تحلیل اجتماعی تکوین موج نوی سینمای کرد بر بستر سینمای قومی ایران[1]

خسرو سینا[2]، حمیدرضا افشار[3]

تاریخ دریافت:۹۵/۸/۲ تاریخ تأیید:۹۵/۹/۱۴

چکیده

تحلیل و واکاوی جریان‌های سیاسی –اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری موج نـوی «سـینمای کرد» در دوران اصلاحات، هدف اصلی این مطالعه است. به همین منظور در یـک خـوانش استنتاجی و به روش تفسیری - تحلیلی در قالب یک تحلیل مقوله‌بندی با استناد به مدل پیشنهادی محققان که شکل بومی‌شده نظریه‌های نوول اسمیت، تری لاول و جُرج هواکـو در پیدایی موج‌های نو در سینما است، به چگونگی تکوین «فیلم به زبان کردی» بر بـستر سینمای روشنفکری ایران پرداخته می‌شود و سرانجام، شاخص‌ترین عناصر متمایزکننـده این جریان از سینمای روشنفکری ایران تحلیل می‌گردد. این مطالعه نشان می‌دهد کـه در نیمه دوم دهه هفتاد شمسی و فراهم شدن شـرایط مناسـب سـاختاری بـرای تـشکیل جنبش‌های سینمایی نوظهور، ابتدا «سینمای قومی ایران» و سپس جنبش ساخت فیلم به زبان کردی شکل گرفت که بعدها فیلم‌سازان این جنبش با برجسته‌سازی مشخـصه‌هـای سبکی جدید در فیلم‌هایشان و نیز روی آوردن به تولید مشترک فیلم با منطقه کردستان عراق و همسویی با جریان‌های مشابه در اروپا و ترکیه، توانستند ضمن حفظ مشترکاتی با سینمای ایران خود را از آن متمایز سازند و شرایط لازم برای ایجاد موج نـوی «سـینمای کرد» را پدیدآورند.

واژگان کلیدی: تغییرات اجتماعی، سیاست سینمایی، موج نو، سینمای کرد، هویت.

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دوره دکتری پژوهش هنر خسرو سینا تحت عنوان «هویت فرهنگی و سینمای کُرد» به راهنمایی دکتر حمیدرضا افشار در دانشگاه هنر تهران هست.

۲. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران. xosrosina@gmail.com

۳. استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه هنر تهران، تهران. hamidrezaafshar@ymail.com

مقدمه

اولین فیلم داستانی در تاریخ سینما که تصویری مستند و «قوم‌نگارانه»[1] از کردهای ایزدی ساکن ارمنستان ارائه کرد فیلم «زاره»[2] محصول ۱۹۲۶ روسیه و اثر فیلم‌ساز ارمنی هاموبیک نازاریان[3] بود؛ اما آثار سینمایی فیلم‌ساز کرد اهل ترکیه یلماز گونی[4] و مشخصاً فیلم‌های تحسین‌شده‌اش «رمه[5]، ۱۹۷۸؛ راه[6]، ۱۹۸۲» را می‌توان جدی‌ترین حرکت برای شکل‌گیری یک رویکرد جدید سینمایی دانست. گونی برای اولین بار در سینما سبک زندگی کردها و مشکلاتشان را در دو عرصه سیاسی و اجتماعی آن روز ترکیه و با نگرشی هویتی به تصویر کشید و عملاً بنیان‌گذار سینمای هویت محوری شد که با مرگ او به خاموشی گرایید تا اینکه در سال ۱۳۷۸ اولین فیلم ایرانی «زمانی برای مستی اسب‌ها»[7] به زبان کردی و در جغرافیای کردستان با قصه و قهرمانان بومی، مرزهای قومی و ملی را درنوردید و در اولین حضور جهانی‌اش به‌عنوان بهترین فیلم اول یک کارگردان از معتبرترین جشنواره هنری جهان «کن فرانسه» جایزه دوربین طلایی را کسب کرد و عملاً به پدیده جشنواره‌های معتبر جهانی تبدیل شد. فیلم همان سال به‌عنوان نماینده سینمای ایران به اسکار راه یافت و با حضور موفق در عرصه‌های جهانی فرصتی به دست داد تا توجه دیگر فیلم‌سازان به تولید فیلم با استفاده از شاخصه‌های مهمی چون هویت و زبان جلب شود. این مطالعه میکوشد تا به این پرسش پاسخ گوید که: چگونه جریان‌های سیاسی – اجتماعی مؤثر در دوران اصلاحات موجب شکل‌گیری موج نوی سینمای کرد شد؟

در ایران دولت و دستگاه‌های فرهنگی از اواخر دهه هفتاد با مطرح کردن مفهوم جدیدی تحت عنوان سینمای ملی و درج «روز ملی سینما» در تقویم رسمی کشور، عملاً گفتمان جدیدی را آغاز کردند که هدف آن تقویت سینمای ملی کشور از طریق پرداختن به مولفه‌های ملی و قومی بود. قومیت‌های مطرح درآثار سینمایی ایران در این دوره، بیشتر افغان‌ها و ترک‌ها (جملگی در قالب یکی از شخصیت‌های محوری فیلم‌ها) و کردها بودند که این گروه اخیر نه تنها به‌عنوان شخصیت‌های اصلی فیلم مطرح بودند بلکه جغرافیا وزندگی اجتماعی و سیاسی‌شان نیز دستمایه تولید تعدادی از این فیلم‌ها بود. هرچند فیلم ساختن با محوریت

1. ethnographic
2. Zare
3. Hamo Beknazarian
4. Yilmaz Pütün
5. Sürü
6. Yol
7. A Time for Drunken Horses

قومیت‌ها در ایران سابقه‌ای طولانی دارد اما بیشترین آثار مرتبط با این نوع سینما در همان دوران و بالأخص توسط فیلم‌سازان نسل سوم چون کیارستمی، مخملباف، جوزانی، مجیدی و قبادی تولید شد (محمدی مهر و بیچرانلو، ۱۳۹۲) که با فیلم‌هایشان دروازه‌های ورود سینمای ایران را به جشنواره‌ها و گفتمان‌های جهانی فیلم گشودند و «در شرایطی که فیلم‌های آنان در داخل مرزهای کشور تحت عنوان سینمای ملی دسته‌بندی می‌شد، در خارج از مرزهای ایران این تولیدات را فرامرزی و از عباس کیارستمی تحت عنوان فیلم‌ساز جهانی یاد می‌شد» (سعید وفا و روزنبام، ۲۰۰۳: ۸۱)

در ایران مطالعات اجتماعی سینما عمدتاً یا دل‌مشغول ارزیابی شکل بازنمایی جامعه و سبک زندگی در آینه فیلم‌ها از طریق تحلیل محتوای داستانی و کشف ارتباط معنایی فیلم با جامعه است و یا به ارزیابی الگوی مصرف اجتماعی سینما و کارکردهای آن به‌عنوان کالای فرهنگی نگریسته می‌شود. تنها در معدودی از مطالعه‌ها به جامعه و تحولات آن به‌عنوان بستر اصلی شکل‌دهی به جریان‌های سینمایی پرداخته‌شده است و کمترین اشاره‌ای به زمینه‌های ظهور، تکوین و گسترش موج قومی سینما و تولید فیلم به زبان کردی نشده است. این در حالی است که این گروه از مطالعه‌ها می‌تواند به روشن شدن هر دو شکل، تأثیرپذیری جنبش‌های سینمایی از تحولات اجتماعی و نیز نقش سینما به‌عنوان یک جنبش اجتماعی در شکل‌دهی به جامعه کمک کند.

پیشینه تحقیق

مطالعات گسترده‌ای در خصوص شکل‌گیری موج نو سینما در کشورهای مختلف و عمدتاً اروپایی انجام‌شده است (نوول اسمیت، ۱۹۹۶؛ پیرسن و سیمپسون ۲۰۰۵؛ نیوپرت، ۲۰۰۷؛ سلیر، ۲۰۰۸) اما اکثر تحلیل‌گران (راودراد و اسدزاده، ۱۳۸۹؛ عبداللهیان و تقی زادگان ۱۳۹۰؛ محمدی و رضایی ۱۳۹۲؛ ارمکی و فایقی ۱۳۹۳) بر این باورند که عمده‌ترین دلایل دگرگونی فیلم‌ها چه به لحاظ شکلی (زیبایی‌شناسی)[1] و چه ازنظر محتوایی حاصل دگرگونی‌های اجتماعی – سیاسی در دوره‌های مختلف بوده است. برای نمونه حمید نفیسی (۲۰۱۲، ۱۳۹۴) تحولات تاریخی سینمای ایران را به چهار دوره اصلی تولید کارگاهی، صنعتی شدن، اسلامی شدن، جهانی‌شدن تقسیم کرده و در خوانش خود برای چرایی این تقسیم‌بندی آن را متأثر از تحولات سیاسی، اجتماعی و تکامل صنعت فیلم دانسته است.

دیگر مطالعات مرتبط با موضوع که توسط پژوهشگران، بالأخص در دهه گذشته ارائه شده است، عمدتاً به معرفی کارگردانان و فیلم‌های شاخص تمرکز دارد. اجلالی (۱۳۸۳) در مطالعه خود

1. aesthetics

دریچه‌ای می‌گشاید برای بازخوانی تأثیرات اجتماعی‌ای که در فاصله سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۵۷ سبب گرایش فیلم‌سازان به تولید فیلم‌های عامه‌پسند در بدنه سینمای موسوم به «فیلم فارسی» شدند و عمده تمرکز خود را همانند سایر مطالعات موجود (ازکیا، میرزایی، جوانمرد ۱۳۸۶؛ راودراد و سلیمانی ۱۳۹۰؛ معقولی، شیخ مهدی، قبادی ۱۳۹۰؛ سلطانی، ۱۳۸۶) بر محتوای فیلم‌ها می‌گذارد. پژوهش‌های دیگری (رحمتی و سلطانی ۱۳۸۳؛ راودراد و زندی ۱۳۸۵؛ قاسمی، آقابابایی، صمیم ۱۳۸۷؛ مهدی زاده و زندی ۱۳۹۲) نیز به‌صورت موردی تنها به مطالعه جنبش اجتماعی «سینمای زنان»[1] پرداخته‌اند.

عمده‌ترین رویکرد این مطالعات استناد به تکنیک‌های «تحلیل محتوا»[2] و «نشانه‌شناسی»[3] و یا مطالعه ساختاری فیلم‌ها در محدوده ژانر است. همچنین در مطالعات مربوط به واکاوی جنبش‌های سینمایی بیشترین استفاده از «مدل تحلیلی هواکو» شده است.

چارچوب نظری و روش‌شناسی

هرچند نظریه‌پردازی اجتماعی در سینما از همان اوایل ظهور سینما و در دهه ۱۸۹۰ به وجود آمد (توروی، ۱۳۹۱) اما در ایران این رویکرد بالأخص در حوزه جامعه‌شناسی سینما قدمت چندانی ندارد و بیشتر گرایشی نو در عرصه مطالعه فیلم محسوب می‌شود. یکی از موانع عمده در استفاده از این نظریات، بهکارگیری آن‌ها در مطالعات بومی بدون کمترین همسان‌سازی با شرایط اجتماعی جامعهٔ هدف است. به‌عنوان نمونه در مفهوم‌سازی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک، توسعه سیاسی و اقتصادی، زنان و نمایش خشونت هیچ‌گونه قرابتی بین رویکردهای نظری سینما در غرب با سینمای بعد از انقلاب ایران وجود ندارد. ازاین‌رو در این مطالعه برای برون‌رفت از کاستی‌های نظری موجود و تحلیل کارآمدتر از شرایط اجتماعی‌ای که ظهور گرایش‌های جدید تولید فیلم در ایران را فراهم کرده‌اند. مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری موج نو سینما، در کشورهای (ایتالیا، فرانسه، انگلستان، هندوستان، برزیل و دانمارک) با استناد به یافته‌های سه نظریه‌پرداز کلیدی در این حوزه، نوول اسمیت، تری لاول و جُرج هواکو ارزیابی و محورهای مشترک در این نظریات انتخاب‌شده است. این نظریات در یک رویکرد تطبیقی – اکتشافی با شرایط سیاسی و اجتماعی ایران مورد مقایسه و ارزیابی مجدد قرار گرفت.

این پژوهش در چهارچوب یک مطالعه کیفی و اسنادی و به شیوه مأخذ یابی از طریق کتاب‌ها، مجلات علمی پژوهشی، اسناد رسمی و عمومی دولتی مرتبط با تحقیق و نیز از طریق مصاحبه‌های انجام‌گرفته مکتوب و (شنیداری- دیداری) رسانه‌ها با افراد مرتبط با پژوهش و

1. Women's Cinema
2. content analysis
3. typology

اطلاعات جمع‌آوری‌شده از وب‌سایت‌های قابل‌اعتماد انجام‌گرفته است. یافته‌های تحقیق در یک خوانش استنتاجی و به روش تفسیری - تحلیلی در قالب یک تحلیل مقوله‌بندی با استناد به دریافت یک دیدگاه تاریخی تحلیل‌شده است.

جفری نوول اسمیت

نوول اسمیت (۲۰۰۷) در کتاب موج‌های سینمایی به مطالعه و تحلیل موج نوی سینما از سال ۱۹۶۰ در اروپا و آمریکای لاتین می‌پردازد و در یک خوانش کلی به کشف نقاط مشترک و نیز تفاوت‌هایی که‌موج‌های جدید در سینمای این کشورها داشته‌اند می‌پردازد. ازنظر اسمیت یکی از مهم‌ترین مشترکات همه این جریان‌ها بروز «احساس عصیان» مشترکی است که در دو قطب قابل‌شناسایی است. یکی علیه استعمار غربی که توسط فیلم‌های کلاسیک هالیوودی و اقتصاد رو به رشد سرمایه‌داری نهادینه می‌شد و دیگری مقابله با محدودیت‌هایی بود که کمونیسم بالأخص در کشورهای اروپای شرقی پدید آورده بود. اسمیت (۱۹۹۷) در یک مرور تاریخی و بامطالعه جریانات عمده اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پدید آمدن این موج‌ها را نوعی واکنش اصلاح‌گر و مقاومتکننده می‌داند که تأثیر ژرفی هم بر فیلم‌های مستند و هم بر سینمای داستانی داشته‌اند.

تری لاول

لاول (۱۹۸۰) با رویکردی جامعه‌شناسانه و باهدف جستجوی ریشه‌های ظهور و پیدایی موج‌های نو در سینمای دانمارک، ایتالیا، فرانسه و آلمان به این نتیجه می‌رسد که در یک مقطع خاص تاریخی، انواع گوناگونی از متغیرها برای دست‌یابی به هدفی خاص، ناگزیر از همسویی با یکدیگر می‌شوند و این همسویی است که جنبش‌ها را پدید می‌آورد. ازاین‌رو لاول مطالعه‌اش را با خوانشی خارج از متن و با برجسته کردن مشابهت‌های فرمی فیلم‌ها و نیز سنجش درون‌مایه‌های مشترک آن‌ها تدوین میکند.

نخستین یافته کلان و تعمیم‌پذیری که لاول مطرح میکند، این است که یک جنبش می‌تواند کمی یا کیفی باشد و در تبیین شکل کمی موج نو، لاول به حضور بیش از صد کارگردان در بدنه سینمای فرانسه اشاره میکند که نخستین فیلمشان را در فاصله سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۱ ساخته‌اند. در توضیح شکل کیفی نیز اشاره دارد به اینکه بسیاری از این فیلم‌ها سبک و زبان تصویری خلاقی داشته‌اند که به مدد آن توانسته‌اند شیوه‌های رایج و حاکم بر صنعت سینمای قبل از خود را به چالش بکشند.

لاول همزیستی مسالمت‌آمیز فیلم‌های موج نو با سینمای سنتی را هم انکار نمیکند و حتی این

تداوم را ضروری هم می‌داند. او چند عامل حاکم بر الگودهی به سینما را که از خارج فیلم‌ها عمل میکنند، هجوم فیلم‌های آمریکایی، مخاطبانی طالب فیلم بامعلومات بالای سینمایی، تأثیر متقابل سینما و سایر هنرها برهم، ماهیت پیش‌بینی‌ناپذیر صنعت سینما در تولید، توزیع و نمایش فیلم می‌داند.

جورج هواکو

هواکو (۱۳۶۱) نیز در مطالعه خود با رویکردی جامعه‌شناسانه به کاوش در زمینه‌های پیدایش موج‌های کامل سینمایی، از سه موج فیلم‌های «اکسپرسیونیستی»[1] آلمان از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۱ فیلم‌های «اکسپرسیو رئالیستی»[2] شوروی از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ و فیلم‌های «نئورئالیستی ایتالیا»[3] از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰ سخن می‌گوید.

هواکو معتقد است تغییرات عمدهٔ سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه با گذشتن از صافی ساختارهای اجتماعی که زمینهٔ آثار هنری و ادبی را تشکیل می‌دهند بر هنر، ادبیات یا فیلم تأثیر می‌گذارند و شرایط لازم و ضروری برای ظهور و تداوم یک موج سینمایی را ایجاد میکنند و با طراحی یک مدل تحقیقی برای تشریح رابطهٔ موج فیلم‌ها با چهار شرط ساختاری، مهم‌ترین عوامل ایجاد این جنبش‌ها را این‌گونه دسته‌بندی میکند:

شکل شمارهٔ ۱: مدل نظری «جورج هواکو» و چهار شرط ساختاری شکل‌گیری موج سینمایی
(منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۶۰)

1. expressionist
2. expressive realism
3. italian neorealism

ظهور موج نوی سینمای کرد

در مدل پیشنهادی که با رویکرد شکل‌دهی ارائه داده می‌شود فضای تولید سینمایی با استناد به مفهوم جامعه شبکه‌ای تحلیل خواهد شد. زیربنای این شبکه را چهار ساختار اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی تشکیل داده‌اند که از هم و بر هم تأثیرگذارند و تا زمانی که توازن آن‌ها با تهدیدی روبرو نشود توانایی حفظ پارادایم و شکل‌دهی به سیستم رادارند.

نظام حاصل از این چهار ساختار در شبکه تولید سینمایی، سبب پدید آمدن دو شکل اصلی تولیدات فرهنگی و تجاری می‌شوند. تولیدات گروه اول حاصل نفوذ مؤثرتر ساختارهای فرهنگی چون دین یا باورهای اجتماعی است که منجر به تولید نوعی از سینما (فیلم - هنر) باهدف ایجاد ایدئولوژی و باورهای سیاسی و فلسفی اما با رویکرد هنری می‌شود. در حالت دوم و بانفوذ حداکثری اقتصاد و با بهره‌گیری از عوامل اصلی (سرمایه اقتصادی، فنّاوری و ابزار، عاملان انسانی و متخصصان) نوعی از سینمای تجاری (فیلم - صنعت) پدید می‌آید. بر هردو نوع این سینماها چه در چهارچوب تولیدات دولتی فیلم و چه در بخش خصوصی یک نظام حقوقی شامل قوانین حمایتگر و بازدارنده (سانسور) حاکم است که تلاش میکند پروسه تولید را در هر سه مرحله (پیش‌تولید، تولید و نمایش) ازنظر محتوایی و با توجه به گرایش‌های خود، کنترل کند که این قوانین را درمجموع تحت عنوان (سیاست‌های سینمایی) نام‌گذاری میکنیم. فیلم‌هایی که خود را مقید به رعایت قوانین این نظام حقوقی می‌دانند مسیر طبیعی خود را طی میکنند و میزان دریافت حمایت (مادی و معنوی) و یا مواجه‌شدنشان با سازوکارهای بازدارنده در مراحل سه‌گانه تولید بستگی مستقیمی به میزان قرابت یا دوری آن‌ها از سیاست‌های سینمایی حاکم دارد؛ مسلماً فیلم‌هایی که خود را مقید به رعایت این چارچوب‌ها نمیکنند به دو شکل قابل‌شناسایی‌اند. «سینمای مستقل»[1] که خود را مقید به حمایت‌های دولتی نکرده و معمولاً بودجه موردنیاز خویش را برای تولید فیلم از بسترهای غیردولتی به شکل رسمی و یا غیررسمی تأمین میکند. گروه دیگر فیلم‌هایی هستند که نه‌تنها از هیچ‌گونه حمایت دولتی یا رسمی برخوردار نیستند بلکه در تمامی مراحل سه‌گانه تولید تا نمایش به‌صورت آگاهانه و بدون رعایت قوانین رسمی از این سیاست‌ها احتراز می‌جویند.

وجود یک یا چند عامل خارجی یا داخلی به‌عنوان نمونه جنگ یا تغییر حاکمان سیاسی در دولت‌ها با گرایش‌ها و تمایلات سیاسی- اجتماعی متفاوت می‌تواند به شکل یک جنبش موقت اجتماعی برای مدتی، چهار ساختار اصلی را در نظام شبکه‌ای دستخوش عدم توازن نماید[2].

---

1. independent cinema

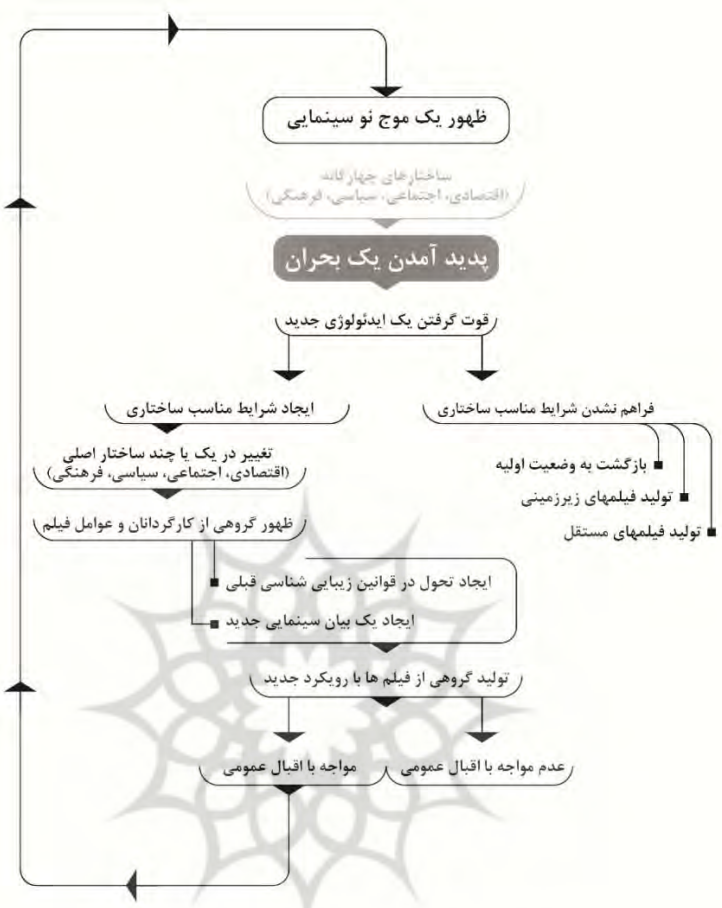
۲. هواکو (۱۹۶۵) معتقد است در هر سه جنبش «موج نوی فرانسه»، «نئورئالیسم ایتالیا» و «اکسپرسیونیسم آلمان» عامل «جنگ» عنصر اصلی «تغییر شرایط ساختاری» در جامعه بوده است (ایوبی، ۱۳۸۷).

دو عامل هدف‌های مشترک و برنامه برای تحقق این هدف‌ها را می‌توان در یک مجموعه کلی‌تر تحت عنوان «سبک» یا بیان هنری و سینمایی دسته‌بندی کرد. این نوآوری‌های سبکی و بیان متهورانه سینمایی شاخصه اصلی تمایز و عنصر تعیینکننده در همه جنبش‌های سینمایی است (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸).

نقش رهبران نیز در پیدایی یک موج سینمایی بسیار حائز اهمیت است و همان‌طور که کلیه جنبش‌های اجتماعی نیازمند گروهی عملکننده و هماهنگکننده هستند موج‌های سینمایی نیز از اجتماع افراد مختلف حول یک ایدئولوژی مشترک شکل می‌گیرند و معمولاً در خلق آثار سینمایی خود نه‌تنها ایدئولوژی اصلی جنبش را برجسته میکنند بلکه با بهره‌گیری از رویکرد بیانی فیلم (سبک فیلم) این گرایش را نهادینه می‌سازند. همان‌طور که نقش رهبرانی همچون آندره بازن[1]، گدار[2]، تروفو[3]، ریوت[4]، شابرول[5] در موج نوی سینمای فرانسه قابل‌انکار نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. André Bazin
2. Jean-Luc Godard
3. François Truffaut
4. Jacques Rivette
5. Claude Chabrol



شکل شمارهٔ ۲: ارائه مدل برای تبیین چگونگی ظهور یک موج نوی سینمایی
(منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۶۷)

زمینه‌های ساختاری

با مبنا قرار دادن دو تحول عمده در بافتار کلی جامعه یعنی «تغییر دولت» و «برنامه‌های توسعه اقتصادی» می‌توان عمده‌ترین جریانات اصلی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران را در سه دوره زمانی (جنگ، بازسازی، اصلاحات) دسته‌بندی کرد.

جدول شمارهٔ ۱: تحلیل شرایط سینما در دوره‌های جنگ و بازسازی
(منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۷۲)

دوره بازسازی (۱۳۶۸ – ۱۳۷۵) گسترش نیروی انسانی متخصص	دوره جنگ (۱۳۶۷ – ۱۳۵۹) شکل‌گیری صنعت فیلم
اهدای وام‌های کم‌بهره به فیلم‌های بخش خصوصی، تأسیس استودیوها و لابراتوارهای بزرگ دولتی نظیر فارابی، ارشاد اسلامی، سازمان تبلیغات و صدا و سیما، بازسازی و نوسازی سالن‌های دولتی نمایش فیلم، بین‌المللی شدن جشنواره فیلم فجر و فیلم کوتاه تهران، نمایش فیلم‌های مطرح و حضور فیلم‌سازان بین‌المللی در کشور، آغاز فعالیت موسسه رسانه‌های تصویری در سال ۱۳۷۱ و شروع به کار رسمی خانه سینمای ایران در سال ۱۳۷۲ به‌عنوان یک تشکیلات مهم صنفی. این دوره شرایط مناسبی را برای ورود نسل جدیدی از کارگردانان و عوامل فیلم و نیز مشارکت فیلم‌سازان صاحب‌نام قبل از انقلاب فراهم ساخت. حضور پررنگ زنان به‌عنوان بازیگر و کارگردان یا در سایر حوزه‌های تولید فیلم تحولی جدید در عرصه سینما بود (راودراد، ۱۳۸۹).	تأسیس بنیاد سینمایی فارابی، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و نیز راه‌اندازی کمیته ارزیابی فیلم‌نامه در سال ۱۳۶۲، چهار فستیوال مهم سینمایی فیلم فجر ۱۳۶۱، فیلم کودک و نوجوان ۱۳۶۴، فیلم‌های آموزشی و تربیتی رشد به شکل بین‌المللی ۱۳۶۴، جشنواره هنری – ادبی روستا ۱۳۶۴ و نیز جشنواره سینمای جوان ۱۳۶۵ شکل گرفتند و در رشد و گسترش سینمای کشور در آن دوره نقش مهمی ایفا کردند (عبداللهیان، ۱۳۹۰). بازگشایی دانشکده‌های هنری سینما و تئاتر و نیز انجمن سینمای جوان و مرکز آموزش فیلم‌سازی و آموزشگاه‌های آزاد سینمایی نه‌تنها مشتاقان به سینما را بیشتر کرد بلکه عملاً به‌عنوان یکی از مهم‌ترین حامیان تولید فیلم به تربیت بازیگران، کارگردانان و تکنسین‌های فیلم پرداخت (راودراد، ۱۳۸۵).

دوره اصلاحات (۱۳۸۴- ۱۳۷۶): پیدایش زمینه‌های مناسب ساختاری

دولت جدید با شعار رسمی اصلاحات فرهنگی و به‌قصد نهادینه کردن «جامعه مدنی» در دوم خرداد ۱۳۷۶ بر سرکار آمد. تلاش برای ایجاد فضای باز سیاسی و نیز جاری کردن گفتمان جدید فرهنگی در فضای اجتماعی کشور الگوهای اصلی تفکر جدید بودند. سیاست‌های سینمایی دولت جدید نیز به‌تبع این رویکرد بیشتر متوجه ارزش‌های سیاسی- اجتماعی شد و نمایش مطالبات مدنی مردم در فیلم‌ها را اولویت خود قرارداد و از ارزش‌های انقلابی، دینی و اخلاقی قرائتی متفاوت با سیاست‌گذاران سلف خود نشان داد (اسدزاده، ۱۳۸۵).

در کنار اتفاقات داخلی بحران‌های مهم جهانی چون حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر در آمریکا و آغاز حمله آمریکا به افغانستان نیز، بیش از پیش بر این بحران‌ها افزود. در این فضای متشنج سیاسی تمام اهتمام دولت به تداوم اصلاحات بود. قانونی اعلام کردن بیش از ۸۰ حزب سیاسی،

دو برابر شدن انجمن‌های زنان و تأسیس بیش از ۳۰۰ سازمان جوانان؛ تأسیس خانه اقوام و اهتمام فراوان به نهادینه کردن بحث قومیت‌های کشور (خسرو خاور، ۲۰۰۴) چهار برابر شدن عنوان و شمارگان نشریه‌های مجاز در بخش خصوصی ازجمله این گشایش‌ها در جامعه بود. در بخش سینما نیز فعال کردن انتشارات دولتی نظیر بنیاد فارابی برای چاپ کتاب‌هایی با موضوع فیلم و سینما و نشریات دوره‌ای چون ماهنامه گزارش فارابی و نشریه مردم و سینما ۱۳۷۷، برگزاری اولین جشن خانه سینما در ۱۹ تیرماه سال ۱۳۷۶، اعلام روز ملی سینما در ۲۱ شهریورماه ۱۳۷۸، حذف کمیسیون ارزیابی فیلم‌نامه و رفع ممیزی فیلم‌ها، ایجاد بازار فیلم در جشنواره بین‌المللی فیلم فجر ۱۳۷۶، حمایت از تولید فیلم‌های کوتاه و مستند، رفع ممنوعیت و مهیاکردن شرایط ورود فنّاوری جدید ویدئویی، بازگشت دوباره بخش فیلم کوتاه و مستند به بخش مسابقه جشنواره فجر، فراهم کردن امکان حضور گسترده‌تر فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌ها و بازارهای جهانی فیلم و نیز حمایت به جهت افزایش دوره‌ای تعداد فیلم‌های تولیدی در سال از عمده‌ترین اتفاقات حمایتی بود (عبداللهیان، ۱۳۹۰).

شرایط حاکم بر جامعه و گشایش‌های سیاسی، فرهنگی و اقتصادی در این دوره و نیز فراهم شدن دو شرط ساختاری «شکل‌گیری صنعت فیلم» در دوره دفاع مقدس و نیز «گسترش نیروی انسانی متخصص» در دوره بازسازی و همچنین «فراهم شدن زمینه ساختاری مناسب» در دوره اصلاحات عملاً شرایط لازم برای ظهور جریان‌های جدیدی در بدنه سینمای ایران را فراهم کرد که به دنبال تغییر محتوایی و بیان سینمایی جدید در فیلم‌های خود بودند؛ و با پرداختن به مضامین جدید تلاش کردند تمایز خود را از فیلم‌های سینمای دولتی و تجاری نشان دهند. بر اساس مدل هواکو و با توجه به فراهم شدن تمام پیش‌شرط‌های ظهور موج‌های سینمایی در هر سه این جریان‌ها می‌توان آن‌ها را به‌عنوان موج نو پذیرفت (قاسمی و همکاران، ۱۳۸۷؛ راودراد، ۱۳۸۵) هرچند بعدها هر سه این جریان‌ها به دلایل ارائه‌شده در جدول شماره (۲) در ادامه مسیر خود ناکام ماندند.

پرتال جامع علوم انسانی

جدول شمارهٔ ۲: تحلیل دلایل ناکامی جنبش‌های سینمایی ایران در دوره اصلاحات (منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۷۷)

دلایل ناکامی	جریان مورد مطالعه
یک جریان موقت و عکس‌العملی به شرایط اجتماع که در همان دوره نیز به دلیل مواجه شدن با عوامل بازدارنده قبل از تبدیل‌شدن به یک موج متوقف شد.	سینمای ساختارشکن
برای مدتی کوتاه توانست با همسو کردن تعدادی از فیلم‌سازان حول یک ایدئولوژی جدید به یک جنبش تبدیل شود؛ اما به دلیل ناکامی در دستیابی به بیان خاص سینمایی و نیز تغییر ساختارهای سیاسی ناشی از تغییر دولت و مهاجرت تعدادی از اعضای کلیدی گروه به خاموشی گرایید اما زمینه‌های بروز دوباره آن هنوز وجود دارد.	سینمای زنان
یک گرایش ناشی از سیاست‌گذاری فرهنگی دولت برای اهمیت دادن به قومیت‌های ایرانی که در حوزه‌های دیگر هنر ازجمله موسیقی نیز تبلور یافت، اما به دلیل تفاوت فاحش در خوانش فیلم‌سازان گروه از مسئله قومیت، (خود و دیگری)، دست نیافتن به بیان سینمایی خاص در آن مقطع و تغییر رویکرد سیاسی در دولت بعدی، با تغییر ایدئولوژی مواجه شد.	سینمای قومی

از عمده‌ترین دلایل پیدایی موج نوی سینمای کرد در ایران می‌توان به گسترش تولید فیلم و روی آوردن فیلم‌سازان به ساخت و تولید فیلم‌های کوتاه و بلند سینمایی با محوریت موضوعی کردها و نیز به زبان کردی اشاره کرد. این فیلم‌سازان تلاش کردند با برجسته کردن مؤلفه‌های هویتی چون (مکان، معلولیت، موسیقی، جنگ و ...) تصویر بازنمایی شده قبلی از کردها را به آن شکلی که خود به آن باور داشتند در فیلم‌هایشان به نمایش بگذارند. ازاین‌رو با استناد به پیشینه غنی فیلم‌سازی در ایران مؤلفه‌های مهم و برجسته تکنیکی این سینما را اخذ کردند و داستان‌های خود را با بهره‌گیری از این زبان سینمایی تولید کردند. عدم اقبال این فیلم‌سازان در داخل کشور برای اکران فیلم‌های تولیدی‌شان آن‌ها را به‌سوی نمایش آثارشان در جشنواره‌های بین‌المللی فیلم سوق داد که نه‌تنها فرصتی برای بیان خود در عرصه‌های جهانی بیابند بلکه با کسب جوایز این فستیوال‌ها فیلم‌هایشان را در معرض تماشای طیف گسترده‌تری از مخاطبان قرار دهند. جشنواره‌ها و هفته‌های فیلم همچنین راهکاری برای غلبه بر سانسور و محدودیت‌ها نیز بود. باقدرت گرفتن منطقه فدرال کردستان در شمال عراق و نیاز به ابزاری برای ارتباط گسترده‌تر آن‌ها با جامعه جهانی شکل جدیدی از حمایت‌های مادی و معنوی برای این سینما فراهم شد. امکان بازگشت فیلم‌سازان مهاجر و نیز تولید فیلم‌های مشترک بین ایران و عراق بر گسترش و تقویت بیشتر این جریان تأثیر فراوانی گذاشت. ظهور شبکه‌های متعدد تلویزیونی به زبان کردی عامل مهم دیگری در تقویت و گسترش این موج سینمایی بالأخص در حوزه فیلم کوتاه و مستند بود.

جدول شمارهٔ ۳: عوامل تأثیرگذار در پیدایی موج نوی سینمای کرد

(منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۸۰)

گسترش تولید فیلم	بین سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴ بالغبر ۱۲ فیلم بلند سینمایی مشخصاً با محوریت موضوعی (کردها) توسط فیلم‌سازان کرد و غیر کرد ایرانی تولید شد.
مقوله بازنمایی	تمام فیلم‌ها به‌طور محسوسی زاویه نگرش خود را در بازنمایی مقوله کرد از شکل عدم بازنمایی در سال‌های ۱۳۷۴- ۱۳۶۹ به بازنمایی و از کم نمایی در سال‌های ۱۳۷۸- ۱۳۶۲ به بیش نمایی و نیز از بد نمایی در سال‌های ۱۳۷۸- ۱۳۶۲ به خوب نمایی تغییر داده‌اند.
تداوم در تولید	در فاصله سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۹۴ تولید فیلم با محوریت موضوعی کردها در میان فیلم‌سازان غیر کردزبان به ازای هر کارگردان تنها یک فیلم بوده است این در حالی است که بیشتر فیلم‌سازان کردزبان بیش از یک فیلم با این مضمون تولید کرده‌اند و عمدتاً در حوزه‌های فیلم کوتاه و مستند نیز آثار معتبری با همین رویکرد داشته‌اند.
کسب جوایز معتبر جهانی	در فاصله سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۸ از میان چهارده فیلم تولیدشده این گروه تمام فیلم‌ها موفق به حضور در فستیوال‌های معتبر شده و دوازده فیلم (شامل تمام فیلم‌های تولیدشده توسط فیلم‌سازان کرد) موفق به دریافت جوایز متعدد و معتبر می‌شوند.
سینمای اشتراکی	گسترش تولید فیلم‌های مشترک با سایر کشورها ازجمله عراق، ترکیه و نیز تعدادی از کشورهای اروپایی
گسترش فیلم کوتاه و مستند	رویکرد تلویزیون‌های محلی در ایران و خارج از کشور و نیاز به تأمین برنامه با محتوای محلی و نیز گسترش فیلم‌های کوتاه و مستند به‌عنوان یک رویکرد موازی در تثبیت سینمای کرد.
پدید آمدن یک سبک فیلم	دست‌یابی به زبان خاص سینمایی و استفاده از مؤلفه‌های هویتی در زبان، مکان، موسیقی و شکل روایی فیلم‌ها
فیلم‌سازی با محوریت کردها	ظهور کارگردانان مطرحی چون «هُنر سلیم[۱]، هشام زمان[۲]، مانو خلیل[۳] و حسین تابک[۴]» در اروپا، «کاظم اُز[۵]، امید ایلچی[۶]، نظام‌الدین آریچ[۷]، ماهسون قرمزیگُل[۸]، بلند اُزتورک[۹] و میراز بِـیزار[۱۰]» در ترکیه، «شوکت امین کرکی[۱۱]، کارزان قادر[۱۲]، مهدی امید[۱۳]، هَلکـوت مصطفی[۱۴]، جانو رُژبیانی[۱۵] و شاخَوان ادریس[۱۶]» در عراق و نیز بسیاری دیگر از فیلم‌سازان که به زبان کردی و در مورد کردها فیلم می‌سازند.

1. Hiner Saleem
2. Hisham Zaman
3. Mano Xelîl
4. Hüseyin Tabak
5. Kazım Öz
6. Ümit Elçi
7. Nizamettin Ariç
8. Mahsun Kırmızıgül
9. Bülent Öztürk
10. Miraz Bezar
11. Shawkat Amin Korki
12. Karzan Kader
13. Mehdi Omid
14. Halkawt Mustafa
15. Jano Rosebiani
16. Shakhwan Idrees

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در دوران اولیه شکل‌گیری جنبش فیلم کرد (۱۳۷۸) گرایش به سینمای ایران آن‌قدر محسوس بود که عملاً فیلم‌های اولیه در زمره تولیدات ایرانی سینما محسوب می‌شد و حتی با حمایت‌های دولتی تولید و عرضه گشت؛ اما بعدها و با گسترش دامنه جغرافیایی تولید این گروه از فیلم‌ها در سایر کشورهای منطقه و در پروسه تأثیرپذیری فیلم‌ها از همدیگر لحن سینمای کرد نیز تغییر کرد. به‌عنوان نمونه سینمای اولیه قبادی بیشتر حول محور محتوایی «تلاش برای بقا» شکل گرفت اما با ورود مفاهیم جدیدی چون «دیاسپورا»[1]، «نسلکشی»[2] و «جنگ» به‌عنوان مفاهیم سیاسی، سینمای اجتماعی اولیه جای خود را به سینمای غالب سیاسی داد و عملاً سینمای کرد به‌عنوان یک سینمای تراژیک با محوریت «فاجعه – هویت»[3] به جهانیان معرفی شد.

در جدول زیر خلاصه‌ای از مشخصه‌های سبکی سینمای کرد در ایران و مشابهت‌های آن با سایر موج‌های سینمایی جهان تبیین می‌شود هدف از این ارائه نشان دادن وجود سبکی متفاوت در فیلم‌های سینمای کرد است. بدون آنکه ادعای قابل‌تعمیم بودن به تمام آثار این سینما را داشته باشد.

جدول شمارهٔ ۴: تطبیق سبکی موج نوی سینما کرد با سایر جنبش‌های سینمایی (منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۸۶)

قرابت سبکی	مشخصه‌های سبکی فیلم‌های ایرانی سینمای کرد
نئورئالیسم ایتالیا Italian Neorealism	روایت مستند و واقع‌گرایانه پرهیز از تجملات و آرایه در طراحی صحنه و لباس استفاده از نا بازیگران فیلم‌سازی خارج از استودیو (فیلم‌برداری در لوکیشن واقعی) نمایش آوارگی و جنگ
موج نوی سینمای برزیل Brazil New Wave	یک دوربین در دست و یک ایده در ذهن
موج نوی سینمای فرانسه French New Wave	استفاده از صدای سر صحنه تولید فیلم‌های کم‌هزینه روایت تابع سبک شخصی (سینمای مؤلف) پرهیز از اقتباس ادبی پایان باز

1. دور از وطنیdiaspora
2. genocide
3. disaster - identity

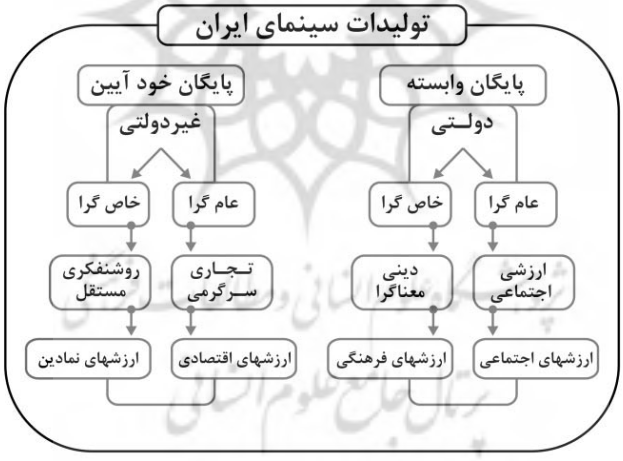
موج نو سینمای انگلستان British New Wave	قهرمانان عادی و مردم کوچه و بازار بیان مشکلات اجتماعی
سینمای روشنفکری ایران Iranian New Wave	زبان شاعرانه عدم نمایش مستقیم خشونت و سکس حضور کودکان و غیبت زنان کمترین استفاده از جلوه‌های بصری استفاده از نماهای زاویه باز و نماهای ثابت طولانی
دگما ۹۵ Dogme 95	انطباق زمان روایی بر زمان واقعی
موج نوی سینمای هند India New Wave	جستجوی مداوم برای هویت (خود) قهرمانان عادی و ستمدیده استثمارستیزی و ضد جنگ واکنش به واقعیت‌های سیاسی – اجتماعی روز نقش برجسته موسیقی و رقص و صحنه‌های غنائی
موج نوی سینمای کرد Kurdish New Wave	جغرافیای سخت و چشم‌اندازهای کوهستانی مملو از برف نمادسازی (فرم به‌مثابهٔ ایدئولوژی) زبان چندلایه و استعاری داستان ساده و نمایش رنج و محرومیت نمایش آداب‌ورسوم غیبت خانواده در معنای عام شوخی‌های کلامی و بصری کاراکترهای معلول و اغراق‌شده عدم رعایت قواعد علت و معلولی و اتکا به عنصر تصادف

نتیجه‌گیری

سینمای ایران در دوران اصلاحات عرصه منازعه دو نهاد قدرت (دولت و بخش خصوصی) به‌عنوان کنشگران اصلی سینما بود که منجر به دوقطبی شدن جریان تولید در سینما شدند. دولت به‌عنوان مقتدرترین عامل، نه‌تنها دارای بیشترین «سرمایه»[1] برای تولید فیلم بود بلکه قواعد اصلی حاکم بر سینما را نیز تبیین و نقش محوری در شکل‌دهی به آن را داشت. سازوکارهای نظارتی، حمایتی و هدایتی دولت در فضای سینمایی کشور و تبیین بایدها و نبایدها برای عاملین به‌عنوان اصولی پذیرفته‌شده، ضرورت بقا در این حوزه بود. هرچند فضای

1. capital

ساختاری حاصل از تحولات بعد از اصلاح‌طلبی ابتدا از شدت عمل دولت به میزان قابل‌توجهی کاست و امکان مشارکت گسترده‌تری برای بازیگران قبلی و نیز جریان‌های نوظهور را فراهم ساخت اما فشارهای سیاسی و اجتماعی‌ای که از سوی جریان اصول‌گرایی به اشکال مختلف بر سیاست‌های اصلاح‌طلبان در حوزه‌های مختلف ازجمله سینما وارد می‌شد دولت را ناچار از اعمال فشارهای دوباره به عاملین و کنشگران این سینما کرد. ازجمله راهکارهای دولت برای برون‌رفت از فشارهای طیف سیاسی مقابل در حوزه سینما ابداع مفاهیمی چون «سینمای معناگرا»[1] از طرف سیاست‌گذاران سینمایی دولت (بنیاد سینمایی فارابی) بود که عملاً دولت را ناچار از تشدید میزان حضورش در عرصه سینما به‌عنوان تولیدکننده فیلم‌هایی با رویکرد ایدئولوژیک میکرد و با پررنگ شدن نقش حمایتگری بخش دولتی، عملاً عرصه بر کنشگران بخش غیردولتی که توان مقابله با دولت را در بازار عرضه فیلم نداشتند تنگ‌تر شد و از میزان ریسک‌پذیری آن‌ها در تولید فیلم‌های خاص گرا به میزان فراوانی کاست و دوباره پناه بردن به کلیشه‌های از قبل آزموده سینمای عامه‌پسند و کمدی را رونق بخشید. ورود دستگاه‌های نظارتی موازی نهادهای گوناگون در این دوره بیش از همه دوره‌های سینمای پس از انقلاب مشهود بود.



شکل شمارهٔ ۴: مدل برای تحلیل تولیدات سینمایی ایران

(منبع: سینا، ۱۳۹۵: ۸۸)

موضع‌گیری فیلم‌سازان مستقل ایرانی در برابر سیاست‌های سینمایی جدید کشور، سبب شد بیشترین فیلم‌های اکران نشده این دوره را، این گروه از فیلم‌سازان در کارنامه خود داشته

1. spiritual cinema

باشند. لذا برای حفظ استقلال در فیلم‌سازی به نمایش فیلم‌هایشان در جشنواره‌های خارجی و اکران‌های محدود خارجی بسنده کردند. از دیگر پیامدهای گسترش نقش حمایتگری دولت از فیلم‌های همسو، فراهم شدن شرایط دخالت حوزه‌های دیگر (ازجمله نهادهای سیاسی و دینی) در سینما بود. این شرایط جدید حاصلش در حاشیه قرار گرفتن جریان‌های نوظهور سینمایی ازجمله سینمای قوم‌گرا و از آن میان تولید فیلم به زبان کردی و عدم امکان اکران فیلم‌های تولیدشده‌شان در کشور بود.

تشدید فاصله بین سینمای دولتی «پایگان وابسته» و سینمای به حاشیه رانده‌شده «پایگان خود آیین» عملاً بازی در میدان سینمای ایران را برای جریان فیلم‌سازی به زبان کردی با مشکل جدی روبرو کرد. دولت روی خوشی به این فیلم‌ها نشان نداد و به‌جز چند نمایش محدود و خصوصی فرصت اکران گسترده این فیلم‌ها را به‌طور رسمی در بازار سینما چه به شکل اکران سینمایی و چه در قالب نمایش برای سینمای خانگی فراهم نکرد. در شرایطی که به دلیل عدم اکران فیلم‌ها، امکان بازگشت سرمایه مقدور نبود تلاش مضاعف برای حضور در جشنواره‌های مختلف سینمایی به امید دریافت جوایز معتبر برای کسب بیشترین اعتبار، اولین رویکرد فیلم‌سازان این گروه برای تداوم حضور در حوزه سینما و هم‌زمان ایجاد تمایز بود. این رویکرد و کسب موفقیت‌های متعدد فیلم‌ها در فستیوال‌های معتبری چون کن، ونیز، برلین و ... نه‌تنها دایره جغرافیایی فیلم‌ها را از سینمای ملی به فراملی فراهم کرد بلکه بستری شد برای ایجاد علاقه‌مندی جهت مشارکت و تأمین سرمایه برای تولید این فیلم‌ها از طرف سرمایه‌گذاران خارج از سینمای ایران. هرچند فیلم‌سازان ایرانی این سینما گسست قاطعی از سینمای ایران را نپذیرفتند اما تداخل حوزه‌های هم سو در کشورهای عراق، ترکیه، سوریه و سینماگران مهاجر با این موج، حوزه منطقه‌ای بزرگ‌تری را تشکیل داد که با خلق نمادهای جدید پیرامون دو شاخصه مهم «زبان» و «هویت» مهم‌ترین عناصر ایجاد «تمایز» از سایر جریان‌های سینمایی و شرایط ایجاد یک موج منطقه‌ای نو در سینما را رقم زد. موفقیت‌های متعدد فیلم‌سازان این جریان در کسب جوایز بین‌المللی و نیز گسترش دامنه همسویی‌های مشترک فرهنگی و سیاسی به خلق یک بیان سینمایی جدید با اتکا به مؤلفه‌های هویتی و ملیتی افزود به‌طوریکه امروز صدها فیلم در این حوزه تولیدشده است و به‌طور روزافزونی در حال گسترش است. اکنون میزان این گستردگی به حدی است که می‌توان به تمام آثار تولیدی سینماگران این جغرافیاهای مختلف عنوان موج نوی «سینمای کرد» را اطلاق کرد.

منابع

-اجلالی، پرویز (۱۳۸۳) **دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران**، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.

-ازکیا، مصطفی؛ میرزایی، حسین؛ جوانمرد، احسان (۱۳۸۶) «جامعه روستایی در آینه سینمای ایران بررسی فیلم‌های ۱۳۱۱ تا ۱۳۵۷»، ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، شماره ۱۰، ۲۲ صفحه - از ۲۹ تا ۵۰.

-استم، رابرت (۱۳۸۳) ***مقدمه‌ای بر نظریه فیلم***، به کوشش احسان نوروزی، انتشارات سوره مهر.

-اسد زاده، مصطفی (۱۳۸۵) «سیاست‌های فرهنگی دولت در دهه ۷۰»، ***مهندسی فرهنگی***، *شماره ۶ و ۲،۷* صفحه - از ۴۹ تا ۵۰.

-اعظم راوداد؛ مصطفی اسدزاده (۱۳۸۹) «جامعه‌شناسی سیاسی سینمای ایران بایدها و نبایدهای سیاست‌گذاران سینمای ایران در دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰»، ***مطالعات فرهنگ، ارتباطات*** (نامه پژوهش فرهنگی سابق)، شماره ۳۱،۹ صفحه - از ۵۷ تا ۸۸.

-ایوبی، حجت‌الله (۱۳۸۷) «دولت و سینما در فرانسه راهکارهای ایستادگی در برابر سینمای آمریکایی»، ***تحقیقات فرهنگی ایران***، شماره ۳۶،۳ صفحه - از ۱ تا ۳۶.

-آزاد ارمکی، ت. امیر، آ؛ فائقی، س (۱۳۹۳) «پیوند سینمای ایران با واقعیت (بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینما بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴)»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، شماره ۱(۵)، ۱۹ صفحه - از ۸۳ تا ۱۰۲.

-بروس، کوئن (۱۳۷۸) **مبانی جامعه‌شناسی**، مترجمان غلام عباس توسلی و رضا فاضل، تهران: سمت، چاپ دهم.

-بوردول، دیوید؛ تامپسن، کریستین (۱۳۸۸) **تاریخ سینما**، ترجمه روبرت صافاریان، نشر مرکز.

-ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸) «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر (مطالعه موردی: نگاره بهرام گور در قصر هفت‌گنبد، ۸۱۳ ه.ق)»، ***هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، شماره ۴۰ ،۷ صفحه - از ۲۵ تا ۳۲.

-توروی، مالکوم (۱۳۹۱) *«آ یا الگوهای علمی نظریه‌پردازی به نظریهٔ فیلم مدد می‌رسانند؟»* مترجم: حاج ملاعلی، علی، ***بیناب***، شماره ۲۲ ،۱۷ صفحه - از ۱۹۵ تا ۲۱۱.

-جورج ا. هواکو (۱۳۶۱) ***جامعه‌شناسی سینما***، ترجمه بهروز نورانی، تهران: آینه.

-حمید عبداللهیان؛ معصومه تقی زادگان (۱۳۹۰) «تحلیلی بر جریان‌های تولید فیلم در سینمای ایران: منازعه نهادهای قدرت در میدان تولید سینمای ایران در دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰»، ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، شماره ۷ ،۲۸ صفحه - از ۲۰۳ تا ۲۳۱.

-راوداد، اعظم؛ زندی، مسعود (۱۳۸۵) «عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران»، ***مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان***، شماره ۱۲ ،۱۸ صفحه - از ۲۳ تا ۴۰.

-راوداد، اعظم؛ سلیمانی، مجید (۱۳۹۰) «بازنمایی گفتمان‌های «تجربه دینی» در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی»، ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، دوره: ۷ - شماره ۳۰،۲۵، صفحه - از ۳۹ تا ۶۹).

-راوداد، اعظم؛ منتظر قائم، مهدی؛ سرکاراتی، پریسا (۱۳۸۷) «تفسیر زنان از بازنمایی هویت زنانه در

تلویزیون»، ***تحقیقات فرهنگی ایران***، شماره ۲-۲۲، صفحه - از ۱ تا ۲۲.

-رحمتی، محمد مهدی؛ سلطانی، مهدی (۱۳۸۳) «تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، ***زن در توسعه و سیاست***، شماره ۳۴،۱۰ صفحه - از ۷ تا ۴۰.

-سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۶) *«تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی - اجتماعی: نگاهی به «پارتی» سامان مقدم»*، ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***، شماره ۹ ،۱۶ صفحه - از ۱ تا ۱۶.

-سینا، خسرو (۱۳۹۵) «*هویت فرهنگی و سینمای کرد*»، پایان نامه دوره دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

-محمدحسین پور، طه؛ رحمتی، محمدمهدی (۱۳۹۴) «بررسی بازنمایی هویت کردها در آثار سینما گران کرد و غیر کرد در سینمای ایران بعد از انقلاب ۱۳۵۷»، ***سومین کنفرانس ملی جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی***، تهران: موسسه اطلاع‌رسانی نارکیش.

-محمدی مهر، غلامرضا؛ بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۲) «رویکرد فیلم‌های ایرانی برگزیده شده در جشنواره‌های بین‌المللی به مسائل اجتماعی ایران»، ***مطالعات فرهنگ ارتباطات***، شماره ۵۳ تا۲۲ صفحه - از ۷ تا ۲۸.

-مهدی زاده، محمد؛ زندی، عبدالرضا (۱۳۹۲) «بازنمایی ارزش‌های اجتماعی زن در سینمای بعد از انقلاب: مقایسه دو دوره اصلاح‌طلبی و اصولگرایی»، ***مجله جهانی رسانه***، شماره ۱۵تا۲۳ صفحه - از ۶۹ تا ۹۱.

-نفیسی، حمید (۱۳۹۴) **تاریخ اجتماعی سینمای ایران**، جلد اول: دورهٔ تولید کارگاهی ۱۲۷۶-۱۳۲۰، ترجمه: محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

- Huaco, G. A. (1965). *The Sociology of Film Art*. Basic Books.
- Khosrokhavar, Farhad. (2004). *The Islamic Revolution In Iran: Retrospect After A Quarter Of A Century*. Thesis Eleven 76 No. 1 70-84
- Lovell, T. (1980*). Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*. British Film Institute.
- Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema*, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010. Duke University Press.
- Neupert, R. (2007). *A History of The French New Wave Cinema*. Univ of Wisconsin Press.
- Nowell-Smith, G. (1996). *The Companion to Italian Cinema*. Cassell.
- Nowell-Smith, G. (1997). *L'Avventura*. BFI Pub.
- Nowell-Smith, G. (2007). *Making Waves: New Cinemas of The 1960s*. Bloomsbury Academic.
- Pearson, R. Simpson, P. (2005). *Critical Dictionary of Film And Television Theory*. Routledge.
- Saeed-Vafa, M. Rosenbaum, J. (2003). *Abbas Kiarostami*. University Of Illinois Press - Performing Arts - 151 Pages.
- Sellier, G. (2008). *Masculine Singular: French New Wave Cinema*. Duke University Press.