

دو تکه نان نخورده بعد از نهار به هم خورده پانزدهمین سالگرد ازدواج

کپی برابر اصل / عباس کیارستمی / ۲۰۱۰ یا ۱۳۸۹ / اکران تهران: ۱۳۹۴ / نقد بلند

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : تیر ماه ۱۳۹۴

از ویژگی های کسانی که به آن چه هنر پیش از آنها داشته، چیزی و چیزهایی افزوده اند، یکی هم این است که بسیاری دوست داران شان نزد خود می پندارند او و جهانش را آن گونه که من درک و حس می کنم، کسی دیگر نمی تواند. گاه این گمان، همچون وهمی است که تشخیص بدیهیات اولیه هنر آن بزرگ را با «دریافت شخصی من» از هنر او، یکی می گیرد. در سال های نوجوانی و شروع پیگیری خوره وار سینما، برای من این وهم از جمله در مورد آثار عباس کیارستمی و نخستین فیلمی که از او می دیدم، **خانه دوست کجاست؟** شکل گرفته بود. از خودم می پرسیدم چرا این نوشته ها هرچند ستایش اش می کنند، به آن همه نمک و شیرینی و - به تعبیر ساده آن سال های فیلم دیدن رها و بی واسطه که همچنان نگاهش داشته ام- «بامزگی» لحظه ها و موقعیت های فراوانی در دل فیلم هایش کاری ندارند؟ چرا این را نمی بینند که همه کارش با عکس ها و آدم ها و لهجه ها و حس های ناب، به این دلیل تماشایی و شنیدنی است که در تکرارهای جمله های بچه ها بر اثر اضطراب در مقابل مادر یا معلم، در آن حرکت بی ربط بچه ای که رفته در فاصله میز و نیمکت نیم خیز نشسته «چون کمرش درد می کند»، در تأکید پیرمرد بر این که مثل کوک کردن ساعت باید هر چندی یک بار بچه ها را کتکی زد، خوب می تواند لطف و طنز را کشف کند، بیرون بکشد و بی تأکید بیهوده، فقط نشان مان دهد.

بعدها دانستم نگاه جاری در نقدها با وجود بیوست و عبوسی ذاتی اش، در این مورد الزاماً دچار این مشکل نبوده. بلکه جریان طنزانه کیارستمی را از زاویه نگاه او به دنیا و آدم ها و سینما، چنان ریشه ای و همیشگی دیده که دیگر اشاره به آن را توضیح و احاطات می داند. اما بعدتر و با دیدن گزارش که جد بزرگ **جدایی نادر از سیمین** در بازخوانی اختلافات زن و شوهری در زندگی طبقه متوسط شهرنشین ایرانی است، با ذره بین به دست گرفتن بر روی گوشه هایی از **باد ما را خواهد برد** که جدل غیرمستقیم زن و مرد کرد در آن قهوه خانه را به پیچیدگی ملودرام های مدرن و چند لایه در باب چالش های زناشویی نزدیک می کند، با ساخته شدن ده و طرح آن گزاره جامعه شناختی عظیم و عمیق در باب «خرده فروشی و عمده فروشی» در دل مناسبات ارتباطی میان زن و مرد، با ساخته شدن **شیرین** که واکنش سوگوارانه زنان به عشق و فراق و هجران را تا اعماق تاریخ بشری و به گستردگی تمامی جنس زن امتداد می دهد و ... البته با همنشینی ها و همصحبتی های درس رفتنی، دریافتم اگر حواس همه به طنز کیارستمی و هنرش هم بوده باشد، توجه به توجهات او در باب روابط زن و مرد، اغلب مورد غفلت واقع شده است. همین حالا اگر آرشیو کتاب ها و نشریات سینمایی مان را به قصد تهیه یک مقاله شناسی جامع در باب آثار کیارستمی زیر و رو کنید، برای کلیدواژه های «کودک» یا «روستا» نمونه

های پرشماری خواهید یافت؛ ولی جست و جوی عبارت «روابط زن و مرد» که از ذهنشغولی های بس کلیدی اوست، جز به اشاره هایی محدود و معدود، نخواهد رسید. اما بر این باورم که در جامعه ای خیالی، اگر بنا باشد مجموعه ای از رمان ها و نمایشنامه ها و فیلم های مشخصی را پیش از تصمیم به ازدواج به دست هر زن و مرد جوانی برسانیم، باید حتماً کارهای کیارستمی را هم در این بسته نفیس، کنار آثار وودی آلن، ریموند کارور، آرتور شنیتسلر، آگوست استریندبرگ (نه فقط به عنوان نمایشنامه نویس، بلکه همچنین در جایگاه داستان نویس)، نیل سایمون، تریسی لتس، میکال آنجلو آنتونیونی و آدریان لین بگنجانیم.

دکوپاژ در شیوه کیارستمی: تفاوت چشم انداز و «نقطه نظر»

نقد کلیشه ای با پیگیری همان خبرهای آغازین، در کمین نشسته بود که بگوید تولید بین المللی و ستاره فرانسوی، از عادات مألوف سینمای کیارستمی با جغرافیای روستایی و بومی، کار با نابازیگر و دکوپاژ دور از «نما/نمای متقابل» رایج و اصولی سینما، جداست و حوزه استحفاظی او نیست. اما کاری که کیارستمی با همان دکوپاژ اصلی و همیشگی اش در **کپی برابر اصل** می کند، در حفظ همان منش و در عین حال، ارائه واریاسیونی دیگر از آن، درست مثل تئوری مرکزی فیلم در باب «کپی اصل / the original copy» است. اگر دانشجویی خواهد روند آن تعبیر قدیمی «رفتار مستندوار» دوربین کیارستمی را در پروژه ای پژوهشی دنبال کند، پرهیز از تمهیدات سینمایی مؤکد و مداخله گر را در این فیلم به وفور خواهد یافت. اما اگر از آن سو، کسی خواهد بداند چگونه می توان به شیوه کیارستمی یک ملودرام را نمابندی کرد و برای تماشاگر قصه گفت و او را به پیگیری روایتی به شدت خطی و تداومی واداشت، باز می تواند همین فیلم را الگو قرار دهد. تفاوت، تنها در نقطه عزیمت تصویرهاست. شاید چکیده تمام اتفاقاتی که در دکوپاژ این فیلم رخ داده و تلفیق عجیب اصل دکوپاژ کیارستمی و این کپی به خصوص و روایتگرش را خلق کرده، در سکانس ماشین سواری زن/اله (ژولیت بینوش) و مرد/ جیمز (ویلیام شیمیل) در اوایل فیلم، یافتنی باشد. این از آن جاده پیمایی هاست که بیننده **زندگی و دیگر هیچ** و **زیر درختان زیتون** و **طعم گیلان** و **باد ما را خواهد برد** به نماهای طولانی مناظر از شیشه کنار یا جلوی ماشین و شنیدن مکالمات سرنشینان ماشین بر روی آنها عادت داشت. کیارستمی بخشی از عمد خود در به کار نبردن شیوه معمول سینمای روایتگر را در همین تصویرها جاری می کرد و به نحوه دیگرگونه ای از پیشبرد روایت و ارائه اطلاعات می رسید. اما در همین سکانس **کپی برابر اصل**، شیوه «دوربین بر روی دو گوشه طاقچه زیر شیشه جلوی ماشین» که تمام ساختار بصری فیلم **ده** او را شکل می داد، با نمایش صورت زن و مرد گاه در حین حرف زدن و گاه در

حال گوش دادن حرف دیگری، جایگزین آن روش قبلی می شود. در نتیجه، فیلم نه به دکوپاژ مرسوم با نماهایی که با کارمانت گرفته شده اند، روی می آورد و نه روند نمایش شکل گیری رابطه زن و مرد را با دکوپاژی از جنس فیلم های دیگر او که نام بردم، به هم می زند. اوج این رفتار، دو جایی است که تصویر برای مدتی به نمایی از پشت شیشه جلوی ماشین کات می شود. بهمن کیارستمی با این کنش کاملاً آگاهانه در تدوین فیلم، به روشنی روش روایتگر را جایگزین روش ضدسینمایی فیلم های قبلی پدر می کند: هر دو بار نقطه برش جایی است که مرد به منظره های اطراف و تماشا و لذت بردن از آنها اشاره کرده. در واقع، به نظر می رسد که دیگر ما در حال دیدن «چشم انداز»ی عمومی و بدون راوی مشخص و دور از روایت متکی به درام نیستیم؛ بلکه در عوض، داریم «نمای نقطه نظر» جیمز را می بینیم که درست لحظه ای قبل جمله ای در وصف مناظر و بازگشتن به آنها گفته است. تصویر، آشکارا همانند همان هاست که در فیلم های دیگر کیارستمی می دیدیم؛ اما دلیل دیده شدن اش روایی و عینی است: چشمی داریم که آن را می بیند و زبانی که از آن حرف می زند.

همه چیز به این نوع دکوپاژ و تقویت آن از طریق تدوین، منحصر نمی شود. همان کیارستمی که ضربان زندگی روزمره در فیلم هایش نمی گذاشت کسی به معنای کلاسیک اش به بحث «میزانسن» در آثار او بپردازد، این جا با ترکیب میزانسن و کمپوزیسیون تصویرهایی می آفریند که همپای چیده شده ترین میزانسن های کارگردانان تکنیک گرا و جلوه گری چون هیچکاک و میزوگوچی و افولس و بیضایی یعنی دورترین ها از سبک کیارستمی به نظر می آید. اما باز هم قسمت «اما»یی که باید بعد از اشاره این تغییر ظاهری آورد، مهم تر است: همه جا این چیدمان با همان «عدول» همیشگی کیارستمی از قواعد اصولی همراه می شود! نمایی که زن ایتالیایی توی کافه-رستوران ناگهان پشت به دوربین قرار می گیرد و صورت اله را به طور کامل ماسکه می کند، البته در ظاهر از جنس همان تصویرهای نامتعارف است؛ اما بعد می فهمیم زن برای گفتن رازی که به مناسبات زناشویی مربوط می شود، جلو رفته و در گوش اله چیزی گفته. یعنی دکوپاژ نامعمول مانند دکوپاژ معمول هر فیلم عادی، در مسیر روایت داستانی قرار گرفته است. جایی که مرد به توصیه مرد فرزانه توی میدان (ژان کلود کری یر) دستش را روی شانه زن می گذارد، قدم زدن آنها و حرکت سیال دوربین طوری همزمان می شوند که لحظه رسیدن دست مرد به شانه زن، پشت تنه نه چندان پهن درختی پنهان می ماند و بار دیگر چیدمان یک میزانسن حساب شده، دچار نوعی وقفه/interrupt می شود و شیوه سینمایی آشنا با شیوه ضدسینمایی کیارستمی در می آمیزد. از همه شگفت انگیزتر، نمای گذر پیرزن و پیرمرد در پیشزمینه تصویر و بیرون آمدن زن از کلیسا و پیوستن اش به مرد در پسزمینه است که بدون هیچ گونه ابزار تکنیکی از قبیل کرین و تراولینگ، کیفیتی آیینی و غریب می یابد. به لحاظ تداعی بصری، انگار

دارد کاریکاتوری از آن توصیف باشکوه زن درباره مجسمه توی میدان ارائه می دهد؛ چون نوع تکیه کردن پیرزن و پیرمرد به یکدیگر، در قیاس با آن توصیف از مجسمه، به شوخی می ماند. به لحاظ امتداد در دل دنیای عینی/ diegetic، می توان تصور کرد که اگر اصرار زن در پایان فیلم به ماندن مرد، کارگر بیفتد، آن دو آینده ای همچون همین زن و مرد پیر خواهند داشت: می توان گفت کنار هم بودن شان شکوهمند و نشانه تداوم رومانس تا آن سنین است؛ اما در کنارش باید کج و معوجی و ناگزیری. این تکیه کردن را نیز واقع بینانه دید. در مجموع، تصویری که در رویه بیرونی، یکی از همان نماهای باز کیارستمی برای نمایش بدون تأکید و بدون خرد کردن پلان هاست، به طرزی باورنکردنی به آیین شبیه می شود و دلالت های مضمونی متعدد و تأثیر عاطفی چندلایه می یابد.

وقتی آکیرا کوروساوا در یکی از چند فیلم آخرش **رؤیاها** به سراغ خواب های کودکی اش رفت، بسیاری به این اندیشیدند که اگر او به جای آن همه روایات انسانی فیلم های حماسی و آیینی اش، می خواست فانتزی بپروراند، سینما چه سوررئالیست چیره دستی را به جمع کم شمار رؤیاپردازان اش می افزود. وقتی جان فورد ناگهان شناخت روحیات و دلواپسی های زنانه را در **هفت زن** که فیلم آخرش بود، جانشین آن همه روایات پرصلابت مردانه اش از غرب وحشی در کرد، خیلی ها درگیر این سؤال شدند که سینما با وفاداری فورد به وسترن و قالب های مردانه، تا چه حد نمونه های غنی روانشناسی زن در سینمای کلاسیک آمریکا با ضعف عمومی اش در این زمینه به خصوص را از دست داد. حالا که کیارستمی در نخستین فیلم از پنجمین دهه فعالیت فیلمسازی اش این گونه در حرکت بر روی مرز ملودرام و رومانس که قالب هایی عامه پسندند، آن هم بدون گرایش به عامه پسندی و بدون خروج از شیوه های خاص خودش، مهارت نشان می دهد، شاید آرزوی بیشتر شدن تعداد این گونه تجربه های او در ذهن بسیاری شکل گرفته باشد. آرزویی که البته با **مثل یک عاشق** در دنیا و مناسباتی دیگر، باز محقق شد.

بازیگر/نابازیگر در شیوه کیارستمی: تفاوت «خویشتن» و «خودت باش»

یکی از مشهورترین اتهامات سطحی که از اظهارنظرهای شفاهی هر تماشاگری در هر رده تا نوشته های سینمایی به بازیگران وارد می شود، این است که «فلانی خودش بود». یعنی نقشی را بازی نمی کرد و همانی بود که در زندگی عادی اش بوده و هست. در گفت و گوها و تحلیل های مربوط به بازیگری، به این نکته بسیار پرداخته ام؛ اما این جا و در مورد فیلمی از کیارستمی که کسی چون ژولیت بینوش با انبوهی سابقه بازیگری در سطح عالی جهانی و کسی چون ویلیام

شیمیل بدون هیچ تجربه ای را یکجا در اختیار دارد، بستری آرمانی برای طرح جزییاتی از این بحث فراهم است. این که جنس بازی آن دو کاملاً یکسان جلوه می کند، احتمالاً می تواند دوستان سطحی ما را به تکرار همان اتهام «خودش بود» وادارد. کیارستمی در یکی از دو مستند پشت صحنه فیلم ساخته ایرنه بوفو، آن تعبیر جادویی معروف اش در این مورد را به زبان می آورد: «در جریان فیلمبرداری، فیلمنامه ام را به تن بازیگران پُرُو می کنم. به خطوط اصلی اش وفادار می مانم ولی جزییات را با توجه به بازیگرها، تغییر می دهم». اشاره ای که به جای بازی به نقش خود، بیشتر درک و بسط نسبت های میان فردیت بازیگر و روانشناسی نقش را در خود دارد. در دنباله همین مسیر، بینوش از نوع خاص حفظ کردن دیالوگ های کیارستمی با استفاده از «حافظه حسی/sensational memory» و نه از طریق «حافظه سنجش گر / intellectual memory» حرف می زند. برای آنان که تعبیر «حافظه حسی/عاطفی» را در آموزه های لی استراسبرگ در زمینه بازیگری متد شنیده اند، این می تواند گیج کننده باشد که چگونه بازیگری برای کار در فیلم کیارستمی که به شدت از هر نوع تکنیک بازیگری گریزان است، به همان مفهوم ارجاع می دهد. علت این است که این جا خودشناسی درست بازیگر در اطراف فضای مضمونی فیلم، می تواند مترادف با «تکمیل» شخصیت در شرایط کلی ترسیم شده در فیلمنامه باشد و تنها به بازشناسی و بازآفرینی مکانیکی نیانجامد. در مستند دیگر با نام بامسمای اصل کپی برابر اصل ساخته حمیده رضوی، کیارستمی به صراحت می گوید که گاه بازیگرانش را «با شناخت شخصی، احساسات، انگیزه ها و شهود» خودشان در درک موقعیت ها و سکانس ها، تنها یا رها می گذارد و گهگاه برای تصحیح حس آنان نکاتی را گوشزد می کند؛ که مثال مشخص آن نوع هدایت ویلیام شیمیل برای بازی دشوار نمای پایانی فیلم رو به دوربین/آینه است.

حالا و با این اوصاف، جرأت می کنم به سراغ نکته اصلی بروم: کیارستمی برخلاف نابازیگران محض فیلم های روستایی اش که می کوشد دوربین و فیلم را به کلی از یادشان ببرد و «خود»شان را شکار و عیان کند، در فیلم های شهری کسانی را نه فقط برای یکی بودن با نقش، بلکه برای پرورش و پردازش آن در امتداد تصویر و تصور خودش، انتخاب و در سیری آگاهانه تر از آن رویکرد غریزی نابازیگران محض، برای رجوع آنها به «خویشتن» خویش، آماده شان می کند. این فرآیند، هم به شدت با آن که بگوییم اینها دارند خود عینی شان را در برابر دوربین بازی می کنند، تفاوت دارد و به افزودن تجربه های شخصی بر درک درونیات و موقعیت دراماتیک شخصیت می ماند؛ هم به شخصیت فرهنگی و فردی کسی که انتخاب شده، به شدت وابسته است و از ورای مشاهدات و زیست اوست که شخصیت فیلم هم شکل می گیرد. به همین دلیل است که نمی توان حضور همایون ارشادی در **طعم گیلان** یا شیمیل در **کپی برابر اصل** را به طور کامل برآمده از حیطه نابازیگری دانست؛ آن گونه که حسین رضایی و طاهره لادانیان در **زیر درختان**

زیتون نابازیگر به حساب می آیند. پسزمینه تحصیلاتی و کاری ارشادی به عنوان یک ارشتیکت و شیمیل به عنوان خواننده اپرا، به طور بدیهی در درک آنها از وضعیت ویژه و بغرنج آقای بدیعی. آن فیلم و جیمز میلر. این فیلم، اثر می گذارد. درست همان گونه که بینوش می گوید بسیاری از لحظه های فیلم و خواسته های کیارستمی برای اجرای آنها را با رجعت به «زن بودن» اش و درک احساسات مشابه اله به دست آورده؛ نه بر پایه تکنیک ها و تجربه های بازیگری اش.

اینجا بار دیگر می شود به جادو و معجزه تلفیق سبک همیشگی کیارستمی با ملزومات ملودرام مدرن و عمداً مبهمی چون **کپی برابر اصل** اذعان کرد: شیمیل در مصاحبه ای با یادآوری سکانس رستوران و نوع ترک میز توسط کاراکتر جیمز، می گوید که «چون در زندگی اش هرگز بر سر هیچ زنی فریاد نکشیده»، از این که در سه برداشت این سکانس می توانست چندین بار بر سر زنی به اسم بینوش فریاد بزند، لذت فراوان برد! در حالی که «خود» فردی بازیگر/نابازیگر، هیچ عادت و تجربه ای در این زمینه نداشته، فیلم بر حسب نیازهای فیلمنامه، «خویشتن» نهانی از او را کشف و استخراج می کند که به اقرار خودش، برایش لذتبخش می نماید. پس چه طور می توان گفت آن چه در برابر دوربین کیارستمی روی می دهد، نمونه ای متعالی از بازیگری نیست؟ و البته در ادامه، باید پرسید آیا همین جلوه ها تلقی رایج از بازیگری را به چالش نمی کشد؟

ایده زبان + زن و مرد در ماهیت ذاتی: جزیره های جدا

شخصیت های فیلم از سه تبار انگلیسی، فرانسوی و ایتالیایی اند. اما فقط بابت این تبار نیست که باند صدای فیلم با هر سه زبان پر شده؛ بلکه گاه مانند سکانس رستوران، مرد به انگلیسی پرخاش می کند و زن به فرانسه با غرولندهایش پاسخ می دهد. ناهمزبانی در **کپی برابر اصل** کارکردی جدا از درونمایه کلاسیک «همدلی برتر از همزبانی» در فیلم هایی چون **باشو غریبه کوچک** بیضایی یا **توهم بزرگ** رنوار دارد. در نگاهی فرانکر، ورای این گذر از یک زبان به زبانی دیگر، می توان دید که چگونه مفهومی کلی تر همچون «زبان زنانه» و «زبان مردانه» هم مانعی برای درک و تفاهم متقابل دو شخصیت اصلی می شود. وقتی مرد از آن تصویر حرف زدن مادر و پسر درباره مجسمه می گوید که الهامبخش کتابش بوده، گریه زن سرگشتگی و همذات پنداری او را بازمی تاباند؛ ولی مرد در رویکردی که شدت وجه عقلانی و غیراحساسی اش آن را کسالت بار می کند، از زن می پرسد که مگر آن مادر و پسر را می شناخته که دارد برایشان اشک می ریزد؟! وقتی مرد از مفهوم «هر کسی زندگی خودش را دارد» در توصیف زندگی زناشویی اش

و ندانستن زبان ملی زن و بچه اش حرف می زند، تئوری اش به شدت مورد اعتراض زن قرار می گیرد و حرف های آن دو درباره مجسمه وسط میدان نیز شان می دهد که تقریباً حتی متوجه توصیف و حس همدیگر نمی شوند؛ چه برسد که بخواهند نظر آن یکی را بپذیرند. بازی بین زبان زنانه و مردانه و تفاوت های تاریخی و ازلی/ابدی شان، جاهایی از فیلم چنان تعمدی می شود که می توان هر یک از دو شخصیت را نماینده کلیت زنانگی و مردانگی - البته در نسبت مشخص گرفت و گیرهای زناشویی و نه به مفهوم غریزی زن و مرد- قلمداد کرد. (تعمد نگارنده در کمتر به کار بردن نام های جیمز و الّه در این نوشته و به کارگیری دو واژه کلی «زن» و «مرد» هم از همین منظر است). وقتی زن از این که مرد به رز زدن یا پاک کردن او یا گوشواره هایش توجهی نکرده، زبان به گلایه می گشاید یا مرد برای توجیه این که شب پانزدهمین سالگرد ازدواج شان به خواب رفته، چرت زدن زن در پشت فرمان ماشین با حضور پسرشان در صندلی عقب را به یاد او می آورد، هر بیننده ای - چه مرد و چه زن- با اندکی تجربه زناشویی، می تواند «کپی» های برابر اصل را از شخصیت های فیلم به همسر خودش و ده ها و صدها باری که مشابه همین گلایه ها و توجیه ها را از زبان او شنیده، تعمیم دهد. بیراه نیست که سال ها پیش از کیارستمی شنیده بودم که: «زبان به جای عامل برقراری ارتباط، سرچشمه سوء تفاهم است».

وقتی از تئوری لزوم همگرایی تمام وجوه ِ به ظاهر بی ربط اثر هنری صحبت می کنیم، کپی برابر اصل و کاربرد «زبان» های ملی چندگانه به منزله نشانی از زبان های انسانی جدا از هم، به نمونه ای مثال زدنی بدل می شود. انگار تمام این تغییرات و ترجمه های زبانی و به ویژه پنهانکاری بین دو زن فرانسوی و ایتالیایی در مقابل مرد انگلیسی در کافه/رستوران که آغازگر تغییر موقعیت زن و مرد اصلی فیلم است، بهانه ای اند برای راه یابی به دورافتادگی جهان بینی و ادراک حسی صد در صد متفاوت زن و مرد از دنیا و روابط. وقتی مرد بعد از عکاسی اجباری با یکی از عروس و دامادها، حال و وضع زن و مردی که تا سالخوردگی کنار هم بمانند را به تعبیر «باغ بی برگ» در شعر «باغ من» مهدی اخوان ثالث تشبیه می کند، زبان فارسی هم بدون آن که کلمه ای از دل آن در باند دیالوگ فیلم به گوش برسد، به این بزنگاه بابل وار فیلم وارد می شود؛ و ورودش باز به قصد نامگذاری جلوه ای از غایت روابط زناشویی است. دو ایده به تدریج یکی می شوند و در فیلم های بزرگ، هیچ خصلتی به طور مجرد و منهای بقیه، نقشی ندارد.

ایده اصل و کپی + زن و مرد در نسبت زناشویی: ناقوس های مرگ

و سرانجام می رسیم به مهم ترین و در عین حال ابتدایی ترین سؤالی که مخاطب معمول کپی برابر اصل می تواند از خودش، همراهانش یا دیگر مخاطبان فیلم بپرسد یا انتظار پاسخگویی به آن را از این نوشته یا از هر گفت و گوی خود فیلمساز داشته باشد: این که بالاخره اله و جیمز زن و شوهرند؟ یا همان نویسنده و خواننده کتاب اند و بر اساس فرض و قراری که هرگز به طور شفاهی مطرح نمی شود، دارند نقش زن و شوهر را بازی می کنند؟

به سیاق آن چه درباره فیلم دیگری با بازی بینوش در حدود ده سال پیش و در همین مجله نوشته بودم یعنی نقد فیلم پنهان میثائیل هانکه و پرسش اصلی بیننده مبهوت از آن فیلم مبنی بر این که «بالاخره چه کسی آن نوارهای تهدیدآمیز را برای ژرژ/ دانیل اوتوی می فرستاد؟»، معتقدم پاسخ ندادن به این پرسش ها ولی گشتن و پرسه زدن پیرامون آنها، می تواند از ما مخاطبان فهیم تری بسازد. از طرف دیگر، می تواند موجب شود که با محدود نشدن ذهن مان به قطعیت هر یک از دو احتمال زن و شوهر بودن یا نبودن اله و جیمز، تعمیم پذیری مناسبات میان زن و مرد و همانندی های گسترده اش به هر رابطه زناشویی دیگر را با تمام وجود و عواطف مان لمس کنیم. وقتی زن و مرد به اتاق شماره ۹ آن اقامتگاه قدیمی توسکانی می روند تا زن بکوشد از راه چشم انداز پنجره ها شب و روز عروسی را به یاد مرد بیاورد، ما با محکمه/ آزمایشی مواجهیم که لوکیشن و آتمسفرش می تواند هزاران شکل گوناگون پیدا کند، اما برپا کردنش در ذهن هر زنی یک آرمان است و اعمال کردنش بر روی هر مردی، همین نتیجه نامیدکننده ای را خواهد داشت که از مرد فیلم و فراموشی جزئیات در ذهنش می بینیم. رفتار متفاوت آن دو در قبال به هم خوردن ناهار سالگردشان، می تواند مثالی گویا باشد: مرد از این می گوید که طبیعی است بعد از این همه سال مانند جوان های نوعروس و تازه داماد پشت سرش نسبت به زن شور و حوصله بازی های رمانتیک را نداشته باشد؛ و نیازش به شراب خوب و رفع گرسنگی را لازم تر از این بازی ها می داند. زن از این که از هم دور شده اند، گله می کند و به خواب رفتن مرد در شب گذشته را گناهی نابخشودنی می داند. بیرون که می آیند، می بینیم زن برای گذاشتن مرهم هرچند ناچیزی بر خاطره در دست شکل گیری ناهار به هم خورده سالگرد ازدواج شان، دو تکه کوچک و بریده نان را از همان سرویس اولیه پیش از رسیدن غذا بر روی میزشان، برداشته و با خود آورده. می خواسته به خواسته مرد یعنی رفع گرسنگی، توجهی کرده باشد. نان ها خورده نمی شوند و زن گله اش را با تأکید بر این که عوض شدن ادوکلن مرد را متوجه شده ولی مرد تغییر آرایش صورت او را ندیده، ادامه می دهد. اما در لحن اش درست همان حسی جاری است که کیارستمی در مستند حمیده رضوی برای هدایت بازیگرانش که تعبیر ایرانی «گله» را با عواطف سرراست مغرب زمینی شان در نمی یافتند، تشریح می کند: بینوش در مقابل لحن پذیرا و ملاحظت آمیز، تنها لحن پرخاش و عصبانیت را می شناسد. اما کیارستمی می گوید: «گله توش عشق

هست. عصبانیت طوری که عشق و محبت در اون لحظه توش دیده نمی شه. در گله، میل به آشتی هست و در عصبانیت، میل به متارکه».

کیارستمی از این تعبیر ما را به سمت آن واقعیت قابل «کپی» و همگانی مناسبات زن و مرد در گذر سال های بعد از ازدواج می رساند: در رفتار و گفتار زن، لحن «گله» جاری است و در مرد، «عصبانیت». زن بعد از مراحل پذیرش اولیه، هر چه قدر هم با تردید و تدریج و ناز و تعویق، بعد از ازدواج دیگر ثبات و آرامش و تداوم را به شکلی انگار پایان ناپذیر طلب می کند و مرد، بعد از به نتیجه رسیدن تقاضا و تمنا و اعلام نیاز اولیه، بعد از ازدواج یا خود را در بن بست و در پیشگاه ناقوس های مرگی می بیند که در نمای پایانی فیلم برای رابطه به صدا در می آید؛ یا به فرض تحقق آن خواسته زن که در اتاق شماره ۹ می گوید کمی بیشتر اشتباهات همدیگر را تحمل کنیم و بمانیم تا کمتر تنها شویم، فرجامی جز همان «باغ بی برگگی» آخر عمر را تجسم نمی کند. این گونه است که واقعاً فرقی نمی کند این دو زن و شوهر باشند یا کپی هایی برابر اصل. همسران یکدیگر. این گونه است که با وجود تمام «دریغ» جاری در کپی برابر اصل، این فیلمی است که نمی تواند مانند عاشقانه های دریغ انگیزی چون در **آستانه عاشقی/ در حال و هوای عشق** و **ونگ کار-وای** یا دو قسمت اول سه گانه **پیش از ... ریچارد لینکلینتر**، فیلم محبوب جوانانی باشد که بی تجربه زناشویی، از پیگیری تصویر روابط زن و مرد در سینما دم می زنند. بلکه مانند **چه کسی از ویرجینیا وولف می ترسد؟** ادوارد آلبی و مایک نیکولز، قسمت سوم سه گانه لینکلینتر یعنی **پیش از نیمه شب** و البته گزارش خود کیارستمی، تنها با یادآوری لحظه لحظه رخوت عادت و تلاش برای زدودن آن در دل زندگی زناشویی، قابل درک و اثرگذار می شود.

از این منظر، **کپی برابر اصل** نه سوگنامه ای بر رنج های زن در طلب تداوم رابطه است و نه همسو با خشونت و سردی نهایی چهره مرد که خود و تنهایی و کار و لذاتش را بر رسیدن به «باغ بی برگگی» زناشویی تا پایان عمر، ترجیح می دهد. بلکه در رثای خود ازدواج و ماهیت زناشویی است که به فرض دوام ظاهری هم اطمینانی برای دوام باطنی اش حاصل نمی شود.