

(Goldenthal سنة 1998، حافظت في بعض تفاصيلها على شيء من روح الأصل الشكسبيري، وافترقت عنه في تفاصيل أخرى كثيرة، وأسست وبالتضافر مع الأوبرا نموذجاً بارزاً يحيل إلى حيوية هذا النصّ - عطيل - ومرونته الفنيّة، وقابليته العالية على الاستجابة لمختلف أنواع الاقتباس والتكييف، رغم صعوبة هذه الاستجابة وتمنّعها في أحيان كثيرة؛ حيث أنّ الأصل المسرحي نفسه لا يخلو من عناصر وعورة واحتباس، "تتطلب من المخرج أقصى ما في طاقة البشر من جهد حتى يتمكن إظهار العنصرين المترابطين في المسرحية: عاطفة الغيرة الجياشة المكتسحة من ناحية، ثمّ العوامل الأخرى المحركة لهذه العاطفة" (1) والتي يمكن اختصارها في حقد ياغو وكرهيته العمياء الغامضة لعطيل من جهة، ولكاسيو من جهة ثانية، ولرودريغو من جهة ثالثة، ولدزدمونة من جهة رابعة (2)، التي بدت بسذاجتها وجهلها المستفز بشخصية زوجها خير مساعِد لياغو ومعين على مكائده، فضلاً عن عدم تكافؤ ذلك الزواج نفسه، وهشاشة أركانه، ممّا كان لشكسبير فسحة كبيرة في تحليله والغوص في تفاصيله من خلال نصّه المسرحي، وممّا حاولت الرؤية الأوبرالية أيضاً استجلاءه من خلال الكلمة والنغم، وما سيحاول عرضُ الباليه هذا التقاطه من خلال المراهنة على عبقرية الجسد ومرونة حركاته، فهل سينجح في رهانه؟ وهو ما يمكننا استجلاؤه من خلال النقاط الآتية:

يمكننا بدءاً ملاحظة ما عمد إليه هذا العرضُ وتبعاً لخصوصيته الاختزالية القائمة على التركيز والاختصار قدر المستطاع من حذف أغلب مشاهد الفصل الأول من الأصل

المرأة/النار في الشعر الحديث

شكسبير في عالم الباليه

عطيل نموذجاً

د. بهاء بن نوار / جامعة سوق أهراس

الملخص:

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إنّ شكسبير هو الكاتب التراجيديّ الأول عالمياً، حيث برع في التقاط هواجس النفس الإنسانية وصراعاتها، وغاص عميقاً في دهاليزها، ومناطق الظلّ والظلام فيها، مركزاً على لحظات السقوط، بمختلف تدرجاتها وألوانها، ممّا بدأ جلياً في أعماله المأساوية الكبرى: "هاملت" (Hamlet) و"ماكبت" (Macbeth) و"الملك لير" (King Lear) و"عطيل" (Othello) وغيرهما. التي لقيت نجاحاً هائلاً أهلها لأنّ تنسكب في قوالب إبداعية جديدة، تتجاوز بها أصلها الأدبي وتنتفع على مجالات الصورة والخطاب السمعي/ البصريّ بمعناهما المسرحيّ الجديد، كالأوبرا والباليه، أو السينوغرافيّ كما هو الحال في مجموع المعالجات السينمائية أو التلفزيونية المستقبة مادتها وحكمتها من هذه الأصول الشكسبيرية.

وينصبّ نموذج الدراسة على مسرحية "عطيل" التي تعدّ واحدة من أشهر مآسي شكسبير وأكثرها ذيوفاً، حيث حوّلت إلى أفلام سينمائية عديدة، واقتبست قبلها أوبرالياً على يد الموسيقار الإيطاليّ الشهير: "جوزيبي فيردي" (G. Verdi) سنة 1887، ولقيت نجاحاً هائلاً أهلها لأنّ تكون واحدة من أكثر الأعمال عرضاً إلى يومنا هذا، وهو ما يبدو أنه أغرى صانعي الباليه أيضاً، وشجّعهم، فلم يلبث أن ألتقط هذا العمل وكوّنت أجزاءه، وقُدِّم إلى عام الباليه الرحب، المنفتح على حركية الجسد، وبلاغة تعابيره، بعيداً عن قيود الكلمات، ومحدودية إمكاناتها، فكان أن أقدم مصمّم الرقص الأمريكيّ "لار ليبوفيتش" (Lar Lubovitch) على تقديمه برؤية جديدة، اعتمداً على موسيقى الأمريكيّ (Elliot)

الحميم إلى المقطع الموالي، فيبدو بوجهه العاطفي عاشقا متيما بحبيبته دزدمونة وحنانيا عليها أشدَّ الحنو، سعيدا أشدَّ السعادة وقد تحقَّق أخيرا حلمه في الاقتران بها، فيها هو حفل زفافهما وقد حفَّ بهما المهنتون والمحتفلون، وبدت مراسيمُ القران بكامل طقوسيتها من خلال صليب زجاجي ضخمٍ مضيء، لم يلبث الجميعُ أن خزوا راكعين بخشوعٍ أمامه باستثناء شخصٍ وحيدٍ، لم يبد سعيدا أبدا بالحدث، ولا محتفيا به، يرتدي ثيابا قاتمةً ويوحى وجهه الدقيق بملامح حادّة، وطموحٍ عنيفٍ، وقسوةٍ جامحةٍ، وجوعٍ لا يُفعم نحو الشرِّ والعدوان. ولن نحتاج إلى تفكيرٍ طويلٍ لنندرك على الفور أنه ياغو الحقود، وأنَّ المرأة التي تحاذيه هي زوجته إيميليا، لنندرك أيضا أنّ ذلك الشاب الوسيم غزير الشعر هو كاسيو.

ويتأمل أحداث هذا الفصل، فإنَّ بإمكاننا تقسيمها إلى ثلاثة أحداثٍ جزئية، أولها هو حدثُ زواج عطيل كما مرَّ أنفا، وثانيها مقاطع احتفالية متنوعة، وثالثها مقطع مونولوجي طويل لياغو يكشف من خلاله حقيقة نفسه وأحقادها.

وتتميز المقاطع الاحتفالية بطابعها الاستعراضية وقد بدت جزءا من مظاهر الاحتفال بزفاف عطيل فبدا العروسان في غاية السعادة والتألق، وتوالى الرقصات المحتفية بهما متراوحةً أزياء الراقصين فيها بين الطابع الشرقي والطابع المحلي والطابع التبريحي، تألق فيها جميعا كاسيو الذي بدا في غاية البهجة والاستبشار إيماءً إلى فرحته بحفل الزفاف، أو فرحته بترقية رتبته كما نعلم مسبقا دون أن يوحى العرضُ بهذا أو يشير إليه.

ولا يلبث العروسان أن يشرعا معا في رقصة ثنائية رقيقة (Pas de deux) تترجم قصة حبهما

الشكسيري، فلم نجد أيَّ أثرٍ لمكيدة ياغو ضدَّ عطيل لدى والد دزدمونة، ولا سجل هذين الأخيرين واستماتة كلِّ واحدٍ منهما بحضرة دوق البندقية في الدفاع عن شرعية ذلك الزواج أو محاولة دحضها، ولا وجدنا أثرا لشخصية رودريغو ذات الأثر المفصلي - وإن بدت ثانوية - في توجيه الأحداث وسيرورتها، ولا للودوفيكو سفير البندقية الذي كان أحدَ شهود المأساة وموثقها، فلم تحدث بالتالي في هذا العرضُ أية مشاجرة بين رودريغو وكاسيو ولم تتمَّ معاقبة هذا الأخير، ولم تكن ثمّة حاجةً للتوسط لأجله من دزدمونة، ولا كان ثمّة داعٍ لذلك القتال العنيف بين الرجلين: كاسيو ورودريغو، الذي انتهى بقتل الثاني وجرح الأول بيدٍ من ياغو كما ورد مفصّلا في الفصل الرابع من المسرحية، ولم يكن ثمّة أيضا قرارٌ بتعيين كاسيو بديلا عن عطيل، ممّا يعطي سببا إضافيا للحقد عليه، ومناوئته، بل كانت الأحداث على غايةٍ من التبسيط، والاختصار، اقتضتها ضرورة العرض وطبيعته الخالية من الكلمات، والحوارات، فكان الصوت فيه صوت الجسد، بإيقاعاته البصرية وتموجاته الدرامية المختزلة جوهر الأصل الأدبي، والموازية له. ونظرا لطبيعة مسرح شكسبير العاجّة بالمونولوج وصراعات النفس الداخلية وتصدّعاتها، فقد احتشد هذا العرضُ ومنذ بدايته بمثل هذه الحركات الفردية، المحاكية حميمية المونولوج الشكسيري وعمقه، عبر ما يُعرف بالرقص الفردي (Solo) فكان الابتداء مع عطيل وحيدا وليس في حركاته ما يوحى برقة العاشق وهدوئه بقدر ما يوحى بعنف المقاتل وشراسته، ممّا يَوْمى إلى ملمحٍ اختزاليّ بدا من خلاله شقٌّ واحدٌ من شخصيته: شقُّ المحارب العنيد الذي لا يرضى بغير النصر والأمجاد، لُرجا الشقُّ الثاني

