The Function of Thresholds in Asghar Farhadi's Three Films Based on the Theories of Bakhtin and Kristeva

Abstract

The cinema of Asghar Farhadi has garnered significant attention from researchers and critics over the past 20 years. Farhadi's reputation has increased due to winning prestigious international awards in the last two decades. His works have been analyzed through various disciplines in humanities such as psychology, ethics, philosophy, sociology, and women's studies. Additionally, his films are notable for their examination through different film criticism methods, including screenplay theories, narratology, and mise-en-scène analysis. This article focuses on the role of thresholds in Farhadi's films, in *A Separation, The Past*, and The Salesman. Key story events, tense moments, critical decisions, and characters' confrontations with ethical crises often occur in spaces like hallways, staircases, entryways, and doorways. Bakhtin introduced the concept of thresholds in his critique of Dostoevsky's works, explaining it within different types of narrative chronotopes. Bakhtin believed that Dostoevsky frequently depicted individuals at the threshold of irreversible decisions, at critical moments of crisis, and at pivotal life changes, placing characters in a threshold through appropriate chronotopes. Julia Kristeva's social-psychoanalytic criticism has expanded Bakhtin's threshold. She invokes the term "threshold" (Fr. le seuil) to indicate "the common point" at which her major concepts converge. Kristeva's work confronts the unsettling processes of meaning and the subject as a more general socio-historical crisis, which may be witnessed in art. Based on the theories of Bakhtin and Kristeva and the analysis of the three mentioned films, various aspects of thresholds in their theories can be identified, including narrative thresholds, bodily thresholds, the kitchen as a substitute for the drawing room (the hall, the dining room), thresholds in mise-en-scène, the dynamic of subject absence/presence, the threshold of the semiotic/symbolic, and the open-ended dialogue. The social-psychoanalytic analysis of these films revealed that thresholds are an effective narrative device for character development and engaging the audience. While generally being classified as social dramas, Farhadi's films portray deep personal crises. This apparent contradiction can be understood through Bakhtin's concept of thresholds and its expansion in Kristeva's social/psychoanalytic approach. Bakhtin viewed human social nature as inherently interactive, and Kristeva considered the threshold between individual/society and the space between the personal/public as the site for the formation of speaking subjects. Therefore, significant personal events with the emergence or disappearance of the subject inevitably occur at the threshold of confrontations. From this perspective, personal crises are inherently social, and examining social issues in contemporary society is possible through analyzing personal issues and problems. Following the collapse of symbolic systems, Kristeva sees art and psychoanalysis as the only means of social analysis in the modern era, as these two fields document the overflow of the semiotics. The main characters in the three films analyzed belong to the middle class, a social group in Iran characterized by the decline of religious/traditional values. Thus, their personal/moral crises, according to Kristeva, are contextualized within a larger historical/social crisis. As emphasized in Kristeva's "Fantasy and Cinema," and highlighted in the analysis of these films, personal stories of suffering in cinema have the power to authentically represent social realities.

Keywords
Thresholds, Chronotope, Asghar Farhadi, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva

Received: 7 June 2024
Received in revised form: 7 July 2024
Accepted: 10 Aug 2024

Rakhshan Ghasabi Bonab[1] iD
Master Student of Cinema, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: r.ghasabi@ut.ac.ir

Alireza Khoshnevis[*2] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Performig Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: a.khoshnevis@ut.ac.ir

DOI: https://org/10.22059/jfadram.2024.376902.615887

Citation: Ghasabi Bonab, Rakhshan; Khoshnevis, Alireza (2024). The function of thresholds in Asghar Farhadi's three films based on the theories of Bakhtin and Kristeva, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(4), 7-25. (*in Persian*)

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

کارکرد آستانه‌ها در سه فیلم اصغر فرهادی بر اساس نظریات باختین و کریستوا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
رخشان قصبی بناب[۱]: کارشناسی ارشد سینما، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: r.ghasabi@ut.ac.ir
علیرضا خوشنویس[۲]*(نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: a.khoshnevis@ut.ac.ir
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.376902.615887

چکیده

در این مقاله کارکرد آستانه‌ها در سه فیلم *جدایی نادر از سیمین*، *گذشته* و *فروشنده*، مورد توجه قرار گرفته است که با توجه به پژوهش‌های پیشین درباره سینمای فرهادی، رویکرد نوینی است. مفهوم آستانه در کرونوتوپ یا زمان- مکان داستان، توسط باختین وضع شده است و در نظریات ژولیا کریستوا بسط یافته است. هدف این مقاله آن است که بر اساس نظریات این دو متفکر و با تحلیل سه فیلم مذکور، وجوه مختلف آستانه‌ها در نظریات باختین و کریستوا، از جمله آستانه‌ها در روایت، آستانه‌های بدن، آشپزخانه به مثابه مهمانخانه، آستانه‌ها در میزانسن، دینامیک فقدان/ظهور سوژه، آستانه امر نشانیک/نمادین و پایان باز مکالمه، بررسی شود. در تحلیل اجتماعی‌روان‌کاوانه این سه فیلم مشخص شد کاربرد آستانه‌ها تمهید مؤثری در روایت، شخصیت‌پردازی و همراه کردن مخاطب بوده است. بیان چالش‌های اخلاقی شخصی در خلال روابط اجتماعی، خصیصه مهم سینمای فرهادی است، که با تکیه بر مفهوم آستانه باختینی و بسط این مفهوم در تحلیل اجتماعی/ روانکاوانه ژولیا کریستوا، می‌توان آن را تبیین کرد. کریستوا در پی سقوط نظام‌های مفهومی در جامعه مدرن، هنر و روانکاوی را تنها امکان‌های تحلیل اجتماعی در عصر مدرن می‌داند و پژوهش حاضر نشان می‌دهد این سه اثر فرهادی، با تأکید بر مفهوم آستانه، امر اجتماعی را در بیان قصه‌های رنج شخصی در سینما بازنمایی کرده است.

واژه‌های کلیدی

آستانه‌ها، کرونوتوپ، اصغر فرهادی، میخاییل باختین، ژولیا کریستوا

استناد: قصبی بناب، رخشان؛ خوشنویس، علیرضا (۱۴۰۳)، کارکرد آستانه‌ها در سه فیلم اصغر فرهادی بر اساس نظریات باختین و کریستوا، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۴)، ۷-۲۵.

© نگارنده(گان)
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

سینمای اصغر فرهادی در طول ۲۰ سال گذشته مورد توجه بسیاری از پژوهشگران و منتقدان هنری بوده است. آثار او از منظر شاخه‌های مختلف علوم انسانی مانند روانشناسی، اخلاقیات، فلسفه، جامعه‌شناسی و مطالعات زنان بررسی شده و قابل تحلیل است. همچنین فیلم‌های فرهادی از منظر روش‌های مختلف نقد سینما مانند تئوری‌های فیلمنامه‌نویسی، روایت‌شناسی و نقد میزانسن قابل توجه و نقد است.

موضوعی که مورد توجه نگارندگان این مقاله قرار گرفت، استفاده فرهادی از موقعیت‌ها و میزانسن‌های آستانه‌ای در فیلم‌هایش، به خصوص سه فیلم *جدایی نادر از سیمین*، *گذشته* و *فروشنده* است. مکرراً اتفاقات مهم داستان، لحظات پرتنش، لحظات تصمیم‌گیری‌های خطیر و درگیرشدن شخصیت‌ها با مسائل اخلاقی، در مکان‌هایی مانند راهرو، پلکان، آستانه ورودی خانه و درگاه اتاق رخ می‌دهد. این تأکید فرهادی با بررسی مجدد فیلم‌ها آشکارتر و واضح‌تر شد. مفهوم آستانه‌ها را نخستین بار میخاییل باختین در نقد آثار داستایفسکی، در زمان‌مکان روایت وضع کرده است. بنا بر نظر باختین، داستایفسکی به دفعات فرد را در آستانه یک تصمیم برگشت‌ناپذیر، در لحظه یک بحران و در آستانه یک چرخش حیاتی در زندگی به تصویر می‌کشد و این لحظات بحران، در زمان‌مکان آستانه‌ای رخ می‌دهند. ژولیا کریستوا در نقد اجتماعی، تاریخی و روان‌کاوانه آثار هنری، مفهوم آستانه‌های باختین را به نقد فرهنگی‌سیاسی زندگی خصوصی بسط می‌دهد. آنچه در آثار فرهادی مشاهده می‌شود را با تکیه بر مفهوم آستانه‌های باختینی و اندیشه کریستوا در بسط این مفهوم می‌توان مطالعه کرد.

روش پژوهش

پرسش پژوهش آن است که آستانه‌ها با تعریف باختین و کریستوا در آثار فرهادی چه کارکردهایی دارند؟ این پرسش ابتدا با تبیین چارچوب نظری بر اساس نظریات باختین و کریستوا مطرح می‌شود. در ادامه تلاش می‌شود به پرسش اصلی در دو حوزه روایت و میزانسن‌های سه فیلم مذکور، با تحلیل قاب‌های متعدد آن‌ها، پاسخ داده شود. روش این تحقیق توصیفی تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات، اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

در مقالات متعددی در نقد آثار ادبی فارسی، از نظریات باختین و کریستوا بهره برده شده است. اما برای نقد آثار سینمایی ایرانی می‌توان به مقالات معدودی اشاره کرد، مانند مقاله «منطق مکالمه در فیلم *خشت و آینه*» (۱۳۴۳)، اثر ابراهیم گلستان و نوشته غلامعلی و شیخ‌مهدی (۱۳۹۶) و مقاله «کارناوالسک در سینمای ایران: *متری شش‌ونیم*، یک فیلم معضل اجتماعی» نوشته حیدری (۲۰۲۲). حیدری در این مقاله، فیلم سعید روستایی، به ویژه میزانسن و روایت فیلم را به مثابه کارناوال باختینی بررسی کرده است. به ویژه ریزش پلکان در نردبان اجتماعی، عنصر بدن‌های گروتسک و نمایش خلع تاج و تحقیر شاه در کارناوالسک در این مقاله مورد تأکید قرار گرفته است. همچنین مقالات متعددی در تحلیل فیلم‌های فرهادی از منظر فلسفه مانند «مکان‌مندی و زمان‌مندی در فیلم *فروشنده* بر اساس آرای هایدگر در هستی و زمان» نوشته آفرین (۱۴۰۰)، روایت‌شناسی مانند مقاله «تحلیل زمان روایی در دو فیلم *درباره الی* و *گذشته* از دیدگاه ژرار ژنت» نوشته شهبا و علی‌پناهلو (۱۳۹۶)، علوم اجتماعی مانند مقاله «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران؛ مطالعه موردی فیلم *جدایی نادر از سیمین* نوشته رضایی، حسن‌پور و دانشگر (۱۳۹۳) و مطالعات زنان مانند مقاله «نحوه بازنمایی زن در زیست جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی» نوشته صادقی فسائی و پروائی (۱۳۹۵) نگاشته شده است. با بررسی دیگر مقالات مربوط به این موضوع نیز مشخص شد پژوهشی با تکیه بر نظریات باختین و کریستوا درباره آثار فرهادی منتشر نشده است.

مبانی نظری پژوهش

باختین: کرونوتوپ آستانه

به تأکید باختین در *بوطیقای* داستایفسکی، بسیاری از لحظه‌های سرنوشت‌ساز در آثار این نویسنده روس، در کرونوتوپ[1] آستانه رخ می‌دهد. در نظر باختین، کرونوتوپ، یا ساختار زمان‌مکان است که وقوع رخدادهای مشخصی را امکان می‌دهد و حتی چگونگی این رخدادها را تعیین می‌کند. او این مفهوم را در مقاله «اشکال زمان و کرونوتوپ در رمان» (باختین، ۱۹۸۱) معرفی کرده است. واژه کرونوتوپ همان‌طور که از ریشه‌شناسی لغوی آن برمی‌آید، بر جدایی‌ناپذیری کرونوس: زمان و توپوس: مکان تأکید دارد. برخی از این ساختارهای زمانی‌مکانی در مکان‌های خاصی تجربه می‌شود (استاینبی و کلاپوری، ۲۰۱۳، ۱۱۹-۱۲۱). «در کرونوتوپ هنرمندانه ادبی، نشانگرهای زمان و مکان در یک کلیت عینی و به دقت اندیشیده‌شده ادغام می‌شوند. در این فرایند زمان غلظت می‌گیرد و رؤیت‌پذیر می‌شود. در مقابل مکان از زمان بارور می‌شود و به حرکت زمان در طرح داستان و تاریخ پاسخ می‌دهد» (کریستوا، ۲۰۰۲الف، ۵۵).

به‌زعم باختین، داستایفسکی در کرونوتوپ آستانه آثارش، از زمان بیوگرافیک می‌گذرد تا در لحظه بحران بایستد؛ در اکنون[2] یک بحران یا مصیبت. در جایی که «وزن درونی یک لحظه با سال‌ها، دهه‌ها، حتی میلیون‌ها سال برابر است» (باختین، ۱۹۸۴، ۱۴۹). او شرح رویدادهای گذشته و تمام‌شده را به ما نمی‌دهد و زمانی که برایمان تصویر می‌کند، زمان اقلیدسی[3]، زمان ریاضیاتی محاسبه‌پذیر، عبورکردنی و بازگشت‌پذیر نیست (باختین، ۱۹۸۴، ۱۷۶).

این مکان غیراقلیدسی و نامتعین، لازمه گریزناپذیرِ چندصدایی آثار داستایفسکی و مکالمه زنده میان وجدان‌های خودوندِ[4] تعین‌نیافته است (باختین، ۱۹۸۴، ۱۷۶). در نظر باختین بدیهی است که داستایفسکی در چنین لحظاتی از مکان تعریف‌شده و متعین هم عبور می‌کند و رخدادها را در دو نوع مکان متمرکز می‌سازد: اول مصیبت‌ها و رسوایی‌ها که در میدان کارناوالسک[5]، یا جایگزین آن که عموماً فضای مهمانخانه است، رخ می‌دهند. در این مکان‌ها، مانند سالن پذیرایی که مواجهه افراد از پیش تعیین‌شده و از پیش تصورشده است، شبکه‌ای از دسیسه‌ها تنیده می‌شود و گره داستان گشوده می‌شود. دوم در آستانه‌ها[6] شامل «ورودی‌ها، راهروها، پلکان» است که بحران‌ها و نقاط عطف داستان شکل می‌گیرند. آن لحظات سرنوشت‌ساز که هرگز به غایت سرنوشت خود نرسیده و پایان نمی‌یابند، جز در آستانه‌ها نمی‌توانند رخ دهند. آستانه، زمان‌مکانی برای وقوع بحران و رخدادهای پیش‌بینی‌نشده است (باختین، ۱۹۸۴، ۱۴۹-۱۵۰).

در چنین لحظاتی، فاصله‌گرفتن داستایفسکی از فضاهای داخلی امن، از فضاهایی که دور از مرزهای بحرانی آستانه‌ها است، بر اساس منطق کرونوتوپ شکل گرفته است. در فضاهایی که به آسودگی قابل سکونتند و به شکل اطمینان‌بخش سامان یافته‌اند، زندگی به معنایی که داستایفسکی می‌خواهد آن را بازنمایی کند، رخ نمی‌دهد. لحظه بحران، لحظه‌ای که شخصیت داستان باید تصمیمی اجتناب‌ناپذیر بگیرد و از مرزی برگشت‌ناپذیر عبور کند، همواره در آستانه‌ها رخ می‌دهد. داستایفسکی به درستی بحران‌های انباشته از معانی درونی سنگین را در آستانه‌ها رقم می‌زند (باختین، ۱۹۸۴، ۱۶۹-۱۷۰).

آستانه همچنان که مکان‌مندترین استعاره زمانی است، زمان‌مندترین درک ما از مکان نیز هست. بر همین سیاق، تجربه ما از راهروها، ورودی‌ها و پلکان، همان تجربه آستانه کش‌آمده در زمان‌مکان است. آستانه‌ها و جایگزین‌های کش‌آمده آن، یعنی پلکان‌ها و راهروها، مکان اساسی کنش در آثار داستایفسکی است. راسکولنیکوف[۷] قهرمان رمان جنایت و مکافات، ماهیتاً در یک آستانه ساکن است؛ اتاقی باریک که مستقیماً به پلکان باز می‌شود. او هرگز در را قفل نمی‌کند، حتی وقتی که بیرون می‌رود. همچنین خانواده مارملادوف[۸] (خانواده معشوق راسکولنیکوف) در آستانه زندگی می‌کنند. راهروی ورودی خانه آن‌ها مستقیماً به پلکان منتهی می‌شود. راسکولنیکوف در همین‌جا با اعضای خانواده آشنا می‌شود و بحرانی‌ترین و سخت‌ترین لحظات خود را تجربه می‌کند. مسلماً نیاز نیست تمام لحظات بحرانی در آثار داستایفسکی را برشماریم که در آستانه‌ها یا در آستانه آستانه‌ها رخ می‌دهد (باختین، ۱۹۸۴، ۱۷۰).

کلارک و هولکوست در تحلیل کتاب *رابله و دنیایش* بر این تأکید می‌کنند که در تفکر باختین، «آستانه‌های بدن» در کارناوالسک اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. در اینجا بخش‌هایی از بدن که جهان از طریق آن بر وجود فرد نفوذ می‌کند و یا بدن انسان چیزی به جهان خارج می‌افزاید، برجسته می‌شود. چنین است که آمیزش، بارداری، زایمان، خوردن و نوشیدن، به تم‌های مکرر بدن کارناوالسک بدل می‌شود. این‌ها رخدادهایی است که بدن نفوذپذیر، امکان‌ها و خطراتی را آشکار می‌کند که در آن مرز بدن با جهان خارج گشوده می‌شود (کلارک و هولکوست، ۱۹۸۶، ۲۹۷-۲۹۹).

باختین: منطق مکالمه و پایان باز

باختین در *بوطیقای* داستایفسکی تأکید می‌کند که اصالت و جاذبه مسحورکننده هر رمان بزرگی در این است که موقعیت‌هایی برآمده برای شخصیت‌ها، محصول تصمیم‌های ادبی و روایی نویسنده در گذشته نیست؛ که حالا مانند گزارشی از امر پایان‌یافته و مقطوع بر ما عرضه شود. آنچه رخ می‌دهد، در لحظه خلق داستان تجربه می‌شود. آنچه شخصیت نویسنده و مخاطب به‌طور هم‌زمان تجربه می‌کنند، عینیت و تحقق مکالمه‌ای است راستین با پایان باز. «مکالمه شگرف داستایفسکی» در آثارش، همانند پایان همواره باز خود زندگی در کلیتش، سامان می‌یابد و همچون خود زندگی همواره در آستانه «اکنون» رخ می‌دهد (باختین، ۱۹۸۴، ۶۳).

از منظر منطق مکالمه باختین، داستایفسکی هرگز ضمیر فرد را در انزوا و فردیت خود نمی‌نگرد و تصویر نمی‌کند. ما در آثار او با ناممکنی یک ضمیر مفرد و منفک، و بلکه با برهم‌کنش ضمیرها و خودآگاهی‌ها مواجهیم. درونی‌ترین تجارب و لحظه‌های شخصیت مکالمه‌مند می‌گردد و نهایتاً به «آستانه» مواجهه با دیگری کشیده می‌شود و در آستانه آگاهی فرد با دیگری است که معنا می‌یابد. این را می‌توان حد غایی جامعه‌مندی دانست. چرا که در اینجا ماهیت اجتماعی بشر بیرونی یا مادی نیست؛ بلکه یک ضرورت درونی برای تحقق ضمیر و آگاهی فرد است. بنابراین داستایفسکی در دورترین نقطه از فرهنگ فردگرایی ایستاده است. برای او انسان‌بودن به معنی در مکالمه[۹] با دیگری‌بودن است (باختین، ۱۹۸۴، ۲۸۷). قوت آثار او در این است که گشودگی روح انسانی را نمی‌بندد و چهره انسان زنده را متصلب، پایان‌یافته و قطعیت‌پذیر نمی‌سازد (باختین، ۱۹۸۴، ۶۱).

بنابراین در نظر باختین این امر حتمی است که مکالمه و منطق آن، در مرکز جهان داستایفسکی قرار گیرد. در آثار او کارکرد کنش تعاملی و مکالمه آشکارسازی شخصیت‌های ازپیش‌آماده و تعین‌یافته نیست؛ بلکه شخصیت‌ها در بستر مکالمه، هم‌زمان شکل می‌گیرند و برای دیگران، برای خودشان و بر ما در مقام مخاطب آشکار می‌شوند. چنین مکالمه‌ای و کل اثر در منطق مکالمه‌ای آن، ناگزیر باید پایان باز[۱۰] داشته باشد. در اینجا مکالمه بر اساس ماهیت خود، نمی‌تواند پایان یابد (باختین، ۱۹۸۴، ۲۵۲).

کریستوا: بسط مفهوم آستانه‌ها

برای باختین آستانه‌های داستایفسکی زمان‌مکانِ مواجهه و شکل‌گیری متقابل ضمیر افراد در بستر این مواجهه است. کریستوا با الهام از نظریات باختین مفهوم آستانه را در کانون اندیشه خود قرار می‌دهد. آستانه در اندیشه کریستوا، بستر رویارویی دوگانه‌های سنتی فلسفه است: زمان/مکان، خود/دیگری، فرد/اجتماع، روان/بدن و به ویژه امر نشانیک/نمادین. در نظر کریستوا سوژه انسانی نمی‌تواند در هیچ کدام از این دوگانه‌ها گنجانده شود؛ بلکه همواره از مرز میان این دوگانه‌ها می‌گذرد، در همان مرز شکل می‌گیرد و به کرات دچار انحلال و در حال دگردیسی می‌شود (کلتنر، ۲۰۱۱، ۹).

مهم‌ترین این آستانه‌ها، مرز گذشته و حال است. چنین است که در تجارب عمیق با معنای سنگین، زمان به شکل ناب آن، یعنی در آستانه اکنون درک می‌شود. تجربه عمیق یا بحرانی، به راستی در آستانه اکنون رخ می‌دهد؛ یعنی در تقاطع بین جهانی که در لحظه حال دریافت می‌کنیم و تصور ما از خودمان که متعلق به گذشته است (کریستوا، ۱۹۹۳، ۵۶).

آنچه مدل‌های روانکاوانه و زیبایی‌شناختی زمان را از مفهوم فیزیکی زمان متمایز می‌کند، بازنمایی حس مادیِ زمان و بی‌زمانیِ محسوس است (کلتنر، ۲۰۱۱، ۱۵). بازنمایی پدیدارشناسانه زمان در آثار هنری، همواره با تکیه بر عواطف نشانیک محسوس می‌شود و شمول امر نشانیک در تجربه انسانی از زمان، تجربه را در آستانه گذشته/آینده به چنگ می‌آورد.

کریستوا: آستانه نشانیک/ نمادین و بحران تاریخ‌مند سوژه مدرن

اندیشه کریستوا بسیار وامدار سنت روانکاوی لکانی است؛ با این حال او در تبیین روند شکل‌گیری سوژه در آستانه تقابل امر نشانیک/نمادین از اندیشه لکان فاصله می‌گیرد. در نظر کریستوا امر نشانیک (عواطف اساسی مانند عشق، طرد، فقدان) واقعیتی فرازبانی و پیشازبانی است که سوژه انسانی در کودکی، پیش از آموختن زبان و ورود به اجتماع

تجربه می‌کند. با آموختن زبان و دیگر نظام‌های نمادین، امر نشانیک در آستانه مواجهه با امر نمادین قرار می‌گیرد و تمامی معانی در این آستانه شکل می‌گیرند (کریستوا، ۲۰۰۲ب، ۹). امر نمادین (مانند زبان، قانون، مذهب، نظام اجتماعی) که همواره به امر نشانیک صورت و معنا می‌دهد، دریافت‌کننده، تنظیم‌کننده و به فرجام‌رساننده امر نشانیک است (کلتنر، ۲۰۱۱، ۵۶). این آستانه زمانی بحرانی می‌شود که نظام نمادین تضعیف می‌گردد و یا فرو می‌ریزد و در نتیجه، از صورت‌بندی امر نشانیک ناتوان می‌شود. گسست بین امر نمادین و نشانیک، در مواجهه با رخدادهایی تجربه می‌شود که عظمت آن‌ها از امکان‌های امر نمادین برای صورت‌پردازی عواطف فراتر می‌روند. به‌عنوان مثال، در زندگی شخصی می‌توان به فقدان مصیبت‌بار فردی بسیار نزدیک اشاره کرد. در چنین تجربه‌ای، عموماً سخنان مرسوم اطرافیان نیکخواه که قصد تسلی ما را دارند، پوچ و بی‌معنا به نظر می‌رسند. در نظر کریستوا این تجارب شخصی به هیچ عنوان فردی و یا آسیب‌شناسانه نیستند؛ بلکه از فروپاشی امر نمادین (به ویژه مذهب) در اجتماع و ناتوانی جامعه مدرن در معنابخشیدن به درد انسانی ناشی می‌شود. در این شرایط نیروهای نشانیک، بدون انضباطِ نمادین (به‌عنوان مثال به شکل خشونت نسبت به خود و دیگران) تخلیه می‌شود. کریستوا جامعه مدرن معاصر را دچار بحران معنای عظیمی می‌داند که در سطح فردی به ناتوانی در عبور از رنج و سخن گفتن معنادار از رنج منجر شده است (کلتنر، ۲۰۱۱، ۵۶-۵۷). او به ویژه در کتاب *قدرت‌های وحشت* به سرریزهای مادی-عاطفی نشانیک اشاره می‌کند که پیش از، یا بیرون از رمزگان نمادین قرار می‌گیرد و در هر حال، نظام نمادین از صورت‌بندی آن‌ها ناتوان است (کریستوا، ۱۹۸۲، ۱۳۶-۱۵۷). در نظر کریستوا سوژه مدرن که در زیر آوار نظام نمادین گذشته زندگی می‌کند، یأس نهیلیستی خود را به شکل افسردگی یا خشونت بروز می‌دهد (کریستوا، ۱۹۹۶، ۱۶۶). در عصر سلطنت غرایزِ نشانیکِ آزاد و منفصل از معنای نمادین، نه احساس گناه و نه عزت اخلاقی، پایگاهی معناشناختی نمی‌یابند (کریستوا، ۲۰۰۲الف، ۶۰).

سارا بردزورث در کتاب *ژولیا کریستوا، روانکاوی و مدرنیسم* تفکر کریستوا را فلسفه شکست تاریخی مدرنیسم در پی سقوط مذهب می‌داند. کریستوا در کتاب *خورشید سیاه*، گذار از اتوریته مذهبی به جامعه سکولار را لحظه فروپاشی نظم نمادین می‌داند. پس از این فروپاشی، سوژه مدرن همواره در موقعیت جداافتادگی، انفصال، چندپارگی و بیگانگی با خود و دیگران زیست می‌کند و این گسیختگی، قصه‌های متکثری از رنج شخصی پدید می‌آورد که قابل صورت‌بندی و معنابخشی نمادین نیستند (بردزورث، ۲۰۰۴، ۳۰).

در نظر کریستوا زمان‌مکانِ آستانه در آثار مدرن، بیانگر بحرانی تاریخی اجتماعی در پسِ متن است. (کلتنر، ۲۰۱۱، ۸) یکی از ارجاعات اصلی رمان ابله داستایفسکی در نظر کریستوا، نقاشی مسیح مرده اثر هانس هلباین پسر[۱۱] است. قهرمان رمان *ابله* در خانه راگوژین، قاتل آینده خود، با این نقاشی مواجه می‌شود. در راهروی خانه «بالای ورودی اتاق نقاشی غریبی آویزان بود. عرض آن به ۶ فوت می‌رسید و ارتفاعش بیش از ۱۰ اینچ نبود. نقاشی، مسیح نجات‌دهنده را که لحظاتی پیش از صلیب به پایین کشیده‌اند، تصویر می‌کرد» (تصویر ۱). البته این تصویر بر مبنای نظر مسیحیان درباره حضرت عیسی(ع) طراحی شده، که با نظر مسلمانان در مورد عروج و به صلیب کشیده‌نشدن حضرت مسیح(ع) تفاوت دارد. پرنس میشکین نگاه گذرایی به آن می‌اندازد و از آستانه در می‌گذرد. او احساس می‌کند که نگاه کردن به این نقاشی کافی است تا انسان ایمان خود را از دست بدهد. در نظر کریستوا قرارگرفتن این اثر در آستانه اتاقی که پرنس میشکین به آن قدم می‌گذارد، معنادار است. این جهانی است در آستانه فقدان نمادهای مذهبی که پرنس میشکین در آن با احساس فزاینده نهلیسم مواجه است (کلتنر، ۲۰۱۱، ۸).

کریستوا: پایان بازِ دینامیکِ فقدان و ظهور معنا

در آستانه‌های کریستوا، هم‌زمان دو دینامیک «از دست‌رفتن» و دینامیک «ظهور» سوژه و معنا در جریان است. این فرایند دوگانه و پیاپیِ ظهور و فقدان، با زمینه‌های اجتماعی‌تاریخی پیوند می‌خورد (کلتنر، ۲۰۱۱، ۱۴۹). بنابراین سوژه برای ابد تحت آزمون و به یک معنا در محاکمه است. سوژه هرگز تماماً استقرار نمی‌یابد؛ بلکه می‌بایست مدام به دست آید و تجدید شود (کلتنر، ۲۰۱۱، ۶۲).

کریستوا با ارجاع دوگانه به نظریات باختین و هانا آرنت، آستانه‌ها را فضایی «بینابینی» می‌داند. او با توسل به مفاهیم پدیدارشناسان قرن بیستم و به ویژه هایدگر و شاگرد او هانا آرنت، سعی می‌کند روانکاوی را از حصار بسته فردِ پیشااجتماعی رها کند. در نظر او روان انسان در آستانه مواجهه فرد با افراد دیگر شکل می‌گیرد؛ بنابراین روان انسان برای کریستوا کانون ادغام اجتماعی نیز هست (کریستوا، ۲۰۰۲ب، ۹). زین پس می‌توان امر اجتماعی و امر روانکاوانه را هم‌سرشت دانست. چرا که عواطف نشانیک، نیروی غریزی پیش‌برنده تحولات تاریخی است. به عبارت دیگر کریستوا ماتریسی پنهان از نیروهای پیشانمادین (عشق، طرد، فقدان) را تبیین می‌کند که همواره در هر روایت شخصی و منحصر به فرد، در تکوین اجتماعیِ معنا رخنه می‌کند (کلتنر، ۲۰۱۱، ۵۶).

کریستوا: هنر به مثابه شاهدِ بحران در آستانه‌ها

کریستوا به ویژه در کتاب *انقلاب در زبان شاعرانه* تأکید می‌کند که با توجه به شمول امر نشانیک در آثار هنری، دلالت به همان میزان که در آثار تحلیلی وجود دارد، می‌تواند در هنر نیز واقع شود. همچنان که در تحلیل کریستوا از رمان *ابله* دیدیم، کریستوا کرونوتوپِ آستانه در تفکر باختین را یک ابزار تحلیل اجتماعی نیز می‌داند. او بر تمایز امر خصوصی و عمومی در اندیشه آرنت (نک: آرنت، ۱۹۵۸، ۱۱۲-۱۱۸) تکیه می‌کند و هنر و

تصویر ۱. نقاشی پیکر مسیح مرده در گور. مأخذ: (مویل، ۲۰۲۱، ۴۴۹)

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

روانکاوی را دو شاهد صادق یا دلالت‌گران ممتاز بحران‌هایی می‌داند که در آستانه مواجهه عواطف شخصی و جهان اجتماعی رخ می‌دهد (کلتنر، ۲۰۱۱، ۷۹).

دغدغه کریستوا در ارجاع به کرونوتوپ آستانه در تفکر باختین، ردگیری روندهای شکل‌گیری سوژه مدرن، در جهان پسامدرن است. این روندها در پی فروپاشی نظام‌های نمادین گذشته و در فقدان شکل‌گیری ساختارهای جایگزین، تنها در متن ادبی هنری و تحلیل‌های روانکاوانه شخصی قابل ردگیری هستند. در نظر کریستوا مسئله‌مند[۱۲]شدن امر خصوصی در هنر مدرن، از عواقب فروپاشی نظام اجتماعی نمادین است (کریستوا، ۲۰۰۰، ۴). در خلأ این تکیه‌گاه نمادین است که قصه‌های منحصر به فرد رنج شخصی اهمیت حیاتی می‌یابند (کلتنر، ۲۰۱۱، ۸۲). چرا که تنها در این دو حوزه که موقعیت‌های فردی بازنمایی می‌شوند، امکان مطالعه بحران‌ها و رویه‌های تاریخی اجتماعی وجود دارد. طبعاً تکثر این موقعیت‌های فردی منحصربه‌فرد، به آن‌ها وجه اجتماعی نیز می‌دهد.

بدین ترتیب کریستوا پدیده‌های خصوصی طرد، عشق و فقدان را به مثابه پدیده‌های مدرن و تاریخ‌مند، در بستر بحران نمادین معاصر دنبال می‌کند. او در ردگیری این پدیده‌ها به بازنمایی موقعیت‌های خصوصی و منحصر به فرد انسانی در هنر روی می‌آورد (کریستوا، ۱۹۹۲، ۲۴) و در فصلی از کتاب انقلاب خصوصی به نام *فانتزی و سینما*، به ویژه سینما را در میان هنرهای دیگر واجد قدرت بازنمایی راستین امر خصوصی و بنابراین واجد امکان تحلیل اجتماعی‌سیاسی می‌داند (کریستوا، ۲۰۰۲الف، ۶۷).

یافته‌ها: تحلیل آستانه‌ها در سه فیلم

الف) فیلم *جدایی نادر از سیمین*[۱۳]

در فیلم *جدایی*، معماری خانه نادر و سیمین و همچنین معماری خانه حجت و راضیه، آستانه‌های متعددی برای حضور شخصیت‌ها می‌سازد. در تصاویر (۲) نمونه‌هایی از قاب‌های مربوط به معماری دو خانه دیده می‌شود.

به‌طور ویژه در صحنه سوم فیلم، بعد از دو صحنه دادگاه و کارگرها در پلکان، در معرفی معماری خانه تأکید زیادی بر پنجره‌ها شده است. خانه یک فضای خالی داخلی دارد و در بسیاری از نماها کاراکترها از پشت شیشه‌های این فضا به آن سوی خانه می‌نگرند و یا دوربین قضاوت‌گر از پشت پنجره‌ها به آن نگاه می‌کند. این فضای خالی در یک نمای پَن در صحنه سوم به وضوح معرفی می‌شود (تصاویر ۳).

در دومین صحنه فیلم، موقعیت پرتنش‌رفتن سیمین از خانه، با بردن پیانو در پلکان و اعتراض کارگران به مبلغ توافق‌شده همراه است. این تنش کوچک با موافقت سیمین برای پرداخت مبلغ بیشتر حل‌وفصل می‌شود، تا در ادامه کسرشدن همین مبلغ از پولی که در اتاق خواب بود، مقدمه اتهام دزدی نادر به راضیه شود. پلکان به‌عنوان شکلی از کرونوتوپ، با تکرار در طول فیلم به یک موتیف تبدیل می‌شود. از جمله صحنه‌ای که نادر درگیری‌اش با راضیه را برای ترمه بازسازی می‌کند و نیز صحنه‌ای که در حضور پلیس این کار را تکرار می‌کند. همچنین پلکان کلاس زبان که راضیه با دخترش از آن بالا می‌رود تا سوژگی اخلاقی خود را تثبیت کند و یا آسانسور بیمارستان که به مثابه پلکانی فشرده‌شده در یک اتاقک، در زمان کش می‌آید و نادر و سیمین را به سمت چالش اخلاقی‌شان به پایین

تصاویر ۲. آستانه‌ها در معماری فیلم *جدایی*. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

تصاویر ۳. فضای خالی داخل خانه. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

می‌کشد (تصاویر ۴).

در نماهای متعدد فیلم شخصیت‌ها در آستانه درها می‌ایستند. آستانه صرفاً محل گذر نیست؛ بلکه محلی برای درنگ، تردید و قرار گرفتن در موقعیت نمایشی جدید است. دیالوگ‌های بحران‌زا در این نقاط بیان می‌شوند. در تصاویر (۵) صرفاً چند نمونه از این قاب‌های متعدد در کل فیلم نمایش داده شده است. ترمه در آستانه اتاق است که سیمین برای آخرین بار از او می‌پرسد که در خانه می‌ماند یا با او می‌رود؟ نادر در آستانه حمام ایستاده است که رفتن سیمین با چمدان‌هایش را با تردید و نگرانی نگاه می‌کند. در لحظه خروج سیمین از خانه، هر سه عضو خانواده، یعنی سیمین، نادر و ترمه، در سه آستانه مختلف ایستاده‌اند. به بیان کریستوایی، این همان لحظه دگردیسی سوژه‌ها در بستر آستانه‌ای بحران است.

در برخی از لحظات تأکید فیلم بر آستانه‌های بدن مشاهده می‌شود. راضیه سر دخترش سمیه را به شکمش می‌چسباند، تا حرکت جنین را حس کند. در همان لحظه است که پیرمرد از اتاقش بیرون آمده و می‌بینیم که نتوانسته ادرارش را کنترل کند. در صحنه دیگری سمیه بازیگوشانه کپسول اکسیژن پیرمرد را بازوبسته می‌کند و اختلال در میزان هوایی که

تصاویر ۴. کرنوتوپ پلکان. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

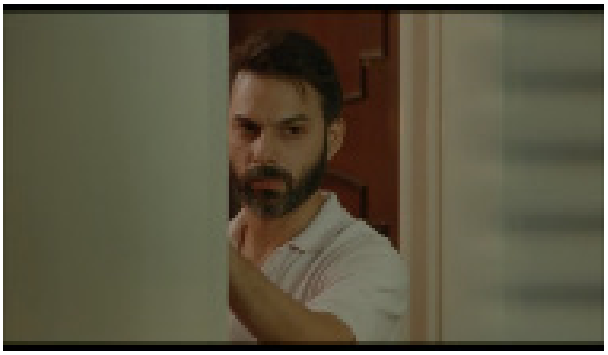
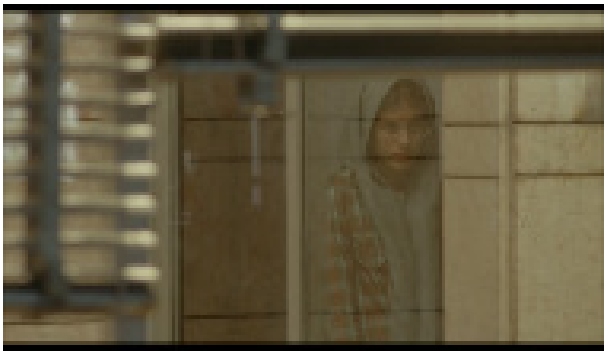
وارد ریه‌های پیرمرد می‌شود، او را از خواب بیدار می‌کند. نادر در تلاش برای محافظت از حریم خانه خود و بیرون کردن راضیه، در واقع به حریم بدن آسیب‌پذیر او تعدی می‌کند و احتمالا جنین راضیه را می‌کشد. بعدها نادر در تردید اخلاقی برای استناد قانونی به کبودی‌های بدن پدرش، دگمه‌های پیراهن پدر را باز می‌کند و دوباره می‌بندد و به پزشک می‌گوید:

مطمئن نیست که کبودی‌ها مربوط به افتادن پدرش از تخت باشد.

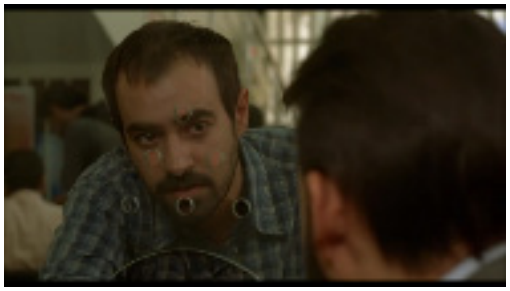
لحظات درگیری کلامی و فیزیکی بین دو زوج، اغلب در آستانه‌ها رخ می‌دهد، مانند درگاه بیمارستان، درگاه دادسرا، درگاه اتاق معلمان و درگاه آشپزخانه خانه حجت. به‌طور مشخص اولین رویارویی‌ها و چانه‌زنی‌های نادر و راضیه، و نادر و حجت در آستانه‌ها رخ می‌دهد. در صحنه بانک، حفاظ شیشه‌ای باجه بانک به مثابه یک مانع-روزنه آستانه‌ای کارکرد می‌یابد. نادر و حجت می‌بایست خم شوند تا از روزنه‌های کوچک شیشه صدای خود را به هم برسانند (تصاویر ۶).

میزانسن آستانه‌ای در مواجهه‌ها و دیالوگ‌های ابتدایی نادر با زوج حجت-راضیه، از این جهت معنادار است که در ادامه، گره اصلی روایت در رویارویی دو طبقه اجتماعی متفاوت شکل خواهد گرفت. در فیلم *جدایی*، تمامی بحران‌های فردی و درونی افراد در مواجهه با نظام‌های اجتماعی-نمادین متفاوت رخ می‌دهد. نظم‌های نمادین متفاوتی بر ذهنیت فرهنگی دو طبقه اجتماعی فیلم حاکم است. دغدغه‌های شرعی راضیه و پوشش او، نه‌تنها در فضای خانه نادر ناهمگون به نظر می‌رسد؛ بلکه در این بستر اجتماعی مدرن، به دفعات او را آسیب‌پذیر می‌سازد. نادر در دادگاه با ارجاع به چادر راضیه، بی‌اطلاعی خود از بارداری او را بدیهی جلوه می‌دهد و

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

تصاویر ۵. شخصیت‌ها در آستانه درگاه‌ها. مأخذ: (فیلم *جدایی*)



تصاویر ۶. تنش‌ها در آستانه‌ها. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

در پایانِ روایت، از مذهبی که راضیه بدان باور دارد، برای اثبات بی‌گناهی خود منتفع می‌شود. حتی بحران «جدایی» نادر و سیمین، پیامد تلاش سیمین برای ارتقای اجتماعی‌فرهنگی از طریق مهاجرت است. آن‌ها آشکارا زوج مدرنی هستند؛ با این حال نادر با دلبستگی متعهدانه نسبت به «پدر»، پای محکم‌تری در گذشته دارد و سیمین با تأکید بر «فرزند» و «آینده» او، بیش از نادر از گذشته گسسته است و این گسست او و نادر نیز هست.

در صحنه مهم دادسرا، استیصال حجت با این دیالوگ به اوج می‌رسد:

مشکل اینه که من نمی‌تونم مثل این آقا حرف بزنم.

او نه‌تنها زبان حقوقی و قانون را نمی‌داند، بلکه نسبت به آداب و آیین قضایی هم نابلد است. در نتیجه این ناتوانی در صورت‌بندی نمادین عواطف نشانیک، بازپرس او را از جلسه دادرسی بیرون کرده و در این آستانه رویارویی خشم او با نظم نمادین قانون است که بحران شکل می‌گیرد و با خودزنی حجت در درگاه به اوج خود می‌رسد. او از اتاق و ساحت «قانون» طرد می‌شود و در آستانه، خشم خود را هم‌زمان نسبت به خود و نسبت به آستانه اتاق قانون تخلیه می‌کند.

دوربین نیز در بسیاری از نماها در آستانه درها قرار می‌گیرد و به شخصیت‌ها می‌نگرد (تصاویر ۷). تعداد قابل توجه این نماها، تجربه در آستانه‌بودن را به مخاطب منتقل می‌کند. قضاوت یا همذات‌پنداری روشنی به او دیکته نمی‌شود، بلکه مخاطب در آستانه مکالمه با کاراکترها و موقعیت‌ها قرار می‌گیرد. این دوربینِ آستانه‌ای را می‌توان تمهید موفقی برای ایجاد بستر شکل‌گیری سوژه مخاطب و عاملیت او در درک فیلم دانست.

همانند بسیاری از موقعیت‌های پرتنش دیگر، نقطه عطف اول فیلم نیز در آستانه خانه نادر رخ می‌دهد (تصاویر ۸). نادر راضیه را از خانه بیرون می‌کند، اما راضیه اصرار دارد که باید دستمزدش را بگیرد. در دیالوگ‌های این صحنه نیز به مفهوم آستانه اشاره می‌شود. راضیه در مواجهه با اتهام دزدی از اتاق خواب می‌گوید:

خدا شاهده من پام رو از این درگاهی اون‌ورتر نذاشتم.

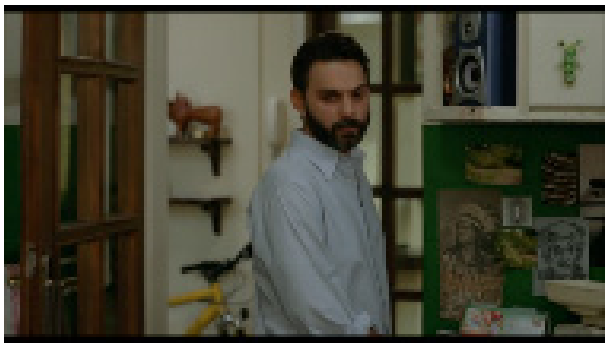
به بیان کریستوا و در تحلیل باختینی، این رخدادها به درستی و حتی ناگزیر، می‌بایست در آستانه‌ها رخ می داد. نادر تا این لحظه هویت خود را در اخلاق محافظت و مراقبت از پدر تعریف می‌کند و حتی سیمین و زندگی مشترک خود را در این راه قمار می‌کند. اما در این لحظه آستانه‌ای-بحرانی مواجهه با دیگری است که خشم اخلاقی او نسبت به بدرفتاری با پدرش، به خشونتی غیراخلاقی نسبت به راضیه بدل می‌شود. در این صحنه به بیان باختینی امر حیاتی و تعریف‌کننده شخصیت، به آستانه مواجهه با دیگری کشیده می‌شود و در اینجا آزموده می‌شود. نادر زین پس در معرض، در خطر و در آستانه یک اتهام اخلاقی بزرگ، یعنی قتل یک جنین ایستاده است. رفتار او نسبت به راضیه را می‌توان سرریز عواطفی دانست که در فقدان نظام نمادین، با خشونتی که از طبقه اجتماعی او انتظار نمی‌رود، بروز می‌یابد.

از سوی دیگر مخاطب در این صحنه، اکنونِ لحظه‌ای بحرانی را تجربه می‌کند که به راستی در آستانه گذشته و آینده درک می‌شود. این صحنه در زمانی پدیدارشناسانه، در مرز میان تصور اخلاقی نادر از خود، که متعلق به گذشته است، و سوژگی زین‌پس نادر رخ می‌دهد. در این صحنه نادر

تصاویر ۷. دوربین در آستانه درگاه‌ها. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

تصاویر ۸. وقوع نقطه عطف اول در آستانه. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

هم‌زمان در دو آستانه درگیر است. هم‌زمان که نادر با خشونت راضیه را از در خانه بیرون می‌کند، پدر در حمام می‌افتد و در حمام بسته می‌شود. تقلای او برای باز کردن در بسته حمام، نشانه‌ای است از گسست در هویت اخلاقی او، که با تکیه بر مراقبت از پدر تعریف می‌شد. نادر در این لحظه به شکلی برگشت‌ناپذیر از فضای امن هویت اخلاقی خود خارج می‌شود و در ادامه پا را از این هم فراتر خواهد گذاشت. او درباره اطلاع خود از بارداری راضیه دروغ خواهد گفت و قضاوت دخترش و جهان اجتماعی دخترش را متحمل خواهد شد. با این حال و به مثابه یکی از بارزترین مصادیق سوژه



تصاویر ۹. آشپزخانه به مثابه مهمانخانه باختینی. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

همواره در حال تکوین و انحلالِ کریستوایی در آثار فرهادی، نادرِ فیلم *جدایی* همچنان که هرگز به فضای امن پیشین باز نمی‌گردد، اما چهره اخلاقی خود را تماماً نمی‌بازد.

باختین در نقد آثار داستایفسکی به مکان‌هایی مانند مهمانخانه اشاره می‌کند. در مکان‌هایی مانند سالن پذیرایی که مواجهه افراد از پیش تعیین‌شده است، شبکه‌ای از دسیسه‌ها تنیده می‌شود، فضاحت‌ها و رسوایی‌ها شکل می‌گیرند و گره داستان گشوده می‌شود. این مهمانخانه یا سالن غذاخوری باختینی در میزانسن طبقه متوسط آثار فرهادی، در آشپزخانه‌ها با میزهای غذاخوری‌شان شکل می‌گیرد. سالن پذیرایی خانه نادر و سیمین محل کنش خاصی نیست، اما در آشپزخانه است که سیمین، در حالی که وسایلش را برای برگشتن به خانه در صندوق ماشین دارد، نادر را پشت میز می‌نشاند و پیشنهاد خود را برای آشتی طرح می‌کند (تصاویر ۹). تدبیر او برای گره‌گشایی با اتهامات سنگین نادر و بیش از آن، با اطلاع نادر از تصنعی‌بودن ترک خانه مواجه می‌شود. در واکنش به همین شکست مفتضحانه است که تصمیم سیمین به جدایی رنگ واقعیت می‌گیرد. او با بغض و فریاد ترمه را پس می‌زند و هم‌زمان از سد ترمه و از

آستانه خانه و زندگی مشترکش عبور می‌کند.

موقعیت آستانه‌ای در دو صحنه در پایان فیلم هم مورد تأکید قرار می‌گیرد (تصاویر ۱۰). در صحنه خانه راضیه و حجت، راضیه از آشپزخانه می‌آید و در آستانه اتاق پذیرایی می‌نشیند. در اینجا او است که درگیر بحران اخلاقی خواهد شد. نادر از راضیه می‌خواهد قسم بخورد که عامل سقط جنین، نادر بوده است. موقعیت بحرانی او در خانه‌اش پس از تنش با حجت در آستانه آشپزخانه، در آستانه اتاق با خشم او خطاب به سیمین بازنمایی می‌شود. همچنین در نمای پایانی فیلم، سرانجامِ نادر و سیمین، در آستانه راهروی دادگاه به نمایش در می‌آید. زوج سیاه‌پوش (احتمالاً در عزای مرگ پدر نادر) در دو سوی درگاه منتظر تصمیم ترمه هستند. که در هر یک از دو حالت خود، مسیر زندگی آنان را تغییر خواهد داد.

چنانچه اشاره شد طبق نظر باختین مکالمه در آثار داستایفسکی وسیله‌ای برای پیشبرد داستان یا آشکار ساختن کنش و رخداد نیست؛ بلکه هدف غایی جهان داستان و خود داستان است. چنین مکالمه‌ای و کل اثر در منطق مکالمه‌ای آن، ناگزیر باید «پایان باز» داشته باشد. به تأکید باختین این مکالمه فرجام‌ناپذیر و موقعیت آستانه‌ای گذرناپذیر، فراتر از سرنوشت و سرانجام عینی شخصیت‌های داستان است. در پایان

تصاویر ۱۰. موقعیت آستانه‌ای در پایان فیلم. مأخذ: (فیلم *جدایی*)

جدایی، بحران راضیه و جنین سقط‌شده‌اش و مهم‌تر از آن، پدر نادر به مثابه عامل اصلی جدایی، از صحنه کنار رفته‌اند؛ اما پرسش اخلاقی قضاوت نادر و سیمین درباره یکدیگر و درباره خودشان همچنان گشوده و بی‌پاسخ مانده است. اثر با نمای نزدیک استیصال اشک‌آلود ترمه و جلب همذات‌پنداری با او، مخاطب را همانند ترمه، در آستانه این قضاوت دشوار رها می‌کند و در نمای پایانی، در میزانسن آستانه‌ای راهروی دادگاه، در پایان بازِ خود می‌ایستد.

ب) فیلم *گذشته*

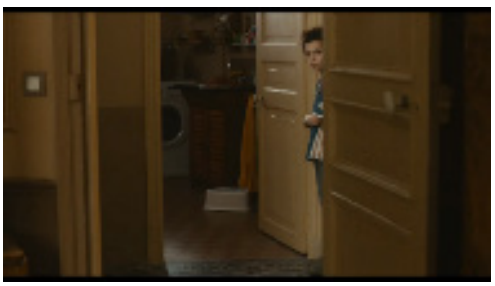
در *گذشته* که لوکیشن اصلی آن با طراحی گروه سازنده برای این فیلم ساخته شده است، پلکان و آستانه‌ها جایگاهی مؤثر در ایجاد تعلیق گذرناپذیر یافته‌اند. علاوه بر این، آستانه‌های معماری شهری مانند پل عابر پیاده، فرودگاه، راهروها، پلکان و مترو نیز اهمیتی قابل توجه دارند. این اثر به ویژه از این منظر قابل بررسی است که روایت فیلم در کلیت آن و زندگی شخصیت‌ها در موقعیت آستانه‌ای گرفتار است و گرفتار می‌ماند. همه می‌خواهند از «گذشته» عبور کنند و به زندگی جدیدی قدم بگذارند؛ اما همچنان که در پیچ‌وخم لابیرنت قصه جلوتر می‌رویم، گذشته کش می‌آید و شخصیت‌ها از آینده باز می‌مانند.

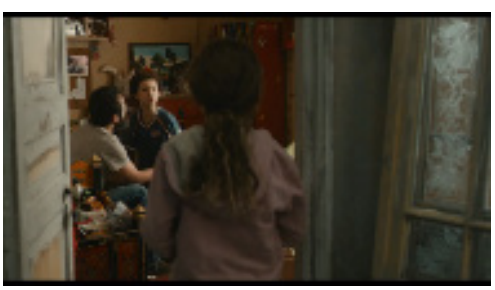
سلین، همسر سمیر، از همان ابتدای فیلم در آستانه مرگ و زندگی، در کما است و در پایان همان‌جا می‌ماند. او به مثابه خاستگاه بحران‌های فیلم، دیگر شخصیت‌ها را به همراه خود به آستانه می‌کشاند و در آستانه زندگی گذشته و آینده نگاه می‌دارد. سمیر می‌خواهد همسرش که عملاً دیگر زنده نیست، واقعاً بمیرد. اما عذاب وجدان ناشی از همین میل است که گذشتن از سلین را ناممکن می‌سازد. مارین مصمم است از گذشته‌اش با احمد عبور کند و خانواده جدیدی بسازد؛ اما بازی‌های کوچکش برای تحت تأثیر قرار دادن احمد، عزم او را بی‌اعتبار می‌سازد. در مقابل، می‌فهمیم که احمد هم آنچنان که ادعا می‌کند و شاید پیش از آمدن باور داشته، از مارین عبور نکرده است و در پایان، علی‌رغم گره‌گشایی‌های بسیار، در نهایت لوسی از آنچه کرده و احمد از آنچه می‌توانست و نکرده رهایی نمی‌یابند. تصمیم‌های بزرگ و قطعی گرفته می‌شود، کارهایی دشوار و پرهزینه انجام می‌شود؛ اما در نهایت هیچ دری به شکلی اطمینان‌بخش گشوده نمی‌شود و هیچ دری برای همیشه بسته نمی‌شود.

در این میان فؤاد، پسر سمیر، بیش از همه از این موقعیت آستانه‌ای در عذاب است. او تنها شخصیتی است که با زبان صادق کودکانه، خواست قلبی‌اش برای مرگ مادرش را با صدای بلند اعلام می‌کند. او در آستانه اتاق، خشک‌کردن موهای مارین توسط احمد را می‌بیند و متزلزل‌شدن موقعیت پدرش و خودش را درمی‌یابد (تصاویر ۱۱). فؤاد کودکی است که می‌خواهد ثبات و خانه‌ای داشته باشد؛ اما مکرراً باید از مکانی که نمی‌خواهد بیرون برود یا به مکانی که نمی‌خواهد داخل شود، و بنابراین در آستانه‌ها کشیده می‌شود. همانند لوسی که متناوباً خانه را طرد می‌کند و از آن طرد می‌شود و باز هم بازمی‌گردد، فؤاد می‌خواهد از خانه مارین برود؛ اما احمد به زور او را به داخل اتاق می‌کشد و به او می‌فهماند که جایی برای رفتن ندارد. در صحنه‌ای دیگر وقتی فؤاد می‌خواهد به خانه مارین برگردد، سمیر به زور او را از مترو بیرون می‌کشد و به او می‌فهماند که آنجا «فعلاً» خانه آن‌ها نیست.

از همان صحنه شروع فیلم، احمد و همسر سابقش، مارین، پشت

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳





تصاویر ۱۱. موقعیت‌های آستانه‌ای در فیلم *گذشته*. مأخذ: (فیلم *گذشته*)

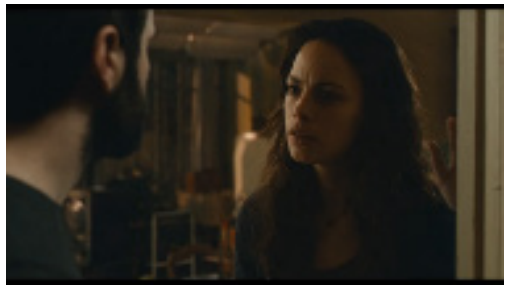
شیشه سالن انتظار فرودگاه در مقابل یکدیگر می‌ایستند. آن‌ها آمده‌اند تا در این اکنون آستانه‌ای گذشته را تمام کنند و آن را قضاوت کنند. اما سکونت چند روزه احمد در خانه و طلاق رسمی آن‌ها، آن‌چنان که در ظاهر برنامه‌ریزی شده است، یک پایان ساده برای زندگی بیوگرافیک گذشته نخواهد بود و قرار نیست مخاطب، چنان که در آغاز حس می‌کند، بتواند آشفتگی زندگی مارین را، با تعدد مردها و فرزندانش، به سادگی قضاوت کند و از آن عبور کند. از همان ابتدای ورود احمد به خانه مارین، توقف او در آستانه خانه به‌هم‌ریخته مارین، که در حال رنگ‌آمیزی است، حسی از نابه‌سامانی را القا می‌کند. مخاطب نیز مانند کاراکترها در طول فیلم، در آستانه‌های نابسامان، کش‌آمده و خفقان‌آور، باقی می‌ماند.

همچنان که در طول فیلم پرسش‌ها و تنش‌ها به هم گره می‌خورند و از دل هم زاده می‌شوند، و فیلم به تعبیر باختینی، زمان بحرانیِ غیربیوگرافیک را به تصویر می‌کشد، میزانسن‌های آستانه‌ای بر قوت موقعیت‌های ناامن می‌افزاید. باختین در *بوطیقای* داستایفسکی تأکید می‌کند که داستایفسکی علاوه بر آنکه از زمان بیوگرافیکِ گذشته و تمام‌شده عبور می‌کند، از فضاهای داخلی امن، از فضاهایی که دور از مرزهای بحرانی آستانه‌ها است نیز می‌گذرد. در فضاهایی که به آسودگی قابل سکونتند و به شکل اطمینان‌بخش سامان یافته‌اند، زندگی به معنایی که داستایفسکی می‌خواهد آن را بازنمایی کند، رخ نمی‌دهد.

نمونه‌های این موقعیت‌ها در چنین میزانسی در فیلم متعدد است. از جمله وقتی مارین مجبور می‌شود به احمد بگوید با یک مرد زندگی می‌کند و در صحنه‌ای که ناچار است به دلیل حضور احمد در خانه، خم شود و از پنجره ماشین از سمیر بخواهد قبل از آمدن به خانه خبر بدهد. همین‌طور صحنه‌ای که احمد می‌خواهد با بستن در آشپزخانه، سمیر را بیرون از بحران فرار لوسی از خانه نگاه دارد؛ اما موفق نمی‌شود (تصاویر ۱۲).

در گذشته، همانند *جدایی*، آشپزخانه فراخ سکونت‌پذیر، همان کارکرد مهمان‌خانه باختینی را دارد. در اینجا به نسبت *جدایی*، گره‌گشایی‌ها و فضاحت‌های بزرگ‌تری طرح‌ریزی می‌شود و رخ می‌دهد. در آشپزخانه است که سمیر بچه‌ها را مجبور به اعتراف و عذرخواهی برای بازکردن کادوها می‌کند و اثر در یک آهستگی پرسکوت، خردشدن غرور کودکانه فؤاد را عذاب‌آور می‌سازد. بزرگ‌ترین گره‌گشایی فضاحت‌آمیز فیلم نیز در همین آشپزخانه رخ می‌دهد. احمد لوسی را به آشپزخانه می‌کشاند تا با آنچه کرده در مقابل مادرش قرار گیرد و مارین باید بپذیرد که رابطه او با سمیر، عامل خودکشی سلین بوده است. علاوه بر این، باید با اتهامات صریح احمد درباره طرح‌ریزی تمامی سفر احمد به قصد یک انتقام عاطفی مواجه شود؛ اتهاماتی که پاسخی برای آن ندارد. او البته آنچه را که با صدای بلند گفته می‌شود تاب نمی‌آورد و با استیصال از احمد می‌خواهد از خانه برود.

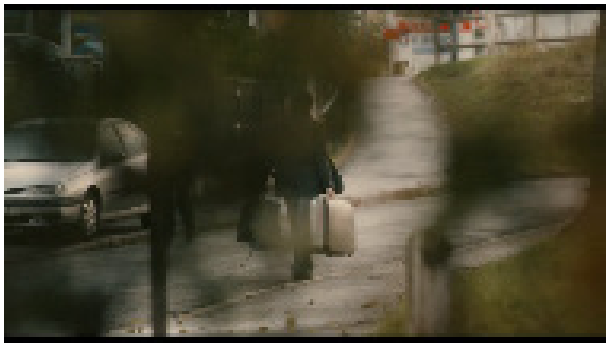
تماشای رفتن شخصیت‌ها از پشت پنجره‌ها یا مقابل آستانه‌ها، از دیگر موتیف‌های بصری فیلم است که موقعیت در دام افتادگی و در تعلیق ماندگی شخصیت‌های اصلی را تشدید می‌کند. لوسی بعد از شنیدن توضیحات نعیما، کارگر خشکشویی سمیر، رفتن او را از پشت پنجره رستوران دنبال می‌کند. او هنوز نمی‌داند نعیما در ماجرای ایمیل‌های عاشقانه دخیل بوده است و رهایی حاصل از بی‌خبری و دورشدن او را با حسرت نگاه می‌کند. در اواخر فیلم بار دیگر رفتن نعیما را، این بار از نگاه سمیر می‌بینیم. نعیما



تصاویر ۱۲. تنش‌های دراماتیک در آستانه‌ها. مأخذ: (فیلم گذشته)

توجیه قابل‌قبولی برای تبرئه خود از ماجرا روایت کرده است و حالا با وجدانی آسوده می‌رود. سمیر در مقابل خشکشویی‌اش ایستاده است و باید به آنجا، به خودکشی زنش و به مسئولیتش در قبال آن بازگردد. در صحنه ماقبل آخر، لوسی با همین حسرت رهایی، رفتن احمد از خانه را می‌نگرد (تصاویر ۱۳). در هیچ‌کدام از این صحنه‌ها دوربین با شخصیتی که می‌رود و سبکباری او همراه نمی‌شود. مخاطب همواره کنار شخصیتی ایستاده است که راه خروجی نمی‌یابد و در تله آستانه‌ای داستان می‌ماند.

در مقابل، دوربین در دو صحنه با رفتن شخصیت‌ها همراه می‌شود: آنجا که می‌ایستند، تردید می‌کنند و آستانه راهرو و پلکانی را که رفته‌اند، از نیمه راه بازمی‌گردند. یک بار در صحنه‌ای که مارین به خانه سمیر می‌رود تا به او بگوید دخترش، لوسی، ایمیل‌های عاشقانه آن‌ها را برای سلین، همسر سمیر، فرستاده است؛ اما چیزی نمی‌گوید و از خانه خارج می‌شود. سپس در راه‌پله تردید می‌کند، می‌ایستد و باز می‌گردد تا حقیقت را به سمیر بگوید. همچنین در صحنه پایانی فیلم، سمیر در بیمارستان بیرون در ایستاده و از آستانه پنجره کوچک، ناظر این است که پزشکان هوشیاری سلین را با عطرهای آشنا تحریک می‌کنند. در پایان او با آسودگی ناشی از ناامیدی، جعبه عطرها را برمی‌دارد و از اتاق خارج می‌شود. دوربین رفتن



تصاویر ۱۳. نگاه شخصیت‌ها از آستانه پنجره‌ها. مأخذ: (فیلم گذشته)

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

او را در راهرو بیمارستان دنبال می‌کند؛ تا لحظه‌ای که سمیر از روی تردید بایستد و بازگردد (تصاویر ۱۴).

همان‌طور که کریستوا با ارجاع دوگانه به باختین و آرنت، آستانه‌ها را فضایی «بینابینی» می‌داند که امکان شکل‌گیری سوژه‌ها در مواجهه با یکدیگر را به دست می‌دهد؛ آنچه در چنین صحنه‌هایی شخصیت را از

تصاویر ۱۴. تردیدها و تصمیم‌ها در آستانه‌ها. مأخذ: (فیلم گذشته)

رفتن بازمی‌دارد و باز می‌گرداند، نیاز به یک اطمینان اخلاقی حائز احترام برای خود فرد است. شخصیت همواره در جستجوی این تضمین اخلاقی، به سوی دیگری می‌رود. در این فیلم مکرراً دینامیک ظهور و فقدان معنا و سوژگی، در آستانه متزلزلِ خود / دیگری، تن / روان و گذشته / اکنون رخ می‌دهد.

در صحنه پایانی، بدن‌مندی موقعیت آستانه‌ای سلین به اوج خود می‌رسد. سلین با تمامیت جسمانی خود در آستانه مرگ و زندگی خوابیده است. ورود او به این موقعیت آستانه‌ای به آستانه بدنش گره خورده است. سلین به قصد خودکشی مایع لباس‌شویی را می‌خورد و ماندنش در این موقعیت، مرهون دخالت‌های پزشکی در حریم و آستانه‌های بدنش است. بدن او را متصل به لوله‌های اکسیژن و سرم، با پس‌زمینه دستگاه‌های کنترل علائم حیاتی می‌بینیم. در صحنه آخر، سمیر باز می‌گردد تا عطر محبوب سلین را روی بدن خودش، همراه با بوی بدن خودش امتحان کند. در اینجا به‌طور مشخص هم‌زمان بر دو آستانه بدن تأکید می‌شود: هم‌زمان که بوی آشنای سمیر به مشام او می‌رسد، مخاطب قطره اشکی را می‌بیند که از چشم بسته سلین جاری می‌شود (تصویر ۱۵). بدین ترتیب در آخرین قاب، آستانه‌های گشوده بدن سلین، همراه با زنده‌شدن یک امید، عبور از این دالان تودرتو را برای همه شخصیت‌ها دشوارتر می‌سازد.

تصویر ۱۵. چشم به مثابه آستانه بدن. مأخذ: (فیلم گذشته)

در میان سه فیلم مورد بررسی، این فیلم را می‌توان «پایان باز»ترین فیلم فرهادی دانست. در فیلم‌های دیگر، به تعبیر باختین، در پایان، مکالمه فرجام‌ناپذیر و درونی شخصیت‌های فرهادی با یکدیگر، با مخاطب و مهم‌تر از همه با خودشان، باز و تعین‌نیافته می‌ماند؛ اما سرنوشت عینی و رخدادهای بیرونی، سرانجام و شبه‌پایانی می‌یابند. اما در گذشته، نه‌تنها موقعیت‌ها و قضاوت‌ها برای شخصیت‌ها و برای مخاطب گشوده می‌ماند؛ بلکه در نمای پایانی فیلم، با تثبیت موقعیت آستانه‌ای بدن‌مند سلین در کما، علاوه بر سرنوشت اخلاقی شخصیت‌ها، سرنوشت عینی آن‌ها نیز در ابهام آزاردهنده‌ای رها می‌شود.

کریستوا شکل‌گیری سوژه و معنای انسانی در تجارب را، همواره در تقاطع یا آستانه گذشته و حال درک می‌کند. چنین است که در تجارب عمیق با معنای سنگین، زمان به شکل ناب آن، یعنی در آستانه اکنون درک می‌شود؛ یعنی در تقاطع بین رخداد اکنون و سوژه‌ای که متعلق به گذشته است. در این فیلم، چنان که از نام آن برمی‌آید، روایت تقلای سوژه برای معنابخشیدن به اکنون، در سایه سنگین گذشته‌ای است، که رهایی و گذار از آن ناممکن می‌نماید. بدین‌ترتیب اکنونِ لمس‌پذیرِ بحران‌ها، در زمان غیربیوگرافیک و پدیدارشناسانه بازنمایی و درک می‌شود.

ج) فیلم *فروشنده*

در ابتدای *فروشنده*، احتمال ریزش ساختمان، رعنا و عماد را از فضای امن سکونت‌پذیر بیرون می‌آورد و به اغتشاش پلکان می‌کشاند. انتخاب این آپارتمان به‌عنوان لوکیشن، با فضای خالی پلکان در داخل بنا و پنجره‌های متعدد که خانه‌ها را در معرض این فضای خالی قرار می‌دهد، قابل توجه است (تصاویر ۱۶). اینجا همان پلکانی است که در پایان سرنوشت اخلاقی شخصیت‌های فیلم در آن رقم خواهد خورد.

تصاویر ۱۶. شروع پرتنش فیلم در کرونوتوپ پلکان.
مأخذ: (فیلم *فروشنده*)

اضطرار رعنا و عماد برای یافتن خانه‌ای جدید و میزانسنِ خانه در حال اسباب‌کشی، همان فضای آشفته و به‌هم‌ریخته دو اثر دیگر را به دست می‌دهد. میزانسنی که در روایت زندگی‌های بی‌سامان، نقش استعاری می‌یابند. اسباب مستاجر قبلی که از خانه برده نمی‌شود، نه‌تنها باعث می‌شود خانه این زوج شکل منظم و سکونت‌پذیری به خود نگیرد؛ بلکه زمینه‌ساز گره اصلی داستان نیز می‌شود. به واسطه همین اسباب، رعنا و عماد به ناچار به خانه‌ای قدم می‌گذارند که هنوز از زندگی پیشین که در آن جریان داشته، تهی نشده است و همسایه‌ها از رفت‌وآمدهای مشکوک متعدد به آن شکایت دارند. این به‌هم‌آمیختگی و ابهام مرزها و دیوارهایی که باید فضایی امن و داخلی فراهم کنند، وقتی به اوج خود می‌رسد که رعنا به گمان خود در را به روی عماد باز می‌کند، تا پیرمرد راننده وانت که از آشنایان ساکن قبلی است، با دیدن دوچرخه بچه به خانه قدم بگذارد و بحران فیلم شکل بگیرد. از این منظر، خانه در تمامیت خود وجهه‌ای آستانه‌ای می‌یابد.

این خانه نه‌تنها در مرز و آستانه میان زندگی ساکنان قبلی و کنونی قرار می‌گیرد، بلکه خود به آستانه مواجهه و تقابل میان دو طبقه فرهنگی و اقتصادی (زوج تئاتری رعنا و عماد در مقابل زوج کارگر جنسی و راننده وانت) بدل می‌شود. در اینجا هم، مانند فیلم *جدایی*، بحران‌های فردی و وجدانی، در بستر مواجهه اجتماعی با طبقه فرودست شکل می‌گیرد.

به بیان کریستوا، در آستانه فرد/اجتماع است که دینامیک از دست فتن و تلاش برای بازیابی هویت سوژه شکل می‌گیرد. هرچند رعنا است که به او تعرض می‌شود و پیرمرد راننده وانت است که در معرض رسوایی خانوادگی سکته می‌کند؛ اما این عماد است که بحران از دست رفتنِ هویت اجتماعی‌اخلاقی را تجربه می‌کند و مخاطب در طول روایت، تلاش او برای تجدید سوژگی از دست‌رفته را دنبال می‌کند. از همان لحظه که عماد به بیمارستان می‌رسد، در رابطه با رخدادی که حتی در وقوع آن حضور نداشته است، با اتهامی مبهم و ناگفته مواجه است. رعنا علی‌رغم لحن ملتمسانه و درخواست‌های مکرر عماد، به صورت او نگاه نمی‌کند و در ادامه نوعی انتظار آمیخته به تعجب در رفتار دیگران می‌بینیم. او به‌عنوان مردی فرهیخته و مدرن که کم‌رنگ‌شدن ارزش‌های مردانگیِ سنتی را برای او فرض می‌گیریم، نباید رنج تعرض به «ناموس» خود را بزرگ‌تر و مهم‌تر از رنج رعنا بداند. با این حال در فضای اجتماعی گذار از ارزش‌های سنتی و تثبیت‌نشدگی ارزش‌های مدرن، او به شکل ناگفته‌ای، به بی‌واکنشی و بی‌غیرتی متهم است.

میزانسن این برخوردها و از دست رفتن هویت اجتماعی سوژه، اغلب در پلکان و فضاهای آستانه‌ای رخ می‌دهد. در آستانه اتاق بیمارستان است که عماد با بی‌اعتنایی توأم با سرزنش رعنا مواجه می‌شود. همچنین در صحنه تمیز کردن پلکان ساختمان، زن همسایه سر می‌رسد و او را در حال تمیز کردن پلکان از خون مرد متجاوز می‌بیند (تصاویر ۱۷). بحث انصراف عماد از شکایت مطرح می‌شود و عماد در میزانسنی که زن همسایه بالاتر از او قرار دارد، با جارویی که نشانی از ضعف او در مردانگی است، بابت تسامح در تعرض به زنش سرزنش می‌شود.

در فیلم *فروشنده* نیز، همانند *گذشته* و *جدایی*، آشپزخانه همان کارکرد مهمان‌خانه باختینی را می‌یابد. شبی که عماد برای اولین بار پس از تعرض به رعنا، چهره گشاده‌ای از او می‌بینند. رعنا با گوشواره‌هایی زیبا به عماد می‌گوید:

یه امشب رو بیا بیرون از این داستان. برات شام درست کردم.

و عماد با چهره‌ای که ناگهان به لبخند گشاده می‌شود، به این دعوت پاسخ می‌دهد. حضور پسر خردسال همکارشان و بساط شامی که چیده شده، حال‌وهوای فضای مهمانخانه و فضاحت تراژیک این موقعیت را تشدید می‌کند. گم‌شدن کارت بانکی در اسباب‌کشی، برای این لحظه طرح‌ریزی شده است. عماد می‌پرسد:

خریدهای شام با کدام پول انجام شده

و حجم زیادی از ماکارونی را با اشتها در دهان می‌گذارد و پاسخ را می‌شنود. حالا او باید در نمایی نزدیک لقمه بزرگی را ببلعد که به مثابه یک تحقیر آشکار، با پولی تهیه شده که در ازای تعرض به زنش پرداخت شده است (تصویر ۱۸). هیچ‌کس نمی‌داند و رعنا را مجبور نمی‌کند بگوید که این تعرض در چه حد بوده است؛ اما در اینجا با تمهیدی استعاری، غذایی که در دهان عماد فرو رفته، به مثابه تجاوز مرد بیگانه به بدن زنش بازنمایی می‌شود. این صحنه در برانگیختن همدلی مخاطب با عماد بسیار تأثیرگذار است و بخش زیادی از این تأثیر را می‌توان با ارجاع به مفهوم «آستانه‌های بدن» در تفکر باختین تبیین کرد.

در سکانس ماقبل آخر فیلم، فرهادی مجدداً از معماری خاص آپارتمان سابق عماد و رعنا بهره می‌گیرد و کاراکترها را در لحظات پرتنش در آستانه

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

تصاویر ۱۷. سرزنش شخصیت اصلی در آستانه‌ها. مأخذ: (فیلم فروشنده)

درها و پنجره‌ها قرار می‌دهد. رعنا در آستانه آشپرخانه می‌ایستد و به پیرمرد نگاه می‌کند که روی زمین افتاده و نفسش بالا نمی‌آید. معماری خانه عماد همانند خانه نادر در فیلم *جدایی*، به شکلی است که بخش‌هایی از خانه با پنجره‌ها از هم تفکیک شده‌اند و حتی پنجره خانه به پلکان ساختمان نیز دید دارد (تصاویر ۱۹). بسیاری از تقابل‌ها و تعامل‌های میان دو خانواده در این دریچه‌ها یا پنجره‌های آستانه‌ای و پلکان رخ می‌دهد. در اینجا هم آشپزخانه‌ای که عماد پیرمرد را در آن به دام می‌اندازد تا رسوایی از پیش طرح‌ریزی شده او را رقم بزند، کارکرد مهمانخانه باختینی را می‌یابد.

نقطه اوج فیلم سکته پیرمرد است. رعنا از طبقه بالا به احیای پیرمرد توسط دامادش می‌نگرد و عماد از آستانه پنجره خانه‌اش واقعه را می‌بیند (تصاویر ۲۰). اگر از نمای نزدیکِ چهره رعنا و عماد در پایان فیلم، که مصداق بارزِ «پایان باز» اثر در قضاوت اخلاقی شخصیت‌ها است، صرف‌نظر کنیم؛ فیلم در همان پلکانی که آغاز شده بود تمام می‌شود؛ و این صحنه ناخوشایند با تعلیق پایان‌ناپذیرش، در پلکانی رخ می‌دهد که در یک بازنمایی پدیدارشناسانه از زمان، کش می‌آید. رعنا البته از عماد می‌خواهد که پیرمرد را رها کند و حتی در این شرایط مواجهه با او برایش عذاب‌آور است و تسکین انتقام را ندارد؛ اما رعنا و مخاطب می‌دانند که اتهامِ ناگفته بی‌واکنشی او نسبت به عماد که قبلا در دیالوگ «هیچ کاری

تصویر ۱۸. دهان به مثابه آستانه بدن. مأخذ: (فیلم فروشنده)

نکردی» به زبان آمده، عماد را به اینجا سوق داده است. عماد، فارغ از مردن یا زنده‌ماندن پیرمرد، عامدانه فضاحتی را طرح‌ریزی کرده است که به سکته او منجر شده است و در مقابل عجز و التماس مکرر او بی‌تفاوت و بی‌رحم بوده است. اما عماد این رسوایی را برای مرد جوانی که گمان می‌کرد نامزد دختر پیرمرد است ترتیب داد. علاوه بر این، مخاطب به راحتی می‌تواند او را محق بداند که هشدار پیرمرد در مورد بیماری قلبی‌اش را جدی نگیرد. مخاطب «اکنونِ» باختینیِ رخدادی را تجربه می‌کند که به شکل برگشت‌ناپذیر چهره اخلاقی رعنا و عماد را تعیین خواهد کرد؛ اما در این کش‌آمدگی آستانه‌ای زمان و مکان، صرف‌نظر از سرنوشت پیرمرد، همانند خود رعنا و عماد، از داوری قطعی آن‌ها عاجز می‌ماند.

عماد نمونه بارز بحران سوژه پسامدرن و دلالت‌های تاریخی تجربه زیسته او در تحلیل اجتماعی کریستوا از آثار هنری است. به تأکید کریستوا، در فروپاشی نظام‌های نمادین و فقدان کارکرد انتظام‌بخش آن‌ها، سرریز عواطف نشانیک (در اینجا خشم و تحقیر)، به شکل خشونت (در اینجا نسبت به پیرمرد) بروز می‌یابد و همچنان که در نمای پایانی، در چهره مبهوت و مستاصل عماد و رعنا می‌بینیم، زیر آوار فروپاشی نظام نمادین، نه عزت اخلاقی انتقام و نه احساس گناه خشونت، پایگاهی معناشناختی نمی‌یابند.

جمع‌بندی

بر اساس آنچه در تحلیل سه فیلم مورد مطالعه، بر اساس نظریات باختین و کریستوا بیان شد، می‌توان خلاصه یافته‌ها را در جدول (۱) ارائه کرد.

چنانچه مشاهده می‌شود در این سه فیلم، آستانه‌ها با تعریف باختین و کریستوا در وجوه و مفاهیم متعددی قابل شناسایی است و فرهادی موقعیت شخصیت‌ها را در مواجهه با خود و دیگری، با تأکید بر آستانه‌ها بیان کرده است. در فیلم‌های فرهادی عمیق‌ترین و خصوصی‌ترین

تصاویر ۱۹. آستانه پنجره‌های متعدد در خانه. مأخذ: (فیلم فروشنده)

تصاویر ۲۰. پلکان به‌عنوان محل وقوع نقطه اوج. مأخذ: (فیلم فروشنده)

بحران‌های فردی بازنمایی می‌شود؛ با این وجود آثار او عموماً در ژانر اجتماعی طبقه‌بندی می‌شود. پاسخ این تناقض را می‌توان در مفهوم آستانه باختینی و بسط این مفهوم در شیوه تحلیلی اجتماعی/ روانکاوانه ژولیا کریستوا جست. باختین ماهیت اجتماعی بشر را بیرونی نمی‌داند. برای او هستی انسانی در ذات خود عمیقاً تعاملی است و برای کریستوا آستانه مواجهه فرد/اجتماع و فضای بینابینی امر شخصی/عمومی، پایگاه شکل‌گیری سوژه سخنگو است. بر این اساس رخدادهای شخصیِ حائز اهمیت در زایش یا زدایش سوژه، ناگزیر در آستانه مواجهه و مکالمه با دیگری رخ می‌دهد. از این منظر، بحران شخصی ضرورتاً اجتماعی است و بررسی مسئله اجتماعی در جامعه معاصر، در تحلیل امر شخصی ممکن است. در پی سقوط نظام‌های مفهومی، کریستوا هنر و روانکاوی را تنها امکان‌های تحلیل اجتماعی در عصر مدرن می‌داند. زیرا در فقدان صورت‌بندی‌های نمادین، تنها در این دو بستر است که سرریزهای ظهور امر نشانیک ثبت می‌شود.

شخصیت‌های اصلی در هر سه فیلم بررسی شده، به طبقه اجتماعی متوسط تعلق دارند. طبقه‌ای که در ایران، بیشتر با مشخصات فرهنگی افول ارزش‌های مذهب/سنت متمایز می‌شود. ازاین‌رو، بحران‌های

جدول ۱. خلاصه یافته‌ها.

مفهوم نظری	فیلم *جدایی*	فیلم گذشته	فیلم *فروشنده*
آستانه‌ها در روایت	نقطه عطف اول	لحظات تردید/تصمیم/بحران	صحنه افتتاحیه و نقطه اوج
آستانه‌های بدن	سقط جنین	خوردن مایع سمی، بویایی و اشک (آستانه چشم)	تجاوز و بلعیدن
کارکرد مهمانخانه=آشپزخانه	سرافکندگی سیمین در برابر اتهامات اخلاقی نادر	رسوایی لوسی در برابر مارین رسوایی مارین در برابر احمد	فضاحت بلعیدن ماکارونی فضاحت پیرمرد متجاوز
آستانه‌ها در میزانسن	خانه، پلکان، دادسرا	خانه، پلکان، پل، مترو، بیمارستان	خانه، پلکان
دینامیک فقدان/ظهور سوژه	شخصیت نادر	شخصیت مارین	شخصیت عماد
آستانه امر نشانیک/نمادین	خشونت نادر و حجت	خشونت فیزیکی مارین نسبت به لوسی، فؤاد و جنین خود	خشونت عماد نسبت به پیرمرد
پایان باز مکالمه باختینی	مکالمه در سرنوشت شخصیت‌ها و در قضاوت مخاطب قطعیت و پایان نمی‌یابد.		

شخصی/اخلاقی شخصیت‌ها، به بیان کریستوایی، در بستر بحران تاریخی/معناشناختی بزرگ‌تری زمینه‌مند می‌شود. در آستانه رویارویی عواطف نشانیک با ویرانه‌های ساختار نمادین مذهب/سنت/قانون است که بحران شکل می‌گیرد و در فقدان صورت‌بندی نمادین، علی‌رغم اینکه کم‌تر از این طبقه اجتماعی انتظار می‌رود، سرریزهای نشانیک حتی به شکل خشونت فیزیکی بروز می‌کند. همچنان که یافته‌های پژوهش نشان داد و همان‌طور که در تحلیل این سه فیلم اشاره شد، قصه‌های رنج شخصی در سینما، واجد قدرت بازنمایی راستین امر اجتماعی است. با توجه به پرسش اصلی پژوهش، آستانه‌ها در روایت و میزانسن آثار مورد بررسی کارکرد حائز اهمیتی داشته‌اند و علاوه بر این، با تکیه بر اندیشه‌های کریستوا آثار فرهادی، موقعیت آستانه‌ای سوژه اجتماعی طبقه متوسط ایرانی را بازنمایی و کنکاش می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Chronotope.
2. The Moment.
۳. زمان اقلیدسی در مقابل زمان پدیدارشناسانه.
4. Autonomous.
۵. Carnavalesque: کارناوالسک نهاد اجتماعی فستیوال‌های عامه است، که بر خلاف فستیوال‌های رسمی کارکرد اجتماعی حذف و واژگون‌سازی سلسله مراتب اجتماعی و پایگاه‌های قدرت را دارد.
6. Thresholds.
7. Raskolnikov.
8. Marmeladov.
9. Dialogue.
10. Open-ended.
11. Hans Holbein the Younger.
12. Poblematic.
۱۳. این فیلم در مقاله، به اختصار *جدایی* عنوان خواهدشد.

فهرست منابع

آرنت، هانا (۱۹۵۸)، *وضع بشر*، ترجمه مسعود علیا (۱۳۸۹)، تهران: ققنوس.

آفرین، فریده (۱۴۰۰)، مکانمندی و زمانمندی در فیلم *فروشنده* بر اساس آرای هایدگر در هستی و زمان، *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶(۲)، ۱۳-۲۴.
https://doi.org/10.22059/jfadram.2021.294965.615395

رضایی، محمد؛ حسن پور، آرش و دانشگر، شیرین (۱۳۹۳)، بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران؛ مطالعه موردی فیلم *جدایی نادر از سیمین*، نشریه *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۷(۲)، ۱۱۷-۱۴۸.
https://doi.org/10.7508/ijcr.2014.26.006

شهبا، محمد؛ علی‌پناهلو، ماهرخ (۱۳۹۶)، تحلیل زمان روایی در دو فیلم *درباره الی* و *گذشته* از دیدگاه ژرار ژنت، نشریه *روایت‌شناسی*، ۱(۲)، ۲۷-۵۰.
https://dorl.net/dor/20.1001.1.25886495.1396.1.2.5.4

صادقی فسائی، سهیلا؛ پروائی، شیوا (۱۳۹۵)، نحوهٔ بازنمایی زن در زیست جهان مدرن در فیلم‌های اصغر فرهادی (مطالعهٔ موردی: *چهارشنبه‌سوری*، *دربارهٔ الی* و *جدایی نادر از سیمین*)، نشریه *زن در فرهنگ و هنر*، ۸(۲)، ۱۴۷-۱۷۰.
https://doi.org/10.22059/jwica.2016.60312

غلامعلی، اسدالله؛ شیخ مهدی، علی (۱۳۹۶) منطق مکالمه در فیلم *خشت و آینه* (۱۳۴۳)، اثر ابراهیم گلستان، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۲(۲)، ۱۳۷-۱۴۵.
https://doi.org/10.22059/jfadram.2017.62976

Bakhtin, M. M. (1975). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.*. Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist (1982). Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Beardsworth, Sara (2004). *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity.* New York: State University of New York Press.

Clark, Katerina; Holquist, Michael (1986). *Mikhail Bakhtin.* Massachusetts: Harvard University Press.

Heydari, Behnaz (2022). Carnivalesque in Iranian Cinema: *6.5 Per Meter*, a Social Problem Film. *Forum for World Literature Studies.* 14(4), 665-679. https://www.fwls.org/Download/Archives/1031.html

Keltner, S.K. (2011). *Kristeva: Thresholds*. Cambridge: Polity.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1992). *Black Sun.* New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1992). *Proust and the Sense of Time*. Translated

Kristeva, Julia (2002b). 'Nous Deux' or a (Hi)story of Intertextuality. *The Romanic Review.* 93(1-2), 7-13. https://doi.org/10.1215/26885220-93.1-2.7

Moyle, Franny (2021). *The King's Painter: The Life and Times of Hans Holbein*. NewYork: Abrams Press.

Steinby, Liisa & Klapuri, Tintti (2013). *Bakhtin and his others.* London: Anthem Press.

by Stephen Bann (1993). New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1996). *Julia Kristeva Interviews*. Edited by Ross Mitchell Guberman. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1941). *The Sense and Non-Sense of Revolt*. Translated by Jeanine Herman (2000). New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (2002a). *Intimate Revolt*. New York: Columbia University Press.