■ سال بیست‌وهفتم ■ شماره ۷۸۲۲ ■ چهارشنبه ■ ۲۲ دی ۱۴۰۰ ■ ۹ جمادی الثانی ۱۴۴۳ ■ 12 Jan. 2022

ایران فرهنگی

رونق بیشتر سالن های سینما با اکران فیلم های تازه

سینما زنده است

صفحه ۱۵

چرا پژوهش‌های علوم انسانی در مقایسه با علوم طبیعی کمتر است؟

ضرورت تغییر عیار علم سنجی در علوم انسانی

صفحه ۱۶

عکس: روابط عمومی فیلم

ابوالفضل کاهانی بازیگر نقش تکبعلی در «جنایت بی‌دقت»

شهرام مکری و مرتضی فرشباف در گفت‌وگو با «ایران» از «جنایت بی‌دقت» گفته‌اند

در دل ماجرای تاریخ

نرگس عاشوری
خبرنگار

فیلم «جنایت بی‌دقت» به کارگردانی شهرام مکری از نیمه آذرماه به سینماها آمده است. ایده محوری فیلم درباره آتش‌سوزی سینمارکس است که به زمان‌های دیگرتسری پیدا می‌کند. مکری با روایت‌های غیرخطی و بازی با زمان قصد دارد زمان را درهم بیامیزد تا جایی که مخاطب حس کند در دل یک اجراست و از جمع مخاطبان یکی ممکن است آن اتفاق شوم را دوباره رقم بزند. به تعبیر مرتضی فرشباف تجربه تماشای فیلم، حس نشستن روی صندلی الکتریکی قبل از جوخه اعدام است. برای شناخت بهتر جهان فیلم تازه شهرام مکری، به همراه مرتضی فرشباف که این روزها فیلم سینمایی «تومان» - به تعبیر مکری از بهترین‌های سینمای ایران- را در حال اکران دارد به گفت‌وگو نشستیم. ماحصل این گفت و گوی دو ساعته را می‌خوانید.

■ **«ایران»: در فیلم شمانه زمان معنا دارد و نه جغرافیا؛ یعنی مخاطب گم می‌کند که این واقعه در تهران اتفاق افتاده یا در شهر دیگر، در زمان حال اتفاق افتاده یا در زمان گذشته. حتی از همان ابتدای فیلم تکبعلی بین ۳۹ و ۴۰ مردد است، از میان چهار شخصیت قصه سینما رکس فقط سن اوست که با تاریخ واقعه همخوانی دارد؛ اما در عین حال به جزئیاتی از اتفاق که مربوط به حادثه رکس می‌شود، امانتدار هستند مثلاً این که اول قصدشان آتش‌زدن سینما سهیلا بوده و نشده، آمده‌اند بیرون جگر خورده‌اند، به سینما رکس رفته‌اند و موقع اکران گوزن‌ها این اتفاق در سینما رکس افتاده است. کجاها سعی کردید به این واقعیت وفادار باشید و جاهای دیگر این نظم را به هم بریزید؟**

شهرام مکری: در این باره صحبت خواهیم کرد که چطور ممکن است بتوانیم دائم یک چیز را تعریف و از تعریف شانه خالی کنیم. اولین باری که تصاویر تکبعلی را در دادگاه دیدم، به‌نظرم آمد که ابوالفضل کاهانی می‌تواند شبیه به این صورت باشد اما این که شبیه باشد یا نه، در چنین کانسپتی چقدر اهمیت دارد؟ من چرا باید بگویم صورت تکبعلی می‌تواند شبیه باشد ولی لهجه‌اش می‌تواند آبادانی نباشد؟ کجا قرار است این مرز را تعیین کنم؟ در زمان پیش تولید ابوالفضل به لحاظ وزن، بیشتر از کاراکتر تکبعلی بود؛ آیا ما باید به او می‌گفتیم که رژیم بگیر و لاغر شو یا همانی را که بود حفظ می‌کردیم؟ می‌دانستم که تکلیفم با رویکرد تاریخی ماجرا روشن است و نمی‌خواهم مابه‌ازاسازی تاریخی کنم و این که تاریخ خودم را تعریف می‌کنم نه تاریخی که اتفاق افتاده، شروع کردم به بازی کردن با چنین ایده‌هایی. اشکال ندارد، ابوالفضل کاهانی کاملاً شبیه باشد ولی لهجه آبادانی نداشته باشد. اشکال ندارد اگر این وقایع به لحاظ روزشمار دقیق اتفاق بیفتند؛ اما کاراکترها در زمان حال همان کارها را انجام دهند. چقدر مهم است که این کاراکترها وقتی این لباس‌ها تنشان است، در پس زمینه‌شان، پراید و پژو رد می‌شود یا نه یا در سالن سینما در دست مردم موبایل هست یا نه. مجموع این‌ها؛ یعنی انتخاب بین چیزهای متنوع که می‌تواند مانع بردن فیلم به یک دوره تاریخی شود. بعد از اولین نما یعنی داروخانه، تکبعلی را در سالن سینما حجاب می‌بینیم؛ آن چهار نفر دارند با یک دختر محجبه امروزی، حرف می‌زنند و می‌گویند ما به کدام سالن باید برویم. در واقع آن چهار نفر را اولین بار در زمان حال می‌بینیم. بعد وقتی کات می‌خورد، انگار دارند وارد سینما سهیلا می‌شوند. این که انتخاب کنیم اولین بار آنها را از گذشته ببینیم که دارند به زمان حال می‌آیند یا این که در مقطعی از زمان حال آنها را ببینیم و ببریمشان به گذشته و دوباره بیاوریمشان به حال، چنین انتخاب‌هایی باعث می‌شود که فیلم کاملاً بدون زمان و مکان به نظر برسد و همان‌طور که می‌گویید، از تعریف خودش حول یک محور، مثلاً بازنمایی تاریخی پرهیز کند.

مرتضی فرشباف: از سفر بوسان به‌خاطر دارم که پیش از «هجوم»، با نسیم فیلمنامه‌ای بر اساس کشته شدن تراژیک یکی از اعضای گروه موسیقی «سگ‌های زرد» نوشته بودید که آنجا هم جنایت بی‌دقت معاصر دیگری را دستمایه فیلمت قرار داده بودی. تو خیلی وقت است که دور واقعیات تاریخی پرسه می‌زنی که یکی را به‌عنوان سنگ محک برداری و در برابر سینما قرار بدهی و پتانسیل سینما را در بازتاب آن محک بزنی. چطور شد سینما رکس را انتخاب کردید؟

مکری: تلفیق در دل ماجرای تاریخ را برای اولین بار نسیم (احمدپور) مطرح کرد. من سینما را می‌خواستم و او تاریخ را و این دو در سینما رکس به هم می‌رسیدند.

فرشباف: در دوران اکران فیلم در جشنواره ونیز من هم مثل بقیه نتوانستم جلوی خودم را بگیرم و بارها فیلم را بلعیدم. اما دیشب که برای اولین بار در سینمای موزه فیلم را روی پرده می‌دیدم، انگار با تماشای فیلم روی پرده، آنچه وعده می‌دادی تازه به سرمان آمد. به غیر از تفاوت تأثیر نماها و میزانسن‌ها بر پرده بزرگ، نخ تسبیحی وجود دارد که فقط روی پرده قابل دریافت است. به‌نظر می‌رسد «جنایت بی‌دقت» مدام میان سه لحن کارگردانی در حرکت است. اولی لحن فیلم-در-فیلمی است که روی پرده سینمای داخل فیلم به نمایش درمی‌آید. دیگری لحنی است باحضور کاراکتری که تنها فردیت متمرکز فیلم است (تکبعلی)، سومی هم کسانی هستند که مثل ما به سینما آمده‌اند و صندلی‌های سینمای داخل فیلم را پُر کرده‌اند. در ابتدا تصور می‌کردم اینها منفک از هم هستند، اما پیوستگی آن را بالاخره در سینما پیدا کردم. یکهو پی بردم چه مسیر فرمی را تجربه کردی و متوجه سؤال‌هایی که از خودت کردی و آزمون‌هایی که برای خودت طراحی کردی و هچل‌هایی که خودت را انداختی، شدم.

مکری: این ایده‌ای بود که نسیم به ذهنم انداخت و در زمان اکران تبدیل به تجربه جذابی شد. در «ماهی و گربه» یا «هجوم» پرفورمنسی را مقابل دوربین اجرا می‌کردیم و گاهی به شوخی می‌گفتیم اگر این فیلم‌ها به ثمر نرسد و نتوانیم فیلمبرداری کنیم می‌توانیم به‌صورت تئاتر نشان تماشاچی بدهیم. چیزی که اتفاق می‌افتاد یک اجرا جلوی دوربین بود که می‌توانست بدون حضور دوربین هم هویت داشته باشد. در «جنایت بی‌دقت» نگران بودم که این پرفورمنس کم‌رنگ شود اما با ایده‌ای که نسیم اضافه کرد و تصوری که از سالن و پرده سینما به وجود آورد موقعی که تماشاچی در سینما می‌نشیند و فیلم را می‌بیند انگار این پرفورمنس دوباره آنجا زاییده می‌شود. این روزها کامنت‌های زیادی از این دست می‌گیرم که در هنگام اکران فیلم در سینما دو نفر از سالن بیرون رفتند و ما نگران بودیم که لابد می‌خواهند سینما را آتش بزنند. یکی نوشته بود برق سالن سینما رفت و تصور کردیم این هم بخشی از فیلم است و می‌خواهند فیلم را شبیه اجرا در بیاورند. این رابطه فقط در سالن به وجود می‌آمد نه موقعی که فیلم را روی مانیتور می‌بینید.

فرشباف: صندلی سینمای فیلم تو برای من که از عاقبت سوختن آن باخبرم، حس صندلی الکتریکی قبل از جوخه اعدام را می‌داد. موقع تماشا در سینما حس‌ام این بود که یکی از جمع ما تماشاگران هم ممکن است آن اتفاق شومی را که در انتظارش هستیم رقم بزند. تو دو بار در «ماهی و گربه» و «هجوم» به تماشاگرانت ثابت کردی که می‌شود پرده را برداشت و اتفاقی را که در زمان گذشته افتاده به حال تبدیل کرد و مثل سن تئاتر نفس به نفس کاراکترها در جهان چهارچوب‌داری که انگار درش را قفل کرده‌ای و نمی‌گذاری کسی بیرون برود، بدون کات پرسه زد، اما این‌بار نشان دادی که می‌شود در عین این که عامدانه کات می‌زنی، غلط می‌شوی، بی‌منطق می‌شوی و زنجیره علت و معلولی قصه‌گویی را رعایت نمی‌کنی؛ یعنی تمام ابزار امنی که می‌تواند یک فیلم را نجات بدهد سرسختانه کنار می‌گذاری، اما باز هم سینما در نهایت به شکل معجزه‌آسایی می‌تواند فاصله پرده تا تماشاچی را رد کند. انگار تو از دورترین نقطه، دوباره به‌همان‌جایی رسیده‌ای که با دو فیلم قبل‌ات تجربه کرده‌ای.

مکری: در دو فیلم قبلی به خاطر اصراری که در نمایش میزانسن دارم تجربه تماشاچی و تجربه صحنه یکی می‌شود. از من سؤال می‌شود که چه اصراری داری همه فیلم‌ها را در یک نمای بلند فیلمبرداری کنی. جواب این است که چطور می‌توانیم این دو تا تجربه (تماشاچی-صحنه) را یکی کنیم. آیا می‌توانیم تماشاچی را به تماشاچی فعال در سالن سینما تبدیل کنیم؟ انگار قاعده این است که تماشاچی باید کاملاً نظاره‌گر باشد. نوع دیگرش در این زمینه فیلم «شیرین» عباس کیارستمی است که تجربه تماشاگر در مقابل تماشاگر است؛ تو در سالن نشستی و تماشاچی روی پرده را نگاه می‌کنی و فیلم جایی بین شماست که وجود ندارد، جایی بین شما دارد اتفاق می‌افتد که نیست. در فیلم «جنایت بی‌دقت» فکر می‌کردم چطور از این تجربه می‌توان استفاده کرد و این دو تماشاچی را رو به روی هم نشاند و تماشاچی حس‌اش این شود که انگار در دل یک اجراست. من اگر این فرصت را داشتم در هر اجرا در لحظه‌ای که فرج می‌آید و به آن سه نفری که داخل سینما هستند می‌گوید بریم بیرون، دوست داشتم با همان بازیگرها اجرایی شبیه به آن در سالن سینما داشته باشم. آن وقت می‌توانستم این تجربه را تبدیل به یک تجربه زنده کنم یا ایده‌هایی از این دست.

نمایی از فیلم «جنایت بی‌دقت»

> **موقعی که تماشاچی در سینما می‌نشیند و فیلم را می‌بیند انگار این پرفورمنس دوباره آنجا زاییده می‌شود. این روزها کامنت‌های زیادی از این دست می‌گیرم که در هنگام اکران فیلم در سینما دو نفر از سالن بیرون رفتند و مانگران بودیم که لابد می‌خواهند سینما را آتش بزنند. یکی نوشته بود برق سالن سینما رفت و تصور کردیم این هم بخشی از فیلم است و می‌خواهند سینما را با سبه اجرا در بیاورند**

فرشباف: تو و کیارستمی، هر دو با رویکردی فرمالیستی، در حین آنکه علیه ابزار قصه‌گویی در سینما قیام می‌کنید فیلمتان در نهایت در خدمت گسترش زبان سینما قرار می‌گیرد. فکر می‌کنی آقای کیارستمی چرا از فیلم دیدن پرهیز داشت؟ حرص می‌خورد از اینکه من اینقدر شیفته «چشمان باز بسته» کوبریک هستم. می‌گفت سرتاپا دروغ است اما وقتی ابزار سینما را در دست می‌گرفت از هر باایمانی ریاضت‌کش‌تر می‌جنگید تا به خودش بباوراند که از این مدیوم الکن عقیم زندگی بخشی بر می‌آید. او یک مرتد با ایمان بود. با ایمان‌ترین کافری که به عمرم در سینما دیده‌ام. تو یکبار در مصاحبه با سینما-ادبیات گفتی که «هر فیلمسازی باید عاقبت یک روز «کلوز-آپ» خودش را بسازد.» کیارستمی با «کلوز-آپ» می‌خواهد ببیند سینما؛ این تصویر دو بعدی دروغین، می‌تواند حقیقتاً زندگی کسی را نجات دهد؟ اما تو «سینه‌فیل» عاشق سینمایی هستی که می‌خواهد ببیند آیا سینما «هنوز» می‌تواند نجات دهنده باشد؟

مکری: در واقع به‌نظرم عباس کیارستمی تمام تلاشش را می‌کرد بگوید این چیزی که من انتخاب کردم به‌نام سینما درشأن من هست؛ یعنی یک کاری با آن می‌کنم که به خودم بقبولانم چرا سینما را کنار نمی‌گذارم. به همین خاطر تمام فیلم‌هایش را راجع به خود سینما می‌ساخت.

فرشباف: کیارستمی انگار مدام سینما را در محک و آزمون قرار می‌دهد. با عزم راسخ علیه همه آن قراردادهایی که دستاویزی هستند تا کارگردان در نقطه امن قرار بگیرد، قیام می‌کرد. این همان عزمی است که تو داری، اما یک تفاوت عمده دارد. کیارستمی وقتی می‌خواست ادیسه‌ای را شروع کند به دل جاده می‌زد و از واقعیت بیرون، شاعرانگی را دریافت می‌کرد و آن را به‌عنوان فوت کوزه‌گری به جهان فیلمش قرض می‌داد. اما تو می‌خواهی ثابت کنی یک تاریخ به موازات تاریخ زیسته ما وجود دارد به اسم تاریخ سینما که آن هم می‌تواند منقطع نباشد، دست‌به‌دست شود و جهان فیلم‌ها، در دل آن، در ارتباط مدام با یکدیگر به تاریخ سینما کیفیتی سیال ببخشد. حالا انگار برای تو وقت این پرسش رسیده که آیا می‌توان به این تاریخ سیال رجوع کرد و با استفاده از کیفیت بازتابی آن از واقعیت، تراژدی‌ای را در این سمت؛ در دل تاریخ زیسته‌مان نجات داد؟ پس هنوز مکانیک همان مکانیک است ولی انگار دو فرمالیست مطلق (تو و کیارستمی) از دورترین نقطه از یکدیگر، قرار است در این نقطه به هم برسند و همدیگر را در آغوش بکشند. فرمالیست‌تر از کیارستمی که نداریم؟! عاشق این بود که خودش را بیندازد توی هچلی که جوابش را نداشته باشد و تا تهِ مسیر می‌رفت. می‌گفت «اگر جواب سؤال‌ها را داشته باشم مگر مرض دارم سه سال از عمرم را بگذارم برای ساختن‌اش؟» می‌گفت «بقیه برای جواب‌هایی که دارند فیلم می‌سازند، من فقط پی سؤالم می‌روم.» این «سؤال» را در تو هم می‌بینم. برای من دستاورد «جنایت بی‌دقت» این است که تو می‌گویی منِ کارگردان فقط وقتی اجازه دارم بگویم تمام مردمی که روی صندلی‌های سینمای فیلمم نشسته‌اند می‌توانند تکبعلی باشند و به‌همان اندازه در وقوع این جنایت سهم داشته باشند که بلد باشم سازه‌ای بسازم که در دل روایت آن یک پلان بدون تپق و غلط وجود نداشته باشد و تمام مسیر را بندبازی کنم، اما در نقطه پایان سازه پا برجا بماند. در نتیجه فیلم تو، مملو می‌شود از واحدهای کوچولو کوچولو تپق؛ غایت زیبایی‌شناسی دست‌انداز. اصل کانسپت نوآبامبک و گرتاگرویک در فیلم «فرانسیس‌ها» همین زیبایی‌شناسی نقصان است. به قهرمانش می‌گوید درست است تو رقاص خوبی نیستی اما می‌توانی سکندری خوردن‌ات را به رقص خود بدل کنی. این به نوعی برای من پیشنهاد «جنایت بی‌دقت» هم هست؛ یعنی به‌جای اینکه در بازخوانی تاریخ، آدم‌ها انگشت اتهام را به سمت هم نشانه بروند چطور می‌توانند با شفقت با آن برخورد کنند. یک جور دعوت به نگاهی تازه است.

ادامه در صفحه ۱۴

خارج از متن

شهرام مکری

خیلی وقت‌ها گفته می‌شود که تو یک فیلم ساختی در یک نما. خب فیلم بعدی را یک کار دیگر بکن. ما فهمیدیم که تو می‌توانی یک فیلم در یک نما بسازی. ما این مهارت تکنیکی تو را فهمیدیم. فهمیدیم که می‌توانی میزانسن را کنترل کنی و... اصلاً خیلی هم خوب است و دمت گرم و امتیازهای لازم را می‌دهیم. حالا برو یک کار دیگر بکن. یک جور دیگر فیلم بساز یا متهم می‌شوم به دوگانه تجربه زیسته کارگردان و فیلم. انگار من باید چیزی خارج از جهان فیلم را که اسمش را تجربه زیسته گذاشتیم بردارم و به تماشاچی نمایش بدهم. تلاش من در سه فیلم اخیر این است که خود فیلم تبدیل به تجربه زیسته تماشاگر شود. یک رابطه بین واژه تجربه زیسته و فیلم است دیگر؛ این رابطه که لزوماً نباید بین خالق و فیلم باشد چرا بین فیلم و تماشاگر نباشد و گپ بین فیلم و تماشاگر را پر نکند. حتی از تماشاچی‌ها واکنش‌هایی از این دست می‌گیریم که «دیالوگ‌ها پیش‌برنده نیستند، دراماتیک یا هدفدار نیستند» چیزهایی از این دست که آدم‌ها در کلاس درس می‌دهند. دائم دارند وضعیت را با وضعیت‌های سینمایی می‌سنجند. در حالی که خودشان در زندگی عادی‌شان هم همین شکل هستند و در ۲۴ ساعت یک جمله درام‌دار نگفته‌اند.

مرتضی فرشباف

نباید زنجیره‌ای در این فیلم وجود داشته باشد؛ باید بی‌دقت باشد. چطور ممکن است یک جنایت بی‌دقت را بازتاب بدهی و ادعایت این باشد که فقط با بازتاب می‌توانی نجاتش بدهی و همه چیز در روند علت و معلولی مشخص و دقیق پیش برنده باشد. یکی از پناهگاه‌های تو این است که پناه بیاوری به اسلنگ‌های سینه‌فیلی؛ در «جنایت بی‌دقت» مریم و نعیمه راداری و استنادهایی بر صحبت‌های زاون (قوکاسیان/ منتقد فقید سینما) و... عاطفه‌ای که اینها برای تماشاچی می‌آورد، پیش‌برنده است و تماشاچی از لحاظ احساسی با فیلم کانکت می‌شود. یعنی تو حساب کردی آیینی که همه ما از سر گذراندیم و در آن احساس‌هایی بیدار شده آیا می‌تواند دوباره این احساس‌ها را در تماشاچی بیدار کند، کافی باشد و احتیاجی به پیش برندگی دیالوگ نباشد. برداشت من این است.