وما أن يستوعب هذا المقطع الرومانسيّ وطاقاته، وترتسم من خلاله ملامح الانسجام والتناغم بين جميع الأطراف: الزوجين المتحايين، والحضور المبتهجين حتى يخرج الجميع، وتخفت الإضاءة - إيحاءً بشيء من الخصوصية والعزلة - ولا يبقى سوى فردٍ وحيدٍ، حانقٍ أشدّ الحنق، هو ياغو، الذي يشرع في رقصة فردية (Solo) عنيفة الحركات، تبدو معادلاً حركياً لمونولوجاته الكثيرة في الأصل الشكسيريّ، التي عكست روحه المظلمة وقلقه الوجودي، واستهتاره المزمن بجميع القيم والتقاليد، ممّا بدا جلياً أيضاً من خلال مونولوجات النسخة الأوبرالية العاكسة الأمر نفسه:

"أومن أنّ الحقّ مهجّ وهلوان Credo che
il giusto è un istrion beffardo,
على وجهه وداخل قلبه e nel viso e nel
cuor,
لا شيء سوى الأكاذيب che tutto è in lui
bugiardo :
الدموع والقبلات والنظرات lagrima,
bacio, sguardo,
والتضحيات والشرف" (4) sacrificio ed
onor

فياغو من خلال المرجعين؛ الأدبي والأوبراليّ يبدو ذا وجهٍ شيطانيّ شديد التمرد والنقمة، وهو ما بدا في هذا العرض من خلال هذا المقطع الفرديّ العنيف، ومن خلال لحظة خاطفة طالعنا بها قبل دقائق لحظة عقد القران، حين خرّ جميع الحاضرين ساجدين بخشوعٍ أمام الصليب، وبقي وحده واقفاً، محدّقاً بحقدٍ في الجميع، ممّا يوحي بعدم تدينه من جهة، وبحقده المرير على العروسين أو بالأحرى على العريس السعيد من جهة ثانية، وبقسوته الشديدة مع زوجته ممّا بدا من خلال

وتختصر على الأرجح ما جاء في الفصل الأول من الأصل الشكسيريّ من استماتة عطيل في الدفاع عن حبه، وشرح أبعاد هذا الحب وعمقه، وأسبابه، وما جاء في الأوبرا من خلال تلك الثنائية الرقيقة: "في الليلة الحالكة" (Già, nella notte densa) التي تعدّ واحدة من أقوى مقاطعها وأشهرها، هذا الحب النقيّ الذي لم تتح له في هذا المقام فسحة الحضور من خلال الكلمات، وأجراسها التعبيرية فاختر لنفسه الحضور من خلال لغة الجسد وظلالها الإيحائية، بتلاقي الجسدين العاشقين وتعانقهما وخطواتهما الانسيابية المحاكية عنوية مشاعرهما وانسيابها، وزاد على هذا بلفتةٍ ثاقبةٍ بدا من خلالها طفلان يافعان، أحدهما شديد السمرة شبيها كلّ الشبه بعطيل، والثاني فتاةً صغيرةً ترتدي الثياب نفسها التي ترتديها دزدمونة، وتبدو نسخةً مصغرةً منها، يتقدّمان بهدوءٍ، ويقربهما صندوقٌ تفتحه إحدى الراقصات، وتخرج منه منديلاً تقدمه للطفل الذي يقدمه للفتاة التي تتقدّم بهدوءٍ وتقدمه لعطيل، الذي يمنحه بخشوعٍ لزوجته، ممّا يضي على هذا المقطع معنيين متناغمين أحدهما صفاء ذلك الحب وبراءته المستمدة من نقاء الأطفال وبراءتهم، والثاني طقوسية هائلة يستجلبها ذلك المنديل وتنسجم مع جرعة السحر والغموض التي أضفاها عليه شكسبير:

"أعطته لأمي عجربةً مصريةً

[...] وقالت لها: ما دام المنديل في حوزتها

فإنّه سيجعلها محبوبية، ويخضع أبي

كلياً لحبها، ولكن إذا أضاعته

أو أهدته إلى أحدٍ، فإنّ عين أبي

لن تبصرها إلا بكرهية، وتهيم نفسه في طلب

(3) غرامياتٍ جديدة"

بقاء كاسيو مع زوجة عطيل في غيابه من شأنه تأجيح غيرته القادمة وإذكاء شكوكه. يعود الغائبون إذن، ويسود جوٌّ من الفرح العارم، لا يقصّر فيه الحاضرون في التعبير عن غبطتهم برقصات جماعية وزوجية، ولا تلبث أن تطالعا شخصيةً جديدةً كان لها حضورها الفاعل في المسرحية. وإن غيّبت في الأوبرا*، وهي "بيانكا" التي تبدو هنا كما لدى شكسبير بائعة هوى وأنثى متمرسةً بفنونه وأحاييله، ممّا بدا جليًا من خلال ثيابها المبهجة، وشعرها الفوضوي، ووجهها الملطخ بالمساحيق، وجموع الرجال المتحلّقين حولها، والمتهافتين عليها، الذين تشرع معهم في رقصةٍ طويلةٍ من رقصات "الترانتالا" (7) (Tarantella) وسرعان ما ينضمّ إليهم كاسيو وعطيل وياغو وإيميليا ودزدمونة وبقية النساء، لتسود أجواءً على غايةٍ من المرح والسعادة، تلوح خلالها دزدمونة بمنديلها الأثير بحبور، وفي غمرة الرقص والتزاحم تسقطه سهواً، لتلتقطه إيميليا، التي سرعان ما يفتكّه منها ياغو لا بالقوة كما في الأوبرا، بل بالهدوء والملاينة ومحاولاتٍ مصطنعةٍ لإبداء الحب والرومانسية، تُستبدل سريعاً بالعنف حين لا تجدي، فينتزعه منها عنوةً، ويشرع فوراً في الوشاية بغريمه، مستغلاً لحظات الصفاء والعفوية التي تبادلها فيها دزدمونة الرقص لتكون فسحةً نادرةً لرسم خطوط تلك الخيانة المفترضة. وهنا نسجّل نقطة ضعفٍ حادةٍ في حبكة هذا الباليه، حيث أنّ دزدمونة توقع المنديل سهواً، ممّا يوحي بإهمالها، ولامبالاتها، وممّا يجعلها مسؤولةً بشكلٍ ما عن نوبات الغضب التي ستعترى زوجها لاحقاً، بعكس ما صوّرت المسرحية والأوبرا من أنّها لم تكن من أسقط المنديل، بل كان عطيل هو الذي رماه بعنفٍ لحظة صداعه العصبيّ وثورته

صدّه العنيف لها حين حاولت تنبيهه إلى ضرورة السجود، وما بدا لاحقاً في مقاطع كثيرة لم يقصّر معها في القسوة عليها، وتعنيفها، ممّا يتناقض مع الوجه الشكسبيري الذي بدا من خلاله شديد المراوغة والنعومة، لا يعامل زوجته بالعنف والشراسة، بل يحصل منها على ما يريد بالحيلة ومعسول الكلام، وينسجم مع النسخة الأوبرالية التي لم يبد من خلالها أية عاطفة رقيقة نحوها، بل بدا على غايةٍ من القسوة والغلظة. (5)

ومع الفصل الثاني من هذا العرض يطالعا مشهد العاصفة، وقد عُبر عنها بإيقاعٍ عنيف الموسيقي هادرها، مع خلفيّة رصاصية اللون، غائمة، وجملةٍ من الرقصات، توحى حركاتهن المضطربة بمدى انشغالهن بحالة البحر، وقلقهن على الغائبين، من إخوةٍ أو أزواجٍ أو عشاقٍ، يتوسط حلقتهم كلٌّ من دزدمونة وإيميليا وكاسيو القلقين بدورهم، والمضطربين، وقد طال أمد العاصفة، وزاد هياج البحر ممّا بدا من خلال خفوت الإضاءة، وعلوّ صخب الموسيقي، وهدير الأبواق، وآلات النفخ الحادة، التي لم تلبث أن خفت شيئاً فشيئاً وأشرقت الإضاءة إيحاءً بتوقف العاصفة، ورسوّ سفينة عطيل سالمّة، وقد بدا هذا الأخير ومعه ياغو سالمين معافيين، يحيط بهما رجالهما وهم في غاية الشوق للقاء نساءهم، فما أن تلقى المراسي حتّى ينزلوا تبعاً بفرحٍ ونشاطٍ، وهو ما يذكرنا بالأصل الشكسبيري مع تحويرٍ بسيطٍ، حيث لم يصل فيه كلٌّ من عطيل وياغو مجتمعين، بل وصل ياغو أولاً، ثمّ تبعه كاسيو وكان عطيل آخر الواصلين (6)، وما سبب هذا التحوير سوى خصوصية العرض الاختزالية، وطبيعته الاجتزائية القائمة على عدم جدوى التفاصيل، وعلى ضرورة حذفها وإقصائها، فضلاً عن أنّ

وهو ما يطالعنا بداية الفصل الثالث والأخير، وقد وقف - عطيل - جامدا محني الرأس على كرسي سلطته، مقيدا غير مالك نفسه، فقد غدا - رمزيا - عبدا لياغو، ولذا لا يلقي بالا لمحاولات كاسيو في الدفاع عن نفسه، ولا ينظر نحوه أصلا، ولا نحو زوجته التي لم تفهم شيئا، والتي كلما حاولت استعطافه زاد هياجُه أكثر، فلا تجد حلا سوى الانسحاب، ليبقى في كَرِّ وفَرِّ مع ياغو، الذي يسيطر على الوضع تماما، ويتمكن من سلبه إرادته وتطويعه تماما لما يريد، ممَّا بدا من خلال بعض الحركات المقصودة، كحركته وقد داس رقبته، أو حركته وقد اعتلى ظهره بطريقة توحى باستعباده التام له، وتعيد إلى أذهاننا بشكلٍ أو بآخر ما وصفه به في الأصل المسرحي:

"والمغربي سمح الطبع، صريحه

يحسب الناس شرفاء لمجرد أنهم يبدون كذلك،
هو لئن الانقياد من أنفه

كالحمير". (9)

وهو ما يوحي بمتانة الصلة بين رؤية هذا العرض ورؤية شكسبير، ولا سيما من خلال مكابدات عطيل الشديدة ومقاومته الشرسة، وسلسلة المونولوجات التي بدت هنا بصريا عن طريق رقصاته الانفرادية المتصاعدة في حدتها، وبالبلغة أوجها في هذا المقطع، الذي نفهم منه نيته وقد خضع تماما لشيطانه ياغو بقتل زوجته وسلبها حياتها عقابا لها على ما توافر من أدلة الخيانة ومظاهر الدنس.

وهنا ننتقل وبعد أن تظلم الإضاءة كثيرا إيدانا بانتهاء هذا المقطع إلى مقطع جديد، هو غرفة دزدمونة الزجاجية الديكور، وقد انفردت بإيميليا تبها همومها، وتتلو بحضورها صلاتها الأخيرة، ممَّا بدا من خلال حركاتها الخاشعة المتبتلة، ويديها اللتين تحملان صليبا صغيرا،

الشكوية (8)، فلم يكن منها سوى إهماله دون قصدٍ لانشغالها بمن هو أهم منه: زوجها وحببها.

ونظرا لضيق فسحتي الوقت والتعبير، فلم يكد ياغو يلقي ببعض جُرع سمومه حتى بدأت توتي فعلمها، فأخذت الشكوك والهواجس تقتحم نفس عطيل، وتنهش روحه، ممَّا طالعنا به في مقطع انفرادي مضطرب محالك جدا لأحد مونولوجاته المسرحية وقد عصفت به الأزمة وأخذ يفقد توازنه الوجداني تدريجيا، إيدانا بتعقد الحبكة، وتأزم وضعيته الانسجام الأولى.

ومن جهة ثانية، يحاول هذا العرض تعويض ما بدر في الأوبرا من إهمالٍ لشخصية بيانكا فيسلط الضوء عليها، ويعيدها إلى أنظارنا عبر رقصة ثانية من رقصاتها الإغرائية، وقد اقترب منها ياغو محاولا استدراجها، ملوحا لها بالمنديل، ومومها إياها أنه مُرسل إليها من كاسيو المتيم بها، ممَّا يعيدنا قليلا إلى أجواء النصّ الشكسبيري، الذي تلعب فيه بيانكا دورا محوريا في توجيه أزمة المنديل وتضخيمها* ولو عن غير قصد، وهو ما تمّ في هذا العرض، حيث تتوهم فعلا أنّ كاسيو هو مَنْ كان وراء تلك المبادرة العاطفية، ولا تني تزهو معجبةً ملوحةً بدليل الحب الصارخ ذلك، الذي لا يكاد يراه عطيل حتى يُجنّ جنونه ظلما منه أنّ زوجته فرطت فيه لكاسيو الذي أهداه بدوره لبائعة الهوى، وهنا يُختصر مشهد الاستجواب الشهير لياغو*** الذي لم تكن ثمة حاجةً إليه، فقد بدا كلُّ شيء واضحاً أمامنا، وها هو عطيل في قمة هياجه وقد تمكنت الوسواس منه بعد ذلك الدليل القاطع، وكان دويّ الطبول وهدير الأبواق وفوضاها خيرَ تعبيرٍ عن تأزم وضعه، وإيماءً إلى المأساة القادمة قريبا.

شكسبير، فلم تكن في هذا العرض أصلاً شخصية "رودريغو" لتستفز أو تُقتل أو تؤدي أي دور، ولم يكن كاسيو طليقاً أيضاً فقد أخذه الحراس بأمرٍ من عطيل، ولم تأت إيميليا بمفردها بل بمعيّة ياغو وقد قدما مسرعين، ممّا يوحي بوعيمهما بحدوث طارئٍ ما، لعلّها حشراجات دزدمونة هي التي قادتهما، أو لعلّها لهفة ياغو وتحرقه الشديد لرؤية ثمار مؤامرتة، يأتیان إذن، وتكون الخاتمة تماماً كما في المسرحيّة: يقتل ياغو زوجته على أمل إسكاتهما، وتنكشف الأعيبة كلّها، ولا يبقى أمام عطيل سوى قتل نفسه، لتبقى نهاية ياغو وقد وقع بين قبضة الحراس معلقة ومنفتحة على أكثر الاحتمالات سوءاً.

وهكذا ينتهي هذا العرض وقد حاول النقاط قصة عطيل الشهيرة، وإخراجها برؤية جديدة، تتحرّر من طوق الكلمات، وتعول على الجسد والموسيقى وطاقاتهما اللانهائية في احتواء جوهر هذه المأساة وتفصيلها، ولعلّ أبرز ما أثار انتباهنا هنا ذلك الحرص الدؤوب على الإيحاء بهشاشة المشاعر وقابليتها للتصدّع والانكسار، فكان الديكور كلّّه زجاجياً بشكلٍ مستفزّ ولافتٍ للانتباه؛ فمنذ البداية واجهنا كرسيّ عطيل الزجاجيّ، تحيطه جدرانٌ أو بواباتٌ زجاجيّةٌ مهشمةٌ في بعض أجزاءها إيماً بالانهيار القادم، الذي رافقنا طوال العرض وبدا بجلاءٍ أكثر في المقطع الأخير، وفي غرفة دزدمونة، التي كانت كلّها زجاجيّةً وباردة، فلم يزد سريزها على أن يكون قطعةً بلوريّةً متلجئةً، دون وسائد، ودون أغطية، أو أفرشة، وكذلك كان ما يحيط به من ديكورات ولواحق تزيينية، فلم تزد على أن تبدو مجرد قطع شفافة مبعثرة هنا وهناك، ممّا كرّس جوّ الوحشة وأكد معاني النشاز الروحيّ والاعتراب

متشحةً كالعادة بالبياض، ومرتديّةً ثوباً قصيراً يبدو الأنسب لتوضيح حركاتها الاحتضارية القادمة.

ولا يلبث زوجها الغاضب أن يقتحم مناجاتهما الأنثويّة ويطرده إيميليا بعنفٍ، وهذا عكس ما جاء في الأصل الشكسبيّ وكذا في الأوبرا من كون دزدمونة هي التي تصرفها، حرصاً على عدم إغضابه، لتغفو وحيدةً في انتظاره (10). وغير خافٍ ما يحمله هذا من بعدٍ تسليميّ ينسجم مع طبيعتها المسالمة من جهة، وجهلها المطلق بجوهر المشكلة من جهة ثانية، أو ربما ثقها المطلقة في حب زوجها وعدم إمكانية إيدائه لها من جهة ثالثة، ولئن أسعفتنا الكلمات في تلمّس أبعاد هذا الموقف، وكان نشيد "الصفصاف" في كليهما (11) - المسرحيّة والأوبرا - خير ترجمانٍ لمشاعرها الحزينة ونفسها الأسيانة، فقد كان لبلاغة الحركة ودهشة المباغته دورها هنا أيضاً، فكان لاقتحام عطيل لتلك الجلسة الأنثويّة الهادئة بحركاته الخشنة، وطرده إيميليا بذلك العنف والتبرّم دوره في إذكاء مشاعر الخوف والترقب لدى المتلقي، الذي تجرّع مرارة هذه المأساة فصلاً فصلاً ومشهداً مشهداً، وها هو يقف عند ختامها، وقد انفلتت أعصابُ عطيل وتجاوز غضبه جميع الموانع، فانقضّ على زوجته يخنقها، لا بالوسادة كما في المسرحيّة (12) بل بالمنديل نفسه؛ سبب المأساة، وأداتها، وهو ما يعكس دراميّةً عالية، ويوحى بشيءٍ من المبالغة والرغبة في استجداء مشاعر المتلقي، وكأنّ ما تلقاه طوال العرض من جرع الحزن والمرارة غير كافٍ! وتتواصل أجزاء الأزمة في الاكتمال سريعاً ودون تخطيط وبشكلٍ قريبٍ ممّا في المسرحيّة، فلا تلبث إيميليا أن تعود مجدّداً إلى الغرفة، لا لتخبر عطيل بمقتل رودريغو على يد كاسيو كما صوّر

(4)

http://www.impresario.ch/libretto/libverote_i.htm

(5) يمكننا ملاحظة هذا من خلال الاستناد إلى مقطع حصول ياغو على المنديل من إيميليا، فنجدها تعطيه إياه طواعيةً وبطيب خاطرٍ في الأصل الشكسيري: "... سأنسخ تطريزه/ وأعطيه لياغو، أما الذي سيفعله به/ فعله عند ربي/ وأنا إنما أرضي له نزوته." ينظر: وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 535. أما في الأوبرا فنجدها يتشاجران ويفتك منها المنديل بعنف، فتصرخ محتجة: "أنا زوجتك، ولستُ خادمك!" (Son la tua sposa/ Non la tua schiava! فإرد عليها بحنق: "أنتِ الخادمة: خادمة ياغو القذرة!" (La schiava impure/ Tu sei di Jago)

(6) وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 494 وما بعدها.

* نلاحظ أن فيردي غيب تماما دور بيانكا، فلم نجد لها أي دور إلا من خلال ما ورد عرضا من خلال محاولة ياغو استدراج كاسيو لبيوح بغرامياته معها، موحيا إلى عطيل أنه إنما يتحدث عن زوجته "دزدومونة".

(7) "رقصة ترجع أصولها إلى بلدة Taranto بإيطاليا، وهي ذات وزنٍ ثنائيٍ مركب، وتُعرّف بسرعة متزايدة." ينظر: مجموعة من المؤلفين، معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية: القاهرة، 2000، ص: 146.

(8) وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 535-536.

** تقتحم بيانكا في الفصل الأخير من الأصل الشكسيري على ياغو جلسته وترمي في وجهه المنديل بعنف، وهو الأمر الذي يلحظه عطيل، فيتأجج حقه ظنا منه أن زوجته هي من فرط في المنديل لعشيقها - الافتراضي - كاسيو، الذي منحه إلى بائعة هوى، لم تقنع به!

*** يدبر ياغو في المرجع الأوبرالي خطة خبيثة، حيث يوعز إلى عطيل أن يختبئ، ثم يشرع هو في استجواب كاسيو الذي يحدثه بصوتٍ خافتٍ وباستهانةٍ عن عشيقته "بيانكا" فيرفع هو صوته، ويلوي الحديث موهما "عطيل" أن المقصود هو دزدومونة، ولا أحد سواها.

(9) المصدر نفسه، ص: 489.

(10) المصدر نفسه، ص: 587.

ولئن عدّ هذا نقطة قوة تُحسب للعمل، وتزيد من بريقه، فلم يخل أيضا من نقاط ضعفٍ اعترته في بعض الجوانب، فعلى سبيل المثال كانت الموسيقى في مجملها حادةً وذات نشارٍ عالٍ، يلائم الموضوع حتما، وينسجم معه، ولكنّه في الوقت نفسه ينقر المتلقي، ولا يشجعه على التفاعل كثيرا مع العرض، عكس ما هو الحال مع الأوبرا التي حفلت بفضل براعة فيردي الموسيقية بكثيرٍ من المقاطع المتفردة والجميلة التي كثيرا ما تُدرج في خانة "البال كانتو"، وما تزال تؤدّى حتى أيامنا هذه في عديد المهرجانات والحفلات، مثل: *Già nella Credo in /Innaffia l'ugola notte densa un Dio crudel* وغيرها. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، وبالنظر إلى خصوصية مسرحية "عطيل" التي تتميز عن غيرها من أعمال شكسبير بذلك "التطور التدريجي والانتقال القوي من عاطفة إلى عاطفة" (13) فإنّ هذا العرض ألغى جزءا كبيرا من جمالية الأصل الأدبي وإدهاشه، حين سلب صفة هذا التناقض الانفعالي والتقلب العاطفي عن ياغو، فلم يبدّه متعدّد الأوجه، عميق الأغوار بتلون أفعته وتدرجها من الخير المطلق إلى الشر المطلق، بل أبداه بوجهٍ واحدٍ لا غير؛ وجه الحقد والكره الأسود، ممّا أفقده جزءا كبيرا من جاذبيته وجماله الشيطانيّين.

الهوامش:

(1) سمير التداوي، عطيل في المسرح العالمي، مجلة الثقافة: القاهرة، ع37، مارس 1964، ص: 26.

(2) يمكن على مستوى آخر أكثر عمقا تأويل تأمر ياغو على حياة دزدومونة على أنه حبٌ يائسٌ ورغبةٌ مكتومة، لم تجد متنفسا لها سوى العنف والحقد.

(3) وليم شكسبير، المآسي الكبرى، هملت، عطيل، الملك لير، مكبث، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 2000، ص: 546.



(11) لا يكاد ينتهي العرض الأوبراليّ ينتهي 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 الشكسبيرية نهاية الفصل الرابع أيضًا: "غَتُوا... أيا صفصاف! يا صفصاف!" ينظر: وليم شكسبير، المآسي الكبرى، ص: 577.

(12) المصدر نفسه، ص: 591.

(13) جمال كناني، لقطات من ماكبث وعطيل، مجلة الدوحة: قطر، ع7، يوليو 1978، ص: 122.

الملحق:

-1 البطاقة التقنيّة:

Othello: Ballet en trois actes
d'après la pièce de W.

Shakespeare

Choreographie: Lar Lubovitch

Musique: Elliot Goldenthal

Conducteur: Emil De Cou

Orchestre: San Francisco Ballet
Orchestra, 2002.

Direction: Matthew Diamond

Rôles principaux:

Othello: Desmond Richardson

Desdemona: Yuan Yuan Tan

Lago: Parrish Maynard

Emilia: Katita Waldo

Cassio: Gonzalo Garzia

Bianca: Lorena Feijoo

-2 بعض الصور المنتقاة:



