من المسرح الشكسبيريّ إلى الأوبرا الفيرديّة
عطيل أنموذجا

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

الملخص:

تعدّ أعمال شكسبير (*William Shakespeare*) المسرحيّة مأساويّةً كانت أم كوميديّةً، واحدةً من أهمّ الأعمال المحرّضة على الاقتباس السمعيّ/ البصريّ، فكان أن تلقفها صنّاعُ الأوبرا والباليه والسينما وأطلقوها في أعمالٍ جديدةٍ، تتقاطع مع مرجعيّاتها الأدبيّة، وتفترق عنها.

واختار هذا البحث نموذجا شكسبيريّا شهيرا هو مأساة "عطيل" التي أصبحت نموذجا أدبيّا وإنسانيّا مهمّا عن الغيرة المرَضيّة 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 الشكسبيريّ 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 تخلى عن سواده وبدا أبيض البشرة مع تقدّم طفيفٍ 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.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

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

أولا– نظرة عامة:

تعدّ مسرحيّة "أوتيلو" أو "عطيل" (*Otello*)كما درجت الترجمات العربيّة واحدةً من أشهر أعمال شكسبير(*Shakespeare*)، وأوسعها حضورا واقتحاما لمجالات الصورة والتلقي السمعيّ، فكان أن التقطها الموسيقار الإيطاليّ "فيردي" (*Verdi*) وصاغها أوبراليّا في رائعته المأساويّة المعروفة بالاسم نفسه، التي كتب نصَّ كلماتها الشاعر "أرّيغو بواتو"(*Arrigo Boito*) وحقّقت نجاحا كاسحا، اكتسى خصوصيّته من شهرة فيردي المدوّية أولا، ومن تطاول سنوات صمته وامتدادها وتحرّق الجمهور إلى جديده الفنيّ ثانيا، حيث "ظلّ ستّة عشر عاما لم يؤلف فيها شيئا بعد إنجاز أوبرا "عايدة" وظنّ الناسُ أنّ موهبته قد أصابها العقمُ والخمود حتّى أدهشهم عام 1887 بإنجاز أوبرا "عطيل" النابضة بالقوة والحيويّة"[1] التي فضلا عن انتمائها إلى النوع الجاد الرصين(*Opera Seria*) فإنها تنتمي أيضا إلى ذاك النوع المأساويّ، العاجّ بالقتل والانتحار والموت بجميع أصنافه(*Operatic deaths*)[2] ممّا يرصد نقطة تعالقٍ مفصليّة بينها وبين الأصل الشكسبيريّ المتسم غالبا بمثل هذا الطابع الدراميّ العنيف التفاصيل والمتفجّر الختام، على غرار ما نلمسه – خصوصا – في "هاملت"(*Hamlet*) و"ماكبث"(*Macbeth*) و"روميو وجولييت"(*Romeo and Juliette*) وغيرها.

ولم يكن "فيردي" أول من تجرأ على التقاط هذا العمل الشكسبيريّ ومحاولة تطويعه موسيقيّا، بل سبقه إلى هذا موسيقارٌ إيطاليّ آخر لا يقلّ عنه شهرةً وذيوعَ صيتٍ وإن كان قد اشتهر بمجال "الأوبرا الهزليّة"(*Opera Buffa*) دون غيرها، وقدّم روائع ما تزال تُتداوَل وتُعرَض

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

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

ولعلّ هذا ما يفسّر ضآلة 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 السينمائيّة 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 فنيّ 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، استُغني فيه عن المقدمة أو الافتتاحيّة(*Prelude*) بشكلها التقليديّ وطابعها الأوركستراليّ، "ليضعنا المؤلف مباشرةً في قلب الحدث؛ في قلب العاصفة، وفورتها، حيث ينكص الجمعُ باحثا عن ملجأ يقيه أمواجَ السيول وزبدها، وحيث أول كلمة يطلقها الكورس وهي مأخوذة حرفيّا عن شكسبير: "شراع!" (*Una Vela!*) تعاد وتُرجّع مرارا في خضم ما توحي به الأوركسترا من هدير عاصفٍ وأصوات تحطّم"[6] فمثل هذه البدايات المباشرة التي يقتحم فيها الكورس أطرافَ الحدث وتخومه لم تكن مألوفةً في فنّ الأوبرا، حيث كان العرفُ أن يبدأ العرضُ بمقدمة أوركستراليّة خالصة، لا صوت فيها سوى صوت الآلات، ولا إيقاع سوى إيقاعها، الذي تتحدّد به ومن

