

## الميلودراما.. النوع وطرائق السرد

د.سلمى مبارك  
جامعة القاهرة

تبدو الميلودراما فى السينما نوعا فريدا فى قدرته على الاستمرار والازدهار بالرغم من ضراوة التهم الموجهة إليها. تسعى هذه الورقة الى إعادة اكتشاف الميلودراما فى السينما المصرية و التى استقرت فى الأذهان كشكل فنى سهل يفتقد للقواعد و يتلاعب بمشاعر الجمهور بفجاجة، و هو ما أدى الى تهميش تناولها فى الدراسات النقدية بالعربية.

تحتل الميلودراما اليوم قسما من أقسام الأدب الموازي *paralittérature*، حيث تصنف خارج إطار ما يعرف بالأدب الرسمي<sup>1</sup>. و هى فى أصولها تعتبر نوعا هجيناً عبر أنواع عديدة من المسرح للموسيقى للرواية للسينما. و قد طرح النقاد الغربيون العديد من النظريات التى تأصل للنوع و تتفق فى مجملها فيما يلى: ظهرت الميلودراما على المسرح منذ القرن الثامن عشر و بالتحديد فى أعقاب الثورة الفرنسية، فارتبط ميلاد النوع بمرحلة تقلبات عنيفة سياسية و اقتصادية و اجتماعية<sup>2</sup> فنيا تميزت الميلودراما عما يسمى بال *Drame* - و هو أيضا نوع مسرحى ولد فى نفس المرحلة - بوجود الفقرات الموسيقية المصاحبة للعرض و التى تتخلل خطاب الشخصيات. شكلت الفترة ما بين 1800 - 1830 العصر الذهبى للميلودراما فى المسرح الأوروبى، إذ لم يستمر نجاحها طويلا بعد ذلك فسرعان ما مل الجمهور تلك القصص التى تحتوى على المبالغات غير المنطقية و التبسيط الساذج و المشاهد العاطفية المبللة بالدموع و الخطاب الأخلاقى الواعظ.<sup>3</sup>

انطفاً و هج الميلودراما قبل أن يتناولها النقاد بالتنظير، و إذا كان النوع لم يكتب له البقاء طويلا، فإنه استمر كأسلوب فنى تخلل كتابات العديد من كبار الأدباء: Balzac, Dostoïevski, James, Proust, Conrad, Malraux<sup>4</sup>. يرى T. S. Eliot أن القرن التاسع عشر كان العصر الذهبى للخيال الميلودرامى فروايات Emilie Bront أو Charles Dickens تدين بالكثير للشكل الميلودرامى، الفارق قد يكمن فى جودة الحكمة و مهارة تركيبها لا فى طبيعة الخيال الروائى المقدم.<sup>5</sup>

عرفت السينما الغربية منذ بداياتها - كما يقول Michel Serceau - "التقسيم النوعى للأفلام وفقاً لشخصياتها ومضمونها وأشكالها. ومفهوم النوع أو التقسيم النوعى للأفلام مفهوم مستمد من الأدب، توارثته السينما وعملت على تطويره."<sup>6</sup> و يرى Serceau أن الميلودراما فى السينما الفرنسية - و بدرجة أقل فى السينما الإيطالية و الأمريكية - "تدين بالكثير لما يعرف بالأدب الشعبى والروايات المسلسلة التى ابتدعت فى 1830 وانتشرت بداية من عام 1880، فالميلودراما تعد امتداداً لهذا النوع الذى اختفى بنشوب الحرب العالمية عام 1914. وكانت هذه النوعية من الأدب الاستهلاكي تنطوي على لونا من الميلودراما العاطفية استقى منها بعض الأدباء مثل Victor Hugo و Alexandre Dumas بعضا من رواياتهم، فلم يأنفا من الميلودراما بمفهومها هذا وإن انتقدتهما بعض الكتاب على ذلك من أمثال Emile Zola"<sup>7</sup>

منذ أن نشر Peter Brooks كتابه: *The Melodramatic Imagination*<sup>8</sup>، بدأ النقاد إعادة النظر فى الميلودراما. الفكرة الرئيسية التى يدافع عنها Brooks تتلخص فى الآتي: جزء كبير من تصوراتنا عن الواقع ينبثق من نظام التمثيل الميلودرامى أو ما يطلق عليه "أسلوب الافراط." فهو يرى أن الميلودراما تشكل حساسيتنا تجاه العديد من القضايا الحياتية فى الثقافة والسياسة التى تجنح على نحو متزايد نحو الميلودراما. وما الميلودراما فى الفنون والأداب إلا تعبيراً عن تلك الحساسية. يربط Brooks هذه الحساسية بقيم الحداثة التى ظهرت مع الثورة الفرنسية، فعندما تتمكن البراءة التى يلاحقها المستبدون من الانتصار معتمدة على قيم الحق والعدل يتأكد المكسب الرئيسى للثورة.<sup>9</sup>

انتصار الخير على الشر والنهايات السعيدة هو أيضا إحياء لميراث من التقاليد الحكائية المرتبطة بالثقافات الشعبية. يقول Edgar Morin إن ظهور السينما ارتبط بجمهور العامة و من ثم استخدمت السينما الروائية موضوعات الحكايات الشعبية و الميلودراما حيث تتواجد بشكل شبه نقي الوحدات

النمطية الأولى للخيال : المصادفات القدرية، المغامرات الخارجة عن المألوف، الأبرياء المطاردون ، الصراعات الأوديبية ، الشخصيات النمطية: زوجة الأب، اليتيمة ، الضحية، الأبناء من ذوى الأصول المخفية ...

