گذر از مرزهای ژانر، احاطه شده در فانتزی

بررسی موردی فیلم عکس

در طول این بررسی کلی فیلم علمی‌تخیلی، از رویکردی متمایزگر جهت دسته‌بندی چیزی استفاده کرده‌ایم که از نظر بسیاری، بیش‌تر ژانری بی‌قاعده و دست‌وپاگیر به‌شمار می‌رود. از همین رو، بر مباحث معاصر در زمینه‌ی فانتزی دقیق می‌شویم و از تقسیمات تودوروف میان انواع مختلف فانتزی، یعنی اعجاب‌انگیز، فاناستیک و شگرف، استفاده نموده‌ایم تا به تشخیص برخی از گونه‌های اولیه‌ی روایی فیلم علمی‌تخیلی کمک کرده و دلیلی برای جذبه‌ی این ژانر پیدا کنیم. هرچند به‌هر حال، تمامی این فیلم‌ها در زمینه‌ی ژانری مسأله‌سازی قرار می‌گیرند و این نکته اغلب در تفسیرهای نقادانه از آن‌ها به‌وضوح دیده می‌شود. کارلوس کلارنس، در تاریخچه‌ی قدیمی اما هنوز مفید خود از فیلم‌های ترسناک، موضوع علمی‌تخیلی را مثل چند مورد دیگر به‌سادگی به عنوان بخشی از قلمروی آن ژانر قرار می‌دهد. او کار را از یک شیوه‌ی تأثیرگذار در بررسی ژانر آغاز می‌کند؛ به این شکل که چگونگی تأثیر اولیه‌ی فیلم بر تماشاگران را مورد توجه قرار می‌دهد و در نتیجه، فیلم علمی‌تخیلی را به عنوان نسخه‌ی دیگری از فرمی در نظر می‌گیرد که به‌طور معمول قصد ایجاد حس شوک، ترس یا شگفتی در مخاطب خود دارد. بروس کاوین به شکل مشابهی بر تأثیر فیلم تأکید می‌کند و توضیح می‌دهد که چقدر برای اکثر ما سخت است که مرزهای دقیقی میان فیلم‌های ترسناک و علمی‌تخیلی ترسیم کنیم. در عین حال، به اعتقاد وی، سعی در انجام چنین کاری می‌تواند «امری مفید در جهت تعریف» هر دو ژانر تلقی گردد. هرچند در اکثر بخش‌های بررسی حاضر، به‌منظور بررسی کامل و متمرکز زمینه‌ی ژانر علمی‌تخیلی، این جنبه از مرزهای متقاطع کنارگذاشته شده‌اند ـ که نقادی‌مان را محدود اما مفیدتر می‌سازد ـ اما نیاز به درک و اکتشاف زمینه‌ی میزان ارتباط فیلم علمی‌تخیلی با فرمول‌ها و قواعد دیگر ژانرها خواهیم داشت که همسو با حکم ریک آلتمن است مبنی بر این‌که «فوت و فن هالیوود، ترکیب رمانتیک ژانرهاست، نه پرداختن کلاسیک به خلوص ژانری». برای آغاز چنین کندوکاوی، این مقاله بر فیلمی تأکید می‌کند که مشخصاً شاخص‌های فرم‌های ترسناک و علمی‌تخیلی را در خود جای داده است: نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی دیوید کرانبرگ در سال ۱۹۸۶ از فیلم **مگس** ساخته‌ی کرت نویمان در ۱۹۵۸.

پیش از پرداختن به این بازسازی اخیر از فیلم **مگس**، نیاز داریم زمینه و بستری را که فیلم در آن قرار می‌گیرد بنا کنیم؛ زمینه‌ای که بیش‌تر شبیه موضوع نیم‌حشره ـ نیم‌انسان خود فیلم است، چیزی از جنس یک ژانر دورگه. برای کمک می‌توان به موردی توجه کرد که متن کلیدی برای تمامی این مباحث تلقی می‌شود: داستان قدیمی و فیلم شده‌ی ***فرانکنشتاین*** که در روایات متعددش، و به‌طور اخص در معروف‌ترین برداشت سینمایی از آن، نسخه‌ی جیمز وال ساخته شده به سال ۱۹۳۱، موارد علمی را در یک زمینه‌ی مشخصاً طراحی‌شده برای ایجاد واکنش ترسناک در تماشاگران قرار می‌دهد. برداشت فوق از رمان ***فرانکنشتاین***، گرچه ریشه در یک گونه‌ی ادبی ـ افسانه‌ای ترسناک گوتیک ـ دارد که با توجه به مقتضیات ژانری زمانه‌اش کامل محسوب می‌شود، اما به‌وضوح محصول یک دوره و گرایش جدید است. این فیلم که در اوج «عصر ماشین» ساخته شده، گزارش نبش‌قبرهای نوزدهمی و بدن‌های وصله‌پینه خورده خود را به‌شکلی صریح با دوران فناوری قرن بیستم در کنار هم قرار می‌دهد. فضای گورستان، جوجه‌کشی، شخصیت‌های رمانتیک خیالی و حتی تصویری از یک «آدم جدید*» ترسناک در داستان مری شلی، همه و همه در یک زندگی مملو از نمایش الکتریسیته و محصول ماشین ترکیب می‌شوند؛ سبکی که بعدها در فیلم‌های علمی‌تخیلی همان دوران که از نظر ژانر دارای پیچیدگی کم‌تری هستند، مثل ***شش ساعت به مرگ*** (۱۹۳۲)، ***مردی که نمی‌توان به دارش آویخت*** (۱۹۳۹) و ***هیولای ساخت بشر*** (۱۹۴۱) یافت می‌شود. همان‌گونه که کاوین اشاره می‌کند، خط سیر نوعی ژانر وحشت که از دل «به ناخودآگاه و معانی تلویحی شیطان و رؤیا» می‌گذرد و در طول داستان به حد کافی برجسته است، در این برداشت سینمایی می‌کوشد نشان دهد که چگونه علم و فناوری مابین این برانگیختگی‌های ناخودآگاه و رؤیاهای شیطانی وحشت‌آور در حال نوسان است و این برانگیختگی‌ها چگونه از درون‌مان سر برمی‌آورند یا ما را اغوا می‌کنند، درست همان‌طور که آن میل به

* New Adam

قدرت و آفرینش را در دانشمند داستان، هنری فرانکنشتاین (که در متن ویکتور نام دارد) زنده می‌کنند.

همان‌طور که کارولین پیکار بحث می‌کند، یکی از نتایج کاملاً مشخصِ این چرخش و انتقال، تغییر ریشه‌ای تفسیر فرهنگی روایت است، به‌طوری که فیلم «انتقادات نگرانکننده‌ی مری شلی را از سیاست‌های رمانتیک در زمینه‌ی جنسیت، به‌شدت محدود می‌کند». با این حال، همان‌گونه که فرانک مک کانل اشاره می‌کند، تأثیر بزرگ‌تر و بسیار اصولی‌تر، یعنی همان چیزی که باعث وابستگی این کار به اکثر فیلم‌های علمی‌تخیلی می‌شود، ناشی از جنبه‌ی خودارجاعی تأکید بر فناوری است. چراکه با این تأکید، فرانکنشتاین به شکلی بازتابی، یادآور گونه‌ی دیگری از ماشین خلاق رؤیاسازی است که با قدرت اغواکننده‌ی فناوری فیلم تغذیه می‌شود. همان‌طور که مک‌کانل اشاره می‌کند، خلق یک هیولا به شکلی که در این‌جا به تصویر کشیده شده تماشاگر را به سوی این تعبیر سوق می‌دهد که «هیولا احتمالاً به‌شکل دقیق، توسط تکنیک‌ها و تکنولوژی‌هایی ساخته شده که به ما اجازه‌ی باور کردن و جسم بخشیدن به دیگر شخصیت‌های درون داستان را می‌دهد». درواقع، این مکانیسم سینماست که این چهره‌ها را سروشکل می‌دهد و اکثر قدرت روایی خود را نیز از ساخت همین‌گونه‌های شخصیتی می‌گیرد. با این حال، حتی بدون این نوع موضوعیت و دلهره‌ی بازتابی، بدون شبح زندگی‌ای که با ماشین به ذهن متبادر می‌شود، فرانکنشتاین بسیار شبیه داستانی است که با خودآگاهی به همان اندازه ارتباط دارد که با ناخودآگاه، با علم به همان اندازه که با شر، با تعلقات‌خاطر هوشیاری‌مان به همان اندازه که با رؤیاهای آشفته‌مان. در نتیجه، به‌نظر می‌رسد فیلم علمی‌تخیلی شیوه‌ی خاص خود را دربرانگیختن «تردید» فانتاستیک به کار می‌بندد؛ نه در بسترِ به چالش کشیده‌شدن فهم‌مان از متن، بلکه به معنای در قالب قاب‌هایی که پیرامون داستان قرار می‌دهیم تا صحت ژانری‌اش را درک کنیم. این موضوع به اعتقاد من کلیدی برای جذابیت این ژانر است: روشی که دسته‌بندی‌های ساده‌ی تفاوت میان قرن نوزدهم و عصر ما، چارچوب‌های مرجع که به ما اجازه‌ی حفظ واقعیت در فاصله‌ی امن می‌دهد و حوادث را از به مبارزه طلبیدن یا آسیب‌رسانیدن به ما دور می‌کند، فرو می‌شکند.

در هر حال، فرانکنشتاین از این جهت به سختی منحصر به‌فرد است، چراکه هر سینمارویی در عمل هنگامی که به تجربیات خود می‌اندیشد، به‌سرعت این نکته را تشخیص خواهد داد. فیلم بعدی وال، ***عروس فرانکنشتاین*** (۱۹۳۵)، مثل یکی از جدیدترین برداشت‌های آن، ***فرانکنشتاین آزاد*** (۱۹۹۰)، به روشنی چنین حالت کشمکش‌واری را دنبال می‌کند. به‌علاوه، مباحث جاری در زمینه‌ی این‌که چگونه می‌توان فیلم‌هایی مثل ***چیزی از دنیای دیگر*** (۱۹۵۱)، ***هجوم آدم‌ربایان*** (۱۹۵۶) و ***بیگانه*** (۱۹۷۹) را دسته‌بندی و تفسیر کرد، بیش‌تر ناشی از وجود رمزگان دوگانه‌ی مشابه و نوعی در چنین متونی است؛ که برای مثال می‌توانند یکی پس از دیگری در برابر «حس کنجکاوی» ـ همان‌طور که کاوین معتقد است فیلم‌های ترسناک همیشه چنین می‌کنند ـ به ما هشدار دهند و در عین حال بر ضرورت همان حس کنجکاوی تأکید نمایند. مثل نتیجه‌گیری فیلم ***چیزی از دنیای دیگر***، جایی که به ما اشاره می‌کند «آسمان را بنگر، ادامه بده». اگرچه به‌نظر می‌رسد فرانکنشتاین در نهایت تمامی کنجکاوی را خاموش می‌کند و دانشمند ـ قهرمان فیلم از وسوسه‌های هیولاوارش آزاد می‌شود و خود هیولا که ظاهراً ویران شده بار دیگر یک زندگی طبیعی را با تازه عروسش آغاز می‌کند، ولی این اتفاقات بعد از زمانی است که فیلم با ربط دادن آن کنجکاوی به علم و مدرنیته آن را در تضاد رویکردی مشخصاً ارتجاعی و از مدافتاده در باب دانش بشری قرار داده و در این راستا از نگاهی سود می‌جوید که بیش‌تر قرن نوزدهمی است تا قرن بیستمی.

در عین حال، ریشه‌های موضوعی علمی‌تخیلی ***فرانکنشتاین*** میل به کشیدن روایت در جهت‌های مختلف دارد؛ جهت‌هایی که با هم می‌آمیزند تا حقیقت وجودی‌مان را بکاوند. فیلم علمی‌تخیلی، تفسیر خاص خود از نقش‌مایه‌ی «ببوس و بگو» را که قبلاً شرح دادیم ارائه می‌کند، جایی که نامزد دکتر فرانکنشتاین، عروس آینده‌اش، می‌کوشد بین او و هیولای درونش قرار گیرد و با اظهار عشقش او را به حال عادی و رابطه‌ی طبیعی زوج بازگرداند، در نهایت او و شوهرش با امنیت در بستر عروسی‌شان پناه می‌گیرند و همگی به سلامتی وارث جدید خانه‌ی فرانکنشتاین

باده‌نوشی می‌کنند؛ این‌جا نتیجه‌گیری داستان مبتنی است بر تأثیر قدرتمند احساسات یا هیجانات در تصدیق دوباره‌ی انسانیت اصلی ما ـ بدون اشاره به یک حالت عادی که از نظر فرهنگی تأیید شده باشد. این موضوع به‌سادگی نشان می‌دهد که ما در نهایت چیزی هستیم که در اثر عشق‌مان به یکدیگر ایجاد می‌کنیم؛ از همین‌روست تأکید اثر بر هیولای زخمی، بخیه خورده و وصله شده و درهم‌پیچیده رفته‌رفته نام صاحبش فرانکنشتاین را به خود گرفت و از نظر تاریخی به همزاد وی بدل شد و اکنون نژاد بشری را آزار می‌دهد. در نهایت، هیولا «فرزند» دانشمند به‌شمار می‌رود. فرزند اشتیاقی که او به شکل غیرطبیعی ـ با جرقه‌ها و صدای انفجار ماشین‌ها و با کار و کوششی که بیش‌تر مکانیکی است تا بیولوژیکی ـ به آن زندگی می‌بخشد و مخلوقی که مشخصاً در نگاه اول ترسناک می‌نماید؛ این نقش‌مایه بیش‌تر از آن‌که از نوع شوک حاصل از بازشناسی انسانیت خودمان باشد ـ چیزی که اغلب در ژانر علمی‌تخیلی به چشم می‌آید ـ بر انسانیت ما سایه می‌افکند. این نقش‌مایه ما را با تصوری غیرطبیعی «محصول زایش مذکر» روبه‌رو می‌کند، درست مثل امید ترسناک به این‌که خود بشر چیزی بیش از یک شیء مصنوع باشد ـ اگر آن را به شکل چیزی در نظر نگیریم که مشخصاً از قطعات مسروقه و اسقاطی سرهم شده و از گونه‌های مختلف بدون هیچ هویت یا ماهیت واقعی ساخته شده باشد.

این نوع شخصیت آستانه‌ای، ناسازگار و پرتضاد، یکی از جذابیت‌هایی بوده که دیوید کرانبرگ در روایت **مگس** یافته است. داستان **مگس**، به دلیل ایجاد یک سلسله از پیوندهای موفق میان ژانرهای علمی‌تخیلی و ترسناک در آثار گذشته، **مگس** (۱۹۵۸)، ***بازگشت مگس*** (۱۹۵۹) و ***نفرین مگس*** (۱۹۶۵)، موقعیت موفقی میان مخاطبان فانتزی تا آن زمان داشته است. خود کرانبرگ به‌عنوان چهره‌ای مطرح است که در سراسر دوره‌ی فعالیتش به سمت چنین روایات استحاله‌پذیری متمایل بوده است. یعنی همان روایتی که هرگونه مرزبندی ثابت میان ژانرهای علمی‌تخیلی و وحشت و یا به نوعی که پیش‌تر اشاره شد میان حساسیت‌های کانادایی و امریکایی را به چالش می‌طلبد. علاوه بر این، چنین روایاتی نوعاً آن‌هایی هستند که آن تأثیر «گذر میان ژانری» را در تصویرپردازی مرکزی خود معنا می‌کنند. همان‌طور که در فیلم‌های قبلی او *rabid* (۱۹۷۸)، بافت پیوندی یک جراح پلاستیک با مکیدن خون، صاحب یک زندگی شخصی می‌شود، یا در *videodrome* (۱۹۸۲)، که در آن، انتقال امواج خشن ویدیویی در اوهام قهرمان فیلم باعث می‌شود فکر کند یک دستگاه پخش ویدیویی در شکم او وجود دارد. در **مگس** این تأثیر روشن‌ترین شکل خود را در داستانی درباره‌ی آزمایش علمی با انتقال از راه دور* است که منجر به تولید یک انسان ـ حشره‌ی استحاله‌پذیر می‌شود. بدین‌ترتیب، کریس رادلی در بررسی کلی خود از دوره‌ی کاری فیلم‌ساز، این نکته را مطرح می‌کند که ژانر کرانبرگ «ژانر وحشت نیست» بلکه او به‌طور ثابت سعی کرده «فیلم‌هایی عرضه کند که بخشی از آن ترسناک، بخشی علمی‌تخیلی، بخشی تریلر روان‌شناختی باشند و نتیجه‌ی تلفیق‌شان چیزی متفاوت از همه‌ی آن‌هاست». بارت تستا این فرضیه را عنوان می‌کند که اکثر مشکلی که مخاطب و منتقدان با «افراط‌کاری» فیلم‌های کرانبرگ دارند ناشی از این است که فیلم‌های او در دسته‌بندی‌های ساده جا نمی‌گیرند و نوعی از معناشناسی را عرضه می‌دارند که قرائت از فیلم‌های ترسناک کلاسیک را می‌طلبد و در عین حال به شکل ثابتی آن عناصر را در ترکیب ساختاری روایات پسامدرن علمی‌تخیلی می‌گنجاند. باور اصلی به این تفاسیر بر مبنای حرف خود کرانبرگ است که می‌گوید «فیلم‌های من منحصر به‌فرد هستند. امیدوارم آن‌ها بتوانند ژانر خود را بسازند». برای درک این‌که آن ژانر می‌تواند دربردارنده‌ی چه چیزی باشد و یا «آن چیز دیگر» چیست، بهترین راه می‌تواند بررسی **مگس** در زمینه‌ای باشد که ما در بحث پیشین خود آن را بنا نهادیم، یعنی از دیدگاه فانتزی و رگه‌های مختلف آن. آشکارا، این فیلم علامت‌های ترکیب‌شده‌ای می‌فرستد که ما را سوق می‌دهد به این‌که آن را متناوباً به شکل فیلم ترسناک و به‌عنوان داستان علمی‌تخیلی تغییر دهیم. توضیحات پرده‌پوشانه‌ی دانشمند فیلم، ست براندل (جف گلدبلوم) درباره‌ی تجربیات شکست‌خورده‌اش در زمینه‌ی انتقال از راه دور، به چیزی ترسناک و تلاش اولیه‌اش برای انتقال از راه

* teleportetion: یک روش حالت فرضی انتقال آنی که در آن ماده در یک مکان مبدأ متلاشی و ناپدید می‌شود و در نقطه دیگری دوباره‌سازی می‌گردد.

دور یک میمون، به تولید توده‌ای خونین و درحال تپش انجامیده که خودش آن را میمون «دل و روده بیرون‌زده» توصیف می‌کند، آن توانایی هراس‌آور را صورت خارجی می‌بخشد، و ما را برای دگردیسی مخوف خود ست در آینده آماده می‌کند. دیگر علامت کنایه‌آمیز زمانی مشخص می‌شود که گزارشگری به نام رانی (جینا دیوس) وارد آپارتمانش می‌شود و با شنیدن اصوات عجیب و غریب، آرام‌آرام به سمت حمام حرکت می‌کند و پرده‌ی دوش را کنار می‌زند تا دوست و ناشر سابقش، استاتیس (جان گتز) را در آن‌جا بیابد که وارد خانه‌اش شده و به‌سادگی مشغول تمیز کردن خودش است. این یک اشاره‌ی زیرکانه ـ که خصوصاً بر واژگون‌سازی نقش‌ها استوار است ـ به فیلم **روانی** (۱۹۶۰) است که در این‌جا به عنوان یک سازوکار تعلیق‌ساز و علامت راهنمایی برای اعلام میزان ترسناک بودنی است که این فیلم می‌تواند هنوز برای ما دربرداشته باشد. علاوه بر این، مراحل مهیب دگردیسی ست به یک موجود جدید، براندلفلای، همان الگوی آشنای مسخ هیولا را که در بسیاری از معروف‌ترین فیلم‌های ترسناک وجود دارد به‌یاد می‌آورد: **دکتر جکیل و مستر هاید** در برداشت‌های بسیار مختلفش (۱۹۴۱ و ۱۹۳۱)، **مرد گرگ‌نما** (۱۹۴۱) و حتی **جن‌گیر** (۱۹۷۳). درعین حال، هشدار رانی مبنی بر مشاهده‌ی علامت‌های فیزیکی دگردیسی ست ـ «می‌ترسم، خیلی می‌ترسم» ـ چندان نشانی از حال و هوای غالب **مگس** ندارد. این عبارت به‌عنوان یک جمله‌ی چکیده‌ی تأثیرگذار که برای تبلیغات فیلم مفید است و مقداری از جذابیت‌های آن را اظهار می‌دارد، ترسی را نشان می‌دهد که هرگز به‌کلی بر روایت حاکم نمی‌شود، تا حدودی به این دلیل که کرانبرگ عنصر درونی داستان را ـ همان دغدغه‌ی همیشگی‌اش در باب «جسمانیت» در کلیه‌ی انواعش ـ نه به عنوان یک نقطه‌ی وحشت، بلکه به عنوان یک حس کنجکاوی تقریباً علمی و حتی ضروری، مطرح می‌کند. به‌علاوه، آن حس وحشت، مکرراً با چیزی که از آن می‌توان به عنوان یک وزنه‌ی تعادل ژانر یاد کرد، تعدیل شده است.

در نهایت **مگس** داستانی است درباره‌ی دانش، درباره‌ی یک دانشمند و درباره‌ی رابطه بنیادین میان دانشمند و کاوش او در علم. فیلم تعدادی از عناصر معنایی و ترکیبی را که از روایات معاصر علمی‌تخیلی انتظار داریم به‌عنوان زمینه به ما عرضه می‌کند: «کامپیوتر، یک آزمایشگاه، تجهیزات عجیب و غریب، بحث درباره‌ی سرمایه پروژه، یک رشته آزمایشات، ثبت نتایج». فیلم بیش از هر چیز بر یک گونه‌ی آشنا تأکید می‌کند: دانشمندی که از ابتدا خنگ و ابله به نظر می‌رسد. ست براندل، قادر به نوشیدن نیست، به نظر می‌رسد کاملاً مشغول پروژه‌ای است که در طول شش سال اخیر روی آن کار می‌کند و نگاهی به درون کمد او این نکته را آشکار می‌کند که همه‌ی لباس‌هایش دقیقاً مثل هم هستند (به این ترتیب او نیاز ندارد که «فکر صرف چه پوشیدن» کند). در طول فیلم آگاه می‌شویم که ست، پسر نابغه‌ای بوده که در ۲۰ سالگی «در یک قدمی جایزه‌ی نوبل فیزیک» قرار داشته و حالا، همان‌طور که به سادگی ادعا می‌کند، «روی چیزی کار می‌کند که دنیا و زندگی انسان‌ها را زیرورو می‌کند». با این وجود، او به‌روشنی فاقد دانش ضروری برای آن سرزشکنی علمی است. همان‌طور که خودش می‌پذیرد، او «به واقع یک تحلیل‌گر سیستم‌هاست»، کسی که «چیز بسیار کمی درباره‌ی جسم انسان» و زندگی ارگانیک و پیچیدگی‌هایش می‌داند تا بتواند برنامه و نقشه‌ی بزرگ‌اش را در زمینه‌ی انتقال از راه دور انسان، عملی سازد. به‌رسم بسیاری از چنین روایاتی و در دنباله‌ی نقش‌مایه‌ی «دست‌بردار از استدلال منطقی» که در قبل به آن پرداخته شد، او دانشمندی است که باید بیاموزد دانشش تا به حال چه چیزهایی به او نیاموخته و باید از طریق علاقه‌ی تازه‌ایجاد شده‌اش به رانی گزارشگر، آموزش انسان بودن را از سر بگذراند.

البته، مسأله‌ی طعنه‌آمیز در این جا، مثل نکته‌ی اخطارآمیز فیلم، این است که این آموزش واقعی یا «کنجکاوی» ـ همان‌طور که کاوین آن را شرح داده ـ عاقبت او را از انسانیتش دورتر و حتی تا نهایت آن به عقب می‌برد. او در نهایت، در جست‌وجوی یادگیری درباره‌ی «جسمانیت»، جسم و گوشت خود را از دست می‌دهد و به‌تدریج پوست می‌اندازد و به براندلفلای تغییر ماهیت می‌دهد و دست‌آخر از یک دگردیسی ضدزندگی رنج می‌برد، زمانی که طی یک انتقال از راه دور اشتباه، کامپیوتر او را با یکی از موادهای دیگر ترکیب می‌کند. هرچند که ست در نهایت به چیزی کاملاً مهیب مبدل می‌شود که بخشی مگس، بخشی انسان و بخشی ماشین

است، این پایان به همان اندازه که وحشت‌زاست تراژیک نیز هست زیرا می‌دانیم که این دانشمندِ پناه‌داده‌شده، در اصل نیاز به دانستن درباره‌ی «جسمانیت» داشت، به‌خصوص بدین خاطر که آن‌چه او را به این گذرگاه کشانیده است نه دانش و نه سرسپردگی‌اش به خرد بلکه ضعف‌هایی است که جسم و گوشت بدن میراث‌دار آن‌هاست؛ یعنی مستی، هوس و جاه‌طلبی.

آن‌چه من به آن اشاره دارم، البته، این است که نه ژانر وحشت و نه علمی‌تخیلی هیچ‌یک به‌طور کامل نمی‌توانند **مگس** را در خود جای داده یا شرح دهند؛ این جای‌گیری ورای مرزهای ژانری با توصیف خود کرانبرگ از فیلم کاملاً منطبق به این نظر می‌رسد. او به شکل غریبی فیلم را با شاعرانگی متافیزیک ربط می‌دهد؛ به ادبیاتی که در آن، «عناصر معمول غیرهماهنگ، به شکل خشنی به هم متصل شده‌اند». با این تغییر نقطه‌ی دید و با نگاهی کلی‌تر به دسته‌بندی فانتزی و نگرش فیلم به‌مثابه اثری که کل دامنه‌ی فانتزی را دربر می‌گیرد، به هر جهت، می‌توان از دل ترکیب خشن آن معنایی بیرون کشید و فیلم را در نور آشکارکننده‌تری دید، نوری که تداخل مرزهای ژانری‌اش به‌عنوان اصل بنیادین در مفاهیم کلیدی‌اش آشکار می‌شود.

همان‌طور که اشاره شد، **مگس** از یک سو روایتی درباره‌ی انگیزش‌های انسانی است، درباره‌ی تطمیع‌های گوناگونی است که «جسمانیت» به شکل غیرقابل‌انکاری در آن جذب شده است. کرانبرگ شخصیت ست را از تجربیات شخصی‌اش با علم و دانشمندان در طول روزهای تحصیل‌اش به‌عنوان دانشجوی موفق علوم در دانشگاه تورنتو برمی‌گیرد. او توضیح می‌دهد که به‌نظرش جنبه آکادمیک علوم «بسیار خشک و ناسازگار» است و دانشمند «به‌شکل نسخه‌ی کلاسیک از چیزی که دانشمندان قرار است باشند؛ منفعل، حواس‌پرت و بی‌اشتیاق» خواهد بود. با این حال، ست، شاید به خاطر حرفه‌اش و یا شاید به دلیل زندگی خصوصی نافرجامی که داشته، آماده‌ی تغییر به‌نظر می‌رسد. زمانی که او شروع به حرکت به ماورای قلمروی علم می‌کند، زمانی که از پیله‌ی دنیای منظم و سیستماتیک خود خارج می‌شود و به بررسی دقیق و تحقیق روی می‌آورد، تحقیقی که به کمک رانی گزارشگر و فیلم‌برداری ویدیویی از تک‌تک حرکات خود انجام می‌شود، و زمانی که او سعی می‌کند به آن عنصر فیزیکی نادیده گرفته شده و پس زده شده رو کند، ست قدم به وادی‌ای می‌گذارد که می‌توان آن را «شگرف» توصیف کرد. افکار شخصی او به سرچشمه‌ی کلیدی آشوب و نیروی تفکرش به نیروی خطر اصلی بدل می‌شوند. این الگو به‌خصوص در حسادت او نسبت به رابطه‌ی طولانی رانی با استاتیس تکمیل می‌شود؛ استاتیس* که نامش در عین حال هم «وضعیت» بالاتر او و هم نمایش‌اش از «وضع موجود» را به ذهن می‌آورد. این موضوع بعدتر در تصمیم ست مبنی بر آزمایش روی خودش و بر نادیده گرفتن علامت‌هایی که نشان‌دهنده‌ی اشکال داشتن دستگاه هستند، سایه می‌افکند و به جای آن، بر این موضوع پافشاری می‌کند که او به سادگی یک «تجربه‌ی پالایش» را از سر گذرانده است. نقشه‌ی خود ست برای «تغییر جهان و زندگی بشری» به شکل ترسناکی در درون خودش قرار می‌گیرد. در چنین زمینه‌ای، روایت بسیار طعنه‌آمیز می‌شود و به هشداری در برابر تمامی پندارهای بلندپروازانه‌ی این چنینی بدل می‌گردد.

از طرف دیگر، می‌توان «مگس» را به مثابه یک روایت درباره‌ی گونه‌ای از تهاجم قرائت کرد، یک برخورد «اعجاب‌انگیز ش» با یک بیگانه‌ی متفاوت که حس ما از خویشتن را به عنوان یک نهاد وجودی امن و متحد و دنیای ما را به عنوان یک مکان پایدار به چالش می‌طلبد. ست، در برخورد تصادفی با آن موجود متفاوت، با یک مگس معمولی که در جداره‌ی دستگاه انتقال گیر افتاده، و پس از درآمیزی مولکولی ـ ژنتیکی، درمی‌یابد که «دارد تبدیل به چیزی می‌شود که هرگز وجود نداشته است»: براندلفلای آن نیروی خارج از خویشتن، بدین ترتیب، نه یک «فرایند پالایش» آن‌گونه که ست مکرراً اصرار دارد، بلکه نوعی عفونت را برمی‌انگیزد. نتیجه‌ی کار، یک تغییر شکل تدریجی و فقدان هویت است که او سعی می‌کند به‌وسیله‌ی آن‌ها یک اثر مصالحه‌انگیز ایجاد کند ـ با تحمیل یک امتزاج با رانی ـ اما بسیار دیر. درعین حال، باید توجه داشت که این تهاجم که درواقع بسیار پیش‌تر شروع شده، آن‌جا که برخورد اولیه‌ی ست با نوع دیگری از جامعه‌ی بیگانگان شکل می‌گیرد، در مهمانی ابتدای فیلم بازتاب

* نام شخصیت stathis است که به وی یادآور دو واژه‌ی status (وضعیت) و status quo (وضعیت موجود) است ـ م.

داده شده است. در این‌جا نمایندگان مؤسسه، خبرنگاران و نخبگان علمی دور هم جمع شده‌اند و با هم درباره‌ی اطلاعات، پول و تبلیغات گپ می‌زنند. این جامعه‌ی غریب، با دانشمندان به عنوان شخصیت‌های معروف رفتار می‌کند، به‌عنوان چهره‌هایی که شخصیتی فراتر از انسان‌های عادی دارند و کسانی که می‌توانند به تخیلات‌مان برای برتری‌جویی و حرکت به ورای وضع موجود کمک کند. به‌سرعت درمی‌یابیم که خود سِت در چنین زمینه‌ای، موجودی بیگانه محسوب می‌شود؛ یک خارجی که در این بازی شهرت خام و بی‌تجربه است و یا برای انجام قواعد آن آماده نیست. در نتیجه چنین وضعیت بالقوه‌ای است که باعث می‌شود او هم به سادگی مست کند. او سریعاً وارد رابطه با رانی می‌شود که تبدیل به طرفدار پرستنده‌ی او شده است. او به طرز دیوانه‌واری تجربیاتش را با عجله و اشتیاق انجام می‌دهد و بسیار مشتاقانه برای اثبات مکان مشروع خود در این دنیای متفاوت تلاش می‌کند. **مگس** برخوردش با «دیگری بیگانه» را به شکل دیگری، به یک فرم قابل تشخیص، درمی‌آورد و پی‌آمد سیاه‌تر آن را رو می‌کند. باربارا کرید، در بحث خود از نوع دیگری از موجود بیگانه، که مربوط به سری فیلم‌های **بیگانه** می‌شود، به همین نکته اشاره و عنوان می‌کند که ما بیگانه را به‌عنوان فرافکنی تمامی چیزهایی که از آن محروم هستیم یا سرکوب شده‌اند تا زندگی روزمره‌مان و حتی هویت روانی خود را حفظ نماییم در زمینه‌ی فلاکت و نکبت قرار می‌دهیم. بدین ترتیب، رویارویی با بیگانه، همیشه تهدیدکننده‌ی هنجارهاست، از جمله حس بهنجار ما از خویشتن به عنوان «مرزهای طراحی‌شده برای نگهداری فلاکت در حاشیه و ترسانیدن از فروپاشی و سقوط». از این دیدگاه، فیلم به داستانی درباره‌ی نیاز ما به ماندن درون مرزهای «جسمانیت» و نیز آموختن درباره‌ی آن، شناخت آن و در نتیجه کنارآمدن با انگیزش‌هایش تبدیل می‌شود. فیلم درباره‌ی مرزهایی است که در آن زندگی می‌کنیم و در عین حال نیاز به درک این مرزها.

فیلم **مگس** با تأمل در این دو حوزه و قلمروی نقد ژانری جدا و در عین حال مکمل، دو نظام درونمایه‌ای را که تودوروف به این دسته‌بندی‌ها نسبت داده گسترش می‌دهد؛ چیزی که او «درونمایه‌های بینش» و «درونمایه‌های گفتمان» می‌نامد شکل‌دهنده‌ی نوع نگاه ما به جهان و مسؤولیت‌مان در قبال آن است. در زمینه عنوان اول، می‌توان به‌خصوص به عنوان نمونه‌ای برجسته، از ورود سرزده‌ی رانی با دوربین فیلم‌برداری ویدیویی به درون زندگی ست یاد کرد. او توضیح می‌دهد که می‌توانند به‌سادگی از تمام تجربیات ست یک تصویر ضبط شده تهیه کند، مثل این‌که حضور چنین سازوکاری، حقیقت و عینی‌بودن را مشروعیت می‌بخشد. معذب بودن ست در برابر دوربین و یادآوری رانی به این‌که «با دوربین حرف بزن، عادت کن»، خط سیر اصلی «مضمون بینش» را در این‌جا تأکید می‌کند. این موضوع به این نکته اشاره می‌کند که ما به چه سادگی می‌توانیم خویش را به صورت مادی و عینی تجسم کنیم و آن را به عنوان یک موضوع برای مطالعه ارائه نماییم. به همین ترتیب، دوربین به جای تهیه‌ی یک نوار مطمئن از تجربیات ست، از ثبت حضور آن مگس تقریباً نامرئی خودداری می‌کند و در نهایت این وقایع را به یک نهایت تراژیک هدایت می‌نماید: به جای ایجاد یک درک بهتر از «جسمانیت»، به سمت تجسم بخشیدن و در نهایت پرورش خوی غیرانسانی ـ یا مگس‌واری ـ اشاره می‌کند، مزیتی که ست به شکل فزاینده‌ای در قبال خود و دیگران از آن بهره می‌گیرد. بدین‌ترتیب، همچنان‌که او رو به زوال می‌نهد و اجزای بدن انسانی ـ ناخن‌ها، تکه‌های پوست، یک گوش ـ شروع به افتادن می‌کند، ست آن‌ها را با هم در یک جعبه‌ی کوچک که آن را «موزه‌ی تاریخ طبیعی برانـدل» می‌نامد، جمع‌آوری می‌کند. ست بدون وحشت از فاش‌کردن ازهم‌پاشیدگی‌اش، جعبه را به رانی نشان می‌دهد و به صفحه‌ی نمایش او لبخند می‌زند: مصونیت در برابر مفاهیم ترسناک که حاصل فاصله‌ی زیادش که از خود و جسمانیت خود و ماحصل تجزیه‌اش ـ به معنای دقیق کلمه ـ از انسانیت پیشین خود است.

در همان حال که فیلم **مگس** مشغول تحقیق در زمینه‌ی این نوع فاصله‌ی بصری است، بر گفتمان نیز تأکید می‌کند؛ بر همان چیزی که تودوروف آن را «عامل ساختاربخش ارتباط انسان‌ها با یکدیگر» توصیف می‌کند. این مضمون در این‌جا اشکال مختلفی به خود می‌گیرد. اگر به یاد داشته باشیم، رانی به این دلیل در مهمانی حضور یافته که سعی می‌کند داستانی جالب برای مجله‌ی

پارتیکل پیدا کند، و ست، در تلاش برای معرفی خود به عنوان نقطه‌ی اصلی توجه بالقوه‌ی آن داستان ـ و بدین‌ترتیب برای جلب توجه او ـ خود را به عنوان موضوع بحث مطرح می‌کند و در مورد آخرین پروژه‌اش توضیح می‌دهد. از این گذشته، ست او را تحریک می‌کند تا داستانش را پیگیری کند و این‌که در میان دیگران هیچ چیزی توانایی تبدیل شدن به داستان را ندارد و آن‌ها «دروغ خواهند گفت» و این‌که او «یک انگیزه‌ی قوی برای صحبت درباره‌ی کاری که انجام می‌دهد» دارد. معاشرت اولیه‌ی آن‌ها که به شکل ملاقاتی با انگیزه‌های مباحثه‌ای در مورد نویسنده و موضوع گونه‌های مختلف متن ادبی است، در ادامه به نظر خوب دنبال می‌شود و ارتباط‌شان همراه می‌شود با تلاش برای متقاعد کردن دیگری در قلمرو بحث، تلاش برای تجربیات ست با دوربین ویدیویی، آرزوی رانی برای تبدیل داستان ست به پروژه‌ی یک کتاب ویژه و اصرار ست بعد از دگردیسی‌اش بر این‌که رانی باید فرایند انتقال از راه دور را تجربه کند و بدین وسیله درست مثل خودش «تجزیه شود و دوباره خلق گردد»، یعنی دوباره نوشته شود. از یک سو، می‌توان این الگو را نشانگر گشایش ست به روی ساختار تازه‌ای از ارتباط با دیگران تأویل کرد. ـ به جای انزوای خود تحمیل‌کرده‌اش، که او اعتراف می‌کند در آن، «من هرگز به خود فرصتی برای من بودن ندادم» ـ و از سوی دیگر، به خطر تغییر و دگرگونی بنیادین و حتی خود ویرانی بالقوه‌ی چنین گشایشی اشاره می‌کند؛ به‌طوری که لحن صحبت آتشین ست حالت جنون‌واری به خود می‌گیرد، و باوجود پرخاشگری او با رانی و پافشاری خشونت‌بارش، رانی علی‌رغم ترس‌هایش، به «وقایع‌نگاری زندگی و روزگار براندلفلای» ادامه می‌دهد.

با در نظر گرفتن **مگس** در چهارچوب این مضامین گفتمانی فیلم حامل چرخش و انتقال از یک رابطه‌ی منفعل با دنیا و با دیگران به رابطه‌ای باز، پویا و بالقوه تغییرشکل‌دهنده‌ی زندگی می‌شود. این دقیقاً همان چیزی است که کاوین «گشودگی» نوعی فیلم علمی‌تخیلی می‌داند. اما به هر حال، می‌بینیم رابطه به درستی پیش نمی‌رود، دگردیسی دچار مشکل، تحریف و دفرمه می‌شود و آن گشودگی بیش‌تر مثل کابوس رانی درباره‌ی زاییدن یک کرم بزرگ، چیزی تولید می‌کند که از آن پس‌زده می‌شویم. آن چیز رویایی، که می‌توان آن را هم در چنین زمینه‌ای قرار داد، به‌عنوان بحثی در زمینه‌ی ناخودآگاه، ما را به طبیعت ترسناکی که از آن خلق شده باز می‌گرداند، خودی که همواره به عنوان ابژه دیده شده، یک چیز دور و فاصله‌دار که نه توسط طبیعت بلکه توسط یک الگوی «ساختاری» رسمی که بر ارتباط انسان‌ها حکمفرماست، تعریف شده است. فیلم به‌واسطه‌ی توسعه دادن این نقش‌مایه استدلالی به ما اجازه می‌دهد ماهیت تصادفی رابطه‌ی میان انسان‌ها را ملاحظه کنیم و به این بیندیشیم که به راستی در این دوران، خویش را به دیگران آشکار کردن، حرکت به ورای مرزهای خویشتن که زندگی‌مان را درست مثل افکار خیال‌پردازانه‌مان محدود می‌کند، چه سخت و پرمخاطره است.

این تأکید بر ماهیت تصادفی و حتی پرمخاطره‌ی روابط ما، ممکن است به‌نظر دور از دغدغه‌های نوعی‌مان در باب ژانر علمی‌تخیلی بنماید. این موضوع مطمئناً هم‌سنخ بسیاری از فیلم‌های ژانر وحشت، به‌خصوص گونه‌ی «سلاخی»* معاصر است که با فیلم *روانی* هیچکاک آغاز شد. در عین حال، بسط منطقی دغدغه‌ی وسیع‌تر **مگس** در باب دانش است و همان‌طور که ست ادعا می‌کند، می‌تواند «دنیا و زندگی بشر کنونی را زیرورو کند». پیش از آن‌که به این جنس تغییرات بپردازیم ـ تغییراتی که می‌توانند بسیار اجتناب‌ناپذیر باشند ـ باید توجه داشته باشیم که روایت بر این نکته دلالت دارد که باید نوع دیگری از کندوکاو را درون سرزمین ناشناخته‌ی خویش و رابطه‌ی خویش با دیگران به کار بندیم. همان‌طور که لئونارد هلدرث در بررسی کلی آثار کرانبرگ یادآوری می‌کند، «اشتباه براندل این نیست که از حد خود فراتر می‌رود، بلکه این است که او فاقد درکی از خویشتن است». فیلم **مگس** بسیار شبیه به سبک و سیاق فیلم‌های این دوره مثل *بلید رانر* (۱۹۸۲) و *روبوکاپ* (۱۹۸۷) انجام می‌دهد، بنا نهادن یک رشته‌ی پیوسته از دانش ضروری است که نشان می‌دهد تلاش‌های‌مان برای تغییر جهان، باید ما را به یک تجدیدنظر از خود رجعت دهد و این‌که تغییر در هر مرحله‌ای، نیازمند تغییر در سطوح و مراحل دیگر نیز هست و علم، به یک ژانر مرسوم

* slasher زیرمجموعه‌ای از ژانر وحشت و تریلر که معمولاً با کشتارهای فجیع همراه است ـ م.

شناخته‌شده محدود نمی‌شود. **مگس** در تأکید بر آن‌چه که خارج از سودمندی مکانیکی فناوری قرار دارد، که ما بسیار به آن تکیه کرده‌ایم به‌واقع بر نسخه‌ی دیگری از همان نقش‌مایه‌ی مکرر علمی‌تخیلی «از عقلانی‌کردن همه چیز دست بردارید»، تأکید می‌کند. از این منظر است که می‌توان ادعاهای روی گرین‌برگ را مبنی بر این‌که تمامی کارهای کرانبرگ «کاوشی واژگون‌گر درباره‌ی تأثیر فرهنگ فناوری اواخر قرن بیستم بر روح و جسم، هویت و پیوند اجتماعی است» درک کرد.

بنابراین، آن‌چه تاکنون به آن اشاره شد، این است که تنها زمینه‌ای که این فیلم برای بررسی و مطالعه‌ی ما مهیا می‌سازد ـ زمینه‌ی برخورد بین علم و صنعت از یک‌سو و جسم با الزامات مادی خود از سوی دیگر ـ مستقیماً با مسأله‌ی بزرگ‌تر ژانری‌ای که ترسیم می‌کند، می‌انجامد؛ زیرا **مگس** در عین حال که فیلمی درباره‌ی موجودات دورگه و احتمال دورگه بودن است، فیلمی است که خودش نیز یک موجود دورگه محسوب می‌شود و قابلیت چنین فرم‌های دورگه‌ای را برای فیلم علمی‌تخیلی ـ ترسناک پیشنهاد می‌کند. رابرت هاس، با تمرکز بر گونه‌ی موجود دورگه‌ای که ظاهراً در تمامی فیلم‌های کرانبرگ حضور دارند، هشدار می‌دهد که این مخلوقات معنادار هستند، به نظر او، «ائتلاف میان انسان، حیوان و ماشین، میان علم و طبیعت، بین ذهن و جسم، درواقع در تمامی فیلم‌های کرانبرگ فاجعه‌آمیز است». با این حال، این تصویر کماکان ماندگار می‌ماند و البته صرفاً چیز ترسناکی نیست، بلکه می‌تواند روشی باشد تأثیرگذار برای بررسی مشکلات مختلف معاصر: حس وسیع انفصال میان روح و جسم، ناسازگاری ظاهری میان انسان و ماشین، و حتی رابطه‌ی غالباً خشونت‌بار بین زن و مرد در فرهنگ امروز. بدین ترتیب، می‌توان با عنایت به بحث وسیع‌تری که در این‌جا ذکر شد این تصویر دورگه را در زمینه‌ی ژانرها نیز تعمیم داد؛ چراکه تصویر ترسناک «یکپارچگی» مضمحل‌شده، در تضادی کنایی با وحدت موفقیت‌آمیز فرمول‌ها توسط کرانبرگ قرار می‌گیرد ـ این تصویری «مصیبت‌بار» است که بیش‌ترین نتایج مثبت را برای فیلم‌ساز دربر دارد.

آن‌چه در فیلم **مگس**، یا در تمامی فیلم‌های کرانبرگ، مشاهده می‌کنیم، چندان ربطی به تردید موجود در سینمای فانتزی ندارد و در نتیجه دخلی هم به سینمایی حاوی تنش تأثیرگذار ندارد: روایاتی که ظاهراً علیه خود عمل می‌کنند، کاراکترهایی که به نظر اغلب به شکل ویرانگری کاملاً با طبیعت خودشان غریبه‌اند؛ فرهنگ‌هایی که متلاشی می‌شوند و یا به شکل خشونت‌باری خود را واژگون می‌کنند. درواقع، زمینه‌ی اصلی فرهنگی تولید این فیلم از چنین تنشی خبر می‌دهد و به نوعی «آمیزه»ی گونه‌های مختلف منجر می‌شود: کرانبرگ یک کارگردان کانادایی است و فیلم‌هایش، دست‌کم در سال‌های اخیر، به‌عنوان سمبل‌های برجسته‌ای از پویایی صنعت فیلم‌سازی کانادا مطرح بوده‌اند، خصوصاً به این دلیل که اکثر فیلم‌های کانادایی هرگز فرصت نمایش عمومی در شهرهای بزرگ کانادا را نمی‌یابند. فیلم **مگس** برای کرانبرگ، بعد از یک دوره‌ی کاری که بر مبنای ساخت فیلم‌های کالت کم‌هزینه بنا شده بود و تلاش‌های نافرجام برای کارگردانی فیلم‌های بزرگ استودیویی مثل ***یادآوری کامل*** (۱۹۹۰)، ***تاپ گان*** (۱۹۸۶) و ***شاهد*** (۱۹۸۵)، حرکتی رو به جلو، به‌سوی جریان روز سینما و سینمای امریکایی، و فرصتی برای نشان دادن این نکته بود که او می‌تواند فیلم فانتزی امریکایی بسازد. این بار او از حمایت یک استودیوی درجه اول هالیوودی، فاکس قرن‌بیستم، و همکاری یک تهیه‌کننده‌ی امریکایی به نام استوارت کرنفلد برخوردار بود و بودجه‌ی نسبتاً زیاد ده میلیون دلاری (نسبت به معیارهای کرانبرگ) برای کار در اختیار داشت. در نتیجه، فیلم با استقبال خوب تماشاگران امریکایی روبه‌رو شد. فیلم به واقع خود را به عنوان یک فیلم امریکایی عرضه می‌کند. با این‌که فیلم در کانادا با «گروه همیشگی» کانادایی کرانبرگ فیلم‌برداری شده بود. درواقع باید به طعنه‌ی پرمعنی این مسأله توجه کرد: با این‌که نسخه‌ی اصلی امریکایی **مگس** در کانادا فیلم‌برداری شده بود، نسخه‌ی جدید کرانبرگ، زمینه و فضای امریکایی دارد ولی تورنتو را جایگزین نیویورک می‌کند. بارت تستا به این نکته اشاره می‌کند که این کشش فرهنگی دوگانه، اهمیت خاصی برای درک **مگس** و کار کرانبرگ به‌طور کلی دربردارد. او استدلال می‌کند که مقدار زیادی از کج‌فهمی یا واکنش علیه فیلم‌های کرانبرگ، ناشی از تلاش برای درک آن‌ها در زمینه و بافت بسیار کلاسیک ژانری و به‌خصوص در برابر بافت کانادایی‌وار آن‌هاست. تستا بحث

می‌کند که چنان‌چه تصویرگرایی افراطی کرانبرگ، «قواعد مرسوم فیلم‌های علمی‌تخیلی را نقض می‌کند»، به‌خصوص با توجه به این‌که این فیلم‌ها در بافت سینمای امریکا ساخته شده‌اند، دلیل‌اش می‌تواند این باشد که «در پس کرانبرگ کانادایی، تنها یک ژانر سینمایی وجود ندارد، بلکه گفتمانی درباره‌ی فناوری نیز هست که از نگاه کانادایی به فناوری سرچشمه می‌گیرد.» به این مفهوم که کرانبرگ حتی در سعی برای ساختن یک فیلم علمی‌تخیلی «امریکایی»، باز هم دارد یک داستان بنیادین کانادایی تعریف می‌کند و این امر را با به تصویر کشیدن دقیق نوع تنشی که **مگس** بر آن تأکید دارد، انجام می‌دهد.

در هر حال، آن نوع مسأله‌ای که کرانبرگ را بیش‌تر فریفته می‌کند، این است که انسان چگونه با چنین شرایطی کنار می‌آید، با این کشمکش‌ها و پریشانی، با هوس‌های سرسختانه و حدود غایی «جسمانیت»، بدن و حتی شاید اشتیاق خود فیلم‌ساز برای ساختن فیلم در هالیوود. این‌که کرانبرگ در نشان دادن ژانر، به‌طرف مرزهای آن کشیده می‌شود می‌تواند طبیعی باشد، دست‌کم در جزء، چراکه متن پست‌مدرن همه‌گونه روایت و مطمئناً قواعد ژانر مرسوم را که برای اندازه‌گیری چنین دنیایی ناکافی‌اند را در خود جای می‌دهد. با این حال، فیلم علمی‌تخیلی ـ ترسناک به نظر برای این امر بسیار مناسب است زیرا ابزاری بهتر برای اندازه‌گیری این دنیای بسیار تکنولوژی‌زده و هنوز در بند جسمانیت ارائه می‌کند، به‌خصوص زمانی که به نظر می‌رسد به فیلم‌ساز اجازه‌ی حرکت میان کل طیف قابلیت‌های روایت فانتزی را می‌دهد تا درباره‌ی واقعیت مرسوم دنیای ما و در عین حال واقعیت خویشتن‌مان به کندوکاو بپردازد. دست‌کم به نظر می‌رسد فیلم این اجازه را به کرانبرگ داده تا آن‌چه را برای وی وظیفه‌ی کلیدی فیلم‌ساز تلقی می‌شود به انجام رساند: «یک فیلم‌ساز کامل باید قدرت داشته باشد به همه‌ی وجوه وجود بشری توجه داشته باشد، هم جسمانی و هم روحانی. اگر این دو ترکیب را به شکل مناسبی با هم داشته باشید، یک نمونه‌ی کامل از درمان انشقاق دکارتی خواهید داشت. چیزی خواهید داشت که به خرد و هم جسم مربوط می‌شود؛ اگر آن‌ها را با هم ترکیب کنید، یک فیلم کامل و بی‌نقص خواهید داشت.»

به هر جهت، آن‌چه این بحث به آن اشاره دارد، مشکل همیشگی موجود در دسته‌بندی ژانرهاست و این مسأله‌ای است که به‌کارگیری گونه‌های فانتزی به سختی آن را رفع می‌کند. همان‌طور که آلتمن به ما یادآوری می‌کند، «خلوص ژانری» چیزی است که به‌ندرت می‌توانیم انتظارش را داشته باشیم، حتی اگر خصوصاً با چیزی روبه‌رو شویم که او آن را ژانرهای «کاملاً به تکامل رسیده» عنوان می‌کند که «برخلاف سود اقتصادی استودیویی و توجه این شیوه تولید به تفکیک تولید، عمل می‌نماید». درعوض، او پیشنهاد می‌کند، به‌خصوص زمانی که به صنعت فیلم‌سازی امریکا توجه می‌کنیم، که به ژانرها به مفهوم دوره‌های متناوب بیندیشیم که دو یا چند الگوی ژانر را با هم مخلوط می‌کنند و فوراً در راستای چنین ترکیبی بازاریابی می‌شوند ـ چراکه هالیوود معمولاً کوشش می‌کند فیلم‌هایش را با ژانرهای چندگانه هویت ببخشد تا بتواند از علاقه‌ی فزاینده‌ای که این استراتژی در گروه‌های آماری مختلف افراد ایجاد می‌کند سود جوید. در عین این‌که این روش نشان می‌دهد قراردادن ژانرها در جای مخصوص خود یا توجیه سازوکار آنان می‌تواند چقدر سخت و یا حتی غیرممکن باشد، با این حال می‌توان بر ارزش مزیتی که در این‌جا حاصل شده تأکید کرد؛ چراکه همان‌طور که بحث ما درباره‌ی **مگس** نشان داد، استفاده از یک دسته‌بندی وسیع و گسترده مثل فانتزی می‌تواند به‌خوبی به ما اجازه دهد که نه تنها آمیزش‌های ژانری را بپذیریم، بلکه حتی یک عنصر قطعی درآمیختگی روایی را انتظار داشته باشیم. علاوه بر این، می‌توان شروع به استدلال درباره‌ی عناصر آن آمیزش نمود و بهتر درک کرد که آن‌ها چگونه علایق ما را در جهت‌های کاملاً مختلف جذب کرده و شکل می‌دهند. همان‌طور که کرانبرگ در **مگس** و یا هر جای دیگری به شکل تأثیرگذاری به ما یادآوری می‌کند، یک فیلم‌ساز اگر بخواهد «فیلمی کامل و بی‌نقص بسازد»، باید اغلب آن‌چه را که تماشاگران به شکل مرسوم به عنوان مرزهای سفت و سخت ژانر در ذهن دارند نادیده انگارد. چنین حکمی برای تماشاگران نیز صادق است، چراکه آن‌ها هم باید آمادگی فراتر رفتن از آن مرزها را داشته باشند تا فیلم را «بفهمند». یک دیدگاه فانتزی از فیلم علمی‌تخیلی و به‌خصوص فیلم علمی‌تخیلی پست‌مدرن امریکایی، می‌تواند ما را در این امر یاری نماید.

❑