Archive of SID

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 105-131
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.30904.1852

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 © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). 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.

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۴۰۰، ۱۰۷ – ۱۳۱

هیاهوی بسیار برای هیچ؛
بررسی و نقد کتاب *سینمای فانتزی*[1]

علی خراشادی*
محمد شهبا**

چکیده

ژانر فانتزی از جمله ژانرهای مسئله برانگیز سینما است که تا دهه‌ها مورد بی‌توجهی سینمادوستان بوده است. با اینکه نخستین آثار موسوم به فانتزی به سالهای نخستین سینما و آثارِ ژرژ ملی‌یس بازمی‌گردد اما تا اواخرِ دهه ۷۰ به دلایل مختلف، از جمله هزینهٔ نسبتا گزاف تولید این‌گونه آثار و عدم پیشرفت تکنولوژی سینمایی، کمتر اثر فانتزی در سینما پدید آمد که مورد توجه مخاطبان قرار گیرد. از جمله مباحث نظری مهم دربارهٔ آثار فانتزی، خلط این گونه فیلم‌ها با دیگر آثار سینما مانند وحشت و علمی–تخیلی است. تعریف دقیق از مفهوم فانتزی امری مسئله زاست؛ از این‌روی 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 تکنولوژیِ سینمایی، یافتن چارچوب‌های مشخص برای مشخص کردن ویژگی‌های آثار فانتزی و تمیزدادن آنها از سایر آثار مشابه مانند علمی–تخیلی و وحشت، امری ضروری به‌نظر می‌رسد. اهمیت کتاب سینمای فانتزی نوشتهٔ «کاترین ای. فوکس»، ترجمهٔ «علی‌ظفر قهرمانی نژاد» به دلیل تلاش در جهت یافتنِ پاسخ برای این پرسش‌ها و ابهامات است که این نوع آثار درمیان اهالی سینما به‌وجود آورده است و از این‌روی ضرورت بررسی نحوهٔ تبیین سینمای فانتزی، توسط نویسنده ضروری به‌نظر می‌رسد. این کتاب در سال ۱۳۹۵ توسط نشر بیدگل در ۳۲٤ صفحه به چاپ رسیده است.

---

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، ali.khorashadi99@gmail.com
** استاد دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، shahba@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۰۳/۱۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

www.SID.ir

Archive of SID

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

۱. مقدمه

کتاب «سینمای فانتزی» با نام لاتین The Fantasy Film نوشتهٔ کاترین. ای. فوکس – استاد رسانه و مطالعات فرهنگ عامه در دانشگاه High Point در کارولینای شمالی، اثرِ به نسبت جدیدی دربارهٔ آثار فانتزی است که در سال ۲۰۱۰ به چاپ رسیده است. مترجم کتاب، علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد برای مخاطبان هنرِ نمایش، نامی آشنا است و مترجمِ کتاب‌هایی در حوزهٔ تئاتر[۲] از جمله «تحلیل فرمالیستیِ متن نمایشی برای بازیگران، کارگردانان و طراحان» بوده است. کتاب سینمای فانتزی که در ۳۲٤ صفحه در نشر بیدگل چاپ شده، از آثاری است که قهرمانی‌نژاد در حوزهٔ سینما ترجمه کرده است. روش بررسی کتاب در این نوشته بدین صورت است که ابتدا خلاصه‌ای از فصل‌های مختلف کتاب ارائه و سپس به نقد و تحلیل آن پرداخته می‌شود. کتاب پیشِ رو 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 نتیجه‌گیریِ پایانیِ کتاب است و بخش دیگر، بررسیِ آثار منتخب از دیدگاه نویسنده است.

۲. ساختار کتاب

نویسنده پس از یادداشتی کوتاه در سپاس‌گزاری از کسانی که به او در تهیه‌ی کتاب یاری رسانده‌اند، در ۱٤ 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 سنتِ دیدگاه منفی منتقدان به آثارِ 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 وکمدی-رمانتیک می‌داند. او تعددِ لحن آثارفانتزی –از بیتل جوس (Beetlejuice) تا هزارتوی پن (Pan's Labyrinth)-را عاملی می‌داند که اطلاق فانتزی به آنها دشوار باشد. از نظرِ او بزرگترین مانع در تعریف

www.SID.ir

Archive of SID

سینمای فانتزی، درهم‌آمیزی این آثار با ویژگی‌های آثار علمی‌تخیلی و وحشت است. بنابراین با نقل قول از برایان اتبری(Brian Attebery) ، اصطلاح «فانتزیک» (Fantastic) را برای برشمردن ویژگی‌های عامی اطلاق می‌کند که هر سه دستهٔ علمی-تخیلی، وحشت و فانتزی را شامل می‌شود. فوکس، معتقد است تمایز فانتزی از دو دستهٔ دیگر براساس ویژگی‌های خاص آن دو دسته و رویکردِ سلبی امکان‌پذیر است؛ مثلا در آثار علمی-تخیلی، توجیه‌های شبه‌علمی اهمیت دارد و از سویی تفاوت فانتزی با وحشت، در پایان خوشِ فانتزی و کم‌بودن صحنه‌های ترسناک است. نویسنده رویکرد ایجابی در تعیین حدودوثغور آثار فانتزی را نیز مطرح می‌کند. او از مفهومی به نام «گسست هستی‌شناختی» (ontological rupture) برای تمایز استفاده می‌کند و مرادش از این اصطلاح، وجود منطقی متفاوت از 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 ریشهٔ آثار فانتزی را در آثار کهن مانند ایلیاد و اودیسه، مهابهاراتا و هزارویک‌شب می‌داند، با این‌حال معتقد است فانتزی، برآمده از دوران مدرن و به‌طور مشخص قرن۱۹ است. فوکس واکنش به عقلانیت و صنعتی شدنِ دنیای مدرن را موجب شکل‌گرفتن فانتزی جدید می‌داند. او در ادامه به تأثیرِ آثار هانس کریستن اندرسون (Hans Christian Andersen) و برادران گریم (Brothers grimm) در توسعهٔ آثار فانتزی در جامعه می‌پردازد. نویسنده یافته‌های محققین دربارهٔ ارتباط فانتزی و رشد کودکان را عاملی در رشد ادبیات فانتزی در اروپا بر می‌شمرد و در عین‌حال این امر را دلیلی می‌داند که این ژانر ادبی به‌عنوان ژانری کودکانه تا مدت‌ها چندان جدی گرفته نمی‌شد. فوکس در ادامه با رویکردی تاریخی به بررسی اجمالی آثار فانتزی‌ای که در هالیوود ساخته شده می‌پردازد و با بررسی آثارِ متاخری مانند مجموعهٔ ارباب حلقه‌ها (The Lord of the Rings)، تاثیر فیلم‌های سینمای آلمان مانند متروپلیس(Metropolis) و نیبلونگ(Die Nibelungen) را بر سینمای امریکا بررسی می‌کند. نویسنده با مرور برخی آثار معروف فانتزیِ هر دوره، آثار فانتزی‌ای مانند سفیدبرفی را که والت دیزنی در قالب انیمیشن ساخته، موجب شکل‌دادن به بسیاری از قالب‌ها و کلیشه‌های فرهنگی معاصر می‌داند. او در این رابطه، با نقل از آرای منتقدین، بسیاری از آثار دیزنی را متهم به تبعیض نژادی، جنسیتی می‌کند. همچنین حضور ارواح در آثار فانتزی

www.SID.ir

Archive of SID

دهه ۱۹٤۰ و پس از آن را که در بافتی رمانتیک به‌کار گرفته می‌شد متاثر 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 بررسیِ سینمای هالیوود تا شروع جنگ جهانی دوم، بر خلافِ آنچه در انتهای فصل دوم عنوان کرده بود که تنها سینمای امریکا را به‌عنوان نمونهٔ موردی بررسی می‌کند، به بررسی آثار شبه فانتزیِ سینمای سایر کشورها می‌پردازد. آثاری مانند دیو و دلبر (Beauty and the Beast) از ژان کوکتو و سگ اندلسی (An Andalusian Dog) و عصرطلایی (Age of Gold) از بونوئل که آن‌ها را برآمده از جنبش‌ها و بیانیه‌هایی مانند بیانیهٔ سورئالیسم می‌داند. او نفوذ سورئالیسم به امریکا را در آثاری مثل پنج هزار انگشت دکتر تی (The 5,000 Fingers of Dr. T) بررسی می‌کند. فوکس به سینمای سوئد، ایتالیا و ژاپن و آثار کسانی چون اینگماربرگمان و فلینی و میزوگوشی نیز رجوع کرده و برای مثال مهر هفتم (The Seventh Seal) را اثری می‌داند که رگه‌های فانتزی در آن وجود دارد. فوکس، سینمای امریکای دههٔ ۱۹۵۰ را تحت تاثیر آثار علمی-تخیلی و آثاری که ترس از عقلانیت افراطی را نشان می‌دهند، طبقه بندی می‌کند. او دلیل اینکه این آثار را درحوزهٔ علمی-تخیلی (و نه وحشت) قرار می‌دهد، وجود شمایلی مانند موشک، سفینه و رایانه عنوان می‌کند.

در ادامه نویسنده متذکر می‌شود که برخلاف دهه ۱۹٦۰، انتهای دههٔ ۱۹۷۰ و دهه ۱۹۸۰ نویدبخش اقبال به سینمای فانتزی در سینمای امریکا بود. او تلاش اسپیلبرگ و جرج لوکاس و پیشرفت تکنولوژی در دهه‌های بعدی و همچنین اضافه شدن مخاطبان جوان سینما را موجب رونق آثار فانتزی در دههٔ 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 مجموعهٔ ارباب حلقه‌ها که با جلوه های ویژه عظیم برای پرده ساخته شده‌اند بر صفحه لپتاپ و گوشی انتقاد کرده و این امر را موجب از دست رفتن بسیاری از ویژگی‌هایی می‌داند که تنها بر پردهٔ بزرگ قابل مشاهده است.

www.SID.ir

Archive of SID

۳.۲ رویکردهای ادبی به فانتزی

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

- دیوید هارتول (David Hartwel) دو نوع فانتزی را بر می‌شمرد: فانتزی لاوکرافتی (Lovecraftian) که آمیختگی امور فانتزیک در دنیای مدرن است و «فانتزی والا» که در پیِ ترسیم واقعیت‌های مستقل در فضایی قرون وسطایی است.
- تالکین (J. R. R. Tolkien) جهانِ خلق‌شدهٔ نویسنده را جهانی کوچک و ثانوی می‌داند که قائم به ذات است؛ دنیایی متفاوت از 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 موجب احیای امید می‌شود.
- تزوان تودوروف (Tzvetan Todorov) برخلاف تالکین -که پذیرش عناصر فانتزیک در سطح داستانی را از سوی خوانندگان فرض می‌گیرد، بر لحظهٔ مواجههٔ مخاطب با متن تاکید دارد. از نظر تودوروف، مواجههٔ مخاطب با امر فانتزیک درنگی ناپایدار و کوتاه است که تبدیل به امر شگفت‌انگیز (Marvelous) (امر فانتزی) یا امرغیرعادی (Uncanny) (یافتن دلایل علمی برای پدیده‌ها) می‌شود.
- از نظر کاترین هیوم (Kathryn Hume) محاکات و فانتزی دو نیروی اصلی شکل‌گیری ادبیات هستند اما در سنت ادبی همواره فانتزی خوار پنداشته شده است. در حالی‌که این دو، شکل‌دهندهٔ ادبیاتند و هر اثر ادبی در میان این دو سر طیف قرار دارد.
- رزماری جکسن (Rosemary Jackson) ارواح و هیولاها را بیان ناخودآگاه ذهن می‌داند. جکسن فانتزی را واجد عناصر برآشوبنده می‌داند و از آنجا که او قصه‌های پریان سنتی را به دلیل روایت بسته و عدم تاثیر مستقیم بر خواننده درحاشیه قرار می‌دهد، مورد نظر فوکس نیست. فوکس در مخالفت با نظر جکسن به آرای برنو بتلهایم (Bronu Bettelheim)، روانشناس کودک استناد می‌کند که معتقد است به دلیل کلیشه‌ای بودنِ قصه‌های پریان، کودک با اطمینان و حفظ امنیت می‌تواند با نگرانی‌های خود که طبق آرای فروید مشکلات اودیپی است مواجه شود.
- نویسنده پس از بررسی مجمل آرای فروید، به بررسی آرای یونگ و ناخودآگاه جمعی‌اش می‌پردازد که شباهت به قصه ها و اسطوره‌هایی دارد که در قصه‌های

www.SID.ir

Archive of SID

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 نظریهٔ روانکاوانه را غفلت این نظریات از زمینه‌های تاریخی می‌داند که قصه‌های پریان در آن شکل می‌گیرد.

- زایپس، تبدیل شدن متنِ فانتزیِ شفاهی به مکتوب و سپس تصویری را توأم با سانسوری می‌داند که بازتابِ جهان‌بینی محافظه‌کارانه است. بدین‌ترتیب زایپس بر نگرش‌های مبتنی بر تبعیض جنسی و نژادی در نسخه‌های سینمایی فانتزی انگشت گذاشته و آنها را نقد می‌کند.

فوکس در ادامهٔ فصل سوم، آرای نظریه‌پردازانی را بررسی می‌کند که پیوندهایی میان ژانر فانتزی با ژانرهای علمی–تخیلی و وحشت ایجاد کرده‌اند. او با تاکید 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 ژانرِ دیگر هم دیده می‌شود. نویسنده در ادامه از عناصری نام می‌برد که در هر سه ژانر حضور دارند اما در هر ژانر به شکلی ارائه می‌شوند:

- دگردیسی: برخلاف ژانر وحشت، دگردیسی فانتزی اسباب شوخی و 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 به همراه 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) رفته که معتقدند فیلم‌های فانتزی حتی اگر عناصر علمی–تخیلی نداشته باشند، به دلیل وابستگی به فناوریِ سینما به‌شدت علمی–تخیلی‌اند؛ زیرا فناوری، اساس اختراع سینما است. فوکس اشکالِ این دیدگاه را در آن می‌بیند که حضورِ فانتزی در قصه‌ها، مربوط به پیش از انقلاب صنعتی و ابداعات علمی–تخیلی است. همچنین او معتقد است این دیدگاه ازنظر تئوری شاید قابل قبول باشد اما با مشاهدهٔ فیلم‌ها چندان صادق نیست زیرا انتظار مخاطبانِ آثار علمی–تخیلی با مشاهدهٔ برخی مضامین آثار فانتزی (مثلا پریان) به یأس

www.SID.ir

Archive of SID

بدل می‌شود. نویسنده از این روی امر فانتزیک را پدیده‌ای در نظر می‌گیرد که شامل هرسه ژانر می‌شود.

۴.۲ جادوگر آز (The Wizard of Oz)

نویسنده در فصل ٤ به بررسی فیلم جادوگر آز می‌پردازد. او تلاش دارد این آثارفانتزی را بر اساس چارچوب تعریفی که در فصل نخست ارائه کرده، تحلیل کند. به همین دلیل پاگذاشتنِ دوروتی به مسیر شهر آز را معادل «گسست هستی شناسی» 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.

فوکس اشاره می‌کند برخی منتقدان با ارجاعات سیاسی- اجتماعی به شرایط امریکا در زمان ساختِ فیلم، کانزاسِ فیلم جادوگرآز را بازتابی از ویرانی امریکا در دوران رکود اقتصادی می‌دانند.

نویسنده با بررسیِ نظر منتقدین، سفر دوروتی و بازگشت به خانه را اموری می‌داند که دو وجه مثبت (محل امنیت و آرامش) و واپس‌گرایانه (محصور کردن زن درخانه) دارد و معتقد است که این برداشت‌های متضاد ناشی از سرشت فانتزی است.

فوکس با شرح نظر پل ناتانسن(Paul Nathanson)، هر مرحله از سفر دوروتی را معادل یکی از کهن‌الگوهای یونگی می‌داند. همچنین نویسنده با ارائهٔ نظریهٔ دانیل درویـن (Daniel Dervin) دیدگاه فرویدی دربارهٔ فیلم را مطرح می‌کند که رشد روانی دوروتی را براساس رابطهٔ کودک با پدر بررسی می‌کند.

نویسنده در انتهای فصل چهارم، به تاثیر فیلم جادوگر شهر آز بر ای.تی، موجودی فرازمینی (E.T. the Extra-Terrestrial) ساختهٔ استیون اسپیلبرگ، و بیلد رانر (Blade Runner) ریدلی اسکات اشاره می‌کند: بیگانهٔ فیلم ای. تی آرزوی بازگشت به خانه را دارد و دلگیریِ 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 درکِ عواطف هستند؟

www.SID.ir

Archive of SID

۵.۲ هاروی (۱۹۵۰) (Harvey)

فوکس، فیلم هاروی 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 نزدک است: «مسلما 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 آثارِ فانتزی، شمایلی کودک‌سان و دلنشین دارد و در آثاری نیز از خرگوش آشنازدایی شده است (مانند فیلمِ جذابیت مرگبار (Fatal Attraction) ساخته۱۹۸۷). فوکس معتقد است آشنازدایی در این آثار، جلوهٔ ناخوشایندی به شمایل خرگوش داده است. همچنین نویسنده معتقد است 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 جامعهٔ متظاهر به این وسیله مورد تمسخر قرار می‌گیرند.

۶.۲ همیشه (Always) (۱۹۸۹)

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

۷.۲ روز موش خرما (Groundhog Day) (۱۹۹۳)

نویسنده با اشاره به مفهوم گسست هستی‌شناختی که در فصل‌های ابتدایی تبیین کرده، سکانس ساعت رادیوییِ فیلم را گسست هستی‌شناختی می‌داند. او وضعیت آب وهوایی را از رایج‌ترین گسست‌هایِ هستی‌شناختی در فیلم‌های فانتزی و وحشتِ گوتیگ می‌داند و شغل هواشناسیِ «فیل» را واجد معنایی کنایی می‌داند؛ زیرا هر روز مجبور است پیش‌بینی تکراری انجام دهد که نشان از گیرافتادن او در چرخهٔ زمان است. نویسنده، نبودِ دلیلِ مشخص برای گسست هستی‌شناختی در فیلم را عاملی می‌داند که موجبِ تاویل‌های فراوانِ

www.SID.ir

Archive of SID

یونگی، مذهبی و. دربارهٔ منشأ این موقعیت می‌شود و خودش به شباهت میان موقعیت «فیل» و سیزیف اشاره می‌کند.

فوکس، فیلم روز موش‌خرما را فانتزی بازتابی می‌داند و تنهاییِ «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) (۱۹۸۸)

از نظر فوکس، رشد ناگهانی شخصیت «جاش» با بازی تام هنکس در فیلم «بزرگ» شبیه موقعیتِ دوروتی در فیلم جادوگر شهر آز و موجب جدایی از دنیای پیشین است که حس نوستالژیک مخاطب را برمی‌انگیزد. جاش مانند بسیاری از قهرمان‌های سینمای فانتزی، از خانه راهی شهر زمرد (اینجا نیویورک) می‌شود و درمی‌یابد که بسیاری از اعمال بزرگسالان غیر واقعی و حقیرانه است.

از نظر فوکس، دوگانهٔ کار–تفریح در فیلمِ «بزرگ»، به چالش کشیده می‌شود؛ زیرا کارِ جاش در ارتباط با تفریح و اسباب‌بازی‌های کودکانه است و به زعم نویسنده، این پاسخ به منتقدینی است که ژانر فانتزی را به‌عنوان ژانری که تنها در پی تفریح و لذتِ مخاطبان است به دیدهٔ تحقیر نگریسته‌اند. همچنین، آسمان‌خراش‌های شهر از دیدِ او، نمادی از قضیبی است که «جاشِ» کودک آن را پس می‌زند و خواهان بازگشت به همان خانه خود می‌شود.

۹.۲ شرک (Shrek) (۲۰۰۱)

نویسنده در ابتدای فصل نهم، با اشاره به سابقهٔ کمپانی‌های دیزنی و پیکسار و رویکردِ تازهٔ کمپانی دریم ورکس، شرک را اثری می‌داند که برخی قواعد قصه‌های پریان را تغیر می‌دهد. از نظر نویسنده، شرک کلیشه‌های جنسیتی فیلم‌های پریان را –که در آثار دیزنی تثبیت شده – به بازی می‌گیرد. فوکس با بررسی فیلم شرک، به کلیشه‌های فرهنگ غرب مانند زیبایی، مطیع بودن و انفعال شاهزاده خانم‌ها و زنان مثبت این قصه‌ها می‌پردازد که در سفیدبرفی، سیندرلا و دیو و دلبر بر آنها تاکید می‌شود. با این‌حال نویسنده معتقد است که شرک علیرغم به چالش کشیدن کلیشه‌های جنسیتی، هم‌چنان برخی از آنها را همراهِ خویش دارد. مثلا این فیونا است که در نهایت، شبیه شرک می‌شود و شرک همچنان همان خصلت‌های مردانهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

خویش را حفظ می‌کند؛ چرا که از نظر نویسده، در فرهنگ مردانه امکان بروز خصلت‌های زنانه‌تر برای مردان نهی می‌شود. همچنین شخصیت الاغ سیاه با صداپیشگی ادی مورفی، ظنِ تبعیض جنسیتی درشرک را به وجود آورده است. بر این اساس نویسنده معتقد است اگرچه شرک به‌طورکامل–آن‌گونه که در آثار دیزنی دیده می‌شود– در دام کلیشه‌های جنسی و نژادی قرار نگرفته اما همچنان برخی کلیشه‌های جنسی و نژادی در آن مشهود است

۱۰.۲ مرد عنکبوتی (Spider-Man) (۲۰۰۱)

فوکس، قصه هایی با شخصیت‌های ابرقهرمانی را دارای خصلت‌های ژنریک چندگانه می‌داند که شامل علمی–تخیلی نیز می‌باشند. با این‌حال نویسنده معتقد است که مردعنکبوتی 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، نشانه‌ای از این ویژگی است. از نظر فوکس، این ویژگی، در سراسر فیلم سایه افکنده است؛ یعنی فردی به ظاهر ضعیف بر رقیب‌هایش پیروز می‌شود. نویسنده بر این امر تاکید می‌کند که ابرقهرمان‌های جدید مانند مرد عنکبوتی، اشکال پیچیده‌تری از مردانگی را به نمایش می‌گذارند که شاملِ خصلتهای قهرمان مرد سنتی، مردی حساس و عاطفی نیز هست. پیتر که فردی احساسی است هنگامی که ماسک و نقاب ابرقهرمان بر چهره دارد باید فردی خونسرد و خوددار باشد که از بروز احساسات شخصی بپرهیز و او این دو ویژگی متضاد را در خود دارد.

۱۱.۲ ارباب حلقه‌ها (The Lord of the Rings) (۲۰۰۱–۲۰۰۳)

نویسنده در ابتدا به راهی که فیلم‌هایی مانند مجموعه جنگ ستارگان (Star Wars) در دهه‌های گذشته برای ظهور آثار فانتزی مانند ارباب حلقه‌ها کوبیدند، اشاره می‌کند. سپس داستان حلقه‌ها را دارای دو روی متفاوت می‌داند: نخست جهان پریان و دومی خطر عدم کنترل نیروی جادویی آن. نویسنده معتقد است که به این واسطه، ارباب حلقه‌ها با آثار وحشت و علمی–تخیلی که دربارهٔ عدم کنترل انسان بر علم و تکنولوژی است، ارتباط

www.SID.ir

Archive of SID

می‌یابد. از نظر فوکس در ارباب حلقه‌ها مسئله جادو و نیروی جادو با سلطه و تخریب مرتبط می‌شود. نویسنده با نقل گفته‌های جی.ج.اسمیت (J.E. Smyth) بیان می‌کند که ارباب حلقه‌ها به‌خاطر 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) (۲۰۰۵)

نویسنده با اشاره به کتابی که فیلم از آن اقتباس شده، معتقد است که در قصه‌هایی این‌چنینی، خردسال‌ترین کودک، توسط خواهر و برادرهای خود، سرکوب می‌شود. اما درنهایت، اوست که قهرمان قصه می‌شود؛ چرا که پاک‌ترین فرد و از این‌روی شخصیت اصلی برای تجربهٔ امر فانتزیک است.

فوکس با اشاره به این‌که پدرِ کودکان به جنگ رفته 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 تاج‌گذاریِ بچه‌ها در پایانِ فیلم، شاه یا ملکه شدن در قصه‌های پریان را نشانی از استقلال شخصیت می‌داند. از نظر نویسنده، حضور ساحرهٔ شرور و «مدخل» برای گسست هستی‌شناختی، از جمله مشخصه‌های آثارفانتزی است.

فوکس، صحبت کردن حیوانات را از ویژگی‌های قصه‌های کودکانه می‌داند و عدم قدرت تکلم در آثار وحشت را نشانه هیولا بودن. با این‌حال او تاکید می‌کند که زبان، تناقضی در فانتزی است؛ چرا که هم می‌تواند به طلسم شدن مرتبط شود و هم برای دروغ گفتن و فریفتن استفاده شود و هم برای گفتن حقیقت. درفیلم مذکور نیز دروغ‌گویی عاملی برای پیشبرد پیرنگ است.

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

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳.۲ مجموعه هری‌پاتر ۶-۱ ((Harry Potter (film series))(۹-۲۰۰۱)

فوکس سال ۲۰۰۱ میلادی را به دلیل نمایش ارباب حلقه‌ها و هری‌پاتر، نقطهٔ عطفی در سینمای فانتزی می‌داند. او با اشاره به شباهت‌های هری‌پاتر با مجموعهٔ ارباب حلقه‌ها، جدال خیر و شر، هشدار نسبت به مخاطرات قدرت مطلق و وجود قهرمانان یتیم و فاقد اصل‌ونسب را از جمله شباهت‌های دو مجموعه می‌داند. نویسنده سیر تحول شخصیت هری را شبیه الگوی جوزف‌کمبل می‌داند: کودکِ یتیم، خانه را ترک می‌کند و با فراگیری طریق زندگی پیروزمندانه به خانه باز می‌گردد. نویسنده از دیگر ویژگی‌های هری‌پاتر 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 مناسبِ صحنه‌های وحشتناک و خنده‌آور فیلم اشاره می‌کند که هم‌چون تلفیق فانتزی و معاصربودن از نظر نویسنده دارای توازن است. فوکس به این نکته اشاره می‌کند که مجموعهٔ هری‌پاتر ماهیت دورگه دارد و در بخش‌هایی فانتزی و در جاهایی قصه 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، نشانهٔ همین امر می‌داند.

نویسنده بار دیگر تاکید می‌کند فانتزی در جریان اصلی سینمای هالیوود معنا می‌یابد و آنچه برای مخاطب به ارمغان می‌آورد اندکی فراغت از امور دیگر است. او این فراغت و تفریح را نشانهٔ تمجید از جایگاه انسان در دنیا می‌داند. نویسنده با اشاره به فیلم‌هایی که بررسی کرده حضور هاروی را قرینهٔ دنیای روزمره می‌داند که کمی فراغت از روزمرگی مهیا می‌کند و معتقد است رشتهٔ پیوند روز موش‌خرما با ارباب حلقه‌ها همین ناکافی بودن کار روزانه برای رضایت از زندگی است. او کار هابیت‌ها 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 منتقدین از فیلم‌های رئالیستی-و یا جدی- را

www.SID.ir

Archive of SID

مخفی شدن پشت جدیت آن‌ها می‌داند و نشانهٔ ترس و بزدلی. او با اشاره بـه فـیلم جـادوگر شهرآز، شجاعت دوروتی در اتحـاد شـور و عقـل را (کـه در قالـب مـرد حلبـی و مترسـک 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 می‌کنـد. پـس از طرح پرسش دربارهٔ چرایی یا چگونگی یک پدیده، او پاسخی پیش می‌نهد که بـر بررسـی مدارک و اسناد در پرتو پیش‌فرض‌ها و دانش پس‌زمینه‌ای استوار است» (بوردول و تامسـون، ۱۳۸۸: ۱۱) آنچه آمد، خلاصه‌ای از کاری است که کـاترین. ای. فـوکس در کتـاب سـینمای فانتزی قصد انجام آن را داشته است.

فوکس در فصل اول کتاب، سعی کرده به این پرسش پاسخ دهـد کـه «سـینمای فـانتزی چیست؟» و پاسخش، چشم‌اندازی برای بررسی فصل‌های دیگـر کتـاب بـاز مـی‌کنـد. او در فصل اول، چارچوب نظری خویش را مطرح می‌کند و مطالب دیگر کتـاب را بـر آن اسـتوار می‌سازد. فصل‌های ۲ و ۳ که مربوط به تاریخ آثار فـانتزی اسـت، تلفیقـی از شـیوهٔ تبیینـی و توصیفی است که چربشِ آن به سمت توصیف است و به‌نظر بـرای ایـن فصـل‌هـا رویکـرد مناسبی است. بوردول و تامسن در این باره می‌گویند: «یک پژوهش تاریخی معین مـی‌توانـد شامل هم توصیف و هم تبیین، که به نسبت‌های گونـاگون بـا هـم ترکیـب شـده‌انـد باشـد» (همان:۱۲).

فوکس به‌عنوان استاد رسانه و مطالعات عامه، از سینمای فانتزی برای فهم فرهنـگ عامـه بهره برده است. بررسی عناصر موجود در آثار فانتزی (ماننـد خرگـوش در فـیلم‌هـای مـورد بررسی) امکاناتی هستند تا او به این واسطه بتواند به بررسی کلیشه‌های جنسـیتی و نـژادی و طبقاتی در فرهنگ غربی بپردازد. از این‌روی چارچوب ژانری امکانی مناسب بـرای پـژوهش آثاری هستند که فارغ از ویژگی‌های والا یا پست در یک ژانـر قـرار مـی‌گیرنـد؛ زیـرا «ایـن چارچوب ها نقش مهمی در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی بـازی مـی‌کننـد کـه زنـدگی مـا در آن‌هـا تجلـی مـی‌یابـد(کنیـگ، ۱۳۹٦: ۸۳). از ایـن‌روی بـرای بررسـی فرهنگ عامه و نحوهٔ دلالتمندی ارزش‌های تثبیت‌شده، توجه به ژانر فانتزی، امکـانی مناسـب است که نویسنده برگزیده است؛ واز طریـق نقـدهای عملـی فصـل‌هـای ٤تـا۱۳ اسـت کـه می‌توان به این نکته پی برد.

www.SID.ir

Archive of SID

فصل‌های ٤تا ۱۳کتاب ترکیبی از توصیف و تبیین است و نویسنده بر پایهٔ چارچوب نظری فصل نخست به شرح دلایل اطلاق فانتزی بر اثر مورد بررسی و همچنین بررسی شرایط تولید و بررسی شرایط فرهنگی‌ای که آثار ساخته شدند و همچنین شباهت و تفارق میان آثار بررسی‌شده می‌پردازد.

بیشترین تکیهٔ این مقاله، روی 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 در عین‌حال بزرگ‌ترین نقطه ضعف کتاب است، در انتهای مقاله بررسی خواهد شد.

۱.۳ نقد محتوایی کتاب

همان‌گونه که بوردول و تامسن در تاریخ سینما اشاره می‌کنند « تاثیرگذاری راهی است برای شناسایی قدرت یک فرد، یک گروه، یا حتی یک فیلم، به لحاظ اثری که بر سایر عوامل تاریخی دارد»(همان: ۱۳) نویسنده در فصل دوم به بررسی سریع آثار با رویکرد گاه‌شمارانه می‌پردازد و در این میان آثاری که بعدها از این آثار اولیه تاثیر پذیرفته‌اند، معرفی می‌کند. او در فصل دوم از هیچ کوششی برای یافتن تاثیرگذاری‌ها و تاثیرپذیری‌ها و تحولات فنی، زیبایی شناختی و اجتماعی-سیاسی برای نشان‌دادن دلایل رشد و افول سینمای فانتزی فروگذاری نکرده است. با این‌حال ارجاع فراوان به منابع مختلف و محدود نکردن این تاثیرپذیری‌ها باعثِ مواجه شدن مخاطب، با انبوهی اسم و پدیده شود که گاهی باعث سردرگمی است: از تاثیر ظهور تلویزیون در ساخت آثاری سینمایی با تکنولوژی جدید مانند هفتمین سفر سندباد(فوکس،۱۳۹۵: ۵۸و۵۷) تا تاثیر جلوه‌های بصری مکتب اکسپرسیونیسم بر فیلم‌های فانتزی(همان:٤۱) اشکالِ عمدهٔ این گریزهای پیاپی و ارجاعات مختلف، در سردرگمی خود نویسنده در داشتنِ رویکرد واحد در کل کتاب است؛ همان‌گونه که از عنوان کتاب برمی‌آید و نویسنده در متن تاکید می‌کند منظورِ او از فیلم‌های فانتزی همان آثار جریان اصلی سینمای هالیوود است (همان:۱۸). با این‌حالَ اگر او مکتب اکسپرسیونیسم را به واسطهٔ آثار وحشت به سینمای جریان اصلی فانتزی متصل می‌کند. بررسی آثار اینگمار برگمان -که ناگهان در میانهٔ فصل دوم ظاهر می‌شود- هیچ پیوندی به لحاظ تاثیرگذاری و تاثیرپذیری بر آثار جریان اصلی سینمای فانتزی هالیوود ندارد:

www.SID.ir

Archive of SID

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

مطالبی از این دست از آنجا که از رویکرد اصلی کتاب که بررسی سینمای جریان اصلی هالیوود است دور می‌شود، نه تنها کمکی در فهم سینمای فانتزی نمی‌کند، بلکه موجب سوالات و ابهامات بیشتری نیز می‌شود؛ از جمله این‌که نویسنده تاکید کرده بود سینمای آوانگارد در چارچوب سینمای فانتزی قرار نمی‌گیرد و اینکه حضور عناصری چون فرشتهٔ مرگ در «مهر هفتم» –بر اساس تعاریف خودِ فوکس– چه میزان به فانتزی نزدیک است، همگی مطالبی است که بی‌پاسخ باقی می‌ماند. با این‌حال فوکس به‌جای تفهیم و رفع ابهام در این‌باره به‌سرعت از کنارش گذشته و در ادامه آثاری از ژان کوکتو، بونوئل و فلینی را به همین سیاق معرفی می‌کند(همان:۵۵–۵۲). او با آوردن اسامی زیاد، شبکه‌ای از دال‌هایی می‌سازد که کمک مشخصی برای فهم عمیق آثار فانتزی نمی‌کند.

از دیگر اشکالاتِ محتوایی کتاب، عدم تبیین ژانر و بررسی تاریخچه و تحولات آن است تا با تبیینِ مبانی مشخص و روشن، نسبت میان ژانر و فانتزی روشن شود. او از مفهوم و مسائلِ ژانر با چند نقلِ قول سریع می‌گذرد در حالی‌که مبحث ژانر در مطالعات سینمایی، امری بسیار مناقشه برانگیز است و نیاز بود نویسنده در بخشی جداگانه به طرح مفاهیم کلی آن بپردازد تا از ابهام مطالب بعدی کاسته می‌شد. قرار دادن 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 شیوهٔ دسته‌بندی فیلم بر مبنای الگویی مشخص و شناخت شده است(هیوارد،۱۳۹۳: ۱۲۵) و تبیین مقولهٔ ژانر، موجب روشن شدن مفاهیم کتاب می‌شد. نکتهٔ عجیب‌تر این‌که نویسنده در جاهایی خود متوجه معلول (نامفهوم بودن مباحث بدون طرح مفاهیم) شده اما علت را تشخیص نمی‌دهد و همچنان حرکت روبه‌جلو را ترجیح می‌دهد «به‌نظر شما آیا خود این فانتزی نیست؟ اینکه نسبت دادن مفهوم ژانر به فانتزی گاهی مغشوش و گریزپا از کار درمی‌آید و به اندازهٔ فانتزی توجه ما را به مفهوم ژانر نیز جلب می‌کند» (فوکس،۱۳۹۵: ۱۶). او با نقل از نظریه‌پردازان مباحثی مانند تداخل ژانر را گذرا مرور می‌کند (همان:۱۷و۱۶) در حالی‌که به‌نظر می‌آید نیاز بود بر مسئلهٔ ژانر، مکث و درنگی کند.

www.SID.ir

Archive of SID

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 شدنِ 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 ردهٔ بزرگترِ «فانتزیک» می‌داند که نه وحشت‌اند و نه علمی‌تخیلی و این مرز را بر اساس مضمون و شمایل‌نگاری میان این سه زیرگونه می‌کشد (همان: ۱۵و۱٤). توقع این است که نویسنده ابتدا در پیِ تبیین تقسیم‌بندی‌های مضمونی و شمایل‌نگارانه و بررسیِ نقاط ضعف و قوت آنها باشد تا در صورت مواجه شدن با آثاری که با این معیارها هم‌خوان نباشد، به بررسیِ دلایلِ آن بپردازد. «استم» تقسیم‌بندی فیلم بر اساس مضمون را ضعیف‌ترین اَشکالِ تقسیم‌بندی می‌داند و برای این ادعا دلایلی نیز می‌آورد:

> موضوع، ضعیف ترین معیار برای طبقه‌بندی ژانر است، زیرا نمی‌توان چگونگی پرداختن به موضوع را درنظر گرفت. مثلا موضوع جنگ هسته‌ای را می‌توان از جنبه ژانر به صورت کمدی (دکتر استرنج لاو)، مستند داستانی (بازی جنگ)، پورنو (Café Flesh)، ملودرام (شاهد، روز بعد) و کمدی مستند (کافهٔ اتمی) ساخت. (استم، ۱۳۹۳: ۲۸).

از جمله اشکالات تعریف سلبیِ فانتزی براساس ویژگی‌های علمی-تخیلی و وحشت، عدم تبیین مفهوم تداخل ژانری و بررسی تحولات ژانر در تاریخ سینما است. بسیاری از عناصر یک ژانر در طول زمان تغیر می‌کنند و یا وارد ژانر دیگر می‌شود. هیوارد در این زمینه چنین می‌گوید: «چون خود ژانرها ایستا نیستند و قراردادها در معرض تغییرانند (نک بینامتن‌ها) آنها هنجارهایی را که باعث قاعده‌مندی آنها شده بودند در قالب جدیدی ارائه می‌کنند...» (هیوارد، ۱۳۹۳: ۱۲٦). فوکس اگرچه در انتهای فصل نخست با نقل از نظریه‌پردازان مختلف، به ذکر تحولات و تداخلِ ژانر می‌پردازد اما در ادامه بی‌توجه به این نکات، از کنارشان به آسانی بگذرد. در مواردی خودِ نویسنده در ارائهٔ تعریف دچار شک می‌شود و چند سطرِ 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 فضایی‌اش جز علمی-تخیلی محسوب می‌شود، ولی جلوه‌ای از فانتزی نیز در خودش دارد...» (همان:۱٦و۱۵). بدین ترتیب نویسنده در ابتدا قصد تعریفی سلبی برای تمایز فانتزی از وحشت و علمی-تخیلی براساس مضامین و شمایل خاص وحشت و علمی‌تخیلی دارد

www.SID.ir

Archive of SID

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 ادامهٔ 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 درهم‌آمیزند چنان‌که در جنگ ستارگان(۱۹۵۵) این اتفاق می‌افتد. در آنجا فناوریِ علمی–تخیلی با جنبه‌ای بسیاری معنوی و فانتزی‌گرا از «اعمال زور» ترکیب می‌شود» (همان:۲۹). از این‌روی مخاطب در بخش‌های مختلف، شاهد هم‌پوشانی‌هایی است که امکان تعریف سلبی به‌عنوان معیار جداکنندهٔ مرزهای فانتزی از وحشت و علمی–تخیلی را می‌گیرد. جف کینگ دربارهٔ دشواری تعریف از خودِ ژانر چنین می‌گوید: «هرچه گونه‌ها و تاریخ آنها را بادقت بیشتری بنگریم بیشتر متوجه می‌شویم که پدیده‌هایی ساده و سرراست نیستند» (کینگ،۱۳۹٦: ۹٤). با این‌حال نویسنده از دشواری‌های نظری تعریفِ ژانر گذشته و در ادامه مصرانه در پی ارائهٔ تعریفی ایجابی از ژانر فانتزی است. او از مفهومی به نام «گسست هستی‌شناختی» نام می‌برد که شرط لازم تعریف فانتزی است (فوکس، ۱۳۹۵ :۱۹).

این تعریف به‌نظر می‌رسد در نظریه‌های ادبی هم مسبوق به سابقه باشد

> همهٔ نویسندگان قصه‌های خلاق آفریدگان فرعی جهان ثانوی هستند. جهان ثانوی یک نویسندهٔ غیرفانتاستیک تا جایی که استعداد او و نیازهای هنر او اجازه می‌دهند به جهان اولیه شباهت می‌برد... نویسندگان قصهٔ 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 (صص۱۰–۹ به نقل از کورنول،۱۳۸۱: ۷۳).

به‌نظر می‌رسد آنچه نویسنده دربارهٔ گسست هستی‌شناسی و خلق دنیای قائم به‌ذات می‌گوید (فوکس،۱۳۹۵: ۲۰و۱۹) شبیه نظر تی‌ئی لیتل دربارهٔ ادبیات فانتاستیک است و همان اشکالی که بر تی‌ئی لیتل وارد است، دربارهٔ «گسست هستی‌شناسانه» فوکس هم صادق است. چنانکه کورنول در نقد این رویکرد می‌گوید:

> با این حال این خطوط تمایز قاطع بین جهان دوم و جهان وسوم و حتی بین جهان اول و جهان دوم، به‌نظر نمی‌رسد چندان دقیق باشند، و چنان‌که مجموعه متن‌های

www.SID.ir

Archive of SID

> برگزیدهٔ لیتل نشان می‌دهد، ما با درجاتی از جهان سوم نیز روبه‌رو هستیم. شاید همهٔ 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 به‌عنوان بنیان تعریف فانتزی از سوی نویسنده چندان قابل اعتماد نیست. فوکس چند سطر پس از ارائهٔ 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.»(همان:۲۰) نویسنده سعی در بیان تعریفی دقیق و پایه‌ای از فانتزی دارد اما پس از چند سطر، تبصرهٔ جدید برای قانون قبل تعیین می‌کند و این زنجیرهٔ تبصره‌ها آنچنان ادامه می‌یابد که از قانون وضع‌کرده چیزی باقی نمی‌ماند. برای مثال در چند سطرِ بعد، هنگامی که به‌نظر می‌رسد که این تعریف چندان قانع‌کننده نیست، او به پایان خوش برای تمایز اثر وحشت و اثر فانتزی که هر دو گسست هستی‌شناسی دارند اشاره می‌کند (همان: ۲۰). فوکس مفهوم گسست هستی‌شناختی را تنها در تنها در چند خط نوشته و به تبیین آن رابطاش آن با ژانر نپرداخته است؛ با این‌حال جین استاستدلر و مک ویلیام در کتاب رسانه های تصویری (Screen media: ANALYSING FILM AND TELEVISION)ژانر را بر اساس ۵ مورد تقیسم می‌کنند که «عبارتند از پلات، شرایط مفروض[۳]، شخصیت‌ها، سبک و ساختار و شمایل‌نگاری» (استدلر، مک ویلیام:۲۰۰۹: ۲۲۰). به نظر می‌رسد، گسست هستی‌شناختیِ فوکس، را بتوان معادلِ «شرایط مفروضِ» تقسیم‌بندی استدلر و مک ویلیام از مقولات ژانر قرار داد؛ چرا که شخصیت فانتزی، درگیر جهانی می‌شود که متفاوت از منطق واقعیت روزانه است.

فوکوس، در بخشی از کتاب و با نقل جمله‌ای کوتاه از ریک آلتمن(Rick Altman) دربارهٔ تحول ژانر، ادعا می‌کند که «خود ژانر نوعی فانتزی است» (همان:۳۰) و با این منطق این حکم را توجیه می‌کند که ژانرها در طول زمان تغیر و تحول یافتند و مضمون غالبِ فانتزی تحول و تغیر است پس ژانر به‌نوعی فانتزی است (همان:۳۰). علاوه بر خارج بودن این موضوع از چارچوب تبیینی، این ادعا، در واقع از بین بردن بنیان‌ها و فرضیات خود نویسنده در امکان جدا کردن آثار فانتزی از وحشت و علمی–تخیلی در ابتدای کتاب است و این تعابیر شاعرانه خود موجب کلی‌گویی و سردرگمی مضاعف می‌شوند.

www.SID.ir

Archive of SID

نویسنده در فصول بعد و با نقد هر فیلم که عنصری جدیدی از فانتزی دارد، دامنهٔ تعریف مضمونی و شمایل‌نگارانهٔ خویش را گسترش می‌دهد که باعث مخدوش شدنِ مرز ظریف و باریکی می‌شود که خود، ابتدای کتاب بین ژانر فانتزی و وحشت و علمی-تخیلی کشید(همان:١٤). این امر علاوه بر این‌که مشکل عمدهٔ کتاب یعنی مشکل روش‌شناختی را نشان می‌دهد، حاکی از ناکافی بودن این تعریف حتی از دید نویسندهٔ کتاب است. در ادامه برخی از مشکلات تعریف فانتزی براساس شمایل و مضمون به‌صورت 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 معمولا [جزء ژانر] وحشت می‌دانند، اما فانتزی یا علمی-تخیلی نیز خوانده می‌شود» (همان:٤٥).
- نویسنده هنگام بررسی کابوس در فیلم جادوگر شهر آز ناچار است از رویکرد تعریفیِ سلبی بر اساس چارچوب شمایل‌نگارانه که پیش‌تر بر آن تاکید داشت، عقب‌نشینی کند و عنصرِ کابوس را تنها مختص به وحشت نداند: « ...حالتی که بیشتر شبیه کابوس است. آریِ کابوس، با این‌حال جادوگر فیلمی فانتزی است نه فیلمی در ژانر وحشت...» (همان:۱۰۵).
- در تبیین فیلم جادوگر شهر آز، نویسنده سعی می‌کند با نسبت دادن 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 اتفاقا 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، مشمئزکننده و نفرت انگیز است (شخصیت‌های گرینچ، هالک و شرک سبز رنگ‌اند.)» (همان:١٠٤). حجم زیادی از مطالب کتاب صرفِ رفت و برگشت‌ها، قانون وضع کردن‌ها و تبصره گذاشتن‌هایی می‌شود که کمکی در فهم فانتزی به مخاطب نمی‌کند در حالی‌که براساس الگوی تحول ژانر، تغییرات امری معمول است و اشتباه آنجاست که در تعریف از امری گریزپا همچون فانتزی، تکیه به امری شود

www.SID.ir

Archive of SID

(ژانر) که خودش دائما در تغییر است بی‌آنکه این تغییرات ژانر در کتاب به‌طور منسجم تبیین شود.

- نویسنده در بیشتر بخش‌ها در پی تعریف صلب و مشخصی از فانتزی است بی‌آنکه مشکلات و دشواری‌های تعریف ژانری و پیامدهای چنین رویکردی را به مخاطب گوشزد کند. فوکس، علی‌رغم آگاهی از تحولات ژانر و مخدوش بودن مرز در بسیاری از آثار (همان: ۳۰و۲۹)، پیگیرانه در پی تمایز فانتزی از وحشت و علمی–تخیلی است اما در بررسی فیلم‌ها به‌طور ضمنی از این موضع عقب نشینی می‌کند؛ مثلا در بررسی فیلم مردعنکبوتی به این نکته اعتراف می‌کند که «وجه مهمی از ژانر ابرقهرمان کتاب مصور پیوند آن با ژانر علمی–تخیلی است[..] مرد عنکوبی نیز از این قاعده مستثنا نیست» (همان: ۲۱٤ و ۲۱۳) اما از آنجا که همچنان تلاش دارد بر موضع سخت خویش پافشاری کند در چند سطرِ بعد می‌نویسد: «در فیلم‌های مردعنکبوتی عناصر علمی–تخلی غالبا بهانه‌ای برای سناریویی عمدتا فانتزی‌اند» (همان:۲۱٤) استفاده از قیدهایی مانند «غالبا»، «عمدتا» حاکی از ابهامی است که نویسنده به‌ناچار در متن خویش آورده زیرا ناتوان از اتخاذ تعریفی روشن است و ازطرفی قادر به پس‌گرفتن ادعاهای ابتدای کتاب نیست؛ پس راه میانه را درپیش می‌گیرد.
- اصرار نویسنده بر گواه گرفتن شمایل به‌عنوان معیار محکم شناخت فانتزی و مثال‌های نقضی که در بررسی فیلم‌ها با آن مواجه می‌شود را می‌توان در صفحات دیگر کتاب نیز سراغ گرفت که به ناچار در پی توجیه آنهاست: «مدخل‌ها به فانتزی ناب محدود نمی‌شوند بلکه غالبا در علمی–تخیلی نیز به نمایش درمی‌آیند[...] در ژانر وحشت، از جمله در فیلم پلترگایست، مدخل شاید دروازه‌ای نه برای ورود به ماورا بلکه برای خروج از آن باشد» (همان: ۲٤۹). 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 ارائهٔ 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 بهتراست بگوییم ناخالص پاتر به تاکید این مجموعه بر معماها و اسرار نیز تسری پیدا می‌کند. بنابراین پاتر فقط یک فانتزی نیست بلکه نوعی قصه کارآگاهی

www.SID.ir

Archive of SID

نیز هست» (همان: ۲۷٤). در حالی‌که بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدین بر این امر از همان ابتدا تاکید می‌کنند و تکلیف مخاطب را از ابتدا روشن می‌کنند

> ژانر به‌ظاهر یک مفهوم عاری از معضل به‌نظر می‌رسد، اما چنین نیست. و این بخصوص در فیلم آشکارتر است. نخست به دلیل اینکه بطور کلی بندرت می‌توان فیلمی یافت که از نظر ژنریکی خالص باشد.[...] حتا اگر بتوان یک ژانر را از طریق مجموعه‌ای از قواعد و قراردادها (به‌صورتی که مثلا 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 قراردادها در معرض تغییرند (هیوارد، ۱۳۹۳: ۱۲٦).

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

از دیگر موارد کتاب، نقد اثر بر مبنای زندگیِ شخصی مولف است که در چندجای کتاب رخ داده است. برای مثال هنگام بررسیِ فیلم «همیشه» از اسپیلبرگ، نویسنده ویژگی‌های شخصیتِ فیلم را برآمده از درماندگیِ 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: ۱٤۲). در این رابطه می‌توان به نقلی از یاکوبسن اکتفا کرد:

> تاریخ‌نگاران قدیمی ادبیات به آن مامورهای پلیس همانندند که برای دستگیری یک فرد همه کس را بازداشت و اموال همه را ضبط می‌کنند تا آنجا که دست آخر هرکس را که از خیابان می‌گذرد دستگیر می‌کنند.[...] تاریخ‌نگاران ادبیات نیز همه چیز را به‌کار می‌گیرند: زمینه اجتماعی، روانشناسیک، سیاست و فلسفه. آنان به جای اینکه از روش پژوهش ادبی سود جویند مجموعه‌ای از اصول خودساخته را پیش می‌کشند (احمدی، ۱۳۸۹: ٤۳).

۲.۳ نقد شکلی

کتاب سینمای فانتزی در ۳۲٤ صفحه و در قطع رقعی به چاپ رسیده‌است. استفاده از عکس‌های مرتبط با مطالب موجب تنوع و فهم بهتر مطالب کتاب است؛ گرچه در کتابی که دربارهٔ آثار فانتزی است، استفاده از عکس رنگی برای فیلم‌های رنگی به جذابیت کتاب

www.SID.ir

Archive of SID

می‌افزود و این ضعف در نسخهٔ انگلیسی کتاب نیز وجود دارد. بر طرحِ جلد نسخهٔ ترجمه‌شده شخصیتِ ادواردِ فیلم ادوارد دست‌قیچی (Edward Scissorhands) است که متفاوت از نسخهٔ انگلیسی کتاب است که از شمایل «جادگر شریر غرب» در فیلم جادوگر شهر آز بهره برده است. نسخهٔ ترجمه با توجه به استفاد از شمایل معاصر ادوارد دست‌قیچی، برای مخاطبان سینمایی آشناتر و جذابتر است.

از جمله اشکلات شکلی کتاب (که در متن انگلیسی آن هم به این شکل است)، عدم ترتیب مناسب بخش‌های مختلف کتاب است. نویسنده می‌توانست فصل‌های۲ و۳را به‌عنوان مقدمه‌ای جهت شناخت فانتزی و آگاهی از سیر تحول آن در فرهنگ غربی، در ابتدای کتاب آورد و پس از آشنایی مخاطب با تاریخچهٔ 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 شگفتیِ بیشتر می‌شود که متوجه شویم آنچه در پایان فصل نخست آمده، می‌توانست در قالب مقدمه در ابتدای کتاب آید. از جمله مطالبی که در این بخش آمده موارد زیر است:

- کتاب متعلق به مجموعه ای دربارهٔ سینمای امریکا است که دربارهٔ ژانر وحشت و علمی–تخیلی هم نوشته شده است.
- دلایل انتخاب فیلم‌هایی که در فصل‌های ٤ تا ۱۳ در کتاب بررسی می‌شود. (همان: ۳۱و ۳۰).

۳.۳ نقد روش شناختی

بخش عمده‌ای از آشفتگی محتوایی کتاب نتیجهٔ مبهم بودن روش تحقیقِ اثر است. آنچه از متنِ کتاب استنباط می‌شود این است که نویسنده هم قصد ارائهٔ تعریفی متن‌محور و ذات‌گرایانه دارد که دارای شرط لازم و کافی برای قرار گرفتنِ آثاری در دستهٔ فانتزی باشد و هم تلاش دارد پدیده‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی معاصر را از خلال آثار فانتزی بررسی کند. او با رویکردی متن محور در ابتدا پا به میدان می‌گذارد اما هنگامِ مواجهه با موانع و نقاط ضعف این رویکرد، به سوی رویکرد شباهت خانوادگی (The family resemblances approach) تغییر جهت می‌دهد تا علاوه بر گریز از تنگنای رویکرد ذات‌گرایانه، عناصر فرهنگی را نیز در آثار بررسی کند.

www.SID.ir

Archive of SID

بنیان رویکرد شباهت خانوادگی برپایهٔ اندیشه‌های فیلسوف بزرگ قرن۲۰، لودویگ ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein) است. بر اساس آرای ویتگنشتاین، میان برخی پدیده‌ها به‌صورت زنجیره‌ای شباهت‌هایی وجود دارد و بر اساس همین شباهت که میان پدیدهٔ اول با دوم و پدیدهٔ دوم با سوم وجود دارد، هر سه پدیده ذیل یک دسته قرار می‌گیرد:

> به عنوان مثال، در خانواده f، شخص ۱ دارای دو خصوصیت a و b است. (رنگ چشم قهوه ای و پیشانی بلند)، شخص f۲ دارای خصوصیات b و c (پیشانی بلند و موی مجعد) است و شخص f۳ دارای خصوصیات cو d (موی مجعد و رنگ پوست سفید). به رغم اینکه هیچ خصوصیت مشترکی میان f۱ و f۳ وجود ندارد، خطوط مشترکی این دو عضو خانواده را به یکدیگر وصل می کند؛ شباهت های میان دیگر اعضای خانواده بر همین سیاق است (دباغ،۱۳۹٦: ٤٦).

بزرگترین اشکال به رویکرد شباهت خانوادگی این است که امکان دارد میان حلقهٔ اول این زنجیره و حلقهٔ آخرِآن، هیچ شباهتی وجود نداشته باشد و تنها بر اساس شبکه‌ای سست از شباهت‌ها، ذیل یک مجموعه قرار گیرند. فوکس، بی‌آنکه به مخاطب (و به خودش) گوشزد کند که این کنارِ هم قراردادن‌های پدیده‌های فرهنگی متفاوت، موجب می‌شود ادعای ارائهٔ تعریف از ژانر فانتزی که در ابتدای کتاب گفته شده‌بود کمرنگ شود. او هنگام بررسی فیلم مرد عنکبوتی، کشتی‌کچ و فیلم فانتزی را به‌عنوان دو امر غیرقابل‌پیش‌بینی که خاصیت کارناوالی از نوع باختینی دارند(فوکس، ۱۳۹۵: ۲۱٦و۲۱۵) در کنار هم قرار می‌دهد؛ بی‌آنکه توجهی به دوری این دو پدیده از هم داشته باشد و به یاد داشته باشد که ادعایش در ابتدا، ارائهٔ تعریفی از ژانر سینمای فانتزی بوده است.

۴.۳ نقد ترجمه و ویرایش

با توجه به سابقهٔ مترجمِ کتاب در ترجمهٔ آثار نمایشی، ترجمهٔ کتاب یک‌دست و روان است و به‌نظر می‌رسد علاوه بر کوششِ مترجم، تلاش ویراستار و نمونه‌خوان کتاب در این امر موثر است که نشان‌دهندهٔ تلاش انتشارات بیدگل در تشکیلِ گروهی منسجم برای ارائهٔ ترجمه‌های مناسب به مخاطبان است. از ویژگی‌های ترجمه، تلاش در یکدستی نام‌های خاص بدون استفاده از حرف استثنای «و» است. برای مثال توزوان تودوروف (Tzvetaz Todorov) به شکل «تدرف»(فوکس،۱۳۹۵: ۱۵) آمده، در حالی‌که در اغلب کتاب‌ها و مقالات ترجمه شده تودوروف با حروف استثنا آمده است[٤] و یا کریستن تامسون

www.SID.ir

Archive of SID

(Kristin Thompson) را بدون حروف استثنا و به شکل«تامسـن» نوشـته اسـت (همـان: ١٤). خواندن اسامی با این شیوهٔ نگارش، اگرچه در ابتدا برای مخاطبی که این نام‌ها را درکتاب‌هـا و مقالاتِ دیگر، با حروف استثنا خوانده کمی سخت به‌نظر می‌رسد، با این‌حال در ترجمـه و ویرایش سعی شده که با حرکت‌گذاری روی حروف، از سختی خواندن کم شده است.

در چند مورد معدود، با رعایت قواعد ویرایشی، روانی جملات بیشتر می‌شـد. از جملـه «او[شیر] در درتی بسیار مهربان باعث حس ترحم و در تماشاگران باعـث خنـده مـی‌شـود» (همان: ١٠٦) که استفاده از کسره اضافه پس از «درتی» باعث خوانایی بهتر جملـه مـی‌شـد و مخاطب همان ابتدا متوجه می‌شد «بسیار مهربان» قید و صفت وابسته به درتی است.

مترجم در فصل۱۰ هنگام بررسیِ فـیلم مـرد عنکبـوتی از اصـطلاح «کشـتی‌کـچ» بـرای Professional Wrestling استفاده کرده است (همان: ٤٥٦)... از آنجا که «کشتی کچ» نـوعی از کشتی اروپایی است(بیکمن،٢٠٠٦: ٥). در زبان فارسی بـه اشـتباه کشـتی حرفـه‌ای را بـه آن می‌شناسند، لزوم پانویس انگلیسی برای اصطلاح غلط «کشتی کچ» احساس می‌شد.

٤. نتیجه‌گیری

کتاب سینمای فانتزی علی‌رغم وجود برخی اشکالات روش‌شناختی در طرح مسئلهٔ فـانتزی، سعی کرده که به‌طور جامع به بینامتنیت فانتزی و ارتباط آثار فانتزی بـا پدیـده‌هـای مختلـف ازجمله طبقه، نژاد، جنسیت و گفتمان‌هـای روانکـاوی و اسـطوره‌شناسـی کـه پیرامـون امـر فانتزیک وجـود دارد بپـردازد. از جملـه دلایلـی کـه فـانتزی از تعریـف مـی‌گریـزد همـین چند وجهی بودن آن است که امکان تعریف واحد را اگر نه غیر ممکن، بلکه دشوار می‌کنـد. وجود نقدهای عملی در بخش دوم کتاب، راهِ دست‌وپنجه نرم‌کردن بـا آثـار و پـرداختن بـه بینامتنیت را به مخاطب می‌آموزد. از این‌روی تـلاش در تـالیف ایـن کتـاب امـری شـجاعانه است. به‌نظر می‌رسد آنجا که نویسنده در پی تبیین و تعریف از سینمای فـانتزی اسـت ناکـام می‌ماند. با این‌حال بررسی عناصـر فرهنگـی غـرب از خـلال بررسـی آثـار سـینمایی نشـان می‌دهد فانتزی به‌شدت به جامعه و فرهنگ وابسته است و همان‌گونه که نویسـنده بارهـا در کتاب اشـاره کـرده خیـال و آثـار خیـالی، بـر خـلاف ظـاهر، در پیونـد بـا واقعیـت و آثـار محاکاتی است.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب سینمای فانتزی (The Fantasy Film) / این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ 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 مترجم درباره تئاتر است.

۳. درصفحه ۱۰ کتاب رسانه های تصویری نویسندگان درتوصیف 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.

٤. در این‌باره می‌توان به انبوهی از کتاب‌ها اشاره کرد مثلا «بوطیقای نثر» نوشته تودوروف، ترجمه کتایون شهپر راد که انتشارات نیلوفر به چاپ رسانده و انبوهی کتاب و مقاله که ذکر آنها از حوصله این مقاله خارج است.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۸۹). ساختار و تاویل متن. تهران: نشر مرکز.

استم، رابرت (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. گروه مترجمین به کوشش احسان نوروزی. تهران: سوره مهر.

بوردول، دیوید وکریستن تامسون(۱۳۸۹). تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.

دباغ، سروش(۱۳۹٦). در باب فلسفه تحلیلی. لندن: اچ اند اس مدیا.

کورنول، نیل(۱۳۸۱). پیشدرامدی بر فانتاستیک ادبی. ترجمه فتاح محمدی. مجله فارابی، شماره ٤٥: صص ٦۳-۹٤.

فوکس، کاترین. ای(۱۳۹۵). سینمای فانتزی. ترجمه ظفرعلی قهرمانی. تهران: نشر بیدگل.

کینگ، جف(۱۳۹٦). مقدمه ای بر هالیوود جدید. ترجمه محمد شهبا. تهران: نشر هرمس.

هیوارد، سوزان(۱۳۹۳). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی. تهران: کاربر هزاره سوم.

Stadler, Jane and Kelly Mc William(2009). Screen Media: Analaysing Film and Television. Sydney: Allen Unwin Academic.

Beekman, Scott M(2006).Ringside: ahistory of professional wrestling in America. Santa Barbara: Praeger.

www.SID.ir