تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۶

مهدی ربی[۱]، مالک حسینی[۲]، رحمت امینی[۳]

«ملال اگزیستانسیال» در کاراکتر «ایوانف» خوانشی بر اساس آراء مارتین هایدگر

چکیده

ملال یکی از معضلات اساسی زندگی انسان امروز است. بعضی آن را حاصل فراغت بسیار و عده‌ای، بیماری می‌دانند که برای هرکسی امکان وقوعش محتمل است. در نمایشنامه‌های چخوف، ملال یکی از ویژگی‌های غالب شخصیت‌ها است. آدم‌های او ملول هستند و این ملال لزوماً مرجع مشخصی ندارد. بسیاری از ناقدان آن را حاصل شکل خاصی از زندگی روسی در آن دوره می‌دانند. چند دهه بعد، هایدگر در یکی از رساله‌های معتبرش ملال را یکی از ویژگی‌های اگزیستانسیال انسان می‌داند که ریشه در دازاین او دارد. به‌عبارتی، ملال را حال ویژه‌ای می‌نامد که مختص به هستی و انسان است. هایدگر ملال را در سه سطح متفاوت تعریف می‌کند که به‌نسبت عمقشان باهم متفاوت هستند. ملال اگزیستانسیال را ملالی عمیق‌تر می‌داند و ما را به سرچشمه‌های وجودی‌مان هدایت می‌کند. این پژوهش نشان می‌دهد که ملال ایوانف بیشتر از آن‌که ملالی ناشی از نوع خاصی از زندگی روسی یا وضعیت روان‌شناختی او باشد، ملالی وجودی است. آن‌چه ناگهان او را فرامی‌گیرد، فلج می‌کند و بعد در برابر همه‌ی امکانات وجودی‌اش قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: ملال اگزیستانسیال، ایوانف، هایدگر، چخوف

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه، دانشکده‌حقوق، الهیات و علوم‌سیاسی، واحد علوم‌وتحقیقات، دانشگاه‌آزاداسلامی، تهران، ایران

[۲] استادیار گروه فلسفه، دانشکده‌حقوق، الهیات و علوم‌سیاسی، واحد علوم‌وتحقیقات، دانشگاه‌آزاداسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول مکاتبات)

E-mail: malek.hosseini@yahoo.com

[۳] استادیار تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

مقدمه

در بررسی آثار چخوف در کنار همه مباحث گسترده‌ای که عنوان شده است، همیشه ردی از ملال نیز وجود دارد. ملال، زمینه و موتیف اصلی و تکرارشونده‌ی اغلب آثار چخوف است؛ یعنی آن احساس دل‌زدگی، سیری و خستگی نسبت به زندگی، کار و گاهی نسبت به هنر. اما بسیاری از پژوهش‌گرانِ آثار چخوف، این ملال را بیشتر از زاویه‌ای روان‌شناختی و جامعه‌شناختی بررسی کرده‌اند تا منظری فلسفی. به‌عبارتی در بیشتر این موارد، ریشه‌های این ملال را در نوعی «زندگی انسان روسی» اواخر قرن نوزدهم جست‌وجو کرده‌اند.

در این نگاه روان‌شناختی- جامعه‌شناختی نوعی تقلیل‌گرایی وجود دارد که آزاردهنده است. فرو کاستن ملال به زندگی روسی، جنبه‌های مهمی از کار چخوف را نادیده می‌گیرد. با این‌که چخوف در مدل نوشتن و ابراز آن از فلسفه‌ورزی به‌معنای رایج می‌گریزد و در آثار او کمتر اثری هست که دچار نوعی فلسفیدن شده باشد و حتی گاهی به طعنه و تعریض از این شیوه سخن گفته است، نمی‌توان از جنبه‌های فلسفی آثار او چشم پوشید.

چند دهه بعد از مرگ چخوف، مارتین هایدگر در یکی از مهم‌ترین آثارش، *مفاهیم اساسی متافیزیک، دنیا، تناهی و تنهایی* به بررسی ملال به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اگزیستانسیال انسان می‌پردازد و با کاویدن و تشریح این حالِ بشری آن را در کنار دل‌شوره یا اضطراب از ویژگی‌های بنیادین دازاین قرار می‌دهد. هایدگر با تحلیل این حالات، می‌کوشد تا از اثرپذیری هستی انسان، یعنی این‌که چگونه باید در جهان باشد، پرده بردارد. هایدگر درباره‌ی ضرورت بیدار کردن حال بنیادینی می‌نویسد که فلسفیدن را میسر می‌کند و این بدان معنا است که ملال، حالی ازپیش‌موجود است، ولی به خواب رفته و باید بیدار شود. برای درک یک حال بنیادین باید بیدار بود.

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با اتکا به منابع کتابخانه‌ای، مکتوب و البته فضای وب انجام شده است. علاوه‌بر تبیین انواع ملال و البته «ملال اگزیستانسیال»[۱] ازنظر هایدگر، نشان داده شده که انواع ملال موجود در شخصیت‌های درام ایوانف[۲] و به‌خصوص شخص ایوانف چگونه آن‌ها را در جریان زندگی‌شان متوقف کرده و بدون هیچ تکیه‌گاهی با بی‌رحمی به‌سوی خودشان پرتاب می‌کند. این ملالی وجودی است که بیشتر از این‌که ریشه‌های روان‌شناختی-جامعه‌شناختی داشته باشد، در جایی عمیق‌تر ریشه دارد.

* انسان به‌مثابه روشنی گاه[۳] هستی[۴]/ دازاین[۵]/ اگزیستانس[۶]

برای هایدگر[۷] مسأله‌ی اساسی پرسش در باب هستی است. چرا چیزها هستند، درحالی‌که می‌توانستند نباشند؟ ازنظر هایدگر، در طول تاریخ فلسفه این پرسش بنیادین کم‌کم به فراموشی سپرده شده و تمام تمرکز فلسفه و علم بر هستنده‌ها متمرکز شده است. او اذعان می‌کند که ما از ابتدا درک اولیه‌ای از هستی داریم اما این درک پوشیده و مبهم است. آن‌قدر هم خود را مشغول هستنده‌ها کرده‌ایم که دیگر مدت‌ها است پرسش از هستی به محاق رفته است. نکته‌ی دیگر این است که روش شناخت هستی که خود تعین‌بخش همه‌ی هستنده‌ها است با روش‌های شناختی که برای هستنده‌ها به کار می‌گیریم، متفاوت است. اما هستی چنان پنهان است که ما مجبوریم برای شناخت آن از هستنده‌ای شروع کنیم که به‌نوعی پروای هستی دارد. این هستنده کسی نیست جز انسان که هایدگر آن را دازاین می‌نامد. واقعیت این است که در بین همه‌ی موجودات، این تنها انسان است که چه نسبت به هستی به معنای عام و چه نسبت به هستی خود و سایر موجودات گشوده است و رابطه‌ای بر اساس آگاهی و آزادی دارد. باقی موجودات به‌نوعی در خود فروبسته‌اند و نه‌تنها از هستی خویش بی‌خبرند بلکه از اطراف خویش نیز درکی ندارند. اما داستان انسان

متفاوت است. او نه‌تنها از هستی خویش باخبر است بلکه به‌شدت دل‌مشغول نیستی خویش نیز هست و همین باخبری او از هستی خود و دیگر هستنده‌ها است که جایگاه ویژه‌ای برای کشف راز هستی به او می‌دهد: (Dasein). دازاین آمیزه‌ای است از دو واژه‌ی Sein به‌معنای «هستی» و Da به معانی متضاد «آن‌جا» و «این‌جا». توصیف انسان به دازاین برای تأکید بر برون ایستادگی انسان از خویش است و گشودگی او در برابر هستی. این برون ایستادگی همان گشودگی است. انسان موجود یا چشم‌اندازی است که در نابینایی یا به‌گفته‌ی هایدگر در عدم دیگر موجودات، خود را در برابر بی‌کرانگی و راز هستی گشوده می‌یابد. او نه‌تنها اکنون که هست به پایان و نیستی خود می‌اندیشد بلکه باید خود شیوه‌ی بودنش را برگزیند. او می‌تواند طرح خویش را بیافکند. طرحی نو از خویش درافکندن، داشتن شیوه‌ای از بودن که ویژه و از آنِ خود باشد، ریشه در نحوه‌ی وجودی انسان دارد که هایدگر و برخی دیگر از فلاسفه به آن «اگزیستانس» می‌گویند. آن توانایی‌ها و ویژگی‌هایی بنیادین که ریشه در شیوه‌ی هستی انسان دارند مانند آزادی، پروا، دلهره، ملال، مرگ، آگاهی، فهم و گفتار، ویژگی‌های اگزیستانسیال انسان نامیده می‌شوند. توانایی‌ها و ویژگی‌ها آن‌گاه که به سطح تعیین‌یافتگی می‌رسند، اگزیستانسیل نامیده می‌شوند. آزادی و امکان من در کارورزی یک اگزیستانسیال است و هنگامی‌که وکالت، پزشکی یا نویسندگی را چون پیشه‌ی خود برمی‌گزینم و خود را با این پیشه‌ها توصیف می‌کنم، آن امکان گسترده را در یک اگزیستانسیل معین و محدود تحقق می‌بخشم. کوتاه آن‌که آدمی از هستی دیگر موجودات آگاه است. انسان در خود فروبسته نیست. اما آن ساختارهای وجودی که گشودگی انسان را به‌روی هستی، خود و دیگران امکان‌پذیر می‌سازند، کدام‌اند؟ پاسخ هایدگر عبارت است از: حال، فهم و زبان. و «ملال» یکی از این «حال»های بنیادین است.

ساختار گشودگی[۸]/حال[۹]:

این نکته درست است که دازاین، «در جهان هستن است» امّا هرگز به‌طورمستقیم، ناب و بی‌میانجی در جهان نیست. دازاین همواره در وضعیت‌ها و موقعیت‌های خاص، در جهان است. او همواره در موقعیتی، حالتی و روحیه‌ای با جهان روبه‌رو می‌شود. آن‌چه «حال» می‌خوانیم برگردان واژه‌ای است که هایدگر در هستی و زمان در مورد وضعیت آشکارگی دازاین یا همان گشودگی دازاین به‌روی جهان به کار برده است.

در عمل دازاین همواره در یک یا رشته‌ی محدودی از فعالیت‌ها حل یا به‌اصطلاح غرق می‌شود. او با برخی از چیزها، در زمینه‌ای از همکاری با مردمان، سروکار می‌یابد، و به‌سوی اهداف خاص جهت می‌گیرد. همین در وضع خاص بودن، یعنی در روشنی خاصی قرار داشتن، یک ساختار هستی‌شناسانه و اگزیستانسیال است. بهتر است که بگوییم روشنی یک گشایش به جهان است. چون دازاین در توانمندی است و نه در فعلیت، نمی‌توانیم به‌یقین بگوییم که او از روشنی باخبر است یا نه. گاه باخبر است و گاه نیست. هر دازاین در وضعیتی با امکان‌های خود روبه‌رو می‌شود، و درنتیجه، می‌تواند از وضعیت خود تاحدودی باخبر شود. همواره چیزی از وضعیت مشترکی که با دیگران دارد بر او نیز روشن می‌شود. دازاین متوجه جهان یعنی متوجه چیزها و دیگران است؛ این متوجه بودن را هایدگر Betroffenheit خوانده است، که درعین‌حال به‌معناهای «تشویش» و «اضطراب» هم به‌کار می‌رود. (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۷۰) هاله‌ای از احساس که ما را فرامی‌گیرد و تاروپودهای هستی ما را هم‌نوا با خود به لرزه درمی‌آورد و ما ناخواسته خود را در امواج آن شناور می‌یابیم «حال» نامیده می‌شود. ما همواره خود را در حال‌وهوایی می‌یابیم، حال بر ما یورش می‌آورد، در میانمان می‌گیرد و خواه‌ناخواه با آن هم‌ساز می‌شویم (هایدگر، ۱۳۹۴: ۳۴۲) نخستین نکته‌ای که در بررسی مفهوم موردنظر هایدگر باید موردِ دقت قرارداد این است که «حال» به‌معنای «حالت» روحی‌وروانی نیست. منظور آن موقعیت هستی‌شناسانه‌ای است که دازاین در

آن‌ها قرار می‌گیرد، و به‌روی هستندگان و جهان گشوده می‌شود، و خود را در جهان می‌یابد.
واقعیت این‌که چیزی برای کسی مطرح می‌شود به‌این‌معنا است که شخص تأثیرپذیر است، و در هر حالت تأثیرپذیری، جهان را گشوده می‌یابد. (هایدگر، ۱۳۹۴: ۱۷۶)
هایدگر مایل بود که در مورد «حالت»، زبانی غیرشخصی و رها از منش فاعلی به‌کار گیرد. همان‌طور که وقتی می‌گوییم «بارانی است» یعنی اگر به خارج خانه برویم خیس می‌شویم، باید در مورد حالت‌ها هم بگوییم که در حالت قرار می‌گیریم، و جنبه‌ی مفعولی یا پذیرا را درک می‌کنیم. حال‌وحالت لحظه‌ای ما را ترک نمی‌کنند، همواره در آن‌ها قرار می‌گیریم. نمی‌توانیم بر آن‌ها مسلط شویم. «واژه‌ی Befindlichkeit برای هایدگر مفهومی بسیار مهم و اساسی را پیش می‌کشد. کسی خود را در موقعیتی، یا وضعی خاص که نه روانی، بلکه هستی‌شناسانه است، می‌یابد. کسی در وضعی یا حالی به روی جهان گشوده می‌شود، آن را درک می‌کند، طرح‌های خود را درمی‌اندازد و به مسأله‌های زندگی‌اش سروسامان می‌دهد، یا برعکس در وضع یا حالی توانایی طرح‌اندازی، فکر و کنش، و شناخت جهان را ازدست می‌دهد. خود هایدگر گفته است که Befindlichkeit را به معنایی هستی‌شناسانه به کار می‌برد، درصورتی‌که Stimmung را باید در مباحث آنتیک به کار برد.» (احمدی، ۱۳۹۵: ۳۷۶)
حال‌ها نشان می‌دهند که وجود دازاین جای دیگری است. دازاین ناچار می‌شود که به «آن‌جا» بیاندیشد. این راز همبستگی حال با پرتاب‌شدگی است. حال‌ها تعیین‌کننده‌ی رویکرد ما به جهان، و نیت‌مندی ما هستند. این‌گونه است که حال‌ها میانجی‌هایی هستند برای دازاین تا در جهان باشد.

ملال و گذراندن زمان

برای آغاز پژوهش درباره‌ی ملال شاید چیز چندانی لازم نباشد. تنها کافی است که در برابر ملالی که هست مقاومت نکرد و اجازه داد ملال تأثیر خودش را بگذارد. هنگامی‌که گرفتار ملال می‌شویم، معمولاً به ساعت نگاه می‌کنیم، و این با جابه‌جا شدن در صندلی یا بی‌هدف به‌هرسو نگاه کردن تفاوت دارد، چون نگاه کردن به ساعت فقط سرگرمی نیست، بلکه نشانه‌ای است از آرزوی کشتن زمان، یا به‌عبارت‌دقیق‌تر، ناتوانی ما در گذران زمان است و نشان می‌دهد که هرچه می‌گذرد ملول‌تر می‌شویم.
ساعت همیشه با سرعت ثابتی حرکت می‌کند. جنبه‌های کمّی زمان برای ملال اهمیتی ندارند، و بنابراین نگاه کردن به ساعت، کار نامربوطی است. در ملال، زمان کُند می‌شود و به ما می‌فهماند که افسار زمان در دستمان نیست و ما تابع زمانیم. می‌کوشیم با توسل به وقت‌گذرانی‌های هرروزه قدرت زمان را خنثی کنیم. کشتن وقت هیچ موضوع خاصی ندارد. چون آن‌چه به ما مربوط است فعالیت یا شیئی که ما را مشغول می‌کند نیست، بلکه خود این مشغول شدن است. می‌خواهیم سرگرم باشیم چون ما را از تهی بودن ملال رها می‌کند.
«منظور از زمان تهی چیست؟ به‌هرتقدیر زمان همواره محتوایی دارد، و هرقدر هم که این محتوا ناچیز باشد، برخی جزئیات کوچک می‌توانند ما را کاملاً در خود غرق کنند. بنابراین مسأله‌ی اصلی باید این باشد که فرد با محتوای زمان چه رابطه‌ای دارد. آنچه درباره‌ی منشأ ملال پاسخی به ما می‌دهد، نه خود زمان است و نه چیزی که آن را پر می‌کند. به نظر هایدگر ملال‌انگیز چیزی است که به موقعیتی ملال‌انگیز تعلق دارد. این صورت‌بندی به‌ظاهر همان‌گویانه، برخلاف آنچه در نگاه نخست به نظر می‌رسد، پوچ نیست، چون مفهوم مهم موقعیت را وارد بحث می‌کند. آنچه می‌تواند ملال‌آفرین باشد خود زمان یا خود چیزها نیست، بلکهَ موقَعیتی است که افراد در آن قرار می‌گیرند.» (اسونسن، ۱۳۹۸: ۱۴۳ و ۱۴۴)
بنابراین، ملال هنگامی ایجاد می‌شود که بین خود چیز و زمانی که آن‌چیز را در آن می‌بینیم، تعارضی وجود داشته باشد.

نخستین صورت ملال: از چیزی ملول شدن[۱۰]

برای تبیین این نوع ملال، هایدگر مثال انتظار کشیدن در ایستگاه قطار را مطرح می‌کند درحالی‌که زودتر از زمان مقرر به ایستگاه رسیده‌ایم. در این موقعیت ما به‌سرعت بی‌حوصله و منتظر می‌شویم اما می‌دانیم آن‌چه ما را ملول کرده انتظار یا بی‌حوصلگی نیست. آن‌چه بیش از همه‌چیز به چشم می‌آید بی‌قراری ما و نگاه کردنمان به ساعت است. انگار زمان کند شده است. واکنش دفاعی ما گذراندن زمان است. اما به‌واقع زمان با سرعتی ثابت می‌گذرد و این ما هستیم که سرعت بیشتری را طلب می‌کنیم. ما می‌جنگیم بر ضد پیشرفت زمان که دارد کُند می‌شود و برای ما بیش‌ازحد کُند است، و ما را در برزخ نگاه می‌دارد. این متزلزل بودن و به درازا کشیدن زمان، محتوی هرآن‌چیزی است که طاقت‌فرسا و فلج‌کننده است.

«زمانی که به درازا می‌کشد می‌باید واداشته شود به گذر سریع‌تر، چندان‌که فلج بودنش ما را فلج نکند، چندان‌که ملال ناپدید شود. پس نتیجه‌ی اقدام ما در راهبری این مسئله که ملول شدن به‌درستی چیست بدین قرار است: ملول شدن قسمی متأثر شدن ویژه است به شیوه‌ای فلج‌کننده به‌وسیله‌ی زمان همچنان که به درازا می‌کشد و متأثر شدنی که به شیوه‌ی خویش ما را تحت‌فشار قرار می‌دهد.» (m. h ,1995 :79)

به ساعت نگاه می‌کنیم و به‌سرعت روی خود را برمی‌گردانیم، البته نه به‌سوی چیزی خاص. در آن محیط هیچ‌چیز آن‌چه را ما می‌خواهیم نمی‌تواند برایمان میسر سازد. زمان به درازا می‌کشد و ما را در برزخ نگاه می‌دارد، در وقفه‌ای میان رسیدن ما به ایستگاه و آمدن قطار. در گذراندن زمان ما در پی مشغول کردن خودمان هستیم بااین‌که به هیچ‌کدام از آن کارها نه علاقه‌ای داریم و نه در انجام آن‌ها به دنبال نتیجه‌ی خاصی می‌گردیم. تنها به‌دنبال پر کردن تهی ماندنی هستیم که در ملال ظهور می‌کند. به‌عبارتی، ما به دنبال رفع این تهی وانهاده شدن هستیم از راه مشغول شدن به چیزی. اما همه‌ی آن موقعیت و محیط، آن‌چه ما می‌خواهیم را از ما دریغ می‌کنند، در ما نارضایتی ایجاد می‌کنند و ما را تهی وامی‌نهند و این‌گونه است که فشار زمان را حس می‌کنیم.

«این امر واقع که ایستگاه ما را تهی وامی‌نهد، امتناعش، به نحوی در پیوند است با این امر واقع که زمان به درازا می‌کشد. نهایتاً زمان به درازا کشنده و آزارنده که ما را در برزخ نگاه می‌دارد همان چیزی است که این امکان را فراهم می‌کند که ایستگاه آنچه را که باید عرضه کند، عرضه نکند.» (m. h ,1995 :82)

علاوه‌براین، تنها چیزی که می‌توانیم دریابیم این است که در این‌جا پیوندی هست میان دو لحظه‌ی ساختاری که در تشکیل ملال دخیل بوده‌اند: در برزخ نگه داشته‌شدگی و تهی وانهادگی. این دو لحظه فقط کنار هم گذاشته نشده‌اند، بلکه به‌طور ساختاری درهم‌پیچیده‌اند. ملال به‌این‌دلیل ممکن است که هرچیز زمان خودش را دارد. اگرنه، دیگر ملالی در کار نبود.

شکل دوم ملال: ملول بودن از چیزی

مثال هایدگر برای تبیین این نوع ملال، رفتن به یک مهمانی شبانه است. به مهمانی شبانه می‌رویم و در آن‌جا معاشرت می‌کنیم و می‌خوریم و گپ می‌زنیم. اما وقتی بعد از مهمانی به خانه بازمی‌گردیم و کمی به آن شب فکر می‌کنیم، حس می‌کنیم در آن شب ملول بوده‌ایم. به‌واقع این ملال از کجا آمده و منشأ آن کجاست؟

در شکل دوم ملال نیز هر دو لحظه‌ی ساختاری ملال وجود دارند اما به‌شکلی متفاوت‌تر و نامتعین‌تر. به‌عبارتی در برزخ نگاه داشته شدن به‌وسیله‌ی زمان و تهی وانهادگی در این موقعیت نیز وجود دارد اما به‌شکلی‌دیگر و البته عمیق‌تر، آن‌گونه که به دازاین ما چنگ می‌اندازد. در این ملال آن واکنش جدلی در برابر ملال که آن را مستقیم به گذراندن زمان مرتبط می‌کند، ناپیدایی ویژه‌ای دارد. ما به‌شکلی ارادی تصمیم گرفته‌ایم به آن مهمانی برویم و البته برای این کار زمانی را درنظر گرفته‌ایم. تصمیم گرفته‌ایم

که این زمان را به‌نوعی مصرف کنیم. پس به مهمانی آمده‌ایم و خودمان را به آن سپرده‌ایم و به همه‌ی چیزهایی که آن‌جا است. بنابراین در مرور مهمانی هیچ‌چیز متعینی نمی‌یابیم که باعث ملال ما شده باشد انگار آن‌چه ملولمان کرده است در سرتاسر شب مهمانی منتشر شده است و واجد این خصیصه است که: «من چه می‌دانم».

«در اینجا آشکار می‌شود که آنچه ملال‌آور است می‌تواند بدون آن‌که مستقیماً از جانب چیزهای ملال‌آور خاص به سمت ما بیاید ملولمان کند. آنچه ملال‌آور است آن چیزی است که مانع ما می‌شود و این بی‌قیدی ویژه را گسترش می‌دهد... در چنین بی‌قیدی قسمی یواشکی رفتن، از خودمان به‌جانب هر آنچه دارد رخ می‌دهد، پدید می‌آید. اگر آن چیزی که دارد ملولمان می‌کند، مانع سلوک ما می‌شود، بی‌قیدی را موجب می‌شود. آیا این بدان معناست که آن چیز پیشاپیش در ماست؟» (m. h ,1995 :112)

در این بی‌قیدی، خلائی می‌تواند شکل بگیرد. ملول شدن یا ملول بودن را خلائی می‌تواند متعین کند که خودش را در همراه شدن درظاهر رضایت‌آمیز ما با هر آن‌چه آن‌جا در جریان است، شکل می‌دهد. در این شکل ملال، قسمی تهی وانهادگی و درحقیقت شکلی متعلق به آن را می‌یابیم که اساساً در مقایسه با مورد قبل عمیق‌تر است. در این‌جا صرفاً خلائی که پر ناشده می‌ماند در کار نیست، بلکه خلائی هست که دقیقاً اول خودش را شکل می‌دهد. این خلأ قسمی پشت‌سر گذاشتن خویشتن راستین ما است. خلأ همین «چه‌می‌دانم چه‌چیز» است، آن‌چیزی که به میزانی بیشتر یا کمتر بر دوش ما سنگینی می‌کند.

اما در «برزخ نگاه داشته شدن» به‌وسیله‌ی گذراندن زمان در ملال نوع دوم نیز چهره‌ی آغازین‌تری دارد. پیشاپیش برای خودمان زمانی برای شب باقی گذاشته‌ایم، پس زمان داریم. نمی‌تواند تحت‌فشارمان قرار دهد، نمی‌تواند بیش‌ازحد کُند بگذرد یعنی نمی‌تواند به‌موازات به‌درازا کشیدن زمان، ما را در برزخ نگاه دارد. به‌راحتی می‌توانیم به حسابش نیاوریم. می‌شود گفت که می‌توانیم بدون نگاه کردن به دوروبرمان طی این شب، زمان را صرف کنیم و ازدست بدهیم. در آن شب ما خودمان را به مهمانی و امور می‌سپاریم. هیچ توجهی به دوام داشتن و هدر رفتن زمان نمی‌کنیم. زمان ما را به خود مقید نمی‌کند بلکه ما را یک‌سره به خودمان وامی‌گذارد و می‌گذارد یک‌سره آن‌جا باشیم، در کنار چیزها و بخشی از آن‌ها.

اگر بخواهیم شکل دوم ملال را به‌نوعی جمع‌بندی کنیم درمی‌یابیم که در ملال نوع اول آن‌چه ملال‌آور است از بیرون می‌آید، آن‌طور که ما به‌وسیله‌ی چیزی ملول می‌شویم. وضعیتی خاص با شرایط خویش ما را به‌طرف ملال می‌برد. در ملال نوع دوم آن‌چه ملال‌آور است از بیرون نمی‌آید بلکه از بطن خود دازاین پدید می‌آید. به‌این‌دلیل که ملال به این شکل خزنده در سرتاسر وضعیت می‌گسترد، نمی‌تواند در این مقام، به وضعیت مقید باشد. شکل دوم ملال کم‌تر از شکل اول مقید به وضعیت است. ملال در این‌جا به‌معنای ملول بودن خودمان است. ملول از چیزی که نمی‌دانیم دقیقاً چیست. در این ملال بیشتر در جانب خودمان نگاه داشته می‌شویم. به‌نوعی متأثر از جاذبه خاص دازاین هستیم. برخلاف نوع اول که به‌نحوی در کنار خودمان معذب هستیم. بی‌قراری و اضطرابی که بیشتر به‌طرف بیرون جهت یافته است.

شکل سوم ملال: ملال عمیق: چونان «این برای کسی ملال‌آور است».

در ملال نوع سوم با پدیده‌ای غریب‌تر روبه‌رو هستیم. حتی برای روشن شدن این وضعیت نمی‌توانیم مثالی بزنیم. چون نه مانند ملال نوع اول مرتبط با وضعیتی خاص است که از بیرون به ما هجوم می‌آورد و نه مانند ملال نوع دوم ناشی از خود دازاین است. هایدگر متذکر می‌شود که برای شناخت این ملال و تعیین دو لحظه‌ی ساختاری آن، باید این حال‌مندی را بیدار کرد، باید بگذاریم بیدار بماند و ما را به‌نوعی حال‌مند کند. واقعیت این است که ملال عمیق ممکن است ناگهان واقع شود، دقیقاً در زمانی که انتظارش را نداریم.

ممکن است در وضعیتی خاص این ملال بیشتر خودش را نشان دهد و ما را دچار کند اما هیچ نشانه‌ی روشن یا آزاردهنده‌ای برای این مواقع وجود ندارد. بنابراین می‌تواند زمانی رخ دهد که یک عصر جمعه در خیابان اصلی شهر قدم می‌زنیم یا زمانی که در یکشنبه‌ی شلوغ کاری در پشت میزمان نشسته‌ایم. انگار با نوعی غیاب گذراندن زمان روبه‌رو هستیم. دازاین که همیشه با گذراندن زمان در برابر هر دو نوع ملال مقاومت و مقابله می‌کرد این‌جا منفعل و تسلیم است. انگار هرگونه مبارزه را نوعی گستاخی می‌داند. در «این برای کسی ملال‌آور است» این واقعیت نهفته است که ملال می‌خواهد به ما چیزی بگوید، نه چیزی دل‌بخواهی یا محتمل. روا نداشتن هیچ قسم گذراندن زمان، مقتضای این ملال خاص است.

تهی وانهادگی به‌مثابه تسلیم شدن دازاین به این‌که موجودات خودشان را به‌مثابه یک کل، آشکارا دریغ می‌کنند:

تهی وانهادگی در ملال عمیق بااین‌که کاملاً بی‌پرده و عیان است، به‌وضوح با تهی وانهادگی در دو ملال دیگر توفیر دارد. هیچ خلائی وجود ندارد که باید به‌نوعی پر شود. در این‌جا با خلائی روبه‌رو هستیم که ناشی از بی‌تفاوتی محض است. بی‌تفاوتی که در آن هیچ‌چیزی نمی‌خواهیم، نه از موجودات و نه از چیزهایی که ما را احاطه کرده‌اند. درحقیقت این ملال حتی نمی‌گذارد به نقطه‌ای برسیم که در آن چنین‌چیزهایی برای ما واجد هیچ ارزش خاصی باشند. درعوض همه‌چیز را واجد ارزشی برابر می‌کند. این ملال ما را دقیقاً به نقطه‌ای برمی‌گرداند که در آن به‌دنبال این یا آن موجود برای خودمان در وضعیت خاص نیستیم، بلکه ما را برمی‌گرداند به آن نقطه‌ای که در آن همه‌چیز و هرچیز به نظرمان بی‌تفاوت می‌رسد. این حس بی‌تفاوتی حاصل یک ارزیابی محاسبه‌گرانه نیست بلکه هرچیز و همه‌چیز به‌یک‌باره و هم‌زمان به قسمی بی‌تفاوتی می‌رسند.

«بی‌تفاوتی موجودات به‌مثابه یک کل برای دازاین آشکار می‌شود، اما برای دازاین در این مقام. این یعنی از رهگذر این ملال دازاین خودش را جاگیر شده دقیقاً در برابر موجودات به‌مثابه یک کل می‌یابد، تااندازه‌ای که در این ملال موجوداتی که ما را احاطه می‌کنند هیچ امکان دیگری برای عمل کردن و هیچ امکان دیگری برای اینکه کاری بکنیم عرضه نمی‌کنند. قسمی دریغ کردن آشکار در جانب موجودات به‌مثابه یک کل از حیث این امکان‌ها در کار است.» (m. h ,1995 :143)

در برزخ نگاه داشته‌شدگی به‌مثابه سوق داده شدن به آن‌چه دازاین را در این مقام ممکن می‌سازد:

هایدگر معتقد است این ملال عمیق از هر عمقی هم که برخیزد واجد خصیصه‌ی یاس و ناامیدی نیست و به‌تنهایی نیز ملال عمیق را نمی‌سازد بلکه با لحظه‌ی ساختاری مهم دیگر، یعنی در برزخ نگاه‌داشته‌شدگی همراه است. اما آن‌چه باید موردتوجه قرار گیرد آن است که کل امتناع آشکار موجودات فی‌نفسه قسمی بازگویی و آشکار کردن است. به‌عبارتی موجودات در این امتناع آشکار، چیزی به ما می‌گویند و آن چیزی است که به نحوی می‌توانست و می‌بایست به دازاین بخشیده شود. همان امکان‌های اقدام و عمل. این امتناع آشکار، درباره‌ی آن‌ها صحبت نمی‌کند، مستقیماً به ارتباط با آن‌ها منتهی نمی‌شود، بلکه در امتناع آشکارش ناظر به آن‌ها است و در امتناع از آن‌ها می‌شناسدشان. این امکان‌ها استفاده‌نشده باقی می‌مانند و به‌دلیل استفاده ناشدگی‌شان تنهامان می‌گذراند.

در ملال عمیق تمام آن موجوداتی که دقیقاً ما را در آن وضعیت احاطه می‌کنند به قسمی بی‌تفاوتی تقلیل می‌یابند. بااین‌حال، نه‌فقط همه موجودات در هر وضعیت مشخصی که ازقضا در آن هستیم، بلکه خود این نوع ملال وضعیت را منفجر می‌کند و ما را در پهنه‌ی کامل هرآن‌چیزی قرار می‌دهد که در هر مورد به‌مثابه یک کل برای دازاین در این مقام آشکار است. قسمی امتناع آشکار در جانب موجودات به‌مثابه یک کل در کار است و این به‌نوبه‌ی‌خود فقط از جهتی خاص نیست، در واپس نگریستن ما به چیزی خاص

یا در دورنمای چیزی خاص نیست. بلکه این موجودات خودشان را به‌مثابه یک کل در پهنه‌ی گفته‌شده ازهرجهت دریغ می‌کنند، یک‌سره در آینده و گذشته. به‌این‌شکل موجودات به‌مثابه یک کل بی‌تفاوت می‌شوند. (m. h ,1995 :152)

می‌توانیم به‌روشنی بگوییم در برزخ نگاه داشته‌شدگی در ملال عمیق عبارت است از سوق داده شدن به‌جانب ممکن ساختن آغازین دازاین در این مقام، چنان‌که هست.

زمان‌مندی در دو لحظه‌ی ساختاری ملال عمیق و لحظه‌ی بینش:

در لحظه‌ی ساختاری اول ایجاب می‌کرد تهی وانهاده بودن را و تسلیم شدن به این‌که موجودات خودشان را به‌مثابه یک کل آشکار دریغ می‌کنند. در چنین حال‌مندی‌ای دازاین به‌هیچ‌وجه قادر نیست چیزی از موجودات به‌مثابه یک کل به‌دست آورد. موجودات به‌مثابه یک کل پس می‌نشینند، ولی نه به چنان شیوه‌ای که دازاین تنها بماند. این یعنی دازاین آن‌جا است درمیانه‌ی موجودات به‌مثابه یک کل. آن‌ها اطرافش، بالای سر و درونش هستند، ولی نمی‌تواند تسلیم این واپس‌نشینی شود. دازاین آن‌گونه حال‌مند شده است که دیگر نمی‌تواند از هیچ جهتی چیزی از موجودات به‌مثابه یک کل انتظار داشته باشد زیرا موجودات، دیگر هیچ‌چیز فریبنده و جذابی ندارند.

ولی این واپس‌نشینی موجودات که خود را در آن‌ها اعلام می‌کند فقط در صورتی ممکن است که دازاین در این مقام دیگر نتواند با آن‌ها همراه شود، تنها درصورتی‌که به‌مثابه دازاین و یک کل مسحور شود. بنابراین، دقیقاً این افق زمان‌مند که موجودات را به‌مثابه یک کل گشوده نگاه می‌دارد و آن‌ها را در این مقام به‌طورکلی در دسترس می‌کند، می‌باید هم‌زمان دازاین را به خود مقید و مسحورش کند. (m. h ,1995 :154)

این حال‌مندی که دازاین در همه‌جا هست و درعین‌حال هیچ‌کجا نیست، واجد مشخصه‌ی ویژه‌ی مسحورشوندگی است. آن‌چه مسحور می‌کند چیزی نیست جز افق زمان‌مند. زمان، دازاین را مسحور می‌کند، نه چونان زمانی‌که در تمایز، جریان ندارد، بلکه فراسوی چنین جریان‌یافتگی و توقفش، زمانی‌که خود دازاین به‌مثابه یک کل است. این کل زمان، به‌عنوان افق مسحور می‌کند. دازاین مسحور زمان، نمی‌تواند به آن موجوداتی که خودشان را در امتناع آشکار به‌مثابه یک کل، درون افق زمان مسحورکننده هستند، راه پیدا کند.

لحظه‌ی ساختاری دوم این ملال در ارتباطی تنگاتنگ با لحظه‌ی اول، زمان‌مندی ویژه خود را دارد. تا این‌جا مشخص شد که زمان آن‌چیزی است که ملال دازاین را به مسحور زمان شدن می‌کشاند. از رهگذر چنین مسحورشدگی به موجودات یک کل امکان قسمی خودشان از دازاینی که مسحور می‌شود، دریغ می‌دارد. «در حقیقت این زمان مسحورکننده، خود، این نهایتی است که اساساً دازاین را ممکن می‌کند. زمانی که بدین‌سان دازاین را مسحور می‌کند، و خود را این‌چنین مسحورکننده در ملال اعلام می‌کند، هم‌زمان خود را اعلام می‌کند و از خود سخن می‌گوید به‌عنوان چیزی که به‌راستی ممکن می‌کند.» (m. h ,1995 :156)

مسحورشدگی زمان‌مند را فقط از رهگذر خود زمان می‌توان ازهم گسیخت، از رهگذر چیزی‌که متعلق به ذات راستین زمان است و به تأسی از کیرکگور آن را لحظه‌ی بینش می‌نامیم. لحظه‌ی بینش مسحور زمان شدن را می‌گسلد و قادر به گسلاندن آن است، تا آن‌جا که امکانی مشخص متعلق به خود زمان است. قسمی نقطه‌ی اکنون نیست که معلومش کنیم، بلکه حالت دازاین است در سه چشم‌انداز، یعنی حال، آینده و گذشته. لحظه‌ی بینش حالتی است منحصربه‌فرد، که آن را حالت آشکارگی قاطعانه برای عمل در وضعیت مشخصی می‌نامیم. در آن دازاین خود را درهرصورت آماده یا راغب می‌یابد.

کاراکتر «ایوانف» و تجربه‌ی ملال اگزیستانسیال

ایوانف اولین نمایشنامه‌ی بلند چخوف است. نمایشنامه‌ای که با اجرای موفقش چخوف را وارد دنیای تازه‌ای کرد. هانری ترایا[11] در کتاب *زندگینامه‌ی چخوف* اشاره می‌کند که شخصیت‌های اصلی این نمایشنامه ملهم از دو برادر چخوف و البته حاصل یک دوره‌ی افسردگی شدید چخوف هستند. به‌دلیل شهرت نمایشنامه از تعریف کردن قصه می‌پرهیزیم. در این تحلیل قصد نداریم که زمینه‌های اجتماعی اثر را واکاوی کنیم یا ایوانف را نمونه‌ای از روشنفکر منفعل روس اواخر قرن نوزده بدانیم و ویژگی‌های این تیپ را برشماریم یا با برشمردن جزییات شخصیت ایوانف، روند این تحول را دنبال کنیم. به‌نظر می‌آید ایوانف باوجود همه‌ی وقایع و آدم‌هایی که او را با این نقطه از زندگی‌اش رسانده‌اند دچار حال ملال است. و این حال ویژه است که به اشکال مختلفش او را مبتلا کرده است. مالیخولیایی که نمی‌تواند از آن رها شود و مرضی که هیچ دکتری در تشخیص و درمانش توانا نیست. و جالب این‌جا است که باقی اطرافیان نیز به این حال دچار هستند و هرکدام به‌نوعی سعی می‌کنند از آن رها شوند. برای بررسی دقیق‌تر این وضعیت، پرده‌به‌پرده با نمایشنامه پیش می‌رویم و ملال عمیق ایوانف را با توجه آراء هایدگر شرح می‌دهیم.

پرده‌ی اول: بیگانه‌ای در جمع

آن‌چه در شروع نمایشنامه به چشم می‌آید. ترکیبی از ملال نوع اول و دوم است. خانه‌ی روستایی و محیط خالی و پرت، همه‌ی آن آدم‌ها را دچار نوعی کسالت و دل‌زدگی کرده است. انگار زمان کش می‌آید و آن‌ها آن‌چه را می‌خواهند به‌دست نمی‌آورند. همین خالی بودن و تهی وانهادگی عکس‌العمل‌های مشابهی را باعث می‌شود، می‌خوارگی، شکار، حرافی درباره این‌که چگونه پول بیشتری به‌دست بیاورند. بورکین[12] که مشاور مالی ایوانف است در تمام طول این پرده انواع روش‌های شیادی را یادآور می‌شود و ایوانف را هر دم کلافه‌تر می‌کند. ایوانف می‌داند که اوضاع مالی روبه‌زوالی دارد و همه‌چیز به‌نوعی در شرف نابودی است اما دچار نوعی فلج‌شدگی و بی‌تفاوتی است. انگار آن امور را دیگر مربوط به خود نمی‌داند. «ایوانف: خب حالا چه‌کارش می‌توانم بکنم؟ چه لطفی دارد که هی سرم نق بزنی و اذیتم کنی؟ این عادت زشت را از کجا پیدا کرده‌ای که درست وقتی سرَم گرم خواندن یا نوشتن است مزاحمم می‌شوی یا. ..»(ایوانف، ۱۳۹۰: ۱۵) در این گفت‌وگوها به‌وضوح ملال نوع دوم را می‌بینیم. درواقع، ایوانف چندوقتی است برای انجام رتق‌وفتق امور املاکش وقت می‌گذارد درست مانند قبل، اما آن احساس رضایت همیشگی را ندارد. او دوست دارد جور دیگری زمانش را پر کند. بخواند یا بنویسد یا هر کار دیگری که دازاین را متوقف نکند. بورکین اما این حالات را درک نمی‌کند و به‌نظرش این‌ها نوعی مالیخولیا است که ایوانف به آن دچار شده است. آنا[13] و شبیلسکی[14] نیز به‌نوعی دچار این توقف هستند. آن‌ها در آن نقطه‌ی پرت موسیقی کلاسیک می‌نوازند بدون هیچ تماشاگر و مخاطبی و البته هر دو بسیار شاکی و دلگیر هستند. چیزی که در دایی ایوانف باید موردتوجه قرار گیرد عمل دهن‌دره کردن است که به تکرار در شرح صحنه‌های این پرده درج شده است. «شبیلسکی: می‌روم به جهنم، به خود درک، اگر فقط بتوانم از این‌جا در بروم! حوصله‌ام سر رفته. ملال خنگم کرده! همه از دستم خسته شده‌اند. تو مرا توی خانه می‌کاری که نگذارم آنا دلش تنگ بشود، ولی من هم تا سرِ حد مرگ آزارش می‌دهم.» (ایوانف، ۱۳۹۰: ۳۱)

ایوانف در برابر این وضعیتِ خفه‌کننده معمولاً از خانه بیرون می‌زند و به خانه لیبدف[15] می‌رود. آن‌جا که معمولاً مهمانی کوچکی برپا است و البته ساشا[16] دختر لیبدف حضور دارد تا شاید کمی تسکین‌دهنده‌ی پریشانی‌اش باشد. برای ایوانف خانه‌ی خودش و همه‌ی آدم‌ها و اموراتش آزاردهنده‌اند اما ازطرفی

می‌داند که آن‌ها دلیل اصلی این حال او نیستند. به‌عبارتی ملال نوع اول به‌سرعت در او به نوع دوم و سوم جهش می‌کند. او درک کرده است که ریشه‌ی این حال چیزی در بیرون نیست و از درون او می‌آید. «ایوانف: خانه ماندن برایم کار شاقی است. تا خورشید غروب می‌کند، یک‌جور دل‌تنگی شروع به شکنجه دادنم می‌کند. چه دل‌تنگی‌ای! ازم نپرس چرا. چون خودم هم نمی‌دانم. به خدا نمی‌دانم. اینجا دلم می‌گیرد، ولی وقتی می‌روم خانه‌ی لیبدف، آنجا بدتر هم می‌شوم. خانه هم که می‌آیم باز دل‌تنگم، و این هر شب تکرار می‌شود...»(ایوانف، ۱۳۹۰: ۳۲)

به‌عبارتی‌دیگر در بیشتر اهالی خانه «از چیزی ملول شدن» و «ملول بودن از چیزی» را به‌وضوح مشاهده می‌کنیم. خانه در ملال نوع اول باعث ملول شدن ایوانف می‌شود. زمان برای او کش می‌آید و با همه وجود آوار زمان را بر خویش حس می‌کند. مکانیزم مقابله با ملال نوع اول به‌نوعی وقت‌گذرانی است. موقعیت در خانه بودن، ایوانف را دچار نوعی تهی‌ماندگی نیز می‌کند چراکه خانه نمی‌تواند خلاء وجودی او را پر کند. این‌جا است که ملال نوع اول به‌سوی ملال نوع دوم حرکت می‌کند. مهمانی هایدگری در انتظار ایوانف است. او خیلی مایل به این نوع مهمانی نیست، خودش را به مهمانی می‌سپارد. لحظه‌های ساختاری ملال نوع دوم به‌تدریج شکل می‌گیرند. زمان به‌نوعی مصرف می‌شود و البته ایوانف به‌مانند دیگران در مهمانی غرق می‌شود. در برزخ نگه داشته‌شدگی و تهی وانهادن همراه او هستند اما به‌نوعی پنهان‌تر. دازاین با لش‌بودگی و وادادن در موقعیت حضور می‌یابد، معاشرت می‌کند، گپ می‌زند، از معدود خوراکی‌های میزبان بخیل چیزی می‌نوشد اما این مهمانی آن‌چه ایوانف به آن نیاز دارد را مهیا نمی‌کند. او ناراضی است. این عدم رضایت همسایه‌ی تهی‌ماندگی دازاین است. کم‌کم در جهشی دیگر ایوانف از ملال نوع دوم به ملال نوع سوم می‌جهد. نشانه‌های ملال عمیق بیشتر از همه‌جا در نحوه‌ی برخورد او با بیماری همسرش نمود می‌یابد. لووف پزشک در این مدت بارها به ایوانف توضیح داده است که احتمال مرگ همسرش بالا است و باید برای او فکری اساسی کند، او را به جایی خوش‌آب‌وهواتر بفرستد یا حداقل بیشتر کنارش باشد و کمتر تنهایش بگذارد. اما ایوانف با آن حس فلج‌کنندگی غریبی که او را فراگرفته نسبت به همه‌چیز و همه‌کس بی‌اعتنا و بی‌تفاوت شده. همه‌ی امور و چیزها انگار از او امتناع می‌کنند و او را خالی نگه داشته‌اند. او به همه‌چیز خیره است، همه‌چیز را می‌بیند اما انگار به‌نوعی مسحور شده است. نمی‌تواند در هیچ امری تصرفی کند بااینکه می‌داند دخل‌وتصرف او شاید همه‌چیز را تغییر دهد. نیروهای زیستی‌اش به حداقل ممکن رسیده‌اند. «ایوانف: ولی ذهنم آن‌قدر مغشوش است... حس می‌کنم دچار یک‌جور سستی هستم، خودم را نمی‌شناسم. خودم و آدم‌های دیگر را نمی‌شناسم... خلاصه بگویم من وقتی گرفتمش، دیوانه‌وار عاشقش بودم و قسم خوردم که تا ابد دوستش داشته باشم، اما... خب پنج سال گذشته و او هنوز دوستم دارد، ولی من... حالا تو اینجایی، داری بهم می‌گویی که او به همین زودی‌ها می‌میرد، و من هیچ عشق یا ترحمی نسبت بهش ندارم، به‌جز یک حالت بی‌تفاوتی و بی‌میلی... به چشم هرکسی که به من نگاه می‌کند وحشتناک می‌آید، خودم نمی‌دانم چه دارد به سرم می‌آید.»(ایوانف، ۱۳۹۰: ۲۴)

کلمات کلیدی این گفت‌وگو می‌توانند «بی‌تفاوتی» و «نمی‌دانم» باشند. ایوانف در نوعی حرکت سیال بین ملال اول تا عمیق در نوسان است. او در حال تازه‌اش نوعی انفعال را تجربه می‌کند که برای خودش نیز دهشتناک است اما نمی‌تواند ریشه‌ی این حال تازه را شناسایی کند. او می‌داند اگر این‌گونه حالی نداشت حتماً جور دیگری رفتار می‌کرد اما لش‌بودگی ملال نوع دوم به افلیج‌شدگی نوع سوم بدل شده است. برای شبیلسکی و آنا و حتی بورکین تنها ملال نوع اول را می‌شود درنظر گرفت و در معدود لحظاتی نیز ملال نوع دوم. اما ایوانف تنها شخصیت این نمایشنامه است که هر سه نوع ملال را در خویش می‌یابد.

زمان برای ایوانف به‌نوعی متوقف شده است. همه‌ی امکان‌ها برای او در دسترس است. این‌گونه به‌نظر می‌رسد که او می‌تواند کاری بکند، تکانی به خویش دهد، همه‌چیز را دوباره بسازد اما این تنها نگاهی از بیرون به او است. در درون دازاین انفجاری رخ داده است و همه‌ی امکان‌های او پس نشسته‌اند و با او فاصله‌ای معنادار دارند. لووف[۱۷] اما در این اعترافات صادقانه‌ی ایوانف چیزی جز شیادی و دغل‌بازی نمی‌بیند. ازنظر او این احوالات ایوانف تنها بهانه‌ای است برای کلاه‌برداری از خانواده‌ی لیبدف. لووف گمان می‌کند ایوانف به‌دنبال مرگ زودرس آنا است تا بعدازآن به‌سرعت با ساشا ازدواج کند و خودش را از بحران‌های مالی برهاند. ایوانف و شبیلسکی در پایان این پرده به خانه‌ی لیبدف می‌روند تا در میان مهمانی درباره بدهی‌هایشان نیز مذاکره کنند. لووف اما با آنا همسر ایوانف می‌ماند تا او را آگاه کند. آنا نگران و دل‌تنگ رابطه‌اش با ایوانف است. خانه خالی می‌شود و جغدها با صدای بلند می‌خوانند. «دل‌تنگی نیکلای را چه‌کارش کنم؟ می‌گوید فقط غروب‌ها، وقتی‌که احساس ملال می‌کند، دوستم ندارد. من این موضوع را درک می‌کنم و فکر می‌کنم شاید حقیقت باشد. ولی با همه‌ی این احوال آیا دیگر دوستم ندارد؟ البته غیرممکن است، ولی اگر نداشته باشد چی؟» (ایوانف، ۱۳۹۰: ۳۶)

میزان این دل‌تنگی و فشار این‌قدر هست که آن دو نیز نمی‌توانند در خانه دوام بیاورند و به خانه‌ی لیبدف می‌روند. حالا همه آن‌جا هستند، آنا به‌دنبال همسرش، لووف به‌دنبال اثبات بی‌شرافتی ایوانف، شبیلسکی برای سرگرمی و ایوانف برای چیزی که نمی‌داند چیست.

پرده‌ی دوم: مهمانی‌ها، مفری برای تنفس

مهمانی خانه‌ی لیبدف می‌تواند دقیقاً همان مهمانی باشد که هایدگر در رساله‌اش برای شرح ملال دوم از آن بهره می‌گیرد. در شروع این پرده خبری از ایوانف نیست. جمعیتی از زنان را می‌بینیم که دور نشسته‌اند و همان حرف‌های بورکین را در قالبی دیگر عنوان می‌کنند. این‌که چطور باید سفته‌بازی کرد یا سهام‌هایشان چقدر سود داده یا دست‌بالا چرا نمی‌شود شوهری مناسب یافت. بیشتر بحث‌ها درباره‌ی شخصیتی به نام بابا کینا[۱۸] است که بیوه‌ای جوان و پول‌دار و البته قدری زیبا است. او بااین‌که همه‌چیز دارد اما در زندگی‌اش جای خالی مرد حس می‌شود. اما انگار این جمع و این مهمانی از برآورده کردن خواست این بیوه‌ی جوان ناتوان است. او احساس تهی‌ماندگی می‌کند و مهمانی در نظرش کش‌دار می‌آید. بنابراین اندکی پس‌ازاین گفت‌وگوها به‌شدت حس دل‌زدگی دارد و این را پنهان هم نمی‌کند. «خدایا، این چیزها چقدر کسالت‌آور است! برای دق‌مرگ کردن آدم بس است!» (ایوانف، ۱۳۹۰: ۴۴) شخصیت دیگری که به‌خوبی ملال نوع اول و دوم را در خود خلاصه کرده است، کوزی[۱۹] است. کاری که او می‌کند قمار است. مدام برای همه بدون درنظر گرفتن موقعیت آدم‌ها از باخت‌ها و بردهایش می‌گوید و البته بیشتر باخت‌ها هستند که شرح داده می‌شوند. انگار او برای مقابله با زمانی که آوار می‌شود به شکلی بیمارگونه «بازی کردن» را اجرا می‌کند. تأکید بیش‌ازحد کوزی بر قمار و البته پول‌بازی ناشی از آن، فقدان معنا را هم در زندگی خودش و هم در اطرافیان او بازمی‌تاباند. این بازی‌ها و حرافی‌ها با نوعی عمل فیزیکی همراه می‌شوند، دهن‌دره کردن و آه کشیدن، و این‌گونه است که ملال جاری در فضا و آدم‌ها بیشتر به نمایش درمی‌آید. این‌جا است که لیبدف که میزبان این جمعیت است، وارد می‌شود و به مزاح از پیرزنی آشنا می‌خواهد که برای بابا کینا همسری بیابد. بحث و مزاح در این مقوله همگام پیش می‌روند و کم‌کم دختر و همسر لیبدف هم اضافه می‌شوند. ازنظر لیبدف مردان جوان این روزگار انگار دچار مرضی خاص شده‌اند و جذابیت‌هاشان را ازدست داده‌اند. ازنظر او در این ناحیه تنها یک مرد جذاب وجود دارد که او هم این روزها به دیوانگی دچار شده است. این‌جا است که دوباره نام ایوانف به میان کشیده می‌شود و

همه‌ی آن جمعیت شروع می‌کنند به تحلیل و قضاوت زندگی او و حال تازه‌ای که در این یک سال گذشته بر او چیره شده و همه‌چیزش را دگرگون کرده است. حرافی‌ها دوباره اوج می‌گیرد و قصه‌ی ازدواج و بدهی‌ها و نزول و سقوط ایوانف مهمانی سرد و خالی لیبدف را گرم می‌کند. ساشا سعی می‌کند جانب ایوانف را بگیرد و در مقابل موج دروغ‌ها که جاری شده، سدی بسازد اما تلاش او کافی نیست چراکه او هم مانند دیگران ازآن‌چه ایوانف به آن مبتلا شده خبری ندارد. واقعیت این است که آن مهمان‌ها خود دچار انواع ملال هستند اما بر آن آگاه نیستند و یک‌سره به اشکال مختلف از روبه‌رو شدن با دازاین خویش می‌گریزند و مفر آن‌ها همین کارناوال دروغ‌پردازی است. «ساشا: .. چقدر ملال‌آور است!... موضوع دیگری برای صحبت وجود ندارد... حوصله‌تان سر نمی‌رود که همین‌طور اینجا نشسته‌اید؟... هوا از کسالت انباشته شده... چیزی بگویید... سعی کنید خانم‌های جوان را سرگرم کنید، کاری بکنید!... اگر نمی‌خواهید برقصید یا بخوانید یا بخندید، اگر همه‌ی این‌ها حوصله‌تان را سر می‌برد... زحمت طاقت‌فرسایی را بر خودتان هموار کنید و یک حرف بامزه و حسابی پیدا کنید بزنید... یک‌چیزی که سرمان را گرم کند... بی‌ادبانه و گستاخانه هم باشد مهم نیست، به‌شرط اینکه خنده‌دار و تازه باشد... آه شما آقایان! یک‌چیزی‌تان می‌شود، یک عیبی دارید... آدم‌های بیچاره‌ای هستید! (ایوانف، ۱۳۹۰: ۵۲، ۵۳). عیبی که ساشا آن را فریاد می‌زند چیزی نیست جز ملال. ظاهراً مهمانی آن شب همان موقعیتی است که آشکارکننده‌ی ملال نوع اول و دوم در زندگی بیشتر آن آدم‌ها است. لحظات ساختاری هر دو نوع ملال در پیوندی محکم دیده می‌شوند. حرافی یا غیبت کردن یا خمیازه کشیدن‌های مدام مفرهای کوچکی هستند برای مقاومت در برابر زمانی که بیش‌ازاندازه به‌درازا کشیده است و بسیاری را در این به‌درازا کشیدن خالی و ناراضی و کلافه واگذاشته است. میزان صفاتی که نشان‌گر این حال است به‌وفور در متن نمایشنامه مشاهده می‌شود. صفاتی که در دسته‌بندی خانوادگی، بیان‌گر وضعیت هستند. بالاخره ایوانف و شبیلسکی نیز از راه می‌رسند و بعد از تعارفات معمول این بحث پول است که دوباره همه‌جا را فرامی‌گیرد. وراجی‌ها ادامه می‌یابد. بدن‌ها روی صندلی‌ها به کش‌وقوس می‌افتند. می‌نشینند، بلند می‌شوند و دوباره حرف می‌زنند. ملال نوع اول به‌سرعت به ملال نوع دوم بدل می‌شود به‌خصوص در آنان که آمادگی بیشتری برای انتقال را در درون خویش دارند. ایوانف هم مانند این چندوقت خودش را به مهمانی و آدم‌هایش می‌سپارد. هیچ‌کدام از آن حرف‌ها یا اعمال چیزی نیست که او بخواهد اما خودش را به میان آن‌ها پرتاب کرده. دازاین او متوقف می‌شود. یک اکنون کش آمده که می‌گذرد اما نه برای ایوانف. در ایوانف خلائی هست که با این‌چیزها پر نمی‌شود. خلائی که از درون خودش می‌آید. او ظاهراً با همه معاشرت می‌کند حتی گاهی همدلی می‌کند و شاید لبخندی هم بزند اما در درون خویش با ایستایی ویژه‌ای روبه‌رو است که نمی‌تواند بر آن غلبه کند. او قبل‌تر هم این مهمانی را تجربه کرده است و می‌داند در پس این وقت‌گذرانی عدم رضایتی هست که به‌زودی یقه‌ی او را خواهد گرفت. کم‌کم سروکله‌ی بورکین هم پیدا می‌شود. او که استاد شلوغ‌کاری و دغل‌بازی است به درخواست میزبان، مهمانی را به دست می‌گیرد تا رخوت و ملال جمع را با نمایش آتش‌بازی در باغ کمی التیام دهد. شبیلسکی هم که بابا کینا را یافته است خوشحال و زوزه کشان در پی این بانک سیار دوان است و البته باباکینا هم راضی است. شاید تنها ساشا است که مقداری حال ایوانف را درک می‌کند. همین باعث می‌شود که بالاخره ایوانف کمی زبان باز کند و حالش را شرح دهد. « سابق‌ها عادتم بود که زیاد فکر می‌کردم و زیاد کار می‌کردم، بااین‌همه اصلاً احساس خستگی بهم دست نمی‌داد. حالا هیچ کاری و هیچ فکری نمی‌کنم، بااین‌وجود احساس کوفتگی جسمی و روحی می‌کنم. وجدانم شب و روز آزارم می‌دهد، حس می‌کنم خیلی خطاکارم، بااین‌همه این‌که

به‌درستی چرا خطاکارم، نمی‌توانم تشخیص بدهم. به‌علاوه، مریضی زنم، بی‌پولی، شکنجه‌ی همیشگی، رسواگری، حرف‌های پوچ، بورکین رذل. . . خانه‌ی خودم به چشمم نفرت‌انگیز می‌آید، و زندگی کردن تویش از شکنجه بدتر است. صاف‌وپوست‌کنده بهت بگویم، شوروچکا، حتی مصاحبت زنم هم که دوستم دارد برایم تحمل‌ناپذیر شده. تو دوست قدیمی منی و از صراحت لهجه‌ی من دلخور نمی‌شوی. الان برای این آمده‌ام پیش تو که فقط سر خودم را گرم کنم، ولی حتی اینجا هم حوصله‌ام سر می‌رود، و دلم می‌خواهد باز بروم خانه. خواهش می‌کنم مرا ببخش، الان بی‌سروصدا برمی‌گردم.» (ایوانف، ۱۳۹۰: ۶۵)

این‌قدر جملات ایوانف واضح هستند که متوجه می‌شویم شاید او تنها کسی است که می‌داند آن‌چه ملولش کرده است، چیزی در بیرون او نیست. خانه نیست، آنا نیست، مهمانی نیست، او خودش را ملول می‌کند و صدای این ملال از ژرفای وجود او به گوش می‌رسد. ایوانف فریب شلوغی بیرون را نمی‌خورد. او آن‌قدر خودآگاه شده است که بداند آن‌چه او را ملول کرده است از جایی در درون او می‌آید نه بیرون او. تفاوت اساسی ملال اول و دوم همین است. او از خودش و در خودش ملول است. همچنان که هایدگر در تفاوت این دو نوع ملال متذکر شده بود در ملال نوع اول به‌درازا کشیدن زمان معذبمان می‌کند. ما نمی‌خواهیم بی‌جهت زمان را ازدست بدهیم. اما در ملال نوع دوم برای خودمان زمان می‌گذاریم و زمان را به‌نوعی هدر می‌دهیم و خویشتنمان را متوقف می‌گذاریم. این همان‌چیزی ست که ایوانف درکش می‌کند اما ساشا نه. ساشا سعی می‌کند به او بگوید که درکش می‌کند اما نگاه ساشا بیشتر از این‌که معطوف به ایوانف باشد معطوف به بیرون است. به ایوانف می‌گوید که مشکل را در نداشتن یک هم‌زبان می‌بیند و تنها عشق است که او را می‌تواند نجات دهد. اما ایوانف هوشیارتر از این حرف‌ها است، بااین‌حال حس کرده اندکی عشق شاید از فشار ملال کم کند. ازطرفی مظلومیت دختر و تنهایی او و ابتذال محیط اطرافش به شکلی ناگهانی او را متأثر می‌کند و بعد از منبری که می‌رود ناگهان به او قول ازدواج می‌دهد. «ایوانف: این دیگر قوز بالا قوز است که آدم زهواردررفته‌ای مثل من بنای یک ماجرای عشقی تازه را بگذارد! خدا مرا از چنین بدبختی حفظ کند! نه، کوچولوی باهوشم، این ماجرای عشقی نیست که بهش احتیاج دارم. بهت می‌گویم، در حضور خدا بهت می‌گویم، من تحمل هر چیزی را دارم: دل‌شوره، گرفتگی خاطر، افلاس، از دست دادن زنم، پیری و تنهایی زودرس، ولی فقط احساس خواری را نمی‌توانم تحمل کنم. دارم می‌میرم از شرم اینکه من، یک مرد تندرست و نیرومند، چطور به‌صورت هاملت یا مانفرد، یا یکی از آن آدم‌های بیخود، خدا می‌داند کدام، درآمده‌ام! آدم‌های قابل‌ترحمی هستند که وقتی بهشان بگویی هاملت یا «بیخود» باد می‌کنند، ولی به نظر من این ننگ است! غرورم را جریحه‌دار می‌کند. احساس شرم سرتاپایم را می‌گیرد و رنج می‌برم... مرا ببخش شوروچکا، من با تو ازدواج می‌کنم... (ایوانف، ۱۳۹۰: ۶۶، ۶۷)

بعدازاین گفت‌وگوی روشنگرانه، ساشا به باغ می‌رود و ایوانف در گفت‌وگویی ناامیدکننده با همسر لیبدف متوجه می‌شود که هیچ‌کاری برای سفته‌اش نمی‌تواند بکند. کوزی همچنان قمار می‌کند. مهمانان از کرختی جشن و کمبود موادغذایی کلافه هستند. بابا کینا همچنان ملول است. شبیلسکی و بورکین همچنان درباره‌ی مواهب مالی ازدواج با باباکینا جدل می‌کنند. درمیانه‌ی این غوغا آنا و دکتر لووف به‌دنبال ایوانف وارد مهمانی خانه‌ی لیبدف می‌شوند. آنا دارد پزشک را توجیه می‌کند که یک مرد واقعی از خودش تمجید نمی‌کند و ایوانف با همه مشکلات تازه‌اش خوبی‌های بسیاری داشته و دارد. این‌جاست که آن‌چه نباید بشود، می‌شود. ایوانف و ساشا وارد ساختمان می‌شوند، دست در دست هم و خنده‌کنان و شیدا درحالی‌که دارند فریاد می‌زنند خوشبختی سلام، زندگی دوباره سلام، کارهای تازه سلام. البته از بد حادثه ناظران این صحنه‌ی پرشور لووف و آنا هستند.

پرده‌ی سوم: بازگشت به خانه

دو هفته از مهمانی لیبدف گذشته است. دراین‌مدت ایوانف با اهالی آن خانه رفت‌وآمدی نداشته و یحتمل سخت در کار توجیه اتفاق آن روز برای آنا بوده است. در غیاب ایوانف لیبدف، بورکین و شبیلسکی به اتاق او آمده‌اند و در انتظار او بساط می‌خوارگی‌شان را هم پهن کرده‌اند. هر سه بی‌هیچ هدفی، تنها وقت می‌گذرانند. به‌راحتی می‌شود ملال نوع اول را مشاهده کرد. هر سه آن‌ها در انتظار ورود ایوانف هستند تا چیزی را با او مطرح کنند اما او هنوز نیامده است. بنابراین آن‌ها در اتاق ایوانف شروع به وقت‌گذرانی می‌کنند و البته حرافی‌های بی‌هدف که گاهی دچار اطناب شدید می‌شود که این خود نیز نشانه‌ای از وجود این ملال است. حرف‌ها از احتمال جنگ بین آلمان و فرانسه شروع می‌شود، به مزه‌های مناسب و لذیذ برای نوشیدن می‌رسد و از آن‌طرف تا ازدواج بابا کینا و شبیلسکی و پول حاصل از آن ادامه می‌یابد. هیچ خط‌وربط روشنی بین این حرف‌ها نیست. این حرف‌ها برای هیچ هدفی زده نمی‌شود و قرار نیست که از آن‌ها نیز نتیجه‌ای گرفته شود. نبودن ایوانف آن‌ها را دچار تهی‌وانهادگی کرده و تا ایوانف وارد نشود این برزخ ادامه می‌یابد. لووف پزشک نیز وارد می‌شود و به منتظران و ملولان اضافه می‌شود. حتی خبر بیماری سخت آنا و احتمال مرگش این آدم‌ها را متأثر نمی‌کند و مانند باقی حرافی‌ها، مصرف می‌شود و تکمیل این کارناوال ملال با ورود کوزی تکمیل می‌شود که همچنان با بیانی انتزاعی و ویژه، قمار کردن‌هایش را شرح می‌دهد و ریز ورق‌بازی‌هایش را تعریف می‌کند. آودتیای پیر نیز به این جمع اضافه شده تا دلال دیگری برای ازدواج بابا کینا به این جمعیت افزوده شود. با ورود ایوانف این کارناوال کاتوره‌ای گفت‌وگو متلاشی می‌شود. حالا همه هم‌زمان می‌خواهند با او حرف بزنند. ایوانف همه را بیرون می‌کند تا با لیبدف درباره‌ی بدهی‌هایش گپ بزند. ایوانف توضیح می‌دهد که هیچ پولی در بساط نیست. لیبدف همدلی می‌کند و البته شرح می‌دهد که مأمور است و معذور. آن‌وسط پیشنهادی پنهانی برای کمک کردن به ایوانف می‌کند اما به‌سرعت آن را پس می‌گیرد. لیبدف در هنگام خداحافظی از او می‌خواهد به خانه‌ی آن‌ها بیاید و ساشا را بیشتر ببیند انگار به شکلی پنهان دارد راه‌حلی به رفیقش پیشنهاد می‌دهد. این‌جاست که ایوانف دیگر طاقت از کف می‌دهد و در کمال استیصال از دوستش مدد می‌خواهد. ایوانف: پاشا! (او را نگه می‌دارد) من چه مرگم است؟ / لیبدف: خودم می‌خواستم همین را ازت بپرسم. ولی خجالت می‌کشیدم بگویم. نمی‌دانم، رفیق. گاهی به نظر می‌رسد که بدبیاری تو را از پا انداخته، ولی از طرف دیگر می‌دانم که تو از آن‌جور آدم‌ها نیستی، که تو... مغلوب بدبختی نمی‌شوی. باید یک‌چیز دیگر در کار باشد، نیکلاشا، ولی چی، نمی‌توانم تشخیص بدهم. / ایوانف: خودم هم نمی‌توانم درک کنم... به نظرم می‌آید، یا... به‌هرتقدیر، موضوع این نیست! (مکث) (ایوانف، ۱۳۹۰: ۹۲) ایوانف خاطره‌ای نقل می‌کند از یکی کارگرانش که زیر فشار کار زیاد از پا افتاد و تباه شد. از نوعی کار کردن بی‌محابا حرف می‌زند که خودش هم درگیرش بوده است. او گمان می‌کند این‌جور کار کردن همه‌ی نیروهای زیستی‌اش را تباه کرده است. حالا احساس می‌کند در تمام این سال‌ها دازاین خویش را متوقف نگاه داشته است. انگار در تمام این سال‌ها خودش را به زندگی سپرده بوده بدون این‌که حس رضایتی داشته باشد. سپرده تا بگذرد اما حالا این کش‌آمدگی و ایستایی آن سال‌ها گریبانش را گرفته و خسته‌اش کرده است. «ایوانف: خدای من، خسته‌ام، ایمانی ندارم، روزها و شب‌هایم را به هدر می‌دهم. نمی‌توانم مغزم، یا دست‌هام، یا پاهام را به کاری که ازشان می‌خواهم وادار کنم. املاک دارد تباه می‌شود، بیشه‌ها زیر تیشه ناله سر می‌دهند. (می‌گرید) زمینم، مثل یتیمی به رهگذر غریب، بهم چشم دوخته. انتظار هیچی را ندارم، تأسف هیچ‌چیز را نمی‌خورم... پس درد بی‌درمانم چیست؟ این پرتگاهی که به‌نظر می‌رسد دارم خودم را به طرفش هل می‌دهم چیست؟ این‌همه ضعف از کجا ناشی می‌شود؟ چه بر سر اعصابم آمده؟

(ایوانف، ۱۳۹۰: ۹۴، ۹۵) حالا می‌شود هم‌نظر با هایدگر تأکید کرد که این حال‌مندی دارد از مرزهای علم اعصاب و روان‌شناسی عبور می‌کند. دیگر مسئله، حال ایوانف در وضعیتی خاص نیست. چیزی نیست که با تجویزی روان‌پزشکی یا روانکاوانه آرام گیرد. ایوانف در وضعیتی بنیادین‌تر گرفتار است. او آگاه است که حتی مرگ آنا و عشق ساشا چالش‌های اصلی او نیستند و چیزی اساسی‌تر بنیان وجود او را نشانه گرفته است اما نمی‌تواند آن را دقیقاً شناسایی کند یا بر آن مسلط شود. مانند خوابگردی آشفته ازاین‌سو به آن‌سو می‌رود و برای کسانی که با او حرف می‌زنند نشانه‌های این حال را شرح می‌دهد حتی اگر آن شخص دکتر لووف باشد که همه‌ی این یخ‌زدگی را چیزی نمی‌داند جز رذالت و پستی اخلاقی ایوانف. در این جدال طعنه‌ای معنادار نهفته است که چگونه علم به موجود نمی‌تواند راهی به وجود داشته باشد. «دکتر، ما همه بیش از آن پیچ‌ومهره در وجودمان داریم که با اولین اثر یا علائم ظاهری رویمان حکم بشود. من تو رو نمی‌شناسم، تو مرا نمی‌شناسی، و ما خودمان را هم نمی‌شناسیم. ممکن است آدم پزشک حسابی باشد و درعین‌حال هیچ‌چیز از انسان‌ها نداند. قبول کن که حق با من است و این‌قدرها هم از خودت مطمئن نباش.» (ایوانف، ۱۳۹۰: ۹۸) درست است که ایوانف تا رسیدن به لحظه‌ی بینش و آن لحظه‌ی کیرکگوری فاصله دارد اما به‌راحتی می‌شود نشانه‌های ملال سوم را در او مشاهده کرد. ایوانف دیگر قصد کشتن زمان را ندارد. حتی دیگر نمی‌خواهد خودش را به هدر دادن زمان بسپارد. اما مسحور و جادوشده‌ی حالی است که او را دربر گرفته است. او تسلیم است. بااین‌که همه‌ی امکان‌های اقدام و عمل و عاملیت از برابر او عقب نشسته‌اند او بیشتر از هرزمانی آن امکان‌ها و ظرفیت‌ها را دارد می‌شناسد. همه‌ی پتانسیل‌های دازاین در برابرش رژه می‌روند و او منگ و مسحور به تماشا نشسته است. با گیجی خاص خودش تمامیت زندگی‌اش را نظاره می‌کند بدون اینکه بتواند عمل خاصی را انجام دهد یا تصمیم ویژه‌ای بگیرد. حالا دازاین نه‌تنها مسحور زمان است بلکه خود بخشی از آن است. دازاین جزو همان کلیتی است که از گذشته تا آینده کشیده شده است. این‌ها همه تبلور ملال عمیق در اوست. اما ایوانف هیچ شانسی ندارد. هنوز بحث را با دکتر به جایی نرسانده، ساشا وارد می‌شود و همه‌ی رشته‌ها را پنبه می‌کند. دکتر با طعنه‌ای سنگین اتاق را ترک می‌کند و ایوانف بهت‌زده می‌ماند با دختری که گمان می‌کند می‌تواند ایوانف را با نیروی عشق از این سیاه‌چاله بیرون بکشد. ایوانف بااین‌که کمی احساساتی شده، در برابر لفاظی‌های ساشا که سعی می‌کند همه تقصیرات را یک‌جوری از روی دوش او بردارد، می‌ایستد. او حالا از هرکسی نسبت به خود بی‌رحم‌تر است. «می‌بینم که تو درک خیلی عمیقی از زندگی داری! آه و ناله‌ی من در تو یک‌جور احساس ترس توأم با احترام ایجاد می‌کند، مثل‌اینکه فکر می‌کنی در وجود من هاملت ثانی را کشف کرده‌ای... ولی به نظر من این حالت بیماری و تمامی علائمی که همراهش است، فقط یک مایه‌ی مضحکه است، نه چیز دیگر! مردم باید آن‌قدر به بازی‌های من بخندند تا روده‌بر بشوند.»(ایوانف، ۱۳۹۰: ۱۰۲) مجادله‌ی ایوانف با ساشا گاه رنگ مغازله به خود می‌گیرد و به خاطره بازی و مرور رابطه‌ی آن‌ها حتی در زمان‌هایی که هنوز از آنا خبری نبوده و ایوانف مردی مجرد تنها و البته‌ی همسایه‌ی آن‌ها بوده، کشیده می‌شود. این بار نیز فضا دارد احساسی می‌شود که بورکین بی‌هوا وارد می‌شود و آن‌ها را می‌بیند. بورکین دوباره تمام شایعاتی را تکرار می‌کند که همه درباره‌ی ایوانف می‌گویند. این‌که این رابطه‌ی تازه می‌تواند ایوانف را از زیر همه‌ی فشارهای اقتصادی برهاند و خانواده لیبدف می‌توانند جایگزین خانواده آنا شوند که متأسفانه هیچ جهیزی برای دخترشان درنظر نگرفتند و او را طرد کردند. بورکین دارد همه‌ی این‌ها را می‌بافد که خود آنا هم سر می‌رسد درحالی‌که عنوان می‌کند ساشا را دیده که از خانه خارج می‌شده است و همان تهمت‌های بورکین را ادامه می‌دهد. ایوانف بااین‌که تمام سعی خود را کرده است تا زیر فشاری که از ابتدای آن روز لهش کرده دوام بیاورد، طاقت از کف می‌دهد و در حالت بی‌خودی به زنش

می‌گوید که دیگر چیزی تا پایان عمرش باقی نمانده و به‌زودی خواهد مرد. آنا پترونا ناگهان زانو می‌زند و سر جایش می‌نشیند. انگار انتظار شنیدن هر چیزی را داشته غیرازاین. ایوانف بعد از گفتن این جمله به‌سرعت پشیمان می‌شود اما دیگر بسیار دیر شده است. ملال او همچنان در حال تخریب همه‌ی زندگی اوست و او هنوز نتوانسته است که تصمیم بگیرد چگونه باید از آن نجات یابد با عشق یا انتحار.

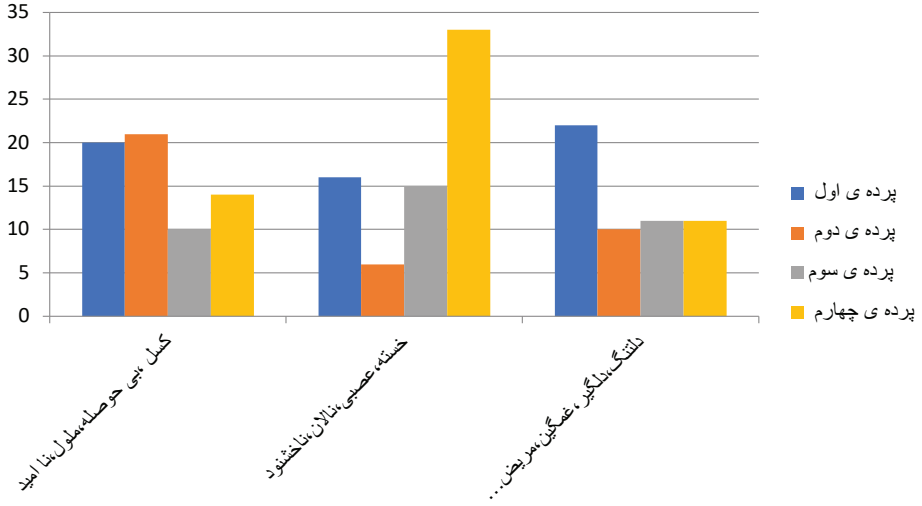
پرده‌ی چهارم: انتحار، سلاح ایوانف در مقابل ملال

یک سالی گذشته است و آنا پترونا جهان را ترک کرده و ایوانف دارد با ساشا ازدواج می‌کند. دوباره جشنی برپا است و در همان مکان همیشگی و دوباره با همان آدم‌ها. جشن و مکانش به‌راحتی می‌توانند بستر ایجاد ملال برای همه‌ی آن آدم‌ها باشد و البته بیشتر از همه برای ایوانف. هیچ‌چیز تغییری نکرده تنها زمان گذشته است یا بهتر است بگوییم کشته شده است و البته به‌نوعی فریز شده و کش آمده است. دراین‌میان ایوانف است که ملول‌تر شده است. لووف پزشک همچنان به‌دنبال اثبات قضاوت و تشخیص خویش است و حتی سعی می‌کند از پرت‌ترین آدم‌های آن جمع ازجمله کوزی تأییدیه بگیرد. انگار او هم کم‌کم در قضاوتش دچار تردید شده اما شجاعت اعتراف به ناتوانی‌اش در تشخیص بیماری ایوانف را ندارد. لیبدف و دخترش ساشا نیز دچار سردرگمی وحشتناکی هستند. آن‌ها می‌دانند چیزی معیوب است اما هنوز قادر به تشخیص آن نیستند. چیزی که ربطی به سن‌وسال ایوانف یا مردن همسرش یا حرف‌های دیگران ندارد اما به‌نوعی نیز به همه‌ی این‌ها مربوط است. «ساشا: پاپا، خودم هم حس کرده‌ام که یک‌چیز ناجوری هست... که آن‌طور که بایدوشاید نیست، نه، نه آن‌طور که باید. کاش می‌دانستی چقدر احساس ستمدیدگی می‌کنم! تحمل‌ناپذیر! تو را به خدا... به من بگو چه‌کار کنم!... در تمام این مدتی که نامزدش شده‌ام، یک بار هم لبخند نزده، یک‌دفعه هم راست توی چشم‌هام نگاه نکرده. همیشه‌ی خدا نالان است... خسته شده‌ام... حتی لحظاتی هم هست که به نظر می‌رسد که... که آن‌قدرها هم که باید دوستش ندارم. وقتی هم که سراغمان می‌آید، یا با من صحبت می‌کند، رفته‌رفته کسل می‌شوم. پاپا جان، این چه معنایی دارد؟ می‌ترسم. (ایوانف، ۱۳۹۰: ۱۱۹، ۱۲۰) انگار ایوانف است که حالا از دهان ساشا حرف می‌زند. حالا بعد از گذشت یک سال انگار ملال عمیق ایوانف به دختر سرایت کرده همچون مرضی مسری و کشنده. ساشا ترسیده. از آوار زمان که بر سرش خراب می‌شود. در تک‌تک کلمات ساشا پیوند دو لحظه‌ی ساختاری ملال عمیق را می‌بینیم. او خالی مانده است و این تهی‌وانهادگی تااندازه‌ای مرتبط با ایوانف یا بودن با او است. اما بیشتر به‌نظر می‌رسد ملال نوع دوم او دارد به ملال عمیق بدل می‌شود. او نمی‌داند باید چه کند. دازاین متوقف‌شده در برابر همه‌ی امکانات اقدام و عمل. آیا ازدواج کند؟ به‌هم بزنند؟ با او بماند بی‌ازدواج؟ خاطرات را چه کند؟ همه‌ی این حالت‌ها چه معنایی می‌دهند؟ به‌واقع معنایی نمی‌دهند چون همه‌ی این‌ها برای ساشا هم دارد به‌سمت بی‌تفاوتی می‌رود. او هنوز مقاومت می‌کند و خود را تسلیم ملال عمیق نکرده است اما حداقل برایش روشن شده است که عشق نتوانسته جلوی این غرق‌شدگی را بگیرد، نه در خودش و نه در ایوانف. دوست داشتن، عشق، پرستاری کردن، نگهبانی دادن بر سر معشوقی که خوابیده، همه‌ی این‌ها جایش را به بی‌تفاوتی و کسالت داده است انگار همه‌ی این‌ها هیچ فرقی باهم ندارند، به یکسان باارزش و به یکسان بی‌ارزش هستند. اما نمی‌شود این جشن را به‌هم زد. حداقل این پدر و دختر جرأت این آشوب را ندارند بااین‌که گاهی در تعارف به هم می‌گویند. پس همچنان ادامه می‌دهند اما نالان و مستأصل. این کارناوال استیصال وقتی شامل شبیلسکی و بابا کینا و همسر لیبدف هم می‌شود مراسم عروسی را رسماً به عزاداری بدل می‌کند. همه‌شان در صحنه‌ای، دور یک ویالن و پیانو حلقه می‌زنند که شبیلسکی را یاد آنا پترونا انداخته است. این تصویر خود می‌تواند استعاره‌ی معناداری از این وضعیت باشد. جمعیتی عزادار در مراسم

عروسی. انگار در این وضعیت شادی و غم باهم خیلی فرقی ندارند و این یکسان‌سازی همه‌چیز چه می‌تواند باشد جز امتناع همه‌ی چیزها و امور در برابر دازاین. بالاخره ایوانف خودش وارد صحنه می‌شود و البته انگار در درونش چیزی تغییر کرده، که دیده نمی‌شود. لحظه‌ی روشن‌بینی نزدیک است. ایوانف انگار دارد آماده می‌شود تا خود را از مسحورشدگی برهاند. حالا شاید بعد از حدود دو سال له‌شدگی زیر فشار زمان و سقوطی که او لحظه‌به‌لحظه حسش کرده است شاید بتواند از این حال‌مندی خفه‌کننده خود را برهاند. ایوانف توضیح می‌دهد که بعد از همه‌ی این روزها بالاخره توانسته است خودش را درست توی آینه ببیند. این‌که پذیرفته است که نیروهایش تمام شده و حالا می‌تواند به خودش و دیگران بخندد و کمک‌های بی‌معنای دیگران را نپذیرد. ازنظر او باید به این کمدی مسخره پایان داد. همان‌طور که پیش‌ازاین نیز عنوان شد هایدگر بر سویه‌های رهایی‌بخش و امیدوارانه‌ی ملال عمیق تأکید دارد. ازنظر او اگر دازاین بتواند دوره‌ی البته سخت و طاقت‌فرسای این حال‌مندی را دوام بیاورد، و به‌سرعت و عجولانه در جهت مقاومت در برابر این حال‌مندی واکنش دفاعی از خود نشان ندهد، شاید بتواند امکان‌هایی را در خود بیدار سازد که یا آن‌ها را فراموش کند. شاید والاترین امکان دازاین همانا آزادی او است. اینکه دازاین باید پیش از همه دوباره خود را به قلمرو آن‌چه آزاد است ببرد، باید خود را در مقام دازاین درک کند و این‌جاست که ایوانف انگار دوباره متولد شده است و به همه‌ی قابلیت‌هایش پی برده است. آن مالیخولیا که او دقیقاً نمی‌داند چگونه به سراغش آمده و بنیانش را دگرگون کرده، درست است که بیش از دو سال او را در برزخ نگاه داشته اما هم‌زمان او را دوباره تعریف کرده است. حالا او بیش از هر زمان به لحظه‌ی بینش نزدیک است. او باید عمل کند و خود را از این مسحورشدگی برهاند. «ایوانف: این‌جور فکر می‌کنی؟ نه، دیوانه نیستم. حالا من چیزها را با روشنایی حقیقی‌شان می‌بینم و افکارم به‌روشنی وجدان توست. ما همدیگر را دوست داریم، اما عروسی‌مان برگزار نمی‌شود! من حق دارم هرقدر دلم بخواهد هذیان بگویم و ناله کنم، ولی حق آن را ندارم که مردم را تباه کنم!... هر جا بروم، خواه میتینگ باشد، خواه تیراندازی، یا ملاقات یک بنده‌ی خدا فرقی نمی‌کند، هرکجا بروم ایجاد کسالت و افسردگی و ناخشنودی می‌کنم... تلخی این حالت دارد خفه‌ام می‌کند... سرنوشت را محکوم می‌کنم، شکایت می‌کنم، و هر کی بهم گوش می‌دهد به یک حالت بیزاری از زندگی آلوده می‌شود. (ایوانف، ۱۳۹۰: ۱۲۷) دیگر حرف‌های شورانگیز ساشا در باب عشق شورمند و حرف‌های پدر ساشا در باب رفع مشکلات مالی و باقی نصایح به کار ایوانف نمی‌آیند. ایوانف دیگر آن ایوانف منفعل نیست. با هیچ بحث و لفاظی تحت‌تأثیر قرار نمی‌گیرد. برای خودش مسؤولیت نمی‌خرد و دیگر برایش مهم نیست که در آن محیط کوچک و دورافتاده چه‌کسی می‌خواهد با ساشا ازدواج کند. یک روشن‌بینی سیاه در او موج می‌زند. انگار تا لبه‌های تاریکی رفته و بازگشته است و حالا به چیزی مسلح است که تابه‌حال نبود. «هیچ معنایی در کار کردن نیست، که ترانه و الفاظ پرشور، ناچیز و کهنه شده‌اند. هرجا که می‌روم، فلاکت، ملال محض، ناخشنودی و بیزاری از زندگی را همراه می‌برم... وای، چقدر غرورم جریحه‌دار شده... از زور خشم احساس خفقان می‌کنم. (ایوانف، ۱۳۹۰: ۱۳۳)

ایوانف همه‌ی این‌ها را می‌گوید اما دیگر با ناله و زاری نیست. چیزی دارد درونش می‌جوشد و بالا می‌آید. لووف، شبیلسکی و بورکین دوباره وارد می‌شوند و هرکدام چیزی از ایوانف می‌خواهند. لووف دوباره توهین‌هایش را شروع می‌کند و آن‌چنان وقیحانه این کار را می‌کند که بورکین به او پیشنهاد دوئل می‌کند و ساشا منبری در حمایت از ایوانف، دکتر را حسابی می‌نوازد. اما دیگر دیر شده است. ایوانف از این مجلس و بحث‌ها بالا آورده است. به کناری می‌رود و خودش را با تیر می‌زند. رها شدنی از روی انتخاب و البته ناگهانی. او حتی اگر خودش را نمی‌زد و به خانه‌اش بازمی‌گشت دیگر به آن روابط و آدم‌ها و آن شکل از زندگی تن نمی‌داد. ایوانف قدیم بیدار شده بود، از مالیخولیا از خوابی عمیق و زمستانی، از ملالی بی‌نهایت

سنگین و فلج‌کننده. ایوانف برخاسته بود و دیگر ناراضی و ناشاد نبود. بااین‌که خودکشی او بر پایان این درام سنگینی می‌کند اما باید منصف بود و آن لحظه‌ی درخشان بینش را فراموش نکرد. جایی که دازاین تمام ظرفیت‌های خویش را دوباره کشف می‌کند، انگار به سرچشمه‌های وجودی خویش بازمی‌گردد تا دوباره متولد شود و این‌ها همه در آن گفت‌وگوهای پایانی طلوع کرده است. «یک‌لحظه صبر کن، من به همه‌ی این حرف‌ها پایان می‌دهم! حس می‌کنم جوانی در من بیدار می‌شود. همان ایوانف دیرین باز به حرف درآمده!. . . . هر چیزی اول و آخری دارد! کنار برو، متشکرم ساشا!» (ایوانف، ۱۳۹۰: ۱۳۶)



نمودار ۱- پراکندگی ۱۸۹ صفت تکرارشونده که به حال ملال نزدیک هستند.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که مشاهده شد شخصیت ایوانف به‌شدت ملول است و ملال او بیشتر از این‌که به یک وضعیت خاص روان‌شناختی- جامعه‌شناختی بازگردد ریشه در دازاین او دارد. به شکل معناداری روند نمایشنامه جست‌وجویی پرتنش است برای یافتن سرچشمه‌های این ملال که اتفاقاً توسط خود ایوانف انجام می‌شود. ایوانف حدود دو سال را به شکلی فرسایشی درگیر این نوع ملال است. گاهی ریشه‌های آن را در گذشته‌ی خود می‌داند، گاهی در نوع روشی که برای زیستن انتخاب کرده و گاهی می‌اندیشد که شاید با عشق، از این بی‌تفاوتی عظیم خودش را رها کند. هایدگر در ملال نوع سوم یا همان ملال اگزیستانسیال شرح می‌دهد که دازاین در این وضعیت حتی آزار هم نمی‌بیند از همان گذران زمانی که در ملال‌های نوع اول و دوم وجود داشت. همین آزار ندیدن او را به‌شدت آزار می‌دهد. دازاین در این ملال در فاصله‌ای پرنشدنی از تمام امکانات اقدام و عملش قرار می‌گیرد درست مانند ایوانف که در این دو سال بقول بورکین نه کار خاصی می‌کند و نه می‌گذارد دیگران کاری بکنند. دازاین مسحور خط زمان است. همه‌ی امکان‌های او که در هرزمانی می‌توانستند باشند چه در گذشته چه در حال و چه در آینده. ایوانف بارها سعی می‌کند از آن مسحورشدگی رهایی پیدا کند، با مهمانی‌ها، با عشق ساشا با امید به آینده اما هیچ‌کدام برای او رهایی‌بخش نیست. تا این‌که در روز عروسی با ساشا درست آن‌زمانی که در آینه به خودش نگریسته بود، این را فهمیده بود. انگار لحظه‌ای چیزی در او درخشیده باشد. بعد عمل کردن را آغاز کرده بود. در لحظه‌ی بینش که هایدگر آن را به همان لحظه‌ی بینش کیرکگوری نزدیک می‌یابد ایوانف انگار آن حال را در خود پذیرفته و درعین‌حال عبور کرده بود. انگار دوباره متولد شده بود و همین باعث شد که در گفت‌وگوی آخر تصریح

کند دوباره دارد صدای آن ایوانف جوان را می‌شنود. این درست همان لحظه‌ی رهایی او از ملال عمیق است.

پی نوشت‌ها

1. Existential boredom
2. Ivanov
3. Lichtung/clearing

۴. در نوشتن مطالب مرتبط با فلسفه‌ی هایدگر از کتاب‌های مارم راتال. مایکل اینوود و جان مک کواری یاری جسته‌ام که در فهرست منابع به شکلی دقیق درج شده است.

5. Dasein
6. existence
7. Heidegger,Martin
8. Erschliessen/ disclosing
9. Befindlichkeit

۱۰. در نوشتن همه‌ی مطالب مربوط به انواع ملال از رساله‌ی مفاهیم اساسی متافیزیک: جهان، تناهی و تنهایی مارتین هایدگر یاری جسته‌ام که در فهرست منابع به شکلی دقیق درج شده است.

11. Troyat,Henri
12. Borkin
13. Anna Petrovna
14. Shabyelskey
15. Lyebedev
16. Sasha Alexandra pavlovna
17. Lvov
18. Babakina
19. Kosyh

فهرست منابع

- اسونسن، لارس (۱۳۹۸)، *فلسفه‌ی ملال*، ترجمه افشین خاکباز، چاپ ششم، تهران: نشر نو
- احمدی، بابک، (۱۳۹۵)، *ها یدگر و پرسش بنیادین*، چاپ هشتم، تهران: مرکز
- اینوود، مایکل، (۱۳۹۵)، *درآمدی بر ها یدگر*، ترجمه علیرضا فرجی، چاپ اول، تهران: ریسمان
- تروایا، هانری، (۱۳۸۳)، چخوف، ترجمه علی بهبهانی، چاپ دوم، تهران: ناهید
- چخوف، آنتوان، (۱۳۹۰)، *ایوانف*، ترجمه سعید حمیدیان، چاپ چهارم، تهران: قطره
- راتال، مارک، (۱۳۹۲)، چگونه *ها یدگر بخوانیم؟*، ترجمه مهدی نصر، چاپ دوم، تهران: رخ دادنو
- مک کواری، جان، (۱۳۹۳)، *مارتین ها یدگر*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، تهران: هرمس
- هایدگر، مارتین، (۱۳۹۴)، هستی *و زمان*، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ ششم، تهران: ققنوس

- Heidegger,Martin. *The Fundamental Concepts of etaphysics, World, Finitude, Solitude.* trans. William McNeill and Nicholas Walker. 1995. Bloomington.
- Marion Martin, Gaynor saldo, Graham stew. *The Phenomenon of boredom.* 2006. University of Brighton, UK.
- A. Moran,P. A. Scott,P. Darbyshire. *Existential boredom: the experience of living on haemodialysis therapy*. 2009. Dublin city University.

Received: 2020/02/08
Accepted: 2020/04/25

Existential Boredom in ivanov a character in achekhov s play Areading based on Martin Heidegger s views

Mehdi Rabbi, PhD Student in Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Science, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran

Malek Hosseini, Assistant Professor, Faculty of Law, Theology and Political Science, Islamic Azad University, Science and Research Branch,Tehran, Iran

Rahmat Amini, Assistant Professor, Faculty of Performing Arts and Music, Campus of Fine Arts, University of Tehran

Abstract

Boredom is one of the major dilemmas of the 21–century man. Some consider this the result of excessive leisure and some as a specific disease that may be afflicted by anyone. In Chekhov's plays, boredom is one of the predominant features of characters; these characters are bored, and this boredom does not necessarily maintain a particular cause. Many critics deem this as a consequence of a special Russian lifestyle of that period. Decades later, Heidegger in one of his creditable theses considers boredom the existential feature of human which has roots in their Dasein. In fact, to Heidegger, boredom is specific to human's individual existence. Heidegger defines boredom in three diverse levels which vary in terms of their depth, and he identifies the existential boredom as a boredom which is the deepest one and leads us to our existential origins. In this research, it has been illustrated that Ivanov's boredom represents his existential boredom rather than the boredom which stems from a special Russian lifestyle or his psychological status; the boredom which suddenly enfolds him, cripples him, and subsequently exposes him to all potentials of his existence.

Keywords: Existential Boredom, Ivanov, Heidegger, Chekhov