مركز دراسات الوحدة العربية

ما بعد الاستعمار والقومية في المغرب العربي

التاريخ والثقافة والسياسة

إدريس مقراوي
دايفيد سيدون
علي عبد اللطيف أحميدة
إدموند بيرك الثالث
ستيفن جي. كنغ
مفنية الأزرق
إليوت كولا
عبد الرحمن أيوب
منى فياض

إعداد وتحرير
علي عبد اللطيف أحميدة

ترجمة
جمعة عمر بوكليب

راجع الترجمة
أمين الأيوبي

الفصل السادس

«المومياء» لشادي عبد السلام: الازدواجية والدولة القومية المصرية

إليوت كولا

حين طُلب من النقاد المصريين الإدلاء بآرائهم، أصرّوا على تصنيف فيلم شادي عبد السلام «المومياء: يوم أن تحصى السنين» على أنه واحد من أهم الأفلام المصرية، إن لم يكن أهمها جميعاً. وإذا ما أخذنا في الاعتبار جماليات الأسلوب البصري المذهلة، وتقنيات إخراجه الرائعة، لا يصعب فهم سبب اعتبار الفيلم كذلك. ومع ذلك، فإن هناك تناقضاً حقيقياً بين خطاب نقدي يضع الفيلم في قلب السينما المصرية، وحقيقة وجوده كنصّ، وتأثيره الضئيل نسبياً في القواعد السينمائية المصرية. ورغم أن «المومياء» فيلم من إنتاج القطاع العام إبان الفترة الناصرية عام ١٩٦٩، إلا أن توزيعه لم يتم إلا بعد مضي ست سنوات تقريباً على إنتاجه. وصادفت عملية توزيعه تجارياً في أواخر شهر كانون الثاني/ يناير ١٩٧٥ أسبوعاً مشؤوماً، لأن الوطن العربي كان يترقب خبر موت أم كلثوم الوشيك. لذلك فشل فيلم «المومياء» في جذب المشاهدين، وسُحب سريعاً من التداول. ولو عُرض «المومياء» على التلفزيون أو نُسخ على أشرطة فيديو ربما كان سيُعرض فترة أطول.

وبالمثل، بقدر ما يشيد صنّاع السينما المصرية باسم شادي عبد السلام في المقابلات التي أجريت معهم، فهم ليسوا ميّالين إلى تبنّي بعض عناصر أسلوبه السينمائي التي تظهر في الفيلم. بإيجاز، برغم كل الكلام حول أهمية «المومياء» في قائمة الأفلام

التي أنتجتها السينما المصرية، لم يحظ هذا الفيلم إلا بفترة عرض تجارية قصيرة في مصر، من دون أن يترك تأثيراً ملحوظاً في مدارس السينما المصرية اللاحقة.

ليس غرضي من إثارة هذه الأمور التصريح بأن فيلم شادي عبد السلام لا يستحق الاهتمام النقدي، بل على العكس من ذلك، إذ حينما تؤخذ في الاعتبار الظروف الخاصة التي صاحبت عرضه واستقباله، تبدو علاقة الفيلم بالقواعد القومية المصرية أكثر تناقضاً وتعارضاً.

يركّز القسم **الأول** من هذا الفصل على هذه الظروف كي نمعن النظر في أهميته للوهلة الأولى، في حين يناقش القسم **الثاني** من الفصل حاجة الفيلم إلى إعادة النظر والتموضع ضمن سياق الخطاب الفرعوني الجمالي عن الجمالية الفرعونية. وكما آمل في أن أوضح في ما بعد، يلخّص فيلم «المومياء» ويبتعد عن الموضوعات المسيطرة في خطاب النخبة القومية المهتمة بالصور والسرديات المتجذّرة في أسلوب جمالي شديد الخصوصية لمعالجة المشغولات المصرية القديمة.

أولاً: «المومياء» وجمهور المشاهدين

هناك آليات مختلفة يكتسب النصّ عن طريقها شهرة وأهمية دائمين في تشكيل ثقافي. فالاستقبال الجماهيري الكبير، بغضّ النظر عما إذا كان نتيجة لعملية تسويق هائلة أم لا، يرفع من قيمة النص على الفور تقريباً. أو بأسلوب أكثر جدلية حين «يعترف» الفنانون اللاحقون بعمل ما بالإشارة إلى أسلوبه وموضوعاته وإعادة إنتاجها، ويبدو أن قيمة ذلك النصّ تتجدّد مع استشهاد، ذلك أن الترحيب والاستدلال، وإعادة الإنتاج، ربما تكون أكثر الطرق شيوعاً التي من خلالها تجد الأفلام السينمائية أماكن لها في قائمة سينمائية.

وبغياب هذه العناصر يمكن أن يصبح النصّ «مهماً» بالخطاب النقدي عن طريق النقاد ـ المدعومين بمؤسسات تمنح آراءهم مشروعية ـ العاملين بدأب على تأكيد أهمية قيمته إزاء عاديات الزمن والمعارضة الأيديولوجية وعدم الاهتمام الجماهيري أو خفائه الثقافي. ويعتبر فيلم «المومياء» أحد هذه الأفلام، لأن أهميته الثقافية الدائمة هي ثمرة الترحيب النقدي، وليس الشعبي. وإضافة إلى ذلك، سأجادل بأن خصوصية الفيلم كـ «فيلم مفضّل للنقاد» تثير أولى الأسئلة عن معناه.

وبشكل ما، ترجع حقيقة القيمة الثقافية لفيلم «المومياء» إلى آراء النقاد فيه، إذ تعمّد هؤلاء إشاعة أهميته أكثر منها في الأفلام الأخرى الأكثر شعبية بحسب المعيار المصري. والحق يقال إن قيمة النصّ مختلفة دائماً ضمن أي تكوين ثقافي معيّن. لكن حين تكون أهمية نصّ ما مرتبطة بالقبول الجماهيري به، تكون العملية التي تكتسب القيمة بواسطتها غامضة نسبياً، لأنها محدَّدة بعوامل (تكوين المشاهدين، واستجابة القارئ) يصعب تمييزها ووزنها غالباً.

وعلى المنوال نفسه، حينما يصير نصٌ مهماً بسبب تأثيره في النصوص اللاحقة، تكون العملية التي يتم بها تراكم القيمة ذات طابع توفيقي ومتقلب وعلائقي، بسبب سلسلة مستمرة من العروض الاستدلالية، التي يربط كل منها على حدة تشكيل أهمية النصّ بأثر رجعي. إلا أن قيمة النصوص تكتسب أيضاً من الإصرار النقدي، وبالتالي فإن القول إن الأهمية المعاصرة لـ «المومياء» تم بناؤها عبر الإصرار النقدي، بدلاً من الترحيب التجاري أو الشعبي، ليست حقيقة ملحوظة في حدّ ذاتها. لكن اللافت للنظر إلى حدّ كبير هو التكوين المتجانس للنقاد الذين أكدوا أهميته بصوت عال. وإذا كان بالإمكان القول إن هناك مجتمعاً توطدت أركانه بحديث عن أهمية الفيلم، فهو مجتمع عالمي ومحلي على السواء، وكلاهما محدود ومنقسم، يتكون من نخبة هزيلة من نقاد الأفلام الغربية في السينما العالمية، وأكاديميين مستشرقين ومحازبين مصريين للثقافة الوطنية، وكل بأسلوبه الخاص المميز في حديثه عن الفيلم.

هناك أسباب وجيهة تمنعني من فصل تاريخ الفيلم عن خطابات الأكاديمية الاستشراقية والسينما الأوروبية. وبناء على تجربتي الخاصة، التي ربما لا تختلف كثيراً عن تجربة دارسي العربية الأمريكيين، شاهدت الفيلم، أول مرة، في سياق برامج اللغة العربية. ظل فيلم «المومياء» طوال سنين نصّاً تعليمياً نموذجياً في برامج تدريس اللغة العربية، كون الحوار في الفيلم باللغة العربية الفصحى بخلاف الأفلام العربية الأخرى. لذلك حاز النصّ قيمة في البرامج التعليمية في منطقة أمريكا الشمالية، بعلاقته بقضايا ثقافية أرحب، بل لأن خاصيته اللغوية جعلته نصّاً مهماً. إلا أن ذلك لم يكن المنتدى المصري الإضافي الوحيد الذي جرى تداول الفيلم فيه: فعلاوة على عمل شادي عبد السلام مع مخرجين كاتبين أجانب على إنتاج أفلام في مصر وأوروبا، كان المخرج الإيطالي روسلليني، بحسب قول شادي، هو الذي أدى الدور الحاسم في نيل موافقة

ثروت عكاشة (وزير الثقافة آنذاك) على المشروع[1]. وساعد روسلليني أيضاً على تأمين مساعدة الاستوديوهات الإيطالية في مرحلة ما بعد الإنتاج، ولاحقاً، في عرضه في المهرجانات الأوروبية، حيث حصد عدداً من الجوائز. وبرز «المومياء»، منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي، واحداً من أكثر الأمثلة المبتكرة على «السينما الثالثة» في الوطن العربي[2].

وفي غضون ذلك، خفت الفيلم في البداية بين عدائية البيروقراطية ولامبالاة الجمهور. ولم يتم عرض «المومياء» في دور السينما العامة، لأن المؤسسات الحكومية نفسها ـ المؤسسة العامة للسينما التابعة لوزارة الثقافة ـ التي موّلت الفيلم، وأشرفت على إنتاجه، وامتلكت كل دور السينما آنذاك، اعتبرت الفيلم غير مناسب للتوزيع العام[3]. لذلك عُرض الفيلم في أروقة نادي السينما حصراً، عدداً من المرّات، حيث لفت انتباه جمهور صغير هناك. لكن بعد فوز «المومياء» بعدة جوائز في مهرجانات السينما الأوروبية، اضطرت الوزارة إلى إعادة النظر في إعراضها المتسرّع عن الفيلم. وفي ذلك الوقت، وفي عهد انفتاح آخر، وُزّع الفيلم على نطاق تجاري في سنة ١٩٧٥، لكن مصر كانت منشغلة في حوادث أخرى، فاختفى الفيلم سريعاً عن أعين الجمهور. ومع أن الفيلم عاود الظهور في الثمانينيات من القرن العشرين، في متاجر أشرطة الفيديو في شارع الشواربي في القاهرة، يبدو أن الفيلم استقطب اهتمام سوق صغير جلّه من الباحثين الأجانب، وليس من المصريين في أوقات الحُمّى الشرائية.

أخيراً، إذا كانت قرارات المنسّقين التلفزيونيين بإدراج الفيلم ليست دليلاً على أهميته في الوسط إلا نادراً، فلا يبقى أمامنا سوى القبول والاعتراف بالهوّة الهائلة بين الخطاب النقدي المحتفي بالفيلم، والصمت المدوّي الذي قوبل به الفيلم في المواقع المعتادة للثقافة السينمائية المصرية. لم يُخفَ انعدام شعبية الفيلم على النقاد، رغم أنه دخل خيالهم بشكل سلبي فقط: حين اعترف النّقاد بحقيقة أن الجمهور المصري تجنّب الفيلم، وعللوا ذلك بأنه إخفاق من جانب جمهور سوقيّ، يحب مشاهدة أفلام الميلودراما وأفلام الحركة (الأكشن).

(١) Shadi Abd al-Salam, «Counting the Years: Shadi Abd al-Salam's Words,» *Discourse*, vol. 21, no. 1 (1999), p. 130.

(٢) انظر على سبيل المثال: Guy Hennebelle, «Chadi Abdel Salam une brillante exception,» dans: *Les Cinémas Africains en 1972* (Paris: Société Africaine d'Edition, 1972).

(٣) سامي السلاموني، «حوار لم ينشر في حياة شادي،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٣٥١.

وبينما حظي الفيلم بعروض قليلة وقصيرة في منتديات ثقافة السينما المصرية السائدة ـ دور السينما، والتلفزيون وأشرطة الفيديو ـ فقد تمتع بحضور بارز ومستديم في خطاب النخب المطبوع عن الفيلم. ومنذ السبعينيات، توفر نوع من الإجماع في مصر على أهمية «المومياء»، وهو إجماع يرى أن الفيلم قصة مباشرة عن الروح الداخلية لمصر، وهي روح قديمة أعيد إيقاظها وتغذيتها من قبل الدولة القومية الحديثة. وداخل هذا الخطاب النقدي الثقافي، يعمل نصّ الفيلم كمثال شفّاف على الكفاح المناوئ للاستعمار، ونموذج مغاير لموضوع المجرّب والصحيح لكفاح حركة التحرر الوطني العالقة بين قوى القمع الأجنبي والفلاحين المقيّدين بالتراث. هذا التفسير للحبكة قريب من فحوى الخطاب الأوروبي السينمائي حول الفيلم أيضاً، إلا أن النقطة التي يفترق عندها هذان الخطابان هي الأكثر تعبيراً: ففي حين اختار النقاد الأوروبيون الحديث عن أكثر تقنيات الفيلم السينمائية لفتاً للنظر (التصوير في زمن الحوادث، والإيقاع البطيء، واللقطات القريبة، وفترات الصمت) على صعيد التنفير (عدم تعاطف المشاهدين مع الممثلين)، ناقش المصريون تلك التقنيات ـ ومنهم شادي عبد السلام نفسه ـ على صعيد التاريخ الصحيح. وقد شاهد النقاد الأوروبيون الفيلم وعلقوا بابتهاج على بطئه غير العادي، والحس الطويل للزمن السينمائي، وتأثيرات الكاميرا المنفرة. ركّز هؤلاء النقاد غير المحيطين بالكامل بطبيعة الثقافة القومية في مصر، على أسئلة شكلية متصلة بالفيلم، متجاهلين بشكل يكاد يكون مطلقاً ادعاءاته الاجتماعية التاريخية المحددة. ومن ناحية أخرى، أبرز النقاد المصريون مناقشاتهم للحبكة والشخصيات، في حين تغاضوا عن التعقيدات التي جلبها الأسلوب المبالغ فيه.

يرى هؤلاء النقاد المصريون أن الفيلم، على شكليته المنفرة، يصوّر موضوعه، وهو الثقافة الفلاحية في مصر العليا، والثقافة الوطنية «الحقيقية» لمصر، بأصالة وواقعية. وإذا بدت هذه الثقافة منفرة، فمردّ ذلك أن الثقافة المحلية غريبة عن ذاتها في ظل الضغوط الاستعمارية.

ومن الواضح أن النقاط الرئيسية في كل وجهة نظر نقديه لها مصداقيتها، إلا أنني سوف أتعرض بالنقاش إلى إبراز أن غنى الفيلم وأهميته بحاجة إلى الأخذ في الحسبان الحبكة والأسلوب. إضافة إلى ذلك، فإن ثمة حاجة إلى وضع ذلك في سياق التاريخ الطويل لاستحضار الرموز والمواضيع التي يعتمد عليها فيلم «المومياء» بشكل واضح. وفي ضوء هذه القضايا، يظهر الفيلم كنصّ أساسي ضمن القائمة السينمائية

المصرية، لكن ليس للأسباب التي قال بها النقاد المصريون (قصة رمزية لا لبس فيها عن التحرر الوطني)، بسبب كشفه عنف الثقافة الوطنية التي يصورها وازدواجيتها، إضافة إلى علاقات الهيمنة التي تدعم ثقافة الأفندي الرسمية في مصر، وكلتاهما إبان الحقبة الاستعمارية وفي وقت آمل، وأنا أجادل دفاعاً عن قراءة مزدوجة للفيلم، بتغيير الاستخدام المحوري للفيلم من جانب نقاد القاهرة عقب هزيمة ١٩٦٧. وليس مرادي القول إن الفيلم لا علاقة له بالتحرر الوطني والأصالة الثقافية ومقاومة الاستعمار، لكن الأصح أنه يبيّن حدود «التمركز القاهري» والفئات النخبوية المدرجة في الرواية الوطنية.

ثانياً: «المومياء» وبلاغة الأصالة القومية

من النظرة الأولى، يظهر «المومياء» كرواية مباشرة تحكي عن أهمية المحافظة على التراث الفرعوني داخل إطار الثقافة القومية. تبدأ أحداث الفيلم في عام ١٨٨١ عشية الحكم الاستعماري في مصر، وتدور حول عشيرة عبد الرسول في القرنة[٤]. فخلال السبعينيات من القرن التاسع عشر (عام ١٨٧٠)، قامت العشيرة بسرقة مجموعة من المومياءات الملكية، واغتنى أفرادها من بيع التحف القديمة لتجار باعوها بدورهم لتجار قاموا هم أيضاً ببيع هذه التحف في السوق السوداء لجامعي التحف والمتاحف الأوروبية. علمت هيئة الآثار التي كان يرئسها آنذاك غوستاف ماسبيرو بوجود التحف في السوق، وبدأت عملية البحث عن مصدرها، وخاصة أن القطع التي تنتمي إلى أسرة ملكية غير معروفة نسبياً، جاءت من مكان لا تعرفه.

خلال عملية البحث، اشتبهت هيئة الآثار بسمسار يدعى مصطفى آغا آيات، القنصل المحلي لإنكلترا وفرنسا وبلجيكا، الذي تعذّرت ملاحقته بالشكل المناسب لحصانته الدبلوماسية. وبدلاً من ذلك، لاحقت الشرطة أخوين، محمد وأحمد عبد الرسول، واعتقلت الأصغر أحمد وسجنته، ثم أفرجت عنه لعدم توافر دليل لمقاضاته. ولدى عودته إلى دياره، طالب أحمد بنصيب الأسد من التحف التي كانت لا تزال في حوزة عشيرته كتعويض عن فترة سجنه. وعندما قرر أحمد الاستمرار في تجارة التحف، قرر أخوه محمد تركها. وبعد مشاحنات مع أحمد (ومع القنصل آيات، الذي طلب مبلغاً من

(٤) القصة ظهرت في: Gaston Maspéro, *Les Momies royales de Deir el-Bahari* (Paris: E. Leroux, 1889), pp. 511-787.

المال لقاء سكوته) ذهب محمد إلى الشرطة واعترف بكل شيء. ونال محمد في آخر الأمر وظيفة في هيئة الآثار، وساعد الهيئة بعد ذلك على اكتشاف عدد من الأضرحة الملكية الأخرى.

يعيد الفيلم، بإبداع، تصوير أحداث هذه القصة بجعل مركز الجاذبية الأخلاقي في نطاق هيئة الآثار. يحكي الفيلم قصة بطولية إلى حدّ ما عن كيفية تمكّن هيئة الآثار من كشف الأنشطة غير القانونية لعشيرة من سارقي أضرحة تقليديين متخلّفين يبيعون التحف المصرية لجامعي تحف أوروبيين عبر سماسرة جشعين. وينتهي الفيلم بتحرك موظفي وشرطة هيئة الآثار لإنقاذ مومياءات وتوابيت حجرية من أذى أفراد عشيرة «الحربات» الجشعين. لم يتم إضفاء تعقيد على المادة الوطنية للفيلم بطرق متعددة. فالصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين: أحمد كمال، المفتش في هيئة الآثار، وونيس من قبيلة «الحربات»، غامض جداً، وينتهي بخيانة ونيس لقبيلته، وإفشاء أسرارها إلى هيئة الآثار. كما أن مقتل شقيق ونيس على أيدي رجال عشيرته، وانفصال ونيس عن عشيرته، يزيد الأمور تعقيداً. أخيراً، بينما ينتهي الفيلم بانتصار هيئة الآثار، يقدم أيضاً إحساساً بالمأساة التي تسبّبها هذه الحادثة لعالم قبيلة «الحربات» الزائلة.

يعيد الفيلم سرد قصة عبد الرسول على شكل صراع بين معسكرين متضادين: يمثل **الأول** الموظفون الأفندية في هيئة الآثار؛ ويمثل المعسكر **الآخر** زعماء الحربات، والتجار، والمهربون المتعاملون معهم. وبما أن الفيلم يدور حول السيطرة على تجارة الآثار، يُستخدم الطرفان، والدولة، والقبيلة كرموز لأساليب متضادة مترسخة بقوة في الثقافة والمجتمع والتنظيم السياسي. فمن جهة، هناك الأفندية، الممثلون للبيروقراطية المستنيرة للدولة ـ وهي حديثة، وعقلانية، وشفافة، ومنضبطة، وعطوفة، وعلمية، وتاريخية ـ تسعى إلى المحافظة على الآثار من أجل الصالح العام والفائدة العلمية. ومن جانب آخر، هناك القبيلة ـ وهي تقليدية، وجاهلة، وكتومة، ومستبدة، وعنيفة، وتؤمن بالخرافات ـ تسعى إلى المحافظة على طريقة حياتها مهما كانت التكاليف. وينبغي أن نضيف أن مجموعات التناقضات الحادة هذه متطابقة تماماً مع روايات المخرج الخاصة بالفيلم. ففي عدة مقابلات، يتحدّث شادي عبد السلام عن انقسام مصر إلى شعبتين؛ مصر التي قسمها صراع بين العاصمة والجنوب الريفي. والحق يقال إن هذا الصراع معقّد لكون الجنوب، على تخلّفه، يبقى موقع الإرث الثقافي العظيم الممثل في الآثار الفرعونية:

إنها قصة مصرَيْن تلتقيان، الأولى تنتهي، والثانية تبدأ في إثبات نفسها. الأولى مصر المنطوية على مفارقة تاريخية، والتي ما زالت حيّة، تتصادم مع التقدم العلمي القادم من المدينة المفترسة، القاهرة. وإذا كان سكان المصرَيْن يتشابهون جسدياً ويتحدّثون لغة واحدة (اللغة العربية)، إلا أن البعض، وأعني علماء الآثار الذين يعتمرون الطرابيش ويستخدمون القوارب البخارية، يأتون من عالم مختلف تماماً، فيما يحمل الآخرون العصيّ، ونهب الأضرحة وسيلتهم الوحيدة لكسب لقمة عيشهم(٥).

يظهر الطابع المؤقت لهذين المصريْن مفهوماً قاهرياً مميّزاً للحداثة المستنيرة ونمطها الوطني الطليعي والتربوي: مصر القاهرية الحاضر والمستقبل، والعلمية المتطورة، قادرة على تعليم باقي مصر الذي رغم جهود تعليمه، ما زال يعيش في الماضي. في الحقيقة، يؤدي «الجهل» ـ السمة الضرورية للخطاب الحداثوي الذي يستدعي تدخلاً تربوياً ـ دوراً مركزياً في تعليقات شادي عبد السلام على الفيلم. في الصراع الوطني لاستعادة السيطرة على الآثار، لم يكن نجاح الأوروبيين الإمبرياليين ممكناً لولا تعاون الفلاحين «الجهلة» معهم من دون قصد. لذلك، فإن مهمة الأفندي بطل الفيلم ذات شقّين: إعادة امتلاك الآثار وتعليم قيمها، من خلال تعليم القيم الحقيقية للآثار؛ وكذلك يعيد الأفندي للفلاح ثقافته الأصلية.

«معي البطل هو البطل، ليس لأنني أحكي قصة أية شخصية، ولكن ليكون بإمكاني رواية قصة مصر: دور مصر في الشرق الأوسط وفي أفريقيا أو في البحر المتوسط. أو قصة شخص بالنسبة إلى القاهرة أو قصة الريف بالنسبة إلى القاهرة، أو قصة مصر العليا والقاهرة، ليتسنى التقاء حضارتين مختلفتيْن، إحداهما حضارة قديمة توقفت عن التقدم في مرحلة معينة، وانزوت عن العالم بسبب تلك التيارات الإمبريالية التي ركّزت على رأس المال وتجاهلت (تطوير) مصر العليا. لذلك، انطوت مصر العليا على نفسها إلى أن قدم الأوروبيون. وإذا صادف أن هؤلاء الأوروبيين عرفوا شيئاً عن الآثار، فلأنهم كانوا يقومون بشرائها...

كان على الأوروبيين التوجّه إلى ساكني «دير البحري» طالبين شراء التحف بأثمان غير متوقعة، ولا يمكن تصورها من قبل هذا المجتمع الفقير المنغلق. لذلك، بدأوا ببيع «الآثار» ومن دون قصد، أو معرفة لما يفعلون. يأتي أوروبي إلى شخص قائلاً: «اعطني

(٥) انظر المقابلة المعنونة: «Chadi Abdes-Salam: Le Duel Tradition - modernité,» dans: Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien* (Beirut: Dar al-Machreq Editeurs, 1975), p. 81.

هذه القطعة من الحجر بهذا المبلغ الكبير». ويقوم المصري، من مصر العليا، بمنحه إياها دون علمه أنه يبيع قطعة من لحمه، ولا تزال هذه العملية مستمرة إلى يومنا هذا.

في فيلم «المومياء»، يأتي المتعلم القاهري إلى مصر العليا، ويلتقي بالمصري الآخر في أرضه، إلا أنه يفصل بين الاثنين ـ وإن جمعهما نيل واحد، ولغة مشتركة ـ الفروقات الهائلة بين ثقافتيهما. التقاء هاتين الثقافتين هو محور الفيلم. إنه لقاء لا يجتمع فيه الاثنان على تاريخ واحد، بل ولا على دوافع اقتصادية واحدة، لأن أحدهما يبحث عن الآثار والآخر يتاجر بها»(٦).

هذا الانقسام الثنائي بين الفلاح ـ التقليدي والحضري ـ المتمدن يستند إلى مفهوم الوعي الزائف. إنها تمثيل لمصر ساندَه العديد من نقاد شادي عبد السلام الذين وصفوا الفيلم بأنه بحث عن هوية و«أصالة»(٧). ولسبر غور دينامية هذا التكوين المفاهيمي، بودي التوقف بإيجاز عند عدد من المصطلحات التي تكرر ظهورها في تعليقات شادي عبد السلام حول الفيلم، وفي الخطاب النقدي لآخرين. هذه الأفكار ـ انبعاث، هوية، خلاص، أصالة ووحدة ـ تنويرية كونها تعبّر عن قاعدة الخطاب الوطني الذي يضفي على التحف الفنية الفرعونية قيمة تعريفية.

اللافت للنظر أن الفيلم يعالج مباشرة موضوع الهوية بشكل عابر. وتشير قائمة أسماء المشتركين في الفيلم ومشهده الافتتاحي، اللذان خدما التسلل الروائي، إلى الهوية والبعث.

تبدأ افتتاحية الفيلم بسطور مأخوذة من كتاب **الموتى**، كتاب المصريين القدماء: «أيها الراحل، ستعود/ أيها النائم، ستستيقظ/ أيها الفاني، ستولد من جديد/ المجد لك». عقب ذلك، ننتقل، تدريجياً، إلى مشهد فيه شخصية أحمد كمال يقرأ صفحة أخرى لزملائه في هيئة الآثار في القاهرة. عندها نسمع صوت ماسبيرو قائلاً إن نسيان المرء اسمه يوم القيامة بمثابة فقدانه لشخصيته إلى الأبد: كل امرئ يجب أن يعرف اسمه إذا كانت الروح ستعود، وكل مومياء يجب أن تكون لها شخصيتها إذا كانت ستبعث. هذه الكلمات لا تتكرّر في الفيلم، إلا أنها تلقى بظلال عميقة على الأحداث التي تعقب ذلك: أن يتذكر المرء اسمه، أن يعيد امتلاك روحه وجسده ـ «أليست هذه المهام/

(٦) السلاموني، «حوار لم ينشر في حياة شادي،» ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨.

(٧) انظر: مريدي النحاس، «شادي عبد السلام: شعاع من مصر،» **القاهرة**، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٧ ـ ١٢، وفيولا شفيق، «البحث عن هوية،» **القاهرة**، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ١١٨ ـ ١٢٠.

الوظائف المهمة المقدسة لهيئة الآثار؟». في النقاش حول الفيلم، يستخدم شادي عبد السلام ونقّاده هذا المشهد الإطاري في مناقشة تفسير الفيلم بأنه قصة رمزية، كقصة سعي مصر إلى تذكّر اسمها الحقيقي، وتخلص هويتها، وتُبعث من جديد[٨].

يبدأ إجماعهم على هذا التفسير الرمزي لاسترداد الهوية بتبيان الأهمية التي يعلقها عبد السلام (ونقّاده) على الأصالة. وهذا لا يظهر فقط على سطح موضوع الفيلم (أو فكرته الأساسية)، وعلى التحديد، تأكيد شادي عبد السلام أن استعادة الثقافة الفرعونية كان عودة إلى ثقافة مصر الأصلية، لكن على عدة مستويات أخرى أيضاً: مزاعمه (ومزاعم غيره) المتعلقة بـ «الدقة التاريخية» المطلقة للفيلم باستخدام أحداث تاريخية (حقيقية) وشخصيات، مثل كمال أو ماسبيرو (رغم حقيقة أن ماسبيرو كان غائباً خلال مسألة عبد الرسول، وأن المهنة الفعلية لأحمد كمال المتخصّص في الآثار المصرية لم تبدأ إلا بعد وقت من بدء أحداث الفيلم)، واهتمام عبد السلام الاستثنائي باستخدام ملابس وممثلين ومواقع (أصلية) فقط[٩]. وكذلك رغبته في الإضاءة الدقيقة واللون المضبوط «بحثاً عن العنصر الدراماتيكي المصري الحقيقي المقتطع من مواضيع سينما مستعارة أو زائفة»[١٠].

(٨) تعبّر «المومياء» عن محاولة شادي عبد السلام التشبث بجذوره. «ليس بإحساس أنه يمتلك الآثار، ولكن بإحساس من يمتلك تلك الآلاف من السنوات التي تمتد وراءه ولم تفلت منه، وهي بذلك تساعده على النهوض من سقوطه مهما كانت الصعوبة، أو طول الفترة الزمنية». نقلاً عن: سعد عبد الرحمن، «روعة المرثيات في المومياء،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٢٠٦، ومجدي عبد الرحمن، «المومياء عبر ثلاثة تواريخ،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٢٢٩.

(٩) انظر مثلاً تعليقات شادي عبد السلام على الأزياء، وتصوير فيلم آخر عن الفراعنة عنوانه «أخناتون» والذي عقد العزم على إخراجه وقت وفاته:

«سأدرس، من قبل البدء بالتصوير، توزيع الأدوار وتواتر الأحداث لدى أولئك الذين عاشوا قبل ثلاثة آلاف سنة. عليهم أن يتعلموا كيفية المشي، بشكل طبيعي، حفاة الأقدام على الرمال المحرقة. وقد طلبت إلى أرقى الحرفيين في الموسكي في القاهرة القديمة إعداد نسخ دقيقة للثياب التي كانت تصنع لرجال توت عنخ آمون... المرصعة بالجواهر... والألوان... والأوزان ذاتها... والمواد عينها أو أي شيء قريب منها. أريدك أن تفهمني... الممثلون ليسوا محترفين. التقيت بالشخص الذي سيؤدي دور أخناتون فيما كنت أتمشى في شوارع القاهرة... والتقيت بأكثر من فتاة ستؤدي دور نفرتيتي... معظم الذين يمثلون معي غير محترفين... يمكنني التأثير فيهم... وهم ليسوا مرتبطين بأمور تبعدهم عنا... لهذا السبب عندما يزيّنون أنفسهم بالحلي ويعتمرون شعوراً مستعارة كما القدماء، شعوراً مصنوعة من الصوف، ويرتدون عباءات فرعونية مصنوعة من القطن المصري، أو عباءة الكاهن المصنوعة من جلد الفهود... في تلك اللحظة، ستجري دماء ملوكنا وملكاتنا وأمرائنا وجنودنا وقصاصينا في عروقهم. إنها دماء الذاكرة. فهم لن يؤدوا أدواراً ولكنهم سيرثونها». انظر: Abd al-Salam, «Counting the Years: Shadi Abd al-Salam's Words,» p. 136.

(١٠) انظر: محمد إبراهيم عادل، «المومياء بين التشكيل والتجسيد،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ١٨٩.

وبالتالي، بينما يظهر أنه لا صلة للزعم بأصالة يضيفها «تقدير» تاريخي جمالي لمصر القديمة بالزعم بسينما محلية أصلية، أو أنهما مختلفان في الترتيب، على الأقل، فهما يتضافران في الواقع على إيجاد تدرّج مفاهيمي، حيث يجد الماضي والحاضر، والتذوق الجمالي، والدقة التاريخية، والمنهج العلمي، وتقنية الإنتاج، وحدة متماسكة.

وكما يدّعي شادي عبد السلام ونقاده، يضع الفيلم الأسس لثقافة الجذور المخلصة. إن وجه المفارقة في هذا الزعم أن فئات الريفي والتقليدي تخدم في إضفاء الأصالة على الحضري والعصري، لكن بشرط تذكّر التقليدي من جانب الأفندية الأكثر تطوراً لجذورهم الحقيقية القديمة. وستكون النتيجة ثقافة تسمو إلى تآلفات واستمراريات[١١]. يقول عبد السلام: أحداث الفيلم بالنسبة لي تأتي في المقام الثاني. في «المومياء» تعاملت بشكل أساسي مع إشكاليات الثقافة الوطنية. هذا ما يعنيني. بناء على ذلك، تعمّدت بناء فيلمي على عدة مستويات. باستطاعتنا أن نجد في النصّ وصف يقظة شخصية والموقف الدرامي الذي أوجدته هذه اليقظة. ونيس، الذي اؤتمن على الأسرار التي حملتها أجيال من قبيلته، حائر بين ولائه لحضارته التي عاشت آلاف السنين، وثقافة أجداده، وبين مطالب العالم الحديث وعلومه. ويكتشف أن ثمة خطأً ما في فئة أولئك الذين من حوله وأسلوب حياتهم. لكن رغم أني مع التقدم، فليس بمقدوري إدانة قبيلة لصوص المقابر، لأنها تمثل أناساً حافظوا على الثقافة الوطنية. وكل ما يعنيه ذلك، أنهم يحترمون تلك الثقافة، ويدعمون تطورها. أردت أن أوضح من خلال الفيلم، أنه رغم أن ونيس، وخبير الآثار المصرية الشاب أحمد كمال قبل لقائهما، فإنهما شقيقان يمثلان قطبي المجتمع المصري. وسيأتي يوم تتقاسم فيه كل الجماهير المصرية ثقافة واحدة، ألا وهي ثقافة العادات التي هي على وجه الخصوص مصرية، لكنها تطورت. هذا هو المعنى الأعمق لفيلم «المومياء»[١٢].

بحسب رواية شادي عبد السلام، كما في وجهات نظر نقاده، العلاقة بين الحضارة والثقافة هي علاقة توازن وإتمام البعيد، كقوة استمرار عميقة توحّد أوجه الخلاف

(١١) يوجد تاريخ طويل للمؤلفات الوطنية التي ترى الفردية والأحادية في الثقافة المصرية بدءاً بالماضي القديم وانتهاءً بالحاضر. وبالإشارة إلى الفيلم خصوصاً، انظر الدراسة الفنية الغنية التي أعدها عبد السلام مرعي وصلاح مرعي، «البيت والخيمة في ريف إدفو،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٩٠ ـ ١١٨: انظر أيضاً مقالات أمجد عبد الرحمن والنحاس وشفيق، السابقة الذكر.

(١٢) غي هنيبيل، «حديث عن «المومياء»،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٢٤٣.

السطحية بين الثقافة والمعرفة المحلية والعادات. وربما تؤدي الثقافة إلى توحيد الجماعات الاجتماعية الأصغر، ذات الأبعاد الجغرافية والزمنية الأقصر، ولكن كما قد يرى هؤلاء النقاد ينبغي تأسيس «دولة» ـ مثل مصر ـ على الحضارة. واستناداً إلى وجهة النظر هذه، بإمكاننا أن نرى لماذا تبدو التحف الآثارية شديدة الأهمية في رؤية شادي عبد السلام: لكونها أشياء مادية فهي تعمل كعلامات تدل بوضوح على الماضي المحجوب للحضارة، ولكونها علامات، فهي تشير ضمناً إلى إمكان وجود حضارة متعاقبة ـ من خطاب التقدير العلمي الجمالي ـ تتجاوز الفروقات الحالية الإقليمية والطبقية والتطويرية التاريخية[١٣].

على أنه بصرف النظر عن مرونة وصف شادي عبد السلام للحضارة المصرية التي يبدو عليها للوهلة الأولى، فما إن يوضع في سياق الخطابات الوطنية المتصلة بالآثار حتى يتجلى جموده، ذلك أنه برغم ادعائه التعاطف مع القبيلة ومع مصر العليا عموماً، فإن وجهة نظره حيال الوحدة الحضارية تلخص بعضاً من النواحي الأكثر نخبوية لوطنية الأفندية .. ونظراً إلى أن الحديث والحضري هو من يحتكر تفسير وتمثيل العصور القديمة، تبدأ فكرة انصهار الثقافة المحلية في الحداثة الأكثر شمولية، وتنتهي في القاهرة ـ مثل الهيئة العامة للآثار التي تقوّيها: تبدأ فكرة انصهار الثقافة المحلية في الحداثة الأكثر شمولية، وتنتهي في القاهرة، مثل الهيئة العامة للآثار التي تقوّيها: في نقل الإبداعات الفرعونية إلى مكانها الصحيح في متحف العاصمة. لذلك، فإن دعوة الفيلم إلى إذابة «الثقافة» المحلية و«التقاليد» الخاصة بالقبيلة في «الحضارة» المتسامية للدولة القومية، تبدو وكأنها تكرر الشروط الأساسية للوطنية النخبوية: إخضاع الجنوب لحاجات الشمال، وإعادة تكوين الريف بحسب مخيّلة الحضر.

إن زمانية هذا النموذج بحاجة إلى مزيد من التفصيل: يضع الفيلم ما يقترحه من أفكار متعلقة بالإنجاز والتطور ضمن زمن يربط الماضي البعيد بزمن الحداثة (المستقبل) بطريقة مباشرة. الثقافة في هذا الفيلم مرتبطة بالماضي الأقرب وبالتنمية المتخلّفة وبحاضر غير مكتمل هيمنت عليه تقاليد المحاكاة المتكررة (التقليد)، أو بعبارة مباشرة: «إنها تاريخا مصريْن، ما إن ينتهي الأول حتى يبدأ الثاني».

(١٣) إذا كانت رؤية شادي عبد السلام للحضارة والثقافة فريدة بالنسبة إلى أبناء جيله، فهي مبنية مع ذلك على مجموعة ثابتة من الخطابات السابقة التي سعت إلى استنباط صلة بالعالم القديم، أو العالم قبل الإسلام ضمن ثقافات المصريين المعاصرين. انظر مثلاً: طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦ [١٩٣٨])، ص ٢٧٠.

وكما سبق لي القول، تقتضي هذه الزمنية أصلاً تربوياً إحدى نتائجه الجمالية نزوع النصوص الوطنية إلى تطور جمالي منفصل في أهدافه التمثيلية. فمن جهة، هذه النصوص ملتزمة بتأكيد ادعاء تمثيل العلاقات الاجتماعية كما هي، حسب الواقعية اللوكاشية، «النموذجية»[١٤] «السلوك والعادات»، كما هي سائدة في المجتمع[١٥]. وهي ملتزمة بالمثل من جهة أخرى بأصل تربوي يمثل النموذجي أو المرغوب إزاء «ما هو» من أجل التعبير عما «ينبغي». وكما أشار هومي بهابها، فإن الاختلاف في البلاغة بين «ما هو» و«ما ينبغي» اختلاف «زمني» بين حالة حاضرة (افتقار) وحالة مستقبليه (تحقق)[١٦].

إضافة إلى ذلك، فإن هذه العدائية بين «ما هو موجود» و«ما يجب» تثبت أنها غير قابلة للحلّ ضمن أطر الواقعية؛ لأنها تخلق صورة منقسمة للأمة. وسنعود إلى هذا التناقض بعد أن نتناول، باختصار، السياق الأوسع للمؤسسات الجمالية العلمية التي من خلالها تُنظم تجارة واستهلاك الأشياء المادية الفرعونية ـ وخاصة المومياءات ـ في مصر في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ثالثاً: المومياء والدولة القومية

قد يبدو غريباً استخدام المومياءات ـ كأشياء مادية وأشكال استطرادية على السواء ـ لاستكشاف مكافحة الاستعمار بين مصر وأوروبا، أو لمعاينة العمليات التي من خلالها فرضت الدولة القومية المصرية ذاتها على المصريين. لكن، كما أن التغييرات التي تطرأ على قيم توفر مؤشراً ما على تحولات أعمّ البضائع الأخرى (مثل القطن أو العمالة) في علاقات السوق، فكذلك تمثل الأشياء المصرية القديمة ـ التي لها اقتصاد متطور منذ وقت طويل ـ ميداناً شديداً بين التجار الأوروبيين والمحليين، وصراعاً متزامناً بين الدولة القومية المصرية الناشئة وتلك الجماعات ضمن مصر التي عارضت جهود الدولة لإخضاع الأرض والسكان والآثار لسلطة مركزية واحدة. ربما يرجع جزء من هذه

(١٤) الفئة والمعيار المركزي للأدب الواقعي هو النوع: «توليفة معيّنة تربط بشكل عضوي العام والخاص على صعيد الشخصيات، والأوضاع على حدّ سواء». انظر: George Lukács, *Studies in European Realism* (New York: The Universal Library, 1964), p. 6.

(١٥) «المراد بوظيفة تصوير العادات والتقاليد ومساعدة الطبقات الاجتماعية المختلفة على أن تفهم بعضها». نقلاً عن سوزان كيركباتريك، في: Doris Sommer, *Foundational Fictions: Traditional Romances of Latin America* (Berkeley, CA: University of California Press, 1991), p. 14.

(١٦) انظر تميز هومي بهابها بين الموضوعات الأدائية والتربوية: «DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation,» in: Homi Bhabha, ed., *Nation and Narration* (New York: Routledge, 1990), p. 302.

الخاصيّة إلى حقيقة أنه بينما افتتان الأوروبيين بالمومياءات دائم ومألوف إلى حدّ ما، فإن المومياء تعدّ هامشية في ثقافات النخبة المصرية والثقافة الشعبية. لكن طرأت طفرة وجيزة سبقت وتلت اكتشاف ضريح توت عنخ آمون في سنة ١٩٢١، وهي الفترة التي ظهرت فيها المومياءات، إلى جانب الشخصيات والموضوعات الفرعونية والمومياءات في المنشورات المطبوعة المتوسطة الثقافة[١٧]. لكنها لم تشكّل في الأغلب اهتماماً أدبياً (أو سينمائياً)، وهو ما يفسر جزئياً الأصالة المذهلة لفيلم شادي عبد السلام. لكن حين ننظر إلى قوانين الآثار القديمة في مصر تظهر قصة معينة عن المومياءات، وهي قصة توحي بأن سيطرة الدولة على تبادل التحف تقتضي ضمناً علاقات معينة ليس بين الناس والأشياء فحسب، بل بين الناس والدولة كذلك. ولقرون كانت المومياءات تستخرج وتباع في مصر بالطن، وكلها تقريباً كانت تصدّر إلى الأسواق الأوروبية. إلا أن تجارة المومياءات راجت بشكل كبير جداً في القرن التاسع عشر: تحولت المومياء من كونها سلعة عامة إلى تحفة فريدة، وتغيّر الاقتصاد المتعلق بها من التداول الواسع النطاق والاستهلاك غير المنظّم إلى اقتصاد مقيّد بشكل متزايد، وإلى عروض مقدسة داخل مؤسسات متخصّصة محكومة بخطابات جمالية وتقدير تاريخي. باختصار، انتقلت المومياءات من هوامش السوق المحلي إلى الموقع المركزي للمتحف المصري. وخلال هذه العملية كانت الدولة منخرطة على عدة مستويات.

في بدايات القرن التاسع عشر، سنّت قوانين جديدة لتنظيم تجارة الآثار، الأمر الذي منح وكلاء الدول الأوروبية احتكاراً شبه مطلق لامتيازات التنقيب والاستخراج[١٨]. وبالرغم من أن الموظفين المحليين لم يراعوا المساواة في منح هذه الامتيازات ابتداءً من عام ١٨١٠، إلا أن الوكلاء الأوروبيين هم الذين سيطروا على عمليات التنقيب القانوني في المراكز الأثرية الرئيسية، وشمل ذلك، وهو الأهم، استخراج المومياءات بغرض التصدير[١٩]. لكن ذلك لم يحصل من دون مقاومة: القرية القريبة من القرنة قرب الأقصر،

(١٧) انظر مثلاً: «المومياء،» مجلة رمسيس، السنة ١٠، العدد ٤ (١٩٢١)، ص ٣١٤ ـ ٣٢٠؛ «يقظة فرعون،» مجلة رمسيس، السنة ١٢، العددان ٩ ـ ١٠ (١٩٢٣)، و«اليد المحنّأة،» مجلة رمسيس (١٩٢٤)، ص ٤٧ ـ ٤٨.

(١٨) Brian Fagan, *The Rape of the Nile: Tomb Robbers, Tourists, and Archaeologists in Egypt* (New York: Scribners, 1975), and Peter France, *The Rape of Egypt: How the Europeans Stripped Egypt of its Heritage* (London: Barrie and Jenkins, 1991), pp. 27-57.

(١٩) للاطلاع على مثالين على روايتين تبرزان موضوع التجارة، انظر: G[iovanni] Belzoni, *Narrative of the Operations and Recent Discoveries within the Pyramids, Temples Tombs and Excavations in Egypt and Nubia* (London: John Murray, 1820) and Wolfradine von Minutoli, *Recollections of Egypt* (Philadelphia: Carey, Lea and Carey, 1827).

حملت السلاح من حين إلى آخر، رداً على هذه الامتيازات التي رأوا فيها، إن صواباً أو خطأ، خرقاً للاحتكار المحلي الذي أوجدوه منذ أواسط القرن الثامن عشر[٢٠]. ومع ذلك، هيمن علماء الآثار الأوروبيون وجامعو التحف والمغامرون على عمليات التنقيب والأسواق التجارية إلى حدّ أن المنقبين المحليين اضطروا إلى العمل في الخفاء.

ومن المهم الإشارة أيضاً إلى أن تلك القوانين كانت الأرضية لقوانين تجارة الآثار بين مصر، وأوروبا بعد ذلك، إذ ظلت التجارة مسموحاً بها ما دامت للصالح العام أو (الوطني)، وغدا الربح الشخصي محظوراً[٢١].

معظم التواريخ الخاصة بالقوانين والمؤسسات التي تسيطر على الآثار في مصر تعتبر المرسوم الذي أصدره نائب الملك عام ١٨٣٥ نقطة الأصل[٢٢]، ذلك أن المرسوم جمع بين اتجاهين؛ فمن جهة حظر ومنع تصدير جميع الآثار من مصر، ومن جهة أخرى كان بنّاءً لإيجاده «محلاً خاصاً» في مدرسة رفاعة الطهطاوي للترجمة، الواقعة في الأزبكية، لتجميع وعرض القطع الأثرية للمصريين، لكن «الزوار الأوروبيين خصّصوا هذين المبدأين ـ الحظر والبناء ـ اللذين اجتمعا بشكل أوضح في المادة الثالثة التي نصّت على أن الدولة تتخذ ما تراه مناسباً «ليس فقط لمنع تدمير النصب القديمة في مصر العليا، بل لاتخاذ إجراءات لضمان المحافظة عليها في كل مكان»[٢٣]. ورافق القانون

(٢٠) القرنة (وكذلك الغرنة... إلخ) قرية استثنائية في روايات الرحالة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر: فقربها مواقع مهمة مثل «تمثالي ممنون»، ومعبد الممنوميوم أو الرامسيوم، ودير البحري، ومدينة أبو، ووادي الملوك على أنه تعين على الرحالة وعلماء الآثار طلب المساعدة والعمالة من السكان المحليين، إضافة إلى الآثار التي استخرجوها سرّاً. واللافت للنظر أن الرفض المنظم والمسلح من جانب أهل القرية لتسليم الأرض إلى الدولة المركزية والمستكشفين الأجانب ميّزها من باقي المناطق التي عُثر فيها على آثار. ويمكن تتبع التاريخ المبكر للمواجهات المسلحة بين الزوار الأوروبيين والقرويين المحليين في روايات الرحالة. انظر: Richard Pococke, *A Description of the East and Some Other Countries* (London: W. Bowyer, 1743), pp. 78-98; Frederick Lewis Norden, *Travels in Egypt and Nubia* (London: Lockyer Davis and Charles Reymers, 1758), vol. 2, pp. 71 -74 and 194 -195; Charles Nicolas Sonnini, *Travels in Upper and Lower Egypt: Undertaken by Order of the Old Government of France* (London: John Stockdale, 1799), vol. 3, pp. 239-250; Vivant Denon, *Travels in Upper and Lower Egypt during the Campaigns of General Bonaparte* (London: J. Cundee, 1803), vol. 1, p. 216, and Belzoni, Ibid.

(٢١) France, *The Rape of Egypt: How the Europeans Stripped Egypt of its Heritage*, pp. 58-80.

(٢٢) للاطلاع على تراجم فرنسية كاملة للمرسوم الصادر في ١٥ آب/ أغسطس ١٨٣٥، انظر: Antoine Khater, *Le Régime juridique de fouilles et des antiquités en Egypte* (Cairo: Imprimerie de l'institut français d'Archéologie Orientale, 1960), pp. 37-40.

ويمكن العثور على ترجمة عربية رسمية للنص العثماني في دار الوثائق، صندوق الأبحاث ١٢٧، المجلد ٩، ديوان خديوي، وريدا، دفتر ٨١٦، الرقم ١٤٨، الصفحة ١٧٥، التاريخ ٦ ربيع الثاني ١٢٥١هـ.

(٢٣) Khater, Ibid., p. 38. (ترجمتي الشخصية).

عدد من الأوامر والتعليمات الموجهة إلى المدراء المحليين في الصعيد، وهي تعليمات وأوامر أوضحت جزئياً المبادئ التوجيهية للقانون، إذ يجب عليهم تسليم كل ما وجدوه من آثار إلى مدرسة الطهطاوي، وألا يسمحوا بتشويه أي نصب تاريخي، ويعلّقوا كل مشاريع التنقيب الجارية، بالاستعانة بعناصر مسلّحة إذا لزم الأمر، وأنه يجب عليهم من تاريخ صدور القانون أن يمنعوا بحزم تصدير أية قطع أثرية غير مصرح بها إلى خارج مصر. كما أن التعليمات الأخرى فصّلت الهرمية التنظيمية لمتحف الدولة، والبروتوكول المتعلق بتعامل المدراء المحليين مع المسؤولين والمفتشين والعاملين في المتحف في زياراتهم السنوية. وأُرفق هذا القانون بقانون آخر على الأقل، لا يستهدف التجارة مع أوروبا، ولكن يستهدف ممارسات الفلاحين المصريين الذين «دمّروا النصب» من أجل إقامة أماكن سكن لهم[٢٤].

وكما لاحظ أنطوان خاطر، فإن نصوص مرسوم ق ١٨٣٥ لم يتم تنفيذها بشكل فعال، لذلك استمر التنقيب عن الآثار وتصديرها بسرعة: **أولاً**، استثنيت الآثار «المكتشفة» قبل عام ١٨٣٥ من دون أثر رجعي. **وثانياً**، بقيت عدة مسائل ضمن القانون نفسه، أسئلة متصلة بتعريف الآثار أو بتطبيق بنود المحافظة والحظر. ومن المثير للاهتمام أن المومياءات اعتبرت حالة اختبار مهمة للتعريف القانوني للآثار. ففي ردّ على استعلام تقدم به حاكم القصير (على البحر الأحمر) في سنة ١٨٣٥ حول الصفة القانونية لمومياء وتابوت حجري حمّلا على ظهر باخرة إنكليزية متجهة إلى الهند، أجاب مجلس الباشا: «بما أن القانون سكت عن موضوع مومياءات الكفار... لا يعارض المجلس تصديرها طالما أنه ليس هناك حظر رسمي لذلك»[٢٥]. أشار خاطر إلى أن غياب تعريف دقيق أتاح تعريف «المنتجات البشرية»، وليس الأجساد البشرية (وإن كانت محنطة)، بأنها تحف أثرية. لذلك تواصل تصدير المومياءات حتى من دون أية مقاومة رسمية إلى أن أعادت الدولة تصنيفها عام ١٨٥١ واعتبرتها آثاراً. هناك نقطة أخرى حول صياغة حكم المجلس، وهي إشارته الضمنية إلى جواز تصدير المومياءات على أساس صفتها الدينية كأجساد كفار. ولعل هذا هو الحدث الوحيد في إدارة الدولة للآثار الفرعونية الخارج عن السياق العلماني الواضح.

(٢٤) انظر صندوق أبحاث ١٢٧، المجلد ٩. مراسلة من الباب العالي إلى مختار بيه، ناظر الديوان الملكي. التاريخ ٢١ ربيع الثاني ١٢٥١هـ.

(٢٥) Khater, Ibid., p. 45.
انظر أيضاً: دار الوثائق، صندوق أبحاث ١٢٧، المجلد ٩: الوثيقة «التصريحات لنقل جثث الكفار».

وكما لو أن المشاكل التفسيرية والقانونية لم تضعف تنفيذ القانون بما فيه الكفاية، حوّلت الإعفاءات الرسمية من جانب الباشا والحكام ـ منح فرمانات خاصة، والميل لمنح الآثار كهدايا لتملق الدول الأوروبية ـ الحظر بسرعة إلى مجرد أمر شكلي. وفي الوقت الذي ربما يكون فيه تأسيس المتحف قد عزّز مركزية أمر المحافظة على الآثار وفقاً للقانون، فقد سهّلت أيضاً عادة بذل الخير الملكية القديمة، إذ تم استنزاف محتويات المتحف عبر السنين عن طريق المنح. وأغلق متحف الأزبكية عام ١٨٥٥ حين وهب الخديوي عباس ما تبقّى من محتوياته الأثرية إلى الأرشيدوق ماكسيميليان[٢٦].

من دون إدارة دائمة، تضاءل مفعول المبادئ التي أرساها مرسوم عام ١٨٣٥. وكما جادل خاطر وغيره، تغيّر الوضع بدءاً بعام ١٨٥٧ حين عيّن سعيد باشا أوغوست ـ ماريت مأموراً، بأمر من فرديناند دي ليسبس، للآثار في مصر. وبعد أن حصل أوغوست على الأموال اللازمة لإعادة إنهاض هيئة الآثار، وسلطة نائب الملك، منتقلاً على قارب بخاري للقيام بزيارات تفتيشية في مصر العليا، بدأ بإدخال تغييرات. وفي عام ١٨٥٨ أسس الخديوي متحف بولاق تحت إشراف وإدارة ماريت. وبحلول عام ١٨٦٢ صدرت أوامر واضحة إلى الحكام المحليين بالخضوع لسلطة ماريت خلال قيامه بالتفتيش. لكن سلطات ماريت الواسعة بدت أكثر وضوحاً خلال حادثة وقعت في المعرض الدولي في باريس عام ١٨٧٦ حينما حقق جناح مصر الذي صممه ماريت نجاحاً منقطع النظير. عقب المعرض، كتبت إمبراطورة فرنسا رسالة إلى إسماعيل باشا تطلب فيها منه المجوهرات التي عرضت في الجناح. وافق إسماعيل شرط موافقة ماريت، وقيل إنه كتب «يوجد شخص ما في بولاق أوسع نفوذاً مني [في هذا الشأن،] وإليه ينبغي أن توجهي كتابك»[٢٧]. وحين رفض ماريت طلب الإمبراطورة، أعيدت المجوهرات إلى بولاق. من هذه النقطة وصاعداً، تقوّت مبادئ المحافظة واتسعت بزيادة التشريعات ـ على مستوى القانون المصري، وعلى مستوى القانون العثماني ـ الأمر الذي ساعد على زيادة التغييرات المبتكرة في هيئة الآثار[٢٨].

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٥٧.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٢٨) Donald M. Reid: «Indigenous Egyptology: The Decolonization of a Profession,» *Journal of the American Oriental Society*, vol. 105, no. 2 (1985), pp. 233-246, and «Nationalizing the Pharaonic Past: Egyptology, Imperialism, and Egyptian Nationalism, 1922-1952,» in: James Jankowski and Israel Gershoni, eds., *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East* (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 127-149.

ورغم أن أعلى مسؤول في هيئة الآثار التي تأسست كان فرنسياً (استمر الحال على ذلك حتى النصف الأول من القرن العشرين أيضاً)، كانت غالبية الموظفين في الهيئة من المصريين: كانوا حراساً، ومشرفين على أعمال التنقيب، ومرشدين، وحمّالين. وفي حين شارك مئات المصريين في المحافظة على الآثار وتطبيق القوانين المتصلة بذلك، عملوا، عموماً، تحت إشراف إدارة أوروبية، أي أنه بينما اشتغل المصريون في استخراج آثار المصريين القدماء وحراستها وعرضها، اقتصر تفسير تلك الآثار على الأوروبيين بالكامل تقريباً. وبعد إغلاق مدرسة الطهطاوي للترجمة، سعت الدولة إلى رفع رواتب المصريين في مجال علم الآثار عن طريق فتح أول مدرسة مصرية في علم الآثار المصرية عام ١٨٦٩. إلا أن المدرسة ترأسها العالم الألماني هاينريخ بروغش، لكن سرعان ما أغلقت حين مارس علماء الآثار الفرنسيون، وعلى رأسهم ماريت، ضغوطاً لغضبهم من نشوب الحرب الفرنسية ـ البروسية، وغضبهم من اختراق المثقفين المصريين حقل تخصّصهم، وألحّوا على طرد العلماء الألمان من مصر، ونجحوا في إغلاق المدرسة إلى الأبد. ورغم أن وجود المدرسة لم يستمر سوى لفترة قصيرة، فقد تمكّنت من تخريج عدد من العلماء المصريين، مثل أحمد كمال الذي كان ضحية تمييز منهجية في المؤسسات الرئيسية لعلم الآثار، حتى تلك التي كانت الحكومة المصرية تدعمها مالياً.

إلا أن كمالاً وزملاءه حصلوا على وظائف من قبل غوستاف ماسبيرو، خليفة ماريت الذي سمح لكمال بتدريس علم الآثار المصرية في المتحف لعدد من الطلبة المصريين. استمرت هذه التجربة وتجربة أخرى تمت عام ١٩١٠ لفترة قصيرة دون نتائج تذكر. واستمر الأمر حتى عام ١٩٢٥ حين تم تشكيل برنامج علم آثار مصري متواصل في الجامعة المصرية الجديدة، وباتت دراسة مصر القديمة متاحة للمصريين في بلادهم.

ومهما كانت درجة انخراط الدولة المصرية في إدارة الاتجار بالآثار والمومياءات وعرضها، فذلك لا يعني وجود إجماع على القضية بين مثقفي أواخر القرن التاسع عشر. وفي الحقيقة، ربما كان العكس هو الصحيح: وعلى العموم وُصفت شخصيات مصر القديمة بشكل سلبي في المؤلفات الأدبية القديمة التي ساوت بين الفرعون والطاغية والغرور وتدنيس المقدسات.

في بداية القرن العشرين، بدأ نقاش حول جدوى وفائدة الآثار: اقترح بعض المثقفين بيع كل الآثار الفرعونية، بما في ذلك الأهرامات، للمتاحف الأوروبية، لأن مصر ليست بحاجة إليها، ولأنه لا أحد غير الأوروبيين لديه من الجنون ما يكفي لسداد

أثمانها. وبذلك تتمكّن مصر من سداد ديونها الخارجية، واسترضاء حكامها الأجانب، وطردهم فوراً وفي آن واحد. ظهرت هذه النقاشات في جدال صاخب في كتاب محمد المويلحي المسلسل **حديث عيسى بن هشام** المنشور عام ١٩٠٠. في هذه الفقرة تناقش إحدى الشخصيات قيمة الآثار الفرعونية:

«السبب الذي جعل الأوروبيين فخورين جداً بالاعتناء بالآثار في متاحفهم هو أنهم اعتبروا هذه الآثار رمزاً لانتصاراتهم وفتوحاتهم... ولكن أي مجد أو شرف في هذه الجثث المتحللة الجاهلة، والطغاة الذين عُدّوا من ملوك الماضي القدامى؟.. هذه التذكارات لم تأت إلينا عن طريق الفتح أو النصر، ولكن بمجرد حفر القبور... ونكاد كل سنة اكتشاف ذخيرة جديدة من هذه التذكارات في أماكن مختلفة من مصر... ولن يتضرر المصريون من التخلص من بعضها... وقد تمّ استخدام المال في ما يعود بالنفع في المشاريع العامة، وسيبقى من التذكارات ما فيه الكفاية في المتحف المصري لإرضاء مطالب التنافس الوطني والتفاخر»[٢٩].

انتهى القرن التاسع عشر بازدواجية حقيقية حول وضعية الآثار في الثقافة المصرية، واحتضن المثقفون العلمانيون بحماس رموزاً من مصر القديمة بحلول عشرينيات القرن الماضي، خاصة بعد اكتشاف قبر توت عنخ أمون. وشكّل العقدان الثاني والثالث من القرن العشرين ذروة الحركات السياسية والأدبية التي استلهمت من هذا التاريخ البعيد: في مسرح توفيق الحكيم، وأحمد شوقي، وغيرهما، وفي أشعار أحمد شوقي وغيره، وفي روايات الحكيم، ونجيب محفوظ، وغيرهما، وفي منحوتات محمود مختار وغيره، وأخيراً في مقالات ومذكرات وخطابات لطفي السيد، ومحمد حسين هيكل، وسعد زغلول، وسلامة موسى، وأحمد حسين. وخلال هذه الفترة، تحديداً، انبعثت ثقافة الارتباط بالفرعونية، وهي ثقافة تجد فيها دولة مصر العصرية أصولها في رموز مصر القديمة[٣٠]. وفي الكفاح ضد الاحتلال الاستعماري، أوجدت الثقافة الفرعونية مجالات جديدة للمصريين لجعل مطلبهم بالسيادة مطلباً شرعياً. وعملت المشغولات الحرفية الفرعونية، مثل المومياءات، على تجسيد مشكلة التخلّص من الاحتلال الاستعماري، تعبئة نظام رمزي كان محدداً وحقيقياً بقدر ما كان مُلهماً.

---

(٢٩) محمد إبراهيم المويلحي، حديث عيسى بن هشام (القاهرة: دار الشعب، ١٩٠٠)، ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

(٣٠) Israel Gershoni and James Jankowski, «The Egyptianist Image of Egypt: III Pharaonicism,» in: Israel Gershoni and James Jankowski, eds., *Egypt, Islam, and the Arabs: The Search for Egyptian Nationhood, 1900 – 1930*, Studies in Middle Eastern History (New York: Oxford University Press, 1986).

ولأن الخطابات حول الآثار والمشغولات الحرفية الأثرية انطلقت بمبادرة من الدولة المصرية، وبتعهد منها، وتحت حراستها، صار من الضروري التعرّض بصراحة إلى السؤال المتعلق بالدولة. إلا أن هذا لن يكون سهلاً لعدة أسباب، أجدرها بالذكر هو حقيقة أنني لم أجد طوال بحثي في فترات تاريخية طويلة ما يمكن تشبيهه بـ «دولة مصرية واحدة». وبدلاً من ذلك، كانت هناك فترات انبعثت خلالها على الأقل ثلاث صيغ أو أشكال مختلفة لسلطة الدولة، وازدهرت وتغيّرت: حكم ذاتي نسبياً داخل الإمبراطورية العثمانية، حكم بريطاني ـ خديوي مشترك، وحكم بريطاني ـ خديوي برلماني مشترك. وكل شكل من هذه الأشكال الثلاثة يتضمن نوعاً معيناً من البلاغة حول المشروعية والمفهوم المناظر للدولة. وكما توضح هذه الأمثلة جميعاً، فإن هذه التجسيدات للدولة ليست موحدة كلياً، كما أنها ليست قائمة بذاتها. ففي كل لحظة كانت الدولة المصرية مُكرهة على التوسط بين قوى متخاصمة، داخلية أو خارجية في طبيعتها.

ونظراً إلى أن الدولة حتى الآن هي تمثيل لنظام أكثر تعقيداً من العلاقات الاجتماعية، والخصومات والسياسية، فإن استحضاري إياها كمفهوم يحتاج إلى شروط محددة جادّة. فمن ناحية، أشار النقاد المعاصرون إلى أن الدولة موجودة كمفهوم شكلي وحسب، ووجدت كنظام إداري يتم من خلاله تأسيس وتمديد حكم مشروع ـ السلطة والسيادة من ناحية أخرى[٣١].

المفارقة أن هؤلاء المنظّرين يقرّرون بأن التعريف أقل تمثيلاً للدولة مما نفترض كونها مفهوماً تجريدياً، وبأنه أكثر تمثيلاً لها، طالما أن هالة الدولة تتجاوز مجرد مجموع وظائفها الإدارية الكثيرة[٣٢]. لذلك، ولغرض التحليل، يمكن القول إن الدولة موجودة وغير موجودة[٣٣]. يُستنتج من ذلك أن دراسة الدولة يعيقها كل من طبيعة موضوع الدراسة، والطرق التي تركز جلّ الدراسة فيها على ذلك الكيان[٣٤]، أي أن الطابع المشتت للدولة والعادات المتبعة في دراستها تعتّم الدراسة عوضاً عن تجليتها.

(٣١) Philip Abrams, «Notes on the Difficulty of Studying the State,» *Journal of Historical Sociology*, vol. 1, no. 1 (1988), pp. 58 -89; Ralph Miliband, «Marx and the State,» in: Ralph Miliband, *Class, Power and State Power* (London: Verso, 1983), pp. 3-25, and Michael Taussig, «Maleficium: State Fetishism,» in: Emily Apter and William Pietz, eds., *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), pp. 217-247.

(٣٢) Miliband, Ibid., p. 6.

(٣٣) Abrams, Ibid., pp. 69-70, and Taussig, Ibid., pp. 220-223.

(٣٤) Abrams, Ibid., pp. 61-65.

يقول فوكو إن المشكلة المفاهيمية التي تطرحها الدولة كامنة في التقدير الزائد لقدراتها القمعية، وكذلك في التقييم الزائد لوظائفها الإدارية[٣٥]. وفي أي من الحالتين، فإن «الدولة»، في أحسن الحالات، لا تعدو كونها صورة بلاغية لخطاب في العلاقات السياسية والاجتماعية، ولعملية تكوين الذات المستمرة. لكن في الوقت الذي بنى فوكو مقولته على تاريخ أوروبي تحديداً ـ إحلال الأفكار المتصلة بالاقتصاد السياسي العائدة إلى القرن الثامن عشر محل مفاهيم السلطة السياسية الشرعية العائدة إلى القرون الوسطى ـ فإن نظرية الحكم التي يتوصل إليها هي الالتفاف حول الإشكالات التحليلية المتأصلة في دراسة الدولة. وبحسب وصف وتحليل فوكو، بدلاً من النظر إلى الدولة كامتداد للسيادة على الأرض وسكانها، تشتغل «الحكومة» بأشياء ـ من مثل المصادر، والثروة، والصحة، والجمارك، والعلاقات الاجتماعية ـ عن طريق إخضاع إدارات هذه المرافق إلى أشكال معرفية وتقنيات أمنية تزداد تخصصاً[٣٦].

باستخدام هذه الأفكار، أودّ العودة إلى هيئة الآثار المصرية، التي استمر تواجدها المؤسسي منذ عام ١٨٥٠، وقد يصبح وجودها المؤسسي أكثر بروزاً حينما توضع إلى جانب الانقطاعات الحقيقية في تاريخ الدولة المصرية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين. وسيراً على هدى ميشال فوكو، تتجلى نواح معينة للهيئة العامة للآثار: التخصص الزائد في المعرفة الأثرية، وزيادة تعقيد مؤسسات المحافظة على الآثار وعرضها، ومجموعة متنامية باستمرار من بحوث قانونية تحكم استخدامات الآثار بالطرق الرسمية، والتوسع في فرض وتنفيذ قوانين الآثار بطرق مادية. والأهم من ذلك، أن إدارة شؤون الآثار تجاوزت إدارة الموجودات: فهي تشجع على ترتيبات معينة، ولا سيّما النمط الجمالي العلمي المحايد في الارتباط بالآثار الفرعونية، أو نمط تلازم وطني محايد مع الأشياء بصفتها علامات في تاريخ المرء.

لا يمكن فصل رعاية العلاقات الاجتماعية المعيارية بين المصريين المعاصرين وموجودات مصر القديمة عن المشروع الوطني الرامي إلى تكوين رعايا ـ مواطنين جماليين وأخلاقيين[٣٧]. وقد تجلت فكرة موقع الرعية التي هي محل رعاية بالنسبة

(٣٥) Michel Foucault, «Governmentality,» in: Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller, eds., *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991), pp. 87-104.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

(٣٧) يقدم دايفيد لويد وبول توماس وصفاً أشمل لهذه العملية التي تصوغ الدولة بموجبها نظاماً ثقافياً: «تسير «الثقافة» من بعض النواحي إلى الأشياء التي تكوّن «ثقافة» من حيث تآلف الموروثات والممارسات الجمالية =

إلى القطع الأثرية في المستوى المؤسسي عبر تشكيل مؤسسات مختلفة مكرّسة لعلم الآثار المصرية: بعضها كان حكومياً (هيئة الآثار، المتحف المصري، ومدرسة علم الآثار المصرية التي عاشت فترة قصيرة)، وبعضها كان خاصاً (برنامج دراسة علم الآثار المصرية في الجامعة المصرية)، وجميعها ساعدت على إدارة ورعاية ثقافة التحف والآثار الفرعونية. إلا أن حقل علم الآثار الفرعونية تشتّت بسبب ظهور منظمات أخرى ـ على المستوى النخبوي ـ عن طريق إنشاء الجمعية الجغرافية الخديوية أو معهد مصر، وعلى المستوى الشعبي عن طريق إنشاء مؤسسات رسمية وغير رسمية قامت بتدريب ودعم وتطوير أفراد حرس المتاحف، والمشرفين على الآثار، وعمال الحفر المهرة، ثم علماء الآثار لاحقاً. إضافة إلى ذلك، وعلى نحو لا تنقصه الواقعية، وضعت الفكرة الإيجابية للعلاقة بالتحف الأثرية القديمة قيد الممارسة في المؤسسات التي أنشئت للاهتمام بالسياحة المحلية[٣٨]. ومن خلال المجموع الكلي لهذه المؤسسات والممارسات، يمكن للمرء فهم التركيبات التمثيلية الناشئة ـ في الأدب وفي السياسة ـ والتي شجعت، من العلاقة بالتحف الأثرية هذه، على ربط مجرد نسبياً بالتاريخ القديم أو الثقافة الوطنية.

هذه الرعاية والعناية بهذه العلاقة الترابطية مع المقتنيات والتحف الأثرية لم تفكّكها عمليات الحظر. وكما أن مقالات القانون والأدب سوّت علاقات معينة، فكذلك نزعت الشرعية عن أشكال علاقات أخرى كان المصريون سيقيمونها (وقد أقاموها فعلاً) مع المواد الأثرية. ففيما يخصّ قوانين الحفر والتنقيب عن الآثار، ونقلها، وبيعها، وتصديرها، أخضعت ممارسات المصريين لإشراف حكومي متزايد بموجب خطاب زاجر عرّف ما هو جائز وتحت أي ظرف. فإذا انتهكت شروط الترخيص، تتخذ إجراءات عقابية. لذلك صار التنقيب عن الآثار ونقل التحف الأثرية من دون ترخيص مخالفة جنائية[٣٩]. وكذلك صار تصدير القطع الأثرية من دون الحصول على الرخص

= لحضارة متقدمة عوضاً عن أي «نمط حياة»، لكنها تحدد أساساً تنظيم الرعايا البشر بالنسبة إلى تلك الأشياء وإلى الطبيعة، وبالتالي توسّع مدى الاستعارة المجازية المفاهيمية السابقة. «الذوق» والإسهاب الفلسفي «للجمال» يعتبر الثقافة عملية حضارة، والتكوين التدريجي لذات بشرية جمالية تتميز بتأمل غير مكترث وأحكام صحيح عالمياً». انظر: David Lloyd and Paul Thomas, *Culture and the State* (New York: Routledge, 1998), p. 2.

(٣٨) انظر مثلاً: إبراهيم مصطفى، **القول المفيد في الأثر السعيد** (بولاق: المكتبة الكبرى الأميرية، ١٨٩٣)، وأحمد نجيب، **الأثر الجليل لقدماء وادي النيل** (بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٩٥).

(٣٩) انظر: Khater, *Le Régime juridique de fouilles et des antiquités en Egypte*, decrees of 1835 and 1869.

يبدو أن مراسيم السنين ١٨٦٩ و١٨٨٣ و١٨٩١، والقانون الداخلي لسكك الحديد لسنة ١٩٠١ في المصدر المذكور آنفاً.

الحكومية اللازمة بمثابة سرقة للممتلكات العامة[٤٠]. وكان الأوروبيون أكثر الناس تأثراً بهذه القيود، مثل القيود المفروضة على البيع والتصدير والنقوش الأثرية[٤١].

وعلى أية حال، يتوفر دليل واضح على أن الحظر على الحفر والتنقيب غير المرخص به كان موجهاً مباشرة نحو ممارستين ارتبطتا مبدئياً بغير الأوروبيين: **الأولى** الحفر والتنقيب المنهجي الذي كان يمارسه المصريون، مثل سكان القرنة الذين عملوا طويلاً في جمع السلع الأثرية للسوق الأوروبية، **والثانية** كان يمارسها الباحثون عن الكنوز من المغاربة الساعين وراء الذهب والجواهر أثناء عبورهم للأرض المصرية. هذا النوع من الممارسات كان واسع الانتشار حتى إن هيئة الآثار طلبت من عالم الآثار أحمد كمال ترجمة مجموعة المخطوطات المغربية التي كان يستخدمها الحجاج المغاربة كدليل للحفر في محيط النصب الفرعونية.

وفي نهاية المقدمة التي أعدها للمجموعة كتب أحمد: «اسمحوا لي ببيان الأسباب التي دعت هيئة الآثار إلى إصدار هذا المطبوع. يمكننا القول دون مبالغة أن هذه الممارسات (البحث عن الكنوز) أدت إلى تخريب النُصب أكثر مما خربته الحروب أو القرون. وحتى في هذا اليوم، لا يكاد يمر موسم أو شهر دون أن يقوم بعض المغاربة، أو بعض ممارسي السحر والشعوذة، بأداء طقوس سحرية أو حرق بخور أمام جدار أو ضريح منعزل، ثم تكسيره بفأس أو تدميره بمتفجرات من أجل الحصول على الكنز الذي يعتقدون أنه مخفي بداخله، ورغم أنهم لا يجدون شيئاً، إلا أنهم يواظبون ويثابرون على ذلك، ومع عدم توفر الأموال الكافية لديهم للقيام بمثل هذه العمليات على حسابهم الخاص، فإنهم دائماً يجدون أناساً سذّجاً يتعهدون بالصرف على عمليات كهذه»[٤٢].

ومع أنه لم تتضح طريقة إسهام هذا المنشور في منع هذه الممارسات بشكل فعلي، فإنه يشير إلى حجم المشكلة التي كان يمثلها لهيئة الآثار الساعين وراء الكنوز[٤٣]. وإضافة إلى الباحثين عن الكنوز من المغاربة، وعمليات الحفر والتنقيب المحلية غير

(٤٠) القوانين الداخلية لسنة ١٩١٢ هي الأكثر إسهاماً على صعيد التبادل، وإلى جانب مراسيم سنتي ١٨٣٥ و١٨٦٩، انظر: Khater, Ibid., decrees 1880, 1912 and 1921.

(٤١) وهو ما يظهر من المرسوم ١٨٩٧ أعلاه، وخصوصاً في مرسوم سنة ١٩٠٩.

(٤٢) Ahmad Kamal, *Livre des perles enfouies et du mystère précieux au sujet des indications des cachettes, des trouvailles et des trésors* (Le Caire: Imprimerie de l'Institut français d'Archeologie Orientale, 1907), p. 8.

(٤٣) أشير إلى البحث عن الكنوز ـ المطلب ـ في القوانين الداخلية العثمانية المتصلة بالآثار أيضاً، المواد ٧ و١١ و١٣.

المرخصة، حظرت السلطات المصرية بشكل صارم عدداً آخر من الممارسات الموجهة نحو استخدام الآثار لغايات غير علمية أو جمالية، وبالأخص، حظر استخدام الحجارة في بناء المساكن، كما حظر استخدام المعابد كأماكن سكن وإقامة[٤٤]؛ وأخيراً، فرضت قيوداً على التقليد القديم المتعلق باستخدام أتربة الحطام (التي تحتوي على جثث محنطة ومتحللة، وخزف وحجارة وغير ذلك) في صنع السماد المعروف في مصر باسم «سباخ»، الذي حظر استخدامه كلية في بداية القرن العشرين[٤٥]. ولم يقتصر نطاق هذه المحظورات على النص القانوني الرسمي؛ ففي كتابات الرحالة والسياح، وعلماء الآثار، وموظفي مصلحة الآثار المعاصرين، يجد المرء العديد من الأصداء الأخلاقية[٤٦].

ومن المهم ملاحظة أن كل قانون أصدرته الدولة نتج منه خلق فرع جديد من الموظفين الإداريين، وعلماء الآثار، والمفتشين المشرفين على تنفيذه. وكما توضح النظرة السريعة، تتردّد في هذه النصوص كلمة «مراقبة» أو «إشراف»[٤٧]. وحين يبدأ المرء في إعادة صياغة الحظر القانوني والأخلاقي لممارسات محددة عن طريق نظام

(٤٤) انظر مرسوم سنة ١٨٣٥. إن الغموض الذي اكتنف القوانين الداخلية العثمانية المتصلة بالآثار لسنة ١٨٦٩ أتاحت للدولة وضع يدها على مختلف الأراضي، من مناطق المحافظة. من الأمثلة على ذلك المادة ٢٣:

«Dans le cas où le Gouvernement voudrait exécuter lui-même des fouilles sur des points qui ne sont pas mulk, ni dépendents de localités habitées et où la découverte d'antiquités serait probable, ces endroits ne seront cédés à personne».

انظر: Khater, Ibid., p. 277.

بالنسبة إلى طرد المستوطنين الدائمين من خرائب إدفو، انظر: Auguste Mariette-Bey, *The Monuments of Upper Egypt* (Alexandria: A. Mourès, 1877), p. 247.

(٤٥) Khater, Ibid., decrees 1909.

(٤٦) لمعرفة المزيد عن السباخ، انظر: نجيب، **الأثر الجليل لقدماء وادي النيل**، و Khater, Ibid.

كما يصف العديد من مؤلفي القرن التاسع عشر بوجل ممارسة حرق المومياءات كوقود. انظر مثلاً: Frederick Henniker, *Notes during a Visit to Egypt, Nubia, the Oasis Boeris, Mount Sinai and Jerusalem* (London: John Murray, 1824); Minutoli, *Recollections of Egypt*, and John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Egypt, Arabia Petra and the Holy Land* (Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1970 [1835]).

يزعم مارك تواين أنه سمع عن استخدام المومياءات عوضاً عن الفحم وقوداً للمحركات، ومع أنه يسهل الافتراض بأن استخدام المومياءات محظور بموجب القانون القائم، فإن حقيقة عدم إشارة مسؤولي مصلحة الآثار إليه مطلقاً تثير شكوكاً بشأن مدى تطبيقه على الأقل. انظر: Mark Twain, *The Innocents Abroad* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

ومع ذلك، من الأمور التي تثير الذهول، كصورة، عودة المسألة إلى الظهور في مشهد «شعلة المومياء» في رواية رايدر هاغارد *She*.

(٤٧) نصّت المادة ٣ من مرسوم سنة ١٨٣٥ على نشر جنود مسلحين حول المواقع، فيما أخضعت المادة ٩ المسؤولين المحليين لسلطة مفتشي الآثار، وأجازت المادة ١٠ إجراء جولات تفتيشية في مختلف أنحاء مصر العليا. وأجازت المادة ٦ من القوانين الداخلية العثمانية لسنة ١٨٦٩ للعملاء الحكوميين حراسة النصب، فيما وضعت المادة ٩ كل عمليات التنقيب تحت الإشراف المباشر لعملاء الحكومة، ونصت المادة ٢١ على: =

يراقب العلاقات والترتيبات، فيشجّع بعضها ويحظر بعضها الآخر، يجد، ضمن مهمة هيئة الآثار، الإطار المحدد لأصول تربوية تشرف عليها الدولة ونظام انضباطي: نظام تربوي يلقّن مجموعة من المفاهيم والممارسات الشرعية ـ ممارسات ومفاهيم تقتضي نظاماً ذاتياً وتأديبياً معيَّناً يشرف على مجالات صلاحيتها القانونية، ويعاقب من ينتهكها.

الأمر الأكثر دلالة بشأن الخطاب القانوني المتصل بالقطع الأثرية، أنه حتى وإن كانت لغة الحظر شاملة، فقد حظرت ممارسات واقتصادات نطاقها محدد، كونه سعى إلى تنظيم وتقييد التنقيب عن الآثار والاتجار بها ونقلها، إلا أنه فرض، عملياً، حظراً، فقط، على المصريين الذين يزاولون تجارة الآثار، أو كانوا في موقع يخوّلهم مزاولتها. وليس من المبالغة القول إن المقصود صراحة من أغلبية قوانين الحظر هم فلاحو مصر العليا، خاصة أولئك الذين يعيشون على مقربة من المناطق الغنية بالآثار قرب بني حسن، والأقصر، وكوم أومبو، وإدفو، وأسوان. والحقيقة هي أن فرض قوانين الحظر لم يكن ممكناً خارج مصر العليا إلا في أمكنة قليلة عدا مصر العليا. كما أن الناحية الأخلاقية الموازية للخطاب القانوني وضعت هي أيضاً نصب أعينها بشكل خاص فلاحي قرى مصر العليا، كما يؤكد ذلك دليل أحمد نجيب للسياح المصريين الذاهبين إلى مصر العليا الصادر عام ١٨٩٥. يقدم نجيب لدليله بنقاش طويل يدور حول فوائد الآثار وأهميتها لـ «المثقفين المعاصرين المصريين». إنه نصّ تعليمي يسعى إلى ترجمة نمط الإعجاب الأوروبي بالآثار للطبقات المتعلمة في القاهرة والإسكندرية، ولتشجيع أولئك الذين لا يسافرون إلى مصر العليا إلا نادراً على مشاهدة عجائب نصبها.

لكن نجيباً كتب معلقاً على فلاحي مصر العليا: «ضمن الأسباب التي دعتني لتأليف هذا الكتاب أنني عندما عيّنت في مصلحة الآثار لحماية النصب التاريخية في مختلف أنحاء مصر، ذهبت إلى مصر العليا لأداء واجبي، وهناك وجدت أناساً جهلاء ـ جماهير دهماء ـ تهاجم التماثيل لتحطيمها. لا شيء بمقدوره حماية الآثار من هؤلاء الناس الذين لا يسمعون نصيحة ولا يعتريهم حياء... فهم يعبثون بالأموات ويبعثرون عظامهم. يحطّمون النصب الضخمة ويسوونها بالأرض، ويقطعون أوصال أجسام المومياءات ويبيعونها، ويشوّهون مخطوطات البردي. يضعون أيديهم على أضرحة الملوك، غير

«Si l'emplacement à fouiller se trouve séparé des localités peuplées par une distance qui rendrait difficile toute surveillance continuelle de l'autorité, un employée sera adjoint au possesseur d'autorisation aux frais de ce dernier». =

انظر: Khater, Ibid., p. 277.

المعروفين الآن، كما لو أن بقايا هذه القبور ليست بقايا أجدادهم. بحثت عن الأسباب وراء ذلك، واكتشفت أنهم أناس لا يعرفون الفرق بين الحقارة القبيحة، والقيمة الجميلة. ولا يعرفون علماً ولا صالحاً عاماً»[٤٨].

وباستثناء ربط نجيب لهويته الوطنية بأوجه الماضي الفرعوني (بقايا أجدادهم)، فمن الصعوبة بمكان التمييز بين اشمئزازه من الفلاحين والاشمئزاز المعتاد الذي يرونه هم من الرحالة وعلماء الآثار الأوروبيين[٤٩]. كما أنه لا يمكننا القول بوجود غاية تربوية لتعليقاته. بل العكس صحيح، إذ يظهر أنه لا يمكن تعليم فلاحي مصر العليا، الأمر الذي يشير إلى أنهم بدلاً من أن يكونوا موضوعاً للخطاب التعليمي حول الآثار، باتوا مواضيع خطابه التأديبي المناظر. لذلك ليس مفاجأة أن تحظى القرنة بشكل خاص بقيمة دونية في سرد نجيب:

«يا أهالي مصر العليا، وخاصة عرب الشانتارا وسكان قرنة، ألا تعلمون أنكم بسرقتكم آثار مصر العليا سيتوقف الزوار عن زيارتها؟ ألا تخشون النتيجة الوخيمة، يا من تدركون ذلك أكثر من أي شخص آخر؟ خلال سنوات قليلة، ومع تضاؤل عدد الزوار إلى حدّ كبير، ستزدادون تمرّداً، وتبدأون بالصراخ والعويل، وإرسال الوفود، وزعم المعاناة من «الكساد الاقتصادي»، واستشراء «الفساد»، و«الفقر». وستتعاطف معكم الوطنية (في القاهرة) وتُسمَع صيحاتكم إلى الخارج. وكلما حلّت في حيّكم جموع من الأجانب، تحطّمون التماثيل لبيعها. إنكم مثل من يقطع الشجرة ليجني ثمارها»[٥٠]!

إن نغمة سرد نجيب ـ التي تعتبر غير استثنائية في الخطاب الوطني حول الآثار ـ تعطي بعض المؤشرات حول طبيعة الطبقة الاجتماعية للخطاب القانوني ـ الأخلاقي حول الآثار، أي أن الذات الإيجابية ـ التقديرية أو التمييزية ـ بالنسبة إلى التحف الأثرية تبدأ بإظهار شخصيتها الشمالية الحضرية المتعلمة الكامنة، بينما تبدأ الصور البلاغية التحريمية والقمعية للخطاب بإظهار معالم هدفها العصيّ على الإصلاح، أي طبقة الفلاحين في الأرياف الجنوبية. لذلك نرى في الخطاب المتصل بالآثار معارضة هيمنت على كتابات النخبة الوطنية، وهو انحياز يمكن فهمة في إطار حجج غرامشي بشأن

(٤٨) نجيب، المصدر نفسه، ص ٥.

(٤٩) Mariette-Bey, *The Monuments of Upper Egypt*, p. 57.
انظر رواية سابقة لـ: Moyle Sherer, *Scenes and Impressions in Egypt and in Italy* (London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824), pp. 116-117.

(٥٠) نجيب، المصدر نفسه، ص ٨١.

المسألة الجنوبية، أي إخضاع التنمية الاقتصادية في الجنوب الريفي لحاجات الشمال الصناعي والحضري، وهيمنة الشمال السياسية على الجنوب[٥١].

رابعاً: المومياء وغموض عام ١٩٦٧

في ضوء هذا التاريخ، ينبغي أن تظهر بمزيد من الوضوح طرق تضمين نصّ المومياء في الخطاب الوطني المتصل بالموروثات الفرعونية. وبحكم ارتباط الفيلم برموز الماضي السحيق، وبافتراض تذوّق حضري معياري للآثار، وارتباطه بالقبول بالشرعية «الطبيعية» للدولة القومية، كونها صائن موروثات الجنوب واقتصاده، يغدو جزءاً من تاريخ أطول وأكثر تعقيداً من معرفة أغلب النقّاد. ومع ذلك، وبمقدار مشاركة الفيلم في خطاب الدولة هذا حول الآثار، وتجذّره في الطابع النخبوي المتمحور حول القاهرة، فهو ينحرف بشكل لافت عن ذاك الخطاب أيضاً. وختاماً، أودّ العودة لأعاين الفيلم من زاوية أقرب، لأبيّن الطرق التي يبتعد فيها الفيلم عن الموضوعات الرئيسية للانتماء الفرعوني.

أشرت من قبل إلى أن النمط الواقعي التعليمي للخطاب الوطني هو بمثابة غموض يكتنف نصّ الفيلم، وتقسم صورة الأمة إلى زمانيتين وصوتين: **الأولى** الأمة كما هي، **والثانية** كما يجب أن تكون، بحيث لا يعاد جمعهما إلا بصعوبة بالغة. وأودّ أن أشير إلى أربعة مواقع أخرى للغموض ضمن الفيلم، تبدو لي أنها تضعف تماسك الظاهر الوطني للنصّ، وتبيّن مسالك للانفصال عن الهيكل الأعمق للواقعية التي تدعم ذلك الظاهر. ويظهر هذا الغموض في مستويات مختلفة في النصّ؛ في اللغة والصوت، الصورة والوتيرة، والشخصية والحبكة. لم يتم إبعاد هذه الظواهر التقنية السينمائية كثيراً من الحقائق الأساسية لقصة الفيلم. وكما يعترف شادي عبد السلام في ملاحظاته حول الفيلم، فإن كلًّا من مستويات الغموض هذه يشير إلى نقطة خلاف مع الواقعية[٥٢]. وسأبدأ بنقاش كل واحدة من مستويات الغموض هذه إزاء ما قاله شادي عبد السلام عند تعرّضه لنقاش رؤيته الوطنية، لأوضح أن الصياغة الفعلية للنصّ تتباعد، وتبدأ بملامسة

(٥١) Peter Gran, *Islamic Roots of Capitalism: Egypt, 1760-1840* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998), p. xxxv.

(٥٢) يؤكد مجدي عبد الرحمن أن الصورة الأولى للسيناريو «واقعي»، والثانية «ميلودراما» مقارنة بالرابعة التي رأت النور آخر الأمر، وكانت «شعراً مرئياً». انظر: عبد الرحمن، «المومياء عبر ثلاثة تواريخ»، ص ٢٢٧.

نواياه الظاهرة. وسأشير في سياق ذلك إلى أن نقطة كل انفصال مرتبطة بلحظة عام ١٩٦٧.

خامساً: الأحادية الإقصائية للوطن

على عكس أغلب الأفلام المصرية، تتميّز لغة فيلم «المومياء» بأنها لهجة فصحى وليست لهجة محكية. لم يأت ذلك صدفة، كما أن قرار المخرج لم يكن مدفوعاً بالرغبة في إنتاج فيلم قابل للتصدير إلى الأسواق العربية غير المصرية. وعلى العكس من ذلك، يؤكد شادي عبد السلام أن لغة الفيلم تعمل على توحيد الشخصيات في عائلة وأمة وثقافة واحدة.

«أملت [جمالية] الواقعية [الصارمة] على ونيس التحدّث بطريقة مختلفة عن المثقفين الحضريين، إلا أنني كنت أفضّل أن يتحدّث الجميع بالطريقة نفسها حتى لا تتم إعادة التشديد بشكل غير ضروري على الاختلاف الاجتماعي بينهم، لأن مصر تحتوى على هاتين الثقافتين...

واعتمدتُ على إزالة الفروق بين الثقافتين حتى في استخدام الماكياج: فألوان البشرة واحدة، رغم أن بشرة الفلاحين أكثر سمرة بسبب تعرّضهم للشمس الحارقة. أردت أن أقول إن ونيس وعالم الآثار ينتميان إلى العائلة نفسها... وحين نشاهد الفيلم نحسُّ أن ونيس وعالم الآثار ليسا عدوّين حقيقة، بل هما يبحثان عن الشيء نفسه... أملي في أن يكون لمصر في المستقبل ثقافة موحدة... لقد عانينا طويلاً من الانقسام الثقافي للمصريين. هذه الانقسامات ضعفت، وآمل في أن تختفي يوماً ما»[٥٣].

كان يتم التمييز بين الشخصيات في السينما المصرية التي راجت في تلك الفترة، والتي هيمنت عليها جمالية الواقعية اللغوية النسبية على صعيد الطبقات والمناطق المتغايرة لغوياً. والأمر الذي جعل اختيار شادي عبد السلام للهجة الفصحى مثيراً هو أن توحيد شخصياته في مجتمع متجانس لغوياً أُنجز من خلال إبعاد النصّ عن الشيء ـ مصر ـ الذي يدّعي أنه يمثله. واللغة التي تحدّثت بها الشخصيات لا تحاكي فعلياً اللغة المحكية في مصر، بل هي لغة وضعت بطريقة أو أسلوب منمّط ومبالغ فيه.

(٥٣) شادي عبد السلام، «الإيقاع المصري الباتي (مقابلة)،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير١٩٩٦)، ص ٢٤٦.

هذا الابتعاد عن اللغة اليومية واللهجة الشعبية هو شرط لتصور شادي عبد السلام للأمة الموحّدة صوتياً، إلا أنها تشير أو تدل على حدث من نوع ما: داخل هذا النمط، يتم تجاوز الفروق الاجتماعية والثقافية بين المتحدّثين عبر كل من أساليب النطق، لكن هذه الأساليب ذاتها تبقى بعيدة عن المتكلمين، وعن الوضع الذي يزعمون تمثيله[٥٤].

بالاعتراف بحسّ المسافة المتداخل مع الحوار المحكي فقط يمكننا تعليل فترات الصمت الطويلة ـ التي تخترقها صيحات النسوة النادبات، أو صفّارة قارب بخاري بعيد، أو صفير الريح في المساحات الخالية ـ التي تعمل فقط على زيادة مسافة الكلمات بالنطق بها مقابل خلفية أصوات مكتومة. لذلك، لا يتعلق الأمر بصورة الأمة الموحّدة لغوياً التي تأتي على حساب الواقعية البسيطة، لكن فترات صمتها ـ المنسجمة على نحو غريب مع التأثير البعيد للمجال الصوتي ـ تظهر الطابع المكتوم للغة المحكية في النصّ. كما يخدم عرض اللغة المغرّبة والصوت البعيد في زيادة غنى الصورة المرئية للنصّ وعزلها عن بقية الفيلم، وهذا ما سنناقشه في ما يلي.

سادساً: الزمن الحقيقي والصورة المُحيّرة

علّق شادي عبد السلام على الإيقاع الفاتر لفيلمه عدة مرات: «أسلوب المومياء يقترب من الشعر أكثر من السرد البسيط. وهو يستلهم، إلى حدّ ما، الموشّحات الشرقية. الإيقاع البطيء للأحداث تأثير أردته من أجل الوصول إلى إيقاع منوّم مغناطيسياً»[٥٥]. وإذا كان لنا أن نعوّل على ما قاله شادي عبد السلام، فإن هذا يُعدُّ بمثابة مبدأ فني، بقدر ما هو ناحية في لا شيء الذي يريد تمثيله: «الإيقاع البطيء يعبر في الفيلم عن التنويم المغناطيسي... إنه يقصّ حكاية شاب يفكّر ويتخيّل ويعاني الواقع المحيط به... لقد استلهمت استخدام مثل هذا الإيقاع البطيء لأن الحياة في مصر العليا بطيئة جداً، إذ إن شدّة حرارة الشمس تقود إلى نوع من الكسل ونزوع نحو الكآبة[٥٦]. هذه الملاحظات الأخيرة ـ التي تذكرنا بتعليقنا عن الشوفينية الشمالية تجاه الجنوب المصري ـ تخون الدافع الواقعي المفترض لحسّ الزمن في الفيلم: تتحرك الكاميرا ببطء لتصوير جوهر مصر العليا.

(٥٤) عبد الرحمن، المصدر نفسه، ص ٢٢٨.
(٥٥) هنيبل، «حديث عن «المومياء»،» ص ٢٤٣.
(٥٦) عبد السلام، المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

يرفع إيقاع الفيلم نوعية صورة النصّ بطرق محيّرة. في الحقيقة، وتيرة الفيلم أكثر صلة بأسلوب سينمائي معيّن منه بعجلة «الكسل» المفترض و«الكآبة» في الجنوب المتخلّف؛ الأمر الذي ينأى بالفيلم عن الجماليات المهيمنة على الميلودراما في تلك الحقبة، وعلى السينما الواقعية الاجتماعية، إذ تجنّب شادي عبد السلام، بقدر ما أمكنه، تقنيات المونتاج الشائعة التي تحصر الوقت وتقتضي الكثير من التوليف السينمائي والتصوير من الجهات المقابلة للممثلين. وفي المقابل، يُعتبر اعتماد شادي على تصوير مشاهد طويلة على منصّة نقالة، والتصوير بالتركيز على كامل المشهد والمحتوى البصري الكثيف أمراً فريداً في السينما المصرية ـ وهو ما يوجد نصاً يظهر فيه تسلسل الأحداث بطريقة مركزية، عوضاً عن ضغطه عبر التوليف السينمائي، ضمن ما تلتقطه عدسات الكاميرا. ولا يقلّل التوليف السينمائي من أهمية المدة الزمنية حتى في الفصول السينمائية المسهبة في الفيلم ـ المشهد الافتتاحي الجنائزي، وفتح التابوت الحجري، وقدوم القارب البخاري الحكومي، وموكب التابوت الحجري ـ الذي يتألف من نقاط إشراف متعددة وتصوير لقطات ولقطات مقابلة. وعلى العكس من ذلك، كل من الفصول السينمائية هذه مؤلف من صورة تبدو أنها تسجّل أولاً حساً بزمن عابر، وسرداً ثانوياً لمخطط أحداث بعد ذلك.

يذكّر انتباه شادي عبد السلام إلى الزمن بما قاله الناقد السينمائي أندريه بازين في ردّه على حيل بدايات السينما ـ على الأخص، تقنيات المونتاج، ونقاط تركيز الكاميرا ـ التي أنتجت صوراً وسرداً على حساب الزمن. يقدم بازين وضعيات جميلة مختلفة اللقطات يمكن أن يبدأ فيها الزمن، كضغط ضمن الوسط، ذلك أن ما يميّز الفيلم من وسائل الإعلام الفني الأخرى، في رأي بازين، هي قدرته الخاصة على تسجيل الأشياء والحوادث كما تظهر أمام الكاميرا: «لمصلحة تأثير بصري تضعف الجودة الخاصة للوسط. وبالتالي، فإن التقنيات هي التي تضحّي بهذه القدرة التسجيلية. وبدلاً من ذلك، يطالب بازين مراراً بشكل سينمائي يسمح بقول كل شيء من دون تقطيع العالم إلى أجزاء صغيرة، كي يكشف المعاني الخفية في الناس والأشياء، من دون الإخلال بالوحدة الطبيعية بالنسبة إليهم»[٥٧].

ويرى بازين أن «هذه الفنية الجمالية واقعية قادرة، مرة أخرى، على جمع زمن حقيقي تتواجد فيه الأشياء، في غضون مدى الحوادث التي حلّ فيها التوليف الكلاسيكي

(٥٧) André Bazin, *What is Cinema?* (Berkeley, CA: University of California Press, 1967), p. 38.

بطريقة ماكرة محلّ الزمن العقلي المجرد»[٥٨]. إلا أن الإصرار على «زمن حقيقي» ليس مبدأ جمالياً سهلاً، كما يبدو. وعلى العكس، يعترف بازين أن هذه الجمالية مرتبكة: «إلق نظرة على العالم، وواصل فعل ذلك، وفي الأخير تتبدّى لك قسوة العالم وقبحه بشكل سافر»[٥٩]. إنها اللقطة القريبة البطيئة على الخصوص التي تصبح مزعجة، بمرور الوقت، وهي تقنية تُكرر كثيراً في المومياء. ويفسر بازين هذا بالإشارة إلى أن تأثير السينما الآنية يجذب الانتباه إلى مقدرته التسجيلية، أي أنه ضمن اللقطة الآنية يبرز حسّ بالعلاقة التكاملية للصورة التي تمثله؛ حسّ بأن الصورة السينمائية هي دائماً الصورة الشبح للنصّ الذي تسجّله.

يصف بازين واقعيته بأنها نوع من اللاهوت السلبي، وجمال فني يبتعد فيه العرض التمثيلي عن موضوعه ـ على صعيد التحنيط ـ المتجذّر في الطبيعة ذات الخاصية المؤقتة لصورة لا تزال فوتوغرافية ويجادل بأنها تسجل موضوعاً بتحنيطه: «إذا أخضع الفن التشكيلي للتحليل النفسي، ربما يتبيّن أن ممارسة التحنيط عامل أساسي في خلقهم. وقد تكشف العملية عن أنه في أصول الرسم والنحت تكمن عقدة المومياء... إن أول تمثال مصري، آنذاك، كان مومياء، جرى دبغها وتحجيرها في الصوديوم. لكن الأهرامات والمتاهات لم تقدم ضمانة أكيدة من عمليات النهب التي وقعت في آخر الأمر»[٦٠].

في تقدير بازين، هناك «طموحان» تمثيليان في الفن: «الفن الجمالي الأوّلي، تحديداً التعبير عن الواقع الروحي الذي يتجاوز فيه الرمز نموذجه، والطموح الثاني نفسي صرف، وعلى التحديد تكرار العالم الذي في الخارج»[٦١]. الأمر الفريد في الصورة الفوتوغرافية هو أنها التقطت اللحظة الأولى التي يمكن عندها فصل الطموح عن الطموح الرمزي. لكن ما يهمنا هنا هو أمر ارتبط بالصفة الإشكالية للصورة الفوتوغرافية: وعلى التحديد، إن الصورة الفوتوغرافية تمثل، لكونها نسخة عن العالم، شيئاً في لحظة معينة. إنها تحنّط، بوجه من الوجوه، أهداف التمثيل في قالب أكثر دقة وبقاء من الوسائل الأخرى؛ لا ريب في أنها لا تمثلها بقدر ما ترفدها بوضع نسخ موثوقة (إلى حدّ ما) بجانبها. وما يبدو ثرياً في تعليق بازين عن الصورة الفوتوغرافية

(٥٨) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(٥٩) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٦٠) المصدر نفسه، ص ٩.
(٦١) المصدر نفسه، ص ١١.

هو هذا التقارب غير المريح بين النسخة والأصل. وهو تقارب يبدأ بالارتباط بالتصوير المفاهيمي للتمثيل «الواقعي» بوصفه مجرد نسخ للأشياء كما هي. وبالنسبة إلى بازين، حتى أدق صورة فوتوغرافية، توجد بسبب النسخ بلبلة بين الأصل والنسخة، وهي بلبلة وصفها بشكل مناسب عبر تصوير المومياء المجازي: إنها تحفظ الجسم من خلال تحنيطه فقط.

ولكي نوضح قابلية تطبيق أفكار بازين على الزمن والصورة في ما يخصّ فيلم شادي عبد السلام، بودّي أن أركّز على المشهد الثاني، وهو جنازة الأب. المشهد الذي يستغرق قرابة الدقيقتين، يكاد يكون صورة سينمائية بطبيعته: لا يوجد حوار والأصوات الوحيدة هي صوت الريح، ونغمة تشبه نواح النساء. والأمور التي تظهر في المشهد ـ موكب الجنازة في طريقها إلى المقبرة ودفن الأب ـ يتم سردها من خلال عدسات كاميرا تتحرك بشكل متواصل. وبينما يتضمن المشهد تسعة مقاطع، تبدو هذه المقاطع القصيرة إلى الآن (ستة مقاطع للقطات متقابلة) متداخلة مع لقطات تتبّعية طويلة، بحيث يظل التأثير العام مستمراً وسلساً. اللقطات الأولى لموكب الجنازة طويلة، وقد تبعتها لقطات متوسطة الطول ركّزت على النساء، وأخيراً، تظهر لقطة بطيئة عن قرب للأخوين أمام قبر والدهما. ورغم أنه من الواضح أن التوليف السينمائي ضغط الزمن المنقضي لموكب الجنازة والدفن، فقد بقيت وتيرة المشهد بطيئة؛ إذ إننا نرى شخصيات تسير، وتقف صامتة، وتشاهد النعش وهو يمر.

وفي الحقيقة، تضفي زمانية المشهد حساً بالانتظار، أكثر من الحركة، كما أن التأثير باعث على النوم، كما قد يقول شادي عبد السلام، ليس لأنه يعيد إنتاج الجوهر البطيء للجنوب، بل لأن تركيز الكاميرا على الزمن يخلق مشكلة لملامح الصورة على الشاشة. ولعل أفضل ما يوضح ذلك هو اللقطة التي صوّرت عن قرب وتنهي المشهد: الوتيرة البطيئة ـ التي سيسميها بازين «الزمن الحقيقي» ـ تبرز الحيلة الكامنة في الصورة التي يبدو أنها تطول كثيراً على الشاشة، إذ تبدأ في توضيح كيفية تركيبها. هذه التأثيرات قائمة على جماليات المسافة والغرابة، وهو جمال فني حين ينظر إليه عن قرب، ويعطي مدلولاً معاكساً لما قاله شادي عبد السلام. إن تقنية التحكّم في السرعة التي يدّعي شادي عبد السلام بأنها ضرورية لتمثيل هدفه «واقعياً» تصير الآلية التي تخرج التمثيل عن هدفه.

سابعاً: تحنيط ونيس

هناك تضارب غريب في ملاحظات شادي عبد السلام حول الصراع داخل الفيلم. وفي المقابلات التي أجريت معه، قال شادي عبد السلام إن الفيلم يصور استنارة مصر خلال لحظة للوعي أو للضمير(٦٢).

هناك شروط ضمنية لهذا التنوير بحاجة إلى تعيين كسلسلة من التناقضات الثنائية ـ العقلانية ضد الخرافة، والتقدم ضد الركود... إلخ ـ التي أدى فيها الخطاب حول مصر القديمة دوراً مهماً. لكن في هذا الموضوع، يناقض شادي عبد السلام نفسه أيضاً؛ فأحياناً، يعترف بوجود غموض حقيقي حول الرغبة في «التقدم» المتلازم مع «تنوير» تقوده الدولة ويناقش المشروع بلغة المأساة والخسارة. ويبدو ذلك واضحاً في شخصية ونيس، الشخصية التي تتخلّى عن تقاليد القبيلة، في حين أن «استنارتها» تبقى غامضة إلى حدّ ما(٦٣).

«يرى ابن شيخ القبيلة المتوفى أن في إمكان الرجال القادمين من العاصمة كشف أسرار المقابر التي تعتبر غير مفهومة له؛ وعدم فهم هذه المقابر التي تعتاش عليها عائلته، يجعله يبدو غريباً في قريته التي هي عالمه. وهو يفهم أن هذه الأشياء تخصّهم، وأن وجودهم أبدي، مثل وجود كل الأعمال الفنية، وأن هؤلاء الرجال الذين يعتمرون الطرابيش، ويقفون على قاربهم البخاري هم رسل آلة تغيّر معالم البلاد بلا رحمة، جالبين معهم التقدم العلمي الذي لا يمكن إيقافه، بالرغم من أنه يسحق في طريقه العديدين».

يبدأ اغتراب ونيس عن قريته والعالم مع وفاة والده، شيخ القبيلة. فعقب هذه الوفاة، يجري إطلاع ونيس وشقيقه على سرّ معيشة العشيرة. وفي مشهد سابق، يصور طقوس هذا التلقين، ويقاد ونيس وشقيقه إلى القبر السري للمشاركة في اقتصاد العائلة، ويُدعيان ـ كما تمّت دعوة والديهما من قبل ـ ليكونا من رجال القبيلة. إلا أنهما، بدلاً من اعتناق نظام قيم القبيلة، يقرّران الخروج عليها. ولا يلبثان أن يصابا بالذعر حين يشاهدان أعمامهما وهم يقطعون جسد مومياء.

لم يقتصر الأمر على انصراف ونيس حتى بدأوا بتقطيع جسم المومياء إرباً إرباً، بل إن تغيراً ملحوظاً يحدث خلال المشهد حينما يؤمر ونيس بأخذ قطعة حلي إلى أيوب

(٦٢) Abd al-Salam, «Counting the Years: Shadi Abd al-Salam's Words,» p. 131.
(٦٣) Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien*, p. 81.

تاجر التحف. تبدو قطعة الحلي عقداً مزيناً بعين كبيرة، وكأنها تعيد النظرة المحدقة لونيس. وفي نهاية المشهد، يكون ونيس هو الشخص الذي يظهر كما لو أن عين الحلية قد أصابته بالشلل، ويبدو الأمر كما لو أن عين الماضي تردّ على تحديق الحاضر لتصدر عليه حكماً.

يمثل المشهد نقطة تحوّل بالنسبة إلى شخصية ونيس؛ فهو يعجّل بخروجه عن الثقافة القبلية، ثقافة تقيم وزناً للمومياءات إلى حدّ بعيد كأشياء ليس فيها حياة تباع من أجل الربح. وبمواجهتهما للقبيلة، يؤكد ونيس وشقيقه أن المومياءات، كبقايا إنسانية، تستوجب احترام الأسلاف. لكن حين يواجه شقيق ونيس الرجال الكبار في السن، ويقول لهم إنه من العيب المتاجرة بالأموات، يقومون بقتله، وبذلك يعيدون تأكيد فكرتهم حول ولاء الأسلاف للقبيلة.

وعلى خلاف شقيقه، يهجر ونيس قبيلته بطريقة سلبية، بسبب الجنون أكثر منه بدافع الإرادة، ويظل يجوب أرض طيبة، مطارداً من قبل أعمامه الذين يريدون إسكاته، وكذلك من قبل رجال شرطة مصلحة الآثار الذين يريدون استجوابه. فإذا كانت القبيلة ومصلحة الآثار تمثلان نظامين نقيضين من أنماط الإخضاع، بإمكاننا القول إنه برغم أن ونيس ترك الموقع الأول، فإنه لا يصل مطلقاً إلى الموقع الثاني. وبدلاً من ذلك، يظل ونيس يجول بين الخرائب الضخمة طوال الفيلم. وتشير شخصيته إلى حيّز انتقالي بين التقاليد الاستبدادية للقبيلة والحداثة المستنيرة للدولة ـ الأمة القومية. هذه هي المرحلة البيئية التي تجعل ونيس يبدو مختّل العقل أو شبحاً... باختصار، يحكي الفيلم قصة تحول ونيس إلى مومياء.

تتمحور قصة ونيس حول هذا التحنيط المجازي، ويجري تأكيد ذلك عبر العديد من اللقطات القريبة غير المريحة التي تكثف النوعية المحنطة لصورته البصرية. ويشير الجسد المومياني الذي يبرز إلى الخسارة أكثر منه إلى الحفظ، وإلى الموت أكثر منه إلى البعث. من الناحية البصرية، تتجلى هذه الخسارة بقوة في المشاهد التي يظهر فيها ونيس وهو يجوب الخرائب، وفي المشاهد تسقط فيها شخصيته تحت ظلال الأشياء التي تحيط به، والصخور والتماثيل التي ستتملكه. الخرائب الضخمة لا تعمل كخلفية لتطور ونيس، ولكن مع تتابع الفيلم، تصير هذه النصب وكأنها البؤرة الحقيقية، في حين يتلاشى هو تدريجياً في الخلفية. وبالتالي، فإن هاجس الفيلم بالفقدان والخسارة يعكس محاور الارتباط بالآثار وحيازتها: يصبح مشروع مصلحة الآثار الرامي إلى إعادة تملك

التحف الأثرية ـ التحف هي المادة التي تُبنى عليها الهويات ـ مرتبطاً بزيادة التعريف والحيازة الأكثر تخويفاً التي نجدها في شخصية ونيس.

ثامناً: إرث الأجداد، والميلنخوليا (السوداوية)، وجنائز عام ١٩٦٧

ختاماً، أرغب في مناقشة كيفية تأطير قصة الفيلم بجنازتين: في المشهد الأول يوارى شيخ القبيلة الثرى، بينما في المشهد الأخير للفيلم أجسام المومياءات هي التي تدفن مجازياً من قبل الدولة. وتُلقي طقوس الدفن المزدوجة بظلال سوداوية على ما بين مشهدي الدفن: سوداوية أكثر منها حدادية، لأن شخصية ونيس تختار تكريم خسارة الأب (ثم الشقيق) برفض ربط نفسه بالنظام الذي سوف يعوّضه عن فقدهما، وسوداوية لأن تجربة موتهما عجلت بتجسيد وتحويل مشاعره إلى يأس وعار وكراهية للذات. ويبدو هذا واضحاً في لحظات الفيلم الأخيرة بعد أن يظهر ونيس ـ كما لو كان يسير نائماً ـ على باب مفتش الآثار ليبوح له بسرّ القبيلة. ترسل مصلحة الآثار بجنود وعلماء آثار يعملون، تحت جنح الظلام، على إنقاذ المومياءات من القبيلة.

ويختتم الفيلم باستيقاظ ونيس من غيبوبته، واكتشافه أنه بمساعدته لمصلحة الآثار، حكم على قبيلته بالفقر. ويشاهد الجنود وهم يقودون موكباً رزيناً من التوابيت الحجرية من المقبرة إلى قارب الحكومة البخاري لنقلها إلى متحف القاهرة. من جهة، يشير المشهد النهائي إلى انتصار الدولة الخيّرة على جبروت القبيلة: إرفاد الجودة البصرية الغنية والوتيرة البطيئة للموكب النهائي بتركيبة مفصلة للّقطة التي يقف فيها أفراد القبيلة المهزومة أمام القارب البخاري القوي. لكن الفيلم يصور هذا النصر كاحتفال جنائزي. ويرمز الموكب إلى بداية مسيرة القبيلة نحو موتها وهي تواجه الحداثة.

بإمكاننا قراءة الطقوس التأطيرية للدفن بطريقة أخرى، كتعبير عن أفكار منافسة للسلطة الأبوية، واقتصادات التبجيل المتنافسة. وبشكل ما، فإن عمليتي الدفن تدوران حول نظام أبوي يخلي الطريق لنظام آخر: الحس الحرفي للأبوية استبدل بآخر أكثر رمزية يشير إلى الدولة. الأجداد يحلّون محلّ الآباء، والتقاليد المحلية استؤصلت من قبل أكثر مبادئ الحضارة تجريداً. وأخيراً، الإرث العائلي يخلي الطريق للإرث الوطني. هذا التحول انتصار للدولة القومية، إلا أنه نصر فارغ: لأنه لم يتضح الشيء الذي انتزع في هذا النصر في الصراع على الآثار. ويبدو الفيلم وكأنه تأمل في الفقدان والحداد بدلاً

من التعافي والخلاص. الملاحظة التي ينتهي إليها صعبة، لأنه بتكرار ما سبق بإيجاز والإسهاب في الازدواجيات التي يتضمنها الخطاب الوطني المتصل بالآثار، يكشف عن تلك العداوات الاجتماعية المستعصية التي تشكّل أساسه.

أودّ مناقشة مشاهد الجنازة بتفصيل أكثر في ضوء التوتر بين الظاهر القومي الخلاصي للفيلم وحس الغموض والميلنخوليا (السوداوية) التي هي أسفل الظاهر مباشرة. أظن أن هذا التوتر قائم أساساً بين سيناريو الفيلم وإنتاجه، ويمكن تعليل ذلك جزئياً بالظروف الغامضة التي أحاطت بإنتاجه. وكما أشرت سابقاً، اكتمل إعداد سيناريو الفيلم، وتأمين تمويله من قبل وزارة الثقافة في مطلع عام ١٩٦٧. ومن المحتمل أن تكون مواقع الفيلم والأدوار قد قررت في ربيع ذلك العام. وأعقب ذلك الحرب الكارثية في شهر حزيران/ يونيو ١٩٦٧. وكما يقول شادي عبد السلام: «كتبت قصة الفيلم قبل النكسة في عام ١٩٦٧ مباشرة. ثم بدأت التصوير بعد ستة أو سبعة أشهر من الحرب. ولا شك في أنه كان للحرب تأثير كبير فيَّ، وخاصة أن والدي توفي بعد شهرين من النكسة، الأمر الذي أدخلني في حالة حزن شديدة. ولم أستطع تفادي تأثير هاتين الكارثتين فيَّ. وأذكر أنني كنت كلما حلقت ذقني كل صباح، كنت في الحقيقة خائفاً من رؤية وجهي في المرآة»[٦٤].

تم تصوير الفيلم عام ١٩٦٨، واكتمل في السنة التالية. مع أخذ هذا التسلسل في الاعتبار، بإمكان المرء اقتراح قراءة أخرى للفيلم بالإشارة الخاصة إلى الصراعات التأويلية التي قام بها شادي عبد السلام، مخرج ما بعد ١٩٦٧، لمراجعة عمل شادي عبد السلام، كاتب السيناريو الناصري. هذا، على الأقل، قد يفسر الفصل بين الوطنية الساذجة لسيناريو النصّ (الذي أجازته الرقابة في البداية) وتعقيدات أسلوبه السينمائي السوداوي، الذي كان معظمه نتيجة لخيارات ما بعد ١٩٦٧. إضافة إلى ذلك، فإن هذا يفسر جزئياً، على الأقل، دهشة وزارة الثقافة من المنتج النهائي واستقبالها البارد له: سوداوية النص، وجماليته البعيدة لم تفت، على ما يبدو، على البيروقراطيين الذين قرروا عدم عرض الفيلم عام ١٩٦٩.

وأودّ أن أختم قراءتي بوضع جنازتَي الفيلم، جنباً إلى جنب، مع السياق التاريخي الذي تم فيه إنتاج الفيلم: اعتبار الفيلم نظرة تأملية في الخسارة في وضع سياسي وثقافي

(٦٤) السلاموني، «حوار لم ينشر في حياة شادي،» ص ٣٤٩.

ينطوي على خسارة عميقة، واعتباره تفكراً غير مباشر في الانهيار المتصوّر للدولة القومية الناصرية. لا ريب في أن الذين شاهدوا الفيلم في عروضه الأولى ربطوا تجربتهم في مشاهدة الفيلم بالشعور العام للهزيمة والخسارة. وقد وصف أحد نقاد شادي عبد السلام ماذا تعني مشاهدة الفيلم في القاهرة في ذلك الوقت:

«شاهدت الفيلم أول مرة يوم ١٦ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٦٧، في أحد العروض الخاصة في نادي السينما... رأيت الفيلم في عز ظروف صعبة. كانت الأمة مثقلة بالقلق والإحساس بالهزيمة، وصدورنا مليئة بالعار. طوابير طويلة من الشباب تقف أمام السفارات على أمل أن تهاجر»[٦٥].

بالنسبة إلى هذا الناقد وغيره، كان الفيلم نوعاً من نصّ قوي ينقذ ثقافة وطنية مهزومة:

«اكتشف المتفرّجون أنه حينما تقدم قطعة جمالية من قبل سينمائي بليغ مثل شادي عبد السلام الذي حمل في عقله وقلبه ثقافة أجداده، فإن رسالة الفيلم يجب أن تصل إلى شعبه»[٦٦].

إن عدم تبني الدولة والجمهور لهذا التفسير يشير إلى مدى غربة الفيلم عن سياقه. ومع ذلك، فإن الظروف الخاصة التي أحاطت بعرض «المومياء» يوم ٢٨ كانون الثاني/ يناير ١٩٧٥ تعيد ربطنا بموضوعات الفيلم الجنائزية. وظهور الفيلم على المشهد الثقافي المصري كان مؤطراً بسلسلة من الجنائز المهيبة: النحاس عام ١٩٦٥. وعبد الناصر عام ١٩٧٠، وأم كلثوم عام ١٩٧٥، وأخيراً عبد الحليم حافظ عام ١٩٧٧، حين حزن الملايين من المصريين حداداً على ما هو أكبر من موت أشخاص معروفين أو مشهورين. وفيما سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن هذه الحوادث العظام بحاجة إلى أن تقرأ فقط على أنها حداد شعبي لموت القومية العربية، ومع ذلك فإنهم يبدون كأنهم في خلفية نصّ عبد السلام. وبناء على ذلك، يقترحون سبباً مختلفاً للتفكير في أهمية فيلم «المومياء» في القائمة السينمائية القومية، ويسمحون لنا بالاعتراف بمكانته الخاصة في تلك التقاليد من دون إظهار تناقضاته الداخلية أو ثراء الازدواجيات التي طرحتها لحظته التاريخية.

(٦٥) مجدي عبد الرحمن، «يا من تذهب.. ستعود،» القاهرة، العدد ١٥٩ (شباط/ فبراير ١٩٩٦)، ص ٣٠٦.
(٦٦) المصدر نفسه.