

تناقضات نابازیگری در فیلم‌های عباس کیارستمی

روبرت صافاریان

منتقد و مدرس سینما

انسان در برابر دوربین موضوع پیچیده‌ای است، موقعیت پیچیده‌ای است. به خصوص وقتی که قرار است حضور او به کار بازسازی داستانی مقابل دوربین، کم یا بیش از پیش نوشته‌شده، قرار بگیرد. به نظر برخی‌ها، واقعی‌ترین بازسازی‌ها آنهایی هستند که فردی که جلوی دوربین قرار گرفته است، عین موقعیت داستان را تجربه کند. مثلاً اگر قرار است زنی از دست مردی کتک بخورد، بازیگر مرد حتماً با تمام قدرت زن را بزند و زن واقعاً درد را حس کند تا واکنش او واقعی باشد، در غیر این صورت بازی بودن آن معلوم می‌شود. حتی اگر قرار است به زنی تجاوز شود، واقعاً جلوی دوربین به او تجاوز شود. کارگردان شیلیایی، آلفاندرو خودروسکی، در گفت‌وگویی شرح داده است

Robert Safarian, "The Contradictions of Unactoricity: Actoricity in Kiarostami's Films," *Iran Namag*, Volume 2, Number 4 (Winter 2018), 27-45.

روبرت صافاریان <robertsafarian@gmail.com> دانش‌آموخته کارگردانی مدرسه عالی تلویزیون و سینما و زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور است. علاوه بر انتشار مقالات فراوان در نقد و تحلیل سینما، نشانه‌شناسی سینما، تاریخ سینما و اومانسیم در نقد فیلم را ترجمه و به چاپ سپرده و سینمای عباس کیارستمی، مصاحبه در فیلم مستند و تکنگاری‌های تحلیل فیلم ماجرای میکل آنجلو آنتونیونی و همزاد کابوس: تحلیل فیلم سایه یک شک آلفرد هیچکاک نیز از تألیفات او منتشر شده است. همچنین، فیلم‌های مستند وارونگی، گفت‌وگو با انقلاب و در فاصله دو کوچ را کارگردانی کرده است.

که چطور واقعاً به بازیگر زن فیلمش تجاوز کرده تا بازسازی صحنه تجاوز در داستان فیلم درست در بیاید.^۱

با این رویکرد به بازیگری (حضور آدم جلوی دوربین که قرار است به کاراکتر از پیش نوشته شده‌ای جان بدهد)، نیازی به بازیگر حرفه‌ای نخواهیم داشت و تحلیل نقش و از این قبیل هم نخواهیم داشت. اما بازیگر بنا بر تعریف کسی است که بتواند خود را در نقش آدم دیگر و در موقعیتی ساختگی قرار دهد. بازی کردن فی‌الغالبه به معنی وانمود کردن و نه بودن و ساختن موقعیتی خیالی با استفاده از میمیک صورت و حرکات بدن است. اساساً همیشه نمی‌توان برای ساختن یک رویداد آدم‌ها را در موقعیت‌های توصیف‌شده در داستان قرار داد. همه موقعیت‌های دراماتیک (همه موقعیت‌های زندگی)، اعم از تجاوز و بی‌حرمتی و انواع خشونت را نمی‌توان برای ساختن یک فیلم عیناً تکرار کرد. سینما هم مثل باقی هنرها چیزی ساختگی است و نفس این واقعیت که آنچه بیننده فیلم می‌بیند صرفاً رویه دیداری است و نه واقعیت با همه ابعاد آن و از همه زوایا، کوشش برای رسیدن به آن اندازه از واقعیت را کوششی عبث می‌سازد.

با این همه، در بازیگری برای دوربین یکی از روش‌های رسیدن به تصویرهای تأثیرگذار و قوی همین قرار دادن بازیگر در موقعیت‌های واقعی است. بنیاد آنچه از آن با عنوان نابازیگری صحبت می‌شود، اساساً استفاده از این‌گونه شگردهاست. در فیلم‌های عباس کیارستمی از این دست موقعیت‌ها کم نیستند. مثلاً چنان که حسن دارابی، بازیگر نقش قاسم، سال‌ها بعد در فیلم مستند سفری به دیار مسافر (بهمن کیارستمی، ۱۳۷۲) شرح می‌دهد، صحنه چوب خوردن او از دست مدیر مدرسه واقعی بوده است. دردی که او احساس می‌کرده نه بازی درد کشیدن، بلکه درد واقعی بوده است. بازیگر حرفه‌ای مجموعه‌ای از شگردها بلد است که چطور به بیننده بباوراند که شاد یا غمگین است یا ترسیده یا هول شده، در فکر است، مردد است و . . . اما با نابازیگران باید کاری کرد که واقعاً شاد یا غمگین شوند یا هول کنند.

نوشتن نقش بر اساس شخصیت یک بازیگر غیرحرفه‌ای شکل دیگری از بی‌اعتقادی به بازیگری حرفه‌ای است. ایده این است که اگر موقعیت‌های

^۱بنگرید به

https://en.wikipedia.org/wiki/El_Topo/.

دراماتیک قصه فیلم را بر اساس تجربه‌های یک بازیگر بنویسیم یا کمابیش این کار را بکنیم، در این صورت بازیگر انگار خود کاراکتر باشد و رفتار و واکنش‌هایش طبیعی و باورپذیر خواهند بود.

سرانجام، نباید فراموش کنیم که در سینما بخشی از بازی-یا آن چه تصور می‌شود بازی است-از راه تدوین و گریم و موسیقی و تنظیم فاصله دوربین از (نا)بازیگر به دست می‌آید و نیازی به بازی به معنای واقعی وجود ندارد. آزمایش کوله‌شوف که طی آن تصویر درشت چهره مردی را به نوبت به چند قسمت برش می‌زنند و هر بار به نظر می‌رسد که چهره مرد نشان‌دهنده احساس متفاوتی است، گواهی است بر امکان القای حس با مونتاز. همچنین است شیوه‌ای از بازیگری که برسون به کار می‌گیرد و طی آن از بازیگر می‌خواهد هیچ کوششی برای بازی دراماتیک نکند و صرفاً مدل باشد و کارهایی را که کارگردان به او می‌گوید اجرا کند.

اگر نوشته‌ای درباره بازیگری در فیلم‌های عباس کیارستمی را با این ملاحظات کلی درباره بازیگر شروع می‌کنیم، علت این است که کیارستمی در سراسر دوران فیلمسازی‌اش به شکل‌های گوناگون با این مسائل روبه‌رو بود. پرسش اساسی این نوشته این است که آیا می‌توان از سبک واحدی در بازی سینمایی در فیلم‌های عباس کیارستمی سخن گفت؟ باور متداول این است که عباس کیارستمی در فیلم‌هایش از نابازیگر استفاده می‌کرده است، اما واقعیت پیچیده‌تر از اینهاست. آیا شهره آغداشلو و محمدعلی کشاورز و ژولیت بینوش نابازیگرند؟ گفته می‌شود-خود کیارستمی تلویحاً می‌گوید-که از این بازیگرها هم به صورت نابازیگر استفاده کرده است. با این همه، عکس این موضوع هم ممکن است صادق باشد. آیا کیارستمی در برخی مواقع از نابازیگران به جای بازیگر استفاده نکرده است؟ نمونه‌های خویش حسن دارابی در *مسافر* و حسین رضایی در *زیر درختان زیتون* هستند. اینها مسلماً توانایی بازیگری به معنای حرفه‌ای‌اش را دارند. برعکس، حسین سبزیان نمونه نابازیگر ضعیف است و مانیا اکبری در *ده* و کوروش افشارپناه در *گزارش نمونه‌های بینابینی* (نیمه‌نابازیگر) به حساب می‌آیند. اصولاً نابازیگری چیست؟

در این نوشته می‌کوشم نشان دهم که کیارستمی در سراسر کارنامه فیلمسازی چهل‌وخرده‌ای ساله‌اش با موضوع بازیگری در کلنجار بوده است. رفتار او با

بازیگران همیشه دو وجه اخلاقی یا انسانی و حرفه‌ای یا فیلمسازانه داشته است. مروری بر رویکرد او به بازیگری در فیلم‌های دوره‌های متفاوت هم به درک پیچیدگی مسئله بازیگری در سینما کمک می‌کند و هم به شناخت شخصیت و تناقضات خود کیارستمی و تحول سبک سینمایی او در دوره‌های متفاوت. فراموش نکنیم که او شاید یگانه کارگردانی باشد که فیلمی درباره بازیگری یا بازیگران ساخته است.

برای این امر مهم‌ترین منابعی که در اختیار داریم فیلم‌های کیارستمی‌اند، اما هرچه جلوتر می‌رویم، حرف‌های او درباره بازیگری در مصاحبه‌های مطبوعاتی و در تصویرهای پشت صحنه فیلم‌هایش اهمیت پیدا می‌کنند و نیات او را در برخورد با بازیگران و شیوه‌های رفتار او با بازیگران را روشن می‌کنند.

نان و کوچه، زنگ تفریح و تجربه: ترس از کلام

سه فیلم اول کیارستمی (نان و کوچه، زنگ تفریح و حتی تجربه که فیلم نسبتاً بلندی است) دیالوگ ندارند؛ سینمای بدون کلام. این امر ممکن است به امر بازیگری ربط داشته باشد. حرف زدن آدم‌ها جلوی دوربین یکی از چیزهایی است که اگر طبیعی نباشد به شدت توی ذوق می‌زند. شاید کیارستمی که تا آن زمان فقط تیزرهای تبلیغاتی می‌ساخت، هنوز آن اعتماد به نفس را نداشت تا نابازیگرانش را به حرف زدن وادارد. در نان و کوچه، برای بیان احساس ترس کودک در چند جا نماهای درشتی از او می‌بینیم که در صورت تماشای دقیق فیلم معلوم می‌شود خیلی هم موفق نیستند. به هر رو، تکیه اصلی برای بیان حس کودک نه بازی چهره او، بلکه تدوین (کات زدن بچه به نمای سگی که پارس می‌کند) و استفاده از موسیقی روی فصلی با مونتاژ مرکب از حرکت سگ و کودک با هم در کوچه و نماهای درشت از دم جنبانیدن سگ است. در زنگ تفریح هم حضور جدی و عبوس کودک جلوی دوربین است که فضای عمومی را منتقل می‌کند و لحظه‌های دراماتیکی که نیاز به بازی پیچیده، به‌خصوص با میمیک چهره، باشد اندک است.

مسافر: یک نابازیگر دوست‌داشتنی

مسافر نقطه عطفی است در کارنامه فیلمسازی عباس کیارستمی. با زمانی

نزدیک به یک فیلم بلند، اولین فیلم سینمایی واقعی اوست. یکی از چیزهایی که به فیلم جلوه‌ای حرفه‌ای می‌بخشد، بازیگری به معنای واقعی در این فیلم است. حسن دارابی، که نقش قاسم را در فیلم بازی می‌کند، با شیرینی و حضور جذاب و با لهجه محلی بامزه‌اش مسلماً از عوامل جذابیت فیلم است. از منظر بازیگری می‌باید دو نکته را یادآور شد.

نکته اول اینکه نابازیگر داریم تا نابازیگر. به عبارت دیگر، وقتی برای تجسم شخصیت نوشته‌شده‌ای می‌خواهیم از نابازیگر استفاده کنیم، انتخاب بازیگر مناسب اهمیت حیاتی دارد. این مناسب بودن البته قدری مبهم است. مناسب یعنی چه؟ مثلاً برای ایفای نقش قاسم بازیگر با چه جثه‌ای یا با چه چهره‌ای مناسب است؟ به نظر می‌آید پاسخ قاطعی وجود ندارد. شاید موضوع به سادگی این است که کسی که قرار است جلوی دوربین ظاهر شود، باید حضوری جذاب و استعداد بازیگری و نمایش داشته باشد. اصطلاحاً می‌گویند بعضی بچه‌ها یا بعضی آدم‌ها "فیلم‌اند"، یعنی توانایی نمایش خود و تعریف کردن و حرف‌های بامزه زدن و ... را دارند، خجالتی نیستند و زود یاد می‌گیرند که جلوی دوربین راحت باشند؛ مجموعه‌ای از این توانایی‌ها که بیش از این تلاش نمی‌کنم تعریفشان کنم و احساس می‌کنم با این کار موضوعی پیچیده و ذاتاً گنگ و در مجموع شهودی را بیش از اندازه ساده می‌کنم.

نکته دوم مسئله به صحنه آوردن لحظه‌هایی از فیلمنامه است که در آن قرار است شخصیت قصه احساس حادی مانند گریه شدید، تحمل ضربه فیزیکی یا کتک خوردن و تحمل درد را به نمایش بگذارد. در این خصوص بیابید خود را به کتک خوردن و تحمل درد محدود کنیم. بازیگر حرفه‌ای بلد است چگونه با چهره خود این احساس را بازنمایی کند، بدون اینکه واقعاً دردی تحمل کند. در فیلم‌ها معمولاً با استفاده از میمیک چهره بازیگر و تدوین و دفرمه کردن تصویر از طریق انتخاب لنز و زاویه دوربین حس درد کشیدن را منتقل می‌کنند. اما هیچ‌یک از این تمهیدات به نمایش درد کشیدن واقعی نزدیک نمی‌شوند. در فیلم *مسافر*، صحنه‌ای هست که مدیر مدرسه با چوب به دست‌های قاسم ضربه می‌زند. در فیلم کوتاهی که در آن عباس کیارستمی بعد از سال‌ها با حسن دارابی، بازیگر نقش قاسم که اکنون مرد بزرگی شده است، دیدار می‌کند. دارابی تعریف می‌کند که مدیر مدرسه واقعاً چوب می‌زده و او واقعاً از درد شدید به

خود می‌پیچیده است. در اینجا از بحث اخلاقی این نوع بازی‌گیری می‌گذریم که خود بحث مهم و مفصلی است و به نوشته‌ی جداگانه‌ای نیاز دارد و این پرسش را طرح می‌کنیم که آیا این روش تا کجا می‌تواند ادامه یابد. مثلاً اگر در فیلمنامه صحنه‌ی چاقو زدن یا گلوله خوردن باشد، هیچ نابازیگری قبول می‌کند نقش قربانی را بازی کند. یا صحنه‌ای را تصور کنید که در آن، به شخصیت فیلمنامه تجاوز جنسی صورت گیرد یا شکنجه شود. آیا می‌توان از (نا)بازیگر خواست این صحنه را تجربه کند؟ این به آن معناست که استفاده از این روش از بازیگری به محدود شدن فیلمنامه و موقعیت‌های دراماتیک می‌انجامد. ناگفته نماند که در فیلمسازی حرفه‌ای نیز گاهی از این روش استفاده می‌کنند. به خاطر می‌آورم کارگردانی در نقل خاطراتش تعریف می‌کرد که قرار بود بازیگر مرد به صورت زن محبوبش سیلی بزند و کارگردان بدون خبر دادن به زن، به مرد گفته که واقعاً و با تمام قدرت سیلی بزند و زن از شدت ضربه غافلگیر شده، درد را واقعاً تجربه کرده و حاصل کار روی پرده بسیار نیرومند درآمده است.

تئوریزه کردن این روش به صورتی که بازیگر باید موقعیت را به صورت واقعی تجربه کند تا بازی خوب در بیاید، می‌تواند مخرب باشد. چون در حقیقت مسئله فقط تحمل درد و خشونت فیزیکی واقعی نیست، بلکه در واقعیت گسترده‌تر از اینهاست. بازیگری که نقش فاحشه‌ای را بازی می‌کند، آیا باید فاحشگی کرده باشد؟ بازیگری که نقش معتاد یا دیوانه‌ای را بازی می‌کند، آیا باید معتاد یا دیوانه بوده باشد؟ یا بازیگری که نقش یک زن جلف و بهانه‌گیر را بازی می‌کند، باید لزوماً چنین شخصیتی داشته باشد؟ اگر پاسخ منفی است، در این صورت این نظریه که برای تجسم حال یا موقعیتی فیزیکی یا ذهنی حتماً باید آن را تجربه کرد، اعتبار خود را از دست می‌دهد.

گزارش: تلفیق بازیگری حرفه‌ای و نیمه حرفه‌ای

بحث درباره‌ی بازیگری در فیلم گزارش را با پرسش اخیر شروع می‌کنیم. شهره آغداشلو در این فیلم نقش زنی خانه‌دار و غرغرو را بازی می‌کند و این تعبیر خودش از این نقش است. او در مصاحبه‌ای گفته است که اعظم را زنی می‌داند که "مصرف‌کننده است، بی‌آنکه چیزی تولید کند. خانمی که عقل معاش ندارد، قادر به درک دو دو تا [چهار تای] زندگی نیست... به هیچ وجه از این کاراکتر خوشم نمی‌آید و دوست نداشتم رل چنین زنی را بازی کنم." اما بازی کرده

است و خوب هم بازی کرده است. شهره آغداشلو در *گزارش حضور نیرومندی* دارد و جوانی و زیبایی‌اش از عواملی است که مانع می‌شود از کاراکتر زن فیلم شخصیتی خبیث ساخته شود. اما او بازی هم می‌کند. مثلاً به واکنش‌های او در خیابان توجه کنید، زمانی که ماشین شوهرش را پیدا نمی‌کند یا شیوه‌ای که در ماشین یا جلوی در، پیش از صحنه کتک خوردن، سرش را می‌گیرد یا دست در موهایش می‌کند. همین طور است کنترلی که بر لحن صدایش دارد. کار او یکدست‌تر است و اثری که بر ما می‌گذارد تلفیقی از بازی و حضور اوست. بازی او به بازی متعارف سینمایی نزدیک‌تر است، در حالی که کورش افشارپناه نقشی مانند مدل‌های فیلم‌های برسون دارد. او بسیاری از جاها مانند یک نابازیگر عمل کرده است. به‌خصوص در نماهای درشت بیشتر حضور دارد تا بازی؛ مثلاً در صحنه‌ای که او را در آینه می‌بینیم یا در جایی که بعد از هل دادن ماشین نمای درشتی از او داریم که نفس‌نفس می‌زند. در اینجاها او را در وضعیت فیزیکی خاصی می‌بینیم، نه در حال نشان دادن واکنشی دراماتیک. در صحنه درگیری نهایی، جایی که زنش می‌خواهد بچه را با خودش ببرد، یکی دو جا بازی (لج بازی) و درماندگی و احساس عاطفی نسبت به بچه می‌کند که چندان خوب نیست.

کیارستمی طی دو مصاحبه در زمان نخستین نمایش فیلم در جشنواره فیلم تهران موقعیت متناقض خود را در انتخاب بازیگر به خوبی شرح داده است. او درباره بازیگران فیلم می‌گوید:

خانم آغداشلو یک بازیگر حرفه‌ای است که سابقه زیادی در تئاتر دارد. او وقتی پی برد که عهده‌دار نقش چه نوع زنی است پذیرفت و به خوبی ایفا نمود. اما دیگران که چنین خصوصیتی نداشتند، در واقع نقش حقیقی خود را بازی کرده‌اند، چون من آنها را طوری انتخاب کردم که رفتار و منش آنها شباهت‌های زیادی به کاراکترهای فیلم داشته باشند. فرضاً من ریسک انتخاب کورش افشارپناه را پذیرفتم، چون او کاملاً شبیه کاراکتر فیلم است و جز این هیچ نوع خصوصیت هنرپیشه اول یا سوپرستار شدن را ندارد. تا پیش از این، با بازیگران حرفه‌ای کار نکرده بودم و بیشتر بچه‌ها بازیگران فیلم‌هایم بوده‌اند. در

مورد انتخاب آنها هم همین نظر و روش را داشتیم.^۲

در جای دیگری درباره کورش افشارپناه می گوید:

او در فیلم کاراکتر و خصوصیات واقعی خود را بروز می دهد. من اولین بار او را جلوی آسانسور اداره دیدم و بار دیگر اتفاقی به اتاق من آمد و آنجا با یکی از همکارانش بگومگو پیدا کرد. من بدون اینکه به او چیزی بگویم از کاراکترش خوشم آمد، چون شباهت زیادی به آدمی داشت که من در گزارش آورده بودم. او هم آدمی است به اصطلاح ناهنجار. . . آدمی که نمی تواند سازشگر باشد و خود را با شرایط تطبیق دهد و این عدم هماهنگی چنین آدم هایی را عصبی و پرخاشگر معرفی می کند که در مواجهه با کمترین ناملایمات از کوره در می روند و با نوعی تهاجم می خواهند تمام عقده های خود را خالی کنند. روی این اصل ناهنجار جلو می کنند. . . به نظر من، در شرایط اجتماعی فعلی آدم ناهنجار کسی است که نمی تواند با قراردادهای اقلیمی [؟] خود سازش داشته باشد و آنها را بپذیرد یا فرصت طلب نباشد که امروز این خصلت [فرصت طلبی] بسیار مرسوم و رایج شده است.^۳

این توضیحات مفصل در واقع نوعی دفاع از همان شیوه کتک خوردن قاسم در مسافراست: این تصور که گویی بازیگر باید همان شخصیت نقش را داشته باشد و این تناقض که اگر چنین است، این امر چرا در خصوص شهره آغداشلو صدق نمی کند؟

با وقوع انقلاب و تغییر شرایط اجتماعی، پرسش بازیگر حرفه ای و مشکلات پیدا کردن بازیگرانی که شخصیتشان شبیه شخصیت فیلمنامه باشد، برای مدت های طولانی (تا حضور محمدعلی کشاورز در فیلم زیر درختان زیتون) منتفی می شود و آزمون و خطا با اخذ بازی از بازیگران غیر حرفه ای ادامه پیدا می کند. ناصر زراعتی در خاطره ای در ماهنامه اندیشه پویا تعریف می کند که

^۲عباس کیارستمی، "گفت و گوی جمعی با هنرمندان فیلم گزارش"، نشریه روزانه ششمین جشنواره جهانی فیلم تهران، شماره ۵ (پنجشنبه ۲۹ آبان ۱۳۵۶).
^۳عباس کیارستمی، "گفت و گوی جمعی با هنرمندان فیلم گزارش"، نشریه روزانه ششمین جشنواره جهانی فیلم تهران، شماره ۲ (پنجشنبه ۲۵ آبان ۱۳۵۶).

چطور همراه کیارستمی در رشت دربه‌در دنبال کسی می‌گشته‌اند که نقش پیرمرد فیلم *همسرایان* را بازی کند و چیزی نمانده بود که به خاطر نیافتن آدم مناسب فیلم تعطیل شود که

دربه‌در دنبال پیرمردی بودیم تنها که چهره‌ای مهربان و دلنشین داشته باشد، ضمن نوه‌دوستی، خودش را هم دوست داشته باشد، با رفتاری آرام و نوعی بی‌خیالی که -از همه مهم‌تر- جلو دوربین راحت باشد و از عهده ایفای آن نقش به ظاهر ساده برآید، یعنی "بازی" نکند، "زندگی" کند نقشی را که به عهده‌اش گذاشته شده است.

وقتی ناامید شده بودیم و می‌خواستیم همان روز بعد از ظهر برگردیم تهران و دیگر فعلاً از خیر ساختن *همسرایان* بگذریم، هر دو هم‌زمان نگاهمان می‌خکوب شد به پیرمردی خنده بر لب که نشسته بود پشت بساط اندک پینه‌دوزی و واکس‌زنی خود، تکیه داده به دیوار کنج بازار ...

- خودش! ... هم‌زمان این کلمات را گفتیم و راه افتادیم به طرف "پدر بزرگ".^۴

این امر نشان می‌دهد که کیارستمی چقدر برای انتخاب آدم مناسب حسی و شهودی عمل می‌کرد، اما از سوی دیگر نشان می‌دهد که لزومی ندارد شباهتی شخصیتی بین کاراکتر قصه و کسی وجود داشته باشد که قرار است نقش او را بازی کند. گویی شباهت ظاهری و فیزیکی و رفتار آدم واقعی با آنچه کارگردان از شخصیت فیلمنامه در ذهن دارد مهم‌تر است. کما اینکه اینجا شغل پیرمرد پینه‌دوزی است، اما کاراکتر فیلم مردی بازنشسته است.

خانه دوست کجاست؟ ترس از گروه فیلمبرداری

نمونه مشهوری از شیوه کار با نابازیگر که در *خانه دوست کجاست؟* اتفاق افتاد، شیوه گریاندن بازیگر خردسال فیلم در کلاس بود. ماجرا به نوشته کیومرث پوراحمد، که در این فیلم دستیار کیارستمی بود و کتابی درباره پشت صحنه

^۴ ناصر زراعتی، "پدر جان! کفش ما را واکس می‌زنی؟" / *اندیشه پویا*، سال ۵، شماره ۳۶ (مرداد ۱۳۹۵)، ۹۲-۹۳؛ نقل از ۹۳.

فیلم نوشته است، چنین بود:

داد و هوار و شماتت‌ها و تهدیدهای من نعمت‌زاده ابازیگر نقش کودکی که مشقش را توی دفترش نوشته و به اخراج از مدرسه تهدید می‌شود^۴ را به شدت نگران می‌کند. کاغذ مشق نعمت‌زاده را از جلویش برمی‌دارم و مثلاً به‌طور اتفاقی عکس را لای کاغذ می‌بینم و عکس زیبای نعمت‌زاده را پاره‌پاره می‌کنم. نعمت‌زاده می‌زند زیر گریه. من ساکت می‌شوم تا صدای من مزاحم کار صدابرداری نشود و میرشکاری بتواند صدای گریه نعمت‌زاده را ضبط کند. بعداً به جای صدای من صدای معلم روی صورت نعمت‌زاده می‌آید.^۵

در واقع، گریه نعمت‌زاده به علت چیز دیگری است و تصویر و صدای این گریه در فیلم به نگرانی او از اخراج از مدرسه نسبت داده می‌شود. اتفاقی که اینجا می‌افتد درست خلاف بازی روان‌شناختی است، یعنی بازیگر نه فقط هیچ خبری از موقعیت و شخصیت نقش ندارد، بلکه با ترفندی او را به گریه می‌اندازند و این تصویر را در روایت از پیش نوشته‌شده قرار می‌دهند؛ یک نوع بازی‌سازی با مونتاژ. این کار به شکل ظریف‌تری در سراسر فیلم هم اتفاق می‌افتد. نگرانی شخصیت اصلی فیلم بیشتر اوقات نه از نرساندن دفترچه به دوستش، بلکه به سبب حضور جلوی گروه فیلمبرداری است و چنین است حالت نگرانی همیشگی در چهره‌اش. این تصویرها با قرار گرفتن در جای درست در یک سیستم روایی معنای دیگری یافته‌اند.

مشق شب: بازجویی

ترس بچه‌ها از گروه فیلمبرداری و مشخصاً از کارگردانی که عینک مشکی به چشم زده و فضایی که فقط با نورافکن‌ها روشن می‌شود، در فیلم مشق شب هم به کار گرفته شده است. در این فیلم، چهره‌های نگران و ترسیده بچه‌ها بیشتر ناشی از قرار گرفتن در این موقعیت ترسناک است تا حالتی حاکی از روحیه افسردگی عمومی در زندگی واقعی بچه‌ها، چیزی که فیلم کمابیش القا می‌کند.

^۴ کیومرث پوراحمد، خانه دوست کجاست؟ وقایع‌نگاری پشت صحنه (تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۹)، ۴۱-۴۲.

کلوزآپ: بازی رویدادهای گذشته زندگی خود

کلوزآپ (نمای نزدیک) از نظر بازیگری مسائل جدید و جالبی طرح می‌کند. نخست اینکه کسانی که در یک ماجرای واقعی نقش داشته‌اند، حالا نقش خود را در بازسازی اتفاقات گذشته بازی می‌کنند. داستان فیلم اکنون مشهور است. مرد بی‌چیز و عاشق سینمایی (cinephil) با نام سبزیان که شباهت زیادی به محسن مخملباف دارد، خود را مخملباف معرفی می‌کند و با این هویت جعلی وارد خانواده آه‌نخواه می‌شود و ادعا می‌کند که می‌خواهد درباره‌شان فیلمی بسازد. بعد از چند روز، خانواده متوجه می‌شوند و پلیس او را دستگیر می‌کند. کیارستمی طبیعتاً بعد از دستگیری و شنیدن خبر آن وارد ماجرا می‌شود و تصمیم می‌گیرد فیلمی درباره کل این ماجرا بسازد. او رویداد برخورد اتفاقی سبزیان و مادر خانواده آه‌نخواه در اتوبوس و اتفاقات روز دستگیری سبزیان را بازسازی می‌کند و از سبزیان و خانواده آه‌نخواه می‌خواهد در این بازسازی‌ها نقش خود را بازی کنند. این اتفاق اولین - و آخرین - بار در فیلمی از کیارستمی می‌افتد و نتیجه‌اش چندان درخشان نیست. فیلم کلوزآپ هواخواهان پر و پاقرصی دارد و برخی‌ها آن را بهترین فیلم کیارستمی می‌دانند،^۶ اما به نظرم صحنه‌های بازسازی شده و حضور سبزیان و اعضای خانواده آه‌نخواه در این صحنه‌ها ابداً جذاب نیست. حضوری است خشک و بی‌روح، عین آدم‌هایی که چیزهایی را که به ایشان گفته‌اند مکانیکی تکرار می‌کنند. اینها نمونه‌های نابازیگران بدند، برعکس مثلاً حسن دارابی مسافر یا حسین رضایی زیر درختان زیتون. شاید بتوان توجیه کرد که کارگردان تعمد داشته تا بازی‌ها مصنوعی باشند. حتی اگر کیارستمی چنین نیتی داشته - که گمان نمی‌کنم - این توجیه قابل قبول نیست، چون اختصاص زمان قابل توجهی از فیلم به تکه‌های ملال‌آور و نچسب هیچ توجیهی ندارد.

نکته دیگر اینکه کارگردان به عنوان کاراکتر وارد داستان فیلم می‌شود. در این فیلم، در واقع دو کیارستمی داریم. یکی آن که فیلم کلوزآپ را کارگردانی می‌کند و دیگری کارگردانی که با صدایش در فیلم حضور دارد و سعی می‌کند به سبزیان کمک کند تا به آرزویش برسد؛ در فیلمی بازی و با مخملباف ملاقات کند. این کارگردان دوم فیلم خیلی مختصر در تصویر ظاهر می‌شود. در واقع، انتظار می‌رود

^۶ نظرم را درباره این فیلم به تفصیل در کتابی درباره کیارستمی شرح داده‌ام. بنگرید به روبرت صافاریان، سینمای عباس کیارستمی (تهران: روزنه، ۱۳۹۴)، ۱۳۵-۱۵۱.

که کارگردان فیلم را ببینیم و در یک صحنه هم از پشت او را می‌بینیم. بیشترین حضور این شخصیت در فیلم در فصل دادگاه و از طریق صداست، جایی که با طرح پرسش‌هایی از سبزیان سعی می‌کند او را به موقعیتی هدایت کند که احساس پیروزی کند. در این صحنه‌ها، در واقع کیارستمی هم نقش بازی می‌کند، نقش خود را. وقتی قرار می‌شود حضور کارگردان در فیلم‌ها ادامه پیدا کند،^۷ کیارستمی باید تصمیم بگیرد که آیا می‌خواهد خودش جلوی دوربین بیاید یا از بازیگر دیگری برای ایفای نقش خودش استفاده کند. او راه دوم را انتخاب می‌کند.

زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون و باد ما را خواهد برد: بازیگر، جایگزین (بدل) کارگردان

فرهاد خردمند در نقش کارگردانی که با پسرش به منطقه زلزله‌زده رودبار سفر می‌کند تا بازیگران فیلم *خانه دوست جاست*؟ را پیدا کند و معلوم است که خود کیارستمی است، محمدعلی کشاورز در *زیر درختان زیتون* در نقش کارگردانی که سعی می‌کند بازیگر فیلمش را به وصال یار برساند و بهزاد دورانی در *باد ما را خواهد برد* در نقش کارگردان تلویزیونی‌ای که برای تهیه فیلم از مراسم سوگواری در منطقه‌ای دورافتاده در کردستان به آنجا سفر کرده است بازیگرها و نیمه‌بازیگرهایی‌اند که به جای کیارستمی جلوی دوربین ظاهر می‌شوند.

شخصیتی که فرهاد خردمند تجسم می‌بخشد بیشتر ناظر است و کار خاصی نمی‌کند. از محمدعلی کشاورز هم خواسته شده بیشتر باشد تا نقش بازی کند، هرچند کاراکتر او نقش فعال‌تری دارد و شبیه‌تر به کارگردان فیلم *کلوزآپ* است که فقط با صدا حضور داشت. کشاورز این حالت بازی نکردن و در عین حال خلق یک شخصیت علاقه‌مند به مردم و طبیعت محل را به خوبی اجرا کرده است. بهزاد دورانی شاید بیشتر از کارگردان‌های این دو فیلم شخصیت باشد، چرا که گرفتار یک کشاکش اخلاقی است. به این معنا که موفقیت او و گروهش در انجام وظایف حرفه‌ای‌شان به مرگ هرچه زودتر پیرزنی بستگی دارد. در تجسم دو نقش اخیر، یک نابازیگر کاملاً غیر حرفه‌ای دشوار می‌توانست حق مطلب را ادا کند. کشاورز و دورانی نمونه‌های خوب تلفیق حضور و نقش دراماتیک کمرنگی هستند.

^{۱۱} این امر جزئی از تحولی کلی است که در این دوره از کار کیارستمی آشکار می‌شود و با *باد ما را خواهد برد* به پایان می‌رسد: پرداختن به فرایند فیلمسازی به منزله موضوع و درون‌مایه فیلم.

حسین رضایی در زندگی و دیگر هیچ وزیر درختان زیتون نمونه نابازیگری با استعداد و جذاب است. هر چند به گمانم در زیر درختای زیتون چهره نگران او تقریباً در سراسر فیلم ناشی از فیزیک چهره و موقعیتش در گروه فیلمسازی در واقعیت است تا مسئله رابطه با دختری که در قصه فیلم سعی در به دست آوردن دل او دارد.

طعم گیللاس: تناقض بازی روان‌شناختی و حضور

به نظر من، شخصیت اصلی طعم گیللاس در قصه روشنفکری است که معلوم نیست کارش چیست و به هر حال برای فیلمسازی به منطقه‌ای خارج از شهر نرفته است و در اینجا هم با موقعیت گردش روشنفکری در میان مردم روبه‌رو هستیم. شخصیتی که همایون ارشادی نقشش را بازی می‌کند ظاهراً قصد خودکشی دارد و دنبال کسی می‌گردد تا بعد از مرگ او را به خاک بسپارد، اما می‌توان فیلم را این‌گونه هم تفسیر کرد که او در واقع جایگزین کیارستمی است که می‌خواهد واکنش مردم را نسبت به پدیده مرگ بسنجد. در واقع، فیلم آزمایشی است در عمق اجتماع با یک شخصیت فرضی که قصد خودکشی دارد و به مردم عادی پیشنهاد می‌کند در این کار مشارکت کنند تا واکنش آنها را ببیند. احتمالاً کیارستمی در بازدیدهای اولیه از محل همین نوع پرسش‌ها را از مردم کرده است و در واقع هم در طول فیلم اوست که به جای بازیگرها مقابل ارشادی و به جای ارشادی مقابل بازیگرهای دیگر می‌نشیند و با آنها حرف می‌زند. با توجه به همه اینها، اشتباه نخواهد بود اگر بگوییم ارشادی همان کارگردان است.

در این فیلم هرگز دو طرف گفت‌وگوهای داخل ماشین را در یک نما نمی‌بینیم. این نوع دکوپاژ این امکان را فراهم می‌آورد که وقتی یک طرف در کادر است، خود کیارستمی جای طرف مقابل بنشیند. در فیلم طرح (بهمن کیارستمی، ۱۳۷۵) با توضیح پشت صحنه طعم گیللاس، این شیوه تولید فیلم کاملاً تشریح شده است. در فیلم طرح، شیوه بازی‌گیری کیارستمی از آقای باقری و نظر او درباره بازی همایون ارشادی هم هست، امری که فیلم را به منبع مهمی برای آشنایی با شیوه کیارستمی برای هدایت بازیگران تبدیل می‌کند.

کیارستمی در این فیلم می‌گوید که همایون ارشادی را برای ایفای نقش آقای بدیعی انتخاب کرد چون که چهره‌اش احساساتش را نشان نمی‌دهد. اما واقعیت این است که موقعیت دراماتیک قوی فیلم (مردی که قصد خودکشی دارد)

باعث شده که همایون ارشادی نتواند مثل کشاورز و دیگران صرفاً ناظری باشد که شاید اندکی هم در زندگی پیرامونش دخالت کند، اما خودش در معرض هیچ‌گونه بحران دراماتیکی نبوده، صرفاً حضور داشته باشد. او در بخش‌هایی از فیلم، برخلاف نظر کیارستمی، بازی صورتِ روان‌شناختی پررنگی دارد.

در صحنه‌ای از *طعم گیلان* که او در جست‌وجوی آقای باقری به طرف موزه دارآباد می‌دود، نفس زدن‌ها و تظاهرش به نگرانی حالتی مصنوعی پیدا می‌کند. این امر به گمانم به سبب تناقضی است که در ذات موقعیت طراحی‌شده فیلم وجود دارد: از یک سو روشنفکری در میان مردم (بازدیدکننده) و از سوی دیگر مردی گرفتار بحرانی روحی - هرچند ما دلایلش را نمی‌دانیم - و در آستانه مرگ.

در آخرین دوره کاری کیارستمی با دو تجربه بسیار متفاوت در عرصه بازیگری روبه‌رو هستیم. او از یک سو در فیلم‌های خارجی‌اش از بازیگران حرفه‌ای مانند ژولیت بینوش در فیلم *کپی برابر اصل* و تاداشی اوکونو و رین تاکاناشی، بازیگران ژاپنی فیلم *مثل یک عاشق*، استفاده می‌کند و از سوی دیگر فیلم تجربی *سیرین* را می‌سازد که موضوع اصلی‌اش بازیگری است.

بلیط‌ها، کپی برابر اصل و مثل یک عاشق: بازیگران حرفه‌ای خارجی

کیارستمی درباره بازی ژولیت بینوش در این فیلم توضیح داده که بعد از شناخت بینوش از نزدیک و بعد از شنیدن داستانی از زبان او که خیلی به آن علاقه داشته، تصمیم گرفته این فیلم را بر اساس شخصیت بینوش و آن قصه بسازد. حرف‌های او درباره بینوش کمابیش تکرار همان حرف‌هایی است که با فاصله بیش از سی سال پیش‌تر درباره کوروش افشارپناه در فیلم *گزارش* از او شنیده بودیم: تکیه بر شباهت شخصیت بازیگر و نقش و ادعای کار با بازیگر مثل نابازیگر. این امر هرچند به احتمال زیاد در عمل فیلمسازی برای کیارستمی درست بوده است، اما نظریه‌پردازی در این زمینه چنان که گویی فرق زیادی بین بازیگر و نابازیگر وجود ندارد نارواست. کیست که نداند بین بازی بینوشی که کارش روی نقش و پرورش آن بر استفاده از شگردها و تسلط بر نقش به واسطه یک عمر تجربه بازیگری مبتنی است با بازی مثلاً آن بچه در *خانه دوست کجاست؟* که باید به لطایف‌الحیل به گریه‌اش بیاندازند، تفاوت از زمین تا آسمان است. البته از مصاحبه‌ای هم که در آخر همین نوشته آورده‌ام

می‌توان فهمید که خود کیارستمی هم در اواخر عمر به این امر پی برده بود.

در خصوص این فیلم‌ها به نکته دیگری هم می‌توان اشاره کرد: به اهمیت فیزیک چهره و اندام بازیگر. در فیلم *بلیط‌ها*، دختر و پسر جوانی را می‌بینیم که در قطار کنار پنجره ایستاده‌اند و با هم حرف می‌زنند و حسادت پیرزنی را برمی‌انگیزند که رئیس پسرک است. در این گفت‌وگو حس شاعرانه‌ای هست که از جوانی چهره این بازیگران در نور نسبتاً تندی ناشی می‌شود که از پنجره قطار بر آنها می‌تابد. نه فقط از فیزیک چهره، بلکه از میمیک آن و حرکت اجزای آن چیزی ساطع می‌شود که غیرقابل‌وصف، ولی بسیار دلنشین و زیباست. دخترک دندان‌هایش را سیم انداخته و دختر خیلی زیبایی نیست، اما کلوزآپ‌های صورتش مصداق این حکم است که جوانی خود زیبایی است. دقیقاً در مرحله انتخاب بازیگر و در درنگ دوربین بر چهره است که این کیفیت در می‌آید و لازمه‌اش توجه به این امر است که حضور چه بسا از بازی مهم‌تر است؛ مثل موقعی که محبوبتان حرف می‌زند و شما به جای شنیدن حرف‌هایش چهره‌اش را تماشا می‌کنید.

چالش دیگر این فیلم‌های خارجی اواخر کارنامه کیارستمی کار با بازیگرانی است که زبانشان را نمی‌داند. در *کپی برابر اصل* با مترجمی کار می‌کند که به ترتیبی دستیار کارگردان هم هست و با میانجی‌گری او بازیگران را هدایت می‌کند. در گفت‌وگویی درباره مثل یک عاشق می‌گوید که برای هدایت بازیگران لازم نیست زبان آنها را دانست و کافی است به بیان و میمیک چهره آنها خیره شد و فهمید که بازی و حس خوب در آمده است یا نه.

در انتهای فیلم *کپی برابر اصل* صحنه‌ای است که در آن، ویلیام شیمل قرار است در اتاق هتلی در دستشویی به تنهایی به تصویر خودش در آینه نگاه کند، در حالی که صدای ناقوس‌ها روی این تصویر به گوش می‌رسد. کیارستمی در فیلم مستند *اصل کپی برابر اصل* (حمیده رضوی، ۱۳۸۹) می‌گوید که از بازیگر انگلیسی خواسته است فقط به خودش نگاه کند و به هر چه دلش می‌خواهد فکر کند یا به هیچ چیز فکر نکند. این ابهام صورت و رابطه آن با آنچه درون آدم می‌گذرد و شاید ابهام آن چه درون آدم می‌گذرد همان نکته‌ای است که بازی در سینما را به امری مرموز و صورت آدمیزاد را به منظره‌ای بدل می‌کند که معنایش موهوم است. گفتنی است که در اینجا صدای ناقوس‌ها به بیننده خط می‌دهد که آن صورت را چگونه تعبیر کند، اما نکته این است که کیارستمی از بازیگرش طلب

بازی روان‌شناختی و تحلیل نقش و مانند اینها نمی‌کند، از او می‌خواهد که صرفاً به خودش نگاه کند و خود او و تماشاگر را در تعبیر اینکه این چهره چه می‌گوید آزاد می‌گذارد. البته گذاشتن این تصویر در چارچوب یک روایت به این ابهام معنایی می‌بخشد که ارتباط چندانی با بازی بازیگر ندارد. اینجا در بنیاد خود با همان کاری روبه‌رو هستیم که در *خانه دوست کجاست؟* با گذاشتن تصویر چهره نگران کودک در چارچوب قصه صورت می‌گرفت: خلق معنا به واسطهٔ همنشینی نماها و صداها در طرحی روایی و نه بازی به معنای اخص کلمه. این رازآمیزی و ابهام صورت بازیگر موضوع اصلی شیرین است، یکی از تجربی‌ترین فیلم‌های عباس کیارستمی و یکی از معدود فیلم‌های تاریخ سینما دربارهٔ بازیگری.

شیرین: فیلمی دربارهٔ بازیگری، بازی‌سازی و بازیگران

در فیلم شیرین، آنچه به عنوان بازی و واکنش بازیگران نسبت به فیلمی که نمی‌بینمش بر پرده نمایش داده می‌شود، در واقع واکنش به صحنه‌هایی نیست که صدایشان را می‌شنویم. در حقیقت اصلاً فیلمی وجود ندارد و واکنش‌های بازیگران به صحنه‌ها توهم‌هایی است که فیلمساز و تدوینگر و صداگذار با کنار هم گذاشتن مواد خامی از منابع گوناگون ساخته‌اند: صدای اجرای شنیداری نمایش، جلوه‌های صوتی انباری صدای سُم و شیبهٔ اسبان و راه رفتن‌ها و باز و بسته شدن درها، تصویرهای بازیگرانی که بدون آگاهی از اینکه تصویرشان در چه ساختاری قرار می‌گیرد و با استفاده از توان بازیگری خود لحظات شادی و غم و آرامش و هیجان را بازی کرده‌اند، بازی نور روی چهرهٔ بازیگران و تعیین حساب‌شدهٔ جایی که تصویر هر یک از بازیگران مشهور می‌آید. اینها به زبان حال می‌گویند که فیلم‌های عامه‌پسندی که اشک ما را در می‌آورند در واقع همه دروغ‌هایی ساختگی‌اند که با تلاش صنعتگران اهل سینما به مثابه واقعیت به خورد تماشاگر داده می‌شوند. این همان موضعی است که کیارستمی هم در مصاحبه‌هایش تشریح کرده و با فیلم‌هایی که ساخته بر آن صحنه گذاشته است. کیارستمی دربارهٔ چگونگی ساخت فیلم گفته است:

پشت صحنهٔ فیلم را اگر روزگاری فرصت شد خواهید دید و اگر ببینید متوجه می‌شوید که تمام خانم‌های بازیگری که در فیلم بازی می‌کنند نه رومبو و ژولیت زفیرلی را می‌بینند نه شیرین را که مدت‌ها بعد درست

شد، بلکه در همین آتلیهٔ زیرزمین خانهٔ من، یعنی در فضایی محدود، در حدود سه چهار متر، روی صندلی، جلوی دوربین من نشسته‌اند و من مرتب از آنها می‌خواهم که فیلم درونی خودتان را در تخیل و ذهن خود ببینید و به مسائل درونی خودتان فکر کنید و همهٔ آنها داشتند به صفحهٔ کاغذ سفید آچار نگاه می‌کردند و فیلمی در کار نبود و هر کس ناب‌ترین لحظاتی را ارائه داده است. این به نظرم خیلی تماشایی است.^۸

این همان کاری است که با شیمل کرده است؛ بازیگر به هر چه می‌خواهد فکر کند و بعد تصویر برداشته می‌شود و در کنار صداها و تصویرهای دیگر طوری چیده می‌شود که معنایی می‌دهد متفاوت، واکنشی تلقی می‌شود به چیزهایی که در ذهن بازیگر نبوده است. اما شباهت بین شیرین و کپی برابر اصل به همین صحنهٔ آخر فیلم اخیر محدود می‌شود. فیلم کپی برابر اصل بیش از هر فیلم دیگر کیارستمی بر بازیگران متکی است و بیش از همهٔ فیلم‌های او فیلمنامه و دیالوگ از پیش نوشته‌شده دارد. هرچند فیلمنامه و نقش زن فیلم با شناختی از ژولیت بینوش نوشته شده، اما فیلم در ضمن گفت‌وگوی کیارستمی است با خود دربارهٔ امکان شناخت یا عدم شناخت زن و بازیگران فیلم با استفاده از مهارت‌ها و تجربه‌های خود در امر بازیگری که نقش‌های خود را ایفا کرده‌اند. تفاوت این دو رویکرد را می‌توان در چنین جدولی خلاصه کرد:

بازیگری	نابازیگری
بازی متعارف / استانیسلاوسکی، متد اکتینگ	بازی‌سازی با مونتاژ / کوله شوف، مدل برسونی
بازیگران حرفه‌ای مانند شهره آغداشلو، ژولیت بینوش، بازیگران ژاپنی مثل یک عاشق	شبیه پاره کردن عکس برای گریاندن بازیگر و استفاده از صورت نگران بچه در خانهٔ دوست کجاست؟
متعارف	تجربی
بازیگر حرفه‌ای [و نیمه حرفه‌ای]	نابازیگر [در شیرین از بازیگران حرفه‌ای به مثابه نابازیگر استفاده شده.]

^۸ گفت‌وگوی امید روحانی با عباس کیارستمی، "شیرین از کن فراتر بود،" شهروند/امروز، سال ۳، شمارهٔ ۶۲ (شهریور ۱۳۸۷)، ۱۱۴-۱۱۷؛ نقل از ۱۱۴.

با استعداد (شبيه بازیگر حرفه‌ای / بازیگر نیمه حرفه‌ای)	بی استعداد	به زبان خارجی و با مترجم
تعامل - اتکا به شخصیت بازیگر [گرفتن از بازیگر و برگرداندن به او]	مونتاز بازی	بازیگر شخصیت را خلق می‌کند و آن را پرورش می‌دهد و با استفاده از مهارت‌هایی که آموخته است به آن جان می‌دهد.
شیرین (۱۳۸۷)		کیبی برابراصل (۱۳۸۹)

افزوده

در تکه‌ای از یکی از مصاحبه‌های کیارستمی درباره فیلم شیرین، احساس عمومی او را درباره تجربه‌هایش با نابازیگران و بازیگران به خوبی جمع‌بندی و بیان شده است.

ع. ک.: بی تردید مهم‌ترین خالق و مؤلف یک فیلم بازیگر است. نمی‌توانم بگویم بیشتر از نویسنده و کارگردان، چون بدون آنها فیلم موجودیت پیدا نمی‌کند.

...

ن. ح.: پس شیرین یک جور ترمیم تصوراتان نسبت به بازیگران حرفه‌ای هم بود؟

ع. ک.: کاملاً. خیلی‌ها بهم گفتند حالا احساس نمی‌کنی این همه سال باختی که با بازیگر حرفه‌ای کار نکردی؟!

ن. ح.: واقعاً به همچو فکری افتادید؟

ع. ک.: راستش را بخواهی بله. من برای هر کدام از این نابازیگرها -از حسن سبزیان گرفته تا حسین رضایی و بچه‌های خانه دوست کجاست؟ و بقیه- پروسه عجیب و دشواری را گذراندم و شاید باور نکنی اگر بگویم در مواردی هنوز درگیرشان هستم و خلاص نشده‌ام. انگار به عنوان کارگردان همیشه به آنها بدهکارم. با یک عالم ماجرا که جای گفتنش این جا نیست. این است که حالا فکر می‌کنم با بازیگر حرفه‌ای این ماجراها نبود و هم این دنیا را داشتیم و هم آن دنیا را! به

همین سادگی. واقعاً چرا رفتیم این همه خودمان را به در و دیوار زدیم؟
که چه بشود؟!

ن. ح.: واقعاً فکر می‌کنید رسیدن به حس ناب و واقعی انسانی لحظه‌های خاص، سبزیان در کلوزآپ، احمدپورها در *خانه دوست کجاست؟* یا نمونه درخشانی مثل حسین رضایی زیر درختان زیتون با بازیگر حرفه‌ای میسر بود؟ گریه و شادمانی جلوی دوربین اتوهای پیچیده‌ای برای بازیگر حرفه‌ای و کارآموده نیست، ولی واقعاً این همه اتفاق و لحظه‌های ناب از حضور نابازیگر در فیلم‌های مختلف شما با حرفه‌ای‌های سینما به چنگ می‌آید؟

ع. ک.: من نگفتم از کار کردن با آنها پشیمانم، ولی به نظرم این جوابگو نیست. یعنی این فیلم‌ها همراه با مرارت ساخته شد. اصلاً از سینما بیاییم بیرون، چون تعهدی بهش نداریم. برای زندگی کردن هم نیازی به این همه سختی کشیدن و تحمل مرارت نبود و ارزشش را نداشت.

ن. ح.: یعنی حالا که به کارنامه‌تان در سینما نگاه می‌کنید، به نظر خودتان برای تولیدش رنج و زحمت بیش از اندازه‌ای کشیده‌اید؟

ع. ک.: بله، فکر می‌کنم بیش از اندازه بود. با همین حرفه‌ای‌ها هم می‌شد به اینجا رسید. نمی‌گویم عیناً همین می‌شد، ولی یقین بدان فیلمفارسی هم نمی‌شد.

ن. ح.: یعنی به نظرتان با حضور بازیگر حرفه‌ای هم کم‌وبیش چیزی را که می‌خواستید به دست می‌آوردید؟

ع. ک.: به گمانم در می‌آمد و خیلی راحت‌تر.^۹

^۹ نیما حسنی نسب، «گفت‌وگو با عباس کیارستمی: زندگی و فیلم ساختن ارزش این همه رنج را نداشت»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، سال ۳۰، شماره ۴۳۷ (بهمن ۱۳۹۰)، ۹۸-۱۰۵؛ نقل از ۱۰۲-۱۰۳.