

أوبرا عابدة في ضوء استلهام الفن

الإيطالي للتراث المصري القديم

د. سامح محمد عطية الطنطاوي

أستاذ مساعد علم الجمال الحديث والمعاصر

قسم الفلسفة - كلية الآداب - جامعة حلوان

DOI: 10.21608/QARTS.2022.167504.1531

مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

مجلة كلية الآداب بقنا - جامعة جنوب الوادي - العدد (٥٧) أكتوبر ٢٠٢٢

ISSN: 1110-614X الترخيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة

ISSN: 1110-709X الترخيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية

<https://qarts.journals.ekb.eg>

موقع المجلة الإلكتروني:

أوبرا عايدة في ضوء استلهام الفن الإيطالي للتراث المصري القديم

الملخص:

سعت هذه الدراسة إلى تناول موضوع جديد فى الدراسات التراثية والتاريخية والفنية والجمالية المعاصرة، وهو «أوبرا عايدة فى ضوء استلهام الفن الإيطالى للتراث المصرى القديم» حيث شكلت الموسيقى قيمة جوهرية فى تراث وحضارة مصر القديمة، وعرف المصريون القدماء ما يشبه العروض الأوبرالية والكثير من فنون الترفيه. وعلى مر التاريخ كان الفن المصرى القديم مصدر استلهام دائم، ويؤكد ذلك العمل الذى سنعتمد عليه فى هذه الدراسة وهو "أوبرا عايدة" للموسيقار الإيطالى جوزيبى فيردى Giuseppe Verdi (١٨١٣ - ١٩٠١) ، التى جسدت بشكل حقيقى هذا الاستلهام للتراث والتاريخ المصرى القديم.

ولقد توقعنا بالفهم والشرح والتحليل والتأويل أوبرا عايدة موضوعاً لهذه الدراسة نظراً لكونها تمثل أهم العلامات البارزة فى تاريخ الأوبرا والفنون المعاصرة، كما أنها حالة فنية ثرية وشديدة الخصوصية، ليس فقط لأنها من أشهر الأوبرات العالمية، بل كونها نموذجاً للتفاعل والتناغم الفنى والثقافى مع التاريخ والحضارة الفرعونية ورمزاً للهوية وللقوة المصرية فى العصر الفرعونى، وتشكل ربطاً مهماً لعالمين هما مصر والعالم الغربى بأسره، وتتضح أهمية هذه الدراسة من خلال أهمية فن الموسيقى، بوصفه العنصر المحورى فى أوبرا عايدة، كما ظهر مفهوم الجلال فى هذه الأوبرا من زاوية قومية، وهى الشخصية الحضارية لمصر، وهنا تتجلى قيمة اختيار هذا الموضوع بوصفه مدخل من باب الخصوصية الحضارية وعنصر القومية فى الفن، إذا أخذنا فى الاعتبار أن الشخصية الحضارية لأمة معينة يتبلور ويتجسد نهائياً فى شخصية هذه

الأمة، وهنا تأتي أوبرا عايدة كمنطلق للقومية وتداخل وحوار وتضافر بين القوميات، وتظهر مصر بحضارتها وتراثها وفنونها أمام العالم كله بوصفها حضارة أسيرة ومتفردة.

وترجع إشكالية هذه الدراسة إلى محاولة الإجابة على هذا السؤال المهم: كيف مثلت أوبرا عايدة وموسيقاها نافذة لفهم الحضارة الفرعونية؟ ومن خلال تلك الإجابة تتضح أهمية الدراسة في تسليط الضوء على استلهام الفن الإيطالي للتراث المصرى القديم، وبصفة خاصة فن الموسيقى، كما تتمثل أهم أهدافها في بيان الطرق التي من خلالها تم استلهام الفن الإيطالي في ضوء دراستنا للأوبرا واستلهامها للتراث المصرى القديم، كما تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن استلهام وأهمية تراث مصر الثقافى فى مجالات الفنون الرفيعة، وذلك بمناسبة مرور مائة وخمسين عامًا على ظهور أوبرا عايدة.

كما اعتمدت الدراسة على منهجية سيميوطيقية وتأويلية وتحليلية للعلامات والرموز التي اتكأت عليها أوبرا عايدة، من أجل تقديم تأويلات للعمل الموسيقى وفصوله ومشاهده المتنوعة، فالموسيقى فن مفعم بالمعنى، من خلال قدرتها للتعبير عن عاطفتنا، حيث تُعد أوبرا عايدة أيقونة للفنون الجادة، بالإضافة إلى أنها مثلت نموذجًا لتفاعل المبدعين والفنانين الإيطاليين خاصة، والأجانب بصفة عامة مع التاريخ والحضارة المصرية، حيث إن الاستلهام الإيطالي لم يكن مقتصرًا على الفن المصرى وحده، بل لمجمل التاريخ المصرى من دين وفن وجمال وسائر القيم التي شكلت هذا التراث في مجمله. وبذلك فالحديث عن أوبرا عايدة هو استلهام لتاريخ مصر القديم بكل ما يحتويه هذا التاريخ من معاني ودلالات ورموز شكلت أبعادًا جوهرية للعديد من الكتابات في الحضارة الغربية.

الكلمات المفتاحية: أوبرا عايدة، الاستلهام، الفن الايطالى، التراث، مصر القديمة، الجمال، الجلال.

مقدمة

تحاول هذه الدراسة التركيز على موضوع جديد فى الدراسات التراثية والتاريخية والفنية والجمالية المعاصرة، وهي «أوبرا عايدة فى ضوء استلهام الفن الإيطالى للتراث المصرى القديم» حيث شكلت الموسيقى قيمة جوهرية فى تراث وحضارة مصر القديمة، وعرف المصريون القدماء ما يشبه العروض الأوبرالية والكثير من فنون الترفيه. وعلى مر التاريخ كان الفن المصرى القديم مصدر استلهام (*) دائم، ويؤكد ذلك العمل الذى سنعتمد عليه فى هذه الدراسة وهو "أوبرا عايدة" للموسيقار الإيطالى جوزيبى فيردى (*) Giuseppe Verdi (١٨١٣ - ١٩٠١) ، والتي جسدت بشكل حقيقى هذا الاستلهام للتراث والتاريخ المصرى القديم. فلقد كانت الموسيقى فناً مقدساً فى المعابد المصرية القديمة، حيث كان ترتيل الأناشيد الدينية يتم بمصاحبة القيثارات وآلات الهارب، وهو ما استلهمته الشعوب التالية على اختلاف ثقافتها وديانتها بطرق إبداعية وفنية وجمالية متنوعة.

وقد وقع اختيار أوبرا عايدة موضوعاً لهذه الدراسة نظراً لكونها تمثل أهم العلامات البارزة فى تاريخ الأوبرا والفنون المعاصرة، كما أنها حالة فنية ثرية وشديدة الخصوصية، ليس فقط لأنها من أشهر الأوبرات العالمية، بل كونها نموذجاً للتفاعل والتناغم الفنى والثقافى مع التاريخ والحضارة الفرعونية ورمزاً للهوية وللقوة المصرية فى العصر الفرعونى، وتشكل ربطاً مهماً لعالمين هما مصر والعالم الغربى بأسره^(١).

إن أوبرا عايدة عمل يمتاز بالجلال Sublime أكثر من الجمال، نستطيع أن نفهم من خلالها جلال الأوبرا وعظمتها، فهى ليست جميلة بالمعنى التقليدي لكلمة الجمال، ولكنها تقدم عملاً جليلاً إذا طبقنا عليها فلسفة إيمانويل كانط Immanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) فى الاستطابق وبالتحديد فى كتابه "نقد ملكة الحكم" الذى

توقف فيه بشكل جلى للتمييز بين الجميل والجليل، وهذا ما سنوضحه داخل هذه الدراسة بالتفصيل، ومن خلال هذا العمل المهم.

وتتضح أهمية هذه الدراسة من خلال أهمية فن الموسيقى، بوصفه العنصر المحورى في أوبرا عايدة، كما ظهر مفهوم الجلال في هذه الأوبرا من زاوية قومية^(*)، وهى الشخصية الحضارية لمصر، وهنا تتجلى قيمة اختيار هذا الموضوع بوصفه مدخل من باب الخصوصية الحضارية وعنصر القومية فى الفن، إذا أخذنا في الاعتبار أن الشخصية الحضارية لأمة معينة يتبلور ويتجسد نهائياً في شخصية هذه الأمة، وهنا تأتى أوبرا عايدة كمنطلق للقومية وتداخل وحوار وتضافر بين القوميات، وتظهر مصر بحضارتها وتراثها وفنونها أمام العالم كله بوصفها حضارة أسيرة ومتفردة.

وترجع إشكالية هذه الدراسة إلى محاولة الاجابة على هذا السؤال المهم: كيف مثلت أوبرا عايدة وموسيقاها نافذة لفهم الحضارة الفرعونية؟ ومن خلال تلك الإجابة تتضح أهمية الدراسة فى تسليط الضوء على استلهام الفن الإيطالى للتراث المصرى القديم، وبصفة خاصة فن الموسيقى، الذى تصدر المشهد فى الحدث الاستثنائى الجليل فى مصر يوم ٣ أبريل عام ٢٠٢١، حيث اتجهت أنظار العالم أجمع لمشاهدة الموكب الجنائزى الفخم، بمناسبة انتقال ٢٢ مومياء ملكية من المتحف المصرى بميدان التحرير إلى المتحف القومى للحضارة بالفسطاط، ومن بينها موميאות الملوك: "رمسيس الثانى، وسقن رع، وتحتمس الثالث، وسيتى الأول، وحتشبسوت، وميرت آمون.

تتمثل أهم أهداف هذه الدراسة فى بيان الطرق التى من خلالها تم استلهام الفن الإيطالى فى ضوء دراستنا لأوبرا عايدة للتراث المصرى القديم من خلال فن الموسيقى، وبعض الفنون الأخرى ذات الصلة؛ وكيف أدى ذلك إلى خلق نشاط إبداعى متنوع فى

مجتمعات أخرى وبخاصة فى الفنون الموسيقية، ورسم صورة حية صادقة عن الحضارة المصرية القديمة؟.

كما تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن استلهام وأهمية تراث مصر الثقافى فى مجالات الفنون الرفيعة، وذلك بمناسبة مرور مائة وخمسين عامًا على ظهور أوبرا عايدة، وكذلك إثراء المكتبة العربية وخاصة المكتبة الموسيقية بدار الأوبرا وذلك من خلال الاهتمام بتاريخ ظهور هذه الأوبرا على سائر المستويات المعرفية، ويأمل الباحث أن يكون هذا البحث من منظور الدراسات الفلسفية والفنية والجمالية والمسرحية نواة لعمل موسوعى يبرهن على مدى تأثير إخراج هذه الأوبرا المصرية المولد على عروض أوبرا عايدة فى العالم.

وتعتمد هذه الدراسة على منهجية سيميوطيقية وتأويلية وتحليلية للعلامات والرموز التي اتكأت عليها أوبرا عايدة، من أجل تقديم تأويلات للعمل الموسيقى وفصوله ومشاهده المتنوعة، فالموسيقى فن مفعم بالمعنى، من خلال قدرتها للتعبير عن عاطفتنا، حيث تُعد أوبرا عايدة أيقونة للفنون الجادة^(٢)، بالإضافة إلى أنها مثلت نموذجًا لتفاعل المبدعين والفنانين الإيطاليين خاصة، والأجانب بصفة عامة مع التاريخ والحضارة المصرية، حيث إن الاستلهام الإيطالى لم يكن مقتصرًا على الفن المصرى وحده، بل لمجمل التاريخ المصرى من دين وفن وجمال وسائر القيم التي شكلت هذا التراث فى مجمله، وبذلك فالحديث عن أوبرا عايدة هو استلهام لتاريخ مصر القديم بكل ما يحتويه هذا التاريخ من معانى ودلالات ورموز شكلت أبعادًا جوهرية للعديد من الكتابات فى الحضارة الغربية.

لقد ركزت الدراسة بالتحديد على واحدة من أهم أعمال جوزيبي فيردى وهى "أوبرا عايدة"، وهذا العمل يجمع بين عراقية تاريخ وتراث مصر القديم وسحر الموسيقى،

وبالأخص إذا كانت الموسيقى لمؤلف مهم مثل فيردي⁽³⁾، والتي كتب نصها الغنائي الشاعر الايطالى أنطونيو جيسلانزوني^(*) Antonio Ghislanzoni (١٨٢٤-١٨٩٣)، ونسج قصتها عالم الآثار الفرنسى أوجست مارييت Auguste Mariette (١٨٢١-١٨٨١) تخليدًا لانتصار المصريين على الأحباش وتجسيدًا للصراع بين الواجب والعاطفة حيث يقع قائد الجيش المصرى راداميس في غرام الأميرة الحبشية عايدة بعد أسرها ومحاولة الفرار من فرعون مصر الذى اكتشف خطتهما وحكم على القائد راداميس بدفنه حيًا لاتهامه بالخيانة العظمى لتنتهى الأوبرا باستسلامه في قبره الذى سبقته عايدة إليه.

تعد أوبرا عايدة رابع أوبرا عالمية تستلهم تاريخ وتراث وفنون مصر القديمة، هذه الأوبرا التي تُعد واحدة من أهم أعمدة الأوبرا الإيطالية حتى يومنا هذا، لكن أول أوبرا استلهمت التراث والتاريخ والفنون المصرية طبقًا للمؤرخين هي أوبرا "الناى السحري"^(*) The Magic Flute، وهى للموسيقار النمساوى ولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart (١٧٥٦-١٧٩١)، وهو من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقى، وهذه الأوبرا الشهيرة عرضت في باريس بعنوان "أسرار إيزيس"، وعندما وضع موتسارت ألحانها في عام ١٧٩١، كان في الخامسة والثلاثين من عمره، أما الأوبرا الثانية التي استلهمت الحضارة والتراث المصرى القديم هي أوبرا "موسى في مصر" Mosè in Egitto، في مارس عام ١٨١٨ وهى أوبرا إيطالية، وعمل درامى وموسيقى، وكان مكان العرض الأول في نابولى بمسرح سان كارلو، والملحن هو جواكينو أنطونيو روسيني Gioachino Antonio Rossini (١٧٩٢-١٨٦٨)، أما الأوبرا الثالثة فهى بعنوان "الابن الضال" عام ١٨٥٠ لدانييل فرانسوا إسبرت أوبرير^(*) Daniel Francois Esprit (1782-1971)، أما

رابع أوبرا فهي أوبرا عايدة والتي تركز عليها هذه الدراسة، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل لنبين مدى استلهام أوبرا عايدة للتراث وللتاريخ وللفن المصري القديم.

وفى هذه الدراسة لم نكتفِ فقط بالاعتماد على ما كتب عنها بالمصادر والمراجع الأجنبية فقط، والتي من أهمها بالطبع اللغة الإيطالية، كمبرر مهم تعتمد عليه هذه الدراسة وهو أن الأوبرا في نشأتها كانت إيطالية بامتياز^(*)، وأيضًا لأننا نركز هنا على الموسيقى الإيطالية فيردى، لكننا في هذه الدراسة سنتجاوز ذلك من خلال اعتمادنا على الكتابات والدراسات والمراجع العربية والتي يتجاهلها أغلب الباحثين في كتاباتهم المنشورة، قد يكون الموضوعات التي تم تناولها بعيدة عن فكرة الدراسة، ولكن لا يمكن بشكل من الأشكال تجاهل ما كتب عن الأوبرا بشكل عام في مصر والعالم العربي، ومحاولة الاستفادة منه في هذا النوع الجديد من الدراسات التي تعتمد بشكل أساس على فكرة استلهام التراث والتاريخ المصري القديم.

يمكننا رؤية هذا الاستلهام للتراث المصري القديم أيضا متجسدا في كتابات أدبية وروائية متنوعة مثل أعمال الروائي الفنلندي ميكا فالترى، ومن أبرز كتاباته روايته المعروفة "سنوحى المصرى"^(*)، وقد نشرت لأول مرة باللغة الفنلندية وكان ذلك في عام ١٩٤٥م، وهى رواية تاريخية، وتعد من أنجح رواياته، حيث تدور أحداثها في حقبة من التاريخ المصري القديم، وبالتحديد في عهد الملك إخناتون، لكن بطل الرواية ليس إخناتون لكنه سنوحى الطبيب الملكى والذى يروى الحكاية من منفاه بعد رحيل إخناتون وانتهاء عهده، ورغم أن الرواية تدور أحداثها في مصر لكن الكاتب تتبع عبرها رحلات سنوحى في بابلون وكريت، وبين الحيثيين، بجانب ثقافات أخرى محيطة بمصر حينها^(٤).

وتوضح هذه الرواية المهمة من خلال استلهاهما للتراث المصري القديم^(*) عراقية مصر وسبقها في تاريخ الحضارة البشرية، وهذا يدل على أن التراث المصري القديم كان من أهم مصادر الاستلها والإبداع، وأحد منابع الرؤية الفنية والجمالية للفنانين المعاصرين، حيث يقدم لنا تاريخ الفن كثيرا من الفنانين المبدعين الذين استلهموا أعمالهم من التراث الفني المصري سواء من الكتاب والباحثين أو علماء المصريات الذين وضعوا الكثير من الكتب والمؤلفات، التي توثق ذلك التراث الفني والتاريخي.

لقد كانت الحضارة المصرية واحدة من أهم الحضارات على الإطلاق، وكان لتعبيراتها الفنية أسلوب لا مثيل له في التاريخ. من الأهرامات إلى أبو الهول، ومن البرديات إلى الجداريات، كل عمل هو رمز أبدي لعظمة الفراعنة. يوجد في إيطاليا على سبيل المثال العديد من المتاحف التي تجسد قيمة هذا التراث المصري القديم، منها على سبيل المثال المتحف المصري في مدينة تورينو بإيطاليا^(٥)، ومن الجدير بالذكر أنه في شهر مارس عام ٢٠٢٢ تم الاحتفال بمرور مئة وخمسين عامًا على افتتاح أوبرا عايدة، وكان عنوان المعرض "عايدة ابنة عالمين"^(٦) وذلك من خلال معرض كبير يضم تاريخ ومحطات وفنون وجماليات وملابس وأشعار وكلمات ورموز ومراسلات لهذه الأوبرا^(٧)، التي استخدمت لخروجها إلى العالم، كذلك يوجد المتحف المصري في مدينة الفاتيكان بروما، والمتحف الأثري الوطني بمدينة نابولي، وفي مدينة فلورنسا المتحف المصري الثاني في إيطاليا بعد تورينو، والمتحف المصري بمدينة ميلانو، ومن حيث الأهمية يأتي بعد متحف تورينو وفلورنسا^(٨). يضاف إلى ذلك كله مدى الانبهار بمصر، والذي أطلق عليه "في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر اسم Egittomania أي الولع بمصر"^(٩)، وهذا ما يمكن أن نلاحظه على سبيل المثال في إيطاليا من خلال الاهتمام بالتراث والتاريخ المصري في مدينة بادوفا Padova، حيث

نجد الصالات المصرية التي تهتم باستلهام كل ما هو ذي صلة بتاريخ وتراث مصر القديمة ثقافيا، وأهمها الصالة الموجود في المقهى الثقافى "كوفى بيداروكى" Caffè Pedrocchi، وسوف نضع في الجزء الخاص من الدراسة بعض من الصور التطبيقية التي توضح ذلك.

أولا: ما هي أوبرا(*) عايدة.

أوبرا عايدة تدور أحداثها في العصر الفرعوني، حول أسر عايدة ابنة ملك أثيوبيا، وقيامها بخدمة الأميرة المصرية أمنيريس، وأن الاثنتين تتنافسان في حب الضابط راداميس، رغم حبه لعايدة دون الأخرى. ومن الأحداث نجد أن أثيوبيا تُغير على مصر، فيطلب فرعون من راداميس قيادة الجيش، مع تمنى عايدة له بالانتصار على أبيها وجيش وطنها. وبعد ذهاب راداميس تختبر الأميرة أمنيريس شعور عايدة له، فتخبرها بنبأ موته في المعركة، ثم تنفي لها الخبر بعد أن علمت بحبها له. ويعود راداميس منتصرا ويجر خلفه الأسرى، فيقع نظر عايدة على أبيها أسيرا ومكبلا بالأغلال، رغم تنكره، فيطلب منها أن تكتم خبر حقيقته. بعد ذلك يأمر الفرعون بزواج عايدة من راداميس، فيطلب راداميس من الفرعون العفو عن الأسرى. وفي لقاء غرامي تذهب عايدة لمقابلة راداميس، فيوقفها والدها، ويطلب منها سؤال راداميس عن طريق الجيش المصري، الذي سيلقي الأثيوبيين، ولكنها ترفض، فيضغط عليها فتوافق مرغمة. وعندما تلتقي براداميس يخبرها بسر الطريق الذي سيسلكه الجيش، وهنا يظهر عموناصر ويقبض عليه، ويقدم راداميس للمحاكمة، فيحكم عليه بالسجن في قبو حتى الموت جزاء لخيانته؛ ولكن عايدة تسبقه إلى القبو متخفية حتى تلقى معه المصير نفسه، وبذلك تنتهي المسرحية^(١٠).

من المعروف تاريخياً وفنياً - وللأسف بصورة خاطئة - أن أوبرا عايدة مُثلت على مسرح الأوبرا الخديوية عند افتتاحها عام ١٨٦٩م، بمناسبة احتفال مصر بشق قناة السويس. وهذه الحقيقة الخاطئة مثبتة في أغلب الكتب والدراسات، التي أرخت للمسرح المصري، وشذ عن ذلك قلة قليلة، منها (صالح عبدون) صاحب كتاب (عايدة ومائة شمعة) المنشور في مصر عام ١٩٧٣م. وفي هذا الكتاب تحدث المؤلف عن أوبرا عايدة بأنها مُثلت في الأوبرا الخديوية لأول مرة يوم ٢٤/١٢/١٨٧١م؛ أي بعد افتتاح الأوبرا - والاحتفال بقناة السويس - بعامين كاملين. والمعروف أن أوبرا (عايدة) عندما مُثلت لأول مرة في الأوبرا الخديوية عام ١٨٧١م، مُثلت بالإيطالية لحنًا وحوارًا لقصة فرعونية مصرية. وهذا يعني أن الجمهور العربي أو المصري لم يستمتع بها في صورتها العربية، عندما شاهدها لأول مرة، وهذا الأمر، فطن إليه الخديوي إسماعيل، فأمر - الأديب المترجم الصحفي (أبو السعود أفندي) صاحب مجلة وادي النيل - بترجمتها إلى العربية، وتمّ توزيع النص المترجم المطبوع على الجمهور العربي، ليلة الافتتاح^(١١).

وتتميز أوبرا عايدة بالديكورات الفخمة التي تعكس تميز تاريخ مصر وتراثها الحضاري، بجانب العدد الضخم للعارضين والمجموعات الفنية، وبعد قليل من الأسابيع، تم العرض الأوروبي الأول لعايدة، في تياترو لاسكاللا بميلانو. وأجرى فيردى البروفات بنفسه على البيانو، وعلى منصة قائد الأوركسترا، وكعادته، طالب الجميع بالكمال، رغم تقدمه في السن، ومثلت تيريزا ستولز وماريا والدمان الدورين النسائيين، وسيظل أداؤهما مضرب الأمثال حتى الوقت الحالي^(١٢).

وقد ازدادت شعبية عايدة في أوروبا وأمريكا، ووضعت في قمة الأوبرات المستحبة، واكتسب المغنون المقندرون رجالا ونساء شهرة كبيرة عندما أجادوا أدوار هذه

الأوبرا، بعد أن ساد الظن بأنها صعبة لا تصلح للغناء الذى اعتادوا عليه. ويبدأ موسم المتروبوليتان عادة بعرض أوبرا عايدة، وأحصى الأمريكان المغرمون بالاحصاء عدد ليالى عرض عايدة، فظهر أنها تتفوق على جميع الأوبرات الأخرى بلا منازع. ان بلغ عدد هذه الليالى حتى ١٩٥١ أكثر من أربعمائة ليلة، ولم تدانيتها في الشهرة غير أوبرا "البوهيمية" لبوتشيني^(*). ولعل هذه الذروة قد بلغت أوجها عندما قاد توسكانيني أوركسترا أوبرا المتروبوليتان في نيويورك سنة ١٩٠٨، ومعه نخبة من عظماء المغنين والمغنيات وفى طليعتهم كاروزو العظيم، وتوصف الآن عايدة بأنها أعظم أوبرا إيطالية، وأضيف إلى هذه الكلمة الأخيرة كلمة "جماهيرية". فليس من شك ان فيردى نفسه قد ألف ما هو أفضل منها مثل الحفلة التنكرية أو فالستاف، رغم أنف هذه الإحصاءات. ومن أطرف ما قيل في تفسير سر الإقبال على "عايدة"، أن أحداثها التاريخية تدور في مصر الفرعونية، التي يعشقها الجميع، وإن كان هذا الحكم لا يمثل الحال عند بداية عرض الأوبرا بأمريكا، عندما كان الأمريكان يضطرون إلى نقل أحداثها من مصر الفرعونية، إلى أمريكا ما قبل الحرب الأهلية! وبذلك يتحول اسم القائد راداميس الضابط الشجاع من الجنوب، بينما تنتمي عايدة وأبوها إلى شمال أمريكا بدلاً من الحبشة^(١٣).

وقبل أن نعرض خلاصة للأوبرا، يطيب لى أن أعرف القارئ ببعض الأسماء التي ساهمت في هذه الأوبرا الاحتفالية، ولتكن كلمة الاحتفالية هي أنسب ترجمة للجراند أوبرا، وأول شخصية نصادفها في هذا المقام هي شخصية أنطونيو جيسلانزوني مؤلف النص، وله تاريخ طويل. فقد اشتغل بالموسيقى، ولم يكمل دراسة الطب، لأنه رآها مهنة غير مجزية، وتحول إلى الغناء ومارسه بعض الوقت، واشتغل صحافيًا ثم قبض عليه لأسباب سياسية. وفر إلى كورسيكا، وبعد العفو عنه، عاد ثانية إلى الغناء، فظهرا في أوبرا "ارنانى" لفيردى أيضًا، ثم عاد مرة أخرى للعمل فى الصحافة والنقد، وتصاحب هو وفيردى لبعض الوقت. وكان كتابة نص عايدة إحدى ثمرات هذه

الصداقة. والظاهر أن سر اختيار فيردى له هو صبره وجلده، لأنه كان لا يضيق بملاحظات فيردى، والحاجة على تغيير النص عدة مرات^(١٤).

أما مريت وأظننا نعرف اسمه جيداً في مصر، وقد قرأنا اسمه مراراً على شارع رئيسى بالقاهرة، فقد ولد في بولون بفرنسا ١٨٢١. وأوفدته الحكومة الفرنسية ١٨٥٠ لدراسة الآثار المصرية. وساعد في اكتشاف سرايوم في ممفيس. وهناك تعرف على عادات قدماء المصريين، وعبادتهم للآله أوزيريس. وأثناء قيامه بالبحث. تعرف على عادة "دفن الأحياء" التي كانت شائعة في مصر القديمة. ولعل هذه الملاحظة هي التي دفعته إلى ابتكار الفكرة الأساسية، التي قامت عليها أوبرا عايدة. وتقرب مريت من الخديوى إسماعيل وعرض عليه فكرة تأليف أوبرا تتمحور حول هذه العادة، وغيرها من العادات، التي ألم بها أثناء اشتغاله في حفريات مصر الفرعونية. وأعجب إسماعيل بالفكرة. واختير رئيساً لقسم المصريات في اللوفر، وأنعمت عليه مصر بلقب "بك" ثم بلقب "باشا". وبعد الحرب السبعينية بين فرنسا وألمانيا، استقر مريت في القاهرة، وعين رئيساً للآثار بها وأنشأ متحف الآثار المصرية، ومات سنة ١٨٨١^(١٥).

وتحتل أوبرا عايدة منزلة خاصة في تاريخ مصر الحديث. فقد ألقت خصيصاً لافتتاح الأوبرا المصرية (أو الخديوية - كما كانت تسمى في بداية عهدها. وتشاء الأقدار أن لا يتم تأليف الأوبرا في الموعد المحدد، إذ كان المسئولون المصريون يظنون أن تأليف الأوبرا لا يختلف عن تجهيز ثوب، أو إقامة حفل زفاف، وأن أشهراً قليلة تكفى للانتهاء من إعدادها. وافتتحت الأوبرا المصرية احتفاءً بالانتهاء من حفر قناة السويس ١٨٦٩، وانتهى من تأليف أوبرا عايدة، وأصبحت جاهزة للعرض سنة ١٨٧١. وليس من شك أن اختيار موضوع عايدة كان موفقاً إلى أبعد حد من الناحية الإعلامية على أقل تقدير، فقد انتظر الجميع حفلتها الافتتاحية بلهفة شديدة، في شتى أنحاء أوروبا. وأوفدت الصحف الكبرى مندوبيها لتغطية أبناء هذا الافتتاح. وكان الخديوى كريماً

للمغاية، فاستدعى مشاهير المغنيين والمغنيات، وأعظم المواهب في الإخراج والتمثيل، ونفحهم بسخاء - كعادته - فتقاضوا أجورا أسطورية. وتم صنع الملابس والمناظر في باريس، وارتدت امنريس البطلة الثانية في الأوبرا إكليلا من الذهب الخالص، وتسليح القائد راداميس بأسلحة من الفضة الخالصة أيضًا. وأحدث العرض أثرا مدويا دفع دور الأوبرا الكبرى حتى عهد قريب إلى محاكاة طريقة إخراج الأوبرا في مصر، وقلدت الملابس والمناظر، التي استعملت في هذا الحفل الافتتاحي الفخيم، ولم تحورها الا في أضيق حدود^(١٦).

أشاد فيليبو فيليبي Filippo Filippi (١٨٣٠-١٨٨٧) الناقد الموسيقى الايطالى الكبير بعرض أوبرا "عايدة"، وحكم بأنه يمثل ذروة مؤلفات الموسيقى العظيم فيردى^(١٧)، ولكن هذا الرأي له مخالفون، وهذا أمر طبيعى، وبالتحديد خارج إيطاليا، فمنهم من انحاز بشكل واضح للموسيقار الألماني فاجنر، لقد رأى بعضهم أن منجزات فيردى كلها متوسطة القيمة من الناحية الفنية، ولكن البعض الآخر رآها مثيرة للانتباه، وقالوا أنه يتوقع أن تحظى باعجاب شديد في أوروبا، يفوق الإعجاب بها في إيطاليا. وفى الحقيقة إن الرأي المنحاز لموسيقى فاجنر وانكار بعض الوقت لأهمية فيردى ما هو إلا تحمس كبير وشديد ومبالغ فيه لصالح الموسيقى الألمانية، والتي رغم أهميتها إلا أن هذا الانحياز الواضح والصريح جعل النقاد يقعون في فخ انكار إبداعات الآخرين وعلى رأسهم موسيقى أبهرت العالم بأسره مثل موسيقى فيردى، التي بحثت في تراث وتاريخ الحضارات القديمة.

الشخصيات الرئيسية لأوبرا عايدة^(١٨):

١. عايدة:

أهم الشخصيات الرئيسية، وهى ابنة ملك الحبشة التي أسرها الجيش المصرى،

فأصبحت وصيفة لابنة الملك، ولكنها وقعت في حب قائد الجيوش راداميس، وباتت في حيرة دائمة بين واجبها تجاه الوطن وبين عاطفتها تجاه راداميس حتى انتهت حياتها باختيارها أن تكون مع حبيبها المحكوم عليه بالدفن حيا بعد أن أدت واجبها تجاه الوطن بمعرفة خطة سير الجيش المصرى.

٢. راداميس:

قائد الجيش المصرى الذى نصبه الملك لمحاربة الأعداء، فعاد منتصراً أسرا لملك الحبشة، ذو شخصية نبيلة، وفيه لما يحمله من مشاعر تجاه عايدة رافضاً لحب أمنيرس ورغبة الملك في تزويجه إياها مكافأة له، لكنه يقع في خيانة وطنه حين يفشى سر خطة الجيش لعائدة التى يثق بها ناسياً أنها ابنة العدو ملك الحبشة الذى يسترق السمع ليعرف سره، فيدرك راداميس حجم ما اقترفه من خطيئة في حق وطنه فيسلم نفسه لمحاكمة يدرك أن نهايتها حكم بالموت، ويرفض طلب أمنيرس بأن ينفى التهمة عن نفسه، فيحكم عليه بالدفن حياً ويدخل المقبرة ليجد عايدة في انتظاره ليجمعهما الموت.

٣. أمنيرس:

ابنة ملك مصر المحبة لراداميس، تتمنى الزواج منه لكنها تشك في وجود علاقة بينه وبين وصيفتها عايدة، فتسعى للتأكد من ذلك بخدعة تنصبها حول عايدة حتى تعترف أمامها بحبها لراداميس. هي أول من يعرف بأمر خيانة راداميس وتحاول إثناءه عن الاعتراف بخطيئته ليتزوجا فيرفض، فتبقى أمام مقبرته باكية لاعنة كل من تسبب في موت حبيبها.

٤. أموناصرو:

ملك الحبشة الممتكر الذى أسره راداميس دون أن يعرف حقيقته، ووالد عايدة الذى استغل مشاعر راداميس تجاهها للتجسس على خطة الجيش المصرى في حربهم حتى

يسهل لوطنه الانتصار على مصر، وحين رفضت عايدة طلبه في البداية، ظل يذكرها بملكها ووطنها وشعبها وواجبها تجاههم أجمعين حتى ترجح لديها كفة الواجب على الحب، وبمجرد معرفته للخطة هرب استعداداً لمعاودة الحرب والانتصار على الجبش المصرى.

٥. رامفيس:

كبير الكهنة، يلجأ إليه الملك وأمنيرس عند اتخاذ القرارات لأنه يمثل سلطة الدين والآلهة، فعن طريق تلقى الأحكام والفتاوى، وهو المسئول عن تحقيق العدالة في البلاد، لذلك حكم على راداميس بالقتل رغم أنه القائد المخلص للبلاد باعتباره خائنًا للوطن والخيانة خطيئة لا تهاون ولا غفران لمرتكبيها.

٦. الملك:

ملك مصر الذى يُنصب راداميس قائداً للجيش في حربه ضد الحبشة، يودُ مكافأته بتزويجه من ابنته أمنيرس فيُعلن عن ذلك في حفل ضخم يقيمه احتفالاً بعودته منتصراً في أشهر مشاهد أوبرا عايدة وهو مشهد النصر.

ثانياً: التحليل الموسيقى والفنى والجمالى لأوبرا عايدة:

تحتوى أوبرا عايدة على أربعة فصول^(١٩)، يمتاز كل منها بطابع خاص، يسمو بنا إلى نكريات الماضى البعيد، ويبعث إلينا بصدى مصر القديمة وجلال تراثها الخالد المجيد، وما أن ترفع الستار عن الفصل الأول حتى تشنف الموسيقى آذاننا بلحن من نوع من البريليد السيمفونيك، ذو الفكرة الموسيقية التي تبدأ بمجموعة الألحان، وعادة تستعمل كمقدمة فى الباليه (الرقص التعبيري) أو فى السويت (سلسلة من ألحان الرقص)^(٢٠).

جاهد فيردى جهد طاقته أن يصيغ هذه الجملة اللحنية (البريليد) في أسلوب

ساحر عميق يستطيع أن يسيطر به على الجزء الأول من الأوبرا. إن رغبة فيردى في استهلال المسرحية بلحن البريليد ليس القصد من ذلك استعمالها كمقدمة لفتح الستار، ولكن الغرض من اختيار هذا اللحن الهادئ هو تصوير طبيعة الشرق وأفقها الشعري. والبرهان الساطع على ذلك أنه قد عثر ضمن مؤلفات فيردى على افتتاحية (أوفيرتير) لحن خصبًا لعابدة، وافتتحت بها التمثيلية عندما قدمت لأول مرة في اسكالادى ميلانو. والمعتقد أن فيردى لم يعقد لهذه الافتتاحية أهمية كبرى فاحتفظ بها ضمن مجلداته واقتصر على البريليد إلى أن أتى آرثر توسكانيلى بعد عدة سنوات وقاد الأوركسترا في حفلة موسيقية براديو نيويورك، مستهلاً الحفل بهذه الافتتاحية التي كانت موضع النسيان والحفظ^(٢١).

ويعزو ناقدو الأدب الموسيقى إلى فيردى استفادته من طريقة الموسيقار الألماني فاجنر من حيث اختيار طابع الألحان، وتخصيص فكرة موسيقية لكل ممثل يظهر على خشبة المسرح. ولكن الأمر يختلف في بعض الأحيان، ونستطيع أن نميز الفرق الواضح بين الأسلوبين، إذ أن فيردى بخلاف فاجنر من حيث اختيار طابع الألحان، وتخصيص فكرة موسيقية لكل ممثل يظهر على خشبة المسرح. وتستطيع أن نميز الفرق الواضح بين الأسلوبين، إذ أن فيردى بخلاف فاجنر قد استعان عند صياغة ألحانه بعلم الكنتربوان، مع طريقة مخففة وغير منقطة بالأصوات، تلك الطريقة التي تتلائم مع موسيقى الشرق وطبيعته الهادئة. وأن لحن (البريليد) الذى يعزف عند رفع الستار لأسطح بيان على صدق التعبير. نلاحظ أيضًا أن هذا اللحن يصاحب عابدة وخاصة حينما تبتث لواعج غرامها وشجونها إلى حبيبها رداميس، ونعطى لحضرات القراء النوتة الموسيقية لفكرة (البريليد)^(٢٢).

تبدأ المقدمة الموسيقية بصوت جليل من آلات الكمان تعزف اللحن المميز الذى يشير دائمًا لدخول عابدة المسرح. ثم يتلوه لحن آخر ذو نغم يوحى بالكآبة والتزمت في صلف

وتكبر، وذلك النغم الذى يصاحب كهنة ايزيس أعداء عايدة وكأنهم حرموا إحساس الشعور. ثم يعود اللحن الأول للظهور مرة ثانية في إيجاز ويأخذ في التدرج حتى يبلغ الذروة ثم يأخذ في الضعف فتخفت الأصوات شيئاً فشيئاً حتى تتلاشى وتنتهى المقدمة الموسيقية^(٢٣).

الفصل الأول:

المنظر بهو فخم بقصر الملك في مدينة ممفيس. وفى الجزء الخلفى من المسرح بوابة كبيرة تظهر من ورائها الأهرام الجبارة ومعابد وقصور مصرية. وفى أحد جوانب البهو صفوف من الأعمدة الضخمة تزين مدخل معبد إيزيس. ورمفيس كبير الكهنة يتحدث حديثاً خطيراً إلى رداميس الضابط الشاب. إنه يبلغه أن تقريراً قد ورد إليه يحمل بين طياته أن الأحباش قد عادوا يهاجمون من جديد طيبة ووادى النيل. ويمضى رمفيس في حديثه فيقول إن إيزيس قد أشارت باختيار رداميس الجندى الشاب الشجاع ليقود الجيش المصرى في المعركة^(٢٤).

وينصرف كبير الكهنة لإبلاغ الملك هذا القرار. وحينئذ يبدأ رداميس في غنائه المنفرد للمقطوعة المشهورة "معبودتى عايدة"^(٢٥) Celesta Aida معبراً فيها عن حبه لتلك الأسيرة الحبشية الحسنة تلك التي تعمل الآن وصيفة للأميرة أمنريس ابنه الملك. وينهى تلك الأغنية بأنه يتمنى لو استطاع إعادة عايدة إلى وطنها، إذاً لأعد لها في ذلك الوطن أريكة تعطيها إلى جانب الشمس^(٢٦).

ويسمع من الأوركسترا لحن يشير إلى أن صاحبة المقام الملكى وملكة الأوثة القوية الأميرة أمنريس قد اقتربت من المسرح. وتدخل الأميرة... إلا أن الضابط الشاب كان سابقاً في أحلامه فلم ينتبه إليها بل هي التي نبهته، فقد ألقت عليه نظرة عرفت منها

أن وجهه يتهلل فرحًا وبشرا. وتتبين عاطفة الحب القوية التي أعلنها في غير خجل. فاضطرها الموقف إلى أن تقول إن تلك المرأة التي أفاضت عليه هذه السعادة هي ولا ريب امرأة محظوظة محسودة. ويسرع رداميس فينسب انفعاله النفسى إلى تحقيق ما كان يرجوه من أن يقع الاختيار عليه لقيادة الجيش. وتستريب أمنريس. إنها تخشى أن يكون شيء آخر يعتلج في خواطره غير الذى صرح به. فتفاجئه بهذا السؤال: هل ثمة أمنية أخرى حبيبة هي التي أفاضت عليه تلك النشوة؟ وتنبئها ملامح رداميس أن هناك حقًا مثل تلك الأمنية الحبيبة ولكنها لا تتصل بأمنريس^(٢٧).

وحينئذ تعلن الموسيقى اللحن المميز الذى يشير إلى أن عايده مقبلة. تدخل تلك الأسيرة الحبشية، وسرعان ما تحس أمنريس أنها أمام منافستها. فتلتفت فجأة إلى عايده مرحبة بها لا كأسيرة بل كأخت لها كما تزعم. ثم تسألها فى قلق متصنع عن سبب بكائها. فتجيبها عايده أن ما يزعجها هو الحرب الذى سيخوض وطنها غماره. ولكن أمنريس كما استطاعت أن تقرأ أفكار رداميس تقرأ كذلك ما يجول بخاطر عايده وتستريب بها. وهنا يتناجى الثلاثة فى غناء ثلاثى رائع يفصح فيه كل منهم عن أسراره وريبه^(٢٨).

ويدخل الملك متبوعًا برامفيس وبعض الكهنة ووزراء الدولة والجنود.. الخ، ويستدعى الملك أحد الرسل، الذى يؤكد أنباء الغزو الحبشى. وتنتاب الجموع الحاضرة الحماسة والرغبة فى الجهاد. ويعلن الملك انه اختار رداميس لقيادة جيش مصر، ويدعو الكهنة للذهاب إلى المعبد لمباركة هذا الاختيار. وتسمع هتافات وصيحات الدعوة إلى الحرب. ويزداد اضطراب عايده: فهل تصلى من أجل انتصار حبيبها رداميس أم من أجل وطنها؟. وتسلم الأميرة أمنريس رداميس الراية المصرية. ويدعو الكهنة لى يعين الرب جنده، ويصيح الملك والحشود: الحرب. ويتمنى الجميع النصر

لراداميس، وعودته ظافرًا من الحرب. فيخرج راداميس، وتبقى عايدة وحيدة على المسرح، وتنتقل إليها حماسة الجماهير فتعبر عن تمنياتها أن يعود راداميس ظافرًا. وعندما تغنى بعد ذلك أغنية^(٢٩) Ritorna vincitor!... E dal mio labbro "عد إلينا منتصرًا"^(٣١) تكشف لنا عن إحساسها بالمأزق الذى يواجهها. فهى ابنة ملك الحبشة (وان كان المصريون الذين أسروها لا يدركون ذلك)، وقد وقعت في حب أعداء والدها. ولعل هذا الحب وحده هو الذى دفعها إلى تحمل آلام الأسر في مصر. فكيف تتكره أو تنساه؟ وينتهى المشهد الأول، وعايدة التلسة تصلى طالبة الرحمة والعون من الآلهة^(٣٢).

الفصل الثانى:

وقد نتأثر تأثرًا جليًا بجمال الجملة الموسيقية الثانية لرقصة التسابيح هكذا: ترفع الستار في الفصل الثانى عن منظر مخدع أمينيريس، وهى فى زى نومها الأنيق، تلتف حولها الوصيفات فى ثيابهن المبهرة للأنظار، وهن ينشدن على صوت الهارب أحيانًا حلوة، تحمل فنًا رائعًا وجاذبية مستفيضة. وما أن تجلس الأميرة على مقعدها الخاص حتى تستدعى راقصات صغيرات يرتدين أجمل الملابس المزركشة بالألوان البديعة. فيتقدمن على المسرح بخطوات هادئة كالنسيم، تتماشى مع ما تشمله الموسيقى من تصوير ومعان. ولا جدال فى أن هذا المنظر يعتبر من أوقع مشاهد الرقص التعبيرى، فهو قوة الاهتمام بتصوير عاطفة إمينيريس وتوسع جمال الخيال والتخيل فى الحب والهيام. على أن إمينيريس بالرغم أنها كانت هادئة تسبح فى عالم الأحلام والآمال التى لا تعرف لها مقرا ولا استقرارا، فقد فوجئت بقدم عايدة فأرادت أن تتبأها أخبارًا تندب بها حظها وتبكى على نكبتها، فأعلمتها أولا بهزيمة الأحباش عن بكرة أبيهم^(٣٣)، ثم ثانيًا بموت راداميس وأنه قد خر صريعًا فى المعركة. ويكشف رد فعل عايدة عن حقيقة

مشاعرها، وتعترف أمنريس - وهى في حالة غضب - بأنها قد كذبت، وأن راداميس ما زال حيًا، وأنها - ابنة فرعون مصر - مغرمة به. فكيف تجرأت عابدة الجارية وأصبحت منافسة لها في مشاعرها؟. وتتوسل عابدة طالبة الفهم والصفح. وتقسم أمنريس على إذلالها، وتكاد عابدة تكشف عن حقيقة شخصيتها وتعترف بأنها أيضًا ابنة ملك، ولكنها تتمالك نفسها، حتى لا يفلت الزمام، وتصلى طالبة الرحمة من الآلهة، والعون في محنتها. وتتبع سيدتها المتشامخة إلى مشهد النصر، بينما تترنم الأصوات في الخارج بأناشيد المجيد^(٣٤).

يتبدل المسرح أمامنا وتظهر مدينة (طيبة) بمعابدها الخالدة، وقد تدفقت الجماهير من كل صوب أفواجًا وطوائف، رغبة في استقبال راداميس والحفاوة بجيوشه، وهكذا كتب لمصر النصر المبين، واستقر الأمر فيها على أحسن حال. وما كاد الملك يتصدر الاحتفال بعيد النصر، حتى نسمع صدى أصوات النفير من الخارج، يقترب رويدا رويدا إلى أن تدخل الفرق على المسرح. إنه حقًا لمشهد عظيم ملئ بالمشاهد المفرحة، والمفاجآت السارة. وقد أعجب الخديوى إسماعيل باشا بهذا المشهد إعجابًا بالغًا، وأشاد بفخامته وروعة إخراجها، وخاصة منظر استعراض الجنود على فرقتين يتقدمها عازفى آلات النفير التي تشبه كل الشبه النوع الذى كان متداولًا في حروب المصريين قديمًا. ونموذج من هذه الآلة ما زال محفوظًا في قسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر بباريس (في صالة حرف E رقم ٦)^(٣٥).

ويستدعى الملك راداميس لكى يتلقى أكاليل النصر من يد أمنريس، ويخطره بأن كل ما يطلبه سيستجاب في هذا اليوم السعيد، ويطلب راداميس من الملك أن يستعرض الأسرى الماثلين أمام العرش المفدى. وبين هؤلاء الأسرى، أمونسرو ملك الجيش ووالد عابدة، مرتديًا زى ضابط حبشى. ولم يتعرف على شخصيته الحقيقية أحد سوى عابدة. ويدهش الملك الأسير عندما تقبل عابدة عليه، وتقبله بينما هو يترجأها أن

لا تتخلى عنه، ويستدعى ملك مصر أموناسرو ويسأله عن هويته، ويجيب أموناسرو أنه ضابط جيش حارب بشجاعة من أجل وطنه. ويلتمس الآن الرحمة لنفسه ولباقي أسرى الحرب. ويردد العبيد والأسرى نفس التماسه. وفي الوقت نفسه يحث راداميس والكهنة الملك لكى يطيع أوامر الآلهة ويعدم جميع الأحباش، ويلاحظ راداميس أن أحزان عايدة قد زادت جمالاً على جمال، وتلاحظ الأميرة أمنريس بمرارة نظرات الحب المتبادل بين جاريتها عايدة وبين الجندي الظافر، فتقسم على الانتقام. وتتابع باقى الشخوص والكورس والغناء، فتعبر عن هذه الخواطر والرغبات، ويخطو راداميس خطوة للأمام، ويطلب من الله الرحمة للأسرى الأحباش. ويظن راداميس أن قائدهم أموناسرو قد مات، وأن الأحباش بدونه يعجزون عن فعل شيء. ويقول رامفيس - بدوره - أن مثل هذا التسامح لن يؤدي إلى غير تجدد القتال والخراب، ويستدرك ويقول أنه اذا حدثت استجابة لرجاء راداميس، فيتعين - على أقل تقدير - استبقاء والد عايدة كرهينة. ويحقق الملك رغبة راداميس، ولكنه يراعى أيضاً نصيحة رامفيس بضرورة استبقاء أموناسرو كضمان لعدم حدوث اعتداء جديد. ثم يسلم الملك بطله الصنديد جائزة النصر. ويفاجئ راداميس لأنه قد كوفىء على انتصاره بخطبته إلى الأميرة أمنريس وريثة عرش مصر^(٣٦).

إن ما يميز مشهد لحن النصر هو أن فيردى قد راع عند وضعه أن يبدأ الموكب قدومه على جملة موسيقية مشيدة على سلم لابيمول الكبير، تعزفه الفرقة الأولى من الموسيقى، وما تكاد تتوسط المسرح أمام منصة الملك حتى تدخل الفرقة الثانية تتقدم القسم الثانى من الجيش، معلنة جملتها الموسيقية على سلم موسيقى (سى كبير).

مسكين أموناسرو، فقد وقع في ميدان الأسر، وها هو الآن يقف أمام فرعون يندب حظه في لحن ملىء بالأسى، وبطلب منه العفو ومنحه حرية الحياة. وبصدد العناصر

الهارمونية التي ادرجها في مارش النصر فقد استعان بطريقة الهارموني الكلاسيكية واستعمل الاكوردات السابعة على خامس درجة مع الانتقال بمهارة من السلم الأساسى الذى بدأ به اللحن إلى السلم القريب له، وهو (صول صغير). بالإضافة على ذلك، نلاحظ أن الفكرة الثانية للحن والتي شيدت على مقام سى كبير تختلف عن الأولى من حيث إضافة بعض عناصر الكنتر بوان التي أكسبت اللحن جمالاً فوق الجمال، ويتطور المحفل إلى مشهد رائع، يمتاز ببداية الفكر ومبتكرات العقل، تظهر فيه أنواع الرقصات البديعة، ذو طابع يميل إلى الشرق وشاعريته، وكأننا غارقون في بحر من الطرب وسحر النغم^(٣٧).

الفصل الثالث:

أما شخوص الفصل الثالث فهم على التوالي: رامفيس، وأمنريس، وعابدة، وأمونسرو، وراماميس، وكورس الكاهنات خارج المسرح، وتمضى فترة من الوقت. والوقت ليلا خارج المدينة بالقرب من شاطئ النيل، والقمر ساطع، ويقع معبد صغير لعبادة ايزيس وسط الأعشاب والصخور، وتغنى الراهبات أغنية دينية^(٣٨).

الليلة هي السابقة لزواج أمنريس وراماميس. تظهر أشجار النخيل تحف بالنيل على امتداد شاطئيه^(٣٩)، وتترأى على بعد متلائنة في ضوء القمر. وفى أحد جانبي النيل وعلى هضبة من حجر الجرانيت يوجد معبد إيزيس الذى تسمع داخله ترنيمات الكهنة رجالاً ونساء. وينساب قارب متجهاً إلى الشاطئ وبه رمفيس ليتقدم أمنريس إلى المعبد لتصلى لإيزيس في الليلة السابقة لزوجها، وفى معيتها عدد كبير من الحرس والنساء المقنعات. ينصرف الجميع إلى داخل المعبد فتأتى عابدة في قناع سميك لتقابل راماميس سراً، وهى تتاجى نفسها بما اعتزمت عليه. إنها ستقذف بنفسها في النيل إذا

تحول عنها رداميس وودعها^(٤٠). ويغلب عليها حبها لوطنها فتغنى أغنيتها الفردية العظيمة "يا وطنى... لم أراك مرة أخرى"^(٤١) Oh patria mia، mai più ti rivedrò فيظهر حنينها الشديد لوطنها، وتتغنى فيها بوطنها الجميل "الذى تخشى أن لا تراه ثانية". وبغته تشعر بالفزع عند دخول والدها أموناسرو، الذى كان يرقب الأحداث ويدبر مخططه. فهو يعرف أن ابنته مفتونة براداميس، وأن منافستها في حبه هي الأميرة أمنريس. الا أن هناك مخرجًا من هذا المأزق - كما يرى أموناسرو . انه مخرج يحقق لها السعادة، بالحصول على راداميس. كما أنه سيساعد على عودتها إلى وطنها. فقد أعادت الحبشة التسلح وأصبحت على أهبة الاستعداد لغزو عدوتها مصر. والنصر مؤكد للأحباش هذه المرة، اذا وفق أموناسرو في معرفة الطريق الذى ينوى الجيش المصرى السير فيه للوصول إلى أرض المعركة. وسيقود راداميس جيش مصر، وهو يحب عايدة، ويثق بها^(٤٢).

فتتكلم الفتاة الشابة في فزع كبير من مجرد التفكير في خيانة حبيبها ويغضب أبوها غضبًا شديدًا من رفضها، ويردها عنه بعنف وهو يصف هجوم المصريين وتخريبهم بلاد أثيوبيا. ثم هو يطرح ابنته أرضًا غير عابىء بتضرعاتها إليه، بل يصيح بأنها ليست ابنته إنما هي جارية عند الفراعنة. وتنهض عايدة في ببطء وتقف على قدميها في هدوء، وترضى بأن تفعل ما يأمرها به والدها. وفى لحن جميل يضمها والدها إلى صدره طالبًا منها أن تفكر في الخدمة الجليلة التي ستؤديها إلى بنى وطنها. ولكن عايدة وقد شملتها الحيرة تنتهد تنهدًا خفيًا عميقًا. لقد تمثلت لها التضحية العظيمة المقدمة عليها، إنها ستكون الضحية في سبيل حبها لوطنها. وبينما هي سابعة في حيرتها يرى والدها حبيبها رداميس قادمًا فيترك ابنته بعد أن يوصيها وصية أخيرة بأن تنتشج^(٤٣).

ويسعد راداميس عندما يرى عايدة فأظهر لها فرحه الشديد برؤيتها مرة ثانية ويؤكد لها أن كل شيء سيصبح على ما يرام، فلو بقيا في مصر، فإن الأميرة أمنريس ستنتقم منها وتحطم كل شيء، وعلى هذا فلم يبق أمامهما إلا طريق واحد: أن يهربا سوياً إلى بلد يحيان فيه للحب وحده، وينسيان باقى العالم^(٤٤)، وتعبّر عن هذه المعانى ثنائية "ستري الغابات المحنطة" Rivedrai le foreste imbalsamate^(٤٥)، ويتردد راداميس بادىء ذي بدء، ولكنه سرعان ما يقبل الهروب برفقة عايدة، ويكشف عن سر الطريق الذى سيجتازه برفقتها. وعندما سمع أموناسرو ما يبتغيه خرج من مخبئه، وعرف راداميس المذعور بهويته. وتحاول عايدة تهدئة راداميس، الذى أدرك فداحة الخطب والخيانة التي سيق إليها. ويحث أموناسرو العاشقين على الهروب معه، وفجأة تظهر الأميرة أمنريس، التي أقلقها - فيما يحتمل - الضجيج في الخارج، فتصيح في وجه البطل التعس^(٤٦): خائن! Traditor!^(٤٧)، ويحاول أموناسرو طعن أمنريس. ولكن راداميس يعترضه، ويدعو عايدة ووالدها إلى الإسراع في الهروب، ويستسلم لرامفيس الذى ظهر على المسرح الآن^(٤٨).

الفصل الرابع:

جاء اليوم الذى سيحاكم فيه راداميس بتهمة الخيانة. وفى هذا اليوم وقفت أمنريس في الطريقة التي تؤدى إلى الزنزانة المسجون فيها راداميس، تنتظر رؤيته لحظة أن يمر عليها ومعه الكهنة الذين سيحاكمونه. ومن هذه الطريقة نفسها تستطيع رؤية ما يجرى داخل قاعة المحكمة. ثم تقوم بآخر محاولة لإنقاذ حياته فتأمر الحرس بإحضاره إليها^(٤٩).

وعندما يصل راداميس تعرفه الأميرة بأن مصيره معلق في الميزان، وتحاول التماس العفو من الملك، ولكن راداميس يدفعها بعيداً، ويقول أن نواياه طيبة، ولكنه على استعداد لتلقى العقوبة نظير افشائه سرا عسكرياً. ويعلق على التماس أمنريس العفو عنه، بأنه لم يبالي، ولم تعد لديه أسباب تدعوه إلى التمسك بالحياة، فلقد ذهبت عايدة. ولقد عزل من منصبه، ولربما تكون الأميرة قد قتلت الجارية، فما قيمة الحياة التي ستمنح له في المقابل. وتتفى أمنريس اتهامه لها بقتل عايدة، وتقول أنها تعرف أن أموناسرو قد مات، أما عايدة فقد اختفت وحسب، ولم يسمع عنها أي شيء حتى الآن. وإذا تعهد راداميس بنسيان هذه الفتاة، فإنها ستتقذه. ويرفض راداميس في فتور، ويقول أنه قد أصبح جاهز للموت، وينقلب افتتاح أمنريس به إلى بغضاء، وتقول للبطل أن قتله سيكفر عن الدموع الغزيرة التي سألت منها في سبيله، فيرد راداميس بأنه لا يخشى شيئاً أكثر من عطفها عليه، ويساق خارج القاعة، فتنهار أمنريس باكية، ويعبر الكهنة المسرح واحد تلو الآخر، وتغضب أمنريس وتلوم نفسها لأنها كانت سبباً في المصير الذي ينتظر أمنريس^(٥٠).

وتبدأ المحاكمة القصيرة: فيوجه كبير الكهنة التهم إلى راداميس وهي أولاً أنه ترك المعسكر قبل المعركة بيوم، ثانياً أنه خان بلاده وملكه وشرفه. وكان الكهنة يطلبون من راداميس عقب كل تهمة أن يبرىء نفسه. ولكنه لم يدافع عن نفسه بل لم يلفظ بكلمة وساد جو المحكمة صمت رهيب مكن من سماع دق خفيف محزن على الطبول ونداء يئس من أمنريس موجه إلى الآلهة لينقذوه^(٥١).

ثم تنطق الكهنة وعلى رأسهم رمفيس بالحكم: بما أنه قد ثبتت الخيانة على راداميس فسيدفن حياً تحت مذبح الإله الذي لم يرع راداميس كرامته. ثم يخرج الكهنة وأيديهم مغلولة فوق صدورهم وهم ينادون "يا خائن"^(٥٢)، ويكرر الآلهة الاتهام، ولكن

راداميس يرفض الدفاع عن نفسه، ويحكم عليه بالدفن حيا لكي يموت. وتلعن أمنريس الكهنة وقلباها ينضح بالمرارة. ولكنهم لا يباليون بها، ويخرجون من المسرح في نظام رصين، متبوعين بالأميرة الشاردة^(٥٣).

ويأتي المشهد الأخير ويظهر مكانان أحدهما في مستوى أعلى من الآخر. أما المكان الأسفل فهو غرفة صغيرة مظلمة سيق إليها راداميس ليواجه الموت القاسي. والثاني فوق هذه الغرفة وهو عبارة عن مدخل لمعبد الإله فولكان وبه تماثيل ضخمة تمثل أوزيريس يتلأأ ضياء. ثم يأتي كاهنان ليضعا الحجر الذي سيغطي فتحة الغرفة المظلمة والتي أدخل فيها راداميس. ويستسلم راداميس لمصيرة ولا يأمل أي شيء سوى بقاء عايدة على قيد الحياة، تنعم بالسعادة والهناء، دون أن تعرف المصير الذي آل إليه، ويرى راداميس ظلا على جدار القبر. انه ظل عايدة التي اختبأت قريبة منه حتى تموت معه، وفي الدور العلوى نسمع الكهنة وهم ينشدون ترانيمهم في وقار وتؤده. ويحاول راداميس عبثاً دفع الحجر الذي يسد القبر، ويفق، ويسلم أسفا بحتمية موته هو وعايدة^(٥٤)، ويغنيان ثنائية " وداعاً أيتها الأرض؛ وداعاً يا وادي الدموع"^(٥٥) O terra addio; addio valle di pianti ecc. وفي الدور العلوى، نرى الأميرة أمنريس مرتديه ثياب الحداد، وترتمى على الحجر الذي يسد فتحة القبر. ثم نسمع صوتها وهي تبتهل وتنشد المغفرة لروح راداميس، ونسمع هذا الابتهاال ممتزجاً بنغم ثنائية الدور السفلى، وتموت عايدة في أحضان راداميس وتسدل الستار وتنتهى الأوبرا^(٥٦).

من خلال العرض التحليلي السابق لفصول أوبرا عايدة يمكن القول أن مفهوم الجميل الجليل^(*) بالمعنى الكانطى قد تجسدا بشكل كبير، وذلك من خلال رؤيتنا لفصول العمل في مجملها، وكذلك من خلال رموز وعلاقات وشخصيات هذه الأوبرا

وأماكن تنفيذها، وكذلك هالة الطابع الموسيقى الملهم الذى شكل تفاصيل هذا العمل بكل ما يحمله من معانى جميلة وجليلة وحوارات غنية تحمل ملامح إنسانية راقية.

لكن رغم ملامح الجمال في هذه الأوبرا إلا أنها في تصورى عمل جليل أكثر منه جميل بالمعنى الاستاطيقى لمفهوم الجمال، حتى لو أن هذا العمل يحمل جماليات الحوار والمتعة والحيرة والتناقض والعديد من القيم بين شخوص العمل من بدايته وحتى نهايته داخل حكايات فصول الأوبرا الأربعة.

فبالإضافة إلى الجمال الذى نراه داخل هذه الأوبرا بالطبع والذى تحتويه حكاية أوبرا عايدة، هناك الجلال، والجليل (يترجم أحيانًا بالسامى أو الرفيع: sublime) وهى مقولة كان أول من أدخلها عالم الجمال الإنجليزي إدموند بيرك Edmund Burke (1729-1797)، الذى يرى أن "الجليل" هو كل ما من شأنه أن يثير في النفس مشاعر الرهبة والخطر والرعب والسمو، خلأفًا "للجميل" الذى يغمر الأعصاب بالعذوبة والهدوء والمشاعر الناعمة اللذيذة: كانط أيضا يميز بين الجميل والجليل ويرى أن الفرق بينهما يكمن في كون الجليل يتجه نحو الأخلاق، فلا يمكن إدراكه من دون ربطه بميل في الذهن مشابه للميل الأخلاقى، في حين يتجه الجميل نحو الخيال في تلاعبه الحر بالصور^(٥٧).

وهكذا فالجلال لا يكمن في أي شيء في الطبيعة، بل فقط في أذهاننا، بقدر ما نشعر بوجود يعلو على الطبيعة في داخلنا، وبالتالي على الطبيعة خارجنا أيضًا (بقدر ما تؤثر فينا). وبالتالي فكل ما يبتعث فينا هذا الشعور، الذى يشمل قوة الطبيعة التي تحرض فينا قوانا الخاصة (وإن يكن على نحو غير مناسب) يسمى جليلاً، و فقط من خلال التسليم بهذه الفكرة وعلاقتها بنا نستطيع أن نكون قادرين على التوصل إلى فكرة الجلال عن ذلك الوجود الذى يولد فينا احترامًا داخليًا ليس فقط من خلال قوته، التي يكشف عنها في الطبيعة، بل أكثر من ذلك من خلال القدرة الموضوعة في داخلنا

للحكم على الطبيعة دون خشية والتفكير بمساعنا باعتباره جليلاً قياساً بها^(٥٨).
و قد نصف "الجليل" على النحو الآتي: إنه شئ (من أشياء الطبيعة) في عملية تمثله يُدفع العقل إلى حسابان ما سيتحقق من الجواهر فيبدو و كأنه نوع من تمثل للأفكار. ففي حالة الجليل، يقوم العقل حقا، إن جاز القول، بعمل يفوق ما يقوم به عند تمثله للجمال. و مع أن كليهما يبعث السرور فورا، إلا أنهما حين يجري إدراكهما للتو، تقوم القصدية الإصطلاحية بلفت الإنتباه على الفور تجاه التوافق القائم بين التخيل و الفهم، على حين لا يعد إتساع الطبيعة بمظاهرها المرعبة إلا نوعا من مادة خام بإمكان التخيل والعقل "إستعمالها" للقيام بالفعاليات التي يستعرضان بها لا تكافؤهما. فالحكم هنا أكثر سلبية تجاه الجمال. و مع ذلك، يعد حكم الجليل كليا. و هذا يعني إننا حين نقول أن الشلال جليل، فإننا نعني بأنه بالإمكان إستعماله على ذاك النحو من لدن أي إنسان يمتلك "عقلا نظريا أو عقلا عمليا". و هكذا نرى أن ثمة فرق منطقي مهم بين أحكام الجمال و أحكام الجليل. فالجمال يزعم وجود رابطة جوهرية و ضرورية بين الشئ و المتعة الجمالية المتجردة، بحيث أن المرء الذي يدرك الشئ كما ينبغي سيحس بالضرورة بتلك المتعة، في حين يزعم حكم الجليل وجود رابطة شرطية أو كامنة ما تزال تحتفظ ضرورتها غير المباشرة. و هذا يعني من جانب آخر وجود حقيقة ملحة. و هي أنه إذا كان بالإمكان إستعمال شئ من لدن إنسان عاقل فرد لإستثارة الإحساس بعظمة العقل إي لإستثارة الإحساس بعظمة العقل أو لإستثارة القدر الأخلاقي للإنسان، فبالإمكان، إذًا، إستعمال ذاك الشئ بحرية من لدن جميع من يجهز نفسه للأمر كما ينبغي. و لكن، ليس بالضرورة أن يجري إستعماله على هذا النحو من لدن الجميع. ففي حالة الجمال يوجد، إذًا، عند كانط وجهتان للمناظرة. و هذا يعني أن عليه أولاً أن يكشف، بالتحليل، ما تتطوي عليه دلالة الحكم الجمالي، ومن ثم عليه بعد ذاك المضي لإثبات ضرورته القبلية، لكي يرينا، ببرهان متعال، وجود رابطة ضرورية بين الجمال و

المتعة الجمالية. و تسمى المناظرة الثانية بـ"الإستدلال على الأحكام الجمالية المحض". ثم يلتفت كانط بعد ذلك الى المهمة تلك، فيقول أن لا حاجة لإستدلال من هذا النوع للوصول الى الجليل. و ذلك، لعدم وجود صلة ضرورية مباشرة بين تحليل الجميل و الجليل. فعندما يكون التحليل قد أظهر (لكونه يفكر بأنه يفعل ذلك) بأن كل ما هو أساسي للجليل موجود بالضرورة عند جميع الكائنات العاقلة، لا يعود ثمة ما هو إضافي بالإمكان القيام به، أو نحتاج للقيام به، لتبرير الزعم الطامع بمصادقية كلية^(٥٩).

إن فكرة الجليل تسيطر في ضوء ما سبق وفي إطار قراءة لنقد ملكة الحكم عند كانط وتفرقة بين الجميل والجليل على عمل أوبرا عايدة من بدايته لنهايته، فأوبرا عايدة يمكن وصفها بأنها حدوته الحب المستحيل أو إن جاز التعبير الحب المطلق التي تبدو في ظاهرها مثل "روميو وجوليت"، وحواديت الحب الأخرى المعروفة ومع ذلك ربما تكون الأولى التي وضعت "الوطن" بصورة مباشرة كطرف آخر في معادلة "الحب" وهو ما يفرض علينا أن نفحص مشاعرنا لنعرف ما تعنيه كلمات مثل "الحب" و "الوطن"، وهل الوطن فقط تلك الأرض التي قطفنا فيها أزهارنا الأولى (كما يقول راداميس)، أم أن الوطن ما هو إلا حدود ومصالح في حالة تغير وسيولة دائمة؟، إن الحب وحده هو الذى يستطيع أن يعيد للوطن السياسى إنسانيته، ويقوم بتصحيح الخلل الذى تحدثه فيه قوى المصالح والتوازنات السياسية الراهنة^(٦٠).

ثالثاً: مشاهد وأماكن وعلامات شكلت أوبرا عايدة^(١):

﴿ترجمه اللعبة المسماة باسم﴾
عايدة
 وهي قطعة تياتر من نوع الأوبرا المعروفة باسم الأوبرا
 (أي التصوير لمخارجة تاريخية شهيرة) تشتمل على مناظر رهبه
 ومرآة منفرجه يغلفها الغاي موسيقية مطربة
 متوزعة على ثلاثة فصول وسبعة مناظر
 تأليف للمم غير لفسوني ونويع الاوسنه ويردى
 مصنفة
بامر سعارة خلد بومصر
 لتفصد تصويرها في تياتر والاويره
 بمصر القاهره
 وقد حصل اللعب بها بالفعل في اللعب المذكور في موسم سنة ٧٢٥٧١
 تعريب
 العبد الفقير ابى السعود أفندى
 محرر صحيفة وادى النيل

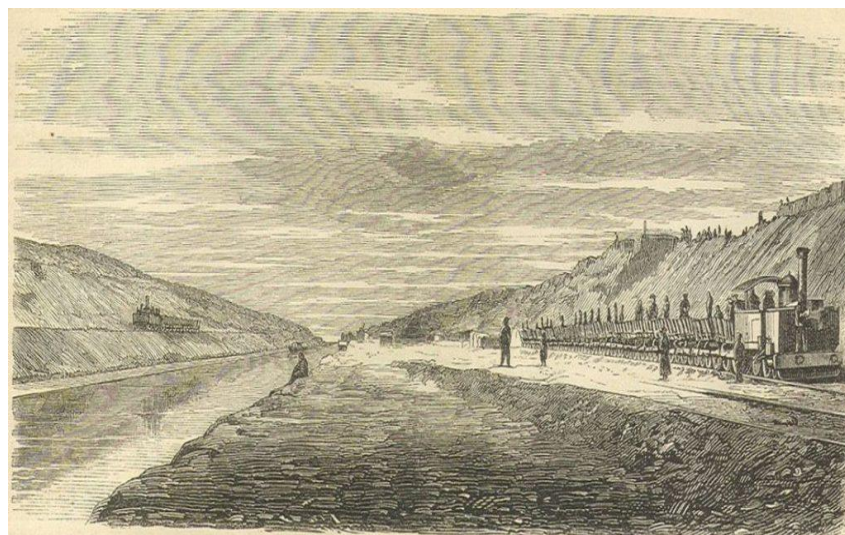
شكل (١) إعلان عايدة في موسم ٧١-١٨٧٢.

Fig. 1 Pubblicità dell'Aida nella stagione 71-1872



شكل (٢) مسرح الأوبرا بالقاهرة

Fig. 2 Il Teatro dell'Opera del Cairo



شكل (٣) صورة لقناة السويس أثناء بناءها

Fig. 3 Una immagine del Canale di Suez durante la sua costruzione



شكل (٤)

صورة لأنطونيو باريزي

Fig. 4 Una immagine di Antonio Barezzi



شكل (٥)

لوحة لكامل دي لوكل عام ١٨٩٥

Fig. 5 Un ritratto di Camille du Locle del 1895



شكل (٦)

لوحة فوتوغرافية لعالم الآثار أوجست مارييت

Fig. 6 Un ritratto fotografico dell'archeologo Auguste Mariette



شكل (٧)

صورة مؤلف نص أوبرا عايدة أنطونيو جيسلانزوني

Fig. 7 Una immagine del librettista Antonio Ghislanzoni



شكل رقم (٨) أوجست مارييت, ورسم ملابس الملك للعرض العالمي الأول لفيلم عايدة في القاهرة

Fig. 8 Auguste Mariette, bozzetto per il costume de Il Re per la prima assoluta di Aida al Cairo



شكل (٩) رسم تخطيطي لمشهد الانتصار في العرض العالمي الأول لفيلم عايدة في القاهرة،

مصمم الإنتاج إدوارد ديسبليكن

Fig. ٩ Bozzetto per la Scena del trionfo alla prima assoluta di Aida al Cairo. Scenografo Edouard Despléchin



شكل (١٠) صورة لجوزيبى فيردى أثناء إجراء العرض الأول لفيلم عايدة في باريس عام ١٨٨٠

Fig. 10 Un ritratto di Giuseppe Verdi mentre dirige la prima di *Aida* a Parigi nel 1880



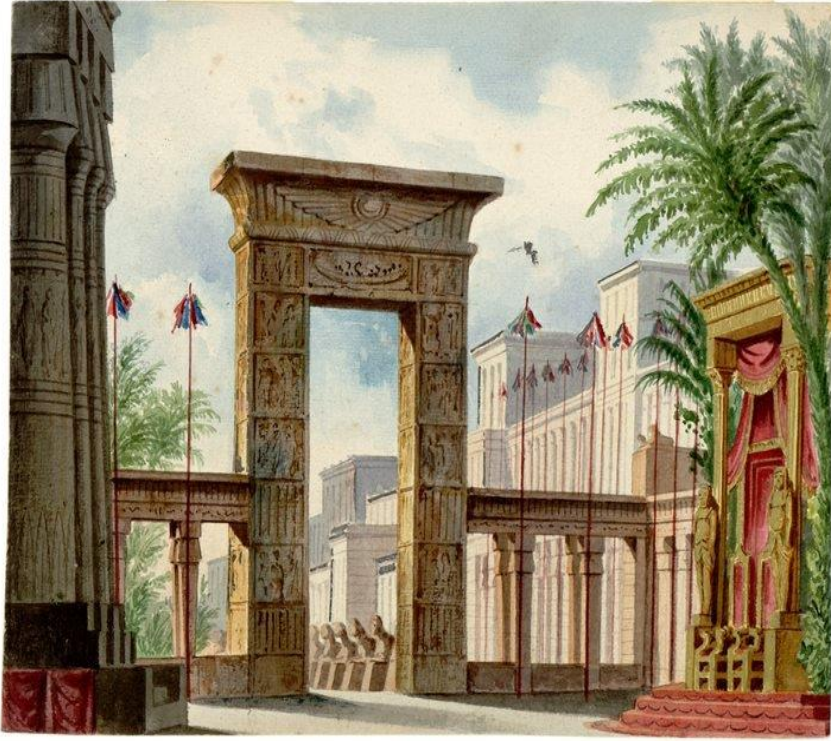
شكل رقم (١١) الملصق الخاص بمعرض أوبرا عايدة الأخير بمدينة تورينو ١٧ مارس ٢٠٢٢
La locandina dell'ultima mostra *Aida* a Torino il 17 Marzo 2022



شكل رقم (١٢)

رسومات من أزياء عابدة مكتوب في أعلاها الأسماء التالية على كل صورة (أمنريس-
عابدة- والثالث أعتقد أنه راداميس)

Bozzetti costumi AIDA (Amneris, Aida, Radames)



شكل رقم (١٣)

صور لأوبرا عايدة من العرض الأول بميلانو (الصورة من المتحف المصرى بتورينو)

Fig. 13 Scenografia AIDA per la prima di Milano (immagine dal Museo Egizio a Torino)



شكل رقم (١٤)

صور لأوبرا عايدة من العرض الأول بميلانو (الصورة من المتحف المصرى بتورينو)

Fig. 14 Scenografia AIDA per la prima di Milano (immagine dal Museo Egizio)



Caffè Pedrocchi, dove si trova la Sala Egizia, Città di Padova,
Italia, la ricezione dell'arte e la bellezza egizia

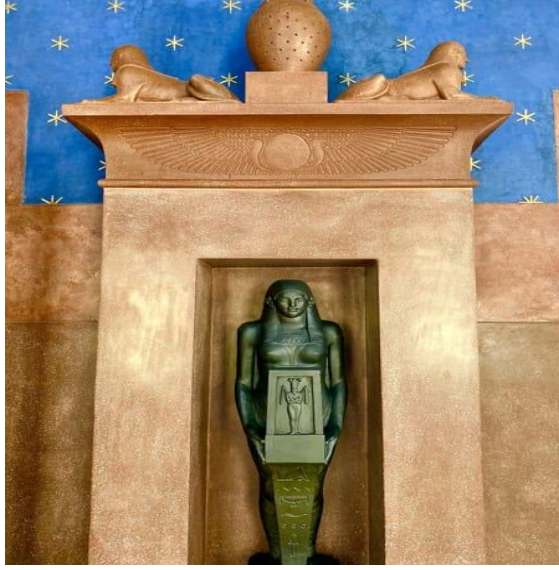
مقهى بيداروكى، حيث توجد بداخله الصالة المصرية، مدينة بادوفا، إيطاليا
استلهام الفن والجمال المصرى القديم



الصالات المصرية في مدينة بادوفا مقهى بيداروكى

استلهام الفن والجمال المصرى القديم

La Sala Egizia, Caffè Pedrocchi, Città di Padova



Sala Egizia a Padova

استلهام الفن والجمال المصرى القديم

الصالة المصرية في مدينة بادوفا



Il disegno del tetto nella Sala egizia a Padova

رسم السقف في الصالة المصرية في بادوفا

من الواضح تأثرهم بالموسيقى المصرية القديمة ويوجد رسم "القيثارة المصرية"

استلهام الفن والجمال المصرى القديم

كما يوجد اسم المؤلف الموسيقى الايطالى جواكيى روسينى في اللوحة(*)



Una parte dalla Sala Egizia a Padova

جزء من الصالة المصرية بمدينة بادوفا
استلهام الفن والجمال المصري القديم



Una parte della sala egizia a Padova

جزء من الصالة المصرية بمدينة بادوفا
استلهام الفن والتراث المصري القديم

رابعًا: أوبرا عايدة من وحى مصر:

أراد الخديوى إسماعيل ابتكار أوبرا مصرية صميمة ليس فقط فى قصتها، ولكن أيضًا فى إخراجها، فكلف "أوجيست مارييت" عالم المصريات الفرنسى - بإعداد قصة مستمدة من تاريخ مصر القديم، تضاهاى ما تقدمه الفرق العالمية على مسرح دار الأوبرا الخديوية التى افتتحها فى أول نوفمبر عام ١٨٦٩م. اختار الخديوى "جوزيبى فيردى" لعمل الموسيقى، وقام الشاعر "أنطونيو جيسلانزوني" بترجمة النص الفرنسى الذى أعده "كميل دى لوكل"، وقام مارييت باختيار أعظم صناع الديكور والملابس - فى باريس - لتنفيذ المناظر الفرعونية والأزياء، وكان المسئول عن كل ما يتعلق بإنجاز أول أوبرا استعراضية فخمة لفيردى. وقد لقي عرض القاهرة نجاحًا عالميًا. وأصبحت أوبرا عايدة أكثر أوبرات "فيردى" شعبية، وسعى مؤلف الكتاب إلى إعادة تاريخ هذا الحدث الفريد من تراث مصر الثقافى، وإلقاء الضوء على فترة احتلت فيها مصر مكانة مرموقة بما ساهمت به لتقديم عمل فنى إبداعى كبير فى مجال الأوبرا الاستعراضية^(٦٢).

وتعتبر أوبرا عايدة من الأعمال المسرحية الإنسانية التى تناهض الحرب. وتبرز التعارض أحيانًا بين مشاعر الفرد وحكم المجتمع. وقد أراد "مارييت" أن يوضح الصراع بين السلطة الزمنية التى يمثلها الملك فرعون، والسلطة الروحية التى يمثلها رجال الدين أو الكهنة. وتجسد أوبرا عايدة الصراع بين مشاعر الحب والواجب تجاه الوطن. لقد نشأت أوبرا عايدة من التقاء ثلاث مقومات كفلت لهذا العمل الفنى من العرض الأول نجاحًا لم يضعف منذ أكثر من قرن، وهذه المقومات هى: علم المصريات فى السيناريو، وإبداع موسيقى فيردى، والولع فى الإخراج الذى حاول إعادة حياة مصر القديمة من خلال الديكور والأزياء^(٦٣).

إن الهدف من كتابة تاريخ نشأة أوبرا عايدة هي إحياء واستلهام تراث مصر الثقافى وإلقاء الضوء على فترة احتلت فيها مصر مكانة مرموقة يفد إليها الفنانون من أوروبا لتقديم عروضهم فى دار الأوبرا. ولا يمكن أن يغيب عن عشاق الأوبرا أن هذه الأوبرا مصرية فى قصتها وإخراجها استجابة لأوامر الخديوى إسماعيل الذى أراد تقديم عمل فنى أثرى مصرى تحملت مصر نفقات إخراجها، وقام بإنجازه أوجيست مارييت عالم المصريات الفرنسى وشاركه بوالينو درانيت بك ، مدير المسارح الخديوية^(٦٤).

لقد كانت من أهم اكتشافات مارييت سراديب السيراييوم بمدينة منف عام ١٨٥١م، وله مؤلفات هامة عن أبيدوس، وندره، والدير البحرى، وميدوم، وقد نال ثقة سعيد باشا الذى عينه مديرا لمتحف بولاق فى عام ١٨٥٨م، نواة المتحف المصرى بالقاهرة، كما قام مارييت بدور هام فى عهد الخديوى اسماعيل باشا، الذى أعطى اهتمامًا بالغًا بالتقيب والحفاظ على الآثار. وقام بإعداد المعرض الدولى بباريس عام ١٨٦٧م. وكلفه الخديوى بكتابة دليل رحلة المدعوين لزيارة آثار مصر بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩م، وقد ترجمه عباس أبو غزالة إلى اللغة العربية، وصدر عن المركز القومى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، عام ٢٠٠٧م، ويعتبر هذا الكتاب توثيقًا لحالة الآثار، والاكتشافات التى تمت فى ذلك الوقت. وقد أدرك مارييت أهمية الصور، ونشر كتابه "مصر فى نظر مارييت L'Egypte de Mariette: عام ١٨٧٨م. ونتيجة لما قدمه من خدمات فى مجال الحفاظ على آثار مصر استطاع مارييت أن ينال ثقة الخديوى الذى كلفه بكتابة قصة مصرية لتقديمها على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة. وقام فعلا بكتابة سيناريو قصة أوبرا عايدة. واختار الخديوى بنفسه الموسيقار جوزيبى فيردى، وقام الشاعر أنطونيو جيسلانزوني بترجمة الأوبرا إلى اللغة الإيطالية^(٦٥).

كان لفرنسا دور جوهري فى خلق هذا العمل الفنى، ويوجد فى مكتبة دار الأوبرا بباريس أصول تصميمات ملابس وديكور عرض أوبرا عايدة بالقاهرة عام ١٨٧١.

وتشمل أربعًا وعشرين لوحة مائية، وأربعة نماذج ديكور صمم رسمها مارييت وأهداها ابنه الفريد مارييت ٨ يوليو ١٩٢٥، إلى مكتبة متحف دار الأوبرا بباريس. كما يوجد بين مقتنيات هذه المكتبة ثلاثة عشرة لوحة رائعة وقع أسفلها هنرى دى مونتنو ونفذاها حسب توجيهات وتحت أعين عالم الآثار المصرية، ونجد فى هذه المكتبة ما يقرب من خمس وسبعين لوحة من الدراسات الفنية التى أعدها الرسام أوجين لاكوست لعرض عايدة على مسرح دار الأوبرا "جارنيه" بباريس فى عام ١٨٨٠ ، والتي تؤكد مدى التواصل بين الفنانين^(٦٦).

كان على مارييت أن يتأمل - قبل رحيله إلى باريس - وبمزيد من الدقة - روائع الحضارة المصرية القديمة، فتحرك بباخرته النيلية إلى مدينتى الأقصر وأسوان، وكانت رحلة مارييت إلى الصعيد حيث "فيله"، جزيرة الحب والأساطير التى اشتهرت بعبادة إيزيس، وهى من أهم مصادر مارييت فى تصميمات مناظر عايدة، خاصة فى الفصل الثالث^(٦٧).

لقد بذل مارييت مجهودًا كبيرًا لتوثيق أماكن تتناسب مع أحداث القصة، فقد وجد: "فى عايدة مجالًا استأثر بكل خياله حين أراد تقديمها فى إطار يليق بموضوعها ، لقد خاض فى ذلك حتى بلغ جزيرة فيله التى أحكم تصوير ما حبتها الطبيعة به من مناظر، وما أضفته عليها الأمجاد القديمة من مآثر، مفترضًا أنها المكان الذى تجرى فيه بعض أحداث الرواية. وطوال ستة أشهر كاملة كان شاغله الشاغل هو جمع العناصر التى يقيم عليها تصميماته ونماذجه، ولتكون المرجع فى صنع الأثاث والأزياء والأسلحة والحلى، وكافة ما تحتاجه أعمال الإخراج من أدوات مسرحية مكملة (إكسسوار)، وذلك فى شتى مصادرها ومواقعها فوق حوائط المعابد، وداخل المقابر، وفوق التماثيل والأعمدة، وبين كنوز متحف بولاق"^(٦٨).

ويمثل مارييت علامة بارزة في تاريخ علم المصريات، فقد ترك بصمته على الآثار من حيث اكتشافاته العديدة، وموقفه الذى لا ينسى من منع إهداء الآثار إلى أوجينى، إمبراطورة فرنسا، وتكريما لخدماته لمصر منحه الخديوى إسماعيل لقب الباشا. وتوفى وتم نقل جثمانه من بولاق ليوضع فى حديقة المتحف المصرى بالقاهرة، وكتب على قاعدة تمثاله : "تخليدًا لذكرى مارييت باشا، واعترافًا بخدماته"^(٦٩).

وقد بدأت علاقة فيردى بمصر حينما طلب الخديوى إسماعيل منه تلحين نشيد افتتاح دار الأوبرا الخديوية، واعتذر فيردى بسبب كثرة انشغاله، وأضاف بأن ليس من عادته تأليف موسيقى للمناسبات. ورغم هذا الاعتذار أو الرفض، فقد تم افتتاح دار الأوبرا المصرية بعرض أوبرا "ريجوليتو" لفيردى، بالإضافة إلى رقصة باليه "جرازيلا"، وبعد ما يقرب من عام بعد افتتاح قناة السويس، طلب الخديوى من فيردى تأليف موسيقى أوبرا عايدة، وكان قد عرف عن العمل بعد أوبرا "دون كارلو" التى لم تحقق النجاح المرجو^(٧٠).

ولم يقتصر دور فيردى على التوزيع الموسيقى ، فقد شارك جيسلانزوني فى صياغة الشعر حرصًا على أن تتفاعل الكلمة مع النغمة، وأن توضح المسرحية الموقف الدرامى دون الخضوع لمتطلبات الوزن والقافية، وتبرز المراسلات المتبادلة بين فيردى والشاعر جيسلانزوني بعض التعديلات التى أدخلها فيردى على النص الشعرى، وأيضًا على بعض المشاهد المسرحية^(٧١).

أراد فيردى تقديم عمل فريد ومتميز مزج فيه بين التقاليد الموسيقية للأوبرا الإيطالية، مع الإتجاه بعبقرية نحو الأوبرا الكبيرة الفخمة، فجمعت أوبرا عايدة بين الأوبرا الاستعراضية والدراما الإنسانية الحميمة. وكان موضوع الرواية يتطلب دراسة الموسيقى المصرية القديمة أو موسيقى الشرق، ولم يتمكن الموسيقى الايطالى - فعلا - من تلك الدراسة، ولكنه استطاع بعبقرية أن يقدم عملاً موسيقيًا مليئًا بالألوان

المختلفة، يجمع بين الخبرة والطابع الشرقي، وذلك بعد أن شارك جيسلانزوني في كتابة الشعر لمراعاة الحكمة المسرحية في القصة. وتساهم دراسة الموسيقى على الوقوف على قدرات ذلك الموسيقى الكبير، والذي استطاع أن يصوغ أحيانًا عبرت عن مشاعر الشخصيات الرئيسية طوال أحداث القصة^(٧٢).

وإذا تحدثنا عن موسيقى عايدة، فإننا سنقول أن فيردى لم يدرس الموسيقى المصرية قبل قيامه بوضع موسيقى عايدة، وكما يرى أحمد حمدى محمود "ولو كان فيردى ألمانيا لرأى لزماً عليه القيام بذلك!". وكان أهم ما عنى به فيردى هو صدق ما يرى على المسرح. وقد قام مريت بك - وهو من الثقات - بتتويره بالقدر الكافى في هذه الناحية. ولكنه لم يعن بتعريفه بطابع الموسيقى الفرعونية، أو ربما لم يكن قادراً على إفادته، لقله درايته بها، ولافتقاره إلى الأدلة التاريخية، وقد يرجع الأثر القريب من الطابع الشرقى في موسيقى مشهد التعبد مثلاً إلى براعة فيردى في التناول الأوركسترالى والهارمونية، واجادة تأليف الفواصل الموسيقية، ووضعها في مكانها المناسب. وتتميز عايدة بما فيها من تباين بين روح الآيات المختلفة. ولم يكتف فيردى بإحداث تباين بين الفصول، كما فعل في الفصل الأول، ولكنه حقق التباين بين المشاهد أيضاً حيث كانت الموسيقى تتحول في سرعة الميلوديات الليريكية التي تشيد بجمال الحبشة إلى الجمل القاتمة التي يصف أموناسرو من خلالها كيف تمزقت بلاده من أثر الحرب. ويظهر التباين أيضاً في خلفية الآلات النحاسية التي صاحبت أنشودة حب راداميس لعائدة، وتصميمه على خطبتها بعد انتصاره الوشيك"^(٧٣).

لقد قدم فيردى عملاً مبدعا حيث كتب فى أول عرض بالقاهرة مقدمة أوركسترالية قصيرة تبرز المشاعر المتناقضة فى قصة عايدة، وكانت تمثل صفحة

رائعة من العمل الفنى الموسيقى والدرامى، وحل محلها افتتاحية فى العروض التالية^(٧٤).

وقد كتب أستاذ المسرح والناقد الفرنسى المعاصر برنارد دورت يقول: تتضمن أوبرا عايدة كل مقومات الأوبرا الرائعة، إذ نرى فيها النيل، والقصور بأبوابها الضخمة وأعمدتها الملونة، والنخيل وأقواس النصر"، كما استطاع أوجيست مارييت أن يقدم للعالم من خلال الملابس والمناظر أول أوبرا مصرية تعبر عن موجة الولع بمصر، والتي شهدها القرن التاسع عشر، ونذكر هنا ما أكده ماسيرو بأن مارييت قام برحلة على النيل يختار المواقع المناسبة لتحديد المكان المسرحى لأحداث قصة عايدة. ويرجع نجاح هذه الأوبرا إلى مشاركة أمهر مهندسى الديكور، وتوفير المادة العلمية لهم. وقد سافر مارييت إلى باريس بناء على طلب الخديوى للإشراف على تنفيذ الأزياء والديكور، حيث نجد للجواهر والمراكب والبقرة المقدسة نماذج بمتحف بولاق، وتم رسم بعض الملابس عن نماذج بمقبرة رمسيس الثالث، أما الآلات الموسيقية - مثل البوق - فهو نموذج يشبه إلى حد كبير ما عثر عليه فى مقبرة توت عنخ أمون^(٧٥).

وتبرز لوحات تصميم الديكور وكذلك صور النماذج المصغرة مدى تأثير الآثار الفرعونية على عمل مهندسى الديكور فى العالم، ومدى سطوة ديكور وملابس عرض القاهرة عليهم. وقد سعى فيردى لنقل ما تم فى القاهرة فى عرض لاسكالا بميلانو حين طلب صورًا للمركب المقدسة: "لا يجب تغير أى شىء، لأن الإخراج (فى القاهرة) درس بعناية. قام "مارييت" بوضع معلوماته الأثرية لإخراج هذا العمل الفنى الرائع، وذلك بإعادة بناء معبد بتاح، وإعادة الحياة إلى عالم قديم، وذلك بفضل دقة البناية وتصميم الملابس. وقد قدمت آثار طيبة والكرنك وثنائق نادرة للفنانين لعمل رسوم وألوان رائعة، وتم تقليد المجوهرات والإكسسوارات عن نماذج من متحف بولاق، وإعادة تقليد حياة المصريين بكل تفاصيلها الدقيقة، ونجد ظهور الآثار الفرعونية فى العروض

الأولى فى إيطاليا وباريس. كانت سيارة المسرح بدار الأوبرا بالقاهرة عام ١٨٧١ عبارة عن لوحة فنية للآثار الفرعونية، إذ نرى عليها المسلة والأهرام. وكل فصل من فصول أوبرا عايدة يقدم مناظر من الآثار المصرية لتكون هذه الأوبرا مصرية - دون أدنى شك - كما أراد الخديوى إسماعيل، والذي حرص على أن يحتفظ بأولوية العرض، وهو الذى صمم على فكرة خلق عمل وطنى يبقى فيما بعد أحد أهم تكريات حكمه، وذلك على نحو ما كتب "درانيت" في رسالته إلى فيردى عندما حاول عرض هذه الأوبرا المصرية على مسرح لاسكالا بميلانو قبل القاهرة^(٧٦).

ولعل ما يلفت النظر فى حالة عروض أوبرا عايدة بالقاهرة أن فرنسا لعبت دورًا جوهريًا فى صنع الديكور، ولهذا السبب فإن معظم الوثائق التى تتعلق بهذا الإنتاج حفظت بمكتبة متحف دار الأوبرا بباريس، ونجد ثلاثة مصادر بالنسبة لرسم الملابس الخاصة بالعرض الأول لأوبرا عايدة على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة، وقد تم العمل بناء على طلب من الخديوى إسماعيل الذى أراد أن يقدم أوبرا مصرية وبأسلوب قديم أصيل، وإخراج يحفظ الطابع المحلى بدقة متناهية. ولما كان لابد من مراعاة كل ما هو ضرورى، وأن يتم عرض الأوبرا بأكبر قدر ممكن من العظمة والفخامة، لذلك تم عمل الديكور والملابس والإكسسوار فى باريس. والهدف تنفيذ كل ما يتعلق بإخراج هذه الأوبرا حتى يكتسب كل شيء لونه المحلى الذى لابد وأن يكون مصريًا أثرياً مطابقًا لما أمر به الخديوى من إستحداث أوبرا ضخمة فى الأسلوب القديم^(٧٧).

على أن أزياء أوبرا عايدة ليست أنيقة وفخمة فقط، بل دقيقة أيضًا، وستكون موضع إطراء أصحاب الذوق الرفيع. ويتم أيضًا تنفيذ الديكورات بسرعة. وتم عمل منظر الأهرام وتغليفه، وهو جميل، وأنا مسرور منه، وعند رفع الستار سوف يبدو أننا فعلا فى مصر " بالفعل أوبرا عايدة عندما ننظر لأى عرض من عروضها هى مصرية خالصة ويجب أن نعلق هنا على ذلك^(٧٨).

خامساً: تعقيب وتوصيات ومقترحات:

فى ضوء ما سبق تناوله داخل هذه الدراسة يمكن الوقوف على النتائج والتعقيبات والمقترحات التالية التي تم التوصل إليها:

أولاً: استلهم التراث والفن المصري القديم في العديد من الثقافات المختلفة وذلك من خلال فن الموسيقى والأوبرا، وتجسد ذلك بشكل واضح في إيطاليا، حيث نشاهد مصر حضارة الجمال والجلال من خلال قيمها الفنية والدينية والجمالية ومن خلال عمل مؤثر للغاية مثل أوبرا عايدة، تم فيها استلهم الحضارة المصرية والاستفادة من رموز مهمة بها، مثل تمثال أبو الهول والأهرامات والمعابد وزهرة اللوتس والقيثارة المصرية، لقد كان وصف مصر في هذا العمل بمثابة انتصار للأوبرا نفسها باعتمادها على الفنون والتراث المصري، ان القيم التي تتأدى بها أوبرا عايدة تجعلنا نستيقظ في هذه الآونة من تاريخنا المصري إلى الاهتمام بروح الوطنية من أجل بناء الشخصية المصرية الحقيقية، ونعيد لمصر مجدها في مجالات المعرفة المختلفة من خلال المؤرخون والفلاسفة والفنانين والموسيقيين ورجال السياسة.

ثانياً: تمثل أوبرا عايدة عملاً فنياً وفي نفس الوقت سياسياً، وذلك من خلال الجدل بين شخصياتها المتنوعة، فمن الناحية الفنية يكفى أن نقف حول مشاعر وعاطفة عايدة تجاه راداميس، والمعركة التي دارت بينها وبين أمنريس ابنة الملك المصري، هنا نجد في هذا الجدل صراع حول القيم بمعناها السلبى والايجابى مثل قيم الحب، والعشق، والحنين، والغضب، والسعادة، والأمل، على الرغم من أن القيم هنا تتضارب ولكن في النهاية جعلتنا نقف على العلامات المهمة داخل أوبرا عايدة، أما من الناحية السياسية فإن هذه الأوبرا مثلت التراث والتاريخ والفن المصري في حقبة من الحضارة الإنسانية، وكيف أن الأسرار المصرية القديمة ألهمت العالم بأسره في مجالات الموسيقى والتاريخ

والتراث والهندسة والفلك والعمارة، وكذلك في فنون الملابس والأزياء، وأهم دليل على ذلك استعادة أوبرا عايدة من فنون الملابس في مصر القديمة، ليس فقط في التاريخ القديم، بل لقد امتد ذلك إلى حياتنا المعاصرة، حيث نكتشف كل يوم كم ألهمت الحضارة المصرية القديمة مصممي الأزياء على مر التاريخ، ويكفى أن نضرب مثالا هنا بالمعرض الذى أقيم في مدينة تورينو وتوظيف الأزياء المصرية في هذا الحدث العالمى، الذى أتى لزيارته أناس من كل دول العالم، وهذا يؤكد أن الحضارة المصرية والتاريخ المصرى ما زال إلى اليوم مصدر الهام لكثير من الحضارات، حتى اليوم يمكننا أن نلاحظ استخدام أقنعة وقبعات تعود لملاكات مصر القديمة مثل نفرتيتى، كما نجد استلهام واضح لأزياء الملكة كليوباترا وأيقونات الحياة الفرعونية، كذلك نجد استخدام لحروف اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية).

ثالثاً: لعبت الفنون الموسيقية مع فنون الأداء دورا جوهرياً في أوبرا عايدة، وذلك من خلال إعادة اكتشاف صورة مصر الفرعونية كما تمثلت فى فنون الجهة الأخرى للمتوسط، وبخاصة فن الأوبرا في إيطاليا؛ التى يمتلك الباحث خبرة حية بها من خلال حصوله على درجة الدكتوراه بها، ولمعرفته باللغة الإيطالية، وإقامته في نفس البلد لتحقيق الأهداف المرجوة، ولعل من أهم هذه الأهداف مهمة تنشيط السياحة والتفاعل الثقافى بين البلدين، ونقل تجربة المتحف المصرى الكبير الموجود بمنطقة ميدان الرماية وأمام الأهرامات، وكيف سيتم من خلال ذلك تفعيل دور الأوبرا بأفكار مختلفة ورائدة، وهنا نقترح الدراسة محاولة الاستفادة من العلوم البيئية بسائر تخصصاتها، فى دراسة الأساليب المعاصرة لاستلهام الموسيقى الفرعونية فى إيطاليا، فكل متخصص فى العلوم الإنسانية سيكون له ما يضيفه إلى الفكرة ليثريها، وهذا هو ما سيتيح لنا القيام بعمل اتفاقيات بين الجامعات المصرية والإيطالية، تهدف إلى التعاون العلمى المشترك لبحث موضوعات مهمة فى المجالات التالية:

- فنون الحضارة المصرية القديمة.
- الموسيقى وعلاقتها بالمشاعر الإنسانية.
- الموسيقى والمناسبات الوطنية.
- فنون الرقص والغناء فى الحضارة المصرية.
- ضرورة تدريس فنون الحضارة المصرية القديمة لمراحل التعليم قبل الجامعى.

رابعًا: تمثل أوبرا عايدة عنوان جوهرى لقوة وتراث وتاريخ مصر، فهو عمل يجمع بين عراقة تاريخ مصر القديم وسحر الموسيقى، وبالأخص إذا كانت الموسيقى لمولف مثل فيردى، حيث شغلت هذه القوة المصرية تفكير الكثير من الباحثين والفلاسفة وفناني العالم لدرجة أثارتهم حسيا وتجريبيا ودفعتهم لتقديم أعمال فنية وتاريخية متعددة وفي مجالات الفن المختلفة، وهذا ما حاولت الدراسة من البداية الوقوف عليه من خلال دراسة لأوبرا عايدة ساهمت في رفع القيمة الجمالية لهذا العمل من خلال الربط بين العناصر الفنية والجمالية والتاريخية والدرامية لأحداث الأوبرا. حيث تم استلهام العناصر الفنية بداخلها من الفن المصرى القديم الذى يعبر قطعًا عن مختلف المشاعر والأحاسيس الفنية الجماعية العامة، بل أيضا كثرة انفعال ورد فعل من جانب الفنان وفقًا لتباين الحقبات التاريخية^(٧٩).

خامسًا: لقد استطاع فيردى أن يجعل من فن الأوبرا فنًا لكل الناس، وأنزله من كونه فن للصفوة إلى أن يكون فن متاح للجميع، فقد نجد من الناس من يحفظ أبيات كاملة من أوبرا عايدة ويتغنى بألحان فيردى، الذى كان له قيمة خاصة داخل وجدان الشعب الإيطالى، ليس فقط لأنه موسيقار وإنما أيضا على نشاطه القومى الذى جعله يتحول

إلى رمز للوحدة الإيطالية، وهنا نود أن نركز على عنصر القومية في بناء شخصية الأمم والشعوب وذلك من خلال فن الموسيقى.

سادسًا: لقد اكتسبت أوبرا عايدة أهمية خاصة على مستوى العالم وذلك لقدرتها كعمل فني وتاريخي وتراثي^(٨٠) على جمع ثقافة الشرق والغرب، كما أنها أوبرا تجسدت فيها صفات الجميل والجليل بالمعنى الكانطي، فهي فنية وإنسانية، وعمل فني تجاوز الحدود والأشكال الجسدية، وقدم لنا معنى حقيقي للحرية من خلال حوار الحب والعشق داخل الأوبرا، وأن من حق كل منا أن يحب ما يريد ويتمنى، لقد ظلت أوبرا عايدة على مدى القرن ونصف القرن تعرض في جميع أنحاء العالم، حاملة عقب التاريخ المصري القديم، وهذا ما تسعى استعادته مصر من خلال مدينة الثقافة والفنون بالعاصمة الإدارية الجديدة، ومن الضروري للأوبرا المصرية في الفترة الحالية تقديم أعمال أوبرالية لا تقل عن مستوى أوبرا عايدة، أعمال تجسد بشكل حقيقي تاريخ الفن والتراث المصري القديم، كل ذلك سيكون له دور مهم للغاية لوعي الطفل المصري بحضارته، وأن يعرف عنها أكثر مما يعرف الآخر.

سابعًا: لقد ترك لنا فيردى رسائل بليغة أثارت دهشتنا. فلا وجود فيها لأية فكرة تافهة. واستطاع أن يثبت في هذه الرسائل أمانته المطلقة كانسان وفنان، ولم يتظاهر قط بأنه يعجب بشيء لا يرضيه. ولم يكتب حرفًا واحداً إلا إذا توافر له دافع حقيقي يدعوه إلى الكتابة. واعتاد أن يصوغ أفكاره بوضوح ودقة. ونادرا ما يتحدث عن شؤنه الخاصة. ويتركز موضوع رسائله على ثلاثة أمور كانت حاضرة دائما في خاطره: (أ) عمله، وما فيه من صعوبات، وما يحرزه من تقدم. (ب) مشكلة الموسيقى في إيطاليا وتقاليدها وطرائق ممارستها ومستقبلها. (ج) والأحداث العظمية التي تخص تحرر بلاده ووحدها.^(٨١)

ثامناً: يؤمن فيردى بشكل كبير بقيمة "الإلهام" وينتقد الباريسيين الذين وصفوا أحد

أوبراته بأنها درجة، مع العلم بأنها استهوت العالم بأسره، وهذا ما يوضح مدى الغيرة والتنافس بين كلا الأوبرتين، كل منهما يريد لنفسه الاستحقاق العالمي بالأوبرا. يقول فيردى "اننى أوْمَن بالالهام - وهذا من أهم مصطلحات الدراسة - أما أنتم يا معشر الباريسيين فتؤمنون بالصنعة، وأنا أقبل معاييركم كأساس للمناقشة، على شريطة أن يتوافر لكم الحماسة التي تفتقرون اليها قيل أن تشعروا وتحكموا. اننى أنظر إلى الفن في كل جوانبه. ولا اكتفى مثلكم بالجانب الترفيهى أو بالأحاجى، كما تفعلون وتفضلون. فهل أخطأت أم أصبت؟ وأيأ كان الرد فانى محق اذا قلت أن أفكارى مختلفة عن أفكاركم. وأضيف إلى ذلك: اننى لست سهل الانقياد، ولا أتراجع بسهولة، او أنتكر لمعتقداتى، التي بنيتها على أسس راسخة^(٨٢).

هوامش ومصادر ومراجع الدراسة:

(*) مصر منذ فجر التاريخ وهي ملتقى الحضارات والثقافات والأديان بمقوماتها الجغرافية والحضارية، فتاريخ مصر هو تاريخ الحضارة الإنسانية حيث أبدع الإنسان المصرى وقدم حضارة عريقة سبقت حضارات شعوب العالم، حضارة رائدة في ابتكاراتها وعمائرها وفنونها حيث أذهلت العالم والعلماء بفكرها وعلمها فهي حضارة متصلة الحلقات تفاعل معها الإنسان المصرى وتركت في عقله ووجدانه بصماتها. (لمزيد من التفاصيل عن مفهوم الاستلham يمكن الرجوع للدراسات التالية:

- نهال عبد الجواد محمد أبو الخير و د. إبراهيم بدوى عوض، فلسفة الرمز في الفن المصرى القديم، دراسة تحليلية برؤية معاصرة، دراسات في آثار الوطن العربى (٧)، ٢٠٠٥، ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى هذا الرابط:

https://cguaa.journals.ekb.eg/article_39269_1b3de90dee236c286ae038acc9a82cb2.pdf

-عائشة حسن نصر و سحر أحمد إبراهيم، الإبداع في الكتابة الهيروغليفية والإستلham منها لابتكار تصميمات لطباعتها على المعلقات النسجية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد السادس، الجزء الأول، أبريل ٢٠١٦.

-Volli Ugo ، Ricezione, in Franco LEVER - Pier Cesare RIVOLTELLA - Adriano ZANACCHI (edd.), La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche, www.lacomunicazione.it (11/09/2022)., per ulteriori informazioni si può vedere questo sito: <https://www.lacomunicazione.it/voce/ricezione/>

-Maurizio Damiano, Arte egizia. Riflessioni sul tema, articolo pubblicato il 7 febbraio 2022, per ulteriori informazioni si può

vedere questo sito: <https://mediterraneoantico.it/articoli/arte-egizia-riflessioni-sul-tema/>

(*) يُعد فيردى أقوى عبقرية موسيقية أخرجتها إيطاليا في القرن التاسع عشر. وتتمثل عظمة فيردى فيما أودعه في أوبراته من بديع الألحان، وفيما أحكم وضعه من رباعية للآلات الوترية، وفي القطع المختلفة التي قدمها للكنيسة، وفي الأغاني وغيرها من المؤلفات التي جاءت كلها معجزة في الفن مليئة بجمال الموسيقى وروعيتها.

كان والد فيردى عطارًا، ولم يكن في مقدوره - لشدة فقره - أن يربى طفله تربية موسيقية بالرغم مما تبينه فيه من استعداده للنبوغ في هذا الفن. غير أن عبقرية هذا الطفل لم تعدم من يهتم برعايتها والسهر عليها، إذ تبناه أحد أغنياء القرية بعد أن لاحظ مواهب الطفل فنقله إلى بيته وعنى بتربيته، ثم أرسله في عام ١٨٣٢ إلى معهد الموسيقى بميلانو، ولكن مدير هذا المعهد قرر عند امتحانه لهذا الشاب وكان في العشرين من عمره عدم صلاحيته للالتحاق بالمعهد. غير أن أحد أساتذة هذا المعهد قبل أن يتعهد بالدرس فتولاه بنفسه. وما أن انقضى على ذلك سنوات قلائل حتى كان فيردى بعدها رئيسًا لفرقة الموسيقى في مسرح الفيلهارموني في مدينة بوزيتو، وتزوج فيها من ابنة من تبناه. ولم تلبث أن ماتت زوجته ومات على أثرها ولداه منها. وقد أثر في نفسه هذا المصاب فهجر العمل في موسيقى المسرح عامين كاملين.

أستأنف فيردى بعد ذلك عمله في غير انقطاع، وظل يلحن كثيرًا من الأوبرات ناهجًا في ألحانها نهج أسلافه من نوابغ إيطاليا ومعاصريه منهم أمثال: بلليني وروسيني وغيرهما، ممن كان لهم تأثير قوى على كل ما يظهر من الأوبرات في مسارح إيطاليا قاطبة. فلحن أول أوبرا في ميلانو سنة ١٨٣٩ ثم الثانية والثالثة. وتوالت بعد ذلك

أوبراته والشعب يستقبل الواحدة تلو الأخرى في تقدير وإعجاب شديدين. وتلك الأوبرات تعرف بالأوبرات القديمة.

استمر فيردى كذلك حتى سنة ١٨٥١ وكان في التاسعة والثلاثين من عمره فشق له طريقاً جديداً في تلحين الأوبرات وابتدع ذلك أسلوباً بعيد الصلة عن تأليفه السابقة شديد الروعة بديع الجمال. وكان أسمى ما أنتجته عبقرية ألحان الأوبرات الثلاث الخالدة "ريجوليتو" و "التروبador" و "الترافياتا"، وكان تلحين الأولى سنة ١٨٥١ والأخرتين سنة ١٨٥٣. وقد استطاع أن يودع تلك الأوبرات الثلاث أحسن ما في الموسيقى الإيطالية من روعة وجمال وما في التلحين المسرحي من تعبير وقوة.

ثم كتب فيردى بعد ذلك بضع أوبرات لم تبلغ في الجودة ما بلغته تلك الأوبرات الثلاث حتى لحن أوبراه "عايدة" وكان عرضها الأول في دار الأوبرا المصرية في ٢٤ من ديسمبر سنة ١٨٧١. وتعد عايدة أقوى ما أبدعته عبقرية فيردى. وقد استقبلتها أوروبا استقبالاً منقطع النظير. وابتدأ بعد ظهورها بمصر بعرضها في ميلانو في ٧ من فبراير سنة ١٨٧٢ فبلغ من إعجاب الشعب بها أن استدعى فيردى إلى المسرح اثنين وثلاثين مرة. وأهدت ميلانو إليه صولجانا من العاج ووساماً من الماس على شكل نجمة كتب في وسطه اسم عايدة بالياقوت وفيردى بالأحجار الكريمة.

ثم لحن بعد ذلك أوبرا عطيل سنة ١٨٨٧ ثم أوبرا فالستاف سنة ١٨٩٣ وكان في الثمانين من عمره وهما آخر مالحن. ولم يظهر روح التعب ولا أثر الشيخوخة في هاتين المسرحيتين الأخيرتين بل كانتا كغيرهما من أوبراته غنيتين بأرق الألحان وأروع آيات الفن.

يقول ريكاردو موتى مدير الأوركسترا الإيطالية أن فيردى هو موسيقي الحياة ، وكان بالتأكيد موسيقي حياتي. إنه ملحن قادر جدًا على كشف ومعالجة شغفنا وآلامنا، ونقاط قوتنا وضعفنا، لدرجة أننا نتعرف على أنفسنا فيها، وهذا أحد أسباب شموليته: ستكون دائمًا ذات صلة.

وفى إيطاليا كان جواكينو أنطونيو روسيني Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) وفينشنزو بليني Vincenzo Bellini (1801-1835) وجايتانو دونتيتسى (1797-1848) يؤلفون الأوبرا وفى أذهانهم جمال اللحن والغناء الزخرفى المطول. ومن المؤكد أن النصوص الكلامية لهذه الأوبرات كانت تكيف بحيث يتسنى إخراج مشاهد درامية تتيح للمغنيين الرئيسيين فى الأوبرا إظهار مواهبهم الصوتية. وقد اقتفى جوزيبى فيردى Giuseppe Verdi (1813-1901) أثر هؤلاء المؤلفين الموسيقيين، ولكنه تجاوز السابقين عليه فى أوبراته المتأخرة: فقد ابتدع أوبرات ذات طبيعة أعمق وطابع فنى أكثر تماسكا. والواقع أن فيردى قد رفع الأوبرا الإيطالية إلى مستوى من القيمة الجمالية يكذب رأى فاجنر القائل إن الأوبرا الإيطالية ليست عرضا مسرحيا جيدًا.

ولقد كرس فيردى فنه وحياته ذاتها لتحقيق الوحدة الإيطالية، فأدمج فى أعماله الفنية أغنيات الشعب وروح الثورة، وكانت الأوبرا وسيلته للاتصال بالشعب الإيطالى. وقد اتخذ من الصوت البشرى، أى من الأنغام "الذهبية" لصوت التينور، والمطولات الرنانة لصوت السوبرانو، والأنغام الدافئة للكونتريالتو، والضخامة العميقة لصوت الباص، أدوات لتشجيع الروح القومية والوصول إلى قلوب مستمعيه الإيطاليين. ولم يكن للأوركسترا عنده من دور سوى تكملة الأصوات البشرية، بينما كان اللحن هو المسيطر على كل شيء. ومع ذلك فقد كان فيردى أكثر اهتمامًا بنصوص أوبراته من السابقين عليه،

وكان شكسبير هو الشاعر الملهم له، وبتهوفن رائده الموسيقى، وكان هو نفسه تجسيداً للأغنية الرومانتيكية ذاتها.

لقد تطور فيردى بالموسيقى المسرحية الإيطالية تطوراً كبيراً، واستطاع أن يجعل الأوبرا الإيطالية عملاً متكاملًا، كما تطور بالفكر الإيطالي، ومع ألحانه أحس الشعب الإيطالي بمعنى الحرية، ويرى سبايك هيوز أن عبقرية فيردى تكمن في تطويره صورة الأوبرا التي لم تكن عنده مجرد نظريات خاصة بإنشاء هيكل فنى جديد؛ فلم يتقيد بالأطر الطبيعية للأوبرا إلا في أضيق الحدود بما يلائم الحركة فحسب، وكانت موسيقاه أبلغ من الكلمات في تصويره الشخصيات، فأوجد فناً جديداً، وظل الصوت الغنائى عند نقطة البداية، وقدم بسخاء إلهاماً مسرحية قوية تأثر فيها بفاجنر. ويؤكد ماكس بنشار في كتابه (تمهيد للفن الموسيقى) أن كلا الرجلين فيردى وفاجنر كانا يستقيان من معين واحد، هو بيتهوفن الموسيقى العبقري، وظل فيردى طوال حياته يدرس طرائق بيتهوفن الفنية. . ويمكن الرجوع لسيرة جوزيبي فيردى إلى ما يلي:

- Armando Torno, Riccardo Muti, Verdi, l'Italiano ovvero, in musica, le nostre radici, a cura di Armando torno, Pubblicato per BUR Varia Rizzoli, Milano, quinta edizione, 2020, p. 19

<https://diwanalarab.com/%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%89-37983>

- أحمد حمدى محمود، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٤٤ و ٣٤٦.

- جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، ومراجعة حسين فوزى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٦٣.

- محمد محمود سامى حافظ, عايدة, سلسلة الأوبرات العالمية, ص ٧٣ , وتم الرجوع إلى الكتاب كاملاً من خلال الرابط التالى: <https://books-library.net/free-847463905-download>

- محمد محمود فايد, أشهر أوبرا في العالم, مجلة الفيصل, العدد (٤٤٥-٤٤٦), يونيو ٢٠١٣, صص ٦٤ و ٦٧

<https://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-104479.html>

-Alessia Fassone e Federica Facchetti. Bellezza nell'antico Egitto, Museo Egizio, Torino 2019. pp. 4,5.

-Fabrizio Della Seta, «O cieli azzurri»: Exoticism and Dramatic Discourse in “Aida», in *Cambridge Opera Journal*, III (1990), pp. 49, 50, 54.

-Alberto Mattioli, Meno Grigi più verdi come un genio ha spiegato l'Italia agli italiani, Garzanti, prima edizione: Milano, Aprile 2018, p. 10

(1) Ignazio Veca, Un vivaio di storia l'Europa dell'Ottocento e le sue questioni, in *Aida figlia di due mondi, museo egizio*, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra *Aida. Figlia di due mondi*, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, 14.

(*) القومية هي القوة الكبرى في العصر الحديث وهي المحرك الأول للأحداث التاريخية, ويحدثنا علم الاجتماع بأن القوم أو الشعب Nation جماعة تربطها بعضها ببعض أواصر مشتركة تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها في إقليم معين, تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه, وصاحبة الحق في تنظيمه سياسياً, وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية, تحتل اللغة والدين والثقافة المشتركة أهمية خاصة بينها, والحركة القومية هي ظاهرة وجود هذه الشعب والأمة, بسعيه لتحقيق هذه الدولة - أو المحافظة

عليها وتنميتها إذا كانت قد تحققت - وذلك على أساس جهد واع ذي مضمون سياسى واجتماعى وثقافى. وقد كان البحث عن الهوية وراء ظهور مدارس الموسيقى القومية في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر لأول مرة في بوهيميا وروسيا واسكاندينافيا وأسبانيا وبريطانيا والمجر. وقد يثار أن عصر النهضة المتأخر قد أَرخ لمدارس موسيقية يُنسب مؤلفوها لبلدانهم, كالمدارس الإيطالية والانجليزية ومدارس الأراضى الوطنية وما إليها, غير أنها كانت مجرد تقسيمات جغرافية لمدارس لها سمات محلية واضحة تفرق بينها, ولا تستند لاعتبارات سياسية أو قومية بالمفهوم الحديث. أما مدارس الموسيقى القومية في القرن الماضى فهى تمثل تحولا كبيرا في مسار الموسيقى الغربية الفنية, بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة, مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها وقد نشأت هذه المدارس في ظل رومانسية Romanticism القرن التاسع عشر, مدفوعة بشوق الرومانسيين للعودة للماضى, وحينهم لبساطة الريف وبدائيته وحبهم للوطن, وعشقهم للطبيعة ولكل ما يهربون به من واقعهم المصطنع والمفرط في التمدن. ولمست هذه المعانى وترا حساسا لدى شعوب أوروبية صغيرة كانت تسعى للتحرر السياسى ولتأكيد هويتها الثقافية كجزء مكمل له. وأضاف إلى ذلك شعورها بالثورة ضد سيطرة ألمانيا وإيطاليا (وفرنسا إلى حد ما) على الموسيقى الفنية الأوروبية, ومن تفاعل كل هذه العوامل خرجت للوجود موسيقى سميتانا ودوفر جاك (في تشيكوسلوفاكيا) وجلينكا وبورودين ولاكيريف وموسورسكى ورمسكى كورسكوف في روسيا, وجريج (النرويج) والبينيز وجرانادوس (في أسبانيا) وإجار (في بريطانيا) وليست (في المجر) وشوبان (في بولندا), ثم جاء القرن العشرين بمناخ جديد وبملاح جديدة لعالم شكله التقدم العلمى المذهل, والثورات الاجتماعية الكبرى والحروب المدمرة فاتخذت الفنون فيه مسارات غريبة في بحثها عن عوالم غريبة من مذاهب التجديد كالحوشية التي تمجد التنافر والايقاعات الطرقية العنيفة تشبها بالبدائيين. يمكن الرجوع فيما سبق الى هذا

المرجع الهام والمختص في القومية في موسيقى الشعوب: سمحة الخولى، القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٦٢)، الطبعة الأولى، يونيو ١٩٩٢، صص ٥، ٦، ٨.

(2) Christian Greco, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, pp. 8.

(3) ibid, p.9.

(*) لكى نحيط بمعرفة النواحي الأدبية والفنية في مسرحية عايدة يجب أن نتكلم بالذات عن شاعر المسرحية، ومن هناك في عالم الفن والأدب الايطالى يجهل المآثر الخالدة التي دانت بها العصور السابقة إلى ذلك الشاعر العبقري الملهم. لقد شادت إيطاليا بأفكاره الأدبية الصائبة، وبالغت في الثناء عليه.

بدأ جيسلانزوني حياته بدراسة الطب في مدينة (Pavia)، ولكن تأثره بالموسيقى تأثيراً عجبياً وشغفه بهذا الفن ساعده على التلمذ على أيدي أساتذة بلده وأن يتلقى دروس في العزف على آلة الكنترباص، وسرعان ما زاد ولعه بالموسيقى وحبها لها حتى انصرف كلية عن متابعة دراسة الطب وخصص كل وقته لدروس الموسيقى والغناء.

كان جيسلانزوني على جانب وافر من الدعة والكياسة، أكسبته أخلاقه المتزنة وهده العجيب صداقة الكثير من زملائه الفنانين وكتاب الأدب والمسرح في ميلانو. وبذلك اشتهر اسمه في تلك المدينة وأصابه نجاح باهر في رسالته الموسيقية شجعه على الاستمرار في ارتشاف هذا الفن الجميل حتى أصبح عضو بارزاً في الأوساط الفنية.

وإذا ما تتبعنا الإنتاج الأدبي والفنى لجيسلانزوني يتضح لنا في نهاية الأمر أنه ترك تراثاً أدبياً واسع النطاق، غزا به الأوساط المسرحية في إيطاليا، وخاصة في النصف

الثانى من القرن التاسع عشر، وقد نشرت مجلة الجازيت موزيكال التي تصدر في ميلانو مقالة بشأن مسرحية عايدة صرح فيها الكاتب Fontana مؤلف موضوع مسرحيات برتشيى بآن جيسلانزوني يعتبر بجانب أنه موسيقى زاول هذا الفن بأخلاص، ينقد الفن والأدب نقدًا سليمًا بأسلوب متعلقى مع نظريات صائبة. فضلا على أنه كان مديرًا لإدارة النشر والصحافة في ميلانو، وقد أخذ الكثيرون بأرائه النموذجية التي حققت الكثير من الإصلاح والرخاء للأوساط المسرحية والفنية في إيطاليا.

ذاع صيت جيسلانزوني في جميع الأوساط المسرحية وساعده الحظ بالتقرب إلى فيردى عندما شرع تلحين عايدة، فأرسل الموسيقى إلى الشاعر رسالة من سانت أجاتا يعرض عليه فيها بسخاء وضع نثر (كاميل دى لوكل) لمسرحية عايدة في أشعار إيطالية تتناسب والرواية من حيث الفكرة والموضوع. وقد قبل الشاعر هذا العرض بسرور وإرتياح، وتبادلت الرسائل والمكاتبات بين الشاعر والملحن لمدة شهر حتى استقر الأمر بينهما وانتهت عايدة في وقت قصير غير منتظر. وكان هذا عملاً فريداً أتيح للشاعر فيه أن يجرب بصوته بعض أغاني عايدة، ولم لا وقد كان موسيقياً بارعاً ومغنياً ذو مكانة يحسد عليها في الأوساط الموسيقية.

وفى مساء ٨ فبراير عام ١٨٧٢ كان فيردى أعد العدة لإظهار أوبرا عايدة الذى كان يتشوق إليها أهل ميلانو، فاحتفل بها الجمهور وصفق لها طويلاً. وقد حضر خصيصاً من باريس الأديب الفرنسي دى لوكل لمشاهدة العرض الأول للمسرحية في أوروبا. وفى نهاية الحفل دوى المكان بالتصفيق والتحية، وتزايدت حماسة الجماهير حتى استدلت الستار وارتفعت لثمان مرات، مشفوعة بالهتاف الحار للمؤلف وللشاعر. وعبثاً حاول فيردى الإهتداء على جيسلانزوني ليقف بجانبه، يقتسم معه هذه الحفاوة والتقدير السامى. ولكن الشاعر حباً في فيردى وإجلالاً لقدرة غادر المسرح تاركاً فيردى بمفرده يتمتع بمكانة عظمى بين هتاف المعجبين والمصفقين. وما أن مثلت عايدة بعدئذ حتى

كان فيردى يحرص فيها دائماً على أن لا يظهر أمام الأنظار إلا برفقة الشاعر ليتقاسما التهاني والاعجاب، ويا لهما من شخصيتين فذتين خلدا نكرى مصر القديمة في صفحات من المجد. انظر فيما سبق: محمد محمود سامى حافظ، عايدة، سلسلة الأوبرات العالمية، ص ٥ صص ٨٦ - ٩٠

(*) أوبرا الناي السحرى تبين تأثير مصر القديمة على الموسيقى والفنون الأوروبية، وتجرى جميع أحداثها في مصر في عهد رمسيس الأول، وهى أوبرا مكونة من فصلين ألف الموسيقى الخاصة بها موتسارت سنة ١٧٩١، وكتبها الألماني إيمانويل شيكانديير. (*) عالم موسيقى فرنسى، وملحن، وتربوى، ولد في كان Caen لعائلة باريسية.