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

خلاله طبيعة العمل وتتراءى ملامحُه، فيفهم المتلقي أنّه كوميديّ/ هزليّ حين يكون النغم سريعا، وحيويّا، وراقصا، ويفهم بالمقابل أنّه مأساويّ/ جادّ من إيحاءات النغم أيضا 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 والحادّة الفاصلة بين المشاهد والفصول، حيث "ألغى التقسيمات الغنائيّة التي يتخلّلها الإلقاءُ الملحَّن، وجعل الموسيقى والغناء متصليْن من بداية كلِّ فصل حتّى نهايته، [ممّا أدّى إلى] إلغاء الوقفات التي تعقب غناءَ الألحان المسرحيّة حتى لا يقاطع المشاهدون التمثيلَ والموسيقى بتصفيقهم المألوف في أوبراته السابقة على عطيل."[7] وهو ما نلمسه أيضا في متن العمل من كثرة التداخلات الغنائيّة بين أكثر من شخصيْن، ممّا يحتّم على المتلقي ضرورة التنبّه وتحريض ذهنه على محاولة الفصل بين تلك المقاطع وتتبّع كلِّ واحدٍ منها على حدة، كما هو الحال في مقطع الأنخاب(*Brindisi*) [8] حيث يمتزج صوتُ كاسيو المتغنّي بالشراب بصوت كلٍّ منْ ياغو ورودريغو يتآمران عليه ومعهم صوت الكورس يرجّع كلماته ويردّدها، وكما في مقطع إلقاء المنديل، حيث يتداخل صوتا "عطيل" و"دزدمونة" المتجادليْن بصوتيْ "ياغو" و"إيميليا" المتجادليْن أيضا، ومقطع تحريض ياغو لرودريغو 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 غايةٍ من الجرأة والجسارة الفنيّة: فهل كان فيردي وفيّا لهذا المرجع المتمرد أم ثار عليه وشقّ لنفسه طريقا مستقلا؟

ثانيا– بين المسرحيّة والأوبرا:

أيّا كان حرص صنّاع الأوبرا على التقاط روح النصّ الأدبيّ واستلهام طاقاته في أعمق صور الاستلهام وأوفاها، فإنّ تفاوت خصوصيّة كلا المجاليْن: الأدب والأوبرا يحتّم نوعا من التحريف والتحوير والاختصار، أو حتّى الإضافة، في سبيل خلق عملٍ إبداعيّ جديد يوازي العمل الأدبيّ أو يفيض عليه. ولدى تأمّلنا نصَّ عطيل الأوبراليّ فإنّنا نلمس تعالقات كثيرة

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

بدت معها روح شكسبير حيّةً ونابضة من خلال الحبكة والبناء الدراميّ والكلمات والتعابير، ونلمس أيضا جملةً من الاختلافات فرضتها خصوصيّة الجنس الجديد، ممّا يمكن استجلاؤه في الآتي:

أ– نقاط التعالق:

ويمكننا هنا تسجيل نقاط تلاقٍ وتداخلٍ كبيرٍ بين العمليْن، بدا 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 قبرصيّا وقد احتشد الجمعُ – وعلى رأسه دزدمونة – مترقّبين وصولَ سفينة عطيل المتأخرة بسبب العواصف والأنواء، والتي ما تلبث صيحاتُ الفرح المفاجئة أن تعلن عنها مختصرَةً –كما مرّ آنفا – في كلمةٍ واحدة: "شراع! شراع!"[9] وصوتِ نفيرٍ عالٍ.

وما عمد إليه ياغو أيضا من استدراج كاسيو وإغرائه بالشراب نجده أيضا في الأوبرا، حيث يتورط هذا الأخير بالسكر والعربدة ممّا يؤدي إلى معاقبته، وحرمانه من الترقية، وهو ما نجده من خلال مقطع البريندیزي الشهير: "رطّبْ حلقك!"(*Innafia l'ugola!*) الذي تتردّد فيه تلك اللازمة الشهيرة: "اشربْ، اشربْ، اشربْ معي!"(*beva! beva! Beva con me!*) التي نجد معادلها المسرحيّ في أغنية ياغو المرحة:

"ودَعْني بالأقداح أدقّ القدح
بالأقداح دعني أدقّ القدح
الجنديُّ إنسان،
وحياةُ الإنسان شبرٌ طولُها
فليشرب الجنديُّ ويمرح
هاتوا خمرا، يا قوم!"[10]

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

أما المناجاة الغراميّة بين عطيل ودزدمونة: "في الليلة الحالكة"(*Già nella notte densa*) والتي اتخذت الطابع الثنائيّ الحميم(*Duet*) فرغم أنّ موضعها في كلا العمليْن اختلف[11] إلا أنّ فحواها كان واحدا، من حيث الاستفاضة في تفاصيل ذاك الغرام الذي لم يكن عاديّا قوامه الغواية أو المال، أو الجمال، بل كان استثنائيّا، لم تنعشه سوى الكلمة، بصدقها، وعنفوانها، فكانت حكاياتُ عذابات عطيل، وتشرّده، وكفاحه، ومعاركه، وانتصاراته، وانهزاماته خيرَ مفتاح لقلب دزدمونة وعطفها[12].

ولدى تأمّلنا سببَ هذه المأساة المباشر: "المنديل" وما جرّه فقدانه على دزدمونة من شرّ ووبال، فإنّ طريقة سقوطه وتوظيفه في تأجيج غضب عطيل تكاد أن تتطابق في كلا العمليْن، فنجده يُصاب بنوبة صداعٍ حادّة تحاول معها هي عصب رأسه فيدفعها عنه بعنفٍ، يقع معه "المنديل" أرضا، ولا تنتبه إليه لفرط انشغالها بحاله العصيّة، فتلتقطه مرافقتها إيميليا وتمنحه – طوعا في المسرحيّة[13] وكرها في الأوبرا – لزوجها ياغو، الذي يستغلّه بعد ذلك أسوأ استغلال. وما يتردّد بعد ذلك في المسرحيّة من سوء فهمٍ فادحٍ بسبب ذلك، تلحّ فيه دزدمونة على التوسط لكاسيو المعاقَب، ويلحّ فيه عطيل على طلب المنديل الضائع، نجده يتردّد أيضا في الأوبرا بشكلٍ احتداميّ متفجّر[14]:

عطيل: المنديل! (Il Fazzoletto!)

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

عطيل: المنديل!(Il Fazzoletto!)

دزدمونة: فلتغفرْ لكاسيو!(A Cassio perdona!)

عطيل: المنديل!!(Il Fazzoletto!)

وهو ما نجد معادلَه الشكسبيريّ في الآتي[15]:

عطيل: أحضري لي المنديل، في نفسي ريْبة!

دزدمونة: هيّا! هيّا! لن تجد رجلا أكفأ منه!

عطيل: المنديل!

دزدمونة: رجاءً حدّثني عن كاسيو!

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

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 العمليْن، حين يعمد ياغو إلى استجواب كاسيو عن غراميّاته وعن عشيقته؛ بائعة الهوى "بيانكا"(*Bianca*) بغرض إيهام عطيل المختبئ أنّه إنّما يتحدّث عن دزدمونة، ويتلاعب بها، ويقهقه مستهينا وساخرا منها.

ومقطع نشيد الصفصافة الشهير، الذي كاد المقطعُ الأوبراليّ أن يكون ترجيعا حزينا لأصداء النصِّ المسرحيّ، فلا يكاد ينتهي العرضُ حتى تعلق في أذن المشاهد زفرة دزدمونة الحزينة نهاية الفصل الرابع: "أوّاه يا صفصاف! صفصاف! صفصاف!"(*O Salce! Salce! Salce!*) ويستحضر ذهنُه تلقائيّا زفرات نظيرتها الشكسبيريّة نهاية الفصل الرابع أيضا: "غنّوا... أيا صفصاف! يا صفصاف!"[16]

أمّا عبارتها الشهيرة التي أجّجت اهتياجَ عطيل الهائج أصلا من فشل مكيدة قتل غريمه كاسيو والتخلّص منه فتكاد تتكرّر أيضا في العمليْن بالعبارات نفسها، والتأثير الدراميّ نفسه: "خانوه ودمّروني"[17] (*Son perduta... ei tradito!*)

ب– نقاط الافتراق:

تنبع نقاط الافتراق هنا من خصوصيّة فنّ الأوبرا المختلف تماما عن فنّ المسرح وإن تعالقا في نقاطٍ كثيرة لا يتسع المقام لذكرها، حيث يفرض الحوارُ المغنّى كثيرا من الاختصار والتركيز اللذيْن قد يتساهل فيهما المسرح، فنجد كثيرا من أحداث هذا الأخير أو شخوصه تُحذَف فيها، أو نجد بعضها الآخر يُحوّر أو تُعاد صياغته بما ينسجم وذائقة المتلقين وجوّهم النفسيّ والانفعالي، وهو ما تبدّى هنا عبر نقاطٍ كثيرة، نلمس أوّلها من خلال ضغط هذه المسرحيّة

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

أوبراليّا في أربعة فصولٍ بدلا عن خمسة، حيث حُذف الفصلُ الأول 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 الرجليْن: 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 منحصرا في قبرص، واختار من الأزمنة وقت "العاصفة" وقد بالغ في تصوير أهوالها والإيحاء بشدّتها، مثيرا في وجداننا كثيرا من القلق والترقّب، ومضفيا على المشهد كثيرا من الفخامة المستمدّة من أصوات الكورس المدوّية، التي افتقدناها في المسرحيّة، وكان لها دورٌ تأثيريٌّ عميقٌ جدّا 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 المغنّي المفرد"[18] نجد حضورا قويّا له في مواقف كثيرة تراوحت بين وظيفة المرافقة كما في مقطع العاصفة، حيث تراوح الإيقاعُ بين أصوات ياغو وكاسيو ومونتانو المنفردة، والمعبّرة 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 تتغنّى بمجد عطيل، وتشكر السماء التي باركته وباركتهم. وكما في مقطع البريندیزي سالف الذكر الذي وإنْ جاء في المرجع الأدبيّ غناءُ ياغو المفرد الذي به استطاع استدراج كاسيو فإنّ في اعتماد فيردي على أصوات الكورس عاملا مهمّا من عوامل شهرة هذا المقطع، واعتباره واحدا من عيون ما يُعرَف أوبراليّا بـ: "البال كانتو"(*Il Bel Canto*)[20] فضلا عن وظيفة التعاطف مع المظلومين، ومحاولة التوحّد معهم ومع آلامهم، كما في نهاية الفصل الثالث حين أسرف عطيل في إهانة زوجته وإيذاء مشاعرها أمام سفير البندقيّة "لودوفيكو"(*Lodovico*) وبقيّة الحاضرين، فلم يكن منه – الكورس – سوى التعاطف معها بعبارات انفعاليّة، لا تغيّر من الحدث شيئا ولا تحدّ من قسوة الزوج الغاضب أو نقمته، ولكنها

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

تعكس الجوَّ العام الموحي بتدهور علاقة الزوجيْن 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 التأمّليّة أو في الأقلّ اختصارها في الأوبرا، لضيق فسحة احتوائها والتعبير عنها، كما هو حال كثير من الحِكم أو الطرائف التي دارت على ألسنة كثيرٍ من الشخوص، فلم نسمع على سبيل المثال صوتا مفردا لإيميليا إلا في الفصل الأخير، حين أطلعت "عطيل" على واقعة قتل كاسيو لرودريغو، وحين كشفت سرَّ المنديل، في حين كان دورها أكثر توسّعا في المسرحيّة، وعلى لسانها سرّب شكسبير كثيرا من التأمّلات والأفكار الإشكاليّة؛ كإشكاليّة سلطة المذكر على المؤنث: "ما الرجال كلّهم إلا مَعِدات، وما نحن كلّنا إلا طعامٌ، يأكلوننا بنهمٍ، فإذا شبعوا، تقيّأونا"[22] وإشكاليّة جدوى العفّة في عالمٍ داعرٍ كريه: "ما الخطأ إلا خطأٌ في العالم، وإذا نلت العالم لقاء ما فعلت، فإنّه خطأٌ في العالم الذي هو ملك يديك، ولكِ بسرعةٍ أن تصحّحيه."[23] وجدوى لوم المرأة على الخيانة وزوجها هو المتسبّب الأول فيها: "أعتقد أنّ النساء إذا سقطن، فالذنب ذنبُ أزواجهنّ، فهم قد يتهاونون بواجباتهم، ويصبّون كنوزَهم في أحضان السّوى، أو أنّ غيرةً سخيفةً تجمح بهم، فيفرضون الكبح علينا، أو أنهم يضربوننا، أو يقلّصون مخصّصاتنا السابقة كيدا، ونحن لا نخلو من مرارة: فينا بعضُ الطيبة، ولكن فينا الثأر أيضا."[24]

وما نجده في المسرحيّة من إعطاء كاسيو المنديلَ 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 ثمّة حاجةٌ فنيّةٌ ماسّة لظهور بيانكا في ذلك المقطع، بل لم يكن ثمّة أيُّ داعٍ لظهورها إلا عرَضا 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 المسرحيّة حدَث إقدام ياغو على جرح ساق كاسيو جرحا غائرا في الظلام، مع إلصاق التهمة برودريغو وطعنه أيضا ليحمل السرَّ معه إلى القبر، متظاهرا في الوقت نفسه بالحرص على حياة كاسيو وصارخا بلهفةٍ واهتمامٍ طالبا إسعافَه[26] ممّا يؤدي إلى

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

معنيَيْن متناقضيْن في ذهن المتلقي؛ أحدهما الارتياعُ والاشمئزاز من شرِّ 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 سوء خلالها، وكان حاضرا في الفصل الأخير شاهدا سليمَ الجسد صحيحَه، لا كسيحا كما صوّره شكسبير.

وبعيدا عن هذه المقارنات والمفاضلات، فقد كانت لفيردي بصمته الإبداعيّة المتفردة، التي أتت علامة تميّز موازٍ للنصّ الشكسبيريّ من جهة، وفائض عنها في مواضع كثيرة، كما لمسناه في كثيرٍ من المقاطع السابقة، التي حقّق بعضُها شعبيّةً كاسحةً، وشهرةً كبيرةً، وغدا علامةً فارقةً في فنّ الأوبرا، فنجده يُردّد مرارا في الحفلات والمهرجانات العالميّة، فلن ينسى المشاهد مناجاة عطيل الرقيقة لحظة الصفاء: "قبلة! أيضا قبلة!" (*Un bacio… ancora un bacio!*)[27] التي أتت موقّعةً بنغم الكمان(*Violon*) والهارب(*Harp*) والتي أعيد تكرارُها دون كلماتٍ لدى تأزّم العلاقة، لحظة عزم عطيل على قتل حبيبته، وتسلّله إلى مخدعها بعيْد نومها، ممّا يوحي بعمق أزمته العاطفيّة وتضخّم تقلّباته الوجدانيّة، التي كان الحب مفصلها، وجوهرها الأكيد، ممّا تكرّس لاحقا في ختام المسرحيّة، وبعد إقدامه على فعل القتل، واكتشافه سرَّ الخديعة، من خلال تكرار اللحن نفسه، وأنينه قبيْل 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 سرَّ المأساة وسبَبها، فقد تمكن فيردي بحسّه الفنيّ المرهف من توجيه وعينا نحوه، فكانت صرخة عطيل المدوّية والهذيانيّة: "المنديل!"(*Il fazzoletto!*) والمرجَّعَة ثلاث مرات متتالية خير ما يوحي بتصعّد الأزمة وتعقّدها، و"قد أتت مجرّدةً ومستقلّةً بنفسها، دون موسيقى، وبأقلّ قدر من النوتات، لنجد أنفسَنا مباشرةً في عمق المأساة، حيث لا وظيفة للموسيقى هنا سوى تقوية الصرخة وتكثيفها."[28] وهو ما تأكد أيضا من خلال لحيظات دخوله مخدع "دزدمونة" حيث ساد صمتٌ مريبٌ قصيرٌ، ليتبعه نغمٌ حزينٌ قصيرٌ أيضا، وشديد الشبه بنغم الحركة الرابعة والأخيرة من السيمفونيّة الأولى للموسيقار الروسيّ

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

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

ثالثا– قراءة في النموذج المنتقى: عطيل متخلّيا عن سواده!

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

يبدأ العرضُ بمشهد العاصفة، وقد عُبِّر عنها باستعمال تقنية الإضاءة التي تخفت حينا وتسطع آخر، ممّا يوحي بمنظر البرق العاصف، وهو ما يشترك فيه هذا العرضُ مع عروضٍ أخرى سابقةٍ كثيرة، لتستقرّ الإضاءة أخيرا إيحاءً باستقرار الجوّ وهدوئه، وقد ظهر "عطيل" حاملا علما تركيّا ممزّقا كنايةً بصَريّةً عن هزيمة الأتراك وتحطم أسطولهم، ليلفت انتباهنا وقد بدا وعلى غير العادة وخلافا لجميع الصور النمطيّة عنه أبيضَ البشرة لا أسودها ولا حتّى أسمرَها، ممّا يفتّق 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 الشكسبيريّ والفيرديّ أيضا على حدٍّ سواء؟

ولعلّ خير إجابةٍ عن هذا تكمن حين نتأمّل بقيّة تفاصيله المظهريّة، فنجده من حيث العمر بعيدا عن مرحلة الشباب بمراحل، وقد غطى الشيبُ فوديْه، وإن لم يسلبه حيويّته وقوته كلّها، فهو من هذه الناحية قريبٌ جدا من النموذج المرجعيّ[29]: كهلٌ لم يبق له من القوة والنشاط سوى القليل.

وبالعودة إلى مسوغات شكسبير حيث "اختار عاشقا أفريقيّا بدويَّ الفطرة، ليكون وثّابَ الشعور عنيفَه، عسكريَّ المهنة، ليكون سريعَ التصديق والانخداع، مكتهلا أي في أول الانحدار من سنّ الأربعين ليكون أشدَّ 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

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

من صفة العِرق الأفريقيّ، مع الحفاظ على صفة الكهولة وانفلات الشباب والمبالغة فيها، فلم يبد عطيل منحدرا من سنّ الأربعين بل بدا منحدرا من الخمسين، ممّا يوحي برغبةٍ كامنةٍ في تقليص نقاط عدم تكافؤ العلاقة واختصارها في عنصر السنّ، لتنفتح هذه المأساة وتنسحب بتفاصيلها على تجارب قديمة ومعاصرة كثيرة، كان عدم تكافؤ السنّ فيها واحدا من أهمّ عوامل تداعيها وانهيارها[31] ولعلّ في هذا نزوعٌ من معدّي هذا العرض نحو توسيع التجربة، وعدم قصرها على محدّداتٍ جينيّةٍ وعِرقيّة، وكذا نحو التملّص من أطر النصّ الشكسبيريّ ومحاولة للانفلات من قيده بابتكار نموذج بطوليّ جديد، يوازي النموذجَ الأول ويحاذيه.

وبتأمّلنا لتفاصيل بقيّة الشخوص، فإنّنا نلمس صفاتٍ أخرى ميّزتها، وافترقت بها عن أصولها الشكسبيريّة، وأهمّها صفاتها المظهريّة، التي بدت من خلالها بأزياء حديثة، قريبةٍ من زمننا الراهن، وبعيدةٍ كلّ البعد عن زمنها الأصلي: فبدا عطيل مرتديا معطفا طويلا زيتونيّ اللون – إلماحا إلى مهنته العسكريّة – وبدا رودريغو ببدلة بيضاء أنيقة – إلماحا إلى طبقته النبيلة – وبدا كاسيو وياغو وبقيّة الرجال من أفراد الكورس بمعاطف سوداء أو رماديّة على الطراز الحديث، فيما بدت دزدمونة[32] وبقيّة النساء بثيابٍ طويلةٍ وبسيطة تنسجم مع حقبتنا الراهنة أكثر من انسجامها مع الحقبة الغابرة، مما يكرّس ما لاحظناه سابقا 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 نقاط أخرى، بدا أغلبها من خلال تحوير بعض الأحداث أو الإضافة إليها؛ فنجد على سبيل المثال "عطيل" وتعبيرا عن تصديقه المطلق لادّعاءات ياغو وثقته العالية به يعمد إلى جرح رسغ يده ومثله يفعل ياغو ليعملا معا على أن تمتزج دماؤهما ببعضها تعبيرا عن حالة التماهي المطلق بينهما، واختصارا لأخوة الدم الطارئة عليهما، أو بالأحرى "عهد الدم" أو ما يُعرَف أوبراليّا بـ: "قسَم عطيل" (*Il Giuramento di Otello*) وهو ما لم نلمسه في نصّ شكسبير أو فيما أتيحت لنا فرصة مشاهدته من عروضٍ سابقة.

وقريبا من هذا، نلمس مشهد "عطيل" بعد أن احتدّت أزمته النفسيّة، وحاصرته الهواجس والشكوك من كلّ جانب، فلم يجد ملاذه إلا في أيقونةٍ دينيّة لبث محتضنا لها ومحتميا

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

بها ولم ينتزعه منها سوى شيطانه المغوي: ياغو الذي اقتحم جلسته وواصل سكب جرعٍ جديدة من سمومه، وبَعده دزدمونة ملاكه المهمَل، وقد استماتت في محاولات ردّه إلى صوابه دون جدوى، ممّا يرصد في بضع لقطات خاطفة معاناة إنسانيّةً غائرةً، ويختصر فسحا تعبيريّةً شاسعةً تشكل مفصلَ هذا العمل وصميمه.

