Sociology of Culture and Art Volume 8. Issue 3. Autumn 2026. P, 143 to 155

Research Paper

Configuration of Kurdish cinema between of national and transnational cinema approaches

Basir Salim Alaqeband[1]*, Majid Fadaei[2]

1. PH.D. student of Art Studies, Faculty of High Studies of Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

2. Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

https://doi.org/10.22034/scart.2026.141770.1573

Received: July 20, 2024
Accepted: June 23, 2025
Available online: September 23, 2026

Keywords: Kurdish cinema, Kurdistan, transnational, transnational cinema, national cinema

Abstract

Kurdish Cinema is a relatively new phenomenon that has sparked considerable controversy among researchers due to its unique characteristics. These include an uncertain geographical context, a lack of concentrated production centers, an obscure historical background, excessive diversity in themes and styles, and radical political and social influences. Such complexities have led some scholars to question the very origins of Kurdish Cinema. As a result, various formulations and interpretations of this cinematic movement have emerged, often conflicting with one another. The two primary research currents focus on the National and the Transnational Cinema approach. A fundamental question arises: which of these frameworks is more suitable for understanding Kurdish Cinema? Importantly, these two approaches are not necessarily mutually exclusive. To explore this question, the present article first identifies the research literature surrounding these approaches and their defining characteristics. A comparative analysis reveals that the transnational cinema approach offers more advantages than its counterpart. To substantiate this claim and affirm the authenticity of Kurdish Cinema through the transnational lens, various aspects are evaluated using a combination of Deborah Shaw's Deconstructing and Reconstructing interpretation and Higbee and Lim's critical Transnationalism. This research is classified as developmental in purpose and employs descriptive-analytical and comparative methods.

Salim Alaqeband, B., Fadaei, M. (2026). Configuration of Kurdish Cinema in Between of National and Transnational Cinema Approaches. *Sociology of Culture and Art*, 8(3), 143-155.

Corresponding author: Basir Salim Alaqeband
Address: Faculty of High Studies of Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran
Email: basir.alaqeband@gmail.com

Extended Abstract

1- Introduction

Kurdish Cinema has witnessed a remarkable evolution over the last three decades, emerging as a significant cultural force despite the challenges posed by the statelessness and territorial fragmentation of the Kurdish people. This cinematic landscape is characterized by a rich tapestry of narratives that reflect the complex socio-political realities faced by Kurds living under various national regimes, including those in Armenia, Iran, Turkey, Iraq, and Syria. As a result, Kurdish identity has developed a multi-layered character that cannot be easily encapsulated within traditional frameworks of national cinema. The unique circumstances surrounding Kurdish filmmakers—who often operate in environments marked by political repression and economic instability—have led to a diverse array of cinematic expressions that draw upon various cultural influences and artistic traditions. The growth of Kurdish Cinema is particularly notable in the context of the Kurdish Diaspora, which has expanded significantly since the early 1990s. This diaspora has not only facilitated the production and distribution of films but has also fostered a sense of shared identity among Kurdish-speaking communities worldwide. Despite their geographical separation, these communities maintain a collective consciousness rooted in their ethnic heritage. This interconnectedness has been instrumental in shaping the themes and narratives prevalent in contemporary Kurdish Cinema, which often grapple with issues of displacement, identity, and resistance.

2- Methods

To analyze Kurdish Cinema within the framework of transnational cinema studies, two prominent conceptual models are employed: Deborah Shaw's "Deconstructing and Reconstructing" interpretation and Higbee and Lim's "Critical Transnationalism." Shaw's approach emphasizes the various manifestations of transnational concepts within cinema, identifying key points of intersection between film and broader socio-political dynamics. By categorizing these interactions, Shaw provides a structured lens through which to examine the complexities of Kurdish Cinematic narratives. On the other hand, Higbee and Lim advocate for a critical perspective on transnational cinema that acknowledges the power dynamics at play in border-crossing activities. They argue that while transnational cinema seeks to transcend national boundaries, these borders remain heavily policed and protected. Their framework encourages scholars to adopt a discursive stance that critically engages with the challenges and opportunities inherent in transnational cinematic practices. This dual approach allows for a nuanced understanding of how Kurdish filmmakers navigate their unique circumstances while contributing to broader discourses on identity and representation.

3- Findings

Kurdish Cinema predominantly occupies the realm of sub-national and marginal cinemas, which presents numerous financial, technical, and structural challenges for filmmakers. The lack of governmental support for Kurdish films further complicates these conditions, often forcing filmmakers to seek alternative avenues for production and distribution. One viable strategy has been to engage in transnational collaborations that facilitate access to resources and expertise from other regions. This approach not only enhances the quality of productions but also expands the reach of Kurdish films beyond their immediate local contexts. For instance, Bahman Ghobadi, one of the most acclaimed Kurdish filmmakers from Iran, exemplifies this trend through his reliance on co-productions with international partners. His film "Marooned in Iraq" (2002) stands out as an exception among his works that benefited from collaborative efforts across borders. Similarly, "Zalava" (2021), hailed as one of the most significant Kurdish films in recent Iranian cinema, was made possible through funding from Korean and Swedish sources. Such examples illustrate how Kurdish Cinema has effectively forged cross-border networks that facilitate capital flow, talent exchange, and film distribution. Moreover, the proliferation of Kurdish film festivals globally underscores this trend toward transnational engagement. These festivals not only celebrate Kurdish Cinematic achievements but also serve as platforms for fostering dialogue among diverse audiences. Within Kurdistan itself, regional festivals have emerged as vital spaces for showcasing local talent while connecting with international cinematic movements. The narrative styles prevalent in Kurdish films often reflect influences from art cinema and third cinema traditions due to the constraints imposed by limited resources. Ghobadi's works frequently incorporate elements reminiscent of Abbas Kiarostami's filmmaking style while also embracing aspects of magical realism. Additionally, Yilmaz Guney's neo-realist approach has significantly impacted Kurdish storytelling by introducing socially critical narratives that resonate deeply with audiences grappling with issues related to identity and oppression.

4- Discussion & Conclusion

The relationship between national and transnational perspectives in cinema is complex; they should not be viewed as mutually exclusive or inherently conflicting. Rather than negating national cinema outright, it is essential to recognize that films

can embody both national and transnational characteristics simultaneously. In examining Kurdish Cinema through this lens reveals its capacity to transcend existing political and geographical boundaries while fostering a rich dialogue around identity politics. Transnational perspectives provide valuable insights into how Kurdish filmmakers have established extensive networks that facilitate collaboration across borders. By leveraging joint production initiatives, international funding opportunities, digital platforms, and participation in global festivals, they have created a vibrant cinematic ecosystem that reflects both local realities and global concerns. Furthermore, Kurdish Cinema serves as a poignant critique of both globalization processes and nationalist narratives. The diverse settings depicted in these films—particularly those exploring themes related to displacement—highlight an intricate interplay between personal experiences and broader socio-political contexts. The emergence of diaspora and exile cinema as foundational elements underscores the ongoing relevance of Kurdish narratives in an increasingly interconnected world. Ultimately, it can be asserted that Kurdish Cinema embodies a cross-border entity characterized by its diversity and intercultural exchanges. As such, it aligns more closely with transnational cinematic contexts than with traditional notions of national cinema. This dynamic not only enriches our understanding of Kurdish identity but also contributes to broader discussions surrounding representation in contemporary global cinema. In conclusion, as Kurdish filmmakers continue to navigate their unique challenges while engaging with transnational frameworks, they are poised to further enrich the global cinematic landscape through their innovative storytelling practices and commitment to cultural resilience.

5- Funding

The costs of this study were provided by the authors of this study.

6- Authors' Contributions

This research article is an extraction from the first author's Ph.D. thesis entitled "Boundary Making of Kurdish Cinema in a Transnational Landscape Based on Ethnic Boundary Making Approach of Andreas Wimmer" under the supervision of the second author, assistant professors at the Art University of Isfahan.

7- Conflict of Interests

According to the authors of this article, there was no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره هشتم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۵، صفحات ۱۴۳–۱۵۵

مقاله پژوهشی

صورتبندی سینمای کُردی در میان رویکردهای سینمای ملی و ترامللی

بصیر سلیم علاقه‌بند*[۱]، مجید فدایی[۲]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران

۲. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2026.141770.1573

تاریخ دریافت: ۳۰ تیر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲ تیر ۱۴۰۴

انتشار آنلاین: ۱ مهر ۱۴۰۵

چکیده

سینمای کُردی پدیده‌ای نسبتاً نوظهور است که به سبب ویژگی‌های خاصش، از جمله جغرافیای نامشخص و عدم تمرکز، تاریخ مبهم، تنوع بیش از اندازه و سویه‌های رادیکال سیاسی و اجتماعی، همیشه در میان پژوهشگران مجادله‌آفرین بوده است، تا جایی که حتی برخی اصل وجود آن را زیر سؤال برده‌اند. بنابراین، قاعدتاً صورتبندی‌های متفاوت و گاه متضادی از این سینما ارائه شده است. در این راستا، مهم‌ترین جریان‌های پژوهشی موجود عبارت‌اند از دو رویکرد عمدهٔ سینمای ملی و ترامللی. در این میان، پرسش بنیادینی که مطرح شد این بود که برای صورتبندی سینمای کُردی کدام‌یک می‌تواند مناسب‌تر باشد؟ هرچند این دو لزوماً متضاد یکدیگر نیستند. برای پاسخگویی به این پرسش در مقالهٔ حاضر، ابتدا ادبیات پژوهشی شکل‌گرفته پیرامون رویکردهای یادشده مرور و خصوصیات‌شان شناسایی شد. پس از مقایسهٔ آنها، معلوم شد که رویکرد سینمای ترامللی مزایای بیشتری نسبت به همتای خود دارد. بنابراین، به منظور اثبات این برتری و تأیید سنخیت سینمای کُردی با رویکرد ترامللی، وجوه مختلف آن با ترکیبی از دو نظریهٔ بنیادی سینمای ترامللی، یعنی تفسیر واسازانه–بازسازانهٔ دبورا شاو و ترامللی‌گرایی انتقادی هیگبی و لیم، مورد ارزیابی قرار گرفت و نتیجه تا حدود زیادی بر درستی مدعای فوق صحه گذاشت. ضمناً این پژوهش از لحاظ هدف در زمرهٔ پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد و با روش توصیفی–تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته است.

واژه‌های کلیدی: سینمای کُردی، کردستان، ترامللی، سینمای ترامللی، سینمای ملی

استناد: سلیم علاقه‌بند، بصیر؛ فدایی، مجید (۱۴۰۵). صورتبندی سینمای کُردی در میان رویکردهای سینمای ملی و ترامللی. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۳)، ۱۵۵–۱۴۳.

