دیروز و امروز مطالعات "ژانر" شناسی سینما

مسعود اوحدی

مطالعهٔ گونه‌های هنری به همان اندازهٔ ارسطو و دوران او، قدیمی و پرسابقه است و دست کم یکی از اصطلاحات ژنریک او، یعنی "کمدی" به طور مرتب به فیلم‌های سینما القا شده است (جالب اینجاست که "تراژدی" خود را به‌عنوان یک گونهٔ فیلم معرفی نکرده است). برخورد ژنریک با هنر اما، غالباً مورد حمله قرار گرفته، زیرا شرایط آن اغلب غیردقیق یا نادرست بوده و روش‌های طبقه‌بندی آن ناواضح است. به‌عنوان مثال "فیلم مستند" یا مثلاً "کمدی ابلهان" چیست؟ آیا باید فیلم‌ها را از طریق ویژگی‌های فیزیکی آنها (صامت، رنگی) طبقه‌بندی کرد یا از راه موضوع آنها (گانگستری، وسترن) یا به‌خاطر مقصود یا تأثیری که برجای می‌گذارند (کمیک، آموزشی)؟

یک "رده خاص" مثل فیلم "آموزشی" به چه مربوط می‌شود یا به چه گرایشی تعلق دارد؟ در هر حال، آیا درست است که آثار هنری را در طبقاتی جای دهیم و آنها را به‌عنوان موارد سنخی یا گونه‌ای نگاه کنیم؟

بندتو کروچه، منتقد و فیلسوف متنفذ ایتالیایی بر این اعتقاد بود که نقد گونه‌ای، لزوماً با دیدگاه زیبایی‌شناسانه - که همواره آثار هنری را که به منزلهٔ آثاری یگانه و شخصی به‌شمار می روند تهدید می‌کند - سازگار نیست. نظر کروچه اما، چندان رواج و مقبولیتی ندارد و مفهوم گونه، همچنان در نقد و تئوری فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد - به‌طوری که در تمامی کارهای تئوری و نقد هنر - آن هم با نتایج حائز اهمیت - می‌توان این امر را مشاهده کرد.

از نظر **استنلی کاول**، فیلسوف و زیبائی‌شناس معاصر آمریکائی، مفهوم گونه برای درک فیلم ضروری است. از نظر او بحث در مورد رسانهٔ سینما به‌جز از طریق تشریح تمامی گونه‌هایش یا درواقع "رسانه"های سینما، امکان‌پذیر نیست. در عین حال، **کاول** این نظریهٔ سنتی را که گونه‌ها خود راه‌هایی هستند که به‌وسیله آنها امکانات رسانه "تشخیص" داده شده یا "کشف" می‌شود، نمی‌پذیرد.

از دید **کاول**، بحث در مورد "امکانات" هنری مختلفی که رسانه در اختیار دارد اشتباه محض است. رسانه صرفاً چیزی است که از طریق یا به‌وسیلهٔ آن چیز خاصی به‌شیوه‌های مشخص گفته یا انجام می‌شود که خود شیوه‌ای در معنی رسانی یا معنی‌دهندگی است. نخستین فیلم‌های موفق را نمی‌توان حاصل به‌کارگیری رسانه‌ای که امکانات مختلفی را داراست دانست. این فیلم‌ها، کشف رسانه‌های خود "رسانه فیلم" یا گونه‌های آن است ـ و این گونه‌ها همان شیوه‌های معنی رسانی فیلم به‌شمار می‌روند.

بنا به استدلال کاول، جهان کلاسیک هالیوود از ترکیب سه فقره از آن رسانه‌ها یعنی ـ داستان‌ها یا ساختارهایی که برگرد: **مرد اهل اصول یا طرفدار اصول، مرد خوش‌تیپ، و زن دور** می‌زند ـ تشکیل شده است. مرد اهل اصول، محض خاطر جامعه، بر شر غلبه می‌یابد (جیمز استوارت در "مردی که والانس را کشت"، گاری کوپر در "آقای دیدز به شهر می‌رود"). مرد خوش‌تیپ به دنبال علائق، ارزش‌ها و احترام به خود است (جان وین در "رود سرخ"، کاری گرانت تقریباً در همهٔ فیلم‌هایش).

با از دست رفتن اعتقاد به این گونه‌ها، سینما (البته خیلی دیرتر از هنرهای دیگر قرن بیستم) به دوران مدرنیسم پای گذاشت. دورانی که هنرمند خودآگاه، به جای تولید نمونه‌های دیگری از یک گونه، خود در جست‌وجوی ایجاد یک گونهٔ جدید است.

در بحث و بررسی فیلم اما، مفهوم‌گونه نیازی به این ندارد که تنها بر اشکال روایت تخیلی القا شود. فیلم غیرتخیلی (واقع‌نما) را نیز می‌توان به‌عنوان گونه‌ای در مقابل فیلم تخیلی محسوب داشت.

اگر کسی (مانند **کراکوئر**) چنین استدلال کند که فیلم ماهیت عکسی دارد و با جهان فیزیکی قرابتی ویژه، پس فیلم غیرتخیلی (اصطلاح دقیق‌تر "ریچارد بارسام" برای آنچه که معمولاً "فیلم مستند" خوانده می‌شود) لزوماً مکانی ویژه و برتر را در میان گونه‌های سینمایی اشغال می‌کند.

بحث **رابرت وارشو** در مورد گانگستر (الیترنر) و وسترن چندان از مباحثهٔ کاول در مورد مرد اهل اصول و مرد خوش‌تیپ دور نیست. از نظر وارشو، قدرت سینمای گانگستری و وسترن از درگیری با مسئله خشونت ناشی می‌شود. قهرمان وسترن شرف خویش را به رخ می‌کشد و احتمال "سبک و سلیقه" را در مواجهه با شکست حتمی و ناگزیر به نمایش می‌گذارد. تأکید او بر این نکته است که حتی در کشتن و کشته شدن هم از نیاز به معرفی و برقراری یک شکل قابل تحسین رفتار، رها نیستیم. از آنجا که الگوی وسترن کلاسیک با استواری تمام تثبیت شده، لذتی که از فیلم وسترن می‌بریم، لذت یک فرد خبره در روبه‌رویی با مواد آشنای کار خود است. ما باید تغییرات جزئی در خصوصیات بازیگرانی که نقش قهرمان را

ایفا می‌کنند، بپذیریم و توانائی فیلم در ثبت چنین تغییراتی است که آن را همچنان در نظرمان جالب نگاه می‌دارد. هر تلاشی برای شکستن الگوی تثبیت شده (سربرتافتن از قوانین گونه)، چه از طریق تبدیل وسترن به "درام اجتماعی" (مثل "حادثه اکس بو" Ox bow) یا زیبا ساختن آن (مثل "شین" Shane)، قدرت وسترن را از میان می‌برد. برطبق نظر وارشو، بخشی از لذتی که از این نوع کامل و کافی هنر می‌بریم دقیقاً ناشی از تضاد آن با آفریده‌های پیچیده نامسلم و خودآگاه مدرنیسم است. هنر وسترن، هنری نیست که پیش درآمد مدرنیسم باشد (آن‌طور که کاول معتقد بود) بلکه هنری است که با مدرنیسم معاصر بوده و ذخیره توانش را از تضاد با آن به‌دست می‌آورد.

همچون وارشو، **پالین کیل** نیز از وسترن متظاهری چون وسترن "بالغ" (جنگجوی ششلول بند، ماجرای نیمروز) و وسترن تصویری غیرپویا (وسترن‌های جدیدتر جان فورد) اظهار ناخشنودی می‌کند. اما از نظر او، این‌گونه به فترت و درماندگی رسیده است(یا همچنان‌که در جایی دیگر اظهار داشته، "زین زده" شده است). تنها فیلمسازی مثل کوروساوا که می‌خواهد قراردادها را "پشت و رو" کرده، مفهوم شرافت را از جایش جدا کند و قهرمان وسترن را مبدل به شخصیتی کمیک کند، می‌تواند از این‌گونه بهره‌برداری بیشتری کند.

سوزان سانتاگ، ژانر جدیدتری را مورد بررسی قرار می‌دهد و آن سینمای علمی- تخیلی است که در سال‌های دهه ۱۹۵۰ نمایان گردید. سانتاگ نشان می‌دهد که چگونه به‌علت تفاوت‌های موجود در دو رسانه، فیلم علمی - تخیلی از داستان علمی - تخیلی متمایز و متفاوت می‌شود. و تعریف وی از این‌گونه، نشان دهندهٔ رابطه‌ای است که پالین کیل و وارشو نیز به آن اشاره کرده‌اند و آن رابطهٔ میان ظهور و سقوط گونه‌ها و واقعیت‌های اجتماعی است. واقعیت‌هایی که گونه‌های مذکور منعکس می‌کنند.

فیلم علمی - تخیلی نیز همچون وسترن، دارای یک قهرمان نوعی (تیپیک) و ساختاری تکرار شونده است. این‌گونه نیز با تشویش‌های زندگانی امروز درگیر است. اما ترس فیلم‌های تخیلی از "ازالهٔ شخصیت" ترسی دوگانه و مبهم، و تلقی آن نسبت به نابودی، یک تلقی زیباشناسانه است. فیلم علمی- تخیلی در فراهم آوردن چنان پاسخ معتبری در برابر وضعیت امروز - که در اکثر آثار ممتاز مدرنیست یافت می‌شود - در می‌ماند. (فیلمی مثل "ادیسه فضایی" البته از خصوصیات عمومی این ژانر فاصله می‌گیرد).

وارشو، قهرمان وسترن و نیز قهرمان فیلم گانگستری را به‌عنوان شخصیت‌های مهم و دلالت‌گر و بهترین نمونه‌های موفق سینمای هالیوود می‌شناسد. دیگر منتقدان و تئوریسین‌ها، این افتخار را منسوب به کمدی‌های دوران صامت می‌دانند، گونه‌ای که ای جی Agee با ستایشی مهرآمیز توجه ما را به سوی آن فرا می‌خواند. از نظر ای جی اما، کمدی ناطق نشان دهندهٔ یک تنزل ریشگی است که ای جی آن را منسوب به عدم توافق میان سبک کمدی و گفتار می‌داند. شکی نیست که یک چنین عدم توافقی بین برخی از سبک‌های کمدی در ارتباط با گفتار وجود دارد (مخصوصاً کمدی‌هایی که جنبهٔ فیزیکی بیشتری دارند). ولی کمدی‌های دیالوگی دههٔ ۱۹۳۰ و اوائل دهه ۱۹۴۰ هالیوود، این آثار به همان اندازه بسیاری از آثار کلاسیک کمدی صامت جلوه و ارزش دارند.

از طرف دیگر، فیلمسازان اروپایی همچون "رنه" و "گدار"، قراردادهای سینمای تجاری هالیوود را پذیرفته و آن را اساس پیشروی‌های ریشگی یا اصلاح‌طلبانه خود در زمینه شکل فیلم قرار داده‌اند. مثلاً "آلفاویل" گدار از گونهٔ داستان‌های دلهره‌آور هیچکاک برای تفکر و تأمل در مقوله‌های رنج، مرگ، عشق، آزادی و زبان یا اندیشه در سرنوشت جامعه‌ای که در دیالکتیک دائمی پیشرفت توأم با وحشت گرفتار آمده، استفاده می‌کند.

"فیلم ژانر" یا فیلم ژانری (فیلمی که خصوصیات یک گونهٔ خاص سینما یا گونهٔ خاص روایت سینمایی را دارد) درواقع محصول تولید انبوه صنعت سینمای هالیوود است.

بری کیت گرنت Barry Keith Grant در مقدمه کتاب "مجموعه مقالات دربارهٔ ژانرهای سینما" فیلم‌های ژانری را قسمت اعظم مجموعه فعالیت‌ها و تجربه‌های جهانی فیلم می‌داند:

«فیلم‌های ژانری قسمت اعظم کار و تجربهٔ فیلم را تشکیل داده است، این فیلم‌ها همان کوه یخ تاریخ سینما در زیر قلهٔ پیدای آن است که در گذشته به طور معمول به‌عنوان هنر سینما دانسته می‌شد.»

به نظر لارنس آلووی Lawrence Alloway، حتی از منتقد فیلم هم انتظار می‌رود که سهمی در زیبایی‌شناسی سینمای نوعی (سینمای تیپیک) ادا کند:

«آنچه که از منتقد فیلم، کسی که هفته‌ها و هفته‌ها کورکورانه به تماشای فیلم‌ها می‌نشیند، می‌توان انتظار داشت این است که سهمی در زیبائی‌شناسی سینمای تیپیک ادا کند.»

