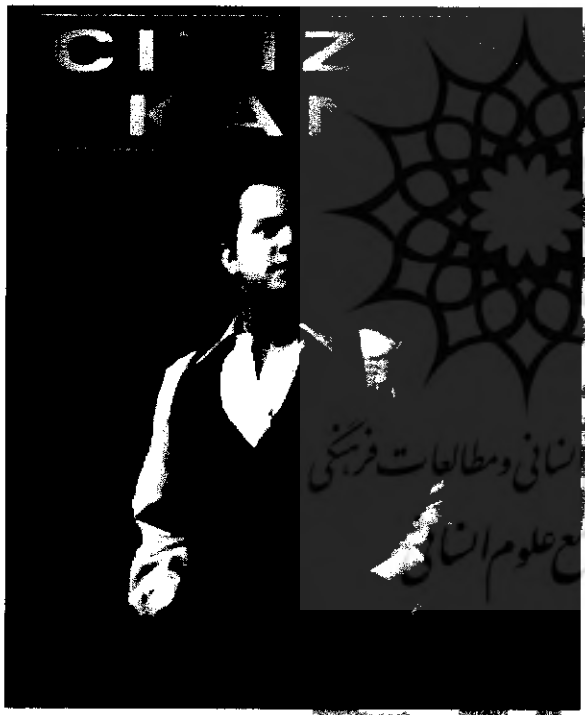
همشهری کین و ماهیت شخص

ایان جاروی
ترجمه‌ی امیر احمدی آریان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ولز: من همیشه با دیالوگ شروع می‌کنم، و نمی‌دانم چه‌طور کسی می‌تواند کنش را پیش از دیالوگ بنویسد. واقعاً برایم عجیب است. می‌دانم در نظریه، کلام در سینما در درجه‌ی دوم اهمیت است، اما راز کار من در این است که کلام پایه و اساس همه چیز است. من نمی‌توانم فیلم صامت بسازم. باید با آن چه شخصیت می‌گوید آغاز کنم. قبل از این که اعمال شخصیت‌ها را ببینم، باید بدانم چه گفته‌اند.

(گاتسمن، ۱۹۷۱)

همشهری کین، فیلمی که هر ساله جزو ده فیلم برتر تاریخ سینما در فهرست منتقدین قرار دارد، فیلم سیاه و سفید ناطقی است که در سال ۱۹۴۱ به نمایش درآمد. این اولین فیلم بلند اورسن ولز، جوان نابغه‌ی تئاتر و رادیو بود. او در مقام بازیگر، تهیه‌کننده و کارگردان، بسیاری از همکارانش را در گروه تئاتر موفق مرکوری با خود به هالیوود آورد و مدتی را به آموختن اصول کار گذراند تا قمار بزرگش را بر سر این فیلم آغاز کند. هرمان ماکیه‌ویچ، روزنامه‌نگار سابق و فیلم‌نامه‌نویس زبده‌ی آن دوران، نوشتن فیلم‌نامه را پذیرفت و برای مدیر فیلم‌برداری، فیلم‌بردار جوان ماجراجویی به نام گرگ تالند انتخاب شد. نقش اول را خود ولز بر عهده گرفت.

اگر کسی از قدرت رسانه‌ها و افرادی که به اشراف رسانه مشهورند، همان افراد ثروتمندی که روزنامه‌ها، مجلات و رادیو و تلویزیون در چنگ آن‌هاست چیزی نداند، بعید است از آغاز فیلم چیز زیادی دست‌گیرش شود. آغاز فیلم دو بخش دارد. نخست در زمینه‌ی موسیقی‌ای دلهره‌آور دوربین از نرده بالا می‌رود تا به تابلوی «ورود ممنوع» برسد، و بعد تصویر به قصری در دوردست دیزالو می‌شود که فقط یک پنجره‌ی آن روشن است. وقتی به آن اتاق می‌رسیم صحنه‌هایی مغشوش می‌بینیم: کره‌ای شیشه‌ای با مقداری برف مصنوعی در درون آن، و لب‌هایی که نجوا می‌کنند: «رُزباد». کره‌ی شیشه‌ای می‌شکند، پرستاری به اتاق می‌آید و ملافه‌ای روی جسد می‌کشد و چراغ پنجره خاموش می‌شود. بعد ناگهان بدون هیچ زمینه‌ای صحنه‌ی آغازین یک گزارش تبلیغاتی آغاز می‌شود: «اخبار مارس»، و موسیقی نظامی آغاز می‌شود. این فیلم به مناسبت درگذشت روزنامه‌نگاری میلیونر به نام چارلز فاستر کین ساخته شده است.

صحنه‌های بعد را می‌توان در واقع مروری بر سرفصل‌های باقی فیلم دانست. فیلم تمام می‌شود و تازه می‌فهمیم محل نمایش آن سالن سینما نبوده، پروژکتوری کوچک فیلم را در اتاق یک کمپانی ساخت فیلم‌های خبری پخش کرده است. گروهی از افراد سایه‌وار در فضای نیمه‌تاریک اتاق با هم حرف می‌زنند، و مشخص می‌شود سازندگان این فیلم هستند. یکی از صداها از فیلم راضی نیست، معتقد است فیلم سطحی است و در آن خبری از چیزهای که واقعاً کین را تحت تأثیر قرار می‌داد نیست. در فیلم آمده که آخرین کلامی که از دهان کین خارج

شد «رُزباد» بود، ولی مشخص نیست این کلام به چه چیز دلالت دارد. یکی از خبرنگاران انتخاب می‌شود تا آدم‌های مهم زندگی کین را پیدا کند و جزییات را به دست آورد. باقی فیلم، مصاحبه‌ی خبرنگار با این آدم‌هاست: همسر قبلی کین که اکنون خواننده‌ی الکلی یک باشگاه شبانه است (ابتدا از حرف زدن سر باز می‌زند، اما بعد سخن می‌گوید)، دفترچه خاطرات قیم متوفی کین، مدیر یهودی برنامه‌های او، بهترین دوست کین، خدمت‌کار شخصی کین. خبرنگار تلاش می‌کند بفهمد چه چیز کین را وادار به گفتن آن کلمه کرد، و هر صحنه دیزالو می‌شود به بخش‌هایی که مصاحبه‌شونده به خاطر می‌آورد. پس از تمام این مصاحبه‌ها، خبرنگار از این که نتوانسته به عمق شخصیت کین دست یابد سرخورده می‌شود، و به این نتیجه می‌رسد که «رُزباد» معنای خاصی ندارد. سپس دوربین بر فراز اتاقی می‌چرخد که آشغال‌های باقی‌مانده از خانه‌ی کین را می‌سوزانند، و ما وارد شعله‌های آتش می‌شویم تا سورتمه‌ای را در حال سوختن ببینیم که بر آن عبارت «رُزباد» حک شده است. این همان سورتمه‌ای است که کین در کودکی، وقتی بخت و اقبال به او رو کرد و قیّمش آمد تا او را با خود ببرد، در حال بازی با آن بود. فیلم این نکته را روشن نمی‌کند که آیا آن لحظه در واقع آخرین لحظه‌ی خوشبختی کین بود، یا فقط خاطره‌ی بی‌ارزشی بود که در دم مرگ به یادش آمد. صحنه‌ی آغازین فیلم در جهت عکس تکرار می‌شود، و عبارت «ورود ممنوع» بار دیگر بر صفحه نقش می‌بندد.

طبق گفته‌ی راوی فیلم تبلیغاتی، کین برای مردم همه چیز بود، برای راست‌ها کمونیست بود و برای چپ‌ها فاشیست، مردی شریک ثروت و قدرت توانمندان، دشمن فساد که قدرت خود او را فاسد کرده بود، مردی خوش‌طینت که سرسختانه و بی‌رحمانه به عقاید خود پای‌بند بود. داستان‌های موفق مصاحبه‌شوندگان، براین شخصیت دوگانه‌ی کین تمرکز می‌کردند: بسته به این که چه کسی حرف می‌زند، شخصیت کین تغییر می‌کرد. همسر قبلی او معتقد است کین فقط به خود فکر می‌کند، بهترین دوستش او را قربانی خودشیفتگی‌اش می‌داند، مدیر برنامه‌هایش او را رییسی خلاق و فعال می‌داند، قیّم او کین را مردی خطرناک و سنگ‌دل می‌داند که هیچ کار خیری از او سر نمی‌زند.

و اما فلسفه. در دهه‌ی ۱۹۳۰ که این فیلم نوشته می‌شد، فروید نقطه‌ی اوج مدهای روشن‌فکری بود. او از متخصصان روان‌کاوی فنی فراتر رفته و وارد بحث‌های مردم عادی شده بود. فروید برای شناخت انسان به دو چیز اتکا داشت: بررسی کودکی و سکس (و البته سکس در دوران کودکی). در **همشهری کین** اطلاعات در این دو مورد نزدیک به صفر است. کین ازدواج می‌کند، بچه‌دار می‌شود، معشوقه‌ای دارد و روی هم رفته به نظر نمی‌رسد از این نظر مشکلی داشته باشد. فقط به نظر می‌رسد در عشق ورزیدن کمی سخت‌گیر است. هم‌چنین کودکی او نیز روند معمولی را طی کرده، اما به نظر می‌رسد از دست رفتن ناگهانی کودکی، فقدانی است که او هرگز نتوانست جبرانش کند.

بنابراین شاید بتوان فیلم را نقد این ایده دانست که مسائل کودکی و جنسی سرنخ‌های اصلی شناخت یک شخصیت‌اند. اما کاوش در خاطرات کسانی که با کین بودند، سرنخ چندانی درباره‌ی آن چه او را وادار به گفتن «رزباد» کرد به دست نمی‌دهد. نتیجه‌ی تلاش‌های یک روزنامه‌نگار پی‌گیر این است که هر فردی یک معماست. سرنخ اصلی برای «رزباد» چیزی بیش از یک سورتمه نیست، کلامی که شاید حافظه‌ی بی‌ثبات انسانی محتضر تصادفاً بر زبان او جاری کرده است.

اما در فیلم تمام نظرگاه‌های ممکن وجود دارند. رییس مؤسسه‌ی تولید فیلم، خبرنگار خود را می‌فرستد تا پاسخ یک سؤال را برایش بیاورد. بیش‌تر

مصاحبه‌شوندگان فکر می‌کنند می‌دانند چه چیزهایی بر کین تأثیر عمیق می‌گذاشت. پیش از آن که ما بینندگان به معنای «رزباد» پی ببریم، کسی به خبرنگار می‌گوید: «شرط می‌بندم اگر معنای «رزباد را بفهمی، می‌توانی همه چیز را توضیح دهی.» تامسن، خبرنگار، جواب می‌دهد: «نه فکر نمی‌کنم. آقای کین کسی بود که هر چه می‌خواست به دست آورد، و بعد همه را از دست داد. شاید رزباد چیزی بود که نتوانست به دست آورد، یا چیزی که از دست داد. به هرحال، هر چه باشد نمی‌تواند همه چیز را توضیح دهد. گمان نمی‌کنم هیچ کلامی بتوانید توصیف زندگی یک انسان باشد.»

اگر جای خبرنگار بودیم و قرار بود سؤال‌هایی به انتخاب خودمان بپرسیم، این جمله‌ی خبرنگار به ما پیش‌فرضی برای طرح سؤال می‌داد، این که چیزی باید کشف شود که در حقیقت وجود ندارد. نقل قولی که از خبرنگار آوردیم، این طور ادامه پیدا می‌کند: «نه، فکر می‌کنم رزباد قطعه‌ای گم‌شده از یک پازل بزرگ بود.» آیا این قطعه‌ی گم‌شده است که در نهایت به ما نشان می‌دهد الگوی اصلی کدام است، یا این فقط قطعه‌ی گم‌شده‌ای است که برای تکمیل پازل به آن نیاز نداریم؟ این ابهام در تصویر پازل شاید برای سازندگان فیلم نیز به اندازه‌ی ما وجود داشته است.

البته همذات‌پنداری با خبرنگار نیز خود مسأله‌ساز است. خبرنگار چهره‌ای همیشه در سایه است، و علی‌رغم این که همیشه دیگران را از فراز شانه‌ی او می‌بینیم، می‌توانیم شاهد چیزهایی باشیم که او هرگز نمی‌بیند: صحنه‌های آغازین و پایانی، و عبارت «رزباد» روی سورتمه. کارینگر به نکته‌ای اشاره می‌کند که در نسخه‌ی دوم فیلم‌نامه آمده بود، اما در فیلم حذف شد: «مهم است به یاد داشته باشیم در پایان داستان است که تامسون خود بدل به یک شخصیت می‌شود. تا آن لحظه در تصویر فقط پشت تامسون، سایه‌ها یا شانه‌اش را می‌بینیم، و گاه فقط صدایش را داریم. او تا صحنه‌ی پایانی تبدیل به «شخصیت» نمی‌شود. او مظهر جست‌وجوی حقیقت درباره‌ی چارلز فاستر کین است. او مفتش است.»

تامسون این نقش را تا آن‌جا ادامه می‌دهد که حقیقت چارلز فاستر کین، پرسش ما و پرسش خود او می‌شود. پیش از این که او کارش را آغاز کند، و پس از این که از کار دست می‌کشد، ما به نتیجه‌ای می‌رسیم که چندان مغایر با نتیجه‌ی او نیست.

در دفاع از فلسفه‌ی پرسش‌هایی از نوع از یک سو... و از سوی دیگر ...، باید گفت این پرسش‌ها درباره‌ی ذات حقیقی چیزها است. مردم ساده‌لوحانه گمان می‌کنند سرنخ‌هایی پنهان برای دست یافتن به کلیت ماهیت یک فرد وجود دارد که وقتی گشوده و رمزگشایی شوند، همه چیز را نشان می‌دهد. در حقیقت هر فردی یک معما است، نه برای دیگران و نه برای خودش شفاف نیست، و چیزهایی که سرنخ به نظر می‌رسند ممکن است جز بن‌بست نباشند. اما اگر **همشهری کین** را توصیفی برای این شکل فلسفه بدانیم، باید بگوییم فیلم ضعیفی است. درباره‌ی مفاهیم فرویدی بسیار کامل‌تر و بهتر از آن چه در این فیلم آمده سخن گفته‌اند. نکته‌ی جالب این است که کین، از هیچ یک از مسائلی که موجب نارضایتی او از زندگی می‌شوند آگاه نیست. بنابراین در فیلم‌نامه هیچ تلاشی از جانب او برای چیرگی بر مشکلات لحاظ نشده است.

به آن چه تا این‌جا گفتم اعتراضی می‌توان کرد: نمی‌شود اثر هنری را به خاطر آن چه تلاش می‌کند که نباشد، به نقد کشید. هنر اهداف خود را دارد، و خالق هنر حق دارد اهداف خاصی را برگزیند و از باقی چشم بپوشد. این حرف قانع‌کننده است. در فلسفه نیز این نوع استدلال را منصفانه می‌دانیم: نویسنده نتوانسته در این جا به اعتراضاتی که به جایگاه او وارد است، به خوبی پاسخ دهد. به نظر می‌رسد در

فلسفه‌ی عقلانی، قرار گرفتن در یک جایگاه به معنای پذیرفتن، توصیف کردن و دفاع از آن، و مقاومت در برابر اعتراضاتی است که ممکن است به این جایگاه وارد شود. فیلسوفان معمولاً این اعتراضات را خود دسته‌بندی می‌کنند، کاری که من در طول این مقاله خواهم کرد، و به این اعتراضات پاسخ خواهم گفت.

پس اگر ***همشهری کین*** را نقد نظریه‌ی ساده‌لوحانه‌ی هویت انسان بدانیم، به این معنا که سرنخ‌هایی به زندگی هر انسان وجود دارد که اگر به آن‌ها دست یابیم بخش عمده‌ای از شخصیت فرد را خواهیم شناخت، آن گاه نقد فلسفی مقتدری را می‌توان بر این ادعا اعمال کرد، و ابراز تعجب کرد که چرا سازندگان فیلم به این نقد اهمیت نداده‌اند. نامی جذاب برای این نقد می‌تواند «شکست تخیل» باشد. در این متن تا بتوانیم از تحلیل‌های زیباشناختی فاصله می‌گیریم، هر چند که این فیلم از این نظر یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینما است. بنابراین، در حینی که به نقد اولین تز روان‌کاوانه/فلسفی ***همشهری کین*** ـ هویت فرد و انگیزه‌های او معماست ـ می‌پردازم، به هیچ وجه به دنبال تقلیل یا خوار شمردن سویه‌ی زیباشناختی آن نیستم. انتظار این که اثر هنری بزرگ حقیقت را به ما بدهد، همان قدر غیرمنطقی است که انتظار داشته باشیم اثر علمی بزرگ حامل حقیقت باشد. کارهای گالیله و نیوتون استثنایی است، اما حقیقت را به ما نمی‌دهد.

فرم ***همشهری کین*** خود یک معماست: فقط یک عبارت (رزباد)، یک محقق (تامسن) و تلاش‌های بسیار وجود دارد که همه در سطح نظری باقی می‌مانند. در آن دوران یکی از مشخصه‌های هالیوود همین بود: پیچیده کردن معما تا حدی که هیچ کس از آن سر در نیاورد. اما مخاطبان به هر حال جذب وقایع مهیج می‌شدند. هیچکاک برای این وضعیت کلمه‌ای وضع کرد. برای طرح داستان معمایی، یا ابژه‌ی توجه فرد، هیچکاک «مک‌گافین» (McGuffin) را پیشنهاد کرد. مک‌گافین در مرکز همه چیز است اما در واقع با هیچ چیز ارتباطی ندارد. این مفهوم در پرداختن به ***همشهری کین*** به یاری‌مان می‌آید. راز آن چه در آخرین دم در ذهن کین گذشت صرفاً یک مک‌گافین است، بهانه‌ای است که ما را با خبرنگار همراه کند تا قدم به ذهن انسان‌ها بگذاریم. تعامل شخصیت‌ها بر پرده‌ی سینما، حوادثی که برای‌شان رخ می‌دهد، نکته‌ی اصلی فیلم است و مک‌گافین به حاشیه رانده می‌شود. سپس در صحنه‌ی سوزاندن، مک‌گافین به شکلی دقیق و هجوآمیز بازمی‌گردد. آن گاه دودی را می‌بینیم که از دودکش‌های زانادو به هوا می‌رود و این سرنخ بی‌معنا را به باد می‌سپارد.

در ابتدای این مقاله تلاش کردم خلاصه‌ای از فیلم را بیاورم. در این‌جا می‌خواهم نشان دهم هر نوع اشاره‌ای به داستان فیلم و ماوقع آن، خود نوعی تفسیر است. برای جلوگیری از این خطر، همان طور که پیش می‌رویم تفسیرهای مختلفی از کین ارائه خواهم کرد (به قول منطق‌دانان، هر مجموعه‌ی مشخصی از فاکت‌ها با بی‌شمار نظریه قابل‌انطباق است). پس با در نظر داشتن این نکته، می‌توانیم تفاسیر مختلف از فیلم را برای نزدیک شدن به معنای آن، با خیالی آسوده‌تر و نگاهی انتقادی‌تر مطرح کنیم.

از بین تفاسیر متعددی که بر کین نوشته‌اند، بخش‌هایی از کتاب ***مرجع کوک*** (۱۹۸۱)، ***تک‌نگاری*** آندره بازن (۱۹۵۰)، مجموعه‌ی گزیده‌ی مقالات انتقادی بردول (۱۹۷۱) و تک‌نگاری پالین کیل (۱۹۷۱) را انتخاب کرده‌ام. سه مورد آخر متفکرانی تأثیرگذار در نظریه‌ی فیلم هستند که بر اساس دغدغه‌های خود این فیلم را دیده‌اند، و کتاب کوک از این نظر مهم است که مرجع اصلی دانشجویان سینما به شمار می‌رود:

همشهری کین: محصول ۱۹۴۱، امریکا، سیاه و سفید. یکی از غول‌های روزنامه‌نگاری می‌میرد، و یک خبرنگار با دوستانش مصاحبه می‌کند تا معنای

آخرین کلامی را که از دهان او خارج شد بفهمد. نمونه‌ای درخشان از سینمای هالیوود که در آن از تمام امکانات استفاده شده است. با وجود مشکلات شخصیت‌پردازی و خلاءهای روایی، تقریباً هر نما و هر دیالوگ این فیلم غایت هم‌نشینی سرگرمی و هنر است. نگاه کنید به کتاب **همشهری کین** اثر پالین کیل.

ارسن ولز، جوزف کاتن، دوروتی کامینگور، اورت اسلون، پل استوارت، ری کالینز، ...

«هر کس این فیلم را یک بار ببیند، به این باور می‌رسد که خب، اگر این کار از دست سینما برمی‌آید، پس سینما می‌تواند همه کار بکند» (پنلوپه هاستن)

«آن چه **همشهری کین** را از فیلم‌های دیگر متمایز می‌کند، نشان دادن امر اسطوره‌ای در لایه‌های زیرین تجربه‌ی ملال‌آور امریکایی است.» (جان سیمون)

«هیجان‌انگیزترین فیلم ربع قرن اخیر هالیوود. شاید بشود گفت هیجان‌انگیزترین فیلم تاریخ سینما تا امروز.» (سی ای لوژون)

«سرگرم‌کننده‌ترین فیلم بزرگی که تا به حال دیده‌ام» (پالین کیل) ...

دیوید کوک در بیست صفحه‌ای که به فیلم اختصاص داده، فقط در حد یک پاراگراف به تفسیر آن پرداخته است. او فلسفه‌ی فیلم را استوار بر بارقه‌های ناگهانی ذهن می‌داند، و بین فیلم و مسأله‌ی روان‌کاوی رابطه‌ای نمی‌بیند. کوک فیلم را نما به نما شرح می‌دهد، و ابزارهای بصری و شیوه‌های نورپردازی را در هر صحنه توصیف می‌کند. این بخش تفسیری را با هم می‌خوانیم:

«رزباد» مشخصاً برای نشان دادن تهی بودن قلب کین، و در مقیاسی کلی‌تر قلب امریکا، کافی نیست. قدرت آن در مقام نماد عشق ازدست‌رفته و معصومیتی که در همین نقص آن نهفته است، و در نظر گرفتن آن به منزله‌ی «قطعه‌ی گم‌شده»ی پازل زندگی کین و «چیزی که او از دست داده است»، موجب می‌شود رزباد چیزی بی‌جان و در عین حال، پس‌رونده regressive باشد. رزباد نماد ناتوانی کین در برقراری ارتباط با دیگران از طریق الفاظ انسانی و عشق ورزیدن است، و تلاش مذبوحانه‌ی اوست برای پر کردن این حفره از طریق اشیاء. در این فیلم دوساعته کین را از چشم‌اندازهای متعددی می‌بینیم ـ فیلم تبلیغاتی، پنج روایت مصاحبه و صحنه‌ی نهایی ـ و اطلاعات ما از موقعیت‌های زندگی‌اش شاید از اطلاعات خود او نیز فراتر می‌رود. می‌دانیم او چه کرد و چه‌طور زندگی کرد و مرد، اما نمی‌فهمیم او چه می‌خواست. شاید به این دلیل که خود کین مثل رزباد بی‌معنا بود، یا شاید چون خود واقعیت گنگ و غیرقابل اعتماد است. در هر حال، همین جست‌وجو برای معناست که همشهری کین را تبدیل به فیلمی بزرگ می‌کند.

کتاب **کوک** کتابی درسی است، و مثل هر کتاب درسی دیگری می‌کوشد هنر درک فیلم را خلاصه کند تا در زمان صرفه‌جویی شود، و با نقد فیلم نیز همین برخورد را می‌کند. این بیست صفحه خلاصه داستان به ما چه می‌گوید؟ می‌گوید راه درست استدلال این است که دلایل خود را در قالب نگاهی توصیفی پنهان کنید و در پایان، به خواننده تفسیری کوتاه ارائه کنید. فراموش نکنید که ارائه‌ی دقیق جزئیات ضروری است. این رایج‌ترین شیوه‌ی استدلال و تفسیر، و ضعیف‌ترین راه آن است. هر توصیفی خواه ناخواه در دل خود نظریه و تفسیر دارد و راه خاص خود را دنبال می‌کند. هر توصیفی تحت لوای بحث نظری شکل می‌گیرد.

به دو نکته در تفسیر کوک توجه کنید. دیدیم که «ورود ممنوع» نمای آغازین و پایانی فیلم است. تفسیری مشخص از این نما، این است که آن چه در درون می‌گذرد ـ قصر کین در فضای فیلم و زندگی کین در محتوای آن ـ ملک شخصی «دیگری» است. اگر از این مرز بگذریم، مسؤول هر بلایی که سرمان

بیاید هستیم. هر انسانی چیزی برای مخفی کردن دارد. به هر حال، با این نما می‌بینیم که خواست‌مان مشروع نیست، ما مزاحم‌ایم، و این ممکن است عاقبت خوبی نداشته باشد.

یکی دیگر از صحنه‌هایی که کوک دوست دارد، جایی است که کین همسرش را برای اجرای برنامه به شیکاگو می‌برد، جایی که للاند، بهترین دوست سابقش، منتقد هنر است. للاند مست می‌شود و به خواب می‌رود. وقتی بیدار می‌شود، کین پشت ماشین تحریر در حال تمام کردن متن اوست، و هر چه را للاند در نقد همسر او نوشته بود ادامه می‌دهد. نکته این‌جاست که کین با همان دقت للاند می‌تواند متنی در نقد همسرش بنویسد. کین می‌داند همسرش در این راه استعداد چندانی ندارد، و با این وجود این کار را به او تحمیل می‌کند، او را وادار به نمایش در برابر جمع می‌کند و قدرت اراده‌اش را می‌آزماید. در اینجا اشاره‌ای هست به این که انسان آن چیزی است از خود می‌سازد، عروسک خیمه‌شب‌بازی نیست که رشته‌هایش در دستان کودکی او باشد.

هیچ یک از نماها به نتیجه‌ای که کوک مدنظر دارد ختم نمی‌شود. تفسیرهای او از فیلم به شدت «سینمایی» است. انتظار نگاه انتقادی از کتاب درسی چندان عادلانه نیست، پس کتاب‌های درسی را رها می‌کنیم و به نوع دیگری از نوشتار روی می‌آوریم، نوعی که یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌هایش آندره بازن است.

بازن در مقام منتقد فیلم تأثیر قابل‌توجهی بر همکارانش داشته است. در تک‌نگاری او درباره‌ی ولز (۱۹۵۸)چنین آمده است:

«**همشهری کین** تراژدی کودکی است. آخرین آرزوی کین، یا به قول اگزیستانسیالیست‌ها «پروژه‌ی بنیادین» او، در گویی بلورین متجلی می‌شود که در آن ذرات برف مصنوعی بر خانه‌ای می‌بارند... فیلم با همان کلمه‌ای به پایان می‌رسد که با آن آغاز شده بود: «رزباد»، کلمه‌ای که خبرنگار مذبوحانه در جست‌وجوی دلالت آن است، اما این کلمه چیزی نیست جز عبارتی که روی سورتمه‌ی دوران بچگی او حک شده است، همان سورتمه‌ای که وقتی بانک‌دار بزرگ برای جدا کردن او از والدینش به خانه‌ی آن‌ها آمده بود، کین با آن به او حمله کرد... او از سرخوردگی دوران کودکی‌اش با استفاده از قدرت اجتماعی‌اش به منزله‌ی سورتمه‌ای ویرانگر انتقام گرفت... همان طور که دوست نزدیک او و همسری که کین گمان می‌کرد دوستش دارد در مصاحبه افشا می‌کنند، کین پیش از مرگ اعتراف کرد که به دست آوردن کل جهان هیچ سودی ندارد وقتی کسی کودکی‌اش را از دست داده باشد.» (بازن ۱۹۵۸)

لازم است وقتی به جدل بین تفاسیر گوناگون از **همشهری کین** وارد می‌شویم، بار دیگر بر فرایند و روش‌شناسی تأکید کنیم. روش من این است که فیلم را به شیوه‌ای تفسیر کنم که تأییدی باشد بر تفسیری فلسفی که برای آن در نظر گرفته‌ام. به جای تصور ساده‌لوحانه‌ی دیگر قرائت‌های ممکن از فیلم، به ادبیاتی می‌پردازم که فیلم را احاطه کرده است، و آن را به عنوان نقد خود مطرح می‌کنم. از طریق توجه به ادبیات تفسیر و نقادی که فیلم را احاطه کرده است، باید به شیوه‌هایی توجه کنم که مؤلف بر اساس آن‌ها کار خود را پیش می‌برد، و هم‌چنین به محتوای فیلم نیز بپردازم. فیلسوفان معمولاً به دو موضوع توجه دارند: وضعیت واقعی، درست‌ها و نادرست‌های آن، و هم‌چنین موردی که ساخته و پرداخته‌ی فیلم‌ساز است، و استدلال‌ها و شواهدی که فیلم ارائه می‌کند. کار اساسی همان کار دوم است، چرا که درست دانستن چیزی با اتکا به دلایل غلط همان قدر مذموم است که عکس آن.

ساختار کتاب بازن بسیار عجیب است. این کتاب در چاپ اول کتاب ارزانی بود با چاپ ارزان که

عنوان‌بندی و سرفصل نداشت. در مقدمه‌ی کتاب، یکی از نویسندگان و فیلم‌سازان مهم فرانسه یعنی ژان کوکتو، نظراتش درباره‌ی ولز و اثرات ولز بر کار او نوشته است. هدف چنین مقدمه‌هایی در اکثر موارد، مشروعیت بخشیدن به کار نویسنده‌ای است که کم‌تر شناخته‌شده است. در همین مقدمه آمده است «به کار این جوان تازه‌کار توجه کنید، چرا که من، پیرمرد کارکشته، از شما چنین می‌خواهم.» ترجمه‌ی انگلیسی کتاب دارای فصل‌بندی و عنوان‌هایی است که ناشر فرانسوی کتاب بعدها به آن افزود. اما این شیوه‌ی عنوان‌بندی انتخاب خود بازن نبوده است، و مترجم انگلیسی در پانویس‌هایش اشتباهات بازن را تصحیح و ارجاعات او را کامل کرده است. عجیب‌تر از آن، مقدمه‌ی دیگر کارگردان بزرگ فرانسوی، فرانسوا تروفو است که تقریباً به اندازه‌ی یک‌چهارم کتاب بازن است و در ابتدای ترجمه‌ی انگلیسی آمده است. تمام این‌ها برای این است که به ما بگویند بازن چه‌قدر مهم است. دو شخص مهم از دو گرایش متفاوت به خاطر او در کنار هم آمده‌اند، و مترجم زحمت تصحیح اشتباهات او را به خود داده است (هرچند تلویحا به ما می‌گوید بازن باید بیش‌تر مطالعه می‌کرد تا مرتکب این اشتباهات نشود).

و اما شکل کتاب. بخش اعظم آن «زندگی‌نامه‌ی هنری» است، که تاریخ فعالیت اورسن ولز در تئاتر و خبرگزاری‌ها را تا رسیدن به هالیوود شرح می‌دهد، به سال‌های زندگی او در اروپا می‌پردازد و در نهایت، به بازگشت ولز به هالیوود با فیلم نشانی از شر (۱۹۵۷)، که بازن به بررسی آن می‌پردازد. اما در روال زندگی‌نامه‌نویسی بازن آن‌جا وقفه می‌افتد که او هنگام بررسی دو فیلم اول، می‌گوید کودکی ازدست‌رفته یکی از دغدغه‌های اصلی ولز است. بخش‌هایی از آن را که به **همشهری کین** می‌پرداخت در بالا آوردم، و در ادامه چنین آمده است:

«اگر کسی هنوز شک داشته باشد و بگوید با یک فیلم نمی‌شود گفت ولز دغدغه‌ی کودکی ازدست‌رفته دارد، امبرسون باشکوه مکمل این بحث خواهد بود.»

کمی به عقب بازمی‌گردیم. ابتدا کوکتو در مقدمه‌ای ما را دعوت به خواندن کتاب می‌کند. سپس بازن به وقایع‌نگاری زندگی و فعالیت ولز می‌پردازد. سپس دغدغه‌ی مضمونی ولز را با نگاه به فیلم اول مطرح می‌کند، و می‌گوید اگر هنوز شک داریم، برای برطرف کردن این شک می‌توانیم فیلم بعدی او را در نظر بگیریم. (این گزاره خود به نوعی مبهم است، چون در نهایت شک ما را تأیید می‌کند). بازن می‌پذیرد که این فیلم می‌تواند معناهای دیگری را هم در دل داشته باشد، اما این معناها را به تخیل مؤلف نسبت می‌دهد و معتقد است نمی‌توان این معناها را درک کرد، مثل ارتباط بارش سنگین برف با بازی‌های دوران کودکی.

اما در این‌جا مشکلی اساسی وجود دارد: نمی‌توان مشکلات و ابهامات موجود بر سر تفسیر یک فیلم را با بررسی فیلمی دیگر برطرف کرد. این فیلم دیگر را به این ترتیب می‌توان در برابر تفسیری تسلیم کرد که از آن، استدلالی برای فیلم اول به دست می‌آید. اما با وجود این که چنین شواهدی وجود دارد، می‌توان گزاره‌ای را به این شکل طرح کرد: «دو اثر مجزا از یک نفر لزوماً دغدغه‌ی مضمونی واحدی ندارند». اما این گزاره نیز محل بحث و جدل زیادی است. مؤلف‌هایی وجود دارند که هم در سطح خودآگاه و هم در سطح ناخودآگاه، بین مضامین آثارشان شکاف عمیقی به وجود می‌آورند. در مورد فیلم‌ها این قضیه جدی‌تر به نظر می‌رسد، و به نظر من بسیاری از ابهامات از پاسخ‌های غلطی برمی‌آید که به پرسش «مؤلف کیست؟» داده می‌شود. پاسخ پیشنهادی من چنین است: مؤلف یک مجموعه است. در عمل می‌توانیم تألیف یک اثر را به یک نفر نسبت دهیم، اما این نسبت دادن به قیمت حذف بسیاری از چیزها خواهد بود. بنابراین به منظور اعتبار بخشیدن به این

مدعـا که ولز دغدغـه‌ی دوران کودکی را دارد و این دغدغه در فیلم‌هایش مشـهود است، باید با جزییات بحـث کنیم که فرایند تولید فیلم نزد او به چه ترتیب اسـت، و از این طریق نشـان دهیم این دغدغه‌ها در فیلم وجود دارند، و از سوی دیگر، این‌ها دغدغه‌های شخص ولز هستند. شاید این کار را بتوان کرد، اما به هر حال بازن دنبال چنین چیزی نیست.

اما بازن، به لحاظ منطقی می‌خواهد از این مشکل شانه خالی کند. شک‌ها را نمی‌توان با یک مثال برطرف کرد، و مثال‌های تأییدکننده‌ی مجزا از هم، چیزی فراتر از مثال‌های تأییدکننده نیسـتند. فراتر از آن، به راستی معیارهـا و ضوابط تفسـیر یک فیلم، و نسـبت دادن معنایی به آن کدام است؟ نویسنده‌هایی که زمینه‌های ادبی قوی دارند، برای ارائه‌ی شـواهد درباره‌ی فیلم آزادی نسبی برای خود قائل می‌شوند، و تفاسیر خود را درسـت می‌دانند. بنابراین نوشته‌های آن‌ها، چیزی نیسـت جز راهی برای به رخ کشیدن خودشان. بازن می‌نویسد: «وقتی فیلم‌های ولز را می‌بینم، صحنه‌های بـرف متعدد آن‌ها توجه مرا جلب می‌کند. برف برای من یادآور بازی با سـورتمه و گلوله‌های برفی است. ولز نیز چنین رابطه‌ای را در سـر دارد.» در این گزاره چـه چیز غلط اسـت؟ این گـزاره تنگ‌نظرانه، حتی از سـر خودشـیفتگی است. بسـیاری از مردم جهان در کودکـی برف ندیده‌انـد، و در نتیجه برف از نظر آن‌ها هیـچ ارتباطی با بازی‌های دوران کودکی ندارد. بنابراین اسـتدلال او به درد آن‌ها نمی‌خورد. از سوی دیگر، مثلاً در سـرزمین‌های شمالی، برف برای مردم چیزی جز فرا رسـیدن زمستان نیست، همان طور که سبزه چیزی جز تغییر فصل و گرم شدن هوا نمی‌تواند باشـد. برف هیچ نـوع رابطه‌ی ضروری بـا بازی و تفریح ندارد. این‌ها تصورات رمانتیک روشـن‌فکران شهرنشـین است. مثلاً سپیده‌دم و آغاز روز برای یک روستایی چیزی نیست جز آغاز کار سخت و دوشیدن گاوهـا، و هیچ ارتباطی با هـوای پاکیزه‌ی دم صبح و ارتباط گرفتن با طبیعـت ندارد. برای این که بیش از حد به برف نپرداخته باشیم، به دو نکته‌ی دیگر اشاره می‌کنیم. نخسـت این که برف اگـر با چیزی رابطه‌ی ضروری داشـته باشد فصل زمسـتان است، نه دوران کودکی. دیگر این که در فیلم‌های سـیاه و سفید برف در تصویر تأثیر بسیاری برجا می‌گذارد، و جای خالی رنگ را پر می‌کند.

بـرای ادامـه‌ی بحث، بد نیسـت در ایـن بین به فرمول‌بندی برخی از قوانین تفسـیر یـک اثر هنری بپردازیم. به نظر می‌رسـد تفسـیرها، مثل نظریه‌های علمی راه حل‌هایی برای مسائل هستند. پرسش اصلی مورد بحث همه‌ی تفسیرها، چنین چیزی است: «این اثر چه معنایی دارد؟» «معنا» در این‌جا بسیار مبهم است، می‌توان آن را «معنای عینی»، «معنای جامعه‌شناختی»، «معنـای عام»، «معنـا در ارتباط با سـینمای آینده» و ... دانست. هر پاسـخی که به این تفسیر(ترجمه)ها بدهیم، جواب «این اثر به چه معناست؟» نخواهد بود. وقتی با نگاهی فلسفی به سراغ فیلم برویم، شکل‌هایی خاص از این معضل کلی چنین چیزهایی خواهد بود: آیا تفسـیری وجود دارد که فلسـفه‌ی این فیلم را به شـکلی نشـان دهد که تمام اجزای آن را به یک کل منسجم مرتبط سازد؟ مشخص است که فقط خود ما می‌توانیم برای پاسـخ‌هایی که می‌توان به این پرسش داد محدودیت قائل شـویم. بنابراین، باید پاسخ خود را بـه محک تجربه و آزمون بگذاریـم، تا بفهمیم آیا دیگران پاسـخ بهتری به این پرسش نداده‌اند؟ آزمون و اسـتدلال عقلانی، ویژگی بارز مطالعـات ادبی، یا شاخه‌ای از مطالعات فیلم مبتنی بر ادبیات نیست. در این حوزه‌ها غریـزه و بصیرت حرف اول را می‌زنند که بسـیار خوب اسـت، تا حدی که ترویج پذیرش غیرانتقادی غریزه و بصیرت نباشد.