ونجد أيضا كاسيو – وعلى عكس ما صوّره شكسبير من كونه زاهدا في الشراب مترفعا عن السكر[33] – سكيرا متهافتا على العربدة والعبث، كما بدا في مشهد المكاشفة الحميمة بينه وبين ياغو حول عشقه – المزعوم – لدزدمونة، فبدا حاملا زجاجة خمر وكأسا لم ينِ يعبّ منها دون تردّد، وقد أخذ السكرُ منه تدريجيّا، ممّا بدا جليّا من خلال ترنّحه وتخاذل جسده، وكذا قهقهاته الكثيرة المتجاوزة حدودَ النصّ الفيرديّ[34] وإقدامه في غمرة هذا كلّه على رمي أيقونة عطيل التي عُلّقت بإجلالٍ على الجدار ببعض السهام الصغيرة، ممّا يوحي بحالٍ عميقةٍ من الهزء والاستصغار قد لا تكون مقصودةً ولكنها تنسجم تماما مع طبيعة المشهد وما يعجّ به من مغالطات: عطيل المتلصّص جريحا، وكاسيو المغرَّر به سكران، وياغو الهازئ بكليْهما، والمحرّك لهما حسب هواه.

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

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

ولدى تركيزنا على عنصر الإضاءة التي تعمّد معدّوها جعلها تترك ظلا ثقيلا ومفصّلا لكلِّ شخصيّة تظهر على المسرح، ولئن غضضنا البصرَ عن أغلبها وركّزنا على شخصيّة عطيل الماثل دائما وظلّه لبدا لنا معنى انشطاريّ يحيل إلى حالة الازدواج الخطيرة التي يعانيها هذا البطل، فهو عاشقٌ وحاقدٌ، هادئٌ وثائرٌ، مسالمٌ ودمويّ، حائرٌ بين عقله الذي يصدّق ياغو وقلبه الذي يأبى إلا تبرئة الحبيبة، مترنّحٌ بين أدلّة الخيانة المفترَضة وقد بلغت غاية وضوحها لحظة استعراض كاسيو المنديلَ، وبين ذكريات الحب الدفين ونداءاته، فلا يكاد يلفظ عبارة حقد واحدة حتى يرجّع ظلّه – افتراضيّا – عبارات حب مناقضة، أو العكس. وهو ما يختلف تماما عن ظلِّ ياغو الشرير، الذي لا يعكس صراعا أو عناءً نفسيّا بل يعكس ازدواجيّة هذه الشخصيّة وتراوح حضورها بين الملائكيّة والطيبة أو الشيطانيّة والشرّ، فنلمس أولهما – على سبيل المثال – لدى تورط كاسيو في ذاك الشجار المدبَّر ومحاولة عطيل معرفة التفاصيل مخاطبا 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 أزاح جميع أقنعة التنكّر والرياء وواجهنا بوجهه الحقيقيّ؛ وجه المكر والشرّ الدفين: "أؤمن بإلهٍ قاسٍ خلقني مماثلا 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 واحدٌ من أهمّ عوامل الجذب والتأثير في هذه الشخصيّة المؤثرة، "فإذا كنّا نحسّ أنّ "ياغو" شخصيّةٌ لعينة مكروهة وهو ينصب شباكَ غدره، فإنّنا نكرهه أكثر وأكثر وهو متعطّلٌ لا يمارس هواياته الشريرة لأنّنا إذ ذاك نرى أنّ قلبه خاوٍ خالٍ من كلِّ ملامح الإنسانيّة."[35]

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

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

أو المظلومة – فانتزع سيفَ الجنديّ دون أن يحاول منعَه أحد[37]، ولم يلبث بعد أن لوّح 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! ميْتة! ميْتة! ميْتة!"(*Desdemona! Desdemona! Oh! Morta! Morta! Morta!*) ويباغتنا بإخراج خنجرٍ مخبّإ 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: "ميتات أوبراليّة" أي ذلك النوع الذي تعمد فيه بعض الشخصيّات إلى وضع حدٍّ لحياتها بطرقٍ غريبةٍ، وبأساليب استثنائيّة. ينظر: محمد حنانا، معجم الأوبرا، الهيئة العامة السوريّة للكتاب: دمشق، 2009.ص: 323.