(*) استطاعت الأوبرا الإيطالية أن تعلن سيادتها وتفوقها على الأنواع الأخرى من الأوبرات في القرن الثامن عشر، وتسابقت الدول في دعوة موسيقى إيطاليا، للإقامة فيها، والاشراف على الأوبرات المحلية. واشترك في الغزو الموسيقى الايطالى القائمون بالأداء أيضاً. وعرف رواد الأوبرا في كل مكان في أوربا الأسماء اللامعة لأمثال فارينلى (١٧٠٥ - ١٧٨٢) وكارفاريللى (١٧٠٣ - ١٧٨٣). وتحتل الأوبرا الصدارة في حياة الايطاليين، وارتبط اسمها باسم إيطاليا في نظر الأجانب، فكان زوار إيطاليا يتلهفون لمشاهدة الأوبرا، وربما زاروا إيطاليا لهذا الغرض وحده. وفي الأربعينيات من القرن التاسع عشر لمع اسم جوزيبى فيردى، الذى ساد وحده القرن التاسع عشر بطوله. وقرب نهاية القرن، بدأ النزاع على من يخلف فيردى، وأثبت بوتشيني وجوده، ولما شاخ هو الآخر، تنازع المتنافسون على وراثته، ولكن أحدا لم يستطع ملء فراغه، وظل عرش الأوبرا الإيطالية شاغرا حتى الآن. ونصل إلى نروة الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر، وربما في كل العصور. فيردى. وكانت ميلانو هي عاصمة الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر، وان أنكر عشاق باريس هذا الرأي ووصفوا باريس بأنه العاصمة

الحقيقية للأوبرا الإيطالية. وفي ميلانو، توجد الاسكالا. وهى أقرب المدن الإيطالية إلى كل من باريس وفيينا، ولا ننسى رعاية النمساويين للأوبرا الإيطالية رغم كل مساوئهم وخطاياهم واستبدادهم.

انظر فيما سبق: أحمد حمدى محمود، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ٧٤، ١٢٣، ١٤٧، ١٤٨.

(*) إن قصة الكاتب الفنلندى عن البطل المصرى سنوحى، تبرز الحقيقة التاريخية الكبرى التي يستشف المصريون في ثناياها صوراً جميلة من ماضيهم المجيد. يقول "هؤلاء المصريون كانوا - في ذلك الوقت - مجتمعاً ممتازاً، ففيهم تحرك العقل المنظم، واندفع بهم إلى ممارسة الحياة على أسلوب إنسانى بعيد كل البعد عن وحشية الآخرين الهمجيين". وجماع القول إن مصر كانت ذائعة الشهرة بعيدة الصوت في أقطار الدنيا جميعاً، وكانت ملقبة أسواق العالم، تتوافد عليها قوافل التجار والرحالة ومن إليهم من كل صوب وحذب، كما كانت السفن المصرية تجوب البحار في كل الأراضيين والاصقاع، وبهذا وبغيره من الثقافات والعلوم، كان لها السبق والتقدم على سائر الأمم والشعوب"

إن هذا الرواية مهمة لأنها تنقلنا نقلة بعيدة - كما يؤكد طه حسين في مقدمة الكتاب - جدا من بيئة الحياة الواقعية التي كنت غارقاً فيها، ومن بيئة الدراسة الأدبية التي كنت مقبلاً عليها، إلى بيئة غريبة بالقياس إلى أشد الغرابة، هي هذه البيئة الشرقية القديمة التي عاش فيها "إخناتون" ومعاصروه من المصريين وغير المصريين في ذلك العالم القديم. ص٧ فالكتاب لا يصور الحياة المصرية في عصر "إخناتون" فحسب، ولكنه يصور الحياة في العالم الذى عرفه المصريون في ذلك الوقت.

لكن من أين جاء اسم بطل الرواية وهو الشخصية الرئيسية؟ جاء ذلك بناءً على نص مصرى قديم معروف باسم قصة سنوحى، وهى قصة فرعونية جميلة وتاريخها يعود لعهود قبل عهد إخناتون وبالتحديد ينتمى لكتابات تمت فى عهد الأسرة الثانية عشرة. وبالرغم من توظيف فالترى للخيال لجمعه بين إخناتون وسنوحى فى عهد واحد، إلا أنه كان مهتماً جداً بالدقة التاريخية لموضوعه ولوصفه الحياة المصرية القديمة وليصل لهذا المستوى استلزم منه الأمر القيام ببعض البحث التاريخى.

وظل اهتمام الروائى ميكا فالترى بإخناتون ممتد لدرجة أنه كتب مسرحية عن الملك تم عرضها فى هلنسكى خلال عام ١٩٣٨م، حيث كانت الحرب العالمية الثانية الحافز النهائى لاستعراض الموضوع فى رواية، مع أن الرواية تصور أحداث وقعت قبل أكثر من ٣٠٠٠ عام، لكن واقع الحال كانت الرواية تعكس مشاعر الاستنفاقة والتعب من الحروب وتحمل الرواية رسالة متفائلة من واقع تشابه الطبيعة الإنسانية خلال العصور المختلفة، وأصبح الكتاب من أفضل الكتب مبيعا فى العالم، وتصدر القائمة فى الولايات المتحدة عام ١٩٤٩، كما أن الرواية ظلت أكثر مبيعاً فى الولايات المتحدة وتمت ترجمتها لـ ٤٠ لغة.

نشأ سنوحى فى قرية "أتيت أوأى" التى كانت عاصمة لمصر فى هذا الوقت، وكان أبوه طبيبا من أثرياء هذه المنطقة فى عصر الملك أمنمحات الأول. وتروى لنا أحداث القصة أن الملك أمنمحات الأول كان قد كبر فى السن، وبدأ الصراع الخفى بين أثنين من أبنائه على وراثة الحكم، حيث يحكى سنوحى فى مذكراته أنه سمع ذات ليلة أثناء سيره فى الطريق، حديثاً خافئاً بين رجلين، استشعر من خلاله أنهما يدبران شيئاً خطيراً، فاقترب وسمع حديثهما، وعرف أن أحدهما هو سنوسرت الأول (أحد أبناء الملك أمنمحات)، وفهم أنهما يرتبان خطة لقتل الملك. أعتقد سنوحى أن أحد الرجلين قد

لاحظ وجوده وسماعه لحديثهما، مما أثار مخاوفه وأضطره للفرار مسرعاً وهو في حيرة وصراع بين أمرين أحدهما أن يبلغ الملك لينقذه مما قد يعرضه لخطر الانتقام من ابن الملك، والآخر أن يهرب بما عرفه من سر خطير ليحافظ على حياته. وفي النهاية يقرر الفرار بعد أن حمل معه بعض أدواته الطبية التي كان يستعملها وهو يعمل مع أبوه الطبيب. انظر فيما سبق مايكا وولتاري، المصرى دنيا سنوحى، تعريب: حامد القصبى وتقديم: طه حسين، المركز القومى للترجمة، العدد (١٤٠٠)، ٢٠٠٩، ص. ١٢، ١٣، ١٧

(٤) مايكا وولتاري، المصرى دنيا سنوحى، المرجع السابق، ص ٨.

(*) يوجد العديد من الباحثين في إيطاليا أعطوا الاهتمام لدور أعمال فيردى في نشر التراث والتاريخ وفن الموسيقى من خلال أوبرا عايدة، نجد على سبيل المثال الأستاذة الإيطالية ماريا إيلينا بانيكوني، وهى أستاذة اللغة والأدب العربي في "جامعة ماتشيراتا" وهى جامعة حكومية مهمة مقرها مدينة ماشيراتا وتقع في إقليم ماركي Regione marche، درست الكثير عن أعمال جوزيبى فيردى ودورها في بناء الهوية المصرية وبالتحديد أوبرا "عايدة" وأهميتها بالنسبة إلى تاريخ وتراث وثقافة مصر القديمة وكيف أثرت على العالم بأسره، وأوضحت من خلال دراستها المهمة "Politiche della razza all'Opera, L'aida in Egitto come caso di studio" رؤساء مصريين أهمية لـ "أوبرا عايدة"؛ فالرئيس الراحل جمال عبد الناصر مثلاً، أمر في بداية السبعينيات بأن تعزف كل سنة في مناطق مختلفة من ضواحي القاهرة؛ كالأقصر والأهرامات. وتعود أهمية هذه الأوبرا، حسبما ذكرت بانيكوني، إلى كونها شاركت في بناء الهوية الوطنية؛ سواء في مصر أو في إيطاليا.

ولكن، وإن بدا عمل فيردي هذا إيجابياً من ناحية، فإنّه من الممكن القول من ناحية أخرى أنّه يحتوي على بعض الصفات العنصرية الاستعمارية. وقد أشار إلى ذلك المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد في مقال له تحدّث فيه عن النزعة الاستعمارية لهذا الموسيقار الإيطالي. يقول صاحب كتاب "الاستشراق" إن "عايدة" موسيقى استعمارية، لأن المؤلف حذف أي عنصر يربطها بتاريخ مصر المعاصر، فأحداثها تدور في العصر القديم، ولا وجود فيها لمصر الحقيقية المعاصرة. يمكن الرجوع في هذه الفكرة إلى العديد من الدراسات الإيطالية ولعل من أهمها دراسة الأستاذة الإيطالية التي تم الإشارة إليها:

-Maria Elena Paniconi, *Poltiche della razza all'opera, l'Aida in Egitto come caso studio*, Iperstoria letterature linguaggi www.iperstoria.it, Rivista semestrale ISSN 2281-4582, Saggi/Essays Issue 6 - 2015.pp. 94-113.

وكذلك بعض الدراسات المهمة التي تناولت وجهة نظر إدوارد سعيد ولعل أهمها:

-Davide Nadali, "su! Del Nilo al Sacro Lido": Note sulla realtà ed i fraintendimenti di *Aida*, in *Contributi Materiali di Archeologia Orientale XVIII, A Oriente del Delta scritti sull'Egitto ed il vicino Oriente antico in onore di Gabriella Scandone Matthiae*, a cura di Agnese Vacca, Sara Pizzimenti, Maria Gabriele Micale Dipartimento di scienze dell'antichità, scienze e lettere Roma, 2018. P. 429.

-Chiara O. Tommasi Moreschini, «Immenso Fthà»: Versi tra antichità e patriottismo, V. Pisani e G. Scarpat, articolo pubblicato in *Paideia*, rivista di filologia, ermeneutica e critica letteraria, fondata da V. Pisani e G. Scarpat, Estratto 2011, Anno LXVI – volume LXVI, Stilgraf Editrice Cesena 2011. pp. 393, 340,

(5) Christian Greco, in *Aida figlia di due mondi*, Op.cit, pp. 8,9, si veda anche qui Maurizio Assalto, *La figlia di due mondi*, La storia sconosciuta di com'è nata l'Aida, l'opera che unì Italia ed Egitto, articolo pubblicato il 18 marzo 2018, per ulteriori informazioni si può vedere questo sito: <https://www.linkiesta.it/2022/03/aida-museo-egizio-verdi-mariette/>

(6) Evelina Christillin, in *Aida figlia di due mondi*, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra *Aida. Figlia di due mondi*, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, 20. pp. 7, 8, si veda anche qui: Alessio Walter De Palma, *L'eroina - schiava Aida di Giuseppe Verdi, tra realtà, finzione e triangolo amoroso*, articolo pubblicato il 27 Agosto 2020, per ulteriori informazioni si può vedere questo sito: <https://www.bonculture.it/culture/musica/leroina-schiava-aida-di-giuseppe-verdi-tra-realta-finzione-e-triangolo-amoroso/>

(7) Jean-Marcel Humbert, *L'Egitto e l'arte lirica prima dell'Aida*, in *Aida figlia di due mondi*, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra *Aida. Figlia di due mondi*, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, 42, si veda anche in questo punto: Edda Bresciani, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto, cultura e società attraverso i testi*, Nuova edizione, Einaudi Tascabili, prima edizione "I millenni", 1969, pp. Introduzione, VI.

(8) Silvio Curto, *I Musei egizi "minori" in Italia*, *Aegyptus*, No. 1/2 (Gennaio-Dicembre 1999), pp. 33-37 (5 pages), Published By: Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, per ulteriore informazioni si può vedere questo sito: <https://www.jstor.org/stable/41217262>

(9) Robert Solé, *La Spedizione francese in Egitto*, in *Aida figlia di due mondi*, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra *Aida. Figlia di due mondi*,

Torino,17 marzo I 5 giugno 2022, 28, si veda anche: Christian Greco, in Aida figlia di due mondi, Op. cit. p. 8.

(*) الأوبرا هي اصطلاح إيطالي، يطلق على كل مسرحية ملحنة، وهي الباقية التي تجمع كل من الفنون الجميلة (التصوير، التمثيل، الرقص والموسيقى)، وأصل الفكرة يرجع إلى تفكير إيطاليا وأوروبا بالعودة إلى القديم بعد أن طغت عناصر الكنتربوان والبوليفونى على الشعر وسيطرت على أركانه ومعانيه. فاستقر رأى المفكرين على اتباع موسيقى سهلة الأداء والتعبير تتساير مع الشعر في ألفاظه. وبذلك تطورت الأوبرا وأصبحت أكبر نتاج موسيقى وصلت إليه العصور الحديثة في أوروبا. لقد كانت الموسيقى قبل نشأة الأوبرا على نوعين: إما دينية، من طابع التراتيل، يحكم عليها المستمعون من حيث توافقها مع روح الدين، وإما دنيوية تتداول في الحفلات والأعياد، ولا تميز بعنصر جوهرى خاص، ولكنها كانت في الواقع أداة تسلية للجماهير. انظر ولمزيد من التفاصيل أنظر: محمد محمود سامى حافظ، عايدة، سلسلة الأوبرات العالمية، ص ٩٢.

(١٠) سيد على إسماعيل، المسرح العربي المجهول - الحلقة الأولى : (مسرحية عايدة)، دراسة منشورة، المصدر مجلة (كواليس) الإماراتية، عدد (٢٥)، فبراير ٢٠١١، صص ٨٠ - ٨٩، ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى الدراسة كاملة من خلال هذا الرابط:

<https://kenanaonline.com/users/sayed-esmail/posts/219834>

- كما يمكن الرجوع لنفس المؤلف السابق لبعض الدراسات الأخرى مثل: إيطاليا والمسرح في مصر في القرن التاسع عشر، دراسة منشورة بمجلة مسرحنا، العدد ٦٢٢، صدر بتاريخ ٢٩ يوليو، ٢٠١٩، ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع لهذا الرابط الخاص بالدراسة:

<https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=22199>

(١١) المرجع السابق.

(١٢) أحمد حمدى محمود، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٩٧، وكذلك انظر هنا إبراهيم خليل وآخرون، مرايا التذوق الأدبي دراسات وشهادات، تحرير وتقديم إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ١٧.

(*) البوهيمية لبوتشيني هي أوبرا من أربعة فصول للموسيقار الإيطالي جياكومو بوتشيني (١٨٥٨-١٩٢٤) وتأليف الشاعرين الإيطاليين كاتبي كلمات الأوبرا جيوسيبي جياكوسا ولويجي ليجا، استنادًا إلى رواية مشاهد من الحياة البوهيمية للكاتب الفرنسي هنري مورجير. ولمزيد من التفاصيل عن البوهيمية لبوتشيني يمكن الرجوع الى الموسوعة التالى:

- Giacomo Puccini, di Dieter Schickling - Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 85 (2016), per ulteriori informazioni si può vedere questo sito: https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-puccini_%28Dizionario-Biografico%29/

(١٣) المرجع السابق، ص ٣٩٩.

(١٤) المرجع السابق، ص ٤٠٠.

(١٥) المرجع السابق, ص ٤٠٠.

(١٦) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ١٩٨٨, ص ٣٩٥.

(١٧) يمكن الرجوع في شخصيات أوبرا عايدة إلى المراجع التالية:

-Marco Spada, Dal programma di Mariette al libretti di Ghislanzoni, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, 114.

- سهير محمود عثمان وآخرين, دور تصميم طباعة المنسوجات في الآزياء المسرحية: تطبيقاً على عرض أوبرا عايدة, مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية, الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية, العدد (١٣ع), ٢٠١٩. صص. ٢١٧ و ٢١٨.

- هنرى . و . سيمون و ابراهام فينوس, أشهر الأوبرات, ترجمة محمود أحمد الحفنى, وراجعته حسين فوزى, الألف كتاب (١٢٢), مكتبة مصر, القاهرة, ديسمبر ١٨٧١, ص ١٠.

(١٨) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٣٩٦.

(١٩) Giovanni Bietti, Ascoltare Verdi, editori Laterza, prima edizione, Bari-Roma, 2021, pp. 169, 210, 283, 289, 340

(٢٠) محمد محمود سامى حافظ, عايدة, سلسلة الأوبرات العالمية. مرجع سابق, ص ٥٦.

(٢١) المرجع السابق, ص ٥٦.

(٢٢) المرجع السابق, ص ٥٧.

(٢٣) هنرى . و . سيمون و ابراهام فينوس, أشهر الأوبرات, ترجمة محمود أحمد الحفنى,

وراجعه حسين فوزى, الألف كتاب (١٢٢), مكتبة مصر, القاهرة, ديسمبر ١٨٧١,

ص 12.

(٢٤) المرجع السابق, ص ١٣.

(٢٥) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠١.

(٢٦) هنرى . و . سيمون و ابراهام فينوس, أشهر الأوبرات, مرجع سابق, ص ١٣.

(٢٧) المرجع السابق, ص ١٤ ولمزيد من التفاصيل انظر أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠١.

(٢٨) هنرى . و . سيمون و ابراهام فينوس, أشهر الأوبرات, مرجع سابق, ص ١٤.

(٢٩) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٢.

(30) Giuseppe Verdi, Aida, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, Musica Giuseppe Verdi, Edizioni Universal Music Publishing Ricordi, Milano, prima esecuzione assoluta: al Cairo, Teatro dell'Opera 24 dicembre 1871, p.8, per ulteriori informazioni si può vedere questo sito:

<https://www.teatroallascala.org/includes/doc/2012-2013/libretto/aida.pdf>

(٣١) محمد محمود سامى حافظ, عابدة, سلسلة الأوبرات العالمية. مرجع سابق, ص ١٨.

(٣٢) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٢.

(33) محمد محمود سامى حافظ, عابدة, سلسلة الأوبرات العالمية. مرجع سابق, ص ٦٢.

(٣٤) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٣.

(٣٥) محمد محمود سامى حافظ, عايدة, سلسلة الأوبرات العالمية. مرجع سابق, ص ٦٢.

وكذلك يمكن النظر هنا في كتاب معرض أوبرا عايدة الدراسة التالية وقد تم فيها عرض فصول أوبرا عايدة كاملة.

Marco Spada, Dal programma di Mariette al libretti di Ghislanzoni, in Aida figlia di due mondi, op.cit, pp. 114 – 117., si veda anche in questo punto questo articolo:

Rossella Pastore, Marcia trionfale, Aida opera di Giuseppe Verdi/ Video, eseguita con strumenti ‘rari’, Pubblicato il 10.08.2021, per ulteriori informazioni si può vedere questo sito:

<https://www.ilsussidiario.net/news/marcia-trionfale-aida-opera-di-giuseppe-verdi-video-eseguita-con-strumenti-rari/2207676/>

(٣٦) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٤.

(٣٧) محمد محمود سامى حافظ, عايدة, سلسلة الأوبرات العالمية. مرجع سابق, صص ٦٣, ٦٤.

(٣٨) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٥.

(39) Filippo Giuseppe Barone, Il processo a Radames nell’Aida di Verdi: l’amministrazione del diritto nell’Antico Egitto, Pubblicato il 25/05/2018, per ulteriori informazioni si può vedere questo sito:

https://www.quotidianogiuridico.it/documents/2018/05/25/il-processo-a-radames-nell-aida-di-verdi-l-amministrazione-del-diritto-nell-antico-egitto?fbclid=IwAR12O2P7nSv_RxNS7NRD7ijRHplSCQagS6UQFB-o7zOQznh_qoB8MCHAvqU

(٤٠) هنرى . و . سيمون وإبراهيم فينوس, أشهر الأوبرات, مرجع سابق, ص ٢٠.

(41) Giuseppe Verdi, Aida, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, op.cit, p. 11. Si veda anche qui: Çiğdem Oğus, l'impero ottomano nel periodo *Tanzimat*: riformismo, cultura e identità nazionale, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, p. 20.

(٤٢) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٥.

(٤٣) هنرى . و . سيمون وإبراهيم فينوس, أشهر الأوبرات, مرجع سابق, ص ٢١.

(٤٤) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٦.

(45) Giuseppe Verdi, Aida, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, op.cit, p. 15.

(46) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٦.

(47) Giuseppe Verdi, Aida, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, op.cit, p. 19.

(48) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٦.

(٤٩) هنرى . و . سيمون وإبراهيم فينوس, أشهر الأوبرات, مرجع سابق, ص ٢٢.

(٥٠) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٧, انظر في ذلك أيضا محمد محمود فايد, أشهر أوبرا في العالم, مجلة الفيصل, العدد (٤٤٥-٤٤٦), يونيو ٢٠١٣, ص ٦٤.

(٥١) هنرى . و . سيمون وإبراهيم فينوس, أشهر الأوبرات, مرجع سابق, ص ٢٣.

(٥٢) المرجع السابق, ص ٢٤.

(٥٣) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٧.

(٥٤) المرجع السابق, نفس الصفحة.

(55) Giuseppe Verdi, Aida, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, op.cit, p. 23, si veda anche in questo punto questo articolo: Sophie Thomas, Spettacolo immersivo: i primi dell'Ottocento, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, pp. 48, 49.

(٥٦) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٤٠٨.

(*) و يبين بحث كانط المبكر الموسوم "ملاحظات حول الإحساس بالجليل و الجميل" (١٧٦٤)، الدليل على تفكير فائق في مسائل علم الجمال عند هذا الفيلسوف. و مع ذلك، إن أطروحته الرئيسة ذات الشأن في هذا المجال، هي التي أتت فيما بعد في الجزء الأول من كتابه "نقد الحكم Critique of Judgment" (١٧٩٠) هو العمل الذي أتم به ثلاثيته العظيمة المسماة "المثالية النقدية Critical Idealism". إن أحد المناهج التي يقترب بها كانط من هذا الموضوع هي مقولته التي فحواها إن الإنسان يمتلك ثلاث صيغ للوعي Consciousness، و هي: المعرفة knowledge و الرغبة desire و الشعور feeling. و لقد كانت دراسة الصيغة الأولى في ثلاثيته هي مهمة الجزء الأول الموسوم "نقد العقل الخالص Critique of the Pure Reason"، و خصص الجزء الثاني الموسوم "نقد العقل العملي Critique of the Practical Reason" لدراسة الصيغة الثانية، تاركا للجزء الثالث "نقد الحكم Critique of Judgment" مهمة دراسة الصيغة الثالثة، الذي يقول في مقدمته مكررا أن

"النقد Critique" يهدف الى إعادة توحيد كلمتي "الطبيعة nature" و "الحرية freedom"، اللتين باعد بينهما "النقدان" الأخران. و للوصول الى غايتنا سيكون من المفيد لنا، لكن من دون إثارة أسئلة لا داعي لها عن القدر الذي كان به ظهور "النقد" الثالث متوقعا خلال مدة كتابة "النقد" الأول، الإفتراض أنه من خلال سبره لصياغات الإفتراضات القبلية priori و التجريبية empirical في "نقديه" الأولين، إكتشف بأنه ما كان يزال هنالك نوعان من أكثر الإفتراضات مدعاة للحيرة عليه البحث فيهما، لأنه لم يكن بعد قد فسر منزلتهما الإدراكية cognitive، و هما الأحكام الجمالية aesthetic judgments بخاصة فيما يتعلق بالجميل و الجميل و الأحكام الغائية teleological judgments و هي أحكام الغاية. و لقد تولى "النقد" الثالث هذه المهمة، محاولا إيجاد طريقة للتفكير في هاتين المسألتين من خلال دراسة أعمق لمملكة الحكم urteilskraft ذاتها، و قد جرى تفسير هذه المملكة في "النقد" الأول بكونها القدرة على تصنيف حدسيات حسية sense intuitions معينة. و ذلك، بوضعها على وفق مبدأ عام ضمن مفاهيم عامة. و بدأ، يجري إعادة الأجزاء التي يتألف منها الحس الى خانة مقولات الفهم verstand understanding أو، بعبارة أخرى، إجراء تسوية بين الفهم كونه ملكة المفاهيم و التخيل einbildungskraft (imagination) كونه المملكة التي تتجمع من طريق التركيب بين الأجزاء التي يتألف منها الحس. (انظر في هذا الهامش ترجمة أحمد خالص شعلان، مقالة مترجمة في علم الجمال... جماليات إيمانويل كانط، قسم من كتاب مونروسي. بيدزلي... علم الجمال منذ الأغريق القدامى وحتى الزمن الحاضر، الترجمة منشورة يوم ١٨ أكتوبر ٢٠١٦ ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع لهذا الرابط:

http://ahmedkhalishalan.blogspot.com/2016/10/blog-post_18.html

(٥٧) إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات الجمل (كلمة)،

الطبعة الأولى، ٢٠٠٩. صص ١٦، ١٦٥، ١٧٠، ١٧٤.

(٥٨) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(٥٩) أحمد خالص شعلان، مقالة مترجمة في علم الجمال... جماليات إيمانويل كانط،

مرجع سابق، ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى هذا الرابط:

http://ahmedkhalishalan.blogspot.com/2016/10/blog-post_18.html

(٦٠) مرفت عبد الناصر، معنى الوطن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2006،

ص 38.

(61) Christian Greco, in *Aida figlia di due mondi*, Op.cit, pp. 8,9, si veda anche Evelina Christillin, in *Aida figlia di due mondi*, museo egizio, Op.cit, pp. 7, 8, si veda anche Jean-Marcel Humbert, *L'Egitto e l'arte lirica prima dell'Aida*, in *Aida figlia di due mondi*, Op.cit, p. 42, si veda anche questo articolo: Claudio Listanti, *I 150 anni di "Aida". La vicenda di uno dei capolavori che hanno fatto la storia del Teatro dell'Opera*, questo articolo pubblicato il giorno 22/ 05/ 2018 , per ulteriore informazioni si può vedere questo sito: <https://www.aboutartonline.com/i-150-anni-di-aida-la-vicenda-di-uno-dei-capolavori-che-hanno-fatto-la-storia-del-teatro-dellopera/>, si veda anche Maria Elena Paniconi, *Poltiche della razza all'opera, l'Aida in Egitto come caso studio*, Op.cit, pp. 100-103, per quanto riguarda l'immagini della sala egizia si può vedere questa presentazione di Maria Beatrice Autizi, *l'architettura del Gran Caffè Pedrocchi*, questo articolo è pubblicato il 14/07/2020, per ulteriore informazioni si può vedere questo sito:

<https://www.loquis.com/it/loquis/651823/L+architettura+del+Gran+Caff+Pedrocchi>

(*) يُعد مقهى بيدروكي من أهم المعالم الفنية والمعمارية بمدينة بادوفا، ويرجع تاريخ افتتاحه إلى عام ١٧٧٢، ويقع في نقطة استراتيجية في المدينة وعلى مسافة قصيرة جدا من المبنى الرئيسى لجامعة بادوفا، تم استلهام التراث والفن المصرى القديم في صالة كبيرة وأخرى صغيرة يوجد صالة كبيرة وأخرى صغيرة، كما يُعد هذا المقهى من أهم معالم الأوبرا في إيطاليا حيث نجد في أحد قاعاته لوحة ذهبية باسم الموسيقار الايطالى جواكينى روسينى -تم ذكر اسمه داخل الدراسة- وتحت اسمه يوجد هذه الجملة الفريدة إنه "روعة وقوة الغناء الايطالى". Splendore e Forza del Canto Italiano, هذا المقهى مفتوح ليلاً ونهاراً، وبذلك يُعرف أيضاً باسم بأنه "مقهى بلا أبواب" Caffè senza porte , وكان لأكثر من قرن نقطة التقاء مرموقة يرتادها المثقفون والطلاب والأكاديميون والسياسيون.(وقد تم زيارة هذا المكان لأكثر من مرة لمحاولة تطبيق فكرة الاستلهام الخاصة بالدراسة داخل الصالات المصرية فى إيطاليا، ومنها بالطبع أهمها بمدينة بادوفا.

(٦٢) عباس أبو غزالة، عبقرية أوبرا عايدة، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصرية، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ٢٠١١، ص. مقدمة الكتاب.

(٦٣) المرجع السابق، ص ١

(٦٤) المرجع السابق، ص ١٢.

(٦٥) المرجع السابق، ص ٣٨.

(٦٦) المرجع السابق، ص ٤٢. ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى هذه الدراسة:

-Maria Elena Paniconi, Poltiche della razza all'opera, l'Aida in Egitto come caso studio, Op.cit, p. 94.

(٦٧) عباس أبو غزالة، عبقرية أوبرا عايدة، مرجع السابق، ص ٤٩

(٦٨) المرجع السابق، ص ٥٠

- (٦٩) المرجع السابق, ص ٥١.
- (٧٠) المرجع السابق, ص ٥٥.
- (٧١) المرجع السابق, ص ٦٤.
- (٧٢) المرجع السابق, صص ١٣٦ و ١٣٧.
- (٧٣) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, صص ٤٠٨ و ٤٠٩.
- (٧٤) المرجع السابق, ص ١٣٧.
- (٧٥) عباس أبو غزالة, عبقرية أوبرا عايدة, مرجع السابق, ص ١٦٦.
- (٧٦) المرجع السابق, ص ١٦٩.
- (٧٧) المرجع السابق, صص ١٩٨ و ٢٠٤.
- (٧٨) المرجع السابق, ص ٢٠٦. وكذلك يمكن الرجوع هنا لملايس الأوبرا لفيردى والإبداع والجمال فيها في مدينة فينسيا إلى هذا الدراسة:
- Bruno Niccoli, Vestire L'Opera nell'Ottocento: Il Costume d'arte italiano nel confronto Europeo, p. 203, 214, questo articolo è pubblicato il 13/04/2014, per ulteriore informazioni si può vedere l'articolo su questo sito: https://www.cini.it/wp-content/uploads/2014/04/13_Niccoli_203-224_WEB.pdf.
- (٧٩) كليبر لا لويت, الفن والحياة فى مصر الفرعونية, ترجمة فاطمة عبد الله, مراجعة محمود ماهر طه, تقديم مرسى سعد الدين. المركز القومى للترجمة, المركز الأعلى للثقافة, العدد (٣٧٠), الطبعة الأولى, ٢٠٠٣, ص ١٣٩.
- (٨٠) Maria Elena Paniconi, Poltiche della razza all'opera, l'Aida in Egitto come caso studio, Op.cit, p. 95.
- (٨١) أحمد حمدى محمود, الأوبرا, مرجع سابق, ص ٥٩٩.
- (٨٢) المرجع السابق, صص ٦٠٣ و ٦٠٤.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع والدراسات المتخصصة باللغة الإيطالية والإنجليزية:

- Armando Torno, Riccardo Muti, Verdi, l'Italiano ovvero, in musica, le nostre radici, a cura di Armando torno, Pubblicato per BUR Varia Rizzoli, Milano, quinta edizione, 2020.
- Alessia Fassone e Federica Facchetti, Bellezza nell'antico Egitto, Museo Egizio, Torino 2019. pp. 4,5.
- Alberto Mattioli, Meno Grigi più verdi come un genio ha spiegato l'Italia agli italiani, Garzanti, prima edizione: Milano, Aprile 2018.
- Alessio Walter De Palma, L'eroina - schiava Aida di Giuseppe Verde, tra realtà, finzione e triangolo amoroso, articolo pubblicato il 27 Agosto 2020.
- Bruno Niccoli, Vestire L'Opera nell'Ottocento: Il Costume - d'arte italiano nel confronto Europeo, p. 203, 214, questo articolo è pubblicato il 13/04/2014.
- Christian Greco, una presentazione in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, pp. 8,9, si veda anche qui Maurizio Assalto, La figlia di due mondi, La storia sconosciuta di com'è nata l'Aida, l'opera che unì Italia ed Egitto, articolo pubblicato il 18 marzo 2018.
- Chiara O. Tommasi Moreschini, «Immenso Fthà»: Versi tra antichità e patriottismo, V. Pisani e G. scarpata, articolo pubblicato in Paideia, rivista di filologia, ermeneutica e critica letteraria, fondata da V. Pisani e G. Scarpata, Anno LXVI – volume LXVI, Stilgraf Editrice Cesena 2011.
- Claudio Listanti, I 150 anni di "Aida". La vicenda di uno dei

capolavori che hanno fatto la storia del Teatro dell'Opera, questo articolo pubblicato il giorno 22/05/2018

- Çiğdem Oğus, l'impero ottomano nel periodo *Tanzimat*: riformismo, cultura e identità nazionale, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022.

- Davide Nadali, "su! Del Nilo al Sacro Lido": Note sulla realtà ed i fraintendimenti di *Aida*, in Contributi Materiali di Archeologia Orientale XVIII, A Oriente del Delta scritti sull'Egitto ed il vicino Oriente antico in onore di Gabriella Scandone Matthiae, a cura di Agnese Vacca, Sara Pizzimenti, Maria Gabriele Micale Dipartimento di scienze dell'antichità, scienze e lettere Roma, 2018.

- Edda Bresciani, Letteratura e poesia dell'antico Egitto, cultura e società attraverso i testi, Nuova edizione, Einaudi Tascabili, prima edizione "I millenni", 1969, pp. Introduzione, VI.

- Evelina Christillin, una presentazione in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022.

- Fabrizio Della Seta, «O cieli azzurri»: Exoticism and Dramatic Discourse in "Aida"», in *Cambridge Opera Journal*, III, 1990.

- Filippo Giuseppe Barone, Il processo a Radames nell'*Aida* di Verdi: l'amministrazione del diritto nell'Antico Egitto, Pubblicato il 25/05/2018.

- Giovanni Bietti, Ascoltare Verdi, editori Laterza, prima edizione, Bari-Roma, 2021, pp. 169, 210, 283, 289, 340.

- Giuseppe Verdi, *Aida*, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, Musica Giuseppe Verdi, Edizioni Universal Music

Publishing Ricordi, Milano, prima esecuzione assoluta: al Cairo, Teatro dell'Opera 24 dicembre 1871.

- Ignazio Veca, Un vivaio di storia l'Europa dell'Ottocento e le sue questioni, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022.

- Jean-Marcel Humbert, L'Egitto e l'arte lirica prima dell'Aida, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022, 42.

- Marco Spada, Dal programma di Mariette al libretti di Ghislanzoni, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022.

- Maria Beatrice Autizi, l'architettura del Gran Caffè Pedrocchi, questo articolo è pubblicato il 14/07/2020.

- Maria Elena Paniconi, Poltiche della razza all'opera, l'Aida in Egitto come caso studio, Iperstoria letterature linguaggi www.iperstoria.it, Rivista semestrale ISSN 2281-4582, Saggi/Essays Issue 6 - 2015.

- Maurizio Damiano, Arte egizia. Riflessioni sul tema, articolo pubblicato il 7 febbraio 2022.

- Robert Solé, La Spedizione francese in Egitto, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022.

- Silvio Curto, I Musei egizi "minori" in Italia, Aegyptus, No. 1/2 (Gennaio-Dicembre 1999), pp. 33-37 (5 pages), Published By: Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

- Sophie Thomas, Spettacolo immersivo: i primi dell'Ottocento, in Aida figlia di due mondi, museo egizio, Franco Cosimo Panini, Volume realizzato in occasione della mostra Aida. Figlia di due mondi, Torino, 17 marzo I 5 giugno 2022.

ثانياً: موسوعات وقواميس باللغة الإيطالية:

- Giacomo Puccini, di Dieter Schickling – Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 85 2016.

-Vulli Ugo , Art. Ricezione, in Franco LEVER – Pier Cesare RIVOLTELLA – Adriano ZANACCHI (edd.), La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche, www.lacomunicazione.it (11/09/2022).

ثالثاً: المصادر والمراجع والدراسات باللغة العربية:

- أحمد حمدى محمود, الأوبرا, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ١٩٨٨.
- أحمد خالص شعلان, مقالة مترجمة في علم الجمال... جماليات إيمانويل كانط, قسم من كتاب مونروسي. بيدزلي... علم الجمال منذ الأغريق القدامى وحتى الزمن الحاضر, الترجمة منشورة يوم ١٨ أكتوبر ٢٠١٦.
- إيمانويل كانط, نقد ملكة الحكم, ترجمة سعيد الغانمى, منشورات الجمل (كلمة), الطبعة الأولى, ٢٠٠٩.
- إبراهيم خليل وآخرون, مرايا التذوق الأدبي دراسات وشهادات, تحرير وتقديم إبراهيم نصر الله, المؤسسة العربية للنشر والتوزيع, بيروت, الطبعة الأولى, ٢٠٠٥.
- جوليوس بورتوى, الفيلسوف وفن الموسيقى, ترجمة فؤاد زكريا, ومراجعة حسين فوزى, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٧٤.

- سيد على إسماعيل، المسرح العربي المجهول - الحلقة الأولى : (مسرحية عايدة), دراسة منشورة, المصدر مجلة (كواليس) الإماراتية, عدد (٢٥), فبراير ٢٠١١.
- —, إيطاليا والمسرح في مصر في القرن التاسع عشر, دراسة منشورة بمجلة مسرحنا, العدد ٦٢٢, صدر بتاريخ ٢٩ يوليو, ٢٠١٩.
- سمحة الخولى، القومية في موسيقا القرن العشرين، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٦٢)، الطبعة الأولى، يونيو ١٩٩٢.
- سهير محمود عثمان وآخرين، دور تصميم طباعة المنسوجات في الأزياء المسرحية: تطبيقاً على عرض أوبرا عايدة، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، العدد (١٣ع)، ٢٠١٩.
- عائشة حسن نصر و سحر أحمد إبراهيم، الإبداع في الكتابة الهيروغليفية والإستلهام منها لإبتكار تصميمات لطباعتها على المعلقات النسجية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد السادس، الجزء الأول، أبريل ٢٠١٦.
- عباس أبو غزالة، عبقرية أوبرا عايدة، المركز الثقافي القومى، دار الأوبرا المصرية، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ٢٠١١.
- مايكا وولتارى، المصرى دنيا سنوحى، تعريب: حامد القصبى وتقديم: طه حسين، المركز القومى للترجمة، العدد (١٤٠٠)، ٢٠٠٩.
- محمد محمود سامى حافظ، عايدة، سلسلة الأوبرات العالمية، ص٧٣، وهذا الكتاب تم الرجوع له من خلال الرابط التالى:

<https://books-library.net/free-847463905-download>

- محمد محمود فايد، أشهر أوبرا في العالم، مجلة الفيصل، العدد (٤٤٥-٤٤٦)، يونيو ٢٠١٣.

- مرفت عبد الناصر، معنى الوطن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ب.ط، 2006.
- كليز لا لويت، الفن والحياة في مصر الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله، مراجعة محمود ماهر طه، تقديم مرسى سعد الدين. المركز القومي للترجمة، المركز الأعلى للثقافة، العدد (٣٧٠)، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- نهال عبد الجواد محمد أبو الخير و د. إبراهيم بدوى عوض، فلسفة الرمز في الفن المصري القديم، دراسة تحليلية برؤية معاصرة، دراسات في آثار الوطن العربي (٧)، ٢٠٠٥.
- هنرى . و . سيمون وإبراهام فينوس، أشهر الأوبرات، ترجمة محمود أحمد الحفنى، وراجعه حسين فوزى، الألف كتاب (١٢٢)، مكتبة مصر، القاهرة، ديسمبر ١٨٧١.

Opera Aida in the light of the inspiration of Italian art of the ancient Egyptian heritage

Dr. Sameh Mohamed Attia Eltantawy

Department of Philosophy - Faculty of Art
Helwan University

Abstract:

This study sheds light on a new topic in heritage, historical, artistic and contemporary aesthetic studies, which is "Aida's Opera in light of the Italian art's inspiration for the ancient Egyptian heritage.", Where music constituted an intrinsic value in the heritage and civilization of ancient Egypt, where the ancient Egyptians knew something similar to opera performances and a lot of entertainment arts. Throughout history, ancient Egyptian art has been a constant source of inspiration, and this is confirmed by the work that we will rely on in this study, which is the "Aida Opera" by the Italian composer Giuseppe Verdi (1813-1901), Which truly embodied this inspiration of ancient Egyptian heritage and history.

Opera Aida was selected as a subject for this study because it represents the most important milestones in the history of opera and contemporary arts, and it is a rich and highly specific case of art, not only because it is one of the most famous international operas, but also as a model of interaction and artistic and cultural harmony with history and Pharaonic civilization and a symbol of identity and strength. Egyptian in the Pharaonic era, and constitute

an important link to two worlds, which are Egypt and the entire Western World.

The importance of this study lies in the art of music that is pivotal element in Aida's opera, and the concept of the sublime appears in this opera from a national angle, which is the civilizational character of Egypt, and here the value of choosing this topic is manifested as an entrance from the door of cultural privacy and the element of nationalism in art.

The inquiry of this study is due to the attempt to answer this important question: How did Aida's opera and its music represent a window to understand the Pharaonic civilization? Through this answer, the importance of the study becomes clear in shedding light on the inspiration of Italian art for the ancient Egyptian heritage, especially the art of music.

The most important aims of this study are represented through the ways in which Italian art was inspired in the light of our study of Aida opera of the ancient Egyptian heritage through the art of music, and some other related arts; How did this lead to the creation of a diversified creative activity in other societies, especially in the musical arts, and to paint a true and vivid picture of the ancient Egyptian civilization?

This study relies on a semiotic, interpretive, and analytical methodology for the signs and symbols on which Aida's opera relied, in order to provide interpretations of the musical work, its

chapters, and its various scenes. Music is a vital through art full of meaning, through its ability to express our affection. A model for the interaction of Italian creators and artists in particular, and foreigners in general with Egyptian history and civilization, As the Italian inspiration was not limited to Egyptian art only, but to the entirety of Egyptian history of religion, art, beauty and other values that formed the whole image of heritage. Thus, talking about Aida's opera is an inspiration for the ancient Egyptian history, with all its meaning, connotations and symbols that formed essential dimensions for many writings in Western civilization.

Keywords: Opera Aida - Inspiration - Italian art - the Heritage - Ancient Egypt – the beauty - the sublime.