المومياء كنموذج لرؤية "شادي عبد السلام" للهوية المصرية.

مقالة بحثية

*مصطفى عبد الحميد رميح
*مدرس بقسم الديكور شعبة مسرح وسينما وتيلفزيون، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان
البريد الإليكتروني: mostafaaromieh@yahoo.com

تاريخ المقال:

- **تاريخ تسليم البحث الكامل للمجلة:** 6 نوفمبر 2020
- **تاريخ تسليم النسخة المعدلة بعد التحكيم:** 4 ديسمبر 2020
- **تاريخ موافقة هيئة التحرير على النشر:** 15 ديسمبر 2020

ملخص البحث:

الهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن رؤية جديدة للهوية المصرية كما تظهر في العناصر الفنية لسينما شادي عبد السلام وخاصة فيلمه "المومياء". تتبع الدراسة المنهج الوصفي في عرض عناصر فيلم "المومياء" والطريقة التحليلية في الكشف عن مفهوم الهوية المصرية من خلال تحليل العناصر الفنية في الفيلم: الديكور، الإضاءة، الألوان، الحوار....

كشفت الدراسة أن شادي عبد السلام يرى أن نهضة حقيقية لمصر الحديثة في جميع جوانب الحياة لا يمكن أن تتحقق إلا إذا اكتشف المصريون هويتهم وأعادوا تقييم تراثهم القديم والاستلهام منه

تظهر رؤية شادي للهوية المصرية بوضوح في المومياء، باعتبارها هوية قومية عربية تستمد نفسها من موروثها الفرعوني مع التأكيد على قيمة التعددية في الثقافة المصرية.

ومن هنا توصي الدراسة بضرورة الاهتمام بالأعمال السينمائية التي من شأنها الكشف عن الهوية المصرية وإحيائها من أجل التقدم الحضاري وتقديم الندوات وورش العمل وكتابة المقالات التي تعزز مفهوم الهوية المصرية وتدعم قيم الانتماء للشباب. كما يوصى بعرض مثل هذه الأعمال في المراكز الثقافية المصرية بالخارج لتقديم الثقافة المصرية للآخر، مما يقدم صورة حضارية أوضح لمصر في الماضي والحاضر والمستقبل.

الكلمات المفتاحية: الهوية؛ المومياء؛ السينما؛ التعددية؛ شادي عبد السلام

المقدمة:

عندما نتحدث عن الهوية المصرية، فنحن نتحدث عن مجموعة من الطبقات الحضارية التي تراكمت فوق بعضها البعض وشكلت لنا في المحصلة النهائية تلك الهوية المصرية المتميزة، نتحدث عن طبقات حضارية تبدأ بالحضارة المصرية القديمة ثم اليونانية والرومانية ثم القبطية وأخيراً الإسلامية، تفاعلت هذه الطبقات الحضارية مع بعضها البعض وتمكنت الهوية المصرية من استيعابها جميعاً وأضفت على كل طبقة حضارية سمة من سماتها الذاتية ونستطيع القول أن الهوية المصرية قامت بتمصير كل الطبقات الحضارية التي مرت عليها بحيث أخذت كل طبقة حضارية وافدة سمة مصرية خالصة.

وقد تجلت الهوية المصـــرية في أعمال كثير من المخرجين المصرين ومن أهمهم "شادي عبد السلام" (1930- 1986) فقد ظل "شادي عبد السلام" يبحث عن التاريخ الغائب وعن الهوية وعن الجذور وقد أحب التاريخ المصـــري القديم وتاريخ قدماء المصريين، وأراد أن يوظفه من أجل بث الهمة في روح الشعب المصري، وأراد أن يستخلص منه دورساً تفيد الأجيال القادمة من خلال تعميق فكرة الانتماء لديهم وربطهم بماضـــيهم وحضارتهم وجذورهم.

وللأعمال السينمائية عموماً وأعمال "شادي عبد السلام" خصوصاً أهمية كبرى في إظهار معالم هذه الهوية، ويعد فيلم "المومياء" أبرز الأمثلة على ذلك، حيث قدم "شادي" فيلم "المومياء" نموذجاً للهوية المصرية ويعد الفيلم الروائي الوحيد له، وقد تناول قضية الهوية المصرية والمحافظة على التراث المصري، وحرص "شادي" أن يؤكد من بداية الفيلم عن شخصية الإنسان المصري بأصوله الحقيقية وتاريخه الكبير من خلال جملة استهل بها مقدمة الفيلم "يا من تذهب سوف تعود، يا من تنام سوف تصحو، يا من تمضي سوف تبعث، فالخلد لك".

مشكلة البحث:

ظهرت في القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين أعمال سينمائية متنوعة حاولت الاستفادة من التراث من أجل الارتقاء بالسينما المصرية، وإعطائها هوية محلية من خلال استخدام موضوعات وشخصيات مستوحاة من التراث المصري. وقد نبعت فكرة الاستيحاء من التراث من الرغبة في الوصول إلى عقول ووجدان المواطنين وتعديل الحاضر من خلال إحياء التراث الشعبي القديم. والوعي النقدي بالتراث هو أول خطوة على طريق تلمس هويتنا الثقافية الحقة.

وتكمن مشكلة البحث في رصد وتحليل دور الأعمال السينمائية في إظهار معالم هذه الهوية من خلال دراسة عناصر العمل السينمائي المستوحاة من التراث في أعمال "شادي عبد السلام" ودورها في الحفاظ على الهوية المصرية ("المومياء " نموذجاً).

هدف البحث:

الكشف عن رؤية جديدة لتأكيد الهوية المصرية كما تتبدى في العناصر الفنية في سينما "شادي عبد السلام" وبخاصة فيلم "المومياء".

الكشف عن دور عناصر العمل السينمائي في إبراز الهوية المصرية عند "شادي عبد السلام" ("المومياء" نموذجاً).

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في إيضاح دور الأعمال السينمائية والعناصر الفنية بها في الحفاظ على التراث والهوية المصرية، والاستفادة من الأشكال التراثية ومن الحضارة المصرية القديمة في إنتاج أعمال سينمائية مرتبطة بالتراث من أجل تطوير السينما المصرية وإكسابها هوية محلية.

منهج البحث:

- وصفي: دراسة لعناصر فيلم "المومياء".
- تحليلي: تحليل العناصر الفنية في فيلم "المومياء" والكشف عن مفهوم الهوية المصرية وكيفية تحقيقها من خلال هذه العناصر.

حدود البحث:

يتناول البحث جماليات الصورة السينمائية في فيلم "شادي عبد السلام" الروائي "المومياء" (إنتاج عام 1968م ـ 1969م، عُرض في 1975م): الكادرات، والتكوين، والتشكيل، والإضاءة واللون، والخط المستخدم.

الهوية:

هو مصطلح يستخدم لوصف مفهوم الشخص وتعبيره عن فرديته وعلاقته مع الجماعات كالهوية الوطنية أو الهوية الثقافية. فالهوية هي مجمل السمات التي تميز شيئاً عن غيره أو شخصاً عن غيره أو مجموعة عن غيرها. كل منها يحمل عدة عناصر في هويته. فالهويّة هي الانتماء للذات أو الجماعة؛ حيث تظهر الصفات الخاصّة والفرديّة للشخص أو الجماعة، وقد ترتبط الهويّة بالدين، أو اللغة، أو التراث، أو الثقافة، أو جميعها معاً، وهي من الحاجات النفسية للإنسان التي لا يستطيع الاستغناء عنها؛ للشعور بوجوده واستقلاليّته. وعناصر الهوية متغيرة وديناميكية يمكن أن يبرز أحدها أو بعضها في مرحلة معينة وبعضها الآخر في مرحلة أخرى (Paul James,2015)

وفي اللغة العربية وردت لفظة الهوية بضم الهاء وكسر الواو وشد الياء للتعبير عن ماهية الشيء_ ويقال(هو) ضمير الغائب المفرد المذكر، ويقال للمثنى (هما) وجمع المذكر(هم) كما يقال للمؤنث المفرد (هي) وللمثنى (هما) وللجمع (هن) والهوية لفظ مركب جعل اسماً معرفا ًباللام ومعناه الإتحاد بالذات. واصطلاحاً عرفت الهوية بأنها حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية. أي ما يكون به الشيء هو، ولا يمكن معرفة هوية أي إنسان من دون الصفات التي تخصه دون سواه.

الهوية الشخصية:

تعرف شخصاً بشكله واسمه وصفاته وجنسيته وعمره وتاريخ ميلاده. الهوية الجمعية (وطنية أو قومية) تدل على ميزات مشتركة أساسية لمجموعة من البشر، تميزهم عن مجموعات أخرى. أفراد المجموعة يتشابهون بالميزات الأساسية التي كونتهم كمجموعة، وربما يختلفون في عناصر أخرى لكنها لا تؤثر على كونهم مجموعة.. فما يجمع الشعب المصري مثلاً هو وجودهم في وطن واحد ولهم تاريخ طويل مشترك، وفي العصر الحديث لهم أيضاً دولة واحدة ومواطنة واحدة، كل هذا يجعل منهم شعباً متمايزاً رغم أنهم قد يختلفون فيما بينهم في أمور عديدة، العناصر التي يمكنها بلورة هوية جمعية هي كثيرة، أهمها اشتراك الشعب أو المجموعة في: الأرض، اللغة، التاريخ، الحضارة، الثقافة، الطموح وغيرها..

الهوية الثقافية:

هي معرفة وإدراك الذات القومية ومكوناتها من قيم وأخلاق وعادات وتقاليد ودين، وهي السـمات والخصـائص التي يتميز بها شـعب ما عن غيره من الشـعوب، وترتبط هذه السـمات بالسـلوكيات العامة لمجموع الأفراد والعلاقات السـائدة، والمنتج الفني والثقـافي والتي تميز في مجموعهـا هـذه الجماعة أو هذا المجتمع.

الهوية المصرية:

وعندما نتحدث عن **الهوية المصرية**، فنحن نتحدث عن مجموعة من الطبقات الحضارية التي تراكمت فوق بعضها البعض وشكلت لنا في المحصلة النهائية تلك الهوية المصرية المتميزة، نتحدث عن طبقات حضارية تبدأ بالحضارة المصرية القديمة ثم اليونانية والرومانية ثم القبطية وأخيراً الإسلامية، وهو ما تلخصه الحكمة التي خرج بها "نيوبري" بعد أن راجع خصائص الطبقات الحضارية المصرية، حيث قال: "مصر وثيقة من جلد رقيق، الإنجيل مكتوب فيها فوق "هيرودوت"، وفوق ذلك القرآن، وتحت الجميع لا تزال الكتابة القديمة تقرأ بوضوح وجلاء".

تفاعلت هذه الطبقات الحضارية مع بعضها البعض، وتمكنت الهوية المصرية من استيعابها جميعاً وأضفت على كل طبقة حضارية سمة من سماتها الذاتية ونستطيع أن نقول إن الهوية المصرية قامت بتمصير كل الطبقات الحضارية التي مرت عليها بحيث أخذت كل طبقة حضارية وافدة سمة مصرية خالصة (عماد جاد، 2018).

الهوية المصرية في أعمال "شادي عبد السلام" فيلم المومياء نموذجاً:

ولد "شادي عبد السلام" في الإسكندرية عام 1930، وتخرج من قسم العمارة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام 1954. بدأ حياته السينمائية مساعداً لمصمم الديكور والملابس "ولي الدين سامح"، ومساعداً للإخراج مع "صلاح أبو سيف" و"هنري بركات"، ثم عمل في تصميم الديكور والملابس، بأسلوب خاص يميزه، في عدد من الأفلام المصرية مثل: (عنتر بن شداد، 1961)، (وا إسلاماه، 1962)، (ألمظ وعبده الحامولي، 1962)، (شفيقة القبطية، 1963)، (رابعة العدوية، 1963)، (الناصر صلاح الدين، 1963)، (أمير الدهاء، 1964)، (بين القصرين، 1964)، (السمان والخريف، 1967). عمل أيضاً في تصميم الديكور والملابس، والاستشارات الفنية في أفلام أجنبية مثل: (فرعون، 1966) للمخرج والسياسي البولندي "جيرزي كافاليروفيتش"، وسلسلة

الحلقات التسجيلية (صراع الإنسان للبقاء، 1967) التي كتبها وأنتجها للتليفزيون الإيطالي المخرج "روبرتو روسيلليني". يعد ("المومياء": يوم أن تحصى السنين) هو الفيلم الروائي الطويل الوحيد "لشادي عبد السلام"، ويصنفه النقاد دائماً كأفضل فيلم في تاريخ السينما المصرية والعربية. توفي "شادي" في القاهرة عام 1986، قبل أن يتحقق مشروعه الروائي الطويل الثاني (أخناتون.. مأساة البيت الكبير) (عبد الغني داود،1997، 244) قام بصنع 7 أفلام روائية وتسجيلية، هي:

- الروائي الطويل ("المومياء".. يوم أن تحصى السنين، إنتاج 1969، عُرض في 1975)،
- الروائي القصير (الفلاح الفصيح، 1970)، عن بردية "شكاوى الفلاح الفصيح"،
- التسجيلي ("آفاق"، 1972)، عن مظاهر النشاط الثقافي والفني في مصر المعاصرة.
- التسجيلي ("جيوش الشمس"، 1974)، عن عبور الجيش المصري في حرب أكتوبر 1973،
- التسجيلي ("كرسي توت عنخ آمون الذهبي"، 1982)،
- التسجيلي ("الأهرام وما قبلها"، 1984)،
- التسجيلي ("رمسيس الثاني"، 1986)(حسين عبد القادر، 1994،85))

بدأ "شادي عبد السلام" حياته الفنية مصمماً للديكور وعمل مساعداً للمهندس الفني" رمسيس واصف "عام 1957 م. ثم عمل مساعداً للإخراج في عدة أفلام كان أغلبها لمخرجين أجانب، فقد شارك "شادي" في الفيلم البولندي " الفرعون " من إخراج" كافليرو فيتش" وهي نقطة البداية الحقيقية في مشواره.

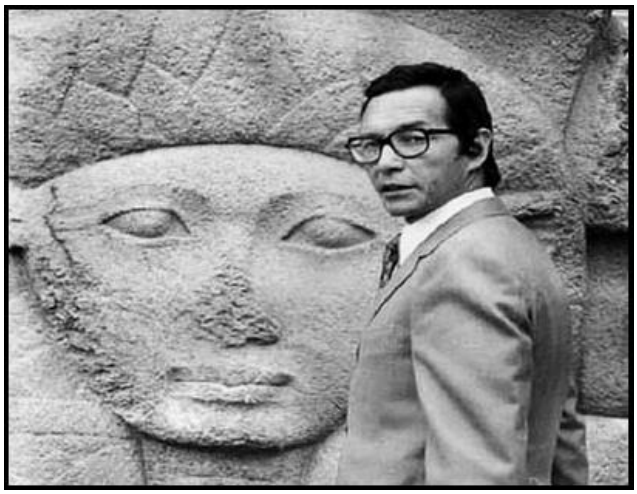
وقد شارك في إعداد ديكورات الفيلم وأزيائه وإكسسواراته.

عمل أيضاً كمساعد مخرج في فيلم "وا إسلاماه " إخراج "أندرو مارتون .."والفيلم الإيطالي " الحضارة " للمخرج "روبرتو روسيلليني"..والفيلم الأمريكي " كليوباترا " للمخرج " جوزيف مانكوفيتش"

قدم للسينما المصرية عدداً من الأفلام القصيرة الهامة ومنها: "الفلاح الفصيح" 1970م، الفيلم الرائع المأخوذ عن إحدى البرديات الفرعونية القديمة والمعروفة باسم " شكوى الفلاح الفصيح". وقد فاز فيلم "**الفلاح الفصيح**" بجائزة السيدالك في فينسيا في نفس العام.

"شادي عبد السلام" والهوية المصرية:

لم يكن الأمر بالنسبة "لـــشادي عبد السلام" مجرد فن؛ فقد كان يحمل عبر أعماله الفنية موقفاً اجتماعياً وفكرياً محدداً وهو الدعوة إلى إحياء الحضارة المصرية القديمة قال عنه أحد تلاميذه: (علّمنا "شادي" أول ما علّمنا أن نحيا الحضارة المصرية القديمة، وأننا امتداد لها نحملها في داخلنا... عاش فعلاً بيننا كأحد الفراعنة العظام ولم يتخل لحظة في حياته عن هذا الاعتقاد).



شكل رقم (1) صورة شخصية لشادي عبد السلام M asrawy.com

اعتقد عاشـــق الحضـــارة المصـــرية القديمة أن قيام نهضـــة حقيقية لمصـــر الحديثة في كل دروب الحياة تتعذر ما لم يُعِدِ المصـريون اكتشـاف وتقييم واسـتلهام تراثهم القديم مؤمناً تماماً بمقولة عالم المصـــريات الأمريكي "بريســـتيد" بأن هذا التراث يمثّل فجر ضمير البشرية الفنان إذاً لا يعود إلى الماضي في عمل فني مجرد - باعتراف نقاد الســـينما - لمجرد العودة إلى المـاضـــي وإنمـا ليعبر عن وجهـة نظره في الحـاضـــر والمستقبل.

وعلى الرغم من أن بعض النقاد يرون صعوبة في الربط بين دراسة "شادي عبد السلام" في إنجلترا وثقافته الأوروبية وتكوينه أوروبياً؛ واعتزازه بماضيه ورغبته في العودة إليه ممثلاً في الحضارة المصرية القديمة إلا أن "مريدي النحاس"(مريدي النحاس من مواليد الإسكندرية، حصلت على

بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية من الجامعة الأمريكية، وحصلت على درجة الدكتوراه من جامعة كاليفورنيا، وعملت كأستاذ مساعد للعلاقات الدولية في جامعة هاملتون قبل التفرغ للكتابة والنشر).حل هذا التناقض بقوله: "إن "شادي" يعتقد أن إعادة الاتصال بمصر القديمة يمكّننا في الوقت نفسه من مدّ جسر يربطنا بالحضارة المعاصرة التي بدأت أوروبية وأصبحت عالمية، وإن جذور الحضارة الأوروبية الحديثة لا تعود إلى اليونان وروما القديمة إنما إلى حوض البحر المتوسط الذي لعبت مصر دوراً كبيراً في صياغة ملامحه الفكرية والعلمية والدينية". إن إحياء الوعي بالتراث القديم يزيد من حجم الأرضية المشتركة بيننا وبين الغرب... إن من ساهم في إرساء حجر الأساس له أولوية المشاركة في الحوار العالمي كشريك كامل الحقوق وليس مجرد المراقبة والاستحسان (أحمد إبراهيم خضر، www alukah.net)

لقد ظل "شادي عبد السلام" يبحث عن التاريخ الغائب وعن الهوية وعن الجذور وقد أحب التاريخ المصري القديم.. وتاريخ قدماء المصريين.. وأراد أن يوظفه من أجل بعث الهمة في روح الشعب المصري.. وأراد أن يستخلص منه دروساً تفيد الأجيال القادمة من خلال تعميق فكرة الانتماء لديهم وربطهم بماضيهم وحضارتهم وجذورهم من ثم كان فيلمه الروائي الكبير "المومياء" (إنتاج عام 1968م ـ 1969م، عُرض في 1975م) وهو الفيلم الذي تفخر به السينما العربية وحصل على العديد من الجوائز عن هذا العمل، وعنه "إنني أعمل بشكل متواصل، وإن لم أنجح في إيصال عملي إلى الشاشة، فيمكن له أن يصبح كتاباً، أو محاضرات للتدريس. إن عملي حول التاريخ المفقود يظل عملاً يمكن إيصاله للناس، مهما كان الشكل المُستخدم".

وربما تقدم لنا عبارات "شادي" تلك، أحد المفاتيح المهمة في فهم أسباب تميزه عن باقي السينمائيين المصريين. إن "المومياء" اليوم محل إجماع من النقاد العرب بوصفه أهم وأجمل أفلامنا. وهناك مديح دائم لجماليات الصورة في "المومياء": الكادرات، والتكوين، والتشكيل، وتصميم الملابس والإكسسوار. لكن في رأينا أن ما يجعل "المومياء" يستحق تلك المكانة هو شيء أكبر من جماليات الصورة، أكبر من الشكل؛ شيء مستقر أقوى كثيراً من العابر. ولعل اهم ما يميز "شادي" إنما هو الوعي الكثيف والعميق بتاريخنا الحضاري، وبعناصر القوة في حضارتنا، وهو وعي تم استخلاصه عبر قراءات وبحث جاد ومثابر لا ينقطع. "فشادي" هو فنان من مدرسة المخرج الروسي الكبير "أندريه تاكوفسكي"، الذي كان يطالب نفسه في ممارسته للسينما بنفس شروط الممارسة الدينية؛ من إيمان بالقيم والمعاني التي يصنع أفلامه من أجلها، وصبر ومواظبة على العمل، وإخلاص وتضحية لنوع السينما التي يؤمن بها

الواقعية التاريخية وزمن الفيلم:

الفيلم مأخوذ عن واقعة تاريخية دونها عالم المصريات "ماسبيرو" في كتاب المومياوات الملكية بدأت أحداثها في عام 1010 قبل الميلاد، حين قرر كهنة "آمون" إعادة تكفين فراعنة الدولة الحديثة في توابيت جيدة حفاظا عليها من ناهبي القبور ونقلوها في سرية إلى مقبرة مهجورة للأميرة " أتحابى ".

في 1871 اكتشف أفراد "عائلة عبد الرسول" الذين يعيشون في صعيد مصر المقبرة واستأنفوا مسلسل السرقات التي لم يوقفها مرور 3000 عاماً في تاريخ مصر، وبسبب خلافات دبت بين أفراد "أسرة عبد الرسول"، قام أحد أبنائها بإفشاء سر المقبرة وما تحتويه من كنوز، فأرشد "محمد عبد الرسول" في 6 يونيو 1881 عدداً من علماء الآثار ومفتشيها إلى المقبرة السرية وتم اكتشاف خبيئة تحتوي على أربعين تابوتاً تنتمي في معظمها لملوك الدولة الحديثة واعتبر اكتشاف تلك الخبيئة هو أهم حدث أثري في نهاية القرن التاسع عشر (مجدي عبد الرحمن، 1994،232)

حول "شادي عبد السلام" هذه الواقعة التاريخية إلى فيلم حديث أنتج في 1969، فخلق وحدة زمنية مركبة من عدة طبقات تاريخية تنتمي كل منها إلى زمن مختلف، نجد أولاً الزمن المرجعي، زمن التاريخ المصري القديم وتحديداً عصر الأسرات من الثامنة عشر إلى الواحدة والعشرين، وهو الزمن الذي تنتمي إليه المومياوات محل تاريخ أهل قبيلة الحريات. ثانيا نجد زمن القص، ذلك الذي تدور فيه أحداث الفيلم 1881: مصر قبل عام واحد من وقوعها تحت احتلال بريطاني سيدوم 72 عام. ثالثاً زمن صناعة الفيلم 1969، مصر الناصرية، الدولة القومية التي هزتها هزيمة 1967، التقط "شادي عبد السلام" التاريخ من خلال ثلاث فترات زمنية تفصل كل منها عن الأخرى طبقات من الزمن فوضع المشاهد أمام (**أنا**) تاريخية تضرب بجذورها في ماض سحيق. والفيلم يضع المشاهد أمام تساؤل هام عن العلاقة التي تربط هذه الأزمنة ببعضها البعض، يقول "بيير نورا" أن

التاريخ "هو إعادة بناء لها طابع إشكالي ومنقوص لما لم يعد موجوداً". فالتاريخ الذي يستدعيه "شادي عبد السلام" ليس وحدة متماسكة إنما يبدو كنتف أو شظايا أو جزيئات تائهة في الزمن يسعى الفيلم من خلال رحلة البحث عن الذات التي يخوضها "ونيس" إلى لم شتاتها.

لقد توقف الكثير من الدارسين عند تلك العلاقة بين تأسيس الدولة القومية الحديثة ومفهوم الهوية، ومن هنا كانت القراءات التي رأت في الفيلم انتصارا للأفندية ممثلي الدولة على معسكر أهل القبيلة والتي ربطت بين استخراج الخبيئة وإعادة اكتشاف (**أنا**) قومية تستلهم ذاتها من ميراثها المصري القديم(سلمى مبارك، 2017).

يرى الناقد "إليوت كولا" النزعة الفرعونية في سينما "شادي" بمثابة تعبير عن أنا قومية حديثة بزغت في النصف الأول من القرن العشرين وكان فيلم "المومياء" آخر ترددا‌تها: "شخصيات مصر القديمة كانت سلبية في التقليد الأدبي الأقدم زمناً، (القرن التاسع عشر) الذي ساوى الفرعون بالحكم الاستبدادي والغزو وتدنيس المقدسات.. وبينما انتهى القرن التاسع عشر بازدواجية حقيقية عن مكانة الآثار القديمة في الثقافة المصرية، إلا أنه بحلول العقد الثالث من القرن العشرين، وبخاصة بعد اكتشاف مقبرة "توت عنخ آمون"، تقبل المثقفون العلمانيون رموزاً من مصر القديمة وكانت فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين هي نقطة الذروة للحركات السياسية والأدبية التي استخلصت الإلهام من الماضي العتيق، في مسرح "توفيق الحكيم"، وشعر "أحمد شوقي"، وآخرين، وفي روايات "الحكيم" و"نجيب محفوظ" وآخرين وفي تماثيل "مختار"، وأخيرا في مقالات ومذكرات "لطفي السيد"، و"محمد حسين هيكل"... وفي خلال هذه الفترة انبثقت ثقافة.. تجد فيها دولة مصر العصرية أصولها في رموز مصر القديمة(اليوت كولا، 2001،7)

دلالة العنوان والأسماء:

" أريد أن اعبر عن شخصية الإنسان المصري الذي يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد". في واحد من أعظم إنتاجات السينما المصرية على الإطلاق تتعامل الدراما مع الاسم على أنه محمل الهوية، تعطيه قيمة تفوق لفظه، فيصبح رمزًا للكرامة والكبرياء، وأما إذا فقد البشري اسمه، فبهذا يكون قد فقد كينونته، ضاع ماضيه، وهام في عناء دائم، فالاسم من يعيد القدماء إلى البعث، طريقهم الوحيد نحو الخلود، وإذا فقدوه، فلن تنادي الآلهة عليهم، ليصبحوا نسيًا منسيًا، فما قيمة الماضي إن تجاهله الحاضر، أو أعاقه من المثول أمام المستقبل.

هكذا تحركت دراما "شادي عبد السلام" تبث القيمة في الأسماء، وتعطي التحدث بها قدرة تعبيرية فائقة، فعندما تقول شخصية من شخصيات الفيلم لشخصية أخرى عبارة "إني لا أعرف اسمًا لك" نعي قيمة هذه الألفاظ ولو كان هذا الوعي غير مباشر، فنعرف أن الشخصية الأولى ترغب في إهانة الشخصية الثانية، بأن تقلل من قيمتها، أو تنزعها تمامًا منها، ثم تطردها من نطاق الرحمة والمحبة والرضا، شخصية لا تعرف أسمًا للشخصية الأخرى، أي أنها لا تعترف بها ولا ترضى عن سلوكها، وتأبى أن تتصل بها بأي صلة من صلات القرابة، مجرد عبارة بسيطة بسطت الطريق أمام معاني غنية، والسبب يكمن وراء بنيان درامي قوي ترك المجال أمام الألفاظ لتسكب معانيها ومشاعرها بمنتهى الإيجاز والفصاحة، دون الحاجة إلى السفسطة والثرثرة.

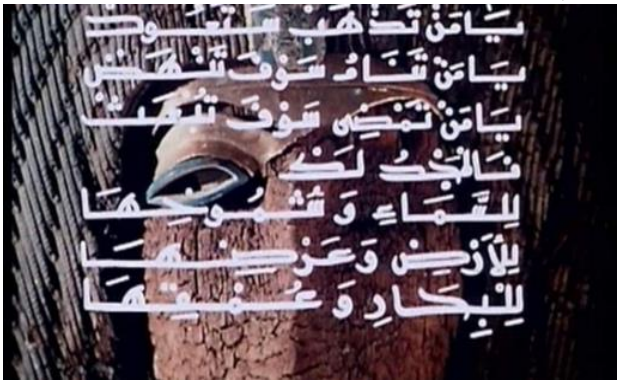
وإن كان للاسم مكانته الغالية في "مومياء" "شادي عبد السلام" فأولى بنا أن ننظر إلى اسم العمل ككل، الكلمات التي عنوَّنت الفيلم "المومياء": يوم أن تحصى السنين، لم يترك الاسم لكلمة المومياء فقط، لكنه أدخل العبارة الأخرى لتشاطرها العنوَّنة.. يوم أن تحصى السنين " اليوم الفارق في حيوات الكثير من الأشخاص، يوم يُحمل التاريخ على أكتاف الحاضر ليخرج إلى المستقبل، إلى الخلود، لقد بُعث القدماء حقًا للخلود، في سيمفونية الفينال المهيبة، لواحد من أروع نهايات السينما على الإطلاق، فتسلل تلك العبارة على الشاشة ككلمة النهاية الأقوى "إنهض فلن تفنى، لقد نوديت باسمك، لقد بُعثت"، إذًا تلك الليلة حُصِّي فيها تاريخ فسيح من السنين الممتدة في ماضي القدماء العظماء، فبعثوا من جديد، بعد أن تم إنقاذ جثمانهم العتيق من الجبل على يد (الأفندية)، غير أن تلك الليلة فقدت فيها قبيلة بأكملها مصدر عيشها بسبب هذا البعث العظيم والذي كان قائمًا بالأساس على سرقة الحُلي من جثثهم، كما تمكن "ونيس" -ابن كبير القبيلة- من أخذ خطوته المصيرية في حياة قبيلته، يومًا واحدًا غيرَّ ماض قاسي! ألا يحق

لهذا اليوم أن يكون عنوان حكاية "شادي"، الذي استقر عليه أخيرًا بعدما كان قد قرر أن تسميه "دفنوا ثانية" أو "ونيس".

دلالات اللوحة الاستهلالية:

ويمكننا أن نتأمل في ملمح من ملامح الوعي والفهم العميق للتاريخ الاجتماعي، والحضـــاري، والجمالي لدى "شـــادي عبد السـلام" من خلال تبين بعض دلالات اللوحة الاسـتهلالية التي يفتتح بها فيلمه "المومياء"، حتى قبل نزول عناوين البداية. فعلى صـــورة قناع لتابوت فاقد لإحدى عينيه، ومنزوع عنه الذهب الذي يزينه، تظهر اللوحة الاســـتهلالية التالية من نصوص (متون التوابيت):

يَا مَنْ تَذْهَبْ سَتَعُودْ
يَا مَنْ تَنَامُ سَوْفَ تَنْهَضْ
يَا مَنْ تَمْضِي سَوْفَ تُبْعَثْ
فَالْمَجْدُ لَكْ
لِلسَّمَاءِ وَشُمُوخِهَا
لِلأَرضِ وَعَرْضِهَا
لِلْبِحَارِ وَعُمْقِهَا



شكل رقم (2) اللوحة الاستهلالية لفيلم المومياء
Youtube.com

تلخيص للحبكة:

بعد اللوحة الاســـتهلالية، يبدأ الفيلم باجتماع "لجاســـتون ماســبيرو" (1846-1916م)، مدير الآثار المصـرية، مع بعض علماء المصـريات في المتحف المصـري، ومعهم "أحمد أفندي كمال" (1851-1923م)، أول عالم آثار مصري. لبحث موضوع ظهور بعض قطع الآثار المصـــرية المســـروقة، والتي تعود إلى الأســـرة الحادية والعشرين، في أسواق الآثار العالمية، ويستنتجون أن لصوص الآثار قد عثروا على مقابر لهذه الأسرة. ويتطوع "أحمد كمال" بالذهاب إلى طيبة (الأقصـر) في موسـم أجازة المتحف بالصـيف، في محاولة للعثور على خيط قد يؤدي إلى كشـف اللصوص.

ثم ينتقل الفيلم إلى طيبة، ونشـهد جنازة "سـليم" زعيم قبيلة الحربات؛ الذي كان يقوم ببيع الآثار المســـروقة إلى "التاجر أيوب". ويقوم "شـــقيق ســـليم" بإخبار أبناء أخيه؛ "ونيس" وشقيقه الأكبر، عن سر الخبيئة (أي الآثار التي أخفاها الكهنة المصريون القدماء عن أعين اللصوص، بإعادة دفنها في أماكن سرية) (محمد الفقي، 2017، 138)

شكل رقم (3) جنازة "سليم" زعيم قبيلة الحرُبات النسخة المرممه "لفيلم المومياء" مكتبة الاسكندرية

شكل رقم (4) لقاء "ونيس" بالتاجر "أيوب" Madamasr.com

يرفض الأخ الأكبر بيع الموتى، فيتم قتله بأمر من العم. ويظل "ونيس" متردداً، غير قادر على حسم أمره، معانياً من ثقل السر الذي عرفه، وفي هذه الأثناء يصـــل "أحمد كمال" إلى طيبة، ليتعاون مع الحرس المُكلف بحماية المنطقة، بقيادة الضـــابط "البدوي بك" (ويُسـمُّون جميعاً: الأفندية)، في محاولة لكشـف اللصوص.

من ناحية أخرى، يرفض "ونيس" إغواء "زينة"؛ التي يجلبها "مراد" (المساعد السابق "لأيوب" التاجر) لإغواء شباب القبيلة مقابل قطع من الآثار المسروقة، ويرفض بيع الخبيئة إلى "أيوب" التاجر. يكشف "مراد" "لونيس" عن سر مقتل أخيه، فيذهب "ونيس" إلى أفندية القاهرة، ويخبر "أحمد كمال" بمكان الخبيئة. وأخيراً، يستخرج "أحمد كمال" و"البدوي بك" الخبيئة بمساعدة الجنود وبعض من "أهل الوادي" (الفلاحين) الموثوق بهم. ويتم نقل الخبيئة إلى السفينة، التي ترحل إلى القاهرة وعلى متنها توابيت 40 من أشهر وأهم فراعين مصر في خمس أسرات؛ من الأسرة 17 إلى الأسرة 21.

شكل رقم (5) مشهد رفض "ونيس" لإغواء "زينة"
Elwatannews.com

إن "شادي" حين يستدعي قصة خبيئة المومياوات، وحكاية أسرة "عبد الرسول" وقبيلة الحربات، فإنه في الحقيقة لا يقدم لنا القصة الواقعية تسجيلياً كما حدثت بالفعل، بل يخوض نزالاً فنياً طويلاً مع الحكاية الواقعية، فيضيف ويحذف، ويبتدع خطوطاً درامية، وتخيلات جديدة، تضيف أبعاداً وجودية للقصة، وتحقق هدف الفيلم في نقل المعاني الكبرى التي أراد إيصالها لنا. إن ما وصل إلينا من أوراق "شادي"، بالإضافة إلى شهادات زملائه وأصدقائه، تؤكد أنه عمل على السيناريو لفترة طويلة حتى وصل إلى شكله النهائي (من بدايات 1965 إلى مارس 1968 وقت تصوير الفيلم)، لدرجة قيامه بتعديل السيناريو ثلاث مرات، وعلى نحو يختلف اختلافاً بيناً في كل مرة. كان السيناريو الأول تسجيلياً يُسمى: (دُفنوا مرة ثانية)، ثم أعاد كتابته في دراما كلاسيكية تدور حول قصة حب بين ونيس وزينة، تحت اسم "ونيس"، ثم استقر أخيراً على الشكل النهائي الذي صوَّر به "المومياء". إنه نفس الأسلوب الذي كان ينتهجه "تاركوفسكي" في عمله.

المعاني التي قصدها "شادي":

يتضح، وحتى من المشاهدة الأولى، أن "المومياء" يصارع فكرة البعث والإحياء لعناصر القوة في حضارتنا، واستلهام تلك العناصر التي صنعت الأمجاد القديمة، من أجل الصحوة الجديدة للوعي. وبتعبيرات "شادي" نفسه: "أردت أن أعبر عن شخصية الإنسان المصري الذي يستعيد أصوله التاريخية وينهض من جديد. وأتصور أن الأفلام التاريخية التي أصر على تقديمها، هي نوع من البحث التاريخي بلغة الكاميرا عن هموم وأشواق الحاضر. أنا أرى الحياة في استمراريتها، وإذا أردت أن أرى ما يجري اليوم جيداً، فلا يمكن أن أعزل اليوم عن الأمس، فما نحن فيه اليوم هو نتاج لتاريخنا"، وسوف نقوم بتحليل العناصر الفنية للفيلم لتأكيد هذه المعاني؟(محمد الفقي،2017، 140)

إن لوحة البداية هي دلالة ونبوءة عما سيحدث بعد ذلك في الفيلم. ومهمة "الأفندية" في "المومياء" "أحمد كمال" و"البدوي" الضابط -أي الجانب المتنور في الشخصية المصرية-، هي نفس المهمة التي كان "شادي" يضعها على عاتقه هو شخصياً. إن إنقاذ مومياوات الأجداد، الفراعنة العظماء، ليس من أجل إعادة إحياء الأجداد، ولكنه وسيلة لإعادة بعث الأحياء الهائمين الضائعين. إن المعرفة، والوعي بعناصر القوة التي كانت للمصريين القدماء، هي شرط لتحقيق البعث والنهضة لأحفادهم.

وعلى نقيض الكتب الدينية والعلمية التي تبدأ بالتكوين وبداية الخلق، يبدأ "المومياء" بالموت. موت الإنسان (والذي يمكن أن نقرأه بوصفه المكافئ لفوضى الهيولي). الموت الروحي للإنسان الجاهل بتاريخ أسلافه، والذي ينتزع لقمة عيشه ببيع جثث موتاه، وماضيه، وتاريخه. إن الفيلم يبدأ بالنهاية وليس البداية. وينتهي إلى البداية؛ أي البعث. إن عملية البعث هي عملية خلق، تماماً مثل الانفجار الكبير الذي يؤسس النظام من رحم الفوضى. فقبل الانفجار الكبير لم تكن هناك لا قوانين علم ولا معرفة، وببداية حالة الانتظام والاستواء بعد الانفجار الكبير، يبدأ الكون المنتظم كما نعرفه، والزمان كما نعرفه، والحياة الذكية؛ أي الحضارة.

أهمية اللوحة الاستهلالية:

الفعل المضارع الذي يهيمن على نبرة اللوحة الاستهلالية يُطالب المُشاهد باعتبار أحداث الفيلم في الحاضر، وليس في الماضي، بالرغم من أن أصل القصة تاريخي، أي وقعت في زمن سابق بالمعنى الكرونولوجي. وبسبب الإرادة الواعية لـ "شادي" في جعل زمن الفيلم في زمن التكلم سيخلو الفيلم من أي لقطات للفلاش باك.. أما في لوحة النهاية، فإن فعل الأمر (انهض) يسمح لنا بافتراض التمني أيضاً. إن الوعي بالاسم؛ أي بالتاريخ والماضي والأسلاف، هو شرط النهوض.

اللوحة الختامية:

"إِنْهَضْ

فَلَنْ تَفْنَى

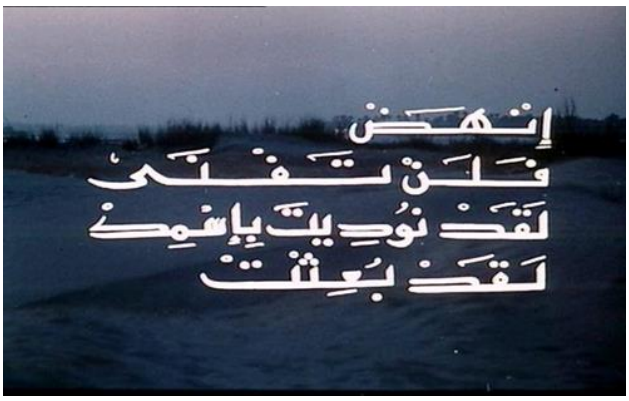
لَقَدْ نُودِيتَ باسمك

لَقَدْ بُعِثْتْ

ويبدو من الحرص على تشـــكيل النص بدقة أن صـــانع الفيلم يُطالب المُشاهد بالانتباه الشديد والتركيز. فتشكيل كل حرف في لوحة المقدمة والخاتمة يترك لدينا الانطباع برغبة الفنان، وإرادته، في أن يحكم الأمور إحكاماً واعياً، وحرصه على تحقيق أثراً معيناً في النفس. إن الأمر مدروس جيداً، وحســـابات "شادي" في الفيلم محسوبة بدقة، والفكرة واضحة جلية في ذهنه. ولذلك فإن الفيلم يمسك بالمُشاهد مسكة قوية منذ البداية، ثم يتقدم إلى الأمام وقد ســـيطرت عليه روح الوحدة والتماسك.

ونحن نعرف بالخبرة أن من طبيعة فنان الســـينما أنه دائماً ما يســـعى لأن يكون في أفضـــل حالات الوعي في الافتتاحيات، لأنه يكون تواقاً إلى التأثير، راغباً في لفت نظر المُشاهد.

وشـــادي هنا يفتتح الفيلم بنص مكتوب، بالرغم من أنه قد يكون موضـــع انتقاد من حزب التعبير الدرامي بالصـــورة. لكنه، وهو العليم بالأهمية الروحية للنصوص في الحضارة الفرعونية (وكذا العربية)، يوفق للغاية في اســـتخدام وســـيلة غير سينمائية للتعبير بأصالة عن فكرته، في فيلم هو الأكثر رقياً في تاريخ السينما العربية من حيث جماليات الصورة والتصميم الفني، والتعبير التشكيلي عن المعاني الوجودية للدراما.



شكل رقم (6) اللوحة الختامية لفيلم المومياء
The night of counli facebook.com

إن النصوص المكتوبة في الحضارة الفرعونية لم تكن مجرد وسيلة للقراءة والكتابة، أو لتدوين النصوص الأدبية، أو حتى فقط لنقل قديم العون والمساعدة للمتوفي، لدرجة أن محو الاسم المكتوب للشخص، لا يمثل فقط محواً لذكرى الميت، ولكنه محو لوجوده الأبدي. والنص الاستهلالي للفيلم يوحي لنا بأنه يعمل كما لو كانت له هذه القوة نفسها. وسرعان ما سيحتشد له باقي الفيلم بالصدى والتكرار، وعلى نحو يعزز قوة النص الاستهلالي في الافتتاحية، حتى أنه يستحيل حذف اللوحة الاستهلالية والختامية من دون أن يفقد الفيلم الكثير من معناه.

ومع ذلك فإن "شادي" يختار اللغة العربية الفصحى، عن قصد وتصميم، لكتابة النصين الاستهلالي والختامي، ولم يختر مثلاً اللغة الهيروغليفية، مع إرفاق ترجمة عربية مصاحبة لها. بالرغم من أنه لو فعل لأعطى تأثيراً أقوى من الناحية التسجيلية. لكننا نعلم أن اهتمام "شادي" في "المومياء" لم يكن التسجيل، وتشهد على ذلك الفروق السردية الضخمة بين المادة الخام للفيلم (السيناريو)، والمادة الخام للواقع (حادثة خبيئة الأقصر و"أسرة عبد الرسول"). إن اختيار "شادي" للغة العربية الفصحى ليعبر بها عن معاني الفيلم المتضمنة في النصين الاستهلالي والختامي، علاوة على اختياره لها، وليس اللهجة المصرية، لغة للحوار بين الشخصيات، يسمح لنا بالقول بأنه لم يكن من الذين يؤمنون بالطلاق بين الحضارتين المصرية القديمة والعربية الإسلامية، وأن نهضة مصر لن تتحقق إلا بتبني الأولى، ونبذ الثانية. وهو موقف ليس مستغرباً من فنان عاش مشغولاً ومسكوناً بالفنون البصرية والتشكيلية. فنحن نعرف بالخبرة أن

معظم الفنانين التشكيليين المصريين يؤمنون فطرياً بتكامل الحضارتين الفرعونية والعربية، ويحملون إجلالاً للاثنتين. فمجال الفنون التشكيلية يُعرِّف الفنان على أقوى وأجمل عناصر الحضارتين، فيعز عليه الانحياز، ويتوق فطرياً إلى التكامل. فما بالك وإن كانت الفطرة السليمة للفنان مدعومة بثقافة عميقة للتاريخ الحضاري والفني لأمته. وفي السيرة الذاتية "لشادي"، وفي تصاميمه الفنية، ما يسمح لنا بالاعتقاد بأنه كان فخوراً بالحضارتين، تواقاً إلى تكاملهما، مؤمناً بأن البعث الحضاري لأسس قوة الحضارة الفرعونية، من شأنه أن يكون مصدراً للنهضة العربية الشاملة.

لماذا حرص على استخدام الخط الكوفي؟

اللوحتان الافتتاحية والختامية مكتوبتان بخط كلاسيكي يغلفه الوقار، ويحترم الموضوع والأجواء. والخط المستخدم مُصمَّم اعتماداً على السمات الجمالية لأقدم الخطوط العربية وأجملها: الخط الكوفي المصحفي على طراز المشق. ولكي نحاول تفسير اختيار الخط الكوفي في هذين الموضعين الهامين بالفيلم، ودلالة الإرادة الواعية للفنان في هذا الاختيار، نحتاج أولاً إلى إشارات سريعة إلى تاريخ الخط الكوفي وتطوره.

كانت الخطوط في الجزيرة العربية في البدء تُكتب بنوعين: مبسوط هندسي (وتطوره الأرقى هو الكوفي)، ويتميز هذا النوع بالهندسية، والتربيع، والزوايا المستقيمة. والنوع الآخر هو المقور اللين (وتطوره الأرقى في خطوط النسخ، والثلث، ثم النستعليق.. إلخ)، وحروفه تميل إلى اللين، والميل، والاستدارة. والكلام في أصول الخط الكوفي كثير ومتشعب، ولكن يمكن تلخيص تطوره، وفقاً للأقوال الموثوقة في كتابات المؤرخين العرب (ومنهم: "أبو حيان التوحيدي" في "علم الكتابة"، و"ابن خلدون" في "المقدمة"، "والألوسي" في "بلوغ الأرب"، و"خطط المقريزي"، و"تحفة أولي الألباب" "لابن الصائغ")، وكذا ما اطلعنا عليه من الكشوف الأجنبية الحديثة للنقوش القديمة في المنطقة العربية، إلى أن أصل الخط الكوفي كان الخط الحجازي ("المكي اليثربي")، المأخوذ عن الخط الحيري، عن النبطي، عن الحميري، عن المسند، عن الفينيقي، المأخوذ عن خط طور سيناء؛ والذي بات معلوماً الآن أنه أصل الأبجدية العربية، والعبرانية، والبهلوية، واللاتينية، والكثير من الأبجديات الأخرى.

ولذا فإن الخط الكوفي أقدم من اسمه. فهو أقدم من مدينة الكوفة التي بُنيت في عهد "عمر بن الخطاب" عام (18هـ/ 639م).

وقد سُمي بالكوفي أيام كانت الكوفة مركزاً إدارياً وسياسياً للخلافة الإسلامية، ومقراً لخلافة الإمام "علي بن أبي طالب"، والذي كان هو نفسه يكتب بالخط الكوفي، ويشجع على كتابته، وكذلك الإمامين "الحسن" "والحسين". ففي الكوفة بدأ هذا الخط في الترقي تدريجياً، وأدخلت عليه التحسينات؛ ومنها التنقيط والتشكيل الذي بدأ بإدخاله "أبو الأسود الدؤلي" بطلب من الإمام "علي بن أبي طالب"، ثم تبعه تلميذيه النابهين؛ "نصر بن عاصم الليثي"، و"يحي بن يعمر العدواني". وأصبح الخط الكوفي هو المعتمد في تدوين القرآن، والحديث، ونسخ الكتب، وتزيين المساجد، والقصور، وكتابات الدواوين، ورسائل الحكام وتوقيعاتهم. ومن الكوفة أيضاً انتشر واشتهر، لدرجة أنه حين حلت العربية محل القبطية في مصر مثلاً، واحتفظ بعض أهلها باللغة القبطية، كتبوها بالخط الكوفي.

وأكثر ما يعنينا في تاريخ تطور الخط الكوفي هو أنه بلغ أوجه في العصر الأموي (41-132هـ / 661-750م)، والعصر العباسي الأول (132-232هـ/750-847م)، وأصبح ينتشر مع انتشار الدولة إلى باقي الأمصـار، فيحل في الكتابة محل خطوطها القومية، معبراً عن قوة الدولة العربية، وعن الشخصية العربية الجديدة.

واستمر الخط الكوفي هو الخط الأساس في الكتابة العربية، حتى في العصر الفاطمي (300-567هـ/913-1171م)، ولم تسع الدولة الفاطمية (الشيعية) إلى فرض أنواع أخرى من الخطوط لتعبر عن شخصيتها الجديدة، ولا حتى في المكاتبات الرسمية في دواوينها. لكن الأمر اختلف مع خلفائهم الأيوبيين (567-657هـ/1171-1260م) -والذين أعادوا المذهب السني محل الشيعي-، حيث شهد عصر الدولة الأيوبية الاعتناء بخط النسخ على حساب الخط الكوفي، ومحاولة نشره في البلاد العربية التي وقعت تحت سيطرتهم. لكن الخطوط الكوفية ظلت مع ذلك تصارع رأساً برأس الخطوط الرسمية في الدواوين، وظلت هي المفضلة للخطاطين في الكتابة، وتزيين المساجد والقصور. ولم يحد من نموها وانتشارها إلا الاحتلال العثماني للبلدان العربية، حيث عملت الدولة العثمانية (698-1341هـ/1299-1922م) على فرض شخصيتها الجديدة (حتى في الخطوط) على المجتمعات العربية، ففرضت الخطوط التي هي من أصل عثماني (الديواني، والطغرا، والرقعة، والياقوتي، والقرمة.. إلخ)، كما شجعت أيضاً أنواع الخطوط اللينة الأخرى (ومعظمها من أصل فارسي) الصالحة للكتابة السريعة في الدواوين والمراسلات

الرسمية التي تضخمت (الحاجة إلى سرعة الكتابة، والربط أكثر بين الحروف، على عكس الكوفي الذي يحتاج إلى التمهل والاعتناء والدقة والركوز). وكانت الضربة القاضية للخط الكوفي في عملية نقل كبار أساتذته وأمهرهم إلى الآستانة، -فيمن نقلوا من الحرفيين والفنانين والصناع العرب لبناء الآستانة-، فحُرمت الكتابة العربية من جهودهم، وتم استخدامهم هم أنفسهم ليسهموا في تطوير الخطوط العثمانية الجديدة، وباقي الخطوط اللينة(محمد طاهر
الكردي،1939)

إن "شـادي" حين يختار الخط الكوفي، يختار أول وأقدم خطوط الكتابة العربية، وواجهة القوة في الحضارة العربية، وسفيرها إلى العالم، ولا يختار خطاً من الخطوط التي طورها أو ابتكرها الفنـانون على هوامش المركز العربي؛ كخطوط التعليق والنسـتعليق والمكسـر الإيرانية، أو خطوط الرقعة والديواني والطغرا التركية. إن الخط الكوفي يحمل الرسـالة التي أرادها "شـادي"، كما حمل من قبل صـورة القوة في الحضـارة العربية في أوجها.

ويجـدر بنـا أن نلاحظ أن "شـــادي" حين يختـار الكتـابـة بـالخط الكوفي، يختـار النمط الأرقى منـه (وهو أكثر من 70 نوعـاً وشـكلاً)، والصـالح للكتابة العادية (وليس الكوفي المزهر، أو المورق، أو المشـجر، أو المغربي، أو المعماري، أو المضـفور، مثلاً، أو غيرها من الأشـكال الصـالحة للزخرفة وتزيين واجهات المسـاجد والقصـور). بل يختار الكوفي المصـحفي بأسـلوب المشـق (والمشـق هو أحد أنواع الأقلام التي يُكتب بها الخط. ويعني في اللغة: جذب الشـيء ليمتد ويطول. ومَشَـقَ الخط أي مدَّ حروفه). وهو نفس النمط الـذي يُـذكرنا بـالمخطوطات في العصـرين الأموي والعباسـي الأول؛ بعد اختراع التنقيط والتشكيل. والمدهش، والذي يؤكد الإرادة الواعية، والقصدية في اختياراته، هو إحجامه عن الفصل ما بين الجمل في الفقرة المكتوبة: بـالفصـلة، أو الفصـلة المنقوطة، أو النقطة، أو النقطتين، أو علامـة التعجـب، أو غيرهـا من علامـات الترقيم. ونحن نعلم أن علامات الترقيم قـد دخلـت الكتـابـة العربيـة بعد فوز الخطاط المصـري "محمد أفندي محفوظ" عام 1928م، في مسـابقة بين الخطاطين، أقيمت بناءً على رغبة ملك مصـر السـابق "أحمد فؤاد الأول" (1868-1936م)، بغية إرشـاد القارئ العربي أثناء القراءة، على غرار ما هو معمول به في الكتابات اللاتينية، وهو ما عممته وزارة المعارف العمومية المصـرية على مدارسـها عام 1930م. إن "شـادي" هنا يهمل هذا التطور "الجـديـد" في الكتـابـة، ويحـافظ على الخط الكوفي كمـا كـان يُكتب في عصر القوة العربية، تأكيداً للمعنى الذي أراده.

الانسجام مع القيم الجمالية المصرية القديمة

وتأبى الغريزة الفنية "لشـادي" إلا أن تقتدي بالفنان المصـري القديم في أسـلوبه الفني، حين كان يختار تصـوير موضـوعاته على نحو تكون معها في ريعان الصـحة والقوة والجمال. فنحن نعلم أن أسـس الفن المصـري الفرعوني ظلت ثابتة لأكثر من ثلاثة آلاف عام، محتفظة بأسلوب أصيل ومميز. وقد كان النحات، مثلاً، يعتقد أن تمثال الشـخص هو مسـكن دائم لروحه، وعلى صـورة ذلك التمثال إنما يُبعث بعد الموت. ولذلك حرص على نحت الإنسـان على الصـورة التي يرغب في تخليد نفسه فيها. أي وهو في ريعان الصحة والقوة والجمال، وبالنسـب القياسـية لجمال الشـكل لإنسـاني؛ فيظهر الرجال بصدور عريضة وقوية، وتظهر السيدات نحيفات وذوات سيقان طويلـة (و"تمثـال نفرتيتي" هو نموذج للمثـاليـة في نسـب الجسد الإنساني). ومن النادر أن نعثر في الفن المصري القديم على رسـم أو منحوت يُصـوِّر التقدم في العمر، أو البدانة، أو الضـعف الجسـدي، أو الانحراف عن المثالية في الجمال، لدرجة أننـا نعرف الفرق، مثلاً، بين زوجـة صـاحـب المقبرة وأمـه من التعليقات الهيروغليفية المصـاحبة للرسـم، لا من الرسـم نفسه(محمد الفقي، 2017، 144)

واقتداءً بهذا الأسلوب الفني، فإن "شادي" يكتب لوحة البداية (والنهـايـة) بـأكثر الخطوط العربيـة تعبيراً عن الصـحـة والقوة والجمال: الخط الكوفي المصحفي بقلم المشق مع التشكيل. إنه نفس ما كان العربي يكتب به مخطوطاته ونصـوصـه في أوج قوة الدولة العربية؛ أي في العصـرين الأموي والعباسـي الأول. صـحيح أن فكرة "العصـر الذهبي" للحضـارة العربية هي فكرة ذهنيـة أكثر منهـا حقيقـة تـاريخيـة، بمعنى أنهـا تجميع لعناصـر القوة في الدولة العربية في عهود شـتى؛ فيجمع "العصر الذهبي"، مثلاً، بين: العدالة في عصر "عمر بن الخطاب"، والازدهار الاقتصـادي في عهد "عمر بن عبد العزيز"، واتسـاع الدولة في العصر الأموي، وازدهار الفنون والآداب في العصور العباسـية، والتلاقح الحضـاري في الأندلس، ونبوغ "جابر بن حيان" في الكيمياء، و"ابن الهيثم" في الفيزياء، و"ابن سـينا"

و"الرازي" و"ابن النفيس" في الطب، و"ابن خلدون" في علم الاجتماع، و"الموصلي" و"زرياب" في الموسيقى، وموسوعية "الفارابي" و"البيروني".. إلخ. ورغم ذلك، يتجه الذهن العربي، عند ذكر مفهوم "العصر الذهبي"، إلى كلا العصرين الأموي والعباسي الأول، حيث كانت الدولة العربية في أوج قوتها، وكانت الخلافات والتناحرات البينية مُحجَّمة، وتحت سيطرة مركز واحد قوي، قادر على حسم الأمور، وفرض توجهات وسياسات عامة واحدة.

أما القناع الذي نراه في خلفية النص الاستهلالي، الفاقد لإحدى عينيه، والمنزوع عنه ذهبه على نحو مؤسف (إشارة لما فعله الآباء بالأجداد، وينتظر الإنقاذ والبعث على أيدي الأحفاد)، فهو قناع لأحد التوابيت من العصر الوسيط؛ أزهى عصور الحضارة الفرعونية. ونحن نعلم أن الحضارة المصرية القديمة تُقسَّم لدى الباحثين إلى: العصر القديم المبكر، والوسيط، والمتأخر، فالديموطيقي، ثم القبطي. وعلى ذلك يكون وعي الفنان لدى "شادي" قد جمع ذروة الفنين الفرعوني والعربي في افتتاحية الفيلم: القناع من فن العصر الوسيط الفرعوني، والخط الكوفي في أوج قوة الدولة العربية.

شكل رقم (7) القناع أحد توابيت العصر الوسيط
Arabp2p.com

يعبر " المومياء " عن مصر عبر الأزمنة حيث إن هذا الإرجاع إلى زمن فائت (الحضارة المصرية القديمة) بصور انشطار الواقعية بين مصر الحضرية وبين مصر الريفية – أيضاً مصر القبائل المنعزلة Realile بتقاليدها ونمطية حياة فلاحيها -، ووسط هذا العالم الساكن نشهد ميلاد عصر جديد مختلف على يد يدى "ونيس"، وأدوات هذه المعركة: التأمل، بعينين غير مبصرتين، ينتصر على العنف، واللقطات الأخيرة تكشف بزوغ الفجر على النيل(كلود ميشيل كلوني، 1994)

الموسيقى:

من وضع المؤلف الإيطالي "ماريو ناشيمبني" مؤلف موسيقى "باراباس" و"دكتور فاوستوس"، وقد حاول ألا يتقيد في " المومياء " بموسيقى (محلية) مرتبطة ببلد أو زمن محدد، ولكنه يقدم موسيقى غير محسوسة تسري تحت جلد الصورة ولا تفرض نفسها عليها، وهي أشبه بتهويمات مكتومة بريح الجبل، كالريح، وصوت ماء النهر (سامي السلاموني،2001،63).

وفي مشهد الختام رأى "شادي" أن يستخدم أحد "البشارف" العربية القديمة ليتناسب مع الموكب الجنائزي وتم إبطاء سرعة إيقاعه وفلترته لتنقيته واستخدم صدى البشرف فقط، يأتي هذا مواكبا للوحة الختامية بالخط الكوفي ليؤكد "شادي" بمختلف أدواته كمخرج لهذا العمل البديع المزيج الاستثنائي بين الهوية الفرعونية والهوية الإسلامية العربية لمصر.

الزمن والهوية:

لقد خلق "شادي" وحدة زمنية مركبة من عدة طبقات تاريخية تنتمي كل منها إلى زمن مختلف، نجد أولاً الزمن المرجعي، زمن التاريخ المصري القديم وتحديداً عصر الأسرات من الثامنة عشر إلى الواحدة والعشرين، وهو الزمن الذي تنتمي إليه المومياوات محل تجارة أهل قبيلة الحربات. ثانياً: نجد زمن القص، ذلك الذي تدور فيه أحداث الفيلم 1881: مصر قبل عام واحد من وقوعها تحت احتلال بريطاني سيدوم 72 عاماً. ثالثاً: زمن صناعة الفيلم 1969، مصر الناصرية، الدولة القومية التي هزتها هزيمة 1967.

التقط "شادي عبد السلام" التاريخ من خلال ثلاث فترات زمنية تفصل كل منها عن الأخرى طبقات من الزمن فوضع المشاهد أمام أنا تاريخية تضرب بجذورها في ماض سحيق.

الحوار:

ليست الصورة وحدها التي تتحمل العبء، الحوار أيضاً يحمل الكثير، وفي حقيقة الأمر من المحير كيف لفيلم واقعي أن ينتمي لتلك المدرسة السينمائية أن يأتي حواره كله بالعربية الفصحى التي لم يتحدثها المصريون وقت وقوع الحدث الأصلي التي تتم مناقشته في الفيلم.

أولا: لا يتحدثها المصريون وقت عرض الفيلم فلماذا الفصحى؟ ولعل "شادي عبد السلام" و"علاء أديب" كاتب الحوار اختارا الفصحى كلغة وسيطة يستطيعان التحرك من خلالها بحرية

داخل الفيلم نفســه، فالأجنبي والمصــري يتحدثان الفصــحى والصعيدي والقاهري ايضاً يتحدثان الفصحى فتصبح الفصحى هي الوسيط المناسب تماما لإجراء الحوار، ولعلها اللغة التي يســتطيع المتلقي في كل زمان ومكان أن يتعامل معها ويفهمها بالإضــافة إلى التأكيد على الهوية العربية لمصــر ولأنها لغة القرآن والحديث مكمن الهوية الإســلامية وقمة البلاغة والإعجاز في اللغة العربية ...

الإضاءة:

إن دراسة مرئيات فيلم "المومياء" بشيء من التقدير المناسب لقيمتها الفعلية تعكس الثراء الفني في اســتخدام الإضــاءة (والألوان).

استخدم صناع الفيلم أسلوب الإضاءة المنتشرة غير المباشرة للخلق الفني للمســـافـة الزمنيـة بين المحتوى الفيلمي لـ "المومياء" وبين المتلقي – المشاهد – وهذا الخلق لم يقتصر على فكرة الإضاءة غير المباشرة فحسب ذلك أن فناني الفيلم – وخاصـة مصـورة – حصـلوا على هذا التأثير الزمنى عن طريق عناصــر ضــوئية أخرى كان لها أثرها الكبير في تقنين القيمة الفنية لمرئيات الفيلم.

فبجانب الاســتخدام المتعمد لأســلوب الإضــاءة المنتشــرة غير المباشــرة، هناك أســاليب فنية أخرى في اســتخدام الإضــاءة السينمائية، ومنها طريقة استخدام أشعة الشمس المباشرة ذاتها، وكســـر القواعد الأكاديمية للتكوين المأخوذ بها في الفنون التشــكيلية لغرض فنى محدد، والحل الضــوئي لتأكيد خلود آثار المصريين القدماء، والمقابلة بين أنواع مصادر الضوء، والتعبير عن انتهـاء العنـاء النفســـي لبطـل الفيلم، وإعطـاء مفهوم جديد لفكرة البعث، وكذلك إبراز المدلول الحضـــاري لباخرة البعثة الحكومية، وما تعنيه ألوان ملابس الشــخصــيات من ارتباط بأفعالها وأفكارها معاً (ناجي فوزي،1998م،21)

شكل رقم (8) Koll7aga.blogspot.com

شكل رقم (9)**alriyda.com**

شكل رقم (8، 9) توظيف الاضاءة العالية على المعابد الفرعونية في مقابل إنخفاضها على "ونيس" (خلود المعابد وزوال البشر)

ويؤكد فيلم "المومياء" على خلود تلك الآثار التي خلفها وراءهم المصريون القدماء، ذلك أن المقابلة بين الخلود المادي والأدبي للحضارة المصرية القديمة التي تتمثل في عمارتها بصفة أساسية وصمودها التاريخي أمام الزمن، وبين زوال البشر وعدم إمكانية تصديهم لعنصر الزمن، جاءت بصورة فنية عن طريق حل ضوئي قدمه فنان الفيلم، فعرض هذه العمارة الأثرية من خلال جدران المعابد وأعمدتها وقوائمها بالإضافة إلى تماثيل الفراعنة، من خلال طبقة إضاءة عالية، وذلك في مقابل انخفاض طبقة الإضاءة على وجه "ونيس" التي يخاطبها في محاولة منه لكشف غموضها، فقد كانت الحجارة الفرعونية تختص بضوء الشمس المباشر في أغلب الأحوال، بينما يجيئ " ونيس " في

مقابلها – وبحكم موقعه – ضد مصدر الضوء، فيقف إما في منطقة ظلال ناشئة عن العناصر المعمارية ذاتها، أو نجده في منطقة منخفضة الإضاءة بسبب موقعه في عكس مصدر الضوء الطبيعي، وهو ما نشعر به عندما يقول "ونيس" عبارته المشهورة "جعلت الحجارة تبدو حية"، ويزيد على ذلك نوع من التباين الحاد بين لون الحجارة الضارب إلى الصفرة الذهبية في ضوء الشمس المباشر، وبين ملابس " ونيس " وأقرانه من رجال القبيلة – القاتمة دائماً، وأحياناً تكون مشوبة بالغبار، تأكيدا على نفس المعنى الخاص بخلود الآثار المعمارية المصرية القديمة، فقد بقيت الحجارة واختفي البشر في ذمة التاريخ (ناجي فوزي،1998م،22)

وتأكيداً على دور الكشافات الضوئية في التعبير المرئي عن الانتقالة الحضارية المصحوبة بوضوح الرؤية وصفائها، فإن التعبير الفني عن انتهاء العناء النفسي لشخصية "ونيس" بعد أن اتخذ قراره ضد انتهاك حرية الموتى، يبدأ من وصوله إلى الباخرة الحكومية المقلة لأعضاء البعثة، حيث يتم تسليط كشاف ضوئي كبير عليه لاستجلاء شخصيته، لعبت هذه المقابلة دور الكشف عن أزمة الهوية لدى " ونيس " وتكون هذه أول مرة يقع فيها وجه " ونيس " في طبقة إضاءة عالية ذات تناغم متسق وكأنه اكتشف هويته أخيرا عرف ذاته التي كان يبحث عنها(ناجي فوزي،1998م،66)

شكل رقم (10) "ونيس" تحت إضاءة عالية بعد أن أكتشف هويته التي كان يبحث عنها.**Ida2at.com**

الرمز:

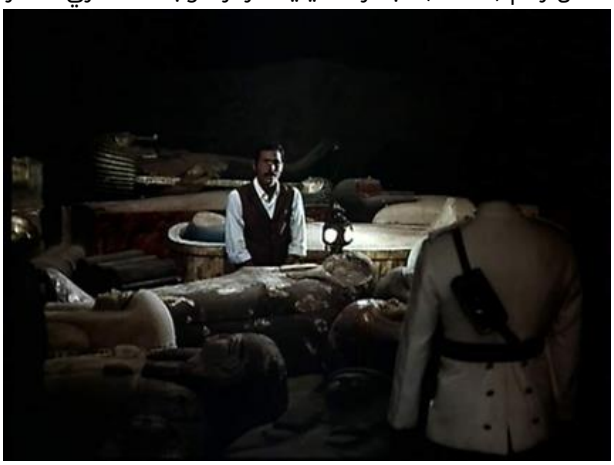
وبمناسبة الحديث عن الباخرة النيلية الحكومية، فهي في حد ذاتها تحمل مدلولا حضارياً، فهي المركبة الآلية الوحيدة التي تظهر في الفيلم مقابل خيول الشرطة الخاصة بحراس الجبل، وفي مقابل القارب الشراعي الذي يقل تاجر الآثار المسروقة "أيوب". وإن كان حفظ جثث الموتى عن طريق التحنيط لدى المصريين القدماء، قد قام على فكرة البعث كعقيدة دينية تعنى – لديهم – عودة الروح إلى الجسد مرة أخرى، فإن فيلم "المومياء" يقدم مفهوماً جديداً لبعث المومياوات المصرية القديمة، وهو المفهوم الذي يعني التعرف على هذا الوجه الحضاري لمصر وهويتها.

ويتمثل ذلك كله في كشف البعثة عن مقابر هؤلاء الفراعنة والإفراج الحضاري عن محتوياتها وذلك من خلال مرئيات سينمائية معبرة، في مقدمتها ذلك الضوء القوى المنتظم الذي يكشف عن توابيت الموتى وعن النقوش المرسومة عليها والتي تمثل الكتابة المقدسة لدى المصرين القدماء.

شكل رقم (11)**The night counti facebook.com**

شكل رقم (12)masrawy.com

شكل رقم (11، 12) الباخرة النيلية كرمز للوجه الحضاري لمصر



شكل رقم (13) الإضاءة العالية على المومياوات كرمز للكشف عن الوجه الحضاري لمصرIda2at.com

رمزية مشهد الهبوط والصعود:

ويتمثل أيضاً في صعود هذه التوابيت من جوف الجبل عن طريق انتشالها بواسطة رجال البعثة، وإن كنا نلاحظ في بداية الفيلم أن رجال القبيلة يهبطون إلى جول الجبل وكأنهم يهبطون إلى حتفهم فنحن نلاحظ في قرب نهاية الفيلم أن رجال البعثة يصعدون من هذه الهاوية ومعهم التوابيت إنقاذاً لها (ناجي فوزي،1998م،23)

اللون:

كما يتمثل في الموكب المهيب لنقل التوابيت تحت الأغطية البيضـــاء بما يعنيه الأبيض، ويوحى به من وضـــوح ونقاء بل وكونه علامة من علامات الفرح عند المصـــريين في مقابل الأسود الجنائزي (سامي السلاموني،2001،61).

شكل رقم (14) الموكب المهيب لنقل التوابيت

Es- la.facebook.com

النتائج:

- إن قيام نهضة حقيقية لمصر الحديثة في كل دروب الحياة لا يمكن أن تتحقق ما لم يعيد المصريون اكتشاف وتقييم واستلهام تراثهم القديم.
- إن إعادة الاتصال بمصر القديمة يمكننا في الوقت نفسه من مد جسر يربطنا بالحضارة المعاصرة والتي بدأت أوروبية، لا تعود إلى اليونان وروما القديمة فقط وإنما إلى حوض البحر المتوسط الذي لعبت مصر دوراً كبيراً في صياغة ملامحه الفكرية والدينية.
- يظهر مفهوم الهوية المصرية بوضوح في فيلم المومياء حيث يعد نموذجا للهوية المصرية فهي هوية قومية إسلامية عربية تستلهم ذاتها من ميراثها المصري القديم.
- التأكيد على التعددية الثقافية لمصر.

التوصيات:

- الاهتمام بالأعمال السينمائية التي من شأنها الكشف عن منابع الانتماء في الهوية المصرية وإحياءها من أجل التقدم الحضاري.
- تقديم ندوات وورش وكتابة مقالات ترسخ مفهوم الهوية المصرية وتدعم قيم الانتماء لدى الشباب.
- تقديم عروض ســـينمائية في الجامعات والمدارس تتناول هذه الأعمال بالتحليل والتنقيب من أجل بث الهمة في روحهم واســـتخلاص دروس تفيد الأجيال

القـادمـة من خلال تعميق فكرة الانتمـاء لـديهم وربطهم بماضيهم وحضارتهم وجذورهم.

- عرض مثل هذه الأعمال بالمراكز الثقافية المصـــرية بالخارج لتقديم الثقافة المصـــرية للآخر والذي من شأنه تقديم صورة حضارية أوضح عن مصر الماضي والحاضر والمستقبل.

المراجع

المراجع العربية:

1- سامي السلاموني: مقالات في السينما المصرية ، مطبوعات نادي السينما بالقاهرة ، يوليو 1992.

2- سامي السلاموني: إعداد يعقوب وهبي، الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني – الجزء الأول – سلسلة آفاق السينما – وزارة الثقافة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2001.

3- عبد الغني داود: الراحلون في مائة سنة، الجزء الأول، الاخراج: وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، 1997م.

4- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة بالسكاكيني، الطبعة الأولى، 1939م

5- ناجي فوزي – قراءات خاصة في السينما المصرية – المجلس الأعلى للثقافة – 2002م.

المجلات:

1- اليوت كولا: المومياء، ترجمة: حسين شكري، أخبار الأدب، العدد (428) ، 23 ديسمبر ، 2001

2- مجلة القاهرة – العدد الخاص – بـ شادي عبد السلام – شعاع بن مصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – العدد 145 – ديسمبر 1994

3- محمد الفقى: تأملات فى اللوحة الاستهلالية لـ " المومياء " ، مجلة العربى الكويتية، العدد 705 لعام 2017م.

4- ناجى فوزى: دراسة " المومياء " – جماليات الإضاءة واللون فى مرئيات البعد الرابع، مجلة الفن السابع ، العدد 13، 1998م.

5- عماد جاد: الهوية المصرية ، المصري اليوم، الاحد 30 /2018/9م

المراجع الأجنبية:

6- Paul James, Despite the terrors of typologies the importance of understanding Categories of difference and identity, 2015

المواقع الالكترونية:

7- سلمى مبارك: تجليات الغريب فى مومياء شادى عبد السلام، دراسات عين على السينما، نوفمبر 2017م. Eyeoncinema.net

8- محمد السجينى: فيلم " المومياء " كيف تصبح الكاميرا راوى الحكاية الوحيد، إضاءات. www.ida2at.com

9- أحمد إبراهيم خضر: أسطورة شادى عبد السلام – اتجاهه الفنى ونزعته الفرعونية، دراسة، 2010م. www.alukah.net

مراجع تم الاستعانة بها ولم يؤخذ منها

10- سمير فريد، مخرجون وإتجاهات في السينما المصرية –– آفاق السينما – الهيئة العامة لقصور الثقافة- 2000

11- علي أبو شادي – إتجاهات السينما المصرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2002.

مراجع الصور

1- النسخة المرممه "لفيلم المومياء" مكتبة الاسكندرية

2- alriyda.com
3- Arabp2p.com
4- Elwatannews.com
5- Es- la.facebook.com
6- Ida2at.com
7- Koll7aga.blogspot.com
8- Madamasr.com
9- Masrawy.com
10- The night of counli facebook.com
11- Youtube.com