

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary
and Linguistic Studies

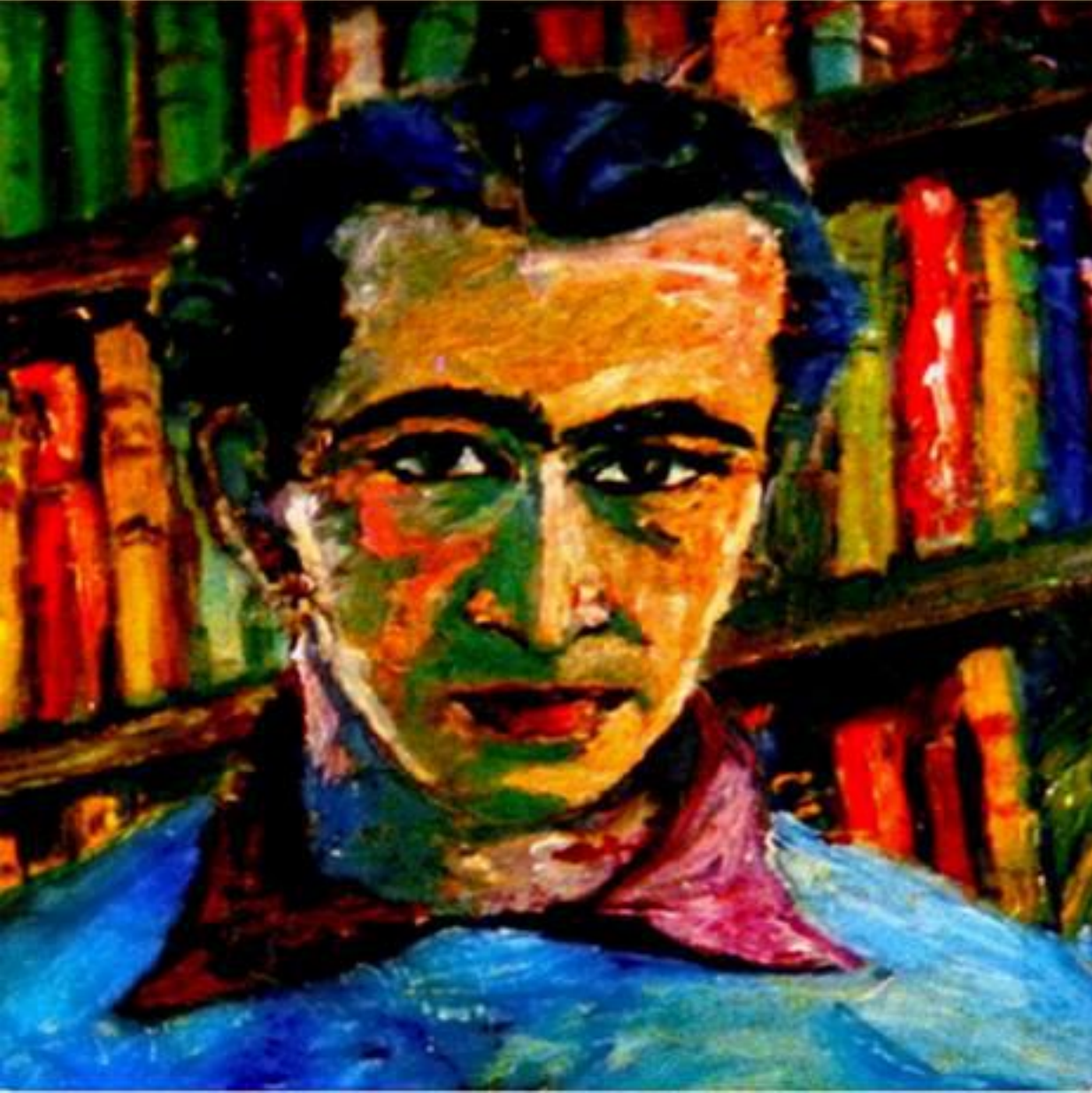
Mohammed Sherif Messaadia University-

Souk Ahras

العدد السادس أوت 2017



مجلة علمية محكمة
مفهرسة نصف سنوية
تصدر عن
مخبر الدراسات اللغوية و الأدبية
بجامعة سوق أهراس بالجزائر



رواية فكرية

لوحة الغلاف: بورتريه شخصي (autoportrait) رسمه جبرا سنة 1951
(بإذن من المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت)



رؤى فكرية



مجلة علمية نصف سنوية محكمة ومفهرسة
تعنى بقضايا اللغة والأدب والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الدراسات اللغوية والأدبية
جامعة محمد الشريف مساعديّة سوق أهراس/
الجزائر

رقم الترميم الدولي: ISSN 2437- 0355

رقم الإيداع القانوني: 6173- 2015 ردمك

العدد: 06 (أوت 2017)

الرئيس الشرفي

أ.د زبير بوزيدة

مدير جامعة سوق أهراس

مديرة المجلة: د. مديحة عتيق

رئيسة التحرير: د. بهاء بن نوار

هيئة التحرير:

أ. عماد بوخاري

د. عبد الغني بن صولة

البريد: مخبر الدراسات اللغوية والأدبية جامعة محمد الشريف مساعديّة سوق
أهراس/ الجزائر القطب الجامعي الجديد، 80 مكتب، ص ب1553، سوق أهراس،
41000 الجزائر.

البريد الإلكتروني: revue.lell@univ-soukahras.dz

اللجنة العلمية

- ❖ أ.د. سليمة لوكام: جامعة سوق أهراس
- ❖ أ.د. عبد الحفيظ حرزلي: جامعة سوق أهراس
- ❖ أ.د. عبد الوهاب شعلان: جامعة سوق أهراس
- ❖ أ.د. محمد صاري: جامعة سوق أهراس
- ❖ أ.د. الشريف بوشحدان: جامعة عنابة
- ❖ أ.د. عبد الرحيم مراشدة: جامعة جدارا/ الأردن
- ❖ أ.د. عبد المجيد حنون: جامعة عنابة
- ❖ أ.د. عقيل عبد الحسين: جامعة البصرة/ العراق
- ❖ أ.د. فائز طه عمر: جامعة الشارقة/ الإمارات
- ❖ أ.د. محمد هموش: جامعة القنيطرة/ المغرب
- ❖ أ.د. نظيرة الكنز: جامعة الأمير سطاتم بن عبد العزيز/ السعودية
- ❖ د. مديحة عتيق: جامعة سوق أهراس.
- ❖ د. نصر الدين بن عبد الله: جامعة سوق أهراس.
- ❖ د. أحمد علي الفلاحي: جامعة الأنبار/ العراق
- ❖ د. سامية عليوي: جامعة عنابة
- ❖ د. سلوى السعداوي: جامعة منوبة/ تونس
- ❖ د. عماد الضمور: جامعة البلقاء التطبيقية/ الأردن
- ❖ د. عمر عتيق: جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين
- ❖ د. مليكة بوراوي: جامعة عنابة

الهيئة الاستشارية لهذا العدد

- ❖ أ.د. الطاهر رواينية: جامعة عنابة
- ❖ أ.د. عبد الحق بلعابد: جامعة قطر
- ❖ د. لمياء مباركي: جامعة سوق أهراس
- ❖ د. الأمين بن مبروك: المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات-
زغوان/ تونس
- ❖ د. شهاب السويدي: جامعة فيلادلفيا- الأردن
- ❖ د. مروان العلان: جامعة فيلادلفيا- الأردن
- ❖ د. معتز عناد غزوان: جامعة بغداد- العراق

قواعد النشر

- تنشر المجلة البحوث باللغات الثلاث: العربية والفرنسية والإنجليزية.
- أن يكون البحث أصيلاً، وغير منشور سابقاً، وأن يخضع للمواصفات العلميّة، والمنهجية المتعارف عليها، ويتعلّق بمباحث اللغة والأدب والنقد والترجمة.
- يلتزم الباحث بتوقيع وإرسال تعهّد بعدم نشر بحثه أو إرساله إلى جهة ثانية للنشر، ولا يُقبَل أيّ بحثٍ دون هذا التعهّد. علماً أنّ النموذج متاحٌ على موقع المجلة الإلكترونيّ.
- ألا تتجاوز صفحاته 20 ص، وألا تقلّ عن 10 ص. ويكتب بخط: Traditional Arabic بحجم: 16.
- أن تكون الهوامش في آخر البحث، وغير آليّة، ومكتوبةً بحجم: 14. والمسافة بين الأسطر: 1,00
- أن يكون البحث منقحاً لغويّاً ومطبعيّاً، مع ضرورة عدم ترك فراغ بين علامات الوقف وما قبلها، وبين واوات العطف وما بعدها.
- أن يُرفق البحث بملخص عربيّ وآخر أجنبي لا يتجاوز عدد كلماته 200 كلمة، وبقائمة من الكلمات المفتاحيّة، لا تتجاوز الثماني كلمات.
- تُقبَل المقالات المترجمة، شرط أن ترفق بالنصّ الأصليّ.
- تخضع جميع الأبحاث للتحكيم دون استثناء.
- يحقّ لهيئة التحرير إعادة صياغة بعض الجمل أو حذفها، بما لا يخلّ بمضمون البحث.
- الأفكار الواردة في المقالات تلزم أصحابها، ولا تعبّر بالضرورة عن أفكار أسرة تحرير المجلة.
- لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنيّة، وتقنيّة.
- لا تقبل المجلة الأبحاث التي لا تلتزم بالضوابط السابقة، ولا تردّ على أصحابها.
- تُنشر المواد حسب مستلزمات العدد العلميّة.
- تُرسل البحوث إلى البريد الإلكترونيّ التالي: revue.lell@univ-soukahrass.dz

- افتتاحية رئيسة التحرير
جبرا... ذلك القاصي،

القريب7

الشهادات: جبرا مُستذكراً

1- أ.د. عبد الواحد لؤلؤة

جبرا... صورة من

قريب27

2- أ.د. محمد عصفور

شهادة التلميذ في

أستاذه40

3- أ. مي مظفر

جبرا إبراهيم جبرا: "المبدع لا

ينتهي"43

4- أ.د. علي جعفر العلق

جبرا إبراهيم جبرا: من كاريزما الإبداع إلى تراجيديا

النهايات54

5- أ.د. إبراهيم السعافين

عرفتُ

جبرا

70

6- أ. تانيا تماري ناصر وأ. أغنس بشير

أعجوبة الحياة: كيف تحوّلت قصيدة جبرا إلى

أغنية76

7- أ. باهرة عبد اللطيف

جبرا إبراهيم جبرا: الثقافة بوابة عشق

الحياة87

البحوث:

8- أ.د. حاتم الصكر

جبرا ناقداً للشعر: المصطلحات

والمفاهيم99

9- د. معتر عناد غزوان

جبرا إبراهيم جبرا: منجزه الفني وآراؤه في التشكيل

العربي.....121

10- د. طانية حطاب

الرواية السير الذاتية وسؤال التجنيس؛ البحث عن وليد مسعود

أنموذجا.....153

11- د. يوسف سعداني

استقبال روايات جبرا إبراهيم جبرا في النقد العربي

الحديث.....179

12- أ. روز مصحح الشوملي

البناء الفني والموضوعي في قصص جبرا إبراهيم

جبرا.....212

13- أ.د. فاضل عبود التميمي

البئر الأولى سيرة جبرا إبراهيم جبرا؛ قراءة في العتبات

الخارجية.....245

14- أ. عبد الوهاب الشتيوي

الذات راصدةً موضوعيةً العالم؛ شارع الأميرات لجبرا إبراهيم جبرا

أنموذجا.....264

15- د. فاطمة برجكاني ود. فرهاد رجبى

تجليات السريالية في قصيدتي "تموز في المدينة" لجبرا و"حياة الأحلام" لسهراب

سبهري.....293

16- أ.د. قصي الذبيان وآخرون، ترجمة: د. مديحة عتيق

نقد ترجمة جبرا العربية لمسرحية "العاصفة"

لشكسبير.....313

المقاربات التطبيقية

17- د. بهاء بن نوار

من المسرح الشكسبيري إلى الأوبرا الفيرديّة؛ عطيل

أنموذجا.....341

18- أ. فاطمة انفر

التأثير البرشتي في مسرح عبد القادر

علولة.....362

من المسرح الشكسبيرّي إلى الأوبرا الفيرديّة عطيل أنموذجا

د. بهاء بن نوار - مخبر الدراسات اللغويّة والأدبيّة/ جامعة سوق أهراس-الجزائر

الملخص:

تعدّ أعمال شكسبير (*William Shakespeare*) المسرحيّة مأساويّة كانت أم كوميديّة، واحدة من أهمّ الأعمال المحرّضة على الاقتباس السمعّي/ البصريّ، فكان أن تلقفها صنّاع الأوبرا والباليه والسينما وأطلقوها في أعمالٍ جديدةٍ، تتقاطع مع مرجعيّاتها الأدبيّة، وتفترق عنها.

واختار هذا البحث نموذجا شكسبيرّيّا شهيرا هو مأساة "عطيل" التي أصبحت نموذجا أدبيّا وإنسانيّا مهمّا عن الغيرة المرّضيّة والحقد الأعمى، فكان انسكابها أوبراليّا في رائعة الموسيقار الإيطالي "فيردي" (*Giuseppe Verdi*) بالعنوان نفسه، التي أعيد إخراجها مرارا وتكرارا في نسخ كثيرة، تراوحت بين الحفاظ على روح النسخة الأصليّة أو التمرد عليها. وكان للباليه نصيبه أيضا من هذه المأساة، فراهن معدّوه على طاقة الجسد الإنسانيّ وقدراته غير المحدودة في التقاط جذوة الأصل الشكسبيرّيّ والتعبير عنها.

وتراوحت عناصر الدراسة بين عرض نقاط التقارب والاختلاف بين النص المسرحيّ المرجعيّ: نص شكسبير، وقراءة في إحدى نسخ العرض الأوبراليّ، وقد تميّزت بظهور عطيل وقد تخلّى عن سواده وبدا أبيض البشرة مع تقدّم طفيف في السنّ، ممّا يحيل إلى ثراء الأصل الأدبيّ ومرونته وقابليّته الهائلة على الانفتاح على مختلف الفنون والأداءات.

الكلمات المفتاحيّة: الاقتباس/ الأوبرا/ الافتتاحيّة/ الكورس/ الصوت المفرد/ الصوت المزدوج.

Abstract:

W. Shakespeare's works, either tragedies or comedies, have been a constant source for adaptation in audio-visual forms and have often fired the imagination of musicians and composers.

This paper will focus on Shakespeare's *Othello*, which is a brilliant literary and human example of Jealousy, Verdi's masterpiece *Otello* was based on Shakespeare's *Othello* i.e that he remolded this play into an opera book and is showed hundred times. The paper will show the similarities and differences between the play and opera.

In Verdi's opera we find *Othello* with white- skin and little older which shows the richness of Shakespeare's *Othello*. that established itself as one of the great inspirers of operas.

Keywords: opera- adaptation- referential text- tragic vision

أولاً - نظرة عامة:

تعدّ مسرحيّة "أوتيلو" أو "عطيل" (*Otello*) كما درجت الترجمات العربيّة واحدةً من أشهر أعمال شكسبير (*Shakespeare*)، وأوسعها حضوراً واقتحاماً لمجالات الصورة والتلقّي السمعيّ، فكان أن التقطها الموسيقار الإيطاليّ "فيردي" (*Verdi*) وصاغها أوبراليّاً في رائعته المأساويّة المعروفة بالاسم نفسه، التي كتب نصّها الشاعر "أريغو بوتو" (*Arrigo Boito*) وحقّقت نجاحاً كاسحاً، اكتسى خصوصيّة من شهرة فيردي المدوّية أولاً، ومن تطاول سنوات صمته وامتدادها وتحرق الجمهور إلى جديده الفنيّ ثانياً، حيث "ظلّ ستّة عشر عاماً لم يؤلّف فيها شيئاً بعد إنجاز أوبرا "عايدة" وظنّ الناس أنّ موهبته قد أصابها العقم والخمود حتّى أدهشهم عام 1887 بإنجاز أوبرا "عطيل" النابضة بالقوة والحيويّة"⁽¹⁾ التي فضلا عن انتمائها إلى النوع الجاد الرصين (*Opera Seria*) فإنّها تنتمي أيضاً إلى ذاك النوع المأساويّ، العاج بالقتل والانتحار والموت بجميع أصنافه (*Operatic deaths*)⁽²⁾ ممّا يرصد نقطة تعالقٍ مفصليّة بينها وبين الأصل الشكسبيرّي المتسم غالباً بمثل هذا الطابع الدراميّ العنيف التفاصيل والمتفجّر الختام، على غرار ما نلمسه - خصوصاً - في "هاملت" (*Hamlet*) و"ماكبت" (*Macbeth*) و"روميو وجوليت" (*Romeo and Juliette*) وغيرها.

ولم يكن "فيردي" أول من تجرأ على التقاط هذا العمل الشكسبيرّي ومحاولة تطويعه موسيقيّاً، بل سبقه إلى هذا موسيقارٌ إيطاليّ آخر لا يقلّ عنه شهرةً وذيوغاً صيتاً وإن كان قد اشتهر بمجال "الأوبرا الهزليّة" (*Opera Buffa*) دون غيرها، وقدّم روائع ما تزال تُداول وتُعرض

إلى يومنا هذا، مثل: "حلاق إشبيلية" (*Il barbiere di Siviglia*) و"سندريلا" (*La Cenerentola*) و"ويليم تل" (*Guillaume Tell*) و"الإبطلية في الجزائر" (*L'Italiana in Algeri*) وغيرها، ونعني به "جواكينو روسيني" (*G. Rossini*) الذي اقتبس بدوره مأساة "عطيل" وقدمها سنة 1816 - أي قبل فيردي بنحو واحد وسبعين عاما - بثلاثة فصول، وُصفت بأنها صورة مضحكة عن مسرحية شكسبير وإن تضمّنت بعض الموسيقى الجادة والجميلة.⁽³⁾ ولعلّ مردّ هذا ما احتشدت به القصة التي تبناها روسيني من تحريفات كثيرة وجوهريّة حادت بالعمل وأبعدته عن الروح الشكسبيرية الأصيلة⁽⁴⁾ فضلا عن اجترائه في الفصل الأخير إدخالَ لحنٍ كان في الأصل لعمله الكوميديّ الشهير "حلاق إشبيلية" ممّا عدّه كثيرون خطأ فادحا⁽⁵⁾ وخلطا مريعا بين عنصرَي الجد والهزل.

ولعلّ هذا ما يفسّر ضلالة شعبيّة عمل روسيني وعدم الإقبال على عرضه مقارنةً بعمل فيردي الذي حقّق نجاحا باهرا، وشكّل مادةً دسمةً لكافة المخرجين والمؤدّين بمن فيهم المنتمين إلى حقل السينما، مثل "فرانكو زيفيرللي" (*F. Zeffirelli*) الذي قدّم تحفته السينمائية المقتبسة عن هذه الأوبرا سنة 1986، وغيره من المحترفين الذين تفاوتت نظرتهم إلى العمل، وزوايا استفادتهم منه، واغترافهم من معينه.

واتسم هذا العمل بعدّة سماتٍ ميّزته عن غيره من أعمال فيردي، وكانت نقاط اجتراءٍ فيّ كبير منه، راهن خلالها على براعته الفنيّة من جهة، وعلى ذائقة جمهوره المرنة والمنفتحة على الجديد من جهةٍ ثانية، فكان الافتتاح جريئا جدا، ومختلفا عن السائد، استغني فيه عن المقدمة أو الافتتاحيّة (*Prelude*) بشكلها التقليديّ وطابعها الأوركستراي، "ليضعنا المؤلف مباشرةً في قلب الحدث؛ في قلب العاصفة، وفورتها، حيث ينكصّ الجمعُ باحثا عن ملجأ يقيه أمواج السيول وزبدها، وحيث أول كلمة يطلقها الكورس وهي مأخوذة حرقيا عن شكسبير: "شراع! (Una Vela!) تعاد وتُرجم مرارا في خضم ما توحى به الأوركسترا من هدير عاصفٍ وأصوات تحطّم"⁽⁶⁾ فمثل هذه البدايات المباشرة التي يقترح فيها الكورس أطرافَ الحدث وتخومه لم تكن مألوفةً في فنّ الأوبرا، حيث كان العرفُ أن يبدأ العرضُ بمقدمة أوركسترايّة خالصة، لا صوت فيها سوى صوت الآلات، ولا إيقاع سوى إيقاعها، الذي تتحدّد به ومن

خلاله طبيعة العمل وتتراعى ملاحظته، فيفهم المتلقي أنه كوميدّي/ هزليّ حين يكون النغم سريعاً، وحيويّاً، وراقصاً، ويفهم بالمقابل أنه مأساويّ/ جادّ من إجماعات النغم أيضاً حين يكون حزينا، ووقورا، وعلى شيء من الرصانة أو الثقل. وإلى جانب هذا فإنّ بإمكاننا تلمّس ملمح تجديديّ آخر نجده من خلال ما عمد إليه فيردي من التخلي عن تلك التقسيمات الصارمة والحادة الفاصلة بين المشاهد والفصول، حيث "ألغى التقسيمات الغنائية التي يتخلّلها الإلقاء الملحن، وجعل الموسيقى والغناء متصلين من بداية كلّ فصل حتى نهايته، [مما أدى إلى] إلغاء الوقفات التي تعقب غناء الألقان المسرحيّة حتى لا يقاطع المشاهدون التمثيل والموسيقى بتصنيفهم المؤلف في أوبراته السابقة على عطيل." (7) وهو ما نلمسه أيضا في متن العمل من كثرة التداخلات الغنائية بين أكثر من شخصين، ممّا يحتمّ على المتلقي ضرورة التنبّه وتحريض ذهنه على محاولة الفصل بين تلك المقاطع وتتبع كلّ واحد منها على حدة، كما هو الحال في مقطع الأنخاب (Brindisi) (8) حيث يمتزج صوت كاسيو المتغني بالشراب بصوت كلّ من ياغو ورودريغو يتآمران عليه ومعهم صوت الكورس يرجع كلماته ويرددها، وكما في مقطع إلقاء المنديل، حيث يتداخل صوتا "عطيل" و"دزدمونة" المتجادلين بصوت "ياغو" و"إيميليا" المتجادلين أيضا، ومقطع تحريض ياغو لرودرغو على قتل كاسيو، حيث يختلط صوتهما معا بصوت الكورس وصوت دزدمونة، وهو ما لم نلمسه بهذه الوفرة في أعماله السابقة، ممّا يرصد ملامح جرأة فنيّة عالية، طبعت هذا العمل وميّزته عن سواه، وهو ما يوجه أذهاننا إلى المرجع الأدبيّ الذي كان صاحبه - شكسبير - بدوره على غاية من الجرأة والجسارة الفنيّة: فهل كان فيردي وقيا لهذا المرجع المتمرد أم ثار عليه وشقّ لنفسه طريقا مستقلا؟

ثانيا - بين المسرحيّة والأوبرا:

أيا كان حرص صنّاع الأوبرا على التقاط روح النصّ الأدبيّ واستلهام طاقاته في أعمق صور الاستلهام وأوفاهها، فإنّ تفاوت خصوصيّة كلا المجالين: الأدب والأوبرا يحتمّ نوعا من التحريف والتحوير والاختصار، أو حتى الإضافة، في سبيل خلق عملٍ إبداعيّ جديد يوازي العمل الأدبيّ أو يفيض عليه. ولدى تأملنا نصّ عطيل الأوبراليّ فإننا نلمس تعالقات كثيرة

بدأت معها روح شكسبير حيّةً ونابضةً من خلال الحكمة والبناء الدرامي والكلمات والتعابير، ونلمس أيضاً جملةً من الاختلافات فرضتها خصوصيّة الجنس الجديد، ممّا يمكن استجلاؤه في الآتي:

أ- نقاط التعالق:

ويمكننا هنا تسجيل نقاط تلاقٍ وتداخلٍ كبيرٍ بين العملين، بدأ أغلبها من خلال محافظة الأوبرا على كثيرٍ من شخوص المسرحيّة وأحداثها، فنلمس أول حدثٍ يطالعنا فيها هو حدث العاصفة التي طالعنا بها شكسبير في المشهد الأول من الفصل الثاني، حيث تفرقت السبلُ بين "عطيل" وزوجته، فكان المكان مرفأً قبرصياً وقد احتشد الجمعُ - وعلى رأسه دزدمونة - مترقّبين وصولَ سفينة عطيل المتأخرة بسبب العواصف والأنواء، والتي ما تلبث صيحاتُ الفرح المفاجئة أن تعلن عنها مختصرةً - كما مرّ أنفاً - في كلمةٍ واحدة: "شراع! شراع!"⁽⁹⁾ وصوتٍ نفيّرٍ عالٍ.

وما عمد إليه ياغو أيضاً من استدراج كاسيو وإغرائه بالشراب نجده أيضاً في الأوبرا، حيث يتورط هذا الأخير بالسكر والعريضة ممّا يؤدي إلى معاقبته، وحرمانه من الترقية، وهو ما نجده من خلال مقطع البرينديزي الشهير: "رطبّ حلقك!" (*Innafia l'ugola*) الذي تتردّد فيه تلك اللازمة الشهيرة: "اشرب، اشرب، اشرب معي!" (*beva! beva! Beva con me!*) التي نجد معادها المسرحي في أغنية ياغو المرحّة:

"ودعني بالأقداح أدقّ القدح

بالأقداح دعني أدقّ القدح

الجنديّ إنسان،

وحياة الإنسان شربٌ طويها

فليشرب الجنديّ ويمرح

هاتوا خمرا، يا قوم!"⁽¹⁰⁾

أما المناجاة الغراميّة بين عطيل و دزدومونة: "في الليلة الحالكّة" (*Già nella notte densa*) والتي اتخذت الطابع الثنائيّ الحميم (*Duet*) فرغم أنّ موضعها في كلا العملين مختلف⁽¹¹⁾ إلا أنّ فحواها كان واحداً، من حيث الاستفاضة في تفاصيل ذاك الغرام الذي لم يكن عادياً قوامه الغواية أو المال، أو الجمال، بل كان استثنائياً، لم تنعشه سوى الكلمة، بصدقها، وعنفوانها، فكانت حكايات عذابات عطيل، وتشرّده، وكفاحه، ومعاركه، وانتصاراته، وانهمزاتته خير مفتاح لقلب دزدومونة وعطفها⁽¹²⁾.

ولدى تأملنا سبب هذه المأساة المباشر: "المنديل" وما جرّه فقدانه على دزدومونة من شرّ ووبال، فإنّ طريقة سقوطه وتوظيفه في تأجيج غضب عطيل تكاد أن تتطابق في كلا العملين، فنجدّه يُصاب بنوبة صداعٍ حادّة تحاول معها هي عصب رأسه فيدفعها عنه بعنفٍ، يقع معه "المنديل" أرضاً، ولا تنبّه إليه لفرط انشغالها بحاله العصيّة، فتلتقطه مرافقتها إيميليا وتمنحه - طوعاً في المسرحيّة⁽¹³⁾ وكرها في الأوبرا - لزوحها ياغو، الذي يستغلّه بعد ذلك أسوأ استغلال. وما يتردّد بعد ذلك في المسرحيّة من سوء فهمٍ فادحٍ بسبب ذلك، تلخّ فيه دزدومونة على التوسط لكاسيو المعاقب، وبلخّ فيه عطيل على طلب المنديل الضائع، نجدّه يتردّد أيضاً في الأوبرا بشكّلٍ احتداميّ متفجّر⁽¹⁴⁾:

عطيل: المنديل! (Il Fazzoletto)

دزدومونة: كاسيو هو صديقك المفضّل! (Cassio l'amico tuo diletto)

عطيل: المنديل! (Il Fazzoletto)

دزدومونة: فلتغفرّ لكاسيو! (A Cassio perdona)

عطيل: المنديل!! (Il Fazzoletto!!)

وهو ما نجد معادلته الشكسبيرّي في الآتي⁽¹⁵⁾:

عطيل: أحضري لي المنديل، في نفسي رغبة!

دزدومونة: هيّا! هيّا! لن تجد رجلاً أكفأ منه!

عطيل: المنديل!

دزدومونة: رجاءً حدّثني عن كاسيو!

عطيل: المنديل!

دزدمونة: رجلٌ أرسى كلّ خير له

طيلة وقته على حبّك

وشاطركَ المخاطر!

عطيل: المنديل!

ونجد أيضا مشهد "السخرية الدراميّة" (*L'Ironie Dramatique*) الصارخ معادا بتفاصيله في كلا العملين، حين يعمد ياغو إلى استجواب كاسيو عن غرامياته وعن عشيقته؛ بائعة الهوى "بيانكا" (*Bianca*) بغرض إيهام عطيل المختبئ أنّه إنّما يتحدّث عن دزدمونة، ويتلاعب بها، ويقهقهه مستهينا وساخرا منها.

ومقطع نشيد الصفصافة الشهير، الذي كاد المقطع الأوبراليّ أن يكون ترجيعا حزينا لأصداء النصّ المسرحيّ، فلا يكاد ينتهي العرضُ حتى تعلق في أذن المشاهد زفرة دزدمونة الحزينة نهاية الفصل الرابع: "أواه يا صفصاف! صفصاف! صفصاف! صفصاف!" (*O Salce! Salce! Salce!*) ويستحضر ذهنه تلقائيًا زفرات نظيرتها الشكسبيرّيّة نهاية الفصل الرابع أيضا: "عنتوا... أيا صفصاف! يا صفصاف!"⁽¹⁶⁾

أمّا عبارتها الشهيرة التي أجمحت اهتياج عطيل الهائج أصلا من فشل مكيدة قتل غريمه كاسيو والتخلّص منه فتكاد تتكرّر أيضا في العملين بالعبارات نفسها، والتأثير الدراميّ نفسه: "خانوه ودمروني"⁽¹⁷⁾ (*Son perduto... ei tradito!*)

ب- نقاط الافتراق:

تتبع نقاط الافتراق هنا من خصوصيّة فنّ الأوبرا المختلف تماما عن فنّ المسرح وإن تعالقا في نقاطٍ كثيرة لا يتسع المقام لذكرها، حيث يفرض الحوار المغنّي كثيرا من الاختصار والتركيز اللذين قد يتساهل فيهما المسرح، فنجد كثيرا من أحداث هذا الأخير أو شخوصه تُحدّف فيها، أو نجد بعضها الآخر يُحوّر أو تُعاد صياغته بما ينسجم وذائقة المتلقين وجوههم النفسيّ والانفعاليّ، وهو ما تبدّى هنا عبر نقاطٍ كثيرة، نلمس أولها من خلال ضغط هذه المسرحيّة

أوبراليّا في أربعة فصولٍ بدلا عن خمسة، حيث حُذِف الفصلُ الأولُ فيها؛ الفصل الذي كان فضاؤه المكانيّ مدينة فينيسيا، وكان بطله الأول برابانتيو المفجوع بفقدان ابنته وفرارها مع المغربيّ الدخيل، وما تلاه من نقاشٍ حادّ وطويل بين الرجلين: الأب والزوج حول شرعيّة ذاك الزواج وصدق ذلك الحب أو زيفه، والذي انتهى برجوح كفة الزوج وانتصار حججه على الأب المخدوع، فنجد فيردي استهلّ عمله مباشرةً من الفصل الثاني وجعل المكان منحصرًا في قبرص، واختار من الأزمنة وقت "العاصفة" وقد بالغ في تصوير أهوالها والإيحاء بشدّتها، مثيرا في وجداننا كثيرا من القلق والترقب، ومضفيا على المشهد كثيرا من الفخامة المستمدّة من أصوات الكورس المدويّة، التي افتقدناها في المسرحيّة، وكان لها دورٌ تأثيريّ عميقٌ جدًّا وفاعلٌ في الأوبرا؛ حيث وبالعودة إلى وظائفه المختصرة عادةً في "التعليق على الحدث، وتوضيحه وتلخيصه دون التدخّل فيه، مع محاولة إضفاء شيء من الحركيّة، ومرافقة المعنيّ المفرد"⁽¹⁸⁾ نجد حضورا قويًا له في مواقف كثيرة تراوحت بين وظيفة المرافقة كما في مقطع العاصفة، حيث تراوح الإيقاعُ بين أصوات ياغو وكاسيو ومونتانو المنفردة، والمعبرة عن حالة الانتظار ووصف حال سفينة القائد المفقودة، وصوت الكورس المرجّع هذه الخواطر، والمتضرّع إلى الإله أن يحفظ الغائبين ويعيدهم سالمين. إلى جانب وظيفة الاحتفاء والاحتفال، كما في مقطع نجاة عطيل وإعلانه نبأ اندحار الأتراك الأعداء وتدمير أسطولهم: "ألا فلتبتهجوا، فقد دفن البحرُ كبرياءَ المسلمين" (*Esultate! L'orgoglio musulmano sepolto è in mar!*)⁽¹⁹⁾ ليردّ الكورس بهتافاتٍ عاليةٍ تتغنى بمجد عطيل، وتشكر السماء التي باركته وباركتهم. وكما في مقطع البرينديزي سالف الذكر الذي وإنّ جاء في المرجع الأدبيّ غناءً ياغو المفرد الذي به استطاع استدراج كاسيو فإنّ في اعتماد فيردي على أصوات الكورس عاملا مهمًا من عوامل شهرة هذا المقطع، واعتباره واحدا من عيون ما يُعرف أوبراليّا بـ: "البال كانتو" (*Il Bel Canto*)⁽²⁰⁾ فضلا عن وظيفة التعاطف مع المظلومين، ومحاولة التوحد معهم ومع الآمهم، كما في نهاية الفصل الثالث حين أسرف عطيل في إهانة زوجته وإيذاء مشاعرها أمام سفير البندقية "لودوفيكو" (*Lodovico*) وبقية الحاضرين، فلم يكن منه - الكورس - سوى التعاطف معها بعبارات انفعاليّة، لا تتغيّر من الحدث شيئا ولا تحدّ من قسوة الزوج الغاضب أو نغمته، ولكنها

تعكس الجوّ العام الموحى بتدهور علاقة الزوجين وتداعيها، مثل: "يا للزوجة التعسة!" (*Ah!*) (*triste sposa!*) "يا للسماء!" (*Ciel!*) "كم هذا مرعب!" (*Orror!*) "الرحمة!"⁽²¹⁾ (*Pietà!*) وإضافةً إلى هذا، يمكننا ملاحظة فروقٍ أخرى تتمثل في حذف كثيرٍ من المقاطع التأملية أو في الأقلّ اختصارها في الأوبرا، لضيق فسحة احتوائها والتعبير عنها، كما هو حال كثير من الحكيم أو الطرائف التي دارت على ألسنة كثيرٍ من الشخوص، فلم نسمع على سبيل المثال صوتاً مفرداً لإيميليا إلا في الفصل الأخير، حين أطلعت "عطيل" على واقعة قتل كاسيو لرودريغو، وحين كشفت سرّ المنديل، في حين كان دورها أكثر توسّعا في المسرحية، وعلى لسانها سرّب شكسبير كثيرا من التأملات والأفكار الإشكالية؛ كإشكالية سلطة المذكر على المؤنث: "ما الرجال كلّهم إلا معدّات، وما نحن كلّنا إلا طعامٌ، يأكلوننا بنهمٍ، فإذا شبعوا، تقيأونا"⁽²²⁾ وإشكالية جدوى العقّة في عالمٍ داعرٍ كرهه: "ما الخطأ إلا خطأً في العالم، وإذا نلت العالم لقاء ما فعلت، فإنّه خطأً في العالم الذي هو ملك يديك، ولكِ بسرعةٍ أن تصحّحيه."⁽²³⁾ وجدوى لوم المرأة على الخيانة وزوجها هو المتسبب الأول فيها: "أعتقد أنّ النساء إذا سقطن، فالذنب ذنب أزواجهنّ، فهم قد يتهاونون بواجباتهم، ويصبّون كنوزهم في أحضان السّوى، أو أنّ غيرةً سخيفةً تجمح بهم، فيفرضون الكبح علينا، أو أنهم يضرّبوننا، أو يقلّصون مخصّصاتنا السابقة كيذا، ونحن لا نخلو من مرارة: فينا بعضٌ الطيبة، ولكن فينا الثّار أيضا."⁽²⁴⁾

وما نجدّه في المسرحية من إعطاء كاسيو المنديل إلى عشيقته بيانكا (*Bianca*) كي تعيد نقلَ تطريزه واقتحامها جلسته مع ياغو ملقيةً ذاك المنديل في وجهه بغضبٍ ساهم في تضخيم غضب عطيل المختبئ وإذكاء شكوكه⁽²⁵⁾ لا نجد له أيّ أثر في الأوبرا، فلم تكن ثمة حاجةً فنيّةً ماسّة لظهور بيانكا في ذلك المقطع، بل لم يكن ثمة أيّ داعٍ لظهورها إلا عرضاً في المشاهد الأولى من الفصل الأول، وما هذا إلا من باب التركيز الفنيّ، وتطويع تفاصيل العمل الأدبيّ لخدمة العمل الفنيّ الثاني المتفرّع منه.

وإلى جانب هذا، نجد في المسرحية حدّث إقدام ياغو على جرح ساق كاسيو جرحاً غائراً في الظلام، مع إصاق التهمة برودريغو وطعنه أيضاً ليحمل السرّ معه إلى القبر، متظاهراً في الوقت نفسه بالحرص على حياة كاسيو وصارخاً بلهفةٍ واهتمامٍ طالبا إسعافه⁽²⁶⁾ ممّا يؤدي إلى

معنيّين متناقضين في ذهن المتلقي؛ أحدهما الارتياح والاشمئزاز من شرّ ياغو المتضخم وخبثه المتورّم، والثاني الإشفاق الحادّ على كاسيو البريء والشعور بالعبث لما لحقه من سوءٍ بالغٍ دون ذنبٍ منه أو جريرة. وهو المعنى الذي تعفينا الأوبرا من التورّط فيه، أو الشعور المرير به، فلم يُصب كاسيو بأيّ سوءٍ خلالها، وكان حاضرا في الفصل الأخير شاهداً سليم الجسد صحيحه، لا كسيحا كما صوّره شكسبير.

وبعيدا عن هذه المقارنات والمفاضلات، فقد كانت لفيردي بصمته الإبداعية المتفردة، التي أتت علامة تميّز موازٍ للنصّ الشكسبيرّي من جهة، وفائض عنها في مواضع كثيرة، كما لمسناه في كثيرٍ من المقاطع السابقة، التي حقّق بعضها شعبيةً كاسحةً، وشهرةً كبيرةً، وغدا علامةً فارقةً في فنّ الأوبرا، فنجده يُردّد مرارا في الحفلات والمهرجانات العالمية، فلن ينسى المشاهد مناجاة عطيل الرقيقة لحظة الصفاء: "قبلة! أيضا قبلة!" (*Un bacio... ancora un*)⁽²⁷⁾ التي أتت موقّعةً بنغم الكمان (*Violon*) والهارب (*Harp*) والتي أعيد تكرارها دون كلماتٍ لدى تأزّم العلاقة، لحظة عزم عطيل على قتل حبيبته، وتسلّله إلى مخدعها بعيد نومها، ممّا يوحي بعمق أزمتها العاطفية وتضخّم تقلباته الوجدانية، التي كان الحب مفصلها، وجوهرها الأكيد، ممّا تكرّس لاحقا في ختام المسرحية، وبعد إقدامه على فعل القتل، واكتشافه سرّ الخديعة، من خلال تكرار اللحن نفسه، وأبينه قبيل موته بالعبارة نفسها، ولكن معكوسة: "قبلة! قبلة أيضا!" (*Un bacio... un bacio ancora!*) ممّا يعني رسوخ الحب وتطويقه مشاعر عطيل في الحالات الثلاث: الصفاء/ الغضب/ الندم.

ولأنّ "المنديل" المشؤوم كان سرّ المأساة وسببها، فقد تمكن فيردي بحسّه الفنيّ المرهف من توجيه وعينا نحوه، فكانت صرخة عطيل المدوّية والهديانية: "المنديل!" (*Il fazzoletto!*) والمرجّعة ثلاث مرات متتالية خير ما يوحي بتصدّد الأزمة وتعقدها، و"قد أتت مجردةً ومستقلّةً بنفسها، دون موسيقى، وبأقلّ قدر من النوتات، لنجد أنفسنا مباشرةً في عمق المأساة، حيث لا وظيفة للموسيقى هنا سوى تقوية الصرخة وتكثيفها."⁽²⁸⁾ وهو ما تأكد أيضا من خلال لحظات دخوله مخدع "دزدمونة" حيث ساد صمّتٌ مريبٌ قصيرٌ، ليتبعه نغمٌ حزينٌ قصيرٌ أيضا، وشديد الشبه بنغم الحركة الرابعة والأخيرة من السيمفونية الأولى للموسيقار الروسيّ

تشايكوفسكي (*Tchaikovsky*) ذات الإيقاع الرثائيّ الحزين، والشهيرة باسم: "أحلام الشتاء" (*Rêves d'hiver*) وهو ما يؤكد المعنى السوداويّ الذي قصده فيردي، وبرع في تكرسه وشدّ انتباهنا إليه.

ثالثاً - قراءة في النموذج المنتقى: عطيل متخلياً عن سواده!

اخترتُ لهذه المقاربة آخر عرضٍ حصلتُ عليه، ويرجع إلى شهر سبتمبر 2016، وسأفّ على أهمّ عناصره الناتمة، دون الخوض في جميع تفاصيله، التي سبقت الإشارة إليها في العنصر الآنف.

يبدأ العرضُ بمشهد العاصفة، وقد عُبر عنها باستعمال تقنية الإضاءة التي تحفت حيناً وتسطع آخر، ممّا يوحي بمنظر البرق العاصف، وهو ما يشترك فيه هذا العرضُ مع عروضٍ أخرى سابقة كثيرة، لتستقرّ الإضاءة أخيراً إجماعاً باستقرار الجوّ وهدوئه، وقد ظهر "عطيل" حاملاً علماً تركياً ممزّجاً كنايةً بصريّةً عن هزيمة الأتراك وتحطم أسطولهم، ليلفت انتباهنا وقد بدا وعلى غير العادة وخلافاً لجميع الصور النمطيّة عنه أبيض البشرة لا أسودها ولا حتّى أسمرها، ممّا يفتق في أذهاننا أسئلةً كثيرةً حول هذا الأمر، ولعلّه يشكل أهمّ نقطة بارزة في العرض وجالبة لاهتمام المتلقي وفضوله: فما هو سرُّ بياض "عطيل" الاستثنائيّ هنا؟ وخروجه بالتالي عن طوق المرجع الشكسبيرّي والفيرديّ أيضاً على حدّ سواء؟

ولعلّ خير إجابة عن هذا تكمن حين نتأمل بقيّة تفاصيله المظهرية، فنجد من حيث العمر بعيداً عن مرحلة الشباب بمراحل، وقد غطى الشيبُ فوديه، وإن لم يسلبه حيويّته وقوته كلّها، فهو من هذه الناحية قريبٌ جداً من النموذج المرجعيّ⁽²⁹⁾: كهلٌ لم يبق له من القوة والنشاط سوى القليل.

وبالعودة إلى مسوغات شكسبير حيث "اختار عاشقاً أفريقيّاً بدويّاً الفطرة، ليكون وثاب الشعور عنيقه، عسكريّ المهنة، ليكون سريع التصديق والانخداع، مكتهماً أي في أول الانحدار من سنّ الأربعين ليكون أشدّ في التعشّق كما هي شيمة أمثاله ممّن يسطو عليهم الحبُّ بعد انقضاء الشباب"⁽³⁰⁾ فإنّ ما قام به معدّو هذا العرض هو التحرّر من صفة السواد أو بالأحرى

من صفة العرق الأفريقيّ، مع الحفاظ على صفة الكهولة وانفلات الشباب والمبالغة فيها، فلم يبد عطيل منحدرًا من سنّ الأربعين بل بدا منحدرًا من الخمسين، ممّا يوحي برغبة كامنة في تقليص نقاط عدم تكافؤ العلاقة واختصارها في عنصر السنّ، لتفتتح هذه المأساة وتنسحب بتفاصيلها على تجارب قديمة ومعاصرة كثيرة، كان عدم تكافؤ السنّ فيها واحداً من أهمّ عوامل تداعيها وانحيارها⁽³¹⁾ ولعلّ في هذا نزوعٌ من معدّي هذا العرض نحو توسيع التجربة، وعدم قصرها على محدّداتٍ جينيّةٍ وعرقية، وكذا نحو التملّص من أطر النصّ الشكسبيرّي ومحاولة للانفلات من قيده بابتكار نموذجٍ بطوليّ جديد، يوازي النموذج الأول ويجاذبه.

وبتأمّلنا لتفاصيل بقيّة الشخصوص، فإنّنا نلمس صفاتٍ أخرى ميّزتها، وافترقت بها عن أصولها الشكسبيرّيّة، وأهمّها صفاتها المظهريّة، التي بدت من خلالها بأزياء حديثة، قريبة من زمننا الراهن، وبعيدة كلّ البعد عن زمنها الأصلي: فبدا عطيل مرتدياً معطفاً طويلاً زيتونيّ اللون - إلماحاً إلى مهنته العسكريّة - وبدا رودريغو ببدلة بيضاء أنيقة - إلماحاً إلى طبقتة النبيلة - وبدا كاسيو وياغو وبقية الرجال من أفراد الكورس بمعاطف سوداء أو رماديّة على الطراز الحديث، فيما بدت دزدومونة⁽³²⁾ وبقية النساء بثيابٍ طويلةٍ وبسيطة تنسجم مع حقبتنا الراهنة أكثر من انسجامها مع الحقبة الغابرة، مما يكرّس ما لاحظناه سابقاً من نزوع هذا العرض "الحديث" نحو الانفلات من المرجع الأدبيّ/ الأوبراليّ السابق وبناء عالمٍ إبداعيّ جديد ومختلف. وهو ما نلاحظه من جهةٍ ثانيةٍ من خلال نقاطٍ أخرى، بدأ أغلبها من خلال تحوير بعض الأحداث أو الإضافة إليها؛ فنجد على سبيل المثال "عطيل" وتعبيراً عن تصديقه المطلق لادّعاءات ياغو وثقته العالية به يعمد إلى جرح رسغ يده ومثله يفعل ياغو ليعملاً معاً على أن تمتزج دماؤهما ببعضها تعبيراً عن حالة التماهي المطلق بينهما، واختصاراً لأخوة الدم الطارئة عليهما، أو بالأحرى "عهد الدم" أو ما يُعرف أوبراليّاً بـ: "قسَم عطيل" (*Il Giuramento di Otello*) وهو ما لم نلمسه في نصّ شكسبير أو فيما أتاحت لنا فرصة مشاهدته من عروضٍ سابقة.

وقريباً من هذا، نلمس مشهد "عطيل" بعد أن احتدّت أزمته النفسيّة، وحاصرته الهواجس والشكوك من كلّ جانب، فلم يجد ملاذّه إلا في أيقونةٍ دينيّةٍ لبث محتضناً لها ومحتمياً

بها ولم ينتزعه منها سوى شيطانه المغوي: ياغو الذي اقتحم جلسته وواصل سكب جرّ جديد من سمومه، وبعده دزدمونة ملاكه المهمل، وقد استماتت في محاولات ردّه إلى صوابه دون جدوى، ممّا يرصد في بضع لقطات خاطفة معاناة إنسانيّة غائرة، ويختصر فسحا تعبيرية شاسعة تشكّل مفصل هذا العمل وصميمه.

ونجد أيضا كاسيو - وعلى عكس ما صوّره شكسبير من كونه زاهدا في الشراب مترفعا عن السكر⁽³³⁾ - سكيراً متهافتاً على العريضة والعبث، كما بدا في مشهد المكاشفة الحميمة بينه وبين ياغو حول عشقه - المزعوم - لدزدمونة، فبدا حاملاً زجاجة خمر وكأساً لم ين يعبّ منها دون تردّد، وقد أخذ السكر منه تدريجيّاً، ممّا بدا جليّاً من خلال ترنّحه وتخاذل جسده، وكذا قهقهاته الكثيرة المتجاوزة حدود النصّ الفيردي⁽³⁴⁾ وإقدامه في غمرة هذا كلّه على رمي أيقونة عطيل التي علّقت بإجلال على الجدار ببعض السهام الصغيرة، ممّا يوحي بحال عميقة من الهزء والاستصغار قد لا تكون مقصودة ولكنها تنسجم تماماً مع طبيعة المشهد وما يعجّ به من مغالطات: عطيل المتلصّص جريحا، وكاسيو المغرّر به سكران، وياغو الهازئ بكليهما، والمحزّك لهما حسب هواه.

وإلى جانب هذا يمكننا ملاحظة بساطة الديكور أو بالأحرى تقشّفه البادي من خلال بضعة كراسٍ عاديّة مصطّقة أقصى اليسار، وأريكةٍ جلديةٍ باليةٍ ومهترئةٍ هي مقعد عطيل "الوثير" وإيماءً إلى منصبه العالي الذي سيحلّ فيه كاسيو في آخر الفصل الثالث، ولا يخفى ما في هذا من إجماعٍ بمشاشة سلطته، وضعف موقعه، وتعرّضه المطلق لجميع التقلّبات وأنماط الغشّ والتدليس، لوقوعه وسط المسرح وغياب أيّ جدارٍ داعمٍ أو حامٍ خلفه أو يمينه أو شماله. ويستمرّ هذا التقشّف المقصود حتى الفصل الرابع والأخير، حيث تُعدم دزدمونة وتموت لا على مخدعها كما يثبت النصّ الشكسبيرّي وأغلب العروض الأخرى المستوحاة منه، مع ما تستجلبه هذه الميثة الدراميّة من معانٍ مأساويّةٍ نابعةٍ في أغلبها من انقلاب سرير العشق والغرام إلى تابوت الموت والغياب، بل تُعدم وتجوّد بأنفاسها على أرضية المسرح العارية الجرداء، وتبقى جسّتها ملقاةً بإهمالٍ هناك حتى آخر العرض.

ولدى تركيزنا على عنصر الإضاءة التي تعمد معدّوها جعلها تترك ظلا ثقيلًا ومفصلاً لكلّ شخصيّة تظهر على المسرح، ولئن غضضنا البصر عن أغلبها وركّزنا على شخصيّة عطيل المائل دائماً وظلّه لبدا لنا معنى انشطارّي يحيل إلى حالة الأزواج الخطيرة التي يعانيتها هذا البطل، فهو عاشقٌ وحاقدٌ، هادئٌ وثائرٌ، مسالمٌ ودمويٌّ، حائرٌ بين عقله الذي يصدّق ياغو وقلبه الذي يأبى إلا تبرئة الحبيبة، مترنّحٌ بين أدلة الخيانة المفترضة وقد بلغت غاية وضوحها لحظة استعراض كاسيو المنديل، وبين ذكريات الحب الدفين ونداءاته، فلا يكاد يلفظ عبارة حقد واحدة حتى يرجع ظلّه - افتراضياً - عبارات حب مناقضة، أو العكس. وهو ما يختلف تماماً عن ظلّ ياغو الشرير، الذي لا يعكس صراعاً أو عناءً نفسيّاً بل يعكس ازدواجيّة هذه الشخصيّة وتراوح حضورها بين الملائكيّة والطبيّة أو الشيطانيّة والشرّ، فنلمس أولهما - على سبيل المثال - لدى تورط كاسيو في ذاك الشجار المدبّر ومحاولة عطيل معرفة التفاصيل مخاطباً إياه بـ: "ياغو الأمين" (*Onesto Jago!*) وردّه وقد ارتسمت على وجهه ملامح الوداعة والبراءة الناصعة: "لا أدري!" (*Non so!*) ونلمس الثاني لدى اختلائه بنفسه بداية الفصل الثاني وقد أراح جميع أفتحة التنكّر والرياء وواجهنا بوجهه الحقيقيّ؛ وجه المكر والشرّ الدفين: "أؤمن بإلهٍ قاسٍ خلقتني ممثلاً له!" (*Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sé*) ووجه اليأس وعدم اليقين: "الموت هو العدم!" (*La Morte é nulla!*)

ولعلّ هذا التلوّن والبراعة النادرة على الظهور بأكثر من وجهٍ وطبعٍ واحدٍ من أهمّ عوامل الجذب والتأثير في هذه الشخصيّة المؤثرة، "فيأذا كنّا نحسن أنّ "ياغو" شخصيّةٌ لعينة مكروهة وهو ينصب شباكٍ غدره، فإنّنا نكرهه أكثر وأكثر وهو متعطلٌ لا يمارس هواياته الشريرة لأنّنا إذ ذاك نرى أنّ قلبه خاوٍ خالٍ من كلّ ملامح الإنسانيّة."⁽³⁵⁾

وإضافةً إلى هذا يمكننا ملاحظة ما طرأ على الخاتمة من تحويرٍ فائضٍ، لم يُمنع فيها عطيل من حيازة السلاح، ولم يُحجر عليه عقاباً، ولا هُدّد ياغو أو تُوعّد برهيب العذاب⁽³⁶⁾، ولم يُجرح كاسيو أو يُصب بأيّ أذى، ولا قُتلت إيميليا، بل مثل هؤلاء الثلاثة: ياغو وكاسيو وإيميليا ومعهم لودوفيكو وأحد الجنود بصمتٍ شهوداً على خاتمة مأساة عطيل، وقد عبّر عن ندمه أروع تعبير، وبكى وانتحب أشدّ النحيب، ولم يبق أمامه سوى الاقتصاص من نفسه الظالمة -

أو المظلومة – فانتزع سيفَ الجنديّ دون أن يحاول منعه أحد⁽³⁷⁾، ولم يلبث بعد أن لَوّح به، وبعد أن توهمناه سينتحر أو سيقتل أحدا عن طريقه أن ألقاه بعيدا، زافرا بيأس، وعاد إلى جثمان زوجته ليرثيها رثاءه الأخير، بصوته المفرد دون موسيقى: "دزدمونة! دزدمونة! آه! ميّته! ميّته! ميّته!" (*Desdemona! Desdemona! Oh! Morta! Morta! Morta!*) ويأغتنا بإخراج خنجرٍ محبّبًا في ثيابه – هو نفسه الذي وثّق به عرى أخوّة الدم مع ياغو – لا يلبث أن يذبح به نفسه، ويخرّ محتضرا بعيدا عن جثة حبيبته، التي لم يسعفه الأجلُ لضمّها وطلب مزيدٍ من المغفرة منها.

