گفت‌وگو با پرویز کیمیاوی

فیلم‌فارسی برای خودش یک سبک بود

● **با تشکراز شما به عنوان اولین سؤال بفرمایید که جریان‌های سینمایی ایران را چگونه می‌بینید و آیا فیلم‌سازانی هستند که در سینمای ایران جریان‌ساز شده باشند؟**

○ اگر منظور شما جریان به‌صورت موج نو فرانسه یا نئورالیسم ایتالیاست، نه جریانی نبوده است . فیلم‌سازانی آمده‌اند و فیلم‌هایی به سبک آثار مثلاً کیارستمی یا در نوع کارهای شهیدثالث یا کارهای خودم که نسبت به فیلم‌فارسی آن زمان یک نوآوری بود ، ساخته‌اند ولی این‌ها فکر نمی‌کنم یک مکتبی باشد که ما اسمشان را بگذاریم نئورالیسم ، امپرسیونیست یا مکتب مثلاً فیلم‌های مستند بریتانیا. جرقه‌هایی بود اما استمرار نداشت . جز فیلم فارسی که در آن زمان برای خودش یک سبک بود. و البته به خوبی یا بدی آن کاری ندارم. مکتبی که زاییده‌ی معرفت، زاییده‌ی آنچه که به وجودشان از طریق نور، از طریق عرفان شکل بگیرد، نیست ولی در سکانس‌هایی از چند فیلم این را می‌بینیم که دایمی نیست.

● **چرا این اتفاق افتاده نگاه کنید هم‌نسل‌های شما وقتی که این امکان پیش آمد که خارج بروند و تحصیل کنند؛**

بالطبع تحت تأثیر مکتب‌ها و جریان‌های آن‌جا قرار گرفتند و هنگامی که به ایران برگشتند، شروع کردند به فیلم‌سازی‌امّا هیچ‌کدام از این‌ها با یکدیگر حرکت نکردند هر کسی یک جور کار کرد. یعنی فیلم‌های شهیدثالث با فیلم‌های بهمن فرمان‌آرا فرق می‌کند. فیلم‌های فرمان‌آرا با فیلم‌های شما فرق می‌کند و... چرا این اتفاق افتاده است؟

○ به‌خاطر این‌که واقعه مهمی اتفاق نیفتاده بود که این جریان پیش بیاید. اگر نئورالیسم در ایتالیا به وجود آمد بر اثر جنگ جهانی دوم بود و بر اثر تمام جنبش‌های ضد فاشیست که درایتالیا به وجود آمد. یا مثلاً در سینمای موج نوی فرانسه به‌خاطر این‌که برخی از فیلم‌سازان به قول خودشان از «سینمای پدربزرگ‌ها» خسته شده بودند و فیلم‌سازانی از این دست خواستند همه‌چیز را کنار بگذارند.

در فیلم پ‌مثل پلیکان دو واقعیت جداگانه و دور از یکدیگر را کنار هم می‌گذاریم تا واقعیت سومی در تخیل تماشاگر شکل بگیرد که، ظاهر فیزیکی ندارد. به این نوع فیلم، سینمای خلاق می‌گویند.

دوربین به دست و با یک نوع جنبش آزادی‌خواهی در مقابل این سینمای شکل گرفته‌ی هالیوودی و خیلی کلاسیک فیلم بسازند. آن‌ها آزادانه در کوچه و بازار، به مردمی که هنرپیشه نیستند روی آوردند و به عبارتی به سوی فیلم‌های مستند داستانی رفتند. این نوع سینما شکل گرفت، اما در سینمای ایران، به‌جز سینمای آزاد هشت میلی‌متری که داشت سبکی را به‌وجود می‌آورد، وجه دیگری حضور نداشت. متأسفانه دولت آن زمان از این جنبش سینمایی جلوگیری و تمام فیلم‌سازان را وارد تلویزیون کرد، و دوربین شانزده یا حتی ۳۵ میلی‌متری به آن‌ها داد که از آن حالت آماتوری تجربی خارج شد. من در دومین فیلمم **یا ضامن آهو** که یک نگاه مردم‌شناسی داشت، برای این‌که زواران را درک کنم باید به مسافرخانه‌ها می‌رفتم و شاهد راز و نیاز مسافران اطراف حرم مطهر می‌بودم. از بازیگران غیر حرفه‌ای در فیلم‌های **پ‌مثل پلیکان** و **مغول‌ها** برای پیشبرد خط فیلم‌نامه استفاده می‌کردم یا مرحوم شهیدثالث در فیلم‌های **یک اتفاق ساده**، **طبیعت بیجان** یا فیلم‌هایی که در آلمان ساخت مانند **در غربت** با ریتمی بسیار کند دوربین را روی یک سه‌پایه تنظیم کرده بود. ریتم فیلم در خود پلان بود یا همه‌ی کارهای آقای کیارستمی به همین سبک است منتها کیارستمی سی سال مداومت به خرج داد تا حرفه‌ای بشود و سبکی را برای خود به‌وجود بیاورد. البته باید بگویم وقتی فیلم خیلی حرفه‌ای می‌شود آن جذابیت و صداقت اولیه را ندارد مثلاً فیلم **یک اتفاق ساده** با **طبیعت بیجان** فرق دارد فیلم **یک اتفاق ساده** خیلی از روی قلب و خلوص نیت ساخته شد در حالی‌که در **طبیعت بیجان** همه چیز با میزانسن ساخته شده بود. دیوار اتاق باید آبی باشد تا رنگ پرتقال پیرزن با آبی اتاق یک کنتراست داشته باشد.

● تصور نمی‌کنید که هم قبل از انقلاب و هم بعد از آن کسانی جریان‌ساز بوده باشند مثلاً آقای کیمیایی با فیلم قیصر یا فیلم‌های کیارستمی.

○ در مورد فیلم **قیصر** آقای کیمیایی اگر منظورتان این است که او میان سینمای تجاری و فیلم‌های هنری و روشنفکرانه پلی ایجاد کرد، بله درست است، قبول دارم و از آن زمان سعی شد که فیلم‌ها هم تجاری باشد هم هنری. اما در مورد آقای کیارستمی باید بگویم این نوع سینما قبلاً هم وجود داشت ولی چندان به آن نپرداخته بودند. فیلمی را من به‌یاد می‌آورم به نام **مرگ یک کلاغ** یک فیلم کوتاه نیم‌ساعته اثر حسن‌علی کوثر که فقط همین یک فیلم را ساخت. داستان یک درشکه‌چی پیر است که آخرین روزهای زندگی کاریش را می‌گذراند چون تاکسی وارد شهر مشهد شده، یعنی یک پدیده‌ی مدرن دارد می‌آید. این درشکه‌چی یک آدم پیر است با گاری فرسوده و اسبی لاغر و پیر که این فیلم مستند بازسازی شده بود. یا فیلم فروغ فرخزاد که یک فیلم مستند شعرگونه بود یا فیلم **پ‌مثل پلیکان** که مستند است چون شخصیت‌هایش واقعی هستند، اما دو تا واقعیت جداگانه و دور از یکدیگر را کنار هم می‌گذاریم که یک واقعیت سومی در تخیل تماشاگر شکل می‌گیرد و ظاهر فیزیکی ندارد. به این نوع فیلم، سینمای خلاق می‌گویند. سینمایی که در آن تفکر به‌کار رفته است، بله این سبک در سینما وجود داشت. آقای کیارستمی هم به همین سبک، فیلم می‌ساخت. خب بعد از انقلاب این فیلم‌ها به خارج رفتند و توجه آن طرفی‌ها را به‌خود جلب کردند از نظر مردم‌شناسی برای آن‌ها خیلی جالب است که بدانند که مثلاً فلان ده در کجای ایران قرار دارد، بیسوادان چندنفرند؟ تراکم چقدر است؟ برق هست یا نیست؟. آن‌ها یک سری اطلاعات را از این طریق به دست می‌آورند و ما برعکس هیچ‌گونه اطلاعاتی

از آن سوی مرزها کسب نمی‌کنیم و تعجب من در این است که یکی از بهترین فیلم‌های بعد از انقلاب فیلم **مسافران** بیضایی است زیرا یک میزانسن دارد، ساختار قوی دارد، رهبری بازیگران به‌خوبی دیده می‌شود اما آن طرف جشنواره‌ها زیاد نمی‌پسندند، چون می‌گویند ما خودمان بهترین طرح، بهترین بازیگر و بهترین فیلم‌ساز را داریم. آنها آن‌چه دوست دارند می‌خواهند در فیلم‌های ما ببینند. اگر نقدهای آن‌ها را بخوانید در مورد استادی فیلم‌ساز هیچ‌وقت قلم‌فرسایی نمی‌کنند بلکه خلاصه‌ی داستان را می‌نویسند و بعد آن را ربط می‌دهند به اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران که هیچ ربطی به خود فیلم ندارد. اما هنگامی که یک فیلم فرانسوی، یا اروپایی باشد روی ساختار فیلم صحبت می‌کنند، روی میزانسن، روی دیالوگ‌ها و ...به نظر من آن‌ها خیلی از ارزش‌های ما را نمی‌فهمند مثلاً من یک نسخه از روزنامه‌ی **لوموند** را برای بهرام بیضایی فرستادم که درباره‌ی **باشو غریبه‌ی کوچک** نوشته بودند . شما داستان را می‌دانید که یک پسر خوزستانی که همه چیز را از دست داده از جنگ می‌گریزد و در دامان مادری در شمال کشور پناه می‌برد حالا روزنامه **لوموند** نوشته که ما می‌بینیم یک پسر عراقی از عراق می‌آید ایران و در دامان مادری ایرانی پناه می‌گیرد. این فیلم زیرنویس دارد.

● **خیلی عجیب است حتماً فیلم را کامل ندیده‌اند چون یک جای فیلم بچه‌ها و پسر خوزستانی نقشه ایران را توی کتاب درسی می‌بینند و این وجه‌مشترکی میان پسر خوزستانی و بچه‌های شمالی می‌شود.**

○ بله چون **لوموند** نوشته، نباید بپذیریم. یک جریانی هست توی قضیه جشنواره‌ها که هم خوب است و هم بد. افتخاراتی برای ایران آورده‌اند. خب باعث غرور است. اما بدیش این است که خط مشی برای جوانان و فیلم سازان آینده شده است. مدیران جشنواره‌ها می‌گویند ما این نوع سینما را دوست داریم و فیلم این‌طوری باید ساخته شود. یک مطلب دیگر این است که فیلم‌های ما برای آن‌ها خیلی سودآور است. در جشنواره‌های خارجی یک مثلث وجود دارد. جشنواره یک ضلع، پخش کننده ضلع دیگر، منتقدان ضلع آخری. مثلاً فیلم بهمن قبادی یا حتی فیلم‌های کیارستمی خارج از ارایه به جشنواره‌ها امکان فروشی برایش نبود. در پاریس پنج هزار تا فیلم هر سال وارد می‌شود، الان بسیاری از فیلم‌ها که دو سال پیش ساخته شده هنوز توی جعبه‌ها خوابیده است. این فیلم‌ها حداکثر سه هفته یا چهار هفته در سالن‌های سینمایی هنری تجربی، (سینماهایی که بیشتر از هفتاد یا هشتاد نفر گنجایش ندارد) نمایش داده می‌شود. دولت فرانسه یا به‌عبارتی مرکز ملی سینمای فرانسه به پخش کنندگان، جهت پخش فیلم‌های جهان سوم یا فیلم‌هایی که هنری هستند یا فیلم‌های سیاسی و انقلابی که درکش برای عام مشکل است، کمک می‌کند. هزینه‌های کپی، زیرنویسی، حتی پول منتقدان و تبلیغات فیلم را تقبل می‌کند. مثلاً برای فیلم **باشو** ده تا کپی و هزینه‌ی زیرنویس و ۲۰۰ هزار فرانک به پخش‌کننده‌ی فرانسوی دادند. پخش کننده فرانسوی خطر نمی‌کند در جشنواره‌های گرناگون جایزه‌ای مثلاً دوربین طلایی که مبلغ ۳۰۰ هزار فرانک جایزه نقدی آن است به پخش‌کننده می‌دهند و مثلاً به سازنده‌ی فیلم ایرانی هم مبلغ ۵۰ هزار دلار می‌دهند و فیلم را می‌خرند. ۵۰ هزار دلار برای آن‌ها مبلغی نیست حتی هزینه‌ی یک فیلم کوتاه ده دقیقه‌ای هم نمی‌شود . اما با این مبلغ صاحب یک فیلم می‌شوند و فیلم‌ساز هم در ایران نیز با ۵۰ هزار دلار می‌تواند یک فیلم دیگر بسازد. از یک طرف فیلم‌ساز راضی می‌شود آن طرف هم پخش‌کننده سود خوبی می‌برد. جوانان ایرانی می‌بینند فیلم‌سازانی هم جایزه گرفتند و هم جایزه‌ی نقدی دریافت کردند. این خیلی خوب است ولی این امر باعث می‌شود که فیلم‌ساز جوان ایرانی خودش یک شخصیت مشخص پیدا نمی‌کند. دوربین روی ماشین است و بعضی از مناظر را نشان می‌دهد، کسی می‌آید جلوی کادر می‌ایستد و می‌گوید مثلاً فلان روستا بالاتر است مرا هم ببر آن روستا. و این می‌شود متأسفانه یک نوع سبک فیلم‌سازی که بیشتر تقلیدی است تا این‌که دارای تفکر شخصی باشد. در این فیلم‌ها منطق دراماتیک هم وجود ندارد. من یک سال در یکی از این جشنواره‌ها داور بودم، جشنواره‌ای بسیار کوچک در جنوب فرانسه در شهر السن. قرار بود در مورد فیلم‌های ایرانی و سینمای ایران صحبت کنم چون دو فیلم از ایران بود یکی فیلم **کلید** ساخته‌ی ابراهیم فروزش و دیگر فیلم آقای کیارستمی به نام **خانه دوست کجاست؟** فیلم‌ها برای بچه‌های پنج تا دوازده ساله به نمایش گذاشته شد فیلم **کلید** پخش شد، البته زیرنویس هم داشت. از بچه‌ها پرسیدم آیا کسی سؤالی دارد یک دختر شش ساله از جایش بلند شد و گفت: شما در کشورتان آتش‌نشانی ندارید؟ گفتم منظورت چیست. گفت آتش‌نشانی نردبان دارد و مأمور آتش‌نشانی از نردبان بالا می‌رود پنجره را می‌شکند و بچه را که در منزل و تنها مانده نجات می‌دهد. چرا فیلم‌ساز دو ساعت فیلم ساخته تا یک سبزی فروشی

با بلندگو به بچه بگوید که چه کار کند و چه کار نکند. درست است که ما به سبک هزار و یک شب کار می‌کنیم یعنی یک سوژه را می‌گیریم و نصفه کاره رهایش می‌کنیم و می‌رویم سراغ یک سوژه‌ی دیگر و همین‌طور ادامه می‌دهیم تا برسیم به سوژه‌ی اول، ولی هر چیزی یک منطق دراماتیک دارد. یا مثلاً برای فیلم **خانه دوست کجاست؟**، پسر بچه‌ای گفت شما در ایران تلفن ندارید؟ گفتم برای چه؟ تلفن می‌کرد و می‌گفت فلانی تکلیفت پیش من است و دیگر احتیاجی نبود آن پسر کل ده را بگردد و غصه بخورد. دیدم این هم منطقی است. این‌ها را بچه‌ها می‌گویند نه منتقدان بزرگ. و شما باید برای آنان جواب داشته باشید، بالاخره در هر روستایی یک تلفنخانه‌ی کوچک هست. شما برای این‌که سکانس‌هایتان شکل بگیرد و از مارپیچ زیگزاگی جاده گذر کنید باید خیالبافی کنید. اگر فیلم مستندگونه است باید تا آخر فیلم به همین سبک پیش برود.

● چرا منتقدان خارجی به این مسایل این‌قدر اهمیت می‌دهند. ببینید دنیا کوچک شده و خیلی از اطلاعات را یک فرد غربی می‌تواند از ماهواره، اینترنت، خبرگزاری یا شیوه‌های دیگر دریافت کند. احتیاجی نیست یک نفر دیگر برای او فیلم بسازد که بفهمد در یک روستا چه می‌گذرد و بالاخره آیا آن‌ها برای حس کنجکاویشان به فیلم‌ها جایزه می‌دهند؟

○ به ماهواره یا اینترنت باید این اطلاعات را داد و ما ازطریق فیلم‌هایمان این اطلاعات را به آن‌ها می‌دهیم. ببینید روزنامه‌ی **لوموند** با همه‌ی آن اطلاعات که وجود دارد باز هم در مورد فیلم **باشو...** اشتباه می‌کند. این نشد که یک فرانسوی اگر برای ما می‌نویسد پس درست می‌نویسد.

● نقش حکومت‌ها را در سینمای ما چگونه می‌بینید؟

○ دولت‌ها خیلی کمک کردند چه قبل چه حالا. و بهترین فیلم‌های آن دوران، یعنی **گاو**، یا فیلم‌های شهیدثالث محصول وزارت فرهنگ و هنر است، **مغول‌ها** و سه تا چهار تا فیلمی که ساختم محصول تلویزیون بود. نیمی از حقوق فیلم **آرامش در حضور دیگران** از آن تلویزیون است. کارهای کیارستمی، به اضافه فیلم‌های خوب انیمیشن را کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تهیه کرد، و بعد از انقلاب این امر بر عهده‌ی بنیاد فارابی قرار گرفت. اما برای رسیدن به نتیجه مطلوب و ساخت فیلم‌های با ارزش به مدیران با تجربه و با ثبات احتیاج است من خودم با فیلم **ایران سرای من است**، تجربه‌ی تلخی در این زمینه دارم. هنگامی که قرار است بخش خصوصی احیا شود و به این نوع سینمای هنری بپردازید باید دنبال تهیه کنندگانی بروید که حرفه‌ای هستند که هم کارهای تجاری می‌کنند و هم این نوع کارها را می‌توانند انجام دهند. منتهی در ایران یک نفر را به‌عنوان تهیه‌کننده خلق می‌کنند که هیچ‌گونه تجربه‌ی ندارد و از جیب خودش هم مایه نمی‌گذارد.

● نقش تماشاگر را چگونه می‌بینید؟ فرمودید که آگاه‌تر شده‌اند چگونه این آگاهی را به‌دست آورده‌اند.

○ براثر انقلاب اسلامی، مردم کنجکاوتر، حساس‌تر و آگاه‌تر شده‌اند از طرفی بسیاری از جوانان هر فیلمی را قبول نمی‌کنند. یعنی حرف تازه‌ای می‌خواهند. آن‌ها خیلی مشتاق و فعال‌تر شده‌اند.

● فیلمسازان ما از رنگ، موسیقی و صدا چه استفاده‌ای کرده‌اند؟

○ من فکر نمی‌کنم تا کنون استفاده شایانی کرده باشند تنها تعداد معدودی فیلمساز از رنگ، موسیقی، یا صدا استفاده‌ی مناسبی کردند. یک چیزی که الان بعد از انقلاب رشد کرده، مسأله‌ی تکنیک است مثلاً سالیان گذشته بیشتر از یک یا دو صدابردار نداشتیم، یکی مرحوم هنگوال بود که فیلم **یا ضامن آهو** را صدابرداری کرد که توی آن شلوغی حرم بهترین صداها را گرفت. هر صدایی که می‌خواستم بگیرم او درست زوم می‌کرد. در قدیم اکثر دوربین‌ها صامت بود و ما صدا را جداگانه می‌گرفتیم و در مونتاژ مجبور بودیم، سینک کنیم. الان صدا سرصحنه است و صدابرداران خوبی داریم. یکی از حرفه‌هایی که قبلاً نبود، طراحی صحنه است مثلاً در فیلم **مغول‌ها** من خودم می‌گفتم که گیوتین باید این‌طوری باشد ولی الان یک حرفه‌ای به نام طراحی صحنه داریم. منتها یک عیب در کل می‌بینم تمامی افرادی که کار می‌کنند چه تدوین‌گر، چه صدابردار، چه طراح و غیره همه کارهایشان را خوب بلدند اما در خدمت فیلم نیستند.

● شاید به این دلیل باشد که هنوز خیلی حرفه‌ای نشده‌اند.

○ بله کاملاً درست است

● نظرتان در مورد ستیز سنت و مدرنیته چیست؟

○ خود من هر چه فیلم ساختم تمامش همین بود. در **مغول‌ها**، ورود تلویزیون را در جامعه‌ای که هنوز به آن عادت نکرده‌اند، می‌بینید. یا در فیلم **اوکی مستر** که شش ماه قبل از انقلاب ساخته شد، تهاجم فرهنگی و دغدغه‌ی از میان رفتن ارزش‌ها و فرهنگ‌ها را به خوبی نشان می‌دهد.

● درحال حاضر آیا فیلم‌سازان ما به مدرنیته اهمیت می‌دهند یا به سنت گرایش دارند؟

○ من فکر می‌کنم به فرهنگ و گذشته خودشان که از شعر و ادبیات ما می‌آید بیشتر اهمیت می‌دهند.

● پس چرا ما از ادبیاتمان استفاده نکرده‌ایم. مثلاً نظامی گنجوی که اکثر شعرهایش تصویر است. زبان شعر ما زبان ایجاز و ایهام است، توی سینما این را نداریم یا این‌که خیلی کم می‌بینیم.

○ شاید به این دلیل است که ما در بطن قضیه هستیم. مثلاً فیلم **باد صبا** اثر آلبر موریس را در نظر بگیرید. این درست همان شعری است که شعرای ما می‌گویند. مثلاً یک لوله‌ی نفت را نشان می‌دهد و می‌گوید همه در وصف تو گویند. بعد دو تا لوله نفت و باز می‌گوید همه در وصف تو گویند. سپس چهار، پنج تا و در آخر می‌رسد به یک شعله‌ی بزرگ نفت. این‌ها در فرهنگ ما هست اما ما چون بسیار در آن غرق هستیم شاید خیلی حضورش را احساس نمی‌کنیم و از آن فاصله می‌گیریم. یک کمی از دورتر نگاه کنیم. ما همیشه حضور مداوم یک چیزی را که غایب است، در نظر داریم مثلاً اگر فیلم‌های کیارستمی دنبال چیزهای ناشناخته می‌رود، به‌خاطر همان حضور غایب است، یعنی اگو حاضر بود نیازی به گشتن نبود. از نظر صدا، نداست. یعنی صدای off، نداهایی از غیب است و این off مفهوم دیگری پیدا می‌کند . چیزی که من در مونتاژ پیدا کردم دیدن تصویر ، از راست به چپ است و نگارش