* **نویسنده مسئول:** بصیر سلیم علاقه‌بند

نشانی: گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران

پست الکترونیکی: basir.alaqeband@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

سینمای کُردی خاصه در سه دههٔ اخیر با رشد تصاعدی پیکرهٔ تولیداتش توجهات بسیاری را به خود جلب کرده است. هم در جشنواره‌های جهانی و منطقه‌ای صاحب جوایز فراوانی شده و هم دستمایهٔ پژوهش‌های دانشگاهی پرمایه‌ای شده است. هم بستری برای رشد فیلم‌سازان مستعد کُرد بوده و هم مخاطبانی در خانه و سراسر جهان پیدا کرده است. با این حال، وضعیت استثنایی آن هم کار پژوهش را دشوار ساخته و هم سبب شده صورتبندی‌های گوناگون و بعضاً متناقضی از آن ارائه شود. این وضعیت استثنایی به‌طور خلاصه از بی‌دولتی و چندپارگی سرزمینی کُردها نشأت می‌گیرد. سوژهٔ کُرد در قلمرو دولت‌های ایران، ترکیه، عراق و سوریه – به علاوهٔ دولت‌های غربی در دیاسپورا – هویتی چندگانه یا چندلایه به خود گرفته است؛ شرایطی بینابینی و چندرگه که به‌راحتی تن به تبیین و تفسیر نمی‌دهد. تبعاً سینمای کُردی نیز در اقلیم‌هایی جداگانه و تحت‌تأثیر پس‌زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی متفاوتی نضج پیدا کرده است؛ سینما یا سینماهایی پراکنده بدون مرکزیتی خاص که با رشته‌هایی از جنس قومیت، هویت فرهنگی، همکاری‌های اقتصادی و هنری، و همفکری‌های آشکار و نهان به هم پیوسته‌اند. پراکندگی مذکور نه فقط در بُعد سیاسی و جغرافیایی بلکه حتی در سطح زبانی نیز به چشم می‌خورد، چرا که در کنار حضور همیشگی زبان‌های دیگر در زندگی روزمرهٔ کُردها فرم استانداردی برای زبان کُردی وجود ندارد (شیخ‌الاسلامی، ۲۰۱۱: ۱۱۴؛ شمشک، ۲۰۱۹: ۱۲۳–۱۱۰). با هر برداشتی از این تکثر زبانی، مهم آن است که جوامع کُردزبان، صرف‌نظر از موقعیت جغرافیایی و تابعیت سیاسی، خود را عضو یک قومیت مشترک می‌دانند و اتفاقاً این احساس اشتراک به‌طور عام از ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ با گسترش قابل ملاحظهٔ دیاسپورای کُردی و خاصه از میانهٔ دههٔ ۱۹۹۰ با بسط فناوری‌های نوین رسانه‌ای عمق بیشتری پیدا کرده است (شیخ‌الاسلامی، ۲۰۱۱: ۷۵–۷۷). جالب آن‌که خیزش اساسی سینمای کُردی برای تولید فیلم‌های بلند داستانی از ابتدای دههٔ ۱۹۹۰ و در میان فیلم‌سازان دیاسپورا اتفاق افتاد. ذکر مثالی در مورد فیلم *گلهٔ گرگ* (۱۹۹۰–۱۹۹۲)، که بر مبنای تاریخ فیلم‌برداریْ نخستین فیلم سینمایی بلند داستانی به زبان کُردی محسوب می‌شود، تصویر جامعی از پیشگامی دیاسپورا و وضعیت خاص سینمای کُردی به‌دست می‌دهد. طیفور بطحایی کارگردان و نویسندهٔ فیلم یک کُرد ایرانی مقیم سوئد بود، همکار نویسنده و بازیگر او مهدی امید اهل کردستان عراق و دانشجوی فیلمنامه‌نویسیِ یکی از دانشگاه‌های مسکو بود که پیشتر در شوروی سابق اقامت داشت و حالا به سوئد پناهنده شده بود، مکان فیلم‌برداری در قزاقستان شوروی قرار داشت و بخشی از عوامل پشت‌صحنه را کُردهای ساکن آنجا تشکیل می‌دادند (الباقی عوامل روس و قزاق بودند)، بودجهٔ فیلم از طرق مختلفی مانند وام بانکی بطحایی و سرمایهٔ خصوصی برخی دیگر از مهاجران کُرد تأمین شده بود، تهیه‌کنندهٔ آن به‌صورت رسمی «انجمن سینماگران کُرد» در سوئد بود و نهایتاً در سینماهای چند کشور اروپایی و کردستان عراق به نمایش درآمد (بطحایی، ۲۰۰۲، صص. ۲۱۱–۱۹۹).

سینمای کُردی به‌خاطر این وضعیت استثنایی ارتباطات بسیاری با فرهنگ‌های سینمایی اطرافش و البته سینمای جهان دارد، چنان‌که می‌توان آن را نوعی چهارراه یا کانون سینمایی منطقه‌ای قلمداد کرد. در نتیجه، ساختارش از شبکه‌ای چندبُعدی و پیچیده تشکیل شده است که علی‌رغم دشواری‌هایی که در راه درک و تحلیل آن وجود دارد می‌توان با شناخت سازوکارهای درونی‌اش به دانش ذی‌قیمتی از روابط سینمایی منطقه‌ای و جهانی دست یافت. با همهٔ اینها، سوای این‌که ادبیات شکل‌گرفته حول سینمای کُردی ناکافی و نامتوازن است و بخش عمده‌ای از آن به زبان انگلیسی نوشته شده، به‌طور کلی در پژوهش‌های گذشته دو رویکرد متفاوت برای صورتبندی این سینما اتخاذ شده‌اند: یکی سینمای ملی و دیگری سینمای ترانملی. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که کدام‌یک برای تبیین سینمای کُردی مناسب‌ترند؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

۲-۱-۱: سینمای ملی کُردی

نخستین پژوهش‌های سینمای کُردی متونی هستند که سینمای ییلماز گونِی را با اشاره به هویت کُردی او یا در قالب سینمایی با هویت کُردی تفسیر کرده‌اند، مانند کارهای کازینز (۱۹۸۶) و سونر (۱۹۹۸). امیر حسن‌پور (۱۹۹۶) در مطلبی که به تاریخ‌نگاری مبادی و سیر تکاملی رسانه‌های مدرن کُردی می‌پردازد، بخشی را نیز به سینما اختصاص داده است. تیم کندی (۲۰۰۷) در رسالهٔ دکترایش ماهیت و چگونگی بازنمایی هویت ملی کُرد را در تاریخ سینما بررسی کرده است. او ضمن ارائهٔ تعریفی برای این هویتْ خصوصیات ویژه‌اش را برمی‌شمرد و توأم با توصیف پس‌زمینهٔ سیاسی–اجتماعی‌اش برحسب ترتیب زمانی تا اوایل دههٔ ۱۹۹۰ به بازنمودهای سینمایی گوناگون آن می‌پردازد. سپس، بحث ملی‌گرایی‌های معارض و دیگری‌سازی را برجسته می‌سازد و با مفهوم‌پردازی عناصر هویتی کُرد، بر مبنای بازنمایی فیلمیک آنها، خوانشی ملی‌گرایانه از سینمای کُردی ارائه می‌دهد.

گروهی دیگر از پژوهشگران مانند ویولا شفیق (۲۰۰۷) سینمای کُردی را در حاشیهٔ سینماهای ملی واکاوی کرده‌اند. شفیق هم ضمن اشاره به غلبهٔ محتوای ملی‌گرایانه در فیلم‌های کُردی، خاصه محصولات اقلیم کردستان عراق پس از سال ۲۰۰۳، ریشهٔ بعضی از وجوه آن را در

سینمای گونِی می‌جوید. حمید نفیسی نیز در جلدهای سوم (۲۰۱۲الف) و چهارم (۲۰۱۲ب) مجموعهٔ چهارجلدی *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* به دفعات از سینما و سینماگران کُرد نام می‌برد. در جلد سوم، از فعالیت‌های پراکندهٔ اوایل دههٔ ۱۳۶۰ سخن می‌گوید (۲۰۱۲الف: ۹۷–۱۰۳) اما در جلد چهارم، علاوه بر اذعان به نقش بسزای فیلم‌سازان کُردی چون بهمن قبادی و فریبرز کامکاری در توسعهٔ فرمی سینمای هنری ایران و جهانی‌سازی آن، از چهره‌های کم‌نام‌ونشان‌تری هم نام می‌برد و ذیل قالب «سینمای لهجه‌دار» برای آنها هویتی متمایز قائل می‌شود (۲۰۱۲ب: ۲۳۶).

سونجم کوچر (۲۰۱۱) با رویکردی مشابه تیم کندی به‌واسطهٔ خوانش دو فیلم نمونه‌ای از کارگردانان کُرد در دو جریان متفاوت، یعنی *طوفانِ* (۲۰۰۸)[۱] کاظم اُز[۲] و *خورشید را دیدم* (۲۰۰۹)[۳] ماهسون کرمزی‌گول[۴]، نحوهٔ برساخت سوژهٔ کُرد را در بستر سیاسی–اجتماعی ترکیه تحلیل می‌کند. اُزگور چیچک (۲۰۱۱) با نگاه به پتانسیل‌ها و تعابیر نظری فیلم‌سازی کُردی در ترکیه پویایی‌های ناشی از ظهور این سینمای بی‌دولت را ارزیابی می‌کند که علی‌رغم وجود سینمای ملی ترکیه و سرکوبگری‌های هویت ملی ترک فعال است. چیچک با استفاده از آرای هیدن وایت[۵] در مورد روایت و تاریخ و نظریات ژیل دلوز دربارهٔ فیلم‌سازی اقلیت‌ها و زمان–تصویر این‌گونه استدلال می‌کند که مفهوم زمان در سینمای کُردی از زمانِ روایت فراتر می‌رود و برای تاریخ مکتوم کُردها در ترکیه پتانسیلی بایگانی‌وار فراهم می‌آورد. علی شنگول (۲۰۱۲) در راستای حرکت کوچر به جای تأکید بر هویتْ مکان را برجسته می‌سازد. بنا بر تز شنگول، «بازنمایی منطقهٔ [دوغو به معنای شرق ترکیه] در سینمای نوپای کُردی را می‌توان همچون تحولی شالوده‌شکنانه قلمداد کرد که اساس قلمروی ملی ترکیه و دوغوی سینمایی را زیر سؤال می‌برد» (۲۰۱۲: ز). ییلماز اوزدیل (۲۰۱۳) هم بار دیگر مسئلهٔ هویت را برجسته می‌سازد. او ابتدا تأثیر همیشگی ملی‌گرایی بر مواجههٔ سینماتوگرافیک سینمای ترکیه با «کُردیّت» را توصیف می‌کند و سپس همین تأثیر را در سینمای کُردی از دههٔ ۱۹۹۰ به بعد پی می‌گیرد.

آیچا چیفتچی (۲۰۱۵) روابط «سینما و ملت»، «سینما و سیاست» و خاصه «کشمکش‌های سیاسی–اجتماعی و سینما» را به‌وسیلهٔ کنکاش در مسائل مبتلابه سینمای کُردی می‌کاود. هدف اصلی چیفتچی این است که دریابد فیلم‌های کُردی چگونه در ستیزهای سیاسی بر سر تعیین جهت‌گیری آیندهٔ کشمکش‌ها شرکت می‌کنند، چگونه معنای آنها تحت‌تأثیر این ستیزها قرار می‌گیرد و نهایتاً خود چطور می‌توانند بر آن تأثیر بگذارند؟

بهار شمشک (۲۰۱۶) از طریق تحلیل سه فیلم بلند داستانی براساس آرای ملادن دالر[۶] و میشل شیون[۷] در مورد صدا بیان سینمایی سوژه را بررسی می‌کند. خروجی تحلیل از این حکایت دارد که خاطرات گمشده، غیاب پدر (به تعبیر دیگر، دولت‌ملت) و فتیشیزه‌شدن مادر (سرزمین مادری) همچون شمایل‌هایی از دل گذشته، که اکنون را به تسخیر درآورده‌اند، سر بر می‌آورند. بدین ترتیب، شمشک سینمای کُردی را نیرویی سوژه‌ساز قلمداد می‌کند که تجربهٔ تروما را به‌وسیلهٔ نوعی فرآیند تولیدی چندرگه متحول ساخته و ارتقا می‌دهد. خسرو سینا (۱۳۹۶) هم در بخش نخست پژوهش خود می‌کوشد ماهیت وجودی سینمای کُردی را درک کند. سپس، ضمن بررسی تطبیقی یافته‌های پیشین با جریان نوپای فیلم‌های کُردی، بر اساس دو تحول عمدهٔ اجتماعی، یعنی «تغییر دولت» و «توسعهٔ اقتصادی»، مدلی برای درک نحوهٔ پیدایش آنها پیشنهاد می‌دهد. اما در بخش بعدی تلاش می‌کند تا دریابد «هویت فرهنگی در سینمای کُردی چگونه بازنمایی و نهادینه شده است» (۱۳۹۶، ص ۱۹۸)، یعنی کُردها چگونه خود را در قالب این سینما بازتاب داده‌اند. بنابراین، به دسته‌بندی مقولات مشترک در فیلم‌های مربوطه روی می‌آورد که عبارت‌اند از: برساخت هویت از طریق زبان، حافظهٔ جمعی، سیاسی‌کردن بدن، مکان، هنر و فرهنگ عامه و بالاخره تقابل با فرهنگ دیگری.

۲-۱-۲: سینمای ترانملی کُردی

نفیسی در یکی از اولین متون کلیدی سینمای ترانملی می‌نویسد: «در میان فضاهای تنگناهراسانهٔ روستا و فضاهای مسلطی که دولت در آن بر ملی‌گرایی ترکی تصریح می‌ورزد، گونِی فضای جدیدی از بیکرانگی عرضه می‌کند که آن را همچون قلمروی وطن آرمانی کُردها کدگذاری کرده و کلید این کد تبعید است» (نفیسی، ۱۹۹۶: ۱۳۲). در ادامه، برای تأکید بر تحلیل‌هایش دربارهٔ گونِی، که خاصه بر دو فیلم *راه* (۱۹۸۲)[۱۱] و *دیوار* (۱۹۸۳)[۱۲] متمرکز است، می‌نویسد: «در مورد گونِی عملاً می‌توان پویایی‌های ژانر ترانملی را در تلاقی سوبژکتیویتهٔ آستانه‌ای فیلم‌ساز،

[1] *Bahoz* (*The Storm*)
[2] Kazim Oz
[3] *Güneşi Gördüm* (*I Saw the Sun*)
[4] Mahsun Kırmızıgül
[5] Hayden White
[6] Mladen Dolar
[7] Michel Chion
[11] *Yol*
[12] *Duvar*

خاطرات و تجربیات زندگینامه‌ای او در وطن و صورتبندی مکانی ژانر مشاهده کرد» (نفیسی، ۱۹۹۶: ۱۳۳). این احتمالاً نخستین اشاره به سینما و سینماگران کُرد در رویکرد سینمای ترانملی باشد. نفیسی بعدتر در کتاب *سینمای لهجه‌دار* آرای خود را دربارهٔ گونِی بسط داد و او را در قالب فیلم‌ساز تبعیدی لهجه‌داری تفسیر کرد که وطنش را همچون زندان به تصویر می‌کشد (۲۰۰۱: ۱۸۱–۱۸۷).

در ابتدای دههٔ ۲۰۱۰، مصطفی گوندوغدو (۲۰۱۰ب) به واکاوی پیش‌زمینهٔ تاریخی، نحوهٔ شکل‌گیری و کارکرد جشنواره‌های سینمایی و دیاسپورا در پیشرفت‌های اخیر سینمای کُردی پرداخت. سونجم کوچر (۲۰۱۳) در ادامهٔ این راه نشان داد سینماگران کُرد ترکیه‌ای که معمولاً به‌خاطر خط‌مشی سیاسی و اجتماعی‌شان از طرف رسانه‌های ترکیه به حاشیه رانده می‌شوند و تحت فشار سانسور دولتی قرار می‌گیرند، چگونه با رفت‌وآمد در میان حوزه‌های ملی و ترانملی گروه‌هایی از مخاطبان ترانملی برای خود به‌وجود می‌آورند و حفظ می‌کنند.

اما مهم‌ترین تحول در راستای مطالعات سینمای ترانملی کُردی برگزاری اولین کنفرانس بین‌المللی سینمای کُردی بود (گوندوغدو، ۲۰۱۰الف: ۲۱–۲۰). علی شنگول (۲۰۱۳) گزارش تحلیلی‌اش از این کنفرانس را با نقل‌قولی روشنگر می‌آغازد: «گرچه چندپارگی سیاسی برای کُردها یک معضل بوده است، اما شاید این هستی چندفرهنگی ... کُردها را قادر سازد 'زبان سینمایی جدید'ی به دنیا عرضه کنند. بنیان اصلی این کنفرانس امکان خلق همین 'زبان سینمایی جدید' است ... این زبان جهانی‌تر خواهد بود و از چنگ زبان سینمای محلی و آشفته‌ای، که بر ما تحمیل شده، خلاص‌مان خواهد کرد» (۲۰۰۹، به نقل از ۲۰۱۳: ۲۴۰). به عقیدهٔ شنگول منظور از «سینمای محلی و آشفته» سینمای ملی ترکیه و نحوهٔ بازنمایی تحقیرآمیزش از اقلیت‌هاست. درواقع، این کنفرانس حرکتی بود در جهت یافتن بوطیقایی جایگزین برای سینمای کُردی، پرسش از وجود آن و چگونگی تعریفش. بحث بر سر تعریفْ شرکت‌کنندگان را به دو جناح طرفدار قرائت سینمای ملی و ترانملی تقسیم کرد. شنگول غالب طرفداران قرائت ملی را شرکت‌کنندگان ساکن کردستان و اکثر هواداران قرائت ترانملی را اهالی دیاسپورا می‌داند که تجارب‌شان از زندگی در غربت به نوعی هستی سرزمین‌زدایی‌شده انجامیده است. البته او به این نکته توجه دارد که این دو قرائت و دو مفهوم لزوماً مانعه‌الجمع نیستند، بنابراین می‌شود از خصوصیات هردو برای نظریه‌پردازی در مورد سینمای کُردی بهره گرفت؛ همچنان که نیازی نیست برای خوانش این سینما حتماً آن را از بافت سینماهای ملی موجود منفک کرد. «ورای دوگانهٔ ملی و ترانملی ... سینمای کُردی می‌تواند راهگشای این مسئله باشد که [سینماها] را نه با دولت‌بودگی و سرزمین ملی که با نقد دولت‌ملت و تکنیک‌های مکانی آن از نگاه ترانملی تعریف کنند.» (۲۰۱۳: ۲۴۲).

سونجم کوچر (۲۰۱۴) بار دیگر به وجوه ترانملی سینمای کُردی پرداخت. به باور او این سینما پدیده‌ای ملی است که با توجه به فعالیت‌های دیاسپورا، عدم یک دولت مستقل کُرد و پاره‌های چندگانه‌اش عملاً در بستری ترانملی پدید آمده و به شکل یک ژانر درآمده، بستری برای تولید و مواجهه با فیلم‌هایی که توسط کُردها و دربارهٔ آنها ساخته می‌شود. کوین اسمتس (۲۰۱۵) در راستای ارائهٔ چارچوبی پیشنهادی برای سینمای منازعه چنین نتیجه می‌گیرد که «مورد سینمای کُردی پیچیدگی سینمای منازعه را به اثبات می‌رساند، چرا که به‌طرزی منحصربه‌فرد سینمایی ترانملی و فرامرزی است که در آن فاصله، قرابت، وطن و بی‌وطنی مفاهیمی حیاتی به‌شمار می‌آیند» (۲۰۱۵: ۸۱۲). ماریا سیکس–هوهنبالکن (۲۰۱۶) هم مانند کوچر (۲۰۱۴: ۴۷) متذکر می‌شود که سینمای کُردی اصلاً در فضایی ترانملی به‌وجود آمده و این وضعیت به خلق چشم‌اندازی ترانملی از خاطرات مردم کُرد انجامیده است. او ضمن جست‌وجو در همبستگی‌های خاطره و آوارگی، رویکردهای ترانملی در زمینهٔ تولید فیلم و نحوهٔ مصرف بین‌المللی آن در داخل و خارج ترانملت کُرد را بررسی می‌کند.

زینب کوچر و مصطفی اُرهان گُزتپه (۲۰۱۷) دربارهٔ این بحث می‌کنند که چگونه در دوران گشایش کُردی در ترکیه (۲۰۱۵–۲۰۰۹) تا حدودی فضا برای ارائهٔ تصویری دگرگونه از کُردها باز شد. کوچر و گُزتپه بر این باورند که نمونه‌های موردی‌شان، علاوه بر این سنت‌شکنی، بازنمودهای نمادین هویت کردی را از سه جنبهٔ متفاوت واکاوی کرده‌اند: ترانملی‌بودگی، نقش فرآیندهای تبعیض‌آمیز، خاطره و تروما. آنها در بخشی به نام «کُردیّت به‌عنوان هویتی ترانملی: *مارلون و براندوی من*» کلاف پیچیدهٔ هویت‌های چندگانه و چندرگهٔ شخصیت‌های کُردی را نشانه می‌گیرند که هرکدام از گوشه‌وکناری به‌صورت قانونی و غیرقانونی یا دائمی و موقت به جهانشهر استانبول آمده‌اند. و این سیالیت و ناهمگونی جزئی ذاتی از هویت قالب‌گریز آنها به‌شمار می‌آید.

درنهایت، بهار شمشک (۲۰۱۹) ضمن اشاره به سلطهٔ گفتمان سینمای ملی بر فضای کلی سینما و وضعیت حاشیه‌ای و بی‌دولتی سینمای کُردی می‌کوشد تلاش آن را برای به رسمیت شناخته‌شدن در بیرون از رویکردهای ملی ترسیم سازد. شمشک از بررسی تاریخی خود نتیجه می‌گیرد که گرچه «سینماهای کُردی» در فضاهای سیاسی و تاریخی نامتجانسی شکل گرفته‌اند، اما در حس تعلق به فرهنگ کُردی اشتراک دارند و می‌خواهند خود را با این هویت به دنیا بشناسانند. با این حال، محدودیت‌های مربوط به هژمونی ملی‌گرایی سد راه چنین خواسته‌ای می‌شود. پس به تبیینی مرکززدایی‌شده و متکثر از هویت کُردی نیاز است تا سوژهٔ سینمایی خاص خود را بسازد. سینمای کُردی، در قامت چالشی برای استانداردهای سینمای ملی، بازتاب همین تبیین است.

۳-۱-۲: ارزیابی

با نظر به استدلال‌های مطرح‌شده ذیل قرائت‌های ملی و ترانملی از سینمای کُردی می‌توان دریافت که بی‌شک مهم‌ترین مانع بر سر راه قرائت نخست بی‌دولتی و عدم یکپارچگی سرزمینی کردستان است و مزیت کلیدی قرائت دوم اینکه لزوماً تمام خصوصیات خوانش ملی را نفی نمی‌کند. از طرف دیگر معلوم شد که سینمای کُردی حایز خصوصیاتی ترانملی است که در خوانش ملی مکتوم می‌ماند. پس منطقاً قرائت دوم روایی بیشتری دارد اما باید دید که این قضاوت اولیه در مرحلهٔ عمل تا چه اندازه ما را در ارائهٔ تفسیری بدیع و کاربردی از این سینما و نیز کشف و تبیین لایه‌های نامکشوف آن یاری می‌رساند.

۲-۲: ملاحظات نظری

۱-۲-۲: پیدایش رویکرد سینمای ترانملی

از اوایل دههٔ ۱۹۹۰، بسیاری از متفکران علوم انسانی به این عقیده روی آوردند که در زمانه‌ای که با شتابی فزاینده به‌سوی دنیایی به‌هم‌پیوسته، چندفرهنگی و چندقطبی می‌رویم دیگر نمی‌توان به امر ملی در مقام الگویی متناسب برای درک فرآیند تولید، مصرف و بازنمایی هویت فرهنگی اتکا کرد. امواج این نارضایتی خیلی زود به کرانه‌های مطالعات سینمایی هم رسید. اولین نشانه‌های این رخداد در بیان مارشا کیندر دیده می‌شود که می‌گوید: «قصد دارد از اسپانیا به‌عنوان نمونه‌ای موردی برای واکاوی و به‌پرسش‌کشیدن مفهوم سینمای ملی استفاده کند، و مدعی است که سینمای ملی را باید در تقابل با واسط امور منطقه‌ای و جهانی خوانش کرد، موجودیتی که طی دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ هردم به اهمیتش در نظم نوین جهانی افزوده شده است» (۱۹۹۳: ۷). پس از آن، الا شوهات و رابرت استم (۱۹۹۴) با ارائهٔ مفهوم «چندفرهنگ‌گرایی چندمرکزی»[۱۳] دریچهٔ جدیدی در مطالعات فرهنگ، هنر و رسانه گشودند که در آن قویاً بر لزوم نقد اروپامرکزی و گام‌نهادن به‌سوی اندیشه و دنیا چندقطبی تأکید داشتند. «مفهوم چندمرکزگرایی چندفرهنگی را جهانی می‌سازد و در راستای الزامات درونی جوامع کثیرالمله، سازماندهی مجدد روابط بیناجتماعی در چارچوب دولت‌ملت‌ها و فراتر از آن را نوید می‌دهد. در چشم‌اندازی چندمرکزی، دنیا مکان‌های پویای فرهنگی و زوایای دید بسیاری دارد. از نگاه ما تمرکز 'چندمرکزگرایی' نه به مکان یا ریشه‌های اصلی که به قدرت، انرژی و ستیز معطوف است. و قید 'چند' به شمار معدودی از مراکز قدرت اشاره ندارد بلکه اصل نظام‌مندِ تفاوت‌گذاری، ارتباط و پیوستگی را نشان می‌دهد. هیچ اجتماع یا بخشی از دنیا حسب قدرت اقتصادی یا سیاسی‌اش نباید در سطح معرفت‌شناختی اولویتی داشته باشد» (۱۹۹۴: ۴۸). کار آنها زمینهٔ شکل‌گیری رشته‌ای مطالعاتی به نام «سینمای جهان»[۱۴] شد (اندرو، ۲۰۰۶: ۲۲؛ مارتین–جونز، ۲۰۱۸: ۲۷۹) که اینک از نظریات «سینمای ترانملی» در حکم یکی از راهبردهای خود بهره می‌برد. سپس، حمید نفیسی (۱۹۹۶) ایدهٔ «سینمای مستقل ترانملی» را طرح کرد که ترکیبی بود از مفاهیم نظریهٔ مؤلف (این‌جا عبارت است از فیلم‌سازان تبعیدی غیرغربی‌ای که در حاشیهٔ سینماهای صنعتی اروپا و آمریکا فعالیت می‌کنند) و ژانر (در مقام گونهٔ ویژه‌ای از سینما–نویسی[۱۵]، شمایل‌نگاری و خودروایی که در مضامینی چون خاطره، میل، فقدان، آرزو و نوستالژی با یکدیگر تلاقی می‌کنند). گام بعدی با انتشار مجموعه‌مقالات *سینماهای ترانملی چینی* (۱۹۹۷) به دبیری شلدون لو برداشته شد. لو معتقد بود که دنیای کنونی عصر شیوه‌های تولید فرهنگی پست‌مدرن ترانملی است که در آن مرز میان ملت‌ها به‌وسیلهٔ فناوری‌های ارتباط از راه دور مبهم شده. شرایطی که سبب شده هدف مباحثات وقت از سینمای ملی متوجه سینمای ترانملی گردد. اندرو هیگسن (۲۰۰۰) نیز بر محدودیت‌های سینمای ملی در برابر سینمای ترانملی دست می‌گذارد، هرچند باور ندارد که اولی به پایان خط رسیده باشد: «مفهوم سینمای ملی به‌دشواری می‌تواند درخصوص تنوع درونی آرایش‌های فرهنگی کنونی یا همپوشانی و تداخل آرایش‌های مختلف حق مطلب را ادا کند» بنابراین، «شاید 'ترانملی' ابزار مناسب‌تری برای تشریح آرایش‌های فرهنگی و اقتصادی‌ای باشد که به‌ندرت در چارچوب‌های ملی می‌گنجند» (۲۰۰۰: ۷). مضافاً، هیگسن با ارائهٔ مقولاتی چند، اولین قدم‌ها را برای تعریف سینمای ترانملی برمی‌دارد که عبارت‌اند از: عوامل و بازیگران چندملیتی؛ توزیع در سطح بین‌المللی؛ شیوه‌هایی که با آن امر ملی را برای ورود فیلم‌ها به چرخهٔ ترانملی به خدمت می‌گیرند؛ و اشکال گوناگون مواجهه با فیلم‌ها براساس چارچوب‌های فرهنگ ملی. پس از هیگسن، پژوهشگران دیگری چون تیم برگفلدر (۲۰۰۵) و الیزابت ازرا و تری راودن (۲۰۰۶) هم تز محدودیت سینمای ملی را تکرار کردند. در ابتدای قرن حاضر، حمید نفیسی با کتاب *سینمای لهجه‌دار: فیلم‌سازی در تبعید و دیاسپورا* (۲۰۰۱) آرای پیشین خود را گسترش داد و در قالبی جدید ریخت. مفهوم «سینمای لهجه‌دار»[۱۶] به آثار آن دسته از فیلم‌سازان تبعیدی و دیاسپورایی

[13] Polycentric Multiculturalism
[14] World Cinema
[15] Cine-Writing
[16] Accented Cinema

می‌پردازد که از تجارب عینی خود برای شکل‌دادن به تولیدات سینمایی‌شان بهره می‌گیرند و بدین‌وسیله با «ضدسینما»ی[۱۷] شخصی خود شیوه‌های مسلط تولید فیلم را به چالش می‌کشند.

۲-۲-۲: تکامل رویکرد سینمای ترانملی

در دوره‌های رشد هر جریان مطالعاتی، بی‌شک دورهٔ نخست به ارائهٔ تعاریف و یافتن مصادیق اختصاص دارد. این دوره برای مطالعات سینمای ترانملی از اواسط دههٔ ۱۹۹۰ تا ابتدای دههٔ ۲۰۱۰ بود. حاصل نظریه‌پردازی‌های این دوران شکل‌گیری سه چارچوب مفهومی متفاوت بود که هرکدام با اتکا به یک نظام ارزشی خاص تفسیر جداگانه‌ای از موضوع به‌دست می‌دادند. این سه چارچوب عبارت‌اند از: تفسیر سلسله‌مراتبی مته هیورت (۲۰۱۰)، تفسیر واسازانه–بازسازانهٔ دبورا شاو (۲۰۱۳) و ترانمی‌گرایی انتقادی هیگبی و لیم (۲۰۱۰). نگارندگان نیز مانند دبورا شاو (۲۰۱۳) معتقدند که تفسیر مبتنی بر گونه‌شناسی مته هیورت با وجود ابعاد روشنگرش نه نگاه جامعی به مسئله دارد و نه توان تفسیری بالایی، امری که از پیشفرض‌های ارزشی و محدودیت زاویهٔ دیدش به چارچوب‌های تولیدی نشأت می‌گیرد. بنابراین، آن را کنار می‌گذاریم. اما بر خلاف هیورت، شاو به جای برشمردن گونه‌های موجود سینمای ترانملی به تجلیات مفهوم ترانملی در حوزه‌های مختلف سینما می‌پردازد. او ضمن دسته‌بندی این نقاطِ برخورد احتمالی سینما با مفهوم یادشده (شامل شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش ترانملی؛ شبکه‌های همکاری ترانملی؛ شیوه‌های روایت ترانملی؛ سینمای جهانی‌شدن؛ فیلم‌های با لوکیشن‌های متعدد؛ فیلم‌سازی به روش تبعیدی و دیاسپورایی؛ سینما و تبادلات فرهنگی؛ تأثیرات ترانملی؛ رویکردهای انتقادی ترانملی؛ شیوه‌های تماشاگری ترانملی؛ فیلم‌های ترانمنطقه‌ای/تراجتماعی؛ ستاره‌های ترانملی؛ کارگردان‌های ترانملی؛ اخلاقیات ترانمی‌گرایی؛ فیلم‌های ملی)، خطوط اصلی تحلیل و بسط معنایی را برای هریک از آنها مشخص می‌سازد و همپوشانی‌های احتمالی را هم از نظر دور نمی‌دارد. به‌علاوه، برای تعدیل سویهٔ غالب توصیفی در این دسته‌بندی می‌توان از ترانمی‌گرایی انتقادی هیگبی و لیم کمک گرفت. آنها معتقدند علت وجودی سینمای ترانملی و مطالعات مربوط به آن «عبور از مرز»هاست، اما مرزها هنوز هم به‌شدت تحت حفاظت‌اند و عبور از آنها غالباً محتاج پرداخت مالیات‌هایی است که گاهی با توافقات دو یا چندجانبه مشمول معافیت می‌شوند. پس اگر سوژه‌های ترانملی در دو گروه خلاصه گردند «یکی، آنهایی هستند که 'سرمایه را به گردش درمی‌آورند' و دیگری، آنهایی که 'سرمایه به گردش‌شان درمی‌آورد'» (ژیژک، به نقل از ازرا و راودن، ۲۰۰۶: ۸). نتیجتاً، جریان روابط سینمایی ترانملی هم از این قاعده مستثنی نیستند و باید اذعان کرد ساخته‌وپرداختهٔ نیروهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی گوناگونی هستند. بالتبع مطالعات سینمای ترانملی بایستی در تعامل و تقابل با این نیروها برای خود فضایی اختصاصی مهیا سازد؛ یعنی امری است در حال شکل‌گیری. به باور هیگبی و لیم (۲۰۱۰) چون کل فعالیت‌های مربوط به عبور از مرز بستگی تام‌وتمامی به مسئلهٔ قدرت دارند مفهوم سینمای ترانملی نمی‌تواند صرفاً توصیفی باشد. از طرفی، اگر فقط از دیدگاهی تجویزی بدان نگریسته شود، نتیجهٔ آن چیزی جز بیان آرزوهای قلبی نخواهد بود. بنابراین، موضعی انتقادی و گفتمانی را پیشنهاد می‌دهند تا نسبت به چالش‌ها و فرصت‌های هر تجربهٔ ترانملی، در هر سطحی از سینما، هشیار باشند. این ترانمی‌گرایی انتقادی، هم‌نظر با شاو، تمایلی به خلاصه‌کردن و به تعبیری گیرانداختن فیلم‌سازی ترانملی در فضاهای حاشیه‌ای و بینابینی ندارد، بلکه می‌خواهد رابطهٔ این گونهٔ فیلم‌سازی را در سطوح مختلف با همتای ملی‌اش بررسی کند – از سیاست‌های فرهنگی تا منابع مالی، از چندفرهنگی تمایزها تا صورتبندی مجدد تصورات ملت از خود. یعنی، ضمن مداقه در تنش‌ها و روابط دوسویهٔ این دو، هیچ‌کدام را نفی نمی‌کند. دادوستدهای سینمای ترانملی را به روابط میان سینماهای ملی محدود نمی‌سازد و قابلیت سینماهای محلی، منطقه‌ای و دیاسپورایی برای براندازی و تحول سینماهای ملی و ترانملی را به رسمیت می‌شناسد. و نهایتاً به‌عنوان چارچوبی مفهومی خود را از بده‌بستان با سایر رشته‌های تحقیقاتی مربوط به حوزه‌های ترانملی و پسااستعماری بی‌نیاز نمی‌داند (هیگبی و لیم، ۲۰۱۰: ۱۷–۱۹).

