واکاوی مفهوم آلوده‌انگاری در سینمای دیوید کراننبرگ با تاکید بر شخصیت‌های زن بر اساس آرای ژولیا کریستوا

چکیده

در اندیشه معاصر آلوده‌انگاری انگاره‌ای برای دفاع از تمامیت مرزهای سوبژکتیویته است. به باور ژولیا کریستوا شارح اصلی این مفهوم، مهم‌ترین مصداق آلوده‌انگاری، مادرِ آلوده است. این که کودک میان بدن خود و مادر تفاوتی نمی‌بیند. اما سوبژکتیویته باید تفاوت و شکافی میان دیگری و خود بیابد تا بتواند به هویتی مستقل دست یابد. او در عین شیفتگی به بدنِ مادر، برای نجات خود به آلوده انگاری نیاز دارد. از این منظر آلوده انگاری زمانی اتفاق می‌افتد که مرزهای هویتی فرد یا اجتماع به وسیله آنچه که آلوده است مورد تهدید قرار گیرد. هدف این پژوهش تحلیل سینمای دیوید کراننبرگ با بررسی فیلم‌های رعشه‌ها، هار، فرزندان، اسکنرها و ویدئودروم در بستر آرای ژولیا کریستوا در زمینه‌ی طردشدگی و آلوده انگاری است و به این سوال پاسخ داده می‌شود که چگونه این فیلمساز ازعناصر مختلف آلودگی با تکیه بر شخصیت‌های زن استفاده می‌کند. این پژوهش براساس نوع داده‌ها کیفی، از حیث هدف بنیادی و نظری و از نظر ماهیت و روش توصیفی و تحلیلی است. این پژوهش در تلاش است نشان دهد که چگونه مفاهیم کریستوایی از جمله آلودگی، طردشدگی و شکل گیری سوژه با تاکید بر شخصیت های زن در عناصری بنیادی و راهگشا در تحلیل آثار این فیلمساز به شمار می‌آیند.

واژگان کلیدی: سینمای وحشت، ژولیا کریستوا، آلوده‌انگاری، دیوید کراننبرگ

مقدمه

آلوده انگاری[1]مفهومی است که اولین بار ژولیا کریستوا[2]آن را در کتاب «قدرت‌های وحشت»[3]به کار می‌برد. آلوده انگاری وسیله‌ای برای دفاع از تمامیت مرزهای سوبژکتیویته است. یعنی، فرایند بیرون راندن دیگری از خود. آلوده انگاری از آن جهت برای سوبژکتیویته ضروری است که باعث پیشرفت و استقلال ذهن می‌شود. در ادبیات روانکاوی برای کودک، بدن مادر، تنی است بی‌مرز. او میان بدن خود و مادر فرقی نمی‌بیند. اما سوبژکتیویته همیشه باید تفاوت و شکافی میان دیگری و خود بیابد. پس کودک در پی بیرون راندن بدن مادر از خویش است. او در عین شیفتگی‌اش به بدن نخستینِ مادر، برای نجات خود و پیشرفت ذهنی‌اش، به آلوده انگاری نیاز دارد. از سویی دیگر سینمای وحشت مملو است از فضای آلودگی که خود به ترس و انزجار مخاطب می‌انجامد. به گونه‌ای که در زیرگونه‌هایی چون تغییر جسمانی، بدن به تدریج آلوده شده و استحاله می‌شود. این اعوجاج جسمانی فارغ از دلالت‌های گونه‌ای مخاطب را با وجه اندیشگی آلودگیِ جسمانی مواجه می‌کند. از این منظر سینمای وحشت بیش از آن که بر ادراک دیداری استوار باشد بر ادراک حسانی متکی است. رهیافتی که در اندیشه هنری معاصر تاحدودی مغفول مانده‌است. چنین است که یوهانی پلاسما در کتاب *چشمانِ پوست* با تاکید بر وجه حسانی فراموش شده در تحلیل هنر معاصر خاطر نشان می‌کند که هنر همواره بر وجه حسانی استوار بوده‌است. از این منظر سینمای وحشت مثال مناسبی است چرا که در آن مخاطب به مشارکت حسانی با جهان اثر دست می‌یابد که آلوده‌انگاری از مصادیق مهم آن است(پلاسما،۱۳۹۸).

اگرچه نظریات ژولیا کریستوا بیشتر در بررسی آثار ادبی به کار گرفته می شوند و پژوهش قابل توجهی در سینما از این منظر صورت نگرفته، این پژوهش بر آن است که نشان دهد از نظریه آلوده انگاری و طرد شدگی او در تحلیل فیلم‌های ژانر وحشت بهره گرفت و در این راه از فیلم‌های دیویدکراننبرگ که چهره بسیار برجسته‌ای در این ژانر به‌شمار می‌آید، یعنی رعشه‌ها، هار، فرزندان، اسکنرها و ویدئودروم با تکیه بر شخصیت های زن آن‌ها استفاده کرده‌است.

اهداف پژوهش

۱.تحلیل مفهوم آلوده‌انگاری بر اساس آرای ژولیا کریستوا.

۲. بررسی مصادیق آلوده‌انگاری در فیلم‌های دیوید کراننبرگ.

۳. تحلیل چگونگی نمایش بحران‌های هویتی در شخصیت‌های زن آثار کراننبرگ.

پرسش‌های پژوهش

۱.مفهوم آلوده‌انگاری در نظریات کریستوا چیست؟

۲.چگونه مفهوم آلوده‌انگاری در شخصیت‌های زن در فیلم‌های کراننبرگ بازنمایی می‌شود؟

۳.کراننبرگ چگونه از آلوده‌انگاری برای نمایش بحران‌های هویتی بهره می‌گیرد؟

روش تحقیق

این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی بهره برده است. داده‌ها شامل سکانس‌های کلیدی پنج فیلم دیوید کراننبرگ هستند که بر اساس نظریه آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا بررسی شده‌اند. در این راه فیلم‌های «رعشه‌ها»، «هار»، «فرزندان»، «اسکنرها» و «ویدئودروم» بر اساس موضوع پژوهش انتخاب و مفاهیم آلوده‌انگاری، طردشدگی و تهدید مرزهای هویتی در آن‌ها شناسایی شدند. این تحلیل با استفاده از مفاهیم کریستوایی مانند «کورا»، «امر نشانه‌ای» و «امر آلوده» صورت گرفت و این چارچوب برای تفسیر عناصر بصری و داستانی در فیلم‌ها به کار گرفته شد. برای هر فیلم، ابتدا عناصر آلوده‌انگاری شناسایی و توصیف شدند (مانند هیولاها، تغییرات جسمانی، و مرزهای درونی/بیرونی شخصیت‌ها).سپس این عناصر در چارچوب نظری کریستوا تحلیل شدند تا تأثیر آن‌ها بر شکل‌گیری یا تخریب مرزهای هویتی بررسی شود.

پیشینه پژوهش

نظریات ژولیا کریستوا اغلب در تحلیل متون ادبی به کار برده می‌شود.کریستوا با نظریه‌ی آلوده‌انگاری سعی دارد تا ارتباط میان روانکاوی و زبان را روشن سازد. از دید او کارکرد ادبیات در پالایش امر آلوده است و این گونه سوژه را از تهدید امر آلوده دور نگاه می‌دارد. از مفهوم آلوده‌انگاری کریستوا در تحلیل هنرهای تصویری معاصر بسیار استفاده شده‌است. برای نمونه هلن مک‌گی[۴]در تحلیل عکس‌های سیندی شرمن[۵]و جو اسپنس[۶]از مفهوم آلوده انگاری بهره می‌گیرد تا نشان دهد که اسپنس به کمک بهره گیری از این مفهومِ *بودن در وضعیت آلوده* را بهتر ترسیم می‌کند. (McGhie, H, 2009, 45) در حوزه مطالعات سینمایی نیز از این مفهوم بهره‌گیری شده است. تینا چانتر[۷]در کتاب تصویرِ آلوده‌انگاری، فیلم، فیتیش و طبیعت تفاوت با بهره‌گیری از ایده‌ی کریستوا به بررسی آثاری چون کازابلانکا و تولد یک ملت می‌پردازد. (Chanter, T, 2008, 62)

پژوهش‌های متعددی درباره سینمای کراننبرگ انجام شده‌است که با رابین وود[۸]و مقاله مشهور *کابوس آمریکایی: وحشت در دهه ۷۰ در دهه هفتاد* آغاز می‌شود. در این مقاله رابین وود با بررسی فیلم‌های اولیه کراننبرگ او را به زن‌ستیزی متهم می‌کند. به نظر می‌رسد که رابین وود تمرکزش بر تم داستانی فیلم‌هاست و وجوه سینمایی آن‌ها را چندان در نظر نمی‌گیرد(wood,2018) .

ویلیام برد[۹] در کتاب خود به نام "هنرمند به عنوان هیولا"[۱۰]فیلم‌های بلند کراننبرگ از استریو[۱۱](1969) تا تصادف(1996) را تحلیل می‌کند که البته در نسخه جدیدش فصل‌هایی را در مورد اگزیستنز(1999)و عنکبوت(2002) اضافه کرده‌است. برد استدلال می‌کند که ساختار سینمای کراننبرگ مبتنی بر دوگانگی بین نظم و عقل، سرکوب، کنترل، رهایی، جنسیت، بیماری و فروپاشی مرزهایی است که خود و جامعه را تعریف می‌کند. او شخصیت اصلی در فیلم‌های کراننبرگ را دانشمندی می‌داند که به تدریج تبدیل به هنرمندی می‌شود که زمینه نابودی خود و جامعه را فراهم می‌کند (Beard, 2001).

در پژوهش‌های داخلی مقاله آلوده‌انگاری، رویارویی با امرِ آلوده و تکوینِ هویت مردانه در نمایشنامه هملت از دیدگاه ژولیا کریستوا نوشته نبی‌زاده نودهی و احمدزاده، نظریه آلودگی کریستوا را در ادبیات به کار می‌گیرد. این مقاله معضلات روانی هملت را بررسی و به عبارتی سوژه مذکر را مورد توجه قرار داده و نشان می‌دهد که چگونه هملت دغدغه‌های جدی درباره ی صیانت از فردیت مستقل و هویت مردانه خویش دارد و از ارتباط با جنس مونث وحشت دارد(نبی زاده، احمد زاده،۱۳۹۸).

در مقاله *کاربست نظریه آلوده انگاری کریستوا بر شعر «دلم برای باغچه می سوزد» فروغ فرخزاد* نوشته سلیمی کوچی و سکوت جهرمی نیز هدف نویسندگان به‌کارگیری نظریه آلوده‌انگاری ادبیات فارسی است. این مقاله با بررسی اشعار فروغ فرخزاد به این نتیجه می‌رسد که شاعر برای رهایی از آلودگی ها و تطهیر شدن به سراییدن شعر روی آورده است. نویسندگان مقاله بر این باورندکه می‌توان شعر معاصر فارسی را با کاربست این نظریه مطالعه کرد(سلیمی کوچی، سکوت جهرمی،۱۳۹۰).

لازم به ذکر است که تاکنون پژوهشی در داخل انجام نشده که کرانبرگ و کریستوا را در کنار یک دیگر قرار دهد. تمام مقالات و پایان نامه هایی که در داخل نوشته شده از نظریات کریستوا در زمینه ادبیات استفاده کرده‌اند و تا به حال از منظر سینمایی پژوهشی انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

کریستوا برای تحلیل آلوده‌انگاری مفاهیم متنوع از انسان شناسی، فلسفه، الهیات گرفته تا زبان شناسی و ادبیات را به کار می‌برد. او حتی از زندگی روزمره در باب آلوده‌انگاری طردشدگی کمک می‌گیرد و برای مثال به غذاهای نفرت‌انگیز ارجاع می‌دهد. جایی که به قول خودش پیش‌افتاده‌ترین و ساده‌ترین فرم آلودگی است (برت،۱۱۵،۱۳۹۷).

کریستوا در نظریه‌پردازی آلوده‌انگاری ، از پارامترهای کلی مدل رشد روانکاوی ژاک لکان[۵]استفاده می‌کند. لکان مرحله شش تا هجده ماهگی را «مرحله‌ی آیینه‌ای»[۶]نام‌گذاری می‌کند که نقشی اساسی در رشد روانی کودک دارد. از دید لکان مرحله آینه‌ای، مربوط به رفتار نوزاد در سنین ۶ تا ۱۸ ماهگی است. در این سن کودک تصویر خود در آینه را می‌شناسد. او با شناخت تصویرش در آینه، «خود» را برای اولین بار به عنوان یک موجود یگانه و متمایز می‌یابد. او با دیدن خودش در آینه است که متوجه فردیت خویش می‌شود. لکان ادعا می‌کند که قبل از این زمان، کودک قادر به جدا کردن خود از دیگران نیست و برای بقای خودش به دیگران وابسته است. لکان ایگو[۷]را یک ابژه[۸]می‌دانست نه یک سوژه.[۹]او بین ایگو و سوژه تمایز قائل می‌شود. ایگو «کارکردی خیالی» است که از طریق رابطه سوژه با بدنش در مرحله آینه‌ای ایجاد می‌شود. ایگو محصول همین رابطه است اما برای شکل‌گیری سوژه، رویدادهای دیگری نیز باید وجود داشته باشد(هومر،۱۳۹۰).

تفسیر خاص کریستوا از این مرحله یعنی مرحله‌ی آیینه‌ای به مسیر متفاوتی از لکان می‌انجامد. به باور او در انتهای این مرحله، منِ آرمانی، به کمک ارتباط سوژه با جهان بیرون و طردشدگی مختل و کنار گذاشته می‌شود. از این رو طردشدگی، نوعی بحران نارسیستی است. در دیدگاه کریستوا، فرد در مرحله هجده ماهگی تا چهارسالگی زبانمند شده، ارتباطش با امر واقع قطع و ورودش به ساحت نمادین صورت می‌گیرد. کریستوا از دو وجه دلالت زبان یعنی امر نشانه‌ای و امر نمادین سخن می‌گوید. او برای زبان دو شیوه عملکرد قائل است: ابتدا زبان به مثابه بیان قاعده‌مند و صریح معنا (امر نمادین) و دوم زبان به عنوان ابزار تخلیه رانه‌ها[۱۰]و انرژی‌های سوژه (امر نشانه‌ای). البته کریستوا این دو را در تقابل با یک دیگر نمی‌داند بلکه معتقد است که آن‌ها با یک دیگر آمیخته می‌شوند.

کورا

کریستوا مرحله‌ی بدو تولد تا شش ماهگی را «کورا»[۱۱]می‌نامد. ریشه این اصطلاح به یونان باستان باز می‌گردد. جایی که افلاطون این واژه را به معنایی قریب به مکان، و به عبارت دقیق‌تر محیطی که در آن صُوَر تحقق می‌یابند به کار برده‌است، مکانی که هم می‌تواند فراگیرنده و پذیرنده باشد و هم مُغذّي و مادرانه (Parsa, & Fathtaheri,2012, 79).

کریستوا اصطلاح کورا را در توصیف این نکته به کار می‌برد که چگونه محیط روانی کودک به تن مادرش معطوف می‌شود(McAfee, N, 2004, 39). در همین مرحله، بیشترین ارتباط با امر واقع و پیش از نمادینه شدن برقرار است. مرحله‌ی چهار تا هشت ماهگی مرحله‌ای است بین "کورا" و "مرحله‌ی آیینه‌ای ". در این مرحله یک اتفاق پیشازبانی به وقوع می‌پیوندد که با آلوده‌انگاری مرتبط است. در طول این مرحله از رشد، کودک، شروع به فاصله‌گذاری میان خود و مادر می‌کند. ایجاد مرز بین خود و دیگری پیش از ورود به زبان اتفاق می‌افتد. ایجاد مرزهایی میان خود و دیگری نشانه خروج فرد از مرحله‌ی کورا است. کریستوا کورا را در پیوند با امر نشانه‌ای می‌بیند. سطح نشانه‌ای سطحی است که هنوز در آن از نظام مردسالارِ نمادین زبان خبری نیست. این سطح هر آن چیزی است که به رانه‌های بدن انسان و به خصوص بدن مادر باز می‌گردد. کریستوا نشان می دهد که آلوده انگاری به منزله فرایندی عمل می‌کند

که برای رشد و گسترش من و هویت ضروری است. این فرایند پیش از جدایی کودک از تن مادر موجب نوعی تمایزیابی روانی می‌شود و بنابر این در حکم مفصل‌بندی مرزهای درون/ بیرون سوژه است(برت،۱۳۹۷).

آلوده‌انگاری

آلوده‌انگاری به مثابه یک مفهوم فضایی به فرآیندهایی اشاره دارد که مرزهای میان کودک و تن مادر و میان سوژه و ابژه‌هایش را مشخص می‌کند.کریستوا معتقد است که آلوده انگاری نشان‌گر جدایی ناکامل از مادر و به علاوه حاکی از فرایندی است که سرکوب اولیه را موجب می‌شود. سوژه با عبور نسبی از امر نشانه‌ای که یادآور سپهر خیالی لکانی است، خود را به مثابه سوژه‌ای می‌شناسد که مرزهایش آن را از دیگران جدا می‌سازد، در این مرحله سوژه هر چیزی که این مرزها را تهدید به تخریب کند به مثابه امری آلوده شناخته و آن را طرد و از خود می‌راند. به عبارت دیگر، امر خیالی یا امر نشانه‌ای تهدیدی بر امر نمادین و تخریب آن است. امر نشانه‌ای هیچگاه سایه‌اش را از سر امر نمادین کم نمی‌کند، همواره حضور دارد و هر لحظه‌ای می‌تواند خود را از عمق به سطح زبان برساند و جلوه‌گر شود.

کریستوا به معرفی چند مصداق برای امر آلوده می‌پردازد که شامل مادر، غذا، جسد و خود هستند. به عنوان مثال، آلوده‌انگاری مادر به این دلیل اتفاق می‌افتد که کودک در ابتدای زندگی قادر به تشخیص مرزهای خود با محیط اطراف نیست و خودش را موجودی یکی با مادرش می‌پندارد، اما لازم است برای هویت یافتن، مرزهایش با مادرش را مشخص کند، ساختن این مرزها جز با بیگانه دانستن مادر و طردکردن او ممکن نخواهد بود(Kristeva, J, 1982, 206). طبق نظریه کریستوا آلوده انگاری به واکنش‌های انسانی همچون ترس و تهوع به تهدیداتی خارجی بر می‌گردد و در اثر فقدان تفکیک میان سوژه و ابژه و یا بین خود و دیگری صورت می‌پذیرد. اگر بخواهیم مثال‌های اولیه برای آنچه سبب چنین واکنشی بدن ما می‌شود و به طرز آسیب زننده‌ای مادیت ما را یادآور می‌شود می‌توان از چنین موقعیت‌هایی نام برد: زخم‌های باز، مدفوع، فاضلاب و حتی سرشیر بسته بر روی یک شیر داغ(Felluga, D,2002,1). اوج آلوده انگاری زمانی رخ می‌دهد که سوژه از تلاش‌های بی‌حاصلش برای هویت‌یابی در مقابل عاملی بیرونی خسته شده و ناممکن را درون خودش می یابد. آن زمان هست که پی‌می‌برد که آن ناممکن که بخشی از موجودیت خودش را تشکیل داده چیزی جز امر آلوده نیست(kristeva,J, 1982, 3). به باور او ما امر آلوده را با وجود غیریتش در مجاورت خود می‌بینیم، بی آن‌که بتواند به ما بپیوندد. در مواردی شاید آلودگی همان «دیگری» باشد که از درون بر می‌آید، در واقع بخشی از خودمان بوده است و ما به شتاب درصدد سرکوب آن بر می‌آییم، چرا که آدمی باید از تمامیت مرزهای خود دفاع کند. هر چند او هیچگاه قادر نیست به سادگی خود را از امر آلوده‌ای که همواره در کمین اوست برهاند (Arya.R,2014,4).

کریستوا باور دارد که از طریق فرآیند آلوده‌انگاری مرزهای واضحی بین حالت‌های متفاوت ایجاد می شود. مرز بین درون و بیرون، زندگی و مرگ و غیره. این آلوده‌انگاری زمانی رخ می‌دهد چیزهای آلوده آن را تهدید کنند و هویت به واسطه طرد این موارد آلوده شکل می‌گیرد. آن چیزهایی که مرز را تهدید می‌کنند در شکل‌های متفاوتی بروز کرده و به تهدیدات بیرونی و تهدیدات درونی تقسیم می‌شوند. تهدیدات بیرونی شامل تهدیدات فیزیکی و انواع دیگر خشونت می‌شوند که موازنه و تعادل سیستم را برهم می‌زنند و باعث می‌شوند تا مرزها به واسطه فرسایش یا از هم پاشیدگی متزلزل شوند. تهدیدهای درونی – همانند یک تومور در بدن- از درون ناشی شده و به بیرون یورش می‌برند و همان مرزها را تضعیف می‌کنند. تهدیدهای درونی و بیرونی هر کدام به نوعی، حالتی از آلودگی را ایجاد می‌کنند، که باعث اغتشاش مرزها می‌شود. ما از درون به بیرون کشیده می‌شویم. همزمان که خطر مقیاس بزرگتری پیدا می‌کند یا نزدیک‌تر می‌شود، ترس به عنوان امکان انحلال و فروپاشی، مبرم‌تر شده و فشار بیشتری می‌آورد. به همین دلیل، آلوده‌انگاری که هویت را تهدید می‌کند، باید از مرز بیرون انداخته شده و در خارج از آن قرار گیرد(سليمي كوچي و سكوت جهرمي، ۱۳۹۳، ۹٤).

طرح مساله

سينماي وحشت ديويد كرانبرگ که آثار متنوعی را در دوره طولانی از فعالیت‌هایش دربر می‌گیرد، توانسته توجه طیفی از محققان برجسته، از جمله مفسران فمینیست/ روان‌شناس (مانند باربارا کرید)[۱] منتقدان فرهنگی مارکسیست (مانند فردریک جیمسون)[۲] نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی (مانند اسکات بوکاتمن)[۳] و تحلیل‌گران هنر فیلم پست مدرن (مانند استیون شاویرو)[۴] را به خود جلب کرده و کتاب‌های متعددي درباره او به زبان‌هاي مختلف تالیف شده‌است. ویلیام بِرد، در کتاب خود، هنرمند به عنوان هیولا، در مورد کرانبرگ می‌نویسد: «سینمای دیوید کرانبرگ نمونه‌ای برجسته از مجموعه‌ای از آثاری است که امضای مخصوص به خود را دارد. مجموعه‌ای بسیار فشرده و منسجم از

موضوعات، مضامین و نگرش‌ها و همچنین سبکی قابل شناسایی را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، همه موارد ضروری، برای دست یافتن به جایگاه یک سینماگر مولف را داراست». (Beard, M, 2001, 3)

کرانبرگ اولین فیلمش در ژانر وحشت را به نام *استریو* در سال 1996 ساخت. در این فیلم هفت انسان بالغ برای شرکت در یک عمل جراحی داوطلب می‌شوند. در این عمل جراحی توانایی صحبت کردن از آن ها گرفته می‌شود اما در عوض توانایی تله‌پاتی به آن‌ها داده می‌شود. کرانبرگ بعد از آن فیلم بعدی‌اش *جنایات آینده* را می‌سازد.[۲۶] این دو فیلم موفقیتی به همراه نداشتند اما توانستند دیدگاه‌های کرانبرگ را به نمایش بگذارند و در مطالعات این فیلمساز حائز اهمیت هستند. هر چند که کرانبرگ سینماي مولف خود را با فیلم *رعشه‌ها* مطرح و جایگاه خود را به عنوان یک کارگردان صاحب سبک در سینمای وحشت تثبیت می‌کند.

کرانبرگ درباره توجه‌اش به بدن و کالبد انسان می‌گوید: « برای من نخستین واقعیت هستی انسان، جسم اوست. چنان‌چه واقعیت کالبد انسان را بپذیرید، گویی که میرایی را پذیرفته‌اید و این کاری است بس دشوار. چون اندیشه خودآگاه نمی‌تواند «نبودن» را تصور کند. این غیرممکن است.» (Westwood, 2018) کلامِ فیلمساز کانادایی یادآور دیدگاه کریستوا است که جسدِ انسان را نهایت امرآلوده می‌داند زیرا مرز واقعی و آشکار میان زندگی و مرگ، مرگی که به نظر می‌رسد در بدن ایجاد آلودگی و عفونت می‌کند، از بین می‌رود و مایی که با یک جسد مواجه شده‌ایم اکنون شکنندگی زندگی‌مان را تجربه می‌کنیم(McAfee N, 2004,78).

کرانبرگ با نمایشِ ویژه‌ی بیماری‌های جسمانی، دگرگونی‌ها و مثله‌سازی‌های بدن، به خصوص بدن زنان و استفاده از ناهنجاری‌های اجتماعی و تکنولوژیک، توانسته آلوده‌انگاری را به خوبی در فیلم‌هایش به نمایش درآورد. فیلم‌هایی مانند *رعشه‌ها*[۲۷](1975)، *اسکنرها*[۲۸](1981)، *ویدئودروم*[۲۹](1983) و *مگس*[۳۰](1986) از فیلم‌های اولیه او هستند که استفاده پیشگامانه او از مفهوم «وحشت جسمانی» را به نمایش گذاشتند. کرانبرگ در بسیاری از آثارش خود آلودگی را با تکیه بر شخصیت‌های زن فیلم نمایش می‌دهد.

یافته های پژوهش

کرانبرگ آلودگی را در ابعاد مختلفی از شخصیت‌های زن گرفته تا شیوه روایت و زیبایی‌شناسی تصاویر به کار می‌گیرد. او انواع آلودگی اجتماعی و آلودگی فردی را در فیلم‌هایش به نمایش می‌گذارد. او در بسیاری از آثارش از هیولاهای ناپاک که ترکیبی از موجودات مختلف و خارج از نظم طبیعی هستند استفاده می‌کند که به تعبیر کریستوا نشان‌دهنده نیرویی است نشانه‌شناسیک که نظم نمادین و قانون را برهم می‌زنند. این هیولاها حسی دوگانه از ترس و انزجار را برمی‌انگیزانند. دگرگونی‌های بدن و ابجکت شدن یک زن و تجاوز به مرزهای آن و تولد موجودات مرگبار و منزجرکننده در اکثر فیلم‌های کرانبرگ دیده می‌شود. قهرمان‌های زن در فیلم‌های کرانبرگ ابجکشنِ کریستوایی را کاملا تجربه می‌کنند. این که به تدریج در فرایند روایت‌گری مرزهای سوبجکتیویته‌ی آن‌ها از بین می رود، به گونه ای که درون و بیرون بدن، خود و دیگری، انسان و غیرانسان به عنوان موجودات جداگانه قابل شناسایی نیستند.

رعشه‌ها؛ آلوده‌انگاری و تهدید مرزهای هویتی

فیلم *رعشه‌ها* (۱۹۷۵) یکی از آثار اولیه دیوید کرانبرگ است که به‌طور واضح از مفاهیم آلوده‌انگاری بهره می‌گیرد. این فیلم در یک مجتمع آپارتمانی مدرن جریان دارد؛ مکانی که به ظاهر نمایانگر امنیت و نظم اجتماعی است، اما به تدریج توسط یک آلودگی درونی تهدید و تخریب می‌شود. در این فیلم، آلوده‌انگاری به‌طور مستقیم در قالب انگل‌هایی که بدن انسان را آلوده می‌کنند، بازنمایی شده است. این انگل‌ها ابتدا در بدن شخصیت آنابل، دختری که قربانی آزمایشات غیرانسانی یک پزشک می‌شود، کاشته می‌شوند. از دیدگاه کریستوا، این انگل‌ها نماد امر آلوده‌ای هستند که مرزهای درونی و بیرونی بدن را می‌شکنند و به هویت فردی و اجتماعی تجاوز می‌کنند. همان‌طور که کریستوا در قدرت‌های وحشت می‌گوید: «آن چیزی که باعث آلوده‌انگاری می‌شود نبود پاکیزگی و سلامتی نیست بلکه چیزی است که نظام، سیستم و هویت را مختل می‌کند.» (Kristeva, J, 1982, 4) انگل‌ها با تخریب مرزهای بدن و نفوذ به درون، نظام هویتی شخصیت‌ها و حتی نظم اجتماعی آپارتمان را به هم می‌ریزند.

نقش زنان در نظم نمادین

شخصیت‌های زن در *رعشه‌ها* در چارچوب نظامی مردسالار زندگی می‌کنند که آن‌ها را وابسته و منفعل نشان می‌دهد. برای مثال، جنی به عنوان یک زن متأهل تنها در تلاش است که توجه شوهرش را جلب کند. این زنان در نظم نمادین

گرفتار شده‌اند، اما ورود انگل‌ها به بدن آن‌ها، نوعی آزادی از این نظام سرکوبگر را فراهم می‌آورد. در واقع، انگل‌ها به عنوان نمادی از امر نشانه‌ای، نیروهای سرکوب‌شده سکشوالیته را آزاد می‌کنند و ساختارهای نمادین جامعه را تهدید می‌کنند.

نمادپردازی آپارتمان و مرزهای هویتی

مجتمع آپارتمانی که داستان *رعشه‌ها* در آن جریان دارد، خود استعاره‌ای از مرزهای هویتی و اجتماعی است. در ابتدای فیلم، آپارتمان به عنوان مکانی امن و آرام به تصویر کشیده می‌شود. اما ورود انگل‌ها به تدریج این فضا را به یک محیط آلوده و خطرناک تبدیل می‌کند. این تحول نشان می‌دهد که حتی مکان‌های به ظاهر ایمن نیز نمی‌توانند از امر آلوده در امان باشند. همان‌طور که کریستوا اشاره می‌کند، آلوده‌انگاری همیشه در مرزهای سوژه پرسه می‌زند و نظم موجود را تهدید می‌کند.

پایان فیلم و پیروزی امر آلوده:

کریستوا در جایاشاره می‌کند: «آن چیز با غرابتی خیالی و تهدیدی واقعی ما را فرا می‌خواند و در نهایت ما را احاطه می‌کند.» (Kristeva, J, 1982, 3) این جمله به‌خوبی نشان‌دهنده روند آلودگی در *رعشه‌ها* است. در پایان، دکتر سنت لوک، که به عنوان نماد عقلانیت و نظم در فیلم حضور دارد، خود نیز تسلیم آلوده‌انگاری می‌شود. این پایان نشان می‌دهد که امر آلوده نمی‌تواند به طور کامل از بین برود و همواره در مرزهای جامعه و هویت پرسه می‌زند.

رعشه‌ها با نمایش انگل‌ها و آلوده‌سازی بدن‌ها، به خوبی مفاهیم کریستوایی مانند تهدید مرزهای هویتی و قدرت امر آلوده را به تصویر می‌کشد. این فیلم از بدن به عنوان مکانی برای نمایش انزجار و ترس استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که آلوده‌انگاری می‌تواند به شکلی غیرقابل‌کنترل نظم اجتماعی را تخریب کند.

هار، آلوده‌انگاری و تخریب مرزهای بدن

فیلم *هار* (۱۹۷۷) یکی دیگر از آثار اولیه دیوید کرانبرگ است که در آن مفهوم آلوده‌انگاری از منظر کریستوا به خوبی نمایان می‌شود. این فیلم با یک تصادف آغاز می‌شود که منجر به بستری شدن شخصیت اصلی، رز، در بیمارستان می‌شود. پزشک او، دکتر دن کلویید، برای درمان آسیب‌های او از روشی تجربی و نامتعارف استفاده می‌کند. این جراحی نه تنها به بهبود رز منجر نمی‌شود، بلکه او را به عنصری آلوده و خطرناک تبدیل می‌کند.

جراحی رز باعث ایجاد یک سوراخ در زیر بغل او می‌شود که از آن انگل‌هایی شبیه به انگل های خون‌خوار بیرون می‌آیند. این سوراخ به‌وضوح مرز میان درون و بیرون بدن را می‌شکند و بدن رز را به مکانی آلوده تبدیل می‌کند. همان‌طور که کریستوا اشاره می‌کند، سوژه تحت محاصره آلوده‌انگاری مانند کودکی است که والدین خود را می‌بلعد و با این کار، ترسی از تنهایی و انزوا به جانش می‌افتد. (Barret, M, 2011, 230) بدن رز، که هم به عنوان بخشی از خودش و هم به عنوان یک دیگری بیگانه عمل می‌کند، نمایشی از این وضعیت است؛ چرا که او هم قربانی این آلودگی است و هم عامل انتشار آن.

زن به عنوان قربانی و عامل آلوده‌انگاری

در این فیلم، رز هم قربانی آزمایشات پزشکی دکتر کلویید است و هم عاملی برای انتشار آلودگی. بدن او، که پیش‌تر نماد زیبایی و جذابیت بود، به یک منبع تهدید و انزجار تبدیل می‌شود. این دگردیسی در چارچوب نظری کریستوا نشان‌دهنده بحران مرزهای هویتی و نابودی نظم نمادین است. رز در عین حال که از این وضعیت رنج می‌برد، نمی‌تواند آن را متوقف کند و ناخواسته دیگران را نیز آلوده می‌کند.

دوگانگی ترس و انزجار

رز، که حالا به موجودی آلوده و خون‌خوار تبدیل شده، به طور همزمان حس ترس و انزجار را برمی‌انگیزد. این موجود آلوده، مرزهای هویتی را تهدید می‌کند و در عین حال هشداری است که این مرزها را حفظ می‌کند. همان‌طور که مک آفی بیان می‌کند: «این مرزها در تهدید به سر می‌برند چرا که امر آلوده آن قدر حریص است که مرزهای خود را ویران سازد؛ اما این مرزها تضمین هم می‌شوند چرا که ترس از این فروپاشی سوژه را هشیار نگه می‌دارد.» (McAfee, N, 2004, 83) رز در کشمکش با این آلودگی، نه تنها نظم هویتی خود را از دست می‌دهد، بلکه به تهدیدی برای اطرافیان و حتی کل جامعه تبدیل می‌شود.

هویت زنانه و بازنمایی امر آلوده:

رز، به عنوان یک زن، همواره در معرض نگاه‌های مردسالارانه است و هویت او بر اساس جذابیت ظاهری‌اش تعریف می‌شود. اما پس از جراحی، او به عنصری خطرناک و غیرقابل‌کنترل تبدیل می‌شود که به مردان حمله می‌کند و هویت آن‌ها را نیز تهدید می‌کند. این وضعیت، که در آثار کرانبرگ تکرار می‌شود، بازتابی از رابطه پیچیده میان نظم نمادین و امر نشانه‌ای است.

پایان فیلم و نابودی نظم اجتماعی:

آلودگی‌ای که از بدن رز شروع شده، به تدریج کل جامعه را در بر می‌گیرد و هرج‌ومرجی فراگیر ایجاد می‌کند. این امر نشان می‌دهد که آلوده‌انگاری نمی‌تواند محدود به فرد بماند و به سرعت مرزهای اجتماعی را نیز تخریب می‌کند. همان‌طور که کریستوا می‌گوید، امر آلوده همیشه در نزدیکی مرزها کمین کرده و با کوچک‌ترین شکست این مرزها، به تمامیت جامعه یورش می‌برد.

فیلم هار به‌خوبی مفاهیم آلوده‌انگاری کریستوا را در قالب دگردیسی بدن رز و تخریب مرزهای هویتی و اجتماعی بازنمایی می‌کند. کرانبرگ با تمرکز بر بدن به عنوان منبع ترس و انزجار، نشان می‌دهد که چگونه یک عنصر آلوده می‌تواند نظم اجتماعی را به چالش بکشد و از بین ببرد.

فرزندان؛ آلوده‌انگاری و تجسم خشم

فیلم *فرزندان* (۱۹۷۹) به بررسی رابطه پیچیده میان خشم، سرکوب، و آلوده‌انگاری می‌پردازد. داستان درباره زنی به نام نولا است که در یک موسسه روان‌درمانی بستری شده و تحت درمان‌های غیرمعمول دکتر راگلان قرار دارد. این درمان‌ها نه تنها به بهبود نولا منجر نمی‌شوند، بلکه خشم و نفرت سرکوب‌شده او را به موجوداتی آلوده و مرگبار تبدیل می‌کنند.

دکتر راگلان با استفاده از روش‌های درمانی تجربی، احساسات سرکوب‌شده نولا را به شکلی فیزیکی تجسم می‌بخشد. خشم نولا به شکل موجوداتی کوچک، الکن، و خشونت‌آمیز متجلی می‌شود که افرادی را که او را آزار داده‌اند، به قتل می‌رسانند. این موجودات، که فرزندان خشم نولا هستند، مرزهای هویتی و جسمانی را تهدید می‌کنند و نظم نمادین جامعه را به چالش می‌کشند. همان‌طور که کریستوا اشاره می‌کند، آلوده‌انگاری زمانی رخ می‌دهد که امر نشانه‌ای بر نظم نمادین غلبه کند و مرزهای میان خود و دیگری را از بین ببرد.

بدن زن و مفهوم آلوده‌انگاری:

نولا، که خود قربانی مادری آلوده و پر از خشونت بوده است، به موجودی آلوده تبدیل می‌شود که نه تنها اطرافیانش، بلکه حتی فرزند خود را نیز تهدید می‌کند. بدن نولا به دلیل روش درمانی نادرست، به بدنی آلوده و مشمئزکننده تبدیل شده است. همان‌طور که کریستوا معتقد است: «آن چه که کودک آلوده انگاشته است به یک باره و برای همیشه از بین نمی‌رود. امر آلوده همچنان حول آگاهی باقی می‌ماند تا به خودآگاهی سوژه آسیب برساند.» (McAfee, N, 2004, 83) این امر در پایان فیلم دیده می‌شود، زمانی که آثار آلودگی نولا در بدن فرزندش، گندی، نیز ظاهر می‌شود. این نشان می‌دهد که امر آلوده نه تنها از بین نمی‌رود، بلکه به شکل‌های مختلف باقی می‌ماند و به نسل‌های بعد منتقل می‌شود.

نقش دکتر راگلان و نظم نمادین:

موسسه روان‌درمانی دکتر راگلان، که در ظاهر مکانی آرام و مدرن به نظر می‌رسد، در واقع نمادی از نظم نمادین است که توسط نیرویی از امر نشانه‌ای تهدید می‌شود. درمان‌های راگلان، به جای آرام کردن بیماران، احساسات

سرکوب‌شده آن‌ها را به شکلی آلوده و خطرناک آزاد می‌کند. این موسسه در نهایت نابود می‌شود، که نشان‌دهنده ناتوانی نظم نمادین در مهار نیروهای ناشی از امر آلوده است.

زنان به‌عنوان مادران آلوده

نولا موجوداتی را به دنیا می‌آورد که در نظم نشانه‌ای باقی مانده‌اند و از مادر جدا نشده‌اند. آن‌ها نمی‌توانند از زبان استفاده کنند، وارد نظم نمادین شوند، و هویت مستقل داشته باشند. به همین دلیل، کنترل کامل آن‌ها به دست مادر است و با مرگ او، آن‌ها نیز نابود می‌شوند. این وضعیت بازتاب ترس از "مادر فالیک" است که در اساطیر و هنرهای عامه به تصویر کشیده شده است. همان‌طور که Creed بیان می‌کند، «ترس از مادر فالیک (زندگی‌بخش و تهدیدکننده زندگی) سمپتوم بنیادینی است که در اساطیر به خلق تصاویر هیولاهای مونث منجر شده و در هنر و فرهنگ عامه، تصاویر مختلفی از زن هیولاگون را ساخته است.» (Creed, 1986, p. 44) نولا، که با احساسات سرکوب‌شده‌اش موجوداتی مرگبار خلق می‌کند، تجسمی از این تصویر هیولاگون در سینمای کرانبرگ است.

پایان فیلم و نابودی مرزها:

در پایان، نولا به دست شوهرش کشته می‌شود و موجودات آلوده‌ای که او به دنیا آورده، نابود می‌شوند. اما این پایان تلخ نشان می‌دهد که امر آلوده نمی‌تواند به طور کامل از بین برود؛ چرا که تأثیر آن همچنان در بدن فرزند نولا باقی است. بر روی بدن گندی، دختر نولا، زخم‌هایی دیده می‌شود که نشان‌دهنده انتقال این آلودگی به نسل بعد است.

فرزندان مفاهیم آلوده‌انگاری و طردشدگی کریستوا را به‌خوبی در قالب یک روایت روان‌شناختی و وحشت جسمانی بازنمایی می‌کند. بدن نولا به نمادی از تهدید مرزهای هویتی و اجتماعی تبدیل می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه خشم و احساسات سرکوب‌شده می‌توانند نظم موجود را تخریب کنند. کرانبرگ با تلفیق مفاهیم روان‌کاوی و وحشت، اثری خلق کرده که به‌طور عمیق مفاهیم نظری کریستوا را به تصویر می‌کشد.

اسکنرها؛ آلوده‌انگاری و مرزهای ذهنی و جسمانی

در فیلم *اسکنرها* (۱۹۸۱) مرزهای ذهنی و جسمانی به چالش کشیده می‌شوند. داستان حول محور گروهی از افراد با توانایی‌های خارق‌العاده ذهنی(اسکنرها) می‌چرخد که می‌توانند ذهن دیگران را کنترل کنند و حتی باعث تخریب فیزیکی شوند. این فیلم، با مفاهیم آلوده‌انگاری و طردشدگی کریستوا، به بررسی فروپاشی مرزهای هویتی و اجتماعی می‌پردازد.

اسکنرها توانایی نفوذ به ذهن دیگران را دارند و این توانایی، مرز میان خود و دیگری را از بین می‌برد. همان‌طور که کریستوا بیان می‌کند: «آلوده‌انگاری تنها زمانی تجربه می‌شود که دیگری جایی را اشغال کند که بنا بود جای «من» باشد، نه آن دیگری که با او همانندسازی می‌کنم و یکپارچه می‌شوم، بلکه دیگری که بر من پیشی می‌گیرد و تسخیرم می‌کند.» (Kristeva, J, 1982, 13) این وضعیت در اسکنرها نمایان است؛ جایی که مرزهای ذهنی شخصیت‌ها توسط اسکنرها شکسته شده و کنترل خود را از دست می‌دهند.

نقش زنان در فرایند آلوده‌انگاری:

در *اسکنرها*، زنان به‌طور غیرمستقیم در ایجاد اسکنرها نقش دارند. توانایی اسکنری در اثر آزمایشات یک داروی آرام‌بخش به نام «افمرول»که برای زنان باردار تجویز شده بود، به وجود آمده است. بدن زنان در اینجا به‌عنوان منبع آلودگی و انتقال این توانایی‌های غیرطبیعی به نسل بعد بازنمایی شده‌است. این وضعیت بازتاب‌دهنده دیدگاه کریستوا است که آلوده‌انگاری را به عنوان تهدیدی درونی و ناشی از بدن مادر می‌داند.

مرزهای هویتی اسکنرها و انسان‌ها:

اسکنرها موجوداتی هستند که به دلیل توانایی‌های خاصشان، از جامعه جدا شده‌اند و در انزوا زندگی می‌کنند. آن‌ها به عنوان عناصری آلوده و تهدیدآمیز شناخته می‌شوند، زیرا مرزهای هویتی افراد دیگر را مختل می‌کنند. این وضعیت نشان می‌دهد که نظم نمادین جامعه قادر به تحمل وجود چنین افرادی نیست و آن‌ها باید طرد یا نابود شوند.

پایان فیلم و تقابل دو برادر

در جدال نهایی میان کامرون ویل و داریل ریواک، که نماد خیر و شر هستند، مرزهای هویتی آن‌ها کاملاً نابود می‌شود و نتیجه، ادغام ذهن کامرون در بدن داریل است. کرانبرگ درباره این پایان می‌گوید: «کامرون ویل با ترکیبی از یک

آدم خوب و یک آدم بد زنده می‌ماند. من می‌خواستم این موضوع را نشان دهم که این موجود جدید ترکیبی از دو برادری است که با یکدیگر ادغام شده‌اند.» (Beard, M, 2006, 119) این ادغام نشان‌دهنده فروپاشی کامل مرزها و خلق هویتی جدید است، هویتی که همزمان در برگیرنده هر دو عنصر خیر و شر است.

نقش هنر در پالایش امر آلوده:

یکی از شخصیت‌های *اسکنرها*، بنجامین پیرس، از طریق هنر به پالایش خویش می‌پردازد. او با خلق مجسمه‌هایی که بدن انسان را به تصویر می‌کشند، تلاش می‌کند تا بر احساسات آلوده‌انگاری خود غلبه کند. این وضعیت یادآور دیدگاه کریستوا است که معتقد است هنر می‌تواند به عنوان ابزاری برای پالایش و کنترل امر آلوده عمل کند. *اسکنرها* مرزهای میان ذهن و جسم، خود و دیگری، و سوژه و ابژه را از بین می‌برد و نشان می‌دهد که چگونه این مرزها می‌توانند توسط آلوده‌انگاری تهدید شوند. فیلم با به چالش کشیدن مفاهیم سنتی هویت و جامعه، به‌خوبی نظریه کریستوا درباره تهدید مرزها و نقش آلوده‌انگاری در بحران‌های هویتی را به تصویر می‌کشد.

ویدئودروم؛ آلوده‌انگاری و فروپاشی مرزهای جسم و ذهن

فیلم *ویدئودروم* (۱۹۸۳) مفاهیم آلوده‌انگاری، انزجار، و از بین رفتن مرزهای هویتی را به‌طور گسترده‌ای بررسی می‌کند. داستان درباره مکس رن، مدیر یک ایستگاه تلویزیونی، است که به سیگنال‌های غیرقانونی و خشونت‌آمیزی به نام ویدئودروم دست پیدا می‌کند. این سیگنال‌ها با ایجاد توهمات شدید و غیرقابل‌کنترل، مرز میان واقعیت و خیال را برای او از بین می‌برند.

در *ویدئودروم*، آلوده‌انگاری به‌طور مستقیم از طریق بدن مکس رن بازنمایی می‌شود. توهمات ناشی از ویدئودروم باعث ایجاد یک شکاف در شکم او می‌شود، که از طریق آن نوارهای ویدیویی وارد بدنش می‌شوند. این شکاف استعاره‌ای از تخریب مرزهای درونی و بیرونی بدن است. همان‌طور که کریستوا بیان می‌کند، آلوده‌انگاری زمانی رخ می‌دهد که مرزهای سوژه به‌وسیله یک عامل خارجی تهدید شوند. در اینجا، بدن مکس به مکانی برای ورود امر آلوده تبدیل شده است، که مرز میان سوژه و ابژه، واقعیت و توهم را به چالش می‌کشد.

نقش زنان: نماد تمایلات آلوده و بحران هویتی:

نیکی براند، شخصیتی کلیدی در فیلم، نمادی از مواجهه با آلوده‌انگاری و تمایلات ممنوعه است. نیکی علاقه‌مند به تجربه‌های مازوخیستی است و مکس را به دنیای تاریک و آلوده ویدئودروم می‌کشاند. رابطه آن‌ها بازتابی از مفاهیم آلوده‌انگاری کریستوا است؛ جایی که انزجار و شیفتگی همزمان تجربه می‌شوند. او به‌عنوان عنصری آلوده، مرزهای روانی و جسمانی مکس را به چالش می‌کشد و او را به دنیایی از توهم و بحران هویتی می‌کشاند. نیکی همچنین نمادی از ترکیب لذت و ترس است. برای مثال، صحنه‌ای که مکس و نیکی در حال تماشای یک برنامه خشونت‌آمیز ویدئودروم هستند و نیکی از آن لذت می‌برد، نشان‌دهنده نابودی مرزهای اخلاقی و ایجاد فضایی آلوده است. او به مکس می‌گوید: «من برای این نمایش ساخته شده‌ام»، و همین جمله نقش او را به‌عنوان عنصری که مکس را در دنیای ویدئودروم غرق می‌کند، تأیید می‌کند. این رابطه نه تنها نشان‌دهنده بحران هویتی مکس است، بلکه بازتاب‌دهنده مفاهیمی است که در نظریه کریستوا با "امر نشانه‌ای" و "امر آلوده" مرتبطاند.

بدن به‌عنوان صحنه تحولات آلوده

بدن مکس به تدریج از یک کالبد انسانی به مکانی برای نمایش تحولات عجیب و غیرطبیعی تبدیل می‌شود. ورود نوار ویدیویی به شکم او نشان‌دهنده ترکیب فناوری و بدن و از بین رفتن مرزهای میان انسان و ماشین است. این وضعیت نه تنها مرزهای جسمانی، بلکه مرزهای اخلاقی و اجتماعی را نیز تهدید می‌کند. مکس دیگر کنترل بدن خود را ندارد و تحت تأثیر نیروهایی خارج از اراده‌اش قرار می‌گیرد.

نقش ویدئودروم به‌عنوان عامل آلوده

سیگنال‌های ویدئودروم مانند یک انگل عمل می‌کنند که ذهن و بدن افراد را آلوده می‌کنند. این سیگنال‌ها مرزهای هویتی افراد را تهدید کرده و آن‌ها را به عروسک‌های کنترل‌شده‌ای تبدیل می‌کنند. همان‌طور که کریستوا اشاره می‌کند، آلوده‌انگاری اغلب به دلیل ورود یک عامل خارجی به درون مرزهای سوژه رخ می‌دهد. در اینجا، فناوری ویدئودروم همان عامل آلوده‌ای است که هویت افراد را نابود می‌کند.

پایان فیلم: تسلیم به امر آلوده:

در پایان، مکس کاملاً تسلیم توهمات خود می‌شود و برای رسیدن به «زندگی جدید» دست به خودکشی می‌زند. این پایان نشان می‌دهد که آلوده‌انگاری نه تنها مرزهای هویتی را تهدید می‌کند، بلکه می‌تواند به نابودی کامل سوژه منجر شود. مکس با پذیرش نابودی خود، مرزهای میان واقعیت و خیال، زندگی و مرگ را کاملاً از بین می‌برد.

فیلم با استفاده از بدن مکس رن و توهمات او، نشان می‌دهد که چگونه امر آلوده می‌تواند مرزهای فردی، اجتماعی و حتی واقعی را تخریب کند. کرانبرگ با ترکیب وحشت جسمانی و مفاهیم روان‌شناختی، اثری خلق کرده که هم انزجار و هم شیفتگی مخاطب را برمی‌انگیزد. در ویدئودروم، نیکی براند به‌عنوان نماینده تمایلات ممنوعه و آلوده، نشان‌دهنده تأثیر زنان در تخریب مرزهای روانی و اجتماعی است. او با ترکیب لذت و خشونت، مکس را به دنیای ویدئودروم می‌کشاند و به‌عنوان عامل اصلی فروپاشی مرزهای هویتی او عمل می‌کند. کرانبرگ در این فیلم، زنان را به‌عنوان عناصری که بحران هویتی را تشدید می‌کنند، به تصویر کشیده است.

نتیجه گیری

جدول زیر خلاصه یافته‌های تحلیل پنج فیلم را ارائه و نشان می‌دهد که مفاهیم مرتبط با آلوده‌انگاری و تبعات آن در یک دوره طولانی از آثار کرانبرگ تکرار می‌شوند و قابل طبقه‌بندی هستند:

فیلم	مفهوم آلوده‌انگاری	نقش زنان	تأثیر بر مرزهای هویتی و اجتماعی
رعشه ها	انگل‌ها به بدن انسان نفوذ می‌کنند و آن را آلوده می‌کنند	زنان به‌عنوان قربانی‌های نظام مردسالار و عاملان آلودگی	تخریب مرزهای بدن و نظم اجتماعی از طریق انتشار انگل‌ها.
هار	زائده‌های خون‌خوار از بدن رز بیرون می‌آید و او دیگران را آلوده می‌کند	رز به‌عنوان قربانی و تهدید.	نابودی نظم اجتماعی از طریق ایجاد هرج‌ومرج ناشی از آلودگی.
فرزندان	خشم سرکوب‌شده به موجودات آلوده و مرگبار تبدیل می‌شود	نولا هم قربانی و هم منبع آلودگی است.	از بین رفتن مرزهای احساسی و جسمانی و تهدید نظم نمادین.
اسکنرها	توانایی نفوذ ذهنی به دیگران و تخریب مرزهای ذهنی	زنان عامل انتقال توانایی اسکنری به نسل بعد	فروپاشی مرزهای ذهنی و جسمانی؛ تهدید مرزهای فردی و اجتماعی توسط اسکنرها
ویدئودروم	شکاف بدن مکس به ترکیب انسان و فناوری منجر می‌شود	نیکی براند نماد تمایلات آلوده و ممنوعه است	نابودی مرزهای میان انسان و فناوری، واقعیت و خیال؛ بدن به‌عنوان صحنه‌ای برای تحولات آلوده

بر اساس نظریات ژولیا کریستوا، آلوده‌انگاری زمانی رخ می‌دهد که مرزهای هویتی فرد یا جامعه توسط یک عامل آلوده تهدید شود. این مفهوم که در روانکاوی و فلسفه ریشه دارد، در سینمای وحشت کرانبرگ از طریق تغییرات جسمانی، فروپاشی ذهنی، و نابودی مرزهای اجتماعی بازنمایی شده است.

تحلیل فیلم‌های دیوید کرانبرگ نشان می‌دهد که این مفهوم نقش اساسی در به چالش کشیدن مرزهای هویتی و اجتماعی ایفا می‌کند. کرانبرگ در آثار خود، بدن انسان را به صحنه‌ای برای نمایش بحران‌های هویتی تبدیل کرده و با به‌کارگیری وحشت جسمانی، هراس از آلودگی و بی‌مرزی را به تصویر کشیده است. در این فیلم‌ها، آلوده‌انگاری از طریق شکسته شدن مرزهای درونی و بیرونی، چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی، آشکار می‌شود.

زنان در این آثار، هم قربانی نظام‌های سرکوبگر و هم عامل تهدید نظم موجود هستند. در *رعشه‌ها*، زنان ابتدا به‌عنوان قربانی‌های نظام مردسالار معرفی می‌شوند اما در ادامه، به‌عنوان عاملان آلودگی، ساختار اجتماعی را متزلزل می‌کنند. در *هار*، بدن زن از طریق یک آزمایش علمی دچار تغییر می‌شود و زن آلوده‌شده، نه تنها خودش را، بلکه جامعه را نیز تهدید می‌کند. در *فرزندان*، خشونت سرکوب‌شده‌ی یک مادر، در قالب موجوداتی هیولاوار بروز می‌یابد. در *اسکنرها*، زنان به‌عنوان عامل انتقال آلودگی (توانایی‌های اسکنری) به نسل بعد شناخته می‌شوند. در *ویدئودروم*، شخصیت نیکی براند مرز میان واقعیت و توهم را برای شخصیت اصلی از بین برده و او را به سمت پذیرش آلودگی سوق می‌دهد.با توجه به این تحلیل، می‌توان نتیجه گرفت که آلوده‌انگاری در آثار کرانبرگ نه تنها یک ابزار روایت-گری، بلکه وسیله‌ای برای به چالش کشیدن مفاهیم تثبیت‌شده هویت، جنسیت و جامعه است.

فهرست منابع

برت، استل(۱۳۹۷)،*کریستوا در قابی دیگر*، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: انتشارات شوند.

پلاسما، یوهان(۱۳۹۸)، *چشمان پوست*، ترجمه علیرضا فخر کننده، تهران: نشر چشمه.

سلیمی کوچی، ابراهیم، سکوت جهرمی، فاطمه(۱۳۹۳)، *کاربست نظریه آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد»* فروغ فرخزاد، فصلنامه جستارهای زبانی، دوره ۵، شماره۱.

نبی زاده نودهی، رخشنده، احمد زاده،شیده(۱۳۹۸)، *آلوده‌انگاری، رویارویی با امر آلوده و تکوینِ هویتِ مردانه در نمایشنامه‌ی هملت از دیدگاه جولیا کریستوا*، فصل‌نامه نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره هفدهم، شماره۲٤.

هومر، شون(۱۳۹۰) *ژاك لاكان*، ترجمه محمد علي جعفري، تهران: انتشارات ققنوس

Arya, R. (2014). *Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in Visual Arts*, Film, and Literature. Palgrave Macmillan.

Beard, W. (2001). *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press.

Creed, B. (1986). *Horror and the monstrous-feminine: An imaginary abjection*. Screen, 27 (1), 44–71. https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44

FathTaheri, A., & Parsa, M. (2012). *A study of the concept of semiotic chora with a reference to Plato's Timaeus*. Wisdom and Philosophy, 8, 79-92.

Felluga, D. (2011.). *Modules on Kristeva: On the Abject. Introductory Guide to Critical* Theory. https://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (L. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

McAfee, N. (2004). *Julia Kristeva*. London: Routledge.

Westwood, E. (2018). *The Fly* (Devil's Advocates). Liverpool University Press.

Wood,Robin.(2018). *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*. Wayne State University Press.

Abstract

In contemporary thought, abjection is conceived as a mechanism for preserving the integrity of subjectivity. Julia Kristeva first introduced this concept in Powers of Horror. From her perspective, the most fundamental instance of abjection is the abject mother—the notion that the child initially perceives no distinction between its own body and that of the mother. However, subjectivity must establish a distinction and a gap between the self and the other in order to develop an independent identity. While the child experiences a deep fascination with the mother's body, it simultaneously requires the process of abjection as a means of self-preservation. From this perspective, abjection occurs when the identity boundaries of an individual or society are threatened by what is perceived as impure or contaminated. Abjection is essential for subjectivity because it facilitates the formation of identity. According to Kristeva's theory, abjection is a psychological phenomenon that begins in childhood before the mirror stage, that is, before the period of six to eight months in a child. the time when the child recognizes himself as a unique being and separate from others. This stage is necessary for the child's psychological growth, mental independence and preservation of his life. The presence of the abject unsettles the subject's sense of purity, creating a deep-seated worry and fear that nowhere and at no time can one truly be safe from abjection. The most important example of abjection is the mother, who is perceived as "abject." The child does not see a difference between its own body and the mother's body. The self must always maintain its boundaries, as decaying and rotting corpses, bad odors, and the changes that occur after death make the subjectivity's identity appear to be in a state of transformation. In general, abjection occurs when an individual's or society's identity boundaries are threatened by what is considered abject.

The present study aims to analyze David Cronenberg's films—Shivers, Rabid, The Brood, Scanners, and Videodrome—through the lens of Julia Kristeva's theories on rejection and abjection. It seeks to answer the question of how this filmmaker employs various forms of abjection, particularly through female characters. It endeavors to demonstrate how Kristevan concepts such as contamination, rejection, and the formation of subjectivity—specifically

concerning female characters—serve as fundamental and insightful tools for analyzing Cronenberg’s work.. This study examines the works of David Cronenberg, where various elements of abjection are depicted. Cronenberg presents these elements through story, mise-en-scène, color, lighting, and his violent and repulsive imagery. This research is qualitative in terms of data, fundamental and theoretical in terms of its goals, and descriptive and analytical in terms of its nature and method. It aims to study and analyze Julia Kristeva’s views on abjection, using David Cronenberg's films as a case study. The research will address how the filmmaker uses elements of abjection in his films and how the concept of abjection can be explored in cinema, especially in the horror genre.

Keywords: Horror cinema, Julia Kristeva, abjection, David Cronenberg

آماده انتشار هنرهای زیبا

پی نوشت ها

[1] Abjection
[2] Julia Kristeva
[3] Powers of horror
[4] Helen Mackay
[5] Cindy Sherman
[6] Joe Spence
[7] Tina Chanter
[8] Robin Wood
[9] William Beard
[10] The artist as monster
[11] Stereo
[12] crash

[1] Existenz
[1] Spider
[1] Jacques Lacan
[1] Mirror stage
[1] ego
[1] object
[1] Subject
[2] drive
[2] chora
[2] Barbara Creed
[2] Fredric Jameson
[2] Scott Bukatman
[2] Steven Shaviro

[۲۶] - فیلمی هم نام با فیلم آخرش که ارتباطی با یکدیگر ندارند.

[2] Shivers
[2] Scanners
[2] Videodrome
[3] The Fly

آماده انتشار هنرهای زیبا