
هویت فرهنگی و سینمای کُرد



نشر لوگوس

هویت فرهنگی و سینمای کُرد

خسرو سینا

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج



سرشناسه: سینا، خسرو، ۱۳۵۰
عنوان و نام پدیدآور: هویت فرهنگی و سینمای کُرد/ خسرو سینا.
مشخصات نشر: قم: لوگوس، ۱۳۹۶
مشخصات ظاهری: ۲۲۰ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۷۵۳۳-۲-۱
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
یادداشت: کتابنامه: ص. ۳۰۰
موضوع: سینما -- ایران -- کردستان -- نقد و تفسیر
موضوع: Motion pictures -- Iran -- Kurdistan -- Reviews
موضوع: کُردان -- هویت قومی
موضوع: Kurds -- Identity
رده بندی کنگره: ۹۱۳۹۶ س ۹ الف / ۵ / PN۱۹۹۳
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۵۴۲
شماره کتابشناسی ملی: ۴۸۰۱۴۱۶



هویت فرهنگی و سینمای کُرد

خسرو سینا
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی سمنج

ویراستار: سید جواد میرخلیلی
طراح جلد و صفحه آرا: حسین راست منش

چاپ: باقری
نوبت چاپ: اول ۱۳۹۶
شمارگان: ۱۰۰۰
قیمت: ۱۹۵۰۰ تومان
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۹۷۵۳۳-۲-۱

تمامی حقوق این اثر محفوظ است. تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً یا جزئاً، به هر شکل اعم از چاپ، فتوکپی، اسکن، صوت، تصویر یا انتشار الکترونیک بدون اجازه‌ی مکتوب از نشر لوگوس ممنوع است.

مرکز پخش: قم، خیابان معلم، مجتمع ناشران، واحد ۶۲۲ تلفن و شماره: ۰۲۵ ۳۷۸۳ ۹۷۹۲ تلفن همراه: ۰۹۰۲ ۱۵۴ ۰۰۴۲
ایمیل: info@irlogos.com فروشگاه برخط نشر لوگوس: www.irlogos.com

برای

آنان که عاشقانه سرزمینشان را دوست دارند

سینماگران کُرد

و فرزائگان

دکتر حمیدرضا افشار

دکتر فرزاد سجودی

دکتر علی اصغر سلطانی

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمه دکتر فرزانه سجودی	۱
مقدمه مؤلف	۳
فصل اول: نظریه و روش	۵
۱-۱ مقدمه	۶
۲-۱ گام نخست، روش‌شناسی	۸
۳-۱ نظریه‌ی زمینه‌ای به عنوان روشی در مطالعات سینمایی	۹
فصل دوم: ملاحظات نظری در بحث هویت	۱۹
۱-۲ مقدمه	۲۰
۲-۲ هویت فرهنگی	۲۱
۳-۲ نظریه‌ی پسااستعماری	۲۵
۴-۲ استوارت هال و نظریه‌ی بازنمایی	۲۷
۵-۲ استوارت هال و بحران هویت	۳۴
۶-۲ جنبش‌های اجتماعی، رویکردی نظری	۳۷
فصل سوم: شکل‌گیری موج سینمایی	۴۳
۱-۳ مقدمه	۴۴
۲-۳ نظریات کلیدی در مطالعه‌ی موج‌های سینمایی	۴۶
۳-۳ ارائه‌ی یک مدل پیشنهادی برای بررسی موج‌های سینمایی	۴۹

فصل چهارم: طلوع شرقی سینمای گُرد ۵۵

۱-۴. مقدمه ۵۶

۲-۴. جریانات اصلی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران ۵۸

۲-۴. شکل‌گیری سینمای گُرد بر بستر سینمای قومی ایران ۶۲

فصل پنجم: سینمای گُرد در سایر کشورها ۷۵

۱-۵. مقدمه ۷۶

۲-۵. عراق ۷۸

۳-۵. سوریه ۸۴

۴-۵. ترکیه ۸۷

فصل ششم: رمزگان سیاسی و برساخت هویت ۹۳

۱-۶. مقدمه ۹۴

۲-۶. پروبلماتیک زبان ۹۶

۳-۶. فوگ مرگ ۱۰۵

۴-۶. سینما و حافظه‌ی جمعی ۱۰۷

۵-۶. بدن و بازنمایی امر سیاسی ۱۱۳

۶-۶. معلولیت و سینما ۱۱۵

فصل هفتم: مکان، سینما، هویت ۱۲۱

۱-۷. مقدمه ۱۲۲

۲-۷. فضا، مکان، ماتریکس ۱۲۴

۳-۷. سینمای گُرد، سینمای بدون شهر ۱۳۰

۴-۷. سینمای دگر مکان‌ها ۱۳۶

۵-۷. خشونت مکانی ۱۳۷

۶-۷. مکان، خانه، وطن ۱۴۰

۷-۷. مکان‌های نمادین ۱۴۶

۱۵۳	فصل هشتم: از موسیقی تا سینما (هویت و مقاومت)
۱۵۴	۱-۸ مقدمه
۱۵۸	۲-۸ سینمای آرابسک
۱۶۴	۴-۸ موسیقی در سینمای مقاومت
۱۷۱	فصل نهم: جنبش اجتماعی و برساخت هویت
۱۷۲	۱-۹ مقدمه
۱۷۴	۲-۹ مطالعه‌ی موردی: فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند
۱۹۱	فصل دهم: هویت و سینمای گُرد
۱۹۲	۱-۱۰ مقدمه
۱۹۴	۲-۱۰ بحث و تحلیل
۱۹۶	۳-۱۰ نتیجه‌گیری
۲۰۱	منابع و مأخذ
۲۱۱	نمایه

مقدمه دکتر فرزانه سجودی^۱

وقتی صفتی برای اسمی می‌آوریم، یا مضافی برای مضاف‌الیهی، در واقع داریم دامنه‌ی ارجاعات و دلالت‌های آن اسم را محدود می‌کنیم؛ و به این طریق، به نظام‌های طبقه‌بندی دقیق‌تری دست می‌یابیم. بدیهی است که انتخاب این صفت‌ها، به‌خصوص وقتی پای «نام‌گذاری» قلمرویی در حوزه‌ی فرهنگ و بنیادهای نظری مطرح باشد، بیانگر نوعی مفصل‌بندی گفتمانی است و نگرشی به جهان را بر ساخته کرده، سعی می‌کند بر اساس استدلال در چارچوب یک گفتمان، آن نگرش بر ساخته را تا حد ممکن در نظمی گفتمانی تثبیت کند. سینما یک اسم است و در سطح عام، دلالت‌هایی بسیار کلی دارد. حال با صفاتی یا مضاف‌الیه‌هایی این اسم محدود شده و طبقه‌بندی درونی گسترده‌ای یافته است. البته، بسته به نوع صفت یا مضاف‌الیه از جنبه‌های متفاوتی با این اسم سینما برخورد می‌کنیم و آن را در نظام‌های خردتر و معین‌تری طبقه‌بندی می‌کنیم. مثلاً، می‌گوییم سینمای هالیوود، سینمای بالیوود، سینمای شوروی، فیلم‌فارسی (سینمای فارسی)؛ و البته نه ایرانی)، فیلم نوآر، سینمای اکسپرسیونیستی، سینمای سورئال، سینمای آمریکای جنوبی و غیره. هر یک از این صفات، حوزه‌ی گسترده‌ای از دلالت‌های خاص به سبک، فضا سازی‌ها، کارکردهای ایدئولوژیک، شیوه‌های فنی پردازش و ارائه تصویر، شیوه‌ها و الگوهای داستان‌پردازی و غیره را ممکن می‌کند. در واقع، این وابسته‌ی اسم سینماست که مفهومی خاص‌تر از آن را در نظم گفتمانی خاصی بر می‌سازد. همان‌طور که از عنوان کتاب هویت فرهنگی و سینمای گُرد بر می‌آید، اینجا نیز با موضوعی ویژه یعنی سینمای گُرد روبرو هستیم. این وابسته [گُرد] برای سینما، حوزه‌ی بسیار مجادله برانگیزی را در مطالعات سینمای قومی و منطقه‌ای بر می‌انگیزد. گُرد بودن یعنی چه و متعاقب آن سینمای گُرد چگونه سینمایی است؟ وقتی حرف از سینمای آلمان یا ایران یا هند می‌زنیم در واقع وجه هویت‌بخش ملی وجه غالب در مشخص کردن آن نوع سینماست؛ یعنی هویت ناشی از زندگی در قلمروی سیاسی یک کشور است؛ به این معنی که مؤلفه‌های فرهنگی و تکنیکی مشترکی که این نوع سینما را می‌سازند، هویت خود را از واژه‌ای می‌گیرند که خود هویت‌ساز ملی است و صدا البته محصول ساختار پیچیده‌ی اعمال قدرت در تاریخ است. پیچیدگی موضوع در مبحث سینمای گُرد اینجاست که آنچه بناست نقش تعریف‌کننده و

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه هنر

مشخص‌کننده این سینما را داشته باشد قبل از هر چیز واژه‌ای است که دلالت قومی دارد، دلالت بر فرهنگی که به‌گونه‌ای پیوستاری، در چند قلمرو سیاسی از جمله ایران، عراق، سوریه، ترکیه و تا حدی ارمنستان گسترده است. واژه‌ی کُرد در اینجا دلالت بر نوع بخصوصی از سینما دارد که می‌کوشد از راه بیان تجربه‌های مشترک قومی به مدد زبان از یک سو و نیز تجربه تاریخی و حافظه جمعی از سویی دیگر، این نوع سینما را در مقوله‌ای تمایزی جای دهد. هر چند هویت‌های سیاسی برخاسته از مرکز قدرت، بخشی از زبان و فرهنگ کُردها را به حاشیه رانده‌اند؛ اما همین تجربه‌ی زیست‌فرهنگی در حاشیه، اکنون بخشی از تجربه‌ی مشترک کُردها است.

ناگفته پیداست که زندگی در قلمروهای متفاوت سیاسی تأثیرات تمایز بخش خود را بر این گستره‌ی فرهنگی گذاشته است. پس در بحث سینمای کُرد مؤلفه‌های متغیر پیچیده‌ای دخالت دارند که ضمن تلاش برای مقوله‌سازی و همگن‌سازی از طریق نام‌گذاری سینمایی به نام سینمای کُرد، نشانگر تجربه‌ای متنوع با فضای متکثر درونی است. اینجاست که ناچاریم از نام‌گذاری‌های محدودکننده‌تر و از زیر مقوله‌هایی برای مقوله سینمای کُرد استفاده کنیم و حرف از سینمای کُرد ایران، سینمای کُرد ترکیه، سینمای کُرد سوریه و سینمای کُرد عراق بزنیم. سخن گفتن از سینمای کُرد، همچون سخن گفتن از هر پدیده‌ی اجتماعی-فرهنگی دیگر از پیش گرفتار پارادوکس تشابه و تمایز است.

خسرو سینا در این کتاب به‌خوبی و با اتکا به نظریه‌ها و روش‌های دانشگاهی از پس مطالعه‌ی این فضای پارادوکسی برآمده است و با توجه به فضای پیوستاری و متنوع موضوع مورد مطالعه، با اشرافی که بر حیات اجتماعی و فرهنگی کُردها دارد، به این مسئله مهم پرداخته است که چطور سینما به شکلی جدی به رسانه‌ی مرکزی هویت‌بخش فرهنگی و به رسانه‌ی بیان تجربه‌ی تاریخی مشترک و در همان حال متنوع یک قوم تبدیل می‌شود.

نویسنده این اثر، سینما را به‌خوبی می‌شناسد و صدالبته به سینمای کُرد اشراف ژرف دارد. همین موضوع، پژوهش او را به کتابی بسیار خواندنی با نمونه‌های مطالعاتی بسیار تبدیل کرده است. این کتاب نمونه‌ی بسیار خوبی از یک پژوهش اصیل دانشگاهی است؛ که در آن نظریه و روش به‌خوبی از آن خود شده‌اند و با موضوع مورد مطالعه درآمیخته‌اند. در کتاب از تاریخ‌نگاری صرف یا توصیف مشخصه‌ها اجتناب شده است و در فصل‌های مختلف آن سینمای کُرد از جنبه‌های متفاوت تحلیل شده است. از تعصب و ستایشگری خبری نیست و جای آن را تحلیل و پرسشگری گرفته است.

کتاب هویت فرهنگی و سینمای کُرد، کتابی تخصصی درباره‌ی سینمای قومی است ولی از آن مهم‌تر کتابی است تحلیلی درباره‌ی بسترهای چالش‌برانگیز زندگی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کُردها و نقشی که سینما در زندگی معاصر آن‌ها بازی کرده است.

مقدمه مؤلف

اولین فیلمی که در تاریخ سینما و در قالب یک فیلم داستانی، تصویری مستند و «قوم‌نگار» از گردهای ایزدی ساکن ارمنستان ارائه نمود، فیلم «زاره» محصول ۱۹۲۶ روسیه و اثر فیلم‌ساز ارمنی هاموییک نازاریان بود؛ اما آثار سینمایی فیلم‌ساز گُرد اهل ترکیه، یلماز گونی «رمه، ۱۹۷۸؛ دیوار، ۱۹۸۳» و مشخصاً فیلم تحسین‌شده‌اش «راه، ۱۹۸۲» را می‌توان جدی‌ترین قدم برای شکل‌گیری یک رویکرد جدید سینمایی دانست. گونی برای اولین بار در سینما سبک زندگی گُردها و مشکلاتشان را در دو عرصه مهم سیاسی و اجتماعی آن روز ترکیه به‌عنوان یک فیلم‌ساز گُرد و با نگرشی هویتی (خود از منظر خود) به تصویر کشید و عملاً بنیان‌گذار سینمای هویت‌محوری شد که با مرگ او برای مدتی به خاموشی گرائید.

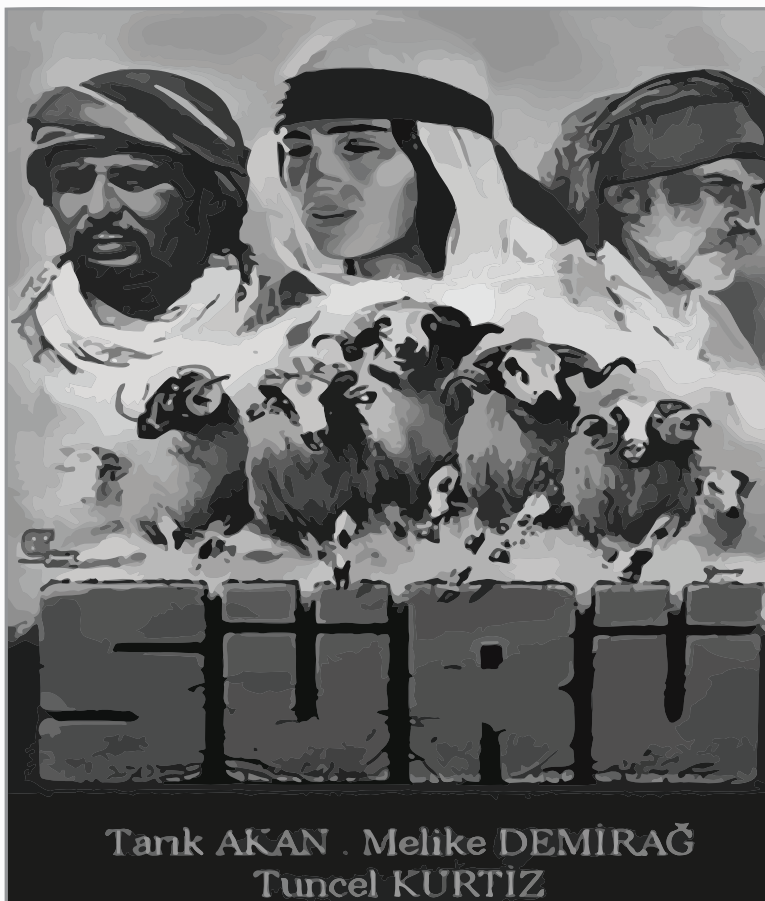
در سال ۱۳۷۸ اولین فیلم ایرانی «زمانی برای مستی اسب‌ها» به زبان گُردی و در جغرافیای گُردستان با قصه و قهرمانان بومی، مرزهای کشور را در نوردید و در اولین حضور جهانی‌اش به‌عنوان بهترین فیلم اول یک کارگردان، از معتبرترین جشنواره هنری جهان «کن فرانسه»، جایزه‌ی دوربین طلایی را کسب کرد و عملاً به پدیده‌ی جشنواره‌های معتبر جهانی تبدیل شد. فیلم در همان سال به‌عنوان نماینده‌ی سینمای ایران به اسکار راه یافت و با حضور موفق در عرصه‌های جهانی، فرصتی را فراهم کرد تا توجه دیگر فیلم‌سازان به تولید فیلم، با استفاده از شاخصه‌های مهمی چون هویت و با محوریت زبان گُردی جلب شود. در ایران، مطالعات اجتماعی سینما، عمدتاً یا معطوف به 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 به‌مثابه کالای فرهنگی نگاه می‌شود. تنها در معدودی از مطالعه‌ها به جامعه و تحولات آن به‌منزله‌ی بستر اصلی شکل‌دهی به جریان‌های سینمایی پرداخته شده و در این معدود مطالعه‌ها نیز تنها به واکاوی دو جریان سینمای روشنفکری قبل از انقلاب اسلامی و نیز موج اول فیلم‌سازی در ایران بعد از جنگ تحمیلی و مشخصاً سینمای زنان بسنده شده و

کمترین اشاره‌ای به زمینه‌های ظهور، تکوین و گسترش موج قومی سینمای بعد از نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد نشده است. این در حالی است که این گروه از مطالعه‌ها می‌تواند به روشن شدن هر دو شکل، تأثیرپذیری جریانات سینمایی از تحولات اجتماعی و نیز نقش سینما در شکل‌دهی به جامعه کمک کند.

دولت و دستگاه‌های فرهنگی ایران، از اواخر دهه‌ی هفتاد با طرح مفهوم جدیدی تحت عنوان سینمای ملی و درج «روز ملی سینما» در تقویم رسمی کشور، عملاً گفتمان جدیدی را آغاز کردند؛ که شرایط مناسبی را برای تولید فیلم‌هایی با مضامین قومی و بومی فراهم ساخت که در آن‌ها قومیت‌های افغان و ترک (جملگی در قالب یکی از شخصیت‌های محوری فیلم‌ها) و کُرد بیشترین فراوانی را داشتند. با این تفاوت که در این آثار، کُردها نه تنها به عنوان شخصیت‌های اصلی فیلم مطرح بودند، بلکه جغرافیا و زندگی اجتماعی و سیاسی‌شان نیز مورد توجه قرار گرفته بود. قریب به اتفاق آثار سینمای قومی، توسط فیلم‌سازان نسل سوم (چون کیارستمی، مخملباف، جوزانی، مجیدی و قبادی) تولید شد که با فیلم‌هایشان دروازه‌های ورود سینمای ایران را به جشنواره‌ها و گفتمان‌های جهانی فیلم گشودند (محمدی مهر و بیچرانلو، ۱۳۹۲). «هر چند، فیلم‌های آنان در داخل مرزهای کشور تحت عنوان سینمای ملی دسته‌بندی می‌شد، اما در خارج از مرزهای ایران، این تولیدات را فرامرزی ارزیابی می‌کردند و مشخصاً از عباس کیارستمی به عنوان شاخص‌ترین فیلم‌ساز این گروه، تحت عنوان یک فیلم‌ساز جهانی یاد می‌شد» (سعید وفا و روزن‌بام، ۲۰۰۳: ۸۱).