در کل، غالب نظریه‌پردازی‌ها در مورد سینمای ترانملی بر پایهٔ تعریف و دسته‌بندی مضمونی استیون ورتوویچ استوار است. به عقیدهٔ او «ترانمی‌گرایی در کل به همبستگی‌ها و تعاملات متعددی نظر دارد که افراد یا نهادها را در این‌سو و آن‌سوی مرز دولت‌ملت‌ها به هم پیوند می‌دهند» و متضمن مضامین خاصی است که با ردهٔ مشخصی از رشته‌های علمی سروکار دارد، پس «هم می‌تواند به شکل نوعی ریخت‌شناسی اجتماعی پدیدار شود، هم گونه‌ای از آگاهی، هم شکلی از بازتولید فرهنگی، هم عرصه‌ای برای سرمایه، هم محلی برای اقدام سیاسی و هم نوعی سازماندهی مجدد 'مکان' یا مکانمندی» (ورتوویچ، ۱۹۹۹: ۴۴۷).

۳- روش پژوهش

در کنار نتیجه‌ای که از قیاس جریان‌های پژوهشی موجود به‌دست آمد، باید اضافه کرد که مفهوم چندمرکزگرایی یادآور وضعیت خاص سینمای کُردی است. مفهومی که هم پویایی‌های درونی این سینما را به رسمیت می‌شناسد و هم روابط آن را با سینماهای ملی و فراملی پیرامونش

[۱۷] Counter Cinema: سینمای ضدجریان، سینمایی که از هیچ‌کدام شیوه‌های تولیدی، روایی و فرمال مرسوم پیروی نمی‌کند.

شناسایی می‌کند. علاوه بر اینها، عدم التزام چندمرکزگرایی به ساختار متمرکز و توجه آن به سه اصل «تفاوت‌گذاری، ارتباط و پیوستگی» دورنمایی کلی از سینمای کُردی ترسیم می‌سازد.

اما برای سنجش صحت این داوری‌ها لاجرم بایست تبیینی ترانملی از سینمای کُردی ارائه داد. بنابراین، برای ارزیابی سنخیت آن با الزامات سینمای ترانملی باید از صافی دسته‌بندی مفهومی شاو، که با ملاحظات نظری هیگبی و لیم تقویت شده، عبور داده شود. لازم به ذکر است، بر اساس اهداف و گسترهٔ پژوهش، تغییراتی در این دسته‌بندی اعمال شده است: بخش‌های «شیوه‌های تماشاگری»، «فیلم‌های ترامنطقه‌ای/تراجتماعی»، «ستاره‌های ترانملی»، «کارگردان‌های ترانملی» و «اخلاقیات ترانملی‌گرایی» به‌خاطر حفظ انسجام بحث حذف شده‌اند. همچنین، بخش‌های «تأثیرات ترانملی» و «رویکردهای انتقادی ترانملی» به‌سبب قرابت مضمونی در بخش «تبادلات فرهنگی» و بخش «شبکه‌های همکاری ترانملی» در «شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش ترانملی» ادغام شده‌اند (این تغییرات در جدول زیر به تفکیک نشان داده شده‌اند).

دسته‌بندی مفهومی شاو	دسته‌بندی بهینه‌سازی‌شدهٔ شاو
شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش ترانملی	شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش ترانملی
شبکه‌های همکاری ترانملی	
شیوه‌های روایت ترانملی	شیوه‌های روایت ترانملی
سینمای جهانی‌شدن	سینمای جهانی‌شدن
فیلم‌های با لوکیشن‌های متعدد	فیلم‌های با لوکیشن‌های متعدد
فیلم‌سازی به روش تبعیدی و دیاسپورایی	فیلم‌سازی به روش تبعیدی و دیاسپورایی
سینما و تبادلات فرهنگی	تبادلات فرهنگی
تأثیرات ترانملی	
رویکردهای انتقادی ترانملی	
شیوه‌های تماشاگری ترانملی	–
فیلم‌های ترامنطقه‌ای/تراجتماعی	–
ستاره‌های ترانملی	–
کارگردان‌های ترانملی	–
اخلاقیات ترانملی‌گرایی	–
فیلم‌های ملی	فیلم‌های ملی

جدول ۱. بهینه‌سازی دسته‌بندی شاو برای مقاله حاضر. (نگارندگان)

به‌طور کلی، این پژوهش از لحاظ هدف در زمرهٔ پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد و با روش توصیفی–تحلیلی و تطبیقی بر مبنای نظریات سینمای ترانملی انجام گرفته است. همچنین، گردآوری اطلاعات در آن با استفاده از اسناد مکتوب (کتابخانه‌ای و اینترنتی) و مشاهدهٔ مستقیم به انجام رسیده است. این پژوهش اساساً به واکاوی میدان‌هایی می‌پردازد که سینما یا سینماهای کُردی در آنها شکل گرفته است و قاعدتاً پیش از هرچیز به خصوصیات نهادی و ساختاری آن(ها) نظر دارد. این یعنی از نظر جغرافیایی تمامی قلمروهای مورد اشاره (ایران، ترکیه، عراق، سوریه و دیاسپورا) را پوشش می‌دهد. از سوی دیگر، به‌سبب آن‌که قدمت شکل‌گیری میدان‌های مذکور به اوایل دههٔ ۱۹۹۰ میلادی بازمی‌گردد، نتیجتاً گسترهٔ زمانی این پژوهش نیز از آن زمان تا نیمهٔ سال جاری میلادی (۲۰۲۴) را دربر می‌گیرد. اینجا صرفاً به فیلم‌های بلند سینمایی داستانی اشاره شده و شرط انتخاب فیلم‌ها نیز کُردبودن کارگردان و دست‌کم یکی از شخصیت‌های اصلی بوده است.

۴- تحلیل یافته‌ها

۴-۱: شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش ترانملی

این بحث به پرسش‌های مالی اختصاص دارد: تأمین بودجهٔ فیلم‌ها از طریق تولیدات مشترک و انواع کمک‌هزینه‌ها و طرح‌های مشارکت؛ پرسش‌های مربوط به «بازارهای اختصاصی»[18]؛ سیاست شرکت‌های توزیع و نمایش؛ و بازاریابی فیلم‌ها برای مخاطبان جهانی. مسئلهٔ اصلی اینجا هژمونی ساختارهای قدرت است که می‌توان بازیگران آن را در لایه‌های متعددی تقسیم کرد؛ لایهٔ اول هالیوود، لایهٔ دوم قدرت‌های منطقه‌ای مانند سینماهای هند و فرانسه؛ لایهٔ سوم سینماهای ملی؛ و لایهٔ آخر سینماهای فروملی (مانند سینماهای کاتالان و باسک در اسپانیا

