مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 21 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2025 الصفحات 204- 218

تجليات أسطورة فاوست في المسرح العربي

Manifestations of the Faust myth in Arab theater

عصام بن شلال[1]،[*]

[1] *جامعة الحاج لخضر/ باتنة 1 (الجزائر)، aissam.benchellel@univ-batna.dz*

مخبر أبحاث في التراث الفكري والأدبي بالجزائر.

تاريخ الإرسال: 2025/03/27 تاريخ القبول: 2025/11/03

الكلمات المفتاحية:

الأسطورة؛

المسرح؛

فاوست؛

المثاقفة؛

الأدب المقارن؛

الملخص:

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على تجليات أسطورة فاوست في المسرح العربي، خاصة عند توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير، ورصد تباينهما في استلهامها وتوظيفها، ويعتمد منهجاً مقارناً أدبياً، يتتبع تطور الأسطورة من مارلو إلى جوته، ثم تحوُّلَها في مسرحيتي "نحو حياة أفضل" و"فاوست الجديد".

وتتمحور التساؤلات حول طبيعة الأسطورة وتطورها الغربي، وكيفية تلقّي الأدباء العرب لها وتكييفها مع الثقافة الإسلامية.

كما يناقش آليات المثاقفة الأدبية بين الإبداع الرمزي (الحكيم) والتقليدي (باكثير).

Keywords:
Mythology,
The theatre,
Faust,
Acculturation,
Comparative literature,

ABSTRACT:

The study illuminates manifestations of the Faust myth in Arab theater, particularly in Tawfiq al-Hakim and Ali Ahmed Bakthir, charting their divergent inspirations and appropriations.

It employs a comparative literary methodology, tracing the myth's evolution from Marlowe to Goethe, then its transformation in "Towards a Better Life" and "The New Faust."

Central questions probe the myth's nature and Western development, alongside Arab writers' reception and adaptation to Islamic culture.

It also examines acculturation mechanisms between symbolic creativity (al-Hakim) and traditionalism (Bakthir).

[*] عصام بن شلال.

مقدّمة:

كانت الأسطورة وما تزال تؤكد حضورها الجوهري في الآداب العالمية بمختلف أجناسها، فهي بمثابة الجوهر الذي لا يزيده الزمان إلا قيمة، فنجدها تتجلى كل حين في صورة قشيبة لا تبلى، حتى إذا وظفها الأدباء في أعمالهم كانت هي العماد الذي يبنون عليه رؤاهم وتخيّلاتهم، وكانت السبيل المحتذى لبلوغ غاية الأدب، وإذا تتبعنا تاريخ المسرح منذ نشأته الأولى لدى الإغريق سنجد أن أغلب النصوص المسرحية – على عهد سوفوكليس ويوريبيدس وغيرهما كانت تعتمد اعتمادا مطلقا على الأسطورة التي كانت إطارا فنيا وخزانا رمزيا خدم بدايات المسرح الإغريقي القديم، وأهدى للأدب العالمي نصوصا مسرحية خالدة مثل: أنتيغون، ومأساة أوديب وغيرهما..، واستمرت هذه السُنّةُ الفنية تتواتر لدى الأدباء الرومان ومن أتى بعدهم حتى عصرنا الحديث.

إن المطلع على النصوص المسرحية التي ألفها الكتاب العرب في عصرنا الحديث سوف يلاحظ اختلاف منازعهم في توظيف الأساطير في نصوصهم، بين كتاب يعيدون إنتاج الأسطورة في رؤيا جديدة، وبين كتاب يحافظون على بنية وتفاصيل الأسطورة كما هي، فكأنهم يترجمونها إلى اللغة العربية فحسب، ويركز هذا البحث على تجليات أسطورة فاوست في المسرح العربي.

فما هي هذه الأسطورة؟ وكيف تطورت في الأدب الغربي؟ وكيف تلقاها الأدباء العرب ووظفوها في نصوصهم المسرحية؟

1. الأسطورة في المسرح:

ما هي الأسطورة؟ عند الإغريق كلمة ميثوس–mythos تعني الكلمة والقصة والحديث، وهي موجودة لدى كل الشعوب، والأسطورة بالنسبة لمعظمهم قصة تنتقل شفويا من شخص إلى آخر، ومن جيل إلى جيل، لتحكي عن بطل ما، أو عن أنصاف الآلهة، أو صياغة فكرة مجردة عن الخلق، وقد دونت هذه الأساطير وهكذا نجت رغم اختفاء تلك الثقافات التي ترعرعت فيها، وفي الأدب الحديث تكثر التلميحات والإشارات المباشرة لهذه الحكايات الرائعة.. ورغم امتلاك الإغريق لعدد كبير من الأساطير، فإن هنالك عديدا منها تسبق اليونان بقرون عديدة [1].

استخدم هوميروس كلمة (muthos) لتعني المحادثة والسرد البعيد عن الخيال، أي أنه لم يكن يفرق بين الأسطورة والتاريخ، ثم استعملت بعده لتعني التخيل، وفيما بعد وظفها أفلاطون للدلالة على معنى يفتقر تماما إلى الحقيقة، كما تم المساواة بين كلمة (muthos) وكلمة (فابولا–fabula) اللاتينية التي تعني الخرافة، وفي الوقت الحاضر الأسطورة تميل إلى الدلالة على الخيال، لكن الخيال الذي ينقل حقيقة نفسية[2].

لاحظ كلود ليفي شتراوس وجود خصائص مشتركة بين كثير من الأساطير على مستوى الهيكل وأنها تتكرر بالخصائص ذاتها أحيانا في مناطق مختلفة من العالم[3]؛ في حين يرى بعض الباحثين أن أوجه التشابه بين العديد من الأساطير يرجع إلى أصل مشترك بينها، بينما يثبت آخرون أن التشابه يؤكد على وجود أسئلة مماثلة تطرح لتفسير ظواهر مماثلة وبالتالي أنتجت أجوبة مماثلة في كل ثقافة[4].

أما بخصوص القيمة الأدبية للأسطورة وسبب ولوع الأدباء بها فيرجع إلى ثرائها الرمزي وبعدها الإنساني البريء والمفرغ من الإيديولوجيات المتحيزة، كما يعتقد رولان بارط أن: "الأسطورة كلمة تكتنز قيمة مجازية مفتوحة"[5]؛ فالأساطير مثل القصائد، تشتغل على المجاز، إنها عالم مفتوح على نفسه، ليخلق التناغم بين أشياء كانت متنافرة... فكل أسطورة مثل كون مصغر، تأتي لتقدم لنا عالما من المعاني في كلمات"[6].

وقد دأب كتاب المسرح على جعل الأساطير مواضيع لمسرحياتهم منذ ميلاد المسرح، ويظهر هذا الولع بالأساطير لدى الكتاب الإغريق الأوائل من أمثال: إسخيلوس في "ثلاثية الأوريستيا" و"مسرحية بوميثيوس"، وسوفوكليس في مسرحياته "أوديب ملكا" و"أنتيغون" و"إلكترا"، ويوريبيدس في مسرحيته الشهيرة "ميديا" كما وظف أسطورة "إلكترا" في مسرحية أخرى؛ واستمر توظيف الأساطير الإغريقية في عصر الروماني من قبل "سينيكا" حتى أصبحت هذا النهج تقليدا امتد إلى يومنا، وما إن تفتح محرك البحث حتى تعثر على مسرحيات كثيرة بمختلف اللغات تتخذ أسطورة أوديب تيمة لها لتعالج عقدته بطرق متباينة، أو تجعل من أسطورة إلكترا تيمة أيضا، أما ما يجعل مسرحية تتميز عن الأخرى فهو أسلوب الأديب وعمقه في الطرح وتجويده لبناء المسرحية.

ويرى عز الدين إسماعيل أن "العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة. وربما استطاع باحث أو آخر أن يبين لنا أن الأعمال التي استطاعت أن تعبر الزمن إلينا، محتفظة بقيمتها وأهميتها بالنسبة للإنسان في كل عصر وكل مكان، لم تظفر – دون غيرها – بهذه الطاقة الحيوية الدائمة إلا لأنها ارتبطت في جوهرها بالأسطورة"[7]؛ فسمة الخلود في الآثار الأدبية مقترنة بتوظيف الأسطورة فإذا اقترنت بها اشتهرت وتوارثتها الأجيال.

ولأن المفاهيم طالما عودتنا على أنها تسبق المصطلحات في التجلي، فقد ارتأى كلود ليفي شتراوس أن يسمي هذه الظاهرة: "التيمة الأسطورية–mytheme" وهو مصطلح صاغه عن طريق ما نسميه في العربية النحت حيث جمع بين كلمتي (أسطورة–mythe) و(التيمة أو الموضوع–theme) لتنطقا في كلمة واحدة هي (mytheme) وهذه تقنية من تقنيات اختراع المصطلحات التي يُفترض بها أن تستوعب مفاهيم جديدة، واخترع شتراوس المصطلح للتعبير عن نوع من التحليل الهيكلي للأساطير، والتوظيف الواعي للأساطير في الأدب، أو إعادة صياغة المواد الأسطورية لتبدو في حلة جديدة، أو ابتكار نوع من الأساطير الخاصة[8].

فالتيمة الأسطورية تسهل على الأديب بناء مسرحيته لأنها تعيره هيكلا جاهزا وقالبا واضح المعالم، لكي يركز على تجويد لغته وأسلوبه ويعيد نظمها في شكل أجمل من الأصل، ولكن هذا لا يمنع من أن ينزاح الأديب عن النموذج الأصلي للأسطورة بأن يحذف بعض التفاصيل والشخصيات أو يضيف ما شاء له خياله أن يضيف؛ لأن الانزياح عن النماذج السابقة هو جوهر الإبداع، ومن غير المعقول أن يتبنى أديب تيمة أسطورية ثم يعيد سرد أحداثها كما جاءت في الأصل... فالموقف الإبداعي يحتاج إلى تحوير وإعادة صياغة.

كما يرى محمد زكي العشماوي أن أي أمة ينبغي عليها إذا ترجمت "الاغترافُ من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرها، مطبوعا بطابع عقائدها"[9]؛ فكأنه يتحدث عما يسمى

الترجمة الأدبية التي يُخضع فيها المترجِم ما ينقله إلى لغته لأيديولوجيته السائدة، فالترجمة ليست هي النص الأصلي بل هي تأويل وتفسير له، وتكييف فكري له حتى يندمج مع الثقافة السائدة، وسنرى كيفَ كَيَّف الأدباء العرب أسطورة فاوست مع الثقافة الإسلامية.

2. أسطورة فاوست بين المسرحين الغربي والعربي:

أ. أسطورة فاوست:

يوهان فاوست رجل عاش في ألمانيا في بداية القرن السادس عشر، وكان يدعى أحيانا بفاوستس، درس الطب والخيمياء وعلم التنجيم والفلسفة حتى برع في كل العلوم، وكانت هناك شائعات بأنه يمارس السحر الأسود، كما أن تاريخ وظروف وفاته غير معروفة، ولكن بعد فترة قصيرة من وفاته أُلفت حوله قصص تروي بأنه عقد اتفاقا مع الشيطان، وباع روحه له مقابل المعرفة والشباب، وسرعان ما ترجمت أسطورته لعدة لغات وأصبحت شعبية في جميع أنحاء أوروبا[10]، في الثقافة الغربية فاوست هو الرجل الذي باع روحه للشيطان مقابل الشباب والمعرفة غير المحدودة[11].

ويعتبر نيتشه بأنّ فاوست في اندفاعه للمعرفة رجل لا يمكننا إلا أن نقارنه بسقراط فهو مثال للإنسان الحديث الذي يسعى لإدراك حدود الشهوة السقراطية للمعرفة[12]؛ لأنه سعى لتحصيل معرفة خارج الحدود التي رسمتها الكنيسة، لذلك أصبح رمزا للحداثة الغربية.

