CHILDREN OF MEN

کارگردان: آلفونسو کوارون
فیلم‌نامه: کوارون، تیموتی جی. سکستون، دیوید اراتا، مارک فرگوس، هاوک اوستبای
براساس رمانی از: پی. دی. جیمز
مدیر فیلم‌برداری: امانوئل لوبزکی
تدوین‌گر: کوارون، الکس رودریگز
موسیقی: جان تاورنر
طراح تولید: جیم کلی، جفری کرکلند
بازیگران: کلایو اوون (تئو)، مایکل کین (جاسپر)، جولیان مور (جولیان)، پیتر مولان (سید)، کلرهوپ اشیتی (کی)
۱۰۹ دقیقه. محصول ۲۰۰۶ امریکا، انگلستان، ژاپن

فرزندان آدم فیلم غافلگیرکننده‌ای‌ست. چراکه اکشنی‌ست بسیار فراتر از استاندارد فیلم‌های اکشن. با داستانی تمثیلی و پر از کنایه به دنیای امروز، و پرداختی (به‌لحاظ تکنیکی) در حد کمال. این بار فکر کردیم به‌جای نقد، با گفت‌وگوی دسته‌جمعی به آن بپردازیم، چراکه فیلمی‌ست نسبتا در دسترس (می‌توان آن را سر هر کوی و برزنی در بساط دی‌وی‌دی‌فروش‌ها پیدا کرد)، که اغلب معانی‌اش چنان آشکار است که نیازی به کشف ندارد، بلکه بایستی راجع به آن‌ها بحث کرد. فرزندان آدم مرز بین فیلم‌های هنری و تجاری را بر هم می‌زند و میان این دو آشتی برقرار می‌کند.

سال ۲۰۲۷ است و هجده سال است که دیگر روی کرهٔ زمین کسی بچه‌دار نمی‌شود. جنگ و جدالی شدید بین دولت انگلستان و پناهنده‌های خارجی در جریان است و شهر دچار بی‌نظمی و عدم امنیت. در این اثنا خبر مرگ جوان‌ترین انسان روی کرهٔ خاکی همه را دچار بهت کرده. تئو (اوون) در خیابان‌های لندن از یک حادثهٔ بمب‌گذاری جان به در می‌برد. همسر سابقش جولیان (مور) که فرماندهٔ یک گروه مسلح طرفدار پناهنده‌هاست از او می‌خواهد در ازای پول برای یک دختر پناهنده به‌نام کی ورقهٔ عبور از مرز تهیه کند. تئو می‌پذیرد ولی در حین ماموریت جولیان کشته می‌شود و تئو درمی‌یابد که کی حامله است و این گروه قصد دارد از بچه در جهت منافعش استفاده کند. تئو به همراه دختر و مامایی که به او کمک می‌کند، از دست این گروه می‌گریزند و نزد جاسپر دوست تئو (کین) می‌روند. جاسپر زمینه را برای فرار آن‌ها به اردوگاه پناهنده‌ها و از آن‌جا به خارج فراهم می‌کند ولی خودش قربانی می‌شود. تئو و کی به اردوگاه می‌روند و بچه به دنیا می‌آید. جنگ و جدالی خونین بین پناهنده‌ها و سربازان راه می‌افتد و دست‌آخر آن‌ها به انتظار کشتی نجات به دریا می‌روند. تئو از زخمی که برداشته می‌میرد ولی کشتی نجات از راه می‌رسد.

وداع آخرالزمان

گفت‌وگوی جمعی دربارهٔ فرزندان آدم آلفونسو کوارون

مجید اسلامی، دکتر ملک‌منصور اقصی، نغمه ثمینی، سوسن شریعتی

اسلامی: آلفونسو کوارون کارگردان عجیبی‌ست. معروف‌ترین فیلمش به‌نام **و مادرت را نیز** یک فیلم جاده‌ای‌ست دربارهٔ پرسه‌زنی دو پسر جوان به همراه یک دختر در مکزیک، با بازی گائل گارسیا برنال، که هیچ ربطی به این فیلم ندارد. یکی از فیلم‌های **هری پاتر** را هم او ساخته. توی مصاحبه‌اش هم از آن به‌عنوان یک فیلم زورکی یاد نکرده، بلکه گفته آن را دوست دارد. همهٔ این‌ها شاید باعث بشود که فکر کنیم این یک پروژهٔ حرفه‌ای‌ست و کوارون از آن کارگردان‌هایی‌ست که هر نوع فیلمی می‌سازد. ولی خودِ فیلم بسیار صاحب‌سبک و مصمم است. نکتهٔ عجیب دیگر این است که کارگردان ادعا می‌کند رمان را نخوانده و فقط همکار فیلم‌نامه‌نویس‌اش آن را خوانده. می‌گوید: «نمی‌خواستم تحت تأثیر آن قرار بگیرم. می‌خواستم ایده‌های خودم را داشته باشم.» وقتی کارگردان می‌گوید رمان را نخوانده، می‌شود حدس زد که هم تغییرات خیلی زیاد است و هم نویسنده ممکن است شاکی باشد.

اقصی: رمان‌نویس‌ها معمولاً در مورد فیلم‌های اقتباسی از کارهاشان حساسیت زیادی دارند. میلان کوندرا بعد از این‌که **سبُکی تحمل‌ناپذیر هستی** فیلم شد، گفته بود بعد از این رمان‌هایی خواهم نوشت که غیرقابل فیلم‌شدن باشند!

شریعتی: مارگریت دوراس هم با این‌که تا یک‌جایی با تولید فیلم **معشوق [عاشق]** همکاری کرد، ولی بعداً سروصدای زیادی راه انداخت و گفت فیلم، رمان او را به یک فیلم پورنوگرافیک بدل کرده.

اسلامی: اولین نکتهٔ فیلم این است که در همان صحنهٔ اول می‌گوید «سال ۲۰۲۷». ولی بسیار عمد دارد که یک فیلم علمی‌خیالی نباشد. عناصری را می‌چیند که تا حدی هم یک حس غرابت به‌وجود بیاورد، و هم بیش‌تر ارجاعش به زمان حال باشد. ابایی ندارد چیزهایی را نشان بدهد که بالقوه آدم فکر بکند در بیست سال آینده اتفاق خاصی از نظر تکنولوژیک نیفتاده. شکل وسایل نقلیه و نوع روابط آدم‌ها چندان عوض نشده. می‌توانست فیلم را به فضای انتزاعی‌تری ببرد که وجه علمی‌خیالی‌اش بیش‌تر باشد. به نظرم تأکید زیادش روی عناصر آشنای زمان ما، بیش‌تر به‌خاطر حرف فیلم است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Photos: Jaap Buitendijk

می‌خواهد مدام یادآوری کند که دربارهٔ آینده فیلم نساخته، دربارهٔ زمان حال ساخته.

