# The Function of Hybrid Genres in Crisis Cinema (A Critical Study of Three Selected Iranian Films During the COVID-19 Era, 2020–2023)

**Alireza Azizi**[1]

Receive Date: 26 March 2025, Accept Date: 05 August 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

**Abstract**

The redefinition of hybrid genre functions in Iranian cinema during the COVID-19 pandemic (2020–2023) has become a subject of critical importance. This period, marked by profound social, psychological, and cultural transformations, prompted Iranian filmmakers to move beyond traditional genre conventions and explore flexible, multilayered, and often ambiguous narrative structures. This qualitative study employs a critical content analysis approach to examine three representative films from this era, focusing on genre hybridity, narrative structure, aesthetics of crisis, and the cinematic representation of lived experiences during the pandemic. The central research question addresses how hybrid genres in Iranian crisis cinema have mediated the collective experience of trauma and uncertainty. Findings reveal that genre hybridity in these films is not merely a formal strategy but serves as a cultural mechanism to articulate complex emotional and social realities. The selected works—*The Wasteland* (2020), *Mahdi's Position* (2021), and *The Loser Man* (2022)—each demonstrate distinct approaches: from poetic realism and narrative minimalism to non-linear memory reconstruction and psychological ambiguity. These films collectively challenge linear storytelling and genre purity, offering new cinematic languages to express anxiety, institutional distrust, collective grief, and narrative discontinuity. The study concludes that hybrid genres function as narrative mediators between form and social meaning, enabling a cinema of open-ended, affective, and reflective storytelling. In the context of a national crisis, this genre hybridity fosters aesthetic resistance and facilitates new modes of public memory and shared emotional experience—something conventional narratives fail to provide.

**Keywords**: Iranian Cinema, Cinema, Hybrid Genre, Crisis Narrative, COVID-19, Critical Analysis

1. MSc. in Art Research, faculty of art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
Email: alirezaazizi@neyshabur.ac.ir

# کارکرد ژانرهای تلفیقی در سینمای بحران (مطالعه‌ای انتقادی بر سه اثر منتخب از سینمای ایران در دوران کرونا) (۱۳۹۹-۱۴۰۲)

**علیرضا عزیزی**[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۴

DoI: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

## چکیده

بازتعریف کارکرد ژانرهای تلفیقی در سینمای ایران در دورهٔ همه‌گیری کرونا و پس از آن (۱۳۹۹-۱۴۰۲)، به یکی از مسائل محوری در تحلیل گفتمان سینمایی بحران تبدیل شده است. این پژوهش با طرح این سؤال که ژانرهای تلفیقی در سینمای ایرانِ دورهٔ بحران کرونا چگونه توانسته‌اند تجربهٔ زیستهٔ جمعی را بازنمایی کنند؟» به بررسی ساختارهای روایت، فرم‌های زیبایی‌شناختی و ابعاد ایدئولوژیک در سه فیلم شاخص این دوره می‌پردازد.

روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل محتوای انتقادی است. سه فیلم منتخب *دشت خاموش*، *موقعیت مهدی* و *مرد بازنده* از منظر چگونگی تلفیق ژانر، کارکردهای روایی، بازتاب تجربه زیستهٔ بحران، و ظرفیت‌های معنایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در این آثار، تلفیق ژانرها صرفاً راهکاری فرمی نبوده، بلکه پاسخی فرهنگی به اضطراب، سوگ و گسست‌های اجتماعی ناشی از بحران کرونا بوده است. در *دشت خاموش*، ساختار ایستا و مینیمالیستی با زیبایی‌شناسی سکوت و حذف کنش، تعلیق روانی و ترومای جمعی را بازنمایی می‌کند. *موقعیت مهدی* با بهره‌گیری از فرم بیوگرافی-حماسی-ملودرام، خاطرهٔ ملی را با تجربهٔ سوگ و فقدان شخصی تلفیق می‌کند. *مرد بازنده* نیز با درهم‌آمیزی ژانر پلیسی، اجتماعی و روان‌شناختی، جامعه‌ای بی‌اعتماد و پریشان را در دل روایتی گسسته و ذهن‌محور به تصویر می‌کشد.

این پژوهش نشان می‌دهد که ژانرهای تلفیقی در سینمای بحران، به مثابه میانجی‌هایی میان فرم و محتوا، توانسته‌اند زبانی روایی خلق کنند که برای بازنمایی تجربه‌های پیچیده، گنگ، چندلایه و متزلزل دورهٔ کرونا مناسب است. تلفیق ژانری نه‌تنها به بازنمایی بحران یاری رسانده، بلکه بستری برای مقاومت زیبایی‌شناختی و بازاندیشی فرهنگی در زیست اجتماعی فراهم کرده است.

**واژگان کلیدی:** سینمای ایران، سینما، ژانر تلفیقی، روایت بحران، کرونا، تحلیل انتقادی

۱. کارشناسی ارشد، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
Email: alirezaazizi@neyshabur.ac.ir

**مقدمه**

همه‌گیری ویروس کرونا پدیده‌ای فراگیر بود که نه‌تنها ساختارهای اجتماعی و اقتصادی جوامع را به چالش کشید، بلکه زمینه‌ساز تغییراتی بنیادین در تولید، عرضه و مصرف محصولات هنری شد. سینما، به‌عنوان رسانه‌ای روایت‌محور و جمعی، بیش از دیگر هنرها در معرض این تحولات قرار گرفت. تعطیلی سالن‌های نمایش، گسترش پلتفرم‌های پخش دیجیتال، و تغییر سلیقه مخاطبان، فضایی را ایجاد کرد که در آن بسیاری از قواعد پیشین روایت‌گری و گونه‌شناسی سینمایی، بازنگری یا شکسته شدند.

در این زمینه، برخی آثار سینمای ایران که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۲ تولید و اکران شدند، ساختارهای ژانری تلفیقی و مرزنابسامانی را به نمایش گذاشتند. این پدیده را می‌توان به عنوان یکی از گرایش‌های ممکن در برخی فیلم‌ها برای بازتاب شرایط اجتماعی، روانی و فرهنگی دورهٔ همه‌گیری کرونا در نظر گرفت. بااین‌حال، نمی‌توان بدون بررسی انتقادی و دقیق، میان گرایش به تلفیق ژانری و تجربه بحران، رابطه‌ای مستقیم و قطعی برقرار کرد.

پژوهش حاضر در پی آن است تا با رویکردی کیفی و انتقادی، این پرسش را بررسی کند که آیا و چگونه برخی از آثار سینمای ایران در دورهٔ کرونا، از ساختارهای ژانری تلفیقی بهره برده‌اند تا احتمالاً تجربهٔ زیستهٔ بحران را بازنمایی کنند. تحلیل بر سه فیلم منتخب متمرکز است که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند و از حیث ساختار ژانری و روایی، از چهارچوب‌های کلاسیک فاصله گرفته‌اند.

چهارچوب نظری این پژوهش متکی بر مفاهیم کلیدی در نظریهٔ ژانر، زیبایی‌شناسی بحران و تحلیل گفتمان انتقادی است. مفاهیمی مانند «تجربهٔ زیسته»، «ترومای جمعی» و «نابسامانی روایت» به مثابه ابزارهایی برای درک لایه‌های معنایی و فرمی آثار مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. با تکیه بر این مبانی نظری، هدف اصلی مقاله، بررسی احتمال نقش ژانرهای تلفیقی به مثابه زبانی برای بیان پیچیدگی‌های بحران است.

هرچند در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی در زمینهٔ سینمای اجتماعی دورهٔ کرونا و تغییرات روایی انجام شده، اما بررسی ساختار ژانری فیلم‌های ایرانی با تمرکز خاص بر ژانرهای تلفیقی و در چهارچوب نظری بحران، هنوز به صورت روشمند و تحلیلی در ادبیات پژوهش صورت نگرفته است. از این‌رو، این مقاله با تأکید بر تحلیل درون‌متنی و چهارچوب نظری انتقادی، تلاشی است در جهت پر کردن این خلأ.

**پیشنیهٔ پژوهش**

مطالعات ژانر در سینمای ایران، به‌ویژه از دههٔ ۱۳۸۰ به بعد، همواره یکی از محورهای تحلیل‌های روایی و فرهنگی در نقد سینمایی بوده‌اند. بااین‌حال، تمرکز خاص بر مفهوم تلفیق ژانری در بافت بحران‌های اجتماعی گسترده، و به‌ویژه در زمینهٔ همه‌گیری کرونا، در پژوهش‌های موجود کمتر دیده می‌شود.

