

## A Critical Review on the Book *The Fantasy Film*

Ali Khorashadi\*

Mohammad Shahba\*\*

### Abstract

The fantasy genre is of the most problematic genres in cinema and has been neglected by cinema adherents for decades. Although the first so-called fantasy works date back to the early years of cinema and the works of George Millis, by the late 1970s, for many reasons, including the relatively high cost of producing such works and the lack of progress in cinematic technology, fewer fantasy works appeared in cinema. One of the important theoretical issues about fantasy works is the confusion of such films with other works of cinema such as horror and science fiction. An accurate definition of the concept of fantasy is problematic; Therefore, considering the creation of brilliant works that carry the attribute of fantasy after the 21st century, and the audience's interest in these works in recent times, as well as the growth of cinematic technology, find specific frameworks to determine the characteristics of fantasy works and distinguish them from other similar works such as science-fiction and horror seem necessary. The Importance of “*The Fantasy Film*” book by “Katherine A. Fowkes”, the translation of “Ali Zafar Ghahremani Nejad” is due to the attempt to find answers to these questions and ambiguities that this kind of works have created among cinema people and therefore it is necessary to examine how the author explains the concept of fantasy. This book was published in 2016 by Nashrbidgol in 324 pages.

**Keywords:** *The Fantasy Film*, Genre, Film Studies, Katherine A. Fowkes.

---

\* M.A Student, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author), ali.khorashadi99@gmail.com

\*\* Professor in Film Studies, University of Art, shahba@gmail.com

Date received: 10/01/2021, Date of acceptance: 07/06/2021



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## هیاهوی بسیار برای هیچ؛

### بررسی و نقد کتاب سینمای فانتزی<sup>۱</sup>

علی خراشادی\*

محمد شهباب\*\*

#### چکیده

ژانر فانتزی از جمله ژانرهای مسئله‌برانگیز سینماست که تا دهه‌ها مورد بی‌توجهی سینمادوستان بوده است. با این‌که نخستین آثار موسوم به فانتزی به سال‌های نخستین سینما و آثار ژرژ ملی یس بازمی‌گردد، تا اواخر دهه ۱۹۷۰ به دلایل مختلف، از جمله هزینه نسبتاً گزاف تولید این‌گونه آثار و عدم پیشرفت تکنولوژی سینمایی، کم‌تر اثری فانتزی در سینما پدید آمد که مورد توجه مخاطبان قرار گیرد. از مباحث نظری مهم درباره آثار فانتزی خلط این‌گونه فیلم‌ها با دیگر آثار سینما، مانند وحشت و علمی-تخیلی، است. تعریف دقیق از مفهوم فانتزی امری مسئله‌زاست. از این‌رو، باتوجه به ساخته شدن آثار درخشانی که پس از قرن ۲۱ صفت فانتزی را یدک می‌کشند و اقبال مخاطب به این آثار در دوران اخیر و هم‌چنین رشد تکنولوژی سینمایی، یافتن چهارچوب‌های مشخص برای مشخص کردن ویژگی‌های آثار فانتزی و تمیز دادن آن‌ها از سایر آثار مشابه مانند علمی-تخیلی و وحشت امری ضروری به نظر می‌رسد. اهمیت کتاب *سینمای فانتزی*، نوشته کاترین ای. فوکس، ترجمه علی ظفر قهرمانی‌نژاد، به دلیل تلاش در جهت یافتن پاسخ برای این پرسش‌ها و ابهامات است که این نوع آثار در میان اهالی سینما به وجود آورده است و از این‌رو ضرورت بررسی نویسنده از نحوه تبیین سینمای فانتزی ضروری به نظر می‌رسد. این کتاب را در سال ۱۳۹۵ نشر بیدگل در ۳۲۴ صفحه به چاپ رسانده است.

**کلیدواژه‌ها:** سینمای فانتزی، ژانر، مطالعات سینمایی، کاترین ای. فوکس.

\* دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، ali.khorashadi99@gmail.com

\*\* استاد دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، shahba@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۷



## ۱. مقدمه

کتاب سینمای فانتزی با نام لاتین *The Fantasy Film*، نوشته کاترین. ای. فوکس، استاد رسانه و مطالعات فرهنگ عامه در دانشگاه High Point در کارولینای شمالی، اثری تقریباً جدید درباره آثار فانتزی است که در سال ۲۰۱۰ به چاپ رسیده است. مترجم کتاب، علی ظفر قهرمانی‌نژاد، برای مخاطبان هنر نمایش نامی آشناست و مترجم کتاب‌هایی در حوزه تئاتر،<sup>۲</sup> از جمله تحلیل فرمالیستی متن نمایشی، برای بازیگران، کارگردانان، و طراحان، بوده است. کتاب سینمای فانتزی که در ۳۲۴ صفحه در نشر بیدگل چاپ شده از آثاری است که قهرمانی‌نژاد در حوزه سینما ترجمه کرده است. روش بررسی کتاب در این نوشته بدین صورت است که ابتدا خلاصه‌ای از فصل‌های مختلف کتاب ارائه، سپس به نقد و تحلیل آن پرداخته می‌شود. کتاب پیش‌رو را می‌توان به دو بخش کلی تقسیم کرد که بخش نخست به تحلیل نظری مفهوم فانتزی در سینما و ادبیات می‌پردازد و شامل سه فصل نخست کتاب و بخش نتیجه‌گیری پایانی کتاب است و بخش دیگر بررسی آثار منتخب از دیدگاه نویسنده است.

## ۲. ساختار کتاب

نویسنده، پس از یادداشتی کوتاه در سپاس‌گزاری از کسانی که به او در تهیه کتاب یاری رسانده‌اند، در چهارده فصل به بررسی سینمای فانتزی می‌پردازد که در ادامه معرفی کوتاهی از آن ارائه خواهد شد.

### ۱.۲ فصل اول

فوکس، پس از اشاره به سنت دیدگاه منفی منتقدان به آثار فانتزی، معتقد است که هنوز تعریف دقیقی از سینمای فانتزی وجود ندارد. نویسنده از جمله دلایل این امر را تداخل ژنریک آثار موسوم به فانتزی با سایر ژانرها مانند موزیکال و کمدی-رمانتیک می‌داند. او تعدد لحن آثار فانتزی- از بیتل جوس (*Beetle Juice*) تا هزارتوی پن (*Pan's Labyrinth*) - را عاملی می‌داند که اطلاق فانتزی به آن‌ها دشوار باشد. از نظر او، بزرگ‌ترین مانع در تعریف سینمای فانتزی درهم‌آمیزی این آثار با ویژگی‌های آثار علمی-تخیلی و وحشت است. بنابراین، با نقل قول از بریان اتبری (*Brian Attebery*)، اصطلاح «فانتزیک» (*fantastic*) را برای برشمردن ویژگی‌های عامی اطلاق می‌کند که هر سه دسته علمی-تخیلی، وحشت،

و فانتزی را شامل می‌شود. فوکس معتقد است تمایز فانتزی از دو دسته دیگر براساس ویژگی‌های خاص آن دو دسته و رویکرد سلبی امکان‌پذیر است؛ مثلاً در آثار علمی-تخیلی توجه‌های شبه‌علمی اهمیت دارد و ازسویی تفاوت فانتزی با وحشت در پایان خوش فانتزی و کم‌بودن صحنه‌های ترس‌ناک است. نویسنده رویکرد ایجابی در تعیین حدود و ثغور آثار فانتزی را نیز مطرح می‌کند. او از مفهومی به‌نام «گسست هستی‌شناختی» (ontological rupture) برای تمایز استفاده می‌کند و مرادش از این اصطلاح وجود منطقی متفاوت با واقعیت در آثار فانتزی است.

## ۲.۲ فصل دوم

فوکس در فصل دوم به ریشه‌های تاریخی آثار فانتزی اعم از سینمایی و غیرسینمایی می‌پردازد. او اگرچه ریشه آثار فانتزی را در آثار کهن مانند *ایلیاد* و *اودیسه*، *مهاباراتا*، و *هزارویک شب* می‌داند، معتقد است فانتزی از دوران مدرن و به‌طور مشخص قرن نوزدهم برآمده است. فوکس واکنش به عقلانیت و صنعتی‌شدن دنیای مدرن را موجب شکل‌گرفتن فانتزی جدید می‌داند. او در ادامه به تأثیر آثار هانس کریستین اندرسون (Hans Christian Andersen) و برادران گریم (Brothers Grimm) در توسعه آثار فانتزی در جامعه می‌پردازد. نویسنده یافته‌های محققان درباره ارتباط فانتزی و رشد کودکان را عاملی در رشد ادبیات فانتزی در اروپا برمی‌شمرد و درعین حال این امر را دلیلی می‌داند که این ژانر ادبی به عنوان ژانری کودکانه تا مدت‌ها چندان جدی گرفته نمی‌شد. فوکس در ادامه با رویکردی تاریخی به بررسی اجمالی آثار فانتزی‌ای می‌پردازد که در هالیوود ساخته شده‌اند و با بررسی آثار متأخری مانند مجموعه *اریاب حلقه‌ها* (*The Lord of the Rings*) تأثیر فیلم‌های سینمای آلمان مانند *متروپولیس* (*Metropolis*) و *نیبلونگ* (*Die Nibelungen*) را در سینمای آمریکا بررسی می‌کند. نویسنده با مرور برخی آثار معروف فانتزی هر دوره آثار فانتزی‌ای مانند *سفی‌دبرفی* را، که والت دیزنی در قالب انیمیشن ساخته است، موجب شکل‌دادن به بسیاری از قالب‌ها و کلیشه‌های فرهنگی معاصر می‌داند. او، در این رابطه، با نقل از آرای منتقدان، بسیاری از آثار دیزنی را متهم به تبعیض نژادی-جنسیتی می‌کند. هم‌چنین، حضور ارواح در آثار فانتزی دهه ۱۹۴۰ و پس از آن را، که در بافتی رمانتیک به‌کار گرفته می‌شد، متأثر از جنگ می‌داند و معتقد است روح و خانم میور (*The Ghost and Mrs. Muir*) چنین دیدگاهی را به بیننده القا می‌کند.

فوکس، پس از بررسی سینمای هالیوود تا شروع جنگ جهانی دوم، برخلاف آنچه در انتهای فصل دوم بیان کرده بود که تنها سینمای آمریکا را به‌عنوان نمونه موردی بررسی می‌کند، به بررسی آثار شبه‌فانتزی سینمای سایر کشورها می‌پردازد؛ آثاری مانند دیو و دل‌پر (*Beauty and the Beast*) از ژان کوکتو، سگ اندلسی (*An Andalusian Dog*)، و عصر طلایی (*Age of Gold*) از بونوئل که آن‌ها را برآمده از جنبش‌ها و بیانیه‌هایی مانند بیانیه سورنالیسم می‌داند. او نفوذ سورنالیسم به آمریکا را در آثاری مثل پنج‌هزار انگشت دکتر تی (*The 5000 Fingers of Dr. T*) بررسی می‌کند. فوکس به سینمای سوئد، ایتالیا، ژاپن، و آثار کسانی چون اینگمار برگمان، فلینی، و میزوگوشی نیز رجوع می‌کند و برای مثال مهره‌مستم (*The Seventh Seal*) را اثری می‌داند که رگه‌های فانتزی در آن وجود دارد. فوکس سینمای آمریکای دهه ۱۹۵۰ را تحت تأثیر آثار علمی-تخیلی و آثاری طبقه‌بندی می‌کند که ترس از عقلانیت افراطی را نشان می‌دهند. او دلیل این‌که این آثار را در حوزه علمی-تخیلی (و نه وحشت) قرار می‌دهد، وجود شمایی مانند موشک، سفینه، و رایانه بیان می‌کند.

در ادامه، نویسنده متذکر می‌شود که، برخلاف دهه ۱۹۶۰، انتهای دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ نویدبخش اقبال به سینمای فانتزی در سینمای آمریکا بود. او تلاش اسپیلبرگ، جورج لوکاس، و پیشرفت تکنولوژی در دهه‌های بعدی و هم‌چنین اضافه‌شدن مخاطبان جوان سینما را موجب رونق آثار فانتزی در دهه ۱۹۸۰ می‌داند. او مفهوم خانه و خانواده را از مضامینی می‌داند که در آثار وحشت و فانتزی آن دوره با دو رویکرد متفاوت نمایان شدند و برای سینمای فانتزی برخی آثار تیم برتون، مانند *بیتل جوس*، را مثال می‌زند.

در بخش پایانی فصل، نویسنده از پخش آثار فانتزی مانند مجموعه *اریاب حلقه‌ها*، که با جلوه‌های ویژه عظیم برای پرده ساخته شده‌اند، بر صفحه لپ‌تاپ و گوشی انتقاد می‌کند و این امر را موجب از دست رفتن بسیاری از ویژگی‌هایی می‌داند که تنها بر پرده بزرگ قابل مشاهده است.

## ۳.۲ رویکردهای ادبی به فانتزی

نویسنده در فصل سوم به سراغ تعاریف و رویکردهایی می‌رود که نظریه‌پردازان مختلف در قبال فانتزی در ادبیات داشتند و به‌طور اجمالی به بررسی هر یک از آن‌ها می‌پردازد:

- دیوید هارتول (*David Hartwel*) دو نوع فانتزی را برمی‌شمرد: فانتزی لاوکرافتی (*lovecraftian*) که آمیختگی امور فانتزیک در دنیای مدرن است و «فانتزی والا» که در پی ترسیم واقعیت‌های مستقل در فضایی قرون وسطایی است.

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبان) ۱۰۱

- تالکین (J. R. R. Tolkien) جهان خلق‌شده نویسنده را جهانی کوچک و ثانوی می‌داند که قائم‌به‌ذات است؛ دنیایی متفاوت با جهان واقع که مخاطب در آن حضور دارد. تالکین معتقد است دنیای ثانوی نویسنده در امتداد دنیای واقعی است و فانتزی را موجب ایجاد فرجامی خوش می‌داند که باعث احیای امید می‌شود.
- تزوان تودوروف (Tzvetan Todorov)، برخلاف تالکین که پذیرش عناصر فانتزیک در سطح داستانی را از سوی خوانندگان فرض می‌گیرد، بر لحظه مواجهه مخاطب با متن تأکید دارد. از نظر تودوروف، مواجهه مخاطب با امر فانتزیک درنگی ناپایدار و کوتاه است که به امر شگفت‌انگیز (marvelous) (امر فانتزی) یا امر غیرعادی (uncanny) یافتن دلایل علمی برای پدیده‌ها) تبدیل می‌شود.
- از نظر کترین هیوم (Kathryn Hume) محاکات و فانتزی دو نیروی اصلی شکل‌گیری ادبیات‌اند، اما در سنت ادبی همواره فانتزی خوار پنداشته شده است. درحالی‌که این دو شکل‌دهنده ادبیات‌اند و هر اثر ادبی در میان این دو سر طیف قرار دارد.
- رزماری جکسون (Rosemary Jackson) ارواح و هیولاها را بیان ناخودآگاه ذهن می‌داند. جکسون فانتزی را واجد عناصر برآشوبنده می‌داند و او قصه‌های پریان سستی را به دلیل روایت بسته و عدم تأثیر مستقیم در خواننده در حاشیه قرار می‌دهد و از این رو آن‌ها مورد نظر فوکس نیست. فوکس در مخالفت با نظر جکسون به آرای برنو بتلهایم (Bruno Bettelheim)، روان‌شناس کودک، استناد می‌کند که معتقد است به دلیل کلیشه‌ای بودن قصه‌های پریان کودک با اطمینان و حفظ امنیت می‌تواند با نگرانی‌های خود مواجه شود که طبق آرای فروید، مشکلات اودیپی است.
- نویسنده پس از بررسی مجمل آرای فروید به بررسی آرای یونگ و ناخودآگاه جمعی‌اش می‌پردازد که شباهت به قصه‌ها و اسطوره‌هایی دارد که در قصه‌های پریان یافت می‌شود. فوکس، با نقل از برایان اتبری (Brian Attebery)، رویکرد فرویدی را مناسب ژانر وحشت و رویکرد یونگی را مناسب ژانر فانتزی می‌داند. نویسنده، با نقل از جک زایپس (Jack Zipes)، مشکل عمده نظریه روان‌کاوانه را غفلت این نظریات از زمینه‌های تاریخی می‌داند که قصه‌های پریان در آن‌ها شکل می‌گیرند.
- زایپس تبدیل‌شدن متن فانتزی شفاهی به مکتوب و سپس تصویری را توأم با سانسوری می‌داند که بازتاب جهان‌بینی محافظه‌کارانه است. بدین ترتیب، زایپس بر نگرش‌های مبتنی بر تبعیض جنسی و نژادی در نسخه‌های سینمای فانتزی انگشت می‌گذارد و آن‌ها را نقد می‌کند.

فوکس، در ادامه فصل سوم، آرای نظریه‌پردازانی را بررسی می‌کند که پیوندهایی میان ژانر فانتزی با ژانرهای علمی-تخیلی و وحشت ایجاد کرده‌اند. او، با تأکید مجدد بر وجود شمایل‌های خاص و مشخص در هر سه ژانر، برخی مضامین را مخصوص آثار فانتزی می‌داند، اما در ادامه متذکر می‌شود که در بسیاری موارد این شمایل‌ها در دو ژانر دیگر هم دیده می‌شوند. نویسنده در ادامه از عناصری نام می‌برد که در هر سه ژانر حضور دارند، اما در هر ژانر به شکلی ارائه می‌شوند:

- دگرذیسی: برخلاف ژانر وحشت، دگرذیسی فانتزی اسباب شوخی، هجو، و ماجراهای متنوع می‌شود.

- پرواز: پرواز در ژانر فانتزی واجد دو سطح واقعی و استعاری است، اما در وحشت واجد قدرت فراطبیعی است و هراس را به‌همراه دارد، درحالی‌که در ژانر علمی-تخیلی پرواز در شکل رشد تکنولوژی و فضاپیما حضور دارد.

فوکس در ادامه به سراغ آرای سلاسر (George E. Slusser) و رابکین (Erick S. Rabkin) می‌رود که معتقدند فیلم‌های فانتزی حتی اگر عناصر علمی-تخیلی نداشته باشند، به دلیل وابستگی به فناوری سینما، به شدت علمی-تخیلی‌اند، زیرا فناوری اساس اختراع سینما است. فوکس اشکال این دیدگاه را در آن می‌بیند که حضور فانتزی در قصه‌ها به پیش از انقلاب صنعتی و ابداعات علمی-تخیلی مربوط است. هم‌چنین، او معتقد است این دیدگاه از نظر تئوری شاید قابل قبول باشد، اما با مشاهده فیلم‌ها چندان صادق نیست، زیرا انتظار مخاطبان آثار علمی-تخیلی با مشاهده برخی مضامین آثار فانتزی (مثلاً پریان) به یأس بدل می‌شود. نویسنده از این روی امر فانتزیک را پدیده‌ای در نظر می‌گیرد که شامل هر سه ژانر می‌شود.

## ۴.۲ جادوگر آز (*The Wizard of Oz*)

نویسنده، در فصل چهارم، به بررسی فیلم جادوگر آز می‌پردازد. او تلاش دارد این آثار فانتزی را براساس چهارچوب تعریفی تحلیل کند که در فصل نخست ارائه کرده است. به همین دلیل، پاگداشتن دوروتی به مسیر شهر آز را معادل «گسست هستی‌شناسی» معرفی می‌کند که ورود از جهان واقعی داستان به جهان فانتزی است. او حضور عناصری مانند جارو، گوی بلورین، حیوانات سخن‌گو، و ساحره را از عناصر قصه‌های کلاسیک پریان می‌داند که در فیلم جادوگر شهر آز نیز حضور دارند.



هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبها) ۱۰۳

فوکس اشاره می‌کند برخی منتقدان با ارجاعات سیاسی - اجتماعی به شرایط آمریکا در زمان ساخت فیلم *کانزاس جادوگر* آن را بازتابی از ویرانی آمریکا در دوران رکود اقتصادی می‌دانند.

نویسنده، با بررسی نظر منتقدان، سفر دوروتی و بازگشت به خانه را اموری می‌داند که دو وجه مثبت (محل امنیت و آرامش) و واپس‌گرایانه (محصورکردن زن در خانه) دارد و معتقد است که این برداشت‌های متضاد ناشی از سرشت فانتزی است.

فوکس، با شرح نظر پل ناتانسون (Paul Nathanson)، هر مرحله از سفر دوروتی را معادل یکی از کهن‌الگوهای یونگی می‌داند. هم‌چنین، نویسنده، با ارائه نظریه دانیل دروین (Daniel Derwin)، دیدگاه فرویدی درباره فیلم را مطرح می‌کند که رشد روانی دوروتی را براساس رابطه کودک با پدر بررسی می‌کند.

نویسنده، در انتهای فصل چهارم، به تأثیر فیلم *جادوگر شهر آز برای تی*، موجودی فرازمینی (*E. T. the Extra-Terrestrial*)، ساخته استیون اسپیلبرگ، و *بیلد رانر* (*Blade Runner*) ریدلی اسکات اشاره می‌کند: بیگانه فیلم *تی*، آرزوی بازگشت به خانه را دارد و دل‌گیری هر دو شخصیت الیوت و دوروتی از خانه‌شان است که در پایان از میان می‌رود. در *بیلد رانر* وضعیت بغرنج انسان - ربات یادآور مسئله‌ای است که مرد حلبی در فیلم *جادوگر شهر آز* مطرح می‌کند: آیا ماشین‌ها هم قادر به درک عواطف‌اند؟

## ۵.۲ هاروی (Harvey)

فوکس فیلم *هاروی* (۱۹۵۰) را بیان‌گر جنبه‌هایی از واقعیت می‌داند که با پیش‌پندارهای انسان‌های بالغ هم‌خوان نیستند و از این‌روی به تعریفی که اورسلاک ک. لگین (Ursula K. Le Guin) از فانتزی دارد نزدیک است: «مسئله فانتزی حقیقی است. واقعی نیست، اما حقیقی است...» (فوکس ۱۳۹۵: ۱۲۵).

در ادامه، نویسنده به بررسی حضور خرگوش در مجموعه آثار فانتزی می‌پردازد. از نظر او، خرگوش در بیش‌تر آثار فانتزی شمایی کودک‌سان و دل‌نشین دارد و در آثاری نیز از خرگوش آشنازدایی شده است؛ مانند فیلم *جد/بیت مرگ‌بار* (*Fatal Attraction*) ساخته‌شده در سال ۱۹۸۷. فوکس معتقد است آشنازدایی در این آثار جلوه ناخوش‌آیندی به شمایل خرگوش داده است. هم‌چنین، نویسنده معتقد است که خرگوش در قصه‌های فانتزی و عامیانه نمادی از زرنگی است و به همین دلیل خرگوش وسیله‌ای برای تمسخر قدرت

است و از این منظر در فیلم *هاروی* نیز عقل‌باوران و جامعه متظاهر به این وسیله مورد تمسخر قرار می‌گیرند.

## ۶.۲ همیشه (*Always*)

نویسنده فیلم همیشه (۱۹۸۹)، ساخته اسپیلبرگ، را هم‌سو با آثار آن دوره درباره ارواح می‌داند. فیلم روایت‌گر تلاش روح برای اصلاح و جبران مسائلی است که در زندگی نتوانسته است انجام دهد. با توجه به این‌که فیلم همیشه بازسازی فیلم *مردی به نام جو* (*A Guy Named Joe*) است، فوکس معتقد است فیلم همیشه از این منظر هم درباره ارواح است، زیرا به بازسازی فیلمی از گذشته می‌پردازد.

## ۷.۲ روز موش خرما (*Groundhog Day*)

نویسنده، با اشاره به مفهوم گسست هستی‌شناختی که در فصل‌های ابتدایی تبیین کرده است، سکانس ساعت رادیویی فیلم *روز موش خرما* (۱۹۹۳) را گسست هستی‌شناختی می‌داند. او وضعیت آب‌وهوایی را از رایج‌ترین گسست‌های هستی‌شناختی در فیلم‌های فانتزی و وحشت‌گویی می‌داند و شغل هواشناسی «فیل» را واجد معنایی کنایی می‌داند، زیرا هر روز مجبور است پیش‌بینی تکراری انجام دهد که نشان از گرفتار شدن او در چرخه زمان است. نویسنده نبود دلیل مشخص برای گسست هستی‌شناختی در فیلم را عاملی می‌داند که موجب تأویل‌های فراوان یونگی، مذهبی، و... درباره منشأ این موقعیت می‌شود و خودش به شباهت میان موقعیت «فیل» و سیزیف اشاره می‌کند.

فوکس فیلم *روز موش خرما* را فانتزی بازتابی می‌داند و تنهایی «فیل» را شبیه موقعیت ترومن در فیلم *نمایش ترومن* (*The Truman Show*) می‌داند، با این تفاوت که ترومن بازیگری بی‌خبر است و «فیل» کارگردان این نمایش است.

## ۸.۲ بزرگ (*Big*)

از نظر فوکس، رشد ناگهانی شخصیت «جاش» با بازی تام هنکس در فیلم *بزرگ* (۱۹۸۸) شبیه موقعیت دوروتی در فیلم *جادوگر شهر آرزو* و موجب جدایی از دنیای پیشین است که حس نوستالژیک مخاطب را برمی‌انگیزد. جاش، مانند بسیاری از قهرمان‌های سینمای

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبها) ۱۰۵

فانتزی، از خانه راهی شهر زمرد (این‌جا نیویورک) می‌شود و درمی‌یابد که بسیاری از اعمال بزرگسالان غیرواقعی و حقیرانه است.

از نظر فوکس، دوگانه کار - تفریح در فیلم بزرگ به چالش کشیده می‌شود، زیرا کار جاش در ارتباط با تفریح و اسباب‌بازی‌های کودکان است و به‌زعم نویسنده این پاسخ به منتقدانی است که ژانر فانتزی را به‌عنوان ژانری که تنها در پی تفریح و لذت مخاطبان است به‌دیده تحقیر نگریسته‌اند. هم‌چنین، آسمان‌خراش‌های شهر از دید او نمادی از قضیبه است که «جاش» کودک آن را پس می‌زند و خواهان بازگشت به همان خانه خود می‌شود.

## ۹.۲ شرک (*Shrek*)

نویسنده، در ابتدای فصل نهم، با اشاره به سابقه کمپانی‌های دیزنی و پیکسار و رویکرد تازه کمپانی دریم ورکس، شرک را اثری می‌داند که برخی قواعد قصه‌های پریان را تغییر می‌دهد. از نظر نویسنده، شرک (۲۰۰۱) کلیشه‌های جنسیتی فیلم‌های پریان را، که در آثار دیزنی تثبیت شده‌اند، به‌بازی می‌گیرد. فوکس، با بررسی فیلم شرک، به کلیشه‌های فرهنگ غرب مانند زیبایی، مطیع‌بودن، انفعال شاه‌زاده‌خانم‌ها، و زنان مثبت این قصه‌ها می‌پردازد که در سفیدبرفی، سیندرلا، و دیو و دل‌بر بر آن‌ها تأکید می‌شود. باین‌حال، نویسنده معتقد است که شرک، علی‌رغم به‌چالش کشیدن کلیشه‌های جنسیتی، هم‌چنان برخی از آن‌ها را هم‌راه خویش دارد. مثلاً این فیوناست که در نهایت شبیه شرک می‌شود و شرک هم‌چنان همان خصلت‌های مردانه خویش را حفظ می‌کند، چراکه از نظر نویسنده در فرهنگ مردانه امکان بروز خصلت‌های زنانه‌تر برای مردان نهی می‌شود. هم‌چنین، شخصیت الاغ سیاه با صدایش ادی مورفی ظن تبعیض جنسیتی در شرک را به‌وجود آورده است. بر این اساس، نویسنده معتقد است اگرچه شرک به‌طور کامل، آن‌گونه‌که در آثار دیزنی دیده می‌شود، در دام کلیشه‌های جنسی و نژادی قرار نگرفته، هم‌چنان برخی کلیشه‌های جنسی و نژادی در آن مشهود است.

## ۱۰.۲ مرد عنکبوتی (*Spider-Man*)

فوکس قصه‌هایی با شخصیت‌های ابرقهرمانی را دارای خصلت‌های ژنریک چندگانه می‌داند که شامل علمی - تخیلی نیز هستند. باین‌حال، نویسنده معتقد است که مرد عنکبوتی

(۲۰۰۱) فیلمی فانتزی است و عناصر علمی - تخیلی تنها بهانه‌ای برای شروع فیلم است. نویسنده، با اشاره به این‌که پیتر (شخصیت اصلی فیلم) قصد دارد در کشتی کچ شرکت کند، کشتی کچ را واجدِ خصلت کارناوالی می‌داند. او خصلتِ کارناوال را واژگون‌کردنِ جایگاه‌ها می‌داند که حضور پیتر در قفس کشتی و تبدیل شدنش از فردی ضعیف به قوی نشانده‌ای از این ویژگی است. از نظر فوکس، این ویژگی در سراسر فیلم سایه افکنده است؛ یعنی فردی به‌ظاهر ضعیف بر رقیب‌هایش پیروز می‌شود. نویسنده بر این امر تأکید می‌کند که ابرقهرمان‌های جدید، مانند مرد عنکبوتی، اشکال پیچیده‌تری از مردانگی را به‌نمایش می‌گذارند که شامل خصلت‌های قهرمان مرد سنتی، مردی حساس، و عاطفی نیز است. پیتر که فردی احساسی است، هنگامی که ماسک و نقاب ابرقهرمان را بر چهره دارد، باید فردی خون‌سرد و خوددار باشد که از بروز احساسات شخصی بپرهیزد و او این دو ویژگی متضاد را در خود دارد.

## ۱۱.۲ / *ارباب حلقه‌ها (The Lord of the Rings)*

نویسنده در ابتدا به راهی که فیلم‌هایی مانند مجموعه جنگ ستارگان (*Star Wars*) در دهه‌های گذشته برای ظهور آثار فانتزی، مانند *ارباب حلقه‌ها* (۲۰۰۱-۲۰۰۳)، پیمودند اشاره می‌کند. سپس داستان حلقه‌ها را دارای دو روی متفاوت می‌داند: نخست جهان پریان و دوم خطر عدم کنترل نیروی جادویی آن. نویسنده معتقد است که به این واسطه *ارباب حلقه‌ها* با آثار وحشت و علمی - تخیلی‌ای ارتباط می‌یابد که درباره‌ی عدم کنترل انسان بر علم و تکنولوژی است. از نظر فوکس، در *ارباب حلقه‌ها* مسئله جادو و نیروی جادو با سلطه و تخریب مرتبط می‌شود. نویسنده، با نقل گفته‌های جی. ای. اسمیت (J. E. Smyth)، بیان می‌کند که *ارباب حلقه‌ها*، به سبب این‌که خوب‌ها را سفیدپوست و بد‌ها را رنگین‌پوست و شرقی نشان می‌دهد، واجد لایه‌های نژادپرستانه است.

## ۱۲.۲ شیر، جادوگر، و کمد لباس ( *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* )

نویسنده، با اشاره به کتابی که فیلم شیر، جادوگر، و کمد لباس (۲۰۰۵) از آن اقتباس شده، معتقد است که در قصه‌هایی این‌چنینی خردسال‌ترین کودک، از سوی خواهر و برادرهای

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبان) ۱۰۷

خود، سرکوب می‌شود، اما در نهایت اوست که قهرمان قصه می‌شود، چراکه پاک‌ترین فرد و از این‌روی شخصیت اصلی برای تجربه‌ی امر فانتزیک است.

فوکس، با اشاره به این‌که پدر کودکان به جنگ می‌رود و مادر برای حفظ امنیت آن‌ها را به خارج از لندن می‌فرستد، یتیم‌بودن در فیلم را مانند بسیاری آثار فانتزی دیگر مهم می‌داند. او، با اشاره به تاج‌گذاری بچه‌ها در پایان فیلم، شاه یا ملکه‌شدن در قصه‌های پریان را نشانی از استقلال شخصیت می‌داند. از نظر نویسنده، حضور ساحره‌ی شرور و «مدخل» برای گسست هستی‌شناختی از جمله مشخصه‌های آثار فانتزی است.

فوکس صحبت‌کردن حیوانات را از ویژگی‌های قصه‌های کودکانه می‌داند و عدم قدرت تکلم در آثار وحشت را نشانه‌ی هیولابودن. باین‌حال، او تأکید می‌کند که زبان تناقضی در فانتزی است، چراکه هم می‌تواند به طلسم‌شدن مرتبط شود، هم برای دروغ‌گفتن و فریفتن استفاده شود، و هم برای گفتن حقیقت. در فیلم یادشده نیز دروغ‌گویی عاملی برای پیش‌برد پی‌رنگ است.

نویسنده ساحره‌ی سفید فیلم را برآمده از سنتی اروپایی می‌داند که ترس اروپاییان از جادو براساس کلیشه‌ای فرهنگی به زنان فرافکنی می‌شد که در فیلم *شیر، جادوگر، و کمد لباس* نیز به چشم می‌آید.

### ۱۳.۲ مجموعه‌ی هری پاتر ۱-۶ (*Harry Potter, film series*)

فوکس سال ۲۰۰۱ را، به دلیل نمایش *اریاب حلقه‌ها* و *هری پاتر*، نقطه‌ی عطفی در سینمای فانتزی می‌داند. او، با اشاره به شباهت‌های *هری پاتر* (۲۰۰۱-۲۰۰۹) با مجموعه‌ی *اریاب حلقه‌ها*، جدال خیر و شر، هشدار به مخاطرات قدرت مطلق، و وجود قهرمانان یتیم و بی‌اصل‌ونسب را از جمله شباهت‌های دو مجموعه می‌داند. نویسنده سیر تحول شخصیت هری را شبیه‌الگوی جوزف کمبل می‌داند: کودک یتیم خانه را ترک می‌کند و با فراگیری طریق زندگی پیروزمندانه به خانه بازمی‌گردد. نویسنده از دیگر ویژگی‌های *هری پاتر* را وجود امور فانتزیک در دنیای معاصر می‌داند که پر از افسون‌گری است. او هم‌چنین با اشاره به صحنه‌ها و موقعیت‌های مختلف فیلم به تلفیق مناسب صحنه‌های وحشت‌ناک و خنده‌آور فیلم اشاره می‌کند که هم‌چون تلفیق فانتزی و معاصر بودن از نظر نویسنده دارای توازن است. فوکس به این نکته اشاره می‌کند که مجموعه‌ی *هری پاتر* ماهیت دورگه دارد و در بخش‌هایی فانتزی و در جاهایی قصه‌ی کارآگاهی است.

## ۱۴.۲ نتیجه‌گیری

فوکس سینمای فانتزی را نیز مانند اغلب شخصیت‌های فیلم‌های فانتزی یتیم می‌داند و معتقد است که سینمای فانتزی نیز در نهایت پیروز خواهد شد. او آثار شاخص فانتزی را که در سال‌های اخیر ساخته شده‌اند نشانه همین امر می‌داند.

نویسنده بار دیگر تأکید می‌کند فانتزی در جریان اصلی سینمای هالیوود معنا می‌یابد و آنچه برای مخاطب به‌ارمغان می‌آورد اندکی فراغت از امور دیگر است. او این فراغت و تفریح را نشانه تمجید از جایگاه انسان در دنیا می‌داند. نویسنده با اشاره به فیلم‌هایی که بررسی کرده است حضور هاروی را قرینه دنیای روزمره می‌داند که کمی فراغت از روزمرگی مهیا می‌کند و معتقد است رشته پیوند روز موش‌خرما با ارباب حلقه‌ها همین ناکافی‌بودن کار روزانه برای رضایت از زندگی است. او کار هایت‌ها در ارباب حلقه‌ها را کار سالم می‌داند که همراه نشاط است و این مفهومی است که «فیل» در روز موش‌خرما از آن غافل است.

او در ادامه پیکان انتقاداتش را متوجه منتقدانی می‌کند که فانتزی را به دلیل فرار از واقعیت بزدلانه می‌دانند. فوکس تمجید این منتقدان از فیلم‌های رئالیستی (یا جدی) را مخفی‌شدن پشت جدیت آن‌ها می‌داند و نشانه ترس و بزدلی. او، با اشاره به فیلم جادوگر شهر آرزو، شجاعت دوروتی در اتحاد شور و عقل را (که در قالب مرد حلی و مترسک معنا می‌یابند) می‌ستاید و مدعی است تخیل در تقابل با خرد نیست.

## ۳. نقد و بررسی کتاب

تاریخ‌نگار سینما، مانند تاریخ‌نگار هنر یا سیاست، یک استدلال تبیینی پیش‌نهاد می‌کند. پس از طرح پرسش درباره چرایی یا چگونگی یک پدیده، او پاسخی پیش‌می‌نهد که بر بررسی مدارک و اسناد در پرتو پیش‌فرض‌ها و دانش پس‌زمینه‌ای استوار است (بورردول و تامسون ۱۳۸۸: ۱۱).

آنچه آمد، خلاصه‌ای از کاری است که کاترین. ای. فوکس در کتاب سینمای فانتزی قصد انجام آن را داشته است.

فوکس، در فصل اول کتاب، سعی کرده است به این پرسش پاسخ دهد که «سینمای فانتزی چیست؟» و پاسخش چشم‌اندازی برای بررسی فصل‌های دیگر کتاب باز می‌کند. او در فصل اول چهارچوب نظری خویش را مطرح می‌کند و مطالب دیگر کتاب را بر آن

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبان) ۱۰۹

استوار می‌سازد. فصل‌های دوم و سوم، که مربوط به تاریخ آثار فانتزی است، تلفیقی از شیوه تبیینی و توصیفی است که تمایل آن به سمت توصیف است و به نظر برای این فصل‌ها رویکرد مناسبی است. بوردول و تامسون در این باره می‌گویند: «یک پژوهش تاریخی معین می‌تواند شامل هم توصیف و هم تبیین که به نسبت‌های گوناگون با هم ترکیب شده‌اند باشد» (همان: ۱۲).

فوکس، در مقام استاد رسانه و مطالعات عامه، از سینمای فانتزی برای فهم فرهنگ عامه بهره برده است. بررسی عناصر موجود در آثار فانتزی (مانند خرگوش در فیلم‌های موردبررسی) امکاناتی اند تا او به این واسطه بتواند به بررسی کلیشه‌های جنسیتی، نژادی، و طبقاتی در فرهنگ غربی بپردازد. از این روی، چهارچوب ژانری امکانی مناسب برای پژوهش آثاری‌اند که فارغ از ویژگی‌های والا یا پست در یک ژانر قرار می‌گیرند، زیرا «این چهارچوب‌ها نقش مهمی در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی بازی می‌کنند که زندگی ما در آن‌ها تجلی می‌یابد» (کنینگ ۱۳۹۶: ۸۳). از این روی، برای بررسی فرهنگ عامه و نحوه دلالت‌مندی ارزش‌های تثبیت‌شده، توجه به ژانر فانتزی امکانی مناسب است که نویسنده برگزیده است و از طریق نقدهای عملی فصل‌های چهارم تا سیزدهم است که می‌توان به این نکته پی‌برد.

فصل‌های چهارم تا سیزدهم کتاب ترکیبی از توصیف و تبیین است و نویسنده بر پایه چهارچوب نظری فصل نخست به شرح دلایل اطلاق فانتزی بر اثر موردبررسی و هم‌چنین به بررسی شرایط تولید و بررسی شرایط فرهنگی‌ای می‌پردازد که آثار ساخته شدند و ازسویی، شباهت و تفارق میان آثار بررسی‌شده را می‌یابد.

بیش‌ترین تکیه این مقاله بر فصل اول کتاب است که روش‌شناسی نویسنده در تعریف آثار فانتزی را شامل می‌شود و سایر بخش‌ها در پرتو این فصل به خواننده معرفی می‌شود. این بخش که مهم‌ترین بخش کتاب و درعین حال بزرگ‌ترین نقطه ضعف کتاب است در انتهای مقاله بررسی خواهد شد.

### ۱.۳ نقد محتوایی کتاب

همان‌گونه‌که بوردول و تامسون در *تاریخ سینما* اشاره می‌کنند: «تأثیرگذاری راهی است برای شناسایی قدرت یک فرد، یک گروه، یا حتی یک فیلم، به لحاظ اثری که بر سایر عوامل تاریخی دارد» (بوردول و تامسون ۱۳۸۸: ۱۳). نویسنده در فصل دوم به بررسی سریع آثار با

رویکرد گاه‌شمارانه می‌پردازد و در این میان آثاری را معرفی می‌کند که بعدها از این آثار اولیه تأثیر پذیرفته‌اند. او در فصل دوم از هیچ کوششی برای یافتن تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌ها و تحولات فنی، زیبایی‌شناختی، و اجتماعی-سیاسی برای نشان‌دادن دلایل رشد و افول سینمای فانتزی فروگذاری نکرده است. باین‌حال، ارجاع فراوان به منابع مختلف و محدودنکردن این تأثیرپذیری‌ها باعث مواجه‌شدن مخاطب با انبوهی اسم و پدیده می‌شود که گاهی باعث سردرگمی است: از تأثیر ظهور تلویزیون در ساخت آثاری سینمایی با تکنولوژی جدید مانند هفتمین سفر سندباد (فوکس ۱۳۹۵: ۵۷، ۵۸) تا تأثیر جلوه‌های بصری مکتب اکسپرسیونیسم بر فیلم‌های فانتزی (همان: ۴۱). اشکال عمده این گریزهای پیاپی و ارجاعات مختلف در سردرگمی خود نویسنده در داشتن رویکرد واحد در کل کتاب است، همان‌گونه‌که از عنوان کتاب برمی‌آید و نویسنده در متن تأکید می‌کند منظور او از فیلم‌های فانتزی همان آثار جریان اصلی سینمای هالیوود است (همان: ۱۸). باین‌حال، اگر او مکتب اکسپرسیونیسم را به‌واسطه آثار وحشت به سینمای جریان اصلی فانتزی متصل می‌کند، بررسی آثار اینگمار برگمان - که ناگهان در میانه فصل دوم ظاهر می‌شود - هیچ پیوندی به‌لحاظ تأثیرگذاری و تأثیرپذیری از آثار جریان اصلی سینمای فانتزی هالیوود ندارد:

در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ آوانگارد و فانتزی در سراسر دنیا با هم ترکیب شدند و نتایج قابل توجهی را به‌بار آوردند. مثلاً در مهر هفتم (۱۹۵۷)، اثر اینگمار برگمن، سلحشوری در یک بازی شطرنج مرگ را به‌مبارزه می‌طلبد. این یکی از عناصر آغشته به فانتزی فیلم‌های این مؤلف تحسین‌شده سوئدی است (فوکس ۱۳۹۵: ۵۵).

مطالبی از این دست، از آن‌جاکه از رویکرد اصلی کتاب که بررسی سینمای جریان اصلی هالیوود است دور می‌شود، نه‌تنها کمکی در فهم سینمای فانتزی نمی‌کند، بلکه موجب سؤالات و ابهامات بیش‌تری نیز می‌شود. از جمله این که نویسنده تأکید کرده بود سینمای آوانگارد در چهارچوب سینمای فانتزی قرار نمی‌گیرد و این‌که حضور عناصری چون فرشته مرگ در مهر هفتم، براساس تعاریف خود فوکس، چه میزان به فانتزی نزدیک است، همگی مطالبی است که بی‌پاسخ باقی می‌مانند. باین‌حال، فوکس به‌جای تفهیم و رفع ابهام در این‌باره به‌سرعت از کنارش می‌گذرد و در ادامه آثاری از ژان کوکتو، بونوئل، و فلینی را به همین سیاق معرفی می‌کند (همان: ۵۲-۵۵). او، با آوردن اسامی زیاد، شبکه‌ای از دال‌هایی می‌سازد که برای فهم عمیق آثار فانتزی کمک مشخصی نمی‌کند.



از دیگر اشکالات محتوایی کتاب تبیین نکردن ژانر، بررسی تاریخچه، و تحولات آن است تا با تبیین مبانی مشخص و روشن نسبت میان ژانر و فانتزی روشن شود. او از مفهوم و مسائل ژانر با چند نقل قول سریع می‌گذرد، در حالی که مبحث ژانر در مطالعات سینمایی امری بسیار مناقشه‌برانگیز است و نیاز بود که نویسنده در بخشی جداگانه به طرح مفاهیم کلی آن بپردازد تا از ابهام مطالب بعدی کاسته شود. قراردادن تعدادی فیلم در رده‌ای مشخص نیازمند این است که رویکرد نویسنده در رده‌بندی مشخص باشد و مخاطب بداند چگونه و بر چه پایه‌ای استوار است. همان‌گونه که هیوارد می‌گوید، ژانر شیوه دسته‌بندی فیلم بر مبنای الگویی مشخص و شناخته‌شده است (هیوارد ۱۳۹۳: ۱۲۵). در واقع، تبیین مقوله ژانر موجب روشن شدن مفاهیم کتاب می‌شد. نکته عجیب‌تر این که نویسنده در جاهایی متوجه معلول (نامفهوم بودن مباحث بدون طرح مفاهیم) می‌شود، اما علت را تشخیص نمی‌دهد و هم‌چنان حرکت رو به جلو را ترجیح می‌دهد «به نظر شما آیا خود این فانتزی نیست؟ این که نسبت دادن مفهوم ژانر به فانتزی گاهی مغشوش و گریز پا از کار درمی‌آید و به اندازه فانتزی توجه ما را به مفهوم ژانر نیز جلب می‌کند» (فوکس ۱۳۹۵: ۱۶). او، با نقل از نظریه پردازان، مباحثی مانند تداخل ژانر را گذرا مرور می‌کند (همان: ۱۶، ۱۷)، در حالی که به نظر می‌آید نیاز بود بر مسئله ژانر مکث و درنگ می‌کرد.

بزرگ‌ترین اشکال کتاب در ادعایی است که نویسنده در فصل نخست ارائه می‌دهد و آن امکان تعریفی روشن و بی‌خلل از فانتزی است که به معنای مشخص شدن ویژگی‌های ذاتی دسته‌ای از فیلم‌هاست که به آن‌ها «فانتزی» گفته می‌شود. نویسنده با دو رویکرد سلبی و ایجابی در پی این هدف است. نویسنده، در رویکرد سلبی، آثار فانتزی را در رده بزرگ‌تر «فانتزیک» می‌داند که نه وحشت و نه علمی-تخیلی‌اند و این مرز را براساس مضمون و شمایل‌نگاری میان این سه زیرگونه می‌کشد (همان: ۱۴، ۱۵). انتظار می‌رود که نویسنده ابتدا در پی تبیین تقسیم‌بندی‌های مضمونی، شمایل‌نگارانه، و بررسی نقاط ضعف و قوت آن‌ها باشد تا در صورت مواجه شدن با آثاری که با این معیارها هم‌خوان نباشد، به بررسی دلایل آن‌ها بپردازد. استم تقسیم‌بندی فیلم براساس مضمون را ضعیف‌ترین اشکال تقسیم‌بندی می‌داند و برای این ادعا دلایلی نیز می‌آورد:

موضوع ضعیف‌ترین معیار برای طبقه‌بندی ژانر است، زیرا نمی‌توان چگونگی پرداختن به موضوع را در نظر گرفت. مثلاً موضوع جنگ هسته‌ای را می‌توان از جنبه ژانر به صورت کمدی (دکتر استرنج لایو)، مستند داستانی (بازی جنگ)، پورنو (Café Flesh)، ملودرام (شاهد، روز بعد)، و کمدی مستند (کافه اتمی) ساخت (استم ۱۳۹۳: ۲۸).

از اشکالات تعریف سلبی فانتزی براساس ویژگی‌های علمی - تخیلی و وحشت تبیین نکردن مفهوم تداخل ژانری و بررسی تحولات ژانر در تاریخ سینماست. بسیاری از عناصر یک ژانر در طول زمان تغییر می‌کنند یا وارد ژانر دیگر می‌شوند. هیوارد در این زمینه چنین می‌گوید: «چون خود ژانرها ایستا نیستند و قراردادهای در معرض تغییرند (بنگرید به بینامتن‌ها)، آن‌ها هنجارهایی را که باعث قاعده‌مندی آن‌ها شده بودند در قالب جدیدی ارائه می‌کنند...» (هیوارد ۱۳۹۳: ۱۲۶). فوکس اگرچه در انتهای فصل نخست، با نقل از نظریه پردازان مختلف، به ذکر تحولات و تداخل ژانر می‌پردازد، در ادامه، بی‌توجه به این نکات از کنارشان به آسانی می‌گذرد. در مواردی خود نویسنده در ارائه تعریف دچار شک می‌شود و چند سطر بعد تردیدش را این‌گونه نشان می‌دهد: «... اما بین هر سه دسته هم‌پوشانی زیادی وجود دارد... البته ای. تی. موجود فرازمینی (۱۹۸۲) نیز با آن بیگانه فضایی اش جزو علمی - تخیلی محسوب می‌شود، ولی جلوه‌ای از فانتزی نیز در خودش دارد...» (فوکس ۱۳۹۵: ۱۵، ۱۶). بدین ترتیب، نویسنده در ابتدا قصد تعریفی سلبی برای تمایز فانتزی از وحشت و علمی - تخیلی براساس مضامین و شمایل خاص وحشت و علمی - تخیلی دارد، اما بلافاصله با تردید از ادعایش پا پس می‌کشد و این شیوه‌ای است که او در جاهای دیگر کتاب نیز تکرار می‌کند. در جایی دیگر و در ادامه تعاریف و معرفی شمایل و ویژگی‌های مخصوص فانتزی، نویسنده از کنترل به‌عنوان یک عنصر ضروری برای فانتزی اسم می‌برد، اما چند سطر پایین‌تر این مضمون را مشترک در وحشت و علمی - تخیلی نیز می‌یابد: «مانند همیشه این استعارات می‌توانند به آسانی در هم آمیزند، چنان‌که در *جنگ ستارگان* (۱۹۵۵) این اتفاق می‌افتد. در آن‌جا فناوری علمی - تخیلی با جنبه‌ای بسیاری معنوی و فانتزی‌گرا از "اعمال زور" ترکیب می‌شود» (همان: ۲۹). از این روی، مخاطب در بخش‌های مختلف شاهد هم‌پوشانی‌هایی است که امکان تعریف سلبی به‌عنوان معیار جداکننده مرزهای فانتزی از وحشت و علمی - تخیلی را می‌گیرد. جف کینگ درباره دشواری تعریف از خود ژانر چنین می‌گوید: «هرچه گونه‌ها و تاریخ آن‌ها را با دقت بیش‌تری بنگریم بیش‌تر متوجه می‌شویم که پدیده‌هایی ساده و سراسر نیستند» (کینگ ۱۳۹۶: ۹۴). با این حال، نویسنده از دشواری‌های نظری تعریف ژانر گذشته و در ادامه مصرانه در پی ارائه تعریفی ایجابی از ژانر فانتزی است. او از مفهومی به‌نام «گسست هستی‌شناختی» نام می‌برد که شرط لازم تعریف فانتزی است (فوکس ۱۳۹۵: ۱۹).

این تعریف به‌نظر می‌رسد در نظریه‌های ادبی هم مسبق به‌سابقه باشد:

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبان) ۱۱۳

همه نویسندگان قصه‌های خلاق آفریدگان فرعی جهان ثانوی هستند. جهان ثانوی یک نویسنده غیرفانتاستیک، تاجایی که استعداد او و نیازهای هنر او اجازه می‌دهند، به جهان اولیه شباهت می‌برد... نویسندگان قصه خلاق «عادی» جوازی دارند تا جهان اولیه را در خدمت هنر خود تغییر دهند. فانتزی آنجا آغاز می‌شود که جهان ثانوی مؤلف از آن جواز فراتر می‌رود و تبدیل به [جهانی] «دیگر» می‌شود... چنین آفرینش فرعی را می‌توان جهان سوم [tertiary world] نامید (همان: ۹-۱۰، به نقل از کورنول ۱۳۸۱: ۷۳).

به نظر می‌رسد، آنچه نویسنده درباره گسست هستی‌شناسی و خلق دنیای قائم به ذات می‌گوید (فوکس ۱۳۹۵: ۱۹، ۲۰) شبیه نظر تی‌ئی لیتل درباره ادبیات فانتاستیک است و همان اشکالی که بر تی‌ئی لیتل وارد است درباره «گسست هستی‌شناسانه» فوکس هم صادق است، چنان‌که کورنول در نقد این رویکرد می‌گوید:

باین حال، این خطوط تمایز قاطع بین جهان دوم و جهان سوم و حتی بین جهان اول و جهان دوم به نظر نمی‌رسد چندان دقیق باشند و چنان‌که مجموعه متن‌های برگزیده لیتل نشان می‌دهد، ما با درجاتی از جهان سوم نیز روبه‌رو هستیم. شاید همه فرمول‌ها در معرض این اعتراض باشند که یا نمونه‌های مشمول آن‌ها آن‌قدر ناچیز است که بتوانند کاربرد عام پیدا کنند یا بیش از حد زیاد؟ (کورنول ۱۳۸۱: ۷۳).

گرچه همین اصطلاح «گسست هستی‌شناختی» نیز به عنوان بنیان تعریف فانتزی از سوی نویسنده چندان قابل اعتماد نیست. فوکس چند سطر پس از ارائه این اصطلاح توضیح می‌دهد که گسست هستی‌شناسی با فیلم وحشت هم‌پوشانی دارد: «شاید در وحشت فراطبیعی نیز گسست فانتزی باشد، اما از این نظر با فانتزی متفاوت است که هدف آشکارش ترساندن بیننده‌ها با واقعیات بدیل یا پدیده‌های ناممکن است» (فوکس ۱۳۹۵: ۲۰). نویسنده سعی در بیان تعریفی دقیق و پایه‌ای از فانتزی دارد، اما پس از چند سطر تبصره جدید برای قانون قبل تعیین می‌کند و این زنجیره تبصره‌ها آن‌چنان ادامه می‌یابد که از قانون وضع کرده چیزی باقی نمی‌ماند. برای مثال، در چند سطر بعد، هنگامی که به نظر می‌رسد که این تعریف چندان قانع‌کننده نیست، او به پایان خوش برای تمایز اثر وحشت و اثر فانتزی اشاره می‌کند که هر دو گسست هستی‌شناسی دارند (همان: ۲۰). فوکس مفهوم گسست هستی‌شناختی را تنها در چند خط نوشته و به تبیین رابطه آن با ژانر نپرداخته است. باین حال، جین استدلر و مک ویلیام در کتاب *رسانه‌های تصویری* (Screen Media: Analysing Film and Television) ژانر را براساس پنج مورد تقسیم

می‌کنند که «عبارت‌اند از پلات، شرایط مفروض،<sup>۳</sup> شخصیت‌ها، سبک و ساختار، و شمایل‌نگاری» (William 2009: 220 Stadler and Mc). به نظر می‌رسد گسست هستی‌شناختی فوکس را بتوان معادل «شرایط مفروض» تقسیم‌بندی استدلر و مک ویلیام از مقولات ژانر قرار داد، چراکه شخصیت فانتزی درگیر جهانی می‌شود که متفاوت با منطق واقعیت روزانه است.

فوکوس، در بخشی از کتاب و با نقل جمله‌ای کوتاه از ریک آلتمن (Rick Altman) درباره تحول ژانر، ادعا می‌کند که «خود ژانر نوعی فانتزی است» (فوکس ۱۳۹۵: ۳۰) و با این منطق این حکم را توجیه می‌کند که ژانرها در طول زمان تغییر و تحول یافتند و مضمون غالب فانتزی تحول و تغییر است، پس ژانر به نوعی فانتزی است (همان: ۳۰). علاوه‌بر خارج‌بودن این موضوع از چهارچوب تبیینی، این ادعا در واقع از بین‌بردن بنیان‌ها و فرضیات خود نویسنده در امکان جداکردن آثار فانتزی از وحشت و علمی - تخیلی در ابتدای کتاب است و این تعبیر شاعرانه موجب کلی‌گویی و سردرگمی مضاعف می‌شوند.

نویسنده، در فصول بعد و با نقد هر فیلم که عنصری جدیدی از فانتزی دارد، دامنه تعریف مضمونی و شمایل‌نگارانه خویش را گسترش می‌دهد که باعث مخدوش شدن مرز ظریف و باریکی می‌شود که خود در ابتدای کتاب بین ژانر فانتزی و وحشت و علمی - تخیلی کشید (همان: ۱۴). این امر، علاوه‌بر این که مشکل عمده کتاب یعنی مشکل روش‌شناختی را نشان می‌دهد، حاکی از ناکافی بودن این تعریف حتی از دید نویسنده کتاب است. در ادامه، برخی از مشکلات تعریف فانتزی براساس شمایل و مضمون به صورت موردی مرور می‌شود:

- نویسنده در فصل دوم کتاب در مشخص کردن ژانر فیلم کینگ‌کنگ دچار تردید می‌شود. «فیلم کینگ‌کنگ (۱۹۳۳) را به دلیل میمون ترس‌ناک و بزرگش معمولاً [جزء ژانر] وحشت می‌دانند، اما فانتزی یا علمی - تخیلی نیز خوانده می‌شود» (همان: ۴۵).

- نویسنده، هنگام بررسی کابوس در فیلم *جاودگر شهر آرزو*، ناچار است از رویکرد تعریفی سلیبی براساس چهارچوب شمایل‌نگارانه، که پیش‌تر بر آن تأکید داشت، عقب‌نشینی کند و عنصر کابوس را تنها مختص به وحشت نداند: «... حالتی که بیش‌تر شبیه کابوس است. آری کابوس، با این حال جاودگر فیلمی فانتزی است نه فیلمی در ژانر وحشت...» (همان: ۱۰۵).

- در تبیین فیلم *جادوگر شهر آز*، نویسنده سعی می‌کند با نسبت‌دادن رنگ سبز به شخصیت‌های منفی در آثار فانتزی وجود ساحره را به‌عنوان عنصری فانتزیک توجیه کند، اما در انتهای جمله‌اش فیلم‌هایی را نام می‌برد که اتفاقاً رنگ سبز شخصیت‌ها خلاف کارکردی است که به‌عنوان قاعده بیان کرده و این برآمده از قانون تحول ژانر است که نویسنده در روش‌شناسی تحقیقش کم‌تر بدان توجه می‌کند: «پوست سبزرنگ در قصه‌های پریان و فانتزی‌های دیگر حاکی از چیزی فاسد، پوسیده، مضمئن‌کننده، و نفرت‌انگیز است (شخصیت‌های گرینچ، هالک، و شرک سبزرنگ‌اند)» (همان: ۱۰۴). حجم زیادی از مطالب کتاب صرف رفت و برگشت‌ها، قانون وضع کردن‌ها، و تبصره‌گذاشتن‌هایی می‌شود که کمکی در فهم فانتزی به مخاطب نمی‌کند، درحالی‌که براساس الگوی تحول ژانر تغییرات امری معمول است و اشتباه آن‌جاست که در تعریف از امری گریزپا هم‌چون فانتزی تکیه به امری شود (ژانر) که خودش دائماً در تغییر است، بی‌آن‌که این تغییرات ژانر در کتاب به‌طور منسجم تبیین شوند.
- نویسنده، در بیش‌تر بخش‌ها، در پی تعریف صلب و مشخصی از فانتزی است، بی‌آن‌که مشکلات و دشواری‌های تعریف ژانری و پی‌آمدهای چنین رویکردی را به مخاطب گوش‌زد کند. فوکس، علی‌رغم آگاهی از تحولات ژانر و مخدوش بودن مرز در بسیاری از آثار (همان: ۲۹، ۳۰)، پی‌گیرانه در پی تمایز فانتزی از وحشت و علمی-تخیلی است، اما در بررسی فیلم‌ها به‌طور ضمنی از این موضع عقب‌نشینی می‌کند. مثلاً در بررسی فیلم *مرد عنکبوتی* به این نکته اعتراف می‌کند که «وجه مهمی از ژانر ابرقهرمان کتاب مصور پیوند آن با ژانر علمی-تخیلی است... مرد عنکبوتی نیز از این قاعده مستثنا نیست» (همان: ۲۱۳، ۲۱۴)، اما از آن‌جاکه هم‌چنان تلاش دارد بر موضع سخت‌خویش‌پافشاری کند، در چند سطر بعد می‌نویسد: «در فیلم‌های *مرد عنکبوتی* عناصر علمی-تخیلی غالباً بهانه‌ای برای سناریویی عمدتاً فانتزی‌اند» (همان: ۲۱۴). استفاده از قیدهایی مانند «غالباً» و «عمدتاً» حاکی از ابهامی است که نویسنده به‌ناچار در متن خویش آورده، زیرا ناتوان از اتخاذ تعریفی روشن است و از طرفی قادر به پس‌گرفتن ادعاهای ابتدای کتاب نیست. پس راه میانه را در پیش می‌گیرد.
- اصرار نویسنده را بر گواه‌گرفتن شمایل به‌عنوان معیار محکم شناخت فانتزی و مثال‌های نقضی که در بررسی فیلم‌ها با آن مواجه می‌شود، می‌توان در صفحات دیگر کتاب نیز سراغ گرفت که به‌ناچار در پی توجیه آن‌هاست: «مدخل‌ها به فانتزی ناب

محدود نمی‌شوند، بلکه غالباً در علمی - تخیلی نیز به‌نمایش درمی‌آیند... در ژانر وحشت، از جمله در فیلم پلترگایست، مدخل شاید دروازه‌ای نه برای ورود به ماورا، بلکه برای خروج از آن باشد» (همان: ۲۴۹). نویسنده رویکردش را به شناخت فانتزی از روی مضامین و شمایل دنبال می‌کند، اما در هر موردی با حضور آن شمایل خاص در آثار وحشت و علمی - تخیلی کم‌تر به تبیین و تمایز می‌پردازد و بنابراین قادر به ارائه تعریفی روشن از فیلم فانتزی نیست. او این شیوه را تا فصل‌های انتهایی ادامه می‌دهد و هم‌چنان ابهام موجود در کتاب باقی می‌ماند: «ماهیت دورگه یا بهتر است بگوییم ناخالص پاتر به تأکید این مجموعه بر معماها و اسرار نیز تسری پیدا می‌کند. بنابراین، پاتر فقط یک فانتزی نیست، بلکه نوعی قصه کارآگاهی نیز هست» (همان: ۲۷۴). درحالی‌که بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان بر این امر از همان ابتدا تأکید می‌کنند و تکلیف مخاطب را از ابتدا روشن می‌کنند:

ژانر به‌ظاهر یک مفهوم عاری از معضل به‌نظر می‌رسد، اما چنین نیست. و این به‌خصوص در فیلم آشکارتر است. نخست به‌دلیل این‌که به‌طور کلی به‌ندرت می‌توان فیلمی یافت که از نظر ژنریکی خالص باشد... حتی اگر بتوان یک ژانر را از طریق مجموعه‌ای از قواعد و قراردادهای (به‌صورتی‌که مثلاً در فیلم جاده‌ای یا موزیکال انتظار دیدنشان را داریم) تعریف کرد، اما چون خود ژانرها ایستا نیستند و چون، چنان‌که پیش‌تر اشاره کردیم، فیلم‌ها مرکب از بینامتن‌های گوناگون هستند، این قواعد و قراردادهای در معرض تغییرند (هیوارد ۱۳۹۳: ۱۲۶).

به‌نظر می‌رسد همین نقل‌قول از هیوارد به‌طور روشنی وضعیت بغرنج تعریف فانتزی به‌صورت ژانری خالص را روشن می‌کند.

از دیگر موارد کتاب نقد اثر بر مبنای زندگی شخصی مؤلف است که در چند جای کتاب رخ داده است. برای مثال، هنگام بررسی فیلم همیشه از اسپیلبرگ، نویسنده ویژگی‌های شخصیت فیلم را برآمده از درماندگی عاطفی خود اسپیلبرگ می‌داند: «این ناپختگی به خود اسپیلبرگ برمی‌گردد که در همان ایام قادر به حفظ زندگی مشترک خود با امی اروینگ - قبل از این فیلم - نشد» (فوکس ۱۳۹۵: ۱۴۲). در این باره، می‌توان به نقلی از یاکوبسن اکتفا کرد:

تاریخ نگاران قدیمی ادبیات به آن مأمورهای پلیس همانندند که برای دست‌گیری یک فرد همه‌کس را بازداشت و اموال همه را ضبط می‌کنند تا آن‌جا که دست‌آخر هرکس را

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی* (علی خراشادی و محمد شهبان) ۱۱۷

که از خیابان می‌گذرد دست‌گیر می‌کنند... تاریخ‌نگاران ادبیات نیز همه‌چیز را به‌کار می‌گیرند: زمینه اجتماعی، روان‌شناسیک، سیاست، و فلسفه. آنان به‌جای این‌که از روش پژوهش ادبی سود جویند، مجموعه‌ای از اصول خودساخته را پیش می‌کشند (احمدی ۱۳۸۹: ۴۳).

### ۲.۳ نقد شکلی

کتاب *سینمای فانتزی* در ۳۲۴ صفحه و در قطع رقعی به‌چاپ رسیده است. استفاده از عکس‌های مرتبط با مطالب موجب تنوع و فهم بهتر مطالب کتاب است، گرچه در کتابی که درباره آثار فانتزی است استفاده از عکس رنگی برای فیلم‌های رنگی به جذابیت کتاب می‌افزاید و این ضعف در نسخه انگلیسی کتاب نیز وجود دارد. بر طرح جلد نسخه ترجمه‌شده شخصیت ادوارد فیلم *ادوارد دست‌قیچی* (*Edward Scissorhands*) است که متفاوت با نسخه انگلیسی کتاب است که از شمایل «جادوگر شریر غرب» در فیلم *جادوگر شهر آرز* بهره برده است. نسخه ترجمه، باتوجه‌به استفاده از شمایل معاصر ادوارد دست‌قیچی، برای مخاطبان سینمایی آشناتر و جذاب‌تر است.

از اشکالات شکلی کتاب (که در متن انگلیسی آن‌هم به این شکل است) ترتیب نامناسب بخش‌های مختلف کتاب است. نویسنده می‌توانست فصل‌های دوم و سوم را به‌عنوان مقدمه‌ای برای شناخت فانتزی و آگاهی از سیر تحول آن در فرهنگ غربی در ابتدای کتاب آورد و پس از آشنایی مخاطب با تاریخچه فانتزی در ادبیات و سینما فصل اول کتاب را ارائه کند. از دیگر کمبودهای کتاب نبود مقدمه در ابتدای کتاب است. این امر زمانی موجب شگفتی بیش‌تر می‌شود که متوجه شویم آن‌چه در پایان فصل نخست آمده است می‌توانست در قالب مقدمه در ابتدای کتاب بیاید. از جمله مطالبی که در این بخش آمده موارد زیر است:

- کتاب متعلق به مجموعه‌ای درباره سینمای آمریکاست که درباره ژانر وحشت و علمی - تخیلی هم نوشته شده است.

- آوردن دلایل انتخاب فیلم‌هایی که در فصل‌های چهارم تا سیزدهم در کتاب بررسی می‌شوند (بنگرید به فوکس ۱۳۹۵: ۳۰، ۳۱).

### ۳.۳ نقد روش شناختی

بخش عمده‌ای از آشنفنگی محتوایی کتاب نتیجه مبهم‌بودن روش تحقیق اثر است. آن‌چه از متن کتاب استنباط می‌شود این است که نویسنده هم قصد ارائه تعریفی متن‌محور و

ذات‌گرایانه دارد که دارای شرط لازم و کافی برای قرارگرفتن آثاری در دسته فانتزی باشد و هم تلاش دارد تا پدیده‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی معاصر را از خلال آثار فانتزی بررسی کند. او با رویکردی متن‌محور در ابتدا پا به میدان می‌گذارد، اما هنگام مواجهه با موانع و نقاط ضعف این رویکرد به‌سوی رویکرد شباهت‌خانوادگی (the family resemblances approach) تغییر جهت می‌دهد تا، علاوه‌بر گریز از تنگنای رویکرد ذات‌گرایانه، عناصر فرهنگی را نیز در آثار بررسی کند.

بنیان رویکرد شباهت‌خانوادگی بر پایه اندیشه‌های فیلسوف بزرگ قرن بیستم، لودویگ ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein)، است. براساس آرای ویتگنشتاین، میان برخی پدیده‌ها به‌صورت زنجیره‌ای شباهت‌هایی وجود دارد و براساس همین شباهت که میان پدیده‌ اول با دوم و پدیده دوم با سوم وجود دارد، هر سه پدیده ذیل یک دسته قرار می‌گیرند:

به‌عنوان مثال، در خانواده f، شخص ۱ دارای دو خصوصیت a و b است (رنگ چشم قهوه‌ای و پیشانی بلند). شخص f۲ دارای خصوصیات b و c (پیشانی بلند و موی مجعد) است و شخص f۳ دارای خصوصیات c و d (موی مجعد و رنگ پوست سفید). به‌رغم این‌که هیچ خصوصیت مشترکی میان f۱ و f۳ وجود ندارد خطوط مشترکی این دو عضو خانواده را به یک‌دیگر وصل می‌کند؛ شباهت‌های میان دیگر اعضای خانواده بر همین سیاق است (دباغ ۱۳۹۶: ۴۶).

بزرگ‌ترین اشکال به رویکرد شباهت‌خانوادگی این است که امکان دارد میان حلقه اول این زنجیره و حلقه آخر آن هیچ شباهتی وجود نداشته باشد و تنها براساس شبکه‌ای سست از شباهت‌ها ذیل یک مجموعه قرار گیرند. فوکس به مخاطب (و به خودش) گوش‌زد نمی‌کند که این کنارهم قراردادن‌های پدیده‌های فرهنگی متفاوت موجب می‌شود که ادعای ارائه تعریف از ژانر فانتزی، که در ابتدای کتاب گفته شده بود، کم‌رنگ شود. او، هنگام بررسی فیلم مرد عنکبوتی، کشتی کچ و فیلم فانتزی را به‌عنوان دو امر پیش‌بینی‌ناپذیری که خاصیت کارناوالی از نوع باختینی دارند (فوکس ۱۳۹۵: ۲۱۵، ۲۱۶) در کنار هم قرار می‌دهد، بی‌آن‌که توجهی به دوری این دو پدیده از هم داشته و به‌یاد داشته باشد که ادعایش در ابتدا ارائه تعریفی از ژانر سینمای فانتزی بوده است.

### ۴.۳ نقد ترجمه و ویرایش

باتوجه به سابقه مترجم کتاب در ترجمه آثار نمایشی، ترجمه کتاب یک دست و روان است و به‌نظر می‌رسد که علاوه‌بر کوشش مترجم، تلاش ویراستار و نمونه‌خوان کتاب در این امر



مؤثر بوده است که نشان‌دهنده تلاش انتشارات بیدگل در تشکیل گروهی منسجم برای ارائه ترجمه‌های مناسب به مخاطبان است. از ویژگی‌های ترجمه تلاش در یکدستی نام‌های خاص بدون استفاده از حرف استثنا «و» است. برای مثال، توزوان تودوروف (Tzvetaz Todorov) به شکل «تدرف» (فوکس ۱۳۹۵: ۱۵) آمده، درحالی‌که در اغلب کتاب‌ها و مقالات ترجمه‌شده تودوروف با حروف استثنا آمده است<sup>۴</sup> یا کریستن تامسون (Kristin Thompson) را بدون حروف استثنا و به شکل «تامسن» نوشته است (همان: ۱۴). خواندن اسامی با این شیوه نگارش در ابتدا برای مخاطبی که این نام‌ها را در کتاب‌ها و مقالات دیگر با حروف استثنا خوانده است کمی سخت به نظر می‌رسد، اما در ترجمه و ویرایش سعی شده است که با حرکت‌گذاری روی حروف از سختی خواندن کاسته شود.

در چند مورد معدود، با رعایت قواعد ویرایشی، روانی جملات بیش‌تر می‌شود. از جمله «او [شیر] درتی بسیار مهربان باعث حس ترحم و در تماشاگران باعث خنده می‌شود» (همان: ۱۰۶) که استفاده از کسره اضافه پس از «درتی» باعث خوانایی بهتر جمله می‌شود و مخاطب همان ابتدا متوجه می‌شود «بسیار مهربان» قید و صفت وابسته به درتی است.

مترجم، در فصل دهم، هنگام بررسی فیلم *مرد عنکبوتی* از اصطلاح «کشتی کچ» برای professional wrestling استفاده کرده است (همان: ۴۵۶). از آن‌جا که «کشتی کچ» نوعی از کشتی اروپایی است (Beekman 2006: 5) در زبان فارسی به اشتباه کشتی حرفه‌ای را به آن می‌شناسند، پس لزوم پانویس انگلیسی برای اصطلاح غلط «کشتی کچ» احساس می‌شود.

#### ۴. نتیجه‌گیری

کتاب *سینمای فانتزی*، با وجود برخی اشکالات روش‌شناختی در طرح مسئله فانتزی، سعی کرده است تا به‌طور جامع به بینامتنیت فانتزی و ارتباط آثار فانتزی با پدیده‌های مختلف از جمله طبقه، نژاد، جنسیت، و گفتمان‌های روان‌کاوی و اسطوره‌شناسی‌ای پردازد که در مورد امر فانتزیک وجود دارد. از جمله دلایلی که فانتزی از تعریف می‌گریزد همین چندوجهی بودن آن است که امکان تعریف واحد را اگر نه غیرممکن که دشوار می‌کند. وجود نقدهای عملی در بخش دوم کتاب راه دست‌وپنجه نرم‌کردن با آثار و پرداختن به بینامتنیت را به مخاطب می‌آموزد. از این‌رو، تلاش در تألیف این کتاب امری شجاعانه است. به نظر می‌رسد، آن‌جا که نویسنده در پی تبیین و تعریف سینمای فانتزی است ناکام می‌ماند. با این حال، بررسی عناصر فرهنگی غرب از خلال بررسی آثار سینمایی نشان می‌دهد

که فانتزی به شدت به جامعه و فرهنگ وابسته است و همان‌گونه که نویسنده بارها در کتاب اشاره کرده خیال و آثار خیالی، برخلاف ظاهر، در پیوند با واقعیت و آثار محاکاتی است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب سینمای فانتزی (*The Fantasy Film*). این مقاله برگرفته از پایان‌نامه ارشد با عنوان *واکاوی سینمای وحشت در ایران* است.
۲. کتاب‌های تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی؛ برای بازیگران، کارگردانان، و طراحان نوشته جیمز تامس؛ تئاتر کاربردی نوشته پرندرگست و جولیا ساکستن؛ تئاتر قانون‌گذار نوشته آگوستو بوآل از جمله کتاب‌های درباره تئاترند که مترجم ترجمه کرده است.
۳. در صفحه ۱۰ کتاب *رسانه‌های تصویری* نویسندگان در توصیف شرایط مفروض آورده‌اند که محیط جغرافیای، منظره، و فضای پس‌زمینه که کنش‌ها در آن رخ می‌دهد که مواردی مانند لباس شخصیت‌ها را نیز تشکیل می‌دهد و باعث انتقال اطلاعاتی درباره جهان داستانی می‌شود.
۴. در این باره می‌توان به انبوهی از کتاب‌ها اشاره کرد، مثلاً *بوطیقای نثر* نوشته تودوروف، ترجمه کنایون شهپر راد، که آن را انتشارات نیلوفر به چاپ رسانده و انبوهی کتاب و مقاله که ذکر آن‌ها از مجال این مقاله خارج است.

## کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- استم، رابرت (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، به کوشش احسان نوروزی، تهران: سوره مهر.
- بوردول، دیوید و کریستن تامسون (۱۳۸۹)، *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مرکز.
- دباغ، سروش (۱۳۹۶)، *در باب فلسفه تحلیلی*، لندن: اچ. اند اس. مدیا.
- فوکس، کترین. ای. (۱۳۹۵)، *سینمای فانتزی*، ترجمه ظفرعلی قهرمانی، تهران: بیدگل.
- کورنول، نیل (۱۳۸۱)، «پیش‌درآمدی بر فانتاستیک ادبی»، ترجمه فتاح محمدی، *مجله فارابی*، ش ۴۵.
- کینگ، جف (۱۳۹۶)، *مقدمه‌ای بر هالیوود جدید*، ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس.
- هیوارد، سوزان (۱۳۹۳)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: کاربرد هزاره سوم.

Beekman, Scott M. (2006), *Ringside: A History of Professional Wrestling in America*, Santa Barbara: Praeger.

Stadler, Jane and M. William Kelly (2009), *Screen Media: Analysing Film and Television*, Sydney: Allen Unwin Academic.