شریعتی: به نظرم جذابیتش در همین است که با وجودی که در ۲۰۲۷ می‌گذرد، عناصر آشنایش زیاد است و پیش‌بینی چیزهایی‌ست که الان دارد اتفاق می‌افتد. به بستن مرزها به روی مهاجران خارجی اشاره می‌شود. اشارهٔ دوم به مقولهٔ نازایی‌ست، و مسئلهٔ مقایسهٔ اروپای نازا با کشورهای در حال توسعه که مدام در حال افزایش جمعیت هستند. تازه بعد از هجده سال نازایی، باز هم یک زن مهاجر است که حامله می‌شود. این هم از مشکلات امروز جامعهٔ اروپاست که وقتی قوانینی تصویب می‌کنند که زاد و ولد را تشویق کنند، باز هم خارجی‌ها هستند که از این قوانین استفاده می‌کنند. نکتهٔ دیگر این است: به تمرکز خارجی‌ها در لندن اشاره می‌شود. من به‌خاطر همین فیلم جست‌وجویی کردم در اینترنت و دیدم چهار درصد جمعیت انگلیس خارجی‌ست و هفتاد درصد این خارجی‌ها در لندن هستند. اشاراتی هم دارد به حومه‌های شهر، چون معمولاً خارجی‌ها متمرکز می‌شوند در محله‌های خاصی، و این بحران ایجاد می‌کند. این هم مسئله‌ای‌ست مربوط به امروز که می‌شود پیش‌بینی کرد که در آینده به بحران بدل بشود. در همین بحران اخیر در فرانسه، کانون تشنج حومه‌های شهر بود.

اسلامی: اشارات مشخصی به بحران‌های اخیر فرانسه دارد. دورنمایش را از آن واقعه می‌گیرد.

نمینی: اما تأکیدش بر لندن خیلی مهم است، در مقایسه با فرانسه که همچنان مبانی سوسیالیسم درش زنده است، لندن یک شهر صددرصد سرمایه‌داری‌ست. اگرچه مسئلهٔ مهاجرت، مسئلهٔ همهٔ اروپاست.

اسلامی: اگر به‌جای انگلیس، فرانسه بود، دیگر زیادی آشنا بود. می‌گفتیم این‌که دیگر تخیلی درش نیست. انتقالش به انگلیس، خودش یک چالش تازه است.

اقصی: فکر می‌کنم بد نیست راجع به این صحبت کنیم که چه‌طور در هنر یا ادبیات قصه‌ای را در گذشته یا آینده نشان می‌دهند. البته گذشته یک امر مطلق است، چون رخ داده. ولی آینده معلوم نیست چیست. خب، خیلی کارها شده، ولی کدامش شاخص‌تر است، آیا این فیلم جزو شاخص‌هاست؟ **ادیسهٔ ۲۰۰۱** هم داستانی‌ست در آینده. سال ۲۰۰۱ هم آمد و آن‌طوری نشد! شاید سال ۲۰۲۷ هم بیاید و این‌طوری نشود.

شریعتی: سال ۱۹۸۴ هم آمد.

اسلامی: اتفاقاً **۱۹۸۴** اورول نمونهٔ خوبی‌ست برای مقایسه، چون این هم یک نمونهٔ «۱۹۸۴»ی‌ست.

اقصی: چند روز پیش متنی را از پل آستر می‌خواندم که نوشته بود رمان **ماشین زمان** اچ.جی. ولز را خوانده و دیده چه رمان بی‌مایه‌ای‌ست. بعد خودش شروع کرده به نوشتن یک فیلم‌نامه. چیزی که به آینده یا گذشته می‌پردازد، به نظر من وقتی معنا دارد و دارای ارزش می‌شود که متصل بشود به زمان حال. وگرنه فیلم‌های علمی‌خیالی، زیاد ساخته می‌شوند، اما ۹۹ درصد، اصلاً نمی‌ارزد کلامی درباره‌اش گفته شود. یک تخیل عبث است. وقتی ارزش دارد که وصل بشود به حال. حتی در مورد فیلم‌های مربوط به گذشته هم همین‌طور است. مثلاً وقتی پازولینی **اودیپ شهریار** را ساخت، آدم بی‌اختیار حس می‌کرد که اودیپ از سه‌هزار سال پیش می‌آمد می‌رسید به رم امروز. بنابراین مهم این است که به امروز وصل بشود، حتی اگر پیش‌بینی‌اش از آینده درست از آب درنیاید. این فیلم این اتصال را دارد.

اسلامی: به نظرم حتی کارگردان زیادی ترسیده. آن‌قدر دلش می‌خواهد به زمان حال وصل بشود که، تأکیدهاش خیلی زیاد به‌نظر می‌رسد.

اقصی: فکر می‌کند که بیست سال دیگر به یک آپوکالیپس می‌رسیم. آخرالزمان شده و دیگر چیزی از زندگی مدرن نمی‌بینیم. اگر به امروز نگاه کنیم، این تصور شاید زیاد غلط نباشد. اگر جهان امروز به همین وضعیت پیش برود، بعید نیست که در یک‌جاهایی از دنیا به این تصویر برسیم. همین است که به فیلم ارزش می‌دهد که درباره‌اش حرف بزنیم.

اسلامی: بیایید راجع به این حرف بزنیم که آیا تصویری که فیلم از مهاجران نشان می‌دهد منفی‌ست یا مثبت. آیا از جهان غرب جانبداری می‌کند یا از مهاجران؟

اقصی: من فکر می‌کنم از مهاجران جانبداری می‌کند. در غیر این‌صورت خیلی فاشیستی می‌شد. به‌خصوص که این گروه مبارزان برای ادامهٔ حیات و زندگی فعالیت می‌کنند.

اسلامی: بعضی‌ها معتقدند که تصویری که فیلم از مهاجران نشان می‌دهد آن‌قدر خشن و بدوی‌ست که انگار دولت حق دارد این‌ها را بیندازد توی قفس. انگار فیلم دارد رفتار دولت را توجیه می‌کند.

اقصی: خب رفتاری که دولتی‌ها با مهاجران می‌کنند خیلی غیرانسانی‌ست. مثل حیوان آن‌ها را انداخته‌اند توی قفس، هل‌شان می‌دهند...

شریعتی: به نظرم دوتا مثلث با هم مقایسه می‌شود:

یکی مثلث تروریست‌ها، دولت، و پناهنده‌هاست. اعضای این مثلث به‌صورت گله‌ای و فله‌ای هم نشان داده می‌شوند، یعنی خیل تروریست‌ها، خیل سربازان دولتی، و خیل پناهنده‌ها. در مقابل این مثلث، یک مثلث دیگر داریم که به‌صورت فرد نشان داده می‌شود: یکی‌شان جاسپر است، یک هیپی متصل به دههٔ هفتاد، و ماجرای هیپی‌گری هم مشخص است: زیست در لحظه، فرار از این جهان، نقد جهان صنعتی... این تیپی‌ست که از جهان صنعتی فاصله گرفته، دنیای آرامی برای خودش درست کرده پشت آن بیشه‌ها. دومی آن خانم ماماست که همراه دختر سیاه‌پوست می‌آید. اعتقاد به «وودو» هم دارد، سه‌چهارجا وسط بحران ورد می‌خواند، یعنی به قدرت‌های پنهان طبیعی و این‌که از طریق هم‌سویی با آن‌ها دفع بلا بکنی باور دارد. سومی هم خود تئوست که اکتیویست قدیمی‌ست. هر سه‌تاشان هم فردند. این سه‌تا قرار است کمک کنند آن بچه نجات پیدا کند.

اسلامی: البته چون دوست دارید مثلث باشد، آن را به سه‌تا محدود می‌کنید!

شریعتی: چهارمی‌اش کیست؟

ثمینی: آن زن کولی.

اسلامی: حتی بیش‌ترند: آن مرد که برای تئو کفش می‌آورد و درنهایت خودش کشته می‌شود، آن روس‌هایی که این‌ها را پناه می‌دهند... جزیره‌هایی جداجدا از فردهایی می‌سازد که به این مأموریت کمک می‌کنند. به نظرم منطق فیلم تضاد بین آن فله‌هاست با این فردها. کسانی که گله‌ای عمل می‌کنند، و آن‌هایی که فردند. به نظرم خود پرسوناژ جولیان هم هست. فردی‌ست که رهبر مقتدر و معقول و خونسردی‌ست و وقتی از بین می‌رود، آن گروه دست افراطی‌ها می‌افتد و تبدیل می‌شود به یک عمل دسته‌جمعی. شاید موضع‌گیری فیلم طرفداری از فرد است در مقابل گروه.

شریعتی: درواقع ماشین خشونتی راه افتاده و همه هم ناخواسته به آن پیوسته‌اند. حتی مسلمان‌ها را جزئی از این ماشین خشونت نشان می‌دهد، ولی در اول فیلم عنوان می‌کند که مسلمان‌ها خواستار این شده‌اند که مساجدشان از اشغال دربیاید...

اسلامی: ... توی سیاتل. می‌گوید سیاتل هنوز در محاصره‌ست، و ظاهراً درگیری‌ای میان مسلمان‌ها و غربی‌هاست.

شریعتی: درحقیقت وقتی مرزها بسته می‌شوند، جهانی پرترس و اضطراب ایجاد می‌شود که در آن همه به جان هم می‌افتند. همه هم ظاهراً حق دارند. هم تروریست‌ها، هم دولت. و در این ملغمه، تک‌وتوک آدم‌هایی هستند که نشان‌هایی از دیروز دارند. جولیان هنوز انگیزه‌های انسانی دارد، و فقط هم به دوست قدیمی‌اش تئو اعتماد دارد. یا آن هیپی که آخرین نشانه‌های یک دنیای از دست‌رفته را نگه داشته. یا آن ماما که باورهای مذهبی را نگه داشته و محفوظ مانده. و همهٔ این‌ها کمک می‌کنند به یک پناهنده. این‌جا دیگر بحث خارجی و داخلی نیست، بحث نجات نوع انسان است. ولی تئو می‌گوید حتی قبل از قضیهٔ نازایی هم، ما در جهان از دست‌رفته‌ای بودیم. دیگر دیر بود. این‌جاست که نقد جامعهٔ غربی مطرح می‌شود. و تئو کسی‌ست که بی‌اعتقادی عمیقی دارد و به هیچ گروه و دسته‌ای هم وابسته نیست. تنهایی خاصی دارد که به آن محکوم شده. بچه‌اش را از دست داده، از همسرش جدا شده. همه‌چیز براش مسخره‌ست. از وضعیت شلختهٔ زندگی‌اش معلوم است که خیلی وقت است که از این نظامی که درش زندگی می‌کند فاصله گرفته. فیلم بین این جهان بستهٔ عقیم و پیر، و این بچه‌ای که سمبل امید

است و همهٔ کسانی که به آمدن او کمک می‌کنند، تقابل ایجاد می‌کند.

اقصی: البته الگوی همهٔ فیلم‌هایی که در آینده می‌گذرد همین است. یعنی پنجاه یا صد سال بعد است، همهٔ مردم مثل ماشین شده‌اند و یک نفر پیدا می‌شود که آن‌ها را نجات بدهد.

اسلامی: الگوی آشنایی‌ست، ولی فضاسازی‌اش جدی‌تر از یک پیش‌فرض ازپیش‌تعیین‌شده است.

اقصی: این‌جا، امروز را داریم می‌بینیم. اگر داستان را می‌بُرد در فضایی شبیه **ماتریکس**...

اسلامی: ... کک‌مان نمی‌گزید!

اقصی: ... بله. اما شهری می‌بینیم که اتوبوس دوطبقهٔ معروف لندن هنوز درش هست، اما حالا یک چیز داغون و سیاه است. با این حال الگویش ویژگی خاصی ندارد.

ثمینی: این بحث الگو جالب است. چون یک الگوی اسطوره‌ای آخرالزمان است، و آخرالزمانی که ظاهراً بیست سال دیگر است، نه دورتر. یک ایده‌ای داشتم که با این فیلم جور درمی‌آید. این‌که اسطوره و تاریخ، زمانی در دل هم بودند و بعد از هم جدا شدند، و ظاهراً در آخرالزمان اسطوره و تاریخ باز می‌روند در دل هم. چون تاریخ با تخیل می‌آمیزد. می‌شود با این ایده به‌اش نگاه کرد. چون دیگر نمی‌دانیم این تاریخ است یا اسطوره. از یک‌جایی منطق‌های واقعی شروع می‌کند به شکسته‌شدن و زیاد برای‌مان باورپذیر نیست که آن بچه بتواند یک جنگ را ساکت کند و همه به‌اش دست بزنند. این به نظرم یک تصویر قدسی اسطوره‌ای‌ست. انگار فیلم از یک‌جایی شروع می‌کند

ثمینی:
آینده را به گذشته مربوط‌کردن هم الگوی اسطوره‌ای‌ست. پیشنهادی داریم به‌نام «بازگشت جاودانه». منتها این‌دفعه پیشنهاد این است که مسیح یک زن و یک سیاه‌پوست است. بنابراین ممکن است کار جهان به‌کل متحول بشود.

به ما می‌گوید این تاریخ است. می‌گوید بیست سال دیگر همین است، خیلی هم با الان فرق نمی‌کند، لباس‌ها فضایی نیست، ماشین‌ها تغییر آن‌چنانی نکرده، لندن همان است، انگار اتفاق خاصی نیفتاده؛ فقط همه‌چیز بدوی‌تر شده، کثیف‌تر شده. بنابراین تاریخ است. ولی این می‌رود با اسطوره آمیخته می‌شود. به نظرم فقط یکی‌دوجا با این الگو بازی کرده. مثلاً این‌که می‌دانیم در الگوی آخرالزمان یک جدال نهایی خیر و شر هست. تا نیمهٔ فیلم همهٔ مقدمات چیده می‌شود که برسیم به این جدال خیر و شر. ولی این الگو می‌شکند. در پایان جدالی نمی‌بینیم. در آشوب نهایی معلوم نیست کی خیر است و کی شر. همه به جان هم افتاده‌اند، و ماجرا در ناحیهٔ مهاجران می‌گذرد و آدم اصلاً زمان را گم می‌کند.

اسلامی: حالا من یک پیشنهاد دارم. اتفاقاً اگر فیلم از الگوی آخرالزمانی جدال خیر و شر پیروی می‌کرد، بلای عجیبی سرش می‌آمد. زیادی شبیه می‌شد به فیلم‌های مدل **ترمیناتور**. به نظرم الگویش را شبیه کرده به اسطورهٔ تولد مسیح. تلقی مسیحی‌ها چیست؟ می‌گویند پیش از تولد مسیح یک‌جور آخرالزمان

بود، همه منتظر مسیح بودند. اتفاقاً نکتهٔ درخشان فیلم همین است: ارتباط آینده با حال برقرار است، درعین‌حال ارتباط آینده را با گذشته برقرار می‌کند. با ارائهٔ تصویری شبیه فیلم‌های مربوط به تولد مسیح، مثلاً **بن هور**. آن آدم‌هایی هم که خانم شریعتی شمردند که کمک کرده‌اند، با آن الگوی اسطوره‌ای جور درمی‌آید، که یک‌سری از آدم‌ها کمک می‌کنند تا آن منجی به دنیا بیاید.

ثمینی: آینده را به گذشته مربوط‌کردن هم الگوی اسطوره‌ای‌ست. یک پیشنهادی داریم به‌نام «بازگشت جاودانه». منتها این‌دفعه پیشنهادش این است که مسیح یک زن و یک سیاه‌پوست است. بنابراین ممکن است کار جهان به‌کل متحول بشود.