و فى السينما، بعيدا عن القوالب الميلودرامية الصرفة التى ظهرت منذ المرحلة الصامتة و وصلت لأفضل أشكالها فى الخمسينات فى السينما الأمريكية لدى Douglas Sirk على سبيل المثال، تحولت الميلودراما لأسلوب يتخلل العديد من الأنواع السينمائية الأخرى: قصص الحب الرومانسي (على طريق ماديسون 1995 *The Bridges of Madison County* - أفلام الكوارث (تيتانيك 1997 *Titanic* - أفلام الحرب (المريض الإنجليزي 1996 *The English Patient*)

### الميلودراما فى السينما المصرية

رغم النشأة المبكرة للسينما المصرية إلا أنه لم يكن للمرجعية الأدبية فيها نفس المكانة التى حظيت بها فى أوروبا. فالسينما المصرية "لم تستلهم موضوعات أفلامها من الروايات انما استمدتها من المسرح الذى كان مزدهراً فى ذلك الوقت. فكان له - بنوعيه السائدين آنذاك، الميلودراما والكوميديا - تأثيراً بارزاً على السينما المصرية الناشئة. وكان لانتقال يوسف وهبى من المسرح للسينما واشتغاله بالإخراج السينمائي دوراً كبيراً فيما حدث من تداخل بين الشكلين المسرحي والسينمائي للميلودراما. ولكن يبدو أن الأدب الغربى كان له فى تلك المرحلة الأولى تأثيراً واضحاً على السينما المصرية. فبين عامي 1920 و 1950 - كما يذكر وليد الخشاب- "كان المصدر الأكبر للأفلام المصرية هو الميلودراما والفودفيل الفرنسيان"<sup>10</sup>. ثم انتقل الاهتمام إلى الأعمال الأدبية الكبرى حيث تم تحويل أعمال أدبية هامة لأفلام ميلودرامية مثل "الجريمة والعقاب" لدستوفسكي و"الملك لير" لشكسبير و "أنا كارينين" لتولستوى، وقد تم اقتباس قصتها فى فيلم "نهر الحب" 1960 لعز الدين ذو الفقار وكذلك "البوساء" لفيكاتور هوجو التى استوحى منها كمال سليم فيلماً من اخراجه عام 1942.<sup>11</sup>

أما فيولا شفيق فترى أنه مع بدايات السينما المصرية جاء نموذجان للميلودراما: "ليلى" 1927 - "زينب" 1930 فقدما موضوعات الحب الرومانسي و الاختلاف الطبقي ... مع اللجوء لنمط الضحية وتأنيث البؤس. وترى أن استخدام هذا النموذج - مع تفاعلات الحركة الوطنية والنسوية فى بدايات القرن العشرين - كان أداة للتعبير عن الوطن المعتمد على الذى يسعى للتحرر. تسوق الناقدة مثالا على ذلك هو تصوير "تحرير الفتاة فى فيلم "ليلى البدوية" من الملك الفارسى الذى يريد اغتصابها فيحملها قومها على أكتافهم كرمز لاستعادة حريتهم."<sup>12</sup> و تجد أن هذا المشهد يوحى أيضا بصورة "ماريان" الشخصية التى تمثلت فيها الثورة الفرنسية نفسها و التى تظهر فى لوحة دولاكروا " الحرية تقود الشعب".

كذلك يوضح محسن ويفى أن الميلودراما (مع كوميديا الفارس (farce)) يندرج تحتها مجمل إنتاج السينما المصرية منذ 1927، أى منذ البدايات وأنه و مع تغير الظروف التاريخية ظل التيار الميلودرامى يتسيد أغلب أشكال السرد السينمائي. فبعد الثورة فى الخمسينات و الستينات حدثت تحولات أدت الى ترسخ الواقعية، إلا أن ذلك لم يمنع الميلودراما من الاستمرار بقوة ظهر مداها فى امتدادها إلى " بعض أفلام مخرجين ممن أسسوا للواقعية، أمثال صلاح أبو سيف و بركات و يوسف شاهين.<sup>13</sup> ويذهب آخرون إلى أن مخرجى الواقعية الجديدة أمثال عاطف الطيب لم يمتنعوا عن استخدام بعض عناصر الميلودراما فى أعمالهم. وعادة ما تأتى هذه الملحوظات فى إطار الأسف على تسيد الميلودراما باعتبارها هذا النوع الذى يفترق للجدية و لا يحترم عقلية المشاهد.

هكذا يتفق العديد من المنظرين على أن الميلودراما تقدم قوالب سردية شبه مسكوكة يمكن قراءتها - كالحذوتة أو الأسطورة - باستخدام المداخل البنيوية فى تحليل الخطاب مستلهمين Vladimir Propp وكبار النقاد الفرنسيين ممن طوروا نظرياته مثل A. J. Greimas Claude Bremond. فالحدث فى الميلودراما عماد القصة وهو يقدم تنويعات على موضوع اضطهاد الأبرياء. والشخصيات أنماط ليس لها أبعاد نفسية حقيقية بل تقوم بالدور المحدد لها سلفا و الذى يندرج فى إطار الصراع البسيط بين الخير و الشر.

سنتناول نموذجين للميلودراما في سينما الخمسينات المصرية: الأول من فيلم "أنا بنت ناس" إخراج حسن الامام (1951) و الثاني هو فيلم "أيامنا الحلوة" إخراج حلمى حليم (1955). يستدعى كل من الفيلمين محل الدراسة القلب الميلودرامى و سماته بل و يشتركان فى نفس البنية العميقة كما سوف نرى. إلا أن الفيلم الأول لم يتوقف عنده تاريخ المشاهدة سوى لماما، بينما احتل الفيلم الثانى مكانة متميزة فى تاريخ السينما المصرية. تسعى هذه الورقة إلى تقديم قراءة فيلمية للميلودراما تتحلل من المنظور المعيارى القيمى، و تحاول بلورة مداخل و أدوات نقدية تساعد على فهم الأشكال السردية المرتبطة بهذا النوع الذى يبدو كساحة للتداخل و الفوضى.

يستدعى كل من الفيلمين محل الدراسة القلب الميلودرامى بشكليين مختلفين: الأول يقدمه فيلم "أنا بنت ناس" ويمثل الميلودراما الاجتماعية الكلاسيكية التى تتبنى المواجهة الأخلاقية بين الخير والشر مع استخدام نمط الافراط و الثانى يقدمه فيلم "أيامنا الحلوة" و يمثل الميلودراما العاطفية التى تعتمد على التضحية و التحريك العنيف للمشاعر. يقترب هذان الشكلان مما طرحه Dominique Nasta فى كتابها *Revisiting Film Melodrama, Le mélodrame filmique revisité*<sup>14</sup> عن تطور الميلودراما فى السينما العالمية.

يحكى الفيلم الأول قصة "نعمة" الفتاة الصغيرة اليتيمة التى يموت أبوها الثرى وأمها فى حادثين منفصلين. ولأن الأم كانت تعمل خادمة لدى الأب قبل أن يتزوجها تقوم العمة المتكبرة بطرد الفتاة بسبب أصل الأم الفقير. تكبر "نعمة" فى بيئة متواضعة مع جدتها وخالها و هى لا تدرى شيئا عن نسبها. تتوالى الكوارث على "نعمة" ترمى بها الى الشارع فى رحلة تدوم طوال الفيلم وهى تحاول البحث عن الحياة الكريمة. ينتهى الفيلم نهاية سعيدة بعد أن تكتشف "نعمة" أصل نسبها و يتعرف عليها أخواها و تعترف بها العمة فيسود السلام و المحبة بين الجميع. ويحكى الفيلم الثانى قصة "هدى" الفتاة اليتيمة المسكينة التى تخرج للحياة وحيدة بعد أن نشأت فى ملجأ تبحث عن تحقيق ذاتها بالعمل والكفاح. و لكن مثلها مثل "نعمة" تتصدى لها الصعوبات و العوائق: الوحدة، اليتيم، القدر المرير... و حين تلتقى ب"أحمد" و يبادلها الحب و يتفقا على الزواج، تصاب بالسل فتسقط صريعة المرض و ينتهى الفيلم بنهاية حزينة حيث تموت البطلة.

يتفق الفيلمان فى وجود بنية عميقة تشكل القلب الميلودرامى المشترك: ارتحال الفتاة / اليتيمة / الضحية التى يرفض الآخرون الاقرار بفضائلها و التى يطاردها الشرير (أشخاص/مرض). و تصل الرحلة الى مداها فى العملين بالاعتراف بفضيلة البطلة من قبل الجميع و إن اختلفت النهاية السعيدة/التعيسة فى كل منهما.

### "أنا بنت ناس"

يقدم فيلم "أنا بنت ناس" لحسن الامام واحد من القوالب الميلودرامية الأساسية و أهميته تأتى من كونه يقدم نموذجا استخدمت بنياته الحكائية مرارا فى تاريخ السينما المصرية، نموذج الميلودراما التى تتلاقى بنيتها مع بنية الحكاية الخرافية. فتركيب الحكاية هو نفسه تركيب الحكاية فى العديد من قصص الفولكلور، و هو يتبع الشكل التالى: البداية تعبر عن وضع مثالى - فى الفيلم مشهد البداية حيث تنام الطفلة فى أمان (الجنة الأولى) محاطة بأبها و جدتها فى حجرة النوم بمنزل الأب الثرى. ثم يختل التوازن عندما توافق الأم على مقابلة الشرير - ليلا و فى غياب الزوج - عندئذ تبدأ سلسلة من الأحداث القدرية المؤلمة تكون ضحيتها نعمة الفتاة البريئة المسكينة التى تطردها عمتها من بيت أبيها فتتوالى الأحداث المؤلمة، ثم ينتهى الفيلم باستعادة التوازن الأول و انتصار الفضيلة بعودة "نعمة" الى أهلها فى عالم يرسم بوضوح الحدود بين الخير و الشر.

إذا اقتربنا بشكل أدق من الفيلم، سنجد أنه يستخدم واحدة من الثنائيات الدارجة فى الحكاية الميلودرامية و هى ثنائية السر/كشف السر. عنوان الفيلم هو "أنا بنت ناس"، و السؤال الذى يتبادر إلى الذهن أولا هو: من هم هؤلاء الناس؟ اقد اجبرت البطلة على ترك بيت أسرتها الثرية و هى طفلة ثم انخرطت فى رحلة شاقة تنقلت خلالها ما بين طبقات اجتماعية متدنية، و كانت نتيجة الرحلة كشف السر

و من ثم العودة في النهاية الى أهلها و الطبقة المتميزة التي تنتمي إليها. هذا الانتقال بين الطبقات و ما يصاحبه بالضرورة من دراما يعلن عن نفسه في العنوان. ففي جملة "أنا بنت ناس" نجد المعنى المجازي حيث كلمة "ناس" مقصود بها النخبة الاجتماعية. و من ناحية أخرى تفيد الجملة أن المتكلم يطلب الاعتراف من الآخرين بحقيقته أي أن هذه الحقيقة غير ظاهرة و بالتالي فهو ضحية عدم وجوده بعالمه الحقيقي و ضحية جهل الآخرين بذلك.



الحدث الميلودرامي حدث كارثي بالضرورة، أما منطق السرد فهو يتبع خاصية التراكم لذا فالكوارج لا تأتي فرادى في الميلودراما : في الدقائق الأولى من الفيلم نشهد الأحداث التالية : إفلاس - خيانة - قتل - خطف - حادث مميت - تيتيم - طرد. التراكم والمغلاة والمصادفات هي الآليات التي تقود السرد للأمام. وهذه البداية في الحقيقة هي التي تقودنا لحجر الزاوية في الحدث الميلودرامي و الذي يتشابه مع الحدث الأساسي في حواديت الفولكلور بالتراث الغربي مثل الجمال النائم - الجميلة و الوحش - ذات الرداء الأحمر ... و المقصود هو حدث الخروج و الابتعاد. فالطرد هو الذي رمى "نعمة" بعيدا عن

المكان الأول الآمن : بيت الأب. منذ هذه اللحظة سنجدنا أمام ثنائية الدخول/ الخروج المتجددة. ستقيم البطلة في منازل عديدة بحثا عن الأمان و هي بالتوالي : بيت الجدة، حجرة السطوح، بيت الخدمة الأول، بيت الخدمة الثاني، بيت الزوج ثم أخيرا بيت الأب الآمن و المستقر النهائي. و في كل مرة تعود البطلة للشارع - تلك الغابة المليئة بالوحوش - يقترن هذا الخروج بفاجعة. وهنا أيضا نرى سمة متعلقة بالمكان في الميلودراما و الذي دائما ما يتأرجح بين الداخلي الخائق و الخارجي الخطير.

و مع تراكم الفواجع نصل إلى سمة أخرى للنوع و هي البكاء. فالإفراط في الآلام يقود بالضرورة للإفراط في مشاهد الدموع و التي تصاحبها الأمطار في كثير من الأحيان ( المطر يهطل أربع مرات في



الفيلم متواكبا مع المشاهد ذات الكثافة الدرامية). و اللقطات الأمامية القريبة لوجه البطلة المبلل بالدموع تكاد تكون صك انتماء الفيلم جماليا للميلودراما. بالإضافة الى ذلك فإن مشاهد الدموع دائما ما تحتوى على بعد استعراضى حيث تتجمع الشخصيات حول المسكينة تشاهد الأمها و تتأثر لها. و كذلك المشاهد.

أما نظام الشخصيات في الميلودراما فيعتمد على الأنماط المتقابلة : الطيب/الشرير - العبيط/المكرر. و

الشخصية الرئيسية في الفيلم "نعمة" تعبر عن مواصفات الميلودراما بجدارة. أولا تذوب في هذه الشخصية الحدود الفاصلة بين هويتين: النجم المفضل ذو الأدوار التي تكرر لصورة معينة عنه و هي فاتن الحمامة أو "نعمة" هذا الاسم الذي يصاحبها من فيلم لفيلم بكل ما تحمله صورة الفنان/الدور من رصيد عاطفي لدى المشاهد. الهوية الثانية هي هوية الشخصية الفيلمية : الشابة الجميلة، اليتيمة، المتواضعة، الساذجة، التي تدفعها النيات الطيبة. هذه الشخصية دائما ما تكون ضحية و بالتالي فهي تتعرض لنقص ما في المال - الأهل - الصحة ... في فيلم "أنا بنت ناس"، "نعمة" هي ضحية طرد العمه لها من الجنة الأولى. اليتيم هو أيضا حالة دارجة لدى الشخصية الميلودرامية. فغياب الأب في نسق القيم المحافظة الذي تتبناه الميلودراما - هو مسبب جيد لتوالي الأحداث الجسم على الإبن أو الإبنة، حيث أن خروج البطل اليتيم من النظام الاجتماعي المبني على وجود الأب يقذف به الى بحور الحياة المتلاطمة و يشكل في ذات الوقت ذريعة درامية مناسبة لتتبع التحلل من منطقية الأحداث: فعندما نخرج من النظام يصبح كل شيء ممكنا! في حالة "نعمة" نجد أنه بعد أن فقدت أبيها و أمها و تركت بيت أهلها ذهبت لتعيش مع الجدة و الخال في بيئتهما الفقيرة. هنا نقع على سمة جديدة للنوع : اذ دائما ما يكون بديل الأب أو ولى الأمر غير أمين أو ضعيف و بالتالي عاجز عن حماية البطل. هذا ما يظهر في الفيلم حيث يعجز

كل من الخال والجدة عن حماية "نعمة" من المعلم الشرير الذى يريد ان يتزوجها غصبا، مما يؤدي لهروبها.

لكن هذا الخروج الثانى والمرتبب باليتم ليس معناه وجود البطل وحيدا، بل دائما ما تتلقفه جماعة تشاركه الوجود خارج النسق الاجتماعى. فى الفيلم تظهر هذه الجماعة فى مجموعة الفتيات الوحيدات ساكنات السطح اللاتى يعملن فى بيع ورق اليانصيب والشاب الفقير الذى يسكن بجوارهن. تشكل هذه الجماعة المتماسكة أقران للبطلة وأشباه لها فهى مثلها تعيش على هامش المجتمع الذى يرفضها و إن كان يستغلها، و بالتالى تظهر ثنائية أخرى شهيرة فى الميلودراما : ثنائية المكان الثرى/ المكان الفقير. فالمكان الثرى تسكنه الشخصيات الشريرة الأنانية متحجرة القلب، تحيط نفسها بالأبهة و التقاليد الاجتماعية الزائفة و تمثله العممة و زوجة الأخ. أما المكان الفقير فتسكنه الشخصيات الطيبة، الأصيلة، الكريمة، المتحررة من الزيف وأعرافه. هذه المقابلة تحيلنا الى المقابلة المعروفة بين الطبيعة (المرادفة للنقاء) والثقافة (المرادفة للزيف) و هى واحدة من الثنائيات الضدية التى تتردد فى العديد من الثقافات الشعبية.

بالرغم من وجود الاختلافات الطبقية فى عمق الدراما إلا أنه لا يوجد صراع طبقي فى الفيلم. ففى الميلودراما الحدود الفاصلة بين الخير والشر هى التى تحدد أشكال الصراع. لذا فإن "نعمة" التى تزوجت أمها الخادمة بالباشا الثرى و التى قضت سنوات شبابها فى أحرش المدينة تعود الى أحضان الطبقة العليا التى ينتمى إليها الأب و الأخوان بعد كشف سر الميلاد الذى أجادت العممة و الجدة اخفاءه لسنين طويلة. لكن الحدوتة لا تنتهى فعليا سوى بالاعتراف حيث أن كشف السر وحده لا يكفى كى نحصل على النهاية السعيدة. فباعتراف العممة بنعمة وقبولها داخل طبقتها يجتمع شمل العائلة ويكون هذا الاعتراف بمثابة اعلان عن نبذ الشر والالتفاف حول فضيلة الرجوع للحق التى تجمع افراد العائلة فى مشهد داعم.

### "أيامنا الحلوة"

إذا كانت الميلودراما الاجتماعية فى "أنا بنت ناس" تعيد استخدام بنية الحكاية الخرافية فان "أيامنا الحلوة" يعد تطورا للنمط البدائى الذى ظهر فى "أنا بنت ناس". الميلودراما فى الفيلم بالرغم من احتفاظها بالسمات الأساسية للنوع إلا أنها تبتعد عن بعض ثوابته الكلاسيكية. يتخذ الفيلم قالب المتعارف عليه، فالقصة تبدأ بالخروج: خروج البطلة اليتيمة البريئة من دار الأيتام لعالم المدينة الواسع تسعى لتحقيق ذاتها بالعمل وللعيش فى سلام. لكن ضربات القدر الموجهة تتلقفها وتلاحقها حتى تصل بنا إلى النهاية التعيسة: موت البطلة، وهى النهاية الأقل شيوعا فى الميلودراما التى تفضل النهايات السعيدة. عنوان الفيلم، بعيدا عن تكريس تيمة الدموع، يهين المشاهد على العكس لتوقع بهجة ما، وإن كانت هذه البهجة مشوبة بظلال. فما وراء الكلمات – إichاءات التذكر فى جملة أيامنا الحلوة – يوحى بانقضاء تلك الأيام الخوالى. هذا التداخل بين إشارات الفرح والحزن هو أول ما ينحرف بنا عن النظام الأحادى فى توليد الدلالة الميلودرامية و التى عادة ما تبتعد عن الخلط و الغموض.

البطلة فى الفيلم ضحية مزدوجة لليتم والمرض. يتطور الخط الدرامى فى اتجاه تصاعدى ينقلنا من الحالة الأولى للحالة الثانية و معها من الميلودراما الرومانسية الى ظلال المأساة التى تتراءى من ورائها انعكاسات اجتماعية. اليتم هو الحالة الميلودرامية الأولى ومنه تتولد سلسلة من الأحداث الصغيرة التى تكرر ثنائية الجهل / المعرفة و هى أيضا ثنائية يختص بها النوع. ف"هدى" مثل "نعمة" ضحية لجهل الآخرين بها بسبب ثقل الموروث الاجتماعى الذى يجعل من مجهول النسب شخص موضع شك و اتهام. دائما ما يرسم الآخرون لها صورة سلبية قبل أن يعرفوا حقيقتها، لكن البطلة تجتهد بخصالها الطيبة لتكذيبها وعندئذ يتبين المحيطون صدقها. من بداية الفيلم وحتى نهايته تتراكم المواقف السردية التى تستخدم هذه الثنائية: بعد الخروج من الملجأ لا تستطيع "هدى" الحصول على سكن بسبب وضعها كفتاة وحيدة خارجة من ملجأ. فتتخفى صاحبة العقار فى منحها حجرة، ويحاول جيرانها الشباب "تطفيشها"، ويتهمها أهل الحارة بإغواء الشباب قاطنى السطح، وينساق حبيبها إلى تصديق الأقويل عنها، وتتهمها صاحبة العمل بسرقة قطعتها، ويظن حبيبها أنها تتمارض عندما تسقط فى حجرتها مغشيا عليها، وتظن

ابنة خالة الحبيب وخطيبته الأولى أنها خاطفة للرجال ... نحن إذا أمام شخصية تقع بشكل دائم ضحية لسوء الفهم والجهل بحقيقتها، بالتالي يصبح التعرف موتيفا ملازما للشخصية مع كل موقف جديد تتعرض له.

