فصل تنظیم شده و موضوع اصلی آن عشق بجمالیون به جالاتیا است. اهمیت این اثر، زمانی آشکار می‌شود که توفیق الحکیم در کنار این اسطوره از اساطیر دیگری، مانند: جالاتیا^۶، نرسیس^۷، آپولون^۸ و... نیز بهره می‌گیرد که البته همه آن‌ها درباره موضوع اصلی به خدمت گرفته می‌شوند.

در ادبیات ایران نیز غلامحسین ساعدی، از نمایشنامه‌نویسان معاصر، در سال ۱۳۳۵ه.ش در نگارش اولین اثر خود به اقتباس از اسطوره *پیگمالیون* می‌پردازد. *پیگمالیون*، نمایشنامه کوتاهی است که در سه پرده تنظیم شده است. ساعدی دو پرده از فرم سه پرده‌ای نمایشنامه را از زبان ناظران واقعه (ابر، باد و دریا) روایت می‌کند و در پرده میانی، *پیگمالیون* را شخصیت اصلی قرار می‌دهد.

پرسش مقاله حاضر این است که با توجه به اقتباس مشترک توفیق الحکیم و غلامحسین ساعدی از اسطوره *پیگمالیون*، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان عناصر این دو نمایشنامه وجود دارد و کدامیک از این دو نمایشنامه‌نویس در این زمینه موفق‌تر عمل کرده‌اند؟ فرضیه پژوهش این است که توفیق الحکیم به دلیل آشنایی بیشتر با اصول و عناصر نمایشنامه و نیز وضعیت برتر این نوع ادبی در ادبیات عرب، در زمینه رعایت عناصر نمایشنامه‌نویسی عملکرد بهتری داشته است و به همین دلیل تفاوت‌های دو اثر از شباهت‌های آن بیشتر است.

۲. پیشینه تحقیق

در ادبیات عرب، آثاری که به بررسی نمایشنامه *بجمالیون* توفیق الحکیم بپردازند، وجود دارد. احمد عثمان در کتاب *المصادر الكلاسیکیه لمسرح توفیق الحکیم*، به نقد و بررسی سه نمایشنامه *بجمالیون*، *اودیپ شهریار* و *پراکسا* و مشکل حکومت از توفیق الحکیم می‌پردازد. تلاش او در این کتاب بر آن است که با استفاده از این سه نمایشنامه، تأثیر توفیق الحکیم از



فرهنگ یونان را اثبات کند و به عناصر نمایشنامه نمی‌پردازد. سمیره زیدان نیز در کتاب *بجمالیون* (عند کل من برنارد شو و توفیق الحکیم) طی چهار فصل، به بررسی جنبه‌های مختلف این دو اثر از جمله ساختمان آن‌ها پرداخته است؛ اما در ادبیات فارسی تاکنون اثری که به بررسی *پیگمالیون* غلامحسین ساعدی بپردازد، ارائه نشده است. ابتکار این مقاله در این است که اولاً درباره *پیگمالیون* غلامحسین ساعدی است و ثانیاً به بررسی و تطبیق این اثر با *بجمالیون* توفیق الحکیم پرداخته است.

۳. خلاصه نمایشنامه *بجمالیون* اثر توفیق الحکیم

بجمالیون، پادشاهی است که به دلیل عیب‌هایی که در زنان می‌بیند و کینه‌ای که نسبت به آنان دارد، دستور منع ازدواج با زنان را صادر می‌کند و با وجود این اعتقاد، مجسمه زن زیبایی را می‌سازد که از لحاظ زیبایی از همه زنان برتر است. *بجمالیون* به تدریج عاشق آفریده خود می‌شود و او را همچون همسر خود عزیز می‌دارد. روزی در یکی از جشن‌های ونوس^۱ (الهه زیبایی)، به نیایش با این الهه می‌پردازد و از وی می‌خواهد مجسمه را حیات بخشد. ونوس درخواستش را می‌پذیرد. در نتیجه، مجسمه جان می‌گیرد و پادشاه با او ازدواج می‌کند. در فصل دوم، *بجمالیون* درحالی که از فرار جالاتیا (مجسمه) با نرسیس خشمگین است، از ونوس می‌خواهد این آفریده ناقص خود را بگیرد و اثر هنری جاودانش را به او بازگرداند؛ اما ونوس برای جبران اشتباهش، با کمک آپولون (خدای معرفت) عشق *بجمالیون* را بر جالاتیا قرار می‌دهد. پس از آن جالاتیا نزد همسرش برمی‌گردد و وفادارانه به او خدمت می‌کند. در فصل سوم، *بجمالیون* در کشاکش درونی بین عشق و هنر، هنر را برمی‌گزیند؛ بنابراین از ونوس می‌خواهد دوباره جالاتیا را به مجسمه که جاودان است، تبدیل کند و این بار نیز خواسته‌اش پذیرفته می‌شود. اما در پایان نمایش، *بجمالیون* از این‌که باعث مرگ همسرش شده است، دچار جنون می‌شود و مجسمه را می‌شکند.

۴. خلاصه نمایشنامه *پیگمالیون* اثر غلامحسین ساعدی

این نمایشنامه سه پرده‌ای، از زبان ناظران واقعه (ابر، باد و دریا) روایت می‌شود. *پیگمالیون*

شاه، عاشق مجسمه‌ای به نام آمینوس فیلاری می‌شود. عشق او به این مجسمه بی‌جان باعث پریشانی خاطر او می‌شود تا حدی که برای زنده شدن مجسمه روزی چندبار به معبد آفرودیت^۱ می‌رود تا آرزویش را برآورده سازد. سرانجام آفرودیت به خواهش‌های شاه جوان پاسخ مثبت می‌دهد و روزی که پیگمالیون طبق عادت هر روز به اتاق آمینوس فیلاری می‌رود با کمال تعجب با پیکر زنده مجسمه مواجه می‌شود. اما خوشحالی شاه دیری نمی‌پاید؛ زیرا برخلاف عشق شدید پیگمالیون به آمینوس، او از وی دوری می‌گزیند. این مسئله، پیگمالیون را به نحوی افسرده و بی‌قرار می‌سازد که ناچار می‌شود برای یافتن راه حل نزد آندریای^{۱۱} ساحر برود. آندریای جادوگر که عاشق مجسمه است و به دنبال فرصتی است که پیگمالیون را از سر راه خود کنار بزند، تنها راه حل را برای او، آب‌تنی آمینوس در دریای طوفانی می‌داند. بنابراین از نیروی سحر خود استفاده می‌کند و روز جشن مفیستوفلس را که دریا طوفانی است، برای آب‌تنی آمینوس تعیین می‌کند. روز جشن، آمینوس برای شنا به سمت دریا می‌رود، پس از چندی صدای فریادهای پیگمالیون، پیگمالیون او شاه را برای نجات وی به سمت دریا می‌کشاند. در صحنه آخر، جسد بی‌جان پیگمالیون و مجسمه آمینوس فیلاری دیده می‌شود.

۵. تحلیل عناصر دو نمایشنامه

مهم‌ترین عناصر نمایشنامه عبارت‌اند از: موضوع^{۱۲}، درون‌مایه^{۱۳}، طرح^{۱۴}، شخصیت^{۱۵}، گفت‌وگو^{۱۶}، زمان^{۱۷}، مکان^{۱۸} و زاویه دید^{۱۹}. در این پژوهش می‌کوشیم مهم‌ترین عناصر این دو نمایشنامه را تحلیل و مقایسه کنیم.

۱- ۵. موضوع، مضمون (درون‌مایه)

هر نمایشنامه خوبی، باید یک موضوع مشخص داشته باشد؛ زیرا ممکن است به انواع مختلفی تعبیر شود. تا زمانی که موضوع اثری مشخص نباشد، آن اثر ناقص و نارسا خواهد بود (نک. اگری، ۱۳۶۴: ۱۶). اما نباید موضوع و درون‌مایه را یکی دانست؛ زیرا موضوع از درون‌مایه کلی‌تر است و درون‌مایه از موضوع به دست می‌آید: «تم یک ایده انتزاعی مهم است که از دل



پرداختی سربرمی آورد که اثر ادبی از موضوع خود ارائه می دهد» (گرگ، ۱۳۸۸: ۹۴). درون مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می دهد. به بیانی دیگر، درون مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده اند که نویسنده در داستان اعمال می کند، به همین جهت است که می گویند درون مایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می دهد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۴).

موضوع اصلی هر دو اثر، عشق به مجسمه است. نیروی عشق است که باعث می شود شاه مغروری چون پیگمالیون که به هیچ زنی توجه نداشت، چنان به عجز و لابه به درگاه ونوس (آفرودیت) بپردازد که دل این الهه به رحم آمده و خواسته اش را اجابت کند. در *بجمالیون*، نویسنده در کنار این موضوع اصلی، به موضوع‌های فرعی دیگری، چون عشق ایسمین به نارسیس: «ایسمین: من نمی توانم این عشق را فراموش کنم. من با ماده ای که نزد من بود، از نارسیس یک موجود دیگر ساختم... بنابراین نمی توانم او را فراموش کنم. او جزئی از من... بلکه بهترین اجزای من است» (الحکیم، ۱۹۴۲: ۶۵)، نبرد دو طبقه بندگان و خدایان:

بجمالیون خطاب به خدایان: ای ساکنان اولمپ! شما تلفیقی از زشتی، زیبایی، ارتفاع و پستی را می سازید و نام آن را حیات می گذارید! اما هرگز نمی توانید این چنین شیء لطیف و پاکی را که هنر نامیده می شود، بسازید... بله ... هنر نیروی من است... من یک بشر فانی هستم... آن جبروت من است... معجزه من است... سلاح من است... من این توانایی را دارم که خودم را با شما مقایسه کنم و می توانم با سلاح خودم شما را از بین ببرم... سلاح شما حیات است و سلاح من هنر... (همان: ۱۲۰-۱۲۱)

و همچنین نبرد آپولون و ونوس نیز پرداخته است.

این موضوع‌های فرعی در موازات عشق بجمالیون به جالاتیا قرار دارد و به تکمیل سیر نمایش بسیار کمک می کند. نویسنده به خوبی توانسته است با استفاده از این حوادث فرعی، فکر غالب بر اثر را تقویت کند. اما ساعدی در *پیگمالیون* به اقتباس صرف از اسطوره پرداخته و نتوانسته است همچون توفیق الحکیم با ایجاد حوادث فرعی به تعمیق موضوع اصلی نمایش بپردازد. او برای پیشبرد حادثه اصلی نمایش، شخصیت آندریا را که یک ساحر است، وارد نمایش می کند. آندریا نیز به مجسمه چشم دارد و سعی می کند به کارشکنی در رابطه پیگمالیون با آمینوس فیلاری (مجسمه) بپردازد و در نهایت نیز موفق می شود؛ اما نحوه وارد

شدن این شخصیت و پرداخت این حادثه فرعی ضعیف است؛ به طوری که به تأثیرگذاری موضوع اصلی کمکی نمی‌کند.

در رابطه با درون‌مایه نیز باید گفت عشق در هر دو اثر به سرانجام خوبی نمی‌رسد. در اثر توفیق الحکیم، بجمالیون نمی‌تواند بین عشق و هنر یکی را انتخاب کند. او ابتدا عشق و پس از آن هنر را برمی‌گزیند؛ اما انتخاب هیچ‌کدام وی را به آرامش نمی‌رساند:

ونوس: آپولون، نظرت چیست اگر دوباره روح حیات را در او بدمیم و همسرش را به او بازگردانیم؟ آپولون: آیا می‌دانی چه اتفاقی خواهد افتاد اگر این کار را بکنیم؟ ونوس: چه اتفاقی؟ آپولون: دقیقاً همان اتفاقی که بار اول افتاد... ابتدا به جالاتیای زنده روی می‌آورد و سپس هیچ زیبایی و کمالی را در او نمی‌بیند و مجدداً از ما می‌خواهد که او را به صورت مجسمه درآوریم و دوباره در برابر ما فریاد می‌زند و همان کلمات را به کار می‌برد و باز ما اثر هنریش را به او باز می‌گردانیم و او زیبایی کمتری را در آن مشاهده می‌کند و بدین ترتیب آرامش از او گرفته می‌شود و دیگر زیبایی زندگی او را قانع نمی‌کند و زیبایی هنر برایش بی‌معنی می‌شود و در نتیجه نمی‌تواند زیبایی و کمال را در اوضاع و احوال، تصاویر و اشکال دیگر ببیند و عطش او برای زیبایی فروکش نمی‌کند (الحکیم، ۱۹۴۲: ۱۵۱-۱۵۲).

در نهایت نیز تنها راه رسیدن به آرامش را مرگ می‌داند و نزدیکی به آن را احساس می‌کند. اما در پیگمالیون، ساعدی همان‌طور که در اصل اسطوره آمده است، تنها به مسئله عشق پیگمالیون به آمینوس فیلاری می‌پردازد و مسئله کشمکش مطرح نیست. پیگمالیون به جاودانگی هنر و زوال عشق جسمانی توجهی ندارد و تنها به دنبال جلب توجه آمینوس فیلاری و رسیدن به عشقش است و در پایان نیز در راه رسیدن به همین هدف، جانش را از دست می‌دهد.

۲-۵. طرح

«اصطلاح طرح، چگونگی ساخت یا ترتیب ترکیب موضوع یا روش داستان‌گویی نمایشنامه‌نویس است...» (شهریاری، ۱۳۶۵: ۱۸۱). به اعتقاد ارسطو، «طرح، روح درام است و باید کامل و تمام باشد؛ یعنی چیزی باشد واجد آغاز، میانه و پایان» (گربانیه، ۱۳۸۳: ۱۱۳). در واقع ما در طرح، نظم و ترتیب عناصر و حوادثی را که براساس رابطه علت و معلولی کنار هم قرار گرفته‌اند، درک می‌کنیم و به واسطه این نظم، نمایشنامه ساختار و شکل می‌یابد. با



توجه به تقسیم‌بندی میشل پرونه در کتاب *تحلیل متون نمایشی*، ساختمان طرح شامل: زمینه‌چینی^{۲۰} (مقدمه)، گره‌افکنی^{۲۱}، تحولات ناگهانی^{۲۲} و گره‌گشایی^{۲۳} می‌شود (نک. پرونه، ۱۳۹۰: ۵۶).

نمایشنامه‌های مورد بحث، از تعدادی حادثه تشکیل شده‌اند که به‌صورت منطقی و براساس رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده‌اند. البته منظور از برقرار بودن رابطه منطقی و علت و معلولی، آن منطقی که در جهان عادی و غیر اساطیری ما وجود دارد نیست؛ بلکه منطقی است که در اساطیر وجود دارد: «اسطوره چون رمز، دارای «منطق» خاص خود، یعنی انسجامی درونی است که به همان علت، در مراتب مختلف، حتی اگر از مرتبه تجلی اسطوره در آغاز، بسی دور افتاده باشند نیز همواره «حقیقت» دارد...» (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۹۹).

حوادث اصلی و فرعی دو نمایشنامه به قرار زیر است:

| نمایشنامه بجمالیون | نمایشنامه پیگمالیون |
|---|--|
| ۱. ابراز عشق ایسمین به نرسیس | ۱. زنده شدن مجسمه پس از تضرع بسیار پیگمالیون در معبد آفرودیت |
| ۲. حیات یافتن مجسمه پس از درخواست بجمالیون از ونوس (الهه عشق) | ۲. متوسل شدن پیگمالیون به سحر و جادو برای جلب توجه آمینوس فیلاری |
| ۳. فرار جالاتیا با نرسیس | ۳. اجرای نقشه آندریا و رفتن آمینوس به دریا |
| ۴. برانگیخته شدن عشق بجمالیون بر جالاتیا توسط نغمه موسیقی آپولون و در نتیجه، بازگشت او نزد همسر | ۴. غرق شدن پیگمالیون و جالاتیا |
| ۵. علاقه‌مند شدن نرسیس به ایسمین | |
| ۶. تبدیل دوباره جالاتیا به مجسمه پس از رفتار بد بجمالیون با همسرش | |
| ۷. آشفتگی و جنون بجمالیون در نتیجه تردید بین هنر یا عشق و شکستن مجسمه | |
| ۸. نزدیک شدن به مرگ | |

بر این اساس این دو نمایشنامه، در چهار حادثه اصلی، یعنی زنده شدن مجسمه، خیانت

دیدن از همسر، تبدیل دوباره جالاتیا یا آمینوس فیلاری به مجسمه و مرگ شخصیت اصلی مشترکند؛ اما آنچه این دو اثر را از هم متمایز می‌کند، نحوه پرداختن به این حوادث است. در *بجمالیون*، نویسنده مقدمه خوبی را برای آگاهی مخاطب از داستان نمایش آورده است. در آغاز فصل اول، توصیفی از مکانی که حوادث در آن اتفاق می‌افتد، آمده است. اتفاقی که پنجره‌ای رو به بیرون دارد و اطراف آن را گل‌ها و گیاهان عجیب فرا گرفته‌اند و در عین حال چهار فصل نیز از آن قابل رؤیت است: «این قصه، تماماً در یک محل اتفاق می‌افتد؛ یک اتاق که دارای پنجره بزرگی است و از پشت آن می‌توان درخت‌ها و گل‌های عجیب را دید» (الحکیم، ۱۹۴۲: ۱۹). صدای موسیقی همراه با رقص زنان زیبایی که مانند عروس‌های خیالی به سمت پنجره می‌آیند. همه این توصیفات مخاطب را با فضای اسطوره‌ای موجود در داستان آشنا می‌کند. همچنین در همین فصل اشاره‌ای به گذشته شخصیت‌ها می‌شود که ما را در شناخت آن‌ها یاری می‌رساند. در جایی از داستان اشاره می‌شود نرسیس شبیه نرسیس اسطوره‌ای است: «آیا فراموش کرده‌اید که شبیه نرسیس اسطوره‌ای است؟! او زیبایی و حماقت او را دارد...» (همان: ۲۵). این نکته مقدمه‌ای بر شناخت شخصیت نرسیس در این اثر است؛ چرا که از این طریق می‌توان دریافت به احتمال زیاد نرسیس همان اسطوره یونانی نرسیس است و در جای دیگر آمده است: «از کودکی ... از زمانی که او را که نوزادی بود در جنگل یافتیم... تا حال موفق نشدیم که او را از آنچه تو می‌بینی و ما می‌بینیم، بهتر پرورش دهیم» (همان). درباره شخصیت اصلی نمایش، *بجمالیون*، گفته شده است: مردی که مجسمه زنی را از عاج ساخته است و به شدت به آن علاقه دارد.

اما در *پیگمالیون* زمینه‌چینی داستان ضعیف است. ما با بررسی گفت‌وگوها درمی‌یابیم که یا اشاره‌ای به گذشته افراد، فضای نمایش، خصوصیات اخلاقی شخصیت‌ها و... نشده و اگر هم شده، بسیار جزئی بوده است؛ مانند اشاره‌ای کوتاه به شرور بودن شخصیت آندریا در پرده اول نمایش: باد: «او هو! این همان آندریای جادوگر، همان ساحر مشهوری است که خدایان نیز از دستش در عذابند» (ساعدی، ۱۳۳۵: ۲۰).

پس از این‌که اطلاعاتی از وضعیت داستان و شخصیت‌ها در اختیار مخاطب قرار گرفت موقعیت خوبی فراهم می‌شود که تماشاچیان با گره‌های موجود در نمایش مواجه شوند. در *بجمالیون*، پس از این‌که خوانندگان در جریان شخصیت‌ها و وقایع نمایش قرار می‌گیرند، در



آغاز فصل دوم با گره نمایش روبه‌رو می‌شوند. فرار جالاتیا، بجمالیون را بسیار عصبانی می‌کند، به‌گونه‌ای که بر ونوس می‌شورد و از وی می‌خواهد آفریده ناقص خود را گرفته و اثر جاودانه او را بازگرداند:

...آه ... اثرم را به من بازگردانید ... جالاتیا را همان‌طور که بود به من بازگردانید ... مجسمه‌ای از عاج ... ای خدایان! ... من و مقام و جایگاهم را برای خودم و مخلوقاتم واگذارید، من از جنس شما و مانند شما هستم بلکه از شما برترم و قدرتم از شما بیشتر است. شما کاری انجام ندادید، جز این‌که اثر هنری زیبای مرا تباہ کردید! ... شما زیبای جاودانه مرا فاسد و تباہ کردید!... (الحکیم، ۱۹۴۲: ۶۹).

البته این گره ظاهراً پس از مداخله آپولون گشوده می‌شود. جالاتیا تحت تأثیر نغمه موسیقی آپولون نزد بجمالیون باز می‌گردد و عاشقانه همچون همسری وفادار در کنار او زندگی می‌کند. اما با دنبال کردن داستان متوجه می‌شویم بجمالیون درگیر کشمکش درونی است. او نمی‌تواند بین جالاتیای همسر و جالاتیای مجسمه یکی را انتخاب کند؛ هنر جاودانه یا همسر رو به زوال و نابودی؟ بجمالیون احساس می‌کند همسرش پس از حیات یافتن زیبایی همیشگی را ندارد. او از این‌که همسرش همچون انسانی معمولی زندگی می‌کند، آزرده می‌شود؛ بنابراین از ونوس می‌خواهد وی را دوباره به مجسمه تبدیل کند؛ اما با این اتفاق نیز نه تنها آرامش وی باز نمی‌گردد، بلکه پریشانی خاطر او دوچندان می‌شود تا حدی که مجسمه را می‌شکند. در واقع، گره نمایش تا اینجا هنوز گشوده نشده است. نرسیس که از نزدیک شاهد تعارضات درونی و جنون بجمالیون است، تنها راه درمان او را مرگش می‌داند و طی گفت‌وگویی به او می‌گوید: «ساعت و زمان آن رسیده که روح تو از بدنت خارج شود» (همان: ۱۵۵). در پایان نمایش، بجمالیون نیز به همین نتیجه می‌رسد. گویا نقطه گشوده شدن گره نمایش، مرگ بجمالیون است و خود شخصیت اصلی نمایش نیز نزدیک شدن به آن را احساس می‌کند.

گره نمایش در اثر پیگمالیون نیز با امتناع و سرکشی آمینوس فیلاری در برابر پیگمالیون آغاز می‌شود. شاه جوان برای جلب توجه او بسیار تلاش می‌کند؛ اما پس از عدم موفقیت برای حل مشکل نزد آندریای ساحر می‌رود و او نیز با نیرنگ، پیگمالیون و آمینوس را به سمت مرگ می‌کشانند. با تبدیل دوباره آمینوس به مجسمه و مرگ پیگمالیون گره نمایش گشوده می‌شود. بنابراین در هر دو اثر، گره با سرکشی جالاتیا یا آمینوس فیلاری آغاز

می‌شود و با تبدیل دوباره آنان به مجسمه و مرگ مجسمه‌ساز به پایان می‌رسد.

۳-۵. شخصیت

«شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۴). سیما داد نیز «شخصیت» را فرد ساخته‌شده‌ای می‌داند که همانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود (نک. داد، ۱۳۷۱: ۱۷۷). اما به دلیل این‌که در اثر نمایشی، راوی نمی‌تواند همچون داستان به توصیف شخصیت‌ها و شکافتن جنبه درونی آن‌ها بپردازد، اهمیت شخصیت در نمایشنامه بیشتر می‌شود؛ زیرا این خود بازیگر است که باید در قالب گفت‌وگو و حرکات خود به معرفی شخصیت بپردازد.

در *بجمالیون*، شش شخصیت اصلی و نه شخصیت فرعی وجود دارد. وقایع اصلی پیرامون شخصیت *بجمالیون* و *جالاتیا* اتفاق می‌افتد و *نرسیس*، *ایسمین*^۴، *آپولون* و *نوس* شخصیت‌های اصلی دیگر هستند که نویسنده با زیرکی خاصی آن‌ها را در جهت تعمیق موضوع اصلی نمایش، یعنی عشق *بجمالیون* به *جالاتیا*، به کار می‌گیرد. نه عروس رقصنده نیز که از آغاز تا پایان اثر حضور دارند به نظر می‌رسد صرفاً برای حفظ حالت اسطوره‌ای به کار رفته باشند و به تکمیل سیر نمایش کمکی نمی‌کنند. نویسنده در این اثر ابتکار داشته است. او به اقتباس از یک اسطوره در اثرش بسنده نکرده است؛ بلکه برای تکمیل سیر حوادث نمایشنامه، از دو اسطوره دیگر، یعنی «*نارسیس*» و «*جالاتیا/ گالاتیا*» نیز بهره برده است. علاوه بر این، مسئله کشمکش درونی *بجمالیون* بین عشق و هنر نیز در اسطوره *پیگمالیون* مطرح نشده است.

اما در *پیگمالیون* ساعدی شش شخصیت حضور دارند. شخصیت اصلی که پیش‌برنده حوادث نمایش است *پیگمالیون* نام دارد. همه وقایع این نمایش نیز پیرامون عشق او به مجسمه (*آمینوس فیلاری*) و رسیدن به آن می‌گردد. *آندریای ساحر*، شخصیت فرعی محسوب می‌شود که صرفاً تکمیل‌کننده نمایشنامه است. او نقش جادوگری را دارد که *پیگمالیون* برای یافتن راه حل به وی مراجعه می‌کند و *آندریا* نیز مغرضانه، شاه را به سمت خطر هدایت می‌کند. ابر، باد و دریا نیز شخصیت‌های فرعی دیگری هستند که در وقایع و حوادث اثر حضور ندارند و تنها ناظران نمایش محسوب می‌شوند که داستان را روایت می‌-



کنند. بنابراین سه شخصیت پیگمالیون، مجسمه و الهه عشق در دو اثر مشترکند که از اسطوره پیگمالیون اقتباس شده‌اند؛ اما دیگر شخصیت‌ها توسط نویسنده به نمایشنامه وارد شده‌اند تا داستان را پیش ببرند.

میشل پرونه در کتاب *تحلیل متون نمایشی* معتقد است برای تحلیل شخصیت در نمایشنامه لازم است نام، ویژگی‌های ظاهری، اخلاقی، زندگینامه و غیره در متن مورد توجه قرار گیرد:

۱-۳-۵. نام

ضرورت بررسی نام شخصیت‌ها در تحلیل نمایشنامه زمانی آشکار می‌شود که اسامی آن‌ها از تاریخ یا اسطوره اقتباس شده باشد. بررسی وجه تسمیه و ریشه نام‌ها می‌تواند نویسنده را در ارائه تحلیل بهتر از شخصیت‌ها یاری رساند:

نام خانوادگی نخستین مشخصه هر فرد است که تشخیص او را سهولت می‌بخشد. شخصیت در متن ادبی اطلاعات را منتقل می‌کند. اگر نام اشخاص در نمایشنامه از تاریخ یا اسطوره، افسانه و... اقتباس شود، این ارجاع به شخصیت‌ها جایگاه شایسته‌ای می‌دهد و در حکم تضمینی است برای ملحق شدن آن‌ها به واقعیت. نویسنده هم ضروری نمی‌داند توضیحی درباره حوادث آشکار زندگی‌نامه آن‌ها بدهد (پرونه، ۱۳۹۰: ۱۱۳-۱۱۴).

پیگمالیون یا بجمالیون: نام این شخصیت در هر دو اثر، از اسطوره یونانی پیگمالیون اقتباس شده است. درباره این اسطوره روایات مختلفی وجود دارد که مشهورترین آن پیگمالیون را پادشاه مجسمه‌ساز اهل قبرس می‌داند. او به دلیل کینه‌ای که نسبت به زنان دارد، دستور منع ازدواج با آنان را صادر می‌کند. اما برخلاف عقیده‌اش، مجسمه زن زیبایی را می‌سازد که برتر از همه زنان است و به تدریج عاشقش می‌شود. با فرارسیدن جشن‌های آفرودیت در برابرش زانو می‌زند و حیات مجسمه را درخواست می‌کند. آفرودیت پس از شنیدن دعای بنده مخلص خود، بر مجسمه نغمه حیات می‌دمد. پیگمالیون و مجسمه با هم ازدواج می‌کنند و دختری به نام «بافوس» که قبرس معروف به نام او نام‌گذاری شده است حاصل ازدواج آنان است (نک. عثمان، ۱۳۸۴: ۱۹-۲۱).

جالانیا، آمینوس فیلاری: مجسمه، شخصیت دیگر مشترک در دو اثر است. توفیق الحکیم نام جالانیا و ساعدی نام آمینوس فیلاری را برای مجسمه برگزیده‌اند. بررسی روایات مختلفی که

در فرهنگ‌های اساطیری یونان و کتب دیگر وجود دارد، نشان می‌دهد در گذشته این مجسمه نامی نداشته و در قرن‌های اخیر نام‌گذاری شده است که یکی از پرکاربردترین این نام‌ها جالاتیاست: «ارتباط نام جالاتیا به اسطورهٔ بجمالیون در جهان باستان ناشناخته بوده و این نام ساختهٔ قرن‌های اخیر است» (همان: ۳۳). اما دربارهٔ این‌که نام جالاتیا از چه زمانی بر مجسمه اطلاق شده و توسط چه کسی برای اولین بار به کار رفته، گفته شده است قبل از این‌که در ادبیات انگلیس، توسط ویلیام س. گیلبرت در شعری تحت عنوان «بجمالیون و جالاتیا» به کار رود، در ادبیات فرانسه سه بار در آثار مختلف به کار رفته است (نک. همان: ۳۶-۳۸).

بنابراین، جالاتیا نام فرانسوی مجسمه است که تحت تأثیر غربیان به اسطورهٔ پیگمالیون راه یافته است و امروزه این نام در این اسطوره شناخته شده است. اما دربارهٔ نام آمینوس فیلاری که ساعدی بر مجسمه گذاشته است باید گفت این نام ریشهٔ اسطوره‌ای ندارد و دلیل این نام‌گذاری نامعلوم است.

ونوس یا آفرودیت: رب‌النوع عشق نزد رومی‌ها، «ونوس» و نزد یونانیان، «آفرودیت» نام دارد (گریمال، ۱۳۶۷: ۸۳/۱). این الهه بسیار زیبا و مغرور بوده و به افراد بی‌شماری عشق ورزیده است که شرح آن‌ها در فرهنگ‌های اساطیری آمده است. الههٔ عشق در هر دو اثر نقش معبودی را دارد که پیگمالیون برای حیات یافتن مجسمه به تضرع به درگاه او می‌پردازد و تنها تفاوت در این زمینه در نام‌گذاری این الهه است که ساعدی نام یونانی و توفیق‌الحکیم نام رومی این الهه را به کار برده‌اند.

آپولون: «آپولون از دومین دستهٔ خدایان المپی، پسر زئوس و لتو و برادر رب‌النوع آرتیمیس می‌باشد» (همان: ۸۵). در اساطیر، او وظایف و اختیارات متعددی داشته است؛ از جمله: خدای پیشگویی، موسیقی، شبانی، طبیعت، جنگ و... (نک. همان: ۹۰). در بجمالیون، این شخصیت نقش پیشوای هنر را دارد.

نرسیس: روایات بسیاری در مورد اسطورهٔ نرسیس وجود دارد که معروف‌ترین آن مربوط به اووید است: نرسیس جوان زیبایی است که عشق را بی‌ارزش می‌داند. در هنگام تولد، والدینش آیندهٔ او را از تیرزیاس جويا می‌شوند و تیرزیاس می‌گوید او در صورتی‌که به خود نگاه نکند، عمر زیادی خواهد داشت. زمانی‌که نرسیس به سن رشد می‌رسد، مورد



علاقه دختران زیادی قرار می‌گیرد؛ اما آنان را مورد بی‌اعتنایی قرار می‌دهد. اکو از جمله عاشقان او است که از شدت یأس می‌میرد. سرانجام نارسیس مورد خشم خدایان قرار می‌گیرد. در یک روز بسیار گرم، نارسیس برای رفع تشنگی از چشمه‌ای استفاده می‌کند. در آنجا وی عکس صورت خود را می‌بیند و عاشق آن می‌شود و چنان روی تصویرش خم می‌شود که پس از مدتی می‌میرد (نک. همان: ۲/ ۶۰۵-۶۰۶).

ایسمین: ایسمین، از دیگر شخصیت‌های به کار رفته در نمایشنامه *بجمالیون* است. نام این شخصیت در اساطیر ذکر نشده است؛ اما با توجه به نزدیک شدن ایسمین به نارسیس، می‌توان آن را قرینه شخصیت «اکو» قرار داد. اکو، در اساطیر یونانی فردی است که به دنبال برانگیختن خشم هرا (یکی از خدایان) تنها می‌تواند سخنان طرف مقابل خود را تکرار کند و جز آن قادر به حرف زدن نیست. او عمق این عذاب را زمانی درک می‌کند که به نارسیس که با تمام وجودش عاشق او می‌شود، می‌رسد و نمی‌تواند عشق خود را به وی ابراز کند و سرانجام در غم این فراق می‌میرد (نک. اوسیلین و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۵۲-۱۶۴).

اما توفیق الحکیم این شخصیت را در جهت پیشبرد هرچه بهتر داستان تغییر داده و از حالت ایستایی خارج کرده است. ایسمین، برخلاف اکو که بدون هیچ‌گونه تلاشی در غم عشق نارسیس می‌میرد، پس از دوری گزیدن نارسیس از خود، تمام تلاشش را برای نزدیک شدن به وی انجام می‌دهد و نه تنها او را به خود علاقه‌مند می‌سازد، بلکه موفق می‌شود او را از جوانی نادان و مغرور به انسانی فهیم و باشعور تبدیل کند.

آندریا: نام آندریا در *پیگمالیون* غلامحسین ساعدی فرم زنانه (اندرو^{۳۶}) است و اندرو نیز از آندریاس^{۳۷} یونانی مشتق شده است. اندرو، برادر شمعون پطرس، اولین کسی است که به گروه حواریون عیسی (ع) پیوست و براساس روایتی سرانجام به صلیب کشیده شد^{۳۸}.

