نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.15.29.41

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۰۶
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

بررسی تطبیقی فیلم «زیستن» و رمان «مرگ ایوان ایلیچ» براساس مفهوم «اصالت دازاین» از دیدگاه هایدگر

احمدرضا مجدنیا* بهروز سهیلی اصفهانی**

چکیده

از دیدگاه هایدگر، «دازاین» برای رهایی از وضعیت روزمرگی و حرکت به‌سوی اصالت، مسیری چندمرحله‌ای را طی می‌کند. در این مسیر، گشودگی به دلهره‌ای که از التفات به پایان‌پذیری هستی در چشم‌انداز مرگ برمی‌خیزد، همراه با عزم در فهم تقصیر وجودی خویش در «به‌سوی مرگ‌بودن»، نقشی بنیادین دارد. بر این اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر مفهوم «آگاهی به مرگ ناگزیر» به بررسی سیر دازاین در راستای اصیل‌شدن، در دو اثر زیستن (آکیرا کوروساوا) و مرگ ایوان ایلیچ (لئو تولستوی) می‌پردازد. از مهم‌ترین «یافت‌حال»های دازاین در حرکت به‌سوی اصالت، دو مؤلفهٔ «ترس‌آگاهی» و «عزم» به‌صورت مصداقی در این آثار تحلیل شده‌اند. هدف آن است که روشن شود چگونه نگرش مذهبی تولستوی از یک‌سو و رویکرد اگزیستانسیالیستی کوروساوا از سوی دیگر، با وجود اشتراکات بنیادین در روایت قهرمانان (واتانابه و ایوان)، به سرانجام‌هایی متفاوت انجامیده‌است. در همین راستا، این جستار با لحاظ رویکرد اگزیستانسیالیستی هایدگر در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش اصلی است: نخست، کاربست عینی و عملی فرایند اصیل‌شدن دازاین در این دو اثر چگونه تحقق یافته‌است؟ دوم، تقابل دیدگاه مذهبی تولستوی با نگاه انسان‌مدارانهٔ کوروساوا چه تأثیری بر اصالت و سرنوشت شخصیت‌های اصلی گذاشته‌است؟ پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، رویکردی تطبیقی و از منظر پدیدارشناسانه انجام شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهد که تنها واتانابه، براساس معیارهای هایدگری، به اصالت دست می‌یابد؛ زیرا مواجههٔ او با مرگ به پذیرش آگاهانهٔ محدودیت‌های وجودی و تحقق عملی امکان‌های اصیل زندگی می‌انجامد. در مقابل، ایوان، تحت تأثیر نگرش مذهبی تولستوی، به رستگاری و آمرزیدگی مسیحی می‌رسد که با تعریف هایدگری از اصالت هم‌خوانی ندارد.

کلیدواژه‌ها: دازاین، اصالت، ترس‌آگاهی، عزم، داستان مرگ ایوان ایلیچ، فیلم زیستن

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. (نویسندهٔ مسئول)
ahmad.majd@live.com

** دکتری پژوهش هنر، مدرس، دانشگاه هنر اصفهان.
behrouz.soheili@yahoo.com

مقدمه

شخصیت اصلی رمان کوتاه «مرگ ایوان ایلیچ»[۱] اثر لئو تولستوی[۲]، از این‌که مرگ به‌سراغ او آمده‌است، به‌شدت می‌هراسد. او مرگ را تنها برای «کایوس» (انسانِ مجرد) روا می‌دارد، نه برای خویشتن. در واقع، انسان در همهٔ ادوار تاریخی، این واقعیت تلخ را که فناپذیر است، به‌سختی درک و هضم می‌کند؛ یعنی این‌که می‌میرد و پایان می‌یابد. با این حال، این واقعیت ناگزیر را غالباً تنها دربارهٔ دیگران قابل پذیرش می‌داند. شخصیت اصلی فیلم «زیستن»[۳] ساختهٔ آکیرا کوروساوا[۴] نیز در ابتدا همین پندار را نسبت‌به مرگ دارد. هایدگر[۵] در این‌باره می‌نویسد: «از همان زهدان مادر، بی‌درنگ مردن ما می‌آغازد. ما می‌دانیم که چنین است؛ تنها چندان روشن نیست که چگونه آن را در پیوند با «دازاین»[۶] (آنجا بودنِ) خویش تجربه می‌کنیم. آنچه دربارهٔ مرگ می‌دانیم، از رهگذر مرگ دیگری است» (فیگال، ۱۳۹۴: ۸۸-۸۷ به‌نقل از Heidegger, 1994: 182). بدین‌سان، آگاهی به مرگ و فناپذیری امری فطری است. دازاینِ مرگ‌آگاه در هر لحظه مرگ را زیست می‌کند و آن را در پیشگاه چشم خود همیشه حاضر دارد. با این حال، چگونگی دستیابی به آرامش در سایهٔ این آگاهی، به‌گونه‌ای که متضمن اصالت[۷] وجودی باشد، مسئله‌ای بنیادین است.

این نوشتار بر آن است با بررسی فیلم «زیستن» و رمان کوتاه «مرگ ایوان ایلیچ»، وجوهی از مفهوم «به‌سوی مرگ‌بودن» را از منظر هایدگر بکاود. نگارندگان بر آن‌اند مراحل منتهی به مرگ شخصیت‌های اصلی این دو اثر را گام‌به‌گام همراهی کنند و در پی آن، با نگاهی دقیق‌تر به این روند، مفهوم اصیل‌شدن دازاین را از دو جنبهٔ موردنظر هایدگر برای تحقق اصالت، در این دو اثر جست‌وجو کنند. تفاوت نگرش هر یک از سازندگان این دو اثر هنری، با وجود شباهت‌های روایی، موجب شده‌است تا هر کدام از شخصیت‌های اصلی این دو اثر (ایوان و واتانابه) در مسیر ترس‌آگاهی[۸] که به شناخت مرگ ناگزیر می‌انجامد، با شنیدن ندای وجدان مرگ‌آگاه خود و نهایتاً مواجهه با مرگ، مسیرهای متفاوتی را تجربه کنند.

دیدگاه مذهبی تولستوی، در مقابل نگرش انسان‌مدار کوروساوا، شخصیت‌های داستانی آثارش را وامی‌دارد تا با رویکردی متفاوت، با مرگ و ترس ناشی از آن روبرو گردند. از این‌رو، نگارندگان کوشیده‌اند ابتدا مؤلفه‌های اصالت دازاین از دیدگاه هایدگر (ترس‌آگاهی و عزم[۹] بر التفات به تقصیر) را با ارجاع به مباحث کتاب «هستی و زمان»[۱۰] تبیین کنند و سپس شرحی اجمالی از روند روایی فیلم و داستان ارائه دهند. در ادامه، تشابه‌ها و تفاوت‌های شخصیت‌های دو اثر بر اساس مفاهیم مورد بحث نزد هایدگر، به‌ویژه در ارتباط با اصالت، مورد بررسی قرار گرفته‌است و تحلیل گام‌به‌گام هر دو اثر ارائه می‌شود. نگارندگان می‌کوشند به این سؤال پاسخ دهند که کاربست عینی و عملی اصیل‌شدن دازاین در این دو اثر هنری چگونه محقق شده‌است؟ همچنین، با توجه به مسیر متفاوتی که واتانابه و ایوان در انتهای سیر به‌سوی مرگ طی کرده‌اند، که نهایتاً به اصالت هایدگریِ قهرمان فیلم در برابر آمرزیدگی مسیحی شخصیت داستان می‌انجامد، این سؤال پیگیری می‌شود که تقابل دیدگاه مذهبی تولستوی و نگاه انسان‌مدارانهٔ کوروساوا چگونه بر اصالت قهرمانان داستان و فیلم و سرانجام آن‌ها تأثیر گذاشته‌است؟

پیشینهٔ پژوهش

برای دستیابی به یافته‌های لازم و آگاهی از پژوهش‌های پیشین دربارهٔ دو اثر هنری مورد بررسی، و نیز آشنایی با مفاهیم فلسفی موردنظر هایدگر که در این نوشتار به کار رفته‌است، مقالات و منابع متعددی مطالعه و تحلیل شد. در ادامه، به برخی از این منابع به ترتیب تاریخ انتشار اشاره می‌شود.

سایمون (۱۹۷۵) در مقالهٔ «میتوس[۱۱]: از بیماری تا مرگ در فیلم زیستن اثر کوروساوا و مرگ ایوان ایلیچ اثر تولستوی»، این دو اثر را از منظر نشانه‌شناسی مقایسه کرده و تمرکز خود را بر توصیف واکنش قهرمانان در برابر مرگ گذاشته‌است. او بر این باور است که قهرمان فیلم در ساحت اجتماعی و خدمت‌رسانی به رستگاری می‌رسد. سایمون با واکاوی مفهوم اسطوره‌ای «نزدیکی به مرگ»، آثار را از دیدگاهی جامعه‌شناسانه تحلیل کرده‌است.

مانسباک (۱۹۹۱) در مقالهٔ «هایدگر در باب مفاهیم خود، اصالت و عدم اصالت»، به‌طور خاص به موضوعات مطرح شده در عنوان، از دیدگاه هایدگر پرداخته، و اصالت از دیدگاه فیلسوف را از دو منظر متفاوت واکاوی کرده‌است.

توانا (۱۳۷۳) در مقالهٔ «زیستن: کوروساوا و مفهوم زندگی در زیستن» نگاهی توصیفی-فرمالیستی به معرفی فیلم و کارگردان آن داشته‌است. در این مقاله، سکانس‌ها به‌ترتیب تحلیل شده و در پایان، جامعه به دو گروه عامهٔ مردم و مسئولان تقسیم شده‌است. نویسنده کوتاهی زندگی قهرمان را عامل عدم استمرار دستاوردهای او در ارتباط با عامهٔ مردم دانسته و این موضوع را از منظر جامعه‌شناسی بررسی کرده‌است.

گوردون (۱۹۹۷) در مقالهٔ «شاهکار اگزیستانسیال کوروساوا: مراقبه‌ای دربارهٔ معنای زندگی» با رویکردی پدیدارشناسانه و از منظر هوسرل[۱۲] فیلم زیستن را بررسی کرده‌است. در

بخش نخست، با ارجاع به سه اثر سینمایی، معضل اساسی انسان در موقعیت‌های شوکه‌کنندهٔ شخصیت‌ها و پدیدارشدن معنای زندگی در آن‌ها را شرح می‌دهد. در بخش دوم، به واکاوی معنای زندگی در قهرمان فیلم کوروساوا می‌پردازد و آن را در مواجههٔ وجودشناسانهٔ واتانابه با مرگ جست‌وجو می‌کند؛ معنایی که شباهت زیادی به پدیداری اصالت دازاین از منظر هایدگر دارد.

گینیون (۲۰۰۴) در مقالهٔ «اصالت و مسئلهٔ وجود» به ریشه‌شناسی واژهٔ «اصالت» و مفاهیم مرتبط با آن پرداخته‌است.

حیدری (۱۳۸۵) در مقالهٔ «جایگاه «دا» da)) در «دازاین» (Dasein) کتاب «هستی و زمان» (Sein und Zeit) هایدگر» به تبیین واژهٔ دازاین و مفاهیم مرتبط با آن پرداخته‌است.

حیدری و صادقی‌پور (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تجلی پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی در ساحت اثر سینمایی» به تبیین مبحث ترس‌آگاهی از دیدگاه هایدگر پرداخته و وجوه تمایز ترس، دهشت و وحشت با ترس‌آگاهی را بیان کرده‌اند.

قسامی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نگاهی هایدگری به رمان مرگ ایوان ایلیچ نوشتهٔ تولستوی» داستان تولستوی را با رویکردی پدیدارشناسانه و به‌ویژه از منظر ترس‌آگاهی قهرمان، براساس فلسفهٔ هایدگر بررسی کرده‌است. او مرگ را از دیدگاه دازاین اصیل و نااصیل مقایسه کرده‌است و معتقد است دازاین نااصیل مرگ را امری «نه‌برای‌من» می‌پندارد. به نقل از قهرمان داستان تولستوی، مرگ حالاحالاها کاری با من ندارد. قسامی به جنبهٔ رستگاری مسیحی قهرمان، که در این پژوهش بررسی شده، اشاره‌ای نکرده‌است.

مظفری‌پور (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بازخوانی مفهوم اصالت در فلسفهٔ هستی (اگزیستانس) با نگاهی به اندیشه‌های کرکگور[۱۳] و هایدگر» به بررسی مفهوم اصالت از دیدگاه هایدگر پرداخته‌است.

همچنین مدخل "Authenthicity" در پایگاه اینترنتی دانشگاه استنفورد (URL:1)، که به مفهوم اصالت از دیدگاه چهار فیلسوف: کرکگور، سارتر[۱۴]، دوبوآر[۱۵] و هایدگر پرداخته، برای درک بهتر این مفهوم بررسی شده‌است.

پس از مرور منابع یادشده، نگارندگان به این نتیجه رسیدند که نگرشی مبتنی بر دیدگاه‌های پدیدارشناسانهٔ هایدگر دربارهٔ مفاهیم اصالت، ترس‌آگاهی و عزم، و به‌کارگیری آن‌ها در تطبیق و مقایسهٔ آثار سینمایی، ادبی و اقتباسی، در پژوهش‌های پیشین مغفول مانده‌است. تاکنون این آثار از چنین زاویه‌ای بررسی نشده‌اند. همچنین در دو اثر مورد بحث، تأثیر دیدگاه انسان‌مدارانه بر پدیدارشدن اصالت در دازاین (بر پایهٔ دیدگاه هایدگر)، در تقابل با نگاه مذهبی، به‌طور دقیق بررسی شده‌است؛ موضوعی که می‌تواند دریچه‌ای تازه برای نقد و ارزیابی آثار هنری بگشاید.

روش و رویکرد پژوهش

برای دستیابی به اهداف مطرح‌شده در مقدمه، این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با رویکردی تطبیقی، از منظر پدیدارشناسی هایدگری انجام شده‌است. بنابراین خوانش معنای هر دو اثر در چارچوب هرمنوتیک مدرن از نوع پدیدارشناختی قرار می‌گیرد. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و میدانی بوده و داده‌ها به‌صورت کیفی تحلیل شده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

با توجه به این‌که این پژوهش از منظر پدیدارشناسی و براساس آرای هایدگر، با تمرکز بر دو مفهوم «ترس‌آگاهی» و «اصالت دازاین» انجام شده‌است، در ادامه این دو مفهوم در اندیشهٔ هایدگر بررسی می‌شود.

ترس‌آگاهی

مرگ نزد دازاین، رخدادی ناگهانی و یک‌باره نیست، بلکه امکانی همواره حاضر برای اوست. مرگ صرفاً پایان محتوم زندگی انسانی نیست، بلکه «پایان‌پذیری» یا «رو به پایان بودن» است که پیش از لحظهٔ فوت، در هستیِ دازاین استقرار دارد (جمادی، ۱۳۸۵: ۵۴۲). از عبارت «مرگ یک امکان است» بالقوه بودن آن برمی‌آید، اما این بالقوگی از نوعی است که هر لحظه می‌تواند به فعلیت برسد. هایدگر این «هستن به‌سوی امکانِ مرگ» را به «پیشی‌جستن» یا دقیق‌تر، «به استقبال رفتنِ» این امکان تفسیر می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۹: ۳۳۷). با این حال، پیشی‌جستن به معنای بالفعل شدن مرگ نیست، زیرا مرگ پایان دازاین است و فعلیت آن به نیستی می‌انجامد. بنابراین، تا زمانی‌که دازاین وجود دارد، این امکان بالقوه باقی می‌ماند. به بیان دیگر، اگر مرگ بالفعل شود، دیگر دازاینی در کار نخواهد بود که آن را به‌مثابهٔ امکانی وجودی برگزیند (Mullhall, 2005: 127).

ذات دازاین در «پیشی‌جستن به سوی امکان خویش» تعریف می‌شود. مرگ امکانی اگزیستانسیال برای «از خود بیرون ایستادن» دازاین است که تنها به واقعه‌ای محتوم و منفرد در آینده اشاره ندارد، بلکه امکانی بنیادین در هستی او را آشکار می‌کند؛ امکانی که باید طرح وجودی خود را بر آن افکند تا بتواند آن را دریابد. مرگ شیوه‌ای از هستنِ دازاین است که پیشاپیش به‌سوی مرگ و عدم، نظر دارد. دازاین «تلف» نمی‌شود، بلکه صرفاً در وجه اونتیکِ[۱۶] خود می‌میرد و فوت می‌شود (هایدگر،۱۳۸۶: ۵۴۶-۵۲۷). برخلاف واقعهٔ فوت‌کردن که مختص همگنان «داس‌مَن»[۱۷] است و از منظر سوم‌شخص دیده می‌شود، مرگ خاص‌ترین و «خودینه‌ترین»

امکان دازاین است. در این افق، دازاین متفرد[۱۸] می‌شود و منبع خوف او از جهان به ترس از امکاناتی معطوف می‌گردد که بر پایهٔ آن‌ها طرح می‌افکند (احمدی، ۱۳۸۱). همان‌گونه که بدن انسان تنها به واسطهٔ «داشتن» فهم می‌شود، مرگ نیز تنها از طریق امکان اختصاصی‌اش که همیشه به دازاین تعلق دارد، قابل فهم است (Dryfus, 2004: 290).

دازاین می‌داند که مسئولیت فهم این خودینه‌ترین امکان وجودش تنها با خود اوست و «با دیگران بودن» نمی‌تواند او را به این مقصد برساند. او به پیشی‌ناگرفتنی بودن این امکان (مرگ) آگاه است و از این آگاهی نمی‌گریزد، بلکه خود را به‌سوی آن آزاد می‌سازد. همگنان، مرگ را نه به‌مثابهٔ یک امکان، بلکه به‌عنوان قطعیتی شوم و دردناک در پایان حیات می‌فهمند. اما دازاین، مرگ را «امکان پیشی‌ناگرفتنی» می‌داند؛ امکانی که او را از گم‌گشتگی در بی‌نهایت امکانات رها می‌کند. او آگاه است که از فاصلهٔ حال تا امکان «بی‌امکانی» در افق آینده، تنها تعداد محدودی یافت‌حال در اختیار دارد و بنابراین می‌تواند از میان آن‌ها انتخاب کند. این انتخاب، «آزادی به‌سوی مرگ»[۱۹] نامیده می‌شود؛ آزادی‌ای که هایدگر آن را «شورمندانه، رها از پنداشت‌های همگنان، واقع‌بوده، متیقّن به خود و ترس‌آگاهانه» توصیف می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۶: ۵۸۲). این امکان، به‌رغم قطعیتش، از نظر زمان‌بندی نامعین است[۲۰] و به همین دلیل دازاین در برابر آن همواره با تهدیدی دائمی مواجه است (هایدگر، ۱۳۸۹: ۳۴۱). دلهرهٔ ناشی از این تهدید دائمی، «ترس‌آگاهی» نام دارد و دازاین را با نیستی و عدم[۲۱] مواجه می‌سازد. از این رو، «هستن به‌سوی مرگ» ذاتاً ترس‌آگاهانه است؛ مفهومی که هایدگر برای توصیف ترس و دلهرهٔ ناشی از مرگ‌آگاهیِ دازاین به‌کار می‌برد. این خصیصه‌ای ذاتی است که همواره با دازاین و پیشاپیش اوست؛ گریزی از آن نیست و نمی‌توان آن را نادیده گرفت، بلکه باید شورمندانه به استقبالش رفت تا از این طریق بر حقیقت هستی خویش التفات یافت (قسامی، ۱۳۹۶:۴۱).

وجوه اصالت دازاین

نااصالتی[۲۲] از مباحث مهم هایدگر در کتاب هستی و زمان است. او این وضعیت را عامل سقوط و گم‌گشتگی دازاین در همگنان و روزمرگی می‌داند. هستندهٔ نااصیل، خود انتخاب نمی‌کند، بلکه همگنان به‌جای او انتخاب می‌کنند. در چنین وضعی، دازاین نه بر امکانات خویش آگاه است و نه توان طرح‌افکندن بر روی یافت‌حال‌های پیش‌رو را دارد. این بُرده‌شدگیِ بی‌انتخاب و ناگزیده، که دازاین را در دام نااصالتی گرفتار می‌کند، تنها زمانی وارونه می‌شود که او خود را آگاهانه از گم‌گشتگی در همگنان به سوی خویشتن بازآورد. به بیان ساده‌تر، این «باخود-بُرده-شدگی» رخدادی است که بی‌آنکه دازاین انتخاب کرده باشد، کسی یا چیزی او را با خود می‌برد و در نااصالتی می‌افکند (هایدگر، ۱۳۸۶ :۵۸۶). بنابراین، انتخاب اصالت و رهایی از نااصالتی از دغدغه‌های بنیادین هستنِ دازاینِ ترس‌آگاه است.

هایدگر برای اصالت دو جنبه قائل است: نخست، مواجهه با پیشی‌جستنِ مرگ در پرتو ترس‌آگاهیِ دازاین؛ دوم، مواجهه با مصممیتِ معطوف به تقصیر در پرتو گوش‌سپردن به ندا[۲۳]یِ وجدان. او می‌نویسد: «وجدان چیزی برای فهمیدن می‌دهد. وجدان می‌گشاید[۲۴] و آشکار می‌سازد» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۵۸۹). این دو جنبه از نظر هایدگر از یکدیگر جدا نیستند و رسیدن به هر یک مستلزم پیمودن مسیری مستقل و بی‌ارتباط با دیگری نیست؛ بلکه این دو هم‌بسته و متضمن یکدیگرند. با این حال، جایگاه اونتولوژیک هر یک از این دو پدیدارِ منجر به اصالت، یعنی ترس‌آگاهی و مصممیت، متفاوت است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، التفات به‌سوی مرگ، یا همان ترس‌آگاهی، امکانی هستی‌شناختیِ بالقوه است که به فعلیت رسیدنش همان به‌تمامیت‌رسیدنِ دازاین در مرگ است (هایدگر، ۱۳۸۹: ۵۸۳).

هایدگر وجدان را پدیداری درونی می‌داند که دازاین در نهانگاه وجود خود آن را درمی‌یابد؛ پدیداری که او را فرامی‌خواند تا با تقصیر خویش روبرو شود و از این طریق مسیر اصالت را بپیماید. وجدان همچون شهادتی از آنِ دازاین است که او را به مواجهه با خویشمندترین هستی‌ـتوانش‌اش دعوت می‌کند (همان: ۶۲۳). دازاینِ ترس‌آگاه از نامعینی و نازمان‌مندبودنِ خویشمندترین امکانِ هستی‌اش آگاه است؛ امکانی که ممکنِ است هر لحظه فرا رسد. از این رو، یافت‌حال‌های خویش را مسئولانه برمی‌گزینند. دازاینِ مرگ‌آگاه که به این سطح از ترس‌آگاهیِ مسئولانه رسیده باشد، هستنی اصیل دارد (صادقی‌پور، ۱۳۹۶: ۷۶).

مصممیت با گناه و تقصیر دازاین پیوند دارد. هایدگر می‌گوید: «عزم [مصممیت] خود فرافکنی است بر خویشمندترین مقصربودگی[۲۵]، که پرده‌پوش است و آمادهٔ ترس‌آگاهی» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۶۳۷). همان‌طور که ترس‌آگاهی دامنهٔ امکانات دازاین را محدود می‌سازد، عزم نیز با پرده‌پوشیِ تقصیر، طرح‌افکنی‌های او را مهار می‌کند. دازاین، در پرتاب‌شدگی به هستی، هستنده‌ای ذاتاً میراست و تقصیری معطوف‌به فناپذیری دارد. او در التفات به ترس‌آگاهی، امکانات خویش را با نظر به‌سوی مرگ برمی‌گزینند؛ اما در مصممیت، آن‌ها را با نظر به تقصیر خویش انتخاب می‌کند.

هایدگر عزم را تصمیمی درونی می‌داند که از طرح‌افکندن دازاین بر امکاناتی که او را از خویشمندترین خود بازمی‌دارد جلوگیری می‌کند. این پدیدار بازدارنده، تصمیمی استوار بر پرده‌پوشیِ امکانات نااصیل است و دازاین را به خودینه‌ترین خویشتن‌اش فرامی‌خواند (همان: ۶۳۴-۶۳۹). دازاینِ ترس‌آگاه نه راه گریزی از امکان بیرونیِ مرگ دارد و نه می‌تواند از تقصیرِ پرتاب‌شدگیِ خویش به هستنده‌ای میرا رهایی یابد. دازاین اصیل بر این دو محدودیت ذاتی آگاه است و طرح‌افکنی‌های خود را بر بنیاد این دو هستی‌ـتوانش سامان می‌دهد (صادقی‌پور، ۱۳۹۶: ۸۱-۷۷).

از دیدگاه هایدگر اصالت دو روی یک سکه است: یک روی آن، پیشی‌جستن به امکان پیشی‌ناگرفتنیِ مرگ (ترس‌آگاهی) است؛ و روی دیگر، عزمی جزم بر پرده‌پوشیِ مقصربودگیِ خویش از طریق نیوشیدن ندای وجدان. یکی بازدارنده‌ای بیرونی است که دلهرهٔ نامتعین مرگ آن را برمی‌انگیزد؛ دیگری نهیب‌زننده‌ای درونی که طرح‌افکنی دازاین بر خویشمندترین امکانِ خودبودنش را سبب می‌شود.

داستان «مرگ ایوان ایلیچ»

لئو تولستوی این رمان را در سال ۱۸۸۶ میلادی نوشت. چهار سال پیش از آن، در ۱۸۸۲م. او در نوشته‌ای با عنوان «یک اعتراف» از بازگشت دوبارهٔ خود به مذهب مسیحیت و زندگی در پرتو دین سخن گفته بود. از این رو، می‌توان مرگ ایوان ایلیچ را اثری دانست که تحت‌تأثیر نگرش مذهبیِ تازهٔ نویسنده شکل گرفته‌است (Simone, 1975). رمان روایت تجربهٔ وکیل میانسالی است که داستان با خبر مرگ او آغاز می‌شود. نویسنده نخست واکنش همکاران، همسر و فرزندان او را نقل می‌کند. همکاران در ظاهر غمگین می‌شوند، اما در باطن خوشحال‌اند که چنین بیماری‌ای دامان خودشان را نگرفته‌است. دوستان ایوان نیز، با شنیدن خبر مرگ او، بیشتر به این فکر می‌کنند که چه کسی جایگاه شغلی او را تصاحب خواهد کرد. به‌نظر نمی‌رسد همسرش نیز از مرگ شوهر چندان اندوهگین باشد؛ او تنها به این می‌اندیشد که چگونه می‌تواند از دولت، بابت مرگ همسرش، پولی دریافت کند.

پس از شرح مراسم تشییع‌جنازه، تولستوی با جزئیات به بازگویی زندگی ایوان می‌پردازد: فردی معمولی که در کار خود نسبتاً موفق بوده، ازدواج کرده و صاحب دو فرزند است. او شغلی مناسب دارد، به‌تازگی سمت تازه‌ای گرفته، خانهٔ جدیدی خریده و به آن نقل مکان کرده‌است. هنگام آویختن پردهٔ خانهٔ تازه، از نردبان می‌افتد و پهلویش اندکی آسیب می‌بیند، اما این آسیب را جدی نمی‌گیرد. درد در آغاز خفیف است، اما با گذشت زمان شدت می‌گیرد. ایوان به پزشک مراجعه می‌کند و پس از معاینات متعدد درمی‌یابد که بیماری‌اش جدی و مرگش نزدیک است. بخش پایانی داستان، توصیف دردها، گفت‌وگوهای درونی و شیوهٔ رویارویی ایوان با مرگ قریب‌الوقوع اوست.

فیلم «زیستن»

این فیلم ساختهٔ آکیرا کوروساوا محصول سال ۱۹۵۲م. سینمای ژاپن است. کوروساوا فیلم‌نامهٔ زیستن را با همکاری هیده‌ئو اوگونی[۲۶] نوشت. اوگونی در این‌باره می‌گوید: «او [کوروساوا] از من خواست داستانی بنویسم دربارهٔ فردی که به‌تازگی پی برده‌است که به‌زودی خواهد مرد، اما در روزهای پایانی عمر، معنایی برای زندگی خود می‌یابد. او به من توصیه کرد که برای نگارش فیلم‌نامه، به داستان مرگ ایوان ایلیچ رجوع کنم و از آن برای نوشتن داستان بهره ببرم» (McGee, 1996). بنابراین می‌توان فیلم را اقتباسی از داستان تولستوی به‌شمار آورد.

کانجی واتانابه کارمند میانسالی است که سی سال از عمر خود را در یک شغل خسته‌کنندهٔ اداری گذرانده و اکنون رئیس بخشی کوچک در ادارهٔ امور شهری است. پس از این‌که در می‌یابد به سرطان معده دچار شده و کمتر از یک‌سال دیگر زنده‌است، دچار پریشانی می‌شود. ابتدا قصد دارد مسئله را به پسرش بگوید، اما با بی‌توجهی او روبرو می‌شود و پشیمان می‌گردد. پس از آشنایی با یک نویسندهٔ رمان‌های متوسط، به خوشگذرانی و لذت‌جویی جسمانی روی می‌آورد، اما در انتهای شب می‌فهمد که این نیز درمان پریشانی او نیست.

روز بعد، واتانابه یکی از کارمندان زیردستش به نام تویو را می‌بیند. تویو زنی جوان، خوش‌چهره و سرشار از شور زندگی است و برای استعفا به امضای واتانابه نیاز دارد. او از کار خود خسته شده و به‌دنبال شغل دیگری است. شادمانی و اشتیاق او به زندگی، واتانابه را جذب می‌کند و وادار می‌سازد زمان بیشتری را با او بگذراند. پس از مدتی، تویو به نیت واتانابه مشکوک می‌شود و از او می‌خواهد که رهایش کند. واتانابه می‌گوید که به اشتیاق و شادی تویو به زندگی علاقه‌مند شده‌است و می‌خواهد همانند او شاد باشد. تویو به او پیشنهاد می‌کند که در زندگی هدفی داشته باشد و کاری انجام دهد که شادی را برای او به ارمغان آورد. این پیشنهاد، واتانابه را به فکر فرو می‌برد. او باقی‌ماندهٔ عمر خود را صرف راضی کردن بوروکراسی اداری برای تبدیل حوضچه‌ای آلوده به پارک کودکان می‌کند.

بخش بعدی فیلم پس از مرگ واتانابه را نشان می‌دهد؛ کارمندان زیردست او در مراسم سوگواری در جست‌وجوی

دلیلی هستند تا اشتیاق واتانابه برای ساخت پارک کودکان را دریابند. آن‌ها سرانجام متوجه می‌شوند که واتانابه از مرگ خود آگاه بوده‌است. این امر باعث می‌شود که هم‌قسم شوند از این پس همچون واتانابه پیگیر مشکلات مردم باشند. اما در روز بعد مشاهده می‌کنیم که همگی قول خود را فراموش کرده‌اند (توانا، ۱۳۷۳).

پدیداریِ اصالت: پذیرش مرگ و مرگ‌آگاهیِ ایوان و واتانابه

ایوان ایلیچ در بدو رویارویی با بیماری و تحت تأثیر انتخاب همگنان، مرگ را انکار می‌کند و اساساً نسبت‌به آن پیش‌آگاهی و التفاتی ندارد. اما درد او را وا می‌دارد تا امکان مرگ را نزدیک‌تر از آنچه قبلاً می‌اندیشید، به خود نزدیک بیابد. تغییر نگرش او در داستان چنین توصیف شده‌است:

«قطاری از افکار دیگر را برای جایگزین ساختن این فکر [فکر مرگ] فرا می‌خواند. به این امید که به آن‌ها پشت کند، سعی می‌کرد به رشتهٔ افکار پیشین، که زمانی فکر مرگ را از او دور می‌ساخت، بازگردد. اما عجبا! هر آن چیزی که قبلاً جلوی مرگ‌آگاهی او را می‌گرفت یا آن را پنهان می‌کرد و از بین می‌برد، حالا دیگر این اثر را نداشت» (تولستوی، ۱۳۸۵: ۵۹-۶۰).

هنگامی که مرگ حضور خود را بر دازاین تحمیل می‌کند، امکانات وجودی او محدود می‌شوند و حواسش به‌سوی مرگ معطوف می‌گردد. سازوکاری که دازاین در وضعیت ضعف ناشی از ترس وجودی به آن تن می‌دهد، انکار و کتمان است. او خود را با دروغ دلگرم می‌کند، اما مرگ، مانند امری اجتناب‌ناپذیر حضور خود را تحمیل کرده‌است و مستقیم با او روبرو می‌شود.

ایوان به بازی ورق با دوستان پناه می‌برد، یا به مرتب کردن وسایل اتاق پذیرایی می‌پردازد تا کمی از درد جانکاه دور شود. واتانابه در فیلم «زیستن» نیز چاره‌ای جز کتمان حقیقت ندارد. پس از آگاهی از مرگ‌ناگزیری، اولین واکنش عملی او پناه بردن به لذت‌های دیگران است. این پناه بردن شامل لذت‌جویی در کافه‌های شبانه، همراهی با نویسنده در شبی پرزرق‌وبرق در محله‌های بدنام شهر و خریدن کلاهی تازه (کلاهی سفید) می‌شود؛ همهٔ این‌ها به قصد فراموشی حضور مرگ است. با این حال، نمود وحشت‌بار مرگ یعنی سرطان، هر لحظه حضور دارد و هستی او را تحلیل می‌برد. خون بالا آوردن واتانابه در پایان این شب رؤیایی، نشان‌دهندهٔ تحمیل امکان مرگ بر دیگر امکانات محدود دازاین است. او چاره‌ای جز پذیرش و تسلیم ندارد (Simone, 1975). این رفتار کاملاً با دیدگاه هایدگر مطابقت دارد؛ دازاینِ سقوط‌کرده ناگهان خود را با امکانی مواجه می‌بیند که چون راهزنی دیگر امکانات او را می‌رباید. تا پیش از آن، او خود را به همگنان سپرده و به باخود-برده‌شدگی آن‌ها رضایت داده بود و مسئولیتی در انتخاب‌هایش نداشت. اکنون با امکانی روبرو شده‌است که توان فهم آن را ندارد. این تهدید دائمی که ناگهان به او یورش آورده، او را مبهوت و گیج نموده‌است. نزدیکی امر ترس‌آور به‌صورت ناگهانی به دازاین هجوم می‌آورد و موجب رعشت و لرزش او می‌شود. تفاوت امر دهشت‌بار با رعشت در ناآشنایی و غریبگی امر ترس نهفته است؛ غریبگی و دفعی و ناگهانی بودن امر ترس‌آور موجب پدیداری وحشت می‌گردد (هایدگر، ۱۳۸۶: ۳۵۶-۳۵۱).

ایوان در جایی از داستان با خود می‌گوید:

«هر کاری که می‌کرد باز هم آن می‌آمد و روبرویش می‌ایستاد و نگاهش می‌کرد. او نیز هراسان می‌شد و روشنایی از چشمانش ناپدید می‌شد و باز از خود می‌پرسید نکند واقعیتی جز آن نباشد» (تولستوی، ۱۳۸۵: ۶۰).

تولستوی با آوردن ضمیر اشارهٔ «آن» به جای «مرگ»، حیث امکانی مرگ را برجسته می‌سازد. ایوان ایلیچ برای گریز از مرگ، آن را «آن» خطاب می‌کند. مرگ، به‌مثابهٔ امکانی پیش‌رو، فراتر از حد بیان است. گذار از لفظ «مرگ» به واژهٔ «آن» خود به معنای امکان‌انگاشتن مرگ است؛ زیرا کلمهٔ مرگ، یک واقعهٔ مشخص در آینده است، در حالی که با بیان «آن» هیچ‌چیز به ذهن نمی‌آید و در عین حال همه‌چیز ممکن است. «آن» همه‌جا و همه‌چیز است و از این لحاظ به امری ممکن بدل می‌گردد که هر لحظه امکان وقوع دارد (قسامی، ۱۳۹۶: ۴۰).

«درد» برای ایوان و «طعم تلخ دهان» و «خون بالا آوردن» برای واتانابه استعاره‌ای از رهایی دازاین از بند وابستگی‌های روزمره است که همگنان بر هستی او تحمیل کرده‌اند. این عادات روزمره مانع توجه دازاین به بنیادی‌ترین امکان وجودی‌اش می‌شوند و او را وامی‌دارند تا مانند واتانابه بیست و پنج سال پشت میزی مملو از پرونده‌ها بنشیند و بی‌آنکه بداند، زندگی را از دست دهد. درد و رنج جسمانی، مانند ضربه‌ای، دازاین سقوط‌کرده را به خود واقعی‌اش فرا می‌خواند و او را متفرد می‌سازد. درد، مرگ را برای دازاین به امری شخصی تبدیل می‌کند و آرام‌آرام او را از همگنان اطرافش جدا می‌سازد. او ناامیدانه و با حسرت، زندگی دیگران را نظاره می‌کند و با خود می‌گوید: مرگ تنها مال من است.

«مرگ. آری مرگ. احدی هم از آن خبر ندارد یا نمی‌خواهد خبردار شود و به حال من رحم نمی‌کنند. حالا هم برای

خودشان مهمانی گرفته‌اند و پیانو می‌زنند. (از لای در صدای دور آواز و همراهی ساز را شنید) به حال آن‌ها فرقی نمی‌کند» (تولستوی، ۱۳۸۵: ۵۶).

حسرت و تنهایی واتانابه در مواجهه با پسر و عروسش به تصویر کشیده می‌شود. او که سعی دارد مسئلهٔ بیماری کشنده‌اش را برای پسرش توضیح دهد، با بی‌رحمی از سوی او پس زده می‌شود. واتانابه فرصت توضیح خود را پیدا نمی‌کند و به ولخرجی و تباه کردن ثروتی که قرار است به پسرش برسد، محکوم می‌گردد. او بیشتر در خود فرو می‌رود؛ هرچند ممکن است در درونش برای آن‌ها دل بسوزاند. دازاین در مواجه با امکان مرگ، تنهایِ تنها است. «او از دیگران (خانواده، دوستان، همکاران) که پیش‌تر در هم‌بودی با آن‌ها می‌زیسته، بریده می‌شود و بی‌اعتنا به دل‌مشغولی‌های قبلی، در بستر مرگ افتاده‌است. حقیقت مرگ ایجاب می‌کند که او در تنهایی باشد. مرگ هیچ هم‌هستی و هیچ دل‌مشغول چیزی بودنی را نمی‌پذیرد» (قسامی، ۱۳۹۶: ۴۱).

دازاین در «به‌سوی-مرگ‌بودن» گشوده می‌شود و حقیقت را در می‌یابد. او مرگ را نزدیک می‌بیند و هر لحظه با آن زندگی می‌کند. فراتر از دلهره‌اش، برای گذران لحظه‌ها و امکان‌هایی که یکی پس از دیگری از دست می‌روند، دل می‌سوزاند. صحنهٔ غذا دادن به سگ ولگرد در سکانس کافه و لحظاتی که از دیدن غروب آفتاب لذت می‌برد، در میان درد بیماری و بر بالای پلی مشرف بر زمین بازی کودکان، که برای لحظاتی او را مفتون می‌کند، دازاینی را نشان می‌دهد که به نزدیکی مرگ آگاه است و از هیچ‌یک از امکانات باقی‌مانده نمی‌گذرد. پس دازاین برای حرکت به‌سوی آخرین امکان خود، چاره‌ای جز رسیدن به خود ندارد. انگار باید از همهٔ دست‌آویزهای زندگی قبلی رها شود تا به سرزمین جدیدی که مرگ برایش فراهم آورده‌است، قدم بگذارد. قطع امید از دل‌مشغولی‌ها و گذشتن از طفره‌روی، او را به درونش هدایت می‌کند، جایی که باید با تقصیرش روبرو شود و به ندای وجدانش گوش فرا دهد. دازاین به ترس‌آگاهی رسیده‌است.

اصالت واتانابه در مقابل آمرزیدگی ایوان

به‌نظر می‌رسد التهابی که ایوان در ترس‌آگاهی نسبت‌به مرگ تجربه می‌کند، در مقایسه با واتانابه شدت و هولناکی بیشتری دارد. چهرهٔ آرام و شاد واتانابه که بر روی عکس محراب بزرگداشت او به تصویر کشیده شده‌است و نیز توصیفات همکاران و پلیسی که او را برای آخرین بار در شب مرگش دیده‌اند، نشان می‌دهد که واتانابه کوتاه‌زمانی پیش از مرگ و پس از دستیابی به ترس‌آگاهی، به آرامشی مثال‌زدنی دست یافته بوده است.

با نزدیک‌تر شدن ایوان به مرگ، گفت‌وگوی درونی او شدت و عمق بیشتری می‌یابد. او که پیش‌تر به شغل قضاوت مشغول بوده، این‌بار انگار در محضر دادگاهی درونی، در جایگاه متهم قرار گرفته‌است. خودْ آیینه‌ای در برابرش گرفته و او را مؤاخذه می‌کند. در سکوت به درون می‌اندیشد و در تلاش است تا راهی، گریزگاهی هرچند باریک، برای فرار بیابد، اما تقصیر او را رها نمی‌کند. دازاین مسئول است و ندای درونی، تقصیر ایوان را روشن می‌سازد.

«[ندا از ایوان پرسید] چه می‌خواهی؟ جواب داد: «چه می‌خواهم؟ می‌خواهم زندگی کنم... مثل سابق؛ خوب و دلپسند» و ندای درون تکرار کرد: «که مثل سابق، خوب و دلپسند؟» و ایوان به یادآوری بهترین لحظات زندگی دلپسندش پرداخت؛ و عجیب آن‌که هیچ‌آنی از بهترین آنات زندگی دلپسندش حالا دیگر ذره‌ای از جلوهٔ سابق را نداشت» (تولستوی، ۱۳۸۵: ۸۱).

شاید به‌نظر برسد ندای وجدانی که ایوان می‌شنود و در محضرش مورد عتاب قرار می‌گیرد، همان ندایی باشد که هایدگر آن را وجدانِ دازاین می‌داند. با این حال، از دیدگاه هایدگر موضوع کاملاً متفاوت است. او گفت‌وگوی درونی و ندای وجدان را به عزم دازاین برای فهم و بازتاب تقصیر تعبیر می‌کند. پدیداری این ندا کاملاً درونی و مختص دازاین است، نه امری ماورایی، همان‌طور که تولستوی در داستان توصیف کرده‌است. تولستوی مرگ ایوان ایلیچ را در سال‌های پایانی زندگی خود نوشته‌است؛ دورانی که به تفکر مذهبی بازگشته و اعتقادات مذهبی بار دیگر بر تمام شئون زندگی او سایه افکنده‌اند. بنابراین وجدان در دیدگاه تولستوی، معطوف‌به اعتقادات مذهبی اوست.

ندایی که هایدگر از آن سخن می‌گوید، پدیداری ارزشی نیست. ندای وجدان ویژگی فراخوانی دازاین به خویشمندترین توان او برای خود بودن را دارد. این ندا بر کسی وارد می‌شود که بخواهد به خود بازگردد، یعنی عزمی برای بازگشت به خویشتن داشته باشد. عزمی در انتخاب کردن آن انتخاب اگزیستانسیل خودـبودنی که دازاین در جست‌وجوی آن است (هایدگر، ۱۳۸۶: ۵۹۳-۵۹۰). بنابراین، هایدگر ندای وجدان را به‌مثابهٔ امری ماورایی، دینی یا ارزشی نمی‌بیند؛ بلکه در نظر او ندا مانند پدیداری اگزیستانسیال است که دازاین مصمم به فهم تقصیر پرتاب‌شدگی در امکانِ در جهان بودگی، خود آن را التفات می‌کند. این تفسیر دوگانه از ندا و عزم به فهم تقصیر دازاین است، که تمایزِ به‌سوی-مرگ‌بودن ایوان و واتانابه معنا می‌یابد.

دازاینِ واجد عزم را چگونه می‌توان در نظر آورد؟ در یکی از صحنه‌های فیلم، واتانابه در مقابل گروهی از اراذل

قرار می‌گیرد که می‌خواهند او را از طرح عمرانی که در سر می‌پروراند، منصرف کنند. رئیس خلافکاران برای مدتی در چشمان واتانابه خیره می‌شود، سپس عقب‌نشینی می‌کند. خجالت‌زده و تسلیم، سر به زیر انداخته و همراه با گروهش محل را ترک می‌کنند. واتانابه در مواجهه با آن‌ها حتی یک کلمه نیز به زبان نمی‌آورد.

در سکانس‌های ابتدایی فیلم و تا زمانی که واتانابه به ترس‌آگاهی نرسیده، ترس و وحشت به‌وضوح در چهرهٔ او قابل تشخیص است (تصویر ۱). او سر به زیر انداخته و در خود فرو رفته و چهره‌ای مفلوک و ترسیده از هیبت ترس به نمایش می‌گذارد. اما صحنهٔ مواجههٔ او با گروه بزهکاران، نقطه‌عطفی در نمایش چهرهٔ اوست (تصویر ۲). چشمان او همه‌چیز را در ارتباط با تغییر شگرفی که در درونش رخ داده، به نمایش درمی‌آورد؛ بنابراین باید در آن نگاه چیزی نهفته باشد، چیزی قدرتمند که همگنان را مجبور به تسلیم می‌کند. نگاه واتانابه سرشار از عزم است؛ او مصمم شده پیش از مرگ، امکان معنابخش وجود خود را عملی کند. واتانابه ندای وجدان را شنیده و خویشتن خویش را یافته‌است. گرچه می‌هراسد و مرگ هولناک است، اما ندا او را به خویشمندترین امکان وجودش فراخوانده و او اجابت کرده‌است.

کلاه سفید واتانابه نیز نمادی از متفرد شدن اوست؛ نمادی قدرتمند که در نماهای متعددی از فیلم بر آن تأکید می‌شود (تصویر ۳). در سکانس مجلس یادبود درگذشت واتانابه، کلاه سفید او همچون شیئی ارزشمند در دستان پسرش جلوه می‌کند (تصویر ۴). دربارهٔ تودهٔ محو و تلنبارشدهٔ کلاه‌های خاکستری همکاران، این کلاه، تفرد واتانابهٔ ترس‌آگاه در مسیر منتهی به مرگ را نشان می‌دهد. کلاه او می‌توانست همانند حجم بی‌شکل سیاه‌کلاه‌های همگنان باقی بماند، همان‌طور که در ابتدای فیلم چنین بود، اما او عزم کرد زندگی را به گونه‌ای دیگر به پایان برساند. اکنون کلاه سفید او از میان حجم انبوه سیاه‌کلاه‌ها به تنهایی می‌درخشد؛ او اصیل شده‌است (تصویر ۵).

ایوان سه روز تمام ضجه زد و فریادهای جان‌سوزش تمامی نداشت. رنج هولناک او، در نظر دیگران ناشی از درد جسمانی

تصویر ۱. واتانابه، از وحشت مرگ قریب‌الوقوع، ترسیده و مفلوک است؛ دقیقهٔ ۱۵ (فیلم زیستن، ۱۹۵۲).

تصویر ۲. واتانابهٔ ترس‌آگاه و حائز عزم؛ دقیقهٔ ۱۲۳(فیلم زیستن، ۱۹۵۲).

تصویر ۳. کلاه سفید واتانابه؛ دقیقهٔ ۱۳۳(فیلم زیستن، ۱۹۵۲).

تصویر ۴. کلاه سفید واتانابه بعد از مرگ، در دستان پسرش؛ دقیقهٔ ۱۳۳ (فیلم زیستن، ۱۹۵۲).

به‌نظر می‌رسید، اما تنها خودش می‌دانست که این رنج، دردی وجودی و ادراکی است.

«احساس می‌کرد عذابش ناشی از گرفتار شدن در آن حفرهٔ سیاه است و بیش از آن، به این سبب که نمی‌تواند به‌درستی وارد آن شود. سد راه، اعتقاد اوست به اینکه زندگی‌اش، زندگی خوبی بوده‌است. همین توجیه زندگی‌اش، او را محکم نگه داشته و مانع پیشروی او شده بود و بیش از هر چیز دیگری، مایهٔ عذابش شده بود» (تولستوی، ۱۳۸۵: ۹۱).

ایوان مجبور است اعتراف کند تا آمرزیده شود. گشودگی او به حقیقت، نه صرفاً یک امکان اگزیستانسیال، بلکه اجباری مسیحی برای آمرزیده شدن است. پاسخ او به ندای وجدان، سرنوشت درد را روشن می‌سازد.

«به خودش [ندای وجدانش] گفت: «آری، زندگی‌ام همه بر خطا بوده‌است. اما جای نگرانی ندارد. می‌شود درستش کرد. منتها کار درست چیست؟» [... این را که گفت] دم بر نیاورد و گوش داد (همان، ۹۲).

خویشمندترین امکان وجودی ایوان، در پذیرش تقصیر است؛ در عفو و بخشش او تجلی می‌یابد. همسر و فرزندانش بر مزار محتضر گرد آمده‌اند و او بر آن‌ها دل می‌سوزاند و طلب حلالیت می‌کند.

ناگهان بر او معلوم شد آنچه مایهٔ عذابش شده بود و رهایش نمی‌کرد، یک‌جا دارد از دو طرف، از ده طرف و از همه طرف فرو می‌ریزد. او در دل گفت: «چقدر خوب و چقدر ساده!» و از خود پرسید: «و درد؟ بر سرش چه آمده؟ ای درد، کجایی؟» [...] «و مرگ ... کجاست؟» به جست‌وجوی ترس از مرگ مألوف پیشین پرداخت و آن را نیافت [...] به‌جای مرگ، روشنایی بود [...] به خودش گفت: «مرگ تمام شد. دیگر خبری از او نیست!» (همان، ۹۴-۹۳).

ایوان با پذیرش گناه و دریافت بخشش، آرام می‌گیرد و دردهایش فروکش می‌کند. واتانابه نیز به آرامش دست یافته‌است. در آخرین نمایی که از او در فیلم دیده می‌شود، بر تابی در پارک کودکان نشسته، تاب می‌خورد و آهنگی غمناک را زمزمه می‌کند. از توضیحات اطرافیان مشخص می‌شود که این آخرین شب زندگی او بوده‌است. برای لحظه‌ای چهره‌اش از روبرو در روشنایی ظاهر می‌شود؛ لبخندی بر لب دارد و تاب خوردن او سبک‌بار است، گویی بار سنگینی از دوش‌هایش برداشته شده‌است. نگارندگان یافته‌های خود را از تحلیل شخصیت‌های فیلم و داستان، و وجوه تشابه و تمایز آن‌ها، در روند ترس‌آگاهی و اصالت، در «جدول ۱» سامان داده‌اند.

تصویر ۵. راست: کلاه‌های تیرهٔ همگنان در پس‌زمینه؛ دقیقهٔ ۹۵ (فیلم زیستن، ۱۹۵۲). چپ: بخش بزرگ‌نمایی‌شده از همین تصویر.

جدول ۱. تطبیق مضامین هایدگری در فیلم زیستن با رمان مرگ ایوان ایلیچ

مضامین	فیلم زیستن	رمان مرگ ایوان ایلیچ
دازاین	واتانابه	ایوان
همگنان	همکاران، پسر و عروسش	همکاران، زن و فرزندانش
آغاز وحشت	اطلاع از سرطان در مطب دکتر	اطلاع از کلیهٔ مواج منجر به بیماری مهلک

ادامه جدول ۱. تطبیق مضامین هایدگری در فیلم زیستن با رمان مرگ ایوان ایلیچ

مضامین	فیلم زیستن	رمان مرگ ایوان ایلیچ
رهایی‌یافتن دازاین از بند هرروزینگی	طعم تلخ دهان و خون بالا آوردن	درد شدید جسمانی
مهم‌ترین عامل حرکت به‌سوی تفرد دازاین	حسرت زندگی از دست‌رفته، با ملاحظهٔ جوانی و شور زندگی «تویو»	غبطه به اندام ورزیده و تندرستی پیش‌خدمتش «گراسیم»
ترس‌آگاهی	قبول مرگ ناگزیر در سکانس تولد در رستوران	آسیب جسمانی در اثر انجام یک فعل روزمره
عزم	تلاش برای برجا گذاشتن اثری در اجتماع و خدمت به اطرافیان	—
ندای وجدان	—	گفت‌وگوی درونی ایوان همراه با تلاش برای پذیرش گناه
اصالت	موفقیت واتانابه در همراه‌سازی جامعه و اطرافیان برای انجام خدمتی اجتماعی	—
آمرزیدگی	—	قبول گناه در تباهی زندگی و اعتراف در پیشگاه محکمهٔ وجدان درونی
نتیجهٔ مواجهه با مرگ ناگزیر	اصالت اگزیتانسیال واتانابه	آمرزیدگی مسیحی ایوان

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

به‌نظر می‌رسد بتوان روح داستان تولستوی را در بستر فیلم کوروساوا جاری دانست، اما تفاوت‌هایی گاه بنیادین در روند به‌سوی مرگ رفتن شخصیت‌های اصلی مشهود است. بخش عمدهٔ داستان تولستوی در فضای درونی و ذهنی شخصیت داستان و شرح گفت‌وگوی درون‌شخصیتی ایوان می‌گذرد. در مقابل، در فیلم زیستن، کوروساوا به بُعد اجتماعی و نقش‌آفرینی واتانابه در بستر جامعه بیش از درگیری‌های درونی او می‌پردازد. هرچند هر دو شخصیت، ایوان و واتانابه، به ترس‌آگاهی رسیده و امکان مرگ قریب‌الوقوع خود را دریافته‌اند، اما زندگی واتانابه در سطح سفری صرفاً درونی و پالایشی ذهنی باقی نمی‌ماند. او به لایهٔ دیگری از معنا دست می‌یابد و تمامیت زندگی خود را در بر جای گذاشتن اثری ماندگار در راستای خدمت به همگنان درک می‌کند. ساختن پارک بازی برای کودکان و همراه ساختن جامعه و اطرافیان برای تحقق خدمتی اجتماعی، همان اصالتی است که معنای تمامیت وجودی او را شکل می‌دهد؛ لایه‌ای از اصالت که ایوان ایلیچ از آن بی‌بهره می‌ماند.

ایوان، پس از وقوف به مرگ، در گردابی از عذاب روحی فرو می‌رود. او نمی‌تواند بر تقصیر خود در تباه‌کردن زندگی اذعان کند و تنها زمانی آرام می‌گیرد که به گناهش معترف می‌شود. از منظر اگزیستانسیالیسم هایدگری، مسیر ایوان به‌سوی مرگ، تنها تا مرحلهٔ ترس‌آگاهی واجد ویژگی اصالت است و پس از آن، صورتی مذهبی‌ـمسیحی به خود می‌گیرد که بر اعتراف به گناه و آمرزش استوار است. در مقابل، واتانابه از مرحلهٔ ترس‌آگاهی به تفرد رسیده‌است و با التفات کامل بر تقصیر خویش در افتادن به به‌سوی‌عدم‌بودن، از امکانات محدود باقی‌مانده تا مرگ برای معنابخشی واقعی به زندگی‌اش بهره می‌برد. این روند، هم‌خوانی بیشتری با تعریف هایدگر از اصالت دارد.

فیلم‌ساز ژاپنی، هرچند فیلم خود را با اقتباس از رمان نویسندهٔ روس ساخته، اما تفاوت تلقی دو هنرمند از یک پدیدهٔ مشترک، حتی در عنوان آثارشان نیز بازتاب یافته‌است: «مرگ» در داستان تولستوی، در برابر «زیستن» در فیلم کوروساوا. از دیگر نتایج جانبی پژوهش حاضر، می‌توان به شیوهٔ به‌کارگیری رویکرد هرمنوتیکی کمتر آزموده در تطبیق آثار هنری، به‌ویژه آثار اقتباسی، اشاره کرد. هایدگر در میان متفکران، روشی منحصربه‌فرد در تفسیر آثار

هنری در پیش گرفته که نمود بارز آن در رسالهٔ سرآغاز کار هنری[۲۷] آشکار است؛ با این حال، از نگاه پدیدارشناسانهٔ او کمتر در مطالعات تطبیقی استفاده شده‌است.

این پژوهش تلاشی در جهت گشودن هرچه بیشتر این مسیر داده‌اندوزی است، هرچند که به‌کارگیری مفاهیم هایدگری در عرصهٔ تطبیق با دشواری‌های خاص خود همراه است. به‌عنوان نمونه پیشنهاد می‌شود به اقتباس سینماییِ دیگری از کوروساوا، یعنی فیلم راشومون[۲۸] براساس داستان در بیشهٔ خیزران اثر ریونوسوکه آکوتاگاوا[۲۹] پرداخته شود و از منظر روایتگری و پرداختن‌به مفهوم «لوگوس» در این دو اثر، جستاری تطبیقی با رویکردی پدیدارشناسانه انجام گیرد.

پی‌نوشت

1. The Death of Ivan Ilyich
2. Lev Nikolayevich Tolstoy
3. Ikiru (生きる, “To Live”)
4. Kurosawa Akira
5. Martin Heidegger
6. Dasien

هایدگر [در هستی و زمان] حرکت فکری خود را از انسان به مثابهٔ دازاین آغاز می‌کند [...] که ویژگی متمایز کننده‌اش، فهم هستی است. برگزیدن لفظ دازاین به جای انسان، بیانگر موضع‌گیری هایدگر در مقابل تصور مدرن از انسان است. هایدگر اذعان می‌کند که تقویم (قوام‌بخشی) بنیادین دازاین، درجهان‌هستن است. [...] در واقع دریافتی که انسان از خود دارد، به‌واسطهٔ نگریستن در خود به‌مثابهٔ یک سوژهٔ محض به‌دست نمی‌آید، بلکه محصول گرفتاری و غوطه‌وری در جهانی است که در آن کارهایی انجام می‌دهد، متحمل چیزهایی می‌شود، دل‌مشغول چیزهایی است و غافل از چیزهایی (نظری و دیگران، ۱۳۹۸).

۷. واژهٔ آلمانی به‌کار رفته از طرف هایدگر Eigentlichkeit است، که متضمن معنای «واقعیت»، «درستی» و «راست و درست بودن» است. این واژه از Eigentlich مشتق گردیده و در معنای «انجام آگاهانه و از روی قصد عملی، به‌صورت تام و تمام» به‌کار رفته‌است. (Guignon, 2004) برابرنهاد این واژه در زبان انگلیسی کلمهٔ authenticity است که اسم مصدر واژه authentic به‌معنای اصیل است. در حالت فعل authenticate به‌معنای حقیقی، اصیل، واقعی بودن و همچنین اثبات حقیقی و واقعی بودن چیزی یا اثبات ادعای دیگران دربارهٔ اصالت چیزی معنا شده‌است (URL:2). از دیدگاه اتیمولوژیک authentic از زبان فرانسوی قدیم به‌صورت authentique در اویل قرن ۱۶ میلادی به زبان انگلیسی وارد شده، که خود از واژهٔ authenticus لاتینی مشتق گردیده‌است. مورد اخیر خود صورت تغییریافتهٔ واژهٔ یونانی کهن authentikos به‌معنای «اصل چیزی» است. واژهٔ اخیر از (autos(self) authentes ((hentes(being + یونانی مشتق گردیده، که به‌معنی «کاری را بر مبنای قدرت فردی انجام دادن» که به‌معنای انجام عملی مستقل و بدون کمک دیگری است. authentic به‌وجود انسانی اشاره داشته‌است و بر امری واقعی و قابل استناد در جهان دلالت می‌کند (URL:3).

8. Anxiety / Angst
9. Resoluteness / Entschlossenheit
10. Being and Time / Sein und Zeit
11. Mythos
12. Edmund Husserl
13. Soren Kierkegaard
14. Jean-Paul Sartre
15. Simone de Beauvoir
16. Ontic/Ontich.
17. Dasman

باید گفت که داس‌من در نظر هایدگر بیشتر مفهومی انتزاعی است و به یک فرد به‌خصوص اشاره ندارد. این عبارت را می‌توان به توده یا عوام نیز برگرداند. فرد منتشر که کس نیست و همه‌کس است، اگر چه نه مجموع آن‌ها، که نوع هستن هرروزینگی را مقرر می‌دارد. فردید، داس‌من را به فرد منتشر برگردانده‌است، جمادی و رشیدیان به‌ترتیب به همگنان و کسان برگردانده‌اند (الیاسی و صافیان، ۱۳۹۸).

18. Being-one's-Self / Selbstsien
19. Fredom towards Death / Freiheit zum Tode
۲۰. زمان‌مندی دازاین در ارتباط با درجهان‌بودن دازاین است، که در نتیجهٔ مرگ دازاین، زمان پایان خواهد یافت. هنگامی که مرگ پایان دازاین تعریف شود، لاجرم تحلیل مرگ نیز مطلق این جهانی باقی می‌ماند. از مشخصه‌های مهم اندیشهٔ هایدگر همین باقی ماندن در مرزهای جهان هستی و فراتر نرفتن از آن در جهت اثبات یا توجیه زندگی پس از مرگ یا اعتقاد به ماوراءالطبیعه است. از بنیادهای فکری هایدگر «عدم اعتقاد به مسئلهٔ جاودانگی» است. او زندگی جاودان را فاقد معنا می‌داند. از آنجایی که در زمان بی‌نهایت، تمام احتمالات بالقوه می‌توانند به فعلیت برسند، هرگاه شخص محکوم به زندگی جاودان باشد، هیچ انتخابی نمی‌تواند با اهمیت باشد (یانگ، ۱۳۹۰: ۲۳۷).
21. Nothingness / Nichtigkeit
22. Inauthenticity / Uneigentlichkeit
23. Call / Ruf
24. Disclosedness / Erschlossenheit

گشودگی به شیوه‌ای اشاره دارد که دازاین به یمن آن با آن‌جا [Da] یِ خود است. دازاین گشودگی خویش است. عزم در همان مرتبه‌ای قرار دارد که گشودگی؛ اگر گشودگی حقیقت سرآغازین اگزیستانس است، عزم بر اصالت ممکن آن گواهی می‌دهد. گشودگی شیوه‌ای از بازاندیشیدن قصدیت به مثابهٔ سرآغازین‌ترین حقیقت اصیل است (ویس، ۱۳۹۷: ۲۶۲).

25. Being-Guilty / Schuldigsein
26. Oguni Hideo
27. The Origin of the Work of Art / Der Ursprung des Kunstwerkes
28. Rashomon
29. Ryūnosuke Akutagawa

منابع و مآخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۸۱). **هایدگر و تاریخ هستی**. چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- الیاسی، بهروز؛ صافیان، محمدجواد. (۱۳۹۸). مرگ‌اندیشی و نسبت آن با هنراندیشی هیدگر. *کیمیای هنر*، ۸ (۳۲)، ۹۷-۱۰۸.
- توانا، علیرضا. (۱۳۷۳). زیستن (کوروساوا و مفهوم زندگی در زیستن). *فارابی*، ۶ (۲و۳)، ۱۹۴-۲۰۹.
- تولستوی، لی‌یف نیکولایویچ. (۱۳۸۵). **مرگ ایوان ایلیچ**. ترجمهٔ صالح حسینی. چاپ چهارم، تهران: نیلوفر.
- جمادی، سیاوش. (۱۳۸۵). **زمینه و زمانه پدیدارشناسی**. چاپ اول، تهران: ققنوس.
- حیدری، احمدعلی؛ صادقی‌پور، محمدصادق. (۱۳۹۲). تجلی پدیدارهای ترس و ترس‌آگاهی در ساحت اثر سینمایی. *کیمیای هنر*، ۲(۹)، ۶۵-۷۷.
- حیدری، احمدعلی. (۱۳۸۵). جایگاه «دا» (da) در «دازاین» (Dasein) کتاب «هستی و زمان» (Sein und Zeit) هیدگر. *حکمت و فلسفه*، ۲ (۸)، ۱۱-۳۰.
- صادقی‌پور، محمدصادق. (۱۳۹۶). **هیولای هستی؛ سفری با هایدگر در راه سینمای ترس‌آگاهانه**. چاپ اول، تهران: ققنوس.
- فیگال، گونتر. (۱۳۹۴). **درآمدی بر هیدگر**. ترجمهٔ شهرام باقری. چاپ اول، تهران: حکمت.
- قسامی، حسین. (۱۳۹۶). نگاهی هایدگری به رمان مرگ ایوان ایلیچ نوشتهٔ تولستوی. *داستان شیراز*، ۱ (۱). ۲۷-۴۱.
- کوروساوا، آکیرا. (۱۹۵۲). *زیستن* [فیلم]. کمپانی توهو.
- گینیون، چارلز. (۱۳۸۳). اصالت و یکپارچگی از منظر هایدگر. ترجمهٔ عبدالرسول کشفی. *ناقد*، ۲، ۲۱۷-۲۴۰.
- مظفری‌پور، روح‌الله. (۱۳۹۶). بازخوانی مفهوم اصالت در فلسفه هستی (اگزیستانس) با نگاهی بر اندیشه‌های کرکگور و هایدگر. *پژوهش‌های هستی‌شناختی*، ۶ (۱۲)، ۱۳۵-۱۵۳.
- نظری، احسان؛ سیف، سیدمسعود؛ حیدری، محمدحسن و باقرشاهی، علی نقی. (۱۳۹۸). زمان‌مندی در اندیشهٔ متقدم هایدگر. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۳ (۲۷)، ۳۷۵-۳۹۷.
- ویس، ژان ماری. (۱۳۹۷). **واژه‌نامه هایدگر**. ترجمهٔ شروین اولیایی. چاپ اول، تهران: ققنوس.

- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۶). **هستی و زمان**. ترجمهٔ سیاوش جمادی. چاپ دوازدهم، ویراست دوم، تهران: ققنوس.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۹). **هستی و زمان**. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. چاپ دوازدهم، تهران: نی.
- یانگ، جولیان. (۱۳۹۰). **مرگ، خدا و معنای زندگی؛ مجموعه مقالات فلسفه و معنای زندگی**. ترجمهٔ م. آزاده. تهران: نگاه معاصر، ۲۱۵-۲۶۱.

- Gordon, J. (1997). Kurosawa's Existential Masterpiece: A Meditation on the Meaning of Life. *Human Studies*, 20 (2), 137–151.
- Dryfus, H. L. (2004). **A Companion to Heidegger**. Oxford: Blackwell Publishing.
- Guignon, C. (2004). **On Being Authentic**. London: Routledge.
- Heidegger, M. (1994). **Gesamtausgabe 61: Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung**. W. Bröcker & K. Bröcker-Oltmanns (Eds.). Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- McGee, S. (1996). IKIRU. https://web.archive.org/web/20160926001439/http://www.tcm.com/this-month/article/290046%7C0/Ikiru.html (Retrieved: 28 May 2024)
- Mansbach, A. (1991). Heidegger on the Self, Authenticity, and Inauthenticity. *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly*, 40, 65–91.
- Mulhall, S. (2005). **Heidegger and Being and Time**. London: Routledge.
- Simone, R. T. (1975). The Mythos of 'The Sickness Unto Death': Kurosawa's 'Ikiru' and Tolstoy's 'The Death of Ivan *Ilyich.' Literature/Film Quarterly*, 3 (1), 2–12.
- URL 1: https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/authenticity/ (access date: 2024/5/29)
- URL 2: https://www.merriam-webster.com/dictionary/authenticate/ (access date: 2024/5/29).
- URL 3: https://www.etymonline.com/word/authenticate#etymonline_v_26746 (access date: 2024/5/30).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/08/27
Accepted: 2024/12/21

A Comparative Analysis of the Movie 'Living' and the Novel 'The Death of Ivan Ilyich' based on the Concept of Dasein's Authenticity, according to Heidegger

Ahmadreza Mjadnia[*] Behrouz Soheili Esfahani[**]

Abstract:

According to Martin Heidegger's philosophy, Dasein goes through several stages in their quest for liberation from everydayness and towards "authenticity". His guide on this path involves confronting the Anxiety (Angst) arising from awareness of mortality, and the Determination (Entschlossenheit) to understand one's existential guilt in the face of death. Therefore, this essay aims to illuminate Dasein's journey towards authenticity, drawing from the perspective of "awareness of inevitable death" in Akira Kurosawa's "Ikiru" (Living) movie and Leo Tolstoy's "The Death of Ivan Ilyich" novella, among the most crucial aspects of Dasein's movement towards authenticity are existential "anxiety" and "resoluteness". Therefore, an effort is made to examine these two elements by searching for examples in the mentioned artistic works. The religious perspectives of Tolstoy, on one hand, and the existentialist viewpoint of Kurosawa, on the other, have led the protagonists of the two artworks to have different destinies, despite many similarities. This essay aims to answer the questions and explore how the existentialist perspective of Heidegger has been practically and authentically applied in these two artistic works. What impact does the contrast between Tolstoy's religious beliefs and Kurosawa's humanistic perspective have on the authenticity of their characters in the story and movie? The analysis results of the two main characters demonstrate that one, Watanabe, reaches authenticity in the sense of Heidegger. Meanwhile, Ivan, influenced by Tolstoy's religious perspective, ultimately achieves salvation and Christian forgiveness but does not possess Heideggerian authenticity. This research is descriptive-analytical, with a comparative approach and a phenomenological perspective.

Keywords: Dasein, Authenticity, Anxiety, Resoluteness, "The Death of Ivan Ilyich" Novel, "Living" movie

[*] M.A. Student in Art Studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran (Corresponding Author). *ahmad.majd@live.com*

[**] PhD in Art Studies, Lecturer at the Art University of Isfahan, Iran. *behrouz.soheili@yahoo.com*