همان طور که استوارت هال بیان می‌کند: در تأملات جهانی‌شدن، بحث‌برانگیزترین مسئله، تنش میان امر «محلی» و «جهانی» در تغییر هویت‌هاست. از یک سو میل به فرارفتن از خود و جهانی‌شدن و از طرف دیگر تمایل به محدود و محلی شدن وجود دارد (هال، ۱۳۸۳). شناسایی توان‌مندی‌های ملی، به خصوص در کشور ما که رنگین‌کمانی از قومیت‌های مختلف و نمونه‌ای از هم‌زیستی باورها و فرهنگ‌های متفاوت در کنار یکدیگر است؛ فرصتی ست مغتنم تا با اتکا به همین خصوصیات ضمن شناخت دقیق‌تر از این فرهنگ‌ها، از توان‌مندی آن‌ها برای ساخت سینمایی بالنده و پویا استفاده کنیم.

Tank AKAN . Melike DEMİRAĞ
Tuncel KURTİZ
Senaryo: YILMAZ GÜNEY



فصل اول:
نظریه و روش

۱-۱ مقدمه

عمده‌ترین مشکل و محدودیت موجود در مسیر این مطالعه، فقدان منابع علمی قابل استناد بود که مشخصاً به مقوله سینمای کُرد پرداخته باشد. تنها کتاب موجود (سینمای کُرد، بی‌وطنی، مرز و مرگ)^۱ نوشته مژده اردلان^۲ بود که شامل مجموعه‌ای از مقالات عمومی و مصاحبه با فیلم‌سازان است. این کتاب به زبان ترکی استانبولی چاپ شده و محقق به دلیل عدم تسلط کافی به این زبان ناچار به سپردن آن به مترجم برای ترجمه‌ی کل کتاب به فارسی شد. مشخصاً هیچ کتابی به زبان‌های فارسی، انگلیسی و کُردی که محقق بر آن‌ها تسلط نسبی دارد، در دسترس نبود. این شرایط در مورد مقاله‌های علمی به زبان فارسی و کُردی نیز وجود داشت. تنها تعدادی محدود از پایان‌نامه‌های دانشجویی در سطح کارشناسی ارشد و دکترا قابل دسترسی بود که عمدتاً به زبان ترکی و انگلیسی و بیشتر در ارتباط با سینمای ترکیه و تعدادی از فیلم‌سازان کُرد چون یلماز گونی بودند.

گسترده‌ی جغرافیایی محل تولید این فیلم‌ها و عدم دسترسی به فیلم‌خانه یا مرکزی که بتوان نسبت به تهیه و یا دیدن فیلم‌های این سینما اقدام کرد، از دیگر مشکلات این پژوهش بود. محقق در طول چهار سال، ناگزیر از تماس‌های مکرر با فیلم‌سازان متعددی شد که هر کدام در کشوری زندگی می‌کردند. تأکید بیش از حد این فیلم‌سازان بر رعایت امانت‌داری و هزینه‌های ناشی از تماس‌های مکرر، پُست و یا دانلود این فیلم‌ها، کیفیت نامناسب اکثر فیلم‌ها و بعضاً نیاز به تهیه زیرنویس به‌ویژه برای تولیدات اروپایی و ترکیه‌ای این فیلم‌ها نیز از جمله این محدودیت‌ها بود.

حساسیت‌های سیاسی و فرهنگی احتمالی، ناشی از پرداختن به

1. Kürt sineması: yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır

2. Müjde Arslan

مقوله‌ی هویت در سینمای گُرد نیز در بیشتر موارد سبب شد که محقق به بعضی از مفاهیم ورود نماید و علی‌رغم علمی بودن این خوانش، رعایت این اصول و قوانین را بر خود لازم و ضروری دانست. در چارچوب بهره‌گیری از نظریه‌های فیلم، مشکل بعدی این مطالعه سر برآورد. محقق زمان بسیاری را برای یافتن نظریه‌ای که بتواند این مبحث را به‌طور کامل پوشش دهد و به سؤالات تحقیق پاسخی درخور بدهد، صرف نمود. از مطالعات سبک‌شناسی تا نشانه‌شناسی از تحلیل گفتمان تا مباحث بازنمایی از متدهای روان‌شناسانه تا جامعه‌شناسی و سیاسی؛ اما مشکل اصلی در این رویکردها این بود که محقق نمی‌توانست تنها با استناد به یک یا حتی چند نظریه موجود پاسخی برای پرسش از هویت این سینما بیابد. می‌بایست اثبات می‌شد که مشخصه‌هایی از این موج، دلالت بر هویت می‌کنند و سپس به تبیین دلایل آن پرداخت. مشکل این نظریه‌ها در وهله‌ی اول این بود که نگاهی خیلی عام به مقوله‌های مورد مطالعه‌ی خود داشتند و با توجه به اینکه سینمای گُرد بر عکس جریان‌های مشابه که تنها در یک محدوده هویتی خاص چون فرانسه و ایتالیا یا سینمای سیاهان آمریکا شکل گرفته‌اند، از یک بستر مشترک برنخاسته‌اند. در پنج بخش متفاوت (ایران، ترکیه، عراق، سوریه و اروپا) فیلم‌سازان این گروه، هر کدام زیبایی‌شناسی و دغدغه‌های مفهومی حاصل از بستر اجتماعی و سیاسی خود را دارند. مشکل بعدی این نظریه‌ها این بود که در اکثر موارد می‌بایست به جای تحلیل، به‌زور مفاهیم را به فیلم‌ها تحمیل کرد. از سویی، این نظریه‌ها از فرهنگ غربی آمده‌اند و روح غالب شرقی در فیلم‌های گُردی را نمی‌توانند تشریح کنند. لاجرم، بومی‌سازی این نظریات، با اتکا به بسترهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی سینمای گُرد، ضروری می‌نمود.

۲-۱ گام نخست، روش شناسی

این پژوهش در چارچوب یک مطالعه‌ی ترکیبی و اسنادی، کیفی و به شیوه‌ی مأخذیابی 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 اطلاعات جمع‌آوری‌شده از وبسایت‌های قابل‌اعتماد و در نهایت استناد متنی به‌صورت مشاهده فیلم‌ها به‌عنوان متون تصویری بود.

با نگاهی به داده‌های موجود برای این بررسی‌ها متوجه می‌شویم که انبوهی از فیلم‌های کوتاه و بلند، مستند و داستانی و ... وجود دارند که امکان دسته‌بندی در این موج را یافته‌اند. این بدان معناست که عملاً تحلیل و واکاوی این حجم بزرگ اطلاعات، حداقل برای محقق با توجه به محدودیت‌های موجود عملی ناشدنی بود. از همین رو برای داشتن جامعه آماری مشخص و نمونه‌های قابل تحلیل، تنها به بررسی فیلم‌های بلند سینمای داستانی، که در جغرافیای موسوم به کُردستان و توسط فیلم‌سازان کُرد تولیدشده و در فستیوال‌های معتبر جهانی بازتاب مثبتی داشته‌اند، پرداخته شد و با صرف‌نظر کردن از فیلم‌های کوتاه داستانی و پویانمایی، تنها در دو مورد به فیلم‌های بلند مستند اشاراتی گردید و از سایر ژانرها و شکل‌ها علی‌رغم کمک‌رسان بودنشان به بحث چشم‌پوشی شد. تا همین مرحله هم بیش از چهارصد فیلم بلند داستانی وجود داشت که مطالعه‌ی همه آن‌ها باز هم دشواری‌هایی به دنبال داشت که عمده‌ترین آن عدم امکان تحلیلشان بر اساس رویکردهای موجود تحقیقی بود. هرچند محقق در طول چهار سال گذشته توان فراوانی را برای جمع‌آوری این فیلم‌ها از طریق کانال‌های مختلف نشان داد تا بتواند با توجه به گستردگی جغرافیایی تولید فیلم‌ها، عدم دسترسی به فیلم‌سازان و نیز اعتمادسازی و قول رعایت حق کپی‌رایت این فیلم‌ها را جمع‌آوری و به دقت مشاهده کند؛ اما عملاً با این وضع امکان استفاده از آن‌ها در این پژوهش ممکن نبود.

مطالعات برای یافتن روشی تحقیقی برای غلبه بر این مشکل دگرباره شروع شد و این بار بیشتر تکنیک و روش‌شناسی تحقیق مدنظر قرار گرفت تا اینکه

عاقبت «نظریه زمینه‌ای»^۱ به‌مثابه راهکاری اساسی برای این مطالعه انتخاب شد. روش تجزیه‌ی اطلاعات نیز به شکل تحلیل داده‌های ترکیبی متوالی بود و از نظریه زمینه‌ای برای استخراج مفاهیم، مقولات اصلی و خُرده مقولات استفاده شد. تجربه زیسته محقق در سینما و به‌عنوان کنشگر میدان سینمای ایران و سینمای گُرد نیز فرصتی برای انسجام‌بخشی بیشتر به داده‌های جمع‌آوری شده بود.

نظریه‌ی زمینه‌ای رویکردی مبتکرانه و نسبتاً جدیدی است که به‌عنوان کشف تئوری از داده‌ها تعریف می‌شود و اساس آن بر استقرای تحلیلی استوار است که نخستین بار توسط گلاسر و اشتراوس با هدف ساختن نظریه‌ای که در دل داده‌ها قرار می‌گیرد، تنظیم شد. این روش با تمرکز بر یک حیطه، مطالعه آغاز شده، داده‌هایش از منابع متعددی مانند مصاحبه و مشاهده و یا با اشکال استنادی جمع‌آوری و با روش کدگذاری و نمونه‌گیری نظری با استفاده از روش‌های تفسیری به تولید تئوری‌ها منجر می‌شود. گزارش نهایی تحقیق با استفاده از همین یافته‌ها ارائه خواهد شد. برای اعتبارسنجی نیز از روش زاویه‌بندی در تحقیق کیفی استفاده شد. این راهبرد عبارت است از: هم‌گرایی مبتنی بر یک یافته خاص با استفاده از انواع متفاوت روش‌ها، نظریه‌ها و رویکردها.

۳-۱ نظریه‌ی زمینه‌ای به عنوان روشی در مطالعات سینمایی

نظریه‌ی زمینه‌ای یک روش پژوهشی استقرایی و اکتشافی است که هرچند از داده‌های کمی و کیفی استفاده می‌کند، اما در تحلیل، رویکردی کاملاً کیفی دارد. این روش به پژوهشگران در حوزه‌های موضوعی گوناگون امکان می‌دهد تا به‌جای استنتاج از پیش فرض‌های قبلی و راستی‌آزمایی تئوری‌ها، نظریه‌ها، مفاهیم و فرضیه‌های موجود، خود با دقت و قاطعیت لازم، به شکلی مستقیم از داده‌ها برای کشف و تدوین تئوری علمی و منسجمی که با واقعیت پیوندی تنگاتنگ دارد، اقدام کنند.

محقق در روش نظریه‌مبنایی، امکان مطالعه‌ی فرایندها را به شکل نظام‌مند و بر اساس داده‌های واقعی می‌یابد و در مواردی که دانش ما در آن زمینه‌ها محدود است، به محقق کمک

1. Grounded Theory (GT)

می‌کند تا ضمن نوآوری در زمینه‌ی مورد نظر، بتواند بر تعصبات و پیش‌داوری‌های موجود یا پیش‌آمده در ضمن تحقیق فائق آید. محقق در این روش، حوادث سطح فردی را به‌عنوان زیربنایی برای توضیح سطح کلان‌تر می‌داند و مانند دیدگاه اثبات‌گرایانه^۱ آن، نظریه‌ای را جستجو می‌کند که قیاس‌پذیر با شواهد قاطع و دقیق و تعمیم‌پذیر و تکرارپذیر باشد (گلاسر، ۱۹۹۲). مقایسه‌ی مداوم و به‌ویژه داشتن حساسیت نظری^۲ اساس کار در این روش است؛ هر اتفاق، واقعه و حادثه‌ای همواره با وقایع مشابه و متفاوت مقایسه می‌شود؛ چرا که نظریه‌ی زمینه‌ای در طول تحقیق رشد می‌کند و از رهگذر تعامل مستمر بین گردآوری و تحلیل داده‌ها حاصل می‌شود. محقق باید به‌صورت دوره‌ای به عقب باز گردد و مراحل تحقیق خود را از زوایای گوناگون با اتخاذ روش تفکر تطبیقی و نگرشی باز در برخورد با پدیده‌ها و نیز استقبال از موارد خلاف روال و متناقض احتمالی مورد بررسی انتقادی قرار دهد (منصوریان، ۱۳۸۶).

مفاهیم کلیدی در نظریه زمینه‌ای

کدگذاری:^۳ کدگذاری عملیاتی است که طی آن، داده‌ها تجزیه، مفهوم‌سازی و به شکل تازه‌ای کنار هم قرار داده می‌شوند. این همان فرایند اصلی‌ای است که طی آن نظریه بر اساس داده‌ها تدوین می‌شود و شامل مقایسه‌ی دائمی پدیده‌ها، مورد‌ها، مفاهیم و فرمول‌بندی پرسش‌هایی می‌شود که در برابر متن قرار داده شده‌اند. فرایند کدگذاری از داده‌ها آغاز می‌شود و طی فرایند انتزاع به تدوین نظریه منتهی می‌شود.

مفاهیم یا کدها به داده‌هایی تجربی ضمیمه می‌شوند. آن‌ها در ابتدا تا سرحد امکان نزدیک به متن فرمول‌بندی می‌شوند و به تدریج حالت انتزاعی تری پیدا می‌کنند. در نظریه زمینه‌ای، تجزیه و تحلیل از سه نوع کدگذاری تشکیل شده است:

کدگذاری باز:^۴ کدگذاری باز، فرایندی تحلیلی است که به مفهوم‌سازی و مقوله‌بندی پدیده‌ها آن‌گونه که داده‌ها نشان می‌دهند، می‌پردازد. در این مرحله مفاهیم شناسایی و

1. Positivism

2. Theoretical sensitivity

۳. Coding کدگذاری، نوعی تحلیل است و به معنای اختصاص نزدیک‌ترین مفهوم به کوچک‌ترین جزء هر بخش از داده‌های گردآوری شده است.

4. Open coding

به صورت واحدهای معنا دار مجزا، بر اساس خصائص و ابعاد بسط داده می‌شوند. در این روش اطلاعات طوری طبقه‌بندی می‌شوند که واحدهای معنایی^۱ مرتبط با مفاهیم اصلی به دست آیند؛ یا به تعبیری کوششی است برای اینکه داده‌ها و پدیده‌ها در قالب مفاهیم درآیند.

در جریان کدگذاری باز، نظریه‌پردازان زمینه‌ای به خرد کردن، تجزیه و تحلیل، مقایسه، برچسب زدن و مقوله سازی داده‌ها می‌پردازند. حاصل کدگذاری باز فهرستی از کدها و مقولاتی خواهد بود که به متن ضمیمه شده‌اند.

روند تحلیلی اصلی که این اعمال بر اساس آن انجام می‌گیرد، عبارت است از: طرح پرسش درباره داده‌ها؛ مقایسه وقایع، رویدادها و سایر پدیده‌ها بر اساس مشابهت‌ها و تفاوت‌هایشان و اینجاست که حوادث و موارد مشابه طبقه‌بندی می‌شوند و برچسبی می‌گیرند تا مقولات را بسازند (توماس، ۲۰۰۷).

کدگذاری محوری^۲ فرایند مرتبط کردن مقوله‌های اصلی به مقوله‌های فرعی کدگذاری محوری نامیده می‌شود. یا به تعبیری فرایند مرتبط کردن مقوله‌های فرعی به مقوله‌های اصلی‌تر را شامل می‌شود. این عمل شامل فرایند پیچیده‌ی تفکر استقرایی و قیاسی است که طی چند مرحله انجام می‌گیرد. این فرایند نیز مانند کدگذاری باز از طریق انجام مقایسه و طرح پرسش انجام می‌شود. البته در کدگذاری محوری استفاده از این روش‌ها متمرکزتر است و تلاش می‌شود تا مقولات بر اساس الگوی پارادایمی ایجاد و کشف شوند. کدگذاری محوری بر روابط میان مفاهیم، روابط میان مقولات و زیر مقولات و موقعیت‌های علی، موقعیت‌های مداخله‌گر و مشخص کردن یک پدیده با در نظر گرفتن شرایطی که به ایجاد آن می‌انجامد، تمرکز دارد و آن شرایط عبارت است از زمینه‌ای که مقوله در آن واقع شده است، استراتژی‌های کنش و کنش متقابل که از طریق آن مقوله‌ها اداره و کنترل می‌شوند و به انجام می‌رسند (چارمز، ۲۰۰۶).

شرایط علی: مقوله‌هایی (شرایطی) هستند که مقوله اصلی را تحت تأثیر قرار می‌دهند و به وقوع یا گسترش پدیده‌ی مورد نظر می‌انجامد. شرایط علی در داده‌ها

1. Units Of Meaning
2. Axial coding

اغلب با واژگانی نظیر وقتی، در حالی که چون به سبب و به علت بیان می‌شوند، حتی زمانی که چنین نشانه‌هایی وجود ندارد، محقق می‌تواند با توجه به خود پدیده و با نگاه منظم به داده‌ها و بازمینی رویدادها و وقایعی که از نظر زمانی مقدم بر پدیده مورد نظرند، شرایط علی را بیابد.

مقوله‌ی اصلی (محوری): پدیده‌ی اصلی (هسته) مورد مطالعه. پدیده مورد نظر، ایده و فکر محوری، حادثه، اتفاق یا واقعه‌ای است که جریان کنش‌ها و واکنش‌ها به‌سوی آن رهنمون می‌شوند تا آن را اداره، کنترل و یا به آن پاسخ دهند. مقوله محوری پدیده‌ای است که اساس و محور فرایند است. این مقوله همان عنوانی (نام یا برچسب مفهومی) است که برای چارچوب یا طرح به وجود آمده در نظر گرفته می‌شود. مقوله‌ای که به‌منزله‌ی مقوله‌ی محوری انتخاب می‌شود، باید به قدر کافی انتزاعی بوده و بتوان سایر مقولات اصلی را به آن ربط داد.

بستر (عوامل زمینه‌ای): بستر یا زمینه مجموعه مشخصه‌های ویژه‌ای است که به پدیده مورد نظر دلالت می‌کند؛ یعنی محل حوادث و وقایع متعلق به پدیده. بستر نشان‌گر مجموعه شرایط خاصی است که در آن راهبردهای کنش و واکنش صورت می‌پذیرد.

راهبردها: راهبردها مبتنی بر کنش‌ها و واکنش‌هایی برای کنترل، اداره و برخورد با پدیده مورد نظر هستند. راهبردها دارای مقصود بوده، هدف‌مند است و به دلیلی صورت می‌گیرد. شرایط مداخله‌گر: شرایط ساختاری که به پدیده‌ای تعلق دارند و بر راهبردهای کنش و واکنش اثر می‌گذارند. آن‌ها راهبردها را در درون زمینه خاصی سهولت می‌بخشند و یا آن‌ها را محدود و مقید می‌کنند. پیامدها: نتایجی که در اثر راهبردها پدیدار می‌شود. پیامدها نتایج و حاصل کنش‌ها و واکنش‌ها هستند. پیامدها را همواره نمی‌توان پیش‌بینی کرد و الزاماً همان‌هایی نیستند که افراد قصد آن را داشته‌اند. پیامدها ممکن است حوادث و اتفاقات باشند، شکل منفی به خود بگیرند، واقعی یا ضمنی باشند و در حال یا آینده به وقوع بپیوندند. همچنین این امکان وجود دارد که آنچه در برهه‌هایی از زمان پیامد به شمار می‌رود، در زمانی دیگر به بخشی از شرایط و عوامل تبدیل شود.

کدگذاری انتخابی: ^۱ کدگذاری انتخابی یکپارچه کردن و پالایش نظریه است که کدگذاری محوری را در سطحی انتزاعی تر ادامه می‌دهد. در این مرحله، شکل‌گیری و پیوند هر دسته‌بندی با سایر گروه‌ها تشریح می‌شود. یا به عبارت بهتر این مرحله، فرایند انتخاب یک مقوله، برای مقوله مرکزی و مرتبط ساختن تمام مقولات دیگر به آن مقوله مرکزی است (استراوس و کوربین، ۱۳۹۰).

مقوله‌ی مرکزی که گاه آن را مقوله‌ی هسته خوانده‌اند، نمایان‌گر مضمون اصلی پژوهش است. با دستیابی به مقوله‌ی مرکزی، کدگذاری مفاهیم غیر مرتبط با این مقوله حذف می‌شود. ^۲ مقوله‌ی مرکزی دارای قدرت تحلیل است. آنچه این قدرت را به آن می‌دهد، توانایی به هم نزدیک کردن مقوله‌ها برای توضیح کل مطلب است. مقوله‌ی مرکزی باید بتواند گوناگونی‌های درون مقوله‌ها را نیز در برگیرد. بعد از کشف مقوله‌ی مرکزی، باید بر اساس و در ارتباط با این مقوله به کدگذاری پرداخت و تمامی روابط تعریف‌شده میان مقولات در یادداشت‌ها بازنگری شود. در این مرحله کدگذاری تا جایی ادامه دارد که از آن پس اطلاعات دیگر در آن دسته اصلی اضافه نمی‌شوند و باید کدگذاری متوقف شود. این مرحله اشباع نام دارد (توماس، ۲۰۰۷).

اشباع نظری: ^۴ اشباع نظری هنگامی حاصل می‌شود که نمونه‌ی جدید، اطلاعاتی را بر اطلاعات پیشین نیفزاید و دیگر چیز جدیدی به دست نیاید. به بیان دیگر، یک نظریه هنگامی به اشباع می‌رسد که در مقابل داده‌های جدید ثابت بماند و مملو از جزئیات باشد. یکی از نشانه‌های رسیدن به نقطه اشباع روبرو شدن با داده تکراری ^۵ است (کلارک، ۲۰۰۵). حساسیت نظری: ^۶ توانایی درک متغیرها و ارتباط بین آن‌ها با اصطلاحی به نام حساسیت نظری شناخته می‌شود که متأثر از قضایایی چون خواندن و مرور آثار و کاربرد تکنیک‌هایی که حساسیت نظری را افزایش می‌دهد، است (به نقل از: صالحی، فتحی؛ ۱۳۹۱). به‌طور کلی، حساسیت نظری به کیفیت شخصی محقق بستگی دارد و نشان‌گر آگاهی از ظرفیت‌ها و معنی داده‌هاست و بدون آن، کار تحقیقی به‌صورت کامل در نظر گرفته نمی‌شود. ارتباطی مستقیم و

۱. Selective coding یا کدگذاری گزینشی

2. Core Category

۳. در یک تحقیق ممکن است بیش از یک مقوله‌ی مرکزی داشته باشیم. در چنین حالتی بنا به توصیه گلینز (۱۹۹۲) می‌توان در یک‌زمان به بیش از یک مقوله‌ی مرکزی ارجاع داد.

4. Theory saturation

5. Repetitive or Duplicated Data

6. Theoretical Sensivity

معنادار ميان حساسيت نظري و خلاقيت وجود دارد كه نشان‌دهنده رويه علمي بودن نظريه زمينه‌اي نيز مي‌تواند باشد.

حساسيت نظري به اين خصوصيات اطلاق مي‌شود: بصيرت داشتن، مهارت داشتن در معني‌دار كردن داده‌ها، استعداد درك و قدرت تجزيه كردن عناصر مربوط از عناصر نامربوط. همه اين‌ها در معنا و در سطح مفهومي صورت مي‌گيرد، نه در سطح واقعيتهاي ملموس. با مددجويي از حساسيت نظري، محقق مي‌تواند نظريه‌اي زمينه‌اي ارائه دهد كه از نظر مفهومي، غني و از انسجام مناسب برخوردار باشد. بنابراين، حساسيت نظري نشان مي‌دهد كه فرد مي‌تواند نه تنها از تجربه‌هاي شخصي و حرفه‌اي، بلكه از متون نيز به‌طور خلاق استفاده كند. اين امر، تحليل‌گر را قادر مي‌سازد تا شرايط تحقيقي و داده‌هاي مربوط به آن را از ديد جديدي بنگرد و توانايي بالقوه داده‌ها را جهت پرداختن نظريه‌اي جديد بكاود (كله، ۲۰۰۵).

زاويه‌بندي^۱ عبارت است از تلفيق دو يا تعداد بيشتري از منابع اطلاعاتي، محققان، رويكردهاي روش‌شناختي و ديدگاه‌هاي نظري و يا روش‌هاي تحليلي در بطن يك پژوهش واحد (كيوين، ۲۰۰۲). زاويه‌بندي فراتر از سنجش، پايابي و اعتبار هم‌گرايي است. اين امر مي‌تواند تصوير كامل‌تر، كلي‌گراتر و چارچوبي از واحدهاي تحت مطالعه را در برگيرد. بدين معنا كه علاوه بر مطالعه‌ي تفاوت، مي‌تواند يك تفاوت منحصر به فرد كه ممكن است با استفاده از روش‌هاي تك‌بعدي نادیده گرفته شوند، را كشف كند. در اين معنا، نه تنها مي‌توان از زاويه‌بندي براي بررسي يك پديده از ديدگاه‌هاي مختلف استفاده كرد، بلكه مي‌توان از آن براي افزايش فهم خود با ميدان دادن به ابعاد جديدي و عمقي‌تر استفاده كرد (كيمچي، پوليوكا و استيونسن، ۱۹۹۱).

مراحل اجراي پژوهش به شيوه GT

- تدوين پرسش‌هاي پژوهش
- گردآوري داده‌ها
- كدگذاري داده‌ها در سه مرحله
- كدگذاري باز

- کدگذاری محوری

- کدگذاری انتخابی

- نوشتن یادداشت تحلیلی: ثبت اندیشه‌ها و تفسیر خود از داده‌ها

- نگارش و تدوین نظریه

استناد به این رویکرد پژوهشی راه‌حلی بود برای غلبه بر هر دو مشکل موجود (عدم امکان تحلیل فیلم‌ها فقط با استناد به یک نظریه و نیز امکان استفاده از تعداد بیشتری از فیلم‌ها). در این رویکرد پژوهشی، به جای آنکه محقق دست به نظریه‌آزمایی بزند، می‌کوشد تا با استناد به داده‌های موجود (شامل فیلم‌ها، اسناد و مصاحبه‌ها و ...) از دل این داده‌ها نظریه‌ای استخراج کند و نه تنها از طریق آن به پرسش‌های تحقیق جواب دهد، بلکه شرایط ساخت یک نظریه‌ی جدید (برای استفاده خود و سایر پژوهشگران) را نیز فراهم کند.

روش کار به این صورت است که ابتدا داده‌های موجود به‌دقت مطالعه می‌شوند و از دل آن‌ها با استفاده از شیوه‌ی «کدگذاری باز» مفاهیمی استخراج می‌شوند. برای نمونه: «کودکان و جنگ»، «سبک زندگی و زنان» و ... این یافته‌های متعدد در مرحله دوم، یعنی مرحله‌ی «کدگذاری محوری» غربالگری می‌شوند و تنها مفاهیمی باقی می‌مانند که در وهله اول بسیار تکرار شده باشند (حداقل اگر نه در تمام فیلم‌ها، اما در بیشتر آن‌ها) و از سویی بتوانند جوابی باشند برای پرسش اصلی و پرسش‌های فرعی تحقیق. پس در این مرحله تعداد زیادی از فیلم‌ها و داده‌ها خودبه‌خود از گردونه تحقیق خارج شده و در مرحله نهایی محقق می‌تواند طی پروسه «کدگذاری انتخابی»، دست به کشف معنا در ضمن تحلیل داده‌ها از طریق استناد به مفاهیم و نظریه‌های موجود قبلی یا برساخته جدید بزند.

با این رویکرد، تنها مفاهیمی که مشخصاً در چارچوب هویت فرهنگی قابل دسته‌بندی بودند، انتخاب شدند و با توجه به خوانش استوارت هال در حوزه (بازنمایی - دریافت - هویت) این انتخاب‌ها ممکن شد.

اکنون ما چند فیلم و فیلم‌ساز که این مفاهیم در آثارشان به شکلی عام و بارزتر

بازنمایی شده‌اند، داریم که (یلماز گونی، بهمن قبادی، میراز بیزار، سالم صلواتی، ابراهیم سعیدی، هینر سلیم و...) شاخص‌ترین فیلم‌سازان این گروه‌اند؛ هر چند گاهی از سایر فیلم‌ها هم برای تبیین بهتر و استحکام نظری مطالعه، به فراخور نیاز استفاده شده است.

چهار شاخص اصلی (فضا و معماری - زبان و محتوای داستانی - سبک زندگی، زنان و خانواده - جنگ و مهاجرت) مشخصه‌هایی هستند که در این فیلم‌ها، مفهوم هویت فرهنگی از طریق آن‌ها بازنمایی شده است. این یافته‌ها حاصل سه مرحله کدگذاری و تحلیل نظری بوده‌اند.

تا این مرحله، چشم‌انداز کلی مطالعه تقریباً به وضوح خود را نشان داده است؛ لذا لازم است برای درک این مفاهیم، چگونگی کارکردشان و توانایی‌شان در بازنمایی هویت فرهنگی با جزئیات بیشتری تحلیل شوند و سرانجام، نظریه‌ی کلی‌ای که بتواند حاصل تمام تحقیق باشد، نمود پیدا کند.

هر چند در این بخش محقق با اتکا به حساسیت نظری خود که در رویکرد زمینه‌ای عامل کافی برای تولید نظریه نهایی است، می‌توانست دست به تولید نظریه بزند، اما برای به حداقل رساندن شبهه-سوگیری تحقیقی، تلاش کرد این بسترهای چهارگانه را با کمک گرفتن از نظریات هویتی در مفاهیم زبان، معماری، رسانه، سبک زندگی تحلیل نماید؛ لذا در این مرحله نیز با مطالعه‌ی دقیق منابع موجود داخلی و خارجی و دستاوردهای نظریه‌پردازان این حیطه، سرانجام به دلیل توان‌مندی تبیینی بیشتر به آرای نظریه‌پردازانی چون (استوارت هال، گرامشی، لوفر، فوکو، لاکلا و موفه، بارت و...) به فراخور موضوع و نیاز تحقیقاتی استناد شد. این روش که در مطالعات داده‌بنیان، روش زاویه‌بندی نظری نام دارد، عبارت است از: کاربرد نظریه‌ها و فرض‌های چندگانه در هنگام بررسی یک پدیده (دنزین، ۱۹۷۰). هدف، انجام پژوهش با استفاده از دیدگاه‌ها و پرسش‌های چندگانه به‌منظور تأیید و یا رد یافته‌هاست. در زاویه‌بندی نظری، دیدگاه‌ها و یا فرض‌های مورد استفاده در پژوهش ممکن است دارای نظرگاه‌های مرتبط و یا متعارض باشند که این امر به هدف محقق بستگی دارد (همو، ۱۹۷۰). یکی از بزرگ‌ترین فواید زاویه‌بندی نظریه این است که این نوع زاویه‌بندی، تحلیل وسیع‌تر و عمیق‌تری

از یافته‌ها عرضه می‌کند (بانیک، ۱۹۹۳). وجود فرضیه‌های رقیب نیز محققین را به نگرستن در ورای تبیین‌های آشکار و بدیهی وامی‌دارد و به ممانعت از پذیرش شتاب‌زده تبیین‌های به‌ظاهر درست و افزایش اطمینان در گسترش مفاهیم و یا ساختارهای مربوط به ایجاد نظریات کمک می‌کند (همو، ۱۹۹۳). مرحله‌ی پایانی نیز جمع‌بندی و ارائه یک نظریه‌ی نهایی بود که حاصل تلاش محقق برای رسیدن به یک خوانش منطقی در خصوص مفهوم هویت فرهنگی در سینمای کُرد باشد.



ستاره آینه
 مهراڻ کاشان
 صلاح کورس
 هادي شاه محکم
 آرش لاسي
 پنهان سلیم لرد
 سرکوت مجیدی
 اسیرین محمودی
 شبنم کورد
 سیم سلواتی
 سید حمزه شیخ احمدی
 سیمه خرمانی زاد
 منگول ریاحی
 چنور ناصر
 بهان معاشری
 لید زندی
 سیم سلواتی
 سیم سلواتی



زمستان آخر

THE LAST WINTER

نویسنده و کارگردان
 سالم سلواتی

ستاره آینه
 مهراڻ کاشان
 صلاح کورس
 هادي شاه محکم
 آرش لاسي
 پنهان سلیم لرد
 سرکوت مجیدی
 اسیرین محمودی
 شبنم کورد
 سیم سلواتی
 سیم سلواتی
 سید حمزه شیخ احمدی
 سیمه خرمانی زاد
 منگول ریاحی
 چنور ناصر
 بهان معاشری
 لید زندی
 سیم سلواتی
 سیم سلواتی

فصل دوم:
 ملاحظات نظری در بحث هویت