«وقتی سعی می‌کنی چیزی در دو یا سه ساعت خلاصه کنی، مجبوری انتخاب‌هایی کنی که در کتاب نبوده است. ایده‌ی من این بود که با ریتم رمان همراه شوم و احساس کردم که هشت ساعت اجازه‌ی این کار را به من می‌داد. بیشتر می‌خواستم مخاطب، تجربه‌ی ماندگاری از خواندن یک رمان را احساس کند. مسئله تلاش برای فشرده کردن همه‌چیز در دو ساعت نبود. این کاری است که در تمام حرفه‌ام انجام داده‌ام، برداشتن چیزها، بریدن‌شان و شکل‌دادن به آن‌ها و تلاش برای روایت آن‌ها در دو ساعت. بلکه کاری که داشتم می‌کردم رویکرد دیگری بود، این‌که اجازه دهم احساسی بیشتر شبیه رمان داشته‌باشید.

متن کتاب حدود ۵۰۰ صفحه بود. سعی نکردم آن‌ها را مثل چیزی که نوشته بودم به چند قسمت تقسیم کنم. من برای چیزی که فکر می‌کردم قسمت‌های سریال است طرحی کلی داشتم که در ذهنم داستانی طولانی بود و همیشه آن‌را به‌صورت فیلمی بلند می‌دیدم.

دو سکانس قتل در فیلمنامه، ۳۰ صفحه است که در اصل نیمی از فیلم است. دلیل دیگری که می‌خواستم این کار را انجام دهم، این بود که فکر می‌کردم جالب است سعی کنم این نوع صحنه‌ها را که نمی‌توانی در یک فیلم دوساعته نمایش دهی، امتحان کنم و در زمانی واقعی نشان دهم که چقدر سخت است از شر یک جسد خلاص شوید. هیچ دیالوگی هم نبود، بنابراین تمام آن داستان‌سرایی تصویری است. این چیزی است که وقتی داشتم آن را می‌نوشتم، به دنبالش بودم.»

انتخاب بازیگران

«در کتاب، تام ۲۵ ساله بود و وقتی ابتدا با اندرو درباره‌ی او صحبت کردم او ۴۰ ساله بود و حدود ۳۰ ساله به‌نظر می‌رسید. اما احساس کردم در این داستان، ایده‌ی اینکه پدری نگران پسرش شده که زندگی‌اش را در اروپا هدر می‌داد شاید در ۱۹۵۵ معقول‌تر از حالا بود. بنابراین احساس کردم اگر شخصیت دیکی و تام، مسن‌تر باشند برای داستان بهتر است. دیکی به‌اندازه‌ی کافی سن و سال دارد و تام برای مدت طولانی یک کلاهبردار خرده‌پا بوده که از انجام کار دیگری در زندگی خود ناامید شده است. در ۲۵ سالگی آن‌ها برای من خیلی جوان به‌نظر می‌رسیدند.

اندرو را در کارهای دیگری دیده بودم و او واقعاً مجذوبم کرده بود. فکر کردم که او طیف وسیعی از مهارت‌های بازیگری را دارد؛ می‌توانست خیلی جذاب و فریبنده باشد، همچنین نقش آدمی شرور را بازی کند. او نقش موریارتی در شرلوک را بازی کرده بود و احساس کردم که می‌تواند برای نقش تام ریپلی خوب باشد.

او مجبور بود همه‌چیز را درباره‌ی خودش عوض کند؛ او ایرلندی است، مجبور بود آمریکایی بازی کند و به ایتالیایی صحبت کند که بلد نبود، همچنین او مجبور بود شرورتر بازی کند که در ذات او نیست؛ او مرد بسیار خوبی است. او خیلی چیزها را به این نقش اضافه کرد. در پنج قسمت اول، او در تمام صحنه‌ها هست که این برای یک بازیگر طاقت‌فرساست.

در بسیاری از صحنه‌های سریال او تنهاست. او از این مزیت که مقابل شخص دیگری بازی کند و به او واکنش نشان دهد، برخوردار نیست. او باید اجرایی تماشایی داشته باشد و خود را به‌گونه‌ای ابراز کند که ما درک کنیم او به چه فکر می‌کند. اندرو می‌توانست تمام این کارها را بکند.

من قبل از تست بازیگری جانی فلین متوجه او نبودم و احساس کردم که تست بازیگری‌اش بسیار خوب بود و بسیار متفاوت‌تر از چیزی بود که دیگر بازیگران این نقش را بازی کرده بودند. بسیاری از بازیگران، این نقش را نوعی بدجنس بازی کرده بودند در حالی که جانی همدل بود، اما نوعی آسیب‌پذیری پنهان داشت که فکر کردم برای این شخصیت خوب است.

الیوت سامنر هم همین کار را کرد. الیوت تست داد. فیلیپ سیمور هافمن، چنان بازی محونشدنی‌ای (در نقش فردی مایلز در فیلم مینگلا) ارائه کرد که حدس می‌زنم برای بازیگران سخت باشد که به او غیر از آن نقش فکر کنند. به علاوه، این شخصیت در کتاب به‌عنوان یک آمریکایی نسبتاً نفرت‌انگیز و ثروتمند توصیف شده است. الیوت کار متفاوتی انجام داد. کاری که الیوت انجام داد تعجب‌آور بود.

فکر می‌کنم داکوتا فانینگ هم بازی بسیار درخشانی داشت. وقتی داشتم فکر می‌کردم که نقش مارج را چه کسی بازی کند، یکی از فیلم‌های او را تازه دیده بودم؛ فیلم روزی روزگاری در هالیوود. او صحنه‌ای در آن فیلم دارد که بسیار درخشان است. با خودم گفتم که نمی‌دانم او کیست اما واقعاً محشر است. وقتی فهمیدم داکوتا آن نقش را بازی می‌کند، متعجب شدم چون او را در فیلم نشناخته بودم درنتیجه از او خواستم نقش مارج را بازی کند و او هم قبول کرد.»

پیش‌تولید و تصویربرداری

«همیشه این فیلم را به‌صورت سیاه و سفید تصور کرده بودم، حتی وقتی که کتاب را می‌خواندم هم همین‌طور بود بنابراین برایم انتخابی سخت نبود. به‌خاطر زمانی که داستان می‌گذشت این‌طور فکر می‌کردم و احساس می‌کردم که به‌دلیل دوره و جنبه‌های فیلم نوآر در داستان، سیاه و سفید بودن فیلم خوب است. این تصمیم خیلی زود گرفته شد. رابرت السویت فیلمبردار این ایده را دوست داشت. او حداقل یک فیلم دیگر سیاه و سفید را فیلمبرداری کرده بود. در آن زمان چیزهای زیادی داشتم که درباره‌اش فکر کنم زیرا آن را نوشته بودم و بعد کووید شروع شد که ما مجبور شدیم کمی دست نگه داریم. حدود یک‌سال صبر کردیم تا بتوانیم فیلمبرداری را شروع کنیم که من طی این مدت، زمانی را صرف کار طراحی تولید و طرح‌ریزی این‌که چه باید بکنیم کردم. تحقیقات زیادی درباره‌ی عکاسی از آن دوران داشتم. در دورانی که منتظر شروع فیلمبرداری بودیم عکس‌های زیادی گرفته شد و نمای کلی فیلم را در ذهنم داشت.

ما فیلم را رنگی فیلمبرداری کردیم اما مونیتور رنگی نداشتیم. از عکس‌هایی که گرفته بودم به‌عنوان نوعی فهرست فیلمبرداری استفاده کردم، نوعی استوری‌بوردهای عکاسی. آن‌ها سیاه و سفید بودند. مونیتورمان هم سیاه و سفید بود. تدوین‌گران‌مان هیچ‌وقت فیلم را رنگی ندیدند؛ غیر از وقتی که داشتیم جلوه‌های بصری را انجام می‌دادیم.

ما به هیچ فیلم خاصی به‌عنوان مرجع نگاه نداشتیم. این‌طور نبود مثلاً بگوییم که بیایید مثل مرد سوم یا هیچکاک، این کار را انجام دهیم. تنها فیلمی که مدام در ذهنم مرورش می‌کردم ـ و چیزی نبود که با رابرت السویت درباره‌اش صحبت کنم، اما در لوکیشن‌هایی که می‌رفتم آن را حس می‌کردم ـ فیلم «دنباله‌رو» برناردو برتولوچی بود.»

فیلمبرداری

«وقتی پاتریشیا های اسمیت کتاب را در ۱۹۵۵ نوشت، ایتالیا مقصدی توریستی نبود. ما عکس‌های زیادی از آن زمان، یعنی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ داشتیم. یکی از آن‌ها ترومن کاپوتی در پوزیتانو است که هیچ‌کس آنجا نیست و سواحل خالی‌اند. در آنجا انبوهی از چترها در ساحل نیستند. توریست‌هایی در ساحل آمالفی دیده می‌شدند، اما آن‌ها توریست‌های ایتالیایی بودند.

ما حدود ۱۰ ماه فیلمبرداری کردیم و حدود شش‌ماه پیش‌تولید داشتیم که تمام این مدت به‌دنبال بررسی لوکیشن‌ها، انتخاب لوکیشن و آماده‌سازی آن‌ها بودیم. ما در رم، پالرمو، ناپل، ونیز، آنزیو، کاپری و ساحل آمالفی فیلمبرداری کردیم. واقعاً در تمام مکان‌ها بودیم. قبل از دوباره سرازیر شدن توریست‌ها، فیلمبرداری کردیم بنابراین کشور را بدون گردشگر داشتیم که این موضوع، فیلمبرداری را آسان‌تر کرد. ما در یک ایتالیای خلوت‌تر و ساده‌تر زندگی می‌کردیم که برای این داستان بسیار مناسب بود. خیابان‌های خالی به فیلم حس نوآر می‌بخشید.

ما لوکیشن‌ها را چندین‌بار بررسی کردیم و هربار چیزی تازه پیدا می‌کردیم. مکان‌هایی که من و طراح تولید دیوید گروپمن پیدا کردیم، به ما می‌گفتند که چطور باید از آن‌ها فیلمبرداری کنیم. منظورم پلکان‌ها، پله‌ها و راه‌پله‌ها در همه‌جا بود که در فیلمنامه نوشته نشده بود. این‌ها چیزهایی بودند که در آنجا بودند و به نوعی موتیف تبدیل شدند. این لوکیشن‌های خارق‌العاده و عجیب که اغلب در فیلم‌ها استفاده نمی‌شدند، همیشه چیزی درباره‌شان وجود دارد که بسیار باشکوه و جذابند و ما می‌توانستیم در فیلمبرداری از آن‌ها استفاده کنیم.

ضمن این‌که نمی‌خواستم بناهای تاریخی در این سریال وجود داشته باشد، زیرا قرار نبود نسخه‌ی توریستی ایتالیا باشد. بنابراین در مورد رم هم از کولوسئوم (آمفی‌تئاتر باستانی روم) یا پله‌های اسپانیایی فیلمبرداری نمی‌کنید. شما در یک خیابان فرعی یا خیابانی اصلی ـ نه یک مقصد توریستی ـ فیلمبرداری می‌کنید. در این فیلم صحنه‌ای وجود دارد که کنار پله‌های اسپانیایی اتفاق می‌افتد، اما نمی‌دانم که حتی مردم متوجه آن شده باشند یا نه، زیرا ما از زوایای واضحی که مردم عکس‌های توریستی خود را از آن می‌گیرند فیلم نگرفتیم.

رپیلی که بیش از ۱۰ ماه در لوکیشن ایتالیا فیلمبرداری شد، اقتباسی مسحورکننده، بی‌شتاب و منحصربه‌فرد است که با بازی خونسردانه و جالب اسکات و فیلمبرداری سیاه و سفید باشکوه رابرت السویت جایش را در دل سینه‌فیل‌ها باز کرده است

دقیقاً همین‌طور است. نویسنده از ما دعوت می‌کند به گونه‌ای درگیر شاید تاریک‌ترین وجوه خودمان شویم که هرگز این کار را نکرده‌ایم، اما کنجکاویم کشف‌شان کنیم.

بله دقیقاً. چیزهای خصوصی‌ای که خودت می‌دانی و چیزهایی که بسیار جالب هستند. در رمانی با یک قهرمان مرکزی، شما واقعاً به ذهن آنها وارد می‌شوید. انجام این کار با یک شخصیت منفرد در تلویزیون سخت‌تر است؛ زیرا ما اغلب ویژگی‌های یک شخصیت را از طریق تعامل او با شخصیت‌های دیگر فاش می‌کنیم، اما وقتی شخصیت فقط خودش تنها باشد چطور می‌توان او را تفسیر کرد؟ وقتی دسیسه‌هایی که تام در ذهنش دارد یا این‌که افکارش چه هستند در چند صفحه نوشته شده، چطور می‌توان در تلویزیون آن را نشان داد؟ بنابراین فکر می‌کنم تنها راه پیش‌پایم برای این کار این بود که تنها به آن افکار فکر کنم و به‌مخاطب اجازه دهم با آن‌ها واقعاً همراه شود. این گونه به‌مخاطب یاد می‌دهی چطور فیلم را تماشا کند. به آن‌ها می‌آموزی با آن جلو بروند و این کندتر رفتن نیست. این واقعیت را دوست دارم که افراد می‌توانند در آغاز کمی دلسرد شوند، زیرا این چیزی نیست که به آن عادت داشته باشیم. مثل این است که با اولین آگهی بازرگانی گرفتار شده باشیم، بعد به‌سرعت از آن رد شویم. عاشق بی‌پروایی فیلم هستم که با جسارت می‌گوید: «ما با کسی رقابت نمی‌کنیم». به‌نظر واقعاً بسیاری از مردم گفته‌اند: «من نمی‌خواهم بکوب این فیلم را تماشا کنم؛ درواقع می‌خواهم آن را طوری ببینم که از یک اپیزود لذت ببرم و بعد شاید یک یا دو اپیزود دیگر را هم ببینم.» بنابراین این سریال را دقیقاً به همان شیوه‌ای تماشا می‌کنید که کل رمان را در یک نشست نمی‌نشینید، نمی‌خوانید.

این سریال شامل ۱۶۲ روز فیلمبرداری بود که تعهدی بزرگ و کاری سخت بود. با تمام آن پلکان‌ها، پله‌ها، بدن‌های مداوم در حال حرکت و صحنه‌های قایق موتوری، مدام فکر می‌کردم این باید سخت‌ترین نقشی باشد که تابه‌حال داشته‌اید.

قطعاً در سینما بله. این کار نیاز به بنیه بدنی زیادی دارد. در تئاتر شما نقش‌های چالش‌برانگیزی مثل وانیا یا هملت را دارید و فکر می‌کنید که هیچ‌چیز نمی‌تواند سخت‌تر از آن باشد. استقامت زیادی می‌خواهد چراکه ۱۲ ساعت در روز کار می‌کنی و صرف چنین زمان زیادی روی یک شخصیت در یک سریال تلویزیونی، واقعاً غیرمعمول است. من در فیلم‌هایی بازی کرده‌ام که در تمام سکانس‌ها بوده‌ام، اما در سریال تلویزیونی این موضوع سخت است که فکر کنی در خیلی از صحنه‌ها خودت تنهایی حضور داری. مطمئناً از این نوع سریال‌ها کم هستند اما سعی کردم تصور کنم، وقتی به این موضوع فکر می‌کردم چگونه استقامت و توانم را حفظ کنم. در سریال‌های دیگر، خانواده‌ای وجود دارد که گاهی فیلم روی برادر، گاهی روی مادر یا بقیه تمرکز می‌کند آن‌وقت شما فرصت دارید چند روز استراحت کنید و دوباره سر فیلمبرداری حاضر شوید اما در مورد این سریال این‌طور نبود. من باید هرشب کلی چیز حفظ می‌کردم و شب وقتی برمی‌گشتم، می‌دیدم آه کلی دیالوگ دیگر را باید برای فردا آماده کنم. واقعاً چالش‌برانگیز بود. این‌که شخصیت آن رمان را تفسیر کنی و آن شخصیت را در یک شخصیت تلویزیونی بیاوری، خیلی سخت بود. ضمن این‌که ما این سریال را طی همه‌گیری کووید فیلمبرداری کردیم، بنابراین کسی نبود که برای تسلی و دلگرمی بتوانی به او اتکا کنی. آدم‌ها نمی‌توانستند پیش تو بیایند، بنابراین احساس تنهایی می‌کردم. در دل ونیز قدم می‌زدم تا سر کار بروم و خیابان‌ها علناً خالی بود؛ آن هم در جایی که معمولاً پر از جمعیت است.

کدام سخت‌تر بود، یادگرفتن و صحبت‌کردن به ایتالیایی یا لهجه‌ی آمریکایی؟ و این‌که صدای تام را از کجاپیدا کردی؟

این موضوع خیلی جذاب بود، زیرا چالشی چندلایه است. این‌که سعی کنی تصور کنی دیکی گرینلیف چطور ایتالیایی را صحبت می‌کرد، خودش به‌نوعی به چالش‌هایم اضافه می‌کرد. احساس می‌کنم یادگیری ایتالیایی یکی از چالش‌برانگیزترین کارها بود. دلم نمی‌خواست فقط دیالوگ‌هایی را که قرار بود بگویم را حفظ کنم، می‌خواستم درکی از این زبان داشته باشم؛ بنابراین حدود سه یا چهار ماه قبلش به هر طریقی که می‌توانستم آن را یاد گرفتم. واقعاً فوق‌العاده بود. در مورد لهجه‌ی آمریکایی هم باید بگویم که مجبور بودم رویش کار کنم، چون لهجه‌ی ایرلندی و آمریکایی خیلی از هم دورند. لهجه‌ی ایرلندی و انگلیسی هم خیلی متفاوتند. خُب من خیلی به این موضوع فکر کردم و بعد تصور کردم که در مقابل جانی وقتی نقش‌اش را بازی می‌کرد، چه صدایی خواهم داشت. کمی نسبت به کارهای جانی فلین وسواس پیدا کردم، ویدئوهای قدیمی‌اش را تماشا کردم تا بفهمم او چگونه در نقش دیکی صحبت می‌کرد و من به آن صدایی که می‌خواستم رسیدم.

یک امنیت نه‌چندان پایدار گورستانی

درباره نمایش «مادر و افلیج»
به نویسندگی و کارگردانی محیا مهدی‌زاده

محمدحسن خدایی
منتقد تئاتر

رابطه مهرآکین مادر و دختر افلیج که در نمایش محیا مهدی‌زاده رؤیت‌پذیر می‌شود، محصول یک وضعیت آخرالزمانی جنگ است. عرصه چنان تنگ و صلب شده که گویی زندگی روزمره بیش از پیش به سوی معناباختگی سوق یافته و رفتار آدم‌ها را همچون اموری متناقض‌نما جلوه می‌دهد. با آنکه مادر به‌شکلی خستگی‌ناپذیر در تلاش است اوضاع خانه را سامان دهد و رضایت دختر افلیجش را تامین کند، اما شور بختانه نتیجه این تقلای مادرانه، نارضایتی فزاینده دخترک و فرسودگی ذهن و جسم مادر است. به هر حال در افق پیشِ روی این خانواده بینوا، خبر چندانی از خوشبختی نیست و تو گویی همه‌چیز بر مدار تباهی و ناخشنودی پیش می‌رود و حتی آن لحظات اندک شادی و سرور، با هجوم هراس‌های پیدا و پنهان نیروهای شر، به‌سرعت رنگ می‌بازد و بر غلظت بیچارگی و استیصال می‌افزاید. به هر حال در غیاب پدر که مدت‌ها پیش از این به جنگ فرستاده شده و تا اکنون به خانه بازنگشته، سرنوشت این خانواده نگون‌بخت چه می‌تواند باشد به غیر از جنگیدن با مخاطرات دائمی یک وضعیت دیستوپیایی و چنگ‌زدن به فرصت‌های محدود و نه‌چندان امیدبخش.

اما در این فقدان طولانی مدت پدر و سختی‌های ناگزیرش، مقاومت‌هایی هرچند کوچک به اجرا گذاشته می‌شود تا شاید خاطره رنگ‌باخته حضور پدر، در ظلمات فراموشی ناپدید نشود. فی‌المثل نامه‌هایی که دختر افلیج به دور از چشم مادر خطاب به پدرش می‌نویسد، نشانگر امیدواری است حتی اگر فرجام این نوشتن‌ها، معدوم شدن نامه‌ها به دست مادر بعد از کشف و خواندن باشد. ازقضا پذیرش این واقعیت تلخ که پدر برای همیشه رفته و خانواده را بی‌پناه گذاشته، بیش از توان مادر و دختر افلیج است. بنابراین به مانند نمایشنامه «در انتظار گودو» بکت، اینجا هم با اثری در باب مفهوم «انتظار» روبه‌رو هستیم که یکی از مضامین مرکزی‌اش بی‌شک «سیاستِ انتظار» است. گو اینکه مراجعه مداوم و آزاردهنده مامور دولتی و گوشزد کردن این مسئله که عدم پرداخت مالیات به همراه امیدواهی بازگشت پدر، خطایی است نابخشودنی. تذکر مامور دولتی این واقعیت را آشکار می‌کند که انتظار کشیدن در زمانه‌ای این‌چنین فاقد چشم‌اندازی روشن، کاری است عبث و برخلاف انتظارات قدرت مستقر.

به‌لحاظ اجرایی، بازی‌ها اغراق‌شده است و تکرارشونده. این سیاست اجرایی، کنش شخصیت‌ها را شدت می‌بخشد و عواطف و احساسات تماشاگران را دچار اختلال می‌کند. در طول اجرا شاهد هستیم که چگونه مادر و دختر افلیجش، لحظه‌ای آرام و قرار ندارند و با اغراق و تکرار، مشغول کارهای خانه‌اند بی‌آنکه کاری از پیش برند و مسئله‌ای را حل کنند. این قضیه را می‌توان واکنشی روانی به محیط ناامن بیرون از خانه دانست که پنهان شدن در فضای اندرونی را گریزناپذیر و عقلانی جلوه می‌دهد. تنها به‌وقت قضای حاجت و تهیه غذا است که خروج از محیط امن خانه، توجیه دارد و در غیر این‌صورت، عقل حکم می‌کند برای در امان ماندن از خطرات پیش‌بینی‌ناپذیر بیرون از خانه، کمتر از خانه خارج شد و مراقب همه‌چیز بود. بنابراین تکرارها و اغراق‌هایی که مشاهده می‌شود محصول این هراس دائمی نسبت به فضای بیرون از خانه است.

صحنه به تمامی سفیدرنگ است و یادآور فضاهای بیمارستانی. همچنان که رنگ لباس‌ها و گریم صورت بازیگران، سفید است و در هماهنگی با ساختن یک کلیت کنترل‌شده. اما این سفیدی در ادامه با لکه‌های پرتاب‌شده خون، پاکی را از دست داده و به‌واقع نشانه‌ای می‌شود از هراس‌های بی‌پایان روابط مابین مادر و دختر. چراکه دختر افلیج به‌خاطر عدم امکان پرداخت مالیات و مشکلات دیگر، مجبور است خانه را ترک کرده و تن به خواسته‌های مامور دولت دهد. خروج دختر از خانه مقدمه فروپاشی ذهنی مادر است و غیابش موجب بحران هویت. درنهایت دختر به خانه بازمی‌گردد اما با آگاهی تازه نسبت به گذشته خویش. رابطه مادر و فرزندی این دو نفر هیچ‌گاه به قبل بازنمی‌گردد و دختر مصمم است مادر گناهکار را عقوبت کند. درواقع صحنه آخر این جدال نفس‌گیر، با موسیقی درخشان بهرنگ عباسپور در یک تعلیق بی‌پایان به فرجام می‌رسد. آنجا که چاقوی خون‌آلود دختر افلیج بر گردن مادری فرتوت، همچون آرشه یک ویولن ناکوک در حال نواخته‌شدن است.