[18] Niche Markets

و سینمای کبک در کانادا) و حاشیه‌ای (محدود به جوامع دیاسپورا، اقلیت‌های قومی، مذهبی و جنسیتی) که صاحب بازاری به اندازهٔ جوامع محلی، جشنواره‌ها و گسترهٔ اقلیت‌های مذکور هستند (شاو، ۲۰۱۳: ۵۲–۵۳). سینمای کُردی تا حدود زیادی در قالب لایهٔ آخر می‌گنجد. چنین وضعیتی محدودیت‌های مالی، فنی و ساختاری بسیاری را به فیلم‌سازان کُرد تحمیل کرده، چرا که در کل نه دولت‌ها (به دلایل مختلف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی) تمایلی به پشتیبانی از فیلم‌های کُردی دارند و نه خودشان از مزیت مالی خاصی برخوردارند که بخش خصوصی روی آنها سرمایه‌گذاری کند. بنابراین، یکی از معدود راهکارهای برون‌رفت از این شرایط بغرنج شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش تراملی هستند. سینمای کُردی به چند روش از این امکان استفاده می‌کند. یکی جذب سرمایه و کمک‌هزینه‌های مالی، و بکارگیری افراد متخصص از کردستان‌های دیگر و توزیع فیلم در این مناطق و دیگری استفاده از شبکه‌های مالی و توزیعی فرامنطقه‌ای که معمولاً در بستر جشنواره‌های بین‌المللی قرار دارند. برای مثال جز *گمشده در عراق* (۱۳۸۰) تمام فیلم‌های بهمن قبادی، موفق‌ترین فیلم‌ساز کُرد اهل ایران، تولید مشترک بوده‌اند، یا *زالا وا* (۱۳۹۹) شاخص‌ترین فیلم کُردی در سینمای یک دههٔ اخیر ایران بدون کمک‌هزینه‌های کُره‌ای و سوئدی ساخته نمی‌شد (جشنواره فیلم یوته‌بوری، ۲۰۲۱؛ جشنواره بین‌المللی فیلم هنگ‌کنگ، ۲۰۱۹). اما در مقیاس وسیع، پس از دوران اصلاحات و تغییر سیاست‌های فرهنگی، غالب سینماگران کُرد ایرانی برای مدتی جذب سینمای نوپای کردستان عراق شدند که به‌تازگی با سقوط رژیم صدام در حال شکوفایی بود. این فرصت باعث شد فیلم‌سازان فعال دیاسپورا نیز به فکر همکاری با نهادهای فرهنگی حکومت کردستان عراق بیفتند و کارگردانانی چون جانو روژبیانی و هنر سلیم در این منطقه دست به ساخت فیلم زدند. شیوه‌ای که به‌تدریج در بین فیلم‌سازان دیاسپورایی کُرد معمول شد و به دیگر مناطق کردستانی نیز سرایت کرد. از طرف دیگر، با شکل‌گیری سینما در منطقهٔ خودمختار کردستان سوریه از اواخر دههٔ ۲۰۱۰ اتفاقاتی شبیه به کردستان عراق رخ داد و سینماگران کُرد بسیاری به این ناحیه روی آوردند. گذشته از اینها، یکی از تحولات اساسی در زمینهٔ توزیع و نمایش فیلم‌های کُردی از اوایل دههٔ ۲۰۰۰ به این سو راه‌اندازی جشنواره‌های فیلم کُردی در اقصا نقاط جهان بود که راه را بر رؤیت‌پذیری جمعی این سینما گشود. اما اغلب فیلم‌های کُردی در هر صورت از اکران تجاری محروم‌اند و جز در جشنواره‌ها و اکران‌های محدود هنری راهی به پردهٔ سینماها ندارند. هرچند انقلاب دیجیتال در سالیان اخیر کمک شایانی به حل این نقیصه کرده است. در مجموع می‌توان گفت سینمای کُردی تا حدود زیادی توانسته از مرزهای سیاسی گذر کند و شبکه‌ای فرامرزی برای تبادل سرمایه، عوامل و فیلم‌ها به‌وجود بیاورد. تجلی این امر در تعداد رو به افزایش جشنواره‌های فیلم کُردی در اقصا نقاط جهان (جشنواره‌های فیلم کُردی لندن، نیویورک، برلین، مسکو و غیره) و همچنین جشنواره‌های بین‌المللی و منطقه‌ای داخل کردستان، خاصه در کردستان‌های عراق (جشنواره‌های بین‌المللی دهوک، سلیمانیه و اربیل) و سوریه (جشنواره‌های روژآوا، کوبانی و لیلون)، به‌روشنی دیده می‌شود.

۲-۴: شیوه‌های روایت تراملی

این بخش مستقیماً به محتوای فیلم‌ها و آن دسته از ابزارهای داستانگویی سینمایی مربوط است که فیلم را برای مخاطبان جهانی قابل درک می‌کند. هدف مذکور می‌تواند به سه شیوه تحقق یابد: با استفاده از رویکردهای سینمای جریان اصلی هالیوود؛ ترکیب سنت‌های محلی با الگوهای برگرفته از هالیوود برای تولید فیلم‌های پرخرج و تماشایی؛ پیروی از قراردادهای مشخص سینمای هنری، سینمای سوم و تأثیرپذیری از فیلم‌سازانی مانند کارل تئودور درایر، آندری تارکوفسکی و عباس کیارستمی که در سطح بین‌المللی به رسمیت شناخته شده‌اند (شاو، ۲۰۱۳: ۵۴). به‌غیر از معدود تلاش‌هایی برای ساخت فیلم‌های جنگی پرخرج (مانند *ژانی گهل* (۲۰۰۷)، *برای آزادی* (۲۰۱۹)[19]، *فصل تمشک* (۲۰۲۱)[20] و *کوبانی* (۲۰۲۳)[21])، فیلم‌های کُردی با توجه به محدودیت‌های خود غالباً از شیوهٔ سوم بهره می‌برند. بهمن قبادی در مقام مثالی شاخص خود شاگرد کیارستمی بوده و بسیاری از عناصر سینمای او را به‌کار می‌گیرد، از نابازیگران و پیرنگ‌های آماتوری گرفته تا طبیعت‌گرایی و فرازهای شاعرانه، همان‌طور که مانند جریان سینمای سوم در آمریکای جنوبی رگه‌هایی از رئالیسم جادویی در آثارش مشهود است. ییلماز گونی نیز یکی دیگر از الگوهای بنیادین سینمای کُردی است. درواقع، روایت‌های نئورئالیستی و متمایل به نقد اجتماعی از طریق او وارد فیلم‌های کُردی شدند و می‌توان جریان برآمده از آثار او را قطب مخالف رهیافت فرمالیستی‌تر و خنثی‌تر سینمای هنری اروپامحور دانست و آن را دنبالهٔ سنت سینمای سوم قلمداد کرد.

۳-۴: سینمای جهانی‌شدن (ملی‌شدن)

اینجا بحث از فیلم‌هایی است که آشکارا جهانی‌شدن را در روایت خود به چالش می‌کشند. شیوه‌های نمایش روابط قدرت میان فرد و ملت محوریت این فیلم‌ها را تشکیل می‌دهد، فیلم‌هایی که «دربارهٔ سازمان‌های تراملی» و «شرکت‌های چندملیتی» و اثرات آنها بر مردم و محیط

[19] *Ji Bo Azadiyê* (*The End Will Be Spectacular*)
[20] *Dema Dirîrêskan* (*Blackberry Season*)
[21] *Kobani*

زیست هستند. شماری از فیلم‌هایی که دبورا شاو در این مورد مثال می‌زند عبارت‌اند از: *سفر* (۱۹۹۲)[۲۲]، *چیزهای کثیف زیبا* (۲۰۰۲)[۲۳] و *فرزندان انسان* (۲۰۰۶)[۲۴] (۲۰۱۳: ۵۵-۵۴). در چارچوب پژوهش حاضر، ایدهٔ سینمای جهانی‌شدن را می‌توان به فضایی محدودتر ذیل عنوان «سینمای ملی‌شدن» تعمیم داد، چرا که سینمای کُردی ابتدا به ساکن با کارشکنی دولت‌های حاکم بر بخش‌های مختلف کردستان و فشار سینماهای ملی آنها روبه‌روست؛ چه به‌صورت کژنمایی و چه به‌صورت نادیده گرفتن. درواقع، سینمای کُردی بر مبنای وضعیت سیاسی خاص خود دست‌کم همزمان با دو دیگری ملی و تراملی سروکار دارد و این لایه‌های تودرتو در شرایطی ممکن است حتی از این هم پیچیده‌تر شود. مثلاً فیلم‌سازان دیاسپورایی کُرد هم با دو ملت میزبان و مبدأ و هم با واقعیت تراملی موجود روبه‌روست. نتیجتاً، نوع دغدغه‌های این سینما از دیدگاه جاری جنس دیگری دارد و بیشتر حول محور هویت می‌گردد.

۴-۴: فیلم‌های با لوکیشن‌های متعدد

در سینمای کُردی به‌خاطر واقعیت‌های سیاسی اصولاً مکان خصلتی بینابینی و معلق دارد و مضامین رایج این سینما همچون مهاجرت، سفر، تبعید، غربت، بی‌وطنی، جنگ، تضاد سنت و مدرنیته، و چندفرهنگی خواه‌ناخواه متضمن گذار از مرزهای سیاسی، جغرافیایی و اجتماعی گوناگونی هستند که به تعدد لوکیشن‌ها راه می‌دهد. مثلاً *ترانه‌ای برای بَکو* (۱۹۹۲)[۲۵] – که داستان فرار شخصیت اصلی از سربازگیری ارتش ترکیه را روایت می‌کند – از آلمان (لوکیشنی واقعی) می‌آغازد، به بخش‌های مختلف کردستان سفر می‌کند (که همگی در ارمنستان تصویربرداری شده‌اند) و درنهایت به آلمان بازمی‌گردد، جایی که شخصیت بدان پناهنده می‌شود. نظام‌الدین آریچ[۲۶]، کارگردان فیلم، هنرمندی تبعیدی بود و نمی‌توانست به زادگاه خود در کردستان ترکیه بازگردد و به طریق اولی ناامنی و محدودیت‌های سیاسیْ شرایط فیلم‌سازی در باقی مناطق کردستانی را هم از او سلب کرده بود. طرفه آن‌که بخش قابل توجهی از آثار فیلم‌سازان شناخته‌شدهٔ کُرد یا فیلم‌های جاده‌ای هستند یا پیرامون پیرنگ سفر شکل گرفته‌اند، از ییلماز گونِی و کاظم اُز گرفته تا بهمن قبادی و شهرام علیدی و هنر سلیم.

۴-۵: فیلم‌سازی به روش تبعیدی و دیاسپورایی

همچو سینمایی را از آن جهت می‌توان تراملی نامید که تصورات صلب موجود از فرهنگ سینمای ملی را به کمک پروتاگونیست‌ها و البته فیلم‌سازانی به چالش می‌کشد که گرچه در قالب ملتی بخصوص قرار دارند اما ریشه‌هایشان به جایی فراتر از آن تعلق دارد (هیگبی و لیم، ۲۰۱۰: ۱۱). حمید نفیسی چنین استدلال می‌کند که این سینما در قامت بده‌بستانی تراملی – میان جوامع دیاسپورا و میزبان – توأمان هم به فیلم‌سازان دیاسپورایی در غرب صدا می‌بخشد و هم امر ملی را با دخیل‌ساختن تفاوت یا لهجهٔ آنها در گفتمان سینماهای ملی و ژانرهای سنتی سرزمین‌های مبدأ و میزبان متحول می‌سازد (۱۹۹۶: ۱۲۰). همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، دیاسپورای کُردی از همان ابتدا نقش بزرگی در پیدایش و تداوم حیات سینمای کُردی داشته است. در بخش مرور ادبیات هم اشاره شد که اکثر پژوهشگران تأکید خاصی بر این پدیده دارند تا جایی که آن را جزء لاینفک سینمای کُردی دانسته‌اند. خاصه، نفیسی در قامت یکی از نظریه‌پردازان کلیدی این حوزه شاخص‌ترین مثال‌های خود را از میان فیلم‌سازان کُردی چون ییلماز گونِی، بهمن قبادی و دیگران انتخاب کرده است.

۴-۶: تبادلات فرهنگی

شاو اصطلاح «تبادلات فرهنگی» را از تام اُریگن وام گرفته است. از نظر اُریگن تبادل فرهنگی عبارت است از گردش «عناصر فرهنگی از یک سنت ... فیلم‌سازی به دیگری» که این عناصر شامل متن‌ها، مفاهیم، روش‌های فیلم‌سازی، مواجهه با فیلم، رویکردهای انتقادی، پرسنل، «فناوری‌های تولید، نمایش، بازاریابی» و فضاهای نمایش می‌شود (۱۹۹۹: ۲۶۲-۲۶۶). ساده‌ترین نمونهٔ تبادل فرهنگی فیلم‌هایی هستند که به‌خاطر تنوع در هویت ملی بازیگران، عوامل، نویسندگان، شرکت‌های تولیدکننده، مکان‌ها و دکورهای فیلم‌برداری نمی‌توان آنها را در چارچوب جغرافیایی خاص جای داد. این وضعیت شامل حال بخش عمده‌ای از تولیدات سینمای کُردی می‌شود. به‌غیر از سینمای دیاسپورا که عادتاً چنین ویژگی‌ای دارد و مثال‌هایی که از همکاری‌های فی‌مابین کردستان‌های مختلف ذکر شد، فیلم *راه* ییلماز گونِی می‌تواند نمونهٔ مثالی جالب توجهی باشد که نشان می‌دهد فیلم‌های کُردی چگونه به بستری برای هم‌آمیزی جریان‌های فرهنگی مختلف تبدیل شده‌اند. آسومان سونر می‌گوید: «*راه* را اولین فیلم ساخت ترکیه می‌دانند که آشکارا بر حضور فرهنگی اقلیت کُرد در ترکیه صحه می‌گذارد ... [و] در آن به زبان

[22] *The Voyage*
[23] *Dirty Pretty Things*
[24] *Children of Men*
[25] *Klamek ji bo Beko* (*A Song for Beko*)
[26] Nizamettin Ariç

کُردی تکلم می‌کنند [کذا]» (۱۹۹۸: ۲۸۹). با این همه، جدای از نیت ناکام‌ماندهٔ فیلم‌ساز برای دوبلهٔ کل فیلم به کُردی (کوچرا، ۱۹۸۳: ۳۴)، اگر به این نکات توجه شود که دولت ترکیه پیش از اولین نمایش فیلم در جشنوارهٔ کن تابعیت گونِی را سلب کرده بود (هوبشمید، ۲۰۲۰: ۱۹۴)، تأمین مالی فیلم را شرکتی سوئیسی بر عهده داشت (هوبشمید، ۲۰۲۰: ۹)، بخش عمدهٔ مرحلهٔ پساتولید آن در فرانسه انجام شد (هوبشمید، ۲۰۲۰: ۱۱۳) و قانوناً محصول مشترک سوئیس و فرانسه بود (هوبشمید، ۲۰۲۰: ۱۹۴) و حتی سوئیس آن را به‌عنوان نمایندهٔ خود به مراسم اسکار سال ۱۹۸۲ معرفی کرد (هوبشمید، ۲۰۲۰: ۱۹۶)، عبارت «ساخت ترکیه» به‌کل معنای خود را از دست خواهد داد.

۴-۷: فیلم‌های ملی

در کُنه سینما پیوندی میان هویت ملی و داستانگویی برقرار است. اگرچه فیلم‌ها بازگوکنندهٔ حقیقت ملت‌ها نیستند، اما هیچ فیلمی وجود ندارد که عاری از عناصر گفتمانی و اسطوره‌ای هویت‌های ملی باشد (شاو، ۲۰۱۳: ۶۵). چنان‌که شوهات و استم می‌نویسند: «نظریهٔ معاصر ملت‌ها را به‌صورت روایت‌شده می‌بینند، بدین معنا که باورهای مربوط به ریشه‌ها و تطورات ملت‌ها به شکل داستان متبلور می‌شوند» (۱۹۹۴: ۹). اما در امر ملی نیز عنصری ترانملی وجود دارد، زیرا «ریشه‌ها و تطورات» از بسیاری جهات در معرض تأثیرات بینامتنی و مرزشکنی‌ها قرار گرفته‌اند. مسئله اینجاست که در سینمای کُردی ندرتاً فیلم‌های ملی‌گرایانه به چشم می‌خورند و حتی در آثاری با این مختصات، سینماگران چندان اهتمامی به دیگری‌سازی غیرکُردها – به منزلهٔ اصلی اساسی در رویکرد ناسیونالیستی – ندارند؛ *و نرگس‌ها شکفتند* (۲۰۰۶)[۲۷] و *ژانی گەل* نمونه‌های بارزی از این رویکرد هستند. حتی در آثار جنگی و پرخرج کمون فیلم روژآوا، نهاد سینمایی حکومت خودمختار کردستان سوریه، ملی‌گرایی به معنای عرفی و غربی آن جایگاه چشمگیری ندارد. این همان گرهگاهی است که طبقه‌بندی سینمای کُردی در ردهٔ سینماهای ملی را با مشکل مواجه می‌سازد. شاید یکی از دلایل این امر مسئلهٔ مخاطب باشد، چرا که فیلم‌های کُردی به دلیل نبود بستر تجاری مؤثری برای توزیع و نمایشْ بیش از آن‌که با مخاطبان خودی ارتباط داشته باشند، از راه جشنواره‌ها و اکران‌های بین‌المللی با مخاطبان جهانی در تماس‌اند. گذشته از اینها، دیدگاه ترانملی اجازه می‌دهد فیلم‌های کُردی توأمان جزئی از سینمای ملی کشورهای متبوع سازندگان این فیلم‌ها نیز قلمداد شوند. با چنین نگاهی است که *زالاوا* هم فیلمی کُردی به‌شمار می‌آید و هم ایرانی.

دسته‌بندی	رئوس مطالب
شیوه‌های تولید، توزیع و نمایش ترانملی	تولیدات مشترک؛ استفاده از کمک‌هزینه‌های بین‌المللی برای ساخت فیلم؛ بهره‌گیری از زیرساخت‌های دیجیتالی برای توزیع و نمایش؛ راه‌اندازی جشنواره‌های بین‌المللی و منطقه‌ای و به‌طور خاص جشنواره‌های فیلم کُردی
شیوه‌های روایت ترانملی	جریان اقلیت: ترکیب سنت‌های محلی با الگوهای برگرفته از هالیوود برای تولید فیلم‌های پرخرج و تماشایی؛ جریان اکثریت: پیروی از قراردادهای مشخص سینمای هنری (متأثر از سینمای عباس کیارستمی) و سینمای سوم (تحت‌تأثیر سینمای ییلماز گونِی)
سینمای جهانی‌شدن (ملی‌شدن)	ملی‌سازی به مثابهٔ جهانی‌شدن؛ مقاومت همزمان در برابر دیگری‌های ملی و ترانملی؛ مقاومت سه‌جانبهٔ سینمای کُردی دیاسپورا در مقابل دیگری‌های ملیِ میزبان و مبدأ و دیگری‌های ترانملی
فیلم‌های با لوکیشن‌های متعدد	خصلت بینابینی و معلق مکان در سینمای کُردی؛ مضامین مهاجرت، سفر، تبعید، غربت، بی‌وطنی، جنگ، تضاد سنت و مدرنیته، و چندفرهنگی؛ غلبهٔ فیلم‌های جاده‌ای و پیرنگ سفر
فیلم‌سازی به روش تبعیدی و دیاسپورایی	نقش کلیدی سینمای دیاسپورایی و تبعیدی در پیدایش سینمای کُردی؛ تداوم آن در قامت بخش مهمی از سینمای کُردی؛ جایگاه نمونه‌وار سینمای کُردی در ادبیات سینمای دیاسپورایی و تبعیدی
تبادلات فرهنگی	تنوع در ملیت دست‌اندرکاران، شرکت‌های تولیدکننده، مکان‌ها و دکورهای فیلم‌برداری مانند وضعیت حاکم بر سینمای کُردی دیاسپورا و همکاری‌های فی‌مابین کردستان‌های مختلف؛

[27] *Û nergiz biskivîn*

	فیلم کُردی به مثابهٔ چهارراه فرهنگی، نمونهٔ مثالی: *راهِ* ییلماز گونِی
فیلم‌های ملی	تعداد بسیار کم فیلم‌های ملی‌گرایانه در سینمای کُردی و عدم تمایل به ساخت چنین آثاری؛ ناهمخوانی فیلم‌های ملی‌گرایانهٔ کُردی با اصول ناسیونالیسم؛ همزیستی سینمای ترانملی کُردی و سینماهای ملی‌ای که با آن‌ها همپوشانی دارد.

جدول ۲. رئوس مطالب مورد بحث در دسته‌های فوق. (نگارندگان)

۵- بحث و نتیجه‌گیری

همان‌طور که پیشتر خاطرنشان شد، در مجموع تعارضی میان امر ملی و ترانملی وجود ندارد و نباید از نفی سینمای ملی سخن به میان آورد. در نتیجه، لزوماً یک فیلم یا کلیت یک سینما دارای خصلت ملی یا ترانملی نیست، بلکه این‌ها دو زاویهٔ دید مختلف به یک پدیده به شمار می‌آیند. اما در مورد سینمای کُردی، به‌سبب وضعیت استثنایی‌اش و با توجه به پیشینهٔ پژوهش، این فرض به میان آمد که زاویهٔ دید ترانملی افق وسیع‌تر و عمیق‌تری در اختیارمان خواهد گذاشت.

سپس، این استدلال مطرح شد که سینمای کُردی توانسته با استفاده از راهکارهایی چون تولید مشترک، کمک‌هزینه‌های بین‌المللی، زیرساخت‌های دیجیتالی و نهایتاً راه‌اندازی انواع جشنواره‌های جهانی و منطقه‌ای شبکهٔ وسیعی از روابط – معطوف به کل چرخهٔ تولید، توزیع و نمایش – را سامان دهد که به هیچ‌یک از مرزهای سیاسی و جغرافیایی موجود محدود نمی‌شود. یعنی چارچوبی برای گردش سرمایه، دست‌اندرکاران و محصولات در ورای مرزهای مذکور پدید آورده است که مرکزیت خاصی ندارد و توانسته آن را حتی‌الامکان از تأثیرپذیری در قبال سیاست‌های مرکزگرایانهٔ سینماهای ملی پیرامونش محفوظ نگه دارد، در عین این‌که گسترش سیاست‌های اقتصادی نئولیبرال و تأکید بر خصوصی‌سازی هرچه بیشتر در غالب کشورهای کُردنشین (ترکیه، ایران و عراق، خاصه اقلیم کردستان عراق) چشم‌اندازهای جدیدی برای همکاری این سینما(ها)ی حاشیه‌ای با سینماهای ملی مذکور ایجاد کرده است. امری که هرچند می‌تواند به تلطیف وجوه رادیکال سینمای کُردی بینجامد اما درهای بازار سینمای تجاری را به روی آن می‌گشاید.

از سوی دیگر، هر دو دسته روایت غالب در این سینما ریشه‌های بین‌المللی دارند و محدود به مخاطبان محلی نیستند اما نکتهٔ حایز اهمیت این است که با توجه به تحولات جدید در پس‌زمینهٔ اقتصادی نوع روایت سومی هم پا به میان گذاشته: دقیقاً همان سینمای جریان اصلی متأثر از هنجارهای هالیوودی. آثاری چون *زالا وا* و *کفن*[28] (۲۰۲۴) در ژانر وحشت و ۰۹[29] (۲۰۲۱) در ژانر جنایی–اکشن نشانه‌هایی از این جریان نوظهور هستند که در کشورهای ایران (*زالا وا*) و عراق (*کفن* و ۰۹) به اکران گسترده دست یافتند. این در حالی است که اکثر دیالوگ‌های این فیلم‌ها یا تمام آنها به زبان کُردی است و این‌گونه راهبردهای جدید روایی به کمک مناسبات نوین تجاری توانسته بر موانع فرهنگی موجود غلبه کند و وجههٔ جدیدی از گشودگی سینمای کُردی را به منصهٔ ظهور می‌رساند.

همان‌طور که پیشتر نشان داده شد، سینمای کُردی فرآیند جهانی‌شدن را هم‌ارز با فرآیند ملی‌سازی به چالش کشیده است. مقاومت در برابر «سینمای محلی و آشفته»ای که شنگول از آن نام می‌برد به مقاومت در برابر انتظارات جشنواره‌های بین‌المللی و سیاستگذاران‌شان پیوند خورده است. از همین رو، جریان پیش‌گفتهٔ فیلم‌های تجاری را می‌توان حرکتی انتقادی در مقابل سویه‌های هنری سینمای کُردی دانست که بیشتر مخاطب عام و بومی (کُرد و غیرکُرد) را نشانه می‌گیرد تا این‌که به فکر جلب توجه مخاطبان نخبهٔ بین‌المللی باشد. امری که سینمای دیاسپورای کُردی در آن توفیق چندانی نیافته است.

اشاره شد که تکثر مکانی در فیلم‌های کُردی، در امتداد مضامین مربوط به جابه‌جایی و ژانر جاده‌ای و پیرنگ سفر، سویهٔ جالب توجهی از تنوع را در این سینما به نمایش می‌گذارد. و سینمای دیاسپورایی و تبعیدی، در قامت یکی از ستون‌های پیدایش و تداوم سینمای کُردی، بر آن تأکید می‌کند. ورای اینها، گفته شد که تولیدات مشترک و چندملیتی و بستر چندفرهنگی بسیاری از آثار مهم سینمای کُردی عملاً آن را به محلی برای تبادلات فرهنگی تبدیل کرده و این وضعیت چنان پررنگ است که آثار ملی‌گرایانه مجال چندانی برای بروز و ظهور ندارند. در نتیجه، می‌توان ادعا کرد تصویر کلی سینمای کُردی به مثابهٔ سینمایی فرامرزی، متنوع، بینابینی و چندفرهنگی بیش از هر چیزی با رویکرد سینمای ترانملی همخوانی دارد، به‌ویژه آنکه این خصایل نه‌تنها در طول حیات سینمای کُردی تضعیف نشده‌اند بلکه رفته‌رفته قوت بیشتری هم یافته‌اند. پیشنهاد می‌شود پژوهشگران در آینده بیش از پیش نظریات سینمای ترانملی را برای سینمای کُردی بومی‌سازی کنند و با توسعهٔ الگوهای اختصاصی راه را برای رسیدن به درک روشن‌تری از آن هموار سازند.

[28] *Kifn*
[29] *Zero Nine* (*09*)

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ دکتری نویسندهٔ اول بصیر سلیم‌علاقه‌بند با عنوان «مرزبندی سینمای کُردی در چشم‌انداز ترانملی بر اساس رویکرد مرزبندی قومی آندریاس ویمر» است که به راهنمایی نویسندهٔ دوم دکتر مجید فدائی در دانشگاه هنر اصفهان انجام شده است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

بطحایی، طیفور. (۱۳۹۱). *سفر خیال: از کُرسان تا کردستان*. گوتنبرگ: خانهٔ هنر و ادبیات گوتنبرگ.

سینا، خسرو. (۱۳۹۶). *هویت فرهنگی و سینمای کُردی*. قم: انتشارات لوگوس.

References

Andrew, D. (2006). An Atlas of World Cinema. In S. Dennison & S. H. Lim (eds.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (pp. 19-29). Wallflower Press.

Bergfelder, T. (2005). National, Transnational or Supranational cinema?: Rethinking European Film Studies. *Media, Culture & Society* 27(3), 315–331. https://doi.org/10.1177/0163443705051746

Çiçek, Ö. (2011). The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 1, 1-18. https://doi.org/10.33178/alpha.1.05

Çiftçi, A. (2015). *The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Political Transformation* [Doctoral Thesis, Royal Holloway, University of London, Egham]. Official Website of the Royal Holloway, University of London. https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-politics-of-text-and-context-kurdish-films-in-turkey-in-a-period-of-political-transformation(3c1dbcfc-f5cd-49e9-a5d8-f183c2bb61ec).html

Cousins, J. (1986). Conversazione con Yilmaz Guney. In E. Martini (ed.), *Yilmaz Guney* (pp. 43-56). Rome: Di Giacomo Editore.

Ezra, E. & Rowden, T. (2006). General Introduction: What is Transnational Cinema?. In E. Ezra & T. Rowden (eds.), *Transnational Cinema: The Film Reader* (pp. 1–12). Routledge.

Göteborg Film Festival. (2021). *Göteborg Film Fund 2021 presents selection during Venice Film Festival*. https://goteborgfilmfestival.se/goteborg-film-fund-2021-presents-selection-during-venice-film-festival/ Accessed February 15, 2024.

Gündoğdu, M. (2010a, October 7-15). *An introduction to Kurdish Cinema* [Paper presentation]. Special Focus on Kurdish Cinema: The Unconquered Spirit, Pusan International Film Festival, Pusan, South Korea.

Gündoğdu, M. (2010b). Film Festivals and the Diaspora: Impetus to the Development of Kurdish Cinema?. In D. Iordanova & R. Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (pp. 32-40). St Andrews Film Studies.

Hassanpour, A. (1996). The Creation of Kurdish Media Cluture. In P. G. Kreyenbroek & C. Allison (eds.), *Kurdish Culture and Identity* (pp. 48-84). London: Zed Books Ltd.

Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7–21. https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1

Higson, A. (2000). The Limiting Imagination of National Cinema. In M. Hjort & S. MacKenzie (eds.) *Cinema and Nation* (pp. 63–74). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203977279

Hjort, M. (2010). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In N. Durovicová & K. Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 12–33). London and New York: Routledge/American Film Institute Reader. http://doi.org/10.4324/9780203882795-9

Hong Kong International Film Festival. (2019). *The 17th Hong Kong - Asia Film Financing Forum (HAF) Brief Report*. https://industry.hkiff.org.hk/en/haf/report/2019 Accessed March 9, 2024.

Hubschmid, E. (2020). *YOL – The Road To Exile. The Book* (P. Palliser, Trans). Zürich: Umut Editions GmbH. (Original work published 2017) https://www.yol-the-book.com

Kennedy, T. (2007). *Cinema Regarding Nations: Re-imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian national identity in film* [Doctoral Thesis, The University of Reading]. The Kurdish Institute of Paris. https://bnk.institutkurde.org/catalogue/detail_pdf.php?pirtuk=654&r_total=ok&r_autcode=

Koçer, S. (2011). Past and Future Pathways of Culture: Cinematic Representations of Kurds and Kurdish Issue in Turkey. In H. Sebea & M. Westmoreland (eds.), *Visual Productions of Knowledge: Toward a Different Middle East* (pp. 184-204). Cairo and New York: American University in Cairo Press.

Koçer, S. (2013). Making transnational publics: Circuits of censorship and technologies of publicity in Kurdish media circulation. *American Ethnologist*, 40(4), 721–733. https://doi.org/10.1111/amet.12050

Koçer, S. (2014). Kurdish Cinema as a Transnational Discourse Genre: Cinematic Visability, Cultural Resilience, and Political Agency. *International Journal of Middle East Studies*, 46, 473–488. https://doi.org/10.1017/S0020743814000555

Koçer, Z., & Göztepe, M. O. (2017). Representing Ethnicity in Cinema during Turkey's Kurdish Initiative: A Critical Analysis of My Marlon and Brando (Karabey, 2008), The Storm (Öz, 2008) and Future Lasts Forever (Alper, 2011). *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 13, 54–68. https://doi.org/10.33178/alpha.13.03

Kutschera, C. (1983, January). A jail away from home. *The Middle East Magazine*, 99, 33-34, 39.

Lu, S. H. (1997). Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. In S. H. Lu (ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (pp. 1–31). University of Hawaii Press. https://doi.org/10.1515/9780824865290-003

Martin-Jones, D. (2018). Transworld cinemas: Film-philosophies for world cinemas' engagement with world history. In R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, & A. Marlow-Mann (eds.), *The Routledge Companion to World Cinema* (pp. 279-289). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315688251-23

Naficy, H. (1996). Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In R. Wilson & W. Dissanayake (eds.), *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary* (pp. 119–144). Durham (United States): Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw21n.8

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton (United States): Princeton University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv346qqt

Naficy, H. (2012a). *A Social History of Iranian Cinema, Vol. 3: The Islamicate Period, 1978–1984*. Durham (United States): Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1220j5g

Naficy, H. (2012b). *A Social History of Iranian Cinema, Vol. 4: The Globalizing Era, 1984–2010*. Durham (United States): Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv11smr68

O'Regan, T. (1999). Cultural Exchange. In T. Miller & R. Stam (eds.), *A Companion to Film Theory* (pp. 262–294). Oxford (United Kingdom): Blackwell. https://doi.org/10.1002/9780470998410.ch15

Ozdil, Y. (2013). *La construction vsiuelle des identités Kurdes au Cinéma* [Doctoral Thesis, Université Sorbonne Nouvell – Paris 3, Paris]. The Kurdish Institute of Paris. https://bnk.institutkurde.org/catalogue/auteurs/auteur.php?autcode=3349

Sengul, A. (2012). Cinema, Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey. [Doctoral Dissertation, The University of Texas, Austin]. Texas ScholarWorks. http://hdl.handle.net/2152/23462

Sengul, A. (2013). The First Kurdish Cinema Conference and the National Question. In Raqs Media Collective & S. Sarda (eds.), *Sarai Reader 09: Projections* (pp. 240-246). Delhi: The Sarai Programme, CSDS. https://sarai.net/sarai-reader-09-projections/

Shafik, V. (2007). *Arab Cinema: History and Cultural Identity* (New Revised Edition). Cairo and New York: The American University in Cairo Press. https://doi.org/10.5743/cairo/9789774160653.001.0001

Shaw, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. In S. Dennison (ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film* (pp. 47–65). Woodbridge (United Kingdom): Tamesis. https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt31nhbr.8

Sheyholislami, J. (2011). *Kurdish Identity, Discourse, and New Media*. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230119307

Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism and the Media*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315771441

Şimşek, B. (2016). Lost Voices of Kurdish Cinema. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 9, 352-369. https://doi.org/10.1163/18739865-00903002

Şimşek, B. (2019). Kurdish Cinema. In M. M. Gunter (ed.), *Routledge Handbook on the Kurds* (pp. 110-123). London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315627427-10

Six-Hohenbalken, M. (2016). 'We Do Really Need Hollywood': Filmmaking and Remembrance of Acts of Genocide in the Kurdish Transnation. In M. Palmberger & J. Tošić (eds.), *Memories on the Move: Experiencing Mobility, Rethinking the Past* (pp. 157-183). London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-57549-4_7

Smets, K. (2015). Cinemas of Conflict: A Context of Cinematic Engagement With Violent Conflict, Illustrated With Kurdish Cinema. *International Journal of Communication*, 9(1), 796–817. https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3363

Suner, A. (1998). Specificities: Other Cinemas Speaking the Experience of Political Oppression with a Masculine Voice: Making Feminist Sense of Yilmaz Guney's Yol. *Social Identities*, 4(2), 283-300. http://doi.org/10.1080/13504639851834