۲-۳-۵. شخصیت‌پردازی^{۳۹} ژانل جامع علوم انسانی

«شخصیت‌ها دارای ویژگی‌هایی هستند که به آن‌ها فردیت می‌بخشد» (پرونه، ۱۳۹۰: ۱۱۸). ویژگی‌های جسمانی، اخلاقی، مرتبه اجتماعی و گذشته افراد، شخصیت‌ها را از هم متمایز می‌کند. معمولاً نویسندگان حرفه‌ای تلاش می‌کنند بسته به موضوع و هدفی که در داستان یا

نمایش خود دارند، به ذکر ویژگی‌های شخصیت‌های داستان‌شان پردازند. در تحلیل شیوه پرداخت شخصیت‌های نمایشنامه، آنچه دیده می‌شود، شخصیت‌پردازی در عمل است.

بجمالیون: در متن نمایشنامه، بدون ذکر ویژگی‌های ظاهری، فقط به مجسمه‌ساز بودن او اشاره شده است. همچنین با بررسی رفتار وی، از ابتدا تا پایان متن، تغییر و تحولاتی را در شخصیت وی شاهد هستیم. او در تردید بین عشق و حیات با هنر قرار می‌گیرد. ابتدا عشق و بعد از آن هنر را انتخاب می‌کند؛ اما در نهایت باز هم آشفتگی او را رها نمی‌کند. گویا تنها راه نجات وی از وضعیت موجود، مرگ است. اما دلیل این کشمکش درونی و عدم رسیدن به ثبات و آرامش در بجمالیون این است که او هر دو (عشق و هنر) را تجربه کرده است و می‌داند که از هیچ‌کدام بی‌نیاز نیست.

جالاتیا: جالاتیا، دیگر شخصیت این نمایشنامه است که در توصیف ویژگی‌های ظاهری او آمده است: «آنچه می‌بینی خیلی زیباتر و کامل‌تر از یک زن است» (الحکیم، ۱۹۴۲: ۳۴):

این بوی خوش از کجاست؟ بوی عطری است که از او می‌آید؟ این چیز عجیب چیست؟ آیا تکه‌ای از مرواریدی است که گوشواره‌ی او بوده؟ و این تخت مفروش چیست که منکاهای ابریشمی و پارچه‌های زیبا روی آن را پوشانده است؟ و این لباسی است که با نخ مسی طلا و رنگ‌های زیبا بافته شده و این‌ها هدایای گران‌قیمتی از عنبر و مرجان و صدف‌های درخشان است (همان: ۲۸).

اما در تحلیل شخصیت جالاتیا می‌توان گفت، او نماد زیبایی و افسونگری است و ذاتاً شخصیت سرکش و مغروری دارد؛ زیرا همسر خود را ترک می‌کند و با نارسیس زیباروی می‌گریزد؛ اما از لحاظ عقل و احساس هنری، فردی منفعل است. بیشتر تغییر و تحولاتی که در این شخصیت صورت می‌گیرد اراده و خواسته خود او نیست. پس از درخواست بجمالیون، ونوس به او حیات می‌بخشد و جالاتیا را همسرش می‌گرداند. همسری بجمالیون تقدیری است که بدون خواسته خود او برایش رقم می‌خورد. حتی پس از فرارش با نارسیس این آپولون است که با سحرش جالاتیا را نزد همسرش بازمی‌گرداند و عشق بجمالیون را در او قرار می‌دهد و خواسته خود او کوچک‌ترین نقشی در تصمیم به بازگشتش ندارد. خود او نیز در دیالوگش به این مسئله اشاره می‌کند: «بجمالیون: چرا برگشتی؟ جالاتیا: نمی‌دانم ... فقط همین‌قدر می‌دانم که می‌خواهم کنار تو باشم ای بجمالیون عظیم!...» (همان: ۷۷).

نرسیس: در طی گفت‌وگوی نرسیس با ایسمین درمی‌یابیم، زمانی که طفلی بوده است در



جنگل گم می‌شود و بعد توسط بجمالیون رشد و پرورش می‌یابد. همچنین او توسط ایسمین خلق شده است: «من نمی‌توانم این عشق را فراموش کنم. من با ماده‌ای که نزد من بود از نارسیس یک موجود دیگر ساختم... بنابراین نمی‌توانم او را فراموش کنم. او جزئی از من است... بلکه بهترین اجزای من است» (همان: ۶۵).

نارسیس، جوان زیبایی است که به نارسیس اسطوره‌ای شباهت دارد؛ همچون او زیبا و مغرور است و به دخترانی که به وی عشق می‌ورزند توجهی ندارد. در ابتدای نمایش به ایسمین نیز بی‌توجه است، اما ایسمین که خود را خالق نارسیس و عاشق او می‌داند با تلاش‌های بسیار به او نزدیک می‌شود و خودخواهی و تکبر را از وجودش پاک می‌سازد.

ونوس: در فرهنگ‌های اساطیری، ونوس (خدای عشق و حیات) دختر ژوپیتر و متولدشده از کف موجی از امواج دریا معرفی شده که در متن نیز به آن اشاره شده است: «صدا: (از دور) ونوس! ... ونوس! ... ای الهه صاحب تخت طلا! ... ای کسی که با یاقوت و فیروزه سیر می‌کردی! ... ای دختر ژوپیتر بزرگ! ...» (همان: ۳۸).

«(از دور) ونوس؟ ... ونوس؟ ... ای زن زیبا که بر تخت زیبای خود نشست‌ای! ... ای کسی که از کف موجی از امواج دریا به دنیا آمده‌ای...» (همان: ۳۹).

اما در پیگمالیون، پرداخت شخصیت‌ها ضعیف است و نویسنده اطلاعات کمی از شخصیت‌ها ارائه کرده است:

پیگمالیون: ابر: «حالا دارد می‌آید، نگاه کن چطور مثل مرده‌ای لاغر و زردنیو، سوار بر اسب پیش می‌آید!» (ساعدی، ۱۳۳۵: ۲۰). از این گفت‌وگوی پیگمالیون می‌توان تاحدی به غرور وی پی برد: «با همه این‌ها من بر تو ترجیح دارم. اولاً از این نظر که شاه جزیره‌ام و تو جادوگری بیش نیستی؛ در ثانی، می‌دانی که آفرودیت به خواهش من چه لطفی کرده؟» (همان: ۲۳).

آندریا: از نظر ویژگی‌های ظاهری، در متن فقط به طاسی وی اشاره می‌شود. همچنین در پرده اول متوجه می‌شویم که آندریا مخفیانه قصد ورود به کاخ و نزدیک شدن به مجسمه را دارد که با آمدن پیگمالیون فرار می‌کند. این مسئله، ما را در شناخت انگیزه آندریا از فریب پیگمالیون در پرده دوم و تلاش برای نابودی وی یاری می‌رساند. به نظر می‌رسد هدف اصلی آندریا رسیدن به مجسمه و به دست آوردن آن است.

بررسی دو نمایشنامه نشان می‌دهد، توفیق الحکیم در زمینه پرداخت و معرفی شخصیت‌ها در ضمن گفت‌وگو موفق‌تر عمل کرده است. علت ضعف اثر ساعدی، نپرداختن به شخصیت‌ها در متن نمایشنامه است. در پرده اول نمایشنامه پیگمالیون بیشتر از این‌که به داستان اصلی متن که پیگمالیون است پرداخته شود، ما شاهد جدال کودکانه ابر و باد هستیم که با میانجی‌گری دریا به پایان می‌رسد. تنها مطلبی که در این پرده راجع به داستان اصلی متن می‌آید، دیدن پیگمالیون در حالی است که وارد اتاق آمینوس فیلاری می‌شود و مجسمه چوبی‌اش را زنده می‌یابد و آندریا نیز از دور مخفیانه شاهد ماجراست. گفت‌وگوی ابر و باد در مورد این دو شخصیت به قدری کوتاه است که مجال برای پرداخت شخصیت‌ها باقی نمی‌ماند. در پرده سوم نیز مختصری به نزدیک شدن آمینوس و پیگمالیون به دریا و غرق شدنشان اشاره می‌شود. تنها بخشی که ما در آن شاهد گفت‌وگوی پیگمالیون و آندریا هستیم، پرده دوم نمایشنامه است. در این قسمت نیز بدون هیچ‌گونه اشاره‌ای به دلیل ناراحتی پیگمالیون، تنها شاهد آن هستیم که او برای حل مشکلش به کلبه آندریا می‌آید و آندریا نیز راه حل مشکل پیگمالیون را در آب‌تنی آمینوس فیلاری در دریای طوفانی می‌داند. بنابراین ما از میان گفت‌وگوهای کوتاه موجود در متن درمی‌یابیم، پیگمالیون پادشاه مغروری که تا پیش از این به هیچ زنی توجه نداشت، به عاشق بی‌قرار یک مجسمه چوبی تبدیل شده است و در راه وصال این عشق، بسیار ثابت‌قدم است و آندریا نیز که فردی است که حتی خدایان نیز از او به خشم آمده‌اند، عاشق مجسمه است و تلاش دارد با کنار زدن پیگمالیون صاحب آن شود.

۴-۵. زاویه دید

«زاویه دید یا زاویه روایت، نمایش‌دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع، رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۵). براساس تقسیم‌بندی که میرصادقی در کتاب *زاویه دید در داستان* انجام داده است، زاویه دید به سه نوع اول شخص، دوم شخص و سوم شخص تقسیم می‌شود و زاویه دید نمایشی زیر مجموعه سوم شخص محسوب می‌شود. اما در تحلیل دو نمایشنامه مورد بحث باید گفت، نوع زاویه دید ترکیبی است. توفیق الحکیم در اثر خود، زاویه



دید «دانای کل» و نوع نمایشی آن را برمی‌گزیند؛ اما با توجه به تک‌گویی برخی از شخصیت‌ها در متن، گاهی زاویه دید به اول شخص تغییر می‌یابد. در *پیگمالیون* نیز، پرده اول و سوم نمایش را ابر، باد و دریا- که از شخصیت‌های فرعی نمایش محسوب می‌شوند و نقش ناظران واقعه را دارند- گزارش می‌کنند که زاویه دید در این حالت اول شخص است؛ اما در پرده دوم که ابر، باد و دریا حضور ندارند و ما از لابه‌لای گفت‌وگوی *پیگمالیون* و آندریا در جریان داستان قرار می‌گیریم، زاویه دید به سوم شخص تغییر می‌یابد.

۵-۵. زمان و مکان

«زمان و مکان بنیاد تاریخ هستند، وقتی تاریخ از آن‌ها بگسلد پایه‌های اسطوره را استوار می‌کند» (واحدوست، ۱۳۸۱: ۲۱۹). مبهم بودن زمان و مکان، از ویژگی‌های اسطوره محسوب می‌شود؛ زیرا مشخص بودن آن، اسطوره را به واقعیت و تاریخ نزدیک می‌کند و چنان‌که می‌دانیم تشخیص ریشه اساطیر و واقعیت داشتن و نداشتن آن دشوار است، زیرا ما نمی‌دانیم کدام اسطوره ریشه در واقعیت دارد و کدام ندارد: «رنگ نبود واقعیت بر درونه پاره‌ای از اساطیر چیرگی دارد، ولی در درون‌مایه‌های برخی از اساطیر رنگی از واقعیت به چشم می‌خورد» (همان: ۷۶). زمان در دو نمایشنامه *پیگمالیون* و *بجمالیون* از نظر ترتیب وقایع، خطی است؛ به این معنا که حوادث از نقطه‌ای آغاز می‌شوند و ادامه می‌یابند و جابه‌جایی زمانی در آن وجود ندارد. اما از لحاظ تاریخی، تاریخ و مکان وقوع حوادث، چنان‌که در اساطیر معمول است، معلوم نیست. یافتن این حقیقت که آیا در واقعیت فردی به نام *بجمالیون* وجود داشته یا نه و اگر وجود داشته، مربوط به چه دوره‌ای و سرزمینی بوده است، کاری دشوار و شاید حتی غیر ممکن خواهد بود. بیشتر صحنه‌های نمایش در هر دو اثر در یک اتاق اتفاق می‌افتد. در *بجمالیون* این اتاق با دقت بسیار وصف شده است:

این قصه تماماً در یک محل اتفاق می‌افتد؛ یک اتاق که دارای پنجره بزرگی است و از پشت آن می‌توان درخت‌ها و گل‌های عجیب را دید. همچنین این اتاق دری دارد که به خارج باز می‌شود و در دیگرش هم به داخل خانه باز می‌شود و در یک قسمت آن پرده‌های حریر سفیدی قرار دارد. این منظره در چهار فصل اول ثابت است و فقط بعضی چیزها در هر فصل تغییر می‌کند، مانند: نور، تاریکی، سکوت و صدا (الحکیم: ۱۹۴۲: ۱۹).

اما در *پیگمالیون* ساعدی، هیچ توصیفی درباره مکان در متن آورده نشده است.

۶-۵. گفت‌وگو

«گفت‌وگو (دیالوگ)، آشکارا مکالمه میان دو یا چند شخصیت در نمایشنامه است و کارکرد اصلی آن «دربرگرفتن» کنش نمایشی است، گفت‌وگو باید حامل اصلی کنش باشد» (هاج، ۱۳۸۲: ۷۳). گفت‌وگو اساس و بنیاد تئاتر محسوب می‌شود؛ زیرا فقط از این طریق است که انتقال اطلاعات، معرفی شخصیت‌ها، موضوع و درون‌مایه، زمان و مکان و غیره انجام می‌شود.

گفتار نمایشی دارای زیرمجموعه‌ای است که دو نوع بیان را دربرمی‌گیرد: از خلال صحبت شخصیت‌ها گفتار نویسنده شنیده می‌شود و از طریق شخصیت‌ها به گیرنده‌ای مخفی؛ اما از پیش مشخص شده که همانا تماشاگر است، خطاب می‌شود (پروانه، ۱۳۹۰: ۱۴۵). بر این اساس، گفت‌وگو به دو نوع «دیالوگ» و «مونولوگ» قابل تقسیم است.

در بجمالیون که دربردارنده چهار فصل است، دیالوگ‌ها به صورت پشت سر هم و بدون هیچ‌گونه برشی در کنار هم قرار گرفته‌اند. شخصیت‌ها یکی یکی وارد می‌شوند، به گفت‌وگو می‌پردازند و پس از خروج آن‌ها گفت‌وگوی شخصیت‌های بعدی آغاز می‌شود. بنابراین تقسیم‌بندی ما در زمینه گفت‌وگوها و آماری که ارائه می‌شود، براساس همین ورود و خروج‌ها است. به‌طور کلی، در شانزده بار گفت‌وگویی که در تمام متن نمایشنامه انجام می‌شود، به‌ترتیب بجمالیون ده، نارسیس نه، آپولون و ونوس هشت، ایسمین چهار و جالاتیا و گروه زنان رقصنده سه بار به گفت‌وگو پرداخته‌اند. بر این اساس می‌توان گفت، همه شخصیت‌ها دارای گفت‌وگو هستند که از میان آن‌ها بیشترین آمار به بجمالیون، شخصیت اصلی نمایش، اختصاص دارد. بیشترین تعداد تک‌گویی^۳ نیز مربوط به بجمالیون است و همچنین پس از او، ایسمین، آپولون و ونوس تک‌گویی‌های کوتاهی دارند: «بجمالیون: (خطاب به خودش) من رنج می‌کشم... واقعاً رنج می‌کشم... بله رنج می‌کشم... نمی‌توانم تمام زندگیم را این‌گونه بگذرانم» (الحکیم، ۱۹۴۲: ۴۵). همچنین سبک نگارش همه گفت‌وگوها در این اثر یکسان است، به‌گونه‌ای که نمی‌توان براساس آن تمایزی میان شخصیت‌ها قائل شد.

در اثر ساعدی، پیگمالیون شخصیت اصلی است و طبیعتاً باید بیشتر گفت‌وگوها به او اختصاص داشته باشد؛ درحالی‌که بیشتر گفت‌وگوها میان ابر، باد و دریا که ناظران و راویان نمایش هستند، اتفاق می‌افتد و فقط در پرده دوم نمایشنامه، پیگمالیون و آندریا گفت‌وگو دارند



که در این مجال کم نمی‌توان اطلاعاتی راجع به این دو شخصیت به دست آورد. لحن گفت‌وگوی همه شخصیت‌ها در این نمایش یکسان (رسمی-درباری) است؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان براساس آن تفکیکی میان شخصیت‌ها قائل شد. ابر و باد و دریا همان‌گونه که پادشاه و جادوگر سخن می‌گویند به گفت‌وگو می‌پردازند:

ابر: «وحشتناک است، قسم به پوزئیدون! قسم به آتیه! وحشتناک‌تر از وحشتناک است، مجسمه، مجسمه چوبی زنده شده؟ نفس می‌کشد، باور نمی‌شود کرد!» (ساعدی، ۱۳۳۵: ۲۱).
پیگمالیون: «پس بگذار دست‌های تو را ببوسم و شمشیر پر افتخارم را به گردن تو حمایل سازم!» (همان: ۲۰).

آندریا: «بالاخره خواهی فهمید، دیگر خواهی فهمید که من و تو دو دشمن قوی، صمیمی‌ترین دوستان بوده‌ایم، چه عوض جنگ و ستیز یک راه سپرده‌ایم. آنچه را که تو طالب آنی، من نیز طالبم...» (همان: ۲۴).

همچنین هیچ‌کدام از شخصیت‌ها تک‌گویی ندارند تا بدین وسیله بتوان از حالات روحی و روانی درون شخصیت‌ها آگاهی یافت و همه گفت‌وگوها رودررو هستند.

بنابراین می‌توان گفت، گفت‌وگو در اثر ساعدی نسبت به اثر توفیق الحکیم ضعیف‌تر است؛ زیرا میزان گفت‌وگوی شخصیت‌های اصلی نمایش و اطلاعاتی که درباره آن‌ها به واسطه گفت‌وگو داده می‌شود، بسیار اندک است و همچنین هیچ‌کدام از شخصیت‌ها تک‌گویی ندارند؛ درحالی‌که در *بجمالیون توفیق الحکیم*، یکی از مهم‌ترین نقاط قوت نمایشنامه، خلق دیالوگ‌هایی است که توأم با جلو بردن نمایش، به شخصیت‌پردازی تک‌تک افراد حاضر در داستان می‌پردازد. ویژگی مشترک این دو اثر در این زمینه، عدم تفاوت سبک گفت‌وگوی شخصیت‌ها نسبت به هم است، به‌گونه‌ای که نمی‌توان شخصیت‌ها و مرتبه اجتماعی‌شان را براساس گفت‌وگو از هم بازشناخت.

۷-۵. گونه (ژانر)

برای تحلیل متن نمایشنامه لازم است گونه آن مشخص شود. از معتبرترین تقسیم‌بندی‌های گونه، سخن ارسطوست که ما نیز برای تحلیل متن نمایشنامه‌های مورد نظر خود به آن اکتفا می‌کنیم. «به اعتقاد ارسطو، ادبیات نمایشی به دو شاخه اصلی تراژدی یا غم‌نامه و کمدی یا

شادی‌نامه تقسیم می‌شود، اما به این تقسیم‌بندی گونه‌های دیگری همچون ملودرام، فارس و تراژی کمدی نیز افزوده می‌شود» (دادور، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

براساس این تقسیم‌بندی، این دو نمایشنامه در ژانر تراژدی قرار می‌گیرد. در تراژدی، شخصیت اصلی به درد و رنج بزرگی گرفتار می‌آید، به نحوی که خوانندگان نسبت به او احساس همدردی می‌کنند؛ اما او بر درد و رنج حاصل، فائق می‌آید و آن تبدیل به خوشحالی می‌شود. این شادی کوتاه‌مدت نیز سرانجام به سرنوشتی تلخ تبدیل می‌شود. در این دو نمایشنامه نیز پیگمالیون، پس از پایان یافتن درد و رنج حاصل از فراق، به شادی وصال دست می‌یابد؛ اما این شادی به طول نمی‌انجامد و به سرنوشت تلخ مرگ تبدیل می‌شود.

۸-۵. سبک هنری- نمایشی

هر دو نمایشنامه تابع مکتب رمانتیسم به شمار می‌روند. رمانتیستی‌ها، تخیل و احساس را اساس قرار می‌دهند و آزادانه به بیان احساسات و هیجانات خود می‌پردازند. آن‌ها معتقدند باید از ناکامی، دل‌تنگی و اندوه گریخت و به رؤیا، تخیل و اساطیر پناه برد. پرداختن به اساطیر، یکی از مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم به شمار می‌رود.

رمانتیک‌ها علاوه بر استفاده از اسطوره‌های کهن خود، اسطوره می‌آفرینند و به دلیل ناکامی آرمان‌هایشان در واقعیت، به افسانه‌های ملی و اساطیر توجه می‌کنند و همچنین بسیاری از مفاهیم و تصاویر اسطوره‌ای را به‌عنوان منبع الهام و مبنایی برای واقعیت آرمانی خود به کار برده‌اند (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۲۹۴).

توفیق الحکیم، در اثر خود سعی داشته است با تأثیرپذیری از اسطوره یونان، به نوعی تعارض درونی خود را به تصویر کشد. گویی کشمکش که شخصیت اصلی نمایش میان اصالت هنر و عشق دارد، ریشه در درون خود او دارد و یا وارد کردن اسطوره نارسیس، شاید ریشه در تقارن ذاتی او با این شخصیت دارد. نارسیس در آب خیره می‌شود و شیفته زیبایی خود می‌شود و در مقابل او، توفیق الحکیم در آینه روح خود خیره می‌شود و جهان‌های جدیدی را در آن کشف می‌کند تا آنجا که به ادیبی بزرگ تبدیل می‌شود (نک. عثمان، ۱۳۸۴: ۲۷). همچنین اصالت دادن به احساسات و عواطف، این دو اثر را به مکتب رمانتیک نزدیک می‌کند.



۶. نتیجه‌گیری

توفیق الحکیم و ساعدی، در نگارش نمایشنامه *بجمالیون و پیگمالیون*، به اقتباس از یک اسطوره پرداخته‌اند. مقایسه این دو اثر نشان می‌دهد، با توجه به این‌که *پیگمالیون* اولین اثر نمایشی ساعدی بوده است، خامی‌های بسیاری در زمینه رعایت عناصر نمایشنامه‌نویسی و ارائه طرح داستانی قوی دارد و بیشتر یک اثر ترجمه‌ای به شمار می‌رود. عدم استفاده از موضوع‌های فرعی و شخصیت‌های جدید که به پیشبرد حوادث اصلی نمایش کمک کند، عدم ارائه اطلاعات و مقدمه از شخصیت‌ها و وقایع اثر، دیالوگ‌های فاقد محتوا و حاشیه‌ای که تأثیری در سیر نمایش ندارند، از جمله معایب این اثر به شمار می‌رود. علاوه بر این، ورود سه تیپ غیر انسانی ابر، باد و دریا، به‌عنوان ناظران واقعه، به‌گونه‌ای بوده که گویی داستان در داستان قرار گرفته و داستان اصلی را به حاشیه برده است.

اما در مقابل آن، توفیق الحکیم در اثر خود به اقتباس صرف از اسطوره نپرداخته است. او برای ارائه طرح داستانی قوی و جذاب، به تلفیق چند اسطوره می‌پردازد. عشق ایسمین به نارسیس و جدال آپولون و ونوس موضوعاتی هستند که به تکمیل سیر نمایش کمک بسیاری می‌کنند. علاوه بر این، کشمکش *بجمالیون* بین دو موضوع حیات و هنر و ادامه داشتن این کشمکش تا پایان نمایش، از جمله نکات برجسته این اثر به شمار می‌رود. همچنین نویسنده با توجه به اهمیت گفت‌وگو در نمایشنامه سعی کرده است از این طریق به‌خوبی کلیه اطلاعات مورد نیاز در نمایش را به مخاطب انتقال دهد و با استفاده از تک‌گویی شخصیت‌ها، به‌خصوص شخصیت اصلی، به بیان احساسات و افکار آن‌ها بپردازد.

در بیان اشتراکات دو اثر مورد بررسی باید گفت: از اسطوره اقتباس شده‌اند؛ زمان و مکان مبهم دارند؛ به لحاظ گونه دارای ژانر تراژدی هستند؛ تابع سبک رمانتیسیم هستند؛ شخصیت اصلی در هر دو اثر پادشاه است؛ در شخصیت‌پردازی به ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها توجه چندانی نشده است و بیشتر تأکید بر تحلیل غیر مستقیم آن‌ها بوده است؛ سبک گفت‌وگویی شخصیت‌ها یکسان است؛ به گونه‌ای که نمی‌توان براساس آن تفاوتی میان شخصیت‌ها قائل شد و به جایگاه اجتماعی افراد پی برد؛ زمان، خطی است و علاوه بر این، برقرار بودن رابطه علت و معلولی براساس منطق موجود در اساطیر، از دیگر نقاط مشترک دو اثر مورد بررسی به شمار می‌رود.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. comparative literature
2. Pygmalion
3. Bejmalion
4. Galatia
5. Jean Ravx

۶. درباره اسطوره جالاتیا روایات مختلفی وجود دارد:

الف. «ممکن است نام «جالاتیا» که به استناد زبان مرجع به معنی «سپید، چون شیر» است، نام یکی از عروسان دریایی که اولین بار هومر در *ایلیاد* از آن نام برده، باشد و چه بسا که فیلوکسینوس، شاعر دیثورامبوس (۴۳۶-۳۸۰ ق.م)، اولین کسی باشد که از این اسطوره در قصیده‌اش، «کیکلویس»، نام برده است که منسوب است به سلاله غول‌های وحشی» (عثمان، ۱۳۸۴: ۲۲).

ب. «احتمال می‌رود اسطوره جالاتیا همان گل سیسیلی باشد و این تشابه نام، نام اسطوره‌ای دیگر است به نام «جالاتیس» (گالاتیس به معنی گالی است)» (همان: ۲۵).

ج. روایتی که درباره اسطوره «جالاتیس» وجود دارد: «بولیفیموس عاقبت توانست رضایت جالاتیا را جلب کند، با او ازدواج کند و حاصل این ازدواج پسری بود به نام «جالاتیس» (یا «گالاس» یا «جالاس») که جد اسطوره‌ای دودمان گل‌ها، یعنی فرانسویان پیشین است» (همان: ۲۶).

7. Narcisse
8. Apollon
9. Venus
10. Aphrodite
11. Andrea
12. topic
13. theme
14. plot
15. character
16. dialogue
17. time
18. place
19. point of view
20. exposition
21. complication
22. cataclysm
23. resolution
24. Esmene
25. Echo
26. Andrew



27. Andreas

28. نک. <http://en.wikipedia.org/wiki/Andrea>.

29. characterization

31. monologue تک‌گویی: «هنگامی که شخصیت تنها، روی صحنه با خودش سخن می‌گوید. این قرارداد، در جریان کنش نمایشی روی می‌دهد و کنش را به حالت تعلیق می‌کشد. این قرارداد به دلیل ایستایی و دوری از حقیقت، بیشتر وقت‌ها کاملاً ضد نمایشی تلقی می‌شود و ضمناً برای نویسنده این امکان را فراهم می‌کند که با آشکار کردن انگیزهای شخصیت و حمایت از دیدگاهی درونی، اهداف موقعیت مورد نظر را مشخص کند. نمایشنامه‌نویس، به بهانه ترفندی کلامی که با صدای بلند ادا می‌شود ولی فرض بر این است که کسی قرار نیست آن را بشنود، از کشمکش‌هایی حرف می‌زند که شخصیت‌ها را جریحه‌دار و دچار شک می‌کند» (پرونه، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

۸. منابع

- اگری، لاجوس (۱۳۶۴). *فن نمایشنامه‌نویسی*. ترجمه مهدی فروغ. تهران: نگاه.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه علی ستاری. تهران: سروش.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *نشریه ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ش ۱، صص ۶-۳۸.
- اوسیلین، برنارد؛ دوروتی اوسیلین و ند هوپس (۱۳۸۰). *خدایان یونان*. ترجمه حسن اسماعیلی. قم: مجمع ذخائر اسلامی.
- پرونه، میشل (۱۳۹۰). *تحلیل متون نمایشی*. ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی. تهران: افراز.
- پین، مایکل (۱۳۸۳). *فرهنگ اندیشه انتقادی* (از روشنگری تا پسامدرنیته). ترجمه پیام یزدانجو. چ ۲. تهران: مرکز.
- ثمینی، نغمه (۱۳۸۷). *تماشاخانه اساطیر*. تهران: نشر نی.
- جعفری جزی، مسعود (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسیم در اروپا*. تهران: مرکز.
- الحکیم، توفیق (۱۹۴۲). *بجمالیون*. قاهره: مکتبه المصر.
- داد، سیما (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ج ۱. تهران: مروارید.
- دادور، نازنین (۱۳۹۰). *القبای تئاتر*. تهران: افراز.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۳۵). *پیگمالیون*. تهران: [بی‌نا].

- شهریاری، خسرو (۱۳۶۵). *کتاب نمایش*. تهران: امیرکبیر.
- عثمان، احمد (۱۳۸۴). *سرچشمه‌های کلاسیک در تئاتر توفیق الحکیم*. ترجمه قاسم غریفی. تهران: سوره مهر.
- ----- (۱۹۹۳). *المصادر الكلاسیکیه لمسرح توفیق الحکیم*. [بی‌جا]: الشركة المصرية العالمية.
- غنیمی هلال، محمد (۱۹۸۷). *الادب المقارن*. بیروت: دارالعودة.
- گربانی، برنارد (۱۳۸۳). *هنر نمایشنامه‌نویسی*. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: قطره.
- گرگ، نوئل (۱۳۸۸). *راهنمای عملی نمایشنامه‌نویسی*. ترجمه علی‌اکبر علیزاد. تهران: بیدگل.
- گریمال، پیر (۱۳۶۷). *فرهنگ اساطیر یونان و روم*. ترجمه احمد بهمنش. ج ۱ و ۲. تهران: امیرکبیر.
- محمدی، ابراهیم (۱۳۸۸). *مبانی نظری ادبیات تطبیقی*. بیرجند: قهستان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- ----- (۱۳۹۱). *زاویه دید در داستان*. تهران: سخن.
- ----- و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهنان.
- واحد دوست، مهوش (۱۳۸۱). *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*. تهران: سروش.
- حاج، فرانسیس (۱۳۸۲). *کارگردانی نمایشنامه*. ترجمه منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

References:

- Agri, L. (1985). *Playwriting Technique*. Translated by: Mehdi Forough. Tehran: Negah [In Persian].
- Alhakim, T. (1942). *Bejamalioun*. Cairo: Maktab Almesr.

- Anoushirvani, A. (2010). "Necessity of comparative literature in Iran". *Journal of the Comparative Literature of Academy of Persian Language and Literature*. No. 1. Pp. 6-38 [In Persian].
- Dad, S. (1992). *Dictionary of Literary Terms*. First Edition. Tehran: Morvarid.
- Dadvar, N. (2011). *Theater Alphabet*. Tehran: Afraz [In Persian].
- Elyadeh, M. (1993). *Rescript in the History of Religions*. Translated by: Ali Sattari. Tehran: Soroush [In Persian].
- Garbaniye, B. (2004). *Art of Playwriting*. Translated by Ebrahim Younesi. Tehran: Nashre Qatre [In Persian].
- Garimal, P. (1988). *Culture of Greek and Roman Mythology*. Translated by Dr. Ahmad Behmanesh (Ph.D.). Vols. 1 & 2. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
- Gerg, N. (2009). *Practical Guide of Playwriting*. Translated by Ali Akbar Alizad. Tehran: Nashre Bidgol [In Persian].
- Ghanimi Halal, M. (1987). *Al Adab Al Moqaren*. Beirut: Dar Al Oude [In Arabic].
- Haj, F. (2003). *Drama Directing*. Translated by: Mansour Berahimi & Ali Akbar Alizad. Tehran: SAMT [In Persian].
- Jafari Jazi, M. (1999). *Romanticism in Europe*. Tehran: Nashre Markaz [In Persian].
- Mirsadeghi, J. & Mirsadeghi, M. (1998). *Glossary of the Art of Playwriting*. Tehran: Ketabe Mahnaz [In Persian].
- Mirsadeghi, J. (1997). *Elements of Story*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- ----- (2012). *Angle of View in Story*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Mohammadi, E. (2009). *Theoretical Foundations of Comparative Literature*. Birjand: Ghahestan [In Persian].
- Osilin, B.; D. Osilin & N. Houps (2001). *Greece Gods*. Translated by: Hassan Esmaili. Qom: Association of Islamic Resources [In Persian].

- Osman, A. (1993). *Al Masader Al Kelasiciye Le Masrahe Tofigh Al Hakim* [No Place]: Al Sherkat Al Mesriye Al Alamiye [In Arabic].
- ----- (2005). *Classical Sources in "Tofigh Al Hakim Theater"*. Translated by Qasem Gharifi. Tehran: Soureh Mehr [In Persian].
- Pin, M. (2004). *Culture of Believe Thoughts* (from Enlightenment to Modernity). Translated by: Payam Yazdanju. Second Edition. Tehran: Nashre Markaz [In Persian].
- Prouneh, M. (2011). *Analysis of Playwriting Texts*. Translated by: Gholamhossein Dolat-abadi. Tehran: Afraz [In Persian].
- Saedi, Gh. (1956). *Pigmalion*. Tehran: Bina [In Persian].
- Samini, N. (2008). *Theater of Mythology*. Tehran: Nashre Nei [In Persian].
- Shahriyari, Kh. (1986). *Drama Book*. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
- Vahed Doust, M. (2002). *Scientific Approaches toward the Mythology*. Tehran: Soroush [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 رتال جامع علوم انسانی