جماليّات الاقتباس الموسيقيّ

قراءة في أوبرا لاترافياتا

د . بهاء بن نوار

جامعة سوق اهراس

Resume

This paper lowlights Low the fiction (based on words) was adapted into opera based on rhythms

I have chosen Alexandre Dumas younger's The Lady of the Camelias, a novel finish published in 1848, based a real tragic story experienced by the author in his youth.

The the novel was an instant success. Subsequently adapted for the stage, firstly by the author himself who rewrite it as a play with five chapters, the play became a favorite of audiences in the late 19 th century.

The composer Verdi immediately set about putting the story to music in his famous opera; La Traviata in 1853 which was agreat success as the fictional origin.

الملخّص:

تسعى هذه الدراسة نحو مقاربة فنٍّ مسرحيّ مركب، هو فنّ الأوبرا، الذي يستقي مادته الدراميّة غالبا من أعمالٍ أدبيّة، تُقتبَس، وتعاد صياغتها شعريّا، لتلحَّن، وتؤدى مسرحيّا، الأمر الذي يحمل في طيّاته مغامرةً إبداعيّةً، قد ترتفع بالعمل الموسيقيّ إلى أقصى غايات التميّز والخلود، وقد تهوي به إلى أسفل دركات الركاكة والإسفاف.

ووقع اختياري على أوبرا "لاترافياتا" المقتبَسَة من مسرحيّة "غادة الكاميليا" للكاتب الفرنسيّ "ألكسندر ديماس الابن" على يد الموسيقار الإيطاليّ "جوزيبي فيردي" ولقيت من أول عرضٍ لها إلى غاية يومنا هذا نجاحا هائلا وإقبالا جماهيريّا كبيرا. ممّا يشكل محور أسئلة هذه الدراسة وإشكالاتها: ما الذي أخذته الأوبرا من المرجع الأدبيّ؟ وما الذي أضافته إليه؟

توطئة:

يعدّ فنُّ الأوبرا واحدا من أهمّ الفنون الأدائيّة المركّبة، حيث تتراكم فيه ومن خلاله طبقاتٌ إبداعيّة كثيرة، تتراوح بين الكتابة والقراءة، وما بينهما من مسافاتٍ تأويليّة، تحلّ فيها ذاتُ المبدع بذات المتلقي، وتندمجان، وهذا من خلال ما يسود هذا اللون المسرحيّ من محطات متناغمة، تبدأ من مرحلة انتقاء النصّ – موضوع الاقتباس – الذي غالبا ما يكون واحدا من الأعمال الأدبيّة الناجحة والمؤثرة، وقراءته قراءةً إبداعيّة ثانيةً، تنتهي بكتابته مجدّدا في شكلٍ شعريّ، لا يلبث أن يُقرأ بدوره قراءةً موسيقيّةً تنتهي بكتابته إيقاعيّا، ليُوزَّع بعدها عمَليّا على مجموع المؤدّين، الذين يتقمّصون الحالة ويمتصّونها، ويقدمونها ناضجةً وفائضةً بالمعاني والإيحاءات، يتلقاها المشاهدون، ويعيدون قراءتها ذهنيّا ووجدانيّا، كلٌّ حسب ذائقته، وانفعالاته.

ووقع اختياري على "أوبرا لاترافياتا" (La Traviata) التي أتت قراءةً ثانيةً لمسرحيّة: "غادة الكاميليا" (La Dame aux Camélias) (1852) للفرنسيّ ألكسندر ديماس الابن (A. Dumas fils) التي هي بدورها قراءةٌ أو اقتباسٌ من روايةٍ بالعنوان نفسه للكاتب نفسه (1848) وتناوب على إعادة كتابتها أوبراليّا كلٌّ من الشاعر "فرانشسكو ماريا بيافي"[1](Francesco Maria Piave) والموسيقار "جوزيبّي فيردي"[2] (Giuseppe Verdi) لتتوالى طبعاتها وعروضها في مختلف عواصم العالم، بدءا من سنة 1853 إلى غاية أيامنا هذه.

وقد اخترتُ نموذجا للدراسة العرضَ المنجَز سنة 2005 على مسرح "سالزبورغ"، الذي قاده المايسترو الشهير "كارلو ريزّي" (Carlo Rizzi) واقتسم البطولة فيه كلٌّ من السوبرانو: أنّا ناترابكو" (Anna Netrebko) والتينور "رولاندو بيلاثون" (Rolando Villazón)لتميّزه، وكثافة مسافات التأمّل والتأويل فيه، حيث حفل هذا العمل بأبعادٍ رمزيّة خصبة، كان للصوت والصورة والإضاءة دورٌ فاعلٌ في تأكيدها، ممّا يكرّس قراءةً كتابيّةً جديدةً، تستحقّ أن تُتبّع تجلياتها، وارتساماتُها.

والجدير بالذكر أنّ هذا الاقتباس الموسيقيّ يتمّ على مستويْن متكامليْن، أحدهما يخصّ النصّ المكتوب(Livret) الذي يتمّ من خلاله معالجة النصّ الأدبيّ الأصلي وفق ما تقتضيه تقنيات وضوابط الفنّ الجديد المقتبَس إليه من إضافات أو حذف أو تحويرات. والثاني آنيّ، يخضع لعملية التذوق السمعيّ، في أثناء تلقي العمل والإصغاء إليه. وقد اكتفيتُ في دراستي هذه بمقاربة المستوى الأول – مستوى المعالجة النصّية – لأنّه الأكثر انسجاما مع التخصّص الأدبيّ، ولأنّه المتاح أكثر من الثاني للدراسة والتحليل.

وهو ما يمكننا تتبّع جماليّاته من خلال ما يأتي:

أولا- من التجربة الذاتيّة إلى الإبداع الأدبي:

عُرف عن الكاتب الفرنسيّ "ألكسندر ديماس الابن" غرامُه في شبابه بالغانية الشهيرة "ماري دوبليسي" (Marie Duplessis) التي خلّدها في روايته الذائعة الصيت: "غادة الكاميليا"، التي تعدّ واحدا من أهمّ النماذج الأدبيّة الرومانسيّة، العاكسة حياة مؤلفيها، والمؤشرة على ملامح جزئيّة أو كليّة من حياتهم الشخصيّة، وتجاربهم الذاتيّة. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية سنة 1848، وامتلأت بكثيرٍ من التفاصيل الاجتماعيّة والعاطفيّة، التي تتقاطع بشكلٍ أو بآخر مع حياة مؤلفها، المعروف بكونه لم يكن بدءا سوى ابن غير شرعيّ للكاتب الشهير: "ألكسندر ديماس"، الذي لم يعترف به إلا في السابعة من عمره، «ممّا أثار في نفسه شعورا حادا بالمرارة إزاء أنانيّة هذا الأب من جهة، وإزاء نجاحه الأدبيّ الكاسح، الذي لم يترك له هو سوى مكانةٍ ضئيلة، بدا معها مجرد انعكاسٍ باهتٍ للأول، فكتب مؤلفات قصيرة كثيرة حول الطلاق وحول الأبوّة.» [3] أشهرها هذه الرواية، التي اختلط فيها خيط الواقع بخيط الافتراض، وغلب هذا الأخير على الأول، فاحتفظت ذاكرتنا الجَمعيّة بفاجعة هذا الغرام الذي حطّمته أنانيّة أبي البطل – أرمان ديفال (Armand Duval) – الذي تدخّل بقسوةٍ، واستطاع بدهائه أن يقنع البطلة – مارغريت غوتييه (Marguerite Gautier) – بهجران ابنه والتخلي عن حبه[4] مع أنّ

حقيقة ما حدث أنّ العاشق نفسه – ألكسندر ديماس الابن – هو الذي تخلّى عن حبيبته، حين أدرك عدم قدرته ماليا على مجاراة حياتها الباذخة، فما كان منه سوى أن كتب لها رسالةً ينهي فيها علاقتهما بهدوء. (5) وهو ما يؤكد ما ألمحنا إليه سابقا ممّا اعترى هذا الكاتب من شعورٍ مرير إزاء والده الذي كان مصدرَ تعاسته وشقائه، فلم يفوت فرصة الانتقام منه والغمز عليه في هذا العمل، الذي لم يلبث إثر النجاح الكبير الذي لاقاه أن عمد إلى إعادة كتابته مجدّدا على شكل مسرحيّة بالعنوان نفسه، عُرضت لأول مرة سنة 1852، بعد معاناة طويلةٍ من الرقابة، لما احتشدت به من نقدٍ لاذع لأخلاق المجتمع الباريسيّ آنذاك ونفاقه، ممّا أهّلها لأن تكون – كما يرى إبراهيم العريس – فاتحة المسرح الفرنسيّ الواقعي بامتياز، لما مرّ من نزعتها النقديّة الصارخة، ولطبيعة الشرائح الاجتماعيّة التي عالجتها، وقدرتها على التوغّل في عمق أعماق الأخلاق البورجوازيّة الفرنسيّة. (6)

وقد بذل الكاتب محاولات كثيرة في سبيل تخفيف جرعة الانتقاد، لـــتفادي الاصطدام بمجتمعه البورجوازيّ،«فجعل من البطلة أقلّ مرضا، وخفّف مشاكلها الماليّة، وجعلها تموت محاطةً بالجميع – لا وحيدةً كما في الرواية – وقد سامحها ذلك الوسط البورجوازيّ، وتصالح معها.» (7) ولعلّ أبرز نقطة تبرز هذا هي تلك التي نجدها من خلال ما تبدّى في المسرحيّة من كون الأب هو الذي كشف لابنه سرّ تخلّي مارغريت عنه برسالةٍ أرسلها إليها(8) عكس ما في الرواية من كون مَنْ كشف السرَّ كان إحدى صديقاتها برسالةٍ وصلت بعد فوات الأوان،«ومن الواضح هنا أنّ الكاتب شاء أن يخفّف من حدّة المشاعر التي يمكن للجمهور استشعارُها من خلال فعلة الأب، جاعلا من كشفه السرَّ بنفسه فعلَ تكفيرٍ يستحقّ الغفران، ومن المؤكد أنّ في هذا الموقف من ألكسندر ديماس الابن تنازلا اجتماعيّا واضحا، يرتبط بالنفوذ الذي كانت الأرستقراطيّة لا تزال تحتلّه، هي التي كان يمكن أن تغفر التنديد بواحدٍ من أبنائها في نصٍّ مكتوب، ولكنْ ليس في نصٍّ يُشاهَد على خشبة المسرح.» (9) ويمكننا تعليل جرعة التخفّف هذه بكون الكاتب أصبح أقلّ

سخطا على أبيه، وغيرةً من مجده الأدبيّ بعد النجاح الكبير وغير المتوقَّع الذي ناله عملُه الروائيّ، ممّا يوحي بشدّة التعالق بين هذيْن العمليْن: الرواية والمسرحيّة بحياة صاحبهما، ذلك التعالق الذي بدتا معه تحويرا لتلك الحياة، وقراءةً ثانيةً لها، تتراوح بين التصريح المباشر، والتلميح المراوغ.

و لم تلبث هذه القراءة الذاتيّة لتلك التجربة الشخصيّة أن تُليت بقراءاتٍ غيريّةٍ كثيرةٍ، استلهمت أجواء أحد العمليْن أو كليْهما، وتجسّدت في مجموع الاقتباسات الكثيرة والمتوالية في مجالات التشكيل والموسيقى والسينما والباليه وغيرها، ممّا يمكن الوقوف معه أوبراليّا من خلال عمل "فيردي" و"بيافي": "لاترافياتا".

ثانيا- لاترافياتا قراءةً أوبراليّة:

شاءت المصادفات «أن كان "فيردي" قد ترك إيطاليا، ليستقرّ فترةً ما في باريس مع عشيقته السوبرانو "جوزيفينا ستريبّوني" (Giuseppina Strepponi) وفي الثاني من فبراير سنة 1852 وفي مسرح "فودفيل" (Vaudeville) كانا قد حضرا عرض غادة الكاميليا المسرحي، الذي كان واحدا من أنجح الأعمال وأشهرها في باريس في تلك الحقبة، فأعجب به أيّما إعجاب، وقرّر أن يقتبسه للأوبرا»[10] فما كان منه سوى أن اتصل بالشاعر "فرانشيسكو ماريّا بيافي" الذي كتب له سابقا أغلب نصوص أعماله، وطلب منه تحويل مشاهد هذه المسرحيّة إلى مقاطع شعريّة أوبراليّة، فتمّ له ذلك، في غضون خمسة أيام، عكف بعدها على كتابتها وتأليفها موسيقيّا، لتُعرَض أول مرة في السادس من مارس سنة 1853. [11] وأجمع أغلب المختصّين أول عرضها على أنها من أضعف أعمال فيردي وأردئها، وهذا لأسباب كثيرة أهمّها – كما يذكر ألفرد إيتشتين – موضوعها المغرق في عاطفيّته المثيرة للاشمئزاز، والجهود الحثيثة والمبالَغ فيها من فيردي في سبيل تبسيط طابعه الميلوديّ إلى أقصى حدّ. [12]

وبتأمّل كلا العمليْن: المسرحيّة والأوبرا، يمكن تلمّس فروق كثيرة بينهما، هي بمثابة البصمة الخاصة، أو التحوير الذاتيّ الذي أضفاه كلٌّ من فيردي وبيافي على عملهما، وهو ما يمكننا تفصيله من خلال النقاط الآتية:

«اقترح فيردي لهذا العمل عنوانا مؤثرا هو: "حب وموت" (Amore e Morte) غير أنّه لاحظ أنّه غير جديد تماما، لأنّ الأذن الإيطاليّة اعتادته قبلا في أشعارٍ بالعنوان نفسه للشاعر الشهير ليوباردي (Leopardi)» [13] كان قد كتبها تنفيسا عن غرامه بحبيبته "فاني تارجوني" (Fanny Targioni) ممّا جعله يعدل عنه إلى "لاترافياتا" (La Traviata)"[14]التي تعني بالعربيّة: الضالة أو المنحرفة. «وهذا للدلالة على أنّ العمل كلّه يدور حول امرأة، وليس حول حالةٍ، أو حول ظرفٍ عام، ثمّ عمد إلى تأكيد هذا بأنْ جعل البطلة نفسها تلفظ بهذه الكلمة* على فراش احتضارها في الفصل الثالث من هذه الأوبرا.» [15] ولعلّ بإمكاننا تفسير اختياره هذا العنوان، بكونه يوحي بسخرية حادة ومريرة من أخلاق مجتمع تلك الحقبة المنافق، والمتستّر دائما خلف أقنعة الفضيلة الواهية، فكانت البطلة هنا هي الضالة غير الضالة، والساقطة غير الساقطة في مواجهة نسيجٍ اجتماعيّ كثيفٍ من البشر الفاسدين والساقطين أخلاقيّا حقّا، وإن لم يُسمّوا كذلك. وهو ما يمكن إسقاطه على الحياة الشخصيّة لفيردي نفسه، الذي كان يعيش دون زواج مع عشيقته "جوزيفينا ستريبّوني"، والتي معها شاهد العرضَ المسرحيّ وتأثر به، فأصرّ على اقتباسه موسيقيّا، وهو الذي عانى مثلما عانت رفيقته من نقمة مجتمعهما وغضبه[16]

-وفضلا عن تغيير العنوان الرئيس للعمل، فقد عمد فيردي وبيافي إلى تغيير أسماء الشخصيّات بأسماءٍ إيطاليّة، فأرمان أصبح "ألفريدو" (Alfredo) ومارغريت أصبحت "فيوليتا" (Violetta) وبغضّ النظر عن هذه الاختلافات، فالمعنى العام واحدٌ وهو المستمدّ من هشاشة الزهور وعمرها القصير، ذلك أنّ كلا من "مارغريت" و"فيوليتا" اسمٌ لزهرةٍ معروفة، فإذا أضفنا إليها زهرة الكاميليا سريعة العطب وعديمة الرائحة** التي لم تكن تفارق يدَ البطلة أو ثيابها، لبدا

بجلاءٍ ذلك المعنى الرمزيّ الموحي بالحب والجمال والكدح المستحيل في سبيل التقاط لحظاتٍ عابرةٍ من الديمومة والخلود.

-عمد "بيافي" بتعاونٍ مع فيردي إلى حذف مقاطع كثيرة، وشخصيات عديدة من المسرحيّة، التي تألفت من خمسة فصول، في حين تألفت الأوبرا من ثلاثة فصول، وهو ما يمكن تفسيره بخصوصيّة هذه الأخيرة، التي قوامها الموسيقى والأنغام، بعكس الأولى التي قد تعتمد على كلامٍ شعريّ في مقاطع كثيرة منها، ولكنّها متحرّرة من طوق الألحان وقيودها، ممّا يمنحها فسحةً أوسع في الإفضاء والامتداد. وهو الأمر نفسه الذي نلحظه فيما يخصّ الشخصيّات، فلم يبق العرضُ الأوبراليّ إلا على الشخصيّات الرئيسة، وحذف ما دونها. وللسبب نفسه نجد طبيعة السرد وسيرورة الأحداث شديدة الاختصار والتركيز في الأوبرا، «فلم يذكر فيردي ولا بيافي شيئا عن ماضيها الأول، وشقائها أيام الطفولة، بعكس ديماس الذي وقف طويلا عند هذه النقطة تحديدا»[17] ممّا منح عمله بعدا دراميّا عميقا، بدا من خلاله بجلاءٍ مدى الشقاء الذي استشعرته "مارغريت" بعد أن اضطرّت إلى التخلّي عن السعادة التي ذاقتها أخيرا بعد طول عناء.

غير أنّ العمل الأوبراليّ هنا لم يكتف بالحذف والاجتزاء فقط، بل أضاف على صعيدٍ آخر تفاصيل وجزئيّات لا نجدها في العرض المسرحيّ؛ فعلى سبيل المثال، وبعد أن يهين "أرمان" "مارغريت" ويلقي على وجهها ما ربحه في المقامرة على مرأى جميع المدعوّين ومسمعهم في المشهد السادس من الفصل الرابع ينتهي هذا المقطع بها وقد أغمي عليها، وهرع طبيبُها مسرعا لإسعافها[18]في حين ينتهي هذا المقطع في الأوبرا بحضور والد "ألفريدو" نفسه الذي ينهال على ابنه توبيخا وتعنيفا[19]

وفي نهاية الأوبرا يحضر هذا الأب أيضا ليطلب الغفران من "فيوليتّا" وهي تموت، بينما لا نجد له أيّ حضورٍ في نهاية المسرحيّة، وهو ما يمكن تأويله «بذلك الحساب الذي يودّ فيردي تسويته مع أولئك الآباء المتعجرفين، والمتشدّدين، بفكرهم الضيّق، وأحكامهم المسبقة، ممّا يستدعي

إلى الذهن حماه أنطونيو بارازّي الذي استدعى صورته في هذا المقطع، وجعله وهو الأب النبيل يعتذر علنا، ويطلب الصفحَ من ضحيّته.» (20)

-وعلى الرغم من جميع هذه الاختلافات، فينبغي عدم الحكم بانفصام العمل الأوبراليّ انفصاما تامّا عن نظيره المسرحيّ، ذلك أن مقاطع كثيرة من الأول تبدو متطابقةً تماما مع الثاني، ممّا يمكن توضيحه على سبيل المثال بذلك المقطع الذي فاجأ فيه أرمان/ ألفريدو مرغريت/ فيوليتا وهي تكتب رسالة الوداع الأخير بينهما بعد أن أقنعها أبوه بذلك، حيث نجد العبارات نفسها تقريبا تتكرّر في كلا العمليْن، ممّا يوحي بمدى حرص "بيافي" و"فيردي" كليْهما على المحافظة على روح النص الأول وعدم إهمالها:

المسرحيّة(21)	الأوبرا (22)
Armand: Tu écrivais? Marguerite: Non... oui. Armand. Pourquoi ce trouble, cette pâleur? A qui écrivais-tu, Marguerite? Donne-moi cette lettre. Marguerite: Cette lettre était pour toi, Armand, mais je te demande, au nom du ciel, de ne pas te la donner. Armand: Je croyais que nous en avions fini avec les secrets et les mystères, Marguerite? Marguerite: Pas plus qu'avec les soupçons, à ce qu'il parait. Armand: Pardon, Marguerite, mais je suis moi-même préoccupé. marguerite. Que t'arrive- t-il, grand Dieu! Armand: Mon père est arrivé! Marguerite: Tu l'as vu? Armand: Non ;mais il a laissé chez moi une sévère lettre	Alfredo: Scrivevi? Violetta: Sì ...no... Alfredo: Qual turbamento!... a chi scrivevi...? Violetta: A te. Alfredo: Dammi quel foglio. Violetta: No, per ora Alfredo: Mi perdona... son io preoccupato. Violetta: Che fu? Alfredo: Giunse mio padre... Violetta: Lo vedesti...? Alfredo: Ah no: severo scritto mi lasciava! الترجمة الفرنسيّة Alfredo: Tu écrivais? Violetta: Oui... non... Alfredo: Quel trouble ...! à qui écrivais-tu? Violetta: À toi. Alfredo: Donne-moi cette feuille. Violetta: Non, pas maintenant. Alfredo: Pardonne-moi... je suis préoccupé Violetta: Que s'est-il passé? Alfredo: Mon père est venu... Violetta: Tu l'as vu...? Alfredo: Ah non : il m'a laissé une lettre sévère

وتبدو من خلال هذه العينة لغة الأوبرا المركزة، وجملها الموسيقيّة المختصَرة، فرغم أنّ كلماتها هي الأقلّ إلا أنّ المعنى الجوهريّ هو الحاضر في كليْهما، وهو المعنى الذي سيختصر فيما بعد معاناة مارغريت/ فيوليتا وتضحيتها الكبيرة في سبيل مَن تحب. ولعلّ الأوبرا هنا استعاضت عن قصر الجمل واختصارها بعمق التأليف الموسيقيّ وغناه، وتكوينه المركّز، الذي يستوعب أصعب الحالات الانفعاليّة وأكثرها تعقيدا وتركيبا.

ومن جهةٍ أخرى، وعلى صعيدٍ فنيّ ينبع من خصوصيّة جنس الأوبرا، يمكن تلمّس نقاطٍ كثيرةٍ، برع من خلالها فيردي، وبلغ قمّة الإبداع الموسيقيّ، وهذا على سبيل المثال من خلال المشهد الثاني من الفصل الثاني؛ مشهد بداية الحفل وحضور فرقة الغجر بأغانيهم ورقصاتهم الشعبيّة، الذين دأب "فيردي" على استحضارهم في أعمالٍ أخرى له، مثل: "الشاعر الجوّال" (Il Trovatore) و"الحفلة التنكريّة" (Un Ballo in maschera) و"قوة القدَر" (La Forza Del Destino) «والذين أتوا في جميع هذه الأعمال ليكونوا نذيرَ سوءٍ قادم، أو في الأقلّ ليشيروا إلى أنّ القدَر سيضرب ضربته.» [23] ولم يلبثوا أن تُبعوا بكورس من النساء والرجال المتنكّرين في زيّ مصارعي الثيران، ليؤدي أحدهم مشهدا قتاليّا مع ثورٍ افتراضيّ، ينتصر عليه، فيظفر لذلك بقلب محبوبته، وينشد الكورس أغنية النصر، ويرفع الأنخابَ ابتهاجا بذلك الانتصار، ممّا يستدعي إلى الذهن مشهد المصارعة الشهير في أوبرا "كارمن"*** و«لكن وراء هذا المشهد الحكائيّ الممتلئ رقصا يمكننا استشفافُ أنّ حلبة المصارعة هنا ليست سوى إلماحٍ إلى مشهد موتٍ قادم؛ هو موت "لاترافياتا" الموعودة دائما للتضحية.» [24]

وتبدو من خلال هذه المقاطع القصيرة رمزيّة العمل وقد بلغت قمّتها، واستعاضت باللمحة المركزة على الجمل الطويلة المستفيضة، فلم يكد هذا المشهد ينتهي حتى بدأ مشهد المواجهة بين "ألفريدو" و"فيوليتا" التي تُهان في ذلك الحفل، وتسوء صحّتها بعد ذلك، وتنتهي إلى الموت. وبالعودة إلى أجواء المسرحيّة، فإنّ هذا المقطع يجسّد بامتياز ما يُعرف بالسخرية الدراميّة

(L'Ironie Dramatique)، أي اختلاف وجهات نظر المشاهدين عن وجهة نظر الممثل/ أرمان، الذي يجهل هو وبقية الحضور جهلا تاما براءة مارغريت، في حين يدركها المشاهدون جيّدا، ممّا يزيد من مسافات الدهشة، ويؤجج جرعة التأثر والانفعال عندهم. وهو ما نلمسه بشكلٍ آخر أكثر ترميزا في المسرحيّة والأوبرا كلتيْهما – والرواية أيضا – من خلال ذلك النقد الموارب الذي يوجهه الكاتب إلى الذكور غير الناضجين – وإن كان منهم – الذين لا يدركون من الحب سوى قشوره وهوامشه، فنجد أرمان/ ألفريدو يسمح لنفسه بقضاء ثلاثة أشهر كاملة من السعادة والمسرّات في أحضان حبيبته بالريف، تضطر هي خلالها إلى بيع كثيرٍ من ممتلكاتها لتوفير حياة البذخ الملائمة، دون أن يخطر بباله هو أن يتساءل لحظةً واحدةً عن مصدر تلك الرفاهية التي ينعم بها، ولا يعرف بالأمر إلا عن طريق المصادفة[25] فلا يجد حلا سوى أن يسافر إلى باريس ليطلب المال من أبيه! وفي هذا الملمح كثيرٌ من إشارات النقد المضمَرة، يصبّها الكاتبُ على مجتمعه البورجوازيّ الجاحد، ذي المعايير المزدوجة، الذي يغضّ الطرفَ عن خطيئة الرجل مهما عظمت، ويصبّ نقمته على المرأة التي تتحمّل الوزرَ كلّه وحدها. وقد بدا هذا المعنى أيضا في الأوبرا، وزاد عليه صانعاها – بياڤي وڤيردي – بأنْ غلّبا المعنى المأساويّ في هذا العمل على ما سواه، فلم تلبث لحظات الفرح والامتلاء أنْ مرّت بسرعةٍ خاطفةٍ، فلم يقفا عندها إلا إلماحا في بداية الجزء الأول من الفصل الثاني من خلال تغنّي "ألفريدو" بسعادته الكبرى التي عرفها على مدى ثلاثة أشهر، اختُصِرت كلّها في بضع عبارات[26] لم يلبث بعدها أن اضطر إلى المغادرة إلى باريس، ليأتي أبوه بعدها، ويقوض كلَّ شيء.