إن أسطورة فاوست تتعمق الجوانب المأساوية للإنسان الذي يطمح للمعرفة وللسلطة، وكما جاء في تقليد فرانسيس بيكون بأن وظيفة المعرفة هي السيطرة على العالم بدل البصيرة؛ ولكن فاوست ليس مجرد رجل يسعى لجني الثمار العملية للمعرفة، فعطشه المعرفي المفرط جعله يبيع روحه للشيطان مقابل المعرفة المحرمة، فهناك شيء من البطولية في الصفقة، بحيث ترمز مغامرته إلى سقوط الإنسان بعدما أكل من شجرة المعرفة، ففاوست كان طَموحا للغاية، مع وجود خلفية مسيحية، وميثاق مع الشيطان نتجت عنه اللعنة، وهنا يتجلى المفهوم المسيحي الشعبي للمعرفة المحرمة، والأفكار المظلمة عن الشعوذة والسحر الأسود التي سكنت العقل الأوروبي لقرون[13]؛ واعتبر القديس إيفيس في مقدمة كتابه (أسطورة فاوست) بأن "هذه الأسطورة الشيطانية يقصد بها بناء الأخلاق"[14]؛ لأنها تنتهي بتوبة فاوست، ولا يمكن أن يكون من وراء هذه النهاية إلا الوعظ والحث على اجتناب سبيل الشيطان.

ب. أسطورة فاوست في المسرح الغربي بين مارلو وغوته:

في زمن ما خلال القرن السادس عشر ميلادي انتشرت أسطورة فاوست الشعبية تزامنا مع اهتمام كبير بالشيطان والشيطانية في أوروبا والذي استمر حتى نهاية القرن 17 م فأنتج كثيرا من المؤلفات والعلوم التي تدرس الشيطان، فضلا عن تدابير الكنسية والمدنية ضد الشيطانية، ويبدو أن كريستوفر مارلو (1564–1593) كان أول كاتب كبير أدرك رمزية موضوع فاوست، وقام بتجسيدها في عمل الدرامي يدين بالكثير لمسرحية الأخلاق[15].

مع التطور الكامل للرمزية في القرون الوسطى جاءت مسرحية الأخلاق لتعالج المواضيع الأكثر شعبية في ذلك الوقت ويمكن أن نطلق عليها اسم الدراما الدينية التي كانت أكثر استيعابا للتأثيرات الأجنبية لتصبح أكثر علمانية

وتطورا[16] فأثار الموضوع الأخلاقي السياسي الجدل حول المسعى الإصلاحي للدراما الإنجليزية، وإحلال الفضيلة الأرستقراطية بدلا من الفضيلة المسيحية، كما ترتبط المواضيع الأخلاقية والسياسية باهتمام عصر النهضة بالتعليم، ولاسيما تعليم الأمراء[17].

ثم سافرت نسخة مارلو إلى ألمانيا عبر فرقة من "الكوميديين الإنجليز" في القرن 17 م، وتمّ عرضُ مسرحية فاوستس في مسارح الدمى، ولكن في هذه العروض كان فاوست مهرجا أمّا الشيطان فكان شبحا، وحتى القرن 18 قل الاهتمام بأي أثر له علاقة بالشيطانية[18].

ويُروى أن جوته (ت 1832 م) أفاد في مسرحيته من كل ما شاهده من عروض لقصة فاوست، بدءا من مسرح العرائس أيام طفولته، إلى الفرق المسرحية المتجولة التي كانت تحاكي شخصية فاوست في استعراضاتها، والتي خلطت فيها بين المأساة والملهاة، كما أفاد من كل ما قرأ عن الموضوع منذ ظهور سيرته الشعبية سنة 1587 م، ومنذ أن وضع الأديب الإنجليزي كريستوفر مارلو مسرحيته, هذا فضلا عن القرن الثامن العشر ومن فيه من الأدباء[19]؛ ولأن مسرحية فاوست لجوته كانت أكثر نضجا وأجود شاعرية وتُرجمت إلى جميع اللغات الأوروبية وغير الأوروبية، ومسرحية جوته تحمل قيمة اجتماعية كما أنها تدل على تهافت الرؤية المأساوية في عالم ما بعد التنوير[20].

وقد حافظ مارلو وجوته أثناء تعاملهما مع أسطورة فاوست على إطارها العام وبنيتها الأساسية، دون أن يمنعهما ذلك من أن يعيدا صياغتها في قالب مسرحي مختلف ليضفي كل منهما عليها ما يشاء من التحوير والتغيير بما يتفق مع النمط الأدبي السائد، والإيديولوجية المهيمنة في عصرهما، فإذا كان مارلو ملزما بالقالب المسرحي الإليزابيثي الأخلاقي فإن جوته كان عليه التزام القالب المسرحي الشعري السائد في عصره كما أنه كان يتبنى موقفا إيديولوجيا مناهضا لفلسفة الأنوار.

وإذا قارنا بين شيطان مارلو في مسرحيته والشيطان الذي ابتكره جوته لمسرحيته سنجد أن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدي الشائعة صورته في التراث الديني والشعبي... أما مفيستو (شيطان) جوته فربما كان أعظم نموذج فني للشيطان أبدعه يراع كاتب مستفيدا في رسمه من كل ما تحت يده من تراث ديني – مسيحي ويهودي – وشعبي أيضا، فقد استفاد جوته من (سفر أيوب) في رسم صورة الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست. كما استفاد من التصورات القبالية (نسبة للقبالا وهم المتصوفة اليهود) والصوفية وآرائهم عن روح الأرض ومهمة الشيطان في الكون.. وهكذا[21].

ويرى عصام بهي أن "السمات الذاتية التي أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية، لا بوصفها أصداء أو أمشاجا من تصورات سابقة رتقت لتصنع ثوبا يلبسه مفيستو، بل ينبغي أن يُنظر إليها على أنها شخصية حية متكاملة، لها مقومات حياتها الخاصة المختلفة عن أية صورة أخرى للشيطان في التراث الديني أو الشعبي أو حتى الأدبي"[22]؛ مما يزيد من القيمة الأدبية لمسرحية جوته التي يكشف فيها عن مقدرته على حسن تحوير الأسطورة وإعادة صياغتها في ثوب أدبي مختلف، بل ويضيف للأسطورة قيما فنية وفلسفية واجتماعية وأخلاقية

جديدة، وهذه هي المثاقفة الأدبية الإيجابية التي يكون فيها الأديب قد أضاف قيما لما ترجمه إلى لغته من الثقافات المختلفة.

ج. أسطورة فاوست في المسرح العربي:

انفتح الأدب العربي على المسرح الغربي وأخذ أدباؤنا يستعيرون النماذج والمواضيع من الآداب العالمية، فحاكوها في توظيف التيمة الأسطورية اتكاء على قوالب جاهزة، فتباينت المسرحيات العربية في تمثّل هذا التقليد الفني بين الأصالة والتقليد، فمنهم من اقتصر على النموذج المحتذى ومنهم من سبق إبداعُه عصرَه فتجلت في مسرحه ملامح التجديد.

وكان لأسطورة فاوست نصيبها من الاحتفاء والتوظيف في المسرح العربي، ومن المسرحيات التي جعلت فاوست تيمة لها نذكر: مسرحيتان لتوفيق الحكيم (سليمان الحكيم) و(نحو حياة أفضل)؛ ومسرحية (أشطر من إبليس) لمحمود تيمور، ومسرحية (عبد الشيطان) لمحمد فريد أبي حديد، ومسرحية (دموع إبليس) لفتحي رضوان، ومسرحية (فاوست الجديد) لعلي أحمد باكثير، ومسرحية (فاوست الجديد) لحامد إبراهيم... ولم تخرج هذه المسرحيات في رؤيتها للشيطان عن الرؤية الإسلامية[23]؛ فالأسطورة قد تم تكييفها ثقافيا لكي تتلاءم مع نظرة الإسلام للشيطان وموقفه منه.

وفي هذه المسرحيات التي تتناول تيمة فاوست كانت علاقة الشيطان بالإنسان مستمدة من مصادر ثلاثة: مصدر شعبي، ومصدر ديني، ومصدر أجنبي[24]. "أما المصدر الديني فإن له الغلبة على التأثير في هؤلاء المؤلفين حتى ليطغى هذا التأثير على المصدر الأجنبي، كان ذلك المصدر الأجنبي هو أسطورة فاوست المستقاة من مسرحية جوته بنفس العنوان. وهؤلاء المؤلفون تأثروا بهذه المسرحية، ونقلوا تأثيرها عليهم إلى وضعها في إطار إسلامي بحيث كادت تختفي فكرة جوته، وبقيت أحداث المسرحية مكسوة بكساء الفكر الإسلامي"[25].

وأعتقد أن القضية الأخلاقية التي تخدمها الأسطورة هي ما فتح لها الباب لتندمج بسهولة في الثقافة الإسلامية، لاسيما أن الأدباء وجدوا فيها تيمة يعالجون من خلالها قضايا الإنسان العربي الحديث ويزرعون فيه قيما إنسانية متنوعة من خلال الفن المسرحي.

إن التشابه في الإطار العام بين مسرحيتي مارلو وفاوست يصعب علينا أن نحكم بأيهما تأثر الأدباء العرب في بناء مسرحياتهم حول فاوست، وإن كنت أرجح أنهم تأثروا أكثر شيء بجوته؛ لأنه كان هناك تصور لدى الناقلين العرب "أن جوته أديب وشاعر ومفكر، ينتمي إلى الثقافة الإسلامية؛ فهم يحرصون على انتمائه إلى الإسلام والعروبة، فترى عبد الرحمن صدق يسميه (جوته الشرقي)، ويذكر في ختام كتابه: (...والقراء لا محالة يذكرون محاولته إظهار الخلق أجمعين على محاسن الشرق... وما جاء به الإسلام من حق). ويظهر هذا واضحا في كتابات الجزائري عبد الحميد بن شنهو الذي يقول مثلا: (ذلك أن جوته كان إنسانا على النحو الذي يفهمه الإسلام ويريده). أو يقول: (.. كان جوته مصدقا للعمل الرباني الروحي الذي قام به محمد... ولقد سعى جوته إلى تقليد النبي في تصرفه، بل وفي عمله)"[26]؛ ومن هذا المبدأ يمكننا أن نتصور علل تأثر الأدباء العرب بجوته لقربه من الثقافة الإسلامية، للنضج

الأدبي والفكري الذي كان يحظى به فأكسبه شهرة ومكانة محمودة في مختلف أنحاء العالم، كما مسرحيته حظيت بعدة ترجمات[27] أكثر من مسرحية مارلو[28].

وإن كان عصام بهي يرى رأيا آخر حين أكّد "أن الذين كتبوا عن فاوست في العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست جوته وحده –كما هو شائع في دراساتنا – بل متأثرين أيضا بفاوست مارلو بالدرجة نفسها"[29]؛ وحجته في هذا أن علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد كانا يملكان ثقافة إنجليزية ولا يخلو رأيه من الصواب إن لم يكن هو الأرجح.

وسنكتفي من المسرحيات العربية المتأثرة بأسطورة فاوست بمسرحيتين لأديبين أريبين هما؛ مسرحية (فاوست الجديد) لعلي أحمد باكثير، ومسرحية (نحو حياة أفضل) لتوفيق الحكيم، وذلك لتباينهما في توظيف الأسطورة، ولضيق البحث الذي لا يتسع لمعالجة كل المسرحيات العربية التي تناولت موضوع فاوست، وإن عدم تناول هذه المسرحيات لا يعني التشكيك في قيمتها الأدبية بل هو انتقاء منهجي بحت.

أولا –مسرحية (نحو حياة أفضل) لتوفيق الحكيم:

يتصدر توفيق الحكيم المشهد الأدبي والفكري العربي كنموذج فريد للأديب الأصيل والمبدع الذي لا يجارى في بحثه عن قوالب جديدة لمسرحه من خلال انفتاحه على التجارب الأدبية العالمية، ولكن دون تقليد بليد بل كان يحاول إنتاج أدب قومي يعبر عن أحلام شعبه وهويته، كما يتضح لنا انفتاحه الفكري من خلال مستويات الحوار في مسرحياته، فمحمد مندور يرى: "أن توفيق الحكيم لا يريد أن يستخدم الحوار كوسيلة مسرحية درامية فحسب. بل يريد استخدامه كوسيلة مطلقة للتعبير، غير مقيد بفنية المسرح"[30]... وأنه "قد انتهى في نظرته للحوار إلى رأي أوسع، من أن يقصره على الدراما، وهو في هذا لم يأت بدعا. ومنذ القدم استخدم الحوار كوسيلة لتمحيص الحقائق وعرض وجهات النظر المختلفة في الموضوع الواحد على نحو ما كان يفعل سقراط قديما"[31]، فمسرحه لم يكن مجرد لعب لغوي بل كان جِدًّا فكريا وانفتاحا ثقافيا بَنّاء.

كما تميز عن غيره من الأدباء في تعامله مع الأساطير بأنه "في استخدامه الأسطورة لا يعيد صياغتها فحسب كما فعل شوقي في مسرحياته (مجنون ليلى) أو (كليوباترا) وغيرها، وإنما يستخدمها كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة، فهو لا يتقيد بموضوع الأسطورة وأحداثها، بل يستفيد من الرموز التي تقدمها ويشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا يبتعد بها عن المضمون الفكري للأسطورة القديمة ويبتعد بها عن تقليد الكلاسيكيين الذين درجوا على تناول الأسطورة تناولا يضفي السمو والجلال على حقيقتها الموضوعية، وبذلك يكون قد حقق تلك الدعوة التي دعا إليها (مالارميه) وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق وجها جديدا للأسطورة"[32]؛ وهذا ما يجعل منه أديبا سابقا لعصره كما سنبين؛ لأن النضج الذي يتعامل به مع الأسطورة وتوظيفه الرمزي لها كان شيئا مميزا.

ففي مسرحيته (نحو حياة أفضل) التي نشرها سنة: 1955 م وظف أسطورة فاوست بشكل رمزي ولم يجعل منها إطارا يتكئ عليه في بنائها، وهي مسرحية من فصل واحد، تقتصر على خمس شخصيات هي: (المصلح)، و(زوجته)، و(الشيطان)، و(الفلاح: محروس)؛ (الفلاحة: خضرة).

يصور لنا مشهد البداية مصلحا جالسا وهو يقرأ كتابا في الليل، ثم تدخل عليه زوجته وتطلب منه أن يرتاح من القراءة وينام، ولكنه يتجاهل إصرارها مواصلا القراءة، كما أنه ظهر متذمرا من انتقاله للحياة الريف، لكن الزوجة ترى أن انتقاده للواقع غير بريء معبرة عن رضاها عن حياة الريف الذي ينتسب له أهلها رغم إدراكها بأنه مصلح اجتماعي ووظيفته هي انتقاد الفساد والثورة عليه وضرورة تغييره، "لأن التسامح ليس من صفات المصلح، لأن معناه التغاضي عن الفساد، أي القعود عن الإصلاح"[33]؛ ورغم ذلك ظلت زوجته تشخصن نقده وتعتبر انتقاصا من قيمة قرية أهلها. ثم أخبرها بأنها زوجته ومن المفروض أن تفهمه وتقدر رسالته؛ لأنه يطمح أن يرى "الناس يعيشون حياة أفضل"[34]. ثم تسأله ماذا كان قرأ، فيجيبها:

"كنت أقرأ قصة (فاوست) ...قصة ذلك العالم الفيلسوف الهرم الذي باع نفسه للشيطان، كي يرده إلى الشباب: أي إلى تلك الحياة التي هي أفضل في نظره... كنت أن هذه القصة؛ وأسائل نفسي: ترى لو جاءني الشيطان الليلة، ماذا أطلب إليه؟..."[35]

لكنه لن يتردد في أن يطلب حياة أفضل ليس لنفسه بل للناس جميعا، وهنا تتجلى الأحلام الدونكيشوتية لدى المصلح الاجتماعي الحالم بأن يجد في الشيطان ما يصلح أحوال الناس، وهو في هذا كالمرتجي من النار ماء، وهذا ما جعل زوجته تقطع الحوار معه وتنصرف.

وفجأة يتجلى له شبح قرب الباب ظنه في البداية زوجته، وبعدها تبين أنه الشيطان فالتفت مذعورا، ثم دخل في حوار معه، فقدم له الشيطان نفسه على أنه خادمه المطيع، وأنه عقد من قبل عهدا مع فاوست وأوفى له بكل وعوده بينما هو لم يف بتعهده... بأن يعطيه نفسه، ثم عرض على المصلح تعاقدا مثيلا للسابق مع فاوست... فتعجب المصلح كيف له أن يضع يده في يد الشيطان؟ وقال:

"إني لست فيلسوفا يبحث في مصيره الخاص... إني مصلح... يريد النهوض بمصاير الآخرين... فكيف أضع مصاير الناس في يد الشيطان؟! أليس هذا مناقضا لرسالتي كل التناقض؟!..."[36]

وقد يحتمل هذا التساؤل نقدا مضمرا للأوضاع السياسية التي انقطع فيها حبل الثقة بين المصلحين ورجال السياسة، ولكنه يشير إلى أن الفطرة السليمة التي كان عليها المصلح ومنطقه الواضح لم يسمحا له أن يضع يده في يد الشيطان وإن كان الهدف نبيلا، رغم أن الشيطان أبدى استعدادا تاما لمساعدته في مسعاه النبيل. مدعيا بأنه أصبح أنضج من قبل ويرغب في مصاحبة العلماء والمصلحين، ومساعدة الناس ولم يشترط على المصلح سوى أن يكون رجلا صادقا!!

والصدق عنده هو أن يقول للناس: "إن الشيطان قد عاونني في إصلاحكم!!.."[37]

وهذا ما رفضه المصلح جملة تفصيلا، لأن الناس إذا عرفوا تعامله مع الشيطان لن يصدقوا أنه مصلح، وهكذا لم يتم الاتفاق بينهما، مما جعل الشيطان يشكك في مبادئ المصلح ويتهمه بالأنانية قائلا له: "إنك لست حريصا على إصلاح قومك، بقدر حرصك على سلامة موقفك."(38)

ولما شعر المصلح بالإهانة طلب من الشيطان أن ينصرف من بيته، ولكن حين هم الشيطان بالانصراف استوقفه المصلح وقرر أن يقبل شرطه من أجل إصلاح حياة الناس حتى وإن كان ثمن ذلك أن يرجموه، مما جعل الشيطان يحييه على موقفه ويحقق له مطلبه في طرفة عين.

يغمض مصلح عينيه ... وعندئذ تبرق الدنيا ببرق خاطف... يفتح عينيه.. ثم ينهض لينظر من النافذة، فيصيح دهشة حين رأى القرية تحولت إلى جنة بعد أن كانت غارقة في القذارة!...

ثم يحضر له الشيطان الفلاح (محروس) والفلاحة (خضرة) وقد أصبحا في حال أفضل، وبعدما تحاور معهما وجد في محروس نموذجا للإنسان غير المثقف والجاهل الذي أفسد الترف أخلاقه، وبعد انصرافهما أدرك المصلح أن إصلاح حال الناس ليس بتحسين مستواهم المعيشي فقط بل بتجويد مستواهم العلمي والثقافي، أي "أن ثروة المال شيء، وثروة النفس شيء آخر!.."(39)

فالمصلح يريد إنسانا أرقى... يريد إدراكا أفضل لمعنى الحياة؛ لأن إصلاح الناس إصلاح للنفس قبل كل شيء، فهي جوهر الإنسان، وأمام هذه المثالية لم يجد الشيطان إلا أن يقول:

"ألم أقل لك إنك ستخادعني، كما خادعني (فاوست) من قبلك؟!... إنكم دائما تخدعونني من هذه الناحية... النفس... لعنة الله على النفس... كل المتاعب لا تأتيني إلا من هذه الكلمة... وداعا!..."(40)

وينصرف تاركا أمر إصلاح النفوس للمصلح، ويظل المصلح مكبا على كتاب، فتدخل زوجته وتوقظه، وتطلب منه النوم في فراشه، وبعد أن يستفيق المصلح يتيقن أن أمر إصلاح النفوس صعب للغاية، ويدرك ثقل الرسالة التي تحملها.

إن هذه المسرحية على قصرها تتبنى موقفا مثاليا من إصلاح المجتمع، كما أنها تحمل نقدا مضمرا للنزعة المادية التي أخذت تسيطر إيديولوجيا على مجتمعات العالم الحديث، ومن هنا يستغل الحكيم أدبه لإنتاج هوية مثالية، في حين وظف أسطورة فاوست بشكل رمزي مكثف، وانزاح بها عن إطارها التقليدي الذي دأب الأدباء على احتذائه، فكان نصيب مسرحيته من الإبداع كبيرا.

ثانيا: مسرحية (فاوست الجديد) لعلي أحمد باكثير:

نشرت هذه المسرحية سنة 1967 وتشتمل المسرحية على أربعة فصول، كما اقتصرت على عدد محدود من الشخصيات وهي (فاوست) و(مرجريت) و(الشيطان: لوسيفر)، و(بارسيلز) صديق فاوست، و(إيمي) صديقة بارسيلز، والخادم (واجنر)، والخادمة (أولجا)، وبعض الشخصيات الثانوية، فهو يستخدم نفس الأسماء التي في مسرحية فاوست، مع بعض الحذف والتغيير والإضافة.

وتبين هذه الشخصيات "أن علي أحمد باكثير استخدم مصادر أخرى غير مسرحية جوته. وشخصية بارسيلز انعكاس لشخصية بارسيلوز (1493–1541) الذي كان يرى أن هناك إلى جانب النور الرباني في المسيحية نورا آخر هو نور الطبيعة، يمكننا أن ندركه بالحس والروح. وثار عليه عدد من أهل الفكر في زمانه، وأشاعوا أنه تحالف مع الشيطان، ادعى البعض أنه أتى بأعمال عجيبة من التنجيم والسحر. ثم دخلت هذه الحكايات المختلفة في أسطورة فاوست"[41].

ولا تختلف بداية المسرحية عن باقي المسرحيات التي ألفت حول فاوست، إذ تفتتح بمشهد فاوست الجالس على مكتبه في غرفة تعمها الفوضى، وهو معتمد برأسه على مكتبه؛ فاقدا الأمل من الدنيا بعدما أصبح شيخا وهو يفكر في كيفية للانتحار، وثم يأتي صديقه بارسلز لزيارته محاولا أن يرغبه في الحياة وملذاتها التي عزف عنها، لكن فاوست لا يتفاعل معه بعدما انقطع حبه للحياة منذ هجرته حبيبته مارجريت دون سبب وكرست نفسها لخدمة الدير، ويحاول بارسيلز إثناءه عن فكرة الانتحار، ولكن فاوست سايره فقط حتى يصرفه ويتخلص منه.

ثم يخلو فاوست بنفسه لكي يتناول السم فيتمثل له الشيطان في هيئة صديقه بارسيلز، ويمنعه من الانتحار، ثم يدخل في جدال معه يعبر فيه الشيطان عن نفسه قائلا: "أنا عند العامة أول الجاحدين الملحدين، ولكني عند الخاصة أو المؤمنين الموحدين"[42]؛ وهذه الفكرة من صميم الفكر الصوفي..

ويقدم له عرضا أن يهبه فاوست روحه ليطيعه هو في كل ما يريده، ولإقناعه أحضر له محبوبته مرجريت على الفور، ولكنه لم يقتنع بسهولة زاعما أن له مطالب أخرى أهم وأعظم، فيعرض عليه "المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والغنى والشهرة."[43]

فيضيف إليها فاوست الحب العارم ليس مع مرجريت فقط بل مع حسان الدنيا جميعا. فيتفقان ويوقع فاوست على العقد بدمه، ثم يحقق له كل مطالبه ويطوف به كل بقاع العالم، ثم يصعد به إلى النجوم ليكتشف كروية الأرض، وأنها غير مسطحة كما كانوا يزعمون، ويجوب به كل البحار والمحيطات، ويجمعه بالنساء الجميلات من كل نواحي العالم، ويجلب له هيلين جميلة جميلات اليونان التي كان خطفها سببا في حرب طروادة، ويأتيه حتى بأفروديت وفينوس وعشتروت، ويعينه على حل كثير من المعضلات العلمية وتحقيق كثير من الاكتشافات، ولكن كل هذا الذي حققه له لم يقنعه ولم يصل به إلى مرتبة الاكتفاء والقناعة!...

فقال للشيطان: "كنت دائما تثير شهواتي وتغذيها على حساب عقلي... كان عليك أن تدلني على كنوز المعرفة الشاملة"[44]، ويبدو أن فاوست كان إنسانا يتأله ويطمح في أن يتحدى الله بأن جعل الشيطان الذي عصا الإله يطيعه، ولكنه نسي في نفس الوقت أنه خسر نفسه وروحه...

إن فاوست رمز للإنسان الحداثي الذي لا يشبع من المعرفة ويستغل كل الطرق التي تحقق له مبتغاه من لذة عاجلة وتملّك غير محدود، وتحكم في كل شيء حتى في سنن الطبيعة التي وضعها الخالق، وذلك حين طلب من الشيطان أن يساعده على أن يحيل الصحاري إلى غابات ومروج وجنان!

ويوظف باكثير ثقافته الإسلامية في الموضوع حين يذكر فاوست الشيطانَ بامتناعه عن السجود لآدم، ثم يعبر له الشيطان عن قلقه من كونه متطلبا للغاية:

الشيطان: يعجبني ذكاؤك يا فاوست، ولكنه يقلقني أحيانا عليك.

فاوست: كيف ؟

الشيطان: إنك تريد أن تجمع الأبد كله في لحظة واحدة(45).

إن هذا الجوع المعرفي والشبق المفرط الذي كان يتسم به فاوست لم يجعل الشيطان يخاف عليه كما ادعى، وإنما هو خائف أن يفقد السيطرة عليه بعد أن يصل إلى مرحلة من عدم التشبع من كثرة اللذات الحسية والمعنوية التي كان غارقا فيها؛ لأن سهولة الحصول على الأشياء تفقدها قيمتها في أنفسنا وتقتل فينا ذلك الشغف الذي يكون إذا حصلنا عليها بعد صبر واجتهاد.

وأكثر ما كان يخيف الشيطان من فاوست هو سعيه لتحصيل كل شيء عن طريق العلم وليس بالاعتماد عليه فقط، وهذا ما أشعر الشيطان بأن فاوست يستغله لا غير؛ لأنه إذا حصل ما يريده بالعلم لن يكون مدينا له بشيء وسوف يتحرر منه في أقرب وقت...

وعلى العموم إن مسرحية باكثير لم تخرج في إطارها العام عن الإطار الذي وضعه مارلو وجوته، في حين كيّف الموضوع مع ثقافته الإسلامية، وتجلت ثقافة الكاتب في هذا حوار:

فاوست: أعطني علم الأزل وعلم الأبد فأشرح لك حكمة الله وعدله في ذلك.

الشيطان: وما الأزل عندك وما الأبد؟

فاوست: الأزل بداية البدايات، والأبد نهاية النهايات.

الشيطان: كأنك ترى أن له بداية ونهاية.

فاوست: كلا، في وسعك أن تقول إن الأزل هو البداية التي لا بداية لها، والأبد هو النهاية التي لا نهاية لها.

الشيطان: هذا كلام محال.

فاوست: بل هو تعبير عاجر عن التعبير.

الشيطان: وفيم العجز؟

فاوست: لأن العقل البشري محدود. أجل غير أني عرفت الآن أنّ علمك محدود كذلك، وأنك تعتمد أكثر ما تعتمد على السحر والخرافة والتخيل والإيهام.

الشيطان: فماذا أنت صانع؟

فاوست: سألتمس العلم ممن عنده العلم كله. من الله(46).

وفي هذا الحوار لا تتجلى ثقافة باكثير فقط، بل يظهر سبب تخوف الشيطان من عقلانية فاوست ورغبته في تحصيل كل شيء بالعلم مما جعله في الأخير يكفر بالشيطان، وبكل حيله التي كانت تشجعه على تحدي الله

ومعصيته، فكان هذا الاقتناع العقلي والتجريبي مبررا لتكون توبة فاوست توبة نصوحا، فأسطورة فاوست تعد أبلغ صورة للوعظ والتحذير من مكائد الشيطان لأنه وعظ يصور لنا تجربة فريدة مع الشيطان...

وفي الأخير يتضح لنا الفرق الشاسع بين باكثير وتوفيق الحكيم في استخدامهما لأسطورة فاوست، فبينما وظفها الحكيم بشكل رمزي يمنح من خلاله بعدا أسطوريا لمسرحيته المتحررة من الإطار التقليدي للأسطورة كان باكثير ملتزما بإطار أسطورة فاوست وحتى وإن أخضعها لثقافته الإسلامية في بعض تفاصيل المضمون فإن الشكل افتقر للتجديد وروح الابتكار؛ ولذلك يمكن أن نعتبر توفيق الحكيم مفكرا وأديبا مثاليا بما أنه تمكن من تطبيق ما نظّر له بخصوص القالب المسرحي وضرورة تجديده للخروج من قيود التقليد إلى أفق التجديد الفني، وأعتقد بأن هذا هو جوهر المثاقفة الأدبية.

خاتمة:

كان لا بد لهذا السفر البحثي الذي يقوده الشك أن يرسو بنا على ميناء من اليقين، لنستخلص منه أهم نتائج ونخرج ببعض التوصيات، وهذه الخلاصة ليست خاتمة هذا البحث المتواصل بقدر ما هي دعوة إلى الاهتمام بقضايا المثاقفة وإشكالاتها في عالمنا العربي:

الأسطورة كانت الإطار الذي اتكأ عليه المسرح في كل مراحل تاريخه.

أسطورة فاوست تحمل قيما معرفية وأخلاقية ودينية كونية وزادت نضجا فنيا وفلسفيا عندما وظفها جوته في مسرحيته.

تفاعل المسرح العربي مع أسطورة فاوست كان كبيرا نظرا لبعدها الأخلاقي، كما أن الأدباء العرب حاولوا تكييفها مع الهوية الإسلامية كل حسب اجتهاده.

كان توظيف علي أحمد باكثير للأسطورة في مسرحيته كلاسيكيا؛ لأنه التزم بإطارها العام، في حين كان توظيف توفيق الحكيم لها في مسرحيته رمزيا وتميز بالحداثة والإبداع؛ لأنه أخرجها من إطارها العام ليجعل منها رمزا إنسانيا عميقا داخل عالم مسرحي من ابتكاره هو، رغم أن مسرحيته سبقت مسرحية باكثير بحوالي 12 سنة في التأليف!