اسلامی: و این انتخاب خیلی رادیکال است. برای فیلمی که در غرب ساخته می‌شود خیلی رادیکال است، فقط شاید یک کارگردان مکزیکی بتواند این کار را بکند، البته من نمی‌دانم در رمان اصلی هم همین است یا نه.

ثمینی: و ایدهٔ بچه هم در تمام فیلم‌های آخرالزمانی هست. در **ایثار** هست، در همین فیلم جدید مل گیبسن **آپوکالیپتو** هست، توی تئاتر در **پایان بازی** بکت هست. الان صحبت **ادیسهٔ فضایی** شد، یادم افتاد در آن هم هست. تنها چیزی که این‌جا تغییر می‌کند، شاید این است که این بچه، بچه‌ای نیست که منتظرش بودیم.

اقمی: خیلی شبیه همان دورانی است که گفته بودند برای این‌که مسیح به دنیا نیاید همهٔ بچه‌ها را از بین ببرند. یا فیلم‌های دیگر این‌جوری. به نظرم این نکتهٔ مثبت فیلم نیست. اتفاقاً اگر واقع‌بین باشیم شاید بیست سال بعد، دیگر کسی نخواهد چیزی را نجات بدهد. می‌خواهد الگو را رعایت بکند. البته اگر غیر از این بود خیلی سیاه می‌شد.

اسلامی: من عادتی دارم که وقتی راجع به آشنایی‌زدایی صحبت می‌شود، می‌گویم فراموش نکنید همان‌قدر که «زدایی» مهم است، «آشنایی» هم مهم است. و در این فیلم هم باید «آشنا»یی باشد تا «زدایی» بشود. همین‌که یک داستان آشنا را می‌برد توی این فضا، جالب است. فراموش نکنیم که فیلم‌هایی مثل **ترمیناتور** قرار است غریب باشند، ولی چون در کلیشه حرکت می‌کنند زیادی آشنایند. ولی در بحث آشنایی‌زدایی یک‌وقت‌هایی شبیه‌شدن به زندگی واقعی، آشنایی‌زدایی‌ست، و این وقتی‌ست که عرف‌های هنری رفته‌اند به‌سمت دوری از واقعیت. مثلاً زبان سپهری آشنایی‌زدایی‌ست، چون قراردادها حکم می‌کنند که زبان شعر نباید این‌قدر ساده باشد. فیلم‌های نئورئالیستی شبیه زندگی می‌شوند، ولی ما انتظار نداریم که فیلم این‌قدر شبیه زندگی باشد. بنابراین غرابت ایجاد می‌شود. این‌جا هم همین است. این تصمیم خیلی مهمی بوده. انتظار داریم یک فیلم علمی‌خیالی، فضای عجیب و غریبی داشته باشد. اتفاقاً اگر عجیب و غریب باشد، کلیشه است. و فیلم با شبیه‌کردن آینده به حال، این غرابت را ایجاد می‌کند.

اقمی: و این نکتهٔ مثبت‌اش است. به‌هرحال بیست سال بعد قرار نیست این شکلی باشد، ولی جدا از بحث بچه‌دارنشدن، هیچ بعید هم نیست این شکلی از آب دربیاید.

اسلامی: خب کی پیش‌بینی می‌کرد که در اواخر قرن بیستم جنگ بوسنی اتفاق بیفتد. در دورانی که همه فکر می‌کردیم که انسان، متمدن شده. فکر می‌کردیم نسل‌کشی مال یک گذشتهٔ دور است. آن زمان که آلن رنه **شب و مه** را ساخت و هی می‌گفت باید مدام به انسان یادآوری کرد که این اتفاق ممکن است دوباره تکرار بشود، و دیدیم تکرار شد. تصویرسازی‌های فیلم بسیاربسیار یادآور جنگ بوسنی‌ست. تصویر درگیری‌های آخر توی آن ساختمان مخروبه، عجیب مرا یاد **گل‌های هریسون** انداخت که مربوط بود به جنگ بوسنی. ارجاع مستقیمی‌ست به آن جنگ.

اقمی: من یک‌جاهایی هم فکر می‌کردم فضاها شبیه کارهای تارکوفسکی‌ست. مرد فیلم یک پالتوی مشکی پوشیده، درست شبیه **نوستالگیا** و همیشه با همان لباس است، آن آشغال‌هایی که همه‌جا ریخته شده...

اسلامی: زیبایی را از زشتی به‌وجودآوردن‌اش شبیه تارکوفسکی است. فضاهای تارکوفسکی همیشه مخروبه‌هایی بود که شبیه یک تابلوی نقاشی ازآب درمی‌آمد. سطوح ارجاعی فیلم خیلی زیاد است. از این نظر با قطعیت می‌گویم که با یک فیلم پست‌مدرن روبه‌رو هستیم. انواع و اقسام ارجاع‌ها. خانم شریعتی داشتند از شخصیت اصلی فیلم می‌گفتند. یک‌دفعه دیدم او «ریک» **کازابلانکاست**. اکتیویست بوده و حالا نیست، و در روند فیلم قرار است متحول بشود و به حرکت دربیاید. یک عشقی هم در گذشته داشته که

ظاهر می‌شود و ازش یک درخواست می‌کند. کاملاً ارجاع به آن نوع قهرمان است که در شمایل بوگارت تجسم پیدا کرده. اگر بگردیم سطوح ارجاع بسیار فراوانی درش پیدا می‌کنیم.

ثمینی: آیا ضعف‌های درامش را هم می‌توانیم با سطوح ارجاعی‌اش توجیه کنیم؟

اسلامی: مثل چی؟

ثمینی: فکر می‌کنم جایی که فیلم وارد فاز جدیدی می‌شود جایی‌ست که تئو می‌شنود که آن‌ها می‌خواهند او را بکشند. این در ساده‌ترین شکل یک فیلم اکشن اتفاق می‌افتد. او گوش می‌ایستد، دختر را بیدار می‌کند، آن‌ها در ده قدمی‌اش هستند ولی به‌اش نمی‌رسند.

اسلامی: مجبور بوده، چون POV تئو را می‌خواسته حفظ کند.

ثمینی: ولی این خیلی دم‌دستی‌ست. تا جایی که می‌شنود، می‌گوییم اشکالی ندارد. چون در سینما هر جا کم می‌آوریم یک کسی را فالگوش قرار می‌دهیم. ولی مشکلم با بازی تعلیق کاذب، یا شاید آبکی‌ست، که هی ماشین را هل می‌دهند و راه نمی‌افتد، و دنبال‌شان می‌دوند، و می‌دانیم که نمی‌رسند.

اسلامی: دلیلش البته جاه‌طلبی دیگری‌ست که در یک فاز دیگر باید راجع به‌اش حرف بزنیم.

ثمینی: اگر بگویید که فیلم درنهایت یک فیلم تجاری‌ست، اصلا مشکلی باهاش ندارم. اگرچه که به نظرم دارد لبه‌های روشنفکرانه‌ای را هم مطرح می‌کند: آخرالزمان، باکره‌زایی، مهاجران، مسیح موعود، همهٔ این‌ها. ولی توی ساخت درام، بازی‌هایش خیلی ابتدایی‌ست، آن‌قدر ابتدایی که آدم فکر می‌کند درش هر چه هست توی فضاسازی‌ست و در ارجاع به الگوهای اسطوره‌ای.

اسلامی: ببینید فیلم به‌لحاظ کارگردانی و تداوم نما، بسیاربسیار جاه‌طلبانه‌ست. کل آن سکانس فرار اگر قرار بود با کات تحقق پیدا کند، می‌توانست به‌لحاظ منطق دراماتیک راحت‌تر جلو برود. چون آن آدم‌بدها را باید در فاصله‌ای ببینید که توی قاب دیده بشوند و فیلم نمی‌خواهد کات کند. ممکن است به نظر بیاید که چه‌طور آن‌ها متوجه نمی‌شوند. ولی برای کارگردان مهم‌تر این بوده که صحنه را بدون کات بگیرد. و فیلم از این نظر حیرت‌انگیز است. سه‌چهارتا سکانس دارد که از نظر تداوم فوق‌العاده‌ست. یکی‌اش هم صحنهٔ زایمان است که هنوز نمی‌دانم آن را چه‌طور گرفته. جاه‌طلبی‌های کارگردانی‌ست که باعث شده در مورد بعضی چیزها، به‌لحاظ دراماتیک اغماض کند.

الهی: ولی من فکر نمی‌کنم که فیلم مخاطب عام را جلب بکند. سیاه‌تر از آن است که مردم خوش‌شان بیاید.

اسلامی: فروشش بد نبوده. حدود شصت میلیون دلار در آمریکا فروخته که بد نیست. هر چند بودجهٔ فیلم ۸۵ میلیون دلار بوده، ولی فروش شصت میلیون دلار در فروش سینماها در آمریکا بد نیست، یعنی با فروش DVD و بقیهٔ چیزها احتمالاً به پولش می‌رسد. اکشن‌اش جذاب است. و پایان را قربانی فروش کرده. اگر قرار بود در انتهای فیلم آن کشتیِ نجات نیاید، مطمئن باشید کسی به دیدن فیلم نمی‌رفت. پایانش هیچ راه بینابینی ندارد. یا باید کشتی بیاید یا نیاید. این‌جا ترجیح می‌دهد کشتی بیاید، ولی یک‌جوری نشان می‌دهد آمده که انگار رویاست. تصویر رویاگونه‌ای از کشتی می‌دهد. تئو هم که مرده و دختر ممکن است خیالاتی شده باشد.

الهی: من هم فکر می‌کردم پایان، چندان حالت امیدبخشی ندارد. خود کشتی هم در هالهٔ وهم است.

شریعتی: اسمش هم tomorrow است.

اسلامی: عناصر پست‌مدرنیستی طوری‌ست که آدم نمی‌داند که این عیب است یا حُسن. به‌خاطر این‌که این‌قدر رو است که نمی‌دانی چه‌طور باهاش رفتار کنی. پاپ‌آرت چی کار می‌کرد؟ مفهوم را آن‌قدر رو می‌گفت که مخاطب خلع سلاح می‌شد و نمی‌توانستی آن را عیب تلقی کنی.

شریعتی: استفاده از آب هم هست. این‌که چیزی که ما را می‌رساند به فردا، باید راهی غیر از جاده باشد. آب، مه، کشتی و از این‌جور چیزها. در این فاصله داشتم به سؤال اول فکر می‌کردم که آیا فیلم دارد دربارهٔ مهاجران، رندی و بدجنسی هم می‌کند یا نه. مثلا در آغاز، تصویر غریبی از شهر نشان می‌دهد که در آن ماشین آخرین سیستم در کنار تاکسی موتوری نوع پاکستانی و اسب قرار دارد. اگر بخواهیم بدبینانه نگاه کنیم می‌خواهد بگوید آخر و عاقبت گفت‌وگوی فرهنگ‌ها یا بازشدنِ مرزها این است.

اقصی: ... یک هرج و مرج است...

شریعتی: بعد در اولین ملاقات با جاسپر، تئو می‌گوید: چه خبر؟ جاسپر می‌گوید: از دست این مسلمان‌ها و تروریست‌ها! ذله شده از دست مسلمان‌ها و تروریست‌ها. این‌ها را از عناصر اصلی خشونت می‌گیرد، و البته واکنش پلیس را در مقابل آن‌ها. بارها نمای انتقاضه را نشان می‌دهد.

اسلامی: ... که کاملاً شبیه تصویرهای CNN است.

شریعتی: ... دقیقاً. یک‌سری رندی‌های این‌طوری دارد. و شاید بشود این نتیجه را گرفت که در که خیلی باز باشد، این‌طور هرج و مرج می‌شود! ولی از طرف دیگر نشان می‌دهد کسانی که کمک می‌کنند هم از همین پناهنده‌ها هستند.

اقصی: باروری هم در همین‌هاست. نشان می‌دهد که تمدن غرب دیگر تمام شده و امیدی به‌اش نیست.

شریعتی: من نفهمیدم که آن ماما خودش به‌لحاظ نژادی قاطی بود یا نه. چون شکل بافت موهاش مثل نیمه‌جامائیکایی‌ها و دورگه‌ها بود. اگر این‌ها را به‌عنوان نشانه بگیریم، می‌بینیم همهٔ این‌ها دارند به نجات تنها عنصر امیدبخش جهان کمک می‌کنند. تنها آدمی که توانایی زایمان دارد. و فیلم دارد می‌گوید اگر امیدی هم باشد در آن‌هاست. تازه این بچه تبار هم ندارد. حرامزاده است. یعنی امید به فردا هم معلوم نیست محصول چه ترکیب فرهنگی‌ست.

اسلامی: این همان جهانی‌شدن است!

شریعتی: و این حالت دوگانه باعث می‌شود فکر کنیم که زمینهٔ این امید را همین پناهنده‌ها فراهم کرده‌اند، هر چند معلوم نیست ماهیتش واقعاً چیست.

اسلامی: نکتهٔ بامزه این است که خود فیلم هم یک ترکیب ناشناخته است و معلوم نیست مال کیست. می‌شود این مفهوم را تسری داد چون نمی‌دانیم کدام ایدهٔ فیلم مال رمان است و کدام مال کارگردان.

اقصی: چهار نفر فیلم‌نامه را نوشته‌اند.

اسلامی: کارگردان در مصاحبه می‌گوید من دوتا از فیلم‌نامه‌نویس‌ها را ندیدم! می‌گوید من بودم و تام سکستن.

شریعتی: کارگردان مکزیکی‌ست. باید دید «مکزیکیت» چه ردپایی دارد! چون مهاجرت مشکل مکزیکی‌ها نیست.

اسلامی: چرا هست. مهاجرت مکزیکی‌ها، به آمریکا مسئلهٔ مهمی است.

شریعتی: مهاجرت مکزیکی‌ها مشکل آمریکایی‌هاست.

اسلامی: اتفاقاً فیلم **ملت فست‌فود** که کارگردانش آمریکایی‌ست، به مقولهٔ مهاجرت مکزیکی‌ها می‌پردازد و خیلی از عواملش هم مکزیکی‌اند. اما در **بچه‌های انسان** به شکل استعاری به مقولهٔ مهاجرت پرداخته شده، با این‌حال مهاجرت مشکل مکزیکی‌ها هم هست.

اقصی: آن کسی هم که به‌عنوان جوان‌ترین آدم روی زمین می‌میرد، اسم مکزیکی دارد.

اسلامی: آرژانتینی‌ست.

اقصی: به هر حال جوان‌ترین آدم روی زمین مال آمریکای لاتین است.

اسلامی: اما فیلم یک فیلم شخصی‌ست، اصلاً این‌طور نیست که با دید صرفاً حرفه‌ای ساخته شده باشد.

اقصی: مسلم است. این‌طور نیست که خواسته باشد پول دربیاورد. شاید برخی از حرف‌هایش هم برای ردگم‌کردن باشد.

اسلامی: بعید نیست. قبلاً به ارجاعات سینمایی اشاره کردم. یک ارجاع هم مرگ جولیان مور است که آدم را یاد **روانی** هیچکاک می‌اندازد که در آن جانت لی خیلی زود کشته می‌شد. و این‌جا هم همان کارکرد را هم دارد. همهٔ ما حواس‌مان می‌رود به مرگ جولیان و از دختر سیاه‌پوست غافل می‌شویم. یک دلیلش که نمی‌فهمیم او حامله است همین است. چون فیلم توجه‌مان را منحرف کرده.

اقصی: زن مایکل کین چی؟ دربارهٔ او چی فکر می‌کنید؟

اسلامی: به نظر من یک ذره کلیشه است.

اقصی: یک فتوژورنالیست جنگ است. عکس‌هاش آن پشت است. او حالا شبیه یک مومیایی شده. اگر جاسپر، جان لنون باشد، قضیه برعکس شده. چون درواقعیت زن جان لنون زنده‌ست، ولی در فیلم جان لنون او را مثل مومیایی نگه داشته.

اسلامی: تنها جایی هم که POV نقض می‌شود، به‌خاطر جاسپر است. جایی‌ست که آن‌ها از خانهٔ او می‌روند و ما همراه جاسپر می‌مانیم منتظر گروه تروریست که بیایند بکشندش. این تنها جای فیلم است که تئو تویش نیست. تصور من این است که هر جا POV نقض می‌شود، آن صحنه اهمیت پیدا می‌کند. فکر نمی‌کنم از دست کارگردان در رفته باشد.

شریعتی: فیلم تمام مدل‌های زندگی‌های دسته‌جمعی را که الان در اروپا مد هم شده با بدبینی نشان می‌دهد و فقط همین جاسپر است که یک حریم امن برای خودش درست کرده و به همسرش هم وفادار مانده، نشانه‌هایی هم از دیروز در زندگی‌شان هست. انگار نشان می‌دهد که در این جهان خشن هنوز چیزی به‌نام محبت وجود دارد.

اسلامی: این محبت یک جای دیگر هم بروز پیدا می‌کند، در کنار آن زوج روس.

شریعتی: در آن‌جا هم نشانه‌هایی از روسیهٔ از دست‌رفته می‌بینیم. عکس لنین را می‌بینیم. آن پیرزنی که دارد آهنگی می‌خواند. و این حس امنیت به آدم دست می‌دهد که در این بلبشو جای امنی هنوز هست.

اسلامی: شیطنتی هم هست: روس‌ها زمانی یک طرف از مخاصمه بودند و الان یک گوشه افتاده‌اند.

شریعتی: به‌خصوص که روی عکس لنین تأکید می‌کند، یعنی آن‌ها روس‌هایی با اصلیت کمونیستی‌اند. نکتهٔ دیگر شلختگی‌ست: تئو کت و شلوار تنش است و دمپایی لانگشتی پایش می‌کند، خون و کثافت و تف با هم قاطی‌ست و مرز زیبایی‌شناسی از بین رفته. و توی یک کودکستان ویران، گوزنی رد می‌شود و توی قاب یک شیشهٔ شکسته آن خانم حامله می‌رود گوشه‌ای قضای حاجت می‌کند و این بازگشت به بدویتی‌ست که اشاره هم کردیم.

اسلامی: آن کودکستان اتفاقاً خیلی تارکوفسکی‌وار است و آن گوزن هم مرا یاد **فلینی** و **آمارکورد** انداخت.

شریعتی: توی صحنهٔ آخر هم توی ویرانه‌ها یک جا دوربین می‌رود روی کاغذ دیواری بچگانه و معلوم است که فضای شادی بوده که حالا با خون و کثافت قاطی شده. یا مثلاً همان‌جایی که زایمان اتفاق می‌افتد، مرد سرش را گذاشته خوابیده...

ثمینی: ... صبح هم کتش را که موقع زایمان زیر زن انداخته بود می‌پوشد و می‌رود!

شریعتی: دیگر هیچ حس شخصی‌ای از تمیزی و نظافت وجود ندارد.

اسلامی: زنی را هم نشان می‌دهد که بالای سر جوانش ضجه می‌زند و کارگردان می‌گوید آن را از یک عکس جنگ بوسنی گرفته و درعین‌حال اشاره به مسیح هم بوده.

ثمینی: ارجاع به مسیحیت باز هم هست. مثلاً این‌که زن باید اول بار در طویله حاملگی‌اش را آشکار کند. یا از کل ماجرای تولد مسیح، ماجرای همراهی یوسف و مریم را می‌آورد، ماجرای مردی که جایگزین شوهر می‌شود، ولی شوهر نیست، و بچه را به دنیا می‌آورد. این‌جا هم تئو همین کار را می‌کند. و بعد هم می‌سپاردش به آیندهٔ دوری که بعدها بدل به منجی بشود. این ارجاع‌ها چه به فیلم، چه به تاریخ، چه به اسطوره وجود دارند. منتها نشانه‌ها به نظرم هرگز پنهان نمی‌مانند. یعنی فیلم به فیلم خودارجاعی بدل می‌شود. خودش نشانه‌ای را مطرح می‌کند و خودش هم استفاده می‌کند. مثل آن قایق «فردا» که در موردش حرف می‌زنند و بعد بچه قرار است برود و فردا را بسازد. برای همین است که مخاطب فیلم عام است. اگر ارجاع‌ها خیلی بیرونی باشند، مخاطب احساس نفهمی می‌کند. اما این‌جا هر ارجاعی هست، یا جوابش هم هست یا تأکید زیادی

بر آن می‌کند. فرض کنید گاوها هستند و زن دربارهٔ سینهٔ گاوها صحبت می‌کند. آن‌قدر تأکید روی هر نشانه‌ای می‌شود که دیگر کشفی وجود ندارد. وقتی فیلم تمام شد، فکر کردم ما باید راجع به چی حرف بزنیم؟ مثلاً راجع به اسطورهٔ تولد مسیح؟ خب این چیزی نیست که من کشف کرده‌باشم، قطعاً همه متوجه آن شده‌اند.

اسلامی: خب این به نظرم ویژگی فیلم‌های پست‌مدرنیستی‌ست. مثلاً در **مرد مرده**ی جارموش که فیلم نمونه‌ای سینمای پست‌مدرنیستی‌ست، سرخ‌پوست، عینک ویلیام بلیک را می‌گیرد و خودش می‌زند و به او می‌گوید تو به عینک نیاز نداری! یادم است نقدی نوشته شده بود که این یک فیلم شعاری‌ست که عرفان سرخ‌پوستی را تبلیغ و حقنه می‌کند. ولی چه کسی می‌گوید که **مرد مرده** راجع به عرفان سرخ‌پوستی‌ست و هجو عرفان سرخ‌پوستی نیست؟ چون وقتی این‌قدر رو است، تماشاگر خلع سلاح می‌شود. تحولی که در **مرد مرده** اتفاق می‌افتد در یک سطح پنهان نیست، در یک سطح خیلی رو است.

ثمینی: یا مثلاً **گوست داگ** که محل ارجاعش را به‌صورت متن میان‌نویس ارائه می‌کند. اصلاً چیزی برای پنهان‌کردن ندارد.

شریعتی: خب در فیلم خانم میلانی هم همین اتفاق می‌افتد! (خنده)

ثمینی: (با خنده) خب، چرا نه؟ می‌شود پرسید مرز کجاست؟

اسلامی: شخصاً معتقدم مرز، توی فاصله‌گرفتن است. معمولاً فیلم‌هایی پست‌مدرنیستی‌ست که نمی‌توانی در مورد لحن‌شان تصمیم قطعی بگیری. هی تو را به چیزی امیدوار و بعد ناامید می‌کنند. توی **بچه‌های انسان** سطح هجو خیلی زیاد نیست. به خنده نمی‌افتید. ولی بازیگوشی فراوان هست. اگر پست‌مدرنیستی باشد، فیلم نمونه‌ای پست‌مدرنیستی نیست، مثل **گوست داگ** نیست که در صحنهٔ پایانی‌اش خودشان می‌ایستند دوئل می‌کنند و بعد می‌گویند مثل فیلم‌ها شده! این فیلم به نسبت کارهای جارموش محافظه‌کارانه است. فیلم رادیکالی نیست، ولی وارد حریم پست‌مدرنیسم شده.

اقصی: حالا من می‌خواهم ببرسم اگر نگاه سازندهٔ فیلم این است که در آینده چنین آپوکالیپسی خواهد شد، اصولاً چه نیازی به نجات آن بچه هست؟ انگیزه

چیست؟ هیچ کسی به این سؤال جواب نمی‌دهد که چرا باید این بچه را نجات داد؟ که چی بشود؟ خودشان که دیگر دارند نابود می‌شوند، می‌خواهند جهان نابود نشود؟

اسلامی: خب فیلم دنیایی را نشان نمی‌دهد که درش همهٔ انسانیت از بین رفته.

اقصی: این آدم‌هایی که به توحش رسیده‌اند چه دلیلی دارند که بچه را نجات بدهند؟ اگر به مسیح ارجاع می‌دهد، آن‌جا دلیلی هست. می‌گویند کسی می‌آید که جهان را چنین و چنان می‌کند. ولی این بچه معلوم نیست که چیست. این‌جاست که نگاه به آینده غلط از آب درمی‌آید.

اسلامی: به نظرم برخورد فیلم دوپهلوست. تعداد زیادی از این آدم‌ها فکر می‌کنند بچه پسر است. و فیلم این معضل را مطرح می‌کند که بچه دختر است. آیا منجی می‌تواند دختر باشد؟ می‌شود فرض کرد فیلم می‌گوید این تلاش عبث است. و می‌شود هم فرض کرد که می‌گوید چرا دختر نجات‌دهنده نباشد؟

اقصی: فقط یک نفر باید این کار را بکند و نمی‌کند، آن کسی که مجسمهٔ داود و نقاشی گرنیکا را نجات داده. تنها کسی‌ست که انگار می‌فهمد و قاطی این کثافت نشده. اگر او می‌گفت که بچه را باید نجات بدهید من می‌پذیرفتم. ولی باقی‌شان به‌شان نمی‌آید.

اسلامی: ولی فیلم‌نامه خیلی هوشمندانه‌ست. به‌خاطر این‌که این سؤال مطرح نشود، یک‌جور انگیزهٔ فردی هم برای تئو ساخته‌اند، که بچه‌ای داشته و دارد مرگ او را جبران می‌کند. و آخرش هم زن می‌گوید اسم بچهٔ او را می‌گذارد روی بچه.

شریعتی: در صحنهٔ پایانی هم که همه‌کس به احترام بچه می‌ایستند، نشان می‌دهد که این‌ها به‌رغم این‌همه خشونت ظاهراً هنوز استعدادی برای ترحم دارند. در برابر کودکی، امید به فردا و معصومیت، هنوز استعداد این را دارند که شمشیرها را غلاف کنند.

اسلامی: ولی موقت!

شریعتی: یعنی انسان هنوز این استعداد را دارد که کثافت را از معصومیت تشخیص بدهد.

اقصی: ولی توی این آدم‌هایی که کمک می‌کنند انگیزه‌ای ندیدم.

اسلامی: تک‌تک باید نگاه کنید. آن زن ماما که پایان را دیده و می‌خواهد آغاز را ببیند، انگیزهٔ فردی دارد. جولیان که اصولاً یک آرمان‌گراست و خیلی مصمم است.

اقصی: باید چیز محکم‌تری باشد.

شریعتی: خب می‌شود از این زاویه هم وارد شد که می‌گویند برخلاف دیروز که ارزش‌های کلان و فتح قله‌های بلند، موتور حرکت بود، الان هدف‌های کوچک هست. NGOها فلسفه‌شان این است: کوچک زیباست. درحالی‌که در گذشته فکر می‌کردیم کوچک

به درد نمی‌خورد. اما از ۶۸ به بعد دنبال چیزهای کوچک هستیم: دفاع از کودکان، دفاع از زنان، دفاع از نابینایان... آن هیپی هم می‌گوید این‌ها می‌خواستند دنیا را عوض کنند، ولی فقط یک معجزه می‌تواند دنیا را عوض کند. اشاره می‌شود به آن آرمان‌گرایی گذشته که فتح قله‌های بلند بود و می‌خواهد با هدف‌های کوچک یک آلترناتیو بسازد. اتفاقاً می‌گوید آن گروه‌هایی تروریست‌اند که می‌خواهند جهان را عوض کنند.

اسلامی: نسبت به آن‌ها بدبین است. هر حرکت جمعی را زیر سؤال می‌برد.

شریعتی: فیلم پازلی از انگیزه‌های کوچولو می‌سازد. آن ماما که می‌خواهد بچه را به دنیا بیاورد. تئو بچه‌اش از بین رفته، عشقش هم از بین رفته. جاسپر برای کمک به رفیقش می‌آید. بنابراین می‌گوید بدبین باش به حرف‌های گنده‌گنده، و همین کوچولوها را بچسب.

اسلامی: بعد هم ما قضیهٔ نجات جهان را به آن نسبت می‌دهیم. فیلم تضمین نمی‌دهد. برخلاف **ترمیناتور** که اولش یک نوشته می‌آید و رسماً می‌گوید این آدم قرار است جهان را نجات بدهد. این‌جا خودمان به این نتیجه می‌رسیم.

ثمینی: ما نسبت می‌دهیم، ولی فیلم هم این مسیر را می‌سازد. البته در مورد زن کولی انگیزه‌ای مطرح نمی‌کند، ولی فکر می‌کنیم لابد او هم بچه‌ای را از دست داده و انگیزه‌ای دارد. حالا من فکر می‌کنم شاید مجموعه‌ای از این‌هاست. در یک سطح، انگیزه‌های کوچولو بچه را دست به دست می‌دهد، و در یک سطح، ارجاعاتش به یک نجات‌دهنده آن‌قدر زیاد است که ناخودآگاه احساس می‌کنیم که این همان نجات‌دهنده است.

اقصی: خب این بچه چرا مهم است؟

شریعتی: می‌شود گفت بچه همان امیدی‌ست که دست به دست می‌چرخد. سمبل امید و باروری‌ست.

اقصی: خب به این صورت می‌پذیرم. این‌که بچه تبدیل شده به سمبل امید و همه‌چیز منوط به اوست.

شریعتی: و نکتهٔ جالب این است که این اتفاق خارج از این مرز می‌افتد و باید از راه دریا رفت. همین دریا هم می‌تواند نماد باشد. و این فردا هم‌اکنون و همین‌جا اتفاق نمی‌افتد. یک جای دیگری اتفاق می‌افتد. برای همین قایق آن وسط ویلان و سرگردان است. تازه این امید شناسنامه هم ندارد. پدرش هم معلوم نیست. ملیتش هم معلوم نیست. ولی با هم‌داستانی این آرزوهای کوچولو ممکن می‌شود.

اقصی: وقتی یک لایه پایین‌تر برویم این‌ها قابل قبول است.

اسلامی: یک صحنهٔ خیلی خوب هم دارد که تمام مدت منتظرش بودم و حتی از تصور من هم بهتر بود. فکر می‌کردم چه‌طور احساس احترام ما را نسبت به بچه برمی‌انگیزد. آن صحنه‌ای که تئو صدای گریهٔ بچه را تعقیب می‌کند. یکی از نماهای بسیار جاه‌طلبانه‌ست که کاملاً بدون کات گرفته شده. استعاره‌ای شکل می‌گیرد که تئو در میان آن هیاهو صدای گریهٔ بچه را تعقیب می‌کند و به‌اش می‌رسد. و بعد صحنه‌ای هست که همه به بچه تعظیم می‌کنند و مثل نقاشی‌هایی‌ست که همه به مسیح کودک تعظیم می‌کنند. به این ترتیب احترام را برای بچه ایجاد می‌کند.

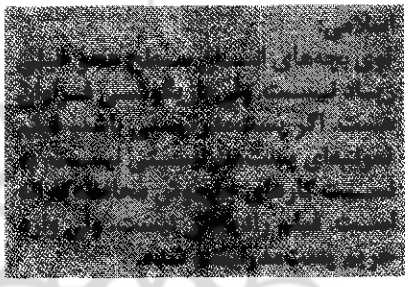
شریعتی: آن بچه تذکری هم هست. یادآوری یک خاطرهٔ از دست‌رفته‌ست. فطرتی که خشک شده و یک دفعه با این صدا احیاء می‌شود. به‌خصوص که فیلم با مرگ جوان‌ترین آدم جهان شروع می‌شود.

ثمینی: شوخی دیگرش هم هایدپارک است که سربازها همچنان رژه می‌روند!

اقصی: ساخت فیلم فوق‌العاده‌ست. به‌جز حرکات دوربین روی دستش که کمی زیادی‌ست، ولی صحنه‌های عجیب و غریب زیاد دارد.

اسلامی: مثل آن قطره‌های خون روی دوربین در صحنهٔ درگیری.

اقصی: از حد مستندگونه‌گی می‌رود جلوتر، دیگر



خون هم می‌ریزد روی لنز. مثل صحنه‌های جنگ عراق می‌شود.

اسلامی: تازه سطوح ارجاع فیلم یکی‌یکی یادم می‌آید: شروع فیلم هم آدم را یاد **نشانی از شر** اورسن ولز می‌اندازد. آن‌جا هم بدون کات بود و به یک انفجار بمب منجر می‌شد. چون فیلم ولز به‌لحاظ تداوم نما مشهور است، فیلم را مثل فیلم ولز شروع کرده. به‌لحاظ کارگردانی بسیار جاه‌طلبانه‌ست. واقعاً نمی‌دانم صحنهٔ توی ماشین را که جولیان گلوله می‌خورد، چه‌طور گرفته. دوربین ۳۶۰ درجه می‌چرخد و معلوم نیست فیلم‌بردار کجا بوده.

اقصی: اکیپ خیلی عالی‌ای داشته.

اسلامی: تهرنگ سبزآبی فیلم خیلی زیباست.

اقصی: چیدن شهر و نشان‌دادن آشغال‌ها...

اسلامی: بعضی از صحنه‌های فیلم به‌لحاظ بصری فوق‌العاده‌ست. مثل صحنهٔ اولی که تئو را گروگان گرفته‌اند و یک نور زرد در صحنه حاکم است، یا صحنهٔ کودکستان که قاب‌بندی‌اش عین نقاشی‌ست. یک زن حامله توی قاب یک شیشهٔ شکسته.

شریعتی: گرافیتی‌های روی دیوار که معمولاً نماد شهرهای صنعتی‌ست و نسل جوانی که معترض است. اما در چند نما نشان می‌داد که زیر آن گرافیتی‌ها نقاشی کودکانه‌ست و زیرش همین‌طور رویش چیزهای دیگر انباشته شده. این‌که هم‌نشینی فرهنگ‌ها یکی از جلوه‌هاش همین وضعیت اسکیزوفرنیکِ انباشتگی فرهنگی‌ست. این هم‌نشینی در صورتی می‌تواند عقیم نباشد که با هم ترکیب بشود، جذب بشود و با پوست و استخوان دربیامیزد و تبدیل بشود به یک نماد، که آن کودک است. اما اگر فرهنگ‌ها با هم دیالوگ نداشته باشند و فضا بسته باشد، این فرهنگ‌ها می‌توانند بشوند دشمن هم.

اسلامی: توی بحث شخصیت‌پردازی ظرافت‌هایی دارد که جالب است. این‌که چه ویژگی فردی‌ای به شخصیت نسبت بدهی و چه چیزی را بکاری تا او را خاص کنی. چند مثال داریم. یکی‌اش آن توپ است که توی ماشین تئو و جولیان با دهان‌شان به سمت هم پرت می‌کنند، که واقعاً نمی‌دانم آن را چه‌طور درآورده. وسط یک نمای ده دقیقه‌ای، مثل تردستی‌ست. یکی‌اش هم قضیهٔ انگشت‌کشیدن جاسپر است، که آن را می‌کارد و بعد در صحنهٔ مرگ جاسپر از آن استفاده می‌کند. سومی هم شخصیت گروهبان انگلیسی‌ست که رابطهٔ او را با جاسپر با یک جملهٔ فحش‌گونه به‌صورت اسم رمز می‌سازد. به کمک همین شگرد او را تعدیل می‌کند و خاکستری‌اش می‌کند.

ثمینی: تنها کسی که براش ویژگی خاصی نمی‌سازد خود زن حامله است. انگار این مادر و بچه قرار است از این بافت مستند بیایند بیرون و شخصیت نمادینش را حفظ کنند.

اسلامی: اگر هم در فیلم‌نامه نبوده در انتخاب بازیگر بوده. یکی از چیزهای عجیبش شکل حاملگی‌اش است.

اقصی: به نظرم بازیگرش واقعاً حامله‌ست.

اسلامی: جداً؟

ثمینی: مگر می‌شود؟

اسلامی: بچه که نمی‌تواند جلوهٔ ویژه باشد.

اقصی: عجیب هم هست چون انجمن‌های حمایت از کودکان آن‌جا خیلی قوی‌اند. آن‌جا همیشه به‌جای بچهٔ کوچک عروسک نشان می‌دهند. ولی این‌که این کار را در انگلستان کرده، خیلی عجیب است. یک بچهٔ واقعی‌ست و خیلی هم کوچک است.

ثمینی: در پایان جمله‌ای را می‌خواهم بگویم که از جایی درآوردم ولی فرصت نشد ازش استفاده کنم. فرانک کرمود کتابی نوشته دربارهٔ پایان جهان و می‌گوید: جهان دوباره تکرار خواهد شد و بابل این فاحشهٔ بزرگ سقوط خواهد کرد و این بابل چیزی نیست جز لندن، سرزمین هرز، شهری در کنار دریا با بارقه‌هایی به‌جامانده از یک امپراتوری بزرگ، شهری غیرواقعی، مدینهٔ فاضله‌ای که اینک به شهری پلید بدل شده است. این همان بابلی‌ست که روزی دوباره فرو خواهد ریخت.

و این عیناً همان چیزی‌ست که در این فیلم می‌بینیم. ◀