ثالثا- قراءة في نموذج الدراسة:

يستند هذا العرضُ على ديكورٍ بسيطٍ، تبدو من خلاله واجهة المسرح بشكل جدارٍ بيضاويّ أبيض، نصف دائريّ، وخالٍ تقريبا من الأثاث، عدا ساعةٍ حائطيّةٍ كبيرةٍ، مثبتةٍ أقصى اليمين، تشير إلى الواحدة – ظهرا أو فجرا – وتحضر أمامنا الشخصيّة الرئيسة: "فيوليتا" وحيدةً

ومتألّمةً، لا يؤنس وحشتها سوى طبيبها السيد "غرونفيل" (Grenvil) الذي يبدو بهيئة عجوزٍ صامتٍ وصارم الملامح.

تبدو الإضاءة خافتةً مشيرةً إلى زمنٍ انفراديٍّ، تختلي فيه البطلة بآلامها وتواجه عذابات روحها وجسدها الذاوي، ولا يلبث هذا الزمن الحميم أن يستنفد زمن الافتتاحيّة (Prelude) كلّه، مشيرا بهذا إلى الطابع العام الذي سينطبع به العمل بأكمله: طابع الحزن والمأساة الكثيفة، الذي ما أن يتبدّد قليلا حتى يعود، ويواجهنا بكامل ثقله وتجهّمه.

وتبدو أول ملامح تبدّد هذا الحزن لحظة تغيّر الإضاءة فجأةً من الدرجة الداكنة الراكدة إلى درجة عاليةٍ من الحيويّة والحركيّة، وهذا لدى دخول مدعوّي "فيوليتا" أو بالأحرى لحظة اقتحامهم المسرحَ، وشروعهم في غناء جماعيّ بهيجٍ، يوحي بوليمةٍ أو حفلٍ ما سيُعدّ. وممّا يلفت النظرَ في أزيائهم أنّهم جميعا مذكرا ومؤنثا ارتدوا ثيابا رجاليّةً، توحي بتلك النزعة الذكوريّة المهيمنة التي طفح بها المرجع الأدبيّ من خلال الرواية والمسرحيّة كليْهما، والتي اختزلها هذا العرضُ من خلال هذه الأزياء، التي أتت من جهةٍ رسميّةً انسجاما مع طبيعة المناسبة والسياق – حفل العشاء – وأتت من جهةٍ ثانيةٍ حديثةً، موحيةً بما انتواه صنّاعُ هذا العرض من نزوعٍ تجاوزيّ، يستبقون من خلاله زمن الأحداث الأصليّ: القرن التاسع عشر، لينفتحوا على زمنٍ استشرافيّ جديد: الزمن الحديث، بكلِّ ما يحمله هذا الاستباق من إيحاءٍ عميقٍ بإنسانيّة الموضوع وحيويّته الدائمة(27)

يأتي الضيوفُ المذكّرو المظهر إذن، ولا يكون أمام البطلة سوى استقبالهم، والاحتفاء بهم، مرتديةً ثوبا قرمزيّا قصيرا – رمزا لحالة الشهوانيّة والحسيّة التي تحياها، مغالبةً حشرجات صدرها وآلامه، التي تبدو إيمائيّا من خلال تركيز الكاميرا من حينٍ إلى حينٍ على وجه الطبيب العجوز؛ وجه القدَر الصارم، الذي يتقدّم نحوها – رغم الجموع المحيطة بها – بحزمٍ وبخطواتٍ رتيبةٍ، تخفت من خلالها الإضاءة، وتوحي بلاجدوى حضور أولئك الرفقاء، وبحتميّة حلول لحظة الموت

والانضواء، اللذيْن يتربّصان بها وحدها دونهم جميعا، ويبقى الزمنُ ممثلا في تلك الساعة الضخمة شاهدا ووصيّا على ذلك.

يبقى الزمنُ جامدا ورتيبا، ما دامت بطلة العمل تعيش على هامش الوجود وتخومه، لا تعرف سوى مماطلة الشيخوخة والموت بالرقص والغناء والتمايل بين أذرع المعجبين، الذين تعي جيدا أنّ حضورهم في حياتها هشٌّ وموسميّ. ولا ينقذها من حياتها الزائفة تلك سوى ذلك الحب العجيب الذي تفتّق فجأةً في تلك الأمسية، حين كاشفها "ألفريدو" بعواطفه المكبوتة منذ زمنٍ طويلٍ، وما أن يفعل حتى تسطع الإضاءة كثيرا، ويتدفق إيقاعُ الموسيقى، ثم لا يلبث الزمنُ ممثلا بتلك الساعة، وبضغطٍ عنيدٍ من الطبيب/ القدَر أن يتسارع كثيرا، فيشرع العقربان في دورانٍ عنيفٍ تجهد "فيوليتا" في إيقافه دون جدوى شأنها في ذلك شأن أيّ إنسانٍ يصارع قدَره في أشدّ لحظات توهجه وامتلائه. (28)

ولا يلبث نضالها المحمومُ ذاك ضدّ الزمن والمرض والعزلة القادمة أن ينتصر – مؤقتا – فيتوارى شخصُ الطبيب/ القدَر عن المسرح، مؤذنا ببدء الفصل الثاني من العرض؛ الفصل البهيج الافتتاح، الذي يُفترَض أن تدور أحداثُه في الريف، حيث يقضي الحبيبان ثلاثة أشهر كاملةٍ من السعادة والمسرّات.

يبدأ الفصلُ الثاني – فصل المسرّات الهشّة – وقد استُعيض عن منظر الريف بديكورٍ بسيطٍ، يتمثل في أغطيةٍ قماشيّة مزركشةٍ بمختلف أنواع الزهور والورود، وقد غطّت الأرائك القليلة المتناثرة في القاعة، وغطّت ساعة القدَر أيضا، وانعكست ظلالها – ضوئيّا – على السقف، وارتداها البطلان كذلك، محتفييْن بحبّهما الوليد بعيدا عن صخب الجموع وحسدهم، وبعيدا عن تجهّم الطبيب وعبوسه القدَريّ، يسعدان كثيرا، وقد خفت صوتُ الزمن وتوارى خلف نسيج الغطاء الكثيف الذي حجب عقربيْ الساعة، وحجب دورانهما الملحّ، فتوقف إيقاعهما في لحظةٍ مشرقةٍ، استقرّت فيها الإضاءة على درجةٍ ساطعةٍ جدا، تومئ إلى حالة الاستقرار العاطفيّ والهدوء

الوجدانيّ، اللذيْن نعم بهما البطلان، أو بالأحرى نعمت بهما البطلة، ولم تلبث أن حُرمت منهما بزيارة "جيرمون" (Germont) الأب، الذي ما أن يدخل حتى تخفت الإضاءة فجأةً، ويحتدّ اللحنُ الموسيقيّ، مؤذنا بانتهاء لحظات الفرح، واستئناف أزمنة الكرَب الطويلة، التي تبدو إيحائيّا من خلال نزع البطلة غطاءَ الساعة، وكذا نزعها أغطية الأرائك وثوبها المزهرَ البهيج، لتعود فترتدي ثوبها القرمزيَّ الأول، إيذانا بعودتها إلى عالم الضياع والعشق الموسميّ. وحينها يعودُ وجه الطبيب/ القدَر القاسي إلى الظهور، وتخفت الإضاءة مجدّدا.

ولا يلبث البطلُ ألفريدو أن يعود ليجد محبوبته منهمكةً في كتابة رسالة الوداع وهي تبكي مرَّ البكاء، وتستعطفه بيأس: «أحبّني ألفريدو، أحبّني مثلما أحبك»[29] (Amami Alfredo, amami quant'io t'amo) فلا تستوقفه دموعُها إلا قليلا، ولا تستثير منه سوى سؤالٍ عابرٍ: "لماذا تبكين؟" (Perchè piangi?) لا ينتظر جوابَه، ولا يعي شيئا من حقيقة الموقف، ومن حقيقة الضغوط التي تعانيها، لأنّه حالما يقرأ رسالة الوداع التي خلّفتها يمتلئ قلبُه حقدا عليها، ويصدّق أنّها فعلا هجرته لأجل المال، رغم دموعها الحزينة أمامه قبل بضع دقائق فقط! هي نفسها الدقائقُ التي ينقلنا العرضُ بعدها إلى حفل العشاء الذي تقيمه "فلورا" (Flora) صديقة البطلة، التي سيكون منزلها حلبة الصراع بين هذه الأخيرة وحبيبها السابق، ولا يستعين صنّاع هذا العمل في سبيل تغيير المكان إلا بعنصر الإضاءة التي تخفت نهائيّا بضع دقائق، ثمّ تضيء وقد أُخرِجت الأرائكُ السابقة وأغطيتها المزهرة، ولم تبق سوى الساعة لازمةً ثابتةً لا تتزحزح، ولا يُستغنى عنها.

يبدأ هذا المقطعُ الاحتفاليّ، الذي يجسّد الجزءَ الثاني من الفصل الثاني بمجموعة الضيوف/ الكورس مختلطي الجنس وقد ارتدوا كالعادة ثيابا ذكوريّةً موحّدةً، واقتحموا القاعة بصخبٍ، وقد أخفى كلُّ واحدٍ فيهم وجهَه الحقيقيَّ بقناعٍ مذكر أو مؤنث – حسب جنسه – مزيّنٍ بزهرة كاميليا حمراء. وغير خافٍ ما قد توحي به تلك الأقنعة من معانٍ؛ فهي قد تُعدّ من جهةٍ مجردَ إيحاءٍ بالطابع التنكّريّ للحفل، وقد توحي من جهةٍ ثانيةٍ بأقنعة النفاق والرياء الاجتماعيّيْن، حيث

تزدوج المعاييرُ وتضطرب المقاييسُ، فتغدو العاشقة البريئة مدانةً ومحتقرَةً في الوقت الذي ينعم فيه الفاسقون الحقيقيّون بكامل التبجيل والاحترام.

وممّا يميّز هذا المشهد – فضلا عمّا ذكرناه سابقا من مقطعيْ رقصة الغجر ومصارعة الثور – مقطع المقامرة الذي جاء قبلهما، راصدا نقمة "ألفريدو" وثورته الجامحة المكبوتة، وهو البائسُ عشقيّا/ المحظوظ على طاولة القمار (Sfortuna nell'amore fortuna reca al giuoco/ Malheureux en amour, heureux au jeu)[30]

واستُعين في هذا العرض بالساعة لتكون هي نفسها طاولة القمار، ممّا يؤكد البعدَ الاختزاليَّ الذي يميلُ إليه هذا العمل، حيث على المشاهد أن يشحذ خيالَه ويملأ به الفراغات المتروكة عمدا أو عفوا. وممّا يُلحظ طوال هذا المشهد حضورُ الشخصيّتيْن التسلّطيّتيْن بالتداول: شخصيّة الطبيب الممثل سلطةَ القدَر؛ قدَر المرض والموت والانضواء، وشخصيّة جيرمون الأب الممثل سلطة المجتمع؛ سلطة القمع والقهر والنفاق، كلاهما يضيّق النطاقَ على البطلة، ويحاصرها بنظراته الحادة المحذرة، وهي المقموعة أصلا بحبها اليائس وشعورها الفادح بدنوّ منيّتها، رغم ثوب الغواية القرمزيّ الذي عادت إلى ارتدائه، دون أن يرتديها، أو يعبّر عنها.

وينتهي هذا المقطعُ كما انتهى غيرُه في بقيّة العروض وقد أهينت "فيوليتا" أسوأ إهانة، وزاد هذا العرضُ بأن كانت الساعة أرضيّة تلك الإهانة؛ إنها الزمنُ الغادرُ الذي لا يرحم، وقد تهاوى عليها جسدُ البطلة بعد أن دفعها حبيبُها الغاضب، وأخذ يلقي عليها بسخطٍ المالَ الكثيرَ الذي ربحه في المقامرة. ولدى تلك اللحظة العاصفة فقط يتخلّى الجمعُ المحيط بها عن أقنعته، ولهوه، ويلتفّ حولها متعاطفا، وكأنّ تعاطفه ذاك لا يُتاح إلا بعد أن تدفع ثمنا باهظا من هناءتها وكرامتها، وهو دأبُ الجموع في أيّ زمان ومكان.

وكالعادة، وكلّما احتدّ الموقفُ، تخفت الإضاءة، ويأتي الطبيبُ/ القدَر صامتا، حادَّ النظرات، واضعا يديْه في جيبيْ معطفه، متقدّما بهدوءٍ، وبخطواتٍ رتيبةٍ، وكلّما تقدّم خطوةً ابتعد

الجمعُ وخفتت الإضاءة، تماما كما الموت كلّما اقترب من أحدٍ انفضّ الجميعُ من أمامه، وتكون "فيوليتا" حينها قد خلعت ثوبَ الغواية القرمزيّ، وبقيت في ثوبٍ أبيض بسيطٍ، قد يكون بياضُه إيماءً إلى نقائها المستعاد، أو قد يكون إيماءً إلى موتها القادم، وذبولها القريب؛ إنه ببساطةٍ كفنها، وأكثر أثوابها صدقا وحميميّةً.

