ساخت‌گرایی در نگرهٔ شناختی فیلم

کوین سوینی
ترجمه علی عامری مهابادی

طی سال‌های اخیر دنیای نظریات فیلم شاهد ظهور نگره‌ای شناختی در زمینه درک و تأویل روایی بوده است.[۱] این نگره در اثر عدم رضایت نسبت به نگره‌های پساساختارگرا در مورد روایت پدید آمده که بر ناخودآگاه بیننده یا واکنش‌هایی توأم با رمز ایدئولوژیک نسبت به تصاویر سینمایی تأکید می‌کند.[۲] شناخت‌گرایانی (cognitivists) چون دیوید بُردول، ادوارد برانیگان و نوئل کرول با نفی این الگوی لاکانی/ آلتوسری که در مورد روایت فیلم و واکنش بیننده مطرح شده، درک سینمایی را از جنبه فرآیندهای عادی بینندگان فعال و راهبردهای مسئله‌گشایی تحلیل کرده‌اند. آنها ادعا می‌کنند که تماشای فیلم روایی شامل همان انواع فرآیندهای روان‌شناختی از بالا به پایین (مفهوم‌سازی، استنباط) و از پایین به بالا (حسی، متکی بر اطلاعات، خودکار) است که ادراک‌کنندگان آنها را برای درک رویدادهای دنیای پیرامون خود به کار می‌برند.[۳] من این نگره کلی را شناخت‌گرایی سینمایی می‌نامم.

با توجه به این نقش فعال تماشاگر در ادراک فیلم، شناخت‌گرایی سینمایی از ماهیت هستی‌شناسانه خاصی در روایت فیلم پشتیبانی می‌کند. به گفته شناخت‌گرایان، بینندگان فرضیاتی را در مورد

معنای رویدادهایی که درک می‌کنند، می‌سازند. سپس رویدادهای روایی را با این فرضیه هماهنگ و معنایی را از فیلم استنتاج می‌کنند. بینندگان ضمن درک یا تأویل تصاویر به نمایش درآمده، عملاً فیلم را می‌سازند. من این تز را - به صورتی که فیلم توسط بیننده آفریده می‌شود - به منزله ساخت‌گرایی در نظر می‌گیرم. شارحان مختلف شناخت‌گرا، بیانیه‌های متفاوت و خاصی را مطرح ساخته‌اند. در صفحه‌های بعد فرمول‌بندی‌های متفاوت شناخت‌گرایی را از جنبه انتقادی بررسی می‌کنم، نخست به بررسی نگره‌های دیوید بُردول در مورد درک روایی و تأویل انتقادی می‌پردازم و سپس نگره اخیر ادوارد برانیگان پیرامون درک روایی را مورد بررسی قرار می‌دهم. ضمن بررسی ساخت‌گرایی، من از جنبه انتقادی به بحث در مورد فیلم خیانت (۱۹۸۳) اثر دیوید جونز می‌پردازم که با اقتباس از نمایش‌نامه‌ای به همین نام نوشته هرولد پینتر ساخته شده است. فیلم نوعی اطلاعات روایی را به بیننده عرضه می‌دارد که نخست در سکانس‌های روبه‌عقب دوگانه می‌نماید. بینندگان ضمن مواجهه با تناقض‌های روایی ترغیب می‌شوند تا تأثیرهای اولیه آنها را در صحنه‌های بعدی که عملاً از جنبه واقعه‌نگارانه صحنه‌های قبلی هستند، ارزیابی کنند.

گرچه شناخت‌گرایی در مسیر طولانی نگره‌های فیلم جدیدتر از همه است، شارحان آن اصرار می‌ورزند که برگرفته از سنتی در پیوند با روش‌شناسی انتقادی است. مثلاً نگره‌های پساساختارگرایی پیشین با حمایت از تأویل‌های بدیع و هیجان‌انگیز انتقادی از فیلم‌ها در چارچوب فرهنگی خاص طرفدارانی به دست آورده‌اند. به هرحال دیوید بُردول خاطرنشان می‌کند که شناخت‌گرایی به این توجیه هرمنوتیک متوسل نمی‌شود. این نگره، فرازیبایی‌شناختی و متکی بر مطالعات تجربی در مورد رفتار روان‌شناختی است.[۴] هدف این نگره توضیح عملکرد بینندگان در هنگام مشاهده و تأویل فیلم، صرف‌نظر از نگره‌های انتقادی‌ای است که برای حمایت از تأویل‌های خاص آنها به کار می‌رود. بُردول ادعا می‌کند که به‌رغم اظهارات متقاعدکننده و نظری منتقدان، کل تأویل‌های انتقادی تابع راه‌کارهایی خاص از جنبه نهادینه و راهبردهایی برای درک شناختی و مسئله‌گشایی است.[۵]

شناخت‌گرایی در راستای سایر نظام‌های دانش نظری درک فیلم را از جنبه تحلیلی و با استفاده از الگوهایی تشریح می‌کند. یکی از دلایل امر این است که بینندگان فیلم همواره از فرآیندهای از پایین به بالا و بالا به پایین، که هنگام برخورد روان‌شناختی آنها با فیلم‌ها ایجاد می‌شود، آگاه

نیستند. این الگو در حکم سازه‌ای نظری در عملکردی علمی برای توضیح فعالیت‌های بیننده و فرآیندهای روان‌شناختی ادراک و تأویل فیلم روایی طراحی شده است. همچنین برای بازنمایی فیلم در حکم ابژه‌ای واجد معنی به کار می‌رود که در اثر این کنش‌های ادراک شناختی شکل می‌گیرد. در واقع از جنبه نظری فرآیند و محصول هم‌پوشانی پیدا می‌کنند.

بُردول با تداوم این الگوبندی علمی، آشکارا نظر می‌دهد که نگره ساخت‌گرایانه‌اش (constructivist) مرتبط با نوعی واقع‌گرایی سازه‌ای علمی است.[۶] نگره و الگوهای او برای بازنمایی، ولو نسبی، چیزی در نظر گرفته شده که همان واقعیت فیلم‌های درک شده است. این توضیح در حکم نوعی توضیح یافتاری (heuristic) یا عملی با هدف جلب توجه یا تقویت مهارت‌های انتقادی مطرح نمی‌شود. این ادعا که بینندگان به فیلم‌هایی که می‌بینند از جنبه روان‌شناختی ساخت می‌دهند، برای توضیح این موضوع مطرح شده که چگونه این فیلم‌ها از معانی خاصی برخوردار می‌شوند. بُردول می‌گوید: «معانی، نه یافته بلکه ساخته می‌شوند.»[۷] ادراک در حکم مجموعه‌ای از فرآیندهای روان‌شناختی، نوعی فعالیت معنی‌سازی است. به ادعای وی، روان‌شناسی شناختی به بهترین شکل ماهیت این فرآیندهای معنی‌سازی را آشکار می‌کند.

ضمن طرح این موضوع که درک روایت مرکب از راهبردهایی برای مسئله‌گشایی و محصول این فرآیند بازتاب همان فعالیت‌ها است، بُردول نظر می‌دهد که فیلم تأویل‌شده در یک چارچوب فرهنگی «حالت طبیعی پیدا می‌کند.» دیدگاه او به شدت در تضاد با ضد طبیعت‌باوری در نگره آلتوسری/ لاکانی است. مطابق با این دیدگاه ثانوی فیلم‌ها به نوعی معنی را مبهم می‌سازند که مانع از فرآیندهای عادی در عملکرد شناختی می‌شود. عملکرد آپاراتوس سینمایی رایج چنان است که بینندگان را در موقعیتی خاص قرار می‌دهد یا «استیضاح (interpellate) می‌کند» و آنها را به صورت سوژه‌های روان‌شناختی و ایدئولوژیک درمی‌آورد (می‌سازد). به عقیده بُردول در چنین توضیحی از نقش فعال بیننده غفلت شده است. به جای آنکه فیلم‌ها، سوژه‌هایی برای تماشای خودشان بسازند، این بینندگان هستند که در فعالیت برای درک روایی فیلم‌ها را می‌سازند.

از نظر بُردول، معنی در فیلم از طریق فرآیندهای از پایین به بالا و بالا به پایینی ایجاد می‌شود

که به وسیله متن فیلم‌ها برانگیخته می‌شود.[۸] این فعالیت در چارچوب‌های فرهنگی و هنجاربخش خاصی شکل می‌گیرد که به دلیل عملکردهای گذشته و محدودیت‌های نهادینه فیلم‌سازی روایی مقرر می‌شود. بنیان علمی و مبنای نهادینه فعالیت شناختی و مسئله‌گشایی از سوی بیننده، نگره بُردول را از نگره‌ای نوکانتی و اصطلاحی در حکم ابژه‌ای پدیداری متمایز می‌سازد. به هرصورت ماهیت دقیق فیلم در حکم وجودی که بیننده آن را می‌سازد، نیاز به شفاف‌سازی بیشتری دارد.

بُردول ضمن معرفی نگره خود زمان قابل توجهی را صرف پرداختن به راهبردهای متعدد ذهنی در زمینه معنایی، کاربرد طرح کلی و مسئله‌گشایی به صورت استنتاجی می‌کند که در تأویل فیلم دخیلند. بحث او در مورد نقش این فرآیندهای شناختی واسطه در درک بیننده، به نحو نامتغیری توأم با بینش است. توضیح تاریخی او در مورد این که چگونه انواع روش‌شناسی انتقادی تابع الگوی شناختی او هستند نیز به همان اندازه درخشان است. به هرحال توجه به فعالیت درک بیننده از جنبه علمی به بهترین شکل با الگوهای کنونی روان‌شناسی شناختی قابل شرح است. توضیحات او در مورد فیلم درک‌شده به منزله ابژه ساخته شده، همچنان مشتمل بر بررسی دقیق و نوعی بیان زیبایی‌شناختی از رابطه بیننده با متن فیلم است.

بُردول در توضیح این موضوع که بیننده فیلم به نحوی فعال معنای فیلم را تشخیص می‌دهد، ادعا می‌کند که فیلم حداقل از جنبه محتوای معنایی‌اش ناقص است و صرفاً به طور مقطعی ساخته می‌شود. او می‌گوید: «اثر هنری لزوما ناقص است و باید از طریق مشارکت فعال بیننده وحدت یابد.»[۹] او با تأکید بر نقص معنایی فیلم، می‌خواهد بر نقش ضروری بیننده فعال تأکید کند. او توضیح خود را در تضاد با این نگره قرار می‌دهد که فیلم‌ها از نظر معنایی به شکلی کامل به بیننده عرضه می‌شوند. گرچه شاید برخی از این معانی، پنهان یا اصولا غیرآشکار باشد. وی این نگره مخالف را توضیح می‌دهد و به نقد می‌کشد:

«اثر هنری یا متن به صورت «ظرفی» در نظر گرفته می‌شود که هنرمندان معانی را در آن می‌ریزند تا بیننده آنها را بیرون بکشد. به شکلی متناوب، قیاس تاریخی متن را به صورت لایه‌هایی در نظر می‌گیرد که در هر یک از آنها معانی‌ای وجود دارند که باید استخراج شوند. در هر مورد گویی ادراک و تأویل، متن را می‌گشایند، به سطوح آن نفوذ می‌کنند و بر معانی پرتو می‌افکنند. به

هرحال پذیرش این معنی درست مثل آن است که فرض کنیم
... متن ساکن و ایستا است، مگر آنکه خواننده، شنونده یا تماشاگری روی آن کاری انجام دهد.» [10]

براساس توضیح «ظرف»، فعالیت بیننده محدود به نوعی بازپس‌گیری غیر فعال است. در تضاد با نگره «ظرف»، بُردول معتقد است که فیلم‌ها صرفاً معانی را تا جایی در اختیار دارند که بینندگان بتوانند آنها را براساس راهنماهای متن، بسازند.

بُردول در ایجاد تمایز بین توضیح درک معنی از ارتباط یا توضیح ابژه‌ای مستقل، از هستی‌شناسی «ابژه زیبایی‌شناختی» برای فیلمی که معنی بدان نسبت داده می‌شود، استفاده نمی‌کند. (شاید این موضوع تعجب‌آور باشد، زیرا وی متن را «ایستا» و معنی را «تأثیر (جلوه)» در نظر می‌گیرد.)[11] تشریح این سنت دوم، برگرفته از نگره‌های زیبایی‌شناختی «جان لوی» و «استیون پیر» است که مجموعه‌ای از تأثیرهای تجربی را که با نمایش فیلم برانگیخته می‌شوند، در فیلم منتسب به معنی شناسایی می‌کنند.[12] فرض می‌شود که این مجموعه از تأثیرها حکم نوعی ابژه زیبایی‌شناختی خاص و متمایز از شرایط برانگیزاننده را دارند.

یکی از تفاوت‌های اصلی بین ساخت‌گرایی بُردول و نگره‌های ابژه زیبایی‌شناختی این است که از نظر بُردول هیچ تمایز واضحی بین معنی، تأثیرها و شرایط محرک تصویر نمایش‌داده شده وجود ندارد. وی با تأکید می‌گوید: «فیلم برای آنکه تأویل شود، نباید فاقد ریخت باشد. منتقد باید کارش را از برخی بخش‌های تقریباً «ساخته شده» آن آغاز کند، نوعی قالب نه چندان دقیق و چندکاربردی که وی می‌تواند با آن فیلم را شکل بدهد.»[13] یکی از دلایل این امر مرتبط با ضرورت‌های کاربرد راهبردهای از بالا به پایین در تأویل فیلم است. پس گفتن این موضوع که فیلم در حکم متن، پیشاپیش حداقل یک ویژگی زیبایی‌شناختی اولیه دارد، در تضاد شدید با این موضوع است که ابژه محرک هیچ نوع ویژگی زیبایی‌شناختی ندارد و صرفاً با استفاده از گفتمانی غیر زیبایی‌شناختی (یعنی علمی) قابل تشریح است. وقتی هیچ نوع تمایز هستی‌شناختی دقیقی بین فیلم از پیش تأویل‌شده و تأویل شونده وجود ندارد، با توجه به پای‌بندی بُردول به واقع‌گرایی سازنده، باید به ابژه کامل شده در حکم سازه‌ای هستی‌شناختی از نگره او نظر بیفکنیم.

ماهیت ساخت‌گرایی بُردول آشکارا در توضیح او پیرامون روش درک نظام زمانی روایت فیلم وضوح می‌یابد. بُردول با استفاده از مفاهیم فرمالیستی روسی، syuzhet (پیرنگ یا سلسله‌ای از رویدادهای روایی ارائه شده صرف‌نظر از نظم واقعه‌نگارانه آنها) و fabula (داستان یا تنظیم رویدادهای روایی با نظم واقع‌نگارانه) ادعا می‌کند که بیننده ارتباط syuzhet (پیرنگی) بین رویدادهای نمایش‌داده شده را با ایجاد یا ساختن یک fabula درک می‌کند. وی می‌گوید: «fabula الگویی است که مدرکان روایت آنها را از طریق فرضیات و استنتاج‌ها می‌آفرینند. این نتیجه پیش‌رونده انتخاب راهنماهای روایی، کاربرد طرح‌های کلی، چارچوب‌بندی و آزمودن فرضیات است.»[۱۴] بینندگان برای درک روابط زمانی بین اجزای syuzhet باید یک الگوی «داستانی» را استنتاج کنند که این اجرا را از جنبه واقعه‌نگارانه آشکار و مرتبط می‌سازند.

بُردول معتقد است که بینندگان برای درک روایت، یک داستان می‌سازند. پیرنگ حداقل تا جایی، مجموعه‌ای از راهنماها برای داستان است که پیش از ساخته شدن وجود دارند. (نمی‌خواهیم منکر شویم که شاید بینندگان روابط پیرنگ را با توجه به سایر راهنماها هم برقرار می‌سازند.) وی تأکید می‌کند: «سازه، امری پدید آمده از هیچ نیست. باید از قبل مصالحی وجود داشته باشند که در اثر تغییر، سازه را به وجود آورند.»[۱۵] پس ادراک، واکنشی ذهنی به پیوند خیالی نیست و حتی از هنجارهای فرهنگی ادراک هم تبعیت نمی‌کند. در متن باید نوعی فرض «واقع‌گرا» وجود داشته باشد که عملکرد شناختی ادراک بر آن تکیه کند.

گاهی بُردول به دگرگونی بخش‌های روایی اشاره می‌کند که در آن بیننده متن را بازسازی می‌کند. مثلاً وی می‌گوید: «منتقد ضمن تأویل، به معنایی متن را بازسازی می‌کند.»[۱۶] این بازسازی یا دگرگونی که توسط بیننده ایجاد می‌شود، اساساً شامل راهبردهایی برای استنتاج است. رویکرد مذکور در حکم فعالیتی برای ادراک، فیلم را صرفاً به شکل استعاری می‌سازد. بُردول به ادعای خود «از استعاره سازه برای طرح این نکته استفاده می‌کند که فعالیت تأویل‌گرانه، فرآیندی استنتاجی است.»[۱۷] این فعالیت تنها به صورتی دگرگون‌کننده یا سازنده است که فرآیندهای استنتاجی مذکور فرضیات یا قیاس‌های ناقصی (enthymemes) را شامل شود (آنهایی که دارای منطق یا نتیجه‌گیری اظهار نشده باشند.)[۱۸] اینها ضمن تکمیل متن آن را تغییر می‌دهند و کاری می‌کنند که از معنایی برخوردار شود.

به هرصورت، ساخت‌گرایی بُردول حتی بدون استفاده واقعی از اصطلاح‌شناسی ساختن بازسازی، به دلیل کاربرد استعاره‌های متفاوت ساخت‌گرایانه نیاز به پژوهش دارد. رابطه‌ای که توضیحات استعاره‌ای او با واقع‌گرایی سازنده دارد، نیز توجه خاصی می‌طلبد. صرف‌نظر از مفهوم تأویل در حکم توضیحی مکتوب که در آن معانی به متن «منتسب می‌شوند.» سه گفتمان استعاره‌ای متفاوت در بطن این ساخت‌گرایی عمل می‌کنند. نخست، بُردول گاهی این فرآیند تأویلی را در حکم سازه‌ای معماری‌وار و استعاری تشریح می‌کند. در فراز زیر کاربرد استعاره معماری‌وار را ملاحظه می‌کنیم:

«براساس توضیح ساخت‌گرا، منتقد کارش را با جنبه‌هایی از فیلم («راهنماها») شروع می‌کند که برخی از معانی خاص به آنها منسوب می‌شوند. نوعی تأویل شکل می‌گیرد که استحکام و گستره خود را از سایر مصالح متنی و حمایت‌های مناسب (قیاس‌ها، شواهد خارجی، اصول نظری) به دست می‌آورد. شاید سایر منتقدان وارد عمل شوند و شاخ و برگ یا داستانی به این تأویل بیفزایند، یا بخش‌هایی را برای استفاده در یک طرح متفاوت از هم جدا کنند، یا بنای شکوهمندتری بسازند که هدفش گنجاندن بنای قبلی است، یا آن که اولی را فرو بریزند و دوباره شروع کنند.»[۱۹]

گرچه این روش آجر و سیمان جنبه‌های فعال و خلاق ادراک را همراه با جنبه‌های عمومی و مشترک تأویل مطرح می‌سازد، مؤلفه‌های گمراه‌کننده‌ای هم دارد. این فرض مطرح است که منتقد کارش را از مصالح خام، مصالحی که بی‌نظم و بی‌شکل هستند، شروع می‌کند، سپس این مصالح را می‌چیند یا متحد می‌سازد و به صورت محصولی شکل‌گرفته درمی‌آورد، همچنین منتقد بخش عمده‌ای از معنی‌سازی در حین درک انتقادی را شناسایی می‌کند. به نظر می‌رسد که نقش خلاق هنرمندانه را تضعیف و دوگانگی فرآیند زیبایی‌شناختی را با عدم ایجاد تمایز بین فعالیت انتقادی و عاملیت فیلم‌سازی خلاق کمرنگ می‌سازد. استنتاج‌های تأویل نه به صورت اموری مکمل بلکه تأثیرهای زیبایی‌شناختی اصلی در نظر گرفته می‌شود. استعاره دوم ساخت‌گرایی حالتی مجسمه‌وار دارد. بُردول می‌نویسد: «منتقد، هدف اصلی خود را تراشیدن داستانی قابل فهم قرار می‌دهد.»[۲۰] وی کار خود را از «پیکره اولیه آغاز می‌کند، سپس در مراحل بعد شماری از عناصر روایی را به کار می‌گیرد.»[۲۱] بار دیگر استعاره

مجسمه‌وار این احساس را می‌دهد که منتقد کارش را از ماده خام شروع و رسانه را تغییر می‌دهد. گرچه «پرداخت اولیه تصویر» بخشی از این استنباط را تضعیف می‌کند. به علاوه این احساس وجود دارد که منتقد با افزودن یا کاستن بخش‌هایی از رسانه مجسمه‌سازی می‌کند. این امر تمایز بین عاملیت هنرمندانه و درک مکمل انتقادی را از بین می‌برد.

هیچ یک از این رسانه‌ها مفهومی از ادراک در شکل استعاری آن، به منزله «دیدن» به شکلی نوین را حفظ نمی‌کنند. شاید این امر مرهون تمایل به تأکید بر نقش فعال منتقد تأویل‌گر باشد. به نظر نمی‌آید «دیدن» یا معنای دستکاری در «ساختن» یا «پیکربندی» را دربر داشته باشد. در هرصورت بُردول برای تأویل انتقادی شکل سومی را معرفی می‌کند که بر برخی از این مسائل فائق می‌آید. او ولو در حد یک اشاره، فیلمی را که منتقد تأویل می‌کند، درست مانند مدلی می‌داند که لباس‌هایش را برای طرفداران مد نمایش می‌دهد:

«فیلم مورد نظر به نحو مناسب‌تری سازماندهی و مملو از دلالت مشخص مفهومی می‌شود و از این طریق به نسخه‌ای واضح‌تر تبدیل می‌گردد. درست مانند مدلی که برای مقاصد روزمره لباس می‌پوشد و طرحی قابل دسترس مطمئن و نوعی زیبایی قراردادی را ارائه می‌دهد.»[۲۲] فیلمی که منتقد آن را تأویل کرده مانند شخصی است که لباسی برای نمایش مد می‌پوشد.

نتیجه این روش مجازی و سوم برای درک فیلم تأویل‌شده این است که از مفهوم مصالح خامی که در دو استعاره قبلی مطرح شد، چشم می‌پوشد. مدلی که برای نمایش مد لباس می‌پوشد، فردی است که صرف‌نظر از ظاهرش وجود دارد. مفهوم هویت فردی در متن با هویت از پیش موجود مدل حفظ می‌شود. همان مدل می‌تواند لباس‌های مختلف و ظواهر سبک‌مدارانه‌ای را به نمایش بگذارد. به علاوه این مدل خود را در حکم ابژه بازتابنده (specular) فرافکنی می‌کند. هنجارهای عادی و شخصی او نگاه دیگران را متوجه خود می‌کند. صرف‌نظر از این نقش ظاهری فرافکنی‌شده، امکان تماشای بازتابندگی او هم فراهم می‌شود. این ظاهر «واضح‌تر و مناسب‌تر» وجهی از نمایش سبک‌مدارانه را نشان می‌دهد که به بینندگان امکان دسترسی به معنی را می‌دهد.

شخصیت بازتابنده مدل به خوبی با ادراک بیننده در حکم شکلی از تأویل شناختی مطابقت می‌یابد. به هرحال این شکل سوم مستقیما به موضوع «ساختن» بیننده به شیوه دو استعاره اول

اشاره نمی‌کند. در واقع مثلاً به شیوه‌ای که شکل مورد علاقه گامبریچ نشان می‌دهد «نقش بیننده» را آشکار نمی‌سازد.[۲۳] اگر تأویل در حکم فعالیتی شناختی صرفاً از جنبه استعاری سازنده باشد، این موضوع جالب است که چگونه مدل نمایش مد به طور مجازی ادراک سازنده را مشخص می‌سازد. دو استعاره قبلی گیرنده را دارای نقش سازنده و در حکم هنرمند جلوه می‌دهند. به هرحال تصویر مدل نمایش مد برای گیرنده در حکم سازنده، مشخصا نقشی مجازی و فراتر از مُدرِک قائل نمی‌شود. نهایتا باید نقش ساخت‌گرایی بُردوِل را جزئی از واقع‌گرایی سازنده او بدانیم، هرچند شاید تأویل‌ها با فرآیندهای شناختی ساخته شده باشند، باید عمدتا با مفهوم کشف انتقادی سازگار باشند، نه آنکه کاملا تبدیل به محصول ابداع خصوصی شوند. این موضوع با این داعیه وی تطبیق می‌یابد که «قصد ندارد «ساخت‌گرایی» را به مفهوم شناخت‌شناسانه به کار برد که معمولا در تضاد با «واقع‌گرایی» قرار می‌گیرد... بلکه می‌خواهد اهمیت استنتاج سازنده یا روال‌های استنتاج مانند را در فعالیت‌های ذهنی ما نشان دهد»[۲۴] به نظر می‌آید که موضوع اصلی ساخت‌گرایی این باشد: اگر یک نفر توضیحی واقع‌گرا ارائه دهد، آیا باید فرآیندهای سازنده در راهبردهای شناختی گیرندگان را در حکم ابژه‌های ساخته شده استنباط کرد؟ یا نکند باید این تز محدود را پیشنهاد دهیم که این ابژه‌ها صرف‌نظر از ماهیت‌شان صرفاً به وسیله فرآیندهای سازنده بینندگان شناخته می‌شوند؟ من به این موضوع در حکم پرسش فرآیند/ محصول اشاره می‌کنم. آن دیدگاه نظری را که محصول ساخته شده را ارجح می‌شمرد، ساخت‌گرایی ابژه و آنکه گستره بحث را به فرآیندهای شناختی محدود می‌سازد، ساخت‌گرایی فرآیندی می‌نامم.

برای بررسی بیشتر این موضوع به نگره شناختی فیلم ادوارد برانیگان می‌پردازم. وی نیز نسخه‌ای از ساختارگرایی متکی بر راهبردهای شناختی بیننده را برای درک روایت فیلم مطرح می‌کند. نگره ساخت‌گرایانه برانیگان در مورد فیلم به نحو قابل توجهی در توضیحات او پیرامون روایت به منزله نظامی زمان‌مند، فضایی و تابع رابطه علت و معلولی (نظام دنیای روایی) معرفی می‌شود که در اثر فعالیت‌های شناختی و گوناگون بیننده بر دستمایه متنی تحمیل می‌شود. وی دیدگاه خود را چنین خلاصه می‌کند:

«روایت روشی برای ادراک به وسیله تماشاگر است، تماشاگری که داده‌ها را به صورتی

سازماندهی می‌کند که گویی شاهد بیان آنها در چارچوب زمانی، مکانی و علت و معلولی بوده است. این تماشاگر برای درک روایت فیلم فرآیندهای شناختی از بالا به پایین و پایین به بالا را مورد استفاده قرار می‌دهد تا اطلاعات جاری بر پرده را به صورت دنیایی داستانی درآورد، دنیایی که شامل داستانی خاص یا سلسله‌ای از رویدادهاست.»[۲۵]

روایت در حکم روشی برای سازماندهی تصاویر سینمایی به صورت زنجیره‌ای علت و معلولی است. وقایعی که در دنیا رخ می‌دهند یا به این نظام شناختی یا به محصول آن ارجاع می‌دهد؛[۲۶] می‌توان آن را یا در حکم تنظیم اطلاعات یا رسیدن به آن نظم در نظر گرفت. پس برانیگان سعی دارد تا بین دو پرسش جایگزین‌پذیر فرآیند/محصول سیر کند.

برانیگان نسبت به بُردول تأکید کمتری بر نقش راهنماها برای درک فیلم دارد. از نظر وی زمینه‌های استفاده از فرآیندهای از بالا به پایین (مثلاً به کارگیری طرح‌های کلی خاص) با نتایج این فرآیندهای از پایین به بالا تعیین نمی‌شود. وی ادعا می‌کند «از جنبه انتقادی، متن روایی و روایت متکی بر فرآیندهای شناختی از بالا به پایین هستند و توسط مرزهای شکلی مادی بر پرده تعیین می‌شوند، «تکنیک‌هایی» برای نمایش مواد (مصالح) رده‌بندی‌های پدیداری که ماده و نه فرآیندهای شناختی از پایین با بالا را تشریح می‌کنند.»[۲۷] مثلاً برانیگان در بحث پیرامون ساختار نقطه دید ادعا می‌کند: «نمی‌توان وجود نمای نقطه دید در حکم ساختاری روایی را به شکل مکانیکی با اندازه‌گیری این تقسیم‌بندی‌های مادی به صورت نماها تعیین کرد. حتی در زمینه‌ای گسترده‌تر، رابطه بین روایت و تدوین نماها ثابت نیست، بلکه باید کشف شود... هیچ نوع رابطه الزامی‌ای بین تدوین و ساختار روایی وجود ندارد.»[۲۸] برانیگان این نکته را در مورد جدایی فرآیندهای از بالا به پایین و پایین به بالا به صورتی عمومیت می‌بخشد که آن را اصل «جدایی ماده و ساختار» می‌نامد.[۲۹] از آنجا که ویژگی مادی متن، تعیین‌کننده ساختار نیست (هیچ نوع شرایط ضروری برای نسبت‌دادن ساختارهای خاص وجود ندارد) روایت از طریق به کارگیری فرآیندهای از بالا به پایین به روشی ساخته می‌شود که چندگانگی متون را با هم مرتبط می‌سازد. برانیگان این متون را «لایه‌ها» یا «سطوح» می‌نامد. بینندگان این متون را می‌سازند و «به نحوی نظام‌یافته در مواجهه با ناهمخوانی اطلاعات متون مورد استفاده قرار می‌دهند.[۳۰] ساخت‌گرایی برانیگان برای تأکید بر همین نقش فعال تغییر بنیادین در درک روایی

طراحی شده است. با وجود این، لایه‌های مادی متن را می‌توان بر زمینه‌های انتقادی مورد توجه قرار داد و در برابر ساخت‌گرایی ابژه مقاومت کرد. برانیگان تشخیص می‌دهد که به دلیل جدایی ماده و ساختار، متن همواره ظرفیت ایجاد ابهام ساختاری را دارد. این امر به طور عادی مسئله انتقادی را پیش نمی‌کشد. چنان‌که وی خاطرنشان می‌کند، «روایت کلاسیک ظاهر مبهمی ندارد و تأویل‌های چندگانه برنمی‌انگیزد، بلکه مانند آفتاب‌پرست قابل تطبیق، منعطف و سازگار است. در واقع سعی دارد همان چیزی باشد که بیننده تصور می‌کند.»[۳۱] گرچه ویژگی آفتاب‌پرستانه متن از جنبه تاریخی و هنجاری به خوبی ثابت شده، نمی‌توان سایر احتمالات را با توجه به ظرفیت ژرفی که برای ایجاد ابهام وجود دارد، کنار گذاشت.

بی‌تردید چنان‌که برانیگان خاطرنشان می‌کند، متن فیلم «باید کم و بیش عناصر هم‌پایه زمانی، مکانی، علت و معلولی خود را حداقل تا برخی از سطوح روایت آشکار سازد.»[۳۲] بدون چنین فرضی، معنایی برای کشف ساختار روایی ولو به طور مشروط در متن پدید نمی‌آید. با وجود این گرچه شاید برخی از سطوح به طور ضمنی تابع رابطه علت و معلولی باشند، سایرین تابع نوعی نظم ساختاری هستند. متن در حالتی که تأویل می‌شود، می‌تواند بین سطوح مختلف «جابه‌جا شود» و از زمینه‌ای به زمینه دیگر برود.

برانیگان حین بررسی واکنش‌های مختلف انتقادی به فیلم‌نامه‌ای از زنی ناشناس (۱۹۴۸) ساخته «ماکس افولس» بحثی مشخصا روشنگرانه در مورد این امکان دارد. وی نشان می‌دهد که چگونه تصویرپردازی لیزا (جون فونتین) و صدای راوی به اتفاق هم مانع از انجام تأویلی منسجم و پیوسته می‌شوند. وی پس از آنکه با دقت نقش دیدگاه در فیلم را تحلیل می‌کند، نتیجه می‌گیرد: «فیلم بین دو حالت، تصویرکردن لیزا در حکم سوژه‌ای دور و ناشناخته که فاقد نقطه دید است و زنی مقهور نیروی صمیمیتی که سوژه مرد آن را تعیین می‌کند، جابه‌جا می‌شود. پس لیزا در حکم ابژه ترس و اشتیاق تصویر می‌شود، در حکم فردی که باید دور و در عین حال نزدیک نگه داشته شود.»[۳۳]

این نوسان تأویلی برای ساخت‌گرایی ابژه معانی تلویحی دربردارد. می‌توان نظر داد که لیزا در حکم ابژه ترس و دوری، جای خود را به لیزا در حکم ابژه اشتیاق و صمیمیت می‌دهد. چنین فرضی مسائلی را در مورد هویت لیزا به عنوان یک شخصیت پیش می‌کشد. احتمالا این

ساختار سینمایی شبیه شکل اردک خرگوش جاسترو خواهد بود: طرحی که می‌توان آن را یا اردک دید یا خرگوش، ولی نمی‌تواند هردو باشد. به هرحال جایگزینی تأویل همان جابه‌جایی نیست. جایگزینی رابطه‌ای منحصر به فرد دارد: یک متن جایگزین دیگری می‌شود. نوسان رابطه‌ای فراگیر است: هر دو متن با هم به صورت یک زوج حضور می‌یابند. شاید هم بتوان مسئله را با این راه‌حل برطرف کرد که تأویل دوگانه لیزا نوعی انتساب پیچیده است. به هرحال کیفیات پیچیده همچنان وجود دارند و در حکم عناصر پیوندی می‌توانند در یک سطح زمینه‌ای منفرد وجود داشته باشند. آنها گسسته یا از جنبه بافتی اخلال‌گر نیستند.

اگر بگوییم که متون شرایطی برای جابه‌جایی انتقادی فراهم می‌آورند، باید نگره‌ای در مورد ابژه تأویل‌شده ارائه دهیم که امکان چنین دخالتی را می‌دهد. این نگره می‌تواند مرتبط با فرآیند عینیت‌بخشی باشد: راهبردهای شناختی در مورد کاربرد طرح کلی و استنتاج، واسطه ادراک بیننده می‌شوند.

به هرحال برای تحقق این جابه‌جایی، بازی شکل‌های متنی باید بر یک پس‌زمینه فرضی انتقادی شکل بگیرد. یکی از نقاط قوت نگره برانیگان این است که زمینه‌ای برای این جای‌پذیری نظری فراهم می‌آورد. برانیگان تمایل دارد تا بین فرآیندهای از پایین به بالا و بالا به پایین که در سازه ذهنی بیننده از روایت وجود دارند، تمایز قائل شود. جدایی ماده و ساختار بین «رده‌بندی‌های پدیداری» مرتبط با فرآیندهای از پایین به بالا و استنتاج‌های روایی بالا به پایین تمایز ایجاد می‌کند. همچنین وی تمایز بین کاربرد طرح‌های کلی روایت و علاقه ادراک‌کننده، واکنش عاطفی یا مشارکت در داستان را تأیید می‌کند.[۳۴]

این جدایی فعالیت روایی از واکنش مادی در حکم مبنایی برای شکلی مرتبط از جابه‌جایی انتقادی هم در می‌آید، شکلی که در آن بیننده میان مؤلفه‌های پدیداری متن و زمینه‌های روایی که این مؤلفه‌ها را به چالش می‌طلبند، تمایز قائل می‌شود. در این نوع موارد، استنتاج روایی در تضاد با تشخیص پدیداری و متکی بر زمینه قبلی و انتقادی رها شده است. متن فیلم در حالتی که شبیه آفتاب‌پرست فرض می‌شود، ویژگی خود را از صفات بارز مجموعه اولیه نسبت‌ها می‌گیرد و در برابر توضیحات محتمل بعدی مقاومت می‌کند. این جابه‌جایی تصاویر در حکم عنصری که ابتدا تثبیت می‌شود و تأویل متنی در مرحله بعد صورت می‌گیرد.

در چنین مواردی نگره ابژه سازنده در ایجاد مبنایی برای این واکنش‌های انتقادی با دشواری‌هایی مواجه می‌شود. در واقع نوعی جابه‌جایی ادراکی در حکم جایگزین به وجود می‌آورد: ابژه روایی ساخته شده جزئی از نظم یک دنیای مجرد است و جای خود را به ابژه ساخته شده دیگری می‌دهد که نظم دنیوی متفاوتی دارد. برای تحقق جابه‌جایی انتقادی لازم است که یک ابژه منعطف انتقادی وجود داشته باشد که زمینه روایی بتواند بر پس‌زمینه آن بازی کند. در خیانت بینندگان بارها با فرصتی برای جابه‌جایی انتقادی مواجه می‌شوند. در صحنه دوم اما (پاتریشیا هاج) و جری (جرمی آیرونز) با یکدیگر ملاقات می‌کنند. اما به جری می‌گوید که از شوهرش رابرت (بن کینگزلی) که بهترین دوست جری محسوب می‌شود، جدا شده است. همچنین می‌گوید که باید همه چیز را نزد شوهرش افشا کند. جری که از افشاگری و تأثیر آن بر رابطه اش با رابرت ناراحت است، رابرت را به نوشیدنی دعوت می‌کند؛ اما درمی‌یابد که اما سال‌ها پیش همه چیز را به رابرت گفته است. در چند صحنه بعد که از جنبه واقعه‌نگارانه چند صحنه پیش‌تر است، بیننده شاهد اعتراف اما می‌شود که صحت گفته رابرت را تأیید می‌کند.

پس از صحنه افشاگری رابرت، بیننده نسبت به انگیزه اما و احساساتش نسبت به جری مظنون می‌شود. روایت که تا آن زمان دیدگاه جری را ارجح می‌شمرد، از طریق مجموعه سکانس‌هایی که در آنها صحنه‌های زوج‌مانند وجود دارد، پیش می‌رود که در آنها هر صحنه اطلاعات برگرفته از یک شخصیت را در صحنه بعدی تثبیت می‌کند. این الگوی روایی، مضمون خیانت در فیلم را جا می‌اندازد. تأویل روایت شامل تلاش برای درک این فریب‌کاری می‌شود، بینندگان همچون شخصیت‌های غافلی که نمی‌توانند حقیقت را در چشم دیگری بخوانند، از حقیقت دور نگه داشته می‌شوند و چنان‌که اما می‌گوید صرفاً تعداد محدودی راهنما در اختیار آنها قرار می‌گیرد تا بتوانند تصور کنند که چه اتفاقی افتاده است.

این نوع محدودسازی بیننده با یک نقش‌مایه تکراری در متن مشخص می‌شود. در موقعیت‌های گوناگون، بیننده رویداد را می‌بیند، اما دیالوگی همراه با آن ارائه نمی‌شود یا صحنه پیش از آنکه بیننده بفهمد عملاً چه اتفاقی افتاده است، تمام می‌شود. در صحنه افتتاحیه فیلم نیز چنین اتفاقی می‌افتد. دوربین روی ریل حرکت می‌کند و پنجره آشپزخانه رابرت و اما را نشان می‌دهد. آنها با هم بحث می‌کنند و به یکدیگر سیلی می‌زنند. همهمه خیابان به گوش

می‌رسد، ولی آنچه رابرت و اما می‌گویند شنیده نمی‌شود. بیننده قادر به درک علت بحث آنها نمی‌شود. چند صحنه بعد دوربین بار دیگر خارج از پنجره اتومبیل اما قرار دارد. اما که رابطه‌اش با جری به پایان رسیده، در حال گریستن دیده می‌شود، ولی بازتاب‌هایی که خارج از پنجره به تصویر در می‌آید، نشان می‌دهد که بیننده از درک کامل آنچه رخ می‌دهد عاجز است. تصاویر آینه‌ای نیز در چندین صحنه همین عدم امکان دسترسی را نشان می‌دهد. تفاوت بین ظاهر صحنه‌ها و زمینه‌ای که دلالت آنها را دربردارد، با نوعی تردید کلی روایی نسبت به انگیزه شخصیت تشدید می‌شود و زمینه را برای نوسان انتقادی بینندگان فراهم می‌آورد. به‌رغم آنچه بینندگان در حکم توضیحی برای رویداد در نظر می‌گیرند، نیروی عناصر ظاهری در این رویداد همچنان زمینه تأویل را به چالش می‌طلبد. احساس اما پس از ترک جری و گریستنش مشخصا دردناک است، گرچه شاید بیننده به انگیزه‌های وی اعتماد نداشته باشد. شاید قوی‌ترین جابه‌جایی میان تأویل روایی و مقاومت در برابر تصویر طی صحنه نهایی فیلم و آغاز رابطه رخ می‌دهد.

این بحث پیرامون فیلم خیانت به عنوان نمونه‌ای متضاد با تحلیل شناختی بیننده ارائه نمی‌شود. نتایج این نگره واضح است، هرچند تجربیات انتقادی ما از جنبه فرهنگی شکل گرفته باشند، می‌توان آنها را از جنبه روان‌شناختی هم با درک همان رویدادها در دنیا تحلیل کرد. به هرحال، شناخت‌گرایی در حکم نگره واقع‌گرا باید دنیایی مستقل را توضیح دهد، حال فرقی ندارد که این دنیا، دنیای مشترک تجربیات عادی باشد یا دنیایی که بر پرده فرافکنی می‌شود. ابژه‌های هستی‌شناختی در خدمت این طرح واقع‌گرا عمل نمی‌کنند، نه در قالب نگره‌ای که ماهیت میز و صندلی‌ها را تشریح می‌کند و نه توضیح پیرامون دنیاهای روایی که در تصاویر سینمایی نمایش داده می‌شوند.

ما برای تأکید بر نقش بیننده فعال باید همچنان نقشی را برای فرآیندهای شناختی حفظ و همزمان در برابر ساخت‌گرایی ابژه مقاومت کنیم. برخی از نتایج ابژه تجربه انتقادی که در سطح کلی تثبیت شده این است که ارتباط انتقادی و آموزش زیبایی‌شناختی را توسعه می‌دهد (یعنی ما می‌توانیم به همان ابژه ارجاع بدهیم و در موردش بحث کنیم.) همچنین ابژه مشترک بر تأثیر دلالت هم می‌افزاید. اکنون می‌توانیم تأویل‌ها را همواره در حکم مکمل این ابژه مشترک بنگریم.

نهایتا با توجه به مثال‌های دیدگاه جابه‌جاشونده، یک ابژه ساخته نشده برای این تجربه انتقادی کارکرد زمینه‌ای دارد. بدون چنین زمینه‌ای که تأویل‌های جابه‌جاپذیر می‌توانند در آن مطرح شوند، برای پرداختن به چنین تجربه‌ای باید به نگره جایگزینی تأویل‌ها بازگردیم. به هرحال چنان که قبلا استدلال کرده‌ام نباید جایگزینی تأویل‌ها را با جابه‌جایی انتقادی اشتباه بگیریم.

پی‌نوشت‌ها:

۱. منابع اصلی در مورد شناخت‌گرایی سینمایی از این قرار است:

David Bordwell ' Narration in the Fiction Film (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985) and Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988); Edward Branigan' Narrative Comprehension and Film (New York: Routledge' 1992);

and Noel Carroll, Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory (New York: Columbia University Press, 8891)

ضمیمه این منبع کتاب‌شناسی ممتازی است که شناخت‌گرایی سینمایی و رابطه‌اش را با روان‌شناسی شناختی نشان می‌دهد:

David Bordwell, "A Case for Cognitivism"' Iris 9 (Spring 1989): 11 - 40

۲. نقد اصلی نگره لاکانی/ آلتوسری که زمینه‌ساز شناخت‌گرایی سینمایی است، در این کتاب مورد بحث قرار گرفته است:

Noel Carroll, Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory (New York: Columbia UniversityPress, 8891)

۳. شرح اجمالی رابطه از بالا به پایین و پایین به بالای فرآیندهای روان‌شناختی درک فیلم در این منبع دیده می‌شود:

"A Case for Cognitivism", Branigan, Narrative Comprehension and Film' pp. 37 -39' and Virginia Brooks' "Film,Perception, and Cognitive Psychology"' Millennium Film Journal' 14/15 (Fall/ Winter' 1984 - 85): 105 - 126.

برای بررسی فرآیندهای بالا به پایین و پایین به بالا در روان‌شناسی‌شناختی نگاه کنید به:

Howard Gardiner' The Mind's New Science: A History Of the Cognitive Revolution (New York: Basic Books, 1987) and Bamard J. Baars, The Cognitive Revolution in Psychology (New York: Guilford' 1986)

4. Bordwell, Making Meaning, P. 372.

5. Bordwell' Making Meaning, PP. 33 -92 '91- 81

۶. بُردول در یادداشتی می‌نویسد: «نسخه وی از ساخت گرایی بر این پایه بنا شده که می‌تواند ما را به نتایجی برساند که حداقل به طور نسبی صحیح باشند. بدین ترتیب شبیه به شناخت‌شناسی واقع‌گرا و انتقادی می‌شود. وی دیدگاه نظری خود را منطبق بر «واقع‌گرایی ساختی» و شناختی رانلد گیر می‌بیند که در Making Meaning' P. 772 مطرح شده است.»

Explaining Science: A Cognitive Critique (Chicago: University Of Chicago Press, 8891).

7. Making Meaning, P. 3.

۸. گرچه بُردول نمی‌خواهد تأویل روایی عمومی («استنتاج‌هایی در مورد معنی») را «خوانش» قلمداد کند (او می‌خواهد شرح شناختی خود را از رویکردهای نشانه‌شناختی متمایز سازد)، کانون توجه این استنتاج‌ها را «متن» می‌نامد.

9. Narration in the Fiction Film' P. 32.

10. Making Meaning' P. 2-3.

11. Making Meaning' P. Xiv.

۱۲. نگاه کنید به:

John Dewey, Art as Experience (1934) rpt. (New York: Putnam, 1958) and Stephen C. Pepper, "Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art" The Basis of criticism in The Arts (1945) rpt. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963), pp. 142 - 171.

در مورد بحث انتقادی پیرامون دیدگاه عینی زیبایی‌شناختی نگاه کنید به:

Richard Wollheim, Art and its Objects 2nd ed. (New York: CambridgeUniversity press' 1980).

13. Making Meaning'

14. Narration in the Fiction Film' p. 94.

برای نقد نگره داستان‌سازی بُردول هنگام درک روایی از دیدگاه پدیدارشناختی هوسرل نگاه کنید به:

Allan Casebier, Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation (New York:Cambridge University Press' 1991)' pp. 99-105

15. Making Meaning' P. 3.

16. Making Meaning' P. 143

وی همچنین می‌گوید: «پس شرح ساخت‌گرایانه در مورد «نقش بیننده» به این موضوع می‌پردازد که چگونه عملکردهای استدلالی

فرضیه‌پردازی منتقد، انتظارات و بررسی‌های او را هدایت می‌کنند. چگونه سرنخ‌ها آشکار و تنظیم می‌شوند و جزئی از استنتاج‌های منتقدانه را تشکیل می‌دهند. چگونه کنش ادراکی و شناختی بیننده، فیلم را به صورت یک کل معنی دار در می‌آورد (ص ۷)».

17. Making Meaning' P.105

۱۸. بردول خلاصه می‌کند: «تمام فرآیندهای مسئله‌گشایی که در فصل‌های قبل آوردم، می‌توانند بر اساس قیاس ناکامل (enthymematically) عمل کنند». Making Meaning' P. 802.

19. Making Meaning' P. 13.

20. Narration in the Fiction Film' p. 39.

21. Making Meaning' PP. 142 - 143.

22. Making Meaning' PP. 143 -144.

۲۳. ارنست گامبریچ دخالت ذهنی بیننده را مشخص می‌کند:

(Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969) p. 206.

24. "A Case for Convictism," p. 34.

25. Narrative Comprehension and Film, p. 115.

26. Narrative Comprehension and Film, p. 3.

27. Narrative Comprehension and Film, p. 141.

28. Narrative Comprehension and Film, p. 142.

29. Narrative Comprehension and Film, p. 141.

۳۰. همان

31 . Narrative Comprehension and Film, p. 98.

32. Narrative Comprehension and Film, p. 172.

33. Narrative Comprehension and Film, p. 184.

این مفهوم جابه‌جایی انتقادی امر نامعمولی در درک انتقادی فیلم نیست. بردول درباره نقد ریموند دورگنات بر فیلم روانی هیچکاک اشاره می‌کند که به بیننده امکان می‌دهد تا به تأویل‌های جابه‌جا شونده‌ای از فیلم برسد.

34. Narrative Comprehension and Film, p. 16.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی