دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	مسرحية بيجماليون لتوفيق الحكيم : دراسة فى المضمون
المصدر:	مجلة كيرالا
الناشر:	جامعة كيرالا - قسم العربية
المؤلف الرئيسي:	أبو الرب، حسن طاهر مصطفى
المجلد/العدد:	ع10
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2017
الشهر:	يوليو
الصفحات:	7 - 17
رقم MD:	935648
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	المسرحيات الأدبية، مسرحية بيجماليون، المسرح العربى، النقد المسرحى، توفيق الحكيم
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/935648

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

مسرحية بيجماليون لتوفيق الحكيم
دراسة في المضمـــون

د. حسن طاهر أبو الرُّب
جامعة القدس المفتوحة-نابلس
hassan_t1000@yahoo.com

تمهيد

عند الحديث عن نشأة المسرح العربي نجد من الباحثين من يحاول البحث عن الروابط التي تجمع القديم بالحديث، والشرق بالغرب، فالباحث الدكتور علي الراعي المعروف بدراساته المتواصلة والمكثفة للمسرح العربي يرى "أن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر". وهو في أبحاثه يعود إلى الطقوس الدينية في شبه جزيرة العرب قبل الإسلام والتي لم تتطور، حسب رأيه، إلى فن مسرحي. ثم يستعرض بعض الفنون التي تعود إلى العصر العباسي معلنا أن المسلمين "قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل"[١].

غير أن الناقد محمد مندور[٢] يرى أن فن المسرح لم ينشأ في العالم العربي الحديث نتيجة لتطوير أي فن قديم في البلاد أو أي فن شعبي كخيال الظل والأراجوز، الأمر الذي يختلف عنه في أوروبا، إذ أن هذا الفن المسرحي هناك هو استمرار للمسرح الإغريقي الذي بقي يتطور ويمر في مراحل تطوره حتى وصل إلى ما وصل إليه الآن. ذلك يعني أن المسرح الأوروبي اليوم هو استمرار للمسرح الأوروبي القديم، بينما المسرح العربي لم يعرف في العالم العربي القديم، إنما هو وليد العصر الحديث الذي اختلطت فيه الحضارة الشرقية بالغربية.

يشير الباحثون والدارسون في كتاباتهم إلى أن الفضل في نشأة المسرح العربي الحديث يعود لمارون النقاش الذي واجه ما واجه من معارضة؛ لأنّ معظم الفنون الشعبية التي عرفها العرب قبل النقّاش كانت تميل إلى الفكاهة والتندر بمنأى عن الجدية، وبعضها شابه الكثير من المجون الذي يجافي المنطق العربي الشرقي ويتنافى مع عاداته وأخلاقه. وكان على النقاش أن يعمل بجد كي يحول النظرة السائدة لإدراك أن ما يقوم بعرضه هو عمل أدبي محض يحمل رسالة أخلاقية وفكرية راقية.

سافر النقاش سنة ١٨٤٦ إلى الاسكندرية والقاهرة، ثم ذهب إلى إيطاليا، وهناك تعرف على فن المسرح، وشاهد المسرحيات والأوبرات. وأعجب النقاش بهذا الفن لما فيه من نصائح ومواعظ لعامة الناس. وفي سنة ١٨٤٧ قدّم مسرحية "البخيل"، ودعا إليها أصحابه وقناصل البلدة وأكابرها. وفي سنة ١٨٥٠ قدّم مسرحية "أبو الحسن المغفل" (أو هارون الرشيد). ثم أنشأ المسرح الشهير الملاصق لبيته وقدم به مسرحية "السليط الحسود". وفي سنة ١٨٥٤ سافر إلى طرسوس لأجل التجارة ولكن نفسه كانت حزينة بسبب ما لاقاه من جحود من أهل بلده، وفي سنة ١٨٥٥ أصابته حمى شديدة أودت

بحياته. ثم تابع طريقه أخوه نقولا النقاش، ومن بعده ابن أخيه سليم مارون النقاش[٣]، ثم ظهر أبو خليل القباني، لينتشر الفن المسرحي في بلاد الشام عامة وسوريا ولبنان بخاصة، ثم أسس الخديوي إسماعيل دار الأوبرا في مصر ١٨٦٩م، وتعرض الشاميون لحملة قمع تركية شرسة أدت إلى رحيل رجال الفن ومنهم سليم النقاش إلى مصر ليؤسس فرقته المسرحية في الإسكندرية. وتألفت الفرقة من اثني عشر ممثلا وأربع ممثلات، قامت بتقديم بعض التمثيليات المترجمة عن اللغة الفرنسية، ثم خلف سليم النقاش في الإشراف على الفرقة زميله يوسف خياط (١٨٧٧-١٨٩٥). كما ظهرت فرق شامية أخرى لعبت دورا مهما على ساحة المسرح المصري وهي فرقة سليمان القرداحي (١٨٨٢-١٩٠٩)، وفرقة سليمان الحداد (١٨٨٧)، وفرقة اسكندر فرح (١٨٨١-١٩٠٩)، هذا إضافة إلى فرقة أبو خليل القباني التي وصلت مصر هي الأخرى في نفس الفترة الزمنية (١٨٨٤-١٩٠٩) لتتابع عملها المسرحي الذي بدأته في سوريا[٤]. وفي تلك الفترة كان يعقوب صنوع قد أسس بدعم الخديوي إسماعيل المسرح الكوميدي، ونال إعجاب المصريين، فأطلق الخديوي على صنّوع لقب (موليير مصر). ثم ظهر الفنان اللبناني جورج أبيض، الذي فضّل العمل في مصر فرحل إليها، وقدّم بعض المسرحيات وهو الذي تأثر به توفيق الحكيم منذ نعومة أظفاره، وعشق من خلاله المسرح. وقد أعجب به الخديوي عباس وأرسله في بعثة إلى فرنسا عام ١٩٠٤م. وأسس فرقته المسرحية وكان من أبرز أعلامها يوسف وهبي الذي أسس فرقة جديدة عام ١٩٣٣م. وخطا المسرح خطوات جريئة وبقيت عروضاته بين الهزلية والتراجيدية، وقد أسهم نجيب الريحاني وعزيز عيد في مدّ المسرح الهزلي بكثير من الأعمال المسرحية. وكذلك فعل الشاعر أحمد شوقي الذي كتب عدة مسرحيات مستوحاة من التراث العربي[٥].

وبقي الوضع المسرحي في مصر في نشاط وتطور وتجاذب بين الميل إلى القديم وبعث التراث وتصوير الواقع في قالب التسلية والفكاهة، والانجذاب نحو التأمل في رسالة المسرح الحقيقية، وما يترتب على ذلك من تغيير وتطور، وهذا ما حدث قبيل الحرب العالمية الثانية، حين بدأ نجم توفيق الحكيم بالبزوغ في مصر والوطن العربي.

لقد عانى الحكيم في بدء مشواره المسرحي من بعض المفاهيم التي سادت المجتمع العربي والمصري عن وظيفة المسرح، وهي مفاهيم لم تخرج عن حدود التسلية العابرة وإشباع أوقات الفراغ، واللهو الفجّ؛ أي لم تكن هناك حدود فاصلة بين وظيفة المسرح أو المقهى، لذا أخذ على عاتقه أن يشقّ مفهوماً جديداً بين الناس فيكشف عن وظيفة الكاتب المسرحي الحقيقية.[٦]

وقد رأى بعض الباحثين أن الحكيم عبّر عن رؤيته هذه في كتاباته النقدية حين رأى أن المسرح الراقي شكلاً ومضموناً يستطيع أن يجعل حياتنا أفضل وأجمل؛ لأنه يعرّفنا بما هو حقيقي بطريقة حية تجعل إدراكنا لمعنى الحياة وحقيقتها أعمق وأكثر متعة. لذا كان يرى أن وظيفة المسرح الراقي الناضج تهدف إلى تغذية عقل الإنسان وتنمية وعيه في الحياة والكون. والناظر في حياة توفيق الحكيم وفكره يجد أن حياته وفلسفته وفنه تتجانس تجانساً حميماً بالشكل الذي نجده إنساناً ومفكراً وأديباً وفناناً. ولعل هذه الرؤى التي حملها الحكيم في حياته جعلته يعيش صراعاً بين الفكر والفن من جهة والحياة بكل ما فيها من مصاعب وشهوات من جهة أخرى. وقد انعكس هذا الصراع في مؤلفاته وبخاصة المسرحية منها، ففي مسرحية شهرزاد ١٩٣٣م، نجد أن القلب هو الخلاص والعقل هو المأساة، وفي أهل الكهف ١٩٣٣م نجد رفضاً للزمن المادي الموضوعي وهو رفض للحياة، لذا لم يحفل أهل الكهف بانتصار المسيحية التي

اضطهدوا بسببها، ولم يجدوا ما يريدون، فتخلوا عن الحياة وعادوا إلى ماضيهم، وفي بيجماليون ١٩٤٢م التي أقمنا دراستنا عليها نجد مأساة التوازن بين الفن والحياة أو الحقيقة والحلم ما تزال قائمة في نفس الحكيم. وهو ما سنوضحه في التحليل. وفي مسرحية أوديب ١٩٤٩م تنتقل المأساة إلى ثنائية أخرى وهي الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية، حين أشارت الألهة أن الابن سيقتل أباه ويتزوج أمه، فأراد الأب التخلص من ابنه الطفل، لكن القدر عمل على حماية الطفل، وساعده على تحقيق تخطيط الألهة، فقتل أوديب أباه وتزوج أمّه من حيث لا يدري، وحين علم فقأ عينيه ومات. ولا يقف الأمر في هذا الصراع على مسرحيات الحكيم الذهنية، بل حين كتب في مسرحياته في المجتمع لم يستطع أن يتخلص من هذا الصراع، فبثّ رؤاه الفلسفية حتى وهو يعالج مشاكل المجتمع في الريف والمدينة كما نجد في مسرحيته المرأة الجديدة أو النائبة المحترمة وغير ذلك من مسرحيات.

وقد اختارت الباحث واحدة من مسرحياته الذهنية التي تمثل هذا الصراع الذي عايشه الحكيم في حياته الفكرية، وهي مسرحية بيجماليون. وسوف تقتصر هذه الدراسة على تحليل مضمون المسرحية، كي نتبين الدلالات التي تنزاح خلف فكرتها وأحداثها وشخوصها وزمانها ومكانها.

تحليل المضمـــون

تعدّ مسرحية بيجماليون من أهم أعمال توفيق الحكيم المسرحية، لما فيها من عمق وقدرة على بلورة أفكاره النهائية حول جدلية الحياة والفن. وقد اختارت الباحثة هذا المسرحية، بهدف استجلاء ما فيها من دلالات وعمق وعبقرية من خلال تحليل المضمون، ذاك الذي لا يمكن معرفته وبيانه إلا بالوقوف على المحاور الآتية:

أ- وصف المسرحية:

إنّ مسرحية بيجماليون هي إحدى أشهر مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية، كتبها عام ١٩٤٢م، وترجمت إلى عدة لغات من بينها الإنجليزية والفرنسية، وتتألف من مائة وثمانٍ وخمسين ورقة وفي بعض الطبعات من مائة وسبعة وستين ورقة، من الحجم المتوسط، وجعلها الحكيم في أربعة فصول. وهي من المسرحيات التي قدّم لها المؤلف في ثماني ورقات، موضحاً الدافع الذي جعله يكتب هذه المسرحية.

ب-عناصر المسرحية

١-الشخوص:

تتألف مسرحية بيجماليون من حيث الشخوص إلى شخصيات ثنائية تجمعها علاقات واضحة، وتتصل بغيرها بخيوط متينة. ونبدأ بالشخصيات الرئيسة وهي ثنائية بيجماليون وتمثاله "جالاتيا" الذي وهبته فينوس الحياة فيما بعد. وثنائية نرسيس وإيسمين، ونرسيس هو صديق بجماليون وحارس تمثاله، وإيسمين هي فتاة تقع بعلاقة غرامية مع نرسيس. وهناك ثنائية قوية متحكمة وهما أبولون إله الفن، وفينوس إلهة الحب والحياة، وهي ابنة جوبتير وهي شخصية فاعلة في المسرحية. وأخيراً هناك الجوقة وهي مجموعة مؤلفة من تسع راقصات جميلات تسهم في رصد ملامح الشخصيات وهي شخصيات ثانوية.

٢-المكان والزمان:

يشير توفيق الحكيم أن مكان المسرحية في فصولها الأربعة، هو بهوٌ فيه نافذة كبيرة تكشف من خلفها عن غابة ذات أشجار وأزهار غريبة، ثم باب يؤدي إلى الخارج وآخر يؤدي إلى الداخل، وفي أحد الأركان ستار أبيض من حرير[٢]. لذا نجد كل أحداث المسرحية التي عرضها الكاتب برفق وأناة في فصولها الأربعة، تتدرج في النمو حتى تتشابك وتتعقد إلى أن تنجلي في الفصل الأخير، وكلها تحدث في بقعة من هذا المكان

الواسع. أما الزمان الذي تحدث فيه المسرحية فهناك مظهران للزمن، سطحي ظاهر وباطني عميق، والأول واضح في وصف الكاتب حين يقدّم لكل فصل، وهو في الليل وبالتحديد ليلة مهرجان عيد الآلهة فينوس كما في الفصل الأول و في ساعة الأصيل عند الغروب كما في الفصل الثاني، وفي ليلة مقمرة كما في الفصل الثالث، وفي ليلة حالكة كما في الفصل الرابع. أما الزمن الآخر فهو الزمن الذي استغرقه الحدث للنمو، وليس زمن التمثيل فقط، فبجماليون، مكث سنوات وهو ينحت تمثالاً جميلاً لمرأة أحبها وعشقها بقوة، ونلمح ذلك في حوار جالاتيا مع بيجماليون في مقام العتاب حين تقول:" يبدو لي أنك نسيت أننا عشنا معاً طويلاً! بيجماليون: نعم عشنا معاً...جالاتيا: كم من الأعوام؟ بيجماليون: لست أذكر..! "[٨]، فهي تتحدث عن سنين وليس عن ليالٍ قصيرة، كما هو في الزمن السطحي في المسرحية.

٣-الأحداث:

تبدأ الأحداث في الفصل الأول بحوار بين نرسيس وإيسمين حول حماية نرسيس لتمثال جالاتيا. ثم نجد الجوقة تحاول إخراجه من البيت وأخذه معها إلى مهرجان عيد فينوس. لكن نرسيس يرفض ويبقى حارساً للتمثال ثم تحاول إيسمين معرفة ما وراء الستار والاستفسار عن جالاتيا. وذهاب بيجماليون إلى المهرجان ليسأل الآلهة أن تبعث الحياة في تمثاله جالاتيا، ثم نلمح قدوم الإلهين فينوس وأبولو إلى منزل بيجماليون. وانبهارهما بتمثال جالاتيا وبقدرة بجماليون وفنه. وينتهي الفصل الأول باستجابة فينوس لتضرع بجماليون فتمنح جالاتيا الحياة. لذا تتحول إلى امرأة حقيقية. لكنها تهرب مع نرسيس ويلعبان في الغابة، وهي مرحلة عذاب وألم لبيجماليون.

وفي الفصل الثاني تنفتح الأحداث على عقدة هروب جالاتيا مع نرسيس ومواساة الجوقة لبيجماليون. ثن دخول إيسمين وإخبارها بيجماليون أنها تعرف مكان جالاتيا، لكنه يبدو غير مهتمٍ، لأنه لا يصدق كيف يصنع الشيء بيده ويعشقه ثم يهرب منه إلى غيره، ونجد إيسمين تبادله الشعور نفسه؛ فهي أحبت نرسيس وعشقته لكنه هرب مع جالاتيا وتركها! لذا ندها تقول مخاطبة بيجماليون:" كل عجبي هو لانصراف هذه المخلوقات عن خالقها؟ فيجيبها بيجماليون: وأين العجب؟ هل ارتفع مخلوق يوماً إلى فهم خالقه؟ "[٩]. لذا نلحظ سخط بجماليون على الآلهة وطلبه من فينوس إرجاع جالاتيا كما كانت وإصلاح غلطتها. لكنّ أبولو يتدخل بطلب من فينو س لإصلاح الأمر، فيضرب قيثارته قرب جالاتيا، فتصحو وتركض نحو بيجماليون، وتعتذر إليه عن هروبها وتتحول إلى زوجة محبة صالحة ككل الزوجات. وفي الفصل الثالث نلحظ أهم الأحداث المركزية التي قصدها الحكيم من مسرحيته، فأبولو وفينوس يراقبان بيجماليون وجالاتيا، ويتحاوران فيمن له الفضل في إعادة جوّ الصفاء لبيجماليون، ثم نرى فجأة مشهد جالاتيا وهي تشعر بحاجة البيت إلى تنظيف نتيجة الغبار المتراكم، فتحمل المكنسة، وينصدم بيجماليون حين يراها تكنس، وتثير الغبار، ويدور حوار وجدال بينهما، بيجماليون يتحسر على فنّه الذي ضاع هباء، لذا يقول لها:" لست أنتِ أثري الفني! إني لم أصنع امرأة في يدها مكنسة !؟"[١٠].

ثم يوضح لها أن الذنب ليس ذنبها، بل هو ذنب الحياة التي تسخف اهتماماتنا، ويؤكد لها حبّه رغم ذلك، لكنها ترى في هذا الحب أنه عقيم فقير ! لأنه لا يؤمن بقانون الحياة ولا يعترف بالزمن، فهي سوف تكبر وتهرم وتفنى، وعليه أن يعترف بذلك، لكننا نجد بيجماليون الفنان لا يصدق أن فنه الذي صنعه بيده يهرم ويموت، لذا يصطرخان ويتفقان على الفراق، وهذا هو محور المسرحية وهو صراع الحياة مع الفن، وينتهي الفصل بخروج بيجماليون إلى المعبد صارخا على الآلهة أن تردّ عليه عمله كما كان، وتستجيب

فينوس لذلك، وتعود جالاتيا تمثالاً. وفي الفصل الرابع والأخير يبدو بيجماليون مرهقاً مريضاً، يقوم نرسيس على رعايته، وفي الفصل حدثان مركزيان؛ الأول محاورة بيجماليون لنرسيس حول إيسمين، تلك المرأة الجميلة الذكية الرحيمة، لكن نرسيس يعد هذا الحديث من بيجماليون هروباً من الواقع، لأنه يوهمه أنه تناسى جالاتيا المحبوبة بسرعة، ولديه القدرة في إدارة حديث آخر بعيد عنها. لكنّ الحكيم جعل من المرأة هنا رمز الحب والعطف والحنان، فهل يستطيع الفنان أن يعيش دونهما؟ وما الحديث عن إيسمين إلاّ حديثاً عن الحب والعطف والحنان؟ لذا بعد جدال مع نرسيس يصرّح بيجماليون قائلا:" لقد اختلط الأمر في رأسي؟ أيهما الأصل وأيهما الصورة؟ قل لي يا نرسيس؟ أيهما الأجمل وأيهما الأنبل: الحياة أم الفن؟ "[11] ونلحظ حدثا مرافقاً لهذا، وهو مراقبة أبولو وفينوس لأحوال بيجماليون، وجدالهما فيمن هو المنتصر؟ هل الحب والحياة أم الفن؟؟ أمّا الحدث المركزي الآخر فهو دخول بيجماليون ونرسيس إلى غرفة التمثال، ويبدو بيجماليون تعباً مريضاً يحاول نرسيس مساعدته، وحين يقف أمام التمثال يتحسر على حاله قائلاً:" هاأنذا معك أيها التمثال؟ فلماذا أحسّ أني وحيد؟ هذه الوحشة لم أشعر بها قط! لقد كنت أيها الأثر تملأ عليّ هذه الدار، أما الآن فكل شيء في حياتي فراغ؟ ماذا أصنع؟ "[12]، وبلحظة هستيرية مؤثرة، يحمل بيجماليون المكنسة وينهال ضرباً بالتمثال، ثم شعر بضيق وحشرجة أنفاس أخيرة ومات. وهكذا تنتهي أحداث المسرحية.

٤- الصراع:

يعد الصراع أحد العناصر الأساسية في المسرحية، فهو الذي يجعلنا نتأمل عمق العمل، ونشعر بأهميته ودقة هدفه وسمّوه، وهو الذي يجعلنا نتابع بشغف أحداث العمل ونحاول التكهن بالنتائج، وللصراع أشكاله وصوره، وهو في هذه المسرحية نوعان، صراع داخلي في ذات الشخصية، وخارجي كائن مع شخصية أخرى. فبجماليون يخوض صراعاً مع نفسه حين يتمنى أن يتحول تمثاله إلى إنسان، وحين يرى ما يفعله الإنسان ويعتقده، يتراجع، ويطلب رد جالاتيا إلى تمثال، وهو يتهم فينوس أنها أفسدت فنّه حين بعثت به الحياة، متناسياً انه هو من سألها ذلك، وهذا كله يتطور من أجل إبراز الصراع الحقيقي الذي يديره الحكيم على لسان بيجماليون بين الحياة والفن.

ب - بيجماليون الحكيم، وبيجماليون الأسطورة:

يعترف توفيق الحكيم في مقدمة المسرحية بأن أول من كشف له عن روعة أسطورة بجماليون ليس عملا مسرحيا، وإنما عملا تشكيليا هو لوحة زيتية تدعى "بجماليون وجالا تيا" بريشة الفنان "جان راوكس" المعروضة في متحف اللوفر ...وبعد فترة من الزمن كاد ينسى الأسطورة، لكن رؤيته لعرض فيلم عنها من تأليف برناردشو ذكّرته بها لذلك وجدناه يقول: "عندئذ تيقظت في نفسي الرغبة القديمة، فعزمت على كتابة هذه الرواية...وقد فعلت وأنا أعلم أن هذه الأسطورة قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب...ولابد أنها أفرغت في مسرحيات عدة فيما أعتقد...إني أعالج إذن أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية...ومع ذلك من يدري؟ ربما لحظ بعض النقاد أن "أهل الكهف" المقتبسة من القرآن الكريم، وشهرزاد المستلهمة من "ألف ليلة وليلة" و"بجماليون" المنتزعة من أساطير اليونان...ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد[13].

وتأسيساً على تقدم، نجد أن الحكيم استلهم فكرة هذه المسرحية من الأسطورة اليونانية القديمة، على عادة كثير من الأدباء قبله، لكنّ الحكيم كأي كاتب آخر لا يمكن له أن يستلهم شئياً لا يلامس أفكاراً في نفسه؛ فهو كما تقدم، يؤمن برسالة المسرح، وبقدرته على إحداث تغيير في المجتمع، وفي طرق تفكيره ونظرته للأشياء، لذا سمح لنفسه أن يعدل ما شاء على نسخة

الأسطورة الأصلية، ليبني مسرحية كاملة العناصر، وتامة الفكرة، تفي بالغرض الذي رامه حين قرر كتابتها. لذا لا بدّ أولاً من أن ننظر في شخصية بيجماليون كما وردت في الأساطير الإغريقية، ثم نتعرف ما أضافه الحكيم حين نسج مسرحيته هذه؟ وبعبارة أخرى: ما الفرق بين شخصية بيجماليون في الأسطورة اليونانية، وشخصيته في مسرحية توفيق الحكيم؟

إنّ الدارس حين يبحث في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية القديمة، يجد أن بجماليون اسم معروف ورد في كثير من الأخبار الإغريقية؛ فقد روى الشاعر الروماني أوفيد أن بجماليون (Pygmalion) عاش في القرن السابع قبل الميلاد، و كان نحّاتا عظيما يكره النساء، فصنع تمثالاً من العاج بصورة امرأة جميلة، ومع الزمن وقع في حبّ هذا التمثال، وسماه "جالاتيا"، وعشقها كأنها امرأة حقيقية، وليست تمثالاً! ثم زيّنها باللباس والجواهر النفيسة واللؤلؤ، ووصل به الأمر أن تمنى لو تحولتْ جالاتيا التمثال لمرأة حيّة، ولم يكن أمامه لتحقيق تلك الأمنية أن يشارك في يوم عيد فينوس إلهة الحبّ والجمال، كي يدعوها ويتوسل إليها أن تهب الحياة لتمثاله وتحقق له رغبته. فاستجابت فينوس لدعائه، وأحيتْ له تمثاله، فلما عاد من العيد، ذهب لتمثاله وأخذ يناجيه كالعادة، فشعر أن فيه حياة، فعلم أن إلهة الحب فينوس استجابت لدعائه وتوسلاته، فأقبل على تمثاله جالاتياً مُقبّلاً ومعانقاً، ثم تزوجها، وقيل إنها، ولدت له بنتاً سمّاها بافوس وهي التي أسست مدينة بافوس في قبرص[١٤].

أما ما فعله توفيق الحكيم في مسرحيته هذه، فقد أقامها على شخصيتين رئيسيتين؛ هما الفنان النحّات "بجماليون"، و التمثال "جالاتيا" الذي صنعه بيديه، ثم أحبه، وأضاف المؤلف إلى هاتين الشخصيتين شخصيات أسطورية يونانية مثل "نرسيس" الذي تقول الأسطورة القديمة أنه كان فتى جميل الخلقة مزهوًا بنفسه معجبًا بجماله فكان يطيل النظر في الجداول ليرى جماله منعكسا فيها حتى مسخته الآلهة زهرة هي النرجس، ثم أضاف المؤلف شخصية إيسمين الفتاة الأسطورية التي عرفت في الأدب اليوناني القديم بالحكمة والنبل، وهناك شخصيتان من الآلهة "أبولو" إله الفن و "فينوس" إله الحب!

إنّ توفيق الحكيم يطرح قضية كاملة تامة غير قابلة للتطوير؛ فقد بدأ "بنرسيس" وهو بُعدٌ من أبعاد الفنان "بجماليون" لأنه حارس لعمله الفني ليس غير، ولكنه ملتزم بهذه الدائرة الفنية يحاول ألا يبرحها.. يحاول ألا يتجاوزها لئلا يقع فيما لا تحمد عقباه.

ويواجهه الحكيم ببعد آخر، له أثره وله قدرته على تزيين الحياة وتصويرها بأشهر حالاتها وأزهارها! وتحاول الحياة أن تخرجه من دائرته. وتمثل الحياة في "إيسمين" وحاول أن يدير بين الاثنين صراعا... كي يمهد للصراع الكبير بين الفن والحياة أو الفنان والمرأة. فالتمثال العاجي الذي صنعه الفنان بيجماليون، لمرأة هي (جالاتيا) عشقه عشقاً قوياً بفعل فينوس إله الحبّ والجمال، التي ألقت في قلبه حب هذا التمثال إلى الحد الذي يضرع معه إلى الآلهة كي تنفث الحياة فيه وتستجيب الآلهة وتتحول جالاتيا التمثال إلى امرأة يضج فيها الجمال والحب والحياة ولم يستطع الفنان أن يبتعد عن جالاتيا الحية، فتزوجها، لكن ما إن يسعد بجماليون بامرأته الحية وقتا قصيرا حتى تخضع هذه المرأة لغريزتها الطائشة فتفرّ مع نرسيس ربيب بجماليون وحارس فنه، لتمثل بذلك صورة المرأة السلبية التي لا تستطيع التخلص من نقص الحياة فيها، فتخون عاشقها مع كائن آخر، ثم حين يعود إلى البيت يجدها تحمل مكنسة لتنظف البيت مما علق به من غبار، فيجنّ جنون بيجماليون الذي كان يعتقد أن ما صنعه بيده من فنّ وكمال لا يمكن له أن يصاب بملوثات البشر في الحياة، فنراه لا يصدق ذلك، ويصرخ بأعلى صوته رافضاً ما حصل لفنه من

نقص حين دبّت به الحياة، ويأتي أبولو إله الفنّ لنجدته فيوقع على قيثارته أنغاما تلقي في نفس المرأة الحكمة والمعرفة فتعود إلى زوجها تائبة. لذا فالمؤلف يريد أن يقول، إنّ (المرأة) جالاتيا منذ أن خرجت من دائرة الفن واتجهت إلى دائرة الحياة تبدأ بالحمق والسخف والتفاهة، ومنذ أن بدأت التوجه إلى دائرة الفن تبدأ بالفهم والنبل وتخطو نحو الكمال[١٥].

هذا ما يحدث في بناء المسرحية فنيًا فالمؤلف أراد أن يقول أنّه لا تعايش بين الفن والحياة وهو بالطبع يقف إلى جانب الفن ومن هذا المنطلق الرومانسي كان بطل الحكيم، الفنان بجماليون، غريب الأطوار، شارد اللب، كثير الإطراق كئيبًا حزينًا مسكينًا حاد الانفعالات ثائرًا. لذا لم يطق الفنان(بيجماليون) أن يمسّ النقص فنّه المتمثل بتمثاله(جالاتيا) حين دبّت به الحياة، وقد رأيناه لا يستطيع رؤية ذلك، فيصرخ بأعلى صوته وينادي على الإلهة: "أيتها الآلهة... يا فينوس.. يا أبولو.. ردوا عليّ عملي... وخدوا عملكم... ردوا عليّ فني... أريدها تمثالًا من العاج... كما كانت!". ليهوي عليه بمعوله محطمًا، بهذا التقرير وهذا التأكيد يصارح بجماليون الآلهة بالحقيقة، فلقد صنع هو الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه (الحياة) كل ما في جالاتيا من روعة وبهاء هو منه؛ من فنّه وإبداعه، وكل ما فيها من سخف وهراء هو منهم في الحياة التي منحوها لتمثاله (فنه).

وهكذا، نجد أن الحكيم، تجاوز ما ورد في الأسطورة، حين أضاف شخصية نرسيس وإيسمين، والجوقة، وحين نسج أحداثاً أخرى من خياله لتروي ظمأه التأملي، فجعل الحياة سبباً للنقص والألم، وأنّ الفنان يفضل أن يرى فنه كاملاً تاماً جامداً على أن تدبّ فيه الحياة فينقص. وهو ما رأيناه في صراخ بيجماليون حين فوجئ بجالاتيا التي صنعها بيديه كيف خانته حين كتب لها الحياة، وكيف أكبّت على تنظيف البيت، وعلاها الغبار، وهي التي أرادها نموذجاً للجمال والمثال والكمال.

ج- شخصيات المسرحية ودلالاتها:

يمثل بجماليون الشخصية الرئيسة في المسرحية، فهو الفنان ورمز قضية الفن والإبداع، وهو يجسد شخصية المؤلف" الحكيم" إزاء قضية الفن والحياة، لذا نجد تردد بجماليون هو تردد الحكيم بين الفن والحياة، وهذا دليل على حضور المؤلف في المسرحية. أما الجوقة فهي لسان المؤلف أو هي الضمير الجمعي أو الأخلاقي في تعليقها على الحوادث، رغم أنها لا تسهم في إدارة الأحداث.

أما شخصيتا أبولو وفينوس فهو شخصيتا الظلّ الأسطوري ورمز القوة التي يلجأ إليها بجماليون عند الضعف، لأنهما رمز الألهة، فأبولو هو الذي صنع الفنّ في بجماليون وألهمه الابتكار والإبداع، وفينوس هي التي ألهمته الحب وجعلته يتوق للحياة، والصراع بين بيجماليون الفنان والحياة " جالاتيا" هو الصراع نفسه بين الآلهة، فكل واحد حريص أن ينتصر على الآخر، ويثبت أن ما يمثله هو الأهم والأصوب. أما نرسيس وإيسمين فيمثلان الجانب المنتصر للحياة والحبّ، لذا نجد بجماليون حين يخاطب نرسيس حارس تمثاله يقول له:" إني إذا أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي. إنما أرى صورتك أنت. نعم أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك، انت الشطر الجميل العقيم من نفسي، أنت الخطيئة التي كتبتْ على كل فنان أن يحمل وزرها..."[١٦].

إنّ بجماليون في المسرحية شخصية محورية، دائما نجده في دائرة الضوء، حتى في أثناء غيابه عن دائرة الحدث، فحين يدور الحوار بين أبولو وفينوس في الفصل الرابع، فإنّ الحديث يكون عنه، لذا يظهر في المقدمة والعرض والنهاية، حتى حين يكون الحوار بين أبولو ونرسيس أو إيسمين يكون محور الحوار بجماليون. وظهور بجماليون على الأغلب

يستدعي ظهور نرسيس كظلّ له، فهو الشطر الآخر من بجماليون الفنان وحينما يحتاج إلى الحديث عن عقوق المخلوق للخالق يستدعي ذلك ظهور إيسمين(الخالق بالحب)، وحين يحتاج إلى نعمة الحب يستدعي فينوس(مانحة الحب والحياة) فبجماليون يبقى المحور الرئيس والموجه للشخوص حسب الرغبة والموضوع[١٧].

د- الرسالة والدلالة في المسرحية:

هذه المسرحية هي إحدى مسرحيات الحكيم الذهنية، فهي تخاطب العقل، وتصور الصراع الكائن بين الفنّ والحياة، وتبين أنهما لا يلتقيان ولا يتعايشان؛ فالفنّ الآتي من التأمل والبحث عن الكمال إذا دخل فيه شيء من الحياة نقص، ولم يصبح مثالاً.

وقد أوضحنا من قبل أن عصر الحكيم الذي عايشه في بدء حياته الفكرية، كان عصراً يغلب فيه على الناس عدم تقبل أي جديد يغير من حياتهم، حتى لو كان في ذلك فائدة كبيرة لهم! لذا نظروا إلى المسرح في أول أمره نظرة خاطئة، فظنوا أن فيه مجال التسلية واللهو، لا مجال العقل والفكر والإبداع! وربما كان الأمر كما رأى ميخائيل نعيمة -الذي عايش ذاك الزمان- من أنّ الناس لا يفهمون الأشياء كما يفهمها الفنان؛ ولا يعايشونها كما يعايشها، فهو يرى أن العاطفة إذا كانت مادة الحياة كما يراها الرومانسيون، فإنّ الفنان سواء أكان شاعراً أم كاتباً لا يعيش مقبوراً في الأحوال العادية التي يحلق بها الناس، لكنه يحلّق فوق اليوم الذي يعيش فيه في أعماق الزمن آخذاً بأطراف ما مضى وما يستقبل[١٨]، هو بين الناس غريب، بل هو غريب حتى نفسه، لكن وجوده هو الوجود الحقيقي؛ لأن القصد من الوجود هو الطموح إلى ما وراء الوجود..[١٩]. ولعل هذا كان يشعر به الحكيم؛ فهو يريد التغيير ليس من أجل التغيير فقط، بل لأنه يرى الحياة من حوله لا كما يراها سائر الناس. والصحيح أن هذا ليس مأساة الحكيم وحده؛ بل هي مأساة الأدباء بعامة في كل زمان ومكان.

لقد واجه توفيق الحكيم في مسرحية بجماليون مشكلة الهوة العميقة التي تفصل كمال الفكر والفن عن نقص المادة والحياة، وصور لنا حيرة الفنان العبقري الذي خلق هذا التمثال الرائع الكمال تمثال "جالاتيا"، وعشق ما خلقت يداه فصلّى للآلهة أن تبث فيها الحياة، فلما استجابت الآلهة أدرك أن الآلهة حبست "جالاتيا" في سجن الزمان والمكان وقيدتها بأصفاد الضرورة، ونزلت بها من كمال الفن المثالي إلى نقص الحياة المادية. وكان في هذا شر عقاب له على تململه بالكمال المجرد في الفكر والفن، وهنا يتم توفيق الحكيم أسطورة اليونان فيجعل الفنان العبقري "بيجماليون" يضيق بنقص الحياة ويندم على صلاته الأولى، ويصلي للآلهة أن يستردوا هذه الهبة الجميلة الفظيعة، هبة الحياة حتى يسترد هو ما خلق من كمال لفكر والفن. وتستجيب الآلهة لدعائه... فيجن جنون هذا الفنان الحائر بين الكمال العظيم والنقص الخصيب ويهشم التمثال". ومن هنا فإن هذه الانفعالات العاطفية والجيشان الحسي عند الفنان "بجماليون" يمكن في مثل هذا العمل الرومانسي أن يسقط على الكاتب نفسه، فبجماليون هو المثل الأعلى للفنان الذي كان يطمح إليه الكاتب نفسه له.

إذا كانت أسطورة بيجماليون تؤكد أن الفن لا يمكن له أن يستغني عن الحياة، وظهر ذلك حين توسل بيجماليون إلى إلهة الحب والجمال فينوس بأن تهبّ الحياة لتمثاله الذي أحبه" جالاتيا"، وتستجيب فينوس لبيجماليون، فيشعر بالسعادة الغامرة، ويتزوج منها ويعيشان حياة هانئة. أما الحكيم فكانت رؤيته مختلفة كلياً؛ فهو لا يرى في الحياة السعادة المطلقة التي يوفرها الفن له، وهو مقتنع أن الحياة عدو الفنّ والجمال، ولا يمكن لهما أن يتعايشان، وأنّ الفنّ والإبداع إذا تحول إلى غرائز وهواء وشراب وطعام شابه النقص، وأتى بالألم، وقد دلل على ذلك بما

أصاب جالاتيا حين دبّت فيها الحياة وتحركت فيها الغريزة، كان أول ما فعلته أن هربت مع نرسيس وتركت عاشقها وصانعها بجماليون. لذا فالرسالة التي قصدها الحكيم من مسرحيته هذه أن الأساطير تقدم الإنسان في وفاق مع الطبيعة والحياة[٢٠]، وأن الحقيقة هي عكس ذلك، فالمرء الفنان المبدع لا يمكن أن يجد سعادته المثالية في الحياة أو الطبيعة، وسيبقى الجمال بنظره صورة متخيلة متمناة لا وجود لها في الحياة التي هي مجمع الفساد والمعاصي والآلام.

هـ- بين برناردشو والحكيم:

ذكر توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته، أن بيجماليون الأسطورة قد استخدم في كل فروع الفن على التقليد، ولا بد أنها أفرغت في مسرحيات عدّه، وإن كان لا يعرف غير قصة الكاتب الأيرلندي برناردشو.

لقد كتب برنارد شو مسرحية عن بيجماليون، وضمت مسرحيته ثلاث شخصيات رئيسية، هي العالم الأرستقراطي هنري هينجز، وصديقه الكولونيل بيكرنج، والفتاة اليزا، وتبدأ المسرحية حيث يتراهن العالم مع صديقه أن يجري بعض التجارب العلمية على الفتاة الفقيرة بائعة الزهور في الشارع، ليحولها إلى سيدة أنيقة، تتحدث برقة، وتأخذ مِشية الأميرات. ومع مرور الوقت بدأ في تنفيذ رهانه، وبالفعل كانت الفتاة تبدي استعدادًا واضحًا للتعلم، وتحسنا في مستواها الفكري والاجتماعي بذهابها إلى الحفلات المختلفة، كان يبدو عليها مظهر الرقي والبرجوازية، انتبهت في النهاية إلى أن كلا الرجلين لا يقيمان لها وزنًا أو مكانة مرموقة، فقررت التمرد، أية حياة تصلحُ لفتاة يعاندها هاجس المادية؟ تقول في قرار نفسها هل أصبحتُ مجرد دميَّة يتداولها الجميع، هل أنا مجرد مادة تجارب علمية؟ لم تفلح محاولات اليزا ووالدته في ردعه، فتقرر اليزا الانتقام، تخبره أنها ستتزوج من صديقه فريدي؛ ذلك الشاب الذي يطاردها منذ سنوات، وتتحداه في عمله، حيث تقرر أن تصبح عالمة صوتيات، وتترك زهورها تذبلُ على الأرض، وكان تأثر توفيق الحكيم بالأسطورة الإغريقية، تأثرًا مباشرًا، ذكر أنه شاهد فيلمًا عن بجماليون في القاهرة، بعد أن تعلقت عيناه بلوحةٍ شاهدها في باريس للفنان "جان راوكس". يلتقي في هذه القصة الحلم بالأسطورة، ومن المعروف أن معظم أحلامنا كالأسطورة لا تراعي المنطق المنظم، كما لا تهتم بمقولة الزمان والمكان، وكما يقول إريك فروم بأن هناك تشابها ينتج عن قدرتنا الإبداعية في النوم كما في الأساطير التي هي أقدم مبتكرات الإنسانية، إذ ثمة حقيقة واقعة تؤكد بأن الكثير من أحلامنا شبيه بالأساطير، سواء من حيث الأسلوب أم من حيث المضمون كذلك يشتركان، حين ينتقلان من الشفاهية إلى الكتابة بكونهما يكتبان بلغة واحدة هي اللغة الرمزية [٢١].

في مسرحية توفيق الحكيم، تمنى بجماليون أن يتحول هذا التمثال الحجري لامرأة غاية في الجمال كي يتزوجها، وعندما ابتهل إلى فينوس إلهة الجمال وتم له ما أراد، لم يتوقع بجماليون النحَّات البائس أن تتحول زوجته "جالاتيا" الرقيقة إلى امرأة تلهو مع نرسيس في الحقول الشاسعة، وتتكوّن تجاعيد وجهها بمرور الوقت.

لم يدرك بجماليون قسوة الزمن، والذي بدأ في حفر تجاعيده على وجهها ورحل، أيهما يدوم الجمال أم القبح؟ أين المُثل العليا والفضائل التي كان يؤويها التمثال؟ كل هذه الأسئلة كانت نقمة على رأس بجماليون، تحدى ذاته، عاندها، ولم يدرك حقيقة أن تمشي بقدميك على الأرض، بدلاً من أن تحلق بأجنحة شمعية في سماء لزجة. عالم توفيق الحكيم هو نواةٌ مصغرةٌ للفنان الباحث عن حكمة الجمال والوجود، أما برنارد شو كان يبحثُ في إطار نفعي اشتراكي تتضافر خلاله أدوات العالم وتجاربه ومدى نفعها وقيمتها في المجتمع ككل، بالرغم من أن مصدر الأسطورة واحد، إلا أن الإطار الذي نُسجتْ فيه مختلف.

من هنا يُمكننا تخيل الحكيم فنانًا يقبضُ على ريشته، يريد تغيير العالم من خلال باقة ألوانٍ مع إضافة بعض الفلسفة والحكمة، أما برنارد شو فهو أكثر واقعية، حين يلعبُ على التفاوت الطبقي والبعد الأنثروبولوجي للشخصية النسائية. كذلك وجدنا الفنان في مسرحية الحكيم مندمجا، رغم تردده، بفنه إلى درجة العشق والرغبة بالتوحد به والزواج، وقد رأى د عز الدين المناصرة "أن بجماليون أكثر واقعية من هيجنر، رغم الواقعية الشكلية التي تطغى على مسرحية برنارد شو ورغم الرومانسية المفرطة في مسرحية الحكيم دون أن تفقدها طابعها..."[٢٢].

الخاتمة

حاول الحكيم أن يعالج إشكالية الفن والحياة، لكنه ترك الصراع قائمًا بينهما دون تحديد من سيحسم الصراع لصالحه في النهاية، كان يتساءل في سره هل الجمال في حدّ ذاته غاية؟ أم أن هذا الجمال لابد أن يتحول مادة ملموسة لها قيمة نفعية؟ هل يجب على كل منّا أن يحاكي نصّه دون أن يخضعه إلى القوانين الأرضية؟ فالفن هنا يجب أن يُعامل معاملة خاصة دون أن يقترب من الزيف والراديكالية.

يمكن القول، إنّ توفيق الحكيم يسقط في هذه المسرحية صراعه الداخلي بين الرغبة ببقاء الفن بمعزل عن الحياة وبين ربطه بالحياة، إنه صراع يشمل الكثير من المبدعين الذين يرغبون في تقديم فن خالد وجميل، يحمل هم الإنسان ولا يكون نقيضا لما هو أبدي يهب الفن خلوده، ولعل هذا الصراع كان على أشده منذ الأربعينات (الفترة التي ظهرت فيها هذه المسرحية) لذلك نجد الحكيم يعقد مقارنة بين الفنان والآلهة فينوس، أبولون ليعلن أن الفنان يبدع الكمال، في حين تبدع الآلهة بشرا ناقصا يصيبه المرض والشيخوخة والموت، فيبدو كأنه متحمس إلى قضية "الفن للفن" لا يرغب في ربط الفن بالحياة، لكن هذه المعالجة الرومنسية المثالية لهذه القضية لا تصل بنا إلى شاطئ الأمان، إذ نلمح ترددا لدى توفيق الحكيم، لذلك وجدنا بجماليون في خاتمة المسرحية يدعو الآلهة مرة ثانية لتهب تمثاله الحياة، وحين لم تستجب يحطم هذا التمثال لبيّن استحالة الفن بمعزل عن الحياة، وقد لاحظ د. محمد يوسف نجم أن الصراع بين الفن والحياة من القضايا التي أرّقت الحكيم، إذ عالجها في العديد من مسرحياته وقصصه ومقالاته في "راقصة المعبد"و"عهد الشيطان" و "راديوم السعادة" و "الرباط المقدس" و "إيزيس"[٢٣]

المصادر والمـــــراجع

١- الحكيم، توفيق، مسرحية، "بجماليون"، مكتبة الآداب، القاهرة، (د. ت)

٢- الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩.

٣- رياض، كامل، نشأة المسرح العربي الحديث، موقع ديوان العرب رابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=٤١٠٣٥

٤- زيدان، جوزيف "المسرح العربي الحديث، الرحلة إلى البدايات"،المجلة(مجمعاللغةالعربية-حيفا)،ع١، ٢٠١٠.

٥- سراج الدين، محمد، فن المسرحية وسعته في العالم العربي، بحث منشور في مجلة دراسات في مجلة الجامعة الإسلامية العالمية، مج٣، ٢٠٠٦م.

٦- سلامة، أمين، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨م

٧- شكري، عبد الرحمن، الديوان، الإسكندرية، ١٩٦٠م.

٨- شلق، علي، النثر العربي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤

٩- كريم، سميحة، توفيق الحكيم المفكر الفنان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٧م

١٠- كورتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، د ار نينوى، ٢٠١٠م.
١١- علاوي، حميد، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٢م.
١٢- عيد، رجاء، دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٧م.
١٣- المناصرة، عز الدين "مقدمة في نظرية المقارنة" دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٨،
١٤- مندور، محمد، المسرح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.
١٥- نجم، محمد يوسف نجم "الطريق إلى الأصالة والابتكار، دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم" دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥،
١٦- نعيمة، الغربال، بيروت، ط٩، ١٩٧١م.

الهوامش

١ الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ض٣٣، ط٢، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩.
٢ مندور، محمد، المسرح، ص٢٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.
٣ شلق، علي، النثر العربي، ص٣٠٤، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤. وينظر أيضاً: جوزيف زيدان، "المسرح العربي الحديث، الرحلة إلى البدايات"ص١١١، المجلة (مجمع اللغة العربية- حيفا)، ع١، ٢٠١٠.
٤ رياض، كامل، نشأة المسرح العربي الحديث، موقع ديوان العرب رابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=٤١٠٣٥
٥ سراج الدين، محمد، فن المسرحية وسعته في العالم العربي، ص٢٦، بحث منشور في مجلة دراسات في مجلة الجامعة الإسلامية العالمية، مج٣، ٢٠٠٦م.
٦ كريم، سميحة، توفيق الحكيم المفكر الفنان، ص٢٩، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٧م
٧ الحكيم، توفيق، مسرحية بيجماليون، ص١٧.
٨ المصدر نفسه، ص ٨٥.
٩ مسرحية بيجماليون، ص٦٧
١٠ المصدر السابق، ص١٢٦
١١ نفسه، ص١٥١
١٢ مسرحية بيجماليون، ص١٦٠
١٣ الحكيم، توفيق، مسرحية، "بجماليون" ص١٥، مكتبة الآداب، القاهرة، (د. ت)
١٤ سلامة، أمين، الأساطير اليونانية والرومانية، ص٣٥، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٨م. وينظر كتابه: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ص١٠٧ مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م.وينظر أيضاً: كورتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، ص١٣٧، د ار نينوى، ٢٠١٠م.
١٥ عيد، رجاء، دراسة في أدب توفيق الحكيم، ص٦٣-٦٦، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٧م.
١٦ الحكيم، مسرحية بيجماليون، ص٤٢.
١٧ علاوي، حميد، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص١٠٧، مرجع سابق.
١٨ نعيمة، الغربال، ص٥٥، بيروت، ط٩، ١٩٧١م.
١٩ شكري، عبد الرحمن، الديوان، ص٢٨٧، الإسكندرية، ١٩٦٠م.
٢٠ علاوي، حميد، توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم، ص٨٢، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٢م.
٢١ إريش فروم "الحكايات والأساطير والأحلام" ص١٣، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٠.
٢٢ عز الدين المناصرة "مقدمة في نظرية المقارنة" ص٢٥٧، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٨.
٢٣ د. محمد يوسف نجم "الطريق إلى الأصالة والابتكار، دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم" ص٦٢، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.