دراسة صورة فاوست في مسرحية حامد إبراهيم: فاوست الجديد ومسرحية محمد سالم: عقد مع الشيطان، في ضوء الأدب المقارن

نضال موسى الموسى*

* حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة اسكس عام 1984.
يعمل أستاذًا مشاركًا في الجامعة الهاشمية - الأردن.

AJH
98

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة صورة فاوست في الأدب العربي، خاصة في مسرحية حامد إبراهيم **فاوست الجديد** ومسرحية محمد سالم **عقد مع الشيطان**، ونظرًا لتأثر الكاتبيْن بالتصوير الدرامي لقصة حياة فاوست في الأدب الأوروبي، فإن البحث يعرض في البداية الملامح الرئيسة لأسطورة فاوست في مسرحية مارلو **مأساة الدكتور فاوست** ومسرحيتي جوته **فاوست: الجزء الأول وفاوست: الجزء الثاني** حيث نجد أن الأسطورة، عند كل من الكاتبيْن تتخذ شكلاً وسمات مميزة ناجمة عن التداخل بين الاتجاهات الفلسفية والفكرية للكاتب وعوامل اجتماعية وثقافية نابعة من التراث الحضاري المميز في كلّ من إنكلترا وألمانيا.

ويمهّد هذا العرض لعقد المقارنات بين المسرحيات الأوروبية من جانب، ومسرحيتي **فاوست الجديد وعقد مع الشيطان** من جانب آخر، مما يسهم بالطبع في تفهّم أعمق لطبيعة الأحداث، وكذلك في الكشف عن مواطن الأصالة في كل من المسرحيتين العربيتين. وكما هو الحال في المسرحيات الأوروبية، تعكس المعالجة الدرامية لأسطورة فاوست في المسرحيتين العربيتين ميول كل من الكاتبيْن الفكرية وكذلك المؤثرات الحضارية العربية العامة. وبالفعل، تتيح مرونة أسطورة فاوست الفرصة لحامد إبراهيم ومحمد سالم كي يتخذا منها إطارًا فنيًّا للتعبير عن آرائهما الخاصة إزاء الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في المجتمع العربي المعاصر.

في الجزء الأخير من مقالة ماثيو آرنولد (Mathew Arnold) التي تحمل عنوان «وظيفة النقد في الوقت الحاضر» (The Function of Criticism at the Present" "Time") يجد القارئ دعوة إلى المتخصصين في الأدب الإنجليزي للسعي للاطلاع على أدب آخر كخير وسيلة للتعمق في فهم الأدب الإنكليزي واستجلاء مواطن الأصالة فيه. ومع أن آرنولد لا يعد من رواد الأدب المقارن إلاّ أنه بدعوته هذه يبشر بإقامة العلاقة الوطيدة بين الأدب المقارن والأدب القومي منذ نشأة الأول كمنهج دراسة أدبية مستقلة في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. فهذا غويار (Guyard)، أحد رواد الأدب المقارن الفرنسيين، مثلاً، يقول: «فالتعمق في دراسة تأثير شكسبير أو جيته في فرنسا يؤدي إلى التعمق في دراسة الأدب الفرنسي، والكشف عن طابعه المميز»[1]. وعلى النحو الذي ينادي به آرنولد تمامًا نجد أ. أوين أولدرج (A. Owen Aldridge) أيضًا يقول: «يتحتم على طلاب الأدب الأمريكي التعرف على آداب أخرى كوسيلة تعينهم على سَبْر غَوْر الأدب القومي»[2]. وهذا أيضًا فرانسوا يوست (Francois Jost) يؤكد من جانبه تفوق النقد الأدبي القائم على تناول الأعمال الأدبية من المنظور القومي والمنظور العالمي معًا على النقد المعزول للأدب القومي الواحد[3].

وقد حظي هذا الجانب من الأدب المقارن بعناية خاصة من دارسي الأدب المقارن العرب؛ فمحمد غنيمي هلال - على سبيل المثال - يذهب إلى حد اعتبار الأدب المقارن «علمًا من العلوم التابعة للأدب القومي، تشرح نواحيه الغامضة وتكشف عن العوامل التي تتحكم فيه»[4]. وفي نفس السياق يقول صفاء خلوصي: «فالأدب المقارن لا يلقح أدبنا بعناصر جديدة تساعد على نموه فحسب، بل إنه ينقد أدبنا في ضوء الآداب الأخرى... فهو عنصر هام من عناصر النقد الأدبي الحديث، وتربطه به أكثر من وشيجة»[5]. أما إنجيل سمعان فإنها تشير في مقدمة كتابها، **دراسات في الرواية العربية** (1987) إلى الفوائد الكبيرة التي يحققها اتباع المنهج المقارن في تناول الأدب القومي. تقول المؤلفة في مقدمة كتابها: «وتأتي هذه الدراسة في الرواية العربية من منطق اهتمام الدارس المتخصص في أحد الآداب الأجنبية - وهو الأدب الإنجليزي في هذه الحالة - بالأدب القومي جنبًا إلى جنب مع الأدب الأجنبي، بحيث يتاح إلقاء بعض الضوء على جوانب الأدب القومي من وجهة نظر عالمية، وربما أكثر انطلاقًا في بعض النواحي

وخاصة من حيث إتاحة الفرصة لعقد بعض المقارنات بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي أو الفرنسي مثلاً»[6].

انطلاقًا من هذه المبادئ العامة للأدب المقارن، إضافة إلى عنصر تأثر الكتّاب العرب بأسطورة فاوست في الأدب العالمي، فإن هذا البحث يعني بدراسة صورة فاوست في الأدب العربي وتحليلها[7]، خاصة في مسرحية حامد إبراهيم **فاوست الجديد** (1986) ومسرحية محمد سالم **عقد مع الشيطان** (1988) على ضوء نماذج أسطورة فاوست كما نجدها في الأدب العالمي. في كتابه الذي يحمل عنوان **مصير فاوست** (The Fortunes of Faust) ويشير ي. م. بتلر (E. M. Bulter) إلى ما لا يقل عن خمسين عملاً أدبيًا (روايات، ومسرحيات، وقصائد شعرية) تعالج المادة الفاوستية[8]. ومن أبرز هذه الأعمال وأكثرها أهمية مسرحية مارلو (Marlowe) **مأساة الدكتور فاوستس** «(The Tragical History of Dr. Faustus) في عام (1604) ومسرحيتي **جيته فاوست: الجزء الأول** (Faust: Part One)، في (1808) **وفاوست: الجزء الثاني** (Faust: Part Two) في عام (1832). وفي سياق تحليلنا للمسرحيتين العربيتين سنشير إلى بعض الأعمال العالمية الأخرى خاصة مسرحية بول فاليري (Paul Valery) **فاوست كما أراه** (Mon Faust) في عام (1946). ولكن نظرًا للأهمية الخاصة التي تتمتع بها كل من مسرحيتي مارلو وجيته، بالإضافة إلى تأثر الكتّاب العرب بهما بشكل خاص، نودّ في البداية أن نقدّم عرضًا موجزًا للصورة التي اتخذتها أسطورة فاوست في كلّ من المسرحيتين.

يجمع النقاد على أن قصة حياة فاوست كما يصّورها مارلو، ليست إلاّ تجسيمًا دراميًا وفنيًا لروح عصر النهضة التي تنطوي على تقديس مبادئ الحرية والفردية، وكذلك الدفاع عن حق الفرد في أن يسعى لتحقيق ما تصبو إليه نفسه من أحلام وطموحات. وعلى حد تعبير هاري ليفن (Harry Levin) يمكننا اعتبار المونولوج الداخلي الذي يستهل به مارلو أحداث مسرحيته بمثابة قائمة جرد (inventory) لعقلية عصر النهضة[9]. ففي هذا المونولوج يفصح فاوست عن تبرمه بالإمكانيات المحدودة للعلوم التقليدية كالمنطق والطب والقانون، وكذلك علم اللاهوت، في أن تروي شغفه الشديد بالمعرفة. ويحس القارئ بمدى تعطش فاوست للمعرفة ورغبته العارمة في

تجاوز إمكانيات العالم المحدود بواسطة تكراره لكلمة (end) بمعنى (حد)، خمس مرات في السطور الأولى من المونولوج. وفي خضم ثورته على الآفاق الضيقة لكل فروع العلوم التي تحد من حريته في الانطلاق نحو تحقيق طموحاته الفردية اللامحدودة، وجد فاوست ضالته في ممارسة السحر كأداة تعينه على تخطي القوانين الطبيعية والبشرية، وبالتالي تحقيق طموحاته الخارقة. وفي مقابل تحقيق مثل هذه الطموحات يبيع فاوست روحه للشيطان، مرتكبًا بذلك إثمًا عظيمًا، يؤدي به في النهاية إلى الهلاك في الجحيم الأبدي.

ويرى بعض النقاد في العظات والتحذيرات التي تشتمل عليها عبارات الجوقة في تعليقها على النهاية المأساوية لقصة حياة فاوست دليلاً على تأثر مارلو بالخط الدرامي فيما يسمى بالمسرحية الأخلاقية (Morality Play) ذات الأهداف التعليمية التي كانت رائجة في العصور الوسطى وبداية عصر النهضة. واستنادًا إلى البعد الديني الذي تتخذه العظات والتحذيرات التي ينهي بها مارلو مسرحيته، يذهب روماجل (Roma Gill) إلى حد اعتبار المسرحية «وثيقة دينية»[10] يهدف مارلو من كتابتها إلى تمجيد تعاليم الديانة المسيحية، خاصة فيما يتعلق بتوقيع أقصى العقوبة على من تزين له نفسه تجاوز حدوده البشرية بواسطة ممارسة السحر.

ولكننا نرى أن مثل هذا التحليل لأحداث المسرحية ينطوي على قدر كبير من الإفراط في التبسيط؛ إذ بينما يؤكد مارلو التزامه بتعاليم الديانة المسيحية، نجده أيضًا يبدي تعاطفًا كبيرًا نحو بطله في محاولته تحقيق طموحاته الفردية، ويبدو ذلك بصورة جلية في الهالة الرومانسية التي يضفيها مارلو على بطله طوال المسرحية. إضافة إلى ذلك فإن القراءة الدقيقة والمتأنية للسطور التي تسبق عبارات الجوقة، التي أشرنا إليها توًا، تكشف النقاب عن رغبة مارلو في التغني بما انطبعت عليه روح فاوست من تعطش للارتواء من نبع المعرفة استجابة لعاطفته المتأججة في تحقيق ذاته كفرد متميز.

التلميذ الثاني: ***حسنًا أيها السادة، رغم أن فاوست قد انتهى على النحو الذي يهزّ كل قلب مسيحي أسى عندما يذكر ما حدث له، إلاّ أنه كان يومًا تلميذًا يثير الإعجاب لولعه الشديد بالمعرفة في مدارسنا الألمانية هكذا فإننا نعطي أطرافه الممزقة حقها من مراسم الدفن، وسيرتدي جميع الطلبة ملابس***

الحداد حزنًا عليه، ويتولون إنجاز مراسم جنازته، المثقلة بالآلام والأشجان[11].

يمكننا تفسير هذا التناقض في موقف مارلو إزاء بطله الذي يمثل مبدأ الفردية محور حياته، بما حظي به مثل هذا المبدأ من قدسية في التراث الإنجليزي على مر العصور، ومن ناحية أخرى ليس بوسع أي فنان تنطوي روحه بطبيعة الحال على عشق مبدأ الفردية وتقديسه، وفقًا لما يراه د.هـ. لورنس (D.H.Lawrence)، أن يتخلى عن أبطاله الخياليين الذين يكرّسون حياتهم لتحقيق ذواتهم استجابة لما تمليه عليهم ميولهم الفردية[12].

ويوازي التغني بطموح فاوست الناجم عن تمسكه وإيمانه القوي بمبدأ الفردية كضرورة حياتية ملحة في مسرحية مارلو الحفاوة التي حظيت بها روح فاوست في نهاية مسرحية جيته. ويمكننا تعليل ذلك ضمن إطار مفهوم د.هـ. لورنس لطبيعة العلاقة بين الفنان وأبطاله الخياليين، لا سيما أن إحساس فاوست بأهمية مبدأ الفردية في مسرحية جيته لا يقل عمقًا وقوة عما هو عليه عند نظيره الإنجليزي. أما على الصعيد الفكري العام فيمكننا تبين رابطة قوية بين ما حظيت به روح فاوست من احترام وتجسيده الدرامي لمبدأ السعي الدائم (Sehnsucht) نحو تحقيق الذات (Selbstbildung) على الوجه الأكمل، وهو المبدأ الذي يعد أهم الركائز الأساسية في الفلسفة الاجتماعية الألمانية. فهذا فلهلم فون هومبلت (Wilhelm von Humboldt) على سبيل المثال يقول: «يتم بناء شخصية الفرد تبعًا لما يتوافر لديه من هدف محدد يكرس حياته للسعي لتحقيقه»[13]. أما شيلر (Schiller) فإنه يقول في كتابه **الشعر البسيط والشعر الوجداني** (أي شعر الفطرة وشعر الصنعة) (Naive and Sentimental Poetry) (في عام 1795): «إن ما يعز على الفرد تحقيقه ولكنه يواصل السعي لتحقيقه أفضل بكثير مما يمكن تحقيقه»[14].

يمكننا التعرف على تجسيد روائي مبكر لمبدأ السعي الدؤوب للتطوير الذاتي في واحدة من أهم روايات جيته: **سنوات تدرب فلهلم مايستر** (Wilhelm Meisters Lehrjahere) في عام (1795) التي تعد الصيغة الأولية لما يطلق عليه الألمان رواية «تكوين الشخصية» (Bildungsroman) حيث يمثل السعي المتواصل نحو التطوير الذاتي الشامل أهم عنصر في حياة البطل الشاب. وكدليل واضح على العناية

الخاصة التي يوليها جيته لمثل هذه العاطفة نجده في الفقرة الأولى من الفصل الثاني في هذه الرواية يحاول استدرار عطف القارئ نحو بطله لما يتمتع به من استعداد واضح لمواصلة «السعي» على الرغم مما يعترض طريقه من صعاب تكاد في بعض الأحيان تثنيه عن المضي في سعيه نحو تحقيق ذاته: «إن من يسعى أمام أعيننا لتحقيق هدف ما... جدير بأن يحظى باهتمامنا. ولكن حالما يتحقق هدفه فإننا لا نوليه أي اهتمام، ومن الطبيعي أن تفقد الأهداف التي تتحقق اهتمامنا»[15].

أما في مسرحية فاوست التي يصفها م. هـ ابراماز (M.H.Abrams) بأنها «قصيدة تكوين شخصية» (Bildungsgedicht) فإنه انطلاقًا من تمثله لمبدأ السعي الدائم يقطع فاوست العهد على نفسه أمام مفستوفيلس بأن يكبل بالأغلال إذا مرت لحظة تغريه بأن يقول لها: «تريثي قليلاً فما أجملك»[16]، مما يعني طبعًا عدم تخليه عن الالتزام بمواصلة «السعي الدائم»، بغية تحقيق ذاته على أكمل وجه. وهكذا ينخرط في مغامرة تلو أخرى خشية أن تخلد نفسه إلى السكون والقناعة. وتبلغ شدة إيمان فاوست بمبدأ السعي الدائم درجة تجعله يحور العبارة المقتبسة من التوراة: «في البدء كانت الكلمة» بحيث تصبح: «في البدء كان الفعل». الفعل بصفته قوة حافزة إزاء مواصلة السعي الدائم. من هذا المنطلق تخف الملائكة لاستقبال روح فاوست بالحفاوة والتكريم في نهاية المسرحية وهم يرددون: «العضو النبيل في عالم الأرواح قد نجا من الشر: من يجتهد وهو دائب السعي نستطيع نحن تخليصه»[17].

وبالطبع، هنالك فارق بين الشكل النهائي لتطور سير الأحداث الدرامية في مسرحية مارلو ومسرحية جيته، ففي مسرحية جيته يؤكد صعود روح فاوست إلى السماء خلاصه الروحي، بينما يضن مارلو بالنجاة على بطله انعكاسًا، كما أسلفنا، لقوة تعاليم الديانة المسيحية إبان الفترة التي كتبت فيها المسرحية، ولكن المدة التي تفصل بين المسرحيتين وهي حوالي قرنين، شهدت الضعف التدريجي لهيمنة تعاليم الديانة المسيحية وتعاظم قوة التيارات الدنيوية الليبرالية التي مهدت الطريق لظهور عصر التنوير (Enlightenment) حيث أصبح بالإمكان تحقيق النجاة والغفران لروح فاوست على الرغم من خروجه على تعاليم الديانة المسيحية. وكما يرى بعض المحللين في مسرحية مارلو «وثيقة مسيحية» يرى بعض المعلقين أيضًا في مسرحية جيته وثيقة تعكس روح عصر التنوير[18].

يتضح من هذا العرض الموجز لتطور الأحداث في مسرحيتي مارلو وجيته مدى تأثر التصوير الدرامي لأسطورة فاوست بالعوامل القومية والاتجاهات الفكرية والفلسفية لكل من الكاتبين. ويدل ذلك بالدرجة الأولى على مرونة الأسطورة لتتشكل وفق معطيات البيئة ورؤيا الكاتب وهذا ما يفسر لنا انجذاب العدد الكبير من الكتاب في البلدان المختلفة لاستخدام الإطار العام لأسطورة فاوست أداة فنية يعبرون بها عن آرائهم ومشاعرهم الشخصية، ومنفذاً يطلون منه على عصرهم. وتحضرنا هنا عبارات فاوست في مسرحية بول فاليري (Paul Valery) **فاوست كما أراه**: «لقد كتب عني الكثير حتى لم أعد أعرف من أنا، حقيقة لم أقرأ كل ما كتب عني في هذه المؤلفات، ومنها دون شك أكثر من مؤلف لم أوفق في العثور عليه. لكن تلك المؤلفات التي عرفتها تكفي لإعطائي شخصيًا بما في ذلك حياتي الخاصة فكرة تتميز بغناها وغزارتها»[19] وفي الفصل نفسه يمضي فاوست إلى القول: «فأجد نفسي أيضًا أهلاً لكل المغامرات التي يضفيها عليّ المتعرضون لسيرتي الذاتية في كرم زائد»[20].

والآن دعنا نتناول ما آلت اليه أسطورة فاوست على يدي حامد إبراهيم في مسرحيته **فاوست الجديد**. في مقدمتها يؤكد حامد إبراهيم التزامه بالإطار التقليدي العام لأسطورة فاوست حتى إن بطله يظهر للمرة الأولى مرتديًا رداء العلماء في العصر الإليزابثي. ولكن أهم ما يميز مسرحية حامد إبراهيم من حيث الأحداث الدرامية هو أنها تبدأ حيث تنتهي مسرحية مارلو، إذ نلتقي بفاوست منذ البداية في الجحيم بعد انقضاء فترة العقد مع الشيطان. ولكن بدلاً من تصوير الجحيم على أنه مقر اللعنة الأبدية التي حلت بروح فاوست نجد أن حامد إبراهيم يجعله رمزًا للحرية التي يتمتع بها فاوست مادام قد أقدم على توقيع العقد مع الشيطان بمحض اختياره، وتمسك بحقه في أن يمارس حريته الشخصية. وعلى الرغم من أن الحرية تمثل عنصراً مهمًّا في حياة فاوست في مسرحيتي مارلو وجيته إلاّ أنها فيهما لا تحظى بالاهتمام الكبير نفسه الذي نجده في مسرحية حامد إبراهيم، إذ يمثل الإيمان الشديد بالحرية محور ارتكاز محاولات فاوست الجديد نحو تحقيق ذاته، وهذا أيضًا أهم ما يميز فاوست الجديد في مسرحية حامد إبراهيم عن فاوست الجديد في مسرحية علي أحمد باكثير (المسرحية

التي تحمل العنوان نفسه لمسرحية حامد إبراهيم)، إلا أنها تصور شخصية فاوستية تُعد «شبحًا» لشخصية فاوست في مسرحية جيته، وفقًا لما يراه أحمد الحجاجي[21].

نتيجة لولع فاوست الجديد الشديد بالحرية نجده يتقبل بصدر رحب ما قد ينجم عن ممارستها من الوقوع في الخطأ: ***«إن الظواهر الكونية مجتمعة لها قوانينها التي لا تخطئ، إنها على عظمتها ثابتة، فلا فضل لها فيما يمكن أن يسمى بالصواب، فهي لا تعرف الخطأ... لأنه لا إرادة لها... ليست لها حرية... رأيت إذن أن الإنسان أعظم من الكون... إنه في محاولته الوصول إلى الصواب يتعرض للخطأ وهو في محاولة إصلاح الخطأ يتطور»***[22].

تذكرنا هذه العبارات بتأكيد الرب في مسرحية جيته على غفران الخطأ ما دام ناجمًا عن التزام الفرد بمبدأ السعي نحو التطوير الذاتي، القضية المحورية في مسرحية جيته كما هو شأن الكفاح من أجل الحرية في مسرحية حامد إبراهيم: ***«الإنسان يخطئ طالما هو يسعى»***[23].

ونجد أيضًا صدى لهذه الفكرة الفلسفية نفسها في مسرحية بول فاليري **فاوست كما أراه**، حيث يشاطر فاوست في هذه المسرحية نظيره الألماني الإيمان القوي بضرورة تحلي الفرد بروح المغامرة بغض النظر عما قد يؤدي اليه ذلك من الوقوع في الخطأ: ***«فاوست: لكم تتحدث جيدًا... لكن ان أنا أصغيت إليك، فستطلب مني نصائح ياصديقي الشاب. غير أن أحسن النصائح لا تساوي أقل مغامرة، ولا تجنب قط أحدًا زللاً، إن لم توقعه في زلل آخر. أقسم لك أنه يجب أن يخطئ الإنسان»***[24].

وتمتاز قضية الحرية في مسرحية حامد إبراهيم أيضًا بأنها تتخذ بعدًا فلسفيًّا مستمدًا من أفكار سارتر الوجودية كما يتضح ذلك بصورة جلية في محاولات فاوست الجديد الربط بين «الحرية» و«المسئولية» على النحو الذي نجده في كتابات سارتر الفلسفية. في الجزء الأخير من المشهد الثاني يقول فاوست الجديد: ***«إيماني هو أنا... وأنا هو إيماني... ومرة أخرى يجب أن أكون أنا... أن أكون حرًا حرًا... وحريتي شرط لمسئوليتي»***[25]، وفي مكان آخر من المسرحية يقول فاوست الجديد: ***«أنا أعرف أن الحرية عبء ثقيل لا يعرف معناها إلاّ الرجال... ولكني أحملها راضيًا وسعيدًا أيضًا...***

فأنا أحمل نفسي وأؤكد ذاتي... الحرية أنا... وسأحمل نفسي إلى أي مصير ولكن حرًّا»[26].

يمكننا أن نتبين بوضوح الصبغة الوجودية لما يعتمل في نفس فاوست الجديد من أفكار عن الحرية والمسئولية إذا ما قارنا هذه الاقتباسات بما نجده في كتابات سارتر، فعلى سبيل المثال، في كتابه **الوجود والعدم** يقول سارتر: «إن المسئولية المطلقة... نتيجة طبيعية للحرية»[27]. وفي كتابه **الوجودية والإنسانية** يرى سارتر في الحرية عبئًا ثقيلاً قضى على الإنسان أن يتحمله: «قُضي على الإنسان أن يكون حرًّا»[28].

تتضح الأسس الوجودية لتوجهات فاوست الجديد أيضًا في إيمانه القوي بمبدأ «الالتزام». ففي حوار مع أحد الأشباح في الجحيم يقول فاوست الجديد: «**لا... لا... *أنا لا أعبث ولكني ثائر... وفي هذه اللحظة بالذات وعلى أرض الجحيم فأنا لم أعد فاوست الإنسان. ولكني أصبحت فاوست الموقف***»[29]. وتتجسد رغبة فاوست في الالتزام بصورة عملية باتخاذه موقفًا تجاه الإرهاب الفكري والسياسي السائد في الفترة التاريخية التي تصورها المسرحية. وعن طريق التزام فاوست الجديد بتعرية الإرهاب الفكري والسياسي الذي يتجسد في شخصية مارس يتمكن حامد إبراهيم من توسيع دائرة تناوله لقضية الحرية في المسرحية، بحيث تتجاوز البعد الفلسفي الوجودي الخالص لتشمل نقدًا للأوضاع السياسية المحلية:

فاوست: أتظن أني أساوم على حريتي؟

الصديق: بل تحفظها... وتحافظ عليها...

فاوست: أنا الآن أحافظ عليها وأحيطها بالقداسة... إن الفكر الحرّ لا يموت أبدًا... يستطيع هذا الكلب مارس القاء القبض على الكتّاب والأدباء والمفكّرين والأحرار... لكنه لا يستطيع أبدًا إلقاء القبض على كلمة حرة واحدة[30].

يقترن إحساس فاوست الجديد بالالتزام بما يتمتع به من حس جمعي، وهو أحد أهم العوامل التي تميزه أيضًا عن فاوست في مسرحيتي مارلو وجيته، ويعطي حامد إبراهيم أهمية خاصة لهذه القضية بما يشير إليه في مقدمته للمسرحية:

«ولقد عالج هذه الأسطورة القديمة الكاتب المسرحي الإنجليزي الأشهر كريستوفر مارلو في مسرحيته المعروفة **مأساة الدكتور فاوست**... لكن طموح فاوست في مسرحية مارلو على هذه الصورة الجريئة والخطرة معًا لا يقلل من شأنه سوى أنه طموح فردي استهدف شهوة ذاتية عارضة من شهوات النفس أضفى عليها مارلو من خياله الجامح الشيء الكثير»[31].

وفي المسرحية نفسها يهيئ حامد إبراهيم الفرصة لأحد الأشباح لأن يوجه النقد الشديد للطموح الفردي:

الشبح: الطموح الذي يسعى إلى خير الفرد والمجموع واجب... ومطلوب... وهو بهذا المعنى شريف ومقدس. أما طموحك يا دكتور فاوست فقد استهدف شهوة النفس بالخروج على قوانين العقل والمنطق... وهل من العقل والمنطق أن تبيع روحك الخالدة للشيطان جزاء متعة دنيوية زائلة... تخلد في الجحيم[32].

ولكن ضمن إطار مسرحية حامد إبراهيم يتمكن فاوست الجديد من التخلص من طموحه الفردي ليكرس ذاته للدفاع عن قضية الحرية التي يضحي بروحه في النهاية من أجلها، وبذلك ينجو من المصير الذي لقيه فاوست في مسرحية مارلو. وفي هذا أيضًا تتميز مسرحية حامد إبراهيم عن مسرحية محمد فريد أبي حديد **عبد الشيطان** (1945) حيث يتمشى هلاك طوبوز (الشخصية المناظرة لفاوست في المسرحية) مع موقف القرآن الكريم تجاه حلفاء الشيطان وأتباعه.

ونتيجة لتضحيته بروحه من أجل نصرة قضية الحرية يكسب فاوست الجديد لقب «سيد الأحرار»، ولكننا سنتناول هذه القضية بمزيد من التعليق عند مناقشتنا لمسرحية **عقد مع الشيطان**.

في غضون ذلك دعنا نلقي الضوء على قضايا أخرى تعالجها المسرحية، ففي الوقت الذي يشكل فيه الصراع من أجل الحرية قطب الرحى للتوتر الدرامي في المسرحية يحاول حامد إبراهيم أيضًا استغلال مرونة أسطورة فاوست وإمكانياتها لمعالجة قضايا عامة معاصرة كما هو الحال في مسرحية بول فاليري **فاوست كما أراه**، ولكن بينما يستخدم فاليري الأسطورة ليعبر عن «القلق» و«العبث» و«اللامعقول»

(بصفتها ملامح أساسية للحضارة الغربية الحديثة)، يلجأ حامد إبراهيم إلى معالجة قضية ذات أبعاد عالمية - الصراع بين العلم والقيم الأخلاقية والروحية في ظل التقدم العلمي الكبير في العصر الحديث:

فاوست: ... إن العلم ليس هو المعيار الحقيقي للتقدم... لقد أصبح العلم سلاحًا ضد الإنسان... العلم يصنع أدوات الدمار... يصادر حياة الإنسان ويسحقها... يجب علينا أن نضع العلم في معيار الأخلاق... فهو المعيار الحقيقي للتقدم[33].

في المشهد نفسه ينادي فاوست الجديد بالفصل بين الروح والعلم بوصف الثاني أداة للتقدم المادي البحت:

الشبح: مرة أخرى تسخر من العلم...

فاوست: كلا... ولكني أؤكد أن العلم ليس له قيمة دون الإنسان... وحينما أفقد روحي فإني أفقد نفسي. العلم لا يردها ولا يصنعها... فالعلم شيء... والروح شيء آخر[34].

ومن أجل إيجاد حل لمشكلة السيطرة على العلم والحيلولة دون استخدامه أداة لدمار الإنسانية يطالب فاوست الجديد بالعمل بما يطلق عليه «الموافقة الثلاثية»: ***«أنا أريد أن يخضع العلم للإنسان... وأن يخضع الإنسان للإله... أريد هذه الموافقة الثلاثية بين الله والإنسان والعلم»***[35].

يعكس مبدأ الموافقة الثلاثية[36] الطابع المحلي للخلفية الثقافية للكاتب الذي يحاول خلق شخصية فاوستية تتناسب مع الظروف المحلية وتجسد في الوقت نفسه رؤى الكاتب الفكرية والسياسية والعقائدية.

وفقًا لهذه المعطيات يزودنا محمد سالم بدوره بصورة أخرى لفاوست «كما يراه». في مسرحية **عقد مع الشيطان** تتخذ أسطورة فاوست طابعًا كوميديًّا استجابة لرغبة الكاتب في استخدام المادة الفاوستية كإطار لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية بأسلوب هزلي لاذع يعكس مرارة الظروف وقسوة المشاكل المحيطة

بالإنسان العربي في مصر إبان ما يسمى بعصر الانفتاح. من الناحية الفنية يقتضي هذا «الموقف التحويري»[37] لأسطورة فاوست خلق شخصية فاوستية عادية تفتقر إلى العناصر البطولية البراقة المميزة لشخصية فاوست في مسرحيات مارلو وجيته وحامد إبراهيم. ويحرص محمد سالم على تأكيد هذه الحقيقة حين يطلق على بطله اسم «زين من الناس». بالفعل ليس زين، الشخصية الفاوستية في المسرحية، سوى موظف عادي بسيط يمثل السواد الأعظم من موظفي الحكومة.

انسجامًا مع خلق هذه الشخصية الفاوستية العادية يستخدم محمد سالم حواراً واقعيًّا يناسب شخصية البطل. من بداية المسرحية حتى نهايتها يجري الحوار باللغة العامية على منطق الحديث الواقعي - بين الناس - في الحياة. ويمكننا القول إن محمد سالم «مؤلف واقعي» الهدف، واقعي الأسلوب. وبالمقارنة، بامكاننا اعتبار حامد إبراهيم «مؤلفًا فكريًّا» يستخدم أسلوبًا شاعريًّا يعتمد بشكل ملحوظ على استعمال الكلمات المختارة، والعبارات الرنانة، والحكم البليغة ليعبر بها جميعًا عن أفكاره الفلسفية وليصل إلى الكشف عن أغوار النفس الإنسانية، خاصة عاطفة البحث عن الذات ومحاولة التعرف على معنى الحياة - القضايا الرئيسة التي يكرس البطل حياته لها. دعنا هنا نورد مثالاً يوضح الأسلوب البلاغي الذي يستخدمه حامد إبراهيم:

فاوست: لا... لا... أنا لا أعبث ولكني ثائر... وفي هذه اللحظة بالذات وعلى أرض هذا الجحيم فأنا لم أعد «فاوست» الإنسان فحسب... ولكني أصبحت «فاوست الموقف»... إنها قضية كلية كما ترى... قضية كل انسان يريد أن يحيا وأن يعيش... وأن يحطم العوائق والسدود الظالمة... ولهذا أيضًا يجب أن يكون قويًّا ومتحديًّا... كلنا نمضي ولا أحد يستطيع التقهقر... صياحنا عال... صرخاتنا مدوية تختلط فيها الأفكار بالآهات... واللعنات بالغفران... والفكر بالإيمان... كل شيء يختلط... كل شيء يختلط...[38].

في الوقت الذي يعبر فيه هذا الأسلوب البلاغي عن الأفكار الفلسفية للبطل، فانه يسهم في خلق الجو الفكري العام الذي يلائم المسرحية، وذلك بالأسلوب نفسه الذي يُستخدم فيه الحوار الواقعي في مسرحية **عقد مع الشيطان** من أجل نسج جو

السخرية الذي ينسجم مع استخدام المؤلف لأسطورة فاوست لنقد الأوضاع السياسية والظروف الاجتماعية القاسية في البلاد العربية في فترة تاريخية محددة.

تحت وطأة مثل تلك الظروف يبلغ الأمر بزين أنه يحاول الانتحار في بداية المسرحية. وتعيد محاولة زين للانتحار في مسرحية **عقد مع الشيطان** إلى الأذهان محاولة الانتحار من قبل فاوست في مسرحية جيته نتيجة لإحساسه الدفين بالذنب تجاه مارجريت. وتعكس الأسباب المتباينة للإقدام على محاولة الانتحار في المسرحيتين اختلاف موقفي الكاتبين من حيث تحديد مصادر ديناميكية التطور الدرامي في المسرحيتين. ففي مسرحية جيته ليست محاولة فاوست للانتحار إلاّ انعكاسًا لتركيب بنيته الداخلية المعقدة التي تملي عليه تصرفاته كافة، بينما يكمن المصدر الرئيس لمتاعب زين في الأوضاع الخارجية المتردية ذات الآثار السلبية على تصرفاته وسلوكه في ممارسته لشؤون حياته اليومية.

يتمشى هذا الأسلوب مع هدف محمد سالم الأساسي في استخدام الأسطورة لتسليط الأضواء على الفساد الذي يعم الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في مصر في الحقبة التاريخية التي تصورها المسرحية، وهي الحقبة نفسها التي تتناولها مسرحية حامد إبراهيم بالنقد. وكما هو الحال في فاوست الجديد حيث يعبر فاوست الجديد عن محاربته لمصادرة «حرية الكلمة»، يبدي زين في مسرحية **عقد مع الشيطان** استياءه من عدم قدرته على التعبير عن أفكاره بحرية: ***«يمكن تكون عرفت من الملف بتاعي إن عندي ميول علمية... عندي كتاب علمي. استلهمته من الفقر. تصورت فيه الفائدة والخير اللي ممكن يعم البشرية لو عشنا كلنا في سلام القناعة... ماقدرتش أوصل أفكاري للناس... مش قادر أفهم إيه السبب في إعراضهم عن الحقيقة ومعطلين كتابي وأفكاري»***[39].

ولكن استخدام أسطورة فاوست في مسرحية **عقد مع الشيطان** أداة لتعرية الفساد الذي يعم مختلف نواحي الحياة في مصر أكثر شمولية مما نجده في مسرحية حامد إبراهيم في الغرض نفسه. في هذا الإطار يمكننا عقد مقارنات بين **عقد مع الشيطان** ومسرحية محمد فريد أبوحديد **عبد الشيطان** حيث يكرس الكاتب، كما يشير عزالدين إسماعيل، أحداث المسرحية لعرض صورة شاملة لتردي الأوضاع العامة في مصر خلال فترة الاستعمار الإنجليزي - الاستعمار الذي يتمثل في شخصية الشيطان

أهرمن، بينما يمثل طوبوز رئيس الوزراء محمد محمود الذي يقع فريسة لمكائد الشيطان (الاستعمار) وأساليبه الخسيسة في شراء ذمم الناس وإذلالهم وإغوائهم للتخلي عن مبادئهم وقيمهم، أما في مسرحية **عقد مع الشيطان** فإن محمد سالم يرمز بالشيطان إلى كل القوى الشريرة والعناصر الحاكمة الفاسدة في كل مكان.

ولكن بينما ينجح الشيطان في شراء روح طوبوز في مسرحية **عبد الشيطان** (كما هو الحال بالطبع في مسرحيات مارلو وجيته وعلي أحمد باكثير وحامد إبراهيم)، لا يحدث شيء من هذا في مسرحية **عقد مع الشيطان** (على عكس ما يوحي به عنوان المسرحية). يكمن السبب في عدم إبرام عقد بين زين ولوسيفر (الاسم الذي يستخدمه محمد سالم في تصويره لشخصية الشيطان)، كما يدل على ذلك البعد الفكري للمسرحية، في حدة انتشار الفساد وتغلب قوى الشر سواء على الصعيد المحلي أو العالمي لدرجة أن الشيطان، كما يبدو، لم يعد بحاجة ماسة لكسب مزيد من الأنصار والأتباع من بني البشر. إنه يعبر عن زهوه واعتزازه بزيادة عدد أتباعه وبنجاحه في نشر روح الفساد وتعزيز هيمنة القوى الشريرة إذ يقول لوسيفر: «***أنا خلصت مهمتي في صبرا وشاتيلا والشغل ماشي في جنوب لبنان... ومريت على زملائي العظام في ايرلندا وبولندا وأفغانستان بيأدوا عملهم بشكل رائع... ماشي كويس في مصر. اللعنة مستمرة ـ كل شيء هنا سهل... الانفتاح والفساد وعصابات المافيا... العمارات نازلة ترف***»[40].

في ظل مثل هذه الظروف لا غرابة إذن في عدم إبداء لوسيفر حماسًا قويًا من أجل شراء روح زين إلا بدفع أقل ثمن ممكن مما يجعل زين يقول: «***انت بتتكلم زي ما تكون متآخذنيش... بياع روبابيكة مش جاي تشتري روح إنسان***»[41] إن أقصى ما يمكن أن يقدمه لوسيفر لقاء امتلاكه لروح زين هو أن يوفر له شقة فخمة في جاردن سيتي وسيارة فولفو.

يعكس هذا الثمن البخس للروح الإنسانية أيضًا مدى التدني المؤلم لقيمة حياة الفرد في الظروف الصعبة التي تتصدى المسرحية لتعريتها ومهاجمتها بأسلوب ساخر. وفي هذا أيضًا تلتقي المسرحيتان **عقد مع الشيطان** و**فاوست الجديد** حيث نجد «الشاب» (أحد تلاميذ فاوست الجديد) ينوه بأهمية إعطاء قيمة لحياة الإنسان الذي أهدرت كرامته نتيجة للقيود المفروضة عليه: «***نحن رموز فقط... إشارات لمعنى إنساني كبير...***

لا نريد أن نحيا فقط بل أن تكون لنا قيمة... إن مارس يريد سحق قيمتنا... وقيمتنا في إنسانيتنا... في أن نكون أحرارًا»[42].

وإذا كان فاوست الجديد قد ضحى بروحه من أجل الحرية التي من شأنها إضفاء مزيد من القيمة على حياة الفرد، فإن زين أيضًا يكرس كل جهده لنصرة القيم الإنسانية ورد الاعتبار للإنسان المسحوق كما تدل على ذلك استجابته لعرض لوسيفر:

لوسيفر: اطلب قول كل اللي بتحلم تحقيقه لنفسك في الدنيا، بس لو سمحت نمضي العقد الأول... اتفضل نمضي العقد الأول... اتفضل نمضي العقد...

زين: نفسي العالم يعترف إن أنا أسمى ما في الوجود، إن أنا اتخلقت علشان أكون إنسان حر وسعيد يبقى في الدنيا كلها حب بدون تعقيد. ويبقى كل إنسان عنده ضمير ويرجع التعاطف بتاع زمان، عاوز نصنع الجنة على الأرض من غير ما يضطر أي إنسان يبيع روحه. طلبي ببساطة إنك تقدم استقالتك ويبقى فيك الخير[43].

هكذا فإن زين يشاطر فاوست الجديد حسه الجمعي وتفانيه من أجل تحقيق خير المجموع على حساب الطموح الفردي، فالإيثار، على أية حال، يمثل أحد العناصر الرئيسة المميزة في التراث العربي الإسلامي، على خلاف ما يتميز به التراث الغربي من تغلغل روح الفردية، على الأقل طبقًا لما نجده في مسرحيتي مارلو وجيته. من ناحية أخرى تنسجم عاطفة التضحية بالطموح الفردي في سبيل المجموع في **فاوست الجديد وعقد مع الشيطان** مع ما يهدف إليه الكاتبان من استخدام أسطورة فاوست للكشف بالدرجة الأولى عن المعاناة الإنسانية بصورة عامة في ظروف معيشية قاسية تمثل معالجتها ضرورة حيوية أكثر إلحاحًا من تصوير الطموح الفردي.

من هنا نرى في محاولة زين إيجاد حل للظروف الصعبة التي تحيط بالإنسان، كما يوضح الاقتباس الأخير، تعبيرًا عن وجهة نظر الكاتب. ولكن على الصعيد الفلسفي يبدو أن زين لا يحظى بمساندة محمد سالم، وذلك حسبما توحي به حجة لوسيفر القوية في الرد على محاولة زين إقناعه بأن يقدم «استقالته»: ***«أنت غلطان. مش ممكن الحياة تستمر من غير الشيء ونقيضه»***[44]. هذا ما يؤكده أيضًا فاوست في مسرحية بول فاليري بعبارات أكثر عمقًا: «وزنت كل شيء... وكان الوزن الإجمالي لا شيء... فعلت الخير واقترفت الشر، فرأيت أن الخير ينبع من الشر والشر من الخير»[45].

الهوامش والمراجع

(1) غويار، م.ف.: **الأدب المقارن**، ترجمة محمد غلاب، القاهرة: سلسلة الألف كتاب، 1956، ص 86.

(2) -Aldridge, A. Owen, **Early American Literature: A Comparatist Approach** (Princeton: Princeton University Press, 1982), P.7.

(3) - Jost, Francois, **Introduction to Comparative Literature** (Indianapolis: The Bobbs - Meril Company), Inc, 1974, P. 29.

(4) هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، بيروت: دار العودة، 1983، ص 86.

(5) خلوصي، صفاء: **دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية**، بغداد: **حط الرابطة**، 1957، ص 15.

(6) سمعان، إنجيل: **دراسات في الرواية العربية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 3.

(7) هنالك عدة دراسات تتناول موضوع صورة فاوست في الأدب العربي، انظر عزالدين إسماعيل: **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**: دراسة مقارنة، القاهرة: دار الفكر العربي، 1968، ص 139-223. في هذا الكتاب ينصب اهتمام المؤلف على دراسة صورة فاوست في مسرحية محمد فريد أبي حديد **عبد الشيطان**. انظر أيضًا: أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح العربي المعاصر 1933 - 1970، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ص 224 - 331. في هذا الكتاب يتناول المؤلف بالدراسة والتحليل علاقة الإنسان بالشيطان في أعمال أدبية كثيرة من أهمها مسرحية **دموع إبليس** لفتحي رضوان، ومسرحية **أشطر** من **إبليس** لمحمود تيمور، والمسرحيتان **فاوست الجديد** وهاروت وماروت لعلي أحمد باكثير، ومسرحية **عبد الشيطان** لمحمد فريد أبي حديد. لمزيد من التفاصيل حول الموضوع، انظر أيضًا: مصطفى ماهر: «فاوست في الأدب العربي المعاصر»، فصول: الأدب المقارن، 2، 3، 4 (يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1983)، ص 238 - 248. في هذا المقال يشير الكاتب إلى إن الأعمال الأدبية العربية التي تعالج أسطورة فاوست تنقسم إلى مجموعتين تشتمل الأولى منها على أعمال تعالج الأسطورة معالجة مباشرة وهي قصة **عهد الشيطان** لتوفيق الحكيم، ومسرحية **عبد الشيطان** لمحمد فريد أبي حديد، ومسرحية فاوست الجديد لعلي أحمد باكثير. وتضم المجموعة الثانية أعمالاً تعالج المادة الفاوستية جزئيًا، أو على نحو غير مباشر وهي: مسرحية **سليمان الحكيم** لتوفيق الحكيم ومسرحية **أشطر** من **إبليس** لمحمود تيمور، ومسرحية **دموع إبليس** لفتحي رضوان، ومسرحية **هاروت وماروت** لعلي أحمد باكثير، و**قصة ميفيستوفوليس** لمحمود طاهر لاشين. بالإضافة إلى تلك المجموعتين يشير كمال رضوان إلى بعض الأعمال السينمائية التي تتناول أسطورة فاوست مثل «**سفير جهنم**». وعلى الرغم من أن كمال رضوان يزودنا بمجموعة كبيرة من الأعمال التي تعالج المادة الفاوستية، إلاّ أنه أغفل ذكر مسرحية قصيرة لتوفيق الحكيم تحمل عنوان «**نحو حياة فضلى**». أما مسرحيتا حامد إبراهيم ومحمد سالم فلم يأت الكاتب على ذكرهما لأنهما طبعًا قد نشرتا في وقت لاحق لكتابة مقاله.

في مقدمة الكتاب يزودنا ي. م. بتلر (E.M. Butler) بقائمة مطولة تتضمن الأعمال المهمة التي تعالج أسطورة فاوست مبتدئًا بما يطلق عليه كتاب **فاوست الأول (First Faustbook)** في عام (1587) ومنتهيًا برواية توماس مان (Thomas Mann) **الدكتور فاوست** (Dr. Faust) في عام (1947). انظر أيضًا كمال رضوان، «فكرة فاوست منذ عصر جوته»، **فصول: الأدب المقارن**، 2، 3، 4 (يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1983)، ص 230-337. في هذا المقال يبين الكاتب مدى انتشار موضوع أسطورة فاوست في الآداب العالمية مدللاً على ذلك بإعطاء أمثلة عديدة من الآداب الألمانية، والإنجليزية، والإيطالية، والفرنسية.

(8) - Levin, Harry, **Christopher Marlowe: the Overreacher**, (London: Faber and Faber, 1965), P., 134.

(9) - Gill, Roma, **Dr. Faustus: Christopher Marlowe** (London: Benn, 1965), P. 27.

(10) - Marlowe Christopher, **The Complete** Plays, edited by J.B. Steane (Harmondsworth: Penguin, 1985), P. 338.

(11) - Lawrence, D.H., **On Hardy and Painting: Study of Thomas Hardy and Introduction to These Paintings** (London: Heinemann Educational Books Ltd, 1973), P51.
D.H. Lawrence, "Study of Thomas Hardy" in Lawrence on **Hardy and Painting** edited by J. V. Davies (London: Heinemann Educational Books, 1973), P. 51. انظر

(12) يشير د. لورنس إلى هذه الخاصية في طبيعة تكوين الفنان في معرض تفسيره لتعاطف توماس هاردي (Thomas Hardy) الدائم مع أبطاله الذين ينطلقون في حياتهم لتحقيق ذواتهم استجابة لنزعاتهم ومتطلباتهم الفردية التي تتعارض في معظم الأحيان مع قيم المجتمع وتقاليده.
ويدلل د. هـ. لورنس على وجهة نظره هذه بالإشارة إلى تطور سير الأحداث في روايتي هاردي **Tess of the d'Urbervilles** (1890), **Jude the Obscure** (1891).

(13) - Humboldt, Wilhelm von, **Humanist without Portfolio**, translated by Merianne Cowan (Dtroit: State University Press, 1963), PP. 87-88.

(14) - Schiller, Friedrich von, **Naive and Sentimental Poetry (and) on the Sublime**, translated by Julius A. Elias (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980), P. 113.

(15) - Goethe, Johann Wolfgang von, **Wilhelm Meister's Apprentceship and Travels** translated by Merianne Cowan (Detroit: State University Press, 1963), P. 105.

(16) في تحليله الرائع لمسرحية جيته يتخذ الدكتور عبدالغفار مكاوي من هذه العبارة مفتاحًا يلج به إلى المعنى الفلسفي العميق للمسرحية. انظر الدكتور: عبدالغفار مكاوي، **البلد البعيد**، القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967، ص 41-67.

(17) جيته، يوهان: **فاوست-3**، ترجمة عبدالرحمن بدوي، الكويت: سلسلة من المسرح العالمي، 1989، ص 285-286.

(18) وفقًا لما يراه الدكتور عبدالرحمن بدوي، في تصويره للخلاص الروحي لفاوست يحذو جيته حذو ليسنج (Lessing) أحد كبار كتاب عصر التنوير:
ويبدو من التخطيطات التي تركها ليسنج والتي نشرت في سنة 1786 بعد وفاته، أنه أراد أن ينجي فاوست في النهاية، لأن فاوست يمثل النزعة العامة إلى البحث العلمي. ولما كان ليسنج من أكبر دعاة نزعة التنوير في ألمانيا، فقد كان يرى أن حب الاستطلاع العلمي يجب أن يجازى بالإحسان، لا بالادانة والإلقاء في الجحيم (بدوي، 1989: 54).
انظر أيضًا: مقدمة الدكتور طه حسين لترجمة محمد عوض محمد للجزء الأول من مسرحية فاوست، في هذه المقدمة يؤكد الدكتور طه حسين العلاقة بين الخلاص الروحي لفاوست في مسرحية جيته ومعطيات عصر التنوير (ص 11).

(19) فاليري، بول: **فاوست كما أراه**، ترجمة عبدالعاطي جلال، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص 43. جميع الاقتباسات من هذه المسرحية مأخوذة من الترجمة نفسها.

(20) فاوست كما أراه، ص 45.

(21) الحجاجي، أحمد: **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر 1933-1970**، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1975، ص 303.

(22) إبراهيم، حامد: **فاوست الجديد**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

(23) فاوست، ص 20.

(24) فاوست كما أراه، ص 82.

(25) فاوست الجديد، ص 25.

(26) فاوست الجديد، ص 33.

(27) - Sartre, Jean-Paul, **Being and Nothingness**, translated by Hazel E. Barnes (London: Methuen and Co. Ltd, 1980), P. 34.

(28) - Sartre, Jean-Paul, **Existentialism and Humanism**, translated by philip Mairet (London: Methwen and Co. Ltd, 1980), P. 34.

(29) فاوست الجديد، ص 24.

(30) فاوست الجديد، ص 36.

(31) فاوست الجديد، ص 8.

(32) فاوست الجديد، ص 20.

(33) فاوست الجديد، ص 22.

(34) فاوست الجديد، ص 24.

(35) فاوست الجديد، ص 23.

(36) تعيد فكرة الموافقة الثلاثية، إلى الأذهان محاولة يحيى حقي خلق التزاوج بين العلم والدين في **قنديل أم هاشم**.

(37) يستخدم مصطفى ماهر هذا التعبير ليصف ما آلت إليه إسطورة فاوست في مسرحية يوسف وهبي، **الشيطان**، وفي تناوله لقصة توفيق الحكيم **عهد الشيطان** يقول ماهر إن هذه القصة تعبر عن رغبة توفيق الحكيم في أن يتخذ موقفًا حواريا تجاه مسرحية جيته. ويصف ماهر معالجة محمد فريد أبي حديد لمادة فاوست بأنها تتخذ موقفًا تعريبيا يتجلى بوضوح باستخدام المؤلف آيات من القرآن (تشير إلى أن الشيطان يمكن أن يكون قرينًا للإنسان الضال) على صفحة الغلاف. لمزيد من التفصيل حول هذه الأمور، انظر: مجلة **فصول**، الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الرابع (يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1983: 240).

(38) فاوست الجديد، ص 24.

(39) سالم، محمد، **بروفة للجريمة مسرحية من فصل واحد، عقد مع الشيطان**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص 86.

(40) عقد مع الشيطان، ص 82.
(41) عقد مع الشيطان، ص 76.
(42) فاوست الجديد، ص 55.
(43) فاوست الجديد، ص 119.
(44) عقد مع الشيطان، ص 120.
(45) فاوست كما أراه، ص 92.