

**לקריאה נוספת**

Berger, A. (1992). *Popular Culture Genres*. Newbury Park, CA: Sage.  
 Bird, S.E. and Dardenne, R.W. (2009). 'Rethinking news and myth as storytelling', in K. Wall-Jorgenson and T. Hanitsch (eds), *The Handbook of Journalism Studies*, pp. 205-217. London: Routledge.  
 מכס רענן על מסורת הנרסולוגיה של התאוריה על-אודות החרשות.

Creeber, G. (ed) (2006). *The Television Genre Book*. London: BFI Publishing.  
 הקימה למחקר הסוגה הסלויזיוונית, עם זיהוי והמחשה של הצורות העיקריות.  
 Radway, J. (1984). *Reading the Romance*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.  
 מחקר סוגה קלאמי המשלב ניתוח ספרותי עם חקר קהל. מחקר זה נעשה פחות או יותר בהתאם לעקרונות גישת "שימושים וסיפוקים" בוחק תקשורת.

**מקורות מקוונים**

Akass, K. and McCabe, J. (2007). 'Analyzing fictional television genres', in E. Devereux (ed), *Media Studies*, pp. 283-301. London: Sage.  
 Anden-Papadopolous, K. (2008). 'The Abu-Chraib torture photographs: news frames, visual culture and the power of images', *Journalism*, 9 (1): 5-30.  
 Brants, K. (1998). 'Who's afraid of infotainment?', *European Journal of Communication*, 13 (3): 315-356.  
 Newcomb, H. (2004). 'Narrative and genre', in J.D.H. Downing, D. McQuail, P. Schlesinger and E. Wartella (eds), *The Sage Handbook of Media Studies*, pp. 413-423. Thousand Oaks, CA: Sage.  
 Reese, S.D., Rutigliano, L., Hyun, K. and Jeong, J. (2007). 'Mapping the blogosphere', *Journalism*, 8 (3): 235-261.

המתרחשת בדרך כלל בסביבה ריאליסטית. מטרותו של תוכן תקשורת זה אינה להביע משמעות ספציפית אלא פשוט לספק "כידור" - לאפשר לאנשים לצאת מתוך מצב ולהפליג למחוזות הדמיון, תוך היסחפות לפעולות דדמסיות ולרגשות עדיים. הסקסטים המשמשים למטרה זו נושאים להיות "פתוחים" יחסית ואינם מחייבים את קהלם לעבור קשה ברמה הקונגניטיבית.

מחזן לתחום הבדיין הפופולרי סביר שיתקיים מתח עז יותר בין הנחת היסוד של פוליטיקה לבין ההשקפה שסקסטים מובנים ברכיבים מסוימות כדי להשיג לעצמם קהל שאפשר להשפיע עליו. לדוגמה, הסקסטים המיועדים של חדשות בתקשורת סגורים וממוקרים הרבה יותר במוימוש מטרותם, כלומר באספקת מידע, גם אם אפשר "לפענח" אותם בצורות שונות ואפילו מדיגות (Eco, 1979).



**גישת הטקסט התרבותי**  
 14.5 מסגרת

- מתונים מייצרים את הסקסטים בשיתוף פעולה עם קוראיהם
- סקסטים מקודדים בצורת שונות
- סקסטים הם "פוליטיים", כלומר יש להם משמעויות מוטעיות רבות
- סקסטים קשורים לסקסטים אחרים (אינטרסקטואליות)
- סקסטים משתמשים בצורות נוטיביות שונות
- סקסטים הם בעלי הסיה מגודרת

**סיכום**

הכללות לגבי תוכני תקשורת המונים הפכו להיות קשות יותר ויותר לאורך הזמן, ככל שאמצעי התקשורת וכלי התקשורת התפשטו והתגונו וכלל שצורות של מולטימדיה התבלטו בהם. סוגות קיימות הרבה והשתנו, והושל ספק בניהוח הסוגות כמסגרת יציבה לתיאור תוצרי תקשורת. יכולתנו לנתח ולהבין את אופן הפעולה של סקסטים לא עמדה בקצב המואץ של התגונות התפוקה, אפילו זו של אמצעי התקשורת הקונגניטיביים, שלא לרוב על האינטרנט ועל צורות ההפצה החדשות האחרות. אנו נאלצים עדיין לחיות עם החידה שנצבה מולנו מאז ומעולם: איפה נמצאת המשמעות? - בכונתו של הדיג, בתפיסתו של הנמצן, או בסקסטים עצמם. מגוון הבניות הזה מרפה ידיים, אבל עדיין נוכח לנתח תוכן אם יש לנו מסדה מוגדרת כבדידו, שישה מתאימה ומודעת למשלות ולהופניות.

