فلینی سازمان ملل برای ساختن فیلم‌های انسان‌دوستانه، برای آخرین فیلم خود مصیبت کودکانِ اوگاندایی را که به واسطهٔ ایدز یتیم شده‌اند موضوع فیلم قرار داده است.

ABC آفریقا که با دوربین دیجیتالی فیلمبرداری شده، کیارستمی و گروه‌اش را دنبال می‌کند، و آن‌ها نیز در کشور دست به سفر می‌زنند، و با نیکوکاران و کودکان یتیم و پرستارانی دیدار می‌کنند که در تقلا هستند با فاجعه‌یی که به کشور صدمه زده، کنار بیایند.

کیارستمی که زیاد سؤال نمی‌پرسد و در عوض مدام فیلمبرداری می‌کند، اعتقاد دارد که ابعادِ حماسیِ این فاجعهٔ انسانی ـ یک میلیون مرگ ناشی از ایدز، دو میلیون نفر دچار این بیمار و ۱/۶ میلیون نفر بدونِ یک یا هر دو والد ـ آن‌قدر گسترده است که نمی‌توان را در فیلمی یک ساعت و نیمه جای داد. در عوض، او تصاویر و سکانس‌های مختلفی را کنار هم قرار می‌دهد و صحنه‌های مربوط به کودکانی را برای مقایسه نشان می‌دهد که به همراه قربانی‌های ایدز که در بیمارستانی در آن نزدیکی در حال مرگ هستند، در مقابل دوربین‌های او می‌رقصند.

مرگ بر فیلم سایه می‌افکند و همان‌گونه که از این کارگردان معروف در سطح جهانی نیز انتظار می‌رود، مرگ بخشی از حوادث سینمایی می‌شود. در هتل محل اقامت گروه فیلمسازی صحنهٔ اضطراب‌آوری به‌وجود می‌آید و این هنگامی است که برق قطع می‌شود و آن‌ها ده دقیقه در تاریکی مطلق فرو می‌روند. با این حال، علی‌رغمِ این‌که مرگ آن‌ها را احاطه کرده، کودکانی که ما می‌بینیم خوشحال و هیجان‌زده و محتاج توجه‌اند.

کیارستمی نشان می‌دهد که بیشتر به فیلمبرداری از انعطاف‌پذیری این کودکان علاقه دارد تا تهیهٔ گزارش مستند از عواملی که اجازه داده‌اند بیماریِ عالمگیرِ ایدز در سرتاسر کشور به طور عنان‌گسیخته‌یی همه‌گیر شود. فیلم که تصاویر را بر کلمات ترجیح می‌دهد؛ به‌هیچ وجه فرصتِ صحبت کردن به سوژه‌های خود نمی‌دهد (تعداد مصاحبه‌ها با خودِ اوگاندایی‌ها بسیار اندک است). اما اگر این فیلم به «جهان اولی»ها یادآوری کند که ایدز همیشه مسأله‌یی تازه است، چنین کم‌وکسری‌ها را به آسانی می‌توان نادیده گرفت. □

ترجمهٔ فرشید عطایی

جان‌کیو John Q

نوشتهٔ نُرم شرینگر

مشکل است که بخواهیم ستاره‌یی با موقعیت دِنزل واشنگتن را در هیئت یک آدم معمولی عاجز و به‌ستوه آمده تصور کنیم، اما واشنگتن این کار را در **جان‌کیو** انجام می‌دهد. برعکسِ مثلاً کری گرانت که همیشه نقشِ باهوش‌ترین آدم‌ها را در هالیوود بازی می‌کرد ـ حتی به هنگامِ بازی در نقشِ آدم‌های معمولی ـ دنزل سنگ تمام می‌گذارد و خود را اندکی زشت رو می‌کند، موهایش را اندکی زبر می‌کند و چند کیلو هم بر وزن خود می‌افزاید. چنین کارهایی برای فیلمِ پررنگ و لعابی مثل این، لزومی ندارد اما این نشان‌دهندهٔ تعهد واشنگتن است ـ ویژگی‌یی که تأثیرش تا خارج از پردهٔ سینما می‌رود، فیلم را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، و کلی تماشاگر را به‌سمت خود می‌کشاند.

واشنگتن در نقشِ جان کیو. آرچی بالد نمونهٔ اوزالیدی یک کارگرِ امریکایی است. او یک تعمیرکارِ با تجربهٔ اهل شیکاگو است، آدمی که به خود می‌بالد و به دلیل نبودِ کار مجبور است کارهای نیمه‌وقت انجام دهد. چکِ دستمزدهای اندک او باعث به‌وجود آمدنِ موقعیت‌های نگران‌کننده می‌شود، برای نمونه مثلاً اتومبیل‌اش را از او می‌گیرند، زن‌اش را اذیت و آزار می‌کنند و باعث سردرگمی و آشفتگی پسرش می‌شوند. وضعیتِ بازارکار را برای جلب همدردیِ تماشاگر بهتر از این نمی‌شد نشان داد.

اما در این فیلم مانند بسیاری از فیلم‌های عوام‌فریبانهٔ دیگر، خانواده تقریباً کامل و بی‌نقص است، مطمئناً آن‌ها برای پول می‌جنگند، اما در بینِ خود دارای عشقی ظاهراً بی‌نظیر و بی‌سابقه هستند؛ پدر و پسر به‌هنگامِ صرفِ صبحانه و با شوخی در مورد علاقهٔ پسر به بدن‌سازی صحبت می‌کنند، پدرومادر در کنار ظرفشویی آشپزخانه همدیگر را در آغوش می‌گیرند و همه چیز بخشوده می‌شود، خانواده در راهِ رفتن به مدرسه و محلِ کار، یک بازی کلامی مضحک انجام می‌دهد. فیلم یک مقداری زیادی بهت‌آور است، اما برای درگیری‌های قریب‌الوقوع به‌گونه‌یی مقدمه‌چینی می‌کند که تمامِ توجه تماشاگر را به جان کیو معطوف می‌نماید.

پسرِ جان هنگام بازی در لیگِ بیس‌بال خردسالان (که ظاهراً نصف جمعیت محل برای تماشای آن آمده‌اند) به‌طور غیرمنتظره به خاطر یک بیماری قلبی از حال می‌رود و نقشِ بر زمین می‌شود، و خیلی زود نیاز مبرمی به پیوند قلب پیدا می‌کند. در ادامه شاهد مدیریت بی‌رحم بیمارستان هستیم، و همین‌طور خدمات روبه‌قهقرایِ «سازمان بیمهٔ سلامتی»، و یک تغییرِ غیرقابل درک در بیمهٔ پزشکیِ جان و به دردسر افتادن خانوادهٔ آرچی‌بالد.

خرجِ عمل تقریباً ربع میلیون دلار است، و دست‌اندرکاران بیمارستان (آن هش و جیمز وودز، دو آدم یُبس و خوش‌خدمت) باید پول را نقداً دریافت کنند تا بتوانند نام آن بچه را در فهرستِ پذیرش وارد کنند.

سپس کاساویتس کارگردان و جیمز کِرنز اندکی از حرفِ حساب خود را به ما می‌گویند و کاغذبازی بی‌انتهایی را که خانوادهٔ آرچی‌بالد باید تحمل کند به ما نشان می‌دهند. آن‌ها از این اداره به آن اداره می‌برند، فرم‌هایی را پر می‌کنند و سعی می‌کنند با سیستمی که فقط ممکن است نظاره‌گرِ مرگِ پسرشان باشد، کنار بیایند. البته این مسأله باعثِ به‌وجود آمدن صحنه‌های دراماتیکِ درجه‌یک نمی‌شود، اما مدت زمانی که به نشان دادنِ این روند اختصاص داده شده پیشاپیش حسِ ناکامی و عجز را به‌وجود می‌آورد و از جان خیلی زودتر از موقع قهرمان می‌سازد، در نتیجه پدر بخشِ اورژانس بیمارستان را به گروگان می‌گیرد.

و این‌جاست که کِرنز ما را به حیطهٔ فیلمِ Dog Day Afternoon می‌برد، شهروندان عصبانی که در بیرون ازدحام کرده‌اند به همراه مسخره‌بازی‌های رسانه‌های گروهی، و این آدم معمولی را که اسلحه و مشکلی بزرگ دارد، تشویق می‌کند (رابرت دو وال در این فیلم نقشِ چارلرز درنینگ را بازی می‌کند) اما فیلمنامه این فیلم به اندازه کافی پیچ‌وتاب، از

هـرنوع‌اش را، دارد تـا از طـریق نـمایش آبکـی و دیالوگ‌های عوام‌فریبانه مـا را وادارد کـه مـدام بـرای جان، خانواده‌اش و آرمان‌اش هورا بکشیم.

در سکانس نـهایی فـیلم، کـاساویتس بـا نشـان دادنِ شخصیت‌های شناخته شدهٔ تلویزیونی کـه در موردِ ساختار امروزهٔ بیمهٔ پزشکی ابـراز عـقیده و از آن انتقاد می‌کنند، سعی مـی‌کند مـحتوای فـیلم را جذاب‌تر کند. (این شخصیت‌های شناخته شده چی لینو و لَری کینگ هستند؛ که به‌سرعت دارند به دوتا از بـزرگ‌ترین خـودفروش‌های رسـانه‌های گـروهی تبدیل می‌شوند ـ آیا هیچ فیلمِ پیام‌داری هست کـه این‌ها در آن ظاهر نشوند؟) در یک قسمتِ غم‌انگیز، کـلیپی از Politically Incorrect (جـبهه‌گـیری سیاسی) تِد دِم کارگردان را نشان می‌دهد که اخـیراً در ۳۸ سالگی از نارسایی قلبی مُرد.

جان کیو کـمی طـولانی است، و کـمی زیـادی اصرار بر پیام‌رسانی دارد؛ اما قدرت کامل واشنگتن را نمی‌توان انکار کرد، ایـن نـقش ایـن فـرصت را بـه او می‌دهد که تمامِ شیوه‌های بازیگری را به‌کار بگیرد. سینماروها از انتخاب بهترین ستاره‌ها و تنشِ تقریباً دائمی فیلم لذت خواهند برد، اما آن‌ها تحت‌الشعاع شیوهٔ بازیگری واشـنگتن و آرمـانِ بـه‌هنگامِ او قـرار خـواهـند گـرفت کـه نـتیجهٔ آن بـه‌وجود آمـدنِ تماشاگرپسندترین فیلمِ فصل خواهد بود. □

ترجمهٔ فرشید عطایی

دوچرخهٔ پکنی
Beijing Bicycle
نوشتهٔ نُرم شِریگر

در سال ۱۹۴۸، ویـتوریو دسـیکای کـارگردان «دزد دوچرخه» را ساخت، نمونهٔ اوزالیدیِ نورئالیسم که از نظر خیلی‌ها یکی از بی‌نظیرترین فیلم‌هایی است که تاکنون ساخته شده است. آن فیلم در خـیابان‌های ایتالیا با بازیگران غیرحـرفه‌یی ساخته شـده بـود، و داسـتان آن در مـوردِ ثـروتمندان و فـقرا و افـراد درمانده است. برای افراد ناآزموده، نکتهٔ برجسته در داستان این فیلم کلاسیک، دزدیده شدن دوچرخهٔ یک مرد فقیر است، وسیله‌یی که برای کارکردن بـه آن احـتیاج دارد. پـنجاه و سـه سـال بـعد، وَنگ خیائوشوآی، نـویسنده ـ کـارگردان چـینی داسـتانِ دیگری را در موردِ تفاوت‌های طبقاتی ارائه می‌کند، فیلم را با بازیگران غیرحرفه‌یی در خیابان‌های پکن می‌سازد، داستانِ فیلم در موردِ مرد جوانی است که باید دوچرخهٔ دزدیده شده‌اش را بیابد تا بتوانـد کـار خود را که پیکِ نامه‌رسان است، حفظ کند. نام این را چـه بگـذاریـم؟ ادای احـترام؟ سـرقت؟ وام‌گـیری شرافته ندانه؟ چه فرقی مـی‌کند وقـتی کـه فـیلم بـا بی‌ملاحظگی بسیار ساخته شده و آن‌قدر کُند است که بیننده را درگیر نمی‌کند.

دوچرخهٔ پکنی با شیوه‌یی جذاب آغاز می‌شود ـ مـردان جـوان، اکـثراً از خـانواده‌هـای فـقیر کشـاورز پـیشه، تک‌تک مـقابلِ دوربـین ظـاهر مـی‌شوند و خطاب به بیننده به سـؤالات مـصاحبه‌کـننده بـرای دستیابی به شـغلِ آبـروه ندِ پـیک نـامه‌رسان پـاسخ می‌گویند. صـدای مـصاحبه‌کـننده را خـارج از کـادر دوربین می‌شنویم، اما فقط ایـن چـهره‌های نگـران، مصمم و در بعضی موارد رنگ پریده. را می‌بینیم که برای برخورداری از شانس کارکردن در شهر، داستان خود را تعریف می‌کنند. در ادامه، داسـتان فـیلم در مورد یکی از ایـن افـرادِ اسـتخدام شـده است بـه‌نام گـیوئی (چـوئی لیـن)، کـه بسـته‌های پسـتی را بـه ساختمان‌های اداری در قسمت اعیانی شهر تحویل می‌دهد، و پول حقوقِ خود را جمع می‌کند تا بتواند دوچرخهٔ شرکتی را که در آن استخدام شده بخرد.

گیوئی با دیدنِ برج‌های توی شهر، چشمانش را کاملاً باز می‌کند و سربه هوا و خیالپردازانه بـه دور خـود مـی‌چرخـد. بـرای پسـرِ مـتواضعی کـه بـرای دستیابی به هدفِ خود مصمم است و حالتِ یک آدمِ صاحب شغل را به‌خود گرفته، این واکنشِ او اندکی اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد، و این نمونهٔ ساده‌یی است از تـمایلِ ونگ بـه اغـراق در نشـان‌دادنِ واضحات. واضح است که گیوئی از آن نوع آدم‌هـایی است کـه گلیم خود را از آب بیرون می‌کشند ـ ضروری به‌نظر نمی‌رسد که کارگردان او را بـه یک بچهٔ پـنج سـاله تبدیل کند فقط به خاطر این‌که بیننده کمی بیشتر دلش برای او بسوزد.

در اوایل فیلم، گیوئی اولین درگـیری جـدی را تجربه می‌کند؛ و این هنگامی است که برای تحویل بسته پستی به یک باشگاه تندرستی دچار گیجی و سردرگمی شده (او بـه‌دنبال شـخصی بـه نـام آقـای ژانگ است ـ بـــه او مـــی‌گویند دنـبالِ ژانگ یـیمو بگردد... چـه جـالب!) و در ادامـهٔ تـحویل دادن ایـن بستهٔ پستی سر از حمامِ آب داغ درمـی‌آورد بـدون آن‌که پول آن را داده باشد. تـلاشِ ضـعیفِ او بـرای فرار از آن موقعیت، به‌طور فاحشی از صحنهٔ پایانی فیلمِ دسیکا سرقت شده، امـا در ایـن‌جا بـرای ادای احترام به استاد ایتالیایی این نکته را ناگفته نگذاریم که آن ایدهٔ او و اجرای آن، بعد از گذشت این هـمه سال، هنوز هم مؤثر است. و همچنین از این صحنه پی می‌بریم که ونگ به لحاظ داسـتان و سـبک، در ادامه، باز از این صحنه‌ها به‌ما نشان خواهد داد.

با آن مسأله‌یی که در چشمهٔ آب معدنی به‌وجود می‌آید مشکلات گیوئی تازه شروع می‌شود. او نه‌تنها صـاحب دوچـرخـه نشـده بـلکه یک روز آن را از او می‌دزدند، و هیچ خواهش و التماسی هم برای حفظِ شغل‌اش مؤثر نیست. اما برعکسِ آنتونیوی دسـیکا قهرمان جوانِ ما دوچرخهٔ خود را می‌یابد. (اِم... در پکن؟ خوب، ظاهراً بله...) دوچرخهٔ دزدیده شده بـه یک مرد جوان دیگر به نام «جیان» (لی‌بین) فروخته می‌شود، کسی که پدرومادرش مـدت مـدیدی بـه او قـول خـریدن دوچـرخـه را داده بـودند امـا هـرگز نتوانسته بودند به این قولِ خود عمل کـنند. جـیان نیز مثل گیوئی، دوچرخه را یک ضـرورت اجـتماعی می‌داند، و هیچ یک از این دو پسر حـاضر نـیستند کنار بکشند. دنیای آن‌ها باهم برخـورد کـرده، و بـه بن‌بست رسیده‌اند.

و از همین‌جا فیلم ونگ هم اندکی به بـن‌بست می‌رسد. دوچرخه زیر نظر گرفته می‌شود. دوچرخه دزدیده می‌شود. دوچرخه پیدا می‌شود، درگیری رخ می‌دهد. دوچرخه دوباره دزدیده مـی‌شود. کـلّ ایـن رونـد انـدکی کسالت‌بار بـه نـظر مـی‌رسد؛ امـا اگـر بخواهیم منصف باشیم باید این را بگوییم که شاید دیدنِ این‌که کل این وضعیت چقدر بی‌نتیجه از آب درمـی‌آید، خـالی از فـایده نـباشد. بـا ایـن هـمه، مـا می‌بینیم که همان فیلمنامه دسیکا تکرار مـی‌شود، همان بگومگوها در قالبِ دیگری تکـرار مـی‌شوند، و