الهوامش:

- (1) ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف: القاهرة، (ت.د) ص: 220.
- (2) معنى المصطلح: "ميّات أوبراليّة" أي ذلك النوع الذي تعمد فيه بعض الشخصيات إلى وضع حدٍّ لحياتها بطرقٍ غريبة، وبأساليب استثنائيّة. ينظر: محمد حنانا، معجم الأوبرا، الهيئة العامة السورّيّة للكتاب: دمشق، 2009. ص: 323.
- (3) المرجع نفسه ص: 332.
- (4) نلمس على سبيل المثال احتفاء شخصية "كاسيو" التي كانت ذات دور محوريّ في الأصل الشكسبيرّي، فضلا عن سطحيّة البناء الدراميّ وتفكّكه، فياغو يوهوم عطيل أن دزدمونة على علاقةٍ برودريغو الذي رفضته بدءا ويورطه في مبارزةٍ مع هذا الأخير تنتهي بنفيه، ليعود متنكرا ويخفق محبوبته، فلا يكون من ياغو سوى الشعور بالذنب والانتحار تكفيرا عن خطاياها، وهو ما احتداه فيه عطيل في الختام، ممّا أدى إلى طمس كثيرٍ من مميزات هذا العمل وملاحمه، فلا يمكننا تخيل ملامح الشرّ الصافية دون تمثّل ياغو السيئ الذي لا يندم، ولا يلين، ولا يمكننا استساغة العمل أيضا دون كاسيو الوسيم، ولا قبول فكرة أن تقع الخيانة مع رودريغو المرفوض بدءا.
- (5) إبراهيم العريس، عطيل بين شكسبير وروسيني: من رومانسيّة إلى أخرى، www.alhayat.com
- (6) Albert Bensoussan, Verdi, Éd Gallimard, Paris, 2013, p275.
- (7) ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، ص: 220.
- (8) نعني بهذا مقطوعات الأُنخاب التي شاعت في كثيرٍ من الأعمال الأوبراليّة المعروفة، ولعلّ أشهرها تلك التي تصدّرت أوبرا لاترافياتا: (*Libiamo*) لفيردي نفسه. ينظر: معجم الأوبرا، ص: 83.

- (9) وليم شكسبير، المآسي الكبرى: هملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 2000، ص: 494.
- (10) المصدر نفسه، ص: 506.
- (11) اتخذت لدى فيردي طابعا رومانسيًا عاطفيًا جمع الزوجين في لياتهما الأولى، واتخذت لدى شكسبير طابعا حجاجيًا عقلائيًا بدت من خلاله في خضم نقاشٍ طويلٍ بين كلٍّ من دوق البندقية وبعض شيوخها وبرابانتيو (Brabantio) والد دزدمونة، وعطيل الذي دافع باستماتةٍ عن حبه.
- (12) ينظر: وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 479 - 480.
- (13) المصدر نفسه، ص: 535 - 536.
- (14) http://www.impresario.ch/libretto/libverote_i.htm
- (15) وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 547 - 548.
- (16) المصدر نفسه، ص: 577.
- (17) المصدر نفسه، ص: 590.
- (18) François-René Tranchefort, L'Opéra; D'Orfeo à Tristan, tome1, éd Seuil, Paris, 1978, p20- 21.
- (19) http://www.impresario.ch/libretto/libverote_i.htm
- (20) تعدّ الفترة الممتدّة من القرنين السابع عشر والثاسع عشر الفترة الذهبية لما يُعرف أوبراليا بالبال كانتو أو ما يمكننا ترجمته بـ: "النشيد الجميل" الذي يتميّز بمنشئه الإيطاليّ وبجمال إيقاعه الموسيقيّ وصياغة كلماته، المستندة إلى تقنية صوتيّة احترافيّة عالية، وأسلوب دراميّ عالٍ. ينظر: François-René Tranchefort, L'Opéra; D'Orfeo à Tristan, tome1, p18.
- (21) http://www.impresario.ch/libretto/libverote_i.htm
- (22) وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 548.
- (23) المصدر نفسه، ص: 578.
- (24) المصدر نفسه، ص: 578.
- (25) المصدر نفسه، ص: 551 وما بعدها.
- (26) المصدر نفسه، ص: 581 وما بعدها.
- (27) http://www.impresario.ch/libretto/libverote_i.htm
- (28) Albert Bensoussan, Verdi, P282.

(29) نلمس هذا في قول عطيل عن نفسه: "فشبُّ الشباب فيّ قد خبا" ينظر: وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 484.

(30) خليل مطران، رواية عطيل، مجلة الزهور: القاهرة، ع3، مايو 1912، ص: 20.

(31) لعلّ خير النماذج الأدبيّة هنا مأساة "أنا كارينينا" (Anna Karenina) للكاتب الروسيّ الكبير: "تولستوي" (Tolstoi)

(32) تفرّدت عليهن دزدمونة باللون الأبيض الذي لازمها من بداية العرض وحتى ختامه، إجماءً بنقائها من جهة، وبكونها ما تزال عروسا من جهة ثانية.

(33) عبّر كاسيو عن نفوره من الشراب في قوله معذرا لياغو حين حاول استدراجه إليه بدءا: "لي رأس ضعيفٌ شقيٌّ تجاه الشرب، لكنّك أتمنّى لو أنّ المجاملة تبتكر عادةً غير هذه للمؤانسة." ينظر: المآسي الكبرى، ص: 505.

(34) يضمّ الأصل الفيرديّ قهقهتين يطلقهما كاسيو بخفوتٍ، ويرجعهما ياغو بصخبٍ متعمّد.

(35) جمال كناني، لقطات من ماكث وعطيل، مجلة الدوحة: قطر، ع7، يوليو 1978، ص: 125.

(36) نلمس من زيفيرلي في فيلمه الشهير، المنتج سنة 1986 محاولةً جادّة للخروج عن حدود النصّ الأوبراليّ، فاحتفظ ببصمة شكسبير بجعل ياغو يطعن إيميليا التي فضحته، ولم يترك نهاية هذا الأخير معلّقة ورهينة عقاب أليم ينتظره، بل أوقع القصاصَ به على يد عطيل نفسه الذي عاجله بطعنة رمح نافذة، قبل أن يعاجل نفسه ويزهقها، ولعلّ مردّ هذا يرجع إلى خصوصيّة جمهور السينما الذي مهما علت ذائقته وتميّزت، فإنّه لا يخلو من نزوعٍ جمعيّ نحو استحسان الخواتيم المناسبة والنفور من تلك الملتبسة والإشكاليّة، فيأتي مقتلُ ياغو هنا المعجّل أشدّ ملاءمةً من منيته الاحتماليّة المؤجلة.

(37) عدم المبالاة أو اتخاذ أيّ إجراء لمنع عطيل من سفك مزيدٍ من الدماء نلمسه على المستوى الأدائيّ، المتعلّق بخصوصيّة هذا العرض، والخاضع لرؤية معدّيه، ولكنّ على المستوى السمعيّ؛ مستوى الكلمات أو الأصل الأوبراليّ الفيرديّ فلم يخل الأمر من بعض أصوات المنع ومحاولات التدخل، مثل: "أعطني هذا السيف!" (La spada a me!) "آه توقّف!" (Ah! Ferma!)

الملحق:

1- البطاقة التقيّة للأوبرا:

Otello: Giuseppe Verdi

Représentations: du 24 et 25 septembre 2016

Mise en scène: David Alden(2014)

Direction musicale: Renato Palumbo

Teatro Real de Madrid

Les Rôles principaux:

Otello: Gregory Kunde

Iago: George Petean

Cassio: Alexey Dolgov

Desdemona: Ermonela Jaho

Roderigo: Vicenc Esteve

Ludovico: Fernando Rado

Emilia: Gemma Coma-Alabert

Pequenos Cantores de la Comunidad de Madrid

2- بعض الصور المتقاة:







