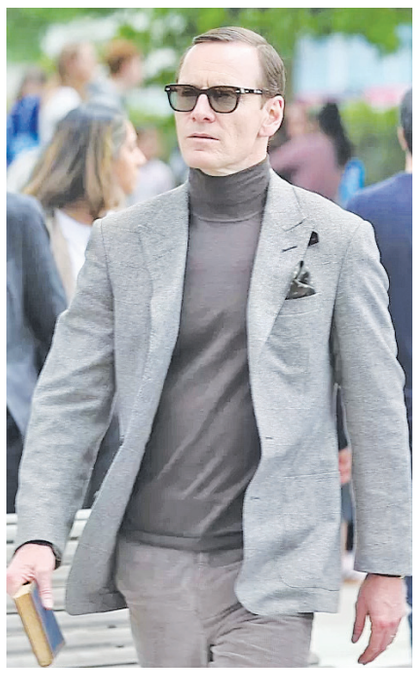


## گفت‌وگو با استیون سودربرگ درباره فیلم جدیدش کیف سیاه

# همه چیز به تماشاگر برمی‌گردد

گفت و گو

**رضا حسینی**
منتقد و مترجم سینما

**استیون سودربرگِ کارگردان و دیوید کوپ نویسنده، برای فیلم جدیدشان ایده خیلی عجیبی داشتند: چه می‌شد اگر شخصیت‌های جرج و مارتا در فیلم کلاسیک «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد»، (محصول ۱۹۶۶ ، مایک نیکولز) جاسوس بودند.**
**حالا نتیجه، فیلمی شده است با عنوان کیف سیاه Black Bag که مایکل فاسبندر، کیت بلانشت، ماریسا آبلا، تام برک، نئومی هریس، رگی-ژان پیج و پیرس برازنان از ستاره‌های آن هستند.**
**داستان هم درباره زن و شوهری جاسوس است (جرج وودهاوس/ مایکل فاسبندر و کاترین سنت. جین/ کیت بلانشت) که زندگی مشترک‌شان زمانی مورد تهدید قرار می‌گیرد که مرد متوجه می‌شود یکی از همکارانش خائن است و شرایط زمانی پیچیده‌تر می‌شود که همسرش هم یکی از مظنونان به شمار می‌رود ( در فیلم مایک نیکولز، الیزابت تیلور و ریچارد برتون نقش زن و شوهر فیلم را بازی کردند). آنچه می‌خوانید بخش اعظم گفت‌وگوی برِنت لَنگ با استیون سودربرگ است؛ فیلمسازی که با آثار تحسین شده‌ای چون جنسیت، دروغ‌ها و نوار ویدیو (۱۹۸۹)، ارین براکوویچ (۲۰۰۰)، سه‌گانه اوشن (۲۰۰۱، ۲۰۰۴ و۲۰۰۷)، شیوع (۲۰۱۱) و کیمی (۲۰۲۲) شناخته می‌شود.**

**کیت بلانشت گفت شما سر صحنه به همه گفتید این یک فیلم (Film) نیست. این یک مووی (Movie) است. چه منظوری داشتید؟**
می‌خواستم حس و حال کیف سیاه را توصیف کنم و همه چیز به برخورد تماشاگر با اثر برمی‌گردد. از این منظر چنین حرفی را زدم تا بگویم کیف سیاه سرگرم‌کننده است و لحن ثقیلی ندارد.
شیوه متفاوتی را هم می‌شود در پیش گرفت و نسخه دیگری از این فیلم را ساخت؛ جوری که برای عموم کمتر سرگرم‌کننده باشد و تیره و تارتر باشد که خب این نسخه‌ای نبود که در ذهن داشتم. تصورم درباره کیف سیاه این بود که تماشاگر با یک فیلم هالیوودی واقعی طرف است و من باید ستاره‌های سینما را دور هم جمع کنم و همگی عالی به نظر برسند. (توضیح مترجم: در کل، فیلم به یک اثر سینمایی-هنری گفته می‌شود و مووی به یک اثر سینمایی-تجاری.)

**این موضوع چطور روی سرو شکل کیف سیاه تأثیر گذاشت؛ رنگ‌هایی بود که از آنها استفاده نکنید؟ از نورپردازی کهربایی خیلی بهره برده‌اید.**
رنگ قرمز چندان در فیلم استفاده نشده است. مدنظرم حس و حال خیلی گرم و نورپردازی ملایم و لطیف (سافت) بود چون می‌خواستم بازیگران خارق‌العاده به نظر برسند و مهم‌تر از همه رنگ کهربایی که شیک و زیباست.
برای صحنه میز شام ابتدای فیلم، واقعاً کنتراستی می‌خواستم بین ظاهر باشکوه دورهمی و نیت اهریمنی‌ای که در دل این رویداد نهفته بود.
فکر می‌کردم این کنتراست واقعاً می‌تواند جذاب باشد و تصویر را به یک تابلوی نقاشی توجه‌برانگیز و جذب‌کننده بدل کند که هدفی بسیار سیاه در پس آن نهفته است و دومین صحنه میز شام در پایان فیلم، به مراتب زیبایی کمتری دارد و بازجویانه‌تر است و از نور بالای سری استفاده کردیم که انگار روی شخصیت‌ها سنگینی می‌کند و می‌خواهد آنها را سر جای‌شان بنشاند؛ واقعاً حس و حال بسیار متفاوتی دارد.

**فیلمبرداری این دو فصل میهمانی شام -که در اولی شخصیت مایکل فاسبندر می‌خواهد جاسوس را پیدا کند و در دومی خائن پیدا می‌شود- دشوار بود؟**
اینها فصل‌هایی بودند که مرا به وحشت می‌انداختند! در واقع فیلمبرداری صحنه میز شام، کابوس هر کارگردانی است و واقعاً هیچ‌کس نمی‌خواهد چنین صحنه‌هایی را کارگردانی کند.

**چرا فیلمبرداری این صحنه‌ها ترسناک است؟**
این صحنه‌ها ممکن است خیلی بی‌تحرک و ملال‌آور شوند. تازه حفظ پیوستگی و به اصطلاح راکورد هم بسیار دشوار است.
در واقع این صحنه گواهی است بر توانایی دیوید کوپ به عنوان فیلمنامه‌نویس که می‌تواند داستانی را روایت کند که در آن، دو فصل این شکلی داریم و هر دو هم فصل‌های کلیدی فیلم هستند. در کلاس‌های فیلمنامه‌نویسی به شما می‌گویند یک بار هم، سراغ نوشتن چنین فصل‌هایی نروید! اما دیوید، سینما را بلد است و می‌داند از پس چه کاری برمی‌آید.
وقتی سر پروژه قبلی‌مان از او درباره فیلمنامه کیف سیاه سؤال کردم، چنین جوابم را داد:«عالی. تازه نوشتن یک میز شام دوازده صفحه‌ای را تمام کرده‌ام.» به او گفتم:«خدا به داد کسی برسد که می‌خواهد آن را کارگردانی کند!»

**کیف سیاه با مدت زمان ۹۳ دقیقه خیلی کارآمد است. اخیراً احساس می‌کنم فیلم‌های واقعاً طولانی زیادی تماشا می‌کنم.**
فیلمنامه بلند نبود و چیزی حدود ۱۰۶ صفحه داشت. پس از اساس شسته و رفته بود و ضرباهنگ سریعی داشت، اما من در سال‌های اخیر علاقه تازه‌ای پیدا کرده‌ام! فیلم «حضور» (۲۰۲۴) ۸۵ دقیقه بود و فیلم «کیمی» (۲۰۲۲) ۹۰ دقیقه.
هدف، شناسایی مواردی است که در همان مرحله فیلمنامه می‌شود حذف‌شان کرد چون باعث صرفه‌جویی در زمان و بودجه می‌شود.
اگر در این مرحله سخت بگیرید، نتیجه‌اش را خواهید دید. شما در این دوره و زمانه اغلب از واکنش‌های تماشاگران غافلگیر می‌شوید؛ برای همین، هستند مواردی که باید برگردید و اصلاح‌شان کنید. من همیشه بخشی از منابع و بودجه را برای فیلمبرداری مجدد نگه می‌دارم چون روایت باید شسته و رفته باشد به‌خصوص در فیلمی مثل کیف سیاه که شیوه ارائه اطلاعات و افشای داستان واقعاً سرنوشت‌ساز است.

**زیاد فیلمبرداری مجدد کردید؟**
تقریباً دو روز که به هیچ وجه زیاد نیست، اما برنامه کاری مایکل فاسبندر پیچیده شد چون در سریال «سازمان» (۲۰۲۴) بازی می‌کرد؛ کار به جایی کشید که من دو ساعت با مایکل کار داشتم اما مجبور شدم سه ماه صبر کنم تا او فرصتی پیدا کند. همه کارها انجام شده بود اما لنگ همین صحنه کوچک بودیم.

**فیلم‌های جاسوسی برای خودشان ژانری جاافتاده و کلاسیک دارند. این داستان از چه نظر برای ساخت یک فیلم جاسوسی متفاوت، جالب بود؟**
دیوید راهی پیدا کرد که فیلم تر و تازه به نظر برسد. او برای این منظور روی شخصیت‌ها تمرکز کرد به جای اینکه فیلمنامه به سمت یک فیلم جاسوسی اکشن برود، آهنگی احساسی و روان‌شناختی به خود گرفت. ترفند رسیدن به یک داستان خوب این است که داستان پایانی غافلگیرکننده و در عین حال اجتناب‌ناپذیر داشته باشد، البته کار راحتی نیست و واقعاً مهارت می‌خواهد.
گاهی وقت‌ها شما می‌توانید تماشاگران را غافلگیر کنید اما درست به نظر نمی‌رسد یا ارگانیک نیست. صحنه کلیدی ما جایی بود که کاترین به خانه برمی‌گردد و مایکل به او می‌گوید:«مطمئنم که برام پاپوش دوختند.» و کاترین هم پاسخ می‌دهد:«فکر می‌کنم برای من هم دوختند.» این صحنه به نقطه اتکای کل پیرنگ و این دو شخصیت بدل شد چون در این بخش از داستان، شما هم تا حدی نگران زندگی مشترک آنها شده‌اید و از اینجاست که اعتماد و صمیمیت آنها نسبت به هم تقویت می‌شود و معما را حل می‌کنند.
این موضوع هم غیرمعمول بود که فیلمی درباره زندگی مشترک زوجی ببینید و رابطه عاشقانه آنها موضوع اصلی نباشد و این ایده را هم دوست داشتم که همکاران‌شان به نوعی از زندگی مشترک خوب و خوش آنها دل خوشی ندارند!

**آنها با وجود این واقعیت که حرفه مسمومی دارند، رابطه سالمی را پیش می‌برند.**
بله همین‌طور است و تا جایی که ما در مرحله تحقیق با چنین آدم‌هایی صحبت کردیم، در این کسب‌وکار قرارهای آشنایی زیادی صورت می‌گیرند... قابل درک است که جاسوسان با همتاهای خودشان قرار بگذارند چون برقراری رابطه عاطفی پایدار با آدم‌های عادی واقعاً دشوار است.

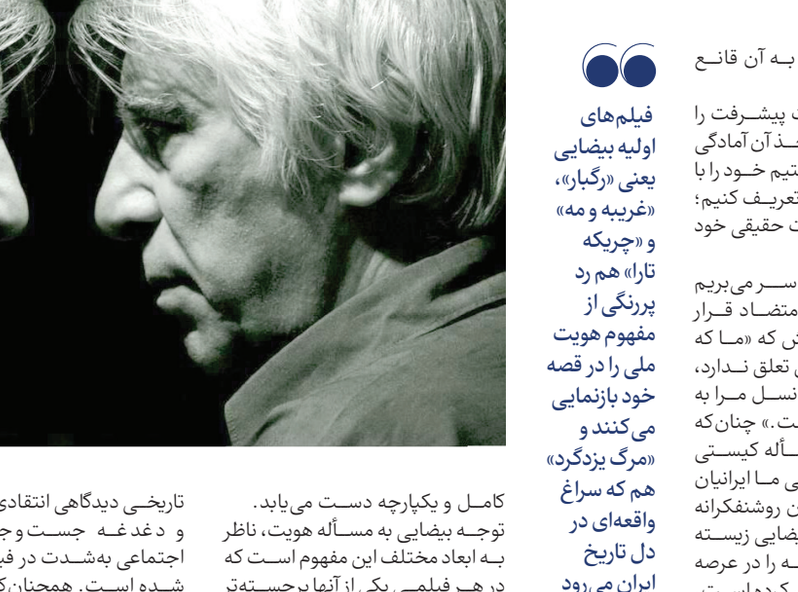
**مایکل فاسبندر عینک می‌زند. این امر ارجاعی است به شخصیت هری پالمر؟ به‌علاوه، نام او جرج است. آیا این هم ارجاعی است به شخصیت جرج اسمایلی یا جرج در فیلم چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟**
بله. عینک در فیلمنامه بود اما دیوید و من طرفداران پروپاقرص فیلم‌های جاسوسی مایکل کین (بازیگر اصلی نقش هری پالمر در تاریخ سینما) هستیم و این فیلم هم خیلی به آن فیلم‌ها به‌خصوص دو تای اول شباهت دارد.
جرج هم ارجاعی است به ویرجینیا وولف. البته شخصیت اسمایلی (شخصیت ساختگی آثار جان لوکاره نویسنده) هم هست. نمی‌دانم دیوید به این موضوع فکر کرده بود یا نه، اما من واقعاً لوکاره و آثار جاسوسی واقع‌گرایانه‌تر را دوست دارم؛ بویژه که جاسوسی کردن در دهه اخیر -به خاطر فناوری- بسیار تغییر کرده است. ما دیگر در دنیایی زندگی نمی‌کنیم که شما بتوانید در آن با هویت‌های متفاوت سفر کنید و در گاوصندوق‌تان چند گذرنامه داشته باشید.

**اگر کیف سیاه شکست بخورد، رویکردتان در این صنعت را بازنگری می‌کنید؟**
بله. اشتباه کردن اشکالی ندارد. فقط نباید اشتباه‌های قبلی را تکرار کرد. اگر این فیلم شکست بخورد، عجله‌ای در ساختن فیلم دیگری درباره چنین آدم‌هایی نخواهم داشت. قواعد بازی ما همین است. شما می‌خواهید مردم به تماشای فیلم‌تان بروند. فقط باید حد و اندازه پروژه را رعایت کنید تا اگر در گیشه شکست خوردید، فاجعه‌بار نشود. من تازه فیلمبرداری کریستوفرز را تمام کرده‌ام و نمی‌دانم پروژه بعدی‌ام چیست. موفقیت یا شکست این فیلم می‌تواند تعیین‌کننده باشد.

**چرا فیلم وسترن نمی‌سازید؟**
من از اسب‌ها می‌ترسم.

**منبع: ورایتی، برِنت لَنگ**

> کیف سیاه فیلمی سرگرم‌کننده است و لحن ثقیلی ندارد. شیوه متفاوتی را هم می‌شود در پیش گرفت و نسخه دیگری از این فیلم را ساخت؛ جوری که برای عموم کمتر سرگرم‌کننده باشد و تیره و تارتر باشد که خب این نسخه‌ای نبود که در ذهن داشتم

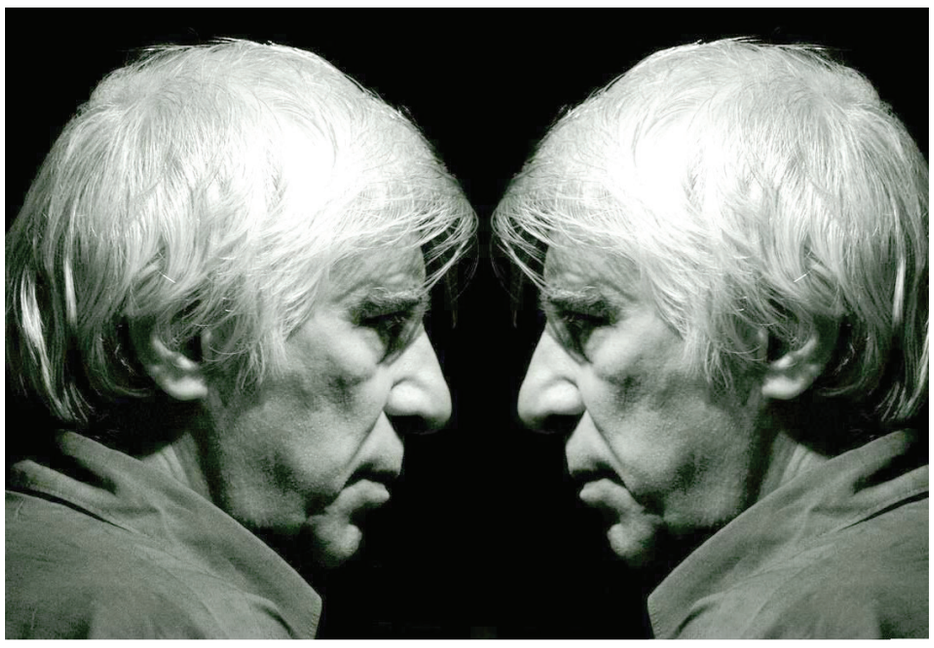


## بازنمایی هویت ملی در آثار بهرام بیضایی

# رنج و گنج‌های ایرانی بودن

یادداشت

**رضا صائمی**
دبیر گروه فرهنگی

شاید در یک ماه گذشته هیچ مفهومی به اندازه «ایران»، «ایرانی»، «وطن» و مفاهیم برساخته آن کاربرد زبانی نداشته است. گویی جنگ ۱۲ روزه اخیر، بار دیگر مفهوم ایرانی را احضار کرده و در کانون روایت‌های گوناگون قرار داده است.
بی شک یکی از مهم‌ترین روایت‌ها از ایرانی و هویت ایرانی در سینما باشد که ایرانی بودن را در شمایل دراماتیکش به تصویر می‌کشد. نمی‌توان از هویت ملی و فرهنگ ایرانی سخن گفت و سینمای بهرام بیضایی را به یاد نیاورد.
بدون شک او یکی از دغدغه‌مندترین فیلمسازان نسبت به مسأله هویت و فرهنگ ایرانی است که نه‌فقط در عرصه سینما که در قلمرو ادبیات و هنر نمایشی، می‌توان رد این دغدغه‌مندی را دید؛ از کتاب‌هایی که نوشته تا آثار نمایشی و تصویری که ساخته است. از سوی دیگر، بیضایی فیلمسازی متعلق به جریان موج نوی سینمای ایران است که نوعی سینمای ساختارشکن و معترض هم محسوب می‌شد و نگاهی انتقادی به بحران هویت در تلاطم‌های تاریخی و سیاسی داشت.
درواقع فیلمسازان سینمای موج نو با واهمه از دست رفتن هویت ملی، به ساخت فیلم روی آوردند.
سینمای روشنفکری نگران تخریب فرهنگی بود که موجب تضعیف امنیت هویت شده و به بحران هویت ملی و فرهنگی منجر شده بود.
نه‌فقط هویت ملی که هویت قومی هم در جهان سینمایی بیضایی مورد توجه بود که مصداق بارز آن را می‌توان فیلم «باشو غریبه‌ای کوچک» دانست که گفت‌وگو بین قومیت‌های ایرانی را برجسته کرد تا درنهایت به دفاع از هویت ملی بپردازد.
فیلم‌های اولیه بیضایی یعنی «رگبار»، «غریبه و مه» و «چریکه تارا» هم رد پررنگی از مفهوم هویت ملی را در قصه خود بازنمایی می‌کنند و «مرگ یزدگرد» هم سراغ واقعه‌ای در دل تاریخ ایران می‌رود تا هویت ملی را در روایت و خوانش تاریخی آن به کانون درام بکشاند.
اساساً بیضایی در سینمای خود از نوعی احساس گم‌گشتگی در جامعه ایرانی سخن می‌گوید و همواره دنبال هویت است.
از هویت فردی و فرهنگی گرفته تا هویت اجتماعی، ملی و تاریخی. قهرمانان او عموماً دنبال پاسخی برای پرسش «من کیستم»، هستند.
از سوی دیگر، تلاش او برای نمایش آیین‌ها و سنت‌های از یادرفته و شیوه و سبک گفتاری شخصیت‌هایش، به‌کارگیری زبان فارسی فاخر و سلیس و مخالفتش با پذیرش پوسته ظاهری مدرنیته، دلایل و عناصر دیگری است که نشان می‌دهد او چقدر نسبت به مسأله هویت و ایرانیت در جهان معاصر دغدغه دارد. خود او درباره هویت و بحران آن چنین می‌گوید: «ایران در قرن نوزدهم از خواب سنگینی بیدار شد و خود را با دنیایی روبه‌رو دید که برداشت دیگری از زندگی داشت.
سرگردانی میان ریشه‌ها و سنت‌های دیرین ازیک‌سو و جهان به‌اصطلاح پیشرفته از سوی دیگر، زندگی ما را از درون دوپاره ساخت.
ما ارزش‌های پیشین را از دست دادیم، بی‌آنکه ارزش‌های تازه‌ای کسب کنیم. ما ملتی هستیم سرگردان میان دنیای کهن و دوران نوین، میان ساختارهای روستایی و شهری، میان ذهنیت سنتی و مدرن، میان سنت‌پرستی و خردگرایی. ما هویت خود را در این دوگانگی گم کرده‌ایم. نه می‌توانیم از گذشته خود دل بکنیم، نه به آن قانع هستیم.
نه می‌توانیم ضرورت پیشرفت را انکار کنیم، نه برای اخذ آن آمادگی داریم. پس ناچار هستیم خود را با آنچه می‌سازیم، از نو تعریف کنیم؛ تنها از این راه به هویت حقیقی خود دست می‌یابیم.
ما در دوران تحول به‌سر می‌بریم و در میان نیروهای متضاد قرار گرفته‌ایم. این پرسش که «ما که هستیم»، تنها به من تعلق ندارد، بلکه همه روشنفکران نسل مرا به خود مشغول داشته است.» چنان‌که خودش تأکید کرده، مسأله کیستی و هویت ملی و تاریخی ما ایرانیان درواقع بخشی از گفتمان روشنفکرانه در زمانه‌ای بوده که بیضایی زیسته است و او، این دغدغه را در عرصه نمایش و سینما دنبال کرده است.
مسأله «هویت» است و مضمون اصلی فیلم‌های بیضایی دغدغه هویت بوده است.
البته میزان و نوع این توجه در زمان‌های مختلف و در فیلم‌های گوناگونش، متفاوت است.
به‌نظر می‌رسد قهرمانان فیلم‌های بیضایی در گذر زمان هویت خود را هرچه بیشتر درک می‌کنند و در آخرین فیلم که در سال ۱۳۵۷ ساخته است، قهرمان فیلم (تارا) به هویتی کامل و یکپارچه دست می‌یابد.
توجه بیضایی به مسأله هویت، ناظر به ابعاد مختلف این مفهوم است که در هر فیلمی یکی از آنها برجسته‌تر می‌شود؛ مثلاً در فیلم «رگبار»، بیضایی به بعد فرهنگی و سیاسی هویت ملی بیشترین توجه را نشان داده است و ابعاد جغرافیایی، تاریخی و اجتماعی در درجات بعدی اهمیت قرار گرفته‌اند یا در فیلم «غریبه و مه»، فیلمساز هیچ‌گونه توجهی به هویت ملی و سیاسی نشان نداده و تنها هویت اجتماعی و تاریخی برای او اهمیت داشته است.
در این فیلم، فیلمساز به هویت تاریخی دیدگاهی انتقادی هم داشته و دغدغه جست‌وجوی هویت اجتماعی به‌شدت در فیلم برجسته شده است. همچنان‌که در فیلم «چریکه تارا» به هویت ملی در همه ابعاد- به جز بُعد سیاسی - پرداخته شده است.
در این فیلم، دلبستگی به هویت تاریخی بیش از گذشته وجود دارد و به همان اندازه به هویت فرهنگی و جغرافیایی هم توجه شده است.
خوانش همه این مفاهیم در آثار بیضایی نشان می‌دهد که علت بحران در بقیه ابعاد هویت را ناشی از ناآگاهی جامعه از هویت تاریخی و فرهنگی خود دانسته است. او در فیلم‌هایش خودآگاهی، تعلق خاطر و پایبندی به ارزش‌ها، باورها، نمادها و اسطوره‌های ملی و آگاهی از جغرافیای ایران و میراث فرهنگی را امری ضروری و نجات‌دهنده توصیف کرده است.
بیضایی نه‌فقط مسأله ایران را هویت که در ساحت فرهنگ معنا پیدا می‌کند بلکه اساساً مسأله اصلی جهان امروز را فرهنگ می‌داند.
به قول آن سخن معروفش که هنگام دریافت نشان یونسکو گفته بود: «این جهان را چاره‌ای جز فرهنگ نیست.»

> فیلم‌های اولیه بیضایی یعنی «رگبار»، «غریبه و مه» و «چریکه تارا» هم رد پررنگی از مفهوم هویت ملی را در قصه خود بازنمایی می‌کنند و «مرگ یزدگرد» هم که سراغ واقعه‌ای در دل تاریخ ایران می‌رود تا هویت ملی را در روایت و خوانش تاریخی آن به کانون درام بکشاند