حسینی (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل ژانر اجتماعی در سینمای ایران پس از دهه نود»، بر بازنمایی معضلات اجتماعی تمرکز دارد، اما به مفهوم تلفیق ژانری و تأثیرات بحران نپرداخته است. شکوهی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بازنمایی بحران‌های اجتماعی در سینمای ایران» با بررسی آثار تولیدشده در سال‌های ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۰، مضامین بحران را شناسایی می‌کند، اما به ساختار ژانری یا تحلیل فرم روایی توجه نکرده است.

رضایی و مختاری (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با تمرکز بر «کارکرد ژانرهای تلفیقی در سینمای مستقل»، به‌طور سطحی به فرم‌های ترکیبی پرداخته‌اند، اما زمینه‌های گفتمانی و زیبایی‌شناختی این ترکیب‌ها را بررسی نکرده‌اند. همچنین، فراهانی (۱۴۰۲) در پایان‌نامه‌ای با «*عنوان روایت و ژانر در سینمای بحران: از جنگ تا کرونا*» به جایگاه روایت در سینمای بحران پرداخته، اما چهارچوبی نظری برای تحلیل ژانرهای تلفیقی ارائه نکرده است.

از سوی دیگر، پژوهش‌هایی چون مهدوی (۱۴۰۱) با تمرکز بر تحولات ذائقه مخاطب در دورهٔ همه‌گیری، نشان می‌دهند که بحران کرونا تنها در سطح تولید و مصرف سینما مؤثر نبوده، بلکه به دگرگونی در تجربهٔ تماشاگر نیز منجر شده است. اما این پژوهش‌ها نیز، برخلاف هدف مقاله حاضر، تحلیل درون‌متنی آثار را دنبال نمی‌کنند.

به‌طور کلی، پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه مفاهیمی چون «ژانر»، «سینمای بحران» و «تغییر در روایت» به صورت مجزا مورد بررسی قرار گرفته‌اند، اما پژوهشی که به‌طور ساختاری تلفیق ژانرها را در بافت بحران کرونا با اتکا به چهارچوبی انتقادی و تحلیل درون‌متنی

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

بررسی کند، هنوز تدوین نشده است. پژوهش حاضر، با تلفیق نظریه ژانر، زیبایی‌شناسی بحران و تحلیل انتقادی روایت، تلاش دارد بر شکاف موجود در مطالعات پیشین فائق آید و از دل تجربهٔ زیستهٔ سینمایی، به تبیینی از زبان تلفیقی سینما در بستر بحران دست یابد.

**روش‌شناسی و منطق اجرایی پژوهش**

این پژوهش با رویکرد کیفی و با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای انتقادی انجام شده است. هدف آن، بررسی نحوهٔ استفاده از ساختارهای ژانری تلفیقی در بازنمایی تجربهٔ بحران در سینمای ایران طی سال‌های ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۲، یعنی هم‌زمان با همه‌گیری ویروس کرونا، است.

جامعه پژوهش شامل تمامی فیلم‌های بلند ایرانی است که در این بازهٔ زمانی تولید یا اکران شده‌اند و در آنها نشانه‌هایی از تلفیق ژانری قابل مشاهده است. روش نمونه‌گیری، هدفمند و مبتنی بر معیارهای نظری و فرمی بوده است. سه فیلم *دشت خاموش*، *موقعیت مهدی* و *مرد بازنده*، به دلیل ویژگی‌های خاص ساختاری، محتوایی و واکنش‌برانگیز بودن در زمان انتشار، به عنوان نمونه‌های موردی انتخاب شده‌اند؛ هر یک از این آثار به نوعی با نشانه‌هایی از ترکیب ژانری و رویکرد غیرمتعارف به روایت در فضای بحران همراه هستند. این آثار به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که از نظر ژانری، فرمی و زمینهٔ روایی، دارای تنوع بوده و امکان مقایسهٔ تحلیلی میان آنها وجود داشته باشد.

داده‌های پژوهش از طریق مطالعه مستقیم فیلم‌ها، ثبت مشاهدات تحلیلی، یادداشت‌برداری تفسیری، و بررسی نقدهای معتبر سینمایی گردآوری شده‌اند. برای تحلیل داده‌ها، از ترکیب تحلیل مضمون و تحلیل گفتمان انتقادی استفاده شده است؛ به این معنا که ضمن استخراج مؤلفه‌های برجسته در روایت، ژانر، فضا و فرم، تلاش شده تا معناهای ضمنی و ظرفیت‌های روایی خاص در هر فیلم، بدون پیش‌داوری نظری، مورد تفسیر قرار گیرد.

در نهایت، یافته‌ها در قالب جداول تحلیلی تلفیقی ارائه شده تا امکان بررسی الگوهای احتمالی پیوند میان ساختار ژانر تلفیقی و تجربهٔ سینمایی بحران فراهم شود.

رویکرد پژوهش، تفسیرمحور است و در پی درک فرایندهای بازنمایی است، نه اثبات رابطه‌های علّی. بنابراین، یافته‌ها بر پایهٔ تحلیل لایه‌های معنایی، زیبایی‌شناختی و گفتمانی استوارند و به‌جای تعمیم، درصدد ارائهٔ بینش تحلیلی نسبت به شکل‌های نوظهور بیان سینمایی در شرایط بحران هستند.

## مبانی نظری

### ۱. نظریه‌های ژانر و مفهوم ژانر تلفیقی در سینما

در مطالعات سینمایی، مفهوم ژانر نه‌تنها به مثابه ابزاری برای دسته‌بندی روایی آثار هنری، بلکه به عنوان یک نظام فرهنگی و گفتمانی در نظر گرفته می‌شود که در بستر تعامل میان تولید، مصرف و زمینهٔ اجتماعی شکل می‌گیرد (Altman, 1999: 144). در نظریه‌های کلاسیک، ژانر ساختاری بسته و مبتنی بر قراردادهای تثبیت‌شده تلقی می‌شد؛ اما در رویکردهای متأخر، به‌ویژه در چهارچوب مطالعات فرهنگی، ژانر سازوکاری پویا برای معناسازی اجتماعی و بازنمایی ارزش‌های فرهنگی تلقی می‌شود.

با رشد رویکردهای بینارشته‌ای و انتقادی، ژانر به ابزاری برای چانه‌زنی نمادین با گفتمان‌های غالب بدل شده است. در این بستر، مفهوم ژانر ترکیبی[1] به عنوان ساختاری منعطف و ترکیبی، امکان عبور از مرزهای تثبیت‌شدهٔ روایت و بازتاب تجربه‌های پیچیده و چندوجهی را—به‌ویژه در زمینه‌های ناپایدار اجتماعی—فراهم می‌کند.

در چنین شرایطی، ژانر تلفیقی ممکن است به روشی برای ساخت‌زدایی از روایت، جابه‌جایی معنا و خلق زبان سینمایی جایگزین بدل شود؛ رویکردی که در برخی موقعیت‌های بحرانی، ظرفیت بیشتری برای بیان غیرمستقیم دارد.

تلفیق ژانری در نظریه آلتمن[2]، نوعی «کنش فرهنگی» تلقی می‌شود که در بستر تغییر تجربه مخاطب و تحولات ساختاری در تولید معنا پیدا می‌کند (Altman, 1999: 144). در سینمای ایران نیز، این امر گاهی پاسخی غیرمستقیم به محدودیت‌های رسمی و ایدئولوژیک بوده و به عنوان ابزاری برای ایجاد تنوع فرمی و معنایی مورد استفاده قرار گرفته است (فتحی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۶۶). از این منظر، ژانر تلفیقی در ایران می‌تواند نه صرفاً یک انتخاب زیبایی‌شناختی، بلکه نوعی استراتژی فرهنگی نیز محسوب شود.

در دورهٔ بحران کرونا، برخی آثار سینمایی تولیدشده میان سال‌های ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۲، به سمت روایت‌هایی با ساختار تلفیقی حرکت کرده‌اند. با در نظر گرفتن زمینهٔ اجتماعی-

روانی این دوره، می‌توان فرض کرد که تمایل به تلفیق ژانری در بخشی از این آثار، ابزاری برای بازنمایی تجربه‌هایی با ماهیت غیرقطعی، چندلایه و تعلیق‌آمیز بوده است (علوی‌نیا، ۱۴۰۱: ۱۱۲). در این زمینه، تلفیق ژانری ظرفیت‌هایی برای نوسان میان قطب‌های متضاد مانند واقعیت و خیال، مستند و درام، یا فردیت و جمع فراهم می‌کند.

