دیویداستریت / کریسچن ساینس مانیتور

A.I؛ هوش مصنوعی

فیلمسازی مادی‌گرا و اندیشه‌های کوبریکی

ترجمه: مهدی فروتن

برای این بخش، نقد ۵ فیلم مطرح سینمای روز جهان را برگزیده‌ایم. هوش مصنوعی آخرین فیلم استیون اسپیلبرگ، ممنتو (به یادآر) فیلم پر سروصدا و ساختارشکن این روزها، شرک، کارتون پرفروش و پرطرفدار دریم ورکز، پرل هاربر فیلم پرهزینه مایکل بی درباره جنگ دوم جهانی و بالاخره تامب رایدر (مهاجم مقبره) یکی از آس‌های سینمای تجاری آمریکا برای تابستان. نقد اول از کریسچن سانیس مانیتور و ۴ نقد بعد از لس‌آنجلس تایمز انتخاب شده‌اند.

با فیلمی که تفاوت‌های آشکاری با «E.T» و «نجات سرباز رایان» دارد، اسپیلبرگ مهارت فوق‌العاده خود را در نفوذ به درون انسانها دیگر بار به رخ همگان کشید. این مهارت نه نشأت گرفته از ایده‌های او، بلکه بیشتر از طریق چیدن استادانه طرح‌ها و نقشه‌ها و تحریک احساسات صورت می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد که اسپیلبرگ بیش و پیش از هر کسی می‌داند که در زمانه حاضر، چه موضوعات و داستان‌هایی باب طبع مردم و علاقمندان سینماست. شاید این موفق‌ترین فیلمساز عصر برخی اوقات به همه اهداف خود نرسد. احتمالاً «آمیستاد» را به خاطر می‌آورید؟ اما میزان موفقیت او چنان بالاست که چنین اتفاقاتی نیز چندان در کارنامه اسپیلبرگ جدی تلقی نمی‌شود.

«A.I» یا همان «هوش مصنوعی» شاید بهترین فیلم سال نباشد و یا حتی پر فروش‌ترین فیلم تابستان. اما تصور محصولی دیگر از هالیوود که به اندازه «A.I» بحث و جدل به پا کند و یا مانند این فیلم جاه طلب، از لحاظ فنی پیچیده و کاملاً غیرقابل پیش‌بینی، حس کنجکاوی مردم را تحریک کند، واقعاً غیرممکن است. جذابیت فوق‌العاده فیلم بیشتر از این ناشی می‌شود که اسپیلبرگ هوش مصنوعی را از فیلمسازی دیگر، استنلی کوبریک به ارث برده است. مطمئناً اگر کوبریک زنده بود، باداستانی متفاوت از آنچه اکنون بر پرده سینماهاست، روبرو بودیم، با این حال فیلم واقعاً ظاهری کوبریکی دارد و از احساسات‌گرایی منحصر به فرد اسپیلبرگ سود برده است تا تفسیری روشنفکرانه و طعنه‌آمیز از ذات هوش، هدف تکنولوژی و معنی زندگی ارایه دهد.

«۲۰۰۱» یک فیلم علناً معنوی

همه موارد مطرح شده، از موضوعات محوری «A.I» هستند و امتیازی که به این فیلم تعلق می‌گیرد بستگی به نوع تفکر بیننده دارد: آیا «هوش مصنوعی» اثری تفکر برانگیز است و یا فیلمی پر از تکنولوژی‌های پیشرفته که موضوعی جدی و دقیق دارد و قدرت جادویی اسپیلبرگ در ساخت آثار علمی - تخیلی، در تبیین این موضوع تأثیر فراوان دارد؟ در اثر درخشان «۲۰۰۱» «یک‌اُدیسه فضایی» که یکی از معنوی‌ترین فیلم‌های تاریخ هالیوود به شما می‌رود، کوبریک در قدرت انسان بر شورش علیه خود تأمل می‌کند و طبیعتی جدید و متفاوت از تجربه زمینی بشر را نشان می‌دهد و داستان را بدون تلاش برای به سرانجام رساندن، به پایان می‌رساند. شاید «A.I» در دستان فیلمساز فقید به چنان درجات متعالی می‌رسید و اثری ممتاز لقب می‌گرفت. مسلماً داستان «A.I» در روی زمین و آینده دور رخ می‌دهد. گرم شدن زمین و پیشرفت اقیانوس‌ها و آبهای زمین، شهرهای بزرگ را از بین برده و فضا را برای زندگی انسانها تنگ کرده است. به همین دلیل، حکومت‌ها مجبورند برای تعداد بچه‌های خانواده، محدودیت‌هایی وضع کنند. اما زندگی همچنان جریان دارد و چندان تفاوتی با دنیای امروزی ندارد. مردم کار می‌کنند، بازی می‌کنند، ازدواج می‌کنند و به تربیت و پرورش تنها کودک خود مشغولند. چرا که به دستور دولت، هر خانواده مجاز به داشتن تنها یک فرزند است. این شرایط از نظر عده بسیاری از ساکنان کره زمین چندان هم بد نیست، به ویژه که ماشین‌های مکانیکی پیشرفته برای کمک در کارهای روزمره، در دسترس همگان قرار دارند. حال اگر یک آدم آهنی کارآیی فراتر از اعمال فیزیکی داشته باشد، چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ اگر آدم آهنی عضوی از اعضای خانواده شده و واقعاً به والدین خود عشق بورزد، چه؟ عشق به پدر و مادری که او را بزرگ می‌کنند، آموزش می‌دهند و دوستش دارند؟ همه این‌ها رویای یک دانشمند مستعد (ویلیام هارت) در شرکت تولیدی سایبرترونیکتر است که سرانجام جامه عمل به خود می‌پوشد و وی ماشینی با هوش مصنوعی طراحی می‌کند که دارای محبت واقعی است. این اختراع، اوج آرزوی زوجی است (سام روباردز، فرانسیس اوکانر) که کودکشان (جیک توماس) بیمار و در شرف مرگ است. اگر مارتین از دنیا برود، شاید آدم آهنی آنها «دیوید» (هیلی جوئل آزمونت) بتواند جای خالی او را پر کند.

اما همین مسأله خود می‌تواند منشأ چندین و چند پرسش جدید باشد. اگر مارتین زنده بماند، برادری به‌عنوان رقیب در کنار خود خواهد داشت. مسأله مهم‌تر اینکه شاید عشق انسانی دیوید در تضاد و تباین با ذات روبوتیک او باشد. موضوع دیگر، خارج از این خانه رخ می‌دهد و آن اینکه جایگاه مناسب روبوت‌های نیمه انسان در دنیایی انسانی که فقط برای انسان‌ها به‌وجود آمده، کجاست؟

اسپیلبرگ «A.I» را براساس فیلمنامه‌ای از خودش ساخته است. «برخورد نزدیک از نوع سوم» آخرین فیلمی بود که اسپیلبرگ کار نوشتن فیلمنامه آن را هم، خودش برعهده داشت. همه اجزای اثر، از طرح داستان گرفته تا تدوین نهایی فیلم، مهر اسپیلبرگ را بر پیشانی دارند. اما موضوع هنگامی جالب و جذاب می‌شود که بدانیم پروژه، اول بار توسط کوبریک فقید به روی کاغذ آمد و وی سالها برای بسط داستان تلاش کرد. ولی دلیل تعویق در ساخت فیلمنامه این بود که آن زمان، هالیوود هنوز تکنولوژی مورد نیاز این فیلم را نمی‌توانست تأمین کند. اندیشیدن درباره دو فیلمساز کاملاً متفاوت، تا حدود مشکل است. کوبریک به اندازه‌ای خونسرد و تجربه‌گرا بود که آثار سنت‌شکنانه‌ای چون «دکتر استرنج لاو» و «اُدیسه فضایی۲۰۰۱» را کارگردانی کرد. در حالی که اسپیلبرگ با عواطف مردم بازی می‌کند و در تلاش است تا تماشاگران هر چه بیشتری را به سالن‌های سینما بکشاند. کوبریک پیش از مرگ درباره پروژه «A.I» با اسپیلبرگ مشورت کرده و اعلام نموده وی بهترین فرد برای کارگردانی «هوش مصنوعی» است. حال که فیلمبرداری فیلم به پایان رسیده و «A.I» به نمایش عمومی

درآمده است، برادران وارنر آن را «فیلمی از استیون اسپیلبرگ» معرفی کرده است. اما افکار عمومی نقشی غیرقابل انکار برای کوبریک در این فیلم قایل است. اسپیلبرگ می‌گوید: «نوشتن «A.I» مثل کار باستان‌شناسی است که تصویر کوبریک را بار دیگر در معرض دید همگان قرار می‌دهد».

انسان در برابر ماشین: موضوع مورد علاقه کوبریک

واقعاً صاحب اصلی این فیلم کیست؟ پاسخی که می‌توان به این پرسش داد، اندیشیدن درباره نگرش کوبریک نسبت به رابطه میان مردم و ماشین‌هاست، موضوعی که پس زمینه بسیاری از آثار کوبریک بوده است. کوبریک احترام فراوانی برای تکنولوژی قایل بود و از نظر فنی، فیلمسازی خلاق شناخته می‌شد. با این حال، مقدم دانستن جنبه‌های مکانیکی فکر را بر بشریت و جنبه‌های معنوی، کاری خطرناک می‌دانست. قهرمان داستان «اودیسه فضایی ۲۰۰۱»، باید پیش از صورت بخشیدن به آینده بشریت، کامپیوتر مغرور قصه را از بین ببرد. «پرتقال کوکی» هم چنین پیشنهادی را مطرح می‌کند: جنبه ارگانیک طبیعت انسان باید ارزشی فراوان‌تر از جنبه مکانیکی آن داشته باشد، حتی اگر این کار منجر به حفظ شرارت‌های انسانی نیز بشود.

اسپیلبرگ در «هوش مصنوعی» به بررسی معادله میان انسان و ماشین از جوانب مختلف می‌پردازد و همواره به این موضوع اشاره می‌کند که مرزهای مابین وجود انسان و مکانیزم طبیعت مبهم‌تر از آن چیزی است که ما تصور می‌کنیم. اگر بخواهیم از منظر فیلم‌های کوبریک در این مورد قضاوت کنیم، دیوید، قربانی به تمام معنای تفکر مکانیکی تلقی می‌شود. تکه‌هایی از فلز که برای تحقق آرزوی یک پینوکیو برنامه‌ریزی شده‌اند پینوکیو موجودی است با ایده‌آلهای روانی و معنوی که هرگز به آنها دسترسی نخواهد داشت - اسپیلبرگ نیز چنین نگرشی به دیوید دارد، اما به‌عنوان یک فیلمساز آزموده و نه روشنفکر، او فقط از زاویه پینوکیو به داستان می‌نگرد و این اندیشه را در سراسر اثر پرورش می‌دهد. این کار از کارگردانی که فیلم برخورد نزدیک از نوع سوم را با آوازی از جیمی کریکت به پایان برد، چندان تعجب‌آور نیست. از طرف دیگر فیلم هوش مصنوعی، نوعی بازآفرینی غیررسمی از داستان کلاسیک کارلو کولودی و حتی فیلم انیمیشن والت دیزنی کبیر است. به ویژه هنگامی که دیوید خانه خود را برای آغاز سفری ماجرا جویانه در دنیایی سرد و وحشی ترک می‌کند و وارد جهانی می‌شود که با فرا زمینی‌هابرخوردی خشن و اهانت‌آمیز دارند. فیلم به طرح پینوکیو وار داستان، پیچیدگی‌های دردآوری افزوده است. اگر انتظار دیدن داستانی غیرواقعی نظیر «E.T» با «پارک ژوراسیک» را دارید. به هوش باشید که کارگردان «فهرست شیندلر» و «نجات سرباز رایان» با آن صحنه‌های خشن، سازنده «A.I» است. اسپیلبرگ از نقاط ضعف جامعه نسبت به صفات پستی و درنده خویی بشر آگاه است و در این اثر، نشان می‌دهد که نژادهای بشری تا چه اندازه می‌توانند غیرانسانی رفتار کنند و برای همین منظور، بارانی از نژادپرستی و تعصب را بر سر دیوید و گروه اقلیت همراه او فرو می‌ریزد.

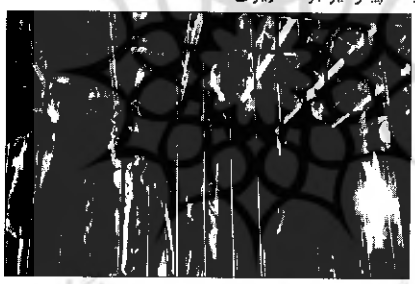
ناراحت‌کننده‌ترین صحنه‌های فیلم زمانی رخ می‌دهد که روبوت‌های هوشمند در مقابل دیدگان جمعیت نالان، تکه تکه ناقص و نابود می‌شوند. جودلاو نیز در نقش یک روبوت بدنام، شخصیتی کلیدی در داستان به شما می‌رود. اگر این عناصر به‌کار رفته در «A.I» یادآور نگرش بالینی کوبریک باشد، فیلم در سبک سینمایی خود بیشتر اسپیلبرگی است، در حالی که با استفاده از حرکات شناور دوربین و تصاویر چشمگیر و گوناگون، هر از چندگاهی نسبت به کوبریک ادای دین می‌کند. نورپردازی یانوش کانیسکی بیشتر در خدمت تأثیر برعواطف بیننده است تا ساختن دنیایی باورپذیر. تدوین مایکل کان بابرش‌های متعدد، گویی درصدد دادن فرصت استراحت و تنفس به تماشاگران است. موسیقی جان ویلیامز نیز از فرمول قدیمی فیلم‌های فانتزی استفاده می‌کند. این نوع موسیقی متن برای کوبریک که عادت به استفاده از موسیقی بکر و عالی داشت، نمی‌توانست چندان جالب توجه باشد.

واقعاً صاحب اصلی این فیلم کیست؟ پاسخی که می‌توان به این پرسش داد، اندیشیدن درباره نگرش کوبریک نسبت به رابطه میان مردم و ماشین‌هاست، موضوعی که پس زمینه بسیاری از آثار کوبریک بوده است. کوبریک احترام فراوانی برای تکنولوژی قایل بود و از نظر فنی، فیلمسازی خلاق شناخته می‌شد. با این حال، مقدم دانستن جنبه‌های مکانیکی فکر را بر بشریت و جنبه‌های معنوی، کاری خطرناک می‌دانست

A.I» آشکار شدن جهان‌بینی اسپیلبرگ

بحث درباره پایان «هوش مصنوعی» بدون فاش کردن بسیاری از رازها، کاری غیرممکن است. اما بسته به این که شما تا چه اندازه خود را به دست جهان‌بینی فریب‌دهنده و سرگرم کننده اسپیلبرگ بسپرید، قسمت پایانی فیلم ممکن است شادی‌آور و یا طعنه‌آمیز باشد. البته پذیرش مفاهیم مالیخولیایی صحنه نهایی نیز در درک آن بی‌تأثیر نیست. این صحنه لایه‌های تاریک و غیرمنتظره‌ای را از دیدگاه اسپیلبرگ نسبت به شرایط انسان‌ها و اهمیت فوق‌العاده مرگ، به بیننده القا می‌کند. درست به همین دلیل است که جمع‌بندی «A.I» به‌سادگی گفتن یک بله یا خیر نیست. «هوش مصنوعی» از بسیاری جهات سرگرمی جذاب و حسابگرانه‌ای است. اما وقتی اسپیلبرگ سوژه‌ای را انتخاب می‌کند که اصولاً توسط درایت و زیرکی کوبریک پرورش یافته، به ناچار مسؤولیت کشف ایده‌های فلسفی فیلم را نیز پذیرفته است. ایده‌هایی که در درجه اول کوبریک را شیفته خود کرده بودند.

این موضوعی کاملاً بدیهی است که اسپیلبرگ به‌عنوان یک متفکر و البته یک هنرمند قادر به انجام چنین کاری است. به‌نظر می‌رسد او معنای زندگی را حس می‌کند و می‌داند که هیجان برآمده از یک فیلم بسیار به این معنی شباهت دارد. در حالی که نگرشی این گونه به اسپیلبرگ کمک می‌کند تا به استاد مسلم سرگرم‌سازی تبدیل شود، نیرویی نیز به او می‌دهد تا به وسیله راههایی خلاقانه و ماندگار، جهان را روشنایی بخشد. هنگامی که چندین سال پیش، پوسترهای تبلیغاتی «پارک ژوراسیک» در دسترس عموم مردم قرار گرفت، محدودیت‌های جهان‌بینی اسپیلبرگ نیز آشکار شد. تصاویر یاد شده بیشتر بر شخصیت‌های انسانی فیلم تاکید داشتند تا بر غول‌های ماقبل تاریخ و تقریباً در هر عکس، یک نکته جلب توجه می‌کرد: فردی با تعجب و ترس به شیئی در بالای سرخود خیره شده بود. اگر کسی متوجه منطق و مفهوم فیلم نشود، احتمالاً تصور می‌کند که این افراد در حال عبادت هستند، و یا حداقل، در کمال احترام به مظاهر یک قدرت برتر خیره شده‌اند. البته می‌دانید اینطور نیست. اما تداوم استفاده از تصاویری اینچنین نشان می‌دهد که چگونه اسپیلبرگ با یافتن رگ مذهبی تماشاگران به فیلمهایش انرژی می‌دهد، با وجودی که خود اسپیلبرگ به ندرت درگیر ایده‌ها و عقاید واقعاً مذهبی است.



اگر چه، در این مورد استثناهایی هم دیده شده است. صحنه‌های مذهبی در «آمیستاد» و مفاهیم عمیق یهودیت در «فهرست شیندلر». اما اسپیلبرگ اساساً فیلمسازی مادی‌گراست که تصورات مخاطبانش را تحریک می‌کند و هیچ علاقه‌ای به حساسیت‌ها نشان نمی‌دهد. او با تماشاگران چنان رفتار می‌کند که گویی آنها با موجودی مافوق خود طرف هستند و تلاش برای چنین حسی است که اسپیلبرگ را ارضا می‌کند. به‌نظر نمی‌رسد که او عقیده به هنری داشته باشد که می‌تواند در خدمت اهداف متعالی‌تری باشد. این امر به نوبه خود هیچ اشکالی به شمار نمی‌رود. بسیاری از فیلمسازان عقایدی مشابه با اسپیلبرگ دارند. اما در این میان، موضوعی آشکار می‌شود و آن اینکه: اسپیلبرگ مناسب‌ترین فرد برای روایت داستان «A.I هوش مصنوعی» نیست.

ترجمه علی عامری

Tomb Raider مهاجم مقبره

بدلی!

کنت توران

تدوین صحنه‌های اکشن فیلم بسیار سریع انجام شده و دشوار می‌توان تأثیر کامل سکانس‌های نبرد را (که به نحو پیچیده‌ای طراحی شده) حس کرد. درواقع، گیراترین صحنه فیلم از جنبه بصری جزو صحنه‌های اکشن نیست بلکه سکانس آموزش در وسط هوا است. بدین‌ترتیب می‌توان تشخیص داد که فیلم تا چه حد با غفلت ساخته شده است.

فیلم، یکی از ـ احتمالاً ـ محبوب‌ترین بازی‌های ویدئویی را دستمایه کار قرار داده است؛ ستاره‌ای محبوب به‌عنوان عامل جذابیت دارد و یکی از طولانی‌ترین و پیچیده‌ترین عناوین فیلمنامه‌نویسان در دوران اخیر را با خود یدک می‌کشد. ولی نهایتاً چنان که ترانهٔ قدیمی آن اشاره می‌کند، راه به جایی نمی‌برد. گرچه در «مهاجم مقبره» هزینه فراوانی صرف جلوه‌های کامپیوتری شده، فیلم تقریباً فاقد دلهرهٔ واقعی و اصیل است. حتی حضور ستارهٔ جذابی چون انجلینا جولی نمی‌تواند مانع از خمیازهٔ تماشاگران این فیلم کسالت‌بار شود.

شاید فیلم از جنبه ظاهری تفاوتی با «بازگشت مومیایی» نداشته باشد ولی در مقام مقایسه تفاوتها قابل توجه است. گرچه «بازگشت مومیایی» هم جزو فهرست بهترین فیلم‌ها نیست ولی سرزندگی، ریتم سریع و حس سرگرمی آن بسیار فراتر از چیزی است که «مهاجم مقبره» می‌تواند نمود دهد.

سایمون وست، کارگردانی که فیلم‌های قبلیش، «هواپیمای محکومین» و «دختر ژنرال» به طرقی کاملاً متفاوت رضایت‌بخش نبودند، در این‌جا هم مسئول بسیاری از عملکردهای پرسش‌برانگیز فیلم است.

از یک جنبه، تدوین صحنه‌های اکشن فیلم بسیار سریع انجام شده و دشوار می‌توان تأثیر کامل سکانس‌های نبرد را (که به نحو پیچیده‌ای طراحی شده) حس کرد. درواقع، گیراترین صحنه فیلم از جنبه بصری جزو صحنه‌های اکشن نیست بلکه سکانس آموزش در وسط هوا است. بدین‌ترتیب می‌توان تشخیص داد که فیلم تا چه حد با غفلت ساخته شده است.

لوکیشن‌های فیلم بسیار گسترده است و نقاط دوردستی را شامل می‌شود؛ از آنگکور وات کامبوج (که از ۱۹۶۴، زمان ساختن «اژدهیم» در آن فیلمبرداری نشده بود) گرفته تا گسترهٔ برفی ایسلند. ولی هیچ‌یک از این مکان‌ها به نحوی مؤثر مورد استفاده قرار نگرفته است. نام وست در عنوان‌بندی جزو فیلمنامه‌نویسان نیز ذکر شده است، در یکی از پیچیده‌ترین و بالقوه جالب‌ترین عناوینی که تاکنون بر پرده سینما آمده است: «نویسندگان داستان، سارا ب. کوپر، مایک ورب و مایکل کولیری، اقتباس از سایمون وست. فیلمنامه: پاتریک مست و جان زینمن، براساس سلسله بازی‌های اینتراکتیو ایدوس که به وسیله شرکت کُردیزاین طراحی شده است!»

شاید چون وست جای چندان مهمی در عنوان‌بندی فیلمنامه ندارد، از مسئولیت‌های روند فیلمنامه‌نویسی معاف باشد. او در مصاحبه با نشریه پره‌میر گفته است: «شاید آوردن مجموعه افکار مختلف بر روی یک صفحه کاغذ کار آسانی باشد، ولی اگر وقت کافی صرف نکنید، افکار، جالب از کار در نیاید و از چرندیاتی که بازیگران می‌گویند غافل باشید، شاید فکر کنید تماماً سرهم‌بندی است.»

داستان فیلم راجع به تلاش یک گروه مشکوک با نام ایلومینتی است. اعضای گروه سعی دارند از فرصتی که هر ۵۰۰۰ سال یک‌بار رخ می‌دهد و طی آن سیارات در مسیر هم قرار می‌گیرند، استفاده کنند تا دو نیمه پنهان چیزی را به هم بپیوندند که مثلث نور نام دارد. وقتی این پیوند انجام شود، شیئی باستانی به صاحبش قدرتی خداگونه می‌دهد تا زمان را کنترل کند و حتی وارد دوران گذشته شود.

گروه ایلومینتی که بیشتر اهل حرف است تا عمل، مردی زشت و سیاهپوش به نام مانفرد پاول (یان گلن) را به کار گرفته تا مثلث را عملاً پیوند و شکل دهد. ولی تنها لاراکرافت (جولی) است که به لطف پدرش، لرد کرافت (جان وویت که تنها در صحنه‌های بازگشت به گذشته او را می‌بینیم) مکانیسم این پیوند را می‌داند.

لارا در یکی از خانه‌های مجلل لندن ساکن می‌شود که سرپیشخدمتی دائمی و یک احمق خانگی (نوح تیلر از فیلم «درخشش») در آن زندگی می‌کنند. او ظاهراً عکاس خبری و درواقع ماجراجویی مستقل از نوع مودستی بلز[1] است که رابطه‌ای عشوه‌گرانه و در عین حال نامهربان با الکس وست (دانیل کریگ) مزدور دارد.

درواقع جولی مجری یک بازی است که با جسارت و آرامش تمام سعی‌اش را برای ایفای یک نقش کارتونی انجام می‌دهد. اگر در این فیلم پیچیده نتوانسته چندان کار جالبی انجام دهد، می‌توانیم امیدوار باشیم (یا شاید بترسیم) که در قسمت دوم این فیلم موفق‌تر باشد.

۱. منظور مودستی بلز (مونیکاوینی) مامور زن و ماجراجویی است که در فیلمی به همین نام ساخته جوزف لوزی حضور دارد. م.

شرِک

غولی پیچیده و انزواطلب

کنت توران

در هر حال بهترین لحظات «شرک» آنهایی است که فیلم از دادن پیام به بیننده دست می‌کشد و پرده را از شخصیت‌های قصه پریان اشباع می‌کند.

«شرِک» فیلمی شاد محصول شرکت انیمیشن کامپیوتری وایزنهایمر است که تاب ریتم آرام و پرحوصله «قصه پریان»های سنتی را ندارد.

قهرمان داستان که نامش به زبان پیدایش (زبان یهودیان اروپا) معنی «ترس» می‌دهد، غول زشت و خوشحالی است که اولین‌بار در سال ۱۹۹۰ از کتابی مخصوص کودکان نوشته ویلیام استیگ سر درآورد و تبدیل به نمونه‌ای کلاسیک شد.

فیلم که با آگاهی از شرایط روز به منزله قصه پریان مدرنی ساخته شده است، کلاً لحنی کمیک دارد و مدام بیننده را سرگرم می‌کند. درواقع بسیار شبیه «علاءالدین» است و چندان هم غریب نیست، چون فیلمنامه‌نویسان همان فیلم، تدالیوت و تری روسیو فیلمنامه «شرِک» را هم نوشته‌اند.

همچون «علاءالدین» که در آن رابین ویلیامز به جای جن مهارنشدنی، بسیار خوب حرف می‌زند. در «شرک» هم ادی مورفی به جای شخصیت الاغ مدام وراجی می‌کند و البته حرف‌هایش جذاب و سرگرم‌کننده است.

مایک‌مه‌یرز با لهجهٔ اسکاتلندی یادآور شخصیتهای آستین‌پاورز است. او که به جای شرِک حرف می‌زند، در جای مناسب لحن کمدی تند و تیزی دارد و در عین حال نوعی حساسیت را در وجود شرِک بروز می‌دهد، غولی که بسیار بیشتر از شخصیت کتاب از تحقیر جهانیان رنج می‌برد. کامرون دیاز هم به جای فیونا صحبت می‌کند و به نحوی متناسب لحنی هیجان‌زده و ستیزه‌جو دارد و فیونا شاهزاده خانمی‌است که رازی در دل دارد و نمی‌گذارد اسارت در برج، رفتار و مرام او را تغییر دهد. در کتاب استیگ ضدقهرمان کلاسیک وجود ندارد ولی فیلم چنین شخصیتی را در قالب لرد فارکواد شیک نمود می‌دهد (جملات او به شکلی فوق‌العاده از زبان جان لیتگو ادا می‌شود). او شخصیتی است که کله‌گنده‌اش پر از افکار شیطانی است. فارکواد حاکم قلمرویی است که جنون در آن موج می‌زند و دولاک نام دارد. او می‌خواهد آن‌جا را تبدیل به بهترین کشور سلطنتی کره زمین کند (هر نوع شباهت اسمی‌بین دولاک و پارک سرگرمی‌که رئیس سابق جفری کاتزبرگ، تهیه‌کننده «شرِک» مالک آن است تصادفی به نظر نمی‌رسد.)

فارکواد به منزلهٔ بخشی از مرحله تکامل سلطنت خود، شخصیتهای قصه پریان، مانند پینوکیو و سه خرس را به‌زور از سرزمین خود تبعید می‌کند. الاغ هم یکی از آنهاست و هنگامی‌که شرِک او را نجات می‌دهد، تصمیم می‌گیرد با او از در رفاقت وارد شود. او می‌گوید: «موجودات عجیب‌الخلقه باید کنار هم باشند و با منطقی کاملاً واضح» شرِک قضیه را این‌طور نمی‌بیند. او عاشق محیط خصوصی خود است و می‌خواهد تنها باشد. به همین علت در قلمرو خود تابلوهایی باعنوان «از غول برحذر باش» نصب کرده است. در نتیجه وقتی تمام این شخصیتهای قصه پریان به باتلاق او هجوم می‌آورند، راهی قلعه فارکواد می‌شود تا شکایت کند.

لردشرور و ریزنقش هم بحران‌های خاص خود را دارد. آینهٔ جادویش او را آگاه می‌کند که برای دستیابی به سلطنت کامل باید با یک شاهزاده خانم ازدواج کند.

آینه، سه شاهزاده خانم مجرد را به عنوان نامزد نشان می‌دهد که یکی از آنها سفیدبرفی است و البته با این توصیه که «او با هفت مرد دیگر زندگی می‌کند (هفت کوتوله) پس ازدواج با او ساده نیست.»

فارکواد فیونا را انتخاب می‌کند. موقعی که شرِک گرفتاری خود را مطرح می‌سازد، لرد شرور به او می‌گوید که در صورتی می‌تواند باتلاقش را پس بگیرد که شاهزاده خانم را از قلعه نجات دهد، قلعه‌ای که اژدها از آن محافظت می‌کند.

زوج اندروآدامسون و ویکی جنسون که برای نخستین‌بار به کارگردانی روآورده‌اند، ریتم سریع و مناسبی ایجاد کرده‌اند که شوخی‌های کلامی‌و پرطمطراق فیلم را با موضوع جدی آن، پذیرش وجود خود به همان صورتی که هست، موازنه می‌کند. گروه سازندهٔ فیلم از پیشرفتهای اخیر در تکنولوژی کامپیوتر به خوبی استفاده می‌کنند تا شخصیت‌های انسانی را با گوشت و خون نشان دهند. همچنین در فیلم به نحو جسورانه‌ای از ترانه‌های کلاسیک پاپ استفاده شده تا از یک سو بار عاطفی آن افزایش یابد و از سوی دیگر کلیت اثر برای والدین مخاطبان کودک نیز جذاب باشد.

در هر حال بهترین لحظات «شرِک» آنهایی است که فیلم از دادن پیام به بیننده دست می‌کشد و پرده را از شخصیت‌های قصه پریان اشباع می‌کند. حضور سه موش نابینا و سه بچه خوک هیپ ـ هاپ، با مزه و جذاب است. همچنین درگیری رابین هود و هم‌قطارانش ارجاع بصری جالبی به «ببرخیزکرده، اژدهای پنهان» دارد. فیلم طوری زیرکانه طراحی شده که برای کودکان و والدین آنها جذاب باشد. سازندگان این قصه پریان نه چندان منسجم، هم آگاه بوده‌اند که هیچ‌چیز جای یک فیلمنامهٔ منسجم و هوشمندانه را نمی‌گیرد و هم آن‌قدر مطمئن بوده‌اند که از این آگاهی برای فروش هرچه بیشتر فیلم استفاده کنند.

پرل هاربر

معصومیتی از دست رفته

کوین تامس

مضمون اصلی و پایدار فیلم «معصومیت از دست رفته» است. این مضمون تلویحاً نشان می‌دهد که شجاعت و ایثار امریکایی‌ها (چه در عرصه نبرد و در چه در پشت جبهه) توأم با نوعی غفلت ساده‌لوحانه بود که باعث شد تا قدرت نظامی و عزم ژاپنی‌ها را دست‌کم بگیرند.

«پرل هاربر» سه وجه چشم‌گیر دارد: نخست به شکلی فوق‌العاده بمباران بخش عظیمی از ناوگان امریکا در هونولولو به وسیله ژاپنی‌ها در ۷ دسامبر ۱۹۴۱ را بازسازی می‌کند. از وجهی دیگر داستانی عاشقانه و جذاب را به تصویر می‌کشد و بالاخره با دقت حال و هوای دورانی را تداعی می‌کند که طی آن امریکایی‌ها عملاً یک شبه و طی روندی بسیار طاقت‌فرسا، فاجعه‌ای نظامی‌را به پیروزی تبدیل کردند.

گروه منسجم بازیگران و دست‌اندرکاران که در رأس آنها مایکل بی کارگردان، رندال والاس فیلمنامه‌نویس و ستارگانی چون بن‌افلک، جاش هارتنت و کیت بکینسیل قرار دارند، هنر و تکنولوژی را درهم می‌آمیزند تا فیلمی عظیم و سرگرم‌کننده مملو از شور، جسارت و اکشن بسازند. تلفیق هواپیماها و کشتی‌های واقعی، بدل‌کاری و جلوه‌های ویژه عملیات بمباران را در همان گسترهٔ عظیم و هولناک نمود می‌دهد. «پرل هاربر» به‌رغم گستره‌اش از ضرب‌آهنگی سریع و مناسب برخوردار است که باعث می‌شود این فیلم جنگی ـ حماسی بسیار کوتاهتر به نظر برسد.

مضمون اصلی و پایدار فیلم «معصومیت از دست رفته» است. این مضمون تلویحاً نشان می‌دهد که شجاعت و ایثار امریکایی‌ها (چه در عرصه نبرد و در چه در پشت جبهه) توأم با نوعی غفلت ساده‌لوحانه بود که باعث شد تا قدرت نظامی و عزم ژاپنی‌ها را دست‌کم بگیرند.

روزولت اعتراف می‌کند که «ما دشمن را بسیار ضعیف‌تر از خود تصور کردیم» این گفته تلویحاً گویای نگرش نژادپرستانه‌ای است که بسیاری از آمریکایی‌ها در آن زمان نسبت به ژاپنی‌ها داشتند. در جایی از فیلم ریف (افلک) که قبلاً گزارش مرگش اعلام شده، باز می‌گردد و درمی‌یابد که نامزدش اِولین (بکینسیل) پرستار نیروی دریایی و دنی (هارتنت)، بهترین دوست ریف دلباخته یکدیگر شده‌اند. در اینجا مضمون «معصومیت از دست رفته» نمود چشم‌گیری می‌یابد. «پرل هاربر» این احساس را ایجاد می‌کند که امریکا به نحوی اجتناب‌ناپذیر، پیروزی را به بهای پایمال‌شدن معصومیت به دست آورد.

در عین حال فیلم با حفظ جنبه‌های احساساتیش، خودآگاهانه و صادقانه است؛ ما را به دوران ساده‌تری برمی‌گرداند که طی آن مردم بیشتر همدلی داشتند تا رقابت دورانی و جامعهٔ آمریکا با تمام بی‌عدالتی‌ها و نابرابری‌هایش کمتر به حس تنهایی، بیگانگی، خودخواهی و بدبینی دچار بود.

تأثیرگذاری ماهرانه فیلم درست از همان ابتدا آشکار می‌شود. در ۱۹۲۳ دنی و ریف خردسال، پسرانی روستایی هستند که غرق در رؤیاهای نبرد هوایی در جنگ جهانی اول شده‌اند. اما پدر دنی (ویلیام فیچنر) که خود کهنه سرباز جنگ جهانی اول است، رؤیاهای آنها را هولناک قلمداد می‌کند. اما دنی و ریف همچنان رؤیای پرواز را حفظ می‌کنند و متعاقباً در سن جوانی داوطلب خدمت در نیروی هوایی امریکا می‌شوند، درست قبل از آن که ماجرای پرل هاربر اتفاق بیفتد. در اوایل ۱۹۴۱ در نیویورک ریف جسور داوطلب می‌شود تا در نبرد بریتانیا همراه با اسکادران ایگل پرواز کند. اِولین و دنی به هونولولو اعزام می‌شوند و در کمال تعجب آنها ریف در ۵ دسامبر از راه می‌رسد.

آدمیرال کیمل و سایر فرماندهان در پرل‌هاربر از ناپدیدشدن ناگهانی ناوگان ژاپنی احساس خطر می‌کنند. رمزشناس گروه (دان ایکروید) مطمئن است که ژاپنی‌ها قصد حمله به پرل هاربر را دارند ولی کاملاً به رمز آنها پی‌نبرده است...

بی، جان شوارتزمن مدیر فیلمبرداری و اعضای گروهشان به خوبی سرعت و گسترهٔ حمله ژاپنی‌ها را تصویر می‌کنند. به‌خصوص تأکیدشان بر بمباران رزمناو یو اس اس آریزونا است که بلافاصله پس از بمباران منفجر و غرق شد. از میان ۱۵۱۴ خدمه آن ۱۱۷۷ نفر جان باختند، ۹۰۰ نفر در رزمناو به دام افتادند و هرگز جسدشان کشف نشد.

قبل از زمان حمله با شخصیت واقعی دوری میلر (کوبا گودینگ جونیور) آشنا می‌شویم، جوان سیاهپوستی که در آشپزخانه یو اس اس آریزونا کار می‌کند، ولی بسیار زودتر از حد تصورش تبدیل به سرباز توپخانه می‌شود.

در فیلم، ریف و دنی بیشتر به تیپ‌های تمام‌آمریکایی آن زمان شباهت دارند و کمتر به شخصیت‌های فردی می‌مانند. در عین حال دارای خلق و خویی متضاد هستند. پرل‌هاربر برای افلک به منزلهٔ مهر تأییدی بر ستاره بودن اوست ولی هارتنت در فیلم به بلوغ بازیگری خود می‌رسد. او نیز مانند بکینسیل به یمن بازی‌های خویش سریعاً راه ترقی را پیش‌گرفته است. گودینگ، الک بالدوین و جان وویت در رأس گروه عظیم بازیگران قرار می‌گیرند که بین آنها تام سیزمور و اسکات ویلسون شاخص‌ترند.

جان فریزر متخصص جلوه‌های ویژه و جیم شوالم یک ماه وقت صرف تدارک غرق شدن ناوگان کرده‌اند. نایجل فلپس مدیر صحنه‌پردازی و مایکل کاپلان طراح لباس در مکان‌های مختلف با دقت تمام حس و حال آن دوره را احیا کرده‌اند، بدون‌آن‌که اغراقی در کار نشان دهند. موسیقی هانس زیمر متناسب و شورانگیز است.

مایکل بی، جری بروکهایمر تهیه‌کننده و کل بازیگران و دست‌اندرکاران، تماشای پرل هاربر را برای ما تبدیل به تجربه‌ای به یادماندنی ساخته‌اند.

ممنتو (به یادآر)

فیلم نوآری مهیج، مبتکر و نامتعارف

ممنتو واژه‌ای لاتین معادل «به یادآر» است. معنی آن چیزی است که گذشته را به خاطر می‌آورد؛ چیزی که می‌تواند برای فشار بر حافظه یا هشدار نسبت به آینده به کار رود. به همین علت عنوان مناسب و اندوه‌باری برای فیلم جدید و استثنایی کریستوفر نولان فیلمنامه‌نویس و کارگردان است، تریلری به یادماندنی و اضطراب‌آمیز دربارهٔ مردی که هیچ چیز نمی‌تواند به یاد بیاورد.

این مرد لنردشلبای، کاراگاه اسبق بیمه است (نقش او را

گای پیرس بازیگر «محرمانه لس‌آنجلس» با قدرت تمام ایفا می‌کند). او وضعیت ذهنی بسیار خاص و آشفته‌ای دارد. لنرد حین درگیری با مردی که به همسرش تجاوز کرده و او را کشته بود، ضربه‌ای از ناحیهٔ سر خورد که باعث شد تا توانایی‌اش را برای یادآوری خاطرات کوتاه‌مدت از دست بدهد. در حالی که می‌تواند تقریباً هر چیزی را تا آن لحظهٔ خشن به یاد آورد که کجا است یا چرا آنجا است. او همواره خود را در تقیب می‌بیند و نمی‌داند که آیا شکار است یا شکارچی. حتی در مقابل پرسش‌های ساده‌ای چون «آیا با تو خوب رفتار کردند؟» صادقانه جواب می‌دهد: «یادم نمی‌آید.»

در هر حال «ممنتو» بیش از آن که فیلمی متأثر از تفکرات باشد، فیلم نوآری است با ساختاری تحریک‌کننده و پرداختی مهیج؛ نوعی استفاده پیچیده و خلاقانه از امکانات سینما که قابلیت‌های این رسانه را در مسیری نامتعارف هدایت می‌کند.

طبعاً زندگی عادی برای این معلول ذهنی به حد کافی ناامیدکننده است، ولی لنرد در پی چیز مهم‌تری است. او قاطعانه تصمیم دارد تا انتقام مرگ زنش را بگیرد، از فرط استیصال به دنبال شواهدی قطعی است که دیگر وجود ندارد. او تبدیل به نوعی پلیس ناقص شده است و با نوعی وسواس ذهنی به دنبال اجرای عدالت است. گرچه حتی این موضوع را هم نمی‌تواند در حافظه‌اش ثبت کند. او با اصرار می‌گوید: «چون چیزهایی وجود دارد که یادم نمی‌آید، دلیل نمی‌شود که کارهایم بی‌معنی باشد.»

منطق جذاب فیلم برگرفته از داستان کوتاهی است که جاناتان، برادر نولان نوشته است و به نوبهٔ خود متکی بر نوعی شرایط ذهنی واقعی است. نولان علاقه خود را به مضمون هویت و شکست زمان حفظ کرده است که مشخصه فیلم اول او نیز بود.

در هر حال «ممنتو» بیش از آن که فیلمی متأثر از تفکرات باشد، فیلم نوآری است با ساختاری تحریک‌کننده و پرداختی مهیج؛ نوعی استفاده پیچیده و خلاقانه از امکانات سینما که قابلیت‌های این رسانه را در مسیری نامتعارف هدایت می‌کند. نولان قصد دارد تا داستان را به شیوه‌ای ذهنی و به روشی بیان کند که نظرگاه لنرد را بازتاب دهد. پس در عمل نوعی تریلر ساخته است که سیر رو به عقب دارد، فیلمی‌که از آخر شروع می‌شود (تا حدی شبیه «خیانت» ساخته هرولدپینتر) و به آغاز برمی‌گردد. اما به نحوی متناقض هرچه بیشتر درمی‌یابیم، کمتر می‌توانیم نسبت به حقیقت مطمئن باشیم.

فیلم با صحنه‌ای شروع می‌شود که چکیدهٔ صحنه‌های بعدی است. مردی در حال نگریستن به عکس پولاروید یک جسد است که تازه ظاهر شده. عکس دوباره وارد مرحلهٔ ظهور می‌شود و به داخل دوربین می‌رود، گلوله به داخل تفنگ برمی‌گردد،قربانی زنده می‌شود و شروع به صحبت می‌کند. به همین منوال خط داستانی فیلم از صحنهٔ جسد بر زمین به عقب برمی‌گردد تا سلسله وقایعی را نشان دهد که منجر به قتل شده‌اند. در فیلم شخصیتی احساساتی و مرموز به نام تِدی (جو پانتولیانو از فیلم «ماتریکس») وجود دارد که ظاهراً شرایط لنرد را بهتر از خود او درک می‌کند. همچنین زنی شهر آشوب (femme Fatal) به نام ناتالی (کری ـ آن موس، یکی دیگر از بازیگران «ماتریکس») وجود دارد که دیگر شخصیت مرموز فیلم است. بر پشت عکسِ وی نوشته شده «او از سر ترحم به تو کمک می‌کند.»

لِنرد طی یک سلسله تک‌گویی که با فردی ناشناس پشت تلفن انجام می‌دهد، چگونگی مواجهه خود را با جهان فاش می‌کند. انضباط و سازمان‌دهی کار او نتیجهٔ بینشی است که حین تحقیق دربارهٔ پرونده بیمه سامی‌جنکیس (استیون توبولوفسکی) به دست آورده است، مردی که شرایطش بسیار شبیه به لنرد بوده است.

ما این نکته را همچون سایر نکات فیلم به صورت پراکنده درمی‌یابیم، زیرا نولان علاوه بر سیر رو به عقب داستان از ساختاری روایی و مبتکرانه استفاده می‌کند.هر صحنه را به صورتی می‌بینیم که در مقابل لنرد رخ می‌دهد، با این حس آشفتگی «که کجا هستم». اما درست وقتی که در دل رویدادها قرار می‌گیریم، فیلم یک گام به عقب برمی‌گردد و زمینه رویدادی را نشان می‌دهد که تازه دیده‌ایم. در نتیجه به ما اطلاعاتی می‌دهد که لنرد فراموش کرده است.

این شیوه داستان‌گویی نه فقط جای تحسین دارد، بلکه بیشترین توجه را می‌طلبد.خود نولان می‌گوید که گرچه حافظهٔ بصری فوق‌العاده‌ای دارد و فیلم را حدوداً هزار بار دیده است، ولی «حتی اگر خود من در دقیقه بیستم فیلم وارد سالن شوم نمی‌دانم که صحنه بعدی چه خواهد بود.»

یکی از عوامل اصلی موفقیت فیلم (علاوه بر فیلمبرداری مسحورکننده والی پفیستر و تدوین سریع و دقیق دادی دورن) بازی استثنایی پیرس در نقشی بسیار چالش برانگیز است. درواقع هرچه بیشتر از لنرد می‌بینیم و بیشتر درباره زندگیش می‌فهمیم، تنش و تعلیق فیلم غیرقابل تحمل‌تر می‌شود. طبعاً با مردی که می‌گوید «اگر نتوانم زمان را حس کنم چه‌طور می‌توانم معالجه شوم»، احساس همدلی می‌کنیم و نگرانش می‌شویم. ولی این احساس از نوع خاصی است. همان‌طور که نقش حاکم بر خود فیلم بسیار هنرمندانه‌تر از تریلرهای معمولی نمود دارد.