(3) المرجع نفسه ص: 332.

(4) نلمس على سبيل المثال اختفاء شخصيّة "كاسيو" التي كانت ذات دور محوريّ في الأصل الشكسبيريّ، فضلا عن سطحيّة البناء الدراميّ وتفككه، فياغو يوهم عطيل أن دزدمونة على علاقةٍ برودريغو الذي رفضته بدءا ويورطه في مبارزةٍ مع هذا الأخير تنتهي بنفيه، ليعود متنكرا ويخنق محبوبته، فلا يكون من ياغو سوى الشعور بالذنب والانتحار تكفيرا عن خطاياه، وهو ما احتذاه فيه عطيل في الختام، ممّا أدى إلى طمس كثيرٍ من مميزات هذا العمل وملامحه، فلا يمكننا تخيّل 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 الأنخاب التي شاعت في كثيرٍ من الأعمال الأوبراليّة المعروفة، ولعلّ أشهرها تلك التي تصدّرت أوبرا لاترافياتا:(Libiamo) لفيردي نفسه. ينظر: معجم الأوبرا، ص: 83.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

(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 رومانسيّا عاطفيّا جمع الزوجيْن في ليلتهما الأولى، واتخذت لدى شكسبير طابعا حجاجيّا عقلانيّا بدت من خلاله في خضم نقاشٍ طويلٍ بين كلٍّ من دوق البندقيّة وبعض شيوخها وبرابانتيو(Brabantio) والد دزدمونة، وعطيل الذي دافع باستماتةٍ عن حبّه.

(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 القرنيْن السابع عشر والتاسع عشر الفترة الذهبيّة لما يُعرف أوبراليّا 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.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

(29) نلمس هذا في قول عطيل عن نفسه: "فشبقُ 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 "أنّا كارنينا"(Anna Karenina) للكاتب الروسيّ الكبير: "تولستوي" (Tolstoï)

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

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

(34) يضمّ الأصل الفيرديّ قهقهتيْن يطلقهما كاسيو بخفوتٍ، ويرجّعهما ياغو بصخبٍ متعمَّد.

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

(36) نلمس من زيفيرللي في فيلمه الشهير، المنتَج سنة 1986 محاولةً جادّةً للخروج عن حدود النصّ الأوبراليّ، فاحتفظ ببصمة شكسبير بجعل ياغو يطعن إيميليا التي فضحته، ولم يترك نهاية هذا الأخير معلّقةً ورهينة عقابٍ أليم ينتظره، بل أوقع القصاصَ به على يد عطيل نفسه الذي عاجله بطعنة رمحٍ نافذة، قبل أن يعاجل نفسَه ويزهقها، ولعلّ مردّ هذا يرجع إلى خصوصيّة جمهور السينما الذي مهما علت ذائقتُه وتميّزت، فإنّه لا يخلو من نزوعٍ جَمعيٍّ نحو استحسان الخواتيم المناسبة والنفور من تلك الملتبسة والإشكاليّة، فيأتي مقتلُ ياغو هنا المعجَّل أشدّ ملاءمةً من منيّته 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، ولكنْ 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 توقّفْ"(Ah! Ferma!)

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

الملحق:

1- البطاقة التقنيّة 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

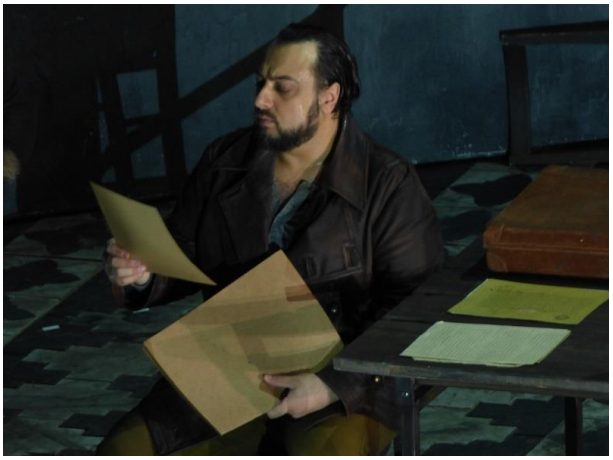
Les Rôles principaux:

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 Communidad de Madrid

2- بعض الصور المنتقاة:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894



University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/894