بنابراین، پژوهش حاضر در تلاش است تا با بهره‌گیری از مفاهیم معاصر در نظریه ژانر، این مفاهیم را به عنوان ابزار تحلیلی در تحلیل نمونه‌های منتخب به‌کار گیرد؛ تا نشان دهد چگونه ساختارهای تلفیقی می‌توانند با تحولات فرهنگی و گفتمانی پیوند برقرار کنند.

## ۱. ۱. گونه‌شناسی ژانر و نقش آن در هدایت روایت سینمایی

در مطالعات سینمایی معاصر، ژانر نه‌تنها ابزاری برای دسته‌بندی آثار، بلکه ساختاری فرهنگی و معنایی است که در تعامل با مخاطب، شکل‌گیری و درک روایت را هدایت می‌کند. نظریه‌پردازان کلاسیک از نیمهٔ قرن بیستم بر نقش ژانر در مدیریت انتظارات تماشاگر و سازمان‌دهی عناصر روایی تأکید داشتند؛ به‌گونه‌ای که ژانر هم محدودیت‌ساز و هم امکانات‌ساز برای نوآفرینی معنایی به فیلم‌ساز می‌بخشد (Altman, 1999: 144).

در رویکردهای ساختارگرا به ژانر، این مفهوم به عنوان چهارچوبی بسته و مبتنی بر قراردادهای تثبیت‌شده تعریف می‌شد، اما نظریه‌های نوظهور آن را گفتمانی پویا می‌دانند که در بستر تاریخ، رسانه‌ها و مخاطبان بارها بازتعریف می‌شود (Neale, 2000: 27). بر این اساس، ژانر مانند زبانی متغیر عمل می‌کند که می‌تواند در پاسخ به تحولات اجتماعی و فرهنگی، ساختارهای معنایی جدیدی خلق کند.

در سینمای ایران نیز، ژانرها بیشتر محصول واکنش به محدودیت‌های بیانی و ایدئولوژیک‌اند تا ضرورتی صنعتی؛ به‌طوری‌که این روند در بسیاری از آثار به شکل‌گیری فرم‌های نیمه‌ژانری یا تلفیقی انجامیده است (نظری‌منش، ۱۳۹۸: ۵۱).

از منظر روایت، ژانر ابزار مهمی برای تعیین پیرنگ، زمان‌بندی و ساختار علی روایت است: در ژانر معمایی، تأخیر در آشکارسازی اطلاعات تعلیق می‌آفریند و در ژانر ملودرام، تمرکز بر روابط عاطفی ساختار خطی را تقویت می‌کند. این تنوع کارکردی باعث می‌شود تغییر در ساختار ژانری، یکی از نشانه‌های قابل بررسی در تحول شیوه‌های روایت‌گری به‌شمار آید.

از این منظر، در برخی آثار سینمای ایران که در بستر همه‌گیری کرونا تولید شده‌اند، گرایش به تلفیق ژانر را می‌توان به عنوان یکی از پاسخ‌های احتمالی به وضعیت پیچیدهٔ روانی و اجتماعی آن دوره تحلیل کرد.

در این آثار، بهره‌گیری از فرم‌های ژانری انعطاف‌پذیر ممکن است امکان پرداختن به مضامینی مانند ناامنی، بی‌ثباتی، یا گسست تجربهٔ زیسته را فراهم کرده باشد.

بر این اساس، تمرکز مقاله حاضر بر گونه‌شناسی ژانری، با هدف تحلیل نحوهٔ تحول در روایت و معنایابی سینمایی در بستر بحرانی است؛ نه صرفاً برای دسته‌بندی ژانرها، بلکه برای بررسی سازوکارهای بیانی روایت در شرایطی که ثبات فرمی و معنایی به چالش کشیده می‌شود.

## ۱. ۲. مفهوم ژانر تلفیقی و دگرگونی مرزهای ژانری در سینمای معاصر

در سینمای معاصر، ظهور ژانرهای تلفیقی را می‌توان یکی از واکنش‌ها به پیچیدگی‌های روزافزون فرهنگی، روانی و اجتماعی تلقی کرد. در دورهٔ پسامدرن، با تضعیف ساختارهای کلان روایت و گسست تجربه‌های جمعی، مخاطب با زیست‌جهانی متکثر، نامتقارن و گاه متضاد مواجه است. این وضعیت می‌تواند فیلم‌ساز را به بهره‌گیری از ساختارهای غیرخطی و تلفیقی سوق دهد؛ نه لزوماً به عنوان ضرورتی قطعی، بلکه به مثابه انتخابی برای بازنمایی پیچیدگی تجربه. ساختارهایی که بر امتزاج کارکردی و روایی ژانرها استوارند (Mittell, 2004: 155).

در این رویکرد، تلفیق ژانر نقشی فراتر از بازی با فرم دارد و می‌تواند به عنوان راهبردی روایی برای بیان تجربه‌های سیال و چندلایه عمل کند. آلتمن با تأکید بر خصلت فرهنگی و اجتماعی ژانر، تلفیق ژانری را حاصل گفت‌وگوی میان گفتمان‌های رسانه‌ای، صنعتی و مخاطب‌محور می‌داند؛ در چنین بافتی، هیچ‌یک از بازیگران فرهنگی ملزم به تبعیت از قراردادهای یک‌دست ژانری نیستند (Altman, 1999: 144). ژانر تلفیقی در این معنا، نه نشانهٔ گسست از ژانر، بلکه تلاشی برای بازنمایی تجربه‌هایی است که ممکن است در قالب‌های تثبیت‌شده کمتر قابل بیان باشند.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

نتیجه می‌تواند فیلم‌هایی باشد که عناصر درام، مستند، طنز تلخ یا فانتزی را درهم می‌آمیزند، بی‌آنکه به یکی از آنها وفادار بمانند.

در بافت سینمای ایران نیز، تلفیق ژانر اغلب در واکنش به محدودیت‌های ساختاری، ممیزی و اقتضائات فرهنگی شکل می‌گیرد. این روند با ترکیب فرم‌ها و جابه‌جایی ژانری، امکان بازنمایی معانی غیرمستقیم یا ایهام‌برانگیز را فراهم می‌سازد (یزدان‌پناه، ۱۳۹۹: ۸۸). از این منظر، ژانر تلفیقی نه‌تنها راهبردی زیبایی‌شناختی، بلکه کنشی گفتمانی نیز هست که به فیلم‌ساز امکان می‌دهد از مسیرهای غیرمستقیم به مسائل اجتماعی بپردازد.

در سال‌های اخیر و با گسترش پلتفرم‌های دیجیتال، تحولی در انتظارات مخاطبان شکل گرفته است. مخاطب معاصر ممکن است تجربه‌ای چندوجهی، انعطاف‌پذیر و حتی متناقض را ترجیح دهد. این تغییر ذائقه، می‌تواند یکی از عواملی باشد که برخی فیلم‌سازان را به بهره‌گیری از ساختارهای تلفیقی ترغیب می‌کند. در چنین بستری، مرز میان مستند و داستانی، درام و هزل، واقع‌گرایی و استعارهٔ در برخی آثار به شکل تعمدی شکسته می‌شود.

در این زمینه، ژانرهای تلفیقی می‌توانند به ابزاری برای بیان تجربهٔ بحران بدل شوند؛ به‌ویژه در دوره‌هایی مانند همه‌گیری کرونا که تجربه زیستهٔ فردی و جمعی با ابهام، اضطراب و نااطمینانی همراه است. در چنین شرایطی، استفاده از ساختارهای تلفیقی ممکن است امکان خلق زبان‌های تازه‌ای را برای تفسیر این وضعیت فراهم کند.

با درک این منطق تحول‌یافته در ساختار ژانر، پژوهش حاضر تلاش می‌کند نسبت ژانرهای تلفیقی با مفهوم «سینمای بحران» را نه‌به عنوان رابطه‌ای علّی و قطعی، بلکه در قالب رابطه‌ای تحلیلی بررسی کند؛ جایی که فرم، روایت و گفتمان اجتماعی در ترکیبی چندلایه، ساختارهایی تازه از معنا را می‌آفرینند.

