الظُلمة الضرورية لفارس الظلام

تود مِجاوين

McGowan, Todd (2012). Hero's form of appearance: the necessary darkness of the dark night. In Todd McGowan (auth.) the fictional Christopher Nolan, Austin, Texas: the university of Texas press, pp. 123-146.

ترجمة: طارق عثمان

البطل الخارق الاستثنائي

النجاح الجماهيري والنقدي الكبير الذي حققه فيلم **ظهور باتمان** batman begins (2005) كفل لكريستوفر نولان الفرصة لأن يُخرج فيلما مُكملًا له. والسنوات الثلاث التي فصلت بين الفيلم الأصلي والفيلم المُكمل خلقت قدرًا كبيرًا من الترقب لدى مُعجبي كلٍ من نولان وباتمان. ولقد جلب هذا الترقب الذي أُنتظر به الفيلم معه ضغطًا هائلًا على نولان لكي يكون الفيلم المُكمل أجود من الفيلم الأول. وبفضل الأداء الفذّ لهيث ليدجر في دور الجوكر، في المقام الأول، تفوق **فارس الظلام** the dark knight (2008) جماهيريًا ونقديًا على **ظهور باتمان** بدرجة كبيرة للغاية. وبالإضافة إلى الإرادات الهائلة التي حققها، اشتبك الفيلم، على نحو غير مباشر، مع المسائل السياسية الراهنة.

اشتغل نولان على فيلمه في الأثناء التي كان فيها جورج بوش يشن حربه على الإرهاب، التي شهدت توسعًا في عمل رجال السلطة خارج نطاق القانون، في موقعٍ شبيهٍ بموقع باتمان. والحال، أن **فارس الظلام** يرد بشكل مباشر على هذا التطور على الرغم من أنه لم يأتِ أبدًا على ذكر الحرب على الإرهاب ولا على ذكر أي نزاع سياسي. ففي الفيلم يتناول نولان الطبيعة الإجرامية للمستثنى من القانون، حتى لو كان هذا المستثنى هو باتمان وليس سكوتر ليبي (مدير مكتب ديك تشني). لكنه يبدأ أولًا بالاعتراف بضرورة هذا الاستثناء.

الدعوى الأساسية لفيلم البطل الخارق (والكتاب المصور الذي هو مصدره) هي أن القانون وحده ليس شرطًا كافيًا لتحقيق العدالة. فحتى في ظل الظروف التاريخية الأكثر طيبة يكون الظلم أقوى من العدل، وكنتيجة لذلك تحتاج العدالة إلى شخص استثنائي يعمل خارج القانون أو على هامشه. فهذا الشخص، البطل الخارق، يذهب إلى حيث لا يستطيع القانون أن يذهب ويُنجز ما لا يستطيع القانون أن يُنجزه. ووفقًا لمنطق فيلم البطل الخارق، يكتسب الأبطال الخارقون مكانتهم الاستثنائية بفضل قدرة فوق بشرية أو مهارة خاصة يفتقر إليها الآخرون. وموهوبًا بهذه القدرة أو المهارة يكتسب البطل الخارق علاقة استثنائية بالقانون. وبالالتفاف حول قوانين معينة أو حتى بانتهاكها بغرض الحفاظ على حكم القانون، يوفر البطل الخارق المكمل الخارج عن القانون الذي يحتاجه القانون لكي يحقق العدالة. إن البطل الخارق هو الكذبة التي تنبني عليها حقيقة القانون.

والقناع الذي يرتديه الأبطال الخارقون ـ سعيهم لتقديم اختلاق (fiction) حول أنفسهم ـ يؤشر على علاقتهم المعقدة بالقانون. فضباط البوليس العاديين بوسعهم أن يجهروا بهويتهم على الملأ، وهذا هو ما يميزهم عن المجرمين، الذين سيكون مثواهم السجن لو جهروا بهويتهم على أعين الناس. حتى الضباط المتخفّين يتوقفون عن إخفاء هويتهم فور انتهاء كل مهمة، وأولئك الذين لا يستطيعون فعل ذلك بنجاح يتحولون هم أنفسهم إلى مجرمين. فأن يكون المرء رجل قانون يتضمن الجهر بهويته علنًا.[1] لكن البطل الخارق شخص مختلف من هذه الجهة. فبينما هم يتصارعون مع المجرمين الذين ينتهكون القانون، ليس بمقدور الأبطال الخارقين أن يربطوا أنفسهم صراحة بالقانون. وعوضًا عن ذلك، هم يمثلون الجانب السفلي للقانون، جانب الدعم الخفي الذي يحتاجه لكي يؤدي وظيفته بنجاح كمؤسسة عمومية.[2]

وحتى أشد الأبطال الخارقين إيتيقية يشغلون موضعًا خارج حكم القانون ببساطة بفضل قواهم فوق الطبيعية. فغالبًا ما يعتبر النقاد سوبرمان واحدًا من الأبطال الخارقين الأقل جاذبية، تحديدًا بسبب استقامته، بسبب غياب أي جانب مظلم في شخصيته.[3] فعلى خلاف الأبطال الخارقين الآخرين، سوبرمان يكاد لا يخرق القانون على الإطلاق ـ باستثناء تعريه في كبائن التليفون ربما ـ في سبيل الحفاظ على النظام القانوني. لكنه في الفيلم الأول له **سوبرمان** (1978) لريتشارد دونر خرق قوانين الكون (جعل كوكب الأرض يعكس دورانه والزمن يسير إلى الوراء) لكي ينقذ لويس لين (مارجو كايدر). ويعرض الفيلم هذا الفعل بصفته أزمة إيتيقية، لأنه يكشف عن علاقة سوبرمان الاستثنائية بالقانون وعن الطريقة التي تضعه بها قواه الخارقة في تعارض مع الطبيعة المُحدَدة والمُحدِدة للقانون. وعلى مستوى أكثر أرضية، يعمل سوبرمان خارج القانون عن طريق عدم حصوله على مذكرة تفتيش أبدًا، وعدم قراءته لحقوق المجرمين على أسماعهم، وعدم خوضه في أي إجراءات بيروقراطية أخرى يطلبها القانون من البوليس. هذا التجاور المقلق وغير المريح بين البطل الخارق والقانون ليدفع هيجل إلى اعتبارهما نقيضين.

فعلى الرغم من أنه لم يكن يعرف سوبرمان، إلا أن هيجل قد فكر كثيرًا في الظاهرة التي يمثلها سوبرمان. ففي فلسفته الإستاطيقية، ميّز بين حقبتين، العصر البطولي وعصر النظام القانوني. وفي الحقبة الثانية، تتحقق الفاعلية الإيتيقية في القوانين التي تسنها الدولة وليس في الأفعال الفردية. وبالرغم من أن القوانين قد تكون غير عادلة وبالتالي قد يتعين علينا إيتيقيًا أن نغيرها، إلا أننا نفعل ذلك من خلال القانون وليس من خارجه. لا يترك النظام القانوني، إذن، مكانًا للبطل، للشخص الذي يتصرف خارج مقيدات القانون. إن البطولة نقيضًا للقانون لأنها تعمل دومًا على تأليف قانونها الخاص حتى لو لم تكن تقصد فعل ذلك. فبالنسبة للبطل، وكما يقول هيجل، "الفردية هي قانون لنفسها، من دون أن تكون خاضعة لقانون وقضاء ومحكمة

---

[1] البعد العلني بالضرورة لهوية ضابط البوليس ينبع من الطبيعة العلنية للقانون نفسه. فقانون لم يُعلن ليس بقانون، ودولة تعمل بقوانين خفية ليست بدولة بالمعنى السليم للكلمة.

[2] يعرض فيلم النوار (noir) التصوير الفني لما يحدث عندما تُغلّب المصلحة الخاصة على القانون العمومي. فبينما يوفر القانون رابطة توثق بين الذوات، يبين عالم النوار كيف يمزق انتصار المصلحة الخاصة هذه الرابطة. وكنتيجة لذلك، لا يسع المرء أن يمحض ثقته لأي أحد في هذا العالم. وكما يلاحظ هيو مانون "يُدعى مُشاهد فيلم النوار إلى النظر في أشياء وأشخاص وأحداث الحياة اليومية بنظرة شر وشؤم". انظر:

X-Ray Visions: Radiography, Chiaroscuro, and the Fantasy of Unsuspicion in Film Noir," Film Criticism 32, no. 2 (2007/2008): 8.

[3] رفض زاك سنايدر، مخرج فيلم **300** (2006) فرصة إخراج فيلم لسوبرمان بسبب افتقار الشخصية للتعقيد الأخلاقي. ويشرح سنايدر قائلًا "سوبرمان هو أبو كل أبطال القصص المصورة، لكني لا أعرف كيف يمكنك إقناع جمهور رفيع الذوق بهذا الضرب من الصرامة بعد الآن". مذكور في: USA today, July 28, 2008, 2d. Scott Bowles, " are superheroes done for?" [لكن يبدو أن شهية سنايدر قد فتحت على سوبرمان فيما بعد، إذ أخرج فيلم لسوبرمان وهو man of steel (2013)، وأردفه بفلمين يحضر فيهما سوبرمان إلى جانب أبطال خارقين آخرين وهما batman v superman: dawn of justice (2016) و Justice league (2017). وفيما يتعلق بخصوصية سوبرمان كبطل خارق، ثمة تأويل شيق للغاية قدمه كوانتين ترانتينو على لسان bill في نهاية الجزء الثاني من فيلمه kill Bill م].

قائمة على نحو مستقل".[4] في سياق النظام القانوني، إذن، قد تغدو أفعال البطل أفعالًا إجرامية، وقد لا تكون ثمة طريقة للتميز بينها وبين أفعال الشر. وهذا هو سبب نبذ هيجل لفكرة البطل الحديث. فمثل هذا البطل يفشل في رؤية كيف أن الأخلاقية الفردية التي يطرحها كبديل عن النظام القانوني أو كمكمل له مُضمنة بالفعل في هذا النظام. وكنتيجة لتناقضهما البنيوي، سيكون من شأن أفعال البطل أن تقوض القانون حتى لو كان القصد منها هو تكميل القانون. لكن المشكلة تترك هكذا دونما حل، إذ أن عجز القانون عن أن يحقق العدالة، واستمرار وجود الظلم داخل النظام القانوني يؤديان إلى استدعاء البطل والاستثناء البطولي من القانون.[5]

يتخذ **فارس الظلام** لكريستوفر نولان من المشكلة التي يطرحها البطل ومكانة البطل الاستثنائية في علاقته بالقانون شاغلًا رئيسًا له. لكن الفيلم ليس ببساطة مجرد انتقاد للاستثنائية البطولية. ففي عالم الفيلم، الحاجة إلى استثناءٍ للقانون واضحة بجلاء. فمن دون باتمان (كريستيان بيل) الذي يمد يد العون للملازم جيمس جوردن (جاري أولدمان)، سيعيث ملوك الجريمة في جوثام الفساد جاعلين منها مدينة غير صالحة للسكن. وحتى مع مساعدة باتمان، تصميم مشاهد الفيلم (mise-en-scene) المهدِد والمنذر بالسوء يكشف عن مدى ضبط الإجرام لإيقاع الحياة في المدينة. فعلى خلاف فيلم **ظهور باتمان** الذي بدت فيه جوثام مستبشرة بالمستقبل بالرغم من مشكلة الجريمة، تشكل الجريمة هنا منظر وشعور المدينة. فالمباني بحاجة إلى الترميم، وثياب الناس مشعثة، وحتى المشاهد النهارية تقع تحت سماء معتمة.

وبالنظر إلى تقدير الفيلم للحاجة إلى الاستثناء البطولي من النظام القانوني، من اليسير علينا أن نفهم لماذا قد يعتبر معلق سياسي يميني الفيلم بمثابة تكريم لجورج بوش الابن ولحربه على العراق. ففي مقالته بصحيفة وول استريت جورنال المعنونة بـ"الشيء المشترك بين بوش وباتمان" يقول أندرو كلافان "ليس لدي أدنى شك في أن فيلم باتمان فارس الظلام، الذي يحقق حاليًا أعلى إرادات في التاريخ، هو على مستوى ما نشيد مدائحي للإقدام والشجاعة الأخلاقية التي أظهرها جورج بوش في زمن الإرهاب والحرب الذي نحيا فيه. فمثل بوش، باتمان مذموم ومحتقر بسبب مواجهته للإرهابيين بالطريقة الوحيدة التي يفهمونها. ومثل بوش، يضطر باتمان في بعض الأحيان إلى تجاوز حدود الحقوق المدنية لكي يتعامل مع حالة طارئة، متيقنًا من أنه سيعيد تكريس هذه الحدود مرة ثانية عندما تنتهي حالة الطوارئ هذه".[6] يتمثل الشبه بين باتمان وبوش، إذن، في اتفاقهما على أن التهديد الاستثنائي للنظام القانوني تتطلب مجابهته استثناءً خارجًا عن القانون. بالرغم من أن كلافان قد احتاج إلى ليّ عنق الفيلم حتى

---

[4] G. W. F. Hegel, Aesthetics: Lectures on Fine Art: Vol. 1, trans. T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 185.

[5] يتفهم هيجل عدم كفاية النظام القانوني ومن ثمّ الحاجة إلى استثناء، لكنه لا يجعل محل الاستثناء هو البطل وإنما صاحب السيادة. إن هيجل يُلح على الحفاظ على النظام الملكي حتى في ظل الحداثة، لأنه مدرك لضرورة الحفاظ على موضع استثناء خارج القانون. انظر:

G. W. F. Hegel, Philosophy of Right, trans. T. M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1952).

[6] Andrew Klavan, "What Bush and Batman Have in Common," Wall Street Journal, July 25, 2008, http://online.wsj.com/article/SB121694247343482821.html.

بعد نشر هذا المقال، أشار المدونون اليساريون (مثل كريستوفر أور) على الفور تقريبًا إلى الإشكالية المركزية في طرح كلافان وهي: أولًا، ضمير باتمان الإيتيقي يحرم عليه أن يقتل أي أحد مهما كان شريرًا، وثانيًا، بوش لم يُعد تكريس حدود الحقوق المدنية كما فعل باتمان، وثالثاً، يريد كلافان لبطولة بوش أن يُعترف بها في حين أن الفيلم يؤكد على أن البطولة الحقة لا يمكن أن يُعترف بها. لكن على الرغم من ذلك، ثمة جانب ما في الفيلم يسوغ تحليل كلافان. فبدفاعه عن الحاجة إلى الشخص المستثنى من القانون، يقدم **فارس الظلام** حجة أساسية للسياسة المحافظة (والفاشية حتى).

يصل إلى أطروحته القائلة بأن الفيلم يمثل "فيلم محافظ يدور حول الحرب على الإرهاب"، إلى أنه قد قبض بشكل صحيح على دعوى الفيلم الأساسية القائلة بأننا نحتاج إلى شخص مستثنى من القانون.[7]

والحال، أن مشكلة تقبل الاستثناء البطولي والاحتفاء به ليست هي فتح الباب للقراءات المحافظة الخاطئة، وإنما هي وجود ميل متأصّل في هذه الاستثنائية لكي تتوالد وتضاعف نفسها أكثر فأكثر. وفي فارس الظلام حدث هذه التوالد مبكرًا في الفيلم، حيث وضع المقلدون لباتمان أنفسهم والآخرين في خطر. وفي الولايات المتحدة وأثناء الحرب على الإرهاب، اتخذ هذا التوالد شكل تنامي لا ينفك يتزايد للمراقبة والإجراءات الأمنية. فبمجرد ما أن نُقر بالحاجة إلى موضع الاستثناء، لا يعود بوسع القانون أن يحدد من هم المخول لهم شغل هذا الموضع، ولا أن يقيد أفعالهم. وبمجرد ما أن ننتهك حقوق غير المواطنين، سننتهك عاجلًا حقوق المواطنين كذلك، وفي نهاية المطاف، سينتهي بنا الحال في مجتمع لا تعود فيه الحقوق بما هي كذلك موجودة. إن الاستثناء يوجد بالضرورة وراء حدود القانون، ولو كان بمقدور القانون أن يحتوي مداه وقوته لن يعود استثنائيًا. الاستثناء هو كذبه أو انتهاك لحقيقة القانون تهدد بتخطي القانون بالكلية، لكن القانون وعلى الرغم من ذلك يحتاجها بشده. وهذه هي المعضلة التي يتشكل حولها **فارس الظلام**. إن شعبية الفيلم غير العادية لا تشهد ببساطة على براعة نولان كمخرج أو على نجاح حملة الفيلم الترويجية فحسب، وإنما أيضًا على أهمية وراهنية المسائل التي يتناولها الفيلم.

بمعنى ما، نولان يجيب هنا على مشكلة هو من خلقها ابتداءً. ففكرة فيلم **ظهور باتمان** هي التالية: على الأفراد أن يتوحدوا مع البطل الخارق بصفته فجوة في النظام الاجتماعي. و**فارس الظلام** يبدأ بالمشكلة التالية: عدد من المواطنين ينصاعون لهذا الأمر على نحو حرفي باستنساخ زي باتمان وأساليبه. بوسع المرء أن يقول أنهم قد أساؤوا فهم المقصود من التوحد مع البطل الخارق، من ربط أنفسهم بهذه الفجوة. لكنهم على الرغم من ذلك يكشفون عن إشكالية الاستثناء.

ويبدأ الفيلم بإدراك باتمان لهذه المشكلة، حيث يصور محاولته التخلي عن مكانته الاستثنائية وترك النظام القانوني يعمل بمفرده. ولفعل ذلك، يتطلب الأمر شكل مختلف من البطولة. والمسعى الذي يدور حوله **فارس الظلام** هو محاولة باتمان أن يجد وجهًا عامًا مناسبًا لهذا الشكل المختلف من البطولة. هو منجذب لهارفي دينت (هارون إيكهارد) لأن دينت على ما يبدو يجسد إمكانية وجود بطولة متسقة مع القانون العام وبالتبع يمكنها أن تعمل عملها من دون الحاجة إلى التخفي، إلى القناع. لكن بعد موت ريتشل دوس (ماجي جالينهول)، والحرق الخطير الذي أصاب وجه دينت وتحوله من مدافع عن القانون إلى مجرم: صاحب الوجهين، رأى باتمان استحالة الاستغناء عن قناع البطل. فدينت، البطل المرجو من دون قناع، قد أضحى وعلى نحو سريع مجرما عندما اختبر فقدًا صادمًا. يكشف هذا التحول في الأحداث عن أن البطل لا بد أن يظل استثناءً، لكنه يبين أيضًا أن بطولية البطل لابد أن تنتحل هيئة نقيضها (أي الإجرام). إن فيلم نولان يبين أن البطل يتعين عليه أن يكذب.

فخاتمة **فارس الظلام** توضح أن المظهر الحقيقي للبطولة مظهر شرير. فالفيلم ينتهي بتحمل باتمان عن طيب خاطر مسؤولية جرائم القتل التي ارتكبها دينت/ذي الوجهين. وبفعله ذلك، قد سمح لدينت أن يموت كبطل في أعين الناس، لكنه أيضًا ـ وهو الأكثر أهمية ـ قد غير إدراك الناس لوضعيته الاستثنائية. فبقبوله لأن يظهر كمجرم في آخر الفيلم، يقر باتمان، في الوقت عينه، بالحاجة إلى الاستثناء البطولي وبالحاجة إلى أن يظهر هذا الاستثناء كإجرام. فلو أردنا للاستثناء البطولي أن لا يتوالد على نحو يهدد أية إمكانية لتحقيق العدالة، لابد أن يكون مظهره غير قابل للتمييز عن الإجرام.

[7] المرجع نفسه.

والحال أن اتخاذ مظهر الإجرام ليتضمن غدو المرء مجرمًا. وهذا هو الفرق بين باتمان في **فارس الظلام** وراس الغول (ليام نيسين) في **ظهور باتمان**، وهكذا يتعين علينا تأويل رفض باتمان المطلق للقتل. فراس الغول يتحول عن عمد إلى الأفعال الإجرامية في سبيل تحقيق الخير الأكبر لأنه يؤمن بنقائه الشخصي وبالنقاء المحتمل للمجتمع. بينما يتخذ باتمان مظهر الإجرام كإقرار منه بعدم نقائه الشخصي، ويحرّم على نفسه القتل لا لكي يتجنب السقوط في الإجرام وإنما، وعلى نحو ساخر، لكي يُبقي على عدم نقائه ويحفظه.

إن الإيماءة البطولية، كما يصورها **فارس الظلام**، لا تتألف من أي من أنشطة مكافحة الجريمة أو إنقاذ الحياة التي يقوم بها باتمان على مدار الفيلم. وإنما هي تكمن عوضًا عن ذلك في احتضان مظهر الإجرام الذي يُختتم به الفيلم. وسرد جوردن المدائحي لباتمان الذي يتخلل خاتمة الفيلم يؤكد على أن ذلك هو الفعل البطولي بحق. ويستوجب هذا الفعل الخطأ في التعرف عليه: فمن خلال هذا الخطأ وحده يمكن للمرء أن يراه على نحو صحيح. فلو كان لأهل جوثام أن ينظروا إلى مظهر باتمان ويتبينوا ما وراءه: بطولته الحقيقية، ستضيع هذا البطولة على الفور لأن ذلك سيجعلها تتوالد وتضاعف استثنائيتها (فوحدها رؤية الناس لباتمان كمجرم هي ما سيمنعهم من محاكاته على نحو حرفي). فكما يصوره الفيلم، مظهر البطولة الحقة لابد أن يكون هو مظهر الشر. وبهذه الطريقة وحدها يتجنب الاستثناء البطولي الذي يجسده البطل الخارق وضعنا على الطريق الموصلة إلى الحكم الفاشي.

من باتمان إلى جوانتانامو

ابن عم فيلم البطل الخارق هو فيلم الويسترن. فكلا الفئتين يتناولان إشكالية العنف الاستثنائي الممارس خارج النظام القانوني لكنه ضروري لوجود هذا النظام، لكن فيلم الويسترن يتعلق بالعنف البدئي الذي يؤسس القانون، أي ما يسميه فالتر بنيامين بـ"العنف المؤسس للقانون".[8] ففي فيلم **شان** Shane (1953) لجورج ستيفينز، على سبيل المثال، ساعد عنف شان (ألان لاد) على تأسيس مجتمع زراعي ديمقراطي سيحل محل عهد الإقطاعيين عديم القانون. لقد مارس شان العنف في سبيل الدفاع عن آل ستارِتّ ومزرعتهم، لكن عنفه لم يكن مشروعًا قانونيًا بما أنه وقع قبل تأسيس القانون وفرضه بصرامة. ولكي يعمل النظام الاجتماعي الذي أوجده عنفه ككيان قانوني، كان على شان أن يرحل في نهاية الفيلم. إن عنفه يتمتع بمكانه استثنائية محضه، ورحيله يؤكد على أن الاستثناء ممكن له أن يختفي بعدما يأتي النظام الاجتماعي الجديد إلى الوجود.

[8] وفقا لبنيامين، حضور العنف المؤسس للقانون في النظام الاجتماعي لا يختفي بتوقف فعل العنف نفسه وتأسيس القانون. فالنظام الاجتماعي يعتمد على فكرة هذا العنف حتى يحافظ على وجوده ووظيفته. يقول بنيامين: "عندما يختفي الوعي بالحضور المستتر للعنف في النظام القانوني، ينهار هذا النظام إلى حطام". انظر:

Critique of Violence, trans. Edmund Jephcott, in Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1, 1913–1926, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 244.

[في مقابل هذا النوع من العنف، العنف المؤسس للقانون والحافظ له، يطرح بنيامين نوع آخر من العنف، عنف منبت الصلة تمامًا عن القانون، ليس الهدف منه تأسيس القانون وفرضه ولا الحفاظ عليه. يسميه بالعنف الإلهي أو العنف الثوري –م].

هذا اللجوء إلى العنف الاستثنائي غير موجود في فيلم البطل الخارق. فهذا الضرب من الأفلام لا يتعامل مع ضرورة العنف المؤسس للقانون وإنما مع ضرورة عنف آخر موجود خارج القانون.[9] عنف يلجأ إليه القانون في الأوضاع المتفاقمة التي لا يمكن لمجرد العنف القانوني أن يتعامل معها. وفي **فارس الظلام** الوضع المتفاقم هو الإجرام المستفحل لشتى العصابات التي تسيطر على جوثام. فمستجيبًا لكل انفجار للنشاط الإجرامي الفادح الذي يعجز البوليس نفسه عن التعامل معه، يضيء الملازم جوردن علامة الوطواط في سماء الليل وبذلك يعلن مرسوم بفرض حالة الطوارئ مؤقتًا والتي سيمارس فيها باتمان العنف بغرض مساعدة البوليس.

وعلى خلاف شان، لا يغادر باتمان، في نهاية المطاف، المجتمع الذي يدعمه بعنفه. فباتمان يبقى كاستثناء لازب لا يمكن للقانون أن يعمل بنجاعة من دونه، وبالتالي، فإن فيلم البطل الخارق يتصدى لمعضلة أكبر من تلك التي يتصدى لها فيلم الويسترن. يمكن لفيلم الويسترن أن ينتهي ببساطة مع رحيل البطل (أو بتدجينه كما في خاتمة **النهر الأحمر** red river (1948) لهاورد هوكس)، أما فيلم البطل الخارق فلا يملك هذا الخيار. ففي سبيل إمكانية تحقيق العدالة لا بد للبطل الخارق أن يظل موجودًا. لكن وجوده كاستثناء أمر مُشكل، ويشكك في شرعية القانون. فبمجرد وجودهم، يكشف الأبطال الخارقون عن القصور المتأصل في القانون، ويدفعون الجميع إلى التشكك في فاعليته. إن الاستثناء البطولي يعمل باستمرار على تقويض القانون الذي يكمله.

وبدوره، يرى جورجيو أجامبين الخطر المتأصل في الاستثناء. فالاستثنائية، بالنسبة لأجامبين، تدشن حربًا أهلية قانونية ومن ثمّ تلعب الدور الرئيسي في الانتقال من الديمقراطية إلى السلطوية الفاشية. فإعلان حالة الاستثناء أو قل الطوارئ يرمي إلى "خلق وضع يصير الاستثناء فيه هو القاعدة ويغدو التمييز فيه بين الحرب والسلم (وبين الحرب الخارجية والحرب الأهلية) مستحيلاً".[10] إن المشكلة هي أن الزمن الاستثنائي لا ينتهي أبدًا، وزوال التمييز بين حالة الطوارئ والحياة اليومية العادية يدفع بالمجتمع نحو وضعية حرب أهلية، وهي الوضعية التي كان من المفترض أصلًا لحالة الاستثناء نفسها أن تمنع من الوصول إليها. فعوضًا عن أن تعمل كحل مؤقت لمجتمع على حافة القضاء على نفسه، تدفع حالة الاستثناء، في واقع الأمر، المجتمع مزيدًا في اتجاه القضاء على نفسه. فبتقويض التمييز بين القانون والإجرام ومن ثمّ المساعدة على تغذية حرب هوبزية، حرب الجميع ضد الجميع، يكون كل فعل من أفعال السلطة السيادية مبررًا باسم فرض النظام.

يبدأ فيلم فارس الظلام بالتركيز على المشكلة التي تسببها حالة الاستثناء المجسدة في باتمان. إنه شخص خارج عن القانون، عليه يعتمد القانون للتعامل مع عتاة مجرمي جوثام. لكن نجاح باتمان الكبير في مكافحة الجريمة خارج القانون قد أنتج، في بداية الفيلم، العديد من المقلدين له ـ حراس ساهرون يرتدون مثله ويقضون الليل في مكافحة الجريمة. والمحصلة كانت ارتفاع درجة انعدام القانون والأمان في المدينة. وعبر هؤلاء المقلدين، يبدأ الفيلم بتجلية خطر الاستثناء المباح الموجود خارج القانون. فبمجرد ما أن يُقبل بالاستثناء كحل، لن تنفك الحاجة إليه تزداد، لأن الاستثناء سيعزز من المشكلة عينها التي يُفترض منه حلها.

باتمان ما مزيف وضع محاولة باتمان الأصلي لاحتكار هذه الاستثنائية في موضع المساءلة صراحة. فبعدما أنقذهم باتمان من محاولتهم الخائبة لإفساد صفقة مخدرات، حذرهم من مثل هذه الأفعال. فقال أحدهم: "ما الذي يعطيك الحق؟ ما الفرق

---

[9] إن السؤال بالنسبة لفيلم البطل الخارق هو: ما هي بالضبط وضعية عنف البطل الخارق وفقًا لتقسيمات بنيامين؟ هل هو مجرد عنف حافظ للقانون، مكمل لعنف البوليس؟ أم أنه عنف إلهي، أي ذلك الضرب من العنف الموجود خارج القانون، والذي يحقق عدالة غير محدودة تمضي إلى أبعد من الموازنات والحسابات؟ وعلى أساس هذا التقابل علينا أن نحكم على كل فعل من أفعال العنف الاستثنائي.

[10] Giorgio Agamben, State of Exception, trans. Kevin Attell (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 22.

بيني وبينك؟" فأجابه باتمان: "أنا لا أرتدي واقيات هوكي". وبالرغم من ظُرفه، إلا أن هذا الرد لا يصلح أبدا كحجة. فليس لباتمان أي حق في أن يحتكر الاستثنائية لنفسه، وطالما هو يشغل هذا الموضع، سيظلّ الآخرون ينجذبون نحوه كذلك . واستثنائية تتوالد ذاتيًا من شأنها أن تقوض النظام الاجتماعي برمته.[11]

تبرر حالة الاستثناء أي فعل . أي انتهاك للحريات المدنية . في سبيل تحقيق العدالة التي يعجز القانون العادي عن تحقيقها. ويربط **فارس الظلام** وبكل صراحة بين الاستثناء البطولي متجسدًا في باتمان وانتهاك الحريات المدنية المرافق للإعلان الرسمي لحالة الطوارئ (في حالة الحرب على الإرهاب على سبيل المثال). إن باتمان يعمل على نحو استثنائي ليس بارتدائه قناع وخرقه لقلة من قوانين المرور وفقط وإنما بإنشاء نظام مراقبة يمحو تمامًا فكرة المجال الخاص في جوثام. فعندما كلّف باتمان مصممه التقني لوشيس فوكس (مورجان فريمان) أن يصنع جهازًا يسمح له بتعيين موقع كل أحد في مدينة جوثام برمتها، تردد فوكس بسبب ما سيقتضيه ذلك من انتهاك للحريات المدنية. لقد وافق على مساعدته حتى يستطيع الامساك بالجوكر (هيث ليدجر) لكنه وعده بأنه سيستقيل بعدها على الفور. ومن داعم قديم لباتمان ولاستثنائيته، يدل غضب فوكس على أن باتمان قد تجاوز الحد الذي بعده لا يمكن تمييزه عن المجرمين الذين يسعى ورائهم. لكن في سبيل القبض على الجوكر وإفساد خططه الإجرامية، لابد لباتمان، وكما يوضح الفيلم بجلاء، أن يتجاوز الحد. وبذلك يضعه الفيلم في نطاق السياسة الراهنة، وإلى جوار الرموز السياسية المحافظة.

والحال أن منطق الحرب على الإرهاب التي شنها في أول الأمر جورج بوش الابن ونائبه ديك تشني (وتواصلت بعد رحيلهما) مستمد مباشرة من فكرة أنهما يحكمان في حالة طوارئ، حيث لن يكون حكم القانون العادي كافيا لحماية الشعب الأمريكي. وبالتالي لابد للمرء أن يتبوأ لنفسه موضعًا استثنائيًا خارج القانون. وأحد تبعات هذه الفكرة هو شرعنة التعذيب كممارسة طبيعية أثناء التحقيق مع أي شخص يُشتبه في أنه على صلة بأية منظمة ارهابية. لكن التبعات الأخرى تحيل مباشرة على أفعال باتمان في فارس الظلام: الحرب على الإرهاب، في تصور بوش وتشيني، تُخاص بواسطة المزيد من المراقبة أكثر مما تخاض بالمزيد من الأسلحة. فطبيعة الطوارئ تتطلب تدابير رقابية استثنائية . من ضمنها التنصت على المكالمات الهاتفية، التجسس على البريد الإليكتروني، واستخدام الأقمار الصناعية لرصد التحركات، وكل ذلك يتم من دون تصريح قضائي. وعندما استخدم باتمان جهاز المراقبة الذي صممه له فوكس يكون رقى نفسه إلى استثناء بالمعنى الذي يعنيه هذه المصطلح عند بوش وتشيني. وهذه هي إحدى نقاط التشابه التي دفعت كلافان للربط بين باتمان وبوش. لكن ثمة على الرغم من ذلك اختلاف جوهري بين الاثنين وبين علاقة كل منهما بالاستثناء.

بمقدور المرء أن يفترض أن الاختلاف بينهما يكمن في استعداد باتمان للتخلي عن نظام المراقبة الشاملة بعد القبض على الجوكر وانتهاء حالة الطوارئ. فلقد ضبط باتمان النظام بحيث يدمر نفسه بعدما ينتهي فوكس من استخدامه، وبينما هو يمشي مبتعدًا عن الجهاز الذي يدمر نفسه، ابتسم فوكس ابتهاجًا بالتزام باتمان الإيتيقي بالتخلي عن السلطة التي خولها لنفسه. هذه الصورة تبدو متناقضة، يقينًا، مع صورة نظام المراقبة الذي كُرس أثناء الحرب على الإرهاب، الذي نما عوضًا عن أن يدمر نفسه مع غدو أحداث 11 سبتمبر شيئا من الماضي. فلا الرئيس بوش ولا أوباما [ولا ترامب من باب أولى] سيدعو إلى إنهاء الحرب

[11] تنشأ ظاهرة المقلد كاستجابة للاستثنائية أو لإدراكها. فالقاتل المتسلسل المقلد، على سبيل المثال، يعتبر القاتل المتسلسل لا بوصفه استثناءً للقانون وحسب وإنما بوصفه استثناء للإجرام العادي كذلك، ومن ثمّ يقلد فعل القتل. الاستثنائية تحرض المقلدين بفضل موضعها خارج القانون، وهو المكان الذي نعين فيه موضع المتعة. فمن منظور أولئك الموجودين داخل القانون (الملتزمين به) يبدو الاستثناء عاج بالمتعة؛ والمقلدون يرمون إلى الولوج إلى هذه المتعة، لكنهم دائمًا ما يفشلون، لأنهم يحاولون فعل ذلك بواسطة واقيات الهوكي وليس بألياف الكيفلار (أي أنهم يبقون، عبر فعل التقليد، ضمن القانون).

على الإرهاب أو إبطال كل مناحي قانون patriot. لكن كلافان قد يرى بالرغم من ذلك شبهًا بين استعادة باتمان للحقوق المدنية وبين عزم بوش على أن يفعل ذلك فور انتهاء حالة الطوارئ. والحال أن الفرق بين نسختي بوش وباتمان من حالة الاستثناء ـ بين النسخة المحافظة والنسخة اليسارية ـ لا يتمثل في واقع كون نسخة باتمان مؤقتة بينما نسخة بوش (وخلفِه) مؤبدة. فكلاهما يعتبرها مؤقتة، لكن ما يميز باتمان هو الموقف الذي يتخذه حيال هذا الانتهاك للقانون: إنه يتقبل كون استثنائيته هذه تجعل منه مجرمًا. لأنه يراها فعلًا إجراميًا، وبالتالي هو حريص على محوه بسرعه. وهذا تحديدًا هو ما يأبى بوش تقبله، وهو ما يجعله يرى حربه على الإرهاب صراعًا شبه أبديًا.

لقد اشتهر فيلم البطل الخارق كجنس سنيمائي عندما انتقلت إشكالية حالة الاستثناء، تاريخيًا، إلى الواجهة. وهذا لا يعني بالطبع القول بأن أفلام البطل الخارق تدين بشعبيتها لجورج بوش الإبن، وإنما يعني أنها قد اجتذبت المزيد من الجماهير عندما أضحت العلاقة بين الاستثناء والقانون في موضع المساءلة على نحو لا ينفك يتزايد. وكما لاحظ أجامبين: "تميل حالة الاستثناء وعلى نحو متزايد لأن تظهر بوصفها براديم (نموذج) الحكم المهيمن في السياسات المعاصرة. هذا التحويل لتدابير مؤقتة واستثنائية إلى تقنية حكم يهدد بشكل جذري بتغيير ـ بل لقد غير وبشكل ملموس في واقع الأمر ـ بنية ومعنى التمييزات القانونية التقليدية"[12] (بين القاعدة والاستثناء، بين الحالة الطبيعية وحالة الطوارئ، ... إلخ). إن حالة الاستثناء هي، وفقًا لأجامبين، السبيل الذي تتحول به الديمقراطية إلى فاشية. إن الاستثناء يختلط بالقاعدة ثم يحل محلها عاجلًا. وبداية من هذه اللحظة تظهر سلطة كلية تمارس سلطتها على الناس وتتخذ من حفظ أمنهم مبررًا لها. ولأن الاستثناء البطولي هو أحد لوازم هذا الجنس السينمائي، يوجد فيلم البطل الخارق ضمن هذا السياق السياسي.

فمعظم أفلام البطل الخارق تؤكد على حاجتنا للاستثناء البطولي لكنها لا تضع وضعية الاستثناء هذه في موضع المساءلة. هذا هو الحال بالنسبة لفيلم **الرجل الحديدي** iron man(2008) لجون فافريوس ولفيلم **هالك الاستثنائي** the incredible hulk (2008) للوي ليتيرى، حتى نذكر اثنين فحسب قد عرضا تقريبًا في نفس الوقت الذي عرض فيه **فارس الظلام**. وكنتيجة لذلك، وحتى عندما تتضمن محتوى نقديًا للأيديولوجيا الحاكمة ـ كالنقد (المحتشم) للمركب الصناعي-العسكري في **الرجل الحديدي** ـ فإن شكل توظيفها للاستثناء البطولي يُبطل هذا المحتوى النقدي، ومن ثمّ ينتهي بها الحال إلى تبرير التوجهات المحافظة للسياسات الراهنة. ففي هذه الأفلام، حتى لو تسبب الاستثناء البطولي في بعض المشاكل، فإنها تعتبر ضرورية بشكل أساسي لقضية العدالة، التي قد تخسر ببساطة من دونها.

والحال، أن علاقة البطل بالاستثناء البطولي هي التي تشكل أساس البطولة الحقيقية. فلو اتخذ البطل موضع الاستثناء بوصفه الواجب الصعب الذي يتعين عليه تأديته في سبيل تحقيق الخير الأكبر (وهو موقف الرجل الحديدي والرئيس بوش وسوبرمان ومعظم الأبطال الخارقين) فستغدو الحالة الاستثنائية غاية في حد ذاتها ولن تنقطع الحاجة إليها أبدًا. لكن لو اتخذ البطل موضع الاستثناء بوصفه واجب إجرامي، بوصفه ضرورة تخرجه من نطاق البطولة بالكلية (موقف باتمان هنا)، فسيغدو الاستثناء خادمًا للعدالة عوضًا عن انتاجه للمزيد من الظلم. إن فيلم نولان يبين لنا أن البطولة الحقيقية تظهر بالضرورة في مظهر الشر.

[12] Agamben, State of Exception, 2.

الإيتيقا بوصفها مزحة

إن العدالة تحتاج إلى استثناء لأن تمسّكنا بالقانون معيوب دومًا من البداية. والعديد من المُنظّرين الذين تناولوا مسألة علاقة الذات بالقانون قد واجهوا هذه الإشكالية نفسها. فرويد على سبيل المثال يرى أن أساس خضوعنا للقانون يكمن في الحسد ـ حسد الآخر على تلبيته لرغباته ـ وهو الأمر الذي من شأنه أن يشوه لا محالة كل الترتيبات الاجتماعية. وبالمثل، يرى كانط أن إخلاصنا للقانون ليس إخلاصا للقانون من أجل القانون وإنما لدوافع باثولوجية (أي نفعية) أخرى. فحتى لو أننا أطعنا القانون على نحو مبدئي وغريزي فإننا نفعل ذلك لأسباب غير صحيحة (أي لا تتعلق بطاعة القانون بما هو كذلك).

فعندما نوجد كذوات، نحن نفعل ذلك ككائنات شريرة على نحو راديكالي (جذري، أصلي) ـ أي كائنات تفعل الخير من أجل أسباب شريرة. نحن نساعد الجار من أجل الاعتراف (التقدير، الامتنان، ..) الذي سيمنحنا إياه؛ نحن نتطوع في المدرسة حتى نظهر كآباء ملتزمين؛ نحن نتصدق بالمال لتخفيف كارثة حلت بآخرين حتى لا نشعر بالذنب حيال مستوى حياتنا المريح ماديًا؛ وهكذا. وهذه هي، عند كانط، المشكلة الأساسية التي تواجهها الأخلاقية وضرب الشر الأشد استعصاءً على الاجتثاث. يقول شارحًا:

> إن الإنسان (حتى الأفضل من بينهم) شرير، فقط لأنه يقلب النظام الأخلاقي لحوافزه المضمنة في قواعد سلوكه. صحيح أنه يُضمن في هذه القواعد القانون الأخلاقي إلى جانب قانون حب النفس؛ لكن بمجرد ما أن يتبين له أن الإثنين (القانون الأخلاقي وحب النفس) لا يمكن لهما أن يكونا على قدم المساواة وإنما لا بد لأحدهما أن يكون تابعًا للآخر باعتباره شرطه الأعلى، فإنه يجعل حوافز حب النفس وميولها شرط الانصياع للقانون الأخلاقي ـ في حين أن هذا الأخير وبوصفه الشرط الأعلى الضابط لتلبية الأولى، كان من المتعين أن يُضمن في قاعدة السلوك العامة المتعلقة بالاختيار بوصفه الحافز الوحيد.[13]

بالرغم من أن كانط يعتقد أننا نمتلك القدرة على التحول من كوننا كائنات شريرة راديكاليا إلى كائنات أخلاقية، إلا أنه يرى أننا لا نستطيع الإفلات من ضرب من الشر الراديكالي الأصيل يدفعنا إلى وضع الحوافز النابعة من محبتنا لأنفسنا فوق القانون ومن ثمّ يمنعنا من أن ننصاع للقانون من أجل القانون.[14]

يكشف وجود هذا الشر الجذري في قلب الانصياع للقانون عن القصور الجوهري الذي يعاني منه القانون. ليست المشكلة، وكما فهم كانط ذلك بشكل صحيح، هي أن القانون ليس بمقدوره أن يتغلب على ميل طبيعي إلى حب النفس وإنما هي أن القانون لا يمكن أن ينشأ إلا على خلفية الشر الجذري (طاعة القانون لأسباب شخصية وليس من أجل القانون نفسه). فمن دون هذه الخلفية لن يكون ثمة قانون. ينبني القانون إذن على الشر الذي يتوخى محوه. وهكذا فإن أغلب طاعة القانون الأخلاقي هي، في عين كانط، شر جذري ـ أي طاعة من أجل الأسباب الخاطئة.

ثمة على الدوام عدم اتزان بين القانون والإجرام. لأن الإجرام مُضمن في القانون نفسه في شكل طاعة ضالة، ولا يوجد قانون يمكنه أن يحرر نفسه من الاعتماد على شر هذه الطاعة. وتنشأ الإيتيقا التبعاتية (consequentialist؛ التي ترى أن

---

[13] Immanuel Kant, Religion Within the Boundaries of Mere Reason, in "Religion Within the Boundaries of Mere Reason," and Other Writings, trans. and ed. Allen Wood and George di Giovanni (New York: Cambridge University Press, 1998), 59.

[14] أو كما يقول كانط: "مهما كان لديه استعدادًا خيّرا، ومهما تصرف في حياته وفق هذا الاستعداد، فإن **الإنسان ينطلق من الشر**، وهذا دين من المستحيل عليه أن يقضيه". المرجع نفسه ص 88.

أخلاقية فعل ما تحدد على أساس تبعاته وأثاره فحسب)، كضرب من التسوية مع هذا الشر الجذري الثاوي في قلب القانون. فبالنسبة لهذا الموقف الإيتيقي، ما يهم هو الغاية ـ طاعة القانون ـ وليس الوسائل الشريرة التي قادت الإنسان إلى هذه الغاية. ويسود أولئك الذين يقبلون بالتسوية مع الشر الجذري في المجتمع، ويشكلون القاعدة السلوكية. إنهم ينصاعون للقانون عندما يكون ذلك ضروريًا لكنهم يفعلون ذلك بغرض إشباع بعض الحوافز الصادرة عن محبة الذات. إن أخلاقيتهم هي أخلاقية حسابات فيها يكون للأفعال قيمة على حسب النفع النهائي الذي تحققه والمصلحة التي تخدمها. أما من يطيع القانون من أجل القانون فيغدو شخصًا استثنائيًا.

والحال، أن باتمان والجوكر كلاهما موجودان خارج أخلاقية الحسابات هذه التي يتبعها البوليس والمواطنون المنصاعون للقانون وعالم الجريمة في جوثام. كلاهما استثناء لأنهما يستمسكان بكود أخلاقي يتعارض مع حوافزهما الصادرة عن حب النفس وينتهك أي أخلاقية تبعاتية. فعلى الرغم من أن باتمان يحاول أن ينقذ جوثام والجوكر يحاول أن يدمرها، وعلى الرغم من أن باتمان يكرس نفسه للعدالة والجوكر يكرسها لنقيضها، إلا أن كليهما يتشاركان موقفا يتجاوز الإيتيقا الحسابية والقاصرة المُشرعة من طرف القانون نفسه. إن الاختلافات بينهما تحجب خلفها علاقتهما المتشابهة مع أخلاقية كانطية. وعبر هذا التشابه القائم بينهما، يوضح نولان الدور الذي يلعبه الشر حتمًا في البطولة الحقيقية.

والحق، أن الجوكر هو مساهمة نولان الأهم في قصة باتمان. بالطبع هذه الشخصية موجودة من قبل فيلم نولان بكثير، بل قد ظهرت حتى في أول فيلم عن **باتمان** الذي أخرجه تيم بيرتون في 1989، ناهيك عن وجوده في القصص المصورة والمسلسلات التليفزيونية. إنه العدو الأساسي لباتمان. لكن نولان قد أعطى الجوكر شكلًا جديدًا في **فارس الظلام**. فعوضًا عن أن يظل مجرد مجرم هزلي، أضحى الجوكر المركز الإيتيقي للفيلم، وقد أضحى كذلك لأنه اختلاق(fiction) محض من دون أية حقيقة مؤسسة، مظهر محض من دون أي وجود واقعي. إن خلق هذه الشخصية يمثّل لحظة محورية في الفحص السينمائي الذي يقدمه نولان في جميع أعماله للكذب والاختلاق.

إن الجوكر، وليس باتمان، هو من يقدم التوصيف الأشد فصاحة للموضع الإيتيقي الذي يشغلانه سويًا. إنه ينتصب في مواجهة الإيتيقا التبعاتية والنفعية التي تحكم جوثام، ويحاول أن يحلل هذه الإيتيقا حتى يتسنى له فهم ما يدفع البشر إلى تبنيها. فكما يراها الجوكر، شتى المجموعات في جوثام، وبالرغم من اختلافاتها الظاهرة، منغمسة جميعها في إيتيقا واحدة يسميها بـ"التخطيط والتدبير الأخلاقي الخفي" (scheming). أي أنهم لا يتصرفون بناءً على صحة أو خطأ الفعل نفسه وإنما بغرض تحقيق هدف ما نهائي. وبفعلهم ذلك، يحطون من شأن أفعالهم ويجردوها من أساسها من الحرية (أي الاختيار المحض للقيام بفعل ما أو عدم القيام به من دون الطمع في جني شيء من وراءه). إن التدبير والتخطط يجعل صاحبه عبدًا لهدف تدبيره وخطته.

وواقع الأمر أن مشكلة التدبير والتخطيط ليست، في نظر الجوكر، مشكلة أخلاقية بقدر ما هي مشكلة إستاطيقية (جمالية).[15] فعندما يفكر المرء في الفعل من جهة الغاية التي سيحققها، فإنه يجرد بذلك نفسه من استقلاليتها. وأثناء حديثه في المستشفى مع دينت، بعد تشوه وجه الأخير، وضح الجوكر قائلًا:

[15] النقد الاستاطيقي التي يقدمه الجوكر للأخلاقية التي تحكم الشخصيات الأخرى، يردد صدى إدانة نيتشه لما يسميه بأخلاقية العبيد. ولقد جعل نولان الرابط بين الجوكر ونيتشه جليًا أثناء السطو على البنك في افتتاحية الفيلم. فأثناء وضعه لقنبلة يدوية في فم مدير البنك، قال له الجوكر معدلًا لواحدة من

ليس لدي خطة. العصابات لديها خطة، البوليس لديه خطة. أتعرف ما أنا عليه يا هارفي؟ أنا ككلب أطارد السيارات، ولا أعرف ماذا سأفعل إذا ما أمسكت بواحدة منها. إنني أفعل ما أفعله فحسب. أنا مجرد عقبة، لقمة في الحلق. أنا أكره الخطط. خططك وخططهم وخطط كل أحد. ماروني لديه خططه. وجوردن لديه خططه. ذوي الخطط يحاولون أن يبسطوا سيطرتهم على عالمهم. أنا لست مُخططًا. وإنما أنا أبيّن للمخططين كم هي محاولاتهم للسيطرة على الأشياء مثيرة للشفقة. وهكذا عندما أقول لك أن ما حدث لك ولخليلتك لم يكن شأنًا شخصيًا، فاعرف أنني أخبرك بحقيقة الأمر.

إن الجوكر ينكر هنا صراحة أنه يبتغي أية هدف من وراء نشاطه الإجرامي، وهو ما يفصله بشكل حاسم عن المجرمين الآخرين في الفيلم. وهو ما يمنحه حرية لا أحد غيره، خلا باتمان، يتمتع بها. فبمقدوره أن يحرق أكوام من النقود أو أن يعرّض حياته للخطر لأنه لا يفكر في أفعاله من جهة الغايات التي ستحققها له. إنه يهرب مما يسميه كانط بالـ heteronomy (التبعية الإيتيقية؛ تصرف المرء وفق هواه ورغباته عوضًا عن التصرف وفق ما يمليه الواجب الإيتيقي) حتى يحقق ما يسميه كانط بالـ autonomy (الاستقلالية الإيتيقية؛ تصرف المرء وفق ما يمليه الواجب الإيتيقي عوضًا عن التصرف وفق هواه ورغباته).[16]

وفقًا لكانط، الإنصياع للقانون من أجل تحصيل هدف أو مصلحة ما، يترك المرء، في نهاية المطاف، مُجردًا من حريته. فكما يقول في كتابه **أساس ميتافيزيقا الأخلاق**، "لو توخت الإرادة من القانون أي شيء سوى ضبط قواعد سلوكها .وبالتبع، لو ذهبت إلى ما وراء ذلك، واتبعت القانون لا من أجل القانون نفسه وإنما من أجل غاية ما .فإن الـ heteronomy تنتج حينها على الدوام. والإرادة في هذه الحالة لا تهب نفسها للقانون، وإنما تهب القانون، بما يحققه من هدف، إلى نفسها عوضا عن ذلك".[17] بالرغم من أن كانط لم يكن ليتخذ من الجوكر نموذجًا على أخلاقيته، إلا أن الأخير يتجنب إعلاء أي هدف فوق القانون، على خلاف، مثلًا، المواطنين المنصاعين للقانون في الفيلم. لكن قانون الجوكر، هو قانون لم يكن لكانط أن يعترف به. فالجوكر يرتكب الشر من

مقولات نيتشه: "أعتقد أن ما لا يقتلك ببساطه يجعلك ... أغرب" (مقولة نيتشه الأصلية هي ما لا يقتلك ببساطة يجعلك أقوى. ولنلاحظ التشابه اللفظي بين كلمتي أغرب وأقوى في الانجليزية .stronger وstranger).

[16] وهو ما يجعله شخصًا من العسير فهمه، حتى بالنسبة لباتمان. ففي أول الأمر، فهمه باتمان باعتباره مجرد مجرم آخر يريد أن يُثري نفسه، لكن ألفريد (مايكل كاين) أشار إلى إمكانية فشل هذا التأويل في أن يُمسك بالدوافع الحقيقية التي تحرك شخصًا مثل الجوكر. وعبر قصه من ماضيه، طرح ألفريد فكرة أن الجوكر يفعل من أجل الفعل نفسه وليس من أجل هدف متوخى من وراء الفعل كالمال مثلا. لقد أخبر بروس وين بالتالي:

عندما كنت في بورما، منذ أمدٍ بعيد، كنتُ أنا وصديق لي نعمل لصالح الحكومة المحلية. وكانت الأخيرة تسعى إلى كسب ولاء قادة القبائل عبر رشوتهم بالأحجار الكريمة. لكن كارافاناتهم (منازلهم المتحركة) كان يُغار عليها من طرف قاطع طريق في غابه في الشمال من رانجون. وقد طُلب منا أن نعالج هذه المشكلة، وبالتالي شرعنا في تقفي أثر الأحجار الكريمة. لكننا وبعد ستة شهور لم نستطع العثور على أي شخص قام بشرائها من قاطع الطريق هذا. وذات يوم لقيت طفلًا يلعب بياقوته في حجم برتقالة. لقد كان قاطع الطريق يرمها.

فسأله باتمان: لماذا كان يسرقها إذن؟

فأجاب ألفريد: لأنه كان يرى في ذلك تسلية ممتعة. لأن بعض البشر لا يسعون وراء أي شيء منطقي، مثل المال. وهؤلاء لا يمكن شرائهم ولا ترهيبهم ولا إقناعهم بالحجة ولا التفاوض معهم. بعض البشر يريدون فقط أن يروا العالم يحترق.

يحاول ألفريد هنا أن يعلم بروس أن حسابات المصلحة لا يمكنها أن تكون دوما تفسيرا للشر، إذ ثمة شر إبليسي (diabolical)، بتعبير كانط، أي شر من أجل الشر، شر يجد بهجته في القيام بفعل الشر نفسه.

[17] Immanuel Kant, Groundwork of the Metaphysic of Morals, in Practical Philosophy, trans. and ed. Mary J. Gregor (New York: Cambridge University Press, 1996), 89.

أجل الشر. بأن يكون "عقبة، لقمة في الحلق"، كما قال لهارفي دينت. وهو الأمر الذي يشير إلى موقف إيتيقي يعتقد كانط أنه مستحيل الوجود: الشخص الشرير على نحو إبليسي (diabolically).[18]

إن الجوكر وباتمان يتمتعان بمكانة استثنائية في الفيلم لأنهما يرفضان الـ heteronomy التي تنتج عن التصرف بناء على حسابات الغاية. إنهما شخصان كرّسا نفسيهما لمبدأ إيتيقي ويتبعانه حتى نقطة النهاية. بالنسبة لباتمان هذا المبدأ هو محاربة الظلم وبالنسبة للجوكر هو خلق الفوضى. وحتى عندما يلحق هذا المبدأ الضرر بهما أو يهدد سعادتهما، يظلان مستمسكان به. ففي مناسبات عدة، رحب الجوكر بموته كجزء من مسعاه لنشر الفوضى، وباتمان لا يتحمل الألم الجسدي الذي يعانيه من جرّاء قتاله ضد الظلم وحسب، وإنما يتحمل أيضًا غياب أي تقدير لما يفعله. فليس من الممتنع عليه أن يكشف عن أن بروس وين هو باتمان وحسب، وإنما عليه في نهاية الفيلم أن يتقبل أيضا كونه منبوذًا ومجرمًا. حتى ريتشل الشخص الوحيد من خارج دائرته الذي يعرف هويته الحقيقية ليس بمقدورها أن تحبه بحق لأن إخلاصه الاستثنائي لمكافحة الظلم يصيره غير قادر على الوجود في علاقة حب. إن باتمان والجوكر كلاهما معزولان بالكلية لأنهما يوجدان على مستوى إيتيقي مختلف عن المستوى الإيتيقي الذي يوجد فيه باقي شخصيات الفيلم.[19]

وبالرغم من أن باتمان والجوكر يشغلان نفس الموضع الاستثنائي. يكشف نولان عن الأولوية الإيتيقية للشخص الشرير منهما أي الجوكر. فالجوكر يمضي إلى أبعد من باتمان في ابتغاء موقف ايتيقي يُغلّب الفعل نفسه على عواقبه. فعلى خلاف باتمان، لا يحتفظ الجوكر بهوية رمزية (بالمعنى اللاكاني لكلمة رمزي، أي هوية اجتماعية ببساطة)يخفيها تحت مكياجه. وبهذا المعنى، يقيم الفيلم تعارضًا صريحًا بين القناع والمكياج. فإذا ما أزال المرء قناع باتمان سيكتشف هويته الحقيقية. أما مكياج الجوكر فلا يخفي هويته الحقيقية، وإنما هو يشهد على غيابها عوضًا عن ذلك. فكل ما يمثله الجوكر في هذا العالم موجود في مظهره. إنه اختلاق (fiction) محض من دون أية حقيقة كامنة تحته.

والواقع أن حالة مكياج الجوكر طوال الفيلم لتكشف عن أن وظيفته ليست هي إخفاء هويته الحقيقية. فحتى في أول مرة رأينه فيها أثناء السطو على البنك لم يكن المكياج الأبيض الذي يغطي وجهه كاملًا. فالتجاعيد على جبهته كان بها فراغات كشفت عن جلده العاري. وتاليًا أثناء استجوابه في قسم الشرطة ظهر المزيد من الفراغات في المكياج الأبيض، واللون الأسود حول عينيه انتشر فوق جبهته. وعلى الرغم من أنه يشوّه منظره، إلا أن التحلل التدريجي لمكياج الجوكر لم يزعجه أبدًا ولم يهدده بانكشاف هويته.

---

[18] كما لاحظت ألينكا زوبانجج، اتباع منطق كانط الأخلاقي يقودنا إلى الاستنتاج التالي: بنية الشر الإبليسي هي نفس بنية الانصياع للقانون الأخلاقي (فعل الشر من أجل الشر والانصياع للقانون من أجل القانون). وبحسب زوبانجج، فإن نبذ كانط لإمكانية وجود الشر الإبليسي. أي الشر من أجل الشر. نابع من اعترافه اللاوعي بهذه الوحدة البنيوية. تقول: "**الشر الإبليسي، الشر الأعظم، غير قابل للتمييز عن الخير الأسمى، فكلاهما ليس سوى تعريفان لفعل (إيتيقي)** مُنجز. وبعبارة أخرى، على مستوى بنية الفعل الإيتيقي، الفرق بين الخير والشر غير موجود. فعلى هذا المستوى، الشر غير متمايز شكليا عن الخير". انظر كتابها ethics of the real: Kant, Lacan صفحة 92. والحال، أن استنتاج زوبانجج هذا لم يدفعها إلى نبذ قانون كانط الأخلاقي وإنما إلى توسعته، عوضًا عن ذلك، ليشمل الأفعال الشريرة على نحو إبليسي. فوفقًا لها يكتسب الشر الإبليسي مكانة أخلاقية لأنه ينتج عن محو كل الرغبات والحسابات الباثولوجية (بالمعنى الكانطي للكلمة). وبمقدورنا أن نرى الشر الإبليسي باعتباره شكل من الأخلاقية في شخصية مثل أنطون شيجر (خافير باردیم) في فيلم **لا مكان للرجال العجائز** (2007) للأخوين كوين. فعلى الرغم من أنه يتصرف بلا رحمة ويقتل العديد من الناس إلا أنه يتصرف ضد مصلحته الشخصية كذلك بسبب اخلاصه لدافعه الشرير.

[19] تجلت الرابطة بين باتمان والجوكر في مناسبات عِدّة. مثلًا عندما استجوب باتمان الجوكر في زنزانته، قال له الجوكر، مستشهدًا بشكل حرفي بالتعبير الشهير عن علاقة الحب الرومانسي من فيلم **جيري ماجوير** (1996) لكاميرون كرو: "أنت تكملني".

لكن لامبالاة الجوكر هذه بمكياجه تدفعنا للتساؤل عن السبب الذي جعله يضعه من الأساس. ليس الهدف من المكياج هو خداع الآخرين بالمعنى التقليدي للكلمة وإنما هدفه عوضًا عن ذلك هو إخفاء الحقيقة التالية: أنه ليس لديه ما يخفيه. إنه يخدع شخصيات الفيلم لأنهم يعزون أفعاله إلى دوافع معينة في حين أن هذه الأفعال ليس لها أية دوافع سوى نفسها. أي أن الجوكر يفعل من أجل الفعل نفسه وليس من أجل دفع مظلمة وقعت عليه ولا تحقيق هدف يرنو إليه. وهذا التكرس التام للفعل نفسه يهبه حرية لا تتمتع بها أية شخصية أخرى في الفيلم حتى باتمان. فأثناء استجوابه من طرف باتمان، كان بمقدوره أن يقول وبكل مصداقية: "ليس بحوزتك أي شيء يمكنك أن تهددني به". فالجوكر يفعل ما يفعله من دون أي انشغال بأهداف ما، ومن دون أية هوية يمكن لهذه الأفعال أن تُستغل من قبل أي أحد لتهديدها.

هوية (أو انعدام هوية) الجوكر هذه تشهد على التزامه بالفعل نفسه. فبخلاف باقي شخصيات الفيلم (ومن ضمنها باتمان) ليس لديه هوية يسعى الفيلم لكشفها. فنولان قد ترك شخصية الجوكر ـ أصوله ودوافعه واسمه الحقيقي ـ لغزًا بالكامل بالنسبة للمشاهدين، لكن ليس لغزًا من النوع الذي يمكن للمرء أن يتوصل إلى حلّه. فاللغز نفسه هو الحل. فحتى عندما قبض عليه البوليس، لم يستطيعوا أن يعثروا على أية معلومات عنه. فردًا على سؤال العمدة عم يعرفونه عن الجوكر، قال جوردن: "لا شيء. لا يوجد DNA، ولا بصمات. الثياب مصنوعة بالطلب، ليس عليها علامات تجارية ولا ماركة. لا شيء في جيوبه سوى سكاكين وشاش. لا يوجد اسم. ولا حلفاء آخرين." هذا الغياب التام لأية معلومات تعريفية ليس مؤشرًا على أن الجوكر قد نجح في إخفاء هويته الحقيقية، وإنما هي مؤشر على أنه ليس لديه هوية ليخفيها. فليس ثمة شخص حقيقي تحت المظهر الخادع.

يبين الفيلم بالإضافة إلى ذلك أنه حتى المعلومات المتعلقة بسيرة الجوكر الذاتية ليست سوى مظهر محض. ففي مناسبتين، قدّم الجوكر توصيفًا للكيفية التي غدى بها وجهه مشوهًا. عندما نسمع التوصيف الأول، يبدو وصفًا معقولًا لصدمة في الطفولة. فعندما كان يستعد لقتل رجل العصابة جامبل، شرح قائلًا: "أتريد أن تعرف كيف حصلت على هذه الندوب؟ إليك ما جرى، لقد كان أبي رجلًا سكيرًا، ووحشًا لا يعرف الرحمة. وفي إحدى الليالي اشتط في جنونه متجاوزًا للمعتاد. وعمدت أمي إلى سكينة المطبخ لتدافع عن نفسها. فلم يعجبه ذلك. لم يعجبه على الإطلاق. وعلى مرأى مني، راح يطعنها بالسكينة بينما هو يضحك، والتفت إلي وقال: لماذا أنت متجهم؟ لقد جاء إلي والسكين في يده وكرّر: لماذا أنت متجهم؟ ثم غرس نصل السكين في فمي وقال: دعونا نرسم بسمة على هذا الوجه". صور نولان شرح الجوكر هذا في سلسلة من اللقطات المقربة المتبادلة على كل من الجوكر وجامبل. والشدة المتجلية على وجه الجوكر توحي بصدق هذه القصة. وعندما قتل جامبل على الفور بعدها بتمزيق وجهه، بدا أن الدافع الأساسي لهذا الفعل هو العنف الذي تعرض له الجوكر عندما كان صبيًا.

لكن تاليًا قدم الجوكر توصيفًا مغايرًا. وهذه النسخة الثانية تبين لمشاهدي الفيلم أنهم لا يعرفون شيئًا عن ماضي الجوكر ولا عن الصدمة التي شوّهت وجهه. فعندما اقتحم حفلة جمع التمويل من أجل دينت، أمسك بريتشل وأخبرها القصة التالية:

> لقد كان لي زوجة، جميلة، مثلك، أخبرتني بأنني مفرط في قلقي. وأن عليّ أن ابتسم مزيدًا. هي التي كانت تعاقر القمار وتورطت حتى أذنيها مع المرابين. انظري إلي! في يوم من الأيام مزقوا وجهها. ولم يكن لدينا المال الكافي لإجراء العمليات الجراحية لها. لم يمكنها تقبل ذلك. وأردت فقط أن أراها تبتسم مرة ثانية. أردت فقط أن تعرف أنني لا أعبأ بندوبها. فغرزت شفرة حلاقة في فمي وفعلت ذلك في نفسي. أتعرفين ما جرى عندها؟ لم تستطع تحمل منظري ورحلت. والآن أرى الجانب الطريف لما جرى. أنا مبتسم على الدوام.

وعلى النقيض من المشهد الأول، حيث يروي الجوكر قصته في سلسلة من اللقطات المقربة، يحكي الجوكر قصته في هذا المشهد ولقطة تعقبيّة تدور بزاوية 360 درجة حول الجوكر وريتشل. هذا التحول الشكلي في تصوير شرح الجوكر يساعد على تبديل استجابة المشاهدين له.

والحال أن توصيف الجوكر الأول الذي يحكي تعرضه في طفولته لإيذاء بشع من طرف والده، ليضرب على أوتار التفسيرات الراهنة للإجرام العنيف، ومن ثمّ هو يقدم سببًا معقولًا، وإن لم يكن مبررًا بالكامل، لأفعال الجوكر الإجرامية. وشكل الفيلم أثناء هذا الشرح يعطيه المزيد من المصداقية. فاللقطات المقربة المتبادلة لوجه الجوكر ووجه ضحيته تسجل جدية ما يقوله. لكن عندما يحكي تاريخ ندوبه مرة ثانية بمضمون جديد، يبدو افتقار هذه التأريخ للجدية واضحًا بجلاء. فاللقطة التعقبية الدوارة بزاوية 360 درجة، تخلق عدم اتزان عند المشاهد، مناسب للكشف عن أن الجوكر لا يحكي بالفعل تاريخ ندوبه. نحن ننتقل من اللقطات المقربة التي تقدم وصفًا مباشرًا وصحيحًا على ما يبدو لتاريخه إلى اللقطة التعقبية الدوارة بزاوية 360 درجة التي تجسد المراوغة في الكلام المتجلية في سماعنا لنسخة جديدة من القصة. والفيلم لا يمدنا بأية سبيل يمكننا من الحكم على القصتين أيهما صحيحة وأيهما خاطئة، وإنما ما يقوله لنا، عوضًا عن ذلك، هو أن أصل الندوب ليس بالأمر المهم ولا بذي البال. إن الجوكر يستخدم قصة أصل الندوب ليصدم ويرعب لا لأن يقدم تفسيرًا لأفعاله الإجرامية.[20] إن أفعاله لا يمكن لها أن تُرد إلى الدوافع الكامنة ورائها وتختزل فيها، وعلى مدار الفيلم يحاول الجوكر أن ينشر الاحترام اللائق بهذه الأفعال.

ولأن الجوكر يبغض أخلاقية التخطيط (الأخلاقية التبعاتية) ويريد أن يدمرها، يُجري سلسلة من الاختبارات التي من شأنها أن تتحدى قدرة هذه الأخلاقية. فأكرَه باتمان على الاختيار بين إنقاذ هارفي دينت أو ريتشل دوس؛ وهدّد بأنه سيفجر مستشفى إذا لم يقتل أحدٌ الشخصَ الذي هدد بفضح هوية باتمان؛ وأعطى قاربين مغادرين لجزيرة جوثام مُفجرًا يمكّن ركاب كل منهما من تفجير القارب الآخر، ووعد بأن يفجر الاثنين بنفسه مالم يفجر أحدهما الآخر قبل منتصف الليل. وهذا الاختبار الأخير يمهد السبيل، في واقع الأمر، لمواطني جوثام لكي يتجاوزوا أخلاقية الحسابات كما يفعل الجوكر. وتبدو مشكلة القاربين أنها تعرض معضلة أخلاقية بسيطة. فلو فكر المرء بمنطق أكبر مصلحة لأكبر عدد من الناس ـ لو تبنى المرء موقف المخططيين الأخلاقيين ـ فمن الجلي أن أحد القاربين عليه أن يفجر الآخر ومن ثم يحول دون إفناء جميع من على القاربين. وبما أن أحد القاربين مملوء بمجرمين والآخر مملوء بمواطنين عاديين، فإن المعضلة الإيتيقية التي يطرحها الجوكر تبدو سهلة الحل.[21] لكن نولان يصور لنا نبذًا لأخلاقية المخططين هذه وهو ما يبدو في أول الأمر تمثيلًا للخداع السردي الذي يجده المرء عادة في أفلام هوليوود.

والحال أن الفعلين الإيتيقيين اللذان يصلان بالفيلم إلى أوجه يبدو أنهما يؤشران على ابتعاد عن الحافة النقدية التي أظهرها الفيلم سابقًا وعلى استسلام لأخلاقية عاطفية ترى الخير الكامن في قلب الإنسانية. وبوسع المرء أن يرى خاتمة **فارس الظلام** كنسخة جديدة من خاتمة فيلم **إنها لحياة رائعة** (1946) لفرانك كابرا، التي هب الناس فيها لإنقاذ جورج بالي (جيمي ستيوارت) من الدمار المالي. ففي **فارس الظلام** قرّر ركاب كلا القاربين أن يتقبلا موتهما عوضًا عن تحمل مسئولية قتل ركاب القارب الآخر. لكن على العكس من كابرا، قد عقّد نولان البعد الإيتيقي لهذه الأفعال. إذ بدأ ببيان اللاأخلاقية المطلقة للدعاوى الأخلاقية النفعية أو التبعاتية التقليدية. فالمواطنين المدنيين على أحد القاربين بدؤوا بالتوكيد على حقهم الأخلاقي في تدمير

[20] ندوب الجوكر وتفسيراته المتضاربة لها ليس لها أية سلف في قصص باتمان المصورة ولا أفلام باتمان السابقة على فيلم **فارس الظلام**. فالمذكور سابقًا أن مواد كميائية حارقة هي ما شوّه وجه الجوكر، وهذا التشوّه لا يتضمن ندوبًا تمتد من فمه.

[21] أشد المدافعين ضراوة عن الإيتيقا النفعية في الثقافة المعاصرة هو مسلسل **24**. ففيه يواجه العميل الفيدرالي جاك بور سلسلة من المعضلات الإيتيقية يحولها باستمرار إلى مسائل كميّة لكي يصل إلى القرار الإيتيقي المناسب.

مجموعة المجرمين الموجودة على القارب الآخر. أحد الركاب حاجج لصالح هذا الرأي قائلًا: "لقد حظوا بفرصتهم". ووفقًا لهذه الحجة، ارتكاب المرء لجريمة ما يجعله أقل استحقاقًا للنجاة من الموت. فإذا كان على أحد الجماعتين أن تموت لكي تنقذ الأخرى. هذه هي القاعدة التي أرساها الجوكر في هذا الاختبار. فإنه سيكون من الواضح للمواطن المنصاع للقانون أية جماعة ينبغي أن تعيش وأيهما ينبغي أن تُباد. فلا أحد من المدنيين قد حاجج ضد تفجير قارب المجرمين، ومن الجلي أن حججهم لم يكن لها أية علاقة بالأخلاقية وإنما كانت متعلقة تمامًا بنجاتهم.

وعلاوة عل ذلك، يفضح الفيلم العلاقة الضد إيتيقية بالكامل بين الفعل الإيتيقي ومؤسسات الديموقراطية. فالمسؤول على قارب المدنيين قرر. مدفوعًا بطلب صريح من أحد الركاب، وبإخلاصه لأيديولوجيا الديمقراطية على الأرجح. أن يصوت الركاب على تفجير القارب الآخر. وكما يبين الفيلم، فإن مجرد فعل التصويت على مسألة كهذه ليشدد على عدم لياقة هذا النوع من الاستجابة. لكن عندما فرز المسؤولون الأصوات وتبين أن الأغلبية (396 ضد 140) اختارت تفجير قارب المجرمين، نرى بجلاء أن الإجراءات الديمقراطية (كالاقتراع العام) ليس لها أية مكانة إيتيقة على الإطلاق. بل واقع الأمر أن التصويت السري يسمح لكل شخص بأن يبتعد عن صدمة القرار الإيتيقي عوضًا عن مواجهتها. فالفيلم يصور أحد الركاب وهو يصوت ويسلم الورقة بكل حزم، بينما تكشف لقطة أخرى عن الصراع العاطفي الذي يعتمل في نفس مصوت آخر أمام هذه المشكلة الأخلاقية. لكن الطريقة التي صور بها نولان هذين الراكبين. ومعالجته لعملية التصويت ككل. طافحة بالسخرية. فكلا الموقفين حيال التصويت يعملان فقط على توضيح عبثية التصويت على تفجير قارب آخر عاج بالناس. فالتصويت آلية قاصرة غير صالحة لحسم قرار من هذا الحجم.

والحال، أن الفعل الإيتيقي لم يقع عبر الإدلاء المتعجل بالأصوات على قارب المدنيين وإنما عبر الاستحواذ الثوري على السلطة على قارب المساجين. أثناء الأزمة ركز نولان العديد من اللقطات على مجموعة من السجناء الضخام مجتمعين سوية يتآمرون على ما يبدو لأخذ المفجر من بين يدي المسئولين على القارب. والطريقة التي صُوّر بها السجناء تُبرز خطرهم: إذ يحدقون بنظرة متوعدة في المسؤولين؛ ويهمسون لبعضهم البعض؛ وعلى وجوههم تعبير قاطب وحازم. هذه العلامات المرئية بالإضافة إلى أن الفيلم قد أبلغنا سابقًا بأنهم مجرمين خطرين توحي بأنهم يخططون للاستحواذ على المفجر ومن ثمّ تفجير القارب الآخر في سبيل الحفاظ على حياتهم. لكن الفيلم قد قلب الطاولة على توقعات المشاهد.

فقائد ثلة المجرمين هذه اقترب من الحارس الذي يحمل المفجر وواجهه. وأظهرت لنا لقطة للنظرة المرعوبة على وجه الحارس كيف أن هذا السجين قد روعه، ليس لأنه خائف من أن يتغلب عليه السجين وإنما لأنه يعتقد أن السجين سيُكرهه على فعل ما يريد هو فعله على أية حال: تفجير القارب الآخر. وما جرى هو أن السجين قد نهر الحارس قائلًا: "إنك لا تريد أن تموت لكنك لا تعرف أي شيء هو إزهاق نفس". وعقب قول السجين ذلك قطع نولان المشهد عائدًا إلى القارب الآخر حيث يقول أحد المدنيين: "هؤلاء الرجال على القارب الآخر قد حسموا اختياراتهم". ويبدو أن تتابع المشاهد التقاطعي هذا يُرسي نوعًا من التكافؤ الأخلاقي: بالرغم من أن السجين أكثر صراحة حيال استعداده لأن يقتل من أجل أن يعيش، إلا أن المدني يتخذ الموقف عينه. وعندما يقطع الفيلم عائدًا إلى قارب السجناء، يطرح السجين حجته الأخيرة قبل أن يأخذ المفجر من الحارس، إذ يقول: "أعطه لي. بوسعك أن تخبرهم أنني قد أخذته منك عنوة. أعطه لي، وسأفعل ما كان يتعين عليك فعله قبل عشر دقائق خلت". تضع هذه الكلمات اللمسة الأخيرة على الرأي القائل بأن السجين يخطّط لتفجير القارب الآخر، لكن عوضًا عن ذلك نراه يأخذ المفجر ويرمي به في الماء، قاضيًا بذلك على فرصته في النجاة. وفي لقطة مقربة تالية نرى المدني الذي تطوع على القارب الآخر للضغط على زر التفجير يُرجعه بلطف إلى صندوقه مرة أخرى.

لم يتصرف المدنيين والمساجين كلاهما بطريقة مضادة لمصلحتهما (أن يموتوا مغبة رفضهم لقتل آخرين) وفقط وإنما بطريقة مضادة لأية حسابات عقلانية. فطبقًا للقواعد اللعبة التي وضعها الجوكر، إن لم يفجر أحد القاربين الآخر، سيفجر هو الإثنين. ورفض هذا الرهان يتطلب رفض أخلاقية الحسابات برمتها لأنه وفقًا لأي حسابات للمصلحة النهائية، سيكون من الأفضل نجاة أحد القاربين عوضًا عن تدميرهما معا. هنا يكشف نولان عن أن مجموعة من الناس المغمورين بوسعهم أن يقوموا بفعل إيتيقي عظيم، لكن ما ينقذ هذا التصوير من أن يغدو ضرب من الـ (فرانك)كابريّة (Capraesque) .ومن ثمّ المحافظة على استيهام أيديولوجي، يسمح للمشاهد بأن يترك الفيلم وهو متيقّن من الخيرية الجوهرية للطبيعة البشرية .هو الموقع الذي وضع فيه الفعل الإيتيقي وماهية العوامل التي تعمل ضده.

فمصدر الفعل الإيتيقي ليس هو الاقتراع العام (الذي سار صراحة ضد التصرف على نحو إيتيقي)، ولا هو الأم الطيبة الساعية لحماية أولادها (والتي حاججت لصالح تفجير القارب الآخر)، ولا هم الحراس ممثلي السلطة (الذين غدوا عاجزين، وغير قادرين على اتخاذ أحد القرارين). وإنما السجين، رمز الإجرام، عوضًا عن ذلك، وحده هو من كان قادرًا على القيام بالإيماءة الإيتيقية. والجوكر نفسه هو في نهاية المطاف مصدر هذا العرض الإيتيقي الذي نراه في آخر الفيلم. فبتدبيره لموقف إيتيقي بغيض، توقع أن يتصرف الناس فيه وفقًا لمنطق الحسابات، يكون الجوكر قد منحهم الفرصة للقطع مع هذا المنطق. لقد واجههم بمنطق حساباتهم وتخطيطهم مأخوذًا إلى نقطة نهايته، وهو ما يخلق الفرصة للارتداد عن هذا المنطق، وهو ما جرى بالفعل.

إن الجوكر هو المركز الإيتيقي لـ**فارس الظلام** لأنه استطاع أن يتحدى منطق الحسابات الأخلاقية المهيمن على جوثام، وأن يبين أن عالمًا آخر، عالم لا تكون الأفعال الإيتيقية فيه جزء من الحسابات التخطيطية، هو عالم ممكن. بالطبع قام الجوكر بأشياء مريعة: طعن رجل بالقلم الرصاص في عينه؛ وفجّر مستشفى؛ وقتل ما لا يُحصى من الناس؛ ونحو ذلك. وبوضعه في المركز الإيتيقي للفيلم، لم يرد نولان أن يبرئ الجوكر من هذه الأفعال أو أن يحتفي بها. وإنما أراد عوضًا عن ذلك أن يبين أن ثمة قدر ضروري من العنف خلف كل الأفعال الإيتيقية. إذ أن عليها أن تمحو بعنف عالم الحسابات المهيمن الذي يؤسس ويفسد كل طاعة للقانون. على الرغم إذن من أن الجوكر نفسه هو رمز للشر في الفيلم، إلا أن عنفه يستهدف الشر الجذري الكامن في الطاعة العادية للقانون .أي حقيقة أننا نطيع القانون، كما لاحظ كانط، لأسباب أخرى سوى القانون نفسه. إن شر الجوكر يوفر الأساس لأية بطولة إيتيقية لأنه يكشف عن شر الحسابات الذي يحدد علاقة الذات بالقانون ويسعى إلى محوه. وبذلك هو يشكل الأرضية التي يمكن للفعل الإيتيقي أن يظهر عليها.

الوجه العلني للبطل

تمامًا كما يبين **فارس الظلام** العلاقة التي لا تنفصم بين البطولة والشر، هو يقوض فكرة أن البطل يمكنه أن يظهر كبطل. فمبكرًا، أعرب باتمان عن رغبته في التنحي جانبًا والتخلي عن موقعه لصالح شخص يمكنه أن يكون بطلًا من دون أن يرتدي قناعًا. وقد رأى هذه الإمكانية في شخص هارفي دينت. لكن الفيلم يبين لنا أنه ليس ثمة بطل من دون قناع، وقناع من الشر تحديدًا. فكما يقول جيجك: "الخير الإنساني بحق، الخير المرقى فوق الخيرات الطبيعية، الخير الروحي اللانهائي، هو في نهاية

المطاف **قناع شر**".[22] فمن دون قناع الشر لا يمكن للخير أن يظهر وسيظل عالقًا في حسابات المصالح؛ من دون قناع الشر سيظل الخير مجرد تخطيط أخلاقي (scheming)- بلغة الجوكر. وهذا تحديدًا هو ما يكشف عنه هارفي دينت، بالرغم من الإمكانية التي يراها فيه باتمان لأن يكون ممثلًا لشكل مثالي من البطولة.

على مدار الجزء الافتتاحي من الفيلم، يبدو هارفي دينت رمزًا للخير النقي. وهذه الخيرية تسمح له بأن لا يكون أبدًا في حيرة من أمره فيما يتعلق بما يتعين عليه قوله أو فعله. حتى عندما حاول رجل عصابات أن يطلق عليه النار في محاكمة علنية، أخذ المسدس بكل هدوء من الرجل ولكمه في وجهه. وبعد هذه اللكمة نرى على محياه سكينة تامة، بالرغم من كونه قد تعرض توًا لمحاولة قتل. وينبع هذا الهدوء البارد من تيقّنه التام من أن الأحداث ستجري طبقًا لخططه. والسرعة التي مَنتج بها نولان تهديد رجل العصابات ورد فعل دينت تقلل إحساس المتفرج بالخطر إلى حدوده الدنيا. فتهديد حياة دينت يختفي تقريبًا قبل أن نشعر بوجوده، وهو ما يوحي بافتقار هذا التهديد لسمة الواقعية بالنسبة لدينت وللمتفرج على حد السواء. إن مشهد المحكمة هذا يكرس دينت بوصفه بطلًا لا يمكن لأحد أن يُلحق به الأذى. في المقابل، وعلى نحو ساخر، بدا البطل الخارق في الفيلم، باتمان، غير محصن، ففي أول مرة ظهر فيها عضته الكلاب بالرغم من كل دروعه. هذا التمييز في الحصانة بين كل من دينت وباتمان يوضح لما لا يمكن للأول أن يكون بطلًا حقيقيًا.

على النقيض من باتمان، لا تتضمن بطولة هارفي دينت تجربة الفقد؛ بل هي مؤسسة في واقع الأمر على إنكار إمكانية الفقد نفسها. فبروس وين اتخذ لنفسه هوية باتمان بعد صدمة السقوط في كهف ملآن بالوطاويط وصدمة فقد والديه، بينما بطولة دينت لم تحركها تجربة فقد صادم كهذه. إنه يتحول إلى بطل من خلال التوحد المباشر مع الخير، وهو ما يمكنه من التمتع بهذا النقاء الذي يفتقر إليه باتمان. ليس ثمة رحيل ثم عودة تالية تحرك التزام دينت بالعدالة. ويمكنه الجهر علانية بأفعاله البطولية لأنه يؤديها بطريقة نقية، من دون اللجوء إلى قناع الشر. لكن زيف هذا التوحد المباشر مع الخير يبدو جليًا في إنكار دينت للفقد، وهو ما وضعه نولان في العادة التي تسم شخصية دينت: ميله لتقليب العملة من أجل حل المعضلات.

ففي العديد من المناسبات، يعمد إلى تقليب عملة (أهداها له والده) حتى يدخل إمكانية الخسارة على أفعاله. فبتقليب العملة، يُقر المرء بأن الأمور قد لا تسير وفق الخطة، وأن الطرف الآخر قد يفوز، وأن الخسارة هي إمكانية حاضرة على الدوام. وبالرغم من أن تقليب العملة يمثل محاولة للسيطرة على الخسارة بجعلها عشوائية عوضًا عن أن تكون حتمية إلا أنه يمثل أيضًا قبولًا بواقع كون المرء عرضة للخسارة. أول مرة قلّب فيها دينت العملة هي عندما كان متأخرًا على استجواب شاهد أساسي في المحاكمة، وتقليب العملة كان بغرض تعيين أيهما سيستجوب الشاهد، هو أم معاونته ريتشل. وعندما سألته ريتشل كيف يسعه أن يترك أمرًا مهمًا كهذا بين يدي الصدفة، أجاب دينت: "أنا أصنع حظي بنفسي"، وبعد ذلك مباشرة حاول رجل العصابات إطلاق النار على دينت وفشل في محاولته، وهو الأمر الذي يشدد على حصانة دينت مزيدا.

ولقد ربح دينت في تقليب العملة هذه والتقليبات التالية في الجزء الأول من الفيلم لأنه كان يستخدم عملة منحازة لنتيجة بعينها، عملة ذات وجهين متماثلين. عندما يتعلق الأمر بتقليب العملة إذن، فإن دينت يصنع حظه عن طريق محو عنصر الصدفة. إن العملة التي يستخدمها تضمن له تجنب إمكانية الخسارة. هذه العملة بمثابة حيلة بارعة نعم، لكنها تمثل أيضًا معادلًا ماديًا لافتقار دينت للبطولة الحقيقية. إن مباشرة بطولة دينت لا يمكنها أن تحتمل أية وساطة، فبمجرد ما دخلت الخسارة إلى عالم دينت، اختفت بطولته وأضحى مجرمًا.

[22] Slavoj Žižek, Violence: Six Sideways Reflections (New York: Picador, 2008), 66.

إن تحوّل هارفي دينت بعد تشوهه تحول درامي بشكل لا يُصدق. ففي يوم هو المدافع المحض عن العدالة بينما في اليوم التالي هو قاتل مهتاج مستعد لإطلاق النار على الأطفال الأبرياء. قد يعزو المرء هذا التغير السريع إلى ضرب من التعجل والإهمال من طرف نولان، إلى حرص على الانتقال بسرعة مفرطة إلى لحظات توتر الفيلم الختامية. لكن سرعة هذا التحول تدل على ما هو أكثر من ذلك في واقع الأمر لأنها تبدو متكلفة جدًا وناشزة بشكل صادم. إنها تدعونا للنظر بأثر رجعي في علاقة دينت بالقانون كما تبدت في بداية الفيلم.

لقد أضحى دينت الشرير، ذي الوجهين، بعد تشوهه، لكن بفعل ذلك يكون قد تلبس، في واقع الأمر، بالهوية التي كونها عنه قسم الشرطة حينما كان يعمل في قطاع الشئون الداخلية. فباعتباره محققًا في شأن الضباط الآخرين، استحق دينت لقب "ذي الوجهين" بإصراره على النقاء المطلق وباستهدافه لأية علامة على فساد رجال البوليس. حتى جوردن، وهو الضابط غير الفاسد بالطبع، قد اشتكى لدينت من التأثيرات المُشلة لهذه التكتيكات على عمل قسم البوليس. فمن ناحية، يبدو أن التشديد على النقاء من طرف هارفي دينت موقفًا إيتيقيًا غير حسابي على نحو متسق. فبمقدور المرء أن يتصور كيف أن التشديد على النقاء يعيق الهدف طويل الأمد المتمثل في تطبيق أفضل للقانون (وهو ما يدفع جوردن لمعارضته). لكن على الناحية الأخرى، طلب النقاء دائمًا ما يخلفه الفشل. فالبطل النقي يغدو بسرعة مجرمًا عندما تمزق تجربة فقد هذا النقاء.

حدث ذلك أول مرة عندما قُتل جوردن، على ما يبدو، في جنازة مأمور الشرطة. فردًا على هذا الاستعراض السافر للإجرام العلني، اعتدى دينت على أحد المشتبه بهم وهدده بالقتل حتى، مستخدمًا لخدعة العملة كوسيلة للتعذيب النفسي. وبالرغم من أن دينت لم يكن ناويًا على قتل المشتبه به إلا أن باتمان قد تدخل في هذا الاستجواب الخاص ووبخ دينت على أساليبه. وهذا المشهد يعطينا أول إلماحة على ما سيصير إليه دينت تاليًا في الفيلم، لكنه يبين أيضًا تبعات نمط البطولة الذي يمثله. إن دينت يلجأ إلى التعذيب لأنه لا يمتلك مساحة أنطولوجية لاختبار الفقد. وعندما يحدث الفقد، تنحرف بطولته بالكلية عن الصراط.

أدخل موت ريتشل وتشوه وجهه فقدًا صادمًا على وجود دينت. وقد بين نولان تبعات هذا التغير من خلال التغير الذي جرى لعملته أثناء الانفجار الذي قتل ريتشل. لقد أحرق الانفجار أحد وجهي عملة دينت المتماثلين (التي رماها لريتشل عندما كانوا يأخذونه إلى السجن)، ومن ثمّ غدت، بواسطة قوة الانفجار الصدمية، عملة ذات وجهين مختلفين. يشير الفيلم هنا إلى الكيفية التي تُدخل بها الصدمة الفقد إلى العالم والكيفية التي يمحو بها ذلك كل يقين ذاتي (امتلكه دينت عندما كان يصنع عبر العملة ذات الوجهين المتماثلين حظه بنفسه).

عندما يقلّب دينت باعتباره ذي الوجهين العملة التي لم تعد متماثلة الوجهين، فإن هذا الفعل يتخذ دلالة جديدة بالكلية. فعلى خلاف الوضع سابقًا، هو لم يعد متيقنًا من نتيجة تقليب العملة. لقد قلب العملة الجديدة ليقرر ما إذا كان سيقتل الجوكر في المستشفى، وما إذا كان سيقتل المحقق فيرتز في الحانة، وما إذا كان سيقتل المحقق رميرز في زقاق. ومن بين الثلاثة وحده فيرتز من انتهى به الحال مقتولًا، لكن دينت قتل أيضًا ضابطًا آخر، وقائد العصابة ماروني مع بعض من رجاله. وانتهى هذا الهياج بدينت متخذًا من عائلة جوردن رهائن ومهددًا بقتل الأعز منهم على قلب الأخير. لقد أضحى دينت قاتلًا لكي يُذيق الآخرين من كأس الفقد الذي تجرعه هو حتى الثمالة: لقد أخبر جوردن بأنه يريد أن يقتل الأعز عنده حتى يشعر بما شعر هو به (عندما قتلت ريتشل).

وبعد موت دينت، ينتهي الفيلم بباتمان وهو يتحمل مسؤولية جرائم القتل التي ارتكبها دينت، حتى ينقذ سمعته العمومية، ومن ثمّ يحافظ على صورة البطل العلني. فباتمان وجوردن كلاهما اعتقدا أن هذه الإيماءة ضرورية لإنقاذ المدينة وللإبقاء على

أمل تحقيق العدالة. عندما يقول جوردن: "جوثام تريد بطلها الحقيقي"، نرى لقطة له وهو يقلب وجه دينت ليخفي الجانب المحترق ويظهر الجانب السليم. بعد موته، سيرتدي دينت إذن قناعًا لم يكن ليرتديه أبدًا وهو حي: قناع بطولة سيخفي إجرامه. كما يصورها الفيلم، هذه الكذبة ـ النقاء ممكن ـ تمثل شرطًا لا غنى عنه للوجود الاجتماعي. فمن دون فكرة أن المرء بمقدوره أن يتخذ موقفًا إيتيقيًا، لا يمكن لحسابات المصالح أن تزحزحه عنه، قد تصير المدينة مرتعًا للإجرام.[23]

لكن الهم الحقيقي لخاتمة الفيلم يتعلق بباتمان وبالمظهر الذي تتخذه بطولته. يبدو الأمر أن باتمان لم يتحمل مسؤولية جرائم دينت لكي ينقذ دينت وإنما لكي يلطخ صورته بلطخة شر لا تمحى. لقد تعين على باتمان أن يكذب، هو لا يزال البطل الاستثنائي، لكن بذلك قد تغيرت مكانته جذريًا. فلكي يضمن أن دينت سيموت كبطل عليه أن يتحمل مسئولية جرائمه ويعيش هو كمجرم. وبهذه الإيماءة، يرتدي باتمان قناع الشر بحق. في اللقطات الختامية، نرى البوليس يطارده، وجوردن يحطم شارة الباتمان، وأخيرًا باتمان يغرق في ظلمة الليل فوق دراجته الآلية. وأثناء هذه اللقطات الختامية نسمع صوت جوردن وهو يقول: "إنه البطل الذي تستحقه جوثام، ولكن ليس البطل الذي تحتاجه الآن. ولذلك نحن سنطارده، لأن بمقدوره أن يتحمل ذلك، لأنه ليس بطلًا. وإنما هو حارس صامت، حامي ساهر ... فارس ظلام". وبينما ينطق جوردن الكلمة الأخيرة، يقطع الفيلم إلى لقطة مظلمة لصورة باتمان فوق دراجته. والحال، أن ميلودرامية كلام جوردن هذا لتُصعِد من بطولة باتمان، لكنها تفعل ذلك تحديدًا لأنه تقبّل أن يظهر كشرير. هذه الإيماءة، حتى أكثر من أي من أفعاله المادية الباسلة، هي إيماءة البطل الحقيقي، لأنها تتركه من دون أي اعتراف ببطولته أو تقدير لها. فبالنسبة للبطل الذي يظهر في صورة الشر، لابد أن يكون الاستثناء البطولي غاية في حد ذاته من دون أي طمع في أية مكافئة أكبر. وعندما يتخذ الاستثناء هذا الشكل، يتجنب الخطر الذي يحدق بالبطل التقليدي. فقناع الشر يسمح للاستثناء أن يبقى لكن من دون تكثير نفسه. وبتبنيه لهذا الموقف في نهاية الفيلم، يكشف باتمان عن أنه قد تعلم الدرس من الجوكر وفهم أهمية القطع مع منطق الحسابات. إن دينت البطل الذي أراد أن يظهر كبطل، انحطّ إلى شرير قاتل، لكن باتمان، البطل الذي تقبل أن يظهر كشرير، حافظ على السبيل الوحيد الممكن للبطولة الاستثنائية.

أما بعد، ففي حقبة يتجلى فيها قصور القانون وعجزه بوضوح، تغدو الحاجة إلى البطولة الاستثنائية أكثر صراحة. لكن خطورة الاستثناء لم تتجل أبدًا بوضوح أكثر مما هي عليه الآن. إن إعلانات حالة الاستثناء تغمر عالم اليوم، وهي تسمح لنا برؤية العواقب السلبية التي تنجم عن الاستثناء، مهما كانت النوايا من ورائه بطولية. إن المتفرجين يحتشدون لمشاهدة أفلام البطل الخارق بحثًا عن استثناء بطولي يمكنهم تبنيه، استثناءٌ يمكنه أن يعمل على تحقيق العدالة لكن من دون أن يعزز الظلم في الوقت عينه كما هو حال استثناءات عالم اليوم الفعلية. وفي **فارس الظلام** يقدم باتمان صورة صالحة للاستثناء البطولي: إن مظهر البطل لابد أن يكون نقيض البطولة إذا ما أراد أن يتجنب التورط في الظلم الذي يسعى لمكافحته. إن البطل الحقيقي الوحيد هو الذي يكذب حيال بطولته. وعليه فالدرس الذي ينبغي لاستثناءات عالمنا الفعلية أن تتعلمه هو درس صعب: فعوضًا أن يُحتفى به باعتباره محرر العراق، ومنقذ الحرية الأمريكية، سيكون على جورج بوش أن يحث في الكواليس على رفع التهم ضده أمام محكمة العدل الدولية باعتباره مجرم حرب، وعندها سيكون عليه أن يفر هاربًا في شوارع لاهي (مقر المحكمة) حيث تطارده

[23] عند سلافوي جيجك، تقبل الفيلم عند هذه النقطة للكذبة الاجتماعية، يؤشر على رضوخه للأيديولوجيا. فدونما مواربة، هو يزعم أن "**فارس الظلام** هو آية على رِدة أيديولوجية معممة". انظر:

Living in the End Times (New York: Verso, 2010),61.

السلطات هناك (تمامًا كما جرى لباتمان في شوارع جوثام). ففي أعين الناس، لابد للأبطال الحقيقين أن يكونوا مطابقين للشر الذي نحاربه.

ولكي يفعلوا ذلك، على هؤلاء الأبطال أن يلتزموا بالخداع والتخفي كما يلتزمون بالحقيقة. فمن دون الكذب، قد يكون ثمة نقاء لكن لن يكون ثمة بطولة. إن **فارس الظلام** ينتهي بباتمان ظاهرًا في صورة المجرم، لأن نولان يدرك القدرة التحريرية التي يتمتع بها الاختلاق (fiction). فمن خلال الاختلاق الذي يمثله الفيلم، استطاع أن يخلق لحظات استثناء فيها يمكن للمشاهدين أن يهربوا من نطاق القانون، لكنه في الوقت عينه حال دون حدوث توحد بين الاستثناء والقانون، وهو الأمر الذي يحدث في عالمنا كلما أعلن شخص ما "حالة الطوارئ".