محرز اسـت که اگر تفسـیرها قرار اسـت مورد آزمایش تجربی قرار گیرند، باید قابل آزمودن باشـند. چه‌طور کسـی می‌تواند «خلاء هولناک قلب کین» یا

«دغدغه‌ی کودکی ولز» را درک کند؟ کوک با نثری هیجان‌زده چیزهایی سرهم می‌کند که ممکن است واکنشی تمسخرآمیز را در پی داشته باشد. بازن درباره‌ی کودکی در سینمای ولز سخن می‌گوید که قابل‌آزمودن است، اما آن چه او نشانه‌ی دغدغه و وسواس دائم می‌داند، به سادگی قابل بررسی نیست. بنابراین بخش اعظم تفسیرها به توصیف و توصیف دوباره‌ی فیلم می‌پردازد، و توصیف به هیچ وجه مسأله‌ی آزمون‌پذیری فیلم را پیش نمی‌کشد. یک راه حل، مقایسه‌ی توصیف‌های گوناگون از یک صحنه است. مثلاً توصیفی که من از فیلم به دست دادم، توصیفی تصویری است، از همان نوع که کوک بیست صفحه از کتابش را به آن اختصاص داده است.

از سوی دیگر، تفسیر باید بتواند تمام عناصر فیلم را در بر بگیرد، و مواردی خاص را انتخاب نکند. اعتراضی که این‌جا می‌شود، این است که ممکن است بعضی فیلم‌ها تعمداً یک‌دست نباشند و هیچ تفسیری نتواند اجزای آن‌ها را به هم مرتبط سازد. این تز در واقع فرایند تولید فیلم را فراموش کرده، و از یاد برده که برای ساخته شدن هر فیلم دست‌های زیادی در کار است. چرا تفسیر باید فیلمی را که در اصل یک‌پارچه نیست، یک‌پارچه جلوه دهد؟

این چالش پرسش‌های مهمی پیش می‌کشد و باید به آن بیش‌تر توجه کنیم. آن‌چه گفتیم، به معنای این نیست که فیلم‌ها لزوماً یک‌پارچه‌اند. مسأله این است که ما با آن‌ها به این ترتیب برخورد می‌کنیم، و تا حدی که ممکن است به منزله‌ی آثاری یک‌دست آن‌ها را در نظر می‌گیریم. این امر شاید به قیمت کنار گذشتن نیت سازندگان باشد: هنرمندان بر نحوه‌ی تفسیر آثارشان تسلط ندارند، هر چند نظر آنان در نهایت برتر از دیگر نگاه‌هاست. اگر تلاش ما شکست بخورد، به عبارت دیگر، اگر صحنه‌هایی وجود داشته باشد که با تفسیر ما سازگار نیست، آن گاه می‌توانیم فیلم را نامنسجم بدانیم. در شرایطی که چیزهای دیگر برابر است، فیلم یک‌پارچه بهتر از فیلم غیر یک‌پارچه تن به تفسیر شدن می‌دهد، چرا که تفسیر در مورد فیلمی که یک‌پارچه نیست، در نهایت می‌تواند بگوید چنین فیلمی بی‌معناست. یا دقیق‌تر بگوییم: «من نمی‌توانم معنایی از دل آن بیرون بکشم.» این اعتراف به شکست است، و باید چنین باشد. عدم انسجام و بی‌معنایی را نباید با عمق و ابهام اشتباه گرفت. فیلمی که یک‌پارچه نباشد هیچ یک از این خصایل را ندارد.

از حکم قبلی، می‌توان این نتیجه را گرفت که تفسیرها باید در برابر منطق، فاکت و نظریه امتحان خود را پس دهند. نباید به فیلم تفسیری اصولاً غلط و نامربوط را نسبت دهیم. هدف از آزمودن تفسیر اصلاح و تکمیل، و در صورت لزوم، دور ریختن نظریات و ارائه‌ی نظریاتی جدید برای معنا دادن به فیلم است. تفسیر فیلم‌ها، مثل آموختن درباره‌ی جهان، فرایندی پایان‌ناپذیر از آزمون و خطاست که در آن با همنوعان‌مان همکاری می‌کنیم. تا وقتی ایده‌هامان را نیازموده‌ایم دلیلی نیست آن‌ها را برای جمع ارائه کنیم، و اگر مخالفی پیدا شد که نقدی بر ایده‌هامان وارد کرد وظیفه‌ی ماست در آن‌ها تجدیدنظر کنیم یا حتی تغییرشان دهیم، هرچند این امر در مطالعات فیلم زیاد اتفاق نمی‌افتد!

فردگرایی و تک‌افتادگی در هنر، چه در فرایند خلق و چه در فرایند نقد، بیش‌تر از علم است. شاید این امر جای تأسف داشته باشد. هنرمندان می‌توانند از یکدیگر و از منتقدان چیزهای بسیاری بیاموزند، و برعکس. ترس از منتقدان پدیده‌ای است که به وفور دیده می‌شود. همه‌ی ما وقتی می‌بینیم منتقدان در مجله‌ها و کتاب‌ها به جان هم می‌افتند، برانگیخته می‌شویم. اما درست در همین جدل‌هاست که می‌توان به استدلال‌های صحیح آگاه شد و نکته‌ی اصلی را دریافت. بی‌دلیل نیست که مصاحبه با هنرمندان، مثلاً مصاحبه‌های پاریس ریویو با فیلم‌سازان، این قدر

جذاب است، چرا که در مصاحبه‌ها آنان معمولاً به نکات اصلی نزدیک می‌شوند.

اگر تفسیری موضعی را اتخاذ کند که به لحاظ نظری مورد بحث و جدل فراوان است، مثلاً موضع مارکسیسم یا روان‌کاوی، داوطلبانه به جنگ تمام اعتراض‌ها و ایرادهایی رفته است که به این دو نظریه وارد می‌شود. وقتی کسی این دو نظام را با یکدیگر ادغام کند، حجم حمله‌ها چند برابر خواهد بود. از آن‌جا که بسیاری از منتقدان فیلم سربازان یکی از این دو نظریه یا ترکیب آن‌ها هستند، برای بحث فعلی بهتر است مورد دیگری را انتخاب کنیم. مثلاً مسیحیت را در نظر بگیرید. امروزه بسیاری از روایت‌ها را در مقام حقایق اصلی مسیحیت، نظیر برادری و تثلیث تحلیل می‌کنند. به عنوان مثال، فرض کنید **همشهری کین** روایتی از تراژدی مسیح باشد. نقادی چه رسالتی را بر عهده دارد؟

نخست این که، بسیاری از مردم دنیا مسیحی نیستند. این فیلم برای آن‌ها چه معنایی دارد؟ از سویی، مسیحیت موزاییکی است با تکه‌های بسیار، دینی متشکل از فرقه‌ها و گرایش‌های متعدد که بعضی از آن‌ها حتی در اصول با یکدیگر متناقض‌اند. کدام «حقیقت اصلی»؟ مسیحیت آماج حمله‌ی بسیاری از نقدهای فلسفی به حقیقت و اخلاق آن بوده است، و در این صورت این فیلم نیز باید در برابر این حمله‌ها بایستد. درست نقطه‌ی مقابل را در نظر بگیرید: فیلم را نقد نظریه‌ی ابرمرد نیچه بدانیم. اگر حرف‌های فیلم‌ساز و شواهد دیگری به دست آید که بر این نظریه تأکید می‌کنند، پیچیدگی کار بیش‌تر خواهد شد. انتخاب هر یک از این نظام‌ها مشکلات خاص خود را خواهد داشت. برخی از فیلم‌های برگمان تمثیل‌های مسیحی به نظر می‌رسند. سه چهره‌ی حوا و فروید آشکارا فرویدی هستند، اکثر کارهای فاسبیندر مارکسیستی و آثار ریفنشتال نازیستی است. اما تفسیر ما از این فیلم‌ها لزوماً نباید فیلم را بیانیه‌ای برای این دیدگاه‌ها فرض کند.

بازن در سال ۱۹۵۸ درگذشت، و در آن زمان مطالعات فیلم هنوز به مرحله‌ی قابل‌توجهی نرسیده بود، بنابراین شاید عده‌ای بگویند انتظار رعایت قواعد و اصول نقادی از طرف او منصفانه نیست. هرچند این قواعد، قواعد عقل سلیم هستند و کاربرد آن‌ها ربطی به دوره‌ی تاریخی ندارد، اما فرض که این ایراد را بپذیریم. کار در مورد دو نوشته‌ی دیگر دشوارتر می‌شود.

دو نویسنده‌ی دیگری که به **همشهری کین** پرداخته‌اند، یعنی پالین کیل و دیوید بردول، تفسیرهایی پراشکال از این فیلم ارائه کرده‌اند و برای استدلال‌هاشان شیوه‌هایی به کار گرفته‌اند که هر نوع معیاری را که بپذیریم، مشکلات اساسی دارد. مقاله‌ی بردول درباره‌ی فیلم بیست صفحه است، اما در آن اشاراتی به نام‌ها و مباحث زیر به چشم می‌خورد: گریفیث، مورنائو، رنوار، برکلی، کیتون، هیچکاک، لانگ، کلر، فیلم اروپایی، رنسانس، دوره‌ی الیزابت، فلوبر، پازولینی، گدار، برگمان، فلینی، برسون، آنتونیونی، لومیر، مه‌لیس، کالیگاری، ناتورالیسم، ایزنشتاین، فیلم‌های اوانگارد، برشت، هنری جیمز، تی اس الیوت، فروید، کالریج، هاکس، مارلو، شکسپیر. این مجموعه‌ی اشارات قرار است چه چیز را به ما بگوید؟ «ببینید من چه‌قدر بر مباحث ادبی مسلط هستم و کتاب خوانده‌ام، ببینید چه‌قدر فیلم دیده‌ام.» یا «چون من این قدر باسواد هستم، باید کارم را جدی بگیرید.» این ادعای سواد روشن‌فکرانه، شکل رایج تظاهر روشن‌فکری است که برای مطالعات فیلم هیچ کاربردی ندارد.

اما قرائت روشن‌فکرانه باید به جای تظاهر به فرمول‌بندی دقیق و پرمحتوایی دست یابد، باید استدلال‌هایی دقیق طرح کند و برای استدلال‌های مخالف جواب داشته باشد. علاوه بر این تلاش سخت برای خلع سلاح ما، بردول چنین گزاره‌هایی

را نیز مطرح می‌کند:

«مرد محتضر، تنها می‌تواند به نشانه‌ی عشق و بی‌گناهی چنگ بیافکند: آخرین لحظه‌ی عمر او دفاعی است از تخیل در برابر واقعیت غایی مرگ».

این گزاره چه برای گفتن دارد؟ نویسنده در این جمله کلمات را به هم گره می‌زند (نشانه‌ی عشق) و کلیشه‌ها را تکرار می‌کند (واقعیت غایی مرگ). جز اشتباه چیزی در این جمله نیست. کین در لحظه‌ی مرگ به هیچ چیز چنگ نمی‌افکند. این لحظه‌ی آخر به هیچ وجه نمی‌تواند «دفاع از» چیزی باشد. آخرین کلام کین «رزباد» [غنچه‌ی رز] است، عبارتی که نمی‌تواند دفاعی از چیزی باشد. شاید منظور بردول چنین چیزی باشد: غنچه‌ی رز بر عشق، معصومیت و تخیل دلالت می‌کند. اگر منظور این است، چرا به این شکل واضح ذکر نشده است؟ در چنین نوشته‌ای چه‌طور باید به منظور نویسنده پی ببریم؟ اگر این دفاع از تخیل در مواجهه با مرگ را فیلم به ما می‌گوید نه کین، گفتن این نکته نیازی به استعاره‌های پیچیده ندارد.

می‌بینیم که متن بردول، که قرار بوده پیچیدگی‌های فیلم را رفع کند، به اندازه‌ی خود فیلم نیاز به بحث دارد: هر دو پیش از آغاز بحث نیاز به تغییر و تفسیر دارند. بردول معتقد است **همشهری کین** فیلمی است درباره‌ی آن‌چه در ذهن می‌گذرد، وقایع زیادی را به ما نشان می‌دهد، وقایعی که وجود اکثرشان به زاویه دید بیننده بستگی دارد. از نظر او، این علاقه به آن‌چه در ذهن می‌گذرد، مشخصه‌ی هنر مدرن و در نتیجه، نشانه‌ی «مدرنیست» بودن است.

فرایند استنتاج بُردول چگونه است؟ او با توضیحی درباره‌ی نحوه‌ی اثرگذاری کین آغاز می‌کند، و معتقد است ارزش کین نه فقط به خاطر تکنیک، بلکه به این علت است که فیلم می‌تواند تکنیک را در خدمت اهداف هنری درآورد. آنان که **همشهری کین** را صرفاً به خاطر تکنیک می‌ستایند، اصلاً به حساب نمی‌آیند و بحث درباره‌ی جایگاه آنان به هیچ استدلالی استوار نیست. بردول نقل‌قولی در تأیید این ادعا از ولز می‌آورد: «من معتقدم باید برای تمام شخصیت‌ها بهترین استدلال را در نظر گرفت، حتی استدلال‌هایی که خود من با آن‌ها موافق نیستم.» اما بردول بر این اساس عمل نمی‌کند. او همیشه ایده‌های خود را برتر از ایده‌هایی می‌داند که با آن‌ها مخالف است، اما این ایده‌های مخالف هیچ‌وقت فرصتی برای سخن گفتن پیدا نمی‌کنند:

«کین را نباید فیلمی درباره‌ی نسبی بودن فاکت‌ها به سبک راشومون دانست.»

«برخلاف آن‌چه همه می‌گویند و ولز هم تأیید کرده است، سورتمه را نباید نشانه‌ای فرویدی دانست.»

بردول سپس با توضیحاتی کلی درباره‌ی تاریخ فیلم ادامه می‌دهد و فیلم‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کند: آنان که واقعیت را بازتولید می‌کنند، و آنان که استوار بر تخیل شاعرانه‌اند. در این بین کین فیلم تازه‌ای است، «گنجی در سینمای مدرن، یا همان سینمای آگاهی است».

«دستاورد بزرگ او، ترکیبی از رئالیسم عینی زمینه با رئالیسم ذهنی ساختار است. ولز نه تنها آن چه را می‌بینیم به نمایش می‌گذارد، بلکه نحوه‌ی دیدن ما را نیز نمادین می‌کند.»

به این ترتیب، دو دسته از فیلم‌ها با هم ادغام می‌شوند. چه‌طور؟ «کین ماهیت آگاهی را از طریق نمایش زاویه دیدهای متعدد در جهانی متکثر نشان می‌دهد.» در این‌جا نیز آشفتگی و ابهام به چشم می‌خورد. بردول معتقد است جهان به طور کلی متکثر است یا جهان فیلم چنین است؟

اما این نگاه گذرا هنوز نتوانسته ما را به ماهیت اصلی این مقاله برساند. کاری که بردول می‌کند فراتر از تحمیل تفسیری است که از پیش معین شده باشد، اگرچه در نقل‌قولی که از او درباره‌ی تکنیک آوردیم

اشـــاره‌ای به ارائه‌ی تفسیری مشخص وجود دارد، اما این تفســیر هیچ گاه به طور مشخص ارائه نمی‌شود. بخـش اعظم مقاله تکرار حرف‌هایی اســت درباره‌ی فیلم با توجه به این که فیلم برای رسـیدن به اهداف هنـری خود چه شـیوه‌هایی را دنبال می‌کنـد. ادغام مدرنیستی امر واقعی و امر ذهنی در حرکت دوربین، کات‌هـا، نورپـردازی و گاه در صدا دنبال می‌شـود. بنابراین کار بردول شکل دیگری از کار بازن است، و هر دو می‌خواهند تک تک اجزاء **همشـهری کین** را در ترکیبی بین محتوا (تفسـیر) و تکنیک دنبال کنند. اما اگر بردول می‌توانسـت حداقل در مورد جزییات تکنیـک به توافق برسـد، باز هم اسـتدلال محکمی پشـتوانه‌ی کار او بود. نقطه ضعف اصلی بردول کنار گذاشتن زاویه دیدهای جایگزین، فقدان تجربه‌پذیری و بی‌توجهی به نقاط ضعف خویش است.

بردول معتقد است مسـأله‌ی اصلی فیلم، این که لحظه‌ی آخر در سـر کین چه می‌گذشـت، یا دقیق‌تر بگوییم، «رزباد» به چه معناسـت، پاسخی ندارد. این مسـأله بیش از آن که پاسـخ داشته باشـد، معنا دارد: «فیلم نشـان می‌دهد کنشی که به عشق اهمیت ندهد، عملی خودشیفته‌وار برای رسـیدن به قدرت است.» از آن‌جـا کـه فیلـم بـا «ورود ممنوع» آغـاز و تمام می‌شود، نتیجه می‌گیریم «این عبارت نشانه‌ی عظمت زندگی کین است، نشان‌دهنده‌ی شکوهی که نتیجه‌ی نفوذناپذیری شـخصیت اوست.» بالاخره به نتیجه‌ای رسـیدیم: «بنابراین، برخورد فاکت و انحراف، عینیت و پیش‌فرض، با تاریخ زندگی شـخص تنیده می‌شود و جهانی می‌سازد که به اندازه‌ی خود واقعیت پیچیده، و به اندازه‌ی یک اثر هنری بزرگ یکه است.»

امـا این جمله را نمی‌تـوان به راحتی در کنار این یکی قرار داد:

«ولز هیچ‌گاه نشان نمی‌دهد که داستان کین، سهواً یا عمداً ممکن اسـت تحریف شده باشد، هیچ شکی درباره‌ی فاکت‌هایی که شـخصیت‌ها به ما می‌گویند وجود ندارد.»

تناقضـات، یا آن‌چه تناقض به نظر می‌رسـد، راه خوبی اسـت برای این که یک متـن را تا حد زیادی غنـی و پرمحتـوا نشـان دهیم، و طولانی نوشـتن و ابهام راه‌های مرسـومی برای مخفی نگه داشـتن این تناقض‌هاسـت. آن چه در کین می‌گـذرد، برخلاف نظر بردول برخورد فاکت‌ها و انحراف نیسـت، بلکه برخورد فاکت‌ها با تفسـیری است که نشان دهد چرا بعضی چیزها فاکت هستند. این مسأله به نگاه فلسفی بنیادین بردول به فیلم برمی‌گردد. او معتقد است این برخورد را در نماهای هوشمندانه‌ی آغاز فیلم می‌توان دید، جایی که تصویری خصوصی و شـاعرانه از کین با وجه جمعی و مسـتند او در فیلم تبلیغاتی، در کنار هم قرار می‌گیرند.

«ولز تنش اصلی کین و تنش سـینما به طور کلی را نشـان می‌دهد: فاکت عینی در برابر تصویر ذهنی، وضـوح و تصنع در برابر انتزاع و عمق، فیلم مسـتند در برابر رؤیا.»

و عمـق و غنای بیش‌تر: **همشـهری کین** فیلمی درباره‌ی فیلم اسـت، فیلمی است درباره‌ی آگاهی ما از مسـائلی که فیلم‌ها پیش پایمـان می‌گذارند. فیلم بخشـی از قوای خود را از خودآگاهی می‌گیرد، و به ما یادآوری می‌کند که در حال نگاه کردن به یک فیلم هستیم، و جهان فیلم بخشی از جهان واقعی است. اما زوج فاکت و انحراف بردول در این بین جایی ندارد. فیلم‌ها «فاکت» و «ذهنیت» را مبادله نمی‌کنند، فیلم‌ها بین‌الاذهانی و قراردادی‌اند.

امـا این ایرادات روش‌شـناختی و فلسـفی را که کنار بگذاریم، آخر سـر تفسـیر واقعی بردول از این فیلم چیسـت؟ پیش از این گفتیم که شخصیت انسان معماست، و شاید ورود به درون این معما وسوسه‌انگیز باشد، اما باید بدانیم که تلاش برای رسیدن به اعماق روح تلاشی عبث است. به این ترتیب بسیاری از مواد اولیه‌ی من و بردول یکسـان است. اما او قرائت‌های

دیگری را نیز ارائه می‌دهد. ابتدا نگاهی به این قرائت‌ها می‌اندازیم: کنشی که مورد تأیید عشق نباشد تلاشی خودشیفته‌وار برای رسیدن به قدرت است، «رزباد» بر عشق، معصومیت و تخیل دلالت دارد، کین شرحی است بر ماهیت آگاهی.

اول این که همان طور که در فیلم هم به وضوح ذکر شده، «رزباد» می‌تواند نشانه‌ی چیزی باشد که کین از دست داده یا مشتاق به دست آوردنش است. دوم این که، آیا واقعاً هر کنشی که مهر تأیید عشق بر آن نباشد، تلاشی خودشیفته‌وار برای رسیدن به قدرت است؟ آیا فیلم چنین حرفی می‌زند؟ کین همان طور که در صحنه‌های مربوط به کودکی‌اش می‌بینیم «خود»ی قوی دارد، و وقتی پا به سن می‌گذارد کاملاً آن را تحت کنترل دارد: ضربه‌ی اصلی زندگی کین صداقت خود اوست،حتی وقتی رفتاری غلط از او سر می‌زند. در فیلم همشهری کین چیزی وجود ندارد که بر این ادعای بردول مهر تأیید بزند، و اگر به دنبال شهوت قدرت و کنار گذاشتن عشق در سینما هستیم، بهتر است به سراغ پدرخوانده ۱ و ۲ برویم.

اما اگر کمی در متن بردول دقیق‌تر شویم و بین سطرها را بخوانیم، می‌بینیم که بردول نه تنها می‌گوید در **همشهری کین** کنشی که مورد تأیید عشق نباشد تلاشی خودشیفته‌وار برای رسیدن به قدرت است، بلکه خود او نیز به این امر باور دارد. این‌جا بحث بر سر این نیست که این امر در کین اتفاق می‌افتد یا نه. برعکس، بحث بر این است که لزومی ندارد با تفسیری موافق باشیم تا آن را به فیلم نسبت دهیم. اگر تفسیری که مورد قبول خود ما بود برای نسبت دادن به فیلم پیدا نشد، هیچ اشکالی ندارد گزاره‌ای در تفسیر فیلم بگوییم که خود غلط است.

تصادفی نیست که بردول در کین فلسفه‌ای می‌بیند که برای او جذاب است. شاید این همدلی علت اصلی جذب ما به آثار بزرگ است: آثار بزرگ محملی برای فرافکنی‌های ما هستند. اما اگر فلسفه را تلاشی برای دست یافتن به حقیقت بدانیم، باید با این واقعیت رودررو شویم که ممکن است از فیلمی خوش‌مان بیاید که ادعایش از نظرمان نادرست است.

سوم این که، در فیلم هیچ چیز درباره‌ی آگاهی وجود ندارد. در واقع فیلم ضدروان‌کاوی است، و تنها اشاره‌هایی گذرا به آن چه در ذهن کین می‌گذرد در فیلم وجود دارد. او معمایی است که تا حل شدن راه زیادی دارد. «ورود ممنوع» هشداری است در همین باب: شاید فرد کنج‌کاو چیزهای زیادی برای مشغول شدن پیدا کند، اما نباید فکر کند اطلاعاتی که از درون به دست می‌آید برای حل معما بهتر از اطلاعاتی است که در دسترس همگان قرار دارد.

از سوی دیگر، بردول ایده‌های خود ولز درباره‌ی فیلم را کنار می‌گذارد، هرچند در طول مقاله‌اش بارها به ولز به عنوان مؤلف فیلمی که دست به تفسیرش زده است یاد می‌کند. بازن نیز تقریباً رویکرد مشابهی را برگزیده است. اما عقل سلیم چیز دیگری به ما می‌گوید: هرچند مؤلف لزوماً باصلاحیت‌ترین فرد برای سخن گفتن درباره‌ی کارش نیست، اما در وهله‌ی اول، معتبرترین تفسیر آن تفسیری است که مؤلف به ما می‌دهد.

اما به این حکم انتقاداتی نیز وارد است: اگر کارگردان یا مؤلف بگوید این فیلم اصلاً هیچ تفسیری ندارد چه‌طور؟ گفتن این که هیچ تفسیری را نمی‌توان به فیلم نسبت داد، خود نوعی تفسیر است. تعدادی از کارگردانان بزرگ هالیوود هستند که نمی‌پذیرند فیلم‌شان تفسیرپذیر باشد، معتقدند آن‌ها هیچ پیامی به خواننده نمی‌دهند. اما از آن‌جا که نمی‌توانیم از تمام کارهایی که می‌کنیم آگاه باشیم، طبعاً نمی‌توانیم بدانیم همه‌ی کارهایمان به چه معناست. این گزاره‌ی ضدفلسفی را کارگردانان بزرگی مثل فورد، هاکس و هیچکاک، مهم‌ترین چهره‌های عصر طلایی هالیوود،

به شیوه‌های مختلف بیان کرده‌اند. فورد می‌گفت فقط فیلم‌نامه‌ای را که به او می‌دهند می‌سازد، و در نتیجه به هیچ نوع دغدغه‌ی مفهومی اهمیت نخواهد داد. هیچکاک نیز وقتی رومر و شابرول از فلسفه ژانسنیسم در کارهای او سؤال می‌کنند، می‌گوید این حرف‌ها را نمی‌فهمد و گیج می‌شود.

اما آیا این حرف‌ها به این معنی است که اگر فیلمی عامدانه در راه انکار تفسیر افتاد، ما نمی‌توانیم تفسیری به آن نسبت دهیم؟ من این طور فکر نمی‌کنم. در این گونه موارد، که تعدادشان انگشت‌شمار است، باید محتاطانه عمل کنیم تا تفسیری نامربوط به فیلم و سازنده‌اش نسبت ندهیم. به علاوه، چه نیازی است به تفسیر وسترن‌های بازاری یا فیلم‌های مشابه آن؟ اما به هر حال، اگر دغدغه‌ی مشخصی در فیلم به چشم خورد و کارگردان منکر هر نوع تفسیری بود، می‌توان آن را به نویسنده‌ی فیلم‌نامه، بازیگر، عوامل پشت صحنه و غیره نسبت داد. وقتی الگوی ذهنی مشخصی در کارهای یک گروه مشخص (نویسنده، کارگردان، بازیگر،...) به چشم خورد، می‌توان مطمئن شد که نسبت دادن این تفسیر قابل‌دفاع است.

بازن از قول ولز نقل می‌کند: «تامسن معتقد است آخرین کلمات هر انسانی شاید بتواند توصیف زندگی او باشد. اما او هیچ وقت منظور کین را نمی‌فهمد. پنج نفر پنج داستان متفاوت می‌گویند. حقیقت کین، مثل حقیقت زندگی هر انسان دیگری، مجموع حرف‌هایی است که درباره‌ی او گفته می‌شود. در این فیلم نکته‌ی اصلی طرح معما است، نه حل آن.»

این تفسیر دقیق و تعیین‌کننده است، قابل آزمودن است و همه‌ی ویژگی‌های تفسیر موفق را دارد. من نیز معتقدم کین به دنبال طرح پرسش است: چگونه آن چه معماوار و مبهم است، درک و توصیف کنیم. البته این حرف که حقیقت انسان مجموع حرف‌های دیگران درباره‌ی اوست، محل بحث است. این حرف ولز است، نه همشهری کین. مسلماً هر کس چیزی درباره‌ی کسی دیگر بگوید راست نیست. برخی از مورخان معتقدند نمی‌توان درباره‌ی کسی حرفی زد بی آن که تمام سندهای موجود درباره‌ی او را خوانده باشیم. این حرف نه تنهادر مورد کین، که در مورد خود ولز نیز صادق است. کین پیچیدگی این شواهد را را نشان می‌دهد و از زیر بار قضاوت درباره‌ی آن‌ها شانه خالی می‌کند.

اما می‌رسیم به پالین کیل: او معتقد است هم ولز و هم مانکیه‌ویچ، نویسنده‌ی فیلم‌نامه،هر دو از ستایندگان هرست، غول رسانه‌ای امریکا بودند. از نظر او فیلم حمله به هرست نیست، بلکه صرفاً گفتن این حرف است که هرچند هرست کارهایی نامعقول کرد، اما به هر حال دلایل خاص خودش را داشت. جنجالی‌ترین بخش کتاب او درباره‌ی **همشهری کین**، حول این جمله‌ی معروف ولز شکل می‌گیرد: «تنها فیلمی که از ابتدا تا انتهای آن را خودم نوشتم و توانستم دقیقاً آن طور که دلم می‌خواست آن را بسازم، **همشهری کین** بود.» از نظر کیل، این گواهی بر ارزش فیلم است: «مفاهیم مطرح‌شده در فیلم اصولاً مبتذل و عامه‌پسند هستند، و کین چیزی جز یک ملودرام عامه‌پسند نیست: فروید به اضافه‌ی رسوایی، یک کامیک‌استریپ درباره‌ی زندگی هرست.» او معتقد است کین فیلم بزرگی است، شاهکار است، اما شاهکاری سطحی. به این مدعا که چگونه یک شاهکار می‌تواند سطحی باشد نمی‌پردازم، به این نیز نمی‌پردازم که چگونه یک شاهکار می‌تواند غلط و تا این حد غیراخلاقی باشد. آن چه دغدغه‌ی من است، استدلال‌هایی است که کیل طرح می‌کند تا سطحی بودن **همشهری کین** را نشان دهد. از نظر من مسأله‌ی اصلی فیلم و ایده‌های فلسفی آن به اندازه‌ی کافی جا افتاده‌اند. برای همین اصولاً به معیارهایی که قرار است بر اساس آن‌ها سطحی بودن فیلم اثبات شود، چندان ایمان ندارم. این فیلم

سطحی است. چرا؟ پاسخ: نویسنده‌ی فیلم‌نامه مردی سطحی و سهل‌انگار است. استدلال‌های اصلی کتاب از دو موضوع عمده فراتر نمی‌رود. نخست این که ولز مدعی است که نویسنده‌ی اصلی کین است. کیل وقت و انرژی زیادی صرف کرده تا غلط بودن این حرف را ثابت کند. دومین موضوع، از این هم جذاب‌تر است: چیزهای سطحی، سطحی‌اند چون خالق‌شان مردی سطحی است. این دیگر به وضوح غلط است. سطحی نامیدن دیگران خود نیازمند استدلالی محکم و اقناع کامل است، اما حتی اگر این کار انجام شود، چه‌طور می‌توان ثابت کرد فردی سطحی همیشه اثری سطحی خلق می‌کند؟ پرسش اصلی ما آخر سر بی پاسخ می‌ماند: «چرا این فیلم سطحی است؟»

طنز ماجرا این است که شاید حق با کیل باشد. اگر تمام آن‌چه فیلم می‌خواهد به ما بگوید از حرف‌های بردول و کوک فراتر نرود، همشهری کین فیلمی سطحی است. اما اگر حرف ولز را بپذیریم که فلسفه‌ی کین فقط طرح پرسش است نه پاسخ به آن، در این صورت نمی‌توان این فیلم را سطحی دانست، چرا که طرح پرسش نحوه‌ی ادراک یک فرد و برداشت او از زندگی نمی‌تواند سطحی باشد.

در این مقاله، سعی کردم با نگاهی انتقادی به آثار کوک، بازن، بردول و کیل در مورد همشهری کین بحث کنم. لازم به ذکر است تفاسیر این چند نویسنده راهی پیش روی من باز کرد تا به تفسیری بهتر و درست‌تر از این فیلم، و از سوی دیگر، به ایده‌هایی بهتر در مورد خود تفسیر دست یابم. بر اساس آن‌چه تا به حال گفتیم، در عرصه‌ی نقد فیلم می‌توانیم به قواعد روش‌شناختی زیر دست یابیم:

۱- فرمول‌بندی تفسیرها به منطقی‌ترین و کامل‌ترین شکل ممکن

۲- انتخاب تفسیری که در مورد بیش‌ترین تعداد از صحنه‌های فیلم صدق کند

۳- اگر صحنه یا جزیی از فیلم با تفسیر ما سازگاری نداشت، در تفسیر تجدید نظر کنیم

٤- درک معنای ابهامات و نقاط گنگ فیلم می‌تواند درک صحنه‌های کلیدی فیلم را نیز تغییر دهد.

۵- گریز از هر نوع تلاش برای حفاظت از تفسیر در برابر نقدهای مخالف آن

٦- هر قدر هم تفسیری با فیلم مطابقت داشته باشد، اگر با فاکت‌ها و اطلاعات موجود درباره‌ی ساخته شدن فیلم نخواند، کماکان از نقطه‌ضعفی بزرگ رنج خواهد برد.

۷- برای رسیدن به تفسیری مناسب، تمام منابع اطلاعات در مورد فیلم را باید در نظر داشت.

۸- تفسیر فیلمی که شباهتی به دیگر آثار سازنده‌ی آن ندارد، باید با دقت بیش‌تری انجام شود.

۹- فرهنگ فیلم و فرهنگ ملی کشور سازنده‌ی آن، باید در تفسیر فیلم در نظر گرفته شود، حتی اگر دلایل محکمی برای تأثیر نگرفتن فیلم از این زمینه وجود داشته باشد.

۱۰- تفسیر باید به محک تجربه گذاشته شود

۱۱- تفسیر باید آزمون‌پذیر باشد

۱۲- تفسیرهای گوناگون را باید در مقابل هم نهاد و از جدل بین آن‌ها به معنایی عقلانی نزدیک شد.

۱۳- نباید هیچ گزاره‌ای را به فیلم تحمیل کرد

۱٤- هرچند مؤلف لزوماً باصلاحیت‌ترین فرد برای سخن گفتن درباره‌ی کارش نیست، اما در وهله‌ی اول، معتبرترین تفسیر آن تفسیری است که مؤلف به ما می‌دهد.

فعالیت فکری، چه از نوع علمی و چه به شیوه‌ی انتقادی، نوعی جهیدن قورباغه‌وار از پشت افراد مختلف به هم است. گاهی اوقات این پرش‌ها ممکن است دردناک باشد، یا وزن زیادی بر شانه‌ی یک نفر وارد کند، اما گریزی از آن نیست.

یادداشت مترجم: آن چه خواندید، گزیده‌ای بود از رساله‌ی طولانی ایان جاروی درباره‌ی فیلم **همشهری کین** که در کتاب مهم Philosophy of Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics ، Ian Jarvi, Routledge, ۱۹۸۷ منتشر شده است. همان‌طور که از این مقاله به وضوح مشخص است، رویکرد نویسنده در این کتاب، دفاع از شکلی از مطالعات سینمایی است که در خارج از حوزه‌های دانشگاهی مطالعات سینمایی کم‌تر به آن پرداخته می‌شود. نویسنده معتقد است به علت سیطره‌ی گفتارهای مارکسیستی و روان‌کاوانه در حوزه‌ی نقد فیلم، مقالات متعددی در این حوزه منتشر شده که قواعد اولیه‌ی «نقدنویسی» در آن‌ها رعایت نمی‌شود. منتقدان از اصول اولیه‌ی انتقاد از یک اثر هنری ناآگاه‌اند. و به همین دلیل بخش اعظم دستاوردهای آنان فاقد ارزش است. نویسنده برای رفع این معضل، معتقد است به جای وام گرفتن روانکاوی و مارکسیسم از فلسفه، منتقدان فیلم لازم است به فلسفه‌ی تحلیلی روی آورند و ابتدا «اصول» اولیه‌ی قضاوت در مورد یک اثر، نظیر ارزش گزاره‌ها و نحوه‌ی استدلال را بیاموزند تا بتوانند به «تفسیر»ی قابل دفاع دست یابند، ایده‌ای که محل بحث بسیار است.

لوکاچ در مقاله‌ی درخشان «نویسنده و منتقد» (نویسنده، نقد، فرهنگ/ گئورگ لوکاچ / اکبر معصوم‌بیگی / نشر دیگر) به شدت به نگاه تخصصی شدن نقد ادبی حمله می‌کند و آن را بخشی از تقسیم کار سرمایه‌داری می‌داند. لوکاچ معتقد است یکی از دلایل افول ادبیات و نقد ادبی در آغاز قرن بیستم همین تقسیم کار دقیق و مرزبندی مشخصی است که بین رشته‌ها و حرفه‌های مختلف نزد اهالی ادبیات وجود دارد و روز به روز پررنگ‌تر می‌شود. طبق این تقسیم‌بندی‌ها، نویسنده کاری مشخص دارد و منتقد کاری مشخص، و کار مورخ ادبی با هر دو این‌ها متفاوت است. هر کس در حوزه‌ی تخصصی خویش کار می‌کند و افراد مواظب‌اند تا حد ممکن به حوزه‌های دیگران دست‌درازی نکنند و به آن حیطه‌ای که خارج از تخصص‌شان است گام نگذارند. از نظر لوکاچ این آفتی برای ادبیات و نظریه‌ی ادبی است، و او در ادامه‌ی مقاله خود نشان می‌دهد که درخشان‌ترین متون در مورد ادبیات را نویسندگانی مثل گوته، بالزاک، زولا یا فیلسوفانی مثل شیلر نوشته‌اند که اتفاقاً هیچ کدام متخصص نقد ادبی نبوده‌اند.

در مطالعات فیلم و نقد ادبی عصر ما نیز این ایده‌ی لوکاچ در ابعادی بسیار وسیع‌تر کاربرد دارد. نویسنده‌ی کتاب «فلسفه‌ی فیلم» بیش از هر چیز به دنبال پرورش «متخصص» در حوزه‌ی مطالعات فیلم است، معتقد است کسانی که اصول مورد نظر او را نمی‌دانند و از قواعدی مشخص برای تفسیر بی اطلاع‌اند صلاحیت نقد فیلم را ندارند. حال آن که درست عکس این نظر صحیح به نظر می‌رسد. متخصصان دانشگاهی نقد فیلم در طول این چند دهه خروارها متن بر پایه‌ی همین اصول تولید کرده‌اند که اصل غایی همه‌ی آن‌ها به جای «تولید معرفت» ، «مصرف معرفت» بوده است. در نظر گرفتن چند اصل مشخص و اعمال آن‌ها به فیلم و نهادن نام تفسیر بر آن، بیشتر به حمالی می‌ماند تا خلاقیت، و هر کس با گذراندن دوره‌ای در نقد فیلم و فراگرفتن این اصول می‌تواند منتقد خبره‌ای شود، چون نیازی به خلاقیت و تولید ایده در این شکل از کار به چشم نمی‌خورد. آن چه در هر نوع کنش انتقادی باید اصل قرار گیرد «خلاقیت» است، این است که منتقد چگونه توانسته اثر را سکوی پرتابی برای خود بداند، از اثر فاصله بگیرد و دست به خلق ایده‌های نو بزند.

آن چه لوکاچ در نقد ادبی قرن نوزده دیده بود، در نقد ادبی و سینمایی عصر ما نیز حضور دارد: خروارها نقد ادبی مبتنی بر رعایت اصول «نقد نزدیک» close reading و رعایت اصولی برای نوشتن در مورد نقد، احتمالاً در بایگانی‌های دانشگاه‌های بریتانیا در حال خاک خوردن است، حال آن که حرف‌های بلانشو در مورد کافکا، ایده‌های سارتر در مورد بودلر و مقاله‌ی درخشان بنیامین درباره‌ی «ابله» داستایفسکی هنوز ارزش خواندن دارند و ایده‌ها و خلاقیت نویسنده‌شان خواننده را مبهوت می‌کند. از سوی دیگر، احتمالاً هزاران مقاله‌ای که بر طبق رعایت اصول فلسفه‌ی تحلیلی در مورد نوشتن متن و رعایت قواعد نقد فیلم نوشته شده، فراموش و به آرشیو مجله‌ها سپرده شده است، در حالی که حرف‌های ژیژک در مورد هیچکاک و دیوید لینچ، که هیچ یک از این اصول در آن‌ها رعایت نشده، تا سال‌ها ارزش خواندن خواهد داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی