مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

تأثيرات مسرح وليم شكسبير في المسرحية المصرية المعاصرة: دراسة مقارنة بين مسرحيتي يوليوس قيصر لوليم شكسبير وبروتس لجورجي كامل

د. تامر محمد فايز مصطفى

أستاذ الأدب الحديث والأدب المقارن المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب– جامعة القاهرة

DOI: 10.21608/qarts.2022.137976.1436

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد (٥٦) يوليو ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

تأثيرات مسرح وليم شكسبير في المسرحية المصرية المعاصرة: دراسة مقارنة بين مسرحيتي يوليوس قيصر لوليم شكسبير وبروتس لجورجي كامل

الملخص:

ينهض هذا البحث على فرضية أساسية يرى من خلالها أن مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير كانت قد أثرت تأثيرًا جليًّا في مسرحية بروتس للكاتب المصري جورجي كامل. ولئن كان موضوع التأثير والتأثر من الموضوعات الجوهرية التي تشغل دارسي الأدب المقارن، فإن تلك الدراسة كانت قد اهتمت بدراسة علاقة هذا المفهوم بمفاهيم متنوعة، مثل: التناص والمعارضة الأدبية والمحاكاة. وقد انقسمت هذه التأثيرات إلى نوعين أساسيين: تأثيرات شكلية تمثلت في تقسيم فصول المسرحيتين وبناء الحدث والزمكان المسرحي وتشكيل الشخصيات المسرحية، وتأثيرات مضمونية تمثلت في مناقشة المسرحيتين لقضيتي الحرب والسلام وعلاقتهما بحب الوطن.

وكشفت الدراسة عن أن تقنيات التكثيف والاختزال والحذف وغيرها كانت فاعلة في جلاء تلك التأثيرات الشكلية المتجلية في مسرحية بروتس لجورجي كامل، وأن التأثيرات المضمونية أظهرت أن جورجي كامل لم يبتعد في مسرحيته عن مناقشة قضيتي الحرب والسلام المناقشتين في مسرحية وليم شكسبير؛ غير أنه أعاد فهمهما وتأويلهما تبعًا لرؤيته الذاتية من جانب ومتطلبات فترة كتابة مسرحيته من جانب آخر؛ وهو ما دفعه باتجاه تحويل الصورة التاريخية لبروتوس المقاتل الروماني، قاتل قيصر، إلى صورة البطل الشعبي، وذلك بغض النظر عن مصلحته الفردية؛ حيث دافع بروتس عن شعب روما – لدى جورجي كامل– دون أن يضطر لقتل يوليوس قيصر كما حدث في مسرحية وليم شكسبير.

ومن ثمَّ تظهر وظيفة الأدب المقارن الأساسية في الكشف عن تلك الاستفادات التي استفادها الأدب المسرحي المصري، من الأدب الإنجليزي، ممثلاً في مسرح وليم شكسبير، على مستويي الشكل والمضمون؛ وذلك من خلال استلهام ما يخدمه جماليًّا ومضمونيًّا، والتخلي عمَّا لا يتوافق مع رؤية كتَّابه ومتطلبات أزمنة إبداعاتهم.

الكلمات المفتاحية: الأدب المقارن، التأثير والتأثر، الشكل، المضمون، الأدب المسرحي.

(١)

تنهض هذه الدراسة بدءًا على فرضية أساسية مؤداها أن ثمة تأثيرات جليَّة لمسرحية يوليوس قيصر(١٥٩٨م) لوليم شكسبير(١٥٦٤-١٦١٦م)[١] في مسرحية بروتوس لجورجي كامل[٢].

---

(١) يُذكر أن "وليم شكسبير شاعر الإنجليز وكاتبهم المسرحي الأعظم. كان مولده موضوع جدل بين الأدباء والمؤرخين، والمرجح أنه ولد في سترانفورد أون أفون- بانجلترا- وتم تعميده في ٢٦ أبريل سنة ١٥٦٤، لم يتلق من الدراسة إلا ما يعادل المرحلة الأولية... أنتج أربعًا وثلاثين مسرحية، بين فكاهية وتاريخية وتراجيدية، إلى جانب القصائد والمقطوعات الشعرية التي بلغ عددها ١٥٤، لقى تقديرًا قوميًّا في حياته، وتقديرًا عالميًّا بعد مماته، مما خلَّد اسمه في تاريخ الأدب". راجع: ديل كارنيجي، الخالدون، القاهرة: مطبوعات كتابي، يصدرها حلمي مراد بمطابع شركة الإعلانات الشرقية، د.ت، ص٤٧. وقد قال عنه صديقه بن جونسن إنه "تعلم القليل من اللاتينية وأقل من القليل من اليونانية القديمة". راجع: جفري إيرل، وليم شكسبير، ترجمة ألبير مطلق، انجلترا، مكتبة لبنان، ١٩٨٣، ص٥. ومن الجدير بالذكر أن شكسبير كان قد "بدأ الكتابة للمسرح عام ١٥٩١، وظل نجمه في صعود مستمر خلال السنوات اللاحقة حتى كوَّن فرقة مسرحية تحمل اسمه، واشترى مسرحًا خاصًّا لفرقته عام ١٦٠٨... أما علاقاته بالممثلين والشعراء فقد ظلت متصلة حتى توفي في ١٦١٦/٤/٢٣ بعد سهرة مع أصدقائه في منزله". راجع: وليم شكسبير، السونيتات الكاملة، ترجمة بدر توفيق، القاهرة: مؤسسة أخبار اليوم، ١٩٨٨، ص١٠. وقد وصلت درجة شهرته والمفاخرة بأدبه في بريطانيا إلى الحد الذي قيل معه إن: "انجلترا قد تتنازل عن امبراطوريتها -عندما كانت في أوج مجدها- ولا تتنازل عن شاعرها الفذ". راجع:إبراهيم حمادة، عروبة شكسبير، كتاب النقد الأدبي، القاهرة: وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، ١٩٨٩، ص١٣١.

(٢) عانى الباحث طويلاً في سبيل الحصول على معلومات وافية حول جورجي كامل ومسرحه عبر مراجعة المراجع والقواميس المسرحية، فلم يفلح في ذلك؛ إذ يعدُّ جورجي كامل واحدًا من كتاب المسرح المصري المغمورين في خمسينيات وستينيات القرن الماضي؛ غير أن الباحث استفاد من

والدراسة– نتيجة لهذه الفرضية – تتنازعها مجموعة من القضايا والمقومات التي تشكل جوهر التفكير في فرضيتها، وتسهم في إيضاح كثير من أركانها؛ مثل إشكالية اصطلاح التأثير والتأثر، وعلاقة الأدب العربي عامة، والمصري خاصة، بالأدب الإنجليزي عبر فترات زمنية ممتدة، وما يحيط بهذه العلاقة من آراء وأفكار متنوعة.

بعض التوجيهات والمعلومات التي حصلها عبر التواصل مع بعض الأكاديميين والمبدعين المسرحيين، مثل: أ.د أبو الحسن سلام وأ.د. سيد علي إسماعيل والمؤلف المسرحي السيد حافظ. وقد عثر الباحث – على شبكة المعلومات الدولية– على مقالين للأستاذ الدكتور أبي الحسن سلام حصَّل من خلالهما بعض المعلومات عن جورجي كامل ومسرحه، وهي كالتالي:

١– مقال بعنوان: ذاكرة المسرح السكندري، منشور بموقع المسرح دوت كوم، بتاريخ ٢٥–٥–٢٠٠٩، على الرابط التالي: https://groups.google.com/g/al-masrah

٢– مقال بعنوان: قراءة تفكيكية في كتابات مسرحية تفكيكية، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن، بتاريخ ٢٠٢١/٦/٢٤، على الرابط التالي: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

وقد عرف الباحث من خلال المقالين السابقين أن الكاتب جورجي كامل من خريجي قسم اللغة الفرنسية بجامعة الإسكندرية في ستينيات القرن المنصرم، وأنه كان قد تأثر ببعض الكتاب الغربيين، مثل: مورياك وأبولينير، وأن بعض النقاد قد عرفوه وكتبوا عنه مثل: محمد مندور ولويس عوض وغيرهما، وقد أشار، هو نفسه، لذلك في مقدمة مسرحيته بروتس، موضع الدراسة، وأن مسرحياته طبعت طبعتين – على نفقته الخاصة في الإسكندرية– في ستينيات وتسعينيات القرن الماضي، وهي كالتالي:

١– مفيستو أو أوديب يعلم.

٢– مسرحية بروتس.

٣– مسرحية المجد من العار أو أوديب الأعظم.

٤– مسرحية الجندي المعلوم وبنات الأفكار.

ومن الجليّ للمشتغلين بمجالات النقد الأدبي، والأدب المقارن خصوصًا، أن المحورين السابقين – العلاقة بين الأدبين العربي والإنجليزي وقضية التأثير والتأثر– لا ينفصمان عن بعضهما بعضًا؛ إذ تمثل قضية التأثير والتأثر المتبادل بين الآداب المنتمية لحضارات ولغات متنوعة قضية أساسية من بين القضايا التي تشغل دارسي الأدب المقارن على اتساع مجالاته وتنوعها من ناحية، كما أن تلك العلاقات المتواترة بين الآداب يتم رصدها عبر تلك التنويعات التي يتخذها مفهوم التأثير والتأثر لدى مدارس الأدب المقارن المتتالية من ناحية ثانية.

لقد ارتبط الأدب العربي، على تنوع أشكاله، بالأدب الغربي عامة، والإنجليزي خاصة، و"كانت المسرحية العربية أسرع من فنون الأدب الأخرى تأثرًا بالمسرحية الغربية، وإن اتخذ هذا التأثر صورًا متعددة... وقد ساعدت طبيعة الاحتكاك بين الحضارتين المصرية والغربية، على ظهور معالم هذا التأثر في المسرح المصري. وأصل ذلك التأثر قيام حركة الترجمة الواسعة، ابتداء من القرن التاسع عشر، حتى بدء حركة الترجمة عن المسرح العالمي، وما تلا ذلك من تنظيم وتطوير لها في النصف الثاني من القرن العشرين"[٣].

ولئن كانت الترجمة قد مثلت إحدى الوسائل التي ربطت بين المسرحين العربي والغربي، فإن ثمة وسائل أخرى، مثل: الاطلاع المباشر على أدب الغرب – عبر المبعوثين العرب– وحضور الفرق الأجنبية لعرض مسرحياتها على خشبات المسارح العربية، ومنها المسارح المصرية.

---

(٣) حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٩، ص ج.

وتبقى الترجمة، رغم ذلك، أهم هذه الوسائل، لا سيما ما ترجم إلى اللغة العربية من لغات عديدة، مثل: اليونانية والفرنسية والإنجليزية. وتأتي في مقدمة هذه الترجمات ما ترجمه بعض الأدباء والمترجمين العرب من الأدب الإنجليزي بوجه عام؛ حيث "مثلت حركة الترجمة الأدبية عن الإنجليزية جانبًا مهمًّا وبارزًا من جوانب حركة الترجمة العامة. واستخدمت الإنجليزية أداة للنقل لا عن الأدب الإنجليزي فحسب، بل لنقل بعض كتب الآداب الأخرى المترجمة إلى الإنجليزية"(٤).

وقد برزت من بين هذه المترجمات مسرحيات وليم شكسبير؛ حيث نالت مسرحياته "في العالم العربي، وفي مصر خاصة، حظوة عظيمة، وذلك لروعتها الأدبية ولتعبيرها الصادق عن العواطف الإنسانية الخالدة، في مختلف الأزمنة والأمكنة. وقد حاول بعض الكتاب أن يلخصوا هذه المسرحيات أو يترجموها ملخصة، وحاول البعض الآخر أن يترجموها ترجمات تصرفوا فيها تصرفًا كبيرًا، وأجالوا فيها أقلامهم بالحذف والزيادة، والتلخيص والإسهاب"(٥).

(٤) لطيفة الزيات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر (١٨٨٢- ١٩٢٥)، تحرير وتقديم خيري دومة، سلسلة دراسات الترجمة، العدد ٢٥١٣، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٧، ص٣٨٣.

(٥) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ط٣، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠، ص٢٢٧. يؤكد أحمد خاكي على أن معظم مآسي شكسبير كانت قد ترجمت إلى اللغة العربية "ومثلت على المسارح المصرية. ولأن الأدب العربي نفسه ينقصه الأدب التمثيلي، فقد أقبل الكثير على رؤية هذه المآسي". راجع: أحمد خاكي وزكي نجيب محمود ومحمد فريد أبو حديد، شكسبير، سلسلة اقرأ (١٧)، القاهرة: مطبعة المعارف، د.ت، ص١٧٦.

ومن المجدي في هذا السياق القول بأنه: "ليس أدل كذلك على اهتمام المصريين في هذه الفترة المبكرة بمسرحيات شكسبير من أننا نجد أكثر من ترجمة أو تعريب للعمل الشكسبيري الواحد، مثل: مكبث والعاصفة ويوليوس قيصر وهملت. فضلاً عمَّا أولته الجامعة المصرية والصحافة المحلية من شديد الاهتمام بروائع شكسبير"(٦).

وقد نتج عن هذا أن أصبحت مسرحيات شكسبير مثار إعجاب كثير من المترجمين عبر توالي العصور الأدبية؛ "فلقد رآه الناس في عصر البعث أو الإحياء شاعرًا كبيرًا، ورسموا في خيالهم له صورة تربطه بكبار الشعراء، وعلى هذا ترجم محمد عفت عام ١٩٠٠ مسرحية مكبث في نظم عمودي مقفى، وتلاه من مسرحياته مناسبات لتقديم الأوبرات، أو الأوبريتات، الغنائية بالصورة التقليدية للغناء العثماني في مطلع القرن، ولم يبتعد أحمد شوقي عن هذه الصورة العربية التراثية حين حاكى شكسبير في مسرحه الشعري، ملتزمًا بقواعد فنه العربي، محافظًا على صورة شكسبير العربية، والدارس لأساليب ترجمة شكسبير إلى العربية، سوف يرصد تطور فنون الأدب العربي نفسه في هذه الترجمات"(٧).

وقد تُرجمت مسرحية يوليوس قيصر، موضع الدراسة، عدة مرات منذ بدايات القرن المنصرم؛ ففي "العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالي على سبيل المثال لا الحصر ثلاث ترجمات ليوليوس قيصر: إحداها لمحمد حمدي، وثانيها لسامي

---

(٦) رمسيس عوض، شكسبير في مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٥.

(٧) ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور، ترجمة عصام عبد الرؤوف بديع، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣، ص١١.

الجريديني، وترجمة ثالثة لا تحمل اسم مترجمها"[٨]، وهو ما يكشف معه عن إتاحة المسرحية مترجمة أكثر من مرة أمام جورجي كامل حين شرع في تأليف مسرحيته بروتس[٩].

(١-١)

يتضح – عبر ما سبق– أن مسرحيات وليم شكسبير كانت متاحة للقارئ والمبدع العربيين منذ مطالع القرن الماضي، وهو ما مثَّل بدوره سياقًا مناسبًا، وعاملاً مؤثرًا في كثير من الكتاب المصريين، ومنهم جورجي كامل، كي يستلهموا ويتأثروا بتلك المسرحيات في إبداعاتهم المسرحية.

يضاف إلى ذلك أن جورجي كامل كان يسير على منوال وليم شكسبير في التأثر بالتراث عمومًا والتراث الغربي على وجه الخصوص؛ فقد ألَّف مسرحيته المجد

(٨) المرجع السابق، ص ص٥-٦. وصف محمد يوسف نجم ترجمتي محمد حمدي وسامي الجريديني لمسرحية يوليوس قيصر بالترجمات "المتقنة التي تدل على حرص وأمانة". محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧- ١٩١٤)، مرجع سابق، ص ٢٥١.

(٩) لاحظ الباحث أن الترجمات العربية التي اشتهرت لمسرحية يوليوس قيصر كانت قد توقفت عند فترة تسبق أربعينيات القرن المنصرم، ثم عاود المترجمون الاهتمام بترجمتها في ثمانينيات وتسعينيات القرن نفسه، مثل ترجمة محمد عناني للمسرحية عام ١٩٩١م، وترجمة حسين أحمد أمين عام ١٩٩٤م، وهو ما يشير معه إلى دلالتين أساسيتين: الأولى أن الأنساق الثقافية والسياسية ربما حالت دون ترجمة هذه المسرحية في فترتي الخمسينيات والستينيات، أما الدلالة الثانية فتشير إلى إمكانية اطلاع جورجي كامل على إحدى الترجمات الفرنسية للمسرحية بحكم تخصصه في دراسة الفرنسية كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

من العار مستلهمًا أسطورة أوديب اليونانية(١٠)، وقد تأثر أيضًا بشخصيات وأحداث مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير في مسرحيته بروتس.

وتبعًا لفرضية هذا البحث، فإنه يحسن، قبل البدء في مناقشة تأثيرات مسرحية وليم شكسبير في مسرحية جورجي كامل، مناقشة أزمة اصطلاح التأثير والتأثر في الأدب المقارن؛ وذلك بهدف فهم طبائع وجوانب وعناصر التأثر المتبدية في مسرحية بروتوس لجورجي كامل.

***

يصعب بداية إعطاء تعريف جامع مانع لاصطلاح التأثير والتأثر؛ إذ أقرَّ كثير من الدارسين بأنه "مفهوم فضفاض إلى حد كبير بحيث يمكن استخدامه، أو إساءة استخدامه، في دراسة دوائر واسعة من العلاقات الأدبية"(١١).

وقد بدأ الاهتمام به مبكرًا، دون تحديد لهويته، سواء في الحضارتين العربية أو الغربية؛ فقد اهتم بتلك القضية الراهب والمؤرخ الإسباني خوان أندريس، "وكان كالجاحظ من قبل، وربما على نحو أوضح، أول من التفت إلى التأثير والتأثر المتبادل بين الحضارات، وأول من وضع يده في القرن الثامن عشر على تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروربية، ودرس ذلك على نحو منهجي بقدر ما تسمح به ظروف عصره،

---

(١٠) راجع: جورجي كامل، المجد من العار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨. وقد درس الباحث هذه المسرحية في علاقتها بمصادرها الأسطورية من ناحية، والقضايا السياسية والاجتماعية التي ناقشتها من ناحية ثانية. راجع: تامر فايز، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر(١٩٧١-٢٠٠٥): دراسة في الأدب المقارن، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦، ص ص ١١٨-١٢٨، ٢٢٧-٢٣٣، ٢٨٨-٢٩١، ٣٢٠-٣٢٢.

(١١) سمير سرحان، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، مجلة فصول، العدد رقم ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو ١٩٨٣، ص ٢٦.

وتتبع مصادر التأثير وروافده، وإن لم يكن قد عرف بعد، لا هو ولا غيره، أن علمًا سوف يتمخض عنه المستقبل ويدرس هذه القضايا، اسمه: الأدب المقارن"[١٢].

ويلاحظ، في مجال الدراسات المقارنة، أن الظهور والنقاش الحقيقي حول هذا المفهوم كان قد بدأ مع تبلور ما سُمِّي بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، تلك المدرسة التي اتخذت توجهين متعارضين يرتبطان بتطورها من ناحية، ومناقشة هذا الاصطلاح في الدراسات النقدية بوجه عام من ناحية أخرى.

فقد بدأ المفهوم لدى رواد المدرسة الفرنسية بوصفه مصطلحًا منغلقًا تسبب في جمود الدرس المقارن لدى هذه المدرسة وبعض من تابعيها؛ إذ ارتبط هذا المفهوم "وازدهر في إطار التيارات التاريخية التي غلبت على القرن التاسع عشر، وامتدت إلى النصف الأول من القرن العشرين؛ فغلبت هذه التاريخية على كل من فلسفته وممارسته معًا. إن عمل الأدب المقارن– هنا– يبدأ من حيث تكون العلاقات أو الاستعارات أو التأثيرات مؤكدة، وموثقة، أو مرجحة على الأقل، وإن كانت هذه الأخيرة تظل في إطار الممكن والمرجح حتى نجد الدالة، المؤكدة للاتصال"[١٣].

وجِّهت الانتقادات لتلك المدرسة نتيجة تعاملها مع ذلك المفهوم الأساسي بناء على هذا النهج الذي سيؤدي إلى تحويل النصوص الأدبية إلى مجرد وثائق تاريخية تُفحَص وتُمحَّص من قبل دارسيها، ومن ثمَّ يفتقد النقاد القدرة على تقديم تحليلات مقنعة

(١٢) الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧، ص٤٢.

(١٣) عصام بهي، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، القاهرة: دار النشر للجامعات، ١٩٩٦، ص١٦.

لها[١٤]. وهو ما نتج عنه سعي المدرسة الفرنسية إلى تطوير هذا المفهوم، "فسعوا للانتقال من دائرة البحث التاريخي عن الصلات الفعلية القائمة بين مختلف الآداب القومية إلى دائرة النقد الأدبي الذي يتدبر النص الأدبي تدبرًا نقديًّا، ويقاربه من منظور أوسع من المنظور التاريخي، وعلى أكثر من مستوى. وربما كان من أبرز ما يميز هذا المنظور أنه يأخذ بالحسبان صلة النص الأدبي المدروس بالنصوص الأدبية، وغير الأدبية، الأخرى، والتي تنتمي إلى ثقافات قومية مختلفة. مثلما يأخذ بهذا الحسبان صلته بالفنون الجميلة، كما أنه يفسح المجال واسعًا لدراسة الصور والأفكار المسبقة التي تنشئها الشعوب والأمم المختلفة بعضها عن بعضها الآخر، مما بات يعرف اليوم بعلم الصور أو image logy"[١٥].

أدَّى هذا التوسيع للمفهوم إلى تطويره بشكل أكبر كي يتلاءم مع حداثة الدرس النقدي بعامة، والمقارن على وجه الخصوص؛ فذهب رواد المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن إلى عدم إعطاء شرطي التاريخية والتأثير والتأثر مكانتيهما اللتين شغلتهما لدى المقارنين الفرنسيين، ومن ثمَّ عملت مدرستهم "على ملاحقة العلاقات المتشابهة، بين الآداب المختلفة، فيما بينها وبين أنماط الفكر البشري، معتمدة في ذلك على المزاوجة،

(١٤) انظر المرجع السابق، ص١٦. يرى خليل الموسى، في هذا السياق، أنه "لا يخلو أي تصور للأدب أو أي منهج من بعض الثغر، لأن المعرفة المطلقة أمر متعذر، ثم إن أي معرفة مرتبطة بظروفها التاريخية والمكانية، ولذلك كان إهمال الجانب الجمالي في المدرسة الفرنسية، وهي تصنع أسس الأدب المقارن، ثغرة عبرَ منها فيما بعد أعلام المدرسة الأمريكية". راجع: خليل الموسى، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، مجلة الآداب العالمية، العدد ١٣٢، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، نوفمبر ٢٠٠٧، ص٣٦.

(١٥) عبد النبي اصطيف، الجديد في نظرية الأدب المقارن، مجلة المعرفة، العدد ٥١١، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٦، ص٣٨.

بين الأدبي والفني، وهي مزاوجة كثيرًا ما تفترض تداخلاً للاختصاصات والثقافات، بل ومعالجة لا تميز بين الأدبي والموسيقى/ الغنائي والشعري/ الماتحت– أدبي والأدبي، في تحطيم مستمر للحواجز، التي تفصل عادة بين اللغوي والتشكيلي، بين العلاقات التاريخية الأكيدة، والعلاقات الغائبة عن الأعمال والنصوص، ما دام الهدف الأساسي ليس هو إثبات التأثير والتأثر، بقدر ما هو بلوغ البنية الجمالية والتشكيلية للنص المقارن"(١٦).

ورغم أهمية اتساع ماهية التأثير والتأثر في النهج الحداثي للدراسات المقارنة؛ حيث أضحت المقارنة "شكلاً من أشكال المعرفة القائمة على التشابة الذي بدأه أرسطو منذ أسس لعلاقة الوجود بالصورة؛ أو ما يسمى المحاكاة"(١٧)، فإن إشكالية هذا المفهوم لا تزال قائمة نتيجة لذلك الجدل الماهوي القائم على تلك الموازاة التي عاناها المفهوم في علاقاته بمجموعة من المفاهيم الأخرى، مثل: التناص والمعارضة الأدبية والمحاكاة "التي تعمل كتذكر مبهم أو اقتباس أو تكرار أو معرفة نصية"(١٨).

وبالفعل، يظهر لمن يدقق النظر في مسرحية بروتوس لجورجي كامل، في علاقتها بمسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير، أن ثمة مجموعة من التساؤلات التي يمكن طرحها لتوصيف تلك العلاقة الماثلة بين المسرحيتين. فهل تناص جورجي كامل في مسرحيته بروتس مع مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير؟ أم أنه عارضها أدبيًّا؟ وهل

---

(١٦) سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ص٩٤-٩٥.

(17) Ali Mehdad and Domanic Thomas, a companion to comparative literature, United Kingdom: a John Wiley publication, 2011, P:36.

(١٨) سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي: دراسة مقارنة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، د.ت، ص١٢٢.

حاكت مسرحية بروتس لجورجي كامل مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير؟ ويمكن عبر دراسة تأثيرات مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير في مسرحية جورجي كامل فهم تلك العلاقة الجليَّة بين المسرحيتين؛ لا سيما إذا ما فُهِم التناص باعتباره نوعًا من "الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر"[١٩]، إذ يمكن في تشكيل نص ما أن "تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[٢٠]، كما يمكن فهم علاقة المسرحيتين بوصفها شكلاً من أشكال المعارضة الأدبية؛ تلك التي تعني إبداعًا جديدًا "انطلق من الإبداع الأصلي وتعارض معه كليًّا أو جزئيًّا"[٢١]، وهذا إنما يعني بالضرورة "أن العمل الأدبي أو الفني – موضوع المعارضة– لابد أن يستند إلى عمل أدبي أو فني سابق، ويعيد إنتاجه بإبداع جديد"[٢٢]، كما يمكن وصف علاقة المسرحيتين بأن جورجي كامل حاكى مسرحية يوليوس قيصر في مسرحيته؛ إذ لم يقلد الأصل المُحَاكَى كما هو، وإنما أضفى عليه من ذاته؛ ومن ثم امتلك جورجي كامل "قدرة الفنان على الاختيار والانتخاب"[٢٣] من النص المُحَاكَى، ليضحى النص الجديد/ المتأثِّر نصًّا يلقي

---

(١٩) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دمشق: دار نينوى، ٢٠١٢، ص١١.

(٢٠) جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط٢، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٧، ص٢١.

(٢١) أبو الحسن سلام، قراءة تفكيكية في كتابات مسرحية تفكيكية، مرجع سابق.

(٢٢) أبو الحسن سلام، المعارضات المسرحية في عصر العولمة: أنتيجون نموذجًا، مجلة ضاد، العدد رقم ١٣، القاهرة: اتحاد الكتاب، مايو ٢٠١١، ص١٠.

(٢٣) أحمد شمس الدين الحجاجي، النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦-١٩٢٣)، ط٣، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠٠١، ص٧٥. يمكن مراجعة المفاهيم المتنوعة للمحاكاة بداية من إرهاصاتها اليونانية، ووصولاً إلى تطور المفهوم فيما بعد أرسطو وأفلاطون

"الضوء على الإبداع الأول، مع أنه ينطلق من رؤية جديدة تحمل بصمة المبدع المعارض نفسه"[٢٤].

(٢)

يمكن حصر تأثيرات مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير في مسرحية بروتوس لجورجي كامل في محورين أساسيين، هما: التأثيرات الشكلية والمضمونية؛ وهذا ما سيتم استجلاؤه في مقارنة النصين ببعضهما بعضًا فيما يلي من فقرات.

***

تتجلَّى التأثيرات الشكلية لمسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير في مسرحية بروتس لجورجي كامل في مجموعة من العناصر والمكونات الأدبية، هي: التقسيم الخارجي للفصول والمشاهد، والزمكان المسرحي والحدث والشخصيات المسرحية، وهو ما تجلى عبر اعتماد هذه الدراسة على نسخة إنجليزية موثقة من طبعات مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير؛ وهي تلك الطبعة التي حفظت بمكتبة جامعة تورنتو بكندا؛ مستفيدة من المقدمات التي سبقت النص المسرحي بلغته الإنجليزية[٢٥].

لدى: سهير القلماوي، فن الأدب (المحاكاة)، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٥٣.

(٢٤) أبو الحسن سلام، المعارضات المسرحية في عصر العولمة: أنتيجون نموذجًا، مرجع سابق، ص١٠.

(25) Shakespeare, Julius Caesar, with Annotations by O.J. Stevenson, M.A, D.PAED, Canada: Toronto, THE Copp Clark CO. Limited, 1915.

كما اطلع الباحث على معظم النسخ المعربة والمترجمة من المسرحية، مثل:

١- ويليام شكسبير، رواية يوليوس قيصر، ترجمة محمد حمدي بك، القاهرة: مكتبة مطبعة مصر، ١٩٢٨.

٢- ويليام شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة حسين أحمد أمين، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤.

٣- وليم شكسبير، مسرحية يوليوس قيصر، ضمن مسرحيات وليم شكسبير الكاملة: المآسي، تعريب رياض عبود، الجزء الرابع، بيروت: دار الجيل، د.ت، ص ص ٢٠٣-٢٩٠.

لقد قُسِّمت مسرحية جورجي كامل إلى سبعة مشاهد استُخدمت بوصفها أطرًا أو بوتقة خارجية تحوي الحدث المسرحي بداخلها، بينما قسم شكسبير مسرحيته – كما طبعت في النسخة المدروسة – إلى خمسة فصول تتخللها عدة مشاهد؛ وهو ما يُظهر الاحتفاظ بتقسيم مشابه لما قدمه شكسبير نفسه في مسرحيته مع إعمال تقنية التجريد والاختصار التي تعامل من خلالها جورجي كامل مع معظم العناصر الشكلية التي تشكلت منها مسرحية وليم شكسبير وأعلن عنها في مقدمة مسرحيته، قائلاً: بأهمية "تجريد الكثرة وتركيبها في قلة"[٢٦]، وهو ما لا يتوقف عند مستوى تشكيل الأحداث المسرحية وعدد الشخصيات فحسب، وإنما يبدأ بمستوى التقسيم الخارجي لتشكيل أو مكونات العمل المسرحي، وهو ما يفتح معه بابًا للتساؤلات حول دور هذا النوع من التأثيرات الشكلية في صنع شكل أو بنية لنص مسرحية بروتس لجورجي كامل عبر تأثرها بشكل أو بنية مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير.

ومن العناصر الشكلية التي استمدها أو تأثر بها جورجي كامل من مسرحية شكسبير أسماء الشخصيات المسرحية؛ حيث يبدو أنها تطابق ما ورد من مسميات لدى وليم شكسبير، وكذلك الأمر في أدوارها الرئيسة التي قامت بها كل شخصية لدى شكسبير؛ وذلك مع إعمال تقنية الحذف والاختصار نفسها التي أعملها جورجي كامل في تقسيم مشاهد المسرحية؛ حيث حذف من مسرحيته أدوار بعض الشخصيات، لا سيما الشخصيات الثانوية المتعلقة بشخصيات المتآمرين على قيصر، وهو ما رأى أنه من أهم أهداف الأديب في كتابته للأدب من ناحية، وفي علاقته بالمتلقي من ناحية ثانية، "فغاية الأديب أن يتحاشى الكثرة اللفظية الزائفة التي لا غناء فيها والتي تجرُّ

٤- **ويليام شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة محمد السباعي، القاهرة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٤.**

(٢٦) **جورجي كامل، مقدمة مسرحية بروتس، الإسكندرية: دار الوفاء، د.ت، ص م.**

على القارئ الحيرة وفساد التفكير، ويعنى بتجريد الكثرة وتركيبها في قلة؛ ولولا تجريد أشخاص الإنسانية فلا يجوز لنا أن نطمع في تعليم الإنسان ودفعه لبلوغ غاياته الرفيعة"[٢٧].

ومنذ بداية المشهد الأول من مسرحية بروتس لجورجي كامل يتبدى تأثره بالمكان المسرحي كما ورد في مسرحية وليم شكسبير؛ إذ اختار جورجي كامل ميدانًا بالقرب من مجلس الشيوخ بروما ساحة لبداية الأحداث المسرحية، وهو مكان لم يختلف كثيرًا عن تلك المدينة/ روما التي دارت فيها أحداث مسرحية شكسبير، لا سيما في مشاهد فصلها الأول؛ التي دارت في شوارع روما والساحات العامة؛ لتصبح شوارع تلك المدينة بوتقة حاوية لأحداث المسرحيتين[٢٨].

تحوي بداية الحدث المسرحي لدى جورجي كامل عدة دلالات موحية في إطار علاقتها بمسرحية يوليوس قيصر من جانب، ومن حيث فهم جورجي كامل لوظيفة المأساة من جانب آخر. فقد بدأ الحدث في المشهد الأول بغنائية طويلة لقيصر، وهي غنائية تؤدي عدة وظائف؛ فتعبر عن ألم قيصر النفسي ومعاناته الناتجة عن ضعف

---

(٢٧) المرجع السابق، ص م. يمكن مراجعة أسماء الشخصيات التي أبقى عليها جورجي كامل في مسرحيته ومقارنتها بالأسماء نفسها؛ ليتكشف أن الأسماء لم يتغير فيها شئ، وأن هناك مجموعة من الشخصيات التي تم حذفها بالفعل، مثل شخصيات: تيتنيوس وفولومنيوس من أصدقاء بروتس، وليغاريوس وكاسكا من المتآمرين، وبعض الخدم والجنود. راجع:

جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص م. وقارنه بـ

Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P: 19.

(٢٨) راجع: جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ١. وقارنه بـ:

Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP: 9- 11- 39.

العالم المنقسم من حوله، حيث يعبر عن ألمه هنا "في صورة من المعاناة المباشرة"[٢٩]؛ تلك التي تدفعه إلى السعي باتجاه تحقيق الرغبة في توحيد العالم ومحاربة عدوته أمريكا، وهو ما يشير معه إلى تلك الصبغة التحديثية أو العصرية التي يرغب جورجي كامل في إضفائها على مسرحيته منذ بدايتها؛ فبدلاً من صراع قيصر مع الممالك والمدن القديمة لتوحيد العالم – كما ورد في التاريخ اليوناني القديم ولدى شكسبير[٣٠]– فإنه سيحارب أمريكا عدوته الأولى.

يكشف جورجي كامل بذلك، منذ بداية المسرحية، عن فهمه لطبيعة المأساة ووظيفتها؛ وهو فهم تحكَّم بطبيعته في عملية التأثر بمسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير؛ حيث تسبب في بعض التغييرات التي تجلَّت فيما أضافه أو حذفه في سياق تأثره بمسرحية يوليوس قيصر. فالمأساة لدى جورجي كامل لابد أن تكون نافعة لإنسان العصر الحديث؛ فالإنسان "قد تضاعفت تجاربه النفسية والاجتماعية، وكشف الشعور عن اللاشعور، ونمت معرفته بالعالم الخارجي، وكثرت الحضارات التي عبرها، مما يستدعي التغيير في وظيفة المأساة وتركيبها... إن الإنسان قد تغير فعلى المأساة أن

(٢٩) ف.د. سكفوز نيكوف، موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الثالث: الشعر الغنائي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط٢، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص١٠.

(٣٠) راجع الكثير من الصراعات الخاصة بالحروب التي خاضها قيصر في سبيل ضم الممالك الرومانية إلى بعضها بعضًا تحت إمرته وسيطرته لدى: بلوتارك، تاريخ أباطرة وفلاسفة الإغريق، ترجمة جرجيس فتح الله، المجلد الثالث، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ٢٠١٠، ص ص ١٧٧٩– ١٨٢٢.

تتبعه... والمأساة لمَّا كانت تعتمد على الصراع، فينبغي لها أن تصور فقط الصراع الذي يسعى إلى التقدم الإنساني"[٣١].

ولمَّا كانت بداية مسرحية جورجي كامل تكشف عن مقوم آخر من مقومات فهمه لطبيعة المأساة؛ إذ أظهرَ قيصر معانيًا من الجانب النفسي؛ حيث تعد "النواحي النفسية والمعنوية والتربوية في هذه المآسي" أساسًا من الأسس التي ينبغي أن تبنى عليها الأعمال المسرحية لديه وهو ما لا يختلف كثيرًا عن مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير التي "اهتمت بالواقع السياسي والنفسي والأخلاقي دون الواقع اللاهوتي أو الميتافيزيقي"[٣٢]، فإن ما يبدو من قوة وتحدٍ في شخصية قيصر تأثر به جورجي كامل من شكسبير؛ وسعى إلى تحويله من توجهه السلبي لدى شكسبير؛ الذي أظهره مستسلمًا لعداء المتآمرين عليه وأفعالهم الرديئة تجاهه، إلى اتجاه أكثر إيجابية، فيما يتعلق بأفعال الشخصية وردود أفعالها، وذلك كي يبرر جورجي كامل معاداة بروتوس والمتآمرين معه لقيصر. ومن ثمَّ، فإنَّ جورجي كامل حوَّل هذه السمات الفاعلة في تكوين شخصية قيصر إلى توجه إيجابي في علاقته ببقية الشخصيات؛ حيث ربط قوة قيصر، التي أظهرها عبر صراعه مع أسدين باستخدام تقنية الحلم، بالعدالة والخير؛ وهو ما ورد على لسان قيصر: "فإنما بقوتي يغتذي قلبي، وليس بدماء كانت حيوانًا، لسوف يخوض قيصر المعارك مع عدوته أمريكا، وتطأ قدماه كل ساحة في الأرض وتغزوها، ومع قدمي قيصر حضارة الحق والعدل، الشمس والقمر ظلامان حتى أشرق فيهما ميلاد قيصر"[٣٣].

---

(٣١) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص: ط– ي.

(32)Peter Saccio, William Shakespeare, Comedies, Histories, and Tragedies, united state of America: the great courses, the teaching company, 1999, p: 74.

(٣٣) المرجع السابق، ص٣.

ومع إعجاب قيصر بقوته وشعوره بقدراته الذاتية المبنية على سماته من ناحية، وتشجيع مارك أنطونيو له من ناحية ثانية؛ فإن عنصر النبوءة هنا يؤدي دوره في تطور الصراع الدرامي داخل المسرحيتين؛ وهو عنصر استمده جورجي كامل، دون تغيير، من مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير. فلدى شكسبير، ومع بداية المشهد الثاني من الفصل الأول، يقوم العرَّاف بدور المتنبئ والمحذر لقيصر مما سيقع له في يوم الخامس عشر من آذار؛ حيث دار الحوار التالي بين العراف وقيصر:

قيصر: ها؟ من يتكلم؟

كاسكا: ألق السلام مرة أخرى. (صمت مطبق).

قيصر: مَن مِن المجتمعين يخاطبني؟ أسمع صوتًا أكثر صخبًا من أنغام الموسيقى، يصرخ "قيصر". تكلم، فإني سامع.

العراف: إني أحذرك من يوم الخامس عشر من آذار.

قيصر: من هذا الرجل؟

بروتوس: إنه عراف يحذرك من يوم الخامس عشر من آذار.

قيصر: أوقفه أمامي كي أرى وجهه.

كاشيوس: أيها الرجل! يجب أن تَمثُل بين يدي قيصر.

قيصر: بماذا خاطبتني الآن؟ كرر ما قلته.

العراف: إحذر الخامس عشر من آذار"(٣٤).

---

(34) Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:4.

وما يجب ذكره في هذا السياق أن كل الفقرات التي يستشهد بها الباحث – معتمدًا على النسخة الإنجليزية من المسرحية– هي من ترجمة الباحث؛ وذلك تأصيلاً للبحث، وتحقيقًا لشرط اختلاف اللغات بين الأعمال التي تُقارن ببعضها بعضًا؛ فـ"الواقع أن الحدود اللغوية حين تختلف تضيف كثيرًا، أكثر مما يمكن أن يبدو للوهلة الأولى، ومما يلحظه علماء المقارنة

نقل جورجي كامل المشهد نفسه في مسرحيته مستخدمًا تقنية الاختزال؛ ليضع بذور الصراع بين قيصر والمتآمرين، مضيفًا إليه عنصر النبوءة المستمد من مسرحية شكسبير؛ فلديه "(يتقدم الفلكي)

الفلكي: قيصر.

قيصر: من يناديني؟ فليتقدم حتى أراه.

الفلكي: قيصر، احذر منتصف مارس.

قيصر: ماذا تقول؟

الفلكي: إحذر منتصف مارس(٣٥).

وقد تأثرَّ جورجي كامل في مسرحيته بردة فعل قيصر، نتيجة هذا التحذير، من مسرحية وليم شكسبير؛ حيث لم يكترث، لدى شكسبير، بتحذيرات الكاهن، رائيًا أنه يهذي، وقد تركه ورحل، قائلاً: "إنه لحالمٌ، فلنتركه يمرُّ"(٣٦)، والأمر نفسه تجلَّى في ردة فعل قيصر على هذا التحذير لدى جورجي كامل الذي رأى قيصر لديه أن هذا الفلكي "حالمٌ، فلنتركه"(٣٧).

ولكي تكتمل الصورة الإيجابية التي يرغب جورجي كامل في تقديمها لشخصية قيصر، فإنه يصوره، عبر حواره مع أنطونيو، أنه لا يقتل إلا ليقدم قطرات دماء إضافية

أنفسهم، وإهمال هذه الحقيقة، وعدم أخذها في الاعتبار، أو فهمها بالدقة، لا يعني أنها غير قائمة، والتاريخ شاهدُ عدل على أن ازدهار أية ثقافة يبلغ أوجه حين تلتقي مع أخرى عن طريق الترجمة، أو الغزو، أو التجارة، أو غيرها". راجع: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه، مرجع سابق، ص٢٤٦.

(٣٥) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص ٣-٤.

(36)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P: 4.

(٣٧) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٤.

تنضم لقوته، وأن سبب تأليب بروتس، وبالطبع معه المتآمرون، ليست هذه القوة المفرطة والظالمة لقيصر كما بدا لدى شكسبير الذي سعى إلى إظهار شخصية كاشيوس/ المتآمر شخصية محرضة لبروتس على قتل قيصر لظلمه الناس وتجبره في الحكم، قادرة على تغيير موقفه منه؛ وذلك لما "يمتلكه كاشيوس من طاقة كبيرة رغم افتقاره لخيال خصب كقيصر"(٣٨).

"كاشيوس: إنه رجل كالتمثال الضخم الذي يمتطي العالم الصغير بين قدميه، إحداهما في الغرب والأخرى في الشرق، أما نحن فقصار القامة، نتحرك بين قدميه؛ بحثًا عن قبور تضمنا وهزائمنا. الرجال، في زمن ما، لابد أن يقرروا مصائرهم بأنفسهم، فذنبنا يا عزيزي بروتس ليس في سوء حظنا، إنه في ضعفنا النابع من أنفسنا...

بروتس: ... سأفكر بصبر وتأن فيما تحاول إغرائي به، وسأتناقش معك في هذه القضية المهمة، ولكن اِعلم أنني أفضِّل أن أعيش قرويًّا ضعيفًا يرضى بما فرضته عليه ظروف روما.

كاشيوس: أشعر بالسعادة لِمَا أوقعته كلماتي الضعيفة في نفسك من إثارة لهيب الحماس"(٣٩).

يبدو بذلك أن شخصية بروتس، لدى شكسبير، كانت قد بدأت في التغير تجاه قيصر نتيجة لتحريض كاشيوس، المبنى فيما يرى "بيكون" على "الحسد الذي يعد أسوأ الأهواء على الإطلاق"(٤٠)؛ ورغم ذلك، فإنَّ جورجي كامل غيَّر في سبب ما حدث من

---

(38) Peter Saccio, William Shakespeare, Comedies, Histories, and Tragedies, ibid, P:76.

(39)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP: 8-9.

(40)Edwin Reed,A.M, Shake-Speare: Tragedy OF, Julius Caesar: AN Essay ON Envy, Boston: Coburn Press, 1909,p:vii.

تغيرات لشخصية بروتوس تجاه قيصر في حواره مع أنطونيو؛ حيث سعى لإبراز أن ما حدث له كان نتيجة لتفريقهم بينه وبين زوجته بروشيا:

"مارك أنطوني لقيصر: تلك تجربة قصدي أقصى حدودها أبلغها، ولقد أنأيت بورشيا عن عاشقها وضمير قلب سوطي الأحمر أنه عون على تقويم التقدم"(٤١).

(٣)

لم يكن خوف قيصر من المتآمرين، لدى جورجي كامل، منحصرًا في كاشيوس كما بدا في مسرحية وليم شكسبير، حيث إن خوف قيصر من كاشيوس ظهر أكبر من خوفه من بقية المتآمرين؛ إذ رآه إنسانًا كارهًا لمن هو أقوى منه، ولا يغرم باللعب ويتميز بالذكاء والروية، ومن ثم فالخوف منه واجب.

"قيصر: أحطت برجال بدناء، لا يعلو الشَّعر رؤوسهم، يَغطُّون في النوم ليلاً. أما كاشيوس فيتمتع بالرشاقة وعمق التفكير؛ فهو من النوع الخَطِر.

أنطونيوس: لا يجب أن تخافه قيصر، فليس خطرًا؛ إنه روماني رفيع الخلق، عالي النسب.

قيصر:... إنه نهم الاطلاع، مراقب عن كثب لما يحدث، يراقب الجميع، ويبالغ في التعمق في أفعالهم، إنه ليس ماجنًا مثلك يا أنطونيوس"(٤٢).

ينقل جورجي كامل خوف قيصر من المتآمرين من مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير، غير أنه ينقل اتجاه الخوف/الصراع التاريخي/ الشكسبيري من كاشيوس إلى

(٤١) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٥.

(42)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP: 10-11.

بروتس، معملاً خياله؛ حيث إن "إعمال الخيال لتعديل الأمر هنا يبدو أكثر نجاحًا في رسم المشهد"(٤٣)؛ وهو ما تبدى أيضًا في حواره مع مارك أنطونيو.

"يوليوس قيصر (لا أنطونيوس): لن يبطئ اليوم فيه يتبع بروتس قيصر، وقد اقتنع أن الشرف يرغب عن القوة، والقوة ينقصها الشرف، كيوليوس وبروتس عاطل كلانا من صاحبه، ولست أخشى ساعة مشئومة تطرأ، يصرخ لها قيصر (حتى أنت يا بروتس)" (٤٤).

ورغم اختلاف اتجاه الصراع في المسرحيتين، فإن نتيجته واحدة في كلتيهما؛ حيث اقتنع فيهما بروتوس بضرورة مجابهة قيصر وقتله، وهو ما يمثل مكونًا أو عنصرًا أساسيًّا استمده جورجي كامل من وليم شكسبير بعد تأثره بحوار مطول بين بروتوس وكاشيوس، ألغى منه جورجي كامل وجود شخصية كاسكا في هذا الحوار؛ مختصرًا الشخصيات المشتركة في الحوار إلى شخصيتين مسرحيتين فحسب.

فقد استخدم شكسبير، في بداية الفصل الثاني، غنائية طويلة يخاطب فيها بروتس نفسه بمنولوج يقرر فيه أن قيصر يستحق القتل لظلمه وإيذائه للشعب.

"بروتس: لن تتحرر روما من قيودها إلا بمقتل قيصر. فليس عندي سبب شخصي لرفضه، غير أن مصلحة الجموع تقتضي التخلص من قيصر؛ إذ إنه طامع في التتويج. ولكن هل يمكن لذلك أن يغير من طبيعته؟! هذا هو السؤال"(٤٥).

---

(43)Darrell Figgis, Shakespeare, A Study, London: j. M. DENT& SONS: LTD, 1911, P: 105.

(٤٤) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٦. ورغم أن جورجي كامل يرى في هامش من هوامش المسرحية – في الصفحة نفسها– أن هذه الصورة لشعور قيصر بالقوة قد "تناقض ديالكتيكيًّا صورة شكسبير لتعبر عن تجربتنا الحية"، فإنها لا تختلف كثيرًا عن تلك الصورة التي قدمها شكسبير لحب بروتس لقيصر وكراهيته في آن.

(45)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P: 20.

وإذا كان هذا المونولج السابق قد أدى وظيفتين أساسيتين، ترتبط أولاهما بتطور الصراع الدرامي؛ باتخاذ بروتس والمتآمرين قرار التخلص من قيصر، بينما تتعلق ثانيتهما بجمع شكسبير، في تشكيله لشخصية بروتس، بين حب بروتوس لقيصر على المستوى الشخصي/ الإنساني؛ مما يجعل من هذا المونولوج "أداة لتصوير الصراع النفسي تصويرًا دراميًّا"(٤٦)، وتفضيله المصلحة العامة لخدمة شعب روما؛ وهو ما يكشف– من ناحية أخرى– عن سمة من أهم سمات شخصية بروتوس لدى شكسبير بوصفه شخصية مسرحية فاعلة في سياق الصراع الدرامي، وهي اعتمال ذلك التعارض الظاهر في "موضوع المسرحية بين المودة الخاصة وحب الوطن"(٤٧) داخل نفسه، كما يكشف أيضًا عن تأويل شكسبير لهذا التاريخ الروماني؛ حيث يبحث، عبر محتوى المونولوج نفسه، عن تبرير أدبي لتلك الحادثة التاريخية، فإن استلهام جورجي لهذا المونولج يؤدي الوظائف نفسها، وإن كان الصراع الداخلي لدى بروتس شكسبير بدا مبررًا بشكل أكبر من مسرحية بروتس لجورجي كامل؛ حيث يسعى بروتوس إلى تحسين صورته أمام نفسه، فهو رجل شريف، رغم أن قيصر "لو تُوِّج ملكًا على العالم، ظن قوته وحدها توجته فيغتر ويطغى، وهنا مكمن الخطر، وقد كان لهذا البلاء أن يستمر لو لم أكن بروتوس فهذا خطري أنا، خطري أني شريف"(٤٨).

ورغم هذا التشابه والتأثر الواضح في مسرحية بروتس لجورجي كامل بمسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير، فإن العنصر الفاعل في تطوير الصراع عبر قتل قيصر

---

(٤٦) فاطمة موسى، بين أدبين: دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، ص٨١.

(47)Lacy Collision –Morley, Shakespeare in ITALY, Stratford-upon-Avon: printed by A.H. Bullen, at The Shakespeare Head press, 1916, p: 74.

(٤٨) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص ٦–٧.

سينقطع دوره لدى جورجي كامل؛ حيث لم يقتل في مسرحيته نتيجة للصورة الإيجابية التي أوَّل من خلالها شخصية بروتس. فقد اعتبر جورجي كامل أن ما فعله بروتس يعدُّ خطأً، ولا يعدُّ تاريخًا، منطلقًا من فهم خاص للتاريخ، يرى فيه أن "ما صنعه بروتس وما أسداه إلى روما هو الخطأ عينه، والخطأ لا يجوز أن نعده تاريخًا، لأنه لا يصور لنا اتجاه الحياة البشرية؛ ولا يصدر عن مشاعرها، ولا يلائم طريق الصراع من أجل التقدم. ففكرة قتل قيصر أبعد من أن تصبح فكرة تاريخية كلية، ونعتقد أن الحقيقة التاريخية الخليقة بالوجود في باطن النفس البشرية هي أن يطوِّر بروتس قيصر ذاته ليغير إحساس القوة عنده، ولو ضحى في هذا السبيل – وهو الرواقي– بحياته"(٤٩). وهو ما جعل شكسبير أكثر التزامًا بتلك الحادثة التاريخية من جورجي كامل الذي أعمل التأويل بناء على خصوصية فهمه للتاريخ، ورؤيته لوظيفة التراجيديا، تلك التي تأثر فيها برؤية أرسطية تحدد أُطر العلاقة بين التاريخ والأدب؛ إذ "يرى أرسطو أنه بينما يُعنى التاريخُ بالحقيقةِ عن طريق ذكر الوقائع التي حصلت بالفعل، فإن المعالجةَ الشعريةَ لموضوعٍ ما تتوخى أساسًا وصفَ الحقائقِ النهائية UITIMATE TRUTH. لذلك فهو يَعزِي إلى الشعرِ قيمةً أعظم من التاريخ"(٥٠).

فعند شكسبير تحبك خيوط المؤامرة بين كاشيوس وكاسكا وبروتوس وبقية المتآمرين، ويقررون– جميعًا– الذهاب لقيصر في صبيحة اليوم التالي وتنفيذ المؤامرة بقتله، وهو ما وقع بالفعل في بداية الفصل الثالث من المسرحية.

غير أن جورجي كامل يعمل تقنيتي التكثيف والاختزال للمشهدين الثاني والثالث من الفصل الثاني في مسرحية وليم شكسبير؛ فلم يوظف الحوارات المطولة بين

---

(٤٩) المرجع السابق، ص: ك.

(٥٠) المرجع نفسه، ص: ك.

المتآمرين في مسرحيته؛ لأنه لم يستلهم معظم شخصيات المتآمرين، كما أنه لم ينقل تحذيرات زوجة قيصر له من الذهاب للكابيتول حتى لا يناله الأذى هناك، وهو بذلك يتغاضى عن الخطأ المأساوي/ الهمارتيا للبطل/ قيصر؛ حيث هو خطأ يرتبط- في هذا السياق- برغبة البطل في التعبير "عن ذاته خلال عمل حاسم، أو فشله في أن يؤدي عملاً حاسمًا"(٥١)، وهو حذف مبرر في مسرحيته؛ لأنه يسعى منذ البداية لتقديم قيصر في صورته الإيجابية؛ مُقدِّمًا فهمه الجديد لأزمة البطل المسرحي، ومن ثمَّ تحتَّم عليه عدم إظهاره مغرورًا برفضه تحذيرات زوجته من الذهاب إلى الكابيتول في يوم منتصف آذار. ورغم هذا التغاضي يُبقِي جورجي كامل من مسرحية وليم شكسبير على عدم خوف المتآمرين من شخصية أنطونيو لا سيما بعد التخلص من قيصر، وقد رفض جورجي كامل قتل قيصر في مسرحيته؛ حيث أبقاه حيًّا حتى نهاية المسرحية.

وفي مسرحية وليم شكسبير يرى بروتوس أن أنطونيوس لا يمثل خطرًا من وجهة نظره؛ فهو شخص لاهٍ، وقتله سيشعر الناس بالخوف من المتآمرين.

"بروتوس: إن قتلناه يا كاشيوس سينظر لنا الناس بوصفنا قَتَلةً... نحن ضد حياة قيصر، وكنت أتمنى التخلص منه دون قتله، وهذا أمر صعب التحقق، ولكن للأسف يجب قتله، ولكن بشرف دون حسد أو نقمة... وهذا سيجعل ما نقوم به مستساغًا في نظر الجموع؛ لأنه في مصلحتهم جميعًا، ولا تهتموا بأنطونيوس، فلا حول له ولا قوة بعد مقتل سيده قيصر.

كاشيوس: لكني أخافه؛ لِمَا يحمله من حب عظيم لقيصر.

---

(٥١) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصطلح رقم٢٠٢، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥، ص١٠٩.

بروتوس: رفقًا كاشيوس، لا حاجة بنا لقتله، فإن حبه لقيصر سيدفعه، عند قتله، إلى الخنوع والموت حزنًا عليه، وقد لا يفعل هذا أيضًا؛ لأنه لا يفكر إلا في اللهو ومجالسة الأصدقاء"(٥٢).

والأمر نفسه يستلهمه جورجي كامل من مسرحية شكسبير، وإن كانت شخصية بروتس تبدو أكثر حكمة وذكاء في مسرحية شكسبير عنها في مسرحية جورجي كامل؛ فأنطونيوس "لا خطر منه فهو ذراع قيصر مقطوع الرأس.

كاسيوس: هو ذراع قيصر حقًّا، لكنه له رأسه الخاص.

بروتس: نحن كلنا إنما نعادي روح قيصر، وفي روح الرجال ليس من دم. لو استطعنا أن ندنو من روح قيصر ولا نقطع أوصاله، لكن – لفجيعتنا– قيصر ينبغي أن يدمى لها... حقًّا قيصر ينبغي أن نقتله، لكن من يضمن لي أن في جثته روحًا ميتة"(٥٣).

ورغم أن جورجي كامل يضع نفسه في مقارنة مع شكسبير؛ حين يصرح بأن الروح قد لا تموت مع الجسد، فإنه يلحظ – في الوقت نفسه– أن أمر ترك أنطونيوس دون أن يقتل كان مفيدًا في بناء الصراع الدرامي وتطويره في المسرحيتين؛ حيث سيبنى الصراع – بعد مقتل قيصر– داخل مسرحية شكسبير بين أنطونيوس، بمساعدة أكتافيوس، وبين المتآمرين؛ "ليبقى البطل الأساسي في لحظات كثيرة بعيدًا عن الأنظار"(٥٤)عند شكسبير، بينما سيظل الصراع قائمًا بين بروتس والمتآمرين ضد قيصر حتى نهاية مسرحية جورجي كامل.

---

(52)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:26.

(٥٣) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص ٧–٨.

(٥٤) A.C. Bradley, Lectures ON Hamlet, Othello, King Lear Macbeth, Second Edition, London: Macmillan and Co. Ltd, 1919, p: 21.

(٤)

يستلهم جورجي كامل في مسرحيته دور المرأة من مسرحية شكسبير في محاولة لتعميق أزمة بروتوس بشكل خاص؛ وذلك رغم أن مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير قد اِنتُقِدَت بسبب "ضعف العنصر النسائي فيها"[٥٥]؛ فينقل شخصية بورشيا/ زوجة بروتوس من مسرحية شكسبير بالسمات نفسها؛ فهي المحبة العاشقة الخائفة على زوجها كما كانت في التاريخ الذي ذكر أنها كانت "شديدة الحب لزوجها، ولم تكن ذات خلق عاطفي فحسب، وإنما كانت تجمع إلى حيويتها عقلاً راجحًا ونباهة"[٥٦]. لكنه، رغم ذلك، يضيف إلى مسرحيته شخصية امرأة أخرى لم تكن موجودة لدى شكسبير؛ حيث يدور الحوار بين بورشيا وشخصية صديقتها بدلاً من دورانه – لدى شكسبير– بينها وبين شخصية بروتس بشكل مباشر. وهو حوار يكشف في المسرحيتين عن مدى عمق العلاقة بين بورشيا وزوجها بروتس، وخوفها الشديد عليه مما يضمره له كلٌّ من قيصر وأنطونيوس، وكيف أن مرضها يثير شفقة بروتس عليها لدى شكسبير، ويَحُول دون إنقاذه ومساعدته مما يحاك ضده لدى جورجي كامل.

"بروتوس: ماذا تريدين بورشيا؟ ما الذي أيقظك في هذا الوقت المبكر؟ مِن الخطر على جسدك مجابهة برودة هذا الصباح.

بورشيا: والأمر نفسه فيما يخصك بروتوس، لقد تركت مضجعي، ولم تكترث بمشاعري، وأثناء عشاء الأمس تركتني فجأة، وقد عقدت ذراعيك خلفك، مفكرًا، حزينًا، وعند سؤالي لك عن سبب ذلك، نظرت إليَّ بقسوة،...، فهل يمكن أن تصارحني بسبب حزنك؟

(٥٥) حسين أحمد أمين، مقدمة ترجمته لمسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير، مرجع سابق، ص ١٥.

(٥٦) بلوتارك، تاريخ أباطرة وفلاسفة الإغريق، مرجع سابق، ص١٧٨٨.

بروتوس: صحتي ليست جيدة فحسب.

بورشيا: لكنك عاقل، لو كنت تعاني صحيًّا لسعيت لاسترداد عافيتك.

بروتوس: سأفعل هذا، والآن يمكنك العودة إلى فراشك"[٥٧].

وفي مسرحية بروتس لجورجي كامل يُنقل المعنى نفسه عبر الحوار بين بورشيا وصديقتها؛ خوفًا على بروتس من تدابير قيصر وأنطونيو ضده.

"بورشيا: لا، فأنا أخاف ما يفعله، بل أخاف نفسي التي لا تقوى على العذاب؛ ولا تحتمل المقاومة، أردت أن أمنحه جسدي وروحي، فتركهما لأنه إنما يريد جسد قيصر وروحه، عندما أرى قيصر القوي وأنطوني ذا الحيل يدبران الفناء لبروتس، قد يبتلع ضعفي نارًا تمتد إليَّ.

الصديقة: ما أحسبك هجرته لسلامتك وأمنك. فهلا بحتِ له بما تُسِرّينَ.

بورشيا: بغيتي أن يفئ إلى روحي ويدفئه جسدي، لكن الخطر لو أحاط به، فهل يقدر جسدي وروحي أن ينقذاه ويحمياه، وألن أكرهما وأحتقرهما لعجزهما المشين"[٥٨].

لقد ابتعدت مسرحية جورجي كامل في المشهدين الثاني والثالث عن مسرحية وليم شكسبير؛ حيث خصص الكاتب المشهد الثاني من المسرحية لدعم هذا الجانب الإنساني الرومانسي في شخصية بروتس، معتمدًا على تلك العلاقة الوطيدة بينه وبين زوجته بورشيا، تلك التي قدمها شكسبير حاوية، في تشكيلها، نوعًا من الخوف والقلق- بوصفها زوجة مخلصة- على ما يتعرض له زوجها بروتس، معترضة على إضماره لما يزعجه ويقضُّ مضجعَه.

([57])Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP:28-29.

([٥٨]) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص١٣.

"بروتوس: قومي بوروشيا ولا تركعي.

بورشيا: لو أحببتني حقًا بروتوس ما احتجت للركوع. هل هناك من يمنع من اطلاعي على أسرارك بروتوس؟ هل لا يحق لي إلا مشاركتك في ظروف محددة، مثل: الطعام وتدفئة الفراش والحديث معك؟ هل أنا كي يستمتع بي بروتس فحسب؟ إن كان الأمر كذلك، إذن، فأنا أَمَةٌ لديك، ولست زوجة.

بروتوس: مطلقًا، فأنت زوجتي الحقيقية المخلصة، والتي تشغل أهمية لدىَّ مثل دم قلبي الحزين"(٥٩).

وإذا كانت العلاقات بين الزوجين/ بروتوس وبورشيا لم تتدهور في مسرحية شكسبير، فإن جورجي كامل تخيل أنها ساءت حتى وصلت إلى الدرجة التي جعلت بورشيا تهجر بروتوس؛ وذلك بهدف تعميق أزمة بروتوس الداخلية المبنية على تدهور حالته العاطفية، جنبًا إلى جنب مع سوء حالته النفسية الناتج عن خلافه مع قيصر وأنطونيوس. فقد أضاف جورجي كامل حوارًا بين بروتوس وميسالا– صديقه المتآمر معه ضد قيصر– يبرز فيه مدى حزنه وألمه على هجر بورشيا له.

"بروتس: ما كانت لتسحقني لأنها تحبني أو تبغضني، وإنما قدرت لأني أنا تفانيت في حبها؛ فقلبي قتل قلبي بدمائه.

ميسالا: ولكن ألا تزال تحبها حقًّا. وقد هجرتك بلا وداع؟

بروتس: لعلها تحبني ولكن يرضيها أن تنأى عني لعلة غريبة، عزوفة عن العقل والقلب، اتخذت مسكنًا لها وراء الطبيعة، سأعتقد أن من تحب غيرها إنسانًا تنأى

(59)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP:29–30.

عنه كأنه جامع أوبئة، لقد خدعتني يومًا وأحبتني يومًا، ولسوف أخدع نفسي أن "يوم الخداع" يوم حبها لي"[٦٠].

تستمر آلام بروتس النابعة من هجران زوجته بورشيا له خمسة أشهر كاملة في مسرحية جورجي كامل، وهو ما اتضح في حوار ميسالا مع كاسيوس حول تخيلات بروتوس لشبح زوجته بورشيا وحبِّه لها، حتى أن كاسيوس يرى، في حواره مع ميسالا، "أن بروتس من الوحشة يسهد كل ليلة، فبات كإله اليقظة المتعب، الذي مناه أن ينام"[٦١].

ويدور حوار متخيل في مسرحية بروتوس لجورجي كامل، طوال المشهد الثالث، بين ميسالا وكاشيوس وأنطونيوس حول طبيعة المرأة وكيفيات التعامل معها حتى يتخيل ميسالا أن كاسيوس أصبح "وجه بروتس الآخر"[٦٢]؛ ويفخر أنطونيوس بحبه للخمر والنساء؛ حيث يقول: "أنا أعشق البحر وهواءه وطيره مثل المرأة"[٦٣]، لتظهر تلك الشخصيات الحالمة أكثر رفاهية ورومانسية عن تكوينها الجدِّي الذي ظهرت به في مسرحية وليم شكسبير.

فقد استمد شكسبير هذه الشخصيات من التاريخ الروماني القديم، فظهر كاشيوس وقد تحررت "الجوانب الطيبة فيه من ربقة الحقد والغيرة، فيضحى – في النصف الثاني من المسرحية– إنسانًا بوسعنا أن نحترمه، بل وأن نحبه"[٦٤]، أما أنطونيوس، فقد بدا رومانسيًّا وذكيًّا وسياسيًّا محنكًا، رغم أن مصدر شكسبير/

---

(٦٠) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص ١٩–٢٠.

(٦١) المرجع السابق، ص٢٧.

(٦٢) المرجع نفسه، ص٣٠.

(٦٣) نفسه، ص٣١.

(٦٤) حسين أحمد أمين، مقدمة ترجمته لمسرحية يوليوس قيصر لشكسبير، مرجع سابق، ص١٢.

بلوتارخوس كان قد ركز على "وجه المساوئ والأخطاء، واقتصد في القول عندما تناول الفضائل والمحاسن"[٦٥].

(٥)

تعود مسرحية جورجي كامل، في مشهدها الرابع، إلى التأثر بأحداث ومواقف شخصيات مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير، غير أنها تعيد تأويل هذه المشاهد أو العناصر المستلهمة بما يتواءم مع رؤية الكاتب من ناحية، وتكنيكات التعامل مع أحداث مسرحية يوليوس قيصر من ناحية ثانية؛ وذلك كله بهدف "الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلي"[٦٦]. فقد زار كاشيوس– ومعه ثلة من المتآمرين– بيت بروتوس مساءً لإقناعه بالانتقام من قيصر وتدبير الخطة اللازمة للقيام بهذا الأمر، وقد وافقهم دون عناء أو إلحاح منهم، رغم محبته لقيصر.

"بروتوس: فليصافحني كلٌّ واحد منكم.

كاشيوس: ونقسم على الالتزام بقرارنا.

بروتوس: لا نحتاج أبدًا إلى القَسَم، فإذا لم تكن الوجوه البائسة للرجال، وأرواحنا المتألمة، وأزمات العصر العابث، تمثل أسبابًا قوية كي نلتزم بقرارانا، فليذهب كل منَّا إلى مضجعه، ليتمدد الظلم حتى يصل إلى رؤوسنا، فيسقط كلٌّ واحد منَّا كما تسقط أوراق الشجر في فصل الخريف"[٦٧].

---

(٦٥) أحمد عتمان، كليوباترا وأنطونيوس: دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي، ط٢، القاهرة: أيجيبتوس للنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص٦٣.

(٦٦) أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط٢، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،١٩٩٣، ص٦٢.

(67)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:24.

يستلهم جورجي كامل هذا الموقف معملاً التأويل في ذلك الاستلهام بناء على رؤيته الخاصة لقيمة الصدق، ولهذا الخطأ التاريخي، كما أطلق عليه؛ فحول المتآمرين الذين زاروه في الليل إلى مجموعة من القيم السلبية المجردة، هي: "اللؤم والخديعة والكذب والنفاق"[٦٨]، معتبرًا إياهم مجموعة من سفلة السكان الذين استأجروا بيته.

ورغم إلحاح كاشيوس على قتل قيصر لأنه، من وجهة نظره، مستحق لذلك نتيجة ظلمه وتجبره على شعب روما، وهو ما يتوافق مع دوره في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير، فإن بروتوس لدى جورجي كامل لا يوافق على هذا الانتقام كما وافق لدى شكسبير دون إلحاح من المتآمرين.

يقول في مسرحية بروتس لجورجي كامل، ردًّا على تحريض كاسيوس له على قتل قيصر: "أى كاسيوس: ما أبشع الميراث الذي نخلفه للأجيال القادمة، الذي لا يلبث أن يصبح نموذجًا ومثالاً يحتذيه اللئام والمنافقون والقتلة، فأي شرف خبيث هذا الذي ندعيه والذي فاز بأرفع مراتب الجودة أيزو iso (تسعين ألف)، وكتبت عليه علامته الشهيرة: صنع بإتقان من مادة الظلام الخالص في مصانع بلاد جهنم الحمراء"[٦٩].

(١-٥)

يزداد استلهام جورجي كامل لمسرحية شكسبير في مسرحيته وضوحًا مع بداية المشهد الخامس؛ بداية من اختيار المكان؛ حيث اختار جورجي كامل ميدانًا قريبًا من مجلس الشيوخ ليتجمع فيه كاسيوس وأنطونيوس والفلكي وغيرهم، ويضيف إليهم شخصية اللاجئ الأمريكي[٧٠]، وهو نفسه المكان الذي سبق أن اختاره شكسبير في مسرحيته في المشهدين الأول والثاني من الفصل الثالث، لتتجمع الشخصيات: كاشيوس

(٦٨) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٣٦.

(٦٩) المرجع السابق، ص٣٨.

(٧٠) انظر المرجع السابق، ص٤١.

وبروتوس وقيصر والعراف أرتميديوس، الذي يقوم بدوره الفلكي في مسرحية جورجي كامل، في الشارع والميدان المواجه للكابيتول/ مجلس الشيوخ الروماني.

يبدأ المشهد لدى جورجي كامل بحوار بين مواطنين وكاسيوس والفلكي والشيخ/ عضو مجلس الشيوخ، ليظهر فيه سوء الطالع لهذا اليوم/ منتصف مارس/آذار، وذلك عبر علامات رصدها الفلكيُّ لجموع المتحاورين، مثل: تجمع أسراب البوم التي غطت السماء وأظلمت الأرض وهذا البحر الذي هددته شواطئه، "ثم انقض على اليابسة مستقرًا فيها بلا شواطئ"(٧١). وهذا نفسه مضمون المشهد الذي تجلَّى في الحوار بين قيصر وزوجته كالبورنيا لدى شكسبير؛ غير أن مسرحية جورجي كامل اضطرت لعرضه على لسان شخصيات أخرى لأنها لم توظف شخصية كالبورنيا زوجة قيصر في أحداثها، مطبقةً تقنية الاختصار والتكثيف.

تحذر كالبورنيا زوجها قيصر لدى شكسبير، ويساعدها الخادم عبر إخباره بسوء طالع القدر والنبوءة؛ وهو عنصر يشير إلى تأثر شكسبير بالتاريخ الروماني من ناحية، وذلك الطابع الكلاسيكي الذي تتخذه مسرحيته في بعض عناصرها من ناحية ثانية(٧٢).

" قيصر: ماذا قال المنجمون؟

---

(٧١) نفسه، ص٤٢.

(٧٢) لمراجعة دور الأحلام والنبوءات وتأثيراتها في تاريخ تلك الفترة التي تصارع فيها بروتوس ومناصروه ضد قيصر. راجع: بلوتارخوس، تاريخ أباطرة وفلاسفة الإغريق، مرجع سابق، ص١٨٠٧- ص١٨١٦. ومن البين أن عنصر القدر أو النبوءة قد أدى دورًا في المسرح الكلاسيكي الأوروبي منذ نشأته. يمكن في هذا السياق مراجعة دور النبوءة وأثرها في تشكيل الصراع في مسرحية أوديب ملكًا لسوفوكليس. راجع: سوفوكليس، أوديب ملكًا، ترجمة طه حسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

الخادم: يرجونك عدم مغادرة البيت اليوم؛ فعندما فتشوا داخل إحدى الذبائح لم يجدوا بداخلها قلبًا.

