مقاربة كافيل الفلسفية في ساحريّة الأفلام

دانيال شو[1]

Stanley Cavell on the Magic of the Movies

Daniel Shaw

ترجمة: محمد السعيد | مراجعة: أروى الفهد

ملخص الورقة

لتفسير وجهة نظر كافيل عما يجعل الأفلام ذات طبيعةٍ ساحرة، تقدّم هذه الورقة مسحًا زمنيًا عن أعمال كافيل الرئيسية حول الأفلام، بداية مع الطبعة الأولى من كتابه (1971) The World Viewed، الذي يتقصّى فيه عما يميّز الأفلام عن الأوساط الفنيّة الأخرى. يستمر هذا المسح باستقراء الطبعة الموسّعة للكتاب نفسه في عملَين كبيرَين، وهما: Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage (1984)، و . Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman (1997)، وسنختتم بتحليلِ كافيل لنظرية إمرسن في الكمال الأخلاقي في كتابه Cities of Words (2005). كما سأعرض في هذه الورقة ما تمثّله الأفلام التي ناقشها بوصفها نماذجًا أساسية لفلسفته. إن أطروحة كافيل -كما فهمتها- تقول إنَّ باستطاعة الأفلام توفير إجابات تطرد الشكيّة المحيطة بقيمنا الثابتة. باختصار، للأفلام سحر خاص لكونها تجسد أساطيرًا تلهمنا لرؤية حياةٍ تستحق العيش، إذْ إنها تساهم في إرجاع الإيمان بينابيع القيمة الإنسانية: الحُبّ، والاستقلال الذاتي، واللاتماثلية، والسعي لتطوير الذات.

إنني مؤمن بأن الأفلام مهمة، إذ أُعِدّ هذه الحقيقة شيئًا مُسلّمًا به، فما يزال هذا التسليم سمةً مميزة في الأفلام. (كافيل 1971، ص. 4)

[1] محاضر في الفلسفة، ويضم مجال بحثه فلسفة الأخلاق، وفلسفة العقل، والنفعية وفلسفة الجمال. لقد نشر عدة مقالات ومراجعات تتمحور حول هذه المجالات، ومنها هذه الورقة.

إن كتابات ستانلي كافيل تطرح إجابة مشوقة لواحد من الأسئلة الفلسفية المهمة التي تتعلق بالأفلام: ماذا ينبغي لفلاسفة الأفلام اتّباعه عندما يعرضون تأويلات وتحليلات فلسفية في الوسط السينمائي ومضامينه على حدٍ سواء؟ تحاول هذه المقالة تشكيل، وتزكية، وتقنين -ما أسميه- النموذج الكافيلي. استكمل فلاسفة الأفلام الآخرين محاولته، وعمّقوها بتنظيرٍ حسن النتيجة عن الجنرا[1]، فعلى سبيل المثال، يعترف فيليب شمرهايم[2] في كتابه الأخير Skepticism Films: Knowing and Doubting the World in Contemporary Cinema[3] بصريحِ الفضل لكافيل. حيث يُمكننا رؤية تأثيره المستمر أيضًا في القسم الخاص به والمعنون باسمه في المجلد الثامن عشر من مجلة Film-Philosophy[4].

إن مقالة روبيرت سنربرينك[5] تشير إلى ما يجعل أسلوب كافيل في فلسفة الأفلام لا نظيرَ له:

«تقدّم لنا الأفلام بتعبيرها عن الأفكار الخاطفة والراسخة على حدٍ سواء، تحديًا فريدًا للفلسفة، ملزمًا -بحكم العادة- بالتجريد (أفكار ثابتة) والتعميم (أفكار لا تتأثر بالسياق). إنّ التلاقي بين الأفلام والفلسفة يحرر فضاءً تفاعليًا أو حديثًا بين الصورة والمفهوم. مما يسمح لنا بالتبحّر في الأساليب المختلفة للتفكير، أو بالأحرى أساليبًا مختلفة في التفلسف.» (سنربرينك 2014، ص. 51)

ما يثيره سنربرينك هو أن أسلوب كافيل خلق دربًا في قراءة الفلسفة والأفلام -ما يسميه الكثيرون «فلسفة الفيلم»- إذ تُطرح فيه أسئلةً مهمّة تتعلق بالأسلوب وإيجاد كلمات تتناسب مع جماليّات التجربة الخاصّة بنا؛ ليتسنى لنا استيعاب مدلولات الأفلام؛ أي، ما تعبر عنه، وما تريدنا أن نشعر به، وما تدعونا للتفكر فيه. (سنربرينك 2014، ص. 51) هذا، في الوقت ذاته، ترك جلّ فلاسفة ومنظّري الأفلام مشوّشين وغير مقتنعين بشدّة. كيف يمكن أن يتجنّب كافيل هذه الحجة أو «النظرية» ويبقى في نفس الوقت فيلسوفًا منشغلًا في الأعمال الفلسفيّة المبنية على الأفلام؟ (سنربرينك 2014، ص.51) سأجيب عن هذه التساؤلات فيما يلي.

---

[1] المقصود بالجنرا هي الجنس الأدبي، أو النوع، أو النبرة التي من خلالها يتم تصنيف العمل، مثل الدراما، الكوميديا، الفانتازيا، إلى آخره (م)

[2] أستاذ مساعد في جامعة هامبورغ الألمانيّة، له عدّة مؤلفات تتعلق بتحليل الأفلام، وخصوصًا أفلام وأدب الأطفال (م)

[3] يركّز هذا الكتاب على تحليل المذهب الشكي في الأفلام، مثل فيلم المصفوفة، وفيلم عرض ترومان وغيرهما (م)

[4] مجلة متخصصة متاحة للجميع في فلسفة الفيلم (م)

[5] فيلسوف أسترالي معاصر، مهتم في فلسفة الجمال، وفلسفة الفيلم، والنظرية النقدية، له عدّة مؤلفات تناقش الأفلام فلسفيًا (م)

في قلبِ نَهْجِ كافيل في فلسفة الأفلام اهتمامه الدائم لفلسفة رالف والدو إمرسِن[1] الكماليّة[2]. ستستهِل المقالة بنقاشٍ وجيزٍ عن هذا الأساس المبني عليه فلسفته. ثم ستقدم مسحًا متعاقبًا لبعضٍ من كتابات كافيل الرائدة حول الأفلام، بدءًا بالطبعة الأولى لكتابه (1971) The World Viewed الذي يطرح فيه فرضيةً مميّزة حول ما يفصل الأفلام عن الفنون الرئيسية الأخرى. إذ يُكمل المسح بمعالجة الطبعة الموسّعة لكتاب (1971) The World Viewed، في كتابَيّ Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage (1981)، و Consenting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman (1997). سأشرح من خلالهم الآلية التي اتّبعها في صبّ تأويلات تُملِئ قوالبًا واضحة السّمات حول نظرته لهذا الجنرا أو تلك، إذ تهبنا قدرة كافيل على قراءاته الدقيقة خيرَ برهان لنظرياته المطروحة.

إن أطروحة كافيل الرئيسية -كما أفهمها- تستقصي بشكلٍ خاص قدرة الأفلام في توفير ردودٍ مكينةٍ للشكِّ المدفون تجاه قِيمنا المقدّسة. فكما لاحظ توماس وارتنبيرگ[3] في دراسته للموضوع نفسه: «رأى فلاسفةُ الفيلمِ السينما على أنها مصدرٌ للمعرفة وفي كونها مساهمًا محتملًا للفلسفة. فقد شُكِّلَت هذه الرؤية من قِبَل ستانلي كافيل الذي باهتمامهِ في فلسفة الفيلم قد ساعد في تنمية هذا المجال.» (وارتنبيرگ 2015).

باختصار، بحسب كافيل، فإن الأفلام ساحرة؛ لأنها تجسّد أساطيرًا تلهمنا بدورها لرؤية حياةً جديرة بالعيش. وبإمكانها فعل هذا من خلال إرجاع الإيمان بينابيع القيمة الإنسانية: الحُبّ، والاستقلال الذاتي، واللاتماثلية، والسعي لتطوير الذات. سنرى كيفيّة معالجة هذه الأمور بوضوح في الأفلام من بعد مناقشة الكماليّة الإمرسونيّة.

<u>تحقيق الذات البعيدة</u>

في عمله Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life (2005) المتأخر، يردد كافيل أطروحتيه الرئيسيتين في عدة محاضرات ألقاها في جامعة هارفرد عن الكمالية الأخلاقية

[1] فيلسوف وشاعر أمريكي وعُرف أنه رائد الفلسفة المتعالية في القرن التاسع عشر، وله ما لا حصر له من المؤلفات من قصائد وكتب ومقالات (م)
[2] تنص النظرية على أنك إن أردت حياة طيبة فـ اسعَ لها حتى لو لم تصل إليها، فالعبرة في السعي وليس الغاية (م)
[3] فيلسوف معاصر متخصص في فلسفة الفيلم وله عدة مؤلفات كثيرة في هذا الفرع المعرفي (م)

ويعيد النظر في النظريات والأمثولات اللاتي محّصها مسبقًا. كان الحاصل مأخذًا ناضجًا حول كلا النوعين من الأفلام الهوليوودية[1]، وفهمًا واضحًا لفلسفة إمرسن وعلاقتها بالأفلام.

يصيغ كافيل الكماليّة الإمرسونيّة داخل سياقِ تنظيرٍ أخلاقيٍّ مُعتاد:

إن الآلية المحبوبة لفهم النظرية الأخلاقية هي المقارنة بين نظريتين رئيسيتين: تُدعى إحداهما الأخلاق الواجبة وتُعنى بتقويم الفعل بعلاقته مع الالتزام وحسّ الواجب؛ ويُطلق على الأخرى بالعواقبية (أو الغائية) وتهتم بتقويم الفعل بعلاقته مع تحقيق أقصى قدر من المتعة والسعادة. (ص. 9)

ما دام مجال اهتمام إميرسن يختلف عما كانا عليه مجالَي اهتمام كانط ومِل[2] فلا يمكن القول بأن الكمالية تتناسب مع إحدى هاتين الفكرتَين؛ لكن كافيل يوضح هذه الاهتمامات وعلاقتها مع كوميديات الريمارج[3]:

إن العقبات التي يواجهها الزوجان في هذه الأفلام تُختزل بجودةٍ أقل في أسئلة تُعنى فيما عليهما فعله وماهيّة أفضل أو أزكى أسلوب عليهما اتّباعه، من أسئلة تهتم بطريقتهما في العيش وما يطمحا أن يكوناه. هذه الالتفافة الأخلاقيّة -في حال حدوث أزمة تدفع المرء ليعيد النظر في حياته متطلبةً تغييرًا جذريًا- ملَكَة ما أدعوه بالكمالية الأخلاقية، أي إيثار الصدق مع النفس. (كافيل 2005، ص. 11)

ليس من باب الصدفة أن الفلاسفة الذين يشير إليهم كافيل وضعوا -في الغالب- هذه الثيمة في قلب فلسفاتهم الخاصة؛ فليس هناك لدى سقراط، وإمرسن، وثورو، ونيتشه، وهايدگر، وفتغنشتاين، أولويةً تعلو فوق أن تكون أنت، وقدموا جميعهم سبلًا شفائية حول كيفية إتقان هذا الأمر.

فالسعي إلى كمالية أخلاقية تستلزمك أن تكون أنت أنت، وهذه ثمرة الحيادِ عن التطابق:

أستحضر قول إميرسن: «إن التماثل هو الفضيلة المثلى التي يطلبها المجتمع، وحيادها الاعتماد على النفس.» الذي كُتبت من أجل الحياد، الحياد عن التماثل. وبما أن المعني من كلمة «تطابق» في هذا السياق تسمية فضيلة، فإن مدلول كتاباته عن الاستقلالية يعدّ إسهامًا في سَنّ أسلوب حياةٍ مقاوِم. (كافيل 2005، مقدمة)

---

[1] يعني الكوميديا والميلودراما (م)

[2] فيلسوف بريطاني تجريبي نفعي، له مؤلفات تتمحور حول السياسة والاقتصاد (م)

[3] وتعني حرفيًا الزواج للمرة الثانية، ولكنني فضلت الحفاظ على الكلمة الأصلية لمرونتها (م)

ولكن لا يكفي أن تكون لا-تماثليًا. يبقى المتّبع للاتماثليّة عالقًا في مرحلة المراهق الطائش، ولا ينال منى نيتشه وإيمانه بالطفل المبدع الذي يقول نعم للحياة.

توفر النفعية[1] ذريعةً لحساب فائدة الفعل الأخلاقي، وتمنحنا الكانطية[2] خيارًا لتحديد ما إن كان الفعل صحيحًا من عدمه، ولكن «الكمالية تقدم المواجهة والمحادثة بوصفها وسيلتَين للتقرير إن كنا نستطيع أن نعيش ونتعايش» (كاڤيل 2005، ص. 24). هذا ما أسس عليه ما يدعوه كاڤيل بالتعقل الأخلاقي:

> لقد صُمم التعقل الأخلاقي ليخرجني من ظلمات الحيرة لنورٍ نسبيّ يمكنني أن أسعى تحته لعالمٍ أستطيع الإرادة به. تتحدى الكمالية الأخلاقية أفكارًا من شاكلة التحفيز الأخلاقي، مظهرةً إمكانية السماح لتجربتي بالتأثير على رغبتي بامتلاك قوة تعينني على تأدية دورٍ نيابة عن عالمٍ سهل المنال يمكنني الرغبة به فعلًا وأن أصبح ذاتًا لا مثيل لها. (كاڤيل 2005، ص. 32)

تتطور شخصيات النساء كلما طُويت أفلامهنّ، وتتلخص فكرة الشخصية لدى إميرسن دائمًا في قيمته وصبغته المختلفة عن أقرانه، وفي أسلوبه -أو تعبيره- الكتابيّ (كاڤيل 2005، ص. 33). إن نسوة كاڤيل يعلنّ بفخر انشقاقهن عن قطيع الإنسانية البائس، من قولٍ أو فعل.

إن أراد كاڤيل الإذعان عن طريقته، تُضم الاستقلالية مع المنفعة والواجب العقلاني كثالث ثلاثة وتكون هي المصادر الرئيسة للقيمة الأخلاقية والمواضيع الجوهرية للتعقل الأخلاقي. تحتاج صيغة الأمر «كن صادقًا مع نفسك» اتّخاذ مكانها المناسب بجانب مبدأ مِل النفعي، وضرورة كانط الفئوية[3] بوصفها قاعدةً أساسية لأي شخصٍ تعتريه الرغبة في أن يصبح شخصًا أخلاقيًا.

ولكن كاڤيل مهتم أيضًا في تكوين المجتمع والذي يُعزى لمشاركة لغة واحدة. يتفق كاڤيل مع إميرسن وهايدگر في الدور الحاسم للغة في طرقنا لرؤية العالم ورؤية أنفسنا؛ فثلاثتهم يسعون -كما قالها هايدگر- إلى «تحويل طريقة الناس في الحديث لتحمل كل كلمةٍ أساسيةٍ الصراعَ والميزان اللذَين يُقاس بهما ما هو مقدس أو مدنس، وما هو عظيم أو ضئيل، وما هو جسور أو متضعضع، وما هو نبيل أو حقير، وما هو سيد أو ذليل» (مقتبسة من كاڤيل 1989، ص. 14-15).

---

[1] أسّسها جيرمي بنثام، وتقول بأن الفضيلة الحسنى هي نشر المنفعة لأكبر عدد من الناس (م)

[2] تقوم الكانطية على فكرة وجود مبادئ يجب اتباعها لتقويم الفعل الأخلاقي (م)

[3] تنص على أن الأخلاق يمكنها الاستقلال عن المبادئ الدينية وأن نصل لها عن طريق التفكير المنطقي مرورًا بهرميّة وضعها (م)

إن استخدام اللغة بشاعريّة يشجّع الفلاسفة في عملية تقويمٍ للناس والأنشطة والأشياء سواء سلبًا أم إيجابًا. إن نجحت شاعريّتهم، يمكنهم بذلك تشكيل الوعي الجمعي، كما فعله كافيل وسط مجتمع مناصريه. اتباعًا لكمالية إميرسن وخَلْقِ سبيلٍ جديد لإعادة تصويرها، يجب أن تُقدر جهود كافيل في فلسفة الفيلم.

لقد كان كافيل واحدًا من الأكاديميين الذين اتخذوا الخطوة الأولى لمناقشة الأفلام فلسفيًا على ورق. إنه لمن المذهل ملاحظة أن عمر أول طبعة لكتاب The World Viewed خمسة وأربعين (45) سنة وفي كونه أُلّف في فترة كان الفيلسوف الآخر الرائد في الحديث عن الأفلام هو آرثر دانتو[1]. لقد بدأ بالجدال حول تأسيس مكرس أفلام: «واحدة من الأمور المهمة التي أورثتها لنا نظرية المؤلف[2] هي الحاجة لمكرس أفلام والتي تجعل أي ملاحظات، تتعلق بهذا الفيلم أو ذاك، مفهومة.» (كافيل 1971، ص. 9). إن الحاجة في التكريس تزيد عندما تبدأ الحديث حول «الكوميديات الرومانسية»، أو «الميلودراميات»، أو حول أي جنرا فرعيّة[3]. يجاهد كافيل لسد هذه الفجوة في المجلدات التي ستنال كل التركيز في ورقتي هذه.

يُنظر إلى الفنون منذ زمنٍ بعيد على أنها تشكّل خطًا مقاربًا يقع في محور الواقع، ونرى جانبًا من سحر الأفلام، وفقًا لكافيل، في دقّة قدرتها على تصوير وهم الواقع. «كيف يمكن للأفلام أن تعيد إنتاج العالم بطريقةٍ سحريّة؟ ليس من خلال تقديم عالم ما، بل بالسماح لنا أن نشهده غير مرئيين، حيث يتم انتشالنا من منطقة الراحة وإبعادنا عنها.» (كافيل 1971، ص. 40-41). هذه واحدة من أبلغ أفكار كافيل، إذ أُسست على فكرة البُعد الجماليّة لكانط[4]، وادعاء هايدگر القائل بأننا نرى الأشياء والناس بوصفها سُبلًا للاستخدام السريع. تمنحنا الأفلام القدرة على الرؤية ولكن أن نبقى غير مرئيين، أحرارًا من نظرة الآخرين ومن سطوة المخاوف المتعلقة باكتشاف عالم ليس لنا. تجيز لنا هذه الحرية والبعد الفيزيائي تأملًا عميقًا: «ما نتمنى رؤيته العالم بأسره، وأعني، كلّ شيء.» (كافيل 1971، ص. 102-103).

---

[1] فيلسوف وناقد فني أمريكي مشهور، عُرف بمؤلفاته المهمة، وتأثيره على من خلفوه (م)

[2] نظرية المؤلف هي نظرية تهتم في العمل من وجهة نظر المؤلف في كونه الدافع الإبداعي للعمل الفني، سواء في الأفلام أو في الأدب وغيرهما من الأوساط الفنية (م)

[3] الجنرا الفرعية، أو الجنس الأدبي الفرعي، أو النبرة الفرعية يعبر عن تقاطع نوعين رئيسيين، مثل الكوميديا السوداء، أو الفانتازيا الواقعية، أو غيرها (م)

[4] هي المسافة بين العالم الحقيقي والعالم الفنّي، أي بين عالم القارئ وعالم العمل الفني. تطول هذه المسافة أو تقصر اعتمادًا على الجمال الذاتي الذي نجده في الأعمال الفنية (م)

توسّعت واحدة من الجدالات الرائدة في فلسفة الفيلم المبكرة في أمريكا من هذا التأمل. يعزو كافيل السبب للجوهر الفوتوغرافي للصور المتحركة -بجانب أندريه بازن-[1] بالتأكيد على أنه يفسر الانطباع الفريد للواقع الذي بإمكان الأفلام وهبنا إياه. كما رفض عالم الإدراكّ[2] وفيلسوف الفيلم نويل كارول[3] نوعيّة الأطروحة التي تنص على أن الفيلم متفضّل كوسط فني على الأوساط الفنية الأخرى درجة. لاحظ معلق نقد كارول لتصور كافيل للفيلم وصلته مع الفوتوغرافيا (برانكو 2010). إن هذه المشكلة بعيدة كل البعد عن التسوية، إذ أوجد كلا من كافيل وكارول نموذجين للتفلسف عن الأفلام: الأول إنساني، والآخر مؤسس على علم النفس الإدراكي.

أفصح كافيل في طبعة كتاب The World Viewed (1979) الموسعة ثيمة مهمة ثانية، والتي تختزل كل فلسفته عن الفيلم: إن الأفلام تحكي لنا قصصًا أسطورية تلهمنا في حياتنا اليومية. إنه يرى الأفلام -والفنون الدرامية الأخرى- كمثبطات لتهديدات الشكوكيّة. في معالجته، يجادل بإقناع في كون الشكوكية لا تحدّ تفكير الإنسان، بل تمدده.

لدى الأفلام القدرة على الكشف عن الواقع والخيال (ليس واقعنا) بل صورًا منه، صورًا يكون فيها الواقع معتوقًا من عرض نفسه (كافيل 1979، ص. 166). تبرز هذه الصور بعضًا من سمات الواقع وتسطّح بعضها الآخر، مظهرةً عناصرًا متنوعة تحت ضوءٍ إيجابي أو سلبي على حد سواء. يكتب كافيل في ذلك:

> سواءٌ أبرزت التشابهات أو الاختلافات بين النساء والرجال فربما أنك تحدد ما تَعِده علاقتهما. وسواءٌ أبرزت الحريّة أو المساواة فربما أنك تحدد ما إن كنت ليبراليًا أو اشتراكيًا. يقع السؤال عن سبب هذا الإبراز. (كافيل 1979، ص. 191)

في كثيرٍ من الأحيان، تقوم القيم التي يحتفي بها صنّاع الأفلام المتمكنين بتحديد مكان هذه الإبرازات، وهنا يكمن دور فيلسوف الفيلم جزئيًا في تعيين تلك القيم. عندما يتم قراءة فيلم معين، «فلا شيء -لا تغيير، ولا مزيج من عدة زوايا، ومسافة، ومدة، وترتيب، وحركات تخلليّة- يُمكن استبعادهِ عن دوره كعلامة ذات أهميّة (كافيل 1979، ص. 204).

---

[1] ناقد أفلام فرنسي، ولعلّه أهمهم، له باع طويل في السينما وكتب عدة مؤلفات تتناول موضوع النقد السينمائي وعن ماهية السينما. تُرجم له إلى العربية أهم كُتبه: **ما هي السينما؟** (م)

[2] علم الإدراك علم يهتم بدراسة طرق التفكير وحل المشاكل والإدراك والوعي وغيرها من العمليات الذهنية (م)

[3] فيلسوف أمريكي معاصر يهتم بفلسفة الفن، وعُرف بفلسفته للفيلم، وله مؤلفات عديدة حول هذا الموضوع (م)

وفقًا لكافيل، فالأسطورة البدائية للفيلم تنص على أن الطبيعة لا تتأثر بمعالجتنا لها ولا بفقدان افتتاننا بها، ومع ذلك يبقى المجتمع ممكنًا. (كافيل 1979، ص. 214). ساعدت الأفلام الهوليوودية في تشكيل الوعي الجمعي لكثير من أجيال الأمريكيين: «تبعًا للأسطورة فإن الماضي يُستدعى ويُكرر أمامنا، وفي الحاضر نكون منتبهين مرة أخرى.» (كافيل 1979، ص. 214).

إن أكثر ما يبهر كافيل في الأفلام القوة الإلهامية المنبعثة منها. يحلل في كتابه Pursuits of Happiness جزءًا مما يظنه رسالة كوميديات الريمارج:

يتحمل المرء عبئًا جديدًا من المسؤولية لاستيفاءِ شرط أنْ يصبح رقيبَ نفسه؛ ليتمكن من الخلاص. يؤدي هذا إلى قهر -ما سميته في كتاب The Claim of Reason- الخوف من خلو التعبير. هذا قالب يمكن للفن أن يتّخذ دور الدين فيه. (كافيل 1981، ص. 240)

يهبُ هذا الدور، في جوهره، الإيمان في حياة مليئة بالمعنى. تؤكد الأفلام صلاحية الحب الرومانسي، أو ترفضه: «إنِ اعتقد المرء في كون الرومانسية تحقيقًا للمستحيل وعدم قابليّة الأماني البشرية للتحقق أو بكلمات أخرى تعيين لأمنية راسخة في الأفلام عامة، فلا حرج أن يعدّ فيلم Vertigo إعلانًا لنهاية الرومانسية.» (كافيل 1984). بالتالي، إن كافيل إيجابي النظرة نحو الحياة والدليل تركيزه على كوميديات الريمارج (والتي تعيد التأكيد على إمكانية وجود الرومانسية داخل أُطُر الزواج) عوضًا عن حكايات مأساوية مثل Vertigo. وفقًا لذلك، يرى كافيل نفسه متتبعًا آثار إمرسن الذي حاجج

في كون اليأس شعورًا سياسيًا تحت ظل الديمقراطية المعتمدة على حالة من التأهب لزيادة المصلحة العامة، والذي بدوره يثبط كلا من المشاركة الفعالة والصبر. حين يسأل إمرسن عن حالة «الدارس الأمريكي» فإنه يسأل فعلًا عن اتخاذ خطوة تجاه الحث السياسي. (كافيل 2005، ص. 18)

كوميديا السكروبول[1]

يؤسس كافيل في كتابه In Pursuits of Happiness نزعةً استمرت في الرواج خلال العقود الأخيرة؛ وهي محاولة إيجاد قيمةً فلسفية في أفلام هوليوود الشهيرة. مبدئيًا، ولم يكن هذا القرار شائعًا؛ لأن كافيل كان منغمسًا في عدة أفلام من ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي التي تُسمى بكوميديات السكروبول (مثل الأفلام التالية: All About Eve، The Awful Truth، Bringing Up Baby). لكنه كشف في ظل

[1] تعني السكروبول حرفيًا السخف والظرافة وظهرت هذه الأفلام في فترة الكساد الكبير، والسكروبول جنرا تنحدر من الكوميديا.

الجدال القائم بمنهاجه الثوري في «أن الفلسفة بطبعها -كما أفهمها- فظيعة؛ لأنها تسعى لهز أساسات حياتنا ولا تُكافئنا بشيءٍ سواها.» (كافيل 1981، ص. 8). خلق عمله بكفاءة جنرا فرعية والتي نالت قدرها من الاستحسان النقدي.

لقد كان في أتم الجدية عندما حاول وسم الميزة الرئيسية لكوميديات الريمارج (أو كوميديا الزواج مجددًا)، حينها توصّل إلى صميم المسألة الفلسفية:

لربما تُفهم أفلامنا كأمثولات تجسد تطور الوعي الذي فيه: نضال للتبادل النفعي أو المساواة بين الرجل والمرأة؛ ودراسة للظروف التي تحفظ استمرارية هذا النضال -كما قالها هيجل- لأن يُميز الآخر أو رغبة -كما أقولها أنا- ليُعترف بوجوده، أي نضال لحريةٍ مشتركة، بالأخص، من النظرات التي يطلقانها لبعضهما البعض. (كافيل 1981، ص. 17 - 18)

في زمن وُجدت فيه ضائقة اقتصادية، وارتفعت فيه معدلات الطلاق، كان للشكوكية التي تهدد مؤسسة الزواج أن ترتفع في نفس الوقت التي صُنعت فيه هذه الأفلام. أفلامٌ من هذا النوع (حيث ينفصل الزوجان ويرجعان لبعضهما من جديد وكأنه قُدر لهما ذلك) تتميز بقدرتها على مناصرة مؤسسة الزواج، لا، بل وتكليل محافظته على الحب الرومانسي. كما يقول كافيل: «لقد وصفتُ جنرا الريمارج التي تقتضي على إمكانية وجود معجزة، أي يمكن تسمية حياة بين اثنين يريدان الطلاق من بعضهما زواجًا (كافيل 1981، ص. 25).

ما يستدعي التغيير هو شرخ في العلاقة:

فلنرى كيف يمكن إتمام معالجة بُنية هذه الأسطورة... إذًا، في الزواج نوع من الخذلان... وهذا الخذلان يولّد رغبة في الانتقام، انتقام مولود من اكتشاف ناقصيّة المرء وتشرّده وسرعة زواله. تحاول المرأة إبان الانفصال فعلًا تقهقريًا، في العادة، أن تقبل بديل زوجها شخصًا بسيطًا أو قامة أبوية، حتى لو كان شخصًا يعيش مع أمه. (كافيل 1981، ص. 31 - 32)

على سبيل المثال، في فيلم (1940) In The Philadelphia Story تُخذل شخصية تريسي لورد من قبل سي كي دكستر هيفن لعادته في شرب الكحول. تتأهب تريسي، في فترة ليست بالطويلة من طلاقهما، للزواج بخاطب غير ملائم، وكونه نقيض بعلها السابق هي فضيلته الوحيدة.

إن المحادثات الهادفة هي محرّك التغير في هذه الكوميديات الرومانسية، والتي تخولهم بأن يكونوا أعمالًا مميزة في الفترة المبكرة للأفلام الناطقة. اكتسبت الأفلام صوتًا خاصًا بها في العقد السابق، وتنضح المحادثات الفكهة التي تدور بين الشخصيات الرئيسية ذات الطابع الجذاب بحسٍّ عدائي، وبفتحها لأفق جديدة للوسط الصوتي.

تُحضر أخبار الزفاف الموعود ديكستر إلى بيت تريسي بمرافقة صحفيَّين يعملان لمجلة. تدور محادثة وديّة بين الزوجَين السابقين مشيرةً إلى ما كانا يعنيانه لبعضيهما. يتشاركان الحديث حول ما يفتقده الخطيب من وجاهة اجتماعيّة لضعف ماله، وحماسًا حول الإبحار الذي لا يمكنه أن يقدّره. في ظل هذه التبادلات، يسعى ديكستر للإشارة نحو سمو سلوك تريسي.

نستحضر محاضرة تأديبية مبكرة ألقاها عليها أبوها الشائن؛ يصرّ عليها الأب بالنزول من برجها العاجي وأن تكون أكثر صفحًا. أما هي فتستمع إلى نصيحته بعد حالة من السكر وتضع نفسها في موقفٍ مشين مع الصحفي مكالي كونور الذي يرفض استغلال ضعف حالها. تدرك أن عليها إخفاض مقاييسها الكماليّة؛ ليتسنى لها الصفح عن ديكستر وعن أبيها وعن نفسها. وكأن ديكستر يحكي لسان الحال فيقول: «آه، كيف ذُلّت الجبابرة!»

بحسب لكاڤيل، فهذا المحرّك الصدامي في الحبكة فلسفيّ في طبيعته؛ لأن «الشجار يتبنّى أسئلة حول هويّة من له دور فعّال ومن دوره خامل، وحول هويّة من دوره يقظ، وماهيّة السعادة، ورجحانيّة ما إن كان المرء يستطيع التغيّر أم لا.» (كاڤيل 1981، ص. 32). تجتاحنا الرغبة في رؤية وئام الطليقَين:

> تحيط الزوجين هالةٌ من السحر، وأمنياتهما قابلة للتحقق، وتجعل سعادتهما منا سعداء. يُطرح على ما يبدو معيارٌ لنجاح أو سعادة المجتمع، سعادة توفر على إثرها ظروفًا تسمح للشخصية أن تتحدث. (كاڤيل 1984، ص. 32)

ولكن يميز كاڤيل الحد الذي يضعه المخرجون في طرحهم لأساطيرهم الرومانسية: «يحاول بريستن سترجز إخبارنا بأن الحكايات الرومانسية في الأساس مأثرة بطولية في خداع مشاهديها (كاڤيل 1981، ص. 48). ربما تكون أكثر خدعة صنعوها هي في نفخ الأمل في صدورنا بالتغير الجذري في صالح العلاقات الرومانسية.

إن أُريد لمّ الشمل بين الجهات التي هُضم حقّها، فعليها أن تتغير لحد ما. على أدنى تقدير، «يعني هذا التغيّر الامتناع عن أو نسيان تلك الحالة السابقة والرغبة الملحّة في الانتقام.» (كاڤيل 1984، ص. 48). يشمل تحقيق هذا (مع وجود استثناءات) تغيّرًا في المشهد:

لنتناول السمة الانتقالية لحركة الأحداث من مكان بدئي لا وجهة له إلى مكان يدعوه نورثروب فراي[1] «العالم الأخضر»، أي مكان يتحقق فيه كلا من وجهة النظر والتجديد... في غالبية كوميديات الريمارج -وفي حالتنا هذه ولاية كونكتكت-. (كاڤيل 1984، ص. 32)

دعوني أفصّل فكرة كاڤيل في كون «عالم كونكتكت الأخضر» المكان الذي يتحقق فيه الصفح، متّخذًا فيلم The Awful Truth مثاله الأكمل في منهجه.

إن الزوجين وارنر متهوران. يفصل بينهما الشك والمكر في بداية الفيلم. يفقدان الثقة في بعضهما، ويطلبان الطلاق. يُطلقان بعد فترة انتظار دامت ثلاثين يومًا. يتخلل هذه الفترة علاقات رومانسية بديلة: لوسي في زيّات من ولاية أوكلاهوما برفقة أمّه؛ وجيري في وجهة اجتماعيّة من ولاية نيويورك. لكن لا يعثر أيٌّ منهما ذلك «الشخص الملائم النازل من الجنة» الذي يبحث عنه الجميع، ويجاهدا لتخريب علاقات الآخر. لقد انتهى بهما الأمر في نهاية المطاف بالتواجد في غرفتين متجاورتين في كوخ العمة باتسي الجبلي قبل أن يصبح طلاقهما رسميًا بليلة واحدة، مدركين كليهما أنهما ارتكبا خطأً شنيعًا.

بالإضافة إلى اعتراف جيري بحماقته، يقول كاڤيل حول الداعي لرجعة لوسي بلسان حالها: «إن إيجاد لحظات نضحكُ فيها ضحكات تنضح بالحياة لا تتحصّل إلا به وحده بغض النظر عن حماقته، هذه هي الحقيقة المرّة» (كاڤيل 1981، ص. 239). يزرع هذا النوع من التكرارات الواقعة في قلب كوميديات الريمارج هذه القناعة... وفي النهاية، تدرك المرأة بغض النظر عن الصعوبات التي مرّا بها التناسبَ بينهما، فترجع إليه ممسكةً بالمعروف.

في ظل العلاقات الدائمة، جزءٌ مما يجعل الإمساك بالمعروف ممكنًا هو المعرفة الحقة بالزوج والتي تتكون من خلال تاريخ من المحادثات:

تطبيق هذه الفكرة هنا هو القول بأن الزواج شعار المعرفة بالآخرين، ليس بسبب ما يتضمنه من المعاملة بالمثل فقط، بل من توكيده على التكرار اليوميّ. (كاڤيل 1984، ص.241)

[1] ناقد أدبي كندي ذو صيت، وأهم مؤلفاته كتاب تشريح النقد (م)

ولكن من الصعب الحفاظ على هذا المستوى من الإخلاص، وتثير العقبات داخل العلاقة بحثًا عن حرية مشتركة، كما فعلا في هذه الحالة:

إن جيري حرٌّ طالما بإمكانه الاختيار؛ على سبيل المثال، حر في اختيار الإخلاص لزوجته. سيخلق هذا الأمر مساحة منطقية داخل إطار الزواج، إن كنت تريد اختيار ممارسته وأن تبعد الشعور بالاختناق. ولكن يبدو أن جيري استكشف هذه المساحة بما تملي عليه الجنرا، أي اختيار الزواج من جديد (ريمارج) والبدء مرة أخرى. (كافيل 1984، ص. 244-245)

يُلم شمل لوسي وجيري بعدم اختيارهما لفسخ العقد، مع تطلّعٍ للمستقبل. تعلّمنا هذه الأفلام أن الالتزام الدؤوب -في العلاقات- يتطلّب استعدادًا للعودة بحلّة جديدة بين الحين والآخر.

إذًا هل تدعو هذه الكوميديات إلى إمكانية في تغيير جذري؟ ليس حقًا. «هل باستطاعة البشر التغيّر؟ تتأتى طرافة ومأساوية كوميديات الريمارج من الجهل في إجابة رصينة لهذا السؤال.» (كافيل 1981، ص. 259). ولكن طرحنا لهذا السؤال جزء مما يجعل هذه الأفلام مدعقة بالفلسفة. بالإضافة إلى أن الأساطير التي تقصّها علينا الأفلام تزرع فينا إيمانًا بإمكانية التغيير الجوهري.

إنها شهادة على سعة المؤثرات الفلسفية التي طبّقها كافيل في رسم مفاد القصة بمصطلحات مأخوذة من فصل مشهور من الفصول الأولى من كتاب «هكذا تكلم زرادشت»[1] لفريدريك نيتشه والمعنون «عن التحولات الثلاثة»:

الكوميديات التي تقول «لا» للزواج غير مفيدة، ولكنني مسلّمٌ بأن أفلامنا تقول «نعم». إن رؤية نيتشه بالتحول إلى طفل وتجاوز الرغبة في الانتقام مرتبطة برؤية أو وضعية جديدتَين تجاه الزمن، أي تسليمٌ بالعود الأبديّ[2]. (كافيل 1984، ص. 261)

طرح نيتشه نظرية العود الأبديّ بوصفها اختبارًا فيما إنْ بلغ الشخص حالة الأوبرمنش[3]. بصياغة أخرى، ما إن عاش المرء حياته مرارًا وتكرارًا كما هي؛ ليرى قابليّة هذه النظرية لدى قرّاءه. إن كنت قادرًا في قول «إني أريده هكذا» حول ماضيك كاملًا، سوف تتلذذ بهذه الفكرة، ولكن الضاغنين المثقلين بالندم سيُرعبون منها. في هذا

---

[1] رواية فلسفية عن النبي زرادشت بتأليف الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي يعتبر مكرسًا في الفلسفة الغربية (م)

[2] نظرية العود الأبدي الذي ابتدعها نيتشه تقول إنّ الكون -بما فيه- يمر بفترة صعود ثم هبوط ويكرر نفسه إلى ما لا نهاية، وينتهي بأن يصبح الإنسان ساميًا متحررًا من الحقيقة خالقًا قيمًا جديدة ثم يفنى وتبتدئ الدورة من جديد وهكذا (م)

[3] مصطلح ألماني يعني السوبرمان، أو الرجل الأعلى، وهو خارق بمنظور نيتشه لأجل تخلصه من سطوة الحقيقة وأن يضع لنفسه قيمًا جديدة (م)

السياق، يتجلّى لنا عامود من عواميد كوميديّات الريمارج، ألا وهو فيلم Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)، والذي يتحدث عن حبيبَين منفصلين واختيارهما للم شملهما من جديد متغاضين بذلك عن صريح الإدراك في احتماليّة إعادتهما لارتكاب الأخطاء ذاتها مجددًا.

ولكن لا محالة بحدوث التغيرات في العديد من العلاقات داخل كوميديات الريمارج. يقلع سي كي ديكستر هيڤن عن شرب الخمر، وتنزل تريسي لورد من برجها العاجي. في فيلم It happened One Night (1934) يستسلم بيتر عن خطته لاستحلاب قصة من وريثة غريبة الأطوار بغض النظر عن قيمتها، وتتخلى إيلي عن التجهم وتتساعد لصالح زواجها (على سبيل المثال في خداع الشرطة، أو سرقة سيارة باستغلال جاذبيتها). الأزواج في مسامحة بعضهم البعض فيُلم شملهم.

ما يجيز لهما التغيّر هو روح التجديد في محبتهما لبعضهما البعض، إذ تلهمهما لأنْ يكافحا ويصبحا أناسًا أفضل، مثلما تنص عليه الكمالية الإمرسونية. إن الحب يخرج أفضل ما فينا، كما تخبرنا به تلك المقولة المبتذلة القديمة. وجزء مما يبقي الزوجين مجتمعين في هذه الأفلام هو اهتمامهما العميق في بعضهما، والذي يتجلى في محادثاتهما العميقة. يتشارك الحبيبان عاطفةً تتخطى حدود الجسد، باعثةً بجوٍّ من التآلف في حياتهما التي لا ينازعها أحد.

يُشكل عليه أمرٌ ما في دراسته للجنرا الأخرى. في حين انطباق التعريف العام الذي يضعه كاڤيل لكوميديات الريمارج مع أفلامٍ معينة تم اختيارها بعناية مثل The Philadelphia Story و The Awful Truth، تتوسّع دراسته قليلًا بضمّ فيلمي It happened One Night و Bringing Up Baby اللذين يتضمنان حبيبين لم يسبق لهما الزواج. على حسب تقديري، تزداد المشكلة سوءًا عندما ينتقل كاڤيل للميلودراما.

<u>دموع النضال</u>

اكتشف كاڤيل بعد مضيّ أكثر من قرن على كتابه Pursuits of Happiness مضاعفات غريبة في ثيمات كوميديّات الريمارج فيما سماه «ميلودراما المرأة المجهولة». تقع بعض أفلام هوليوود الكلاسيكية المشهورة تحت جنرا كوميديا الريمارج، وجنرا الميلودراما، واللتان تتضمنان تبدلًا في هويّات بطلاتها من النساء، حاصلاتٍ بذلك تحولًا على طرفي نقيض.

يوظف كاڤيل في كتابه Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman نهجه المعتمد على الأسطورة في التنظير عن الجنرا مباشرةً:

أزعم بأن الأفلام الأربعة التي تناولتها في الفصول الآتية تخلق جنرا في الفيلم: بقدرتها على سرد روايات تفاعلية متعددة حول قصة أو أسطورة تبدو كأنها تُصور كامرأة تبحث عن قصة (أو سياق)، أو في حقّ المرأة على حكيها. (كاڤيل 1996، ص. 3)

إذا كانت هوّياتنا تحدد أصلًا بالقصص التي نحكيها لأنفسنا والآخرين، فإن كسب الحق في صقل وسرد قصصنا الخاصّة خطوة جوهرية أولى في سلم تحقيق الذات.

في كلا الأطروحتَين، يرى كاڤيل نفسه محاولًا في تأسيس مكرّس. لقد حقق هذا على الأغلب بتقديم قراءات لأمثلته، مشيرًا إلى نقاط التشابه بينها، مفسرًا بذلك معاني الأساطير التي تحكيها لنا. من نظرة أوليّة، يبدو أن الميلودراميّات تفند ما جاءت به الكوميديّات:

ما يفصل الميلودراميّات عن الكوميديّات هو غياب الزواج نفسه؛ فليس من الضروري أن الزواج فيهم يُصور من جديد وتُؤسس قيمته مؤقتًا كما يحدث في كوميديات الريمارج، ولكن يتم تجاوز الزواج بوصفه وسيلةً للاستقرار والتكاثر. (كاڤيل 1996، ص. 6)

في الكوميديّات، يعثرن البطلات على ذريعةٍ لخطّ طريقٍ مرضٍ في تحقيق ذواتهن داخل إطار الزواج، أما في الميلودراميّات، يدركن ويقبلن نساؤها المجهولات حقيقة أنهنّ يستطعن تحقيق ذواتهن خارج هذه الأطر.

يطرح كاڤيل نموذجًا أوليًا للجنرا الجديدة:

حسّ الشخصية -أو القصة أو الأسطورة- الذي كنت أبحث عنه في هذه الأفلام يُمكن صياغته بهذه الطريقة: تثبت المرأة وجودها أو تنفيه؛ أو ربما تثبت أحقيّتها في الوجود أو تنفيه عن طريق شكلٍ من أشكال التحول بعيدًا -أو تجاوزًا- عن الزواج. (كاڤيل 1996، ص. 87 - 88)

إن «الوجود» الذي يتكلم عنه يستلزم من البطلة عيشَ حياةٍ مستقلّة، وأن تكتشف صوتها الخاص وتتخلى عن الحاجة إلى رجل.

في بداية القصة، يشتركن هذه النسوة في تناقض وجدانيّ؛ لعدة أسباب. من الواضح أنهن يفتقدن إلى الثقة بالنفس. «في الميلودراما، تُخضع القوى الكبتيّة النسوة على إقصاء أنفسهن من جميع من حولهن... فلهذا أقول بأن الجنرا دراسة عن مجهوليّة النساء» (كاڤيل 1996، ص. 117). يتراءى لنا وجود شخصٍ ما في القوقعة التي تختبئ فيها النسوة، ولكنه لا يمتلك صوتًا، وأصمته كابتوه (حرفيًا ورمزيًا)، و«لا يعني هذا الكبت الصوتي فقدانًا

في القدرة على الكلام، بل للمنطق، وتحديدًا فقدانًا للعقل، وللأهليّة التي تخوّل لصنع الفرق» (كافيل 1996، ص. 58). تحت هذا الضوء، يبرز فيلم Gaslight (1944) بوصفه رائدًا لهذه الجنرا؛ وفيه يُخرس جريجوري باولا، بمعاملتها كشخص مجنون، رافضًا أهليّة صوتها وعقلها، ومستغلًا تناقضها الوجدانيّ الهش. لا تؤخذُ آراؤها على محمل الجد، وما من شيءٍ تقوله يصنع فرقًا لجريجوري.

يوسّع كافيل ثيمة الجنون هذه بالإشارة

> لما دعاه إمرسن بـ«استقلال الذات»، والذي يعرّفه بـ«الحياد عن التطابق». إن التطابق حالة يرى المجتمع من خلالها سائر جسده حيًا؛ وهو حالة نعيش على إثرها. يلقب إمرسن هذه الحالة بانعدام الصوت، أو خلو تعبير مفرط، وعليه شكل من أشكال الجنون. (كافيل 1996، ص. 66)

يعزى سبب مجهولية نسوة كافيل في إجبارهن على مطابقة ما يمليه عليهن الآخر من العادات، سالبًا منهن حقهن في الاستقلالية. تزوجت باولا قاتلًا شيطانيًا يقودها إلى الجنون. وتعاني شارلوت تحت يدي أمها الطاغية والتي تريدها الزواج من شخص لا تحبّه. في فيلم Letter from an Unknown Woman (1948) تردّ ليزا دعوة ستيفان لتكون رفيقته لليلة واحدة مع رغبتها في ذلك. لا تستطيع تصديق نسيانه لعلاقتهما الجنسيّة السابقة (كانت نتيجتها طفلها)، بل ويحسبها حرثًا جديدًا. ترفض ليزا البوح له عن حقيقة ماضيهما ثم تختفي، كاتبةً له تلك الرسالة المهمة على فراش موتها.

يقاومن هؤلاء النسوة القوى الكبتيّة التي تسعى لسلب كرامتهن، حيث يجد جميعهن صوتهن الخاص (ولو في رسالة)، محققات بذلك ذواتهن من خلال استقلاليتهن خارج أطر الزواج التقليدي. سأستعرض قراءة كافيل لفيلم Now, Voyager (1942) بقليل من التفصيل كتجسيد ملهم عن ماذا تحاول هذه الأفلام قوله.

نجد شارلوت فيل في حالة مزرية عند بداية الفيلم، حيث يتم شحنها عاطفيًا من أمها المستبدة والتي تخبرها ماذا تلبس، وماذا تفعل، وما تتقي عن أعين الناس. إنها امرأة رثة وسمينة لا تملك ذوقًا في الملابس، وفأرة لا تستطيع الدفاع عن نفسها ولا الوقوف في وجه أمها، فحينما تقدم لها ضابطًا وسيمًا في السفينة السياحية، تمنعها أمها عن مقابلته، وهي لا تملك حياة خارج حدود غرفتها.

لكنها تلتقي بطبيب متعاطف يدعى دكتور جاكويث في المصحة حينما كانت تمكث فيها مؤقتًا. من خلال مساندته القويمة، يتيسر لشارلوت الذهاب في رحلة لوحدها من بعد خروجها من المصحة. لقد تجاوزت هذه الخطوة العرف الذي كنّ النساء يتبعنه، ناهيكم عن سلامتها العقلية. تضع دولاب ملابس جديد (بفضل صديقة

قديمة) يحتوي على قبعات أنيقة، وتتخطى حدود نفسها قاطعة بذلك الأواصر التي قيدتها بها أمها. يرافقها فيما بعد رجلٌ متزوج اسمه جيري ديورانس من دون أن تأتي زوجته معه لصحتها المتدهورة. ينجذبان لبعضهما البعض فور لقائهما، ويخوضان عدة مغامرات، من ضمنها حادث سيارة، وعلاقة غرامية. ثم يذعنان حبّهما المتبادل، ولكن جيري مخلصٌ جدًا لعائلته فيعود لبيته ليكون معهم. تصبح شارلوت إبان غيابه مشهورة في السفينة بصداقات جديدة، لا بل وأنها تجذب شابًا أعزبًا آخر.

عندما ترجع شارلوت «الجديدة» إلى مسقط رأسها، تنضح بطاقة إغرائية جليّة: «ومن أي تنبع هذه الطاقة؟ إنها تنبع من انجذاب رجال السفينة لها... بدايةً بانجذاب جيري» (كاڤيل 1996، ص. 120 - 121). وحينما تحاول الأم فرض هيمنتها مجددًا بتحديد ماذا على شارلوت ارتدائه ومن عليها الالتقاء به بل وحتى ما عليها أكله، تتمرد ابنتها بالإصرار على حياة جديدة، متقلدةً أسلوبًا معيشيًا جديدًا لفعل ما يحلو لها.

التقت شارلوت برجل آخر بعد رحيل جيري من السفينة، فتغدو خطيبته. ولكن بعد خطبتها ترى جيري مرة أخرى عالمةً أنها لا تستطيع الاستقرار بعد الزواج. وتقتل أخبار فسخ الخطوبة أمها، فترجع شارلوت إلى المصحة. وهناك

بعد عناية الدكتور جاكويث تجد ابنة جيري الشابة والتي تعطيها فرصة لتكوين نفسها من جديد من خلال حماية الطفلة. وهذه علاقة وجودية -بغض النظر عن كونها مبهمة- لا يمكن أن يعوضها الزواج أبدًا. (كاڤيل 1996، ص. 146 - 147)

تبلغ شارلوت معنى في حياتها في كونها أمًا بديلة وطبيبة لامرأة شابة لاقت إهمالًا وبغضًا وتحقيرًا مشابهين من أمها كما لاقتها شارلوت من السيدة فيل على حد سواء. يضفي هذا الشيء على حياتها غايةً جديدة. عندما شهد الدكتور جاكويث هذا الأمر، قال: «ظننتكِ أنك قلتِ سبب مجيئك إلى هنا كي تصابين بانهيار عصبي.»، فترد عليه: «أخشى أنني الآن لا أريد أن أصاب به». هذا يرينا مقدار تحسنها منذ مجيئها لأول مرة إلى المصحة؛ فقد كانت لا تملك أي خيار سوى الانهيار العصبي.

وتلتقي عن طريق الصدفة التي تحدث في الميلودراميات فقط بابنة جيري التي ساعدتها، تينا ديورانس. لقد ملأت السيدة ديورانس حياة زوجها وابنتها بالتعاسة. ومع ذلك عندما سمع جيري أن شارلوت أسكنت تينا معها، قبض وجهه تكرّهًا. وعلى الرغم من رؤيته للتغيرات الإيجابية في ابنته العزيزة، يتكلم بنبرة مغرورة: «ليس هناك رجل محترم يجعل تضحيتك تستمر إلى الأبد.» ومن ثم يقول لها عن رغبته في إرجاع تينا إلى المنزل.

لا تخضع شارلوت لهيمنته العاطفيّة التي كانت تمتهنها أمها، وتُنزله لمكانه المناسب فورًا: «هذا أعظم كلام ديني طنان متمسك بالعرف سمعته في حياتي. عفوًا لكنني لم أعرفك.» تتخطى تينا حدود نفسها بعد حصولها على احتياجها من الاعتراف العاطفي من قبل امرأة متحولةً بذلك من شرنقة إلى فراشة، وهذا ما حصل لشارلوت مسبقًا. كان الحصول على الاهتمام الصادق الذي حُرمتا منه من قبل والداتهما القاسيتَين ما أخرجهما من قوقعتهما.

في مشاهدتي الأخيرة لفيلم Now, Voyager، أُثيرت عاطفتي من المشهد التي تقدم فيه شارلوت تينا مبعوثة إلى أبيها لقبولها. يسجل إعجابه مباشرة على التحول الإيجابي الذي نقلته إلى ابنته الأعز؛ وتبتهج شارلوت عند رؤيتها لما يعنيه هذا له. بجانب هذه النهاية الميلودراميّة، كان فعل شارلوت المستقل بالاعتناء في الآخر الأوج العاطفي لهذا الفيلم. يحمل ما يدعى «أفلام النساء» قيمة عاطفية بالنسبة لي، بسبب أنني اعتدتُ مشاهدتها عند ترعرعي بين يدي والدتي العطوف التي أحبّت ذرف الدموع في الأفلام والروايات العاطفية.

عند معرفة شارلوت أن زواجها لن ينجح، تقتنع بما تستطيع الحصول عليه: أن تكون ذات فائدة في المصحة (وتكريس حياتها وميراثها في توسعة مرافقه)، والاعتزاز بذكرى علاقتها الغراميّة، وشعورها الرائع في تشاركها مع جيري لتربية جون. إنها ممتنة لحبّ جيري الذي خوّل تحوّلها، بل إنها راضيةٌ في دفن الجانب الرومانسي من علاقتهما في الماضي. لقد اتخذت دفّة حياتها، ولوّنت شخصيتها، وتركت أمها وراءها (التي ماتت إثر سكتة دماغية عند معرفتها برفض ابنتها في زواج تقليدي) من دون مثقال حبة من ندم.

يلاحظ كاڤيل بما يتعلق في تحوّلها الذي اتّخذ «هيئة» جديدة: «لا يظهر هذا التحوّل بوصفه شهادةً على الجمال المقبول، بل على العكس تمامًا؛ ويبدو كفهمٍ لفكرتَي إمرسن ونيتشه: الشجاعة في أن تكون أنتَ أنت» (كاڤيل 1996، ص. 122). لا عجب أن غلاف كتاب Contesting Tears يحتوي على الهيئة «الجديدة» لشارلوت فيل وهي ماشية على معبر السفينة في مدينة ريو، متبخترة بلباسها وقبعتها الأنيقة وبجسمها الرشيق ووجهها المليح. إنها تجرّب شخصًا آخر، والذي يصبح فيما بعد حديثَ الساعة.

في نهاية الفيلم، تجد شارلوت سبيلًا جديدًا في العيش؛ فقد أصبحت أمًا لابنة جيري، وزميلةً للدكتور جاكويث؛ وباستطاعتها مساعدة النساء الأخريات بإيجاد هوايتهن بسبب إدراكها لما يعنيه أن تكون امرأةً مجهولة بطرق استحالت على الطبيب معرفتها. لقد أضافت معنى جديدًا لحياتها خارج الزواج، ولا ترغب في سبيل آخر. يرى كاڤيل أن شارلوت فيل قدوة حسنة للنساء؛ لأنها تثبت لنا ما يستطعن النساء فعله.

ولكن للأسف، فإن فيلم Now, Voyager الميلودراميّة الوحيدة التي ناقشها كافيل؛ لأنها تناسب معاييره. في فيلم Gaslight، ينقذ المحقق في الأخير باولا، إذ إن قصتها لا تمجّد الاستقلالية كما فعلتها قصة شارلوت. تموت ليزا بعد إحساسها أن صوتها المستقل عُدّ خيارًا جذابًا. تعلن ستيلا في نهاية فيلم Stella Dallas (1937) استقلاليتها عن المحيط الاجتماعي العزيز لدى ابنتها، وليس من الرجال والخاطبين. وعلى العكس، تتخطى شارلوت ببراعة أمها الموسولينية، وخاطبها الثري، وحتى حبيبها السابق باختيارها حياة مستقلة مليئة بالمعنى.

ما جعل شارلوت تتواضع هو عندما أخبرها جيري بأنه لا يستطيع السماح لها بإيثار ابنته على نفسها. هذا يجبرها على مواجهة حقيقة كون جيري متغطرسًا دائمًا، إذ حررتها هذه المواجهة من سطوة علاقتهما السابقة. كما عبر كافيل في إشارتها على محدوديّة تفكيره العُرفي: «لا يَسلم الرجل من تلك الإشارة ... وفيما بعد يصبح سطحيًا: الرجل المضطرب حتى النهاية.» (كافيل 1996، ص. 129). ثم يستنبط كافيل بتميّز النص؛ لأن النهاية صوّرت جيري كرجل لا يكفي احتياجات شارلوت؛ على عكس تريسي لورد، إذ إنها لم تجد نظيرها غير التقليدي.

يصور توماس وارتنبيرگ ببراعة الطبيعة المتتامة لهذين النوعين من الأفلام:

> زعم كافيل أن لب هذه الكوميديات حول كيفية أن تعليم الرجل للمرأة دلّها على طرد الشك بالزواج. هذا يشير على أن الزواج هو الطريقة الوحيدة التي من خلالها يمكن للمرأة تحقيق ذاتها. لكن ماذا يحصل لو أن الزواج لم يعد خيارًا ممكنًا بسبب أن الرجال الموجودين ليسوا مناسبين؟ هذا ما تطرحه الميلودراميّات من وجهة نظر كافيل: أن تقبل امرأة ذاتها على أنها غير قابلة للزواج بطريقة تسمح لها باتخاذ ذاتٍ، ومقاضاة مجتمع (الرجال؟) في كونه يوفّر أقل مما تطلبه. (وارتنبيرگ 1998، ص. 82 - 83)

إذًا، يتّضح أن ميلودراميات المرأة المجهولة لا تتناقض بالضرورة مع كوميديّات الريمارج؛ بل إنهم يعملون على خطّ دروب مختلفة للنساء لتحقيق استقلاليتهن، سواء داخل أم خارج إطار الزواج التقليدي. يعمد كلا النوعين إلى تصوير نضال النساء لتحقيق كمالية إمرسونية، ساعيات لإيجاد أصواتهن الخاصة، وحياة هادفة.

يضع كافيل نقاشاته عن الأفلام في قلب مشروعه الفلسفي؛ لأنه يؤمن بالثمرة الناتجة من عقد قران الفلسفة والأفلام. إن مزج كتابات إمرسون الفلسفية مع قراءات بعض الأفلام يُعزز تقديرنا للسينما، إذ تجعلنا نقطف ثمارها المعرفيّة. إن السرد السينمائي بوصفهِ مثيرًا للأسئلة الفلسفية (وأحيانًا مجيبًا لها) يهب الفلسفة صوتًا جهوريًا. عندما يشكّل فلاسفة الفيلم تأويلاتهم الفلسفيّة لأفلام محددة، فهم يجعلون من قيَمهم ومخاوفهم أكثر وضوحًا وإقناعًا فضلًا عن تنظيراتهم لأفكار يتمنون الآخرين استيعابها من أجل تفكير أخلاقي مستقل.

ما أراه مؤثرًا للغاية: يسلط كافيل الضوء على الإلهام الذي تبعثه مشاهدة الأفلام وقراءة الفلسفة في وصفه لما تضفيه هذه الأعمال بلغة شبه دينية (تقارب لغة هايدگر في مقالته «في أصل الأعمال الفنيّة»). أُهنِئهُ على إيمانه الشغوف بأن من واجب الفلاسفة أن يؤكدوا على أهمية الحياة، خصوصًا تحت ظل حكمٍ ديموقراطي الذي يعتمد على أناس يؤمنون بأن القدوات الديموقراطية قادرةٌ على رفع مستوى المصلحة العامة.

إن قراءات كافيل لبعض الكلاسيكيّات الهوليوودية بالغة القناعة. عندما نشاهد تريسي وديكستر يتزوجان من جديد في نهاية فيلم The Philadelphia Story، نرى بأنه يميل لبعث الأمل في الزواج، وفي فكرة الوئام بين شخصَين لا يصلحان إلا لبعضهما البعض فقط. وعندما نرى شارلوت تعيش حياةً نشيطة مستقلة في نهاية فيلم Now, Voyager، نُدعى إلى قبول أن النساء يستطعن فعل ذلك. وعندما نقرأ مقالة إمرسون «الاستقلاليّة»، نجدُ أن شاعريّته تجعلنا نرغب في اتّباع دعوته للاتماثلية، وأن نستمع إلى أصواتنا الخاصة فضلًا عن بلبلة قطعان الناس. تساهم هذه الأعمال الفنية في ازدهار الناس، مغويةً إيانا أن نؤمن بالقيَم المهمة. استخدمتُ مصطلح «مغوية» للإشارة إلى اعتراف كافيل المذهل «بأن هذه الحكايات الرومانسية في الأساس مَأثرة بطولية في خداع مشاهديها» (كافيل 1984، ص. 48).

سأختتم إذًا ببلاغة، ولفعل ذلك، دعوني أعود إلى واحدةٍ من القضايا الأساسية في كوميديات الريمارج: الحدّ الذي من خلاله يستطيع الزوجان التغيّر بصورة واقعية. إذ من الممكن أن هذه الأفلام (وتقريبًا كل أفلام ما بين الحربين) تبالغ في إمكانية التغيير الجذري، ولكن لا بأس؛ فمَن يؤمن أن التغيير ممكنٌ سوف يتغير، فضلًا عمَّن لا يفعل. ولهذا فإن لكوميديّات الريمارج تأثيرٌ إيجابي على حياة الناس، بمن فيهم أنا. هذا هو جوهرُ سحرها.

المراجع

1. Branco, S.D. (2010). 'On Essentialism: Thoughts between Noe ¨l Carroll and Stanley Cavell'.
2. Cavell, S. (1971). The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. New York: Viking Press.
3. Cavell, S. (1979). The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Enlarged Edition. Cambridge, MA: Harvard University Press.
4. Cavell, S. (1981). Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambrige, MA: Harvard University Press.
5. Cavell, S. (1989). This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein. Albuquerque: Living Batch Press.
6. Cavell, S. (1996). Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman. Chicago: University of Chicago Press.
7. Cavell, S. (2005). Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life. Cambridge, MA: Harvard University Press.
8. Schmerheim, P. (2016). Skepticism Films: Knowing and Doubting the World in Contemporary Cinema. London: Bloomsbury Academic.
9. Sinnerbrink, R. (2014). 'Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy', Film-Philosophy, Vol. 18, 50–69.
10. Wartenberg, T. (1998) Review of Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 56, No. 1, 82–83.
11. Wartenberg, T. (2015), 'Philosophy of Film' in the Stanford Encyclopedia of Philosophy. في هذا الرابط: http://plato.stanford.edu/entries/film/

المصدر