بازنمایی مردم کرد در سینمای داستانی ایران: مطالعه‌ای در نشانه‌شناسی فرهنگی

بهروز محمودی بختیاری عضو هیات علمی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)
mbakhtiari@ut.ac.ir

فریدون علیاری عضو هیات علمی دانشگاه تهران
aliyari@ut.ac.ir

اعظم حسن‌پور دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تهران
Hasanpour.azan@ymail.com

دریافت مقاله: ۹٤/۰٦/۲۵ **پذیرش مقاله:** ۹۵/۰۳/۲۰

فصلنامه تخصصی
پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری
شاپا چاپی: ۱۷۰۹-۲۵۳۸
دوره اول، سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۵

چکیده: اقوام مختلف ایرانی از نخستین سال‌های ظهور صنعت فیلم‌سازی در سینمای داستانی ایران حضور داشته‌اند، با این حال به نظر می‌رسد که تاکنون مطالعه نظام‌مندی در مورد چگونگی بازتاب فرهنگ و زبان آن‌ها در سینمای ایران وجود نداشته است. این پژوهش با تمرکز بر فیلم‌های داستانی شاخص سینمای ایران که به آیین، رسوم و فرهنگ‌های قوم ایرانی می‌پردازند، تلاش می‌کند تا بازنمایی و تصویرسازی فرهنگ کردهای ایران را در این آثار ریشه‌یابی کند. همچنین در این مقاله آیین‌ها، گویش‌ها، شخصیت‌ها، اماکن خاص، رخدادها و پدیده‌های موجود در این فیلم‌ها با واقعیت خارجی آن‌ها تطبیق داده می‌شود و تأثیر بازنمایی آن مورد ارزیابی قرار می‌گیرد تا مشخص شود که تا چه حد این آثار در بازنمایی واقعی فرهنگ این گروه مهم از ایرانیان موفق بوده‌اند.

واژگان کلیدی: سینمای داستانی ایران، کردها، فرهنگ، فولکلور، نشانه‌شناسی فرهنگی.

مقدمه

اقوام ایرانی از نخستین فیلم ناطق ایرانی، دختر لر (عبدالحسین سپنتا، ۱۳۱۱)، تاکنون، در سینمای ایران حضور داشته‌اند، اما این حضور عمدتا حضور پررنگی نبوده است. جز مواردی معدود، اکثر اقوام ایرانی به صورت افرادی متفاوت، فقیر، توسعه‌نیافته، ساده‌دل و دارای لهجه‌هایی ساختگی و باورناپذیر تصویر شده‌اند. معدودند کارگردانانی که از دل این اقوام برخاسته باشند و نگاهی جدی و متفکرانه به مردم ناحیه خود داشته باشند. به واقع معدود آثاری چون آثار امیر نادری در مورد مردم جنوب، آثار یدالله صمدی در مورد مردم آذربایجان، آثار بهمن قبادی در مورد مردم کردستان، و آثار ناصر غلامرضایی در مورد مردم لرستان بوده اند، که واقعیت و بازنمایی فرهنگ قومی در آن بسیار نزدیک گردد. همچنین فیلمسازان شاخصی را می‌شناسیم که با وجود بومی نبودن، توانسته‌اند تصویر مطلوب و باورپذیری از زندگی گروهی از اقوام ایرانی را به نمایش بگذارند؛ مانند آنچه عباس کیارستمی در *خانه دوست کجاست* (۱۳۶۷)، بهرام بیضایی در *باشو غریبهٔ کوچک* (۱۳۶۸) و نادر ابراهیمی در *صدای صحرا* (۱۳۵۴) به نمایش می نهند. در مجموع باید پذیرفت که اتفاقات اکثر فیلم‌های سینمای ایران در تهران رخ می‌دهند، و بسیار کم پیش می‌آید که شخصیت اول داستان فیلمی، تهرانی نباشد. حتی زمانی که لوکیشن فیلمبرداری آشکارا شهرستان دیگری است؛ رفتارها، منش‌ها و گویش‌های افراد عمدتاً همان رفتارهای ساکنین پایتخت است.

چنین رویکردی این خطر را به دنبال دارد که نسل‌های بعدی از رهگذر فیلم‌های سینمایی نتوانند به تصویر درستی از زندگی مردم مختلف کشور در دوران تولید یک فیلم خاص دست یابند. این پژوهش سعی دارد تا با ارائه فهرستی از فیلم‌های مربوط به قوم ایرانی کرد و دسته‌بندی آن‌ها به چند گروه قومی- زبانی مشخص، چگونگی بازنمایی این افراد را در سینمای ایران بررسی کند، و ضمن ارائه نمونه‌های شاخص این آثار، در چهارچوب نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی، به نقد و بررسی آن‌ها بپردازد.

در این جهت در این مقاله، ابتدا به معرفی چارچوب نظری، دانش نشانه‌شناسی و سپس دانش نوظهور نشانه‌شناسی فرهنگی خواهیم پرداخت، و سپس فیلم‌های مربوط به قوم ایرانی کرد را مرور خواهیم کرد. در بخش تحلیل داده‌ها، فیلم‌های شاخص را (چه به لحاظ ارزش‌های هنری و چه به لحاظ میزان محبوبیت و تأثیرگذاری)، بر مبنای شاخص‌هایی چون لباس، خوراک، مسکن، گویش و رفتارهای اجتماعی و فرهنگی بررسی خواهیم کرد، با این تذکر که بازه تاریخی این پژوهش از آغاز ساخت فیلم داستانی در ایران تا ابتدای دهه ۱۳۹۰ است، و دوم اینکه «موقعیت کنونی قوم ایرانی کرد» را در سینمای ایران مد نظر قرار داده‌ایم، و معیار این موقعیت را قرن بیستم دانسته‌ایم.

۱ـ۱ـ نشانه‌شناسی: مقدمات و تعاریف بنیادی

شاید کوتاه‌ترین تعریف برای نشانه‌شناسی این است که نشانه‌شناسی مطالعه نشانه‌ها است. یا به قول امبرتو

اکو: نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند نشانه قلمداد شود، سر و کار دارد (اکو، ۱۹۷۹، ۷). در مورد نشانه شناسی به همین قدر کفایت می‌کنیم اما برای آنکه تعریفی از نشانه‌شناسی نیز ارائه شده باشد، از میان تعاریف مختلف، تعریف چندلر (۱۳۸۶، ۲۴) انتخاب می‌شود که خود با تعریف اکو از نشانه‌شناسی آغاز شده است؛ «یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از نشانه‌شناسی از امبرتو اکو است که می‌گوید: نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سروکار دارد» (اکو، ۱۹۷۶، ۷). نشانه‌شناسی نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد. از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیاء ظاهر شوند. نشانه‌شناسان معاصر، نشانه‌ها را به طور منفک و جدا مطالعه نمی‌کنند، بلکه به بررسی آن‌ها به عنوان بخشی از «نظام‌های نشانه‌ای» می‌پردازند. همان‌طور که در تعریف چندلر دیده می‌شود، نمی‌توان نشانه‌ها را در خلاء و خارج از نظام‌ها و کارکرد اجتماعی‌شان مورد مطالعه قرار داد و از این رو «نشانه‌شناسی» عبارت است از مطالعه نظام‌های نشانه‌ای که اجتماعی و پیشینی‌اند. بنابراین نکته‌ای که در اینجا باید بر آن تأکید داشت، این است که بیش از آنکه نشانه شناسی را مطالعه نشانه‌ها در نظر بگیریم، باید آن را به عنوان مطالعه نظام‌های نشانه‌ای مورد بررّسی قرار دهیم. به عبارت دیگر نشانه‌شناسی را باید مطالعه معنا در عمومی‌ترین مفهوم آن دانست (هیلدی و رقیه حسن[1]، ۱۹۸۹، ۴) و نه مطلقا نشانه‌ها برای خود و در انزوا (سجودی، ۱۳۸۸ (ث)، ۱۲۵ ـ ۱۰۷).

نشانه‌شناسی به دلیل تعامل با بسیاری از دیگر رشته‌ها، اساساً رویکردی چند رشته‌ای است. بنابراین نشانه‌شناسی معاصر مجبور است در مطالعه متن، پیوسته روش خود را با توجه به متن‌ها، بافت‌ها، شرایط موقعیتی و اجتماعی- فرهنگی مختلف تعدیل کند (ساسانی، ۱۳۸۹، ۷۸)

۱ـ۲ـ گرایش‌ها و مکاتب عمده در نشانه‌شناسی

امروزه تحت تأثیر عواملی که در فرهنگ و علوم انسانی به وجود آمده است (از جمله طرح مباحث مربوط به تحلیل گفتمان در حوزه زبان‌شناسی اجتماعی)، نشانه‌شناسی گرایش‌های تازه‌ای چون «نشانه‌شناسی فرهنگی» و «نشانه‌شناسی اجتماعی» پیدا کرده است.

نگاهی نزدیک‌تر به دور نمای نشانه‌شناسی، دو گرایش و جهت‌گیری متفاوت با دلالت‌های فلسفی ویژه و مشابه را نشان می‌دهد، که ظاهرا هر دوی آن‌ها به طور هم‌زمان، جداگانه و بدون تقابل توسعه یافته‌اند. یکی از این دو دیدگاه ریشه در آراء چارلز سندرس پیرس (۱۹۱۴-۱۸۳۹) فیلسوف و منطق‌دان آمریکایی دارد [نشانه‌شناسی آنگلوساکسونی]؛ و دیگری به نظریات زبان‌شناس سوئیسی فردینان دوسوسور(۱۹۱۳-۱۸۵۷) باز می‌گردد [نشانه‌شناسی قاره‌ای]. هرکدام از این سنت‌های واگرا پیروانی داشته و دارند و مکاتب دیگر

1. Halliday, M. A. K. and Hasan, Ruqaiye

نشانه‌شناسی براساس مبانی آن‌ها شکل گرفته‌اند (پرت، ۱۹۸۲، ۲) به گفتهٔ سجودی (۱۳۹۰، ۲)، سنت نشانه‌شناسی سوسوری توسط اندیشمندانی چون یلمزلف، یاکوبسن، بارت، کریستوا و بودریار ادامه پیدا کرد، و راه نشانه‌شناسی پیرسی را نیز متفکرانی چون موریس، ریچاردز، آگدن، سبئوک و دیگران ادامه دادند و نشانه‌شناسانی چون اکو نیز از دستاوردهای هر دو شاخه عمده نشانه‌شناسی در تحلیل‌های خود بهره گرفتند. به طوری که اکو نشانه‌شناس مشهور ایتالیایی در کتاب *نظریه نشانه‌شناسی* تلاش کرد تا بین ساختارگرایی و نشانه‌شناسی ادراکی- تفسیری پیرس پل بزند (اکو، ۱۹۶۷، ۲۵۱، به نقل از چندلر، ۱۳۸۷، ۱۲۷). در همین جا، مروری فشرده از آراء این دو مکتب ارائه می‌شود.

۱ـ۳ـ نشانه‌شناسی ساختارگرا

در این پژوهش، مبنای تعریف ما از نشانه و نشانه‌شناسی با در نظر گرفتن ملاحظاتی بر اساس تعریف سوسور خواهد بود. فردینان دو سوسور در کتابش به نام *دوره زبان‌شناسی عمومی* ([۱۹۱۶] ۱۹۸۳)، شکل‌گیری علمی را پیش‌بینی می‌کند که آن را نشانه‌شناسی می‌نامد. بی‌تردید می‌توان گفت که از همان زمان انتشار کتاب *دوره زبان‌شناسی عمومی* و با بحث‌هایی که سوسور در مورد مفاهیم «دلالت»، «دال»، «مدلول»، «نشانه»، «نظام زبان»، «قراردادی بودن نشانه‌های زبانی»، «متمایز بودن معنی در نظام زبان» و غیره مطرح می‌کند، بنیان‌های اولیه علم نشانه‌شناسی گذاشته شده است. نگرش سوسور به نشانه‌شناسی را «نشانه-شناسی ساختارگرا» می‌نامیم. نشانه‌شناسی ساختارگرا علاوه بر مفاهیم فوق‌الذکر، به مفاهیمی مانند «روابط دال و مدلول»، «ارزش»، «تمایز»، «تقابل‌های درزمانی و هم‌زمانی»، «صورت»، «ماده»، «لانگئوج» (زبان) و «پارول» (گفتار) هم می‌پردازد. با وجود این، بر نقش‌های اجتماعی زبان در مناسبات اجتماعی و تولید و باز تولید قدرت و طبیعی‌سازی و دانش توجهی نمی‌کند. در دیدگاه سوسور «نشانه کلیتی است ناشی از پیوند میان دال[1] و مدلول[2]» (سوسور ۱۹۸۳، به نقل از سجودی، ۱۳۹۰، ۱۳). از دید سوسور، نشانه زبانی نه یک «شیء» را به یک «نام»، بلکه یک «مفهوم» را به یک «تصور صوتی» پیوند می‌دهد. تصور صوتی، آوایی مادی نیست که جنبه فیزیکی داشته باشد؛ بلکه اثر ذهنی این آوا است. پس نشانه زبانی امری محسوس است، که همیشه دو رو به نام های «دال» و «مدلول» دارد، و کلیتی است ناشی از پیوند دال و مدلول (سوسور، ۱۹۸۳، ۶۷).

رابطه دال و مدلول را اصطلاحا «دلالت» می‌نامند. نشانه دال بدون مدلول یا به عبارتی دالی که به هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ دالی برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد، امکان ندارد و قابل دریافت و شناخت نیست (سجودی، الف۱۳۸۷، ۱۴-۱۵، همچنین نک. سجودی، پ۱۳۸۸؛ ث۱۳۸۸، ج۱۳۸۸). به قول سوسور (۱۹۸۳، ۱۱۸): «هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنی نمی‌یابد،

1. Signifier
2. Signified

بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است. هم دال و هم مدلول مفاهیمی تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه‌شان با دیگر اجزای نظام هستند».

از نظر سوسور هم دال و هم مدلول مفاهیمی ذهنی‌اند و جنبه مادی ندارند؛ دال تصوری صوتی و مدلول تصویری مفهومی است. آن‌ها به نظام اجتماعی و انتزاعی لانگ[1] (زبان) تعلق دارند. در نتیجه باید گفت از نظر سوسور نشانه‌ها به «چیزها» دلالت ندارند، بلکه به «مفاهیم» دلالت دارند. پس در اینجا دلالت رابطه‌ای اختیاری و ایجابی است و هیچ رابطه طبیعی یا اجتناب ناپذیری میان دال و مدلول وجود ندارد (کالر، ۱۳۸۶، ۱۹). در واقع این رابطه در درون یک نظام اجتماعی معنادار می‌شود و به خودی خود فاقد معناست. به عبارت دیگر نشانه‌ها وقتی در تقابل با هم در این نظام قرار گرفتند، صاحب معنا می‌شوند و در واقع ارزش خود را از چیزی که نیستند، می‌گیرند.

۱ـ٤ـ نشانه‌شناسی فرهنگی

تقریبا از نیمه دوم قرن بیستم به این سو توجه به فرهنگ منجر به مطالعاتی شد که تحت عنوان مطالعات فرهنگی[2] شناخته می‌شود. گرچه می‌توان گفت نشانه‌شناسی به طور عام با موضوع فرهنگ هم‌زاد است، اما اصطلاح نشانه‌شناسی فرهنگی به طور مشخص از زمانی استفاده شد که ارنست کاسیرر[3] (۲۹-۱۹۲۳) برخی نظام‌های نشانه‌ای به خصوص را با عنوان صورت‌های نمادین توصیف کرد و ادعا کرد که صورت‌های نمادین یک جامعه، فرهنگ آن جامعه را تشکیل می‌دهند (پوسنر، ۱۳۹۰[4]، ۲۹۴). گذشته از این دیدگاه به طور کلی نشانه‌شناسی فرهنگی مورد توجه در این پژوهش، رویکردی است که با نام مکتب تارتو- مسکو[5] و یوری لوتمان[6] به عنوان شاخص‌ترین چهره آن شناخته می‌شود. در این رویکرد پرسش کلاسیک «من فرهنگ را چگونه می‌فهمم؟» به این پرسش که «فرهنگ چگونه خود یا فرهنگ دیگر را می‌فهمد؟» مربوط می‌شود (توروپ[7]، الف ۱۳۹۰، ۲۳). به این ترتیب به نظر می‌رسد، فرهنگ در این رویکرد به یک مجموعه ارگانیک فراگیر ارتقا می‌یابد که روابط درونی و بیرونی خود را سامان می‌دهد. اگر در نگاه سنتی فرهنگ را صرفا «بهترین آنچه در جهان اندیشیده شده و گفته شده است» (سجودی، الف۱۳۸۸، ۱۲۹، به نقل از آرنولد[8]، ۱۹۷۱) در نظر می‌گرفتند و یا هنوز گاهی آن را به شکلی مبهم «یک روش کلی زندگی» تعریف می‌کنند (لوسی[9]، ۲۰۰۱، ۱۳) نشانه‌شناسی فرهنگی این مفهوم «نظام‌الگوساز»[10] است که مفهومی اساسی برای

1. Langue
2. Cultural studies
3. Cassirer, Ernst
4. Posner, Roland
5. Tartu- Moscow school
6. Yuri Lotman
7. Torop, Peeter
8. Arnold, Matthew
9. Lucy, Niall
10. Modeling system

تشخیص فرهنگ تلقی می‌شود. نظام‌های الگوساز در این رویکرد ساختارهایی از اجزا و قواعد ترکیب هستند که مشابه حوزه عمومی دانش و شناخت عمل می‌کنند (توروپ، ب ۱۳۹۰، ۱۲۷). بنابراین می‌توان گفت نشانه‌شناسی فرهنگی نظریه خود را از قلمروهای محدود هنر و ادبیات به قلمرویی شامل‌تر گسترش می‌دهد که در این رویکرد اصطلاحاً «سپهر نشانه‌ای» نامیده می‌شود. به عبارت دیگر در نشانه‌شناسی فرهنگی مفهوم «فرهنگ» از طریق «سپهر نشانه‌ای» تبیین می‌گردد.

۱ـ۵ ـ سپهر نشانه‌ای[1]

مفهوم سپهر نشانه‌ای در نشانه شناسی فرهنگی، فضایی تعریف می‌شود که بدون درنظرگرفتن آن نشانگی[2] ناممکن است. در واقع می‌توان سپهر نشانه‌ای را «دربرگیرنده شبکه پیچیده رمزگان‌های مختلف دانست که در تعامل با یکدیگر در کار تولید متن هستند. این شبکه، هم بعد اجتماعی دارد و هم بعد تاریخی و کلیتش را در تقابل نافرهنگ معنا می‌بخشد» (سجودی، الف۱۳۸۸، ۱۴۵). سپهر نشانه‌ای را از جهتی می‌توان به یک ارگانیسم زنده تشبیه کرد که شامل اندام‌های مختلفی است. بنابراین سپهر نشانه‌ای ضمن آن که دارای تنوع درونی است یک کل یکپارچه را تشکیل می‌دهد. از طرفی همانطور که ذکر شد، چنین فضایی خود را در تقابل با فضای بیرونی یا نافرهنگ به دست می‌آورد و لذا میان سپهر نشانه‌ای و فضای فرانشانه‌ای[3] یا غیرنشانه‌ای[4] که آن را احاطه کرده، مرزی وجود دارد (لوتمان، ۱۳۹۰، ۲۲۲). بر این اساس «فقط از طریق مرز است که سپهرنشانه‌ای می‌تواند با نانشانه و فضای نشانه‌ای بیگانه در تماس باشد» (توروپ، الف ۱۳۹۰، ۳۳). مرز مهم‌ترین وجه سپهر نشانه‌ای محسوب می‌شود، در نشانه‌شناسی فرهنگی با استفاده از مفهوم مرز است که سایر مفاهیم مطرح شده در این رویکرد مانند طبیعت/فرهنگ، نظم/آشوب، متن/نامتن، مرکز/حاشیه و طرد/جذب تبیین ـ می‌گردند.

نکته‌ای که در مورد مرز در سپهر نشانه‌ای باید مورد توجه قرار گیرد، این است که «از آنجا که سپهر نشانه‌ای هویتی انتزاعی دارد، مرز آن را نمی‌توان از طریق تصور عینی تجسم کرد» (لوتمان، ۱۳۹۰، ۲۲۷). در واقع مفهوم «مرز نشانه شناختی» مفهومی است تا به واسطه آن رویه‌ای را که سپهر نشانه‌ای برای برقراری ارتباط با بیرون از خود دارد، نشان دهیم. «مرز یک سازوکار دو زبانه است که ارتباط‌های بیرونی را به زبان‌های درونی سپهر نشانه‌ای و برعکس ترجمه می‌کند. بنابراین فقط با کمک مرز، سپهر نشانه‌ای قادر است تا با فضاهای فرانشانه‌ای و غیرنشانه‌ای ارتباط برقرار کند» (همان، ۲۳۰).

مرز علاوه بر نقش جداسازی «خود» از «دیگری» و نشانه‌ای کردن مواد وارد شونده از خارج و تبدیل

1. semiospher
2. Semiosis
3. Extera- semiotics
4. non- semiotics

آن‌ها به اطلاعات نقش دیگری نیز دارد.

مرز تلاش می‌کند تا فرآیندهای حاشیه‌ای[1] را به ساحت‌های مرکزی (هسته) پیوند بزند. بنابراین می‌توان گفت مرز موادی را از بیرون می‌گیرد و از فیلتر خود عبور داده و آن‌ها را نشانه‌ای می‌کند یا به عبارتی ترجمه می‌کند و سپس آن‌ها را از حاشیه به مرکز انتقال می‌دهد.

۱ـ۵ـ۱ـ مرکز و حاشیه[2] در سپهر نشانه‌ای

فرهنگ در نشانه‌شناسی فرهنگی ایستا و در خود دیده نمی‌شود، بلکه جریانی پویا و در حرکت است. این پویایی نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر به حضور «دیگری». در واقع خود به واسطه دیگری دارای هویت می‌شود و این هویت برای استمرار خود علاوه بر آن که خود را از دیگری متمایز می‌کند هم زمان نیاز به تعامل با دیگری دارد. چنین تعاملی طبق رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی در مرز صورت می‌گیرد. همچنین هر فرهنگ در درون خود دارای «مرکز» و «حاشیه»هایی است. مرکز جایی است که تظاهر به تثبیت وضعیت فرهنگی می‌کند، در حالی که حاشیه‌های هر فرهنگ با نزدیکی به مرز دارای تنوع و تکثر هستند. خصوصیت این فضاهای حاشیه‌ای آن است که پیوسته با مرکز در تناقض قرار می گیرند، اما در عین حال بر مرکز تاثیر می‌گذارند. به عبارت دیگر، حاشیه می‌تواند قدرت مرکز را مورد تهدید قرار دهد و از این طریق تظاهر مرکز را به تک صدایی واسازی[3] کند. حاشیه‌ها به دلیل موقعیتی که دارند «خود را از فرهنگ دیگری هم جداکرده و هم در عین حال سبب پیوند آن‌ها می‌شوند» (معین، ۱۳۹۰، ۱۹۳). بنابراین می‌توان حاشیه‌ها را عامل پویایی فرهنگ و تداوم آن نیز دانست. بسیاری از جریانات فرهنگی که روزگاری حاشیه‌ای محسوب می‌شده‌اند، به مرور جریان مرکزی می‌شوند و این روندی است که در هر فرهنگ در ابعاد مختلف رخ می‌دهد.

۱ـ۶ـ متن در نشانه‌شناسی فرهنگی

مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی به مفهومی گسترده و فراگیر تبدیل شده و از یک مفهوم منحصر به نشانه‌های گفتاری یا نوشتاری به مفهومی که تمام مصنوعات تولید شده و به کار گرفته شده در هر فرهنگ را در بر می‌گیرد، گسترش پیدا کرده است. در نتیجه، این مفهوم کلی برای استفاده همه رشته‌هایی که در مطالعه پدیده‌های فرهنگی دخیل هستند، مناسب است. از طرفی آنچه در نشانه‌شناسی فرهنگی به عنوان متن مطرح می‌شوند با توجه به الگویی است که این رویکرد در ارتباط با فرهنگ دارد. براساس این الگو می‌توان متن را «چونان آنچه به فرهنگ وارد و از آن خارج می‌شود و همچنین آنچه موضوع تفسیر است (یا باید باشد یا می‌تواند باشد) درنظر گرفت» (سنسون[4]، ۱۳۹۰، ۷۶). در این جا برای درک بهتر این مفهوم از متن و سازوکار پیشنهادی این رویکرد در ارتباط با فرهنگ، سراغ الگویی که مکتب *تارتو* از فرهنگ ارائه کرده

1. semioticization
2. center and periphery
3. Deconstruct
4. Sonesson,Goran

است می‌رویم.

۱ـ۷ـ الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی

در اینجا باید نخست اشاره داشت؛«نشانه‌شناسی فرهنگی آن طور که در مکتب تارتو تعریف شده است، هدفش تدوین الگویی است از آن الگوی ضمنی که هر عضو فرهنگ درونه کرده است». (همان، ۷۶). مکتب تارتو در آغاز با استفاده از چنین الگویی رابطه میان غرب و روسیه را در زمان پتر (که طرفدار فرهنگ غرب بود) و اسلاودوستان[1] (که فرهنگ اسلاو را برتر از فرهنگ غرب می‌دانستند) تحلیل می‌کند. در چنین الگویی برای پتر، فرهنگ به معنی فرهنگ غرب و برای اسلاودوستان به معنی فرهنگ روسیه بود (همان، ۷۷). در این الگو فرهنگ در مقابل نافرهنگ قرار می‌گیرد. فرهنگ درون و در سمت خودی و نافرهنگ که در واقع شامل فرهنگ‌های دیگر است، در بیرون و دیگری در نظر گرفته می‌شود. درسمت درون یا خود، متنیت[2] وجود دارد و در نتیجه زندگی معنادار و منظم است. در مقابل در سمت بیرون و دیگری، طبیعت[3] یا نامتنیت[4] قرار می‌گیرد و در نتیجه آنجا آشوب،[5] بی‌نظمی و بدویت حکم‌فرماست. «در این شرایط، متن (که در اولین برخورد، هر آنچه درون فرهنگ و قابل فهم است، تلقی می‌شود) نمی‌تواند بیرون از فرهنگ وجود داشته باشد، اما دست‌کم امکان بالقوه «نامتن» که از بیرون می‌آید و به متن تبدیل می‌شود، منظور شده است. هر چند معمول آن است که نامتن‌ها با سازوکار خاص طرد که درون هر فرهنگی وجود دارد، بیرون رانده شوند. در هر حال به تدریج انباشت بسیاری متون شکل باخته ممکن است به شکل‌گیری سازوکاری فراهم شود که به فرهنگ امکان می‌دهد متون خود را از نوع متونی بیافریند که قبلا فقط در فرهنگ بیرونی یا غیرخودی امکان وجود داشته‌اند (همان، ۷۷).

سجودی (ب ۱۳۸۸، ۱۶۳-۱۵۱) ضمن تبیین چهار رویکردی که «خود» و «دیگری» می‌توانند نسبت به یکدیگر داشته باشند (خود و نه دیگری، نه خود و دیگری، هم خود و هم دیگری و نه خود و نه دیگری) به تعدیل الگویی که پیش از این ارائه شد، پرداخته و حالتی را در نظر می‌گیرد که در آن دیگری در آن الگو که نافرهنگ یا طبیعت است، جای خود را به دیگری فرهنگی می‌دهد و براساس آن ابتدا الگوی ساده‌ای را که حاکی از رابطه و تعامل میان دو فرهنگ است، پیشنهاد می‌کند.

۱ـ۸ـ «بازنمایی» و «تعاریف» در نشانه‌شناسی فرهنگی

کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان. اغلب

1. Slavophiles
2. textuality
3. Nature
4. Non- textuality
5. Chaos

دانش و شناخت ما از جهان به وسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت به واسطه روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و سینما شکل می‌گیرد. رسانه‌ها، این حرف را با انتخاب و تفسیر خود از سوی عواملی انجام می‌دهند.

بازنمایی[1]، عنصری محوری در ارائه تعریف از واقعیت است، و از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ها به شمار می‌رود، که معانی احتمالی متفاوتی را به همراه دارد. بازنمایی روشی است که از آن طریق، رسانه‌ها حوادث و واقعیت‌ها را نشان می‌دهند. از نظر «ریچارد دایر»[2] مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها عبارت است از «ساختی که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت، مثل: افراد، مکان‌ها، اشیاء، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد» (استنفورد، ۲۰۰۳).

استنفورد معتقد است که بازنمایی در نگاه واقع‌گرایانه، (رئالیستی) متشکل از تصاویر یا صدای حوادث است، ولی عمل بازنمایی، به شکل کامل و مطلق، جهان را نمایش نمی‌دهد. محتواهای رسانه‌ای همواره دارای ساختار هستند و هرگز پنجره‌ای شفاف و روشن نیستند. بازنمایی از ساختار واژه و لغت فراتر می‌رود و این سوال را پیش می‌کشد که چگونه گروه‌ها و هر چیز ممکنی که در رسانه وجود خارجی پیدا می‌کند ـ به وسیله محصولات رسانه‌ای بازنمایی شده است؟ این مساله به چگونگی رسانه‌ها و ژانرهای مختلف مربوط می‌شود و در عین حال معانی یا اثرات ضمنی سیاسی وسیعی را با خود به همراه دارد (همان).

بازنمایی نوعی عمل دلالتگر است که منعکس کننده واقعیت بیرونی است، در واقع بازنمایی نوعی تصویر دستکاری شده از واقعیت بیرونی است. همه امور جهان، کپی واقعیت هستند و در این میان هنر، کپی از کپی واقعیت است. هنر، بازنمایی از بازنمایی است. زبان، ابزار بازنمایی واقعیت است، تجلی‌های زبانی به صورت صدا و تصویر است که واقعیت را منعکس می‌کند. در این میان رسانه‌ها، زبان ارائه بازنمایی از واقعیت را دارد و از خصیصه چند زبانی برخوردار است. به طور مثال رسانه سینما در برگیرنده تصویر و صدا است، که در آن؛ بازنمایی مشتمل بر چهار عنصر است:

۱. زاویه خاص دوربین
۲. برجسته‌سازی
۳. بهره‌گیری از واقعیت
۴. استفاده از فرصت‌های خاص

اکنون به معیارهایی می‌پردازیم که در بررسی بازنمایی فرهنگ قوم ایرانی کرد در پهنه سینما بر مبنای آن‌ها می‌توان بازنمایی‌ها را در نشانه‌شناسی فرهنگی مورد مطالعه قرار داد.

1. Representation
2. Richard Dayer

۱ـ۹ـ نحوه بازنمایی خود و دیگری

۱ـ۹ـ۱ـ پوشاک

رمزگان پوشاک یا لباس را می‌توان یکی از پرکاربردترین و آشکارترین وجوه فرهنگی هر جامعه دانست. اگرچه کارکرد پوشاک در بنیادی‌ترین شکل آن حفاظت از بدن انسان در مقابل عوامل طبیعی و محیطی گوناگون است، اما بدون تردید همواره پوشاک یکی از مهم‌ترین جنبه‌های فرهنگی جوامع انسانی به شمار می‌رفته است. امری که در زندگی روزمره انسان‌ها به شکلی دائمی و آشکار حضور دارد. بنابراین پوشاک را باید در زمره یک نظام نشانه‌ای و یکی از رمزگان‌های فرهنگی قرار دارد و در نتیجه معناداری و معناسازی آن را در ارتباط با اجتماع انسانی و فرهنگ هر جامعه بررسی نمود. براین اساس مانند سایر نشانه‌ها در این مورد نیز می‌توان گفت «لباس‌ها به خودی خود واجد هیچ معنای از پیش تعیین شده‌ای نیستند بلکه تفاوت‌ها و زمینه اجتماعی پوشیدن این لباس‌هاست که کارکرد فرهنگی آن‌ها را به منزله نشانه مشخص می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰). رمزگان پوشاک می‌تواند در ارتباط با ساختارهای مختلف اجتماعی نظیر لباس نظامیان، ورزشکاران، کشاورزان، روحانیون، حاکمان، اقلیت‌ها، لباس‌های اندرونی و بیرونی، رسمی و غیررسمی، و مد روز در ارتباط با دیگر رمزگان‌ها نظیر آداب و رسوم مورد توجه واقع گردد. رمزگان پوشاک مانند سایر رمزگان‌ها علاوه بر بعد هم‌زمانی، دارای بعدی درزمانی است و در تاریخ هر فرهنگ، سیر تطوری دارد که از آن نیز می‌توان برای تبیین پدیده‌های اجتماعی مختلف بهره گرفت. همچنین رمزگان پوشاک نیز مانند سایر نظام‌های نشانه‌ای دارای نوعی از ساختار نحوی است و به عبارتی می‌توان گفت؛ از طریق انتخاب و ترکیب کار می‌کند. «زمانی که می‌خواهیم لباس بپوشیم، پیوسته در شبکه‌ای از متون و پیرامتن‌ها از مجموعه امکانات (محور جانشینی) انتخاب می‌کنیم و با توجه به قواعد ترکیب‌پذیری آن‌ها را با هم ترکیب می‌کنیم. روابط ترکیب‌پذیری مربوط به بخشی از فرهنگ است که رفتارهای فرد را کنترل و قواعدی تولید می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷). از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی نیز می‌توان رمزگان پوشاک را مورد ارزیابی قرار داد. از این منظر مقایسه پوشش خود و دیگری فرهنگی و تاثیراتی که از یکدیگر می‌گیرند و همچنین مساله پوشش در مرکز و حاشیه و نحوه بازنمایی درزمانی پوشاک قابل بررسی است.

۱ـ۹ـ۲ـ خوراک

خوراک نیز مانند پوشاک دارای دو کارکرد اصلی است؛ در درجه نخست خوراک ضرورتی برای زندگی و بقا و یکی از نیازهای اولیه انسان است و کارکرد دوم جنبه فرهنگی خوراک را در بر می‌گیرد. جنبه‌ای که باعث می‌شود خوراک را به عنوان یک نظام نشانه‌ای یا رمزگان در جوامع انسانی معنادار و معناساز بدانیم، این است که «خوراک به عنوان یک فعالیت معنی‌دار بر روابط اجتماعی تاثیر دارد، اعتقادات و دین را تثبیت و بسیاری از الگوهای اقتصادی را معین می‌کند و ناظر بر بخش بزرگی از گردش زندگی روزانه است» (فاستر و

اندرسون[1]، ۱۳۹۰). حتی در مورد یک وعده غذایی ساده در فرهنگ‌های مختلف معانی مختلفی ساخته می‌شود و به عنوان نمونه در صورتی که اقلام غذایی مرتبط با یک وعده در وعده‌ای دیگر خورده شود، می‌تواند معانی متفاوتی تولید کند؛ از این رو«اگر بپذیریم که خوراک چون یک نظام نشانه‌ای عمل می‌کند، آنگاه باید ببینیم نشانه‌های خوراک چه نقش‌های فرهنگی و اجتماعی بازی می‌کنند. به نظر می‌رسد نشانه‌های خوراک در هر رسانه‌ای که بیان شوند، نقش متمایزکننده موقعیت، ملیت، قوم، جنسیت، طبقه اجتماعی، سن و شان اجتماعی را دارند و تعیین کننده جایگاه قدرت و هم‌گرایی یا واگرایی اجتماعی‌اند» (سجودی، ت۱۳۸۸، ۲۳۶).

۱ـ۹ـ۳ـ مکان

اگر بتوان فضا را به دو شکل طبیعی و مصنوع در نظر آورد، مکان؛ بخش مصنوع و در نتیجه بخش فرهنگی فضا خواهد بود. به عبارتی هر مکان حاصل فعالیتی معنادار بر روی فضایی طبیعی است. بنابراین می‌توان گفت رمزگان «مکان» پهنه گسترده‌ای در زندگی بشر امروز دارد. زندگی ما همواره در ارتباط با مکان‌های مختلفی معنا می‌شود. از خانه، کوچه، خیابان، محله، شهر، استان و کشور گرفته تا مکان‌های بی‌شماری که در زندگی انسان‌ها تعریف شده و کارکردهای مختلفی پیدا کرده‌اند. از این رو ضمن آنکه در درجه اول این انسان است که مکان را معنادار می‌کند، اما در ادامه مکان نیز به انسان معنا و هویت می‌بخشد. به عبارت دیگر، «رابطه‌ای دو سویه میان انسان و مکان وجود دارد» (سجودی، ۱۳۹۰، ۸۴). از طرفی هر مکان خاص «یادآور چیزی است خاطره انگیز برای جمعی از مردم یا تمام مردم. به بیان دیگر این تداعی‌ها پیوسته در شبکه و فضای فرهنگیِ نشانه‌ای و بینامتنی خاصی اشاره به متن‌های دیگری از هر نوع می‌کند» (ساسانی، ۱۳۹۰، ۵۲).

۱ـ۹ـ٤ـ جنسیت

در تحلیل بازنمایی جنسیت ضروری است در ابتدا دو مفهوم جنس و جنسیت[2] از یکدیگر باز شناخته شوند. در حالی که مفهوم جنس به جنبه زیستی هویت انسان تعلق می‌گیرد، جنسیت چنین دلالتی ندارد، بلکه بر ساخته‌ای اجتماعی ـ فرهنگی است که در بستر زندگی اجتماعی و قراردادهای آن شکل گرفته و از این رو نقش‌هایی که به واسطه چنین برساخته‌ای معین می‌شود، همواره قابل تغییر است؛ امری که می‌توان آن را در تاریخ جوامع مختلف نیز مشاهده نمود. بنابراین آنچه تحت عنوان نقش‌های ذاتی یا طبیعی زنان و مردان در جوامع مطرح می‌شود، حاصل نوعی ارزش‌گذاری و تقسیم کار جنسیتی است که عموما در جهت بازتولید انواعی از تبعیض عمل می‌کند و از این رو نیز همواره درصدد است این ارزش‌گذاری‌ها را از طریق متون

1. Foster, G. M. and Anderson, B. G. «anthropology. ir»
2. sex and Gender

مختلف به عنوان امری طبیعی به جامعه القا کند. بر این اساس می‌توان در هر متنی و در مواجهه با بازنمایی‌های مختلف، نقش‌ها و جایگاه‌های زنان و مردان را به منظور نشان دادن این امر مورد بررسی قرار داد.

۱ـ۹ـ۵ـ نوشتار

نوشتار در درجه نخست به عنوان یک نظام نشانه‌ای و یکی از روش‌های تحقق مادی رمزگان زبان مطرح می‌شود و نه به عنوان یک رمزگان مستقل. نظام نوشتاری را می‌توان «مجموعه‌ای از واحدهای نوشتاری و قراردادهای کاربرد آنها برای نوشتن یک زبان دانست» (صفوی، ۱۳۸۶، ۲۷). در اینجا این نکته را اضافه می‌کنیم که این «مادیت متن زبانی در دو مجرای دیداری و شنیداری امکان تحقق می‌یابد که هر یک با دیگری تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارد» (سجودی، ج۱۳۸۸، ۲۹۴). مجرای شنیداری با مفهوم گفتار و مجرای دیداری اغلب با مفهوم نوشتار شناخته می‌شوند.

با دانستن مفاهیم فوق، اکنون به بازنمایی فرهنگ کردهای ایران در سینمای داستانی ایران از منظر نشانه شناسی فرهنگی می‌پردازیم.

۱ـ۲ـ قوم ایرانی کرد

قوم کرد یکی از اقوام اصیل ایرانی است. بخشی از ترکیب جمعیتی کشورهای ترکیه، عراق، ایران، سوریه، ارمنستان، آذربایجان، ترکمنستان، قزاقستان و لبنان را جمعیتی ایرانی با نام قوم کرد تشکیل می‌دهد. این قوم زیرگروه‌هایی دارد. محل اصلی زندگی این قوم در گذشته سرزمینی واحد در غرب قاره آسیا با نام کردستان در سرزمین ایران بوده است که طی گذشت زمان با تأثیرپذیری از تحولات سیاسی ـ اجتماعی، تغییراتی در آن ایجاد گردیده و موجب تجزیه مناطق کردنشین و پراکندگی این قوم در میان کشورهای مذکور شده است. کردهای ایران، به طور عمده در استان‌های آذربایجان غربی، کردستان، کرمانشاهان و ایلام (پشتکوه) سکونت دارند. کردهای ایران به دو شکل یکجانشین و کوچنشین زندگی می‌کنند. شرایط کوهستانی کردستان در غرب کشور موجب شده است که طوایف این قوم با یکدیگر پیوند و وابستگی داشته باشند و به شکل عشیره‌ای و قبیله‌ای کنار هم بسربرند.

زبان کردها «کردی» است که یکی از شاخه‌های زبان‌های ایرانی است. کردی زبانی از شاخه زبان‌های ایرانی شمال غربی است که بیشتر در شمال غرب ایران، ترکیه، سوریه و عراق تکلّم می‌شود (کمبل، ۱۹۹۱، ۹۲۵). این زبان ایرانی بعد از فارسی بیشتر از هر زبان ایرانی دیگری در نقاط مختلف ایران پراکنده شده است (یارشاطر، ۱۳۵۲، ۲۴۲)، کما اینکه اکنون در کلاردشت مازندران و چمخاله گیلان هم کردزبان دیده می‌شود. در گذر زمان، عده‌ای از کردها به حوالی قزوین و منجیل نیزکوچ داده شده‌اند و حتی شاه عباس صفوی عده‌ای از آنها را به خراسان کوچ داد و در اطراف قوچان ساکن کرد (همان)، که اکنون بازماندگان آن

کردان، «کرمانج» نامیده می‌شوند و گویش آنها نیز به «کرمانجی» معروف است. گذشته از عراق و ترکیه و ایران، گروهی خاص از کردها در قفقاز زندگی می‌کنند (که جمعیت اندکی از آنها هنوز در عراق ساکنند). این افراد «ایزدی» نامیده می‌شوند که مذهب خاص خود را دارند و عمدتا در ارمنستان ساکن‌اند (نک. همان). با توجه به تنوع گویشی زبان کردی، زبان‌شناسان کردی را در قالب یک «خانواده‌ی زبانی» بررسی می‌کنند. در مورد خانواده‌ی زبان‌های کردی[1] ، به سه شاخه‌ی اصلی می‌توان اشاره کرد:

الف) کردی شمالی یا کُرمانجی که در شمال عراق، ترکیه، جنوب قفقاز، بخش‌هایی از مازندران، بخش وسیعی از شمال خراسان و ترکستان تکلّم می‌شود (نک. ارانسکی، ۱۳۸۶، ۱۲۸).

ب) کردی مرکزی یا سورانی، که حوزه‌ی گوناگونی از گونه‌های مختلف زبانی را شامل می‌شود و از غرب ایران تا شمال شرقی سوریه امتداد دارد.

ج) کردی جنوبی که «باشووری» هم نامیده می‌شود، به طور مشخص در استان ایلام و جنوب استان کرمانشاه تکلّم می‌شود. کردی ایلامی‌به «فِیلی» هم معروف است.

زبان کردی (مرکزی) که در این بخش مورد توجه ماست، در برخی از متون تحت نام «سورانی» ثبت شده است. سوران در اصل نام منطقه‌ای کرد زبان است که بخش عمده‌ی آن در شمال عراق قرار دارد و سورانی نیز به گویش‌هایی از کردی اطلاق می‌شود که در شهرهای مهاباد، نقده، اُشنویه، سقّز، بانه، سردشت، بوکان و سنندج در ایران، و نیز در شهرهای سلیمانیه، خانقین، حلبچه، اربیل و قلعه‌دره در عراق تکلّم می‌شوند.

از نظر لباس، پوشاک زنان در استان کردستان مشتمل از یازده تکه و به شرح زیر است: ۱) کفش؛ ۲) شلوار؛ ۳) زیر پیراهن؛ ۴) پیراهن؛ ۵) جلیقه؛ ۶) قبا؛ ۷) یَل؛ ۸) دستمال سه گوش زینتی؛ ۹) عمامه؛ ۱۰) روسری؛ ۱۱) سربند.

پوشاک مردان کرد تشکیل شده از: ۱) عرقچین؛ ۲) کلاه؛ ۳) سربند: مردان کرد، بر دوره عرقچین یا کلاه مخروطی خود، دستمال‌های متعددی از جنس ابریشم که به «کلاقه‌ای» یا «کلاغی» مشهور است، می‌پیچند. ۴) پیراهن؛ ۵) کت؛ ۶) پَستَک: پَستَک، پوشاکی همانند جلیقه است که از تکه پارچه‌های ضخیم بافت و نمد تهیه می‌شود. شکل کلی پستک؛ چون جلیقه‌های معمولی است با این تفاوت که فاقد دکمه بوده و طبعا همیشه جلو باز است. ۷) شلوار؛ ۸) جوراب؛ ۹) کفش؛ ۱۰) شال کمر (نک. یاوری، ۱۳۸۸، ۱۴-۱۱، تصویر ۱-۱):

۱ـ۲ـ۱ـ قوم ایرانی کرد در سینمای ایران

موقعیت قوم ایرانی کرد در سینمای ایران؛ قدیمی ولی مخدوش است؛ مثلا در فیلم‌های *لذت گناه* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳) یا *دلاهو* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۶)، مردم کرد تصویری جدا از واقعیت زندگی‌شان دارند، و به

1. Kurdic

صورت قومی صرفا جنگجو و متعصب بازنمایی شده‌اند. بر خلاف تصویر خشن و توسعه‌نیافته‌ای که از کردها در اکثر فیلم‌های سینمای ایران ارائه شده است، در کردستان و میان کردها فرهنگی وجود دارد که اغلب غیرکردها به علت تبلیغات غلط و شایعات عمومی و واخواهی نه فقط از آن بی‌اطلاع‌اند، بلکه حتی آن را معکوس تصور می‌کنند. (جدول ۱-۱، فهرستی از فیلم‌های داستانی ساخته شده با محوریت کردها را نشان می‌دهد).

اغلب کارگردان‌هایی که در حوزه کردستان فیلم ساخته‌اند؛ سعی کرده‌اند تصویری رئالیستی از زندگی مردم این ناحیه ارائه بدهند. در همین جهت اغلب فیلم‌هایی که در این حوزه ساخته شده است؛ چه از نظر مولفه‌های فرهنگی (آداب و رسوم، لباس و مکان زندگی افراد) و نیز مولفه‌های زبانی بسیار به واقعیت خارجی نزدیک است. هر چند که ممکن است در بعضی از فیلم‌های این حوزه مانند *بانی چاو* (۱۳۷۵) و *اوینار* (۱۳۷۱) شخصیت‌ها با گویش ساختگی صحبت کنند.

پس از انقلاب، احتمالاً نخستین فیلمی که کردستان را منطقه‌ای صرفا جز جهت خان و خان‌بازی و زد و خورد و گویش ساختگی و عجیب دوبلورها ندیده است، فیلم *بانی چاو* (۱۳۷۵) ساخته احمدرضا گرشاسبی است. البته این فیلم به بدنه سینمای تجاری تعلق دارد و بیانگر داستان تکرارِ ظلم «دیگری»هایی چون خان و ژاندارمری به مردم طاعون‌زده یک دهکده است، اما به اعتبار نام «بانی چاو» (که نام روستای محل رخداد داستان فیلم است)، و طراحی لباس‌های عمدتا حساب شده‌اش، شایسته تامل است؛ که البته حضور هنروران بومی هم با لباس‌های محلی‌شان، تصویر درست‌تری از واقعیت خارجی و در روستای کردنشین «بانی چاو» را ارائه می‌کند.

اما فیلم‌های جدی‌تر مربوط به واقعیت زندگی کردها با سه فیلم *بازی بزرگان* (۱۳۶۹)، *عروس حلبچه* (۱۳۷۰) و *اوینار* (۱۳۷۱) قابل مطالعه هستند، که همگی به مصائب مردم کرد پس از بمباران‌های شیمیایی منتطق کردنشین به ویژه حلبچه می‌پردازند. در فیلم *اوینار*، شهرام اسدی در نخستین تجربه فیلم بلند سینمایی خود، کوچ دسته‌جمعی کردهای جنگ‌زده از آن سوی مرز را به تصویر می‌کشد؛ کردهایی که بسیاری از آن‌ها به‌علت آلودگی‌های شیمیایی، بینایی خود را از دست داده‌اند. مصائب این مردم در گذر با مشقت از راه‌های صعب‌العبور به امید رسیدن به فضایی امن و آرام در این فیلم، همراه با برخی از آداب و رسوم آن‌ها (مانند صحنه به یادماندنی دف‌نوازی مهدی فتحی) به یادماندنی است. لباس و گریم بازیگران فیلم (به ویژه آزیتا حاجیان و پرویز پورحسینی) را نیز باید به این ویژگی‌ها افزود. البته نام فیلم، «اوینار»، که نام کودکی یتیم است و از سوی این گروه مهاجر سرپرستی می شود، هم نامی کردی به معنای «عاشق» است، و از نمونه‌های انگشت‌شمار استفاده از کلمات گویشی در عناوین فیلم‌های سینمای ایران به حساب می‌آید.

فیلم‌های *بازی بزرگان* (۱۳۶۹) و *عروس حلبچه* (۱۳۷۰) نیز در تلاش‌اند تا نشان دهند که زندگی علی رغم جنگ و قتل عام، قابل ادامه یافتن است.

ولی گذشته از فیلم‌های تجاری، کردستان نخستین بار از سوی عباس کیارستمی به عنوان لوکیشن فیلمی هنری و جشنواره‌پسند به کار رفت. در این باره بهمن قبادی می گوید:

> «زمانی ماسوله شهرک سینمایی فیلم‌سازان شده بود یا زمانی دیگر، سیستان و بلوچستان پاتوق چند فیلم‌ساز شده بود؛ اما در مورد کردستان این‌طور آغاز شد که آقای کیارستمی طرحی داشت و می‌خواست در طبیعت پر رمز و راز آن فیلم‌برداری کند. ایشان به همه استان‌های کشور هم سفر کرده بود، اما ترجیح داد که این فیلم را در کردستان فیلمبرداری کند» (قبادی، ۱۳۸۲، ۶۷).

مراد قبادی از این فیلم، *فیلم باد ما را خواهد برد* (۱۳۷۹) کیارستمی است، که تنها فیلم او تا این زمان درباره قوم کرد است. در این فیلم، طبق گفته محمدکاشی (۱۳۷۹، ۵۹)، همه آدم‌های مدرنی که در *باد ما را خواهد برد* (و فیلم‌های *زندگی و دیگر هیچ* و *طعم گیلاس*) ظاهر شده‌اند، «دیگری» هستند. این «دیگری»ها، مردهایی میانسال، مدرن و خسته هستند که دائما سوار بر اتومبیل خود به این طرف و آن طرف می‌روند، احساس پوچی می‌کنند، با افراد بومی درگیر می‌شوند، کسی آن‌ها را درک نمی‌کند، همیشه یک جای کارشان لنگ می‌زند، و به نظر می‌رسد که از زندگی هیچ لذتی نمی‌برند. در عوض افراد بومی زندگی و فرهنگ و اعتقادات خود را دارند و پیش از این آدم‌های مدرن خود را خوشبخت حس می‌کنند؛ در واقع بیشتر به این دلیل که اصلا به خوشبختی یا بدبختی فکر نمی‌کنند.

در همان سال، سمیرا مخملباف فیلم *تخته سیاه* (۱۳۷۹) را ارائه کرد. این فیلم نیز داستان مشقت مردم کرد را جدالی دیگر، این بار با بی‌سوادی، به تصویر می‌کشد. تخته سیاهی که بر دوش مردم حمل می‌شود، هم نماد علم اندوزی آنهاست، هم مهریه زنی است، و چنین چیزی در سینمای ایران تا آن زمان بازتاب نداشت، که تخته‌سیاهی مهریه عروس باشد.

اما با حضور فیلمسازان بومی و تحصیل کرده‌ای چون بهمن قبادی در خطه کردستان، نگاه به مردم کرد دچار دگرگونی‌های اساسی می‌شود. بهمن قبادی با سه فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها* (۱۳۷۸)، *آوازهای سرزمین مادری‌ام* (۱۳۸۱)، و *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند* (۱۳۸۲)، شاخص‌ترین فیلمساز این خطه است[۱]. قبادی به عنوان یک فیلمساز کرد تلاش داشته تا ناآگاهی مردم را نسبت به میراث فرهنگی و نحوه زندگی کردها افزایش دهد. او در مورد فیلم‌هایی با محوریت کردستان می‌گوید: «هرچه فیلم از کردستان دیده‌ام، بزن بزن و خان و خان بازی بوده، در حالی که ما فرهنگ دیرینه‌ای داریم و این بستر مناسبی برای فیلم-سازی است» (قبادی، ۱۳۸۲، ۶۷). هم او می‌افزاید: «هروقت زندگی خودم، زندگی خانواده‌ام، جامعه کوچک شهرستان کوچک، بعد جامعه بزرگتر و کردستان را مرور می‌کنم، همه‌اش با قصه همراه است. تجربه‌هایم

۱. قبادی برای فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها* موفق به دریافت جایزه مهم دوربین طلایی فستیوال جهانی فیلم کن شد.

باعث شد تا بفهمم قصه‌ها خود به خود هستند، و در فضا، طایفه، قبیله، کردستان، جامعه و در ذهن من جریان دارند» (همان، ۸۶). این فیلم، داستان نزاع بشر با طبیعت و مردمان خشن اطرافش برای بقای یک عزیز و در نگاه کلان‌تر، بقای خانواده است. کودکی برای نجات جان برادر کوچکتر و رسیدگی به امور خانواده‌ای که اکنون جز او سرپرست دیگری ندارد، ناگزیر تن به همراهی با افرادی می‌دهد که از راه قاچاق امورات خود را می‌گذرانند.

فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها* هم در مطبوعات داخلی و هم در مطبوعات جهان نیز بازتاب گسترده‌ای داشت، به گونه‌ای که راجر رابرت، خبرنگار *شیکاگو ساندی تایمز*، در تاریخ ۲۱ اکتبر ۲۰۰۰ درباره آن نوشت: «فیلم اول بهمن قبادی، هدفی جز حکایت و نمایش ساده داستانش را ندارد، اما پیام و ایده نهفته در آن، در خصوص حقوق اقلیت‌های قومی در ایران و سایر نقاط جهان است» (نک. قبادی، ۱۳۸۲، ۱۲۱). همچنین گادفری چشایر در توصیف این فیلم و فیلم *آوازهای سرزمین مادری‌ام* می‌نویسد: «بهمن قبادی فیلم‌ساز برجسته‌ای است و نماینده فرهنگی که تراژدی‌ها و داستان‌های این فرهنگ را نقل می‌کند که نه فقط در ایران، بلکه در تمام مناطق کردنشین در حدی کمتر از واقعیت موجود در فیلم جریان دارد. او فیلمی در مورد مردم کرد ساخت» (همان، ۱۱۹).

فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند* (قبادی، ۱۳۸۳) نیز بازتابی از زندگی مردم دیار قبادی است، با همان آداب و رسومی که از کردها در زندگی واقعی‌شان توقع داریم.

در مجموعه فیلم‌های مورد مطالعه در این پژوهش، نحوه بازنمایی پوشش «خود» را می‌توان به بازنمایی در سطوح مرکز و حاشیه تقسیم کرد. این تقسیم از این رو صورت می‌گیرد که نحوه بازنمایی پوشش در موقعیت‌های مختلف زندگی شهری (به استثنای لباس برخی مشاغل و لباس ورزشکاران که در مکان‌های خاص پوشیده می‌شود) محدود به نوع خاصی از پوشش رسمی است. پوشاک در صورتی به شکل‌های دیگر بازنمایی می‌شود که با زندگی روستایی، عشایری، یا محلی ویژه ایران در ارتباط باشد. از این رو می‌توان حدس زد که پوششی که به عنوان پوشش شهری در فیلم‌های سینمایی به شکل محدود بازنمایی شده، درست به دلیل همین عدم تنوع آن، پوششی رسمی و مرکزی در نظر گرفته می‌شود و پوشش‌های دیگر که بازنمایی آن‌ها متفاوت است به عنوان حاشیه.

همان‌طور که ذکر شد، این «حاشیه» است که پوشاک در آن به شکلی متفاوت و متنوع بازنمایی می‌شود. این امر در بازنمایی پوشاک عشایر و روستائیان هم در شکل پوشش و هم در رنگ‌ها دیده می‌شود. همچنین در بازنمایی پوشاک درزمانی می‌توان پوششی متفاوت‌تر در شکل و رنگ‌ها را شاهد بود. در اینجا روستاییان و عشایر و خود درزمانی به عنوان دیگری نزدیک از امکان بازنمایی پوشش متفاوت برخوردار می‌شوند، در صورتی که خود در مرکز نمی‌توانند در پوششی متنوع و متفاوت بازنمایی گردد.

در بازنمایی خوراک «خود»، آنچه در مجموعه فیلم‌های مطالعه شده جلب توجه می‌کند آن است که تقریباً

هیچ‌گاه خود در تصاویر این فیلم‌ها در کنش خوردن یا کنش‌های مرتبط با آن مانند آشپزی یا خرید مواد غذایی بازنمایی نشده و در بازنمایی تصویری خوراکِ «خود»، به خودِ خوراک اکتفا می‌شود. از نظام نشانه‌ای خوراک دیگری هم در این مجموعه فیلم‌ها، بازنمایی خاصی وجود ندارد. این نوع از بازنمایی اگرچه برای تماشاگران ایرانی می‌تواند به عنوان نوعی هم‌هویتی تلقی شود، ولی به تنهایی نمی‌تواند شبکه رمزگانی مورد نظر ما را برای آشنایی با فرهنگ اقوام دیگر ایرانی که با مقایسه رمزگان‌های خود و دیگری از طریق بازنمایی صورت می‌گیرد، به نحو مطلوبی پوشش دهد.

دربازنمایی مکان، مکان را در مجموعه فیلم‌های مورد مطالعه در ارتباط با خود در دو سطح کلان می‌توان بررسی کرد: سطحی که مکان‌هایی مانند خانه، مزرعه، دشت، کوهستان و امثالهم را در بر می‌گیرد، که به صورت کلی این مکان‌ها را می‌توان در ارتباط با تشخص بخشیدن به هویت خود در برابر دیگری (بر اساس جغرافیای منطقه) در نظر گرفت؛ و سطحی که در آن مکان‌هایی ویژه برای فرهنگ مورد نظر ما وجود دارد: مثل مناطق کوهستانی و صعب‌العبور کردستان یا مراکز نظامی مرزی آن منطقه؛ زیرا می‌توان آن‌ها را به دلیل پیوند با برخی رمزگان‌ها به بازنمایی هویت خود در برابر دیگری مرتبط دانست. در کل می‌توان گفت که بازنمایی‌هایی که با تأکید بر مکان در این مجموعه فیلم‌ها صورت گرفته، در مقایسه با بازنمایی اغلب رمزگان‌ها چشمگیرتر است.

آنچه در این مجموعه در بازنمایی تصویری موضوعاتی که در سطح دوم بر مکان دلالت دارند، دیده می‌شود آن است که اغلب تصاویر در آن‌ها حاوی سوژه هم هستند، و کمتر فیلمی از آثار شاخص بررسی شده یافت می‌شود که در آنها، حضور اشخاص در اماکن نشاندار دیده نشود. قهرمانان فیلم‌ها عمدتاً در جغرافیای اقلیمی و فرهنگی خود تعریف می‌شوند. همین مسئله به نشانداری برخی مکان‌ها و در واقع بازنمایی اهمیت آن‌ها در فرهنگ ایرانی می‌پردازد (به عنوان مثال، تأکید فیلم‌های حوزه کردستان بر دشواری زیست در فضای سرد و کوهستانی منطقه). این در حالی است که مکان دیگری در قالب تصویر در این مجموعه فیلم‌ها همانند آنچه در مورد رمزگان‌های پوشاک و خوراک دیدیم، بازنمایی نشده است، و تماشاگر ایرانی فضای فرهنگی فیلم‌ها را ناخودآگاه در ارتباط با مکان‌های کلانشهری رایج در ایران بازنمایی می‌کند. الگوی مکانی دیگری هم در این فیلم‌ها به تأکید با الگوی مکانی خود مقایسه نشده است.

به لحاظ نحوه بازنمایی رفتار «خود»، این بازنمایی‌ها را بر اساس دو الگوی شادی‌ها و سوگ‌ها می‌توان بررسی کرد. در اکثر فیلم‌های این مجموعه، می‌توان نمونه‌هایی از عزاداری و عروسی یافت، که در تمامی آن‌ها بر تفاوت الگوی رایج میان آن‌ها با عزاداری و عروسی در کلانشهرها تأکید شده است. هم لباس عروس و داماد و سنت‌هایشان متفاوت است، و هم الگوی خاکسپاری و سوگواری آنها. مثلاً عروسی و عروس‌بران در فیلم‌های *زمانی برای مستی اسب‌ها* و *باد ما را خواهد برد*، شیوه سوگواری در فیلم *بانی‌چاو* و باورهای عمومی برای طلب حاجات در فیلمی چون «اوینار» نمونه‌هایی از رفتارهای ویژه کردهاست، و در قیاس با رفتارهای

سایر مردم ایران قابل مطالعه است.

نگاه مردم‌شناختی: از تصویر قالبی تا تصویر درونی و بومزاد

سینمای مستند و قوم نگار ایران، تصاویری را از اقوام ایرانی و از جمله قوم ایرانی کرد به نمایش می‌نهاد، که بعدی آیینی دارد. فرهاد ورهرام (نک. امینی، ۱۳۹۵) در فیلم مستند *عروسی پیر شالیار* چنین تصویری را در برابر نگاه بیننده قرار می دهد. در اینجا تصویر دراویش، رقص ها و سماع عرفانی آنان، و آیین های مردم کرد، شکلی برجسته یافته است(نک. امامی، ۱۳۸۸). اما در پهنه سینمای داستانی با روایتی دیگر روبه رو هستیم. از نگاه مردم شناختی (نک. حسن زاده، ۱۳۸۰) گفتمان موجود در سینمای داستانی ایران و بازنمایی فرهنگ های قومی، از حالت تصویرسازی های قالبی[1] به سمت رویکردی استعاری- ابزاری و عجیب نما[2] پیش می رود که اغلب کارگردانان آن، افرادی غیر بومی هستند (همان). بر این مبنا، در صورت نخستین، مخدوش کردن فرهنگ قومی مشاهده می شود (همان و نیز نک. کریمی، ۲۰۱۳)؛ حال آنکه در شکل دوم، سینما به کمک بازنمایی فرهنگ قومی، سعی در نقد وضعیت های نابرابر یا ایجاد زیبایی شناسی عجیب و غریب نما دارد. این در حالی است که در جریان واپسین که رویکرد بومزاد یا درونی نام دارد، فرهنگ قومی به مثابه صورتی از تجربه انسانی اصیل و خودجوش موررد توجه قرار می گیرد و نگاه، جهان بینی و فرهنگ و هویت موجود در فرهنگ قومی بازنموده می شود (همان). در این حالت، آنچه انسان شناسان آن را تجربه نزدیک می نامند (فرناندز به نقل از حسن زاده، ۱۳۹۴)، از سوی یک کارگردان بومی قابل فهم خواهد بود و بر این اساس نگاه درونی بومزاد یا همان امیک[3]، قدرت نمایش می یابد. نمونه اول (تصویر قالبی) را می‌توان در فیلم هایی یافت که سعی در ارائه تصویر قالبی ا ز خشونت فرهنگ قومی کرد دارند، چنانچه این مساله در مورد مثلاً گیلک ها با نمایش تصویر قالبی ساده لوح یا فقدان تعصب همراه است (نک. کریمی، ۲۰۱۳؛ حسن زاده شاهخالی، ۲۰۱۳)، نوع دوم را می توان از یکسو در کار سمیرا مخملباف یافت که فرهنگ کردی در آن بعدی استعاری گرفته است و در آن فرهنگ قومی ابزار نقد می شود. در شکل آخر می توان به آثار بهمن قبادی اشاره داشت که سعی در نشان دادن نگاه و هویت خودجوش این قوم ایرانی دارد و پیشتر مورد بحث قرار گرفت.

نتیجه‌گیری

مردم کرد با توجه به روحیه سلحشوری خود (که درگیری و دفاع از سرزمین ایران را در زندگی خود به

1. stereotype
2. exotic
3. emic

کرات تجربه کرده‌اند) برای سینمای تجاری و «اکشن» همواره شخصیت‌های جذابی بوده‌اند. با وجود این، در سینمای هنری ایران، نگاه شبه مستند به زندگی واقعی آنها در شرایط دشوار اقلیمی کردستان، جای نگاه اکشن‌پسند سابق را گرفته است. البته نکته قابل توجه این است که در عنوان‌بندی هیچ یک از فیلم‌های مطالعه شده، نام مشخصی به عنوان مشاوره مردم شناسی یا قوم‌نگاری وجود ندارد.

در فیلم‌های ارزشمند مربوط به حوزه کردستان، مقوله تمایز مفاهیم «خود» و «دیگری» مورد تاکید بوده است. این در حالی است که بسیاری از دیگر فیلم‌های ایرانی مربوط به اقوام غیرفارسی زبان، «خود» بومی در قبال «دیگری» غیر بومی به گونه‌ای پرداخت نشده است که این «خود» از جانب مردم منطقه نیز «خود» محسوب شود. نمونه‌های خوب پذیرش «خود» را می‌توان در فیلم‌هایی چون *زمانی برای مستی اسب‌ها*، *لاک‌پشت‌ها پرواز می‌کنند* و *تخته‌سیاه* دید. علت این مطلب را می‌توان در این واقعیت جستجو کرد که فیلم‌های موفق این حوزه توسط کارگردانانی ساخته شده‌اند که اصالتا به منطقه ساخت فیلم تعلق داشته‌اند و با درک صحیحی از زندگی مردمشان فیلم‌های خود را ساخته‌اند (مثل بهمن قبادی). نمونه موفق حضور یک غیر بومی در مقام کارگردان در این فهرست، فیلم «تخته-سیاه» است؛ که علی رغم عدم تعلق کارگردان‌اش به محیط داستان، در نتیجه مطالعه و بررسی و مشاوره‌های کافی، به توفیق رسیده است.

منابع

ارانسکی، یوسیف (۱۳۸۶). زبان‌های ایرانی، ترجمه علی‌اشرف صادقی. تهران: سخن.
امینی، احمد (۱۳۷۲). *صد فیلم تاریخ سینمای ایران* . تهران: موسسهٔ فرهنگی هنری شیدا.
بهارلو، عباس (الف ۱۳۸۴). *فیلمشناخت ایران* (جلد اول). تهران: قطره.
_____ (ب ۱۳۸۴). *فیلمشناخت ایران* (جلد دوم). تهران: قطره.
_____ (۱۳۹۲). *فیلمشناخت ایران* (جلد سوم). تهران: قطره.
امامی، همایون (۱۳۸۸). *سینمای مردم شناختی ایران*، تهران: پژوهشکده مردم شناسی و نشر افکار.
امینی، مریم (۱۳۹۵). *گذری بر جهان فرهنگی انسان*، تهران: پژوهشکده مردم‌شناسی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
پاینده، حسین (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی لباس». در *خبرنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲.
پوسنر، رولان (۱۳۹۰). «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی». ترجمهٔ شهناز شاه‌طوسی، در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی فرهنگی*، تهران: نشر علم، صص. ۳۶۴-۲۹۳.
توروپ، پیتر (الف ۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ»،ترجمهٔ فرزان سجودی. در فرزان سجودی(گردآورنده)، *نشانه-شناسی فرهنگی*، تهران: نشر علم، صص. ۶۵-۵۵.
توروپ، پیتر (ب ۱۳۹۰). «ترجمه کردن و ترجمه به مثابهٔ فرهنگ»، ترجمهٔ گلرخ سعیدنیا. در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی فرهنگی*، تهران: نشر علم، صص. ۲۲۰-۲۰۱.
حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۸۰). «طبیعت ونمادگرایی قومی در سینمای ایران»،*کتاب ماه هنر*، شماره ۴۱ و ۴۲، صص. ۴۷-۴۴.
_____ (۱۳۹۴). «مرگ قهرمان و فرهنگ جوانان»، در شریفیان، فریبا (ویراستار)، *مرگ و زندگی از منظر زبان، اسطوره و تاریخ*، تهران: پژوهشکده مردم شناسی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، صص. ۵۴-۳۳.
چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
حیدری، غلام. (۱۳۷۹). *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران* (با همکاری) محمد تهامی‌نژاد. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
ساسانی، فرهاد (۱۳۸۷). «عصر پساروش گرایی در نشانه‌شناسی گفتمانی: روش‌گریزی یا به‌گزینی؟». در فرهاد ساسانی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۸۹-۷۳.
_____ (۱۳۹۱). «فرایند معناپردازی در برج آزادی». *فرهاد ساسانی، نشانه‌شناسی مکان*، تهران: انتشارات سخن، صص. ۷۸-۵۱.
سجودی، فرزان (الف۱۳۸۷). «مسالهٔ روش در نشانه‌شناسی: از روش‌شناسی اثبات‌گرا (پوزیتیویستی) تا روش‌شناسی پیدایشی»، در فرهاد ساسانی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۱۳۳-۹۱.
_____ (ب۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی زندگی روزمره با تکیه بر لباس». در *روزنامه اعتماد*، بیستم اسفند۱۳۸۷/۱۲/۲۰. http:// www.bashgah.net/fa/content/show/31684 (تاریخ انتشار در تارنما: ۱۳۸۸/۱/۱۱).
_____ (الف ۱۳۸۸). «ارتباطات بین فرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد»، در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران: نشر علم، صص. ۱۶۷-۱۴۳.
_____ (ب ۱۳۸۸). «ارتباطات بین فرهنگی: رویکرد نشانه‌شناختی»، در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران: نشر علم، صص. ۱۴۳-۱۲۷.
_____ (پ ۱۳۸۸). «چالش در لایه‌های متن: مسجد امام اصفهان». در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران: علم، صص. ۳۴۵-۳۳۵.
_____ (ت ۱۳۸۸). «درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک: بررسی نمونه‌ای از گفتمان سینمایی»، در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران*: علم، صص. ۲۵۱-۲۳۱.

_____ (ث ۱۳۸۸). «کدام نشانه؟ کدام نشانه‌شناسی؟». در فرزان سجودی، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. صص. ۱۲۶-۱۰۷. تهران: علم.
_____ (ج ۱۳۸۸). «نشانه‌شناسی نوشتار: با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوش‌نویسی». در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم. صص. ۳۳۵-۲۸۵.
_____ (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
سنُسون، گوران (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی». ترجمهٔ فرزان سجودی، در فرزان سجودی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: علم. صص. ۱۱۸-۷۵.
_____ (۱۳۹۱). «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی». در فرهاد ساسانی (گردآورنده)، *نشانه‌شناسی مکان*، تهران: سخن. صص. ۹۶-۷۹.
دوسوسور، فردینان (۱۳۸۲). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.
ضیاپور، جلیل (۱۳۴۶). *پوشاک ایل‌ها، چادرنشینان و روستاییان ایران*. تهران: فرهنگ و هنر.
فاستر و اندرسون (۱۳۹۰). «غذا در یک متن فرهنگی». ترجمه رویا آسیایی، بازیابی شده از http://anthropology.ir/node/10268 در تارنمای انسان‌شناسی و فرهنگ (تاریخ انتشار در تارنما: ۱۳۹۰/۴/۱۴).
قبادی، بهمن (۱۳۸۲). *زمانی برای مستی اسب‌ها*. گفتگو: امید روحانی. تهران: فرهنگ کاوش.
کالر، جاناتان (۱۳۸۶). *فردینان دوسوسور*، ترجمه کوروش صفوی. تهران: هرمس.
گلمکانی، هوشنگ (۱۳۸۹). *ازکوچه سام: نقد فیلم‌های ایرانی و خارجی*. تهران: رسش.
هال، استوارت (۱۳۸۶). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*. ترجمه محمود متحد. تهران: آگه.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمه فتاح محمدی. زنجان: هزارهٔ سوم.
یارشاطر، احسان (۱۳۵۲). «لهجه‌های ایرانی». *سالنامه دنیا* ۲۹، صص. ۲۴۲-۲۳۸.
یاوری، حسین (۱۳۸۸). *آشنایی با لباس‌ها و پوشاک سنتی مردم مناطق مختلف*. تهران: سیمای دانش.
یگانه، محمدرضا و علی کشفی (۱۳۸۶). «نظام نشانه‌ها در پوشش»، در *کتاب زنان*، سال دهم، شماره۳۸، صص. ۸۷-۶۲.
Campbell, G. L. (1991). *Compendium of the World's Languages*. London and New York.
Chandler, Daniel (2007). *Semiotics: The Basics*. London and New York: Routledge.
Foster, G. M and Anderson, B.G (1980). *Medical Anthropology*. Berkeley: University Of California, Berkeley.
Halliday, M. A. K. and Christian M. I. M. Matthiessen (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. 3rd Ed, London: Arnold.
_____ (1989). *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
Hassanzadeh Shahkhali, Alireza (2013). *Rituality and Normativity.: An Anthropological Study of Public Space, Collective Rituals and Normative Orders in Iran from 1848 to 2011*, Amsterdam: Amsterdam: Amsterdam University Press.
Karimi, Somayeh (2013). *Ethnicity and Normativity: An Anthropological Study of Normativity in Everyday Life of Gilak People in North of Iran*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
Lotman, Juri (2004). *Culture and Explosion*; Translated by Wilma Clark, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
Lotman, Juri (2005). "On the Semiosphere". Translated by Wilma Clark, *Sign Systems Studies* 33.1,2005.
Lucy, Nial (2001). *Beyond Semiotics: Text, Culture and Technology*. London and New York: Continuum.
Sonesson, Goran (1994). "The Concept of Text in Cultural Semiotics". At the *Third Congress of the Nordic Association for Semiotic Study,* in Trondheim.
Torop, Peeter (2002). "Introduction Re-reading of Cultural Semiotics". In *Sign Sywtems Studies* 30.2.
Torop, Peeter (2005). "Semiosphere and/as the Research Object of Semiotics of Culture". *Sign systems Studies* 33.1.

جدول ۱ـ لیست فیلم‌های حوزه کردستان

نام فیلم	کارگردان	سال تولید	حوزه	زمان
زندانی امیر	اسماعیل کوشان	۱۳۲۷	کردستان	تاریخی
عشق راهزن	سیامک یاسمی	۱۳۳۳	کردستان	معاصر
اسلحه	ناصر محمدی	۱۳۵۴	کردستان	تاریخی
دادا	ایرج قادری	۱۳۶۱	کردستان	معاصر
خاک و خون	کامران قدکچیان	۱۳۶۳	کردستان	معاصر
دوله تو	رحیم رحیمی‌پور	۱۳۶۳	کردستان	معاصر
عقاب‌ها	ساموئل خاچیکیان	۱۳۶۴	کردستان	معاصر
گذرگاه	شهریار بحرانی	۱۳۶۶	کردستان	معاصر
حماسه درهٔ شیلر	احمد حسنی مقدم	۱۳۶۶	کردستان	معاصر
اطاق یک	رحیم رحیمی‌پور	۱۳۶۷	کردستان	معاصر
کانی مانگا	سیف الله داد	۱۳۶۷	کردستان	معاصر
هراس	شهریار بحرانی	۱۳۶۷	کردستان	معاصر
صخره سبز	عباس ناصری دهخوار	۱۳۶۸	کردستان	معاصر
بازگشت قهرمان	شاپور قریب	۱۳۶۹	کردستان	معاصر
عروس حلبچه	حسن کاربخش	۱۳۷۰	کردستان	معاصر
اوینار	شهرام اسدی	۱۳۷۱	کردستان	معاصر
گل‌ها و گلوله‌ها	ناصر مهدی‌پور	۱۳۷۱	کردستان	معاصر
بانی چاو	احمدرضا گرشاسبی	۱۳۷۵	کردستان	معاصر
فرار از مرگ	تورج منصوری	۱۳۷۶	کردستان	معاصر
ارابه مرگ	رضا قهرمانی	۱۳۷۶	سنندج	معاصر
مجروح جنگی	اصغر نصیری	۱۳۷۹	کردستان	معاصر
تختهٔ سیاه	سمیرا مخملباف	۱۳۷۹	کردستان	معاصر
زمانی برای مستی اب‌ها	بهمن قبادی	۱۳۷۹	کردستان	معاصر
چریکه هرام	فرهاد مهرانفر	۱۳۷۹	کردستان	معاصر
باد ما را خواهد برد	عباس کیارستمی	عدم نمایش	کردستان	معاصر
اشک سرما	عزیزالله حمید نژاد	۱۳۸۳	کردستان	معاصر
لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند	بهمن قبادی	۱۳۸۳	کردستان	معاصر
کنار رودخانه	علیرضا امینی	۱۳۸۴	کردستان	معاصر

تصویر ۱ـ پوشاک زنان و مردان کرد (نک. یاوری، ۱۳۸۸، ۱۴)

تصویر ۲ـ (نماهایی از فیلم *بانی چاو*، ۱۳۷۵)

تصویر ۳ـ تطبیق پوشاک رسمی قوم کرد (سمت چپ) با طراحی لباس فیلم *بانی چاو*، (۱۳۷۵) (سمت راست)

تصویر ۴ـ (نمایی از فیلم *وینار*، ۱۳۷۱)

تصویر ۵ـ (نماهایی از فیلم *وینار*، ۱۳۷۱)

تصویر ۶ـ (نماهایی از فیلم *تخته سیاه*، ۱۳۷۹)

تصویر ۷ـ (نماهایی از فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند*، ۱۳۸۳)