الذكورة والقائد في بعض الأفلام المصرية

تربط الكاتبة النسوية الانكليزية فيرجينيا وولف في كتابها " ثلاث جنيهات" (Three Guineas) الذي لا يعبّر فقط عن أفكارها النسوية بل عن مناهضتها للحرب أيضاً ، بين صفات الذكورة والدولة البطريركية، وبالتالي الحروب، وبهذا تربط بشكل مباشر بين الذكورة والعنف السياسي. هذا الكتاب نُشر عام 8391، أي بعد نهاية الحرب العالمية الاولى المأساوية بعشرين عاما، و كانت حينئذ أنظمة الفاشية وايديولوجيتها في قمتها، والخوف ينتاب الناس من انها ستؤدّي إلى حرب جديدة، وهذا ما حصل بُعيْد نشر هذا الكتاب . تقول فيرجينيا وولف إنّ الانظمة الفاشية هي التعبير النهائي والمطلق للذكورة، وتشير الى استخدام هذه الانظمة بشكل لافت الرموز العسكرية -- كاللباس العسكري، والأعلام، والأوسمة، والموسيقى العسكرية والاستعراضات --لتثير الأحاسيس الذكورية الجماعية الى مستوى العدوانية، وبذلك تمهد هذه الانظمة للطريق إلى الحرب، وسبق و جزمت وولف أن الاكثرية الغالبة من الرجال في طبيعتهم يرغبون في الحروب. [1]

الكلام حول العلاقة بين الذكورة والدولة ليس بعيداً عن ادبيات النقد السينمائي الحديث، التي تتطرق بعض كتاباتها إلى نظريات حول الادوار المختلفة التي يقوم بها كل من الجنسين في تمثيل الوطن .فعلى سبيل المثال، تبرز الفكرة أن الوطن في السينما العربية والسلوك الوطني والقيم الوطنية تترمز بالنساء والانوثة .فتتناول مثلا فيولا شفيق في كتابها Arab Cinema: Culture and Identity شخصية بهية في فيلم يوسف شاهين **العصفور**، الذي تدور احداثه حول نكسة ١٩٦٧ .في آخر مشاهد الفيلم، يخطب جمال عبد الناصر خطابه الشهير الذي يتحمل فيه مسؤولية الهزيمة ويستقيل من منصبه .بهيّة التي تستمع إلى الخطاب عبر المذياع في بيتها وحيدة، ترفض الاستقالة؛ ترفع رأسها وتركض الى الشارع رافعة صوتها أيضاً احتجاجاً على ما سمعت، قائلةً" :لا!لا "!ثم نرى جيرانها يندفعون الى الشارع، ومعهم يخرج من بيوت اعداد كبيرة من الناس ليعبروا عن رفضهم استقالة عبد الناصر، وعن رغبتهم في استمرارالمعركة. بهذه المشاهد، كما تقول شفيق، إن بهيّة، صورة مصر، تجسد إرادة شعبها .كما تذكرنا فيولا شفيق بالمثل الشعبي الذي يقول إن مصر" أم الدنيا، " وهذه العبارة تظهر في دورها أنثوية الوطن في الخيال الجماعي[2].

اما الرجل والذكورة، فتقابل لينا خطيب في كتابها Filming the Modern Middle East بين ادوار الجنسين في تجسيد وطنهما في السينما المصرية والعربية من جهة، والامريكية من جهة اخرى .وتكتب أن "الوطن المصري التقليدي يتجسد بانثى فاضلة، طاهرة، لا تهدد البطريركية. . ."، أما الوطن في السينما الامريكية الحديثة -- خاصة في تلك الافلام التي تدور احداثها في العالم العربي في اطار الحروب -- فهو يتجسد ببطل قوي، فحولي، محارب، فاتح, أي بطل يتمتع بشكل مبالغ فيه بصفات الذكورة في المفهوم التقليدي لهذه الكلمة. وتشير إلى تركيز افلام الـ "action" على جسد البطل -- ومثل على ذلك Rambo و The Terminator-- وترسم لينا خطيب التغيرات والفوارق في هذه الادوار والرمزية

[1] (Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex, UK 1977)

[2] Viola Shafik, **Arab Cinema: History and Cultural Identity** (Cairo: AUC Press, 1998) p. 62

الجندرية التي تُستخدم لرسم تطوير العلاقات بين امريكة و العالم العربي، وذلك حسب منظور الفيلم، أكان امريكياً أم عربياً، كما ترسم التغيرات في تجسيد الانوثة في بعض الافلام العربية الجديدة ، وفيها تصبح الشخصيات الانثوية اكثر تحررية ومقاومة وفعاليّة، واقل استكانة ورمزية . [3]

هنا نتساءل اذا كان من الممكن الربط بين الافكار التي وردتنا من النقد السينمائي والتي تلعب فيها الرمزية الجندرية دوراً هاماً، و ما تقوله فيرجينيا وولف في "ثلاث جنيهات" عن علاقة الذكورة بطبيعة الدولة البطريركية، وبالتالي العنف والحروب؟ علماً بان الذكورة في بعض الأفلام الهامة تظهر كصفة مثالية في رجل مثالي يقود الجماعة. فهل نرى في أبطال بعض الافلام المصرية، وتحديداً في شخصيات القادة منهم، تجسيداً مستمراً للذكورة بشكل يسمح لنا بوصفها ميزة متكاملة ومتماسكة؟ إذاً، ما هي هذه المواصفات؟

رغم أن هناك صورة نمطية واضحة عند الناس للرجولة، وهي صورة جسدية محضة، فإن مكونات الذكورة الحقيقية ليست بديهية او واحدة ، وعلينا أن نحدد معنى الكلمة وفقا لظروف وأطر اجتماعية وتاريخية مختلفة. فكما تقول Emma Sinclair-Webb في مقدمة كتاب **Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Modern Middle East** "ان الرجولة أو الذكورة هي بنية اجتماعية مثلها مثل الانوثة، . . ولاشيء -- عدا التشريح -- يحدد تكوينها. فهناك عوامل و سمات كالطبقية وأسواق العمل والعرقية والجنسانية وعلاقة الرجال بعائلاتهم وتسلحهم بآرائهم،" كل ذلك يصب في تكوين الرجولة، وبالتالي لا صفة واحدة خارج معطيات اجتماعية و تاريخية محددة. [4]

في هذه الدراسة أود ان ارسم صورة للذكورة وللنموذج الذكوري الصحيح عن القائد او الزعيم كما تبينها بعض الافلام المصرية -- اذا كان ثمّة ميزة واضحة بهذا الشكل. كما اتساءل عما إذا كانت تُظهر محبة العنف أو لجوء القائد اليه جزءاً لا يتجزأ من تكوين ذكورته؟

للاجابة عن هذه الاسئلة، سوف اشير الى الافلام التالية:

الزعيم (إخراج شريف عرفة)

ايام السادات (آخراج محمد خان)

ناصر ٥٦ (آخراج محمد فاضل)

صراع في النيل (إخراج عاطف سالم)

في بيتنا رجل (أخراج بركات)

