تحریک و انحراف

ضدفلسفهٔ سینمایی فون‌تریه

نویسنده: رابرت سینربرینک[۱]

ترجمهٔ پارسا زنگنه

مترجم:

«سینما همانند دموکراسی، هرگز نمی‌تواند به‌پایان برسد، زیرا همیشه در آن[ها] فضایی برای ایجاد شکاف‌ها و کشمکش‌های جدید وجود دارد».

- ژاک رانسیر

«هیچ فیلمی در وضعیت دموکراتیک ساخته نمی‌شود، فیلم محصول یک شرایط دیکتاتوری است»!

- لارس فون‌تریه

مقدمه مترجم

اگر بخواهیم پیش از شروع این مقاله خلاصه‌ای از زندگی لارس فون‌تریه را مرور کنیم، یا به قول رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روس، وارد ذهن و زندگی فرستنده پیام یا مؤلف شویم، با جریانی از لحظات پیچیده و پر از تناقض روبه‌رو خواهیم شد که فیلم‌هایش در قیاس با آن‌ها تنها یک سری موقعیت‌های ملودراماتیک به شمار می‌روند و نه بیشتر. سینما و آثار فون‌تریه به عنوان یک نمایشگر جهان پیچیده ذهنی و تاریخی او، از بسیاری جهات نمایانگر تجربیات فردی، روانی و حتی فرهنگی است که به‌طور مستقیم تحت تأثیر بحران‌ها، تروماها و تناقض‌های شخصیتی او قرار دارند.

---

[۱] Robert Sinnerbrink؛ فیلسوف جوان استرالیایی، دانشیار فلسفه در دانشگاه مک‌کواری و نویسندهٔ کتاب *شناخت هگل‌گرایی* [*Understanding Hegelianism*, Chesham: Acumen Press, ۲۰۰۷] (با ترجمهٔ محمد بهرامی و ویراستاری محمدمهدی اردبیلی – انتشارات لاهیتا) است. او سابقاً رئیس انجمن فلسفهٔ قارهٔ استرالیا (۲۰۰۷–۲۰۱۰) بوده و به‌دلیل تحقیقات گسترده‌ای که در زمینهٔ زیبایی‌شناسی، فلسفهٔ فیلم، پدیدارشناسی، نظریهٔ انتقادی و فلسفهٔ قاره‌ای داشته، فردی کاملاً شناخته‌شده است. او نویسندهٔ کتاب *اخلاقیات سینمایی: بررسی تجربهٔ اخلاقیاتی به‌واسطهٔ فیلم* هم بوده‌است:

Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film, Abingdon and New York: Routledge, ۲۰۱۶

او در فصل ۴ این کتاب به مطالعهٔ موردی فیلم *جدایی* (۱۳۸۹) اصغر فرهادی پرداخته، و تصویر روی جلد این کتاب هم شامل نمایی دونفره از نادر (پیمان معمادی) و سیمین (لیلا حاتمی) در سکانس دادگاه از فیلم *جدایی* است. – م (مترجم).

لارس فون‌تریه که به‌عنوان یکی از فیلمسازان برجسته و آوانگارد شناخته می‌شود، در یک خانواده دانمارکی به دنیا آمد. پدر و مادر او در دوران جنگ جهانی دوم در سوئد یکدیگر را ملاقات کردند؛ پدرش به‌خاطر یهودی‌بودن و مادرش به‌دلیل عضویت در جنبش مقاومت دانمارک، هر دو در حال فرار از دست نازی‌ها بودند. این نقطه آغازین در زندگی او از همان ابتدا ویژگی‌هایی را برای او به‌وجود آورد که تا همین حالا با او مانده‌اند: یک بحران هویتی و فرهنگی که با تأثیرات جنگ جهانی دوم همراه بود (درست مثل رومن پولانسکی)، و با شیوهٔ تربیتیِ پدر و مادرش، که همگی در خلق شخصیت پیچیده و متناقض او نقش داشتند.

والدین فون‌تریه آتئیست، برهنه‌گرا و بسیار رادیکال بودند و حتی معتقد بودند که باید فرزندان خود را در اردوگاه‌های برهنگی پرورش دهند. مادرش که مادام‌العمر یک کمونیست ارتدوکس بود، در بستر مرگ به لارس گفت پدر بیولوژیکی‌اش، که به‌عنوان یک یهودی شناخته می‌شود، واقعاً پدرش نیست. این سخن، که به نظر می‌رسد ضربهٔ روحی سختی به لارس وارد کرده باشد، او را وارد فرآیندی شدید از روانکاوی و تراپی کرد که به مدت نه سال ادامه یافت. در این مدت، او نه تنها در تلاش برای درک هویت خود بود، بلکه در جستجوی معنای کودکی‌اش و کشف معمایی که مادرش به‌عنوان یک راز از او پنهان کرده بود، به شکلی دیوانه‌وار و تا سرحد حد جنون تلاش کرد.

این روایت از زندگی لارس فون‌تریه تنها یک تصویر از کودک‌بودن یک فرد نیست، بلکه نشان‌دهنده نوعی بحران هویتی و فرهنگی است که در آینده به فیلم‌های او و جهان‌بینی سینمایی‌اش نیز سرایت خواهد کرد. او بعدها گفت می‌تواند هیتلر را درک کند! و این اصلاً درموردِ او عجیب نیست! در یک سطح سینمایی، برخی از فیلم‌های او از یک صورت‌بندی گاه تأسف‌بار پیروی می‌کنند: در دنیای سینمایی فون‌تریه، موقعیت‌های دشوار و دردناک، علی‌الخصوص برای شخصیت‌های زن، به نمایش درمی‌آید: یک زن توسط مردان، توسط جامعه، توسط نیروهای خارج از کنترل، سه ساعتِ تمام شکنجه می‌شود و بعد می‌میرد (*رقصنده در تاریکی*، *ضدمسیح*، *خانه‌ای که جک ساخت* و حتی شاید به‌تعبیری *جنونِ افسردگی* (*مالیخولیا*) و ...)؛ و در یک سطح فراسینمایی، مطابق با پروتکل‌های رادیکال دوگما ۹۵ معتقد است که فیلم محصول یک وضعیت جمعی نیست، و یک رهبر مقتدر (احتمالاً هیتلر!) می‌خواهد تا با وضع‌گذاری‌هایِ سرسختانه، فرآیند خلق یک اثر سینمایی را فرماندهی کند (*رقصنده در تاریکی*، *پنج مانع*، *داگویل* و *شکستن امواج*). هرچند که افلاطون گفته هنرمند در لحظهٔ خلاقیّتِ خود، در لحظهٔ وصال با الههٔ شعر، صرفاً یک فرد تنهاست؛ اما با این وجود، فروید برای این غیاب چندان اصالتی قائل نیست. به‌هرحال زنان در اغلب فیلم‌های فون‌تریه در معرض خشونت و نوعی سادیسم قرار دارند و در نهایت با مرگی دردناک یا رنج‌هایی فراوان روبه‌رو می‌شوند. فون‌تریه در این آثار نه‌تنها به نمایش انواع خشونت‌ها و شکنجه‌های جسمی و روانی می‌پردازد، بلکه از آن‌ها به‌عنوان ابزاری برای بررسی عمق بحران‌های انسانی و معنای زندگی نیز بهره می‌بَرد.

فون‌تریه از همان اوایل زندگی‌اش، از یک بحران هویتی عمیق رنج می‌بُرد. او همزمان با تلاش برای درک هویت یهودی و آتئیستی‌اش، در یک پیچیدگی فلسفی و مذهبی قرار گرفت. این تضادهای درونی باعث شدند که در نهایت به کلیسای کاتولیک گرود. تغییر نام از «لارس تریه» به «لارس فون‌تریه»، یک نماد دیگر از این کشمکش درونی بود. در حالی که او در پی یافتن هویت فرهنگی و مذهبی خود می‌گشت، نام خانوادگی‌یش را به‌طور متناقضی از «تریه» (که به‌عنوان نشانه‌ای از یهودی‌بودن در دانمارک شناخته می‌شود) به «فون‌تریه» تغییر داد. این تغییر نام به نوعی تلاش برای فرار از هویت یهودی و آتئیستی و همچنین ورود به دنیای جدید و جستجوی یک هویت تازه بود. با این تغییر، لارسِ جوان دیگر نه یهودی و نه یک آتئیست بود، بلکه در نقطه‌ای میانه قرار گرفت که نشان‌دهندهٔ ناتوانی‌اش در انتخاب یک هویت مشخص بود.

فون‌تریه در بزرگسالی و با گسترش بیشتر بحران‌های درونی‌اش، وارد دنیای مواد مخدر و الکل شد. او در مصاحبه‌ای گفته بود که تمام فیلم‌هایش از سال‌های اولیهٔ فیلم‌سازی‌یش تا سال ۲۰۱۸، خصوصاً پیش از ساخت *خانه‌ای که جک ساخت*، تحت تأثیر مواد مخدر و مشروبات الکلی بوده‌اند. این اعتیاد و روند زندگی آشفته‌ای که فون‌تریه تجربه کرد، به‌طور مستقیم بر نوع روایت‌ها و دیدگاه‌های سینمایی او تأثیر گذاشتند. فیلم‌های او همواره سرشار از گرافیک، خشونت و اضطراب روانی هستند، و ممکن است در ابتدا برای تماشاگران به‌عنوان نمایش‌هایی اغراق‌شده از بحران‌های انسانی به نظر برسند، اما در اعماق این آثار، مبارزه‌ای عمیق و فلسفی در جریان است.

فون‌تریه نه‌تنها در زندگی شخصی خود با بحران‌های هویتی روبه‌رو بوده، بلکه در سینما نیز با بحران‌های مشابهی در مواجهه با هنر و صنعت سینما دست و پنجه نرم کرده است. او ـ به‌همراه رفقایش ـ با ایجاد «دوگما ۹۵»، مجموعه‌ای از قواعد و محدودیت‌ها را برای ساخت فیلم‌هایش وضع کرد. این قواعد به‌طور عمده بر کاهش استفاده از تکنولوژی‌های سینمایی پر زرق و برق، محدودیت در استفاده از موسیقی، و توجه به رئالیسم در روایت‌ها تأکید می‌کند. او می‌خواست سینما را از تأثیرات صنعت فیلم و نمایشی‌بودن دور کند و به سینمایی «حقیقی» نزدیک سازد که در آن تماشاگر به‌جای مشاهده یک نمایش جذاب، با واقعیت‌های دردناک و رنج‌های شخصیت‌ها روبه‌رو شود.

شخصیت فون‌تریه به‌عنوان یک فیلمساز نه تنها متاثر از تجربیات پیچیده و بحران‌های شخصی او است، بلکه به‌طور مستقیم با بحران‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زمان خود در ارتباط است. فیلم‌های او، با تمام خشونت و اغراق‌هایشان، می‌توانند به‌عنوان واکنشی به جهانی پر از فقدان، تروما و تضادها تعبیر شوند. اگرچه این آثار ممکن است در ابتدا سطحی و ملودراماتیک به نظر برسند، اما در عمق خود به یک بحران فلسفی و روانی جدی اشاره دارند که در آن انسان‌ها از مرزهای هویتی-اعتقادی، اجتماعی و باورهای فردی و اخلاقی-اخلاقیاتی عبور می‌کنند و به جستجوی معنا و حقیقت در جهان بی‌رحمِ همواره و از-پیش موجود می‌پردازند.

***

لارس فون‌تریه از نخسین دورهٔ خود، یعنی «اروپا»، تا دورهٔ تحریک‌آمیزِ دوگما ۹۵، و تا همین حالا، همزمان که به‌عنوان یک فیلمساز صاحب‌سبک و مستعد سر زبان‌ها بوده، به‌عنوان یک آدم شارلاتان و منفی‌باف هم به‌باد انتقادها رفته‌است. هرچند که «سینمای ظالمانه[۲]»اش، دقیقاً همین تقابلِ پرسش‌برانگیز را در قرن حاضر به‌چالش می‌کشد. او این تقابلِ پروبلماتیک را از طریقِ کاویدنِ حالاتی از رفتارها ایجاد می‌کند؛ رفتارهایی که به‌موجب‌شان تحریک هنری، روندِ اجرایِ[۳] سینمایی، و هزلیاتِ فلسفی، هرسه بایکدیگر به‌شیوه‌ای خلاقانه و انتقادی، واردِ کنشی متقابل می‌شوند.

---

[۲] واقعیت این است که فون‌تریه را می‌توان یکی از مؤلفان معاصرِ آن سینمایی دانست که فرانسوا تروفو برای ادای دین به آندره بازن، آن را «سینمای ظالمانه» (۱۹۸۲) نامید (cinema of cruelty)؛ سنت تعریف‌شده‌ای از تحریک اخلاقی و ازدرون‌واژگون‌سازیِ (خرابکاری) زیبایی‌شناختی که آثار مؤلفانی نظیر لوئیس بونوئل، کارل درایر و آکیرا کوروساوا در چارچوب آن قرار می‌گیرند. – ن (نویسنده).

[۳] game-playing؛ درسطح سینمایی (آنچه در قاب تصویر می‌بینیم، و نه فراسینمایی که مثلاً شامل پروتکل‌هایی از مانیفست‌های رادیکال فون‌تریه در روند گام‌به‌گام فیلمسازی است و به آن‌سوی دوربین و قاب تصویر تعلق دارد) نوعی دراماتیزاسیون و حتی فرمی از دانشِ روایت‌گریِ سینمایی تلقی می‌شود؛ برای نمونه، پلاتِ فیلم *یک راند دیگر* (۲۰۲۰) ساختهٔ توماس وینتربرگ، با دنباله‌هایی روایی تطور می‌یابد که روندِ گام‌به‌گام نحوهٔ

من در همین راستاء می‌خواهم بخشی از سینمایِ فون‌تریه را به‌عنوان مجموعه‌ای از آزمایش‌ها در «ضدفلسفه» قرائت کنم: یک چالش سینمایی-زیبایی‌شناختی درجهت عقل‌گرایی ایده‌آلیستی و اومانیسم اخلاق‌گرایانه که، از گفتمان فلسفی به‌مثابه سلاحی برای نقد هزلیاتی-سینمایی بهره می‌برد.

می‌خواهم آزمایش‌های سینمایی فون‌تریه در ضدفلسفه را به‌مثابه فرمی از نقد زیبایی‌شناسی منفی‌گرایانه بررسی کنم. معتقدم سینمای او، اعتقادات راسخ‌مان را به‌واسطهٔ اتصالی متنافر با تحریک اخلاقی، روندهایِ اجرائیِ سینمایی، و هزلیاتِ فلسفی به چالش می‌کشد.[۴] این بررسی با تمرکز بر سه‌گانهٔ *افسردگی* یا تروما صورت می‌پذیرد که شامل فیلم‌های *ضدمسیح*[۵] (۲۰۰۹) *جنونِ افسردگی*[۶] (۲۰۱۱) و دو قسمتیِ *نیمفومانیاک*[۷] (۲۰۱۳) است. فون‌تریه با به‌ارث‌بردن، و همچنین با جابه‌جاسازیِ میراث سینمای مدرنیستی اروپا، یک نقد زیباشناسانهٔ از-درون واژگون‌کننده[۸] را بر خودِ سینما[۹]، و علی‌الخصوص بر فیگورِ فیلمساز‌مؤلف وارد می‌کند.[۱۰] او در این زمینه یک فیلمساز‌مؤلفِ معاصرِ متمایز است که، اثرش به‌طور ناخودآگاه فعلیت‌بخشِ یک درگیری[۱۱] متداومِ انتقادی با میراث سرسخت مدرنیسم سینمایی است؛ آن‌هم در عصری که همچنان نسبت به امکانات عامِ هنرِ سینمایی، اعم از [امکان عام]

مصرف الکل توسط معلمان را دربرگرفته است. علی‌رغم آنکه در کتب نظری به این اصطلاح بسیار پرداخته‌شده و در سینما خصوصاً دارودستهٔ دوگمایی‌ها (وینتربرگ، فون‌تریه و ...) از آن بسیار استفاده کرده و می‌کنند، اما یک تعریف سینمایی مألوف یا رسمی ندارد که بشود به‌طور مشخص درباره‌اش صحبت کرد (به عنوان مثال در ادامهٔ مقاله به نایکسانی‌هایی که در درک این مقوله نزد سینربرینک، تامس السیسر و یان سیمونز وجود دارد، برخواهیم خورد؛ درک سینربرینک از این اصطلاح در همین مقاله موجود است، اما درک السیسر و سیمونز را جلوتر خود سینربرینک به‌آنها ارجاع می‌دهد). می‌توان اینگونه هم تعریف‌اش کرد: تطور ساختار روایی-درامی یک فیلم، که از طریق اجرایِ یک بازی (مثل یک تورنومنت فوتبالی) صورت می‌پذیرد و مبتنی بر یک روند گام‌به‌گام (شروع تورنومنت، میانهٔ تورنومنت، نقطه اوج تورنومنت و پایان تورنومنت) باشد. گاهی هم ممکن است تطورِ کلِ یک فیلم را شامل نشود (برخلاف یک *دور دیگر* ساخته وینتربرگ) و تنها به پیشروی واحدهایی از یک سکانس، محدود شود. – م.

[۴] برای بحثی مرتبط دربارهٔ فیلم *جنون افسردگی* به‌عنوان یک «آزمایش اندیشه»ی سینمایی-فلسفی که به ساب‌ژانرِ معاصرِ فیلم‌های (ملودراماتیک) «ذهن-بازی» تعلق دارد، به السیسر (۲۰۱۵) مراجعه کنید. در خوانش من از فیلم‌های فون‌تریه (به ویژه سه گانه *افسردگی* یا تروما)، تأکیدم بر نقش هزلیات فلسفی به‌عنوان سهمی از بازی‌های سینمایی، باعث مبهم‌شدن «سرسختیِ» آزمایش‌های اندیشهٔ فلسفی می‌شود که در آثار فون‌تریه صورت می‌پذیرند. – ن.

[۵] *Antichrist*

[۶] *Melancholia*

[۷] *Nymphomaniac*: Volume I and II

[۸] subversive؛ یا خرابکارانه. – م.

[۹] بنگرید به:

Schepelern ۲۰۰۴; Bainbridge ۲۰۰۷; Goss ۲۰۰۹; Badley ۲۰۱۰; Elsaesser ۲۰۱۵.-ن

[۱۰] حملات شدید افسردگی که فون‌تریه از آنها رنج می‌برد و همه‌مان به اندازه کافی از آنها مطلع هستیم: تجربه‌های متعددش از روان‌شناسی شناختی؛ اظهارات تأسف‌بارش در رسانه‌ها؛ مشکلات‌اش در رابطه با مصرف الکل و ... . اما جالب اینجاست که این عناصر همزمان که «اصالت» شخصیت فیلمساز‌مؤلف او را تشکیل می‌دهند، آن شخصیت را تضعیف نیز می‌کنند. – ن.

[۱۱] engagement

زیبایی‌شناختی و [امکان عام] اخلاقی-فرهنگی تردید وجود دارد. سه‌گانهٔ فون‌تریه درست با به‌چالش‌کشیدنِ تماشاگران از طریق تحریک، روندِ اجراء و هزلیات است که از «سینمای ظالمانه»، احیائی مبهم، آیرونیک و درعین‌حال مناسب پیش می‌نهد؛ او در هیئتی از ضدفلسفهٔ خرابکارانه، مجموعه‌ای از آزمایش‌های سینمایی تحریک‌کننده را انجام می‌دهد.

تحریک

یکی از مشخصه‌های متمایز کاربندیِ سینمایی فون‌تریه، ترکیب مکررِ تحریک زیبایی‌شناختی و تحریک اخلاقی است. منظور ما از «تحریک» در این زمینه چیست؟ اولاً، متضادبودنش با احضار[۱۲] (غیر-مستقیماً مطرح‌کردن یا واداشتن به یک دیدگاه، چشم‌انداز، ایده یا حس‌پذیری) و با استمداد[۱۳] (مستقیماً اشاره‌کردن، ارجاع‌دادن یا القاءکردن یک دیدگاه، چشم‌انداز، ایده یا حس‌پذیری) مفید است. دوماً، تحریک[۱۴] یک ایستایش فعال و یک پرفورمنس رابطه‌وار[۱۵] است که یک واکنش فعال را ایجاب می‌کند: یک تلاشِ عامدانه، روی‌آورانه [= قصدمندانه] و همه‌جانبه، با استفاده از وسایلی که مقابله‌گر یا گیج‌کننده، شگفت‌انگیز یا تکان‌دهنده، و متنافر یا آشفته‌کننده باشند، و به‌منظور «پرت کردن» گیرنده (تماشاگر یا منتقد) به‌جایی که دست به‌یک واکنش به‌طورانفعالی حائز بار[۱۶] بزند.

فرم‌های تحریک در سینما معمولاً می‌توانند اخلاقی-روان‌شناختی (مثلاً ترسیم صریح خشونت) یا زیبایی‌شناختی-سینمایی (ترسیم فون‌تریه از کنش‌های جنسی نا-وانموده[۱۷] در یک فیلم روایی-داستانی) باشند.

برای تحریک زیبایی‌شناختی-اخلاقی، به پیش‌درآمد سکانس افتتاحیهٔ فیلم *ضدمسیح* رجوع کنید: ترکیبی از تصویرپردازی‌های هنرمندانه، به‌لحاظ‌جنسی صریح، و سیاه‌وسفید، از زن و شوهری که درگیر آمیزش «واقعی» هستند، و توأمان شاهد تصاویر زیبا و تراژیک از کودک خردسال‌شان هستیم که حین باریدن [برف] روی لبهٔ پنجره می‌ایستد، به‌پایین سقوط می‌کند و سپس می‌میرد. کل این سکانس در تصاویر سوپر-اسلوموشن[۱۸] به‌دقت ترکیب‌بندی‌شده، و همراه با یک موسیقی‌متن باروک-اُپراتیکِ تأثیرگذار («*Lascia ch'io pianga*» ساختهٔ جی. اف. هِندل[۱۹] از اپرای *Rinaldo*) ارائه می‌شوند: تصاویری که برخورد خانگی آمیزیش[۲۰] و مرگ را در یک نگاشتِ تراژیک-ملودراماتیک و در عین‌حال باشکوه و سبک‌پردازی‌شده، ارائه می‌دهند.[۲۱]

---

[۱۲] evocation

[۱۳] invocation

[۱۴] provocation

[۱۵] relational

[۱۶] Charged؛ باردار یا تنش‌دار. – م.

[۱۷] unsimulated

[۱۸] super-slow motion

[۱۹] Georg Friedrich Händel

[۲۰] sex

[۲۱] بنگرید به Sinnerbrink ۲۰۱۱. – ن.

فیلم *جنون افسردگی* هم در پیش‌درآمدِ سکانس افتتاحیهٔ خود موردی مشابه با همزادپنداری[۲۲] سبک‌پردازانهٔ زیبایی‌شناختی را به‌مثابه تحریک ارائه می‌کند. در این فیلم، پرولود *تریستان و ایزولده*[۲۳] اثر دبلیو. آر. واگنر[۲۴] به‌منظور همراهی با مواردی از این دست می‌آید: تصویرپردازی‌های رنگی به سبک سوپر-اسلو[موشن] و به‌سبک تابلوی زنده[۲۵] که موتیف‌های تئولوژیکی و کیهان‌شناختی را چگالش می‌بخشند؛ گریزهایی به سینمای مدرنیستی (آلن رنه[۲۶]، اینگمار برگمان[۲۷] و آندری تارکوفسکی[۲۸])؛ ارجاعاتی به نقاشی نئورمانتیک؛ و مشاهداتی نبوتی-آخرالزمانی، با وساطت ژانرهای ترکیبیِ ملودرامِ خانگی و فیلم‌فاجعهٔ[۲۹] متافیزیکی.[۳۰]

فون‌تریه در فیلم *نیمفومانیاک* پورنوگرافیِ ادبی مدرنیستی/فلسفی قرن‌هجدهمی را با فرم‌های جدیدتر سینمای روایی مدرنیستی (مجدداً گریزهای بصری، صوری و تماتیک به تارکوفسکی، برگمان، میشائل هانه‌که[۳۱] و پیتر گرینوی[۳۲]) ترکیب می‌کند که این امر قادر است تصویرپردازی‌های به‌لحاظ‌جنسیْ صریح، خشونت‌آمیز و تروماتیک را، با گمان‌پردازی[۳۳] فلسفی/تئولوژیکی و خود-بازتاب‌پذیریِ[۳۴] سینمایی هم‌کنار کند.

---

[۲۲] doubling؛ یا بدل‌پنداری. – م.

[۲۳] *Tristan and Isolde*

[۲۴] Wilhelm Richard Wagner

[۲۵] tableau-vivant؛ این اصطلاح و کارکردش در اصل متعلق به سینما نیست، اما به سینما وارد شده‌است. در سینما به نمایی گفته می‌شود که سوژه/سوژه‌ها در وضعیت مطلقاً استاتیک قرار دارد/دارند؛ درواقع یا از طریق تغییرات در ساختارهای زمانی به‌وجود می‌آید: زمان فیزیکی از طریق تدوین کُند می‌شود، تا در زمان دراماتیک و روانی تغییرات صورت پذیرد. یا از طریق بازی بازیگر: او در پوزیشنی که قرار دارد یک استاتوس کاملاً ایستا به‌خود می‌گیرد؛ در این حالت زمان فیزیکی به‌شکل معمولِ خود در حال حرکت است اما زمان دراماتیک و زمان روانی به‌دلیل ایستایش سوژه که موجب برهم‌زدن فضای معمول فیلمیک و فضای معمول ذهنی تماشاگر می‌شود، دست‌خوش تغییرات قرار می‌گیرند. اما آنچه در ظاهر پیداست، سوژه‌ها در کادر مطلقاً ایستا هستند، گویی خشک‌شده و مرده اند درعین‌حال که زنده‌اند اما بی‌حرکت. – م.

[۲۶] Alain Resnais

[۲۷] Ingmar Bergman

[۲۸] Andrei Tarkovsky

[۲۹] *Disaster Movie*؛ برای نمونه فیلم‌هایی که رولاند امریش (Roland Emmerich) می‌سازد، مانند *۲۰۱۲* (۲۰۰۹) و حتی فیلم آخرش که *سقوط ماه* (۲۰۲۲) نام دارد و صورتی از فاجعه را عرضه می‌کند که بسیار شبیه به *جنون افسردگی* فون‌تریه است. در فیلم *سقوط ماه*، کرهٔ ماه در حال برخود با سیارهٔ زمین است. به‌طورکلی *ژانر فاجعه* متعلق به فیلم‌هایی‌ست که سیل، زلزله، آتشفشان و بلایایی طبیعی را در هیئتی ماوراءطبیعی درحالی تصویرسازی می‌کنند که وضعیتِ فراگیر پلات فیلم‌نامه را به‌یکباره تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند. باید دقت داشت که فیلم‌هایی مانند *مقصد نهایی* (قسمت ۱ تا ۵) در این ژانر قرار نمی‌گیرند، زیرا عامل اصلی برهم‌زنندگی وضعیت فراگیر فیلم‌نامه در این فیلم‌ها بلایایی غیرطبیعی مانند فروریختن پل یا سقوط هواپیما است. – م.

[۳۰] بنگرید به Shaviro ۲۰۱۲ و Read ۲۰۱۴ و Sinnerbrink ۲۰۱۴ – ن.

[۳۱] Michael Haneke

[۳۲] Peter Greenaway

[۳۳] Speculation؛ گمانه‌زنی. – م.

[۳۴] self-reflexivity؛ خود-بازاندیشی یا خود-بازاندیش‌بودگی یا خود-بازاندیش‌بودن. – م.

در هر سه فیلم، با چنین یافته‌هایی روبه‌رو خواهیم بود: ادغام زیبایی‌شناسی با تحریک اخلاقی؛ پیونددهی مدرنیسم سینمایی با پاستیچ[۳۵] آیرونیک، پیونددهی صراحت جنسی با غزل‌سُرایی نئورمانتیک، پیونددهی فانتزیِ آخرالزمانی با یک بوطیقا از والایی[۳۶]؛ پیونددهی روندِ اجرایِ سینمایی با گمان‌پردازی متافیزیکی؛ پیونددهی رئالیسمِ سبک *دوگما* با خود-بازتاب‌پذیری مدرنیستی.

کارکردِ کلی این تحریک زیبایی‌شناسانه و اخلاقی چنین است: اغفال‌کردن و طلسم‌کردن، مواجه‌کردن و تکان‌دادن بیننده. این امر، هرگونه درگیریِ به‌طوربازتابی فاصله‌گرفته یا به‌طورانفعالی غرق‌شده را گسیخته می‌کند؛ آن‌هم به‌این‌دلیل‌که، ترغیب‌کنندهٔ یک فرم از تماشاگری باشد: یک فرم متنافر، به‌طورشناختی و به‌طورانفعالی دچارِکشمکشِ‌درونی‌شده[۳۷]، و دوسوگرا[۳۸]. ما می‌توانیم این استراتژی تحریک اخلاقی-زیبایی‌شناختی را به‌مثابه راهی برای القاءِ اندیشه به‌واسطهٔ تصاویر متحرک، یا آنچه من در جایی دیگر به‌عنوان «تفکر سینمایی» توصیفش کرده‌ام، توصیف کنیم.[۳۹]

روندِ اجراء

همانطور که یان سیمونز[۴۰] در سال‌های اخیر استدلال کرده، لارس فون‌تریه فیلمسازی‌ست که درمورد روندهای اجراء سینمایی، خودش را به چندگونگی‌ها متعهد می‌داند و «قوانین» مختلفی را بر خودش و هم برگروه سازنده‌اش تحمیل می‌کند و لذا همه را موظف می‌سازد که در طول فرآیند فیلم‌سازی از آن قوانین پیروی کنند.[۴۱] در واقع، نمونه‌های زیادی از این‌گونه روندهای اجراء در آثار فون‌تریه وجود دارند، هم در سطح درون‌داستانی[۴۲] (در تطور روایت فیلم) و هم در یک سطح فراسینمایی (اشاره به روند تمرین یا خودِ فرآیند فیلمسازی).[۴۳]

---

[۳۵] Pastiche؛ یا تقلیدنمایی. – م.

[۳۶] a poetics of sublimity

[۳۷] conflicted؛ یا درون‌ستیزشده. – م.

[۳۸] ambivalent؛ اشاره به دوسوییِ متضاد دارد که دوبه‌شک‌کننده یا سردرگم‌کننده است. – م.

[۳۹] بنگرید به Sinnerbrink ۲۰۱۱. – ن.

[۴۰] Jan Simons

[۴۱] Simons ۲۰۰۷, ۲۰۰۸

[۴۲] Diegetic

[۴۳] سیمونز بر نقش سناریوهای «تئوری بازی‌ها» (مانند دوراهی زندان) تاکید می کند و السیسر (۲۰۱۵) نیز آن را پی می‌گیرد. اما، آنچه من مطرح می‌کنم این است که فون‌تریه در فیلم‌هایش استراتژی‌های مختلف بازی‌راه‌انداختن‌های سینمایی را بیشتر با متمرکزشدن بر ابعاد بازیگوشی-هنری طراحی می‌کند تا ابعاد «تئوری انتخاب» عقلانی. – ن.

فیلم *پنج مانع*[۴۴] فرم ترکیبی روندِ اجراء هنری/سینمایی را به پیچیدگی خارق‌العاده‌ای می‌رساند و قوانین یا «مانع‌افکنی‌ها[۴۵]»ی مختلفی را بر دیگر فیلم‌ساز (یورن لت) تحمیل می‌کند؛ این امر، اگرچه کل آزمایش فیلم را به‌عنوان یک بازی[۴۶] استادانه برمی‌سازد که در آن فون‌تریه قرار است لت را تحت فشار گذارد تا کمبودها و سستی‌های خود را به‌عنوان یک هنرمند (و انسان) آشکار سازد، اما در نهایت شخصیت کارگردانی خودش را در فرآیند مستندسازی (درعین‌حال واسازی) و فرآیند مجادلهٔ[۴۷] [رقابتی] سینمایی مشترکِ دو فیلمساز، افشاء و از-درون واژگون‌سازی می‌کند.[۴۸]

این بُعدِ دروناً «بازی‌گوشِ[۴۹]» اثرِ فون‌تریه، شاید بتواند دوسوگرایی لایتغیّر سینمای او را توضیح دهد: یک عدم‌قطعیت دردسرساز یا پریشان‌کننده، یک «تصمیم‌ناپذیری» فلسفی، آن‌هم دربارهٔ اینکه آیا جدی هستند یا نه؟ آیا آیرونیک هستند یا بی‌ریا؟ و یا شاید بتوان گفت به‌یک‌نوعی همزمان هردو نیز باشند. با این همه، اگر کسی پیدا شود که بخواهد این بُعد بازی‌گوشِ اثرِ فون‌تریه را نادیده بگیرد، باید گفت خود را در معرض ازدست‌دادنِ یکی از مشخصه‌هایِ اصلی سینمای فون‌تریه قرارداده که مربوط به فرم، فونکسیون[۵۰] و معناست. مشخصهٔ اصلی سینمای فون‌تریه نهادینه‌کردن، به‌طورناخودآگاه فعلیت‌بخشیدن، و روندهای اجرائیِ سینمایی در انواع مختلف است.[۵۱]

روندِ اجراء سینمایی دربردارندهٔ فرم‌های گوناگونی از اجراء[۵۲] زیبایی‌شناختی/سینمایی است که در آن‌ها مجموعه‌ای از «قوانین» سینمایی که کم‌وبیش خودسرانه انتخاب‌شده و به‌طورسرسری تعریف شده‌اند، به‌منظور کارگردانی‌کردن یک تسلسل از کنش یا مجموعه‌ای از رویدادها، با یک برآمد هنری ازپیش‌تعیین‌شده اما غیرقابل پیش‌بینی، مورد استناد قرار می‌گیرند؛ و همچنین جایی [مورد استناد قرار می‌گیرند] که هدف نهاییِ بازی، به‌رغم جنبه‌های قابل‌رقابت و بازی‌گوشِ آشکار آن، یک هدف اجرائی[۵۳] و زیبایی‌شناختی باشد تا اینکه هدفی اخلاقی یا دراماتیک.[۵۴]

---

[۴۴] *The Five Obstructions* (*De fem benspænd*, ۲۰۰۴)؛ ساختهٔ مشترک لارس فون‌تریه و یورن لت (Jørgen Leth) فیلمساز دانمارکی. – م.

[۴۵] obstructions

[۴۶] game

[۴۷] contest

[۴۸] بنگرید به Hjort ۲۰۰۸. – ن.

[۴۹] ludic

[۵۰] function

[۵۱] بنگرید به Simons ۲۰۰۷. – ن.

[۵۲] play

[۵۳] Performative

[۵۴] مانیفست دوگما، با «قوانین» رسوای خود که شامل «نذر عفت (vow of chastity)» است، می‌تواند دقیقاً از این نظر یک بازی سینمایی-زیبایی‌شناختی تلقی گردد؛ البته نباید اینگونه به آن نگاه کرد که چون سهمی از قوائد یک بازی است درنتیجه تأثیرات مورد نظرش به عنوان مداخله‌ای در شرایط معاصر سینما هم جدی و هدفمند نیستند. در همین راستا بنگرید به:

Thomas Elsaesser “The Mind-Game Film,” in Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films and Complex Storytelling* (Oxford: Wiley-Blackwell, ۲۰۰۹) for an extended discussion of (Hollywood) “mind-game” films. -ن.

به این مثال بارز در قسمت اول فیلم *نیمفومانیاک* توجه کنید: بازی تحریک‌کنندهٔ شخصیت‌های جو[۵۵] و بی[۵۶] جوان، که به‌منظور اغواگری جنسی در یک قطار صورت می‌پذیرد: دخترها از طریق برانگیختن و استراتژی فریب، دست به اغواکردنِ مردان حاضر در قطار می‌زنند، و هرکدام از دخترها که بتواند تعداد بیشتری از مردها را برای انجام آمیزش اغوا کند، پیروز این بازیِ رقابتی خواهد شد، و جایزه‌اش هم شیرینی‌های شکلاتی خوشمزه خواهند بود. این فصل از فیلم به‌طورکنایه‌وار «*ماهی‌گیر تمام‌عیار*[۵۷]» نام دارد، که شامل شرح سرزندهٔ سلیگمان[۵۸] دربارهٔ شباهت‌های جذاب میان ماهی‌گیری و اغواگری نیز هست. به مثال دیگری در درون همین فیلم توجه کنید: راه‌حل بازی‌گوشانه و مبتکرانهٔ جو برای پاسخ‌دادن به عاشقانِ پرتعدادش: او برای عاشقانِ خود پیغام‌های تلفنی متنوع ارسال می‌کند، برای هر کدام یک پیغام مختص به خودشان: او برای هرکدام از عاشقانش تاس انداخته، تا پاسخی را که باید به هر یک بدهد، به‌طورتصادفی پیدا کند (پاسخ‌ها اینگونه‌اند: از روی بی‌تفاوتی، از روی تشویق برای ملاقات بعدی، پاسخ نهایی منفی)؛ این امر، قانونی دلبخواهانه را تحمیل می‌کند که منجر به مجموعه‌ای غیرقابل‌پیش‌بینی از پاسخ‌های موجود برای هریک از عاشقان می‌شود.

با این‌وجود، می‌توان در یک سطح بازتابنده‌تر، به‌مواردی دیگر نیز اشاره کرد: کنترل مدبرانهٔ از راه‌دور، بواسطهٔ «اتوماسیون»، در فیلم *رئیس همه*[۵۹] (۲۰۰۶، ساختهٔ لارس فون‌تریه)؛ یا بازی مرگبارِ شناخت‌درمانی / مقاومتِ ازدرون‌واژگون‌سازندهٔ متعلق به «نبرد جنسیت‌ها» که میان کاراکترهای (شارلوت گینزبرگ)[۶۰] و مرد (ویلم دفو)[۶۱] در فیلم *ضدمسیح* صورت می‌پذیرد؛ و یا به‌طرزی کنایی‌تر، در فیلم *جنون افسردگی*، بازی روانشناختی-کیهانی که میان سیارهٔ زمین و سیارهٔ مهاجم [به‌نامِ سیارهٔ افسردگی] (و توسط فیلم با ما) انجام می‌شود: وقتی افسردگی فلج‌کنندهٔ جاستین[۶۲] شروع به بهبودیافتن می‌کند (و او برای سیارهٔ مهاجم شروع به «اغواگری» می‌نماید) درست در همان زمان، سیارهٔ مهاجم هم قبل از نابودکردن سیارهٔ زمین (و نابودکردن دنیای سینمایی، که به عبارتی دیگر، خود فیلم است) «رقص مرگ» اذیت‌کنندهٔ خود را اجراء می‌کند.

هزلیات

یکی از چالش‌های آثار فون‌تریه، بکارگیریِ فرم‌هایی از هزلیات هنری و فلسفی است که به‌طورناخودآگاه به آنها فعلیت می‌بخشد؛ این امر، مشهود در واکنش‌های شدیداً قطبی‌شده‌ای‌ست که سینمای فون‌تریه ایجادشان می‌کند. متأسفانه هزلیات فلسفی در سینمای معاصر غیرمعمول هستند (مثلاً در مقایسه با هزلیات سیاسیِ نیشدار و ابزوردیستیِ سینمای لوئیس بونوئل[۶۳]، در مقایسه

---

[۵۵] Joe (Stacy Martin)

[۵۶] B (Sofie Kasten)

[۵۷] *The 'Compleat' Angler*

[۵۸] Seligman (Stellan Skarsgård)

[۵۹] *The Boss of It All* (*Direktøren for det hele*, ۲۰۰۶)

[۶۰] She (Charlotte Gainsbourg)

[۶۱] He (Willem Dafoe)

[۶۲] Justine (Kirsten Dunst)

[۶۳] Luis Buñuel

با بازی‌های ایرونیک آلفرد هیچکاک[۶۴] که شامل گریز و تقلید به‌وسیلهٔ روانکاوی است، و یا در مقایسه با هم‌کنارسازیِ متهورانهٔ شکسپیر و اسطورهٔ ژاپنی که توسط آکیرا کوروساوا[۶۵] در ژانرهای اکشن و ... صورت گرفته‌است).

یک اثر هزلیاتی اینگونه عمل می‌کند: ابژهٔ خود را همزمان ارائه و از درون واژگون‌سازی می‌کند، و به‌طرزی ناخواسته از آن مددخواهی می‌کند (استمداد)، با اینکه همزمان آن را پارودی[۶۶] می‌کند یا به‌طرزی انتقادی دربارهٔ آن بازتاب‌گر می‌شود. اگرچه هزلیات فلسفی با ایده‌هایی بازی می‌کنند که ممکن است آنها را «فلسفی» توصیف کنیم، اما همزمان به‌دنبال این هستند که به‌وسیلهٔ چنین مداخلهٔ ازدرون‌واژگون‌سازنده‌ای به نکته‌ای نیز اشاره کنند. هزلیات هنری هم با ارجاع به سایر آثار، ژانرها یا رسانه‌ها، در تلاش اند تا کارکردی مشابه با هزلیات فلسفی داشته باشند و درجستجوی میانجی زیبایی‌شناختی برای درگیرشدن با پارودی، خرابکاریِ آیرونیک، یا پاستیچ (علی‌الخصوص به‌وسیلهٔ کلیشه) هستند.[۶۷] این‌طور است که هزلیاتِ ترکیبیِ هنری و فلسفی، یا می‌توانند درچارچوب دنیای درون‌داستانیِ فیلم فونکسیون داشته باشند یا در یک سطح فراسینمایی که، بر ماهیت فی‌النفسهٔ سینما نظارت دارد. در سینمای فون‌تریه، برای نمونه در فیلم *داگویل*[۶۸] (۲۰۰۳)، «آموزه‌های عبرت‌دهنده[۶۹]»ی اخلاقی-فلسفی تام (پل بتانی)[۷۰] می‌توانند تفکربرانگیز باشند؛ زیرا به‌طرزی آیرونیک و هزل‌آمیز، دست به ارائه‌ای تحریک‌کننده می‌زنند و درعین‌حال، فرم‌های اخلاقی‌سازیِ تهذیب فلسفی را به تمسخر می‌گیرند.

گذشته از این، در یک سطح فراسینمایی‌تر، صحنه‌پردازی‌های به‌وضوح برشتی و عوامل فاصله‌گذارندهٔ *داگویل* و خودِ حالات هزلیاتی و موضع‌گیری‌های آیرونیک که همزمان به‌طور ناخودآگاه فعلیت‌یابی و از درون واژگون‌سازی می‌شوند، همگی در امر فیلم‌سازی متعلق به یک رویهٔ «سیاسی» مدرنیستی شناخته‌شده هستند (که تا حدودی واکنش‌های شدیداً دوسوگرایانه نسبت به این فیلم را توضیح می‌دهند).[۷۱]

شناخت‌درمانیِ نفرت، که توسط فیلم ضدمسیح ارائه می‌گردد (به‌همان‌اندازه‌که با تبارشناسیِ زن‌ستیزانهٔ غربیِ شخصیتِ زن درتضاد است، با جادوگرخوانی و اهریمن‌سازی از زن در روانپزشکی مدرن ضدیت نیز می‌کند)، یک عنصر درون‌داستانی[۷۲] است

---

[۶۴] Alfred Hitchcock

[۶۵] Akira Kurosawa

[۶۶] Parody یا نقیضه. – م.

[۶۷] برای روشن‌ترشدن ماجرا در مورد وخامت آیرونیک و ازدرون‌واژگون‌سازی کلیشه‌های سیاسی (و سینمایی) توسط فون تریه، بنگرید به:
Bonnie Honig and Kori J. Marso "Introduction: Lars von Trier and the 'Clichés of our Times,'" Theory and Event ۱۸ (۲). and Available online: https://muse.jhu.edu/article/۵۷۸۶۲۳ (August ۱, ۲۰۱۵) –.

[۶۸] Dogville

[۶۹] lessons

[۷۰] Tom (Paul Bettany)

[۷۱] بنگرید به:
Angelos Koutsourakis, *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading* (London and New York: Bloomsbury Academic Press, ۲۰۱۳) on von Trier's post-Brechtian cinema. -.

[۷۲] intradiegetic

که بی‌رحمانه مورد هزل قرار می‌گیرد و به شیوهٔ خوبِ هارورفیلم، در تضاد است با عناصر «ماورالطبیعه‌گرا[۷۳]» در درونِ روان‌جغرافیای[۷۴] اعصاب‌خردکنِ «جنگلِ» فیلم: محلی که به‌طورهمزمان یک فضای مفروض داستانی-افسانه‌ای، و یک بیان زیبایی‌شناسی از خلق‌وخوی[۷۵] متضاد، روانی-عاطفی یا وضعیت ذهنی[۷۶] زن است. یک مثال دیگر: بررسی‌های فلسفی در فیلم *نیمفومانیاک* همراه می‌شود با «فصول» تمثیلی، شبکه‌های معنایی بازیگوشانه و سرزنده، گریزهای هنری-سینمایی، و موتیف‌های مکرر بصری و تئولوژیکی، که این امر نیز، نمونهٔ دیگری از هزلیات پیچیدهٔ هنری-فلسفی را ارائه می‌دهد و به‌عنوان ویژگی درون‌سوی[۷۷] جهان روایی و بیان زیبایی‌شناسی متمایز آن فیلم، کارکرد دارد. چنین ارائه‌هایی به‌طورهمزمان جدی و آیرونیک هستند و درعین‌حال صوری و خرابکارانه. این دست از ارائه‌ها حتی اگر درمعرضِ نگاه عمیقِ انتقادی یا انقباض[۷۸] کمیک-آیرونیک هم باشند، دلیلی نمی‌شود که در دنیای داستانی موردتأیید قرار نگیرند. این استراتژی متنافر زیبایی‌شناسانه-شناختی، یکی دیگر از ویژگی‌های کلیدی آزمایش‌های سینمایی فون‌تریه در چارچوب امر ضدفلسفی است؛ آن‌هم با ترکیبی نگران‌کننده از آیرونی و خلوص‌نیت[۷۹]، بازیگوشی و تروما، و مبالغهٔ فلسفی و روندِ اجراءِ هنرمندانه.

شاید بتوان اینگونه استدلال کرد که، منشِ[۸۰] شدیداً خود-بازتابندهٔ استراتژی‌های سینمایی فیلم‌های فون‌تریه را واجد شرایطی می‌کنند که بتوان به‌عنوان نمونه‌هایی از آن‌چیزی تلقی‌شان کرد که استفان مولهال[۸۱] (۲۰۰۸) «فیلم تحت شرایط فلسفه[۸۲]» می‌نامد. با این همه، توصیف این آثار به‌عنوان «فلسفهٔ انجام فیلم»، به هر معنای متعارف، گمراه‌کننده خواهد بود؛ زیرا آنها موتیف‌ها و ایده‌های فلسفی را به شیوه‌ای آیرونیک و بازی‌گوشانه به‌کار می‌برند؛ آن‌هم درست در همان لحظه‌ای که، این ایده‌ها را بررسی می‌کنند و دربارهٔ مسائل مختلف فرهنگی و فلسفی، شرح‌های سینمایی-فلسفی ارائه می‌دهند. برای مثال، می‌توانیم به شرح تئولوژیکی-سیاسی[۸۳] و ایدئولوژیکِ فیلم *داگویل* دربارهٔ دموکراسی ـ آمریکایی ـ و نقد بی‌رحمانه انقباضی‌اش بر حماقت‌های[۸۴] مربوط به فرم‌های ایده‌آلیستی-اومانیستیِ مداخلهٔ «دموکراتیکِ» اخلاقی-سیاسی اشاره کنیم.[۸۵] لذا پیشنهاد می‌کنم که کار فون‌تریه را به‌مثابه موردی منحرف و تحریک‌کننده از ضدفلسفهٔ سینمایی درنظر بگیریم؛ به‌بیان دقیق‌تر: سینمایی که هم ایده‌های فلسفی را به

---

۷۳ supernaturalist

۷۴ Psychogeography

۷۵ mood؛ خلق‌وخو، و خلقیات (moods) را که در این مقاله بسیار پرتکرار خواهند بود، قیاس از خلق‌وخو/حس‌وحال بگیرید. محض نمونه در «خلقیات ایرانیان». – م.

۷۶ state of mind؛ حالتِ روانی. – م.

۷۷ intrinsic

۷۸ deflation

۷۹ sincerity

۸۰ character

۸۱ Stephen Mulhall

۸۲ film in the condition of philosophy

۸۳ Theologico-Political

۸۴ follies

۸۵ بنگرید به Sinnerbrink ۲۰۰۷. – ن.

کار می‌گیرد و هم آنها را از درون مورد واژگون‌سازی قرار می‌دهد و درعین‌حال، همزمان، پرسش‌هایی را از طریق واسطه‌های سینمایی نیز برمی‌انگیزد.

سه‌گانهٔ *افسردگی* یا تروما

اگرچه سه‌گانهٔ فون‌تریه (*ضدمسیح*، *جنون‌افسردگی* و دوقسمتیِ *نیمفومانیاک*) چیزی را آشکار می‌کند که به‌عنوان «سه‌گانه *افسردگی*» توصیف شده‌است، اما می‌تواند به‌عنوان «سه‌گانهٔ تروما» هم مورد توصیف قرار گیرد.[۸۶]

هر سه فیلم به تجربیات مختلف افسردگی می‌پردازند که در نسبتِ با تروما قرار می‌گیرند؛ و نه‌تنها پدیدارشناسی وضعیت‌های تروماتیک و تأثیرات سوبژکتیو آنها را بررسی می‌کنند، بلکه سؤالات فلسفی-اخلاقی مختلفی را می‌کاوند که توسط تجربه و اهمیت فرهنگی این وضعیت‌های ذهنی/انفعالی مطرح می‌شوند (چگونگی بازنمایی این موارد به‌لحاظ زیبایی‌شناختی: رابطهٔ میان الگوی [روان]پزشکی و تبیین‌های متأخر از بیماری ذهنی[۸۷]، رابطهٔ میان این وضعیت‌ها و جنسیت، و مقابلهٔ عقل‌گرایی و رمانتیسیسم در مدرنیته، جنون[۸۸]، بیماری ذهنی و هنر).

هر سه فیلم نه‌تنها ماهیت و جایگاه[۸۹] خود را به‌عنوان اثرِ سینمایی، بلکه روابط پیچیدهٔ خود را هم با سایر آثار سینمایی، درگیر، به‌دقت و عمیقاً موردِ بازتاب، و یا متوجه می‌سازند.[۹۰] با این همه، استدلال اینکه سه‌گانهٔ *تروما‌ی* فون‌تریه، نمونه‌ای ساده از «فیلم به‌مثابه فلسفه» را بازنمایی می‌کند، عمدتاً به‌دلایلی که در بالا ذکر شد (نقش‌های کلیدی که توسط تحریک، روندِ اجراء و هزلیات در آثار فون‌تریه ایفاء می‌شوند) دشوار است. درنتیجه من پیشنهاد می‌کنم که فیلم‌های فون‌تریه را می‌توان حالاتی از ضدفلسفه دانست که ایده‌های فلسفی را برای اهداف زیبایی‌شناختی یا سینمایی به کار می‌گیرند، اما در انجام این کار درگیر نقدی «منفی‌گرایانه» می‌شوند که همچنین بیانگر مبارزهٔ مداومِ میان عقل‌گرایی و رمانتیسیسم است. در واقع، فیلم‌های او پیوسته به اینگونه موتیف‌های انتقادی‌ای نیز رجعت می‌کنند: نمایش‌دادن و بررسی‌کردن تضاد میان مفهوم روشنگری-ایده‌آلیستی از نظم عقلانی که در روان‌شناسی انسانی و جامعهٔ اجتماعی[۹۱] اعمال می‌شود، و همچنین، نقد رمانتیست-شک‌گرا که نه‌تنها مکان تأکید خود را بر خلاقیت هنری، بلکه بر تمایلات ویران‌کننده-خشونت‌آمیز در انسان‌ها نیز می‌گذارد که در برابر چنین ارادهٔ عقل‌گرایانه‌ای به نظم، مقاومت می‌کنند.

رمانتیسیسم انتقادی-«شورشیِ» فیلم‌های فون‌تریه، نسبت به خوش‌بینی روشنگریِ به‌طورمفرطْ ایده‌آلیستی و ایمان دگماتیک به پیشرفت اخلاقی-تاریخی، یک کنترپوان[۹۲] شک‌گرا و آیرونیک ارائه می‌دهد. آنها به جای موارد آشکار فیلم-به‌مثابه-فلسفه، دست به ارائهٔ تجربیاتِ فیلمیکِ ازدرون‌واژگون‌سازنده در چارچوب امرِ ضدفلسفی می‌زنند.

در اینجا می‌توان ضدفلسفه را در دو معنا لحاظ داشت: اول، استفاده از ایده‌ها و تم‌های فلسفی «علیه» فلسفه به معنای سنتی‌تر یا به معنای روشنگری آن (فلسفه به‌عنوان عالی‌ترین حالت از ایده‌آل‌های روشنگری عقل)؛ دوم، فرمی از نقد سینمایی که از

---

[۸۶] «سه گانه *افسردگی*» شدیداً احضارکننده است (و به وضوح به مبارزات خود فون‌تریه با افسردگی ارجاع می‌دهد) ، اما من «سه‌گانهٔ تروما» را برمی‌گزینم؛ زیرا نه تنها نقش اصلی تروما را به تصویر می‌کشد، بلکه شیوه‌ای را که واکنش‌های افسرده‌کننده در آنها نشان‌داده‌شده، بیشتر پاسخی به تروما است و تماشاگر را در معرض چیزی شبیه به یک آزمایش تروماتیک قرار می‌دهد (و نه افسردگی). – ن.

[۸۷] mental illness؛ در اصطلاح عام روانشناسی یا روانپزشکی به عنوان «بیماری روانی» نیز نامیده می‌شود. – م.

[۸۸] madness

[۸۹] status

[۹۰] بنگرید به Sinnerbrink ۲۰۱۱, ۲۰۱٤ و Shaviro ۲۰۱۲ . – ن.

[۹۱] social community

[۹۲] counterpoint

طریق میانجی‌های منفی‌گرایانه (از طریق حالت زیبایی‌شناختی و احضار فرم‌های منفی یا متنافر از تجربهٔ شناختی) دست به اقدام می‌زند. اولی مطمئناً یک مفهوم ایده‌آل‌سازی‌شدهٔ روشنگری از «فلسفه» است که هدف اصلی نقد سینمایی فون‌تریه را شامل می‌شود؛ دومی، با فرم‌های همزاد[۹۳] با نقد فلسفیِ خرابکارانه (از رمانتیسیسم، اگزیستانسیالیسم، و روانکاوی گرفته تا نظریه انتقادی و پساساختارگرایی) و همچنین با عقل‌گرایی روشنگریِ عقب‌مانده در اواخر قرن بیستم، وجه اشتراک دارد. از این منظر، فیلم‌های فون‌تریه هم فلسفی (به‌معنای انتقادی-رمانتیک) و هم ضدفلسفی (به‌معنای روشنگری-عقل‌گرایانه) هستند: آنها دیالکتیک فرهنگی-فلسفی میان رمانتیسیسم و عقل‌گرایی را با ترکیب تحریک اخلاقی، روندِ اجراء و هزلیات فلسفی به روشی انتقادی و مبهم، به‌طورناخودآگاه فعلیت‌یابی، و از درون واژگون‌سازی می‌کنند.

[۹۳] cognate

ضدمسیح

ضدمسیح شاید تقابلی‌ترین فیلم از سه‌گانهٔ تروما یا افسردگی باشد؛ چراکه به‌لحاظ تماتیک و به‌لحاظ زیبایی‌شناختی، الگویی را عرضه می‌کند که *جنون افسردگی* و دوقسمتی *نیمفومانیاک* به تفصیل و تطور آن می‌پردازند.

هر سه فیلم با حل‌وفصل یک ترومای مرکزی درگیرِ می‌شوند که [این امر] باعث تسریع، یا آشکارگی وضعیت‌هایِ مبتنی بر افسردگی یا یک «جنون افسردگیِ» ژانرسازی‌شده می‌شود.[۹۴] ترومای مرکزی در *ضدمسیح*، مرگ تصادفی و تراژیک یک کودک است؛ این تروما در *جنون افسردگی*، فاجعهٔ کیهانی قریب‌الوقوع است که باعث نابودیِ سیارهٔ زمین خواهد شد؛ و در *نیمفومانیاک*، ترومای مرکزی چیزی نیست الاء تلاش اجباری جو برای خودشناسی[۹۵] از طریق تجربیاتِ تروماتیک که مازادِ جنسی دارند.

زن، در هر سه فیلم، نقش پروتاگونیستِ داستانی را ایفاء می‌کند. واکنش‌های هرکدام از زنان نسبت به ترومای مرکزی، بخاطر دچاربودن به جنون افسردگی، فضایی از درگیری را باز می‌گشاید که اگرچه این فضا سوبژکتیو است، اما زیبایی‌شناختی-حالت‌نما[۹۶] نیز هست (خلق‌وخویِ سوبژکتیوِ افسرده‌کنندهٔ پروتاگونیست، متناظر یا هماهنگ با خلق‌وخویِ دچاربودن به جنون افسردگی است که، توسط دنیای فیلم حالت‌نمایی می‌شود؛ دنیایی که زنان پروتاگونیست در آن حائز هستومندی هستند). ما می‌توانیم این را به‌صراحت در هرسه فیلم ببینیم. در *ضدمسیح*: فضای درگیری در اضطراب شدید و انزواطلبی[۹۷] افسرده‌کنندهٔ زن که از طریق منظرهٔ نئورمانتیک و عناصر ماورالطبیعه‌گرای جنگل (جایی‌که او پروتاگونیست و شریک زندگی‌اش برای غم از دست‌دادن پسرشان در آنجا عزلت می‌گزینند) حالت‌نمایی می‌شود. در *جنون افسردگی*: فضای درگیری در توازی میان انزواطلبی جاستین که دچار جنون افسردگی شده و از دست‌دادن جهان (سیارهٔ زمین) به آشکارگی می‌رسد، و این امر، با «رقص مرگ» آخرالزمانی سیارهٔ مهاجم است که رزونانس پیدا می‌کند، آن‌هم درست درحالی‌که این سیارهٔ مهاجم، زمین را مورد تهدید خود قرارداده است. در *نیمفومانیاک*: فضای درگیری، خود را در وضعیت تروماتیکِ اولیهٔ جو به‌ظهور می‌رساند: قبل از اینکه سلیگمان او را کتک‌خورده و بیهوش در کوچه پیداکند، و سلیگمان به‌منظور مراقبت‌کردن از او، به آپارتمان خودش ببرد؛ یعنی درست قبل از آنکه جو داستان پورنوگرافیک-پیکارسک[۹۸] اش را روایت کند: داستانی که دربارهٔ خودآزمایی ریاضت‌طلبانه[۹۹] و مقاومت مازوخیستی به‌دست‌آمده از طریق تجاوز جنسی است.

هر سه فیلم شامل جهان‌فیلم‌هایی[۱۰۰] به‌دقت ترکیب‌بندی‌شده، مهروموم‌شده و به‌لحاظ‌سینماییْ بازتاب‌گر هستند. بازتاب‌گری به‌لحاظ‌سینمایی، به شیوه‌هایی هم‌آسا ارائه می‌شود: ترکیبی از ته‌رنگ‌های ملایم و نور سبُک، احضار خُلقیات وجودگرایانه و تنافر ضدحال‌زنندهٔ ژانریک (به‌عنوان مثال، هم‌کناریِ تابلوهای زندهٔ موزیکال سبک‌وار/اسلوموشن، با فیلم‌برداری‌های

---

[۹۴] تمایز میان«جنون افسردگی» به‌عنوان یک خلق‌وخو یا حس‌پذیریِ زیبایی‌شناختیِ پیشامدرن، و «افسردگی» به‌عنوان یک شرایط کاملاً مدرن، بالینی و عقلانی، در فیلم *جنون افسردگی* تبدیل به یک امر تماتیک و سوژهٔ یک بررسی تمثیلی قرار می‌گیرد. – ن.

[۹۵] self-knowledge

[۹۶] aesthetic-expressive

[۹۷] withdrawal

[۹۸] pornographic-picaresque

[۹۹] ascetic self-examination

[۱۰۰] filmworlds

دوربین‌روی‌دستِ درحال‌لرزشْ به‌سبک دوگما)، همراه با ترکیبی بی‌ثبات‌کننده که مبتنی‌بر هیبریدیتهٔ ژانریک، پاتوس رمانتیک، و دوسوگرایی آیرونیک است.

بُعد روایی ضدمسیح در درون تأثیراتِ غریب‌آشنایِ خود، گوتیک است، اما در چگالی روان‌شناختی و رزونانس‌های فرهنگی-مذهبی‌اش اسطوره‌ای می‌ماند: یک کودک می‌میرد در حالی‌که زوجی درگیر آمیزش هستند. اکنون این زوج متلاشی‌شده با اجتناب از درمان‌های معمول پزشکی، خانهٔ خود را که صحنهٔ این مرگ تراژیک بوده ترک می‌کنند و به سمت کلبهٔ جنگلی دورافتاده‌شان (با نام احضارکنندهٔ «عدن[۱۰۱]») می‌روند ـ درواقع جایی که قرار است زن با انجام شناخت‌درمانیِ مواجهه[۱۰۲] تحت هدایت همسر/درمانگر بر سوگ و اضطراب خود غلبه کند. اما به‌رغم این، به‌جای کاتارسیس یا نوکیشی[۱۰۳]، آنچه در پی می‌آید، یک مبارزهٔ مرگ‌وزندگیِ کابوس‌وار و مبارزه‌ای‌ست که به‌طرزی ماوراءطبیعی-آمیخته می‌ماند، و همزمان، روانی و جنسی نیز هست. احساسِ گناه سرکوب‌شده درمورد مرگ فرزندشان به شیوه‌هایی کاملاً مخالف، و به‌طور مستمر برای زن و شوهر (که در تیتراژ تحت عناوین سادهٔ «آن زن» و «آن مرد» از آنها نام‌برده می‌شوند) تداعی گشته و آنها را مورد آزار قرار می‌دهد. زن با به‌عهده‌گرفتن بار گناه برای مرگ فرزندش قبل از اینکه در نهایت خود را مثله و حتی «اخته[۱۰۴]» کند (صحنهٔ واقعاً دلخراش ناقص‌سازی جنسی[۱۰۵])، شروع به‌تنبیه بی‌رحمانهٔ جنسی و فیزیکی شوهرش می‌کند؛ چراکه او را هم به‌عنوان شریکِ جرم و هم به‌عنوان شکنجه‌گر [خود] دریافته‌است.

مرد بدین‌ترتیب با جابجاشدن این احساس گناه به زن (یعنی خود-مثله‌گری‌ای که زن بدان دست زد)، و شاید حتی به‌موجب زن‌ستیزی‌ای که دارد، اضطراب و ترس خاص خود را کاهش می‌دهد: زن را خفه می‌کند و در آتش می‌سوزاند؛ گویی جادوگری را سوزانده باشد. مرد سپس عدن را به‌تنهایی ترک می‌کند؛ زیرا تلاش‌های سرسختانه‌ای که به‌منظور شناخت‌درمانی همسرش انجام داده، به‌جای درمان، موجب قتل او شده است.[۱۰۶] با این‌وجود اما، قبل از رجعت به شهرزیستی، یک سری رؤیاهای نهایی برای او به‌وجود می‌آیند: جنگل را می‌بیند که پُرشده از اجساد دیگر زنانی که در گذشته قربانی [و فدا] شده‌اند. در تصویرِ مبهمِ انتهاییِ فیلم، که مجدداً همراه با *آریای* هندل است، مرد تلاش می‌کند از صحنهٔ آتش‌سوزی همسرش احتراز کند، اما انبوهی از زنانِ فاقدچهره را می‌بیند که از جنگل بیرون می‌آیند و بی‌صدا از او سبقت می‌گیرند.

---

[۱۰۱] Eden

[۱۰۲] exposure

[۱۰۳] conversion

[۱۰۴] castrating

[۱۰۵] genital mutilation

[۱۰۶] پوزخند تاریخیِ فون‌تریه به علمِ روانکاوی، و در یک سطح گسترده‌تر به عقل‌گرایی مدرن. به عبارت دیگر: وقتی زن از طریق متد روانکاوی مدرن بهبود نمی‌یابد، و بدتر هم می‌شود، مردش/روان‌درمانگرش او را گویی که جادوگر یا اهریمنی باشد به هیزم می‌بندد و آتش‌اش می‌زند. زن‌سوزی به‌مثابه جادوگرسوزی و به‌مثابه اهریمن‌سوزی، در سنت‌ها و باورهای خرافی پیشامدرن، یک عمل کاملاً شناخته‌شده است؛ حال، فون‌تریه با این پایان‌بندی تکان‌دهنده، سعی در رساندن چنین منظوری دارد: باورهای مذهبی-خرافه‌باورانهٔ پیشامدرن، نه‌تنها به‌دست خردباوری (یا راسیونالیسم که ایدئولوژیِ مدرنیته است و در«ضدیت» با ایدئولوژی و فرهنگ مذهبی-خرافه‌باورانهٔ پیشامدرن قرار می‌گیرد) ریشه‌کن نشده‌اند، بلکه ازسوی آن بازتولید و تکثیر نیز می‌شوند. در همین راستا بنگرید به نقدهای رادیکال آدورنو و هورکهایمر بر خردباوری مدرن، در کتاب *دیالکتیک روشنگری*. – م.

فون‌تریه در *ضدمسیح* ترکیب خاصی از تحریک، روندِ اجراء و هزلیات را به‌وجود می‌آورد که در فیلم به‌وفور مشهود است. او نام فیلم را نیز به‌گونه‌ای انتخاب کرده، که همزمان فلسفی، کفرآمیز، و «عامه‌پسند» باشد: *ضدمسیح*. *ضدمسیح* تمایز میان ملودرام خانگی و هارورفیلم هنری، تمایز میان کاوش‌های زن‌ستیزانه و کاوش‌های فمینیستی درخصوص سوبژکتیویتهٔ زنانه، فداکاری، و خشونت نرینه‌گرا (مردانه) را آشفته می‌کند.[۱۰۷] با این همه، ضد مسیح علیرغم مازادهایی سینمایی که ایجاد می‌کند، متداعی روایتی نیچه‌ای از هنر تراژیک نیز هست: یک نقد زیبایی‌شناسانه بر خوش‌بینی روشنگری و درعین‌حال استنباط یک حس (شبه-مذهبی) که مبتنی بر هیبت[۱۰۸] یا والایی باشد و نسبت به نیهیلیسمِ ناشی از عقل‌گرایی مدرن نیز واکنش نشان دهد.

تحریک‌های فراوانی که فون‌تریه در فیلم ایجاد می‌کند، حفظ هرگونه محور مونولوژیک از تفسیر را دشوار می‌سازد: تحریک‌ها به‌همان‌اندازه که سینمایی و زیبایی‌شناختی هستند (در باب هیبریدیتهٔ مبتنی بر ژانرها و سبک‌ها، از سینمای هنری گرفته تا پورنوگرافی و ملودرام تا مدرنیسم و هارور تا رئالیسم)، به‌همان‌اندازه هم فلسفی، اخلاقی و تئولوژیکی هستند (در باب رمانتیسیسم علیه عقل‌گرایی، فمینیسم علیه زن‌ستیزی و ماوراءالطبیعه‌گرایی الهیاتی علیه آتئیسمِ طبیعت‌گرایانه). پس این‌گونه‌ست که واکنش نشان دادن به فیلمی مانند *ضدمسیح* دشوار می‌شود؛ زیرا اگر بگوییم صرفاً میل ما را به تسلطِ شناختی[۱۰۹] ارضاء می‌کند، (فیلم در رد این امر است)، اگر بگوییم تأمل[۱۱۰] زیبایی‌شناختی ما را ارضاء می‌کند (این امر اگرچه استنباط می‌شود، اما سپس با افشاءشدن فیلم تروماتیک می‌شود) و حتی اگر بگوییم یک شرح فراسینمایی جدی دربارهٔ خشونت، سکسوالیته، زن‌ستیزی، یا دیگر اضطراب‌ها و افسانه‌های فرهنگی را فراهم می‌کند (به دلیل برخورد عمیقاً مبهم فیلم با چنین تم‌هایی)، هیچکدام قطعیت نخواهند داشت. به‌عنوان‌مثال، بنگریم به روشی که فیلم از طریق آن «شناخت‌درمانیِ نفرت» را توصیف می‌کند: از یک سو، کاراکتر درمانگر-شوهر، اصول پایهٔ شناخت‌درمانی را ترسیم می‌کند، (که سوژه را در معرض برخوردهای مکرر با منبع اضطراب خود قرار می‌دهد)، و این‌طور الگوسازی می‌کند که ترس‌های زن بی‌اساس و باورهایش اشتباه هستند، و از این رو، فضایی برای اصلاح باورهای زن باز می‌شود، و در نتیجه، مدولاسیونی[۱۱۱] از واکنش‌های انفعالی که باعث تضعیفِ آنها شده به‌دست می‌آید؛ و از سویی دیگر، جلسات درمانی، با عملیات مبتدیانه و قوانین احمقانهٔ خود، خیلی زود به نوعی بازی منحرف میان شوهر/درمانگر و زن/بیمار تبدیل می‌شود که به‌طرزی متحیرانه با زیبایی‌شناسی بازیگوشانهٔ فون‌تریه انطباق یافته‌است. در واقع زن پروژهٔ [دانشگاهیِ] نیمه‌تمامِ[۱۱۲] خود را که دربارهٔ تاریخ زن‌ستیزی و دوسوگرایی درقبال فرزندپروری است، در گود مبارزه با جداماندنیِ[۱۱۳] عقل‌گرایانهٔ شوهرش، دیدگاه افسون‌زده نسبت به طبیعت، و تمرین‌های انضباطی برای اصلاحِ شناختی و اخلاقی قرار می‌دهد.

عناصر هزلیات فلسفی هم در اینجا وارد اجراء می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، با ارجاع‌دادن به روانکاوی فرویدی؛ اما با این وجود، در ارائهٔ خود، اگرچه روانکاوی فرویدی را به‌مثابه یک کوشش پراگماتیک در جهت شناخت‌درمانی لحاظ قرار می‌دهد، اما نشان می‌دهد

---

[۱۰۷] بنگرید به Zolkos ۲۰۱۱ – ن.

[۱۰۸] awe

[۱۰۹] cognitive mastery

[۱۱۰] contemplation

[۱۱۱] modulation

[۱۱۲] aborted

[۱۱۳] detachment

که نسبت به آن تلویحاً مشکوک نیز هست؛ به همین خاطر در عمل ابهام‌زدایی[۱۱۴] و «اصلاح» ابعاد ناخودآگاه تجربهٔ روانی، از تبیین عقل‌گرایانه و درگیری عملی گریزان است.

در واقع، نتیجه‌گیری دوسوگرایانهٔ فیلم نشان می‌دهد که شناخت‌درمانی که قرار بود افسردگی زن را درمان کند، خودش [در مقام] نوعی [اعمال] خشونت یا میلی برای کنترل‌گری [بر زن] واقع شد. درمان نادرستی که مرد برای زن پیش‌گرفت، نوعی زن‌ستیزی پنهان را روئیت‌پذیر ساخت، و او را وادار کرد تا یک تکرار تاریخی دیگر را برون‌ریزی کند؛ تکراری شامل چرخهٔ آزارگری[۱۱۵]، تعارض، و خشونت نسبت به زن؛ و به عبارتی دیگر مرئی‌سازیِ تاریخ کوشش‌های فرهنگ ـ نرینه‌گرای ـ غرب، درجهت تسلط و کنترل عقلانیِ داخل و خارجِ طبیعت.

نتیجهٔ منحرفی که زن از تحقیق پایان‌نامهٔ خود در مورد نسل‌کشی دریافت می‌کند، تحت‌تأثیر تجربهٔ جنون‌آمیز خاص خود از نیروی بدخواه طبیعت است، که توسط فیلم همزمان مورد تأیید و تردید قرار می‌گیرد. ما مجبوریم تنافر انفعالی تروماهای روانی، جنسی و فیزیکیِ خشونت‌آمیز را تحمل کنیم؛ اما گذشته از این، تنافرِ شناختی[۱۱۶]، کوشیدن درجهت تطبیق جهانبینی‌های متصادم و درعین‌حال مکمل است، که در هیچ کل عقلانی‌ای، دارای انسجامات منطقی نباشند. در واقع، درمان فیلم درخصوص تروماى صعب‌العلاج، اگرچه فقط می‌تواند تلویحاً و به‌واسطهٔ یک اجراء سینمایی از تروما، مورد مقابله قرار گیرد، اما کاربست فون‌تریه از تحریک‌های اخلاقی، روندهایِ اجراء، و هزلیاتِ دوسوگرایانه بی‌پاسخ می‌ماند. تأثیرات عمیقاً آشفته‌کنندهٔ این فیلم تا حد زیادی ناشی از تأثیرات متنافر اخلاقی-شناختی و سینمایی-زیبایی‌شناختی است که، ازسوی همین استراتژی‌های متداخل[۱۱۷] می‌آید.

جنونِ افسردگی

دومین فیلم فون‌تریه در این سه‌گانه، *جنون افسردگی* نام دارد، که یک درهم‌آمیزی برجسته است: ملودرام به‌سبک دوگما، فیلم‌فاجعهٔ آخرالزمانی و «اثر هنری درهم‌آمیخته[۱۱۸]»ی وانمودین-واگنری[۱۱۹]. *جنون افسردگی* با ترکیب بدبینی[۱۲۰] شوپنهاوری با رمانتیسیسم آلمانی، ترکیب سایکودرام به‌سبک برگمان با تجربه‌گراییِ سینمای هنری، قادر است «اختلال خلقی[۱۲۱]» ناشی از افسردگی (یا جنون افسردگی [یا مالیخولیا]، در ترم پیشامدرن و فرهنگی-زیبایی‌شناختی که فیلم بر آن اصرار دارد) را از طریق ترکیبی از تحریک اخلاقی، روندهایِ اجرائی سینمایی و هزلیات فلسفی واکاود.

---

[۱۱۴] demystify

[۱۱۵] persecution

[۱۱۶] cognitive dissonance

[۱۱۷] overlapping

[۱۱۸] Gesamtkunstwerk؛ گزامت کونست‌ورک. –م.

[۱۱۹] Mock-Wagnerian

[۱۲۰] pessimism

[۱۲۱] mood disorder

این فیلم از یک‌سو پرتره‌ای ویرانگر از جنون افسردگی ارائه می‌کند: دراماتیک‌سازیِ تجربهٔ آسیب‌شناختی[۱۲۲] کاراکترِ جاستین درخصوص «از دست‌دادنِ جهان» که هم‌بستگی عینی خود را در یک فانتزی سینمایی والا[۱۲۳] می‌یابد، که این فانتزی دربارهٔ نابودی جهان است. و از سویی دیگر، می‌کوشد تا از دست‌دادن جهان‌ها (ی سینمایی و البته فرهنگی و طبیعی) را «برآوَرَد» که مشخصهٔ خلق‌وخوی تاریخی ماست، و می‌توانیم آن را یک آخرالزمان‌گراییِ درون‌گستر بنامیم. این اکتشافی سینمایی‌ست، که حاکی از نیهیلیسم است، حاکی از جنون افسردگی به مثابه خلق‌وخویی فرهنگی-زیبایی‌شناختی که، مخاطبانِ خود را با منظرهٔ آخرالزمانی والاء تحریک و اغواء می‌کند. با وجودِ گریزها، روندِ اجراءها و خودبازتاب‌پذیری اما، یک نقد سینمایی مبهم را نیز بر خوش‌بینی عقل‌گرایانه صحنه‌سازی می‌کند و این امر را به‌واسطهٔ تمثیلی نئورومانتیک، که دربارهٔ نابودی جهان است، انجام می‌دهد.

تصویر شمارهٔ ۱: کیرستن دانست [در نقش جاستین در فیلم *جنون افسردگی*] در عکسی که به نقاشی *اوفلیا* اثر جان اورت میلی[۱۲۴] ارجاع می‌دهد.[۱۲۵]

این فیلم بخاطر ترسیم قدرتمند و صادقانه‌ای که از افسردگی ارائه می‌دهد توسط بسیاری از منتقدان ستایش شده است. مطمئناً ارائهٔ معتبر فیلم از تجربهٔ جنون افسردگی، فقط به تجربهٔ سوبژکتیو، روان‌شناختی یا بدنی یک کاراکتر محدود نمی‌شود؛ درواقع این را الگوسازی می‌کند که، چگونه «جهان» از دستِ جنون افسردگی در رنج است؛ این امر را فون‌تریه با تابشی علی‌التحقیق

---

[۱۲۲] pathological

[۱۲۳] sublime

[۱۲۴] John Everett Millais

[۱۲۵] منبع:

Melancholia (Lars von Trier, ۲۰۱۱) © Nordisk Film, Les films du losange, Entertainment One, Magnolia Pictures, Concorde Filmverleih. -ن.

به‌ظهور می‌رساند.[۱۲۶] علیرغم تمام درخشش کیرستن دانست در ایفاء نقش جاستین، باید گفت تفسیر این فیلم در درجهٔ اول به‌عنوان یک مطالعهٔ روان‌شناختی از افسردگی، شاید به‌نوعی مشتبه‌سازی تلقی گردد. جنون افسردگی، در این فیلم تحت این عناوین احضار می‌شود: یک خلق‌وخو، یک حس‌پذیری زیبایی‌شناختی، و یک حالت از رفتار تجربه‌گر[۱۲۷] زمان. به عبارتی دیگر، آنچه در فیلم به‌عنوان جنون افسردگی یافت می‌شود، سعی در حالت‌نمایی آنچیزی دارد که سینمای معاصر به‌کلی آن را باخته است: یک شرایط ژرف‌بین، یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی که مبتنی بر زمان‌مندیِ وحیانی[۱۲۸] است.

در واقع، *جنون افسردگی* با روشی متمایز می‌شود که در آن چشم‌انداز سوبژکتیوِ خلق‌وخوی شخصیت (جاستین) و خلق‌وخوی حالت‌نماشده توسط جهان‌فیلم یا نقطه‌نظر[۱۲۹] روایتی، با یکدیگر ادغام و متحد می‌شوند - جنبه‌هایی که معمولاً در اکثر فیلم‌های روایی از یکدیگر مجزا می‌شوند.[۱۳۰] ما فقط‌وفقط وضعیتِ ذهنی جاستین را که به جنون افسردگی دچارشده تجربه نمی‌کنیم، درواقع چگونگی به‌رویت‌رسیدنِ «خود جهان» را، به‌عنوان شیءای که دچار جنون افسردگی شده نیز تجربه می‌کنیم؛ این امر، درفیلم، برای مثال، ازطریق مواردی چون نور آبی عالم‌گیر، سایه‌های همزاد، صداهای اصلیِ غرنده و اتمسفر رقیق به‌ظهور می‌رسند (تصویرشمارهٔ ۲).

در قرائتی هم‌نوا با قرائتی که ژولیا کریستوا[۱۳۱] در کتاب *آفتاب سیاه* (۱۹۹۲)[۱۳۲] از جنون افسردگی پیش می‌نهد، می‌توان گفت *جنون افسردگیِ* فون‌تریه درتلاش است تا تداعی رمانتیکِ جنون افسردگی را با دیدگاه نبوتی و نبوغ هنری بازیابد و احیاء کند (از این روست که فیلم به پیتر بروگل[۱۳۳]، واگنر و تارکوفسکی اشارت می‌دهد). این امر، جنون افسردگی را تحت این عنوان احضار می‌کند: یک خلق‌وخویِ زیبایی‌شناختی، زمان‌پریشانه[۱۳۴] و درعین‌حال به‌لحاظ‌تاریخی دارای رزونانس که، اضطراب‌های فرهنگی-تاریخی معاصر را حالت‌نمایی می‌کند، حال‌آنکه دربارهٔ تباهی و رستگاریِ احتمالیِ سینما در عصر دیجیتال هم اظهارنظراتی دارد.[۱۳۵]

---

[۱۲۶] بنگرید به Shaviro ۲۰۱۲ و Read ۲۰۱٤ – ن.

[۱۲۷] experiencing

[۱۲۸] revelatory

[۱۲۹] pov

[۱۳۰] بنگرید به Plantinga ۲۰۱۲ – ن.

[۱۳۱] Julia Kristeva

[۱۳۲] Black Sun؛ اولین نوبت انتشار این کتاب به ۱۹۸۷ برمی‌گردد؛ نسخه‌ای که در این مقاله مورد استناد سینربرینک قرارگرفته، در سال ۱۹۹۲ چاپ مجدد شده‌است. – م.

[۱۳۳] Pieter Bruegel

[۱۳۴] anachronistic

[۱۳۵] آن نقل‌وقولی که در ابتدای مقاله از فون‌تریه آوردم، در چارچوب مصاحبه‌ای بیان شده که در آن فون‌تریه دربارهٔ احتمالات رستگاری/عدم‌رستگاری سینما نیز صحبت می‌کند. فون‌تریه معتقد است که فضای دیجیتال چون آزادی‌عمل را به مخاطب می‌دهد درنتیجه هیچ شانسی در برابر سینما (که از نظر او دیکتاتورگونه است!) نخواهد داشت، زیرا فون‌تریه – همانطور که در آن نقل‌وقولِ ابتدایی هم آمده – معتقد است که اثر هنری (احتمالاً در اینجا سینمایی) در وضعی کاملاً دیکتاتورمآبانه خلق می‌شود که با اوضاع به‌زعمِ او دموکراتیک فضای مجازی و دیجیتال سراسر متفاوت است. هرچند که فون‌تریه ضمن آنکه دیدگاهی ارتجاعی درباب خلق اثرهنری/سینمایی دارد، احتمالاً یا امر دموکراتیک را

تصویر شمارهٔ ۲: رقیق‌شدگی اتمسفر در فیلم *جنون افسردگی*؛ غار جادوییِ جاستین، درست در واپسین لحظات زندگی - قبل از برخورد سیارهٔ مهاجم به سیارهٔ زمین و نابودی «کل جهان». - م

جنون افسردگی عملاً تلاش می‌کند تا برخی از امکانات عام سینمای هنری در عصر تجاری-دیجیتال را با هدایت «استادان» سینماییِ مدرنیست بازیابی کند و در عین‌حال سینمای ژانر را با فرم‌های هیبرید ترکیب سازد (در این فیلم ملودرام خانگی با فیلم‌فاجعهٔ متافیزیکی مواجه می‌شوند). جاستین، در صحنه‌ای مهم، پس از کناره‌گیری از جشن عروسیِ خود، به تصاویرِ هنر مدرنیستی که در کتاب‌هایِ موجود در کتابخانه هستند، شدیداً واکنش نشان می‌دهد و آنها را با تصاویر پیشامدرن و رمانتیک (بروگل، میلی و غیره) جایگزین می‌کند. گویی که جنون افسردگی فی نفسه نشانه‌ای از احتضار خوش‌بینی مدرنیستی، و نشانه‌ای از تباهی آن در طراحی تبلیغاتی معاصر است. ژست امتناع و نفی جاستین نشان می‌دهد که این ایده‌ها (تباهی هنر مدرنیستی با تبلیغات، و بازیابی رمانتیسیسم به‌عنوان پادزهری برای اسطورهٔ پیشرفت[۱۳۶]) بیانگر نابودی ایماژ-جهان[۱۳۷] هستند؛ چیزی که به زودی از راه خواهد رسید (با یادآوری تصویر *شکارچیان در برف*[۱۳۸] اثر بروگل که توسط شعله می‌سوزند و به خاکستر تبدیل می‌شوند).

آن چیزی که جنون افسردگیِ جاستین –و فیلم– را تعریف می‌کند، نفیِ نفس و عدم‌مشارکت جاستین در تشریفات زندگی روزمره (مانند جشن عروسی خودش) است که، او را از ظرفیت درگیریِ انفعالی و عاملیت اجتماعیِ معنادار محروم می‌سازند. او تلاش می‌کند که نقش عروس خندان را بازی کند، اما مانند لیموزین بزرگی که در راه مراسم عروسی‌اش گیر می‌کند، دیگر با دنیای اجتماعی که اکنون در آن وجود دارد، سازگار نیست؛ به‌همین‌خاطر مناسک اجتماعی از نظر او تهی، مبتذل و ابزورد هستند. در طول غروب، از مراسم عروسی کناره‌گیری می‌کند، از شوهرش کناره‌گیری می‌کند، خواسته‌های رئیس‌اش را رد می‌کند، شغل خود را

نمی‌فهمد (که قطعاً چنین است) یا از قدرتِ نامرئی (manipulation) فضای دیجیتال که قادر است مخاطبان خود را دستکاری کند (manipulate) ناآگاه است! – م.

[۱۳۶] myth of progress

[۱۳۷] image-world

[۱۳۸] *Hunters in the Snow*

درهمان شب از دست می‌دهد، «کارمند زیردست»اش را اغواء می‌کند، شوهرش را ترغیب به ترکِ او می‌کند، توسط خانواده‌اش رها می‌شود و در چنان افسردگی عمیقی فرو می‌رود که قابلیت تکلم و تحرک خود را از دست می‌دهد.

اما این جنون افسردگی فقط به افسردگی فلج‌کنندهٔ جاستین محدود نمی‌شود، درواقع تمام جهان-فیلم را درمی‌نوردد. جنون افسردگی خلق‌وخویی است که جهان را مالامال از حس‌پذیری متمایز می‌کند، امر حاضر[۱۳۹] را منجمد می‌سازد، دست به نفی رویه‌ای می‌زند که تعریف‌کنندهٔ فعالیت‌های روزمره است، و بدینسان یک بُعد غریب‌آشنا و «نبوتی» از تجربهٔ زمان‌مند را به‌ظهور می‌رساند. نفس-نفی‌کنندگیِ جاستین، او را از پرداختن به امورات خانواده و کارش جدا، و وادار به صرف‌کردنِ زمان و انرژی در جهانِ درونی خودش می‌کند. بدین‌سان وقتی مطلع می‌شود که سیارهٔ مهاجم، قریب‌الوقوع به زمین برخورد خواهد کرد، این فاجعه را با یک احساس آرامش خاص می‌پذیرد.

اما وحشت خواهرش، کلیر[۱۴۰] (شارلوت گینزبرگ)، دربارهٔ فاجعهٔ در راه، روزافزون بالا می‌رود و اضطراب او بر رفتار آرام، به‌لحاظ‌انفعالی پایدار و طرزِ برخوردِ حمایت‌کننده‌اش[۱۴۱] غلبه می‌کند. اما مایکل (الکساندر اسکارگارد)[۱۴۲]، شوهر کلیر، که در ابتدا باعث قوت‌قلب خانواده بود، و با ایمان به علم، به‌سایرین توضیح می‌داد که چگونه امکان وقوع فاجعه عملاً وجود ندارد (و نیز، می‌گفت که سیارهٔ مهاجم «به‌سرعت درحال دورشدن از مدارِ زمین است» و این امر به‌جای یک تهدید وجودگرایانه و فاجعه‌بار، یک منظرهٔ طبیعی هیجان‌انگیز را عرضه خواهد کرد) وقتی متوجه می‌شود که نظریات علمی دانشمندان در این رابطه اشتباه‌اند، در نا-امیدی مهلکی فرو می‌رود و به‌جای اینکه با حقیقت روبرو شود، خودکشی می‌کند: اعتراف به ناتوانیِ تحقیرآمیز خود در مواجه‌شدن با فاجعه: ناتوانی در امر محافظت از خانواده، در برابر مرگ حتمی. فون‌تریه ظاهراً با خودکشیِ مایکل بر این اعتقاد بوده که درهم‌شکستن اسطوره‌های پیشرفت ما، می‌تواند به یک نیهیلیسم فرهنگی، افسردگی جمعی، و شاید حتی به یک خود-ویرانگری جامعه‌گانی[۱۴۳] منجر شود.

در مقابل، جاستین به آرامی از افسردگی خود خارج می‌شود، قدرت می‌یابد و به یک آدم آرام و متفکر تبدیل می‌شود. او برهنه، و اغواشده از حضور این سیارهٔ پهناور، زیر نور آبیِ وهم‌آورش غسل می‌کند. جاستین فریفتهٔ حضور بالندهٔ سیارهٔ مهاجم است، آن‌هم درست زمانی‌که به سمت زمین می‌آید و سیارهٔ ما را در آغوش مرگبارش می‌کشد. جنون افسردگیِ جاستین ابعاد کیهانی به خود می‌گیرد: نفیِ نفس و نفی جهان، فی نفسه جهان را می‌بلعند. بدین‌ترتیب، جنون افسردگیِ جاستین به انتهای خود می‌رسد: سیارهٔ مهاجم (جنون افسردگی)، همانطورکه زمین را نابود می‌کند، جاستین، کلیر و لئو (کامرون اسپور)[۱۴۴] را هم در «غار جادویی»شان نابود می‌کند؛ و به همین سیاق، فیلم *جنون افسردگی* هم در منظره‌ای والا، دست به ویران‌سازیِ ایماژ-جهانی می‌زند که خود به‌زیبایی آن را ترکیب‌بندی کرده‌بود.

---

[۱۳۹] the present

[۱۴۰] Claire

[۱۴۱] حمایت از جاستین که پیشتر دچار تأثیرات افسردگی بوده‌است. –م.

[۱۴۲] Michael (Alexander Skarsgård)

[۱۴۳] societal

[۱۴۴] Leo (Cameron Spurr)

این تسلی متافیزیکی که منظره‌ای والاء از جهان-ویرانی را فراهم می‌کند، دقیقاً چیست؟ در یک سطح، فیلم *جنون افسردگی* یک تراژدی نیچه‌ای است که بر اساسِ رمانتیسیسم واگنری و بدبینی شوپنهاوری طراحی شده‌است؛ و در سطحی دیگر، این یک مدیتیشن فراسینمایی دربارهٔ «پایان سینما» به‌مثابه یک فرم هنری است که قادر به آشکارکردن جهان‌های جدید خواهد بود. در اینجا یکی از تحریک‌های فیلم این است که ما تصمیم بگیریم که آیا ارجاعات به حوزه‌های رمانتیسیسم، واگنر، بدبینی، افسردگی، مدرنیسم، آخرالزمان‌گرایی و امثالهم «جدی» هستند؟ و یا اینکه همگی عناصر یک بازی سینمایی پیچیده اند؟ یا همزمان هردو؟

این فیلم، از یک منظر، یک فابل-فیلم[۱۴۵] متافیزیکی و رمانتیک است که پایان‌بندی خود را در یک ترسیم والا از نابودی حیات برروی سیارهٔ زمین (به‌گفته جاستین تنها حیات در جهان) می‌یابد، که به‌عنوان یک کنش تصادفی ازسوی یک عدالت کیهانی ارائه شده‌است: «زمین شرّ است؛ آن‌هنگام که از بین برود، هیچکس برای‌اش غصّه نخواهدخورد». و از منظری دیگر، یک بازی سینمایی یا یک «آزمایش» استادانه و بسیار دقیق را برسازی می‌کند؛ درواقع کاراکترهای شبه‌تمثیلی (نمایندهٔ جنون افسردگی، خوش‌بینی، اضطراب و غیره) را درچارچوب یک ملودرام خانگی درحالی به‌کار می‌گیرد که توسط شبح غیرقابل‌تصورِ صورتِ حسیه-نابودی[۱۴۶] به امرِ حائزِ روح تبدیل شده، و توأمان، با پاتوس واگنری، ضد-مدرنیسم رمانتیک، و ته‌مایه‌ای از بدبینی فلسفی نیز همراه‌است.[۱۴۷] در واقع، اگرچه فیلم با تم‌های «آخرالزمانی» معاصر رزونانس می‌یابد، اما هیچ پیام «سیاسی» تعلیمی یا «مسیحوارِ» پوشیده‌ای در آن وجود ندارد. با این‌وجود، به‌سختی می‌توان خلق‌خو، حس‌پذیری و منش زیبایی‌شناختی فیلم را نادیده‌گرفت، که به‌مثابه انتقادی آشکار به‌سوی رضایت‌خاطرِ خودخواهانه، عمّی اخلاقی، و انکارگرایی ویران‌کنندهٔ متعلق به سرمایه‌داری مصرف‌گراست، که نسبت به فاجعهٔ زیست‌محیطی به‌طرزی خودسرانه بی‌تفاوت است.[۱۴۸]

آنچه در فیلم می‌یابیم، تا اندازه‌ای، نقد آیرونیک بر یک خوش‌بینی عقل‌گرایانه ویران‌کننده است: با توجه به ایمان ناعقلانیِ ما نسبت به اسطورهٔ پیشرفت، و فانتزی‌های ویران‌کننده درجهت واپایی[۱۴۹] طبیعت، تنها پایانِ قابل‌پیش‌بینی، چیزی الاء یک سناریوی جهان-ویرانی نیست. این اندیشه همزمان به‌وسیلهٔ یک منظرهٔ سینمایی والا از جهان-ویرانی ارائه می‌گردد. دوسوگرایی و تنافر اخلاقیِ بازی‌های سینمایی، تمثیل‌های ایدئولوژیکی و عناصر متافیزیکی فیلم، همگی بدین‌ترتیب به‌شدت تقویت می‌شوند.

فیلم *جنون افسردگی* از یک‌سو مطرح‌کنندهٔ چنین مواردی است: یک بینش تراژیک؛ یک تجربهٔ اخلاقیاتی از والایی، از کران‌مندیِ افق‌های جهانِ ما. و از سویی دیگر، خودِ فیلم، یک منظرهٔ زیبایی‌شناختی از جهان-فداکاری[۱۵۰] است: فداکاریِ ایماژ-جهانِ «تباه‌شده» که مدرنیتهٔ دچارگشته به جنونِ افسردگی را تعریف می‌کند؛ چیزی که خود را به‌مثابه سهمی از یک بازی سینمایی ارائه می‌کند که می‌توان آن را به دلیل نیهیلیسم آیرونیک و شک‌گراییِ دوسویه‌اش به باد انتقاد گرفت. بدینسان، ژست رادیکال این فیلم دربارهٔ جهان-فداکاری، نشانه‌ای از چالش اخلاقیاتی است که از تفکر جهان-ویرانی ناشی می‌شود: دشواریِ تخیل‌کردن آینده‌ای

---

[۱۴۵] fable-film

[۱۴۶] species-annihilation

[۱۴۷] برای بحث در مورد ملودرام *جنون افسردگی* به Elsaesser (۲۰۱۵) مراجعه کنید. – ن.

[۱۴۸] بنگرید به Matts and Tynan ۲۰۱۲؛ Shaviro ۲۰۱۲؛ Read ۲۰۱٤ . –ن.

[۱۴۹] controlling

[۱۵۰] world-sacrifice

ورایِ پایان جهان: مادامی‌که زیر پا می‌گذاریم هرگونه چارچوب اخلاقی-اخلاقیاتی[۱۵۱] پایدار را (که ازطریق‌شان می‌شود یک‌چنین مواجهه‌ای در زیستِ سیاسی-فرهنگی را بازنمایی کرد) دیگر چه نیازی‌ست که این چارچوب‌ها را متوقف کنیم؟

نیمفومانیاک

دوقسمتی *نیمفومانیاک* سومین فیلم از سه‌گانهٔ *افسردگی* یا ترومای فون‌تریه است. این فیلم تم یک «زن در دشواری» را ادامه می‌دهد (بنا به فیلم *امپراتوری درون*[۱۵۲] [۲۰۰۶] ساختهٔ دیوید لینچ[۱۵۳]): زنی که یک وضعیت از عسرت ذهنی[۱۵۴] یا اختلال خُلقی را تحمل می‌کند؛ درواقع، درحال مبازه با افسردگی، اضطراب، یا ریسک‌پذیری اجباری است، و اطرافیانش (به‌ویژه مردان زندگی‌اش) در درک یا کنار آمدن با وضعیت ذهنی او و فرم‌های نامنظم و درون‌گستری که او برای «برون‌ریزی[۱۵۵]» اختیار می‌کند، ناتوان اند. این امر در یک سطحِ بیشترْ بازتاب‌گر، به پرفورمنس هنر سینمایی روایی، و رابطهٔ «دیالکتیکیِ» همتافتهٔ میان فیلم، کارگردان و تماشاگر مربوط می‌شود: «قرارداد» مبهمِ منعقدشده میان فیلم و ما.

ما در این فیلم، کنش متقابل میان تحریک اخلاقی، روندِ اجراء سینمایی، و هزلیات فلسفی را درمی‌یابیم که علیه یک روایت نظام‌مند، پورنوگرافیک و پیکارسک قرار می‌گیرند و تا پایان توسط «پراکنده‌گویی[۱۵۶]»های مختلف ادامه می‌یابند. این پراکنده‌گویی‌ها تکمیل‌کننده، وقفه‌دهنده یا جانشین روایت‌گریِ زن از یک رنجِ مزمن[۱۵۷] هستند که در نتیجهٔ سفر جنسی‌اش برای او ایجاد شده‌است.

تحریک آشکار عنوان فیلم، یعنی *نیمفومانیاک*، (با ترسیم بصریِ تمثالی-ولویک[۱۵۸]) و سوژه-مادهٔ مناقشه‌آمیز آن، با یک کادربندی قصدمندانه در فیلم‌برداری همراه‌ست که، بر اساس قراردادهای ژانریکِ متعلق به پورنوگرافیِ ادبی-فلسفی و همچنین بر اساس قراردادهای سینمای مدرنیستی / آرت‌هاوس[۱۵۹] زیبایی‌شناسانه است.

نمای تعقیبیِ[۱۶۰] آهستهٔ افتتاحیهٔ فیلم که جنون افسردگی را برانگیخته می‌کند، تداعی‌کنندهٔ سینمای تارکوفسکی و برگمان است: دوربین از میان کوچه‌ای تاریک، پرپیچ‌وخم، سردومرطوب، به نرمی روی عناصر بازگویه‌ناپذیر[۱۶۱] فضایی مخروبه‌مانند حرکت

---

[۱۵۱] moral-ethical

[۱۵۲] *Inland Empire*

[۱۵۳] David Lynch

[۱۵۴] mental distress

[۱۵۵] acting out؛ گذر به عمل، یا کنش‌نمایی. – م.

[۱۵۶] digression

[۱۵۷] agony؛ رنج مزمن یا تقلای مزمن. –م.

[۱۵۸] iconic-vulvic

[۱۵۹] Arthouse؛ فیلم‌های فاقد جلوه‌های ویژه، مانند فیلم‌های ژانر خانگی-آپارتمانی، مثلاً سینمای اصغر فرهادی. –م.

[۱۶۰] tracking shot

[۱۶۱] nondescript؛ به فضایی گفته می‌شود که اگرچه مجهول و فاقد هویت است اما بخشی از فضا-مکان فیلم‌برداری‌شده یا فضای فتوگرافیک محسوب می‌شود که در اصطلاح نمابندی بدان نمای نامتعین نیز می‌گویند. در فیلم *استاکر* (۱۹۷۹) اثر تارکوفسکی، از این نماها به‌وفور دیده می‌شود. –م.

می‌کند، و مسیر آب باران را دنبال می‌کند، که از روی آجرکاری‌های قدیمی می‌چکند و روی سطل‌های خالی زباله تک‌تک می‌کنند. قطع ناگهانی این خیال‌اندیشیِ سینمایی توسط تهاجمِ وحشیانهٔ قطعهٔ اینداستریال-هارد راکِ رامشتاین[۱۶۲]، تحت عنوان *Führe Mich* یا *مرا رهبری کن*[۱۶۳] (که متداعیِ یک وقفهٔ موسیقایی مشابه در سکانس‌های آغازین فیلم *بازی‌های مسخره*[۱۶۴] [۲۰۰۷] ساختهٔ هانه‌که است)، ارجاعات بینامتنی فیلم را مجدداً قاب می‌بندد و همتافته می‌کند، درعین‌حال اما، تضاد دینامیک ذاتی فیلم را میان پاساژهایی مربوط به بازتابِ اندرنگرانه[۱۶۵]، پراکنده‌گویی‌های نامنسجم و وقفه‌های خشونت‌آمیز فیلم نیز، پیش‌گویی می‌کند.

نمایش تمام‌عیارِ بدنِ بی‌تحرک جو، روی زمین خیس، آن‌هم درحالی که کتک‌خورده و کبود آنجا افتاده، فیلم را به‌گونه‌ای افتتاح می‌کند که کنجکاوی ما را دربارهٔ هویت این زن، در داستانی که در ادامه می‌آید برانگیخته می‌سازد. جو توسط سلیگمان پیدا می‌شود. سلیگمان یک کاراکتر ریاضت‌طلب، جنس‌ناگرا[۱۶۶] و عالِم است. او بعداً دربارهٔ اسم خود چنین توضیحی را به جو می‌دهد: سلیگمان به‌معنای «شاد» یا «خوشبخت» است. سلیگمان، جو را به آپارتمان مدرنیستی و ریاضت‌منشانهٔ خود می‌برد (باز هم ظاهراً از یکی از فیلم‌های برگمان یا تارکوفسکی وام گرفته‌شده‌است). او اکنون با چای و گوش‌های دلسوز خود، آماده‌ست تا جو داستانش را برای او (و ما) تعریف کند. جو خود را (به‌لحاظ اخلاقی) به‌عنوان یکی از بدترین افرادی توصیف می‌کند که سلیگمان می‌توانست با آن مواجه شود.

اولین «فصل» فیلم تحت عنوان «*ماهی‌گیر تمام‌عیار*» آغاز می‌شود: [مرور] داستان جو از کشف هستی جنسی[-جنسیتی] خود، وقتی که یک دختر خردسال بوده؛ و مرور انگیزه‌هایی که در پس اودیسهٔ جنسی[-جنسیتی] اوست، هنگامی که یک زن جوان بوده. این فصل، به متن معروف ایزاک والتون[۱۶۷] به سال ۱۶۵۳ [تحت عنوان *ماهی‌گیر تمام‌عیار*] ارجاع می‌دهد.

نمای افتتاحیهٔ تارکوفسکی‌وار فصل اول فیلم، همان ساقهٔ گیاهان که در آب تکان می‌خورند، با یک عنوان «ادبی» همراه‌ست که رسماً خیال دارد به‌گونه‌ای تداعی‌کنندهٔ ژان-لوک گدار[۱۶۸] و گرینوی باشد. در واقع، آن بازیِ سینمایی‌ای که در ادامهٔ کار می‌آید، تداعی‌کنندهٔ درگیریِ بازیگوشانهٔ گرینوی با سکسوالیته و جسمانیت[۱۶۹] است: تحمیل طرح‌واره‌های دلخواه به داستان‌ها (و نیروهای خائوتیکِ مبتنی‌بر سکسوالیته و میل جسمانی که زیربنای آنهاست) از طریق لیست‌ها و قوانین، و مطابقت‌های فرمی، بصری، و همچنین مفهومی صورت می‌پذیرد، که اگرچه به‌دست محتوای ترسیم‌شدهٔ روایت به‌یکدیگر می‌رسند، اما درعین‌حال باهم تداخل نیز دارند.

---

[۱۶۲] Rammstein

[۱۶۳] *Lead Me*

[۱۶۴] *Funny Games*

[۱۶۵] contemplative

[۱۶۶] asexual

[۱۶۷] Izaak Walton

[۱۶۸] Jean-Luc Godard

[۱۶۹] corporeality

بازی سینمایی در فیلم *نیمفومانیاک*، شامل بازی روایی جو و سلیگمان است (در واقع همان بازی‌ای که فون‌تریه با تماشاگر انجام می‌دهد): جو داستان «پورنوگرافیک» خود را درحالی بازگو می‌کند که ایماء[۱۷۰] دلبخواه خود (مثلاً طعمهٔ سرِ قلابِ ماهیگیری) را از عناصر موجود در آپارتمان غم‌زدهٔ سلیگمان بدست می‌آورد؛ یا سلیگمان که ازطریق یک چندگانگی از پراکنده‌گویی‌های خیال‌انگیز که بر اساس دانش تاریخی-ادبی، تخیل هنری و ذهن‌مشغولی‌های فلسفی اوست، داستان جو را دستخوش وقفه‌گذاری‌های متعدد قرار می‌دهد.

برای مثال، بازگوییِ غیرانفعالی جو دربارهٔ ازدست‌دادن باکرگی‌اش، که به‌طرزی غم‌انگیز به‌دست جرومِ (شیا لابوف)[۱۷۱] گستاخ صورت می‌گیرد: جروم به روشی (که توأمان با یک برهم‌گذاری گرافیکی ۵ = ۳ + ۲ حالت‌نمایی می‌شود[۱۷۲]) شدتمند، و در عین‌حال در کم‌ترین‌زمان‌ممکن، به ـ واژن و مقعد ـ جو فرو می‌کند. این روش (که توأمان با یک برهم‌گذاری گرافیکی برای تماشاگر حالت‌نمایی شده) سلیگمان را برانگیخته می‌کند تا با دنبالهٔ *اعداد فیبوناچی*[۱۷۳] در ریاضیات (۰، ۱، ۱، ۲، ۳، ۵، ۸، ۱۳، و غیره)، یک توازی صعودی را ترسیم کند. جو در این مقطع، مانند سایر مقاطع فیلم، اجرای خود را با بدن زنانه/سکسوالیته/میل به ذهن سلیگمان/روحانیت/ریاضت‌گرایی انجام می‌دهد.

شک‌گرایی اختیارگرایانهٔ جو درمورد عشق رمانتیک و مازوخیسمِ نفس-انکارگر[۱۷۴]، ازطریق بینش عمیق او نسبت به مکانیک و دینامیک میل جنسی زنانه و مردانه مودوله می‌شود [یا وجهیت پیدا می‌کند]. آزمایهٔ فیزیکیِ فرسایندهٔ جو دربارهٔ خودبودگی[۱۷۵] به‌وسیلهٔ کنش‌هایی شامل تجاوز جنسی، با وابستگی پرحرارت و در عین‌حال تراژیک او نسبت به معشوق اول و شوهر/پدر آخر، یعنی جروم، با تهاتر [یا خنثی‌شدن] مواجه می‌گردد.

کنش متقابل و بازیگوشانهٔ میان جو و سلیگمان (که تاحدودی تداعی‌کنندهٔ رابطه کشیش/اعتراف‌کننده، درمانگر/بیمار، و بلکه هنرمند/منتقد است) شرایط سینمایی را برای فصل‌های مربوط به قسمت ۲ نیز آماده می‌کند: برخی از فصل‌ها صراحتاً به فیلم‌ها و فیلمسازان دیگر مانند *آینه*[۱۷۶] [۱۹۷۵، تارکوفسکی] اشاره می‌کنند، اما برخی دیگر هم به فیلم‌های خود فون‌تریه مثل *ضدمسیح* (تکریر صحنهٔ سقوط کودک) و *جنون افسردگی* (تکریر تصاویر سیّارات همراه با پیش‌درآمد *تریستان و ایزولده* اثر واگنر).

در این‌باره، فقط برشمردنِ تحریکات مختلفی که در هر دو قسمت از این فیلم وجود دارد، به‌کارمان نخواهند آمد. باید استنادها به‌صحنه‌های جنسی (از جمله نما-صحنه‌هایی که با بدن بدلی[۱۷۷] وانمایی نشده‌اند) به‌وضوح صورت پذیرند: استقبال جو از هویت خود به‌عنوان یک «نیمفومانیاک» و امتناع از آسیب‌شناسی آن به‌عنوان یک زنِ «معتاد-به-آمیزش[۱۷۸]» (درست به موازات

---

[۱۷۰] cue؛ سرنخ. –م.

[۱۷۱] Jerôme (Shia LaBeouf) ؛ طی سالیان اخیر، لابوف متهم به آزاررساندن (جسمی و روانی) به زنان بوده‌است. – م.

[۱۷۲] نویسنده در اینجا اشتباه می‌کند: در فیلم به‌صورت ۵ + ۳ است (۳ بار واژینال و ۵ بار مقعد)! – م.

[۱۷۳] *Fibonacci number*

[۱۷۴] self-abnegating

[۱۷۵] selfhood؛ خویشتنی، یا نفس‌بودگی، حتی تحت قرائت‌هایی «هویت». – م.

[۱۷۶] *The Mirror*

[۱۷۷] body doubles؛ بدن بدل‌کار؛ در اینجا منظور این است که صحنه‌ها جنسی جو (شارلوت گینسبرگ) واقعی اند. – م.

[۱۷۸] sex addict

پذیرش «جنون افسردگی» توسط جاستین، و در عین‌حال، امتناع وی از پذیرش اصطلاحِ بالینیِ «افسردگی»)؛ پراکنده‌گویی‌های مناقشه‌آمیز جو دربارهٔ میل جنسی به کودکان[۱۷۹] (دفاع از کسانی که با امیال غیرقابل‌قبول متولد شده‌اند، اما موفق به سرکوب این امیال می‌شوند و به آنها عمل نمی‌کنند) و سقط‌جنین (در نسخهٔ برشِ کارگردان[۱۸۰]، یک نمایش گرافیکی از جو در حال انجام سقط‌جنین خانگی وجود دارد و همچنین بگومگوی شدید متعاقب آن با سلیگمان بر سر اخلاقی‌بودن سقط‌جنین و پرسش مناقشه‌آمیز دربارهٔ ترسیم آن). اینجا بازی‌های صریح درون‌داستانی دیگری نیز وجود دارند، مانند: [۱] آن بازی جنسی که بین جو و بی در قطار صورت می‌پذیرد؛ [۲] فرم «*مدرسهٔ کوچک ارگ*[۱۸۱]» جو و بی، و یک «فرقه» مخفی کفرآمیزِ شامل زنان جوان که بدون وابستگی رومانتیک، معتقد به اختیارگراییِ جنسی هستند؛ [۳] آداب و رسوم سخت، منضبط و تکنیکی که میان کی (جیمی بل)[۱۸۲] و جو برقرار است، درخصوصِ وضعیت قرارگرفتن، بستن، و ایجادِ درد، در طول به‌راه‌انداختنِ بازیِ زیرزمینی سادو-مازوخیستی‌شان. در نهایت، می‌توانیم به استفادهٔ تقابل‌آمیز جو از تجربهٔ جنسی‌اش و دانش‌اش دربارهٔ انحرافات مردانه به‌عنوان بخشی از کار او به‌عنوان یک شرخر اشاره کنیم؛ در آن مقطع از روایت، درست زمانی که جو برای یکی از بده‌کاران داستانی خیالی در مورد یک کودک را روایت می‌کند، در او نشانه‌هایی غیرارادی از اشتیاقش به میل جنسی نسبت به کودکان به‌چشم می‌خورد. و غیره.

در این فیلم بازی‌های سینمایی درون‌داستانی بیشتری وجود دارند که ما معمولاً آنها را با استفاده از ارجاعات متقابل سینمایی درک می‌کنیم؛ این‌ها شامل ارجاع به آثار خود فون‌تریه، و همچنین انواع بازی‌های زیبایی‌شناختی و روشن‌فکرانه نیز می‌شوند: طرح‌واره‌سازی‌های دلبخواهانهٔ سلیگمان از داستان‌های جو، که ما از طریق آنها، به طرح‌واره‌ها یا «شبکه‌ها»ی فرهنگی، تاریخی، ادبی یا تئولوژیکی-متافیزیکیِ ارجاع‌دهندهٔ فیلم متصل می‌شویم. تعداد بسیار زیادی از این موارد وجود دارند که می‌شود به‌طور کامل به آنها اشاره کرد؛ فقط همین بس که بگوییم آنها بخش عمده‌ای از منطق روایی تطور پلات را تشکیل می‌دهند که فیلم را از یک اپیزود (و فصل) به اپیزود (و فصل) بعدی می‌برند؛ برای نمونه به این موارد توجه کنید: بحث مربوط به ماهیگیری؛ ارجاع به فواصل موسیقی و سه‌گام شیطان[۱۸۳] که توسط گروه *گله کوچک*[۱۸۴] دخترها استفاده شد؛ قرائت افتتاحیهٔ داستان گوتیک ادگار آلن‌پو[۱۸۵] تحت عنوان *زوال خاندان آشر*[۱۸۶] (۱۸۳۹)؛ بحث فاضلانهٔ سلیگمان در مورد تفاوت‌های تئولوژیکی و اخلاقی میان کلیسای شرق و کلیسای غرب که با تمرکز بر رابطهٔ میان شهوانیت[۱۸۷] و شوریده‌حالی[۱۸۸] صورت می‌گیرد؛ یک بخش از ماجرا که تصویری از

---

[۱۷۹] Paedophilia

[۱۸۰] Director's Cut؛ نسخه‌ای از یک فیلم که نعل‌به‌نعل با دیدگاه اصلی کارگردان مطابقت دارد؛ یعنی نه تدوینگر به‌طور مستقل نظرات خاص خود را در امر تدوین اعمال کرده‌باشد، نه استودیوی سازنده و نه دستگاه سانسور مستقر. – م.

[۱۸۱] *The Little Organ School*

[۱۸۲] K (Jamie Bell)

[۱۸۳] devil's tritone؛ در موسیقی غربی فاصلهٔ یکم افزوده را مانند چهارم افزوده، فاصلهٔ شیطانی یا (the Devil in music) می‌نامند. – م.

[۱۸۴] *The Little Flock*

[۱۸۵] Edgar Allan Poe

[۱۸۶] *The Fall of the House of Usher*

[۱۸۷] sensuality؛ یا نفسانیت. – م.

[۱۸۸] Suffering؛ یا رنج. – م.

اسلحهٔ جیمز باند[۱۸۹] را توصیف می‌کند؛ تفسیر شارلوت گینسبورگ از آهنگ موفق جیمی هندریکس[۱۹۰] تحت عنوان *هی، جو*[۱۹۱] در پایان فیلم و غیره.

هزلیات فلسفی هم با ارجاع بازیگوشانهٔ فیلم به تم‌های ریاضیاتی، اخلاقی، ادبی و تئولوژیکی، خود را به‌ظهور می‌رساند. این امر، در تضاد کامل با آن روشی قرار می‌گیرد که در طی آن اومانیسم اخلاقی سلیگمان، اخلاقیات آموزشی و رواداری فلسفی، هرسه به‌طرزی بی‌رحمانه به‌واسطهٔ گره‌گشاییِ درون‌گسترانهٔ فیلم، افشاء و نفی می‌شوند - زمانی که سلیگمان می‌خواهد به جو تجاوز کند، درست در همان لحظه جو به یاد می‌آورد که اسلحه را «مسلح» کند (همانطور که سلیگمان به او یادآوری کرده‌بود)، این صحنه از چشم تماشاگر پنهان می‌شود و در تاریکی خارج از قاب تصویر صورت می‌پذیرد: فراتر از فضای ارائهٔ سینمایی.

نتیجه‌گیری

هر سه فیلم، در مجموع، استراتژی مبهم و آیرونیک تحریک اخلاقی، روندِ اجراء سینمایی و هزلیات فلسفی را تا انتها ادامه می‌دهند. در هر سه فیلم، ابعاد مختلف افسردگی و در واقع تروما مورد کاوش قرار گرفته‌می‌شوند: هم ابعاد زیبایی‌شناختی این اختلالات خُلقی را بادرنظرگرفتن غایات هنری به منصه ظهور می‌رسانند؛ و هم کوشش‌های ایده‌آلیستی و عقل‌گرایانهٔ خیرخواهانه را که درجهت تسلط، کنترل یا اصلاح این‌گونه «آسیب‌شناسی»های فرهنگی به‌خطا و گمراهی رفته‌اند، از درون واژگون‌سازی یا مورد هزلیدن قرار می‌دهند.

بنابراین، سه‌گانهٔ *افسردگی* یا تروما را می‌توان آزمایشی در ضدفلسفه سینمایی توصیف کرد: نقدی ازدرون‌واژگون‌سازنده بر اومانیسم عقل‌گرایانه، یا به عبارتی دیگر، نمونه‌ای اجرائی از آیرونیِ فیلم‌فلسفی با هدفی دوسوگرا (هم جدی و هم بازیگوشانه). همزمان با این، تحریکات سینمایی فون‌تریه به‌شدت در وضعی خودبازتاب‌پذیر باقی می‌مانند و نه‌تنها به یک رابطهٔ آشفته با تاریخ مدرنیسم سینمایی ارجاع می‌دهند، بلکه شخصیت (روان‌رنجور، افسرده، بازی‌گوش و آیرونیک) خاص فیلم‌سازمؤلف را هم مورد ارجاع قرار می‌دهند؛ از این‌رو، در بازی های سینمایی، این شخصیت را به‌عنوان یکی دیگر از ویژگی‌های تراجعی[۱۹۲] آزمایش‌های خود بیان می‌کند.

در واقع، یک الگوی راجع[۱۹۳] را می‌توان در سراسر آثار فون‌تریه تشخیص داد: نقد زیبایی‌شناختیِ از-درون‌واژگون‌سازنده‌ای که بر خود سینما اعمال می‌شود، سنت‌های موروثی مدرنیسم (اروپایی) را (از طریق رمانتیسیسم وساطت‌کننده) به شیوه‌ای بازیگوشانه، آیرونیک و «فلسفی»، هم مورد تقلید و تحریف، و هم مورد تأیید و نفی قرار می‌دهد. این یک استراتژی مبهم و در عین‌حال ضروری برای فیلمسازی است، که در تعامل با میراث سرسخت مدرنیسم قرار دارد: هم به ارث‌بردن و هم اقتباس‌کردن عناصر مختلف سبک

---

[۱۸۹] James Bond

[۱۹۰] Jimi Hendrix

[۱۹۱] *Hey, Joe*

[۱۹۲] recursive

[۱۹۳] recurring

و اخلاقیات فیلمسازی مدرنیستی، درست درحالی که همزمان، به «عدم‌امکان عامِ» تکثیر سادهٔ مدرنیسم هم اذعان کند، آن‌هم بدون اینکه در مورد شرایط فرهنگی معاصر، در یک «ایمان بدِ» زیبایی‌شناختی سقوط کند. درنتیجه استراتژی مبتکرانهٔ فون‌تریه در مورد ضدفلسفهٔ سینمایی این‌گونه‌ست: دوری‌جستن از عمل صحنه‌سازی درجهتِ آزمایش‌های سختگیرانهٔ اندیشهٔ فلسفی. آثار فون‌تریه مواردی مانند تحریکات مبهم، روندِ اجراءهای زیبایی‌شناسانه، و نقد آیرونیک را به یک کیفیتِ منحصربه‌فردِ دیالکتیکی و متنافر از هستی می‌رسانند؛ این امر باعث می‌شود تا آثار فون‌تریه به‌لحاظ فلسفی در آنِ واحد، هم ازدرون‌واژگون‌سازنده، و هم ضدفلسفی باشند.

منابع

- Badley, Linda. ۲۰۱۰. *Lars von Trier.* Champaign, IL: University of Illinois Press. Bainbridge, Caroline. ۲۰۰۷. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity andArtifice.* London and New York: Wallflower Press.
- Bazin, André. ۱۹۸۲. *Cinema of Cruelty: From Bunuel to Hitchcock*, ed. François Truffaut, trans. Sabine d'Estrée. New York: Seaver Books.
- Elsaesser, Thomas. ۲۰۱۵. "Black Suns and a Bright Planet: Lars von Trier's *Melancholia* as Thought Experiment," *Theory and Event* ۱۸ (۲). Available online: https://muse.jhu.edu/article/۵۷۸۶۲۷(accessed June ۳۰, ۲۰۱۵).
- Goss, Brian Michael. ۲۰۰۹. *Global Auteurs: Politics in the Films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom*. New York: Peter Lang.
- Hjort, Mette (ed.). ۲۰۰۸. *Dekalog 01: On* The Five Obstructions. London and New York: Wallflower Press.
- Kristeva, Julia. ۱۹۹۲. *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Matts, Tim and Tynan, Aidan. ۲۰۱۲. "The Melancholy of Extinction: Lars von Trier's *Melancholia* as Environmental Film," *M/C Journal* ۱۵ (۳): "Ecology". Available online: http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/ article/viewArticle/٤٩١ (accessed September ۲٤, ۲۰۱۲).
- Mulhall, Stephen. ۲۰۰۸. *On Film,* ۲nd ed. London and New York: Routledge. Plantinga, Carl. ۲۰۱۲. "Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema," *New Literary History* ٤۳ (۳) (Summer): ٤٥٥–۷٥.
- Read, Rupert. ۲۰۱٤. "An Allegory of a 'Therapeutic' Reading of a Film: of *Melancholia*." Available online: Sequence ۱۲, http://reframe.sussex. ac.uk/sequence۱/۱-۲-an-allegory-of-a-therapeutic-reading (accessed June ۳۰, ۲۰۱٥).
- Schepelern, Peter. ۲۰۰٤. "The Making of an Auteur: Notes on Auteur Theory and Lars von Trier," in Torben Kragh Grodal, Bente Larsen, and Iben Thorving Laursen (eds), *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media*, ۱۰۳–۷۳. Copenhagen: Museum

Tusculanums Press.

- Shaviro, Steven. ۲۰۱۲. "MELANCHOLIA, or, The Romantic Anti-Sublime," *Sequence* ۱،۱. eBook Available online: http://reframe.sussex.ac.uk/sequence/files/۲۰۱۲/۱۲/MELANCHOLIA-or The-Romantic-Anti-Sublime-SEQUENCE- ۱،۱-۲۰۱۲-Steven-Shaviro.pdf (accessed June ۳۰, ۲۰۱۵).
- Simons, Jan. ۲۰۰۷. *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.
- Simons, Jan. ۲۰۰۸. "Von Trier's Cinematic Games," *Journal of Film and Video* ٦۰ (۱) (Spring): ۱–۱۳.