

گفتگویی

با

منوچهر

انور

منوچهر انور ، که در ایام عید اولین فیلم بلند داستانی اش ، «شهر قصه» براساس نمایشنامه‌ی معروف شهر قصه اثر «بیژن مفید» ، برآکران عمومی آمد ، پیش از این ، به عنوان يك مستند ساز صاحب سبک ، خود را شناسانده بود. «انور» از شاگردان پرهیاهوی مدرسه فیروزیهرام قدیم بود . دبیرستان را تمام نکرده ، به انگلستان رفت و در مهم‌ترین مرکز آموزش تئاتر آن سامان ، «روپال آکادمی تئاتر» به تحصیل تئاتر پرداخت و بعد ، قصه نویسی ، نمایشنامه نویسی و گویندگی در رادیو «بی‌بی‌سی» را آغاز کرد . کاری که هفت سال او را دور از میهن نگذاشت . بازگشت او به ایران ، مصادف با حرکت های نو در تئاتر این سرزمین بود. دورانی که علی نصیریان و عباس جوانمرد ، گروه هنر ملی را برای احیای نوعی تئاتر براه انداخته بودند . انور ، ضمن کار در زمینه انتشارات و ترجمه و دبیری کتاب در موسسه فرانکلین ، به گروه آنها پیوست و به همکاری حسن براتلو ، موفق شدند نمایشنامه بلبل سرگشته را به پاریس بفرستند و به این ترتیب ، برای تئاتر نوپای ایران ، اعتباری کسب کنند .

پس از آن ، انور ، به سیستم روی آورد و تجربه‌های گوناگون در زمینه فیلمهای مستند کرد . تجربه‌هایی که اگر به‌درستی مطالعه شوند ، برای سینماگران جوان ایران ، آموزنده اند . حاصل کار فیلمسازی انور ، پیش از اینکه نخستین فیلم داستانی اش را به طریقه رفتی بسازد ، چندین فیلم کوچک ، گاه بسیار کوچک و بزرگ هستند و تبلیغاتی هستند . که لزوماً ، می‌توانستند «چم» است برای کنسروم نفت ، شعله‌های آغاچاری و شعله‌های سرکش ، برای شرکت نفت و نیشدارو ، نخستین فیلم او ، برای سازمان برنامه . و يك فیلم تحقیقی ، «آلبوم» برای تلویزیون .

نیشدارو دربارهٔ هرم سازی رازی ساخته شده است و به خاطر ویژگی های تصویری و پیوند خاصش ، به عنوان فیلم برگزیده ، در هفته‌ی فیلمهای کوتاه ایرانی ، جایزهٔ بهترین فیلم را داده شد .

س. آقای انور ! پیش از اینکه شما گفتگو درباره «شهر قصه» ، فیلم داستانی شما ، بپردازیم ، فکر می‌کنم بهتر باشد کار سینمایی شما را بررسی کوتاهی بکنیم ، حداقل از طریق بحث درباره نیشدارو و به طور کلی ، کار فیلمسازی مستند . من فکر می‌کنم يك فیلم مستند ، به خاطر اینکه از طرف تهیه‌کننده ، سفارش ساختن آن ، به سازنده فیلم داده می‌شود ، محدودیت هائی برای سازنده ایجاد می‌کند . که او نمی‌تواند فیلم را کاملاً شخصی بسازد ، نمی‌تواند خودش باشد . شما چطور از این محدودیت ها فرار می‌کنید ؟

ج - در حد خالص این مفهوم ، من فکر می‌کنم اگر سازنده ، به معنی واقعی فیلمساز باشد ، هر سوژه‌ای ، در هر حالتی به او بدهند ، سفارشی یا غیر سفارشی ، او می‌تواند از حدود

انتظارات سفارش دهنده و تهیه کننده ، دورتر برود و چیزی به وجود بیاورد که صد درصد شخصی باشد و در عین حال ، صد درصد عمومی ، کاربده‌آل . من فکر می‌کنم ، همیشه این است . من ، کاری را که فقط شخصی باشد ، و سازنده در آن پلی بین خود و تماشاگر نزده باشد ، قبول ندارم . این نوع کارها ، همیشه چیز ، یا چیزهایی کم دارد .

س - شما ، نیشدارو را که دقیقاً يك فیلم سفارشی است ، چگونه ساختید ؟ مقصود این است که چگونه از يك موضوع کاملاً عینی و عمومی ، يك اثر ذهنی و تا حدودی شخصی به وجود آوردید ؟

ج - می‌دانید که نیشدارو ، به سفارش سازمان برنامه ساخته شد . من ، در آن سالها - ۹ سال پیش - به عنوان مشاور سمعی و بصری سازمان برنامه ، در آنجا کار می‌کردم . پروژه‌ای داشتم برای تهیه‌ی در حدود هشتاد فیلم ، که البته عملی نشد . در آن پروژه ، از سنگین‌ترین و پرستیزدارترین فیلمها تا فیلمهای بسیار عادی خبری ، که يك روزه ساخته می‌شود ، وجود داشت . من نیشدارو را بیشتر به این خاطر ساختم که ثابت کنم مسئله این نیست که سوژه چیست ، چیزی را - هر چه باشد - شروع می‌کنیم و به عنوان تجربه ، نمونه‌ای می‌سازیم که نظر می‌رسد نمی‌شود ساخت . آنها کار نیمه تمامی روی موسسه رازی داشتند ، فیلمهایی گرفته شده بود که ارزش نداشت . من خودم به آنجا رفتم . بادکنکها و کارمندان و حتی بیماران حرف زدیم . حرفها خیلی خشک و علمی بود . آنقدر که به کار ساختن فیلم نمی‌آمد .

انگاره‌ای درست کردم . چیزهایی خودم به آن اضافه کردم و سناریویی درست شد . اما این را بگویم که در عمل ، چیزهایی درمحل پیدا کردیم که سناریو را به کلی از آنچه تنظیم شده بود ، دور کرد و تااب فیلم ، خیلی اتفاقی ، در واقع از مجموعه اتفاقات ، به تدریج ، درست شد .

س - من می‌خواستم تجربه کنم که تا کجا می‌توان پیش رفت ، تا چه حد می‌توان دقیق شد . کوچکترین و پیش‌پا افتاده‌ترین حرکتها ، مثل حرکت پشه‌ای که نیش می‌زند ، عوض شدن رنگ در چشم موشی که دوا را به او تزریق می‌کنند ، ریختن آب در لوله آزمایش و ... برای من مهم بودند . در حدود بیست ساعت فیلم گرفتیم و از آنها ، این فیلم ۲۸ دقیقه‌ای را که ۵۰ پلان دارد - با توجه به اینکه يك فیلم سینمایی ۲ ساعت ۲۰۰ پلان بیشتر نیست - بیرون کشیدیم .

س - آنچه در این فیلم برای من اهمیت دارد کیفیت صداست در آن مثل اینکه از موسیقی ، به آن صورت که می‌شناسیم در آن اثری نیست ؟ صدا ها را چگونه ساختید ؟

ج - برای صدا ، مشکلات فراوانی داشتیم . من می‌خواستم صدا ، تا آنجا که ممکن است به طبیعت نزدیک باشد . صدای واقعی اشیاء باشد . از خود اشیاء بیرون بیاید . دوماه ما با اشیاء مختلف ، صداها ، یا در واقع افه های



صوتی مختلف ایجاد می‌کردیم. وبعد، اشیا را
 یا هم تو کلبه می‌کردیم و بعد اشیا را از کلبه شروع
 می‌شود، به صورت يك ارکستراسیون عظیم تا
 آخر فیلم ادامه دارد. صدای واقعی اشیاء،
 که می‌تواند در فیلم شنیده شود، برخلاف
 سینمای متعارف، خودش يك بعد است وسیله‌ای
 برای تأکید نیست.

س- در این فیلم، شما کادرها و کلوزآپ-
 های عجیبی را به کار گرفته‌اید. یعنی مثلاً حرکت
 دست پزشکی که بالوله‌های آزمایش کار می‌کند،
 یا چشم‌های اسب، ریختن لوله‌های آزمایش روی
 یکدیگر و ... سؤال من، يك سؤال فنی است.
 می‌خواهم بپرسم شما چطور این نکته‌ها را از
 فیلمبرداری می‌خواستید. این فرم‌های آبستره
 و اولترامدرن، فقط در ذهن خود سازنده می‌تواند
 هستی داشته باشد.

ج- این را نمی‌شد به فیلمبردار القاء
 کرد. تمام کادرها را من شخصا پیدا کردم.
 این‌ها چیزهایی است که ظاهراً پیدا نیست. و
 اهمیت فیلم، در تأکید بر همین چیزهای به
 ظاهر نادیدنی است. وسائلمان کافی نبود مجبور

بودیم برای اینکه نشان دهیم دوربین حرکت
 می‌کند، شیء را حرکت دهیم.

س- شما کی به نمایشنامه شهر قصه
 برخورد کردید. اگر امکان دارد، درباره اولین
 برخوردها با این نمایشنامه، صحبت کنیم.

ج- بله. وقتی ما در تلویزیون جایزه
 نمایشنامه نویسی برای جشن هنر را راه انداختیم،
 و در آن مسابقه « پژوهشی ... » تعلیندیان و
 «سگی در خرمن‌جا» نویسی برنده شد، در يك
 مدرسه پیشاهنگی، در جنوب شهر تهران، شهر
 قصه را که بیژن مفید، باگروهی جوان وعلاقتمند،
 کار می‌کرد، دیدم.

س- درباره آن گروه و چگونگی شروع
 شهر قصه، خود من با بیژن مفید، حرفه‌ای
 زده‌ام که به موقع منتشر شد.

ج- بله. شهر قصه را دیدم و متقلب
 شدم. چیزهایی در این نمایشنامه بود که مرا
 تحت تأثیر قرارداد. من فکر می‌کنم شهر قصه
 اصلی آن بود نه چیزی که بعداً، طولانی‌تر
 شد و روی صحنه رفت. ما گفتیم شهر قصه باید
 به جشن هنر برود و این شد که شهر قصه به

عنوان نمایشنامه برگزیده تلویزیون به جشن هنر رفت .

سی - می شود پرسید چه چیزهایی در آن دیدید ؟ چه ویژگی هائی ؟

ج - این ها را نمی شود بکسره گفت . در اصل موسیقی ایرانی ، آواز آقاموشه ، و آن اصالت موسیقی بود که مرا متقلب کرده بود . در مجموع ، حالت کلی اثر مرا گرفت . بیژن مفید ، به نظر من ، يك شناخت هائی از زبان و صوت دارد . حالتهاى که من عمیقاً قدر مى شناسم و حس مى کنم و با او ، در آنها ، تفاهم دارم . من همیشه این امکان را مى دیدم که این اثر را مى توان پروراند و به يك جائی رسانید . بگذریم که خود بیژن مفید ، همیشه در این مورد با من مخالف بود و مى گفت تو يك چیز عاطفی را داری مطلقى مى کنی !

چیز دیگری که مرا به فیلم کردن نمایشنامه شهر قصه واداشت ، آشنا شدن با ارگک بم بود . ارگک بم ، يك شهر قدیمى ۱۵۰۰ ساله است در حاشیه کویر . وقتى ما يك برنامه پژوهشى درباره ی ایران داشتیم ، يك گروه قیلیدار و گزارشگر ، به حاشیه کویر فرستادیم تا فیلم و عکس و مطلب تهیه کنند . همراه این گروه ، حسین مسعودی ، نویسنده هنرمند هم به آنجا رفت ، ارگک بم را جای عجیبی یافتیم . شهری است که سابقاً ۲۵ هزار نفر جمعیت داشته و قدمت آن به پیش از اسلام مى رسد . من با خود گفتم این مناسب ترین جایی است که داستان شهر قصه ، مى تواند در آن اتفاق بیفتد .

سی - چرا داستان شهر قصه در ارگک بم اتفاق می افتد ؟

ج - ما تلا مى خوانستیم برای فیلم ، يك دکور اکسپوژیشنسى بسازیم . برای غیر واقعی نشان دادن قضایا . اما این ارگک بم ، هم واقعیت ، و هم غیر واقعی بودن را باهم درخود داشت . یکجور مافوق واقعیت بودن . به این ترتیب ، تاریخی بودن ، قدمت و کهنگی ارگک بم ، خود یکی از شخصیت های فیلم شد . بهتر است بگویم شخصیت اصلی فیلم شد . برای کارما ، که دنبال يك محل غیر واقعی مى گشتیم ، ارگک بم ، کاملاً غیر واقعی بود . و درعین حال ، در این کهنه بودن ، مصرف شده ، خراب شده و دور افتاده بودن ، واقعیتی هم بود .

سی - اینطور که به نظر مى رسد ، شهر قصه يك فیلم سوررئالیستی است . مثل نمایشنامه اش ، که تا حدودی ، من فکر مى کنم سوررئالیستی بود . ج - بهتر است بگویم در جوهر این فیلم ، همان فاصله گذاری برشت ، حس مى شود . منتهی برشت ، درباره بازیگر این را مى گفت ، ما اینجا در کل کار . ما دائماً بین واقعیت و غیر واقعی ، که شما مى خواهید بگوئید سوررالیسم ، در نوسان هستیم . از غیر واقعی به واقعی مى رسیم . اینرا هم برای مثال بگویم که ما ، قرار مى گذاریم این يك بازی است . قرار با تماشاگر . قرار با خودمان . اما وقتی همه ی قوانین آن بازی را اجرا کردیم ، خودش به واقعیت تبدیل مى شود .

سی - در این مورد خاص ، فکر مى کنم که نمایشنامه ، هم موفق بود و هم منطقی ولی تبدیل این قضیه به سینما مشکل است . این کار را چگونه انجام دادید ؟

ج - بیژن مفید هم همیشه مى گفت که من نمی دانم سینمائی اش چگونه خواهد شد . اما به نظر من ، این کار شدیداً سینمائی است . در ضمن ، اینکه چه فرقی است میان سینما و تئاتر ، برای من اصلاً اهمیت ندارد . البته تئاتر يك امکاناتی دارد و يك توانایی هائی که در سینما هست ، ندارد . هر کدام جداگانه برای خود وسیله بیانی مستقلی هستند . ولی واقعا مرزى میان این دو نیست . حتى وقتی از روی يك نمایشنامه فیلم مى گیرند این کار مى تواند شدیداً سینمائی باشد .

این را هم بگویم که گاهی در فیلم خواسته ایم که به تئاتر شبیه شود ، این دست خودمان است .

سی - ساختن شهر قصه ، چه قدر طول کشید . چون در حدود دو سال است که ما مى شنویم شما مشغول ساختن این فیلم هستید .

ج - شهر قصه ، ۴۵ روز طول کشید . اما به چه مشقاتی فکر نمی کنم از وقتی داشته باشد بگویم که فیلم ، یا همی اینکه خیلی آن را مى پسندم ، نیمی از آنجا من در ذهن داشتم ، نیست . اینکه مى گویم گفتیش از وقتی ندارد به خاطر این است که خود شما ، با تجربه هائی که در سینمای ایران دارید ، همه خوب مى دانید که قبلها در چه مشاىی ساختن مى شود .

سی - با اجازه تان ، مى خواهم باز برگردم به نمایشنامه و کنجکاوی درباره تفاوت هایش با فیلم . در نمایشنامه ، اخلاف سطح میان پرسوناژها زیاد بود . مثلاً تماشاگر نقش آقاموشه ، خاله سوسکه و تا حدودی روپاه را به خاطر داشت و بقیه را خیلی زود فراموش مى کرد . در فیلم ، شخصیت ها از چه ناکیده هائی برخوردارند ؟

ج - اینرا مى توانم بگویم که در نمایشنامه ، شخصیت ها ، اهمیت خیلی زیادى پیدا کرده اند مثلاً طوطى ، خوس ، خر ، ... نکته در این است

برای خلق علوم انسانى

که من ، در فیلم ماسک ها را بر مى دارم . روپاه ، خرس ، بز ، شتر ، خر ، قیل و چندناى دیگر ، بی ماسک مى شوند و شما چهره ی اصلی آنها را مى بینید . اعتناى من به شخصیت ها ، جور دیگری بوده است .

این اعتنا به خاطر امکانات خود شخصیت ها و تا حدودی بازیگرها بوده . مثل خر (مجید مظفرى) اساساً طوری بود که وجودش به ما کمک مى کرد که پیش برویم ، بیشتر پرورش بدیم . طوطى هم ، همانطور که گفتم از این نظر درخشان بود .

سی - با توجه به اینکه اشاره کردید از موسیقی در فیلم متنفرید ، چگونه يك فیلم موزیکال ساختید ؟

ج - يك کمپنى ترادى موزیکال . نه . تفاوت در این است که اینجا موسیقی جزء ارگانیک فیلم است . فیلم ، موزیک متن به آن صورت که رایج است ، ندارد .

فیلم من يك موزیکال است . يك موزیکال ایرانی ، شدیداً ایرانی هیچ تردیدى در این نیست . من سعی کرده ام روح موسیقی ایرانی را باهمی اصالت هایش در فیلم حفظ کنم .

سی - مثل اینکه این اولین کار شما در محیط سینمای حرفه ای ایران است . خیلی برایم جالب است بپرسم که چگونه با این محیط برخورد کردید . مشکلات کار حرفه ای را چگونه مى بینید ؟

ج - من خیلی خسته ام . آدمها مرا اذیت کردند . بعضی ها واقعا روح کار کردن را حس نمی کنند . در عین اینکه البته نیمی هم آدمهای بسیار علاقمندی بودند و من صریحاً باید بگویم که بدون کمک آنها کار پیش نمى رفت . موقعی که کار تئاتر مى کردم ، به این حالتها برخوردم و همین شد که کار تئاتر را رها کردم ، آدم های اطراف ما ، درست مثل آدمهای شهر قصه هستند . خودخواهى و تنگ نظری ها ، مرا به ستوه آوردند . البته من نمی خواهم این موضوع را زیاد مورد بحث قرار دهم ، تعجب من اینجاست که چرا کار دسته جمعی را حس نمی کنیم ؟

نصیبی - آقای انور ! خیلی متشکرم .