אפילו סיפורי פנטזיה יכולים להיות ריאליסטיים אם הם משתמשים בסביבות ורקעים חברתיים שיש להם אחיזה במציאות, והם נראים מציאותיים אם מיושמים בהם חוקי פעולה הגיוניים וסבירים. למעשה, ריאליזם אינו מושג פשוט. מחקר של אליס הול (Hall, 2003), המבוסס על חקר הערכות קהל, מצביע על קיומם של כמה מדמים. החוקרת מונה שישה סבירות, שנובע לשנות תפיסה, אופייניות, עובדתיות, מעורבות רגשית, ועקבות בנרטיב. היא מסכמת ואומרת שלסוגות שונות נדרשות תפיסות שונות של ריאליזם.

יש סבירות לכתובה ולצילום המדגשות ריאליזם. בכתיבה משיגים זאת באמצעות תיאורים מרויקים בסגנון תיעודי וקו עלילה מוחשי, הגיוני ורציף. מעבר לייצוג מקומות אמיתיים בצילום, זרימה מתמשכת של פעולה משמשת ליצירת אשליה ריאליסטית. לפעמים מכניסים קטעי צילום בשחור לבן (למשל בפלשביקים) כדי לציין אופי אמיתי או תיעודי של סצניות. יש גם תחבולות סגנוניות ריאליסטיות קלאסיות (1981, Monaco). אחת מהן היא נדידת המצלמה מדובר אחד לאחר בריאליזם כדי ליצור עבר הצופה אשליה שהוא מעורב בשיחה המתנהלת בין שניהם (1987, Fiske).

קולנוע וסליוויזיה יכולים גם להשתמש ביצירות בדיון בצורה או בסגנון "תיעודיים", המבוססים על קנונוציזציה גלמודות. ככלל, הסגנון הריאליסטי מסתמך על מקומות אמיתיים וסביבות חברתיות מציאותיות כדי ליצור אשליה של מוחשיות. לפי פיסק (1987, Fiske) ריאליזם בתקשורת מוביל לכיוון "ריאקציונרי" (ולא רדיקלי), שכן הוא "מסבצן" את המצב הקיים: הוא הופך אותו לנורמלי, וכוונתו כזה הוא בלתי-נמנע. בתנאים המפורסם לעיל, הריאליזם מוביל לכיוון של "סגירות". זאת, משום שהקורא - הנוסה לקבל את המציאותיות של העולם כמונת מאליה - יתקשה יותר לכוון לצמצו משמעותית תלופיות למציאות זו ככל שההצגה תראה מציאותית יותר. יש בכך חרה לראיות של שליונג ואחרים (1983, Schleziner et al.) לגבי מידות שונות של פתיחות וסגירות בחודשות ובדיבור.

**טקסטים תקשורתיים מוטים מגדרית**

התפיסה של קורא מיועד (inscribed reader), כזה שהסקסט מבנה אותו) או של קורא מוטב (intepellated reader) יכולה לשמש לניתוח תרמית-הקל שמבקשים לצמצם כלי תקשורת מסוימים, מבחינת מעמד, סעם תרבותי, גיל או סגנון חיים. על פי אותו סיוען, סוגים רבים של תוכן תקשורתי מכילים הטיה מגדרית במידה כלשהי. הם מוטים לעבר התכונות המאפיינות כביכול מגדר אחד או אחר, ככל הנראה כדי לשאת חן בעיני קהל נבחר, או פשוט משום שלקורים רבים בשפה יש משמעות מגדריות מעצם מהותם.

פיסק (1987, Fiske), מדגים זאת בעזרת סדרת הסליוויזיה קבני ולייסי (Cagney and Lacey), ששתי הדמויות הראשיות בהן שומרות. בסדרה זו, "שיח המגדר... נמצא

ביסודם של כמה קורים שמסרתם להניא אותנו אימוץ נקודת ההשקפה הגברית, שהיא השגורה בסליוויזיה הפטריארכלית". הגיבורה הנשית הפעילה "מיוצגת כאדם שולט ופעיל, המצלמה מתעכבת עליה לא כדי להציג לראווה את האסתטיקה המינית שלה, אלא כדי לחקור ולהכריע את האופן שבו היא שולטת בסצינה" (1987: 53, Fiske).

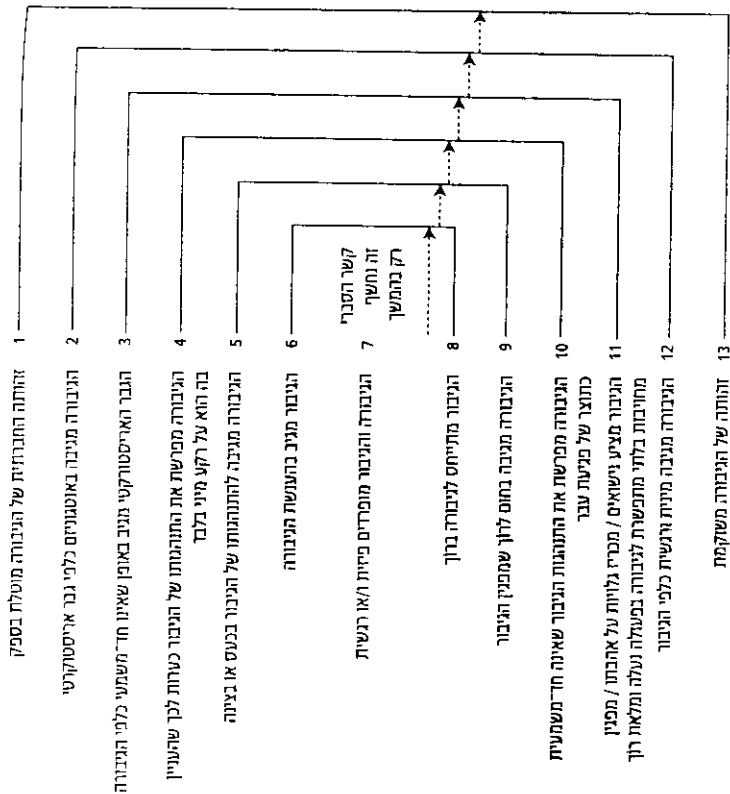
כמה כותבים (למשל 1991, Geraghty) טענו שאופרת הסבון כסוגה היא "מוסה מגדרית" מעצם טבעה כנרטיב נשי, באמצעות תיאורי הדמויות, הרקע והדיאלוגים ומיקום התפקידים הגבריים והנשיים. מודלסקי (1982, Modleski) טענה שהמבנה הרופף של אופרת הסבון הסינפואסית תואם את הרפוס המבוזר של עבודתה היומיומית של עקרת הבית. לעומת זאת, על סידודת פעולה סליוויזיונית אפשר לומר לעתים קרובות שהן בעלות הטיה מגדרית גברית. חלק מן ההבדלים (כמו בפרסום) נגדמים בלא ספק פשוט מתוך כוונת המפיקים לפנות לקבוצות שונות בקהל, בהתאם למושגים קנונוציזיוניים ולעתים קרובות סטריאוטיפיים לגבי הבדלים בין גברים לנשים. רומנים רומנטיים מבית היוצר של תעשיית התרבות, מן הסוג שמתארת ראדוויי (1984, Radway), מוסיס מגדרית כבידור מלבמתחלה, ובדרך כלל הם פונים בגלוי לנשים ואף נכתבים כדי נשים. מכל מקום, ההסבר אינו מתמצה בכך - הטיה מגדרית יכולה להתקיים בצורות מעודנות, לאו דווקא בבוזות מכיוון, ולכן עלינו לחזון את הנושא לעומקי.

לדוגמה, ריל (1989, Real) מרווח על מחקר של פסטי וינסור (Patsy Winsor), שבמרכזו עמדו במאיי-סרטים ובמאיות-סרטים. החוקרת מצאה כמה הבדלים משמעותיים בתוכניהם של סרטים פופולריים שיצרו גברים ונשים. במאיות נטו הרבה פחות, בעליל, לכלול מעשי תוקפנות פיזית או ליצור קישור חזק בין תוקפנות לבין גברים. הן הראו נשים בתפקידים פעילים יותר, ויצרו סקסטים ייחודיים בכמה דרכים שונות ופחות צפויות. מסקנת החחקר הייתה שלמרות המגבלות בעשיית קולנוע פופולרי, יש ראיות מסוימות להופעתה של "אסתטיקה נשית". יש ראיות אחרות לכך שהחזות המגדרית של העושים/העושות במלאכה יכולה להשפיע על התוצאה, אך על פי שפעולתם של גורמים ארגוניים חזק יותר. לדוגמה, לנזן ואחרים (2008, Lanzan et al.) ניתחו מדגם של תוכניות בזמן צפיית שיא ברשתות האמריקניות ומצאו את הנטייה הרגילה לסטריאוטיפיזציה מגדרית. עם זאת, תוכניות שנכתבו או התפקדו היו מעודנות אישה אחת או יותר, נטו יותר לכלול דמויות גבריות בתפקידים הכרוכים בחיטים בין-אישיים מאשר תוכניות שצוותי הפקמן היו מורכבים מגברים בלבד.

**לחקור את הפופולרי**

הגישה לתוכן שנסמך תחת הכותרת "סקסט תרבותי" נראית מתאימה לחקך בידור המוני פופולרי, בעיקר צורות של בדיון ודומה. צורות אלה מבקשות לערב את הקורא בפנטזיה,

סדרות בהמשכים (כגון אופרות סבון) מעדיפות עיבוד מקבילי, עם רשת קווי עליה המתקיימים בזמנית וכוללים קבוצות-משנה שונות של הדמויות הקבועות, המגוללות אינטראקציה ונשורות אלה כאלה מרי פעם בפעם.



הרשים 14.2. ההיגיון הנרטיבי של החמן הרומנטי (150: Radway, 1984)

**ריאליזם**  
 נרטיב מסתמך לעתים קרובות על הנחת לגבי ריאליזם ועוד לחוק תחושת מציאות בכך שהוא מעלה על גס את ההיגיון והנורמליות שבהתנהגות האנושית, ואת היכולת לצפות אותה. את מוסכמות הביון הריאליסטי קבעו הצורות המוקדמות של הדימן הכתוב, ועוד לפנין היה ריאליזם באמנויות אחרות. מצד אחד, ריאליזם בתקשורת מסתמך על עמדה מסוימת ולפיה מה שמוצג "נאמן למציאות", גם אם הדברים המוצגים לא ממש התרחשו בפועל. בריון ריאליסטי מסתמך על האמונה שהוא יכול להתרחש, או עשוי היה להתרחש.

התאמה לתמונה ה"רשמית" של המציאות כפי שהיא מוצגת בהדשות. משתמעת מכך צורה מסוימת של פיקוח אידיאולוגי (ככל הנראה צנורה עצמית) והימנעות מנסילת סיכונים כשמדובר בקהל המונים.

**סדרותיות**

העניין של מחקרי התקשורת בתיאוריית הנרטיב התחדש (Oltan, 1993) בעיקר כתוצאה מתשומת הלב הרבה שהוקדשה לתוכניות דרמה, לסדרות ולסדרות בהמשכים בסלוויזיה (לוגמה, 1989, Seiter et al.). לנושא הסדרותיות יש עכשיו מקום בתיאוריית הנרטיב. תיאוריית הנרטיב עצמה תבה הרבה לעבודתו של פרופ (Propp, 1968), שתשף את המבנה החודתי בסיפורי העם הרוסיים. יצירות כיוון מודרניות עממיות ופופולריות בתקשורת מעידות גם הן על המידה הגבוהה של קביעות והקבלה בעלילה הנרטיבית. לרוגמה, ראדוויי (Radway, 1984) תיארה את ההיגיון הנרטיבי הנכסיס של סיפורים רומנטיים המופקים בייעור המוני עבור נשים במונחי סדרת שלבים (ראו תרשים 14.2 בעמוד 449). הרצף מתחיל בהכנסת אי-רדאות לחייה של הגיבורה, עובר במפגש טעון עם גבר איטסקוויט, פורדה, אחריה פיוס ואיחוד מיני, ולבסוף - שיקום זווטה של הגיבורה.

עלילות בסיסיות נכללות אמנם בסוגות רבות ושונות, יחד עם קשת של וריאציות מקובלות אך מוכרות, אך יש הנכלי נרטיב אחדים. למשל, באמצעות תיאוריית נרטיב אפשר להבדיל בברור בין סדרות (series) סלוויזיה לבין סדרות בהמשכים (serials). הסדרות מורכבות ממערך סיפורים נפרדים אלה כאלה שמסתיימים בכל אפיוזיה. במקרה של סדרות בהמשכים, הסיפור נמשך בלי להסתיים מפרק אחר לזה שאחיו. בשני המקרים יש המשכיות, והיא מושגת בעיקר באמצעות שימור הדמויות הראשיות, אבל יש ביניהן הבדל. בסדרות, הגיבורים והגיבורות (סובייקטים) נשארים קבועים, ואילו הרעים (אובייקטים) משתנים מפרק לפרק. בסוג מבנה זה, אותן דמויות קבועות עוברות רצפים נרטיביים שונים, אך נותרות בסביבה קבועה. בין הפרקים, כפי שמציין אולטן (Oltan, 1993), "המוריונות נשארות מונחות בארוך שמקומו מרוץ למציאות הכרונית". לעומת זאת, בסדרות בהמשכים (כגון אופרות סבון דגילות, שבצורתן המקורית שודרו מרי יוס) מופיע בכל פעם אותו צוות דמויות זהה, ומסופחת האשליה שהדמויות ממשיכות בחייון הפעילים בין הפרקים המסודרים. הגיבורים "נשארים פעילים ברמיונם של הצופים".

היבט נוסף של הנרטיב שמדגיש אולטן הוא ההבדל בין עיבוד "קווי" לעיבוד "מקבילי". בסדרות בהמשכים יש מעבר מקו עליה אחד לקו עליה הבא אחיו, ואילו בסדרות יש "סיפור-על" (הנוגע לדמויות הקבועות), וכמה קווי עליה שונים שבגם מתנהלות ההרפאות החדות מדי שבוע. הסדרות מארגנות סיפורים בתאם לעיקרון הקווי, ואילו

מארגנים דיננים קבוצתיים כדי לשמוע על האופן שבו נהוגות התקשורת (לדוגמה, Ang, 1984; Radway, 1986; Liebes and Katz, 1985).

קודים (codes) הם מערכות משמעות שהכללים והקונבנציות שלהן משותפים לאנשים מאותה תרבות או מה שכונה "קהילה פרשנית" (למשל, מעריצים של סוגה תקשורתית מסוימת, של סופר או של אמן מבצע). קודים עוזרים לספק את הקשרים בין יצירי התקשורת לבין קהלי-מדיה באמצעות הנחת היסודות לפרשנות. אנו מארגנים לעצמנו את סדרי העולם מתוך הסתמכות על הבנתנו במוסכמות ובקודים של תקשורת. למשל, מחולות מסוימות, הבעות פנים, צורות לבוש ודימויים גושאים בתוך תרבות מסוימת משמעותיות מובהקות למדי, שהחקבנו בזכות השימוש בהן וההיכרות עמן. דוגמה של קוד קולנועי (Monaco, 1981) היא דימוי המשלב אישה בנבייה, כרית וכסף - ומסמל חרפה.

סקסטים כתוחים לעומת טקסטים סגורים

בשית העוסק בתוכן תקשורתי מסוים, התוכן יכול להיחשב "פתוח" או "סגור" מבחינת משמעותיות. לפי אקו (Eco, 1979) סקסט פתוח הוא כזה שהשיח שלו אינו מנסה להגביל את הקריא למשמעות או פרשנות אחת מסוימת בלבד. אפשר להבחין בין סוגים שונים וכן בין דוגמאות של סקסטים תקשורתיים על פי מידת הפתיחות שלהם. לדוגמה, ככלל, הסיקור בחדשות אינו מכוון להיות פתוח, אלא להוליך לתכלית אינפורמטיבית אחת, ואילו סדרות ואופרות מבון מנוסחות לעתים קרובות בחופשיות ומאפשרות "קריאות" מנוגות. עם זאת, לא תמיד אפשר להבחין בין סוגות על פי קריטריון זה, ויכולים להיות הכללים גדולים בתוך כל סוגה במידת הפתיחות הסקסטואלית. במקרה של פרסומות מסחריות, אמנם כוונתן להשיג יעד לטווח ארוך - תועלת למוצר המפורסם - אבל צורת הפרסומת יכולה להשתרע בכל מקום על הקשת שבין "משחקיות" רב-משמעית לבין "מכירה ישירה" חרימדת או הכרה פשוטה על המוצר ועל איכויותיו. כמו כן נסען שבטלוויזיה ככלל, הסקסטים פתוחים ורב-משמעיים יותר מאשר בסרטי הקולנוע (Ellis, 1982).

להבנתה בין סקסטים פתוחים לסקסטים סגורים עשויה להיות חשיבות אידיאולוגית. לדוגמה, שלינגר ואחרים (Schlesinger et al., 1983), שדגו בהצגת הסדרר בטלוויזיה, טענו שהצגה פתוחה יותר מובילה לנקודות השקפה הלוחיות, בעוד הצגה סגורה נוטה לחזק את ההשקפה השלמה או את זו של הקונצנטוס. הם מציינים התנהגות נוספת בין קו סיפור "הרוק" או "דופף", המחזקים (בהתאמה) את הנטייה לסקסט סגור או לסקסט פתוח. המסקנה שלהם היא שחדשות טלוויזיה הן באופן כללי סגורות והדוקות כאחד, ואילו סוגות של תעוד נבדיון מגוונות יותר במבונותיהן. הם מציינים שבמקרה של יצירות בריון, ככל שהקולג (הצפוי) גדול יותר, כך ייצוג הסדרר סגור והרק יותר, מתוך

המסר היה רוצה להעביר לנמען. ככלל, ה"קריאות המועדפות" הן אלה המוזהות בניתוח של תוכן גלוי - המשמעות המילולית או זו שעל פני השטח, יחד עם האידיאולוגיה. אחד התיבטים של הקריאה המועדפת נוגע להפיסה של "קורא מיועד" (Sparks and Campbell, 1987). על תבנים מסוימים בתקשורת אפשר לומר, בעקבות התיאוריה של בורדייה (Bourdieu, 1986), שהם "מְבַנְיִים" קורא, הבניה שבמייחז מה יכול המבנה אותם "להלך" בסיועה את כוונות המוען על סמך שורה של עניינים במקסט כפי שהוא כתוב. "הקורא המיועד" הוא גם סוג הקורא שאליו פונה המסר בראש ובראשונה. תפיסה רומה היא "קול משתמע" (Deming, 1991) implied audience, קול שקרוב לוודאי הסקסט מיועד אליו.

התהליך שבאמצעותו פועל הדבר כונה גם "הִסְבָּה (או נפנוף)" (interpellation) או כינוי (appellation), והוא בדרך כלל מתייחס לחיבוריות האידיאולוגיה של אלחוסר, לפי פייסק (Fiske, 1987: 53), "הסבה מתייחסת לאופן שבו כל שימוש בשיח 'פונה' לנמען. בתגובתנו... אנתנו מקבלים במשתמע את האופן שבו השיח מגדיר אותנו". מאפייני זה של השיח מנוצל בהרחבה באמצעים את עמדת הסובייקט שהשיח מציע לנו". מאפייני זה של השיח מנוצל בהרחבה בעולם הפרסום (Williamson, 1978), שבו פרסומות מבנות ומקדינות את הדימוי שהן מעדיפות לגבין צרכן המוצר המסוים. הן מוזמינות "קוראים" לזהות את עצמם בדימויים האלה. דימויים מעין אלה מקשרים בדרך כלל בין תבונות נחשקות מסוימות (כגון שיק, תבונה, נצודים או יופי) לבין שימוש במוצר, וככלל, הדבר מומיא לצרכן ואף למוצר.

אינטרסקטואליות

פייסק (Fiske, 1987) מצייני גם שאת משמעות הסקסט כפי שהקורא מייצר אותו לא מגבילים הגבולות שנקבעו בצד הייצור בין תוכניות או בין קטגוריות תוכן. "קורא" של סקסטים תקשורתיים יכול בקלות לשלב, לדוגמה, בין החוויה של תוכנית לבין זו של הפרסומות המתחרות לתוכנה, או לבין זו של תוכניות סמוכות.

הוא היבט אחד של האינטרסקטואליות של התקשורת, והוא חל גם על תציית גבולות בין אמצעי תקשורת (כגון קולנוע, ספרים ורדיו). אינטרסקטואליות היא לא רק הישג של הקורא אלא גם מאפייני של אמצעי התקשורת עצמם. אלה מקיימים כל העת התייחסות צולבת בין אמצעי תקשורת אחד לאחר, ואותו "מסר", סיפור או סוג נרטיב עצמו יכול להימצא בסוגות וצורות שונות מאוד בתקשורת. ההתחבות השיווק המבוטס על דימויים תקשורתיים הגדילה את טווח האינטרסקטואליות ומיסקסטים" של תוכן תקשורתי למינים רבים של פרישי צריכה. על פי פייסק (Fiske, 1987), טלוויזיה מאפשרת יצירת "רמה שלישית של אינטרסקטואליות": התייחסות לסקסטים שהצופים יוצרים בעצמם ומשפלים בשיחה או בכתיבה על חוויית התקשורת. מחקרים אתנוגרפיים של קוליי-מדיה מסתמכים על סקסטים כאלה של "רמה שלישית" כאשר הם מצותתים לשיחות או

מושג הטקסט

המונח "סקסט" שימש בעיקר בשני מובנים בסיסיים. האחד מתייחס באופן כללי מאוד למסר הפנימי עצמו - המסמך המודפס, הסרט, תוכנית הטלוויזיה או המוזיקה המלווה אותה, כפי שצוין לעיל. שימוש אחר שעליו ממליץ פייסק הוא ייחוד המונח "סקסט" לתוצאה בעלת המשמעות של המפגש בין תוכן לקורא. לדוגמה, תוכנית טלוויזיה "הופכת לסקסט כרגע הקריאה, כלומר כאשר האינטראקציה שלה עם אחד מקוליה הדיבים מפעילה חלק מן המשמעויות/ההנאות שהיא מסוגלת לעורר" (14: 1987: Fiske). מהגדרה זו נובע שתוכנית טלוויזיה אחת יכולה ליצור סקסטים שונים רבים, במובן של משמעויות שהקול מימש. בסיכום בקורה זו אומר פייסק: "את התוכנית מייצרת התעשייה, את סקסט מייצרים הקוראים" (1987: 14). מנקודת מבט זו, חשוב לראות שהמילה "ייצור" חלה הן על הפעילויות של "מועגים" מתקשרים באמצעות תקשורת המונים והן על אלה של הקהל.

זוהי נקודה מרכזית במה שהוא למעשה תיאוריה של תוכן תקשורתי, שאנו מתבוננים בו מנקודת המבט של הקליטה ולא של ההפקה או המשמעות הפנימית שלו. יסודות מהותיים נוספים בגישה זו הם הדגשת העובדה שלסקסט תקשורתי (במובן הראשון, זה של "תוכנית") יש הרבה משמעויות פוסטציואליות חלופיות, ובעקבות זאת יכולות להיות קריאות שונות. מכיוון שכך, תוכן של תקשורת המונים הוא עקרונית פוליטי, כלומר יש לו משמעויות פוסטציואליות רבות עבור "קוראיו" (במובן הנגדי של אנשים בקהל). פייסק טוען שפוליטימיות היא מאפייניו הכרחי של תוכנית מדיה פופולרית אמיתית, מאחר שכלל שיש יותר משמעויות פוסטציואליות, כן גדלים סיכוייו של הסקסט להיות אסקטיבי לקהלים שונים ולקטגוריות חברתיות שונות בקרב הקהל.

לדיבוי משמעויות סקסטואליות יש ממד נוסף, כפי שמצוין ניוקומב (Newcomb, 1991). סקסטים מורכבים ממספר רב של שפות ושל מערכות משמעות שונות: כללי לבוש, הופעה גופנית, מעמד ועיסוק, רת, אתניות, אזור, חוגים חברתיים ועוד הרבה מילים בשפה מדוברת או אינטראקציות כדומה יכולות להיות בעלות משמעויות נבדלות בכל אחת מהשפות האחרות האלה או בכמה מהן.

שיבה לקירור ופענוח בצורות שונות

למרות האופי הפוליטי הזה, סוגי השיח על דוגמאות מסוימות של תוכן תקשורתי נוטים או מייצעים שלוש, להגביל או לכונן את נטילת המשמעות, ואילו הקורא יכול להתנגד לכל אלה. דיינונו זה נוגע למודל הקירור/פענוח (ראו בפרק 3) של הול (Hall, 1974), שעל פיו בדרך כלל מקודדת בטקסט קריאה מועדפת - המשמעות שיצרן



מסגרת 14.4

גורמים הקשורים בהגנת אלימות

- האטרקטיביות היחסית של העבריון
- האטרקטיביות היחסית של הקרבן
- הסיבות לאלימות
- כלי הנשק שבהם נעשה שימוש
- היקף התיאור והגראפיות שלו
- מידת המציאותיות של האלימות המוגנת
- תגמולים ועונשים על מעשים
- ההשלכות כפי שהן מוצגות מבחינת כאב ונזק
- הזמן, נוכחותו או היעדרו

המשתנים במסגרת 14.4 נבחנו בשלוש רמות: לגבי כל תקרית אלימה, לגבי כל סצינה, ולגבי תוכנית הטלוויזיה כולה. המסקנות העיקריות מן המחקר, שהקיף כמעט 3,000 תוכניות בשנים 1995-1996 היו אלה:

- מרבית התוכניות מכל הסוגים (61%) הכילו אלימות במידה כלשהי.
- רק בתוכניות מוצגות הוצגו נושאים המתנגדים לאלימות.
- מרבית האלימות בטלוויזיה מעורקת.
- תיאורים עם סיכוי גבוה ללמד ללדים מתחת לגיל 7 תוקפנות מרוכזים רווקא בתוכניות ובערוצים המכוונים לצופים צעירים.
- תיאורים מסוכנים במיוחד עבור ילדים מבוגרים יותר ובני נוער, המעוררים תוקפנות, נמצאים בעיקר בסרטים ותוכניות דרמה.

הטקסט התרבותי ומשמעותיותו

לאחרונה צמחה צורה חדשה של שיח העוסק בסקסטים תקשורתיים, בעיקר עם פריחתם של לימודי התרבות ועם ההתכנסות שלהם למסגרת קיימת של חקר תקשורת המונים. לימודי התרבות נובעים ממקורות שונים, בין היתר: ניתוחים ספרותיים ובלשניים מסורתיים של סקסטים, סמיוולוגיה ותיאוריה מרקסיסטית. פייסק (Fiske, 1987) עשה מאמץ משכנע לאחד תיאוריות נפרדות רבות, בעיקר למטרות ניתוח והבנה של תרבות (טלוויזיה) פופולרית. הוא הציע הגדרות חדשות לסקסט תקשורתי וכן דרכים לזיהוי מאפייני מפתח מסוימים.

תרבותיים ומוסריים שאינם זהים לגבולות בין מדינות ושפות. למשל, השוואת חרשות סלוויזיה בארצות הברית ובאיטליה הוליכה למסקנה שהחרשות בכל אחת מן המערכות יוצרות תפיסות שונות למדי של מאפייני הפוליטיקה (Hallin and Mancini, 1984). ההבדלים העיקריים יוחסו למשמעות הגדולה בהרבה של המרחב הציבורי במקרה של איטליה, שאיננו חופף למוסדות המדינה. כתוצאה מכך, הפקידים של העיתונאים בארצות הברית כמפקחים וכנציגי הציבור גדול בהרבה מזה שמאמצים עיתונאים באיטליה או מזה שמייחסים לאחרונים.

### חדשות כנרטיב

סקסט כנרטיב מהווה זה כבר אובייקט למחקר, ומושג הנרטיב התגלה כשימושי להבנת מגוון תוכני תקשורת. צורות נרטיביות בסיסיות מתפרשות על פני קשת רחבה של סוגים, הכוללת את הפרסומות ואת "סיפורי" חדשות, וכן את המועמדים הבולטים לנתיחת חתן מסורת מחקרית זו: יצירות דרמה ובדיון. מרבית תוכני התקשורת מספרים למעשה סיפורים, הלוכשים לרוב צורות צפויות ובעלות דפוס מוכר. הפונקציה העיקרית של הנרטיב היא לסייע במציאת הניגון בריוותם על התנסויות. הוא עושה זאת בשתי דרכים עיקריות: באמצעות קישור של פעולות ואירועים בדרך הגיונית, בדפף או במיבנהויות; ובחצנת רכיבים העוסקים באנשים ומקומות שיש להם מאפיינים קבועים ומוזוים (מצאוותיים). נרטיב מסייע לספק את ההיגיון של מניע אנשי, זה המאפשר להבין התרשמויות שהן במקורן מקוסעות, בין שהן לקוחות מיצירות בדיון ובין שהן נובעות מהמציאות. כאשר מתייחסים לחדשות כאל נרטיב, אפשר לגלות את האופן שבו הן מסתמכות על המתנסים הדומיננטיים בחברה, החוורים ונשנים, ומספרות אותם מחדש, תוך העמסה בלתי נמנעת של מסען "איריאולוגי" מסוים (Bird and Dardenne, 2009).

דרנסון (Dartton, 1975) מוען שתפיסתנו את החדשות נובעת מ"דרכים עתיקות של סיפור סיפורים". תיאורים הדרושים יצוקים בדרך כלל בדפוס של נרטיב, ומבילים המריות ראשויות ומשניות, רצפי התרשומות מחוברים, גבוהים ורשעים, החלה, אמצע וסוף, סימונים של תפניות דרמטיות והסתמכות על עלילות מוכרות. הניתוח של מבנה נרטיב החדשות עוצב וקבע במסורת "ניתוח השיח", בעיקר אצל ואן דייק (van Dijk, 1983, 1985), שפיתח מסגרת בעלת בסיס אמפירי לניתוח של חדשות. ניתוח זה מושתת על מושג "סקמות החדשות" (news schemata), המספק תחביר של סיפורי חדשות. צל (Bell, 1991) מציין שחדשות אינן יכולות לפעול כנרטיב רגיל, כי מבנה החדשות דורש תמצית של הסיפור בהתחלה, וכן רצף המשקף את הערכים החדשותיים המשתנים של דמויות ואירועים. לדבריו, עיתונאים מרכיבים מחדש פיסות מידע בסדר הנובע משיקולי חדשות, ולא בסדר כרונולוגי.

### אלימות סלוויזיונית

כמו החדשות, גם תוכניות סלוויזיה המכילות אלימות הן קטגוריה של תוכן תקשורתי שנתקרה רבות, לעומק ולאורך זמן. כמובן, אלימות אינה סוגה בפני עצמה, שכן אלימות יכולה להופיע כמעט בכל הסוגות הסלוויזיוניות. אך יש קטגוריה קטנה יותר של תוכניות סלוויזיה שאפשר לזהות אותה על פי זסתמכותה הרבה על אלימות לשם משיכת קהל. מאפיינים מסימים של תוכן זה - מטרה, סגנון ומשמעות - אכן משותפים לסוגות אחרות המזוהות בבירור ובצורה גלויה יותר, עד כדי כך שיש בהן תת-סוגות שונות ולדוגמה מלחמה, כנופיות, תומור, סרטים מצוירים, משיעה סדיסטית וכן הלאה. מסרתנו המרכזית כאן היא לציין בקצרה באיזו דרך מוזהים ומתוארים מאפייני המפתח של "סלוויזיה אלימה", בעיקר מתוך רצון להגן על ילדים מפני השפעות מוקות ולצאת במערכה נגד האלימות.

המחקר בתחום זה החל עוד בימי המוקדמים ביותר של חקר התקשורת, אך ציון דרך עיקרי היה הדוח (Baker and Ball, 1969) של "הוועדה הלאומית [של ארה"ב] לגורמי אלימות ולמניעתה" (National Commission on the Causes and Prevention of Violence). מחקר זה סיפק את התיאורים הראשונים של השיטות והמצאים שפותחו בתוכנית המחקר של סיפוח תפיסת עולם של גרבנר (ראו Gerbner et al., 2002). מחקרים עדכניים יותר בארצות הברית, במסגרת המחקר הארצי של אלימות סלוויזיונית (National Television Violence Study), המשיכו באותה המסורת, ובעזרתם מספקת את המקור לתיאור המטרות והשיטות במסגרת הדם המרכזי (ראו Wilson and Smith, 2002). המחקר מגדיר אלימות כך: "כל תיאור גלוי ואמין של איזם בכוח גופני, או שימוש ממש בכוח שכוה בכונה לגרום נזק פיזי ליצור חי או לקבוצת יצורים. אלימות כוללת גם תיאורים מסימים של השלכות גופניות מוקות על יצור חי או על קבוצה בעקבות אמצעים אלימים שאינם נראים". וילסון וסמית מוגים ארבעה יסודות העומדים בבסיס רצונם לתער את הסוג והשכיחות של אלימות סלוויזיונית:

- אלימות סלוויזיונית תורמת להשפעות אנטי-חברתיות על צופים.
- לצפייה כאלמות סלוויזיונית יש שלושה סוגים עיקריים של השפעות: למידה של גישות אלימות והתנהגות אלימה, הקהיית הרגשות כלפי אלימות, הגברת הפחד ליפול קרבן לאלימות.
- לסוגי אלימות שונים יש השפעות מוקות שונות.
- אלימות אינה משפיעה באופן זהה על כל הצופים.

בהתאם לעקרונות אלה ועל פי המחקר והתיאוריה העומדים בבסיסם ניקש הניתוח לקבוע את המאפיינים של תוכניות סלוויזיונית בהתאם למחוזים והקטגוריות העיקריים הדלונטיים להשפעות של כל אלימות מתוארת. מאפיינים אלה מוצגים במסגרת 14.4.