به گاهِ زن یا در بزم بزنگاه‌ها[۱]

نگاهی دوباره به *کپی برابر اصل*

قضیهٔ پیرنگ اول، پیرنگ دوم

صالح نجفی

کپی برابر اصل نخستین فیلم بلندی بود که عباس کیارستمی در خارج از ایران ساخت و داستانش دربارهٔ نویسنده‌ای انگلیسی به نام جیمز میلر است که ترجمهٔ ایتالیایی کتابش برندهٔ جایزهٔ بهترین کتاب خارجی شده و برای رونمایی از ترجمهٔ ایتالیایی کتابش به شهر زیبای اِرتسو در ناحیهٔ توسکانی ایتالیا آمده است. در جلسهٔ رونمایی کتابش زنی فرانسوی که در فیلم نامی از او برده نمی‌شود و با مترجم ایتالیایی کتاب آشنایی دارد یادداشتی برای آقای نویسنده می‌گذارد و ظاهراً نشانی محل کار و زندگی‌اش را به او می‌دهد. فردای آن روز نویسنده به دیدار زن فرانسوی می‌رود و آن دو به شهر کوچکی در نزدیکی ارتسو به نام لوسینیانو، شهر عروسی‌ها، می‌روند و ... در این مقاله می‌کوشم قرائتی سیاسی از این فیلم مهم به دست دهم و آن را بر پایهٔ مفهوم «بزنگاه» بازخوانم.

کپی برابر اصل فیلم غریبی است که به تعبیری از دو پیرنگِ متعارض یا رقیب تشکیل شده است که درست در میانهٔ فیلم، در لحظه‌ای که در این مقاله «بزنگاه» فیلم خواهیم خواند، از هم جدا می‌شوند. در بسیاری از نقدها و شرح‌هایی که بر این فیلم نوشته‌اند آن را نوعی کپی از فیلم *سفر به ایتالیای* روبرتو روسلینی (۱۹۵۳) دانسته‌اند. (بعید نیست که عنوان کپی برابر اصل اشارتی به نسبت فیلم با «اصلِ» ایتالیایی داشته باشد.) همچنین می‌توان فیلم را سنتزی از *سفر به ایتالیای* روسلینی و *سال گذشته در مارین‌باد* آلن رنه (۱۹۶۱) دانست. (ارجاع بین‌متنی فیلم به شاهکار رنه به‌ویژه در صحنه‌ای که شخصیت‌های اصلی دربارهٔ معنای مبهم و دوپهلوی مجسمه‌ای در میدان کوچکی در شهر لوسینیانو بحث می‌کنند نمود می‌یابد.) از سوی دیگر، فیلم کیارستمی سنتزی است از دو اثر بسیار مهم و شاخص خود او. به لحاظ مضمون شک نیست که *کپی برابر اصل* به‌نوعی بازسازی فیلم معرکهٔ *گزارش* (۱۹۷۷) است و به لحاظ فُرم واریاسیون پیچیده‌ای است روی تِمِ یا مضمون سیاسی‌ترین فیلم کارنامهٔ کیارستمی، *قضیهٔ شکل اول، شکل دوم*.

کپی برابر اصل دستکم دو پیرنگ دارد یا، دقیق‌تر بگوییم، دو پیرنگ بالقوه دارد. در پیرنگ اول مردی انگلیسی و زنی فرانسوی در ایتالیا با هم آشنا می‌شوند و چنان می‌نمایند که زن می‌خواهد از او دلبری کند: او را به محل کارش، عتیقه‌فروشی، دعوت می‌کند. شش نسخه از ترجمهٔ ایتالیایی کتابش می‌خرد. او را به مکان‌هایی می‌برد که با بحثِ کتابش

---

[۱] مجله مروارید به دلایل مختلفی منتشر نشد .عنوان آن شماره"به زنگاه "بود و مطابق معمول سه بخش را تشکیل می داد :اندیشه، اجتماع و هنر .بخش اندیشه در" مجله انکار "بازچاپ شده است / https://enkarmag.com/articles/ff20a7a4-87b2-41c8-9287-ee41e33cbb80 .بخش هنر آن نیز در حلقه تجریش منتشر خواهد شد.

بی‌ارتباط نیست و البته به شهری می‌برد که زوج‌های جوان در آن عروسی می‌گیرند به هوای سعادت زناشویی و همهٔ اینها، یعنی او به شیوه‌های گوناگون اغواگری می‌کند. پیرنگ اول گره‌هایی می‌افکند که چون به نیمهٔ فیلم نزدیک می‌شویم توقع داریم نشانه‌هایی برای گشودن آنها مشاهده کنیم. اما درست در نیمهٔ فیلم اتفاقِ به‌ظاهر ساده و بی‌اهمیتی می‌افتد که پایهٔ شکل‌گیری پیرنگ دوم می‌شود. زن کافه‌چیِ جاافتاده‌ای زن فرانسوی و مرد انگلیسی را زن و شوهر می‌انگارد. زن فرانسوی اشتباه او را تصحیح نمی‌کند و این موضوع را با مرد انگلیسی در میان می‌گذارد. لحظه‌هایی چند این دو در برابر نگاه زن ایتالیایی نقش زن و مردی را بازی می‌کنند که پانزده سال است ازدواج کرده‌اند و البته تماشاگر مانند زن ایتالیایی می‌داند که با زوجی اندکی نامتعارف مواجه است: زن فرانسوی پنج سال است در ایتالیا زندگی می‌کند، ابتدا در فیرِنتسه (نام ایتالیاییِ شهر فلورانس که بی‌گمان به لحاظ آوایی یادآور فرانسه هم است) و سپس در آرِتسو، شهری که جلسهٔ رونمایی کتاب در آن برگذار شده است. زن فرانسوی با «شوهر»ش به زبان انگلیسی صحبت می‌کند. زبان ایتالیایی هم می‌داند اما مسئله اینجاست که مرد انگلیسی که نویسنده و فرهیخته است پس از پانزده سال به زبان مادری همسرش صحبت نمی‌کند. اما این بزنگاهی غریب است: نمایش یا تظاهر زن و مرد بیرون از کافه ادامه می‌یابد. بیرون کافه مرد و زن از قرار معلوم برای کسی نقش بازی نمی‌کنند و ادا در نمی‌آورند: در نگاه تماشاگر، نویسندهٔ انگلیسی و زن فرانسوی پانزده سال است زن و شوهرند، پسری دارند، اختلاف‌هایی دارند و در گفتگوهای گاه پرتنش‌شان مشغول لایروبیِ دلخوری‌ها و ناکامی‌های قدیمی می‌شوند. در شهر زیبای ایتالیایی پرسه می‌زنند و سرانجام به هدایت زن به هتلی می‌رسند که پانزده سال پیش شب زفاف‌شان را در آن گذرانده بودند و تا آستانهٔ بخشایش همدیگر پیش می‌روند، اما چیزی در میان‌شان هست که انگار راهی برای کامیابی یا بازیابی سعادتِ گم‌شده‌شان نیست.

برخی نقدنویسان به این مهم اشاره می‌کنند که موضوع واقعی فیلم بحث‌هایی نیست که بین دو شخصیت اصلی درگرفته است: *کپی برابر اصل* دربارهٔ تحول‌هایی است که «شخصیت‌ها» با ادامهٔ بحث‌هاشان از سر می‌گذرانند، دربارهٔ افت و خیزها و پیچ و خم‌هایی عاطفی است که رفته رفته از حد فراز و نشیب‌هایی عاطفی برمی‌گذرند. آنچه می‌بینیم دگردیسی‌های واقعیِ «واقعیتِ» خودِ فیلم است. ولی این تمام ماجرا نیست. *کپی برابر اصل* به سان *قضیهٔ شکل اول، شکل دوم* تماشاگر را با دو امکان مواجه می‌کند و تصمیم‌گیری دربارهٔ راست و دروغ بودن دو پیرنگ را بر دوش تماشاگر می‌گذارد. شخصیت‌های اصلی یا در نیمهٔ اول ادا درمی‌آورند یا در نیمهٔ دوم. چطور ممکن است؟ فرض کنیم زن و شوهری پس از پانزده سال آنقدر با هم بیگانه شوند که همدیگر را به‌جا نیاورند. بله. در واقعیت چنین چیزی ممکن نیست. این امکانی تئاتری–کافکایی است. وقتی دو نفر که سال‌هاست همدیگر را می‌شناسند جوری با هم رفتار کنند که انگار غریبه‌اند سرانجام غریبه می‌شوند و برعکس، هرچند با احتمال کمتر، اگر دو غریبه چنان با هم رفتار کنند که پنداری دیری است همدیگر را می‌شناسند با هم آشنا می‌شوند. اما این قرائت چیزی از پیچیدگی داستان کم نمی‌کند و راستش گره اصلی فیلم را که در بزنگاه داستان پیدا می‌شود نمی‌گشاید.

نقدنویس برزیلی، پابلو ویلاسا، از امکان سومی سخن می‌گوید: شخصیت‌ها در طول داستان پویاییِ متفاوتی می‌یابند زیرا در واقع بدل به افرادی متفاوت می‌شوند که زندگی‌هاشان عناصری را از هر دو واقعیت ترکیب می‌کند. به هر صورت، ما با دو واقعیت–پیرنگ سر و کار داریم که همدیگر را نفی، اگر نگوییم نقض، می‌کنند و بعید است بتوان میانجی‌ای یافت که آن دو را با هم جمع کند. گمان نویسنده این است که سکانسی که درون تراتوریا (اغذیه‌فروشیِ کوچک ایتالیایی) می‌گذرد نقطهٔ عطف داستان نیست. بزنگاه است. بزنگاه موقیتی حساس است که وضعیت در آن روی خود تا می‌خورد. در این سکانس، فیلم روی خود تا می‌خورد. در واقع پیرنگ دوم نتیجهٔ تا خوردن فیلم روی خودش است. این نکته به خصلتِ شعری–سیاسیِ *کپی برابر اصل* مربوط می‌شود. کیارستمی معتقد بود، مؤلف–شاعر در جهان اثرش شکاف‌ها یا حذف‌هایی (باقرینه یا بی‌قرینه) تعبیه می‌کند تا از بیننده–مخاطب دعوت کند یا او را ملزم کند با آگاهی در خلق معنا مشارکت جوید. در نهایت، بیننده است که باید تصمیم بگیرد و تعیین کند که چه رابطه‌ای میان دو شخصیت اصلی هست: آیا می‌خواهد آن دو غریبه باشند یا زن و شوهر، می‌خواهد این دو با هم مغازله کنند یا احساس بیگانگی کنند.

اما این تکنیک یا شگردِ شعری استلزامی سیاسی دارد. مسئله این است که پیرنگ دوم در حقیقت از دل گره‌ها و شکاف‌های پیرنگ اول زاییده است و به تعبیری نتیجهٔ مواجههٔ پیرنگ اول با خودش است. به بیان روشن‌تر، وقتی زن و شوهری در زندگی مشترک به مشکل برمی‌خورند می‌باید در ساختن جهان ممکنی به هم یاری رسانند که در آن با هم غریبه‌اند و، هرچند دیگر جوان نیستند، با هم چنان مواجه شوند که گویی اول بار است که همدیگر را می‌بینند. جور دیگر بگوییم: پیرنگ دوم آیندهٔ مجازیِ پیرنگ اول و پیرنگ اول گذشتهٔ مجازی پیرنگ دوم است. به این سان می‌توان داستان فیلم را به این صورت بازنوشت: مردی انگلیسی و زنی فرانسوی در توسکانی ایتالیا با هم آشنا می‌شوند. فردای آشنایی‌شان مرد خاطره‌ای تعریف می‌کند که الهام‌بخش تحریر کتابی بوده است که انتشار ترجمهٔ ایتالیایی‌اش سبب‌ساز آشنایی او با زن فرانسوی شده است. دست بر قضا موضوع اصلی آن خاطره زن فرانسوی و پسرش بوده است: زنی فرانسوی و پسر هشت‌ساله‌اش که نویسندهٔ انگلیسی پنج سال پیش از پنجرهٔ هتلش در پیاتسا دلا سینیورا دیده بود. زن و پسرش هیچوقت همراه هم راه نمی‌رفته‌اند. پسر همیشه چندین متر عقب‌تر راه می‌رفته. و یکبار پسرک پای بدل مجسمهٔ داود (که اصلش در گالری اکادمیای فلورانس قرار دارد) می‌نشیند و به آن چنان می‌نگرد که انگار اصل است و اثر هنری‌ای اصیل و حقیقی است. الآن پنج سال از آن روز گذشته است و آن پسر الآن سیزده ساله است ... پیرنگ اول در اینجا به گرهگاهی سخت می‌رسد. قصه را چگونه باید ادامه داد؟ نویسنده از روی تصادف دوباره آن مادر و پسر را دیده است و از بختیاری‌اش زن از او خوشش آمده است. (پسر شیطان زن فرانسوی موذیانه مادرش را در رستوران بازخواست می‌کند با دیالوگی خارق‌العاده: «من خوب می‌دانم که از جیمز خوشت آمده و تصمیم گرفته‌ای عاشقش بشوی ...»).

آری، ادامهٔ این پیرنگ اگر نه ناممکن دستکم بسیار دشوار است. پایانی رُمانتیک یا ماخولیایی یا ... چه؟ راه حلی کیارستمیایی: تلفن همراه زنگ می‌زند. وسط سخنرانی، درست هنگامی که مادر و پسر با هم از سالن خارج می‌شدند، در

همان سکانس اول فیلم هم گوشی همراه نویسنده زنگ زده بود و زن پیش از خروج با کیف، خندان، به مرد که با خونسردی جلو جمعیت حاضر در سالن تلفنش را جواب می‌داد نگاه کرده بود... اما این بار مرد قصه–خاطره‌اش را ناتمام می‌گذارد و از کافه بیرون می‌رود تا با تلفنش حرف بزند. به این سان، کافه می‌شود «گاهِ» زن‌ها. زن کافه‌چی شروع می‌کند به سؤال کردن از زن فرانسوی. سؤال‌ها و اندرزهای به‌ظاهر ساده و پیش‌پاافتادهٔ زن ایتالیایی بزنگاه فیلم را رقم می‌زند. سؤال‌ها رنگ استیضاح می‌گیرند و سرآخر زوج اصلی فیلم را در پلاتی تازه جای می‌دهند. چنانکه گفتیم قضیه فقط این نیست که زن فرانسوی از برخورد این زن ساده‌دل ولی حکیم خوشش می‌آید. زن ایتالیایی خواهش قلبی خود زن فرانسوی را محقق انگاشته است، خواهشی که پسر سیزده ساله‌اش در قالب صورت دیگری از استیضاح به رخ مادرش کشیده بود: تو تصمیم گرفته‌ای عاشق این مرد شوی (و دقت کنید که، پسر نمی‌گوید «تو عاشق این مرد شده‌ای»).

گادفری چشایر می‌گوید، فیلم در این لحظه، در این بزنگاه، از میان آینه می‌گذرد. زن از این پس چون آلیس پای در سرزمین عجایبِ رؤیاهایش می‌گذارد، در حریم میل‌های تحقق‌یافته‌اش. وقتی زن به همراه جیمز از تراتوریا بیرون می‌آیند در آیندهٔ (مجازیِ) رابطه‌شان گام برمی‌دارند. این به تجربهٔ انقلاب می‌ماند: در هر خیزش انقلابی مقطعی هست که در آن انقلابیان در دنیای آینده‌شان گام برمی‌دارند. این تجربه پیش از پیروزی و پس از عیان شدنِ خواست انقلاب رخ می‌نماید. پیرنگ دوم باعث می‌شود هر آنچه پیش از بزنگاه دیده‌ایم رنگی تازه پیدا کند. در پیرنگ دوم مرد و زن از خاطره‌هایی با هم سخن می‌گویند که می‌توانسته‌اند داشته باشند و پس از اوج گرفتن تنش و بعد از بحث بر سر معنای نامعین مجسمه‌ای که به کشف هستهٔ نجات‌بخش ژست‌های ساده می‌رسد (آنجا که ژان‌کلود کَریِر به جیمز میلر درسی طلایی می‌دهد)، به هدایت زن به مکانی می‌روند که زمانِ گم‌شدهٔ عشق‌شان در آن ذخیره شده است. چون از این منظر می‌نگریم، نیمهٔ اول فیلم گذشتهٔ مجازی نیمهٔ دوم می‌شود اما این دو نیمه نامتقارنند. چرا؟ در پیرنگ اول زن و مرد میانسالی داریم که با امکان بازیابی سعادتی که شاید هیچگاه نداشته‌اند مواجه می‌شوند. در پیرنگ دوم زن و شوهری داریم که بعد از پانزده سال زندگی مشترک به مکانی آمده‌اند که روزگاری با امید (اگر نه ایمان) به سعادت به آنجا آمده بودند. سعادت موعود در هیچ یک از دو پیرنگ به کف نمی‌آید اما در بزنگاه فیلم، به گاهِ زنِ جاافتادهٔ ایتالیایی، صورتی از آزادی تجربه می‌شود که شرط سعادت است. وقتی مرد و زن از تراتوریای آزادی بیرون می‌آیند دو راه دارند: یا بازگشت به پیرنگ اول و ادامهٔ مغازله و بازی اغوا یا پا نهادن در پیرنگ ممکن دومی که در آن می‌توانند آیندهٔ ممکنِ پیرنگ اول را با هم زندگی کنند. زن و مرد پای در راه دوم می‌گذارند و با این کار پیچ غریبی به خاطره‌ای می‌دهند که مرد در پایان پیرنگ اول برای زن تعریف کرده است.

بار دیگر داستان را بازنویسیم: مردی انگلیسی و زنی فرانسوی پانزده سال پیش با هم ازدواج کرده‌اند و پس از دو سال بچه‌دار شده‌اند و کمی بعد زندگی زناشویی‌شان به بحران می‌خورد و به جدایی می‌کشد. ده سال بعد، مرد دست بر قضا زن و فرزندش را در فلورانس می‌بیند اما به روی خود نمی‌آورد و پنج سال بعد بازی روزگار بار دیگر آن دو را در شهر آرِتسو به هم می‌رساند. زن مرد را به جا نمی‌آورد و مرد هم وانمود می‌کند ... نه. دو پیرنگ با هم جمع نمی‌شوند. پیرنگ اول جواب

بحرانی است که در پیرنگ دوم به آن برخواهیم خورد. *کپی برابر اصل* داستان بزنگاهی است حاصلِ رویارویی پیرنگی که قادر نیست به لحظهٔ گره‌گشایی برسد با خودش. بر این اساس می‌توان به رابطهٔ دو فیلم *گزارش* (تنها فیلم کارنامهٔ کیارستمی دربارهٔ بحران زندگی زناشویی و دست بر قضا در جامعه‌ای طوفان‌زده و در آستانهٔ انقلاب) و *قضیهٔ شکل اول*، *شکل دوم* (تنها فیلم کارنامهٔ کیارستمی که به‌طور مستقیم به واقعه‌ای بزرگ در عرصهٔ سیاست واکنش نشان می‌دهد، به انقلاب ۵۷) از نو اندیشید. *گزارش* گزارشی است از بحرانی در زندگی زناشویی خانواده‌ای از طبقهٔ متوسط که راه حلی جز انقلابی در زندگی اجتماعی ندارد. از سنتز این دو فیلم بی‌نظیر در تاریخ سینمای ایران به فیلم *کپی برابر اصل* می‌رسیم. *کپی برابر اصل* روایتی فلسفی است از بزنگاهی که کپی‌ها و اصل‌ها در آن با هم مواجه می‌شوند.