ولا تلبث أن تقع مغشيّا عليها من شدّة التعب والحزن، في الوقت الذي يستمرّ فيه تراجعُ الأصدقاء وانفضاضهم، ولا يبقى برفقتها سوى اثنيْن: الطبيب، وخادمتها أنّينا، التي تعطف عليها، وتخلع معطفَها لتلبسَها إيّاه، لتبدأ بهذا الحركة الأخيرة من هذا العمل؛ حركة الموت والانكفاء، حيث تشتدّ وطأة المرض والوحدة عليها، وحيث يغلب الطابعُ المونولوجيّ، ويبلغ الأسى أقصى درجاته في مراثٍ طويلةٍ للذات، أشهرها ذاك المقطع الشهير: "وداعا أيها الماضي" (Addio, del passato) الذي تنشده وقد افترشت الساعة واحتضنتْ عقربيْها بيأسٍ، وما أن ينتهي إنشادها الحزين ذاك حتّى يبدأ مقطعٌ احتفاليّ عابرٌ، يقتحم فيه الكورس الممثل في جموع أصدقائها المكانَ وقد شرعوا يغنّون ويرقصون بطربٍ، مرتدين ثيابهم الذكوريّة المعتادة، ومصطحبين معهم فتاةً تشبه فيوليتا تماما، وترتدي ثوبا قرمزيّا كثوب غوايتها أيضا، يراقصونها قليلا، ثمّ يقيّدونها بعقربيْ الساعة ويحملونهما – هي والساعة – خارجين بالصخب نفسه الذي دخلوا به، ممّا يعمّق المعنى المأساويّ ويزيده كثافةً ونتوءا؛ فلا شيء يعمّق وحشة الذات المتألمة وحزنها أكثر من رؤية أفراح الآخرين ومسرّاتهم، ولا شيء أشدّ وطأةً على نفس تلك العاشقة المهجورة من ذاك الانتظار الذي لا يكاد ينتهي لحبيبٍ غائبٍ يعد بالعودة ولا يعود، وهنا تبدو أهميّة هذا المقطع الراقص في بناء حبكة هذا العمل وتعميق أبعاده المأساويّة، عكس ما هو شائعٌ عادةً من أنّ «الهدف من وجود هذه الرقصات هو تخفيف حدّة الدراما وإعطاء المشاهد فرصةً للاستمتاع بهذا الفنّ الرفيع»[31] دون أن ننسى رمزيّة حضور الفتاة الثانية/ نسخة فيوليتا ورمزيّة خروجها، وتقييدها بعقربيْ الساعة: إنّها إيماءٌ آخر إلى سلطة الزمن، وقسوته، ونذيرٌ بانتهاء زمن البطلة واستنفادها جميعَ ما

لديها من فرصٍ وإمكانات؛ إنّها امرأةٌ مستهلَكةٌ، ومنتهية الصلاحية، لم يعد العشاقُ والمعجَبون يلاحقونها، بل غدوا يتهافتون على غيرها من الشابات الممتلئات صحةً ونشاطا. وما إخراجُ تلك الساعة سوى إيحاءٍ بانتهاء زمنها، وتآكل وجودها، وهو ما عبّرت عنه في ذلك المقطع الاحتجاجيّ الختامي، بعد أن عاد حبيبُها في لحظات احتضارها الأخير، وبعد أن عاودها السعادة أخيرا، ولكنْ لدى فوات الأوان: "إلهي العظيم أموت شابةً، وأنا التي عانيتُ كثيرا!" (Ah! gran Dio!... morir sì giovine, io che penato ho tanto!)[32]

وختاما، يمكن القول بأنّ هذا العرض قدّم وجها واحدا احتماليّا من أوجه اقتباس هذه الأوبرا الخالدة واستلهامها، فأتى برؤيةٍ إخراجيّةٍ حديثةٍ، وبأبعادٍ دراميّة جديدةٍ، مؤكدا على عبقريّة هذا الأثر ومرونته الفنيّة الاستثنائيّة، النابعة من مرونته الموضوعيّة: مرونة موضوع الحب وخيباته التي تنسحب على كلّ زمان ومكان، وتأتي على مقاس كلّ قلب وشريان. وهذه ميزة الفنّ الإنسانيّ الخالد، في خروجه من الخاص إلى العام، وفي انفلاته من نسبيّة الذاتيّ إلى إطلاق الإنسانيّ ولامحدوديّته.

ولعلّ في انتقاء هذه النسخة الحديثة إحالة إلى ما يجمعها وبقيّة النسخ السابقة والتالية من حسّ مأساويّ، هو واحدٌ من أهمّ ميزات إبداعات فيردي الموسيقيّة، التي لم تخرج في أغلبها عن هذه الدائرة، فكانت انتقاءاته تنصبّ على التقاط النماذج المأساويّة الكبرى في تاريخ الأدب لتتحوّل إلى نماذج مأساويّة أخرى في تاريخ الموسيقى؛ فمثلما تمثل "مارغريت" حيّةً ونابضةً في وجدان قارئ الرواية والمسرحيّة كذلك تمثل "فيوليتا" حيّةً أيضا ونابضةً في أذن ووجدان مستمع الأوبرا، ومثلما يتألّم مَن يقرأ مأساة "عطيل" أو "ماكبث" لنهايتهما المدوية كذلك يتألم – وربما بقدرٍ أكبر – مستمع العمليْن الأوبراليّيْن المقتبَسيْن عنهما. وفي هذا غاية التكامل والانسجام بين هذيْن المجاليْن الإبداعيّيْن المتجاوريْن.

الملحق:

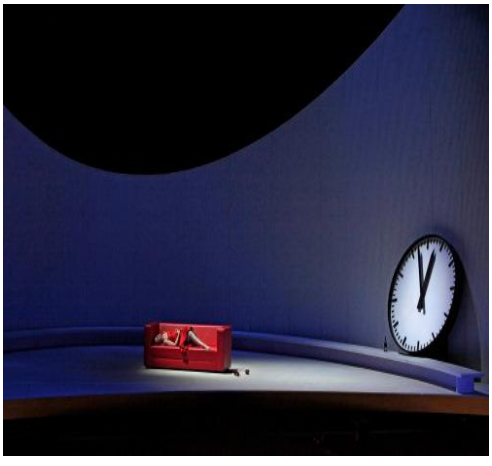
أولا- البطاقة التقنية للعمل

- Titre de la production: La Traviata - Salzburger Festspiele 2005
- Date de création: 2005
- Œuvre - Compositeur: La Traviata - Giuseppe Verdi
- Maison d'opéra: Grosses Festspielhaus
- Direction: Brian Large
- La distribution Personnages de l'œuvre

Willy Decker	Metteur en scène
Anna Netrebko	Violetta Valéry
Rolando Villazon	Alfredo Germont
Thomas Hampson	Giorgio Germont
Helene Schneiderman	Flora Belvoix
Diane Pilcher	Annina
Luigi Roni	Doctor Grenvil

ثانيا- عينة من الصور

Tutti
magazine



الهوامـــش

1) ولد سنة 1810 وتوفي سنة 1876، شاعرٌ إيطاليّ مختصّ بكتابة الأشعار الأوبراليّة، وبرع تحديدا في كتابة النصوص المأساويّة، مثل: "ماكبث" (Macbeth) سنة 1847، و"القرصان"(Il Corsaro) سنة 1848، و"ريغوليتو" (Rigoletto) سنة 1851، وغيرها. www.wikipedia.com

2) ولد سنة 1813 وتوفي سنة 1901، موسيقارٌ إيطاليّ، عُرف بمؤلفاته الأوبراليّة المأوساويّة، التي بلغ عددها ستّا وعشرين، مثل: "ماكبث"، و"ريغوليتو" و"دون كارلوس" (Don Carlos) سنة 1867، و"عايـــدة" (Aida) سنة 1871، و"عطيل" (Otello) سنة 1887، و"فالستاف" (Falstaff) سنة 1893، وغيرها.

Roland De Cande, Dictionnaire Des Musiciens, Éd du Seuil, Paris, 1968, p259- 261.

3) Monique Lapointe, Anthologie de la Littérature Du Romantisme À Aujourd'hui, Éd du Renouveau, Canada, 2008, p30.

4) Alexandre Dumas fils, La dame aux camélias, Éd de reference; Paris, p417.

5) ميشا خليل، برنامج يوميات مسافرة، إذاعة مونت كارلو الدولية. عنوان الحلقة: دوما وبانيول على الضفة الأخرى مع غادة الكاميليا، يوم: 2015/12/07 www.mc-doualiya.com

6) إبراهيم العريس، غادة الكاميليا لدوما الابن: لمسة تقدّم اجتماعي من خلال الدموع، صحيفة الحياة. www.alhayat.com

7) Sébastien Bouvier et Autres, Opera De Lille; La Traviata, Dossier Pédagogique, 2007, p6.

8) La dame aux Camélias, (la pièce), la librairie Théâtrale, Saint Martin, act5, scène6, p16.

9) إبراهيم العريس، الموقع نفسه.

10) Albert Bensoussan, Verdi, Éd Gallimard, Paris, 2013, p142- 143.

11) (11) Sébastien Bouvier et Autres, La Traviata, Dossier Pédagogique, P6.

12) ألفرد إيتشتن، الموسيقى في العصر الرومانتيكي، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصريّة العامة للكتاب: القاهرة، 1973، ص: 433.

13) وُلد سنة 1798 وتوفي سنة 1837، شاعرٌ إيطاليّ، عُرف بمناهضته للتيّار الرومانسي، من أشهر أعماله: "حب وموت" و"اللانهائيّ" (L'infinito) و"غروب القمر" (Il tramonto della Luna) ينظر: www.wikipedia.com

14) P144. Albert Bensoussan, Verdi,

* نلمس هذا من خلال مناجاتها لنفسها في أثناء احتضارها، في النشيد الشـــهير: "وداعـــا أيّهـــا الماضـــي" (Addio, del passato)

15) Albert Bensoussan, Verdi, p144

16) يعبّر فيردي عن ألمه واشمئزازه من فضول أبناء مجتمعه وتدخلهم فيما لا يعنيهم من خصوصيّات الآخرين في رسائل كثيرة أرسلها إلى حميه "أنطونيو بارازّي" (Antonio Barezzi) ردّا على انتقادات هذا الأخير ومواعظه الكثيرة له. ينظر: Albert Bensoussan, Verdi, p145- 146.

** لم يكن ولعُ هذه الفتاة بتلك الزهرة دون غيرها إلا لهذا السبب، فكونها مصابةً بالسلّ ودائمة السعال، جعل من هذه الزهرة عديمة الرائحة الأكثر ملاءمةً لصحتها، والأقلّ إثارةً لحساسيّتها. جاءت هذه المعلومة في برنامج: "يوميات مسافرة" لميشا خليل.

17) Albert Bensoussan, Verdi, p149

18) P15. act4, scène6, La dame aux Camélias, (la pièce),

19) نجد هذا في نهاية الفصل الثاني: La Traviata, (Le Livret), Opera de Lyon, p113.

20)P159. Albert Bensoussan, Verdi

21) P11. act3, scène6, La dame aux Camélias, (la pièce),

22) P78- 79. La Traviata, (Le Livret),

23) Albert Bensoussan, Verdi, p155

*** كارمن (Carmen) عملٌ أوبراليّ شهيرٌ للموسيقار الفرنسيّ "جورج بيزيه" (George Bizet) استلهمه من روايةٍ بالعنوان نفسه للكاتب الفرنسيّ الشهير "بروسبير ميريميه" (Prosper Mérimée)

24) Albert Bensoussan, Verdi, p155- 156

25) La dame aux Camélias, (le roman), p314

26) Ibid, p49.

27) حرص فيردي أول عرض عمله هذا على مراعاة الذوق العام في مجتمع فينيسيا، وسمح بأن يرتدي أبطاله أزياء القرن السابع عشر، من شعورٍ مستعارةٍ، وأثوابٍ منتفخةٍ، وصدراتٍ بيضاء مطرّزةٍ بالدونتال، وجوارب حريريّة. ولم تمض سوى خمس سنوات على وفاته حتى عُرِض العملُ في ميلانو بأزياء الحقبة المعاصرة سنة 1906، ولم يلبث القائمون عليه بعدها أن اجترأوا على تجديد الأزياء إلى حدّ الجرأة، والمبالغة، فأصبح من الممكن أن تظهر فيوليتا مرتديةً بنطلونا، وأصبح من الممكن الاستعانة بالشارع نفسه ديكورا وفضاءً مكانيّا. ينظر: Albert Bensoussan, Verdi, p147.

28) لعلّ أقرب الأمثلة إلى هذا ذاك المقطع من قصيدة "البحيرة" (Le Lac) للامارتين (Lamartine):

«Ô temps, suspends ton vol! et vous, heures propices,
Suspendez votre cours!
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!»

29) La Traviata, (Le Livret), p81

30) Ibid, p100

31) عزيز الشوان، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1988، ص: 27.

32) La Traviata, (Le Livret), p144.