تناول الإلحاد في سينما نور الشريف

(قراءة فكرية)

محمد صبري يوسف

تناول الإلحاد في سينما نور الشريف

(قراءة فكرية)

محمد صبري يوسف

2026

129 ص؛ 14.8×21 سم

إخراج فني: هند محمود كمال

جميع الحقوق محفوظة ©

يحظر إعادة طبع أو نشر أو نسخ أو توزيع هذا الكتاب، أو أي جزء منه، بكافة الوسائل الورقية أو الرقمية أو السمعية، دون الحصول على موافقة خطية صريحة من المؤلف.

تناول الإلحاد
في سينما نور الشريف
(قراءة فكرية)

محمد صبري يوسف

مقدمة

يُعد نور الشريف نموذجًا للفنان المثقف الذي كرس حياته للفن باعتباره وسيلة لإبراز هموم الإنسان وقضايا المجتمع. لقد جمع في مسيرته بين الوعي الفكري العميق والموهبة الفنية الناضجة، فانصهرت هذه العناصر في أعمال تركت بصمة واضحة في تاريخ السينما المصرية.

وتتميز مسيرته بأنها حافلة بالتجارب الرائدة التي تجاوزت حدود الترفيه لتشتبك مع الواقع برؤية نقدية جادة؛ إذ انطلقت تلك الأعمال من قدرة فائقة على طرح القضايا الإنسانية والاجتماعية الشائكة، ممتدةً في تنوعها لتصل إلى الأسئلة الوجودية الكبرى، حيث تبلورت في بعضها مقاربات إبداعية غاصت بعمق في تساؤلات الإنسان حول الله ومصيره.

وهـذا الثـراء النـوعي فـي تلـك الأعمـال هـو الـذي يفـرض الحاجـة إلـى رصـدها وتحليلهـا؛ لـذا آثرنـا فـي هـذا الكتـاب تسـليط الضـوء علـى الأبعـاد الفكريـة لتلـك الأفـلام التـي اتخـذت مـن صـراع الإيمـان والإلحـاد محـورًا لهـا، واضـعين إياهـا تحـت المجهـر؛ لنسـتعرض مـن خلالهـا حيـرة الإنسـان فـي مواجهـة أسئلته الكبرى.

تنـتظم مـادة الكتـاب فـي بـابين: البـاب الأول بعنـوان "تفكيـك بنيـة الإلحـاد"، ويضـم ثلاثـة فصـول؛ يسـتند الفصـل الأول "الإلحـاد الأوديبـي" إلـى الرؤيـة التحليليـة التـي طرحهـا عـالم الـنفس الأمريكـي "بـول فيتـز" عـن سـيكولوجية الإلحـاد؛ حيـث يـرى إمكانيـة توسـيع نطـاق عقـدة أوديـب لتشـمل السـلطة الإلهيـة، بـدلًا مـن انحصـارها فـي إطـار السـلطة الأبويـة؛ فبفعـل التصـادم مـع السـلطة الأبويـة، ينتقـل الصـراع إلـى المسـتوى الوجـودي مـن خـلال التصـادم مـع السـلطة الإلهيـة. ومـا نقصـده بـ"الإلحاد الأوديبـي" هنـا هـو اعتبـار الإلحـاد صـراعًا مـع طبيعـة السـلطة ذاتهـا التـي تركـزت فـي البـدء فـي السـلطة الأبويـة بالنسـبة للطفـل، ثـم توسـع مفهومـه عنهـا تـدريجيًا ليشـمل السـلطة الإلهيـة المطلقـة. وإذا كـان الفصـل الأول يتنـاول الصـراع

نفسه، فإن الفصلين الثاني والثالث يركزان على مراحله اللاحقة؛ فالفصل الثاني بعنوان "كراهية الإله" يقارب الإلحاد باعتباره كراهية أثمرها صراع مع السلطة بدأ في اللاوعي، ثم يأتي الفصل الثالث بعنوان "العلم كبديل عن الإله" ليبين كيف تتخذ الكراهية صورتها النهائية في محاولة الإنسان التخلص من السلطة والحلول محل صاحبها.

أما الباب الثاني، وعنوانه "استعادة الأفق الإلهي"، فيقدم مقاربة لعلاقتنا بالله من خلال الجانب الجمالي؛ إذ لا يُدرك الله كسلطة فحسب، بل كوجود يستمد منه الإنسان تطلعاته الكمالية كما يستمد منه الأمان والاطمئنان. وهو يقع في فصلين: "الطاعة كحرية"، و"العناية الإلهية".

الباب الأول

تفكيك بنية الإلحاد

الفصل الأول

الإلحاد الأوديبي

أولًا: فيلم الإخوة الأعداء

ملخص الفيلم

القرماني (يحيى شاهين) رجل متهتك، وأب لأربعة أبناء يكرهونه جميعًا عدا أحمد (سمير صبري)، الذي يتقبله على الرغم من فساده وقسوته.

يهدر القرماني أمواله على الراقصة لولا (نادية لطفي)، فيحاول ابنه توفيق (حسين فهمي) إبعادها عنه، لكنه يقع في حبها، الأمر الذي يفجر صراعًا محتدمًا بين الأب وابنه.

يعرض القرماني على لولا الانفراد بها في بيته نظير ثلاثة آلاف جنيه؛ وهو ما يشعل فتيل غضب توفيق، فيندفع مهددًا

أباه بالقتل. وأثناء محاولته تنفيذ تهديده، تعثر بأحد العاملين في المنزل، فباغته بضربة حسبها قاتلة، لكن القدر ينجي العامل من الموت.

يستغل حمزة (محيي إسماعيل) -الابن الذي لا يعترف به القرماني ويستعبده لضعفه ومرضه- هذا الموقف ويقتل أباه. يتهم الجميع توفيقًا بقتل أبيه لتوافر كل القرائن ضده.

لاحقًا، يعترف حمزة لشوقي (نور الشريف) بأنه القاتل الحقيقي، وأنه طبق فكر الأخير بحذافيره؛ فقد كان متأثرًا بفكرة شوقي التي فحواها: "إنه بمجرد إنكار وجود الله تسقط كل القيم". يحاول شوقي إجبار حمزة على الاعتراف أمام النيابة، فيعنفه ويحبسه كي لا يهرب.

يشعر شوقي هو الآخر بالذنب؛ لأن جريمة حمزة ليست أكثر من تطبيق لأفكاره ونظرياته؛ ولكي يتخلص من صراعه الداخلي، يعترف أمام القاضي بأنه المحرض، ويبلغه أنه حبس القاتل عنده بعد اعترافه له بقتله لأبيه، لكن حين تذهب الشرطة لإحضار حمزة، يجدونه قد انتحر!

فـي النهايـة، تحكـم المحكمـة بالإعـدام علـى توفيـق؛ فيعـده شـوقي بأنـه سـينال البـراءة؛ لأنـه شـاهد عليهـا، ويخبـره بـأن الله شاهد على ذلك أيضًا.

المناقشة

يتحـدث الفـيلم عـن صـراع الإنسـان مـع السـلطة الأبويـة مـن خـلال إرادة قتـل الأب، وإسـقاط ذلـك علـى طبيعـة العلاقـة باللـه؛ فـالإخوة الأربعـة تتحـدد علاقـتهم باللـه مـن خـلال علاقـتهم بـأبيهم. فأحمـد (سـمير صـبري) هـو الوحيـد الـذي يجمـع بـين حـب أبيـه واسـتقامة علاقتـه باللـه. أمـا توفيـق (حسـين فهمـي)، فتبـدو علاقتـه بأبيـه الأكثـر تـوترًا، لكنهـا تظـل مشـوبة بالعاطفـة والإعجـاب؛ ويظهـر ذلـك فـي تماثـل سـلوكه مـع سـلوك أبيـه فـي العربـدة والتهتـك، لدرجـة أنـه يسـعى للحلـول محلـه فـي علاقتـه مـع "لـولا". ويتـرجم ذلـك فـي علاقتـه باللـه التـي تقـوم علـى الشـعور بالمحبـة فقـط؛ فيقـول توفيـق: «عـارف يـا أحمـد، أنـا ربنـا بيعـذبني فـي الـدنيا عشـان شـايلي فرحـة كبيـرة؛ فرحـة كبيـرة أوي فـي الآخـرة لأنـي بحبـه وهـو عـارف» لكـن عمليًـا، لا يوجـد مـا يـدل علـى صـدق ذلـك الشـعور؛ لاتخـاذه هـواه إلهًـا مـن دون الله.

أما شوقي (نور الشريف)، فعلاقته بأبيه تتسم بالاحتقار، وتخلو من أي اهتمام ملموس -سواء كان إيجابيًا أو سلبيًا- بخلاف توفيق مثلًا، الذي يعيش حالة انشغال دائمة بأبيه، وهو ما يلقي بظلاله على علاقته الإنكارية بالله.

وأخيرًا حمزة (محيي إسماعيل)، تستبطن علاقته بأبيه حقدًا دفينًا، يتجسد في رغبته المكبوتة في قتله فعليًا -وهي الرغبة التي تظهر في شكل نوبات صرع- وهذا التوق لإزاحة الأب عن الواقع يمتد ليطال علاقته بالله، التي تقوم على اعتبار أنه غائب فعليًا؛ فلم يقف عند حدود النظرية فقط كما فعل شوقي، على الرغم من أنه أخذها عنه، يقول القرماني: «من يومين قاعد يكلمني عن الحلال والحرام من وجهة نظره، قصدي من وجهة نظرك أنت، اللي واخدها عنك»، بل طبق لوازمها أيضًا، يقول حمزة موضحًا تناقض شوقي العملي: «إذا لم يكن الله موجود فكل شيء مباح حتى الجريمة... ناس بتقول كلام مش مقتنعة به؛ كلام في الهوا».

إن شوقي هو القائل: «إذا لم يكن الله موجودًا فإن كل القيم والأخلاقيات تسقط من نفسها، ويصبح كل شيء مباحًا؛ من أصغر الذنوب حتى أبشع الجرائم»، وتلك النظرة

تتسق مع إلحاده؛ فالإلحاد ليس مجرد مسألة واحدة- إنكار حقيقة الوجود الإلهي- بل رؤية كونية كاملة تنطلق من طبيعة تداعيات ولوازم ذلك الإنكار.

فمبدأ التحسين والتقبيح الأخلاقي، لكي يكون له حقيقة إلزامية، إما أن ينطلق منطلقًا موضوعيًا فيقوم على "المطلق العقلي"، وهذا لا يسلم به الملحد؛ لأن الإلحاد في طبيعته مادي يقوم على نفي كل ما هو ميتافزيقي. أو أن ينطلق من منطلق يعده صاحبه موضوعيًا أو في حكم الموضوعي، وذلك بالتسليم الغيبي بتشريع إلهي يعمل عمل المبدأ الموضوعي من حيث أثره النفسي، مستندًا في ذلك إلى "المطلق الديني"؛ فمن خلال هذا التسليم وما ينبني عليه من إيمان بالثواب والعقاب، يتجاوز هذا المطلق حدود الذات الإنسانية، ليغدو سلطة مهيمنة على الإنسان. وهذا -من باب أولى- لا يسلم به الملحد؛ لأنه لا يؤمن بالأصل الذي تفرع منه -أي اللّٰه- فلا معنى لأن يسلم بشريعة دينية إطلاقية ما مستمدة منه. وطالما لا يتوفر أي من المطلقين اللذين يتجاوزان الحدود الإنسانية نفسها، يصبح كل شيء في ذاته مباحًا، ولا معنى لأي قيمة أخلاقية أو أحكام قيمية؛ إذ لا

فرق عندئذٍ بين ما نراه جيدًا وما نراه سيئًا، فيتساوى في ميزان العدم قتل الأبرياء مع قتل المعتدين المجرمين، ولا يعود لبر الوالدين أفضلية أخلاقية على عقوقهما.

لذلك يقول توفيق: «إذا لم يكن الله موجود فكل شيء مباح حتى الجريمة. مش ده كلام شوقي؟ كلام سخيف، كلام يقوله جزار عشان يزود سعر اللحمة»؛ أي أن هذا الكلام يهون من وطأة الجريمة، إذ تذوب الحدود بين العدل والظلم، وتتماهى الرحمة في القسوة، فيغدو العالم مسرحًا تتساوى فيه الأضداد. ومن هنا اتهم أحمد أخاه شوقي بأنه المتسبب في قتل أبيه بصورة غير مباشرة، ويقول له: «أنت، أيوة أنت، بطريق غير مباشر. وحقولك حاجة كمان، أنت بتعذبك فكرة أنك قتلت أبوك؛ عشان كده عايش في وحدة، وحدة مخيفة، عايش في قلق، عصبي».

وهنا تطغى رمزية الربط بين قتل الأب ونفي وجود الله، ليتضح أن اضطراب شوقي طوال الفيلم راجع إلى تورط الإلحاد والمادية في اللوازم المترتبة على نفي وجود الله؛ فهو قلق دائم ينم عن محاولة مستميتة لسد ذلك الفراغ الأخلاقي. وقد كان الحل السحري للحفاظ على إيجاد قانون

أخلاقي في عالم بدون الله هو التمسك بالمباديء الإنسانية، وهذا ما كان يسعى إليه شوقي في كتاباته من خلال الدعوة إلى "الإخاء في الإنسانية"؛ كمحاولة لإضفاء معنى على عالم مفرغ في نفسه من المعنى، يقول شوقي: «أحنا أتوجدنا في عالم غريب يا عايدة، عالم ملهوش منطق ولا تفسير، الإنسان بيتوجد فيه عشان يتعذب وبعدين ينتهي زي أي حشرة».

إنه معنى ذاتي نفرضه بأنفسنا ونتواطأ عليه، ينبع من إحساسات أصيلة في نفس الإنسان؛ فكل إنسان يحمل إحساسًا بالعدالة، وحبًا للخير، وميلًا للرحمة، ودافعًا للكمال، لكن هذه الأمور كلها -بدون أساس إطلاقي سواء كان ميتافيزيقيًا عقليًا أو إيمانيًا غيبيًا- ستتوقف عند حدود كونها إحساسات بشرية لا أكثر ولا أقل. وتفسيرها المادي هو كونها محض آليات للبقاء والتكيف، رسختها الجينات من خلال العملية التطورية المستمرة، ومن ثم فهي في حد ذاتها مفرغة من القيمة الأخلاقية؛ إذ على مستوى التكيف كل السلوكيات متساوية، ولا قيمة متعالية فيها، فلا فرق بين التضحية والقتل من أجل البقاء، فكلاهما أشكال مختلفة من

التكيف في مسارات مختلفة، وكلا السلوكين موجودان في الحيوانات التي لا خلاف على اللاغائية الأخلاقية في أفعالها وسلوكياتها.

وعلى هذا الأساس، فإن الأخلاقيات العامة التي يمكن أن يضعها المجتمع تبقى جيدة لتحقيق مكاسب اجتماعية، كاستمداد الثقة، والترقي الاجتماعي، وخلق انطباعات إيجابية، لكنها تواجه مأزقين؛ الأول هو أن مجرد الاقتناع بفراغية المعنى والقيمة في الأفعال الأخلاقية لا يجعلها أخلاقية من الأساس، ويفقد المرء -بذلك الاقتناع- العزيمة لوجود عبء عليه في الالتزام بها؛ فالدافع وراء الالتزام بأي شيء عمومًا يقوم على الشعور بالمعنى، وبدون الشعور بالمعنى يتحول الأمر إلى مجرد عبء، وسيشعر المرء بعبثية الاستمرار في هذا الالتزام. والثاني هو أنه من الممكن أن يُضحي بكل المباديء التي فرضها الفرد على نفسه أو تواطأ عليها المجتمع من أجل مصالح الدافع إليها أقوى بالنسبة إليهما-أي الفرد والمجتمع-. أما الفرد فأمره مشهور؛ فكثير من الأفراد يرتكبون الفظائع لمصلحة شخصية، فماذا لو تجردت ساحة الفعل من سطوة القانون وسلطان العواقب، فبأي ميزان

معياري سيقيس الفرد أفعاله؟ حينها، ستسقط تلك القشرة الحضارية الرقيقة التي كان الحفاظ عليها هو الدافع وراء التمسك بالسلوكيات الإيجابية ابتداءً، ليتكشف لنا أنه لم يكن في الأصل هناك قيم حقيقية، بل نفاق سلوكي تكيفي. وأما المجتمع، فكما يمكن أن يتواطأ على شيء محمود، يمكن أن يتواطأ على غير ذلك؛ فقد يتفق جيل كامل على خُلُق كارثي كالقضاء على الأعراق التي يراها أدنى، كما فعل الألمان في فترة النازية، ويثمر عن ذلك الاتفاق قوانين تصب في صالحه، تؤدي إلى جرائم لا تعد ولا تحصى.

لذلك؛ لا يتبقى مجال لأي قيم أو أخلاق بدون الإيمان بالله-باعتباره المصدر الميتافزيقي المسوغ لكل من المطلق العقلي والمطلق الديني-، سوى شعارات تحاول تجميل العدم. ويأتي سلوك شوقي ليجسد هذا الزيف؛ فبينما يرفع شعارات الإخاء الإنساني العريض، يدهس في الوقت ذاته أوثق الروابط البيولوجية؛ إذ عامل أخاه حمزة معاملة قاسية، حين ظنه خادمًا، واستمر على جفائه وقسوته رغم علمه بقرابته، وغفل عن حقوق أخيه توفيق حين سعى للارتباط بخطيبته عايدة (مرفت أمين)؛ فلم يراعِ الرحم ولا أخوة الدم،

متسقًا في ذلك مع مرجعيته الإلحادية؛ إذ لا يوجد ضامن لاحترام صلة القرابة من الناحية المادية، فالأخ هنا مجرد صدفة بيولوجية، وبالتالي لا عبرة بكونه أخًا من الأساس. ولذلك يقول شوقي: «مفيش في الدنيا سبب واحد يخليني أحب أخويا لمجرد إنه أخويا»؛ فهو ينظر نظرة مادية بحتة لا تعطي اعتبارًا لمفاهيم كالقرابة، ولكن ما يفهمه معايير مادية بحتة، فيقول: «إنما إذا حبيت واحدة زيك حلاقي مية سبب معقول». إنه ينظر لها -وللمراة بشكل عام- نظرة مادية تقف عند حدود الجسد؛ فالإلحاد لا يعرف سوى المادة، فلا يمكن أن يحترمها ككيان روحي، إذ لا يعترف بالروح أصلًا.

لقد دفع شوقي ثمن فكره، حين اكتشف أن المسافة بين نظرية صاغها في ذهنه وواقع استبيح قد تلاشت؛ إذ تحولت فلسفته إلى غطاء لجرائم شنيعة، ليدرك متأخرًا أن نظريته كانت تحمل في طياتها بذور دمار أثمرت واقعًا بهذا القبح. وكان للفطرة عامل هام في ذلك؛ إذ جعلته شاعرًا بفوضوية النظرية؛ وكان ينبغي أن يوجد نظام يمحو هذه الفوضوية فلم يجده سوى عند الله؛ فيقول لأخيه توفيق: «وربنا كمان شاهد على برائتك؛ عشان ربنا موجود». لقد اندفع بالاعتراف

بالوجود الإلهي باعتباره الملاذ الأخير لأمر العدالة، لأن العدالة الإنسانية استنفدت أغراضها لاقتصارها على الأدلة المادية الملموسة، واللّه في المقابل يمثل الغيب المتجاوز؛ أي أفقًا لا محدودًا للعدالة. وإحساس الإنسان بالعدالة أصيل في داخله، وبه يضفي المعنى على الوجود نفسه، وانهيار العدالة بمثابة انهيار للوجود؛ ومن ثم فتحقيق العدالة ضرورة حتمية، سواء حُققت إنسانيًا أو بما يتجاوز ما هو إنساني. لقد فهم ذلك القرماني بما بقي لديه من فطرة حين قال: «شوقي بيقول مفيش -أي الآخرة- ما هو مش معقول الدنيا تكون سايبة بالشكل ده؛ الكويس زي الوحش، الاثنين يموتوا ويرتاحوا زي بعض».

يمثل الإخوة الأربعة جميعهم الإنسان، وتمثل العدواة/التناقض بينهم الصراع داخله؛ فـ"الأنا العليا" - المستمدة من السلطة الأبوية، الإلهية- يمثلها "أحمد" (أي من يحمد على صفاته)؛ لأنه محب لأبيه/لربه، ويقابلها "الهو" بما يحمله من أهواء وشهوات، ويمثله "شوقي" (المشتق اسمه من الشوق الذي يحمل طبيعة الهوى)؛ لأنه يرفض السلطة الإلهية من الأساس. أما "الأنا" -التي توفق بين

إرادة الأنا العليا وإرادة الهو، والتي في حال مالت إلى الهو أكثر من الأنا العليا ستظل متشبثة بالأنا العليا وغير مستغنية عنها- فيمثلها "توفيق" (كما هو واضح من دلالة الاسم).

وبقي لنا حمزة، وهو يمثل الشخصية قيد التكوين التي تحددت معالمها تدريجيًا من خلال الهو، وقد فضحت بدورها النزوع اللاوعي الكامن في الهو نحو قتل الأب/التخلص من السلطة؛ ومن هنا جاء اسم "حمزة"، استلهامًا لرمزية الجسارة المتمثلة في صاحبه الأشهر "حمزة بن عبد المطلب" المعروف بلقب "أسد الله". يقول شوقي، في جملة رمزية تؤكد أنه يمثل حقيقة اللاوعي وما يحمله من إرادة قتل الأب، عن الحاضرين في المحكمة: «كل دول قتلوا أبهاتهم وجايين يمثلوا؛ يمثلوا الخوف من الجريمة، كلهم ممثلين يا حضرات، جايين يتسلوا، كدابين».

كما عكست الملابس ما يمثله الإخوة الأربعة في نفس الإنسان؛ فأحمد/الأنا العليا يرتدي الفواتح التي تدل على النقاء، وشوقي/الهو يرتدي غالبًا الأسود الذي يدل على الظلامية والعدمية، وتوفيق/الأنا يجمع غالبًا بين اللونين الأبيض -الذي يمثل نقاء الأنا العليا- والأحمر-الذي يمثل

طبيعة الشهوة في الهو- أما حمزة، فلا يحتاج أن يرتدي زيًا رمزيًا تمثيليًا؛ لأنه يمثل الإنسان الذي لم يتشخص بعد، فيظهر بملابس واقعية عادية لا دلالة فيها بالضرورة، إلا أن هناك مشهدًا يجمعه مع شوقي يرتدي لونًا متقاربًا لما يرتديه شوقي بما يدل على طبيعة التماهي بينهما.

***

ثانيًا: فيلم الحاجز

ملخص الفيلم

عزت (نور الشريف) طالب في كلية الطب، يجبره أخوه الأكبر صلاح (يحيى شاهين) على الاستمرار في الدراسة بها رغم ميوله الواضحة نحو الأدب والفلسفة.

تثير حصص التشريح في نفس عزت رعبًا دفينًا؛ فعندما يحاول تشريح ضفدع، يجد نفسه عاجزًا تمامًا فيطلق سراحه. وقد تولد هذا الرعب من إهمال طبيب تسبب في مقتل أمه بخطأ في استخدام المشرط، مما دفعه في النهاية لترك الطب والالتحاق بكلية الآداب.

على الجانب الآخر، يماطل صلاح في الزواج من عشيقته نادية (نادية لطفي)، فتقوم الأخيرة باستمالة عزت الذي يقع في حبها بالفعل، ليكتشف لاحقًا أنها تزوجت من أخيه صلاح.

يبقى الحب متقدًا بين عزت ونادية، لكن عزت يستميت في كبح جماح غريزته؛ ومن ذلك الصراع تتولد لديه شكوك حول جدوى الأحكام الدينية والمحرمات المجتمعية، تتوازى

معها أسئلة قلقة حول القدر والموت استدعتها عقدة المشرط القديمة.

لاحقًا، يصاب عزت بالحمى، فتحاول نادية الاعتناء به، فيهرب منها كبتًا لرغبته، فتلاحقه؛ وحين فقد زمام السيطرة على نفسه، باغتها بالاعتداء عليها واغتصابها، ثم قتلها بالمشرط.

المناقشة

يعد الفيلم تجسيدًا لعقدة أوديب، ولكن عبر إحلال الأخ الأكبر محل الأب، وزوجة الأخ محل الأم، مع توسيع مفهوم الأب ليشمل "مطلق السلطة الأبوية" التي تبدأ من الأب -أو ما يقوم مقامه كالأخ الأكبر باعتباره ظلًا له- ثم المجتمع؛ إذ إن طبيعة المجتمع في جوهرها أبوية، فالأسرة مركزها الأب، والمجتمع يمثل الأسرة الكبيرة التي تتمركز فيها السلطة الأبوية الكلية المستمدة من مجموع السلطات الأبوية الجزئية، وصولًا إلى السلطة الإلهية نفسها، بصفتها السلطة الأعلى في الوجود، والمرجعية العليا التي تمنح الشرعية لكل ما دونها من سلطات.

لقد أحدث تعرض عزت لتسلط أخيه الأبوي من جهة، وصدمة فقدان أمه من جهة ثانية، شرخًا وجوديًا في إحساسه بعلاقة الأبوي بالأمومي؛ ومن هنا جاء عنوان الفيلم "الحاجز"، ليبرز الحاجز الأبوي كعائق أمام الرغبة الأمومية. وينقسم هذا الحاجز الأبوي إلى ثلاثة مستويات: "الأبوية الصغرى" التي يمثلها الأب في مقابل الرغبة الأوديبية بالأم (وقد حل الأخ الأكبر في الفيلم محل الأب، وحلت زوجة الأخ محل الأم)، و"الأبوية الوسطى" التي يمثلها المجتمع بعاداته وتقاليده حائلًا دون الحرية، و"الأبوية الكبرى" المتمثلة في الله إزاء الحياة الدنيا.

يظهر حاجز الأبوية الصغرى في كبح رغبة عزت تجاه نادية؛ إذ تفجر في داخله صراع نفسي إثر تلك الرغبة المكبوتة، وبدأ يتساءل: على من يلقي اللوم؟ فيقول لنفسه:

«اكره صلاح؛ هو اللي خد نادية منك، هو اللي حرمك منها... لكن منين تجيب أخ تاني وأنت وحيد؟

اكره نادية؛ المرأة شر من يوم ما اتخلقت، هي اللي خرجت آدم من الجنة وهي اللي كادت ليوسف الصديق... لكن هي الأم برضو.

اكره نفسك هي ديه المجرم الحقيقي، هي ديه المجرم الحقيقي... ازاي تفكر في مرات أخوك، ازاي تحبها، ازاي تحب الحرام؟».

أما حاجز الأبوية الوسطى/المجتمع، فتجسد في العسكري (أنور إسماعيل) الذي أساء الظن في عزت لصداقته بالطفلة باتعة (تغريد عبد الحميد) -والتي تمثل رغبة الحرية لما تجسده من تلقائية وعفوية- وأحال بينهما وقال له بازدراء: «ديه لسه صغيرة!».

ومما يؤكد أن كلًا من نادية والطفلة باتعة تمثيل لشيء واحد أعم، وهو في تحليلنا "الرغبة"، تعريف كل منهما لنفسه بأن لهما اسمًا في كل فصل مناخي بالإضافة إلى الاسم الأصلي. ويقول صديق عزت (السيد راضي): «أهي حكايتك ديه تمام عاملة زي حكاية آدم في الجنة مع شجرة التفاح»، ومن المعلوم أن قصة الشجرة تركز الضوء على طبيعة الرغبة الإنسانية.

أما حاجز الأبوية الكبرى/اللّه فيتمثل في القدر والشرع؛ أما القدر فمن خلال الموت الذي لم يتقبله عزت في مقتل أمه بالخطأ، ورفض على إثر ذلك سلب أي حياة أخرى،

حتى إنه رفض استكمال دراسته في الطب لئلا يشرح حيوانات التجارب. أما الشرع؛ فقد اعتبره عزت عائقًا لحبه لنادية، وألقى اللوم على القدر والشرع معًا في صراعه مع رغبته المكبوتة، فيقول لنفسه: «ازاي يكون الحب حرام»، ويقول أيضًا: «وليه ربنا يحط الحب في قلوب الناس، وبعدين يبقى فيه حب حلال وحب حرام؟.. ليه ميكونش الحب كله حلال؟». وقد ربط صديق عزت بين حب الدنيا وكراهية الموت في رده على سؤال عزت: «ليه ميكونش الحب كله حلال؟» إذ قال: «لأن لو الحب كله حلال؛ ناس حتحب بعضها وتحب الدنيا ومحدش حيرضى يموت».

وفي مشهد رمزي، يظهر عزت في حفرة وهو حي، ويريد العسكري/المجتمع أن يدفنه، وموقف الأخ الأكبر صلاح من ذلك يوحي بالرضا عما يحدث؛ فصلاح هاهنا يمثل الأبوية الصغرى والأبوية الكبرى معًا، وهذا سبب تسميته بـ"صلاح" لما يمثله الاسم من علاقة بالدين. أما نادية/الرغبة المحرمة، فيوحي موقفها بأنها مغلوبة على أمرها وهي تشهد على دفنه حيًا، بما يرمز إلى أنها رغبة مكبوتة لا يمكن أن تفضح

نفسها. وأخيرًا، الطفلة باتعة/رغبة الحرية، هي وحدها من تبكي عليه وتريد منع دفنه.

وفي مشهد الاغتصاب، تجسدت نادية بوصفها بؤرة لـ"الرغبات الأمومية" بمستوياتها الثلاثة؛ فكان انتهاكها هو الانفجار الحتمي للكبت الذي حاصر عزت خلف الحواجز الأبوية، ووسيلته لتهشيم سلطة تلك الحواجز الأبوية جميعًا في آن واحد؛ ولذلك تراءت له في تلك اللحظة حراسات السلطة الثلاث: "رجال الدين" حراسًا للأبوية الكبرى، و"العسكري" رقيبًا للأبوية الوسطى، و"صفعة الأخ" سوطًا للأبوية الصغرى.

وهنا تنجلي الحقيقة؛ فنادية لم تكن في وعيه مقصودة لذاتها ابتداءً، بل كانت مجرد مساحة للاشتباك مع السلطة، وجسرًا عبر فوقه نحو تحرره؛ لقد استنزف طاقتها الرمزية حتى تلاشت جدواها بمجرد تحطم القيد، فجاء قتلها لينهي صلاحية هذه الوسيلة التي أدت غرضها ولم يعد لها مكان في واقعه الجديد.

ومع اكتمال هذا الطقس الدموي، انهمر المطر ليُعلِن عن التطهر من الكبت عبر الاغتصاب، والخلاص من

السلطة عبر القتل؛ فجاءت القطرات لتمنح فعلته الشنيعة مباركة غيبية، عمّدت عزت في تلك اللحظة بنشوة صوفية، كأنها جذبة روحانية باغتته في محراب الجريمة ليتحول عذابه إلى عذوبة.

الفصل الثاني

كراهية الإله

أولًا: فيلم أصدقاء الشيطان

ملخص الفيلم

جلال (نور الشريف) ابن لرجل متهتك وأم سيئة السمعة؛ ولا يزال شبح هذه السمعة يطارده حتى بعد موت أمه بسنوات طويلة.

يحب جلال قمر (صابرين) ابنة ناظر الوقف عزيز (أبو بكر عزت)؛ لكن عزيز يرفضه بسبب سمعة والديه. ولأجل ذلك، تنازل جلال عن وفائه لضميره؛ فقد باع قضية الوقف - الذي يستولى عليه الناظر- وادعى أن على الوقف ديونًا، وبالتالي لا يحق لأصحابه الحقيقيين استرداد حقوقهم!

فـي ليلـة الزفـاف، يهـاجم الفتـوة زنـديق (سـيد زيـان) الحفـل، وفـي وسـط العـراك تقتـل قمـر. يشـعر جـلال بغضـب عـارم لموتهـا، ويوجـه غضـبه نحـو المـوت ذاتـه. ينـتقم جـلال لقمـر بتحـدي الفتـوة زنـديق؛ وبالفعـل ينتصـر عليـه، ويتحـول بدوره إلى فتوة.

يتعـرف جـلال علـى السـاحر شـاور (فـؤاد أحمـد) مـن خـلال عشـيقته زينـات (مديحـة كامـل)، التـي اسـتعانت بالسـحر ليقـع فـي حبهـا. يـذهب جـلال إليـه ويطلـب منـه الخلـود، فيخبـره شـاور أن ذلـك لا يتحقـق إلا بمؤاخـاة الجـن الكـافر، فيوافـق جلال على الثمن.

وفـي النهايـة، تقـوم زينـات بتسـميم جـلال بعـد معرفتهـا أنـه سـيتزوج ابنـة المـأمور؛ لينتهـي بـه الحـال ميتًـا، طافيًـا علـى حـوض ماء.

المناقشة

يجسـد الفـيلم مـا يمكـن تسـميته "إلحـاد العـوام"؛ إلحـاد يحمـل سـذاجة كاشـفة لحقيقـة الإلحـاد المعـروف الـذي يقـوم علـى إنكـار وجـود اللّـه لأسـباب معرفيـة. فـالعوام البسـطاء

يواجهون الأزمات الوجودية نفسها -خاصة التي تتعلق بالموت ومسألة الشر- التي يمر بها المثقفون والمفكرون، بل قد تعصف بهم أكثر، ليتخذ رد فعلهم السلبي تجاهها صورًا شتى من الشدة والتطرف، تجمع بينها السذاجة؛ لما تكشفه من "تصرف بشخصنة" مع الله، ولخضوعها لمشاعر الحقد والكراهية والعناد والانتقام التي لا تختبىء في نفوسهم، بل تظهر بكل تبجح على السطح.

فمن يندرج تحت هذا النوع من العوام قد يعترض على قدر الله، ويحاسب الله كأنه ند له، أو قد يصرح بأنه سيتخلى عن الصلاة لأن الله سلب حياة عزيز عليه مثلًا، أو بكل بساطة يسب الله ويسب الدين على أساس انتقامي. والعجيب أنه لا يجد تناقضًا في الجمع بين ذلك التجديف في حق الله واعتقاده بوجوده، بل واعتقاده بالآخرة والثواب والعقاب وبالدين كله، وربما لا يستوعب فكرة إنكار وجود الله من الأساس لأنه يرى العالم بطريقة أبسط، ليس فيها أي تكلفات نظرية مفسدة لفطرة الإنسان.

خلف هذه السطحية التي يبدو عليها إلحاد العوام، تكمن البنية ذاتها التي تحكم الإلحاد النظري المعروف؛

فالجامع بينهما حقيقة واحدة وهي "كراهية الإله". والاختلاف الوحيد هو تستر الإلحاد النظري وراء قناع معرفي؛ فإنكار أصحابه لوجود اللّٰه ينبع من موقف إرادي رافض للحقيقة التي يختبرونها كقوة مفروضة عليهم. إن هذا الإنكار يتماثل مع آلية الإنكار النفسي كحيلة دفاعية يلجأ إليها المصاب بالصدمة، حيث يسعى من خلال هذا الإنكار إلى إقصاء الواقع عن وعيه، طلبًا لسلام داخلي مؤقت يفرضه تضليل الذات. وقد كان توماس ناجل صريحًا بشكل كاشف حين قال: «كم يسيئني أن بعض من أعرف من العقول الكبيرة الحكيمة يتبنى المفاهيم الدينية. إنني لا أعارضهم لأنني لا أؤمن بالإله فحسب، بل أنني أتمنى من داخلي أن أكون على صواب في رفضي للإله. إني لا أريد أن يكون هناك إله يتحكم في الوجود كما يدعي المتدينون».

لا أريد أن أسطح مسألة الإلحاد لأن لها بالفعل الكثير من الأبعاد المعرفية، ولكني أدعي أن البعد النفسي جزء من المسألة ويقوم بدوره على الأقل على مستوى اللاوعي.

وإذا تعمقنا في طبيعة تلك الكراهية، سنجد أنها في حقيقتها تحمل المحبة، ولكنها محبة سامة؛ لأنها عاطفة

تقوم على التعلق الشديد من جهة، وعلى الإعجاب الشديد من جهة ثانية، فعلاقة العبد بالرب تشبه علاقة الابن بالأب على المستوى النفسي -سواء كانت تلك العلاقة إيجابية أو سلبية-؛ إذ التعلق راجع إلى أصل الرابطة السببية بين الطرفين، والإعجاب راجع إلى الانهزام أمام طبيعة السلطة. ولأنها كراهية غير مبررة -أو لا يمكن أن تبرر-، تختفي المحبة وراء لاعقلانيتها.

كان جلال متدينًا وكان ينكر على أبيه فسقه، ولم يقع في ذل الخطيئة إلا بادعائه الزائف حول الوقف مقابل زواجه من ابنة الناظر. ولما قتلت زوجته، شعر وكأن موتها عقاب من اللّه عليه؛ فيقول: «بعد ما خونت ناسي وبعتهم علشانها، يجي الموت ويخطفها مني»، ثم نظر إلى السماء صارخًا: «ليه! ليه!».

وبعد تلك الحادثة، بدأت تسيطر عليه العدمية، وصار ينظر إلى الموت وكأنه العدم بنفسه. فقد استقر في يقينه أن إطلاق العنان لهذه الحياة القصيرة هو السبيل الوحيد للتعامل معها، وأن تُعاش بلا ضوابط أو قيود؛ إذ أضحت أي قيود في نظره عبثًا لا طائل منه؛ وصار فسق أبيه ممارسة مقبولة لديه،

قائلًا له: «اشرب إذا كان ده يريحك». قد يفهم البعض من تلك الجملة أن جلالًا يؤنب أباه على شرب الخمر؛ لكنه في الواقع يشجعه. ويقابل تلك العبارة في الفيلم ما جاء في رواية "الحرافيش" صراحةً؛ إذ يقول جلال لأبيه: «تمتع بحياتك يا أبي»، وهي عبارة تزيح أي لبس عن موقفه؛ فهو حين يقولها إنما يدعو إلى التحرر من سطوة الضوابط، إيمانًا منه بأن الحياة -مهما طالت- فهي فانية، وأن استغلال لحظاتها في اللذة هو الرد الوحيد على حتمية العدم.

انعكست هذه الفلسفة على حياة جلال فصار متهتكًا، ولما أصيب بضربة قاتلة أشرف بها على الهلاك ثم نجا منها، استبد به الرعب من الفناء وكفر بالموت نفسه، وشرع في البحث عن الخلود بأي ثمن. ومن هنا انتقلت كراهية الإله لديه إلى مرحلة الانتقام؛ فأراد تحدي المشيئة الإلهية التي كتبت الموت على البشر، وسعى للقضاء على الموت عبر مؤاخاة الجن الكافر، رغبةً منه في نيل الخلود والتشبه بصفات الربوبية، فكانت ميتته في النهاية مثيرة للشفقة والسخرية معًا.

***

ثانيًا: أين تخبئون الشمس

ملخص الفيلم

الشيخ محمود (نور الشريف) شاب أزهري مثقف وداعية، يطلب منه شريف (محمود المليجي) مرافقته لمحاورة مجموعة من الهيبيز والملاحدة؛ فيلبي طلبه. تستقبله المجموعة بالاستهزاء والسخرية، وكان أكثرهم حدة معه هو بوب (عادل أدهم).

يتعرض يوسف -شقيق بوب- لحادث دراجة نارية يودي بحياته؛ فيصدم بوب لفقد أخيه صدمة عنيفة.

تتأثر صوفيا (نادية لطفي) -صديقة بوب- بالشيخ محمود، وتقرر الإقلاع عن الإدمان والعودة إلى إيمانها. أما بوب، فقد استقبل هذا التغيير بجنون مطبق؛ فقد كانت صوفيا بمثابة النور الأخير في سراديب حياته المعتمة، وبرحيلها، سقطت آخر ذريعة كان يتعلل بها للبقاء على قيد الأمل.

يظن بوب أن صوفيا ذهبت مع الشيخ محمود إلى الحج، فيذهب إلى مكة متخفيًا في لباس الإحرام ظنًا منه أنه سيجد

الشيخ محمود هناك. وفي الحرم، يعاني بوب صراعًا داخليًا أثناء رجم الحجاج للشيطان؛ إذ شعر وكأنه هو المقصود بالرجم. وفي لحظة صحوة روحية، يمسك بحجر ويلقيه على مرآة، كأنه يتخلص بذلك من الشيطان القابع في داخله.

المناقشة

في الفيلم السابق، كان الإلحاد مفتقرًا إلى غطاء معرفي، ولم يجد ما يسعفه في نفي وجود اللّٰه، فوجد في التجديف بديلًا ممتازًا يراعي المستوى الثقافي لصاحبه، ويشبع ما في نفسه من كراهية للإله. وقد بينا أن تلك الكراهية هي في حقيقتها محبة، وأوضحنا الأسباب الكامنة وراء ذلك.

أما في هذا الفيلم، فقد اتخذ الإلحاد صورته المشهورة المتمثلة في إنكار وجود اللّٰه، متجاوزًا كونه مجرد فكرة محايدة أو عقيدة منعزلة، ليشكل رؤية فكرية ذات أثر نفسي وعملي ملموس؛ إذ يجسد الفيلم شخصيات الهيبيز كنموذج للحياة العدمية، المنغمسة كليًا في أوحال الجنس والمخدرات.

إذا كان الإلحاد النظري يمثل العدمية في صورتها الفكرية، فإن العدمية العملية تعد التجسيد الطبيعي لهذا الإلحاد في أرض الواقع، والتمثيل الفعلي له بلا أي مواربة؛ فالعدمية العملية انسجام وجودي مع تغييب الإله؛ إذ لما كان الإنسان كائنًا وجوديًا إلهيًا لارتباطه بالوجود الأسمى سببيًا، كانت ضريبة ضعف تلك الرابطة -وهو ضعف بلغ حد الإنكار- هي الفراغ الوجودي، نتيجة فقدان الإمداد من الله؛ لعدم وجود قابلية لدى العبد لذلك الإمداد، فضلًا عن الاستمداد نفسه الذي يقوم أصلًا على الإيمان والعبادة.

هذا الفراغ الوجودي يزداد تدريجيًا إلى أن يتحول إلى فجوة لانهائية لا يسدها شيء، فتغدو محاولات رتقها بوسائل عدمية -كالإفراط في الجنس والمخدرات، أو حتى الطقوس الشيطانية- ضرورة قهرية لا مفر منها. ويتم الانتقال من وسيلة إلى أخرى ومن إدمان إلى آخر، مع التعمق أكثر فأكثر في تلك الوسائل العدمية. وفي غمرة ذلك، تتلاشى إنسانية المرء ويتبدد رصيده الروحي والمعنوي، ويتفاقم لديه الاكتئاب وضيق النفس؛ فإذا استحال عليه تحمل تلك الفجوة،

واستعصت عليه كلفة سدها نفسيًا وماديًا واجتماعيًا، سارع ليلقي بنفسه في العدم من خلال الانتحار.

وبناء على رؤيتنا لكراهية الإله بأنها في حقيقتها محبة، يمكن أن ننظر إلى العدمية العملية على أنها بحث مستميت عن اللّه من خلال الفناء في العدم. إنها تجربة صوفية معكوسة؛ فبدلًا من الفناء في اللّه باعتباره الوجود المطلق كما يفعل الأولياء لأنهم وجدوه في كل شيء، أفنى العدميون أنفسهم في العدم لأنهم لم يعودوا يجدون اللّه في أي شيء. ولكن دافعهم الوجودي الذي فطروا عليه -المتمثل في التعلق باللّه وعبادته- جعلهم مستمرين في البحث عنه من خلال الانغماس في الدنيا؛ وكأن العدمية تفكيك لما هو دنيوي، وكلما قاموا بهذا التفكيك من خلال الممارسات الدنيوية، لم يجدوا شيئًا لأنهم لم يعرفوا ابتداءً عن ماذا يبحثون!

يغوص الفيلم في أسباب الإلحاد النفسية، مصورًا هؤلاء الهيبيز كضحايا لحروب ومآسٍ إنسانية حطمت أرواحهم؛ فالإلحاد هنا ليس "مدللًا" يقوم على براهين منطقية، بل هو إلحاد "معلل" ناتج عن صدمات نفسية واجتماعية. ومن هنا، فهم الشيخ محمود الأزمة، فآثر تجاوز السجالات اللاهوتية

الباردة، مكتفيًا بالتعامل معهم عبر الحيل النفسية والاحتواء الأخلاقي، مدركًا أن القضية هي أزمة ثقة في الدين ورجاله، وصراع مع الفطرة التي يحاولون طمسها كما يحاول المرء عبثا أن يخبئ الشمس.

وبالنظر إلى شخصيات الفيلم، نجد أن استعدادهم للهداية يتفاوت بحسب موقعهم من الفطرة، ويمكن تصنيفهم إلى أربعة مستويات تعكس درجة نفاذية النور الإلهي إلى نفوسهم أو احتجابهم عنه:

1- الصادق: إنه طالب الحق الذي يحتاج إلى من يأخذ بيده، وقد تجسد ذلك في شقيق بوب الذي استجاب للشيخ محمود سريعًا، وكأنه كان ينتظر من يرشده إلى طريق الصواب.

2- العاطفي: إنه يمتلك قلبًا رقيقًا، غير أن غشاوة الكآبة تعتم عقله. وهذا حال صوفيا؛ إذ ظل قلبها ينبض بحثًا عن النور، بينما ظل عقلها يرزح تحت ركام صدمات الحرب الأهلية وانكسارات الهزيمة الحضارية. ومحاولتها إغراء الشيخ محمود لم تكن رغبة، بل كانت محاولة للنيل من الدين عبر كسر

حصانة رمزه؛ لتؤكد لنفسها زيف الإيمان، لكن تماسك الشيخ محمود أفشل هذا الرهان، وأعادها إلى صميم فطرتها.

3- المتمرد: إنه طالب هوى يحتاج إلى عقاب إلهي يعيده إلى رشده ويجبره على مراجعة نفسه (ولنذيقنهم من العذاب الأدنى دون العذاب الأكبر لعلهم يرجعون). نجد ذلك في حالة بوب الذي يمثل النموذج الأبرز لكراهية الإله؛ يظهر ذلك حين كان أخوه يحتضر، سأل بتوسل الشيخ محمود: «ممكن ربنا بتاعك ينجي أخويا»، ولما وقع القدر، تحول التوسل إلى حقد معلن: «عاوزني أؤمن به بعد ما أخويا مات كمان.. ابعد عني أنت وربنا بتاعك». بوب لا ينكر وجود الله في حقيقة نفسه، بل يعانده، فهو يرى في الشيطان صديقًا لأنه كما قال: «أول واحد قال لأ لربنا بتاعك».

لقد كانت صوفيا بمثابة قطرة المخدر الأخيرة التي كانت تحافظ على توازنه الزائف، وبهروبها انتهى مفعول ذلك المسكن الذي كان يواري عنه عناءه

النابع من اغترابه عن الله، ليجد نفسه بغتةً في مواجهة عرائه الوجودي.

تخبط بوب في لجة العدمية وظلامية المادة، باحثًا عن المطلق في قلب العدم، كمن ينقب عن ضياء الشمس في أغوار الكهوف المظلمة. كان في حالته تلك أشبه بمريض يدمن الإنكار ليسكن آلام الفقد، أو كالمجرم الذي توهم أنه "قتل الإله" في نفسه، ثم ظل يدور في قلق حول مسرح الجريمة؛ وكلما حاول تقفي آثار جريمته ليخفيها، كان تقفيه ذاك هو الدليل الصارخ الذي يفضحه ويدينه.

فلما تبددت سكرته التي كانت تحجب عنه جلال المعية الإلهية، انبثق من صميم انكساره نور بدد ظلمات شكه؛ ليدرك في صمت انكساره أن ما ظنه غيابًا، لم يكن إلا عين الحضور الذي طالما تخبط في البحث عنه، وأن ذلك الفراغ الذي كان يؤرق وجوده لم يكن إلا المحل الذي يراد له استقبال النور الإلهي. انطلق بوب إلى الحرم ظانًا أنه يقتفي أثر الشيخ محمود، لكنه وجد الله هناك في انتظاره؛

ليسترده الكريم إلى رحابه، ويعلمه في لحظة سكينته الكبرى أنه لا حول ولا قوة إلا بالله، وأن كل ما سواه كان سرابًا يشغله عن الحقيقة.

4- المختوم على قلبه: هو الذي لا منفذ لصب هداية الله عليه، كحجر الصوان الذي يأبى شرب الماء، ويمثله عموم شخصيات الهيبيز في الفيلم.

الفصل الثالث

العلم كبديل عن الإله

أولًا: الرقص مع الشيطان

ملخص الفيلم

واصل (نور الشريف) عالم في الصيدلة، يعود من الإتحاد السوفيتي قبل انهياره بشهور، كافرًا بالدين وبقيم المجتمع. يتزوج واصل من هند (صباح السالم)؛ طالبة الدكتوراة التي كان يشرف عليها، والتي لم يوفق في الزواج منها سابقًا لأسباب مالية.

يكتشف واصل نبتة عجيبة يظن أنها تؤثر على الزمن؛ فيحقن نفسه بخلاصتها، ويرى نفسه كأنه يرصد الماضي. يستخدم تلك الجرعات ليعرف من جده أين يخبىء أمواله؛

وفي المرة الأخيرة، يرى ما يظنه المستقبل؛ فيكتشف أنه سيموت بعدما ينجب بنتًا من هند!

يحاول واصل أن يجهض جنينه ليغير المكتوب، لكنه يفشل في ذلك، وتنجب هند ولدًا (عكس ما اعتقد)؛ ليكتشف حينها أن كل ما رآه لم يكن سفرًا عبر الزمن، بل مجرد هلاوس لا أكثر. بعد هذه الصدمة في علمه الذي وثق به مطلقًا، يقرر تسمية ابنه "محمد" ويتواضع للدين.

المناقشة

بدأت أزمة واصل الوجودية منذ طفولته، تحديدًا في اللحظة التي استشهد فيها والده، إذ استقر هذا الحدث في وعيه الناشيء كفقدان لمصدر الأمان، وتضخم في أعماق عقله الباطن حتى انسحب على مفهوم الألوهية ذاته، ليصبح استشهاد الأب في نظره بمثابة موت الإله؛ فبينما يرى الطفل في أبيه الرقيب الأعلى، والحامي المطلق، والقدرة التي لا تقهر، أحدث رحيله المفاجئ شرخًا وجوديًا هائلًا في نفس واصل، حيث غاب الرقيب الذي يضبط فوضى عالمه الصغير، وانكسر الدرع الذي يذود عنه قسوة الحياة، وتلاشت القدرة التي صاغت يقينه الأول، مما ولد لديه شعورًا مزمنًا

باليتم الوجودي، وضياعًا في تيه لا نهائي، وكأن الوجود بأسره قد نفضه عنه وتركه وحيدًا في مواجهة العدم. ومن هنا بدأت رحلة البحث المحمومة عن "سلطة بديلة" تعوضه عن ذاك الفراغ المهول، وتنتقم له من ذلك القدر الذي سلب منه أمانه الأول بغير استئذان.

وحينما ارتحل واصل إلى الاتحاد السوفيتي وجد في صرامة الدولة الشيوعية الشمولية وقبضتها الحديدية "الأب البديل"، حيث حل الحاكم المطلق والنظام الحزبي الصارم محل الإله، وتجسدت الدولة في صورة كيان يمتلك زمام المصائر ويمنح اليقين مقابل الإذعان الكامل. وهناك، في تلك البيئة التي تقدس المادة وتكفر بالغيبيات، استحال العلم من أداة للمعرفة إلى دين يقدس ذلك الإله المادي، وُظف كأداة قمعية تهدف إلى تعظيم قوة الدولة، وإثبات قدرة الإنسان على إحكام السيطرة المطلقة على الطبيعة والوجود.

إلا أن عودة واصل إلى وطنه مصر، وابتعاده عن مركز الأب البديل، متزامنة مع ما شهدته تلك السلطة من بوادر انهيار، أضعفت تدريجيًا الرابطة التي عقدها مع ذلك الكيان؛ فتبدى ذلك في جشع مادي عارم يناقض جوهر الأيديولوجيا الشيوعية التي أراد من خلالها تعويض غياب

أبيه، وهو تحول أحيا فيه عقدة نقصه القديمة من فقر حال بينه وبين حبه الوحيد هند.

وانتقل العلم عند واصل من وسيلة لتمجيد سلطة الدولة إلى أداة شخصية انتقامية تهدف بوضوح إلى إخضاع القدر ذاته وتحدي سطوة الموت التي انتزعت منه والده قديمًا، فقد تعامل واصل مع القدر على أنه خصم شخصي يمكن هزيمته من خلال ما توهمه بإمكان السفر عبر الزمن، معتبرًا المصير البشري معادلة مادية تقبل التبديل والتغيير، يمتلك العلم البشري معها القدرة على طي صفحات الكتاب المسطور، ووضع زمام الأقدار في يد الإنسان متى امتلك الأدوات العلمية الكافية، يقول واصل: «في يوم من الأيام العلم حيسيطر على كل شيء، حتى على مصايرنا».

ولأن العلم "ميعرفش غير الماديات" بحسب وصفه، فقد استحال في وعي واصل إلى قوة تتجاهل الأخلاق، وتتخطى الحدود الإنسانية. وقد بلغ هذا النهج ذروته حين حاول واصل إجهاض زوجته وإنهاء حياة جنينهما، مأخوذًا بهلوسات كيميائية أوهمته بامتلاك ناصية المستقبل، وبقدرته على النجاة من الموت؛ فجاءت صرخته: «غيري المكتوب يا هند» فاضحة تراجع منطقه أمام الحقيقة؛ إذ طالبها بتغيير

"المكتوب" في اللحظة نفسها التي كان يظن فيها أن العلم يمنحه القدرة الكاملة على تشكيل المصائر وفق رغبته، كاشفًا عن غرور بشري يطمح لإحلال إرادته محل المشيئة الإلهية.

داهمت واصل صدمة معرفية قاسية حين أنجبت هند ذكرًا على عكس كل تنبؤاته العلمية الزائفة التي جزمت بأن الجنين أنثى، وفي تلك اللحظة بالذات انهار صرح اليقين المادي الذي بناه واصل لسنوات طوال، وانقلب علمه الذي اتخذه إلهًا إلى سراب، ليتكشف له الله من جديد من خلال عجز العلم البشري عن الإحاطة بالغيب. وحينما وقع هذا التمايز في وجدانه بين مقام الرب ومكانة الأب، وهو تمايز بدأ تدريجيًا مع تلاشي طيف الأب البديل، استعاد واصل فطرته السليمة ونضج نفسيًا وعاطفيًا لتقبل موت والده كحقيقة بشرية وقدر إلهي نافذ لا مفر منه، مدركًا في نهاية رحلة التيه أن العلم لم يجعل ليكون إلهًا يعبد أو وسيلة للانتقام من المصير، بل هو مسلك للتأمل والعبادة والوصول إلى الحقيقة الإلهية التي لا تتبدل.

***

ثانيًا: فيلم لقاء هناك

ملخص الفيلم

عباس (نور الشريف) طالب في كلية العلوم، تبنى الفكر الإلحادي، رغم نشأته في أسرة مسلمة محافظة؛ فقد طبع والده حياته بطابع ديني متصلب، فارضًا عليه الصلاة بأسلوب حاد اتسم بالشدة.

يحب عباس إيفون (سهير رمزي) رغم اختلاف الدين، ويصر على الزواج منها، وهي تبادله ذات الرغبة، متحديين معًا ردات الفعل الدينية المتوقعة. لكن عباس لم يستطع الصمود أمام تلك التحديات، فأنهى علاقته بإيفون، وتزوج من قريبته ليلى (زبيدة ثروت).

تتعرض ليلى لخطر جسيم أثناء عملية الولادة، فيجد عباس العلم وقد تخلى عن وعوده في تلك المحنة، خاصة مع إقرار الطبيب بضيق الحلول المادية. عندئذٍ، يشعر عباس باضطرار يدفعه للتضرع بالدعاء لمن كان يكفر به؛ وبالفعل، تتحقق النجاة لزوجته بعدما فقد الأمل تمامًا.

المناقشة

لقد نشأ عباس تحت وطأة القهر الذي اتخذ من فرض العبادة بالقسوة وسيلة له، مما خلق لديه خلطًا نفسيًا حادًا؛ حيث انعكست صورة الأب المتسلط على صورة الإله، وانسحب شعور المهانة المرتبط بالعبادة القسرية على كل أشكال الالتزامات الخارجية. فصار ينظر إلى أي تكليف أو واجب يفرض عليه من الخارج -مهما كانت غايته أو قيمته- بوصفه قيدًا يرادف الخضوع والإذلال، وعبئًا ثقيلًا يجب التخلص منه لتحقيق ذاته، وكأن كل التزام خارجي هو امتداد لسوط أبيه الذي يحاول قهر إرادته، يقول عباس واصفًا قرار إلحاده: «عملت اللي أنا عاوزه؛ أخيرا لاقيت نفسي؛ قدرت أكون الإنسان اللي يتحكم في مصير نفسه من غير خوف من حد».

لذلك صار ينظر إلى الحرية كفعل سلبي لا إيجابي، أي كتحرر مقصود لذاته من أي شيء يمكن أن يمثل عبودية عنده؛ فقد كره القيود مطلقًا حتى لو انعكس ذلك بعدم احترامه للآخرين. يتضح ذلك في جهر عباس بالإفطار في رمضان وتعمده تدخين السجائر علنًا داخل الكلية، ثم

اعتراضه الوقح على تعطيل المحاضرة لأجل موعد الإفطار. وحين واجهه زميله قائلًا: «اسمع يا عباس، السيجارة ديه متدلش على أنك راجل متحرر؛ ديه قلة ذوق»، رد عباس ببرود: «ميرسي، بس أنا حر».

والحرية وفق هذا التصور مفهوم فارغ؛ إذ لم تقم على غاية أو قيمة، بل صارت ذريعة للتمرد والعناد. والأدهى أنها تنقض ذاتها وتتحول إلى عبودية، باعتبار أن أي فعل خاضع لطبيعة انفعالية سيكون فعلًا مسيرًا. فالحب مثلًا انفعال تفرضه تراكمات الخبرات والمشاعر، وبما أنه -وفق منطق عباس- لم يأتِ عن اختيار واعٍ، فإنه يغدو قيدًا بحد ذاته. وهو ما دفع صديقه شعبان (سيف الله مختار) للتعقيب على ادعائه بأنه قد وجد الحرية قائلًا: «تبقى ملقتش الحرية، أنت عبد لحبك... الحب نفسه قيد، خضوع؛ يبقى فين هي بقى اللي لاقتها يا أستاذ!». وعلى هذا المنوال، يجد الساعي خلف هذا التحرر نفسه مطالبًا بمهمة مستحيلة: التحرر من غرائزه، ومن طبيعته، بل ومن الزمن نفسه. وهنا يواجهه شعبان بتلك الحقيقة: «الزمن قيد عليك، مستقبلك قيد... عباس،

الـدنيا كلهـا قيـود»، ليتبـين أن الحريـة المطلقـة محـض وهـم يفتقر الاتساق ذاته.

ثـم وجـد فـي العلـم تحـررًا مـن الـدين ومـن وجـود اللّٰه نفسـه، وذلـك بتحويلـه إلـى رؤيـة شـمولية تحـل محـل الفلسـفة، وتحـاول تفسـير الوجـود بمعـزل عـن افتـراض وجـود اللّٰه، والنظـر إلـى اللّٰه باعتبـاره فرضـية زائـدة يمكـن الاسـتغناء عنهـا بطـرق تفسـيرية أخـرى؛ كالانتخـاب الطبيعـي فـي عـالم الأحيـاء، أو بـالأكوان المتعـددة فـي عـالم الأجـرام السـماوية. ومشـهد حـوار عبـاس وليلـى يعرفنـا علـى رؤيـة عبـاس للعلـم، وكيـف حـل محـل اللّٰه؛ وسنكتشـف سـبب تمسـكه بتلـك الرؤيـة وذلـك مـن خـلال تحليل الحوار وتقسيمه إلى فقرات.

مشهد حوار عباس وليلى

.1

- ليلى: «أنت بتؤمن بإيه يا عباس؟».

- عباس: «بالعلم، بالإنسان اللي فتت الذرة».

- ليلى: «والعلماء دول مفيش حد فيهم مؤمن بالله؟!».

- عبـــاس: «لا يمكـــن بقـــى العقـــول الجبـــارة ديـــه تـــؤمن بالمعجزات!».

- ليلى: «تقدر تقولي إيه هو سر الروح فيك؟».

***

تحليل

مـن يسـمع هـذا الحـوار يتعجـب؛ كيـف تسـأله عـن اللّـه فيجيـب بـالمعجزات، فتـرد عليـه بـالروح! لقـد رفـض عبـاس الإيمـان بالغيبيـات بوصـفها أمـورًا تتجـاوز المـدرك الحسـي، ويـأتي احتجاجـه بـالمعجزات ليمثـل محاولـة لقيـاس وجـود اللّـه عليهـا. ويعـد هـذا قياسًـا مـع الفـارق؛ لأننـا نبـرهن علـى وجـود اللّـه بالعقـل، بينمـا نسـتدل علـى وقـوع المعجـزات بـالحس، أو بالتواتر، أو بالخبر الصحيح بعد ثبوت إلهيته.

والـدافع وراء ذلـك القيـاس الفاسـد تشـويه فكـرة الإيمـان باللـه، والنظـر إلـى وجـود اللّـه نفسـه كشـكل مـن أشـكال الأسـطورة والخرافـة. وهـذا للأسـف تسـطيح عجيـب جـدًا يمارسـه الملحـدون الجـدد، معتمـدين علـى تصـورهم هـذا عـن

الإلـه ببداهـة وثقـة، حتـى أنهـم قـد يؤسسـون ديانـات تهكميـة يسـخرون فيهـا مـن المـؤمنين باللـه كـ"ديانة وحـش السـباغيتي الطـائر"؛ إذ يصـورون فيهـا إيمـان المـؤمنين باللـه كـافتراض وحـش طـائر مـن السـباغيتي خـالق للأكـوان! وهـذا يـدل علـى تسـخيف مبـالغ لفكـرة شـديدة الجديـة، واسـتخفاف عجيـب لكـل مـا أُنـتج مـن فلسـفات وأديـان ورؤى صـوفية عبـر التـاريخ وعلـى مسـتوى العـالم كلـه، والتـي تتفـق جميعًـا علـى وجـود قـوة متجـازوة تحكـم الوجـود، بغـض النظـر عـن أي تفاصـيل بعـد ذلك قد يتفقون أو يختلفون عليها.

وعلـى الأقـل، الفلسـفات تعاملـت مـع مسـألة وجـود اللّٰـه بشـكل موضـوعي، ولـم يكـن الـدافع وراء ذلـك إيمـان أو غيـره؛ لأن مـنهج الفلسـفة مـنهج جـاف كمـنهج العلـم تمامًـا، ولا يُقبـل فيهـا بـالتحيزات، التـي يمكـن كشـفها وتفنيـدها مـن خـلال النقـد المنهجـي داخـل الوسـط الأكـاديمي المتخصـص. فالفلسـفة كـالعلم، كلاهمـا يسـعى إلـى الموضـوعية ولكـن لكـل منهمـا مـنهج مختلـف، وعنـدما يُسـتغنى عـن الفلسـفة ليحـل العلـم محلهـا، سـيُملأ الفـراغ -الـذي لا يمـلأه العلـم لاخـتلاف

المنهج- بالتحيزات الأيديولوجية والأحكام القاصرة والرؤى الاختزالية.

ردت ليلى عليه في تلك النقطة بوجود الروح؛ إذ إن التسليم بوجود الروح يلزم منه إثبات وجود عالم غيبي. واختيار الروح للاستدلال على وجود عالم غيبي أو غير مادي استدلال جدلي موفق؛ لأن الروح حلقة وصل بين عالم غيبي غير مادي يمكن إثباته بالعقل باعتبار أن الروح نفسها يمكن إثبات وجودها بالعقل كما يمكن إثبات وجود الله، وبين عالم غيبي لا يمكن إثبات وجوده بالعقل ولكن يُدعى وجوده من خلال الدين مثلًا ويُسلم به من خلال الإيمان. وعليه، فإن التسليم بالروح يُسقط احتكار المادة للوجود، ويؤسس لشرعية وجود عوالم غيبية لا يملك المنهج المادي أي مسوغ عقلي لنفيها.

.2

- عباس: «روح إيه! ده قلب يدق الإنسان يعيش، يقف الإنسان يموت».

- ليلى: «إيه اللي يخليه يدق أو يقف؟».

- عباس: «الطبيعة!».

- ليلى: «الطبيعة اللي هي تقصد سما أو أرض أو نجوم أو كواكب أو محيطات؟».

- عباس: «تمام هي ديه الطبيعة».

- ليلى: «الحاجات ديه كلها؛ لها عين، لها إحساس، لها شعور، تقدر تحب أو تكره، تقدر تشم أو تسمع؟».

- عباس: «لأ طبعًا».

- ليلى: «طب ازاي هي تقدر تدي حاجة هي محرومة منها؟».

***

تحليل

ترى ليلى أن الوعي الإنساني يتجاوز حدود المادة، ويقتضي تفسيرًا يعتمد على عالم المجرد؛ وهذا الجوهر المتعالي للوعي هو كنه ما نقصده بالروح. أما ما يقصده عباس بدعواه أن الطبيعة سبب في إيجاد الوعي الإنساني، فهو تفسير للوعي بأنه عرض من أعراض المادة؛ فالإنسان من

خـلال الطفـرات العشـوائية والضـغط التطـوري ظهـر لديـه وعيـه المميـز الـذي جعلـه فـي مسـاره التطـوري الخـاص قـادرًا علـى البقـاء والتكيـف. ومشـكلة ذلـك التفسـير أنـه يفسـر غيـر المـادي بالمـادي، فـالوعي حقيقتـه غيـر ماديـة وطبيعتـه تتجـاوز المـادة، هـذا مـا أدركتـه البشـرية جمعـاء منـذ عصـور مـا قبـل التـاريخ ودون أي تواطـؤ منهـا مـن خـلال تسـليمها بحقيقـة وجـود الـروح، فالبشـرية قـد اتفقـت علـى وجـود الـروح قبـل عصـر الإلحـاد الحـديث كمـا لـم تتفـق علـى أي شـيء آخـر، والسـبب فـي ذلـك تمييـز العقـل بـين المـادي وغيـر المـادي، والعقـل نفسـه يـدرك طبيعـة نفسـه بأنـه غيـر مـادي وإلا لبطلـت مصـداقيته؛ لأن طبيعتـه إطلاقيـة فـي أحكامـه كالأوليـات وغيرهـا، ولـو كـان ماديًـا ووليـد عمليـة تطوريـة ماديـة مـثلًا لسـقطت مصـداقيته ولـم يعـد يمكـن الوثـوق لا فـي مطلقاتـه التـي يفرضـها ولا فـي قدرتـه علـى تمييـز الأشـياء وتفريقهـا، يقـول داروين: «يسـاورني دائمًـا شـك رهيـب؛ وهـو هـل لآراء عقـل الإنسـان -والـذي تطـور مـن عقـول حيوانـات أدنـى مثـل القـردة- أي قيمـة أو تسـتحق أدنـى ثقـة؟ هـل يثـق أحـد فـي آراء عقـل قـرد، إذا كانـت هنـاك أصـلًا آراء فـي مثـل ذلك العقل؟».

لسنا بالضرورة ضد نظرية التطور، لكننا بالتأكيد ضد تصدير رؤية مادية لها تفرغ الإنسان من مصداقيته العقلية، وقيمته الفردية، وعمقه الإنساني، وسموه الروحاني، وأفقه الوجداني، وبعده الإيماني، وحسه الأخلاقي، وذوقه الجمالي، وغايته الوجودية، وشعوره بالمعنى، وسعيه للكمال، وإرادته الحرة. ويجب أن يكون كل إنسان ضد ذلك؛ ضد تفريغه من إنسانيته نفسها، وتحويلها إلى محض أوهام كميائية وتحكمات جينية؛ إذ لا بديل للإنسانية إلا الوحشية، ولا بديل للحرية إلا الحتمية، ولا بديل للقيمة إلا الانحطاط، ولا بديل للغاية إلا العبثية، ولا بديل للمعنى إلا العدمية.

ولأن إنسانيتنا هي أصدق شيء، وهي سابقة على أي تنظير، فالأولى تصديقها لا أن نصادر عليها بأي تكلفات فكرية تدعي خلاف ما نشعر به ونلتمسه في كل شيء. ولا يحتاج المرء إلا ليتأمل في نفسه قليلًا ليدرك أن إنسانيتنا ليست وهمًا؛ إذ لو كانت كذلك لما بقي معنى لأي شيء، ولما صحت لنا دعوى. بل إن أول ما سينقض نفسه هو تلك

التكلفات الفكرية؛ إذ إن مصدرها هو الإنسان ذاته، ذاك الذي يشكك في حقيقته بعد أن أضل نفسه.

وكما طبقنا مبدأ افتقار المادي إلى غير المادي في تفسير الوعي الإنساني، فمن باب أولى النظر إلى الكون ككل على أنه وجود مفتقر إلى ما يتجاوز طبيعته؛ إذ الكون في حقيقته "ممكن"، أي أن وجوده ليس من مقتضى ذاته؛ فليس في أصل كيانه ما يمنع فناءه أو يوجب بقاءه، مما يعني أن طبيعته تحمل سمة الافتقار الذاتي التي لا تسمح بفرض استغنائه عن العلة. وتعليل وجود الكون من ذاته ضرب من المحال؛ لكونه كيانًا مركبًا ومتغيرًا، وهذا هو جوهر وجوده الإمكاني الذي يحتاج إلى "مرجح" ينقل وجوده من حيز الإمكان إلى دائرة التحقق. وهذا المرجح لا بد أن يكون "واجب الوجود"، الذي تتنزه طبيعته عن سمات التركيب والتغير، فلا يفتقر في وجوده إلى علة، وهو ما نسميه "الله".

والعجز في أصل الوجود يستتبعه عجز في منح الخصائص، وما لا يملك الوجوب لذاته محال أن يفيض بالكمال على غيره. فما بالك بافتراض عشوائية تنتج نظامًا، ومادة صماء تفرز إدراكًا؟

.3

- عبـــاس: «اللـــي خلـــق الحاجـــات ديـــه هـــو اللـــي خلـــق الإنسان».

- ليلى: «الله!».

- عباس: «الطبيعة!».

- ليلـــى: «أحنـــا بنســـميها اللّـــه، وأنـــت ضـــعيف بتســـميها الطبيعة، ولكنها في النهاية قوة خفية».

- عباس: «اسمها الطبيعة».

- ليلى: «تغيير أسماء، سخافة، قل الله!».

- عبـــاس: «لـــو كنتـــي مؤمنـــة بنفســـك؛ وبقوتـــك كإنســـانة مكنتيش احتاجتي للي بتقوليه ده».

- ليلـــى: «العلمـــاء بتوعـــك عرفـــوا كـــل حاجـــة فـــي الـــدنيا. اسألهم، اسألهم كده يقدروا يخلقوا جناح دبانة؟».

- عباس: «مش ضروري يخلقوا جناح دبانة!».

***

تحليل

لم يفعل عباس شيئًا سوى تغيير الأسماء (إن هي إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم)؛ وجعل من هذه الأسماء فارغة المعنى -والتي لا تفسر نفسها فضلًا على أن تفسر غيرها- بديلًا عن الله! فقال الطبيعة بدلًا من أن يقول الله، ثم أضفى عليها صفات الربوبية بما لا تحتمله. وبعد أن أسقط صفات الربوبية على الطبيعة، أسقط صفات الألوهية على الإنسان؛ أي جعل مركزية الإنسان بديلة عن مركزية الله، حين قال لها: «لو كنت مؤمنة بنفسك، وبقوتك كإنسانة مكنتيش احتاجتي للي بتقوليه ده». وقد يضع منتجًا من منتجات الإنسان، كالعلم، بديلًا عن الله؛ فعندما سألته ليلى عما يؤمن به في أول حوارهما قال: «بالعلم... بالإنسان اللي فتت الذرة»؛ إلا أن الإنسان صنم مادي، والعلم -كامتداد للإنسان- صنم معنوي! فكما أنه يجب أن يكون هناك رب، يجب أيضًا أن يكون هناك إله، وبدلًا من أن يؤمن بالواجب الذي يمتلك صفات الألوهية والربوبية، وزع الأدوار بنفسه على الممكن!

إن حالة الغرور التي يخيل فيها للبعض أن العلم قد حل محل الإله تشبه إلى حد بعيد اعتقاد نمرود؛ حين ظن أن

سلطته في تقرير مصائر البشر، عفوًا عن محكوم بالإعدام أو إجهازًا على حي، هي ذاتها قدرة الله على الإحياء والإماتة! والحقيقة أن ما يقوم به العلماء من إنجازات مذهلة ليست سوى تقليد للإبداع الإلهي من خلال التأمل في الكون وفهم قوانينه، واستخدام للمادة التي خلقها الله، فهم لم ولن يخلقوا شيئًا من العدم، أي أن تخليقهم لأي شيء سيبقى مجازيًا وليس حقيقيًا والتخليق الحقيقي سيبقى من الله وحده.

وقد قصدت ليلى بسؤالها عن قدرة العلماء على تخليق جناح ذبابة، التخليق الحقيقي لا المجازي، تيمنًا بالآية الكريمة: ﴿إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذبابًا ولو اجتمعوا له﴾، لتُلزمه بحقيقة أن المبدع الحقيقي هو الله، وأن إنجازات العلماء لا تعدو كونها شمعة شاحبة في حضرة الشمس؛ فهي لا تملك من الضياء إلا ما استمدته من أصل الإبداع الإلهي، فهم لم ولن يكونوا شركاء لله في صفاته. بل إنهم، في حقيقة الأمر، بتقليدهم هذا يتعبدون الله؛ إذ يحققون دورهم الوجودي باعتبارهم صورة لله.

وهذا الاستعصاء على الإحاطة بصفة الخلق والإبداع يمتد ليطال ميدان الخيال البشري بأسره؛ فبدءًا من الأساطير

والخرافات، وانتهاءً بالنضج الفني والأدبي المتراكم عبر الأجيال، يظل الإبداع البشري حبيس حدود الموجودات؛ إذ ينحصر خيالنا في إعادة تركيب أجزاء من مخلوقات موجودة بالفعل، فمن المستحيل أن نتصور كائنًا يشبه العقرب لو لم يكن في الوجود عقرب، مما يثبت عجزنا عن التفكير خارج صندوق الإبداع الإلهي.

.4

- ليلى: «إيه هي الروح؟».

- عباس: «عدم، فناء».

- ليلى: «ديه تبقى الحياة أكبر لعبة سخيفة لو مكانش فيه حياة تانية».

- عباس: «ديه حاجات معرفهاش».

***

تحليل

بعد أن استدلت ليلى بالروح على وهن المادية وضرورة وجود عالم متعالٍ يفسر عالمنا المادي، انتقلت لتُدلل على قيمة الإنسان استنادًا إلى نفخة الروح فيه، واضعةً عباس أمام معضلة لا فكاك منها؛ فإذا كان مرجعه "الإيمان بالعلم"، فالعلم عاجز عن تفسير حقيقة المادة نفسها التي يدرسها، فضلًا عن عجزه عن إدراك العالم الذي يتجاوزها. وإذا كان مرجعه "الإيمان بالإنسان"، فإن الإنسان -بلا روح ترفعه وتمنحه المعنى- يغدو كيانًا مجردًا من أي قيمة حقيقية.

وتكشف ليلى البعد الآخر للحياة؛ فالروح التي أثبتت وجودها تنبض بالدلالة على انتمائنا لعالم أسمى من هذا الوجود الفاني. فذاك التوق الفطري للأبدية في أعماقنا ما هو إلا صدى لعالم الخلود، وهو ما يجعل الحياة رحلة وجودية ذات غاية، لا مجرد خطوة عابرة ينتهي بها المطاف في هاوية العدم. وفي المقابل، تنحدر رؤية الملحد لتجعل من الحياة صدفة عمياء بلا معنى، وخبط عشواء بلا غاية. يؤول كل شيء فيها إلى الزوال، وكأن وجوده من الأساس لا يملك وزنًا يميزه عن العدم؛ فالحياة كلها -بما فيها من علوم،

ومعـــارف، وفلســـفات، وآداب، وفنـــون، وأحـــلام، وطموحـــات، وحـــب، وتضـــحية- ليســـت فـــي نظـــره إلا كوجبـــة تـــوهم الآكـــل بالشـــبع وهـــي لا تغنيـــه، تغـــري الإنســـان ببريـــق مباهجهـــا وبهارجهـــا، لتجعلـــه يســـتهلك عمـــره فـــي مـــلء فـــراغ لا يمتلـــىء، قبل أن ينتهي إلى العدم الذي كان يتربص به منذ البداية.

وحـــين يتظـــاهر عبـــاس بقولـــه: «ديـــه حاجـــات معرفهـــاش»، فكأنـــه يقـــول ضـــمنًا إنـــه لا يعـــرف إنســـانيته أو يحتقرهـــا؛ فلـــو كانـــت الـــروح -كمـــا يـــزعم- عـــدمًا لا وجـــود لـــه، أو فنـــاء حتميًـــا لا بقـــاء معـــه، لانحـــط شـــأن الإنســـان إلـــى مرتبـــة لا تعـــدو مرتبـــة الحشـــرة، ولصـــار فـــي ميـــزان منطقـــه مجـــرد "غبـــار كـــوني" بتعبيـــر كارل ساغان، أو "حثالة كيميائية" بتعبير ستيفن هوكينج.

.5

- ليلـى: «خايفـة عليـك مـن اليـوم اللـي تحتـاج فيـه للشـيء اللي أنت بتكرهه أو تنكره النهارده».

- عباس: «تأكدي أن اليوم ده مش حيجي أبدًا».

- ليلى: «يبقى مفيش أمل!».

- عباس: «مفيش أمل في إيه؟».

- ليلى: «أنك تعتذر لأبوك».

- عباس: «اطمني متخافيش، أنا لسه محتاجله لحد ما أخلص تعليمي؛ وأهي الأمور ماشية».

- ليلى: «عباس، أنت متأكد أن الأمور ماشية؟».

- عباس: «لابد أنها تمشي، وعلى طول أنا متأكد».

***

تحليل

هاهنا اتخذ الحوار منحىً رمزيًا يربط بين الرب والأب؛ إذ انتقلت ليلى في جدالها من مقام الإيمان بالرب إلى ميدان العلاقة بالأب. فقد وجدت في جزم عباس باستغنائه التام عن الرب برهانًا قاطعًا على استحالة اعتذاره لأبيه؛ ولما أجابها مؤكدًا حاجته الراهنة لأبيه، انعكس ذلك في حوارهما الرمزي كاشفًا عن مستقبله في علاقته بالله، حيث سيضطر للجوء إليه دعاءً في وقت محنته، حين يعجز العلم.

لا نقول إن العلم عاجز، ولكنه سيبقى محدودًا لمحدودية الإنسان نفسه، والإنسان يدرك بالفطرة أن ثمة غير

محدود يتجاوزه ويتجاوز عالمه، يفتقر إليه ويركن إليه، ويشعر بحضوره في كل شيء. وفي لحظات الضعف، تلح نفسه باللجوء إليه، وإلا لاستشعر عراء وجوديًا موحشًا؛ وهذا العراء، وإن جاهد المنكرون في مداراته بصلابة منطقهم، فإنه لا يلبث أن يحطم كبرياءهم في لحظات الانكسار. إذ حتى أشد المنكرين لله -بينهم وبين أنفسهم- يختلسون اللحظة التي يلجؤون فيها إليه دون أن يشهد عليهم أحد؛ لكنهم، حرصًا على "نزاهة" و"كبرياء" إلحادهم، يقومون بذلك عن طريق الاختبار، أي: اختبار وجود الله من خلال الدعاء، وهو ما يُعرف بـ"صلاة الملحد". وربما إذا استشعروا أن استجابة الدعاء مشروطة بإيمان حقيقي، دُفعوا -تحت ضغط البلاء- إلى الإقرار بوجوده، معترفين ضمنًا بجحودهم السابق. والعجيب أن الملحد -بل الإنسان عمومًا- قد يحتاج/يضطر إلى الدعاء حتى دون يقين بالاستجابة؛ لأن لديه شعورًا بالفراغ لا يملأه إلا الاطمئنان إلى قوة تتجاوزه.

هذا ما يمكن تسميته "لحظة الاحتياج إلى الله" فكما يقال: «لا ملحدين في الخنادق»، وسيتذكر الملحد أن هناك إلهًا في الوقت التي تستنفد فيه كل الوسائل التي بين يديه.

وعندما كاد عباس أن يفقد ملجأه المادي الأخير -زوجته- استشعر بالملجأ الحقيقي ولجأ إليه حين لم يجد ملجأً غيره؛ وهذا ما أكدته زوجته بقولها: «المهم لما تكون لوحدك تطمن»؛ تريد أن تقول: إذا فقدتني فستعلم أن لا ملجأ حقيقي سوى الله، وأن كل ما تظنه ملجأ تركن إليه لتطمئن به وإليه، ما هو إلا قشة تتعلق بها أيها الغريق.

لقد نفذت ليلى إلى مكمن الصراع في نفس عباس حين وضعت يدها على جرحه الوجودي مبكرًا بقولها: «خايفة عليك من اليوم اللي تحتاج فيه للشيء اللي أنت بتكرهه أو تنكره النهارده». لقد كان خوف عباس على زوجته تعبيرًا عن اضطراب وجودي عميق، نابعًا من نفوره من فكرة الافتقار إلى الإله؛ فهو مدفوعًا بوهم استغنائه يرفض أن يكون مصير من يحب بيد قوة غيبية تتعالى على أدوات قياسه وتحكمه، لذا حاول إحلال الثقة المطلقة في المادة محل اليقين بالله، متخذًا من العلم حصنًا بديلًا يواري خلفه عجزه البشري.

وعندما رد على زميله -الذي دعا الله بالسلامة لزوجته- بحدة: «ليه مفيش طب؟ مفيش علم؟ مفيش أدوية؟»، لم يكن يدافع عن قيمة العلم بقدر ما كان يمارس محاولة

للإقصاء المتعمد للرب من مشهده الوجودي؛ لقد أراد للعلم أن يكون إلهًا يمنحه وهم السيطرة التي يفتقدها. وما لبثت هذه الغطرسة أن تهاوت حين استنفد العلم أغراضه تمامًا في حالة زوجته، وعجزت الأسباب المادية عن منحه الطمأنينة؛ بل خانه جسده ذاته حين سقط وعرج فور تصريحه المتبجح السابق، في تمثيل رمزي لمقولة عالم الفيزياء أينشتاين: «العلم بدون دين أعرج»؛ فكان عرج خطوته صدى لتيه روحه، وتجسيدًا حيًا لتهافت ادعاءاته.

ولما واجهته ليلى بقولها: «لو كنت مؤمن بالإنسان والعلم مكنتش تخاف بالشكل ده، أنت مؤمن بحاجة يا عباس؟»، كانت تخترق إنكاره من ثغرة غفلت عنها حصون كبريائه، لتوضح الفارق بين تيهه ويقينها؛ فالمؤمن يرى الحق في كل شيء، بينما غشي على بصر عباس بوهم الاكتفاء، حتى اصطدم بحاجته الفطرية إلى القدير حين خذلته الأسباب المادية، فأذعن للاعتراف بالله بعدما أزيلت السواتر وانكشفت الحقيقة.

الباب الثاني

استعادة الأفق الإلهي

الفصل الأول

الطاعة كحرية

أولًا: الشيطان يعظ

ملخص الفيلم

استبد بشطا الحجري (نور الشريف) طموح أن يسلك طريق الفُتُوَّة على يد المعلم الدياري (فريد شوقي)؛ فاستعان بطباع الديك (توفيق الدقن) ليقربه من المعلم.

يحضر شطا اجتماعًا للفتوات يرأسه الدياري؛ حيث يسألهم الدياري عمن يتأهل لتولي مهمة خطيرة وسرية، محذرًا من أن عقاب من يفشل فيها شديد. يتشجع شطا معلنًا عن نفسه، ويوافق الدياري على طلبه.

كان شطا متحمسًا لمعرفة طبيعة المهمة، فإذا به يتفاجأ بأنها مجرد البحث عن أجمل فتاة في الحارة ليذكر اسمها للمعلم! صعق شطا مما سمعه؛ إذ راوده الظن بأن المعلم لا يبحث عن فتوة جديد، بل عن خاطبة أو قواد يلبي نزواته.

ينصاع شطا لذلك الأمر خوفًا من بطش المعلم، فيبحث عن أجمل فتاة في الحارة ويعرف مكان سكنها. وعندما سأل أمه الخاطبة (كريمة مختار) عن أبيها، تجيبه بأن ابنته وداد (نبيلة عبيد) ستُخطب للديناري بواسطتها!

يذكر شطا اسمها للديناري، فيحرضه الأخير على مغازلتها! يزداد سوء ظن شطا بالمعلم، ومع ذلك ينفذ الأمر، لكنه يقع في حب وداد؛ فيقرران الهرب مستجيرين بفتوة العطوف الشبلي (عادل أدهم).

تتأجج في نفس الشبلي رغبة آثمة تجاه وداد، فيخدع شطا ذات يوم مدعيًا أن الديناري يكيد لأهله ولأهل وداد انتقامًا منهما، ويخبره بأن عليه تطليقها ليتخلص من ورطته. يرفض شطا التطليق، فيغتصب الشبلي ودادًا، بينما يمنع "رجاله" شطا من الدفاع عن شرفه بالضرب المبرح.

يُطـــردان مـــن العطـــوف ويرجعـــان لحارتهمـــا القديمـــة، ليكتشـــفا أن مـــا نُســـب للمعلـــم الـــديناري مـــن اعتـــداء علـــى أهليهما لم يكن سوى خديعة من الشبلي.

ينتهـي الأمـر بانتقـام شـطا مـن الشـبلي بقتلـه، لكـن أحـد رجـال الشـبلي يثـأر لسـيده فيغتـال شـطا، ليمـوت تاركًـا خلفـه ابنـه وزوجتـه، بينمـا تقـرر وداد مغـادرة الحـارة للأبـد؛ فقـد ضـجرت من نظام الفتوة الذي أودى بحياة زوجها.

المناقشة

إن الإنســان مجبــول بطبعــه علــى البحــث عــن المعنــى، مســتمدًا قيمــة وجــوده مــن هــذا التفتــيش المســتمر فــي أغــوار الكينونـة؛ غيـر أن المعنـى حقيقـة أعمـق مـن أن تختـزل فـي فكـرة عـــابرة أو إحســـاس ســـطحي؛ فهـــو أمانـــة تطـــوق الـــوعي بالمسـؤولية، وتكليـف يـربط الوجـود بالغايـة. ولمـا كـان اللّـه هـو مصـدر كـل معنـى، فـإن التسـليم لمشـيئته فـي حـالتي تجلـي حكمتـه وخفائهـا علـى السـواء سـبيل عظـيم للارتقـاء؛ إذ نكتشـف أن جهلنـا بمقتضـيات المشـيئة العلويـة هـو عـين العلـم بحـدودنا البشـرية، وأن إقرارنـا بضـعفنا يسـتقطب فـي طوايـا

أنفسنا نفحة من القوة السرمدية تعلو بنا فوق مهاوي العجز البشري.

هذا التسليم هو جوهر فلسفة "الشجرة المحرمة"؛ التي لا يكمن سرها في طبيعتها المادية، بل في كونها رمزًا لحقيقة متعالية لا تعلل، ولمعنى لا يستمد إلا بالامتثال. إن التحريم هنا اختبار وجودي فاصل؛ فإما أن ينتصر الإنسان بروح الطاعة، محولًا ضعفه إلى قوة، أو يسقط في غواية التبرير المادي.

يمثل التوتر بين رغبة الإنسان في المعرفة وضرورة التسليم للمطلق المحرك الأساسي لرحلة شطا في الفيلم؛ إذ يواجه استدعاءً وجوديًا يتجاوز غرابة ما كلفه به معلمه/إلهه، ليتحرر من أسر ذاته، حيث يُختبر استعداد الإنسان لخلع رداء الأنا والفناء في محراب الغاية الإلهية؛ ليحقق تماهيًا وجوديًا مع مشيئة الحق، فتذوب إرادة العبد في مقصود الرب، ويغدو فعله -لغياب حظوظ نفسه- انعكاسًا خالصًا لغاية أسمى.

لقد كان شطا تجسيدًا للإنسان في أصالة تكوينه المسكونة بالنسيان؛ ذلك الكائن الذي استبد به جانبه المادي حتى غدا حجابًا كثيفًا يحول بينه وبين شهود

الحقيقة. لقد كان شطا في غفلته تلك، واقعًا في زلة آدم مع الشجرة؛ إذ استدرجه ظنه إلى ممارسة التأويل على ما لا يؤول، والبحث عن مبررات في حضرة الأمر المطلق؛ فتوهم أن كرامته تكمن في إخضاع الغاية الإلهية لمنطقه القاصر، وفي محاولته الحثيثة لفرض رؤيته الذاتية على جوهر التكليف.

لقد تسلل إليه ذات المنطق الذي استخدمه إبليس مع أبوينا؛ حين أقنعهما بأن المنع حجب للكمال وليس اختبارًا للمحبة، موهمًا إياهما بأن اللّٰه قد حظر عليهما الشجرة ليحرمهما من الخلود، وموحيًا لهما بأن حكم المنع تعسفي، غايته الوحيدة صرفهما عن الفائدة المرجوة منها. لقد غيَّب إبليس بصيرة الإنسان عن مقاصد التكليف؛ فبينما يروج بأن التمرد هو طريق الخلود، يكشف الاختبار أن الطاعة هي جوهر الكمال، وأن حقيقة الخلود ليست محصورة في الأبدية الزمنية، بل تتجلى في لحظات التسامي الروحاني، حين يتعالى الإنسان -بطاعته وتسليمه- على الطبيعة الدنيوية الفاسدة ليبلغ أوج ارتقائه.

سعى شطا/الإنسان إلى الفُتُوَّة/المعنى، طامحًا إلى بلوغ مقام الكرامة التي تجعله جديرًا بالاستخلاف. وعليه، ارتأى المعلم/الإله أن يمنحه هذا المراد عبر تكليف يختبر فيه استحقاقيته، وجاء الطلب متجاوزًا إدراك شطا وفهمه -البحث عن أجمل فتاة في الحارة- (مما يرمز إلى كل أمر يستعصي على فهم الإنسان القاصر، بل قد يصطدم بذاتيته)؛ فسارع شطا إلى تأويل هذا التكليف تأويلًا ظن بمقتضاه أن المعلم قد حط بمراده إلى مرتبة الخاطبة (مما يرمز إلى الاستهانة بأمر اللّه) أو مرتبة القواد (مما يرمز إلى إساءة الظن بأمر اللّه وتشويه دلالته)؛ لكنه في واقع الأمر كان اختبارًا يفصح عن صفاء الجوهر وصدق التوجه (عاوز اتطمن على أخلاقها وأخلاقك أنت كمان)، ولأن الإنسان ظلوم جهول، مال شطا إلى الجزء المادي منه (ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين) وقدمه على الروحي (ونفخت فيه من روحي)، فقد تمرد على معلمه/إلهه وهرع إلى الشبلي/الشيطان (أفتتخذونه وذريته أولياء من دوني وهم لكم عدو بئس للظالمين بدلا).

حاول شطا أن يلقي بتبعات خطئه على معلمه/إلهه، فيرد عليه الدينارى بكلمات تبين أصل الخلل: «مين اللي ظلم

التاني؟ أنا ولا أنت؟ أنا اللي خونت الأمانة؟ أنا اللي طمعت في حاجة مش بتاعتي؟»؛ فـ"الأمانة" هي التكليف الذي حمل الإنسان مسؤوليته (وحملها الإنسان)، و"الطمع" هو التعدي على ما لا يملك. والحق أن كل ما في الوجود ملك لله، والإنسان ما هو إلا وكيل/خليفة يدير هذا الملك وفق إرادة المالك؛ فبقدر ما منح من سعة التصرف والحرية، هو مرهون بلزوم الغاية والتبعية.

وحين قال شطا محاججًا: «يا معلم مفيش أمانة من غير كرامة»، بادره الدياري بسخرية كاشفة: «هو الشبلي علمك كمان الفلسفة ولا إيه؟»؛ فالشيطان أول من برر فساد عمله ومعصية أمر الله حين قال: (خلقتني من نار وخلقته من طين)؛ لقد ركز الشيطان على البعد المادي المتمثل في عنصر التخليق، ولم يفهم أن الله قدم الإنسان على غيره من الخلق لبعده الروحاني (وعلم آدم الأسماء كلها). وكأن شطا هنا يكرر ذات الخطيئة المعرفية؛ فهو نفسه لم يفهم قيمة وجوده كإنسان، واختزل كرامته في عناد قائم على تلبيسات مادية مصدرها الجزء الطيني في طبيعته والذي بقدر محاولته إخضاع الإنسان للطبيعة الدنيوية الفاسدة يحجبه عن المدد

الإلهي، غافلًا عن أن الأمانة هي عين الكرامة؛ لأن تسليم الإنسان لله، وإن جهل علة أمره، هو الفعل الذي ينبع من كماله كإنسان ومن استعداده لتلقي النور الإلهي؛ فالتكريم الإنساني نابع من هذا الاتصال بالروح.

انتصر شطا على الشبلي/الشيطان بعد كشف زيفه، مختتمًا رحلته بالبلوغ إلى مقام الشهادة/الشهود صونًا للعرض/لقيمته كإنسان. ويأتي هذا المآل ليجابه بموقف مناقض من وداد التي تقرر الخروج من الحارة/طاعة اللّه، في تمرد ثانٍ، محملةً المعلم/الإله مسئولية أزمتها، محولةً إياه إلى مصدر للشقاء، غافلةً عن حقيقة أن الوجود الأرضي ساحة للنزال مع الشيطان، مهما بلغت تكلفته من تضحيات (بعضكم لبعض عدو).

تُؤثِر وداد سكون العيش العابر على ضريبة الغايات الكبرى، وتصيغ مستقبل ابنها في قالب ينبذ تطلعات الروح الشاقة. إن اقتران رحيل شطا بميلاد هذا الوليد ينبئ عن هيمنة الحياة المفرغة من المعنى، ويرسخ صنيع شطا كاستثناء ندر نظيره في عالم مستنكف عن استحقاقات السمو.

وإذا كان شطا قد مثل في رحلته صراع الإنسان مع غفلته حتى انتبه للحقيقة وفني فيها، فإن وداد تأتي لتمثل استمرارية النسيان ذاته؛ فكأن الإنسان -الذي سمي إنسانًا لنسيانه- محكوم أبدًا بتكرار عثرة آدم الأولى، مستسلمًا لضعفه ووهن عزيمته. وبذلك، يغدو تمرد وداد عودة إلى نقطة البدء؛ لتظل حكايتها حلقة في سلسلة ممتدة من الهروب الإنساني أمام وطأة الاختبار؛ ولتذكرنا بأن التاريخ الإنساني ليس مسارًا تصاعديًا نحو الحكمة، بل هو دوران أبدي في فلك الغفلة (فجحد آدم فجحدت ذريته، ونسي آدم فنسيت ذريته، وخطئ آدم فخطئت ذريته).

يختتم الفيلم مساره بدورة تعيد إنتاج التجربة ذاتها، إذ يطل شطا جديد يدعى حنفي الأبيض (سعيد صالح) يفرغ الفتوة/الأمانة من حقيقتها الأخلاقية ومن مضمونها الغائي ويظن أنها مجرد استعراض يشبع به غروره، تمامًا كما فعل شطا في بداية الفيلم قبل أن يرشده طباع الديك (توفيق الدقن) إلى أنها أخلاق ومسئولية. ومع تساؤل طباع الديك الساخر: (هو جرا إيه للدنيا؛ الناس كلها بقت فتوات، أمال مين اللي حينضرب)، تنكشف حقيقة السعي الإنساني؛

فالكل ينـدفع بدافعـه الفطـري باحثًـا عـن قيمـة لوجـوده، غيـر أن قلـة فقـط هـم مـن يمتلكـون الجـدارة للارتقـاء إلـى مسـتوى الغايـة. وبـذلك، يظـل السـواد الأعظـم أسـيرًا لـدوران حـول الـذات، يحولـون المعنـى إلـى مـرآة تعكـس كبـرهم، بـدلًا مـن الفنـاء فـي حقيقة السمو التي لا تنال إلا بالتجرد من الأنا.

***

ثانيًا: فيلم قلب الليل

ملخص الفيلم

انتقل جعفر (نور الشريف) -وهو طفل- إلى كنف جده السيد الراوي (فريد شوقي) بعد وفاة والديه. كبر وترعرع في رعايته، وظل مطيعًا له إلى أن صار شابًا.

أعجب جعفر براعية غنم تدعى مروانة (هالة صدقي)، لكن جده رفض تزويجه منها؛ فتمرد جعفر على أمره وتزوجها، وكان ثمن ذلك طرده من بيت جده.

اتجه جعفر إلى الغناء مع صديقه شكرون (محمود الجندي) بعدما كان طالبًا أزهريًا، إلا أن مروانة وأهل قبيلتها لم يقبلوا بهذا العمل، ورأوه عملًا يليق بالنساء. وحين أهانه كبيرهم بذلك، طرده جعفر؛ فانتقموا منه بخطف أبنائه وإجباره على تطليق زوجته.

في وقت لاحق، رأت هدى هانم (محسنة توفيق) جعفرًا وهو يعزف في الفرقة، فأعجبت بقصة تمرده وحبه "للحرية"، فكان ذلك الإعجاب دافعًا لتقريب المسافات بينهما، حتى انتهى الأمر بزواجهما.

أخذ جعفر يرتاد صالون هدى هانم الثقافي متماهيًا مع أجواء المثقفين ونقاشاتهم، غير أن الغيرة التي تملكت قلبه تجاههم دفعته للسعي نحو إثبات ذاته، متحديًا إياهم في ميدان براعتهم؛ فشرع في صياغة كيان فكري خاص، نصب فيه نفسه فيلسوفًا ومؤسسًا لمشروع فكري متكامل وأيديولوجية جديدة.

استهزأ سعد كبير (صلاح رشوان) به وبمشروعه، فثار جعفر وأرداه قتيلًا، لينتهي به المطاف في السجن. وبعد خروجه، صار يهيم في الشوارع، يتحدث عن عبقريته ونظريته التي ستغير العالم كالمجنون، ولم يلتفت إليه أحد إلا بالاستهزاء والسخرية.

المناقشة

يُعد هذا الفيلم من أكثر الأفلام جرأة في توظيف اللغة الرمزية، مستفيدًا من الأدوات السينمائية والجماليات البصرية التي أضفت هالة من الهيبة والإيحاء حول شخصية "السيد الراوي"؛ إذ رُسمت هذه الأجواء بعناية لتعميق الرمز وتقريبه من المتلقي، مما جعل الفيلم النموذج الأشد انسجامًا

وتجسيدًا لفلسفة نجيب محفوظ ومقاصده، مقارنةً بالاقتباسات السينمائية الأخرى التي تناولت أعماله الأدبية.

لقد وضع المخرج بين أيدينا مفتاحًا تأويليًا مهمًا لفك شفرات هذا العالم؛ فنجد أن جعفرًا كان يحفظ في الكُتّاب منذ صغره قوله تعالى: ﴿إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين﴾، وهي ذات الآية التي نطق بها السيد الراوي لاحقًا في لحظة عصيان جعفر له، مما يؤكد على الرمزية التأليهية التي صبغ بها هذا الفيلم.

في بداية الفيلم، ينجذب جعفر في طفولته إلى الحضرة، وهو ما يرمز إلى فطرة الإنسان السليمة التي يولد بها، ويظل محافظًا عليها ما لم تلوثها البيئة من حوله، أو يفسدها هو بنفسه.

لقد تربى جعفر على الخوف من اللّه، إذ تشكلت في ذهنه منذ الصغر صورة مشوهة عن اللّه تفرض انطباعًا بالخوف لمن يؤمن بها؛ فعندما انتقل جعفر إلى رعاية جده كان خائفًا من هيبته، ولما سأله جده إن كان يعرفه، قال: «أه، بس خايف منك أوي». وهذا الخوف يتقاطع تمامًا مع التأسيس الدرامي للفيلم، الذي اتخذ من رعب جعفر الطفولي من

الغيبيات -كالجن- تمهيدًا كاشفًا لهذا الاضطراب؛ إذ استحال الغيب في وعيه من ملاذ للأمان والرحمة إلى فضاء موحش يسكنه الرعب والمجهول، ليغدو الخوف من الجن تجسيدًا رمزيًا لتصدع علاقته بالوجود الغيبي برمته.

إن تصوير اللّٰه بصورة سلبية توحي بأنه "مخيف" -من خلال التركيز على العقاب الإلهي بالنار أو صفات إلهية كالمنتقم والجبار- يمثل البذرة الأولى للتمرد؛ فالخوف السلبي لا يمكن أن يشكل إيمانًا حقيقيًا، فضلًا عن طاعة صادقة؛ باعتبار أن الطاعة فرع عن الإيمان. إذ إن الإيمان يقين، واليقين إذا كان منبعه الخوف سيكون زائفًا، ويتحول بنفسه لوسيلة لردع ذلك الخوف؛ فالمؤمن بهذا الإيمان لا يؤمن عن ثقة أو محبة، بل يقتصر إيمانه على تجنب الكفر خشية عاقبته.

وللأسف، يتم تكريس هذه الصورة لأسباب مختلفة، منها الاستسهال التربوي؛ فالخوف هو الشعور الأكثر بدائية لدى الإنسان، لذا قد تستفز البيئة المحيطة هذا الشعور في المرء، بغية دفعه نحو الطاعة. وإذا وجد الطفل التخويف من "أوضة الفيران" -مثلًا- مبتذلًا لتكرار التحذير منها دونما

نتيجة، يتم استغلال إيمانه بالله -المفطور عليه وجدانيًا- ليتلون الخوف بصبغة ميتافزيقية، وينسحب إلى مستوى الوجود نفسه.

وعلى الرغم من أن الخوف بطبيعته شعور سلبي، إلا أن الخوف من الله يمثل الاستثناء الوحيد الذي يمكن أن يكون إيجابيًا؛ ليس بالتصورات الطفولية التي تجعل منه كائنًا شريرًا، وإنما بالتصور السليم الذي ينظر إلى الله بمنظور قيمي.

ولهذا الخوف الإيجابي شقان؛ الأول: شق أخلاقي قائم على العدالة. فإذا كان الله يمثل العدالة، فإن الخوف منه هو خوف من العدالة ذاتها، أو خشية من الحيد عما هو عادل وأخلاقي؛ وهو خوف غائي يرتقي بالشعور ليجعله وسيلة للكمال. وعلى هذا النحو، تتوارى قتامة الرهبة من العذاب الأخروي خلف سطوع العدالة؛ فالإنسان الأخلاقي بمنأى عن قلق هذه الرهبة؛ فمن العبث أن يرتاع البريء من حكم الإعدام، أو أن يرى في القاضي عدوًا لمجرد كونه حارسًا للعدالة.

وأما الشق الآخر فهو خوف جمالي قائم على المحبة. وهذا الشعور سمة أصيلة في كل محبة صادقة؛ فالمحب لا يكتفي بفعل الواجب، بل يعبر عن حبه بكل أشكال الوفاء طلبًا لمرضاة من يحب، ويخاف كل الخوف ألا يظهر له ما يليق بقدره. إلا أن هذا الخوف الجمالي يبلغ ذروته في العلاقة مع الله؛ حيث تتسع آفاقه وتتجاوز حدود التناهي، إذ لا يغدو السعي فيها إلا استجابة لفيض متجدد؛ فيظل المحب جائلًا في حضرات الوصل، ينال منزلة ويصبو إلى ما وراءها؛ ليكتشف أن منازل محبة الله لا تبلغ غاية ولا تعرف نهاية. لكنه لو استوعب ترامي تلك المنازل التي تنتظره لسلب عقله؛ لذا يظل الركون إلى منزلة عابرة قبل استنفادها وكأنها مقام أخير خديعة غريزية تكبح جماح إنسانيته؛ لكي لا ينفرط عقدها أمام استيعاب كُنه علاقتها بالله. ففي كل منزلة ينشدها، يغمره الرضا وهو في طريقه إليها، وما إن يصل إليها حتى تعاد الكرة؛ فبداية الطريق أمل، ومنتصفه رضا، ونهايته سعادة، ثم مع البداية الجديدة أمل متجدد، وهكذا إلى ما لا نهاية.

وإيمان زائف يفضي إلى طاعة زائفة، يقول الجد: «الخوف يولد الكدب، والكدب يولد الفسق... إياك والخوف وإياك والكدب». وحين يغدو الخوف المحرك الأوحد للطاعة، تفقد جوهرها وتفرغ من مضامينها، لتستحيل فعلًا آليًا يضاهي طاعة الذكاء الاصطناعي؛ إذ يغذيها الخوف كما يُغذى الذكاء الاصطناعي بمعلومات يُبرمج عليها، بخلاف أن الذكاء الاصطناعي لا يمتلك شعورًا، فلن يشعر بالخزي من قهره، ولن يمارس النفاق ليخفف عن مذلته.

وتتداعى هذه الآلية القسرية أمام حقيقة النفس البشرية؛ فالطاعة القائمة على الخوف وحده محكومة بالزوال، وسرعان ما تتلاشى؛ إذ يفتقد صاحبها جدوى الاستمرار، وتتلبد مشاعره مع مرور الوقت. فالإنسان محركه الحقيقي المعنى والغاية والقيمة، وغياب هذه الدوافع يحيل أي أوامر يتلقاها إلى أعباء مستحيلة يسعى للتخلص منها، وإن رأى الجحيم عيانًا.

ينقل جعفر الطفل ما أبلغته به أمه عن بيت جده: «أمي كانت بتقولي إن ده السجن»؛ فعندما يتحول مصدر المحبة إلى مصدر للخوف، تتحول أوامره إلى أعباء يغدو التحرر منها

ضرورة ملحة للمأمور؛ فطاعته لها تفقده إنسانيته، وسيبحث عن الحرية المستلبة لتعويض ما فقده من إنسانية. وأزمة جعفر الحقيقية أنه خُدع بالتصورات التي كرست في نفسه، فظن أن مصدر الحرية الحقيقي هو نفسه السجن الذي يجب أن يهرب منه.

قبل تمرده، حلم جعفر بأبيه وهو يلتقط لقمة من الأرض ليأكلها، ثم يناوله إياها؛ فقام جعفر بدوره ليأكل منها هو الآخر، إلا أن أباه ضربه مانعًا إياه؛ كأنه لا يريده أن يكرر خطأه فيُطرد من بيت جده/من رحمة الله. والحلم يرمز إلى الطبيعة التحذيرية في قصة آدم والأكل من الشجرة المحرمة.

إن أول سبيل وجده جعفر -المخدوع بوهم التحرر- للتمرد على جده/ربه، هو الشهوة، وذلك يظهر من خلال زواجه من مروانة التي تمثل الجانب البدائي في الإنسان، فطُرد إثر ذلك من بيت جده/رحمة الله. ولذلك تلا السيد الراوي قوله تعالى: ﴿ فمن يعمل مثقال ذرة خيرًا يره ۞ ومن يعمل مثقال ذرة شرًّا يره﴾. ولكن الوهم لا يزال مسيطرًا على جعفر ليجعله يظن أنه مجني عليه، فوصف جده/إلهه بالقسوة، وبأنه لم يندم على طرده لأبيه ولأمه من قبل/آدم وحواء، فيقول: «كنت فاكره

نـدمان علـى طـرد أبويـا وأمـي زمـان؛ ولكنـه بيثبـت مـن جديـد أن قلبـه مـن حديـد أو صـخر... متسـلط». ليـرد عليـه شـكرون: «شـال سـيخ حديـد وضـربك فـي رجلـك عرجَّـك؟ أبويـا عمـل كـده، ولحـد يومنـا ده بصبح عليـه وأبوس أيـده. هـي ديـه الأصـول يـا جعفـر مـش أنـا اللـي حفهمهالـك». يكشـف الحـوار بمـا يحملـه مـن تمـاهٍ بـين الرمـز والمرمـوز عـن افتـراق جـوهري فـي الموقـف مـن المرجعيـة المتعاليـة، ويجعـل مـن المسـار الشـرعي لجعفـر والمسـار القـدري لشـكرون مـرآةً لمواجهـة الفـرد مـع إرادة الـرب. وفـي حـين يختلـق جعفـر مظلوميـة زائفـة لتبريـر تمـرده، يجسـد شـكرون حالـة التسـليم المطلـق، محـولًا نـدوب الابـتلاء إلـى أوسـمة، والمعانـاة إلـى طريـق للوصـل، والألـم إلـى سـبيل لليقـين. هكـذا يغـدو الحـوار كشـفًا لاسـتجابة الـروح للحقيقـة المتعاليـة؛ بـين روح اسـتعلت بالتأويـل، وروح اتضـعت بالتسليم.

وكـان الوبـال هـو الـثمن الفـادح لعصـيانه، فقـد خسـر مـا كـان يحـارب ويتمـرد مـن أجلـه، حيـث أُجبـر علـى تطليـق زوجتـه وسُـلب منـه أبنـاؤه، فالعصـيان مجلبـة للهـلاك دائمًـا. ولكـن هـل فيمـا وقـع لـه وجـه مـن الخيـر؟! يخبرنـا شـكرون قـائلًا: «محـدش

عارف ربنا عمل كده ليه؛ يمكن أراد أنك ترجع لجدك وترضيه»؛ وفي ذلك رمزية لاسترداد الله لعباده، في انصهار تام بين الرمز والمرموز. ومع ذلك، يظل العبد المتمرد في غيه قائلًا: «مسألة جدي ديه انتهت للأبد؛ أنا خرجت من عنده باختياري، ومستعد أدفع تمن الاختيار حياتي نفسها». وبالفعل، سيدفع ثمن استمراره هذا سجنًا وجنونًا في نهاية المطاف؛ جزاء إعراضه عن فهم الدرس.

والسبيل الثاني الذي التمسه في محاولة إيجاد حريته كان الفن، الذي لم يكن أهلًا له، وإنما دفعته إليه الغيرة من صديقه شكرون؛ يقول السيد الراوي لجعفر: «الغيرة تسللت إلى قلبك من صديقك شكرون؛ فاهم أن حظه أحسن من حظك. لا يا ابني أنت غلطان؛ كل ميسر لما خلق له». وفي المقابل، كان جعفر مؤهلًا لتحصيل العلم والترقي فيه، وقد أخبره جده قائلًا: «أما أنت فتملك الذكاء والفطنة ما يجعلك تكمل رسالة العلم إلى الناس».

والفن إذا كان مفرغًا من الغاية الإلهية (كلٌّ مُيَسَّر لما خُلِق له) تردى إلى البهيمية؛ لأن الفن تجربة إنسانية شعورية، وعليها أن تتسامى فوق النقائص البشرية لتشدو

تناغمًا روحانيًا وجوديًا تقتبس من خلاله الخلود، وتلامس جمال المطلق كما تلامس مطلق الجمال. ولما كان الفن تجربة شعورية، فإنه يمكن لتلك التجربة أن تغير اتجاهها من أعلى إلى أسفل؛ أي تنغمس في الجانب الحيواني من الإنسان لتستثير مشاعره البدائية التي يعد أعمقها الشهوة الجنسية. وقد زامن توجه جعفر نحو الفن زواجه من مروانة، ليبين لنا الفيلم أنه لا يزال في مرحلة البدائية والهمجية وإن أظهر نفسه في صورة الفنان.

يغني شكرون: «لابس جبة وقفطان، وعاملي بتاع نسوان، مبقاش في الدنيا أمان»؛ اختيار المخرج لتلك الأغنية -التي يغنيها شكرون وخلفه جعفر يردد ويعزف في حضور هدى هانم- ليس عشوائيًا، بل هو اختيار دقيق للتعبير عن حالة الصراع التي يعيشها جعفر؛ فجعفر رجل أزهري (لابس جبة وقفطان) ومع ذلك عمل عازفًا ومغنيًا؛ صراع بين إرادة جده وبين تيهه وضياعه، فهو يتبع نزواته لا أكثر، ولا يعرف طريقه حقًا حتى لو ادعى ذلك ورضى بشكل ما.

وحين فشل جعفر في الغناء، تقمص شخصية المثقف - وهنا يأتي دور المعرفة التي تمثل السبيل الثالث والأخير في

رحلتــه للبحــث عــن الحريــة- وأراد صــياغة مشــروع فكــري متكامـل، مسـتغلًا ذكـاءه وفطنتـه اللـذين بشـر بهمـا جـده، لكنـه استخدمهما في طريق مغاير للطريق الذي أراده الجد.

والمعرفـة إذا فرغـت مـن الغايـة الإلهيـة تـردت إلـى الأنانيـة؛ لأن المعرفـة هـدفها الحقيقـة، والحقيقـة أمـر يتجـاوز الإنسـان وعلـى الإنسـان أن يتجـرد لهـا. ومـن ثـم، فـإن العـالِم يقـف بـين تجـرد مطلـوب منـه وحقيقـة تتجـاوزه، ولكـي يتنـاغم مـع ذلـك لابـد لـه أن يتحـرر مـن أنانيتـه؛ لأنهـا العـائق أمـام تناغمـه الأخلاقـي القـائم علـى التجـرد، وإلا فإنـه سـيُنزل ذلـك المتجـاوز لتحيزاتـه الأنانيـة أيًـا كـان مصـدرها، سـواء المصـلحة الشخصـية أو الغرور المعرفي.

وهـذا الهبـوط بالمعرفـة مـن عليائهـا هـو مـا يتبـدى بوضـوح فـي سـلوك جعفـر؛ إذ نجـد غـروره المعرفـي يطفـو علـى السـطح حـين يقـول لزوجتـه هـدى هـانم: «نويـت أبطـل حجـج المتحـذلقين مـن أصـدقاءك اللـي بيتشـدقوا بلسـان السياسـة، وأعـرفهم أن فـي قـدرتي أقـرأ كـل اللـي قـروه فـي شـهور قليلـة»، فـردت عليـه هـدى هـانم كاشـفة حقيقـة دوافعـه: «عـايز تقـرا عشان ترد عليهم ولا علشان عندك الرغبة أنك تعرف فعلًا».

يلخص سعد كبير تخبط جعفر قائلًا: «بتهيألي أنك بتحاول تبحث لنفسك عن دور في الحياة؛ دور كبير وبتختاره أنت بنفسك واخترت أنك تكون فيلسوف مثلًا فألفت كتاب، ده لأنك طول عمرك سايب الغير أو الظروف هي اللي تختار لك؛ فلا قدرت تكون أزهري زي ما جدك ما أراد، ولا قدرت أنك تكون مغنواتي زي صديق طفولتك شكرون، ولا قدرت حتى تكون محامي، أقصد له شأن واسم وكده، حتى محاولتك أنك تمثل دور الفيلسوف فشل». ويُضاف إلى كل ذلك الفشل، محاولته الأخيرة بأن يصبح سياسيًا يُنعت بالمعتقل السياسي، على الرغم من أنه لا يعدو كونه قاتلًا؛ فيقول للسجان: «عشرين سنة بصحح لكم مبتفهموش، مسجون سياسي»، مبررًا ذلك بأنه قتل بسبب مناقشة سياسية، ويقصد بذلك قتله لسعد كبير بعد اعتراضه على كتابه!

لقد جرب جعفر الفن المفرغ من الغاية الإلهية فانتهى إلى الضياع، وجرب المعرفة المفرغة من الغاية الإلهية فانتهى إلى الضلال.

وعلى الرغم من ترقي مفهوم جعفر عن الحرية من مستوى الشهوة -الذي جسده زواجه من مروانة- إلى مستوى الفكر -الذي جسده زواجه من هدى هانم-؛ إذ يقول في الرواية (التي اقتبس منها الفيلم وحمل اسمها) حين سأله صديقه عن الحرية: «مثل المغامرة، تمارسها أحيانًا كمتعة للغرائز كما استمتعت بمروانة والنبيذ والمنزول؛ هي عبودية متنكرة في لباس حر، الحرية الحقيقية وعي بالعقل ورسالته وأهدافه وتحديد الوسائل بحرية الإرادة وتنظيمها التنظيم الدقيق الذي يجريها مجرى القيود، فهي حرية في لباس العبودية، وجرت حياتي على هذا النحو في بيت المنيل...»، إلا أنه ظل غريبًا تمامًا عن جوهر الحرية الحقة.

فالحرية الأولى التي اختبرها هي حرية الغرائز، ويمكن تسميتها بـ"الحرية الحيوانية"، وهي ليست حرية أصلًا بل استعباد؛ فالغرائز هي من تحررت لا الإنسان نفسه، تحررت لكي تستعبده وتتحكم فيه لينغمس في الطبيعة الدنيوية الفاسدة.

والحرية الثانية هي حرية الفكر، ويمكن تسميتها بـ"الحرية النفسانية"؛ فالإنسان يختلف عن الحيوان بما لديه

من دوافع نحو الكمالات، وهو من خلال العلم والفكر مثلًا يرتقي إلى آفاق جديدة تتعالى على الجزء الحيواني فيه، الذي يحاول سحبه نحو البدائية والهمجية، ولكنها -أي الحرية النفسانية- تظل قاصرة أيضًا؛ لأنها لا تتجاوز أنانية الإنسان. ومن ثم، فإن وصفها بالحرية مشروط بتجاوز الإنسان لأنانيته التي هي منبت الكبر والغرور.

وهنا يأتي النوع الثالث من الحرية -التي غفل عنها جعفر- ويمكن تسميتها بـ"الحرية الروحانية"، وهي المصححة للنوع الثاني، بل هي بعبارة أخرى الحرية الحقيقية الوحيدة؛ فمصاديق الحرية النفسانية كالفكر والعلم والفن يجب أن تمر بها وعليها ومن خلالها لكي تتصف بالكمالية، أما حيدتها عن ذلك فارتداد نحو عبودية النفس. وتستمد الحرية الروحانية حقيقتها ووجودها من عبودية اللّٰه (إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين)؛ فيتحرر بها الإنسان من عبادة نفسه إلى عبادة الله.

لقد ارتقى جعفر من استعباد الشهوات له إلى استعباد نفسه لنفسه، ولكنه ظل عبدًا لم يعرف الحرية؛ فقد هرب

من مصدر الحرية الحقيقي (اللّه) وظن أنه بهروبه منه قد تحرر!

والعجيب أن جعفرًا، الذي ظل يتشدق بالحرية طوال الفيلم، انتهى به الأمر قاتلًا لعجزه التام عن استيعاب رأي مختلف. لقد رفض الحرية التي تأتي من طاعة اللّه، وأبى أن يكون عبدًا مريدًا لسيد مجيد، ليختار عبودية نفسه. ومأزق عبودية النفس أنها لا تتوقف عند حدود طبيعة استعباد الغرائز التي تجعل المرء عبدًا ذليلًا لسيد رذيل، بل تصل إلى حد تأليه الذات، حيث يغدو الإنسان عبدًا خَضوعًا لسيد خَدوع.

نسي جعفر اللّه فنسيه اللّه، تاركًا إياه أسيرًا لطغيان نفسه، ومواجهًا مصيره بمفرده. ولما كان قلبه لم يعد يطيق فيضًا إلهيًا، انقطع عنه المدد وأنساه اللّه نفسه؛ فصار كمن يتخبط في قلب الليل بلا وجهة تؤويه ولا هدف يهديه، بعدما أضاع الحقيقة التي كانت تمنح وجوده سناءه وضياءه.

الفصل الثاني

العناية الإلهية

يتناول هذا الفصل فيلمين؛ الأول: "البحث عن سيد مرزوق"، الذي يعالج الجهل بـ"حقيقة" العناية الإلهية من خلال تجسيد اللطف الخفي؛ حيث يظهر القدر كطريق إلى الحرية، ينتشل الإنسان من عبثية وجوده ويهديه إلى معناه. أما الثاني: "وصمة عار"، فيعالج الجهل بـ"طبيعة" العناية الإلهية من خلال كشف زيف التواكل؛ إذ يتستر بطل الفيلم خلف مفهوم القدر ليبرر عجزه، محولًا إياه من قوة محركة إلى قيد يستعبد به الإنسان نفسه، متخذًا من حتمية القدر ذريعة لتسويغ خطيئته والهروب من تبعة اختياراته.

أولًا: فيلم البحث عن سيد مرزوق

ملخص الفيلم

يستيقظ يوسف كمال (نور الشريف) في حالة من الذعر، ظانًا أنه تأخر عن موعد عمله، قبل أن يتبين له أنه يوم عطلة؛ فقرر أن يكسر نمطه اليومي الرتيب الذي اختزل حياته في ذلك الطريق الممتد بين سكنه ووظيفته، وهو مسار ثابت سلكه لعشرين عامًا دون تغيير. بدأ هذا النمط منذ أن وجد نفسه يومًا وسط مظاهرات، وسمع صوت رجل يرتدي "بالطو" يصرخ فيه: (يا يوسف، ارجع لبيتك أحسن لك)، ولا يزال يجهل كيف عرف ذلك الرجل اسمه.

يمشي يوسف في الشارع فينجذب إلى فتاة ويقرر تتبعها، لكنه يُفاجأ بسيد مرزوق (علي حسنين) يوقفه ويعرفه بنفسه، ويجذب انتباهه بادعائه معرفة معلومات عن تلك الفتاة. ومن هنا تبدأ علاقته بسيد مرزوق، وهي العلاقة التي نتجت عنها أحداث غريبة، منها دخوله قسم الشرطة بسبب اختفاء سيد المفاجئ!

ظهر سيد ليوسف مرة أخرى، لكن هذه المرة في بيته، آتيًا بهدية بمناسبة عيد ميلاده. يخرجان للاحتفال، لكن اللحظة السعيدة لم تكتمل؛ إذ يدهس سيد بسيارته رجلًا مسكينًا.

يطلب سيد من يوسف أن يسرع إلى المحامي لإنقاذ الموقف، وحين يعود يوسف مع المحامي إلى القسم، يكتشف أنه المتهم الحقيقي، وأن سيدًا شاهد فحسب.

يهرب يوسف وتتعقبه الشرطة إلى أن يصادف بيت سيد مرزوق. يعتذر له سيد، مبررًا فعلته بأنه لو سلم نفسه فسيمنع من السفر، مما سيعرض استثمارات ضخمة للخطر.

يكتب سيد ليوسف إقرارًا بأنه المسؤول عن حادثة الدهس لتبرئته، ويعطيه تعويضًا ماليًا ومسدسًا؛ لكن يوسف، مدفوعًا برغبته في الانتقام، يرفع المسدس على سيد ويحاول إطلاق النار عليه، ليكتشف أن المسدس لا يعمل! وفي تلك اللحظة، تصل الشرطة.

المناقشة

يتخذ فيلم "البحث عن سيد مرزوق" طابعًا رمزيًا يبدأ من دلالة الاسم الذي استُمد منه عنوانه؛ فاسم "سيد" يحيل إلى السيادة المطلقة والمركزية التي تدبر شؤون الخلق، بينما يأتي لقب "مرزوق" ليلامس القضية الأشهر في مسألة القدر، وهي "الرزق"؛ مما يجعل من شخصية "سيد مرزوق" تجسيدًا رمزيًا لرب الأقدار الذي يسوق للإنسان رزقه في صور شتى.

يحيط هذا الكيان نفسه بهالة من السحر تتجاوز المنطق البشري؛ فمنذ اللحظة الأولى التي يلتقي فيها يوسف كمال بهذا الكيان، تتنامى رهبة غامضة في الأجواء تتغذى من شهادات المحيطين به؛ إذ يصفه الضابط عمر (شوقي شامخ) بكائن يتسامى على النواميس البيولوجية، فلا يكاد ينام، ويتمتع بعالم سحري يفيض بالجلال، فيقع من يدخله تحت سطوة جذب ملكوتي يسلبه طوعه واختياره، فلا يعود منه كما كان. وهو "البحر" الذي وصفته فيفي سوهاج (لوسي) الذي يبتلع من يحاول سبر أعماقه ليخرجه غريقًا؛ وإلى جانب تلك الأوصاف، يمكن وصفه أيضًا بالمنتهى الذي يستوي على عرشه المهيب، حيث تمتثل عند سدته

تساؤلات الإنسان وعتبه -كما في المشهد الأخير-؛ لتكتمل بهذه الأوصاف صورته كمحرك أول للأقدار ومصمم المصفوفة الوجودية التي سقط فيها يوسف ليُعاد تشكيله من جديد.

ويتلبس يوسف رمزية النبي الصديق في اسمه، غير أنه يغيب في بئر عزلته بمحض إرادته لعشرين عامًا، متمسكًا بتفسير حرفي جامد لأمر قديم. وتأتي أفعال/أقدار سيد لتقتحم هذا الجمود، منتشلة إياه من قاع بئره، ومجبرة إياه على خلع قميص شخصيته المهترئة؛ حيث يمثل هذا الخلع ولادة جديدة، يتمكن فيها من زمام نفسه، ويتبوأ في صميم ذاته مقام السيادة والملك.

يبرز سيد مرزوق ليوسف مستحضرًا سيرة المعلم الغامض في رحلة الكليم؛ إذ يخرق سفينة استقراره الهش ليحمي روحه من أن يسلبها الركود، ويقتل الغلام البريء في شخصية يوسف ليصون مستقبله من خذلان الذات الذي يرهقه، ويقيم جدارًا من الوعي يحمي جوهره المكنون من التبدد؛ بأفعال تبدو في ظاهرها شرًا، لكنها في حقيقتها إرادة عليا تعمل على استرداد أصالته من قبضة الوعي الزائف، ليعيد

صياغة وجوده متجاوزًا قيود التفسير الحرفي. ويغفل يوسف حقيقة أن من اقتحم حياته ويفك وثاقه ليحرره اليوم هو ذاته من أطلق النداء القديم؛ ذلك النداء الذي أُريد به الشفقة لحمايته، لكن سوء فهمه حوله إلى سجن منيع، حتى جاء سيد مرزوق ليضع عنه إصره والأغلال التي كانت عليه.

تشرق بصيرة يوسف داخل القسم؛ إذ يدرك، وهو يرى القيود الحديدية تطوق يديه، أن التحرر منها كان متاحًا منذ اللحظة الأولى. تتحول هذه القيود في عينيه إلى مرآة مادية لأغلال روحية عتيقة، موقنًا في تلك اللحظة أن العزلة التي فرضها على نفسه، والقيود التي ألفها، ما كانت سوى وهم هش، كان التحرر منه ممكنًا طوال العشرين عامًا.

أحدث هذا الانكشاف المعرفي هزة عنيفة في وجدان يوسف، تجلت في قوله: «كلام سيد استفز كرامتي؛ قررت أرفض السجن والحدود اللي حبست نفسي فيهم عشرين سنة؛ حسيت بقوة غريبة ورغبة في التحرر». يتحول سيد مرزوق هنا من مجرد محرض على المغامرة إلى مستفز للوعي، يدفع يوسف لاكتشاف مكامن القوة والحرية الكامنة فيه. ومع استمرار الرحلة وتراكم الصدمات، يصل يوسف في

منتصف الطريق إلى حالة من التنوير تجعله يلفظ حياته الماضية بغير رجعة، فيتساءل بامتنان لتلك الصدمات التي صقلت وعيه وأخرجته من شرنقة حياته القديمة: «ازاي أرجع لحياتي الأولانية مرة تانية بعد كل ده!». لقد أدرك يوسف أن حياة "الغلابة" -كما وصفها سيد مرزوق- والتقوقع كانت موتًا سريريًا بامتياز، وأن قدر "سيد مرزوق" بجرعاته المؤلمة هو الذي منحه الحياة الحقيقية.

تظهر قدرة سيد مرزوق في تلاعبه بالواقع وتحكمه الكلي في الأقدار من خلال شخصية منى (آثار الحكيم)؛ تلك التي ظهرت ليوسف أربع مرات "بالصدفة" في يوم واحد تقريبًا وفي ظروف مختلفة، وهي نفسها التي منحها سيد أربعة أسماء مختلفة (رضا، عبلة، نجوى، سهير). إن هذا التكرار العجيب لظهور تلك الفتاة بأحوال متغيرة تجسيد لتقلبات القدر وتعدد تجلياته؛ فالغموض لا يكتنف سيد مرزوق فحسب، بل يمتد ليشمل شخوص عالمه كافة، الذين يظهرون ليوسف كإشارات إلهية تدفعه نحو استنارة بصيرته.

ومع ذلك، تظل العلاقة بين الإنسان وربه محكومة بتقلبات إشكالية الشر؛ ففي لحظات الرضا الفطري والدهشة

بالجمال واللطف الخفي، يعترف يوسف ببراءة طفل: «أنا بحب سيد مرزوق» ولكن، ما إن تشتد وطأة البلاء وتضيق حلقة المحن، حتى تنفجر صرخة الاحتجاج والتمرد الصاخب: «حقتلك يا سيد يا مرزوق». كانت هذه الصرخة تجسيدًا لكراهية الإله ورغبة الإنسان الضعيف في الكفر بالله والكفر بقدره كشكل من أشكال الانتقام.

يحتدم التدافع بين الإرادة الإنسانية والقدر حين يضع سيد المسدس في يد يوسف، في إشارة إلى الحرية المطلقة التي منحها الله للإنسان، حتى في القدرة على التمرد عليه. وتكمن المفاجأة في أن المسدس لا يعمل، في دلالة رمزية على أن المحاولة البشرية لإقصاء الرحمن من الوجدان لا تنتهي إلا بالفشل، لأن الإنسان لا يستطيع إلغاء الحقيقة التي تمنحه الوجود.

***

ثانيًا: وصمة عار

ملخص الفيلم

يدفع الاحتياج مختارًا (نور الشريف) إلى خوض رحلة بحث مضنية عن أبيه، بعد أن أسرت إليه والدته (هدى سلطان) بأنه لا يزال على قيد الحياة. وفي غمرة سعيه، يلتقي مختار بإلهام (يسرا) ويستعين بها لنشر إعلان في الصحيفة عن أبيه؛ ويجمعهما غياب الأب الذي ترك في وجدان كليهما ندبة متشابهة، وإن اختارت إلهام التوقف عن مطاردة هذا الطيف، والتصالح مع واقعها بالاعتماد على ذاتها.

يقيم مختار في لوكاندة بشكل مؤقت أثناء رحلة بحثه عن أبيه في القاهرة؛ وهناك يتعرف على صاحب اللوكاندة (محمد توفيق)، وزوجته كريمة (شهيرة)، والسمسار فرج (يوسف شعبان).

بعد أن يئس مختار من العثور على أبيه شعر بالضياع؛ لأنه كان يضع جل آماله فيه. تحاول كريمة إقناعه بالتخلص من زوجها بقتله، ليتمكنا من الزواج والاستيلاء على ثروته، بينما كان مختار يتمنى أن يجد أباه لكي لا يقع في تلك الجريمة.

يظن مختار أن أباه اتصل به ويريد مقابلته، فإذا به يكتشف أن فرج من فعل ذلك بذريعة المزاح. وفي واقع الأمر، كان فرج يقوم بذلك ليدفعه نحو الإحباط فيبقى متورطًا في تدبير الجريمة بدلًا منه؛ إذ كان فرج هو العقل المدبر الذي دفع مختارًا نحو كل ذلك عبر كريمة.

ينجح مختار في قتل صاحب اللوكاندة، فتبيع كريمة اللوكاندة بعد أن ورثتها عن زوجها. وعند حلول موعد اقتسام الغنائم، دعته ليأخذ نصيبه، ولكن قبل وصول مختار، يقتل فرج كريمة ليستولي وحده على المال كله ثم يهرب؛ فتتهم الشرطة مختارًا بقتلها؛ ويحكم القضاء عليه بالإعدام.

المناقشة

نشأ مختار في بيئة جعلته يعتاد الاتكالية والضعف؛ فترعرع عاجزًا عن الاعتماد على نفسه، وصار عالة على أمه التي امتهنت القوادة. وبعد موتها، فقد السند الوحيد الذي كان يتكئ عليه، فوجد أمامه طريقًا واحدًا لا غير: البحث عن أبيه/ربه، لا حبًا فيه أو رغبةً في استعادة الصلة به، بل ليتخذه بديلًا يمكنه من تسويغ اتكاليته وإلقاء تبعة حياته

على عاتقه. إنها تربية تنتج نفوسًا مشوهة عاجزة عن مواجهة الواقع وتحقيق الذات، حتى بلغ بمختار الحال أن يستثقل البحث عن أبيه/ربه؛ فيقول لأمه بعدما أرشدته إلى البحث عنه: «عاوزاني أضيع عمري على إنسان مش متأكد إذا كان موجود أو مش موجود». وهذا الاستثقال ينبئ عن طبيعة سعيه القادم؛ فمختار يتخذ من البحث عن أبيه/ربه غطاءً تتحرك من ورائه دوافعه الحقيقية، ساعيًا إلى أمانٍ وردية يأمل أن يحققها له لينقذه من الظروف السيئة التي يعيشها (وأم مختار ترمز إلى الظروف المؤدية لضياعه)؛ فإذا تحققت أمانيه عن طريق غير طريق البحث عن أبيه/استجابة الرب له، انتفت حاجته إليه. يقول مختار: «لاقيت أبويا الحقيقي... المرة دي مش وهم؛ المرة دي حقيقة»، قاصدًا بأبيه الحقيقي المال الذي سيتحصل عليه من جراء جريمته. هذا هو الأب/الرب الحقيقي لمختار؛ فهو لم يبحث عن أبيه منذ البداية بل بحث عما يريده منه؛ ومن أسس علاقته بالله على النفع والمقايضة، كان التنكر له أهون الأمور عليه حين تتخلف تلك العلاقة عن إشباع ما يشتهيه.

يقول مختار: «وجوده دلوقتي هو الشيء الوحيد اللي ممكن يمنعني من الجريمة»؛ فإما أن يجد مراده من أبيه/ربه أو يفعل الموبقات؛ فالاتكالي إذا لم يستجب اللّٰه له إما أن يعيش عالة على الآخرين، أو ينزلق إلى دائرة الإجرام، أو يجنح إلى الإلحاد لأن ربه -بفهمه الوثني- لم يعد يعمل. وللأسف، فالاتكالي إذا ألحد، قد يعتمد على نفسه كليًا؛ كأن الإلحاد يتسلل إلى وعيه كحيلة لا واعية، تهدف إلى إعفائه من عبء انتظار الاستجابة الذي أثقل كاهله. ومثال على ذلك شخصية إلهام (وإلهام ترمز إلى الإلحاد)؛ فقد تنكرت لأبيها/ربها باعتبار أنه "تخلى" عنها وعن أمها وأخواتها. تقول إلهام: «أنا بقى والدي هو اللي اختفى من حياتنا. محاولتش أشغل نفسي بالمشكلة ديه لأن كان فيه مشكلة تانية أهم؛ كان لازم أدور على شغل عشان أربي أخواتي» وتقول أيضًا عندما سألها مختار هل تفكر في أبيها/ربها: «كأنه مش موجود؛ كفاية أنه هو اللي اختار الوضع ده». فاسم إلهام لم يكن اعتباطيًا، فالإلحاد هو الفكرة الملهمة التي تدفع الاتكالي لقطع علاقته بالانتظار، يقول مختار لإلهام: «لكن أنتي الحقيقة الوحيدة اللي أنا عارفها يا

إلهام؛ لدرجة إني بتهيألي إني مجتش مصر عشان أدور على السيد السيد الجميعي؛ لكن علشان أقابلك إنتي!». لكن أمثال مختار أكثر جبنًا من اتخاذ قرار الإلحاد؛ يقول مختار: «صدقيني يا إلهام أنا بحبك، بحبك من كل قلبي، وعشان كده لازم أبعد عنك... لإني إنسان عاجز، ضايع، مفيش قدامي أي سلاح؛ لا مهنة ولا صنعة ولا شهادة ولا أي حاجة، مفيش قدامي غير... غير أني ألاقي أبويا أو أنتحر».

يكمن الفرق بين محنة مختار ومحنة إلهام في أن مختار يغلب على حالته الجانب الشخصي، فأغلب ما يعانيه هو ما جناه على نفسه، إذ استسلم تمامًا طوال عمره للحياة العابثة، بينما يغلب على حالة إلهام الجانب القدري؛ فقد تحملت مسئولية أمها وأخواتها. وهكذا، يتضح أن مختارًا هو من ظلم نفسه، لا كما زعم بأن الأقدار أو إرادة الله قد حاصرته؛ فقد تنكب الصراط الذي ارتضاه الله للنفس البشرية، واختار لنفسه دروب التيه.

يشكل تبدل الأسماء بين الفيلم والرواية (الطريق) -من "صابر" إلى "مختار"، ومن "الرحيمي" إلى "الجميعي"- إشارات كاشفة لطبيعة العلاقة الوجودية بين العبد والرب في

وعي الاتكالي؛ إذ يغدو هذا التبدل تكاملًا يرسم أبعاد الأزمة في رؤية الشخصية الاتكالية للوجود.

يحمل اسم "صابر" في الرواية دلالة ساخرة تعكس حالة من الانتظار الزائف، إذ يظل الاتكالي صبورًا على المحال، يرجو ثمارًا لم يغرسها، ويحاسب الحليم على فوات أمانيه وهو القاعد عن الأسباب؛ ليتحول الصبر هنا إلى ستار يواري عجزه، وذريعة يتخذها لتبرير وقاحته في تحميل السماء أوزار تقصيره. ويلوذ "صابر" بـ"الرحيمي" الذي يحيل اسمه مباشرة إلى مفهوم الرحمة، وهو المفهوم الذي يختزله الاتكاليون في وعيهم كذريعة لتجاوز السنن الكونية والأوامر الإلهية، وإذا لم يجرِ القدر وفق هواهم، ألقوا باللائمة على المقدر.

وهنا يبرز الفرق الجوهري؛ فبينما يرتكز ثنائي "صابر/الرحيمي" على منطق المظلومية العاجزة، ينتقل الفيلم عبر ثنائي "مختار/الجميعي" إلى منطق الاستحقاقية المتعالية. فاسم "مختار" يوحي بامتلاء الذات بوهم الاصطفاء، حيث يرى الاتكالي نفسه محورًا للوجود، مما يدفعه إلى تخصيص الإله وتحويله إلى وثن شخصي يقدس فيه نزواته؛ بينما يظل اسم الأب "الجميعي" نقيضًا لهذا

التخصيص، فهو رب الجميع، ورب العالمين الذي يوازن الوجود بحكمته المتعالية المستقلة عن أهواء الأفراد.

ويكشف هذا التبدل أن الشخصية الاتكالية ليست نمطًا أحاديًا، بل بنية تستبطن المظلومية والاستحقاق معًا كاستراتيجية متكاملة. فإذا كان ثنائي "صابر/الرحيمي" يجسد القناع العاطفي للاستسلام، فإن ثنائي "مختار/الجميعي" يمثل الغطاء الفكري للتعالي. إن الشخصية هنا تمارس الدورين في آن واحد، محولة مفهوم الإله إلى أداة طيعة؛ تارة لتبرير إخفاقاتها تحت وطأة المسكنة، وتارة لرفع شأنها عبر الادعاء، إذ يغدو المسكنة والادعاء صنوين لا يفترقان في عمق الوعي الاتكالي.

وعندما حلم مختار بأبيه ظهر له أبوه/ربه في صورة تشبهه تمامًا؛ وهذا التشابه يكشف عن الخلل في نفسية ووعي الاتكالي، فبدلًا من أن يطمح الاتكالي إلى إله يرفعه عن نقائصه، إله كرمه وخلقه على صورته، نراه يرتد ليخلق هو إلهًا على صورته. إن هذا الإله المختلق انعكاس لضعفه وعجزه؛ فهو لا يعبد الرب، بل يعبد ذاته التي ألبسها ثوب

الربوبية، ليجعل من المطلق صدىً مشوهًا لواقعه الذي يرفض مواجهته.

ولما سأل مختار أباه -في الحلم- عن سبب عدم رده على الإعلان طوال ذلك الوقت، قال: «لأن الإعلان معناه أنك متعرفشي توصلي بالطريق العادي»؛ فالإعلان عن أبيه/الدعاء إلى الله لا يكفي وحده ليكون طريقًا للاستجابة؛ فعلى الإنسان أن يقدم الأسباب التي ينبغي أن يقوم بها ويترك التوفيق لله؛ فقد يقوم بالأسباب ولا يوفقه الله -والله فعال لما يريد-، وقد يقوم بها ويوفقه. فالدعاء هو طلب التوفيق من الله بعد القيام بالأسباب اللازمة لتحقيق الغرض المنشود، وطلب فتح السبل لإدراك ذلك المأمول؛ ولا يعني أبدًا أن نجلس مكتوفي الأيدي ننتظر الفتح الإلهي! فهذا هو عين التواكل؛ فالله لا يريد أن نكون كسالى بلداء عالة على الغيب. هذا هو الطريق الذي أراده الله لنا، ومن يطلب طريقًا مباشرًا لما يريد دون سعي فقد خلق لنفسه طريقًا لا يعترف به الله؛ طريقًا إلى اللاشيء.

لا يكتمل مشهد الحلم إلا بحضور "إلهام" ابنة بجوار الأب، في دلالة تمنحها اعترافًا وجوديًا؛ فالجميعي/رب

العالمين يحتفي باجتهادها على الرغم من جحودها إياه، لأنها سارت على خطى الأسباب التي أُقيم عليها هذا الوجود. فالسنن الكونية لا تحابي في عطائها مؤمنًا، ولا تضن على جاحد؛ إذ يفيض الله بمدده على الساعين بصدق وإن أنكروا واهب الفيض، ليكون التوفيق ثمرة طبيعية للالتزام بتلك السنن، حتى وإن غاب عن وعي الفاعل بأنها سنن إلهية.

والعجيب أن مختارًا -على الرغم من اتكاليته المزمنة- أحكم تنفيذ الجريمة كأنه قاتل متمرس؛ فقد طمس كل خيط للريبة بحزم، مسخرًا ذكاءه في الجريمة بدلًا من توظيفه في العمل الشريف. إن هذا التناقض هو جوهر التواكل، الذي يميل إلى القفزات القدرية بدلًا من السعي المنضبط، ويستبدل بصلابة الإرادة غواية الانتظار. وحين تخذله الأقدار، يشرع مختار في صناعة مصيره بيديه، متلاعبًا بالمفهوم الديني للقدر؛ ليجعل من الخطيئة قدرًا حتميًا. وإذ يقول مختار: «وجوده دلوقتي هو الشيء الوحيد اللي ممكن يمنعني من الجريمة»، فهو يُحمل إلهه المتخيل -الذي خيب تطلعاته- مسؤولية انزلاقه نحو الهاوية.

وفي لحظة إعدامه، يُسقط مختار في مخيلته صورة أبيه على منفذ حكم إعدامه. وفي ذلك دلالتان؛ الأولى أنه يرى أباه/ربه هو المتسبب الفعلي في مصيره، والثانية أنه ما زال يرجو منه أن ينتشله من الورطة التي أوقع نفسه فيها. في تناقض عجيب يجمع بين الإدانة والرجاء في آن، يرى في أبيه/ربه اليد التي دفعته إلى المهلكة ليعفي نفسه من تبعة ما اقترف، واليد ذاتها التي يرجو منها الخلاص؛ لأنه يرى في نفسه استحقاقًا للنجاة.

خاتمة

على الرغم من وجود أفلام مصرية تتناول قضية الإلحاد والبحث عن اللّه خارج سينما نور الشريف مثل: (الشحات، غرباء، أين عقلي، رسالة إلى اللّه)، تظل مقاربة هذه القضية في سينما نور الشريف تحتفظ بتميزها الفريد؛ ليس فقط على مستوى كل عمل على حدة، بل فيما يثمر من النظر إليها كمجموع كلي أيضًا؛ فمن خلال قراءة تلك الأفلام كوحدة واحدة تنبثق جماليات ومزايا خاصة لا تبرز في العمل المنفصل. ولذلك، نلخص خصائص تناول سينما نور الشريف لموضوع الإلحاد كالآتي:

1- سلطت الضوء على الأسباب النفسية والاجتماعية والتربوية والفلسفية للإلحاد.

2- تعددت في أسلوب تناولها بين التصريح والترميز؛ أما الجانب الصريح فكان في أفلام: (الإخوة الأعداء،

الحاجز، الرقص مع الشيطان، أصدقاء الشيطان، أين تخبئون الشمس، لقاء هناك)؛ وبشكل رمزي في (الشيطان يعظ، قلب الليل، البحث عن سيد مرزوق، وصمة عار).

3- ناقشت كثيرًا من أنواع الإلحاد (العملي، الإنكاري، التجديفي، إلحاد التقليد)، كما ناقشت التمرد والشك بشكل عام.

4- طرحت كثيرًا من المواضيع المؤثرة على الإلحاد (الصراع مع الموت، الصراع مع القدر، الصراع مع الغيب، الصراع مع النفس، الصراع مع المجتمع، الصراع مع الرغبة).

5- طرحت كثيرًا من الشبهات التي يطرحها الإلحاد (مسألة الشر، العلموية، الاعتراض على التكليف، الحداثة، الحرية المطلقة).

6- صورت ما يمكن تسميته "مفارقة البلاء"؛ إذ تستعرض مرحلة استرداد الله لعباده عبر ذات السبب الذي اتخذه الملحد ذريعة لكفره؛ فالبلاء الذي كان مبررًا

للقطيعة، يتحول إلى أداة قسرية لانتزاع العبد من غيه ورده إلى ربه.

7- صورت آثار الإلحاد (التخبط، التفلت، التوحش، الضياع، العدمية، العواقب المهلكة على الفرد والمجتمع).

8- كشفت لنا أن الإلحاد رؤية كونية مؤداها العدمية النظرية الراجعة إلى غياب الإله (الإخوة الأعداء)، وأن أصل الإلحاد هو التمرد على السلطة، والرغبة ليست إلا وسيلة يتم استهلاكها من أجل ذلك (الحاجز)، وأن حقيقته كراهية الإله التي قد تظهر بسذاجة كما في إلحاد العوام (أصدقاء الشيطان)، وقد تظهر في صورة عدمية عملية واعية (أين تخبئون الشمس)، وأن العلم عند الملحد قد يحل محل الإله كسلطة بديلة (الرقص مع الشيطان) أو كإله جديد يستمد منه الإنسان ثقته بنفسه (لقاء هناك).

كما أرشدتنا إلى السبيل؛ فالأمانة هي عين الكرامة (الشيطان يعظ)، والحرية الحقيقية مصدرها عبودية الله (قلب الليل)، وأن القدر يدبر لنا من الشدائد ما

يبنـي صـلابة إرادتنـا ويرسـخ أقـدامنا فـي سـبيل التحـرر وإثبـات الـذات (البحـث عـن سـيد مـرزوق)، وأن اللطـف الإلهـي جُعـل لنتكامـل بـه لا أن نتواكـل عليـه (وصـمة عار).

9- قدمت لنا مقاربات جريئة لفهم فلسفة القدر والشرع.

10- نبهتنـا لكثيـر مـن الأشـياء الغائبـة عـن ذهنيـة الدارسـين مثل إلحاد العوام.

11- قـدمت معالجـة جيـدة تجمـع بـين الأسـلوب النفسـي، والأسـلوب الـوعظي، والأسـلوب الفلسـفي لموضـوع الإلحاد.

12- يتسـم مسـتوى الطـرح بالنضـج فـي مجملـه رغـم تفـاوت طبيعتـه مـن فـيلم إلـى آخـر؛ إذ نـأت هـذه الأعمـال بنفسـها عـن السـقوط فـي فـخ تقـديم صـورة كرتونيـة أو مسـطحة للملحـد كمـا فعلـت أعمـال أخـرى، لا سـيما إذا وضـعنا فـي الحسـبان أسـبقية هـذه التجربـة وسـياقاتها الزمنية المبكرة.

13- تنوعت الأفلام ما بين الاقتباس من أعمال أدبية، وبين الإبداع السينمائي الخالص (قصةً وسيناريو وحوارًا). الأفلام المقتبسة من أعمال أدبية هي: "الإخوة الأعداء" عن رواية "الإخوة كارامازوف" للأديب الروسي فيودور دوستويفسكي، و"أين تخبئون الشمس" عن رواية "المؤمنون" للروائية المغربية حفيظة العسري، و"لقاء هناك" عن رواية "لقاء هناك" للأديب ثروت أباظة.

أما أعمال الأديب العالمي نجيب محفوظ، فهي الأكثر حضورًا في هذه القائمة، إذ تم اقتباس عدة أفلام من مؤلفاته، وهي: "أصدقاء الشيطان" عن قصة "جلال صاحب الجلالة" من رواية "محلمة الحرافيش"، و"الشيطان يعظ" عن قصة "الرجل الثاني" من المجموعة القصصية "الشيطان يعظ"، و"قلب الليل" عن رواية "قلب الليل"، و"وصمة عار" عن رواية "الطريق". ويُعد محفوظ الأديب الوحيد الذي تكرر اقتباس أعماله في الأفلام التي ناقشناها في هذا الكتاب.

فـــي حـــين أن بـــاقي الأفـــلام غيـــر مقتبســـة، وهـــي: "الحـــاجز" تـــأليف بهـــيج إســـماعيل، و"الـــرقص مـــع الشـيطان" تـأليف محمـد خليـل الزهـار، و"البحـث عـن سيد مرزوق" تأليف وإخراج داوود عبد السيد.

14- الأفـــلام المقتبســـة لـــم تكتـــفِ بنقـــل العمـــل الأدبـــي المقتـبس منـه كمـا هـو إلـى شاشـة السـينما، بـل سـعى صـناعها إلـى تقـديم رؤيـة جديـدة تضـيف عمقًـا وأبعـادًا إضافية للقصة الأصلية.

15- إن بعـــض هـــذه الأفـــلام بـــدت وكأنهـــا تســـتثمر عامـــل التوقيـت بـوعي فنـي لافـت؛ إذ جـاءت كصـدى سـينمائي مباشـــر لأحـــداث تاريخيـــة كبـــرى. فمـــثلًا، أنـــتج فـــيلم "الحـــاجز" عـــام 1972م، أي فـــي أعقـــاب هزيمـــة 67، تلـك الهزيمـة الماديـة التـي ولـدت هزيمـة نفسـية تمثلـت فـي هيئـة شـكوك عقديـة عنـد الـبعض، وقـد ركـز الفـيلم علـــى طبيعـــة التشـــكك والارتيـــاب بمـــا يناســـب حالـــة المجتمـع فـي تلـك الفتـرة. ومـع حلـول عـام 1974م، وبعـد انتصـار أكتـوبر، أنـتج فـيلم "الإخـوة الأعـداء"، تـلاه فـيلم "لقـــاء هنـــاك" عـــام 1976م؛ وكـــأن صـــناعهما اســـتهدفوا

التطهير من بقايا الهزيمة التي لازالت عالقة في نفوس البعض رغم الانتصار. وأنتج فيلم "أين تخبئون الشمس" عام 1977م، الذي استلهم الحرب الأهلية اللبنانية التي اندلعت عام 1975م، ليجسد الآثار النفسية لأزمة تماثل في وقعها أزمة 1967م، وجاء فيلم "الرقص مع الشيطان" عام 1993م، بعد عامين من انهيار الاتحاد السوفيتي؛ ذلك الحدث الذي تهاوى معه حلم اليوتوبيا الشيوعية الذي لطالما داعب عواطف الناس حول العالم. كما أن فيلم "قلب الليل" زامن نمو إرهاب جماعات العنف، وهو تيار تحاشى أغلب صناع السينما الاشتباك معه أو الاقتراب من جذوره الفكرية؛ ومع ذلك، تجاوزت جرأة الفيلم الحواجز المعتادة لما يحمله من قضية شديدة الحساسية. ولا يخفى على أحد أن ذروة تلك الفترة شهدت محاولة اغتيال أديبنا العالمي بسبب الأبعاد الرمزية في روايته "أولاد حارتنا".

16- تنوعت النهايات؛ فقد ينتهي الفيلم على عودة الملحد إلى الإيمان كما في (الإخوة الأعداء، أين تخبئون

الشمس، الرقص مع الشيطان، لقاء هناك)، واختلف أسلوب العودة؛ ففي "الإخوة الأعداء" يرجع الملحد بعدما اصطدمت النظرية بالتطبيق، وفي "أين تخبئون الشمس" لأثر الفطرة، وفي "الرقص مع الشيطان" حين خاب ظنه في شمولية العلم، وفي "لقاء هناك" لأنه لم يجد مفرًا سوى الله. وعلى العكس تمامًا، قد ينتهي الفيلم على الكفر بالله؛ فوداد تكفر بالله بعدما مات زوجها شهيدًا منتصرًا على الشيطان في فيلم "الشيطان يعظ"، ويوسف يكفر بالله بعدما حرره من قيوده عن طريق الأقدار ونظر بسطحية وبزاوية ضيقة للقدر في فيلم "البحث عن سيد مرزوق". وقد ينتهي الفيلم بتدمير الذات كما في (أصدقاء الشيطان، قلب الليل، وصمة عار)؛ ففي "أصدقاء الشيطان" ظن أنه تغلب على الموت فمات ميتة مثيرة للشفقة، وفي "قلب الليل" تمرده على الله قاده إلى جنون العظمة، وفي "وصمة عار" اتكاليته قادته إلى الإعدام، وقد ينتهي الفيلم بإيذاء الآخرين كما في فيلم "الحاجز" إذ قتل حبيبته ليتخلص من صراعه الداخلي.

17- تنبثق من معالجة الإلحاد في سينما نور الشريف تجربة نقدية متكاملة؛ حيث تتضافر الأعمال لتنسج خيطًا فكريًا واحدًا، يمتد عبر الأفلام بانسيابية وتناغم، وكأنها جميعًا خرجت من مشكاة وعي إبداعي واحد.

***

ثمة أفلام أخرى للفنان نور الشريف تمس قضية الإلحاد بشكل غير مباشر، أو تتقاطع مع متعلقاتها؛ فالإلحاد ليس طفرة مفاجئة، بل هو مآل لمراحل متدرجة، قد نختبر بعضها دون أن تُفضي بنا بالضرورة إلى الكفر. وتجسد تلك الأفلام بعض هذه المراحل بما تحمله من صراعات؛ ففي "قصر الشوق" يؤدي الفنان نور الشريف شخصية "كمال عبد الجواد" صاحب التطلعات الفكرية والثقافية، الذي تشغله أسئلة حول طبيعة الوجود من المبدأ إلى الميعاد، على نحو يخالف البيئة المسطحة المحيطة به، والغارقة في الملذات البهيمية.

وفي فيلم "قاهر الزمن"، ترحل زوجة الدكتور حليم زغلول (جميل راتب) إثر مرض عضال، مما يدفعه إلى البحث في مجال تبريد البشر؛ إذ يبرد المريض في حال عجز الطب عن علاجه، ترقبًا لما قد يستجد من علاجات وتقنيات في المستقبل، وعندها يُنهى التبريد ليعود إلى الحياة في حقبة زمنية مغايرة، كأنه سافر عبر الزمن. فالدافع وراء بحثه هذا نفسي في الأصل، ومحركه الصراع مع القدر. ويكشف الصحفي كامل إبراهيم (نور الشريف) عن ذلك عقب اختفاء صديقه، وينتهي الفيلم بتدمير الأجهزة العلمية التي ابتكرها الدكتور على يد التمرجي الذي ظن أن هذه الآلية تتحدى الدين والقدر. ويعد الفيلم من الأفلام المصرية النادرة التي تأسست على خيال علمي ناضج.

وفي فيلم "جري الوحوش"، يطمع كل من سعيد أبو الدهب (نور الشريف) وعبد القوي شديد (محمود عبد العزيز) في نعمة الآخر؛ فالأول ثري لكنه محروم من الإنجاب، والثاني فقير ولديه القدرة على الإنجاب. هذا التباين في الأحوال دفعهما للاتفاق على إجراء عملية جراحية، يقوم فيها الطبيب بنقل جزء من دماغ عبد القوي

يساعد على الإنجاب ليزرعه في سعيد مقابل مبلغ مالي ضخم، ليحصل كل منهما على ما ينقصه. وبذلك، يمثل كلاهما نموذج الإنسان المبتلى الذي لا يرضى بما قسمه الله له من الرزق. وخلال الأحداث، يتنازع البطلين رأيان؛ رأي الدكتور نبيه العالم (حسين فهمي) الذي سيُجري العملية ويمثل العقل المادي، ورأي المحامي عبد الحكيم (حسين الشربيني) الرافض للمسألة لمخالفتها الشرع والقانون، ممثلًا بذلك الضمير الديني. وفي النهاية، يرضخ الاثنان للهوى والتفكير المادي البحت ويقومان بالعملية، فكانت العاقبة مأساوية؛ إذ يُشلّ سعيد ويُجنّ عبد القوي، لينتهي الفيلم بالآية الكريمة: ﴿ومن يبدل نعمة الله من بعد ما جاءته فإن الله شديد العقاب﴾.

وفي فيلم "اختفاء جعفر المصري"، جعفر المصري (نور الشريف) شخص فاسد ارتكب كثيرًا من الموبقات، فيوهمه الشيطان -الذي جسده حسين فهمي- بأنه ارتكب جريمة قتل، فيذهب معترفًا لزوجة القتيل على أنه القاتل، ولكنها تجيبه بأنه ليس الفاعل وأنها تعلم من هو القاتل الحقيقي،

فيدرك حينها أن الشيطان تلاعب به، وينتصر عليه في النهاية من خلال قوة الحب.

وفي فيلم "زمن حاتم زهران"، نلمس أثر الغربة بما قد تخلفه من هزيمة نفسية، بلغت ببطل الفيلم حد الاستهزاء ببطولات انتصار أكتوبر، في إطار يستعرض الصراع المحتدم بين قيم الأصالة ومفاهيم الحداثة.

فهرس

مقدمة 5
الباب الأول - تفكيك بنية الإلحاد 9
الفصل الأول - الإلحاد الأوديبي 11
الفصل الثاني - كراهية الإله 31
الفصل الثالث - العلم كبديل عن الإله 45
الباب الثاني - استعادة الأفق الإلهي 71
الفصل الأول - الطاعة كحرية 73
الفصل الثاني - العناية الإلهية 99
خاتمة 117