در حالی که رهیافت **مؤلف - محور** برای سینمای هالیوود به‌دلیل ابداع و اختراع و آفرینش شخصی برتری قائل می‌شود، مطالعهٔ ژانر به قراردادها و معانی جمعی و مفاهیم مشترک برتری می‌دهد. بنابراین، مؤلف‌گرایی تأکید را بر منحصر به فرد بودن یک فیلم می‌گذارد حال آن که مطالعات ژانر بر تشابهاتی که بین یک گروه از فیلم‌ها وجود دارد، تأکید می‌کند. درواقع، مطالعات ژانر برای دنباله‌روی و سازگاری با مجموعه‌ای از قراردادها امتیاز قائل می‌شود.

اگر بخواهیم این را دقیق‌تر بیان کنیم، باید بگوئیم، مؤلف‌گرایی شناسایی ویژگی‌های مشترکی است که فیلم‌های یک کارگردان خاص را منحصر به فرد می‌کند، حال آن که مطالعات ژانرشناسی، ویژگی‌های مشترکی است که یک گروه خاص از فیلم‌ها را تعریف و مشخص می‌کنند. مؤلف‌گرایی هیئتی کوچک از فیلم‌ها را برطبق مختصات سبکی خاص آنها، که با امضای **مؤلفی** کارگردان **یکی** پنداشته می‌شود، گردآورده و گروه‌بندی می‌کند. اما مطالعات ژانر هیئت بزرگی از فیلم‌ها را برطبق ویژگی‌های مشترکی که آن فیلم به‌خصوص را مثال نوعی (تیپیک) نوع خودش می‌سازد در کنار هم گروه‌بندی می‌کند.

تضاد بین مؤلف‌گرایی (مطالعات تئوری مؤلف) و مطالعات ژانر را می‌توان به عبارت زیر بیان کرد:

- مطالعات ژانر، آنچه را که در یک گروه از فیلم‌ها کلی، استاندارد، عادی، نوعی (تیپیک)، آشنا، قراردادی، در حد معمول و پذیرفته شده است، مزیت شمرده و برایش امتیاز قائل می‌شود.

- مطالعات مؤلف (یا همان مؤلف‌گرایی) به آنچه که در یک گروه از فیلم‌ها خاص، منحصربه‌فرد، غیرمعمول، ابداعی یا اختراعی، استثنایی و چالشگر است، برتری قائل می‌شود.

البته، یک فیلم مورد نظر را، هم از چشم‌انداز مطالعات ژانر و هم از چشم‌انداز مطالعات مؤلف می‌توان تجزیه و تحلیل کرد. هرکدام از این چشم‌اندازها صرفاً به جنبه‌های مختلفی از آن فیلم امتیاز می‌دهد. به‌عنوان مثال، فیلم «ونوس موبور» را هم به عنوان یک فیلم ژانری - یک ملودرام- بررسی کرده‌اند و هم به‌عنوان یک فیلم مؤلف - فیلمی از مؤلف مشهور، **جوزف فن اشترنبرگ**، که حاوی ویژگی‌های تیپیک **میزانسن** اوست که یکی از آنها عمق میدان اندک است، ویژگی‌ای که در اثر کاربرد **تور** ایجاد می‌شود. این توربندی پیش‌زمینه را اشغال می‌کند و تمامی تصویر را دربرمی‌گیرد. با این تکنیک، داستان و شخصیت‌ها در هاله‌ای از ابهام فرو می‌روند و در عوض، فضای داستان به یک پدیدهٔ انتزاعی مبدل می‌شود و تأکیدات بر طرح، بافت و ریتم قرار می‌گیرد (تردیدی نیست که **اشترنبرگ** داستان و شخصیت را آن‌قدر کم اهمیت و حقیر می‌شمرد که می‌خواست فیلم‌هایش وارونه نمایش داده شوند).

دو رهیافت اصلی نسبت به ژانر وجود دارد: یکی، رهیافت تشریحی/توصیفی و دیگری رهیافت عملکردی.

رهیافت تشریحی کیک هالیوود را به قاچ‌های ژانری تقسیم می‌کند و هر ژانر را برطبق خصوصیات یا ویژگی‌های مشترکش تعریف می‌کند. اما صرف تشریح با توصیف ویژگی‌های مشترک هر ژانر کافی نیست. این رهیافت تشریحی نیازمند رهیافتی مکمل است، و این‌که با رهیافتی که عملکرد فیلم‌های ژانر را مشخص کند تکمیل شود. اساساً اندیشهٔ ژانر به تعیین رابطهٔ بین فیلم و جامعه‌ای که فیلم در آن ساخته و مصرف شده مرتبط می‌شود. و این اندیشه در برگیرندهٔ تعریف و تشخیص فیلم ژانری به‌عنوان یک اسطورهٔ فرهنگی است. منتقدین ژانر بیشتر سعی کرده‌اند عملکرد سه ژانر سینمایی: یعنی ملودرام، فیلم نوآر (سینمای سیاه)، و سینمای علمی - تخیلی دهه ۱۹۵۰ را تشریح و تعریف کنند.

مسائل مطالعهٔ ژانرها

واژهٔ ژانر، اصلاً به معنای نوع (تیپ) یا مقوله و طبقه است. برای مطالعه یا بررسی یک فیلم به‌عنوان یک ژانر لزوماً باید آن را نه به‌عنوان یک موجودیت یا ذات منحصر به فرد، بلکه به‌عنوان عضوی از یک مقولهٔ عمومی و به‌عنوان یک نوع مشخص فیلم بررسی کرد. در رهیافت تشریحی- توصیفی، هر فیلم مشمول مقولهٔ ژانری خاصی می‌شود یا تحت طبقه ژانری خاصی قرار می‌گیرد، به شرط آنکه دارای ویژگی‌ها یا مختصات ضروری آن ژانر باشد. پس، هدف از رهیافت تشریحی - توصیفی نسبت به ژانر، مسلماً طبقه‌بندی، یا سازماندهی تعداد کثیری از فیلم‌ها به تعداد اندکی از گروه‌هاست. با این حال، دست‌کم در مطالعات سینمایی، این فرایند طبقه‌بندی به طور سیستماتیک فیلم‌ها را در درون ژانرها سازماندهی نمی‌کند.

علت این امر آن است که، مرزهای بین ژانرهای سینمایی، به جای آن که به وضوح معین و مشخص باشد، ناواضح و نامتعین است. و از این روی، ویژگی‌های مشترک آنها در طول زمان تغییر می‌پذیرد. بسیاری از فیلم‌ها، درواقع، ژانرهای دو رگه یا چند رگه و پیوندی‌اند. چون دارای ویژگی‌های مشترک بیش از یک ژانراند: مثال تیپیک این امر فیلم‌های نوع کابوی آوازه‌خوان است. این فیلم‌ها ویژگی‌های هر دو ژانر موزیکال و وسترن را دارا هستند.

مسائل یا مشکلات دیگری هم در مطالعهٔ تشریحی - توصیفی ژانرها خودنمایی می‌کنند: مثلاً این‌که اصلاً ژانرها را چگونه تعریف و تبیین کنیم؟ آیا باید متکی به طبقه‌بندی‌هایی باشیم که صنعت فیلم (تجاری) آن را تعریف کرده، یا متکی به طبقه‌بندی‌هایی که منتقدین سینما تبیین و مشخص نموده‌اند؟ و این پرسش که چگونه باید ویژگی‌های مشترک ژانرها را تعریف و مشخص کرد؟

اگر ما کارمان را با گروه‌بندی فیلم‌ها شروع کنیم و بعد ویژگی‌های مشترک آنها را مشخص کنیم، آن‌وقت باید از خودمان بپرسیم: چرا این فیلم‌های خاص را در کنار هم دسته‌بندی کردیم؟ اگر پاسخ دهید که به علت ویژگی‌های مشترکشان چنین کردیم، آن‌گاه، درواقع، هدف توصیفی - تشریحی مطالعات ژانر را -که دقیقاً همین مشخص کردن آن ویژگی‌های مشترک است - از پیش مصادره کرده و مانع تحقق آن شده‌اید.

می‌بینیم که رهیافت تشریحی - توصیفی به ژانر، مملو از مشکلات است. اما رهیافت عملکردی هم مشکلاتی دارد: یکی از بزرگ‌ترین مشکلات رهیافت عملکردی یا رهیافت خارجی (رهیافت از بیرون) نسبت به فیلم‌های ژانر، که مطالعات ژانر را اصولاً نمونهٔ چنین رهیافتی می‌دانند، این است که چگونه بتوانیم رابطه‌ای علی بین یک فیلم و مضمون اجتماعی و تاریخی آن برقرار کنیم. فیلمی مثل "هجوم جسد ربایان" (۱۹۵۶) اثر **دان سیگل**، را که یکی از بهترین نمونه‌های ژانر علمی - تخیلی سال‌های دهه ۱۹۵۰ (اوج تحولات این ژانر) است، در نظر بگیرید: همین یک فیلم، در ارتباط با مضمون‌اش (جامعهٔ آمریکا در سال‌های دهه ۱۹۵۰) معانی متضادی می‌تواند اختیار کند(معانی متضادی که ما برای آن قائل می‌شویم).

هجوم جسد ربایان را می‌توان هم **مدافع** و هم **مخالف** ایدئولوژی آمریکایی "جنگ سرد" خواند. سئوال این است که مضمون تاریخی و اجتماعی این فیلم چه نقشی را ایفا می‌کند؟ آیا مضمون فیلم شواهدی را در بردارد که از یک استدلال در این باره پشتیبانی کند؟

هدف رهیافت عملکردی نسبت به مطالعات ژانر، بازگرداندن یک فیلم به قلمرو روزمره، یا، به عبارت صحیح‌تر، مربوط به ساختن یک فیلم داستانی (غیرواقعی) به مضمون غیر-داستانی (واقعی) آن است. منتقدین ژانر این کار را در جهت پاسخ به این پرسش انجام می-دهند: «فیلم‌ها چگونه با ما حرف می‌زنند؟»، «این فیلم‌ها کدام رویدادها در زندگی روزمره را بازنمایی می‌کنند؟»

این پرسش‌ها بدین علت ضروری است که توضیح و توجیهی برای یک پرسش دیگر دارند و آن اینکه، چرا میلیون‌ها نفر هر هفته به سینما می‌روند (یا به هرحال، "فیلم" می‌بینند).

پاسخ‌هایی که منتقدین ژانر به این پرسش‌ها می‌دهند پاسخ‌هایی موجه و معقول است چون قطعی و مسلم نیست و درواقع، کارها و مواد مطالعاتی دیگری هم باید در جهت تفسیر معانی فرهنگی سینما صورت بگیرد. در عین حال، رهیافت‌های تشریحی- توصیفی و رهیافت‌های عملکردی به نتایج ارزشمندی دست یافته‌اند.

فیلم ژانری در مقام اسطوره

فیلم‌های ژانری انتظاراتی می‌آفرینند که پاسخ‌ها و یا واکنش‌های ما را تعیین یا شرطی می‌کنند. آشنا بودن (آشنا به نظر رسیدن) فیلم‌های ژانری تماشاگر را قادر به پیش‌بینی و توقع چیزی می‌کند که در آن فیلم‌ها ظاهر می‌شود. فیلم ژانری امید و توقع ایجاد می‌کند و اگر این امیدها و توقعات برآورده شود، برای تماشاگر لذت‌بخش خواهد بود. در مطالعهٔ فیلم‌های ژانری، ابتدا نیاز به آن داریم که الگوها و تم‌هایی را که مکرر در آنها ظاهر می‌شود **جدا** کنیم. این الگوهای مکرر از نظر منتقدین ژانر صرفاً **الگوهای شکلی** نیستند، بلکه، اینها بازتابی از پرسش‌های اساسی، مسائل، نگرانی‌ها، مشکلات، اضطراب‌ها و کلی‌تر از اینها، ارزش‌های جامعه و بازتابی از نحوهٔ تلاش و اقدام آن جامعه برای درگیری با آن مسائل و مشکلات اساسی است. یک فیلم ژانری وقتی قانع‌کننده است که به آن پرسش‌ها و مسائل بپردازد یا خطابش آن پرسش‌ها و مسائل باشند که تماشاگران انتظار دارند فیلم مذکور به آنها بپردازد. فیلم ژانری شکلی از **بیان جمعی** یا **ابراز همگانی** collective expression است، آینه‌ای در برابر جامعه که دربرگیرنده و بازتاب مسائل مشترک و ارزش‌های آن جامعه است.

فیلم ژانری ضمناً راه‌حل‌هایی هم برای آن مسائل پیشنهاد می‌کند و ارزش‌های اجتماعی را تقویت یا مؤکد می‌کند. البته، یک فیلم ژانری نمی‌تواند راه‌حل‌های واقعی برای پرسش‌ها و مسائل واقعی پیشنهاد کند؛ راه‌حل‌های فیلم ژانری عموماً راه‌حل‌های **تخیلی** و آرمانی است. ولی همین می‌تواند یکی از جاذبه‌های سینما، و بالاخص جاذبهٔ فیلم ژانری را توجیه کند: چرا که، این‌گونه سینما ارائه‌گر پاسخ‌های تخیلی به مسائل واقعی است، هرچند که این پاسخ‌ها در طول فیلم چیزی بیش از فانتزی صرف به نظر می‌آیند. فقط هنگام ترک سالن سینما و عزم رفتن به خانه، یا بعد از خاموش کردن تلویزیون است که مسائل واقعی دیگر بار خود را نشان می‌دهند.

با این توصیف از عملکرد فیلم‌های ژانری، می‌توانیم چنین استدلال کنیم که **تماشای** این فیلم‌ها خود شکلی از آئین فرهنگی است. **مطالعه** فیلم‌های ژانری اما، یکی از طرق مطالعه و بررسی فرهنگی است که این فیلم‌ها را تولید و مصرف می‌کند. چنان‌که 'بری کیت گرانت' در کتاب **تجربه و معنا در فیلم‌های ژانری** استدلال می‌کند:

«مسلماً یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های درک فیلم‌های ژانری، و شیوهٔ اساسی توجیه تکامل و تولید و طالع‌دگرگون شوندهٔ این فیلم‌ها، محسوب داشتن آنها به‌عنوان بیان جمعی زندگی معاصر است که واکنشی به ویژه قوی در تماشاگران ایجاد می‌کند. این مسئله عملاً در نقد ژانر فرضی مسلم است که، به‌عنوان مثال، فیلم‌های موزیکال دهه ۱۹۳۰ در یک سطح باید به‌عنوان 'فانتزی‌های فرار از نگرانی‌های دوران بحران اقتصادی آمریکا' **توصیف** شوند، و

ژانر سینمای سیاه دهه ۱۹۴۰ نخست به‌عنوان بازتاب اختلالات و آشفتگی‌های اجتماعی و جنسی حاصل از جنگ جهانی دوم، و در وهلهٔ بعد به‌عنوان بازتاب سرخوردگی و یأس در هنگام پایان آن جنگ است؛ و به همین ترتیب، بی‌شمار فیلم‌های علمی- تخیلی دهه ۱۹۵۰ دربرگیرندهٔ تنش‌های جنگ سرد و نگرانی از درگیری جنگ هسته‌ای بود که در آن دهه مسئله تازه‌ای بود.»

فیلم ژانری ارائه‌گر درسی در چگونگی عمل کردن یا کنش در جامعه، و نیز چگونگی برخورد با مسائل و نگرانی‌های جاری است. اما فیلم ژانری راه‌های خنثای برخورد با مسائل اجتماعی را پیشنهاد نمی‌کند، بلکه **مجموعه‌ای ترجیحی** از ارزش‌ها را تجویز می‌کند: ارزش‌های ایدئولوژی سرمایه‌داری با تأکید بر فرد - حق مالکیت فرد، حق کسب و کار خصوصی و حق داشتن ثروت شخصی؛ خانوادهٔ هسته‌ای (در اصطلاح جامعه‌شناسی)، لزوم تطبیق با قوانین اخلاقی و اجتماعی، و نظایر آن.

الگوهای امروزین مطالعات ژانرشناسی سینما در مورد ژانرهایی که گرایش‌های ملی، منطقه‌ای، بومی و مقطعی را طبقه‌بندی می‌کند کاربردهای نمایان دارد و این طبقه‌بندی ضرورتی مستمر در مطالعات سینمایی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی