کاوشی در تجربه سینماتیک اصالت اگزیستانس براساس آرای مارتین هایدگر
(مطالعه موردی: فیلم روزهای عالی ویم وندرس)

آماده انتشار پژوهش های زبان

چکیده

هدف این پژوهش مطالعه‌ی تجربه اصالت اگزیستانس در سینما، براساس آرای مارتین هایدگر و بخصوص اندیشه‌های او در پاره‌ی اول کتاب هستی و زمان است. هایدگر با طرح مفهوم در- جهان- بودن، آن را از ویژگی های ذاتی دازاین می داند؛ درواقع بودن برای او می تواند به دو گونه‌ی اصیل و نااصیل باشد. هایدگر برای تبیین و تفهیم این امر، مؤلفه‌هایی را ذکر می‌کند که این جستار نیز با توجه به آن‌ها، به تحلیل و بررسی اصالت اگزیستانسی زیستِ (هیرایاما) شخصیت اصلی فیلم روزهای عالی به کارگردانی ویم وندرس می‌پردازد. بنابراین هدفِ این تحقیق، تحلیل اصالت اگزیستانس در تجربه سینماتیک از رهگذر مطالعه‌ی موردی فیلم روزهای عالی و باتکیه بر آرای هایدگر است. پژوهش حاضر یک مطالعه کیفی مبتنی بر روش توصیفی تحلیلی است که براساس کاوش در منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی صورت گرفته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد شخصیت اصلی فیلم علی‌رغم دست و پنجه نرم کردن با کارهای روزمره، با نوعی بودن - مطابق مراد هایدگر و گونه‌ای آگاهی اگزیستانسیال، در قدم اول جلوی فروبستگی حاصل از سوژگی انسان در مقابل جهان را می گیرد و این امر در نهایت، موقعیت و ویژگی هایی را پدید می آورد که زمینه‌ساز دستیابی دازاین به خویش می شود.

واژگان کلیدی: اصالت اگزیستانس، در- جهان- بودن، هایدگر، همگنان، ویم وندرس

مقدمه

برخلاف آن‌چه زاییده نگرش و عقلانیت مدرن است و انسان را در جایگاه سوژه قرار می‌دهد، هایدگر معتقد است ویژگی اصلی دازاین[1]، بودن است، و این بودن در حالت هرروزیگی[2] است که اگزیستانس[3] بنیادی دازاین را رقم می‌زند. به نظر می‌رسد این معنا در سینما قابل بازنمایی است. ویم وندرس[4]، فیلم‌ساز، عکاس و نویسنده آلمانی است که آثار زیادی از جمله چندین فیلم سینمایی، ده‌ها نمایشگاه عکاسی و تعدادی فیلم مستند را در کارنامه دارد. او آثار سینمایی مهمی از جمله زیر آسمان برلین، آلیس در شهرها و پاریس تگزاس را که نخل طلا کن برای‌اش به ارمغان آورد ساخته است. اثر آخر او، روزهای عالی[5] در ژاپن تولید شده است. فیلم داستان مردی ژاپنی به نام هیرایاما را در میانسالی روایت می‌کند. شغل او تمیزکنندگی توالت در توکیو است. برنامه و ساختار زندگی روزمره او به شکل قابل توجهی مشخص و منظم است. او از زندگی خود راضی است و نحوه مواجهه‌اش با زندگی و هستی، از جنس مودت و دوستی است. آن‌چه پیرامون هیرایاما اهمیت دارد، نگرش وندرس و به نظر تلاش او برای خلق شخصیتی است که سعی در فراروی از ساختارها و وضعیت ساخت شده از دل نگرش مدرن است. فیلم‌ساز تاکید فراوانی بر هستی روزمره شخصیت هیرایاما دارد، درواقع مقومات اساسی اصالت اگزیستانسیال که هایدگر در هستی و زمان طرح کرده، قابل به‌کارگیری در تحلیل شخصیت اصلی این فیلم است. تجربه‌ای که وندرس به‌عنوان زیست شخصیت اصلی‌اش نمایش میدهد، جنسی واقع‌گرایانه و بنیادین دارد که بستر تحلیل اصالت[6] اگزیستانس را در بستری سینماتیک فراهم می‌کند. این پژوهش سعی می‌کند با استفاده از مفهوم در-جهان-بودن[7] مطابق نظر هایدگر، و مقومات آن به تحلیل شخصیت اصلی (هیرایاما) در فیلم روزهای عالی بپردازد. دیگر موضوع مهمی که در این تحقیق مورد توجه است، نوع ارتباط شخصیت اصلی با دیگر شخصیت‌ها و حتی اشیا پیرامونی است. هایدگر در این‌باب مفاهیمی مطرح می‌کند که میزان اصالت ارتباط را مشخص می‌کند. به‌زبان ساده او معتقد است که دازاین نباید دشمن یا بی‌توجه به دیگران باشد، همچنین نباید با آن‌ها در حالتی یک‌طرفه قرار گیرد که درنهایت به سلطه و تسلط دازاین به دیگری ختم شود. هایدگر همچنین معتقد است شخص بایستی مرز و تفاوت خود را با آنچه همگنان (در ادامه توضیح آن خواهد آمد) می‌نامد حفظ کند و کنش‌ها و اعمال‌اش نه برحسب همگنان بودن که به‌علت نوع کشودگی عالم بر هستی دازاین باشد. در نهایت آن چه در این تحقیق مورد پرسش و کاوش است، تحلیل و بررسی درباب اصالت اگزیستانسیال هستی است که چگونه دازاین را تسهیل می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش رویکردی کیفی دارد و به صورت توصیفی - تحلیلی و با استفاده از روش پدیدارشناسی هستی‌شناختی هایدگر، به عنوان مطالعه‌ی موردی به تحلیل شخصیت اصلی فیلم‌های عالی، از منظر اصالت اگزیستانسی می‌پردازد. پژوهشگر از طریق بیان مؤلفه‌های ذکر شده در بخش اول کتاب هستی و زمان شخصیت اصلی فیلم یعنی هیرایاما را از منظر اصالت اگزیستانسیالیستی تحلیل می‌کند. نکته قابل ذکر پیرامون روش‌شناسی این پژوهش، تاکید بر تجربه سینماتیک اصالت اگزیستانس است که خود می‌تواند روشی معین جهت تحلیل‌های اگزیستانسیالیستی در حوزه سینما باشد و تحقیق را از یک تحلیل صرف متمایز کند.

پیشینه تحقیق

حسب اطلاع نویسندگان، پیشینه‌ای که مستقیماً به کاوش در تجربه سینماتیک اصالت اگزیستانس بپردازد، در دسترس نیست؛ اما پژوهش‌هایی که به صورت غیر مستقیم به این تحقیق ارتباط می‌یابند، قابل ذکر است: مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی مفهوم اصالت در فلسفه هستی (اگزیستانس) با نگاهی بر اندیشه‌های کرکگور و هایدگر» نوشته روح اله مظفری‌پور در فصلنامه «پژوهش‌های هستی‌شناختی» سال ۹۶ منتشر شده است. همان طور که از عنوان پژوهش مشخص است، مقاله به بررسی آراء و اندیشه‌های کرکگور و هایدگر درباره اصالت اگزیستانسی پرداخته است و با بیان نظرات هرکدام از این متفکرین به تبیین آن‌ها می‌پردازد. و درنهایت برایندی که حاصل هردو دیدگاه است را ذکر می‌کند. این مقاله می‌تواند برای پژوهش حاضر قابل اعتنا باشد اما به طور کلی موضوع و هدف مقاله حاضر با این مقاله، متفاوت و متمایز است. مقاله‌ای دیگر با عنوان «تأملی هستی‌شناختی درباب تبدیل دوستی به دشمنی در فیلم بنشی‌های اینیشیرین (2022) مک‌دونا با ابتناء بر هستی و زمان هایدگر» نوشته نادر شایگان‌فر در فصلنامه کیمیای هنر پاییز سال ۱۴۰۲ منتشر شده است. این مقاله درباره هستی‌شناسی یک دوستی و چگونگی تبدیل آن به دشمنی است. این پژوهش با بهره‌گیری از برخی مفاهیم مطرح شده در هستی و زمان، از جمله ملال که بخش اصلی مقاله است، هدف پژوهشی مذکور را دنبال می‌کند. درواقع موضوع این مقاله بررسی تجربه «اصالت اگزیستانسی» نیست. اثر پژوهشی دیگر، کتابی با عنوان «سینمای اگزیستانسیالیستی» اثر ویلیام سی پامرلو است که توسط نصراله مرادیانی ترجمه و نشر بیدگل در سال ۱۳۹۵ آن را منتشر کرده

آماده انتشار

است. این اثر تحقیقی قابل اتکا پیرامون فلسفه اگزیستانسیالیسم و سینما است و به آثاری می‌پردازد که سعی در بیان رویکردی درباره وضع بشر به شکل واقع‌گرایانه دارند. نویسنده، فیلم‌سازانی مانند فلینی، برگمان و آنتونیونی را مورد توجه قرار می‌دهد. درواقع نویسنده کتاب معتقد است نگرش فلسفی این فیلم‌سازان در آثارشان قابل رهیافت است و آثار این فیلم‌سازان مستقیماً بیننده را به شکلی به داوری پیرامون معانی‌ای ضمنی که در زندگی تجربه کرده‌اند وامی‌دارد. درواقع او بر این باور است که علی‌رغم نیازمند بودن تفاسیر عمیق و بنیادین درباب این تجربه‌های به تصویر کشیده شده در این فیلم‌ها، اما با اینهمه این فیلم‌ها نگاه شایانی به درک و دریافت مخاطب پیرامون این معانی می‌کند. برخلاف رویکرد فیلم‌سازان نامبرده (منظور به نمایش درآوردن وضعیت بشر در روزگار مدرن است)، وندرس در فیلم روزهای عالی مسیری خلاف جهت رویکرد نامبرده طی کرده و با خلق شخصیت هیرایاما، سعی در نمایش وضعیتی دارد که اصطلاحاً راهبردی جهت فراروی از بی‌معنایی و معضلات جهان مدرن است. وندرس در مصاحبه‌های خود درباره این فیلم نیز به این مسأله اشاره کرده است. تفاوت این تحقیق با کتاب پامرلو نیز در این نکته است. همچنین تفاوت‌های دیگری با مقاله حاضر دارد از جمله پامرلو تاکیداش بر متفکرانی غیر از هایدگر است، از جمله سارتر، کرگگور، نیچه و دوبووار؛ همچنین پژوهش او متمرکز بر فلسفه اگزیستانسیال به صورت کلی است نه موضوعات و مباحثی پیرامون اصالت اگزیستانسی که در فلسفه هایدگر بیان شده است.

مبانی نظری

هستی‌شناسی و هستنده

هایدگر[۸] هستی و زمان[۹] را با پرسش و چرایی تقدم پرسش درباب چیستی هستی[۱۰] آغاز می‌کند. یکی از غایات این اثر سترگ هایدگر، رهیافتی به چگونگی و دریافت آگاهی است. هایدگر برای بیان پاسخ، کار خود را از تعریف و چیستی هستی می‌آغازد. او سنت متافیزیکی[۱۱] غرب را مورد پرسش و انتقاد قرار می‌دهد و اساساً آن را به امر از پیش معین تعبیر می‌کند. «درست این است که در همه هستی‌شناسی‌های تاکنونی، هستی امر از پیش مفروض بوده است». (Heidegger,1996, 6) این نظرگاه هایدگر به ساحت هستی‌شناسی[۱۲] باعث نقطه آغازی در بیان فلسفه او شد و بنابراین برخلاف فلسفه دکارت[۱۳] که مبدأ نگرش‌اش را با سوژه[۱۴] و ذهن‌گرایی[۱۵] آغاز می‌کند، هایدگر در پی بیان چیستی هستی به ما هو هستی است. هایدگر برای پاسخ به این پرسش پیوندی میان موجود یا هستنده و هستی به ما هو هستی برقرار می‌کند. درواقع او یک هستی جدا از هستنده متصور نیست و پاسخ سوال مهم خود درباب چیستی

هستی را در پیوند با هستنده قابل دریافت می‌داند. انسان در حیطه هستی خود نسبت به هستی خود، مناسبتی با هستی به صورت کلی دارد. (هایدگر، ۱۴۰۳، ۸۳) « تحلیل اگزیستانسیال- هستی‌شناختی از دازاین انسانی، یک دلالت مرکزی دارد، مبنی بر اینکه موقعیت مطروحه فوق، نه فقط عیان‌سازی اگزیستانسیال- هستی‌شناختی هستی دازاین، بلکه واشکافی پرسش بنیادیِ هستی‌شناختی بنیادینِ معنای هستی به طور کلی را در بر دارد». (فون هرمان، ۱۴۰۰، ۹۱) به زبان دیگر، هایدگر هستی و چیستی آن را در پیوند با هستنده تعریف می‌کند. او این مفاهیم را دو پدیدار[۱۶] جدا از یکدیگر نمی‌داند، مغایر با آن‌چه دکارت می‌اندیشید و انسان و ذهن او را در طرفی و ابژه[۱۷] را در طرفی دیگر قرار می‌دهد. این مقاله به دنبال بیان تمایزات فلسفی نیست و صرف بیان نکاتی جهت استنتاج و فهم زنجیره تحولات فکری را مفید می‌داند. در نگرش دکارت ابژه بدون سوژه و سوژه بدون ابژه دارای اصالت‌اند، به زبان کاسیرر[۱۸] ریشه این نگرش و پیدایش رنسانس را می‌توان در تفسیر جدید از «نفس»[۱۹] به منظور «صورتِ بدن» توسط پومپوناتزی[۲۰] دانست. درواقع نفس نمی‌تواند بسان موجودی جدا و منفک از بدن باشد. (کاسیرر، ۱۴۰۱، ۲۱۱) به نوعی تفسیر از نفس به سمت سوژگی و درنهایت خلق سوژه مدرن حرکت و مایهٔ این نفس توسط دکارت به موجودی اندیشنده تفسیر شد. (کاپلستون، ۱۴۰۱، ۱۷۳) بنابر اندیشه پومپوناتزی اگر به‌جای پرداخت به پدیده‌های عینیِ حیات مادی، درباب جنبه غایت‌شان صحبت و پژوهش شود و آن غایت و هدف نه به‌واسطه امکانات و ویژگی‌های تجربی نفسِ انسانی تعریف و تبیین شود، آنگاه نه روانشناسی[۲۱] که با متافیزیک روبرو خواهیم بود. (کاسیرر، ۱۴۰۱، ۲۱۰) این نکات نشان می‌دهد که چگونه تغییر مؤخر از نفس و پدیده‌ها از رنسانس اولیه به دکارت و درنهایت به پدیدارشناسی استعلایی[۲۲] هوسرل[۲۳] می‌رسد اما هایدگر جدا از آن‌که این ادبیات را نمی‌پذیرد، سوژه و ابژه کارکردی یکسان با دازاین و جهان ندارند. (Heidegger, 1996, 56) بلکه در فلسفه او هستی به هستنده گشوده[۲۴] می‌شود و بدون گشودگی نامبرده به هستنده، هستی‌ای به شکل مستقل معنا ندارد. «هستی همواره هستیِ هستنده‌ای است. (Ibid, 7) هایدگر با نظر به نامه‌ای از دکارت که در آن دکارت از متافیزیک به عنوان ریشه فلسفه، از فیزیک به عنوان تنه و از علوم دیگر به عنوان شاخه‌ها نام می‌برد، یادآوری می‌کند که خاک این ریشه، که همان هستی است، در طول تاریخ فلسفه به فراموشی سپرده شده. (هایدگر، ۱۳۸۵، ۹) این امرِ پوشیده و پنهان مانده از منظر هایدگر به سبب تفکر متافیزیکیِ افلاطونی است که پرسش از هستی را مطرح نمی‌کند و اگر هم مطرح می‌کند، گونه‌ای انحرافی به‌همراه دارد که «موجود یا وجودیتِ موجود» به‌جای هستی یا وجود فهم می‌شود. به این صورت نسبت انسان با هستی که بنیاد و اساس انسان از آن نشأت می‌گیرد، در حصار سوبژکتیویته محبوس می‌ماند. (همان، ۱۱) زمانی که دازاین متمرکز و معطوف به امری است و آن را

درک می‌کند، این حکم به‌گونه ای نیست که گویی دازاین از عالمی دیگر و از درون فضایی بسته خود را به بیرون هدایت می‌کند، درحقیقت «نحوه وجودی بنیادین دازاین» به ترتیبی است که او یا مینا در بیرون خود و در کنار دیگر هستنده‌ها و موجوداتی است که با آن‌ها روبرویی و تلاقی دارد. (بیل، ۱۴۰۱، ۵۷-۵۶) درواقع هایدگر معتقد است که اشیا و عالم پیرامونی انسان متعلق به جهانی است که از پیش برای دازاین آشکار و واگشایی شده است. (همان، ۵۷) همچنین «در ادراک چنین نیست که گویی دازاین از سرزمین خویش بیرون می‌رود و به قلمرو اشیا حمله‌ور می‌شود و از آن جا حقایقی را غارت می‌کند و آگاه به موطن خویش باز می‌گردد بلکه حتی در فهمیدن، به‌خاطر سپردن، و به یاد آوردن نیز دازاین، از آن حیث که دازاین است، در بیرون از خویش باقی می‌ماند.» (همان) در نگرش مدرن سوژه به جهان تسلط دارد و به‌نوعی خود را از آن جدا می‌داند، همچنین برای شناخت آن بایستی آن‌را به چنگ آورد اما نگرش هایدگر به‌نوعی مانند یک سد محکم به پرسش پیرامون آن پرداخت.

تحلیل یافته‌ها

روزهای عالی فیلمی است که روایت آن، حادثه، محرک و بسیاری از مولفه‌های رایج در فیلم نامه های داستانی کلاسیک را ندارد یا حداقل به شکل خیلی جزئی دارد. تغییر و حادثه‌ای نیز اگر رخ می‌دهد، درنهایت تحولی درون شخصیت اصلی فیلم (هیرایاما) ایجاد نمی‌کند و همه این رخدادها در جهت و به سمت تکمیل کردن شخصیت هیرایاما پیش می‌روند. سینمای هنری[۲۹] در سیاق روایت خود در تضاد با شیوه روایت کلاسیک پیش می‌رود، علی‌الخصوص درباب روابط علت-معلولی رویدادها، این پیوند در فیلم های هنری، در نازل‌ترین سطح خود است. (بردول، ۱۴۰۲، ۲۴۱) همچنین این گونه آثار عموماً فهم کلاسیک از زمان و مکان را به واقعیت‌هایی روزمره بدل می‌کنند . فیلم ساز در این گونه از فیلم های هنری در تلاش است پیرامون انسان و وضعیت او در زندگی مدرن «حکمی کلی» صادر کند. (همان، ۲۴۳-۲۴۲) به زبان هیوارد[۳۰] این فیلم ها غالباً مبتنی بر شخصیت اند تا طرح و پیرنگ[۳۱] و بنابراین بیننده با یک تک‌گویی درونی از منظر فرمی مواجه است. (Haywarɗ, 2001, 17) از این شیوه‌ی ویم وندرس به‌عنوان کارگردان در نوع روایتِ شخصیت خود، می‌توان این تلقی را داشت که به شکلی آرام و در دل زندگی روزمره هیرایاما، جنبه‌هایی از زیست و شخصیت او عیان می‌شود تا سویه‌های مستور مانده و پوشیده هیرایاما از بین برود. درواقع این گونه از سینما که عموماً در اروپا بیشتر رواج دارد، کمک زیادی به تحلیل اثر با استفاده از مولفه‌های

فلسفه مارتین هایدگر در هستی و زمان کرده است. هیرایاما روزانه به کار هایش می پردازد یا اصطلاحاً به زندگی می پردازد. او صبح بیدار می شود. جای خواب اش را جمع می کند و تشک و پتوی اش را در جای مناسبی قرار می دهد. کتابی که شب، قبل از خواب آن را مطالعه می کرده و در کنار بسترش بوده، برمی دارد و داخل قفسه کتاب هایش می گذارد. بعد از آن مسواک می زند و به اصلاح و مرتب کردن صورت و ریش هایش می پردازد. به گل های داخل گلدان آب می دهد. لباس کارش را به تن می کند و آماده رفتن به سرکار می شود. بنظر فیلم ساز باید تمامی این موارد را به طور روزانه به تصویر بکشد و سعی دارد مفهوم روزمرگی را به طور ویژه ای برجسته کند و این برجستگی و بزرگ نمایی نیز کاملاً عیان و قابل دریافت است. و همچنین اهمیت اش در همین جزء به جزء بودنی است که کار تحلیل را امکان پذیر می کند. به زبان والتر بیمل[۳۲] کار دشوار و غامض در آن است که باید ساختاری پیچیده و مشکل را که همان در-جهان-بودن است، به گونه ای واحد توصیف کنیم درحالی که تشریح این امر منحصراً به شکلی تدریجی و جزء به جزء مقدور است. (بیمل، ۱۴۰۱، ۵۵) اما باید مراقب بود صرفا تحلیلی واحد که درپس واکاویدن تکتکه و بخش بخش است، آن وحدت کلی و مورد نظر را ممکن می سازد. (همان) به نوعی بایستی این زیست روزمره را مورد تحلیل قرار داد. روزمرگی و میانه حالی که با واژه هرروزینگی در آثار هایدگر مطرح شده است نقش مهمی در نگرش او دارد که پرداخت به آن الزامی است. «با مطالعه دازاین معمولی و میانه حال[۳۳] است که می توانیم به آن دسته از ساختارهای اساسی وی دست یابیم که برای هر دازاینی، اعم از اصیل و غیر اصیل[۳۴]، صادق و معتبر است». (بیمل، ۱۴۰۱، ۵۵)

هرروزینگی و ارتباط اصیل

از مقومات و عناصر اساسی دازاین در-جهان-بودن است و دازاین در این در-جهان-بودن بیش از همه در حالت هرروزینگی اش در فعالیت است. (Heidegger, 2001, 86) تاگید به این افعال روزمره توسط هیرایاما که به طور روزانه انجام می دهد، بستر تحلیل هرروزینه او را فراهم می آورد اما از آن جهت دارای اهمیت است که با اینکه فعالیتی عادی و روزمره است اما نباید به صورتی روزمره و عادت انجام گیرد. درواقع هایدگر معتقد است حالت ناقص و ابتر دازاین، نوعی بی توجهی و حالتی دم دستی[۳۵] نسبت به اطراف است که درنهایت نااصالتی اگزیستانسی را راقم است. این در-جهان-بودن که بایستی در حالت هرروزینه و میانه حالی فهم و تفسیر شود، مقوماتی دارد که مربوط به خود دازاین است و بایستی آن ها را مورد بررسی و تحلیل

قرار داد. یکی از تعینات هرروزگی و میانه حالی که اهمیت وافری نزد هایدگر دارد ارتباط دازاین با هستنده دازاینی است. «به سبب این در-جهان-بودن، جهان همواره پیشاپیش آنی است که مشترک میان من و دیگران است. جهان دازاین همجهان است. در-بودن، همبودی[۳۶] با دیگران است». (هایدگر، ۱۴۰۳، ۳۰۷) هایدگر این ارتباط دازاین با هستنده دازاینی یا همبودی با دیگران را نیز به هرروزیگی و اصالت مرتبط می‌داند و درواقع یکی از تعینات مهم آن ذکر می‌کند. بی‌اعتنایی، بی‌تفاوتی، برخلاف و علیه دیگری بودن و از کنار یکدیگر گذشتن، جملگی این‌ها از حالات متفاوت و ممکن تیمارداشت[۳۷] اند، و همین اشکال ناکارآمد و بی‌اثر است که همبودی و بایکدیگر بودن میانه حال و هرروزینه را آشکار می‌کند. (Heidegger, 2001, 158) درواقع این اطوار هستی بیان کننده بداهتی است که مربوط و متعلق به هم دازاینی هرروزینه کسان و همچنین متعلق دم‌دستی ابزارهایی است که به‌صورت هرروزینه پردازش آمده‌اند. (Heidegger, 1996, 114) درحقیقت این نوع از هرروزیگی در هم دازاینی و تعلق دم‌دستی، آن بودن-در اصیل را خدشه‌دار و ناقص و نارسا می‌کند. گونه‌ای که هیرایاما با آن هم جهت نیست. نه درباره همبودی‌اش با دیگر دازاین‌ها (انسان‌ها) و نه افعال و نگرش‌اش نسبت به اشیا فراگردش. درست است که او ارتباطات زیادی ندارد یا از نظر ریاضی، پوشیده شده از هم نوع هایش نیست اما بنای هایدگر بر آن نیست که صرف برخورد و تعدد دازاینِ فراگرد جهانی، همبودی و اطوار آن را بسنجد بلکه او نگرشی متفاوت دارد که بیان خواهد شد. او بی‌تفاوت، بی‌اعتنا، دشمن و علیه کسی نیست (دیگر شخصیت‌های فیلم). در ارتباط‌اش با ناکاشی، پسر جوانی که برایش کار می‌کند و به نوعی هیرایاما کارفرمای اوست، علی‌رغم آن‌که به شکل گسترده دیالوگی مابینشان رد و بدل نمی‌شود و صحبت آن چنانی ندارند، کاملا محترمانه و دوستانه است، حتی او کارفرمایی خشن و بی‌درک نسبت به زیر دستش نیست که در مواجهه‌های مختلف‌شان این امر آشکار است. زمانی که ناکاشی تأخیر دارد و دیرتر به محل کار می‌رسد، یا صبحِ زود، به محض رسیدن معترض است و اصطلاحاً غر می‌زند اما برخورد مودت آمیز هیرایاما با او تغییری نمی‌کند. هایدگر درباب تیمارداشت دو اطوار ذکر می‌کند که چنین است: تیمارداشت منفی که در ارجاع بالاپیرامون بی‌تفاوتی و علیه دیگری بودن ذکر شد اما دو گونه اطوار مثبت نیز نام می‌برد که یکی از آن اطوار با هیرایاما پیوند و همخوانی دارد. وضعیتی که تیمارداشت در حدودی است که گویی آن را از دوش دیگری برمیدارد و خود «جانشین و عهده‌دار پردازش‌گری او می‌شود» (هایدگر، ۱۴۰۳، ۳۱۴) درواقع کار و فعالیتی را انجام می‌دهد که برعهده دیگری است و به همین جهت، فرد جایگاهی که متعلق به اوست را از دست می‌دهد. (همان) هایدگر معتقد است این عهده داری و پردازش‌گری عموما به سلطه یا وابستگی می‌رسد و چنین سخنی از

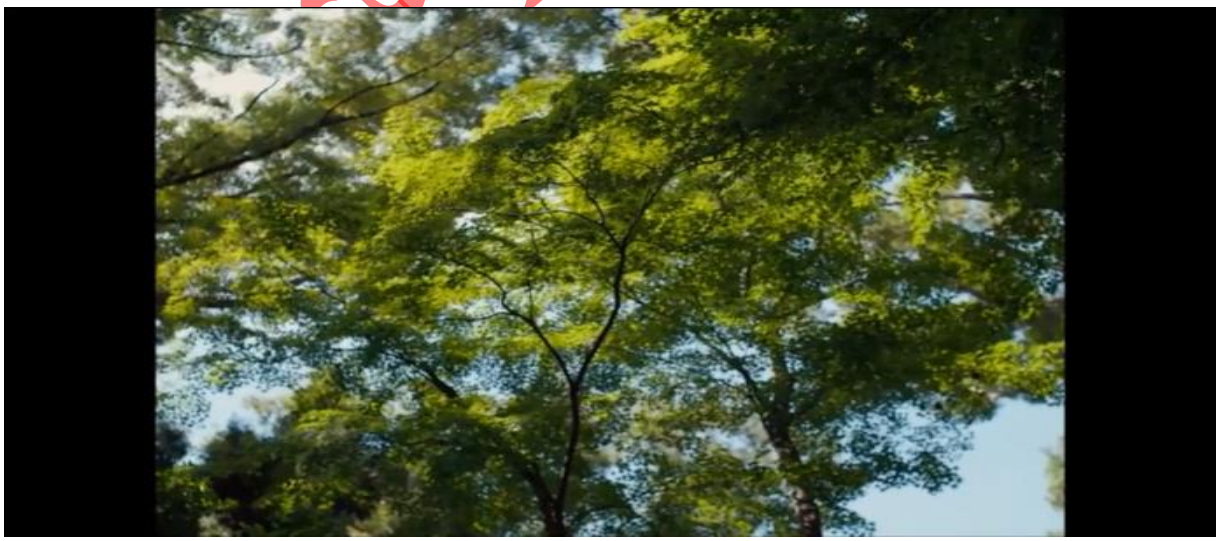
تیمارداشت غالباً مربوط به پردازش دم دستی ها است. (همان، ۳۱۵) این گونه از همبودی با دیگران و تیمارداشت را می توان در کنار نوع قبلی که بی اعتنایی و بی تفاوتی است نادیده گرفت زیرا هیرایاما به حالت دیگری از تیمارداشت نزدیک است که آن نیز با همجهانی[۳۸] و اصالت اگزیستانسی رابطه وفاق آمیزتری دارد. این نوع برخلاف گونه قبل، بدان شکل عهده‌دار جایگاه دیگری نمی‌شود و در مقام جانشینی او قرار نمی گیرد به همین جهت میان فرد و پروا فاصله نمی اندازد بلکه این گونه تیمارداشت تلاش می کند که شخص را به پروای اصیل خود برساند. به زبان دیگر این گونه از همبودی با دیگران مربوط به اگزیستانس شخص مورد نظر است و به او کمک می کند تا پروا بر او شفاف[۳۹] و خود را برای آن آزاد کند. (Heidegger, 1996, 115) همان طور که مشخص شد، نوع مورد نظر از همبودی و تیمارداشت، وصف سومی است که بیان شد، گونه‌ای که دازاین در بالاترین سطح از همبودی و گشودگی در برخورد با هستنده دازاینی است. این حالت به فرایش شخص می رود و همبودی هرروزینه را حفظ می کند. (هایدگر، ۱۴۰۳، ۳۱۶)

وندرس در فیلم روزهای عالی شخصیتی خلق کرده است که نه بر جهان که در جهان و در مشارکت با آن قرار دارد، زیست هیرایاما در فیلم روزهای عالی طوری است که هیچ سلطه و تسلطی از سوی او بر جهان و طبیعت احساس نمی شود، او خود را نه موجودی خارج از کیهان که بخشی از آن می داند. به همین جهت، زمانی که هیرایاما بوته‌ای کوچک را در کنار آن درخت بزرگ از زمین بیرون می کشد، بوته را با خاک و به همراه ریشه در محفظه‌ای قرار می دهد تا آسیبی به آن نرسد و زمانی که به خانه باز می گردد آن را در کنار دیگر گیاهانی که در باغچه شخصی خود دارد دوباره به زمین (طبیعت) باز میگرداند. پیوند مودت آمیز او با طبیعت که به مثابه از پیش-دیدن[۲۵]، از پیش-دریافتن[۲۶] دازاین در فلسفه هایدگر است او را به هستنده و موجودی بدل کرده است که خود را کنده و منقطع از هستی نمی داند، هایدگر معتقد است آن سلطه و نگاه سوبژکتیو باعث فروبستگی و عدم گشودگی عالم به دازاین می شود. ویژگی این هستنده آن است که با هستی خودش و از طریق هستی اش، این هستی بر او گشوده می شود (Heidegger, 2001, 32) «فهم هستی، خود مشخصه هستی دازاین است» (هایدگر، ۱۴۰۳، ۸۳) در نظر هایدگر اما، انکشاف مدرن، طبیعت و جهان را به منبع انرژی ثابت تحویل می دهد که این امر باعث فروبست هر نوع نگرش و انکشاف دیگری است. (مدپور، ۱۴۰۲، ۱۳) درواقع از اینجاست که انکشاف[۲۷] رنسانس تجلی حقیقت را دچار فروبستگی و ممانعت می کند، این انکشاف خاص بیانگر تمامی حقیقت نیست و بدین سبب حقیقت دچار پوشیدگی[۲۸] و خفا می شود. (همان) در این منظومه فکری که موجودات خارج از وجود آدمی، منبع انرژی ذخیره هستند، تکلیف هنرمند نیز سلطه بر طبیعت به وسیله ابزار هنری و تکنولوژی است. (همان، ۱۴-۱۳) پیرامون این

نکته، موضوع قابل توجه آن است که هیرایاما گاهی عکاسی می‌کند و به هرصورت دوربین عکاسی وسیله‌ای است تکنولوژیک و برآمده از تکنولوژی اما بنظر این کار و فعالیت روزانه برای او ابزاری نه جهت غلبه و چیرگی به زیست‌بوم اطرافش بلکه به وفاق و ارتباط مداوم و دوستانه‌اش با آن زیست بوم گک می‌کند. زیرا او عکس‌های متفاوتی از یک درخت در اطراف محیط کارش در زمان‌های مختلف ثبت می‌کند و برخی از آن‌ها را نیز ظاهر و نزد خود

محفوظ نگاه می‌دارد.

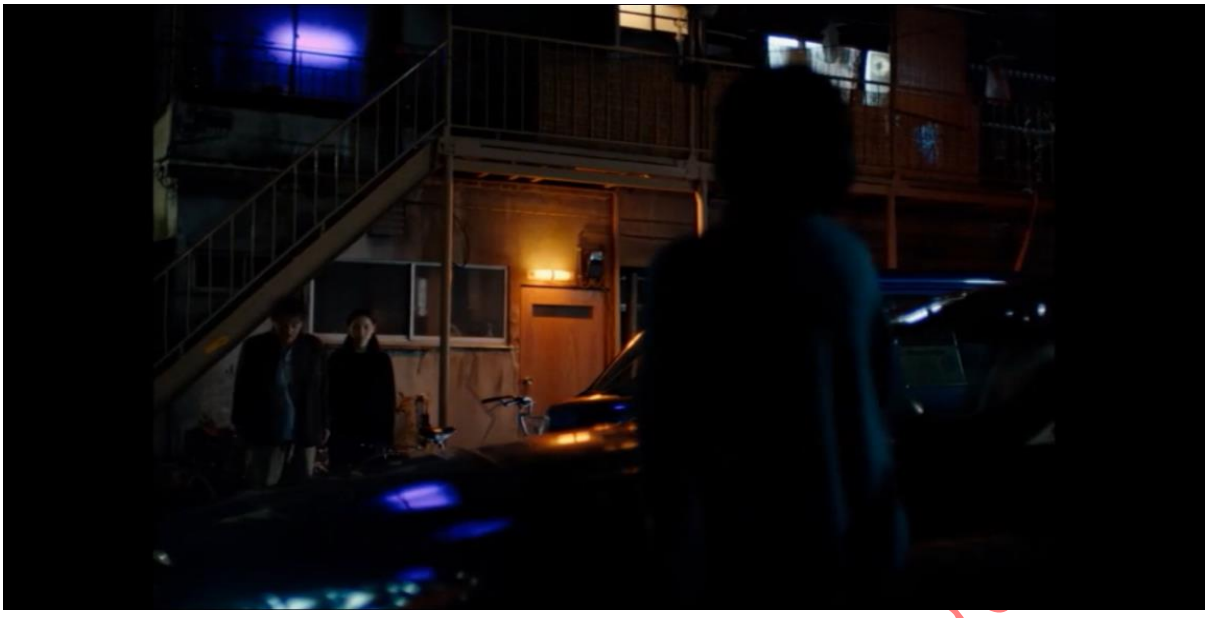
تصویر شماره ۱: عکاسی کردن هیرایاما (فیلم روزهای عالی)



تصویر شماره ۲: عکاسی هیرایاما از طبیعت (فیلم روزهای عالی)

یکی از نقاط عطف پیرامون تحلیل و مواجهه با هستنده دازاینی و تیمارداشت مورد نظر، مربوط به ورود خواهرزاده هیرایاما است که نیکو نام دارد. او سال‌ها است با دایی‌اش (هیرایاما) ملاقاتی نداشته و از او خبری ندارد. نیکو با مادرش دعوا کرده و به همین جهت از خانه بیرون می‌زند و پس از سال‌ها به دیدار دایی‌اش و به منزل او می‌رود. نوع مواجهه هیرایاما با نیکو، نزدیک به وصف مورد نظر هایدگر از گونه‌های تیمارداشت است. او برای نیکو یا به جای او پردازش نمی‌کند. انتخاب نمی‌کند بلکه درباره انتخاب‌های او صحبت و خود را در یک مشارکت با او قرار می‌دهد. حتی درباب پردازش دم دستی‌ها، در بخشی از فیلم نیکو می‌خواهد نواری در رادیو ماشین بگذارد اما به چگونگی آن آشنا نیست، هیرایاما دست‌اش را روی دست نیکو می‌گذارد و نحوه ورود صحیح نوار را توضیح می‌دهد طوری که خود نیکو این کار را انجام می‌دهد. اما نکته قابل تأمل دو گونه مواجهه و همبودی است که نیکو میان مادر و دایی‌اش تجربه کرده است. او در میان مکالمه‌اش با هیرایاما به او می‌گوید که همیشه دوست داشته با او زندگی کند همچنین بیان می‌کند که مادراش همیشه گفته است که جهان متفاوتی با تو (هیرایاما) دارد. این تفاوت را هیرایاما نیز تأیید می‌کند. درواقع نیکو نه میان دایی و مادراش که میان دو گونه تیمارداشت و مواجهه قرار دارد. هرچند وندرس زمان زیادی از فیلم را صرف پرداخت به مادر نیکو نکرده اما در صحنه‌ای، او جلوی خانه هیرایاما آمده و برخلاف خواسته دختراش می‌خواهد او را ببرد؛ از بیان و مکالمه او با دختراش که در آن نادیده گرفتن اگزیستانس این هستنده دازاینی و برخورد سلطه جویانه‌اش مشخص است، می‌توان چنین تعبیر کرد که توجهی به اصالت و هستی او ندارد. حال برخلاف مادر نیکو، هیرایاما در پاسخ پرسشی از نیکو درباره آن‌که دنیای من چگونه و چجور دنیایی است، پاسخی نمی‌دهد درحقیقت هیرایاما با همراهی، مشارکت و سپردنِ رسیدن به بسیاری از پاسخ‌ها به خود نیکو تلاش می‌کند اگزیستانس اش را بر خود او شفاف و قابل دسترس کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا



تصویر شماره ۳: دیدار هیرایاما و خواهراش (فیلم روزهای عالی)

«حتی دازاین خاص [هرکس]» ولو با نادیده‌انگاری از افعال و زیسته‌اش یا حتی زمانی که به آن‌ها نظری نکرده است علی‌الخصوص به منشأ اعمال‌اش، در ابتدا «یافتنی و قابل مواجهه است» (هایدگر، ۱۴۰۳، ۳۰۸) چنانچه به نظر پژوهشگر، خود هیرایاما نیز تا حدودی این مهم را برای خود قابل دسترس کرده است. چنین سخنی از همبودی با دیگران طبعاً نیازمند آن بودن-در مطابق مراد هایدگر است که گشودگی عالم به دازاین را پیش می‌آورد. و این امر درنهایت باعث قوام اصالت اگزیستانسی خواهد بود. همبودی با دیگران تعیین و تبیین کننده دازاین از حیث وجودی و اگزیستانسیال است. (همان، ۳۱۱) این همبودی هرروزینه در بخش‌های دیگری از فیلم و تقریباً شامل تمامی ارتباطات هیرایاما با شخصیت‌هایی است که به مناسبت‌های گوناگون با او در مواجهه‌اند. اگر همبودی او با دیگر اشخاص، مانند تاکاشی، پسر بچه‌ای که مادراش را گم کرده و مردی که سرطان دارد و در پایان فیلم یکدیگر را ملاقات می‌کنند، مطابق گونه‌های مختلف تیمارداشت مورد بررسی قرار گیرد، همان نتیجه‌ای که در تحلیل رابطه‌اش با خواهرزاده‌اش نیکو بدست آمد، حاصل می‌شود. در تقابل و مواجهه با تاکاشی، دازاین بی‌تفاوت نیست و او را نادیده نمی‌گیرد علی‌الخصوص زمانی که تاکاشی بخاطر نامزداش به او احتیاج دارد. یا پسر بچه‌ای که مادرش را گم کرده است و علیرغم اینکه ارتباط کلامی آنچنانی مابین‌شان رقم نمی‌خورد اما هیرایاما با نوعی از همبودی خاص خود باعث می‌شود تا مادرش او را پیدا کند و درنهایت آن پسر بچه با علامت دست این همبودی از جانب خود را نیز به هیرایاما برمی‌گرداند. تعدد و تکرار همبودی او با گونه‌ای مثبت از

تیمارداشت نشان از منشأ اگزیستانسی و بنیان هستی‌شناختی آن دارد که تقابل‌های او با هستنده دازاینی را از نوعی روزمرگی و رویکرد دم‌دستی آزاد کرده است که این تعدد از اتفاق تلقی کردن آن نیز جلوگیری می‌کند.

مسأله کسان یا همگنان

در بخش قبل، درباره ارتباط هستنده‌های دازاینی با هیرایاما از حیث اطوار مختلف تیمارداشت بحث شد و این بخش به ارتباط هیرایاما با آنان و اساساً مسأله همگنان[۴۰] می‌پردازد. این بخش مقال از پردازش شخص (دازاین) با دیگران آغاز می‌شود که پروای تفاوتی میان فرد و دیگران در آن نهفته است. (همان، ۳۲۲) هایدگر از مفهوم فاصله‌داری[۴۱] نیز نام می‌برد که خصلت بایکدیگر بودن است. درواقع هایدگر این فاصله‌داری را متعلق به بایکدیگر بودن می‌داند. به گونه ای که دازاین در بایکدیگر بودن هرروزینه در اطاعت و پیروی (مترجم انگلیسی از واژه subjection به معنای استیلا و پیروی استفاده کرده است) دیگران قرار می‌گیرد. (Heidegger, 2001, 164) مراد این نیست که صرفا به تکمین دیگری معین درآید، مقصود دیگرانی غیر معین و کلی باشد. همچنین هایدگر نام همگنان را بر این دیگران می‌گذارد. جمادی در توضیح این واژه در هستی و زمان، آن را نه مفرد و نه جمع عنوان می‌کند، بلکه معتقد است مقصود هایدگر اسم جمع یا گروه است، مانند توده یا گله. به زبان هایدگر همگنان آنانی اند که در همبودیِ هرروزینه «آنجا هستند» اما نه آن کس است و نه این کس، نه همه و نه برخی و نه خود، درواقع همگنان «آنی است که خنثی است» (هایدگر، ۱۴۰۳، ۳۲۳) به‌واقع هایدگر به‌دنبال طرح این پرسش بود که من تا چه میزان من هستم؟ در این بخش نیز به تحلیل نسبت هیرایاما و دازاینِ به تابعیت همگنان وادادهٔ شده پرداخته می‌شود. همگنان از منظر اگزیستانسیال در حالت میانگی (Averageness) است (Heidegger, 2001, 164) میانگی وضعیتی است که همگنان آن را زیست می‌کنند. بنابراین همگنان در میانگی آنچه آنان را می طلبد، پیروی یا تکمین می‌کنند. این میانگی می تواند نظامی ارزشی صورت‌بندی کند یا آنچه اصالت می‌داند یا اساساً انگاراش می‌کند را جهت انقیاد همگنان استقرار ورزد. (Ibid, 165) هایدگر میانگی همگنان را شیاع[۴۲] می‌نامد (هایدگر، ۱۴۰۳، ۳۲۴). می‌توان چنین گفت که شیاع آن چیزی است که هرگونه تفاوت و اصالت را بر نمی‌تابد. شیاع همان تفسیر و پاسخ‌های معینی است که بر دوش همگنان است و درواقع با سلب مسئولیت و پاتکوبی از دازاین، آن را فارغ بال می‌کند. (همان، ۳۲۵) یکی از عناصر قابل توجه در پدیدارشناسی

هستی‌شناختی هیرایاما، نسبت او با آن چیزی است که مورد قبول عام یا همان شیاع است. نوعی از آزادی در برخی فیلم ها وجود دارد که مربوط به قدرت درونی شخصیت‌ها است علی الخصوص در مواردی که شخص باید فشار عدم همرنگی با اجتماع را به دوش بکشد یا در مقابل همرنگی با خود رو راست باشد. اهمیت اصالت و «میل به زندگی اصیل به‌رغم فشارهای جامعه در تقابل با آن، یکی از چند هدف اخلاقی است که اگزیستانسیالیست‌ها مایل‌اند نسبت به آن متعهد باشند». (پامرلو، ۱۳۹۹، ۷۹) مهم‌ترین مشخصه هیرایاما چه در هنگام تماشای اثر و چه پس از پایان فیلم و شروع کار تحلیل، احتمالاً تفاوت او با امر مورد وفاق عام است. نوع کار او، زیست روزمره‌اش، شیوه پردازش ارتباطات و روابط‌اش و بسیاری اوصاف قابل ذکر دیگر. همانطور که بیان شد شغل هیرایاما تمیز کردن توالت‌های توکیو است، شغلی که طبعاً نباید مورد تأیید همگنان قرار گیرد و البته که قرار نمی‌گیرد. حتی این مسأله صرفا به جغرافیای بومی ما نیز خلاصه نمی‌شود و ثابت است. در بخشی از فیلم، زمانی که هیرایاما و خواهرش باهم روبرو می‌شوند، خواهرش از او با صدایی بغض آلود می‌پرسد: آیا واقعا شغل تو تمیز کردن دستشویی‌های شهری است؟ هیرایاما به او نگاهی می‌کند و با مکث لبخندی می‌زند و پاسخ آری به او می‌دهد. این گونه آثار می‌توانند هم آزادی و قدرت شخصیت‌هایی که چنین آزادی دارند را تصویر کنند و هم سختی‌هایی که ناشی از فشارهای اجتماعی به شخصیت وارد می‌شود را نمایش دهند؛ جهانی اجتماعی که خواهان پاسداری از ارزش‌ها و وضع موجود است. (همان، ۸۰) شخصیت‌ها یا سوژه‌ها در پردازش و شیوه تفسیر و تأویل‌شان از جهان آزادند به همین جهت فیلم ها می‌توانند به انواع این آزادی بپردازند درواقع می‌توانند شخصیت‌هایی نمایش دهند که از این آزادی بهره برده‌اند و یا از آن بی نصیب ماندند. (همان، ۷۸)

تصویر شماره ۴: میزان دقت در انجام وظیفه: مسئولیت پذیری هیرایاما (فیلم روزهای عالی)

همچنین او علاوه بر رضایت، احساس مسئولیت زیادی نیز دارد. در پلان‌هایی که او سرکار است، این مسئولیت را کارگردان باتاکید فراوانی نمایش می‌دهد، او بعد از تمیزکاری با آینه‌ای کوچک نقاطی که با چشم به آن احاطه ندارد را بررسی می‌کند تا مبادا کاراش را به گونه‌ای ناقص انجام داده باشد. همچنین وندرس تعامل او با مردمی که به این توالت‌های شهری مراجعه می‌کنند را تصویر می‌کند و هیرایاما به صورتی کاملاً با نشاط و گشاده‌رو با آن‌ها مواجه می‌شود، او مانند تاکاشی نیست زیرا در اوایل فیلم، وقتی که میزان جدیت او را می‌بینند به او می‌گوید لازم نیست اینقدر سخت‌گیرانه کاراش را انجام دهد زیرا به‌زودی توالت‌ها دوباره کثیف می‌شوند. اما نکته درواقع این است که هیرایاما کار یا شغل‌اش را از روی عادت و روزمرگی انجام نمی‌دهد که آرام آرام دچار کم کاری شود، بنظر او خود را پذیرا یا دارنده رسالت یا مسئولیتی اجتماعی می‌داند و شخص با کاری که انجام می‌دهد معنا پیدا می‌کند و تعریف می‌شود به همین جهت به توصیه تاکاشی عمل نمی‌کند. به‌زبان دیگر او نمی‌خواهد با کم کاری مسئولیت خود را دچار خدشه کند. به‌زبان دریفوس: «هرکس همان چیزی است که آن را انجام می‌دهد؛ این موضع را می‌توان نوعی رفتارگرایی تلقی کرد... رفتاری که در این‌جا مورد نظر ماست حرکات فیزیکی و بی‌معنای یک ابژه نیست، بلکه نسبت گرفتن جهت‌دار، دلالت‌مند و دل‌مشغولانه یک انسان است که در یک جهان اجتماعی معنادار به کار خود می‌پردازد». (دریفوس، ۱۴۰۲، ۲۱۸-۲۱۷) بهزبان دیگر بنابراین نمی‌توان کارهای او را که از مسئولیت و اراده خویش برآمده است، عادت و روزمرگی و درنهایت نااصالتی تفسیر کرد. بلکه وندرس نشان می‌دهد علی‌رغم یک سطح معمولی و عامیانه، می‌توان اصالت را همراه داشت. این موضوع خواهر هیرایاما را بسیار شگفت‌زده می‌کند. حتی بیش از شگفتی، او دچار خجالت و شرم است. خواهر هیرایاما نماد همگان است. او نه تنها با هیرایاما که با دختراش نیز دچار اختلاف است. اما نکته حائز اهمیت نوع این اختلاف و نگرش او است. اشاره شد که او به نیکو گفته جهان‌اش با هیرایاما متفاوت است، و نیکو نیز در همین چالش مشترک با مادراش می‌باشد. در همین حین نیکو به سمت هیرایاما می‌آید زیرا او مانند مادرش اگزیستانس او را نادیده نمی‌گیرد و به‌دنبال آن است که با نوعی تیمار داشت مثبت پروای‌اش را برای او آشکار کند.

تصویر شماره ۵: گفتگوهای هیرایاما و نیکو (فیلم روزهای عالی)

به خصوص زمانی که هیرایاما در خواندن کتابی به نیکو کمک می‌کند و در نهایت کتاب را به او هدیه می‌دهد. خواهر هیرایاما بعد از سال‌ها برادر خود را دیده، اما تنها دو سوال از او می‌پرسد، یکی درباره خانه‌اش و دیگری درباره شغل‌اش، همچنین بعد از پرسش درباب خانه هیرایاما، می‌گوید قصد توهین نداشته، او نماد همگنان است، فردی که صرفا و از منظر همگنان مندی در عالم است و همه چیز را از پیش مقررها برایش معین کرده‌اند. این اشخاص نه خود که همواره دیگری‌اند. شرط امکان اصالت و نااصالت منوط به از آنِ خود بودنِ دازاینِ از خود برون ایستا یا دارای اگزیستانس است که درواقع آن از آنِ خود بودن نیز مشروط به در-جهان-بودن است. (هایدگر، ۱۴۰۳، ۱۷۰) اینکه هیرایاما اساساً به سمت چنین شغلی رفته و از بودن در آن رضایت دارد، خود از نشانه‌های آن است که فاصله معناداری با همگنان و خودش ایجاد کرده است. در آغاز دازاین، نه از آن خود که متعلق به دیگران از حیث همگنان است. درواقع دازاین متعلق به خود نیست و در پردازش خنثای خود، آنِ دیگری است و عموماً نیز این روند ادامه پیدا می‌کند (تغییری در این همگنان بودن ایجاد نمی‌شود) (Heidegger, 1996, 121) این هستی در گونه و شکل هرروزینه خود چیزی است که از بدو آغاز خود را از دست می‌دهد و سرسته می‌ماند. (Ibid, 122) اما اگر دازاین خود به انکشاف هستی خویش دست زند و همگنان نباشد، گشودگی دازاین و آشکارگی عالم از فروبستگی آن جلوگیری می‌کند و این انکشاف و گشودگی نوعی بازیافتن گونه اصیل دازاین یا خویش است. (Ibid, 121) زمانی که نیکو از هیرایاما می‌خواهد که او را با خود به سرکار ببرد، او واکنشی نشان نمی‌دهد که نشان از خجالت و شرمندگی درون‌اش باشد. یا عملی به این منظور از خود بروز نمی‌دهد. درواقع پردازشگری او همگنانه نیست. به زبانی دیگر، او خود را از آن‌ها (همگان، همگنان، آن‌ها، ایشان و دیگران واژه‌هایی هستند که به منظور هستی غیر اصیل "dasman"

به‌کار می‌روند) تمیز داده است. از منظر هایدگر: دیگران همگنانی غیر از خود (من) نیستند که ما آن‌ها را از خود جدا و تمیز بدهیم، بلکه کسانی اند که ما غالبا خویشتن را از آنان تمیز نمی‌دهیم و همچنین در میان‌شان هستیم. (Dreyfus, 1991, 149) این تمیز با همگنان، همان اصل فردیت را شکل می‌دهد که از مؤلفه‌های مهم اصالت اگزیستانسی از منظر هایدگر است. درواقع در عین آن‌که دازاین از حیث اگزیستانس‌اش در-بودن-با بنیاد دارد، بایستی اصالت فردی، فردیت یا تکینگی خویش را نیز از طریق تمیز از همگنان حفظ کند. «سیطره ایشان بر دازاین نحوه فهم وی از عالم و خویشتن را معین می‌کند. از آنجا که هرکس خود را در عالم خویش، که درواقع همان عالم ایشان است، از کف داده است، پس جای تعجب نیست که دازاین بر اساس الگویی غیر دازاینی، هستی خویش را دریابد» (میل، ۱۴۰۱، ۶۶) اما هایدگر در مقابل این سخ از هستی که آن را غیراصیل می‌خواند، از گونه‌ای اصیل و معتبر نیز نام می‌برد که در آن، هستی دازاین خود را برپایه بن‌مایه‌های خویش برگزیده است. (همان) بخشی از این تمیزِ تجلی پیدا کرده در هیرایاما نیز، در ارتباطات او با هستنده‌های دازاینی قابل مشاهده است که مفصل درباره آن صحبت شد. درواقع الزام این اصل که همان اصل فردیت است در کنار همبودی با دیگران و طور مثبت تیمارداشت است که ذکر شد، هردو در کنار یکدیگر مهم و بایستی حضور داشته باشند علی‌رغم تناقض ظاهری که در درون‌شان وجود دارد. اما باید توجه داشت مقصود، جدایی یا انجامِ غیر از هر انجامِ همگنان نیست بلکه گونه‌ای از اگزیستانسیال همگنان است. به‌زبان هایدگر: وجودِ معطوف به خود براساس سوژه‌ای نیست که از همگنان سوا و جدا باشد، بلکه تغییری اصلی و اساسی از حیث وجودی است که یکی از صورت‌های اگزیستانسیل همگنان است. (Heidegger, 2001, 168) در غیر این صورت با توجه به مثالی که هایدگر نیز در هستی و زمان می‌آورد، همگی به هنر توجه می‌ورزیم، کار می‌کنیم یا به رادیو گوش می‌دهیم (Ibid, 164). مقصود آن نیست که بایستی صرفا خود را از این افعال پردازشگرانه سوا کنیم، بلکه مراد خودِ «پردازش» است که باید با هستیِ دازاین مرتبط باشد نه آن‌که دازاین خود را در نوعی انجام همگنانه از کف بدهد.

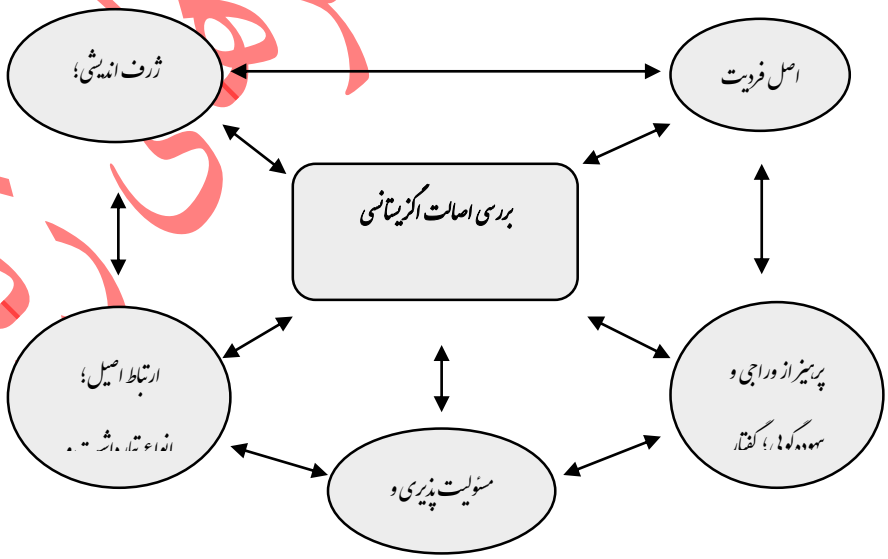
یکی دیگر از ویژگی‌های ژرف‌نگرانه هیرایاما، که تأثیر عمیقی بر اصالت اگزیستانسی دارد و به‌زعم هایدگر از مقومات آن است، فراروی هیرایاما از بیهوده‌گویی[۴۳] یا وراجی است. هایدگر معتقد است وراجی نازل‌ترین سطح از زبان است که جلوی گشودگی عالم بر دازاین را می‌گیرد و فهمی که دازاین را نسبت به امکانات خویش آگاه و بیدار می‌کند، کدر و غیرشفاف می‌کند. گفتار[۴۴] خود را با دازاینی که با هستیِ عالم دپیوند است متفق می‌کند. درواقع اگر دازاین به گفتار دسترسی دارد، این امکان درجهت تفکر هستی است. (کوروز، ۱۳۷۹، ۹۴) «گفتار، تذکر حمایت‌گرانه از حقیقت است». (همان)

هایدگر زبان و فهمیدگی و درنهایت گشودگی را از یکدیگر جدا نمی‌داند؛ «گفتار غالباً خود را بیان می‌کند... گفتار زبان است اما در این صورت، فهم و واگشایی همواره پیشاپیش نهشته در آنی هستند که بیان شده است». (هایدگر، ۱۴۰۳، ۴۰۶-۴۰۵) خلاف این امر یا اگر گفتار را با وراجی جایگزین کنیم، دقیقاً تمام نتایج گفتار معکوس می‌شود. گفتار غیر اصیل همان زبان هرروزینه است، که در آن دازاینِ از خود جدا شده، خود را در همراهی با همگنان فراموش می‌کند. (کوروز، ۱۳۷۹، ۹۶) یا به گونه دیگر: «داسمن» ساخته شده توسط تفسیر مشترک و عمومی از حیث فراگیر بودن درباب عالم و اشیا است که توسط وراجی یا سخن بیهوده برساخته می‌شود. (خاتمی، ۱۴۰۳، ۲۳۳) وراجی نه فقط مسئولیت و پروای فهم اصیل را از شانه دازاین برمی‌دارد که قابلیت نوعی فهم تمایزنایافته را فراهم می‌کند که می‌تواند همه‌چیز را دچار فروبستگی کند. (Heidegger, 2001, 213) مواجهه غیر اصیل دازاین هرروزینه پیرامون اشیا در جدا افتادن دازاین از خود یا بالقوگیِ خود برای هستی‌اش به‌دلیل پردازش و پروا به اشیا خاص است. (انصاری، ۱۴۰۱، ۴۵۵) پرهیز از بیهوده‌گویی یا اصطلاحاً عدم مشارکت در وراجی توسط هیرایاما، نیز در بخش‌های مختلفی از فیلم قابل توجه است، مانند زمانی که تاکاشی در حین کار مدام درباره مردم غرولند می‌کند و به سخن بیهوده می‌پردازد. وراجی تهی از اندیشه و غم است و عموماً درباره مردم یا چیزی است که دیگران می‌گویند و توسط دازاینِ سقوط کرده از طریق بیهوده‌گویی دوباره بازتولید می‌شود. (کوروز، ۱۳۷۹، ۹۷) اما هیرایاما وارد چرخه وراجی نمی‌شود، درواقع او کار خود را می‌کند و مشخص نیست حتی خیلی دقیق نیز به آن‌ها گوش دهد زیرا هر گوش دادنی پاسخی دارد اما او هرگز پاسخی به وراجی‌ها نمی‌دهد. تاکاشی از او می‌پرسد که آیا گوش‌اش با او است؟ هیرایاما با دست اشاره می‌کند که به کاراش برسد. این امر در دیگر بخش‌های فیلم نیز قابل مشاهده است. به خصوص در پلانی که هیرایاما به کافه‌ای می‌رود و زن کافه‌دار مدام با پسراش به حرف‌های بیهوده مشغول اند و زن کافه‌دار هیرایاما را مخاطب خود نیز قرار می‌دهد اما او از ورود به بیهوده‌گویی جلوگیری می‌کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

تصویر شماره ۶: مکالمات کافه (فیلم روزهای عالی)

در این جستار، با توجه به مفاهیم بیان شده در بخش اول هستی و زمان و مقومات مطرح شده درباب اصالت اگزستانسیال، تاکنون برخی از مؤلفه‌ها را به صورت مستقیم و غیرمستقیم و با تحلیل فیلم روزهای عالی، مورد بررسی قرار دادیم. درحقیقت این پژوهش، از رهگذر تحلیل زیستِ هیرایاما شخصیت اصلی فیلم بر اساس اندیشه‌ای هستی‌شناسانه، بنیان‌های کلیدی اصالت اگزیستانسیال، نشان داده است. کلید واژه‌های جدول زیر(جدول شماره ۱) به صورت کلی مفاهیم مطرح شده پیرامون تجربه سینمایی اصالت اگزیستانسیال در فیلم روزهای عالی را دربرمی‌گیرد.



جدول شماره ۱: ویژگی‌های بررسی شده اصالت اگزیستانس

ژرف‌اندیشی از جمله ویژگی‌هایی است که لازمه حصول دیگر مؤلفه‌های اصالت اگزیستانسی است درواقع بدون ژرف‌اندیشی مسئولیت‌پذیری و ارتباط اصیل شکل نمی‌گیرد. باتوجه به نکات بیان شده، نگاه ژرف هیرایاما را می‌توان به فراروی او از سوژه بودن (اشاره به نقش و تفسیر مدرن از انسان) و درنهایت وصول دیگر ویژگی‌های اصالت اگزیستانسیال دانست. اصل فردیت خصوصیتی مهم است که قبل از بودن در هر گونه‌ای از کسان، این نکته را به انسان گوشزد می‌کند که یک هستنده است و پس از آن می‌تواند ارتباط اصیل خود را ایجاد کند. ارتباط اصیل در دو گونه تیمارداشت و مسأله کسان مطرح شد که شخصیت هیرایاما مورد بررسی قرار گرفت. مؤلفه دیگر مسئولیت‌پذیری در ارتباط با شخصیت او است. این ویژگی و دیگر ویژگی‌های طرح شده همانطور که ذکر شد از دل هستی روزمره او قابل تحلیل است، علیرغم آنکه فیلمساز زندگی روزمره هیرایاما را به تصویر می‌کشد و بر آن تاکید می‌کند، اما او به هیچ عنوان از عادت کار روزمره‌اش را انجام نمی‌دهد و به‌نوعی این امر انتخاب آگاهانه او است و در پلان‌های زیادی آشکار است و توضیحات آن بیان شده. بحث گفتار اصیل نیز که در جدول آمده، در بخش مربوط به خود به شکل کامل تشریح شده است. رفتار هیرایاما در زمان‌های مختلف فیلم بیانگر گذر کردن او از وراجی یا همان گفتار غیر اصیل است.

نتیجه‌گیری

این تحقیق به کاوش در تجربه سینماتیک اصالت اگزیستانس از رهگذر تحلیل هستی‌شناختی شخصیت اصلی فیلم روزهای عالی می‌پردازد. باتوجه به خرده پیرنگ بودن فیلم‌نامه این اثر، استحصال معنا و تفسیر فیلم از میان زیست، نگرش، ارتباطات و به‌نوعی روزمرگی شخص شکل می‌گیرد. پژوهش مبتنی بر این فرض است که اعمال و روزمرگی شخص بر بنیادی هستی‌شناختی استوار است نه آنکه بی‌دلیل و بی‌هدف باشد. درواقع با نوعی هستی‌شناسی شخصیت هیرایاما از طریق مؤلفه‌های فلسفه هایدگر در بخش اول کتاب هستی و زمان، به واکاوی مفهوم اصالت در شخصیت هیرایاما پرداخته شده است. رقم خوردن نوعی از هستی که انسان خود را هستنده‌ای بداند که بخشی از کیهان و طبیعت است، نیازمند عدم استجابت نگاه ابژه ساز است، درواقع بعد از این نوع هستی‌شناسی است که با توجه به بودن-در-عالم مطابق مراد هایدگر می‌توان درباب اصالت اگزیستانسی گفتگو کرد. این تحقیق سعی کرده است از آن محدوده بحث خود را که یکی از ساحت‌های انتقادی هایدگر به فلسفه مدرن است، آغاز و با توجه به مفاهیم مطرحه در بخش اول کتاب هستی و زمان به بررسی

آماده انتشار هنرهای زیبا

زمینه‌های اصلی رخداد اصالت اگزیستانسی بپردازد. و درنهایت با تأملی هستی‌شناختی شخصیت هیرایاما در فیلم روزهای عالی را از منظر مؤلفه‌های بدست آمده درباب اصالت اگزیستانسی مورد بررسی قرار دهد. از منظر هایدگر، اصالت مفهومی تام و تمام نیست و باید به شکلی نسبی به آن نگاه کرد، اما او موضوعاتی مطرح کرده است که می‌توان با استفاده از آن‌ها به تحلیل این امر از منظر هستی‌شناختی پرداخت. این مقاله نیز با بیان برخی از این مفاهیم، سعی در تحلیل این امر داشته است. با ذکر تعدادی از جنبه‌های ذاتی دازاین مانند در-بودن، ویژگی‌هایی مانند همبودی یا با دیگران بودن، ارتباط با هستنده‌های گوناگون، انواع متقاوت تیمارداشت، مسأله همگنان یا دیگران، گفتار غیر اصیل، و چندی دیگر از مفاهیم، میدانی جهت این تحلیل ایجاد و نتیجه امر در بخش‌های مختلف مقاله قابل دریافت است اما به‌طور خلاصه بخش قابل توجهی از ویژگی‌هایی که هایدگر برشمرده قابل وفق و مطابقت با شخصیت هیرایاما است. درنهایت مقاله به این نتیجه می‌رسد که هستی روزمره او هستی خاصی از حیث خود او است که تاحدودی توانسته آن را پدید آورد. او با انفصال از نظریه ابژگی جهان در مقابل سوژگی انسان، خود را از زیستی برآمده و منطبق با این نگاه مدرن دور کرده و سعی کرده است به گونه‌ای نسبی مفهوم در-جهان-بودن و مقومات اصالت اگزیستانسی را برای خود رقم بزند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

پی‌نوشت‌ها:

1. Dasein
2. Everydayness
3. Existence
4. Wim Wenders
5. Perfect Days
6. Authenticity
7. Being-in-the-world

8. Martin Heidegger

9. Being and Time

10. Being

11. Metaphisical Tradition

12. Ontology

13. Rene descartes

14. Subject

15. Subjectivism

16. Phenomen

17. Object

18. Ernst Cassirer

19. Soul

20. Pietro Pomponazzi

21. Psychologism

22. Transcendental Phenomenology

23. Edmund Husserl

24. Disclosing

25. fore-sight

26. fore-conception

27. unconcealedness

28. latency

29. Art Cinema

آماده انتشار هنرهای زیبا

30. Suzan Hayward

31. Plot

32. Walter Biemel

33. Averageness

34. Inauthenticity

35. to-hand

36. Being-with-others

37. Fursorge

38. With-world

39. Showingitself

40. Das Man- they

41. Distantiality

42. Publicnes

43. Idletalk

44. Rede-Discourse

آماده انتشار هنرهای زیبا

فهرست منابع:

- انصاری، مهدی (۱۴۰۱). هنر از دریچه نظریه؛ درسگفتارهای پیرامون نظریه و نقد در هنر. نشر روزبهان
- بُردول، دیوید (۱۴۰۲). بوطیقای سینما. ترجمه علی طفرقهرمانی‌نژاد. نشر بیدگل
- بیمل، والتر (۱۴۰۱). بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر. ترجمه بیژن عبدالکریمی. انتشارات سروش
- پامرلو، ویلیام‌سی (۱۳۹۹). سینمای اگزیستانسیالیستی. ترجمه نصرالله مرادیانی. انتشارات بیدگل
- دریفوس، هیوبرت (۱۴۰۲). در-جهان-بودن؛ شرحی بر قسمت نخست وجود و زمان هایدگر. ترجمه زکیه آزادانی. نشر نی

— خاتمی، محمود (۱۴۰۳). جهان در اندیشه هیدگر. پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی
— فون هرمان، فردریش ویلهم (۱۴۰۰). سوژه و دازاین؛ مفاهیم اساسی هستی و زمان. ترجمه احسان پویافر و فلورا عسکرزاده. انتشارات روزگار نو
— کاپلستون، فردریک چارلز (۱۴۰۱). تاریخ فلسفه؛ از دکارت تا لایب‌نیتس. ترجمه غلامرضا اعوانی. انتشارات علمی و فرهنگی
— کاسیرر، ارنست (۱۴۰۱). فرد و کیهان در فلسفه رنسانس. ترجمه یدالله مؤقن. نشر ماهی
— کوروز، موریس (۱۳۷۹). فلسفه هیدگر. ترجمه محمود نوالی. انتشارات حکمت
— مددپور، محمد (۱۴۰۲). آشنایی با آرای متفکران درباره هنر؛ آرای متفکران جدید: مدرن و پست مدرن (ویرایش دوم). انتشارات سوره مهر
— هایدگر، مارتین (۱۴۰۳). هستی و زمان. ترجمه سیاوش جمادی. (ویرایش دوم). انتشارات ققنوس
— هایدگر، مارتین (۱۳۸۵). متافیزیک چیست؟. ترجمه سیاوش جمادی. (چاپ سوم). انتشارات ققنوس
— Dreyfus, Hubert (1991). Being-in-the-world. Institute of Technology
— Hayward, Suzan (2001). Cinema studies: the key concepts (second edition) Taylor & Francis e-Library
— Heidegger, Martin (1996). Being and Time, trans. J. Stambaugh.
— Heidegger, Martin (2001). Being and Time, trans. J. Macquarrie and E. Robinson. Happer & Row.

An Exploration of the Cinematic Experience of the Authenticity of Existence Based on the Ideas of Martin Heidegger (Case Study: Wim Wenders' *The perfect Days*)

Abstract

Martin Heidegger (1889–1976), a German philosopher and thinker of the 19th and 20th centuries, raised topics in his famous work Being and Time and other writings that have placed him among the most important or according to some, the most important thinkers in philosophy during his era. He was one of the best students of Edmund Husserl (1859–1938), the founder of phenomenology. However, Heidegger did not follow his teacher's path and disagreed with him on many issues, particularly in ontology, the transcendental subject, and several other concepts.

This study, relying on Heidegger's ideas and views in the first part of Being and Time, analyzes and examines the film Perfect Days (2023). Heidegger introduces the concept of being-in-the-world, which he considers an inherent characteristic of Dasein. For him, being can be either authentic or inauthentic. He outlines several components, which this research also employs and explains in order to analyze and study the main character of the film with regard to existential authenticity.

In fact, despite struggling with everyday tasks, the protagonist of the film exhibits a kind of being-in-the-world consistent with Heidegger's meaning, and a form of existential awareness that prevents the collapse resulting from the human subject's alienation in relation to the world.

Other components such as the type of relationship Dasein has with other Daseins meaningful to Heidegger only under the notion of authentic relation are discussed. Heidegger mentions three types of Dasein's care or "attunement" toward others: indifference and neglect; opposition and hostility; and passing one another by. These represent a kind of defective coexistence and pertain to the everyday "they-self" (the 'they' of others). From Heidegger's perspective, Dasein distances itself from authenticity through this kind of coexistence.

Another type is when Dasein takes responsibility for the other, which Heidegger says mostly leads to domination. The kind of authentic coexistence Heidegger means—and which Hirayama somewhat adheres to is a mode in which Dasein neither ignores nor opposes the other, nor "handles" them as a tool to establish dominance. Rather, this mode of care attempts to bring Dasein to its own authentic concern. In other words, this form of being-with-others pertains to the existential self of the person and helps them clarify and free their concern authentically.

Another topic addressed in the article is the notion of "the they" (das Man), which Heidegger believes Dasein follows and obeys in its everyday being-with-others. The "they" are indefinite and general others. In Heidegger's language, the "they" are those who are "there" in everyday coexistence but are neither this one nor that one, neither all nor some, nor oneself. The "they" is essentially a neutral, anonymous presence.

The article also discusses idle talk , which Heidegger considers the lowest level of language that blocks the opening of the world to Dasein, obscuring and clouding Dasein's understanding of its own possibilities. The character Hirayama is analyzed from this perspective.

All these features ultimately provide the foundation for Dasein's choosing and retrieving itself, ultimately realizing existential authenticity. This study aims to analyze this process and examine the mentioned components with regard to the main character of the film.

Keywords: existential authenticity, Heidegger, being-in-the-world, They, Wenders