



The Representation of Eros in Postmodern Cinema Through the Perspective of Byung-Chul Han (Case Study: The Film *Melancholia*)¹

Behzad Asadi², Mohammad Shokri³, Minoo Khani⁴

Type of article: original research

Receive: 08 JUNE 2025, Accept Date: 16 JULY 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

Extended abstract

This article investigates the representation of Eros in postmodern cinema through the philosophical lens of Byung-Chul Han. It focuses in particular focus on Lars von Trier's *Melancholia* as a paradigmatic example. The depiction of existential and emotional crises in the postmodern world. Classical philosophy understands Eros as life-affirming and connective. force, Han argues that, in contemporary society, Eros is eroded and fragmented. Love, longing, and human desire have deteriorated within the frameworks of Consumerism and radical individualism. Employing qualitative content analysis and Han's theoretical framework, the study analyzes the manifestations of the erosion of Eros in the film's narrative, characters, and symbolic atmosphere. The study focuses on portraying depression, isolation, and interpersonal disconnection as symptoms of a broader cultural exhaustion of erotic vitality in postmodernity. The analysis reveals that human relations in *Melancholia* are devoid of genuine affective bonds, giving way to apathy and passivity in the face of the world's collapse. Rooted in classical Greek thought—particularly in Plato's philosophy—Eros was historically conceived not merely as erotic desire but as a transcendent yearning for beauty, truth, and the good. However, in modern and postmodern contexts, Eros undergoes significant conceptual transformations. The rise of critical discourses such as psychoanalysis and sociology has challenged and re-

1. This article is derived from the first author's doctoral dissertation entitled "The Crisis of Meaning in Postmodern Cinema (Based on Byung-Chul Han's Perspective)", supervised by the second author and advised by the third author at Islamic Azad University, Tehran North Branch.

2. PhD Candidate in Philosophy of Art, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: b.asadi@azad.ac.ir

3. Assistant Professor, Department of Philosophy, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). m_shokry@iau.ac.ir

4. Assistant Professor, Department of Art Research, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. mmkh1347@iau.ac.ir

shaped traditional understandings of desire and affection. What was once considered a spiritual and noble force is now often viewed as pathological or commercialized, requiring a critical reevaluation. Byung-Chul Han, a Korean-German philosopher, offers one of the most incisive critiques of this transformation. In his work, Han argues that contemporary society—centered on performance, productivity, and efficiency—substitutes authentic desire with utilitarian goals. In such a world, Eros, which thrives on openness, alterity, and emotional vulnerability, is incompatible with the logic of self-optimization and neoliberal capitalism. This results in emotional fatigue, alienation, and the erosion of intimate bonds. According to Han, love has become a consumable good, while human relationships have become short-lived and transactional. Cinema, as a quintessential postmodern art form, provides a potent platform for exploring such existential and emotional dislocations. It can capture not only the psychological complexities of contemporary human life but also the cultural decay of foundational values like Eros. Lars von Trier's *Melancholia* exemplifies this capacity. With its symbolic imagery and apocalyptic atmosphere, the film reflects the psychological exhaustion of the postmodern subject. Eros, instead of symbolizing connection and transcendence, becomes an emblem of rupture, depression, and psychic disintegration. Confronted with the impending collision of the planet *Melancholia* and Earth, the film's characters exhibit profound emotional detachment and a total collapse of the will to connect. The study's central question is how the concept of Eros is represented in postmodern cinema, particularly through Han's philosophical framework. The analysis identifies recurring symbols, narrative patterns, and aesthetic strategies in *Melancholia* that illustrate the degeneration of Eros from a creative force to a marker of existential disintegration. This cinematic narrative mirrors Han's philosophical diagnosis of a society marked by overexposure, performativity, and emotional disaffection. Methodologically, the research is based on interpretive qualitative content analysis. The theoretical framework draws on Han's critiques of the collapse of love, the corrosion of desire, and the disintegration of human bonds in the postmodern condition. Through close reading of the film's narrative structure, character construction, and aesthetic strategies, the study investigates the symbolic presence—or absence—of erotic energy in contemporary visual storytelling. The findings demonstrate that in *Melancholia*, classical Eros—as a life-generating, transcendent, and connective force—has been replaced by a paralyzed, exhausted, and alienated version of itself. The characters lack the capacity for emotional agency or genuine human connection; love neither liberates nor binds, and desire is stripped of its transformative power. This failure is not solely psychological, but reflective of deeper socio-cultural forces—forces that demand constant self-performance, transparency, and consumption. In Han's view, neoliberal society leads to the resignation

of the subject from love, and *Melancholia* powerfully visualizes this resignation through its imagery and thematic depth. *Melancholia* is a powerful work in the psychological drama and apocalyptic genre, structured in two distinct yet interconnected parts: Justine and Claire. This dual structure allows director Lars von Trier to explore different dimensions of decay and depression through the perspectives of two sisters. In the first part, titled *Justine*, the viewer accompanies the protagonist (played compellingly by Kirsten Dunst) on the night of her wedding. The ceremony takes place in a luxurious estate, but signs of restlessness, anxiety, and Justine's inability to conform to social norms and expectations are evident from the very beginning. A wedding—meant to symbolize joy, unity, and a new beginning—gradually transforms into a tableau of Justine's inner turmoil. As the evening progresses, she sinks into deep depression, unable to express joy, grows distant from her new husband, and her relationships with her family—particularly her cold mother and irresponsible father—become increasingly strained. Justine embodies melancholia (profound depression) as a fundamental existential state that not only prevents the formation of emotional bonds but also pushes her toward detachment and isolation. This section vividly illustrates how, even at the height of expected joy, Eros (the force of love and connection) is weakened within Justine, giving way to forces of disintegration and self-destruction. The breakdown of the wedding and Justine's abandonment of it serve as a powerful metaphor for the collapse of hope and the incapacity to connect in her world. The second part of the film focuses on Justine's sister, Claire (played by Charlotte Gainsbourg), presenting a different psychological landscape—though it ultimately leads to the same dissolution and decay seen in the first half. A cosmic catastrophe is introduced: a mysterious planet called *Melancholia* has deviated from its orbit and is heading toward Earth. At first, scientists assure everyone that there will be no collision, but Claire becomes increasingly anxious about the impending disaster. She represents the modern human being, who, despite attempts to maintain order and control, quickly succumbs to fear and dread when faced with forces greater than herself. Claire tries to rationalize and manage reality, but as *Melancholia* draws nearer, her grip on herself and her surroundings weakens. In contrast, Justine, who outwardly appears unexpectedly calm, accepts the looming death and even reaches a kind of surrender. Justine's serenity, which Claire finds both strange and disturbing, may reflect that she has long lived in a state of melancholia and existential alienation. For Justine, the collision with another planet might simply be the external manifestation of the inner collapse and isolation she has endured for years. This contrast between Claire's anxiety and Justine's calm beautifully illustrates how the concept of Eros and the desire for life take divergent paths in different individuals when confronted with annihilation and decay. The film's apocalyptic atmosphere metaphori-

cally captures an era in which, even in the face of extinction, humanity fails to reclaim meaningful connection. Eros in this world is not a redemptive power but a symbol of modern isolation. This research shows that Han's philosophical critique offers a robust analytical tool to understand emotional fragmentation in postmodern cinema. Although this study is limited to a single film, it opens pathways for future comparative research on the representation of love, desire, and subjectivity in contemporary visual culture. Moreover, it contributes to a sharper portrayal of the condition of the modern individual—one who, in a world emptied of meaning, still yearns for signs of human connection, yet repeatedly encounters its impossibility. Thus, Eros in postmodern cinema—especially in *Melancholia*—transcends the boundaries of romantic representation and becomes a critical lens through which to interrogate the psychological, cultural, and philosophical crises of our time.

Keywords: Melancholia, Eros, Byung-Chul Han, Postmodernism, Lars von Trier



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



بازنمایی اروس در سینمای پست مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا)^۱

بهزاد اسدی^۲، محمد شگری^۳، مینو خانی^۴

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۸ خرداد ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۲۵ تیر ۱۴۰۴ □ صفحه ۱۰۷-۱۱۸

Doi: 10.22034/rph.2025.2062813.1152

چکیده

موضوع این مقاله، به بازنمایی مفهوم اروس در سینمای پست مدرن با تکیه بر دیدگاه‌های فلسفی بیونگ چول هان است. رویکرد اصلی پژوهش، تحلیل فیلم مالیخولیا اثر لارس فون تریه به عنوان نمونه‌ای شاخص از بازنمایی بحران‌های وجودی و احساسی در بستر جهان پست مدرن است. اروس در فلسفه کلاسیک به مثابه نیرویی برای پیوند و زندگی معنا یافته بود، اما در اندیشه هان، در وضعیت معاصر به شکلی زوال یافته و متلاشی بازنمایی می‌شود؛ به گونه‌ای که عشق، اشتیاق و میل انسانی در دل نظام مصرفی و فردگرایانه امروز دچار فروپاشی و بیگانگی شده‌اند. این مطالعه با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و چارچوب نظری هان، به واکاوی جلوه‌های زوال اروس در روایت، کاراکترها و فضاسازی‌های فیلم مالیخولیا می‌پردازد. توجه ویژه به بازتاب افسردگی، انزوا، و گسست‌های میان‌فردی در فیلم، امکان فهم چگونگی فرسایش نیروی اروتیک در فرهنگ پست مدرن را فراهم می‌آورد. در این راستا، تحلیل فیلم نشان می‌دهد که روابط انسانی در مالیخولیا عمدتاً فاقد پیوندهای عاطفی اصیل بوده و در مواجهه با فروپاشی جهان، به انفعال و بی‌تفاوتی کشیده می‌شود. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که سینمای پست مدرن، به‌ویژه در آثار کارگردانانی چون فون تریه، نه تنها به تصویر وضعیت متأخر عشق و میل می‌پردازد، بلکه به نقد بنیادین ساختارهای روانی، اجتماعی و فرهنگی زمانه خود نیز دست می‌زند. این بررسی، امکان درک ژرف‌تری از نسبت میان زیبایی‌شناسی سینمایی و تحولات فلسفی مفهوم اروس در عصر پست مدرن فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: مالیخولیا، اروس، بیونگ چول هان، پست مدرن، لارس فون تریه

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بحران معنا به روایت سینمای پست مدرن (براساس دیدگاه بیونگ چول هان)» است که با راهنمایی نویسنده دوم و مشاور نویسنده سوم در دانشگاه آزاد تهران شمال در تاریخ ۱۴ مهر ۱۴۰۴ دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Email: b.asadi@azad.ac.ir

۳. استادیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

m_shokry@iau.ac.ir

mmkh1347@iau.ac.ir

۴. استادیار گروه پژوهش هنر، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.



بازنمایی اروس در سینمای پست مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا) ■ بهزاد اسدی، محمد شکر، مینو خانی ■ صفحه ۱۰۵ تا ۱۱۶

مقدمه

مفهوم اروس که ریشه‌های عمیقی در فلسفه کلاسیک یونان و به‌ویژه در آثار افلاطون دارد، از دیرباز به عنوان نیرویی محرک برای پیوند، خلقت و تعالی مورد توجه بوده است. در اندیشه افلاطون، اروس نه صرفاً یک تمایل شهوانی، بلکه اشتیاقی متعالی برای زیبایی، حقیقت و خیر مطلق است؛ نیرویی که انسان را از عالم محسوس به سوی ایده‌ها و عالم مُثُل رهنمون می‌شود. این درک از اروس، بنیاد بسیاری از نظریه‌های عشق، میل و اشتیاق در سنت غربی را پی‌ریزی کرد و آن را به عنصری حیاتی در رشد فردی و اجتماعی بدل ساخت.

با این حال، در دوران مدرن و به‌ویژه در عصر پست مدرن، شاهد تحولات بنیادین و دگرذیسی‌هایی عمیق در فهم اروس و مفاهیم مرتبط با آن هستیم. ظهور گفتمان‌های انتقادی نسبت به سوژه انسانی، روانکاوی و جامعه‌شناسی، درک ما از عشق، میل و اشتیاق انسانی را به چالش کشیده و آن را تحت تأثیر قرار داده است. در این دوره، اروس از آن حالت متعالی و آرمانی خود فاصله گرفته و به ابعاد پیچیده‌تر، بعضاً آسیب‌شناختی و حتی مصرف‌گرایانه تقلیل یافته است. این دگرذیسی‌ها، تحلیل و بررسی دقیق آنها را به ضرورتی انکارناپذیر تبدیل کرده است.

یکی از متفکران معاصر که به شکلی عمیق و انتقادی به بازخوانی این دگرگونی پرداخته است، بیونگ چول هان، فیلسوف کره‌ای - آلمانی است. هان در تحلیل‌های خود، از فرسایش مفاهیمی چون عشق و اروس در جامعه عملکردمحور معاصر سخن می‌گوید. او معتقد است در جامعه‌ای که بر مبنای کارایی، موفقیت و تولید بنا شده، میل به بهره‌وری جایگزین میل به دیگری و ارتباط اصیل می‌شود. در چنین جامعه‌ای، اروس که ذاتاً نیازمند رهایی، دیگری خواهی و عدم محاسبه‌گری است، با منطق سرمایه‌داری و خود بهره‌برداری در تضاد قرار می‌گیرد. نتیجه این فرسایش، ظهور نوعی انزوا، بیگانگی و زوال میل است که در زیست جهان انسانی معاصر به‌وضوح قابل مشاهده است. به‌زعم هان، عشق در این دوران به یک کالای مصرفی تقلیل یافته و روابط انسانی سطحی و کوتاه‌مدت می‌شوند؛ چراکه افراد دائماً در پی بهینه‌سازی و دستیابی به حداکثر سود در تمامی ابعاد زندگی خود، حتی در روابط عاطفی، هستند. این امر نه تنها منجر به از دست رفتن عمق و معنای عشق می‌شود، بلکه حس بیگانگی و تنهایی را در فرد تشدید می‌کند و او را از ارتباط اصیل و متعالی با دیگری محروم می‌سازد.

در این میان، سینما به مثابه هنری پست مدرن، با قابلیت‌های بی‌نظیر خود در بازنمایی درون‌مایه‌های فلسفی و روان‌شناختی، بستری بی‌بدیل برای کاوش این تحولات مفهومی فراهم می‌آورد. سینما نه تنها می‌تواند پیچیدگی‌های ذهنی و عاطفی انسان معاصر را به تصویر بکشد، بلکه قادر است تأثیرات تغییرات اجتماعی

و فرهنگی را بر مفاهیم بنیادینی چون اروس به شکلی عمیق و ملموس منعکس سازد.

فیلم *مالیخولیا* از لارس فون تریه نمونه‌ای بارز از تلاش سینمای پست مدرن در بازتاب وضعیت متأخر انسان غربی است. این فیلم، با بهره‌گیری از تصاویری خیره‌کننده و فضایی عمیقاً نمادین، تصویری دردناک از زوال و گسست را ارائه می‌دهد. در *مالیخولیا*، اروس به جای آن که نیرویی برای پیوند، امید و خلقت باشد، به نشانه‌ای از گسست، افسردگی عمیق و زوال بدل می‌شود. شخصیت‌ها در مواجهه با یک فاجعه کیهانی (برخورد سیاره مالیخولیا با زمین)، نه تنها قادر به برقراری ارتباط عاطفی واقعی نیستند، بلکه میل به زندگی و پیوند با دیگری در آنها به کلی فرسوده شده است. این فیلم به خوبی نشان می‌دهد که چگونه در دنیای مدرن، میل به تعالی و ارتباط اصیل، جای خود را به اضطراب، تنهایی و نوعی پذیرش منفعلانه از فنا داده است؛ وضعیتی که با تحلیل‌های هان در مورد جامعه عملکرد محور و فرسایش اروس همخوانی کاملی دارد. *مالیخولیا* به مثابه یک آینه، تصویری تکان‌دهنده از بحران اروس در عصر حاضر را بازنمایی می‌کند.

مسئله اصلی این پژوهش، بررسی چگونگی بازنمایی مفهوم اروس در بستر سینمای پست مدرن با رویکرد به اندیشه‌های هان است. این تحقیق قصد دارد تا با تمرکز بر تلاقی فلسفه و هنر، نشان دهد که چگونه تحولات عمیق در فهم عشق و میل در اندیشه معاصر غرب، در روایت‌ها و تصاویر سینمایی انعکاس یافته‌اند. به منظور پاسخ به این پرسش، مقاله با روش تحلیل محتوای کیفی به مطالعه دقیق فیلم *مالیخولیا* می‌پردازد. انتخاب این فیلم به دلیل قابلیت‌های آن در به تصویر کشیدن وضعیت متأخر انسان غربی و نیز تضاد آشکار با برداشت‌های سنتی از اروس است. در این تحلیل، به دنبال شناسایی الگوها، مضامین و نمادهایی خواهیم بود که نشان‌دهنده دگرذیسی اروس از یک نیروی پیونددهنده به نمادی از گسست و زوال هستند.

هدف نهایی این پژوهش، روشن ساختن نسبت میان دگرذیسی‌های فلسفی و بازنمایی‌های هنری در فرهنگ پست مدرن غربی است. این بررسی نه تنها به فهم عمیق‌تر از وضعیت اروس در عصر حاضر کمک می‌کند، بلکه بینش‌های ارزشمندی را در مورد نقش سینما به عنوان آینه‌ای برای انعکاس تحولات فکری و روان‌شناختی جامعه ارائه می‌دهد.

پیشینه تحقیق

مفهوم اروس در سنت اندیشه غربی از دیرباز یکی از موضوعات بنیادین در فلسفه، روان‌شناسی و هنر بوده است. در فلسفه یونان باستان، به‌ویژه در آثار افلاطون همچون *ضیافت*، اروس به عنوان نیروی محرک انسان به سوی حقیقت، زیبایی و خیر مطلق معرفی

تلاشی ست برای پاسخ به این خلأ و گسترش گفتمان میان‌رشته‌ای در حوزه فلسفه معاصر، غرب‌شناسی و نقد سینمایی.

روش تحقیق

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی و با تکیه بر رویکرد تفسیری انجام شده است. چارچوب نظری تحقیق مبتنی بر آرای هان درباره زوال عشق، فرسایش میل و فروپاشی پیوندهای انسانی در جامعه پست‌مدرن است. داده‌های پژوهش از طریق تحلیل روایت، تصویرپردازی، کاراکترپردازی و فضاسازی در فیلم *مالیخولیا*^{۱۲} استخراج شده و بر مبنای مفاهیم فلسفی کلیدی همچون جامعه فرسودگی، فروپاشی اروس و افسردگی به‌مثابه وضعیت معاصر تحلیل شده‌اند. فرایند تحلیل بر مبنای استخراج نشانه‌های مرتبط با حضور یا غیاب نیروی اروتیک در بستر روایی و زیبایی‌شناختی فیلم صورت گرفته است. هدف از این روش، دستیابی به درکی عمیق‌تر از نحوه بازنمایی تحولات مفهومی عشق و میل انسانی در هنر پست‌مدرن غربی با رویکردی انتقادی است. تلاش شده تا در تحلیل فیلم، رابطه تنگاتنگ میان عناصر روایی و مفاهیم فلسفی معاصر روشن گردد.

مبانی نظری

مفهوم اروس در تاریخ فلسفه همواره به عنوان نیرویی محرک برای حرکت به سوی زیبایی، حقیقت و خیر معرفی شده است. این مفهوم که ریشه در اندیشه‌های یونان باستان دارد، در بستر زمان دستخوش تحولات و تفاسیر گوناگونی شده است. در سنت افلاطونی، اروس به عنوان عشق الهی و جست‌وجوی کمال در نظر گرفته می‌شد. افلاطون معتقد بود که «انسان از طریق عشق به یک سوژه خاص (مثلاً زیبایی یک فرد) می‌تواند به تدریج به سمت حقیقت و زیبایی‌های مطلق هدایت شود. این نوع اروس فراتر از میل جسمانی بوده و به یک اشتیاق متعالی برای رسیدن به ایده‌های کامل و بی‌زمان اشاره داشت» (افلاطون، ۱۳۸۸: ۱۵۰). این دیدگاه، بنیان بسیاری از نظریه‌های عشق را در غرب پایه‌گذاری کرد. این برداشت از اروس در فلسفه رومانی و سپس در متون مسیحی و قرون وسطی دستخوش تغییراتی شد و به یک مفهوم معنوی و خدایی تبدیل گردید. در این دوران، اروس اغلب با آگاهانه^{۱۳} (عشق بی‌قید و شرط الهی) ادغام شد و جنبه‌های انسانی و شهوانی آن به حاشیه رفت.

با ظهور روان‌شناسی مدرن، به‌ویژه در آثار فروید و لکان، ایده‌های پیچیده‌تری از اروس معرفی شد. فروید اروس را به عنوان میل و انرژی روانی لیبیدو^{۱۴} معرفی کرد که نقش عمده‌ای در شکل‌گیری شخصیت و رفتار انسان دارد. «لیبیدو نیروی محرکه اصلی تمام غرایز زندگی و لذت‌بخش در انسان است که از نهاد

شده است. این مفهوم در طول تاریخ دچار دگرگونی‌های متعددی شده؛ به‌گونه‌ای که در قرون وسطی، تحت تأثیر مسیحیت، جنبه‌ای معنوی‌تر به خود گرفت و در دوران مدرن، با ظهور انسان‌گرایی و فردگرایی، به حوزه روان‌شناختی و زیست‌شناختی سوق داده شد. در سده بیستم، زیگموند فروید^۱ و ژاک لکان^۲ در چارچوب روان‌کاوی، میل را در کانون تبیین روان انسانی قرار دادند و نقش ساختاری آن را در شکل‌گیری هویت سوژه مدرن مورد بررسی قرار دادند. پس از آنان، در نقدهای فرهنگی پست‌مدرن، شاهد واکنش‌هایی به این روایت‌های کلاسیک هستیم؛ واکنش‌هایی که میل و عشق را در دل ساختارهای قدرت، اقتصاد سرمایه‌داری و منطق مصرف تحلیل می‌کنند. ژان بودریار^۳، فردریک جیمسون^۴ و زیگموند باومن^۵ از جمله متفکرانی هستند که به فرسایش پیوندهای عاطفی در عصر پست‌مدرنیته پرداخته‌اند.

هان در این بستر فکری، خوانشی ویژه ارائه می‌کند. او در آثاری چون *در ستایش عشق*، جامعه فرسودگی و شفافیت، به تحلیل فروپاشی مفاهیمی چون عشق، میل و تعلق انسانی در جامعه امروز می‌پردازد. از نظر او، جامعه عملکردمحور و نئولیبرالیسم جهانی، سوژه‌ها را به افرادی منزوی، خسته و ناتوان از برقراری پیوندهای اصیل بدل ساخته است. در این وضعیت، اروس که در گذشته نیرویی برای گشودگی و برقراری ارتباط بود، به نشانه‌ای از انزوا و افسردگی تبدیل شده است. در حوزه مطالعات سینمایی، توجه به بازنمایی مفاهیم فلسفی از دهه ۱۹۷۰ به بعد گسترش یافته است. آثار نظریه‌پردازی چون دیوید بوردول^۶، لورا مالوی^۷ و لیندا ویلیامز^۸ به تبیین نحوه بازتاب ایده‌های روان‌کاوانه و فلسفی در روایت‌های سینمایی اختصاص دارد. در این میان، سینمای پست‌مدرن به عنوان بستری برای به تصویر کشیدن بحران‌های فلسفی معاصر، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. کارگردانانی چون فون تریه^۹، میشل هانکه^{۱۰} و الخاندرو گونسالس اینیاریتو^{۱۱}، در آثار خود نمودهای مختلف از بحران سوژه، فروپاشی معنا و زوال عاطفه را در فرم و محتوا بازنمایی کرده‌اند. در ارتباط با موضوع مقاله حاضر، پژوهش‌هایی نیز در زمینه بازنمایی عشق و میل در سینما منتشر شده‌اند. از جمله: مقاله «بازنمایی عشق در سینمای مدرن و پست‌مدرن» (محمدرضا بهرامی، ۱۳۹۸)، مقاله «نقد سرمایه‌داری عاطفی در سینمای لارس فون تریه» (شیرین ارجمند، مطالعات میان‌رشته‌ای، ۱۴۰۰)، و پایان‌نامه «خوانش فروید و لکان از میل در سینمای اروپای شرقی» (مؤمنی، ۱۳۹۷) که ابعاد روان‌کاوانه میل در فیلم را بررسی می‌کند.

با این حال، تاکنون پژوهشی جامع که مفهوم اروس را از منظر بیونگ چول هان در بستر سینمای پست‌مدرن بررسی کند و به صورت موردی به تحلیل فیلم «مالیخولیا» بپردازد، در منابع داخلی یا خارجی ثبت نشده است. از این رو، پژوهش حاضر

عملکردگر تبدیل می‌کند و او را به سوی بهینه‌سازی مداوم خود سوق می‌دهد. در چنین فضایی، دیگری به جای اینکه مقصود عشق و پیوند باشد، به ابزاری برای تأیید خود و مصرف تبدیل می‌شود. هان توضیح می‌دهد که در دنیای پست‌مدرن، «مفاهیمی مانند عشق و میل دچار بحران شده‌اند و به‌جای آنکه انسان‌ها را به یکدیگر نزدیک کنند، به احساس انزوا، افسردگی و فرسودگی منجر می‌شوند» (هان، ۱۳۹۸: ۲۲). او جامعه فرسودگی و افسردگی را جامعه‌ای می‌داند که در آن دیگر جایی برای ارتباطات صمیمانه و اصیل باقی نمانده است. انسان‌ها در این جامعه تنها در جست‌وجوی رضایت فوری و درگیر دنیای دیجیتال و شبکه‌های اجتماعی هستند؛ جایی که ارتباطات عمدتاً سطحی و بر مبنای لایک و اشتراک‌گذاری شکل می‌گیرد و عمق عاطفی جای خود را به کمیت می‌دهد.

از نظر هان، این وضعیت منجر به تضعیف روابط انسانی و تحلیل رفتن میل انسانی به همذات‌پنداری و پیوندهای عاطفی عمیق می‌شود. انسان معاصر، بیش از پیش درگیر خودش است و میل به دیگری و گشودگی به سوی او را از دست می‌دهد. این تحلیل به‌ویژه در زمینه سینما، جایی که بازنمایی‌های فرهنگ معاصر به‌خوبی تجلی می‌یابند، می‌تواند به تبیین نحوه بازنمایی اروس در فیلم‌های پست‌مدرن کمک کند و نشان دهد که چگونه هنر، بازتاب‌دهنده بحران‌های فلسفی و روان‌شناختی عصر خود است. سینمای پست‌مدرن که به‌ویژه در آثار کارگردانانی چون فون تریه و هانکه خود را به‌وضوح نشان می‌دهد، از ویژگی‌های بارز آن بازنمایی بحران‌های فلسفی و اجتماعی است. این جریان سینمایی، برخلاف فرم‌های کلاسیک که بر روایت‌های خطی، شخصیت‌پردازی صریح و حل نهایی مسائل تمرکز داشتند، به دنبال واکاوی پیچیدگی‌های جهان مدرن و پست‌مدرن است.

در این سینما، عناصری مانند «درهم‌تیدگی واقعیت و تخیل، رویکردهای غیرخطی به زمان و روایت، و تحلیل‌های فلسفی و روان‌شناختی عمیق، جایگزین فرم‌های سنتی شده‌اند» (کریستوا، ۱۹۸۶: ۴۷). به این معنا که تماشاگر دیگر با یک روایت ساده و قابل پیش‌بینی مواجه نیست، بلکه باید خود به تفسیر لایه‌های مختلف داستان و معنا پردازد. واقعیت‌ها اغلب در مرزهای خیال قرار می‌گیرند و زمان به شکلی سیال و غیرخطی روایت می‌شود تا حس عدم قطعیت و آشفتگی درونی شخصیت‌ها را منتقل کند. در این نوع سینما، شخصیت‌ها اغلب با بحران‌های درونی، میل‌های پیچیده و ارتباطات دشوار روبه‌رو هستند. آنها نه قهرمانان شکست‌ناپذیر، بلکه انسان‌هایی آسیب‌پذیر و درگیر تعارضات عمیق وجودی‌اند. روایت‌ها معمولاً بر شکاف‌های اجتماعی و فردی تأکید دارند؛ شکاف‌هایی که ناشی از فروپاشی فراروایت‌ها، بحران معنا و انزوای فزاینده در جامعه پست‌مدرن است. این سینما

نشأت می‌گیرد و در طول مراحل رشد، در شکل‌دهی شخصیت و رفتار نقش اساسی ایفا می‌کند، هرچند که نمود بارز آن در میل جنسی دیده می‌شود» (فروید، ۱۳۸۸: ۲۳). همچنین اروس به عنوان غرایز زندگی، شامل میل به بقا، تولید مثل و لذت، تعریف می‌شود. لکان نیز اروس را در چارچوب ساختارهای زبانی و ناخودآگاه مورد بررسی قرار داد و آن را به عنوان میل به چیزی که همواره در دسترس نیست و به واسطه نقص در انسان شکل می‌گیرد، تفسیر کرد. این رویکردها، مفهوم اروس را از یک نیروی صرفاً متعالی به یک نیروی پیچیده‌تر، چندوجهی و روان‌شناختی بدل کردند که در اعماق ذهن انسان ریشه دارد (لکان، ۱۳۹۳: ۵۵). در دوران پست‌مدرن، اما با توجه به تحولات عمیق فرهنگی و اجتماعی، تحلیل مفهوم اروس از زاویه‌ای انتقادی و جامعه‌شناختی صورت گرفت. این دوره که با تردید نسبت به فراروایت‌ها، عدم قطعیت و ظهور مصرف‌گرایی گسترده مشخص می‌شود، بر درک ما از عشق و میل تأثیری شگرف گذاشت.

پست‌مدرنیسم، به‌ویژه در آثار متفکرانی همچون ژان بودریار^{۱۵} و فردریک جیمسون^{۱۶}، به بحران عشق و فروپاشی میل در دنیای مصرف‌گرا اشاره کرده است. بودریار در تحلیل‌هایش از جامعه مصرفی، بیان می‌کند که واقعیت جای خود را به شبیه‌سازی‌ها^{۱۷} داده است و در چنین فضایی، عشق و میل اصیل نیز به بازنمایی‌های سطحی و کالا‌های مصرفی تقلیل می‌یابد. او معتقد است که «در دنیایی که همه چیز به تصویر و نشانه تبدیل شده، تجربه واقعی عشق نیز دچار فرسایش می‌شود» (بودریار، ۱۳۸۵: ۵۷). جیمسون نیز به پدیده محو شدن عواطف در دوران پست‌مدرن اشاره می‌کند و بیان می‌دارد که «در این دوره، تجربه عاطفی دچار مسطح شدن می‌شود و از عمق خود تهی می‌گردد» (جیمسون، ۱۳۹۶: ۲۲). او نیز فروپاشی حس عمق و تاریخ‌مندی را در فرهنگ پست‌مدرن، بر تجربه انسانی، از جمله عشق و میل، مؤثر می‌داند (جیمسون، ۱۳۹۶: ۲۲). هان در آثار خود به شکلی عمیق به بررسی جنبه‌های مختلف وضعیت کنونی بشر در دنیای دیجیتال و سرمایه‌داری نئولیبرال پرداخته است. او در تحلیل‌های خود، به بحران‌هایی اشاره می‌کند که مفاهیم بنیادین انسانی نظیر اروس را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

در کتاب در ستایش عشق، هان بیان می‌کند که در جامعه معاصر، به دلیل فشارهای فزاینده برای کارکردن بی‌وقفه و عملکرد محوری مداوم، نیروی اروس که زمانی به عنوان عاملی برای گشودگی به سوی دیگران و برقراری روابط عمیق انسانی به کار می‌رفت، اکنون به بخشی از روند اجتماعی تبدیل شده است. در این فرایند، «میل به ابزار برقراری ارتباطات سطحی و مصرف‌گرایانه محدود می‌شود» (هان، ۱۳۹۸: ۲۰). به عقیده هان، این تغییر بنیادین به دلیل منطق نئولیبرالیسم است که انسان را به یک سوژه

را به سمت جدایی و انزوا سوق می‌دهد. این بخش به‌وضوح نشان می‌دهد که چگونه حتی در اوج لحظات شادمانی مورد انتظار، اروس (نیروی عشق و پیوند) در وجود ژوستین تضعیف شده و جای خود را به نیروی گسست و خود ویرانگری داده است. فروپاشی مراسم عروسی و ترک آن توسط ژوستین، استعاره‌ای قوی از زوال امید و توانایی برقراری ارتباط در دنیای اوست.

بخش دوم فیلم *مالیخولیا* بر خواهر ژوستین، کلر (با بازی شارلوت گینزبورگ)^{۱۹}، تمرکز دارد. این بخش، فضای روان‌شناختی متفاوتی را به تصویر می‌کشد، هرچند که در نهایت به همان اضمحلال و زوالی می‌رسد که در بخش اول دیده بودیم. در این قسمت، فاجعه‌ای کیهانی به روایت اضافه می‌شود: مشخص می‌شود که سیاره‌ای مرموز به نام مالیخولیا از مدار خود منحرف شده و به سمت زمین می‌آید. در ابتدا، کارشناسان و دانشمندان اطمینان می‌دهند که برخوردی در کار نیست، اما کلر دچار اضطراب فزاینده‌ای درباره‌ی این فاجعه احتمالی می‌شود. او نماد انسان مدرنی است که با وجود تلاش برای حفظ نظم و کنترل، در برابر نیروهای عظیم‌تر از خود، به سرعت تسلیم ترس و نگرانی می‌شود. کلر سعی می‌کند واقعیت را منطقی و قابل‌پیش‌بینی کند، اما هر چه مالیخولیا نزدیک‌تر می‌شود، کنترل او بر خود و محیطش کمتر می‌شود. در مقابل، ژوستین که در ظاهر به‌طور غیرمنتظره‌ای آرام است، با مرگ قریب‌الوقوع کنار می‌آید و حتی به نوعی پذیرش و تسلیم رسیده است. این آرامش ژوستین، که از سوی کلر غیرعادی و حتی آزاردهنده تلقی می‌شود، می‌تواند نشانه‌ای از این باشد که او از مدت‌ها پیش در وضعیتی از مالیخولیا و بیگانگی زندگی می‌کرده است. برای ژوستین، برخورد سیاره‌ای دیگر شاید صرفاً تجلی بیرونی همان زوال و انزوا درونی باشد که مدت‌ها با آن دست و پنجه نرم می‌کرد. این تقابل میان اضطراب کلر و آرامش ژوستین، به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه مفهوم اروس و میل به زندگی، در مواجهه با نیستی و زوال، مسیرهای متفاوتی را در انسان‌ها طی می‌کند.

با نزدیک‌تر شدن سیاره مالیخولیا، اضطراب کلر به اوج خود می‌رسد. او که تمام تلاش خود را برای کنترل و منطقی کردن اوضاع به کار گرفته بود، اکنون شاهد فروپاشی تمام امیدهایش است. در این میان، همسرش جان (با بازی کیفر ساترلند)^{۲۰} که تا پیش از این به علم و نجات اطمینان داشت، با ناامیدی مطلق از نجات خانواده‌اش، دست به خودکشی می‌زند. این اتفاق، نه تنها ضربه‌ای مهلک بر پیکره کلر وارد می‌کند، بلکه نشان‌دهنده ناتوانی منطقی و علم در مواجهه با فاجعه‌ای کیهانی است. پس از این اتفاق، کلر و پسر خردسالش لئو، تنها می‌مانند. در این لحظه اوج ناامیدی و زوال، ژوستین به‌طور غیرمنتظره‌ای رهبری را به دست می‌گیرد. او که پیش از این نماد افسردگی و انزوا بود، اکنون با آرامشی عجیب،

به جای ارائه پاسخ‌های قطعی، پرسش‌هایی اساسی را مطرح می‌کند و تماشاگر را به تأمل درباره‌ی وضعیت انسان معاصر دعوت می‌نماید.

فیلم *مالیخولیا* فون تریه، نمونه‌ای برجسته از سینمای پست‌مدرن است که در آن، نمایشی عمیق از بحران‌های روانی، میل و انزوا در بستر پایان دنیا به تصویر کشیده می‌شود. این فیلم به شکلی بی‌پرده، وضعیت انسان معاصر را در مواجهه با نیستی و زوال به چالش می‌کشد. در *مالیخولیا*، شخصیت‌ها با بحران‌های درونی و بیرونی گسترده‌ای مواجه هستند که نمادی از دنیای فرسوده و انزوا انسان‌ها در عصر جدید است. این بحران‌ها نه تنها شامل تعارضات فردی و خانوادگی می‌شود، بلکه با تهدید یک فاجعه کیهانی (نزدیک شدن سیاره مالیخولیا به زمین) ابعادی جهان‌شمول پیدا می‌کند. در این میان، تحلیل بازنمایی اروس در این فیلم، به‌ویژه در چارچوب فلسفه هان، نشان‌دهنده‌ی نوعی گسست عمیق در روابط انسانی و میل به سمت روابط سطحی و بدون عمق است. به جای عشق و پیوندهای اصیل، شاهد انزوا، افسردگی و ناتوانی در برقراری ارتباطات عاطفی معنا دار هستیم. این فیلم به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه در جامعه عمل‌کرد محور و دیجیتال شده، میل به دیگری و توانایی همذات‌پنداری تحلیل رفته و انسان‌ها در برابر بزرگترین فجایع نیز، بی‌تفاوت و منفعل باقی می‌مانند. *مالیخولیا* به مثابه یک هشدار سینمایی عمل می‌کند که ما را به تأمل درباره‌ی وضعیت اروس در عصر حاضر و پیامدهای زوال آن در زیست‌جهان انسانی دعوت می‌کند.

فیلم مالیخولیا

فیلم *مالیخولیا* اثری قدرتمند در ژانر درام روان‌شناختی و آخرالزمانی است که در دو بخش مجزا اما مرتبط روایت می‌شود: ژوستین و کلر. این ساختار دوگانه به تریه اجازه می‌دهد تا ابعاد مختلف زوال و افسردگی را از دیدگاه دو خواهر بررسی کند. در بخش نخست، با عنوان ژوستین، تماشاگر در شب عروسی او (با بازی تأثیرگذار کرستن دانست)^{۱۸} با وی همراه می‌شود. مراسم در یک عمارت مجلل برگزار شده است، اما از همان ابتدا نشانه‌های بی‌قراری، اضطراب و ناتوانی ژوستین در هماهنگی با قواعد و انتظارات اجتماعی آشکار می‌شود. عروسی که بناست نماد شروعی نو، پیوند و شادی باشد، به تدریج به صحنه‌ای از آشفتگی درونی ژوستین بدل می‌شود. در طول شب، او به تدریج در افسردگی شدید فرو می‌رود قادر به ابراز شادی خود نیست، از همسر تازه‌اش فاصله می‌گیرد و روابطش با خانواده‌اش (به ویژه مادر سرد و پدر بی‌مسئولیتش) تیره و تار است. ژوستین نمادی از مالیخولیا (افسردگی عمیق) به عنوان یک حالت بنیادین وجودی است که نه تنها مانع از برقراری پیوندهای عاطفی می‌شود، بلکه او

بازنمایی اروس در سینمای پست مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا) ■ بهزاد اسدی، محمد شگری، مینو خانی ■ صفحه ۱۰۵ تا ۱۱۶

و شور بی محابای اروس باقی نمی ماند. فرسایش «دیگری» یعنی ناتوانی در دیدن او به عنوان یک سوژه مستقل و ارزشمند، و این ناتوانی است که به زوال عشق و انزوا می انجامد، نه صرفاً وجود گزینه‌های بی شمار. این فرسایش دیگری که هان از آن سخن می گوید، در تمامی جوانب زندگی رخ داده است. این پدیده، در نهایت به خودشیفته^{۲۱} کردن خود منجر می شود؛ حالتی که در آن فرد بیش از حد بر خود و نیازهای خود متمرکز می شود و توانایی دیدن و ارتباط عمیق با دیگری را از دست می دهد. این فرایند محو کردن دیگری، هرچند به شکلی مهلک از اذهان عمومی به دور مانده، اما پرآب و تاب و با تبعات گسترده‌ای همراه است.

اروس، به ماهیت خود، به شدت دیگری را مهم می شمارد و آن را چیزی می داند که نمی توان با استفاده از نظام عزت نفس^{۲۲} و خودخواهی به سلطه کشید. عشق حقیقی، نیازمند تسلیم در برابر ناهمسانی و برون‌بودگی دیگری است؛ پذیرش اینکه دیگری موجودی مستقل، متفاوت و تا حدی ناشناخته است که نمی توان او را صرفاً در چارچوب خواسته‌ها و انتظارات خود گنجاند. به همین دلیل است که هان می گوید: «در دوزخ همسانی تجربه اروتیک وجود نخواهد داشت» (هان، ۱۳۹۸: ۸۵). این بدان معناست که اگر همه چیز همسان و یکنواخت شود، اگر «من» نتواند دیگری را در تمایز و خاص بودن خود ببیند، شور و اشتیاق اروس نیز از بین می رود. این اتفاقی است که در جامعه معاصر به شدت در حال رقم خوردن است، جامعه‌ای که به سمت همسانی و کاهش تفاوت‌ها پیش می رود.

تجربه اروتیک به خود جسارت مواجهه با ناهمسانی و برون‌بودگی دیگری را می دهد. این امر بی دلیل نبوده است که رولان بارت، فیلسوف و منتقد ادبی، سقوط معشوق را ناکجا نامیده است. دیگری‌ای که هوسش را داریم و به شورمان می آورد، بی مکان است؛ یعنی نمی توان او را در چهارچوب‌های از پیش تعیین شده و زبان همسان‌ها جای داد. بارت بیان می کند: «دیگری چون ناکجاست، قطعیت زبان را می گیرد؛ کسی نمی تواند از دیگری حرف بزند، نمی تواند درباره اش چیزی بگوید؛ نسبت دادن هر چیزی به آن اشتباه و رنج آور و غلط و غریب است» (Barthes, 2010: 35). این نقل قول به خوبی نشان می دهد که درک اروس و دیگری، نیازمند خروج از چارچوب‌های زبانی و منطقی مرسوم است؛ چیزی که در جامعه خودشیفته و همسان‌ساز معاصر به شدت در حال از دست رفتن است.

فرهنگ معاصر ما که بر اساس قیاس مدام^{۲۳} بنا شده، جایی برای بار منفی چیزی که «ناکجا» است، نمی گذارد. انسان پیوسته هر چیزی را با هم قیاس می کند و از این رو آنها را تا مرز یکی بودن پیش می برد. این اتفاق به‌ویژه از آنجا رخ می دهد که دیگری «ناکجا» را تجربه نمی کنیم. بار منفی ناکجای دیگری، مصرف شدن را نمی پذیرد. منظور از ناکجا^{۲۴} اینجا، آن وجه خاص، بی مانند و

برای آرام کردن کلر و لئو، کاخ جادویی ساده‌ای از چوب می سازد تا هنگام برخورد مالیخولیا با زمین در آن پناه بگیرند. این کاخ جادویی را می توان استعاره‌ای از آخرین تلاش انسان برای یافتن معنا و پناهگاه در برابر نیستی مطلق دانست؛ هرچند که در نهایت، این پناهگاه نیز تاب مقاومت در برابر فاجعه نهایی را ندارد. فیلم با تصویر زیبا و در عین حال ویرانگر برخورد سیاره مالیخولیا با زمین و نابودی کامل بشر به پایان می رسد. آنچه این پایان را تکان دهنده تر می کند، نحوه وقوع آن است: مرگ و ویرانی نهایی نه با فریاد و خشم، بلکه با سکوت، تسلیم و آرامشی وهمناک همراه است. این سکوت پایانی، به خوبی منعکس کننده زوال اروس و میل به زندگی است که بیونگ چول هان از آن سخن می گوید. در این فیلم، انسان نه تنها قادر به مقابله با فاجعه نیست، بلکه حتی میل به فریاد و مقاومت نیز در او از بین رفته است؛ گویی پذیرش نیستی، به آخرین شکل از ارتباط و هستی بدل شده است.

مالیخولیا بر اساس دیدگاه چول هان

در سال‌های اخیر، بارها این ادعا مطرح شده که عمر عشق به پایان رسیده است. این نظریه اغلب بر این پایه استوار است که آزادی بی حد و حصر انتخاب و وفور گزینه‌ها، همراه با اجبار کمال‌گرایی، عشق را از پا درآورده است. ادعا می شود که در جهان احتمالات بی نهایت، عشق، به عنوان پدیده‌ای منحصر به فرد و سرنوشت‌ساز، به امری ناممکن بدل شده است. این دیدگاه معتقد است که شور و اشتیاق عاشقانه در حال سرد شدن است و عشق به یک انتخاب عقلانی و گزینه‌ای در میان هزاران گزینه دیگر تقلیل یافته است. اوا ایلویز، جامعه‌شناس برجسته، این روند را تا پای بحث عقلانی کردن عشق و گسترش تکنولوژی‌هایی برای انتخاب شریک زندگی پیش می برد و نشان می دهد که چگونه منطق بازار و کارایی به حوزه عواطف نیز نفوذ کرده است. با این حال هان، در تحلیل‌های خود، به نکته‌ای حیاتی تر اشاره می کند که این نظریه‌های جامعه‌شناسانه غالباً از دیدن آن ناتوانند. او معتقد است که «این جریان، عشق را بیشتر از آزادی بی پایان و گزینه‌های نامحدود فرسایش می دهد. بحران عشق نه از تکثر وجود دیگری ریشه می گیرد، بلکه از فرسایش دیگری نشئت می گیرد» (هان، ۱۳۹۸: ۲۵).

هان استدلال می کند که در جامعه عملکرد محور نتولیرال، «دیگری» به عنوان موجودی مرموز، خواستنی، و متفاوت که نیروی اروس به سمت او گشوده می شود، در حال محو شدن است. در عوض، دیگری به ابزاری برای تأیید «من» و افزایش کارایی فرد تبدیل می شود. روابط انسانی به جای اینکه فضایی برای گشودگی، ریسک‌پذیری و شناخت عمق وجود دیگری باشند، به شبکه‌هایی برای مبادله اطلاعات، بهره‌برداری متقابل و نمایش خود تبدیل می شوند. در چنین فضایی، جایی برای شیدایی، تسلیم

این چارچوب فکری، اروس و افسردگی در تقابل با هم هستند. اروس نیازمند گشودگی به سوی دیگری، پذیرش تفاوت‌ها و میل به پیوند است، در حالی که افسردگی خودشیفته‌وار، نتیجه انزوا، ناتوانی در دیدن دیگری و در نهایت غرق شدن در خود است.

اروس، سوژه را از خود بیرون می‌آورد و او را به سمت دیگری می‌برد. این بیرون‌رفتگی، اساس عشق و پیوند حقیقی است. در مقابل، افسردگی، سوژه را در خود تنها می‌گذارد و او را به انزوای عمیق می‌کشاند. امروزه، «سوژه کامیاب» خودشیفته بیش از هر چیزی به دنبال موفقیت است. به موفقیت رسیدن، یکی^{۲۵} را در مقابل دیگری معتبر می‌کند و به آن قدرت می‌بخشد. به همین سبب، دیگری از دیگری بودن تهی می‌شود و به تبلور یکی تقلیل پیدا می‌کند؛ تبلوری که صرفاً تأییدکننده تصویر سوژه خودشیفته است. این منطق، سوژه کامیاب خودشیفته را هرچه بیشتر به دل منیت می‌کشد و او را در حصار خود محدود می‌کند. پیامد این روند، افسردگی‌ای است که به گونه‌ای متناقض، تلقین‌کننده موفقیت است: سوژه کامیاب افسرده چنان در خود فرو می‌رود که خفه می‌شود. او در جست‌وجوی مداوم تأیید خود، در نهایت به بن‌بست می‌رسد و توانایی برقراری ارتباط با جهان خارج را از دست می‌دهد. در مقابل، اروس تجربه دیگربودگی دیگری را ممکن می‌کند. این تجربه، یکی را از دوزخ خودشیفتگی بیرون می‌آورد و او را به سوی گشودگی و ارتباط سوق می‌دهد. همین امر باعث ظهور ارادی از خودگذشتگی و تخلیه خود می‌شود؛ «فرایندی که در آن سوژه، خود را برای پذیرش و شناخت دیگری رها می‌کند. این فرایند بیداری، سوژه عشق را در برمی‌گیرد و با احساسی از قدرت همراه است. اما این قدرت، به دست آوردن یکی (موفقیت و تأیید فردی) نیست، بلکه هدیه دیگری است» (هان، ۱۳۹۸: ۲۸). این بدان معناست که قدرت حقیقی در عشق، از طریق ارتباط و همذات‌پنداری با دیگری به دست می‌آید، نه از طریق تسلط و مصرف او.

در دوزخ همسانی که جامعه معاصر را فرا گرفته است، حضور دیگری از نا کجا می‌تواند شکلی آخرالزمانی به خود بگیرد. این بدان معناست که تنها یک فاجعه نهایی، یک گسست تمام‌عیار، قادر است ما را از یکنواختی و خودشیفتگی مفرط رهایی بخشد. به بیانی دیگر، امروزه تنها آخرالزمان می‌تواند رهایی‌بخش و البته رستگارکننده ما از دوزخ همسانی باشد و ما را به سوی دیگری حقیقی ببرد. این همان نقطه اوج و گسست است که می‌تواند چشم‌ها را به روی دیگربودگی باز کند. به همین علت است که فیلم *مال‌لیخولیا*، با اعلام آخرالزمان شروع می‌شود؛ یعنی از همان ابتدا، فیلم دارد فاجعه‌ای را خبر می‌دهد. معنای دقیق فاجعه^{۲۶} یعنی ستاره شوم (در لاتین). در سکانس‌های ابتدایی فیلم، ژوستین که در ملک خواهرش است، خیره به آسمان شب می‌شود و روشنایی سرخی را می‌بیند. چیزی که بعدتر معلوم می‌شود سیاره‌ای بی‌ستاره

دست‌نیافتنی دیگری است که نمی‌توان آن را در چارچوب‌های از پیش تعریف شده گنجانند یا به‌طور کامل فهمید. این نا کجاست که به دیگری هویتی فراتر از یک شیء قابل مصرف می‌بخشد. به دلیل همین عدم پذیرش مصرف شدن، جامعه مصرفی تلاش می‌کند دیگری نا کجا را به نفع تفاوت‌های مصرف‌کننده که عادت‌های مختلفی دارد، از بین ببرد. به عبارت دیگر، جامعه مصرف‌گرا به جای آنکه دیگری را در مقام تفاوت بنیادین و نا کجایش بپذیرد، آن را به مجموعه‌ای از ویژگی‌های قابل دسته‌بندی و مصرف تبدیل می‌کند. در مقابل دیگری بودن (به معنای یک هستی مستقل و ناهمسان)، تفاوت (به معنای ویژگی‌های قابل مقایسه و طبقه‌بندی) امری مقبول است. این تفاوت‌ها تنها زمانی پذیرفته می‌شوند که بتوانند به افزایش گزینه‌های مصرفی کمک کنند و به هویت مصرف‌کننده خدمت کنند. اما هان هشدار می‌دهد که همچنان امروزه امر مذموم از همه‌جا در حال محو شدن است. «امر مذموم به معنای آنچه قابل کنترل، مقایسه یا مصرف نیست و از قواعد بازار پیروی نمی‌کند، در حال ناپدید شدن است. در نتیجه، هر چیزی دارد به شیبی برای مصرف تبدیل می‌شود» (هان، ۱۳۹۸: ۲۷). این وضعیت نه تنها به یکنواختی و بی‌معنایی در روابط انسانی منجر می‌شود، بلکه توانایی ما برای تجربه اروس به معنای واقعی کلمه را نیز تحلیل می‌برد؛ زیرا اروس نیازمند گشودگی به سوی دیگری نا کجا است، نه مصرف صرف او. امروزه، در جامعه‌ای زندگی می‌شود که به شدت رو به خودشیفتگی دارد. این خودشیفتگی به معنای عشق به خود آن‌گونه که در تعاریف رایج به کار می‌رود، نیست. سوژه عشق به خود، بین خودش و دیگری مرزی قاطع و حتی مذموم می‌کشد و دیگری را به رسمیت می‌شناسد، هرچند که فاصله‌اش را با او حفظ می‌کند. اما از سوی دیگر، سوژه خودشیفته اصلاً برای کشیدن هیچ مرز مشخصی تلاش نمی‌کند. در نتیجه، مرز بین خودشیفته و دیگری کم‌رنگ می‌شود.

دنیا برای فرد خودشیفته، فقط خلاصه‌ای از خویش خودشیفته اوست. او از فهم دیگری به منزله دیگربودگی‌اش (آن ویژگی‌های منحصر به فرد و متفاوت که دیگری را از او متمایز می‌کند) ناتوان است. از این بدتر این است که نمی‌تواند در برابر این دیگری بودن قدردان باشد. برای فردی خودشیفته، معنا فقط وقتی وجود دارد که به چشم او بیاید و با خودش همخوانی داشته باشد. او فقط در سایه خودش غوطه‌ور است، آن قدر که به بالاخره در خودش غرق می‌شود و به ورطه پوچی می‌افتد. هان معتقد است که افسردگی مرض خودشیفتگی است که از دل خود ارجاعی کج‌وکوله بیمارگونه و وامانده‌ای می‌آید. فرد افسرده خودشیفته، خود را خسته می‌کند و از پا می‌اندازد. او دنیایی ندارد که در آن زیست کند، چون دیگری ترکش کرده است؛ نه اینکه دیگری واقعاً او را ترک کرده باشد، بلکه او توانایی دیدن و ارتباط با دیگری واقعی را از دست داده است. در

بازنمایی اروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول‌هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا) ■ بهزاد اسدی، محمد شکری، مینو خانی ■ صفحه ۱۰۵ تا ۱۱۶

که شعله‌ور از نفسانیت است. ژوستین مشتاقانه در زیر نور آبی جسمی آسمانی که آورنده مرگ است، احساس بی‌قراری دارد. این صحنه اشاره‌ای به این دارد که ژوستین هوس مرگ‌آوری برای مواجهه با سیاره سرگردان از نا کجا دارد. او به انتظار فاجعه‌ای نشسته که نماینده وصلتی خوش با محبوبش است. بدون شک این صحنه تداعی اپرای واگنر به نام مرگ عاشقانه^{۲۹} است که در آن ایزولده بر سر جنازه تریستان آواز می‌خواند. در حالی که مرگ نزدیک‌تر می‌شود، ایزولده با فریادی شهوانی می‌گوید: «نفس معشوق عالم را به حرکت درمی‌آورد» (Wagner, 2011: 51). اتفاقی نیست که دقیقاً «این صحنه که تنها صحنه اروتیک کل فیلم است، پیش درآمدی از اپرا واگنر را دارد. در واقع، به طرز جادویی متوسل می‌شود به مجاورت اروس و مرگ، آخرالزمان و رستگاری» (هان، ۱۳۹۸: ۳۰). این تلاقی نشان می‌دهد که در نگاه فون تریه و مطابق با تحلیل هان، گاهی تنها در مواجهه با فنای مطلق است که جوهره حقیقی اروس می‌تواند خود را آشکار سازد و فرد را از اسارت خودشیفتگی رهایی بخشد. به نحوی کنایی، نزدیک شدن مرگ جاستین را به تحرک وامی‌دارد. او که پیش از این در مرداب مالیخولیا و خودشیفتگی غرق شده بود، اکنون با رویی گشاده به دیگری نظر می‌کند، از اسارت خودشیفتگی رها می‌شود و حتی نظری مهرآگین به خواهر و خواهرزاده‌اش می‌کند. جادوی حقیقی فیلم، تغییر معجزه‌آسای جاستین از فردی افسرده به آدمی عاشق است. این دگردیسی نشان می‌دهد که چگونه در آستانه فنا، حس واقعی پیوند و اروس می‌تواند از نو متولد شود. این‌گونه است که نا کجای دیگری (سیاره مالیخولیا) به آرمان‌شهر اروس تبدیل می‌شود؛ مکانی که در آن امکان رهایی از خود و اتصال به دیگری فراهم می‌آید. (تصویر ۱)

است که دارد به سمت زمین می‌آید. این جسم آسمانی که نامش مالیخولیا است، نمادی از همان ستاره شوم است؛ چیزی که هلاکت و نابودی به همراه دارد.

اما در همین بین، با وجود اینکه مالیخولیا باری مذموم و ویرانگر دارد، به شکلی متناقض، با خود خصوصیتی شفابخش و تزکیه‌کننده نیز به همراه دارد. این فاجعه قریب‌الوقوع، می‌تواند به مثابه شوکی عمل کند که شخصیت‌ها و در تعمیم، بشریت را از خواب غفلت خودشیفتگی بیدار کند. در اینجاست که اروس می‌تواند معنای جدیدی بیابد؛ نه به عنوان نیروی پیوند در یک دنیای یکنواخت و مصرفی، بلکه به عنوان آخرین تلاش برای ارتباط و معنا در برابر نیستی مطلق. خود اسم مالیخولیا به اندازه کافی متناقض است، چراکه این سیاره افسردگی را که خود نوع خاصی از شکل مالیخولیاست، درمان می‌کند. آن سیاره خود را به عنوان دیگری‌ای از نا کجا معرفی می‌کند و باعث می‌شود ژوستین از مرداب خودشیفتگی‌اش بیرون بیاید. او تحت تأثیر سیاره شوم، با نوعی دریافت حقیقی آشنا می‌شود. در این تقابل، اروس بر افسردگی پیروز می‌شود.

از همان ابتدای فیلم *مالیخولیا*، روابط نزدیک بین عشق و افسردگی پایه گفتمان سینمایی هستند. پیش درآمدی که از *اپرای تریستان و ایزولده*^{۲۷} و *یلهلم ریچارد واگنر*^{۲۸} برگرفته شده و قالب موزیکال فیلم را شکل می‌دهد، به قدرت عشق متوسل است. افسردگی نشان‌دهنده انتفای عشق است؛ در مقابل، انتفای عشق است که به افسردگی می‌انجامد. فقط سیاره مالیخولیاست که به عنوان دیگری‌ای از نا کجا وارد دوزخ همسانی می‌شود و امیال اروتیک ژوستین را برمی‌انگیزد. عریانی که بر روی صخره‌های کنار رودخانه رخ می‌دهد، جسم را معشوق در نظر می‌گیرد، جسمی



تصویر ۱. شکارچیان در برف، پیتر بروگل، ۱۵۶۵م. رنگ روغن روی پنل چوبی، ۱۱۷×۱۶۲ سانتی متر، موزه تاریخ هنر، وین، اتریش.

هستند. همین لحظه است که پیش درآمد اپرای *تریستان و ایزوله* دوباره شنیده می‌شود. این تکرار موسیقی، یک بار دیگر به مخاطب یادآوری می‌کند که مسئله، عشق و هوس و مرگ است. این انتخاب موسیقی، تماماً صورت گرفته تا بر پیوند ناگسستنی این مفاهیم در فیلم تأکید شود. اولین تصویری که جاستین به سراغش می‌رود، نقاشی *شکارچیان در برف بروگل* است؛ تصویری که پیش از این نیز در فیلم به کار رفته بود و نمادی از هوس و سردی زمستان است. تصویری است از جامعه‌ای لبریز از امر مقبول: دوزخ همسانی. در این نقاشی، آدم‌های میکده بدون هیچ شور و هیجانی روی زمین ولو شده‌اند و از شکم‌سیری خسته‌اند. حتی گیاه کاکتوس خار ندارد و از نان ساخته شده است؛ نمادی از این که هر چیزی آنقدر مقبول شده و از ویژگی‌های اصیل خود تهی گشته که قابلیت مصرف شدن را دارد. این همسانی و بی‌خاصیت شدن، همان دوزخی است که هان از آن سخن می‌گوید. جماعت شکم‌پرست در نقاشی، یادآور آدم‌های حاضر در صحنه عروسی فیلم هستند؛ افرادی که غرق در مصرف و بی‌تفاوتی‌اند و فاجعه مالیخولیا در شرف وقوع است. این ارجاعات هنری، به بیننده کمک می‌کنند تا درک عمیق‌تری از مفاهیم فلسفی و روان‌شناختی مورد بررسی در فیلم *مالیخولیا* و اندیشه‌های هان به دست آورد. جاستین، در ادامه کنکاش بصری خود، به سراغ نقاشی *دود با سر جالوت*^{۲۷} اثر کاراواجیو^{۲۸} می‌رود. این نقاشی تصویری از مرگ و هوس است؛ با نمایش جدالی خشونت‌آمیز و نتیجه‌مرگبار آن، به وجه تاریک‌تر و پرشورتر میل انسانی اشاره دارد. (تصویر ۳)

جاستین برای تأکید بیشتر بر منظور، نقاشی *بروگل* را کنار تصویرسازی‌ای از ویلیام بلیک^{۲۹} می‌گذارد؛ تصویرسازی که



تصویر ۲. *افلیا*، جان اورت میلیس، ۱۸۵۱-۱۸۵۲ م.، رنگ روغن، ۲/۸×۱۱۱ سانتی‌متر، تیت بریتانیا، لندن، انگلستان.

کارگردان زیرکانه از نقاشی‌های کلاسیک مشهوری برای هدایت استتاجی و نیرومندانه فیلم به وضعیتی نمادگرایانه استفاده می‌کند. در سکانس افتتاحیه سوررئالیستی، کارگردان به نمایی از نقاشی *شکارچیان در برف*^{۳۰} اثر پیتر بروگل^{۳۱} می‌رسد تا وهم زمستانی عمیقی در بیننده ایجاد کند. پس زمینه نقاشی منظره آب را در بر می‌گیرد و درست به مانند ملک اعیانی کلر که با نقاشی بروگل ترکیب می‌شود، هر دوی این صحنه‌ها مکان‌شناسی مشابهی دارند و وهم زمستانی نقاشی بروگل در دنیای شخصیت‌های فیلم امتداد می‌یابد. در این نقاشی، شکارچیان کشان‌کشان خود را به خانه می‌رسانند، سربزه‌زیر و خسته هستند و لباس‌هایشان سیاه است. سازنگ‌های سیاه روی درخت‌ها نشسته‌اند و منظره زمستان را محزون‌تر کرده‌اند. تابلوی مهمان‌خانه، تصویری از یک قدیس است که یک‌و‌روی خم شده و تقریباً دارد زمین می‌افتد. دانه‌های سیاه برف به آرامی از آسمان می‌بارند و همچون آتش تصویر را نابود می‌کنند. «این وهم منظره زمستان با صحنه‌ای همراه می‌شود که یادآور نقاشی دیگری است: جاستین را می‌بینیم که به سبک نقاشی *افلیا*^{۳۲} اثر جان اورت میلیس^{۳۳} دراز کشیده، یک دسته گل در دست گرفته و همچون *افلیای* دوست‌داشتنی آن نقاشی، در آب شناور است» (هان، ۱۳۹۸: ۳۲). *افلیای* روی آب با دهانی نیمه‌باز شناور است و نگاه خیره‌اش در افق گم شده، همچون قدیس با یک عاشق. این تصویر، بار دیگر نشانه‌ای از نزدیکی اروس و مرگ است. در نمایشنامه *هملت*^{۳۴} ویلیام شکسپیر^{۳۵}، معشوقه هملت در حالی می‌میرد که اطرافش پر از گل است. *افلیا* مرگ زیبایی دارد، در نوع خودش همچون قطعه آخر اپرای واگنر است. در نقاشی میلیس، شاخه‌گلی را نشان می‌دهد که شکسپیر توصیفش نکرده بود: گل خشخاش سرخی که نشانه اروس، شور و رغبت است. این افزوده بصری، بر پیوند عمیق‌تر بین مرگ و میل تأکید می‌کند. این ارجاعات هنری، لایه‌های معنایی عمیقی به فیلم می‌افزایند و نشان می‌دهند که چگونه فون تریه، با بهره‌گیری از نمادهای فرهنگی، به واکاوی مفاهیم هستی‌شناختی و روان‌شناختی می‌پردازد؛ مفاهیمی که در نهایت به مجاورت اروس و مرگ، آخرالزمان و رستگاری اشاره دارند. (تصویر ۲)

جاستین، پس از دعوایی که با خواهرش کلر می‌کند، بار دیگر تسلیم ناامیدی می‌شود. نگاه خیره در مانده‌اش روی نقاشی‌های انتزاعی *مالویچ*^{۳۶} سرگردان است؛ نقاشی‌هایی که روی قفسه‌های کتابخانه‌ها باز شده‌اند. این نقاشی‌ها که نمادی از تجرید و دوری از واقعیت‌اند، بازتاب‌دهنده وضعیت درونی جاستین در این لحظه هستند. در یک آن که عصبانی می‌شود، کتاب‌ها را پاره می‌کند؛ عملی که نشان‌دهنده خشم و ناتوانی او در مواجهه با واقعیت است. اما پس از این طغیان، به جای کتاب‌های پاره‌شده، کتاب‌هایی را جایگزین می‌کند که پرتوهای از وضعیت شورمندانه عمیق انسانی

بازنمایی اروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول‌هان (مطالعه موردی فیلم مالیخولیا) ■ بهزاد اسدی، محمد شکری، مینو خانی ■ صفحه ۱۰۵ تا ۱۱۶

اروتیک بر افسردگی پیروز می‌شود. «فیلم مالیخولیا و ارجاعات هنری‌اش، ما را از دوزخ همسانی به ناکجا می‌رساند؛ جایی که در واقع آرمان‌شهر تمامیت دیگری است» (هان، ۱۳۹۸: ۳۴). این ناکجا نه مکانی فیزیکی، بلکه وضعیتی ذهنی و وجودی است که در آن، دیگری با تمامیت و ناهمسانی‌اش پذیرفته می‌شود و اروس می‌تواند دوباره شکوفا شود.

در فیلم مالیخولیا، آسمان آخرالزمانی همان فلک تهی موریس بلانشو است که در کودکی او حکم مهمی داشته است، نشان‌دهنده ناکجای تمامیت دیگری است که ناگهان توسط همسان دچار گسست شده: «چنین فرض کنید که کودکی هفت یا احتمالاً هشت ساله کنار پنجره ایستاده، پرده را کنار می‌زند و از پنجره نگاه می‌کند... چه اتفاقی می‌افتد؟ آسمان، همان آسمان ناگهان باز می‌شود، سیاهی مطلق و تهی خودش را نشان می‌دهد... آنچه‌آن تهی است که به نظر می‌رسد همه چیز از همان ازل پوچ بوده... معرفت سردرگم‌کننده‌ای که به تو می‌گوید چیزی آنجا نیست و چیزی ورای آن هم نیست. امری که انتظارش را نداریم... احساس خوشبختی‌ای که درجا کودک را در خود فرو می‌برد، چنان خوشی ویرانگری سراغش می‌آید که فقط می‌توان با گریستن و سیل بی‌پایان اشک شاهد بود... او چیزی نمی‌گوید، از آن پس در خفا زندگی می‌کند و دیگر اشک نمی‌ریزد» (Blanchot, 1995: 72). کودکی که بلانشو توصیف می‌کند، مسحور بی‌کرانی آسمانی عقیم می‌شود، از لاک خود بیرون آمده و در دل ناکجایی بیرون از خانه، خود را تهی کرده و زوال می‌یابد. رخداد هولناک که همانا هجوم موجود بیگانه و تمامیت دیگری است، با خود سلب مالکیتی دارد که ابطال و بی‌اثرکردن مالکیت را همراه می‌آورد؛ یعنی عین مرگ عمل می‌کند: «تهی بودن آسمان: فاجعه‌ای است به مثابه استرداد به بیرون از اقامتگاه ستارگان آرمیده» (Blanchot, 1995: 133). در همین حین فاجعه کودک را با «شوری کشنده» در بر می‌گیرد که در واقع شادمانی از نیستی است؛ «این دیالکتیک فاجعه است، ساختار فیلم ملانکولیا هم همین است؛ فاجعه‌ای که باعث هلاکت است ناگهان تبدیل به رستگاری می‌شود» (هان، ۱۳۹۸: ۳۵).

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی بازنمایی مفهوم اروس در سینمای پست‌مدرن و با تکیه بر دیدگاه‌های فلسفی بیونگ چول‌هان، از طریق مطالعه فیلم مالیخولیا به کارگردانی لارس فون تریه انجام شد. پرسش اصلی تحقیق بر این بود که چگونه مفهوم اروس در سینمای پست‌مدرن بازتاب می‌یابد و چه نسبتی با بحران‌های عشق و میل در دنیای معاصر بر اساس تحلیل‌های هان دارد. بررسی و تحلیل دقیق فیلم مالیخولیا نشان داد که این اثر نه تنها

برده‌ای را نشان می‌دهد که از شدت ضعف، دنده‌هایش بیرون زده ولی همچنان زنده است. در این نقاشی، خشونت مخفی‌امر مقبول (جامعه مصرفی و همسان‌ساز) در مقابل قدرت بی‌رحمانه امر مذموم (نیروهای استثمارگر و چابنده) می‌ایستد. این مقایسه نشان می‌دهد که چگونه یکساختی و ظاهراً پذیرفتنی بودن، می‌تواند به همان اندازه یا حتی بیشتر از خشونت آشکار، ویرانگر باشد. در ادامه جاستین، پس از دیدن تصویری از کارل فردریک هیل^۳ با نام گوزن از کتابخانه بیرون می‌آید. این لحظه در فیلم دارای اهمیت نمادین بالایی است. این تصویر، نمادی از هوس اروتیک یا تقلائی عشقی است که جاستین در عمق وجود خود احساس می‌کند. گوزن تنها و وحشی، می‌تواند بازتابی از طبیعت رام‌نشده‌ی و غریزی اروس باشد که در وجود جاستین، حتی در میانه افسردگی و انزوای او، زنده و پویاست.

واضح است که فون تریه می‌دانسته فردریک هیل مبتلا به روان‌پریشی و افسردگی بوده است. این آگاهی کارگردان از وضعیت روانی هنرمند، لایه‌ای دیگر به انتخاب این نقاشی می‌افزاید. این ارجاع، نشان می‌دهد که چگونه تریه از تجربه شخصی بیماری برای بیان مفاهیم عمیق‌تر و ارتباط دادن آن با وضعیت درونی شخصیتش (جاستین) استفاده کرده است. گویی جنون و مالیخولیای هنرمند، به واسطه این اثر هنری، با جنون و مالیخولیای شخصیت فیلم پیوند می‌خورد و به بیانی قدرتمند از سرگشتگی و جست‌وجوی معنا در آستانه زوال تبدیل می‌شود. این انتخاب هنری، نه تنها غنای بصری فیلم را افزایش می‌دهد، بلکه به درک عمیق‌تر از مفاهیم اروس، مرگ، مالیخولیا و رستگاری که در کلیت فیلم و از منظر بیونگ چول‌هان بررسی می‌شوند، کمک می‌کند. این سکانس از تصاویر نقاشی شده، گفتمان حاکم بر کلیت فیلم است. در این جدال نمادین، اروس یا هوس



تصویر ۳. داود با سر جالوت، میکل آنجلو کاراواجیو، ۱۶۰۹-۱۶۱۰م، رنگ روغن، ۱۰۱×۱۲۵ سانتی متر، گاریا بورگزه، رم، ایتالیا.

و بازگشت به جوهر عشق وجود ندارد. اروس در این جهان، نه نشانه‌ای از نجات و رهایی، بلکه نمایانگر عمق انزوای انسان معاصر است.

این پژوهش ضمن نشان دادن کاربرد نظریه‌های فلسفی معاصر و به‌ویژه چارچوب تحلیلی بیونگ چول هان، اثبات می‌کند که این رویکردها ابزار تحلیلی مؤثری برای فهم گسست‌های عاطفی در سینمای پست‌مدرن فراهم می‌آورند. اگرچه این مطالعه محدود به تحلیل یک فیلم خاص است، اما امکان توسعه و گسترش آن در پژوهش‌های تطبیقی آینده، به‌خصوص در زمینه مفاهیم میل، عشق و سوژه در سینمای معاصر، وجود دارد. همچنین این پژوهش به ترسیم دقیق‌تری از وضعیت انسان معاصر می‌انجامد؛ انسانی که در جهان تهی شده از معنا، به دنبال یافتن آخرین نشانه‌های پیوند انسانی است، اما در نهایت با فروپاشی و انزوای عمیق آن مواجه می‌شود. بنابراین، بازنمایی اروس در سینمای پست‌مدرن، همانند فیلم مالیکولیا، فراتر از یک تصویر ساده از عشق و میل است و نقدی بنیادین بر ساختارهای روانی، اجتماعی و فرهنگی زمانه ما ارائه می‌دهد؛ نقدی که می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای به فهم پیچیدگی‌های عاطفی و زیستی انسان معاصر باز کند و ضرورت بازاندیشی در مفهوم عشق و روابط انسانی را بیش از پیش روشن سازد.

به عنوان بستری بصری برای نمایش اضطراب و فروپاشی‌های روانی و عاطفی عمل می‌کند، بلکه به مثابه ساختاری نمادین برای درک سرنوشت عشق و میل در جهان معاصر محسوب می‌شود.

در فیلم مالیکولیا، مفهوم کلاسیک اروس که نیرویی پیونددهنده، تعالی‌بخش و معناآفرین به شمار می‌آمد، به نیرویی شکست‌خورده، منزوی و ازکارافتاده تبدیل شده است. شخصیت‌های فیلم به‌طور آشکار فاقد توانایی کنش‌گری عاطفی و ایجاد پیوندهای انسانی هستند؛ وضعیتی که در آن نه عشق به رهایی می‌انجامد و نه میل توانایی پیوندزایی دارد. این ناکامی تنها معلول آسیب‌های روانی و درونی شخصیت‌ها نیست، بلکه نمایانگر تأثیرات عمیق ساختارهای فرهنگی و اجتماعی است که در آن انسان معاصر، تحت فشارهای دائمی کارکردگرایی، شفافیت، خودنمایی و مصرف‌گرایی قرار گرفته و از توان تجربه عمیق عاطفی و عشق تهی شده است. رویکرد بیونگ چول هان به جامعه نتولیبرال، به عنوان بستری برای زوال عاطفه و استعفای سوژه از عشق، نقطه تقاطع مهمی با روایت فیلم مالیکولیا ایجاد می‌کند. جهان فیلم، با فضایی آخرالزمانی و مملو از اضطراب، استعاره‌ای است از عصری که حتی در لحظات سرنوشت‌ساز و مواجهه با مرگ نیز، هیچ امکانی برای بازسازی پیوندهای انسانی

پی‌نوشت‌ها

- | | | |
|---------------------------------|----------------------------------|---|
| 1. Sigmund Freud | 15. Jean Baudrillard | 29. Liebestod |
| 2. Jacques Marie Émile Lacan | 16. Fredric Jameson | 30. Sigmund Freud |
| 3. Jean Baudrillard | 17. simulacra | 31. Jacques Marie Émile Lacan |
| 4. Fredric Jameson | 18. Kirsten Dunst | 32. Ophelia |
| 5. Zygmunt Bauman | 19. Charlotte Gainsbourg | 33. John Everett Millais |
| 6. David Bordwell | 20. Kiefer Sutherland | 34. Hamlet |
| 7. Laura Mulvey | 21. narcissification of the Self | 35. William Shakespeare |
| 8. Linda Williams | 22. ego | 36. Kazimir Malevich |
| 9. Lars von Trier | 23. Ver-Gleichen | 37. <i>David with the Head of Goliath</i> |
| 10. Michael Haneke | 24. heterotopic | 38. Michelangelo Merisi da Caravaggio |
| 11. Alejandro González Iñárritu | 25. the One | 39. William Blake |
| 12. melancholia | 26. desastrum | 40. Carl Fredrik Hill |
| 13. Agape | 27. Tristan und Isolde | |
| 14. libido | 28. Richard Wagner (1813-1883) | |

فهرست منابع

- ارجمند، شیرین (۱۴۰۰)، نقد سرمایه‌داری عاطفی در سینمای لارس فون تریه، *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، شماره ۱۷.
- افلاطون (۱۳۸۸)، ضیافت، ترجمه محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی.
- باومن، زیگموند (۱۳۹۷)، *عشق سیال*، ترجمه فریبا مقدم، نشر آگاه.
- بهرامی، محمدرضا (۱۳۹۸)، بازنمایی عشق در سینمای مدرن و
- پست‌مدرن، پژوهش هنر، شماره ۲۳، دانشگاه هنر تهران.
- بودریار، ژان (۱۳۸۵)، *جامعه مصرفی*، ترجمه حسن افشار، نشر ثالث.
- جیمسون، فردریک (۱۳۹۶)، *پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر*، ترجمه محسن حکیمی، نشر مرکز.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۸)، *سه رساله درباره نظریه جنسی*، ترجمه اسماعیل فصیح، نشر نو.

بازنمایی اروس در سینمای پست‌مدرن با رویکرد بیونگ چول هان (مطالعه موردی فیلم مالیکولیا) ■ بهزاد اسدی، محمد شکر، مینو خانی ■ صفحه ۱۰۵ تا ۱۱۶

- لکان، ژاک (۱۳۹۳)، نوشته‌ها، گزیده، ترجمه فریدون حسین‌نژاد، نشر نی.
- مؤمنی، نرگس (۱۳۹۷)، خوانش فروید و لکان از میل در سینمای اروپای شرقی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه سینما، دانشگاه تربیت مدرس.
- هان، بیونگ چول (۱۳۹۸)، جامعه فرسودگی، ترجمه سعید مقدم، نشر نی.
- هان، بیونگ چول (۱۳۹۸)، در ستایش عشق، ترجمه عارف اقوامی مقدم، نشر ققنوس.

فهرست منابع لاتین

- Arjmand, S. (2021). Critique of emotional capitalism in the cinema of Lars von Trier. *Interdisciplinary Studies in the Humanities Quarterly*, 17.
- Bahrami, M. R. (2019). Representation of love in modern and postmodern cinema. *Art Research Quarterly*, 23, University of Art, Tehran.
- Barthes, R. (2010). *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
- Barthes, R. (2010). *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
- Baudrillard, J. (2006). *The Consumer Society* (H. Afshar, Trans.). Sales Publishing. (Original work published 1970)
- Bauman, Z. (2018). *Liquid Love* (F. Moghaddam, Trans.). Agah Publishing. (Original work published 2003)
- Blanchot, M. (1995). *The Writing of the Disaster* (A. Smock, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1980)
- Blanchot, M. (1995). *The Writing of the Disaster* (A. Smock, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1980)
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction*. Pantheon Books.
- Freud, S. (2009). *Three Essays on the Theory of Sexuality* (E. Fasih, Trans.). Nashr-e No. (Original work published 1905)
- Han, B.-C. (2021). *The Burnout Society* (S. Moghaddam, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 2010)
- Han, B.-C. (2022). *The Agony of Eros* (A. Aghvami Moghaddam, Trans.). Ghoghnoos Publishing. (Original work published 2012)
- Jameson, F. (2017). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (M. Hakimi, Trans.). Markaz Publishing. (Original work published 1991)
- Kornbluh, Anna. (2021). *Love and Neoliberalism in Postmodern Cinema*. *Cultural Critique*, Issue 117, University of Minnesota Press.
- Lacan, J. (2014). *Écrits: A Selection* (F. Hossein-Nejad, Trans.). Ney Publishing. (Original work published 1966)
- Momeni, N. (2018). *A Freudian and Lacanian reading of desire in Eastern European cinema* (Master's thesis, Tarbiat Modares University).
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan.
- Plato. (2013). *Symposium* (M. H. Lotfi, Trans.). Kharazmi Publishing.
- Wagner, R. (2011). *Opera and Drama* (W. A. Ellis, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1851)
- Wagner, R. (2011). *Opera and Drama* (W. A. Ellis, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1851)
- Williams, L. (1999). *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press.
- Williams, Linda. (1999). *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press.
- Žižek, Slavoj. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Verso.