

## چیستی و کارکردهای ژانر فیلم و رویکردهای مطالعاتی آن

حمیدرضا مدقق<sup>۱</sup>، دکتر سید محمد مهدی زاده\*

### چکیده

ژانرها طبقاتی از انواع یا گونه‌های محصولات فرهنگی و هنری هستند که در عناصر معینی اشتراک دارند. این عناصر مشترک در حوزه فیلم شامل پی‌رنگ کلیشه‌ای، صحنه، شخصیت‌ها، سبک و شمایل‌نگاری می‌شود. در مطالعات فیلم، ژانر هم‌زمان یک رویکرد صنعتی، شاخصی برای مصرف‌کننده و مفهومی انتقادی و ابزاری برای نظریه‌پردازی درباره روابط بین گروه‌هایی از فیلم‌هاست. در معنای اخیر، ژانرهای فیلم راه‌های استانداردی برای بازنمایی جنسیت، طبقه، نژاد و قومیت محسوب می‌شوند. ژانرها نظام‌های معنایی و مملو از ارزش می‌باشند و بنابراین نمی‌توان آن‌ها را به مثابه چیزی مجرد و از نظر ایدئولوژیکی خالص به شمار آورد. ژانرها را می‌توان در سه سطح صنعت، مخاطب و متن مطالعه کرد و به‌ویژه در سطح متن، ژانر به مثابه بخشی از فرهنگ عامه پسند ابزار سودمندی برای پرداختن به متون رسانه‌ای از منظری دانشگاهی است. مطالعه ژانر از طریق شش رویکرد اصلی ساختارگرایی، اجتماعی-فرهنگی، اقتصاد سیاسی، زیبایی‌شناختی، شباهت‌های خانوادگی و گفتمانی صورت می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: مطالعات فیلم، ژانر، ایدئولوژی، رویکردهای مطالعات ژانر

## مقدمه

نوشتن درباره متون (برنامه‌های تلویزیونی معین، داستان‌ها، فیلم‌ها و نظایر آن) بدون پرداختن به ژانرهای آن‌ها اغلب به شدت محدود و متمرکز است. اما نوشتن درباره ژانرها هم بدون پرداختن به متونی که آن‌ها را نمایندگی می‌کنند به شدت عام و انتزاعی است. باید به متون در بافت ژانر آن‌ها پرداخت تا خود متون و ژانرهایی که آن‌ها را شکل می‌دهند، روشن و قابل فهم شوند. ژانر<sup>۱</sup> واژه‌ای فرانسوی است که فی‌نفسه به معنای نوع یا سنخ است و در مطالعات ادبی، مطالعات فیلم و تلویزیون کاربرد دارد. مرسوم‌ترین کاربرد این واژه به معنای آن است که آثار ادبی، سینمایی و تلویزیونی را می‌توان رده‌بندی کرد و این که آن‌ها آثاری منفرد نیستند. بنابراین نظریه ژانر درباره روش‌هایی است که براساس آن یک اثر، ممکن است متعلق به یک طبقه از آثار مرتبط دانسته شود. مثلاً ممکن است ادبیات را به انواع کمدی، تراژدی و ملودرام، فیلم‌های سینمایی را به وسترن، موزیکال و ترسناک و برنامه‌های تلویزیونی را به سریال‌های خنده‌دار، سریال‌های جنایی و سریال‌های احساسات‌گرا<sup>۲</sup> تقسیم کرد. وظیفه نظریه ژانر، هم ایجاد چنین تقسیم‌بندی‌هایی و هم موجه جلوه دادن طبقه‌بندی‌هایی است که پدید آمده است (فیوئر<sup>۳</sup>، ۱۹۹۲، ص ۱۳۸). بنابراین ژانر در حوزه رسانه‌های تصویری (فیلم و تلویزیون)، روشی برای طبقه‌بندی فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی در گروه‌های قابل تشخیص است و این کار با در نظر گرفتن شباهت آن‌ها به یکدیگر و تفاوت‌شان با دیگر فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی صورت می‌گیرد. اصطلاح «متن ژانری»<sup>۴</sup> معمولاً در مورد رسانه‌های تصویری داستانی به کار می‌رود (اکشن‌های پرهزینه، مجموعه‌های تلویزیونی کمدی و نظایر آن)، هر چند که کاربرد آن در رسانه‌های تصویری غیرداستانی (اخبار شبانگاهی، مستندهای طبیعت و نظایر آن) نیز مرسوم است (استدler و مک ویلیام<sup>۵</sup>، ۲۰۰۹، ص ۲۱۸).

۱. Genre معادل واژه ژانر در زبان فارسی، «گونه» است اما در ادبیات سینما و تلویزیون کشور همچنان ژانر رواج بیشتری دارد.

2. soap opera                      3. Feuer                      4. genre text  
5. Stadler and McWilliam

### چیستی ژانر فیلم

در مطالعات فیلم، ژانر طبقه‌ای انعطاف‌پذیر و ناپایدار، مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادها از جمله قراردادهای روایی است که به شکل شهودی بین مخاطبان و فیلمسازان اشتراک دارد (هرمن، یان و رایان<sup>۱</sup>، ۲۰۰۵، ص ۱۹۹). ما هر وقت بخواهیم روایت یک فیلم را طبقه‌بندی کنیم به ژانر متوسل می‌شویم (کالکر، ۱۳۸۴، ص ۲۲۱) و این مفهوم به ابزاری سودمند در تحلیل فیلم تبدیل شده است. سینمای هالیوود به طور خاص (و همه سینماها به طور عام) استوار است بر قراردادهای ژانر و انواع روایت که با عناصر سینمایی و سبک‌هایی گفته می‌شوند که با تغییر شکل‌های عمده یا کم، در طول تاریخ ژانر تکرار شده‌اند. ژانرها رویدادهای قراردادی پیچیده‌ای هستند که میان فیلمساز و بیننده فیلم وجود دارند (کالکر، ۱۳۸۴، ص ۱۴) و نقشی بنیادی در نحوه تولید معنا توسط فیلم‌های عامه‌پسند دارند (تیلور و ویلیس<sup>۲</sup>، ۱۹۹۶، ص ۶۱).

### عناصر قراردادی ژانرهای فیلم

در مطالعات فیلم، گروه کمابیش ثابتی از ژانرهای اصلی وجود دارند: کمدی، ملودرام، حادثه‌ای، جنایی، فیلم نوآر<sup>۳</sup>، موزیکال، وسترن، علمی-تخیلی و وحشت که روایت‌های کلان را جزئی و متمایز می‌سازند. از درون این رده‌بندی‌ها، ژانرهای فرعی پدید می‌آیند. مثلاً از ژانر حادثه‌ای، ژانر فرعی فیلم‌های جاسوسی حاصل می‌شود. فیلم‌های جنایی نیز قمرهایی به دور خود دارند، مانند فیلم گنگستری، فیلم کارآگاهی و فیلم نوآر که مورد آخر ابتدا به عنوان یک ژانر فرعی به وجود آمد و به سرعت خودش به یک ژانر کامل تبدیل شد (کالکر، ۱۳۸۴، ص ۲۲۱-۲۲۲).

با این حال رده‌بندی متون ژانری رویه‌ای خنثی و عینی نیست زیرا هیچ نقشه بی‌چون و چرایی در مورد نظام ژانربندی در هیچ رسانه‌ای موجود نیست و اختلاف نظرهای نظری قابل ملاحظه‌ای درباره تعریف هر ژانر خاص وجود دارد (چندلر<sup>۴</sup>، ۱۹۹۷). به عقیده «بردول»<sup>۵</sup> لازمه دستیابی به معنای دلالت‌گرانه یک فیلم انجام چند

۱. Herman, Jahn and Ryan

2. Taylor and Willis

3. film noir

4. Chandler

5. Bordwell

عمل «قالب‌بندی» در مورد آن است، مثلاً تشخیص آن به عنوان یک فیلم داستانی، یک فیلم هالیوودی، یک کمدی، فیلمی با بازی استیو مارتین<sup>۱</sup>، یک فیلم تابستانی و نظایر آن (بردول، ۱۹۸۹، ص ۱۴۶). اما در عمل، بردول خود معترف است که «شناسایی ژانرها بسیار ساده‌تر از تعریف آنهاست» (بردول و تامپسون<sup>۲</sup>، ۲۰۰۸، ص ۳۱۸). در حقیقت خلق یا طبقه‌بندی یک متن ژانری فرایندی بسیار دلهره‌آور است چون طبقه‌بندی متون ژانری مبتنی بر خصوصیات ذاتی موجود در متن نیست بلکه فرایندی حاصل شده از مذاکرات فرهنگی است که جنبه‌های خاصی از متن یک فیلم را بر سایر جنبه‌های آن برتری می‌دهد. در نتیجه یافتن متونی که به سادگی با یک ژانر مطابقت ندارند بسیار آسانتر از پیدا کردن متون منطبق است. بنابراین در مورد چگونگی طبقه‌بندی هر متن ژانری مفروض، به شکلی ناگزیر، غالباً عدم توافق وجود دارد (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۲۰).

یک مشکل طبقه‌بندی متون در قالب ژانرها این است که افراد گونه‌شناختی‌های متفاوتی ایجاد می‌کنند (برگر<sup>۳</sup>، ۱۹۹۲، ص ۳۳). به بیان دیگر تعریف حد و مرز ژانر تا اندازه زیادی بنا به دیدگاه کسانی که آن تعریف را ارائه می‌دهند، فرق می‌کند. به‌علاوه، بنا بر معیارهای گوناگون، ژانر فیلم را می‌توان به روش‌های گوناگون تعریف کرد. برخی ژانرها را بر پایه درون‌مایه تعریف کرده‌اند (وسترن، علمی-تخیلی، زندگینامه‌ای) و برخی را بر پایه تاثیری که می‌آفرینند (ترسناک، کمدی، اشک‌برانگیز). در نتیجه آنچه یک ژانر را تشکیل می‌دهد جوهره واحد و کاملاً مشخصی ندارد. نامگذاری ژانرها بیشتر برای راحتی کار است تا تعریف کاملاً دقیق و بی‌عیب و نقص آنها (کینگ، ۱۳۸۶، صص ۹۵-۹۴). مثلاً محتوا یا موضوع یک داستان به نظر بدیهی‌ترین قرارداد برای طبقه‌بندی ژانر است، اما استم<sup>۴</sup> معتقد است که موضوع، ضعیف‌ترین معیار برای این کار است زیرا نمی‌توان چگونگی پرداختن به موضوع را مشخص کرد. مثلاً موضوع جنگ هسته‌ای را می‌توان از لحاظ ژانر به شکل کمدی (دکتر استرنج لاو<sup>۵</sup>)، مستند داستانی

۱. Steve Martin

2. Thompson

3. Berger

4. Stam

5. Strangelove (1964)

(بازی جنگ<sup>۱</sup>)، ملودرام (شاهد<sup>۲</sup>، روز بعد<sup>۳</sup>) و کمدی- مستند (کافه اتمی<sup>۴</sup>) ساخت (استم، ۱۳۹۰، ص ۲۷). به نظر بردول (۱۹۸۹) هم درون‌مایه‌ها برای تعریف ژانر مبنای نابسندگی محسوب می‌شوند چون «هر درون‌مایه‌ای می‌تواند در هر ژانری پدیدار شود» (بردول، ۱۹۸۹، ص ۱۴۷).

یک راه کنار آمدن با این دشواری، شناسایی «عناصر مشترک» یا «فصل مشترک»ها هنگام طبقه‌بندی فیلم‌هاست که از آن‌ها با عنوان «قراردادها» یاد می‌شود. قرارداد، نظامی برای رمزگذاری ارتباطات و بازنمایی است که همه در مورد کاربرد آن توافق دارند (ترنر<sup>۵</sup>، ۱۹۹۹، ص ۹۱) و شناسایی ژانر نیز مبتنی بر مجموعه‌ای پذیرفته شده از قراردادهای ژانری است که امکان ورود مخاطب با توقعات معین به متن را فراهم می‌آورد (تیلور و ویلیس، ۱۹۹۶، ص ۶۱). به بیان دیگر، یکی از معیارهای تعریف هر ژانر قواعد امکان و احتمال است. هر ژانر مشخص می‌کند که چه رویدادهایی در چارچوب آن پذیرفتنی و باورپذیر است. شخصیت‌ها معمولاً یک‌باره زیر آواز نمی‌زنند، مگر در فیلم موزیکال و در مکان‌های عادی و محل آمدورفت معمولاً دخمه‌ای به جهان دیگر باز نمی‌شود، مگر در فیلم‌های ترسناک یا علمی-تخیلی. بنابراین ژانرهای مختلف سطوح هستی‌شناختی و قراردادهای راست‌نمایی متفاوتی دارند. تعیین ژانر، نوع رویدادهای مجاز را مشخص می‌سازد و میزان انحراف از رویدادهای ممکن در جهان واقعی یا ادبیات «واقع‌نما» را معین می‌کند. گسست از قواعد ژانر، آزاردهنده است و «قرارداد» میان فیلمساز و تماشاگر را به هم می‌زند (کینگ، ۱۳۸۶، ص ۸۲).

پس ژانرها را می‌توان براساس قراردادهای‌شان یعنی ترکیبی از ویژگی‌های تکرارشونده مورد انتظار و تا حدی قابل پیش‌بینی که دارند تعریف کرد. مرسوم‌ترین قراردادهایی که در طبقه‌بندی متون ژانری فیلم (و نیز تلویزیون) به کار می‌روند شامل پنج مورد «پی‌رنگ کلیشه‌ای»، «صحنه»، «شخصیت‌ها»، «سبک» و «شمایل نگاری» می‌شود. منظور از پی‌رنگ<sup>۶</sup>، عناصری از روایت است که در تصویر به همان نظم و

۱. War Game

2. Testament (1983)

3. The Day After (1983)

4. The Atomic Café (1982)

5. Turner

6. plot

ترتیبی که مخاطب می‌بیند و می‌شنود، ظاهر می‌شوند و زمان پی‌رنگ دقیقاً برابر با طول فیلم است. صحنه<sup>۱</sup>، مکانی است که در آن کنش روی می‌دهد، شخصیت‌ها افراد حاضر در فیلم هستند و سبک به شیوه خاص ارائه یک چیز گفته می‌شود مانند سبک ماجرای یا سبک جاز. منظور از شمایل‌نگاری<sup>۲</sup> نیز قراردادهای بصری مانند طراحی لباس یا صحنه است که کارکرد نمایشی دارند و در تعیین تعلق فیلم‌های معین به ژانرهای خاص، به مخاطب کمک می‌کنند. مثلاً ژانر علمی-تخیلی شمایل‌نگاری خاص خود را دارد که شامل سفینه‌های فضایی، سلاح‌های با فناوری پیشرفته، شخصیت‌های غیرانسانی و صحنه‌پردازی می‌شود که مربوط به آینده و اغلب در فضا است. غالب متون ژانری از این پنج قرارداد به شکل‌های متمایز از هم استفاده می‌کنند. مثلاً می‌توان کم‌دی رماتیک را براساس کلیشه «پسر با دختر مواجه می‌شود» [پی‌رنگ]، اخبار شبانه‌گاهی را به دلیل اجرای آن در استودیو [صحنه]، فیلم گنگستری را به خاطر حضور پرشمار شخصیت‌های گنگستر [شخصیت]، فیلم نوآر را برای نورپردازی کم حجم آن [سبک] و وسترن را به دلیل شمایل‌های قهرمان آن که کلاه کابوی، اسب و ششلول است، تشخیص داد [شمایل‌نگاری] (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۱۹).

در حالی که پنج عنصر پی‌رنگ کلیشه‌ای، صحنه، شخصیت‌ها، سبک و شمایل‌نگاری یقیناً در ردیف متداول‌ترین جنبه‌های متنی (قراردادهای ژانر) برای طبقه‌بندی متون ژانری قرار دارند (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۲۰)، عناصر دیگری را هم می‌توان یافت که طبقه‌بندی براساس آن‌ها صورت می‌گیرد. مثلاً برگر معتقد است که قراردادهای ژانر، ۱۱ عنصر از متون ژانری را به شرح جدول ۱ شامل می‌شوند. آنچه که برگر فهرست می‌کند در حقیقت شکل گسترش یافته پنج قرارداد پیشین است:

---

۱. setting

2. iconography

## چیستی و کارکردهای ژانر فیلم و رویکردهای مطالعاتی آن / ۸۱

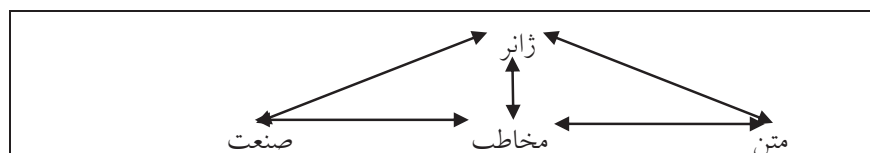
جدول ۱: عناصر قراردادی ژانرها (برگر، ۱۹۹۲، ص ۳۳)

ژانر	وسترن	علمی تخیلی	کارآگاه بی احساس	جاسوسی
زمان	اواخر ۱۸۰۰	آینده	حال	حال
مکان	حاشیه تمدن	فضا	شهر	جهان
قهرمان مرد	کابوی	فضانورد	کارآگاه	مامور
قهرمان زن	خانم معلم	فضانورد زن	دوشیزه نگران	جاسوس زن
شخصیت‌های فرعی	اهالی شهر، سرخپوستان	متخصصان	پلیس، جنایتکاران	جاسوسان دیگر
شخصیت‌های شریر	قانون شکنان	بیگانه‌ها	قاتلان	خبرچین‌ها
پی‌رنگ	اعاده قانون	مقابله با بیگانه‌ها	یافتن قاتل	یافتن خبرچین
درون‌مایه	عدالت، پیشرفت	پیروزی بشریت	کشف قاتل	نجات جهان آزاد
لباس	کلاه کابوی	فناوری پیشرفته	بارانی	کت و شلوار
وسیله حمل‌ونقل	اسب	سفینه فضایی	ماشین زهوار دررفته	هوایما
سلاح	ششلول	اسلحه دارای اشعه	مشت، تپانچه	هفت تیر با صداخفه کن

### کارکردهای ژانر

اما ژانر چیزی بیش از یک طبقه‌بندی صرف از شماری از فیلم‌هاست. در حقیقت ژانر فراتر از هر متن ژانری، مطابق شکل ۱ محصول دست کم سه گروه نیرو است: صنعت و شیوه‌های تولید آن، مخاطبان و توقعات و مهارت‌های آنها، متن و سهمی که در کلیت ژانر دارد.

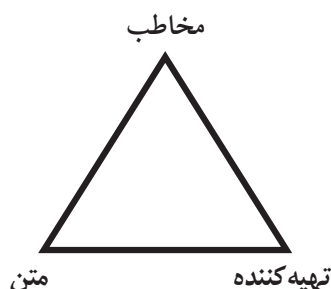
شکل ۱- نیروهای موثر در شکل‌گیری ژانر (ترنر، ۱۹۹۹، ص ۱۰۰)



در مورد صنعت اغلب، فشارهای عظیم بازار برای تکرار نسخه‌های موفق ژانرهای

عامه‌پسند وجود دارد که در نتیجه منجر به ساخت انبوهی از دنباله‌ها بر فیلم‌های پیشین می‌شود. فیلم‌ها در درون صنعت غالباً در قالب ژانر طرح‌ریزی می‌گردند، در ارتباط با دیگر فیلم‌های همان ژانر بازاریابی می‌شوند و با نگاهی به حد و مرزهای قراردادی ژانر تولید می‌گردند. ژانر همچنین عامل موثری در انتخاب فیلم توسط مخاطبان است. مثلاً آیا مخاطبان مهارت‌های درک آن ژانر را دارند، چه نوع فیلمی می‌خواهند تماشا کنند و آیا آن نوع خاص فیلم (مثلاً کمدی) با ذائقه آن‌ها همخوانی دارد؟ سرانجام خود فیلم از طریق نظام معنارسازی‌اش در ارتباط میان‌متنی با دیگر فیلم‌ها، بیانگر آن است که چگونه باید فهمیده شود (ترنر، ۱۹۹۹، ص ۱۰۰-۱۰۱). «بنت» و همکارانش نیز این رابطه را با عنوان کارکردهای ژانر در قالب «مثلث وابستگی» ترسیم می‌کنند (شکل ۲).

شکل ۲: مثلث وابستگی (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، ص ۴۱)



به عقیده آن‌ها هنگام طبقه‌بندی و درک متون ژانری با هدف‌های گوناگون، می‌توان دید که ژانر در زمان‌های متفاوت، کارکردهای متفاوت برای کاربران متفاوتش دارد. ژانر ابزار انتقادی مهمی است و در بررسی روابط بین مخاطبان، متون و صنایع رسانه‌ای به یک اندازه سودمند است (بنت، اسلیتر و وال، ۲۰۰۶، ص ۴۱).

### کارکردهای ژانر

در حقیقت ژانر را می‌توان فصل مشترک صنعت، مخاطب و متن دانست و هر یک



را به عنوان سطح خاصی از انتشار یک متن ژانری شناسایی کرد (استدler و مک ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۲۷). در سطح صنعت، ژانر نقش مهمی در درک ما از چگونگی تولید متون دارد. تولید رسانه‌ای فرایند صنعتی پیچیده‌ای است. تاجران رسانه‌ای به امید کسب منفعت، پول زیادی را صرف تاسیس و تجهیز استودیوها، لابراتوارها و نیز شبکه‌های توزیع محصولات رسانه‌ای می‌کنند و لازمه دستیابی به سود، بازاریابی محصولات است که مورد علاقه مصرف‌کنندگان باشد. قراردادهای ژانر دستور عملی از یک موفقیت تجربه‌شده ارائه می‌دهند که تهیه‌کنندگان امیدوارند تضمین‌کننده توفیق آتی در بازار باشد. گاه حتی تهیه‌کنندگان در تولید محصولات یک ژانر خاص مهارت می‌یابند که در این حالت ارائه کار برای آن‌ها بسیار ساده‌تر می‌شود. اما موفقیت، چندان هم ساده نیست. ذائقه مخاطبان بی‌ثبات است و تهیه‌کنندگان باید یک گام از آن‌ها پیش باشند. از همین رو گاه تغییرات ظریفی در قراردادهای ژانر به وجود می‌آید که غریب به نظر نمی‌آیند و درعین حال قابل پیش‌بینی هم نیستند (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، صص ۳۸-۳۷).

جذابیت ژانر برای صنعت سینما به دلیل جذابیت احتمالی آن برای مخاطب است. مخاطبان معمولاً دوست دارند از پیش بدانند به تماشای چه نوع فیلمی می‌روند. بنابراین آن‌چه ژانر را تشکیل می‌دهد نه فقط مجموعه‌ای از فیلم‌های همانند بلکه انتظارات تثبیت شده مخاطبان نیز هست. تشخیص ژانر فیلم احتمالاً یکی از عواملی است که تعیین می‌کند به دیدن فیلم برویم یا نه (کینگ، ۱۳۸۶، ص ۸۱). از این رو، ژانر یکی از اساسی‌ترین روش‌های سازماندهی رسانه‌ها برای مخاطبان است (مخاطبان شامل هر سه دسته تماشاگران، منتقدان و پژوهشگران می‌شوند). ژانر همچنین یکی از اصلی‌ترین راه‌هایی است که مخاطبان با به کارگیری آن به کنش‌های تماشاگری خود نظم می‌بخشند (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، ص ۶۸). ژانر مخاطبان را قادر می‌سازد به سرعت و با کمترین دشواری، نوع روایتی را که تماشا می‌کنند تعیین نمایند. حتی موسیقی تیتراژ فیلم هم می‌تواند به مخاطب نشان دهد که فیلم به طبقه‌های ژانری گسترده‌ای مانند کمدی یا وسترن تعلق دارد یا خیر. با ادامه فیلم می‌توان به شناخت‌های دقیق‌تری مثلاً احتمالاً درباره سبک بصری اثر یا مجموعه‌ای از ارزش‌های اخلاقی و

ایدئولوژیکی که به ژانرهایی مانند فیلم‌های کارآگاهی نسبت داده می‌شود، دست یافت. ژانر بر این موضوع تاکید دارد که مخاطب، هر فیلم را در بافتی از فیلم‌های دیگر تماشا می‌کند، چه فیلم‌هایی را که شخصا دیده و چه فیلم‌هایی را که درباره آن‌ها شنیده یا در رسانه‌های دیگر دیده است. این وجه از ژانر که «بینامتنیت»<sup>۱</sup> نام دارد از حدود توقعات مخاطبان پاسداری می‌کند. می‌تواند به آن‌ها بگوید که چه چیزی را انتظار بکشند یا عامدانه با دامن زدن به توقعاتی که قرار نیست برآورده شوند گمراه‌شان کند (ترنر، ۱۹۹۹، ص ۹۷).

در سطح متن، ژانر برای پرداختن به متون رسانه‌ای از منظری دانشگاهی، ابزار سودمندی است. متون رسانه‌ای اساساً بخشی از فرهنگ عامه‌پسند یا فرودست را شکل می‌دهند که برخلاف متون فرهنگی فاخر یا متعلق به نخبگان (مانند اپرا و رمان) که به مطالعه مکرر فرا می‌خوانند، برای مصرف و سپس کنار گذاشتن خلق می‌شوند. آشکارسازی پیچیدگی‌های ساخت متون فاخر اغلب مورد بحث و جدل‌های انتقادی عظیمی بوده است. در عوض، شمار اندکی از متون متعلق به فرهنگ عامه‌پسند برای چنین بررسی‌هایی واجد ارزش شناخته می‌شوند. اما مطالعه ژانر با یک کاسه کردن این دو دسته متون امکان نتیجه‌گیری‌های پرمعنا درباره نقش و کارکرد آن‌ها در جامعه را فراهم می‌آورد. با نگرستن به متون به مثابه یک گروه، می‌توان درباره اوضاع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی که این متون در آن تولید و مصرف شده اند بسیار آموخت. محبوبیت یک ژانر دل‌بستگی‌ها و هراس‌های یک دوران را بازنمایی می‌کند (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، ص ۳۹). مثلاً فیلم‌های جنگ سرد که در دهه ۱۹۵۰ در هر دو سوی پرده آهنین ساخته می‌شدند تلاش‌هایی بودند هم برای تخفیف ترس‌های ناشی از ناامنی در مواجهه با پیشرفت‌های تکنولوژیک (بمب‌های اتمی، کاوش‌های فضایی) و هم برای اثبات مزایای ایدئولوژی‌های سرمایه‌داری و کمونیسم (هیوارد، ۱۳۸۶، ص ۱۳۱).

