شاید تکنیک‌هایش را نداند ولی حسش را بیان می‌کند و من برایش تست می‌زنم. برای فیلم «نفس» می‌گوید که من این نوع دوربین روی دست منظورم است چون می‌خواهم جهان کودکانه و تنش‌های درونی‌اش را نشان دهم. من هم با تجربه و ابزارم سعی می‌کنم این حس را منتقل کنم.
وقتی کارگردانی با فیلم‌بردارهای مختلف کار می‌کند این چالش‌ها وجود دارد. کیارستمی با یکی از همکاران من کار می‌کرد و درباره او گفت: «ایشان هرگز طلوع آفتاب را ندیده است.» این همان گفتار زیرکانه‌ای است که کیارستمی به‌جای بیان جمله «فیلم‌بردار من دیر از خواب برمی‌خیزد» درباره فیلم‌بردارش به کار می‌برد و این به معنای نفی توانایی آن فیلم‌بردار هم نیست. فیلم‌ساز قرار نیست پشت دوربین برود، قرار نیست به بازیگر بگوید این‌گونه بازی کند. فیلم‌ساز باید حرفش را درست بیان کند تا منِ فیلم بردار تبدیل به تصویرش کنم؛ تا من بازیگر بتوانم آن حس را منتقل کنم.
به قول استیون اسپیلبرگ، کارگردان کسی نیست که برای بازیگر ادا دربیاورد؛ فیلم‌ساز فقط باید توضیح دهد و بازیگر براساس توانش کار را انجام دهد. گاهی کارگردان‌ها با فیلم‌برداهایی کار می‌کنند که علاوه‌بر تکنیکال بودن، فیلم‌بردار محتوایی هم هستند و به بار محتوایی اثر اضافه می‌کنند.

◆◆◆

از فیلم‌اولی و دوربین روی دست صحبت کردید. تجربه اول کیارستمی، یعنی «نان و کوچه»، با مهرداد فخیمی بوده است. مهرداد فخیمی آن‌زمان فیلم‌بردار کاربلدی بوده است. داستانی هم درباره اختلاف آن‌ها سر برداشت پلان آخر آن فیلم وجود دارد که منجر شده چهل روز طول بکشد. شما با فیلم‌اولی‌های زیادی کار کرده‌اید. اصولا کار با فیلم‌اولی‌ها که چالش‌های زیادی دارد، چه تفاوتی با کار با کارگردان‌های باتجربه دارد؟

فیلم‌اولی‌ها سرشار از انرژی هستند و تمام رؤیاهای آن‌ها در همان فیلم اولشان خلاصه می‌شود؛ علاوه‌براین آن‌ها پر از ایده‌های جدید هستند. این برای من یک چالش و فرصت است که خودم را از تکرار خارج کنم. آن‌ها از تجربه من استفاده می‌کنند و من هم از ایده‌های آن‌ها انرژی می‌گیرم. ایده نو و تجربه در کنار هم اتفاقات خوبی رقم می‌زنند.

◆◆◆

مرحوم کیارستمی بارها گفته که «باورپذیری در فیلم شرط اول است». مثلا در مستند «هم‌شهری» دوربین را یک ساعت می‌کارد تا بدون نشان‌دادن خیابانی که محدودیت تردد دارد، فقط نماها از مأمور راهنمایی و رانندگی و مردم داخل ماشین گرفته شود. یا دوربین بخش زیادی از فیلم «ده» را به‌شکل غیرمتعارف به داخل ماشین محدود می‌کند. دوربین چقدر در باورپذیری فیلم و یا ایجاد خلل در این امر مؤثر است؟

باید قبل از رسیدن به مفهوم باورپذیری چیز دیگری را روشن کنیم. آیا سینما می‌تواند تمام واقعیت را در خودش نشان دهد؟ قطعا نه! وقتی ما قابی را انتخاب می‌کنیم به بیننده القا می‌کنیم که تنها داخل این چارچوب را ببین. عملا ما نمی‌توانیم مدعی شویم که تمام چیزی که نشان می‌دهیم واقعیت است. سینما برای شخص من مثل خواب می‌ماند. خواب واقعیت نیست ولی متأثر از آن است. سینما برای من متأثر از واقعیت است. ما در سال ۱۳۷۳ فیلمی را با ابوالفضل جلیلی تجربه کردیم به نام «یک داستان واقعی». می‌خواستیم ببینیم آیا می‌توانیم همه چیز را واقعی ضبط کنیم. همه کار کردیم ولی نشد و این کار انتها ندارد. شما در فیلم باید از ایجاز، فلش‌فوروارد و فلش‌بک استفاده کنید. مثل قانونی که دانمارکی‌ها به وجود آوردند و می‌گوید که دوربین روی دست باید باشد، سه‌پایه استفاده نشود، نورپردازی نباشد، میزانسن استفاده نشود. خب این که سینما نمی‌شود. این تطابق با واقعیت نیست، بلکه ساده‌انگاری است.
آقای کیارستمی در فیلم‌هایش سعی کرد ساختار کلاسیک را به واقعیت نزدیک کند و آن را تحت‌تأثیر قرار دهد. بیننده وقتی می‌رود فیلم کیارستمی را می‌بیند، می‌داند که با چه فیلمی روبه‌روست. اگر کسی یک هفته کار سخت کرده باشد و بخواهد فیلمی مثل فیلم‌های کیارستمی ببیند، دو دقیقه اول با توهین و ناسزا از سینما می‌آید بیرون. نکته این است که ما واقعیت را از دیدگاه چه کسی داریم نگاه می‌کنیم؟

◆◆◆

قاعدتا روایت، مبتنی بر حذف است، ولی سینمای کیارستمی این تئوری را بیش از حد پررنگ می‌کند. بعضی از نماها حذف می‌شود تا مخاطب خودش تأمل کند و آن‌ها را پُر کند. تناقض اینجاست که وقتی ما برخی از نماها را انتخاب می‌کنیم و یا برخی را حذف می‌کنیم، بر گزینش تأکید می‌کنیم و واقعیت را دستکاری می‌کنیم.

شما ممکن است چهره خود کارگردان را در تصویر ببینید و صدای یک نفر را خارج از قاب بشنوید. شما براساس واکنش کارگردان به آن صدا می‌توانید حدس بزنید که این صدای یک دختر هفده‌هجده‌ساله است که در فیلم کیارستمی بازی کرده و حالا دارد با او صحبت می‌کند. شما مشتاق دیدن چهره آن فرد هستید و صحنه به دختری کات می‌خورد که دارد به سمت خانه‌اش می‌رود. درواقع این شیوه ذهن شما را وادار به تجسم می‌کند و به اندازه تمام بیننده‌ها از آن دختر تصور به وجود می‌آورد. مثلا در یک متن داستانی، فاصله سفید بین خطوط، فرصتی است برای تخیل شما که چهره کوزت یا ژان وال‌ژان را تصور کنید. اما در سینما به‌خاطر مونتاژ این فاصله‌ها وجود ندارد. مونتاژ این خطوط را به هم متصل می‌کند و به شما اجازه نمی‌دهد تخیل کنید. درنتیجه کارگردانی ممکن است با تدوین و محدودیتی که در کادر برای شما به وجود می‌آورد، تعلیق تصویری ایجاد کند تا قدرت تجسم شما به کار بیفتد. این چیزی است که در سینمای کیارستمی زیاد دیده می‌شود. در نگاه سینمای کلاسیک و یا سرگرمی‌ساز شما باید زیبایی آن دختر یا زن را ببینید.

◆◆◆

۴. بادما را خواهد برد

گریزی هم بزنیم به واقعیت این روزهای خوزستان و شهرهای جنوبی که وضعیت خوبی ندارند. کیارستمی با نگاه مستندوارش و ترکیب آن با نگاه داستانی‌اش وضعیت رودبار و روستاهای آن را در یکی از فیلم‌هایش به تصویر کشید. شما هم براساس زادگاهتان، بوشهر، و جغرافیایی که در آن بالیده‌اید، زیاد با این مشکلات سروکار داشته‌اید و با فیلم‌سازهایی که در جغرافیایی سخت فیلم ساخته‌اند، کار کرده‌اید. وظیفه و رسالت فیلم‌ساز در نمایش این واقعیت چه اندازه است؟

سینمای ما بعد از انقلاب به سمت یک قانون عرفی رفت: فیلم‌سازها به مردم کشورشان و چیزی که می‌سازند متعهد باشند. حالا فیلم‌ساز در هر شرایط جغرافیایی‌ای که باشد فرقی نمی‌کند. ما واژه‌ای داریم به نام «سینمای بومی» و «سینمای ملی». شعار چندسال پیش سازمان ملل این بود: «جهانی فکر کنید، منطقه‌ای عمل کنید.» حالا در کشور ما با این تعداد استان، و تنوع فرهنگی و اقلیمی، باید ۴۳ فیلم‌ساز خوب داشته باشیم ولی الان فیلم‌سازهای بومی ما چند نفر هستند؟ ما یک بهمن قبادی داشتیم؛ بعد جمیل رستمی آمد. در جنوب فیلم‌ساز مستندی مثل سیدحسین صافی داشتیم. یا فرهاد مهرانفر در رشت. فیلم‌سازی مثل احسان عبدی‌پور که در جنوب کار می‌کند وقتی می‌خواهد با تهیه‌کننده‌ای تهرانی کار کند دچار مشکل می‌شود؛ چون تهیه‌کننده تهرانی می‌گوید گویش فیلم تو را همه نمی‌فهمند. ما نباید به فیلم‌ساز دیکته کنیم که تو فقط درباره کردها فیلم بساز یا تو فقط درباره غبار خوزستان فیلم بساز یا تو فقط درباره بادهای سیستان‌وبلوچستان فیلم بساز. این محدودکردن یک فیلم‌ساز است. یک فیلم‌ساز، اگر به فرهنگ و اقلیمش وفادار است، می‌تواند آن را در قالب جهان‌شمول بیان کند؛ چیزی که بتوان آن را در تمام جهان درک کرد؛ چیزی که تاریخ مصرف و مرز جغرافیایی نداشته باشد. فیلم‌سازهای ما باید این شیوه را انتخاب کنند: «قالب بومی، فکر جهان‌شمول.»

◆◆◆

سخن شما به این معنی است که یک فیلم‌ساز اگر می‌خواهد فیلمی درباره یک جغرافیا یا فرهنگ بسازد نباید حتما متعلق به آن جغرافیا و فرهنگ باشد. کما اینکه در سال ۱۳۸۵ آقای کیارستمی در سفر سه‌روزه‌ای رفتند قوچان تا یک نابازیگر انتخاب کنند برای نقش اصلی فیلمشان که لهجه قوچانی داشته باشد؛ اما این فیلم به‌خاطر عقب‌کشیدن اسپانسر تهرانی ساخته نمی‌شود.

درست است! مثلا ممکن است داستان آن فیلم در تهران اتفاق بیفتد ولی کیارستمی برای انتخاب بازیگرش به قوچان می‌آید تا با فرهنگ آن منطقه آشنا شود؛ پس هنر را نمی‌توان به یک فرهنگ و قوم و نژاد و جغرافیا محدود کرد.

کیارستمی با یکی از همکاران من کار می‌کرد و درباره او گفت: «ایشان هرگز طلوع آفتاب را ندیده است.» این همان گفتار زیرکانه‌ای است که کیارستمی به‌جای بیان جمله «فیلم‌بردار من دیر از خواب برمی‌خیزد» درباره فیلم‌بردارش به کار می‌برد و این به معنای نفی توانایی آن فیلم‌بردار هم نیست.