تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۱۸
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

نوید جامعی [۱]، محمدرضا شریف‌زاده [۲]، سید مصطفی مختاباد امرئی [۳]، شهاب‌الدین عادل [۴]

تحلیلی بر سینمای دهه نود ایران به میانجی مفهوم طرد و ارتباط آن با امر زنانه مبتنی‌بر اندیشه‌ی ژولیا کریستوا[۵]

چکیده

مفهوم طرد در اندیشه‌ی ژولیا کریستوا مبین رابطه‌ی سوژه با اُبژه‌های پیرامون اوست. آن‌چه سبب طرد یک سوژه و تبدیل آن به اُبژه‌ی مطرود می‌شود، بر پایه‌ی جدایی کودک از مادر است و مسیری که او با تبدیل مادر به اُبژه‌ی مطرود، به‌سمت راه‌یابی به امر نمادین طی می‌کند و سپس عملی درراستای ترسیم خطوط محافظت‌کننده برای نه- هنوز- سوژه است. ازاین‌رو ساختار جوامع امروز در جهت تسلط بر یک جنس، او را به‌واسطه‌ی قوانین برساخته از سنت، به حاشیه رانده و از او جنس دوم/ اُبژه‌ی مطرود می‌سازد. آن‌چه در این جستار موردتوجه قرار می‌گیرد، حیطه‌بندی سوژه در جوامع براساس موقعیت تعریف‌شده ازسوی ساختار نمادین است که جنس دوم را به جایگاه امر مطرود می‌راند و در برخی از فیلم‌های سینمایی دهه نود ایران بازتاب آن را می‌توان دریافت کرد. در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه‌بر اندیشه‌های کریستوا در باب طرد، وجوه مشترک در سوژه‌های فیلم‌های دهه نود سینمای ایران را براساس الگوی دفع سوژه‌ی خطرآفرین در جوامع پدرسالار موردبررسی و عمل طرد را که بنیان دفع نیروهای تهدیدکننده تلقی می‌شود، در مورد فیلم‌های دهه نود ایران موردپژوهش قرار می‌دهیم. ازطرفی‌دیگر دو وجه مادرانه و زنانه در سوژه‌های فیلم‌ها موردبررسی و چگونگی تقابل این دو جنبه برمبنای عمل طرد و پیدایش اُبژه‌ی مطرود در ساختار نمادین موردواکاوی قرار خواهد گرفت. در این مقاله نزاع اُبژه‌های مطرود در ساختار مسلط برای بازیابی حقوق ازدست‌رفته و جایگاهی که به‌واسطه‌ی نظم نمادین برای آن‌ها تعریف نشده است، در فیلم‌های سینمایی « قصه‌ها» (۱۳۹۰)، « ناهید» (۱۳۹۴)، « رگ‌خواب» (۱۳۹۴)، « هلن» (۱۳۹۴)، « گیلدا» (۱۳۹۵)، « روزهای نارنجی» (۱۳۹۶) و « قصر شیرین» (۱۳۹۷) موردتحلیل قرار خواهد گرفت. این پژوهش برای نخستین‌بار در ایران، رویکرد طرد را ازمنظر ژولیا کریستوا در پیوند با امر زنانه و امر مادرانه آن‌گونه که در فیلم‌های سینمایی دهه نود ایران بازتاب یافته، موردواکاوی قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: ژولیا کریستوا، طرد، امر زنانه، امر مادرانه، سینما.

[۱] گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی،دانشگاه آزاد اسلامی، تهران-ایران
[۲] استاد گروه پژوهش هنر،واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران-ایران
[۳] استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران-ایران
[۴] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما، دانشگاه هنر، تهران-ایران

[۵] این مقاله برگرفته از رساله دکترا با عنوان «تحلیلی بر نقاشی‌ها و سینمای دهه نود ایران بر اساس آراء ژولیا کریستوا» نویسنده اول و راهنمایی نویسنده دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم است.

مقدمه

ژولیا کریستوا (-۱۹۴۱ بلغارستان) در کتاب قدرت‌های وحشت (۱۹۸۲) در بخشی که وجود دیگری را تعیین‌کننده‌ی حدود برای سوژه می‌داند، به تأسی از فروید در توتم و تابو (۱۹۱۳) امر سرکوب‌شده را در دو حیطه تشریح می‌کند. سرکوب اولیه که آن را با اصطلاح prior to تبیین کرده، متضمن ظهور اولیه‌ی امر مطرود در نیروی برپاکننده‌ی ایگو[۱] است و دومی را با درنظر گرفتن تعریف a posteriori به‌مثابه جریانی که نمود بیرونی و شکل پسینیِ سرکوب را در فوبیا، وسواس و روان‌پریشی که مقدمات عمل طرد را فراهم کرده، تبیین کرده «که در شکل عمل طرد، حیطه‌بندی جهان سوژه را گوشزد می‌کند» (Kristeva,1982:11). سوژه‌ی ناهمگون، برای تولید نشانه باید اُبژه‌ی مطرود را تثبیت کند و در این گام، آن را از خود دور می‌کند تا دوباره بازیابد. کریستوا با آن بخش از ایده‌ی فروید سروکار دارد که متضمن ترس[۲] و امر زنانه است. بخش نخست برساخته از احساس گناهِ کشتن پدر در قبایل بدوی که ساختاردهنده‌ی قوانین اجتماعی و بخش دیگر، برساخته از ترس و ابهام[۳] و مبتنی‌بر وجود زن در معنای نیرویی با قدرت تولیدمثل و ازمنظر قبایل بدوی، خطرآفرین و هولناک، و در تقسیم‌بندی جوامع پدرسالارِ امروزی، با مقابل هم قرار گرفتن امر مادرانه و امر زنانه، برهم‌زننده‌ی نظم نمادین است. «عمل طرد در راستای ساختارهای نمادین مختلف اشکال مشخص و صورت‌بندی‌های متفاوتی دارد»(Ibid:68). بحث کریستوا در کتاب قدرت‌های وحشت از منعِ مبتنی‌بر ترس آغاز می‌شود. امری مرموز که ازمنظر فروید در توتم و تابو راه به ساخت قوانین و اجتماعی‌شدن انسان بدوی می‌برد و در ایده‌ی کریستوا، منجربه عمل طرد یعنی «مواجهه با امر زنانه و طریقی که به‌واسطه‌ی آن جوامع درراستای همراهیِ سوژه‌ی سخنگو در آن سفر تا جایی که ممکن است خود را قانون‌مند می‌کنند»(Ibid:58). او توانسته با تبیین دقیق آن‌چه در قبایل بدوی به‌مثابه امر مطرود درنظر گرفته و سبب ایجاد ساختارهای اجتماعی می‌شد، در قیاس با شکل امروزین جوامع، یک نه- هنوز- سوژه را مبتنی‌بر امر حاشیه‌ای به‌صورت اُبژه‌ی مطرود تشریح کند و صورت‌بندی خود را که عمل طرد رابطه‌ی یک سوژه با سوژه‌ی دیگر نیست بلکه رابطه‌ی سوژه با اُبژه‌های مطرود است را به‌خوبی ساختارمند کند. «خطوط اصلی منطق منع[۴] که بنیان امر مطرود محسوب می‌شود، توسط تعدادی انسان‌شناس ترسیم شده است که به مسأله‌ی ناپاکی و عملکرد تقدس‌آمیز آن در جوامع اولیه پرداخته‌اند»(Ibid:64). کریستوا شعائر اقوام کهن را سرآغازی برای طرد عناصری می‌داند که به شکل متعلقات بیرون‌شدنیِ تن ظهور یافته تا ساختارهای پاکیزگی را مشخص سازند و ازسویی‌دیگر، امر زنانه را به‌مثابه چیزی مرموز و بیگانه‌ای نام‌ناپذیر که به‌واسطه‌ی توانایی در زادوولد با نشانه‌های خونریزی جسمانی در عادات ماهیانه از چشم مردان چون موجودی قدرتمند نگریسته می‌شد، تشریح کرده و طرد را در جوامع پدرسالار عملی در جهت راندن زن به حاشیه درنظر می‌گیرد. «عمل طرد به‌مثابه شعائری مرتبط با ناپاکی و آلودگی در ساختار بی‌خدایی، ملازم جوامعی بود که با ویژگیِ قدرت مسلط یا حیات‌بخشِ مادرانه جلوه‌گر می‌شد»(Ibid:17). او با توصیف زندگی مریم‌مقدس و نحوه‌ی بارداری او در کتاب قدرت‌های وحشت، مادربودن و زن‌بودن را ازمنظر دو ساحت متفاوت که دومی باید بدون محدود شدن در ساختاری که برای اولی تعریف می‌شود به حیات عاطفی خود ادامه دهد، امر زنانه را در جوامع امروزی موردواکاوی قرار می‌دهد. او در مقاله‌ی Sabat mater[۵] در دو ستون شرحی هم‌زمان ارایه می‌دهد، نخست صورت‌بندی آن‌چه نیروی مادرانه‌ی مریم‌مقدس را تحت‌کنترل درآورده و در ستون سمت چپ، شرحی از حس خود در زمان بارداری و همذات‌پنداری با مادرش در این

توصیفات. «ما تنها مستحق [داشتن] گوشِ بدن باکره، اشک‌ها و سینه هستیم»(Kristeva,1987:248). شرح او از تمایلات نفسانی[۶]مبتنی‌بر شعائر، دو جنبه را دربر می‌گیرد. جنبه‌ی نخست برساخته از رانه‌ای حریص که با قانون در مهار قرار می‌گیرد و جنبه‌ی دیگر، بُعد روحانی وجود انسان است. از طرفی‌دیگر، بر پایه رویداد رانده‌شدن آدم از بهشت، جنبه‌ی اصلی گناه مبتنی‌بر امر زنانه است. «ریشه و بازنمایی بنیادین آن چیزی جز اغوای زنانه نیست»(Kristeva,1982:126). کریستوا با تفسیری که فروید در توتم و تابو از دفع آلودگی‌ها برای تثبیت ساختار در جوامع بدوی ارایه می‌دهد، جوامع امروز را به‌ویژه پس از سفری که به چین داشته و نقش زن در جوامع سنتی را با محور قرار دادن بارداری مریم‌مقدس و دیدگاه مادر بودن در کنار زن‌بودن تبیین می‌کند و معتقد است زنان در چنین ساختاری، بُعد زن‌بودن را به فراموشی می‌سپارند. «در جوامعی که نقش زن به‌صورت محافظت‌کننده از آلودگی‌ها پررنگ است، به‌صورت شعائر درآمدن [پرهیز از] آلودگی‌ها همراه است با اهمیت جداسازی جنسیتی و این یعنی به مردان حقی به جهت تسلط بر زنان داده شده است»(Ibid:70). ازمنظر کریستوا مسیر غلبه بر ترس‌های نام‌ناپذیر عمل طرد است. آن‌چه در این جستار موردتوجه قرار می‌گیرد، حیطه‌بندی سوژه در جوامع امروزی براساس موقعیت تعریف‌شده ازسوی ساختار نمادین است که جنس دوم را به جایگاه امر مطرود می‌راند و در آثار سینمایی دهه نود ایران بازتاب آن را می‌توان دریافت کرد. ترس از امر نادیدنی همان ترس آغازین بشر است که امروز تحت‌تشکل ساختار جای خود را به سوژه‌های مطرود داده است. ازاین‌رو، انسان با چیزی روبه‌رو است که آن را نمی‌بیند، ترسی فاقد اُبژه. «[طرد] به‌مثابه فرآیندی روانی سبب تغییراتی درون سوبژکتیویته می‌شود و قدرت نمادین را افزایش می‌دهد»(Barrett, 2011:97). از آن‌جایی که فروید در توتم و تابو مسأله‌ی آیین‌ها برای روح متوفی را امری ضروری برای دور کردن شر ارواح می‌داند، کریستوا عمل طرد را فرآیندی می‌داند که برای مقابله با ترس ناشی از جدایی کودک از مادر در سوژه شکل می‌گیرد. پس مادر ابتدا باید به اُبژه‌ی مطرود تبدیل شود و سپس سوژه‌ی کودک تشکل‌یافته و وارد ساحت نمادین شود. «به طرزی بنیادین، عمل طرد[۷]به فرآیندهای دفع بازمی‌گردد که برای ایجاد مرزهایی میان «من» و «دیگری» ضروری است»(Ibid:70). در این پژوهش، با تبیین عملکرد طرد در جوامع تک‌صدایی به بررسی ساختار شخصیت‌ها در فیلم‌های سینمای دهه نود ایران می‌پردازیم. در این آثار، تأکید نویسندگان بر شخصیت زن به‌مثابه سوژه‌ای است که به‌واسطه‌ی تحمیل ساختار باید به حاشیه رانده شود. هم‌چنین ایده‌ی کریستوا را در تشریح امر مطرود که زن را در جوامع بدوی به‌مثابه عنصری مرموز و تهدیدآمیز و ازمنظری که در جوامع امروز سوژه‌ای به‌مثابه برهم‌زننده‌ی جریان سنت باشد، موردواکاوی قرار داده و تمایز زن‌بودن و مادرانگی را در جامعه سنتی ایران که در عبور از سنت به مدرنیته ناکام مانده و نمود آن را در فیلم‌های سینمای دهه نود ایران می‌توان یافت، موردتحلیل قرار می‌دهیم. در این فیلم‌ها، زن به‌مثابه سوژه‌ای که یا باید وجه زنانه خود را فدای وجه مادرانه بکند و یا از ساختار طرد و به حاشیه رانده شده و به یک اُبژه‌ی مطرود تبدیل شود.

پیشینه پژوهش

کریستوا با استناد به ژرژ باتای[۸] و اندیشه‌های او در رابطه با عمل طرد بر رابطه‌ی سوژه با اُبژه در ساختار نمادین تأکید می‌کند. در چنین ساختاری که مادر، نخستین اُبژه‌ی مطرود در مسیر ورود به ساختار نمادین است، و خودشیفتگی در بُعد معطوف به درون، سوژه‌ی فوبیایی را از زبان محروم می‌سازد، چگونه می‌توان

عمل طرد را به شعر فروغ فرخزاد و یا رمان‌های معاصر مرتبط دانست؟ «ساحت عمل طرد مبتنی‌بر رابطه‌ی سوژه/ اُبژه است (و نه مبتنی‌بر رابطه‌ی سوژه/ با سوژه‌ی دیگر)» (Kristeva,1982:64). ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی در مقاله‌ی «کاربست نظریه آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» فروغ فرخزاد» منتشر شده در شماره هفدهم مجله‌ی علمی جستارهای زبانی در بهار ۱۳۹۳، هم‌چنین در مقاله «بررسی شخصیت‌های داستان اناربانو و پسرهایش از منظر تنِ بیگانه‌ی کریستوا»، منتشرشده در شماره سی و یکم مجله‌ی علمی « ادب‌پژوهی» مورخ بهار ۱۳۹۴، تلقی نادرستی از ایده‌ی کریستوا در کتاب مهم قدرت‌های وحشت داشته‌اند. کریستوا در این کتاب، نظریه‌ی مهم طرد را با توجه به عملکرد ساختار، نخست در تبدیل سوژه‌ها به اُبژه‌ی مطرود و سپس طرد آنان تبیین کرده است و نمونه ارزشمندی از زبان لویی فردینان سِلین با توجه به طرز نگاه او نسبت به یهودیان و تبدیل سوژه به اُبژه‌ی مطرود به‌نحوی‌که در ساختار مسلط جایی برای تشکل سوژه و برابری باقی نمی‌ماند را مورد تحلیل و واکاوی قرار داده است. چگونه می‌شود بدون درنظر آوردن تمام این صورت‌بندی و با خوانشی سطحی بتوان این رویکرد مهم را به شعر معاصر ایران آن‌هم بدون هیچ سند قانع‌کننده‌ای و با به‌کارگیری کلمات و خوراندن آن‌ها در متن، رویکرد کریستوا را به چنین متونی الصاق کرد؟ اگر این‌گونه باشد، خوانش سطحی از نظریه کریستوا باعث می‌شود بتوان هر آنچه در پیرامون انسان وجود دارد را در این نظریه جای داد و درباره آن مقاله نوشت! عمل طرد، یک مفهوم مجرد نیست بلکه وجوه مختلفی از رابطه‌ی کودک با مادر و اُبژه‌های بیرون تا فوبیا و رنگ‌باختن استعاره و تبدیل شعائر انسان‌های بدوی به قانون و در جوامع امروزی سوژه‌ی زن به‌مثابه عنصری که سبب تعیین مرزها برای او در عصر حاضر شده را شامل می‌شود. طرد متضمن رابطه‌ی سوژه با آن نه- هنوز- سوژه‌ای است که ساختار جوامع آن را به اُبژه‌ی مطرود بدل می‌کند تا هدف خود را از به حاشیه راندن آن اِعمال کند. ذوالفقار علامی و فاطمه باباشاهی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی داستان سیاوش بر اساس نظریه‌ی آلوده‌انگاری»، منتشرشده در شماره چهل و ششم فصلنامه علمی « پژوهش زبان و ادبیات‌فارسی» در پاییز ۱۳۹۶، رویکرد کریستوا در مورد امر مطرود را با الفاظی چون « رانه‌ها و افزونه‌های آلوده» تبیین کرده‌اند که این امر با ایده‌ی کریستوا در تضاد است. آلودگی و امر مطرود دو تعبیر به‌کلی متفاوت هستند. فاطمه زمانی در مقاله‌ی «تحلیل اسطوره‌ای- بینامتنی رمان حیرانی براساس نظریه‌ی آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا»، انتشاریافته در شماره پنجاه و چهارم مجله علمی « ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی» مورخ بهار ۱۳۹۸، بینامتنیت را به آلوده‌انگاری متصل کرده و تنها به بازگو کردن آراء کریستوا پرداخته و آن‌گونه که از متن مقاله برمی‌آید، مفاهیم به یکدیگر الصاق شده‌اند. ریما اسلام مسلک و نرگس حریریان نیز در مقاله‌ای با عنوان «مفهوم طرد در اندیشه ژولیا کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر» که در شماره بیستم مجله علمی « کیمیای هنر» مورخ پاییز ۱۳۹۵ منتشر شده است، هم ایده‌ی کریستوا را بازگو کرده و هم رویکرد نمایشگاه هنری که نام آن «هنر ابجکت» است را بازگو و تکرار کرده‌اند که متأسفانه اثری از تحلیل نگارندگان در آن مشاهده نمی‌شود. ازاین‌رو، در بیشتر موارد، پژوهش‌گران در ایران نتوانسته‌اند عمل طرد را آن‌گونه که کریستوا مدنظر داشته درک و در کنش پژوهشیِ خود به‌کار ببندند در برخی موارد نیز، کریستوا طرد را در مناسبات بیماران بینابینی تبیین می‌کند و از عباراتی نظیر قلعه‌ی مستحکم[۹]، فاقد استعاره[۱۰]، خالی‌بودگی[۱۱] و نظایر آن در شرح روابط سوژه‌ی فوبیایی[۱۲] با عالم بیرون استفاده می‌کند. تنها در بُعد مادرانگی و تفاوت‌های آن با زن و تأکید کریستوا به حفظ ساختار حیاتی و زیست عاطفی زن، جدا از امر مادرانه است که عمل طرد و رابطه‌ی زن با ساختار نمادینی که سعی دارد او را در چهارچوبی تعریف‌شده بگنجاند تبیین می‌شود.

«مادران [در وهله اول] زنانی هستند [که این امر] از مادر بودنشان جدا است؛ و هر زنی مادر نیست. بنابراین مادر بودن و زن‌بودن یکسان نیست» (Oliver,1993:160). بنابراین بسیار دور از ذهن و غیرعلمی می‌نماید که با داشتن دانش زبان فرانسوی و انگلیسی، پژوهش‌گران ارجمند در به‌کارگیری این رویکرد بدون درنظر داشتن واژگان مرتبط و صورت‌بندی کلی آن، تحلیل صحیحی از عمل طرد افاده کنند. در این مقاله، هم‌سویی عملکرد طرد در جوامع پدرسالار را با تعریف تازه‌ای که ساختار نمادین از زن ارایه می‌دهد، موردپژوهش و بازتاب آن را در شخصیت‌پردازی زن در سینمای دهه نود ایران موردواکاوی قرار می‌دهیم. این مقاله برای نخستین‌بار در ایران، با ارایه تعریف جامعی از عمل طرد در اندیشه‌ی کریستوا، رابطه‌ی آن با امر زنانه را تبیین کرده و نمود عینی آن را در سینمای دهه نود ایران در بررسی شخصیت‌های زن و رابطه‌ی آن‌ها با نظم نمادین تشریح می‌کند.

تبیین عمل طرد در سوژه‌ی درون فیلم؛ امر زنانه به‌مثابه تهدید

ژولیا کریستوا در سطرهای آغازین کتاب قدرت‌های وحشت (۱۹۸۲) از تعابیری استفاده می‌کند که معنای عملی تهدیدآمیز دارد. طرد ازمنظر ساختاری نمادین، سوژه را در حیطه‌ای معین قرار می‌دهد و روابط سوژه با اُبژه‌های دیگر را تشریح می‌کند. ازاین‌منظر، سوژه در مواجهه با ساختار، خود را اُبژه‌ای می‌یابد که به حاشیه رانده شده و حدود او با سوژه‌های دیگر در تعریف امر مطرود او را به‌مثابه اُبژه‌ای درنظر می‌گیرد که می‌توان برای او/ آن تعیین‌تکلیف کرد. «امر مطرود[۱۳] تنها یک ویژگیِ اُبژه را داراست- آنکه در برابر من ایستاده است. اگر اُبژه، به‌واسطه‌ی ایستادگی‌اش [در برابر من]، من را درون بافت شکننده‌ای از میل به‌سوی معنا قرار می‌دهد، که در حقیقت، من را نسبت به آن [معنا] پیوسته و به‌غایت همگون می‌کند، این همان عمل طرد است، برعکس، اُبژه‌ی طرد،[۱۴] اساساً مطرود مانده است و من را به قلمروی می‌برد که [در آن] معنا رنگ می‌بازد» (Kristeva,1982:1-2). عمل طرد باید سوژه را به حدودی پس براند تا ازطریق به حاشیه رفتن‌اش نتواند به ساختار لطمه وارد کرده یا سبب تهدید آن شود. ازاین‌رو با دو جنبه‌ی آشکار در راستای طرد و پیدایش اُبژه‌ی مطرود مواجه هستیم. نخست تشکل اُبژه مطرود و سپس خنثی شدن تهدیدی که نظام نمادین را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. «نظام نمادها جایی است که شخص یا سوژه برای به‌دست آوردن جایگاهی در آن باید هر آن‌چه را که طبیعت مادی خود او را به‌عنوان مقوله‌ای غیر شفاف و نفرت‌انگیز نشان می‌دهد سرکوب کند»(رشیدیان،۱۳۹۳:۴۱۶). در بخش‌هایی از کتاب قدرت‌های وحشت و نیز در کتابی[۱۵] که توسط توریل موی[۱۶] ویرایش شده است، ژولیا کریستوا از فرم نوشتاری اُب-ژه[۱۷] در متن استفاده کرده است. این امر ازمنظر هایدگر به تقدم وجود بر ماهیت بازمی‌گردد. روان‌کاوانی مثل کریستوا و لکان[۱۸]، از این ایده استفاده کرده‌اند و کریستوا برای نشان دادن اُبژه‌ی مطرود آن را این‌گونه نوشته تا چیزی را بیرون از ساحت سوژه تصویر کند. این‌گونه ازمنظر کریستوا، اُبژه‌ی مطرود، یک اُبژه‌ی بیرونی خواهد بود که در تشریح ما بر مبنای عمل طرد، از ساختار جدا است. «بدین‌جهت اُب-ژه، همان چیزی که هنوز یک دیگری نیست: صرفاً یک امر-مطرود» (Kristeva,1982:48). در این پژوهش با تکیه‌بر صورت‌بندی که ژولیا کریستوا و شارحان آثار او از عمل طرد ارایه می‌دهند، رهیافت طرد را در امر زنانه در جامعه امروز تشریح کرده و آن را در شخصیت سوژه‌ها در فیلم‌های « قصه‌ها» (رخشان بنی‌اعتماد-۱۳۹۰)، « ناهید» (نویسندگان: آیدا پناهنده، ارسلان امیری-کارگردان: آیدا پناهنده ۱۳۹۴)، « رگ‌خواب» (نویسنده: معصومه بیات-کارگردان:

حمید نعمت‌الله ۱۳۹۴)، «هلن» (نویسندگان: امیرحسین ثقفی، شراره سروش-کارگردان علی‌اکبر ثقفی ۱۳۹۴)، «گیلدا» (نویسندگان: امید بنکدار، علی‌اکبر حیدری، کیوان علی‌محمدی-کارگردانان: کیوان علی‌محمدی، امید بنکدار ۱۳۹۵)، «روزهای نارنجی» (نویسندگان: آرش لاهوتی، جمیله دارالشفایی-کارگردان: آرش لاهوتی ۱۳۹۶) و «قصر شیرین» (نویسندگان: محسن قرائی، محمد داودی-کارگردان: رضا میرکریمی ۱۳۹۷) ازاین‌منظر که زن چگونه به حاشیه رانده شده و ساختار نمادین که هم مبتنی‌بر سنت و هم قانون است، چگونه از بسیاری جهات او را به‌مثابه جنس دوم درنظر می‌گیرند، موردپژوهش قرار می‌دهیم. در فیلم « قصه‌ها»، تماشاگر با داستان افراد مختلفی مواجه می‌شود که تمامی آن‌ها یک مضمون دارند و آن‌هم به حاشیه رفتن سوژه‌هایی است که برای ساختار امری تهدیدآمیز محسوب می‌شوند. در یکی از داستان‌ها، رضا شخصیتی زحمت‌کش است که با زنی به نام نوبر کردانی ازدواج کرده است. نامه‌ای از همسر سابق زن دریافت می‌کند و چون نمی‌دانسته همسر سابق نوبر دیگر زنده نیست به‌کلی آشفته می‌شود و نوبر را صیغه‌ی حاج رسول خطاب می‌کند. نوبر اُبژه‌ی مطرودی است که هر بار رضا عصبانی می‌شود، او با این خطاب باید به حاشیه برود. «حصار تشکیل‌شده بین سوژه و اُبژه تبدیل به یک دیوار رفع‌نشدنی می‌شود»(Kristeva,1982:47). در سکانس پایانی و جدل میان حامد و سارا، فیلم‌ساز گویی راه‌حلی را برای تشکل سوژه پیش پای مخاطب و ساختار می‌گذارد. سارا به‌خاطر بیماری که دارد و برای پایان دادن به مسیر حرف‌های حامد به او می‌گوید که علاقه‌ای به او ندارد، اما حامد به او می‌فهماند که از بیماری او (ایدز) مطلع است. اُبژه‌ی مطرود که پیش از آن چون از بیماری خود مطلع و همواره در تلاش برای پرسه‌زدن بوده است، اکنون در نخستین مراحل سوژه‌شدن است. وجود اجتماعی فرد برمبنای تقسیم‌بندی‌های متناقض که به‌صورت محدودیت‌های مبتنی‌بر تهدید و ناپاکی است، تثبیت می‌شود. «آنجا قرار گرفته، کاملاً نزدیک، اما نمی‌تواند همگون شود»(Ibid:1). شخصیت ناهید در فیلم « ناهید»، زنی مستقل است که در عین جدایی از همسر خود و شروع رابطه‌ی عاطفی با مردی به نام مسعود جوانرودی، شغل خود را رها نمی‌کند. تماشاگر از جایی وارد داستان می‌شود که ناهید را در میان دو ساحت- عشق به فرزندش و دلبستگی عاطفی به مسعود جوانرودی- در رفت‌وآمد می‌بیند. ناهید وظایف مادرانگی را بر زن‌بودن ارجح می‌داند هرچند در خلال داستان از مشقت‌هایی که امیررضا برایش به‌وجود می‌آورد، به‌ستوه آمده اما رابطه‌ی عاطفی خود با مسعود جوانرودی را به ساحتی پنهانی می‌کشاند. دست‌آخر فشارهای جامعه‌ی سنتی، همسر سابق (احمد) و عدم تمایل مسعود جوانرودی به ازدواج دایم با ناهید، سبب می‌شوند «تا سوژه‌ی سخنگو را مابین امیال و ممنوعیت‌هایش مستقر نماید»(Ibid:140). نویسندگان در این داستان، نقش مسعود را به‌درستی با توجه به صیغه‌نامه‌ای که هر ماه تمدید می‌شود، به‌مثابه عنصری کمک‌کننده به ساختار و جریانی در جهت بیشتر به حاشیه رفتن ناهید نشان داده‌اند. مرزهای سوژه تنها در هویت[۱۹] مادرانه‌اش در بطن نظم نمادین معنا می‌یابد. بیان لفظ صیغه در فیلم برای قانونی جلوه‌دادن روابط عاطفی و عبور از سانسور است. هم‌چنین در انتهای فیلم، زمانی‌که ناهید با مسعود روبه‌رو می‌شود، مسعود به او می‌گوید: « قاضی باید تشخیص بده بین پدر خلاف‌کار و مادری که صیغه کرده و نتونسته از بچه‌ش مراقبت کنه کدوم بدتره». صیغه در این‌جا با توجه به ظاهر قانونی که دارد، تبدیل به امری غیرقابل‌بیان در موضعی می‌شود که مادربودن و زن‌بودن روبه‌روی هم قرار می‌گیرند تا زمانی‌که یکی به‌خاطر دیگری کنار برود. « مادامی‌که عملکرد مادرانه از تصور ما نسبت به زن‌وامر زنانه جدانشده‌است، زنان به‌نوبه‌خود از بطن جامعه طردشده محسوب می‌شوند»(Oliver,1993:6). ازطرفی‌دیگر، صیغه جایگزین بیان یک رابطه‌ی عاطفی شده تا به حس زن نسبت به یک مرد جنبه‌ای قانونی

ببخشد هرچند که هنوز بخش مهمی از جامعه ایران این امر را قبیح می‌دانند، این واژه برای قانونی و عادی جلوه‌دادن روابط عاطفی میان مرد و زن است، که در این‌جا، در مقابل عملکرد زن در جامعه و در برابر عرف و ساختار، رنگ باخته است. سیلی که برادر ناهید به‌صورت او می‌زند، مبین همین امر است. «در جوامع پدرسالار، امر زنانه یادآور امر مطرود و هیولایی است»(Barrett,2011:97). اُبژه‌ی مطرود در جامعه یا باید سایه یک مرد بالای سرش باشد و یا برای زندگی، عواطف و روابط او دیگران تصمیم خواهند گرفت، زنی در نظم نمادین که یا باید مادر باشد و یا نباشد. آن‌زمان هم که سوژه‌ی منحرف از نقطه‌ضعف او در جهت بیشتر به حاشیه راندنش استفاده می‌کند و امیررضا را به خانه‌ی مادر خود می‌برد تا ناهید را تحت‌فشار بگذارد، ناهید با ایستادگی در برابر احمد و مادرش، چونان اُبژه‌ی مطرود است «که از خلال وجود حاشیه‌ای، تهدید به شکستن انسجام نظم نمادین می‌کند»(Kristeva,1986:139). سرانجام در وضعیتی که نه می‌تواند امیررضا را ازدست بدهد و نه به‌سوی مسعود بازگردد، هم از جانب عواطف مادرانه و هم منعی که سنت در مسیرش قرار داده، سوژه‌ای که در مرزهایش در حال فروپاشی است را تداعی می‌کند. «در این ساختار روانی–نمادین است که زنان احساس می‌کنند از زبان و محدوده‌ی اجتماعی طرد شده‌اند، به‌نحوی‌که درمی‌یابند نه عاطفه‌ای و نه معناهایی برای روابطی که با طبیعت، تن خود، کودک، با زن و یا مردی دیگر دارند»(Kristeva,1995:213). دست‌آخر ناهید در تلاش است تا بر عواطف زنانه خود سرپوش نگذارد و به مسعود بازمی‌گردد تا در نزاعی که ساختار پدرسالار برایش تدارک دیده بفهمد کدام بدتر است: زن‌بودن و حفظ عواطف زنانه در کنار مادر بودن یا تن دادن به قوانین طرد کننده که از او یک زن/ مادری می‌سازد که اُبژه‌ی مطرود ساختار باشد. «زنان امروز هنوز هم می‌خواهند مادر باشند اما دیگر تمایلی به خودآزاری‌های ایثارگرانه ندارند که [به‌واسطه‌ی آن] از امیال خود چشم‌پوشی کنند؛ زنان امروز که مادر بودن را انتخاب می‌کنند، به‌نظر می‌آید در مخمصه قرار می‌گیرند»(McAfee,2004:83). در «قصر شیرین»، تماشاگر حضور شخصیت شیرین را آن‌هم در شرایط کُمای جسمانی درک می‌کند اما او را نمی‌بیند. او که او چند سال است که از همسرش (جلال) فاصله گرفته و برای حفظ فرزندانش هر بار راجع به بازگشت پدرشان (جلال) به آن‌ها دروغ گفته و ساختار خانواده خود را بدین‌طریق حفظ کرده است. در فیلم « ناهید» نیز، مادر بودن ناهید و اولویتی که او و ساختار جامعه سنتی برای حفظ فرزند نوجوانش تعریف کرده، گویای این امر است. «دِین ازلی که بر ذمه‌ی مادر است[۲۰][یا گذاشته‌شده است] او را در مقابل نظم نمادین آسیب‌پذیرتر، او را وقتی از آن رنج می‌برد شکننده‌تر می‌کند»(Kristeva,1995:218). در « قصر شیرین»، جلال به‌واسطه‌ی حق قانونی که ساختار جامعه پدرسالار برای او تعیین کرده، از شیرین جدا نشده است. سوژه‌ی پلیدی که اختیار قطع دستگاه‌های بیمارستانی از جسم همسرش را دارد، حتی زمانی که هیچ نسبت عاطفی با او ندارد. فروختن قلب شیرین توسط جلال، نمود آشکار فروریختن معنا در آن لحظه برای تماشاگر است. «عمل طرد آنگاه میان ناپدید شدن تمام معنا[۲۱] و تمام انسانیت در تزلزل است»(Kristeva,1982:18). کریستوا در شرح عمل طرد، ماهیت جُرم نازی‌ها را چیزی ورای پلیدی مرگ توصیف می‌کند. جایی که معنا، صورت‌های آشنا و ساختارها فروریخته‌اند. در عمل غیرقابل‌تصوری که جلال مرتکب می‌شود، آن‌چه به‌ظاهر در مرزهای قانون عادی جلوه می‌کند، ازمنظر انسانیت مشمئزکننده‌ترین رفتار انسان در قبال انسان است. «عمل طردِ مبتنی‌بر جُرم نازی‌ها، به بالاترین حد خود می‌رسد زمانی که مرگ که به‌هرتقدیر جانم را می‌گیرد، در مقابل چیزهایی قرار می‌گیرد که در جهان زیست، قرار بود من را در برابر مرگ حفظ کنند: بیشتر از همه، کودکی و علم»(Kristeva,1982:4). تماشاگر حتی از بین مکالماتی که میان جلال و داوودی (کسی که شیرین

برای او کار می‌کرد) می‌تواند دریابد که شیرین به‌واسطه‌ی بی‌سرپرست بودن توجه داوودی را به‌عنوان زنی تنها جلب کرده و دلیل ترک کار شیرین، رفتارهای داوودی نسبت به زنی بی‌شوهر بوده است. در فیلم «رگ‌خواب» مینا زنی است که با مبلغ ناچیزی درازای مهریه از همسرش جدا شده و به‌دنبال کار می‌گردد. هر بار که اُبژه‌ی مطرود شروعی تازه را آغاز می‌کند، حسی توأم با تردید در مراحل تشکل سوژه حضور دارد که مانع از پیوند او با نظم نمادین می‌شود اما دست از تلاش برنمی‌دارد چراکه در ذهنش مدام شخصیت کامران را موردواکاوی قرار می‌دهد تا بتواند بار دیگر اعتماد کند. «او تبدیل به عنصری بی‌مصرف و یک قربانی می‌شود اما هم‌چنان «حقیقتی» ورای آن‌چه وحدت نظم نمادین است باقی می‌ماند»(Oliver,1993:107). مینا درنهایت، شیفته کامران حصیبی می‌شود که تصور می‌کند نجات‌دهنده‌ی اوست اما سرزدن‌های مکرر او به ایستگاه اتوبوس که پدرش در آن‌جا بلیت می‌فروشد از منظر روانکاوی، همذات‌پنداری با امر پدرانه را بازنمایی می‌کند. وجه دیگری که می‌تواند فقدان امری حتمی را در زبان روایت‌گونه‌ی او بازیابی کند. «در بستر جامعه‌ی پدرسالار، مطمئن از طرد خود و در حاشیه قرار گرفتن‌اش، یا سرکوب تن مادر، با پدرش همذات‌پنداری می‌کند و خود را تا سرحد نمادین پدر، پیش می‌برد»(Kristeva,1986:139). شکل پله‌ها که بیرون از ساختمان است و به آپارتمانی که کاربری انبار دارد منتهی می‌شود، نشانه‌ی مهمی است که به درک تماشاگر از زن به‌مثابه وجودی در مرتبه‌ی دوم کمک می‌کند که باید پنهان از دیگران بماند. مینا، اُبژه‌ی مطرودی که باید در حاشیه (بخش مجزای آن آپارتمان با دسترسی ازطریق همان پله‌های بیرونی) بماند، یا در برابر ساختاری که برایش تعریف‌شده بتواند دوام بیاورد و یا قید سرپناه موقت را بزند و سرانجام سر از گرم‌خانه و بیمارستان درآورد. ازمنظر کریستوا دو جنبه بارز در عمل طرد وجود دارد. سویه‌ی نخست آن «ماهیت امر زنانه و امر مادرانه در جامعه‌ی پدرسالار را مشخص می‌کند. جنبه‌ی دوم، عمل طرد را مسبب نابودی معنا می‌داند اما برای ایجاد و احیای معنا ضروری است»(Barrett,2011:94). معنایی که به‌سبب فروپاشی مرزهای هویتی ازمیان‌رفته تا دوباره بتواند در اتصال به ساختار نمادین خود را بازیابد. زمانی که تماشاگر می‌فهمد جلال به‌لحاظ قانونی قادر است قلب همسرش را بفروشد، کامران در رگ‌خواب می‌تواند زنی را برای رفع هوس خود به عشقی بی‌سرانجام مبتلا کند، با متلاشی شدن معنا مواجه می‌شویم که در بطن خود، عمل طرد را پدید می‌آورد. ظاهر این امر ازمنظری دیگر اگر جلوه‌ی کمک به هم‌نوع را به تماشاگر نشان می‌داد، اکنون جرمی نابخشودنی نزد تماشاگر است که از حدود قانونی پیشی گرفته و با اینکه قانون در این فرآیند نقض نشده است، بارزترین شکل پلیدی را حتی ورای مرگ نشان می‌دهد. «هر جُرمی، به این دلیل که شکنندگی قانون را نشانه می‌رود، امر مطرود است، اما جُرم از پیش طرح‌ریزی‌شده، قاتل حیله‌گر، انتقام‌جوی مزور، حتی بیشتر [امر مطرود به‌حساب می‌آیند] به دلیل آنکه جلوه‌ی آن شکنندگی را شدت می‌بخشند»(Kristeva,1982:4). حتی جلال در پاسخ افسر پلیس که می‌پرسد: « چیزی شده؟» جواب می‌دهد: « اینجا دیگه حوزه استحفاظی شما نیست. برو آقا، زنمه». حس مالکیت مرد در جامعه نسبت به زن، از زن اُبژه‌ی مطرود می‌سازد که تنها در قبال انجام وظایف زنانگی نسبت به آن مرد و رفتاری مطابق میل او و یا مادر بودن، سوژه‌ای هم‌رتبه با مرد است. آن‌چه سوژه را مستقر و او را جدا از سایرین قرار می‌دهد، عمل طرد است. در مورد نجمه (همسر دوم جلال) نیز عمل طرد، او را به‌واسطه‌ی نیازی که به جلال دارد به حاشیه رانده است، نزاع نجمه برای به‌دست آوردن هویت ازدست‌رفته‌اش ثمری ندارد و با اینکه قصد ترک جلال را دارد، در لحظات آخر منصرف می‌شود و تماشاگر حالتی بینابینی میان نه-هنوز-سوژه و اُبژه‌ی مطرود را در او تشخیص می‌دهد تا اینکه جلال دوباره

بر او تسلط می‌یابد. نگاه نفرت‌آلودی که با ریشه‌های ترس توأمان در وجودش نسبت به سوژه‌ی منحرف پدید می‌آید. «جایی که هویت رو به افول بگذارد و سوژه ظاهر نشود، عمل طرد مثل حفره‌ای پدیدار می‌شود که سوژه را به حالت نخستینِ جدایی و آسیب باز می‌گرداند-ترس و تنفر»(Barrett,2011:104). سوژه‌ای که در مرز اُبژه‌ی مطرودماندن و سوژه‌شدن است و این به‌دلیل طبقه‌بندی است که ساختار از تمایز میان مادر بودن و زن‌بودن به‌دست می‌آورد. دیگری‌سازی ساختار به‌واسطه‌ی تحمیل قانون و عُرف، حیطه‌بندی سوژه/ اُبژه را تبیین می‌کند. «ژوئیسانس او در این تهدید، از وی یک سوژه می‌سازد تا اینکه او دیگری[۲۲] باشد، طریقی که درست نقطه‌ی مقابل مرد در مسیر سوژه‌شدن است»(Oliver,1993:50). برداشت تماشاگر از امر حاشیه‌ای، هنگامی‌که خود به‌واسطه‌ی جهان فیلم در معرض آن قرار می‌گیرد، بی‌آنکه راه به امر والا[۲۳] برد، فضای طرد را برای او فراهم می‌آورد و به‌واسطه‌ی همذات‌پنداری می‌خواهد از امر مطرود بودن بگریزد و در چنین ساختاری، وجود امر مطرود، یک جریان فرهنگی به‌راه می‌اندازد تا نظم نمادین را اصلاح کند. «سوژه‌ی طرد به طرز قابل‌توجهی مولد فرهنگ است»(Kristeva,1982:45). ازطرفی‌دیگر فروپاشیِ سوژه در آستانه‌ی مرزی صورت می‌گیرد که او آن را می‌بیند اما در این‌سو ایستاده است، جایی که می‌تواند مرزهای متلاشی شدن را ببیند و معنا برایش فروبریزد اما این امر یک‌باره صورت نمی‌گیرد. کامران حصیبی تکمیل‌کننده‌ی عمل طرد در ساختار نمادین است. ازیک‌سو تماشاگر با رفتار عاشقانه‌ی او و ازسویی‌دیگر، با تکرار این رفتار برای ادامه‌ی مسیری که به‌نظر می‌آید هیچ قانونی برای گریز از چنین رویکردی نسبت به زن در جامعه وجود ندارد، مواجه می‌شود. لغزش‌های زبانی در کلام اُبژه‌ی مطرود به دلیل فشار و رنجی که متحمل شده است، می‌تواند از نشانه‌های تسلط ساختاری باشد که او در زبان خود به‌صورت ناخودآگاه درهمان‌راستا آن‌ها را به‌کار می‌گیرد. در پلانی که مینا به‌اشتباه خانم صندوقدار را « آقای صندوقدار» خطاب می‌کند. «این گسست گفتمان و رنج فیزیکی بسیاری که این افراد متحمل می‌شوند، درون خطاهای کلامی نمایان می‌گردد»(Ibid:51). حضور سوژه‌ی مسلط ضرورتی برای پایمردی زن در جامعه به اخلاق را تأیید می‌کند. رانده‌شدن به حاشیه، یک‌سوی تسلط نمادین است که وجه دیگرش می‌تواند محافظت‌کننده باشد. درست در همین سمت است که اُبژه‌ی مطرود می‌تواند خود را بازآفرینی کند. در فیلم «رگ‌خواب» درست در جایی که مینا تصور می‌کند کامران با مادرش به دیدن او می‌آید، حدود اخلاقی را تبیین می‌کند. در فیلم «هلن» مادر هلن زنی تنها است که با پسری جوان به نام فرهاد زندگی می‌کند، بی‌آنکه تعهدی قانونی میان آن دو وجود داشته باشد و فرهاد هر بار که بخواهد می‌تواند مادر هلن را از خانه بیرون بیاندازد. بابی- شخصیتی که از نگاه تماشاگر هوس‌باز و خلاف‌کار به‌نظر می‌آید- نیز رفتارش با مادر هلن همین‌گونه است. او با رفتار خود نشان می‌دهد که کمکش به مادر هلن از روی خیرخواهی نیست. هویت مادر هلن در مرزی ناپایدار مابین فروپاشی و بازیابی خود در نوسان است و هر بار که از خانه فرهاد خارج می‌شود، برنامه‌های تکراری زندگی خود را برمی‌شمارد: « کار می‌کنم، یه جای بهتر می‌گیریم، از من بر میاد». «عمل طرد سوژه را به طرزی بنیادین از چیزهایی که تهدیدش می‌کنند، جدا نمی‌کند، بلکه برعکس، سوژه را در خطری مداوم به رسمیت می‌شناسد»(Ibid:9). زندگی مینا در « رگ‌خواب»، بیان‌گر حضور دایمی نفی[۲۴] است. جدایی از همسرش، مرور چیزهایی که او را به گذشته می‌برند، شغلی که موردعلاقه‌اش نیست و به‌واسطه‌ی آن می‌خواهد به علائقش بپردازد، تصور نادرست از کامران حصیبی، فقدان و بازیابی احساسات‌اش در هر مرتبه‌ای که او حضور دارد و ندارد و زندگی موقت در آپارتمان مطرود از او سوژه‌ای با وضعیتی ناپایدار ساخته که هر بار به مدد نفی می‌خواهد به ساحت نشانه‌ای بازگردد تا در امر نمادین جایگاه خود را بازیابد. «کسی

که محدوده، زبان و کار برای خود تعیین می‌کند، فرد مطرود، هیچ‌گاه از مرزبندی[۲۵] جهانی که مرزهای بی‌ثباتش-برای آن‌ها برساخته از نه-اُبژه، امر مطرود است-دست نمی‌کشد، امری که مکرراً ثبات آن‌ها را به پرسش می‌گیرد و وادارشان می‌کند از نو آغاز کنند»(Ibid:8). کریستوا در شرح اُبژه‌ی مطرود از واژه‌ی پرسه‌زدن[۲۶]استفاده می‌کند. در «رگ‌خواب»، مینا که مرزهای هویت‌اش در نظم نمادین تثبیت‌نشده، پرسه می‌زند. در روزهایی که کامران او را رها کرده و او کماکان منتظر است، پس‌ازاینکه کامران را با زنی دیگر در فرودگاه می‌بیند و هم‌چنین در بزرگراه لابه‌لای ماشین‌ها. عنصری که تنها در تعریفی از مرد معناپذیر است. هم‌چنین زمانی‌که می‌گوید: « باید می‌رفتم جای دیگه، اما جایی رو نداشتم.» «همیشه حسی از خطر همراه اوست، نسبت به فقدانی که شبه‌اُبژه‌ها[۲۷]او را به‌سوی خود می‌کشند، برای او حضور دارند اما او نمی‌تواند ریسکش را بپذیرد، پس در آن لحظه خویشتن را جدا می‌کند. هرچه بیشتر سرگردان باشد بیشتر خودش را حفظ می‌کند»(Ibid:8). وضعیت مینا در پلان‌های پایانی، عمل طرد را با عناصر بیرونی‌اش تکمیل می‌کند. استفراغ که نمود بیرونیِ محتویات درونی است و باید خارج شود، عنصری تهدیدآمیز برای کامران محسوب می‌شود زیرا آینده کاری او را به خطر می‌اندازد. چیزی‌که در جوامع بدوی، نشانه‌ی باروری و زن را تبدیل به تهدیدی برای ساختار مسلط کرده بود، در این‌جا همان کاربرد را دارد. در لحظاتی که مینا برای خود آرزوی مرگ می‌کند، سوژه‌ای است که ایگو را تماشا می‌کند: « خوشم میاد مینا کتک می‌خوره، اونقدر درد می‌کشه، خوشم میاد تا جایی که امکان داره تحقیر می‌شه، لِه می‌شه.» «او که پرسه می‌زند، خود را به‌مثابه «عنصر سوم»[۲۸]می‌بیند»(Ibid:9). وقتی‌که از فرودگاه بازمی‌گردد با دیدن صحنه‌ای که انتظارش را نداشته است، تمام نیروی عاطفی او به‌صورت نمود میل به مرگ به شکل صدمه‌زدن به خودش جلوه‌گر می‌شود. سر خود را بارها به شیشه‌ی ماشین می‌کوبد. «آسیب‌زدن به تن، تلاشی است برای جایگزینیِ زخم جسمانی به‌جای آسیب روحی با هدف زدودن اندوه مداوم و رنج روانی»(Barrett,2011:91). در فیلم « هلن»، مادرش که پناهی در این جامعه ندارد، چونان اُبژه‌ی مطرود که مرزهای هویت‌اش تثبیت نشده‌اند، هر بار خود را به حاشیه می‌راند و این روند برای او به‌طورموقت امنیت می‌آورد اما حضور دایمی نیروهای طردکننده، تثبیت هویت سوژه را به تعویق می‌اندازند. حضورش در مترو برای دست‌فروشی، با درنظر گرفتن ساختار متروی شهری که زیر زمین قرار گرفته، امر حاشیه‌ای را اثبات می‌کند. او و کسانی مثل او باید به آن نقطه بروند تا از دید شهر پنهان بمانند. «کریستوا معتقد است که امر مطرود در ساختار/منطق سوژه به‌مثابه شکننده‌ترین رابطه‌ی سوژه با اُبژه ظاهر می‌شود»(Oliver,1993:59). در فیلم‌های « قصر شیرین»، « هلن» و « ناهید» می‌توان بازنمایی ساختاری را مشاهده کرد که درراستای عملکرد نظام قربانی همان‌گونه که برای استقرار قانون به‌واسطه‌ی قربانی‌کردن در جوامع بدوی تعین یافته بود به‌واسطه‌ی به حاشیه راندن سوژه در جوامع امروز، جنس دوم را در مرتبه‌ای بیگانه در نسبت با سوژه‌ی مسلط تثبیت می‌کند. مادربودن و زن‌بودن در برابر هم می‌ایستند و از زن اُبژه‌ای مطرود می‌سازند که همواره در تکاپو برای به‌دست آوردن حق طبیعی خود با نظم پدرسالار می‌جنگد. در چنین شرایطی است که جنس دوم به‌واسطه‌ی مرزبندی‌های نظام مسلط، طرد می‌شود مگر اینکه وجهی آرمانی از او ساخته شود، همان‌گونه که صورت‌بندی کریستوا از بارداری مریم‌مقدس ارایه می‌دهد. در چنین عملکرد یک‌سویه‌ای که ساختار تعیین می‌کند، بُعد زنانگی از میان می‌رود و تنها از هویت زن، یک اُبژه‌ی مطرود باقی می‌ماند که وجوه دیگر خود را انکار کرده است. «کریستوا هنوز باور دارد که مردان جهان قدرت و بازنمایی را و زنان کودکان را خلق می‌کنند»(Jones,1984:63). مفهوم منِ دیگر[۲۹]که به‌واسطه‌ی کنار گذاشته‌شدن یک جنس در جامعه از خلال تبیین امر مطرود قابل‌درک

است، سوژه را با وجهی از نه-هنوز-سوژه در تقابل قرار می‌دهد و این یعنی امر مطرود درون سوژه ساکن شده است و تهدید نظم نمادین را شکل می‌دهد. ضمانت یک وجهی بودن زن در امر نمادین، اتصال هویت او به مادربودن را تثبیت و از او عنصری با کارکرد غیراجتماعی می‌سازد تا آن جنبه از عُرف را که به‌واسطه‌ی تعصبات در طول سالیان با تحمیل ساختار بر شانه‌های خود حمل می‌کرده، قانع نگه دارد. «انحراف زنانه [کاری بازی‌گونه با کلمه‌ی فرانسوی به معنی پدر] میل به قانون را چون میل به تولیدمثل و پیوستگی در هم مجموع می‌کند؛ این خودآزاری زنانه را تا حد یک‌مرتبه‌ی تثبیت‌کننده‌ی ساختار (چیزی در مقابل ناپایداری‌های آن) ارتقاء می‌دهد؛ به‌وسیله‌ی اطمینان دادن به مادر که می‌تواند به نظمی وارد شود که ورای اراده انسان‌ها است، پاداشی معادل لذت به او می‌بخشد»(Kristeva,1987:260). کامران در فیلم « رگ‌خواب»، احمد در فیلم « ناهید»، جلال در فیلم « قصر شیرین» و کاظم در فیلم « روزهای نارنجی» درراستای تسلط ساختار، دفع سوژه‌ی جنس دوم را مستحکم می‌کنند. تهدیدی که به‌واسطه‌ی وجود امر مطرود می‌تواند برای سوژه‌ی نظامِ مسلط خطرناک جلوه کند، با مقاومت سوژه‌ی منحرف به حاشیه بازمی‌گردد. «منحرف، مجذوب نیروهای دفع‌کننده و نفرت‌انگیز امر مطرود می‌شود و به آن‌ها جنبه‌ی شهوانی و بت‌گونه می‌بخشد. بدین طریق فرد منحرف خود را در مقابل تهدید امر مطرود تقویت می‌کند»(Oliver,1993:88). ازطرفی‌دیگر، اشتیاق دختران و زنانی که در دهه‌های چهار و پنج زندگی خود به‌سر می‌برند به کسب استقلال مالی، بیان‌گر یکی‌دیگر از جنبه‌های وجود نزاع میان آن‌ها و نیروهای دفع‌کننده‌ای است که در مسیر حفظ سنت در تکاپو هستند. این تنازعات تا زمانی که ساختار جامعه پدرسالار بُعد عاطفی و نیازهای روحی زن ورای امر مادرانه را سرکوب می‌کند، راه به جایی نمی‌برد بلکه به حاشیه رانده شدن زن را به محیط‌های شغلی نیز می‌کشاند. «چگونه می‌شود چنین محدودیتی ایجاد شود بدون آنکه به زندان تبدیل نشده باشد؟»(Kristeva,1982:46). طرز مواجهه‌ی سوژه با امر مطرود عینیت‌یافته نیست بلکه درونی‌شدگیِ ذاتِ ایده‌هایی است که در بطن نظام اجتماعی به‌صورت قانون یا به‌واسطه‌ی سنت به شکل مرزهایی مشخص درآمده‌اند. شخصیت آبان در « روزهای نارنجی» طی حادثه‌ای سال‌ها پیش حین برداشت محصول از درخت پرت شده و دچار سقط‌جنین می‌شود. وجه توأمان امر مادرانه و امر زنانه در عمق داستان پدید آمده است. وجه زنانه در کنار وجه مادرانه نقطه‌ی اتصال صورت‌بندی کریستوا است و در « روزهای نارنجی»، با ازدست رفتن یکی، دیگری نیز از دست می‌رود. نمود بارز این امر در دوری عاطفی است که تماشاگر میان آبان و همسرش مجید درک می‌کند تا دست‌آخر مجید را با یکی از کارگرهای آبان به نام فیروزه در انبار می‌بیند. «آن‌چه به‌مثابه «امر زنانه» درنظر می‌گیریم، نه‌تنها به‌صورت جوهره‌ای اولیه، بلکه آن را به‌مثابه «دیگریِ» بی‌نام که تجربه سوبژکتیو زمانی با آن مواجه می‌شود که در پیدایش هویت‌اش متوقف نمی‌شود»(Kristeva,1982:58-59). آبان سعی دارد وجه ازدست‌رفته مادرانه را به‌وسیله‌ی مراقبت‌های دلسوزانه و گاهی سختگیرانه در زری- یکی از کارگرانش که به اعتیاد مبتلا است- بازیابد و فقدان فرزند را به او معطوف می‌کند. امری که کریستوا در Sababt mater در ستونی که احوالاتش نسبت به فرزند خود و همذات‌پنداری با مادر خود را بازگو می‌کند، به‌روشنی در رفتار آبان با زری جلوه‌گر شده است. ازطرفی‌دیگر، انفصال او از وجه زنانه‌اش را می‌توان در فاصله‌ای که با کارگرانش دارد و حسرت‌ناک به رفتارهای زنانه‌ی آنان می‌نگرد، مشاهده کرد. در اواخر فیلم، تماشاگر تلاش آبان برای بازیابی امر زنانه خود را می‌بیند. «عمل طرد، سرپیچی فرد علیه تهدیدی خارجی است آن‌گونه که می‌خواهد خود را از آن دور نگه دارد، اما این تنها یک تهدید خارجی نیست بلکه از درون نیز تهدید می‌کند. پس میلی برای جداشدن

است»(Kristeva,1988:135-136). آبان هم اُبژه‌ی مطرود و هم سوژه‌ای است که هر دو وجه خود را ازدست داده است. در جمع مردان خطاب به کاظم که به او گفته بود:« تو اگر مردی جلوی جمع بگو چیکار کردم»، به او می‌گوید:« تو که مردی بگو». برای اولی باید با ساختار بجنگد تا بتواند خود را بازیابد و برای احیای دومی باید با خودش به نزاع بپردازد تا وجه زنانه‌اش را بازگرداند. «ازیک‌طرف، او می‌تواند سرچشمه‌ی منفیت و مزاحمت شود، قدرت را به حدودش براند و سپس به نزاع با آن بپردازد»(Guberman,1996:105-106). مسیر آبان برای بازیابی مرزهای هویت‌اش غلبه بر ترسی است که پس از پایین افتادن از درخت در او ایجاد شده بود. او باید بتواند اُبژه‌ی میل خود را معطوف به بیرون کند تا بر فوبیای بالا رفتن از نردبان پیروز شود و هویت خود را بازیابد. «سوژه‌ی فوبیایی هیچ اُبژه‌ای به‌غیراز امر مطرود ندارد»(Kristeva,1982:6). موفقیت آبان در مسیر کاری‌اش هم‌زمان با بازیابی وجه زنانه‌ی خود قدرت نمادین را پس می‌زند. پایانی که اُبژه‌ی مطرود را در آستانه‌ی تشکل سوژه شدن قرار می‌دهد. ازاین‌منظر، امر منحرف دچار «ناتوانیِ عمل ضروری راندن با نیرویی کافی است»(Bataille,1970:39). سعی آبان در یک ساختار مردانه، در احیای حقوق ازدست‌رفته‌ی خود است، به‌مثابه زنی در بطن یک اجتماع که باید برابر باشد. ایستادگی او حتی در زندگی شخصی خود برای زن‌بودن و مبارزه‌ی او در جامعه‌ی کاریِ مردانه، منتهی به ایده‌ای است که کِلی اولیور از آن با تعبیری یاد می‌کند که از لکان[۳۰] وام می‌گیرد، زنی به‌مثابه یک زن نه زنی که در ساختار پدرسالار دچار استحاله و به حاشیه رانده شود. «ما باید از تبدیل شدن به زنِ مردانه[۳۱] یا ابرمرد خودداری کنیم. از سویی دیگر هم نمی‌توانیم به جسم خاموش بازگردیم»(Oliver,1993:109). در فیلم « گیلدا» با شکل دیگری از روایت زن به‌مثابه اُبژه‌ی مطرود مواجه هستیم. گیلدا، زنی است که عمر تاریخ یک جامعه سنتی بر او می‌گذرد. زمانی‌که سوژه‌ی مسلط می‌خواهد در کنار او زن دوم بیاورد، زمانی‌که برای شادمانی دیگران تن او را می‌خواهند و نمود بارز یک دیگریِ طردشده حتی در زندگی حقیقی او به شکل محرومیت از کار نمایان می‌شود. دست‌آخر همسر سابقش باید به او کمک مالی بکند تا از بحران خارج شود. «آن‌چه به‌مثابه امر زنانه در نظر می‌گیریم، به‌مثابه یک «دیگری» بی‌نام در نظر گرفته می‌شود که تجربه‌ی سوبژکتیو هنگامی‌که در نمود هویت‌اش مداوم است، با آن مواجه می‌شود»(Kristeva,1982:58-59). این دیگری، این اُبژه‌ی مطرود در روال یک جامعه سنتی، مدام در معرض تسلط قرار می‌گیرد. نظم نمادین که وظیفه‌ی ساختارمند کردن جامعه را به‌وسیله‌ی قانون برعهده دارد، وجوه تهدیدآمیزی که متضاد با عُرف هستند را برهم‌زننده نظم خود دانسته و طرد می‌کند. شکل‌گیریِ هویت سوژه مبتنی‌بر فائق آمدن بر تسلط ساختار است که در این کشمکش، یکی باید بر دیگری غلبه کند. «امر مطرود، وحدت/هویت هم فرد و هم جامعه را تهدید می‌کند»(Oliver,1993:56). ازسویی‌دیگر، وجود منحرف، وجهی دوسویه دارد. نخست از وجوه نظم نمادین در جهت منافع خود بهره می‌برد و دیگر اینکه به طرد سوژه نیز کمک می‌کند. جلال در « قصر شیرین» نمود بارز سوژه‌ی منحرفی است که شیرین را به اُبژه‌ی مطرود تبدیل کرده و از به حاشیه رفتن او سود می‌برد و دست‌آخر با جنایتی هولناک، سازوکار معنا را نزد تماشاگر منهدم می‌کند. «عمل طرد دوشادوش جنایت پیش می‌رود، جنایت به‌وسیله‌ی عمل طرد مهار می‌شود»(Kristeva,1982:150). آن‌چه به جلال در « قصر شیرین» و احمد در فیلم « ناهید» اجازه تسلط بر اُبژه‌ی مطرود را می‌دهد قانونی است که به‌وسیله‌ی آن، احمد می‌تواند ناهید را تهدید کند که امیررضا را از او می‌گیرد و به جلال اختیار جدا کردن دستگاه‌ها را از بدن شیرین می‌دهد. احمد در ساحل خطاب به مسعود جوانرودی می‌گوید: « امیررضا پیش من می‌مونه، اینو خدا گفته، قانون گفته». «از منظر امر شیطانی و آمیختن با گناه، عمل طرد در ذهن به

امری ضروری برای برقراری پیوند میان تمایلات نفسانی و قانون بدل می‌شود»(Kristeva,1982:127-128). مقاومت اُبژه‌ی طرد در فیلم‌های « ناهید» و « رگ‌خواب»، تکاپوی او را برای وارد شدن به ساحت نمادین نشان می‌دهد تا بتواند هویت ازدست‌رفته‌اش را بازیابد. سوژه‌ای که به‌وسیله‌ی قانون، سنت و خشونت آنگاه‌که مهار نمی‌شود، در مسیر اُبژه‌ی مطرود شدن قرار می‌گیرد. «از منظر کریستوا، امر هولناک، نیروی امر نشانه‌ای را بازنمایی می‌کند که درصدد ایجاد گسست در نظم نمادین است»(Arya,2014:136). در جامعه‌ی مبتنی‌بر یک‌سویه‌گی نمادین، سرکوب امری که به‌ظاهر مستلزم پنهان‌شدن است، نتیجه‌اش به حاشیه رانده شدن گروهی است که تا پیش از آن، امر نمادین برای محافظت از هویت آن‌ها، دست‌به‌کار شده بود. این یعنی قانون برای طرد زنان در جامعه، همان ابزاری را در دست دارد که به نظر می‌آمد برای محافظت از آن‌ها عمل می‌کند. «تمامیت جنس دیگر[۳۲] که عذاب می‌دهد و به تملک خود درمی‌آورد»(Kristeva,1982:208).

آن‌چه بازنمایی‌پذیر نیست، مرزی متلاشی‌شده است و زمانی که اُبژه‌ی مطرود در سیطره‌ی قانون نمادین، در تلاش برای به‌دست آوردن حقوق ازدست‌رفته‌ی خود است، می‌تواند مولد فرهنگی باشد که بعدتر به تغییر ساختار بیانجامد. وحشتی که در فرآیندهای طرد خود را آشکار می‌کند، در یک لفاف قانونی پنهان می‌شود تا روند طرد یک جنس در جامعه را عادی جلوه دهد. وجه مشترکی که در عمل طرد در جوامع بدوی با طرد در ساختار جوامع امروزی دارد، تولید فرهنگ است با این تفاوت که در جوامع امروزی، طرد در سایه‌ی تنازعات میان اُبژه‌ی مطرود و سوژه‌ی مسلط سبب تغییر ساختار می‌شود. «طرد به‌وسیله‌ی آن‌چه در تلاش است تا با قانون لگدمال‌شده سر کند پدید می‌آید»(Kristeva,1982:19). ازاین‌رو است که در جوامع پدرسالار، عمل طرد می‌تواند به تغییرات بنیادین منجر شود، چراکه حتی سوژه‌هایی که می‌پندارند با اُبژه‌ی طرد نسبتی ندارند، یعنی زنانی که تسلط نظام مردانه را پذیرفته‌اند، حقوق ازدست‌رفته‌ی خود را می‌توانند بازیابند. «[عمل طرد] مرز میان زندگی و مرگ، آشوب[۳۳] و نظم را حفظ می‌کند- مرزی که برای ظهور سوژه یا ایگو باید ایجاد شود»(Barrett,2011:70). در تمام فیلم‌هایی که موردبررسی قرار گرفتند، الگوی رفتاری سوژه‌ها درراستای آن‌چه قانون به آن‌ها مجال داده است، به طرد هرچه بیشتر بخشی از جامعه کمک کرده و این میان مردان، منافع خود را در همان جهت پیش می‌برند. اما ازسویی‌دیگر، وجود سوژه‌های طردکننده، ساختارهای اجتماعی جدیدی را شکل‌داده‌اند که در آن‌ها زنان رو به سمتی می‌روند که استقلال بیشتری از مردان داشته باشند و این طرد، سرآغاز همین امر است. «سخت‌گیری بسیار از سوی «دیگری» که سبب گیجی در تمایز شخص و قانون می‌گردد. لغزشِ «دیگری» که گسست اُبژه‌های میل را نشان می‌دهد. در هر دو مثال، امر مطرود می‌آید تا از «من» در برابر «دیگری» محافظت کند»(Kristeva,1982:15). ازسوی‌دیگر برون‌رفت از تبعیض در ساختارهای مسلط، بازیابی سوژه در حالتی است که دیگر نمی‌خواهد اُبژه‌ی مطرود باشد و به سوژه‌ای در نظم نمادین تبدیل می‌شود. این امر درست به‌واسطه‌ی تغییرات بنیادینی حاصل می‌شود که در پیوند با عمل طرد و به‌وسیله‌ی اُبژه‌ی مطرود که تا پیش از آن به نظم نمادین راه نیافته بود و به‌مثابه نیرویی تهدیدآمیز تلقی می‌شد، صورت می‌پذیرد.

جدول ۱-۱ تحلیل هریک از آثار موردبررسی در واکاوی دو رکن اساسی زن / مادر بودن و رهیافت اُبژه‌ی مطرود

نام فیلم امر زنانه و امر مادرانه رهیافت اُبژه‌ی مطرود در ساختار متن

قصه‌ها (۱۳۹۶)	رویکردی منفعل در ساختاری اپیزودیک- منع مبتنی‌بر ترس	ویژگی متن در تبیین اُبژه‌ی مطرود- به حاشیه رفتن سوژه‌هایی که تهدیدی برای ساختار محسوب می‌شوند
ناهید (۱۳۹۴)	ساختار فوق‌العاده متن در تقابل امر زنانه و امر مادرانه	بهره‌گیری دقیق از رویکرد کریستوا در تبدیل سوژه به اُبژه‌ی مطرود
رگ‌خواب (۱۳۹۴)	نقطه‌قوت متن در به‌کارگیری عناصر طرد و عدم بهره‌مندی از این دو رکن	توجه به عناصر عینیِ طرد (چیدمان پله‌های ساختمان، روابط پنهانی، استفراغ)
هلن (۱۳۹۴)	مادر بودن و ترک بُعد عاطفی، رانده شدن از بُعد عاطفی و تمرین مادر بودن	طرد دختر/مادر از ساختار خانواده/جامعه، مهاجرت (طرد از سرزمین مادری)
گیلدا (۱۳۹۵)	تبیین مناسبی از امر زنانه در جامعه	نمادپردازی محکم، الگوی مناسب در تبیین عمل طرد
روزهای نارنجی (۱۳۹۶)	هوشمندی در بیان امر زنانه و امر مادرانه در بطن ساختار مسلط	بهره‌مندی از ساختاری مستحکم در تبیین اُبژه‌ی مطرود و نظام مسلط مردانه
قصر شیرین (۱۳۹۶)	جذابیت متنی شگفت‌انگیز در بیان امر مادرانه و امر زنانه ازمنظر حفظ ساختار خانواده توسط اُبژه‌ی مطرود	بهره‌مندی از متنی درخشان در تبیین نقص قانون و سهولت تسلط بر اُبژه‌ی مطرود توسط سوژه

نتیجه‌گیری

سینمای ایران در این سال‌ها بازتاب دقیق‌تری از رویدادهای بینا-سوبژکتیو ارایه کرده و مسیر بهتری را نسبت به دهه‌های قبل طی می‌کند. اینکه بخواهیم در این آثار درباره به‌کارگیری آگاهانه نویسندگان آن‌ها از رویکردهای فلسفی و روانکاوی تحلیل جامعی داشته باشیم، امری جدا است که مجالی دیگر می‌طلبد. با بررسی این فیلم‌ها ازمنظر طردِ یک سوژه در ساختار و تبدیل آن به اُبژه‌ی مطرود ازیک‌سو و ازجهتی‌دیگر، امر زنانه و امر مادرانه در مواجهه با یکدیگر همان‌گونه که در صورت‌بندی کریستوا آمده است، نکته‌ی نخست وجه ارتباطی این دو امر در سینمای دهه نود که نسبت به سایر دهه‌ها پررنگ‌تر است و برای نخستین‌بار در ایران و در این پژوهش موردواکاوی قرار می‌گیرد. نکته دوم اینکه صورت‌بندی فیلسوف از بطن ساختارهای اجتماعی و روابط بینا-سوبژکتیو و امر نمادین و قانون برخاسته و ایده‌ی فیلم‌ساز نیز از درون همان ساختارهای اجتماعی دریافت شده و نقطه‌تلاقی این دو، درون جهان فیلم است. در این پژوهش، به باور نگارندگان، فیلم‌های «ناهید»، «رگ‌خواب»، « قصر شیرین» و «روزهای نارنجی» شکل دقیق‌تری از صورت‌بندی ژولیا کریستوا در تبیین عمل طرد در جامعه و نحوه‌ی ظهور اُبژه‌ی مطرود از نهانِ قوانین و سنت را بازتاب داده‌اند. شخصیت مینا در «رگ‌خواب»، شخصیت ناهید در « ناهید»، وجود شیرین در « قصر شیرین» و شخصیت آبان در «روزهای نارنجی» هریک به‌نحوی هم اُبژه‌ی مطرود هستند و هم درصدد نزاع با ساختار برای بازیابی حقوق ازدست‌رفته‌ی خود به‌مثابه یک زن در جامعه پدرسالار، که تنها با بُعد مادرانه‌اش به‌مثابه سوژه‌ی برابر درنظر گرفته می‌شود. در این فیلم‌ها، هریک از شخصیت‌های زن برای به‌دست آوردن

جایگاهی که تا پیش‌ازاین به دلیل تسلط ساختار فاقد آن بوده‌اند و هویت آن‌ها به نحوی در مادر بودن معنا می‌یافته، نزاع مؤثری را با نظم نمادین نشان می‌دهند. «زنان نه از ورود خود به نظم نمادین جلوگیری کنند و نه مدل مردانه‌ای را برای امر زنانه (زنی همگون) بپذیرند، مدلی که زن را درون [ساختار] خود عرضه می‌کند» (Kristeva,1986:139). درنهایت ژولیا کریستوا با طرح راه‌حلی، خواستار بازگشت حقوق ازدست‌رفته‌ی زنان می‌شود، اما به‌طریقی که زنان با حقوق واقعی خود آشنا شوند و جایگاه خود را در جامعه بیابند. در بین فیلم‌های دهه نود ایران، فیلم‌هایی که در این پژوهش موردواکاوی قرار گرفتند ازحیث وجوه مادرانه و زنانه، تطابق دقیق‌تری با صورت‌بندی ژولیا کریستوا از عمل طرد و رابطه‌ی آن با امر زنانه و وجه مادرانه در ساختار مسلط داشتند. هم ازاین‌رو، ویژگی یک اُبژه‌ی مطرود در وجوه شخصیت اصلی هرکدام از این فیلم‌ها با صورت‌بندی کریستوا مطابقت داشته و اتصال این ایده‌ها با یکدیگر که از خلال تفاسیر نگارندگان در این جستار تبیین شده، برای نخستین‌بار در ایران، هم‌آمیزی افق فکری فیلسوف-روانکاو برجسته‌ای مانند کریستوا با آثار سینمای ایران را به منصه ظهور رسانده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Springing forth of the ego
2. Dread
3. Indifferentiation
4. Prohibition

۵. برگرفته از نام سرودی لاتینی که آلام مریم‌مقدس در زمان به صلیب‌کشیده‌شدن مسیح را تصویر می‌کند

6. Flesh
7. Abjection
8. Georges Bataille
9. Fortified castle
10. Without metaphor
11. Emptiness
12. Phobic Subject
13. The abject
14. Jettisoned object
15. Reading Kristeva
16. Toril Moi
17. Ob-ject

۱۸. لکان هم در تبیین مرحله‌ی آیینه‌ای از فرم (Ex-istential) استفاده کرده است تا ظهور دیگری در آیینه را به‌صورت یک سوژه‌ی دیگر نشان دهد.

19. Identity
20. Toward the mother
21. Fading away of all meanings
22. Other
23. The sublime
24. Negation
25. Demarcating

26. Straying
27. Pseudo-objects
28. Third Party
29. Alter-ego

۳۰. لکان از تعبیر زن نقاب‌پوش استفاده کرده است.

31. Virile woman
32. Other sex
33. Choas

فهرست منابع

- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی.

مقالات

- اسلام مسلک، ریما و حریریان، نرگس (۱۳۹۵). «مفهوم طرد در اندیشه ژولیا کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر»، کیمیای هنر، شماره (۲۰)، پاییز ۱۳۹۵.
- زمانی، فاطمه (۱۳۹۸). « تحلیل اسطوره‌ای-بینامتنی رمان حیرانی بر اساس نظریه آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره (۵۴)، بهار ۱۳۹۸.
- سلیمی کوچی، ابراهیم و سکوت جهرمی، فاطمه (۱۳۹۳). «کاربست نظریه آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر دلم برای باغچه می‌سوزد فروغ فرخزاد»، جستارهای زبانی، شماره (۱۷)، بهار ۱۳۹۳.
- سلیمی کوچی، ابراهیم و سکوت جهرمی، فاطمه (۱۳۹۴). «بررسی شخصیت‌های داستان اناربانو و پسرهایش از منظر تن بیگانه‌ی کریستوا» ، ادب پژوهی، شماره (۳۱)، بهار ۱۳۹۴.
- علامی، ذوالفقار و باباشاهی، فاطمه (۱۳۹۶). «بررسی داستان سیاوش بر اساس نظریه آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا»، پژوهش زبان و ادبیات‌فارسی، شماره (۴۶)، پاییز ۱۳۹۶.

- Arya, Rina(2014). *Abjection and representation,* University of Wolverhampton, UK
- Barette, stelle(2011). *Kristeva Reframed,* I.B.Tauris & Co.Ltd
- Baruch, Elaine and Serrani, Lucienne(1988). Interview with Julia Kristeva," in *Women Analyze Women*, ed. York: New York University Press
- Guberman, Ross Mitchell(1996). *Julia Kristeva Interviews,* New York: Columbia University Press
- Georges Bataille(1970). *L` Abjection et les formes miserables,* in Essais de sociologie, Paris.
- Jones, Ann Rosalind(1984). *Julia Kristeva on Femininity*: *The Limits of a Semiotic Politics Feminist* Review 18, (Winter), 56-73.
- Kristeva, Julia(1982) *Powers of Horror*: *An essay on abjection,* trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press
- Kristeva, Julia(1995). *New Maladies of the Soul,* trans. Ross Guberman, New York:
- Columbia University Press.

- Kristeva,Julia(1986). *The Kristeva Reader,* Edited by Toril Moi, New York Columbia University Press
- Kristeva,Julia(1987). *Tales of Love,* trans. Leon S Roudiez. New York: Columbia University Press
- McAfee, Noelle(2004). *Julia, kristeva,* New York: Routledge.
- Oliver,Kelly(1993). *Reading Kristeva,* Indiana University Press

Received: 2022/01/26
Accepted: 2022/10/10
Published: 2023/03/06

The Analysis of Iranian Cinema in the 1390s Based on the Concept of Abject and Its Relation to the Feminine Proposed by Julia Kristeva

Navid Jameei, Department of Art Research, Central Tehran branch of Islamic Azad University, Tehran, Iran

Mohammadreza Sharifzade, Associate Professor, Department of Art Research, Central Tehran branch Islamic Azad University, Tehran, Iran

Seyed Mostafa Mokhtabad Amerii, Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Shahabaldin Adel, Associate Professor, Cinema Department, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Julia Kristeva's concept of Abjection recognizes the relation of the subject with the objects in its environment. What is the cause of the rejection of the subject and its transformation into the Abject object is based on the separation of the child from the mother's body and the way he/she transforms the mother into the Abject object towards the path to the symbolic, and then an action to draw protective borders for the not-yet-subject. Hence, in order to dominate one sex, the structure of today's societies, marginalizes the subject by the rules based on traditions and makes it a second sex /Abject object. What is considered in this article is the categorization of the subject in societies based on the position which is defined by the symbolic order, which leads the second sex to the status of the rejected and this is reflected in some Iranian movies in the 1390s. In this descriptive-analytical research and based on Kristeva's ideas about Abjection, the common aspects in the subjects of the Iranian movies of this decade are analyzed based on the pattern of the rejection of the horrible subject in patriarchal societies and the Abjection is considered as the basis for rejecting the threatening subject. On the other hand, the two aspects of motherhood and femininity in the subjects of the movies will be considered and the opposition of these two aspects based on the Abjection and the emergence of the Abject object in the symbolic structure will be described. In this article, the conflict of the rejected objects in the dominant structure in order to reclaim the lost rights and the status that has been taken by the symbolic order will be analyzed in these movies: Tales (1390), Nahid (1394), Subdued (1394), Helen (1394), Gilda (1395), Orange Days (1396) and Shirin's Palace (1397). In this study, for the first time in Iran, the approach of rejection based on Julia Kristeva's ideas is analyzed in relation to femininity and motherhood as reflected in Iranian movies in the 1390s. To do so, Kristeva's Abjection is used to consider the rejected women in primitive societies to be mysterious and threatening elements and from the perspective of a subject in today's societies as a disruptor of the tradition, and thus the distinction between femininity and motherhood in traditional Iranian society is analyzed.

Keywords: Julia Kristeva, Abjection, The Maternal, The Feminine, Cinema