Genre and Identity: A Comparative Study of the Role of National and Cultural Identity in the Development of Local Cinema Genres

Abstract

The term local genre may not be an established term for all people who study cinema and film critics, because genre is defined as a global category and is less attributed to a specific region or nation. However, this research considers it possible to use the term local genre with the following simple definition; local genres are subgenres or hybrid genres with features that are less common elsewhere. In many cases, by repeating some special features in works of a subgenre or hybrid genre in the films of a nation or region, and of course the presence of a significant number of works in that genre, these subgenres or hybrid genres will become local genres. For example, all local genres in Japanese cinema like Kaiju or Yakuza films are sub-genres or hybrid genres: Kaiju genre is a combination of features of two genres, science-fiction and horror, and Yakuza film is one of the sub-genres of crime genre. Studying a wide range of local genres including the Martial Arts in Hong Kong, Spaghetti Western in Italy, Masala in India, Heimatfilm in Germany, Anime in Japan and Filmfarsi in Iran, proves that despite the diversity of generic elements in local genres, there is a consistent trend in the development of these genres which seems to be an influence of the national or cultural identity of that genre's region. With the temporary salience of national identity with factors such as war, colonialism, cultural domination and other elements that emphasize the concepts of "self" and "other", filmmakers are drawn to cultural heritage and are using it to represent a national identity in the content and structure of films, which in turn, has led to the formation of genres that have distinct characteristics compared to the dominant cinematic genres. The expression of national concerns in terms that can be understood by the general public has made these films extremely popular among audiences of that region, and over time, these genres have gained their audience inside and outside that particular geographical area, thus facilitating the development of a "national cinema". Filmmakers around the world can produce films that include their identity and culture by relying on the achievements of native genres inside and outside their country. The use of genre to express contemporary national concerns, along with examining the unique features of expression in classical literary and artistic works of each country, can play an important role in eliminating the common demarcation of popular and artistic cinema, and result in an increase in the social role of any particular genre. In this article, the main features of local genres and their differences are compared with the dominant genres of Hollywood cinema, reflecting upon the competitive nature of this genre in regards to the dominance of Hollywood cinema. The role of national identity in the formation of this genre will be analyzed, and finally, the influence of classical arts on the content, structure, style and iconography of this genre will be further explained.

Keywords
National Identity, National Cinema, Local Genre, Filmfarsi, Iranian Cinema

Received: 30 Oct 2023
Received in revised form: 5 Mar 2024
Accepted: 7 Apr 2024

Sam Izadi* iD
PhD Candidate of Theater Studies, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: samizadi@ut.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.367225.615803

Citation: Ayatollahi, Maryam; Afarin, Farideh (2024). Genre and identity: a comparative study of the role of national and cultural identity in the development of local cinema genres, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(3), 67-80. (*in Persian*)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۳

ژانر و هویت؛ مطالعه تطبیقی نقش هویت ملی و فرهنگی در تکوین ژانرهای بومی سینما

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۱/۱۹
سام ایزدی: دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: samizadi@ut.ac.ir
Doi: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.367225.615803

چکیده

ژانرهای بومی مجموعه‌ای از زیرژانرها یا ژانرهای ترکیبی محبوب در مناطقی خاص هستند که ویژگی‌هایی را در کنار هم قرار داده‌اند که در آثار تولید مناطق دیگر کم‌تر دیده شده‌اند. در این پژوهش که با هدف شناسایی نقش هویت ملی و فرهنگی در تکوین‌های ژانرهای بومی انجام گرفته است، طیفی از ژانرهای بومی مانند هنرهای رزمی در هنگ‌کنگ، وسترن اسپاگتی در ایتالیا، ماسالا در هندوستان، هیمات‌فیلم در آلمان، انیمه‌های ژاپنی و فیلمفارسی‌های ایرانی به روش تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا روند تکوین این ژانرها در رابطه با دغدغه‌های ملی مورد بازشناخت قرار گیرد. یافته‌های این پژوهش روشن می‌کند که این ژانرها نه‌تنها هویت‌های ملی را در کلیشه‌های ژانری خود بازنمایی می‌کند، بلکه باوجود تنوع ژانریک، یک روند ثابت در تکوین این ژانرها وجود دارد که از هویت ملی و فرهنگی بوم آن ژانر تأثیر پذیرفته است: برجستگی مقطعی هویت ملی با عواملی چون جنگ، استعمار، تسلط فرهنگی و دیگر عناصری که مفاهیم «خود» و «دیگری» را پررنگ می‌کنند و توجه به میراث فرهنگی و استفاده از آن در جهت بازنمایی هویت ملی در محتوا و ساختار آثار سینمایی، باعث شکل‌گیری ژانرهایی شده که ویژگی‌های متمایزی نسبت به ژانرهای مسلط سینمایی در خود دارند. بیان دغدغه‌های ملی به زبانی که توسط عامه مردم قابل درک است این فیلم‌ها را به‌شدت بین مردم محبوب کرده و به مرور زمان آثار سینمایی متعددی با تکرار مضامین و ویژگی‌های این ژانرها تولید شده و مخاطب داخلی و خارجی خود را کسب می‌کنند و پیدایش «سینمای ملی» را تسهیل می‌بخشند.

واژه‌های کلیدی
هویت ملی، سینمای ملی، ژانر بومی، فیلمفارسی، انیمه

استناد: ایزدی، سام (۱۴۰۳)، ژانر و هویت؛ مطالعه تطبیقی نقش هویت ملی و فرهنگی در تکوین ژانرهای بومی سینما، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۳)، ۶۷-۸۰.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

مقدمه

باوجوداینکه مفاهیم غالب ملت و ملیت و درنتیجه هنر ملی توسط بسیاری از اندیشمندان غربی در قرن بیستم به چالش کشیده شدند، مسئله بازتاب هویت ملی و فرهنگی در آثار سینمایی، هنوز یکی از رایج‌ترین مباحث گفت‌وگوهای سینمایی در بین هنرمندان، منتقدان و کارگزاران سینمایی در هر کشور است. حتی برخی از شناخته‌شده‌ترین نظریه‌پردازان سینما، مخاطبان آثار هنری را «ملت موقتی» می‌دانند که همبستگی آن‌ها نتیجه کنشِ مشترک تماشاگری است. ریک آلتمن[1] نیز مخاطبان ژانر را جامعه فلکی می‌نامد: «دسته‌ای از افراد که تنها از طریق اعمال مکرر تخیل به هم می‌پیوندند» (۱۹۹۹, ۲-۱۶۱). در دهه ۴۰ و ۵۰ خورشیدی بسیاری از روشنفکران ایرانی صحبت از ملیت، هویت ملی و هنر ملی که در آن دوره به سیاست‌های حکومتی گره خورده بود را نشانه وابستگی، تحجر و بی‌سوادی دانسته و به آن تاخته‌اند. از دیگر سو نبود سینمای ژانر به معنای گسترده آن و محدود شدن گونه‌های سینمای ایرانی به یک یا دو ژانر، فاصله‌ی بین هنر سینما با ملت فلکی، ملت موقت و ملت واقعی را به‌شدت افزایش داده و درنتیجه سینمای ایران سال‌ها در مرداب فیلم‌های بی‌هویت و رونوشت شده از نسخه‌های غربی دست‌وپا می‌زند.

با بررسی نمونه آثار سینمایی در کشورهایی که توانسته‌اند سلطه سینمای هالیوود را به‌صورت نسبی کنار زده و مخاطب خاص خود را در داخل و خارج از کشور شکل دهند، می‌توان مشاهده کرد که رویکرد ژانر برای نزدیک شدن به ایده سینمای ملی به‌طورکلی و همچنین برای مفهوم‌سازی خطوط سینماهای ملی خاص مفید است. چارچوب ژانر به فیلم‌سازان این امکان را می‌دهد که از مزایای چندگانه کار در قالب‌های آشنا برای مخاطبان داخلی و خارجی بهره‌مند شوند و بنابراین پتانسیل سودآوری بیشتری را برای پخش خارجی به تهیه‌کنندگان ارائه می‌دهد. فیلم‌سازان سراسر جهان با پذیرش ژانرهای هالیوودی و بومی‌سازی آن‌ها بر اساس حساسیت فرهنگی خود به سلطه فیلم‌های آمریکایی پاسخ داده‌اند. به‌عنوان‌مثال می‌توان به وسترن اسپاگتی[2] در ایتالیا و یا فیلم‌های رزمی در هنگ‌کنگ اشاره کرد.

در این پژوهش با بررسی منتخبی از ژانرهای بومی به‌ویژه در کشورهایی که خود را دارای سینمای ملی می‌دانند و تبیین تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها با یکدیگر و مقایسه با ژانرهای غالب هالیوودی، به بررسی نقش هویت ملی و فرهنگی در شکل‌دهی این ژانرها خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

در این پژوهشِ کیفی که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است، تمام اطلاعات و داده‌ها به روش اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای و با استفاده از منابع معتبر علمی اعم از کتاب، مقاله و رسالات دانشگاهی جمع‌آوری شده‌اند و پس از بررسی مفاهیم هویت ملی، سینمای ملی و ژانر بومی، نقش هویت ملی در تکوین چند ژانر بومی با استدلال‌های قیاسی و استقرایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که به بررسی نقش هویت ملی و فرهنگی در شکل‌گیری ژانرها، سبک‌ها و مکاتب سینمایی بپردازند بسیار محدودند و حتی پژوهش‌های تاریخی پیرامون سینمای ملی در بسیاری از موارد مسئله ژانر را نادیده گرفته و یا تنها به‌صورت حاشیه‌ای به آن پرداخته‌اند. کتاب *هویت ملی در سینمای جهانی*[3] نوشته کارلو چلی[4] یکی از پژوهش‌های متفاوت در زمینه بازتاب هویت ملی در سینمای جهان است. چلی با بحث در مورد سینمای چین، فنلاند، فرانسه، هند، ایران، ایتالیا، مکزیک، اوکراین و ایالات‌متحده، به طرز ماهرانه‌ای تاریخ سینمای هر یک از این کشورها را ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه فیلم‌های تجاری و به‌اصطلاح جریان اصلی، اغلب تصویر واقعی‌تری از فرهنگ ملی نسبت به سینمای به‌اصطلاح هنری ارائه می‌دهند. وی در این کتاب با طنزی طعنه‌آمیز بازتاب نبض واقعی فرهنگ ملی در سینمای عامه‌پسند را بررسی می‌کند. در فصل پنجم این کتاب نویسنده پس از شرح وضعیت تاریخی، جغرافیایی، زبانی و قومی کشور ایران، وضعیت سینمای عامه‌پسند ایرانی در دو دوره پیش و پس از انقلاب اسلامی را در تشریح هویت ملی معاصر ایرانی موردبررسی قرار می‌دهد و گهگاه به پیشینه فرهنگی ایرانیان در تکوین چنین اشکال سینمایی نیز اشاراتی دارد. از مقالات فارسی درباره هویت ملی و سینما می‌توان به مقاله «هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم *مادر*» که به بررسی نشانه‌شناسانه بازنمایی هویت ملی در فیلم *مادر* علی حاتمی پرداخته است و همچنین مقاله «تحلیل گفتمان انتقادی هویت ملی در سینمای پس از انقلاب مکزیک بر مبنای فیلم *جهنم*» که هویت ملی مکزیکی را در فیلم جهنم ساخته لوئیس استرادا[5] مورد مطالعه قرار داده است اشاره کرد.

مبانی نظری پژوهش

هویت ملی و فرهنگی

نظریات ابتدایی درباره هویت ملی[6] آن را به معنی تعلق فرد به یک کشور یا ملت تعریف می‌کردند، اما نظریه‌پردازان شاخص نیمه قرن بیستم با کنار گذاشتن این تعریف محدود، آن را «هویت یا احساس تعلق فرد به یک یا چند کشور یا به یک یا چند ملت تعریف کرده‌اند» (Tajfel, Turner, 2004). در این تعاریف محدودیت تعلق به یک ملت و ملیت کنار گذاشته شده تا این مفهوم با شکل جدید جوامع همخوانی بیشتری داشته باشد. هویت ملی حتی ممکن است به احساس ذهنی یک فرد در مورد یک ملت، بدون توجه به وضعیت شهروندی قانونی‌اش، اشاره داشته باشد. هویت ملی به مرزهای جغرافیایی موجود و یا ممکن ارتباطی ندارد و مجامع دیاسپورا[7] یا جوامع دور از وطن و همچنین جوامع چندقومی که دارای حس مشترک تشابه هویتی هستند را هم بدون توجه به تفاوت‌ها شامل می‌شود. «هویت ملی یک ویژگی ذاتی نیست و یک نظام برساخته از روابط اجتماعی است» (Anderson, 1991, 133) که فرد با اتکا به نقاط مشترک در روابط اجتماعی با سایر مردم به آن می‌رسد و دامنه آن می‌تواند از نمادهای ملی مشترک، زبان، تاریخ، پیوندهای خونی و نژادی تا موسیقی، خوراک و سبک آشپزی و دیگر نقاط اشتراک باشد.

نظریه هویت اجتماعی این تعریف از هویت ملی را پذیرفته و پیشنهاد می‌کند که مفهوم‌سازی هویت ملی هم شامل خود طبقه‌بندی[8] و هم تأثیرپذیری[9] می‌شود. خود طبقه‌بندی به هویت بخشیدن به یک ملت و دیدن خود به‌عنوان عضوی از یک ملت اشاره دارد. تأثیرپذیری هم «به عواطفی اشاره دارد که شخص با این شناسایی به دست می‌آورد، مانند احساس تعلق یا وابستگی عاطفی به ملت خود» (Tajfel & Turner, 2004,)

280). «آگاهی صرف از تعلق به یک گروه خاص، احساسات مثبتی را در مورد گروه ایجاد می‌کند و منجر به تمایل به عمل از طرف آن گروه می‌شود، حتی زمانی که سایر اعضای گروه گاهی شخصاً ناشناخته هستند» (Ibid., 282).

در بسیاری از مطالعاتی که به هویت ملی پرداخته‌اند، وضعیت‌هایی را در برخی بزنگاه‌های تاریخی نمایان می‌کنند که عنصر هویت ملی برجسته شده و اهمیت پیدا می‌کند، برجستگی هویت ملی[۱۰] یکی از عوامل مهم در کنش‌های ملی‌گرایانه است. «زمانی که ملت با دشمن بیرونی یا داخلی و بلایای طبیعی روبرو می‌شود، هویت ملی می‌تواند بیشتر به چشم بیاید» (West, Smith, 1997, 210). نمونه‌ای از این پدیده برجسته‌شدن هویت آمریکایی پس از حمله یازده سپتامبر است. در واقع به‌صورت کلی تقابل میان «خود» و «دیگری» نقش مهمی در ایجاد و تمایز نمودهای هویت ملی بازی می‌کند.

باید به این امر توجه کرد که می‌توان از مفهوم هویت ملی سو استفاده کرد و آن را به مقوله‌ای سیاسی و ایدئولوژیک تقلیل داد. به‌طور مثال هویت ملی در شوروی به سوسیالیست[۱۱] و در آلمان نازی به ناسیونالیسم سوسیالیستی[۱۲] محدود شده بود. در چنین مواردی هویت ملی بر هویت فرهنگی مطابقت پیدا نمی‌کند اما در شرایط عادی هویت ملی و هویت فرهنگی همسو هستند و افتراق فراوانی میان آن‌ها وجود ندارد. در این پژوهش آن شکل از هویت که در چارچوب همگانی مردم یک کشور معنا یافته است را به‌عنوان هویت ملی خواهیم شناخت، شکلی که علاوه بر بازتاب هویتی امروز آن ملت، ریشه در گذشته ملی و فرهنگی مشترک مردم آن اقلیم دارند و نمودهای آن به‌راحتی قابل تشخیص و تمییز است.

سینمای ملی[۱۳]

واژه سینمای ملی در تئوری و نقد فیلم برای توصیف فیلم‌های مرتبط با یک ملت-دولت خاص استفاده می‌شود. اگرچه درباره تئوری‌های سینمای ملی نوشته‌های کمی وجود دارد، اما نقش آن در جهانی‌شدن[۱۴] مهم و انکارناپذیر است. فیلم دریچه‌ای منحصربه‌فرد به فرهنگ‌های دیگر باز می‌کند، به‌ویژه جایی که کمیت یا کیفیت محصولات سینمایی یک ملت یا بوم بالا است.

تاکنون تعریف واحدی از سینمای ملی ارائه نشده و رویکردهای متفاوت هنری، فرهنگی و سیاسی باعث بروز تعاریف متعدد و متناقض از این واژه شده است. یک فیلم ممکن است بر اساس عوامل متعدد به سینمای ملی نسبت داده شود. سینمای یک ملت را می‌توان به کشور تأمین‌کننده مالی، زبان فیلم، ملیت یا لباس شخصیت‌ها، صحنه، موسیقی یا عناصر فرهنگی موجود در فیلم نسبت داد. برخی از محققان برای تعریف سینمای ملی بر ساختار صنعت فیلم و «نقش‌هایی که نیروهای بازار، حمایت‌های دولتی و نقل و انتقالات فرهنگی ایفا می‌کنند، تأکید می‌کنند» (O'Regan, 1996). سینمای ملی می‌تواند به دسته‌ای از فیلم‌ها یا متون سینمایی اشاره داشته باشد که از طریق نشانه‌ها[۱۵] یا انسجام بینامتنی به یک هویت فرهنگی و ملی خاص نسبت دارند. فیلیپ روزن[۱۶] توجه به سه امر برای مفهوم‌سازی سینمای ملی را پیشنهاد می‌دهد: «اول خودِ فیلم/ متن‌های ملی منتخب، رابطه بین آن‌ها، که با نشانه‌های مشترک (جامع) به هم مرتبط هستند. دوم درک ملت به‌عنوان موجودیت هم‌زمان باوجود نشانه‌های آن و سوم درک نشانه‌های گذشته یا سنتی، که به‌عنوان تاریخ یا تاریخ‌نگاری نیز شناخته می‌شود، که به سیستم‌ها و نشانه‌های کنونی کمک می‌کند» (Rosen, 2006, 5-11). این نشانه‌های بینامتنی می‌تواند به سبک، رسانه، محتوا، روایت، ساختار روایت، لباس، میزانسن، شخصیت، پس‌زمینه، فیلم‌برداری اشاره داشته باشد. همچنین می‌تواند به پیشینه فرهنگی کسانی که این فیلم را می‌سازند و پیشینه فرهنگی آن‌هایی که در فیلم هستند و تماشا می‌شوند نیز اشاره کند.

مفهوم سینمای ملی در دهه ۷۰ و ۸۰ میلادی در کشورهای اروپایی و در حاشیه دانش نوظهور مطالعات فیلم، به‌عنوان بخشی از بحث درباره دو گونه سینمای انترناسیونالیسم[۱۷] رخ داد: هالیوود و جذابیت آن در عصر جهانی‌شدن و آوانگاردهای ضد سینما که باوجود مخالفت با سینمای هالیوود، نحله‌های سیاسی بنیان‌گذاران آن‌ها اجازه مقیدشدن به ملت و سینمای ملی را به آن‌ها نمی‌داد. در آن دوره مسئله ملیت در مطالعات دانشگاهی فیلم، در مقایسه با مسائلی چون سینمای مؤلف، ژانر، نشانه‌شناسی و فمینیسم، نقشی کم‌رنگ داشت. بااین‌حال، با تغییر مسیر از مطالعات کلاسیک فیلم به مطالعات فرهنگی، ایده «ملت» بار دیگر به کانون نظریات انتقادی تبدیل شد. «مطالعات فرهنگی رویکردی ساختگرایانه[۱۸] برای تحلیل ملت به‌عنوان محصول سینما و تلویزیون در پیش گرفت، درست همان رویکردی که در رابطه با جنسیت یا نژاد در پیش‌گرفته بود. اما تحلیل‌های کلاسیک سینماهای ملی در کل ذات‌گرا[۱۹] بودند، به این معنی که به سینما، روایت‌ها، شمایل‌نگاری یا موتیف‌های تکراری آن نگاه می‌کردند با این انتظار که بتوانند چیزی منحصربه‌فرد یا خاص را درباره ارزش‌ها و باورهای یک کشور آشکار کنند» (Elsaesser, 2005, 61).

ژانر بومی

اصطلاح ژانر بومی ازجمله اصطلاحاتی است که ممکن است موردپذیرش بخش عمده‌ای از منتقدان فیلم قرار نگیرد زیرا ژانر به‌عنوان یک دسته‌بندی جهانی تعریف شده و کم‌تر به یک اقلیم یا قوم خاص نسبت داده شده است. بااین‌حال این پژوهش امکان استفاده از واژه ژانر بومی را با تعریفی ساده امکان‌پذیر می‌داند. تا پیش از قرن بیستم ژانرها به‌عنوان رده‌هایی عام برای تنظیم و دسته‌بندی شمار زیادی از متون، کاربرد گسترده‌ای داشتند. این مفهوم نقش مهمی در طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری ادبیات ایفا کرده بود. ژانرها در سینما نقشی مرکزی دارند اما مرزهایشان بسی فراتر می‌رود. ژانر طبقه‌ای انعطاف‌پذیر و ناپایدار، مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادها ازجمله قراردادهای روایی است که به شکل شهودی بین مخاطبان و فیلم‌سازان اشتراک دارد.

در مطالعات فیلم، گروه کمابیش ثابتی از ژانرهای اصلی وجود دارند: کمدی، ملودرام، حادثه‌ای، جنایی، موزیکال، وسترن، علمی-تخیلی و وحشت که روایت‌های کلان را جزئی و متمایز می‌سازند. در میان مخاطبان حرفه‌ای سینما گاهی این ژانرهای اصلی خردتر شده و زیرژانرها[۲۰] را ایجاد می‌کنند مثلاً از ژانر حادثه‌ای، ژانر فرعی فیلم‌های جاسوسی حاصل می‌شود. گاهی ژانرهای اصلی باهم ترکیب شده و ژانرهای ترکیبی[۲۱] را ایجاد می‌کنند، مانند رمانتیک-کمدی و یا کمدی-وحشت که هرکدام ویژگی‌های بیش از دو ژانر اصلی را هم‌زمان دارا می‌باشند. پیش‌فرض این مقاله این است که در بسیاری از موارد ژانرهای بومی همان زیرژانرها یا ژانرهای ترکیبی هستند با ویژگی‌هایی که در جای دیگر کم‌تر کنار هم

قرار گرفته‌اند. درواقع با تکرار برخی ویژگی‌های خاص در آثار تولیدی یک زیرژانر و یا ژانر ترکیبی در آثار سینمایی یک اقلیم خاص و البته وجود تعداد آثار قابل‌توجه در آن ژانر، این زیرژانرها یا ژانرهای ترکیبی به ژانرهای بومی تبدیل خواهد شد. به‌طور مثال می‌توان به ژانرهای بومی کشور ژاپن اشاره کرد که زیرژانر یا ژانرهای ترکیبی هستند: ژانر کایجو[۲۲] ترکیبی از ویژگی‌های دو ژانر علمی-تخیلی و وحشت است، یا *فیلم یاکوزا*[۲۳] یکی از زیرژانرهای ژانر جنایی است.

نقش هویت ملی و فرهنگی در تکوین ژانرهای بومی

در این بخش چندی از ژانرهای بومی را بررسی خواهیم کرد تا درک بهتری از نقش هویت ملی و فرهنگی در تکوین این ژانرها به دست آید. برای نیل به این هدف برای هر یک از ژانرهای بومی ابتدا ویژگی‌های کلی ژانریک آن‌ها و تمایز آن‌ها با ژانرهای هالیوودی به‌عنوان «دیگری» مسلط بررسی شده و در همین مسیر رابطه این ژانرها با سلطه سینمای هالیوود موردبررسی قرار خواهد گرفت. در ادامه برجستگی‌های هویت ملی دوران شکل‌گیری این ژانرها بررسی خواهد شد تا مشخص شود چه شرایط اجتماعی در تکوین این ژانرها دخیل بوده است. با توجه به نقش گذشته در هویت‌های ملی، بررسی تأثیر گذشته هنری، تاریخی و فرهنگی بر این گونه‌های فیلم ضروری به نظر می‌رسد تا بتوان مشخص کرد که پیشینه فرهنگی، ادبی و هنری، به‌ویژه در رابطه با هنرهای دراماتیک بومی، چه تأثیری در مضامین، ساختار، اسلوب و شمایل‌نگاری این ژانرها داشته است. علاوه بر ژانرهای هالیوودی، تأثیر گونه‌های سینمایی و غیرسینمایی اقلیم‌های دیگر نیز در بازشناخت صحیح این ژانرها بی‌تأثیر نخواهد بود. در تهیه مطالب این بخش تلاش شده تا علاوه بر گزینش نمونه‌هایی از ژانرهای بومی از شرق و غرب، تنوع ژانریک در مقایسه با ژانرهای اصلی و جهانی نیز وجود داشته باشد.

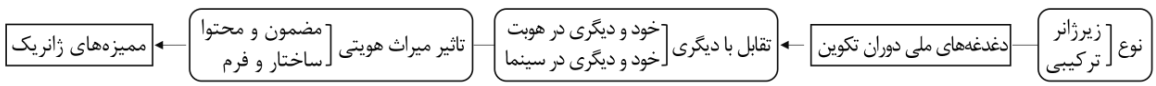
هنرهای رزمی و استعمار

سهم سینمای اکشن از دنیای چینی‌زبان، فیلم هنرهای رزمی است که مشهورترین آن‌ها در هنگ‌کنگ ساخته شده‌اند. این ژانر برای اولین‌بار در ادبیات عامیانه چین ظهور کرد، رمان‌هایی که ووشیا[۲۴] خوانده می‌شد و به‌صورت سریالی در روزنامه‌ها منتشر می‌شدند. این رمان‌ها حکایت‌هایی از جنگجویان شمشیر به‌دست بود که اغلب دارای عناصر عرفانی یا فانتزی بودند. این ژانر به‌سرعت توسط فیلم‌سازان اولیه چینی، به‌ویژه در پایتخت سینمای آن زمان، شانگهای، مورد توجه قرار گرفت. با شروع دهه ۱۹۲۰، فیلم‌های ووشیا، که اغلب از رمان‌ها اقتباس می‌شدند محبوبیت بسیار یافتند و این ژانر برای چندین سال بر فیلم‌های چینی تسلط داشت. اولین فیلم هنرهای رزمی یک فیلم صامت چینی بود که در سال ۱۹۲۸ منتشر شد، *سوزاندن معبد نیلوفر سرخ*[۲۵]. این فیلم پیشگام ژانر هنرهای رزمی و اولین فیلم اکشن کونگ‌فو است که «بر اساس رمان محبوب چینی *عاشقانه معبد نیلوفر سرخ*[۲۶] که در سلسله چینگ اتفاق می‌افتد ساخته شده است و داستان گروهی از رزمی‌کاران را روایت می‌کند که باهم متحد می‌شوند تا از معبد خود در برابر مهاجمان دفاع کنند. این فیلم به خاطر سکانس‌های اکشن و صحنه‌های مبارزه‌اش، که برای آن زمان پیشگام بود و به ایجاد ژانر فیلم‌های هنرهای رزمی کمک کرد، قابل‌توجه است» (Zhu, 2022).

تولید فیلم رزمی در چین در دهه ۱۹۳۰ به پایان رسید، امری که ناشی از مخالفت رسمی نخبگان فرهنگی و سیاسی، به‌ویژه دولت کومینتانگ[۲۷] بود که آن را «ترویج خرافات و هرج‌ومرج خشونت‌آمیز می‌دانستند» (Chute & Lim, 2003, 2). در این دوره ساخت ووشیا در هنگ‌کنگ آغاز شد که در آن زمان مستعمره بریتانیا با اقتصاد و فرهنگ بسیار آزاد و صنعت فیلم درحال‌توسعه بود. اولین فیلم رزمی به زبان کانتونی، زبان رایج هنگ‌کنگ، *غرفه‌آراسته*[۲۸] (۱۹۳۸) بود. اولین فیلم‌های اکشن هنگ‌کنگ سبک ووشیا را ترجیح می‌دادند و بر عرفان و شمشیربازی تأکید داشتند، اما این روند در دهه ۱۹۳۰ ممنوع شد و با فیلم‌های کونگ‌فو جایگزین شد که بیشتر هنرهای رزمی غیرمسلح را به تصویر می‌کشیدند و قهرمانان داستان‌های عامیانه را به تصویر می‌کشیدند. تحولات فرهنگی پس از جنگ منجر به موج دوم فیلم‌های ووشیا با خشونت بسیار آکروباتیک شد و به دنبال آن فیلم‌های کونگ‌فوی تلخ‌تر ظاهر شدند که استودیوی برادران شاو[۲۹] بیشتر به خاطر آن‌ها شناخته شد. بااینکه فیلم‌های رزمی در سرتاسر جهان تولید شده‌اند اما این ژانر تحت سلطه سینمای اکشن هنگ‌کنگ بوده و از سال ۱۹۷۱ با ظهور بروس لی تا اواسط دهه ۱۹۹۰ به اوج خود می‌رسد و پس از افولی کوتاه در دهه ۲۰۰۰ دوباره احیا شد.

فیلم‌های آسیایی بر اساس فرهنگشان رویکردی بیشتر مینیمالیستی به فیلم دارند. برخی از فیلم‌های رزمی دارای حداقل طرح پیرنگ و میزان توسعه شخصیت هستند و تقریباً به‌طور انحصاری بر روی اکشن تمرکز دارند، درحالی‌که برخی دیگر دارای طرح‌ها و شخصیت‌های خلاقانه‌تر و پیچیده‌تر همراه با صحنه‌های اکشن هستند. فیلم‌های نوع دوم عموماً به‌عنوان فیلم‌های برتر هنری در نظر گرفته می‌شوند، اما بسیاری از فیلم‌های نوع اول ازنظر تجاری موفق بوده و مورد استقبال طرفداران این ژانر قرار گرفته‌اند. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، مشهودترین حضور فیلم‌های رزمی با دوبله انگلیسی بود که به‌طور گسترده در تلویزیون‌های آمریکای شمالی در برنامه‌های آخر هفته پخش می‌شدند.

در غرب، واردات فیلم کونگ‌فو، دوبله و اغلب تکرار و بازپخش، که به‌عنوان فیلم درجه ب[۳۰] در سینماهای شهری و تلویزیون نمایش داده می‌شدند، باعث شد که سینمای هنگ‌کنگ بسیار مورد توجه قرار گیرد، اگرچه در سال‌های ابتدایی مورداحترام قرار نگرفت. «آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار به‌ویژه این ژانر را پذیرفتند، شاید به‌عنوان منبع تقریباً بی‌سابقه‌ای از داستان‌های ماجراجویی با قهرمانان غیر سفیدپوست، که علاوه بر این اغلب رگه‌ای قوی از غرور نژادی و یا ملی‌گرایانه را نشان می‌دادند» (Ongiri, 2002). هیچ‌کس به‌اندازه بروس لی، هنرپیشه و رزمی‌کار متولد آمریکا و بزرگ‌شده در هنگ‌کنگ، مسئول موفقیت بین‌المللی سینمای هنگ‌کنگ نبود. لی تنها چهار فیلم را قبل از مرگش در ۳۲ سالگی به پایان رساند. پاتریک ماسیاس[۳۱]، مورخ سینمای شرقی،



نمودار ۱. روش تبیین نقش هویت ملی در تکوین ژانرهای بومی سینما.

موفقیت او را به «آوردن روحیه جنگجوی قدیم به امروز... توسعه سبک مبارزه شخصی خود... و داشتن کاریزمای مافوق بشری» نسبت می‌دهد (Macias, 2006).

فیلم‌های اکشن هنگ‌کنگ ریشه در فرهنگ‌های چین و هنگ‌کنگ ازجمله اپرای چینی (شیوه‌پردازی بازی، نحوه چیدمان بازیگران و میزانسن، لباس و گاهی گریم)، داستان‌سرایی (حداقل طرح پیرنگ و تأکید بر جزئیات نمایشی به‌ویژه در صحنه‌های نبرد) و سنت‌های زیبایی‌شناختی (تنوع رنگ و استفاده از تنالیته رنگ‌های گرم) دارند که فیلم‌سازان هنگ‌کنگ آن‌ها را با عناصری از سینمای هالیوود و ژاپن همراه با طراحی حرکات اکشن و تکنیک‌های جدید فیلم‌سازی ترکیب کردند تا فرمی متمایز ازلحاظ فرهنگی با جذابیت فرافرهنگی گسترده خلق کنند.

محتوای فیلم‌های رزمی، ازجمله مبارزه با بدی و ازخودگذشتگی و قهرمان‌پروری، ریشه در تاریخ پرتلاطم هنگ‌کنگ به‌عنوان کشوری که سال‌ها درگیر استعمار بریتانیا، هجوم و اشغال ژاپن و انواع دیگر ستم ملی بوده است دارد. درواقع در این ژانر اتکا به ارزش‌های قهرمانی کهن و تأکید بر خانواده‌دوستی و دفاع از همنوع و مبارزه با ستم که در بسیاری موارد توسط بیگانگان تحمیل می‌شود، مستقیماً از شرایط ملی و اجتماعی هنگ‌کنگ تأثیر پذیرفته است. سینمای رزمی هنگ‌کنگ که به‌واسطه ردوبدل شدن ناخواسته این کشور بین قدرت‌های شرقی و غربی، بهتر است به‌جای سینمای ملی، از عنوان سینمای قومی برای آن استفاده کرد، یکی از معدود گونه‌های سینمایی است که نه‌تنها به سلطه سینمای هالیوود در قلمرو خود پایان داده، بلکه به‌وضوح بر آن تأثیر گذاشته است.

در دوره تکوین ژانر هنرهای رزمی در هنگ‌کنگ، بحران هویتی دغدغه بخش بزرگی از مردمی بود که هنوز تاریخ مستقل خود را به دست نیاورده بودند، حکومت ملی مستقل نداشته و حتی در کشور خود شهروند درجه دوم محسوب می‌شدند. پرداختن به مسائل ملی و نژادی و نمایش یک هویت مستقل و کامل در قهرمان‌های این آثار و همچنین نحوه شخصیت‌پردازی ضدقهرمان در این ژانر از همین بحران‌های ملی برخاسته و در سینمای عامه‌پسند این ملت تجسم پیدا کرده‌اند.

وسترن اسپاگتی در ایتالیای مغلوب

اصطلاح وسترن اسپاگتی برای اشاره به طیفی از فیلم‌های زیرژانر وسترن که عموماً در اروپا و توسط کارگردان‌های اروپایی ساخته می‌شدند به کار برده می‌شود. وسترن‌های اسپاگتی اغلب به‌عنوان آثاری توصیف می‌شوند که از بسیاری از قراردادهای وسترن‌های سنتی ایالات‌متحده اجتناب کرده، آن‌ها را نقد کرده یا حتی از آن‌ها اسطوره‌زدایی کرده‌اند. «این تا حدی عمدی و تا حدی حاصل زمینه‌ای از پیشینه فرهنگی متفاوت بود» (Frayling, 2006, 68).

در بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۸ بیش از شش‌صد فیلم در این ژانر در کشورهای ایتالیا، اسپانیا و گاهی اوقات فرانسه، آلمان غربی، پرتغال، یونان، اسرائیل و ایالات‌متحده ساخته شد. این فیلم‌ها معمولاً با دوبله ایتالیایی منتشر شدند، «اما ازآنجایی‌که اکثر فیلم‌ها دارای بازیگران چندزبانه بودند و صداها پس از فیلم‌برداری ضبط می‌شدند، اکثر وسترن‌های اسپاگتی زبان غالب رسمی ندارند» (Frayling, 2006, 68). اکثر فیلم‌های وسترن اسپاگتی که بین سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۷۸ فیلم‌برداری شده‌اند، با بودجه کم ساخته شده‌اند و در استودیوهای چینه‌چیتا[۳۲] و مکان‌های مختلف در جنوب ایتالیا و اسپانیا فیلم‌برداری شده‌اند.

غرب آمریکا از سال‌ها پیش به‌عنوان مکانی خاص، دراماتیک و اسطوره‌ای در ایتالیا شناخته می‌شد. اپرای *دختر غرب*[۳۳] در سال ۱۹۱۰ یکی از آثاری است که غرب آمریکا را به‌عنوان منظر نمایشی خود برگزیده و در برخی منابع به‌عنوان اولین وسترن اسپاگتی شناخته می‌شود (Tommasini, 2004). «اولین فیلم وسترن در ایتالیا به نام *صدای خون*[۳۴] در سال ۱۹۱۰ ساخته شد و در سال ۱۹۱۳ وینچنزو لئونه[۳۵]، پدر سرجیو لئونه[۳۶] معروف‌ترین کارگردان وسترن اسپاگتی، *خون آشام سرخ‌پوست*[۳۷] را ساخت که ترکیبی بود از سینمای ژانر وحشت و وسترن» (Frayling, 2006, 29ff). تا پیش از سال ۱۹۶۴ تعداد دیگری فیلم‌های متأثر از ژانر وسترن در اروپا ساخته شدند، اما ساخت بیش از ۳۰ فیلم وسترن در این سال و همچنین موفقیت چشم‌گیر فیلم یک *مشت دلار*[۳۸] بود که توجه به وسترن‌های اروپایی به‌عنوان یک زیرژانر مستقل را جلب کرد. «این نوآوری‌های سینمایی، موسیقی، بازیگری و داستان اولین وسترن لئونه بود که باعث شد وسترن اسپاگتی به یک زیرژانر مجزا تبدیل شود و نه‌فقط تعدادی فیلم که شبیه وسترن‌های آمریکایی هستند» (Fridlund, 2006, 80).

در فیلم یک مشت دلار، قهرمان داستان یک ضدقهرمان واقعی است که با حیله، گستاخی و بی‌ادبی برای منفعت خود هر کاری می‌کند، درحالی‌که در وسترن‌های آمریکایی قهرمان همواره جوانمردی است که در راه خوبی می‌جنگد. موسیقی این فیلم تلفیقی از سازهای آشنا و صداهای عجیب‌وغریب است که در مهم‌ترین صحنه‌ها، هم به تقدس شخصیت‌ها افزوده و هم آن‌ها را به سخره می‌گیرد. چشم‌اندازهای بصری متفاوت و نماهای بسته صورت و بازی‌های اغراق‌شده مخصوصاً با چشم و لب، همگی تقدس، اسطوره و معانی رایج وسترن‌های آمریکایی را متزلزل جلوه می‌دهند. در تمامی آثار دیگری که در این زیرژانر و با تأثیر از فیلم یک مشت دلار ساخته شده‌اند، قوانین رایج پیرنگ‌های وسترن آمریکایی مثل قهرمان بی‌نقص، قانون‌مداری عمومی، اخلاق‌مداری قهرمان، فداکاری و بسیاری دیگر از چارچوب‌های ثابت داستان، تغییر کرده، نقد شده و حتی مسخره می‌شوند. در بسیاری از این آثار، مردان قانون و سیاستمداران خود سردسته تبهکاران هستند.

چندین وسترن اسپاگتی از اسطوره‌ها و درام‌های کلاسیک الهام گرفته شده‌اند، منابع الهامی که ریشه کهن‌تر و قوی‌تری در اروپا نسبت به آمریکا داشته‌اند. عناوینی مانند *فدرا وست*[۳۹] و *جانی هملت*[۴۰] به ترتیب نشان‌دهنده ارتباط با اسطوره یونانی فدر و نمایشنامه شکسپیر است. هملت شکسپیر همچنین الهام‌بخش *غبار در خورشید*[۴۱] (۱۹۷۲) بود که بیشتر از جانی هملت، که در آن قهرمان برخلاف تراژدی شکسپیر زنده می‌ماند، از اصل خود پیروی می‌کند. *پیستولرو فراموش‌شده*[۴۲] بر اساس *اورستس*[۴۳] ساخته شده است. شباهت‌هایی بین داستان *بازگشت رینگو*[۴۴] و ادیسه هومر وجود دارد. بااینکه شاید در منابع الهام بسیاری از این آثار، از ملیت‌های بسیاری نام برده شد اما توجه به اینکه ضروری است که ایتالیا خود را وارث امپراتوری‌های باستان اروپا دانسته درنتیجه اسطوره‌ها و ادبیات باستانی را از آن خود می‌داند.

حتی امروزه بسیاری تصور می‌کنند که وسترن‌های اسپاگتی در خلأ فرهنگی ساخته شده‌اند و توجهی به شرایط سیاسی و اجتماعی

ندارند. در حالی که برخی از وسترن‌های اسپاگتی دارای مضامین سیاسی قابل‌توجهی هستند. ایتالیا در طول جنگ جهانی دوم در طرف بازنده جنگ حضور داشت، ایتالیایی‌ها احساس تحقیر می‌کردند و این در بسیاری از وسترن‌های اسپاگتی که پس‌زمینه جنگ داخلی دارند، منعکس شده است. کارگردانان ایتالیایی اغلب از جنگ داخلی آمریکا به‌عنوان تمثیل جنگ جهانی دوم استفاده می‌کنند. بسیاری از وسترن‌های اسپاگتی پس از جنگ داخلی اتفاق می‌افتند و اغلب نگران افرادی هستند که سعی می‌کنند زندگی جدیدی در جامعه‌ی پس از جنگ بسازند. شخصیت اصلی معمولاً یک جنوبی نجیب، شکست‌خورده و تحقیرشده، اما شکست‌ناپذیر است. او سعی می‌کند زندگی خود را در جامعه پس از جنگ ادامه دهد، اما مجبور است برای سرزمین و خانواده خود در برابر شمالی‌های کینه‌توز یا بازرگانان فاسدی که مردم را به وحشت می‌اندازند بجنگد. قهرمان یک *دلار نقره‌ای*[۴۵] برای زنده ماندن باید کارهای کثیف را بپذیرد و به‌طور تصادفی برادرش را می‌کشد، اشاره‌ای بسیار واضح به مضمون جنگ ایتالیایی‌ها با ایتالیایی‌ها در پایان جنگ جهانی دوم. در فیلم جانی هملت مضمون بازگشت کهنه سرباز به خانه با داستان جاودانه شکسپیر هملت گره خورده است. برخی از فیلم‌ها پیام صلح‌آمیزتری دارند، بیشتر درباره آشتی و برادری صحبت می‌کنند: در *طلای قلعه یوما*[۴۶] (۱۹۶۶) قهرمان باید سعی کند از یک قتل‌عام جلوگیری کند، زمانی که برخی از خائنین تهدید می‌کنند که باوجود اتمام جنگ به قلعه حمله خواهد کرد.

گذشته ایتالیا و جنگ تنها موضوع مورد توجه وسترن اسپاگتی نبود، در آن دوره سیاست‌های چپ در ایتالیا در حال اوج‌گیری بودند. نمونه‌ای از تأثیر این تفکر بر این ژانر فیلم *بکش و دعا کن*[۴۷] است که پیر پائولو پازولینی[۴۸]، کارگردان ایتالیایی را به‌عنوان یک شخصیت اصلی در خود دارد. شخصیت پازولینی کشیشی است که از الهیات رهایی‌بخش حمایت می‌کند.

جنبش وحدت ایتالیا و درنتیجه آن گسترش مافیا در این کشور با این ایده که ما نمی‌توانیم به مقامات اعتماد کنیم، بنابراین خودمان از کسب‌وکار خود مراقبت می‌کنیم، نیز بخشی از هویت معاصر ایتالیایی بود که بر آثار این ژانر تأثیر گذاشت. یکی از صریح‌ترین فیلم‌های متأثر از این رویداد *مرگ اسب می‌راند*[۴۹] (۱۹۶۷) است. در صحنه هولناک شروع فیلم می‌بینیم که چگونه یک خانواده توسط پنج مرد قصابی می‌شوند. پانزده سال بعد، زمانی که تنها بازمانده قتل‌عام در حال آماده‌سازی انتقام خود است، این مردان به شهروندان محترم تبدیل‌شده‌اند که مقامات محلی را کنترل می‌کنند.

مسئله مهاجران ایتالیایی ساکن آمریکا و نقش این ژانر برای ایجاد توجه به جامعه دور از وطن، با نحوه به تصویر کشیدن بومیان آمریکایی در این آثار و قربانی نشان دادن آن‌ها برخلاف وحشی نشان دادن آن‌ها در آثار وسترن آمریکایی و همچنین زیر سؤال بردن برخی از شخصیت‌های واقعی تاریخ غرب آمریکا جلوه‌ای متفاوت پیدا می‌کند. *قیمت قدرت*[۵۰] تمثیلی سیاسی درباره ترور جان اف کندی[۵۱] و نژادپرستی نهفته در آمریکا است. این فیلم به قتل یک رئیس‌جمهور آمریکا در تگزاس توسط گروهی از برتری‌طلبان سفیدپوست جنوبی می‌پردازد که برای یک آمریکایی آفریقایی‌تبار بی‌گناه پاپوش درست می‌کنند.

وقتی فیلم‌های رزمی آسیایی شروع به جذب مخاطب در سینماهای اروپا کردند، تهیه‌کنندگان فیلم‌های وسترن اسپاگتی سعی کردند این کار را ادامه دهند، این بار نه با اقتباس از خطوط داستانی، بلکه با گنجاندن مستقیم هنرهای رزمی در فیلم‌هایی چون *مشت مبارز شانگهای جو*[۵۲] که صحنه‌های نبرد آن‌ها توسط بازیگران شرقی اجرا می‌شوند.

ماسالا و هویت رنگارنگ هندی

سینمای هند خاستگاه یکی از پرمخاطب‌ترین گونه‌های سینمای جهان بوده که علاوه بر بازار داخلی، مخاطبان ثابتی در سراسر جهان به‌ویژه در آسیای جنوبی به سمت خود جذب کرده است. اصطلاح بالیوود[۵۳] در دهه ۱۹۷۰ ابداع شد، «زمانی که کنوانسیون فیلم‌های هندی تجاری تولید بمبئی ایجاد شد. کلید این امر خلق ژانر فیلم ماسالا[۵۴] توسط نصیر حسین و سلیم جاوید بود که ترکیبی از عناصر اکشن، کمدی، عاشقانه، درام، ملودرام و موزیکال است» (Chaudhuri, 2015, 58). فیلم آن‌ها *پیروزی خاطرات*[۵۵] (۱۹۷۳) به‌عنوان اولین فیلم ماسالا و اولین فیلم اصلی بالیوود شناخته شده است. بااینکه بسیاری ریشه ژانر ماسالا را به دهه پنجاه و فیلم‌هایی چون *الهه*[۵۶] و *پسرِ خانه‌ی ما*[۵۷] نسبت می‌دهند (Shankar, 2014) اما در دهه هفتاد و با *شعله*[۵۸] و *آمر اکبر آنتونی*[۵۹] بود که چارچوب سبکی این ژانر معرفی شده و این ژانر محبوبیت پیدا کرد.

ژانر ماسالا تنها به تولید آثار پرفروش و کلیشه‌ای محدود نشده و فراتر از مرزهای بالیوود نیز تأثیرات قابل‌توجهی در تولیدات سینمایی به‌جای گذاشته است، ازجمله فیلم برنده جایزه اسکار، *میلیونر زاغه‌نشین*[۶۰] که اسکات فونداس[۶۱] آن را «ترکیبی از مواد اولیه آشنا برای تهیه یک ماسالای پر تب‌وتاب» توصیه می‌کند (۲۰۰۸). باز لورمن[۶۲] نیز اظهار داشت که فیلم *مولن روژ!*[۶۳] ساخته او مستقیماً از موزیکال‌های بالیوود الهام گرفته است (Luhrmann interview with liveabout, 2011).

عامرخان (برادرزاده ناصر حسین) که به‌عنوان یک بازیگر کودک در اولین فیلم ماسالا پیروزی خاطرات کار سینمایی خود را آغاز کرد، به خاطر بازتعریف و مدرن‌کردن فیلم ماسالا با برند متمایز خود از سینمای آگاه اجتماعی در اوایل قرن بیست و یکم اعتبار پیدا کرد (Rangan, 2017). فیلم‌های او تمایز بین فیلم‌های تجاری ماسالا و سینمای موازی واقع‌گرایانه[۶۴] را محو می‌کند و ارزش‌های سرگرمی و تولیدات نمونه اول را با روایت‌های باورپذیر و پیام‌های قوی گونه دوم ترکیب می‌کند، که هم موفقیت تجاری و هم تحسین منتقدان را به دست آورد.

در نمونه‌های دیگری از فیلم‌های ماسالا می‌توان اشاره به مشکلات اجتماعی‌وفرهنگی جامعه هند ازجمله فقر، حقوق زنان وبرابری جنسیتی، تغییر ساختار سنتی جامعه، تقابل سنت و مدرنیته، درگیری‌های سیاسی داخلی، درگیری‌های قومیتی، رابطه با کشورهای همسایه و دیگر مسائل و بحران‌های ملی را مشاهده کرد. فیلم *لاکسمی*[۶۵] در زیر لایه‌های طنز خود به مسئله هویت جنسی و جامعه تراجنسیتی هند می‌پردازد، *برادر باجرانگی*[۶۶] به درگیری‌های مذهبی و اختلاف سیاسی هند و پاکستان اشاره دارد و *راضی*[۶۷] نیز یکی دیگر از فیلم‌های ماسالا درباره دشمنی هند و پاکستان است.

درحالی‌که ژانر ماسالا از فیلم‌های دهه ۱۹۷۰ سرچشمه می‌گیرد، چندین تأثیر پیشین وجود داشته است که قراردادهای آن ژانر را شکل داده است. تأثیر ادبیات کهن هندی شامل تکنیک‌های پیرنگ

فرعی[۶۸]، داستان پیش‌زمینه[۶۹] و داستان در داستان[۷۰] است. فیلم‌های پرطرفدار هندی اغلب دارای طرح‌هایی هستند که به پیرنگ‌های فرعی منشعب می‌شوند. چنین پراکندگی‌های روایی را می‌توان به‌وضوح در فیلم‌های *شرور*[۷۱] و *گردش*[۷۲] (۱۹۹۳) مشاهده کرد. دومین تأثیر درام باستانی سانسکریت بود، «با ماهیت سبک‌پردازی زیاد و تأکید بر منظر نمایشی، که در آن موسیقی، رقص و ژست برای ایجاد یک واحد هنری پرجنب‌وجوش با رقص و میم محوری برای تجربه نمایشی ترکیب شدند» (Gokulsing & Dissanayake, 2004, 98). درام‌های سانسکریت به نام ناتیا شاسترا[۷۳] شناخته می‌شوند که از ریشه کلمه *nrit* (رقص) گرفته شده است و آن‌ها را به‌عنوان درام-رقص‌های با منظره تماشایی توصیف می‌کنند. سومین تأثیر، تئاترهای سنتی هند بود که از حدود قرن دهم با افول تئاتر سانسکریت رایج شد. این سنت‌های منطقه‌ای شامل جاترا[۷۴] در بنگال، رامیلا[۷۵] در اوتار پرادش و تروککوتو[۷۶] در تامیل نادو است. چهارمین تأثیر، تئاتر پارسی بود که «رئالیسم و فانتزی، موسیقی و رقص، روایت و نمایش، دیالوگ‌های طبیعی و نبوغ نمایش صحنه‌ای را در هم آمیخت و آن‌ها را در گفتمان نمایشی ملودرام ادغام کرد. نمایشنامه‌های پارسی[۷۷] حاوی طنز مستهجن، آهنگ‌ها و موسیقی ملودیک، احساس‌گرایی و صحنه‌سازی‌های خیره‌کننده بود» (Gokulsing & Dissanayake, 2004, 98).

یکی از تأثیرات مهم بر ژانر ماسالا هالیوود بود، جایی که موزیکال‌ها از دهه ۱۹۲۰ محبوبیت داشتند، هرچند فیلم‌سازان هندی به طرق مختلف از همتایان هالیوودی خود فاصله گرفتند.

> *موزیکال‌های هالیوودی خودِ دنیای سرگرمی را به‌عنوان پیرنگ خود داشتند. فیلم‌سازان هندی، درحالی‌که عناصر فانتزی را در فیلم‌های عامه‌پسند هندی تقویت می‌کردند، از آهنگ و موسیقی به‌عنوان شیوه‌ای طبیعی برای بیان در یک موقعیت خاص در فیلم‌هایشان استفاده می‌کردند. یک سنت قوی در هند برای روایت از طریق آواز و رقص وجود دارد.* (Gokulsing & Dissanayake, 2004, 99)

علاوه بر این، درحالی‌که فیلم‌سازان هالیوود تلاش می‌کردند ماهیت ساخته‌شده آثارشان را پنهان کنند تا روایت واقع‌گرایانه کاملاً مسلط باشد، فیلم‌سازان هندی هیچ تلاشی برای پنهان کردن این واقعیت نداشتند که آنچه روی پرده نمایش داده می‌شود یک خلاقیت، یک توهم و یک تخیل است. بااین‌حال، آن‌ها نشان دادند که چگونه این خلق با زندگی روزمره مردم به روش‌های پیچیده و جالبی تلاقی می‌کند.

در طول دهه ۱۹۷۰، فیلم‌های ماسالا از چندین منبع خارجی، ازجمله هالیوود نو، سینمای هنرهای رزمی هنگ‌کنگ و فیلم‌های سودجوی ایتالیایی الهام گرفتند. پس از موفقیت فیلم‌های بروس لی در هند، فیلم‌های بالیوود در سال ۱۹۷۵ تا دهه ۱۹۹۰ اغلب شامل سکانس‌های مبارزه با الهام از فیلم‌های رزمی هنگ‌کنگ می‌شدند، فیلم *دیوار*[۷۸] یکی از معروف‌ترین این آثار است. به‌جای پیروی از هالیوود، صحنه‌های اکشن بالیوود تمایل به پیروی از مدل هنگ‌کنگی داشتند، با تأکید بر حرکات آکروباتیک و بدلکاری، و ترکیب کونگ‌فو، البته آن‌طور که توسط هندی‌ها درک می‌شد، با هنرهای رزمی هند، به‌ویژه کشتی سنتی هندی. نکته جالب اینکه بااینکه فیلم دیوار از ژانر هنرهای رزمی هنگ‌کنگ الهام گرفته بود، در سال ۱۹۷۹ فیلم *برادران*[۷۹] در هنگ‌کنگ نسخه بازسازی شده این فیلم بود.

هیمات‌فیلم و هویت ازدست‌رفته

هیمات‌فیلم[۸۰] مجموعه‌ای از فیلم‌های ساخته شده در ژانری پرطرفدار در دهه ۴۰ تا ۶۰ در کشورهای آلمان، سوئیس و اتریش بود. واژه هیمات در زبان آلمانی به معنی خانه یا وطن است. این ژانر پس از ویرانی آلمان در جنگ جهانی دوم جان گرفت و از اواخر دهه ۴۰ تا اوایل دهه ۶۰ محبوبیت خود را حفظ کرد. این فیلم‌ها دنیایی عاشقانه و کامل را نشان می‌دادند که جنگ و خطرات زندگی واقعی به آن را نیافته بود. «استودیو برولینا فیلم[۸۱] مستقر در برلین، نیروی محرکه توسعه این ژانر بود» (Hake, 2002, 90). عناصر کلی قراردادهای ژانر وسترن باعث شده که در بسیاری از منابع از هیمات‌فیلم تحت عنوان وسترن شاعرانه و رمانتیک یاد کنند. قراردادهای وسترن‌های ابتدایی هالیوود شامل دنیایی آرمانی که توسط عده‌ای دچار هرج‌ومرج شده و درنهایت به وضعیت عادی برمی‌گردد، تمایز آشکار خوب و بد و پیرنگ ساده از ویژگی‌های مشترک این دو گونه فیلم هستند.

تجربه از دست دادن بیش از ۱۲ میلیون از جمعیتی که در مرزبندی‌های قبل از جنگ در شرق آلمان ساکن بودند و حالا از قلمرو آن کشور خارج شده بودند، بنیان اصلی ایده و موضوع در آثار این ژانر است. ترس از اخراج و البته ادغام مجدد این جمعیت ازدست‌رفته در بسیاری از آثار این ژانر وجود دارد. این ژانر پس از جنگ با مسائل مدرنیزاسیون، تغییرات اجتماعی و مصرف‌گرایی سروکار دارد. این ژانر «حل‌وفصل مثبت نگرانی‌های اجتماعی و ایدئولوژیک معاصر در مورد قلمرو و هویت را فراهم می‌کند» (Moltke, 2005, 54).

هیمات‌فیلم معمولاً در کوه‌های آلپ، جنگل سیاه[۸۲] یا خارستان لونبرگ[۸۳] فیلم‌برداری می‌شد و همیشه فضای باز را شامل می‌شدند. ویژگی‌های عمده آن محیط روستایی، لحن عاطفی و اخلاقی ساده با محوریت عشق، دوستی، خانواده و زندگی غیرشهری و همچنین تفاوت بین پیر و جوان، سنت و پیشرفت و زندگی روستایی و شهری است. ساختار طرح معمولاً شامل یک پسر خوب و یک پسر بد بود که یک دختر را می‌خواهند، درگیری به وجود می‌آمد و پسر خوب درنهایت برای بردن دختر پیروز شد و همه (به‌جز پسر بد) خوشحال بودند. آثار این ژانر تلاشی بود برای التیام دردهای ملتی که هویت ملی و فرهنگی آن‌ها در دوره‌ای نه‌چندان دور با هویت جعلی ناسیونالیسم سوسیالیستی حزب نازی تحت‌الشعاع قرار گرفته بود و نتایج وحشتناکی به دنبال داشت: جنگ، ویرانی، تجزیه، کشتار، تحقیر و شاید از همه بدتر بدنامیِ.

ژانر هیمات‌فیلم با نادیده گرفتن آشکار تاریخ، تلاش برای فراموش کردن یک اشتباه بزرگ تاریخی است و نمایان کردند چهره‌ای متفاوت از هویت ملی آلمان که با آنچه حزب نازی نمایش داده بود متفاوت بود و ریشه در گذشته پیش از جنگ مردم آلمان داشت. تصویری شاعرانه از ملتی که از جنگ، زندگی شهری و تکنولوژی ویرانگر به دور است و تنها حقیقت و زیبایی را جست‌وجو می‌کند و با آنچه دیگران از آن به خاطر دارند متفاوت است.

در اواخر دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، کارگردانان جوان سینمای آلمان غربی که به موج جدید سینمای آلمان مرتبط بودند، تصمیم گرفتند بسیاری از مفروضات فرهنگی ذاتی هیمات‌فیلم را به چالش بکشند. نتایج به‌صورت‌های مختلف هیمات‌فیلم انتقادی[۸۴]، هیمات‌فیلم جدید[۸۵] و ضد

هیمات‌فیلم[۸۶] نام‌گذاری شده‌اند. *مرد سوار بر اسب*[۸۷] (۱۹۶۹) یک نمونه از این فیلم‌ها است و *روبان سفید*[۸۸] (۲۰۰۹) اثر میشائل هانکه[۸۹] نمونه جدیدتر از یک ضدهیمات است.

انیمه و هویت ژاپن پس از جنگ

انیمه گونه خاصی از انیمیشن‌های تولید شده در ژاپن هستند که با دست طراحی شده و با کامپیوتر به حرکت در می‌آید، درحالی‌که در خارج از ژاپن از این واژه برای اشاره به انیمیشن‌های تولید ژاپن استفاده می‌شود، در خود این کشور انیمه به‌عنوان کوتاه شده واژه انیمیشن و برای تمامی انواع انیمیشن‌ها کاربرد دارد. اولین انیمیشن‌های تجاری ژاپنی مربوط به سال ۱۹۱۷ است. یک سبک هنری مشخص در دهه ۱۹۶۰ با آثار اوسامو تزوکا[۹۰]، کاریکاتوریست ظاهر شد و در دهه‌های بعد گسترش یافت و مخاطبان داخلی زیادی را جلب کرد. انیمه‌ها اغلب اقتباسی از کمیک‌های ژاپنی (مانگا[۹۱])، رمان‌های سبک یا بازی‌های ویدیویی هستند. انیمه به زیرژانرهای متعددی طبقه‌بندی می‌شود که مخاطبان مختلف و گسترده را هدف قرار می‌دهد.

انیمه یک رسانه متنوع با روش‌های تولید متمایز است، «این هنر گرافیک، شخصیت‌پردازی، فیلم‌برداری و سایر اشکال فنون تخیلی و فردگرا را ترکیب می‌کند» (Craig 2000, 139). در مقایسه با انیمیشن‌های غربی، تولید انیمه در ژاپن عموماً کم‌تر بر روی حرکت تمرکز می‌کند و بیشتر بر روی جزئیات صحنه و استفاده از افکت‌های دوربین مانند پن، زوم و زاویه تمرکز دارد. در انیمه از سبک‌های هنری متنوعی استفاده می‌شود و نسبت‌ها و ویژگی‌های شخصیت می‌تواند کاملاً متنوع باشد، با یک ویژگی مشترک چشم‌های درشت و پراحساس. از نظر بصری، آثار انیمه طیف گسترده‌ای از سبک‌های هنری را به نمایش می‌گذارند که بین سازندگان، هنرمندان و استودیوها متفاوت است. درحالی‌که هیچ سبک هنری واحدی بر انیمه غالب نیست، اما از نظر تکنیک انیمیشن و طراحی کاراکتر ویژگی‌های مشابهی دارند که آن‌ها را به یک زیرژانر با ویژگی‌های متمایز در تعداد قابل توجه تبدیل می‌کند که برشمردن آن را به‌عنوان یک ژانر بومی امکان‌پذیر می‌کند.

انیمه اساساً با استفاده از حرکت‌پردازی محدود، بیان مسطح، تعلیق زمان، محدوده موضوعی آن، حضور شخصیت‌های تاریخی، خط روایی پیچیده و مهم‌تر از همه، سبک طراحی عجیب‌وغریب، با شخصیت‌های بزرگ و چشم‌های بیضی، خطوط بسیار مشخص، رنگ‌های روشن و کاهش حرکت لب‌ها مشخص می‌شود. ریچل ثورن[۹۲]، انسان‌شناس فرهنگی، استدلال می‌کند که انیماتورها و مخاطبان ژاپنی چنین چشم‌های سبک‌پردازی شده را خارجی نمی‌دانند (Thorn, 2004).

یکی از نکات کلیدی که انیمه را از تعداد معدودی کارتون غربی متمایز کرده است، پتانسیل محتوای احشایی و غریزی است.

> *هنگامی‌که این انتظار که جنبه‌های بصری انیمیشن فقط برای کودکان است کنار گذاشته شود، مخاطب می‌تواند متوجه شود که مضامین خشونت، رنج، تمایلات جنسی، درد و مرگ همگی می‌توانند عناصر داستان‌سرایی باشند که در انیمیشن‌ها به‌اندازه رسانه‌های دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند.* (MacWilliams, 2008, 307)

ژاپن سنت غنی سرگرمی با چهره‌های رنگارنگ در حال حرکت در سراسر صفحه نمایش در نمایش‌های یوتسوشیه[۹۳] داشت، یک نوع خاص ژاپنی از نمایش فانوس جادویی که در قرن نوزدهم رایج بود و احتمالاً از نمایش‌های صحنه خیالات[۹۴] اروپایی الهام گرفته بود. نمایشگران یوتسوشیه از اسلایدهای مکانیکی استفاده کردند و پروژکتورهای چوبی سبک‌وزن را ابداع کردند که دستی بودند تا چندین اجراکننده بتوانند هرکدام حرکات فیگورهای مختلف را کنترل کنند.

پیش از سینما، ژاپن چندین نوع سرگرمی مبتنی بر داستان و تصویر داشت. اماکیمونو[۹۵] و کاگی[۹۶] (سایه‌بازی ژاپنی) پدران معنوی انیمیشن ژاپنی در نظر گرفته می‌شوند. «اماکیمونو در قرن یازدهم رایج بود. داستان‌سرایان سیار افسانه‌ها و حکایات را نقل می‌کردند درحالی‌که اماکیمونو، یک پانوراما‌ی متحرک، از راست به چپ با ترتیب زمانی باز می‌شد» (Novielli, 2018). کاگی در دوره ادو محبوب بود و از بازی سایه‌ها در چین سرچشمه گرفت. فانوس‌های جادویی هلندی نیز در قرن هجدهم رایج بودند. نمایش کاغذی به نام کامی‌شیبای[۹۷] در قرن دوازدهم رونق یافت و تا دهه ۱۹۳۰ به‌عنوان اجرای خیابانی محبوبیت داشت. عروسک‌های تئاتر بونراکو[۹۸] و چاپ‌های اوکی‌یوئه[۹۹] اجداد شخصیت‌های اکثر انیمیشن‌های ژاپنی در نظر گرفته می‌شوند (Novielli, 2018).

جنگ جهانی دوم یکی از رایج‌ترین مباحث سیاسی نمایش داده شده در انیمه است، زیرا ژاپن نیز مانند ایتالیا و آلمان در سوی بازنده، سرخورده و البته ویران این جنگ حضور داشت. به انیمه‌هایی که به جنگ می‌پردازند انیمه جنگی[۱۰۰] می‌گویند. یواخیم آلت[۱۰۱]، که بازتولید جنگ جهانی دوم را در انیمیشن‌ها مطالعه کرده است، می‌گوید که «این انیمه‌های جنگی مفهوم فراموشی جمعی را برجسته می‌کنند. تقریباً تمام انیمه‌های جنگی اشتباهات ژاپنی‌ها را نادیده می‌گیرند و بر اساس روایت جنگ بد است ساخته می‌شوند» (Alt, 2017, 1). شعار چنین انیمه‌هایی انتقال این پیام است که صرف‌نظر از طرف‌های درگیر، جنگ رنج و درد به همراه دارد، اما نمی‌توان نادیده گرفت که انیمه جنگی نوعی خاطره‌نویسی است که تنها خاطره یک طرف را آشکار می‌کند. *حمله به تایتان*[۱۰۲] بر اساس مانگایی به همین نام، به‌شدت از موضوعات جنگ جهانی دوم وام گرفته است. این انیمه از نمونه‌ها و تصاویری استفاده می‌کند که با هولوکاست مرتبط است. سکانس‌هایی از راهپیمایی سربازان، پاکسازی نژادی، پیوستن دختران و پسران جوان به ارتش برای خدمت به کشور و بسیاری موارد دیگر وجود دارد. داستان به این موضوع می‌پردازد که وقتی جوانان در معرض جنگ قرار می‌گیرند چه اتفاقی می‌افتد و بیشتر به بحث در مورد استدلال پشت جنگیدن می‌پردازد.

به‌غیراز جنگی، انیمه توانسته است مسائل اجتماعی مانند مسئله اقلیت‌های جنسی را برجسته کند. مسائل مربوط به جوانان یک موضوع رایج در انیمه است، چه در محیط‌های جنگی و چه در محیط‌های معاصر. اکثر انیمه‌ها با دنبال کردن یک شخصیت نوجوان از میان انبوه شخصیت‌ها، عمیق‌تر به داستان‌ها و موضوعات آن‌ها می‌پردازند و از طریق همین یک شخصیت است که انیمه مسائل هویت جنسی را لمس می‌کند. *وان پیس*[۱۰۳] یک نمونه عالی از چنین انیمه‌هایی است که یکی از شخصیت‌ها، که به‌صورت یک زن متولد شده است اکنون از ضمیر مذکر استفاده می‌کند. بررسی طیف گسترده‌ای از انیمه‌های ژاپنی به خوبی روشن می‌کند که این آثار علاوه بر تغییرات ژانری در انیمیشن‌های هالیوودی بر اساس میراث ادبی و هنری خود، همواره مسائل سیاسی و

اجتماعی روز ژاپن را مطرح می‌کنند و هویت ملی در آثار این ژانر نه‌تنها به پیشینه فرهنگی و اجتماعی این کشور که به مسائل مهم روز و دغدغه‌های ملی معاصر این کشور نیز گره خورده است. پرداخت به تفاوت‌های فرهنگی و مسائل نژادی و همچنین بحران‌های منطقه‌ای و رابطه با کشورهای همسایه در بسیاری از آثار انیمه به چشم می‌خورد.

فیلمفارسی و هویت گم‌شده

در بین منتقدان سینمایی در ایران رایج است که از واژه فیلمفارسی برای اشاره به شکلی از سینمای تجاری ایرانی استفاده شود که به اعتقاد بسیاری از آن‌ها هیچ خلاقیت و یا دغدغه‌ای در آن‌ها وجود ندارد، اما اگر می‌توان در گونه‌های تجاری سینمای خارجی هویت ملی و فرهنگی را جست‌وجو کرد، فیلمفارسی هم نباید از این قاعده مستثنی باشد. درحالی‌که موج حمله به این‌گونه فیلم توسط منتقدینی چون هوشنگ کاووسی، مبدع واژه فیلمفارسی، صورت می‌گرفت اما برخی هم‌عصران او دیدگاه منعطف‌تری نسبت به این ژانر داشتند، ازجمله پرویز دوایی که اعتقاد داشت: «فیلمفارسی باید چیزی از هویت ایرانی در آن باشد که باهمه ضعف‌های تکنیکی و نارسایی‌های بیانی‌اش مورد استقبال مردم عامه قرار می‌گیرد و برای آن‌ها جذاب است» (دوایی، ۱۳۴۸). دوایی معتقد بود که فیلمفارسی واقعیتی انکارناپذیر است که جای مهمی در زندگی اکثریت مردم ایران دارد. مخاطب فراوان فیلمفارسی به ما می‌گوید که این توده‌ها، در فیلمفارسی چیزی می‌دیدند که نه‌تنها در فیلم‌های خارجی، بلکه در سینمای موازی یا به‌اصطلاح موج نو نیز کم‌تر دیده می‌شد.

با توجه به آشنایی نسبی خوانندگان ایرانی با فیلمفارسی، ویژگی‌های کلی آن و لحن تحقیرآمیزی که در بسیاری از موارد برای توصیف آن به کار رفته است، در اینجا تنها به‌عنوان یک ژانر بومی با آن برخورد خواهد شد تا نقش هویت ملی و فرهنگی ایرانیان در تکوین آن روشن شود. درواقع با پذیرش همه انتقادات وارده به ژانر فیلمفارسی، موضوعات سطحی، کلیشه‌ای و تکراری، شخصیت‌های تک‌بعدی، پایان‌های سرهم‌بندی شده و مشکلات فنی فراوان در کارگردانی، تدوین و دیگر جنبه‌های سینمایی، این ژانر برای توده‌های مردم جذابیت داشت و امروزه هم با نگاهی نوستالژیک از آن‌ها یاد می‌کنند، به همین علت می‌توان گفت که این ژانر با هویت توده‌های مردم ارتباط داشته است و به‌جز تأثیرات اجتماعی این فیلم‌ها، می‌توان از نقش جامعه و مردم در شکل‌دهی ارکان مختلف این فیلم‌ها نیز صحبت کرد. ژانر فیلمفارسی ترکیبی است از ژانر کمدی-رمانتیک و گهگاه موزیکال و البته با چند صحنه درگیری که مختص ژانر اکشن و یا حتی ژانر هنرهای رزمی است.

جامعه ایران در دوران تکوین و ترویج فیلمفارسی درگیر بحران هویتی در زمینه‌های مختلف ازجمله ملیت، مذهب، مدرنیته و البته هنر بود و درنتیجه این ژانر هم تا حد زیادی بیانگر و البته نتیجه همین بحران‌ها و مسائل بود. در سال‌های ابتدایی آغاز سینما در ایران و در آثاری مانند *حاجی آقا آکتور سینما* (۱۳۱۱) سینما طرف مدرنیزاسیون را گرفت اما در ادامه و در سال‌های پس از اشغال ایران و از سرگیری سینما پس از وقفه‌ای چند ساله، در آثار مانند *شرمسار* (۱۳۲۹) طرفدار زندگی ساده روستایی است، زندگی پاک و ناب که هویت ایرانی را می‌توان در آن یافت.

فیلمفارسی همواره دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی توده‌های اجتماعی مردم را نشان می‌داد و حتی راهکارهایی دم‌دستی و غیرواقعی برای آن‌ها ارائه می‌داد. در هوای پس از کودتای ۲۸ مرداد و پررنگ‌شدن نقش احزاب سیاسی در جامعه و به‌ویژه تفکرات وارداتی که تنها به نقد توده‌های مردم پرداخته و مردم ایران را اصلاًحناپذیر می‌دانستند، فیلمفارسی در آثاری مانند *لات جوانمرد* (۱۳۳۷) ساخته مجید محسنی به ضریح مذهب دخیل بسته و علاوه بر نشان دادن اهمیت مذهب در زندگی روزمره مردم، قشر شیک‌پوش طرفدار فرهنگ غرب را به سخره می‌گیرد. همین فیلم‌ساز یک سال بعد از انقلاب سفید، مذهب شیعه و ملی‌گرایی ترویج شده در آن دوران را در هم آمیخته و با فیلم *پرستوها به لانه باز می‌گردند* (۱۳۴۲) غرب‌گرایی کورکورانه و جدایی از هویت ملی و فرهنگی را نکوهش می‌کند. اگر مذهب را یکی از عناصر مهم در هویت ملی و فرهنگی بدانیم، همان‌طور که در مثال‌های قبلی مشخص شد، فیلمفارسی همیشه بستری برای بیان عقاید مذهبی و حتی باورهای خرافی توده‌های مردم بوده است. در فیلم *سالار مردان* (۱۳۴۷) شمایل امام علی(ع) در تمام گوشه‌وکنار خانه قهرمان داستان حضور دارد و گویی او را در تصمیم‌گیری‌هایش همراهی می‌کند. در *مرید حق* (۱۳۴۹) قهرمان در دوراهی عشق و وظیفه قرار گرفته و تنها زیارت حرم امام رضا(ع) است که این مشکل را حل خواهد کرد.

سرچشمه محتوایی فیلمفارسی ریشه در گذشته تاریخی ایران، وضعیت اجتماعی و سیاسی امروز ایران، مذهب و مدرنیته و البته برداشت ایرانیان معاصر از آن‌ها و البته هنر و ادبیات کلاسیک ایرانی دارد. تأثیر شیوه روایت سنتی و شخصیت‌پردازی داستان‌های حماسی و البته اشکال سنتی نمایش ایرانی مانند تعزیه و روحوضی به‌وضوح در این آثار قابل‌مشاهده است. یکی از برجسته‌ترین تأثیرات ادبیات حماسی و تعزیه بر فیلمفارسی را در نحوه به تصویر کشیدن قهرمان و ضدقهرمان در این آثار می‌توان مشاهده کرد. شخصیت‌هایی تک‌بعدی بدون پیچیدگی دراماتیک، که نماد خوبی و یا بدی بوده و نحوه پوشش و کلام آن‌ها برای مخاطب آشناست و نیازی به معرفی ندارند.

بسیاری از منتقدان با نقد شخصیت‌پردازی در فیلمفارسی، آن را فاقد شخصیت‌پردازی دراماتیک می‌دانند. درواقع در بسیاری از فیلمفارسی‌ها شخصیت‌ها در حد تیپ باقی می‌مانند اما همین تیپ‌ها ویژگی‌های ثابتی دارند که توجه به این ویژگی‌ها بسیار ضروری به نظر می‌رسد. درواقع یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت تجاری فیلمفارسی جنبه قهرمانی فیلم است. مردان دلیر، بامعرفت، بخشنده، قدرتمند، عادل، راست‌گو و البته فقیر شخصیت‌های اصلی این‌گونه فیلم‌ها هستند که به عشق دختری زیبا، خوش‌صدا، خوش‌هیکل، حاضرجواب و البته ثروتمند که در دام یک ضدقهرمان فاسد، بی‌معرفت، کریه و معمولاً صاحب کاباره افتاده است دچار می‌شوند و قهرمان در کشمکش‌هایی فراوان باهمراهی دوست و مریدی که با آکروبات‌بازی و گهگاه لهجه‌ای جعلی و اغراق‌شده مخاطب را می‌خنداند، عدالت را برقرار کرده و به‌عنوان جایزه دل دختر را به دست می‌آورد. این شخصیت‌های قهرمان در برخی آثار به‌صورت تکرار شده توسط یک بازیگر اجرا شده و از شخصیت‌های قراردادی به کهن‌الگو تبدیل می‌شوند، مانند شخصیت کلاه‌مخملی معروف به مهدی مشکی یا پاشنه طلا که در چند فیلم به تصویر کشیده شده است. قهرمان فیلمفارسی با کت‌وشلوار و کلاه‌مخملی اما بدون کراوات ظاهر شده و همواره طرف سنت

را گرفته و نجات را در سنت و مذهب جست‌وجو می‌کنند. این قهرمان‌ها را به‌نوعی می‌توان احیای شخصیت ملی از دسته رفته و فراموش‌شده ملتی سرخورده دانست.

نه‌تنها میان تغییرات اجتماعی در ایران و محتوای فیلمفارسی‌ها توازن و همبستگی فراوان وجود دارد، فیلم‌های این ژانر در تمامی کلیشه‌ها، سطحی بودن و ابتذالشان خصوصیات هویت کهن ملی و فرهنگی ایران را در خود جای داده‌اند. همان‌طور که قبلاً اشاره شد فیلمفارسی‌ها چندان همسو با تجددطلبی و توسعهٔ مورد نظر رژیم پهلوی نبودند. درواقع، این فیلم‌ها به سبک سطحی خودشان بسیار سنت‌گرا بودند و در مقابل غرب‌گرایی، غرب‌زدگی و حتی تجددطلبی موضع داشتند و این موضع کاملاً با نگرش مخاطبان و هواداران اصلی این فیلم‌ها، یعنی طبقهٔ متوسط سنتی، سازگاری داشت.

بااینکه معمولاً از تأثیر سینمای هند و مصر بر فیلمفارسی صحبت می‌شود، احتمالاً این تأثیرات به دوره‌های پایانی فیلمفارسی مرتبط است چون پیشینه فیلمفارسی از سینماهای تجاری این کشورها کهن‌تر است. البته تأثیر سینمای کمدی-رمانتیک هالیوود و در سال‌های بعد فیلم‌های رزمی و وسترن به‌ویژه در شخصیت‌پردازی قهرمانان مرد به‌وضوح مشخص است.

دیگر ژانرهای بومی

بررسی طیف گسترده‌ای از ژانرهای بومی که محدودیت حجمی این پژوهش اجازه شرح همه آن‌ها را نمی‌داد، ثابت می‌کند که باوجود تنوع فراوان در بسیاری از این ژانرها، سازوکار ثابتی در شکل‌گیری این ژانرها وجود دارد؛ اول اینکه تمامی این ژانرها، زیرژانرها یا ژانرهایی ترکیبی بوده که ویژگی‌های خاص خود را داشته و همین امر آن‌ها را از گونه‌های دیگر متمایز می‌کند، دوم تجاری بودن و عامه‌پسندبودن این ژانرها و موفقیت‌های چشمگیر این فیلم‌ها در گیشه و جلب توجه عامه مردم است، سوم رابطه این ژانرها با هالیوود و نقش سلطه‌گریز این ژانرها در کنارزدن سینمای خارجی با کسب مخاطب بومی و حتی جهانی، چهارم اهمیت نقش سنت‌های ادبی و هنری مردم بومی هر ناحیه و استفاده از منابع ملی برای شکل‌دهی ساختار آن ژانرها و پنجم نقش شرایط سیاسی و اجتماعی مانند جنگ، فقر، جدال سنت و مدرنیته و دیگر بحران‌های ملی در شکل‌دهی موضوعات، شخصیت‌ها و ساختار این ژانرها است.

همان‌طور که این بررسی‌ها مشخص می‌کند، تقابل «خود» و «دیگری» در داخل و خارج از دنیای سینما یکی از محرک‌های اصلی هویت ملی و در نتیجه آن شکل‌گیری ژانرهای بومی است. هنک‌کنگ در زمان تکوین ژانر هنرهای رزمی مستعمره بریتانیا بود و این دیگری مسلط در کنار سینمای هالیوود که با قهرمانان سفیدپوست خود، تحقیر ملی را به همراه دارد، لزوم بازنمایی تاریخ، سنت و قهرمانان ملی را برجسته می‌کند. فساد گسترده، شکست در جنگ، ترس از سیاست‌های تازه و تحقیر مهاجران ایتالیایی در آمریکا و سینمای وسترن، سینمایی را شکل می‌دهد که جایگاه سنتی قهرمان و ضدقهرمان را متزلزل نشان می‌دهد. بحران‌های اجتماعی متعدد در هند به‌ویژه برجسته‌ترین آن‌ها یعنی فقر، در کنار به تصویر کشیدن قهرمانان متمول و نگاه تحقیرآمیز به فقر در سینمای آمریکا و اروپا، انگیزه شکل‌گیری سینمایی رنگارنگ که قهرمانان فقیر را ارج می‌نهد و با موسیقی و رقص آن‌ها را شاد و خوشبخت نشان می‌دهد را ایجاد می‌کند. در آلمان که در سوی بازنده و تحقیرشده جنگی ویرانگر بوده و نام این کشور در سینمای اروپا و آمریکا با توحش، نژادپرستی و ویرانی عجین شده است، سینمایی که این بخش از تاریخ این کشور را نادیده می‌گیرد و مردم کشور را در شاعرانگی زندگی ساده پیش از جنگ نشان می‌دهد، مرهمی بر زخم‌های ملی این ملت است. بحران هویتی در کشور ژاپن که درحال بازسازی خود پس از بزرگترین بمباران‌های اتمی و غیراتمی تاریخ است، جهانی خیال‌انگیز که اشتباهات ملی را نادید می‌گیرد و قهرمان‌هایی در جست‌وجوی «خود» را نشان می‌دهد، انیمیشن‌های ژاپنی را در این کشور رونق می‌بخشد. در ایران نیز که هویتِ بخش عمده جامعه توسط گفتمان مسلط حکومت، روشنفکران و سینمای خارجی و داخلی تحقیر می‌شود، دیدن قهرمان‌هایی از جنس مردم که دغدغه‌هایی مشابه با آن‌ها دارند را در سینما ضروری و اجتناب‌ناپذیر می‌کند.

بررسی طیف گسترده‌ای از ژانرهای بومی در کشورهای شرقی و غربی ابعاد قابل‌توجهی از سازوکار ژانریک این ژانرها را مشخص می‌کند که می‌توان به‌منظور تهیه آثار سینمایی از آن‌ها بهره برد. ژانرهای بومی مجموعه گسترده‌ای از زیرژانرها یا ژانرهای ترکیبی هستند که بااینکه از ویژگی‌های اصلی ژانرهای جهانی پیروی می‌کنند، عناصری از هویت ملی

جدول ۱. تطبیق نقش هویت ملی و فرهنگی در تکوین ژانرهای بومی.

ژانر بومی	ناحیه بوم	نوع ژانر	منابع هنری و ادبی ملی	تأثیر شرایط اجتماعی معاصر	تقابل با سینمای هالیوود	منابع خارجی دیگر
هنرهای رزمی	هنگ‌کنگ / چین	زیرژانر (اکشن)	- هنرهای رزمی سنتی - رمان‌های ووشیا - اپرای چینی - داستان‌سرایی حماسی	- مسائل نژادی مربوط به دوران استعمار - غرور ملی خدشه‌دار شده در دوران استعمار - مسائل قومیتی و نژادی	تأثیر بر بخش بزرگی از تولیدات سینمای اکشن هالیوود	- هنرهای رزمی شرقی به‌ویژه ژاپن - سینمای سامورایی ژاپن
وسترن اسپاگتی	ایتالیا	زیرژانر (وسترن)	- اپرا و تئاتر ایتالیایی - اسطوره و درام‌های کلاسیک	- شکست ایتالیا در جنگ جهانی - اوج‌گیری تفکر چپ در ایتالیا - گسترش مافیا	متأثر از ژانر وسترن اما با تغییر قراردادها، نقد و اسطوره‌زدایی آن‌ها	- سینمای سامورایی ژاپن - ژانر هنرهای رزمی هنگ‌کنگ
ماسالا	هند	ترکیبی (اکشن، کمدی، عاشقانه، درام، ملودرام و موزیکال)	- حماسه‌های کهن هندی - درام سانسکریت - تئاتر بومی سنتی - تئاتر پارسی	- فقر فراگیر - وضعیت اجتماعی زنان - فساد سیاسی	تأثیر از موزیکال‌های هالیوود با تأکید بر نمایشی بودن رویدادها و استفاده از عناصر فانتزی	- سینمای اکشن هنگ‌کنگ - رمان‌های اردو پاکستانی - سینمای تجاری ایتالیا

ژانر بومی	ناحیه بوم	نوع ژانر	منابع هنری و ادبی ملی	تأثیر شرایط اجتماعی معاصر	تقابل با سینمای هالیوود	منابع خارجی دیگر
هیمات‌فیلم	آلمان / اتریش / سوئیس	زیرژانر (وسترن)	- رمان‌های محلی آلمانی	- ویرانی و شکست در جنگ - مدرنیزاسیون، تغییرات اجتماعی و مصرف‌گرایی	ژانر وسترن به‌صورت شاعرانه‌تر و پایانی صلح‌آمیز	
انیمه	ژاپن	زیرژانر (انیمیشن)	- رمان‌های گرافیکی مانگا - تئاتر، نمایش و سرگرمی سنتی - نقاشی سنتی - داستان‌سرایی و ادبیات عامه	- فراموشی تلخی و ویرانی جنگ - مسائل هویتی مربوط به نوجوانان - فناوری و نقش آن در جامعه امروز ژاپن	انیمشین‌های هالیوود با حرکت‌پردازی کم‌تر و تأکید بر جزئیات صحنه و حرکت دوربین و موضوعات مختص بزرگسالان	
فیلمفارسی	ایران	ترکیبی (کمدی-رمانتیک، موزیکال و اکشن)	- ادبیات حماسی و عامه - نقالی، تعزیه و دیگر اشکال سنتی نمایش	- مدرنیزاسیون و تقابل مدرنیته، سنت و مذهب - تغییرات اجتماعی پس از انقلاب سفید - افزایش غرب‌گرایی و چپ‌گرایی	سینمای تجاری هالیوود با زبانی ساده‌تر، کلام محور و بدون پیچیدگی	- وسترن کلاسیک و اسپاگتی - ژانر ماسالای هند - سینمای تجاری مصر - ژانر هنرهای رزمی هنگ‌کنگ
کایجو	ژاپن	ترکیبی (وحشت، علمی-تخیلی)	- ادبیات فولکلور	- بمباران هسته‌ای ژاپن و وحشت تکرار ویرانی‌های جنگ	سینمای وحشت هالیوود و ترکیب با اسطوره و فرهنگ‌عامه ژاپنی	
جالو	ایتالیا	زیرژانر (وحشت)	- رمان‌های جالو - اپرا و تئاترهای گراند گوینول	- انقلاب جنسی و کنترل زنان بر بدنشان - ترس از ترویج چیزهای غیر ملی - افزایش سطح خشونت	تغییر نگرش در ژانربندی‌های رایج هالیوود با ترکیب چند ژانر نزدیک به هم	- سینمای جنایی آلمان
پورنوچانچادا	برزیل	ترکیبی (کمدی، پورن)	- کمدی چانچادا - داستان‌های عامیانه و پاورقی	- مؤثر از شرایط دیکتاتور نظامی - انقلاب جنسی	رقابت با سینمای رمانتیک و کمدی با مایه‌های جنسیتی بومی	- سینمای کمدی ایتالیا
فیلم کوهستانی	آلمان	زیرژانر (ماجراجویی)	- داستان‌های عامیانه	- اوج‌گیری تفکر نازیسم - افزایش اندیشه برتری انسان بر طبیعت	سینمای ماجراجویی و مستند هالیوود با مایه‌های بومی و تأکید بر مباحث ملی و نژادی	- سینمای مستند شوروی
جیانگشی	هنگ‌کنگ/ چین	زیرژانر (وحشت)	- افسانه‌های عامیانه	- افزایش غرور ملی در مقابل فرهنگی وارداتی غرب	ژانر وحشت خون‌آشام آمریکایی با موتیف‌ها و شخصیت‌های داستان‌های عامیانه بومی	
فیلم میراث	بریتانیا	زیرژانر (تاریخی)	- تاریخ و رمان‌های تاریخی - ادبیات کلاسیک بریتانیا	- جلوگیری از نفوذ گرایش‌های چپ - افزایش سیاست‌های محافظه‌کارانه - نقد نرم و تحریف میراث استعماری - حقوق زنان و نقش آن‌ها در جامعه	جلوگیری از نفوذ سینمای چپ آمریکایی که بسیار به نقد میراث فرهنگی پادشاهی بریتانیا می‌پرداختند.	
بورکاس	اسرائیل	زیرژانر (کمدی)	- تاریخ اسرائیل - ادبیات فکاهی عامه	- تقابل فرهنگی مهاجران با پیشینه فرهنگی متفاوت و ملیت جدید - درگیری احزاب سیاسی با قومیت‌های مختلف	تکوین یک ژانر بومی بر اساس کلیشه‌های قومی و مذهبی بر اساس کمدی‌ها آمریکایی	- سینمای کمدی ایتالیا
بومبا	فیلیپین	زیرژانر (اروتیک)	- رمان‌های عاشقانه بومی	- حملات تروریستی و ناآرامی‌های داخلی - انقلاب جنسی - استعاره سرکوب سیاسی با نمایش سرکوب جنسی	مقابله با ترویج جذابیت جنسی زنان سفیدپوست در فیلم‌های هالیوودی با ایجاد جذابیت برای زنان بومی و دور کردن مخاطبان از فیلم‌های وارداتی آمریکایی	

و فرهنگی اقلیم بومی را در خود جای داده‌اند و ویژگی‌های متمایزی را بیان می‌کنند که ترکیب آن‌ها در جاهای دیگر کم‌تر دیده شده و همین موضوع در تکوین آن‌ها به‌عنوان ژانرهای مستقل حائز اهمیت هستند. آثار تولید ژانرهای بومی به هدف رقابت با محصولات خارجی و به‌ویژه سینمای هالیوود، با بیان دغدغه‌های ملی و مسائل بومی که در آثار هالیوودی دیده نمی‌شوند، در کنار تکرار عناصر ساختاری و محتوایی که موردتوجه مخاطبان بومی قرار گرفته‌اند، به‌مرورزمان طرفداران خاص خود را در داخل و خارج هر کشور کسب کرده و توانسته‌اند به‌عنوان ویترینی برای بیان هویت ملی و فرهنگی عمل کنند.

نتیجه

بررسی گزیده‌ای از ژانرهای بومی مشخص کرد که مسیر تکوین این ژانرها از الگوهایی مشابه پیروی می‌کند: برجستگی مقطعی هویت ملی برخاسته از دغدغه‌هایی چون جنگ، استعمار، تسلط فرهنگی، تقابل سنت و مدرنیته و دیگر مواردی که رویارویی «خود» و «دیگری» را اجتناب‌ناپذیر می‌کند باعث می‌شود که هنرمندان سینما در میراث ملی و فرهنگی خود هویت ازدست‌رفته، بدنام‌شده، خدشه‌دارشده و یا مقهور خود را جست‌وجو کرده و با اتکا به این میراث مضامین و یا ساختارهایی را در آثار خود ایجاد کنند که با ژانرهای مسلط سینمایی تمایزهای آشکاری دارند، این آثار از آنجا که دغدغه‌های مردم را با بیان خودشان مطرح می‌کنند مورد توجه عموم مردم آن اقلیم قرار گرفته و حتی طرفداران خود را خارج از جغرافیای خود پیدا می‌کنند و حتی به مرور زبان به بخشی از هویت ملی آن کشور تبدیل می‌شوند. ژانرهای بومی با بازنمایی هویت ملی، محبوبیت بین مردم و رونق‌بخشیدن به سینمای داخلی، نقشی حیاتی در شکل‌گیری مفهوم سینمای ملی بازی می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Rick Altman.
2. Spaghetti Western.
3. National Identity in Global Cinema.
4. Carlo Celli.
5. Luis Estrada.
6. National Identity.
7. Diaspora.
8. Self-categorization.
9. Affect.
10. National Identity Salience.
11. Socialist.
12. National Socialist.
13. National cinema.
14. Globalization.
15. Symptoms.
16. Philip Rosen.
17. Internationalism.
18. Constructivist.
19. Essentialism.
20. Sub-Genres.
21. Hybrid genre.
22. Kaiju.
23. Yakuza film.
24. Wuxia.
25. The Burning of the Red Lotus Temple.
26. The Romance of the Red Lotus Temple.
27. Kuomintang.
28. The Adorned Pavilion.
29. Shaw Brothers.
30. B movie.
31. Patrick Macias.
32. Cinecittà Studios.
33. La fanciulla del West.
34. La Voce Del Sangue.
35. Vincenzo Leone.
36. Sergio Leone.
37. La vampira Indiana.
38. A Fistful of Dollars.
39. Fedra West.
40. Johnny Hamlet.
41. Dust in the Sun.
42. The Forgotten Pistolero.
43. Orestes.
44. The Return of Ringo.
45. One Silver Dollar.
46. Fort Yuma Gold.
47. Kill and Pray.
48. Pier Paolo Pasolini.
49. Death rides a Horse.
50. The Price of Power.
51. John F. Kennedy.
52. The Fighting Fist of Shanghai Joe.
53 Bollywood.
54. Masala film.
55. Yaadon Ki Baaraat.
56. Parasakthi.
57. Enga Veettu Pillai.
58. Sholay.
59. Amar Akbar Anthony.
60. Slumdog Millionaire.
61. Scott Foundas.
62. Baz Luhrmann.
63. Moulin Rouge!
64. Realistic Parallel Cinema.
65. Laxmii.
66. Bajrangi Bhaijaan.
67. Raazi.
68. Side Story.
69. Back-Story.
70. Story within a story.
71. Khalnayak.
72. Gardish.
73. Natya Shastra.
74. Jatra.
75. Ramlila.
76. Terukkuttu.
77. Parsi Theatre.
78. Deewaar.
79. The Brothers.
80. Heimatfilm.
81. Berolina Film.
82. Schwarzwald.
83. Lüneburg Heath.
84. Critical Heimatfilme.
85. New Heimatfilme.
86. Anti-Heimatfilme.
87. Man on Horseback.
88. The White Ribbon.
89. Michael Haneke.
90. Osamu Tezuka.
91. Manga.
92. Rachel Thorn.
93. utsushi-e.
94. Phantasmagoria.
95. Emakimono.
96. kagee.
97. Kamishibai.
98. Bunraku.
99. ukiyo-e.
100. War-anime.
101. Joachim Alt.
102. Attack On Titan.
103. One Piece.
104. Giallo.
105. Pornochanchada.
106. Jiangshi.
107. Heritage film.
108. Bourekas.
109. Bomba.

فهرست منابع

دوایی، پرویز (۱۳۴۸)، گناه نابخشودنی فیلم فارسی، *ستاره سینما*، شماره ۶۶۶. خرداد ۱۳۴۸.

Ongiri, A. A. (2002). He Wanted to Be Just Like Bruce Lee: African Americans, Kung Fu Theater and Cultural Exchange at the Margins. *Journal of Asian American Studies*, 5(1), 31-40. Doi: 10.1353/jaas.2002.0009

Alt, Joachim (2017). Political Categorization of WWII Anime with the Matrix Model. *The IAJS Journal*. Vol. 3 ,1-12.

Thorn, M. (2004). The face of the other. *Recuperado el*, *24*. Archived from the original on July 17, 2011.

Tajfel, H., & Turner, J. C. (2004). The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In J. T. Jost & J. Sidanius (Eds.), *Political psychology: Key readings* (pp. 276–293). Psychology Press. https://doi.org/10.4324/9780203505984-16

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.

Novielli, M. R. (2018). *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*. CRC Press.

MacWilliams, M. W. (2008). *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. Routledge.

Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. British Film Institute.

Chaudhuri, D. (2015). *Written by Salim-Javed: The Story of Hindi Cinema's Greatest Screenwriters*. Penguin UK.

Craig, T. J. (2000). *Japan Pop: Inside the World of Japanese Popular Culture: Inside the World of Japanese Popular Culture*. Routledge.

Chute, D., & Lim, C. S. (Eds.). (2003). *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film*. UCLA Film and Television Archive.

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

Frayling, C. (2006). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris & Co Ltd.

Fridlund, B. (2006). *The Spaghetti Western: A Thematic Analysis*. McFarland.

Hake, S. (2002). *German National Cinema*. Routledge.

Macias, Patrick (2006). GreenCine primer: Hong Kong Action. Archived 2006-03-21 at the Wayback Machine. Retrieved 1 April 2006.

Gokulsing, K. M., & Dissanayake, W. (2004). *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*. London: Trentham Books.

O'Regan, T. (1996). *Australian National Cinema*. Routledge.

Rangan, Baradwaj (8 January 2017). Masala redux. *The Hindu*. Retrieved 8 January 2017.

Rosen, P. (1984). History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas. in *Theorising National Cinema* edited by Valentina Vitali and Paul Willemen. Bloomsbury Publishing.

Shankar, S. (2014). Tamil Cinema: Ten Essential Titles for New Fans of Indian Movies Who Want to Venture beyond Bombay. *Sshankar.net*. Retrieved 22 September 2020.

Shohat, E., & Stam, R. (1996). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.

Tajfel, H., & Turner, J. C. (2004). The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In *Political Psychology* (pp. 276-293). Psychology Press.

Tommasini, Anthony (27 June 2004). Music; The First Spaghetti Western. *The New York Times*. Archived from the original on 25 May 2013. Retrieved 14 July 2011.

Von Moltke, J. (2005). *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema* (Vol. 36). Univ of California Press.

West, B., & Smith, P. (1997). Natural Disasters and National Identity: Time, Space and Mythology. *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, *33*(2), 205-215. Doi: 10.1177/144078339703300205

Zhu, Ying (2022). *Hollywood in China: Behind the Scenes of the World's Largest Movie Market*. New York: The New Press.