عملية المثاقفة ينبغي أن تكون عقلانية وأن تصاحبها الإنتاجية، وإعادة إخراج ما تُرجم في إطار جديد يتفق مع الهوية القومية؛ لأن تفاعل الثقافات ليس تقبلا سلبيا للآخر بل هو أخذ وعطاء يقوم على مبدأ المنافسة والتفكير في آليات لإنتاج رأس مال ثقافي يستمد هويته من التراث الشعبي والحضاري الخاص وإضفاء العالمية عليه.

إن التنوع هو جوهر المثاقفة لذلك ينبغي على العربي أن يجتهد في إبراز اختلافه بشكل إيجابي، ولاسيما في إطار الأدب الذي يعد أبرز إنتاج ثقافي يعبر عن الهوية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ العربية:

- أحمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية- مصر، ط1، 1994.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1933-1970)، دار المعارف- مصر، 1984.
- تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة – بيروت، ط1، 1986.
- توفيق الحكيم: نحو حياة أفضل، ضمن كتاب "سر المنتحرة"، دار مصر للطباعة، ط1، 1989.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي- الكويت، ط2، 1980.
- عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، مج3، ع4، 1983.
- علي أحمد باكثير: فاوست الجديد، دار مصر للطباعة، ط2001.
- كمال رضوان: فكرة فاوست منذ عصر جوته، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج3، ع4، 1983.
- محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط3، دت.
- مصطفى ماهر: فاوست في الأدب العربي المعاصر، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، مج3، ع4، 1983.

ثانيا/ الأجنبية:

- Roland Barthes: Le Bruissement de la langue, Seuil- Paris, 1984.
- David Daiches, A Critical History of English Literature, SECKER & WARBURG – LONDON, 1961.
- J. A. Coddon: A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory,Wiley-Blackweel, UK, 4e.
- J. A. Coleman: The Dictionary Of Mythology,Arcturus- LONDON, 2007.
- Josepha Sherman: Storytelling- An Encyclopedia of Mythology and Folklore, Sharpe Reference, New York, 2008.
- Nietzsche: The Birth of Tragedy, edited by: R Geuss & R Speirs, Cambridge U P, UK, 9e, 2007.
- P Saintyves: La légende du docteur Faust, L'édition d'art- PARIS, 1926.
- Pamela McCallum: Modern tragedy- Raymond Williams edited by: Broadview encore edition, Paris, 2006.
- Philip Wilkonson & Neil Philip: Mythology, Dorling Kindersley, New York, 2007.

الهوامش والإحالات:

(1) J. A. Coleman: The Dictionary Of Mythology,Arcturus- LONDON, 2007, P7.

(2) J. A. Coddon: A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory,Wiley-Blackweel, UK, 4e, p453.

(3) Claude Lévi-Strauss: Anthropologie Structurale, Plon- Paris, 1958, p263.

(4) J. A. Coleman: The Dictionary Of Mythology, P8.

(5) Roland Barthes : Le Bruissement de la langue, Seuil- Paris, 1984, p79.

(6) Philip Wilkonson & Neil Philip: Mythology, Dorling Kindersley, New York, 2007, p15.

(7) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي–الكويت، ط2، 1980، ص 222.

(8) J. A. Coddon: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, p454.

(9) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية– مصر، ط1، 1994، ص9.

(10) Josepha Sherman: Storytelling- an Encyclopedia of Mythology and Folklore, Sharpe Reference, New York, 2008, pp161-162.

(11) J. A. Coleman: The Dictionary Of Mythology, P358.

(12)Nietzsche: The Birth of Tragedy، edited by: R Geuss & R Speirs, Cambridge U P, UK, 9e, 2007, p86.

(13) David Daiches, A Critical History of English Literature, SECKER & WARBURG – LONDON, 1961, pp240-242.

(14) P Saintyves: La légende du docteur Faust, L'édition d'art- PARIS, 1926, p3.

(15) J. A. Coddon: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, pp: 271-272.

(16) David Daiches, A Critical History of English Literature, pp214-216.

(17) Ibid, p219.

(18) A. Coddon: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, p272.

19 كمال رضوان: فكرة فاوست منذ عصر جوته، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب6 القاهرة، مج3، ع4، 1983، 231.

(20) Pamela McCallum: Modern tragedy- Raymond Williams, edited by, Broadview encore edition, Paris, 2006, p12.

(21) عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، مج3، ع4، 1983، ص250.

(22) المرجع السابق، ص250.

(23) أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1933–1970)، دار المعارف–مصر، 1984، ص184.

(24) المرجع السابق، ص185.

(25) المرجع السابق، ص185.

(26) مصطفى ماهر: فاوست في الأدب العربي المعاصر، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، مج3، ع4، 1983، ص240.

(27) ترجمت مسرحية فاوست عدة مرات للعربية ومن الترجمات نذكر: ترجمة محمد عوض محمد: 1985م، وترجمة عبد الحليم كرارة: 1959، وترجمة عبد الرحمن بدوي: 1998.

(28) عثرت على ترجمتين هما: ترجمة حلمي مراد 1992، وترجمة عبد الواحد لؤلؤة 2013.

(29) عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات، ص249.

(30) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط3، ص7.

(31) المرجع السابق، ص7–8.

(32) تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة – بيروت، ط1، 1986، ص102.

(33) توفيق الحكيم: نحو حياة أفضل، ضمن كتاب "سر المنتحرة"، دار مصر للطباعة، ط1، 1989، ص124.

(34) المصدر نفسه، ص125.

(35) نفسه.

(36) المصدر نفسه، ص 128 وما بعدها.

(37) المصدر نفسه، ص 132.

(38) المصدر نفسه، ص 134.

(39) المصدر نفسه، ص 142.

(40) المصدر نفسه، ص 143.

(41) مصطفى ماهر : فاوست في الأدب العربي المعاصر، 243.

(42) علي أحمد باكثير: فاوست الجديد، دار مصر للطباعة، ط2001، ص40.

(43) المصدر نفسه، ص 45.

(44) المصدر نفسه، ص 69.

(45) المصدر نفسه، ص 76.

(46) المصدر نفسه، ص 100 وما بعدها.