قيصر: توبخ الآلهة الجبناء إذا فعلوا ذلك. وسيصبح قيصر مثل ذلك الحيوان فاقد القلب إذا لم يخرج من بيته. كلا، سيغادر قيصر بيته، فأنا خطر على الخطر، فنحن كالأسدين اللذين ولدا في اليوم نفسه. ولزامًا على قيصر أن يخرج"(٧٣).

يُقتل قيصر لدى شكسبير على يد المتآمرين ومعهم بروتوس، ويقول قيصر قولته الشهيرة " حتى أنت يا بروتس"؛ غير أن جورجي كامل يتغاضى، في مسرحيته، عن مشهد القتل حتى يُبقِي قيصر طرفًا في الصراع حتى نهاية عمله المسرحي؛ حيث أكمل أنطونيوس الصراع لدى شكسبير بعد مقتل قيصر؛ معتمدًا على "القول بأن قيصر أصبح، بعد وفاته، الشخصية الرئيسة في العمل الدرامي، بوصفه جثة وذكرى وروحًا"(٧٤).

ولذلك سعى جورجي كامل بعدها لإدخال بعض التعديلات والتغييرات على اقتباساته وما تأثر به من مسرحية شكسبير. ففي مسرحية يوليوس قيصر يَمثُلُ طرفَا الصراع في مواجهة حاسمة أمام الجماهير/ الشعب الروماني بعد مقتل قيصر؛ فيسعى بروتوس، ومعه كاشيوس، إلى إقناع العامة بالضرورة الملحَّة التي أدت إلى قتل قيصر؛ الساعي إلى مجده الشخصي دون الحصول على الحرية الحقيقية لروما، بينما يسعى أنطونيوس باتجاه محاولة تأليب الشعب على بروتوس والمتآمرين أثناء تأبينه لقيصر، معددًا محاسنه للمستمعين.

---

(73)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:33.

(74)George Brandes, William Shakespeare: A critical study, London: William Heinemann, 1905, p:307.

"بروتوس:... هل كنتم تفضلون العيش بوصفكم عبيدًا مع حياة قيصر، أم تعيشون أحرارًا عند موته؟ ولأنه كان يحبني فأنا أبكي على موته، وكنت أفرح لانتصاراته؛ لأنه كان شجاعًا، لكنني قمت بقتله لأنه كان ظالمًا طماعًا،...، وإن كان منكم من يرتضي لنفسه الرق والعبودية فليتكلم حيث وجد...

المجتمعون: لا يوجد أحد يا بروتس، لا يوجد أحد.

...

أنطونيوس: ... يرى بروتوس أن قيصر كان مغتصبًا طمَّاعًا، وبروتوس رجل عظيم، لكن قيصر عاد منتصرًا، محملاً بالسبايا؛ وهو ما أسهم في ملء خزائن الدولة بفدياتهم. فهل بذلك يعد قيصر ظالمًا طماعًا، كان قيصر يبكي على الفقراء الجائعين"(٧٥).

أما مسرحية جورجي كامل فقد سعت إلى إبعاد بروتوس عن هذا التحريض في هذا المشهد، محافظة على صورته الإيجابية التي تبنتها طوال أحداث المسرحية، ملقيةً بعبء تحريض الناس ضد قيصر على عاتق كاشيوس وحده؛ فراح يحرض الناس علنًا ضد قيصر، كما صوَّرت أنطونيوس، رغم عدم حنكته كما صُوِّر لدى شكسبير، يفعل العكس كما وقع لدى شكسبير؛ عبر منع الناس من الانصياع إلى تحريضات كاشيوس ومن معه، متكئًا على حبه وإخلاصه الشديدين لقيصر، كما كان لدى شكسبير من ناحية، وعلى رفضه لذلك الانقسام الذي قد ينتج عن قتل المتآمرين لقيصر من ناحية ثانية.

"مارك أنطوني:... الانقسام يقطع أوصال العالم؛ لأن الإسكندر مات ونابليون نفي ويوليوس قتل، ولن يجدد اليوم فيه يغتال قيصر، لأن مارك أنطوني شغلته نشوة

(75)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP: 50–53.

الحب والخمر. إنني درع قيصر، وكستار حديدي، حولت قلبي من صدري إلى حيث أحاط قلب قيصر، وحينئذ ما يجيش في جسدي المنحل من كهرباء، عدَّته أصلح من رادار الكون، فيتلألأ منه موج قصير، لئن قابل مؤامرة في الفضاء الضيق، ردته قسوتها إلى جراحي يجرحها، فتنطلق جراحي صفارات الإنذار، جزعة كالعويل: أن تنبَّه قيصر وخذ الحذر... لا سبيل إلى قتل قيصر، فبينما يهوى خنجر كاسيوس ليطعن، تذيبه طاقة قلب قيصر"[٧٦].

ورغم الاختلاف الجزئي، في أسلوب إثارة الشعب، لمسرحية جورجي كامل عن مسرحية وليم شكسبير، بين أطراف الصراع/ المتآمرين وبروتوس من ناحية ضد أنطونيوس من ناحية أخرى، فإنه يُلحظ أنَّ النتيجة المترتبة على هذا التحريض كان جورجي كامل قد تأثر بها/ استلهمها من مسرحية وليم شكسبير؛ غير أن شكسبير كان أكثر قدرة على مَنْطَقَةِ الحدث الدرامي وتطويره، ومن ثمَّ زادت لديه تلك التفصيلات المتعلقة بنتيجة هذا التحريض؛ وذلك نتيجة لاتسام مسرح شكسبير، وخاصة مسرحية يوليوس قيصر، "باهتمام بالغ بالتفاصيل"[٧٧]، وقدرته على وسم حدثه المسرحي بما يقنع المتلقي بضرورة ومنطقية تطور الأحداث الدرامية.

فلديه تمكن أنطونيوس من إقناع الشعب بظلم المتآمرين لقيصر المقتول؛ مستخدمًا تقنية الرسالة التي تركها قيصر، وقد كتب فيها وصيته بأن يتحصل كلُّ مواطن على خمسة وسبعين دراخمًا؛ كي يعيش كلٌّ منهم حياة كريمة. ومن ثمَّ استخدم المال بوصفه عنصرًا بنائيًّا مؤثرًا في بنية الحدث المسرحي؛ وهو ما ألَّب الجماهير على بروتوس وكاشيوس؛ مما أدَّى إلى هروبهما من روما خوفًا من هذه الجماهير

(٧٦) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص٤٧-٤٨.

(٧٧) أ.د. ناتول، محاكاة جديدة: شكسبير وتمثله للواقع، ترجمة أحمد خالص الشعلان، سلسلة كتب ثقافية، رقم ٢٧، بغداد: بيت الحكمة العراقي، ٢٠١٣، ص١٤٦.

الغاضبة. وقد تجلَّى هذا في حوار الخادم مع أنطونيوس حول وصول أكتافيوس إلى روما، وأنه سمعه يتحدث عن المتآمريْنِ/ كاشيوس وبروتوس.

"الخادم: لقد فرَّ كلٌّ من كاشيوس وبروتس مثل المجانين عبر أبواب روما. هكذا سمعته يتكلم.

أنطونيوس: من المحتمل أنهما سمعا اعتراضات الشعب، وكيف أن هذا قد أثارهم وحركهم"(٧٨).

لقد عمق جورجي كامل من استخدام عنصر المال وتوظيفه لاستمالة الشعب من قِبل أنطوني؛ فجعل الدراخمات المنصوص عليها في وصية قيصر، مستخدمًا تقنية الرسالة نفسها، ألفًا، بدلاً من خمسة وسبعين دراخمًا في وصية قيصر لدى شكسبير. وبدلاً من انتظار انتحار كاشيوس بعد الهزيمة من قوات أنطونيو، وطلبه من صديقه بنداروس أن يطعنه بنفس الخنجر الذي قتل به قيصر؛ ممتلكًا بذلك ما أسماه "برادلي" في دراسته لمسرح شكسبير "بالقوة الروحية... تلك التي تحرك روح الشخصية وتتملكها وتقودها"(٧٩)، فإذا به يغير طريقة قتله في مسرحيته؛ مستغلاً تلك الصبغة العصرية التي أسهمت في استخدام اللاجيء الأمريكي الذي جاء طالبًا المساعدة على الظلم الواقع عليه وعلى المواطنين في بلده؛ حيث أمره أنطونيو، لدى جورجي كامل، بقتل كاشيوس، وقد فعل بخنجر حاد. وقد ظلَّ متمسكًا، حتى لفظ أنفاسه الأخيرة، بأن مؤامرته لم تكن مقترنة بخيانة؛ حيث إنها واضحة كالشمس، ساعية إلى تحرير الشعب من ظلم قيصر، فاهمًا، أي كاشيوس، أن سلاح أنطونيو في هزيمته كان هو المال.

---

(78)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:59.

(79)A.C. Bradley, Lectures ON Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth, ibid,p:9.

"كاسيوس: ... المجرم والقاتل والجاني كلهم متآمر، أوائل من أوقدوا الشعلة وحملوها، قد كان التآمر يعاقب الناس مرتكبه، فما أن وعى أن التاريخ فيه، وأن التاريخ حواه التطور، حتى صار المتآمر معاقب الإنسانية ومؤدبها. من يقترف الإثم ليندم، لابد له أن يرسل روحه إلى جهنم لأداء التكفير، ومن يأثم مؤدبا يُطهّر بطلاً. مؤامرتي أنصع من القطب، وأشرق من الشمس، ولئن وجدتم في جحيم دامس الظلام فضعوا مؤامرتي فيه فيسطع في التو... لقد حاربني أنطوني وكان المال سيفه، وكان يدري أن سيفه لا ينفذ إلى قلبي المدرع فأغمده في قلب شعبي ليقتلني وحدي. الإنسانية أباحت أن ينتصر المال على الرجل، هذا العار، لو أبى التاريخ أن يسجله، أسجله أنا في التاريخ"(٨٠).

وقد ترتب على انتحار كاشيوس في المسرحيتين انتحار آخر قام به بروتوس أيضًا في المسرحيتين، ولكن بطريقة تختلف قليلاً ما بين مسرحيتي شكسبير وجورجي كامل؛ من حيث أسلوب الانتحار ودوافعه المباشرة.

ففي مسرحية وليم شكسبير، تدور رحى الحرب بين طرفين: طرف أكتافيوس وأنطونيوس وطرف بروتوس وأعوانه. ورغم ما يبدو في المسرحية من مظاهر انتصار لفريق بروتوس، فإن الهزيمة قد لحقت به وبجيشه؛ حيث أسر جيش أنطونيوس لوشيليوس/ صديق بروتوس ومعاونه في الحرب، كما قتل الجيش نفسه كاتو/ صديق بروتوس وأحد أهم معاونيه في الحرب.

وقد دفعت هذه الهزائمُ، بالإضافة إلى حزن بروتوس على كاشيوس المنتحر، بروتوس إلى أن يطلب من كل أصدقائه المتبقين قتله؛ غير أنهم يرفضون جميعًا؛ حتى

---

(٨٠) جورجي كامل، مرجع سابق، ص ص ٥٤-٥٦.

وافق خادمه سيتراتو على أن يمسك بسيفه ليندفع بروتوس نحوه منتحرًا؛ ليتحقق بذلك ما يريده شكسبير من "التفاعل العاطفي مع عمله المسرحي"(٨١).

"بروتوس: ... اقبض على سيفي، وانظر خلفك، لأركض باتجاهه. هل يمكنك فعل هذا يا ستراتو؟

ستراتو: ضع يدك في يدي أولاً. إلى اللقاء يا مولاي.

بروتوس: إلى اللقاء يا ستراتو (يركض باتجاه السيف). كن بخير الآن يا قيصر. إني راض عن قتل نفسي كما لم أرض حين أقدمتُ على قتلك"(٨٢).

لقد انتحر بروتوس عند جورجي كامل بطعن نفسه دون أن يطلب من أحد أصدقائه قتله؛ مندفعًا، في الأساس، بحزنه على انتحار كاشيوس/ صديقه ومساعده الأساسي ضد قيصر؛ حيث حذف جورجي كامل من مسرحيته مشاهد الحرب التي وقعت بين جيشي أنطونيوس وبروتوس لدى شكسبير، راغبًا في التأكيد على فكرة السلام دون الحرب التي رغب في التجذير لها منذ بداية مسرحيته.

فقد حزن بروتوس/ جورجي كامل على كاشيوس حزنًا شديدًا، مدليًا بغنائية يعبر فيها عن مدى عمق ألمه على انتحار كاشيوس، وقد تجلَّى مدى تعمق الجانب الإنساني في شخصية بروتوس بشكل يفوق ما أظهره عليه وليم شكسبير في مسرحيته.

"بروتوس: أنت تدمى يا أخي، وأنا الآخر ألست أدمى. (يطعن نفسه) حيث بحث خنجري وجد دمًا، إن جسدي دائمًا يدمى تحت بشرتي، فبشرتي جعلتها لتحفظ جسدي داميًا... (عاليًا، مخاطبًا جثة كاسيوس) أجدر أن أنساك، أنساك وأفترض أنك لم تكن يومًا في الحياة، فأزعم لنفسي أنك كنت وهمًا، أنني توهمت أن لي أخًا اسمه

(81)Darrell Figgis, Shakespeare, A Study, ibid, P: 187.

(82)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:88.

كاسيوس، ومن أجل أن أنساك أجتث الذاكرة من الدماغ، وأدفنها في جثتك، وسيفهم البشر ويعذرني، ويقول: لم ينتقم لأخيه لأنه فقد ذاكرته لمَّا فقد أخاه"(٨٣).

ولكي يعمق جورجي كامل من هذا الجانب الإنساني في شخصية بروتس، فإنه قد أضاف مشهدًا لمسرحيته لم يرد في مسرحية شكسبير. وهو مشهد يرى فيه بروتوس زوجته بورشيا وقد حملت منه في طفل، ويعبر عن سعادته رغم أنه حرم منها بتفريق أنطونيوس بينها وبينه، في هذه المسرحية، مما تسبب في حزنه وألمه.

"بروتس: (يَلمح بروتس بورشيا بين الجمع وهي حامل) (جانبًا) بورشيا تصبح أمًّا؟! (إليهم) قد أخذت أحفر تراب الألم وأنزل، ومع أني اختنقت فقد حفرت حتى خنقتني حفر تراب الألم، فحفرت، فأنا حافر منجم ذهب الحياة، وبينما أنزل فاجأتني القمم، صعدت فوقها، قمم ينابيع الفرح. والآن يصدقني جهازي السمبتاوي، فعله المنعكس، متى أرى جثة أفرح، هذا الخراب، هذا الموت، إنني أفرح، مأساة الحياة انتهت، وعادت الدموع دمًا يقوي القلب"(٨٤).

ولئن كانت مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير قد انتهت بموت بروتوس منتحرًا، وانتصار أكتافيوس وأنطونيوس على جيشه ورفقائه في الحرب؛ فإن تكريمهم له بعد وفاته، بوصفه مكونًا من مكونات الحدث المسرحي، لم يختلف كثيرًا عن تعامل جورجي كامل الذي لم ينهِ مسرحيته كما أنهاها وليم شكسبير. فقد أصرَّ جورجي كامل على التأكيد على ذلك الجانب الإنساني النقي في شخصية بروتوس تكريمًا له بطريقة تختلف عن تكريم المنتصريْنِ/ أكتافيوس وأنطونيوس له. تجلَّى هذا في عدة سمات ظهرت بوضوح في بعض كلمات وأفعال لبروتوس في مسرحية جورجي كامل؛ حيث

---

(٨٣) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص٦٢-٦٥.

(٨٤) المرجع السابق، ص ص٦٦-٦٧.

ظهرت الغنائية على لسان بروتوس بعد أن طعن نفسه مرة ثانية حزنًا على ما آل إليه حال روما، وقد عفى عن اللاجئ الأمريكي وسامح أنطونيوس على أي شيء فعله معه؛ وهو ما جعل جورجي كامل يرى أن بروتوس شخصية صوفية؛ وأن صوفيته "نفسجسمية، هي تصوف الحياة لا الروح"(٨٥).

إنَّ بروتوس – كما يراه جورجي كامل – "لايحتقر العالم الخارجي، بل يعشقه ويندمج فيه"(٨٦)، حيث يقول: "دم حبي يبعث تحية المساء إلى حيث مرايا الجوابلتن، لترشدها إلى قلب قيصر "(٨٧).

يموت بروتوس لدى جورجي كامل، غير أن المسرحية لم تنته؛ في محاولة من الكاتب للتأكيد على القضية التي يرغب في مناقشتها داخل مسرحيته، وهي قضية لا تبتعد كثيرًا عن القضية التي ناقشها وليم شكسبير في مسرحيته.

(٦)

يلحظ قارئ المشهد السابع/ الأخير من مسرحية بروتس لجورجي كامل أن تأثيرات مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير عليها لم تقتصر على التأثيرات الشكلية فحسب، لكنها تمتد إلى التأثيرات المضمونية أيضًا. ودراسة التأثيرات المضمونية تمثل بطبيعتها نوعًا من الدراسة التي "تنتمي إلى التاريخ الثقافي... وهي بهذه الصفة تنتمي إلى ما يسميه ويلك المنهج الخارجي في الدراسة، أو ما يمكن أن نسميه بمصطلح أكثر دقة، تناول النص في علاقاته الخارجية"(٨٨).

---

(٨٥) المرجع نفسه، ص٧٢.

(٨٦) نفسه، ص٧٦.

(٨٧) نفسه، ص ص ٧٥-٧٦.

(٨٨) كمال أبو ديب، إشكالية الأدب المقارن، مجلة فصول، العدد رقم ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو ١٩٨٣، ص٧٢.

فرغم البعد الزمني المتجلِّي بين تاريخ تأليف المسرحيتين؛ والذي وصل إلى خمسة قرون، فإن المسرحيتين اتخذتا مما أسمته "نهاد صليحة" النسق الكونترابنطي أساسًا لبناء المعنى؛ وهو نسق يقوم بدوره على "طرح وجهة نظر ونقيضها طوال الوقت، بحيث يتقدم المعنى عن طريق التنافر في صورة كونترابنطية قوامها الجدل بين وجهات النظر... والشكل الكونترابنطي يتحقق دائمًا عندما ينتظم العمل الفني أكثر من إطار قيمي واحد لحسم الصراع؛ بحيث يكون المعنى والشكل في المسرحية حصيلة جدل فكري حقيقي بين منظورين، وبحيث يسيطر هذا الجدل على تناول الفنان للتجربة"(٨٩)، ومن ثم فليس المعنى أو "الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات"(٩٠).

لقد خصص جورجي كامل المشهد السابع/الأخير من مسرحيته لمناقشة رؤيته الخاصة لقضية العدالة في علاقتها بقضيتي الحرب والسلام اللتين نُوقشتا في مسرحية وليم شكسبير، متأثرًا بها ومضيفًا إليها؛ محققًا ما تصبو إليه المسرحية من عرض

---

(٨٩) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٢٩.

(٩٠) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، سلسلة الألف كتاب (٤١٢)، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ص٣٩. يذكر برادلي– في هذا الصدد– أن خطة شكسبير في معظم مسرحياته تقوم على "إظهار مجموعة من القوى تسير قدمًا معاكسة في خفاء أو علانية لمجموعة أخرى نحو إحراز بعض النجاح الحاسم، ثم تكره على الانحدار نحو الهزيمة بواسطة رد الفعل الذي تثيره. ومزايا هذه الخطة– كما نرى في مناسبة نموذجية كتلك التي تبدو في مسرحية يوليوس قيصر– واضحة للعيان؛ إذ هي تنقل حركة سير الصراع إلى الذهن في جلاء وقوة عظيمتين، كما تساعد على إثارة الشعور بأن الفاعل في انحداره وسقوطه إنما يلقى جزاءه العادل". راجع: أ.س. برادلي، التراجيديا الشكسبيرية، ترجمة حنَّا إلياس، مراجعة سهير القلماوي، الجزء الأول، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ص٧٢.

قضية أو فكرة لا تتبلور إلا بانتهاء تشكل الصراع الذي بنيت على أساسه المسرحية. فإذا كان وليم شكسبير قد وظف تاريخ يوليوس قيصر وبروتوس لمناقشة كيفية تحقق السلام والعدالة عن طريق الحرب/ القوة؛ ظنًّا منه أن الحرب هنا غرضها "هو إقامة السلم على أساس أرسخ وأبقى"[٩١]؛ حيث قتل بروتوس وأعوانه قيصر رغبة في تحقيق العدالة والسلام لروما؛ فإن جورجي كامل اتخذ من قضية السلام إطارًا عامًا لمسرحيته، وأعاد تأويل تلك القضية؛ حيث بنى تحقق السلام في مسرحيته على اتخاذ الحب سبيلاً له.

فعن طريق الحب الذي أحبه بروتوس لكل الشخصيات التي تشاركه الحدث الدرامي، فإنهم قد تحولوا جميعًا إلى محبين، متسمين بالحب والسلام معًا؛ ومن ثمَّ أعاد جورجي كامل تأويل ما استلهمه من مسرحية وليم شكسبير، من عدم خروج يوليوس قيصر لاجتماع مجلس الشيوخ خوفًا عليه وامتثالاً لرغبة زوجته[٩٢]، إلى رغبة ذاتية لدي قيصر في عدم الخروج تحقيقًا للعدالة والسلام، وتجنبًا للنزاع والحرب، ومن ثمَّ فإن التعديل الذي أجراه جورجي كامل على مستوى الحدث المسرحي؛ وهو عنصر شكلاني، جاء لخدمة عنصر المضمون والقضية التي تناقشها المسرحية المتأثِّرة/ بروتس لجورجي كامل.

---

(٩١) كانط، مشروع للسلام الدائم، ترجمة عثمان أمين، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، ص١٤.

(٩٢) يمكن مراجعة حوار قيصر مع زوجته وخادمه في مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير:

Shakespeare, Julius Caesar, ibid, PP: 32-33.

يخاطب قيصر مارك أنطونيو، قائلاً: "لمَّا سألتك هذا الصباح أن تحمل تحياتي إلى الشيوخ، وأن تعرفهم أنني لن أحضر اليوم إلى المجلس والسبب إرادتي، أنني لا أريد، إنما عنيت نقص إرادتي"(٩٣).

لم يكتفِ جورجي كامل بإعادة تأويل عنصر من عناصر بناء الحدث المسرحي، وهو عدم خروج قيصر لمقابلة أعضاء مجلس الشيوخ لعرض رؤيته الخاصة بقضية السلام، لكنه أعاد، أيضًا، تفسير السبب الحقيقي لقتل بروتوس نفسَه؛ فلم ينتحر بسبب هزيمته في الحرب، كما حدث لدي شكسبير؛ إنما كان موته بهدف إقرار السلام في روما؛ عبر تجنيب شعبها الحروب الأهلية والدولية.

لقد أدرك الشيخ – في مسرحية جورجي كامل– هذه الحقيقة فعبر عنها في غنائية تموج بالحزن على انتحار بروتوس. " الشيخ: لقد سكب نبع جسده وصبه في وعاء الخلود، خلع عنه جسده فبانت روحه عالية من ثوبها. لم يجد من يصلبه فصلب نفسه بيده، أو ربما صلبته الأحداث فأصبح شهيدها. افتدانا لينقذنا من حرب أهلية وأخرى دولية"(٩٤).

إنَّ جورجي كامل قد اختار ذلك السلام المبني على مناهضة الحرب؛ وذلك لعدم تقيده– في بعض مكونات حدثه وتشكيل شخصيته– بالتاريخ الروماني الذي تقيد به وليم شكسبير في مسرحيته؛ فتحولت كل شخصياته إلى شخصيات مسالمة؛ تدعو

---

(٩٣) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٨٠.

(٩٤) المرجع السابق، ص ص ٧٧–٧٨. وتجدر هنا الإشارة إلى ما للثقافة المسيحية من تأثير على الكاتب جورجي كامل في ربطه لمفهوم الصلب بالرغبة في افتداء الآخرين؛ وهو ما يبرز عبر تجليات تلك المقولة المسيحية التي ترى أن المسيح قد "أتم افتداء البشر بموته" ومدى تأثره بها في مسرحيته. راجع: رومانو كواردينى، الأسبوع العظيم في آلام المسيح وموته، نقله إلى العربية الأب جرجس المارديني، ط٢، بيروت: دار المشرق، ١٩٩١، ص٢٤.

إلى السلام؛ متأثرة بمجريات تلك الفترة التي كتبت فيها المسرحية؛ وهي فترة سبعينيات القرن المنصرم التي عجت بالمتغيرات السياسية التي دخلت مصر على أثرها العديد من الحروب في عام ١٩٥٦ و١٩٦٧ و١٩٧٣ [٩٥]، وهو ما يتشابه مع شكسبير، من حيث معاصرة المسرحية لقضايا مجتمعها، الذي جاءت مسرحيته في فكرتها "تواكب زمن كتابتها؛ حيث يوجد تشابه بين المؤامرة القابعة في المسرحية ونظيرتها التي حيكت ضد الملكة إليزابيث"[٩٦].

وقد رفض جورجي كامل الحرب، على لسان الشيخ، ورآها "علامة فشل الزعماء"[٩٧]، وأقرَّ بأهمية تجنبها عبر شخصية يوليوس قيصر الذي تراجع عن قتل اللاجئ الأمريكي؛ مقرًا بأهمية التفاوض مع الأمريكيين، عاملاً بما تركه بروتوس من عشق للسلام؛ وهو ذلك المبدأ الذي جعل أجنبيًا/ أمريكيًا يطالب القائمين على الحكم في روما بألا "يعاملوه معاملة العدو"[٩٨].

---

(٩٥) لمراجعة هذه الظروف التي أثرت على صياغة جورجي كامل لقضية مسرحيته وموقفه منها يمكن الاطلاع على: فاطمة يوسف محمد، المسرح والسلطة في مصر: من ١٩٥٢-١٩٧٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ص ١٥- ٤٨. يبدو لمطالع حركة المسرح المصري في مناقشته لمجموعة من القضايا المعاصرة في فترة السبعينيات وما بعدها أن ثمة اهتمامًا بمناقشة قضية الحرب والسلام، وأن تلك المسرحية/ بروتس لجورجي كامل إنما تسير في السياق ذاته الذي يناهض الحرب ويسعى إلى تحقيق السلام؛ وهو ما سعى إليه ألفريد فرج في مسرحيته سقوط فرعون وأحمد عتمان في مسرحيته كليوباترا تعشق السلام. راجع: تامر فايز، تحولات الشخصية التاريخية في المسرح المصري المعاصر: دراسة نقدية مقارنة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦، ص ص ٢٦٠-٢٧٤.

(96)George Brandes, William Shakespeare: A critical study, ibid.p:240.

(٩٧) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٨٢.

(٩٨) كانط، مشروع للسلام الدائم، مرجع سابق، ص١٧.

"يوليوس قيصر: إنما لبروتوس قلب واحد كبير، يحب ملايين الرجال، ونحن قد ضمنا هذا القلب النفيس حيث التقينا، وقد حرص بروتوس على روح قاتله، وأبى أن يمس جسده ثم شغف بحبه، كي يحب قيصر من يحبه بروتوس. لقد عزمت على مفاوضة الأمريكيين والحياة معهم جنبًا إلى جنب. عندما وجدتُ منذ الأزل، قسمت الحياة والحب، قلبي إلى الشرق والغرب، فقط لهذا اليوم، فيهما تخفق روما وأمريكا، لولاهما لا أحيا، لهما أميال الشرايين التي تنبض، هي عينها محيط الأرض، صنعته من شراييني يومًا ما لمَّا وجدتُ منذ الأزل، فقط لهذا اليوم، والآن أرسل منى شراييني، أعيدها إلى الأرض جسدي فتخفق، وتحول القطبين إلى خط الاستواء"[٩٩].

لقد رأت بورشيا أن زوجها بروتوس "هو المقدمة والسبب"[١٠٠] لوجود السلام؛ وقد أَدْلَت بغنائية طويلة عبَّرت من خلالها عن عشقها للسلام كزوجها المنتحر، واعدةً إياه بأنها ستُرضِع طفلها منه لبن السلام، "ولسوف ترضع كل أم وليدها– من ثديها– لبن السلام الذي أنتجته معركة الوداعة. كل أم تعيش على ظهر الأرض تسمي ابنها الأول بروتس، كل امرأة لم يقتل زوجها أو ابنها أو أبوها أو أخوها في الحرب، تعلق على باب بيتها صورة بروتس"[١٠١].

وبذلك تنتهي مسرحية جورجي كامل بما يشير إلى واقعها التاريخي الذي ألفت في إطاره من ناحية، كما أنها انتهت بالرسالة نفسها التي انتهت بها مسرحية وليم شكسبير من ناحية ثانية؛ حيث قرر أكتافيوس وأنطونيوس – لدى شكسبير– أن يكرِّما

(٩٩) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص ص ٨٤–٨٥.

(١٠٠) نفسه، ص٨٦.

(١٠١) نفسه، ص٨٨.

بروتوس؛ بأن ينال – على حد قول أكتافيوس– "كل مظاهر الاحترام والتقدير التي تليق به، يجب أن ترقد عظامه في خيمتي مثل كل جندي مخلص مثله"(١٠٢).

والتكريم نفسه ناله بروتس لدى جورجي كامل في نهاية مسرحيته، لكن عبر يوليوس قيصر نفسه؛ وذلك عندما وافق على اقتراح زوجته/بورشيا بعمل يوم للاحتفال بالسلام يسمى "يوم بروتوس"(١٠٣)، وأن يقام مؤتمر باسمه للسلام يديره شبح بروتس.

وقد وافق قيصر على مقترحها، رائيًا أن الحروب لا طائل من ورائها، وأن الحياة يجب أن تتغير، "ولسوف يذهب الإنسان إلى المهرجان أو البستان عوضًا عن الميدان، ولسوف تصدح الموسيقى ويطرب الغناء في كل الأنحاء والأرجاء في أثناء البناء"(١٠٤).

وبذلك رأى جورجي كامل أن المسرحية ينبغي أن تتسم فقراتها الختامية بالاحتفالية(١٠٥)، وهو النسق الاحتفالي نفسه الذي انتهت به مسرحية يوليوس قيصر لوليم شكسبير؛ تلك التي أمر أكتافيوس في نهايتها بإعلان "انتهاء الحرب، ومنح مكافأة لكل من ساعد في تحقيق النصر في هذا اليوم السعيد"(١٠٦).

(٧)

تنتهي هذه الدراسة إلى نتيجة أساسية مؤداها أن تأثر أدب ما في لغة ما بأدب ينتمي إلى لغة أخرى لا يعني بالضرورة التقليد الصِّرف لما ورد في الأدب المتأثَّر به

---

(102)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:89.

(١٠٣) جورجي كامل، بروتس، مرجع سابق، ص٨٩.

(١٠٤) المرجع السابق، ص٨٩.

(١٠٥) انظر المرجع نفسه، ص٨٩.

(106)Shakespeare, Julius Caesar, ibid, P:89.

من قبل الأدب المتأثِّر، وإنما تقتضي عملية التأثير إعادة تأويل بعض من العناصر والمكونات الشكلية والمضمونية التي أعاد العمل المتأثِّر تأويلها بما يتناسب مع رؤية كاتبه الجمالية من ناحية، والمضمونية من ناحية ثانية؛ وهو ما يجعل التأثير والتأثر ليس "مجرد آليات للأخذ والعطاء أو للإنتاج وإعادة الإنتاج أو الاستنساخ والإبداع، بل حركة أنطولوجية تربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل"[١٠٧]، وهو ما ظهر في المقارنة بين المسرحيتين موضع الدراسة.

لقد تأثر جورجي كامل بمسرحية وليم شكسبير بشكل جليٍّ إنْ على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون. فظهر استلهامه لشخصيات مسرحية شكسبير، مختصرًا وجود بعضها، مفضلاً حذف بعض آخر، كي يختصر الحدث المسرحي الذي كانت تقوم به تلك الشخصيات موضع الاختصار أو الحذف. وهو ما نتج عنه حذف بعض عناصر الحدث الدرامي الواردة في مسرحية وليم شكسبير؛ وذلك لخدمة فكرته الأساسية من كتابة المسرحية، وهي تلك الرؤية المبنية على ضرورة إعادة تأويل التاريخ من ناحية والأدب من ناحية ثانية، لخدمة الأدب الجديد/ المتأثِّر من جانب، والعمل على "تحويل المادة المقتبسة، عبر مواضعات تعتبر كمقاييس لأصالة مقبولة في بحثها عن جمالية أدبية، تلتزم برؤى العصر الذي تنتمي إليه، مما يقيها من مخاطر الاستنساخ المجاني"[١٠٨] من جانب آخر.

وجاء في مقدمة المحذوف من مشاهد الحدث الدرامي عند شكسبير تلك المشاهد الخاصة بالحرب بين أطراف الصراع، بهدف إقرار منظور جورجي كامل الأدبي عن قضية السلام.

---

(١٠٧) سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي: دراسة مقارنة، مرجع سابق، ص١٢٦.

(١٠٨) المرجع السابق، ص١٢٨.

أما المضمون فقد تجلَّى أن جورجي كامل لم يبتعد فيه عن مناقشة قضيتي الحرب والسلام المناقشتين في مسرحية شكسبير؛ غير أنه أعاد فهمهما وتأويلهما تبعًا لرؤيته الذاتية من جانب ومتطلبات فترة كتابة مسرحيته من جانب آخر؛ وهو ما دفعه باتجاه تحويل الصورة التاريخية لبروتوس المقاتل الروماني، قاتل قيصر، إلى صورة البطل الشعبي الذي يتسم بمجموعة من السمات، أبرزها "الإباء الذي يتسم بمقاومة الظلم أيًّا كان"[١٠٩]، وذلك بغض النظر عن مصلحته الفردية؛ حيث دافع بروتس عن شعب روما – لدى جورجي كامل– دون أن يضطر لقتل يوليوس قيصر.

وبذلك تتبدى وظيفة الأدب المقارن الأساسية في الكشف عن تلك الاستفادات التي استفادها الأدب المصري الحديث، ممثلاً في الأدب المسرحي، من الأدب الإنجليزي، ممثلاً في مسرح وليم شكسبير، على مستويي الشكل والمضمون؛ عبر استلهام ما يخدمه جماليًّا ومضمونيًّا، والتخلي عمَّا لا يتوافق مع رؤية كتَّابه ومتطلبات أزمنة إبداعاتهم.

***

(١٠٩) عبد الحميد يونس، البطولة في الأدب الشعبي، منشور ضمن رائد التراث الشعبي عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٧، ص١٩٧.

مصادر ومراجع الدراسة

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥.

٢- ـــــــــــــ، عروبة شكسبير، كتاب النقد الأدبي (٢)، القاهرة: وزارة الثقافة، المركز القومي للآداب، ١٩٨٩.

٣- أبو الحسن سلام، المعارضات المسرحية في عصر العولمة: أنتيجون نموذجًا، مجلة ضاد، العدد رقم ١٣، القاهرة: اتحاد الكتاب، مايو ٢٠١١.

٤- ـــــــــــــ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط٢، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،١٩٩٣.

٥- أحمد خاكي وزكي نجيب محمود ومحمد فريد أبو حديد، شكسبير، سلسلة اقرأ (١٧)، القاهرة: مطبعة المعارف، د.ت.

٦- أحمد شمس الدين الحجاجي، النقد المسرحي في مصر (١٨٧٦-١٩٢٣)، ط٣، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠٠١.

٧- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧.

٨- تامر فايز، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر(١٩٧١-٢٠٠٥): دراسة في الأدب المقارن، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦.

٩- ـــــــــــــ، تحولات الشخصية التاريخية في المسرح المصري المعاصر: دراسة نقدية مقارنة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦.

١٠- جورجي كامل، المجد من العار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١١- حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٩.

١٢- خليل الموسى، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، مجلة الآداب العالمية، العدد ١٣٢، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، نوفمبر ٢٠٠٧.

١٣- رمسيس عوض، شكسبير في مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٤- سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي: دراسة مقارنة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، د.ت.

١٥- سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

١٦- سمير سرحان، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، مجلة فصول، العدد رقم ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو ١٩٨٣.

١٧- سهير القلماوي، فن الأدب (المحاكاة)، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٥٣.

١٨- عبد الحميد يونس، البطولة في الأدب الشعبي، منشور ضمن رائد التراث الشعبي عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧.

١٩- عبد النبي اصطيف، الجديد في نظرية الأدب المقارن، مجلة المعرفة، العدد ٥١١، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.

٢٠- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، سلسلة الألف كتاب (٤١٢)، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.

٢١- عصام بهي، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، القاهرة: دار النشر للجامعات، ١٩٩٦.

٢٢- فاطمة موسى، بين أدبين: دراسات في الأدب العربي والانجليزي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.

٢٣- فاطمة يوسف محمد، المسرح والسلطة في مصر: من ١٩٥٢-١٩٧٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٢٤- كانط، مشروع للسلام الدائم، ترجمة عثمان أمين، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.

٢٥- كمال أبو ديب، إشكالية الأدب المقارن، مجلة فصول، العدد رقم ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو ١٩٨٣.

٢٦- لطيفة الزيات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر (١٨٨٢- ١٩٢٥)، تحرير وتقديم خيري دومة، سلسلة دراسات الترجمة، العدد ٢٥١٣، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٧.

٢٧- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ط٣، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠.

٢٨- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

ثانيًا: المراجع المترجمة:

٢٩- أ.د. ناتول، محاكاة جديدة: شكسبير وتمثله للواقع، ترجمة أحمد خالص الشعلان، سلسلة كتب ثقافية، رقم ٢٧، بغداد: بيت الحكمة العراقي، ٢٠١٣.

٣٠- أ.س. برادلي، التراجيديا الشكسبيرية، ترجمة حنَّا إلياس، مراجعة سهير القلماوي، الجزء الأول، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.

٣١- بلوتارك، تاريخ أباطرة وفلاسفة الإغريق، ترجمة جرجيس فتح الله، المجلد الثالث، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ٢٠١٠.

٣٢- جفري إيرل، وليم شكسبير، ترجمة ألبير مطلق، انجلترا، مكتبة لبنان، ١٩٨٣.

٣٣- جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط٢، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٧.

٣٤- ديل كارنيجي، الخالدون، القاهرة: مطبوعات كتابي، يصدرها حلمي مراد بمطابع شركة الإعلانات الشرقية، د.ت.

٣٥- رومانو كواردينى، الأسبوع العظيم في آلام المسيح وموته، نقله إلى العربية الأب جرجس المارديني، ط٢، بيروت: دار المشرق، ١٩٩١.

٣٦- ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور، ترجمة عصام عبد الرؤوف بديع، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣.

٣٧- سوفوكليس، أوديب ملكًا، ترجمة طه حسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٣٨- ف.د. سكفوز نيكوف، موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الثالث: الشعر الغنائي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط٢، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٣٩- ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دمشق: دار نينوى، ٢٠١٢.

٤٠- ويليام شكسبير، السونيتات الكاملة، ترجمة بدر توفيق، القاهرة: مؤسسة أخبار اليوم، ١٩٨٨.

٤١- ويليام شكسبير، رواية يوليوس قيصر، ترجمة محمد حمدي بك، القاهرة: مكتبة مطبعة مصر، ١٩٢٨.

٤٢- ويليام شكسبير، مسرحية يوليوس قيصر، ضمن مسرحيات وليم شكسبير الكاملة: المآسي، تعريب رياض عبود، الجزء الرابع، بيروت: دار الجيل، د.ت.

٤٣- ويليام شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة حسين أحمد أمين، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤.

٤٤- ويليام شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة محمد السباعي، القاهرة: مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٤.

ثالثًا: المقالات المنشورة في شبكة المعلومات الدولية:

٤٥- أبو الحسن سلام، ذاكرة المسرح السكندري، منشور بموقع المسرح دوت كوم، بتاريخ ٢٥-٥-٢٠٠٩، على الرابط التالي:
https://groups.google.com/g/al-masrah:

٤٦- أبو الحسن سلام، قراءة تفكيكية في كتابات مسرحية تفكيكية، مقال منشور على موقع الحوار المتمدن، بتاريخ ٢٠٢١/٦/٢٤، على الرابط التالي:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp

رابعًا: المراجع الأجنبية:

47- Ali Mehdad and Domanic Thomas, a companion to comparative literature, United Kingdom: a John Wiley publication, 2011.

48- A.C. Bradley Lectures On Hamlet, Othello, King Lear Macbeth, Second Edition, London: Macmillan And Co. Ltd, 1919.
49- Peter Saccio, William Shakespeare, Comedies, Histories, and Tragedies, united state of America: the great courses, the teaching company, 1999.
50- Darrell Figgis, Shakespeare, A Study , London: j. M. DENT& SONS: LTD, 1911.
51- Edwin Reed,A.M, Shake-Speare: Tragedy OF, Julius Caesar: AN Essay ON Envy, Boston: Coburn Press, 1909.
52- George Brandes, William Shakespeare: A critical study, London: William Heinemann, 1905.
53- Lacy Collision –Morley, Shakespeare in ITALY, Stratford-upon-Avon: printed by A.H. Bullen, at The Shakespeare Head press, 1916.
54- William Shakespeare, Julius Caesar, with Annotations by O.J. Stevenson, M.A, D.PAED, Canada: Toronto, THE Copp Clark CO. Limited, 1915.

The Impact of William Shakespeare Theatre on Contemporary Egyptian Theatre "A comparative study of the plays of Julius Caesar by William Shakespeare and Brutus by Georgi Kamel"

Abstract:

This research relied on a basic hypothesis that *Julius Caesar* by William Shakespeare had a clear influence on *Brutus* by the Egyptian writer Georgi Kamel. While impact and influence are of fundamental concern to scholars of comparative literature, the study explores the relationship of this concept to various concepts, such as intertextuality, literary opposition and simulation. These influences have been divided into two fundamental types: formative influences represented in the division of the chapters of the two plays, the construction of the theatrical event and space-time; and the formation of theatrical characters and substantive influences, where the two plays discussed the issues of war and peace and their relationship with patriotism.

The study reveals that the techniques of intensification, reduction, deletion and others are effective in clarifying the formalistic impact manifested in *Brutus* by Georgi Kamel. The substantive influences showed that Georgi Kamel did not depart in his play from discussing the issues of war and peace, which were discussed in William Shakespeare 'splay. However, he re-understood and interpreted them according to his own vision on the one hand and the requirements of the period of writing his play on the other. This led him to turn the historical image of Brutus, the Roman fighter who murdered Caesar, into the popular hero, regardless of his individual interest. Therefore, Brutus in Georgi Kamel's play defended the people of Rome without having to kill Julius Caesar as in William Shakespeare's play.

Thus, the primary function of comparative literature appears in revealing those benefits that Egyptian theatrical literature has gained from English literature, represented by William Shakespeare Theater in form and content. This is accomplished by inspiring what benefits it aesthetically and substantively and abandoning what does not correspond to the vision of its writers and the requirements of the times of their creations.

Keywords: comparative literature – influence – form – content - theatrical literature.