نشریه هنرهای زیبا -هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۰

مکانمندی و زمانمندی در فیلم *فروشنده* براساس آرای هایدگر در *هستی و زمان*

فریده آفرین*

استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۲/۰۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

هدف مقاله این است که نحوه طرح مفاهیم هایدگر درباره زمان و مکان در «هستی و زمان» را مبنا قرار دهد و بر اساس آن روایت فیلم *فروشنده* را با توجه به یافت‌حالِ شخصیت‌ها مطالعه کند. دو مفهومِ زمانمندی و مکانمندی با رویکرد اگزیستانسیال به جهان تعریف می‌شوند. یافت‌حال‌های دازاین نبض رابطه او با حال‌های جهان را تنظیم می‌کند و رابطه‌ها و چیزها را به مثابه چیزی و یا چیز دیگری عیان می‌کند. یافت‌حال‌های دازاین مبنای عمل اوست، عملی که خودفهمی دازاین در آن مستتر است. نتیجه نگاه هایدگری به *فروشنده* اصغر فرهادی اینکه دراین فیلم خانه و فروشنده پیر، یعنی دو امرِ وابسته به سازوکار سرمایه‌داری، کلیت جهان هرروزه عماد و رعنا را از هم می‌پاشند. پدیدارشدنِ این روابط براساس یافت‌حال‌ها و حال، به صورت چیزی یا چیز دیگری، تعیین‌کننده مکان و زمان و آشکارکننده روایت است.یافت‌حال‌ها و حال‌هایی که پیوست به روابط تصویری به‌وجود می‌آید، علاوه بر پدیدار کردن انواع مکانمندی یعنی دوری و نزدیکی، موقعیت-فضا و فضای اگزیستانسیال انواع هستنده‌ها، انواع زمانمندی اکنون، گذشته و آینده مربوط به آنها را تعیین می‌کند. عملکرد عماد نشان می‌دهد چگونه نسبت‌ها و یافت حال‌های مبتنی بر روابط، یا روابط تصویری در اگزیستانس او را چون یک روشنفکر متوسط حال و نیز نیمه‌عصیان‌گرِ انتقام‌جو پدیدار می‌کند و وجوهی از شخصیت او را رقم می‌زند.

واژه‌های کلیدی

مکانمندی، زمانمندی، فروشنده، دازاین، هایدگر.

* نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۳-۳۳۳۴۰۰۶۲، E-mail: f.afarin@semnan.ac.ir.

مقدمه

مارتین هایدگر (۱۸۸۹–۱۹۷۶) یکی از چالش‌برانگیزین و تأثیرگذارترین فیلسوفانِ قرن بیستم است. نفوذ هایدگر برای هر بحثی از پساساختگرایی، پسامارکسیسم و سیاست هویتی، مهم محسوب شده است (Emerling, 2005, 158-159). او در کتاب *هستی و زمان* تلاش می‌کند هستی و زمان را یکی کند. او یک‌بار هستی را براساس زمان و باردیگر زمان را براساس هستی درک می‌کند (خاتمی، ۱۳۹۱، ۹۹). بنابراین در این کتاب خود زمان مسأله مهمی است. به نحوی که زمان را به منزله وجه دیگر مکان و وابسته به «دای» دازاین[۱] توضیح می‌دهد. دازاین سه برون‌خویشی دارد و مبتنی بر خطوط هم‌دازاینی و انتظارات کَسان[۲] بر هر یک از امکان‌ها بدون تصمیم قبلی افکنده می‌شود. در هر افکندگی براساس یافت حالی عمل می‌کند. با همین الگوی زمانمندی، مکانمندی براساس یافت‌حال و حال‌ها، روابط با دازاین‌های دیگر، قطع رابطه با آنها، خطوط هم‌دازاینی و نیز تأکید بر عمل و فهم پیشاهستی‌شناختی، تعین می‌شود. فرض پژوهش این است که تأکید هایدگر بر یافت‌حال و حال و نیز عمل و فهم مستتر در عمل بر آن اساس خود روابط را به مثابه چیزی یا به منزله چیزی دیگر، عیان می‌کند. همچنین این عیان‌کردن با توجه به تعیین نوع مکان و زمان نوعی روایت‌مندی را به همراه دارد. با این مقدمه در این پژوهش پرسش این است که با چه تأکیداتی می‌توان انواع زمان و مکان هایدگری در این فیلم را مطالعه کرد؟

روش پژوهش

برای این پژوهش روش تحلیل محتوای کیفی به‌کار رفته است. چارچوب تحلیل را آرای هایدگر در هستی و زمان فراهم کرده است. در روش تحلیل محتوای کیفی واحدهای بنیادینی برای تحلیل انتخاب می‌شوند و براساس آنها اثر هنری، فیلم، خبر، پوستر و یک وضعیت، بحران و غیره تحلیل می‌شود. در این تحقیق نسبت‌ها و یافت حال، تعیین‌کننده نوع زمان و مکان هستند که به تعریف هایدگر از جهان و اگزیستانس دازاین وابسته است.

پیشینه پژوهش

در مورد پیشینه، با توجه به منابع فارسی، عنوان و نمونه‌ی مشابه این تحقیق یافت نشد. اما به صورت مجزا مکانمندی و زمان در *هستی و زمان* هایدگر و همچنین تحلیل فیلم *فروشنده* در پژوهش‌هایی دنبال شده که به آنها در فهرست منابع اشاره شده است.

جهان هایدگری

جهان[۴] به مفهوم هایدگری فضایی از امکان‌ها و توانستن‌ها است. پرسش هایدگر از چگونگی هستی هستنده‌ها در جهان است. هایدگر سه نوع هستنده دم‌دستی[۵]، فرادستی، دازاین را پیشنهاد می‌کند. هستنده دم‌دستی مربوط به ابزار[۶] و شبکه ابزاری است که دازاین می‌سازد. وجود این هستنده مقدم بر هستنده فرادستی[۷] است. هستنده فرادستی از اختلال یا خراب‌شدن ابزار یا سازوکارشبکه‌ای و خدشه در ساختار به‌وجود می‌آید. وقتی هستنده‌ای خراب می‌شود یا از جا خارج می‌گردد، اختلال و ناکارآیی برای دغدغه‌های عملی، فرصت مشاهده در فاصله[۸]، تأمل و پرسش نظری را در آن ابزار به‌وجود می‌آورد. دازاین به منزله هستنده سوم تفاوتی با دیگر هستنده‌ها دارد. اوست که پرسش انتولوژیکال طرح می‌کند. اوست که قدرت فرافکنی بر امکان‌ها را دارد. امکان عبارت است از آنچه دازاین توانایی انجام آن را دارد. دازاین در هر امکان، به خاطر[۹] و به منظورِ[۱۰] عمل می‌کند.

مکانمندی و فضا

هستنده دم‌دستی به منزله ابزار به این‌جا و آن‌جای معینی متعلق است که درگیرانه به یک کل ابزاری تعلق دارد (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۳۸). «در» که برای دم‌دستی‌ها و ابزارها به کار می‌رود به معنای درگیری با مناسبات عملی متعلق به هستی ابزارها است. دوم اینکه «در» حاکی از شیوه خاص‌بودن درگیرانهٔ دازاین در جهان با ابزارها و دیگران است. به گفته هایدگر هستنده دم‌دستی، دارای ویژگی نزدیکی است. نزدیک‌بودن به معنای در نظرگرفتن فاصله مکانی مشخص و معلوم نیست. بلکه به معنای به‌دست‌گرفتن و سروکار داشتن‌های هرروز است که واجد خصلت نزدیکی است. هستندگان هر یک نزدیکی متفاوتی دارند، اما این نزدیکی را اندازه‌گیری فواصل دم‌دستی و فضایی معلوم و معین نمی‌کند... به دست‌گرفتن و کاربردنی که واجد پیرامون‌نگری است به این نزدیکی نظم می‌دهد. پیرانگری دلمشغولانه، آنچه را که به این شیوه نزدیک است، از لحاظ جهتی که در آن همواره قابل دسترسی است، تعیین می‌کند.... ابزار جای خودش را دارد یا در غیر این صورت در دوروبر است و این حالت را باید اساساً از واقع‌بودن محض در یک موقعیت مکانی تصادفی هستنده فرادستی متفاوت دانست (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۳۷). «کجا» منظور خصلت ابزاری هستنده و تعلق به یک کلیت ابزاری است (همان، ۱۳۸) که از آن تعبیر به ناحیه[۱۱] می‌شود. ناحیه مربوط به در دست‌بودگی هر یک از ناحیه‌های پیشینی نسبت به هستی هستنده در درستی است و صرفاً وقتی جلب توجه می‌کند که در وجوهِ معیوب، دلمشغولی کشف شود. هستنده فرادستی در موقعیت مکانی تصادفی قرار دارد وقتی چیزی را در جای خودش نیابیم، ناحیهٔ آن مکان از حیث ناحیه بودنش برای اولین‌بار آشکار می‌شود.

مکان هستنده‌های فرادستی به فضا-موقعیت‌ها تبدیل می‌شود. وقتی ابزار دیگر کار نمی‌کند، نه‌تنها وجه ابزاری و کاربرد آن از کار می‌افتد، بلکه جای آن ابزار هم از قلم می‌افتد. جای ابزار برای خود آن علی‌السویه است، اما وقتی تبدیل به فرادستی می‌شود، جای آن به فضا موقعیت تبدیل می‌گردد. نه اینکه شئ دم‌دستی یکسره مکان خویش از کف داده باشد، بلکه به جای ابزار بدل می‌شود، به یک موقعیت فضایی. در این صورت ابزار یا هستنده‌های فرادستی، عرض، طول و ارتفاع خود را به ما نشان می‌دهند. می‌دانیم، دازاین به واسطه در جهان هستن‌اش مکانمند است. خصلت اگزیستانسیال در جهان هستنِ متوسط، به سوی ایده جهانیت به طورکلی پیش می‌رود. جهانیت جهان پیرامونی ... اشاره به مکانمندی دارد. اولین یا نزدیک‌ترین جهانِ دازاین هر روزه، جهان پیرامونی است (همان، ۸۹). اما به همین محدود نیست به این دلیل که مکانمندی دازاین

با دیگر هستنده‌ها متفاوت است. مکانمندی دازاین خصلت دوری‌زدایی و جهت‌مندی دارد. (هایدگر، ۱۳۹۳، ۱۴۰ -۱۴۱)، دوری‌زدایی در وهله اول و غالباً نزدیک‌سازی پیرانگرانه به‌نزدیکی‌آوردن به مثابه تهیه و تدارک دیدن، آماده‌کردن و دم‌دست‌داشتن است. این دوری‌ها در زندگی هر روزه دازاین تعین یا قطعیت مخصوص دارند. دوری‌زدایی دازاین به منزله در هستنِ دوری‌زداینده، همچنین دارای خصلت جهت‌گیری است. هر نزدیک‌سازی پیشاپیش جهتی را در ناحیه‌ای اختیار می‌کند که به واسطه آن هستنده دوری‌زدایی شده خود را نزدیک می‌یابد دلمشغولی پیرانگرانه دوری‌زدودن جهت‌گیرانه است (هایدگر، ۱۳۹۳، ۱۴۵).

نه مکان در سوژه است و نه جهان در مکان، بلکه مکان در جهان است تا جایی‌که مکان به‌وسیله در جهان هستن‌ای که مقوم دازاین است گشوده شده است (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۴۹). مکان دوری و نزدیکی موقعیتی هستنده دازاین با سایر هستنده‌های درونی است. مکان‌مندی ذاتی خود دازاین، ناظر بر تقویم بنیادی دازاین به مثابه جهان است. مکان در تقویم جهان شریک است. هستی خود مکان باید با نظر به خود پدیده و مکانمندی‌های پدیده‌ای گوناگون در جهت روشنگری امکانات هستی به‌طورکلی باشد (هایدگر، ۱۵۱،۱۳۹۳). دازاین مانند هستنده‌های دم‌دستی در جهان نیست، آنطور که اشیاء ممتد داخل در یکدیگرند؛ یعنی در جهان بودن دازاین را نباید ظرفی انگاشت که انواع هستنده‌ها را چون مظروفی در آغوش می‌کشد. دازاین به سیاق سایر هستنده‌های دم‌دستی و فرادستی نیست که مکانمندی آنها با داخل‌بودن قابل تعریف باشد. دازاین مرکز یا مرکز ثقل فضای اگزیستانسیال است، مکانمندی آن با مکانمندی سوژه دکارتی تفاوت دارد. به گفته هایدگر ملازم با سیاق طرح مقدماتی و ابتدایی در- هست... لازم بود تا حدود دازاین در برابر نحوه‌ای از هستن در فضا، که ما آن را داخل‌بودن[۱۲] می‌گوییم، به‌روشنی محدود شود. داخل بودن یعنی موجودی که خود ممتد است به حدود ممتدِ موجودی امتداد یافته محاط و محصور باشد. [این] موجود داخلی و آنچه بر آن محیط است، هر دو در فضا فرادست هستند» (۱۳۹۳، ۱۴۸).

دازاین به منزله اینجا یا آنجا هستن در جهان است. این ویژگی در جهان بودن دازاین اگزیستانس نام دارد. «دا» به معنای مکان وجه زمانی هم دارد، در حقیقت هایدگر وجه زمانی را از مکان استخراج می‌کند. مکان و زمان نزد هایدگر معنای انتولوژیک دارد. مکان و زمان نه مانند تفکر ارسطو امر خارجی و نه مشابه زمان و مکان کانت فرم‌های محض شهود هستند

آنها مانند مکان و زمان هگل دو ابزار برای ساخت طبیعت و تاریخ نیستند. نزد هایدگر مکان و زمان دو امر اگزیستانسیال و دو وجه یا حیث اگزیستانس یا در-جهان-بودن دازاین به شمار می‌آیند. مکان و زمان نزد هایدگر، مفهومی و مقولی و به معنای رابطه ظرف و مظروفی نیست (خاتمی، ۱۳۹۱، ۱۲۲-۱۲۳). اگزیستانسیال دازاین، گشودگی خودش است. دازاین هستی آنجا را، «در»، به عهده دارد. دازاین از اصل و آغاز، آنجا در جهان است و اگر فاقد آن باشد، نه فقط درواقع، بلکه به‌طورکلی هستنده‌ای با ذات دازاین نیست. مکانمندی اگزیستانسیالِ دازاین، محل او را تعین می‌کند و بر آنجا بودن در جهان در یکی از امکان‌های جهان، مبتنی است. اصطلاح «دا» یعنی آنجا، همین گشودگی ذاتی را افاده می‌کند. به دلیل همین گشودگی است که این هستنده همراه با آنجا هستنِ جهان برای خودش، آنجا است (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۷۸). به علاوه، دازاین به منزله آنجا هستن، مجال تلاقی با دازاین دیگری در جهان‌اش را می‌دهد (هایدگر، ۱۳۹۳، ۱۶۱).

درجهان‌بودن و گشودگی دازاین به امکان‌ها، [مربوط به حال و یافت‌حال‌های دازاین است] کارکرد قوای حسی انسان را امکان‌پذیر کرده است (عبدالکریمی،۱۳۹۶، ۲۰۵). آنجا بودنِ دازاین، موقعیتی است که به نحوی معنادار ساختاربندی شده است. دازاین در این موقعیت عمل می‌کند و وجود دارد (راتال، ۱۳۸۸، ۵۷). از این رو، دازاین مرکز فضای اگزیستانسیال است، دوری و نزدیکی و سایر جهات به این مرکز بستگی دارد. این فضای اگزیستانسیال خود وجهی است از وجوهِ در-جهان-هستن. در نتیجه فضای دازاین بر اگزیستانس او، به منزله شرط امکان آن مبتنی است (کریمی ترشیزی، ۱۳۹۷، ۸۰). از آنجا که دازاین دربردارنده فضای اگزیستانسیال یا روشنگاه است، با حرکتش به فضای دکارتی جهت و شکل می‌دهد. فضا با او حرکت می‌کند و دچار تغییر می‌شود، نه اینکه فضایی باشد و او را شکل و تعین بدهد. «حال»، از وضعیت در جهان بودن ناشی می‌شود. هر یافت‌حالی به دازاین نشان می‌دهد که چگونه با توجه به جهان اطراف خود، وجود دارد (راتال، ۱۳۸۸، ۵۳). روابط دازاین در کل بر مکان و زمان تقدم دارند و آنها را می‌سازد. مکان و زمان را همین روابط می‌سازد که بروز آنها به یافت‌حال دازاین در این روابط، وابسته است. یافت‌حال[۱۳] در این آشکارسازی، نحوه هستن خاصی را هم رقم می‌زند. هایدگر می‌گوید حالت‌ها[۱۴] نمونه‌هایی از ساختار عمومی هستی ما هستند که او آن‌ها را *یافت‌حال* یعنی شیوه تنظیم‌شدگی ما به سوی جهان نام می‌دهد (راتال، ۱۳۸۸، ۵۱).

در تمایز حال و یافت‌حال که از نظر این پژوهش سنخ زمان و مکان را تعیین می‌کند، باید به دقت تأمل کرد و مرز باریک آنها را حفظ نمود. حال نه بیرونی است و نه درونی بلکه از در-جهان-هستن دازاین ناشی می‌شود و گشودگی را رقم می‌زند. به گفته هایدگر «از حیث هستی‌شناختی، *حال* نوعی آغازین از هستی برای دازاین است... در آن دازاین... نسبت به خود ناپوشیده می‌شود... یک حال به ما هجوم می‌آورد. حال نه از بیرون می‌آید و نه از درون بلکه از در -جهان-هستن[۱۵]، به‌عنوان نحوه‌ای از این هستی دازاین، ناشی می‌شود. اما ما با تمایزی سلبی میان یافت‌حال و درک تأمل‌آمیز چیزی در درون به این طریق به بصیرتی ایجابی درباره‌ی ویژگی آن‌ها به منزله گشودگی، دست می‌یابیم. حال، پیشاپیش در هر مورد، در-جهان-هستن به منزله‌ی یک کل را ناپوشیده کرده، و اول از همه راهبری خود به سویِ چیزی را امکانپذیر ساخته است. داشتن یک حال، در وهله نخست به امر روانی مربوط نیست، خود وضعیتی درونی نیست که بعداً به صورت معماوار به بیرون دسترسی پیدا کند و رنگ خود را بر چیزها و اشخاص بزند» (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۸۳).

زمانمندی و حالت‌های زمان

هایدگر در کتاب *کانت و مسأله مابعدالطبیعه*، با عطف به نقد عقل محض و حتی رسائل ماسبق کانت سه سنتز درونی دریافت، بازتولید و بازشناسی را سه بُعد اکنون، گذشته و آینده در نظر می‌گیرد (Hei-degger, 1997, 264-265). در *هستی و زمان* با توجه به سه سنخ هستنده، و با توجه به اساس یافت‌حال‌های دازاین در سه بُعد زمان طراحی

می‌شود. هستنده اول گرفتار توالی و تکرار است و در ساحت اکنون وجود دارد. هستنده فرادستی زنجیره و تسلسل اکنون را پاره می‌کند و برانگیزنده پرسش نظری است. هستنده فرادستی مربوط به وقفه زمانی است و در ارتباط با آن گذشته مطرح می‌شود. چیزی که از زنجیره ابزاری بیرون مانده، شفافیت[۱۶] و صراحت می‌یابد و از پس‌زمینه مبهم و نامصرح بیرون کشیده می‌شود. از طرف دیگر در وقفه، ساختار پیشین مربوط به گذشته است که اهمیت می‌یابد.

دازاین با جهان درگیر[۱۷] است و با -دیگران-هستن[۱۸] را تجربه می‌کند. دازاین در عین حال، می‌تواند برای دیگران هستنده دم‌دستی باشد. این هستنده، به انضمام اینکه دو نوع پیش‌گفته زمان را تجربه می‌کند «نه هنوز هستن-توانستن» یعنی امکان پیش رویش و در نتیجه آینده را اجرا می‌کند. دازاین خود را در حکم من هستم مشخص می‌کند. چون هیچ‌کس خودش نیست، «من هستم» دازاینِ منتشر در دیگران است. دازاین همواره با یک امکان روبه‌رو می‌شود که یا آن را پیشتر اگزیده یا در امکانی هست، یا امکانی را خواهد اگزید. دازاین عملی را در نسبتی انجام می‌دهد. عمل‌کردن یک فرآیند بی‌پایان است، مدام باید در یک نسبت وارد شد. دازاین به خاطر یک نسبت بی‌پایان که همواره باید بدان وارد شود، همواره «نه هنوز-هستن-توانستن» یا نه هنوز خویش است. نه هنوز، تحقق نمی‌یابد و در اکنون حضور دارد. مهم‌ترین زمان متمایز دازاین آینده است. آینده هم نه‌هنوز هستن توانستن یا پیش‌افکندگی در برابر نسبت‌هایی است که همواره بدان وارد می‌شود. همواره پیشاپیش به صورت همبود با اکنون، رو به سوی امکانی است. در زندگی روزمره شکاف دازاین و امکان‌هایش از بین نمی‌رود. بدین صورت نیست که دازاین یک بار وارد رابطه با امکان‌ها شود و برای همیشه دیگر نیازی به ورود به آنها نباشد. باید همواره دازاین بر رابطه‌ها و نسبت‌ها افکنده شود. بدین ترتیب هایدگر می‌گوید، پدیدار بنیادین زمان، آینده است. آینده همبود با اکنون، یعنی همین پیش‌دویدن به سمت امکانی که واقعاً امکانی آنجا، در جهان است و دازاین همواره در صدد رفع شکاف با امکان است. گشودگیِ دازاین، در همین پیش‌دویدن است. دازاین، آینده‌ی خود است، آن هم به‌گونه‌ای که در این آینده‌بودگی به گذشته و اکنون‌بودگی خویش بازمی‌آید. اگر دازاین را در نهایی‌ترین امکان هستی‌اش دریابیم، خودِ زمان است، نه در زمان (هایدگر، ۱۳۹۳، ۶۰).

اضطراب و آینده اصیل

هایدگر در پاسخ به پرسش اینکه زمان چیست؟ می‌گوید پرسش زمان، نگرش و تأمل‌مان را به دازاین معطوف می‌کند، در صورتی که مراد از دازاین امر هستنده در هستی خودش است (هایدگر، ۱۳۹۳، ۴۸). نه‌تنها هستی انسانی، در مفهومی معین در زمان است، بلکه باید به‌یاری آن هر آنچه زمان هست، بازخوانده شود، ناگزیر باید این دازاین در فرمان‌های بنیادین هستی‌اش مشخص بشود (همان، ۵۰).

به قول هایدگر اصالت دازاین، همان چیزی است که فوق‌العاده‌ترین امکان هستی را می‌سازد. فوق‌العاده‌ترین امکان هستی، هیچ یا بنیادی است که براساس آن شکل می‌گیرد. اصالت به منزله منحصرترین امکان هستیِ دازاین، هنگام رویارویی با چیستی یا کیستی برهنه و عریان هر دازاین رخ می‌نماید. حیرت در پی دریافت دازاین، در خودِ هستنده‌ای است که می‌بایست آن را بشناسیم: در امکان بنیادینِ هستیِ خودش (هایدگر، ۱۳۹۳، ۵۵). زمانمندی اصل فردانیت یا چیزی است که کسی را آنی می‌کند که هست.

فهم هستی اصیل دازاین وقتی صورت می‌گیرد که هیچ امکانی دازاین را فرا نمی‌خواند. نه امکان‌های گذشته و نه اکنون در این وضعیت دازاین به سوی مرگ[۱۹]، یعنی هیچ امکانی است. دازاین نمی‌تواند خود را بر آن بیفکند. آینده اصیل، وقتی است که هیچ امکانی از امکان‌های موجود به دازاین گشوده نمی‌شود و او را جذب نمی‌کند. در اضطراب همه امکان‌ها رنگ می‌بازد و جهان به منزله یک ساختار مفصل‌بندی‌شده اهمیت خود را از دست می‌دهد (هایدگر، ۱۳۸۹، ۱۹۵). بروز اضطراب[۲۰] واقعی از آن روست که دازاین در اعماق هستی‌اش مضطرب است. در اضطراب دو امکان گشوده می‌شود: خودینگی، ناخودینگی (هایدگر، ۱۳۹۳،۲۵۱)، یک امکان که دازاین در آن به سوی هیچ امکان و هیچ ارتباطی با سایر هستنده‌ها نیست تا خودش را بیابد.

در اضطراب همه دم‌دستی‌ها و فرادستی‌ها در محاق، محو می‌شوند و در نیستی فرو می‌روند. پدیده اضطراب نوعی احساس درونی نیست. چیزی که در برابر آن مضطربیم، هیچ‌چیز و هیچ‌جا نیست. اضطراب به دازاین فردیت می‌بخشد. اضطراب، هستن به سوی خودینه‌ترین «هستن-توانستن»، یعنی آزادبودن برای فرآچنگ‌آوردن است.

به همین‌دلیل ذاتِ دازاین، همیشه یافتنِ خویش در فاصله‌ی‌تسلیم به جهان و آزادی از جهان رقم می‌خورد (راتال، ۱۳۸۸، ۵۰). دازاین با یافت‌حال اضطراب خود را زیرتأثیر فشار یک امکان تهی یا پرسش کیستی خودش روبه‌رو می‌بیند. در اضطراب دازاین در برابر خودش به منزله «نه -هنوز-هستن-توانستن» قرار دارد (هایدگر، ۱۳۸۹، ۲۴۴-۲۵۱). یافت‌حال اضطراب جهان را به منزله چیزی که اهمیت یا دلالت خود را از دست می‌دهد، بر دازاین پدیدار می‌کند و خود دازاین هم با یک یافت‌حال به نحوی عیان می‌شود. اضطراب یگانه‌ترین چیز، یعنی پیشی‌جستن دازاین و تمامیت هستن‌توانستن او را بر او آشکار می‌کند. پیشی‌جستن، دازاین را مطلقاً متفرد می‌کند و به آن مجال می‌دهد تا در این متفرد شدن از تمامیتِ «هستن توانستن‌اش» یقین حاصل کند. یافت‌حال بنیادیِ اضطراب به این خودفهمی دازاین برحسب بنیان[۲۱] خودش تعلق می‌گیرد. هستن به سوی مرگ ماهیتاً اضطراب است (هایدگر، ۱۳۸۹، ۳۱۴). مرگ نحوه هستن آن اضطراب، در جهان است (هایدگر، ۱۳۸۹، ۳۱۷). مرگ با پایان به منزله فرادستی‌بودن فرق دارد (همان، ۳۰۸). مرگ به معنی نحوه اگزیدنِ اضطراب، به معنای فراپیش- خود بودن[۲۲] دایمی، نهایی‌ترین نه‌هنوز دازاین است. پروا ساختمان بنیادین دازاین است. هستن به سوی مرگ در پروا بنیان دارد (هایدگر، ۱۳۹۳، ۳۳۳). مرگ امکانی است که با امکان‌های دیگر متفاوت است. امکان «نه- دیگر- آنجا-هستن» ناتوانی از امکان فرافکندن بر امکان‌های جهان است. «در آینده‌ی پیش‌روی دازاینی که در امر میانه[۲۳] و حد متوسط است خود او تکامل می‌یابد و در پیش دویدن به مثابه یگانه یکباربودگیِ یگانه تقدیرش، در امکانِ یگانه گذشته‌اش آشکار می‌شود. این فردانیت امر ویژه و اصیل و از آن خود دارد که به او مجال نمی‌دهد به سوی فردانیتی رهسپار شود که به معنای شکل‌گیری تدریجی خیال‌انگیز وجودها (هستی)های استثنایی است» (هایدگر، ۱۳۹۳، ۷۲). با توجه به این مطالب و اهمیت حال و یافت حال به ویژه اضطراب که خود هر کس را آشکار می‌کند، می‌توان گفت، نزد هایدگر دازاین در هستی و

زمان براساس تصاویر ذهنی عمل نمی‌کند، بلکه براساس روابطی عمل می‌کند که تصویری‌اند. براساس عمل او تصویری شکل می‌گیرد. دازاین براساس روابطی که تصویری‌اند، عمل می‌کند و ضمن عمل می‌فهمد و تصویری از فهم او تشکیل می‌شود. براساس این روابط تصویری، دیدن به مثابه چیزی یا به مثابه چیزی دیگر، وجه روایی اگزیستانس دازاین را نشان می‌دهد. بدین معنا که براساس پتانسیل مباحث هایدگر در هستی و زمان می‌توان وارد بحث آثار هنری از حیث روایی شد. علاوه براین می‌توان از محتوای مقاله سرچشمه اثر هنری از هایدگر استفاده کرد و آن را به آثار سینمایی بسط داد.

جهان و اثر هنری

با نیم‌نگاهی به مقاله «سرچشمه اثر هنری» می‌توان گفت آثار هنری جهانی را می‌سازد (شیبر، ۱۳۹۷، ۱۸۶-۱۹۰). هنر برای هایدگر بسیار مهم است، زیرا نوع بی‌نظیری از آشکارگی است: اثر هنری نه‌تنها موجود[۲۴] را می‌تواند آشکار کند، بلکه وجود آن موجود را نمایان می‌کند. اثر هنری در مباحث هایدگر به‌کارانداختن و راه‌اندازی[۲۵] است و فراهم‌کننده زمینه فعالیت[۲۶] آشکارگی و تثبیت مکان[۲۷] و مجال رخ‌دادن[۸۲] حقیقت است.

اثر هنری رویدادِ جهان و زمین را آشکار می‌کند. جهان، قلمرو فعالیت انسانی و روابطی است که دازاین در آن افکنده شده[۲۹] است. زمین نه فقط به طبیعت، موجودات طبیعی، تودهٔ ماده و مفهوم نجومیِ[۳۰] سیاره اشاره دارد، بلکه جایی است که مردم محل اقامتشان را در هر مکانی روی آن بنا می‌کنند و جان‌پناهی برای آنان است، بدون اینکه هیچ کوشش و زحمتی برای ساخت آن مصروف کرده باشند (Heidegger, 1950, 41, 45). جهان به منزله گشودگیِ خود آشکارکنندهٔ مسیرهایِ متعدد تصمیم ضروری در سرنوشت تاریخی مردم را رقم می‌زند و زمین به منزله قلمروی پوشیدگی، پناهگاه و امان‌دهنده، است. این دو، از یکدیگر ناگسستنی هستند (Ibid., 47). بنا به توضیح هایدگر این دو با هم در پیکار هستند. این پیکار[۳۱] به معنی بی‌نظمی نیست.[۳۲] هایدگر می‌نویسد: در این «پیکار» هر طرف مقابلی، دیگری را به حد خودبیانگری[۳۳] و افشای ماهیتش ارتقا می‌دهند، این امر نه تنها حاکی از تصادفی و احتمالی بودنِ آنها نیست، بلکه نشان از واگذارکردنِ آنها به منبعِ اصیل سرچشمهٔ پوشیدهٔ هستی‌شان است. هر طرف مقابلی، در تقلا و پیکار، دیگری را ورایِ مرزهای خودش می‌برد (Ibid., 47-48). اثر هنری یکباره به هر دو قلمرو- جهان و زمین- تعلق دارد. این کار اثر هنری است که پیکار جهان و زمین را به صورت نامتعین، نگه می‌دارد، بدون اینکه بین آنها سازشی برقرار کند.کارِ اثر هنری تعیینِ جای گشودگی جهان و عرضه‌کردن آن در زمین است. به گفتهٔ هایدگر جایگاهِ پیکار و محلِ درد، روشنی‌گاه یا امرِ گشوده است. اثر هنری سبکی بنیاد می‌نهد و با این سبک شیوه‌های اقامت داشتن در جهان را چنان زیبا ترسیم می‌کند که ما را مجذوب خود می‌کند.

فیلم *فروشنده*

فروشنده هفتمین فیلم بلند اصغر فرهادی برنده تعداد زیادی جوایز بین‌المللی مانند جایزه بهترین بازیگر مرد شهاب حسینی جشنواره فیلم کن ۲۰۱۶، (عقیقی، ۱۳۹۶، ۲۳۰)، است. داستان فیلم روایتگر حوادث پیچیده زندگی عماد و رعنا است که بعد از متروکه‌شدن محل زندگی‌شان و در جریان نقل مکان به خانه دوستشان بابک اتفاق می‌افتد.[۴۳]

مکانمندی و زمانمندی در روایت فیلم

جا و مکان: توالی و تکرار

برای توضیح روابط حاکم بر جهان فیلم و امکان‌های ظهوریافته یا پنهان و درک روابط مبتنی بر آن، توضیح سازوکار سرمایه‌داری در ابتدای بحث ضروری است. جهان قلمرو فعالیت انسانی و روابطی است که دازاین در آن افکنده شده است. گاهی دازاین علاوه بر روابط اگزیستانسیال، در روابطی افکنده می‌شود که از سوی سازوکار سرمایه‌داری طراحی می‌شود.

سرمایه یک چیز نیست، بلکه فرآیندی است که در آن پول دائم در جست‌وجوی پولِ بیش‌تر به کار گرفته می‌شود. سرمایه‌داران یعنی همان‌هایی که این فرآیند را به جریان می‌اندازند-چهره‌های بسیار متفاوتی به خود می‌گیرند. سرمایه‌داران عرصه‌ی مالی با قرض‌دادن به دیگری در مقابل دریافت بهره پول خود را افزایش می‌دهند. سرمایه‌داران سوداگر ارزان می‌خرند و گران می‌فروشند. مالکین اجاره می‌گیرند چرا که زمین و املاکی که در اختیار دارند منابعی کم‌یاب هستند (هاروی، ۱۳۹۴، ۶۸).

در فیلم *فروشنده*، جهانی که ساخته می‌شود روی خطوط هم‌دازاینی عماد و رعنا بنا می‌شود. عماد معلمی است که در میدان امکان‌ها یا خطوط هم‌دازاینی از پیش‌معین، افکنده شده است. وی با دازاین‌های دیگر در شبکه‌ای از روابط شغلی، اجتماعی و خانوادگی،... قرار دارد. انواع روابط تصویری قلمرو فعالیت او یا جهان را سازماندهی می‌کنند. روابطی که در سر او نیستند بلکه پیشاپیش و همواره پیشِ روی او و آماده اجرا شدن هستند. سازوکار سرمایه‌داری با تأکید بر مجتمعی که در نهایت نشست می‌کند، در انواع روابط تصویری آنها در اگزیستانس رخنه می‌اندازد. مکانیسم بسازو بفروش و خانه‌هایی که بدون استانداردهای ساخت‌وساز برای کسب سود و سرمایه سرهم سوار می‌شوند، این تصاویر را خدشه‌دار می‌کند. دستورات اجرایی‌شده‌ی بسازوبفروش‌ها، فضای مادی و روابط یک خانواده دو نفره را هم به‌وجود می‌آورد و هم در عین‌حال آن را تخریب می‌کند. سرمایه‌داری، فضاهایی تولید می‌کند که نمود مادی، عینی و ابژکتیو دارد. اما برای درک ابعاد و تأثیر این فضا بر افراد فکر می‌کند تا هم به راحتی قابل کنترل باشد و هم با کم‌ترین هزینه بیشترین سودآوری را برای آنها داشته باشد. در حقیقت فضای اگزیستانسیال افراد را تسخیر می‌کند، آنها را به هم می‌زند و کم‌تر مجال بروزیافتن به آنها می‌دهد. سرمایه‌داری برای کنترل افراد با فضاهای عینی و مادی، برنامه‌ریزی می‌کند. دازاین بدون این پرسش از چه کسی هستم، و دغدغه نحوه هستی و اگزیستانس و اقامت، صرفاً با تأکید بر روابط اجتماعی در جایی اقامت می‌کند و در واحه اکنون به سر می‌برد. سرمایه‌داری در چرخه دوم با زمین و روابط سرمایه‌داری پیشرفته تولید زمین که مستغلات می‌نامند، چرخه دوم سرمایه را به‌وجود می‌آورد. به این تعبیر، هدایت سرمایه به سوی ساخت‌وسازهای مسکونی توسعه فضا، تأمین اعتبار و سوداگری زمین ابزاری ثانویه برای کسب ثروت به شمار می‌آید که مستقل از چرخه اول است. در این چرخه صرفاً باوارسی *رابطه اجتماعی* سرمایه و زمین می‌توان چنان‌که باید و شاید بهره مالکانه را درک کرد (فاین، ۱۳۸۷، ۶۷۷).

سرمایه‌داری روابطی را ساخته و یا آن را مطابق اقتضائات اقتصادی *فضای جهانی* بازسازی می‌کند. در حقیقت، از منظری باید به جای فضاهای خاص یک کشور یا جغرافیا از فضای جهانی سخن به میان آورد.

تولید فضا بر اساس روابط اجتماعی و کنترل شده، بن‌مایه‌ای است

دارای جنبه‌های صریح سیاسی و به سیستم‌های در حال پرورش تولید در سرمایه‌داری مربوط است (Elden, 2004, 181). جهانی‌سازی به منزله یکی از وضعیت‌های چیرگی در میدان استراتژیک سرمایه‌داری در ستیز نیروهای خود [...] تلاش می‌کند با فراموشی (و همگن‌سازی) سلطه بر امور (و فضاهای ناهمگن) را به دست گیرد (آفرین، ۱۳۹۷، ۲۴۹). با وجود جهانی‌سازی جهان تبدیل به یک ظرف همگن و یکپارچه نشده است. به همین دلیل هر کدام از دازاین‌ها در چندین جهان (در جهان-هستن= اگزیستانس) در هم‌تنیده زندگی می‌کنند که بر چیستی ارزش‌گذاری و بر چگونگی حرکت او در جهان تأثیر می‌گذارد (بولت، ۱۳۹۵، ۳۱-۳۵).

از طرف دیگر از آنجاکه هژمونی سرمایه‌داری در و به واسطه‌ی فضا عملی می‌شود، می‌تواند جهان‌های دازاین در سراسر جهان را به یک شبکه ساختاری همگن قابل‌کنترل فروکاهد. به این‌دلیل‌که چیرگی بر فضای عینی و زمان به همراه کاوش بی‌وقفه برای چیرگی بر طبیعت از دیرباز جایی مهم در ذهن جمعی جوامع سرمایه‌داری داشته تا سرمایه هر چه بیش‌تر در فشردگی فضایی-زمانی به حرکت در آید و فواصل اثرگذاری متقابل فشرده و کوتاه شود (هاروی، ۱۳۹۴، ۲۴۱). در نظام سرمایه‌داری، فضای شهری، هم مانند سایر ابزارها و کالاها، «تولید، عرضه و مصرف» می‌شود، در نتیجه‌ی آن، «مصرف در جایگاه حقیقت قرار می‌گیرد» (تربتی، ۱۳۹۵، ۲۸).

فضای زندگی عماد و رعنا یک حریم خصوصی است که البته چندان خصوصی هم نیست. شرایط کیفی سازه‌ها و نحوهٔ ساخت و تولید آنها خیلی ساده خصوصی‌بودن آن را از هم می‌پاشند. عماد و رعنا تسلیم اقتضائات عملی سرمایه‌داری هستند. این امر تابعیت آنها از اقتضائات عملی یعنی اکنون را نشان می‌دهند. به شیوه منفعلانه فضاها، بر اساس روابط عینی، منفعت‌طلبانه شکل می‌گیرد. آنها صرفاً تحت فرمانِ اصول کژتابانه مجتمع ساختمانی خود، علیرغم میل باطنی‌شان باید آن خانه را ترک کنند. عماد و رعنا حتی اگر به آن خانه دلبستگی داشته باشند، نمی‌توانند زندگی عینی خود را در آن ادامه دهند. این انفعال، در عبث‌بودنِ آرزوی عماد ریشه می‌دواند: «ای کاش این شهر را ویران کنند و از سر نو بسازند.» پاسخ بابک دوست عماد، به این رویش کنترل‌نشدنی و کم‌وکیفیت ساختمان‌ها این است: «شهر را یک‌بار خراب کردند و دوباره ساختند و شد این». در ادامه فیلم می‌توان به ابزارها و هستنده‌های دم‌دستی پربسامد که استفاده آنها معطوف به هدفی است، اشاره کرد و از اتاق خواب، حمام، تخت، تشک تخت، پنجره‌های شکسته، عینک، گربه و دوچرخه بچه نام برد (سجادی‌فر، ۱۳۹۷، ۷۹، ۸۲ و ۸۷).

موقعیت-فضا: وقفه و گذشته

ساختمانی که تَرَک بر می‌دارد به منزله هستنده‌ای فرادستی خود را بر عماد و رعنا و سایر ساکنین آن ساختمان آشکار می‌کند و خود ساکنین را به منزله تَرک کننده. آنچه تا پیش از این اهمیت نداشت و دیده نمی‌شد، آنچه که در پس فعالیت‌های روزانه افراد شفاف بوده و به صورت پیشاهستی‌شناختی استفاده می‌شد، روبه‌روی دیدگان ساکنین قد می‌کشد. در مرحله بعد، این ساختمان از محیط و از بطن زمینه‌ای که در آن قرار دارد، بیرون کشیده و به چرایی علت این نشست، پرداخته می‌شود. به تعبیر بهتر، در فاصله فرصت تأمل نظری برای ساکنین پیش می‌آید. پرسش این است: چرا ساختمان نشست کرده؟.... پاسخ بدین پرسش به شیوه نظری از برساخت‌های بسازوبفروش جدانیست. گودبرداری زمین کناری، می‌تواند به لحاظ نظری در خصوص چراییِ ترک‌برداشتن این مجتمع پاسخ قانع‌کننده‌ای باشد. افرادی که با ترسی وافر مجتمع را ترک می‌کنند هر کدام با نحوه ترک‌کردن خود، به بازنمایی فضای روابط اجتماعی حاکم در این مجتمع کمک می‌کنند. بازنمایی فضایی که اکنون تبدیل به هستنده فرادستی شده، بدون تأمل بر فضای بازنمایی شده در روابط اجتماعی غیرممکن است. از این بین، وقتی با هستنده فرادستی‌ای چون ساختمان روبه‌رو می‌شویم مکان زندگی رِعنا و عماد، به هستنده فرادستی و موقعیت-فضا تبدیل می‌شود. هر کدام از این افراد ممکن است بتوانند در این فضاهای عینی، دارای فضای اگزیستانسیال خود باشند. البته ما در ابتدای نشست ساختمان، دغدغه آن را نمی‌بینیم.

این وقفه، نه تنها فرصت تأمل نظری و طرح چرایی نظری نشست‌کردن و فرادستی‌شدن این ساختمان را ایجاد می‌کند، بلکه امکان‌های زیسته‌ی پشت سر گذاشته افراد را تحت کنترل سازوکار سرمایه‌داری زنده می‌نماید. بازگشت گاه و بی‌گاه عماد و رعنا به خانه سابقشان و نشان‌دادن بقایای زندگی متوسط شهری‌شان حاکی از همین امر است. دازاین‌ها یا افراد ساکن مجتمع در این‌جا حین فرار از خانه و ترکِ آن، به خانه به منزله عامل فرار، نگریسته‌اند. آنها معروض اثر تخریب و اختلال ساختمان قرار گرفته‌اند و پذیرش این اختلال و واکنش به آن و فرصت تأمل نظری، ارتباط احتمالی با فضای اگزیستانسیال به زمان «گذشته» مربوط است.

افزون براین، همان‌گونه که فیلم پیش می‌رود، رعنا به‌تدریج به هستنده فرادستی تبدیل می‌شود. چون او بر اثر تجاوز، از زنجیره روابط زناشویی با عماد بیرون می‌آید، همچنین خواه ناخواه به روابط اجتماعی و بازی در تئاتر هم نمی‌تواند ادامه دهد. به نظر می‌رسد همه آنچه می‌تواند به شکل‌گیری فضای اگزیستانسیال رعنا و فراتر از روزمرگی برای پاسخ پرسش کیستی او کمک کند، از هم پاشیده می‌شود. در این فیلم، همان فضای زمانمند یا اتفاق در حمام است که زندگی رعنا و عماد را به یک پس‌وپیش تقسیم می‌کند، به همین دلیل به آن فضای زمانمند می‌گوییم. این فضای زمانمند، مدام با یک نشانه‌ی جامانده و علامت مانند سوییچ، موبایل، ماشین، پول، قطره‌های خون حمام و راه پله، جوراب‌های سوراخ پیرمرد، بدتر زخم سرِ رعنا برمی‌گردد. به‌علاوه، بازتولید این فضای زمانمند سرمیز شام (خوردن ماکارونی) بسیار برجسته می‌شود.

ماکارونی به واسطه عوامل مرتبطی، وجهی از این فضا را دوباره تکرار و بازتولید می‌کند. این فضا یعنی حمام که رعنا بعد از حادثه نمی‌تواند وارد آن شود، فرادستی شده، مانند شبحی است که بر روی فضا و زمان قبل و بعد این واقعه سایه می‌افکند. تمام این نشانه‌های فیزیکی ذکرشده، رعنا و عماد را دارای یافت‌حال‌ها و احوال متفاوتی می‌کند. به‌تدریج این یافت‌حال‌ها به شکل‌گیری وجهی از شخصیت عماد منجر می‌شود که در بخش بعد بدان می‌پردازیم. در این فیلم به هیچ وجه از امکان‌های زیسته‌ی رعنا و عماد و نحوه آشنایی و زندگی مشترک آن دو، نمای بازگشتی نمی‌بینیم و در غارهای گذشته تنهایی یا مشترک این دو سیر و سیاحتی نمی‌کنیم. صرفاً واحه اکنون رعنا و عماد همراه با پیش‌درآمدِ علی عظیمی برای عشق این دو و نیز یک موسیقی کلاسیک‌تر با مضمون ستایش رعنا،

نشان داده می‌شود. مضمونی که به سرعت از عشق و پروای دیگری به واسطه دخالت سازوکار سرمایه‌داری فاصله می‌گیرد. در تئاتر اجرایی در فیلم *فروشنده* شخصیت‌های اصلی یعنی ویلی فروشنده و لیندا همسرش، مرتب یک بازگشت به گذشته دارند یا گذشته و امکان‌های زیسته پای خود را از روزن اکنون به زندگی آنها باز می‌کند. ویلی شصت‌وسه ساله مدام شرایط له‌شدنش زیر سیطره سازوکار سرمایه‌داری را مرور می‌کند. تلاش او این است در این گرفت‌وگیر یادآوری و فراموشی، «خود خودینه»اش را بیابد. در نمایشنامه مرگ فروشنده زمان خطی ابژکتیو بر آن جاری و ساری نیست، گاهی گذشته ویلی گاهی شرایط کنونی او به نمایش در می‌آید. رفت‌وآمدهای قرینه و ناقرینه زمان فیلم، تمام فضاهای مختلف این نمایشنامه را متلاشی و با تلاقی در جهانِ فیلم دوباره به هم وصل می‌کند. این نمایشنامه پویایی‌های زمانی-مکانیِ یک فروشنده و پرسش اگزیستانسیالِ او در اواخر عمر را بهتر به نمایش در آورده است. همچنین، آگاهی بیشتری از شرایط زندگی فروشنده فیلم، و فروخوردگی‌هایش در سازوکار سرمایه‌داری را به نمایش می‌گذارد. به جای تمرکز و تعقیبِ بیشتر این شخصیت با تمهیدِ نمایش تئاتر در فیلم از او اطلاع پیدا می‌کنیم.

شخصیتی که توانایی آگاهی از حقوق طبقه و قشری که در آن زندگی می‌کرده را نداشته و به جای آن، خوشی‌های ناچیز و ناپایدار را تجربه کرده و زندگی او توسط سازوکار سرمایه‌داری بلعیده شده است. این رفت‌وبرگشت‌های زمانی از گذشته نمایشنامه، به اکنونِ فیلم گاهی به‌صورت وارونه و گاهی مشابه وصله‌های جورچین و متفاوت از آن نمایشنامه را به این فیلم الصاق و در آن بازتولید می‌کنند. افزون براین، فضای تئاتر یا نمایشی از گذشته، با پیچ وتاب‌دادن یا وارونه‌کردن فضا، صحنه‌های زندگی خانه رعنا و عماد را بازتولید می‌کند. همچنین در هر بحثی این واقعه یا فاجعه، بازتولید می‌شود و فضای روابط اجتماعی رعنا و عماد را دگرگون می‌کند. بدین‌ترتیب نمایشی از گذشته در اکنون پا می‌اندازد. گذشته همین امر سمج است.

در شرح آنچه از گذشته در اکنون فیلم برجای مانده، از نمونه‌های هستنده‌ها و نقش‌های فرادستی شده به دلیل جابجایی‌های فیلم و نمایشنامه، می‌توان به پالتوی قرمز در کمد زن مستأجر به نام آهو اشاره کرد، زنی که تا آخر فیلم هم از لنز دوربین می‌گریزد. این پالتو بر تنِ مینا ساداتی و صنمِ فیلم، جا می‌گیرد که نقش میس فرانسیس مرگ فروشنده را بازی می‌کند. میس فرانسیس در صحنه تئاتر در حمام است و به‌طور تناقض‌آمیزی لباس قرمز بر تن دارد و مدعی است که لباسی ندارد. آهوی فیلم، در نقش میس فرانسیس نمایشنامه میلر به تله می‌افتد، درحالی‌که در اتاق خواب، به‌جا مانده‌های زندگی او مانند لباس‌ها، کفش‌ها، نقاشی‌ها و لباس‌های فرزندش و البته صداهای ضبط‌شده روی پیغام‌گیر تلفن هنوز حضور دارد.

با این به جا مانده‌ها می‌توان با فراخوانی مغناطیسی پاره‌های جسم او به سبک دکتر فرانکشتاین چهره‌نگاری احتمالی از او داشت. فرزندِ صنم، شبی که با رعنا به خانه او می‌آید، با ادامه‌دادن نقاشی‌های کودک آهو، همان نقش را ادامه می‌دهد. فروشنده فیلم در نقشِ ویلی لومان با بازیِ نمایشنامه تداوم می‌یابد. ترانه علیدوستی، رعنای فیلم در نقش لیندای نمایشنامه، نقش حشمت همسر پیرمرد را هم ادامه می‌دهد. ازاین‌رو، با رعایت فاصله‌گذاری در نقش‌ها از نمایشنامه به فیلم و تفاوت طراحی صحنه‌ی فیلم و نمایش، دوام گذشته در اکنون به تصویر کشیده می‌شود.

فضای اگزیستانسیال: آینده و امکان‌های پیش‌رو

در خانه جدیدی که بابک به این زوج معرفی کرده هیبت فرید سجادی حسینی یا فروشنده نه تنها سایه شوم یک واقعه بلکه جسم تجاوز را به نمایش می‌گذارد. پیرمرد فروشنده در این فیلم به صورت مبهمی نام ندارد، یا نام نقش‌هایش را دارد، بابا از طرف دختر؛ «همه‌کَس» از طرف همسر و از طرف عماد و همسایه‌ها با اون عوضی بی‌همه‌چیز و کثافت خوانده می‌شود.

بوی تشویش و انتقام تاریکِ پایداری سرتاسر فضای اگزیستانسیال عماد را پر کرده. علاوه بر حادثه اول هیئت شوم یک حادثه پیشاپیش بر خانه جدید این زوج سایه افکنده است. عماد در موقعیت‌های متفاوت با یافت‌حال‌های گوناگون وجهی از خود را به نمایش می‌گذارد که در بستر طرح‌واره‌های مورد انتظار واکنش‌های روانشناختی از او توقع نداریم. با یافت‌حال‌های مختلف، موقعیت‌ها، روابط و افکندگی‌ها و کنش‌های او سامان می‌گیرد. در حقیقت عماد با واقعه‌ای محصول تنش‌های سرمایه‌داری خانه‌اش را از دست می‌دهد. به نظر می‌رسد تجاوز برای فروبردن یا روآوردن فضای اگزیستانسیال او نقش مهم‌تری داشته است. از این تجاوز می‌توان با عنوان بی‌خانمانی یاد کرد. به واقع به جز واکنش‌های روانی به این اتفاق، که محل تمرکز پژوهش نیست اما آن چیزی که رعنا را تعریف می‌کند صرفاً جنس و جنسیت محافظت شده او در سایه‌ی یک مرد نیست. بعد از سپری‌شدن دوره بحران اتفاقاً فضای اگزیستانسیال رعنا را بهتر درک می‌کنیم، او می‌تواند چیستی و کیستی خود را فراتر از زنِ یک مرد بودن و محافظت او نشان دهد. در این فیلم رعنا که برای همسرش و حتی داسمان چون هستنده‌ای فرادستی شده به صورتِ امر غریب جلوه می‌کند. در زبان آلمانی کلمه آشنا یا شبیه-خانه[۳۵] به معنای امرآشنا است. منظور از امر غریب[۳۶] واژه غریبِ آشنا، یا نه‌چندان شبیه خانه، است.

وقتی ما چیزی آشنا را به مثابه امری غریب تجربه می‌کنیم، وارد فضایی غریب می‌شویم که به طور شگفت‌آوری آشنا است. یا شاید در خانه‌هایمان قدم می‌گذاریم که برایمان ناآشنا است، شبیه تجربه رویارویی با یک همزاد (Richards, 2008, 85).[۳۷]

وسوسه و تجاوز از سوی پیرمرد فروشنده تمام شبکه هستنده‌های دم‌دستی و فرادستی عماد را از کلیت می‌اندازد. رابطه سلسله‌مند حوادث در اینجا به فاجعه‌ای جبران‌ناپذیر، بدل می‌شود. در پس تسلسل این حوادث و فاجعه، همه‌چیز و همه‌کس در سایه مداخله فروشنده در این رابطه رنگ دیگری به خود می‌گیرد. اولین حادثه یعنی نشست زمین موجب فرادست‌شدگی ساختمان محل سکونت عماد و رعنا است. دومی واقعه‌ای است که نه فقط آن فرادست بودگی ساختمان که پرسش از چه کسی هستم یا کیستم عماد را پیش‌رو می‌آورد. امکانی درون عماد نفس می‌کشیده که تصویری از آن را پیشتر ندیده بودیم. اما این امکان یا نه-هنوز-هستن-توانستن، هنگامی که رنگ و جلای فعلیت به خود می‌گیرد، تصویری از عماد ارائه می‌دهد که برای ما چون بیگانه‌ای است. بیگانه‌ای که چون آینده یعنی «نه-هنوز-هستن توانستن» در اکنون‌هایش لانه داشته و فعلی شده است.

در این فیلم عماد با تصویر مرد ترک‌خورده‌ای روبه‌رو می‌شود که جهانش را زیرورو می‌کند. تصویر مردی که پیری مفلوک آن را آلوده و

ملوث کرده و او را به سمت خود ویرانگری و انتقام سوق داده است (عقیقی، ۱۳۹۶، ۱۸۵)؛ مردی که تاب تجاوز به ناموسش را نداشته و ندارد، فراتر از واکنش روان‌شناختی به نظر می‌رسد که یک لحظه فضای اگزیستانسیال عماد ساخته می‌شود. پیداکردن این امر مزاحم و سمج آرامش و خواب او را می‌رباید. عماد با تصویر شکست خورده‌ای از خود روبه‌رو می‌شود که بدون اراده‌اش، بدون تصمیم از پیش گرفته‌شده‌ای چون آوار بر سر او خراب می‌شود.

با توجه به توضیح نقش سرمایه‌داری در وضعیت فعلی عماد، در این مرحله از خلال بحث زمان به نقش فروشندگی در این سازوکار می‌پردازیم.

بحث درباره حالت‌های تداخل تئاتر در صحنه نمایش مرگ فروشنده آرتور میلر خواه ناخواه مبحث زمان را پیش‌می‌آورد. همان‌طور که پیشتر گفتیم اختلاط زمان‌ها، خلط‌شدن فضاها و جابجایی نقش‌های واقعی با محوریت زندگی رسوب‌زده یک فروشنده، از عناصر برجسته‌ی این فیلم است. فروشندگی در سازوکار سرمایه‌داری قالب‌ریزی شده است. اهمیت جابجایی لایه‌های زمان و چینه‌های مکان در زندگی و خاطرات فروشنده‌ای که در آخر نمی‌تواند به پرسش چه‌کسی هستم؟ خود پاسخ قانع‌کننده‌ای بدهد، گذشته یا امکان‌های زیسته‌ای را برای ویلی مهم می‌کند. از این‌رو در یک حرکت رفت و برگشتی میان گذشته و اکنون به سر می‌برد، درحالی که اضطراب اگزیستانسیالی او را در بر گرفته، امیدی ندارد، هیچ امکانی او را جذب نمی‌کند. براساس یافت‌حالِ اضطراب، خودِ گذشته و صحنه‌هایی از گذشته برایش اهمیت پیدا می‌کند. برای نمونه در بوستون هنگامی که میس فرانسیس تشتِ رسوایی ویلی را در دست گرفته، روبه‌روی بیف، رژه می‌رود. تداخل گذشته و اتفاقاً شکست‌های آن، همه امکان‌های پیش رو را برای او بی‌اهمیت کرده است. براساس یافت‌حال اضطرابی که زوال عقل بر او تحمیل کرده در نهایت، فقط یک امکان یا «نه‌هنوز -هستن- توانستن»، یعنی «خودکشی» جلوه‌گر می‌شود و هیچ همین امکان او را جذب می‌کند. به‌علاوه، در این فیلم تکرارِ متفاوت همان فضای زمانمند و تروماتیک حمامی دیده می‌شود که قهقهه میس فرانسیس در آن طنین می‌اندازد، قهقهه‌ای که در گوش بیف، پسر ویلی چون سوت ممتدی کشیده می‌شود و از او تصویر پدری بی‌وفا می‌سازد. سازوکار سرمایه‌داری رویاهای افرادی را سلاخی می‌کند که ابزار تولید در دست ندارند. چندان که ویلی... رویاهایش سلاخی می‌شود. اما ویلی حداقل می‌توانست تصویری از یک *مرد/ رمانی /ز خود*، برای لیندا حداقل در سفرهایش به جای بگذارد، که آنهم با قهقهه میس فرانسیس مخدوش شده است. این تصویر برای پیرمرد فروشنده هم در فیلم قابل تصور است. از دست رفتن تصاویر کلیشه‌ای او و نیز تبدیل‌شدن به مردی خیانت‌کار. تصویری که شکستن آن به تصمیم عماد و رعنا و بیشتر عماد وابسته است و نحوه برخورد افراد خانواده و آینده‌ی پیرمرد را عیان می‌کند.

سرمایه‌داری دام‌ها و لنگرهایش، را همه‌جا و نزد همه‌کس یکسان نمی‌اندازد. سرمایه‌داری با چندین هدف استراتژیک و تکنیک‌هایش، به جان تصویرهای آرمانی افراد می‌افتد و آن‌ها را به شیوه مطلوب خودش سلاخی می‌کند. تصویر آرمانی مردی آبرودار که در پنهان به همسری سازگار بی‌وفایی می‌کند، برای سرپوش گذاشتن بر آنچه باید باشد و نیست. برای تصویری آرمانی که می‌خواسته باشد و نبوده ... یا شاید فروشنده برای فرار از ملال فروشندگی که سرمایه‌داری به او تحمیل کرده، به ترفندهای وسوسه‌آور، برای فرار از ملال می‌آویزد. اما همان سرنوشت محتومی در انتظارش است که در انتظار ویلی بود: آستانه مرگی تراژیک. اما چه کسی فروشنده را به تنگنای مرگ می‌کشاند؟ عماد. قهرمان در این فیلم نه هملت است، نه گرفتار سرنوشت تراژیک ادیپ شهریار. قهرمان عماد شکست خورده است که تصویر آرمانی‌اش به یغما رفته، قهرمانی تراژیک که اصول اخلاقی مورد ستایش او کفاف نیرنگ‌ها و ترفندهای سرمایه‌داری را نداده است. بنابراین او براساس تعرضی که دریافت کرده و یافت‌حال خشم، که آن را *گذشته* نام دادیم، خود را بر امکانی می‌افکند و آینده را می‌سازد. جهان قهرمان فیلم، از هم پاشیده و روحیه لطیف و شاعرانه‌اش خش برداشته است. همیاد و همزاد عماد شبحی است انتقام‌گیر. عماد با سیلی جانانه‌ای قصد دارد دُشنه انتقام را در پشت پیرمرد فرو کند.

عماد برای خلاص‌شدن از این امر سمج و مزاحم، در این میان چندان هم نگران رعنا نیست، بلکه این تصویر خش‌دار و خدشه‌دار از خودش را نمی‌پذیرد. مرد مبادی آدابِ مدرس ادبیات، بدون اینکه بخواهد به دیگران تجاوز کند، متجاوز به حریم دیگران خوانده می‌شود و به او تعرض می‌شود. همین هجوم زورکی و شکاف عامل تأثیرپذیری خود از خود شده است. خودی که منتشر در دیگران است و خودی که با پرسش کیستی خود روبه‌رو می‌شود و بی‌دیگران در خلوت درگیر این پرسش کیستی می‌شود. این دو خود، از هم فاصله پیدا می‌کنند. در این جا «در حدومرز مفرط این شکاف در واقع چیزی جز شروط مکان و زمان بر جا نمی‌ماند[...] در این حدومرز انسان خود را فراموش می‌کند، زیرا کاملاً درون لحظه است.... انسان چیزی جز شکاف یا گسستی نیست که مانع از به هم پیوستن قبل و بعد خود با یکدیگر می‌شود، شکافی که قبل و بعدی را که با هم هم‌قافیه نیستند، پخش می‌کند» (دلوز، ۱۳۹۶، ۵۶-۵۷). در حقیقت این پیرمردِ فروشنده نیست که عامل شکاف است، خود پرسش اگزیستانسیال یا چه‌کسی هستمِ عماد است که به گسست و رویارویی «خود با خود» منجر می‌شود. خودی که منکسر و منتشر در دیگران است و خودی که با یافت‌حالِ اضطراب بلعیده شده و در خلوت با پرسش کیستم، چه کسی هستم، روبه‌رو شده است. از این مصاف چه بیرون می‌آید؟

بعد از اتفاقی که برای رعنا و عماد اتفاق می‌افتد، دیگر نمی‌توانیم بگوییم آنها را در میدان اقتضائات عملی و سازوکار سرمایه‌داری می‌بینیم. برای عماد، تجاوز، در قالب بنیادی است برانگیزنده سوال که پرسش اونتولوژیکال یا هستی‌شناختی او را سامان می‌دهد: از بعد حادثه «من کیستم» او سربرمی‌آورد. تصویر مرد ادیب و ناموس دوست چه شده؟ چرا داسمان یا اظهارنظرهای کسان، از این اتفاق موضوع عجیب و غریبی ساخته‌اند؟ ظاهراً این گفتگوهای بی‌حاصل از سوی داسمان یا کسان، ذهن عماد را پیچ می‌دهد و روحش را مانند خوره می‌خورد تا انتهای فیلم این پرسش و جستجو برای پاسخ به آنها، در مسیر از تسلسل‌افتاده زمان فیلم پیش می‌رود.

این «اتفاق/تجاوز» تمام اکنون حضور عماد را در تمام مکان‌های دم‌دستی یا فضا-موقعیت‌های فرادستی، جاها و مکان‌ها، پر کرده و همین امر به مکانمندی جدید عماد و رعنا شکل می‌دهد، یعنی فضای اگزیستانسیال. حضور عماد به منزله دازاینِ دارای گسست یا کسی که با پرسش کیستم روبه‌رو شده، زمان‌ها، مکان‌ها یا فضاهای مختلف را شکل می‌دهد. این اتفاق و یافت‌حال آن، و نحوه اگزیدن آن در انتقام، به این

ترتیب تعین‌بخش سایر فضاهای رابطه عماد و رعنا شده است. طوری که روی سایر روابط اجتماعی آنها در تقابل با افراد، پدیده‌ها و... اثر می‌گذارد. عماد سر صحنه تئاتر به صورت بداهه دیالوگ‌هایی که نمی‌توانسته و یا رویش نشده به دوستش بابک بزند، روبه‌روی او در نقش چارلی به زبان می‌آورد. از آنجا که او را هم مقصر می‌داند، لازم می‌بیند به دلیل رابطه‌اش با آهو زنی که قبلاً آنجا ساکن بوده، جایی با بداهه پراندن *مرتیکه هرزه* به او هم اعتراض کند.

عماد بعد از دورانداختن جوراب‌های دست‌فروش شبگرد،دست‌هایش را می‌شوید. گویی از چرک و کثافت جورابِ سوراخ، دست می‌شود، اما از طرفی دستان تمیزش را برای انتقام بزرگ‌تری آماده می‌کند. عماد برای یافتن عامل این امر سمج مزاحم جست‌وجو را آغاز می‌کند. این جست‌وجو در ظاهر یافتنِ عامل تجاوز و در حقیقت طلبِ «چه کسی هستم» است. عماد می‌خواهد به عمل، مطابق تصویری دست بزند که تاکنون ظهور نیافته. حتی ما به منزله بیننده شاید انتظار شکل‌گیری چنین تصویری را نداشته باشیم. عماد با یافتِ حال خشم و نحوه اگزیدن آن، قصد کرده، این پیرمرد به‌ظاهر آرام و باآبرو را نزد تماشاگران به موجودی چندش‌آور و حقیر تبدیل کند، موجودی که کیسه/پلاستیک رسوایی (قرص‌های جامانده) او را به دست خانواده‌اش می‌دهد. عماد برای تصویر گسل‌دار خود است که می‌خواهد دست به عمل انتقام بزند. انتقام از نُقصان در تصویری که به گردن او آویخته شده است. عماد در پاسخ یکی از دانش‌آموزان خود که حین پرس‌وجو درباره عزادران بَیَل اثر غلامحسین ساعدی، از او می‌پرسد یک آدم چطور گاو می‌شود، پاسخ می‌دهد: به‌تدریج. آیا عماد -مانند پیرمرد فروشنده -به تدریج گاو می‌شود؟ خبرنکردن اورژانس توسط عماد برای مردی در حال مرگ، به همان اندازه وهم‌ناک است که پیرمرد فروشنده، رعنا را در خون رها و فرار می‌کند.

آیا در هر دو نمونه یکی حفاظت از ناموس یا بهتر حفاظت از تصویر آرمانی برساخته‌ی میلِ کسان، و دیگری حفاظتِ خود از اتهام بی‌آبروی و خیانت، از نجات جان یک انسان مهم‌تر است؟ عِماد با کشاندن پیرمرد به آپارتمان متروک، مجازات دازاین خاطی یا متجاوز را خود برعهده می‌گیرد، تا زندگی را به چرخه عادی برگرداند. در اینجا خانه، عامل بی‌خانمانی فروشنده پیرِ نمایشنامه و نیز خانه متروک عماد در یک نقطه باهم تلاقی می‌کنند.[۳۸] دیوارهای گسل‌دار و آیینه‌های شکسته، خانه متروک حاکی از انتقام نیمه‌تمام و تصویر مخدوش عماد و میل به تکرار این انتقام در قالب رفتارهای اجتماعی مانند تندخویی و تنبیه کلامی دانش‌آموزان و اعتراض به بابک، است. یافت‌حالِ خشم و نفرت از نه- هنوز- هستن- توانستن‌ها یا شکاف عماد با امکان‌هایش می‌گوید و میل به پرکردن این شکاف تا همگن‌کردنِ آن و فرافکندن او برامکان‌های تازه را شکل می‌دهد. در حقیقت، شاید بتوانیم برای توصیف فضای اگزیستانسیال توجیه کمتر و برای میل به هم‌رنگ جماعت‌شدن او با خواسته کسان در این فیلم توجیه بیشتری بیابیم.

از سویی انگار هیچ‌وقت عمادِ انتقام‌جو، آتشِ غضب خود را نمی‌تواند فروبنشاند. از سوی دیگر انگار در پی این انتقامِ دنبال خودش است. این دنبال کیستی خودش است که ما از آن به رویکرد اگزیستانیسال یاد می‌کنیم. این جست‌وجو برای نه هنوز -هستن- توانستن‌ها و امکان‌هایی که سیراب نمی‌شوند، جلوی او دامن می‌گسترند. این چرخه شکاف برداشته به حالت عادی بر نمی‌گردد و این امر را تعارض صندلی‌های ناجور روبه‌روی هم در آخر فیلم نشان می‌دهد. این دو صندلی در آخر فیلم نشان‌گر تأثیر یافتِ حالِ خشم، نفرت و کنش انتقام در تعین بخشیدن به انواع مکان و زمان و نحوه زیستن آن، توسط عماد است.

پیش از اینکه تنِ سیاهی به دو مبل زیر چراغ سالن پذیرایی مالیده شود، ناجورچینی آن دو صندلی، در تقابل با هم و مکانمندی مبتنی بر فاصله دو فضای اگزیستانسیال رعنا و عماد به چشم می‌آید. عماد چون پیگمالیون مجسمه‌ساز قبرسی به جای رعنا مجسمه‌ی الهه انتقام را برای خود می‌سازد و همان را در آغوش می‌کشد. عماد تا پرسش اگزیستانسیال پیش می‌رود، فضای اگزیستانسیال شکل می‌گیرد و یافتِ حالِ او هدایت‌گر این فضا است. فیلم *فروشنده*، مانند برخی از آثار، می‌تواند رابطه زمین و جهان را نشان دهد.

جهان و اثر هنری

جهان باید جهانی کند. یعنی هستندگان مختلف دم‌دستی، فرادستی و دازاین که فضای اگزیستانسیال دارد، باید بتوانند بر اساس روابط مقتضی در جهان با هم تنظیم شوند، سازماندهی شوند و انسجام و ارتباط بیابد. جهان تقلا می‌کند در زمین رشد کند و با مقاومت روبه‌رو می‌شود، در این فرآیند، جهان بر حسب مقاومتی که در زمین با آن روبه‌رو می‌شود، به شیوه‌ای معین نمایان می‌گردد.

در ساختن این فیلم شیوه‌های خاصی برای محدودیت‌ها در اعمال و روابط شخصیت‌ها به‌کار رفته است. جهان براساس زمینی استوار می‌شود که به هم اجازه می‌دهند هم جهان و هم زمین قید و شروطی بر هم تحمیل کنند و در عین‌حال خاصیت حفظ‌کننده هم دارند. بدین‌ترتیب زمین در این فیلم به منزله محدودیت‌های بیان‌ناپذیر و کنترل‌نشده، است که امکان نشان‌دادن آن هم نیست. زمین از جهانِ مورد حمایت خود پا پس می‌کشد و فروپوشیده در آن است. از پیکار زمین با جهانِ عماد و رعنا، حقیقت ماجرا بیرون می‌زند. برخی مواقع هیچ پیش‌بینی و برنامه‌ریزی برای آن وجهی از شخصیت عماد نداریم که نشان داده می‌شود. بدین معنی که آنچه عماد نشان رعنا داده خودی است که جلوتر از او دویده است.

بدین طریق می‌توان گفت تمام امکان‌های پیشِ روی عماد و رعنا و فعالیت انسانی و روابط آنها جهانی است که در فیلم بنا شده. به نظر می‌رسد محدودیت تحمیلی زمین به جهان فیلم، همین تجاوزی است که روی می‌دهد و برخاستن مواد و مصالحی در متن ارتباط‌های عماد و رعنا است که جهان سازماندهی شده آنها را چه مبتنی بر روابط عینی (سازوکار سرمایه‌داری) و چه براساس روابط اگزیستانسیال، متأثر می‌کند. فرصت می‌دهد روی عاشق برخی افراد را هم در جهان طبقه متوسط شهری نمایان ببینم. طبقه‌ای که جا و مکان آن تعریف مشخص و قابل تصوری دارد. روی عاشقی که موقع برخورد با موردِ تجاوز صورتی سرد و بی‌اعتنا پیدا می‌کند و هر لحظه در اندیشه انتقام خود است و نه در پروای محبوب. حس رعنا به تجاوزِ خود و حس بیان‌ناپذیر عماد بدان محدودیتی است که در روابط اگزیستانسیال و سایر روابط زندگی عماد و رعنا مداخله می‌کند و جهانیت جهان آنها را با محدودیت و فروپاشی روبه‌رو می‌کند. تجاوز امری است نگفتنی و اجرانشدنی. زمین، فروبسته است و محدودیت‌هایی را نشان می‌دهد که بیان‌نشدنی و کنترل‌ناپذیر است. اما جهانیت جهان رعنا

و عماد و انواع گسترده شبکه‌ای روابط‌شان در این فیلم با توجه به شیوه اقامت آنها در جهان یعنی نحوه هستی‌شان در زمان و مکان تحتِ تأثیر قرار می‌گیرد. هرتصمیمی خود را برپایه چیزی کنترل‌نشده و آشفته‌کننده بنا می‌کند. نمایش تجاوز، حس و حال عماد و رعنا نسبت به آن، عدم نمایش آهو، همه این موارد، محدودیت‌ها و فروپوشیدگی است که در جهان فیلم انواع زمان و مکان فیلم و نمایش روابط را به صورت چیزی یا چیز دیگری نمایان می‌کند. به نظر می‌رسد همین حقیقت عیان‌شدن جهان یک مرد و زن طبقه متوسط شهری، از پیکار بین جهان و زمین بیرون می‌آید. جهان فیلم امکان‌هایی براساس آنچه نمایش دادنی نیست، پیشِ روی عماد و رعنا می‌گذارد. امکان‌هایی که از او نه یک قهرمان که نیمه‌عصیانگری میانه‌حال یا یک ضد قهرمان می‌سازد که نه می‌بخشد و نه انتقام کاملی می‌گیرد، یافت‌حال‌های او زمان‌ها و مکان‌های جهان او را می‌سازند. گاهی زانوزده در اکنون، گاهی گریبان‌گرفتهٔ گذشته و گاهی هم ظهوربخشِ امکان‌های تازه و عیان‌کننده خود بدان صورتی است که انتظارش را نداریم. غافل از اینکه این خود واقعی است. پیکار جهان و زمین، این وجه از شخصیت عماد را به منزله نیمه‌عصیانگری تبدیل می‌کند که قدم‌گذاشتن در فضای اگزیستانسیال را در این میان به عهده می‌گیرد. براین مبنا جهان فیلم، در دهه‌ای از سینمای ایران شکل گرفته و به نمایش در آمده که انتقام هامون و قیصر دیگر کارساز نیست، قهرمان دیگر گره‌گشانیست، (عقیقی، ۱۳۹۶، ۱۸۴). به همین دلیل، عملکرد نیمه‌کاره‌ی عماد در مقابل پیرمردی مفلوک و در عین حال ریاکار بیشتر شبیه گیرافتادن در یک بن‌بست است. عماد با اثرپذیری از یافت‌حال‌ها، روابطی را اجرا می‌کند که استحاله او را از یک روشنفکر متوسط‌الحال در جامعه‌ای اسیرِ چنگال تمایلات سرمایه‌داری به یک نیمه‌عصیان‌گر انتقام‌جوی نشان می‌دهد.

نتیجه

برای دازاین همه‌چیز از در -جهان-هستنِ شروع می‌شود. دازاین مدام در دوسر امکان تسلیم به جهان و آزادی از سیطره کسان و امکان‌ها است. وقایعی در-جهان-هستنِ دازاین را با اختلال مواجهه می‌کند. تنظیم‌شدن با امکان‌های جهان را یافت‌حال رقم می‌زند، چه این تنظیم‌شدن هنگام ایجاد رابطه رخ دهد چه قطع یک رابطه. یافت‌حال بر نحوه هستن دازاین و تعین زمان و نوع مکانمندی دازاین اثر می‌گذارد. در فیلم *فروشنده* عملکرد رام و آرام عماد، بعد از تجاوز به عمل یک دازاین عاصی تغییر می‌یابد. انتقام و عصیان، نحوه هستنِ عماد بر اساس یافت‌حال خشم و نفرت است. بر این اساس، او قصد کرده قدرت‌های امنیتی پلیس را کنار گذارد و خود مجازات و تأدیب این تخطی در حریم خصوصی را به عهده بگیرد. عماد در جایگاهِ دازاین انتقام‌گیر، فضای اگزیستانسیالی مبتنی بر فاصله می‌سازد تا قرب و تحکیم رابطه حتی در سطح خانواده. حتی اگر تصویر مرد انتقام‌گیر با چاقوی سلاخی و دشنه غلاف شده را از او بپذیریم، تصویر بی‌توجهی وی به درخواست گذشتِ رعنا را نمی‌توانیم بپذیریم. عماد با یافت‌حال‌ها و اعمال و کارهای خود، چه کسی یا کیستی‌اش را می‌جوید. برای اینکه به تصویر ساخته‌شده نمادین از خودش صحه و علامت تأیید بگذارد، از پرس‌وجوی هویت فروشنده شروع می‌کند. در حقیقت جستجوی پیرمرد به تعبیری جستجوی کیستی خودش است. در پروای کیستی خود، دیگران و چه کسی هستن آنها برایش مطرح و بااهمیت می‌شود. دنبال معنی برای «خود بودن» می‌گردد، از ورطه پروای دیگران فاصله می‌گیرد. خانه در این فیلم و نمایشنامه فروشنده، به منزله مکانمندی هستنده‌های دم‌دستی و فرادستی معرفی می‌شود. عامل جان‌کندنِ ویلی، خانه و تأمین هزینه قسط‌های خانه‌ای است که اغلب اوقات در آن ساکن نیست. در فیلم *فروشنده* خانه‌ی نشست‌کرده و خانه‌ای که در آن تعرض صورت‌گرفته عامل از هم‌پاشیدن جهان هر روزه عماد و رعنا است. در آخر فیلم هم خانه متروکه، صحنه انتقام و آستانه مرگ فروشنده می‌شود. بی‌خانمانی دیگری برای عماد آغاز می‌گردد. ناجورچینی دو صندلی آخر فیلم در تقابل با هم به چشم می‌آید و مبتنی بر از دست‌دادن امکان هم دازاینی عماد با رعنا است. *یافت‌حال خشم محرکِ عمل انتقام*، مکانمندی مبتنی بر دوری‌گزینی در عین نزدیکی دو همسر را می‌سازد و زمانمندی مبتنی بر آینده. بیننده هنوز منتظر «نه هنوز-هستن-توانستن»های تازه‌ای از عماد است که قبلاً خلاف تصویر مورد انتظار را نمایش داده است. هرتصمیمی خود را برپایه چیزی کنترل‌نشده و آشفته‌کننده بنا می‌کند. نمایش تجاوز، حس و حال عماد و رعنا نسبت به آن، عدم نمایش آهو تمام این موارد، محدودیت‌ها و فروپوشیدگی است که در جهان فیلم سایر شخصیت‌ها و انواع زمان و مکان فیلم و نمایش روابط را به صورت چیزی یا چیز دیگری نمایان می‌کند. به نظر می‌رسد همین حقیقتِ عیان‌شدن جهان یک مرد و زن طبقه متوسط شهری، از پیکار بین زمین و جهان بیرون می‌آید. جهان فیلم امکان‌هایی براساس آنچه نمایش دادنی نیست، پیشِ روی عماد و رعنا می‌گذارد امکان‌هایی که از عماد نه یک قهرمان که نیمه‌عصیانگری میانه حال یا یک ضد قهرمان می‌سازد که نه می‌بخشد و نه انتقام کاملی می‌گیرد. یافت‌حال‌های عماد زمان‌ها و مکان‌های جهان او را می‌سازند. گاهی زانوزده در اکنون، گاهی گریبان‌گرفتهٔ گذشته و گاهی هم ظهوربخشِ امکان‌های تازه و عیان‌کننده خود بدان صورتی که انتظارش را نداریم. پیکار این جهان و زمین، این وجه از شخصیت عماد را به منزله نیمه عصیانگر تبدیل می‌کند که قدم گذاشتن در فضای اگزیستانسیال بربنیادِ یافتِ حال خشم آشکارسازی این وجه او و نیز تصمیم رعنا در این میان را به عهده می‌گیرد. براین مبنا جهان فیلم، در دهه‌ای از سینمای ایران شکل گرفته و به نمایش در آمده که انتقام هامون و قیصر دیگر کارساز نیست، قهرمان دیگر گره‌گشانیست. به همین دلیل انتقام نیمه‌کاره‌ی عماد از پیرمردی مفلوک و در عین حال ریاکار بیشتر شبیه گیرافتادن در یک بن‌بست است. عماد با اثرپذیری از یافت‌حال‌ها، روابطی را اجرا می‌کند که استحاله او را از یک روشنفکر متوسط‌الحال در جامعه‌ای اسیرِ چنگال تمایلات سرمایه‌داری به یک نیمه‌عصیان‌گر نشان می‌دهد. سرمایه‌داری با نهایت برنامه‌ریزی برای کنترل فضاها و سلطه بر فضای اگزیستانسیال، خود با محصولات و دست‌پرورده‌های سازوکارش، موجب بر هم زدن زنجیره روابط مختلف شده و یافت‌حال‌های متفاوتی را رقم می‌زند که از نظر این پژوهش مجدد به شکل‌گیری فضای اگزیستانسیال منجر می‌شود. با فضای اگزیستانسیال، دازاین بی‌تفاوت به امکان‌ها با پرسش چه کسی هستم روبه‌رو می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. Dasein: به معنی هستی آنجا.
۲. آن دا-زاینی که در انسان ظهور دارد.
3. Das Man, the They le On.
4. Welt, World, le Monde.
5. Zuhandensein, Ready to Hand .
6. Zeung, Equipment, Outil.
7. Vorhandensein, Being Present-at-Hand.
8. Abstand, Distance, Êcrat.
9. For the Sake of....
10. In order to.
11. Gegend, Region, Entours.
12. Inwendigkeit, Insidness, Intèrioriоté.
۱۳. Moods راتال معادل Disposedness را به معنای یافتگی پیشنهاد کرده که تنظیم‌شدن هستندگان در جهان و شرط و تنظیم‌شدگی‌ای که من با توجه به آن هستندگان پیدا می‌کنم، را در بر می‌گیرد، با این توضیح که Befindlichkeit از فعل Befinden گرفته شده که به معنی یافت‌شدن چیزی است که در جهان قابل یافتن باشد، همچنین معنای شرط یا حالتی را می‌دهد که انسان خود را در آن می‌یابد (راتال، ۱۳۹۲، ۱۶۶).
14. In-der-welt-sein, Being-in-the-world, Être au monde.
15. Durchsichtigkeit, Transparency, Trancparence.
16. Bewandtnis, Involvement/Relevance, Finalité.
17. Befindlichkeit/state-of-mind, Attunement/Sentiment de la Situation.
18. Miteinanderfurchen, Being with One another, Être-en-commun/Être-l`un-avec-l`autre.
19. Tod, Death, la Mort.
20. Angst, Anxiety/Angest, Angoisse.
21. Grund, Ground, Fundament.
22. Sich-vorweg-sein, being-ahead-of-itself,étre-en-avant-de-soi- meme.
23. Durchxchnittlichkeit, Averageness, Etre Ordinaire et Moyan.
24. Entity.
25. Installation.
26. Sich-ins-werk-setzen.
27. Fixing into Place.
28. Letting Happen.
29. Thrown into.
30. Astronomical.
31. Strife.
۳۲. درک هایدگر از این مفهوم بسیار شبیه مسیر هگلیِ درک اصیلِ اصطلاح رفع (انحلال و تعالیِ توامان) [Aufhebung]-به معنی نگهداشتن به منظور شکوفایی است.
33. Self-Assertation.
۳۴. تعدادی از جوایز این فیلم عبارتند از: جایزه بهترین فیلمنامه جشنواره فیلم کن، ۲۰۱۶، جایزه بهترین بازیگر مرد شهاب حسینی‌جشنواره فیلم کن ۲۰۱۶، *کره طلایی* بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان ۲۰۱۷ و اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان (عقیقی، ۱۳۹۶، ۲۳۰). نام ابتدایی آن، «برسد به دست آهو» بوده و در اواسط فیلمبرداری نامش تغییر کرده و با عنوان *فروشنده* اکران‌شده است. طرح روایی این فیلم به طور مختصر حول محور زندگی زناشویی رعنا و عماد شکل گرفته است که به طورکلی در حال اجرای تئاتری از روی نمایشنامه مرگ *فروشنده* نوشته آرتور میلر هستند. آن‌ها به علت نشست زمین کنار ساختمان مسکونی‌شان مجبور می‌شوند خانه خود را ترک کنند. به لطف یکی از دوستانشان به نام بابک به خانه‌ای اسباب‌کشی می‌کنند که پیش‌تر زنی نه‌چندان خوش‌نام به نام «آهو» در آن ساکن بوده است. ابتدا همه چیز خوب پیش می‌رود ولی وقایع بعد از ورود ناگهانی فروشنده، به خانه عماد، به آشوبی آسیب‌زا منتهی می‌شود.
35. Heimlich, Home-like.
36. Unheimlich.
۳۷. با اشاره به استفاده فروید از این واژه.
۳۸. لیندا در آخر نمایش بر کالبدبی‌جان ویلی اشک‌ریزان می‌گوید: همه قسط‌هامون رو دادیم، ویلی اما تو دیگه نیستی در این خونه زندگی کنی.

فهرست منابع

آفرین، فریده (۱۳۹۷)، «تحلیل مکانیسم قدرت حاکمیت‌مندر آثار سیامک فیلی‌زاده براساس آرای فوکو»، فصلنامه *مطالعات رسانه‌های نوین*، دوره ۴، شماره ۱۵، صص ۲۱۷-۲۵۸.
بولت، باربارا (۱۳۹۵)، *هایدگر در چارچوبی جدید*،ترجمه مهتاب کلانتری، تهران: نشر ناهید.
تربتی، سروناز (۱۳۹۵)، «بررسی ارتباط نگاه‌محور در فیس‌بوک: برساخت فانتزی و گفتمان هیستریک بارویکرد لکان»، فصلنامه *مطالعات رسانه‌های نوین*، سال دوم، شماره ۳، صص ۱-۴۲.
خاتمی، محمود (۱۳۹۱)، *مدخل فلسفه‌ی غربی معاصر*، چاپ دوم، تهران: علم.
دلوز، ژیل (۱۳۹۶)، *انسان و زمان آگاهی مدرن*، ترجمه اصغر واعظی،تهران: هرمس.
راتال، مارک (۱۳۸۸)، *چگونه هایدگر بخوانیم*، ترجمه مهدی نصر، تهران: رخدادنو.
سجادی‌فر، وحید؛ ایشانی، طاهره، و باوان پوری، مسعود (۱۳۹۷)، «تحلیل نشانه‌شناسی معناگرا در فیلم فروشنده»، دوفصلنامه *ادبیات نمایشی وهنرهای تجسمی*، دوره سوم، شماره هفتم، صص ۷۳-۹۹.
شیبر، یوزف (۱۳۹۷)، «مارتین هایدگر»، در *متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی*، گردآوری و تدوین، الساندرو جوانلی، ترجمه امیر مازیار، تهران: نشر لگا.
عبدالکریمی، بیژن (۱۳۹۶)، *هایدگر واستعلاء؛ شرحی بر تفسیر هایدگر از کانت*، تهران: ققنوس.
عقیقی، سعید (۱۳۹۶)، *رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی*، تهران: روزنه.
فاین، بن (۱۳۸۷)، «مالکیت ارضی و بهره مالکانه» در *فرهنگ‌نامه اندیشه مارکسیستی*، ترجمه علی اکبر معصوم بیگی، تهران: بازتاب‌نگار.
کریمی ترشیزی، احسان؛ یعقوبی بجمعه، هدیه (۱۳۷۹)، «گذر از فضای اگزیستانسیال به فضای محض هندسی و وجاهت پدیدارشناختی آن»، فصلنامه *حکمت و فلسفه*، سال چهاردهم، شماره اول، صص ۶۱-۸۴.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، *هستی و زمان*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان،تهران: نشر نی.
هاروی، دیوید (۱۳۹۴)، *معمای سرمایه و بحران‌های سرمایه‌داری*، ترجمه مجید امینی، چاپ دوم، تهران: کلاغ.
هایدگر، مارتین (۱۳۹۳)، *مفهوم زمان و چند اثر دیگر*، ترجمه علی عبدالهی، تهران: نشر مرکز.
Elden, Staurt. (2004), *Understanding Henri Lefebvre, Theory and the Possible*. London & New York: Continuum
Emerling, Jae. (2005), "Martin Heidegger" *in Theory for Art History*. USA: Routledge.
Heidegger, Martin. (1950), "The Origin of the Work of Art." *In Poetry, Language, Thought,* Trans by: Albert Hofstadter.New

Heidegger, Martin. (1997), *Kant and The problem of Metaphysics*, Trans: Richard Taft , Trans by: Richard Taft, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Richards, K. Malcolm. (2008), *Derrida Reframed,* London: I.B. Tauris Co. Ltd.

York: Perennial Classics, 2001.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Spatiality and Temporality in the Narration of Salesman based on Heidegger's Views in Being and Time

Farideh Afarin*

Assistant Professor, Art Studies Department, Art Faculty, Semnan University, Semnan, Iran.
(Received: 30 Dec 2019, Accepted: 24 Apr 2021)

The research aims to analyze the correlated concepts to time and space in Asghar Farhadi's *Salesman*. Heidegger proposes Fundamental Ontology in *Being and Time*. He also determines a different kind of temporality and spatiality. The world is a space of possibilities. Heidegger suggests three kinds of being in the world: 1) Being ready to hand, 2) Being present at hand, 3) Dasein. The first type belongs to the set of equipment. The second type is created through the rupture in the set of equipment. Destroying the Being–present-at-hand makes the rupture in the set of equipment which is the structure of the world. This instant brings about the theoretical question about the cause of the destroying. Dasein is a central being in *Being and Time*. Dasein can pose the ontological question. In the world, the equipment has its place. Equipment that is too close in use, at the same time, determines the place and region. The dimension of the time in the network of equipment is now. The Nows show the continuity in the consequence of equipment. We apply the equipment for the sake of which and in order to..., now and there. A spatial position is created along with the ruins of equipment. The past is the dominant dimension of temporality. Dasein acts upon attunements according to its relations in the world. The attunement makes the regulation between the relations and Dasein. So, the time and space in the world are dependent on Dasein`s moods or attunements. In the *Salesman*, the old salesman and the ruined building create the rupture in the sequence of the daily consequence of Emad and Ra-ana's everyday world. In this film, modes of Being of an old salesman and the effect of the damaged residential building imply the result of the mechanism of capitalism. So, both Emad and Ra-ana, after the happening of the rape, have faced the ontological question. The rape leads Ra-ana and Emad to new possibilities. The attunements and moods will appear in the new mode of Emad`s character. Emad searches to find an old salesman. Searching for the salesman by Emad means searching for his identity. These happenings create a distance-based space at the same time, but they bring about the deepest ontological question about their identity. Certainly, what defines the identity of Ra-ana is not merely her protected sex in the shadow of his husband. Her gender identity is not under the control of Dasman's expectations. After the rape and its crisis, we better understand Ra-ana's existential or ontological question. Ra-ana`s husband considers her a stranger. Ra-ana can show who she is beyond a man's wife and his protection. The dimension of time as the ground for the formation of their identities is the future and then properly the existential space is created. The attunements and moods make appear some aspect of something like this. They appear some aspect of somebody`s character in their relation. They also, create temporality and spatiality.

Keywords
Spatiality, Temporality, Salesman, Dasein, Heidegger.

*Corresponding Author: Tel/Fax: (+98-23) 33340062, E-mail: afarin@semnan.ac.ir