Analyzing the Concept of "Abjection" in David Cronenberg's Cinema With an Emphasis on Female Characters Based on the Theory of Julia Kristeva*

Abstract

In contemporary thought, abjection is understood as a mechanism for preserving the integrity of subjectivity. Julia Kristeva first introduced this concept in Powers of Horror. According to her, 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 gap between the self and the other in order to form 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 arises when the identity boundaries of an individual or society are threatened by what is perceived as impure or abjected. Kristeva illustrates the abject through disturbing images of physical decay, such as corpses and foul odors. These manifestations push the subject to confront the fragility of identity and its potential collapse. The present study analyzes David Cronenberg's films -*Shivers*, *Rabid*, *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome*- through the lens of Julia Kristeva's theories on rejection and abjection. It seeks to explore how this filmmaker employs various forms of abjection, particularly through female characters. In Cronenberg's films, the female body often becomes the central site where boundaries dissolve—between inside and outside, human and non-human, self and other. This cinematic strategy not only visualizes the Kristevan notion of abjection but also critiques traditional representations of femininity in horror cinema. Female characters in these narratives are frequently portrayed as both victims and sources of horror, embodying paradoxical roles that reflect deep cultural fears and anxieties. The films evoke visceral responses through scenes of transformation, disease, and bodily invasion, highlighting the unstable nature of identity and the body. This dual function of the female figure -as both abject and agent- reinforces the theoretical argument that abjection is not merely rejection but a constitutive part of subjectivity. The research is qualitative, fundamental, and theoretical in nature, and employs a descriptive-analytical methodology. It aims to demonstrate how Kristevan concepts such as abjection, rejection, and the formation of subjectivity -especially in relation to female characters- serve as critical conceptual tools for interpreting Cronenberg's cinematic language.

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

Received: 24 Nov 2024
Received in revised form: 08 Jan 2025
Accepted: 09 Feb 2025

Ali Rouhani[1] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: alirouhani@art.ac.ir

Atefe Sarlak[2] iD
Master of Cinema, Department of Cinema, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran.
E-mail: atefes7518@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.384865.615963

Citation: Rouhani, Ali, & Sarlak, Atefe. (2025). Analyzing the concept of "Abjection" in David Cronenberg's cinema with an emphasis on female characters based on the theory of Julia Kristeva. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(4), 31-40. (in Persian)

© Authors retain the copyright and the full publishing. Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the second author's master thesis, titled:""An analysis of the two concepts of abjection and contamination in David Cronenberg's cinema based on the views of Julia Kristeva," supervised by the first author at Soore International University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

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

چکیده

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۱۱/۲۱

علی روحانی[۱] (نویسنده مسئول)؛ دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: alirouhani@art.ac.ir

عاطفه سرلک[۲]؛ کارشناس ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. E-mail: atefes7518@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.384865.615963

مفهوم «آلودگی» در نظریه‌ی ژولیا کریستوا به‌عنوان تهدیدی برای مرزهای هویتی سوژه در مواجهه با عناصر طردشده تعریف می‌شود. این مفهوم ریشه در گسست کودک از بدن مادر دارد و در برخورد با پدیده‌هایی مانند جسد، خون، ترشحات بدنی و بدن زن به‌مثابه غیرِ مرد نمود می‌یابد. پژوهش حاضر از نوع کاربردی است و با روش تحلیل محتوای نشانه‌شناسانه انجام شده است. ابزار تحلیل شامل کدگذاری نشانه‌ها بر اساس مؤلفه‌های نظریه‌ی آلودگی کریستوا بوده است؛ به‌ویژه در تحلیل بازنمایی عناصر طردشده، مرزهای روانی و اجتماعی و بدن زن به‌عنوان عامل بحران در ساختار روایی و تصویری آثار. پنج فیلم از آثار شاخص دیوید کراننبرگ، *رعشه‌ها*، *هار*، *فرزندان*، *اسکنرها* و *ویدئودروم*، به‌عنوان نمونه‌های منتخب ژانر وحشت جسمانی بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که در این آثار، بدن زن صرفاً سوژه‌ای در معرض آلودگی نیست، بلکه عاملی فعال در فروپاشی مرزهای روانی، اجتماعی و نمادین به تصویر کشیده شده است. بدن زن در این فیلم‌ها بستر بحران، تخریب نظم پدرسالار و انتقال ترس است. نتیجه‌گیری این پژوهش نشان می‌دهد که نظریه‌ی آلودگی کریستوا نه فقط ابزاری برای تحلیل مفاهیم انزجار و طرد به‌شمار می‌رود، بلکه چارچوبی مؤثر برای فهم نحوه‌ی بازنمایی بدن زن در سینمای وحشت نیز فراهم می‌آورد. این چارچوب به‌ویژه در تبیین چگونگی فروپاشی مرزهای روانی، اجتماعی و نمادین از طریق بدن زن در آثار کراننبرگ مؤثر بوده است. پژوهش حاضر با تمرکز بر پیوند میان جنسیت، خشونت و هویت در ژانر وحشت، به گسترش تحلیل‌های میان‌رشته‌ای در تقاطع روان‌کاوی و مطالعات سینمایی کمک می‌کند.

واژه‌های کلیدی: آلودگی، دیوید کراننبرگ، ژولیا کریستوا، سینمای وحشت

استناد: روحانی، علی و سرلک، عاطفه (۱۴۰۴). واکاوی مفهوم آلوده‌انگاری در سینمای دیوید کراننبرگ با تأکید بر شخصیت‌های زن بر اساس آرای ژولیا کریستوا. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۴)، ۳۱-۴۰.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «واکاوی دو مفهوم طردشدگی و آلوده‌انگاری در سینمای دیوید کراننبرگ بر اساس آرای ژولیا کریستوا» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه بین‌المللی سوره ارائه شده است.

مقدمه

آلوده‌انگاری[۱] مفهومی است که نخستین‌بار ژولیا کریستوا[۲] آن را در کتاب *قدرت‌های وحشت*[۳] به‌کار می‌برد. آلوده‌انگاری وسیله‌ای برای دفاع از تمامیت مرزهای سوبژکتیویته است؛ یعنی فرایند بیرون‌راندن دیگری از خود. آلوده‌انگاری از آن‌رو 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 تفاوتی قائل نیست؛ اما سوبژکتیویته همواره باید تفاوت و شکافی میان «دیگری» و «خود» بیابد. پس کودک در پی بیرون‌راندن بدن مادر از خویش است. او با وجود شیفتگی به بدن نخستین مادر، برای نجات خود و پیشرفت ذهنی‌اش، به آلوده‌انگاری نیاز دارد.

از سوی دیگر، سینمای وحشت مملو است از فضای آلودگی که خود به ترس و انزجار مخاطب می‌انجامد؛ به‌گونه‌ای که در زیرگونه‌هایی چون «تغییر جسمانی»، بدن به‌تدریج آلوده شده و استحاله می‌شود. این اعوجاج جسمانی، مخاطب را بدون تکیه بر دلالت‌های گونه‌ای، با معنای اندیشگی آلودگی جسمانی مواجه می‌سازد. از این منظر، سینمای وحشت بیش از آن‌که بر ادراک دیداری استوار باشد، بر ادراک حسانی تکیه دارد؛ رهیافتی که در اندیشه‌ی هنری معاصر تا حدودی مغفول مانده است. چنین است که یوهانی پلاسما در کتاب *چشمان پوست*، با تأکید بر وجه حسانی فراموش‌شده در تحلیل هنر معاصر، خاطرنشان می‌کند که هنر همواره بر وجه حسانی استوار بوده است. از این منظر، سینمای وحشت مثال مناسبی است؛ چراکه در آن، مخاطب به مشارکت حسانی با جهان اثر دست می‌یابد که آلوده‌انگاری، یکی از مصادیق مهم آن است (پلاسما، ۲۰۰۵ / ۱۳۹۸).

اگرچه نظریات ژولیا کریستوا بیش‌تر در بررسی آثار ادبی به‌کار گرفته می‌شوند و پژوهش قابل‌توجهی در سینما از این منظر صورت نگرفته است، این پژوهش بر آن است که نشان دهد می‌توان از نظریه‌ی آلوده‌انگاری و طردشدگی او در تحلیل فیلم‌های ژانر وحشت بهره گرفت. در این مسیر، از آثار دیوید کرانبرگ که چهره‌ای برجسته در این ژانر به‌شمار می‌آید، همچون *رعشه‌ها*، *هار*، *فرزندان*، *اسکنرها* و *ویدئودروم*، با تأکید بر شخصیت‌های زن آن‌ها، استفاده شده است.

اهداف پژوهش حاضر عبارت‌اند از: ۱. تحلیل مفهوم آلوده‌انگاری بر اساس آرای ژولیا کریستوا، ۲. بررسی مصادیق آلوده‌انگاری در فیلم‌های دیوید کرانبرگ و ۳. تحلیل چگونگی نمایش بحران‌های هویتی در شخصیت‌های زن آثار کرانبرگ.

پرسش‌های پژوهش نیز عبارت‌اند از: ۱. مفهوم آلوده‌انگاری در نظریات کریستوا چیست؟، ۲. چگونه مفهوم آلوده‌انگاری در شخصیت‌های زنِ فیلم‌های کرانبرگ بازنمایی می‌شود؟ و ۳. کرانبرگ چگونه از آلوده‌انگاری برای نمایش بحران‌های هویتی بهره می‌گیرد؟

روش پژوهش

این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی بهره برده است. داده‌ها شامل سکانس‌های کلیدی پنج فیلم دیوید کرانبرگ هستند که بر اساس نظریه‌ی آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا بررسی شده‌اند. در این مسیر، فیلم‌های *رعشه‌ها*، *هار*، *فرزندان*، *اسکنرها* و *ویدئودروم*، با توجه به موضوع پژوهش انتخاب و مفاهیم آلوده‌انگاری، طردشدگی و تهدید مرزهای هویتی در آن‌ها شناسایی‌شدند.

این تحلیل با استفاده از مفاهیم کریستوایی مانند کورا، امر نشانه‌ای و امر آلوده صورت گرفته و این چارچوب برای تفسیر عناصر بصری و داستانی در فیلم‌ها به‌کار گرفته شده است. 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 به‌کار برده می‌شود. کریستوا با نظریه‌ی آلوده‌انگاری، سعی دارد ارتباط میان روان‌کاوی و زبان را روشن سازد. از دید او، کارکرد ادبیات در پالایش «امر آلوده» است و بدین‌گونه سوژه را از تهدید آن دور نگاه می‌دارد. از مفهوم آلوده‌انگاری کریستوا در تحلیل هنرهای تصویری معاصر بسیار استفاده شده است. برای نمونه، هلن مک‌گی[۴] در تحلیل عکس‌های سیندی شرمن[۵] و جو اسپَنس[۶] از این مفهوم بهره می‌گیرد تا نشان دهد اسپنس به کمک آن، وضعیت «بودن در وضعیت آلوده» را بهتر ترسیم می‌کند (McGhie, 2009, p. 45).

در حوزه‌ی مطالعات سینمایی نیز از این مفهوم بهره‌گیری شده است. تینا چانتر[۷] در کتاب *تصویر آلوده‌انگاری: فیلم، فتیش و طبیعت تفاوت* با استفاده از ایده‌ی کریستوا به بررسی آثاری چون *کازابلانکا* و *تولد یک ملت* می‌پردازد (Chanter, 2008, p. 62).

پژوهش‌های متعددی درباره‌ی سینمای کرانبرگ انجام شده است که با مقاله‌ی مشهور رابین وود[۸] با عنوان «کابوس آمریکایی: وحشت در دهه‌ی ۷۰» آغاز می‌شود. در این مقاله، وود با بررسی فیلم‌های اولیه‌ی کرانبرگ، او را به زن‌ستیزی متهم می‌کند. به‌نظر می‌رسد تمرکز وود بیشتر بر تم داستانی فیلم‌هاست و وجوه سینمایی آن‌ها را چندان در نظر نمی‌گیرد (Wood, 2018).

ویلیام برد[۹] در کتاب خود *هنرمند به‌عنوان هیولا*[۱۰] فیلم‌های بلند کرانبرگ از *استریو*[۱۱] (۱۹۶۹) تا *تصادف*[۱۲] (۱۹۹۶) را تحلیل می‌کند و در نسخه‌ی جدید کتاب، فصولی درباره‌ی *اگزیستنز*[۱۳] (۱۹۹۹) و *عنکبوت*[۱۴] (۲۰۰۲) افزوده است. برد استدلال می‌کند که ساختار سینمای کرانبرگ مبتنی بر دوگانگی‌هایی چون نظم/آشوب، عقل/رهایی، سرکوب/انفجار، کنترل/گسست و مرزهای هویتی است. او شخصیت اصلی فیلم‌های کرانبرگ را دانشمندی می‌داند که به‌تدریج به هنرمندی بدل می‌شود که زمینه‌ی نابودی خود و جامعه را فراهم می‌سازد (Beard, 2001).

در پژوهش‌های داخلی، مقاله‌ی «آلوده‌انگاری، رویارویی با امر آلوده و تکوین هویت مردانه در نمایش‌نامه‌ی *هملت* از دیدگاه ژولیا کریستوا» نوشته‌ی نبی‌زاده نودهی و احمدزاده، نظریه‌ی آلوده‌انگاری کریستوا را در ادبیات به‌کار می‌گیرد. این مقاله معضلات روانی هملت را بررسی و سوژه‌ی مذکر را مورد توجه قرار داده و نشان می‌دهد که چگونه هملت دغدغه‌های جدی درباره‌ی صیانت از فردیت مستقل و هویت مردانه‌ی خویش دارد و از ارتباط با جنس مؤنث وحشت دارد (نبی‌زاده و احمدزاده، ۱۳۹۸).

در مقاله‌ی «کاربست نظریه‌ی آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر دلم برای باغچه می‌سوزد» نوشته‌ی سلیمی‌کوچی و سکوت‌جهرمی نیز هدف،

به‌کارگیری نظریه‌ی آلوده‌انگاری در ادبیات فارسی است. این مقاله با بررسی اشعار فروغ فرخزاد به این نتیجه می‌رسد که شاعر برای رهایی از آلودگی‌ها و تطهیرشدن، به سرایش شعر روی آورده است. نویسندگان بر این باورند که می‌توان شعر معاصر فارسی را با کاربست این نظریه مطالعه کرد (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۰).

لازم به ذکر است که تاکنون پژوهشی در داخل کشور انجام نشده است که کرانبرگ و کریستوا را در کنار یکدیگر قرار دهد. تمامی مقالات و پایان‌نامه‌هایی که در داخل نوشته شده‌اند، از نظریات کریستوا در زمینه‌ی ادبیات بهره برده‌اند و تاکنون از منظر سینمایی، پژوهشی در این خصوص انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

ژولیا کریستوا برای تحلیل مفهوم آلوده‌انگاری، مفاهیم متنوعی از انسان‌شناسی، فلسفه، الهیات، زبان‌شناسی و ادبیات را به‌کار می‌گیرد. او حتی از مصادیق زندگی روزمره برای توضیح طردشدگی و آلوده‌انگاری استفاده می‌کند؛ برای نمونه، به غذاهای نفرت‌انگیز ارجاع می‌دهد که آن‌ها را ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین شکل آلوده‌انگاری می‌داند (برت، ۲۰۱۰ / ۱۳۹۷، ۱۱۵).

کریستوا در نظریه‌پردازی آلوده‌انگاری، از پارامترهای کلی مدل رشد روان‌کاوانه ژاک لکان[۱۵] بهره می‌گیرد. لکان دوره شش تا هجده ماهگی را مرحله آینه‌ای[۱۶] می‌نامد؛ مرحله‌ای که نقش بنیادی در رشد روانی کودک ایفا می‌کند. در این سن، کودک تصویر خود را در آینه بازمی‌شناسد و برای نخستین بار، خود را به‌عنوان موجودی مستقل و یگانه درک می‌کند. لکان بر این باور است که پیش از این مرحله، کودک هنوز قادر به تمایز خود از دیگران نیست و بقای خود را در گرو وابستگی به دیگری می‌داند. از دیدگاه او، ایگو[۱۷] نه یک سوژه[۱۸]، بلکه ابژه‌ای[۱۹] است که در پیوند با تصویر بدن در آینه شکل می‌گیرد. ایگو به‌زعم لکان، کارکردی خیالی دارد و محصول رابطه‌ی کودک با بدن خویش در مرحله آینه‌ای است، اما برای شکل‌گیری کامل سوژه، رخدادهای روانی دیگری نیز ضرورت دارند (هومر، ۲۰۰۵/ ۱۳۹۰).

کریستوا، با تفسیری خاص از این مرحله، مسیر متفاوتی را نسبت به لکان دنبال می‌کند. به اعتقاد او، در انتهای مرحله آینه‌ای، من آرمانی با ارتباط سوژه با جهان بیرون مختل می‌شود و طردشدگی آغاز می‌گردد؛ رخدادی که نوعی بحران نارسیسی به شمار می‌رود. در دیدگاه او، کودک از هجده‌ماهگی تا حدود چهار سالگی زبان‌مند می‌شود، ارتباطش با امر واقع قطع می‌گردد و ورودش به «ساحت نمادین» صورت می‌پذیرد.

کریستوا زبان را دارای دو نظام دلالتی می‌داند: امر نشانه‌ای و امر نمادین. از دیدگاه او، زبان از یک‌سو وسیله‌ای برای انتقال معنا به‌شکل منظم و قاعده‌مند است (امر نمادین) و از سوی دیگر، ابزاری برای تخلیه رانه‌ها و انرژی‌های روانی سوژه (امر نشانه‌ای). البته کریستوا این دو ساحت را در تقابل با یکدیگر قرار نمی‌دهد، بلکه آن‌ها را در هم تنیده و به‌هم‌پیوسته می‌داند.

کورا

کریستوا مرحله‌ی پیش از شش‌ماهگی را کورا[۲۰] می‌نامد؛ واژه‌ای که ریشه در فلسفه یونان باستان دارد. در آثار افلاطون، این اصطلاح به معنایی نزدیک به مکان یا به‌بیان دقیق‌تر، «محیطی که در آن صور تحقق می‌یابند» به‌کار رفته است؛ محیطی که هم فراگیرنده و پذیرنده است و هم مادری و مغذی (فتح‌طاهری و پارسا، ۱۳۹۱، ۷۹). کریستوا از این اصطلاح برای اشاره به مرحله‌ای استفاده می‌کند که در آن، محیط روانی نوزاد به بدن مادر معطوف است و پیوندی مستقیم با امر واقع دارد؛ پیش از آن‌که کودک به ساحت نمادین وارد شود (Mcafee, 2004, p. 39). مرحله‌ی میان چهار تا هشت‌ماهگی نیز، حد واسطی میان کورا و مرحله‌ی آینه‌ای است. در این دوره، رخدادی پیشازبانی شکل می‌گیرد که با مفهوم آلوده‌انگاری مرتبط است. در این مرحله، کودک به‌تدریج میان خود و مادر فاصله‌گذاری می‌کند و مرزهایی ابتدایی میان خود و دیگری ایجاد می‌نماید. این جدایی روانی، نشانه‌ی خروج کودک از مرحله‌ی کورا و آغاز شکل‌گیری سوژه است.

کریستوا، کورا را با امر نشانه‌ای پیوند می‌زند. سطح نشانه‌ای، سطحی پیشانمادین است که در آن، هنوز اثری از نظام مردسالار و ساختار یافته‌ی زبان (امر نمادین) دیده نمی‌شود. این سطح به رانه‌های بدنی، به‌ویژه بدن مادر، بازمی‌گردد. از دیدگاه کریستوا، آلوده‌انگاری به‌عنوان فرایندی روانی، نقش اساسی در شکل‌گیری «من» و هویت ایفا می‌کند. این فرایند، پیش از جدایی کامل کودک از بدن مادر، نوعی تمایز روانی ایجاد می‌کند و در نتیجه، به‌منزله‌ی مفصل‌بندی مرزهای درون/بیرون سوژه عمل می‌کند (برت، ۲۰۱۰/ ۱۳۹۷).

آلوده‌انگاری

مفهوم آلوده انگاری در اندیشه‌ی کریستوا، نه‌تنها به‌عنوان یک امر روان‌شناختی بلکه به‌مثابه مفهومی فضایی مطرح می‌شود؛ مفهومی که به فرایندهایی اشاره دارد که مرز میان کودک و بدن مادر و به‌طورکلی، مرزهای میان سوژه و ابژه‌هایش را تعیین می‌کنند. کریستوا معتقد است آلود انگاری، نشانه‌ی جدایی ناکامل از مادر است و هم‌زمان، آغازگر فرایندی است که به سرکوب اولیه می‌انجامد. سوژه، با عبور تدریجی از مرحله‌ی امر نشانه‌ای که یادآور سپهر خیالی لکانی است، به خودآگاهی می‌رسد و به‌عنوان موجودی متمایز با مرزهای مشخص، خویشتن را بازمی‌شناسد. در این مرحله، هر آنچه این مرزها را تهدید کند، به‌مثابه امر آلوده درک شده و توسط سوژه طرد می‌گردد.

به‌عبارت‌دیگر، امر نشانه‌ای تهدیدی مستمر برای انسجام امر نمادین است و همواره امکان بازگشت و بروز آن در سطح زبان وجود دارد. این تهدید واپس‌رانده‌شده، می‌تواند ناگهان سربرآورد و نظام نمادین را به چالش بکشد.

کریستوا برای امر آلوده مصادیق گوناگونی برمی‌شمارد: مادر، غذا، جسد و حتی خود. برای نمونه، آلوده‌انگاری نسبت به مادر از آن‌رو شکل می‌گیرد که کودک در آغاز زندگی، قادر به تفکیک خویش از مادر نیست و او را امتداد وجود خود می‌پندارد؛ اما برای رسیدن به هویت مستقل، کودک باید این مرز را ایجاد کند؛ و این امر، تنها از رهگذر بیگانه‌سازی و طرد مادر ممکن می‌شود (Kristeva, 1982, p. 206) .

به‌زعم کریستوا، آلوده‌انگاری ریشه در واکنش‌هایی چون ترس و تهوع دارد که در مواجهه با تهدیدات بیرونی یا درونی نسبت به مرزهای سوژه شکل می‌گیرند. این واکنش‌ها حاصل نبود تمایز روشن میان سوژه/ابژه یا خود/دیگری هستند. نمونه‌هایی بدنی که این آلودگی را برمی‌انگیزند

عبارت‌اند از زخم‌های باز، مدفوع، فاضلاب یا حتی سرشیر بسته روی شیر داغ (Felluga, 2002, p. 1).

اوج تجربه‌ی امر آلوده، آنگاه رخ می‌دهد که سوژه، پس از ناکامی در تثبیت هویت در برابر عامل خارجی، منبع تهدید را درون خویش می‌یابد. در این لحظه، درمی‌یابد که آن ناممکن درون، همان امر آلوده‌ای است که بخشی از وجود او را تشکیل داده است (Kristeva, 1982, p. 3). این آلودگی، گرچه ازخودبیگانه می‌نماید، در مجاورت همیشگی سوژه باقی می‌ماند؛ گاه حتی از درون برمی‌خیزد، چون دیگری‌ای که پیش‌تر بخشی از خود بوده و اکنون باید سرکوب شود. چراکه انسان باید از مرزهای خویش دفاع کند، هرچند هرگز نمی‌تواند کاملاً از تهدید آن برهد (Arya, 2014, p .4).

کریستوا بر این باور است که از رهگذر فرایند آلوده انگاری، مرزهای روشنی میان وضعیت‌های متقابل همچون درون/ بیرون، زندگی/ مرگ و خود/دیگری پدید می‌آید. این مرزها زمانی دستخوش تهدید می‌شوند که عناصر آلوده به آن نفوذ کنند. در این‌جاست که هویت، از رهگذر طرد آن عناصر آلوده، شکل می‌گیرد.

تهدیدهای آلوده‌کننده، بسته به منشأشان، به دو دسته تقسیم می‌شوند: تهدیدهای بیرونی (مانند خشونت فیزیکی) که نظم سیستم را از بیرون متزلزل می‌کنند؛ و تهدیدهای درونی (مانند تومور در بدن) که از درون برمی‌خیزند و ساختار را از درون فرومی‌ریزند. این تهدیدها موجب آشفتگی مرزها شده و سوژه را از درون به بیرون می‌رانند. هم‌زمان با نزدیک‌ترشدن تهدید یا گسترده‌ترشدن آن، ترس از انحلال هویت شدت می‌یابد؛ بنابراین، امر آلوده، به‌منزله‌ی تهدیدی برای هویت، باید از مرزها بیرون انداخته شود و در خارج از خود باقی بماند (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۳، ۹۴).

طرح مسئله

سینمای وحشت دیوید کراننبرگ که دامنه‌ای متنوع از آثار در دوره‌ای طولانی از فعالیت او را در برمی‌گیرد، موفق شده توجه طیفی از پژوهشگران برجسته را جلب کند؛ از جمله مفسران فمینیست/روان‌کاو چون باربارا کرید[۲۱]، منتقدان فرهنگی مارکسیست چون فردریک جیمسون[۲۲]، نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی مانند اسکات بوکاتمن[۲۳] و تحلیل‌گران هنر فیلم پست‌مدرن مانند استیون شاویرو[۲۴]. آثار کراننبرگ در کتاب‌های متعددی به زبان‌های مختلف تحلیل و بررسی شده‌اند.

ویلیام برد در کتاب *هنرمند به‌مثابه هیولا* درباره‌ی سینمای کراننبرگ می‌نویسد؛

> *سینمای دیوید کراننبرگ نمونه‌ای برجسته از مجموعه‌ای از آثار است که امضای خاص خود را دارند. مجموعه‌ای بسیار منسجم از موضوعات، مضامین و نگرش‌ها و همچنین سبکی قابل شناسایی را به نمایش می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، همه عناصر لازم برای تثبیت جایگاه یک سینماگر مؤلف در آثار او وجود دارد.* (Beard, 2009, p. 3)

کراننبرگ نخستین تجربه‌اش در ژانر وحشت را با فیلم *استریو* (۱۹۶۹) رقم زد؛ فیلمی که در آن، هفت انسان بالغ داوطلبانه تحت عمل جراحی قرار می‌گیرند تا توانایی تکلم را از دست دهند و در مقابل، قدرت تله‌پاتی کسب کنند. او در ادامه، فیلم *جنایات آینده* را ساخت.[۲۵] گرچه این دو فیلم در گیشه موفق نبودند، اما دیدگاه‌های خاص کراننبرگ را آشکار کردند و از منظر مطالعات مؤلف، حائز اهمیت‌اند. جایگاه تثبیت‌شده‌ی کراننبرگ در سینمای وحشت، با فیلم *رعشه‌ها* (۱۹۷۵) شکل گرفت؛ فیلمی که سبک شخصی و مؤلف‌محور او را به‌روشنی معرفی کرد.

کراننبرگ در توضیح علاقه‌اش به بدن انسان می‌گوید: «برای من، نخستین واقعیت هستی انسان، جسم اوست. اگر واقعیت کالبد انسان را بپذیرید، گویی میرایی را پذیرفته‌اید و این کاری است دشوار؛ چراکه ذهن خودآگاه نمی‌تواند نبودن را تصور کند. این غیرممکن است» (Westwood, 2018).

این نگاه، یادآور دیدگاه ژولیا کریستوا است؛ او که جسد انسان را نهایی‌ترین صورت امر آلوده می‌داند. جسد، مرز واقعی و آشکار میان زندگی و مرگ را از میان می‌برد. از منظر کریستوا، مواجهه با جسد، تجربه‌ای از شکنندگی و آسیب‌پذیری حیات را برای سوژه رقم می‌زند (McAfee, 2004, p. 78).

کراننبرگ، با به‌تصویرکشیدن بیماری‌های جسمانی، دگرگونی‌های بدنی و مثله‌سازی اندام‌ها، به‌ویژه بدن زنان و همچنین با به‌کارگیری ناهنجاری‌های اجتماعی و تکنولوژیک، موفق شده است تا مفهوم آلوده انگاری را در سینمایش بازنمایی کند. فیلم‌هایی چون *رعشه‌ها*[۲۶] (۱۹۷۵)، *اسکنرها*[۲۷] (۱۹۸۱)، *ویدئودروم*[۲۸] (۱۹۸۳) و *مگس*[۲۹] (۱۹۸۶) از نمونه‌های اولیه آثار او هستند که استفاده‌ی پیشگامانه‌اش از مفهوم وحشت جسمانی را به نمایش می‌گذارند.

نکته‌ی حائز اهمیت آن است که در بسیاری از آثار کراننبرگ، عناصر آلودگی و فروپاشی مرزهای هویت، از طریق شخصیت‌های زن بازنمایی می‌شوند. همین امر، تحلیل آثار او را در بستر نظریه‌ی آلوده‌انگاری کریستوا، به مسئله‌ای مهم و پژوهش‌پذیر بدل می‌سازد.

یافته‌های پژوهش

دیوید کراننبرگ مفهوم آلودگی را در سطوح گوناگون، از شخصیت‌های زن گرفته تا شیوه‌ی روایت و زیبایی‌شناسی بصری آثارش، به‌کار می‌گیرد. او در فیلم‌های خود، گونه‌های متعددی از آلودگی اجتماعی و آلودگی فردی را به تصویر می‌کشد. در بسیاری از این آثار، هیولاهایی ناپاک و هیبریدی حضور دارند؛ موجوداتی که ترکیبی از گونه‌های مختلف و خارج از نظم طبیعی‌اند. در چارچوب نظریه‌ی ژولیا کریستوا، این هیولاها بازنمای نیرویی نشانه‌شناختی هستند که نظم نمادین، قانون و ساختار هویتی را برهم می‌زنند. این موجودات، واکنشی دوگانه از ترس و انزجار را در مخاطب برمی‌انگیزند.

در فیلم‌های کراننبرگ، تحولات بدنی، ابژه‌شدن زنان و تجاوز به مرزهای بدن و فردیت، بارها به نمایش درمی‌آید. قهرمانان زن اغلب تجربه‌ی کامل آلوده انگاری را از سر می‌گذرانند؛ تجربه‌ای که در آن، مرزهای سوژه‌بودگی آن‌ها به‌تدریج از میان می‌رود. در این روند، تمایز میان درون و بیرون، خود و دیگری و حتی انسان و غیرانسان دچار ابهام می‌شود؛ به گونه‌ای که این دوگانگی‌ها دیگر قابل تفکیک نیستند.

فیلم *رعشه‌ها*؛ آلوده‌انگاری و تهدید مرزهای هویتی

فیلم *رعشه‌ها* (۱۹۷۵) یکی از نخستین آثار دیوید کراننبرگ است که به‌روشنی از مفهوم آلوده‌انگاری بهره می‌گیرد. داستان فیلم در یک مجموعه

آپارتمانی مدرن می‌گذرد؛ فضایی که در ابتدا نمادی از امنیت و نظم اجتماعی به‌نظر می‌رسد، اما به‌تدریج با تهدیدی از درون مواجه می‌شود. این تهدید در قالب انگل‌هایی نمایان می‌شود که بدن انسان را آلوده می‌سازند.

نخستین بار این انگل‌ها در بدن شخصیت آنابل، دختری که قربانی آزمایش‌های غیرانسانی یک پزشک می‌شود، کاشته می‌شوند. از منظر کریستوا، این انگل‌ها نماد امر آلوده‌ای هستند که مرزهای درونی و بیرونی بدن را درهم می‌شکنند و به هویت فردی و اجتماعی تعرض می‌کنند. چنان‌که کریستوا در کتاب قدرت‌های وحشت بیان می‌کند: «آنچه باعث آلوده‌انگاری می‌شود، نبود پاکی یا سلامتی نیست، بلکه آن چیزی است که نظام، ساختار و هویت را مختل می‌کند» (Kristeva, 1982, p. 4).

انگل‌ها با نفوذ به بدن شخصیت‌ها، مرزهای بدن و نظام هویتی آن‌ها را تخریب کرده و در نهایت، نظم اجتماعی حاکم بر آپارتمان را نیز فرو می‌ریزند. فیلم از این‌رو نه‌فقط داستانی درباره وحشت جسمانی، بلکه روایتی درباره فرسایش مرزهای هویتی و ظهور «امر آلوده» است.

نقش زنان در نظم نمادین

شخصیت‌های زن در فیلم *رعشه‌ها* در چارچوب نظامی مردسالارانه زیست می‌کنند که آن‌ها را موجوداتی وابسته، منفعل و در حاشیه قدرت نشان می‌دهد. برای نمونه، شخصیت «جنی» به‌عنوان یک زن متأهل، تمام تلاش خود را صرف جلب توجه و رضایت همسرش می‌کند. این زنان در نظم نمادین، آن‌گونه که کریستوا تعریف می‌کند، محصور شده‌اند؛ نظمی که مبتنی بر زبان، قانون و اقتدار پدرانه است؛ اما ورود انگل‌ها به بدن آنان، نوعی گسست از این نظام سرکوبگر را موجب می‌شود.

در این زمینه، انگل‌ها را می‌توان بازنمای امر نشانه‌ای دانست؛ نیرویی که از سپهر پیشازبانی و رانه‌های بدن مادرانه برخاسته و اکنون سرکوب‌شدگی سکشوالیته را به سطح می‌آورد. این رهایی از طریق بدن زنان رخ می‌دهد و به‌نوعی، ساختارهای نمادین جامعه، از جمله قواعد اخلاقی، نظم اجتماعی و ساخت قدرت مردانه را با تهدید مواجه می‌سازد.

نمادپردازی آپارتمان و مرزهای هویتی

مجتمع آپارتمانی محل وقوع داستان فیلم، استعاره‌ای پررنگ از مرزهای هویتی و اجتماعی است. در آغاز روایت، این فضا به‌عنوان محیطی مدرن، آرام و امن تصویر می‌شود؛ نشانه‌ای از کنترل، نظم و انسجام اجتماعی؛ اما با گسترش آلودگی ناشی از انگل‌ها، این نظم ظاهری فرومی‌پاشد و آپارتمان به فضایی مخاطره‌آمیز و بی‌ثبات بدل می‌شود.

این دگرگونی فضایی نشان می‌دهد که حتی فضاهای به‌ظاهر محافظت‌شده نیز در برابر نفوذ امر آلوده ایمن نیستند. چنان‌که کریستوا تأکید می‌کند، امر آلوده همواره در حاشیه‌های مرزهای سوژه پرسه می‌زند؛ چیزی که نه کاملاً درون است و نه به‌کلی بیرون، اما توانایی انحلال ساختارهای هویتی را دارد. آپارتمان، در این معنا، نماد روان سوژه است؛ روانی که با ورود آلوده‌انگاری، مرزهای خود/ دیگری، درون/ بیرون و عقل/ بدن را از دست می‌دهد.

پایان فیلم و پیروزی امر آلوده

کریستوا در جایی اشاره می‌کند: «آن چیز، با غرابتی خیالی و تهدیدی واقعی، ما را فرامی‌خواند و در نهایت ما را احاطه می‌کند» (Kristeva, 1982, p. 3). این جمله به‌خوبی روند فراگیر آلودگی در رعشه‌ها را بازتاب می‌دهد. در پایان فیلم، دکتر سنت‌لوک که تا آن زمان نماد عقلانیت، علم و نظم به‌شمار می‌رفت، خود نیز تسلیم آلوده‌انگاری می‌شود. این تسلیم نهایی، نشانگر آن است که امر آلوده نه‌تنها قابل مهار نیست، بلکه همواره در حاشیه نظم اجتماعی و مرزهای هویتی حضور دارد و امکان بازگشت و تسلط دوباره‌اش وجود دارد.

فیلم *رعشه‌ها* با نمایش انگل‌هایی که بدن را تسخیر می‌کنند و مرزهای آن را متزلزل می‌سازند، به‌خوبی مفاهیم کریستوایی چون تهدید مرزهای سوبژکتیویته و قدرت همیشگی امر آلوده را به تصویر می‌کشد. این فیلم، بدن را به مکانی بدل می‌کند که انزجار، ترس و اغتشاش در آن متجلی می‌شود. در واقع، رعشه‌ها نشان می‌دهد که آلوده‌انگاری نه‌فقط تهدیدی جسمانی بلکه تهدیدی بنیادین برای ساختارهای فرهنگی، اجتماعی و روانی است؛ تهدیدی که در نهایت نظم موجود را از درون تخریب می‌کند.

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 به‌خوبی نمایان می‌شود. این فیلم با یک تصادف آغاز می‌شود که منجر به بستری‌شدن شخصیت اصلی، رز، در بیمارستان می‌شود. پزشک او، دکتر دن کلویید، برای درمان آسیب‌های او از روشی تجربی و نامتعارف استفاده می‌کند. این جراحی نه‌تنها 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 انگل‌های 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, 2011, p. 230).

بدن رز که هم به‌عنوان بخشی از خودش و هم به‌عنوان دیگری بیگانه عمل می‌کند، نمایشی از این وضعیت است؛ چراکه او هم قربانی این آلودگی است و هم عامل انتشار آن.

زن به‌عنوان قربانی و عامل آلوده‌انگاری

در این فیلم، رز هم قربانی آزمایش‌های 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 این‌که از این وضعیت رنج می‌برد، نمی‌تواند آن را متوقف کند و ناخواسته دیگران را نیز آلوده می‌سازد.

دوگانگی ترس و انزجار

رز که حالا به موجودی آلوده و خون‌خوار تبدیل شده، به‌طور هم‌زمان حس ترس و انزجار را برمی‌انگیزد. این موجود آلوده، مرزهای هویتی را تهدید می‌کند و در عین حال هشداری است برای حفظ این مرزها. همان‌طور که مک‌آفی بیان می‌کند: «این مرزها در تهدید به سر می‌برند چراکه امر آلوده آن‌قدر حریص است که مرزهای خود را ویران سازد؛ اما این مرزها تضمین هم می‌شوند، چراکه ترس از این فروپاشی، سوژه را هشیار نگه می‌دارد» (McAfee, 2004, p. 83). رز در کشمکش با این آلودگی، نه‌تنها

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، به‌عنوان 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 می‌نماید. این وضعیت که در آثار کرانبرگ بارها تکرار می‌شود، بازتابی از رابطه پیچیده میان نظم نمادین و امر نشانه‌ای است.

پایان فیلم و نابودی نظم اجتماعی

آلودگی‌ای که از بدن رز آغاز شده، به‌تدریج کل جامعه را در برمی‌گیرد و هرج‌ومرجی فراگیر ایجاد می‌کند. این امر نشان می‌دهد که آلوده‌انگاری نمی‌تواند محدود به فرد بماند و به‌سرعت مرزهای اجتماعی را نیز تخریب می‌کند. همان‌طور که کریستوا می‌گوید، امر آلوده همواره 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 به‌عنوان منبع ترس و انزجار، نشان می‌دهد که چگونه یک عنصر آلوده می‌تواند نظم اجتماعی را به چالش بکشد و از میان بردارد.

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 مؤسسه روان‌درمانی بستری شده و تحت درمان‌های غیرمعمول دکتر راگلان قرار دارد. این درمان‌ها نه‌تنها منجر به بهبود وضعیت نولا نمی‌شوند، بلکه خشم و نفرت سرکوب‌شده‌ی 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 به‌صورت موجوداتی کوچک، الکن و خشن متجلی می‌شود که افرادی را که او را آزار داده‌اند، به قتل می‌رسانند. این موجودات که به‌نوعی 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 خشونت‌طلب بوده، به موجودی آلوده تبدیل می‌شود که نه‌تنها اطرافیانش، بلکه حتی فرزند خود را نیز تهدید می‌کند. بدن نولا، در نتیجه درمان‌های نادرست، به بدنی آلوده و مشمئزکننده بدل می‌شود. همان‌طور که کریستوا بیان می‌کند: «آنچه که کودک آلوده انگاشته است، به‌یک‌باره و برای همیشه از بین نمی‌رود؛ بلکه امر آلوده همچنان در پیرامون آگاهی باقی می‌ماند تا به خودآگاهی سوژه آسیب برساند» (McAfee, 2004, p. 83). این امر در پایان فیلم به‌خوبی نمایان می‌شود، زمانی که نشانه‌های آلودگی در بدن فرزند نولا، کندی، نیز ظاهر می‌گردد.

این وضعیت نشان می‌دهد که امر آلوده نه‌تنها از میان نمی‌رود، بلکه به اشکال گوناگون باقی مانده و به نسل‌های بعد منتقل می‌شود.

نقش دکتر راگلان و نظم نمادین

مؤسسه 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، به‌جای آرام‌سازی بیماران، احساسات سرکوب‌شده آن‌ها را به شکلی آلوده و خطرناک آزاد می‌کند. نابودی نهایی این مؤسسه نشان‌دهنده ناتوانی نظم نمادین در مهار نیروهای برخاسته 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 زبان بیاموزند، وارد نظم نمادین شوند یا هویت مستقلی پیدا کنند. به همین دلیل، کنترل کامل آن‌ها در اختیار مادر است و با مرگ او، آن‌ها نیز نابود می‌شوند. این وضعیت بازتاب ترس از «مادر فالیک» است؛ مفهومی که در اسطوره‌ها و فرهنگ عامه، به‌صورت زنانی هیولاگون و دوگانه (زندگی‌بخش و تهدیدکننده زندگی) تصویر شده است.

همان‌طور که کرید بیان می‌کند: «ترس از مادر فالیک (زندگی‌بخش و تهدیدکننده زندگی) سمپتوم بنیادینی است که در اساطیر به خلق تصاویر هیولاهای مؤنث منجر شده و در هنر و فرهنگ عامه، تصاویر مختلفی از زن هیولاگون را پدید آورده است» (Creed, 1986, p. 44).

نولا که با احساسات سرکوب‌شده‌اش موجوداتی مرگبار خلق می‌کند، تجسمی از همین تصویر هیولاگون در سینمای کرانبرگ است.

پایان فیلم و نابودی مرزها

در پایان، نولا به‌دست شوهرش کشته می‌شود و موجودات آلوده‌ای که او به دنیا آورده بود، نابود می‌شوند؛ اما این پایان تلخ، صرفاً پایان یک چرخه نیست؛ بلکه تأکیدی است بر این که امر آلوده به‌طور کامل از بین نمی‌رود. آثار آن همچنان در بدن فرزند نولا باقی است. زخم‌هایی که بر بدن کندی، دختر نولا، دیده می‌شود، نشان‌دهنده انتقال این آلودگی به نسل بعد است.

فیلم *فرزندان* مفاهیم آلوده‌انگاری و طردشدگی را، آن‌گونه که کریستوا مطرح می‌کند، به‌خوبی در قالب روایتی روان‌شناختی و وحشت جسمانی بازنمایی می‌کند. بدن نولا به نمادی از تهدید مرزهای هویتی و اجتماعی تبدیل شده و نشان می‌دهد چگونه خشم و احساسات سرکوب‌شده می‌توانند نظم موجود را ویران سازند. کرانبرگ با تلفیق مفاهیم روان‌کاوی و وحشت، اثری خلق کرده که به‌صورت عمیق مفاهیم نظری کریستوا را به تصویر می‌کشد.

***اسکنرها*؛ آلوده‌انگاری و مرزهای ذهنی و جسمانی**

فیلم *اسکنرها* (۱۹۸۱) به بررسی فروپاشی مرزهای ذهنی و جسمانی می‌پردازد. داستان پیرامون گروهی از افراد با توانایی‌های خارق‌العاده ذهنی (اسکنرها) شکل می‌گیرد؛ افرادی که قادرند ذهن دیگران را کنترل کرده و حتی موجب انفجار یا تخریب فیزیکی شوند. این فیلم با بهره‌گیری از

مفاهیم آلوده‌انگاری و طردشدگی از منظر ژولیا کریستوا، چالش‌های مربوط به مرزهای هویتی و اجتماعی را برجسته می‌سازد.

اسکنرها توانایی نفوذ به ذهن دیگری را دارند و همین توانایی، مرز میان خود و دیگری را از میان برمی‌دارد. همان‌طور که کریستوا تأکید 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, 1982, p. 13).

این وضعیت به‌وضوح در *اسکنرها* دیده می‌شود؛ جایی که ذهن انسان‌ها تحت سلطه اسکنرها قرار می‌گیرد، مرزهای ذهنی فرومی‌ریزد و هویت فردی از هم می‌پاشد.

نقش زنان در فرایند آلوده‌انگاری

در *اسکنرها*، زنان به‌طور غیرمستقیم در پدید آمدن پدیده اسکنری نقش دارند. این توانایی ذهنی در نتیجه‌ی استفاده از دارویی به نام افمرول در دوران بارداری ایجاد شده است؛ دارویی که به زنان باردار تجویز می‌شده و موجب انتقال این قابلیت‌های غیرطبیعی به نسل بعد گردیده است. در این‌جا بدن زن به‌عنوان منشأ آلودگی و منبع انتقال ویژگی‌های ناهنجار بازنمایی می‌شود.

این بازنمایی با نگاه کریستوا هم‌راستا است؛ او آلوده‌انگاری را امری درونی، برخاسته از بدن مادر و تهدیدکننده مرزهای تمایز میان خود و دیگری می‌داند. در واقع، بدن زن در این روایت، هم محل تولد و هم منشأ تهدید است و از این طریق به یکی از بنیادی‌ترین لایه‌های آلوده‌انگاری در نظریه کریستوا ارجاع می‌دهد.

مرزهای هویتی اسکنرها و انسان‌ها

اسکنرها موجوداتی هستند که به دلیل برخورداری از توانایی‌های ذهنی خارق‌العاده، از جامعه انسانی جدا شده و در انزوا زیست می‌کنند. این افراد به‌عنوان عناصری آلوده و تهدیدکننده در نظر گرفته می‌شوند، چراکه حضورشان مرزهای هویتی دیگران را به چالش می‌کشد. آن‌ها نه‌تنها درک خود را از هویت مختل می‌کنند، بلکه توانایی نفوذ به ذهن دیگران نیز آنان را به تهدیدی بنیادین برای نظم اجتماعی بدل می‌سازد. این وضعیت نشان می‌دهد که نظم نمادین جامعه قادر به پذیرش چنین موجوداتی نیست و راه‌حل آن، طرد یا نابودی آنان است.

پایان فیلم و تقابل دو برادر

در صحنه پایانی فیلم، نبرد میان کامرون ویل و داریل ریواک که به‌ترتیب نماد نیروهای خیر و شر هستند، به نقطه‌ای منتهی می‌شود که در آن مرزهای فردی و ذهنی آنان از بین می‌رود. نتیجه این تقابل، ادغام ذهن کامرون در بدن داریل است؛ کنشی که به خلق هویتی جدید و ترکیبی منتهی می‌شود. دیوید کرانبرگ درباره این پایان توضیح می‌دهد: «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, 2006, p. 119).

این پایان، نشانه‌ای از فروپاشی کامل مرزهای ذهنی و هویتی است؛ ادغامی که نشان می‌دهد هویت جدید نه‌تنها دوگانگی خیر و شر را در خود دارد، بلکه مرزهای اخلاقی و فردی را نیز دگرگون می‌سازد.

نقش هنر در پالایش امر آلوده

یکی از شخصیت‌های کلیدی فیلم، بنجامین پیرس، تلاش می‌کند از طریق هنر با امر آلوده مواجه شود. او با ساخت مجسمه‌هایی که بدن انسان را بازنمایی می‌کنند، می‌کوشد احساسات ناآرام و آلوده‌انگارانه‌اش را پالایش کند. این تلاش هنری، در امتداد نظریه ژولیا کریستوا قرار می‌گیرد؛ جایی که او معتقد است هنر می‌تواند بستری برای مهار، پالایش و بازآفرینی امر آلوده باشد.

اسکنرها مرزهای میان ذهن و بدن، خود و دیگری و سوژه و ابژه را به چالش می‌کشد. این فیلم، با درهم‌ریختن مرزهای تثبیت‌شده هویتی، بازتابی از بحران‌هایی است که کریستوا در نظریه آلوده‌انگاری مطرح می‌کند. در نهایت، فیلم نشان می‌دهد که چگونه نیروهای درونی، به‌ویژه از طریق بدن و ذهن، می‌توانند بنیان‌های هویتی و اجتماعی را از درون متزلزل سازند.

ویدئودروم؛ آلوده‌انگاری و فروپاشی مرزهای جسم و ذهن

فیلم *ویدئودروم* (۱۹۸۳) مفاهیم آلوده‌انگاری، انزجار و فروپاشی مرزهای هویتی را به‌شکلی عمیق و گسترده مورد بررسی قرار می‌دهد. داستان حول محور مکس رن، مدیر یک شبکه تلویزیونی است که به سیگنال‌هایی غیرقانونی و آکنده از خشونت به نام «ویدئودروم» دست می‌یابد. این سیگنال‌ها با ایجاد توهمات شدید، مرز میان واقعیت و خیال را برای او از بین می‌برند.

در این فیلم، آلوده‌انگاری به‌صورت مستقیم از طریق بدن مکس رن بازنمایی می‌شود. توهمات ناشی از سیگنال‌های ویدئودروم منجر به شکافی در شکم مکس می‌شوند که از طریق آن، نوارهای ویدیویی وارد بدنش می‌گردند. این شکاف، استعاره‌ای از فروپاشی مرزهای درونی و بیرونی بدن است. مطابق با نظریه کریستوا، آلوده‌انگاری زمانی روی می‌دهد که مرزهای سوژه به‌واسطه عاملی خارجی تهدید شوند؛ در اینجا، بدن مکس به مکان نفوذ امر آلوده بدل می‌شود و مرز میان سوژه و ابژه، واقعیت و توهم، به چالش کشیده می‌شود.

نقش زنان: نماد تمایلات آلوده و بحران هویتی

نیکی براند، یکی از شخصیت‌های کلیدی فیلم، نمادی از مواجهه با آلوده‌انگاری و تمایلات ممنوعه است. او به تجربه‌های مازوخیستی گرایش دارد و مکس را به دنیای تاریک و آلوده ویدئودروم سوق می‌دهد. رابطه میان آن‌ها بازتاب مفاهیم کریستوا درباره آلوده‌انگاری است؛ جایی که لذت و انزجار به‌طور هم‌زمان تجربه می‌شوند.

نیکی، به‌عنوان عنصری آلوده، مرزهای روانی و جسمانی مکس را تضعیف کرده و او را به درون جهانی از توهم و بحران هویتی می‌کشاند. او نماد ترکیب اغواگری، لذت و تهدید است. در صحنه‌ای که نیکی و مکس در حال تماشای تصاویر خشونت‌آمیز ویدئودروم هستند و نیکی از آن لذت می‌برد، مرزهای اخلاقی کاملاً از میان می‌روند. جمله نیکی: «من برای این نمایش ساخته شده‌ام»، موقعیت او را به‌عنوان عاملی که مکس را در امر آلوده غرق می‌سازد، تثبیت می‌کند.

این رابطه، نه‌تنها بحران هویتی مکس را به نمایش می‌گذارد، بلکه به‌روشنی مفاهیمی چون امر نشانه‌ای و امر آلوده را، آن‌گونه که در نظریه کریستوا طرح شده‌اند، به تصویر می‌کشد.

بدن به‌عنوان صحنه تحولات آلوده

جدول ۱. *تحلیل تطبیقی مفاهیم آلوده‌انگاری و مرزهای هویتی در پنج فیلم منتخب دیوید کرانبرگ*

فیلم	مفهوم آلوده‌انگاری	نقش زنان	تأثیر بر مرزهای هویتی و اجتماعی
رعشه‌ها	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

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

نقش ویدئودروم به‌عنوان عامل آلوده

سیگنال‌های ویدئودروم مانند انگل عمل می‌کنند؛ ذهن و بدن افراد را آلوده ساخته و آن‌ها را به عروسک‌هایی تحت کنترل بدل می‌سازند. همان‌طور که کریستوا اشاره می‌کند، آلوده‌انگاری اغلب زمانی رخ می‌دهد که یک عامل خارجی به درون مرزهای سوژه نفوذ کند. در اینجا، فناوری ویدئودروم همان عامل آلوده‌ای است که به انهدام هویت افراد منجر می‌شود.

پایان فیلم: تسلیم به امر آلوده

در پایان، مکس کاملاً تسلیم توهمات خود می‌شود و برای دستیابی به «زندگی جدید»، دست به خودکشی می‌زند. این پایان نشان می‌دهد که آلوده‌انگاری نه‌تنها مرزهای هویتی را تهدید می‌کند، بلکه می‌تواند به فروپاشی کامل سوژه نیز منتهی شود. مکس با پذیرش نابودی خویش، مرزهای میان واقعیت و خیال و میان زندگی و مرگ را از میان برمی‌دارد.

فیلم با استفاده از بدن مکس رن و توهمات او، به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه امر آلوده می‌تواند مرزهای فردی، اجتماعی و حتی واقعیت عینی را نابود سازد. کرانبرگ با تلفیق وحشت جسمانی و مفاهیم روان‌شناختی، اثری خلق کرده است که هم‌زمان احساس انزجار و شیفتگی مخاطب را برمی‌انگیزد. در ویدئودروم، نیکی براند نماینده تمایلات ممنوعه و آلوده است؛ زنی که با ترکیب لذت و خشونت، مکس را به درون دنیای ویدئودروم می‌کشاند و به‌عنوان عامل اصلی فروپاشی مرزهای هویتی او عمل می‌کند. کرانبرگ در این فیلم، زنان را به‌مثابه عناصری به تصویر می‌کشد که بحران هویتی را تشدید می‌کنند.

نتیجه‌گیری

تحلیل فیلم‌های دیوید کرانبرگ نشان داد که مفهوم آلوده‌انگاری در این آثار، نقشی فراتر از ایجاد رعب و وحشت ایفا می‌کند و به سازوکاری انتقادی برای بازاندیشی در باب مرزهای تثبیت‌شده‌ی هویت، بدن، جنسیت و نظم اجتماعی تبدیل می‌شود. در سینمای کرانبرگ، بدن انسانی به‌ویژه بدن زنانه، محل تلاقی نیروهای متضاد فرهنگی و روانی است که در آن، مرز میان پاکی/ناپاکی، درون/بیرون، ذهن/بدن و واقعیت/توهم فرومی‌ریزد.

با توجه به جدول ۱، آلوده‌انگاری در رعشه‌ها با زنانی نمود می‌یابد که از جایگاه قربانی خارج می‌شوند و به عاملان آلودگی و فروپاشی نظم مردسالارانه بدل می‌گردند. در هار، بدن زن پس از تجربه‌ی آزمایش علمی، نظم اجتماعی را تهدید می‌کند. فرزندان، خشم سرکوب‌شده‌ی مادری را در قالب هیولاهایی کودک‌نما به تصویر می‌کشد که مرزهای فیزیکی و روانی را درمی‌نوردند. در اسکنرها، آلودگی ذهنی از طریق زنان به نسل بعد منتقل می‌شود و ساختار دانایی عقل‌محور را زیر سؤال می‌برد؛ و در ویدئودروم، بدن و روان شخصیت اصلی در مواجهه با زنِ آلوده، دچار فروپاشی هویتی می‌شود.

در تمام این آثار، عنصر زنانه با قدرتی دوگانه ظاهر می‌شود: از یک‌سو، به‌عنوان قربانی ساختارهای سرکوب‌گر و از سوی دیگر، به‌مثابه عنصری فعال و گاه ویران‌گر که نظام تثبیت‌شده را به چالش می‌کشد. به‌بیان دیگر، بدن زن به عرصه‌ای برای بازنمایی تعارضات ناخودآگاه، خشونت فروخورده و طردشدگی بدل شده است؛ عناصری که در نظریه‌ی آلوده‌انگاری کریستوا ریشه دارند.

این رویکرد تحلیلی، با تلفیق نظریه‌ی آلوده‌انگاری و عناصر بدن‌محور در سینمای وحشت، امکان نگاهی چندلایه به تقاطع هویت، جنسیت و بدن در آثار دیوید کرانبرگ را فراهم می‌آورد. با تمرکز بر نقش زنان به‌عنوان قربانیان یا کنش‌گران آلوده‌انگاری و تحلیل فرایند تهدید مرزهای فردی و جمعی، این پژوهش تلاش کرده است چشم‌اندازی تازه در درک ابعاد روان‌کاوانه و اجتماعی سینمای وحشت بگشاید؛ چشم‌اندازی که می‌تواند مبنایی برای بررسی‌های تطبیقی یا گسترش این تحلیل در سایر آثار هم‌ژانر قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

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.
13. Existenz.
14. Spider.
15. Jacques Lacan.
16. Mirror Stage.
17. Ego.
18. Subject.
19. Object.
20. Chora.
21. Barbara Creed.
22. Fredric Jameson.
23. Scott Bukatman.
24. Steven Shaviro.

۲۵ فیلمی هم نام با فیلم آخرش که ارتباطی با یکدیگر ندارند.

26. Shivers.
27. Scanners.
28. Videodrome.
29. The Fly.

فهرست منابع

Arya, R. (2014). *Abjection and Representation: An exploration of abjection in visual arts, film, and literature*. Palgrave Macmillan. https://link.springer.com/book/10.1057/9780230389342

Beard, W. (2001). *The Artist as Monster: The cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press. https://utppublishing.com/doi/10.3138/9780802035691

Bert, E. (2018). *Kristeva in another frame* [Kristava dar ghabi digar] (M. Parsa, Trans.). *Shavand Publications*. (Original work published 2010) (In Persian)

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* [Barrasi-ye mafhūm-e chora dar andīshe-ye Kristevā bā nazar be resāleh-ye Timāyūs-eAflāṭūn]. *Wisdom and Philosophy*, 8, 79–92. https://doi.org/10.22054/wph.2012.5838 (In Persian)

Gnych, A. [Dino Felluga]. (n.d.). *Modules on Kristeva On the Abject. Introductory Guide to Critical Theory*. https://www.academia.edu/40028704/_Dino_Felluga_Modules_on_Kristeva_On_the_Abject_Introductory_Guide_to_Critical_Theory

Homer, S. (2011). *Jacques Lacan* [Zhāk Lākān] (M. A. Jafari, Trans.). Ghoghnoos Publishing. (Original work published 2005) (In Persian)

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An essay on abjection* (L. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1980)

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

Nabizadeh Nodehi, R., & Ahmadzadeh, Sh. (2019). Abjection, the confrontation with the impure, and the formation of masculine identity in Shakespeare's Hamlet from Kristeva's viewpoint [Ālūde-angārī, rūyā-ruyī bā amr-e ālūde va takvīn-e hoviyyat-e mardāneh dar namāyeshnāmeh-ye Hāmlat az didgāh-e Kristevā]. *Journal of Foreign Language Literature Criticism*, *17*(24), 307–326. https://doi.org/10.29252/clls.17.24.307 (in Persian)

Plasma, J. (2019). *The eyes of the skin* [Cheshmān-e Pust] (A. Fakhrkandeh, Trans.). *Cheshmeh Publications*. (Original work published 2005) (In Persian)

Salimi Koochi, E., & Sokoot Jahromi, F. (2014). Applying Kristeva's theory of abjection to Forough Farrokhzad's poem "I Feel Sorry for the Garden" [Karbast-e nazariye-ye âludegi-anjâri-ye Kristeva bar she'r-e "Delam barâye bâghche misuzad"]. *Journal of Linguistic Inquiry*, *5*(1), 99–116. http://lrr.modares.ac.ir/article-14-1030-fa.html (in Persian)

Westwood, E. (2018). *The fly* (Devil's Advocates). Liverpool University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv138428x.1

Wood, R. (2018). *Robin Wood on the horror film: Collected essays and reviews*. Wayne State University Press. https://www.wsupress.wayne.edu/9780814345238/

برت، استل (۱۳۹۷). *کریستوا در قابی دیگر* (مهرداد پارسا، مترجم). انتشارات شوند. (چاپ اصلی اثر ۲۰۱۰)

پلاسما، یوهان. (۱۳۹۸). *چشمان پوست* (علیرضا فخرکننده، مترجم). نشر چشمه. (چاپ اصلی اثر ۲۰۰۵)

سلیمی کوچی، ابراهیم و سکوت جهرمی، فاطمه (۱۳۹۳). کاربست نظریه آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» فروغ فرخزاد. *فصلنامه جستارهای زبانی*، ۵(۱)، ۹۹-۱۱۶. http://lrr.modares.ac.ir/article-14-1030-fa.html .

فتح طاهری، علی و پارسا، مهرداد (۱۳۹۱). بررسی مفهوم *کورا* در اندیشهٔ کریستوا با نظر به رسالهٔ *تیمائوس افلاطون*. *حکمت و فلسفه*، ۸(۲۹)، ۷۷-۹۲. https://doi.org/10.22054/wph.2012.5838

نبی‌زاده نودهی، رخشنده و احمدزاده، شیده (۱۳۹۸). آلوده‌انگاری، رویارویی با امر آلوده و تکوین هویت مردانه در نمایشنامه‌ی *هملت* از دیدگاه ژولیا کریستوا. *فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۷(۲۴)، ۳۰۷-۳۲۶. https://doi.org/10.29252/clls.17.24.307

هومر، شون (۱۳۹۰). *ژاک لاکان* (محمدعلی جعفری، مترجم). انتشارات ققنوس. (چاپ اصلی اثر ۲۰۰۵)