معمای ژانر

متولنه ژانر، همواره جزء کلیدی ترین مباحث نظری در حوزه مطالعات فیلم بوده است؛ چه در نقد نویسی ژورنالیستی که عملاً لبدیل به قانونی نانوشته شده و چه در حوزه آکادمیک مطالعات فیلم که همواره چالش برانگیز بوده است. تو یسنده با دیدی جامع و از منظری مسأله محور و «هرمنوتیکی» سعی در واکاوی این مفهوم و ارائه فهمی نو از آن دارد.

دیوید ا نایت

مقدمه

از نگاه کسانی که ژانر را از منظر آکادمیک بسیار مد آدمگارانه یا کلیشه‌ای می انگارند سوالی مطرح است که آیا فعالیت‌های ادراکی در خواندن یا دیدن متون ژانری دخالت دارد؟ آیا ما صرفا مصرف کنندگان منفعل داستان‌هایی هستیم که به یک معنا (آنها را) از پیش می‌دانیم؟ یا از یک جهت مشارکت کنندگان فعالی هستیم که از سرنخ‌های روایی یک ژانر ادبی معنا می‌سازیم؟ آن سان که آشنایی با یک فرم ژانری در نهایت به سود ماست و ما را در تفکیک و دسته‌بندی اطلاعات اصلی و غیر اصلی یک داستان ژانری کمک می کند. آیا مراجعه خوانندگان و تماشاگران به بخش‌های جدید داستان‌های ژانری متداول و استفاده دوباره از آنها امری غیر معقول است؟

به نظر می‌رسد این سوال را بتوان به طور یکسان برای چهار دسته به کار برد ۱- آنها که ترجیح می‌دهند دائما از متون مستقل و عموما مشابه استفاده کنند (به عنوان مثال، طرفداران فیلم‌های ترسناک یا حادثه‌ای)، ۲- آنها که ترجیح می‌دهند از متون سریالی استفاده کنند که در آن هر بخش، ساختاری کما بیش مستقل دارد یا سریال‌های تلویزیونی که به صورت واحد، آنی داستانی کما بیش مستقل نمایش داده می‌شوند ۳- آنها که متون ژانری نظیر سریال‌های آبکی و بازاری را ترجیح می‌دهند که در آنها محورهای داستان در درازمدت بسط می‌یابند و با اشخاص دیگر پیوند می‌خورند و ۴- آنها که آمیزه و ترکیبی از گروه‌های فوق هستند (و البته بدون شک اکثریت را تشکیل می‌دهند).

در این مقاله دیدگاهی را بررسی خواهیم کرد که بل ریکور، تورتروپ فرای، رولان بارت و پیتر بروکس طرفدار آن هستند بر اساس این دیدگاه تفسیر فعالانه، ویژگی بارز و برجسته فهم هر داستانی از جمله داستان‌های ژانری است. این دیدگاه در کل ارسطویی است. این دیدگاه با ساختار و قالب‌روایی و گونه‌هایی از فعالیت‌های ادراکی مورد نیاز جهت فهم و در نتیجه بازگفت و تفسیر یک داستان در ارتباط است. در ادامه به سراغ استدلال اخیر تودل کرول خواهیم رفت که مدعی است از طریق نشان دادن این که مصرف کنندگان داستان‌های ژانری دنبال کنندگان فعال داستان‌های خاصی هستند که می‌بینند یا می‌خوانند، نه می‌توانند مصرف مکرر داستان‌های ژانری متوالی را معنا کنند. کرول با این استدلال با آن چه خود آن را پارادوکس داستان Junk می‌نامد مواجه می‌شود و آن را حل می‌کند.

من پس از آن چه در معنا کردن یک رفتار دخیل است و این که آیا آن رفتار عقلانی است یا خیر، تمایز قائلم به علاوه، اگر قرائت کرول به لحاظ فلسفی قانع کننده باشد باید برای طیف کاملی از ژانرها آنچه‌های ژانری نیز موثر باشد حال آن که به اعتقاد من چنین نیست. سرانجام به اعتقاد من دیدگاه کرول در مورد خواننده فعال از آن جا که اساسا با حدس و گمانه‌زنی در مورد وقایع بعدی در یک داستان ژانری خاص در ارتباط است، نمی‌تواند نقش حائز آهمیت بازاندیشی و نگاه به گذشته را که در بطن قرائت هرمنوتیکی فهم قرار دارد، تأیید و تصدیق کند. به باور من برخی ژانرها به هر میزان معنادار که در نظر بگیریم به بازاندیشی، ترکیب و تلفیق عناصر یک داستان در حال جریان یا کشف زمان یا هدف وقایعی که داستان را می‌سازند بستگی ندارد. اگر این امر در مورد برخی ژانرها صادق باشد پس این مسأله وجود دارد که برخی داستان‌های ژانر را می‌توان بدون آن که فهمیده شوند مورد استفاده قرار داد. اگر این قضیه را بپذیریم پس به ناگهان با پارادوکسی مواجه می‌شویم که کرول امید حل آن را داشت.

ژانر: قالب و کلیشه

داستان‌های ژانر اولا و عمدتا به حسب ساختارهای متداول، متون رایج و کلیشه‌ای شناخته می‌شوند. «پیرنگ» کانون اصلی داستان‌های ژانری است؛ پاسخ به سوال «ژانر داستانی چیست؟» در اصطلاحی، کلیدی نهفته است که خط پیرنگ را در داستانی خاص، مأنوس یا ترسناک یا جنایی یا اسرارآمیز مشخص می‌کند. داستان‌های ژانری همچنین با کاراکترهای بسیار معمولی همراهند: کاراگاهها یا گانگسترها، دستزن‌ها یا عاشق‌ها. کاراکترهای ژانر بیش از آن که از حیث روانشناختی شناسایی شوند، از حیث کارکرد و به حسب نقشی که در ساختار داستانی خاص ایفا می‌کنند شناخته می‌شوند. در واقع، داستان کانون اصلی ژانر است؛ همان گونه که «فرانک کرمود» می‌گوید داستان‌های ژانری تفاسیر تلویحی را تقویت و تشویق می‌کنند. آنها داستان‌های آسان یاب هستند.

اجازه دهید دیدگاهی کلی را بررسی کنیم که بر فعالیت خواننده یا بیننده در برخورد با داستان‌ها (قصه) تأکید می‌کند. من این دیدگاه را با دیدگاه پل ریکور، تورتروپ فرای، رولان بارت و پیتر بروکس مرتبط می‌دانم.

ریکور در اثر خود در باب تفسیر هرمنوتیکی متون روایی (داستانی)، بر ارتباط درونی عمیق بین دنبال کردن و فهم یک داستان تأکید می‌کند. اگر شخصی بر این مساله اصرار ورزد که تمام اعمال (رفتارهای) یک رمان یا فیلم را دنبال کرده اما آن را نفهمیده است، شاید می‌خواهد بگوید به طور کامل متن را دنبال نکرده است. همچنین، اگر کسی بگوید او داستان را فهمیده است اما ابدا در پاسخ به سوالات بعدی مشخص شود که او وقایع داستان را دنبال نکرده است، مسلما از این که او عملا داستان را فهمیده باشد دچار تردید می‌شویم. ممکن است حدس بزنیم او نکته داستان را می‌دانسته اما خود داستان را نه. از عهده فهم نکته‌ای که ریکور به هنگام صحبت از استخراج شکل و قالبی از یک سلسله رویدادها به آن اشاره می‌کند بر آید.

در هر خوانش مورد مایلیم بگوییم که خواننده یا بیننده، کاملا به نکته پی برده و می‌توانیم به او جایی را در پی گیری داستان نشان دهیم که کاملا از موضوع دور افتاده است یا چگونه فهم او از داستان در صورتی که نحوه پیدایش یک عمل را ندیده باشد، اشتباه است. بسیاری دیگر، بر ارتباط بین پی گیری و فهم تأکید کرده‌اند. تورتروپ فرای از بین آن دوگانه ادبیات: روابط درونی و متقابل موضوع و پیرنگ و روابط بین آن چه اتفاق می‌افتد و معنای متن به طور کلی، سخن می‌گوید. پیتر بروکس نظیر همین مطلب را با اشاره به دور مزگان از پنج رمزگان بیان شده توسط رولان بارت بیان می‌کند.

وی با این کار ما را متوجه ارتباط بین رمزگان اعمال و رویدادها (کدی که به هنگام پاسخ به سوالاتی نظیر «چه چیز در حال روی دادن است؟» به آن اشاره می‌کنیم) و رمزگان راز و معما (کدی که به هنگام پاسخ به سوالاتی نظیر «چرا فلان اتفاق در حال روی دادن است» بیان می‌شود) می‌کند. خلاصه اگر پاسخ به این سوال، که متن وجود نداشته باشد یا جایی که پاسخ بلافاصله و به طور مستقیم نمایان نشود.

داستان‌های ژانری مسلما به حسب قالب‌های داستانی‌ای که اقتباس می‌کنند فوق العاده قدیمی هستند. اگر به پیروی از ریکور، فرای، بارت و بروکس بر محوریت پیرنگ در فرایند پی گیری و فهم داستان‌ها تأکید کنیم و به خصوص اگر این ایده را بپذیریم که ما همانند خوانندگان و بینندگان داستان در گیر عمل طبقه‌بندی، تلفیق و تنظیم عناصر خاص پیرنگ با هدف استخراج معنایی از داستان به طور کلی هستیم، در این صورت می‌توانیم مشاهده کنیم که تفسیر و فهم پیرنگ یا جست‌وجوی آن، در مورد سینما مهارتی است که می‌توانیم آن را در مورد متون ژانری و نیز غیر ژانری تعمیم دهیم و اعمال کنیم. بنابراین، در این جا ابزاری برای مقابله با این ایده وجود دارد که استفاده از متون ژانری به یک معنا غیر عقلانی است. خوانندگان و بینندگان در خط صورت، گرایشاتی که ریکور، فرای، بارت و بروکس تمونه آن هستند، واره به ط و توسعه و اصلاح مهارت شناختی می‌شوند اما شاید مدعای غیر عقلانی بودن ژانر را بتوان همچنان پیشرو دانست.

به این سوال و پنگشتاین توجه کنید: پیش از آن که بدانیم چگونه باید (در یک دنباله عددی) عمل اضافه کردن ۲ را انجام دهیم، به چه مقدار قاعده ریاضی برای اضافه کردن ۲ نیازمندیم؟

در مقایسه: تماشای چه تعداد فیلم وسترن یا گانگستر پیش از داستن این که بینی گرایش‌های فردی و ملزومات اخلاقی یا اجتماعی برخورد و تضاد وجود دارد، ضروری است؟ تماشای چه تعداد صحنه خشونتی و یا قانونی پیش از دانستن این که درون نهادهایی که عدالت تعریف و از آن دفاع می‌شود اقدام؟ بسیاری باید در مورد جنایتکارانی که از آن عدالت می‌گریزند صورت گیرد. ضروری است؟ چند هفته یا چند ماه باید صرف سریال‌های بازرسی کنیم پیش از آن که بدانیم کاراکتر زن اصلی که قصد انجام کاری را به تنهایی دارد (مثلا می خواهد از خانواده‌اش حفاظت کند یا سر از زنی درآورد) شخصاً در معرض خطر

است و نیازمند کمک عاشق، شوهر و پدرش است؟

درواقع، ارتباط خطر جدی با اعمال مستقل کاراکترهای زن ماهر و یا تدبیر به هیچ عنوان به سریال‌های بازاری محدود نمی‌شود. در فیلم حادثه‌ای «سرعت» زمانی که کیتور یوزه، سانداندرا بولاک را پس از آن که سرانجام از اتوبوس بمب‌گذاری شده نجات می‌یابند، تنها در آمبولانس رها می‌کنند، هر بیننده‌ای باید بداند که «ساندرا» بدون «کیانو» در معرض خطر است. اما همچنان می‌توان پرسید که آیا این استفاده مکرر از داستان‌هایی که به یک معنا از پیش از آنها آگاهیم به همان اندازه تداوم اعمال قانون برای اضافه کردن «؟»، فرست در موردی که هنوز بدان دست نیافته‌ایم، غیرعقلانی نیست؟ با اتخاذ روش صورت‌گرایانه ریکور، بارت و بروکس می‌توانیم پاسخ دهیم که تکرارپذیری بودن ظاهری داستان‌ها مبین اذعان است که بیینندگان از تمرین مهارت‌های تفسیری خود، از طریق درگیر شدن با متون خاص می‌برند.

اکنون به بحث در مورد شیوه خاصی که اخیراً توسط نوئل کرول برای معنا کردن ژانر مطرح شده می‌پردازیم؛ شیوه‌ای که من آن را نمونه‌ای از «گامبی» شناختی-صوری می‌نامم. در این جا مراد از اصطلاح صوری، کوته نوشت خط صورت‌گرایانه و پیشینه ارسطویی آن است. دلیل به کار بردن اصطلاح «شناختی» برای معنا کردن استفاده مکرر از داستان‌های ژانری به حسب فرصت‌هایی است که این داستان‌ها برای فعالیت شناختی فراهم می‌کنند و نیز به حسب اذعان است که تماشاگران از مشاهده این فعالیت‌ها می‌برند. لذت‌های ناشی از حدس یا استنباط، در مورد وقایع بعدی داستان که اغلب درست از آب در می‌آید و نیز فرصت قضاوت از جمله قضاوت‌های اخلاقی در مورد وقایع بعدی داستان در مورد آن اعمال و رفتارها. بدون شک من با طرح کلی کرول موافقم اما در عین حال مایلم بدانم که آیا شیوه کرول برای معنا کردن ژانر، کارایی دارد؟

کرول و گامبی شناختی-صوری

نوئل کرول در بررسی اخیرش برای تحلیل عقلانی بودن یا دست کم غیرعقلانی بودن خواندن یا تماشای داستان‌های junk، گامبی شناختی-صوری را انتخاب می‌کند. منظور او از junk گونه‌های پرفروشی است که در منازه‌های فروشگاه کتاب هم چیده شده‌اند و نیز چیزهایی شبیه داستان‌های آرلکن، مجله‌های اسرارآمیز، ترسناک، علمی و تخیلی، کتاب‌های طنز، و داستان‌هایی که از رادیو یا تلویزیون و فیلم‌های تجاری پخش می‌شوند و ویژگی‌های کلی ژانر، خاصه ویژگی صوری و کلیشه‌ای بودن آن برای قرائت کرول محوری‌اند. آن چه کرول junk می‌نامد به گفته خودش، داستان‌هایی‌اند که جنبه داستانی آنها مهم‌ترین چیز درباره آنهاست. آنها همچنین در کل به ژانرهای با ثبات تعلق دارند و تنها نشانگر مجموعه محدودی از گونه‌های داستانی هستند. سؤال اصلی کرول ناظر به پارادوکس داستان junk است که من پیش‌تر در مقدمه به آن اشاره کردم: نظر به این که اغلب استفاده‌کنندگان داستان‌های junk پیش‌تر کاملاً با قالب این ژانرها آشنا هستند و در نتیجه حتی پیش از خواندن، تماشا کردن یا شنیدن هر نمونه خاص از ژانر احساس خوبی دارند، آیا عقلانی است از داستان‌هایی استفاده کنیم که پیش‌تر نتیجه آنها را می‌دانیم؟

راهکار و راه حل کرول برای پارادوکس داستان junk عبارت است از معنا کردن و فهم این رفتار.

او به منظور فهم استفاده مکرر از داستان‌های ژانری، ایده «لذت کارکردی» را مطرح کرده است که به خواننده یا بیننده تعلق می‌گیرد. داستان‌های junk عمل تفسیر در چهارچوب محدودیت‌های ژانر را منتظر داشته و حتی تقویت می‌کنند. خواننده یا بیننده وارد عمل نظریه‌پردازی و آزمون نظریه در خصوص نحوه تمایز و ادامه یافتن رویدادها می‌شود. راه حل این پارادوکس در نگاه اول، نگرو فهم روایی (داستانی) به نظر می‌رسد که ما پیش‌تر به عنوان روش صورت‌گرایانه ریکور، فرای، بارت و بروکس در نظر داشتیم. به گفته کرول در اتحاد نهایی قهرمان زن و مرد در زمان آرلکن یا بی‌قرار در سیاتل، هرگز نمی‌توان تردید کرد. اما سؤالی که می‌ماند آن است که چگونه آن اتحاد سرانجام فهمیده می‌شود و خواننده و بیننده junk می‌توانند همچنان شاهد و پیش‌بینی کننده تحولات خاص هر پیرنگ بوده و از آن رضایت داشته باشند؟

کرول معتقد است، زمانی که تفاسیر و استنباط‌هایمان درست باشند نوعی احساس رضایت را تجربه می‌کنیم. بنابراین، ارزش کارکردی برای استفاده‌کننده ارزشی است که در نهایت مجالی برای عمل شناختی «خودپاداش دهنده» فراهم می‌کند و درواقع آن را تقویت می‌کند. اکنون باید بگویم که کرول طیف فعالیت‌های خودپاداش دهنده را به قضاوت‌های شناختی محدود نمی‌کند بلکه رضایت ناشی از قضاوت‌های اخلاقی و احساسی را نیز تأیید می‌کند. پس نوع رضایت مورد بحث، اساساً گونه‌ای متن‌محوری از گونه‌های روزمره عقلانیت (استدلال) عملی است که (به اعتقاد بسیاری) مبنای تصمیم‌گیری ما برای پیش‌بینی تصمیم‌های دیگران و در نتیجه تبیین رفتارهای ما و دیگران را تشکیل می‌دهد. از چشم‌انداز کرول، تقویت و حمایت از فعالیت‌های خودپاداش دهنده، پارادوکس داستان junk را توضیح می‌دهد. درواقع، مادام که داستان‌های junk با هدف تشویق این نوع فعالیت کارکردی بین استفاده‌کنندگان و متون ژانری طراحی می‌شوند، این فعالیت‌های خودپاداش دهنده، پارادوکس مذکور را توجیه می‌کنند.

اگر این استدلال را بپذیریم، راهکار کرول برای رفع پارادوکس داستان‌های junk استفاده مکرر از متون ژانر توسط خواننده یا بیننده را توجیه می‌کند. خواننده یا بیننده حتی در مواجهه با داستان‌های کلیشه‌ای، فعالانه داستان را دنبال می‌کند به علاوه، خواننده یا بیننده در صورتی که بتواند رویدادهای بعدی را در یک داستان خاص حدس بزند، احساس رضایت می‌کند. درواقع همان گونه که چندین نمونه از مثال‌های کرول نشان می‌دهد، نظریات و فرضیات مربوط به آن چه در مراحل بعدی پیرنگ روی خواهد داد عمدتاً فرضیاتی در مورد اقداماتی است که یک کاراکتر، قصد انجام آن را دارد و این فرضیات به نوبه خود به توانایی توضیح اعمال کاراکتر به حسب اهداف و دلایل او برای عملش و نیز شرایط و موقعیت او بستگی دارد.

مسئلهٔ راهکار کرول برای پارادوکس داستان junk، برای برخی داستان‌های ژانری و برخی ساختارهای داستانی کاربرد دارد و موثر است. همان گونه که کرول می‌گوید این پارادوکس زمانی که ما در حال اندیشیدن به اصطلاح داستان پلیسی کلاسیک هستیم، از میان می‌رود. من مایلم بگویم که این مسأله علاوه بر داستان پلیسی کلاسیک، داستان‌های پرحادثه و دیگر داستان‌های پلیسی نیز وجود دارد، خواه آنها که واجد کاراکترهای حرفه‌ای و بازرسان اماتور هستند و خواه کاراکترهایی که به طور اتفاقی به چیزی اسرارآمیز بر می‌خورند و قصد حل و فصل آن را دارند. درواقع، به اعتقاد من، پارادوکس به طور کلی در داستان‌های اسرارآمیز و چه بسا در داستان‌هایی که حول یک راز یا معما شکل می‌گیرند (خواه داستان اسرارآمیز ستتی و خواه غیر از آن) از میان می‌رود. برخی رمان‌ها و سریال‌های بازاری بر مبنای یک معما یا راز (به عنوان مثال، رازی از گذشته‌های دور) شکل می‌گیرند.

نقاط عطف و برخورد بین راز و شناسایی، آن چنان با ارتباط درون رمزگان عمل و رمزگان معمارانه (تعبیر بارت) پیوند دارند که دشوار بتوان دید که چگونه هر خواننده یا بیننده‌ای بتواند به آسانی و منصفانه کلمات یا تصاویر این داستان را مرور کند و درباره نحوه جریان امور، نظریه‌پردازی نکند، و دشوار بتوان تصور کرد که او چگونه از شرکت در فرایند دائمی معناسازی در جایی از داستان که با پیش‌بینی طیفی از رویدادهای احتمالی همراه است، باز می‌ماند. درواقع، برای آنها که از داستان‌هایی که حل یک معما یا راز فرآنها محوریت دارد، لذت می‌برند، ایده فعالیت شناختی مستمر، برای پی‌گیری داستان ضروری است. «فرانک کرمود» معتقد است که داستان‌های پلیسی عمدتاً (به تعبیر خود او) نوعی سازماندهی هرمنوتیکی خاص را نشان می‌دهند که توجه را مسطوف به سرنخ‌ها و احتمال ارتباط آنها به یکدیگر می‌کنند تا سرانجام راه حلی کشف شود. اما این مسأله درواقع یک سازماندهی خاص است و لزوماً نمی‌گوید در زیرشاخه‌های ژانری به کار گرفته شود.

محدودیت عمده قرائت کرول از گامبی شناختی-صوری، دقیقاً این جا و در آن چه او آن را به عنوان پارادایم فعالیت شناختی مستمر می‌داند، خود را نشان می‌دهد. فعالیت شناختی، گونه‌ای فعالیت است که صرفاً پیش‌بینی‌پذیر و احتمالاً سازماندهی شده نیست و مسلماً به طور انحصاری بر سؤال «پس از این چه روی خواهد داد؟» نیز تأکید ندارد. این فعالیت خواهان پی‌گیری و فهم داستان پلیسی یا رازآمیز (معماگونه) است. فهم داستان‌های پلیسی یا اسرارآمیز، نشانگر ارتباط درونی بسیار نزدیکی بین دو سؤال «چه در حال روی دادن است؟» و «چرا این امر روی می‌دهد؟» هستند (ریکور، فرای، بارت و بروکس بر این ارتباط تأکید دارند). این از آن روست که ما تا زمانی که نتوانیم آن چه را که اتفاق افتاده است، توضیح دهیم نمی‌توانیم ماهیت راز را کشف کنیم و این توضیح به کشف پاسخ سؤال «چرا؟» و نیز سؤال «چه کسی؟» بستگی دارد. در داستان‌های معما محور و راز محور، فهم ما همواره در معرض بازبینی و بازنگری قرار دارد.

برای داستان این ایده که در یک داستان پلیسی یا سری، چه چیزی در حال وقوع است باید هم‌واره سؤال «چه» را با سؤال «چرا؟» پیوند داده به هیچ وجه نیازی به پرسیدن «چرا؟» در مورد خط اصلی عمل در هیچ‌جواب در سیاتل» نیست. اگر قهرمان زن در حال حاضر با قهرمانان مرد ملاقات نمی‌کند، ما حدس می‌زنیم که او آنها را بعداً خواهد دید. موضوع آن است که ارتباط علی اعمال و رویدادها، این ملاقات اجتناب‌ناپذیر را پدید خواهد آورد وابستگی فهم داستان به پیش‌بینی و بازاندیشی (نگاه به گذشته)، در خرده ژانرهای پلیسی و اسرارآمیز کاملاً مشخص است. همچنین است رابطه بین سؤال «چه چیز در حال روی دادن است؟» و «چرا؟». از سوی دیگر، فیلم‌های حادثه‌ای، نمونه‌ای از ژانری هستند که در آن سؤال «چرا؟»، چندان ارتباطی با تفاسیر و استنباط‌های تماشاگران در خصوص آن چه پس از این روی خواهد داد ندارد. خواه ما درباره دروغ‌های یک سازمان خاص است و از زمانی گواهد در زیرشاخه‌های ژانری به کار گرفته شود.

داستان‌های ژانر اولا و عمدتا به حسب ساختارهای متداول، مدون، رایج و کلیشه‌ای شناخته می‌شوند. «پیرنگ» کانون اصلی داستان‌های ژانری است

یک از فیلم‌های «جان سخت» یا «سرعت» سخن بگوییم، برای یک بیننده بی‌معنا خواهد بود که بر مبنای اعمال خاص فیلم‌های خاص، درباره وقایع احتمالی فرضیه سازی کند.

دلیل این مسأله تا اندازه‌ای آن است که دغدغه اصلی فیلم‌های حادثه‌ای، انتظار و نگرانی است و این نگرانی مستلزم ورود منظم امر غیرمنتظره و غیرمترقبه است. بنابراین چندان عجیب نیست که در فیلم سرعت، درست زمانی که همه چیز ظاهراً درست پیش می‌رود اتوبوس با گردشی تقریباً غیرممکن به سمت راست وارد بزرگراه می‌شود و کاراکترها به همراه مخاطب خلاصی و جداوری از یک تنش را تجربه می‌کنند که در چنین لحظاتی طبیعی است. زمانی که گذشتن از وضعیتی که طبیعتاً باید یک فاجعه به حساب آید با موفقیت انجام گیرد ما کشف می‌کنیم که چه مسأله‌ای را نمی‌توانستیم حدس بزنیم یا در انتظار آن باشیم و آن این که بزرگ راه کامل نبوده و آری یک روگذر تیمه تمام وجود دارد که اتوبوس باید از روی آن ببرد چرا که اگر اتوبوس با سرعت کمتر از ۵۰ مایل از روی آن عبور کند منفجر می‌شود. با این همه، حتی در زمان خلاصی لذت‌بخش از تنش، هرکسی که به هر صورت با ژانر آشنایی دارد باید بتواند بگوید که اکنون در هر لحظه، اشتباهی رخ خواهد داد.

بنابراین، اگر منظور کرول از فعالیت شناختی آن باشد که زمانی که اتوبوس به نزدیکی‌های محافظ بزرگ راه می‌رسد ما فرض کنیم که حادثه بدی در حال وقوع است، در کل می‌توان آن را پذیرفت، چرا که در غیر این صورت ما دچار همان پارادوکس پیشین می‌شویم. فیلمی را تماشا می‌کنیم که در آن به دلیل آشنایمان با ژانر می‌دانیم بعداً چه روی خواهد داد. بنابراین، اگر آن چه در این جا در معرض خطر است پیش‌بینی در مورد رویداد بعدی در آن پیرنگ خاص باشد، پس سؤال چنین خواهد بود که چه تعداد از ما حدس می‌زنیم که در بزرگ راه حفره‌های بزرگ بوده است؟

نکته در این جا آن است که در فیلم‌های حادثه‌ای از شما انتظار نمی‌رود که وقایع بعدی را حدس بزنید مسلماً اگر شما وقایع بعدی را حدس بزنید از لذت فیلم‌های حادثه‌ای کاسته می‌شود. این مسأله شما را از لذت پیش‌بینی وقایع بعدی محروم می‌کند تمام آن چه شما نیاز دارید دانستن آن است که چیزی قرار است اتفاق بیفتد و نظر به ساختار پیرنگی فیلم حادثه‌ای، شما نیز می‌توانید (به درستی) حدس بزنید که نباید مدتی طولانی در انتظار هر اتفاق و رویدادی بمانید. حدس «ژانری» که براساس آن واقعه ناگواری در راه است به خوبی پیش‌بینی ما را تقویت می‌کند و شایسته تأیید است.

طبیعتاً حتا اگر یک عمل در فیلم‌های حادثه‌ای با وسترن و در ملودرام خانوادگی یا ترسناک، تنها به واسطه توجه به محدودیت‌های ژانر پذیرفتنی و موجه است و مسلماً از ارتباط چندانی با آن چه از روی دادن یک رشته اعمال در عالم خارج انتظار می‌رود ندارد. زیبایی ژانر سادگی نسبی آن است. آن چه معقول یا محتمل است مرز قاطر خط‌های جدا شده از هم، موجز و کوتاه و در عین حال منظم و کلیشه مورد نظر نهفته است.

ترجمه: کامبیز معظمی

منبع:

www.lanover.edu/philos/film/vol-2/knight.htm