عبدالرحمن نجل رحیم

طعم گیلاس؛ نمایشی از پیوند سرشت انسان با طبیعت

آشنایی من با فیلم های کیارستمی در پاریس و لندن در دورانی بود که مشغول پژوهش علمی در زمینهٔ چگونگی فعالیت مغز انسان در تنظیم رفتار و شناخت بودم. در اروپا بود که فیلم های کلوزاپ، مشق شب و بعد فیلم زیر درختان زیتون او را دیدم. از همان ایام کار کیارستمی را در عرصهٔ هنر سینما معادل کار پژوهشگری در آزمایشگاه علمی یافتم که در احوال طبیعت آدمی مطالعه می کند. ابزار سینمایی برای او چون وسایل آزمایشگاهی است که با آن ها می توان به کشف اسرار طبیعت زندگی انسان رفت. او این شهامت را دارد که برای رسیدن به عمق و ریشه های پنهان در پس ظواهر، با نوآوری گستاخانه ای به کالبدشناسی و تشریح جسورانهٔ ماهیت هستی در طبیعت و جایگاه انسان در آن، همت گمارد.

در طول تاریخ علم، نوعی تقسیم و شکاف بین علوم طبیعی و علوم انسانی بروز کرد. علوم طبیعی، طبق ضوابط تابع آن کم و بیش به نوعی طبیعت مداری گرایش پیدا می کند و پدیده های هستی را بر محور قوانین طبیعی حاکم بر جهان هستی که انسان جزیی کوچک از آن است، تبیین می کند. اما در علوم انسانی، تمایل بر این است که انسان شناسی به عنوان محوری برای تبیین پدیده های جهان هستی قرار گیرد، به عبارت دیگر گرایشی به سوی انسان مداری وجود دارد.

مسلماً کسی چون من که بیشترین اوقات زندگی خود را با مقوله های علوم طبیعی گذرانده مایل

است تا پدیده های هستی در انسان را در قالب اصول تکاملی و تطوری حاکم بر کل طبیعت ناظر باشد. کیارستمی در عالم هنر سینما نیز از چنین رویکردی برخوردار است، که اندیشه های هنری او را به افکار علمی امثال من نزدیک می کند. از طرف دیگر، طبق نظر طبیعت گرایانه، زیبایی شناسی هنر پدیده ای انسانی است که دارای ارزش تکاملی و تطوری است و در جهت حفظ اصل ماندگاری در طبیعت برای بقای انسان آگاه و صاحب اراده لازم است و بر اساس این نظر، کَند و کاو هنری در به تصویر کشیدن چند و چون هستی در طبیعت برای انسان نوعی مکاشفه در امر زیبایی شناسی هنر نیز به حساب می آید. همان طوری که جستجوی علمی در این راستا ما را به نوعی زیبایی شناسی علمی رهنمون می شود. به نظر من، عوامل فوق دلیلی بر نزدیکی افکارم به عنوان اهل علم علاقمند به هنر سینما به اندیشه زیبایی شناختی هنری کیارستمی در سینماست.

از چند فیلمی که از او قبل از فیلم طعم گیلاس دیده بودم مرا متقاعد کرد که با فیلم سازی طبیعت مدار، متفکر و صاحب سبک روبرو هستم. مرگ سه اندیشمند سینمای جهان در سال های گذشته، یعنی کیسلوسکی، کوروساوا و کوبریک که هر کدام با شیوهٔ خاص خود، هستی شناسی طبیعت گرایانه ای را به تصویر کشانده بودند، مایهٔ تأسف است؛ ولی خوشحالم که سینماگر هموطن من که اسمش مانند آن سه سینماگر دیگر با حرف کاف شروع می شود، به پیروی از این بزرگان در فیلمی به نام طعم گیلاس قدرت سبک خاص خود را در جهت جستجوی رازهای هستی انسان در قالب کل طبیعت به بوتهٔ آزمایش می گذارد.

پیشرفت های اخیر در زیست شناسی مولکولی نشان می دهد که در کوچک ترین واحد حیات یعنی یاخته نیز برنامه ای برای انتخاب مرگ یا زندگی در نظر گرفته شده است. یاخته یا سلول در بدن ما بسته به شرایطی که در میان جمعیت یاخته های پیرامون خود دارد، زندگی یا مرگ خود را طبق برنامه ای پیش بینی شده در درون خود، انتخاب می کند. این آزادی انتخاب در محدودهٔ اصل ماندگاری موجود در انطباق با اصل بقای کل جهان زیستمند طراحی شده است. بنابراین چون این انتخاب برای هر یاخته بدن امری درونی است، انتخاب شدن مرگ برای هر یاخته را مرگ برنامه ریزی شده یا خودکشی یاخته ای می نامند. بدیهی است که انتخاب در جهت صیانت حیات در کل بدن موجود انجام می گیرد. به همین خاطر است که رشد و تکوین بالندهٔ هر موجودی، با حذف بخش بزرگی از جمعیت یاخته ای بدن آن موجود همراه است که بر پایهٔ اصل انتخاب قرار دارد. بنابراین، نه تنها زندگی در کنار مرگ معنا پیدا می کند، بلکه از این فراتر، انتخاب مرگ برای خود، به معنای ایجاد شرایط لازم برای زندگی دیگران است که بدون انتظار و توقع و ارزش گذاری خاصی، فروتنانه در کل طبیعت حتی در کوچک ترین واحد حیاتی جاری است. شاید به همین علت است که به آن نام خودکشی داده اند؛ زیرا مرگی انتخابی اما بدون افتخار و توقع است. این نوع رفتار در روابط بین جانوران همنوع نیز حاکم است و از همان اصل کلی پیروی می کند. بنابراین، اصل انتخاب مرگ یا زندگی به صورت برنامه ریزی شده ای در درون

هر ماشین زیستمند در روی کرهٔ خاکی قرار داده شده است. سیستم عصبی بدن انسان به ویژه مغز او نیز بر این اساس تکوین پیدا کرده است و انسان را دارای ویژگی خاصی نموده است که در ارتباطات بین فردی و اجتماعی و در انتقال فرهنگ اجتماعات بشری به کار می آید. حاصل این پیچیدگی ها در نظام بدن انسان، وجود آگاه و اراده مند او را ممکن می سازد. به علت وجود آگاهی، مرگ در انسان مفاهیم گسترده و پیچیده تری پیدا کرده است و حیطهٔ آگاهی و شعور و ارادهٔ انسانی را نیز در بر می گیرد. این خودآگاهی در انسان که با پیدایی زبان نیز در پیوند است، مفاهیم فوق طبیعی را نیز به آن اضافه کرده است. مفاهیم فوق طبیعی مرگ در انسان، رابطه نزدیک انسان با طبیعت را مخدوش کرده و انسان را در جایگاه والاتری نسبت به سایر موجودات قرار می دهد و تفکر انسان مدارانه را تقویت می کند. بنابراین در اجتماعات مختلف، انسان ممکن است خود را به دلیلی آگاهانه و انتخابی به کشتن دهد ولی برای این کار دلایلی فوق طبیعی در رابطه با اخلاقیات که خود زادهٔ شعور و آگاهی انسانی است، دست و پا کند. این نوع مرگ با افتخار همراه با ایثار و از خود گذشتگی که در راه اهداف عالی انسانی یا عقیدتی است، مرگی انتخابی است که دارای بار عاطفی و ارزشی است که از انواع مرگ های انتخابی که در عالم طبیعت صورت می گیرد، متفاوت جلوه می کند. فرهنگ های مختلف انسانی نیز با انجام انواع مراسم بزرگداشت و تقدیر از این نوع اندیشه های فوق طبیعی در استقبال از مرگ در جهت اهداف اجتماعات بشری و فوق بشری و ترغیب انگیزه های انتخاب در این راستا می پردازند. ولی خودکشی،

به عنوان مرگ بی افتخار و بی امیدی که هیچ گونه هدف والای انسانی را جستجو نمی کند، در اغلب فرهنگ ها مایهٔ شرمساری، حقارت و توهین برای سایر اعضای اجتماعات انسانی است. ولی از جهتی انتخاب تراژیک و متهورانه ای است که هیچ گونه چشمداشتی را از دیگر اعضای انسانی و نیروهای دیگر طبیعی و فوق طبیعی طلب نمی کند و تنها نمایانگر عظمت و عمق تنهایی انسان در مقابل مرگی انتخابی و طبیعی است که در واقع انسان را به عنوان عنصر زیستمند حقیری در پیوند با عظمت جهان زیستمند معنا می کند.

کیارستمی در فیلم طعم گیلاس تلاش دارد تا حجاب آگاهی و خودآگاهی انسان را به کناری زند تا معنای ریشه ای تری برای زندگی و مرگ انسان در رابطه با طبیعت زیستمند پیدا کند. او در این فیلم ترفندهای زیادی به کار می برد تا موقعیت انسان را به طور عریان در جهان زیستمند، مقابل مرگ و زندگی نشان بدهد. او مجبور می شود تا با واداشتن شخص اول فیلم خود به خودکشی، یعنی مرگ بی افتخار و با اجتناب از هر نوع توجیه عاطفه برانگیزی برای این تصمیم، هرگونه آلایش های فرهنگی و اجتماعی را به کناری گذارد تا موقعیت انسان را در رابطه مستقیم با طبیعت به تصویر بکشد. بنابراین پرهیز کیارستمی در نشان دادن انگیزه های اجتماعی و فرهنگی اقدام به خودکشی در نزد اول شخص فیلم، به طور عَمدی در جهت پالودن ذهن بیننده از پیشداوری فرهنگی-اجتماعی است، تا زندگی و مرگ انسان را در پیوند با طبیعت و رسیدن به عمق زیبایی شناختی این معنا تعریف کند و برای رسیدن به چنین تعریفی، می بایست نشان دهد که چگونه ذهن انسان باید از هفتخوان مراحلی دشوار بگذرد تا با طبیعت عریان وجود خود روبرو شود و زندگی و مرگ انسان را در رابطه با کل هستی تبیین کند.

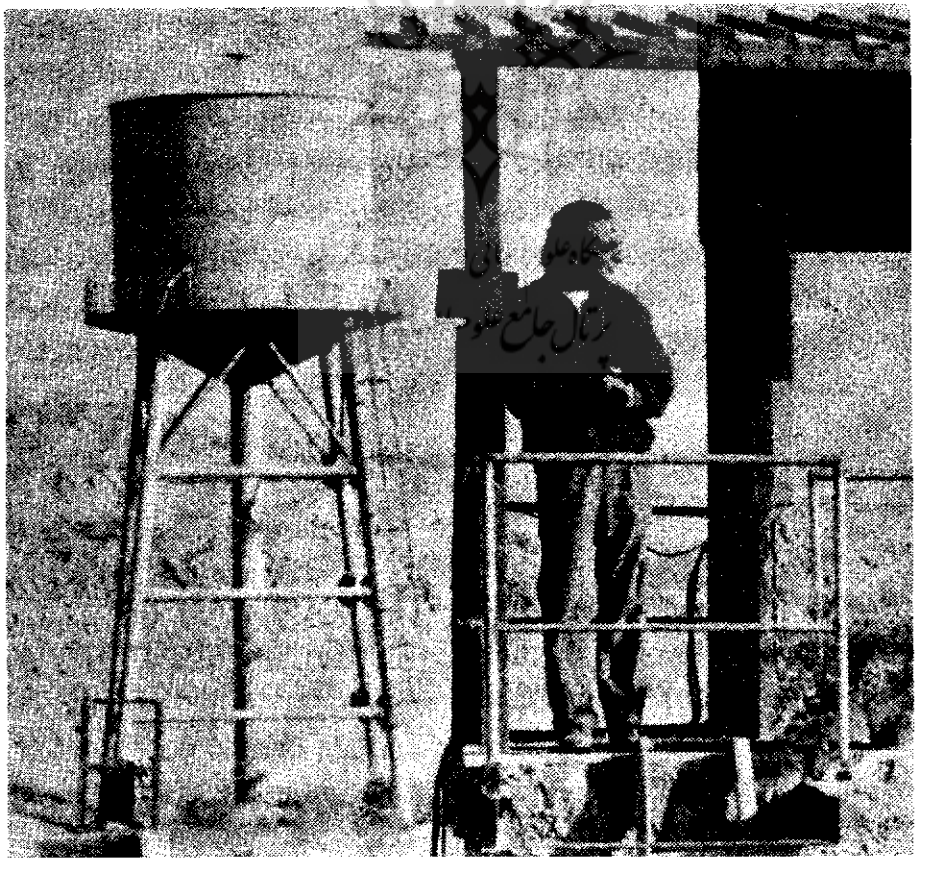
شخص اول فیلم، مردی میانسال با ظاهری آشفته و مضطرب در اتومبیل رِنجرُوِر خود نشسته و در حاشیهٔ شهر در حرکت است و ظاهراً در جستجوی انتخاب شخصی است که بدون این که خود را درگیر چون و چرای کیفی کاری که انجام بدهد بکند، می بایست در ازای مبلغی که چندان هم کم نیست کاری برای او انجام بدهد که تماشاگر نیز از چند و چون آن کار اطلاعی ندارد. اصرار کیارستمی برای صرف زمان قابل ملاحظه ای از فیلم در ایجاد ابهام و ایهام موضوعی، باعث می شود تا حواس بیننده به اشارات تصویری و صوتی که در پیرامون وسیلهٔ نقلیه شخص اول فیلم که هنوز چیز زیادی دربارهٔ او نمی داند برانگیخته شود. کیارستمی -به عمد- حواس بینایی و شنوایی ما را در مقابل وقایع بی اهمیت و روزمره ای که ممکن است در زندگی هر کدام از ما بارها و بارها اتفاق افتاده باشد و توجه ما را جلب نکرده باشد، حساس می کند. گرچه او با پنهان نگه داشتن علت خودکشی به طور عمد تلاش دارد تا لفاف های فرهنگی اجتماعی و سیاسی پیرامونی را به کناری بزند تا مستقیماً انسان را عریان در مقابل طبیعت مرگ و زندگی قرار بدهد، لیکن در چنین شرایطی نیز هنوز فرد انسانی باید از هفتخوانی بگذرد تا خود را تسلیم طبیعت کند. زیرا آگاهی و وجدان بیدار انسان در مقابل مرگ و زندگی او را در برزخی قرار داده است که رهایی از آن بسیار دشوار است. برای گذشتن از این هفتخوان می بایست از دوران

متعدد زندگی گذر کرد. حالات ذهنی متعددی را پشت سر گذاشت تا به مرگی بی ادعا در دامن طبیعت رضا داد. از طرف دیگر، آگاهی و شعور انسان که او را در چنین برزخی از بیم و امید در ارتباط با دوگانگی زندگی و مرگ قرار داده است، تنها در حضور دیگر همنوعان است که معنا و بروز پیدا می کند. انسان به تنهایی و بدون همیاری دیگری قادر به گذر از هفتخوان آگاهی و شعور خود نیست تا در انتها خود را به چرخهٔ طبیعت تسلیم کند. بنابراین شخص سرگردان و برزخی کیارستمی می بایست با کمک دیگران این مراحل را طی کند تا به طبیعت ناب بپیوندد. اما نکتهٔ طنزآلود و طعنه آمیز فیلم اینجاست که برای کسی که برای پالودن خود از آرایه های تمدن، جامعه، فرهنگ و سیاست پیوندهای خود را با گذشته گسسته می بیند، حال چگونه با کمک چه کسی می تواند بر برزخ ذهن خود فائق آید؟ او کسی را جستجو می کند که منفصل از هر نوع درگیری آگاهانه با موضوع، تنها به طمع مزدی ناسزاوارانه دست کمک به سوی او دراز کند. در این سفر پر مکاشفه، او می بایست از هفتخوانی که در مقابلش گسترده است، عبور کند. ولی کیارستمی تماشاچی فیلم خود را یکباره با تمامی این مفاهیم آشنا نمی کند، بلکه آرام آرام و با حوصله ای خیره کننده، سعی می کند تا ذهن تماشاچی فیلم خود را از تمامی پیشداوری های مزاحم آزاد کند و حس کنجکاوی او را برای تعقیب مأموریتی که به عهدهٔ مرد پریشان احوال سوار رنجرور و سرگردان در حاشیه شهر گذاشته، برانگیزد. بنابراین، تماشاچی فیلم مدت ها هیچ چیز دربارهٔ مأموریت اسرارآمیز سرنشین سرگردان اتوموبیل نمی داند. ولی از همان ابتدای فیلم مشخص می شود که او به دنبال انتخاب کسی است که کاری خاص برای او انجام دهد. ابتدا از کنار صف کارگران ساختمانی عبور می کند که جویای کار هستند، ولی اعتنایی به آنها ندارد. باغبانی که به چمن آب می دهد تا زندگی از دل خاك برویاند، توجه اش را جلب نمی کند. ولی در کنار دو کودکی که با ماشین قراضه و زوار در رفته ای بازی می کنند مکث می کند و از آن ها سؤال می کند که به چه کاری مشغولند و آنها در جواب می گویند، ماشین بازی می کنند. این اولین اشارهٔ کیارستمی به اولین خوان زندگی یعنی دوران بی خبری کودکی است. مکالمه تلفنی که از بیرون از کادر شنیده می شود برملا کنندهٔ نیاز مالی شخصی است که در گیر و دار سختی های امرار معاش روزمره گرفتار آمده است. آیا این مرد می تواند حلال مشکلات مرد سرگردان سرنشین رنجرور باشد؟ رنجرور دور می زند دوباره از کنار کودکان در حال بازی با ماشین قراضه رد می شود تا ما قیافه مرد را در کیوسک تلفن ببینیم و بعد بفهمیم که او سنگ بری است که در نزدیکی کیوسک تلفن کار می کند. وقتی شخص پریشان حال سعی می کند تا با استفاده از نیازهای مادی او نظرش را برای انجام کار اسرار آمیزش جلب کند، هنوز پیشنهاد مطرح نشده با عکس العمل خشن مرد سنگ بر روبرو می شود. آیا مرد سنگ بُر نمایندهٔ چهرهٔ پدر در دوران کودکی مرد پریشان احوال نیست که در مشغلهٔ طاقت فرسای روزمرگی تاب تحمل مزاحمت هیچکس را ندارد و با آن با خشونت تمام برخورد می کند؟ در گودالی وسیع و خاك آلود و کامیون هایی که خاك جابجا می کنند، بچه هایی که از سراشیبی گودال به دنبال نوجوانی کرده اند و نوجوان قرمزپوش که از

دست آنها فرار می کند با کیسه ای به دست از سربالایی گودال خاك آلود بالا می آید و مرد پریشان حال سعی می کند او را مجبور به کار اسرارآمیزش کند. ولی نوجوان چنان گیج و سردرگم است که حتی به طرز طنزآمیزی نه تنها از نوشتهٔ روی پیرهن قرمزش چیزی نمی داند حتی از مقدار درآمدی که از راه فروش پلاستیک هایی که از ته گودال به دست آورده، ایده ای ندارد. بدین ترتیب، گیجی و بی خبری دوران نوجوانی، خوان دومی است که مرد پریشان حال باید از آن گذر کند. در دوران کودکی و نوجوانی مسئلهٔ آگاهی به مرگ و زندگی جدی نیست. شاید به همین دلیل است که پس از گذشتن از این دو خوان، تازه تیتراژ فیلم با رنگ قرمز شروع می شود. کیارستمی هوشیارانه تماشاچی خود را نسبت به قصد سرنشین اتوموبیل تا خوان دوم زندگی در بی خبری می گذارد و از قصد و هدف سرنشین اتوموبیل ناآگاه نگه می دارد تا همهٔ عناصر پیوستاری فیلم در همخوانی و هارمونی با هم قرار گیرند.

پس از تیتراژ فیلم بدون اینکه هنوز تماشاچی هیچ چیزی از چند و چون ماجرای خودکشی و دنیای برزخی بین مرگ و زندگی مرد پریشان احوال پشت فرمان رنجرور بداند، سرباز جوانی سوار اتوموبیل می شود تا به پادگان نزدیک رسانده شود. حالا تماشاچی می داند که راننده او را برای اجرای هدف اسرار آمیز و مشکوکی سوار کرده است، ولی از چند و چون آن نمی داند. سرباز جوان با جوش غرور جوانی بر چهره و لباس سربازی بر تن، نمایندهٔ خوان سوم و مهم زندگی برای سرنشین در جستجوی رنجرور است. کیارستمی با گفتگوی اغوا کننده و شیطنت آمیزی بین سرباز و مرد پریشان احوال نوعی کشش غریزی را به بینندهٔ فیلم خود القاء می کند. در حالی که همچنان او را به مدت بیست دقیقه در حالت تعلیق زمانی و طفره رفتن مکالمه ای، معطل نگه می دارد تا هدف راننده مخفی بماند. شاید دوران سربازی (اجباری) نقطه عطفی در زندگی هر جوانی باشد. در این دوره کامل شدن بلوغ جسمانی با احساسات خودشناسانه و آگاهانه غریزی نسبت به زندگی همراه است. انتخاب سرباز برای این خوان زندگی شاید اشارهٔ تلویحی فیلمساز به اولین علائم فرمان دهندهٔ وجدان بیدار انسان تحت نظام خشک غریزی است که شور زندگی را در رگ های حیات جاری می سازد. اشاره راننده رنجرور به دوران خوش سربازی خودش و به خصوص وقتی که از نهیب لبریز از شور زندگی شمارش در هنگام مشق صبحگاهی می گوید، این وابستگی موقعیتی و موضوعی را بیشتر می توان لمس کرد. اما تماشاچی و سرباز با مکالمهٔ تأخیری و تعلیقی او و سرباز که بیشتر صرف حواشی می شود، نگران منظور و مقصد راننده رنجرور هستند. اتوموبیل از محل پادگان فاصله می گیرد این هول در دل سرباز و تماشاچی تقویت می شود که قصد این شخص برای مبهم نگه داشتن ماهیت کاری که باید انجام بگیرد چیست؟ آیا اینطور که راننده می گوید هر کاری در مقابل پرداخت مزد خوب جایز است؟ ترس مبهمی که در دل سرباز و تماشاگر از نیت مبهم راننده اتوموبیل شکل می گیرد، ماهیتی غریزی دارد. احساسی که کیارستمی عمد دارد تا با ترفندهایی در تماشاچی و سرباز ایجاد کند. وقتی که ما شاهد عبور رنجروور در پیچ و خم جاده های خاك آلود میان تپه های بی سکنه و خلوت حاشیه شهر هستیم، این بیم فزونی می

گیرد و موقعی به اوج خود می رسد که ماهیت کار توسط شخص اول فیلم که حال می فهمیم اسمش آقای بدیعی است شرح داده می شود. زیرا احساس ترس غریزی و مبهمی که ایجاد شده است با قصد بدیع و عجیب آقای بدیعی ماهیتی جدید و غیر منتظره پیدا می کند. او از سرباز می خواهد که فردا صبح به سراغ او در گودالی که کنار جاده در جوار تک درختی کنده شده بیاید و چند بار نام او را صدا بزند: آقای بدیعی! آقای بدیعی! اگر از او جوابی نشنید چند بیل خاك روی او بریزد. واکنش سرباز در مقابل اصرار بدیعی گریزی است غریزی در مقابل ترس از مرگ. سرباز پا به فرار می گذارد، تماشاچی چاره ای ندارد که در سالن تاریک سینما باقی بماند. کیارستمی پس از نیم ساعت تعلیق و معطل نگاه داشتن تماشاچی، ناگهان مشتی اطلاعات و سؤالات برخاسته از آن ها را بر سر بیننده می ریزد. در این میان، می فهمیم که آقای بدیعی قصد خودکشی دارد، متوجه می شویم که برای آقای بدیعی چند بیل خاکی که بر سرش ریخته می شود، بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد. لابد باید از خودمان یا از فیلمساز بپرسیم چرا؟ او چرا بدون این که به سؤال های ما دربارهٔ چرایی خودکشی پاسخ بدهد، ما را در مقابل سؤالی عجیب تر قرار می دهد؟ با خود فکر می کنیم چرا خاك برای آقای بدیعی مهم و محوری است که این همه دردسر را به خاطر آن می بایست تحمل کند؟ آیا چند بیل خاك بهانه ای نیست تا او هیچ وقت در گودال نخوابد و خود را نکشد؟ شاید در وسواس و حساسیت آقای بدیعی نسبت به خاك دو نکتهٔ متضاد نهفته باشد. یکی



این که در صورت زنده ماندن، به طور تصادفی زنده به گور نشود؛ دیگر اینکه در صورت مردن جسمش بر روی زمین نماند و منظره ای کریه و زشت به خود نگیرد و خوراك لاشخورها نشود. با محور قرار دادن خاك، بدیعی سعی می کند افکار و رفتار خود را با منطق طبیعت نزدیک کند و مرگ بی افتخار و فروتنانهٔ خود در قالب خودکشی را در پیوستن به طبیعت بداند. خاك، گهوارهٔ حیات و تابوت مرگ است. از خاك بر می آییم و بر خاك می شویم. بدیعی با چنین منطقی به استقبال مرگ و پیوستن به طبیعت می رود. ولی مشکل بزرگ او این است که او از زاویهٔ وجدان بیدار و آگاه انسانی خود به مرگ نگاه می کند. همین وجدان بیدار و آگاهانهٔ انسانی اوست که تسلیم شدن محض به قاموس طبیعت را دچار مشکل می کند. او نگران لحظاتی است که ممکن است در زیر خاك بماند اما نفس بکشد و قلبش در زیر خاك بطپد یا مرده روی زمین بماند و خوراك لاشخورها شود. این وحشت اضطراب آلود زایيدهٔ آگاهی او و قدرت پیش بینی آینده ای است که دو احتمال متضاد را در ذهن انسانی ما بر می انگیزد که هر دوی آنها تنها برای انسانی که هنوز زنده است دارای معناست. برای طبیعت که بدیعی می خواهد خود را به دست او بسپارد تفاوتی نمی کند که چند بیل خاك بر سر موجودی ریخته شود یا نشود. بنابراین وسواس بدیعی در مورد خاك بر سر شدن در حین این که نشانهٔ فروتنی و تواضع زیستی اوست، شرایط برزخی انسان را نیز نشان می دهد که راحت جان به طبیعت نمی سپارد. آیا این هشدار برای ما تماشاگر فیلم نیست که حتی در موقعیت متواضعانهٔ برزخی خود بین زندگی و مرگ، می بایست نگران و معترض زنده به گور شدن خود باشیم و تا آخرین لحظه تلاش کنیم تا با همت همنوع دیگر زنده به گور نشویم؟ ولی چرا کیارستمی می بایست بیشتر نگران زنده به گور شدن باشد. آیا این آثار زخم روانی به جا مانده از رویارویی با مرگ حقیرانهٔ کسانی نیست که دچار بلای قهر طبیعت شده اند و در زلزلهٔ رودبار همان جایی که او سه فیلم خود را ساخته است، زنده به گور شده اند؟ شاید به همین دلیل است که او سعی می کند تا اضطراب وسواس گونهٔ آقای بدیعی در مورد زنده به گور شدن او را به عنوان تنها عامل پیش برندهٔ فیلم به ما بپذیراند. کم کم خاك به عنوان عنصر اصلی طبیعت به عنوان محور اصلی رابطهٔ انسان با طبیعت به ما شناسانده می شود. علاوه بر وسواس اضطراب آلود بدیعی از این که زنده در زیر چند بیل خاك نماند، بعد از فرار سرباز نیز صحنه های فیلم را بیش از هر عنصر دیگری، خاك تشکیل می دهد. گرچه تمامی جنبش زندگی را در پیرامون خاك و رویاندن و رویانش زندگی از خاك شاهد هستیم، شاید همچنان وسواس غالب بدیعی در حواشی بیم او از زنده زیر خاك ماندن است. پرندگان که از خاك کنده می شوند و پرغوغا در آسمان به پرواز در می آیند، درختانی که از دل خاك رسته اند، کارگران کشاورزی که زندگی را از دل خاك می رویانند. و حتی رنجرور آقای بدیعی را که در جدول کنار جادهٔ خاکی گیر افتاده است داوطلبانه از خاك بیرون می آورند. همه از رویش زندگی و از دل خاك برآمدن را نوید می دهند. ولی این خواست آقای بدیعی برای بر خاك شدن است که حس غریزی حیات را برجسته می کند و حساسیت ما را برای شاهد بودن حیات در کل طبیعت تشدید می کند.

پس از چند دقیقه ای فاصله گذاری تصویری و نشان دادن جریان عادی طبیعت، مجدداً وسواس آقای بدیعی در جست و جوی کسی که وصیت او را اجرا کند تا ترس از زنده زیر خاك ماندن او را تسلی دهد، غالب می شود. حال که با گذر از خوان سوم جوانی و آشنایی با توان غریزی حیات به موقعیت برزخی آگاهی از مرگ و زندگی در نزد بدیعی آشنا می شویم در دنبالهٔ جست و جوی وسواس گونهٔ او می بایست از خوان چهارم با اندوه غربت و تنهایی از دروازهٔ احساسات عاطفی-هیجانی تمییز بین بد و خوب، گناه و صواب گذر کنیم. صدای موسیقی غمگین افغانی در کیوسک تک افتادهٔ نگهبانی، ماشین آلات خاك برداری و شن و ماسه سازی در وسط بیابانی از تپه های پر خاك، حس غربت و تنهایی را به جان ما می ریزد. گفت و گوی بدیعی با نگهبان افغانی، بویی از آشنایی و نزدیکی ندارد. نمای اندام تک افتادهٔ بدیعی با پس زمینه ای از ریزش خاك از شیب تپه ها، بیگانگی بدیعی در حسرت مشتی خاك بر سرش را بیشتر می توان حس کرد. ما همچنان در تعلیقی ناخواسته گرفتار می مانیم که آیا او کسی را پیدا می کند که بدون این که بخواهد نظرش را عوض کند، به وصیت اش عمل کند و بیم وسواس گونهٔ او را التیام بخشد؟ آیا کسی پیدا می شود که بدون این که تلاش کند تا دلیل خودکشی، مرگ بی افتخار و نا امیدانهٔ او را تأیید کند و علت جویی نکند. کیارستمی اصرار دارد تا همچنین همدردی ما را در مورد موقعیت بدیعی بر نیانگیزد و خواستهٔ لجوجانهٔ بدیعی ما را هم مصمم تر می کند تا به دنبال کس دیگری بگردیم تا شاید او بتواند ما را از دایرهٔ وسواس سمج و آزاردهندهٔ بدیعی خلاص کند. بدیعی که از پله های نگهبانی پایین می آید نگران آن است که از پله های نامطمئن نیفتد که خود شاید موقعیت متزلزل او را در انتخاب مرگ در مقابل زندگی نشان می دهد. این موقعیت متزلزل را بدیعی سعی می کند در برخورد با طلبهٔ افغانی در نطق پر هیجان خود برای توجیه تصمیم خود و بیمش از زنده زیر خاك ماندن بدهد. طلبه، نمایندهٔ خوان پنجمی است که در مقابل بدیعی قرار دارد. رنروو در پیچ و خم جاده های خاکی از کنار تپه های غریب به سوی گور آیندهٔ بدیعی در حرکت است، اولین بار ما شاهد واکنش هیجان آلود بدیعی در توضیح موقعیت مرگ طلبانهٔ او هستیم بدون این که چرایی تصمیم او را بدانیم. این خوان پنجم است که همه چیز در قالب احساسات هیجانی-عاطفی، در کفهٔ ترازوی بد و خوب، گناه و صواب، عذاب و پاداش سنجیده می شود. در این ترازوست که خودکشی، به عنوان عملی معصیت آلود و ضد ارزش نمایانده می شود. مرگی بی افتخار که تأیید هیچ زنده ای را بر نمی انگیزد. تنها می تواند مایهٔ شرمساری زندگان یا سند بیهودگی جهان باشد. اما بدیعی تلاش دارد خودکشی را عملی انتخاب شده و خیرخواهانه از جانب کسی که مرگ می طلبد در حق زندگان بداند. ولی او تنهاست. اگر او طلبهٔ افغانی را نتوانسته است مجاب کند، شاید بینندهٔ فیلم را هم نتواند قانع کند. او حتی خودش را هم نتوانسته است قانع کند. چون که وقتی طلبهٔ افغانی از او دعوت به نهار حقیرانهٔ دوست نگهبانش می کند که املت است او ناخودآگاهانه می گوید که تخم مرغ برای سلامتی او ضرر دارد. آیا کسی که در پی کشتن خود است، در عین حال می تواند نگران سلامتی خود باشد؟ بدیعی در تردیدی برزخی به سر می

برد. اما آنچه که بدیعی را چنین پریشان کرده است، ترس از زنده به گور شدن است، نه مردن. شاید این هشداری مهم برای ما به عنوان تماشاچی هم باشد که مواظب باشیم زنده به گور نشویم. شاید این تأکید بدیعی فریاد خاموش و هشداری مهم برای انسان است.

در فاصله گذاری تصویری دیگر تا زمانی که به خوان ششم برسیم، چند دقیقه از فیلم را شاهد فروریختن و جابجایی خروارها خاك توسط کامیون و بولدوزر هستیم و این اندام در هم فرو رفتهٔ بدیعی است که همچنان در حسرت چند بیل خاك به سر می برد. در اینجا به اهمیت شرط بدیعی نیز پی می بریم، یعنی مطمئن شدن از زنده به گور نشدن. اگر بدیعی نگرانی و تردیدی دربارهٔ اجرای نقشهٔ خود دارد ناشی از همین ترس است. ترس و نگرانی از این که زندگی در زیر خاك مدفون نماند. وصیت سادهٔ بدیعی تمامی تعلقات و پیرایه های زندگی اجتماع انسانی با تمامی پیشداوری های فرهنگی و سنتی را کنار می زند تا خود را عریان و تنها در تماس با کل طبیعت قرار دهد. هجوم خاك در پیرامون بدیعی تلاشی است برای قانع کردن تماشاچی که هولناکی زنده مدفون شدن در زیر خاك و ارزش سرآوردن از خاك و تلاش برای زنده به گور نشدن را دریابد. شاید کیارستمی می کوشد تا ما را متوجه اهمیت وصیت بدیعی بکند و شاید هشداری به ما بدهد که به هوش باشیم تا آنچه را که ما به عنوان زندگی با تمامی پیرایه های اجتماعی و فرهنگی آن پذیرفته ایم، نوعی زنده به گوری تدریجی است. در همین اثنا، در رنجرور با ضربی ناگهانی بسته می شود ما متوجه پرش زمانی می شویم و در یک لحظه اضطراب بدیعی از زنده به گور شدن زایل می شود. چون از مکالمهٔ او با فردی که هنوز او را ندیده ایم می فهمیم که او بالاخره کسی را پیدا کرده است که به وصیت اش عمل کند. یعنی اجازه ندهد او زنده به گور شود. همین اطمینان کافی است که بدیعی آرام گیرد و گوش به کلام مردی بسپارد که به او قول داده است تا به وصیت اش عمل کند. بدیعی تنها در چنین شرایطی است که می تواند خود را عریان در تماس با طبیعت و طپش های آن حس کند و لحظه های کیفی زندگی را در رابطه ای مستقیم دریابد. او خلع سلاح شده است. دیگر بهانه ای برای زنده ماندن و به تعویق انداختن نقشهٔ خودکشی ندارد. او باید تمامی قرص خواب هایش را بخورد و برود در گور بخوابد و منتظر بماند. در چنین شرایطی است که طعم توت در توتستانی می تواند پیرمرد را از حلق آویز کردن خود از شاخهٔ درخت توت پشیمان کرده باشد و بدیعی در مقابل لذات کیفی ذهنی زندگی که پیرمرد از آن می گوید، سکوت می کند. این همان خوان ششم یعنی مرحلهٔ سرشار از احساس کیفی و ذهنی لذات زیبایی شناختی زندگی است که فلاسفه به آن کوالیا می گویند. طعنهٔ طنز آمیز ماجرا در این است که این احساس کیفی-ذهنی را پیرمرد تاکسی درمیستی Toxider-miste بیان می کند که خود بلدرچین ها را شکار می کند و می کشد تا جسدشان را در موزه به نمایش بگذارد. در ضمن فراموش نکنیم که او بی رحمانه در لباس دوستی بهانهٔ به تعویق انداختن خودکشی را از بدیعی گرفته است. حال بدیعی به راحتی دور شدن از گور آیندهٔ خود و انتخاب جادهٔ دیگری برای عبور که درازتر اما زیباتر است را می پذیرد. زمان قابل ملاحظه ای از فیلم که با پیرمرد تاکسی درمیست

می گذرد و رنجرور از پیچ و خم جاده های خاکی که این بار جلوه های زیبای طبیعت در پیرامون آن را بهتر می توان دید، پیرمرد تلاش می کند تا با کیفیت های لذت انگیز ساخته شده در ذهن، بدیعی را بفریبد و او را به تعلقات روزمرهٔ زندگی بکشاند همان طوری که خود گرفتار آن مانده است. او برای ارتزاق خود و خانواده اش بلدرچین ها را می کشد و جسد آن ها را در موزه به تماشا می گذارد و برای تهیهٔ داروی کودک بیمارش علیرغم میل خود وصیت بدیعی را قبول می کند. هر چه که فیلم به انتهای خود نزدیک می شود، حس زندگی در بدیعی قوی تر می شود، ولی این باعث نمی شود که بدیعی با پشیمانی کامل از خودکشی به تعلقات روزمرهٔ زندگی برگردد. کما این که برگشت او به موزه برای دیدن مجدد آقای باقری پیرمرد تاکسی درمیست به خاطر پشیمانی کامل او از تصمیم به خودکشی نیست بلکه برای اطمینان بیشتر او از زنده به گور نشدن است. چیزی که کیارستمی با وسواس و در عین حال با لطافتی خاص اصرار دارد تا خطر آن را به همهٔ ما گوشزد کند. شاید بدیعی به این خاطر بر خودکشی پافشاری می کند که نمی خواهد درگیر نوعی زندگی با تعلقات و آلودگی های روزمره در جامعه ای شود که خود به نوعی زنده به گور شدن است. به عبارتی بدیعی هنوز با باز گذشتن احتمال خودکشی می خواهد خود را از قید نوعی زندگی که همچون زنده به گور شدن است، خلاص کند. عمل بدیعی شاید نوعی اعتراض خاموش است که با برگشت به اصل و پیوند با طبیعت خود را نشان می دهد. جلوه های

زندگی در پیرامون بدیعی دائماً به طرز تشدید یافته ای خودنمایی می کند و بی نیازی و آزاد بودن از بند تعلق بدیعی و آمادگی او برای خودکشی و تلاش برای زنده به گور نشدن جلوه های زندگی پیرامون را درخشان تر می کند. در چنین شرایطی است که دوربین عکاسی را دختر جوانی به دست بدیعی می دهد تا از او و پسر جوان در کنار بساط گلفروشی عکس یادگاری بگیرد، دختران جوان سرشار از زندگی در حال عبور، بازی کودکان در حیاط مدرسهٔ همجوار، صف طولانی آنها در موزه، باغبانی که در حال آب دادن به چمن است، خانه های شهر که از دور پیداست، گربه ای که در حاشیهٔ نرده می خرامد، عبور پرندگان و خط سفید حرکت جت در آسمان، آثاری از زندگی هستند که حساسیت ما را بر می انگیزند که شاید در شرایط عادی از اهمیتی برخوردار نباشند. اما طعم گَس دنیای برزخی آقای بدیعی را نمی شود نادیده گرفت.

وقتی شب زمان اجرای تصمیم فرا می رسد، خوان آخر یا خوان هفتم برای بدیعی آغاز می شود. آماده شدن برای در گور خوابیدن. ترس و اضطراب بدیعی از زنده به گور شدن به ما منتقل شده است. از این به بعد این ما هستیم که به جای آقای بدیعی اجرای نقش می کنیم. ترسی طبیعی که نتیجهٔ آگاهی از نزدیکی پایان زندگی است که در سالن تاریک سینما به ما نیز سرایت می کند. تاریکی روی پرده با تاریکی سالن سینما در هم می آمیزد و ما را نیز دعوت به تجربه ای می کند که در مستقیم ترین و بی واسطه ترین ارتباط انسان با طبیعت در هنگام مواجه شدن با مرگ، اجتناب ناپذیر می نماید. ترس آگاهانه و اصیلی که زاییدهٔ وجدان و شعور آگاه هر انسانی در هر نقطهٔ جهان در هنگام تسلیم شدن به مرگ و نیستی است. حتی مرگ فروتنانه و بی افتخاری چون خودکشی نیز بدون این ترس میسر نیست. ولی این ترس و اضطراب حساسیت دستگاه گیرندهٔ مغز ما را به منتهای درجه حساس می کند؛ آگاهی و وجدان ما را بیدار می کند؛ چشم و گوش ما را باز می کند تا آن چه را که در روشنایی روز نمی توانیم ببینیم و بشنویم در تاریکی شب تجربه کنیم. ما از این به بعد بدیعی را چون سایه ای در تاریکی دنبال می کنیم. آیا این سایهٔ ما نیست که بر روی پردهٔ سینما از پشت پنجرهٔ اطاق از بیرون خانه در پشت سایهٔ درختان نظاره گرش هستیم؟ ترسی ابهام آلود ما را وا می دارد تا سایهٔ خود که همان آقای بدیعی است را با دقت بی نظیری دنبال کنیم. آیا ما هم به دنبال وجدان آگاه خود در مواجهه با مرگ و وحشت زاییده از آن نیستیم؟ در این گشت و گذار شبانه در تاریکی محض، تنها جرقه های زندگی، چراغ راهنمای ما برای رسیدن به انتهای سفری به درازای زندگی هستند. چراغ اتوموبیلی که حامل بدیعی یا شاید ماست، راه های خاکی پر پیچ و خم بارها رفته را این بار با جلوه ای و معنایی دیگر روشن می کند که به مثابهٔ چراغ زندگی و چراغ وجدان بیدار و مضطرب ما در مقابله با مرگ است. ما سایهٔ خود یا آقای بدیعی را با دقت در تاریکی شب دنبال می کنیم. در خلوت تنهایی خود سایهٔ مرگ را به خود و بدیعی نزدیک می بینیم و در عین حال جلوه های حیات، نمایشی خیره کننده پیدا می کنند. آنگاه که بدیعی چون سایه ای پشت به دوربین در کنار تک درختی در جوار گودال مرگ خویش می نشیند تا شاید آخرین سیگار

زندگی خویش را دود کند و چراغ های شهر از دور سوسو می زنند و نور چراغ های تاکسی که برای آخرین بار پیچ های جادهٔ خاکی را روشن می کند و دور می شود. صدای زوزهٔ سگ ها و جانوران خاکی هراس نزدیکی مرگ با جلوه های تشدید یافتهٔ زندگی را یکجا به ما منتقل می کند. در این لحظات معنایی از زندگی کشف شدنی است که شاید در کش و قوس نگرانی های حقیر زندگی روزمره قابل شناخت نباشد. وقتی بدیعی ساك همراه خود را چون توشه ای حقیر بر زمین می گذارد تا فروتنانه و بی ادعا در گودالی در پای درختی-به آرزوی این که روزی کود پای آن شود- می خوابد، قدرت طبیعت صدها و هزاران برابر به ما نمایانده می شود. در این شرایط تنها در تغییرات نور طبیعت است که می توانیم از احوال بدیعیِ در گودال خوابیده مطلع شویم. ماه، تا زمانی که در زیر ابر پنهان نشده است چشمان کاملاً باز بدیعی را می بینیم. وقتی در پشت ابر می ماند، تاریکی بر چهرهٔ بدیعی خیمه می زند. آن گاه که رعد و برقی زده می شود در دوباری که چهرهٔ بدیعی نورانی می شود، یک بار چشمان او باز و بار دیگر بسته است. و آن گاه تاریکی است و صدای بارانی که گویی خاطرهٔ آگاهی وجدان ترس آلود انسانی تنها را با خود می شوید و بر دل زمین فرو می برد. در این زمان ما هم آماده ایم تا اگر باقری نیاید، چند بار بدیعی را صدا بزنیم و اگر جواب نداد، چند ریگ نیز به طرفش پرتاب بکنیم، اگر جواب داد دستش را بگیریم و از گور بیرون بکشیم، و اگر جواب نداد چند بیل خاك رویش بریزیم تا نه بر اضطراب بدیعی که هم اکنون شاید مرده باشد، بلکه بر تشویش وجدان بیدار خود در مقابله با مرگ فائق آئیم.

کیارستمی ما را در تاریکی با خیالات خود رها می کند. ولی هنوز کارش به پایان نرسیده است. اگر چه او موفق شده است تا ما را از ترسی ابهام آلود که از وجدان بیدار انسانی در مقابله با مرگ ناشی می شود آشنا کند، ولی او مأموریت دیگری را نیز برای خود قائل می باشد و آن این است که حقارت وجدان بیدار انسانی در مقابل عظمت طبیعت را یک بار دیگر به طور فشرده تری به ما بنمایاند. او تاریکی شب در زیر باران را به نمای صبح وصل می کند. منظرهٔ سرسبز تپه ها و دره با صدای نهیب شمارش سربازان در هنگام مشق صبحگاهی که ندای مقتدرانه و مغرور غریزهٔ زندگی را سر می دهد، شهادتی بر بی اهمیتی و حقارت مرگ یا زندگی وجدان ترس آلود انسانِ زندانی در تنهایی آگاهی خود است. نمایی که برای اولین بار با تصویر دانه دار ویدئویی بر ما نمایانده می شود. کارگردان کیارستمی چون فرماندهٔ نظامی دستور استراحت سربازان را صادر می کند و آقای بدیعی در نقش همایون ارشادی نمایان می شود که سیگاری بر دست دارد که شاید همان سیگاری باشد که بدیعی طعم گَس آن را قبل از در گور خوابیدن مزمزه کرده است و این بار ارشادی آن را به دست کارگردان کیارستمی می دهد و سربازان با شاخه های گل بر دست مرگ بی افتخار وجدان ترس آلود انسانی در خاك خفته را جشن می گیرند. این پایان طنز آلود و گزنده ای است از عظمت و در عین حال بی اعتنایی شقاوت آلودِ طبیعت و زندگی در مقابل انسانی که صلیب آگاهی از مرگ خود را بر دوش می کشد. از طرف دیگر هشداری است به انسان از طبیعت خویش جدا افتاده که غرور ناشی از محصولات آگاهی چنان او را در بند خود گرفتار کرده است

که جایگاه محقرانهٔ خود در دستگاه عظیم طبیعت را به دست فراموشی سپرده است. این بار صحنهٔ دور شدن رنجرور در پیچ و تاب جاده با موسیقی جاز لویی آرمسترانگ تصویر طنز آلود دو پهلو و هجو آمیزی از بی اعتنایی طبیعت به انسان و غرور و نخوت مضحک انسان در مقابله با آن به دست می دهد. نهایت طنز تصویری سکانس آخر فیلم را می توان در هجو کلیت فیلم به عنوان واقعیت و اصرار کیارستمی در ساختگی بودن آن دید و در ضمن این که او اصرار دارد به ما بفهماند فیلم را خیلی جدی و مهم نگیریم و کیارستمی را به عنوان سازندهٔ آن در مقام بالاتر از انسانی چون بدیعی ننشانیم. او همچون ما و بدیعی در مواجهه با طبیعت موجود حقیری بیش نیست که تنها کارِ بزرگش به تصویر کشیدن طنز عمیق نهفته در ذات زندگی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی