مصایب یک کارگردان از ژاپن برگشته

گفت و گو با کمال تبریزی کارگردان فرش باد

فرش باد آخرین فیلمی است که از کمال تبریزی به روی پرده سینما آمده است. فیلمی با مضمون تبادل فرهنگ میان ایران و ژاپن.

آنچه پس از دیدن فیلم حاصل می‌شود ارتباطی عمیق میان مخاطب ایرانی و ژاپنی است، ارتباطی از نوع یک بدبستان جذاب فرهنگی میان نقش‌ها و فرم‌ها. درباره این فیلم با کمال تبریزی کارگردان فیلم گفت و گو کرده‌ایم، اما فراتر از آن گفت و گویمان به حاشیه ارتباطات فرهنگی و حرفه‌ای کشیده شد که تصور می‌کنم ویژگی گفت و گویی که پیش رو دارید از همین جاست.

علی‌اکبر عبداللهی زاده

فیلمها: به نظر می‌رسد کمال تبریزی وسواس زیادی برای انتخاب فیلمنامه‌هایش ندارد. تنها کافی است فیلمنامه‌ای اجتماعی همسو با نگاه خاصش پیدا کند. همینطور است؟

اگر در فیلمهای قبلی‌ام دقت کرده باشید خواهید دید که حتی حرکات دوربین و ساختار مشخص و مشابهی ندارند. همواره می‌خواهم با مضامین مختلف ساختارهای مختلف را تجربه کنم. اما در انتخاب موضوع در مرحله اول باید با طرح و ایده‌ای که به دستم می‌رسد ارتباط برقرار کنم. باید مطمئن شوم که ایده رسیده ارزش تبدیل‌شدن به یک فیلم سینمایی را دارد. به هر حال تفاوت سینما با هنرهای دیگر این است که رسیدن به سینما مستلزم عبور از مسیری است که در آن نیروی انسانی و هزینه مالی زیادی صرف می‌شود. اگر این ویژگی در فیلمنامه‌ای وجود داشته باشد دیگر مهم نیست فیلمنامه خوب نوشته شده باشد یا ضعیف باشد. از این دست نواقص را می‌توان برطرف کرد. معمولاً سعی می‌کنم با طرح‌های موجود کار کنم و کمتر اتفاق می‌افتد کارم را با فیلمنامه شروع کنم. در طول سال، ۵۰ تا ۶۰ فیلمنامه به دستم می‌رسد و آنها را مطالعه می‌کنم ولی شاید در میان آنها دو فیلمنامه مطلوب هم وجود نداشته باشد.

فیلمها: این تعلق‌تان به سینمای اجتماعی از کجا ریشه می‌گیرد؟

از دوران نوجوانی به شدت به معضلات اجتماعی توجه داشتم. از زمانی که عکاسی می‌کردم. اغلب عکسهایی که گرفته‌ام موضوع اجتماعی دارند. همچنان که رشد کردم نوع نگاهم به مسایل اجتماعی تغییر کرد. جالب است بدانید در آن دوران حتی از مجموعه‌های تلویزیونی آمریکایی که ظاهراً سرگرم‌کننده بودند نتایج تربیتی و اجتماعی می‌گرفتم و در مورد آن برای اهل خانه صحبت می‌کردم. این گرایش به ارتباط میان آدمها خود به خود در نوشته‌هایم، فیلم دیدنم و حتی فیلمسازی‌ام تاثیر گذاشت. به خوبی به خاطر دارم در دورانی که اغلب هم سن و سالهایم به سینمای فیلمفارسی علاقه داشتند این سینما به شدت مورد انتقادم بود و در مقابل بدون اینکه نقدی از منتقدین خوانده باشم یا شناخت درستی از سینمای جهان داشته باشم به فیلمهای سینمای نئورئالیستی که غالباً مورد استقبال قرار نمی‌گرفت علاقه داشتم.

فیلمها: این نوع نگاه اجتماعی و اصولاً گرایش به هنر در خانواده‌تان همه‌گیر بود؟

نه، از افراد خانواده هیچکس به دنبال هنر نبود مگر اقوام دور که اهل موسیقی بودند. ولی کارهایی که انجام می‌دادم را با علاقه دنبال می‌کردند. مثلاً عکس می‌گرفتم، زیر آنها توضیح می‌نوشتم و برای خانواده نمایشگاه برپا می‌کردم.

فیلمها: از همان زمان هم به وقایع پیرامون خودتان نگاه طنز داشتید؟

فکر می‌کنم سینمای ملی اگر بخواهد هویت پیدا کند باید جنس شخصیت‌ها و آدمهایی را که در آن کشور زندگی می‌کنند پیدا کند. فکر می‌کنم طنزی که در کارهایم دیده می‌شود از جنس طنازی فرهنگ ایرانی است. ایرانی‌ها آدمهای طنازی هستند و اگر شرایط برایشان مساعد باشد دیگر کاملاً در دنیای طنز غرق می‌شوند. در طول تاریخ همواره توانسته‌ایم با استفاده از همین روحیه حرفمان را به کرسی بنشانیم و حرفهایی که گفتنش مجاز نبوده را به زبان بیاوریم. ضمن اینکه می‌خواهم وقتی حتی به تلخ‌ترین مضامین اجتماعی می‌پردازم، مسئله را از زاویه‌ای بیان کنم که ناامیدی به وجود نیاورد. بلکه بر آینده نهایی داستان امیدواری ایجاد کند تا آدمها با نگاهی درست آن ناهنجاری را برطرف کنند. به همین دلیل است که شخصیت‌های فیلمهایم همواره مثبت یا همواره منفی نیستند. در شخصیتهایی که خلق می‌کنم مهربانی، خشونت، خطا، خوبی و ... وجود دارد. دقیقاً مثل آدمهایی که در زندگی می‌بینیم.

فیلمها: و این واقعی بودن شخصیت‌ها باعث نمی‌شود فضای تلخ و گزنده‌ای از مسایل اجتماعی در فیلمهایتان ایجاد شود؟

باید کاری کرد که مخاطب خودش را در آیینه فیلم ببیند. اگر ما مردم را به خودشان نشان دهیم و آنها از بیرون خود را ببینند خوبی‌ها و بدی‌های خود را درک می‌کنند و براساس فطرتی که در انسانها وجود دارد، از بدی فاصله می‌گیرند و به خوبی نزدیک می‌شوند.

فیلمها: فرش باد به نوعی این دو فاکتور را در خود جای داده، نگاه اجتماعی و طنز به آدمهایی که به واسطه بافته‌شدن یک فرش ایرانی دور هم جمع شده‌اند. ماجرای فرش ایرانی و اهمیت آن در مراسم آیینی ژاپنی‌ها را می‌دانیم اما گویا همین اهمیت هم به واسطه نوع نگاه ایرانیان به قالی‌بافی شکل گرفته است.

هرچه به گذشته بازگردیم آداب و رسوم بیشتر با شغل و حرفه‌شان آمیخته است. کار همواره نوعی تقدس برای ایرانیان داشته. می‌خواهم بگویم همین تقدس در کار قالی‌بافی باعث شده که این دست‌بافته ایرانی به یکی از مهمترین مراسم آیینی ژاپنی‌ها راه پیدا کند.

فیلمها: و بر همین اساس یک شرکت ژاپنی تصمیم می‌گیرد با ساخت فیلمی سینمایی این ارتباط را بار دیگر ایجاد کند؟

دقیقاً همینطور است. آنها می‌خواستند با ساخت فیلمی سینمایی ارتباطی که دویست سال قبل با حضور یک قالی ایرانی روی ارابه‌های ژاپنی در مراسم اوماتسوری ایجاد شده بود را بار دیگر احیا کنند.

فیلمها: و ظاهراً این اتفاق حتی در مرحله تولید و برای عوامل ایرانی و ژاپنی رخ داده است؟

این ارتباط در مرحله تولید آنقدر قوی بود که پس از درگیر شدن بازیگر ژاپنی با فضا و فرهنگ ایرانی او پس از بازگشت به ژاپن همچنان از ویژگی‌های

فرهنگی ایران به عنوان دلیل اصلی مطرح‌شدن سینمای کشورمان یاد می‌کند و مهمترین ویژگی ما را همدلی می‌داند.

فیلم‌ها: نگارش فیلمنامه به صورت گروهی در این فیلم گرچه به ضرورت شرایط تولید اتفاق افتاده ولی گویا نتایج چشمگیری به همراه داشته است؟

اگر معنی گروه این باشد که بیش از یک نفر درباره موضوع فیلم فکر کرده‌اند، همینطور است که می‌گویید. اصولاً روش کار من این است که خودم با فیلمنامه‌نویس صحبت می‌کنم. کمی دیرتر یک نفر را به جمع خودمان اضافه می‌کنم. اما تبادل نظر و صحبت دایمی پیرامون فیلمنامه همواره در فیلمهایم اتفاق افتاده. نظر خواهی از آدمهایی که به لحاظ فکری به ما نزدیک هستند از دیگر روش‌های متداول در کارهایم به شمار می‌رود. قصه را یک بار برای آنها تعریف می‌کنم، بعد ایرادهایی که از طرف آنها ذکر می‌شود را رفع می‌کنم. اما در مورد فرش یاد به خاطر محدودیت زمانی فرصت اینکه ابتدا دو نفره به اتفاق فیلمنامه‌نویس قصه را پیش ببریم وجود نداشت. بنابراین یک گروه پنج نفره تشکیل دادیم تا خطاها را به حداقل برسانیم و همین روش کمک کرد با صرف زمانی اندک به نتایج مطلوب برسیم. نکته دیگر این بود که در این فیلمنامه اجزا و عناصر قصه در اهمیت و اولویت اول قرار داشت و خود قصه در مرحله بعد قرار می‌گرفت. به همین دلیل نگارش فیلمنامه پیش از فیلمبرداری شروع شد و تا پایان فیلمبرداری ادامه یافت. فکر می‌کنم زندگی‌ای که در فیلم جریان دارد، نتیجه این روش نگارش است. فضایی که قطعاً نمی‌شود در یک اتاق در بسته آن را خلق کرد.

فیلم‌ها: از همان ابتدا قصد داشتید نگاهی انتقادی به فضای فرهنگی ایران و ژاپن داشته باشید؟

بله، از ابتدا قرار بود فیلمی بسازیم که تماشاگران هر دو کشور با دیدن آن با نقاط قوت فرهنگی کشور مقابل آشنا شوند و بخشی از ضعف‌های فرهنگی خود را پیدا کنند. جالب است بدانید همانقدر که دلال‌مآبی آدمهای ایرانی قصه برای ایرانیان تکان‌دهنده است و همانقدر که نظم و وفای به عهد ژاپنی‌ها در این داستان برای مخاطب ایرانی یادآور بخش‌های فراموش‌شده فرهنگ ایرانی است، صحنه‌هایی مثل بازی بزرگ‌ترها با بچه‌ها به ویژه صحنه‌ای که ساکورا از پدرش می‌خواهد به او سواری بدهد و همدلی ایرانیان برای ژاپنی‌ها تکان‌دهنده بود. از زاویه دیگر آن میزان که ضعف‌های فرهنگی بر مخاطب همان کشور تأثیر تلخ و گزنده‌ای دارد برای کشور مقابل گزنده نیست.

فیلم‌ها: نکته دیگر فیلم که بسیار پر رنگ کار شده بود، موضوع دلال‌بودن ما ایرانی‌هاست. از شروع آشنایی با اکبر در فرودگاه گرفته تا پسر کالسکه‌چی و حتی پیرمرد برج‌ساز همه به نوعی خصلت دلالی دارند.

این معضل در جامعه ما وجود دارد. ما دیگر اصلاً به تولید فکر نمی‌کنیم و بیشتر به این فکر می‌کنیم که جنس را بخریم و گران‌تر بفروشیم و اسم آن را بازار تجارت می‌گذاریم. متاءسفانه تولیداتی هم که وجود دارد از سطح کیفی مطلوبی برخوردار نیست. ما تأکید داریم این مشکل را مطرح کنیم. دلایلی باعث می‌شود خانه‌هایمان را تخریب کنیم، جای آنها برج بسازیم و با این کار فرهنگمان را تخریب کنیم.

فیلم‌ها: تأکید بر ضرب‌آهنگی که به خوبی تب بسازبفروش را در کشور نشان می‌دهد، از کجا به فیلم وارد شد؟

در اصفهان یک مبارزه میان مردم و میراث فرهنگی به طور دایم در حال وقوع است. این خانه‌ای که در فیلم می‌بینید واقعاً در حال تخریب است. ۵ نفر ورثه این ساختمان به روش‌های مختلف سعی می‌کنند از یوق میراث فرهنگی بیرون بکشند، بکوبند و برج بسازند. ما داریم با دست خودمان، خودمان را نابود می‌کنیم. البته در کنار اینها هستند کسانی که به مرمت ساختمانها و نگهداری از این میراث فرهنگی کمک می‌کنند. اما آنها در اقلیت قرار دارند. در این هنگام خیال سکوت مرگباری صحنه را فرا می‌گرفت که حتی صدای نفسهایتان را می‌شنیدید. در ایران تازه بعد از اینکه به همه فرمان سکوت می‌دهیم آبدارچی با سینی استکان‌هایش تلق، تلق از راه می‌رسد.

فیلم‌ها: می‌توانید این مطالب را به عنوان مصایب یک کارگردان از ژاپن برگشته چاپ کنید!

از دیگر ویژگی‌های گروه ژاپنی که من هیچ جای دیگر دنیا آن را ندیده بودم، این بود که به محض اعلام برداشت نهایی، همه گروه مثل بازیکنان والیبال وقتی سرویس را به زمین حریف می‌زنند به هوا می‌پریدند و شادی می‌کردند. پایان هر پلان حکم صعود به قله را برایشان داشت.

فیلم‌ها: انتخاب عوامل تولید و نحوه مشارکت در تولید با یک کشور خارجی چگونه بود؟

در ایران تمام عوامل ایرانی بودند و در ژاپن همه ژاپنی. قرار آنها به این

صورت بود، کلیه هزینه‌های تولید در ایران به عهده تهیه‌کننده ایرانی و کلیه هزینه‌های تولید در ژاپن به عهده تهیه‌کننده ژاپنی باشد. با وجود آنکه بیشتر داستان در ایران کار شد و فقط ۱۰ روز در ژاپن تولید شد، باز هزینه تولید در ایران به مراتب کمتر از تولید در ژاپن بود. بد نیست بدانید ۱۰ روز تولید در ژاپن، یک میلیون و پانصد هزار دلار هزینه برد.

فیلم‌ها: شما که در فضای بی برنامه‌گی تولید سینمای ایران کار کرده‌اید، چطور با زمانبندی و برنامه ریزی ژاپنی‌ها کنار آمدید؟

بهتر است نگویم. روزهای اولی که برای برنامه‌ریزی پیش‌تولید به ژاپن رفتم، از دقت و برنامه‌ریزی موجود در کار آنها دچار افسردگی شدم (می‌خندد). گفتم اگر در سینما باید اینطور کار کرد، پس ما در تهران چه کار می‌کنیم که این همه انرژی و پول می‌گذاریم ولی به این وجه قضیه فکر نمی‌کنیم. تصور کنید ژاپن کشوری است که حتی مدیران از آمریکا به آنجا می‌آیند و دوره مدیریت و برنامه ریزی می‌بینند.

دستیار من کارگردان مستند ساز بی‌بی‌سی بود. در ۱۰ روزی که برای انتخاب بازیگر و لوکیشن رفتیم، بازیگران انتخاب شدند لباسها را طراحی کردیم. هر لوکیشنی که انتخاب می‌شد تمام عوامل صحنه مثل طراح و صدابردار و ... از من سئوال می‌کردند که هر صحنه چیست. آنها توضیحات مرا یادداشت می‌کردند. شاید حدود ۱۰۰ سئوال تبادل شد. ما به ایران آمدیم. یک ماه و نیم در ایران فیلمبرداری داشتیم تا آنکه مراسم اوماستوری در ژاپن شروع شد و باید برای گرفتن صحنه‌های مستند مراسم می‌رفتیم. وقتی به ژاپن رسیدیم، به خاطر طولانی بودن راه، خیلی خسته شدیم. دستیارم سئوال کرد چقدر استراحت می‌کنید، گفتم یک روز کافی است. با خودم گفتم ما ایرانی هستیم و آنها ژاپنی، تا ما بخواهیم سر صحنه با هم ارتباط برقرار کنیم و کار را شروع کنیم، زمان می‌برد. دستیارم قرار ساعت ۸ صبح را گذاشت. وقتی سر صحنه رفتم، دیدم همه چیز همانطور که صحبت شده بود سر جای خود چیده شده و حتی صندلی کارگردانی و یک مانیتور جلوی آن آماده بود. به محض ورود، گوشی‌های بی‌سیم را به ما دادند و گفتند ما طبق دکوپاژ شما تمرین می‌کنیم و اگر ایرادی هست رفع کنید. یعنی دقیقاً مثل ساعت همه چیز سر جای خودش بود.

فیلم‌ها: غم آخرتان باشد!(با خنده)

سفر اول که رفتیم، یکی از صحنه‌ها نیاز به سیاهی لشگر داشت، از من پرسید چند نفر کافی است من گفتم ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ نفر. او گفت من ۱۵۰۰ نفر نمی‌توانم جمع کنم ولی ۱۰۰۰ نفر را می‌توانم. یک ماه و نیم بعد، روز دوم فیلمبرداری همان صحنه مربوط به سیاهی لشگر بود. همه چیز آماده شد. من ضمن تمرینات به آقای شجاع نوری گفتم برود و یک سرشماری از سیاهی لشگرها بکند ببینیم آیا واقعاً چند نفر آورده‌اند. حدود نیم ساعت بعد شجاع نوری آمد و گفت دقیقاً هزار نفر. این در حالی است که وقتی در سینمای ایران به مدیر تولید یا تهیه‌کننده می‌گوییم، ۱۰۰ نفر می‌خواهیم، آنها می‌گویند من ۵۰۰ نفر آدم می‌ریزم و روز کار ۱۰ نفر هم سر صحنه آماده نمی‌شوند. این را با قاطعیت می‌گویم. در صورتی که خود تهیه‌کننده از اول به من گفت نمی‌توانم ۱۵۰۰ نفر بیاورم و آن چیزی را که می‌توانست عمل کند قول می‌دهد. ما در ایران می‌گوییم برویم سر صحنه، بالاخره یک طوری می‌شود، یک پلانی می‌گیریم.

در حالی که در آنجا اصلاً اینطور نیست. یک روز که برنامه‌ریزی کرده بودیم و قرار بود اول فضای داخلی را بگیریم، بعد خارجی دیدم همه چیز را برای فضای خارجی آماده کرده‌اند. با خودم گفتم بالاخره یک اشتباه در برنامه‌ریزی آنها پیدا کردم. به دستیار گفتم چرا این اتفاق افتاده، گفت ما مجبور هستیم اول خارجی را کار کنیم، چون ساعت ۱۲ به بعد بارندگی خواهد بود!

ما تا ساعت ۱۱ کار کردیم. وقتی داخلی‌ها را گرفتیم، حدود ساعت ۱۲ الی ۱۲/۵ باران گرفت. نکته دیگر این بود که در فاصله ۱۰ روز فیلمبرداری من اصلاً حضور صدابردار را احساس نکردم. آقای پویا که به عنوان مدیر فیلمبرداری برای یکدست‌شدن کار همراه ما بود، به من گفت چرا بوم صدابردار هیچ وقت در کادر نمی‌آید. در حالی که در ایران روزی چندین بار بوم در کادر است. این در حالی بود که سقف‌های خانه‌های ژاپنی کوتاه‌تر از خانه‌های ماست. اما دقت صدابردار در کارش باعث می‌شود هیچ مشکلی پیش نیاید. همه ما آنجا اینترکام (گوشی‌های بی‌سیم) داشتیم. اگر من با دستیارم صحبت می‌کردم همه در آن واحد حرف ما را می‌فهمیدند، بنابراین برای انجام کار آماده می‌شدند. از دیگر روش‌های کارآمدشان این بود که یک گروه با لباسهای خاصی اطراف لوکیشن را می‌گرفتند که همه اینترکام داشتند. وقتی می‌خواستیم پلانی را بگیریم مدیر صحنه می‌گفت: "کاما" (یعنی ماشین) همه می‌فهمیدند او در حال فرمان‌دادن به عواملی است که در اطراف، جلوی تردد ماشین‌ها

را بگیرند. این روحیه باعث می‌شد احساس کنم این لشگر پشت سرم ایستاده و دلگرم شوم. اولین روزی که به سر صحنه رفتم دستیارم گفت: در ژاپن تا کارگردان دستور ندهد هیچ کس حق خوردن غذا را ندارد و اگر شما بگویید تا پایان فیلمبرداری یکسره فیلم بگیریم بعد کسی چیزی بخورد، ما باید طبق دستور شما کار کنیم بعد غذا بخوریم. در حالی که در ایران اگر سر ظهر نهار را ندهیم کله‌مان را می‌کنند! من گفتم نیم ساعت تا سه ربع هر روز برای استراحت و نهار داریم و این موضوع را دستیارم با خوشحالی به همه اعلام کرد. در ایران صدابردار، فیلمبردار و نورپرداز و ... هیچکدام دقیقاً به کار خود نمی‌پردازند، بلکه دایماً در حال نقد کردن کار دیگری هستند و همه ما درباره کار دیگری نظر می‌دهیم اما اصلاً به کار خودمان فکر نمی‌کنیم. در حالی که در ژاپن و در دیگر کشورهای دنیا هیچ کس به کار دیگری دخالت نمی‌کند و فقط کار خود را به دقت انجام می‌دهد. وقتی صبح همه سر صحنه حاضر می‌شوند صدابردار یک فرصت می‌خواهد تا آماده شود.

کابلها و بومها و میکروفن‌ها را کار می‌گذارد و فقط یک بار می‌گوید: من آماده‌ام تا آخر روز کاری او آماده است و هیچگاه پیش نیامد دستیارم بگوید صدا، دوربین، حرکت. بلکه صدا دایماً آماده بود. اینجا وقتی اعلام می‌کنیم صدا تازه ۵ دقیقه باید صبر کنیم تا صدا آماده شود!

فیلم‌ها با توجه به اینکه قسمتی از سرمایه توسط شریک خارجی تأمین شده، حضور چه عناصر و یا نکاتی را سفارش کردند؟

بعد از آنکه کلیت طرح مورد قبول قرار گرفت، سفارش موضوعی در ارتباط با فیلم وجود نداشت. سفارشاتی از نظر حرفه تهیه‌کنندگی و تجاری وجود داشت. مثل اینکه گفتند ما از خانم کودو برای این نقش استفاده کنیم. فرض کنیم چند زن در سینمای ایران کاندیدای یک نقش هستند و تهیه‌کننده برای تضمین سود و فروش خودش نیکی کریمی را سفارش کند. همه پیشنهادها از این دست بود و خانم کودو همانطور که می‌دانید در فیلم قطار جیم جارموش بازی کرده است. محل زندگی‌اش در نیویورک بود و زمان بازی در فیلم به ژاپن می‌آمد، بازی می‌کرد و بازمی‌گشت. یا نقش پیرمرد که آقای می‌کونی آن را بازی کرده. ایشان محبوبیتش شبیه آقای انتظامی در ژاپن است. به هر تقدیر تهیه‌کننده پیشنهادهایی می‌داد که به فروش فیلم در ژاپن کمک می‌کرد. حتی تهیه‌کننده که از مطرح‌کردن خودکشی ژاپنی‌ها در فیلم خیلی ناراحت بود، اصلاً از ما نخواست آن را به اجبار از فیلم خود حذف کنیم. قرار دادی که با تهیه‌کننده داشتیم این بود که در مسایل مورد اختلاف با هم صحبت کنیم و اگر به توافق نرسیدیم در نهایت این کارگردان است که رأی نهایی را خواهد داد.

فیلم‌ها در ژاپن از ارتباط دختر و پسر فیلم چه برداشتی شد. گمان می‌کنم این بخش از فیلم و احساسات موجود در آن در همه جای دنیا قشنگ باشد.

در مورد بچه‌ها هیچ تفاوتی میان دختر پسر ایرانی و یا دختر پسر ژاپنی نمی‌بینید. چون آنها در سنی هستند که هنوز وارد دنیای آدم بزرگ‌ها و روابط آنها نشده‌اند. ما بر این نکته تأکید داشتیم که بگوییم شاید آدمها با هم هیچگونه رابطه عاطفی برقرار نکنند اما بین بچه‌ها این ارتباط به وجود می‌آید و وقتی اینها از هم جدا می‌شوند، هیچ حس خاصی بین اکبر و ساکورا وجود ندارد. ولی بین بچه‌ها این حس می‌شود، چون بزرگترها آنقدر درگیر روزمرگی هستند که در همان مدار خود حرکت می‌کنند و بچه‌ها هم در مداری دیگر حرکت می‌کنند و در اصل بر اساس فطرت انسانی است که این ارتباط برقرار می‌شود. در حالی که آدمها بر اساس خطکشی‌های خودشان روابط را تعیین می‌کنند.

فیلم‌ها معمولاً این عشق دوران کودکی هیچگاه فراموش نمی‌شود. آیا برای شما هم اتفاق افتاده است؟

آره (می‌خندد) برای همه اتفاق می‌افتد. در واقعیت پشت صحنه فیلم هم همین اتفاق افتاد. یعنی دوستی بین بزرگترها به نوع خودش بود و رابطه عاطفی بچه‌ها واقعاً به همان شکل فیلم به وجود آمد. می‌دانستم که این اتفاق خواهد افتاد. می‌دانستم بچه‌ها و به‌خصوص بچه ایرانی که عاطفی‌تر است فشار سنگینی باید تحمل کند. می‌دانید پلان آخر فیلم یک پلان واقعی است.

فیلم‌ها بی‌مادری ژاپنی‌ها گویا دارد همه گیر می‌شود، در این فیلم از بی مادربودن ساکورا چطور بهره می‌گیرید؟

ما نیاز داشتیم که عاطفه مادری را جایگزین آن عاطفه از دست رفته مادری در ژاپن بکنیم. اگر این زن بچه داشت، نوع محبتی که بچه ابراز می‌کرد خیلی متفاوت بود. الان به نوعی با حسرت است و برای ژاپنی‌ها این تمایل داشتن بچه در ایران خیلی جالب است. همانطور که اگر ساکورا مادرش را از دست نمی‌داد، قطعاً فضای حسی میان او زن اکبر نوع دیگری می‌شد.

فیلم‌ها روند تدوین از ابتدا به همین شکل کنونی بود؟

نه، این فلاش بک‌ها بعداً به این شکل عمل شد. این در واقع کار آقای زندباف بود. قرار بود اول ما ژاپن را ببینیم بعد بیاییم ایران و در نهایت به ژاپن برگردیم. در بحث و گفت و گویی که با آقای زندباف کردیم در مقاطع خاصی از قصه لازم است به گذشته رجعت کنیم. البته بعضی از نماها که در فلاش‌بک می‌بینیم در قسمت اول ندیدیم. به این نکته فکر کردیم در قسمت اول آن چیزهایی را که لازم است بیننده بداند به او نشان دهیم، بقیه را نگه داریم برای طول داستان.

فیلم‌ها اتفاقی که همیشه پشت صحنه فیلمهای شما می‌افتد ارتباط بسیار صمیمی با تمام عوامل است و هر کس در مسیر تولید ایده خود را می‌دهد و حتی گاهی به نظر می‌رسد عنان از دست شما خارج شده و هر کس هر چه می‌گوید قبول می‌شود ولی در نهایت می‌بینیم فیلم همان است که در فیلمنامه طراحی شده و کمال تبریزی از اول می‌خواست بسازد. آیا این روش کار شما حسی است یا تجربی بوده و قابل انتقال است؟

این کار عمداً صورت می‌گیرد. در پژه فیلمسازی مجبور هستیم کار گروهی کنیم اما روحیه ما ایرانی‌ها این است که تنهایی گل بزنیم. اصلاً فکر نمی‌کنیم گل زدن مهم است نه آنکه چه کسی گل می‌زند. فیلمسازی یک کار گروهی است. وقتی شما به سراغ تخصصهای مختلف می‌روید، متوجه می‌شوید فیلمی موفق است که از آدمها جهت بهبود کار خودش به صورت گروهی استفاده کند. من هم قبل از شروع فیلم و هم در زمان تولید از همه می‌خواهم نظرشان را بدهند. حتی به خاطر دارم در فیلمی از همه عوامل خواستم اسمی مناسب برای فیلم انتخاب کنند و هر کس نظری داد تا بالاخره اسم مناسب انتخاب شد. اگر در آدمها حس شراکت بوجود بیاورید مثلاً یک گریمور بتواند در کارگردانی مشارکت کند به نفع فیلم است و هر نوع حضور و تأثیر عوامل در تولید فیلم به نفع فیلم است. اغلب فکر می‌کنند این کارگردان است که باید در تولید یک فیلم فکر کند و بقیه موظف به دادن سرویس ابزاری هستند. این اشتباه است. کارگردانی همیشه حرف آخر را می‌زند ولی نباید فکر کنیم کارگردان حرف اول را می‌زند. او می‌تواند از ترکیب فکرهای خوب استفاده کند.

فیلم‌ها یک فیلم برای شما چه موقع تمام می‌شود؟ طبق شنیده‌ها یک فیلم از اواسط تدوین برای شما تمام می‌شود و یا نهایت آخر تدوین و دیگر کاری به پخش فیلم و یا اصلاحات بعد از آن ندارید؟

این طور نیست. منهای نمایش اولیه که برای اقشار مختلف گذاشته می‌شود تا نظرها را بسنجند و بعد از آن اگر نیاز به اصلاح بود، اصلاح شود. فیلم برای من پس از اولین نمایش عمومی آن تمام می‌شود. حتی ممکن است در آن لحظه هم تصمیم بگیرم اصلاحاتی انجام دهم اما در واقع فیلم آنجا برای من تمام شده است.

فیلم‌ها شما کارگردانی هستید که در یک سال سریال می‌سازید، دو تا فیلم هم می‌سازید. نتیجه هر سه هم خوب است.

نه، این یک بار اتفاق افتاد.

فیلم‌ها پس می‌تواند دفعه بعد هم اتفاق بیافتد؟

بله، شاید امسال هم اتفاق بیافتد.

فیلم‌ها البته این اشکالی ندارد. اگر زیاد کار کنید و خوب هم باشد اشکالی ندارد. آیا دچار بحران نمی‌شوید وقتی هنوز کاری تمام نشده و فکر شما درگیر آن است به کار دیگر بپردازید؟

اگر پروسه‌های اینها از هم تفکیک شوند و ما بتوانیم در مقاطعی که لازم است به آنها فکر کنیم، آن مقاطع را در اختیار داشته باشیم، دچار مشکل نخواهیم شد. چون فکر اصلی مخصوص زمانی است که درگیر فیلمنامه می‌شوید، در نهایت آن را تمام می‌کنید و به سمت دکوپاژ کردن می‌روید. اگر این بخش به خوبی و خوشی تمام شود، بعد از آن دیگر دچار مشکل نخواهید شد و یعنی به تدریج که نوشتن فیلمنامه شروع می‌شود، بیشترین انرژی و حجم فکری را از شما می‌گیرد. به تدریج که به پیش‌تولید می‌رسید این افزایش پیدا می‌کند رفته رفته به یک نقطه‌ای می‌رسیم که این فشار تمام می‌شود. لحظه‌ای از فیلمبرداری هست که همه چیز شفاف می‌شود. از این به بعد دیگر کمترین انرژی را لازم دارید.