البستان
صور وأطياف من الثقافة الحرة
15 صفحة
العدد 428
23 من سبتمبر 2001 م

رؤية غربية لرائعة

شادى عبدالسلام

المومياء

طموح الأفندية فى مواجهة أوهام القبيلة!!

«سيستسلمون.. فكلانا يعرف قوة الآخر.. أنا أستطيع الانتظار أمام هذا الجبل، لن يقلقنى شىء.. ولكنهم لايستطيعون هذا لفترة طويلة وهنا تكمن قوتى..»

تعكس عبارة. أحمد كمال مفتش الآثار فى فيلم «المومياء» لشادى عبدالسلام. الصراع الذى انحصر بين طرفين كل منهما يرى أن القوة المطلقة بيده والصواب بجانبه..

الأفندية مفتشو الآثار الذين يمثلون الثقافة الجديدة والتيار المستنير فى المجتمع المصرى..

والقبيلة «الحربات» بأعرافها وتقاليدها ومحاولتها الدائبة للسطو على الآثار التى لايرون فيها سوى عظام لأشخاص ماتوا منذ آلاف السنين، ولم يعد لديهم أقارب أو أبناء يبكون على رفاتهم!!

وكان من الطبيعى أن تجتمع عشرات الصفات المتناقضة فى نقطة الفليان أو فى خط المواجهة..

العصرية، العقلانية، الشفافية، التنظيم، العلم والتاريخ والسعى إلى المحافظة على الآثار القديمة من أجل الصالح العام، «معسكر الأفندية ضباط الآثار» فى مواجهة التقليدية، الجهل، الكتمان، الاستيلاء، العنف، الإيمان بالخرافات، والسعى إلى المحافظة على العادات مهما كانت الظروف «شيوخ قبيلة «الحربات»، والتجار والمهربين الذين يتعاملون معهم»!!

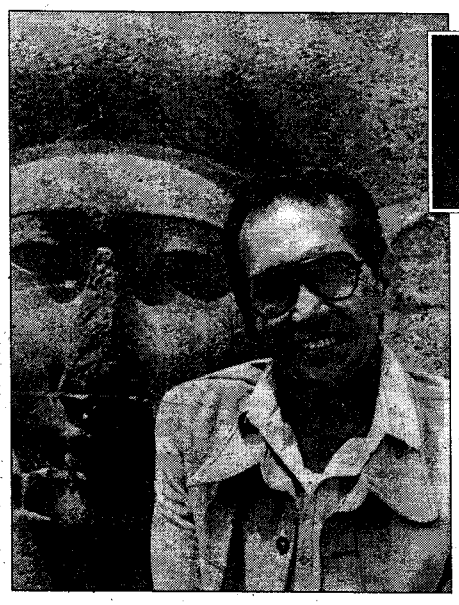
إليوت كولا
ترجمة:
حسن حسين شكرى

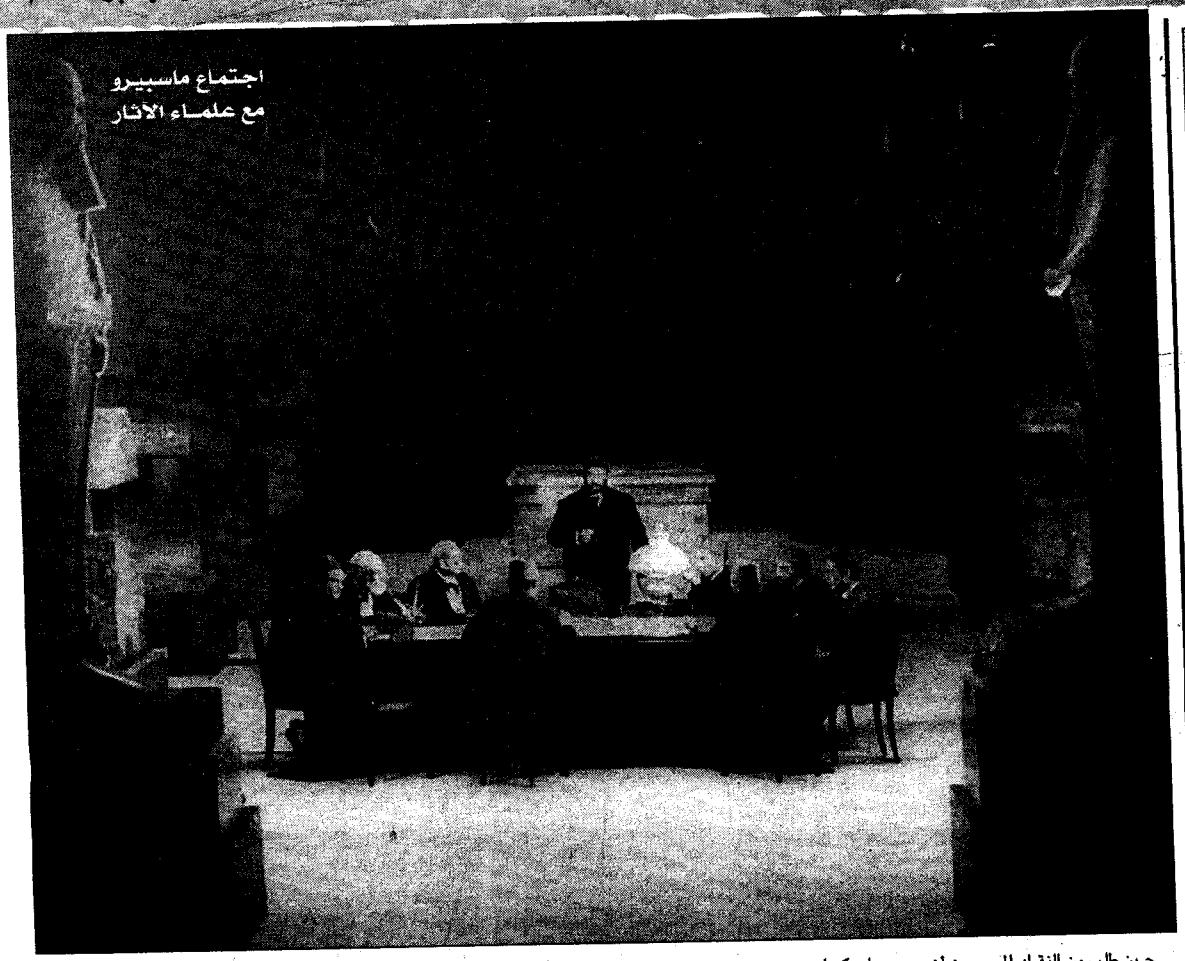
وهى النقطة الأساسية التى بنى عليها الناقد إليوت كولا مقاله حول «المومياء» وهو المقال الذى ننشر ترجمة له فى البستان..

كولا اهتم فى البداية بالإشارة إلى أن جميع النقاد على تعدد اتجاهاتهم. قد اهتموا فقط بالحديث عن إحساس الفيلم البطىء بالزمن السينمائى ولم يقتربوا أبدا من تجلياته فى الواقع والمجتمع..

فقط أشاروا إلى أنه يمثل قصة رمزية عن التحرر الوطنى.. ورغم أن كولا لايرفض الرأى الأخير، إلا أنه يرى أن الرؤية الأساسية للفيلم تدور حول الصراع بين معسكرى الأفندية والقبيلة.

وهو الصراع الذى لخصه شادى عبدالسلام. فى إشارته إلى رؤية الفيلم. بقوله: «إنه قصة «مصرين» تتقابلان، إحداهما تنتهى حين تبدأ الأخرى»!!




اجتماع ماسبيرو مع علماء الآثار

الهوامش من سيناريو «المومياء»

أريدك أن تعلم أن دخولك المغارة وخروجك منها قد جعل منك شخصا آخر.. شخصا يختلف عن أهل الوادى.. وعن الأفندية الذين يتمنون أن يعرفوا السر.. أريدك أن تعلم أيضا ان سر الدفينة أغلى من حياة أى فرد فى قبيلة سليم.. العم

حين طلب من النقاد المصريين أن يصدروا حكما صنفوا بإصرار فيلم «يوم أن تحصى السنين: المومياء» لشادى عبدالسلام، على أنه أهم فيلم للسينما المصرية. وإذا نظرنا إلى اسلوبه البصرى المذهل، وإخراجه الفنى المؤثر، سوف يتيسر لنا فهم هذا الحكم. ومع هذا ثمة تنافر حقيقى بين الخطاب النقدى الذى يضع الفيلم فى قلب السينما المصرية، وبين حقيقة وجوده كنص، وتأثيره الضئيل نسبيا على القواعد السينمائية المصرية.

وعلى الرغم من أن فيلم المومياء قد أنتج فى ١٩٦٩، فى واحد من استوديوهات القطاع العام للدولة الناصرية إلا أنه لم يوزع توزيعا عاما إلابعد ست سنوات تقريبا. وحين تم عرضه تجارياً، فى أواخر يناير ١٩٧٥، كان ذلك فى أسبوع مشؤوم، حيث كان العالم العربى ينتظر أخبار موت أم كلثوم الوشيك الحدوث، وأخفق فى جذب جمهور المشاهدين، وسحب من التداول بسرعة.

وربما يكون قد عرض فى وسائل بصرية أخرى مثل التليفزيون، أو الفيديو. ولكن ليست تلك هى القضية- على مايبدو- لأن صناعه المصريين، بقدر ما كانوا يذكرون اسم شادى عبدالسلام بوقار واحترام فى أحاديثهم ومقابلاتهم الصحفية، إلا أنهم لم يكونوا ميالين إلى أن يطبقوا عناصر أسلوبه السينمائى الظاهر فى الفيلم. وباختصار، الحديث كله يدور حول «تمركز» فيلم المومياء فى نطاق القواعد السينمائية القومية المصرية، لم تتح له سوى فترة عرض تجارية وجيزة فحسب، فى مصر، ولم يكن ثمة مسارح أحداث عامة دائمة، ولاتأثيرات جسمية ظاهرة على المدارس اللاحقة للفيلم المصرى. ووجهة نظرى فى إثارة هذه القضايا ليس هدفها أن أقول إن فيلم شادى عبدالسلام غير جدير بالاهتمام النقدى، بل الأمر على العكس تماما. ولكن حين توضع الظروف الخاصة لعرضه واستقباله فى الحسبان، تبدو علاقة الفيلم بالقواعد المصرية القومية متضاربة بدرجة أكثر. ويبدأ الجزء الأول من هذا المقال بهذه الظروف، لكى نمعن النظر فى اللحظة الأولى لأهميته. ويثبت الجزء الثانى من المقال أن الفيلم فى حاجة إلى إعادة نظر، وإلى أن يعاد وضعه فى نطاق المجاز «المتمركز» فى الدولة حول النزعة الجمالية الفرعونية. وكما أمل أن أبين أدناه، يلخص فيلم المومياء، وينحرف على السواء، عن الموضوعات السائدة لحديث نخبة قومية مهمة بالصور والقصص التى تمتد جذورها فى أسلوب جمالى شديد الخصوصية لمعالجة موضوعات فنية مصرية قديمة.

«المومياء» وجمهور المشاهدين

ثمة آليات مختلفة تكتسب النصوص الإقبال الجماهيرى بها شهرة وأهمية دائمة فى نطاق تكوين ثقافى. ويرفع سواء، أكان ذلك نتيجة للتسويق المكثف، أم لم يكن- قيمة نص مابطريقة مباشرة للغاية. أو، فى أسلوب جدلى بدرجة أكثر، حين يعترف الفنانون اللاحقون بعمل ما، والاشادة به، أو بإنتاج مماثل لأسلوبه وموضوعاته، سوف يظهر أن قيمة هذا النص تعود بالفائدة مع كل استشهاد به. ومن المحتمل أن استقبال العمل، والاشادة به، والاشارة إليه، وإلى إنتاجه هى الطرق الملوفة للغاية، التى تصل الأفلام بها إلى احتلال مكان مميز فى نطاق القواعد السينمائية المقررة.

وفى غياب عوامل من هذا القبيل، يمكن لنص ما، ان يصبح «مهما» بحديث النقاد، وتأييد المؤسسات التى تضفى الشرعية على حديثها حيث تكافح مع النقاد لتاكيد قيمة العمل في الوقت الذي لا يجد اهتماما شعبيا وتفرض عليه عتامة ثقافية ما وفيلم المومياء نص من هذا القبيل، لأن أهميته الثقافية الدائمة، كانت نتاجا للاستقبال النقدي، لا الاستقبال الجماهيرى. أضف إلى ذلك، أننى سأثبت أن الصفة المميزة لمكانته كعمل مفضل لدى النقاد، تثير أول سؤال عن معناه.

وإلى حد ما، فالحقيقة بأن القيمة الثقافية لفيلم المومياء، كانت نتاجا لتوكيد النقاد الذى يعنى أن اهميته كانت مبنية بطريقة متعمدة بدرجة أكثر من أفلام أخرى أكثر شعبية فى نطاق القواعد المصرية المقررة. والحق يقال، إنه فى نطاق أى تكوين ثقافى معين، تكون قيمة نص ما، مبنية دائما. ولكن حين تكون اهمية نص ما مادة مرتبطة بالاستقبال الجماهيرى، تكون العملية التى نتجت القيمة بها غامضة نسبيا، لأنها محددة بعوامل مثل (جمهور المشاهدين، التركيب، استجابة القارىء) التى يكون من الصعب تماما فى حالات كثيرة أن تميز أو توزن. وبالمثل، حين يصبح نص ما، مهما بسبب تأثيره على نصوص لاحقة، تكون العملية التى تراكمت القيمة بها غير مباشرة بدرجة كبيرة، ومتذبذبة، وعقلانية فى طبيعتها، ونتيجة لمجموعة مستمرة من العروض الاستشهادية التى يربط كل منها اهمية النص- موضع البحث- بأثر رجعى. ولكن قيمة النصوص تنتج أيضا بالتوكيد النقدى. والقول بأن الاهمية المعاصرة لفيلم المومياء قد بناها الإصرار النقدى، لا الاستقبال التجارى أو الشعبى، ليس فى حد ذاته حقيقة لافتة للنظر. ولكن المثير للدهشة، هو مجموعة النقاد أصحاب الاتجاهات المختلفة الذين أجمعوا على اهميته بصوت مرتفع إلى أقصى حد، ولو نستطيع القول، بأن هناك مجتمعا قد توطدت أركانه بحديث عن أهمية الفيلم، لكان ذلك المجتمع، مجتمعا عالميا، ومحليا على السواء، ومحدودا، ومنقسما، مكونا من نخبة هزيلة من نقاد الفيلم الغربى للسينما العالمية، والأكاديميين المستشرقين، والمتعصبين المصريين للثقافة الوطنية، وكل بأسلوبه الخاص المميز للحديث عن الفيلم.

وثمة أسباب وجيهة فى أننى لااستطيع أن أفصل تاريخ الفيلم عن مقالات الأكاديميين ذوى النزعة الاستشراقية، أو المهتمين بالسينما الأوروبية. وفى تجربتى الخاصة.. التى لم تكن مختلفة على نحو لافت للنظر، عن تجربة دارسين أمريكيين آخرين للغة العربية- توصلت أولا، إلى أن أعرف الفيلم فى سياق تدريس اللغة العربية: ظل فيلم المومياء لعدة سنين نصا قياسيا للتدريس فى برامج اللغة

ابنة عمى فى غاية الشوق لرؤية أفندية القاهرة.. سامحنى يا سيد ونيس سأحوم وأتجسس لأعرف سبب مجيئهم وسأخبرك فيما بعد.. شرفنى بالزيارة يا سيد ونيس

مراد

بيت العائلة والعم يدبر مؤامرة قتل ابن أخيه

ليس مجرد سوء حظ:

عند عرضه كان الناس يبكون حزنا على وفاة عبدالناصر.. أم كلثوم.. وعبدالحليم حافظ!!

العربية، لأن حواره مختلف عن حوارات أفلام عربية أخرى، ويجرى فى محيط كلاسيكى وهكذا، وصل النص إلى أن يكون له قيمة فى مجال البرامج الدراسية بأمريكا الشمالية، وذلك مع بعض صفات راديكالية معينة: لم تكن اهميته فى هذا السياق مرتبطة بخطة، أو بأسلوب سينمائى، أوبصلة وثيقة بقضايا ثقافية أرحب مجالا، والأصح أنه كان حدثا غريبا للغته التى عملت على أن تجعله نصا مهما على هذا النحو. ولكن لم يكن ذلك هو المنتدى الإضافى المصرى الوحيد الذى جرى تداول الفيلم فيه: لم يعمل شادى عبدالسلام مع عدد من المخرجين الأجانب المبدعين، فى عمليات إخراج، فى كل من مصر وأوروبا فحسب، وطبقا لقوله، كان المخرج الإيطالى روسيلليني هو الذى قام بدور حاسم فى الفوز بالموافقة على المشروع مع ثروت عكاشة، وزير الثقافة وقتذاك، وساعد روسيلليني ايضا فى ضمان معاونة الاستديوهات الإيطالية فى عمليات مابعد الاخراج، ثم فى الحصول علي موافقة بالعرض فى مهرجانات السينما الأوروبية، حيث واصل الفوز بالعديد من الجوائز. ومنذ مطلع العقد الثامن من القرن الماضى ظهر فيلم المومياء على نحو بارز، بأنه أحد الأمثلة «الممتعة عقليا والمتطورة للسينما الثالثة من العالم العربى.

وخلال العودة من مصر، بدا الفيلم فى الضعف وهو يواجه العداوة البيروقراطية، وعدم الاهتمام الجماهيرى. ولم يعرض فى دور السينما الرسمية لأن المؤسسة الحكومية نفسها- أعنى مؤسسة السينما فى نطاق وزارة الثقافة، التى مولت وراقبت إنتاجها، وامتلكت كل دور العرض السينمائى فى ذاك الوقت- قد رات أنه لم يكن مناسبا للتوزيع العام. وعرض عدة مرات فى نطاق حدود مقصورة على فئة معينة لنادى السينما حيث جذب انتباه جمهور صغير من المشاهدين هناك. ولكن بعد ان فاز بعدد من الجوائز فى مهرجانات الفيلم الأوروبية بدأت الوزارة تتقهقر عن صرف النظر السريع للفيلم، وتعيد حساباتها بشأنه. وفى هذا الوقت، كان فيلم المومياء بمثابة انفتاح مختلف، وعرض تجاريا فى سنة ١٩٧٥، وكانت مصر مشغولة بأحداث مهمة أخرى، وأختفى عن أعين الجمهور بسرعة على مايبدو. وبحلول ثمانينات القرن الماضى، ظهر من جديد فى متاجر الفيديو بشارع الشواربى، فى القاهرة، وأخيرا، إذا كانت قرارات المسئولين فى التليفزيون بأن يدخلوا الفيلم، الي مكتبة التليفزيون فهذه ليست إشارة نادرة إلى اهميته فحسب، بالنسبة إلى تلك الوسيلة الإعلامية، ربما يكون تغاضينا بعدئذ عن الفجوة الهائلة بين المقالات النقدية التي احتفت به والتجاهل الواضح الذى واجهته به مؤسسات الثقافة والسينما الرسمية ولم يكن عدم رواج الفيلم مفقودا أو غائبا بالنسبة للنقاد، على الرغم من انه قد دخل مخيلتهم بطريقة سالبة فحسب: حين يعترف النقاد بأن جمهور المشاهدين المصرى قد تحاشى الفيلم، فإنهم يفسرون هذه المسألة على أنها إخفاق من جانب الجمهور السوقى الذى يرغب فى أفلام الميلودراما والحركة.

ولكن، بينما ظهر الفيلم ظهورا وجيزا ومتدنيا فى ساحات العرض، التليفزيون، والفيديو- الا انه حظى بظهور مستمر ورفيع فى مقالات النخبة ومنذ ثمانينات القرن الماضى، كان هناك شبه اجماع فى مصر حول أهمية الفيلم إجماع يجعل الفيلم يبرز ليكون قصة مباشرة عن الروح الخالدة لمصر، روح قديمة أعيد إيقاظها، وغذتها، الدولة القومية الحديثة. وفى نطاق خطاب النقد الثقافى يوظف نص الفيلم كمثال شفاف للكفاح المضاد للاستعمار، وهو تغير للموضوع المجرب والحقيقى لكفاح الحركة الحديثة للتحرر الحضرى القومى التى نشبت بين قوى القمع الأجنبى والفلاحين المقيدين بالتراث. وهذا التفسير للحبكة هو بوجه عام لب الخطاب السينمائى الأوروربى عن الفيلم أيضا، ولكن النقطة التى يفترق عندها هذان الخطابان ربما تكون هى المؤثرة إلى أقصى حد: وبينما إختار النقاد الأوروبيون الفيلم، وعلقوا بحماس، على احساسه البطىء والمتلكىء بالزمن السينمائى وتأثيرات تخويل الكاميرا، وهؤلاء النقاد غير متناغمين تماما مع طبيعة الثقافة القومية فى مصر، وركزوا على التساؤلات الشكلية للفيلم، بينما تجاهلوا بشكل تام تقريبا دعاواه الاجتماعية التاريخية المحددة. ومن جانب النقاد المصريين، فبدلا من أن تدور مناقشاتهم حول الحبكة والطابع إلا انها أسست لخلفية التعقيدات التى أدت إلى الأساليب المبالغ فيها. وبالنسبة إلى هؤلاء

أنت لا تعرف مدى تحدى أهل الجبل.. إنهم لا يبالون بنا.. ولا يحترمون القوانين.. بل يجعلوننا نشعر أننا دخلاء!

البدوى

النقاد المصريين، قبل الفيلم- بالرغم من شكايته الشديدة حد الإضراب- يصور ماهو أساس موضوعه الثقافة القروية لمصر الحديثة، أي الثقافة القومية «الحقيقية» لمصر، على نحو واقعي وأصيل، ولو كان يبدو متفرداً، هذا لأنه تحت الضغط الاستعماري، أصبحت الثقافة المحلية متحولة عن ذاتها.

ويوضح فإن النقاط الرئيسية لكل لنموذج نقدي لها فضلها، ولكن كما سلفت، فإن الأهمية الثرية للفيلم تتطلب وضع كل من الحبكة والأسلوب في الحسبان. رد على ذلك أنه يحتاج إلى أن يوضع في نطاق التاريخ الطويل لاستدعاء الرموز المصرية القديمة، والموضوعات التي يعتمد عليها بصراحة تامة. وفي ضوء هذه القضايا، يظهر الفيلم كنص رئيسي في نطاق المعيار السينمائي المصري، ليس بسبب أن النقاد المصريين يجادلون (أعني، قولهم إن فيلم «المومياء» قصة رمزية غامضة عن التحرر الوطني)، ولكن بالأحرى لأنه يكشف عن العنف والتناقض في الثقافة القومية التي يصورها بالإضافة إلى علاقات السيطرة التي تهزا بثقافة «الأفندية» الرسمية لمصر، وكلاهما في الفترة الاستعمارية، وفي وقت دقيق محدد عقب هزيمة ١٩٦٧. وفي جدل من أجل قراءة إزدواجية للفيلم، أمل أن أحول الفائدة الرئيسية التي كانت للفيلم بالنسبة للنقاد القاهريين. ولا أريد أن أقول أن الفيلم ليس عن التحرر الوطني، والأصالة الثقافية، ومقاومة الاستعمار، ولكن الأصح أنه يبين حدود «التمركز القاهري»، وفئات النخب المطمورة داخل تلك القصة الوطنية.

بلاغة الأصالة القومية

من النظرة العجلى الأولى، يظهر فيلم المومياء بأنه قصة مباشرة عن أهمية الحفاظ على الآثار الفرعونية القديمة في نطاق الثقافة الوطنية. وتدور أحداث الفيلم في سنة ١٨٨١، عشية الحكم الاستعماري في مصر، وقائمة على القصة الحقيقية لعشيرة عبدالرسول، بالقرنة (ذكرها جاستون ماسبيرو في كتابه LES MOMIES ROYALE DE DEIR EL - BAHARI «مومياوات الدير البحري الملكية»

وطوال العقد الثامن من القرن التاسع عشر، سرق آل عبدالرسول مخبأ للمومياوات الملكية واثروا انفسهم ببيع هذه النخائر القديمة إلى تجار باعوها بدورهم في السوق السوداء إلى جامعي الآثار الأوروبيين، وإلى المتاحف. ومصلحة الآثار، التي كان يرأسها في ذلك الوقت جوستاف ماسبيرو، علمت ان «التحف» قد وصلت إلى السوق، وأصبحت مهمة باكتشاف مصدرها، وبوجه خاص، لأن القطع من أسرة غير معروفة نسبيا، وجاءت من موقع غير معروف لهذه المصلحة. وفي أثناء تحقيقهم، بدأت المصلحة تشك في «سمسار» هو مصطفى اغا عياط- أعني القنصل المحلي لانجلترا، وفرنسا، وبلجيكا- الذين لم يكن بالإمكان ملاحقتهم تماما بسبب الحصانة الدبلوماسية. وبدلا من هذا، تعقب البوليس آخرين، هما محمد واحمد عبدالرسول، والقى القبض على أصغرهما، أحمد، والقى به في السجن. وعندما، لم يتم العثور على دليل لمحاكمته، أطلق سراحه. وحين رجوعه، طلب أحمد تعويضا عن فترة سجنه، وكان الجزء الأكبر من النحف المسروقة مازال في حوزة عشيرته.

وبينما اراد أحمد أن يستمر في التجارة، قرر محمد أن يتوقف عنها. وبعد مشاجرات مع أحمد (ومع القنصل عياط الذي طلب بعض المال لقاء سكوته) توجه محمد إلى البوليس واعترف بكل شيء. وفي آخر الأمر، وجد محمد وظيفة لبعض الوقت مع مصلحة الآثار القديمة، وساعد فيما بعد في اكتشاف عدد من المقابر الملكية المهمة.

ويعيد الفيلم صياغة أحداث هذه القصة بشكل مبدع، بتعيين موقع المركز الأخلاقي للجانبية في نطاق مصلحة الآثار مباشرة. ويحكي أيضا القصة البطولية بوجه عام، وكيف أن مصلحة الآثار تقضي على الأنشطة غير المشروعة للعشيرة التي لها هذه الخلفية، وتحسم لصوص المقابر التقليديين الذين يبيعون كنوز مصر، من خلال «سماسرة» لحاميي التحف الأوروبيين. وينتهي الفيلم وضباط وجنود مصلحة الآثار يتحركون لكي ينقذوا محتويات المقبرة من التوابيت الحجرية والمومياوات من الدمار على أيدي عشيرة «الحربات» الجشعة ولكن للمادة الوطنية للفيلم تأتي معقدة بعيد من الطرق. الصراع بين بطلي الفيلم الرئيسيين – احمد كمال، المفتش في مصلحة الآثار، ورئيس أحمد أبناء قبيلة «الحربات» الفاحش بدرجة كبيرة. وينتهي بخيانة رئيس وإفشاء سر قدومه للمصلحة، وقتل شقيق رئيس على أيدي بعض افراد عشيرته، كما تعتقد غيرة رئيس الذاتية منهم، الأمور بدرجة أكثر.

أيها الغريب الآمي هي كل العمر الذي عشته.. آلام أعجز عن فهمها.. افصح فإن الظنون أخرجتني من داري وشوهت في رأسي ذكراه ونيس

وأخيرا، بينما يختتم الفيلم بانتصار مصلحة الآثار، بيد أنه يمنح إحساسا بالمأساة بل هذا الحادث يطرح سؤالا بالنسبة لعالم قبيلة «الحربات» المتلاشية.

ويروي الفيلم ثانية قصة عبدالرسول بلغة الصراع بين معسكرين متعارضين، الأول يمثله الافندية ضباط مصلحة الآثار، بينما قاد المعسكر الآخر شيوخ قبيلة «الحربات» والتجار والمورين الذين يتعاملون معهم. ولأن الفيلم يدور حول السيطرة على الآثار، فإن الجانبين الاثنين، الدولة والقبيلة يتبنيان وجهتين متحدرتين لاساليب متعارضة مطمورة بعمق للثقافة والمجتمع، والتنظيم السياسي. ومن ناحية، هناك «الافندية» المثقفون البيروقراطية المستنيرة للدولة وفي عصرية، عقلانية، ثقافة منظمة، خبرة علمية وتاريخية- تسعى إلى المحافظة على الآثار القديمة من أجل الصالح العام والفائدة العلمية. ومن ناحية أخرى، هناك «القبيلة»- وهي تقليدية، جاهلة كثيرة، مستبدة، عتيقة مزينة بالخرافات- تسعى إلى المحافظة على أساليبها مهما كانت الظروف. ولابد من الإضافة هنا، أن هذا البعد الساد لألوان التعارض هو واقع الأمر، ملائم تماما لحسابات المخرج الذاتية للفيلم. وفي مقابلات شخصية، يصف شادي عبدالسلام مصر المنقسمة تماما الى شمعتين، مصر المنشقة بصراع بين العاصمة المستنيرة والجنوب الريفي.

وقد تعقد هذا الصراع على نحو لايمكن إنكاره بحقيقة أن الجنوب، بكل تخلفه، هو موقع أيضا لتراث ثقافي عظيم تمثله الكنوز الفنية الفرعونية.

(إن فيلم المومياء هو قصة «مصرين» تتقابلان، إحداهما تنتهي، والأخرى تبدأ لتؤكد ذاتها. ومصر الأولى هي مصر المفارقة التاريخية وهي مازالت حية، وتتصادم مع التقدم العلمي "الذي جاء من مدينة مفترسة، أعني القاهرة، فإذا كان أهالي المصرين الاثنين يشبهون أحدهم الآخر، ويتحدثون- في الفيلم- اللغة نفسها (المصرية الفصحى)، يلبس بعض علماء الآثار الطرابيش، ويستخدمون السفن التجارية الآتية من عالم مختلف كلية، بينما يملك آخرون العصي، ومصدر زهائم الوحيد هو نهب المقابر.)

ويكاشف السلطة الزمنية لهذين المصريين على الأخص، عن مفهوم قاهري للعصرية المستنيرة وأسلوبه الطبيعي، والنزوى للنزعة القومية: مصر قاهرة الحاضر/ المستقبل العلمية، المتطورة قاهرة على أن تعلم ساتر مصر، والتي على الرغم من صعوبات تعليمه، يبقى في الماضي وفي الواقع «الجهل»- ذلك المظهر اللازم لخطاب العصرية الذي يفتح باب التدخل- يقوم بدور رئيسي في تعليقات شادي عبدالسلام على الفيلم. وفي الكفاح الوطني لكي تستعيد السيطرة أو الرقابة على الآثار القديمة. يمكن أن ينجح الاوربيون الاستعماريون بالتعاون غير الذكي مع القرويين «الجهلاء» وهكذا، فإن مهمة الأفندي بطل الرواية، في الفيلم، مهمة مزدوجة: هي أن يعيد

ديكورديت العائلة.. مثيرة موجودة في القرنة.. والجدران لا يوجد عليها الا بقايا نقوش هيروغليفية

امتلاك الآثار القديمة ، ويعلم قيمتها. وفي تعظيم القيمة الحقيقية للتحف الفنية، يستعيد الأفندى للفلاح الريفى ثقافته الأصلية:

معى يكون بطل الرواية هو البطل. ولذلك، لا اروى قصة اية شخصية، كيفما اتفق، حتى يكون بوسعى أن أروى قصة مصر:

دور مصر فى الشرق الأوسط وفى افريقيا، او فى العصر المتوسط. او قصة شخص ما، فيما يتعلق بالقاهرة او الريف فيما يتعلق بالقاهرة او صعيد مصر والقاهرة.. حتى تستطيع حضارتان مختلفتان أن تواجه إحداهما الأخرى، حضارة قديمة توقفت عن التقدم عند مرحلة معينة وانسحبت من العالم بسبب هذه التيارات الاستعمارية التى ركزت على الحاسبة وتجاهلت (تطوير) صعيد مصر، وهكذا، من جانبه سحب صعيد مصر نفسه حتى وصل الأوروبيون، وإذا أضفت أن يعرف الأوروبيون شيئا ما عن الآثار القبيلة، اشتروها...

وربما يذهب الأوروبيون إلى مكان (الدير البحرى) ويطلبون شراء تحف فنية بالثمن يتعذر تسديدها على هذا المجتمع المغلق الذى يعانى الفقر. وهكذا يبدأون (الآثار القديمة) بدون قصد، أو بدون أن يعرفوا ماكانوا يفيطون وربما يأتى رجل أوروبى إلى واحد منهم، ويقول «اعطنى هذه القطعة من الحجر مقابل هذا المبلغ الكبير من المال»، وربما يعطيها له الرجل من أهل الصعيد دون أن يدرك انه كان يبيع له قطعة من لحمه. وهذا الأمر مستمر حتى يومنا الحالى.

وفى فيلم «المومياء» يأتى القادمون المثقف إلى صعيد مصر ويقابل هذا المصرى الأخر على السياحة الأخرى. ولكن الاثنين- حتى إذا كان يوحدهما ميل واحد.. ويشركان فى لغة واحدة- بيد أنهما مختلفان باختلاف ضخم بين ثقافتيهما الخصوصية. والتقاء هاتين الثقافتين هو محور الفيلم.. إنه مواجهة لايتوحد فيها الجانبان فى تاريخ واحد أو حتى بحارات الاقتصاد- لأن واحداً منهما يبحث عن الآثار القديمة والآخر يشير فيها.

ويصير هذا الانقسام الثقافى بين الفلاح التقليدى والحضرى العصرى على افكار رائجة. إن الصورة التمثيلية لمصر التى اثنى عليها كثيرون من نقاد شادى عبدالسلام الذين يصفون الفيلم بأنها أنه مبحث عن الهوية، والأصالة لاستكشاف ديناميات هذا التشكيل الفانيمى، أود أن الح بإيجاز إلى عدد من المسلمات التى تظهر من جديد فى كل من تعليقات عبدالسلام على الفيلم، وفى الخطاب النقدى الآخرين. وهذه الأفكار- البحث الهوية، الافتداء، الأصالة، والوحدة- يكشف عنها معاً، فى أنها تعبر عن قاعدة الخطاب القومى الذى تصل فيه التحف الفنية الفرعونية إلى قيمة مماثلة.

وعلى نحو مثير، ينصب الفيلم مباشرة على مناقشة موضوع الهوية بطريقة سطحية فحسب. وتشير ديباجته ومشاهده الافتتاحية التى تؤدى وظيفتها كحوادث هيكلية، إلى الهوية والبعث. حيث تفتح بسطور مأخوذة من «كتاب الموتى» : «اوه، ايها الراحلون، انكم سوف ترجعون!/ اوه، أيها النائمون، إنكم سوف تستيقظون !/ اوه، أيها الهالكون، إنكم سوف تولدون من جديد! لكم المجد!» وبعد الديباجة، ندخل فى مشهد باهت، تظهر فيه شخصية أحمد كمال، وهو يقرأ فقرة اخرى على زملائه فى مصلحة الآثار فى القاهرة. وبعدئذ نسمع صوت ماسبيرو يصرح إن نسيان اسم المرء فى «اليوم الحساب» معادل لفقد المرء «لهويته» (شخصيته) إلى الأبد: يجب على كل شخص أن يعرف اسمه ، لو أن الروح سوف تعود ، ويجب أن يكون لكل مومياء هويتها، لو انها سوف تبعث. هذه الكلمات التى لاتتكرر فى الفيلم، لكنها تلقى ظلا طويلا على الأحداث التى تعقب هذا: لكى تتذكر اسم شخص ما، ولكى تملك روح شخص ما وجده- أليست هذه المهام هى الرسالة المقدسة لمصلحة الآثار؟ وفى مناقشات الفيلم، يستخدم عبدالسلام ونقاده مشهد الإطار هذا ليثبتوا تفسيرا للفيلم على أنه قصة رمزية، تعنى بحث مصر عن اسمها الحقيقى، لتسترد شخصيتها، ولتبعث من جديد. ويبدأ إجماعهم على التفسير الرمزى حول استرداد الهوية، فى شرح الأهمية التى يضعها عبدالسلام (ونقاده) على الأصالة ولايحدث هذا على سطح موضوع الفيلم فحسب، وبالتحديد. توكيد عبدالسلام على أن استعادة الثقافة الفرعونية كان عودة إلى ثقافة مصر الاصلية، ولكن على مستويات كثيرة أخرى ايضا. فإن مزاعمه (ومزاعم آخرين) حول «الدقة التاريخية» المطلقة، فى استخدام احداث تاريخية «حقيقية» وشخصيات مثل كمال أو ماسبيرو (بالرغم من أن ماسبيرو كان غائبا فى أثناء مسألة عبدالرسول، وأن الحياة العملية لعالم الآثار أحمد كمال لم تبدأ إلا بعد أحداث الفيلم بفترة من الزمن)، كما كان اهتمام عبدالسلام الاستثنائى باستخدام ملابس أصلية، وممثلين، ومجموعات، وكذلك رغبته فى الإضاءة الدقيقة، واللون المضبوط فى البحث عن عنصر مصرى حقيقى مثير، (أى العنصر) الذى أبعد موضوعات السينما المستعارة أو الزائفة.»

وهكذا، فإن المطالبة بأصالة جديرة بالجوائز، عن طريق تقدير جمالى- تاريخى لمصر القديمة، والمطالبة بسينما وطنية، يظهران منفصلين احداهما عن الأخرى، بيد أنهما- على أقل تقدير- يعملان معا بالفعل ، من أوضاع مختلفة، لايجاد متصل مفاهيمى، يجد به الماضى والحاضر، والتذوق الجمالى، والدقة التاريخية، والمنهج العلمى، والأسلوب الفنى للإنتاج، وحدة متماسكة. وفى الواقع، كما يزعم عبدالسلام ونقاده أن الفيلم يرسى قواعد لثقافة أصول مستردة والتناقض الظاهرى لهذا الزعم هو أن الطبقات الريفية والتقليدية تؤدى مهمة دعم الأصالة لأولئك الحضريين والعصريين ، ولايحدث هذا إلا حين يذكرهم «الأفندية» المتطورون بدرجة أكثر، بأصولهم الحقيقية القديمة. وربما تصبح النتيجة ثقافة تتسامى فيها كل الاختلافات لتكون وحدات، وكليات مترابطة. ويعلق عبدالسلام

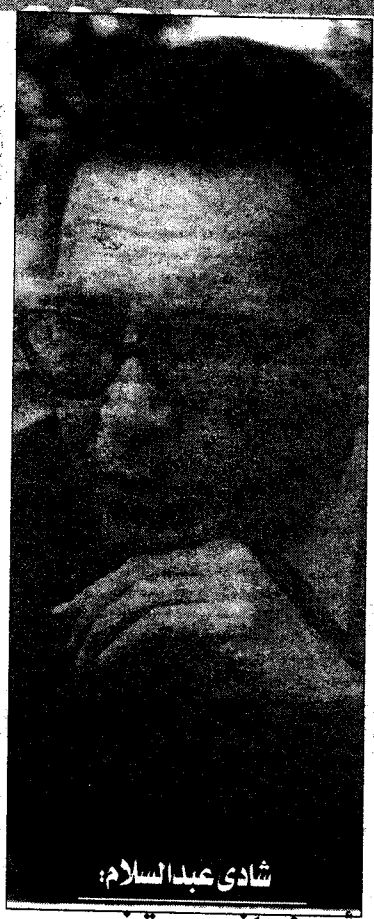
إن أحداث الفيلم ذات أهمية ثانوية بالنسبة لى. ولقد تعاملت فى فيلم «المومياء» مع إشكاليات الثقافة القومية أساسا. وذلك ماكان مهمها عندى. وبناء على ذلك بنيت فيلمى على عدد من المستويات. ويوسعنا أن نجد فى النص وصف شخصية أخذة فى الاستيقاظ والموقف الدرامى الذى خلقه هذا الاستيقاظ ونيس- الذى قد انتمى على سر تلك الأجيال القبيلة، قد وقع فى مأزق- إنه ممزق بين ولائه لحضارته التى عاشت آلاف السنين، وثقافة أجداده، وبين مطالب العالم الحديث وعلومه. ويتحقق أن ثمة خطأ ما فى نوع وأسلوب حياة أولئك الذين من حوله.

ولكن، بالرغم من أننى أساند التقدم، بيد أننى لا أستطيع أن ادين قبيلة لصوص «المقرة». إن هذه القبيلة تمثل قوما قد حافظوا على ثقافة قومية مهما كلف الأمر. زيادة على ذلك، انهم يحترمون تلك الثقافة ويساعدون فى نموها. وأريد أن أوضح من خلال الفيلم، أنه على الرغم من أن ونيس وعالم المصريات الشاب (أحمد كمال) لم يتحدثا معا قبل لقائهما، بيد انهما أخوان يمثلان قطبين للمجتمع المصرى، وأنه سوف يأتى يوم لامحالة تتقاسمه فيه كل الجماهير المصرية ثقافة واحدة، اعنى ثقافة العادات المصرية على الأخص، ولكنها مطورة (عصرية). وهذا هو المعنى الأعمق لفيلم «المومياء».

وفى وصف عبدالسلام ، كما فى أوصاف نقاده، تكون العلاقة بين الحضارة والثقافة علاقة توازن وتتام، أى (تتمم إحداهما الأخرى): فالحضارة مرتبطة بالماضى البعيد- وتعمل

هؤلاء الذين تسميهم الموتى ليسوا إلا رمادا أو خشبا من آلاف السنين.. لا أحد يعرف لهم آباء أو أبناء!

قريب لأسرة «الحربات»



أى تجارة لنا مع هؤلاء، أفندية القاهرة المتكبرون سيضعونك فى الحديد لو وجدوا معك هذا الشىء، إنهم يغتصبون كل شىء.. ولا يدفعون لنا كما يدفع أيوب العم

أعرف أنه موقف غريب لكننى لا استطيع أن أدين لصوص المقبرة!

صورت الفيلم فى فترة الهزيمة.. وقتها كنت أخشى النظر إلى نفسى فى المرآة!!

هناك مصر لا نعرفها تبدأ حكايتها فى المومياء بعد نهاية الأخرى!

كقوة أعمق قائمة على القصور الذاتى الذى يوحد الاختلاف السطحية بدرجة أكثر للثقافة، والمعرفة المحلية، وربما تؤدى الثقافة مهمة لتوحد الجماعات الاجتماعية والأصغر ذات الأبعاد الجغرافية والزمنية الأقصر، ولكن، كما قد يرى هؤلاء النقاد، فإن «أمة» – مثل مصر– تحتاج إلى أن تؤسس على الحضارة.

المومياء والدولة القومية

ربما يبدو غريبا أن تستخدم المومياوات– على أنها أشياء مادية، وأشكال استطرادية على السواء– لاستكشاف الكفاح الاستعمارى بين مصر وأوروبا، أو أن تدرك العمليات التى أكدت بها الدولة القومية المصرية، ذاتها على المصريين. ولكن مثل التغييرات فى قيمة سلع أخرى (مثل القطن او العمل) التى تعطى دليلا ما للتحولات الأكثر تنوعا فى علاقات السوق، هكذا تفعل التحف المصرية القديمة– التى كان لها منذ زمن طويل اقتصاد متطور– يضع علامة على موقع المنافسة الشرسة بين الأوروبيين والتجار المحليين، وفى نفس الوقت، على الكفاح بين الدولة القومية المصرية الناهضة ، وتلك الجماعات التى نافست داخل مصر، جهود الدولة لتجعل الأرض والسكان والأشياء تحت سلطة مركزية واحدة، وربما يعزى جزء من هذه الغرابة إلى أنه بينما يكون انبهار الأوروبيين بالمومياوات مستمرا، ومألوفا بوجه عام، إلا أن المومياء تظهر كأنها هامشية للغاية. فى النخبة المصرية وحدها، وفى الثقافات الشائعة . وكانت هناك ندرة وجيزة، تسبق وتعقب اكتشاف مقبرة، الملك توت عنخ أمون فى سنة ١٩٢١، تظهر خلالها مومياوات، بجانب أشكال وموضوعات فرعونية أخرى، فى نشرة متوسطة الثقافة. ولكن بالنسبة للجزء الأعظم ، لم تكن اهتماما ادبيا (أو سينمائيا)، ويفسر جزئيا الأصالة المذهلة لفيلم عبدالسلام. ولكن ، حين ننظر الى قوانين الآثار القديمة فى مصر، تظهر قصة معينة عن المومياوات وهى قصة تقترح أن تتضمن سيطرة الدولة على تبادل التحف علاقات معينة، ليس بين الناس والأشياء فحسب، ولكن بين الناس والدولة كذلك.

ولعدة قرون من الزمان، كانت المومياوات تستخرج وتباع فى مصر بالطن، وكلها للتصدير الى أسواق فى أوروبا. ولكن خلال القرن التاسع عشر، تغيرت تجارة المومياوات على نحو صارم: تحولت المومياء من كونها سلعة عادية إلى كونها تحفة فريدة، وانتقل اقتصادها من التداول الجماهيرى، والاستهلاك غير المنظم إلى تداول خاضع للخطر المتزايد، والعرض المتسم بالقداسة فى نطاق مؤسسات متخصصة محكومة بمخاطبات جمالية وتقييم تاريخى. وباختصار، انتقلت المومياء من هوامش السوق المحلية إلى مركز المتحف المصرى، وطوال هذه العملية، كانت الدولة مشتركة على عدد من المستويات.

وفى السنوات الافتتاحية للقرن التاسع عشر، سنت قوانين جديدة للتجارة فى التحف القديمة أعطت لوكلاء القوى الأوروبية حقوقا للتنقيب عن الآثار واستخراجها تقرب من الاحتكار. وعلى الرغم من أن الموظفين المحليين لم ينفذوا هذه الامتيازات على نحو متساو، بيد أنه من بعد ١٨١٠ فصاعدا، أصبح الوكلاء الأوربيون هم الذين يسيطرون على التنقيب القانونى لمراكز الآثار القديمة الكبرى– واشتمل هذا – بشكل له دلالة– على استخراج المومياوات من أجل التصدير، ولم يحدث هذا بدون مقاومة: فقد شهرت قرية القرنة القريبة من الأقصر ، السلاح بانتظام لمقاومة هذه الامتيازات ، التى رأت فيها انتهاكا للاحتكار المحلى الذى وطدت أركانه منذ منتصف القرن الثامن عشر. ومع ذلك، فإنه بحلول العقد الثالث من القرن التاسع عشر، حتى بدأ علماء الآثار الأوروبيون، وجامعوها، والمغامرون فى السيطرة على التنقيب والأسواق التجارية إلى حد اختفى فيه على نحو متزايد التجار المحليون فى هذا المجال. ومن المهم أن نلاحظ أيضا أنه من الآن فصاعدا هيىء الجو لإصدار تشريع لتجارة الآثار القديمة بين مصر وأوروبا، وبقيت مثل هذه التجارة مسموحا بها طالما كانت للصالح العام (أو القومى)، وأصبحت التجارة من أجل الربح الشخصى غير مشروعة.

وبينما كان كبار موظفى مصلحة الآثار الناهضة فرنسيين - فقد ظلت الحال هكذا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر أيضا - وكان العدد الأكبر من الموظفين والضباط فى المصلحة مصريين: خدموا كحراس، ورؤساء لعمال التنقيب، ومرشدين، وحمالين. وفى هذه الأثناء كان هناك مئات من المصريين متهمون ومنهمكون فى الحفاظ على الآثار القديمة وحراستها، لكنهم عوضوا بوجه عام، تلك الإدارة التى كانت أوروبية، أعنى أن أقول، إنه بينما عمل المصريون فى اكتشاف وحراسة، وعرض تحف مصر القديمة، إلا أن الأوروبيين كانوا هم الذين فسروا خطوط هذه التحف دون استثناء، وبعد إغلاق مدرسة الطهطاوى للترجمة، حاولت الدولة أن تثبت أركان المصريين فى مجال علم الآثار القديمة بافتتاح أول مدرسة مصرية للآثار القديمة فى سنة ١٨٦٩، ولكن رأس هذه المدرسة العالم الألمانى هنريسن بروجن، وسرعان ماأغلقت أبوابها، عندما أثارت الحرب الفرنسية - البروسية غضب علماء الآثار القديمة الفرنسيين بقيادة أوجست ماريت - وفزعهم لانتهاك المثقفين المصريين فى مجالهم، الذى عدوه أمرا معاديا، ضغطوا من أجل طرد العلماء الألمان من مصر، وأغلقت المدرسة أبوابها إلى الأبد بالفعل، وعلى الرغم من أن وجود المدرسة كان وجيزا، بيد أنها أخرجت عددا من العلماء المصريين، مثل أحمد كمال، الذين كانوا لايميزون منهجيا. فى المعاهد الكبرى لعلم الآثار القديمة، حتى تلك التى مولتها الدولة المصرية، وفى النهاية ورث جوستان ماسبيرو الذى خلف ماريت، كمال وزملاءه، وسمح ماسبيرو لكمال أن يدرس علم المصريات من خلال المتحف لحفنة من الطلبة المصريين، وقد عاشت هذه التجربة وغيرها فى سنة ١٩١٠ عمرا قصيرا، ولم تسفر عن نتائج دائمة، ولم يطل الأمر الى مايجاوز سنة ١٩٢٥، مع تكوين برنامج مستمر لعلم المصريات داخل الجامعة المصرية الجديدة، وأصبحت دراسة مصر القديمة متاحة للمصريين على أرض بلدهم.

وأيا كان الأمر بالنسبة إلى مشاركة الدولة فى إدارة وعرض الآثار القديمة والمومياوات، يجب ألا يعنى ذلك أنه كان ثمة إجماع على القضية بين مثقفى أواخر القرن التاسع عشر.

وفى الواقع، ربما كان العكس هو الصحيح:

مع أخذ كل الأمور بعين الاعتبار، كانت شخصيات مصر القديمة سلبية فى التقليد الأدبى الأقدم زمنا، الذى ساوى الفرعون بالحكم الاستبدادى، والغرور، وتدنيس المقدسات، وفى مطالع العقد الثانى من القرن العشرين كانت هناك مناظرة عامة عن منفعة الآثار القديمة:

اقترح بعض المثقفين أن كل الآثار الفرعونية القديمة - بما فى ذلك الأهرامات، يجب أن تباع للمتحف الأوروبية، لأن المصريين ليسوا فى حاجة إليها، والأوربيون وحدهم هم الذين قد يكونون مجانين بما يكفى لكى يدفعوا أثمانها، وهكذا، تصبح مصر قادرة على أن تسوى ديونها الخارجية، وتسترضى وتطرد حكامها الأجانب فى الوقت نفسه تماما.

تحدث مثل هذه المناظرة فى مقال مرح مأخوذ من عمل «محمد المويلحى» العرضى حديث عيسى بن هشام، المنشور فى سنة ١٩٠٠:

وبينما انتهى القرن التاسع عشر بازدواجية حقيقية عن مكانة الآثار القديمة فى الثقافة المصرية، إلا أنه بحلول العقد الثالث من القرن العشرين، وبخاصة بعد اكتشاف مقبرة توت عنخ أمون، تقبل المثقفون العلمانيون رموزا من مصر القديمة، وكانت فترة الثلاثينات والاربعينات من القرن العشرين هى نقطة الذروة للحركات السياسية والأدبية التى استخلصت الإلهام من هذا الماضى العتيق، فى مسرح توفيق الحكيم، وأحمد شوقى، وآخرين، وفى شعر احمد شوقى وآخرين، وفى روايات الحكيم، ونجيب محفوظ وآخرين، وفى تماثيل محمود مختار، وأخيرا، فى مقالات ومذكرات لطفى السيد، ومحمد حسين هيكل، وسعد زغلول، وسلامة موسى، وأحمد حسين، فى خلال

هذه الفترة انبثقت ثقافة مماثلة لهوية «النزعة الفرعونية»، ثقافة تجد فيها دولة مصر العصرية أصولها فى رموز مصر القديمة ، وفى الكفاح مع الاحتلال الاستعمارى، أوجدت ثقافة فرعونية، مجالات جديدة للمصريين لجعل مطلبهم بالسيادة مطلبا شرعيا.

وقد أدت تحف فنية، مثل المومياوات، مهمة تجسيد مشكلة إزاحة المستعمر وتعبئة نظام رمزى محدد وواقعى وكانت مصدرا للإلهام.

تحنيط ونيس

ثمة تردد غريب بالنسبة إلى تعليقات عبدالسلام على الكفاح داخل الفيلم، ففى مقابلات شخصية، صرح عبدالسلام أنه يصور استنارة مصر خلال «لحظة للوعى أو للضمير»، وتحتاج الشروط الأساسية لهذه الاستنارة إلى أن ترسم فى خريطة كمجموعة أو سلسلة من المتعارضات الثنائية - أعنى:

العقلانية ضد الخرافة، والتقدم ضد الجمود، الخ... - التى قام فيها الحديث عن مصر القديمة بدور مهم، ولكن فى هذا الموضوع، تضارب عبدالسلام مع نفسه: فهو يقر أحيانا بازدواجية حقيقية بشأن «الرغبة فى» للتقدم المرتبطة باستنارة «دُوْلاَنِيَة» ويناقش المشروع بلغة المأساة والخسارة، ويعرض هذا نفسه بوضوح تام فى شخصية ونيس، الذى يتخلى عن تقاليد القبيلة على نحو فعال، غير أن «استنارته» تبقى غامضة إلى حد ما :

ابن شيخ القبيلة المتوفى، يرى أن هؤلاء الرجال الذين يأتون من العاصمة يستطيعون أن يفكوا رموز أسرار المقابر، لكنه يشعر حيال المقابر الغامضة التى تعيش أسرته بعيدا عنها، كأنه غريب فى قريته، التى هى عالمه، إنه يفهم أن هذه الأشياء التى تخص هذه المقابر سوف توجد إلى الأبد، مثلما توجد كل الاعمال الفنية، وأن هؤلاء الرجال اللابسين الطرابيش والواقفين فوق سفنهم البخارية ليسوا إلا مبعوثين من جهاز ما، ويأتون ليحولوا شئون البلد بعناد، ويجلبوا التقدم العلمى الذى لايمكن ان يتوقف حتى لو سحق الكثيرين فى (طريقه).

ويبدأ اغتراب ونيس عن قريته وعالمه بموت أبيه، الذى هو شيخ القبيلة، وبعد موته، عرف ونيس وأخوه سر مصدر قوة القبيلة، وفى مشهد باكر، يصور طقس اطلاعه، يساق ونيس وأخوه إلى المقبرة الخفية ليشاركا فى اقتصاد الأسرة، ويجرى إغراؤهما - كما كان أبوهما - ليصبحا من رجال القبيلة، ولكن بدلا من أن يتقبلا نظام القبيلة، يتحرر الاثنان منه، وينعطفان ويدخلان فى رعب، وهما يشاهدان اعمامهما يقطعون جثة المومياء إربا إربا. وثمة نقلة لافته للنظر، تظهر للعيان فى أثناء المشهد، حين يؤمر ونيس أن يأخذ قطعة حلى إلى تاجر «العاديات» المدعو «أيوب» وقطعة الحلى، هى قلادة مزينة بعين كبيرة - يبدو أنها تعيد نظرة ونيس المحدقة: وبنهاية المشهد، يكون بمثابة الشخص الممسوس، بل كأن عين الحلية قد أصابته بالشلل. وكأنها عين الماضى تنظر إلى الوراء فى حكم على الحاضر.

وهذا المشهد هو الخط الفاصل لشخصية ونيس: إنه يكشف خروجه من ثقافته القبلية، وهى ثقافة للمومياوات قيمة فيها بدرجة كبيرة كتحف لا حياة فيها، حتى يتاجر فيها من أجل الربح، وفى مواجهة القبيلة، اكد كل من ونيس وأخيه ان المومياوات كبقايا بشرية، تحتاج إلى احترام الأسلاف، ولكن، حين يواجه شقيق ونيس رؤساء القبيلة، ويخبرهم أنه من العار الاتجار فى الموتى، يقتلونه، وهكذا، يقرون من جديد فكرة الولاء السلفى للقبيلة، وعلى نقيض أخيه، يترك ونيس القبيلة باستكانة، من خلال الجنون أكثر منه بالإرادة، ويتجول بمنظر طبية الطبيعى، وطارده اعمامه الذين يريدون ان يسكتوه، وضباط الآثار الذين يريدون استجوابه، ولو كانت القبيلة ومصلحة الآثار يمثلان نظامين متعارضين، وأسلوبين متعارضين للمذهب الذاتى، عندئذ نستطيع أن نقول إنه على الرغم من أن ونيس قد ترك الموقع الأول، بيد أنه لايصل إلى الموقع

أنا لا أهتم بالأفندية ونيس

ديكور بيت مراد - مقبرة مهجورة وتقدم زينة لغوازية مصر

لن تكون هناك تجارة بعد الآن، فليتضور رجالك جوعا ولتحمل نساؤكم الحطب

أيوب.

احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس، إنهم ينتشرون في الجبل كالطاعون

العم

نعم .. أريد أن أكون في طيبة هذا الصيف من أجل هذا الموضوع بالذات، كلهم هناك يعرفون أن رجال الآثار يعملون في الصيف، لذلك فهو الفصل الذي يأمن فيه سارقو الآثار ويعملون في تهريب ما عندهم، ووصولي المفاجيء سوف يحدث لهم أكبر ارتباك!

أحمد كمال

لماذا فشل الفيلم جماهيرياً:

بعض النقاد هاجموا الجمهور ووصفوه بأنه سوقى يرغب فى أفلام الميلودراما والحركة!

أسفل هضبة بالمقطم. تم تجهيز المكان بتوابيت شبيهة بالموجودة بالمومياوات لتصبح جبانة القبيلة

والبعض الآخر انبهر بالزمن السينمائى البطىء ولم يقترب أبداً من تجلياته فى الواقع والمجتمع!

الثانى أبدا، وبدلا من هذا، يتجول بين الأطلال الضخمة طوال مسار الفيلم، وتضع شخصيته علامة لمجال واقع على عتبة الشعور بين التقليدية المستبدة للقبيلة والعصرية المستنيرة للدولة القومية ، إنها هذه «الوسطية» ذاتها: هى التى تجعل ونيس يبدو غير مشوش أو غير ميت، وباختصار، يحكى الفيلم قصة تحول ونيس إلى مومياء.

ميراث وجنازات 1967

لكى أختتم. أود أن أضع فى الاعتبار كيف أحاطت جنازتان، بقصة الفيلم: فى المشهد الأول الأدب يدفن، بينما فى المشهد الختامى للفيلم أرقدت الدولة جثث المومياوات على نحو مجازى، ويلقى هذا الطقس المزدوج للدفن ظلا «مَلَّخوليا» على مايتخلله: إنه طقس كئيب أكثر منه طقسا مفجعا، لأن شخصية ونيس تختار أن تبجل خسارة الأب (وبعدئذ الأخ) بالرفض على نحو محدد أن يربط نفسه بالطبقة التى قد تعوض خسارتهما، وكئيب لأن تجربة موتهما ترسب تدويلا وانقلابا لمشاعره فى اليأس، والخزى، وكراهية الذات، وهذا مرئى بوجه خاص فى اللحظات النهائية للفيلم بعد أن يظهر ونيس - سائرا وهو نائم تقريبا - عند باب مفتش الآثار الذى يفشى له سر القبيلة، وترسل مصلحة الآثار جنودا، وعلماء آثار، يأخذون فى العمل فى جنح الظلام لينقذوا المومياوات من أيدى القبيلة، ويختتم الفيلم وونيس يستيقظ من سباته، ويدرك انه بمساعدته لمصلحة الآثار، قد أدان فقر قبيلته.

ويشاهد الجنود وهم يقودون موكبا رزينا من التوابيت الحجرية من المقبرة الى سفينة الحكومة البخارية لتنقلها إلى متحف القاهرة.

ومن ناحية، يرسم هذه المشهد النهائى علامة انتصار الدولة الخيرة على استبداد القبيلة، النوعية المرئية الثرية، والخطوة المتهللة للموكب النهائى، تمتد بالتركيب التفصيلى للقطة التى يقف فيها أفراد القبيلة المهزومة أمام السفينة البخارية القوية، ولكن من ناحية أخرى، يمثل الفيلم هذه الانتصار كإحتفال جنائزى: يرسم هذا الموكب علامة البداية لموت مسيرة القبيلة وهى تواجه العصرية.

وأحب أن أضع فى الاعتبار المشاهد الجنائزية بدرجة أكثر، فى ضوء التوتر بين المجاهد لتحقيق الاستقلال الوطنى، والسطح الاسترداى للفيلم والإحساس بالازدواجية، والمَلَنْخوليا الكامنة تحت هذا السطح، وسوف أخمن أن التوتر يوجد بصفة رئيسية بين القصة السينمائية للفيلم وانتاجه وذلك مشروح جزئيا بظروف إنتاج الفيلم، وكما لاحظت فيما تقدم، أن القصة السينمائية للفيلم قد استكملت وضمن تمويلها بمعرفة وزارة الثقافة فى مطلع ١٩٦٧، والمحتمل بدرجة أكثر، هو أن اختيار فريق الممثلين، والمناظر والمواقع قد تم أيضا فى ربيع ذلك العام نفسه، وقد أعقب هذه مباشرة الحرب المشئومة التى وقعت فى شهر يونيو، وكما يعلق عبدالسلام:

كتبت (الفيلم) قبل انهيار (سنة ١٩٦٧) . وبعدئذ بدأت التصوير بعدة بستة أو سبعة أشهر . وبالطبع، كان (للحدث الجلل) أثر كبير على وبخاصة أن أبى قد وافته المنية بعد شهرين من الانهيار، الذى أدخلنى فى حزن عميق، ولم أستطع أن أتحاشى أثر هاتين الكارثتين على. وأتذكر أننى عندما كنت أحلق ذقنى كل صباح، كنت خائفا بحق أن أرى وجهى فى المرآة.

وقد صور الفيلم بعدئذ فى سنة ١٩٦٨، وأكمل فى السنة التالية، ومع هذا الجدول الكرونولوجى فى الذهن، يستطيع المرء أن يقترح قراءة أخرى للفيلم مع إشارة خاصة إلى الصراعات التفسيرية التى مارس فيها عبدالسلام، مخرج مابعد سنة ١٩٦٧، سلطته لكى يراجع عمل عبدالسلام، المؤلف السينمائى الناصرى.

وهذا على أقل تقدير، قد يبدأ تفسير الانفصال بين القومية السانجة لنص قصة الفيلم السينمائية، (التى مرت من اول الرقباء) وتعقيدات أسلوبها السينمائى الكئيب، التى يمكن أن يكون أكثرها نتيجة إختيارات مابعد سنة ١٩٦٧ ، زيادة على ذلك. قد يفسر هذا جزئيا على أقل تقدير دهشة وزارة الثقافة من المنتج النهائى واستقباله البارد، لايبدو أن الكآبة التى اتسم بها النص، وابتعاده عن العناصر الجمالية، قد فقدت على أيدى الموظفين الحكوميين البيروقراطيين الذين قرروا أن يضعوا الفيلم فوق الرف فى سنة ١٩٦٩.

وأحب أن اختتم بأن أضع جنبا إلى جنب جنازات الفيلم مع السياق التاريخى الذى أنتج فيه الفيلم: لكى نرى الفيلم على أنه تأمل عميق فى الخسارة المتنامية فى حالة سياسية خاصة بالدولة الناصرية القومية، حقا، إن المشاهدين المبكرين يربطون تجربتهم بعد مشاهدة الفيلم بالمشاعر العامة للهزيمة والخسارة، ويصف أحد نقاد عبدالسلام الحالة التى كانت تشبه مشاهدة الفيلم فى القاهرة فى ذلك الوقت.

شاهدت الفيلم لأول مرة فى ١٦ ديسمبر ١٩٦٩، فى احد العروض الخاصة فى نادى السينما.. شاهدت الفيلم فى وسط ظروف صعبة، كانت الأمة مرهقة بالقلق والإحساس المهل بالهزيمة، كانت صدورنا مليئة بالخزى.. واصطفت حشود ضخمة خارج السفارات آملة فى الهجرة.

بالنسبة لهذا الناقد، وبالنسبة لنقاد آخرين، كان الفيلم نوعا من النص القوى الذى يمكن أن يعوض ثقافة قومية ساقطة:

أدرك كل شخص (فى جمهور المشاهدين) أنه عندما قدم نموذجا جماليا سينمائيا بليغا حمل فى ذهنه وقلبه ثقافة أجداده القديمة:

يجب أن تصل رسالته إلى شعبه وأسرته.. والقول بأنه لا الدولة، ولا الجمهور قد كيف نفسه مع هذا التفسير، ربما يشير - على مايبدو - إلى كيف كان الفيلم مبعدا عن سياقه.

ومع ذلك ، فإن الظروف الخاصة المحيطة بالعرض العام لفيلم (المومياء) فى ٢٨ يناير ١٩٧٥، تعيد ربطنا بموضوعات الفيلم الجنائزية.

وظهور الفيلم فى المشهد الثقافى المصرى ربما يكون محوطا ببراعة شديدة تقريبا بمجموعة من الجنازات فى سنة ١٩٦٥، وجنازة عبدالناصر فى سنة ١٩٧٠، وجنازة أم كلثوم فى سنة ١٩٧٥، وأخيرا، جنازة عبدالحليم حافظ فى سنة ١٩٧٧ - التى نعى ملايين المصريين فيها شيئا ما أكثر من موت أفراد من عامة الجمهور.

وبينما قد يكون غير صحيح أن نظن أن تلك الأحداث الأكبر تحتاج إلى أن تقرأ فحسب لأن الجمهور ينعى القومية العربية الميتة، ومع ذلك، فإنهم يبدون كأنهم فى خلفية نص عبدالسلام، يقترحون سببا مختلفا للتفكير فى أهمية فيلم «المومياء» فى نطاق القواعد السينمائية القومية - ويسمحون لنا أن نقدر مكانته الخاصة فى ذلك.التقليد بينما لا نخون ازدواجياته الداخلية أو ثراء الازدواجيات التى طرحتها أهميته التاريخية.