البته محبوبیت فیلم‌ها یا انواعی از فیلم‌ها دلیلی بر این نیست که شرایط اجتماعی یا

---

۱. intertextuality

فرهنگی جامعه‌ای را که در آن تولید شده‌اند تمام و کمال «بازتاب» می‌دهند. با این همه فیلم‌ها به‌ویژه آن‌ها که جذابیت همیشگی برای مخاطبان دارند، «محصول» زمینه فرهنگی و صنعتی جامعه‌اند. نامعقول است اگر بگوییم ژانرهای پردوام هیچ ربطی به زمینه اجتماعی یا فرهنگی یا تاریخی ندارند. چارچوب‌های ژانر را می‌توان بازتاب یا تجسم زمینه‌های اجتماعی دانست، گیریم با واسطه سازوکار خاص صنعتی حرفه سینما. به علاوه می‌توان گفت این چارچوب‌ها نقش مهمی در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی بازی می‌کنند که زندگی ما در آن‌ها تجلی می‌یابد (کینگ، ۱۳۸۶، ص ۸۳). بنابراین در سطحی ژرف‌تر، یک ژانر صرفاً گروه متمایزی از داستان‌های عامه پسند متشکل از شخصیت‌های بسیار آشنا، پی‌رنگ‌های قراردادی، درون‌مایه‌های تکرارشونده و پایان‌بندی‌های ارضاکنده نیست. کارکرد ژانر نیز صرفاً سرگرم کردن مخاطبان نیست. ژانرها معانی ضمنی اجتماعی دارند. آن‌ها نقش‌هایی برای تقلید پیش پا می‌گذارند و جهان‌بینی‌هایی پدید می‌آورند که رفتار سیاسی و اجتماعی ما را تغییر می‌دهد. ژانرها همچنین در گذر زمان با تحولی که می‌یابند برخی ارزش‌ها و باورها را تولید و تقویت می‌کنند (برگر، ۱۹۹۲، ص ۷۳).

ژانرهای فیلم با تکرار و تغییرشان در شمار اندکی از پی‌رنگ‌های بنیادی، داستان‌های اسطوره‌ای رسانه‌محور ما بوده‌اند. ژانرهای فیلم را همچون اسطوره‌ها می‌توان قصه‌های مادی در نظر گرفت که در تلاش برای پرداختن و گاهی حل و فصل آشکار مشکلات و معضلات ما هستند، به‌ویژه آن مشکلاتی که تاریخی‌اند یا عمیقاً در اذهان جمعی ما ریشه دارند (گرانٹ<sup>۱</sup>، ۲۰۰۷، ص ۳۰۲). ژانرهای خاصی در مقاطع معینی از زمان محبوبیت می‌یابند به این دلیل که دربردارنده و بیانگر آن تناقض‌های اجتماعی هستند که فرهنگ، نیازمند درک و پرداختن به آنهاست اما بدین منظور هیچ راهی جز قلمرو خیال‌پردازی ندارد. بدین ترتیب ژانرهای محبوب اغلب کارکردی شبیه کارکردهای اسطوره دارند، یعنی پرداختن به تناقض‌های اجتماعی در قالب روایت تا مشکلات کاملاً واقعی بتوانند به قلمرو خیال‌پردازی منتقل و احتمالاً در آنجا حل شوند

---

۱. Grant

2. Rubinfeld

(روبینفلد<sup>۲</sup>، ۲۰۰۱، ص ۲۱). فیلم‌های ژانری همیشه درباره زمانه‌ای هستند که در آن پدید می‌آیند چون سرگرمی الزاماً دربردارنده، بازتاب‌دهنده و ترویج‌کننده ایدئولوژی است. از این معنای سرگرمی به مثابه ایدئولوژی است که بارت<sup>۱</sup> [فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی]، اسطوره را تصور می‌کند. اسطوره‌های فرهنگی در نظر بارت در عین حال که ارزش‌های مسلط جوامعی را که این اسطوره‌ها را به مثابه اموری درست و طبیعی پدید می‌آورند، تایید می‌کنند، دیگر ارزش‌ها را به حاشیه می‌رانند و نامشروع جلوه می‌دهند. با اتخاذ نگاه عام بارت به اسطوره فرهنگی، «دیگران» در فیلم‌های ژانری، مثلاً در ژانر وحشت، هیولا می‌شوند و در ژانر ماجراجویی، نامتعارف و عجیب و غریب می‌گردند. در وسترن نیز سرخ‌پوستان یا در مقام وحشی‌های کافر مورد لعن و نفرین قرار می‌گیرند یا به مثابه وحشی‌های نجیب درباره آن‌ها خیال‌پردازی می‌شود و به‌ندرت همچون شخصیت‌هایی همه‌جانبه در فرهنگ خودشان به آن‌ها پرداخته می‌شود. فیلم‌های ژانری را از این منظر می‌توان به مثابه تصدیق‌هایی آیینی شده بر ایدئولوژی مسلط خوانش کرد (گرانث، ۲۰۰۷، صص ۳۰۳-۳۰۲).

### ژانر و ایدئولوژی

خلق روایت‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها در قالب ژانرها ابداعاً عملی «بی‌طرفانه» نیست (نیوکام<sup>۳</sup>، ۲۰۰۸، ص ۲۳۷). ژانرها که بر وضعیت و قابلیت ارتباط تسلط دارند الزاماً دربردارنده اطلاعات رمزگذاری شده‌ای درباره جامعه‌ای هستند که در آن پدید آمده‌اند. ژانرها همیشه مملو از ارزش می‌باشند چراکه آن‌ها نظام‌های معنایی‌اند، یعنی دستورعمل‌های رمزگذاری شده‌ای درباره این‌که چگونه متون به شکل قراردادی ساخته، سبک‌پردازی و پذیرفته شوند. آن‌ها نظام‌های بازنمایی مردان، زنان، خانواده‌ها و حقایق هستند. اطلاعات رمزگذاری شده ژانرها باعث یا دست کم اثرگذار بر تصمیم‌گیری درباره موضوعاتی مثل طراحی لباس، طراحی صحنه و اشیای صحنه می‌شود و در نتیجه به شکل ناگزیری دستورهای ایدئولوژیک خود را القا می‌کنند (بنت و همکاران، ۲۰۰۶،

۱. Roland Barthes (1915-1980)

2. Newcomb

3. Tudor

ص ۴۸). پس ژانر دربردارنده گمان‌های ایدئولوژیک و ارزش‌های معین است. تودور<sup>۳</sup> خاطر نشان می‌کند که «ژانر یک جهان اخلاقی و اجتماعی را تعریف می‌کند» (چندلر، ۱۹۹۷). هیوارد<sup>۱</sup> هم معتقد است «قراردادهای ژانر در گذر زمان و به پیروی از حال و هوای ایدئولوژیک زمان تغییر می‌کنند. مثلاً وسترن‌های جان وین<sup>۲</sup> را مقایسه کنید با وسترن‌های کلینت ایستوود<sup>۳</sup> که [در دومی] هفت تیرکش، قهرمانی مساله‌ساز یا ضدقهرمان شده است و یا فیلم‌های علمی-تخیلی دهه ۱۹۵۰ را با فیلم‌های همین ژانر در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ مقایسه کنید. ممکن است این تغییرات، مظهر تغییرات اجتماعی واقعی نباشند اما تغییر در نگرش‌های اجتماعی را به شکلی غیرمستقیم بازنمایی می‌کنند، مثلاً تأثیر جنبش زنان سبب شده که روابط نابرابر قدرت بین زنان و مردان کمتر از گذشته مطلوب به نظر برسد» (هیوارد، ۱۳۸۶، ص ۲۶۹). به عقیده فیسک<sup>۴</sup> نیز «قراردادهای ژانری دربردارنده دغدغه‌های ایدئولوژیک بسیار مهم زمانه‌ای هستند که در آن محبوب شده‌اند» (فیسک، ۱۹۹۹، ص ۱۱۰) و نیل<sup>۵</sup> اضافه می‌کند که ژانرها نه فقط دربردارنده این دغدغه‌ها هستند که فعالانه این «دغدغه‌های ایدئولوژیک بسیار مهم» را عرضه هم می‌کنند (استدلر و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۳۳).

از این رو برخی پژوهشگران معتقدند ژانرهای رسانه‌های جمعی در یک دوره خاص بازنمایی‌کننده ارزش‌های حاکم آن دوره‌اند. گرانت در این باره اعتقاد دارد که قطعاً یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های درک فیلم‌های ژانری و توضیح تحول و سرنوشت دگرگون شونده تولید و محبوبیت این فیلم‌ها، در نظرگرفتن آن‌ها به عنوان بیان جمعی زندگی معاصر است. این مساله عملاً در نقد ژانر، فرضی مسلّم است که مثلاً فیلم‌های موزیکال دهه ۱۹۳۰ از یک منظر، خیال‌پردازی‌های واقع‌گرایز دوران رکود اقتصادی آمریکا بودند و ژانر فیلم نوآر در دهه ۱۹۴۰ ابتدا بیانگر اختلالات اجتماعی و جنسی ناشی از جنگ جهانی دوم و سپس سرخوردگی‌های پایان این جنگ بود. همچنین فیلم‌های علمی-تخیلی بی‌شمار دهه ۱۹۵۰ دربردارنده کشمکش‌های جنگ سرد و اضطراب‌های

۱. Hayward

2. John Wayne

3. Clint Eastwood

4. Fiske

5. Neale

هسته‌ای بودند که در آن دهه مسئله تازه‌ای بود (گرانث، ۲۰۰۳، صص ۱۱۸-۱۱۷).

نظریه‌پردازان ساختارگرا و فمینیست بیش از سایرین به شیوه‌ای توجّه کرده‌اند که براساس آن، ساختارهای مشخص ژانری ممکن است دست‌اندرکار ساخت ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های خاص و مشوق برداشت‌های اطمینان‌بخش و محافظه‌کارانه از یک متن معین شوند (چندلر، ۱۹۹۷). مثلاً هس-رایت<sup>۱</sup> در تحلیلش از ژانر و ایدئولوژی، بیشتر با تأثیرپذیری از سنت مارکسیستی نظریه فرهنگ توده‌وار معتقد است که فیلم‌های ژانری «با حفظ موقعیت کنونی در خدمت منافع طبقه حاکمند». این امر به شکل‌های مختلفی در فیلم آشکار می‌شود: ۱. از طریق طرح و حل همه کشمکش‌های موجود در فیلم و بدین ترتیب تسکین بخشیدن به اضطراب‌های تماشاگران درباره پدیده‌های غیرقابل انتظار، ۲. با اولویت بخشیدن به ارائه راه حل‌هایی برای مشکلات که قطعا این راه حل‌ها در تقابل با نهادهای فرهنگی حاکم قرار نمی‌گیرد، ۳. فیلم‌های ژانری کشمکش‌ها را سازگار با تعهدات مسلط فرهنگی به ایدئولوژی فردگرایی، نظم و قانون و قدرت مردانگی، حل و فصل می‌کنند، ۴. فیلم‌های ژانری به‌ویژه اکشن‌های پلیسی و فیلم‌های گنگستری تمایزهای مربوط به جنسیت، نژاد، قوم، طبقه و پایگاه اجتماعی را ساده می‌کنند، و بالاخره ۵. راه حل آن‌ها برای مشکلات اجتماعی (مثلاً از بین رفتن فرد شرور خوش‌گذران)، یک گره‌گشایی تزکیه‌کننده<sup>۲</sup> برای هراس‌های آگاهانه و ناآگاهانه تماشاگران است (شر<sup>۳</sup>، ۲۰۰۰، ص ۱۰۴).

سینما هرگز از بند ژانر رها نبوده است (احمدی، ۱۳۸۸، ص ۲۲۰) و یقیناً ژانرها به لحاظ ایدئولوژیک ابداً خنثی نیستند بلکه در حقیقت ژانرهای مختلف در پی آن هستند که جهان‌بینی‌های متفاوت پدید آورند (چندلر، ۱۹۹۷). آثار ژانری صرفاً آینه‌ای دربرابر واقعیت اجتماعی قرار نمی‌دهند بلکه آن‌ها بیش از آن به مثابه آزمایشگاه تجربی تغییرات اجتماعی و فرهنگی عمل می‌کنند (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، ص ۶۵). موضوعات بنیادی نظیر اقتدار، قدرت، خشونت، روابط جنسیتی، نژاد، سن، تمایلات جنسی، خانواده و غیره در ژانرها حاضر هستند و نگرش‌ها، رفتارها، کنش‌ها و انتخاب‌ها را می‌توان در روایت‌های بسیار گوناگون درون ژانر مطالعه کرد (نیوکام،

۱. Hess-Wright

2. Cathartic

3. Schehr

### رویکردهای اصلی در مطالعات ژانر

بررسی ژانر، کاری ضروری در زمینه مطالعات رسانه‌ای است. ژانرها رمزهای بااهمیتی هستند که رسانه‌ها از طریق آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و درک مولفه‌های این رمزها به نوبه خود زمینه درک رسانه‌ای را فراهم می‌آورد که رمزها از طریق آن عمل می‌کنند (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، ص ۵۶). ژانر همیشه ایده قدرتمندی در زمینه ساخت و تحلیل فیلم‌های بلند سینمایی بوده است (نیکلاس و پرایس<sup>۱</sup>، ۱۹۹۸، ص ۹). بیشتر مطالعات دانشگاهی ژانر نیز در ارتباط با سینما صورت گرفته است، به این دلیل که این حوزه نیازمند تصمیمات مقتضی در مورد هزینه‌ها و سرمایه‌گذاری‌های کلان است. این امر از فیلم، رسانه‌ای به شدت محافظه‌کار می‌سازد که به کندی تغییر می‌کند و از این باب با ایده ژانر هم‌خوانی سودمندی می‌یابد (بنت و همکاران، ۲۰۰۶، ص ۴۲).

به عقیده برگر روش واحدی برای تحلیل و نقد ژانرها وجود ندارد و این امر تا حدی بسیاری مبتنی بر خود متن و علایق منتقد است. برخی از متون وامدار جنبه‌های متفاوتی از تحلیل هستند، حال آن که متون دیگر، نیازمند شمار متفاوتی از رویکردها می‌باشند. مثلاً می‌توان بر شیوه‌ای که متون، موضوعات اجتماعی و سیاسی را بازتاب می‌دهند متمرکز شد یا به عناصر قراردادی متن، جنبه‌های بینامتنی آن، ماهیت دنباله‌دار بودن (تکراری بودن) آن یا رمزهای زیبایی‌شناختی و سبکی آن پرداخت (برگر، ۱۹۹۲، صص ۵۴-۵۳). در مقابل، نیوکام با تاکید بر این که فیلم‌های ژانری اشکال بیانی قدرتمندی هستند و محبوبیت‌شان در نزد تماشاگران بسیار، به این دلیل است که ژانرها به عناوین، موضوعات، مشکلات و رویدادهایی می‌پردازند که به لحاظ تاریخی، اجتماعی و فرهنگی اهمیت دارند، دو رویکرد را در زمینه مطالعات ژانر از هم تفکیک می‌کند. رویکرد نخست، ژانرهای عامه‌پسند را فی‌نفسه محافظه‌کار و حافظ وضع ایدئولوژیک موجود می‌داند که الگوهای ساخت روایی‌شان در مسیر رسیدن به پایان‌های قراردادی هستند. مثلاً در وسترن، کلیشه‌های مشخص نژادی به تداوم

---

۱. Nicholas and Price

نژادپرستی کمک می‌کنند، در آثار پلیسی دیدگاه‌های اقتدارگرایی حاکم تقویت می‌شوند و در فیلم‌های کمدی نقش‌های جنسیتی سنتی تحکیم می‌گردند. این رویکرد اغلب توسط لایه‌های زیرین داستان و پی‌رنگ ساختاریافته به لحاظ روایی، تایید می‌شود. عامل مستندساز اساسی در این تحلیل تاکید بر عناصر تکرار شونده در درون ژانر است. اما رویکرد دوم به عقیده نیوکام به تفاوت‌های بین نمونه‌های یک ژانر توجه می‌کند و آن‌ها را هم‌پای شباهت‌ها، در یک الگوی کلان بااهمیت می‌داند. ژانر در این رویکرد ارائه دهنده جایگاهی برای جستجوی بدیل‌های این دیدگاه‌ها است و پایان‌های قراردادی تمهیداتی هستند که نمی‌توانند کشمکش بر سر موضوعات اجتماعی را که به خود روایت شکل می‌دهند، از بین ببرند (نیوکام، ۲۰۰۸، ص ۲۴۹).

اما جامع‌ترین تقسیم‌بندی از رویکردهای موجود در زمینه تحلیل ژانر از آن استدلر و مک‌ویلیام است. آن دو در این زمینه از شش رویکرد ساختارگرایی، اجتماعی-فرهنگی، اقتصاد سیاسی، زیبایی‌شناختی، شباهت‌های خانوادگی و گفتمانی نام می‌برند و تاکید می‌کنند که چون این رویکردها می‌کوشند از نقاط قوت یکدیگر بهره بگیرند و نقاط ضعف هم را برجسته نمایند، تداخل‌های بسیاری دارند. ویژگی‌های این رویکردها از این قرار است:

۱. رویکرد ساختارگرایی<sup>۱</sup>: هدف رویکرد ساختاری به ژانر، تلخیص ژانر به یک روایت ژانری و ساختاری از روابط است که در آن، انواع شخصیت‌ها (قهرمان، شرور، قربانی و...) به روش‌هایی که به لحاظ ساختاری قابل پیش‌بینی (و محدود) هستند، با هم تعامل می‌کنند. مثلاً کنش متقابل قهرمانان فیلم‌های وسترن را می‌توان حول تقابل تمدن/ برهوت سازمان داد. این امر ممکن است ساده به نظر برسد اما این تقابل، خود به شکل ضمنی بیانگر تقابل‌های دیگر است: جامعه/فرد، فرهنگ/طبیعت، فساد/پاکی، انسانیت/وحشیگری. بنابراین یک تقابل دوجزئی به سرعت رشته‌ای گسترده (و بسیار پیچیده) از تقابل‌ها را پدیدار می‌سازد که به تقابل نژادپرستانه «انسانیت/وحشیگری» منجر می‌شود. پژوهش «ششلول‌ها و جامعه»<sup>۲</sup> (۱۹۷۵) از «رایت»<sup>۳</sup> در تحلیل ژانر وسترن و پژوهش «متعهد به تعهد»<sup>۴</sup> (۲۰۰۱) از روبینفلد در تحلیل ژانر کمدی رمانتیک، هر دو

۱. the structuralist approach

2. Six Guns and Society

3. Wright

4. Bound to Bond



با رویکرد ساختارگرایانه انجام گرفته‌اند (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۳۱). هیوارد معتقد است رویکرد ساختارگرا سبب شد ژانر در مجموعه بسیار بزرگ‌تری از ساختارها جای گیرد (هیوارد، ۱۳۸۶، ص ۱۲۸). دیگر نقطه قوت این رویکرد نیز پدیدآوردن تحلیلی کمیّت‌پذیر است که اساساً برای بررسی شمار زیادی از متون مفید است. اما در مقابل، این رویکرد با انتقادهای جدی هم روبه‌رو شده است. از آنجا که ساختارگرایی بر آشکارسازی ساختار روایی پنهان متمرکز است، به‌ندرت به جنبه‌های بافتی یا بصری متن ژانری که محدودکننده انواع نتایج محتمل از چنین تحلیلی است، می‌پردازد. تمرکز ساختارگرایی بر تقابل‌های دوجزئی هم با این انتقاد مواجه شده است که تفاوت‌های ظریف در زمینه به‌کارگیری تقابل‌ها نادیده گرفته می‌شوند و بازنمایی‌های پیچیده تا سطح تقابل‌ها تقلیل می‌یابد. تقابل‌ها همچنین غالباً (و به عقیده برخی همیشه) فقط به ایدئولوژی‌های نژادپرستانه، جنسیت‌گرایانه و ناهمجنس‌خواهانه می‌پردازند.

۲. رویکرد اجتماعی-فرهنگی<sup>۱</sup>: این رویکرد دربردارنده دو گرایش رقیب آیینی و ایدئولوژیک است. رویکرد آیینی، ژانر را به مثابه یک آیین اجتماعی عامه‌پسند درک می‌کند. به کارگزاری (عاملیت) مخاطب در قیاس با کارگزاری صنعت اولویت می‌دهد و متون ژانری را همچون بیان مشترک فرهنگی از تنگناها و آرمان‌های متداول اجتماعی در نظر می‌گیرد. از این منظر نه تنوع، تفاوت و نوآوری، که ماهیت تکراری عناصر کلیدی است که یک ژانر را آکنده از معنی اجتماعی می‌سازد. در این رویکرد قراردادهای ژانر اهمیت یا محبوبیت هویت‌ها، موضوعات و آرمان‌های بخصوص را ثابت می‌کنند. رویکرد آیینی در ساده‌ترین شکل خود گاهی (و با بیانی تحقیرآمیز) «بازتابی»<sup>۲</sup> خوانده می‌شود چون ژانر را در موضعی قرار می‌دهد که گویی بازتابی از جریان غالب اندیشه و/یا میل مخاطبان است. براساس چنین برداشتی «پایان خوش» یک متن ژانری دارای معنای اجتماعی دانسته می‌شود. البته در واقعیت، پایان‌های خوش متون ژانری همیشه یک دیدگاه را بر دیگر دیدگاه‌ها مقدم می‌دانند. منتقدان رویکرد

۱. the socio-cultural approach

2. reflectionist

آیینی که پرشمار هم هستند معتقدند که موفقیت در گیشه و محبوبیت متون ژانری ضرورتاً بدین معنا نیست که اکثریت مخاطبان با شیوه بازنمایی فرهنگ در آن متن موافق هستند، چه برسد به آن که اجماعی درباره چگونگی حل و فصل کشمکش یا نمایش هویت‌های متفاوت وجود داشته باشد. تعمیم پاسخ‌های فردی به متون ژانری براساس موفقیت در گیشه می‌تواند به طور قابل ملاحظه‌ای گمراه‌کننده باشد و نیز اولویت دادن به کنترل مخاطب بر محتوا و دریافت متون ژانری، می‌تواند جنبه‌های بحث‌برانگیز صنایع رسانه‌ای و متون ژانری که پدید می‌آورند را دست کم بگیرد.

رویکرد ایدئولوژیک بر کارگزاری صنعت و کنترل آن بر عاملیت مخاطب تأکید دارد. در نظر این رویکرد، صنایع رسانه‌ای با فریب مخاطب مواضع ایدئولوژیک، اجتماعی و اقتصادی مسلط را تایید و تقویت می‌کنند. این رویکرد که در نظریه‌های بدبینانه فرهنگ توده‌وار ریشه دارد معتقد است که «پایان خوش» به مثابه گره‌گشایی روایی یک متن ژانری، عملاً انحرافی ایدئولوژیکی از همان مشکلاتی است که خودِ متن ژانری نمایش می‌دهد. بدین ترتیب متون ژانری از طریق مسرت‌های ناشی از ژانر، مخاطب را فریب می‌دهند و در نتیجه آن‌ها را از هرگونه عمل یا طغیان باز می‌دارند و هم‌زمان ارزش‌های هژمونیکی را که نمایش می‌دهند طبیعی می‌کنند. یکی از اصلی‌ترین نقدهای وارده به رویکرد ایدئولوژیک ساده‌سازی بسیار زیاد فرایند دریافت است. این رویکرد عاملیتی آگاهانه برای صنعت قائل است اما چنین عاملیت آگاهانه‌ای را برای مخاطبان در نظر نمی‌گیرد و به محدودیت‌های سیاست‌گذاری یا مالی که ممکن است بر انتخاب‌ها و سازوکارهای صنعت، حاکم باشد بی‌توجهی می‌کند (استدلر و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، صص ۲۳۳-۲۳۱). هیوارد به همین دلیل تذکر می‌دهد که آگاهی از کارکرد ایدئولوژیک ژانر مهم است اما به همان اندازه نیز آگاهی از خطرهای تقلیل‌گرایی مستتر در رویکرد ایدئولوژیک به ژانراهمیت دارد (هیوارد، ۱۳۸۶، ص ۱۲۷).

۳. رویکرد اقتصاد سیاسی<sup>۱</sup>: این رویکرد که یکی از مشهورترین حامیان آن ریک آلتمن<sup>۲</sup> است، ریشه در آرای نظریه‌پردازان فرهنگ توده مانند تئودور آدورن<sup>۳</sup> (۱۹۰۳-۱۹۶۹)

۱. the political economy approach

2. Rick Altman

3. Theodor W. Adorno

دارد. آدورنو فرهنگ عامه‌پسند یا توده‌وار را محصول صنعت فرهنگی می‌دانست که ویژگی آن، تولید و مصرف یک شکل و مبتنی بر فرایندهای بازتولید توده‌وار و توزیع توده‌وار است. او بر این عقیده بود که کالاهای یک‌شکل (که او فیلم‌های ژانری هالیوود را هم مثال خوبی در این زمینه می‌دانست) فقط ساده‌انگار و شبیه هم نیستند بلکه به لحاظ اجتماعی زیان هم دارند، چون که دربردارنده ایدئولوژی‌های سرمایه‌داری هستند که بی‌هیچ برخورد انتقادی توسط مخاطب تنبل و منفعل مصرف می‌شود. در زمینه رسانه‌های بصری، رویکرد اقتصاد سیاسی به این موضوع می‌پردازد که چگونه سازوکارهای صنعتی و الزامات تولید، توزیع و نمایش، هم بر انواع متونی که پدید می‌آیند و هم بر انواع مخاطبانی که به آن متون دست می‌یابند تاثیر می‌گذارند. یکی از نقاط قوت رویکرد اقتصاد سیاسی این است که در حالی که پژوهشگران فیلم با تمرکز انحصاری بر متن (و در نتیجه به شکل ضمنی ایجاد تفکیکی میان ژانرها و نهادهای اقتصادی آنها) در مورد استقلال متون ژانری مبالغه می‌کنند، این رویکرد ما را وادار به بررسی معانی ضمنی این نهادها می‌کند. اما رویکرد اقتصاد سیاسی نیز با انتقاد مواجه شده است، هم به دلیل ساده‌سازی ارتباط بین متن و صنعت و هم به دلیل در نظر نگرفتن شیوه‌هایی که مخاطبان، متون ژانری را مصرف می‌کنند.

۴. رویکرد زیبایی‌شناختی<sup>۱</sup>: این رویکرد بر الگوهای تکرار و تنوع، شباهت و تفاوت تاکید دارد. در هر ژانری می‌توان خطوط داستانی، صحنه‌ها و شخصیت‌های نمونه‌وار آشنایی را یافت که از فیلمی به فیلم دیگر، تغییرات بسیار اندکی می‌یابند. ویژگی‌های تکرار و شباهت بین فیلم‌های یک ژانر منجر به این فرض می‌شود که فیلم‌ها فرمول‌بندی شده، کلیشه‌ای و قالبی هستند. بنابراین برخلاف رویکرد اجتماعی-فرهنگی که بر شباهت‌های بین متون ژانری تاکید دارد، رویکرد زیبایی‌شناختی به تغییرات خلاقانه و تفاوت‌هایی می‌پردازد که به مثابه نوآوری و ارزش هنری، فیلم‌های یک ژانر را از هم متمایز می‌کند. این گرایش مبتنی بر رویکردهای نخستین در مطالعات فیلم است که فیلم را اثری هنری قلمداد می‌کرد و هم‌زمان واکنشی برضد نظریه‌پردازان

---

۱. the aesthetic approach

فرهنگ توده است که مفهوم ژانر را فاقد هنر می‌دانند.

رویکرد زیبایی‌شناختی به ژانر به دلیل تاکید زیبایی‌شناسی بر هنر، به سبک بصری فیلم می‌پردازد و توجه زیادی به کاربردهای فنی دوربین و تدوین، استفاده از صدا و میزانشن<sup>۱</sup> مشابه در یک ژانر دارد. مثلاً فیلم‌های کم‌دی رمانتیک برای ضبط بالاترین میزان از بیان احساسات، به شدت از نمای نزدیک هنرپیشگان استفاده می‌کنند، تدوین آن‌ها خطی است به گونه‌ای که جلب توجه نمی‌کند، خطوط داستانی دارند که فوق‌العاده گفتگومحور است و یک حاشیه صوتی که بر لحظات عاطفی شخصیت‌ها تاکید دارد، داستان را همراهی می‌کند. میزانشن این آثار هم دارای نورپردازی با مایه‌های روشن، بازیگری طبیعی و غیرنمایشی و اغلب صحنه‌های داخلی است که در یک خانه می‌گذرد. در مقابل، وسترن گفتگوهای پراکنده و نماهای بسیار دور با زاویه دید وسیع دارد تا چشم‌اندازهای بکر و کنش‌هایی مانند چهارنعل تاختن کابوی‌ها و سرخپوستان به سمت غروب آفتاب را نمایش دهد (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، صص ۲۳۶-۲۳۳).

۵. رویکرد شباهت‌های خانوادگی<sup>۲</sup>: این رویکرد به جای پرداختن به تفاوت‌ها، گرایش به تعریف ژانرها در قالب «شباهت‌های خانوادگی» بین متون دارد که مفهومی اخذ شده از لودویگ ویتگنشتاین<sup>۳</sup> (۱۸۸۹-۱۹۵۱) فیلسوف اتریشی درباره ویژگی‌های مشترک انواع بازی‌ها (از بازی‌های ورزشی گرفته تا ورق‌بازی) است (چندلر، ۱۹۹۷). ویتگنشتاین در حقیقت قراردادهایی که حاکم بر همه بازی‌ها باشد نیافت و در عوض شبکه‌ای از روابط بینامتنی را بین بازی‌ها تشخیص داد. او براساس این مشاهده، استفاده از مفهوم خانواده را به عنوان قیاسی انتقادی برای بحث درباره انواع شباهت‌هایی که یافته بود، پیشنهاد کرد. پژوهشگرانی همچون جان کاولتی<sup>۴</sup> این مفهوم را برای تحلیل ژانرهای فیلم و تلویزیون به کار گرفته‌اند و مبتنی بر آن، این رویکرد به جای پرداختن به تعاریف متنی سفت و سخت، با تمرکز بر شباهت‌های بینامتنی بدون انسجام، فراتر از

۱. mise en scene قسمتی از کار فیلمسازی که روی صحنه انجام می‌گیرد مانند بازی گرفتن از بازیگران، انتخاب جای دوربین و حرکت آن، نورپردازی و غیره.

۲. The family resemblances approach

3. Ludwig Wittgenstein

4. John Cawelti

رویکرد زیبایی‌شناختی عمل می‌کند. با استفاده از این رویکرد، تعلق یک متن به یک ژانر به این دلیل نیست که ژانرها طبقاتی هماهنگ هستند که با یک ویژگی مشترک تعریف می‌شوند، بلکه این تعلق از آن جهت است که ژانرها همچون خانواده‌ها گروهی از ویژگی‌های مشترک دارند و نیز برخی از متون ژانری همچون اعضای خانواده، ویژگی‌هایی دارند که دیگران ندارند.

یکی از نقاط قوت این رویکرد پذیرش این موضوع است که متون ژانری به ندرت با همه قواعد یک ژانر انطباق دارند و در نتیجه بررسی تحول ژانر از خلال گستره‌ای از متون میسر است. اما براساس یکی از نقدهای وارده به رویکرد شباهت‌های خانوادگی، چنین شباهت‌های بینامتنی بدون انسجامی را می‌توان بین هر دو متن یافت، به‌ویژه با در نظر گرفتن این نکته که ژانرها به شکل فزاینده‌ای در رسانه‌های معاصر تجزیه می‌شوند (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، صص ۲۳۶-۲۳۷). رویکرد شباهت‌های خانوادگی، تشابه‌های موجود بین تعدادی از متون یک ژانر را نشان می‌دهد اما از این رویکرد به دلیل آن که انتخاب هیچ متنی برای رسیدن به هدف نمی‌تواند بی‌غرض باشد، انتقاد شده است و نیز این که چنین رویکردهایی سبب می‌شوند که هر متنی شبیه متن دیگر باشد (چندler، ۱۹۹۷). با همه اینها، رویکرد شباهت‌های خانوادگی ارزشمند است چون برخلاف رویکردهای پیشین که گرایش به متن‌محوری یا صنعت‌محوری داشتند، این رویکرد در نهایت دریافت محور است (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۳۷).

۶. رویکرد گفتمانی<sup>۱</sup>: یکی از تازه‌ترین رویکردها در زمینه مطالعه ژانر که به نظر می‌رسد محبوبیت رو به افزایشی نیز دارد، رویکرد گفتمانی است که توسط جیسون میتل<sup>۲</sup> سال ۲۰۰۱ در مقاله «رویکرد فرهنگی به نظریه ژانر تلویزیونی»، در شماره ۴۰ نشریه سینما جورنال<sup>۳</sup> ارائه شد. این رویکرد که در مطالعات تلویزیون شکل گرفت و به همان اندازه در زمینه مطالعات فیلم هم کاربرد دارد، از سنت گفتمانی میشل فوکو<sup>۴</sup> (۱۹۲۶-۱۹۸۴) فیلسوف فرانسوی پیروی می‌کند. به عقیده میتل از آنجا که ژانرها

۱. the discursive approach

۲. Jason Mittell

۳. Cinema Journal

۴. Michel Foucault

فی‌نفسه بینامتنی هستند، رویکردهای متن‌محور (مانند ساختارگرایی یا زیبایی‌شناختی) به ناچار روش‌هایی نابسنده برای مطالعه ژانر به عنوان یک کل خواهند بود. در عوض ژانرها باید به مثابه «مکان‌های کنش گفتمانی»<sup>۱</sup> درک و مطالعه شوند. این آرایش گفتمانی در سه شکل متفاوت روی می‌دهد: تعریف (مثلاً این برنامه یک مجموعه کم‌مدی است چون حاشیه صوتی آن صدای خنده دارد)، تفسیر (مجموعه‌های کم‌مدی بازتاباننده و تقویت‌کننده وضع موجود هستند) و تکامل (مجموعه‌های کم‌مدی برنامه‌های سرگرم‌کننده بهتری از مجموعه‌های احساسات‌گرا هستند). این گفتمان‌ها بازتاباننده هیچ طبقه ژانری موجودی نیستند بلکه آن‌ها ژانر را از خلال فرایندهای تکرار گفتمانی به وجود می‌آورند.

رویکرد میتل اما خالی از اشکال نیست. مثلاً میتل بر مولفه‌های فرامتنی، بسیار تاکید می‌کند و به شکل قابل ملاحظه‌ای به مولفه‌های متنی بی‌اعتناست. بدین ترتیب رویکرد گفتمانی با در نظر گرفتن ژانر به مثابه طبقه‌ای که کاملاً بیرون از متون ژانری پدید می‌آید، از توضیح این حقیقت که ژانر به طور قابل ملاحظه‌ای در سطح متن تعریف می‌شود، باز می‌ماند. باید در نظر داشت که هر فردی آشکارا حسی روشن و شهودی از چیستی یک ژانر مفروض دارد. این حس مبتنی بر تجربه پیشین او از آن ژانر، گفته‌های دیگران درباره آن ژانر، چگونگی تحول آن ژانر در ارتباط با ذائقه وی و بسیاری از عناصر دیگر است. همه اینها با عقیده میتل که ژانر یک طبقه فرهنگی است، سازگاری دارد. اما هم‌زمان این هم حقیقت دارد که ژانر بر مبنای متن به متن، در سطح متن تعریف می‌شود. رویکرد گفتمانی همچنین به جنبه‌های بصری ژانر اهمیت کمی می‌دهد و از این رو بسیار ناقص است. ضمناً همه گفتمان‌ها به‌سادگی موجود نیستند (به‌ویژه گفتمان‌های تاریخی) و حتی زمانی هم که اینچنین است تمایل به آشکارسازی گرایش‌های گسترده‌تر دارند (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، صص ۲۳۹-۲۳۷). موضوعات فرهنگی را هم باید در نظر گرفت. بردول و تامپسون خاطر نشان کرده‌اند که بسیاری از کشورها ژانرهای خاص خود را دارند که در نزد مخاطبان محلی محبوبیت دارد و مثلاً نمونه‌های

1. sites of discursive practice

آن را می‌توان در سینمای هند یا مکزیک یافت (بردول، ۲۰۰۸، ص ۳۱۸). یا مثلاً در چین که گفتمان عمومی به شدت کنترل می‌شود تحلیل گفتمان ژانر، به‌ویژه فیلمسازی زیرزمینی چین که بخش عمده‌ای از فیلمسازی این کشور را تشکیل می‌دهد فوق‌العاده نابسند خواهد بود. به بیان دیگر، به سادگی می‌توان گفت که ژانر برخلاف نظر این رویکرد، فقط در سطح بینامتنی یا فرامتنی تعریف نمی‌شود و وجود ندارد. با این حال رویکرد گفتمانی سودمند خواهد بود در صورتی که برای کسب نتایج بهتر با یک رویکرد متن‌محور همراه شود (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۳۹).

رویکردهای مذکور روش ثمربخشی برای آغاز اندیشیدن درباره پیچیدگی‌های ژانر در رسانه‌های بصری در اختیار قرار می‌دهند. البته در نهایت انتخاب هر رویکرد، به‌ویژه مبتنی بر هدف پژوهش خواهد بود و مطالعه ژانر مجبور به پیروی از یک قالب معین نیست (نیکلاس و پرایس، ۱۹۹۸، ص ۹). شاید سودمندترین روش برای آغاز یک تفکر انتقادی درباره ژانر، آغاز اندیشیدن درباره متون ژانری باشد که تماشا می‌کنیم، به‌ویژه آن که چرا آن‌ها را تماشا می‌کنیم و هنگام تماشای آن‌ها درباره‌شان چه فکر می‌کنیم (استدler و مک‌ویلیام، ۲۰۰۹، ص ۲۳۹).

### محدودیت‌های مطالعات ژانر

تحلیل ژانر به چند مساله دچار است. نخست این که مساله گستره مطرح می‌شود. برخی عناوین ژانری مانند کمدی گسترده‌تر از آن هستند که مفید باشند، در عوض سایر ژانرها مثلاً «فیلم‌های زندگی نامه‌ای درباره زیگموند فروید» یا «فیلم‌های ژانر فاجعه که به زلزله می‌پردازند» بسیار محدودند. دوم این که خطر هنجارگرایی مطرح است یعنی این خطر وجود دارد که به جای آن که ژانر صرفاً به منزله تخته پرش برای خلاقیت و نوآوری در نظر گرفته شود، به ایده‌ای از پیش تصور شده درباره این که ژانر سینمایی چه باید بکند، تبدیل گردد.

سوم این که گه‌گاه ژانر، یک پارچه تصور شده است. گویی فیلم‌ها صرفاً به یک ژانر تعلق دارند. انگار که قانون ژانر، اختلاط ژانرهای ناهمگون را ممنوع کرده باشد. اما حتی فیلم‌های کلاسیک هالیوود هم رگه‌هایی از ژانرهای گوناگون را دارند، حتی اگر

علت این امر دلایل تجاری باشد. به همین صورت موزیکال‌های بمبئی به شکلی مشخص، احساسات قوی ملودراماتیک را با ترانه و رقص فیلم‌های موزیکال درهم می‌آمیزند و هر عنصر هیجان‌آور دیگری که بتواند تماشاگر را سرگرم کند به آن می‌افزایند. نقد ژانر همچنین از هالیوود محوری هم لطمه دیده است، از نوعی مرکزیت که تحلیل‌گران را وامی‌دارد توجه خود را فقط مثلاً به فیلم‌های موزیکال هالیوود محدود کنند، درحالی‌که «چانچادا»ی برزیل، موزیکال‌های بمبئی (هالیوود)، فیلم‌های کاباره‌ای مکزیکی، فیلم‌های تانگوی آرژانتین و موزیکال‌های مصری نادیده گرفته می‌شوند (استم، ۱۳۹۰، صص ۱۵۷-۱۵۶).

### جمع بندی و نتیجه‌گیری

نقد ژانر به عنوان کوششی از سوی تحلیل‌گر و مفسر متون، دربردارنده بهترین‌های دو حوزه است، از یک سو ساختارگرا و صورت‌گراست (هنگام پرداختن به عناصر ساختاری متون و وجوه قراردادی آنها) و از سوی دیگر نقدی فرهنگی است (هنگام پرداختن به ارتباط موجود بین متون و فرهنگ و جوامعی که این متون در آنها یافت می‌شوند). متون هنری پدیده‌های بسیار پیچیده‌ای هستند. بدیهی است که بپذیریم خالقان این متون از همه آنچه که انجام می‌دهند کاملاً آگاه نیستند و ما نیز که این متون را می‌خوانیم، تماشا می‌کنیم و می‌شنویم از چگونگی تاثیرگذاری آنها بر خود و کل جامعه آگاهی نداریم. پرداختن به این متون با همه پیچیدگی‌های شگفت‌آوری که دارند وظیفه‌ای دشوار اما جذاب و مهم است.

### منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸). از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. تهران: نشر مرکز.
- استم، رابرت (۱۳۹۰). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی. تهران: سوره مهر.
- کالکر، رابرت (۱۳۸۴). فیلم، فرم و فرهنگ. ترجمه بابک تبرایی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.



کینگ، جف (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر هالیوود جدید. ترجمه محمد شهباء. تهران: هرمس.  
هیوارد، سوزان (۱۳۸۶). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی.  
زنجان: نشر هزاره سوم.

Bennett, peter, Jerry Slater and Peter Wall (2006). **A2 Media Studies: The Essential Introduction**. New York: Routledge.

Bordwell, David (1989). **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Cambridge: Harvard University Press.

Bordwell, David and Kristin Thompson (2008). **Film Art: An Introduction**  
New York: McGraw Hill.

Berger, Arthur Asa (1992). **Popular Culture Genres: Theories and Texts**.  
London: sage.

Chandler, Daniel (1997). **An Introduction to Genre Theory**. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> , Date accessed:  
26 September 2013.

Feuer, Jane (1992). "Genre Study and Television". In Robert Clyde Allen,  
**Channels of Discourse, Reassembled**. North Carolina: The  
University of North Carolina Press. pp. 138-160.

Fiske, John (1990). **Television Culture**. New York: Routledge.

Grant, Barry Keith (2003). "Experience and Meaning in Genre Films". In  
Barry Keith Grant, **Film Genre Reader III**. Austin: The University of  
Texas Press. pp. 115-129.

Grant, Barry Keith (2007). "Genre". **Schirmer Encyclopedia of Film**,  
Volume 2. New York: Thomson Gale. pp. 297-308.

Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (2005). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. New York: Routledge.

- Newcomb, Horace (2008). "Narrative and Genre". In Anders Hansen, **Mass Communication Research Methods**, volume 2. London: Sage. pp. 236-252.
- Nicholas, Joe and John Price (1998). **Advanced Studies in Media**. London: Nelson.
- Rubinfeld, Mark D. (2001). **Bound to Bond: Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy**. Connecticut: Praeger.
- Schehr, Robert Carl (2000). "Martial Arts Films and the Action-Cop Genre: Ideology, Violence and Spectatorship". **Journal of Criminal Justice and Popular Culture**, 7 (3): 102-118.
- Stadler, Jane and Kelly McWilliam (2009). **Screen Media: Analysing Film and Television**. Sydney: Allen & Unwin.
- Taylor, Lisa and Andrew Willis (1999). **Media Studies: Texts, Institutions and Audiences**. New York: Blackwell.
- Turner, Graeme (1999). **Film as Social Practice**. New York: Routledge.
- Wright, Will (1975). **Six Guns and Society: A Structural Study of the Western**. Los Angeles: University of California Press.