

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.



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هیاهوی بسیار برای هیچ؛

بررسی و نقد کتاب سینمای فانتزی^۱

علی خراشادی*

محمد شهباء**

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 آثار ژرژ ملی‌یس بازمی‌گردد اما تا اواخر دهه ۷۰ به دلایل مختلف، از جمله هزینه نسبتاً 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 درباره آثار فانتزی، خلط این‌گونه فیلم‌ها با دیگر آثار سینما مانند وحشت و علمی-تخیلی است. تعریف دقیق از مفهوم فانتزی امری مسئله‌زاست؛ از این‌روی با توجه 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 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 نوشته «کترین ای. فوکس»، ترجمه «علی‌ظفر قهرمانی نژاد» به دلیل تلاش در جهت یافتن پاسخ برای این پرسش‌ها و ابهامات است که این نوع آثار در میان اهالی سینما به‌وجود آورده است و از این‌روی ضرورت بررسی نحوه تبیین سینمای فانتزی، توسط نویسنده ضروری به‌نظر می‌رسد. این کتاب در سال ۱۳۹۵ توسط نشر بیدگل در ۳۲۴ صفحه به چاپ رسیده است.

* 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

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

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، اثر به نسبت جدیدی درباره آثار فانتزی است که در سال ۲۰۱۰ به چاپ رسیده است. مترجم کتاب، علی ظفر قهرمانی نژاد برای مخاطبان هنر نمایش، نامی آشنا است و مترجم کتاب‌هایی در حوزه تئاتر^۲ 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 قهرمانی نژاد در حوزه 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 پیش 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 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 ۱۴ 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 (Beetlejuice) 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، درهم آمیزی این آثار با ویژگی‌های آثار علمی تخیلی 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 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 سلیبی امکان‌پذیر است؛ مثلاً در آثار علمی-تخیلی، توجه‌های شبه‌علمی اهمیت دارد و از سویی 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 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 ریشه آثار فانتزی را در آثار کهن مانند ایلیاد و اودیسه، مهابهاراتا و هزارویک‌شب می‌داند، با این حال معتقد است فانتزی، برآمده از دوران مدرن و به‌طور مشخص قرن ۱۹ است. فوکس واکنش به عقلانیت و صنعتی شدن دنیای مدرن را موجب شکل‌گرفتن فانتزی جدید می‌داند. او در ادامه به تأثیر آثار هانس کریستن اندرسون (Hans Christian Andersen) و برادران گریم (Brothers Grimm) در توسعه آثار فانتزی در جامعه می‌پردازد. نویسنده یافته‌های محققین درباره ارتباط فانتزی و رشد کودکان را عاملی در رشد ادبیات فانتزی در اروپا بر می‌شمرد و در عین حال 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 آثار متأخری مانند مجموعه ارباب حلقه‌ها (The Lord of the Rings)، تأثیر فیلم‌های سینمای آلمان مانند متروپولیس (Metropolis) و نیبلونگ (Die Nibelungen) را بر سینمای آمریکا بررسی می‌کند. نویسنده با مرور برخی آثار معروف فانتزی هر دوره، آثار فانتزی‌ای مانند سفیدبرفی را که والٹ 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

دهه ۱۹۴۰ و پس از آن را که در بافتی رمانتیک به کار 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، بر خلاف آنچه در انتهای فصل دوم عنوان کرده بود که تنها سینمای آمریکا را به عنوان نمونه موردی بررسی می‌کند، به بررسی آثار شبه فانتزی سینمای سایر کشورها می‌پردازد. آثاری مانند دیو و دلبر (Beauty and the Beast) از ژان کوکتو و سگ اندلسی (An Andalusian Dog) و عصر طلایی (Age of Gold) از بونوئل که آن‌ها را برآمده از جنبش‌ها و بیانیه‌هایی مانند بیانیه سورئالیسم می‌داند. او نفوذ سورئالیسم به آمریکا 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 اینگمار برگمان 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 آمریکای دهه 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 در حوزه علمی-تخیلی (و نه وحشت) قرار می‌دهد، وجود شمایی مانند موشک، سفینه و رایانه عنوان می‌کند.

در ادامه نویسنده متذکر می‌شود که برخلاف دهه ۱۹۶۰، انتهای دهه ۱۹۷۰ و دهه ۱۹۸۰ نویدبخش اقبال به سینمای فانتزی در سینمای آمریکا 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 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 ارباب حلقه‌ها که با جلوه‌های 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 پرده بزرگ قابل مشاهده است.

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 لاکرافتی (Lovecraftian) که آمیختگی امور فانتزیک در دنیای مدرن است و «فانتزی والا» که در پی ترسیم واقعیت‌های مستقل در فضایی قرون وسطایی است.
- تالکین (J. R. R. Tolkien) جهان خلق‌شده 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 لحظه مواجهه مخاطب با متن تاکید دارد. از نظر تودوروف، مواجهه مخاطب با امر فانتزیک درنگی ناپایدار و کوتاه است که تبدیل به امر شگفت‌انگیز (Marvelous) (امر فانتزی) یا امر غیرعادی (Uncanny) (یافتن دلایل علمی برای پدیده‌ها) می‌شود.
- از نظر کترین هیوم (Kathryn Hume) محاکات و فانتزی دو نیروی اصلی شکل‌گیری ادبیات هستند اما در سنت ادبی همواره فانتزی خوار پنداشته شده است. در حالی که این دو، شکل‌دهنده ادبیاتند و هر اثر ادبی در میان این دو سر طیف قرار دارد.
- رزماری جکسن (Rosemary Jackson) ارواح و هیولاهای بیابان ناخودآگاه ذهن می‌داند. جکسن فانتزی را واجد عناصر برآشوبنده می‌داند و از آنجا که او قصه‌های پریان سستی را به دلیل روایت بسته و عدم تاثیر مستقیم بر خواننده در حاشیه قرار می‌دهد، مورد نظر فوکس نیست. فوکس در مخالفت با نظر جکسن 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 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 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 آن شکل می‌گیرد.

- زایپس، تبدیل شدن 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 سینمایی فانتزی انگشت گذاشته 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 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 استعاره‌ای است اما در وحشت واجد قدرت فراطبیعی است و هراس را به همراه دارد در حالی که در ژانر علمی-تخیلی، پرواز در شکل رشد تکنولوژی و فضایما 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 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، مربوط به پیش از انقلاب صنعتی و ابداعات علمی-تخیلی 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 ۴ به بررسی فیلم جادوگر آز می‌پردازد. او تلاش دارد این آثار فانتزی را بر اساس چارچوب تعریفی که در فصل نخست ارائه کرده، تحلیل کند. به همین دلیل پا گذاشتن 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.

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

نویسنده با بررسی نظر منتقدین، سفر دوروتی و بازگشت به خانه را اموری می‌داند که دو وجه مثبت (محل امنیت و آرامش) و واپس‌گرایانه (محصور کردن زن در خانه) 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 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 تاثیر فیلم جادوگر شهر آز بر ای. تی، موجودی فرازمینی (E.T. the Extra-Terrestrial) ساخته استیون اسپیلبرگ، و بیلد رانر (Blade Runner) ریدلی اسکات اشاره می‌کند: بیگانه فیلم ای. 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 عواطف هستند؟

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 نزدیک است: «مسلمانه 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، شماییلی کودک‌سان و دلنشین دارد و در آثاری نیز از خرگوش آشنازدایی شده است (مانند فیلم جذایت مرگبار (Fatal Attraction) ساخته ۱۹۸۷). فوکس معتقد است آشنازدایی در این آثار، جلوه 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 جامعه متظاهر به این وسیله مورد تمسخر قرار می‌گیرند.

۶.۲ همیشه (Always) (۱۹۸۹)

نویسنده، فیلم «همیشه» ساخته اسپیلبرگ را همسو با آثار آن دوره، درباره ارواح میدانند. فیلم، روایت‌گر تلاش روح برای اصلاح و جبران مسائلی است که در زندگی نتوانسته 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) (۱۹۹۳)

نویسنده با اشاره به مفهوم گسست هستی‌شناختی که در فصل‌های ابتدایی تبیین کرده، سکانس ساعت رادیویی فیلم را گسست هستی‌شناختی می‌داند. او وضعیت آب و هوایی 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 تاویل‌های 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) (۱۹۸۸)

از نظر فوکس، رشد ناگهانی شخصیت «جاش» با بازی تام هنکس در فیلم «بزرگ» شبیه موقعیت 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، دوگانه کار-تفریح در فیلم «بزرگ»، به چالش کشیده می‌شود؛ زیرا کار 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 لذت مخاطبان است به دیده 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) (۲۰۰۱)

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 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 این حال نویسنده معتقد است که شرک علیرغم به چالش کشیدن کلیشه‌های جنسیتی، هم‌چنان برخی از آنها را همراه خویش دارد. مثلاً این فیونا است که در نهایت، شبیه شرک می‌شود و شرک همچنان همان خصلت‌های مردانه

خویش را حفظ می‌کند؛ چرا که از نظر نویسنده، در فرهنگ مردانه امکان بروز خصلت‌های زنانه‌تر برای مردان نهی می‌شود. همچنین شخصیت الاغ سیاه با صدایشگی ادی مورفی، ظن تبعیض جنسیتی در شرک را به وجود آورده است. بر این اساس نویسنده معتقد است اگرچه شرک به‌طور کامل-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، قصه‌هایی با شخصیت‌های ابرقهرمانی را دارای خصلت‌های ژنریک چندگانه می‌داند که شامل علمی-تخیلی نیز می‌باشند. با این حال نویسنده معتقد است که مرد عنکبوتی 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 واجد خصلت کارناوالی می‌داند. او خصلت کارناوال را واژگون کردن 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 شامل خصلت‌های قهرمان مرد سستی، 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 پرهیز 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 درباره عدم کنترل انسان بر علم و تکنولوژی است، ارتباط

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 تجربه امر فانتزیک است.

فوکس با اشاره به این‌که پدر 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 تاج‌گذاری بچه‌ها در پایان فیلم، شاه یا ملکه شدن در قصه‌های پریان را نشانی از استقلال شخصیت می‌داند. از نظر نویسنده، حضور ساحره شرور و «مدخل» برای گسست هستی‌شناختی، از جمله مشخصه‌های آثار فانتزی 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. در فیلم مذکور نیز دروغ‌گویی عاملی برای پیشبرد پیرنگ است.

نویسنده، ساحره سفید 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.

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

فوکس سال ۲۰۰۱ میلادی را به دلیل نمایش ارباب حلقه‌ها و هری پاتر، نقطه عطفی در سینمای فانتزی می‌داند. او با اشاره به شباهت‌های هری پاتر با مجموعه ارباب حلقه‌ها، جدال خیر و شر، هشدار نسبت به مخاطرات قدرت مطلق و وجود قهرمانان یتیم و فاقد اصل و نسب را از جمله شباهت‌های دو مجموعه می‌داند. نویسنده سیر تحول شخصیت هری را شبیه الگوی جوزف کمبل می‌داند: کودک یتیم، خانه را ترک می‌کند و با فراگیری طریق زندگی پیروزمندانه به خانه باز می‌گردد. 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 مجموعه هری پاتر 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، نشانه 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 نشانه تمجید از جایگاه انسان در دنیا می‌داند. نویسنده با اشاره به فیلم‌هایی که بررسی کرده حضور هاروی را قرینه دنیای روزمره می‌داند که کمی فراغت از روزمرگی مهیا می‌کند و معتقد است رشته پیوند روز موش خرما 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 موش خرما 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

مخفی شدن پشت جدیت آن‌ها می‌داند و نشانه ترس و بزدلی. او با اشاره به فیلم جادوگر شهرآز، شجاعت دوروتی در اتحاد شور و عقل را (که در قالب مرد حلبی 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 پیش می‌نهد که بر بررسی مدارک و اسناد در پرتو پیش‌فرض‌ها و دانش پس‌زمینه‌ای استوار است» (بوردول 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 به این پرسش پاسخ دهد که «سینمای فانتزی چیست؟» و پاسخش، چشم‌اندازی برای بررسی فصل‌های دیگر کتاب باز می‌کند. او در فصل اول، چارچوب نظری خویش را مطرح می‌کند و مطالب دیگر کتاب را بر آن استوار می‌سازد. فصل‌های ۲ و ۳ که مربوط به تاریخ آثار فانتزی است، تلفیقی از شیوه تبیینی و توصیفی است که چربش آن به سمت توصیف است و به نظر برای این فصل‌ها رویکرد مناسبی است. بوردول و تامسن 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 به‌عنوان 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 مورد بررسی) امکاناتی هستند تا او به این واسطه بتواند به بررسی کلیشه‌های جنسیتی و نژادی و طبقاتی در فرهنگ غربی بپردازد. از این‌روی چارچوب ژانری امکانی مناسب برای پژوهش آثاری هستند که فارغ از ویژگی‌های والا یا پست در یک ژانر قرار می‌گیرند؛ زیرا «این چارچوب‌ها نقش مهمی در بازتولید گفتمان‌های اسطوره‌ای و ایدئولوژیکی بازی می‌کنند که زندگی ما در آن‌ها تجلی می‌یابد» (کنیگ، ۱۳۹۶: ۸۳). از این‌روی برای بررسی فرهنگ عامه و نحوه دل‌تتمندی ارزش‌های تثبیت‌شده، توجه به ژانر فانتزی، امکانی مناسب است که نویسنده برگزیده است؛ و از طریق نقدهای عملی فصل‌های ۴ تا ۱۳ است که می‌توان به این نکته پی برد.

فصل‌های ۴ تا ۱۳ کتاب ترکیبی از توصیف و تبیین است و نویسنده بر پایه 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 بررسی شده می‌پردازد.

بیشترین تکیه 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 عین حال 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، زیبایی‌شناختی و اجتماعی-سیاسی برای نشان‌دادن دلایل رشد و افول سینمای فانتزی فروگذاری نکرده است. با این حال ارجاع فراوان به منابع مختلف و محدود نکردن این تاثیرپذیری‌ها باعث مواجه شدن مخاطب، با ابوهی 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: ۵۸ و ۵۷) تا تاثیر 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؛ همان‌گونه که از عنوان کتاب برمی‌آید و نویسنده در متن تاکید می‌کند منظور او از فیلم‌های فانتزی همان آثار جریان اصلی سینمای هالیوود است (همان: ۱۸). با این حال اگر او مکتب اکسپرسیونیسم را به واسطه آثار وحشت به سینمای جریان اصلی فانتزی متصل می‌کند. بررسی آثار اینگمار برگمان - که ناگهان در میانه فصل دوم ظاهر می‌شود - هیچ پیوندی به لحاظ تاثیرگذاری و تاثیرپذیری بر 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 به بار آوردند. مثلاً 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 این که نویسنده تأکید کرده بود سینمای آوانگارد در چارچوب سینمای فانتزی قرار نمی‌گیرد و اینکه حضور عناصری چون فرشته مرگ در «مهر هفتم» بر اساس تعاریف خود فوکس - چه میزان به فانتزی نزدیک است، همگی مطالبی است که بی‌پاسخ باقی می‌ماند. با این حال فوکس به جای تفهیم و رفع ابهام در این باره به سرعت 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 اشکالات محتوایی کتاب، عدم تبیین ژانر و 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 مناقشه برانگیز است و نیاز بود نویسنده در بخشی جداگانه به طرح مفاهیم کلی آن بپردازد تا از ابهام مطالب بعدی کاسته می‌شود. 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 شیوه دست‌بندی فیلم بر مبنای الگویی مشخص و شناخت شده است (هیوارد، ۱۳۹۳: ۱۲۵) و تبیین مقوله ژانر، موجب روشن شدن مفاهیم کتاب می‌شود. نکته عجیب‌تر این که 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 «به نظر شما آیا خود این فانتزی نیست؟ اینکه نسبت دادن مفهوم ژانر به فانتزی گاهی مغشوش و گریزپا 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: ۱۷ و ۱۶) در حالی که به نظر می‌آید نیاز بود بر مسئله ژانر، مکث و درنگی کند.

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 وحشت‌اند و نه علمی‌تخیلی و این مرز را بر اساس مضمون و شمایل‌نگاری میان این سه زیرگونه می‌کشد (همان: ۱۵ و ۱۴). توقع این است که نویسنده ابتدا در پی تبیین تقسیم‌بندی‌های مضمونی و 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 آن بپردازد. «استم» تقسیم‌بندی فیلم بر اساس 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 لاول)، مستند داستانی (بازی جنگ)، پورنو (Café Flesh)، ملودرام (شاهد، روز بعد) و کمدی مستند (کافه اتمی) ساخت. (استم، ۱۳۹۳: ۲۸).

از جمله اشکالات تعریف سلبی 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 تغییر می‌کنند و یا وارد ژانر دیگر می‌شود. هیوارد در این زمینه چنین می‌گوید: «چون خود ژانرها ایستا نیستند و قراردادهای در معرض تغییراند (نک 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 اما در ادامه بی‌توجه به این نکات، از کنارشان به آسانی بگذرد. 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 فضایی‌اش جز علمی-تخیلی محسوب می‌شود، ولی جلوه‌ای از فانتزی نیز در خودش دارد...» (همان: ۱۶ و ۱۵). 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

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 درهم‌آمیزند 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 سلیبی به‌عنوان معیار جداکننده مرزهای فانتزی از وحشت و علمی-تخیلی را می‌گیرد. جف کینگ درباره‌ی دشواری تعریف از خود ژانر چنین می‌گوید: «هرچه گونه‌ها و تاریخ آنها را بادقت بیشتری بنگریم بیشتر متوجه می‌شویم که پدیده‌هایی ساده و سرراست نیستند» (کینگ، ۱۳۹۶: ۹۴). با این حال نویسنده از دشواری‌های نظری تعریف ژانر گذشته و در ادامه مصرانه در پی ارائه‌ی 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

همه‌ی نویسندگان قصه‌های خلاق آفریدگان فرعی جهان ثانوی هستند. جهان ثانوی یک نویسنده غیرفانتاستیک تا جایی که استعداد او و نیازهای هنر او اجازه می‌دهند به جهان اولیه شباهت می‌برد... نویسندگان قصه‌ی 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 (صص ۹-۱۰ به نقل از کورنول، ۱۳۸۱: ۷۳).

به‌نظر می‌رسد آنچه نویسنده درباره‌ی گسست هستی‌شناسی و خلق دنیای قائم به‌ذات می‌گوید (فوکس، ۱۳۹۵: ۲۰ و ۱۹) شبیه نظر تی‌ئی لیتل درباره‌ی ادبیات فانتاستیک است و همان اشکالی که بر تی‌ئی لیتل وارد است، درباره‌ی «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 سوم و حتی بین جهان اول و جهان دوم، به‌نظر 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 به‌عنوان 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.» (همان: 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 وضع‌کرده چیزی باقی نمی‌ماند. برای مثال در چند سطر 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 این حال جین استاتدلر و مک ویلیام در کتاب رسانه‌های تصویری (Screen (media: ANALYSING FILM AND TELEVISION ژانر را بر اساس ۵ مورد تقسیم می‌کنند که «عبارتند از پلات، شرایط مفروض^۳، شخصیت‌ها، سبک و ساختار و شمایل‌نگاری» (استدلر، مک ویلیام: ۲۰۰۹: ۲۲۰). به نظر می‌رسد، گسست هستی‌شناختی فوکس، را بتوان معادل «شرایط مفروض» تقسیم‌بندی استدلر و مک ویلیام از مقولات ژانر قرار داد؛ چرا که شخصیت فانتزی، درگیر جهانی می‌شود که متفاوت از منطق واقعیت روزانه است.

فوکس، 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» (همان: 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 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.

نویسنده در فصول بعد و با نقد هر فیلم که عنصری جدیدی از فانتزی دارد، دامنه تعریف مضمونی و شمایل نگارانه خویش را گسترش می‌دهد که باعث مخدوش شدن مرز ظریف و باریکی می‌شود که خود، ابتدای کتاب بین ژانر فانتزی و وحشت و علمی-تخیلی کشید (همان: ۱۴). این امر علاوه بر این که مشکل عمده کتاب یعنی مشکل روش شناختی 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 کینگ کنگ دچار تردید می‌شود «فیلم کینگ کنگ (۱۹۳۳) را به دلیل میمون ترسناک و بزرگش معمولا [جزء ژانر] وحشت می‌دانند، اما فانتزی یا علمی-تخیلی نیز خوانده می‌شود» (همان: ۴۵).

- نویسنده هنگام بررسی کابوس در فیلم جاودگر شهر از ناچار است از رویکرد تعریفی سلبی بر اساس چارچوب شمایل نگارانه که پیش تر بر آن تاکید داشت، عقب‌نشینی کند و عنصر کابوس را تنها مختص به وحشت نداند: «... حالتی که بیشتر شبیه کابوس است. آری کابوس، با این حال جادوگر فیلمی فانتزی است نه فیلمی در ژانر وحشت...» (همان: ۱۰۵).

- در تبیین فیلم جادوگر شهر از، نویسنده سعی می‌کند با نسبت دادن رنگ سبز به شخصیت‌های منفی در آثار فانتزی، وجود ساحره را به عنوان عنصری فانتزیک توجیه کند اما در انتهای جمله اش فیلم‌هایی را نام می‌برد که اتفاقا رنگ سبز شخصیت‌ها خلاف کارکردی است که به عنوان 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، مسموم‌کننده و نفرت‌انگیز است (شخصیت‌های گرینچ، هالک و شرک سبز رنگ‌اند.)» (همان: ۱۰۴). حجم زیادی از مطالب کتاب صرف رفت و برگشت‌ها، قانون وضع کردن‌ها و تبصره گذاشتن‌هایی می‌شود که کمکی در فهم فانتزی به مخاطب نمی‌کند در حالی که براساس الگوی تحول ژانر، تغییرات امری معمول است و اشتباه آنجاست که در تعریف از امری گریز یا همچون فانتزی، تکیه به امری شود

(ژانر) که خودش دائماً 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: ۲۹ و ۳۰)، پیگیرانه در پی تمایز فانتزی از وحشت و علمی-تخیلی است اما در بررسی فیلم‌ها به‌طور ضمنی از این موضع عقب نشینی می‌کند؛ مثلاً 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 عنکبوتی نیز از این قاعده مستثنا نیست» (همان: ۲۱۴ و ۲۱۳) اما از آنجا که همچنان تلاش دارد بر موضع سخت خویش پافشاری کند در چند سطر بعد می‌نویسد: «در فیلم‌های مردعنکبوتی عناصر علمی-تخلی غالباً بهانه‌ای برای سناریویی عمدتاً فانتزی‌اند» (همان: ۲۱۴) استفاده از قیدهایی مانند «غالباً»، «عمدتاً» حاکی از ابهامی است که نویسنده به‌ناچار در متن خویش آورده زیرا ناتوان از اتخاذ تعریفی روشن است و از ظرفی قادر به پس‌گرفتن ادعاهای ابتدای کتاب نیست؛ پس راه میانه را در پیش 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 به‌ناچار در پی توجیه آنهاست: «مدخل‌ها به فانتزی ناب محدود نمی‌شوند بلکه غالباً 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: 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

هیاهوی بسیار برای هیچ؛ ... (علی خراشادی و محمد شهباز) ۱۲۷

نیز هست» (همان: ۲۷۴). در حالی که 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 قراردادهای (به‌صورتی که 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 نقل قول از هیوارد به‌طور روشنی وضعیت بغرنج تعریف فانتزی به‌صورت ژانری خالص را روشن می‌کند.

از دیگر موارد کتاب، نقد اثر بر مبنای زندگی شخصی مولف است که در چندجای 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 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: ۴۳).

۲.۳ نقد شکلی

کتاب سینمای فانتزی در ۳۲۴ صفحه و در قطع رقعی به چاپ 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

می‌افزود 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 از نسخه انگلیسی کتاب است که از شمایل «جادگر شریر غرب» در فیلم جادوگر شهر آز بهره برده است. نسخه ترجمه با توجه به استفاد از شمایل معاصر ادوارد دست‌قیچی، برای مخاطبان سینمایی آشناتر و جذابتر است.

از جمله اشکالات شکلی کتاب (که در متن انگلیسی آن هم به این شکل است)، عدم ترتیب مناسب بخش‌های مختلف کتاب است. نویسنده می‌توانست فصل‌های ۲ و ۳ را به‌عنوان مقدمه‌ای جهت 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، می‌توانست در قالب مقدمه در ابتدای کتاب آید. از جمله مطالبی که در این بخش آمده موارد زیر است:

- کتاب متعلق به مجموعه ای درباره سینمای امریکا است که درباره ژانر وحشت و علمی-تخیلی هم نوشته شده است.
- دلایل انتخاب فیلم‌هایی که در فصل‌های ۴ تا ۱۳ در کتاب بررسی می‌شود. (همان: ۳۱ و ۳۰).

۳.۳ نقد روش شناختی

بخش عمده‌ای از آشفتگی محتوایی کتاب نتیجه مبهم بودن 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 قرار گرفتن اثری در دسته فانتزی باشد و هم تلاش دارد 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، 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.

بنیان رویکرد شباهت خانوادگی بر پایه اندیشه‌های فیلسوف بزرگ قرن ۲۰، لودویگ ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein) است. بر اساس آرای ویتگنشتاین، میان برخی پدیده‌ها به صورت زنجیره‌ای شباهت‌هایی وجود دارد و بر اساس همین شباهت که میان پدیده اول با دوم و پدیده 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 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). به رغم 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 شباهت خانوادگی این است که امکان دارد میان حلقه اول این زنجیره و حلقه آخر آن، 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 کنار هم قراردادن‌های پدیده‌های فرهنگی متفاوت، موجب می‌شود 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 به عنوان دو امر غیرقابل پیش‌بینی که خاصیت کارناوالی از نوع باختینی دارند (فوکس، ۱۳۹۵: ۲۱۶ و ۲۱۵) 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، ارائه تعریفی از ژانر سینمای فانتزی بوده است.

۴.۳ نقد ترجمه و ویرایش

با توجه به سابقه مترجم کتاب در ترجمه آثار نمایشی، ترجمه کتاب یک دست و روان است و به نظر می‌رسد علاوه بر کوشش مترجم، تلاش ویراستار و نمونه‌خوان کتاب در این امر موثر 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، در حالی که در اغلب کتاب‌ها و مقالات ترجمه شده تودوروف با حروف استثنا آمده است^۴ و یا کریستن تامسون

(Kristin Thompson) را بدون حروف استثنا و به شکل «تامسن» نوشته است (همان: ۱۴). خواندن اسامی با این شیوه نگارش، اگرچه در ابتدا برای مخاطبی که این نام‌ها را در کتاب‌ها و مقالات دیگر، با حروف استثنا خوانده کمی سخت به نظر می‌رسد، با این حال در ترجمه 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 می‌شد. از جمله «اوشیر» در 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 می‌شد و مخاطب همان ابتدا متوجه می‌شد «بسیار مهربان» قید و صفت وابسته به درتی است. مترجم در فصل ۱۰ 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 (بیکمن، ۲۰۰۶: ۵). در زبان فارسی به اشتباه کشتی حرفه‌ای را به آن می‌شناسند، لزوم پانویس انگلیسی برای اصطلاح غلط «کشتی کچ» احساس می‌شد.

۴. نتیجه‌گیری

کتاب سینمای فانتزی علی‌رغم وجود برخی اشکالات روش‌شناختی در طرح مسئله فانتزی، سعی کرده که به‌طور جامع به بینامتنیت فانتزی و ارتباط آثار فانتزی با پدیده‌های مختلف از جمله طبقه، نژاد، جنسیت و گفتمان‌های روانکاوی و اسطوره‌شناسی که پیرامون امر فانتزیک وجود دارد بپردازد. از جمله دلایلی که فانتزی از تعریف می‌گریزد همین چند وجهی بودن آن است که امکان تعریف واحد را اگر نه غیر ممکن، بلکه دشوار می‌کند. وجود نقدهای عملی در بخش دوم کتاب، راه دست‌وپنجه نرم کردن با آثار و پرداختن به بینامتنیت را به مخاطب می‌آموزد. از این روی تلاش در تالیف این کتاب امری شجاعانه است. به نظر می‌رسد آنجا که نویسنده در پی تبیین و تعریف از سینمای فانتزی است ناکام می‌ماند. با این حال بررسی عناصر فرهنگی غرب از خلال بررسی آثار سینمایی نشان می‌دهد فانتزی به‌شدت به جامعه و فرهنگ وابسته است و همان‌گونه که نویسنده بارها در کتاب اشاره کرده خیال و آثار خیالی، بر خلاف 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 مترجم درباره تئاتر است.
۳. در صفحه ۱۰ کتاب رسانه‌های تصویری نویسندگان در توصیف شرایط مفروض آورده‌اند که محیط جغرافیایی، 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 کتابون 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 و کریستن تامسون (۱۳۸۹). تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.
- دباغ، سروش (۱۳۹۶). در باب فلسفه تحلیلی. لندن: اچ اند اس مدیا.
- کورنول، نیل (۱۳۸۱). پیشدرامدی بر فانتاستیک ادبی. ترجمه فتح محمدی. مجله فارابی، شماره ۴۵: صص ۶۳-۹۴.
- فوکس، کترین. ای (۱۳۹۵). سینمای فانتزی. ترجمه ظفرعلی قهرمانی. تهران: نشر بیدگل.
- کینگ، جف (۱۳۹۶). مقدمه ای بر هالیوود جدید. ترجمه محمد شهبان. تهران: نشر هرمس.
- هیوارد، سوزان (۱۳۹۳). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتح محمدی. تهران: کاربرد هزاره سوم.

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

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