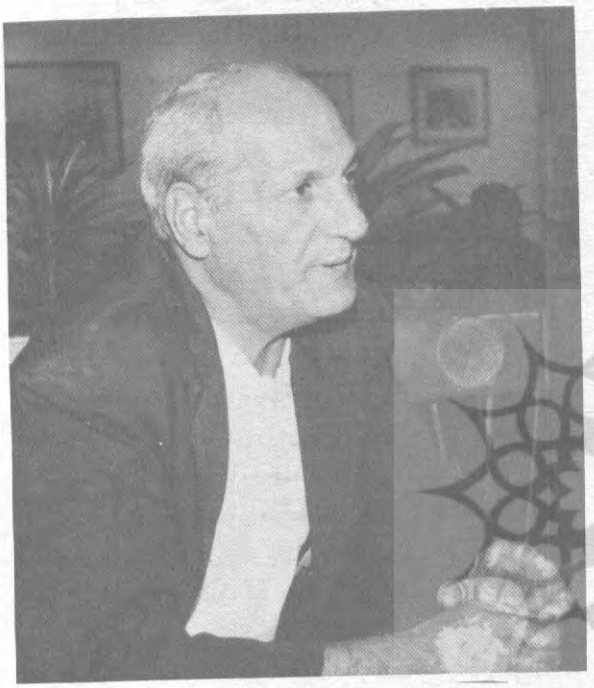
گفت و گو با کیمیاوی



هوشمند هنرکار: خیلی متشکرم از شما که علی رغم گرفتاریهایی که داشتید، پذیرفتید ما در خدمتتان باشیم. با این سؤال شروع می کنم: همیشه یک هنرمند دنبال یک چیزی می گردد که آن را در یک ابزار خاص، اینجا مثلاً سینما، پیدا می کند. آنچه که شما در پی اش بودید از کجا ریشه می گیرد؟

پرویز کیمیاوی: این برمی گردد به سالهای خیلی خیلی قبل. خیلی قبل. در دوره دبیرستان، که انشاء ما دربارهٔ آدمها بود؛ معلمی داشتیم که می گفت: *بروید به کوچه و بازار و تحقیق کنید، و درباره آدمهایی که می بینید، بنویسید.* از اینجا شروع شد. بنده سال چهارم دبیرستان بودم. در نیشابور. ما بچه ها روزهایی که انشاء داشتیم سر کلاس نمی آمدیم؛ که مثلاً شب انشاء بنویسیم و بیاوریم و بخوانیم. می رفتیم و در جاهای مختلف ـ دو به دو، سه به سه، یا تکی ـ می رفتیم به کوچه و بازار، این ور و آن ور، و هرچه می دیدیم، می نوشتیم. یعنی از همان محیط و اجتماع. فضاهایی که بود. خیلی از رفقای من چیزهایی می نوشتند درباره مثلاً یک سفالگر؛ چون در نیشابور کوزه گری خیلی معروف بود. یکی رفته بود درباره آدمهایی که دور و اطراف مقبره خیام جمع می شدند و شعر خیام می خواندند، نوشته بود. تیپ آدمها را مثلاً با شعر خیام مونتاژ کرده بود.

و من هم می رفتم دنبال شخصیتهای کمی استثنایی؛ آنها که فرق می کردند با آدمهای دیگر؛ دنبال آنها می گشتم. حالا اسمش را می شود بگذاریم: نگاه مستند. شاید از آنجا شروع شد. یعنی یک نوع دید مردم شناسی.

هـ. هـ: یک چیز شاخص در کارهای شما، پرداختن به آدمهای استثنایی است. یعنی آدمهایی که با جریان روزمره زندگی قاطی نمی شوند، کناره می گیرند از آدمها و زندگی معمول.

کیمیاوی: این جور آدمها استثنایی نیستند. اجتماع هست که اینها را مستثنی کرده، یعنی دور انداخته از اجتماع. منزوی کرده. خودشان استثنایی نیستند. استثنایی شده اند. از اول استثنایی نبودند. آسیدعلی میرزا ۴۰ سال تو خرابه زندگی می کند، به خاطر اینکه با عموهایش مسأله داشته. تو فیلم هم می گوید که، *«عموهای به ظاهر مسلمان و به باطن کافر.»*

هـ. هـ.: این واقعیت داشته؟ اختلاف سر آن مهمان خانه یی که داشتند؟

کیمیاوی: بله واقعیت بود. می گفتند پدرش یک مسافرخانه در طبس داشته. وقتی که می میرد به عنوان وراثت به آسیدعلی میرزا می رسد. منتهی دوتا عمو داشته که وانمود می کنند این دیوانه است، تا با این حرف بتوانند مسافرخانه را بگیرند. می رود و شکایت می کند. منتهی خودش می گوید: *«طرز صحبت کردن من شاید طوری بود که رئیس دادگاه گفته که ... حالا شما خواهش می کنم بفرمایید. از این حرفها هم نزنید و ...»* بعد هم بین مردم همه جا پخش شده بود که دیوانه است. یعنی عموهایش پخش کرده بودند. درنتیجه می گوید: *«خوب، وقتی همه می گویند من دیوانه ام، حتماً دیوانه ام.»* این می شود که می رود در آن ارگ قدیم طبس و آنجا زندگی می کند و چهل سال هم آنجا می ماند. از آن خرابه ها واقعاً بیرون نمی آید، جز دوبار. به من می گفت، یک بارش، رفته بود پیش رییس شهربانی و شهردار، چون ازش خواسته بودند از آنجا برود بیرون. یعنی از آن خرابه می رود تا یک فاصله مثلاً ۴۰۰ متر یا ۵۰۰ متر. تا برای اولین بار، در فیلم پ مثل پلیکان است که می آید تا باغ گلشن. این واقعاً مستند است. یعنی تا آن موقع از ارگ بیرون نرفته بود.

پرسوناژها در فیلمهای من تضاد دارند و من می خواهم که این تضاد را یا خودشان بگویند یا دیگران درباره اش صحبت کنند... من در فیلم نمی توانم از پرسوناژ طرفداری کنم. می خواهم این باشد و ببینم مردم درباره اش چه می گویند. در این تضادهاست که یک چیزی شکل می گیرد.

هـ . هـ: اولین بار است که به باغ گلشن می رود؟

کیمیاوی: بله. اولین بار است.

هـ . هـ: شما خودتان تا چه حد با آسیدعلی میرزا همدلی می کردید؟

کیمیاوی: پرسوناژها در فیلمهای من تضاد دارندو من می خواهم که این تضاد را یا خودشان بگویند یا دیگران درباره اش صحبت کنند. در همین فیلم پ مثل پلیکان وقتی که آسیدعلی میرزا داد می زد که، *من دیوانه نیستم. این مردم بدجنس طبس هستند که دیوانه اند و به دروغ به من می گویند دیوانه.* من فوری به زرفام، فیلمبردارم، گفتم که، *نشان بده که دیوانه است.* او هم فهمید و با لنزواید رفت زیر، و او را دیوانه اش کرد، دفرمه اش کرد، صورتش را عجیب و غریب نشان داد. اینجا شما دوتا اطلاع دارید: ۱ـ یارو واقعاً دیوانه است، ۲ـ می گوید که دیوانه نیست.

من در فیلم نمی توانم از پرسوناژ طرفداری کنم. می خواهم این باشدو ببینم مردم درباره اش چه می گویند. در این ضدونقیضها، در این تضادهاست که یک چیزی شکل می گیرد.

همایون امامی: به اعتقاد من یکی از شاخصه های سبک شما این است که شخصیت فیلم را در یک موقعیت غیرطبیعی قرارمی دهید، که هم خودش، هم بیننده و هم شمای کارگردان وادار به یک مکاشفه بشویدو از درون این موقعیت غیرطبیعی چیزی را بیرون بکشید. چطور شد با آسیدعلی میرزا برخورد کردید؟

کیمیاوی: به من گفتند در طبس یک همچین آدمی هست. من می گشتم تو دهات دنبال آدمهایی که کمی متفاوت باشند. چندتایی را هم دیدم و گفتم به دردنمی خورند. چون بالاخره شما انتخاب می کنید.

اولین بار که آسیدعلی میرزار را دیدم، یک گوشه نشسته بود و یک چیزی را می کوبید. چیزهایی هم شنیده بودم. مثلاً پاسبان آنجا می گفت: *آقا، برای چی آنجا می روی؟ دیوانه است...* به مردم فحش می دهد. خوب، اگر من با حالت مصاحبه پیشش می رفتم. او شایدعوض می شد، و دیگر شخصیت خودش نبود.

پس باید خودم هم مثل او دیوانه می شدم. یک روز رفتم پیشش، با یک لباس گردوخاك گرفته، بعد نشستم و بدون اینکه با او سلام و علیک کنم، گفتم: *این مردم پدرسوخته چرا این طوری هستند؟ پدر مرا درآورده اند.* او هم گفت: *آره، اینطوری*

کیمیاوی و درویش خان

هستند... بعد هی حرف زد. هی جواب داد. هی دیالوگ و دیالوگ و دیالوگ. فکر کرد من از خودشم. یعنی دردهایش مثل دردهای من است. بعد هی تعریف کرد؛ هی تعریف کرد... خوب، من خیلی راحت گوش می کردم.

یک رابطه مساوی باید باشد، بین کسانی که پشت دوربین هستند و جلوی دوربین. در یک فیلم مستند شما نمی توانید با اکیپی از تهران ـ با شخصیتهای مختلف ـ راه بیفتید، یک جایی بایستید، فیلم بگیرید، بعد بروید. نمی خواهم بگویم مردم را گول بزنید، اتفاقاً باید خیلی صادق باشید تا مردم شما را قبول کنند، بپذیرند و حرفهایشان را بزنند. همین که بنشینید و با آنها چای بخورید. حتی من (زرفام، فیلمبردارم می داند)، چند شب تو همان خرابه با آسیدعلی میرزا خوابیدم. یک شب هم مار آمد، من ترسیدم. آسیدعلی میرزا گفت: *چیزی نیست. این آدمهای بدجنس را می زند.*

اصلاً من باید پرسوناژ را بیاورم تو خودم. وقتی تو خودم بود، دیگر من از طریق آسیدعلی میرزا حرفهایم را می زنم. شخصیت

این طوری شکل گرفت.

درویش خان در باغ سنگی اصلاً کرولال مادرزاد بود. یعنی نمی توانستم با او دیالوگ برقرارکنم. فقط با ایما و اشاره حرف می زدیم. مثلاً سلام می داد، یا عضله اش را نشان می داد از روی یک مجله ای که نمی دانم «فردوسی» بود یا چیز دیگری، که عکس یک سری ورزشکارها رویش چاپ شده بود. خیلی عاشق پهلوانی و اینطور چیزها بود. من هم برایش یک مقدار مجله برده بودم که نقاشی رستم و سهراب بود در جنگ. خیلی این چیزها را دوست داشت. روزها با او می رفتم و باغش را نشان می داد. حتی چندتا از آن سنگها را من بهش کمک می کردم تا روی درخت بگذارد. بعد می گفت: نه. این طوری نه. مثلاً باید بگذاری دو سانتیمتر آن ورتر. اعتقاد اینطوری داشت. از روز اول فهمیدم که حافظه اش خیلی قوی است و خیلی هم باهوش است. من یک انگشتر داشتم، تا وارد شدم گفت که دربیاور. من هم درآوردم و بهش دادم. گرفت و دوید و رفت بالای یک درخت و انگشتر را داخل سوراخ یک سنگ گذاشت. داخل همه سنگهایش سوراخ بود. گفتم: (با ایما و اشاره) انگشتر من چی شد؟ ... او هم یک اشاره هایی کرد. پنج شش ساعتی با هم بودیم. بعد وقتی می خواستم خداحافظی کنم، رفت دوباره از همان درخت و داخل همان سوراخ انگشتر را برداشت و آورد. یعنی تو این چند هزارتا سنگ قشنگ می دانست چی به چی است. چون یک حالت موزه داشت. کاغذ دعا، شمع، یک ورق قرآن ... تمام اینها را می دانست کجاست. مثل «هانری لانگ لوا»، رییس سینماتک فرانسه که دقیقاً می دانست جای هر فیلمی کجاست، و فقط او می دانست چون مال خودش بود. خودش از اول رفته بود دانه دانه فیلمها را جمع کرده بود. به همین دلیل وقتی در می ۶۸ می خواستند لانگ لوا را بیرون کنند، بیچاره شده بودند.

هـ. ا: مرحوم رهنما، در تلویزیون برنامه ای داشت تحت عنوان «ایران زمین». مستندسازها را جمع کرده بود به منظور جمع آوری و حفظ و ثبت آثار فرهنگی و قومی این ملت. در شروع کار شما، ارتباطتان با راهنما به چه شکل بود؟

کیمیاوی: بخشی بود به نام «پژوهش» که مرحوم رهنما رییس آنجا بود. یک روز ما را جمع کرد؛ من بودم، تقوایی بود، آقای عسگری نسب بود، نصیب نصیبی بود و برادرش که در سینمای آزاد ...

هـ. ا: بصیر نصیبی بود.

کیمیاوی: آره. یکی دیگر هم بود که حالا یادم نیست. یک روز نقشه ایران را پهن کرد ...

هـ. ا: عذر می خواهم، چه سالی؟

○ کیمیاوی: سالهای ۱۳۴۸، ۴۹. نقشه را به شش قسمت تقسیم کرد و گفت، هرکدام یک قسمت را بگیرید. من گفتم چون پدرم اهل خراسان است و گرچه متولد تهرانم، ولی هفت، هشت سال از دوران کودکیم را در نیشابور بودم، دوست دارم خراسان را بگیرم. تقوایی جنوب را گرفت. نصیبی مرکز را ...

هـ. ا: غرب را گرفت. حفاری معبد آناهیتا.

کیمیاوی: ... عسگری نسب هم آذربایجان و آن طرفها را گرفت. به ما یکی یک دوربین عکاسی داد و در حدود ۵۰ ـ ۶۰ حلقه فیلم، یک راننده و یک لندرور. گفت هرچی دلتان می خواهد از آنجاها عکس بگیرید؛ بدون اینکه مثلاً از ما بپرسد، برنامه تان چیست؟ یا مثلاً سناریو آماده از قبل داشته باشیم.

ما رفتیم به این مناطق. بازبینی محل. چه سوژه هایی هست؟ چه آثار باستانی هست؟ ... و خیلی عکس گرفتیم. وقتی برگشتیم شاید در حدود صد تا صدوپنجاه هزار عکس جمع شده بود. تعدادی از عکسهایی که آقای تقوایی در نمایشگاه عکس اخیرشان گذاشتند [چشم انداز اول] از آن عکسها است.

عکسها را آوردیم و گفتیم چنین چیزهایی هست. مثلاً مسجد گوهرشاد مهم است، حرم امام رضا(ع) مهم است، فیروزه تراشی مهم است ... بعد رهنما گفت: تو یک صفحه بنویس، و ما نوشتیم و ۱۵ روز طول نکشید که گفتند، دوباره این لندرور، این هم گروه فیلمبرداری، این هم نگاتیو، این هم دوربین ... بروید، هرچه دلتان می خواهد بگیرید. واقعاً آزاد بودیم. یعنی می رفتیم، هرچه دلمان می خواست می گرفتیم. دیگر تهیه کننده پشت سرما نبود. و حتی اینکه، در فلان زمان باید کار را تمام کنیم و یا برآوردی بدهیم، و یا یک سناریو ... اینها نبود. بعد فیلمها را می آوردیم و شروع می کردیم.

هـ. هـ: طرحی هم نداده بودید؟

کیمیاوی: هیچی. نه. کیلومترها فیلم آوردیم روی میز مونتاژ. از آنجا من پنج، شش تا فیلم ساختم: تقوایی پنج، شش تا ساخت؛ نصیبی خیلی ساخت؛ عسگری نسب ساخت و ... آقای حائری نژاد ...

هـ. ا: ایرج حائری نژاد.

کیمیاوی: این جنبش تقریباً اینطوری شروع شد. چون رهنما خیلی آدم بافرهنگی بود؛ باهوش بود و می دانست ما چه می خواهیم ... شروع کار من در ایران این طوری به وجود آمد.

هـ. ا: معذرت می خواهم. تا آنجا که من به خاطر می آورم، شروع کارتان یک کار تلویزیونی بود با آوانسیان به اسم پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره های ...

کیمیاوی: آن یک سوییچ تلویزیونی بود.

هـ. هـ: کارگردانی نبود.

کیمیاوی: نه کارگردانی نبود. سعی می کردم بتوانم فکرهای آربی [آوانسیان] را منتقل کنم.

از آربی می پرسیدم: تو اینجا چه می بینی؟ مثلاً تراولینگ می بینی؟ لانگ شات می بینی؟ ... تو این صحنه کلوزآپ این پرسوناژ را می خواهی؟ ... می گفت: نه. پرسوناژ مهم نیست. آن که گوش می کند مهم است. یعنی تقریباً دکوپاژ من با خود آربی بود. کار من این بود که به بهترین نحو فکر کارگردان هنری را انجام بدهم.

هـ. هـ: منتقل کردن فکر کارگردان هنری، و خراب نکردن طرحها و ایده های او، خودش خیلی مهم است.

این برداشتن؛ این کندن یک پرسوناژ؛ از جایی به جای دیگر بردن؛ این سبک من است. کاری است که من دوست دارم.

تمام عوامل در فیلمهای من مستند هستند، اما با دید خود من ...مثل «دزد دوچرخه». مستند نیستند، ولی یک سندی هستند از آن زمان.

کیمیاوی: سه چهار روز همراه با چهارتا فیلمبردار می رفتیم به انجمن ایران و آمریکای آن زمان، که نمایش در آنجا اجرا می شد. نمایش را می دیدیم و با هم صحبت می کردیم. فیلمبردارها می گفتند: بابا، تو به ما بگو چه بگیریم، ما هم می گیریم. می گفتم: نه. بهتر است با هم بنشینیم و ببینیم... مثلاً دوربین کجا قرار بگیرد... حالا بد نیست برویم و از بالکن ببینیم... اگر دوربین بالا باشد... زاویه نور... خلاصه، یک چیز قشنگی تحویل آربی دادیم. آن زیاد به حساب نمی آید. یک سوییچ تلویزیونی بود.

هـ. هـ: آقای امامی بهتر از من روال کارهای شما را می دانند. **تپه های قیطریه** بعد از آن سری مستند خراسان بود یا قبل از آن؟

کیمیاوی: قبل از آنها بود. درواقع اولین کار تو همان «پژوهش» بود. قبل از اینکه اصلاً به سفر برویم.

هـ. ا: در **تپه های قیطریه** من احساس می کنم شما شدیداً یک دید تجربه گرا داشتید. می خواستید بیان و سبک سینمایی خاص خودتان را پیدا کنید. یک چیزهایی هم بود که از قبل در شما شکل گرفته بود. تعلق خاطر شما به مونتاژ در عوامل ساختاری؛ و یک دید فلسفی: موقعی که شما از دید آن اسکلت که در خاك هست، مهندس حفار را نشان می دهید و در پلان بعد کوزه ها را نشان می دهید، و یا با یک پن (Pan) از روی یک اسکلت می آیید روی یک کوزه. اینجا طبعاً یک دید فلسفی متاثر از **خیام** وجود دارد؛ و یا آن شکل انتقادی که در آخر فیلم نشان می دهید: مساله نگاه ما به آثار باستانیمان به عنوان اشیائی لوکس و نه اشیائی حاوی بخشی از فرهنگ ما. نظر خود شما در مورد آن کار چی هست؟

کیمیاوی: بله، آن یک کار تجربی بود. اولین فیلم من بود. یک روز قبل از اینکه فیلم برداری شروع شود، رفتم به محل حفاری. می دیدم که کارگرها خیلی خشن با کلنگ می زدند و استخوانها از هم شکسته می شد. واقعاً تاسف می خوردم. آخر یک نفر نیست که خیلی با مهربانی، مواظب کار باشد؟

یک بار اسکلتی را می بردند که داخل چادر بگذارند، همان موقع یک هلیکوپتر رد شد. خیلی هم پایین پرواز می کرد. طرفهای ظهر بود و سایه های پره ها می افتاد روی قبرها، مخصوصاً روی همان اسکلت و جمجمه. چیزی مثل خواب و خیال. هی می رفتم تو گذشته سه هزار سال پیش. بعد، همان شب، یک تصاویر خیلی سوررئال و خیالی در ذهنم آمد. یک روز بیشتر به فیلمبرداری نمانده بودو من نمی خواستم فیلم حالت یک رپرتاژ یا مصاحبه پیدا کند. دیدم بهتر است آنها چیزهایی را که خودم گرفته بودم، تو فیلم منتقل کنم. آن چیزها که شما می بینید ذهنیات من است. سکانسهایی در فیلم هست که پیوسته نیست، ربطی به هم ندارند. یک حالت تجربه است.

هـ. هـ: اغلب هنرمندانی که جای پای خود را محکم کرده اند، نوعی سبک یا بیان در کارهایشان وجود دارد که قابل تشخیص است. اتفاقاً سبک کار شما و امضاء شما از همان تپه های قیطریه دیده می شود. یعنی اگر کسی کارهای شما را دنبال کند، رد **تپه های قیطریه** را می تواند تا آخرین کارهایتان، مثلاً **خندق** و **بازبینی محل** پی بگیرد. اگر ممکن است در مورد شکل گیری این نوع نگاه در کارهایتان کمی بیشتر توضیح بدهید.

کیمیاوی: یک حالتهای طنز تو کار من هست.

هـ. هـ: دقیقاً.

کیمیاوی: می شود گفت، شیطنت با تصویر. یعنی یک تصویری را شما انگولک کنید، دستکاری کنید... مثل مجسمه ای که باهاش ور بروید تا یک فرمی بوجود بیاید.

هـ. ا: متفاوت بشود.

کیمیاوی: ممکن است شما راضی باشید یا نباشید. نتیجه کار مهم نیست. خوب. این جور پرسوناژها را من در نیشابور زیاد می دیدم. آدمهای عجیب و غریب. خیلی ها را می دیدم که مثل آدمهای طبیعی جلوه نمی کنند. مثلاً راه رفتنشان یا صحبت کردنشان... متفاوت باشند.

هـ. هـ: من احساس می کنم تو کارهای شما، نه فقط آدمها، حتی اشیاء از آن حالت معمول خودشان خارج می شوند. یک شکل متفاوتی پیدامی کنند.

کیمیاوی: بله، اینها هست. منتها اگر آدم عین همانی که هست را بگیرد... خوب آن خودش هست دیگر... می شود مثل دوربینی که تو فروشگاه کار گذاشته اند و از روی صفحه کنترل می بینند که آدمها می آیند و خریدمی کنند. خوب این هم یک نوع مستند است، منتهی خیلی خشک است. اما شما بالاخره فیلمسازید. می خواهید به موضوع یک بعد دیگر هم بدهید. همان باشد به اضافهٔ چیز دیگر. یعنی واقعیت زندگی باشد به اضافه فکرهای خودت. به همین خاطر در فیلم وقتی پلاستیکها را روی

در حال هدایت بازیگران ـ فیلم دانشجویی «تندرستی و قناعت»

اسکلتها می گذارند، من دوربین را می آورم زیر، که کله یارو دیده بشود. همین نما را در لانگ شات هم می شد گرفت، اما وقتی نمای بسته آن جمجمه گرفته می شود و بعد آن ملافه یا آن پلاستیک رویش می آید یک بعد دیگر پیدا می کند، یک معنی دیگر پیدا می کند. مخصوصاً وقتی شما سمفونی مردگان موتسارت هم رویش بگذارید.

هـ . ا: من فکر می کنم اینجا یک تقابل هست بین نگاه کارگردان با اعتقاد رایج جامعه. یک نوع نگاه انتقادی، من فکر می کنم وقتی **رکوییم موتسارت** پخش می شود، این خود شما هستید که برای آن مردگان دل می سوزانید یا طلب آمرزش می کنید.

کیمیاوی: این برداشت شماست، وگرنه من در آن لحظه چنین فکری نداشتم.

هـ . هـ: من هم این طور فکر نمی کردم.

هـ . ا: شما آن آثار تاریخی را در یک سالن حراج یا یک سالن مد مطرح می کنید. این یک نگاه انتقادی از جامعه ای است که دارد به هویت و فرهنگ خودش به شکل عناصر لوکس نگاه می کند.

کیمیاوی: خیلی راحت بود که من بردارم آن اشیاء را بروم در موزه نشان بدهم. باز گفتم، باید از همان حالت کلاسیک بیرون بیاید. یعنی شما باید یک دگرگونی ایجاد کنید. برای اینکه این را من نشان بدهم، باید آن اشیاء را می چرخاندم. پس باید مثل مد می شد. آن موقع این چیزها خیلی مد بود. همه باید در خانه شان کوزه های فلان داشته باشند. مثلاً ما ایرونی هستیم. شرقی هستیم. حالا نمی خواهم بگویم فرح دیبایی ... ولی مثلاً در و پنجره قدیمی اصفهان یا کاشان یا ... می بردند در خانه شان، ولی به اصل قضیه توجه نمی کردند. برای همین من باید آن اشیاء را می گرداندم روی فیلم و صدای کف زدن می گذاشتم ... مثل خانمی که در یک سالن مد، لباسی را نشان می دهد. البته آن باستان شناسها وقتی که فیلم پخش شد زیاد خوششان نیامد ... این کارها چیست؟ ...

هـ . هـ: برخی، فیلمهای شما را مستند می دانند، اما برخی دیگر چنین عقیده ای ندارند. بعضی معتقدند که شما شکل جدیدی از مستند ارائه داده اید. خود شما فیلمی مثل **مغولها** را تا چه حد مستند می دانید؟

کیمیاوی: ببینید، تمام عوامل فیلمهای من مستند هستند. مخصوصاً **مغولها**. آدمها خودشان هستند، دکور طبیعی است، صدا تقریباً سر صحنه بود. البته آن موقع امکان نداشت، ولی دوبله نمی کردم. خود پرسوناژها می آمدند بعد از قطع هر پلان دوباره آن صحنه را می گفتند. و چون نحوه گفتنشان همیشه یکی است همیشه سنیک بود. وقتی که در **مغولها**، مثلاً می گفتند: یک *تلویزیون آمده توده*. خوب، ما همین را فیلمبرداری می کردیم. پلان قطع. آقا دوباره این صدا را بگو: یک *تلویزیون آمده* ... باور کنید، اولین حرف هر صدا را که ما سنیک می کردیم همینطور صدا و تصویر با هم سنیک می رفتند. حتی یک جمله طولانی، بدون اینکه سکوت اضافه کنم، یا ببرم یا کم کنم، سنیک

بود. چون نحوه زندگی این جور آدمها یکی است. نحوه گفتن آسیدعلی میرزا هیچ فرق نمی کند. الان هم اگر زنده بود و با او صحبت می کردی، بازهم با همان لحن صحبت می کرد. شاید هم الان به خاطر رادیو و تلویزیون تغییر می کرد. تمام عوامل در فیلمهای من مستند هستند.

هـ. هـ: در تمام فیلمهایتان؟

کیمیاوی: **جز اوکی مستر**. آن یک بحث جداگانه است. از آن فیلم زیاد خوشم نمی آید، چون اصلاً جزو کارهای من نیست. آن موقع یک جو سیاسی بود که آدم بایست یک حرفهایی را می زد. آن حرفها الان شده مد، شده تهاجم فرهنگی. اتفاقاً آن فیلم خیلی به درد این ...

هـ. هـ: شرایط.

کیمیاوی: بله. به درد این شرایط می خورد. اما جزو آن فیلمهایی که آدم خودش دوست دارد نیست. یک حالتی بود که می خواستیم یک پیامی بدهیم.

به جز این فیلم، تمام عوامل در فیلمهای من مستند هستند، اما با دید خود من. شاید **مغولها** را آن زمان زیاد نمی فهمیدند. احتمالاً به خاطر آن پیچیدگی مونتاژ، وگرنه شما سکانس به سکانس پخش کنید، همه می فهمند. از این سکانس پریدن به سکانس دیگر، شکستن زمان... آن موقع این نوع فیلمها نو بود. یعنی روال کلاسیک خودش را نداشت. الان اگر این جور فیلمها را پخش کنید مردم زیاد حیرت زده نمی شوند.

هـ. هـ: گفتید در فیلمهایتان عوامل مستند به کار می برید، آیا خود فیلمها را هم مستند می دانید؟

کیمیاوی: مثل **دزد دوچرخه**. مستند نیستند، ولی یک سندی هستند از آن زمان. **مغولها** یک سندی هست از دوره ای که آسیاب های بادی بود. چطور زندگی می کردند. چطور تلویزیون نگاه می کردند. ممکن است مستند به آن صورت نباشد، ولی سندیت دارد. چون آکتور استفاده نشده. حرفها هم مال خودشان است...

هـ. هـ: همین. می خواستم بدانم شما چه مقدار بهشان می دادید؟

کیمیاوی: من فقط تم را بهشان می دادم. مثلاً می گفتم درباره تلویزیون صحبت کنید. یکی می گفت: *من ندیدم*. یکی دیگر می گفت: *من دیدم*. صحنه ای هست که مغولها تو بیابان نشسته اند و دارند درباره فیلمساز و زنش صحبت می کنند. اینها واقعاً ناراحتی داشتند، به خاطر اینکه هی می خواستند هر ۱۵ روز بروند گرگان، و ما نمی توانستیم آنها را بفرستیم. مخصوصاً که اینها برای ما ریش گذاشته بودند و می ترسیدیم بروند ریشهایشان را بتراشند، و راکورد به هم بخورد. هی می گفتند: *آقا این تلویزیون پس چرا به ما پول نمی دهد برویم گرگان؟* گفتم: همین را بگویید، حتی اگر خواستید فحش هم بدهید. بعد گفتند که، *اینها همه اش قلابی است. اصلاً تقصیر زنش هست... اینها همه را* من گذاشته ام. اینها حالت مستند می دهد، برای اینکه درواقع حرف مال خودشان بود. دیالوگ از پیش نوشته نشده بود. من فقط تم را دادم.

هـ. ا: به هرحال فیلمساز موضوع خودش را از واقعیت می گیرد، ولی با دید خودش، تغییراتی می دهد. آن تغییراتی که شما دادید، در چه جهتی بود؟

کیمیاوی: تغییرات در تغییر مکان آدمهاست. یعنی یک پرسوناژ که سالهاست در یک مکانی زندگی می کند، اگر تغییر مکان بدهد، برود جای دیگر چه اتفاقی می افتد؟ هم با رویدادهای جدیدی آشنا می شود که شاید برایش عجیب باشد. هم آدمهایی که این را می بینند حیرت زده می شوند که این کیست؟ این برداشتن؛ این کندن یک پرسوناژ؛ از جایی به جای دیگر بردن؛ این سبک من است. کاری است که من دوست دارم. که درواقع یک نوع مونتاژ است قبل از مونتاژ.

هـ. هـ: هنگام فیلمبرداری.

کیمیاوی: بله. حین فیلمبرداری مونتاژ هم می کنیم.

هـ. هـ: فیلمی در سالهای اخیر میخالکوف ساخته به اسم **اورگا**. دیدید؟

کیمیاوی: بله. بله.

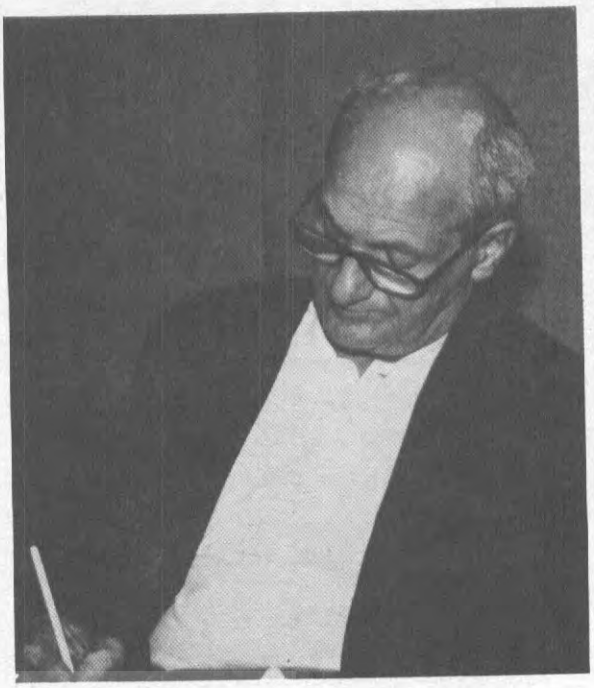
هـ. هـ: خیلی برای من شباهتهایی که آن فیلم با **مغولها** داشت جالب توجه بود. قبلاً هم فیلمهای دیگری دیده بودم که شباهتهایی بین آنها و بعضی فیلمهای شما، مخصوصاً همین **مغولها** بود. خود شما این موضوع را چطور می بینید؟

کیمیاوی: اتفاقاً خود من هم کمی جا خوردم. صحنه ای بود که تلویزیون را می بردند و یک سری اسب هم رد می شد. عین **مغولها**.

هـ. هـ: اصلاً مغول بودند.

کیمیاوی: بله. مغول و تلویزیون را هردو در یک پلان می دیدیم. خیلی عجیب بود... ولی خوب، آن یک داستان دیگر داشت.

هـ. هـ: بله. در داستان شما ورود تلویزیون با هجوم



مغولها (مغولهایی که برای ما حکم متجاوز و ویرانگر داشته اند) یکی گرفته شده بود، درحالی که در **اورگا** یک حال نوستالژیک وجود داشت. زندگی طبیعی مغولها که با هجوم تلویزیون در معرض نابودی قرار گرفته بود. ولی به هرحال عناصر مشابه در هر دو فیلم حیرت انگیز بود: وجود مغولها؛ تلویزیون به عنوان یک مهاجم و مخرب به ویژه فرهنگی؛ تضاد قومیت و ملیت با فرهنگ مهاجم تلویزیون؛ شکل استعاری این هجوم؛ حضور سرگشته خود فیلمساز در این میان (در **مغولها** حضور مستقیم خود شما در نقش فیلمساز، و در **اورگا** حضور سرگشته مرد روس که به نظر من جانشین هیچکس نیست جز خود میخالکوف.)، و طنزی که در هر دو فیلم بود...

تا حد زیادی من مطمئن شدم که میخالکوف باید مغولها را دیده باشد. ولی به هرحال دو نوع نگاه وجود داشت. خود شما تفاوت و تضاد این دو نگاه را در کجا می بینید؟

کیمیاوی: شباهتهایی من می دیدم. منتها پرسوناژ اورگا وارد شهر می شود و تلویزیون را با خود می برد. درصورتی که در مغولها تلویزیون را برده اند توده.

هـ. هـ: ولی در هر دو فیلم ورود تلویزیون گریزناپذیر بوده است.

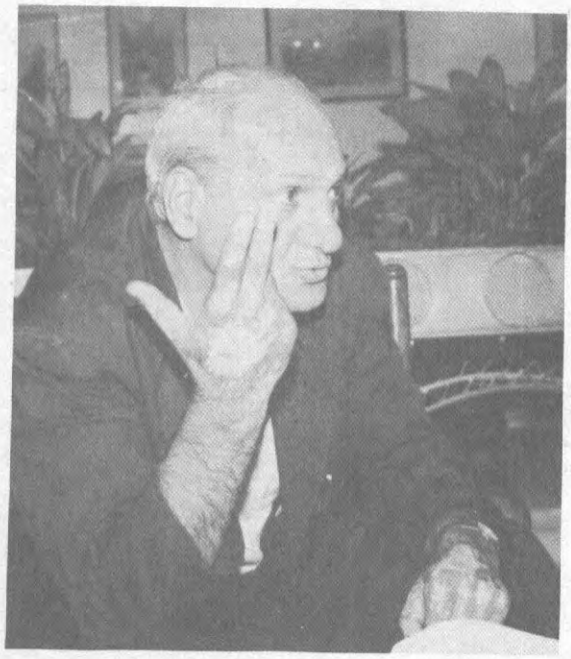
کیمیاوی: البته در مغولها بیشتر شدت انتقال پیام مورد بحث است، که یک سری ریتمها را از بین می برد. نقال دارد نقالی می کند، ولی ریتم تلویزیون خیلی سریعتر است. قبل از اینکه اصلاً نقال دهان باز کند، تلویزیون آمده و پیام را داده است. یعنی آدمها نمی توانند بهش برسند.

هـ. هـ: می رسیم به کارهای بعد از مهاجرت شما. تا آنجا که من می دانم بعد از رفتن ایران، شما تعدادی فیلم به سفارش تلویزیون فرانسه و جاهای دیگر ساخته اید. مایلم بیشتر در مورد کار اخیرتان که در جشنواره سوره به نمایش درآمد ـ **خندق** ـ صحبت کنیم. چگونه شخصیت ژاکی برونتو را پیدا کردید؟

کیمیاوی: من شش ماه مرتب از پاریس تا یک فاصله ۳۵۰ کیلومتری می رفتم. ژاکی برونتو اصلاً نمی گذاشت ازش فیلم بگیریم. اصلاً می گفت، *برای چی اینجا آمده اید؟* می خواستم عکس بگیرم. می گفت: *عکس قدغن است. من که نمی خواهم خودنمایی کنم.* می گفتم: برای من مهم است. من دارم تحقیق می کنم راجع به شهدای جنگ اول جهانی. آخر چرا این کار را کردند. واقعاً گریه آور است... دید یک رابطه دوستانه ای بین ما هست. بعد با هم می رفتیم گردش، قدم می زدیم. دیگر با من اخت شده بود. نمی گذاشت من آنجا سیگار بکشم، می گفت: *اینجا میدان نبرد است، باید احترام گذاشت.* آخر یک روز گذاشت من چندتا عکس از او بگیرم. عکسها را گرفتم و بردم تلویزیون فرانسه. گفتم، چنین آدمی وجود دارد. باور نمی کردند. می گفتند: نه. اگر بود که ما قبلاً می گرفتیم. گفتم: این هست. الان پانزده سال است که دارد این کار را می کند. بعد وقتی با اکیپ رفتیم، درست روز اول یکی از دستیارها سیگار روشن کرد و به ژاکی خیلی برخورد. گفت: بروید بیرون. آنها خندیدند و کمی مسخره اش کرده اند. من خیلی ناراحت شدم. آمدم تو هتل و گفتم: *بابا ما داریم فیلم می گیریم، این کارها چیست؟* آن گروه به پاریس برگشت. بعد دوباره آمدم پیش ژاکی. گفتم: *من از راه دور آمده ام. از ایران آمده ام. فقط به خاطر تو آمده ام...* خیلی احساساتی باهاش بازی کردم تا اینکه قبول کرد که یک گروه دیگر بیاید، به این شرط که بدرفتاری و بی احترامی نکنند... که ما توانستیم این فیلم را بگیریم.

هـ. هـ: در **خندق** ما یک ساختار بسیار ساده می بینیم، و چون ساده است بسیار جسورانه است. من هیچ کار خاصی ندیدم. نه لنزهای عجیب و غریب، نه موسیقی مخصوصی، نه عناصری که مثلاً برانگیزاننده باشند. می خواستم کمی در مورد ساختار فیلم توضیح بدهید.

کیمیاوی: شروع فیلم با یک سری عکسهای قدیمی است. من حتی نخواستم که از فیلمهای مستند زمان جنگ استفاده کنم. می خواستم حالت کهنگی گذشته را با عکسهای «بام تی یر» که در آنجا فیلمبرداری می کنند، برسانم. البته کیفیت نمایش فیلم در جشنواره سوره خوب نبود. ولی در اصل عکسها یک حالت نارنجی رنگ قدیمی دارند. عکسهای زن سرباز که برایش نامه



می نویسد... کنار رودخانه سن یک جاهایی هست که عکسهای قدیمی را می فروشند. ما بیشتر عکسها را از آنجا تهیه کردیم. می خواستیم یک حالت کهنگی و یک حالت نوستالژیک را برساند. می توانستم وسط های فیلم به عنوان سند، فیلمهای خبری را بیاورم.

هـ. هـ: آن اصلاً فیلم دیگری می شد.

کیمیاوی: بله. یک معنای دیگری پیدا می کرد. خود فیلم می خواستم مثل جستجو کردن خود ژاکی توی جنگل باشد. یک قاشق کهنه یا یک عینک شکسته پیدا می کند، یک پوتین، چند تا چیز کهنه قدیمی. بعد برای این کار فکر کردم خوب، آن طوری که هست بگیرم. یک نگاه خیلی معمولی. نخواستم مثلاً با لنز وایدوارد بشوم و بگویم مثلاً این دیوانه است یا نیست. ضمناً مساله مهم تر اینکه، یک فرهنگ دیگر است. یعنی جنگ جهانی اول در آنجا اتفاق افتاده و من هم به عنوان یک شرقی، یک ایرانی کمی دورم. حالا شما هرچه کتاب بخوانید و مطالعه کنید درباره جنگ، باز از آن فرهنگ فاصله دارید. یکی از چیزهایی که من خواندم نامه های گیوم آپولیز شاعر به زنش بود. دیدم چقدر شبیه آن نامه هایی است که خود ژاکی پیدا کرده.

هـ. ا: آن نامه ها که در طول فیلم خوانده می شود، واقعی است؟

کیمیاوی: آره، آن نامه ها واقعی است. خیلی هم جمع می کنند و به ژاکی می دهند. چون او حافظ چیزهای فکری روستاییهای آنجاست. بله، دیدم نامه های آپولینر تقریباً مثل همانهاست، که الان آلمانها چقدر نزدیک ما هستند. فاصله ترانشه ها (خندقها) اول ده کیلومتر بوده، بعد حفاری می کردند و به هم می رسیدند. بعضی وقتها بیشتر از ده متر فاصله نداشتند. در نامه ها، خیلی واقعی، نوشته شده بود که: *ما آلمانها را می دیدیم. شب کریسمس بود. برف هم می آمد و آلمانها آنجا بودند. ما آذوقه نداشتیم. آنها هم نداشتند. به ما گفتند که، قهوه می خورید؟ و ما گفتیم، آره. بعد با ترس ولرز می رفتیم و آنها قشنگ به ما قهوه می دادند. یک گرامافون داشتیم. بعد یک صفحه موسیقی می گذاشتیم و با آنها می رقصیدیم... یک چیز* سورآلیستی عجیب و غریب. با هم می رقصیدند. بعد خداحافظ. بعد می آمدند در سنگر و تق تق تیراندازی. خلاصه، یک جنگ عجیب و غریبی بوده.

نگاه خیلی ساده است. بیشتر من می خواستم که خود ژاکی بیاید خودش را معرفی کند. نمی خواستم مثل پلیکان مثلاً یک افه های زیبایی شناسی بدهم. کادرهای آن طوری. خیلی ساده. البته با یک کمی وسواس و ترس. بالاخره می دانم فرهنگ من نیست. در فیلم بعدی درباره ژاکی می توانم تراولینگ کنم، بروم جلوتر...

هـ. هـ: خیال دارید فیلم بعدی را هم بسازید؟

کیمیاوی: آره. حتی من یک سناریو نوشتم که بر پایه چیزهایی بود که ژاکی برایم تعریف کرده بود و آن سربازهای قدیمی برای او تعریف کرده بودند. یک طرح سورآلیستی عجیب و غریب مثل همان رقصیدن سربازها. این طرح را به مرکز ملی سینمای فرانسه پیشنهاد کردم، حتی پولی هم برای نوشتن سناریو به ما دادند. بعد که سناریو رفت برای تصویب (مثل اینجا)، زیاد خوششان نیامد. یک نسخه را باید می دادند به وزارت جنگ و یک نسخه هم به کانون سربازان قدیمی. خوششان نیامد. گفتند: *شما واقعیت جنگ را نگفته اید.* درصورتی که این هست. نامه های گیوم آپولینر هست. نامه های سربازها هست. یک چنین ملاحظاتی. که دیگر من تهیه کننده ای پیدا نکردم.

هـ. ا: می خواهم مقایسه ای بین ژاکی و آسیدعلی میرزا بکنم. در آنجا شما حالتهای آسیدعلی میرزا را از طریق شکل های متعدد، یا از طریق دوربین مطرح می کنید. درحالی که در مورد ژاکی شما هیچ قضاوتی نمی کنید. چرا اینطور است؟

کیمیاوی: گفتم. همین وسواس که فرهنگ من نیست. من زیاد نمی توانم از یک مرزی فراتر بروم و دلیلی هم ندارد که جبهه گیری کنم. تنها جایی که این اتفاق می افتد، خود فرانسوی ها هستند که در آن کافه درباره اش حرف می زنند. می گویند: *برای که این کارها را می کند؟... عوضی است...*

یک رابطه' مساوی باید باشد، بین کسانی که پشت دوربین هستند و جلوی دوربین. در یک فیلم مستند شما نمی توانید با اکیپی از تهران - با شخصیتهای مختلف - راه بیفتید، یک جایی بایستید، فیلم بگیرید، بعد بروید.

دیوانه است. از آن طرف زن می آید دفاع می کند که، *ژاکی به ما خدمت می‌کند* ... یعنی خواستم خود آنها به جان هم بیفتند.

یک فرهنگ دیگر است. و اینها خیلی حساس هستند. اصلاً آن صحنه قبرستان را نمی گذاشتند بگیریم. امکان نداشت آن صحنه را تنها با اجازه تلویزیون فرانسه بتوانیم بگیریم. وزارت جنگ و شهرداری هم آمدند، باز گفتند، حق ندارید. آخر هم که اجازه دادند گفتند، پس زود تمام کنید. یک پلان هم بیشتر حق ندارید بگیرید. من اصلاً حق ندارم بروم در یک کشور دیگر و بخواهم اظهارنظر کنم.

هـ . ا: یعنی اگر ژاکی ایرانی بود شما این کار را می کردید؟

کیمیاوی: شاید عکس العمل نشان می دادم.

هـ . ا: در **پ، مثل پلیکان**، عکس العمل نشان دادید.

کیمیاوی: آره، چون فرهنگ خودم بود. فکر می کنم کلود للوش فیلمی ساخته درباره زورخانه ایران. می بینیم که دوربین را یکهو می برد توی زورخانه، بدون اینکه بفهمد ...

هـ . هـ: باید خم بشود.

کیمیاوی: باید خم بشود. بیاید پایین. کوتاه بشود ... یا علی ... سلام. نگاه للوش خیلی توریستی است.

هـ . هـ: ولی ظاهراً چنین دید بی طرفانه ای را در کل کارهای فرانسوتیان نداشته اید.

کیمیاوی: نه. نه. یک فیلم ساختم راجع به بلوچین. آن فرق می کند. یک فیلم انتقادی است، راجع به جین که توسط استعمار آمریکا پخش می شود. از آن دارند استفاده ای می کنند با این بهانه که آزادی می آورد. همه آزادند و دیگر نمی خواهد کت و شلوار بپوشند. بعد وقتی شما با جامعه شناسها و روان شناسها مصاحبه می کنید، می گویند: خیر، اینطور نیست. این لباس حتی به زندان سن کوانتین رخنه کرده است. یعنی به جای لباس زندان، لباس جین می پوشند. سالانه میلیاردها دلار تولیدکننده های جین مثل Levis و Lee copprr دارند استفاده می برند، با این تبلیغات که همه آزادند. همه یک رنگ می پوشند.

هـ . هـ: آیا بعد از مهاجرت، اساساً تغییری در زبان شما اتفاق افتاد؟ آنچه که من در خندق احساس کردم، این بود که تغییری - چه به لحاظ شرایط جدیدی که پیش آمده و چه به لحاظ مرحله جدیدی که خود شما به آن وارد شده اید - در شیوه کار شما پیش آمده است.

کیمیاوی: زبانم اصلاً. نه تنها زبان و تفکرات من تغییر نکرده، بلکه صحنه هایی که ژاکی گریه می کرد، درواقع برای استخوانها گریه نمی کرد. من رفتم بهش گفتم - خیلی شرقی - *چرا به مادرت نامه نمی‌نویسی*؟ خیلی ساده. او زد زیر گریه. گفت: *من همین دیروز کارت پستال فرستادم*. یعنی از طریق یک فرهنگ شرقی ولی در غرب. البته این مستند نیست ولی خوب کسی هم نمی داند.

هـ . هـ: من البته فرهنگ را نگفتم، بیان سینمایی را گفتم.

هـ . ا: در مورد تغییر بیان، من هم این را احساس می کنم.

کیمیاوی: این تغییر سبک نیست. شهید ثالث در آلمان فیلمی ساخت به نام ... خاطرات یک عاشقی.

هـ . ا: جسدی را می برد توی اتاق خواب قایم می کند.

کیمیاوی: با همان ریتم ایران. با همان ریتم طبیعت بیجان. خیلی کند بود. شما نمی توانید یک جوان آلمانی را با همان کندی پیرزن و پیرمرد ایرانی بیاورید. جسد را قایم کرده است. مردم و پلیس دارند درمی زنند. او در یک زمان طولانی، از خواب پا شود، پیژامه اش را دربیاورد، لباس بپوشد، بعد برود آنجا در را باز کند. بعد پلیسها خیلی راحت بیایند بنشینند ... هر کشوری سبک خودش را دارد. ژاکی برونتو تو دهی بود که خیلی هم شبیه ایران بود. اگر ژاکی برونتو در پاریس بود، ریتم فیلم اصلاً امکان نداشت این باشد. اگر در نیویورك اتفاق می افتاد، پلانهای خیلی کوتاه و ... شما مجبورید. وقتی در تهران هم کارگرهای مهاجر وارد می شوند، ریتم زندگیشان به کلی به هم می ریزد. برای همین داغان می شوند.

هـ . هـ: در اینجا اگر موافق باشید کمی در مورد بخشهای فنی کار شما و شیوه کارگردانیتان صحبت کنیم. اگر ممکن است در مورد نوع رابطه خودتان با فیلمبردار و سایر اعضاء گروه توضیح دهید.

کیمیاوی: در پ مثل پلیکان حدود یک ماه من مدام این مسیر تهران - طبس را که حدود ۱۰۰۰ کیلومتر می شد، می رفتم و می آمدم، از یزد تا طبس - حدود ۴۵۰ کیلومتر می شد - که آن موقع هیچ چیز نبود. حتی یک پمپ بنزین هم نبود. تو این مسیر ساعتها با زرفام فیلمبردارم صحبت می کردم. مشورت می کردم. که حالا مثلاً اگر آسیدعلی میرزا بگوید، پ مثل چی؟ ... بچه ها چی بگویند؟ ... بد نیست بگوید «پدرسگ» ... بعد او چه بگوید؟ ... یعنی اکیپ تو جریان بود. نه اینکه من بگویم حالا برو دوربین بگذار، لنز بیاید پایین تر ... نه، حتماً باید شریک باشند. ببینند تو می خواهی چه کار کنی. باید با گروه مشورت کرد.

هـ . هـ: یعنی یک حالت به اصطلاح خانگی به گروه

من دوست دارم تو فیلمهایم پیشنهاد کنم.
نه اینکه یک چیز را نشان بدهم و بعد بگویم همان است که می بینید، نقطه، سرخط، دیگر تمام

می دهید.

کیمیاوی: یک حالت گروهی. درست است که کار، در آخر به اسم من تمام می شود. ولی در فیلم ما خیلی با هم کار می کنیم. با فیلمبردار، با صدابردار. مثلا تو یا ضامن آهو مرحوم هنگوال صداهای فوق العاده ای گرفته بود، به خاطر اینکه ما ساعتها می نشستیم یک گوشه ضریح مثل زائر، بدون اینکه حتی یک متر فیلم بگیریم. فقط گوش می دادیم. ضبط صوت مخفی بود. یک پیرمردی می آمد رد می شد. یک سلامی می کرد. می گفت: *امام رضا(ع) مراد شما را داده*. گفتیم: *هنوز که نداده*. بعد می گفت: *ان شاءا... که می دهد*. باز یکی دیگر می آمد. اینها را گوش می کردیم. بعد با هم مشورت می کردیم. بعد مثل یک زائر، هنگوال پا می شد می رفت کنار ضریح، قشنگ میکروفونش را می گذاشت و با یک پیرمرد حرف می زد و صدایش را می گرفت. در آن شلوغی و همهمه گرفتن یک صدای خیلی واضح خیلی مهم است.

هـ. ا: من در مصاحبه های دیگر شما هم خوانده بودم که شما به بازیگرانتان و فیلمبردار و سایر عوامل آزادی می دهید. آنچه در آخر از این کار به دست می آید، یک نتیجه جمعی است، به نوعی که می تواند روی نظر خودتان هم تاثیر بگذارد. اینجا سوال من این است که چگونه می توان از یک مجموعه که هرکدام با دیگری متفاوت است، استفاده کرد و همه را منظم و یک کاسه کرد؟

کیمیاوی: مثلاً در باغ سنگی وقتی با فیلمبردارم، قوانلو، وارد باغ شدیم، همین طور هاج و واج مانده بودیم. من دیدم قوانلو دارد هاج و واج دور خودش می چرخد. حیرت زده است. بعد، پیشنهاد این چرخش، گیجی پرسوناژی را که وارد باغ می شود، او به من داد. یعنی دونفریمان حس کردیم که، سینما نیست که ما داریم نگاه می کنیم. این گیجی را فکر کردیم چطور نشان بدهیم؛ یک پلاتو درست کنیم و این درخت را هم وسطش بکاریم و خاك بریزیم و ... هر کس می آید به دام این گیجی بیفتد. آن ژاندارم، آن مامور پست و تلگراف، آن سرهنگ... همه می چرخند و می چرخند و هیچ درباره این باغ حرف نمی زنند جز از خودشان. این ایده اینطوری پیش آمد.

توی این برخوردها با گروه، حتی راننده، اشکال ندارد آدم باهاش حرف بزند. این باعث می شود که یک نگاه یک بعدی در فیلم نباشد، از چندنگاه دیده شود، و موقع پخش هر کس می تواند از دید خود به موضوع نگاه کند.

هـ. ا: به نوعی سینمای غیرمؤلف، با آن مفهوم فرانسویش.

کیمیاوی: من دوست دارم توفیلمهایم پیشنهاد کنم. نه اینکه یک چیز را نشان بدهم و بعد بگویم همان است که می بینید، نقطه، سرخط، دیگر تمام شد. نه. می خواهم این چهارچوب را بشکنم، بازکنم، بگویم این هست... حالا از آن زاویه نگاه کن... آن هم هست.

هـ. ا: این همان سینمای غیرمؤلف می شود. با مفهومی که آندره بازن از سینمای مؤلف دارد.

○ کیمیاوی: اتفاقاً آنها می گویند، چهارچوبها را بشکنید، پنجره ها را باز کنید هوا بیاید تو. حتی با سینمایی مثل سینمای رنه کلر مخالف هستند. دکوپاژ شده. خشک.

هـ. هـ: سینمای کیمیاوی امضاء دارد، پس سینمای مؤلف است. بهره گیری و به کارگیری نظرات آن عوامل بالاخره توسط یک مدیر صورت می گیرد. به هرحال آدمها که مهره نیستند. خلاقیت تک تک آنها در کار موثر است. اما در نهایت که اینها جمع می شوند، می شود سینمای کیمیاوی.

کیمیاوی: من یک ایده داشتم. فیلمی می خواستم بسازم درباره آدمی که تو یکی از این قناتها زندگی می کند، توی بیابان. داستان واقعی بود. بین تهران و قم. طرفهای چشمه شور. این قناتها دیگر الان آب ندارد و خشک است. یک بابایی رفته آن تو، مدت چهار پنج سال نقب زده است. چاه را باز کرده. یک تشک و یک دوچرخه زنگ زده و پنچر هم دارد و با آن، آن تو از این ور می رود آن طرف و از آن ور می آید این طرف. برای روشنایی هم کهنه ای را سرچوبی گذاشته و با نفت روشن کرده و زده به دیوار. یک روز که من رد می شدم، دیدم دود زیادی از چاه بیرون می آید، یک عده پیرزن هم با چادر نشسته اند و دارند با یکی حرف می زنند. برای من خیلی عجیب بود. آخر این چیست؟ کنجکاو شدم. پرسیدم: *او کیست؟* گفتند: *شما مراد را نمی شناسید؟* خلاصه مراد کسی است که چهار پنج سال است آن تو زندگی می کند. به او نان می دهند و آب می دهند و او می خورد. صبحهای زود می آید بیرون و می رود کنار جاده، جلو ماشینها را می گیرد. فکر می کنند پول می خواهد. بهش پول می دهند. پاره می کند و می اندازد. می گوید شما باید بیایید توی چاه، پنچری دوچرخه مرا بگیرید. می گویند، بروکاشان، بروقم. می گوید، نه، شما باید بیایید داخل چاه؛ وقتی پنچری چرخ مرا گرفتید، به من بگویید کجا بروم. سؤالی که هیچکس نمی تواند به آن جواب

دهد. من فکر می کنم یک روز که از چاه بیرون آمده، یک چیزی دیده، یک شهرکی دیده، یک خیالی ...

هـ . ا: آرمان شهر.

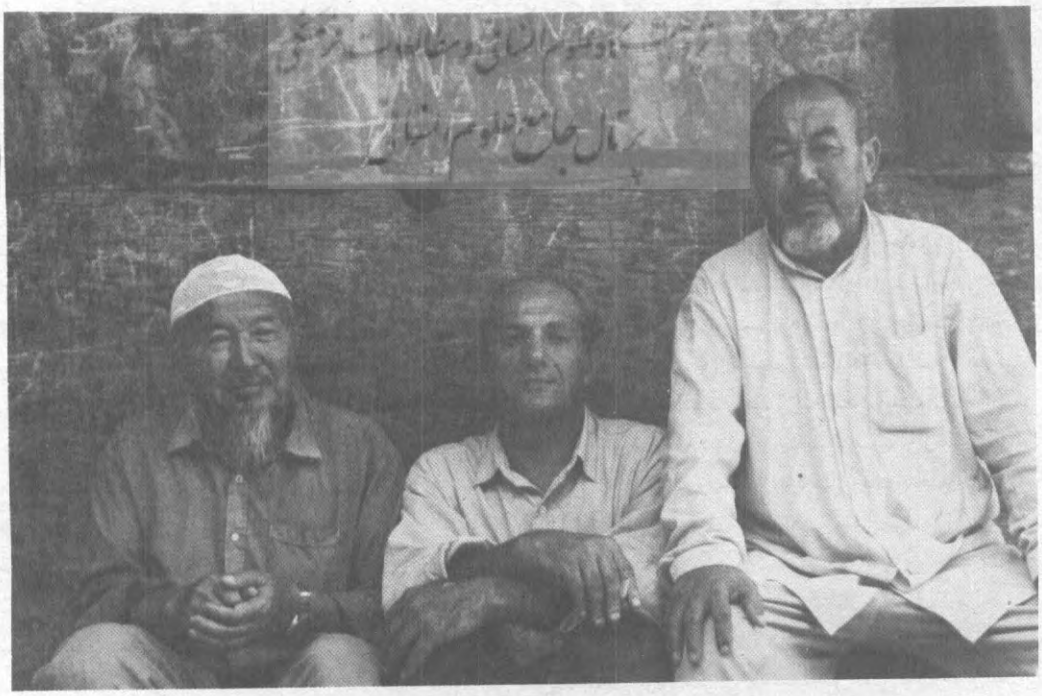
کیمیاوی: آرمان شهر. هی به طرف آن رفته، ولی ناپدید شده. حالا می خواهد برود آنجا. حالا می خواهید این را فیلم کنید. باید مشورت کنید. هرچه به شما قوت قلب بدهند، خوب بهتر است. یکی می گوید، ول کن، دیوانه است. ناامید می آید کنار. ولی یکی دیگر می گوید، آقا اگر یک پرسوناژ با یک عینک و موهای این طوری، مثل هیپی ها بیاید رد بشود، بد نیست ها. چطور است؟ دیگری می گوید: نه، آخر این که به ما ربطی ندارد. مشورت می کنید. تو این مشورتها و هم فکریهاست که یک سناریو بوجود می آید.

هـ . هـ: حالا اگر اجازه بدهید، برویم روی بحث مونتاژ، که من فکر می کنم در کارهای شما چند مرحله داشته. از تپه های قیطریه شکلی بوجود می آید، درپ مثل پلیکان شکل دیگری دارد. در مغولها به واسطه فکر مرکزی اصلاً شیوه مونتاژ متفاوتی به کار گرفته می شود و ... تا کارهای فرانسوی شما، از جمله **خندق**. اگر ممکن است کمی در این مورد توضیح دهید.

کیمیاوی: ببینید هر موضوعی، مونتاژ خودش را می طلبد. مثلاً در پ، مثل پلیکان فیلم به صورت کلاسیک پیش می رود. چون زمان، چهل سال از عمر آسیدعلی میرزاست. شما نمی توانید خردش کنید. فقط یک نگاه می توانید داشته باشید از روبه رو به مساله. مثلاً وقتی پسر آواز می خواند، یک پلان طولانی داریم، که آسیدعلی میرزا از اتاقش بیرون می آید و روی نیمکت می نشیند. این نما طولانی است، چون ریتم همین است. در تپه های قیطریه کاوش دارد صورت می گیرد. یک فعالیت که هی باید خرد شود. مخصوصاً که آنها ـ کارگرها ـ هم دارند خرد می کنند. یک تهاجم از زاویه های مختلف، که طبعاً مونتاژهای خیلی کوتاه می خواهد. هر فیلمی مونتاژ خودش را دارد.

هـ . ا: من فکر می کنم که شما به مونتاژ تعلق خاطری دارید که برمی گردد به دوره ای که به عنوان مونتور یا دستیار مونتور در سینما و تلویزیون فرانسه کارمی کردید.

کیمیاوی: من حدود شش ماه که خارج از پاریس بودم، در محلی به نام امی ین. یک تلویزیون منطقه ای بود، که برنامه دوساعته ای داشتند و این برنامه وصل می شد به شبکه سراسری. در این برنامه دوساعته که بهش می گفتند مگزین، مصاحبه بود، رپرتاژ بود، میزگرد بود ... اینها با ۱۶ میلی متری گرفته می شد. آن



پرویز کیمیاوی، ژانتوره ژانتای، ادریس چمنی ـ سال ۱۳۷۰

وقتها ویدئو نبود. اینها را می آوردند پیش من و من باید اینها را مونتاژ می کردم. وسطش هم گوینده بود. یعنی کات می شد به گوینده، بعد پلاتو، بعد دوباره... شما باید هر روز دو ساعت را مونتاژ می کردی. نمی توانستیم طولانی مونتاژ کنیم، چون وقت نبود. خیلی سریع باید کار را انجام می دادی. شاید یکی از تاثیرات مونتاژ، مخصوصاً صدا را آنجا تجربه کردم. چون من خیلی دوست دارم صدا را پشت تصویر بیاورم. با صداست که یک پلان خودش را معرفی می کند. قبل از اینکه آن پلان جدید بخواهد بیاید، صدا می گوید، دارد می آید. یعنی همیشه زودتر است. نمونه هایش توی یا ضامن آهو. موقعی که پیرمرد توی خلسه است، سکوت است. صدای نقاره می آید، پیرمرد از خواب می پرد، بعد نقاره را نشان می دهم. قصدم این است که تماشاگر را آماده کنم که، یک چیزی دارد می آید. مواظب خودتان باشید. یعنی با یک غافل گیری.

هـ. ا: فکر این کار توی مرحله مونتاژ به ذهن شما آمد یا موقع فیلمبرداری؟

کیمیاوی: موقع فیلمبرداری، نه در مونتاژ. بالاخره مونتاژ که معجزه نیست.

هـ. هـ: اصلاً شما تا چه حد فیلم را سر میز می سازید، و تا چه حد قبلاً توی ذهنتان شکل گرفته؟

کیمیاوی: می شود گفت، پنجاه، پنجاه. موقع فیلمبرداری من دقیقاً روی مونتاژ حساس هستم. یعنی مثلاً وقتی ژاکی برونتو دارد خیلی حرف می زند، می گذارم حرفش را بزند، ولی می دانم که تا اینجا را بیشتر نمی گذارم.

هـ. ا: یعنی دکوپاژ ذهنی می کنید؟

کیمیاوی: بله. دائم دارم می بینم که، پس این را به چه ربطش بدهم.

هـ. هـ: یعنی اصل قضیه را قبلاً ایجاد کرده اید، و این نیست که تو مونتاژ بیایید یک مقدار مواد را سرهم کنید.

کیمیاوی: امکان ندارد. شما هی پلان بگیرید که تو مونتاژ بخواهید دربیاورید؟ بالاخره باید غذا برسانید به مونتاژ. این طوری نیست که شما مونتاژ کنید، بعد غذا آماده بشود. باید غذایی باشد، حالا فرم بشقاب چیدن و این حرفها در مونتاژ درمی آید.

هـ. ا: شما خودتان چه تعبیری از مونتاژ دارید؟ و فکر می کنید چگونه می تواند در ساختار یک اثر انسجام ایجاد کند؟

کیمیاوی: با شکل گرفتن ریتم. فقط. ولی عقیده ندارم که یک فیلم در مونتاژ معنا پیدا می کند. من فکر می کنم که ساختمان خوبی بوجود می آید، ریتم خوبی بوجود می آید، اما فکر، فکر در مونتاژ بوجود نمی آید.

هـ. هـ: جناب کیمیاوی خود من خیلی مشتاقم که فیلمهای جدیدی از شما در ایران ساخته شود. شما چه برنامه ای برای فیلمسازی در ایران دارید؟

کیمیاوی: نمی دانم چطور بگویم. من چندتا سناریو دارم. ولی با این چیزها که رفقای فیلمساز می گویند یک حالت ناامیدی به آدم دست می دهد. این کار را می کنند، سانسور می کنند. خوب، من خودم مستقیماً وارد نشده ام. که مثلاً یک داستان ببرم تا بفهمم نظرشان چیست. حالا می خواهم این کار را بکنم. یک پروژه دارم. می خواهم ببرم ارشاد ببینم نظرشان چیست. چندتا داستان دارم. یکی اش تو همین سبک مغولها است، درباره شعرای ایران، که ظاهر می شوند و دنبال یک پرسوناژ می گردند. یعنی پرسوناژ دنبال اینهاست. منتها آنها هردفعه یک حرفهایی بهش می زنند که با زندگی روزمره اش مغایرت دارد. برای اینکه اولاً حرفها کهنه است. همه اش پند و اندرز است، با زندگی قرن بیست و یکمی الان نمی خواند. یک جوان اصلاً نمی تواند سعدی را گوش کند. این کار را بکن. پس انداز کن... این نصیحت است. از آن ور خیام وارد می شود می گوید: بابا فکر نکن، زندگی همین الان است. خوش باش. همین دم خوش باش. از آن ور حافظ می آید و حرفهای خیلی درونی و عرفانی می زند، که این جوان مجبور است بایستد و اصلاً حرکت نکند. از این ور فردوسی را داریم که خیلی سرافراز: آقا بزن، بکوب، فلان کن... این پرسوناژ درگیر چهار بار فرهنگی مختلف می شود و نمی داند کدام راه را انتخاب کند. این گیجی جوان را می خواهم نشان بدهم، در قرن بیست و یکم، در شهری مثل تهران. طنزی هم البته هست.

هـ. هـ: پس ما می توانیم امیدوار باشیم که شما فعالیت فیلمسازیتان را در ایران ادامه بدهید؟

هـ. ا: طبیعی است که ایشان مشتاق باشند مثل هر فیلمساز دیگری، فیلم بسازند.

هـ. هـ: گفتم شاید دوباره ترجیح بدهند بروند خارج کار کنند.

○ کیمیاوی: من پنج سال است اینجا هستم. می خواهم کار کنم. منتها باید ببینم.

هـ. هـ: با تشکر از شما که فرصت این گفت وگو را به ما دادید. □