Diaspora Cinema: The Confliction or Interaction of the Filmmaker with National Identity and Globalization

Yasin Zohrabi[1], **Payam Zinalabedini**[2]

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130
Receive Date: 15 March 2025, Accept Date: 10 June 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

Abstract
The relationship between "national identity" and "globalization" reflects the tension involved in the redefinition of a nation's identity amid the sweeping current of global interactions. Globalization, as a phenomenon that weakens geographical boundaries, has made a re-examination of national identity essential and has created a space for interaction between the two. Diaspora cinema, through the narratives of migrants' lives, helps to strengthen differences and re-examine the sense of national belonging in a global context. There is little research specifically addressing the interactive or conflicting relationship of filmmakers with national identity and globalization. The present study, with an applied objective, seeks to fill this academic gap, with its main issue being the analysis of the interactive or conflicting relationship of the filmmaker with their national identity in the context of globalization. The research method is qualitative content analysis by means of case study. Two films by Bahman Ghobadi — "A Time for Drunken Horses" and "Turtles Can Fly" — have been selected as suitable cases, and, with the help of Atlas.ti software, such components as underground and subsistence economy, travel and immigration, ethnic identity, cultural and linguistic confrontation, class identity and social inequalities, and social critique were identified through a systematic process based on a review of literature, thus forming the conceptual framework. The findings indicate that, from a general perspective, the relationship between "national identity" and "globalization" in the context of diaspora cinema is not necessarily conflicting; rather, under suitable conditions, they may complement each other. Globalization provides an opportunity to re-examine national identity, while diaspora, through reflecting the lived experience of immigrants, contributes to the redefinition of national belonging in the global arena.

Keywords: Diaspora, National Identity, Globalization, Iranian Cinema, Iranian Diaspora Cinema

1. MA Candidate in Cinema, Kamal-Ol-Molk University, Nowshahr, Iran. Email: yasinzohrabi1987@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

سینمای دیاسپورا: تقابل یا تعامل فیلم‌ساز با هویت ملی و جهانی شدن[۱]

یاسین ظهرابی[۲]، پیام زین‌العابدینی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۰

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

چکیده

رابطهٔ میان «هویت ملی» و «جهانی شدن» نشان‌دهندهٔ تقابل بازتعریف هویت یک ملت با جریان فراگیر تعاملات جهانی است. جهانی شدن، به عنوان پدیده‌ای که مرزهای جغرافیایی را تضعیف می‌کند، بازخوانی هویت ملی را ضروری ساخته و فضای تعامل میان آنها را فراهم کرده است. سینمای دیاسپورا از طریق روایت زیست مهاجران، به‌تقویت تفاوت‌ها و بازاندیشی احساس تعلق ملی در فضای جهانی کمک می‌کند. پژوهش خاصی در مورد رابطهٔ تعاملی یا تقابلی فیلم‌ساز با هویت ملی و جهانی شدن مشاهده نمی‌شود. تحقیق حاضر با هدفی کاربردی سعی در رفع خلأ علمی در این زمینه داشته و مسئله اصلی آن واکاوی رابطه تعاملی یا تقابلی فیلم‌ساز نسبت به هویت ملی‌اش در بستر جهانی شدن است. روش تحقیق تحلیل محتوای کیفی به شیوهٔ مطالعه موردی است. دو فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها* و *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند* ساختهٔ بهمن قبادی از موارد مطلوب گزینش شده و به کمک نرم‌افزار (Atlas. ti)، مؤلفه‌های اقتصاد زیرزمینی و معیشت‌وار، سفر و مهاجرت، هویت قومی، تقابل فرهنگی و زبانی، هویت طبقاتی و نابرابری‌های اجتماعی، نقد اجتماعی مضامینی هستند که طبق یک فرایند نظام‌مند و پس از واکاوی ادبیات پژوهش حاصل شده، و چارچوب مفهومی را تشکیل داده‌اند. نتیجه نشان از آن دارد، از منظر کلی، رابطهٔ میان «هویت ملی» و «جهانی شدن» در بستر سینمای دیاسپورا دو مفهوم در تضاد نیستند، بلکه می‌توانند در شرایط مناسب مکمل یکدیگر نیز باشند. جهانی شدن فرصتی برای بازخوانی هویت ملی فراهم می‌کند و دیاسپورا از طریق بازتاب تجربه زیسته مهاجران، به بازتعریف احساس تعلق ملی در فضای جهانی کمک می‌کند.

واژگان کلیدی: دیاسپورا، هویت ملی، جهانی شدن، سینمای ایران، دیاسپورای سینمای ایران

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای یاسین ظهرابی، با عنوان «سینمای دیاسپورا: تقابل یا تعامل فیلم‌ساز با هویت ملی و جهانی شدن (مورد پژوهی سینمای بهمن قبادی، امیر نادری، سهراب شهید ثالث)» در رشتهٔ سینما است که در دانشکدهٔ هنرهای نمایشی دانشگاه کمال‌الملک با راهنمایی پیام زین‌العابدینی در تاریخ ۲۴ شهریور سال ۱۴۰۰ دفاع شده است.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ سینما، دانشگاه کمال‌الملک نوشهر، نوشهر، ایران.
Email: yasinzohrabi1987@gmail.com

۳. استادیار، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

مقدمه

امروزه تأثیر رسانه در ساخت هویت فردی و جمعی در ابعاد سیاسی، اقتصادی و فرهنگی امری ثابت و پذیرفته شده است. هرچند در میزان این اثرگذاری اختلاف‌هایی هست، اما در مورد قدرت تأثیر رسانه‌ها اجماع وجود دارد. از سویی میزان مراجعه به رسانه‌ها که امروزه به عنوان رقیب عرصه‌های فرهنگی مطرح هستند، ما را بر آن می‌دارد که نقش رسانه‌ها را در هویت‌سازی فرهنگی به دقت مطالعه کنیم. همچنین رشد و گسترش وسایل ارتباطی جدید، پیشرفت شبکه‌های حمل و نقل، تسریع در جابه‌جایی، ارتقاء آگاهی‌های عمومی نسبت به حقوق فردی و اجتماعی از علل اساسی در ظهور و افزایش پدیدهٔ مهاجرت در عصر حاضر بوده، به گونه‌ای که به مرور زمان پدیده مهاجرت به امری اجتناب‌ناپذیر و معمول تبدیل شده است. مهاجرت همواره به عنوان یکی از عناصر برجسته در قرن بیستم بوده است. اگر دیاسپورا را به مفهوم پراکندگی تلقی کنیم می‌توان اذعان داشت طی دهه‌های اخیر در سینما و مطالعات فرهنگی بسیار مورد تأکید واقع شده است. فیلم‌سازان کشورهای در حال توسعه به کشورهایی به جز از کشور خود، با تهیه‌کنندگی کشورهای پیشرفته، کوشش به تولید فیلم نموده‌اند که به حیطهٔ سینمای دیاسپورا متعلق بوده‌اند. امروزه فیلم‌سازان «جهان وطن»، سینماهای «ترامللی[1]» را با مضامین جهانی به وجود می‌آورند، مضامینی که از پیش داوری‌های محلی/ ملی فراتر می‌روند و طیف بیشتری از تماشاگران سراسر دنیا را خطاب قرار می‌دهند. در نگاه کلی‌تر، می‌توان مدعی شد که ما شاهد ظهور یک نوع نهاد ترامللی هنر هستیم که در آن هنرمندانی از اقصی نقاط جهان می‌توانند آثار خود را برای مخاطبان ترامللی به نمایش بگذارند و در نوعی تبادل فرهنگی هم‌زمان با همکاران خود در دیگر نقاط جهان شرکت داشته باشند. شاید جهانی شدن[2] نیروی محرکه قدرتمندی در سیاست‌ها و حتی اقتصاد ایران باشد، چراکه تعامل با قدرت‌های بزرگ و حضور فعال در مذاکرات بین‌المللی باعث باز شدن مسیرهایی برای اقتصاد ایران و مبادلات تجاری می‌شود، اما معضلات و چالش‌هایی نظیر تضعیف فرهنگ بومی، تغییر ارزش‌های سنتی، نحوه پوشش و حتی زبان گفت‌وگو بین جوانان از مسائل فرهنگی است که می‌تواند جامعه ایرانی را متأثر از خود سازد. اهمیت معرفی جریان‌های کمتر شناخته شده و نوین سینمایی و از سویی برجسته ساختن ظرفیت‌های موجود در عرصه فرهنگ و هنر ایرانی، مطالعه جریان‌های پیشرو سینمایی در جهان و یافت معادل‌هایی بومی و ملی برای آن، یک ضرورت مطالعاتی اجتناب‌ناپذیر جهت تقویت بنیان‌های تعامل هنر ایرانی و هنر جهانی محسوب می‌شود. لذا پرداختن به سینمای دیاسپورای فیلم‌سازان به نامِ ایرانی از این حیث حائز اهمیت می‌باشد. باید اذعان داشت سینمای ایران در دهه ۱۹۹۰ به شهرت بین‌المللی دست یافت و جوایز بسیاری در جشنواره‌های معتبر کسب کرد. اما در داخل ایران، این موفقیت همیشه با همان تحسین و تمجید یا احساس غرور همراه نشده است. چنین برداشت‌هایی در مورد سینمای ایران نیازمند تحلیل و بررسی است و تا جایی که که مشاهده شده و در پیشینه ذکر می‌شود با کاستی و خلأ علمی روبه‌رو است. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی در تلاش است که کاستی‌های دانشی در این زمینه را مرتفع کند. از این‌روی مسئله اصلی آن واکاوی رابطه تعاملی[3] یا تقابلی[4] فیلم‌ساز نسبت به هویت ملی‌اش در بستر سینمای دیاسپورا و جهانی شدن است. سؤالات زیر می‌تواند در آشکارسازی مسئله پژوهش راهگشا باشد.

بازتاب مؤلفه‌های هویت ملی و جهانی شدن چگونه در رسانهٔ سینما به تصویر کشیده می‌شود؟

سینمای دیاسپورا چه ارتباطی با هویت ملی و جهانی شدن یک فیلم‌ساز دارد؟

مروری بر مطالعات پیشین

سینمای دیاسپورا از منظرهای گوناگون بررسی شده است که در زیر شرح داده شده است، اما تا جائیکه پژوهشگر مشاهده کرده؛ این موضوع از دیدگاه رابطهٔ تقابلی یا تعاملی فیلم‌ساز با هویت ملی و جهانی شدن تحقیقی را آشکار نمی‌سازد و کمتر پژوهشی به بررسی دقیق رابطهٔ فیلم‌سازان دیاسپوریک با مقوله‌های هویت ملی و جهانی شدن پرداخته است. پژوهش حاضر در تلاش است به درک عمیق‌تری از این پدیده پیچیده و چندوجهی رسیده و از سه جهت مفهومی، مقیاسی و رویکردی با مطالعات پیشین تفاوت دارد و از این منظر واجد نوآوری است. در حالی‌که پژوهش‌های گذشته عمدتاً به بررسی بازتاب هویت ملی، بحران هویت، یا برخی ویژگی‌های خاص سینمای دیاسپورا در گروه‌های قومی یا کشورها پرداخته‌اند، این پژوهش با تمرکز بر نقش فیلم‌ساز به عنوان کنش‌گر فرهنگی، به تحلیل رابطهٔ تقابلی یا تعاملی میان هویت ملی و جهانی شدن در بستر سینمای

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

دیاسپورا می‌پردازد. از این رو، این مطالعه با رویکردی جامع‌تر و موضوعی بدیع در پی پر کردن شکاف موجود در ادبیات پژوهشی سینمای دیاسپورا است.

پیشینهٔ داخلی

مستشرق، محمدجعفر (۱۳۹۹). «بازتاب هویت ملی در سینمای ایران؛ تبیین عناصر هویت ملی در ساختار دراماتیک فیلم‌نامه»، رسالهٔ دکتری پژوهش هنر. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری

در این رساله در بخش اول به جهت بررسی بازتاب در فرم آثار سینمایی و امکان الهام‌پذیری سینمای ایران از زبان و بیان ادبیات فارسی، ابتدا ویژگی‌های ساختار روایی ادبیات کهن ایرانی را معرفی می‌شود. در بخش دوم به جهت بازتاب در محتوای آثار، به بررسی فیلم‌نامه فیلم‌های *آژانس شیشه‌ای*، *ناخدا خورشید* و *جدایی نادر از سیمین* می‌پردازد.

طیفوری، پژمان (۱۳۹۹). «سینمای دیاسپورا کرد»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران، پردیس بین‌المللی فارابی.

در این پایان‌نامه ضمن نگاهی اجمالی به تاریخچه مهاجرت سینماگران و شاخصه‌های سینمای دیاسپورا و موقعیت آن در عصر حاضر، سینمای دیاسپورای کرد معرفی و بررسی می‌شود. این تحقیق به دنبال جواب به این سؤال‌ها است که سینماگران مهاجر کرد (لهجه‌دار) تا چه اندازه وارد حیطهٔ سینمای دیاسپورا می‌شوند؟ و در آثارشان چه چیزهایی را بازتاب می‌دهند؟ و در مرحلهٔ دوم به دنبال جواب این پرسش که چگونه آثار فیلم‌سازان کرد را می‌توان زیر یک چتر طبقه‌بندی کرد؟ نتایج تحقیق نشان از آن دارد که تنوع موضوعی و گسستهٔ *فیلم‌های کردی* که در دیاسپورا ساخته شده‌اند، با واقعیت اجتماعی جوامع دیاسپوریک کرد و همچنین با کدهای اجتماعی و اقتصادی بازارهای فیلم که سینمای کرد به آن وابسته است، مرتبط است. این نشان می‌دهد که زبان سینمایی کارگردانان کرد به جوامع مختلفی که در آن فیلم‌های خود را تولید می‌کنند، وابسته است.

عطاری (۱۳۹۱). «سینمای دیاسپورای ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینماتئاتر.

در این پایان‌نامهٔ دیاسپورا به معنای پراکندگی است و عنوانی است که در هزارهٔ سوم در سینمای جهان و مطالعات فرهنگی مورد توجه قرار گرفته است. فیلم‌سازان کشورهای جهان سوم که در کشورهایی غیر از کشور خود، با تهیه‌کنندگی کشورهای پیشرفته، اقدام به تولید فیلم می‌نماید به سینمای دیاسپورا تعلق دارند. نگارنده نتیجه گرفته است که موضوع هویت، با توجه به حضور در شرایط خاص دیاسپورا، حائز اهمیت است. کسی که در کشوری دیگر زندگی می‌کند، بیشتر به شناخت خویشتن و البته زادگاه خود علاقه نشان می‌دهد. از دیگر مواردی که در دیاسپورای ایرانی، بسیار مشاهده می‌شود، مؤلفه‌هایی چون بحران در مناسبات خانوادگی و شکست در عشق است که به نظر می‌رسد به همین دلیل غالباً آثار دیاسپورای ایران، آثاری تلخ هستند.

پیشینهٔ خارجی

Jenkins, Gary (2017). “National Identity in Crisis: Post-1990 Holocaust Cinema in Israel, Germany, and Hollywood”, Newcastle University.

در این رساله بررسی هویت ملی در بحران: سینمای هولوکاست[5] پس از ۱۹۹۰ م. در اسرائیل، آلمان و هالیوود مورد توجه قرار گرفته است. تحلیل پیکرهٔ مطالعاتی نشان می‌دهد که این سینما می‌تواند گفتمان‌های مسلط در بیان ارزش‌هایی را که مفاهیم تثبیت شده هویت ملی را حفظ می‌کنند، به چالش بکشد. محقق در نتیجه‌گیری روی جنبهٔ فراملی فیلم هولوکاست تمرکز می‌کند و استدلال می‌کند که علاوه‌بر بیان مضامین مربوط به مسئله هویت ملی، این فیلم‌ها همچنین ساخت «جوامع هویتی» را که فراتر از مرزهای دولت وجود دارد، پیشنهاد می‌کنند.

Raju, Zakir Hossain (2017). “Identity and Sovereignty in Asian Art Cinema: Digital Diaspora Films of South Korea and Malaysia“, Publisher: Palgrave Macmillan US. https://www.springerprofessional.de/en/fi/11887436.

این مقاله می‌کوشد با مقایسه سینمای دیاسپورا و فرهنگ‌های *فیلم دیجیتال* مستقل کرهٔ جنوبی و مالزی در چارچوبی گسترده‌تر، ملت، ایالت و شهروندی را به هم پیوند داده و در برابر این سؤال که «چگونه فیلم‌های *دیاسپورای دیجیتال* می‌توانند حاکمیت نسبی را برای گروه‌های حاشیه نشین مانند مهاجران آسیایی در کره جنوبی و مالزی به تصویر بکشند؟» مدعی است با قرار دادن تشکل‌های ملی و فراملی در جهان امروز این سؤال به پاسخی مناسب می‌رسد.

Ghorashi, H., & Boersma, K. (2009). "The 'Iranian diaspora and the new media: From political action to humanitarian help". Development and Change, 40 (4), 667–691. https://doi.org/10. 1111/j.1467-7660.2009.01567.x

این مقاله نقش دیاسپورای ایرانی و رسانه‌های جدید را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد چگونه این ابزارها دیاسپورا را از فعالیت‌های سیاسی به کمک‌های بشردوستانه سوق داده‌اند. مقاله به تعامل میان دیاسپورا و فناوری‌های رسانه‌ای پرداخته و تأثیر آن بر روابط فرهنگی و سیاسی را ارزیابی می‌کند.

روش‌شناسی تحقیق

روش پژوهش حاضر تحلیل محتوای کیفی به شیوهٔ مطالعه موردی با استفاده از جمع‌آوری اطلاعات و منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی تصویری است. باید اذعان داشت «تحلیل محتوای کیفی فراتر از شمارش صرف واژگان یا استخراج هدف محتوا از متن (که اساس تکنیک کمی تحلیل محتوا است) در پی ارزیابی معانی، تم‌ها و الگوهایی است که ممکن است در متنی آشکار یا پنهان باشند» (Zhang, Wildemuth, 2009: 1). تحلیل محتوای کیفی به عنوان رویکردی تجربی و کنترل شده بر مطالعهٔ متون در درون زمینهٔ ارتباطی آنها تأکید می‌کند (Schilling, 2006). رویکرد تجربی، به معنای مطالعه کمی نیست. مشاهدات تجربی مشاهداتی هستند که بر اساس، پدیده‌های قابل درک بنا می‌شوند، بر همین اساس، هم بررسی‌های کمی و هم بررسی‌های کیفی ممکن است تجربی باشند (ابوالمعالی الحسینی، ۱۳۹۲: ۸۴). اهداف کلی در هر مطالعه موردی، مشاهده تفضیلی ابعاد «مورد»، تحت مطالعه و تفسیر مشاهده‌ها از دیدگاه کل‌گرا است. از این‌رو مطالعه موردی بیشتر به روش کیفی و با تأکید بر فرایندها و درک و تفسیر آنها انجام می‌شود (سرمد، بازرگان و حجازی، ۱۳۸۴: ۸۹). باید اذعان داشت موردهای مطالعاتی پژوهش حاضر بر اساس انتخاب هدفمند از موارد مطلوب از سینمای بهمن قبادی گزینش شده است. (جدول ۱)

نحوهٔ انتخاب کدها و مضامین برای تحلیل در نرم‌افزار Atlas. ti

در تحلیل کیفی، از جمله تحلیل فیلم با استفاده از اطلس. تی، انتخاب کدها و مضامین یک فرایند نظام‌مند است که

جدول ۱. خلاصه فیلم‌های مطالعاتی (تدوین: نگارندگان)

نام فیلم	سال تولید	جوایز	خلاصه فیلم
زمانی برای مستی اسب‌ها	۱۳۷۸	جایزه دوربین طلایی فستیوال کن سال (۲۰۰۰) جایزه ویژه هیئت ژوری فستیوال شیکاگو سال (۲۰۰۰) برنده جایزه در فستیوال‌های ادینبورگ، گیخون، سائوپائولو و... جایزه ویژه در جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان اصفهان	ایوب که در میان قاچاقچیان مرزی ایران و عراق، در روستایی کردنشین نزدیک مرز عراق زندگی می‌کند. او با مرگ پدر، مجبور به مراقبت و نگهداری از سه خواهر و برادر بیمارش مهدی است. مهدی در سن پانزده سالگی، جثه یک کودک را دارد و از یک بیماری مادرزادی رنج می‌برد. ایوب بعلت بیکاری و شدت بیماری برادرش مهدی وارد کار قاچاق می شود. روژین خواهر بزرگ‌تر و نیز آمنه خواهر دیگر ایوب، در غیاب او، از مهدی نگهداری می کنند.
لاک پشت‌ها هم پرواز می‌کنند	۱۳۸۳	دلفین طلایی جشنواره بین‌المللی فیلم فستوریا (۲۰۰۵) جایزه فیلم بلند جشنواره بین‌المللی فیلم سانتیاگو جایزه بهترین فیلم‌نامه در هشتمین جشنواره جشن خانه سینما جایزه بهترین فیلم بلند در جشنواره بین‌المللی فیلم نخل نیوزلند (۲۰۰۵) جایزه فیلم بلند از دورهی جشنواره بین‌المللی فیلم لهستان (۲۰۰۵) جایزه فیلم بلند در پنجاه‌وچهارمین جشنواره بین‌المللی فیلم ملبورن (۲۰۰۵) جایزه سی‌ودومین جشنواره بین‌المللی فیلم مونترال (۲۰۰۴)	فیلم در جریان حمله آمریکا به عراق به زندگی گروهی از مردم کرد در مرز عراق و ترکیه می‌پردازد. کاک‌ستلایت علاوه بر نصب آنتن‌های ماهواره برای اهالی اردوگاه پناهجویان، سردسته گروهی از بچه‌های دهکده نیز هست که کارشان جمع‌آوری مین‌های پیرامون دهکده‌است. تا اینکه آگرین به همراه برادرش وارد دهکده می‌شوند. آگرین در جریان حمله نیروهای عراقی به حلبجه، توسط سربازانی که والدینش را کشته‌اند مورد تجاوز قرار می‌گیرد. فشار روانی ناشی از این حوادث است که جریان اصلی فیلم را رقم می‌زند.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

در اینجا بر اساس توضیح متن، داده‌های مورد بررسی، و چارچوب مفهومی دیاسپورا، هویت ملی و جهانی شدن صورت گرفته است. مراحل کلی انتخاب کدها در این پروژه به شرح زیر است:

۱. استخراج کدهای اولیه (Initial Codes)

پس از مطالعه و واکاوی ادبیات دیاسپورا، بر اساس تحلیل محتوا به کمک نرم‌افزار (Atlas. ti) کدهای مشروح در «جدول ۲» به هم متصل شده و شبکه مضامین (Network View) را ساخته که امکان مشاهده ارتباط میان «اقتصاد زیرزمینی»، «هویت»، «مهاجرت»، «جهانی‌شدن» و... را در متن فیلم/ داده، ارائه می‌دهد. این مرحله با مشاهده دقیق داده‌ها (متن فیلم‌نامه و صحنه‌های منتخب فیلم) و همچنین مرور ادبیات نظری دیاسپورا و جهانی شدن انجام شد. کدهای زیر به عنوان مؤلفه‌های اصلی از ادبیات نظری استخراج شده‌اند:

ـ اقتصاد زیرزمینی و معیشت‌وار
ـ سفر و مهاجرت
ـ هویت قومی
ـ تقابل فرهنگی و زبانی
ـ نابرابری اجتماعی و طبقاتی
ـ نقد اجتماعی

این مضامین از طریق تحلیل محتوایی فیلم‌ها و توصیف سکانس‌ها تأیید یا گسترش یافت. (جدول ۲)

۲. تحلیل داده‌ها و کدگذاری صحنه‌ها

فیلم‌های *زمانی برای مستی اسب‌ها* و *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند* به سکانس‌های کلیدی تقسیم شده‌اند و مفاهیم مرتبط با هویت ملی، جهانی شدن و دیاسپورا در قالب کدهای مرتبط از هر سکانس استخراج شده‌اند. برای مثال:

ـ در فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها*، توجه به اقتصاد زیرزمینی و معیشت کودکان مرزنشین (صحنه قاچاق لاستیک) مشخص شد.

ـ در فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند*، مضامینی نظیر مهاجرت اجباری و تأثیر جنگ بر کودکان از صحنه‌های کمپ استخراج شدند.

۳. گروه‌بندی کدهای اولیه به مضامین (Themes)

کدهای مشابه و مرتبط در مرحله کدگذاری اولیه در قالب مضامین اصلی دسته‌بندی شدند. این کدها از متن استخراج شده و به کمک نرم‌افزار اطلس.تی به شبکه معنایی تبدیل شدند. برای مثال «جدول ۳» را ببینید.

جدول ۲. کدهای استخراج شده و مضامین اصلی در موردهای مطالعاتی (تدوین: نگارندگان).

فیلم	کدهای استخراج‌شده	مضمون‌های اصلی
زمانی برای مستی اسب‌ها	اقتصاد غیررسمی، فقر، هویت قومی، مرز، کودک، سرپرست، امید، نقد اجتماعی	بقا/ مهاجرت/هویت/ نابرابری
لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند	مهاجرت اجباری، بی‌هویتی سرزمینی، کودک سرباز، خشونت، امید، جهانی شدن	آوارگی/ مقاومت/ دیاسپورا/ زبان

جدول ۳. کدهای اولیه بر اساس مضامین (تدوین: نگارندگان).

مضمون(Theme)	کدها
اقتصاد زیرزمینی و معیشت‌وار	قاچاق کالا، معیشت کودکان، کار اجباری کودکان
سفر و مهاجرت	مرزها، آوارگی، نیاز به عبور از مرز
هویت قومی	زبان کردی، سنت‌های محلی
تقابل فرهنگی و زبانی	آموزش رسمی نامرتبط، بیگانگی زبان فارسی
نابرابری اجتماعی و طبقاتی	فقر شدید، نابرابری اقتصادی و اجتماعی

۴. تحلیل سلسله‌مراتبی با ایجاد شبکه معنایی (Networking)

در اجرای تحلیل مفهومی با اطلس.تی، مضامین اصلی به کمک شبکه‌های معنایی به یکدیگر مرتبط شده و یک ساختار معنادار شکل گرفت. به‌عنوان‌مثال:

ـ مضمون تقابل فرهنگی و زبانی با موضوع هویت ملی و جهانی شدن مرتبط است، چراکه نشان‌دهنده تضاد میان خواسته‌های محلی و گسترش مفاهیم فراملی است.

ـ مضمون اقتصاد زیرزمینی با موضوع فقر و مهاجرت اجباری پیوند می‌خورد و بر دشواری‌های مرزنشینی تأکید می‌کند.

۵. ایجاد ارتباط با چارچوب نظری

تمام مضامین انتخاب‌شده در متن به صورت مستقیم یا غیرمستقیم با مفاهیم دیاسپورا، جهانی شدن و هویت ملی پیوند داده شدند. برای مثال:

ـ مفهوم «هویت قومی» از آثار آنتونی اسمیت (Smith) و تأکید بر سنت‌های ملی استخراج شد.

ـ مفهوم «جهانی شدن» از آثار گیدنز (Giddens) و زیگمونت باومن (Bauman) برگرفته شده است. (جدول ۴)

همچنین بر اساس محتوای استخراج‌شده از فایل‌ها، جدول تحلیل مضمون برای هر فیلم و ارتباط آن با مفاهیم دیاسپورا، هویت ملی و جهانی شدن در «جدول ۵» است.

ادبیات پژوهش

در پی افزایش مهاجرت اجباری از کشورهای خاورمیانه و شمال آفریقا به خاطر نابسامانی‌های امنیتی و اقتصادی نیز تعدادی از مهاجران ارتباط خود را با وطن اصلی خود قطع نمی‌کنند و حتی در مواردی که امکان ارتباط فیزیکی وجود نداشته باشد در قالب‌هایی چون داستان‌سرایی و آیین‌های فرهنگی این ارتباط را حفظ می‌نمایند. جوامعی که همچنان ارتباط خود را با وطن اصلی‌شان حفظ کرده‌اند نیز با افرادی که برای شروع یک زندگی جدید مهاجرت کرده‌اند، دارای تفاوت‌هایی بسیاری هستند (Butler, 2001: 190). دوره‌های مهاجرت را می‌توان این چنین برشمرد:

دورهٔ اول مهاجرت نیز پس از جنگ جهانی اول طی سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۷۰ م. است...، پس از جنگ جهانی دوم و پیشرفت صنعتی و تکنولوژی کشورهای اروپایی نیز،

جدول ۴. نمونه مضامین و کاربرد در فیلم‌ها (تدوین: نگارندگان)

مضمون(Theme)	نمونه کدها	کاربرد در فیلم "زمانی برای مستی اسب‌ها"	کاربرد در فیلم "لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند "
اقتصاد زیرزمینی و معیشت‌وار	کار کودکان، قاچاق لاستیک	کار کودکان برای باربری و معاش خانواده	استخراج مین توسط کودکان به‌عنوان شغل جبری
سفر و مهاجرت	عبور از مرز، آوارگی	تلاش برای عبور از مرز به عراق	زندگی کودکان آواره در کمپ‌های مرزی
هویت قومی	زبان کردی، سنت‌های محلی	تاکید بر زبان کردی و زندگی مرزنشینان	کودکان کرد که تلاش دارند فرهنگ خود را حفظ کنند
تقابل فرهنگی و زبانی	آموزش رسمی نامرتبط، بیگانگی زبانی، سرکوب فرهنگ بومی، دورافتادگی هنری-فرهنگی	سکانس کلاس درس: دانش‌آموز کرد ناچار است کتاب فارسی بخواند؛ محتوای درس هیچ ارتباطی با زندگی او ندارد و نگاه دوربین بیگانگی و سردرگمی دانش‌آموزان کرد را با زبان رسمی نشان می‌دهد .تضاد میان زبان بومی (کردی) و زبان رسمی (فارسی) باعث ایجاد هویتی دوپاره و شکاف فرهنگی عمیق می‌شود.	کودکان پناهنده و جنگ‌زده برای ارتباط با یکدیگر و رسیدن به هدف مشترک ناچار به گفتگو با زبان و لهجه‌های مختلف هستند؛< تاکید بر فقدان ارتباط فرهنگی کودکان با فضای جهانی خارج از کمپ‌ها و نمود غلبه فرهنگ بومی با وجود فشارهای جنگ و خشونت.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

جدول ۵. تحلیل مضمون موردهای مطالعاتی و ارتباط آن با مفاهیم دیاسپورا، هویت ملی و جهانی شدن (تدوین: نگارندن).

مضمون/کد	توصیف مضمون	کاربرد در فیلم «زمانی برای مستی اسب‌ها»	کاربرد در فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»	پیام اصلی/ارتباط با دیاسپورا و هویت ملی
اقتصاد زیرزمینی و معیشت‌وار	نقد ساختار اقتصادی و معیشت نامطمئن مناطق محروم و مرزی.	قاچاق لاستیک، باربری کودکان، کار سنگین برای تأمین زندگی.	استخراج مین‌ها توسط کودکان و تجارت غیرقانونی مرتبط با جنگ.	تأکید بر بی‌عدالتی اقتصادی و فشارهای اجتماعی بر مهاجران و مرزنشینان.
هویت قومی	بازتاب تعلق به قومیت کرد، نمایانگر فرهنگ بومی و ریشه‌های زبانی و اجتماعی.	استفاده از زبان کردی، سنت‌های محلی، زندگی نزدیک مرز به عنوان نماد جدایی اجتماعی.	باورها، زبان و تاریخ کودکان کرد در کمپ، جدال میان حفظ هویت و نابرابری قومی.	حفظ هویت قومی در فضای جهانی و تعامل با محیط‌های چندفرهنگی.
سفر و مهاجرت	تجربه مهاجرت اجباری، مفهوم گذر از مرز، و تأثیر جغرافیا بر هویت مهاجران.	تلاش برای عبور از مرز عراق جهت نجات خانواده و زندگی بهتر.	کودکان آواره در کمپ‌های مرزی با رؤیای نجات از وضعیت جنگ‌زده.	مهاجرت به عنوان بخش اصلی دیاسپورا و بازتعریف تعلق ملی در مکانی جدید.
نابرابری اجتماعی و طبقاتی	نقد فاصله طبقاتی و محرومیت اجتماعی میان گروه‌های مختلف.	کودکان مناطق محروم که باید به شکل ناعادلانه برای بقا تلاش کنند.	عدم دسترسی کودکان به امکانات اولیه به دلیل جنگ و بی‌توجهی اجتماعی.	نقش نابرابری اجتماعی در مسائل دیاسپورا و جریان‌های مهاجرت.
تقابل فرهنگی و زبانی	تضاد میان آموزش رسمی و فرهنگ محلی؛ انعکاس مشکلات درک زبانی و فرهنگی.	دانش‌آموزان کرد و محتوای آموزشی فارسی که ارتباطی با زندگی روزمره‌شان ندارد.	روایت‌هایی از تخریب ارتباطات زبانی در میان نسل‌های مهاجر.	تقویت زبان بومی به مثابه ابزار مقاومت در برابر جهانی شدن.
نقد اجتماعی و سیاسی	انتقاد از ساختارهای اجتماعی، سیاسی، و تعاملات بین‌المللی قدرت در بحران‌های مهاجرت.	بی‌توجهی سیاست‌های دولتی به مناطق مرزی و محروم، نیاز به سیاست‌های حمایتی.	قربانی شدن کودکان در بحران جنگ‌های قدرت و سیاست‌های بین‌المللی.	دیاسپورا به عنوان بازنمایی بحران‌های سیاسی و اجتماعی.
کودک و مسئولیت بزرگسالانه	بار مسئولیت‌های بزرگسالانه به کودکان به دلیل شرایط زندگی سخت و جنگ.	ایوب (شخصیت مرکزی)، سرپرستی خانواده برعهده نوجوانی نابالغ.	کودکان کمپ که برای زنده ماندن باید مین‌برداری کنند.	کودکی از دست رفته به عنوان پیامدی از فشارهای دیاسپورا و مهاجرت.
امید و مقاومت	امید به آینده با وجود بحران‌ها از طریق تلاش جمعی و مقاومت فرهنگی.	تلاش ایوب برای درمان برادر کوچک، اراده در برابر سختی‌ها.	رؤیای کودکان برای رهایی از کمپ‌ها، برخلاف فشارهای جنگ.	نقش مقاومت و امید در بازتعریف هویت فردی و جمعی.

نیاز آن کشورها به نیروی انسانی کارآمد و جوان باعث شد تا مرزهای ورودی این کشورها به روی مهاجران باز شود (Shirgholami, 2008: 397)

موج دوم مهاجرت دیاسپوراهای خاورمیانه‌ای از سال ۱۹۷۰ م. آغاز گردید که این موج به طبع موج اول بوده و خانواده و نزدیکان دیاسپوراها و مهاجرانی که به صورت تنها در موج اول در اروپا مستقر شدند به آنها ملحق شدند. موج دوم مهاجرت نیز دارای خطرات بیشتری نسبت به اول به حساب می‌آمد. گرد هم آمدن خانواده‌های دیاسپوراها و در پی آن افزایش جمعیت نیز شروع یک دگرگونی سرنوشت ساز در ماهیت روابط بین مهاجران کشورهای شمال آفریقا و خاورمیانه و مردم اروپا است (Shirgholami, 2008: 318)

موج سوم مهاجرت در دههٔ ۱۹۸۰ م. به بعد رقم خورده است. این مهاجرت متأثر از فروپاشی بلوک شرق، جنگ و ناآرامی‌های اجتماعی در جوامع کشورهای اسلامی منطقه رخ داده است (Javadi et al, 2017: 44). می‌توان گفت

موج سوم مهاجرت تأثیرات بسیار شگرفی را بر مسائل فرهنگی و هویتی کشورهای اروپایی داشته است به‌طور نمونه طی ۲۰ سال اول ۶ هزار مسجد در اروپا ساخته شده است (Amghar, 2007: 2)

موج چهارم مهاجرت نیز طی دو دههٔ اخیر رخ داده است. پس از حادثهٔ یازده سپتامبر، بحرانی شدن اوضاع با جنگ افغانستان، جنگ عراق، ظهور انقلاب‌های پی درپی موسوم به بهار عربی، ظهور گروه‌های تکفیری همانند داعش در عراق و سوریه، و جنگ یمن نیز بسیاری از مردم منطقهٔ خاورمیانه در پی محلی برای خانواده‌های خود بودند (Ja-vadi et al, 2017: 45).

این دوره‌های مهاجرت، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی شکل‌گیری سینمای دیاسپورا را فراهم آوردند. به‌عنوان‌مثال، فیلم‌سازان کرد همچون بهمن قبادی، که در دههٔ ۱۹۸۰ م. و پس از آن به اروپا مهاجرت کردند، در آثار خود به بازنمایی تجربیات زیسته خود و هم‌وطنان‌شان در دیار غربت پرداختند. فیلم‌های قبادی، همچون *زمانی برای مستی اسب‌ها* و *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند*، نه‌تنها تصویری از دشواری‌های زندگی مهاجران کرد ارائه می‌دهند، بلکه به بررسی چالش‌های هویتی و فرهنگی آنان در مواجهه با جامعه میزبان نیز می‌پردازند. به این ترتیب، موج سوم و چهارم مهاجرت‌ها تأثیر بسزایی در شکل‌گیری مضامین آثار قبادی و سایر فیلم‌سازان دیاسپوریک داشته است.

پیشینهٔ دیاسپورای ایرانی

پدیدهٔ دیاسپورا همواره در تقاطع میان مفاهیم هویت ملی و جهانی‌شدن قرار داشته و روایت‌های پیچیده‌ای از این تقابل و تعامل ارائه می‌دهد. از یک سو، مهاجران و جوامع دیاسپوریک تلاش می‌کنند هویت ملی خود را در سرزمینی بیگانه حفظ کنند و پیوندهای فرهنگی، تاریخی و اجتماعی با سرزمین مادری را زنده نگه دارند. از سوی دیگر، فرایند جهانی‌شدن و مواجهه با فرهنگ‌های گوناگون در کشورهای میزبان، هویت آنان را تحت تأثیر قرار داده و چارچوب‌های جدیدی از خودآگاهی و بازتعریف هویت را ایجاد می‌کند. دیاسپورا، نه‌تنها محل بازتولید هویت ملی است، بلکه بستری برای تعامل و تطبیق با الزامات جهانی است. بررسی دیاسپورای ایرانی و تعامل آن با مفاهیمی چون هویت ملی و جهانی‌شدن، می‌تواند نشان‌دهندهٔ تنش‌ها و پیچیدگی‌های میان این دو مقوله باشد. «پیچیدگی‌های مهاجرت و وجود معیارها و شاخص‌های گوناگون برای تعریف آن، دسترسی به آمار دقیق را کاری دشوار کرده است و این در حالی است که مهاجرت ایرانی، از جمله به دلیل سیاسی شدگی‌اش، پیچیدگیِ مضاعفی یافته که دسترسی به آمار قابل استناد را مشکل‌تر کرده است» (خزائی، ۱۳۹۹: ۷۲-۷۳). تنش‌های سیاسی سال‌های پایانی دههٔ پنجاه شمسی و همچنین جنگ تحمیلی برای دیاسپورای ایرانی موضوعیت دارد (سعیدی، ۱۳۹۸: ۱۲۰). اما لزوماً این انگیزه، تنها عامل خروج نبود و به‌نوعی بهانه‌ای برای رهایی از بحران منزلت و تجربه جغرافیای خیال اندودی به نام «خارج» در ورای مرزهای ملی بود. مهاجرت‌های تحصیلی، مهاجرت‌های پناه‌جویی و مهاجرت‌های اقتصادی همگی در دوره پساتحریم افزایش چشمگیری داشته است (سعیدی، ۱۳۹۸: ۱۲۴). جامعهٔ مهاجر ایرانی در آمریکا، علی‌رغم عمر کوتاه مدت مهاجرت خود، به عنوان یکی از پویاترین و موفق‌ترین و مؤثرترین گروه‌های مهاجر در این کشور به شمار می‌رود (Migration Policy Institute, 2007). با مرور سیر تحولات دیاسپورای ایرانی روشن می‌شود که تجربه زیست در سرزمین‌های جدید، هویت مهاجران ایرانی را در معرض دگرگونی‌ها، فرصت‌ها و چالش‌های تازه قرار داده است. مهاجرت به کشورهایی مانند ژاپن یا ایالات متحده آمریکا، با فرهنگ‌ها و نظام‌های اجتماعی بسیار متفاوت، به بازنگری در مفاهیم هویتی و چگونگی ارتباط مهاجران با وطن منتهی شده است. این تغییرات، به‌ویژه در آثار هنرمندانی مانند بهمن قبادی، بازتابی مستقیم پیدا کرده است. قبادی، در آثار سینمایی خود، نه‌تنها شرایط زیست مهاجران ایرانی را به تصویر می‌کشد، بلکه شکاف میان هویت ملی و تجربه زندگی در فضای جهانی را برجسته می‌سازد. مهاجرت به این کشورها، او را با چالش‌هایی چون کشمکش فرهنگی، غربت و سازگاری هویتی مواجه کرده و نهایتاً به خلق مضامینی مانند تعامل یا تقابل با جهانی‌شدن و تأمل در ریشه‌های ملی در آثارش انجامیده است. این تعاملات فرهنگی و هویتی، به عنوان یکی از مشخصه‌های اصلی سینمای دیاسپوریک او ظهور کرده‌اند.

سینمای دیاسپورا در جهان

بررسی تاریخی و نظری سینمای دیاسپورا به عنوان پدیده‌ای

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

فرهنگی با تأکید بر ریشه‌ها و زمینه‌های شکل‌گیری آن است. سینمای دیاسپورا، یک جریان هنری چندوجهی و متأثر از تحولات اجتماعی، فرهنگی، و حتی سیاسی است که در بستر جهانی‌شدن و تعامل فرهنگ‌ها شکل گرفته است. ارتباط این بخش با موضوع اصلی مقاله، یعنی «تعامل یا تقابل فیلم‌ساز با هویت ملی و جهانی‌شدن در سینمای دیاسپورا»، در تأکید بر نقش سینمای لهجه‌دار و سینمای سوم به عنوان پیشینه‌ای نظری و فرمی است که به چالش‌های هویتی فیلم‌سازان دیاسپوریک مرتبط می‌شود. «سینمای دیاسپورا در نقاط مختلف جهان با فیلم‌سازانی از کشورهای گوناگون به‌ویژه در سال‌های پس از ۲۰۰۰ م. مطرح گردید و در همین مورد کتاب‌هایی هم به چاپ رسیده است. همچنین جشنواره‌ای در تورنتو به صورت غیررقابتی دربارهٔ سینمای دیاسپورا از سال ۲۰۰۰ م. به وجود آمد که همچنان به کار خود ادامه می‌دهد» (عطاری و دهقانپور، ۱۳۹۱: ۷). این پدیده، به‌هیچ‌وجه سینمای یکدست و مسنجمی نیست چراکه در دل فضایی نامتجانس و پراکنده در نقاط مختلف جهان بیرون آمده و شکل و قوام یافته است. بااین‌حال این سینما شکل مهمی از سینماست که صدها شکل فیلم از آن بیرون می‌آید. در این سینما گوناگونی فرم و تنوع فرهنگی بسیار تأثیرگذار است و تأثیرات اجتماعی‌اش از محدودهٔ مرزهای تبعید و دیاسپورا می‌گذرد و عموم را مخاطب خود می‌سازد (Naficy, 2001: 4). ریشهٔ سینمای دیاسپورا نه‌تنها در دگرگونی‌های پسامدرن و پسااستعماری بلکه در تغییر شکل ساختارهای سینمایی، نظریه‌ها و فعالیت‌های فیلم‌سازی از دههٔ ۱۹۶۰ م. می‌توان دنبال کرد. به‌خصوص با شروع نظریه‌پردازی سینمای آزادی بخش آمریکای لاتین که با اصطلاح سینمای سوم[۶] شناخته می‌شد. با تکیه بر انقلاب کوبا در سال ۱۹۵۹ م.، نئورئالیسم ایتالیا[۷] و زیبایی‌شناسی آن، سبک مستند اجتماعی گریرسون[۸] و تحلیل‌های مارکسیستی، فیلم‌ساز برزیلی گلوبرروشا[۹] «زیبایی‌شناسی گرسنگی» را ارائه کرد و سینماگر آرژانتینی فرناندو سولانا[۱۰] و اکتاویو گتینو[۱۱] سازندگان فیلم بزرگ *ساعات طاقت‌فرسا* (۱۹۶۸) مانیفست[۱۲] معروف به سوی سینمای سوم را منتشر کردند. این جنبش‌ها با مانیفست آوانگارد فیلم‌ساز کوبایی خولیو گارسیا اسپینوزا با عنوان «برای سینمایی کامل» ادامه یافت (Naficy, 2001: 30). سینمای لهجه‌دار نیز از دل سینمای سوم ریشه گرفت و تفاوت‌ها و شباهت‌های خاصی با آن دارد همان‌گونه که گلوبر روشا ذکر کرده، گرچه سینمای سوم، غالباً فیلم‌هایی را شامل می‌شود که در کشورهای جهان سوم تولید می‌شوند. بااین‌حال، می‌توان فیلم‌هایی که در هر جای دنیا توسط هر شخصی تولید می‌شود را سینمای سوم نامید (عطاری و دهقانپور، ۱۳۹۱: ۹). از مداقه مطالب فوق می‌توان دریافت که سینمای دیاسپورا، به عنوان پدیده‌ای فرهنگی، اجتماعی و هنری، ریشه در تحولات تاریخی و سیاسی گوناگونی دارد. از موج‌های مهاجرت پس از جنگ جهانی دوم تا تحولات پساساختارگرایانه و جنبش‌های سینمای سوم، این عوامل در شکل‌گیری و تحول سینمای دیاسپورا نقش داشته‌اند.

مفاهیم بنیادین

هویت

هویت در معنای لغوی؛ یعنی، حقیقت و ماهیت چیزی؛ یا هویت پاسخ به سؤال چه کسی بودن و چگونه بودن است (کرجی، ۱۳۷۵: ۲۶۶). هویت در اصطلاح به معنای تلاش آگاهانه، مستمر و دائمی کنشگران برای پاسخگویی به پرسش چیستی، کیستی و نحوه شناسایی و معرفی خود در برابر دیگری است که در دو سطح خرد و کلان مطرح است. درواقع می‌توان گفت: آنچه به ویژگی‌های شخصیتی یک فرد انسانی بازمی‌گردد، با عنوان هویت فردی و آنچه به ویژگی‌هایی اجتماعی یک فرد انسانی بازمی‌گردد، با عنوان هویت جمعی بازشناسی می‌شود. برخلاف هویت فردی، هویت‌های جمعی «غیرشخصی» بوده و از طریق اجتماع برساخته می‌شوند (منصورنژاد، ۱۳۸۳ :۳۶۲). هویت اجتماعی افراد در جریان ارتباط و تعامل اجتماعی آنان شکل می‌گیرد. در این دیدگاه، هویت امری اجتماعی است که فرد آن را در تعامل با افراد و گروه‌های اجتماعی کسب می‌کند...، هویت با این مفهوم دارای طبقه‌بندی مختلفی است که مهم‌ترین آنها فردی و جمعی است. هویت فردی که گاه به دو صورت شخصی و نقشی مطرح می‌شود به‌نوعی آگاهی اطلاق می‌شود که فرد در فرایند اجتماعی شدن و تعامل با دیگران دربارهٔ خود کسب می‌کند. این خودآگاهی به صورتی نسبتاً سازمان یافته به‌مثابهٔ بخشی از نظام شخصیتی حائل و واسطه میان دنیای درونی و بیرونی فرد است و در هر حوزه یا میدان تعاملاتی، رابطهٔ او را با خود و دیگران تنظیم و کنش‌هایش را هدایت می‌کند. این نوع هویت

معرّف استقلال شخصی و نقشی فرد است (عبداللهی و حسین بر، ۱۳۸۱: ۱۰۷). ملی مومندی با تأکید به تمایز بین انواع مقایسه‌ها، رویکردهای میهن‌دوستانه یا ناسیونالیستی را ناشی از جهت‌گیری متفاوت نسبت به این مقایسه‌ها در این زمینه می‌دانست. از نظر او مردم دوست دارند دربارهٔ خود و گروه‌هایی که به آن تعلق دارند به گونه‌ای مثبت فکر کنند. این مسئله یکی از موضوعات اساسی تئوری هویت اجتماعی است. احساسات مثبت به درون‌گروه ملی در معنای ناسیونالیستی ممکن است مستقیماً به نپذیرفتن و احساس خصومت به برون‌گروه‌ها مربوط باشد که این امر در مباحث میهن دوستانه، محلی ندارد. در میهن‌دوستی انتظار می‌رود که ارتباط مثبت با گروه خودی، تعلق‌پذیری، احساس مسئولیت و دلبستگی از ابطال و نپذیرفتن برون گروه‌ها مستقل باشد (Mummendy et al, 2001: 160). هویت قومی نیز بخشی از هویت اجتماعی افراد است که در ارتباط با هویت‌های محل‌های، منطقه‌ای، نژادی، فرهنگی و جز آن قرار می‌گیرد. بااین‌حال هویت قومی عنصر بارزی در میان هویت‌هاست؛ چنانکه هر یک از انسان‌ها خود را به قوم و تباری (خیالی یا واقعی) وابسته می‌دانند. ضرورت این انتساب تا حدی است کـه اسمیت معتقد است: اگر ملت‌ها خود را به یک ریشهٔ قومی واقعی یا خیالی وصل نکنند، فرو می‌پاشند (گودرزی، ۱۳۸۵: ۳۲).

هویت ملی

هویت ملی[۱۳] را می‌توان نوعی احساس تعلق به ملتی خاص دانست، ملتی که نمادها، سنت‌ها، مکان‌های مقدس، تاریخ و فرهنگ و سرزمین مقدس دارند. آنتونی اسمیت، هویت ملی را بازتولید و بازتفسیر پایدار ارزش‌ها، نمادها، افسانه‌ها و سنت‌ها می‌داند که عناصر تمایزبخش هر ملتی هستند، به‌عبارت دیگر، افراد بهواسطهٔ اشتراک داشتن در این‌گونه نمادها و نشانه‌ها، با گروهی از انسان‌ها که ملت نام دارد پیوند می‌یابند (دیانت، ۱۳۹۷: ۸۹). در مبحث هویت ملی، درون گروهی به نام ملت[۱۴] وجود دارد که فرد درون آن با غلبه بر تمایزات قومی و فرهنگی موجود، احساس مثبت و طرفداری نسبت به گروه ملی ابراز می‌کند. درواقع هویت ملی ناشی از سوگیری درون گروهی و کشمکش اجتماعی ملازم با آن است. به عقیدهٔ ترنر عضویت در یک گروه به تقویت همزادپنداری و شکل‌گیری نوعی طبقه‌بندی شخصی در انسان منجر می‌شود و حتی عضویت ساده نیز سبب می‌شود اعضای آن گروه در هر موقعیت و شرایطی جانب گروه و اعضای آن را بگیرند (Turner, 1998: 34). برخی اندیشمندان هویت ملی را به معنای عبور از هویتهای سـنتی همچـون مـذهب، قوم، قبیله به هویتهای فراگیرتر می‌دانند (رجایی، ۱۳۸۲: ۱۲). جنکینز نیز ساخت هویت ملی را در چارچوب گروه‌های ثانویه تبیین می‌کند و معتقد است دو دسته هویت اولیه و ثانویه قابل تصور است: انواع هویت اولیه مانند هویت قومی که حاصل تعاملات فرد با گروه‌های نخستین همانند خانواده و همسالان هستند. اما هویت‌های ثانویه همچون هویت ملی، بیشتر تحت تأثیر تعاملات اجتماعی در قالب گروه‌های ثانویه شکل می‌گیرند. هویت‌های ثانویه نسبت به هویت‌های اولیه در مقابل تغییر و دگرگونی بسیار نیرومندتر و سرسخت‌تر هستند زیرا در فرایندی بسیار دشوار ایجاد می‌شوند و تنها قدرت سیاسی می‌تواند آن‌را تغییر دهد و یا به ایجاد آن اهتمام ورزد (Jenkins, 1996: 19-28).

دیاسپورا

واژه دیاسپورا ـdiasporaـ از ریشه کلمه «dia» از طریق و «sperin» به معنی پراکنده استخراج می‌شود. بر اساس دیکشنری webster در ایالات متحده آمریکا، diaspora به «پراکندگی از» اشاره دارد. «این کلمه مفهوم یک مرکز، یک مکان، «خانه» از جایی که پراکنندگی رخ می‌دهد را در بر می‌گیرد. در فرهنگ لغت این کلمه را با پراکندگی یهودیان پس از تبعید مرتبط می‌داند» (brah,1996: 178). هرچند که واژهٔ دیاسپورا ریشه‌ای یونانی دارد اما این واژه، از زمانی مصطلح شد که قوم یهود و پس از آن ارامنه ترک وطن کردند. مک اُلیف ویژگیهای سنتی دیاسپورا را مربوط به این دو جامعه می‌داند: «پژوهش دربارهٔ دیاسپورا، به‌طور سنتی بر دیاسپوراهای تاریخی قوم یهود و بر تجربهٔ ارامنه در اوائل قرن بیستم که تحت شرایطی فاجعه بار از ترکیه رانده شده‌اند، تمرکز داشته است. از این ویژگی‌های سنتی دیاسپورا را بر اساس مطالعهٔ این دو مورد تعیین کرده‌اند» (McAuliife, 2007). دیاسپورا در تعریف ساده به جمعیت مهاجری گفته می‌شود که به دلایل ناخواسته از سرزمین خویش مهاجرت می‌کنند و در سرزمین دیگری ساکن می‌شوند. دیاسپورا و دیاسپوراها، ملت‌های رها شده‌ای هستند که درصدد بازخوانش دوباره فضا در اشکال جدید است. دیاسپوراها

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

در جائی بین دولت_ملت‌ها و فرهنگ‌های مهاجرتی قرار گرفته‌اند که شامل سکونت در یک دولت_ملت و در یک مفهوم فیزیکی هستند (دیانت، ۱۳۹۷: ۸۱). به‌کارگیری واژهٔ دیاسپورا به ترجمه یونانی *کتاب مقدس* توسط برخی دانشمندان یهودی بازمی‌گردد که اشاره به پراکندگی قوم یهود به اراده خداوند و به سبب گناهکاریشان دارد و ازاینرو، هم معنا گرفتن آن با واژه عبری galut یا golah به معنای «تبعید» یا «اسارت» درست نیست (Dufoix, 2003. Baumann, 2000). هر اقلیت قومی و یا مذهبی که به صورت فیزیکی از سرزمین اصلی خود پراکنده شده بدون در نظر گرفتن علت پراکندگی و بدون توجه به اینکه تا چه حد میان او و سرزمین اصلی‌اش ارتباطات فیزیکی، فرهنگی و یا احساسی وجود دارد و یا اصلاً چنین رابطه‌ای دارد و یا ندارد دیاسپورا محسوب می‌شود (Kokot, 2004: 9). دیاسپوراها را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: "اعضای جوامع قومی و ملی که وطن خود را ترک کرده‌اند اما ارتباط خود را با آنجا قطع ننموده‌اند. نام دیاسپوراها نیز جمعیت‌های فراملی‌گرا را در ذهن متبادر می‌نماید" (Ionescu, 2006: 13). دیاسپورا و دیاسپوراها، ملت‌های رها شده‌ای هستند که درصدد بازخوانش دوباره فضا در اشکال جدید می‌باشند. دیاسپوراها در جائی بین دولت ملت‌ها و فرهنگ‌های مهاجرتی قرار گرفته‌اند که شامل سکونت در یک دولت ملت و در یک مفهوم فیزیکی هستند، اما مهاجرت در یک حس معنوی، در فراسوی فضای دولت ملت و زمان قرار دارد (cohen, 1997: 135-136). شرط لازم برای به وجود آمدن جوامع دیاسپورا، مهاجرت[۱۵] است ولی این شرط، کافی نیست. ضمنا علاوه‌بر موارد گفته شده، پژوهشِ مکاُلیف دربارهٔ دیاسپورا نیز حاوی نکات زیر است: «ویژگی‌های دیاسپورا عبارتند از تجربهٔ پراکنده شدن، درد و رنج دسته جمعی، رابطه‌ای دشوار با جامعهٔ میزبان، حس یگانگی و تعلق به جامعه‌ای ورای مرزهای ملی، مشارکتِ فعال در ترویج جنبش بازگشت و ایجاد یا بازسازی میهنی ملی. ویژگی اصلی دیاسپورا اهمیت میهن است. میهن واژه‌ای در اصل جغرافیایی است که مهاجران و فرزندانشان را به‌مثابهٔ فرد و گروه از طریق پیوندهای اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی به شیوه‌های پیچیده و متفاوتی به محل دیگری مرتبط می‌سازد (McAuliife, 2007). به نظر کوهن (۲۰۰۸) جامعهٔ دیاسپورایی، به جامعه‌ای گفته می‌شود که افراد آن ـ به اجبار یا به اختیار ـ از کشور خود به یک کشور جدید مهاجرت می‌کنند، اما به کشور قدیم وفادار می‌مانند و تلاش می‌کنند رابطهٔ خود با آن را از راه وفاداری به زبان، دین، آداب و رسوم یا قصه‌های آن کشور حفظ کنند (Cohen, 2008). در جهان پستمدرن امروزی، دیاسپورا یا آوارگی قومی و پان‌دیاسپورا خواه به اجبار و یا داوطلبانه، نقشی اساسی در تعیین سیاست کشورهای میزبان دارند (Hata-mi, 2017: 68). در شکل دیاسپورای اجتماعی یک رابطهٔ سه‌گانه مشترک وجود دارد:

۱. گروه پراکنده که نوعی هویت جمعی دارند.
۲. کشورهای مادری که این گروه‌های مختلف در آن اقامت داشته‌اند.
۳. کشورهای مادری که وابستگی به آنها را از طریق مجموعه ارتباطات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی حفظ می‌کند» (Virinder et al ,2005: 17). شش ویژگی برای جامعهٔ مهاجران می‌توان برشمرد که عبارتند از: پراکنده شدن گروهی از افراد یا اجدادشان از یک سرزمین مرکزی و اصلی به یک یا چند مکان دیگر، حفظ یک خاطره، خیال، یا قصهٔ خیالی/ اسطورهای جمعی از سرزمین اصلی، احساس پذیرفته نشدن، بیگانگی و جداافتادگی در جامعهٔ میزبان، داشتن این احساس قوی که سرزمین اصلی، خانهٔ حقیقی و آرمانی و موضع نهایی برای بازگشت است، احساس مسئولیت برای حفظ و احیای این سرزمین و سرانجام، تعریف آگاهانه از هویت خود بر اساس موجودیت سرزمین اصلی (Safran, 2004: 83-84). نکتهٔ شایان تأمل در مورد نظر سفران این است که همهٔ شش ویژگی، بر محوریت سرزمین اصلی و دوری از آن بنا شده‌اند (صادقی و پورگیو، ۱۳۹۳: ۱۶۵).

جهانی شدن

طبیعت پیچیده، ضد و نقیض، چندوجهی و چندبعدی فرایندهای جهانی شدن حتی نظریه‌پردازانی را که از نظر ایدئولوژیک و سیاسی سوگیری مشترک دارند از رسیدن به اتفاق نظر کامل در مورد این مسئله باز داشته است (Held *et al.*, 1999: 4). اینکه جهانی شدن چیست و به چه معناست، خود شروع منازعات بسیاری است که بر سر این مفهوم وجود دارد...، واژه‌های جهان‌گستری، جهانی‌شدن، جهانگرایی، جهانی‌سازی، یکپارچگی جهان، نظام جهانی و جهانداری چند نمونه از این معادل‌ها هستند...، اوایل سال ۱۹۹۰ م. رابرتسون و گیدنز، در هنگام تدریس از این

واژه استفاده کردند تا به آنها بگویند چگونه بازار و تولید را در خارج از مرزهای ملی‌شان سامان دهند. جنبه اقتصادی آن اولین بار توسط والرشتاین و با تئوری نظام جهانی مطرح شد. جنبه‌های سیاسی توسط برتون، کوهن و روزنا مورد بحث قرار گرفت. از بین تعاریف رابرتسون، گیدنز و والرشتاین سه موضوع اصلی در مورد جهانی شدن مطرح است.

الف. فرایند جهانی شدن از زمان نگارش تاریخی همواره مطرح بوده و تأثیرات آن در طول زمان وجود داشته است، اما به‌طور ناگهانی این روند تشدید شده است.

ب. این پدیدهٔ معاصر با نوگرایی[۱۶] و توسعه سرمایه‌داری است (حجازی، ۱۳۸۲ :۲۷۰).

ج. جهانی شدن پدیده نوینی است که با پدیده معروف به پست‌مدرنیسم ملازم شده است (حجازی، ۱۳۸۲: ۲۷۱).

بنا به استدلال تاملینسون[۱۷]، «واقعیت تجربی» و رویدادهایی که فرایند جهانی شدن را پیش می‌بردند، به شدت پاسخی مفهومی طلب می‌کردند (Taylor, 2018: 164). «زیگمونت باومن» جهانی‌شدن را در قالب نظم جدیدی موسوم به «بی‌نظمی نوین جهانی» تعریف می‌کند (باومن، ۱۳۷۹: ۴۸). حرکت‌هایی همچون واگرایی، محلی‌گرایی، پاره‌افزایی و استقلال‌طلبی روندی مکمل جهانی‌شدن هستند (Waters, 2010: 67). به‌طورکلی سه رویکرد مختلف در مطالعه دیاسپورا در ادبیات کنونی وجود دارد (Demetri-ou, 1998: 499). رویکرد اول؛ یک رویکرد سنتی است که اشاره دارد به اینکه جهانی شدن همراه خود تغییراتی را به وجود آورده است (Cohen, 1992: 263-285). رویکرد دوم، به شرایط اجتماعی دیاسپورا و فرایندهای خودشناسایی فراملی در ارتباط با دول میزبان و قومیت محلی تکیه دارد (Simon, 1982: 222-223). رویکرد سوم؛ به بررسی فعالیت‌های سیاسی آوارگان اشاره دارد (Barth & Shain, 2003: 109) مکاتبی که رویکرد سوم را پذیرفته‌اند، استدلال می‌کنند که آوارگان قومی، بازیگران سیاسی فعالی هستند که در ترویج هویت‌های رقیب که از کشور مستقل که در آن اقامت دارند درگیر هستند (Adamson, 2006: 499-501). در این مفهوم، بسیج سیاسی در رابطه با میهن یک ویژگی مهم از آوارگان محسوب می‌گردد (حاتمی، ۱۳۹۶: ۶۸). دولت‌ها و سازمان‌های بین‌المللی به‌طور فزاینده‌ای برنامه‌های مشارکت با دیاسپورا را راه‌اندازی کردند و دیاسپورا به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم جامعهٔ جهانی معاصر ظاهر شد (Adamson, 2019: 211). درک و شناخت جهانی شدن در شرایط محیطی اکنون که رسانهٔ سینما فعالیت می‌کند بسیار حائز اهمیت است، زیرا جهانی شدن باعث می‌شود که سینمای دیاسپورا و مفاهیم «هویت ملی» در بستری سیال، چندبعدی و دائما در حال تحول تحلیل شوند. این امر اهمیت تحلیل‌های بینافرهنگی و توجه به چندگانگی هویت را در مطالعات سینمایی افزایش داده است.

سینمای ملی

سینمای ملی سلاح ملی‌گرایی فرهنگی است که می‌تواند برای ترویج ارزش‌های ملی و میراث ملی و نیز شکل دهی افکار عمومی به کار گرفته شود (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۷۷). از اواسط دهۀ ۱۹۸۰، مفهوم سینمای ملی به‌طور فزاینده‌ای موضوع بررسی و نظریه‌پردازی بوده است. محققان سینما، همگام با تحولات در نظریه ادبی و فرهنگی، و چارچوب‌های مفهومی جدید برای درک اینکه ملت‌ها چگونه تصور می‌شوند، (Anderson, 1983) و سنت‌ها چگونه اختراع می‌شوند (Hobsbawm & RANGER, 1983)، پرسش‌های تازه‌ای درخصوص فرضیات بسیار رایج در سینمای ملی مطرح کردند. هدف این بحث‌های انتقادی به‌طورکلی شالوده شکنی دیدگاه‌های ذات‌گرا نسبت به سینمای ملی و افشای ابعاد سیاسی «شمول و طرد» است که در فرایند و ترویج این مفهوم قرار دارند. این دیدگاه‌های انتقادی بدین طریق در بسط تصورات محل سینمای ملی، بسیار تأثیرگذار بوده‌اند (Hig-son, 2000) و توجه بیشتر به بخش‌های «نادیده انگاشت» یا «به حاشیه رانده شده» در سینمای ملی را تشویق کرده‌اند. بااین‌حال، بعضی از محققان چنین نتیجه گرفته‌اند که، باتوجه به تحولات ناشی از فرایندهای جهانی شدن و منطقه‌ای شدن، سینمای ملی شاید دیگر مفهوم سودمندی جهت بحث در خصوص سینمای جهان نباشد (Elsaesser, 2005). از سویی طبق برآورد ویلیامز، وقتی ما به سینما و ملی‌گرایی فکر می‌کنیم، معمولاً نخستین مثال *فیلم‌های تبلیغات سیاسی* است. اما ویلیامز مؤثر بودن *فیلم‌های داستانی* بر نگرش‌های تماشاگران را زیر سؤال می‌برد (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۷۷). ویلیامز در نتیجه‌گیری خود پیشنهاد می‌کند که بین سه مقوله *فیلم‌های جهانی*، بین‌المللی و ملی تمایز قائل شویم، از نظر او، مقولهٔ اول شاخص *فیلم‌های پرتحرک/ پرجاذبه* (اکشن[۱۸]) و پر هزینه هالیوودی است که تنها فیلم‌هایی‌اند که در مقیاس

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

واقعاً جهانی پخش و نمایش داده می‌شوند. مقولهٔ دوم به فیلم‌های کم هزینه هنری‌ای اشاره می‌کند که خود آگاهانه ملی‌اند اما معمولاً هدفشان راهیابی به جشنواره‌های خارجی است. ویلیامز با چاشنی طنز و کنایه می‌نویسد: فیلم‌های مطلوب در این طبقه «آثاری هستند که علیه رگ و ریشه سینمای ملی خود یا دستگاه فیلم‌هایی‌اند که توقیف یا محکوم شده‌اند و یا امکان موفقیت تجاری در بازار داخلی ندارند (Williams, 2003: 18). آخرین مقوله او «*فیلم‌های ملی* هستند: فیلم‌هایی با هزینه متوسط که برای تماشاگران داخل یا منطقه‌ای طراحی و ساخته شده‌اند. در این مقوله، برخلاف مقولهٔ «بین‌المللی، فیلم‌ها به شیوه‌ای کمتر خودآگاهانه و کمتر دخل و تصرف شده‌ای ملی هستند. به نوشته ویلیامز، در این نوع تولید است که تفاوت‌های ملی در سطوح مختلف ما در زمینه گونه فیلم‌ها باید بررسی شود (Williams, 2003: 19). از نظر ویلمن گفتمان‌های ملی‌گرایی و فرایند ساخت و تحلیل «ویژگی ملی»، نه‌تنها اساساً متفاوت‌اند، بلکه در حالت درگیری و برخورد هستند، زیرا گفتمان‌های ملی‌گرایی همیشه سعی دارند تفاوت‌ها و پیچیدگی‌ها در محدوده مرزهای ملی را به استعمار بکشند و بپوشانند (Willemen, 2006: 34). وی تأکید می‌کند که مرزهای ملی دارای تأثیر ساختاری مهمی بر شکل‌بندی‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند و محققان باید به هنگام تحلیل آثار هنری و فرهنگی که از «جای دیگری» آمده‌اند، آنها را لحاظ کنند. *ویلمن* می‌نویسد: در غیر این صورت، «قرائت یک *فیلم ژاپنی* در چارچوب فکری رشته مطالعات سینمایی انگلیسی ممکن است درواقع بیشتر شبیه یک هجوم فرهنگی از آن سوی مرزها باشد یا بدتر از آن، تلاشی برای انضمام یک فرهنگ دیگر در موضعی زبردست از راه ملزم کردن آن به تطبیق و هم نوایی با فعالیت فرهنگی طرف مهاجم» (اسفندیاری، ۱۳۹۶: ۹۰-۸۹).

تحلیل سکانس‌های فیلم «زمانی برای مستی اسب‌ها»

ـ هویت قومی اقتصاد زیر زمینی و معیشت‌وار: در سکانس اول دوربین از نمای بالا کار دسته جمعی کودکان را نشان می‌دهد این کودکان برای کار کردن زیاد جنب‌وجوش دارند در ادامه فیلم مرد میانسالی از بین همین کودکان ۵ نفر را برای باربری انتخاب می‌کند. در تکلمه‌ای که دختر کوچک در فیلم می‌خواند روستا لب مرز قرار دارد. گفته‌اند که چند نفر روی مین‌ها مرده‌اند. دخترک دیشب پدرش را در خواب دیده است و پنداشته می‌شود شاید پدرش نیز مرده است. مرز و قرار گرفتن روستا در کنار آن بر جدا افتادگی و عدم یکپارچگی جامعه کرد اشاره دارد. این جامعه اقتصاد خود را از راه قاچاق کالا به کردستان عراق و برعکس به کردستان ایران می‌گذراند.

پیوند با دیاسپورا: مرز (به عنوان فضای جغرافیایی ـ سیاسی) جامعه کرد را از «دولت ـ ملت» ایران جدا می‌کند، اما به‌جای ایجاد پیوند با کردستان عراق، آنها را در وضعیتی بینابینی قرار می‌دهد.

نقش جهانی شدن: اقتصاد قاچاق، محصول سیاست‌های مرزیِ جهانی‌شده است؛ یعنی تقاطع محلی/جهانی که در آن کردها به‌جای ادغام در بازار ملی، به شبکه‌های فراملی وابسته‌اند.

ـ تقابل فرهنگی و زبانی: سرفصل درس *کتاب فارسی* توسط دانش آموز کرد در کلاس روخوانی می‌شود و درمورد تاریخ پرواز انسان است. دانش آموزان با محتوای درس ارتباط برقرار نمی‌کنند و نسبت به آن بیگانه هستند. نمای دوربین که از نزدیک چهره تک تک دانش آموزان را در یک رابطه فردی با بیننده نشان می‌دهد و سعی دارد رمزگان ارتباط فردی و درک از فضای کلاس را برای بیننده هویدا کند. حاصل چنین درکی برای بیننده بیگانگی کل دانش آموزان و معلم از زبان و متن تدریس شده در کلاس درس است.

پیوند با هویت ملی: این سکانس، تنش بین «سیاست یکسان‌سازی ملی» و هویت چندفرهنگی در عصر جهانی شدن را عیان می‌کند.

نقش جهانی شدن: مقاومت در برابر زبان رسمی، می‌تواند به عنوان عاملیت دیاسپوریک خوانده شود؛ تلاش برای حفظ فرهنگ محلی در برابر جریان جهانیِ یکسان‌ساز.

ـ هویت طبقاتی و نابرابری اجتماعی: در سکانسی از فیلم شاهد قاچاق لاستیک اتومبیل به عراق هستیم دخترک بر روی متن فیلم چنین می‌گوید: «ایوب یکی دو ماهی با قاطر عمو یم کار کرد ولی نتوانست پولی برای عمل جراحی مهدی جمع کند ولی هر چه بدست آورد خرج ما کرد.»

تحلیل: دیالوگ روژین («هرچه به‌دست آورد خرج ما کرد») نه‌تنها فقر، بلکه فداکاری زنان در اقتصاد غیررسمی را برجسته می‌کند. این موضوع با نظریهٔ «سوبژکتیویتهٔ دیاسپوریک» (Brah, 1996) مرتبط است: زنان مهاجر/حاشیه‌نشین، بارِ

بازتولید خانواده را در شرایط نابرابر به دوش می‌کشند.

پیوند با جهانی شدن: اقتصاد قاچاق، نمونه‌ای از «جهانی شدن از پایین» است که در آن حاشیه‌نشینان برای بقا، به شبکه‌های فراملی متکی‌اند.

ـ **بحران در مناسبات خانوادگی**: در سکانسی دیگر روژین برای نجات جان برادرش مهدی تن به یک ازدواج ناخواسته می‌دهد. دیالوگی که بین روژین و ایوب صورت می‌گیرد چنین است:

"روژین: ایوب چرا عصبانی هستی؟"

" ایوب: مگر من پسر این خانواده نیستم؟"

" روژین: من این کار را به خاطر مهدی انجام دادم اگر من ازدواج کنم آنها مهدی را در کردستان عراق می‌توانند جراحی کنند و تو نتوانسته‌ای برای جراحی مهدی پول کافی جمع کنی."

در همین سکانس روژین (عکس۱) که امید داشت با تن دادن به یک ازدواج فداکارانه بر روی جسم معلول مهدی عمل جراحی در عراق صورت گیرد ناگاه با عکس‌العمل مادر شوهر خود تمام امیدهایش نقش بر آب می‌شود و مهدی را نمی‌تواند همراه خود به عراق ببرد.

تحلیل: تصمیم روژین برای ازدواج، نه یک انتخاب، بلکه تسلیم در برابر جبر اقتصادی است. این سکانس، زنانگی دیاسپوریک را در تقاطع سنت/مدرنیته نشان می‌دهد.

نقش جهانی شدن: امید روژین به درمان برادر در عراق، نشان‌دهندهٔ وابستگی به منابع فراملی است، اما شکست این طرح، ناتوانی نظام‌های محلی در بهره‌گیری از فرصت‌های جهانی را فاش می‌کند.

ـ **انتقاد اجتماعی و سیاسی**: این سکانس تأکیدی بر تأیید رمزگان سکانس‌های قبلی فیلم است امید طبقه پایین برای حل مشکلات سرابی بیش نیست و رهایی از آن در درون جبر طبقاتی امکان‌پذیر نمی‌نماید. (نابرابری اجتماعی و هویت طبقاتی).

ـ **سفر/جابه‌جایی/ مهاجرت**: در سکانس آخر فیلم ایوب تصمیم می‌گیرد (عکس۲) برای انجام عمل جراحی بر روی برادر افلیج خود قاطر را در عراق بفروشد و خرج عمل جراحی مهدی کند. ایوب وقتی که می‌خواهد از مرز رد شود نگاهی تردید آمیز نسبت به گذشتن از مرز و برگشتن دارد، پشت سرش انبوهی از مشکلات، درماندگی و ناچاری جای تردید باقی نمی‌گذارد و وی چاره‌ای جز ادامه مسیر پرخطر را ندارد، اما لحظات پایانی فیلم هم‌زمان با گذشتن ایوب از مرز با زوزه گرگ‌ها به پایان می‌رسد. ایوب اگر از دست گرگ‌ها خلاص شود از سرنوشتی که برای پدرش رقم خورد خلاص نخواهد شد و شاید نتواند به هدفش برسد.

تحلیل: زوزه گرگ‌ها در لحظه عبور ایوب از مرز، استعاره‌ای از خشونت پنهان مرزها است. این صحنه با مفهوم «مرگ در مرز» مرتبط است: مهاجران حتی با عبور فیزیکی، از تبعات سیاسی/ اقتصادی مرزها رها نمی‌شوند.

پیوند با پرسش اصلی: این سکانس، تناقض جهانی شدن را نشان می‌دهد: حرکت آزاد سرمایه در مقابل محدودیت حرکت انسان‌های حاشیه‌نشین.

عکس ۱. نمایی از روژین در عروسی (تصویری از فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها*).

عکس ۲. نمایی ایوب که برادرش مهدی حمل می‌کند (تصویری از فیلم *زمانی برای مستی اسب‌ها*).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

تحلیل سکانس‌های فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»

فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند* با استفاده از نمادها و عناصر بصری، دوگانه‌ای قدرتمند از هویت ملی (قومیت کردی) و تأثیر جهانی شدن بر جوامع تحت سلطه خلق می‌کند. فیلم‌ساز در قالب سینمای دیاسپورا، از تضادهای موجود میان هویت‌های محلی و وعده‌های جهانی برای کنار زدن بحران‌های اجتماعی پرده برمی‌دارد. هویت قومی در این فیلم نه به صورت شعاری، بلکه از طریق روایت گره‌خورده با بازنمایی زندگی واقعی کودکان اردوگاه به تصویر کشیده می‌شود. تلاش کارگردان برای پیوند ذهنیت دیاسپورا با جهانی شدن از طریق عناصر سینمایی همچون قاب‌بندی، میزانسن و مؤلفه‌های صوتی، این اثر را به یک روایت انتقادی در سطح جهانی و محلی تبدیل کرده است. سینمای دیاسپورا غالباً از تنش میان هویت ملی فیلم‌ساز و بیان مشکلات جهانی بهره می‌گیرد. در این فیلم، شخصیت‌ها نمایانگر مشکلات تاریخی و معاصر جوامع کرد هستند؛ اما این مسائل در چارچوب جهانی شدن (با حضور نهادهای کمک‌رسان بین‌المللی و قدرت‌های جهانی مثل آمریکا) مورد بررسی قرار می‌گیرد. فیلم‌ساز با خلق دیالوگ‌ها و کادربندی‌هایی که وضعیت حاشیه‌ای جامعه کردی را در مقایسه با حضور قدرت‌های بین‌المللی برجسته می‌کند، از سینما به عنوان ابزاری برای نشان دادن شکاف میان وعده‌های جهانی و واقعیت محلی بهره می‌گیرد.

ـ **هویت:** در ابتدای فیلم با دختری به اسم آگرین مواجه هستیم، او دختری با اندوهی بی‌پایان که در آخرین نگاه با کشاکشی عمیق از ادامه زندگی مصیبت‌بار و از هم گسسته و رهایی با خودکشی است. آخرین نگاه، اشاره‌ای است از اندوه بی‌پایانی که در پشت سر قرار دارد و در حالت ضمنی اشاره‌ای نیز به اندوه و آشفتگی اجتماع پشت سر دارد. انتخاب با لحظه‌ای تردید صورت می‌پذیرد. اما این درد بی‌پایان با نگاه جنسیتی که در پشت سر وجود دارد راه گریز را می‌بندد و مرگ بهترین انتخاب می‌شود.

شخصیت آگرین به عنوان نماینده‌ای از جامعه کرد، از طریق فضاسازی و روایت بصری به‌خوبی بحران هویت فردی و ملی را به تصویر می‌کشد. در این سکانس، قاب‌بندی‌های محدود (Close-Up) بر چهره آگرین به همراه تضاد نور و سایه، حس انزوا و گریزناپذیری او را برجسته می‌کند. مونتاژ سمبلیک و لحظه‌ای که آگرین می‌خواهد به زندگی خود پایان دهد، بازتابی از کشاکش میان هویت از دست‌رفته در جنگ و محدودیت‌های قومی است. این روایت در کنار جهانی شدن، نشان‌دهنده عقب‌ماندگی هویت‌های محلی تحت فشار نیروهای مسلط اقتصادی و جهانی است. انتخاب مرگ توسط آگرین، استعاره‌ای برای ناتوانی دیاسپورا در بازیابی هویت قومی در برابر جهانی شدن است.

نابرابری اجتماعی: در سکانس‌های مختلف فیلم گفتمان طبقه فرودست اجتماعی به وفور مشاهده می‌شود طبقات فرودست جامعه که آسیب پذیرترین طبقه محسوب می‌شوند و متحمل بیشترین لطمات بحران‌های طبیعی و انسانی هستند. جنگ بحرانی است که عموم طبقات اجتماعی را متضرر می‌کند. در عین حال در درون این قشر فرودست در فیلم مشاهده می‌کنیم که مهاجران مناطق دیگر در پایین‌ترین لایه‌ها قرار دارند و بواسطه آشفتگی‌های ناشی از جنگ در نهایت استیصال و ضعف هستند. قاب‌های گسترده اردوگاه که حس انبوه و هرج‌ومرج را منتقل می‌کنند، تصویری دقیق از نابرابری‌های اجتماعی ناشی از جنگ و سلطه جهانی ارائه می‌دهند. مهاجران کرد نه‌تنها قربانی جنگ هستند بلکه در فرودست‌ترین جایگاه اجتماعی ممکن نسبت به سایر طبقات قرار می‌گیرند. تحلیل این سکانس‌ها با تأکید بر میزانسن بی‌سامان، تدوین ضرب‌آهنگ سریع، و استفاده گسترده از رنگ‌های سرد، عمق اتفاقات را به صورتی ملموس به مخاطب ارائه می‌دهد.

ـ **هویت قومیتی:** در دیالوگی پسری که «ماهواره» صدا می‌کنند با فردی که مین‌های جمع‌آوری شده را به سازمان ملل می‌فروشد دیالوگی صورت می‌گیرد که قابل تأمل است.

ـ **ماهواره:** «حتی سگ‌های آمریکایی ۵۰ برابر بچه‌های ما

عکس ۳. نمایی از اگرین در حال حمل مین (تصویری از فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند*).

پول می‌گیرند... حتی غذای خوب هم بهشون می‌دن... تو می‌تونی به عنوان یک کرد به بچه‌های ما کمک کنی»،

پیداست که دیالوگ مزبور بر نشانگان قومیت کرد تأکید دارد (عکس۳). این دیالوگ روی تضاد میان هویت قومی کردها و مداخله جهانی نهادهای خارجی مثل آمریکا تمرکز دارد. در این سکانس، قاب‌بندی محیطی و فضای خاک‌آلود، استعاره‌ای از وضعیت متروک و فراموش‌شده جوامع اقلیت است. کارگردان با تأکید بر دیالوگ‌های ساده اما تأثیرگذار و نمایش زندگی واقعی کودکان کردی، مفهوم فراموش‌شدگی و حاشیه‌نشینی را در یک سیستم جهانی به صورت بصری نمایش می‌دهد.

ـ **انتقاد اجتماعی سیاسی:** در ادامه سکانس فیلم روایت خرده روایت معلم و اعتراض او به ستلایت که روستا را به هم ریخته و به جای درس، به بچه‌ها تیراندازی یاد می‌دهد، دلالت‌های ضمنی درباره نقش روشنفکران دارد. روشنفکری که نه‌تنها دورانش و نیازهای آن را، و هویت شخصیت‌های آنرا درک نکرده است، بلکه هیچ تلاشی هم برای درک آن دوران نمی‌کند. زندگی روشنفکری او ندایی حاشیه‌ای است، محبوسی که هنوز روشنفکری را نصیحت کردن می‌داند نه درگیری عملی. او صدایش را روی بچه‌ها حتی در جاروجنجال‌های سیاسی بلند نمی‌کند. او به جای فهمیدن، خشمگین می‌شود و به جای جنگیدن، جا می‌زند. غیبت او در سراسر فیلم و حضور محدود او، رمزی برای بیان محدودیت‌های فکری او نیز هست.

ـ **تقابل فرهنگی:** در سکانسی که ماهواره با هنگاو در مورد حمله آمریکاییها به عراق صحبت می‌کند. ماهواره با اشاره دو انگشتش می‌گوید که فاصله نزدیک به ورود آمریکایی‌ها مانده است. با صدای هلیکوپترهای آمریکایی بچه شروع به خنده می‌کند و آوازی را زیر لب می‌خواند. نوشتارهای نیروهای آمریکایی محتوای پیامی است بدین صورت است که:

«دیگر بی‌عدالتی، بیچارگی و دردسر تمام شد... ما بهترین دوستان و برادران شما هستیم... کسانی که بر ضد ما هستند دشمن ما هستند ... ما این جا آمده‌ایم تا شما را از بدبختی نجات دهیم ... ما در جهان بهترینیم».

نیشخند بچه رمزگان پوچ بودن و سراب بودن اینگونه وعده‌هاست ـگفتمان مسلطـ به گونه‌ای که وضعیت بی‌سامان و آشفته جامعه کردی را فقط خود کردها می‌توانند حل کنند. سکانس مربوط به وعده‌های آمریکایی‌ها یکی از انتقادی‌ترین صحنه‌های فیلم است که بازتاب رسانه‌ای قدرت‌های جهانی را در جوامع محلی به تصویر می‌کشد. هلیکوپترهای آمریکایی که همراه با پیام‌های تبلیغاتی قدم به صحنه می‌گذارند، نماد ورود رسانه‌های جهانی به بحران‌های محلی هستند. وعده‌هایی چون «ما بهترین دوستان شما هستیم» در تضاد با خنده‌های کودکانه و نیشخند شخصیت‌ها به‌وضوح پوچی این وعده‌ها را برجسته می‌سازد. در این سکانس، صدای هلیکوپتر، انسجام محیطی و دوربین در فاصله‌ای مشخص (Long Shot) به همراه تأکید بر فضای فرسوده اردوگاه، نقدی غیرشعاری از عدم انطباق قدرت‌های جهانی با واقعیت زندگی اقلیت‌ها ارائه می‌دهد.

ـ **بحران در مناسبات خانوادگی و تجاوز:** شروع جنگ تا سرنگونی صدام را از طریق قهرمانان قصه و خط سیر طبیعی داستان به‌طور غیرمستقیمی نمایش می‌دهد. این دسته از سکانس‌ها با صحنه‌ای شروع می‌شود که هنگاو پس از مناقشات فراوان شب قبل با خواهرش آگرین بر سر تصمیم او برای گذاشتن بچه‌اش در کمپ و بازگشت خودشان به حلبچه، صبح زود با ریگا سرگردان در مسیر جاده در حال دور شدن از آگرین هستند. ستلایت با دوچرخه سر می‌رسد و ریگا و هنگاو را سوار بر ترک دوچرخه در مسیر ناهموار جاده همراهی می‌کند. در طول مسیر شروع جنگ به هنگاو الهام می‌شود و او تصاویری از حضور نظامیان و هجوم هوایی و زمینی‌شان را می‌بیند که به شکل بسیار موجزی با صحنه تجاوز سربازان عراقی به آگرین و از زاویه دید خود او از این ماجرا به صورت مونتاژ موازی نمایش داده می‌شود. فیلم‌ساز تصویری همگون از هر دو واقعه را به تماشاچی معرفی می‌کند. ریتم سریع تدوین در بازتاب این صحنه نقش قابل توجهی ایفا می‌کند.

نتیجه‌گیری

سینمای دیاسپورا نقشی کلیدی در نزدیک کردن فرهنگ‌ها و کاستن فاصله میان ملت‌ها دارد. این سینما از قید جغرافیای خاص یک کشور رهاست و هنرمندانی که در سرزمین غربت آثار خود را خلق می‌کنند، با بهره‌گیری از تجربه‌های مشترک زیستی و فرهنگی، زمینه‌ای را برای ایجاد ژانری فراملّی فراهم می‌آورند. این ژانر نوین، نه صرفاً به خاطر

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

جغرافیای محل تولید، بلکه به سبب مضمون‌های جهانی و مسائل مشترک انسانی، پیچیدگی‌های هویتی و بحران‌های اجتماعی ـ فرهنگی، بازنمایی خاصی از وضعیت دیاسپورا ارائه می‌دهد. یکی از ویژگی‌های برجسته سینمای دیاسپورا، تعامل یا تقابل آن با هویت ملی است. هنرمندانی که در بستر دیاسپورا فعالیت می‌کنند، در نقطه‌ای میان گذشته و اکنون، سنت و مدرنیته، وطن و غربت قرار دارند. این موقعیت خاص، به آنها امکان می‌دهد که از یک سو روایتی انتقادی از هویت ملی خود ارائه دهند و از سوی دیگر، با تجربیات ناشی از جهانی‌شدن، به بازاندیشی و گاه بازتعریف هویت بپردازند. این تعامل اغلب با حالتی متناقض همراه است: فیلم‌ساز در حالی که پیوندهای خود با گذشته و ریشه‌های ملی را برجسته می‌کند، هم‌زمان چالش‌ها و محدودیت‌های آن را نیز به تصویر می‌کشد. تقابل با هویت ملی به‌ویژه زمانی برجسته می‌شود که پای موضوعاتی مانند سرکوب، نابرابری، یا فقدان فرصت‌های برابر در جامعه زادگاه در میان باشد. فیلم‌سازان ایرانی در دیاسپورا، برخلاف فیلم‌سازان پسااستعماری، توجهشان نه‌فقط به مسائل بومی، بلکه بیشتر به مفاهیمی فراملّی و جهانی معطوف است. این تفاوت به دلیل تاریخ ایران است که هرگز به‌طور مستقیم تحت استعمار قرار نگرفته است. بااین‌حال، در آثار دیاسپورای ایرانی، همچنان مؤلفه‌هایی چون مهاجرت، سفر، جابه‌جایی، بحران در مناسبات خانوادگی، و مسئله هویت حضوری پررنگ دارند. موضوع تقابل فرهنگی، که نتیجه حضور هنرمند در زیستی متفاوت با زبان، فرهنگ، و ساختار اجتماعی بیگانه است، عنصری کلیدی در این آثار به شمار می‌رود. این تقابل، که درون آثار هنری نفوذ کرده، بستری برای نقد اجتماعی و سیاسی، بازتعریف هویت، و به چالش کشیدن گذشته ملی فراهم می‌کند. در شرایط دیاسپورا، «مسئلهٔ هویت» اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. هنرمند مهاجر یا تبعیدی، در مواجهه با زیست در کشوری بیگانه، بیش‌ازپیش به خودآگاهی و هویت ملی خویش توجه نشان می‌دهد. این خودآگاهی گاه در تعامل با ریشه‌های ملی و گاه در تقابل با ابعاد محدودکننده یا نقض‌کننده آن پیش می‌رود. در آثار دیاسپورایی، حسی از پراکندگی، درد جمعی، رابطه‌ای دشوار با جامعه میزبان، و تلاش برای بازسازی حس تعلق به وطن بازتاب می‌یابد. این تلاش‌ها همواره با گونه‌ای بازاندیشی انتقادی همراه هستند که می‌تواند محدودیت‌ها یا مشکلات موجود در هویت ملی را برجسته کند. همچنین بحران در مناسبات خانوادگی، که در بسیاری از آثار ایرانی دیاسپورا مشاهده می‌شود، نه صرفاً نتیجه مهاجرت، بلکه گاه نشانه‌ای از چالش‌های فرهنگی و هویتی است که فرد در ارتباط با گذشته ملی خود با آن دست به گریبان است.

آثار منتخب بهمن قبادی که مورد بررسی این پژوهش قرار گرفته است نمونه‌ای روشن از تعامل و تقابل با هویت ملی در سینمای دیاسپورا است. قبادی که از برجسته‌ترین فیلم‌سازان ایرانی در این عرصه است، در هر دو دوره فیلم‌سازی‌اش ـ پیش و پس از مهاجرت ـ با حفظ جهان‌بینی و سبک کارگردانی خود، همواره به مسائلی چون هویت، قومیت، فقر، و نابرابری اجتماعی پرداخته است. در آثار او طبقات فرودست اجتماعی، که آسیب‌پذیرترین اقشار جامعه محسوب می‌شوند، در مرکز روایت قرار دارند؛ به‌ویژه مهاجرانی که از مناطق بحران‌زده به مناطق دیگر کوچ کرده و در پایین‌ترین موقعیت اجتماعی و اقتصادی قرار گرفته‌اند. قبادی در آثارش، ضمن حفظ پیوند با هویت قومی و ملی، فضاهایی را خلق کرده است که در آن ویژگی‌های هویت به واسطه جابه‌جایی و شرایط مهاجرت بازتعریف می‌شوند. در این فیلم‌ها مؤلفه‌های هویت ملی معمولاً از طریق زبان، نشانه‌های بصری قومی، روایت‌های تاریخی و طرح دغدغه‌های محلی بازسازی و نمایان می‌شوند. فیلم‌ساز با استفاده از عناصر سینمایی مثل قاب‌بندی، میزانسن، رنگ و صدا، نوعی زیست جهان حاشیه‌ای و آسیب‌پذیر را وارد تجربه زیباشناختی مخاطب می‌کند. اما این بازنمایی صرفاً نمایشی نوستالژیک یا تقدیس‌گرانه نیست؛ بلکه با ورود مؤلفه‌های جهانی شدن همچون قدرت‌های بین‌المللی، رسانه‌های جهانی و وعده‌های توخالی آنها، فیلم تقابل، سرخوردگی و شکاف بین وعده‌های جهانی و واقعیت‌های تلخ بومی را به نمایش می‌گذارد. قبادی در فیلم‌های پس از مهاجرت خود، فضایی به نمایش می‌گذارد که نه کاملاً به فرهنگ موطن قبلی شباهتی دارد و نه با فرهنگ جامعه میزبان یکی است. او هویتی جدید را بازنمایی می‌کند که از تجربه پراکندگی، درد جمعی، و رابطه‌ای دشوار با هر دو فرهنگ برمی‌خیزد. این هویت جدید، نه صرفاً در تعامل با ریشه‌ها، بلکه در نقد و بازاندیشی به آنها خلق می‌شود. وی ضمن نقد مسائل اجتماعی و بحران‌های ساختاری در وطن، با به تصویر کشیدن عمق بحران‌های انسان‌محور در دیاسپورا، از

محدوده هویت ملی فراتر می‌رود و فضایی میان‌برشی برای بازنمایی معضلات جهانی خلق می‌کند. فیلم‌های قبادی نمودی از این واقعیت هستند که سینمای دیاسپورا، نه صرفاً ابزاری برای ادغام فرهنگی یا تجلیل از وطن، بلکه بستری برای بازنمایی تنش‌ها و تناقض‌های میان هویت ملی و جهانی‌شدن است. این سینما، ضمن حفظ ارتباط با گذشته، راهی برای درک، نقد، و آفرینش هویتی جدید گشوده است که میان تعامل و تقابل با زادگاه و جامعه میزبان در نوسان است. به این ترتیب، سینمای دیاسپورا فضایی است برای بازاندیشی درباره هویت، مرزها، و مفهوم تعلق در دنیای معاصر. در نتیجه، سینمای دیاسپورا نه ابزاری صرفاً برای فرهنگ‌پراکنی یا ادغام در نظم جهانی است و نه جبهه‌ای بسته برای تقویت یک هویت ملی خالص؛ بلکه عرصه‌ای برای مذاکره، نقد و بازتعریف هویت در شرایط گذار و تبعید است. فیلم‌ساز دیاسپوری، هم‌زمان که دغدغه ریشه‌ها و زادگاهش را دارد، مشکلات و بحران‌های معاصر را نیز روایت می‌کند و چشم‌اندازی جهانی به روایت خود می‌بخشد. او از یک سو صدای گروه‌ها و ملت‌های فراموش‌شده را بلند می‌کند و از سوی دیگر، با نقد سازوکارهای جهانی و نمایش تأثیرات آنها بر مناسبات محلی، مخاطب را به تأمل درباره مفهوم هویت، مرز و تعلق دعوت می‌کند. به این ترتیب، بازتاب مؤلفه‌های هویت ملی و جهانی شدن در سینما از رهگذر مواجهه تجربی، انتقادی و گاه متضاد فیلم‌ساز با جهان پیرامون رخ می‌دهد؛ سینمای دیاسپورا بستری است که فیلم‌ساز در آن می‌تواند هم پیوند با ریشه‌های ملی خود را بازاندیشی کند و هم جایگاه خود را در دنیایی چندپاره، متغیر و جهانی‌شده به چالش بکشد. این سینما بیش از آنکه محصول یک فرایند ساده سازگاری یا ستیز باشد، عرصه‌ای برای گفت‌وگو، نقد و پرورش معناهای چندلایه هویت در عصر جهانی‌شدن است.

پی‌نوشت‌ها

۱. سینمای ترانملی Transnational Cinema: بخشی از سینما تحت عنوان «سینمای ترانملی» مطرح شده که در آن فیلم‌ها صرفاً خطاب به یک ملت یا فرهنگ خاص نیست، بلکه موضوعات آن‌ها برای مردم کشورهای گوناگون قابل فهم و ارتباط است. این رویکرد می‌تواند موجب افزایش دامنه مخاطبان آثار سینمایی شود و عملاً بازار هنر هفتم را جهانی‌تر کند.

2. Globalization
3. Interaction
4. Confrontation
5. Holocaust
6. Third Cinema
7. Italian neorealism
8. Grierson
9. Glauber Rocha
10. Fernando Solanas
11. Octavio Getino
12. Manifest
13. National Identity
14. Nation
15. Immigration
16. Modernization
17. Tomlinson
18. Action

فهرست منابع

ابوالمعالی الحسینی، خدیجه (۱۳۹۲)، تحلیل کیفی متن: استقرا/ قیاس، دوفصلنامهٔ *پژوهشی مطالعات معارف اسلامی و علوم تربیتی*، دورهٔ۱، شمارهٔ۱، صفحه۱۰۲-۸۵، Doi: 10.30497/EDUS.2013.57509

اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۶)، *سینمای ملی و جهانی شدن*، ترجمه: مسعود واحدی، چاپ اول، انتشارات سروش.

باومن، زیگمونت (۱۳۷۹)، جهانی‌شدن بعضی مردم، محلی شدن بعضی دیگر، ترجمه فرهنگ ارشاد، *مجلهٔ جامعه سالم*، شمارهٔ ۳۷، صص ۵۶-۱۲.

حاتمی، محمدرضا (۱۳۹۶)، بازخوانی جغرافیایی از دیاسپورا، فصلنامهٔ *روابط بین‌الملل*، دورهٔ۱۰، شمارهٔ ۳۷، صص۸۱-۶۵.

حجازی، سیدمحمدحسین (۱۳۸۲)، *چالش دین و جهانی شدن، برگرفته از کتاب جهانی‌شدن و دین، فرصت‌ها و چالش‌ها*، به اهتمام محمد جواد صاحبی، قم: نشر احیاگران.

خزائی، طاهره (۱۳۹۹)، ناهمگونی‌های ناهمگرای مهاجرت ایرانی و محدودیت‌های معنایی و نظری دیاسپورا: مورد ایرانی‌های مقیم فرانسه، فصلنامهٔ *علوم اجتماعی*، دورهٔ ۲۷، شمارهٔ۸۸، صص۱۰۸-۷۱.

دیانت، محسن (۱۳۹۷)، نخبگان، ملی‌گرایی و دیاسپورای کرد، *فصلنامه دولت پژوهی*، مجلهٔ *دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، صص۱۰۸-۷۹.

رجایی، فرهنگ (۱۳۸۲)، *مشکلهٔ هویت ایرانیان امروز*، تهران: نشرنی.

سرمد، زهره؛ بازرگان، عباس؛ حجازی، الهه (۱۳۸۴)، *روش‌های تحقیق در علوم رفتاری*، نشر آگاه.

سعیدی، سعیده (۱۳۹۸)، بازنمایی وطن در میان‌ذهنیت مهاجران: رهیافتی نظری به دیاسپورای ایرانی، فصلنامهٔ *علوم اجتماعی*، دورهٔ۲۶، شمارهٔ۸۷، صص۱۵۴- ۱۱۵.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2056035.1130

صادقی، امیرحسین و پورگیو، فریده (۱۳۹۳)، امت اسلامی، جایگزینی برای مهاجران (دیاسپورا) در رمان مناره، فصلنامهٔ *پژوهش ادبیات معاصر*، شمارهٔ۱، صص۱۶۳-۱۷۹.
عبداللهی، محمد و محمدعثمان حسین بر (۱۳۸۱)، گرایش دانشجویان بلوچ به هویت ملی در ایران، *نامه انجمن*، دورهٔ ۴، شمارهٔ۴، صص۱۲۶-۱۰۱.
عطاری، مهرداد، دهقانپور، حمید (۱۳۹۱)، سینمای دیاسپورای ایران، *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*، رشتهٔ سینما، دانشکده سینما تئاتر.
کرجی، علی (۱۳۷۵)، *اصطلاحات فلسفی و تفاوت آنها با یکدیگر*، تهران: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه قم.
گودرزی، حسین (۱۳۸۵)، *مفاهیم بنیادین در مطالعات قومی*، انتشارات تمدن اسلامی.
منصورنژاد، محمد (۱۳۸۳)، *روش‌های قرآنی و روایی در حل بحران هویت دختران، مبانی نظری هویت و بحران هویت*، پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

Adamson, F. B (2019). Sending States and the Making of Intra-Diasporic Politics: Turkey and Its Diaspora (s). International Migration Review, 53 (1), 210-236. Doi: 10.1177/0197918318767665

Adamson, Fiona (2006). "Crossing borders: international migration and national security". International Security, 31 (1).

Amghar, Samir (2007). Europe Islam; Challenges for Public Policy and Society, Centre for European Policy Studies, Brussles. 2.

Anderson, B (1983). Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism, London: Verso.

Baumann, M (2000). «Diaspora: genealogies or semantics and transcultural comparison", Numen, 47 (3): 313-337. Doi: 10.1163/156852700511577.

Brah,Avtar (1996). Cartographies of diaspora: Routledge, London and New York.

Butler, K. D (2001). Defining Diaspora, Refining a Discourse Diaspora. Journal of Transnational Studies, 10 (2), 189-219.

Cohen, Robin (2008). Global Diasporas-An Introduction (2nd Edition). London: Routledge.

Cohen, R (1992). Global Diasporas: An Introduction. London: UCL Press.

Cohen, Robin (1997). Diasporas, the nation-state, and globalization, in Wang Gungwu (ed.), Global History and Migrations, Boulder, CO: Westview Press, 1997, 117-144. Cohen, R (1997), Global Diasporas: An Introduction. London: UCL Press

Demetriou, M (1998). Towards Post Nationalism? Diasporic Identities & the Political Process. University of Kent.

Dufoix, S (2003). Qu'est-ce qu'une diaspora? dans: Stéphane Dufoix éd., Les diasporas. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France. Que sais-je ?: 7-39. URL: https: //www-cairn-info.docelec.ubordeaux.fr/lesdiasporas-9782130539292.htm-page-7.htm

Elsaesser, T (2005). European Cinema: Face to Face with Hollywood , Amsterdam: NLD: Amsterdam University.

Hatami, M. R. (2017), Geographical Reviewd Throughout Diaspora, Studies of International Relations Journal (political Science and International Relations Journal), 10 (37); 65 - 81 (in Persian).

Held, D., McGrew, A. G., Goldblatt, D., & Perraton, J (1999). Global Transformations. Politics, Economics and Culture. Cambridge: Polity Press.

Higson, A (2000). The Limiting Imagination of National Cinema. In Hjort, M. & S. Mackenzie (Eds.) Cinema and Nation. London: Routledge.

Hobsbawm, E. J. & T. O. RANGER (Eds.) (1983). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University.

Ionescu, D (2006). Engaging Diasporas as Development Partners for Homeand Destination Countries: Challenges for Policymakers. Geneva International Organization for Migration, 13

Javadi, A.; Mousavizadeh, A., & Mottaqi, A (2017). The Impact of Muslim Migration on the Strengthening of the European Far Right. Journal o Political and International Approaches, 8 (4), 38-62 (in Persian).

Jenkins, R (1996) Social Identity, London: Routledg.

Jenkins, G (2017). *National identity in crisis: post-1990 Holocaust cinema in Israel, Germany and Hollywood* (Doctoral dissertation, Newcastle University).

Kokot, Waltraud, Toloyan, Khachig & Alfonso, Carolin (2004). Diaspora, Identity and Relifion: New Directions in theory and Research. London: Routtedge.

McAuliife, Cameron (2007). A Home Far Away? Religious Identity and Transnational Relations in Iranian Diaspora". *Global Networks*, Vol. 1, No. 3: 311-311.

Migration Policy Institute (MPI). (may 2007). The Recently Arrived Foreign Born in the united states.http://www.mpi.org.

Mummendy, Amelie et al (2001). Nationalism and patriotism: National identification and out-group rejection, British journal of social psychology, 40 , pp: 159-172.

Naficy Hamid (2001). An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking,Princeton University Press, New Jersey.

Safran, William (2004). Deconstructing and Comparing Diasporas in Waltraud Kokot, Khachig Tololyan and Carolin Alfonso. Eds. Diaspora, Identity and Religion: New Directions in Theory and Research. London: Routledge.

Schilling, J (2006). On the pragmatics of qualitative assessment: Designing the processfor content analysis. European Journal of Psychological Assessment, 22,1, P. 28-37

Shain, Yossi & Aharon Barth (2003). Diasporas and International Relations Theory. International Organization. 57 (3).

Shirgholami, K (2008). The Social and Political Status of Muslims in Europe, Foreign Policy Quarterly, 23 (2), 395-448 (in Persian).

Simon, Rogers (1982). Gramsci's Political Thought an Introduction, London: Lawrance and Wishart.

Taylor, J. E (2018). Lychees and Mirrors: Local Opera, Cinema, and Diaspora in the Chinese Cultural Cold War. Twentieth-Century China, 43 (2), 163-180.

Turner, J.H (1998). The Structure of Sociological Theory, California: Wadsworth Publishing Company.

Virinder, Kalra, Raminder, Kaur & John Hutnyk (2005). Diaspora and Hybridity (Published in association with Theory, Culture & Society)

Waters, m (2010). Globalization, London and newyork: Routlege, Pp: 65-76.

Willemen, p (2006). The National Revisited: in VITALI, V& P. Willemen (Eds.) Theorising National Cinema. London: BFI.

Williams, A (2003). Film and nationalism, New Jersey. Rutgers University Press DOI:10.5860/choice.39-5718.

Zhang, Y. & Wildemuth, B.M (2009). Qualitative analysis of content. In B. Wildemuth (Ed.), Applications of Social Research Methods to Questions in Information and Library. Retrieved October 18, 2011 from http://ils.unc. edu/ ~yanz/ Content_analysis.pdf