## ۲. سینما و زیبایی‌شناسی بحران[۳]

سینما، به عنوان رسانه‌ای روایت‌محور و تصویری، همواره در مواجهه با تحولات اجتماعی و تاریخی، ظرفیت منحصربه‌فردی برای بازنمایی تجربه‌های بحرانی فردی و جمعی داشته است. در موقعیت‌هایی مانند همه‌گیری کرونا، برخی فیلم‌ها کوشیده‌اند این ظرفیت را نه‌فقط در سطح محتوا، بلکه در ابعاد فرمی، روایت‌شناختی و زیبایی‌شناختی نیز به‌کار گیرند.

مفهوم «زیبایی‌شناسی بحران» در این پژوهش، به شیوه‌هایی اشاره دارد که تجربه‌های اضطراری ممکن است از طریق آنها، نظم‌های تثبیت‌شدهٔ روایت، زمان، فضا، سوژه‌پردازی و حتی منطق علی روایت را دگرگون کنند. این مفهوم لزومی ندارد صرفاً ناظر بر بازنمایی محتوای بحرانی باشد، بلکه می‌تواند بر شیوه‌هایی دلالت داشته باشد که در آنها ساختار روایی با عناصری مانند تعلیق، ایجاز یا گسست، بازآفرینی می‌شود.

این نوع زیبایی‌شناسی ممکن است در فیلم‌هایی پدیدار شود که از قواعد ژانری کلاسیک فاصله گرفته و روایت‌هایی نامتقارن، تأملی یا متکی بر سکوت، ایجاز و خلأ ارائه می‌دهند. در چنین آثاری، دوربین نه بازنمایانندهٔ صرف واقعیت بیرونی، بلکه درگیر بازتاب وضعیت‌های ذهنی، روانی یا ادراکی سوژه‌ها می‌شود.

در چهارچوب مقالهٔ حاضر، بررسی زیبایی‌شناسی بحران در دو محور اصلی انجام می‌شود:

نخست، بررسی شیوه‌های بازنمایی بحران‌های روانی و جمعی در ساختار روایی و تصویری؛ دوم، تحلیل راهبردهای زیبایی‌شناختی‌ای که فیلم‌ساز از طریق آنها، در بستر موقعیتی آشفته و ناپایدار، امکان بازسازی یا تعلیق معنا را جست‌وجو می‌کند.

این دو محور در مقام چهارچوب نظری مکمل، به تحلیل نمونه‌های منتخب یاری می‌رسانند؛ تا روشن شود که چگونه روایت سینمایی در بستر بحران، با بهره‌گیری از امکانات ژانری تلفیقی، می‌تواند به بیانی چندلایه و استعاری برای مواجهه با وضعیت‌های اضطراری بدل شود.

این دو محور به عنوان چهارچوب نظری مکمل برای تحلیل فیلم‌های منتخب مقاله به‌کار گرفته می‌شوند؛ تا نشان داده شود که چگونه روایت سینمایی در بستر بحران، با بهره‌گیری از امکانات ژانری تلفیقی، به بیانی چندلایه و استعاری برای مواجهه با وضعیت‌های اضطراری بدل می‌شود.

### ۲-۱- سینمای بحران و بازنمایی اضطراب جمعی

در «سینمای بحران»، روایت از ساختارهای خطی فاصله می‌گیرد و به‌سوی گسست، تعلیق و تکرار میل می‌کند. این

گرایش‌های فرمی را می‌توان بازتابی از برخی تجربه‌های روانی در شرایط بحرانی دانست؛ تجربه‌ای که در آن نظم زمانی فرو می‌ریزد، معنا به تعلیق درمی‌آید و سوژه در مواجهه‌ای بی‌واسطه با فقدان، انزوا و بی‌ثباتی قرار می‌گیرد. در چنین موقعیت‌هایی، روایت دیگر در خدمت پیشروی علی وقایع نیست، بلکه به فضایی تأملی و ایستا برای بازتاب اضطراب جمعی تبدیل می‌شود.

بر همین اساس، در تحلیل دلوز از سینمای پساجنگ، تصویر دیگر تابع حرکت نیست، بلکه حاصل تجربه‌ای درنگی و تأملی است؛ جایی که کنش متوقف می‌شود و اندیشه بر جای آن می‌نشیند (Deleuze, 1989: 2). این نگرش، فهمی تازه از روایت در سینمای بحران ارائه می‌دهد؛ فهمی که بحران را نه صرفاً یک رویداد، بلکه لحظه‌ای گسست‌زا در منطق روایت تلقی می‌کند.

در سینمای ایران، هرچند اصطلاح «سینمای بحران» به صورت نظری نهادینه نشده، اما می‌توان نشانه‌های آن را در طیفی از فیلم‌های چند دههٔ اخیر مورد شناسایی قرار داد؛ آثاری که با بهره‌گیری از سکوت، تکرار، ایستایی فضا، و رخدادهای غیردراماتیک، به بازنمایی تجربه‌های دشوار یا اضطرابی می‌پردازند. این شیوه‌ها در بسیاری موارد، نه از سر سبک‌گرایی، بلکه در واکنش به محدودیت‌های روایی و فرهنگی قابل تفسیرند؛ به‌گونه‌ای که سکوت، حذف و غیاب گاه به‌عنوان رمزگان روایت بحران عمل می‌کنند (شریعتمداری، ۱۳۹۷: ۷۲).

در دورهٔ همه‌گیری ویروس کرونا، برخی از این الگوهای فرمی بازتولید و در مواردی بازتعریف شده‌اند. تجربه‌های زیستهٔ انزوا، فروپاشی نظم عادی زندگی، اضطراب مرگ و گسست در زمان، در نمونه‌هایی از آثار سینمایی این دوره، در قالب‌هایی غیرمتعارف بازتاب یافته‌اند؛ قالب‌هایی که از ساختارهای ژانری تثبیت‌شده فاصله می‌گیرند و به‌سوی روایت‌هایی تکه‌تکه، کند یا ساختارشکن گرایش دارند. این فیلم‌ها اگرچه ممکن است از لحاظ محتوایی به بحران اشاره‌ای مستقیم نداشته باشند، اما در ساختار خود، نشانه‌هایی از تجربهٔ بحران را در قالب فرم و روایت بازنمایی می‌کنند؛ یعنی زبانی روایی خلق می‌شود که حاوی درنگ، گسست یا تعلیق است.

## ۲. ۲. زیبایی‌شناسی واکنشی: از واقع‌گرایی انتقادی تا تجربهٔ زیسته

زیبایی‌شناسی بحران در سینما فراتر از لایه‌های صوری بوده و در برخی نمونه‌ها به سطوح ادراکی و روانی تجربهٔ مخاطب نیز گسترش می‌یابد. در چنین آثاری، عناصر تثبیت‌شدهٔ روایت کلاسیک مانند تداوم، قطعیت و مرزبندی‌های ژانری، به ساختاری مبتنی بر ابهام، چندگانگی و سیالیت تغییر می‌یابند. مخاطب نه صرفاً با روایت رویدادها، بلکه با تجربه‌ای حسی، تأملی و گاه درونی مواجه می‌شود که در آن مرزهای میان واقعیت و خیال، مستند و داستانی، یا سوژه و محیط درهم‌ریخته یا بی‌ثبات نمایش داده می‌شوند.

در این بستر، ساختارهای روایی و زیبایی‌شناختی با بحران در وضعیت هم‌زیستی قرار می‌گیرند. استفاده از نور کم، فضاهای خالی، سکوت، کنش‌های غیرمتعارف یا حذف رویدادهای کلیدی، از جمله راهبردهایی هستند که می‌توانند به انتقال حس بحران بدون بازنمایی مستقیم آن کمک کنند. در مطالعه‌ای موردی (محمدی‌فر، ۱۴۰۰: ۱۱۹)، اشاره شده که در برخی فیلم‌های ایرانی، حتی در غیاب تصویر مستقیم از بحران، نشانه‌های فرمی‌ای مشاهده می‌شود که به خلق حس فقدان و ناپایداری انجامیده‌اند؛ تجربه‌ای که بیش از آن‌که گزارشی باشد، به نظر می‌رسد ناظر بر ابعاد ادراکی وضعیت باشد.

در نمونه‌هایی از سینمای ایران طی سال‌های اخیر، به‌ویژه در زمینهٔ تجربهٔ همه‌گیری ویروس کرونا، می‌توان ردپای این نوع زیبایی‌شناسی را به مثابه یکی از شیوه‌های مواجهه روایی با بحران شناسایی کرد. در چنین آثاری، مخاطب نه‌تنها به عنوان دریافت‌کنندهٔ اطلاعات داستانی، بلکه به صورت مشارکت‌کننده در تجربهٔ بحرانی در نظر گرفته می‌شود؛ تجربه‌ای که از طریق ساختارهای تلفیقی، شکست روایت، و تصاویر نمادین یا استعاری، بازآفرینی احساسی و فرهنگی بحران را پیگیری می‌کند، نه بازنمایی صریح آن را.

