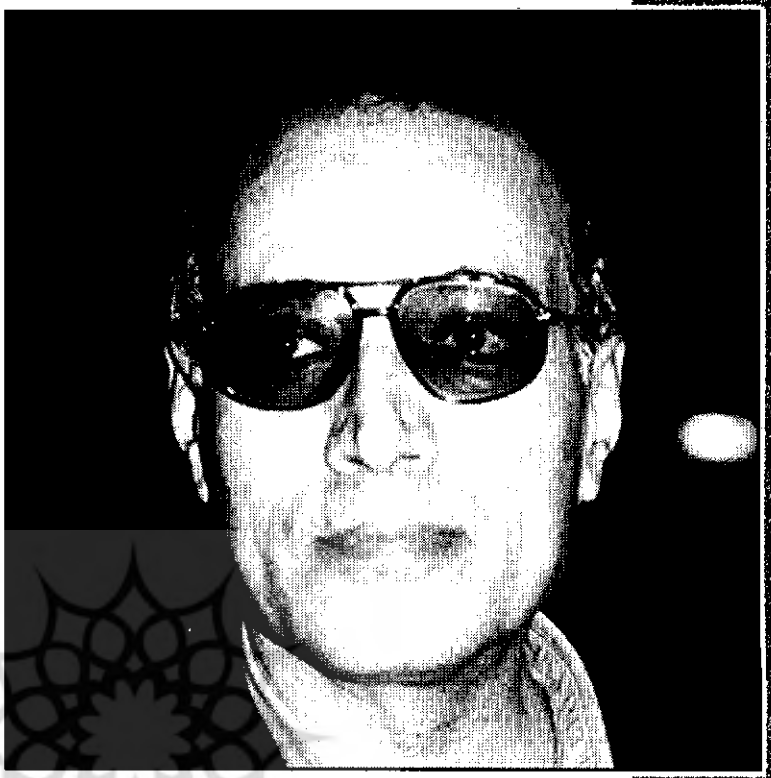

گفتگو با عباس کیارستمی

زندگی کسب و کار من است

گفتگو از: علی‌اکبر مهدی
ترجمهٔ مریم زنگنه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

ویژگی عباس کیارستمی، کارگردان ایرانی، برملا ساختن عمیق‌ترین احساسات بشر در قالب ساده‌ترین وقایع زندگی روزانه است. آثار او نمایش شکوه، ارتباط این احساسات با انسان‌های درگیر، گرفتار و بی‌قرار قرن بیستم است.

او با درکی عمیق و نگرشی آشکار از سرنوشت انسان مدرن، و در میان مجموعه‌ای از حوادث و ساختارها که هیچ‌یک نه در اختیار و نه در خدمت بشرند، در جستجوی شناخت خوبی‌ها و پلیدی‌هاست.

قهرمانان فیلم‌های او مردمانی عادی هستند که در اطراف ما وجود دارند. زندگی آن‌ها چیزی را باز می‌نماید که همهٔ ما کمابیش گرفتار آن هستیم. حضور آنان در فیلم‌ها فرصتی برای ما فراهم می‌آورد تا به روزمرگی وجود خویش و روابط‌مان با دیگران بیندیشیم؛ فرصتی که به ما اجازه می‌دهد آنان را چون

آیینه‌ای ببینیم که عمق عواطف و اندیشه‌های بشری را منعکس می‌سازند.

در سوم مارس سال ۱۹۹۸، کیارستمی به مرکز هنری وکسنر دانشگاه ایالتی اهایو در شهر کلمبوس دعوت شده تا در مراسم افتتاحیهٔ جشنی که به مناسبت موفقیت فیلم **طعم گیلاس** برگزار شده بود، شرکت کند. او در نشستی عمومی و در حضور تماشاگران حاضر در جلسه به گفتگو با بیل هُریگان، مدیر مرکز هنری، و علی‌اکبرمهدی استادیار جامعه‌شناسی در دانشگاه وسلیان اهایو نشست. در این جلسه کیارستمی به زبان فارسی صحبت کرد و علی‌اکبر مهدی صحبت‌های او را برای تماشاگران ترجمه کرد.

بیل هُریگان: اجازه دهید که من این گفتگو را با موضوعی جالب آغاز کنم. امروز بعداز ظهر آقای کیارستمی به مرکز هنری وکسنر آمد و ما باهم از چهار نمایشگاه مختلف دیدن کردیم. یک نمایشگاه نقاشی، دو نمایشگاه مجسمه و یک نمایشگاه معماری.

ما اغلب وقتی فیلم‌سازان رابه این مرکز دعوت می‌کنیم، این چهار نمایشگاه را به آن‌ها نشان می‌دهیم؛ که معمولاً آن‌ها بیش‌تر به استودیوهای فیلم‌سازی ما اظهار علاقه می‌کنند تا به این مجموعه‌ها. ولی شما کاملاً برخلاف تصور من علاقهٔ بسیاری به هنرهای تجسمی نشان دادید.

عباس کیارستمی: در آغاز می‌خواهم از حضور پرشور تماشاگران حاضر تشکر کنم. من از حضور در این جلسه بسیار خوشحالم و نمی‌دانم که من میهمان شما هستم و یا شما میهمان من هستید. من معتقدم که موفقیت فیلم‌های ایرانی در خارج ازکشور بیش‌تر به رابطهٔ ایرانیان مقیم داخل و خارج ازکشور مربوط است. این رابطه به‌خصوص از آن‌جا که دو نسل از ایرانیان را که از یکدیگر دورند به هم مرتبط می‌کند، اهمیت زیادی دارد. قدردانی آنان از فیلم‌ها این ارتباط را قوی‌تر می‌سازد و احساس خوبی از حضور در این‌جا به من می‌دهد. من بسیار خوشحالم و از مرکز هنری وکسنر سپاسگزارم که مرا به این‌جا دعوت کرد تا رابطهٔ میان ما گسترده‌تر شود؛ رابطه‌ای که تنها به هنر و سینما مربوط نمی‌شود. و اما در جواب سؤال شما باید بگویم که من از نقاشی آغازکردم و به سینما راه یافتم.

هُریگان: آیا هنوز هم نقاشی می‌کنید؟ چه نقاشی‌هایی می‌کشید؟

کیارستمی: من نقاشی را در دانشکده آموختم؛ اما با آن‌که نقاشی می‌کنم خود را نقاش نمی‌دانم. مهم این است که آدم با نقاشی سروکار داشته باشد نه این‌که لقب نقاش را یدک بکشد. من فقط با نقاشی احساس آرامش می‌کنم. موقعی که کسی از من می‌خواهد دربارهٔ نقاشی‌اش نظر بدهم، نمی‌پذیرم و یادآور می‌شوم که نفس نقاشی کردن مهم است. ناصرالدین شاه قاجار شعر می‌گفت و به واقع مهم نیست که شعر او چگونه بوده، مهم این است که او به عنوان سیاستمدار با شعر و شاعری سروکار داشته است. سروکار داشتن با هنر نقاشی خود کار بسیار ارزشمندی است؛ و من هم برای همین نقاشی می‌کنم.

علی‌اکبر مهدی: من می‌خواهم که برای حضار ماجرایی را نقل کنم. قبل از ورود به این جلسه، آقای کیارستمی و آقای دیوید فیلیپی، معاون مرکز هنری و من به کتابفروشی دانشگاه رفتیم. من و آقای فیلیپی متوجه شدیم که آقای کیارستمی در فروشگاه به دنبال چیزی می‌گردد و گمان کردیم می‌خواهد چیزی به عنوان یادگار از دانشگاه ایالتی اهایو بخرد، اما در کمال تعجب متوجه شدیم که او دنبال ماژیک می‌گردد.

هریگان: جالب است که شما هرچند خود را نقاش نمی‌دانید، اما یکی از مسایل ویژه‌ای که در آثار شما به چشم می‌خورد، روشی است که درآن چشم‌اندازها را به تصویر می‌کشید. شما ابتدا از یک نقطه چشم‌اندازی را تصویر می‌کنید و سپس به نقطهٔ دوم می‌روید، درست مانند یک نقاش. اما نقاشی حرکتی انفرادی است و شما نمی‌توانستید چیز دیگری پیداکنید که مثل فیلم‌سازی در ماهیت چنین در تضاد با نقاشی باشد. در فیلم‌سازی با افراد زیادی سروکار داریم، مانند یک بادبان مجازی بزرگ که در نقطهٔ مقابل بادبان واقعی قرار گرفته است. به نظر شما این طور نیست.؟

کیارستمی: من عادت کرده‌ام به واقعیت‌ها با نظر هنرمندانه به خصوص از دیدگاه یک نقاش نگاه کنم. من وقتی طبیعت

را می‌بینم، گویی که به یک تابلوی نقاشی نگاه می‌کنم. من همه چیز را از زاویهٔ زیباشناسی می‌بینم. حتی وقتی در تاکسی نشسته‌ام و بیرون را نظاره می‌کنم، همه چیز را در چارچوبی قرار می‌دهم. از نظر من، نقاشی و عکاسی و فیلم این‌گونه و همه به هم وابسته و مربوط‌اند. صنعت فیلم‌سازی نشان دادن واقعیت‌ها در چارچوب فیلم است. برای من، نقاشی خصوصاً منبع تنوع و گوناگونی است. هر کسی وقتی خسته می‌شود، به دنبال پناه بردن به چیز به‌خصوصی است. برای من نقاشی همین پناهگاه است، مکانی که می‌توانم به آن‌جا بروم، ازآن لذت ببرم و شاید واقعیت را در یک احساس زیباشناختی دوباره خلق کنم.

هریگان: و اما فیلم اخیر شما **طعم گیلاس**. بگذارید کمی دربارهٔ آن صحبت کنیم. از منظرهٔ شکوهمندی آغاز کنیم که فیلم شما جایزهٔ جشنوارهٔ کن را برد. شایع شده است که چه بسا فیلم شما به نمایش در نیاید. آیا این موضوع صحت دارد؟ [این مصاحبه در تاریخی انجام شده است که هنوز فیلم **طعم گیلاس** در ایران اکران نشده بود. ـ م]

کیارستمی: زمانی که در جشنوارهٔ کن حضور داشتم و جایزه را بردم، خانم کاترین دونوو جلو آمد تا جایزه‌ام را بدهد. طبق رسوم جشنواره او گونه‌ام را بوسید. حتماً می‌توانید تصور کنید چنین ابراز علاقه‌ای در ملاءعام، چه بازتاب نگران‌کننده‌ای در ایران خواهد داشت. بلافاصله پس از مراسم، به پسرم در ایران تلفن زدم. او به من گفت که نباید برای مدتی به ایران بازگردم، چراکه پس از آن بوسهٔ جنجال‌برانگیز، اوضاع به نظر مناسب نمی‌رسد. به همین دلیل من یک هفتهٔ دیگر در فرانسه ماندم و وقتی به ایران بازگشتم برای اجتناب از جمعیت استقبال‌کننده از درب عقب خارج شدم. با این حال یکی از خوش‌شانسی‌های من این بود که این واقعه با انتخاب آقای خاتمی به ریاست جمهوری همزمان شد و فضای سیاسی ایران تغییر چهره داد. در نتیجه، مسألهٔ من اهمیت خود را از دست داد؛ چیزی که بدون تغییر چهرهٔ سیاسی و اجتماعی در ایران امکان‌پذیر نبود. با وجود این، فیلم هنوز در ایران اکران نشده است، ولی به زودی خواهد شد.

هریگان: آیا به خاطر این نیست که فیلم اساساً دربارهٔ خودکشی است؟

کیارستمی: تا اندازه‌ای هم به این مسأله باز می‌گردد که موضوع فیلم دربارهٔ خودکشی است. این موضوع می‌توانست مسأله‌ساز شود، ولی چنین نشد، چراکه این موضوع از دیدگاه همهٔ مذاهب گناهی بزرگ و عملی حرام است. به این فیلم باید به گونهٔ دیگری نگاه کرد، همان‌طور که در این پنج ماههٔ اخیر ساعت‌ها دربارهٔ آن صحبت کرده‌ام یعنی به صورت روشی برای کشف آنچه حرام است و این‌که دربارهٔ آن چه باید کرد. اصلاً چراکاری حرام است؟ یافتن چنین فرصتی برای من که بتوانم دربارهٔ محرمات صحبت کنم و پی بردن به این‌که چه چیزی حرام است و چرا حرام است، دیدگاه تازه‌ای به من بخشید. این وظیفهٔ هنر است که این محرمات را کشف کند، دربارهٔ آن‌ها بپرسد و ماهیت و ارزششان را به نمایش بگذارد. یعنی چیزی که در کودکی به ما گفته‌اند نباید انجام دهید و از این‌رو ما در بزرگسالی انجام نمی‌دهیم.

مهدی: اغلب گفته می‌شود که در فرهنگ ایرانی ابعادی از زندگی، مانند جبر و اختیار و مرگ، بار منفی دارند. اما این فیلم برخلاف موضوعش که مرگ است، دیدگاه مثبتی نسبت به زندگی را عرضه می‌کند. به نظر می‌رسد، آقای بدیعی بیش‌تر از آنچه نگران مرگش باشد، نگران طریقی است که به دیار مرگ پا می‌گذارد. این اعتقاد نشان‌دهندهٔ تفکری مثبت دربارهٔ زندگی است که از مردی که برای مرگ آماده است، بعید به نظر می‌رسد. تا چه حدی چنین شیوهٔ تفکری در ایران گسترش یافته است؟ آیا تغییری اتفاق افتاده است؟

کیارستمی: آنچه شما به آن رجوع می‌کنید، اساساً فرهنگ اسلامی است. در فرهنگ ایرانی چنین تعبیری وجود ندارد. این تأثیر، با چنین رنگ مایه‌ای جایگاهی ابدی در فرهنگ اسلامی دارد. جایگاهی که در آن عزاداری که مسلمانان در طول تاریخ با آن زیاد سروکار داشته‌اند، از اهمیت بسیاری برخوردار است. این مبانی، مذهب را در طول تاریخ همراهی کرده است و بخشی است از آنچه اسلام را زنده‌نگه

می‌دارد. به نظر من چنین دیدگاه مثبتی نسبت به این مسأله، به فرهنگ ارتباطی ندارد. فکر می‌کنم این مسأله، امری ذاتی در نگرش فردی هر انسانی است. غم و شادی به صورت پیچیده‌ای به هم مربوط‌اند و در زیر هر پرده‌ای از ناامیدی، اثری از امید و آرزوی دستیابی به شادی نهفته است. به همین ترتیب در پشت هر شادی نیز همیشه می‌توان آثاری از اضطراب و یأس را یافت. من به این موضوع به‌سان چرخهٔ زندگانی نگاه می‌کنم. این چرخه شادی و غم با یکدیگر تداخل دارند و از یکدیگر مجزا نمی‌شوند. اگر شکست در تجربهٔ آقای بدیعی وجود نداشت، او نمی‌توانست به این اندازه از خوردن یک میوه لذت ببرد. همان‌طور که در قسمتی از این فیلم ملاحظه کردید، این مرد اشاره می‌کند که وی در اعماق تاریکی و در انتهای راه نوری را می‌بیند. به همین ترتیب زمانی که بسیار ناامید و خسته و درمانده از راه‌های مختلف است، درمی‌یابد که زندگی زیباست. این مسأله به فرهنگ خاصی وابسته نیست، بلکه پدیده‌ای جهانی است. واقعیت‌ها، خود تضاد خود را ایجاد می‌کنند و آن‌ها را باید با دیدگاهی منطقی بررسی کرد. انسان در اعماق اندوه در جستجوی شادی است و در قلهٔ شادی در پی کسب واقعیت غم و اندوه است.

هریگان: آیا از استقبال بسیار خوب ازاین فیلم در سراسر دنیا، متعجب شدید؟

کیارستمی: فیلم بسیار مشکلی بود و البته واکنش در برابر آن، بسیار بهتر از انتظارم بود. درحالی که من انتظار نداشتم مردم بیش از نیم ساعت از این فیلم را تحمل کنند، در برخی از صحنه‌های فیلم که تماشاگران احساس همدلی با آن می‌کردند، شاهد استقبال‌های پرشور و احساسی بودم. این گروه به خوبی توانستند با فیلم ارتباط برقرارکنند و موضوع فیلم آن‌ها را به تفکر واداشت. من خود شاهد موقعیتی بودم که دویست نفر برای تماشای فیلم حضور داشتند، صد نفر از جا بلند شدند و سینما را ترک کردند، پنجاه نفر خوششان آمد و تشویق کردند. پنجاه نفر دیگر جوری به آن‌ها نگاه می‌کردند که چطور شده است که این‌ها دست می‌زنند. اما حقیقت این است که این فیلم بخشی از مجموعهٔ بزرگ‌تری است که من تا به حال ساخته‌ام. این فیلم جایگاه خاصی در این مجموعه دارد.

هریگان: آیا قصد دارید با همین گروه فیلم‌برداری کار خود را ادامه دهید؟

کیارستمی: همیشه بیش‌ترین تلاش خود را کرده‌ام که گروه فیلم‌برداری ثابتی داشته باشم، اما کار بسیار مشکلی است. زیرا کسانی که با من کار می‌کنند اگرچه از کار خوششان می‌آید، اما متوجه می‌شوند که کار دشواری است و معمولاً اولین فرصتی که به دست می‌آورند، از دست من فرار می‌کنند. گرچه بازی در فیلم‌های من آسان به نظر می‌رسد، اما در عین‌حال نوع نقش‌هایی که در فیلم‌هایم دارم، بسیار شاق و پرزحمت است. برای مثال، در فیلم *طعم گیلاس*، قهرمان داستان باید چارچوب ذهنی خود را برای دو ماه متوالی حفظ کند. که این کار در خارج از مراحل فیلم‌برداری مشکلاتی برای او ایجاد می‌کند. چنین تجربهٔ شغلی، به لحاظ روحی کار دشواری است و به‌ندرت کسانی پیدا می‌شوند که در مقابل پستی و بلندی‌های زندگی روزانه قادر به چنین کاری باشند. من حتی با فیلم‌بردار خود جروبحثی داشتم، چراکه او با من در مورد محل قرارگرفتن دوربین اختلاف نظر داشت. من از او خواستم که دوربین را در یک محل ثابت، چسبیده به شیشهٔ کناری و یا کاپوت ماشین کار بگذارد. فیلم‌بردار من از این کار خوشش نمی‌آمد، چراکه در این صورت کنترل چندانی بردوربین نداشت. و انعکاس شیشه بخشی از چهره‌ها را مبهم و احساسات را پنهان مسی‌کرد. در بعضی از موقعیت‌ها، من از بازیگران می‌خواستم، به جای این‌که با یکدیگر صحبت کنند، روبه دوربین حرف بزنند. در این حالت به جای این‌که در وضعیت واقعی با دیگر بازیگران وارد مکالمه شوند، بیشتر این مکالمات را با من انجام می‌دادند.

هریگان: پس قطعاً زمان زیادی طول می‌کشد تا شما بتوانید چنین حس اعتمادی را در بازیگر ایجاد کنید و به این نوع از بداهه‌سازی دست یابید. در بسیاری از مواقع به نظر می‌رسد مکالمه‌ای واقعی را می‌شنویم.

کیارستمی: برای ساختن چنین فیلمی این امر، گریزناپذیر

است. از آن‌جا که من بسیاری از کارهایم را بدون برنامه‌ریزی قبلی انجام می‌دهم، بنابراین باید بر بسیاری از کارها تسلط داشته باشم و این مسأله قدرت اختیار بازیگر و فیلم‌بردار برروی کارشان را محدود می‌کند. از آن‌جا که آن‌ها نمی‌دانند که تمامیت صحنه به چه شکل است، باید آن کاری را انجام دهند که من به آن‌ها می‌گویم. صداگذار فیلم برای بخش‌هایی از فیلم نمی‌دانست که قطعات کجا قرار می‌گیرند و بعداً من کجا از آن‌ها استفاده خواهم کرد. من منشی صحنه ندارم و همین مسأله مشکلات زیادی را ایجاد می‌کند. از آن‌جا که بیشتر فیلم‌هایم رابه همین روش می‌سازم، عوامل فنی، در کار با من دچار اشکال می‌شوند. آن‌ها باید به من اعتماد کنند و با این مسأله که من چگونه صحنه‌های مختلف را به کار می‌گیرم و در جای خود قرار می‌دهم، کنار بیایند.

یک نفر از میان حاضرین: در بخشی از فیلم که ما اکنون تماشا کردیم، بازیگران در حال گفتگو بودند. آیا این گفتگو نیز گفتگویی فی‌البداهه بود و یا این‌که از فیلم‌نامه‌ای که قبل از فیلم‌برداری تهیه شده است، پیروی می‌کردند؟ چه بخشی از این فیلم بدون برنامه‌ریزی قبلی بوده و برای چه بخشی قبلاً برنامه‌ریزی شده است؟

کیارستمی: بعضی وقت‌ها درست همین‌طور است که شما می‌پرسید. بعضی از بازیگران باید از فیلم‌نامه پیروی کنند و بعضی می‌توانند بداهه‌گویی کنند. برای مثال مکالمهٔ ما با سرباز، مکالمه‌ای بدون برنامه‌ریزی قبلی و بین من و او بود. ما بعداً به او گفتیم که این گفتگو در فیلم خواهد بود. من به او گفته بودم که اگر تاسر تپه با ما بیاید و هر کار که ما به او می‌گوییم، انجام دهد، در ازایش پول می‌گیرد. روی تپه او واقعاً عصبی و خسته شده بود و واقعیت این‌که او آن روز پا به فرار گذاشت؛ و این طبیعی بود، چراکه ما به او پولی نداده بودیم و از نظر او فیلمی در کار نبود. برای همین پا به فرار گذاشت. مورد طلبه فرق می‌کرد. او واقعاً درگیر جریان شده بود و بحث دربارهٔ موضوع را با من ادامه می‌داد. او فکر کرده بود که من به راستی می‌خواهم خودکشی کنم و می‌خواست نظر مرا عوض کند. او حتی دوربین روی شیشهٔ ماشین را فراموش کرده بود. به همین ترتیب داستان دربارهٔ او کاملاً فرق می‌کرد.

در مورد مرد ترک زبان ما موقعیت متفاوتی داشتیم. او بازیگر حرفه‌ای نبود. در حقیقت من او را در حین کار پیدا کردم. ما فیلم‌نامه را به افراد مختلفی داده بودیم که تمرین کنند و ما آن‌ها را تست کنیم، زیرا این بخش فیلم را باید از روی فیلم‌نامه کار می‌کردیم. ما معمولاً بازیگران را مجبور می‌کنیم که چند بار فیلم‌نامه را تمرین کنند. هیچ‌یک از آن‌ها نظر مرا جلب نکردند. آنچه به خصوص از نظر من در این صحنه اهمیت داشت این بود که بازیگر درگفتگو درگیر شود و طوری موضوع را عنوان کند که زیاد جدی به نظر نیاید. این مسأله بار فلسفی گفتگو را کاهش می‌دهد. او می‌بایست شخصی عادی و با صحبت عامیانه باشد. ما با این مرد، یک مرتبه در سر صحنه روبه‌رو شدیم. من از لحن طبیعی و طرز صحبت او خوشم آمد. طرز صحبتش همین‌گونه بود و به نظر نمی‌رسید سعی در تقلید کردن داشته باشد. او نقش بازی نمی‌کرد واین خود فرصتی را برای ما ایجاد کرد که بتوانیم به بازی طبیعی او و استواری طرز صحبتش اتکا کنیم. شاید برای شما جالب باشد که بدانید ما چگونه او را پیدا کردیم. ما بالای تپه با او روبه‌رو شدیم. از ما پرسید: «این‌جا چه‌کار می‌کنید؟» و من در جوابش از او پرسیدم به نظرش ما داریم چه می‌کنیم. او گفت: «شما یک مشت دزدید!». پرسیدم که چرا فکر می‌کند ما دزدیم. او گفت: «حتماً دلال هستید که از شهر با این دوربین‌ها و وسایلتان آمده‌اید که زمین‌ها را اندازه بگیرید و آن‌ها را بین بسازبفروش‌ها تقسیم کنید تا آن‌ها هم خانه بسازند و به مردم بفروشند و خونشان را توی شیشه کنند. شما برای این به این‌جا آمده‌اید!» این طرز گفتگو، ما را به این فکر واداشت که فرد مورد نظر را برای این فیلم یافته‌ایم. فیلم‌نامه را به او دادیم. او تمرین کرد و توی اتومبیل نشست و همه چیز همانی شد که ما می‌خواستیم.

یکی از حاضران: من دو سؤال دارم. پایان فیلم **طعم‌گیلاس** مرا بسیار متحیر ساخت. در این فیلم هم مثل فیلم‌های دیگر شما که من بسیار به آن‌ها علاقه‌دارم، قسمت‌هایی وجود دارند که درکشان نمی‌کنم. این بخش پایانی فیلم‌تان به

خصوص از آن جهت برایم آزاردهنده بود که آن را درک نمی‌کردم. نمی‌فهمیدم چه اتفاقی قرار بود بیفتد؟ پایان فیلم ما را در تاریکی رها می‌کند. چرا شما صحنه‌ای را نشان می‌دهید که در آن آقای بدیعی پس از خودکشی، مشغول کشیدن سیگار است؟ این اولین سؤال من است. سؤال دوم من مربوط به سیاست است. مسلماً در دههٔ نود فیلم‌های زیادی در ایران ساخته شده‌اند که بسیار موفق بوده‌اند، درست مانند موفقیتی که فیلم‌های چینی در دههٔ هشتاد کسب کردند. به نظر می‌رسد که خیلی از شاهکارها ناشی از رژیم‌ها و فرهنگ‌های توتالیترند به همین دلیل غربی‌ها همچنان که هنر این کشورها را ستایش می‌کنند، حکومت و فرهنگ آن‌ها را تقبیح می‌کنند. چقدر این عامل برروی آثار شما تأثیر داشته است و آیا اگر در غرب فیلم می‌ساختید، همین افکار را داشتید، همین فیلم‌ها را می‌ساختید و همین شخص بودید؟

کیارستمی: من از قسمت دوم سؤال شما آغاز می‌کنم. دلم می‌خواهد برای توصیف شرایط کنونی ایران از واژهٔ محدودیت استفاده کنم. واژهٔ محدودکننده بهتر بیانگر شرایطی است که من تحت شرایط آن کار می‌کنم. من متوجه هستم که عدم رعایت مساوات و وجود ظلم در متون متفاوت معانی متفاوتی دارند. اما برای ما هنرمندان و فیلم‌سازان و آنچه ما با آن سروکار داریم، واقعیت‌های محدودکننده واژهٔ بهتری است و من علاقه‌مندم که از این زاویه به آن نگاه کنم. من به این محدودیت‌ها نه تنها در بافت فیلم، بلکه در بافت و متن بزرگ‌تری یعنی بافت زندگی نگاه می‌کنم. از دیدگاه من این محدودیت‌ها همیشه و در همه جا وجود داشته و دارند. زندگی شرقی نیز هرگز عاری از آن‌ها نبوده است. ما همیشه باید درون حدومرز مشخصی زندگی کنیم. زندگی ترکیبی از حرکت‌های ما بین آزادی و محدودیت است. زمینهٔ تحرک محدود است، و زمینهٔ قدرت هم همین‌طور. در کودکی همیشه به ما گفته می‌شود چه کارهایی را می‌توانیم و چه کارهایی نمی‌توانیم انجام دهیم و برای آنچه می‌توانیم انجام دهیم تا کجا می‌شود پیش رفت. در این مورد بهترین مثالی که می‌توانم به آن اشاره کنم معلمی است که به ما تکلیف انشا می‌دهد. وقتی او موضوع انشا را مشخص می‌کند، ما راجع به آن موضوع می‌نویسیم و چه بسا که انشای بسیار باارزشی دربارهٔ آن موضوع بنویسیم. اما وقتی او موضوعی را تعیین نمی‌کند و به ما اختیار می‌دهد که موضوع را خودمان انتخاب کنیم، معمولاً چیزی برای نوشتن نداریم. درحقیقت احتیاج داریم که حدومرز و محدودیت‌ها را برایمان مشخص کنند. این طبیعت جامعهٔ ما بوده است و بازتاب آن در واقعیت صنعت فیلم‌سازی‌مان نیز مشخص است.

برای مثال در طی چهار سال اول پس از انقلاب ایران، در صنعت فیلم‌سازی ایران هرج‌ومرج فراوانی وجود داشت، از آن جهت که هنوز قانونی برای این کار وضع نشده بود. جالب این‌جاست که بیشتر فیلم‌سازان ایرانی در طول این مدت فیلمی نساختند، گرچه فیلم‌های بسیاری می‌توانستند بسازند. هیچ کس از فرصت استفاده نکرد، برای آن‌که همه منتظر بودند حدومرزها مشخص شوند.

خیلی وقت‌ها به دنبال بهانه‌ای برای فرار از مسؤولیت‌ها می‌گردیم. محدودیت‌ها معمولاً این نوع بهانه‌ها رابه دست ما می‌دهند. بنابراین بدبختانه ما از این حدومرزهایی که برایمان معلوم شده‌اند، انرژی می‌گیریم. من نمی‌خواهم این محدودیت‌ها را طوری بیان کنم که گویی خوب‌اند و باید وجود داشته باشند؛ آنچه من می‌گویم این است که ما با این محدودیت‌ها بزرگ شده‌ایم و آن‌ها در ذهنیت ما وجود دارند و این فقط به حرفهٔ من محدود نمی‌شود. در همهٔ حرفه‌ها ردپای این محدودیت‌ها را می‌توان پیدا کرد. خلاقیت از ضروریات است و محدودیت‌ها مردم را خلاق‌تر می‌سازند. من دوستی دارم که معمار است. او می‌گوید معمولاً بهترین کارش را وقتی ارائه می‌دهد که برای زمین‌های بی‌قواره نقشهٔ ساختمان تهیه می‌کند، زیرا این زمین‌ها معمولاً با نقشه‌های معمولی جور درنمی‌آیند و او مجبور است کارش را در محدودیت‌های بسیار انجام دهد. این محدودیت‌ها هستند که برای مردم فرصت خلاقیت ایجاد می‌کنند.

اکنون علاقه‌مندم به سؤال اول شما پاسخ دهم؟ متوجه هستم که درک صحنهٔ آخر این فیلم برای شما چقدر دشوار

است. من هم به شما حق می‌دهم. اما این کار را عمداً کرده‌ام. در **طعم گیلاس** سعی کرده‌ام فاصله‌ای را بین تماشاگر و قهرمان داستان حفظ کنم. نمی‌خواستم احساسات تماشاگر درگیر فیلم شود. در این فیلم، من دربارهٔ آقای بدیعی، چیز زیادی به شما نگفته‌ام، از زندگی او در فیلم صحبت چندانی نمی‌شود، حتی از این‌که چرا می‌خواهد دست به خودکشی بزند و این‌که داستان او از چه قرار است چیز زیادی نمی‌گویم. من در حقیقت نمی‌خواستم که تماشاگر درگیر این جنبه‌های زندگی او شود. به همین دلیل باید آقای بدیعی را از تماشاگر دور نگه می‌داشتم. او به نوعی بازیگری است که از تماشاگر فاصله دارد. اول فکر کردم که فیلم را در نقطه‌ای که او در قبر دراز می‌کشد، پایان دهم؛ ولی بعدها تصمیمم را عوض کردم. از پایان دادن این فیلم در آن نقطه احساس رضایت نمی‌کردم، چرا که نگران تماشاگران بودم و همیشه در همهٔ فیلم‌هایم این نگرانی را دارم. من نمی‌خواهم تماشاگر فیلم‌هایم و احساسات او را به اسارت بگیریم. برای فیلم‌ساز بسیار آسان است که احساسات تماشاگر را تحت اختیار بگیرد، ولی من این کار را دوست ندارم. من علاقه ندارم به تماشاگرانم مانند بچه‌های بی‌گناهی نگاه کنم که به راحتی می‌توان احساساتشان را تحریک کرد.

من نگران بودم که اگر فیلم را در حالی که آقای بدیعی در قبر دراز کشیده، پایان دهم، تماشاگر را با اندوه فراوانی رها کرده‌ام. گرچه فکر نمی‌کردم که صحنه واقعاً غم‌انگیز است، ولی می‌ترسیدم که چنین به نظر بیاید. به همین دلیل تصمیم گرفتم که اپیزود بعدی را اضافه کنم و فیلم را با آن تمام کنم؛ یعنی جایی که دوربین، همراه آقای بدیعی در حرکت است. می‌خواستم به تماشاگر یادآوری کنم که این در حقیقت فیلم بود و آن‌ها نباید به چشم واقعیت به آن نگاه کنند. احساسات آن‌ها نباید با فیلم درگیر شود؛ درست مانند زمانی که مادر بزرگ‌های ما برایمان قصه تعریف می‌کردند که بعضی از آن‌ها پایان خوش و بعضی پایان غم‌انگیز داشتند، اما همیشه در پایان یک اصطلاح فارسی را می‌گفتند: «بالا رفتیم ماست بود؛ پایین آمدیم، دوغ بود؛ قصهٔ ما دروغ بود.»

هریگان: در حقیقت همین بخش دوم است که ما برای تماشا کردن انتخاب کرده‌ایم. این بخش را می‌توان به صورت یک مؤخره، پس از پایان نامعلوم فیلم توصیف کرد و در حقیقت خاتمهٔ فیلم است.

کیارستمی: اپیزود آخر فیلم، ادامهٔ زندگی را به من یادآور می‌شود. این‌که زندگی ادامه دارد و در این‌جا تماشاگر با واقعیتی روبه‌رو خواهد شد واقعیتی که امیدش را داشت: این‌که می‌خواست آقای بدیعی زنده باشد. این‌که او هنوز بخشی از طبیعت است و طبیعت هنوز زنده است و زندگی، حتی بدون آقای بدیعی ادامه دارد.

اگر کسی واقعاً دربارهٔ حضور داشتن یا نداشتن در زندگی فکر کند و یا به درگیری‌هایی واقعی بیندیشد که با چنین حضوری پیدا می‌کند، ممکن است در حقیقت اصلاً دست به خودکشی نزند. کسی که اقدام به خودکشی می‌کند ممکن است چنین تصور کند که می‌خواهد از جامعه‌اش، طبیعت، زندگی، قدرت حاکم و غیره انتقام بگیرد. اما او متوجه نیست که بعد از خودکشی‌اش زندگی همچنان ادامه خواهد یافت و همه چیز همان‌گونه خواهد بود که بوده است. من تفسیر متفاوتی از این مسأله دارم. اگر تماشاگران فیلم‌هایم آن‌چنان که من همیشه تصور می‌کنم، خلاق باشند، تفاسیر مختلفی از این فیلم خواهند داشت. من هم می‌توانم این‌جا بنشینم و هربار تفسیر متفاوتی از آن داشته باشم، همان‌گونه که یک فرد با ذهن خلاق می‌تواند چندین‌بار واقعیتی را تفسیر کند.

هریگان: معنای موسیقی‌ای که شما در پایان این بخش از آن استفاده کردید، چیست؟

کیارستمی: من به دنبال ساز دیگری بودم، ولی بعداً به شدت جذب این موسیقی شدم چرا که هم در عزا و هم در شادی از آن استفاده شده بود. از آن‌جا که من خود مطمئن نبودم که در این‌جا منظورم از استفادهٔ این موسیقی چیست، بنابراین فکر کردم بهترین قطعه‌ای که برای این لحظه از فیلم می‌توانم انتخاب کنم، همین است. این موسیقی از آن جهت مناسبت داشت که بسته به این‌که شما چگونه اوضاع را تحلیل می‌کنید، موسیقی در هر صورت با شما هماهنگ خواهد بود.

مهدی: سینمای شما از نوع سینمای بازتابی است. از روی عمد سعی می‌کنید فیلم‌هایتان را با نتیجه‌ای از پیش تعیین شده، پایان نبخشید. اغلب در بعضی از صحنه‌ها و اپیزودهای آخر فیلم‌هایتان، اساساً بازیگر را به بداهه‌سازی رها می‌کنید. فیلم‌های شما اغلب بدون نتیجه‌گیری هستند. سؤالم این است که با رها کردن تماشاگر خود در ابهام، چه انتظاری از او دارید؟ و از این انتظار، چه چیزی را می‌خواهید به دست آورید؟ آیا می‌خواهید تماشاگر فیلم را به اتمام برساند و یا این‌که معمولاً واقعیت را در این چارچوب بی‌انتها می‌بینید؟

کیارستمی: پایان ندادن فیلم‌ها با یک نتیجهٔ مشخص، ایده‌ای بود که سال‌ها قبل به ذهنم رسید. همیشه چنین فکر کرده‌ام که خلاقیت ذهنی تماشاگران بیش از آن چیزی است که ما برای آن‌ها فرض کرده‌ایم؛ و احساس می‌کنم آن‌ها می‌توانند روی داستانی که برای آن‌ها نمایش می‌دهیم، کار کنند. تنها تفاوتی که بین تماشاگران و من وجود دارد، این است که من دوربینی در دست دارم که آن‌ها ندارند. خلاقیت ذهن تماشاگر کمتر از من نیست و معتقدم که گاهی اگر پایان داستان را به عهدهٔ آن‌ها بگذاریم، بهتر از من می‌توانند این کار را انجام دهند. اغلب مردم با این انتظار به دیدن فیلم می‌روند که داستانی برای آن‌ها گفته شود. این چنین قراری بین من و تماشاگرانم، احساس دوگانگی‌ای ایجاد می‌کند؛ گویی که من قصه‌گو هستم و تماشاگر، کسی است که نشسته است تا داستانی را بشنود. من ترجیح می‌دهم تماشاگرم را با هوش‌تر از این تصور کنم و درواقع فکر می‌کنم به اسارت گرفتن تماشاگر برای مدت دو ساعت آن هم تنها برای شنیدن یک داستان، عمل منصفانه‌ای نباشد. بنابراین در حقیقت می‌خواهم با درگیر ساختن تماشاگران با فیلم وظیفهٔ او را بیش‌تر کنم و حس تعلق را بین خود و تماشاگر بیدار سازم. لذا پایان فیلم را آزاد می‌گذارم تا تماشاگر بتواند همان‌گونه که می‌خواهد آن را به پایان برساند.

فکرِ گذاشتن فضای آزاد برای تماشاگر در فیلم، فقط به پایان فیلم محدود نمی‌شود.

من همیشه دلم می‌خواست فیلمی بسازم که در آن فضای آزاد زیادی وجود داشته باشد درست مثل یک جورچین که تماشاگر قطعات آن را در سرجای خود می‌گذارد. می‌خواهم فضاهایی را در فیلم ایجاد کنم که در آن‌ها شخصیت‌های فیلم با یکدیگر درگیر می‌شوند و در عین‌حال آن‌قدر جا برای تماشاگر باقی می‌گذارند که با آن‌ها آن‌طور که می‌خواهند، ارتباط برقرار سازند. بعضی‌ها اعتقاد دارند فیلم‌هایشان باید آن چنان که آن‌ها می‌گویند کامل شود، ولی من چنین کمال مطلوبی را نمی‌پسندم. برای من، کمال مطلوب، با میزان درگیر شدن تماشاگر با فیلم معنا پیدا می‌کند؛ و لذا یک فیلم خوب، فیلمی است که تماشاگر به عنوان قسمتی از فیلم، با آن درگیر شود و فقط آدمی مسحور فیلم نباشد.

یکی از حاضران: از ابتدای فیلم مشخص بود که آقای بدیعی از آن آدم‌هایی نیست که بتواند دست به خودکشی بزند، زیرا او به زندگی بسیار دلبسته است. او می‌خواست بداند که پس از خودکشی چه برسر او خواهد آمد. او می‌خواست، مراسم به شکل کامل انجام شود. خلاصه او کسی نیست که بتواند دست به خودکشی بزند. در بخشی از فیلم که او پیش آقای باقری باز می‌گردد تا مطمئن شود که باقری برای اطمینان از مردن وی دو سنگ به طرفش پرتاب خواهد کرد، نمایانگر این است که او در حقیقت این کار را چندان جدی نگرفته است.

کیارستمی: تحلیل من از این قسمت از فیلم، مشابه تحلیل شماست. من هم به عنوان تماشاگر متوجه این امر می‌شوم. صحنه‌ای وجود دارد که در آن آقای بدیعی می‌گوید که تخم‌مرغ برای او خوب نیست. درحالی که او تصمیم دارد خودکشی کند. علاوه براین همچنان که شما از پنجرهٔ خانهٔ او می‌بینید، قبل از آن‌که برای اقدام آخر از خانه خارج شود، می‌رود با درجهٔ تب حرارت بدنش را می‌بیند. آمار نشان می‌دهد که چنین کارهایی مخصوص کسانی است که قصد خودکشی دارند. در جهان هر روز حدود دوازده هزار تا چهارده هزار نفر قصد خودکشی دارند و از این تعداد حدود سیزده هزار نفر دست به چنین کاری نمی‌زنند، چرا که بهانه‌ای برای زندگی کردن پیدا می‌کنند. نیاز به حفظ بقا چنین قدرتی دارد.

در حقیقت در این فیلم شواهد بیش‌تری دال برایـن نکته وجود دارد. او به دنبال پیدا کردن افـرادی است کـه مـمکن است به او در خودکشی‌اش کمک کنند و اگر کمی دقت کنید، می‌بینید، کسانی که در ابتدای امر به او نـزدیک مـی‌شوند، افرادی پرخاشگرند که به او تهاجم می‌کنند. آن‌ها نه تنها او را به خاک می‌سپارند، بلکه با چکش بر فرقش می‌کوبند. اما او آن‌ها را انتخاب نکرد. او ایـن خـصومت و سـتیزه‌جویی را احساس می‌کرد و به دنبال کسانی رفت کـه بـا او آرام‌تـر و مهربان‌تر بودند. کسانی که او می‌توانست بـا آن‌هـا ارتـباط بـــرقرار ســـازد؛ کســـانی کـــه او را درک مـــی‌کردند و خصوصیت‌هایی داشتند که نشان مـی‌داد از جـمله افـرادی هستند که می‌تواننـد نـوعی بـهانه، نـوعی دلیـل و نـوعی دلبستگی برای او فراهم آورند که در حـقیقت عـقیده‌اش را عوض کنند. این واقـعیت‌ها، واقـعیت‌هایی سـیاه و سـفید نیستند. واقعیت‌هایی هستند که هرگونه تعبیر و هـمدلی را می‌پذیرند. همدلی یعنی ایـن‌که خـود را در جـای دیگـران بگذاریم و درک کنیم در این شرایط و اوضاع و احوال، چه خواهند کرد.

وقتی در ژاپن این فیلم به نمایش درآمد، از من خواستند که دربارهٔ پیام فیلم با آن‌ها صحبت کنم. در ژاپن رسم است که از کارگردان دربارهٔ پیام فیلم سؤال کنند و آن را در سر درسینما نصب کنند تا مردم قبل از تماشای فیلم، بخوانند. به همین دلیل به سراغم آمدند تا من چند خطی را به عنوان پیام فیلم بنویسم. من دربارهٔ آن سیزده هزار نفری کـه هـر روز قـصد خودکشی دارند حرف زدم؛ و به آن‌ها یادآوری کردم که از بین آن‌ها هر روز هزار نفر موفق به این کار می‌شوند. گفتم امروز دهم نوامبر است و همین امروز هزار نفر بـه زندگی خـود خاتمه داده‌اند. پیام آنان به کسانی که هـنوز در روز یـازدهم نوامبر زنده‌اند، این است: «از آن‌جا که شما ماندن را انتخاب کردید، باید مسؤولیت زندگی بهتر را بپذیرید و برای همین، امروز، زندگی شما باید بهتر از روز دهم نوامبر باشد.»

یکی از حاضران: بعد از انقلاب ایران، ما تـعداد زیـادی از فیلم‌های ایرانی را دیده‌ایم که بازیگرانشان مردمی عـادی و آماتور بوده‌اند. جالب این‌جاست که این بـازیگران آمـاتور، بازی بهتری ایفا کرده‌اند. آیا این مـوضوع بـه دلایـل مـالی مربوط می‌شود و یا دلیل دیگری برای آن وجود دارد؟

کیارستمی: بازیگری یک حرفه است و نیاز به تخصص و تمرین دارد. به عنوان بازیگر، باید اطلاعات زیادی داشـته باشید و بازیگر خوب کسی است که زیاد کار کند. از طرف دیگر، مردم عادی اطلاع چندانی ندارند و این مسأله فرصتی برای ما ایجاد می‌کند که بتوانیم روی آن‌ها کار کنیم. بازیگران متوسط در حقیقت از همه بدترند، چرا کـه آن‌هـا مـقداری اطلاعات دارند، ولی نمی‌دانند که چگونه باید آن‌ها را به کار بگیرند. آقای بدیعی پس از بازی در فیلم مـن، در دو فـیلم دیگر بازی کرد، اما در هیچ کدام از آن‌ها موفقیت شایانی به دست نیاورد یا لااقل موفقیتش به اندازهٔ موفقیتی نبود که از بازی در فیلم من به دست آورد. دلیلش این است که او برای فیلم من هیچ چیز نمی‌دانست، اما برای دو فیلم بعدی کمی اطلاع داشت و اشکال او همین بود.

یکی از حاضران: آیا می‌توانید دربـارهٔ انـتخاب فـضاها در فـیلم‌هایتان کـه دربـارهٔ آن صـحبت کـردید، مـخصوصاً چشم‌انداز، زمینه، فضای درونی و بـیرونی مـثلاً اتـومبیل، توضیح بیش‌تری بدهید؟

کیارستمی: هر انتخاب دلیل خودش را دارد؛ و ما هیچ چیز را بدون دلیل انتخاب نمی‌کنیم. حتی اگر از نظر تماشاگر برای حضور چیزی دلیلی وجود ندارد، از دید ما برای حضور آن در جلوی دوربین دلیلی هست. لذا حواس ما کـاملاً جـمع است. من نمی‌دانم که شما دربارهٔ کـدام صـحنه و فـضای خاص صحبت می‌کنید، اما می‌توانم بگـویم کـه بـرای هـر گفتگویی، فضا و زاویهٔ دوربینی انتخاب می‌شود که با گفتگو همخوانی داشته باشد و در تمامیت تصویری که مـا خـلق می‌کنیم، مؤثر باشد.

ولی همچنان باید بگویم آنچه ما می‌سازیم سوژه‌ای بـرای تـعبیر، مـیل، سـلیقه و اولویت است. فـیلم، مـانند دیگـر مصادیق فرهنگی، یک مصداق تفسیری است. در فیلم‌ها آن مفهومی که نویسنده می‌خواهد، نهفته است. مـفهومی کـه تماشاگران درکش می‌کنند؛ مفهومی که به عنوان نتیجه‌ای از تأثیر متقابل مفاهیم مختلف ایجاد شده است. برای مـثال،

منتقدی از فیلم *طعم گیلاس* خوشش نیامده بود، چون عقیده داشت که قبر به وضوح در فیلم دیده نمی‌شود و می‌گفت که می‌بایست قبر را کاملاً نشان می‌دادم. اما او این نکته را فراموش کرده است که من در بسیاری از صحنه‌ها قبر را به صورتی نمادین به تصویر کشیده‌ام. هربار که کامیونی، خاک خالی می‌کند، آقای بدیعی در آن قبر خود را می‌بیند. هربار که او خاکریزی کامیون را می‌بیند، خود را در زیر بار سنگین خاک تصور می‌کند.

یکی از حاضران: در قسمت‌های آخر فیلم، صحنه تاریک می‌شود. علت تاریک شدن صحنه چیست؟ شما با این تاریکی به چه چیزی می‌خواستید اشاره کنید؟

کیارستمی: انگیزه‌ام از تاریک کردن صحنه، نشان دادن مرگ بود، اما نمی‌خواستم این کار را با نمایش جان سپردن انجام دهم؛ گرچه برای کارگردان تصویر مرگ به کمک نشان دادن بازیگری که خود را برای مرگ آماده می‌سازد، آسان‌ترین راه است. بنابراین من نور و صدا را برداشتم و فکر کردن به نیستی و مرگ را به صورت عمیق‌تری نشان دادم. مرگ نبود نور و صداست و این روش برای نشان دادن مرگ بهتر از نمایش فردی در حال مردن است.

یکی از حاضران: در دو تا از فیلم‌های شما، *طعم گیلاس* و *زندگی و دیگر هیچ* ما شاهد رابطهٔ متداومی بین زندگی و طبیعت هستیم و شما در هر دو فیلم، دایماً به صورت نمادینی نشان می‌دهید که زندگی و طبیعت از یکدیگر زاییده می‌شوند. در دنیای صنعتی امروز ارتباط بین طبیعت و زندگی هر روز تصنعی‌تر می‌شود. نظر شما چیست؟

کیارستمی: من فقط می‌توانم بخشی از سؤال شما را پاسخ دهم. بخش دیگر موضوعی است که نه در دست من و نه در توانایی من است. بسیار متأسفم از این‌که می‌شنوم در زندگی غربی، رابطهٔ بین زندگی و طبیعت ضعیف‌تر و کم‌رنگ‌تر می‌شود. این واقعیتِ ناگوار زندگی مدرن است و هیچ کس نمی‌تواند در مورد آن کاری انجام دهد. تبلور این مسأله در ابعاد شخصی برای من بدین‌گونه است که همچنان که به سال‌های پیری نزدیک می‌شوم، به‌تدریج خیلی چیزها را از دست می‌دهم و با طبیعت جای خالی آن‌ها را پر می‌کنم. هر بار که عزیزی را از دست می‌دهم و یا رابطه‌ای را قطع می‌کنم، باید جای آن را با چیز دیگری پرکنم. بسیار ناگوار است که هرچه پیرتر می‌شویم، چیزهای بیشتری مثل دوستان و بستگان، اشتها و زور وبازویمان را از دست می‌دهیم. زمانی بود که فکر می‌کردم اگر پسرم را دو روز نبینم، دنیا به آخر خواهد رسید؛ بعد زمانی دوماه او را ندیدم و هیچ اتفاقی هم نیفتاد و حالا دو سال است که او را ندیده‌ام و هنوز هم اتفاقی نیفتاده است.

راه حل این مشکل، ایجاد رابطه با طبیعت و یا محکم‌تر کردن رابطه‌ای است که وجود دارد. این طبیعت ذات بشر است. من هر هفته چندین بار از تهران خارج می‌شوم و به دیدن شکوه طبیعت می‌روم. فیلم‌سازی و نقاشی هر دو وسیله‌ای برای ارتباط با طبیعت هستند. حقیقتش را بخواهید من همیشه دراین باره که پس از مرگ من چگونه خواهد بود و به سر طبیعت چه می‌آید، فکر می‌کنم و نگرانم. دوستم به من می‌گوید که در فیلم‌های من می‌تواند ببیند که چه اتفاقی خواهد افتاد. طبیعت‌های مختلفی وجود خواهند داشت و به امید خدا چنان که در فیلم‌هایم نشان داده‌ام، روزی خواهد رسید که سربازان به جای تفنگ، گل در دست خواهند داشت. من به این امید هستم.

مهدی: فرهنگ غرب به موسیقی متن بسیار خو گرفته است و در فیلم شما موسیقی متن وجود ندارد. شما در همهٔ فیلم‌هایتان این‌گونه عمل می‌کنید و یا تنها این فیلم چنین است.

کیارستمی: موسیقی به خودی خود هنری تمام عیار است. هنری که بسیار قدرتمند و نافذ است. من در فیلم‌هایم جرأت رقابت با موسیقی را ندارم. موسیقی تأثیر فراوانی در بار عاطفی تماشاگر دارد و من حاضر نیستم چنین معامله‌ای را با تماشاگران بکنم. موسیقی با احساسات تماشاگر بازی می‌کند و آن‌ها را هیجان‌زده و یا غمگین می‌سازد و افت وخیزهای بسیاری در احساسات آن‌ها ایجاد می‌کند و من برای تماشاگرانم بیش از این احترام قایلم که چنین کاری را با آن‌ها انجام دهم. ❑

The Iranian, by Ali Akbar Mahdi, August 25, 1998