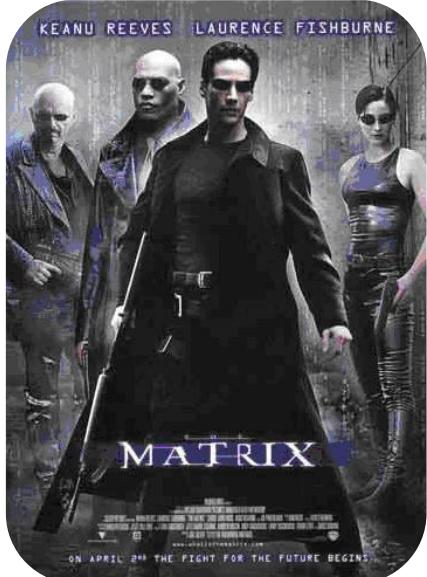


## نقد فیلم متاکس از زبان داریوش برادری

کارشناس ارشد روانشناسی / روان درمانگر



میان هنر و به ویژه هنر فیلم و روانکاوی پیوندی درونی هست. هم هنر و هم روانکاوی انسان را به سان موجودی آرزومند و تمناکننده می‌بینند که تحت تاثیر تمناها و یا رانش هایش به عشق، جستجوی سعادت و یا به خیانت و جنایت دست می‌زند. به ویژه پیوند میان فیلم و روانکاوی در بیان این آرزومندی و نوع و حالت آرزومندی بالغانه یا نابالغانه بشری بسیار قوی است. شاید به همین دلیل نیز زیزک با طنز خاص خوبیش در وصف فیلم و سینما می‌گوید: «سینما منحرفترین شکل از هنر است. زیرا او به بیننده تمنای را که می‌طلبد، نمی‌دهد؛ بلکه به او می‌گوید که چگونه تمنا کند.»

فیلم هم دریچه‌ای به جهان است و هم این دریچه و پنجره در واقع یک چشم‌انداز صاحب نظم سمبلیک خاص خوبیش است. از این رو فیلم در نگاه روانکاوانه یک «آینه» است که به بیننده امکان می‌دهد در این آینه تمناها ناگاهانه خوبیش را ببیند و با «همخوان» خواندن خوبیش با نگاه فیلم، از چشم‌انداز فیلم با تمنا و آرزوهای خوبیش ارتباط برقرار کند و آنها را آنگونه ببیند و لمس کند.

روانکاوی در مسیر تکامل خوبیش در واقع در زمینه نقد هنر و فیلم از دو مرحله عبور کرده است. در مرحله اول و کلاسیک، متن هنری و یا فیلم به عنوان نماد درگیری درونی هنرمند و یا کارگردان با موضوعات و ساختارهای ادبیالی و نارسیستی خوبیش و یا در کل با مباحث ادبیالی و نارسیستی نگریسته و بررسی می‌شود. هنر و فیلم علامت بیماری نیست بلکه عرصه بیان کمپلکس‌های ادبیالی و نارسیستی هنرمند و عرصه تعالی بخشی کمپلکس‌های درونی خوبیش و در کل انسان به متن هنری است. در این نگاه کلاسیک فرویدی موضوع مورد توجه رابطه «هنرمند / متن» است و روانکاو بر اساس متن به آنالیز نوع نگاه هنرمند به مباحث ادبیالی و یا نارسیستی می‌پردازد. یک نمونه کلاسیک و معروف این نقد فرویدی، نقد فروید بر کارهای داستایوسکی به نام «داستایوسکی و قتل پدر» است. در این شاهکار نقد روانکاوی، فروید بر اساس آنالیز برخی آثار داستایوسکی، مثل «جنایت و مکافات»، به معضل ادبیالی نهفته در این آثار و ناتوانی به گذار مثبت از گره ادیب در نگاه داستایوسکی می‌پردازد. از این رو به قول او داستایوسکی اسیر احساسات گناه ناشی از میل قتل پدر باقی می‌ماند و نمی‌تواند به تعالی بخشی این امیال به قدرت های رهایی بخش فردی خوبیش، چه در زندگی فردی و یا در آثارش، دست یابد و به ناچار به قدرت و خلاقیتش ضربه می‌زند.

از سالهای شصت و هفتاد و با رشد نگاه پسامدرنی و به ویژه تحت تاثیر روانکاوی لکان، نوع جدیدی از نقد هنری و سپس یک تئوری جدید نقد روانکاوانه فیلم توسط کسانی چون کریستیان متز و به ویژه زیزک و مدرسه اسلواکی لکان به وجود می‌آید. لکان در نقدهای روانکاوانه اش بر برخی آثار ادگار آلن پو، هملت شکسپیر و نیز بر آثار جیمز جویس، در واقع نگاهش را متمرکز بر متن و نوع تبلور آرزومندی در متن می‌سازد و همچنین به نقد رابطه میان «خواننده / متن» می‌پردازد.

فروید در نقش بر هملت شکسپیر، ناتوانی هملت را ناشی از گرفتاری شکسپیر در ترس‌های ادبیالی و ناتوانی از تعالی بخشی «میل قتل پدر» می‌داند. در واقع هملت ناتوان از کشتن عموم و دادخواهی پدر است، زیرا ناگاهانه حس می‌کند که خود او نیز دارای «میل قتل پدر» بوده است و بنابراین عمومیش کاری را انجام داده است که او نیز

می‌خواسته است. برای لکان اما موضوع متن «هملت» از دست دادن آرزومندی است. اینجا دیگر نویسنده اثر توسط متن آنالیز نمی‌شود بلکه در واقع موضوع لکان این است که ساختار روانی و نظم سمبولیک و نوع رابطه با «غیر» را نشان دهد که در متن هنری جاری است و اساس متن است. خواننده متن یا بیننده فیلم در واقع در متن تبلور و بیان تمناهای ناآگاهانه خوبیش را می‌بیند. اما متن تنها یک بیان تمna نیست بلکه این تمna دارای یک نظم سمبولیک درونی است که خواننده از طریق همگون خواندن خوبیش با متن و علاقه به متن، همزمان این ساختار و نوع رابطه با «غیر» را نیز پذیرا می‌شود و حالت خوبیش و نگاه خوبیش را بدین وسیله شکل و سامان می‌دهد. این گونه در روند گذار از نقد فرویدی به نقد لکانی و به تئوری جدید روانکاوی فیلم، موضوع نقد از آنالیز رابطه «نویسنده / اثر» به موضوع آنالیز رابطه «اثر / خواننده» عبور و تکامل می‌یابد و خواننده یا بیننده هر چه بیشتر در مرکز توجه نقد روانکاوی و تئوری جدید نقد روانکاوی فیلم قرار می‌گیرد. فیلم تبدیل به یک «آینه» تمناهای ناآگاهانه بیننده و ایجاد یک نظم سمبولیک تمna توسط فیلم و انتقال آن به بیننده می‌شود و نقد روانکاوی در پی درک این نظم تمna درونی فیلم و نوع رابطه با تمna است.

در نقد فیلم ماتریکس نیز از این رو قبل از هر چیز موضوع این است که این فیلم چه تمناهایی از انسان را مطرح می‌کند و نوع نظم و رابطه با این تمna، یعنی نوع رابطه با «غیر» در این فیلم چگونه است و چه تاثیری بر بیننده دارد. یعنی نقد من بر اساس نظرات لکان، ژیزک و تئوری جدید آنالیز فیلم خواهد بود. اما هر نقدی دارای نکات ضعف خوبیش نیز هست. از این رو برای ایجاد یک نگاه چند چشم‌اندازی به فیلم ماتریکس، من همزمان از دو شیوه نقد دیگر، یعنی از شیوه «نقد بینامتنی» و «نقد دلوزی»، استفاده می‌کنم تا هم تصویری جامعتر از فیلم ماتریکس ارائه دهم و هم نکات ضعف نقد روانکاوی لکانی را بیان کنم. به ویژه برای اینکه بتوانم به نقد «نقد ژیزک بر فیلم ماتریکس» پیردادزم و برخی خطای نقادی ژیزک را نشان دهم، بایستی به سراغ نقد بینامتنی و تئوری فیلم دلوز بروم. من هر دوی این روش‌ها را و به ویژه نقد دلوزی را در کارهای دیگرم چون نقد اخیرم بر موضوع «رابطه بینامتنی مسیح و میترا و ما ایرانیان» و نقد لکانی / دلوزی «سکوت بردها» تشریح کرده‌ام. از این رو در مسیر نوشه تها به اختصار به آن اشاره ای می‌کنم و مستقیم به نقد بینامتنی و یا دلوزی فیلم می‌پردازم.

فیلم ماتریکس آنقدر مطالب فراوانی را در سبک و محتوا مطرح می‌کند که این مقاله قادر به بیان همه این مطالب نیست. بلکه موضوع این مقاله درک تمnaهای نهفته در درون فیلم ماتریکس و چگونگی نظم سمبولیک یا ماتریکس نهفته در پشت فیلم ماتریکس است. تا هم قدرت و ضعف این فیلم از چشم‌انداز نقد روانکاوی بهتر معلوم شود و هم علل موفقیت این فیلم نیز بهتر درک شود؛ یا تفاوت بخش‌های مختلف بهتر فهمیده شود. این نوشته متن اولیه نقد فیلم ماتریکس است. متن نهایی که بسیار گستردگر است و در آن مباحثت بیشتری از فیلم مورد بحث قرار می‌گیرد، در چند ماه آینده در کتابی به نام «روانکاوی فیلم» منتشر خواهد شد که در این کتاب هم اصول نقد روانکاوی فیلم و هم نقدهای من بر برخی فیلم‌های ایرانی و خارجی تشریح و مطرح می‌شوند.

نکته نهایی این است که خواست این نقد نزدیک شدن به «ماتریکس درونی فیلم و نوع رابطه با غیر» در فیلم و در سبک و محتواست، اما همزمان می‌داند که این نزدیکی به ماتریکس درونی فیلم به معنای درک کامل این ماتریکس نیست. بلکه موضوع نزدیک شدن تقریبی در معنای دریدایی به این ماتریکس و ایجاد چشم‌اندازی نو و نگاهی متفاوت به آن است. به ویژه نقد روانکاوی به محدودیت چشم‌انداز خوبیش واقف است و می‌داند که نوشتن و نقد نوشتن هیچگاه پایان نمی‌یابد. هم فروید در درک علت خلاقیت هنری و یا شعری، به چندلایگی انسان و امکان ایجاد تفاسیر متفاوت جویس به ناتوانی روانکاوی در نگاه لکان هر متن هنری مانند متون جویس دارای یک بخش غیر قابل تفسیر است که از متن اشاره می‌کند. حتی در نگاه لکان هر متن هنری مانند متون جویس دارای یک بخش غیر قابل تفسیر است که نماد معماهی زندگی است. من این موضوعات مهم را در بحثی دیگر در باب «روانکاوی خلاقیت» از نگاه فروید و لکان باز خواهم کرد.

## ماتریکس چیست؟

فیلم ماتریکس را خیلی‌ها دیده‌اند و از این رو نیازی به تشریح کامل فیلم نیست. موضوع فیلم درباره یک برنامه ساز کامپیوتر به نام آقای آندرسون است که در اوقات فراغتیش به اسم مستعار «نئو» سیستم‌ها را هک می‌کند. ذهن نئو را این سوال به خوبی مشغول کرده است که ماتریکس چیست. او توسط یک گروه تروریستی سایبر به رهبری «مورفیوس» به این شناخت دست می‌یابد که آنچه در واقع او زندگی واقعی خوبیش می‌پنداشته است، چیزی جز یک «زندگی مجازی و خیالی» بیش نبوده است و او اسیر ماتریکس بوده است. نئو پی می‌برد که در زمانی میان انسان‌ها و ماشین‌ها جنگ صورت گرفته است و انسان‌ها برای شکست ماشین‌ها آسمان را تیره و تار کرده‌اند تا ماشین‌ها بدون انرژی بمانند. اما ماشین‌ها راهی نو برای کسب انرژی یافته‌اند و آن جسم انسان است. از این رو آنها انسان‌ها را در مزارع خوبیش می‌پرورانند و برای حفظ این «باطری‌ها»، آنها را به یک برنامه‌ی مجازی وصل کرده‌اند که به دروغ به آنها زندگی و واقعیتی را نشان می‌دهد که می‌خواهند. کار این گروه مقاومت سایبری این است که انسان‌ها را از بند اسارت ماشین و ماتریکس رها سازند و مقاومت را گسترشده سازند. اما سیستم دارای «ماموران امنیتی» در این ماتریکس است که بسیار قوی هستند و کار آنها کشتن هکرها در ماتریکس است. زیرا جسم بدون روح نمی‌تواند زندگی کند و وقتی کسی در ماتریکس کشته شود دیگر بیدار نمی‌شود. همان طور که در بیرون ماتریکس نیز «نگهبان‌های ماشین‌ها» در پی دستگیری نیروی مقاومت و شهر آنها و داغان کردن سفینه‌های آنها هستند. مورفیوس باور دارد که نئو همان «ناجی» است که او قرار است بنا به بیش‌گویی «اوراکل یا پیش‌گو» او را بیابد و حاضر می‌شود بدین خاطر نیز خود را برای نجات جان نئو به دام ماموران بیاندازد. ماموران می‌خواهند با شکنجه مورفیوس به محل شهر صیون ( محل زندگی نیروی مقاومت) پی ببرند. نئو با آن که باور ندارد که ناجی باشد، با کمک ترینتی (زنی که بعداً عشق او می‌شود و اوراکل به او گفته است که عاشق ناجی می‌شود) به نجات مورفیوس می‌پردازد و با ماموران درگیر می‌شود. در طی این درگیری نهایی او به خوبیش و ناجی بودن خوبیش ایمان می‌آورد و می‌تواند با قدرت تازه اش ماتریکس را بینید و تغییر دهد و بر ماموران چیره شود و حتی یکی از ماموران به نام «اسمیت» را از درون منفجر کند. دور جدید جنبش مقاومت بر علیه ماشین‌های خطرناک و ماتریکس به کمک نئو آغاز می‌شود.

ماتریکس دارای معانی فراوانی در علوم مختلف است. اما در بحث ما معنای ماتریکس به عنوان یک «تور اطلاعاتی» مورد نظر است. این شبکه و تور اطلاعاتی در واقع دنیا و واقعیت ما را شکل می‌دهد و شخصیت و فردیت ما را می‌سازد. انسان در معنای پسامدرنی و نیز در معنای روانکاوی لکان در واقع تولید یک دیسکورس و گفتمنان است. انسان خارج از دیسکورس و یا گفتمنان وجود ندارد. البته دیسکورس در معنای فوکویی و در معنای لکانی با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد، اما نقطه مشترک این است که انسان و جهانش بر بستر این دیسکورس به وجود می‌آید. در روانکاوی لکان این دیسکورس، دیسکورس «نام پدر» است که ایجادگر فردیت، قانون و تمدنی بشری است و باعث می‌شود که بشر موجودی فانی و قابل تحول گردد. دیسکورس در واقع ماتریکسی است که شخصیت و جهان سمبولیک انسان را شکل می‌دهد و به او می‌گوید که او کیست و چگونه ببیند و یا چگونه تمنا کند. در معنای روانکاوی انسان تمنای «غیر» است. یعنی انسان در خوبیش تمناها و آرزوهایی را حمل و لمس می‌کند که در واقع تمنای این دیسکورس و گفتمنان فرهنگی و تمنا و آرزومندی این ماتریکس و نیاکان ماست. دیسکورس مدرن و دیسکورس سنتی دو نمونه از این ماتریکس و بستر فرهنگی هستند که در خوبیش انسان مدرن و سنتی و روابط مدرن یا سنتی با «غیر» را تولید و باز تولید می‌کنند.

بنابراین در روانکاوی موضوع اساسی بررسی چگونگی نوع رابطه فرد با «غیر» است. خواه موضوع نقد و آنالیز، چگونگی رابطه فرد بیمار یا قهرمان متن با معشوق یا رقیب واقعی باشد که در روانکاوی به آن «غیر کوچک» می‌گویند. خواه موضوع نقد و آنالیز نوع رابط با «غیر بزرگ» باشد که نمادش اخلاق، قانون، دیسکورس یک جامعه است. از این رو وقتی ما از دیسکورس یا قانون می‌گوییم و یا وقتی در فیلم ماتریکس از «ماتریکس» سخن گفته می‌شود، منظور همین «غیر بزرگ» و نظم سمبولیکی است که در زبان و قانون و فرهنگ یک جامعه نقش می‌بندد و آرزوها و هراس‌هایش را انسان به سان آرزو و تمنای فردی، به سان هراس و تناقض فردی حس و لمس می‌کند. زیرا این

«غیر بزرگ» هویت اوست و او تمنای «غیر» است. چه در رابطه فردی با معشوق و یا در رابطه با فرهنگ و زبان خوبش، در هر دو رابطه او هم علاقه و هراس نسبت به این «غیر» دارد و هم می‌خواهد بداند که این «غیر»، این معشوق و یا خدا و یا خانواده درباره او چه می‌اندیشند و بر اساس برداشتی از خواست و نگاه این «غیر»، حرکت و رفتار خوبیش را سامان می‌دهد. به زبان ساده خوبیش را جمع و جور می‌کند و هر عمل و حرکتش بر اساس نوع رابطه با «غیر» است. رابطه میان فرد و «غیر» یک رابطه دیالکتیکی است و هرگونه به «غیر» بنگرد، همان گونه نیز به خوبیش می‌نگرد. یا هرگونه «غیر» به او بنگرد، او نیز اینگونه به غیر می‌نگرد. وقتی «غیر بزرگ» یا اخلاق و قانون جامعه تمامیت خواه و استبدادی باشد، فرد چنین جامعه‌ای نیز تمامیت خواه است و یا بنده و یا لحظه‌ای دیگر خود مدار و خدادست.

وقتی چنین مرد سنتی نگاهش به «غیر کوچک»، یعنی به معشوقش و زن، یک نگاه سنتی است، همزمان خوبیش را به عنوان مرد سنتی باز تولید می‌کند. زیرا فرد و «غیر» در یک رابطه دیالکتیکی با یکدیگر قرار دارند و یکدیگر را باز تولید می‌کنند. از این رو یکایک ما در خوبیش تمنا و مضلات «غیر بزرگ» و دیسکورس فرهنگی خوبیش، مانند جستجوی عشق و بحران مدرنیت / سنت، را داراییم و نیاز به پاسخ گویی به این بحران را داریم. تمنای ما تمنای «غیر» و این بستر فرهنگی است و سرنوشت یکایک ما در این است که به سرنوشت فردی خوبیش آری گوییم و روایت فردی خوبیش را از این بحران و راه عبور فردی خوبیش از این بحران را بیافرینیم و به تحول دیسکورس و خوبیش کمک کنیم.

تفاوت میان انسان سالم و بالغ در نوع رابطه است. نوع رابطه با «غیر»، با تمنای خوبیش و با هویت خوبیش، با خواست قانون و دیسکورس فرهنگی خوبیش، می‌تواند به سه شکل «narssistی یا خیالی»، «سمبولیک» یا «واقع» باشد. البته هر انسانی دارای سه حالت است و می‌تواند در یک ارتباط بالغ تر و یا نابالغ تر باشد. انسان موحدی چند لایه است و این سه بخش به هم احتیاج دارند و بدون هم ممکن نیستند. با این حال موضوع بلوغ و فردیت عبور از ارتباط narssistی شیفتگانه / متنفرانه، یا گذار از شکل ارتباط هراسناک واقع با «غیر» و دست یابی به حالت ارتباط سمبولیک و تثلیثی با «غیر» است. انسان تمنای خوبیش را می‌تواند در یک ارتباط بالغ تر و یا نابالغ تر باشد. انسان موحدی چند لایه و زیانی خوبیش را به سه شکل می‌تواند درک یا پاسخ گوید. برای مثال در حالت narssistی ارتباط یک ایرانی با «غیر بزرگ» و نظم فرهنگی، او یا شیفته سنت و «غیر بزرگ» است و خیال می‌کند که هنر نزد ایرانیان است و بس؛ یا از آن متنفر است و او را باعث بدیختی خوبیش می‌داند.

در حالت واقع یا کابوسانه ارتباط با «غیر بزرگ» ایرانی، آنگاه چنین فردی در واقع چنان اسیر نگاه کابوسانه «غیر بزرگ» و هویت خوبیش است که به شکل رانشی برای ارضی خواست های ماتریکس خوبیش دست به جنایت می‌زند و یا اسیر تمتع ارتباط کابوسانه با «غیر» بزرگ و کوچک است. قتل‌های دگراندیش را می‌توان نمونه‌ای از این ارتباط کابوسانه با «غیر» دید. در حالت ارتباط سمبولیک، فرد با یک فاصله نقادانه و تثلیثی با «غیر» و با هویت یا تمنای خوبیش ارتباط می‌گیرد و او را در خود پذیرا می‌شود و به یک کنترل در وحدت قابل تحول تبدیل می‌شود. اما «غیر» تنها تمنای انسان و فرد را نمی‌سازد بلکه نوع ساختار تمنا را به او نشان می‌دهد. یعنی وقتی یک دیسکورس فرهنگی بیشتر گرفتار یک نوع روایت narssistی شیفتگانه / متنفرانه باشد آنگاه این دیسکورس به افادش نیز چنین نوع رابطه‌ای را انتقال می‌دهد. به قول لکان از این اشکال مختلف رابطه در واقع چهار دیسکورس و گفتمان به وجود می‌آید که من این چهار دیسکورس «آقا/برده‌ای»، «هیستریک»، «دانشگاهی» و «روانکاوانه» را در نقدم بر «فیلم ۳۰۰» برای خواننده تشریح کرده‌ام.

با ایستی توجه کرد که رابطه فرد با غیر یک رابطه دیالکتیکی است. در حالت بالغانه هم فرد و هم «غیر» یک ذات مشخص ندارند و یک روایت مرزدار و قابل تحول هستند. این گونه با رشد فردیت در یک جامعه، همزمان نیز «غیر بزرگ» یا قانون و اخلاق فانی و مرزدار می‌شوند و هم تمنای به معشوق یا به «غیر کوچک» نیز فانی و مرزدار می‌شود. زیرا میان فردیت، قانون و تمنای سمبولیک و دیالوگ انسانی پیوند تنگاتنگ است. در دیسکورسی مانند دیسکورس ایرانی که نوع رابطه میان «فرد با غیر» و «غیر با فرد» یک رابطه به طور عمدۀ narssistی شیفتگانه / متنفرانه است، از آن رو فردیت رشد نمی‌کند و «غیر» تمامیت خواه و دیکتاتور می‌شود. اخلاق مقدس می‌گردد و به

ناچار تمناهای بشری او نیز به اروتیسم و عشق مدرن و یا تمنای بالگانه مرزدار و قانونمند رشد نمی‌یابند و تمامیت خواه یا بی‌مرز هستند. یا این تمناهای توسط اخلاق و «غیر بزرگ» سرکوب می‌شوند؛ به جای آن که پذیرفته و زیبا و مرزدار شوند؛ به اشتیاق و وسوسه ضد اخلاق و بی‌مرز، تبدیل می‌شوند. انسان جامعه ما و «غیر» جامعه ما یا خجالتی و یا بی‌مرز است و ناتوان از دستیابی به فردیت و قانون و تمنای مرزدار و قابل تحول و ناتوان از ایجاد روایات فردی و سمبولیک از هویت مشترک و از واقعیت است. از این رو نیز خلاقیت رشد کافی نمی‌کند.

حال بر اساس این توضیحات بایستی دید که نوع رابطه با «غیر» در فیلم ماتریکس چیست و فیلم ماتریکس چه نوع رابطه‌ای با «غیر» را به خواننده القاء می‌کند و یا چه نوع تمناهای ناآگاهانه بیننده را ارضاء می‌کند و به او می‌گوید، چه رابطه‌ای با «غیر بزرگ» یعنی با دیسکورس و ماتریکس فرهنگی خویش ایجاد کند. زیرا مشخص است که منظور از ماتریکس در فیلم، در واقع همان «غیر بزرگ» و نظم سمبولیک هر دیسکورس است که ما در آن زندگی می‌کنیم.

آیا جنگ خوب / بد در فیلم میان ماتریکس و انسانها تبلور حالت و رابطه نابالغانه یک انسان پارانویید است؟ زیرا مشکل انسان پارانویید این است که خیال می‌کند در پشت ماتریکس و سیستم یک نیروی بد و یا نگاه خطرناک قرار دارد و نمی‌بیند که مشکل او ناتوانی از رابطه پارادوکس اعتمادکننده و نقادانه با «غیر» یا با قانون و «نام پدر» است. آنچه که او از آن می‌ترسد در واقع خشم خویش برای نفی پدر است که به نگاه خشمگین «غیر» و پدر خیالی تبدیل شده است. آیا توانایی نئو و دیگر اعضای گروه در چیرگی بر قوانین فیزیکی و پریدن و تغیر ماتریکس، به معنای رابطه خیالی یک منحرف جنسی است که خیال می‌کند می‌تواند بدون تن دادن به قانون و بدون دیالوگ با معشوق، بی‌مرزانه از فانتزی‌های جنسی خویش لذت ببرد؟

آیا ایجاد یک جهان خارج از ماتریکس و شهر صیون به معنای آن است که فیلم ماتریکس می‌خواهد توهمند وار به بیننده القاء کند که جهان ورای ماتریکس و نظم سمبولیک و عاری از قانون وجود دارد و تمنای ناآگاهانه بیننده به دنبال بهشت گمشده خیالی را ارضاء کند؟ یا آن که فیلم ماتریکس به بیننده امکان می‌دهد به نگاهی نو و سمبولیک به مباحثی مثل رابطه با غیر، رابطه انسان با ماشین و ماشین با انسان و درهم آمیختگی درون و برون، یا به قول دلوز «ماشینی شدن انسان و انسانی شدن ماشین» دست یابد؟ یا کارگردانان فیلم قادر می‌شوند فیلمی بیافریند که هم تمناهای سمبولیک و خیالی و هم علاقه بیننده به فیلم ساینس / فیکشن و یا به فیلم‌های کوئگ‌فو و اکشن را به شیوه نویی ارضا می‌کند و همزمان فلسفه و جهان چندلایه خاص خویش را می‌آفرینند؟ برای جواب دادن به این سوالات بایستی ابتدا به نقد «نقد ژیژک» بر ماتریکس به نام «دو سمت و سوی انحراف جنسی: فلسفه ماتریکس» پیردادیم و سپس هر چه بیشتر به عمق فیلم و چندلایگی فیلم نگاهی بیاندازیم تا گام به گام به ماتریکس درونی اثر نزدیک شویم.

### نقد «نقد ژیژک بر ماتریکس»

از نگاه ژیژک ماتریکس همان «غیر بزرگ» است و تبلور نظم سمبولیکی است که انسان در آن می‌زید و این نظم و دیسکورس نه تنها تمنای او را می‌آفریند بلکه باعث می‌شود که ثمرات اعمال او در کنترل شخصی اش نباشد و تحت تاثیر نظم دیسکورس باشد. از این رو برای ژیژک ایجاد یک جهان ورای ماتریکس در واقع اولین تبلور خطای فیلم ماتریکس و نماد حالت پارانویید درون فیلم است. زیرا انسان خارج از دیسکورس و ماتریکس وجود ندارد. واقعیت خارج از ماتریکس وجود ندارد. مرز ماتریکس و واقعیت ما در واقع جهان رنال یا «هیچی کابوس‌وار» است. بنابراین نیز ما انسان ها با رهایی از یک نظم سمبولیک و دیسکورس، به واقعیت عینی، به حقیقت عینی ورای دیسکورس دست نمی‌یابیم، بلکه وارد دیسکورس و ماتریکسی نو، وارد روایاتی نو و سمبولیک از واقعیت می‌شویم که به دور یک «هیچی محوری» ساخته می‌شود و باعث می‌شود که ما مرتب روایاتی نو و فانی از واقعیت و حقیقت، ماتریکسی نو بیافرینیم. همین گونه نیز وجود ماشین‌های خطرناک ایجادگر ماتریکس در واقع تبلوری از یک نگاه پارانویید است که همیشه احساس می‌کند در پشت نظم سمبولیک و قانون، نگاه یک پدر خطرناک نهفته است و نمی‌بیند که این

دیسکورس و نظم سمبولیک است که مرتب به ما نگاه می‌کند و از ما می‌طلبد، تن به خواسته‌های او و قانون یا به فردیت خوبیش دهیم.

مشکل دیگر فیلم از نگاه ژیژک این است که فیلم با ایجاد یک ناجی و قهرمان در واقع تمنای بیننده به دنبال یک پیروزی خیالی بر مشکلات زندگی را ارضا می‌کند. زیرا این ناجی می‌تواند کارهایی انجام دهد و بر قوانین و مرزهایی چیره شود که آنها نمی‌توانند. از این رو در نهایت فلسفه فیلم ماتریکس به نگاه ژیژک تبلور حالت و رابطه منحرف جنسی با «غیر» است و چنین رابطه نابالغانه با «غیر» را به بیننده القا می‌کند. فیلم ماتریکس، به مانند رابطه منحرف جنسی با «غیر»، می‌خواهد زندگی واقعیت را تبدیل به یک «زندگی مجازی و روحی» سازد که مرزها و قوانینش را می‌توان به راحتی شکاند و به تمتع بی‌مرز دست یافت. از طرف دیگر فیلم ماتریکس، به مانند منحرف جنسی، به دنبال تبدیل کردن بیننده خوبیش به یک ابزار پاسیو تمتع و خواسته‌های درونی خوبیش است. همان طور که منحرف جنسی جسم خوبیش و دیگری را به ابزار تمتع بی‌مرز پدر جبار درون تبدیل می‌کند و توهمند وار می‌خواهد هر دردی را تحمل کند و یا به ابزار اجرای فانتزی‌های سادیستی درونش تبدیل شود. بدون آن که مرز و قانونی، یا محدودیت فیزیکی مانع این تمتع گردد و بدون آنکه نیازی به مسئولیت فردی و تن دادن به دیالوگ و قانون باشد.

مشکل نقد ژیژک در این است که متوجه این مطلب نیست که فیلم ماتریکس در خوبیش لایه‌های مختلفی از متون فلسفی تا فیلم ساینس / فیکشن و اکشن را جمع کرده است و همزمان رابطه نوبی در میان این متون ایجاد می‌کند که از بسیاری جهات نو و ورای نگاه معمولی نهفته در این متون است. از این رو نیز بیننده ماتریکس در عین لذت بردن از لایه‌های مختلف فیلم مرتب با متون و نگاه‌ها و سوالات نوبی روی روی می‌شود که ذهن او را بکار می‌اندازد. مشکل ژیژک در واقع مشکل نقد روانکاوانه است که به قول دولز به نقد روانکاوانه فیلم می‌پردازد، به جای این که روانکاوی نهفته در فیلم، فلسفه نهفته در سبک و محتوای متن و فیلم را درک کند. طبیعی است که نقد روانکاوانه دارای قدرت‌های فراوان است. اما ناتوانی نقد روانکاوانه از دیدن متن هنری و فیلم به سان یک ماشین تولید تمنا که مرتب تمناهای نوبی می‌آفریند و این تمناهای مختلف در شکل و در محتوا همدیگر را تکمیل یا نقص می‌کنند، سبب می‌شود که به خوبی نتواند چندلایگی فیلم را درک و در نقد خوبیش جذب کند. از این رو نیز برای تکمیل نقد روانکاوی بایستی از اشکال دیگر نقد مانند نقد بینامتنی یا دلوزی استفاده کرد و همزمان تفاوت و مرزهای نقدهای مختلف را شناخت.

برای مثال درست است که در فیلم از دو جهان ماتریکس و واقعیت بیرون ماتریکس سخن می‌گوید، اما این به معنای نفی «غیر بزرگ» و نگاه پارانویید و خیالی به نظم سمبولیک نیست. زیرا جدل میان این دو در جهان بیرون از ماتریکس نیز ادامه می‌یابد و در بخش‌های بعدی فیلم شاهد درآمیزی هر چه بیشتر این جهان‌ها هستیم، در واقع فیلم ماتریکس به شیوه سمبولیک، تمناهای پارانویید تماشاچی از خطر تکنولوژی و پایان جهان را با میل استقلال فردی و میل ایجاد یک رابطه نو با «غیر»، با کابوس‌های ناآگاهانه بشری مثل هراس و تمتع ناشی از حالت اختایوس‌وار «نگهبانان سیستم» در هم می‌آمیزد و فیلمی چندلایه، ترکیبی و در راستای نگاه ژیژک، (سمبولیک / خیالی / واقع) به وجود می‌آورد.

اساس رابطه اما یک رابطه سمبولیک با «غیر» است. چندلایگی فیلم نیز باعث ایجاد تفسیرهای فراوان از فیلم شده است. همین طور توانایی چیرگی بر قوانین فیزیکی در ماتریکس به معنای ایجاد یک رابطه خیالی منحرف جنسی با «غیر» نیست. زیرا هم هر فرد در ماتریکس می‌تواند کشته شود و هم شخص ناجی و متن «ناجی» تنها یک تبلور تمنای خیالی توده‌ها به دنبال چیرگی بر هر نظام و قانون و بازگشت به بهشت اولیه بیگناهی و بی‌مرزی نیست. بلکه در درون این روابط میان ناجی و دیگران و میان ناجی و ماتریکس نیز ماتریکس و نظمی وجود دارد که موضوع قسمت دوم فیلم است. مشکل نقد ژیژک این است که نمی‌بیند فیلم ماتریکس مرتب از متونی و تمناهایی آشنا شروع می‌کند اما سپس تغییر مسیر می‌دهد و میان سبک و متن فیلم مرتب یک بازی متقابل ساختن متون و تمناهای نو و روابط سمبولیک نو با «غیر» وجود دارد. از این رو نیز پیش‌گویی ژیژک که در بخش‌های بعدی ماتریکس پی خواهیم برد که جهان بیرون از ماتریکس نیز خود یک ماتریکس دیگر و یک جهان مجازی دیگر است، به خطای رود. زیرا ادامه فیلم

کاملاً متفاوت است. از این رو برای نزدیک شدن به ماتریکس درونی فیلم ماتریکس بایستی به سراغ نقد بینامتنی و دلوزی رویم.

### نقد بینامتنی فیلم ماتریکس

فیلم ماتریکس به کارگردانی برادران واچوفسکی، در واقع یک متن بینامتنی یا فزون متنی است که در خویش متون فراوان را دربر می‌گیرد. از متون فلسفی مانند «غار افلاطون»، تا نظرات پست مدرن مانند نظرات ژان بودریار درباره جهان مجازی و رئال. با آن که ژان بودریار از فیلم ماتریکس انتقاد می‌کند. در بخش‌های بعدی به نقد انتقاد او و نکات درست و یا خطای نگاهش می‌پردازم. همچنین ماتریکس به عنوان یک پیش متن، دارای متون زیرین فراوانی مثل سناریوی « بت من » فرانک میلر، یا فیلم‌های « کلاح »، « شهر تاریک » و غیره است. یا فیلم‌های فراوان ساینس فیکشن و یا کونگفو را می‌توان به سان پس متن در فیلم ماتریکس بازیافت. همین طور فیلم ماتریکس نبرد بین خوب / بد و تصاویر کهن نهفته در اسطوره‌های انسانها و یا در انجیل را مورد استفاده قرار می‌دهد. قدرت ماتریکس در این است که رابطه میان پیش متن و پس متن بیشتر به شیوه تقلید است. یعنی او شکل را می‌گیرد و سپس در مفاهیم و متونی مثل مفهوم « ناجی »، نبرد نیک و بد، فیلم ساینس فیکشن و غیره تحول معنایی بوجود می‌آورد و مباحثی نو را مطرح می‌کند و به ساختار شکنی دست می‌زند. از این رو فیلم حالت چندلایه، جادویی، جذاب و کنجدکاو کننده‌ای دارد. به ویژه بخش اول فیلم حالت جادویی و جذابی دارد که باعث فروش فراوان فیلم می‌شود. اما فیلم عملاً کار دیگری نیز با این متون زیرین و در کل با نگاه تماشاجی می‌کند که برای درک آن بایستی به سراغ یک تکنیک مهم فیلم و نقد دلوزی آن رویم.

### نقد دلوزی فیلم ماتریکس

یک تکنیک مهم فیلم ماتریکس، تکنیک « بالت تایم » است که توسط فیلم‌های فراوان دیگری مورد استفاده قرار گرفت. در این تکنیک که یک نمونه اش در صحنه زیرین از فیلم ماتریکس است، در لحظه جهش ترینتی و لگد زدن به مامور



پلیس، ناگهان صحنه از حرکت می‌ایستد و ساکن می‌شود اما دوربین تقریباً صدو هشتاد درجه به دور صحنه تاب می‌خورد و بدین وسیله با وجود سکون مکان، حرکت در زمان فیلم و در چشم‌انداز صحنه جاری می‌شود. یا در صحنه دیگری، با وجود حرکت اسلو موشمن و آهسته نئو و تیرهای شلیک شده، عملابیننده احساس می‌کند که نئو چنان سریع حرکت کرده است که تیرها به او اصابت نمی‌کنند. به کمک این تکنیک، در واقع در معنای پسامدرنی و دریدایی، زمان به مکان تبدیل می‌شود و مکان تبدیل به زمان می‌شود و «شدن» مرتب در درون سکون در حال صورت گرفتن است.

اما به قول یک نقد دلوزی آدام رویرت از فیلم و از این صحنه در اینترنت، این صحنه در معنای دلوزی یک «لحظه ویژه » در فیلم است و همزمان در خویش به کمک این تکنیک «شکاف هایی » نو و درهایی نو، چشم‌اندازهایی نو ایجاد می‌کند که برای دلوز نماد قدرت سینما و نماد فلسفه سازی سینما است. زیرا این تکنیک با شکاندن روند عادی

حرکت فیلم و شکاندن «حرکت تصویر»، در واقع به یک «تصویر زمان» دست می‌یابد و به بیننده امکان می‌دهد به کمک نگاه فیلم به واقعیت، چشم انداز تازه‌ای از روایت واقعیت و روایت مکان و زمان دست یابد. اکنون بیننده می‌تواند در این شکاف‌های ایجاد شده، روایات خویش و نگاه‌های دیگری به فیلم بیافزاید. بر اساس این نگاه دلوزی در واقع قدرت فیلم ماتریکس در این است که او مرتب در متون زیرین فلسفی، ساینس فیکشن، اکشن خویش، درها و راه‌های جدیدی برای روایت و فلسفه سازی ایجاد می‌کند و مرتب تفاوت‌ها و تمناها نو می‌آفریند. فیلم ماتریکس یک فیلم ساینس / فیکشن است اما همزمان دری نو و جهانی نو به سینمای ساینس / فیکشن می‌گشاید و روایاتی نو را، ایجاد می‌کند. این فیلم یک فیلم اکشن و کونگ‌فوی نیز هست اما معانی نو برای متن فیلم اکشن و کونگ‌فو ایجاد می‌کند و مرتب در پیوند درونی متن فیلم و سبک فیلم ما شاهد ایجاد یک ساختار شکنی نو و ایجاد روایاتی نو هستیم. از این رو نیز برای درک فلسفه و ماتریکس فیلم «ماتریکس» بایستی تن به فیلم و تاثیر او به خوبش دهیم و او را در کلیتش لمس کنیم.

### قاشقی در میان نیست

این جمله توسط کودکی به نئو گفته می‌شود تا او بداند که ماتریکس یک جهان ساختگی و مجازی است و قابل تغییر است. می‌توان از این جمله چنین فهمید که فیلم می‌خواهد بگوید که هیچ واقعیتی وجود ندارد. اما چنین معنایی را به باور من کمتر بیننده‌ای از این فیلم درک می‌کند زیرا واقعیتی و رای ماتریکس در فیلم نیز وجود دارد و هم مرگ و درد درون ماتریکس واقعی است. ماتریکس نهفته در پشت فیلم اول ماتریکس در واقع پروسه دستیابی به فردیت و استقلال فردی و به یک رابطه نو و سمبولیک تثلیثی با «غیر» است. موضوع در واقع این است که فیلم به اشکال مختلف روند دستیابی به استقلال درونی و ایجاد یک رابطه با فاصله و تثلیثی و بلوغی نورا نشان می‌دهد. طبیعی است که فیلم این موضوع را همراه با در هم آمیختگی نبرد خوب / بد با موضوعات دیگر همراه می‌کند، زیرا به هر حال یک فیلم هالیوودی و برای مصرف عموم است، اما فاصله درونیش را با فیلم‌های معمولی و از نگاه این گونه حفظ می‌کند و معانی نو وارد این متون و نگاه می‌کند. در ابتدای فیلم ما شاهد یک واپستگی عمیق کودکانه به «ناف مادری» و به سیستم هستیم و سپس شاهد «پروسه بریدن ناف و روند استقلال درونی از سیستم و دیسکورس» می‌شویم. رابطه افراد اسیر ماتریکس یک رابطه شیفتگانه / متنفرانه نارسیستی است. از این رو به حالت پاسیو به ساختار قدرت ماتریکس و نظم سمبولیک خویش پی ببرند. در این روند و پروسه «بینا شدن»، شک کردن و رشد فردیت است که نئو هر چه بیشتر به فاصله نقادانه خویش با دیسکورس دست می‌یابد و سرانجام قادر می‌شود ماتریکس نهفته در پشت ماتریکس را ببینید. یعنی به نظام درونی دیسکورس و ساختار قدرت در دیسکورس شناخت یابد و بدین جهت نیز بینا شود و قادر شود اکنون در ماتریکس و دیسکورس تحول به وجود آورد و بر «ماموران حافظ ماتریکس» چیره شود. در این معنا نئو با ایجاد فاصله تثلیثی، به فردیت خویش و توانایی تاثیرگذاری فردی خویش دست می‌یابد و بر کلان روایت از ماتریکس چیره می‌شود و با روایت فردی خویش قادر به تحول در ماتریکس و سیستم می‌گردد. او توهم وار ماتریکس را از بین نمی‌برد بلکه به تحول در ماتریکس و سیستم دست می‌زند. او سناریوی عمومی و نارسیستی ارتباط با «غیر» را می‌شکند و قادر می‌شود سناریوی نو و روایتی نو از ماتریکس بیافریند که به او قدرت و سعادتی نو می‌بخشد. با این که رابطه جنگ نیک و بد باقی می‌ماند و هنوز نئو به رابطه پارادوکس اعتماد نقد با ماتریکس دست نمی‌یابد، اما این قسمت اول فیلم است و ماجرا ادامه دارد. از این رو نوع رابطه با «غیر» در فیلم برخلاف نگاه ژیزک یک رابطه سمبولیک و تثلیثی است. نکته جالب دیگر این است که بیداری نهایی نئو در واقع در پیوند با بوسه عشق تازه‌اش و اعتراف ترینیتی به عشقش به او صورت می‌گیرد. همان طور که پرنسیس طلسمن شده با بوسه پرنس از طلسمن خواب بیدار می‌شود، اینجا نیز نئو با بوسه عشق ترینیتی از خواب مرگ و سناریوی نارسیستی بیدار می‌شود، به این رابطه نارسیستی مسحورانه نه می‌گوید و قادر می‌شود ماتریکس نهفته در پشت ماتریکس را ببیند و قادر به روایت فردی خویش از ماتریکس و تحول در ماتریکس گردد. از این رو عشق انسانی علت دیگر این بیداری و خرد و قدرت نو است. فیلم ماتریکس به بیننده اجازه می‌دهد با کمی فاصله از جهانش به آن بنگرد و حسن کند که می‌تواند روایاتی نو از جهانش و واقعیتش بیافریند. اگر ماتریکس را به معنای جهان

درونى انسان و شهر صيون را به سان جهان برونی انسان بنگریم، آن گاه چیرگی نئو بر ماتریکس و قدرت تحول در آن به معنای عبور از هزار دلال اخلاقیات درون و دستیابی به قدرت فردی و طغیان و نه گفتن و ایجاد یک روایت نو است. اینجا شتر بارکش به شیر تبدیل می‌شود و تغییر ایجاد می‌کند. تا آن گاه که بتواند از شیر به کودک خود چرخنده تبدیل شود و جهانی نو بیافریند و رابطه‌ای نو با غیر و روایتی نو از جهان بشری و ارتباط میان انسان با «غیر»، چه با دیسکورس و یا با ماشین بیابد. ابتدا به قول نیچه او بر اهريمنانش چیره می‌شود تا در روند بعدی اهريمنانش را به فرشتگان و قدرت‌های خوبیش تبدیل سازد.

از طرف دیگر فیلم متون دیگری چون جدل ادبیالی میان مادر یعنی «اوراکل» و پدر یعنی «ماشین و ماتریکس» و فرزند یعنی نئو و دیگران را نیز در بر دارد که موضوع بحث بخش بعدی است. همین گونه در فیلم نبرد نیک و بد به شیوه نبرد سنتی خیر / شری صورت نمی‌گیرد و یا به شیوه مدرن نبرد میان قهرمان طرفدار قانون و ضدقهرمان بی‌مرز و دیکتاتور صورت نمی‌گیرد. بلکه فیلم در عین اینکه این متون را به سان متون زیرین در خویش دارد اما راه دیگری می‌رود که موضوع بخش‌های بعدی است. بیننده فیلم ماتریکس با این احساس بیرون نمی‌آید که جهان و نظم سمبولیک و یا «غیر بزرگ» یک خیال مجازی و توهمند قابل چیرگی است. بلکه در عین اینکه از قدرت چندگانه و حالت جادویی / فلسفی فیلم لذت برده است، همزمان به این احساس دست می‌یابد که برای بینایی و توانایی تغییر زندگی و واقعیت، توانایی دیدن بلافصله و تثلیثی واقعیت لازم است. زیرا هر واقعیتی و نظمی در نهایت یک روایت سمبولیک قابل تحول است. از طرف دیگر با سوالات فراوانی در باب زندگی و ماتریکس واقعیت، در باب رابطه میان ماشین و انسان، در باب هراس‌های خوبیش از آینده تکنولوژی و نیز با تمناهای خوبیش در پی عشق رویرو می‌شود و کنجکاو می‌شود که ببیند ادامه ماجرا به کجا می‌کشد. زیرا احساس می‌کند که ماتریکس مرتب راه و چشم‌اندازی نو ایجاد و ساختار شکنی می‌کند.

### سفن نهايى

از جهاتی بخش اول فیلم ماتریکس، جادویی ترین و جذابترین بخش آن است اما همزمان فیلم سوالاتی نو را مطرح می‌کند که خواننده برای یافتن پاسخ به آن ها نیاز به دیدن بخش‌های بعدی دارد. ما در فیلم به جای مفهوم سرنوشت یا مفهوم اراده آزاد انسان مدرن، با پیش‌گویی و انتخاب قهرمان در باب قبول یا نفی پیش‌گویی یا سرنوشت روپریویم. سوال دیگر این است که آیا ناجی خود ناشی از سیستم و ماتریکس است و یا یک خطای پیش بینی نشده ماتریکس و سیستم است؟ اینجاست که برای درک بخش دوم فیلم باستی به سراغ مفهوم دیسکورس نزد فوكو و دیگر نظرات رویم و تن به فلسفه و ماتریکس فیلم دهیم. امیدوارم خواننده این متن اکنون هر چه بیشتر کنجکاو باشد که نقد این فیلم به چه سمت و سویی می‌رود و این نقد بتواند راه و روایتی متفاوت و چند لایه و بینامتنی ایجاد کند.