این تحولات در زبان سینمایی، ضرورت بهره‌گیری از چهارچوبی روش‌شناختی را برجسته می‌سازد که بتواند به تحلیل ابعاد چندلایهٔ این شیوه‌های روایی و فرمی بپردازد. چنین چهارچوبی در ادامهٔ مقاله، با تمرکز بر تحلیل انتقادی، صورت‌بندی خواهد شد.

## ۳. چهارچوب تحلیلی انتقادی در مطالعه فیلم‌ها

در این پژوهش، تحلیل فیلم‌ها بر مبنای رویکرد تحلیل

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای دنبال شده است. این رویکرد که بر پایهٔ نظریهٔ انتقادی، نشانه‌شناسی اجتماعی و تحلیل گفتمان شکل گرفته، به بررسی فرایندهای تولید معنا در ارتباط با روابط قدرت، ایدئولوژی، ساختار روایت و فرم هنری می‌پردازد. در این رویکرد، تمرکز صرفاً بر محتوا یا پی‌رنگ نیست، بلکه توجه بر آن است که چگونه متون سینمایی، جهان اجتماعی، گفتمان‌های مسلط یا وضعیت‌های بحرانی را در قالب‌های فرمی و نشانه‌ای بازنمایی می‌کنند.

این چهارچوب تحلیلی، به‌ویژه در مطالعهٔ سینمای بحران و ژانرهای تلفیقی قابلیت‌های تحلیلی قابل توجهی ارائه می‌دهد؛ چراکه آثار این‌چنینی، اغلب نه از طریق بازنمایی مستقیم، بلکه با بهره‌گیری از فرم‌های استعاری، چندژانری و چندلایه، به وضعیت‌های اجتماعی، روانی یا فرهنگی واکنش نشان می‌دهند. در چنین شرایطی، تحلیل انتقادی امکان مواجههٔ لایه‌مند با اثر را فراهم می‌آورد، تا از سطح روایی عبور کرده و به بنیادهای زیباشناختی و گفتمانی آن نزدیک شویم.

در چهارچوب این پژوهش، دو محور اصلی برای تحلیل آثار مدنظر قرار گرفته‌اند:

۱. تحلیل محتوای انتقادی با تمرکز بر ساختار روایت، فرم ژانری، نشانه‌های بصری، و شیوه‌های بازنمایی؛

۲. بررسی نسبت هر فیلم با گفتمان‌های ایدئولوژیک، موقعیت مخاطب، و دلالت‌های ضمنی فرهنگی و اجتماعی.

این دو محور، امکان خوانشی چندلایه از آثار را فراهم می‌سازند و به تحلیل سازوکارهای معنایی، بازنمایی بحران، و شیوه‌های فرهنگی مواجهه با آن در سطح فرم و روایت کمک می‌کنند.

### ۳. ۱. تحلیل محتوای انتقادی در مطالعات سینمایی

تحلیل محتوای انتقادی، برخلاف رویکردهای توصیفی یا صرفاً ساختارگرا، تمرکز خود را بر آشکارسازی لایه‌های پنهان معنا، روابط قدرت و جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک در متن‌های فرهنگی معطوف می‌سازد. این رویکرد که ریشه در نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت و آثار نظریه‌پردازانی چون هال، فیسک و فن‌دایک دارد، سینما را نه صرفاً ابزاری برای سرگرمی یا بازنمایی واقعیت، بلکه بخشی از نظام بازتولید معنا در دل ساختارهای اجتماعی و گفتمانی در نظر می‌گیرد (Hall, 1997: 42).

در مطالعات سینمایی، این شیوه تحلیلی به‌ویژه در مواجهه با آثاری با ساختار ژانری تلفیقی یا نشانه‌های بحران‌محور، امکان بررسی لایه‌های درونی روایت و فرم را فراهم می‌سازد. این دسته از فیلم‌ها، که اغلب با ترکیب ژانری، لحن‌های متضاد، و سازمان‌دهی روایی غیرمتعارف شناخته می‌شوند، زمینه‌ای مناسب برای تحلیل فرایندهای پیچیدهٔ معنا و دلالت فراهم می‌آورند.

تحلیل انتقادی در این زمینه، تلاش می‌کند تا از طریق بررسی نحوهٔ حذف، تأخیر، سکوت یا تعلیق در روایت، معناهای ضمنی، تعارض‌های ایدئولوژیک و لایه‌های پنهان گفتمان را بازخوانی کند. این رویکرد، فیلم را نه صرفاً مجموعه‌ای از عناصر روایی، بلکه **ساختاری بازنمایانه** می‌بیند که درگیر گفت‌وگو با گفتمان‌های مسلط یا حاشیه‌ای است.

در برخی پژوهش‌های فارسی‌زبان نیز اشاره شده است که این نوع تحلیل می‌تواند رویکردی چندلایه به ساختارهای معنایی روایت‌های سینمایی ارائه دهد؛ به‌ویژه در آثاری که در مرز میان پذیرش و مقاومت نسبت به نظم نمادین مسلط حرکت می‌کنند (مرادی، ۱۳۹۸: ۸۳).

بر همین اساس، در این مقاله نیز، تحلیل فیلم‌ها با تمرکز بر عناصری چون ساختار روایت، شیوهٔ نمادپردازی، ترکیب‌های ژانری و نشانه‌های بصری انجام شده است؛ عناصری که می‌توانند به عنوان حاملان معنا و جایگاه‌های گفتمانی در واکنش به تجربهٔ بحران تفسیر شوند.

### ۳. ۲. نسبت تحلیل انتقادی با ایدئولوژی، مخاطب و روایت

تحلیل انتقادی در مطالعات فرهنگی بر این پیش‌فرض استوار است که هیچ روایت یا ساختار روایی، کاملاً خنثی یا بی‌جهت‌گیری نیست؛ بلکه هر متن سینمایی، به‌شکلی آگاهانه یا ناخودآگاه، درون گفتمان‌هایی معنا می‌گیرد که با ساختارهای قدرت، ایدئولوژی و سوژه‌سازی اجتماعی در ارتباطند. در این رویکرد، روایت تنها انتقال‌دهندهٔ اطلاعات نیست، بلکه سازوکاری برای سازمان‌دهی معنا و شکل‌دهی به تجربهٔ مخاطب تلقی می‌شود (Van Dijk, 1993: 256).

در فیلم‌هایی با ساختار ژانری تلفیقی، این فرایند معنایی پیچیده‌تر و چندلایه‌تر می‌شود. تلفیق سبک‌ها، روایت‌های متقاطع، و لحن‌های متضاد، امکان خوانش‌های متکثر را فراهم می‌کند؛ به‌گونه‌ای که معنا نه صرفاً در لحظهٔ تولید،

بلکه در تعامل با مخاطب و در زمینه‌های اجتماعی، روان‌شناختی و فرهنگی او شکل می‌گیرد. این منطق با نظریهٔ رمزگذاری/رمزگشایی هال نیز هم‌راستاست؛ جایی که مخاطب نقش فعالی در رمزگشایی و حتی بازتعریف پیام دارد (Hall, 1980: 136).

روایت در سینمای تلفیقی، به‌ویژه در شرایط بحرانی، بستری برای تلاقی نظم و بی‌نظمی، گفتمان رسمی و روایت‌های حاشیه‌ای فراهم می‌سازد. عبور از الگوهای ژانری تثبیت‌شده، می‌تواند به ظهور صداهای چندلایه و مقاومت‌های پنهان در برابر نظم‌های معنایی مسلط منجر شود. به عنوان نمونه، تحلیل حمیدی‌نیا از ساختارهای روایی در سینمای اجتماعی ایران نشان می‌دهد که فرم‌های دوپاره و متقاطع، واجد کارکردهای ایدئولوژیک و فرهنگی‌اند، نه صرفاً زیبایی‌شناختی (حمیدی‌نیا، ۱۴۰۱: ۱۰۲).

بر این اساس، در این پژوهش نیز، تحلیل انتقادی نه صرفاً به عنوان روشی برای تشخیص فرم ژانری، بلکه به مثابه ابزاری برای درک موقعیت‌های گفتمانی، جایگاه مخاطب، و شیوه‌های معنابخشی در بستر بحران به‌کار گرفته می‌شود. این چهارچوب در بخش یافته‌ها، با تمرکز بر نمونه‌های مشخص فیلمی، در سطح روایت، تصویر و ایدئولوژی، پیاده‌سازی خواهد شد.

## ۴. تحلیل یافته‌ها

بازخوانی کارکرد ژانرهای تلفیقی در سینمای ایران طی سال‌های ۱۳۹۹ تا ۱۴۰۲، نیازمند تحلیل در نسبت با زمینهٔ اجتماعی و روانی ناشی از بحران کروناست؛ بحرانی که شکل‌گیری احساساتی همچون اضطراب جمعی، اختلال در نظم روزمره، و بازتعریف مفاهیم هویت و مرگ را در پی داشت. در این دوره، شماری از فیلم‌سازان ایرانی با بهره‌گیری از ساختارهای غیرخطی، چندلایه و تلفیقی، کوشیده‌اند بازنمایی تازه‌ای از تجربه‌های بحرانی ارائه دهند؛ تجربه‌هایی که در قالب‌های ژانری کلاسیک، به دشواری قابل بیان‌اند.

استفاده از فرم‌های تلفیقی در این آثار، نه‌فقط به عنوان انتخابی زیبایی‌شناختی، بلکه در پاسخ به شرایط عاطفی و اجتماعی مخاطبِ دورهٔ کرونا قابل تفسیر است. در این فرم‌ها، مرزهای ژانری با هدف خلق انعطاف در روایت، گسسته می‌شوند و در نتیجه، فضای بی‌ثبات، مبهم و متزلزلِ بحران، در ساختار روایت بازتاب می‌یابد.

با تکیه بر چهارچوب نظری این پژوهش – که بر مفاهیم ژانر تلفیقی، زیبایی‌شناسی بحران، و تحلیل انتقادی گفتمان استوار است – سه فیلم شاخص از این بازهٔ زمانی انتخاب و از منظر نسبت فرم، روایت و بازنمایی بحران مورد بررسی قرار گرفته‌اند (جدول ۱).

### ۴. ۱. تحلیل فیلم *دشت خاموش* (۱۳۹۹، احمد بهرامی)

فیلم *دشت خاموش* نمونه‌ای قابل تأمل از کارکرد ژانر تلفیقی در بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ بحران است؛ بحرانی که در دل موقعیت‌های ایستا، ساکت و تهی از کنش، نمود می‌یابد. اثر با آمیزه‌ای از درام تأملی، واقع‌گرایی شاعرانه و استعارهٔ اجتماعی، عمداً از روایت خطی و کنش‌محور فاصله می‌گیرد و تلاش می‌کند تا فضایی برساخته از خلأ، انزوا و تعلیق را بازتاب دهد. شخصیت محوری در چشم‌اندازی بی‌زمان و بی‌مکان، میان گذشته‌ای فروریخته و آینده‌ای نامعلوم سرگردان است؛ ساختاری تعلیقی که جایگزین منطق علیِ پیش‌برندهٔ روایت کلاسیک می‌شود. این ایستایی، بازتاب تجربهٔ زیستهٔ

جدول ۱. تحلیل تطبیقی سه فیلم منتخب از منظر کارکرد ژانرهای تلفیقی و بازنمایی بحران (نگارندگان)

| عنوان فیلم | ژانرهای تلفیقی | مؤلفه‌های روایی شاخص | نمودهای زیبایی‌شناسی بحران | بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ بحران کرونا |
|---|---|---|---|---|
| *دشت خاموش* | درام - واقع‌گرایی شاعرانه | روایت مینیمالیستی؛ حذف کنش بیرونی | قاب‌های ایستا؛ سیاه‌وسفید؛ سکوت و مکث‌های طولانی | ایستایی؛ انفعال اجتماعی؛ ترومای جمعی |
| *موقعیت مهدی* | بیوگرافی - حماسی - ملودرام | ترکیب روایت مستندوار با درام خانوادگی | نورپردازی گرم؛ روایت غیرخطی احساسی | بازسازی خاطرهٔ جمعی ملی در مواجهه با مرگ |
| *مرد بازنده* | پلیسی - روان‌شناختی - اجتماعی | شخصیت ضد قهرمان؛ معمای گسسته؛ تعلیق ذهنی | فضاسازی تیره؛ ابهام روایی؛ اضطراب بصری | بی‌اعتمادی نهادی؛ گسست اجتماعی؛ ترس مدنی |

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

جدول ۲. خلاصه تحلیل «دشت خاموش» از منظر ژانر تلفیقی و بازنمایی بحران (نگارندگان).

| مؤلفه | تحلیل |
|---|---|
| **ژانرهای تلفیقی** | درام ـ واقع‌گرایی شاعرانه |
| **ساختار روایی** | روایت ایستا، فاقد گره‌افکنی، مینیمالیستی |
| **زیبایی‌شناسیِ بحران** | سکوت ممتد، قاب‌های ایستا، سیاه‌وسفید، حذف کنش بیرونی |
| **تجربهٔ زیستهٔ دورهٔ کرونا** | انفعال، ایستایی، ترومای پنهان، تعلیق روانی |
| **کارکرد تلفیق ژانری** | خلق حس بحران از طریق شکستن روایت سنتی و تمرکز بر تجربهٔ احساسی |

بسیاری از شهروندانِ روزهای همه‌گیری است؛ زمانی که در فقدان افق اجتماعی و اضطراب پنهان، در خود فرومی‌رفتند.

مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی فیلم ـ قاب‌های ایستای سیاه‌وسفید، سکوت ممتد، تکرارهای تصویری و ریتم کُند ـ همگی در راستای خلق نوعی حس بحران عمل می‌کنند؛ جایی که «اتفاق نیفتادن» خود به بیان بدل می‌شود. این زبان فرمال با نظریه «زیبایی‌شناسیِ غیاب» همخوان است؛ رویکردی که فقدان را به ابزار فرم‌پردازی تبدیل می‌کند (صفایی، ۱۴۰۰: ۹۱).

در «دشت خاموش»، ژانر تلفیقی نه‌تنها در سطح ساختار، بلکه به‌منزلهٔ راهبردی روایی برای انتقال غیرمستقیم موقعیت‌های بحرانی فعال می‌شود. تماشاگر از پیگیری پی‌رنگ کلاسیک به سوی ادراک یک فضای روانی سوق داده می‌شود؛ فضایی که با شکستن مرز ژانری مجال بروز می‌یابد. فیلم نشان می‌دهد چگونه روایت تلفیقی می‌تواند در دل بحران، زبانی متکی بر سکوت، ایجاز و ترکیب‌گری بسازد و از این رهگذر، تنش درونی و ترومای جمعی را بدون بازنمایی مستقیم، قابل ادراک سازد. (جدول۲)

همان‌گونه که جدول نشان می‌دهد، در *دشت خاموش* تلفیق ژانری نه به‌منظور سرگرم‌سازی یا تداوم الگوی درام کلاسیک، بلکه برای انتقالِ حسی و درونی تجربهٔ زیستهٔ بحران به‌کار گرفته شده است. با کنار گذاشتن ساختار علت‌ومعلولی، تداوم روایت و کنش آشکار، فیلم تماشاگر را از دنبال‌کردن رخدادها به درک تعلیق، اضطراب پنهان و سکون تحمیل‌شده سوق می‌دهد. از این منظر، ژانر تلفیقی صرفاً یک شیوهٔ فرمی نیست، بلکه سازوکاری فرهنگی برای صورت‌بندیِ بحران، بی‌ثباتی و ناامنی روانی جمعی محسوب می‌شود.

### ۴. ۲. تحلیل فیلم موقعیت مهدی (۱۴۰۰، هادی حجازی‌فر)

فیلم *موقعیت مهدی* یکی از بارزترین نمونه‌های بهره‌گیری از ظرفیت ژانرهای تلفیقی در دورهٔ بحران کرونا محسوب می‌شود. این اثر با تلفیق سه ژانر بیوگرافی، حماسی و ملودرام خانوادگی، روایتی چندلایه و پیچیده از یک شخصیت ملی ارائه می‌دهد که از بازنمایی رسمی و تبلیغاتی فاصله گرفته و به تصویری انسانی و ملموس از شهید مهدی باکری دست می‌یابد. حجازی‌فر با رویکردی درون‌گرایانه و با استفاده از خرده‌روایت‌های عاطفی، خانوادگی و شخصی، از کلیشه‌های مرسوم قهرمان‌پردازی فاصله گرفته و به بازسازیِ خاطره‌ای جمعی و انسانی از شخصیت محوری فیلم دست می‌زند.

ساختار روایت در این فیلم، تلفیقی از مستندنمایی، تدوین غیرخطی و استفاده از نریشن ذهنی است. این ساختار به جای بازسازی مستقیم رویدادها، به واکاوی درونی خاطره و مرگ از منظری شخصی و عاطفی می‌پردازد. در بافتی اجتماعی که تحت‌تأثیر تجربهٔ بحران و مرگ‌های پیاپی قرار داشت، این نوع روایت‌پردازی به مثابه تلاشی برای بازسازی حافظهٔ جمعی و مواجههٔ فرهنگی با فقدان عمل می‌کند؛ حافظه‌ای که با زبان سینما، نه به اسطوره‌سازی سطحی فروکاسته می‌شود و نه به فراموشی سپرده می‌شود.

مؤلفه‌های زیبایی‌شناسیِ فیلم—مانند نورپردازی گرم، طراحی رئالیستیِ صحنه‌ها و موسیقی ترکیبی و اندوه‌بار—به خلق فضایی منجر می‌شوند که مخاطب را از درون با فقدان و سوگ مواجه می‌سازد. در این ساختار، خاطرهٔ جمعی از طریق عناصر زیبایی‌شناختی فعال می‌شود و تجربهٔ فردی مخاطب

را با تجربهٔ عمومیِ جامعه پیوند می‌زند؛ فرایندی که در نظریهٔ «درام یادبود» نیز به آن اشاره شده است (حاتمی، ۱۴۰۱: ۵۵).

نقطه قوت «موقعیت مهدی»، استفاده خلاقانه از ژانرهای تلفیقی است: فیلم نه یک اثر صرفاً جنگی و نه یک بیوگرافی ساده است، بلکه با جابه‌جایی نرم میان ژانرها، روایتی خلق می‌کند که تجربه‌ای انسانی و چندبُعدی از مرگ، دلبستگی، فقدان و مقاومت را به مخاطب انتقال می‌دهد. در اینجا، تلفیق ژانری کارکردی دوگانه می‌یابد؛ هم به فرم سینمایی انسجام می‌بخشد و هم به ساخت معنای جمعی در بستر بحران کمک می‌کند. (جدول۳)

در نتیجه، فیلم *موقعیت مهدی* نمونه‌ای روشن از کارکرد مؤثر ژانرهای تلفیقی برای فعالسازی حافظهٔ عاطفی و ترمیم روایت‌های جمعی در بستر یک بحران اجتماعی است.

جدول۳. خلاصه تحلیل فیلم *موقعیت مهدی* از منظر ژانر تلفیقی در دورهٔ کرونا (نگارندگان).

| مؤلفه | تحلیل |
|---|---|
| **ژانرهای تلفیقی** | بیوگرافی - حماسی - ملودرام خانوادگی |
| **ساختار روایی** | روایت غیرخطی، فرم مستندنما، استفاده از نریشن ذهنی |
| **زیبایی‌شناسی بحران** | نورپردازی گرم، بازی درونی، موسیقی اندوه‌بار |
| **تجربه زیسته دورهٔ کرونا** | سوگ، فقدان، بازسازی خاطره، پیوند اندوه فردی و جمعی |
| **کارکرد تلفیق ژانری** | انتقال تجربهٔ احساسی و تاریخی با ساختار چندلایه و چندژانری |

## ۴. ۳. تحلیل فیلم *مرد بازنده* (۱۴۰۱، محمدحسین مهدویان)

فیلم *مرد بازنده* از پیچیده‌ترین و قابل تأمل‌ترین نمونه‌های سینمای تلفیقی در سال‌های اخیر است که با تلفیق ژانرهای پلیسی، روان‌شناختی و اجتماعی، تصویری تاریک و تأمل‌برانگیز از فروپاشی اعتماد، بحران هویت و بی‌ثباتی اجتماعی در فضای شهری معاصر ارائه می‌دهد. برخلاف آثار پیشین مهدویان که معمولاً روایتی خطی، مستندنما و تاریخی داشتند، روایت این فیلم وارد قلمروی تردید، تعلیق ذهنی و گسست روایی شده است؛ انتخابی که می‌توان آن را نشانه‌ای از تلاش برای بازتاب شرایط روانی جامعه در وضعیت بحرانی دانست.

شخصیت اصلی فیلم نَه قهرمان سنتی است و نه ضد قهرمان؛ بلکه میان سردرگمی، شکست و جست‌وجوی نافرجام حرکت می‌کند. این ساختار شخصیتی که در چهارچوب ژانر پلیسی کلاسیک جای نمی‌گیرد، در *مرد بازنده* با فرم و فضای روان‌شناختی تلفیق شده و تماشاگر را به تجربه‌ای از اضطراب، تردید و بی‌اعتمادی هدایت می‌کند. این ادغام ساختار کلاسیک و فرم‌های ذهن‌گرایانه وجه تلفیقی فیلم را برجسته ساخته و امکان خلق روایت چندلایه را فراهم می‌آورد.

از منظر زیبایی‌شناسی، فیلم با نورپردازی تیره، ریتم کند و قاب‌های پرتنش، فضایی خفقان‌آور می‌آفریند. این عناصر نه صرفاً تزئینی، بلکه در انتقال تجربهٔ بحرانی جامعه نقش فعال دارند؛ جامعه‌ای که در دل دورهٔ همه‌گیری کرونا با بحران نهادها، گسست‌های اجتماعی و اضطراب‌های مدنی روبروست. در این زمینه، می‌توان گفت که فرم بصری فیلم هم‌راستا با گفتمان بی‌اعتمادی و تجربهٔ زیستهٔ بحران طراحی شده و نه صرفاً برای ایجاد تنش روایی.

پایان‌بندی فیلم با امتناع از گره‌گشایی نهایی، مخاطب را در وضعیت تعلیق و تردید باقی می‌گذارد؛ بازتابی از وضعیت اجتماعی مبهم دورهٔ بحران، جایی که مخاطب نسبت به واقعیت‌ها، نهادها و روایت‌ها دچار شک و تردید است. در این چهارچوب، ژانر پلیسی دیگر ابزار کشف حقیقت نیست، بلکه بستری است برای بازنمایی فقدان قطعیت، فروپاشی مرجعیت و آشفتگی معنا. (جدول۴)

جدول۴. خلاصه تحلیل فیلم *مرد بازنده* از منظر ژانر تلفیقی در دورهٔ همه‌گیری کرونا (نگارندگان).

| مؤلفه | تحلیل |
|---|---|
| **ژانرهای تلفیقی** | پلیسی - روان‌شناختی - اجتماعی |
| **ساختار روایی** | شخصیت ضد قهرمان، روایت معمایی گسسته، تعلیق ذهنی |
| **زیبایی‌شناسی بحران** | نورپردازی تیره، فضاسازی خفقان‌آور، روایت نامطمئن |
| **تجربه زیسته دورهٔ کرونا** | فروپاشی اعتماد، ترس مدنی، بی‌ثباتی اجتماعی |
| **کارکرد تلفیق ژانری** | انتقال اضطراب جمعی از طریق تعلیق معنایی و روانی |

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056662.1132

از این منظر، *مرد بازنده* نمونه‌ای موفق از به‌کارگیری ژانر تلفیقی برای واکاوی روان اجتماعی و نمایاندن بحران اعتماد و گسست نهادی در سینمای معاصر ایران است.

## ۵. نتیجه‌گیری

بر پایهٔ تحلیل سه فیلم شاخص *دشت خاموش*، *موقعیت مهدی* و *مرد بازنده*، می‌توان دریافت که ژانرهای تلفیقی در سینمای ایران دورهٔ همه‌گیری کرونا و پس از آن، نه صرفاً به‌عنوان راهبردی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌مثابه کنشی فرهنگی و نشانه‌ای از تحول در نسبت میان فرم روایی و تجربهٔ زیستهٔ اجتماعی عمل کرده‌اند. این ژانرها، با عبور از قالب‌های تثبیت‌شدهٔ روایی، امکان بیان تجربه‌هایی را فراهم می‌کنند که در بسترهای رسمی، خطی یا تک‌ژانری مجال ظهور نمی‌یابند.

آنچه در این آثار مشترک است، نه صرفاً ادغام تکنیکی ژانرها، بلکه تلاش برای خلق فرم‌هایی منعطف، تأمل‌برانگیز و گاه تعلیق‌آمیز است که بتوانند تجربهٔ زیستهٔ دورهٔ بحران را به سطحی روایی، احساسی و اجتماعی منتقل کنند.

در *دشت خاموش*، این تجربه در قالب سکوت، ایستایی و فرم شاعرانه بازتاب یافته است؛ فرمی که روایت را به تعلیق درمی‌آورد و اضطراب پنهان را از دل فضا و زمان استخراج می‌کند. *موقعیت مهدی* با تلفیق ژانرهای بیوگرافی، حماسی و ملودرام خانوادگی، توانسته است خاطرهٔ جمعی را بازآفرینی کند و اندوه ملی را به تجربه‌ای انسانی و احساسی بدل سازد. *مرد بازنده* نیز با درهم‌آمیختن ژانرهای پلیسی، روان‌شناختی و اجتماعی، بی‌ثباتی اجتماعی و بحران اعتماد را در فضایی تیره و روایتی گسسته منتقل می‌کند؛ روایتی که بیش از آن‌که به نتیجه‌گیری قطعی برسد، مخاطب را با وضعیت تعلیق و پرسش‌گری مواجه می‌سازد.

در پاسخ به پرسش پژوهش باید گفت که ژانرهای تلفیقی در این دوره، نه‌تنها ابزاری برای غنی‌سازی فرم روایی، بلکه وسیله‌ای برای بازنمایی مؤثرِ تجربهٔ زیستهٔ بحران، انتقال اضطراب‌های جمعی، و بازسازی حافظهٔ عاطفی مخاطب در شرایط بحران بوده‌اند. این ژانرها با گریز از روایت‌های خطی و تثبیت‌شده، به تماشاگر امکان می‌دهند تا با ابعاد پیچیده، مبهم و چندلایهٔ بحران مواجه شود و از موضعی صرفاً منفعل به جایگاه یک تجربه‌کنندهٔ فعال برسد.

بر این اساس، ژانر تلفیقی در سینمای این دوره به عنوان رسانه‌ای برای تجربهٔ بحران، بازتاب روان جمعی، و مقاومت زیبایی‌شناختی در برابر فروپاشی معنا شناخته می‌شود. این ژانرها نه برای سرگرمی، بلکه برای بازاندیشی در زیست اجتماعی به‌کار گرفته شده‌اند. فیلم‌سازان ایرانی با بهره‌گیری از ساختارهای تلفیقی، نه‌تنها روایت‌های متفاوتی از بحران ساخته‌اند، بلکه امکان شکل‌گیری تجربهٔ جمعی نوینی را فراهم آورده‌اند. در این روایت‌ها، تعلیق و ترکیب ژانری به ابزارهایی برای بازنمایی بحران‌های روانی و اجتماعی تبدیل شده‌اند.

از نظر نظری، این پژوهش نشان داد که ترکیب ژانرها می‌تواند نقش واسطه‌ای میان فرم روایی و محتوای اجتماعی ایفا کند. در شرایطی که روایت‌های سنتی برای بازنمایی تجربهٔ بحران ناکام‌اند، ژانرهای تلفیقی بستری برای شکل‌گیری زبان تازه‌ای می‌سازند؛ زبانی که انعطاف، چندگانگی و گاه ابهام در آن نه ضعف، بلکه ویژگی‌های ضروری مواجهه با تجربه‌های بحرانی است. این زبان سینمایی دقیقاً همان است که مخاطب دورهٔ بحران نیازمند آن است: فرمی که نه‌تنها بازنمایی می‌کند، بلکه امکان تجربه و درک چندلایهٔ بحران را نیز فراهم می‌سازد.

## پیشنهادها

۱. تحلیل فیلم‌های کمتر دیده‌شده و کمتر بررسی‌شده در دورهٔ مورد مطالعه، به منظور گسترش دامنه نمونه‌ها و تعمیق فهم از تنوع ساختارهای ژانری تلفیقی در سینمای بحران.

۲. بررسی مخاطب و تجربهٔ حسی وی نسبت به فیلم‌های تلفیقی، با بهره‌گیری از روش‌های کیفی مانند پیمایش‌های میدانی، مصاحبه‌های عمیق یا گروه‌های متمرکز، تا تأثیرگذاری و بازتاب‌های اجتماعی این آثار از منظر دریافت‌کنندگان تحلیل شود.

۳. پژوهش بر ساختارهای ژانری در سریال‌های شبکه نمایش خانگی، که به دلیل رشد چشمگیر این رسانه و تأثیرگذاری اجتماعی آن، می‌تواند بستر نوینی برای مطالعه ژانرهای تلفیقی و بازنمایی بحران فراهم آورد.

۴. استفاده از روش‌های تحلیلی تخصصی‌تر همچون تحلیل نشانه‌شناسی[۴] یا روایت‌شناسی[۵] در مطالعات آینده، برای تعمیق تحلیل‌های محتوایی و زیبایی‌شناختی و کشف لایه‌های پنهان معنا در آثار سینمایی بحران.

## پی‌نوشت‌ها

1. Hybrid Genre
2. Altman, Rick. (1999). *Film/Genre*. British Film Institute.
3. Aesthetics of Crisis
4. Semiotics
5. Narratology

## فهرست منابع

حاتمی، آذر (۱۴۰۱)، درام یادبود و بازنمایی فقدان در فیلم‌های دفاع مقدس، *مطالعات فرهنگی دفاع مقدس*، ۲(۶)، ۴۷-۶۱.
حمیدی‌نیا، علی (۱۴۰۱)، گسست روایی و بحران ایدئولوژی در سینمای ایران، *نقد و تحلیل سینمایی*، ۱(۱)، ۹۵-۱۰۸.
حسینی، محمد (۱۴۰۰)، تحلیل ژانر اجتماعی در سینمای ایران پس از دههٔ نود، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر، تهران.
رضایی، امیر و مختاری، سارا (۱۳۹۹)، کارکرد ژانرهای تلفیقی در سینمای مستقل، *مطالعات فیلم و ژانر*، ۳(۱)، ۵۰-۶۸.
شکوهی، فاطمه (۱۴۰۱)، بازنمایی بحران‌های اجتماعی در سینمای ایران، *پژوهش‌های هنر و رسانه*، ۴(۳)، ۸۹-۱۰۵.
شریعتمداری، لیلا (۱۳۹۷)، بازنمایی بحران در سینمای پساجنگ ایران، *پژوهش‌های هنر و ارتباطات*، ۴(۳)، ۶۷-۸۳.
صفایی، ناهید (۱۴۰۰)، زیبایی‌شناسی غیاب در سینمای ایران، *پژوهش هنرهای تصویری*، ۶(۱)، ۸۵-۹۷.
علوی‌نیا، حسین (۱۴۰۱)، بازتاب روایت پساپاندمی در سینمای معاصر ایران، *مطالعات فیلم و رسانه*، ۱۲(۴)، ۱۰۵-۱۲۲.
علوی‌نیا، حسین (۱۴۰۱)، تحلیل ساختار روایت در سینمای پساپاندمی، *مطالعات میان‌رشته‌ای هنر*، ۵(۲)، ۱۰۹-۱۲۴.
فتحی‌نژاد، محمدرضا (۱۴۰۰)، تحلیل گفتمان اجتماعی ژانر در سینمای دهه نود، *مطالعات فرهنگی و هنری ایران*، ۷(۲)، ۵۹-۷۴.
فراهانی، مجید (۱۴۰۲)، روایت و ژانر در سینمای بحران: از جنگ تا کرونا، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر اصفهان.
محمدی‌فر، سمانه (۱۴۰۰)، تجربه زیسته در سینمای بحران، *پژوهش هنرهای نوین*، ۳(۳)، ۱۱۳-۱۲۲.
مهدوی، بهرام (۱۴۰۱)، تحولات ذائقهٔ مخاطب در دوران کرونا، *مطالعات فرهنگی و رسانه*، ۵(۲)، ۹۱-۱۰۷.
مرادی، امید (۱۳۹۸)، تحلیل گفتمانی روایت در سینمای اجتماعی ایران، *مطالعات سینمایی ایران*، ۲(۱)، ۷۵-۸۹.
نظری‌منش، پروین (۱۳۹۸)، بررسی جایگاه ژانر در روایت سینمای اجتماعی، *پژوهش‌های هنر و رسانه*، ۳(۱)، ۴۵-۵۸.
یزدان‌پناه، رضا (۱۳۹۹)، سینمای ایران و مفهوم بحران در روایت، *مطالعات سینمایی ایران*، ۴(۲)، ۸۳-۹۲.

Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In *Culture, Media, Language*. London: Routledge.
Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge.
Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249–283.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی