

کارنامه‌ی ناصر ظهاسب (تا سال ۱۳۹۵)

از کرامات حنجره تا کمالات انسانی

زمان انتشار : ۲۰ دی ۱۳۹۵

چاپ شده در : ماهنامه فیلم/

ویژنه‌نامه‌ی «نام‌های ماندگار سینمای ایران»

این مقاله در نخستین ویژه‌نامه‌ی «نام‌های ماندگار» ماهنامه‌ی فیلم منتشر شد. در این شماره مقالات تکنگاری مفصلی درباره‌ی کارنامه‌ی شماری از سینماگران بزرگ ایرانی در شاخه‌های مختلف فعالیت سینمایی نوشته و چاپ شد. از جمله با مکتب بر کارنامه‌ی داریوش مهرجویی، کیومرث پوراحمد، محمود کلاری، بابک بیات، روبیک منصوری، ناصر چشم‌آذر، ایرج رامین فر و ... بسیاری دیگر.

این مقاله با تحسین میراث ماندگار ناصر طهماسب در دوبلاژ فارسی، درست یک سال پیش از شروع پخش مجموعه‌ی مستند «خارج از دید» درباره‌ی آن چه حکومت جمهوری اسلامی «فتنه‌ی ۸۸» می‌نامد و منظورش اعتراض‌های مردم بعد از اعلام نتایج انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۸۸ است نوشته و منتشر شد. مستندی که از ۵ دی ۱۳۹۶ از تلویزیون حکومتی ایران پخش شد و ده قسمت آن برای مخدوش کردن کارنامه‌ی بزرگی چون طهماسب، کافی و تأسف‌آور بود.

اما خود مقاله را در وصف کار ماهرانه و طنزانه و انسان‌شناسانه‌ی طهماسب در دوبله به فارسی بخوانید که یادش از آن گوشه‌ی آلوده و ضد‌مردمی کارنامه‌اش، بسی خوش‌تر است:

*

*

در هیاهویی که خیل طفلکی‌های «عشق هنرپیشگی» برای رسیدن به هدف کوچکی که برای خودشان بزرگ کرده‌اند، به راه می‌اندازند و اغلب هم بلاهای اصلی‌اش را بر سر روان و ذهن و شغل و شاخه تحصیلی اصلی خودشان می‌آورند، اصلی‌ننوشته رعایت می‌شود که دایر بر پررویی و تندجوابی فرد است. همه خوب می‌دانیم که فرق است میان این پررویی با استحکام شخصیتی؛ و بین آن تندجوابی با سرعت انتقالی که به حاضر جوابی هوشمندانه منجر شود. این واکنش‌ها به سریع‌ترین و در عین حال تهی‌ترین شکل ممکن، در هر نزاع خیابانی بر سر مسئله‌ی اذلی/ابدی زندگی شهری ایرانی یعنی حق تقدم در رانندگی، قابل رؤیت است. همه خوب و فوری، داد و ناسزا و جواب درجا دادن را به هم می‌آمیزند. در حالی که عموماً این کار هدف خودشان یعنی زود گذشتن از معبر را هم تأمین نمی‌کند که هیچ؛ عامل توقف و اتلاف وقت هم می‌شود! اما طبعاً این جا و در این نوشته، دلیل اشاره به این نکته، شرح خود آن نیست. بلکه می‌خواهم به نقطه‌ای برسم که در بیشتر این کلاس‌ها، با طرح نمونه‌هایی از کم‌رویی و شخصیت خجالتی برخی از بزرگ‌ترین بازیگران ایرانی و غیر ایرانی، می‌شود بهت را در صورت این بچه‌ها دید. بنا به تجربه و طبق مشاهده‌ها، دریافته‌ام وضعیت مشابهی در زمینه‌ی دوبلاژ وجود دارد: گمان همگانی این است که کسانی با آن همه صداسازی و رها کردن صدا و گاه نالیدن و ادای گریه درآوردن و گاه خود را به دیوانگی یا مسخرگی زدن، ممکن نیست رنگ و بویی از خجالت برده باشند؛ در حالی که درست همین ویژگی، بیش از هر خصلت دیگر میان اهالی حرفه‌ای دوبله، مشترک است.

خجالت: ویژگی فردی، مصداق حرفه‌ای

ویژگی حجب و حیا در برخی بازیگران را به این هدف مطرح کردم که برپایه «اولین چیزی که به ذهن می رسد»، گمان نکنیم فعالیت دوبلورها در اتاق های دربسته استودیو، با خود نوعی انزوا به همراه دارد و از همین رو، فقط میان آنها آدم های خجالتی یافت می شود. اما این نکته در مورد کسی چون ناصر طهماسب که از کارهای مشهورش مانند یوگی در انیمیشن یوگی و دوستان (ویلیام هانا و جوزف باربرا، 1967-68) تا لهجه های ترکی، اصفهانی و قزوینی در آدم های گذری بین جمعیت فضول فیلم فریب خورده و رها شده (پی پترو جرمی، 1964)، هیچ وقت هیچ ابایی از خنده آوری و حتی خل خلی هنرمندانه نداشته، باید از منظر دیگری به غیر از یک خصوصیت فردی هم بررسی شود. در فیلم **خواستگار** (علی حاتمی، 1351) منهای یکی از دو مرد اصلی یعنی وسواس الدوله (صادق بهرامی) با تیپ غرغرو و یکی از ده ها صدای طهماسب که خش و زنگ دارد (می توان آن را شکل تشدیدشده صدای آقا جون/ نصرت کریمی در سریال **دایی جان ناپلئون** توصیف کرد)، دو نقش عمده دیگر از میان شوهران طاق و جفت زری (زری خوشکام/زهره حاتمی) را هم با همان میزان شوخ طبعی دیوانه وار می گوید: هم استاد آواز (جهانگیر فروهر) که تیپ سازی معتاد دارد و اغلب با تلفظ «شین» به جای «سین» و با بالا کشیدن دماغش حرف می زند؛ هم حاج آقا (جمشید لایق) که لهجه ترکی خفیف تر از ابوالفتح صحاف (علی نصیریان) در **هزارستان** (حاتمی، 1358-66) و طبعاً ملایم تر از مظفرالدین شاه (نصیریان) در **کمال الملک** (حاتمی، 1362) دارد. آن چه این جا دارم در وصف طهماسب می گویم، با گوینده نقش اصلی **خواستگار** و نقش های اصلی **هزارستان** یعنی منوچهر اسماعیلی که دو سال پیش در همین شماره ویژه «نام های ماندگار سینمای ایران» ماهنامه فیلم، افتخار نگارش مطلبی با تعظیم به هنر و منش او را داشتم، نسبت نزدیکی دارد: هر دوی آنها پشت میکروفون و در استودیوی دوبلاژ، برای هر مسخرگی که لازم باشد، راحت و رهایند. فقط تماشا و شنیدن یک سکانس یا دو سه جمله از پیتر فالک فیلم **یه عالمه معجزه** (در ایران: **معجزه سیب**، فرانک کاپرا، 1961) می تواند برای درک این ویژگی متعالی کار اسماعیلی هم کافی باشد. اما چه در خصوص تلقی خامدستانه برخی مجریان و برنامه چرخان ها که می گویند تکه ای از فلان کاراکتری را که گفته بودی برایمان اجرا کن، چه در زندگی شخصی و خانوادگی، امکان ندارد این رهایی را بتوانی در آنها سراغ بگیری. در نتیجه، حالا که کار به ابعاد حرفه ای هم کشیدی، آن منش فردی را باید جور دیگری بازساخت: حجب استادان خجالتی ما نه از سر ضعف نفس که عامل خجالت اغلب آدم هاست، بلکه بر اثر حال و رهایی هنرمندانه پشت میکروفون استودیو شکل می گیرد؛ در پیشگاه مونیاتور یا پرده ای که فیلم و کاراکتر را در آن می بینند و محضر او را درک می کنند. تکه فیلمی از ناصر طهماسب در فضای وب یافتنی است که بخش هایی از یک روز کاری او را در حال گفتن فیلمی که اغلب نمی دانند چیست و کدام است، نشان می دهد. فیلم/تئاتر تلویزیونی **راز چارلز دیکنز** (پاتریک گارلند، 2000) که درباره خود دیکنز و زندگی اوست و در عین حال گذری به بسیاری داستان های مشهورش دارد، با بازی سایمون کالو در نقش نویسنده شهیر انگلستان قرن نوزدهم ساخته شده. فیلم قالب یک شوی تک نفره را دارد و طهماسب به جای دیکنز/کالو حرف می زند و همچنین به جای چندین کاراکتر که گفته هایشان توسط او نقل می شود. برای درآوردن صدای سگ و برای سوت زدن و سرفه های پیرمردانه به جای انگلیسی های کلاه سیلندر به سر که خط ریش شان تا روی لب آمده و از هر ریشی انبوه تر است،

هیچ خجالتی در کار ندارد. با آن که می داند دوربینی در استودیو مستقر شده و دارد یک روز کاری او را ثبت می کند تا بعد فشرده و تدوین شود. پس آن چه می گویم، مفهوم متعارف خجالت نیست. چیزی است و رای آن، در نسبت میان خلوت هنرمند با حرفه اش و با خالقان فیلم و کاراکتر و احوال شان. چیزی است در مایه حرمت و حد و حدود کار و آن فضایی که آدمی خودش می داند چه می کند و کاری که برایش می کند، نه به بیرون از آن سرایت دارد و نه احیاناً مثل خیلی ها، مایه فخر فروشی است.

از همین روست که می توان برادری ناصر طهماسب با ایرج طهماسب را با وجود این همه کم شباهتی یا بی شباهتی، باور کرد. چون او هم با عروسک هایی شیطان و پرهیاهو سر و کله می زند و گاهی درگیر مسخره بازی هایشان می شود یا سرشان فریاد می کشد؛ اما خودش در برخورد عینی و زندگی شخصی، بسیار مأخوذ به حیاست. نیز از همین زاویه است که می شود فهمید چرا ناصر طهماسب در نظرخواهی نخستین شماره ویژه دبله ماهنامه فیلم (شماره 145/ نیمه مرداد 72) که از گویندگان خواسته بودند بهترین نقش هایی را که گفته اند، برگزینند، جواب داده بود: «هیچ علاقه ای به صدای خودم ندارم. هر وقت تلویزیون، فیلمی را با صدای من پخش می کند، از خانه بیرون می روم». و البته به همین عنوان، خود را از انتخاب بهترین کار گویندگان دیگر هم رهانیده بود! اما حتی همین هم به معنای محافظه کاری او و پرهیز از اظهار نظر درباره حد و سطح کار همکاران مختلف اش نبود. همان طور که در شماره مشهور کتاب سال ماهنامه فیلم در سال 84، در گفتگویی که در خاطره ها ثبت شده، به صراحت از بی علاقه گی عجیب اش به کار اسماعیلی در **مردی برای تمام فصول** (فرد زینه مان، 1966) یا علاقه به بسیاری کارهای دیگر او یا اعتقادش به این که منوچهر نوزری آدم بامزه ای نبود اما مدیر دوبلاژ فوق العاده ای بود یا یادآوری تاریخی از کار درخشان کسانی چون سعید مظفری و منوچهر والی زاده و تاجی احمدی می گوید. پس حتی به لحاظ فردی و منهای وجوه کاری هم آقای ناصر طهماسب، به این سادگی ها قابل تقسیم بندی در یک رده آشنای رفتاری نیست و نخواهد بود.

تشخص: دور از ویژگی واحد، به سوی گستره حس های انسانی

در زمینه کار و هنر دوبلاژ چه طور؟ آیا در آن میدان می توان خط مشخصی را جای تاخت و تاز طهماسب دانست؟ به عبارات دوگانه «شوخ و جدی» یا «اندوه و شادمانی» که همین حالا در اشاره به لحن نقش های او به کار رفت، دل بدهیم. البته که مثلاً در کارنامه صاحب صدای باصلابتی چون ایرج ناظریان یا صدای کاریزماتیک چو رفعت هاشمپور هم طنزهای و نقش های کمیک کم نیست و حتی بخشی از شهرت ناظریان در پرداختن و گفتن جمله های پس گردنی است که عملاً در فرهنگ محاوره ای ما جایگاهی شبیه ضرب المثل پیدا کرده اند؛ مثل «ژاپنی لختش قشنگ» از زبان چارلز برانسون خطاب به توشیرو میفونه در **آفتاب سرخ** (ترنس یانگ، 1971). اما همچنان آن گرما و گیرایی مردانه صدای ناظریان و آن دریغ انگیزی صدای هاشمپور، خاطره شنیداری اصلی آن دو را در ذهن و گوش مردم ایران شکل داده است. همچنین است طنز جاری در لحن و صدای اصغر افضلی که مثلاً رنج های شخصیت مادر اسپیران (پروین سلیمانی) در **دایی جان ناپلئون** یا حرص خوردن های کنت داکولا از دست ایگور و نانی در مجموعه

انیمیشنی خیال انگیز قلعه هزار اردک (1988-1993)، جایش را نمی گیرد و با تمام نقش های دیگر که عالی هم گفته، همچنان همان طنزی که با صدای زیر و حتی کودکانه او پدید می آید، خاطره اصلی ما از اوست.

اما طهماسب را نمی توان به خاطره ای که سمت و سوی حسی آن مشخص باشد، محدود کرد. مردم منهای این تیزرهای پرشمار که این سال ها می گوید و کاش حریر حنجره اش را کمتر خرج آنها کند، گاه او را با فرمانده کسلر (کلیفورد رُز) به یاد می آورند که کاریزمای مرموز و رعب آوری دارد؛ گاه با جک نیکلسون هایش که همواره به بازآفرینی صوتی جنون و جذابیت شیطان صفتانه او دست زده؛ و گاه با هر آن چه رنگ و زنگی کمیک دارد؛ از گفتار راوی فیلم های هارولد لوید تا مثلاً استاد بهار (اسماعیل محمدی) در هزار داستان یا آن همه لهجه بازی ها که یکی از بازاری های اهل طالقان در میان استنطاق های رئیس نظمیه (جهانگیر فروهر) در همان هزار داستان یکی از هزاران اش است. می بینید؟ کار، سخت شد. نمی شود گفت خاطره اصلی و طنزین به یادگار مانده از صدای او در اذهان عمومی، به واکنشی توأم با خنده می انجامد یا به یک «وای» حاصل از هراس یا احياناً به «آه»ی از سر اندوهی که در نقش ها جریان داشته. همه در انواع نقش آفرینی های صدای او بوده اند و هیچ کدام چیره بر خاطره بقیه نیست. برای نگارنده، آن حسی که آموزگارم ایرج کریمی عزیز و فقید در یادداشتی با عنوان «صدای حزین یک روشنفکر» در توصیف احوال غمبار و پرحسرت صدای کاووس دوستدار به جای پرنس هملت (ایننتوکنتی اسموکتونفسکی) در هملت (گریگوری کوزینتسوف، 1964) به کار برده بود، درست به همان ژرفای تأثیر، در کاری که لحن پردرینغ طهماسب در مینی سریال شبکه بی بی سی جنایت و مکافات (مایکل دارلاو، 1979) به جای خود راسکلنیکف (جان هارت) کرد هم یافتنی بود. شاید گزاف نباشد اگر بگویم بعدتر که رمان سترگ داستایفسکی را خواندم، هرگز نتوانستم سطری از حرف های راسکلنیکف را بی ارتعاش شکننده صدای طهماسب در بازگویی آن نقش، بخوانم؛ چه در بغض راسکلنیکف نسبت به جهان و نامرادی های آن، چه خشمش نسبت به ربا و تبعیض و بی عدالتی اجتماعی و چه تئوری فلسفی اش در باب برتری کسانی که فهم برتری از جهان دارند. مشت زنی فکری و فلسفی او با پارفیری پتروویچ (تیموتی وست) که صدایش از آن پرویز بهرام بود، نخستین رویارویی ام با پدیده ای بود که دیگر تا زنده ایم و حافظه و توان گفتن و شنیدن را از دست نداده ایم، از زندگی مان حذف نخواهد شد: بحث روشنفکری. در زمانه ای که واژه «روشنفکر» را به غلط و به جای «روشنفکرنا»، چون ناسزا به کار می برند، این که طهماسب حتی فنودال زاده کاهلی چون ایلیا ایللیچ ابلوموف (اولگ تاباکوف) در چند روز از زندگی ا.ا. ابلوموف (نیکیتا میخالکوف، 1980) را نیز با همان درک می گوید، موهبتی است. درک از این که افکار ابلوموف نسبت به هستی و آدمی و درخت و ثبات و تغییر، نشانی از روشنفکری اوست؛ هرچند در مسیر زندگی اش به کار نمی آید و به بالندگی و شکوفایی نمی رسد. با این اوصاف، طهماسب با گستره ای از احساس های گوناگون، در ذهن ها نقش می بندد و این طیف، از اداهای عجیب و روده برکننده لهجه های روستایی طوایف مختلف ایرانی تا لوندی هایی که یک بازیگر متأثر به نام الیوت گارفیلد (ریچارد درایفوس) با خودش از روی صحنه به توی خانه و زندگی شخصی می آورد، در نوسان است. این آخری را از دل فیلم

دختر خداحافظی (در ایران: **خداحافظ دختر**، هربرت راس، 1977) استخراج کردم تا آن شوخی قدیمی را تکرار کنم که اگر آکادمی علوم و هنرهای سینمایی آمریکا فیلم را با نسخه دوبله می دید و فارسی می فهمید، با شنیدن بالا و پایین های صدای طهماسب و تناسب اش با آن همه طعنه پردازی الیوت با دیالوگ است، به جای یک اسکار، دو اسکار به ریچارد Irony نویسی نبوغ آمیز نیل سایمون که استاد کهنه کار در ایفوس اهدا می کرد!

درک: شناخت هنر و هنرمندان متمایز

این بخش آخر را برای تعیین جایگاه طهماسب در هنر گویندگی، این جا نمی آورم. یعنی بنا ندارم که بگویم شناخت عجیب و وسیع او از هنر و تفاوت های شیوه های بیانی گوناگون هنر، لازمه کار ممتازی است که در دوبلاژ می کند. اما به گمانم وقتی توجه مان به آن جلب شود، خواهیم دید که نمی توان آن را بر این کار تمام و کمال، بی اثر دانست. در همان گفت و گوی کتاب سال 84، طهماسب از این می گوید که بازیگران کلاسیک همچون کری گرانت، گری کوپر، هنری فاندرا و جیمز استیوارت (که همه و به خصوص سه تای اول را بارها و اغلب خودش گفته بود)، نوعی نجابت آمیخته به خوش سیمایی داشتند. تأکید می کند که این ستارگان کلاسیک، «در فیلم ها هیچ کار خاصی انجام نمی دادند. می نشستند روی مبل و غذا می خوردند... این سیستم شکست. داستین هافمن و تام هنکس و این کج و کوله ها با ورودشان همه چیز را به هم ریختند».

باید اقرار کنم از این تعبیر او بارها همچون سرفصلی در یکی از مباحث مهم مربوط به تفاوت هنجارهای بازیگری و حتی انتخاب بازیگران تا پیش از دهه اصرار بر ناتورالیسم در بازیگری یعنی دهه 1970 و پس از آن، سود برده ام و البته همیشه با نقل این که دارم حرف او را بازگو و تشریح می کنم، کپی رایت را رعایت کرده ام. در این جمله های کوتاه که اتفاقاً در آن گفتگو هم بر آن مکتبی نمی شود، طهماسب دارد مهم ترین تغییر سبکی بازیگری سینما در سینمای معترض اجتماعی دهه 1970 را محور قرار می دهد و با اشاره به تام هنکس، حتی متوجه ماندن آن هنجارها تا امروز هم هست. زمانی از وودی آلن پرسیدند چرا در فیلم های اولیه اش بدون استثنا خودش نقش اصلی را بازی می کرد. او در جواب گفت که قامت و اندام و تأثیر حضور ستارگان معمول سینمای آمریکا در آن دوران، همچون کلینت ایستوود، مناسب نقش آدم هایی نبودند که مشکلات ارتباطی و عاطفی و عصبی جاری خودشان را در فیلم های دهه اول فعالیت او داشتند. برای همین لازم شد این نقش ها را خودش به عهده بگیرد و همین اتفاق بعدها هم در بسیاری فیلم ها، از **جنایات و جنحه** (آلن، 1989) تا **خبر داغ** (آلن، 2006) هم افتاد. در مورد این آخری، آلن می گفت نقش مرد مهم دیگر ماجرا را درست یکی از همان ستارگان رشید و توی چشم مانند هیو جکمن باید ایفا می کرد؛ که کرد. اما برای سید واترمن طفلکی (وودی آلن) نیاز به یکی از همان – به تعبیر درس گرفتگی طهماسب – «کج و کوله ها» بود. از طرف دیگر، تعدادی از همین بازیگران دستاورد دوران جدید مانند جک نیکلسون و جین هاگمن و بن کینگزلی و خود هافمن در **پاپیون** (فرانکلین شفر، 1973) را خود طهماسب گفته و کاملاً هم با دل و جان گفته. پس صفت «کج و کوله ها» نه نوعی بدگویی، بلکه کوششی

برای توضیح تفاوت آنها با آن شکل نجیب و نظیف قهرمان کلاسیک است که گری کوپر بزرگ، الگوی نمونه ای اش بود و وقتی به او گفته بودند در خیلی از فیلم ها خودت هستی، به درستی پاسخ داده بود: «کسانی که این را می گویند، نمی دانند آدمی مثل گری کوپر بودن چه سخت است!» و شاید گوشه هایی از جهان وقتی این را دریافت که رومن گاری نام رمان مشهورش را «خداحافظ گری کوپر» گذاشت و مقصودش این بود که بگوید خداحافظ ای ارزش های از دست رفته و فراموش شده نوع مردانگی اصیلی که نماینده اش کوپر بوده.

طهماسب این هر دو سر را درست دوبله کرده؛ یعنی که تمایزشان را چه به لحاظ فردیت خود بازیگران و چه از نظر نقش های کف خیابانی دهه های بعدی که در مقابل آن وقار کلاسیک قرای می گیرند، نیک دریافته و در نوای کلام هر کدام شان جاری کرده است. وقتی صدایش به جای هاکن در رابط فرانسوی (ویلیام فریدکین، 1971) موقع تهدید یک جوان سیاه پوست برای گرفتن رد پخش کننده مواد مخدر در جامعه بحران زده آمریکای بعد از جنگ ویتنام، حین عصبانیت نازک می شود، خودش هم دارد آن ناآراستگی را آرایش صوتی می کند. وقتی می خواهد ذوق میلو تیندل (مایکل کین) از دیدن لباس های نمایشی در صندوق های قدیمی اندرو وایک (لارنس الیویر) را منتقل کند، جلوی زیر شدن صدایش را نمی گیرد. اما این کارها را هرگز برای احساس های یکدست و «تکلیف-روشن» کری گرانتی در از طرف من **اونها رو ببوس** (استنلی دانن، 1957) صورت نمی دهد.

از این هنرشناسی، مثال ها دارم؛ اما بالاخره باید جایی متن را به پایان برد. آقای ناصر طهماسب منهای این که به من و ما آموختند در آفرینش هنری، «آدمی که بانمک نباشد، نمی تواند کار جدی خوب بکند»، منهای این که هشدار دادند نمی شود آدمی فقط همان فیلم هایی را که دوبله می کند، ببیند و کارش درست از آب در بیاید، دینی به بلندای عمر بر گردن حقیر دارند: در سال 78 که برای مجله دنیای تصویر، ده فیلم محبوب ایرانی و خارجی عمر 150 هنرمند ادبیات و سینما و تجسمی و غیره را گرد می آوردیم، از میان آنها که مسئولیت گرفتن رأی شان با من بود، دو بزرگ مهم مانده بودند: آقای طهماسب و آقای عباس کیارستمی. تمام تماس ها بارها بی حاصل مانده بود. اما سرانجام وقتی به کلی ناامید و مصمم به رها کردن این دو نام شده بودم، آخرین تماس با آقای طهماسب به سه اتفاق منجر شد: یک این که برای اولین بار از شنیدن صدای هنرمندی که سال ها دورادور می شناختم، پای تلفن به گریه افتادم! (و البته نگذاشتم او متوجه این اتفاق بشود و در برابر این احساساتی بازی، احتمالاً از کوره در برود)؛ دو این که ایشان با یکی از ده ها صدایش که آن جلوه پرمهر و همدلی برانگیز و شبیه به آشلی ویلکز (لزلی هاوارد) در برپادرفته (ویکتور فلمینگ، 1939) بود، گفت: «از طرف من فقط بنویسید خانه دوست کجاست. چون واقعاً وقتی همچین فیلمی ساخته شده، دیگه آدم درباره بقیه سینما چی می تونه بگه؟»؛ و سه این که همین تقارن عجیب میان نظر او و نام دیگری که مانده بود را به فال نیک گرفتم و باز پیگیر تماس با آقای کیارستمی شدم و بعد از چند بار پیغام گذاشتن، با آخرین پیغام که نوعی بازی دوبله ای در آن بود و صدای کارگردان (محمدعلی کشاورز) در زیر درختان زیتون (عباس کیارستمی، 1372) را تقلید کردم، موفق به

برانگیختن کنجکاوی او و اولین مکالمه شدم. میان لذات و دریافت هایی که از آقای طهماسب داشته ایم، البته این یکی چندان مستقیم و برخاسته از کار خود او نبوده؛ اما هر چه باشد دین، دین است و باید ادا شود.