3 Lina Khatib, **Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World** (London: I.B. Tauris, 2006), p. 80.

4 London: Saqi, 2006.

و ان كان من بين الابطال الخمسة في هذه الافلام شخصان واقعيان تاريخيان ، أما الثلاثة الآخرون فهم أبطال قصص خيالية،احدهم نقدي ساخر وكوميدي ليس قابلاً للتصديق على الاطلاق، لكن في نهاية الأمر لا فرق كبير بين هؤلاء الأبطال من زاوية السينما، لأن الفيلمين التاريخيين ليسا وثائقيين، بل على العكس، رغم استخدامهما للـ"ارشيف" السينمائي الكثيف عن المراحل التي يدور حولها الفلمان، وتشكّل الحرب جزءاً أساسيّاً فيها، لكن معالجة موضوع التاريخ فيهما أتت معالجة ادبية بامتياز، مليئة بالرموز والمعاني والتداعيات غير الواقعية. ويجمع بين القائد التاريخي والقائد الخيالي في هذه الافلام الخمسة صفات وميزات، ففي النهاية، نجاح البطل في كل منها وفشله مرتبطان بقوة شخصيته و قدرته على إتخاذ المواقف المناسبة.

ولا بد هنا من الإشارة بأن الكتابة عن الأفلام تجبر الكاتب أحياناً على سرد بعض تفاصيل قصة الفيلم، وهذا ليس محبةً بسرد القصة، بل ليفهم القارئ كيف توَصّل الناقد إلى ما وصل إليه من أفكار واستنتاجات.

الافلام:

١) الزعيم

في الفيلم الكوميدي **الزعيم** (وهو قائم على مسرحية) يلعب عادل إمام دورالزعيم -- و لا تحمل هذه الشخصية اسماً خاصًا بها، ما يوحي إلى أنها تدمج صور زعماء متفرقين للسخرية منهم. وهذه الشخصية متعجرفة، ومستبدة، وأنانية، وقاسية، و مخيفة، وعاشقة للتملق. وتتضخم هذه الصفات السيئة في الزعيم لأن أحداً لا يصارحه بالحقيقة، فهو محميّ من التعاطي مع الشعب خوفا على سلامته، يعيش حياة منعزلة لا يعلم شيئا مما يجري في الواقع. هو يقضي وقته في ممارسة الجنس من دون راحة، لا يعرف وزراء حكومته، و لايميز بين المستشار الصديق والمستشار غير المخلص. الأقرب منه من مساعديه هو رستم الذي يستعين بدوره بزمباوي، وهو شخصية مجردة من الصدق والكرامة يخضع للأقوى منه ويزدري الأضعف. كما يستعين أيضاً رستم وزمباوي برجال المخابرات ليستفيدوا كلهم من جهل الزعيم وعزلته وعدم معرفته بالوقائع، لينفذوا ما يشاؤون في البلاد.

ذات يوم ، يموت الزعيم فجأة. يعثر رستم و الذين يحاوطونه بواسطة المخابرات على ممثل شاب فقير اسمه زنهم، وهو يشبه الزعيم بشكل غريب (ويلعب عادل إمام هذا الدور أيضاً)؛ وبعد التعذيب والرعب يقبل زنهم بأن يلعب دور الزعيم، وهذا ليفسح المجال لمستشاري الزعيم الراحل بأن يدبروا-- كما يّدعون أمام زنهم -- الامور لتفادي وقوع البلاد في فراغ، أمّا الحقيقة فانهم يفعلون كل ذلك ليستلموا زمام الحكم.

لن أدخل هنا في تفاصيل الكوميديا، بل سأكتفي بالإشارة إلى أنه في نهاية الأمر، ورغم خوف زنهم الشديد ممّا يجري ومما يجد نفسه فيه من حفلات ديبلوماسية وانقلابات عسكرية، يفهم القضية التي لم يكن الزعيم يدركها، وهي أنّ رستم وزمباوي شريكان في مؤامرة كبرى هدفها اتفاقية دولية سوف توقع البلاد في كارثة سياسية واقتصادية، ليكسب كل منهما كميات هائلة من المال ستوضع في حساباتهما الخاصة خارج البلاد. إلا أن زنهم يعقّد الامور بين رستم وزمباوي ورجال المخابرات، فيدبّ الصراع بينهم

ويتآمر كل واحدٍ منهم على الآخر إلى أن تسقط في النهاية جميع المؤامرات ويبقى الشعب، المتجسد في زنهم، هو المنتصر الوحيد.

وكل هذا طبعا مبالغ فيه ولايصدّق، بل ليس الغاية منه ان يصدّق، فاللاوقعية من خصوصيات الكوميديا، و هذا النموذج من الكوميديا السياسية مليء بالنقد الحاد يهدف إلى كشف تصرفات بعض الزعماء في سلوكيّاتهم الحقيقية.

أمّا بالنسبة إلى الذكورة في هذه الكوميديا فنلاحظ أن الفرق الكبير بين الزعيم وزنهم هو أن الأخير فاقد تماماً صفات العنف والعدوانية، التي كانت من أهم صفات الزعيم ، بل هو على العكس، رجل مسالم، بسيط، يتمنى الرحمة والسّتر، و بدلا من أن يخيف الناس كما فعل الزعيم، يخاف منهم. ولا شكّ أن عدم وجود العنف والعدوانية في شخصية زنهم يخلق انطباعا في ذهن المشاهد بعدم "رجولته"، كما يعرّف عادة هذا المصطلح، وكما تتجسد في شخصيّة الزعيم الراحل، ويمكننا هنا ان نعترف بان الشعب المتمثل في زنهم يحمل بالفعل صفة انثوية، كما يعرّف عادة هذا المصطلح أيضاً، فالذين يحكمون الناس ينتهكون حقوقهم، ويعتدون عليهم، و يغتصبونهم.

و اكثر من ذلك، فسلطة الزعيم نابعة من مظهر القوة فقط، فلا نراه مرة واحدة يضرب أحدً أو يُعنّفه، بل إن مصدر الخوف منه هو مظهر القوة والعنف -- اي مظهر "الرجولة"، فصوته عالٍ، ونبرته عدوانية، ولغة جسده عنيفة، ونظرته إلى الآخرين نظرة فوقية جدًا . في كلام آخر، هذه "الرجولة" فارغة تماما من أيّ معنى او ميزة ايجابية، ومظهر خوف الناس منه يمنح الزعيم نفوذاً وهمياً يبدو كادعاءات كاذبة تريِّحه وتمنحه مظهر السلطة بينما هو في الحقيقة سجين في عالمه المقفل و دمية متحركة في أيدي الآخرين. فهل معنى كل ذلك أن الرجولة كما تصوَّر عادةً خدعة؟

رغم ان زنهم ضحية المسؤولين الكبار الذين أدخلوه الى ساحة السياسة غصباً عنه، لكنه يرى الأشياء بشكل أوضح وأوعى منهم ومن الزعيم الذي كانت سلطته تعميه: فزنهم يطرح الاسئلة الصحيحة، ويشكّ في اخلاص الذين يحاوطونه، ويفهم كيف أن الرعب يُدير عالمه، ويقول الحقيقة التي يراها، وفي النهاية يهزم الذين يفوقونه قوّةً، وفي النهاية يسيطر عليهم من خلال ذكائه ، لانهم لم يدركوا رجولته الصحيحة - - فهي الشجاعة الصامتة والصبر الطويل والصمود ورفضه الخضوع الى اكاذيبهم-- وتلك الصفات غير بارزة في الصورة العادية للرجولة التي تتركز على القوة الجسدية.

٢) ايام السادات

على عكس صورة الزعيم في الفيلم الذي سبق وتكلمنا عنه، الذي يقلب الدنيا رأساً على عقب كعادة الكوميديا، فإن فيلم **أيام السادات** (إخراج محمد خان، ٢٠٠١) يقدم القائد البطل رجلاً في منتهى الرجولة، و إحدى صفاته السيطرة على كل من يحيط بالرجل والتحكّم بالظروف التي يواجهها، وعادة يحصل القائد على هذا المستوى من السيطرة بالعنف والقوة، فهنا نرى الرجل القائد مسيطراً كل السيطرة بالحكمة والإدراك، وهو الذي يرى الأشياء بوضوح تام، وبذكاء هادئ، رغم الفوضى والارتباك اللذين هما سيدا الموقف في المرحلة التاريخية التي عاشها، وهو -- وربما كان الوحيد -- الذي يعرف ما يجري ويعلم ما يجب أن يُفعل. فصورة السادات في الفيلم صورة الحكمة المطلقة، صورة رجل

غير عنيف على الاطلاق، بل زوج وأب محبّ وعاطفي ، الامر الذي يجعله في نظرنا صاحب الرجولة الجسدية، فنراه احيانا يعانق زوجته وكأنه يحميها من الدنيا. وهكذا يتحكّم السادات بكل المشاكل والناس حوله، وبعدما اثبت عن رجولته في الحرب، يصعد إلى مستوى من الرجولة أعلى، ويبادر إلى إبرام اتفاقية السلام مع اسرائيل(الجدير بالذكر أن هذه الاتفاقية وما سبقها لم تلعب دورا مهماً في الفيلم، بل تمر احداثها بشكل عابر) ، ويموت شهيد الحرية والسلام.

هذه الصورة المثالية للسادات صورة سياسية متوقّعة، فالفيلم مبنيّ على كتابين من السيرة الذاتية، كتبهما أنور السادات نفسه و زوجته جهان، ويجب علينا أن نأخذ ذلك بعين الاعتبار حين نشاهد الفيلم. إن صورة الذكورة المبنية في هذا الفيلم على القائد صورة أُخرجت منها جميع أنواع العنف لتصب في عبور أكتوبر الشهير، هذه الحرب التي أعطت السادات السلطة المعنويّة والخُلُقية لينفذ ما أراده من سياسات. في مشهد تلو الآخر نرى احمد زكي، وهو يلعب دور السادات، يدخّن الغليون وحيداً هادئاً شارد الذهن في حديقة منزله، او في مكتبه، وبهذا يقدم لنا الفيلم صورة "الملك الفيلسوف"، المفكر غير العنيف الذي يعلم متى يجب عليه أن يستخدم القوة، ويفعل ذلك عند الضرورة الوطنية فقط.

٣) ناصر ٥٦

فيلم "ناصر ٥٦" الشهير للمخرج محمد فاضل (١٩٩٦)، وهو برأيي أنجح وأهم من **ايام السادات،** فهو يرسم صورة القائد البطل (و يلعب الدور أيضاً احمد زكي) اثناء مواجهته احداثاً خطيرة للغاية. نتابعه في اللحظات الحاسمة التي سبقت تأميم قناة السويس، وهذا العمل وضعه في صفوف أبطال العالم الثالث. في النهاية، ينتصر عبدالناصر على الظلم وعلى العدوان ، وهذا ما تطلّب منه شجاعة مطلقة ورؤية تاريخية صحيحة. الفيلم يركّز على صورة عبد الناصر في قمة الرجولة ، وهو القائد والمواطن والأب والزوج ، وهي صورة رجل يتحكم بالظروف والناس الذين يحاوطونه والأعداء الذين يترصّدون له، ولكن الأهم انه يتحكم بنفسه، فنراه يسيطر على الخوف الذي يغلب على بعض مستشاريه، وكان من الممكن لذلك الخوف أن يشلّ ارادته قبل أن يقوم بالعمل الجريء والخطير للغاية، فيدرك تماماً ان مصير مصر وسلامة عائلته وسائر العائلات المصرية بين يديه.

يبدأ الفيلم عند النقطة التاريخية حين تتراجع الولايات المتحدة والبنك الدولي عن وعدهما بتمويل بناء السد العالي، ويتلقى عبد الناصر الخبر بهدوء، ليس فقط لأنه كان يتوقعه رغم تمنياته أن لا يصدر مثل هذا القرار، بل لأنه يتحلى بقوة إرادة هائلة تجعله يسيطر على أعصابه بشكل كامل. لا نراه يحنق أو يشتم أو يفقد صوابه، بل نراه بكل هدوء وحكمة يدير اللحظة التاريخية إلى صالح مصر بذكاء وشجاعة. منذ تلك اللحظة، نراه يبحث عن الوسيلة البديلة لاتمام ما يعتبره الهدف الوطني الاكبر -- بناء السد العالي -- وهو يراه عملاً انقاذياً وضرورياً لرفع مستوى الانتاج الاقتصادي المصري وتحسين ظروف معيشة المواطنين. يعمل بدقة لدرس الخيارات المفتوحة أمامه، فيكون في النهاية تأميم شركة قناة السويس الخيار التاريخي الصحيح الذي يتخذه. يتشاور مع الذين يثق في آرائهم: يرحّبون بالفكرة كحلم وطني، يهللون لها، لكنهم لا يملكون الايمان او الشجاعة التي يتميز بها عبدالناصر، فيخافون، لأنهم يشكون بامكانية النجاح بسبب وقائع القوة في العالم، ويرون أنفسهم وبلادهم ضعفاء أمام القوات العالمية. فيقع على عاتق عبد الناصر أن يتغلب على كل المخاوف والتحذيرات والتوقّعات السلبية، فيحمّس الآخرين ويزودهم بالثقة بحقهم التاريخي في ملكية القناة،التي بناها المصريون بسواعدهم وعرق جبينهم ودمهم. كما يقنعهم أن الحق منبع القوة، فيتعاونون معه مستمدين الشجاعة منه. وحين يتأكد من التزامهم بالمشروع، يبادر

بشكل علمي ومنظم إلى التحضيرات المعقدة لاتمام الحلم.

يشير الفيلم إلى هذا التحكم والقدرة على إلهام الآخرين منذ البداية، ففي المشاهد الأولى يمتص عبدالناصر حماس الجماهير المحتفلة بجلاء الجيوش الاجنبية عن مصر (ما عدا منطقة القناة) فيقف خاطبا فيهم، وعندها يسود الصمت ويستمع الناس اليه. يرتفع صوته وحيداً يعبر عما في أذهان الناس وقلوبهم من مشاعر فيحوّلها افكاراً تاريخية بدلاً من أن يبقيها مجرد احتفال من دون جدوى. وبذلك يعطي الجماهير الصوت، ويجسد الارادة الشعبية.

إضافة إلى الهدوء والشجاعة والتحكم ، هناك عناصر أخرى شاركت في تكوين صورة الرجولة في الفيلم. ففي أول مشهد، نرى عبد الناصر يقبّل العلم المصري مطوّلاً ثم يرفعه بفخر واعتزاز عالياً فوق الارض ، ونحس بعمق عواطفه ليس فقط الوطنية بل الانسانية ايضاً، فهو ليس رجلاً مفكراً بارداً مجرداً من العواطف الانسانية، كالغضب والخوف والتعاطف مع الآخرين، بل هو رجل عاطفيّ للغاية، الا انه قادرٌ على السيطرة على هذه العواطف. نراه في عدد من المشاهد مع عائلته، اباً رؤوفاً يغمر أولاده الخمسة، يضحك معهم ويلاعبهم. محبة الاولاد له تبرهن طبيعة العلاقة الحميمة بينهم، فرغم احترامهم الشديد له، وتعاطفهم الأعمى له، فإنهم لا يتصرفون تجاهه بخوف.

أما علاقته بزوجته فهي أيضاً علاقة محبة واحترام وودّ، لكننا لا نتعرف على الزوجة كإنسان. فصورتها في الفيلم تشبه صورة القديسة، تبتسم باستمرار، فهي دائما انيقة، منظمة، مرتبة، تراهن على تفانيها لزوجها ولمهمته التاريخية بوعي كامل لدورها المساند له كدعامة اساسية. تسمح له ان يلعب جميع ادواره -- ومنها دور الأب المحبّ -- ولكنها عند الضرورة تبعد الأولاد عنه لتفسح المجال أمامه ليفعل ما عليه أن يفعله. وفي اول مشهد يجمعهما، لا يلمسان بعضهما، فليس هناك قبلة او حتى سلام بالايدي بينهما، فهما يقفان في انسجام يواجه أحدهما الآخربطريقة توحي إلى المُشاهد بعلاقة قائمة على الاحترام المبالغ فيه الى درجة انعدام الحياة الزوجية العادية لولا وجود الاولاد الخمسة الذين يؤكدون ثمرة الزواج الناجح والعلاقة الحميمة بينهما.

الحياة التي تعيشها هذه الزوجة المثالية مع الزوج المثالي متواضعة جداً. بيتهما صغير، ليس فيه الا حمام واحد. الاولاد يشكون من حر الصيف، فليس لديهم حديقة يلعبون فيها: يسمح لهم والدهم فقط بعد ما يطالبونه عدة مرات بأن يغادروا الى الاسكندرية ليمضوا بعض الوقت على شواطئها. والتواضع عند عبد الناصر كما يبدو في الفيلم صفة من صفات الرجل الكامل الذي ليس بحاجة الى البذخ أو حتى مظاهر القوة والصدارة، بل على العكس، همّه الأول أن يكون واحداً من الناس ، مواطناً عادياً بسيطاً، و هذا ما يشكل فرقاً شاسعاً بينه وبين أكثرية حكام العالم.

الفيلم يقدم عبد الناصر كحاكم لا يستغل سلطته، بل يوظفها في محبة الناس واحترامهم. يتواصل مع الناس مباشرة من دون المرور بحشود من الموظفين والحراس، كما في فيلم **الزعيم**، وهذا ما يصر عليه الفيلم. نراه في مشهد في بداية الفيلم في مكتبه في الساعة الرابعة فجراً، لا يرافقه أحد، وهو يسهر على هموم الدولة ويفكّر في تاريخ القناة ودماء الشهداء الذين ضحوا في سبيل بنائها. فجأة، يدق جرس الهاتف، يرفع السماعة فنُفاجأ بصوت سيدة من عامة الشعب تعرّف عن نفسها بـ"ام ياسين" وتطلب الكلام إلى "الحاج

مدبولي". ينكر عبدالناصر وجود ذلك الشخص بلطف واحترام ويطلب من المرأة ان تتأكد من الرقم الصحيح ويقفل السماعة. الا انها تعاود الاتصال مرتين فيعاملها بنفس الطريقة، يخاطبها "يا أمي". في النهاية تسأله: "امال انت مين يا ابني؟" فيجاوبها بكل هدوء وتوضع: "انا جمال عبد الناصر،" فتدعو له بالصحة والتوفيق.

ويظهر عبد الناصر في مشهد لاحق في ذروة الأزمة التي اعقبت تأميم القناة. يصل الى مكتبه فيخبره معاونه ان ثمة امرأة عجوزاً في انتظاره ترفض الرحيل قبل رؤيته، و الكل عاجز أمام إصرارها. يحاول عبد الناصر التخلص من مقابلتها بسبب انشغاله بإدارة الأزمة في هذه اللحظة المصيرية، لكنه اخيراً يخضع لطلبها ويستقبلها. تدخل المكتب و تقول له انها تبعته من الاسماعلية فالاسكندرية حتى القاهرة، وتواصل كلامها، وتقول له: "انا صعيدية زيَّك، افهمك زي ما تفهمني. " في هذا الكلام تربط بين جميع انحاء البلاد، الامر الذي يعطي ثقلاً لوجودها الرمزي . تروي العجوز لعبد الناصر قصة جدها الكبير الذي كان بين الذين خطفتهم السطات آنذاك وأجبرتهم على العمل في حفر القناة، وهو بين المائة والعشرين ألف مصري قضوا اثناء عملهم، لكن عائلاتهم لم تتلقّ تعويضات عنهم ولم تعترف السلطات بما بذلوه من تضحيات، ولم تقدّم التعازي لعائلاتهم المنكوبة التي بقيت في حالة غضب وحزن دائمين. لكن الحالة تغيّرت حين أمم عبد الناصر القناة. وتخبره أنها قالت لنفسها حينذاك: "جمال ده خَذّ بالتّار ليكي وللالوف زيِّك." بعد ذلك تسلمه ثوب جدها الذي احتفظت به العائلة كل هذه العقود، قائلة: "انتَ احق واحد بيه". وكأنها بهذه البذلة تهديه تاريخ مصر وتوَصّيه بمصيرها. عبدالناصر يمسك الثوب بيديه، وبذلك يقبل الارث التاريخي الثقيل الذي وُضع عليه.

و في هذا المشهد يخاطب عبد الناصر العجوز كما خاطب "ام ياسين" في بداية الفيلم ، يقول لها "يا امي" وتخاطبه بدورها كابنها، قائلة "انت ولَدنا كلنا." وتلعب دور العجوز امينة رزق، الامر الذي يعطي اهميّة لهذا الدور الصغير المليء بالرمزية والمعنى.

لا شك في أن هؤلاء النساء الثلاث --اي الزوجة الوفية وأم ياسين والحفيدة العجوز، وهن النساء الوحيدات اللواتي يظهرن -- ليس لهن اي دور فعلي في الاحداث التاريخية التي تدور في الفيلم بل إنّ وظيفتهن أن يرمزن الى الشعب الوفي المتواصل بشكل مباشر مع القائد، والداعم له كل الدعم، والحفيدة العجوز ترمز أيضاً إلى تاريخ مصر الذي تهبه إياه لتعطيه الحق المعنوي في العمل الوطني الذي يقوم به. والثلاث معاً يدعون له بالخير، و يوَصّينه بمستقبل البلاد ويثقن به ثقة كاملة، ما يدفعنا هنا إلى أن نتساءل إذا كانت الانوثة رمزية فهل يجب قراءة الذكورة في شخصية عبد الناصر قراءة رمزية أيضاً؟ بكلام آخر، هل يجب علينا اعتبار عبد الناصر شخصية واقعية أو رمزاً للرجولة -- أو الاثنين معاً؟

الفيلم يمنح شخصية عبد الناصر صفات ايجابية مطلقة، فليس هناك اي شيء يفعله يجعلنا ننتقده. هو الرجل النموذجي، وبالتالي صفاته هي صفات الرجولة المثالية. هذه الرجولة المثالية تجمع بين طبيعتين: الجسدية والمعنوية. فعبد الناصر، كما يظهر في الفيلم، شاب، وسيم، و نشيط، وحيوي، و فحل، نبرته قوية، مظهره لافت للانتباه. وفي الوقت نفسه، تكمن رجولته بصفاتها المعنوية، في الشجاعة وعمق الفكر وطيبة القلب، وطول الصبر والتواضع والصمود. والاهم من كل ذلك التحكم بالذات وبالآخرين. وهكذا يصبح عبد الناصر فعلا ً في اطار الفيلم رمزاً للرجولة اكثر مما هو شخصية واقعية.

٤) صراع في النيل

فيلم عاطف سالم **صراع في النيل**(١٩٥٩) من أهم الأفلام المصرية في هذه المرحلة من التاريخ الثوري المصري، كتب علي الزرقاني القصة والسيناريو. تدور حوادث الفيلم على شواطئ النيل وعلى متن مركب لصيد الأسماك. وأذكّر هنا بالتقليد الادبي القديم الذي يؤكد على أن المركب رمزالدولة، والقبطان هو كالملك أو الرئيس، وما يجري على المركب من أحداث، خاصة تلك المتعلقة بالنظام الاجتماعي ، يمثل حالة سياسية، وكل هذا لاكتشاف العلاقة بين الحاكم والمحكوم. ففي **صراع في النيل** العلاقات المتشابكة بين رجلين من جهة، وعلاقتهما بامرأة من جهة اخرى، تهدد سلامة المركب وما يحمله من ملاّحين وبضائع، كما تهدد سلامة المهمّة التي يحملها المركب في مشواره من الأقصر إلى القاهرة، وهي مهمة في غاية الأهمية والخطورة، لإنقاذ البلد القديم وتحديثه. ومحور كل ذلك مسألة الرجولة وما تحمل هذه الكلمة من معنى.

المشاهد الأولى للفيلم تعرّفنا على علاقة حب متبادلة بين الشاب محسّب (ويلعب الدور عمر الشريف) والفتاة وردة في الأقصر، و هذه العلاقة عذرية تكمن في ابتسامات ولقاءات عابرة، تحافظ على العادات والتقاليد المعروفة في الريف. يلي هذه المشاهد الاولى مشهد، ربما هو الاهم في الفيلم، نرى اجتماعًا لرجال البلد تحت رعاية شيخ البلد العجوز، والد محسّب. هذا الرجل مسؤول عن كمية كبيرة من المال جمعها أهل البلد لشراء مركب جديد من القاهرة، وذلك لانقاذهم من الفقر والعوز نظراً إلى أهميّة التجديد في زمن الحداثة، ولأن المنافسة قويّة على الأرباح بين المراكب القديمة والمراكب الحديثة الأخرى. والجدير بالذكر ان الكلام في هذا المشهد يدور حول الاصرار على مرور الزمن و ضرورة التغيير. يربط مثلاً شيخ البلد العجوز بين حالته الصحية وحالة المركب، قائلا: "عجزت زي مركبنا عروس النيل،" و يقول لاحقاً: "ما عدناش نقدر نقاوم الزمن،" كمايقول احد الرجال: "بكرة السد العالي يبتدوا فيه ...." لا شك ان الأقصر في الفيلم يرمز الى العجز والخراب بسبب توغّله في القدم، وزوال مجده، فالبلد كالعجوز، وكالمركب، يحتاج لاستعادة حيويّته. ومهمّة التحديث ستقع على عاتق الشبان الذين عليهم أن يثبتوا رجولتهم من خلال اتمامها.

ففي هذا الاطار، يجتمع الرجال في البلد ليوصوا بعض الشبان بشراء المركب الجديد، فيخاطب الشيخ العجوز ابنه ويبشره بالخبر انه سيشارك في الرحلة إلى القاهرة لشراء المركب الجديد. يفرح محسّب بهذه المفاجأة الجميلة التي لا يتوقعها بسبب سنه، ويقترب من والده، الذي يمسك بيده الحلق الذي وضعته أم محسّب لابنها في طفولته، فيشدّه إلى الأسفل بقوّة، حتى يقطع أذن محّسب. وبهذا ينتقل محسّب من عالم الطفولة، الذي يهيمن عليه وجود النساء، إلى عالم الرجولة. و قطْع الأب أذن ابنه يذكّرنا بعملية "التطهير" التي يخضع لها الطفل وتمسّ رمز الذكورة. ويقول له ابوه بعد نزعه الحلق: "بقيت راجل"، ويبارك الرجال لمحسّب قائلين الواحد بعد الآخر، "مبارك محسّب، مبارك محسّب،" كما يباركون للطفل بعد تطهيره. و حين يودّع محسّب وردة في مشهد لاحق، و تُلاحظ غياب الحلق عن أذنه، يردد الكلام نفسه ويقول لها: "ايوا، انا راجل." وكل ذلك يؤكد العلاقة بين المشهد المذكور وعملية التطهير التي ترمز بدورها الى تحضير الولد للزواج، وبالتالي إلى الرجولة الجسدية المعترف بها ، كما يدّعي عبدالوهاب بوحديبا في مقاله عن التطهير الوارد في كتاب Imagined Masculinities،[5]

[5] المصدر نفسه، ص 27 .

اما في هذا المشهد الهام في **صراع في النيل** ، فلا يسلّم الأب العجوز محسّب المحفظة التي تحمل في طياتها مصير البلد لأنه مدرك ، لو لم يقل ذلك، خطورة عدم نضجه، بل يسلّمها إلى مُجاهد (ويلعب الدور رشدي أباظة) الذي يثق فيه وفي خبرته، ويطلب منه أن يرافق محسّب ويساعده في رحلته، ليحميه ويعلمّه ويرشده. لكن مجاهد بدوره يسلّم المحفظة لمحسبّ قائلا: "محسّب راجل ويعرف يحافظ على مال ابوه واهل بلده." ويستلم محسّب المحفظة بفرح وإثارة، فيذهبان مع طاقم المركب إلى خوض المغامرة في النيل. لكن تنقّل مسؤولية المحفظة بين الرجلين يهيء للصراع القادم بينهما، فرغم المحبة والود بين محّسب ومجاهد، واعتبار الأول الثاني اخاه الكبير، تصبح هناك ازدواجية في العلاقة بينهما: مَن المسؤول عن الرحلة وعن المحفظة؟ ومن يجب أن يعطي الأوامر؟ و من يجب ان يطيع الآخر؟

نرى مجاهد لأول مرّة في الفيلم، وذلك في مشهد يسبق المشهد الذي تكلمنا عنه، يصارع بالعصا الرجال في مباراة لإبراز القوّة، وهذا في محيط معبد الكرنك القديم أمام مجموعة من السواح الأجانب. في المباراة يقف رجل في وجه رجل آخر لإثبات قوته، وحين يغلب مُجاهد المبارزين يصبح البطل الأقوى في البلد والذكر المتوّج الأوحد، وهذا ليس بفضل قوّة جسده فحسب، بل لأن هذه القوّة الجسدية منحته السلطة المعنوية على سائر الرجال. فالسواح الاجانب شهدوا المباراة معجبين به، حتى أن سائحة جميلة تطلب أن تتصور معه. يقبل مجاهد ويقف الى جنبها، وهو يتباهى بعضلاته المرفوعة امام مرأى الجميع لنيل إعجابهم ، ولأن الصورة عند مدخل معبد الكرنك، فتوحي إلى ان تلك الرجولة الجسدية والبديهية موجودة منذ القدم، وهي متعلقة بالغرائز والاحاسيس الفطريّة . ولاحقاً في مشهد تسليم المحفظة حين يقبل مجاهد طلب الشيخ ويصبح مرشداً لمحسّب، الذي دخل في هذه اللحظات مرحلة رجولته، نفهم أن عليه أن يعلّم محسّب، فيما يعلّمه، اسرار الرجولة.

في بداية الرحلة، يخضع محسّب لإرشادات مجاهد تماماً، يطيعه، ويتعلم منه أسرار البحّارة، وتبقى العلاقة بينهما علاقة أخويّة. اما الصراع بينهما فيبدأ حين تدخل في أحداث القصة الراقصة الجميلة نرجس (وتلعب الدور هند رستم). يقف المركب في بلد على شط النيل ليحضر الطاقم مولداً في السوق. في المكان مجموعة من اللصوص يعرفون من خائن ان محسّب يحمل المحفظة، فينشلونها منه. لكن مجاهد يفشّل المؤامرة ويسترجع المال بالقوّة. يقنع اللصوص نرجس، التي سبق واستحوذت على عقل محسّب وحواسه حين رآها ترقص رقصة جذابة فاضحة في شهوانيتها، أن تطلع على متن المركب وتكتشف مخبأ المحفظة وتسرقها. تطلب من محسّب ان يسمح لها ان ترافقهم الى القاهرة، ويرحب بذلك بحماس، لكن مجاهد يرفض رفضاً قاطعاً وجود امرأة على متن المركب، مدعياً أن وجود النساء غير

مقبول به على الإطلاق وانه يؤدي حتماً إلى فتنة، وبالتالي إلى كارثة في البحر. لكن محسّب، المجنون بوحشية انثوية نرجس، يصر على موقفه، وللتأكيد على ذلك يتزوجها، ناسيا حبيبته وردة في الأقصر، والوعود المتبادلة بينهما بالإخلاص والولاء، كما ينسى التقاليد والتراث وكل ما يربطه بجذوره، ويقع في دوامة الضياع، وتصبح إرادته سجينة غرائزه الذكورية، لا مكان فيها للإدراك أو الحذر أو العقلانية.

في نهاية الأمر، بعد زواج محسّب بنرجس، يصبح مجاهد عاجزاً عن ان يرفض وجودها على المركب، لكنه يدرك تدرجيّاً انها لا تحب محسّب بل تستخدمه لأهداف غامضة لم يكشفها بعد، فيراقبها، وتدرجياً يحس بسحر جاذبيتها. وتكبر قدرة نرجس على اغرائه حين تعبّر عن حبها له، لكنه لا يقع في الفخ، ولا يخون محسّب الذي سبق وخان سلطته عليه. ومن خلال هذه التشابكات العاطفية يقضي وجود نرجس، الساحرة المغرية، على التناغم والانسجام بين الرجلين، فتجر المرأة الاثنين معاً إلى الهاوية، ومعهما طاقم المركب، ومهمتهما، ومصير جماعتهما وبلدهما، فيتصارعان ويتواجهان.

وهكذا يقابل الفيلم بين الذكورة الجسدية الممثلة في محسّب الصبي المستسلم لرغباته الجسدية، العاجز عن التحكّم وضبط نفسه السائرة به إلي الضعف والضياع، والذكورة المعنوية الممثلة في مجاهد،الكامنة في قدرته على السيطرة على غرائزه والتحكّم بها لإنقاذ الجماعة. وهذا رغم ما شاهدناه في المشهد الاسبق، حين يعرض علينا عضلاته ورجولته، فمجاهد يتفوق على رجولته الجسدية برجولة اعلى، فالأولى تشبع الفرد، لكنها تفسد بين الرجال وتسبب الفتنة في الجماعة ، وهذا ما يعرفه القائد الحكيم.

في قمة الصراع بين الرجلين، تهاجم جماعة اللصوص مجاهد، فيدافع عن نفسه وحيداً، وينجح في هزمهم. يعود إلى المركب و هدفه إخراج نرجس الخائنة المتواطئة مع اللصوص، لكن محسّب يقف في طريقه من جديد ويهجم عليه. يقع مجاهد في النيل مصاباً بجروح بالغة، ليعود في آخر مشاهد الفيلم كي يواجه اللصوص جنباً الى جنب مع محسّب، الذي فهم اللعبة اخيراً. واثناء المعركة تضحّي نرجس بحياتها لتنقذ حياة مجاهد، و هكذا تفدي نفسها من شرها. في نهاية القصة ينتصر الرجلان على كل ما هدد وجودهما ووحدتهما، ففي استرجاع انسجامهما يسترجعان قوتهما.

إذا قرأنا كل ذلك بطريقة مجازية رأينا ان الذي يهدد الرجولة الأصيلة ويقضي عليها هو الفتنة، و كسر إرادة الرجال بالإغراء الجنسي، الذي تستعمله نساء مثل نرجس سلاحاً يدمّرن به الرجال ويسيطرن على مهمتهم، وهي الحفاظ على المجتمع وحمايته كما يُبيّن هذا الفيلم. اما وردة ، وهي الشابة المتعلقة بالأرض وبالجذور، ونقيضة نرجس، ففي وداعها لمحسّب قبل رحلته تلبّسه طاقية صنعتها لحماية رأسه، كما تضع حول رقبته سلسلة من الذهب وعليها مصحف لتحمي قلبه ويتذكرها، وهي ترمز طبعا الى الاصالة والارض. لكن محسّب لم يحافظ على هذه الرموز، بل ينسى وردة ويستبدلها بنرجس، وذلك ما يوصله الى الضياع والصراع مع مجاهد.

٥) في بيتنا رجل

فيلم بركات **في بيتنا رجل**،(١٩٦١) مبني على قصة احسان عبد القدوس، وتدور حوادثه حول المقاومة المصرية ضد الوجود الإنكليزي وعملائه في البلاد، ويلعب مرة اخرى عمر الشريف ورشدي اباظة دوري البطولة، غير انّ البطل الحق في هذا الفيلم هو الشعب المصري.

يغتال الشاب الطالب الجامعي إبراهيم (عمر الشريف) ، وهو عضو من مجموعة من الفدائيين يقودون الحركة المقاومة، رئيس الوزراء المتواطئ مع الاحتلال البريطاني. يُقبض عليه ولكنه يهرب من البوليس. يصل الى بناية سكنية في القاهرة ويدق على باب احدى العائلات، طالباً منها حمايته واستضافته اياماً قليلة يغادر بعدها. في البداية تخاف العائلة، مدركة ان استضافته قد تكون عواقبها خطيرة جداً، لكنها في الاخير تقبل، باعتبارها هذا العمل واجبا وطنيا ومشاركة فعالة في تحرير مصر من الاحتلال.

نتعرف على هذه العائلة المثالية المتواضعة التي تتكون من الاب زاهر(محمود رياض)، صاحب القرار النهائي في كل شيء، خاصة فيما يتعلق باستضافة إبراهيم، لكنه غير مستبد على الاطلاق، يتشاور مع زوجته وبنتيه ويشاركهن القرارات، وهو لطيف، دمث، مؤمن، وصاحب إرادة قوية في الوقت نفسه، والذي يجعله قوياً وطنيته وايمانه بالحق. للأم ايضاً دور مشجّع، تطمئن العائلة، وتهدئ من اعصاب الجميع، و تحيط عائلتها بمحبة لطيفة وايمان بمصير افضل للوطن.

لهذه العائلة ابن يدعى محي، وهو زميل إبراهيم في الجامعة، صادق و مخلص. له اختان شابتان، الصغرى بينهما هدى تجمعها بعد ايام من استضافة ابراهيم علاقة حب به، فهو شاب وسيم وجذاب ولطيف، فتساعده في مغامرته في الهروب من البلد ومن البوليس الذي لا يزال يلاحقه. اما البنت الكبرى منى فسبق وأحبّت ابن عمهاعبد الحميد (رشدي اباظة) كما أحبّها هو، الا انها نفرت منه حين توقف عن الدراسة فأخذ يلعب القمار، ويشرب الخمرة، ويعاشق اصحاب السوء.

يزور عبد الحميد -- وهو الآن في حالته السيئة -- العائلة ليطلب مرة اخرى يد منى في الزواج، لكنها ترفضه رفضا قاطعا، وعندما يكتشف صدفةً وجود إبراهيم في المنزل، تشعر العائلة بالخطر، فتقبل مجبرة به عريساً لابنتها، وتنظر إلى هذه الموافقة كجزءٍ من العمل الوطني لتحمي ابراهيم من خطر الوقوع في ايدي البوليس من جديد. إلّا انّ منى تُشعر بكلامها لعبد الحميد انها وافقت عليه بالاكراه ما يجعله يسير غاضباً إلى مركز الشرطة بغية اطلاع البوليس على مكان وجود ابراهيم. تلحق به خطيبته لتنقذ الموقف، فتوقفه من الادلاء باي معلومة، وترجعه الى المنزل. يخجل عبد الحميد من نفسه، يندم على ما فعله من خيانة، ويصبح شريكاً لعائلة عمه في مساندتها العمل لتحرير البلاد، وثم يصبح شريكاً لإبراهيم ولمحي في العمل الفدائي.

لا شك ان الفيلم يربط بشكل مباشر بين الرجولة والعلم والأخلاق والوطنية، ففي نهاية الفيلم نرى عبد الحميد، الذي تعرّض مع ابن عمه للتعذيب، لكنه لم يخن ابراهيم، يرجع إلى الدراسة، وترجع منى إلى محبتها له، فحين يُفرغ عبد الحميد قلبه من وطنيته يتخلى عن العلم والمحبة والولاء، اما حين يرجع الى وطنيته فيرجع حتماً الى العلم والفداء والاخلاص. ونراه في بداية الفيلم وقبل عودته إلى الطريق المستقيم يتصرف كـ"الرجل" في الصورة البشعة لهذه الكلمة :صوته عالٍ، حركاته عنيفة ، يشتم ويضرب الآخرين، الا انه حين يتغير ويرجع إلى أصالته يهدأ، يتصرف بهدوء وبذكاء وحكمة، لديه ثقة بنفسه ويسيطر على اعصابه وخوفه، لا يحتاج الى إثبات قوته للآخرين من خلال استخدام عضلاته او صوته العالي او اي نوع من مظاهر العنف.

الخاتمة

إن **ايام السادات** و **ناصر ٥٦** يرسمان صورتين للذكورة المثالية في القائد البطل الذي يريد كل من الفيلمين أن يقدمه لجمهوره مثالا أعلى للرجولة، وهذا كونهما فيلمين سياسيين لهما أهداف معينة، الهدف في كليهما أن يشعر المشاهدون بأن بطل الفيلم هو الأحق بقيادة البلاد، وهو الانجح في العمل الذي قام به. اما أبطال **صراع في النيل** و **في بيتنا رجل**، فرغم أنهم شخصيات خيالية ولا وجود لها خارج إطار القصة الخيالية، لكن طبيعتها أقرب إلى طبيعة أشخاص واقعيين من بطلي الفيلمين السياسيين المذكورين، وذالك لأن هذين الفلمين لايرغبان بتقديم الرجل الكامل، بل رجال حقيقيين كما يراهم الكاتب والمخرج، ولا هدف من وجودهم على الشاشة إلا كشف الحقيقة عن طبيعة الانسان والمجتمع. الابطال الذين يبرزون في هذين الفيلين يتمتعون أيضاً إلى حد بعيد بصفات ذكورية تنال إعجابنا، خاصة و ان كلاً من الفلمين يقدم رجلاً آخر قريباً من البطل لكنه أقل رجولة وأكثر ضعفاً، يتعلم من البطل كيف يجب عليه أن يتصرف ليحوز على ثقة الآخرين كما حاز عليها البطل، ففي **صراع في النيل** محسّب يعارض مجاهد، ويحاربه، لكنه في النهاية يعترف بتفوّقه عليه، ويتعلم منه، ويصبح شريكه في الصراع رغم الاغراء والفساد، كما ان عبد الحميد في فيلم **في بيتنا رجل** يتعلم درساً في الرجولة والوطنية والوفاء من إبراهيم والاب زاهر اللذين يتصارع معهما في البداية، وتتوضّح صورة الرجولة المثالية حين تقابَل ميزات البطل بالنقص في شخصية الرجل الذي يعارضه. وفيلم **الزعيم** يقدم بدوره الذكورة المثالية التي يجب علينا أن نستنتج طبيعتها بطريقة غير مباشرة، وذلك من خصوصيات عالم الكوميديا.

ان الافلام الخمسة التي قدمناها في هذه الدراسة توصلنا إلى صورة الذكورة المثالية في كل فيلم بحسب نوعه. لكن الخمسة تُجمع على بعض الصفات التي بوسعنا ان نحددها بوضوح.

١)الرجولة الجسدية والمعنوية:

نجد في كل هذه الافلام تفوّق الرجولة او الذكورة المعنوية على الذكورة الجسدية. فهناك وجود بارز للصورة النمطية للرجولة الجسدية، وجميع الابطال في الافلام الاربعة غير الكوميدية -- وهناك صفات خاصة بهذا النوع الادبي سنرجع اليها لاحقاً-- هم رجال وسيمون اقوياء، يلفتون نظر النساء، وهذه الجاذبية ليست صدفة بل عادة ما تكون عنصراً اساسياً في اختيارالممثل ليلعب ادواراً سينمائية، وهم ذوو فحولة، ونبرة قوية، و وجود جسدي لافت جداً. لكن مع كل هذه الصفات، تبقى الصفة الأهم، والتي تدور حولها الاحداث، الذكورة المعنوية، فتبيّن الافلام المذكورة أنّه اذا لم ترافق الرجولة الجسدية الشجاعة والادراك والشهامة والحكمة والوفاء والتكريس لخدمة المصلحة العامة، والتواضع، ومحبة الناس، والدماثة، وهي الصفات المعنوية التي اشرنا اليها، فتبقى فاقدة المعنى، او تتحوّل سلبية.

٢) عدم اللجوء إلى العنف

رأينا في هذه الافلام ان لا تبرير للعنف الشخصي إلا في حالة الدفاع عن النفس أو التخلّص من شر ليس من الممكن إزالته الا بالقوة، بل على العكس، نرى أن المبادرة باستخدام العنف صفة سلبية. فناصر والسادات رغم أن لديهما سلطة يمكنها أن تمنحهما قدرة التصرف بعنف مع الناس من دون عقاب، لكننا نراهما دمثين ولطيفين للغاية في تصرفاتهما الشخصية. وفي **صراع في النيل** تستخدم فرقة اللصوص العنف باستمرار لأنه في طبيعتها، اما مجاهد فرغم تعرّفنا من بداية الفيلم إلى قوته الجسدية، فهو لم يتصرف بعنف الا حين تهاجمه هذه المجموعة، أو حين يهدده محسّب، فهذه المواجهات مع الشر والفتنة

تبرهن أن عدم مبادرته إلى استخدام العنف لا يشير الى خوفه منه بل الى أسلوبه الحكيم في التعامل، وإلى تحكمه بتصرفاته، اماعند الضرورة فيواجه العنف بكل شجاعة وفي كامل قوته الجسدية العظيمة. كما أن اجهزة الدولة في فيلم **في بيتنا رجل**، تتصرف بعنف لا حدود له، فالتعذيب ركن اساسي في تعاملها مع المعارضين لها. ونرى عبد الحميد حين يتخلى عن أخلاقه يصبح عنيفاً في تعامله مع الناس، ولكنه سرعان ما يرجع إلى طبيعته الانسانية فيقاوم العنف بشجاعة ويصمد في وجه معذبيه.

لكنّ هناك نوعًا ثانيًا من العنف يقدمه هذه الافلام كميزة ايجابية، وهو الحرب التحريرية أو الدفاعية، كحرب اكتوبر في **أيام السادات** او العمليات الفدائية في فيلم **في بيتنا رجل**، إلا ان الحرب بحد ذاتها نوع من الشر يجب التصدي له بشجاعة، كما فعل ناصر على رأس المصريين في **ناصر ٥٦**. وفي **في بيتنا رجل** وفي **صراع في النيل** وحتى في **الزعيم** فإن التصدي للعنف المنظم والشرس يتطلب شجاعة جسدية ومعنوية هائلة، وبهذا نرى صفة من أهم صفات الرجولة التي تقدمها هذه الأفلام.

٣) التحكم والسيطرة

ان الصفة الاهم للرجولة المثالية التي ظهرت في هذه الافلام هي بلا شك قدرة البطل على التحكّم والسيطرة الكاملة على عالمه ومحيطه والظروف التي تواجهه والناس الذين يحاوطونه، كما تنعكس هذه السيطرة على اعصابه ومخاوفه وعواطفه. فجميع الصفات التي تكلمنا عنها أعلاه اتت في خدمة التحكم والسيطرة على جميع انواع التحديات، كما أن عدم لجوء الابطال إلى العنف كوسيلة اولية للوصول إلى هذه السيطرة إلا في حالة الدفاع عن النفس أو التحرير من الشر، فذلك يعني أن قوة الارادة أوالشخصية هي اهم سلاح في يد البطل.

في الختام نرجع الى الاسئلة التي طرحناها في بداية هذه الورقة، فاولها اذا كان العنف جزءاً لا يتجزأ من الرجولة؟ وقد اجبنا على هذا السؤال بوضوح. أما السؤال الثاني فهو ما اذا كانت هناك علاقة مباشرة بين الرجولة والدولة؟ وهناك جواب واضح في اطار هذه الافلام بالتحديد: نعم، لأن جميع أبطال هذه الافلام يُلقى على عاتقهم مصير الدولة (او على الأقل الجماعة) ، ويمثلونها، لكن هذا الامر ليس سلبياً كما تصفه فرجينيا وولف، بل على العكس، فأبطال هذه الافلام يحررون بلادهم من العنف والاحتلال والظلم، ويساعدون في تقويّتها وحمايتها، بدلاً من ان يغرقوها في حرب عدوانية تظلم البشرية كلها.

اما في موضوع تمثيل الوطن بين النساء والرجال، فهذا اقل وضوحاً، فالنساء كما رأيناهن طوراً يلعبن ادواراً رمزية، وطورًا ادواراً واقعية، و في بعض الأحيان يجمعن بين هذه الادوار. فالنساء في **ناصر ٥٦** أدوراهن محصورة في رمزيتهن، اما في **صراع في النيل** فتلعب نرجس دوراً فعالاً جدا، وتدور الاحداث حولها. وفي **بيتنا رجل** للنساء أدوارٌ مختلفة، فمن جهة هن ناشطات يسهمن في تطوير الأحداث، ومن جهة اخرى تبدو وظيفتهن رمزية، فالاختان يقومان بأفعال جريئة جدا، لكنهما ووالدتهما يلعبن دوراً مسانداً للرجال. في **ايام السادات** لزوجة السادات دور محدود ومحصور في مساندة زوجها وتعظيمه. اما في **الزعيم** فليس هناك دور للنساء الا في اضفاء جوّ الفكاهة على الفيلم من خلال التلميح المضحك إلى الحياة الجنسية.

يبدو ان الصورة النمطية للرجولة العربية التي نحملها في خيالنا، وهي صورة تركّز عادةً على الجسد، وربما على نوع من القساوة باستخدام هذه الرجولة الجسدية بالسيطرة على آخرين، لا سيما على العائلة،

لم تشارك فيها الصورة المثاليّة التي تقدم للجماهير عبر السينما على الاطلاق، وهذا على الاقل في الافلام التي درسناها في هذه الورقة، بل على العكس، فإنّ الرجولة المثالية هي غير ذلك تماماً.