مقابل الاسراف فى مواقف سوء الفهم والجهل نجد اسرافا فى الود والشهامة بعد التعرف على



حقيقة الشخصية. فالكل متضامنون، طيبون، متحابون.. بداية من الست "سنية" صاحبة البيت مرورا بالجيران الشباب الذين يقعون تباعا فى غرام "هدى" - يشكل هذا الرباعى معادلا للرباعى الذى تلقف "نعمة" فوق السطح فى فيلم "أنا بنت ناس" وكونوا سويا جماعة صغيرة متماسكة فى وجه المجتمع الظالم. كذلك الحال بالنسبة للسيدة المجنونة التى تعمل لديها "هدى" فهى تأسرها بطباعها الطيبة لذا تتغاضى السيدة عن محاولة سرقتها من قبل الحبيب فى سبيل شفاء "هدى". حتى الخال الثرى الأنانى البخيل لا يقدمه الفيلم فى صورة يكرهها المشاهد بقدر ما يكون موضع سخريته بشكلها

الكاريكاتيري. كذلك الحال مع ابنة الخال بنت الذوات فهى التى تدفع تكاليف العلاج والعملية الجراحية وتتصالح مع البطلة. الكل إذا يتكاتف والتضحيات تنهال من الجميع، لذا فإن شخصية الشرير كما نجدها فى الميلودراما تكاد تختفى فى "أيامنا الحلوة". وهو ما ينقل حجر الزاوية فى الميلودراما من الطرح الأخلاقي (صراع الخير والشر) الى الطرح الشعورى (الانسحاق أمام المرض) و ما يترأى وراءه من بعد اجتماعي.

يبدو أن الشرير فى الفيلم هو المرض. و المرض هو الحالة الميلودرامية الثانية للبطلة، و مرض السل على وجه الخصوص علامة من علامات النوع يتأكد على ايقاع السعال الذى يتردد صدها فى تاريخ السينما منذ "غادة الكاميليا" و حتى "أيامنا الحلوة" مرورا بأوبرا "لابوهيم"، التى يرى البعض أنها أحد روافد قصة فيلم "أيامنا الحلوة". لكن المرض هنا يتخذ بعدا مجازيا حيث أن اصابة "هدى" بالسل تحيلنا الى أفق اجتماعي ينقل الأزمة الميلودرامية الى مستوى مغاير للشكل القدرى الذى تتخذه فى "أنا بنت ناس". نعرف فى الفيلم أن أم البطلة أيضا قد أصيبت بالسل وماتت به. عندما تتقاطع هذه المعرفة مع تأكيد الفيلم على ثنائية الفقر/الثراء يصبح السل مرضا وراثيا مرتبطا بالفقراء. هذا البعد تترأى خلفه من بعيد دلالات اجتماعية تحيلنا دون شك الى زمن انتاج الفيلم بعد ثورة يوليو و مزاج إدانة الظلم الاجتماعي (مشهد العمال فى المصنع - صورة المستشفى بأطبائها المتأنقين و تكاليف العلاج الباهظة - الحديث عن طابور الانتظار فى العلاج المجانى الذى يموت به المريض قبل أن يصل لدوره..) يتأكد هذا البعد الاجتماعى من خلال ملامح شخصية "هدى" فهى إلى جانب خصائصها الميلودرامية التقليدية (اليتيمية البريئة الضحية) تظهر بها سمات أكثر عصرية حيث تمثل شخصية نسائية مستقلة تتميز برغبتها فى تحقيق ذاتها و العمل و تدور أحلامها حول الاجتهاد و التأسيس لزواج يجمعها بحبيبها بالكد المشترك. و هى صفة تنتفى عند نعمة فى "أنا بنت ناس" التى لجأت للعمل فقط للتغلب على مشكلة خروجها من طبقتها، فارتبطت صورة عمل الفتاة فى الفيلم بالمهانة.

تغلف البعد الاجتماعى مسحة مأساوية تزداد قتامة كلما اقتربنا من نهاية الفيلم، مما يتجاوز الأنماط السردية المتعارف عليها بالميلودراما. لكن قبل الحديث عن نهاية الفيلم، سنتوقف قليلا عند سمتين جماليتين الأولى بصرية و الثانية سمعية. هتان سمتان تهيآن لأجواء المأساة منذ بداية الفيلم. أما السمة البصرية فتولدها الاضاءة، حيث تقاطع مساحات الظلال و النور فى خطوط متوازية و أشكال متكررة بالعديد من المشاهد مما يحيط الشخصيات بأجواء كثيفة تتجاوز أحيانا إدراكها و أنية صراعاتها. هذه السمة الجمالية تحيلنا الى أسلوبية "الفيلم نوار" الذى تقص فيه الإضاءة التعبيرية قصة مغايرة للحدث و تولد مشاعر انقباض يتوارى معها أحيانا صخب الحدوتة.

أما السمة الثانية فترتبط بالموسيقى. والموسيقى عنصر أصيل في الميلودراما تمتد جذوره كما رأينا الى أصول النوع، ودورها التعبير عن المشاعر بشكل يقوى من خطاب الشخصيات. يقول جان جاك روسو أن الموسيقى في الميلودراما تظهر في مواقف ذات شحنات عاطفية عالية، فتتوقف الشخصيات عن الكلام حين تصبح اللغة عاجزة على التعبير عن شدة الانفعالات<sup>15</sup> فتصدح الموسيقى تحمل الألم النفسى و تعكس شقاء الشخصية و بؤسها. فى "أيامنا الحلوة" تأتي الموسيقى من مصدرين: الأول هو أغاني عبد الحليم حافظ و الثانى هو الموسيقى التصويرية لأرام خاتشادوريان. تجنح بنا أغاني عبد الحليم حافظ الى نوع الفيلم الغنائى لذا لن أتوقف كثيرا عندها لا سيما أن الأغاني فى الفيلم لا تعبر عن مشاعر



ذاتية بقدر ما تصاحب مواقف جماعية و خير دليل على ذلك هو أغنية "ليه تشغل بالك" و هى أغنية ذات طابع مرح شدى بها عبد الحليم حافظ فى الفيلم فى موقف درامى يتسم بالحزن و التوجس عند بداية اكتشاف المرض، و ذلك فى محاولة منه للتسرية عن البطلة.

أما بالنسبة للموسيقى التصويرية فهى للمؤلف السوفيتى الأرمينى الأصل Aram

Khatchatourian وكثيرا ما استخدمت موسيقاه فى السينما العالمية، بالإضافة لما كتبه من موسيقى خصيصا للأفلام. يسيطر كونشرتو الكمان الشهير (1940) على العديد من المواقف الانفعالية فى الفيلم حيث تتميز موسيقى الكونشرتو بالشاعرية والغنائية الموجهة وخاصة الحركة الثانية البطيئة فى سلم رى صغير مع استخدام الألحان الشرقية المستمدة من الفولكلور الأرمينى و التى تداعب أذان المشاهد المصرى بشجنها. يصب هذا الاختيار اللحنى فى صالح قالب الميلودراما بسبب قدرته على التعبير عن المواقف الانفعالية ذات الكثافة العالية. لكن تلك الفقرات الموسيقية أحيانا ما يكون حزن ألحانها أعلى من درامية الموقف، مما يجعل الموسيقى تنتبأ بالألم القادم فى الفيلم ويمهد بالتالى للمأساة النهائية.

نهاية فيلم "أيامنا الحلوة" تعد من أشهر النهايات الحزينة فى تاريخ السينما المصرية. صدمت هذه النهاية المشاهد مرتين: الأولى لأن بطلته المحبوبة قد ماتت دون أن تقترب أى ذنب والثانية لأن الميلودراما تحولت لمأساة. فبعد الحوار الذى دار بين البطلة المريضة و طبيبها و الذى يكشف لها فيه عن عجزها على أن تعيش حياة طبيعية، تسأله سؤال استنكارى خافت: "يعنى لا هقدر أشغل و لا هقدر أتجوز .. طب أنا هعيش ليه؟" يؤكد لها طبيبها أن أى حركة تمثل خطرا على حياتها. عندئذ تقرر النهوض من الفراش فى مشهد ذو حشد عاطفى عنيف. تتحرك باتجاه النافذة تنظر لحبيبها من بعيد ثم تسقط و هى متعلقة بالستار فى اللقطة الشهيرة. لا يبدو هذا السقوط موتا بقدر ما هو انتحار أو قرار



بتعجيل النهاية المحتومة. وسواء فسرنا ذلك على أنه تضحية بالنفس من أجل من تحب أو أنها ترفض الموت البطئ الذى فرضه المرض عليها فما من شك أننا أمام شخصية تتخذ قرار الحركة و تتحمل تداعياته مما يخرجها من الصورة النمطية للشخصية النسائية السلبية المستسلمة إلى صورة شخصية تأخذ زمام موتها بيديها فتقرر اللحظة التى تنتهى فيها حياتها. يتأكد ذلك المعنى جماليا

باستخدام اللقطة من الخلف التى تضع الشخصية فى مقدمة الكادر بينما خطوط النافذة فى الخلفية بخلاف ما هو مألوف فى هذه اللقطات حيث نرى عادة وجه الشخصية من الأمام خلف خطوط النافذة كى يكرس معنى عجزها.

بالإضافة لتلك التحولات : نظام الاضاءة الذى يضيف غموضا على الحدث، نمط الشخصية الفاعلة، النهاية الحزينة، التساؤلات المفتوحة عن شبهة الانتحار، نجد أيضا تعدد الدلالات على أكثر من

مستوى. ف"هدى" التي عرفت حقبقة مرضها و أنها ستقضى سنوات طويلة من حياتها فى حالة نقاهة عاجزة عن العمل، و لن تستطيع الزواج بمن تحب، تحتفظ بهذه الحقيقة لنفسها. بينما "أحمد" و أصدقاؤه يعتقدون أنها فى سبيلها للشفاء فيذهبون لتجهيز إجراءات عقد القران بالمستشفى. هذا الازدواج الدلالى يعيد استخدام ثنائية الجهل/المعرفة التى صاحبت الشخصية منذ بداية الفيلم. و إذا كان هذا الازدواج يتم حله على مدار الفيلم بإظهار الحقيقة تباعا فى المواقف المختلفة، فان النهاية تترك المشاهد - الذى يعرف ما لا تعرفه الشخصيات - فى لحظة معلقة ، و هو ما يشكل خرقا لتقاليد النوع الذى لا يقبل سوى النهايات الواضحة الصريحة حتى لو كانت حزينة. هذه الازدواجية المعرفية و التى تتبدى فى المسافة الفاصلة بين ما يعرفه المشاهد و ما تعرفه الشخصيات تترجم بصريا فى اللقطة الأخيرة. ينتهى الفيلم بلقطة نافذة تنظر البطلة من خلالها على الطريق وهى لقطة تشكل كليشه بصري دارج فى أفلام الميلودراما. إلا أننا نجد استخداما مختلفا و مركبا فى الفيلم لهذه اللقطة التى تشكل كادرا داخل الكادر: الأول يحتوى البطلة من الخلف فى لقطة قريبة و هى تنظر عبر النافذة باتجاه الطريق ثم تسقط و معها الستار الذى تتعلق به و الثانى يرسمه اطار النافذة نرى منها الأصدقاء الثلاثة من الخلف يتقدمون الى الأمام فى طريق شمس يحدوهم الأمل باتجاه عمق الكادر فى لقطة عامة. ما بين الموت المأساوى فى مقدمة الكادر و الحياة و الأمل فى عمقه تضعنا هذه الثنائية مرة أخرى فى خانة اللا مألوف بنهايات الميلودراما.

### خلاصة

سنوات قليلة تلك التى تفصل 1951 عن 1955 مر الفيلم الميلودرامى المصرى فيها بمرحلة تحول داخل النوع. هذا التطور يؤكد أننا بإزاء نوع يتميز بالثراء و الديناميكية العالية. توقفنا فى هذه الدراسة عند نموذجين من أفلام الميلودراما المصرية. الأول يندرج فى الميلودراما الاجتماعية و الثانى ينتمى للميلودراما العاطفية. الأول يمثل السمات الكلاسيكية للنوع و يمثل لأنماطه و قوالبه، الثانى يتجاوز بعض تلك السمات و يحطم بعض تلك الأنماط و القوالب، و من ثم فإنه جاء كتطوير للشكل الأول. وقد أردنا من هذه الدراسة لفت النظر أولا إلى أننا بإزاء نوع سينمائى تمتد أصوله خارجه و تعود بالأساس الى الأدب. ثانيا، أننا باستخدام مناهج تحليل الخطاب التى تبلورت فى حقل النقد الأدبى نستطيع اكتشاف بنية هذا النوع السينمائى وجمالياته الخاصة. صحيح أننا لم نتوقف عند القيم الثقافية و الدلالات الأيديولوجية المرتبطة به - على أهمية هذا الموضوع و الذى يحتاج لدراسة مستقلة - إلا أننا سعينا لاستخراج السمات السردية للميلودراما و المعتمدة بالأساس على الثنائيات الضدية. و هذه المرحلة فى تحليل النص الفيلمى مرحلة أساسية و هى التى تبنى عليها القراءات السياقية.

كما رأينا، ليست الميلودراما حكرا على السينما المصرية ، إنما هي نوع غربى بالأساس اجتاحت التراث الثقافى العالمى و اعتبر مكونا من مكوناته فيما يتعدى مفهوم النوع الفنى. و قد شكل فيما يخص موضوعنا خطوط تاريخ السينما فى العديد من مراكز صناعتها فى العالم، فى فرنسا و إيطاليا و أمريكا و مصر و الهند و غيرها .. ومن ثم جاءت تلك الدراسة كمحاولة لتغيير النظرة الدونية التى تجعل الميلودراما غير جديرة باهتمام الباحثين، فمادام الدارسون يأنفون من تناولها سيظل قسما كبيرا من تراثنا السينمائى واقعا فى طى التجهيل. إن إعادة اكتشاف النوع و تحولاته و أشكاله وما يميزه من صبغة محلية مصرية على مستوى طرائق السرد و القيم الثقافية التى يعبر عنها تجعل من محاولة فهمه واجبا يحتمه تغلغه فى ميراث المشاهدة و قدرته على تجديد ذاته فى تجارب لا تزال تأتى بالمختلف.



## هوامش

- <sup>1</sup> - ميشيل سيرسو، "الميلودراما في السينما المصرية والسينما الغربية وأنواع أخرى"، ترجمة أ. د. هناء سيف النصر لدراسة قدمت بالفرنسية في حلقة بحثية عن النوع في السينما و ذلك في اطار فاعليات مهرجان القاهرة السينمائي 2014 بالتعاون مع الجامعة الأميركية بالقاهرة.
- <sup>2</sup> - « Au plus loin du paradis ? Des rapports entre mélodrame et cinéma », <http://acpaquitaine.com/0809/wp-content/uploads/2009/01/conferencemelodrame.pdf>
- <sup>3</sup> - Florence Fix, *Le Melodrame: La Tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011
- <sup>4</sup> - Emilie Pezard, « Lire le mélodrame », *Fabula.org*, <http://www.fabula.org/revue/document8177.php>
- <sup>5</sup> - المرجع السابق.
- <sup>6</sup> - انظر الهامش رقم 1 : ميشيل سيرسو 2013
- <sup>7</sup> - المرجع السابق
- <sup>8</sup> - Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama & the Mode of Excess*, Yale University Press, 1996.
- <sup>9</sup> - انظر الهامش رقم 3 : Emilie Pezard
- <sup>10</sup> - Walid El Khachab, « Les adaptation d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle », *Littératures et cinémas arabes*, Chihab Editions, Alger, 2016, p. 52
- <sup>11</sup> - انظر الهامش رقم 1 : ميشيل سيرسو 2013
- <sup>12</sup> - فيولا شفيق، " الأقليات و الصراع الطبقي و المرأة في سينما الثلاثينيات"، السينما المصرية النشأة والتكوين، إشراف هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008
- <sup>13</sup> - محسن ويفي، " السرد في السينما المصرية 1970-1053"، الثورة و القطاع العام، إشراف هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة ، 2008 ، ص. 259
- <sup>14</sup> - Dominique Nasta (Editor), Muriel Andrin (Editor), Anne Gailly (Editor), P.I.E.-Peter Lang S.A 2014
- <sup>15</sup> - انظر الهامش رقم 3 : Florence Fix