گفت‌وگوی سعید عقیقی و شهرام مکری درباره فیلم «جنایت بی‌دقت»

برای من هنر زمانی شکل می‌گیرد که امکان تکرار وجود داشته باشد

بهناز شیربانی

«جنایت بی‌دقت» تازه‌ترین اثر سینمایی شهرام مکری، تا به امروز در بسیاری از فستیوال‌ها درخشیده است و با دستمایه قراردادن رویدادی از تاریخ معاصر ایران، فیلم متفاوتی را به تصویر کشیده است. گفت‌وگوی سعید عقیقی و شهرام مکری پیرامون تجربه اخیر این کارگردان و تفاوت‌های در اجرای اثرش نسبت به ساخته‌های پیشینش است.

عقیقی: اگر از «طوفان سنجاقک» تا الان این مسیر را دنبال کنی، می‌رسیم به مؤلفه‌هایی که ثابت هستند و یک‌جایی می‌رسیم به اینکه انگار بر مبنای یک الگو پیش می‌رود. در این الگو دو یا سه عنصر اصلی به ما چیزی می‌گویند و باقی انگار تنظیمی هستند که این بار برای ارکستر جدید اتفاق افتاده است. حالا در این تنظیم برای ارکستر جدید این خودآگاهی با گذشته تفاوت کرده است. یعنی در «جنایت بی‌دقت» مستقیم‌ترین شکل‌های منبع ارجاعی را داریم. فیلمی می‌بینیم به اسم «جنایت بی‌دقت» و از یک طرف فیلم دیگری به اسم «گوزن‌ها» است که قرار است نمایش داده شود. وقتی تکرار عناصر و مؤلفه‌ها در مسیر درستی حرکت می‌کند، و این مسیر درست دیگر سلیقه‌ای نیست، می‌شود تصویر معینی از دنیای مؤلف پیدا کرد و وقتی این مؤلفه‌های تکرارشونده تصویر منسجمی در ذهن بیننده‌اش شکل نمی‌دهد، این اتفاق نمی‌افتد. حالا این تکرار هم در عناصر یک فیلم از تو هست، و هم گاهی در فیلم‌های دیگر تکرار می‌شود.

مکری: امیدوارم بتوانم به یک نظم ایده فرمی تکرارشونده، در دل خود فیلم‌ها برسم. در طول تاریخ سینما اگر این قدرت را داشتم که یک فیلم بسازم و هر بار فقط همان را بسازم و فکر کنم که تماشاچی هر بار آن را می‌بیند، هیچ بعید نبود روی ایده‌ای مثل مثلا «ماهی و گربه» یا «سینما رکس» می‌ماندم و هربار فقط «ماهی و گربه» و «سینما رکس» را روایت می‌کردم و فکر می‌کنم این کاری است که هنرهای دیگر انجامش دادند. مثلا نقاشی یا تئاتر یا نمایش‌نامه‌نویسی انجامش داده است. فکر می‌کنم سینما با ابعاد صنعتی، مالی و این قبیل چیزها که درموردش حرف زدیم، این اجازه را نمی‌دهد. ولی راستش می‌خواهم بگویم گرایش افراطی‌تر به آن سمت است تا به سمت تغییردادن‌ها. بخش‌هایی که در فیلم می‌بینید به هم شبیه است نزدیک‌تر به من است، تا بخش‌هایی که تغییرات کوچکی در آنها دیده می‌شود.

نسیم احمدپور چندی‌پیش یادداشتی در مورد «جنایت بی‌دقت» نوشته بود و جمله‌ای را از یادداشت نسیم وام می‌گیرم و درباره‌اش صحبت می‌کنم که به هر حال ایده تکرار در خودش احتمالا ابعاد مختلفی دارد، گاهی نشان‌دهنده این است که ما در موقعیتی عذاب‌آور هستیم. موقعیت عذاب‌آور ابعاد تلخ زندگی را می‌سازد. مثل یک زندانی که هر روز برنامه‌ای را انجام می‌دهد. ولی از طرفی این تکرار ممکن است نشان‌دهنده خوشبختی هم باشد. احتمالا بسیاری از ما دوست داریم لحظات خوب زندگی دوباره تکرار شود و این را نشان‌دهنده خوشبختی می‌دانیم. به هر حال سعی دارم بگویم وضعیت تکرار چندبعدی است. همیشه احتمالا نشان‌دهنده درجازدن نیست بلکه گاهی اوقات می‌تواند نمایشی از خوشبختی هم باشد.

عقیقی: ما در مورد چیزهایی که در فیلم‌ها تکرار می‌شوند و چیزهایی که تکرار نمی‌شوند، می‌توانیم صحبت کنیم. خاطرم هست جنایت بی‌دقت را تازه تمام کرده بودی و گفتی: «راستی در این فیلم، هر صحنه شده یک پلان» و من هم به شوخی گفتم: «احتمالا در فیلم هفدهم قاب ثابت و روایت مستقیم و کلاسیک می‌بینیم». در فیلمی مثل«ماهی و گربه» هم قابلیت‌های این نوع تجربه را می‌بینیم و هم در جاهایی متوجه کاستی‌ها و معایبش می‌شویم. به این معنی که بر اساس نقشه‌ای که کشیده شده، چه فضاهای خالی‌ای به وجود می‌آید. آن فضای خالی باید با چه چیزی پر شود؟ چیزی که به آن خودآگاهی می‌گویم، آن ارجاعاتی است که در بخش‌هایی غیرمستقیم گذاشته می‌شود و ممکن است در فیلم‌های دیگر مستقیم باشد. مثلا دوربین پشت سر شخصیت‌هایی حرکت می‌کند، به این دلیل که شخصیت راهی ندارد و مجبور است این مسیر را طی کند، نه برای آنکه خود مسیر اهمیت داشته باشد و در آن اتفاقی بیفتد، به این دلیل که حتما باید سر آن نقطه خاص برگردد تا آن فرمول کلی درست از آب دربیاید. در بخش‌هایی داستان‌ها جذاب می‌شوند، بخش‌هایی که به نظرم داستان‌ها ما را به زمین بازی دیگری رجوع می‌دهند، که انگار این مدل بر اساسش طراحی نشده. فکر می‌کنم یک بار در مورد این موضوع صحبت کردیم. اینکه مثلا در ماهی و گربه به‌صورت اتفاقی زن باردار می‌آید و با آن پسر برخورد می‌کند و همدیگر را می‌بینند و با هم حرف می‌زنند. به نظر می‌آید، یک‌جایی نسبتش با خطوط اصلی که داستان را می‌سازد به عنوان ضدپیرنگ، انگار ارتباطش با آنها ضعیف می‌شود. قصد دارم به این موضوع برسم که به نظر می‌آید آرام‌آرام این خط داستانی، در ماجرای «جنایت بی‌دقت» به یک رویداد اجتماعی و یک ارجاع تاریخی نزدیک شده است. شاید نتیجه بینابین‌بودن و به نظرم التقاط سبک در فیلم «هجوم» هم هست.

مکری: یک تفاوت بزرگ برایم در «جنایت بی‌دقت» نسبت به «ماهی و گربه» و «هجوم» وجود دارد. اگر «هجوم» یا «ماهی و گربه» ممکن بود امتیازی از طرف تماشاچیان بگیرند، آن امتیاز معطوف به یک جور مهندسی بیرونی ساختمانی بود. موافقم با حرف‌هایی که درباره بیرونی‌بودن ساختمانش می‌زنید. خاطرم هست وقتی در مورد دختر حامله در فیلم «ماهی و گربه» حرف می‌زدیم، به نظر می‌آمد در این شکل کاملا مهندسی‌شده، اگر داستانکی را اتفاقی طراحی بکنیم و از فیلم به اصطلاح بیرون بزند، تماشاگر آن را یک وضعیت اتفاقی فرض می‌کند. در صورتی که مکانیسم کاملا مهندسی‌شده است. جور دیگری بگویم؛ وقتی فیلم کوتاه «محدوده دایره» را کار کردم، اولین ایده‌ای که درباره فیلم داشتم، این بود که یک‌سری آدم راه بروند و به کنار هم برسند. بعد از کنار هم رد شوند. یعنی کاملا خالی از هر ایده‌ای به عنوان داستان. فقط یک شکل را طراحی کردم. به نظرم آن مکانیسم درست کار می‌کرد. وقتی از محدوده دایره شروع کردم روی آن مکانیسم ایده‌هایی را بیاورم، همیشه با معضل اینکه چه چیزی اتفاقی است و چه چیزی در درون این ساختار قرار می‌گیرد، روبه‌رو بودم. این برایم همیشه مسئله بوده است. در «جنایت بی‌دقت» تفاوت بزرگ برایم طراحی همین مسیر بود. می‌خواستم ببینم که آیا این امکان وجود دارد که من از دل یک ساختار بی‌نظم اولیه، به یک برداشت منظم در ذهن تماشاچی برسم؟ می‌توان این‌طور گفت که موقعیت‌های «جنایت بی‌دقت» در شکل اولیه برایم موقعیت‌های بی‌نظمی هستند. برداشتم از مسئله سینما رکس چیزی است که می‌بینید. یعنی فکر می‌کنم سینما رکس خودش چنین اتفاقی است. یک بی‌نظمی مطلق که نتیجه‌اش آن‌چنان بزرگ به نظر می‌رسد که تماشاچی نمی‌تواند آن محصول بزرگ را فارغ از یک نظم بیرونی تصور کند. منظورم مخاطب فاجعه سینما رکس است. نمی‌تواند فکر کند که این تراژدی یک تراژدی بی‌نظم بوده، چراکه نتیجه‌اش مرگ صدها نفر بوده. به این معنی که نتیجه‌اش منظم‌تر به نظر می‌رسد. ولی وقتی دورنش را می‌بینی، از نظر من، یک بی‌نظمی کامل حکم‌فرماست. «جنایت بی‌دقت» برایم چنین تلاشی بود. شکل‌دادن به یک ساختار بی‌نظم که وقتی تماشاچی از بیرون به آن نگاه می‌کند، مجموعه منظمی را می‌بیند. آیا چیزی که در مورد پراکندگی در «جنایت بی‌دقت» به آن اشاره می‌کنید، ممکن است منجر به چنین برداشتی شود؟

عقیقی: برای من شخصا جالب است که وقتی راجع به مسیر حرف می‌زنی، باید جواب این فرض را همیشه مثبت دانست و این امیدواری را داشت که به این وضعیت برسد. «ماهی و گربه» فرمولی دایره‌ای دارد که دایره‌ها در برخی موقعیت‌ها متحدالمرکز حرکت می‌کند و داستانک‌ها این مسیر بزرگ‌تر را به هم پیوند می‌دهند. شکل بزرگ با چند داستانک کوچک داری. به نظرم فیلم به فیلم این مثلث‌ها بزرگ‌تر شده‌اند. ساختارها و داستانک‌های کوچک فیلم «ماهی و گربه» در داستان‌های بزرگ‌تر حل شده‌اند. مثلث در «جنایت بی‌دقت» بیشتر قابل رؤیت است. یعنی این سه قطعه را بیشتر می‌توانیم به هم پیوند بدهیم. به همان اندازه هم داستان‌هایی که من اشاره کردم، به نظر می‌رسد که بیرون داستان اتفاق می‌افتد، مثل داستان خانم فریبا کامران و اینجا به عنوان یک داستان بزرگ‌تر جایی بیرون فیلم می‌ماند. در حالی که داستان کمی شبیه فرمول «کارگران مشغول کارند» شده، ایده آن از عباس کیارستمی بود. ایده موشک در فیلم را اگر بگذاریم کنار ماجرای آدم‌هایی که قصد دارند سینما رکس را آتش بزنند که با آدم اصلی آنها حرکت می‌کنیم و به واسطه او باقی دوستانش را می‌بینیم و بعد مردمی که منتظرند فیلم شروع شود. ما در این مثلث بزرگ قرار داریم که گاهی اجزایش به هم پیوند نمی‌خورد. در این فیلم داستانک خانم فریبا کامران و دخترش یک داستان بزرگ به نظر می‌آید. یعنی بعد چهارمی به داستان می‌دهد، که وسط این مثلث نیست و فیلم به نوعی فرمولی را که خودش ساخته، نقض می‌کند. می‌توانیم درباره این مکانیسم حرف بزنیم.

مکری: این مکانیسم را دوست دارم و به آن برمی‌گردم. ولی توضیحی لازم است. اولین بار «جنایت بی‌دقت» را در جشنواره ونیز روی پرده دیدم. متأسفانه ماجرای کرونا باعث شد که شرایط دیدن فیلم به این شکل پیش برود. کارهای فنی فیلم را در تهران تمام کردم و حتی فیلم را یک بار هم نتوانستم روی پرده بزرگ ببینم. سفر کردم و بعد نسخه نهایی فیلم را اولین بار در ونیز با تماشاچی روی پرده دیدم. وقتی فیلم را روی پرده دیدم، به نظرم آمد که داستان فریبا کامران و راضیه منصوری وضعیتی شبیه به چیزی که شما به آن اشاره کردید دارد. این اخطار را قبلا نسیم احمدپور در زمان نگارش فیلم‌نامه به من داده بود. ولی من چنین تصوری درباره آن نداشتم. به همین خاطر، آن موقعیت را که دو سکانس بود، بلافاصله بعد از نمایش ونیز کوتاه کردم و در تدوین دست بردم و موقعیت اول فریبا کامران و دخترش را خارج کردم. قصد دارم بگویم معترفم به اینکه داستان بزرگی است و قبل از تدوین دوباره، داستان بزرگ‌تری بود و از فیلم بیرون می‌ایستاد. اما در مورد مکانیسم هم باید گفت تلاش کردم که این داستان بزرگ‌تر شکل بگیرد. الان در سه موقعیتی که در فیلم می‌بینیم، دو موقعیت به‌صورت مشخص تحت تأثیر ایده چهار نفری است که قصد آتش‌زدن سینما را دارند. اول وضعیت تماشاگران و دوم آن چهار نفر که آتش‌افروزند و داستانی هم داریم که متفاوت است و آن فیلمی است که روی پرده است. در نگاه اول به نظر می‌رسد فیلم جایی در بیرون این ماجرا دارد، در صورتی که این همان فیلمی است که وقتی وارد سالن سینما می‌شوید، اتمسفر درونی‌اش کماکان تحت تأثیر آن دو داستان بیرونی قرار گرفته است. آتش‌افروزان در انتها می‌خواهند همین فیلم را بر پرده آتش بزنند. به عبارتی می‌توان گفت در دو فیلم «هجوم» و «جنایت بی‌دقت» قصد داشتم داستان بزرگ تعریف کنم و آن را به عنوان ایده اولیه فیلم معرفی کنم. اما در «ماهی و گربه» این امکان وجود نداشت. «ماهی و گربه» پر است از داستانک‌ها و ایده‌های کوچک.

عقیقی: درباره این شکاف حرف می‌زنم. اما قبل از آن به نکته‌ای اشاره می‌کنم که به نظرم هجوم به دلیل التقاط سبکی‌اش ضعیف‌تر از ماهی و گربه و جنایت بی‌دقت است. هجوم از یک سمت شبیه ماهی و گربه است و سمت دیگر شبیه جنایت بی‌دقت. اما خود این دو فیلم، فرم متفاوتی با همدیگر دارند که به نظرم در درون خود فیلم‌ها هم یک جا جمع نمی‌شود. آنچه قابل گفتن است، شکافی است که جایی بین آن مدلی از فیلم‌نامه که انتخاب می‌کنی با فرم بصری به وضوح دیده می‌شود. ماهی و گربه قرار است کاملا پیوسته باشد و در جنایت بی‌دقت هر سکانس یک پلان است. این شکاف دیده می‌شود. جایی از فیلم گفته می‌شود «گوزن‌ها» درست است یا «گوزَن‌ها» و گفته می‌شود این نقل قول از جواد طوسی است یا زاون قوکاسیان؟ به نظر می‌آید تو نزدیک می‌شوی به اینکه انکار صحنه‌ای را به شکل واقعی بازسازی کنی.

اما این موارد هم جزء آن ریزه‌کاری‌هایی است که خارج از متن قرار می‌گیرد. حتی ممکن است دو نفر جلوی سینما واقعا هم چنین دیالوگ‌هایی بگویند. اول صحبت هم به خودآگاهی اشاره کردم. منظورم دقیقا چنین چیزی است. خودآگاهی نه به معنای تغییر الگوها و دست‌بردن در یک وضعیت. به معنای ارجاعاتی که دیگر کاربردی ندارند. برعکس اینکه گفتی ممکن است با من درمورد سلیقه سینمایی اختلاف نظر داشته باشی، باید بگویم «فیل» از فیلم‌های مورد علاقه من است و در «محدوده دایره» نشانه‌هایی از «فیل» را می‌بینم. گاس ون‌سنت هم در بخش‌هایی از فیلم تقریبا هیچ کاری نمی‌کند، جز اینکه زاویه دید را عوض می‌کند و آدم‌ها از کنار هم عبور می‌کنند و مقداری از نشانه‌های آن هنوز در تماشاچیان فیلم «جنایت بی‌دقت» هست. به نظرم هنوز فیلم گاس ون‌سنت، زنده است و دارد در فیلم‌های تو نفس می‌کشد.

مکری: سعی می‌کنم بگویم از نظر ذهنی چه ایده‌ای را دنبال می‌کنم. توضیحی خسته‌کننده لازم است تا بگویم چطور این ذهنیت منجر به نوشتن چنین دیالوگی شبیه زاون می‌شود؟ از ابتدای دهه ۹۰، ایده‌ای درباره کلاژ در فیلم‌ها وجود داشت. البته کمی شکل پاپ‌تر و معمول‌تر آن را در سینما می‌دیدیم. منظورم چیزی است که به شکل معمول در سینمایی کلاژ می‌شناختیم. کلاژکردن به منظور رسیدن به جهانی یکپارچه. از همان روزها همیشه ایده‌ای در ذهنم هست که چطور می‌توان دو واقعیتی که به نظر می‌رسد دور از همدیگر هستند را در یک تلاقی و بر بستر واحد آورد؟ مسئله کلاژ از دهه ۹۰ تا حالا تغییرات بزرگی کرده است. ما در حال حاضر دیگر تعریف ساده از بستر واحد و واقعیت‌های مجزا از هم مثل تعاریف دهه ۹۰ نداریم. سؤال اصلی برایم این است که اصلا این بستر واحد چیست؟ این واقعیت‌های مجزا تعریفشان چیست؟ این باعث می‌شود زمانی که سناریو می‌نویسم، دست به آزمون و خطاهایی در این مورد بزنم. مثلا با خودم فکر کنم که آیا این جوان‌هایی که الان اینجا هستند، می‌توانند راجع به آقایان زاون و طوسی حرف بزنند؟ یا وقتی که ما درباره مسعود کیمیایی و اصطلاح «گوزن‌ها» با یادآوری گفت‌وگوی بهروز وثوقی حرف می‌زنیم؛ مجموعه آنها را که به نظر می‌رسد واقعیت‌های دور از موقعیت الان هستند، می‌توانیم در کنار هم بیاوریم یا نه؟ سعی من بر ساختن مدلی از کلاژ است. اما می‌دانم این مدل کلاژ در سال‌های دهه ۹۰ تا حالا چقدر دستخوش تغییر شده. از طرف دیگر گاس ون‌سنت یا بلاتار و همین‌طور جریان روایی سینمایی که بستر پازل‌گونه و روایت‌های درهم‌شکسته دهه ۹۰ را دارد از علاقه‌هایم هستند. برای من این‌طور بود که ابتدا علاقه‌مند فیلم‌های این دوران شدم و بعد به قبل‌تر برگشتم و مثلا شیوه روایتگری سینمای مدرن اروپا برایم جالب شد. حرکت دوربین گاس ون‌سنت در فیلم‌هایی مثل «آخرین روزها» یا «جری» یا در فیلمی مثل «فیل» هنوز برایم حد نهایتی است که می‌توانم از سینما تصور بکنم و ایده‌ای است که دوست دارم به سمتش حرکت کنم. «جری» یکی از فیلم‌هایی است که من سر کلاس به بچه‌ها نشان می‌دهم. حرکت دایره‌شکلی که دور سر کیسی افلک انجام می‌شود به عنوان یکی از تأثیرگذارترین پلان‌هایی است که در زندگی‌ام دیده‌ام. اما بلافاصله به اینکه شاید قبلا‌تر باید راجع به بلاتار حرف بزنیم، یا حتی اوزو یا آدم‌هایی از این دست. ولی تأثیر گاس ون‌سنت در کارهایم را نمی‌توانم کتمان کنم. فکر می‌کنم جایی در نقطه تلاقی سینمایی ایستاده‌ام که من به آن علاقه‌مندم. چراکه به هر حال من سینما را در شکل سینه‌فیلی یاد گرفتم و به آن علاقه‌مند شدم. کماکان ممکن است شما را ناامید بکنم ولی «جنگ ستارگان» را دوست دارم. می‌دانم فیلمی نیست که بتوان روی دوست‌داشتنش تکیه کرد. اما علاقه‌مندی به این فیلم‌ها مثل طرفداری تیم فوتبال می‌ماند. خیلی علاقه‌ای به فوتبال ندارم، اما منظورم از طرفداری مثل آدم‌هایی است که تیمشان حتی اگر بد هم بازی کند، باز هم به آن تیم علاقه‌مند هستند. شاید این هم از علاقه سینه‌فیلی من می‌آید و یک تلاقی به وجود می‌آورد بین چیزی که می‌دانم و چیزی که دوست دارم و اینجا شاید آدمی مثل گاس ون‌سنت ایستاده باشد.

عقیقی: این التقاط سبکی هنوز در کارت مشخص است. راستش من همیشه نگران فیلم‌های تو هستم. اصلا خوشحال نمی‌شوم وقتی می‌گویم ایده‌ای وجود دارد که با ایده‌های دیگر نمی‌خواند. مثلا جایی در «جنایت بی‌دقت» وقتی چهار نفر که قصد آتش‌زدن سینما را دارند، مشغول خوردن بال مرغ هستند، دوربین کجاست؟ موضوعی که درباره‌اش صحبت می‌کنند چیست؟ وقتی دوربین دنبالشان راه می‌افتد، جهتی که راه می‌روند و حتی کوچه‌ای که عبور می‌کنند و از کجا وارد می‌شوند؟ برایم مهم است. به نظر می‌رسد آنچه درباره کلاژ می‌گویی در فرم پیوسته فیلم‌هایت تبدیل می‌شود به نقض غرض. حتی آنچه در دستمایه فیلم وجود دارد، یعنی الگوی تماتیک فیلم که از ساختار فیلم‌نامه گسترش پیدا می‌کند که بسیاری وقت‌ها عملا ممکن است تبدیل به چیز دیگری شود. اتفاقا آن بخشی که تماشاگر قرار است با عقل یا ذهنیت خودش بخش‌هایی از میانه این سه داستان را پر کند بسیار هم جذاب است. یعنی این بخشی است که به ما کمک می‌کند دریافت بهتری از داستان داشته باشیم. بخشی که مد نظرم است به فیلم‌نامه برمی‌گردد. جایی که شما در مورد سلسله دیالوگ‌های یک موضوع حرف می‌زنید. جایی انگار که این سلسله دیالوگ‌ها نزدیک به وضعیت نمی‌شود و اجازه می‌دهند که به ما هم‌زمان به قطعه‌های دیگری فکر کنیم و این دیالوگ‌ها می‌تواند هر نوع دیالوگی باشد. به عبارت دیگر، خودآگاهی تبدیل می‌شود به خودارجاعی. یعنی از کلاژی که صحبتش شد خارج می‌شویم.

سعید عقیقی: راستش من همیشه نگران فیلم‌های تو هستم. اصلا خوشحال نمی‌شوم وقتی می‌گویم ایده‌ای وجود دارد که با ایده‌های دیگر نمی‌خواند. مثلا جایی در «جنایت بی‌دقت» وقتی چهار نفر که قصد آتش‌زدن سینما را دارند، مشغول خوردن بال مرغ هستند، دوربین کجاست؟ موضوعی که درباره‌اش صحبت می‌کنند چیست؟ وقتی دوربین دنبالشان راه می‌افتد، جهتی که راه می‌روند و حتی کوچه‌ای که عبور می‌کنند و از کجا وارد می‌شوند؟ برایم مهم است. به نظر می‌رسد آنچه درباره کلاژ می‌گویی در فرم پیوسته فیلم‌هایت تبدیل می‌شود به نقض غرض. حتی آنچه در دستمایه فیلم وجود دارد، یعنی الگوی تماتیک فیلم که از ساختار فیلم‌نامه گسترش پیدا می‌کند که بسیاری وقت‌ها عملا ممکن است تبدیل به چیز دیگری شود. اتفاقا آن بخشی که تماشاگر قرار است با عقل یا ذهنیت خودش بخش‌هایی از میانه این سه داستان را پر کند بسیار هم جذاب است

مکری: مشکل حرف‌زدن در مورد فیلم خودم این است که به نظر می‌رسد می‌خواهم وضعیتی را که در فیلم هست به نوعی توجیه کنم یا بقبولانم و وقتی به زودی می‌گویم وضعیت هنری منظورم فیلم خودم است. کلک می‌زنم تا نگویم در فیلم من. به هرحال در یک وضعیت هنری، اگر ما به سمت یک جور همگن‌کردن و یکدست‌کردن پیش نرویم چه خواهد شد؟ می‌دانم که دیالوگ باید به خورد داستان برود، یا موقعیت‌های فیلم باید در داستان حل شوند.

به هر حال ما عادت داریم اثر هنری را به عنوان یک اثر همگن ببینیم. آن زمان به نظر نمی‌رسد چیزی از دلش بیرون آمده. متوجه هستم که این را تماشاچی می‌خواهد. اما چیزی که من امروز اسمش را اثر هنری می‌گذارم، همه چیز را در راستای ساختن یک شکل قابل درک برای تماشاچی پیش نمی‌برد. می‌دانم این تئوری احتمالا یک محصول چندپاره از یک اثر می‌سازد. اما ترسم این است که همگن‌کردن اثر هنری امکان به‌مصرف‌رساندنش برای تماشاچی را بیشتر بکند. راستش این روزها کمی از این موقعیت می‌ترسم. دائم از اینکه فیلم توسط تماشاچی تبدیل شود به ایده‌ای که بتواند خیلی راحت آن را هضم و مصرف بکند، فرار می‌کنم. شاید یکی از دلایل کارهایی را که در فیلم انجام می‌دهم بتوانم این‌طور توضیح بدهم و توجیه کنم.

عقیقی: اتفاقا منظورم همگن‌کردن به معنای دریافت توسط تماشاچی نبود. برخی فیلم‌سازان که نام نمی‌برم، به هر حال در آن فرم کلاژ هم یک‌سری موضوعات را اتفاقا از منظر تکرار می‌بینند، چراکه این تکرار هم یک شکل همگن درونی ایجاد می‌کند و حتما از من بهتر می‌دانی که ما هندسه اقلیدسی و فضایی داریم. فرمول‌هایی در فیلم‌ها داریم که اتفاقا سیستم مهندسی‌اش بر مبنای چنین الگوهایی است. اگر قرار باشد شکل روایی آنها را ترسیم کنیم، شکلی هذلولی یا شکل اجرام سماوی در آسمان به شما می‌دهد. ستاره‌هایی که شکل پراکنده‌ای دارند، منجمان را وامی‌دارد که برای آنها، شکل معینی بسازند تا از طریق این اشکال، از فضای پیرامونشان جدا شوند. نه اینکه لزوما آنها را به موضوعی صد درصد قابل فهم تبدیل کنند. پیشکسوت کلاژ در سینما به نوعی گدار محسوب می‌شود. چون درمورد گدار با هم صحبت نکردیم نظرات تو را درموردش نمی‌دانم. ولی در فیلم‌های گدار هم کلاژهایی که ایجاد می‌شود، به لحاظ بصری هم این پراکندگی را دارد. به همین دلیل است که اتفاقا تدوین در فیلم‌هایش تا این حد مهم است. جایی دیالوگ‌های مکرر این انسجام را بر عهده می‌گیرند و اجرا می‌کنند. این به نظرم منافاتی با نگرانی‌های تو ندارد. یعنی می‌تواند شکل کلاژ داشته باشد و از طرفی نمونه‌هایی برای همگن‌سازی هم وجود داشه باشد.

مکری: کاملا متوجه منظور شما هستم. پس از همین در وارد می‌شوم. به نظرم در یک دوره از کارهای گدار منظورم از سال‌های ۹۰ به بعد است، یک جور ساختارشکن‌بودن به مفهوم امر نو یا به معنی رفتن به سمت خلاقیت، به معنای تازه‌بودن، مهم‌ترین اصل است؛ یعنی فیلم مدرن را، فیلم خلاق یا ساختارشکن یا فیلم رو به جلو تعریف می‌کند؛ اما در برخی آثار فیلم‌سازان دیگری که اتفاقا تحت تأثیرشان هستم می‌بینم که سینما از سال‌های ۲۰۰۰ به بعد تفاوت‌هایی کرده است. سینمای امروز، هدف یا مسیرش را در خلاق‌بودن به معنای رو به آینده بودن نمی‌گذارد. وقتی از فیلم امروز حرف می‌زنم، منظورم واژه‌ای سوای چیزهایی مثل فیلم مدرن یا پست‌مدرن یا از این دست است. فیلم امروز جایی ایستاده که انگار می‌تواند در تاریخ سینما دست ببرد و هر چیزی را از هر جایی که می‌خواهد بردارد. در واقع بی‌زمان‌بودن جای به رو به آینده بودن را گرفته. حتی اگر چیزی را از گذشته‌ای بردارد که، بعدها سینما به ما نشان داده که اشتباه بوده است، ترسی از آن ندارد. تاریخ سینما به نظرم در دو مسیر خیلی روشن حرکت کرده است؛ یکی مسیری که قصد داشته داستان را به‌عنوان حاکم اصلی نمایش بدهد و یکی مسیری که ضد آن رفتار کرده است و در آن قصد داشته داستان را از اصالت بیندازد. یا مثلا به جای آن روایتگری را شکل بدهد. البته مهم است که راجع به سینمای داستانی صحبت می‌کنم، نه سینمای تجربی یا مستند. در این دو مسیر تاریخ سینما شروع کرده به اصلاح خودش؛ یعنی داستان‌گویی امروز برای ما به نقطه‌ای رسیده که احتمالا نشان‌دهنده اصلاح مسیرهای گذشته است. یا روایتگری برای ما به نقطه‌ای رسیده که نشان‌دهنده اصلاح گذشته است و یکی از مسائلش این است که نسبتش با نوبودن چیست. این آن چیزی که در سینمای امروز برای من جذاب است.

من همگن‌بودن را به مفهوم یک‌دست‌بودن فیلم، نتیجه تلاشی می‌دانم که تاریخ سینما برای اصلاح خودش به منظور بقا انجام داده است. بقایی که با حضور تماشاگر معنا می‌گرفته. وقتی فیلم پلان -سکانس ساختم و به سراغ «ماهی و گربه» رفتم، به این ایده فکر می‌کردم که اگر در ابتدای تاریخ سینما، دوربین دیجیتال وجود داشت، آیا قوانین سینما همان مسیری را می‌رفت که الان رفته است؟ آیا اصلا تدوین به وجود می‌آمد؟ آیا تدوین و روایت همین کاری را می‌کردند که الان ما انجام می‌دهیم؟ به‌خاطر همین به سمت ابتدای تاریخ سینما برگشتم که بگویم اگر من در موقعیت تئاتر بودم و دوربین دیجیتال هم در آن موقعیت وجود داشت، آیا دستور زبان سینما تغییراتی می‌کرد؟ حتما در این برای من مقداری آگاهی نسبت به اصلاحی که تاریخ سینما در دوران خودش انجام داده وجود دارد. مثلا برخی از منتقدان می‌گویند بازی‌های فیلم‌ها خوب نیست. بازی‌هایی که امروز ما به آن می‌گوییم بازی خوب در سینما، نتیجه تلاش‌های زیادی در خود اصلاحی سینما در حوزه بازیگری است. در نتیجه تلاش‌های زیاد روی ایده بازیگری در دل تدوین، نور، دوربین، لنز و همه اینهاست. وقتی از این صحبت می‌کنم که می‌خواهم به تاریخ سینما برگردم و به دوربین و وضعیت دیجیتال نگاه کنم، آن وقت به نظرم وضعیت بازی بازیگران دیگر مسئله فیلم نیست. همین را درباره مفهوم کلاژ هم در نظر بگیرید. درمورد وضعیت‌های روایی هم به همین شکل. وقتی سراغ ریشه‌ها می‌رویم آیا می‌توان به جزئیات با فرمول قبل نگاه کرد؟ همیشه به بچه‌ها سر کلاس می‌گویم نگاه کنید در این فیلم بازیگر زیر پایش را نگاه می‌کند تا ببیند نقطه‌ای که برایش روی زمین علامت زده‌اند، کجاست تا در آن نقطه بایستد. مثالی که می‌زنم معمولا از فیلم «زن شگفت‌انگیز» است. در این فیلم تمام تلاش کارگردان این بوده که بازیگر عالی بازی کند تا دیده نشود، اما ما آن نگاه را می‌بینیم. این را می‌توان به عنوان یک خطا در نظر گرفت. خطای بازیگر در دل سینمای متعارف. اما زمانی که ساختمان فیلم به این شکل چیده می‌شود که دوربین از تو درخواست می‌کند به صفحه سینما خیره شوی و از تو بخواهد به جای نگاه‌کردن و کشف‌کردن مناسبات، فقط چشم بدوزی به صفحه سینما، مثل کاری که در فیلم «جری» اتفاق می‌افتد. اینجا قرار است به عنوان مخاطب خیرگی به جای نگاه‌کردن به مفهوم متعارف را تجربه کنیم. مسئله چیز دیگری است.

عقیقی: در همان فیلم جری هم ماجرا این است که آن خیرگی وجود دارد. آدمی به اسم جری با آدمی دیگر به اسم جری می‌خواهند به جایی به اسم جری بروند. اینها کمی با آن ساختاری که اشاره کردی هماهنگ است. توضیح آن مثالی که درمورد بازیگری زدی، منظورم ایستادن زن سر جای مشخص است، در بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینما وجود دارد. سال‌ها قبل فیلم پدرخوانده ۱ را سر کلاس به بچه‌ها نشان دادم. صحنه‌ای را به آنها نشان دادم که پیشخدمت دو بار وارد کادر می‌شود و دو بار نوشیدنی در لیوان می‌ریزد. این موضوعات اهمیت ندارد، حتی خود این اشتباه هم اهمیت ندارد، چون اصلا شکل دیداری ما هم بر مبنای تعمیم‌دادن یک جز به کل نیست. ما در نهایت یک کل را می‌بینیم. به همین دلیل است که آنها را نمی‌بینیم و در بهترین حالت بعد از آموزش سینما و شکل فیلم دیدن در مرتبه‌های بعدی ممکن است متوجه این موضوعات بشویم. بعد از دیدن این صحنه از هرکدام از بچه‌ها پرسیدم چند بار پدرخوانده ۱ را دیدید؟ کمترینشان هفت بار دیده بود! ولی نکته جالب ماجرا اینجاست که هیچ‌کدام متوجه این پلان نشده بودند. همان‌طورکه ممکن است من متوجه یک پلان از فیلم‌هایی که تو سر کلاس نشان می‌دهی نشوم. اگر به «جری» برگردم. آنچه دستمایه قرار گرفته است با نحوه نمایشش چه در فرم کلاژ چه در فرم غیرکلاژ هم هماهنگ است؛ یعنی لحظه نمایشی، در تناسب است با آن چیزی که به وجود آمده. حتی جایی منظورم از تناسب هماهنگی و همگنی نیست، بلکه تضاد است که مفهوم کلاژی را که هر دو درباره‌اش حرف می‌زنیم، در سطح وسیع‌تری به کار بگیریم.

مکری: توضیح خوبی بود. کامل درکش می‌کنم. اجازه بدهید نکته‌ای را درباره «جنایت بی‌دقت» بگویم. اتفاقا برای من خوب بود اگر فیلم تبدیل می‌شد به اثری که می‌توانستم آن را در چند بعد و زاویه به تماشاچی معرفی کنم. خوشحال شدم که کریم نیکونظر کتابی درباره سینما رکس منتشر کرده و آن کتاب این روزها در بازار است و خیلی خوشحال شدم که خانم مهتریان این روزها فیلمی به اسم سینما رکس که گویا مستندی است درباره بازماندگان این فاجعه تلخ در هنر و تجربه اکران دارند. از طرف دیگر برایم جالب است که از نسل جوان، آدم‌هایی که این روزها مثلا دهه هشتادی محسوب می‌شوند، اطلاعات زیادی راجع به وضعیت سینما رکس ندارند. یعنی فکر می‌کنند بسیاری از مقاطعی که من در فیلم نشان می‌دهم داستان‌سرایی است، جایی که اتفاقا سعی کردم در آن بعد دقیقا وابسته به وقایع تاریخی باشم آنها فکر می‌کنند این بخش‌ها تخیلی است و برایم جالب است که آنها چیز زیادی درباره این واقعه نمی‌دانند. از طرف دیگر آرزوی ما به عنوان فیلم‌نامه‌نویس این بود که وقتی تماشاچی وارد سالن سینما می‌شود و فیلم «جنایت بی‌دقت» را روی پرده سینما می‌بیند، خود پروسه برایش به نوعی اجرا تبدیل شود. الان در استوری‌ها و کامنت‌هایی که برایم می‌گذارند، می‌بینم که می‌نویسند برای دیدن «جنایت بی‌دقت» به سینما رفتند و زمان نمایش فیلم دو نفر از سالن بیرون رفتند و نویسنده به دوستش که کنارش نشسته گفته «اینا رفتن سینما را آتیش بزنن» یا یکی نوشته بود: «برق سینما رفت، فکر کردیم این بخشی از فیلمه و اینا می‌خوان بگن این یک جور اجرا بوده و می‌خوان سینما را آتیش بزنن». این واکنش‌ها نسبت به فیلم برای من به این مفهوم است که انگار یک جور رابطه بین اجرا به مفهوم پرفورمنس و فیلم، ساخته می‌شود. دست‌کم برای برخی از تماشاگران ممکن است ساخته شود. به نظرم فیلم «جنایت بی‌دقت» از دل این آشفتگی و این پراکندگی، قرار است معنا پیدا کند و برایم به یک اثر واحد تبدیل شود. ابعاد مختلف و متنوعی را در آن می‌بینم. به همین دلیل ترسی نداشتم که بازیگرانش می‌خواهند راجع به شاه حرف بزنند یا درباره زاون. درک می‌کنم که احتمالا قصه چهار نفری که می‌خواهند سینما را آتش بزنند، قصه جذاب‌تری برای تماشاچی است و وحدت بیشتری در آن می‌بینند و براساس الگوهای کلاسیک‌تر فیلم‌نامه‌نویسی نوشته شده است. روش نوشتنش هم راحت‌تر بوده، واقعه تاریخی وجود دارد و مستندی از آن هست و کافی است من آنها را تبدیل به وقایع پیوسته پشت سر هم بکنم.

عقیقی: تو به شکل کلاسیک‌تری قصه اشاره کردی، در حالی که قرارداد اولیه از همان لحظه‌ای که تکبعلی‌زاده به داروخانه می‌آید و می‌خواهد داروی اعتیاد بگیرد و درباره تحریم حرف می‌زنند، از همین‌جا تو آن قرارداد داستان کلاسیک را هم اصولا زیر پا می‌گذاری و خیال ما راحت می‌شود که اصولا قرار نیست که ما داستان را به معنای کلاسیکش دنبال کنیم. یعنی اگر تو دنبال این هستی که این کار را انجام بدهی، این قرارداد همان‌جا بسته می‌شود. در مرحله بعد حالا می‌توانیم دنبال این برویم که اگر برخی در سینما به دیدن فیلم جنایت بی‌دقت می‌نشینند، صدای تبلیغ فیلم‌های قبلی -مثلا زهر عسل- به چه کار فیلم می‌آید و فیلمی که درون فیلمت بر پرده نشان می‌دهی چه نسبتی با دو قطعه بعدی دارد.

مکری: شاید باید بیشتر به جای واژه کلاسیک، واژه تاریخ‌دارتر یا داستان‌دارتر را استفاده می‌کردم. نکته‌ای به خاطرم رسید. زمانی که در هنر و تجربه بودم، تلاش بیهوده‌ای انجام دادیم برای اینکه فیلمی از گدار در ایران نمایش داده شود. گدار فیلمی ساخته که جزء فیلم‌های اخیرش است که به نوعی به رابطه فلسطین و اسرائیل اشاره می‌کند. ما فکر کردیم به هر حال قاب‌پخش‌ترین فیلمی است که می‌توان از گدار به بهانه‌ای در ایران نمایش داد. در نتیجه از طریق ایمیل و نامه‌نگاری، با پخش‌کننده فیلم ارتباط گرفتیم. گدار شرط جالبی برای نمایش فیلم در ایران گذاشت که ما چون شرایط اجرای شرط و البته نقل و انتقال پول را نداشتیم، از اکران فیلم منصرف شدیم. شرط گدار جالب بود؛ او از یک پرفورمنس حرف زد. گفت در سالنی که فیلم نمایش داده می‌شود، باید چیدمانی در کنارش اتفاق بیفتد که آن چیدمان شامل یک کاناپه بود، یک پیپ بود و به نوعی چیدمان اتاق را توضیح داده بود که فیلم باید در سالنی نمایش داده شود که در مجاورتش چنین چیدمانی وجود داشته باشد. ما چنین فرصت طلایی‌ای را برای نمایش فیلم از دست دادیم. ولی همیشه برایم جالب بود که چطور گدار آن را فراتر از فیلم، به جای اینکه فقط به ایده‌هایی که روی پرده می‌بینیم بپردازد، آن را به موضوعی به اسم فضا تبدیل می‌کند. راستش جاه‌طلبانه و بلندپروازانه است، اینکه بگویم چنین ایده‌هایی روی من هم تأثیر می‌گذارد. آیا ممکن است فیلم را تبدیل کنیم به چیزی فراتر از رابطه علت و معلولی آدم‌ها یا شیوه چیدن دیالوگ‌ها یا مثلا دنبال‌کردن مسیر پیشنهادداده‌شده سینما. متوجه‌ام این قبیل مسیرها خطاهای زیادی در دل خودش دارد و نمی‌خواهم آن را کتمان کنم، بلکه به حرف‌هایی که ابتدای صحبتمان اشاره کردم برمی‌گردم، چراکه قصد دارم بیشتر روی مسیر به جای محصول تاکید کنم. این توضیحات لازم است تا بگویم مسیری که در ذهن من اتفاق افتاد، به عنوان فیلم‌ساز چه بوده است.

عقیقی: در حال حاضر در فیلم «جنایت بی‌دقت» در پس‌زمینه فضا را در بسیاری از صحنه‌ها به دلیل مکث روی کلوزآپ یا نمای بسته شخصیت‌هایی که برای آتش‌زدن سینما می‌روند، اتمسفر را در همان نماها از دست می‌دهی. اتمسفر «ماهی و گربه» را از دست می‌دهی که الگوی نمای بلند در آن وجود دارد و بیشتر در آن دیده می‌شود. ولی وقتی فیلم «جنایت بی‌دقت» را روی پرده را نشان می‌دهی، باز هم خیلی مسئله‌اش چشم‌انداز پیرامون نیست. به نظر می‌آید در تمام این فیلم مشخصا اتمسفر به نفع بازنمایی یک نسخه کلاژگونه ماجرای تاریخی ازدست‌رفته است و جایش را چیز دیگری گرفته. یکی از چیزهایی که جای آن را گرفته، اصرار بر وجود مؤلفه‌های فیلم‌های قبلی است. مثلا خواهران دوقلو و... می‌توان گفت کار تو مدام سخت‌تر می‌شود. هرچقدر اجرای میزانسن فیلم به معنای پیوستگی نماها ساده‌تر می‌شود، دردسر جاانداختن کلاژ کلی فیلم بیشتر پیش می‌آید. اما مشکلات از جایی شروع می‌شود که چیزهایی باید از تصویر و دیالوگ‌ها بیرون بیاید که به کار کلاژ کلی فیلم بخورد. به نظر نمی‌آمد که در «ماهی و گربه» دیالوگ‌ها بر چشم‌اندازی برتری داشته باشد. در «جنایت بی‌دقت» کارت سخت‌تر شده است.

مکری: موافقم. به این دلیل که حداقل ایده‌ای دارد و سینمای متعارف‌تری را به ذهن مخاطب می‌آورد و به همین خاطر مخاطب آن را با الگوهای ذهنی آشنایش تطبیق می‌دهد. در «ماهی و گربه» یا در «هجوم» چیزهایی برای مخاطب کمتر آشناست و آن غیرآشنابودن باعث می‌شود ذهن به سمت کشف‌کردن این وضعیت غیرآشنا برود. اما «جنایت بی‌دقت» وضعیت به‌ظاهر آشناتری دارد و به نظر می‌رسد آن را راحت‌تر می‌تواند بر الگوهایی که می‌شناسد تطبیق بدهد. در این وضعیت آشنا‌تر امیدم این است که تماشاچی رابطه‌اش با فیلم طور دیگری رقم بخورد. مثلا اگر واقعه سینما رکس را همیشه در یک نمای دور و با فاصله از خودش می‌دیده، در این فیلم من آن واقعه را به مخاطب بچسبانم. کلوزآپ به او نشان بدهم و فاصله او را با پرده سینما کم کنم. مقصودم فاصله روانی اوست. این چسباندن تماشاگر به تاریخ، برای من بیشتر از طریق نشان‌دادن نماهای بسته اتفاق می‌افتد.

آقای مجید اسلامی فیلم را دوست ندارد، او به من گفت یکی از مشکلاتش این است که دوست داشته در فیلم کمی بازنمایی تاریخی می‌دیده، برداشت من از صحبت‌های او این بود که شاید کمی می‌خواستند آبادان دهه ۵۰ را ببینند. برای او توضیح دادم که نمی‌خواستم به این واسطه که در پس‌زمینه چیزی ببینیم موقعیت تاریخی را تشخیص بدهیم، بلکه می‌خواهیم فاصله را با تاریخ کم کنیم، نه از راهی که تابه‌حال سینما به ما می‌داده. پیشنهاد سینما این است که اگر می‌خواهی خودت را در موقعیت تاریخی ببینی، تماشاچی را وارد آن جهان تاریخی کن. لباس، پس‌زمینه، دیالوگ و چیزهایی از این دست را به او نشان بده. آیا می‌توان این پیشنهاد را نادیده گرفت و شخصیت را گذاشت در وضعیت حال حاضر تهران و تماشاچی را به تاریخ چسباند؟ این ایده در ذهنم بود.

عقیقی: با توجه به مدل فیلم، اساسا هر نوع توقع رئالیسم در مفهوم تاریخی‌اش توقع بی‌جایی به نظر می‌رسد. من هر زمانی فیلم می‌بینم ذهنم بی‌توقع است. یعنی فکر نمی‌کنم فیلم وظیفه دارد چیزی را به من نشان بدهد که ندارد و این ضعفش محسوب می‌شود. حس می‌کنم فیلم در آن چارچوبی که اجرا می‌شود، چه دارد؟ دقیقا در همان فرمولی که نشان می‌دهد. مثلا داشتم به این فکر می‌کردم که صحنه‌هایی که چهار نفر برای آتش‌زدن سینما می‌آیند و وارد سالن سینما می‌شوند، ما تصاویر ضد نور می‌بینیم. اینجا از لنزهایی با فاصله کانونی کم، بیشتر استفاده می‌کنی. در صحنه‌های قبل‌ترش جایی که تماشاچیان سینما را می‌بینیم، فاصله کانونی کمتر هم می‌شود و احساس می‌کنم که در این مدل باز به‌لحاظ جلوه‌های بصری انگار پسر شائول را در ذهن داشتی.

مکری: بله

عقیقی: من تأثیرات این فیلم را در نماهایی از فیلم که پشت سر شخصیت اصلی حرکت می‌کنی و پس‌زمینه فلو است، می‌بینم.

مکری: شاید برای شما هم جالب باشد که من «هجوم» را تقریبا همزمان با «پسر شائول» کار کردم زمانی که «هجوم» را کار می‌کردم، به این ایده فکر می‌کردم که اگر دوربین به بازیگر بچسبد و از فضای اطراف چیزی به ما نشان ندهد، ما تا چه حد می‌توانیم فضای اطراف را معرفی کنیم؟ زمانی که هجوم را فیلم‌برداری می‌کردیم، آقای ساخاروف سر صحنه آمد و من با ترس و لرز مقداری از میزانسن را به او نشان دادم.

عقیقی: در مصاحبه‌ای که با او داشتم این موضوع را به من گفت.

مکری: آن زمان به من گفت شاید بهتر است دوربین را در یک فاصله بیشتری از شخصیت تعریف کنی تا کمی بک‌گراندها را ببینی. اما من تصورم این بود که تجربه مخاطب را با تجربه شخصیت فیلم یکی بکنم و دوربین را در کمترین فاصله نسبت به او داشته باشم. بعد فیلم «پسر شائول» را دیدم و این فیلم برایم جالب بود. اما در آن فیلم یک بک‌گراند تاریخی مفصل وجود دارد که ما راجع به آن اطلاعاتی داریم چیزی شبیه جنایت بی‌دقت. انگار که این بک‌گراند تاریخی کمک می‌کند که فقط به صورت بازیگر زل بزنیم و فیلم را نگاه کنیم و مشکلی با اینکه در این فیلم تنها نمای کلوزآپ می‌بینیم، نداریم. مثلا جایی از فیلم صدای داد می‌شنویم، نیازی به توضیح نیست که این صدا برای چیست؟ با توجه به روایت فیلم در یک دوره تاریخی می‌دانیم که افرادی در کوره آدم‌سوزی جان می‌دهند؛ ولی وقتی «هجوم» را کار می‌کردیم، اصلا براساس داستانی که پایه‌اش تخیل است، شروع کردیم. تجربه تماشاچی و فیلم را یکی‌کردن، کار آسانی نیست. در «جنایت بی‌دقت» دوست داشتم این مسیر یعنی یکی‌شدن تجربه تماشاگر و فیلم، زمانی که فیلم روی پرده سینما است هم اتفاق بیفتد. با تماشاگر در سالن سینما. شاید به نوعی تأثیرپذیری از فیلم «شیرین» عباس کیارستمی است. اینکه مثلا تماشاچی به تماشاچی نگاه کند.

عقیقی: شاید چیزی که ساخاروف تاکید کرده، الان در جنایت بی‌دقت کمی خودش را نشان می‌دهد. به دلیل اینکه به من هم گفت که به نظرم باید شهرام از دوربین و لنز دیگری استفاده می‌کرد. چون من اطلاعاتی درباره شیوه کار تو در فیلم نداشتم، پاسخی ندادم؛ اما شاید لازم باشد که به دو نکته اشاره کنم؛ یکی اینکه یک ضلع مثلث تو واقعه تاریخی سینما رکس است، یک سرش تماشاچی و سر دیگرش فیلم جنایت بی‌دقت.

مکری: هرچند در این سه فیلم با عنوان «یک ماجرای واقعی بازی شده»، اما در«جنایت بی‌دقت» مشخصا منظورم سینما رکس است.

عقیقی: در همین قدم اول، تو در یکی از بخش‌ها چیزی جز انتظار دیدن فیلم از سوی تماشاگران درون فیلم نداری و در نتیجه یک ضلع روایتت ساکن باقی می‌ماند. مثلا داستان بابک کریمی و دخترها و فیلم گوزن‌ها جایی است که دو موضوع با هم مخلوط می‌شود. خودآگاهی که به آن اشاره کردم، اینجا ظهور بیشتری پیدا می‌کند. برای اینکه از طریق گوزن‌ها و اسم نعیمه و فاطی، راهی به ماجرای سینما رکس پیدا بکنی.

مکری: خودآگاهی را انکار نمی‌کنم؛ بلکه نمایشش را تشدید هم می‌کنم. در دقایق پایانی فیلم جایی که تماشاچی رفته که «جنایت بی‌دقت» را ببیند و «گوزن‌ها» و بهروز وثوقی و قربانیان بر پرده ظاهر می‌شوند، قبلا همین میزانسن را روی طور دیگر و روی صورت بازیگران نشان می‌دهم. جایی در دقایق قبل‌تر، بابک کریمی و اطرافیان ایستادند و صدای فیلم «گوزن‌ها» را خارج از قاب می‌شنوند؛ اما بار دوم که باز به همان میزانسن برمی‌گردم، آن را جعل می‌کنم و این‌طور نشانش می‌دهم. پس تنها کارگردان «جنایت بی‌دقت» یک نیست که آگاهانه کار می‌کند؛ بلکه کارگردان «جنایت بی‌دقت» دو هم این کار را انجام می‌دهد. برایم مهم بود که کدام یکی هستم. اینکه در لایه بیرونی این کار را انجام می‌دهد؟ یا من روی پرده سینما؟ با شیوه ارجاع‌دادن به میزانسن خودم، زمان می‌تواند برایم حل شود. در میزانسنی شبیه «ماهی و گربه» جایی که می‌خواهند از جادوی کاغذ حرف بزنند و می‌خواهند آن را به سرباز یاد بدهند، میزانسنی مثل «ماهی و گربه» می‌بینیم. بعد که دوباره برمی‌گردم به همان میزانسن، خودم دوباره آن را به دست می‌برم. می‌خواهم بگویم این میزان خودآگاهی خیلی پررنگ وجود دارد و با شما موافقم که هست.

عقیقی: این را به‌عنوان قرارداد باید بپذیریم. به همین دلیل است که وقتی درباره «پسر شائول» آن توضیح را می‌دهی، منتظر ایده‌ای غیر از اسم نعیمه و فاطی برای فیلم «گوزن‌ها» هستم. همان‌طورکه فیلم را حذف می‌کنی؛ چون آگاهی که به‌عنوان بدیهیات وجود دارد. نام‌بردن از نعیمه و فاطی، مثل همان نقل‌قول زاون و آقای طوسی است.

مکری: بیشتر شبیه لذتی که درباره میزانسن پدرخوانده از آن حرف زدید، نیست؟ منظورم این است که وقتی از میزانسن «پدرخوانده» حرف می‌زنید، در آن لذتی برای ما نهفته است و احتمالا این لذت را با دانشجویان‌مان شریک می‌شویم. این لذت نهفته را در اشاره به نعیمه و فاطی جست‌وجو می‌کنم.

عقیقی: به نظرم در اینجا، خودآگاهی تبدیل می‌شود به مجموعه‌ای که کاملا جنبه همگن خودش را حفظ می‌کند، نه به معنای کلاسیک، به معنای کلاژ. من همچنان تأثیر بخشی از تاریخ سینما را، آن الگوی معاصرتر را در کار تو می‌بینم و این جایی است که قرار است وجه اجتماعی پیدا کند. مثلا در فیلم «جنایت بی‌دقت» از یک شکافی با ما حرف می‌زند. این شکاف بین فکرهای ارجاعی است که لازم نیست درباره‌اش توضیحی داده شود؛ این‌ها مثل همان الگوی پلان پایانی که عملا فقط غرابتش باقی مانده است.

مکری: چیزی را که به آن اشاره می‌کنید، می‌فهمم. به هر حال برای من هنر زمانی شکل می‌گیرد که امکان تکرار وجود داشته باشد. در غیراین‌صورت وضعیت خلق هنری را بیشتر حادثه یا تصادف می‌دانم. تفاوت یک آرتیست با شخصی که براساس حادثه اثر هنری خلق می‌کند، این است که آرتیست امکان تکرار دارد و از دل این تکرارها به چیزی که محصول نهایی است می‌رسد و این حتما در فیلم‌ها منجر به یک نوع نمایش خودآگاهی می‌شود. از طرف دیگر تماشاچی هم این خودآگاهی را در خودش دارد و با همان دید یعنی خودآگاهانه به فیلم نگاه می‌کند، این باعث سخت‌ترشدن مسیر کار می‌شود. به‌ویژه آنکه کسی خودآگاهی مخاطب را بررسی نمی‌کند. این را کاملا می‌فهمم و می‌دانم که کار سخت و پیچیده‌ای است؛ چراکه تماشاچی هم مسلح به همین ابزار است و چیزی نیست که فقط در اختیار من باشد. وقتی من از فاطی و نعیمه حرف می‌زنم، حتما تماشاچی هم ایده‌هایی راجع به آن دارد. خودآگاهی من در مقابل یا در جواب خودآگاهی تماشاچی قرار می‌گیرد.

عقیقی: به نظرم یکی از معدود دفعاتی است که فیلمی از مسعود کیمیایی با مدلی از فیلم‌سازی عباس کیارستمی یک جا در داستان موشک جمع می‌شود. راجع به فیلم‌برداری فیلم چه نظری داری؟ به‌خصوص فیلم‌برداری «هجوم» و «جنایت بی‌دقت» نسبت به «ماهی و گربه».

مکری: فیلم «ماهی و گربه» برایم جادویی دارد که فکر می‌کنم بخش بزرگی از آن، نتیجه نوع نگاهی است که محمود کلاری به مسئله تصویر دارد. کلاری از نظر من بزرگ‌ترین فیلم‌بردار است که درحال‌حاضر در سینمای ایران وجود دارد و معنایش برایم این است که می‌تواند چیزهایی را به فیلم اضافه بکند که من به‌عنوان کارگردان به آنها فکر نکرده‌ام. از جمله آنها مدلی از فضاسازی است که می‌تواند یک جادو را در دل خودش خلق کند. محمود کلاری راجع به ساعت فیلم‌برداری یا شرایط آب‌وهوایی ما تاکید زیادی داشت. از این نظر که چه زمانی مناسب برای شروع فیلم‌برداری است. همه می‌دانستیم که هوا باید ابری باشد؛ ولی ابر مدنظر محمود کلاری چیز دیگری بود. مجموع این موارد باعث شد که به نظرم محمود کلاری یک جادو درست بکند. دوربین «ماهی و گربه» یک فول اچ‌دی معمولی است؛ چون دو ساعت فیلم‌برداری داشتیم و هیچ دوربینی نبود که دو ساعت به ما باتری بدهد. در دو فیلم بعدی با علیرضا برازنده به‌عنوان فیلم‌بردار کار کردم. علیرضا به نظرم یک ویژگی منحصربه‌فرد دارد. اینکه می‌تواند خودش را به اندازه‌ای که لازم است، به آن چیزی که در دیدگاه فیلم‌ساز وجود دارد، نزدیک کند. اگر در «ماهی و گربه» تفاوتی می‌بینید به خاطر این است که آقای کلاری به‌اضافه نگاه طراح هنری و نگاه کارگردان، کاری را انجام می‌دهد. در فیلم «جنایت بی‌دقت» و «هجوم» علیرضا حل شده در ایده‌ای که من به فیلم دارم. همیشه به‌عنوان کارگردان این مسئله وجود دارد که کدام یک از این دو سبک فیلم‌برداری به کارت کمک می‌کند. علیرضا برازنده خودش را کاملا در پوست من برد و این دو فیلم را کار کرد. در نتیجه مثلا من برایم این ایده در این فیلم مطرح بود که انگار قرار است با موبایل فیلم‌برداری کنیم که انگار نور برای ما مسئله نیست. در این دو فیلم فقط از لنزهای ۵۰ و ۸۵ استفاده کردیم؛ یعنی عمق میدان‌های ازبین‌رفته و تغییر فوکوس‌های سخت و جای دوربین‌های میلی‌متری است. آدم‌ها سر سانتی‌متر جایی که باید قرار می‌گرفتند و درعین‌حال می‌خواستیم به نظر نرسد که ما برای این کار تلاش می‌کنیم و سختی می‌کشیم. برای من فیلم‌برداری برازنده و کلاری در این دو فضای مختلف قرار می‌گیرد. می‌فهمم که تماشاچی می‌تواند فیلم‌برداری چشم‌نواز آقای کلاری را بپسندد و متوجه باشد که او یک جور اتمسفر خلق می‌کند؛ اما برای من در «جنایت بی‌دقت» وقتی از فضا یا اتمسفر حرف می‌زنم، مهم این است که چطور می‌توان این دو ویژگی را با ازبین‌بردن هر آنچه فضاسازی می‌کند، انجام داد. برای من یک الگو وجود داشت و آن عباس کیارستمی در فیلم «کلوزآپ» است یا در فیلمی مثل «باد ما را خواهد برد». در «جنایت بی‌دقت» ایده اولیه این بود که نور سر صحنه نبریم. تلاش بر سر این است که با وجود آنکه می‌توانیم اتمسفر درست کنیم، از عناصر اتمسفرساز استفاده نکنیم. مثل نوردادن.

عقیقی: اختلاف کیفیت تصویر ماهی و گربه با دو فیلم بعدی به نظرم واضح است: این نکته بیش از آنکه به امکانات مربوط بشود، به استراتژی اولیه مربوط است که به یک پیوستگی به فیلم داده و باعث شده فیلم‌بردار بر مبنای امکاناتش بتواند به یک وضعیت منسجم برسد. کاری که مثلا کلاری با زرین‌دست در تعدادی از فیلم‌های‌شان کرده‌اند. یک راه‌حل به شما می‌دهد که مثلا وقتی شما ۹۰ درصد فیلم را در روز فیلم‌برداری می‌کنید، با این فرض که قرار است کمپوزیسیون‌های محدود داشته باشید و لنزهای متنوعی نداشته باشید، این امکان به وجود می‌آید که از نور طبیعی استفاده کنید که باز شکافی بین اهداف زیباشناختی فیلم به وجود می‌آورد. اشاره من به صحنه‌ای از جنایت بی‌دقت است که دختر هندوانه قاچ می‌کند، دوربین از میز عبور می‌کند و به سمت انتهای تصویر می‌رود. منظورم این است که وقتی چند موتیف داری که میله‌ها، جلوی قاب فلو و شخصیت‌ها پشت آنها فوکوس می‌شود، به هر حال از این طریق یک روان‌شناسی قاب ایجاد می‌کنی. به کلوزآپ اشاره کردی. کلوزآپ چه دوستش داشته باشیم و چه نه، دارای یک بُعد اِسنادی است که فیلم‌های تو از آن عبور می‌کند، و حتی شکل نورپردازی فیلم در نماهای خارجی هم با الگوی فیلمی مثل جنایت بی‌دقت نمی‌خواند.

مکری: البته ما سه ایده برای فیلم‌برداری داشتیم. در نظر داشتیم که این سه با هم تفاوت داشته باشند. برای موقعیت تماشاگران دوربین ما روی سه‌پایه است و فقط به چپ و راست می‌رود. در جایی که سیاوش چراغی‌پور نوشابه می‌خورد و دیالوگ می‌گوید، هر بار نسبت به واقعه دورتر می‌شویم. برای داستان چهار نفری که سینما را آتش می‌زنند، یک شخصیت مرکزی داریم و دوربین مدام به محوریت او، سایر آدم‌هایی را که در قصه هستند، نشان می‌دهد و برای فیلمی که روی پرده سینما می‌بینیم، اتفاقا خیلی کلاسیک فیلم‌برداری کردیم، دوربین قاب‌بندی متعارف دارد و از ریل استفاده کردیم. به خاطر همین نقاط کات قصه روی پرده سینما نقاط کات قابل پیش‌بینی هستند.

عقیقی: جنایت بی‌دقت در میان فیلم‌هایت چه جایگاهی دارد؟

مکری: الان نسبت به «اشکان، انگشتر متبرک» یک مقدار نگاه واقع‌بینانه‌تر و واضح‌تری دارم. شاید به دلیل فاصله زمانی که از آن گذشته و درک بهتری نسبت به آن دارم. می‌دانم چرا ساختمش یا در چه وضعیتی ساختم. می‌دانم در زمان ساخت به چه چیزی فکر می‌کردم؛ ولی درمورد این سه فیلم هنوز به این جمع‌بندی نرسیده‌ام. امیدوارم زمانی به این نتیجه نرسم که مسیرم اشتباه بوده یا بعد از فیلم هفدهم مثلا کات بزنم و یک داستان تعریف بکنم و به این برسم که اتفاقا کاری که تاریخ سینما تا به حال پیشنهاد داده، کار درست‌تری است. و اما هنوز نمی‌دانم، درمورد هر سه فیلم گیجم. شاید احتیاج دارم مثلا در یک فیلم دیگری از وضعیت این فیلم‌هایم فاصله بگیرم، مثلا از گاس ون سنت درونم فاصله بگیرم.

شهرام مکری: اتفاقا برای من خوب بود اگر فیلم تبدیل می‌شد به اثری که می‌توانستم آن را در چند بعد و زاویه به تماشاچی معرفی کنم. خوشحال شدم که کریم نیکونظر کتابی درباره سینما رکس منتشر کرده و آن کتاب این روزها در بازار است و خیلی خوشحال شدم که خانم مهتریان این روزها فیلمی به اسم سینما رکس که گویا مستندی است درباره بازماندگان این فاجعه تلخ در هنر و تجربه اکران دارند. از طرف دیگر برایم جالب است که از نسل جوان، آدم‌هایی که این روزها مثلا دهه هشتادی محسوب می‌شوند، اطلاعات زیادی راجع به وضعیت سینما رکس ندارند. یعنی فکر می‌کنند بسیاری از مقاطعی که من در فیلم نشان می‌دهم داستان‌سرایی است، جایی که اتفاقا سعی کردم در آن بعد دقیقا وابسته به وقایع تاریخی باشم آنها فکر می‌کنند این بخش‌ها تخیلی است. و برایم جالب است که آنها چیز زیادی درباره این واقعه نمی‌دانند