آیینه های روبرو

نگاهی به «آقا یوسف» ساخته علی رفیعی

تهران ۱۳۸۹

سجاد صاحبان‌زند

■ «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» فیلمی بود که همه بر یک جنبه آن هم‌نظر بودند؛ می‌گفتند هر کدام از تصاویر فیلم درست شبیه یک قاب نقاشی یا یک عکس بسیار زیباست. برخی که تعدادشان کم نبود این نکته را دوست داشتند و برخی دیگر می‌گفتند که این زیبایی به روایت فیلم کمکی نمی‌کند. بعضی‌های دیگر هم می‌گفتند که اگر زیبایی هست، به دلیل تبحر یا دانش علی رفیعی نیست. طبیعت شمال زیباست و به همین دلیل می‌تواند و باید آن را زیبا نشان داد. رنگ‌هایی که در طبیعت شمال وجود دارد، زیباست و نمایش آن کار دشواری نیست. البته فیلم‌های زیادی وجود دارد که خلاف این نکته را نشان می‌دهد، اما علی رفیعی در دومین فیلمش نشان داد که زیبایی‌شناسی «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» اتفاقی نبوده است. «آقا یوسف» تهران دودگرفته را هم با همه مشکلاتی که دارد زیبا نشان‌مان داد، البته نه آنکه با یک کارت‌پستال زیبای بی‌دلیل مواجه باشیم که حقیقت را به زیبایی نشان‌مان داد. همه چیز در فیلم «آقا یوسف» سر جای خودش قرار دارد. شیوه روایی فیلمنامه، داستان، گرافکنی و گره‌گشایی، میزانسن، نورپردازی، موسیقی و خلاصه هر چه فکرش را بکنید سر جای خودش قرار دارد. ریتم فیلم مناسب است و کارگردان می‌داند چطور زمان روایی فیلم را در دست داشته باشد، یعنی کارگردان می‌داند چه زمانی ریتم فیلم و داستان را تند کند و چه زمانی کند. از طرفی کارگردان، فیلمنامه‌نویس ما را بیهوده در اشک و آه غرق نمی‌کند و قصد ندارد احساسات ما را به بازی بگیرد. به قولی می‌خواهد نان بازوی خودش را بخورد نه آنکه با خنده‌های الکی یا اشک و آه ما را با خودش همراه کند. رنگ‌های «آقا یوسف» سر جای خودشان قرار گرفته‌اند. لباس‌ها، ماشین‌ها، لوازم خانه و هر چه که فکرش را بکنید با دقت انتخاب شده‌اند و با داستان و فیلم همگام هستند و این نکته نشان از آن دارد که علی رفیعی کارش را خوب بلد است و باید بیشتر از اینها قدرش را بدانیم. باید به او فرصت بیشتری برای جسارت و نوآوری بدهیم تا بتواند ایده‌های خود را راحت‌تر اجرا کند؛ نکته‌ای که شاید تنها نقطه ضعف «آقا یوسف» باشد. این فیلم خیلی‌خیلی سرراست است. شما نباید در این فیلم دنبال غافلگیری خاصی در فرم باشید. البته شاید همین نکته در سینمای ما نعمتی به حساب آید؛ سینمایی که در آن خیلی کم، فیلم حساب‌شده ساخته می‌شود. میزانسن در دومین فیلم علی رفیعی، بیش از هر چیز در خدمت روایت قرار دارد. او از زیبایی نشانه‌شناسیک تصویر و رنگ بهره می‌گیرد و نورپردازی، بیش از هر چیز جهت بیان

مفاهیم به کار رفته‌اند، اما کمتر شاهدیم که نمایی فراتر از مرزهای کلاسیک در زنجیره تصاویر قرار گیرد. کمتر شاهد آن هستیم که مکان قرار گرفتن دوربین، ارتفاع آن و اندازه لنزها مفهومی را به ما انتقال دهد. اغلب از ارتفاع طبیعی که نشان‌گر دید چشم انسان است تصاویر را می‌بینیم و لنز هم همین نکته را یادآوری می‌کند. اما شاید بتوان گاه فراتر از این مسایل هم رفت و با نمایش یک نمای غیرمتعارف، به بیان حرف‌هایی پرداخت که هزار نمای متعارف و با قاعده از بیانش عاجز هستند.با این همه بی‌انصافی است که «آقایوسف» را فیلم متوسطی بدانیم. وجود آثاری همچون این فیلم برای سینمای آشفته و بی‌قاعده ایران که یا بر محور گیشه می‌چرخد یا بر محور جشنواره‌ها، غنیمت است، چرا که هم به مسایل هنری و هم به تماشاگر توجه دارد و نمی‌خواهد هیچ‌کدام را فدای دیگری کند. «آقا یوسف» دو خصوصیت خوب دیگر هم دارد که یکی‌شان به تازگی با اقبال خوب دیگر سینماگران سینمای ایران همراه بوده است. توجه به مسایل اجتماعی و نشان دادن خرده‌روایت‌های موجود در جامعه، فیلم را ملموس می‌کند. نمایش این خرده‌روایت‌ها آنجا جذاب‌تر است که کارگردان شناخت بیشتری از آن دارد. برخورد کارگردان نمایش با رعنا (هانیه توسلی)، چنان ریزه‌کاری‌هایی دارد که ما را در همین سکانس کوتاه با وضعیت تئاتر ایران در سال‌های اخیر آشنا می‌کند. در این سکانس و چند سکانس دیگر، به عمق جامعه می‌رویم، اما گاه نیز در سطح می‌مانیم. مثلا در سکانس‌های ابتدایی فیلم که دختر یکی از صاحب کارهای فیلم از آقا یوسف می‌خواهد که با تلفن‌همراهش شماره کسی دیگر را بگیرد، شاید چندان با واقعیت‌های امروز ایران روبه‌رو نیستیم. البته کارکرد این سکانس چیز دیگری است و کارگردان می‌خواهد نشان دهد که رابطه پدر و مادرها با بچه‌هایشان در سطح مانده است و اتفاق، زنگ خطر را برای آقا یوسف به صدا درمی‌آورد، اما کمتر کسی در شرایط متوسط امروز بدون تلفن‌همراه است و از تلفن مادرش استفاده می‌کند. خوبی دیگر «آقا یوسف» این است که فضای شهر تهران را به خوبی به نمایش می‌گذارد. ما در این فیلم می‌توانیم تهران سال ۸۹ را به خوبی ببینیم و تنها به چند اتاق محدود نمی‌شویم و این نکته فراتر از سینماست. دیدن «آقا یوسف» را از دست ندهید.

گفت‌وگو با علی رفیعی کارگردان آقایوسف

با احساسم فیلم می‌سازم

مانی تهرانی

دیسیپلین، ضوابط و مطلق‌گرایی نخستین واژگانی هستند که در برخورد با مردی مسن اما استوار و سینماگری تازه‌کار با کوهی از تجربه به ذهن متبادر می‌شود. همه خصوصیات مردان بزرگ تاریخ ادب و هنرمان را دارد؛ آرامش و متانت در عین تسلط و دانایی. او یک حرفه‌ای تمام‌عیار است البته با کمی تلخی، که باز یادآور نام‌های بزرگ است. اما به شدت از اینکه روشنفکر- به معنای رایج- خوانده شود فراری است که حق هم دارد چون در ایران امروز مدرک بی‌درک به‌وفور رسیده به همین دلیل هم این تئاتری پرآوازه، فرهنگ را امری بسیار عمیق‌تر و قابل اعتناتر از سواد به حساب می‌آورد. با دکتر علی رفیعی درباره فیلم اخیرش «آقا یوسف»، سال‌های دور از خانه، شکل علاقه‌اش به سینما، تهیه‌کنندگی کارهایش، چرایی ایده‌آل‌هایش، مشقات دوران کودکی و ده‌ها نکته ریز و درشت دیگر به گفت‌وگو نشسته‌ایم که می‌خوانید:

از اینجا آغاز کنیم که سبقه حرفه‌ای شما یک کارنامه بزرگ تئاتری است به علاوه تجربه سینما در اروپا.

من با بازیگری در سینما وارد این حرفه شدم. هم‌زمان با اولین قرارداد سینمایی‌ام وارد مدرسه بازیگری وابسته به «تئاتر ملی» فرانسه شدم. فیلم آغاز شد و به پایان رسید، اما دوره سه‌ساله این مدرسه را گذراندم و بلافاصله وارد تئاتر ملی شدم. در طول شانزده‌سال، من، به اشکال مختلف، بین تئاتر و سینما در رفت‌وآمد بودم.

چطور در سینما بازیگری را ادامه ندادید؟

برای اینکه احساس می‌کردم بازیگر خوبی نخواهم بود. از بدو ورود به تئاتر ملی و دیدن اجراهای زیبا، رفته‌رفته گرایش من به سوی کارگردانی مشخص‌تر و مصمم‌تر شد. پس از بازگشت به ایران، بلافاصله به این دریافت رسیدم که بازیگران کشور ما چیزی کم دارند. امکانات و تسلط‌های بدنی به علاوه معیارها، لوازم، ارزش‌ها و توانمندی‌هایی که هنر و حرفه بازیگری می‌طلبد، در بازیگران ما دیده نمی‌شود. پس از انقلاب، این کمبودها به مرور در سینما و تئاتر کشورمان، بیشتر و بیشتر شد. دانشکده‌هایی که در آنها تئاتر تدریس می‌شد و می‌شود، به‌طور کلی از تربیت بازیگر، به معنای واقعی، غافل مانده‌اند. مهم‌ترین ابزار بازیگر صدا و بدن اوست که عموم بازیگران ما حتی به اندازه یک نوازنده که از سازش مراقبت می‌کند از این ابزار نگهداری نمی‌کنند، درنتیجه با بازیگرانی مواجه می‌شویم که سال‌های طولانی به این حرفه اشتغال دارند و از آن ارتزاق می‌کنند اما ضرورتی در زنده و آماده نگه‌داشتن ابزار حرفه‌ای‌شان که همانا صدا و بدن است احساس نمی‌کنند. نادر هستند بازیگرانی که این امکانات را داشته باشند. در یک گروه نمایشی، کافی است دو سه تن با دیگران ناهماهنگ باشند. درست شبیه دو سه نوازنده ناتوان که در یک گروه موسیقی هماهنگ قرار بگیرند

با این ایده‌آل‌ها که تئاتر هنر ناب‌تری است، چطور به سینما روی آوردید؟

من نمی‌دانم چرا در ایران این مساله برای خیلی‌ها سوال‌برانگیز است؟ در خارج از مرزهای کشور، رفت‌وآمد بین تئاتر و سینما امری است کاملا رایج و طبیعی.

منظورم این است که اوج خواسته‌هایتان در تئاتر اتفاق می‌افتد.

نه، من زمانی به اوج خواسته‌هایم نزدیک می‌شوم که بتوانم زیبایی‌شناسی مورد علاقه‌ام را به روی صحنه یا روی پرده سینما تجسد ببخشم. با توجه به این نکته که اولا، این زیبایی‌شناسی در صحنه تئاتر محدودیت‌های خاص خودش را دارد، ثانیا، از آنجایی که تئاتر هنری میراست، زیبایی‌شناسی آن هم میراست. پس از آنکه آخرین اجرا تمام شد به یک‌باره صحنه خالی و دکورها برچیده و لباس‌ها به رختکن آویخته می‌شود و... . جز تعدادی عکس و احتمال نسخه‌ای فیلم اثری از آن تئاتر باقی نخواهد ماند.

و این لحظات غم‌انگیز است.

نه من این را ایراد تئاتر نمی‌دانم، شاید اصل عظمت تئاتر در همین میرا بودن آن است. از همان پنجاه‌ودو سال پیش که تئاتر را آغاز کرده‌ام تا امروز همیشه اجراهایی به صحنه آورده‌ام که برای دیدن بوده‌اند تا برای شنیدن. به عبارت دیگر، وجوه بصری برای من بی‌نهایت مهم‌تر از ادبیات کلامی است. همواره بر این باورم که زیباترین متن اگر بر روی صحنه ما به ازای تصویری نداشته باشد، آن متن ارزش اجرایی ندارد. برای من سینما مدیومی است که می‌تواند این میرایی را به تاخیر بیاندازد و دچار وقفه کند، نمی‌گویم جاودان کند چون جاودان کلمه بزرگی است. سینما هم جاودان نیست. تئاتر من را فقط مردم در تهران می‌بینند و امکان اجرایش حتی در شهرستان وجود ندارد. چون نه صحنه مناسب این کار در شهرستان هست و نه اینکه من می‌توانم شکل اجرای دیگری برایش متصور شوم. اولین فیلم سینمایی من «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» که، به‌لحاظ تولید، فیلم کوچکی بود را تماشاگران پنجاه‌وسه کشور جهان تماشا کردند. خودم نیز در اکران پانزده یا شانزده کشور حضور داشتم و از مخاطبانی که کنارشان در سالن‌های سینما فیلم را تماشا کردم خیلی چیزها یاد گرفتم، از واکنش‌ها، پرسش‌ها و نوع نگاهی که به فیلم داشتند بسیار آموختم، این اتفاق در تئاتر به‌ندرت رخ می‌دهد.

موقع ساخت به مخاطب هم می‌اندیشید؟

بله. لحظه به لحظه و پلان به پلان واکنش‌های احتمالی تماشاچی را در ذهنم مرور می‌کنم.

به دسته‌بندی مخاطب چطور؟

هرگز، تماشاچیان دو فیلم من از سنین مختلف و طبقات مختلف‌هستند.

نوعی روشنفکری آمیخته و جاری در تاروپود هر دو فیلم شما به چشم می‌خورد.

نه، این برداشت ذهنی شماست. هنگام خلق کردن، مطلقا خودم را روشنفکر نمی‌دانم. نه روشنفکرانه می‌نویسم و نه روشنفکرانه فیلم می‌سازم و نه تئاتر به صحنه می‌برم. آنچه را که دوست دارم، حس می‌کنم و به ضرورتش اعتقاد دارم، کار می‌کنم. من همزمان با فعالیت‌های تئاتری و سینمایی همواره از نگاه جامعه‌شناسانه بهره می‌گیرم.

با انگیزه‌هایی که برای فعالیت سینمایی برشمردید، چرا این‌قدر دیر به سینما روی آوردید؟

برای اینکه زودتر از این ضرورتش را احساس نکردم. زمانی به دلیل ممنوع‌الکاری حتی از تئاتر هم دور افتادم. بنابراین وقتی راه باز شد، در وهله اول می‌خواستم دوری‌ام را از تئاتر جبران کنم. من خیلی پیش از اینها شروع به نوشتن فیلمنامه کرده بودم، اما دوست داشتم در فضایی که می‌شناسم کار کنم. من حتی برای نوشتن فیلمنامه‌ای که قصه‌اش در یک شهرستان می‌گذرد می‌روم و مدت‌ها در آن شهرستان زندگی می‌کنم. پیش از شروع «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» دوسال پشت سر هم، سالی پنج شش بار به بندر انزلی رفتم، در هتل ایران زندگی کردم، در بلوار معروف انزلی، در بازار ماهی‌فروش‌ها، رستوران‌ها و... . رفت‌وآمد کردم، جلوی خانه‌ای که می‌خواستم برای لوکیشن اجاره‌اش کنم می‌نشستم بعد می‌آمدم به هتل و شروع به نگارش فیلمنامه می‌کردم. سال گذشته پیش از ساخت «آقا یوسف» سرگرم نوشتن فیلمنامه دیگری بودم که مکان وقوع قصه‌اش بوشهر بود و من مدتی در بوشهر زندگی کردم.

یعنی یک‌جور ارتباط و سلوک شخصی برقرار می‌کنید.

من باید محیط را بشناسم و با محیط و جامعه الفت‌های لازم را پیدا کنم. مدیوم من هدف نیست ابزاری است در جهت رسیدن به هدف که آن جامعه است. اگر شخصی به نام آقا یوسف پنج‌سال در خانه من کار نمی‌کرد و من با او همدم نبودم، غیرممکن بود که فیلمنامه «آقا یوسف» نوشته شود. بنابراین نوشتن فیلمنامه برای من مستلزم این است که بستری را که آن قصه نیاز دارد کاملا بشناسم

و این زندگی کردن در محیط که شما گفتید، نوعی ارتباط است که کمی هم فراتر از شناخت عمومی است.

بله این شیوه کار من است.

از بین فیلمنامه‌های متعددی که نوشته بودید چه چیز شما را به سمت ساخت «آقا یوسف» سوق داد؟

مثل این است که سر یک سفره می‌نشینید و یک غذا را برای خوردن انتخاب می‌کنید و غذاهای دیگر را انتخاب نمی‌کنید، این که جای سوال ندارد.

یعنی جرقه‌ای برای این انتخاب وجود نداشت؟

از بین هفت فیلمنامه‌ای که داشتم دو تای آنها در تهران می‌گذشت و من نیز به دلایل اقتصادی می‌خواستم که فیلمنامه در تهران ساخته شود. البته تولید در شهرستان از جهاتی برای من آسان‌تر است چون جماعت تئاتری ساکن در شهرستان‌ها، هر جا که باشند معمولا به یاری من می‌آیند و کمک می‌کنند همان‌طور که در «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» این کار را انجام دادند. در کنار اینها احساس من این بود که در آن مقطع می‌خواستم «آقا یوسف» را بسازم و نه فیلمنامه دیگری را. حس این انتخاب براساس میل و دل است و نمی‌توان این حس را فرموله کرد، چه برای انتخاب و ساخت موضوع چه برای پرداخت آن موضوع. به همین دلیل اگر چند دقیقه پیش گفتم که روند کار من روشنفکرانه نیست به این معنا گفتم که من با احساس و غریزم کار می‌کنم. هیچ‌گاه در این پنجاه‌سال، پیش نیامده است که پیش از آن‌که بروم سر تمرین فکر کنم که قرار است این صحنه را چه‌جوری کار کنم، در لحظه و در همان مکان حس لازم را برای چگونگی شیوه آن کار با حضور بازیگران به دست می‌آورم.

این از پیش تعیین‌نشدگی باعث می‌شود از نظر فضای کاری تجربه‌گرا باشید؟ به این معنی که یک روند خاص را دنبال نمی‌کنید و در هر کار باید منتظر فضاهای جدید باشیم.

حتما همین‌طور است. هنرمند در طول سال‌ها صاحب سبک و امضایی می‌شود که از آن پس به آن سبک و سیاق وفادار می‌ماند. اما اگر سبک و سیاقش تغییر نمی‌کند، موضوع، مضمون و دیگر عوامل می‌تواند از کاری به کار دیگر تغییر کنند و با هم متفاوت باشند. البته باید بگویم که اگر در تئاتر صاحب سبک و سیاقی هستم، در سینما، با ساخت دو فیلم، خیلی زود است که بخواهم یا بتوانم از سبک صحبت کنم. اما می‌توانم بگویم که در سینما صاحب یک زیباشناسی هستم که برایم بی‌نهایت اهمیت دارد. حتی اگر، از نظر مالی، در بدترین شرایط تولید باشم، ممکن نیست که از این زیباشناسی چشم‌بپوشم.

می‌توانید مولفه‌هایش را بر شمارید؟

زیباشناسی من نحوه انتخاب فضاهاست، انتخاب رنگ‌هاست، انتخاب روابط و کمپوزیسیون است، نورپردازی و... و مجموعه عناصری که وجوه بصری یک فیلم را شکل می‌دهند و بالاخره چگونگی چیده شدن آدم‌ها جلوی دوربین. وقتی آثار ویسکونتی را می‌بینید -چون دوراودر یکی از مهم‌ترین استادان من است- ترکیب‌بندی شخصیت‌ها روی صحنه ویسکونتی همانند تئاتر و اپرایش، دقیقا نقاشی است که رنگ‌ها و انسان‌ها را در فاصله با همدیگر ترکیب کند. حرکت و اشغال فضای صحنه توسط بازیگر از دید چنین کارگردانی، یکی از مهم‌ترین و مشکل‌ترین هنرهاست. کافی است دو شخصیت را، یکی را در وضعیت الف و دیگری را در وضعیت ب قرار دهیم. زاویه نشستن این دو نسبت به یکدیگر، زاویه دوربین که از نیم‌رخ آنها را می‌گیرد یا از روبه‌رو یا یکی را از نیم‌رخ و دیگری را از روبه‌رو یا از پشت‌سر، دیواری که پشت سر این دو به چشم می‌خورد، رنگ آن، شکل دسته کاناپه‌ای که رویش نشسته‌اند و... همه جزییاتی هستند که تشکیل‌دهنده زیبایی‌شناسی کارگردانند. من عادت دارم که موقع نوشتن فیلمنامه به این چیزها فکر کنم چه در تئاتر و چه در سینما، طراح صحنه و لباس کارهایم خودم هستم بنابراین به محض اینکه قلم روی کاغذ می‌آورم تا رنگ‌ها را نبینم، فضاها را نبینم، رابطه شخصیت‌ها را پیش رویم مجسم نکنم و حرکت بازیگرها را روی اکران تخیل نکنم، ممکن نیست بتوانم بنویسم. باز تکرار می‌کنم روند نوشتن من روشنفکرانه نیست ممکن است که من در زندگی آدم روشنفکری باشم، اما به هنگام کار کردن مطلقا روشنفکر نیستم.

از نظر شما روشنفکری تعریف مطلق دارد؟

بله مسلما. این تعریف در جوامع مختلف متفاوت می‌شود اما تعریف مطلق هم دارد. من سی‌وپنج‌سال یعنی نیمی از زندگی‌ام را در فرانسه گذرانده‌ام، جامعه فرانسه را به‌خوبی می‌شناسم. اما تا مغز استخوانم جامعه خودم را نیز می‌شناسم. خاستگاه اجتماعی من، نوع تربیتی که دریافت کردم، خانواده‌ای که داشتم و دارم، شهرستانی که در آن زندگی کرده‌ام، کوچه پس کوچه‌های خاکی آنجا و مجموعه مراودات برای جنگیدن، برای زندگی و ارتزاق -ارتزاق به‌معنای واقعی کلمه - من را با رگ‌وپی واقعی جامعه خودم پیوند داده است. باز هم تکرار می‌کنم، فرهنگ با سواد متفاوت است. من با آدم‌هایی برخورد کرده‌ام که سوادشان جلوی فرهنگ‌شان را می‌گیرد. جلوی غرایزشان را سد می‌کند. آدم‌هایی هستند که صدها کتاب خوانده‌اند اما صاحب فرهنگ به معنای واقعی نیستند. با آدم‌هایی هم برخورد می‌کنم که خواندن و نوشتن نمی‌دانند اما از نوعی فرهنگ برخوردارند. این‌گونه آدم‌ها زندگی را چنان لمس می‌کنند و نگاهشان به زندگی چنان پر از پختگی است که شما را مجذوب خود می‌کنند.

برای من همین که اجزای اثرم را خودم دوست داشته باشم، کافی است. چون هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند اثری خلق می‌کند که همه مردم جهان دوست داشته باشند چون در بین مردم تفاوت سلیقه، خلق‌وخو، فرهنگ، سن و سال و... وجود دارد.

و تجربه‌های متفاوتی که در تئاتر و سینما و تلویزیون فرانسه داشته‌اید به شما دیدگاه متفاوتی نیز بخشیده است.

شما اصرار عجیبی دارید من را اروپایی بدانید.

نه منظورم این است که شاید اگر در ایران تئاتر و سینما می‌خواندید و همین جا هم دنبالش می‌کردید نگاه‌تان با امروز فرق داشت.

بله حتما همین‌طور است. این امری است بسیار بدیهی... تجربه‌های انسان بر دیدگاه هنری و جهان‌بینی‌اش اثر می‌گذارند. مگر می‌توانیم نسبت به آنچه می‌بینیم و تجربه می‌کنیم بی‌تفاوت باشیم

و این خیلی کمک می‌کند که زبان آثار شما فراملی باشد و مخاطبان بیشتری خارج از مرزهای ایران نیز با آن ارتباط برقرار کنند.

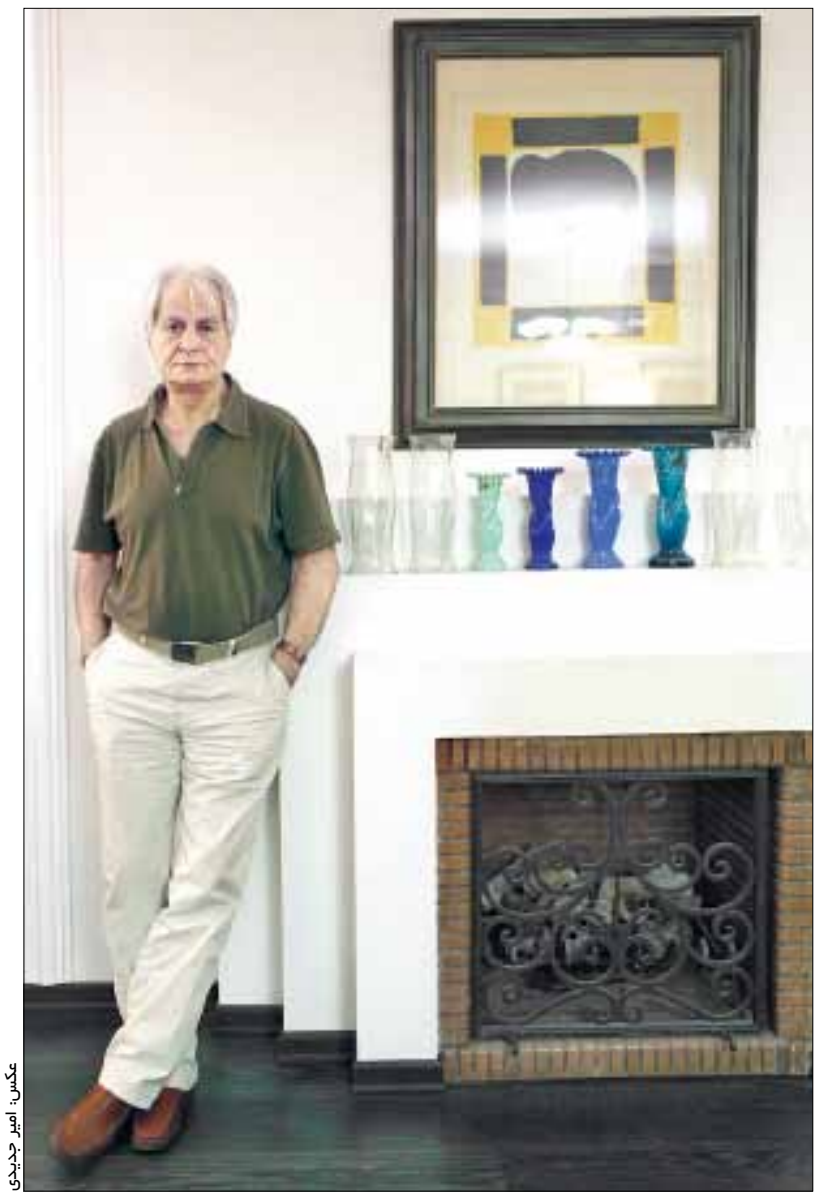
مهم‌ترین چیزی که به من یاد داده‌اند این است که فیلم و تئاتر باید برای دو دسته آدم ساخته شود هم آدم‌های نابینا و هم آدم‌های ناشنوا. یعنی اگر تئاتری را بیاوریم روی صحنه و یک دیوار شیشه‌ای دوجداره بین تماشاچی و صحنه بکشیم تماشاچی که هیچ صدایی از صحنه نمی‌شنود باید از طریق آنچه می‌بیند بتواند آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد را دنبال کند. یعنی بدون شنیدن دیالوگ تصاویر روی صحنه و اکران زبان مستقل (زبان بصری) داشته باشند. این زبان ناقل بسیاری از مفاهیم است و این با آن فرم‌گرایی که صرفا در خدمت فرم و شکل است متفاوت است. من از فرمی صحبت می‌کنم که در عین زیبایی‌شناسی ناقل محتوا است. ژست یا حرکت بازیگر روی صحنه بدون دیالوگ هم می‌تواند عاشق بودن، متنفر بودن، خشمگین یا مهربان بودن آن شخصیت را بیان کند. البته اثر برای نابیناها نیز باید ساخته شود زیرا متن و دیالوگ هم در یک اثر صحنه‌ای و سینمایی نقش دارند. اینکه می‌گویند تئاتر و سینما هنر دیدن است نه شنیدن به معنای نفی دیالوگ نیست؛ باید به هر دو به میزان اهمیت‌شان بها داده شود.

معمولا ایده‌های شما چگونه شکل می‌گیرد و شیوه نگارش‌تان در فیلمنامه‌نویسی چیست؟

هر ایده در شرایط خاص خودش شکل می‌گیرد. «آقا یوسف» واقعا شخصی بود که پنج‌سال، پنجشنبه‌ها می‌آمد خانه من را نظافت می‌کرد و فقط هم این نبود که او سرگرم نظافتش باشد و من مشغول کارهای خودم. ما با هم صحبت می‌کردیم، با هم غذا می‌خوردیم، برای هم حرف می‌زدیم و... . پس از اولین دریافت‌ها عادت دارم با دوستانم در باره مضمونی که کار می‌کنم گفت‌وگو بکنم، گاهی حتی به جدل بنشینم. مهم این است که من از مجموعه این گفت‌وگوها، نشست‌ها، دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها چگونه بهره‌برداری بکنم.

نکته

به محض اینکه قلم روی کاغذ می‌آورم تا رنگ‌ها را نبینم، فضاها را نبینم، رابطه شخصیت‌ها را پیش رویم مجسم نکنم و حرکت بازیگرها را روی اکران تخیل نکنم، ممکن نیست بتوانم بنویسم. باز تکرار می‌کنم روند نوشتن من روشنفکرانه نیست ممکن است که من در زندگی آدم روشنفکری باشم، اما به هنگام کار کردن مطلقا روشنفکر نیستم



عکس: امیر جدیدی

در زندگی شما ممکن است اتفاقات زیادی بیفتد و با آدم‌های مختلفی سروکار داشته باشید اما آنی را به‌عنوان یک سوژه انتخاب می‌کنید که برای‌تان ارزش زیباشناختی داشته باشد؛ می‌خواهیم مشخصا از آن ارزش صحبت کنیم.

آن ارزش را ما به سوژه می‌دهیم، چون زیر ذره‌بین خودمان قرارش می‌دهیم. آن ارزش، در وهله اول از یک محتوا برخوردار است. زیباشناختی آن را بعدا شکل می‌دهیم. بسیارند مضامینی که توسط آدم‌های مختلف کار شده‌اند. بسیارند حرف‌هایی که زده شده‌اند. مهم چگونه کار کردن و به روز کردن آنهاست. معمولا نخست، موضوع را انتخاب می‌کنیم. موضوع، زیبایی‌شناسی خاص خودش را از خودش ترشح می‌کند. برای مثال الان سه‌روز است نگارش فیلمنامه‌ای را شروع کردم که تحت تاثیر زندگی عمویی است که چندزنه بود! ... و از آنها بچه‌دار نمی‌شد. این زن‌ها بعد از فوت عمو در کنار هم زندگی بسیار خاصی داشتند. من نوجوان بودم که عمو فوت کرد اما زن‌هایش هنوز در قید حیات هستند. این ماجرا همیشه در ذهنم من بود، اما چند روز پیش یکی از خواهرانم از ارتباط این زن‌ها تعریف می‌کرد و این ماجرا دوباره برایم زنده شد و شروعی شد برای نگارش فیلمنامه جدیدم. حالا حالاها باید کار کنم تا لباس زیبایی‌شناسی این موضوع را به آن بپوشانم.

منظور من دقیقا همین جرقه‌ای است که اشاره کردید، جرقه نگارش «آقا یوسف» چه بود؟

آقا یوسف در خانه من کار می‌کرد و یک روز اتفاقی او را به همراه یک خانم جوان چادر به سر در کوچه خودمان دیدم (در خانه‌های دیگر اهالی کوچه هم کار می‌کرد) من با او سلام و علیک کردم و از کنارش گذشتم. وقتی که روز پنجشنبه برای کار آمد اینجا از من تشکر کرد بابت اینکه جلو آن خانم من اشاره‌ای به نظافتچی بودن او در منزلم نکردم. پرسیدم چرا تشکر می‌کنی؟ گفت برای اینکه این خانم نامزد من است. قرار است با هم زندگی کنیم و من نمی‌خواهم ایشان بفهمد که من نظافتچی هستم. این حرفش برای من خیلی عجیب بود. موضوعی به ظاهر چنین کوچک و پیش‌پاافتاده باشد، اما از دیدگاه جامعه‌شناسی، معنا و عواقب مهمی دربردارد. اینکه یک جوان ۲۶ساله هنوز زندگی مشترکش را شروع نکرده، پنهان‌کاری را آغاز می‌کند، حتما در آینده او عواقبی بزرگ در زندگی‌اش خواهد داشت و این شد که در طول زمستان با یکی از دوستانم تصمیم خودم را درباره نوشتن این فیلمنامه و پنهان‌کاری آدم‌ها در میان گذاشتم. علاوه بر گفت‌وگو با دوستان و شنیدن اظهارنظرهایشان، از رمان‌های زیادی که می‌خوانم به‌طور مستقیم و غیرمستقیم بهره می‌گیرم. همان‌طور که گفتم، رمان بزرگ‌ترین منبع و سرچشمه تخیل است. می‌توان یک یا چند شخصیت یا قسمتی از یک رمان را اقتباس کرد و از آن قصه درآورد.

در هر دو فیلم‌تان «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» و «آقا یوسف» نگاه و جایگاه ویژه‌ای برای زن قایل شده‌اید، به فمینیسم علاقه دارید؟ و ریشه این علاقه از کجا می‌آید؟

من فمینیست نیستم اما زن و جایگاه او در جامعه برایم ارزش ویژه‌ای دارد. الان فیلمنامه‌ای که سه‌روز است شروع به نگارش آن کرده‌ام و در بالا به آن اشاره شد، ماجرای سه زن است. وانگهی، من در خانواده‌ای زندگی کرده‌ام که در آن واحد، پنج نسل مادر وجود داشته و من اینها را در کنار هم دیده‌ام. جدهام، مادربزرگم، مادرم، خواهرم و خواهرزاده‌ام. جایگاه زن در خانواده من و کوششی که از او برای حفظ و استحکام زندگی دیده‌ام، موجب شده که من توجه خاصی به موقعیت و جایگاه و در نتیجه، احترام زن داشته باشم.

در مورد چینش بازیگر در صحنه و چگونگی پُرکردن فضا توسط حرکت بازیگر که پیشتر به آن اشاره کردید، ممکن است خیلی از بازیگران ما آن شناختی را که شما تعریف می‌کنید، نداشته باشند، در این‌گونه موارد به ناچار دامنه اختیارات خود را به‌عنوان کارگردان افزایش می‌دهید؟

نه، از نظر من رابطه بازیگر و کارگردان رابطه حامله و قابله است. آنچه باید خلق شود و به دنیا بیاید، در شکم زن حامله است؛ قابله فقط کمک می‌کند که زایمان بهتر، درست و سالم انجام گیرد. بعد هم من بازیگرانی را انتخاب می‌کنم که از درک و فرهنگی برخوردار باشند که بتوانم با آنها دیالوگ داشته باشم. تا زمانی که همه عوامل یک پروژه اعم از بازیگران و... به یک تقدیر مشترک از کار نرسند، اصلا شروع آن کار اشتباه است.

ادامه در صفحه ۱۲

کاغذ بی خط

نگاه تصویری آقای کارگردان

فرزانه ابراهیم‌زاده

■ زنده‌یاد مهرداد فخیمی ۳۰ و چند سال بعد از آنکه نمایش آنتیگون- نخستین نمایشی که دکتر علی رفیعی به روی صحنه برد- را دید از او پرسید: «فکر نمی‌کنی کاری که انجام داده‌ای بیشتر سینماست تا تئاتر؟» بعد هم به او توصیه کرد حتما در سینما کار کند چون چیزی که دیده، تصویر بوده و عکس‌های سینمایی. این توصیه‌ای بود که در سال‌های بعد- تا زمانی که «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» را جلو دوربین برد- خیلی‌ها به او گفته بودند: که جای تو در سینماست. از «جنایت و مکافات» که شبیه یک فیلم سینمایی سه بعدی بود که انگار روی صحنه فیلمبرداری شده بود تا «یادگار سال‌های شن»، «عروسی خون»، «رومئو و ژولیت»، «در مصر برف نمی‌بارد» و حتی اجرای نمایش «کلفت‌های آنوی». همه آثاری که در این سال‌ها با کارگردانی او روی صحنه رفته است پر از میزانسن‌های تصویری و سینمایی بودند که هر کدام در جای خود می‌توانستند یک اثری سینمایی باشند

تا این لحظه که دارم در این یادداشت کوتاه نگاهی می‌کنم به نگاه تصویری و سینمایی آثار تئاتری دکتر علی رفیعی، هنوز «آقا یوسف» را نتوانسته‌ام ببینم، بگذارید به پای همزمانی‌اش با اجرای چندین نمایش صحنه‌ای از جمله «خرده‌خانم» کیومرث پوراحمد که برخلاف دکتر رفیعی از سینما به تئاتر آمده است، اما مطمئن هستم که تجربه بیش از ۳۰ و چند سال حضور مستمر و درخشان او در حوزه نویسندگی، کارگردانی و طراحی صحنه تئاتر را می‌توان در این فیلم دید. تجربه‌ای که در فیلم «ماهی‌ها عاشق می‌شوند» هم به چشم می‌خورد. اثری که از قابلیت‌های بالای سینمایی برخوردار است؛ اما هنوز ردپای یک تئاتری تصویرگر و متفکر در آن مشهود است.

از آنتیگون تا آقا یوسف

«جنایات و مکافات»، «خاطرات یک جامه‌دار از زندگی و قتل میرزاتقی‌خان فراهانی»، «شیون و استغاثه پای دیوار بزرگ شهر»، «یادگار سال‌های شن»، «یک روز خاطره‌انگیز برای دانشمند بزرگ وو»، «عروسی خون»، «رومئو و ژولیت»، «شازده احتجاب»، «کلفت‌ها»، «در مصر برف نمی‌بارد» و «شکار روباه» نمایش‌هایی بود که با کارگردانی او در طول این سال‌ها به روی صحنه رفته و در زمان خود ویژگی‌های تصویری فراوانی داشتند. علی رفیعی نه تنها به عنوان کارگردان بلکه به عنوان طراح هنری نمایش‌های خود، با تاثیرپذیری از عقاید گوردن کریک و آدلف آپیا، تصاویری در صحنه پدید آورد که ضمن آنکه همسو با متن و کارگردانی نمایش بود، زیبایی‌ها و جذابیت‌های بسیاری را با خود به همراه داشت. او معتقد است آنچه در یک اثر تئاتری

وجود دارد، فضایی است که بازیگر و کارگردان به وجود می‌آورند و هر آنچه به عنوان آکسسوار در صحنه از آن استفاده می‌شود، جهت به وجود آوردن «فضای نمایشی» است. در میان آثار نمایشی او که همگی بر پایه دیالوگ استوار بودند، «یادگار سال‌های شن» استثنایی به شمار می‌آید که شاید در میان تمامی تئاترهای اجراشده هم استثنا باشد؛ تصاویر متعدد با بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی و فیلمبرداری در این تئاتر بیشتر از آثار دیگر دیده می‌شد؛ مانند اسلوموشن که جذابیت‌های بسیاری را برای تماشاگر پدید می‌آورد، چنانکه گویی تماشاگر با اثری سینمایی روبه‌رو بود. صحنه نیز همچون قاب سینما در مقابل دیدگانش، با حرکات بازیگران و طراحی نور، فوق‌العاده به نظر می‌آمد. در «عروسی خون» لورکا، این رنگ‌های متضاد بودند که صحنه‌ای با حداقل اکسسوار و تقریبا خالی را به سمت اثری تقریبا حماسی از لورکا می‌برد. او در این نمایش برای به وجودآوردن حس زیبایی‌شناسی صحنه تئاترهای خود، از حداقل وسایل صحنه استفاده کرده بود. در «یک روز خاطره‌انگیز برای دانشمند بزرگ وو» نیز رفیعی از حداقل امکانات صحنه برای انتقال مفاهیم استفاده کرده بود؛ اتفاقی که در «شکار روباه» هم افتاد. «شکار روباه» داستانی از به قدرت رسیدن و مرگ آغامحمدخان قاجار بود. علی رفیعی در این اثر سعی نکرده بود یک اثر تاریخی را روی صحنه بیاورد. المان‌های او در این نمایش المان‌های آشنای امروزی بودند. آغامحمدخان به جز کلاه مشهوری که در عکس‌ها هست لباس