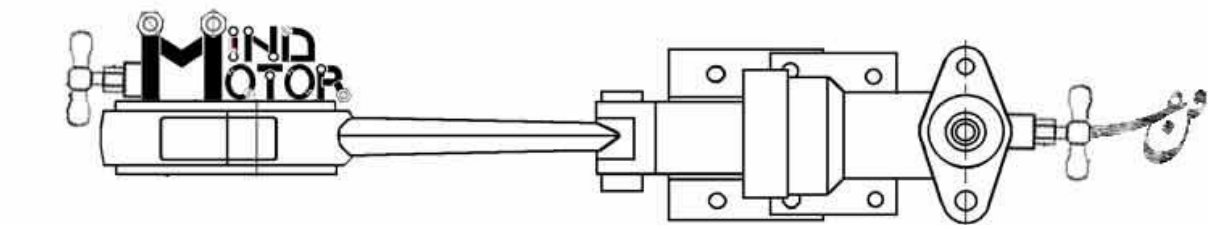

روان‌کاوی ماتریکس فیلم «ماتریکس»(۱)

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 رانش‌هایش 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 ژیژک با طنز خاص خویش در وصف فیلم و سینما می‌گوید:« سینما منحرف‌ترین شکل از هنر است. زیرا او به بیننده تمنایی را نمی‌دهد که می‌طلبد، بلکه به او می‌گوید که چگونه تمنا کند.»(۱)

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

روان‌کاوی در مسیر تکامل خویش 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 ادیپالی و نارسیستی خویش و یا در کل با مباحث ادیپالی و نارسیستی نگریسته و بررسی می‌شود. هنر و فیلم علامت بیماری نیست بلکه عرصه بیان کمپلکس‌های ادیپالی و نارسیستی هنرمند و عرصه تعالی بخشی کمپلکس‌های درونی خویش 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 ادیپالی 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 ادیپالی نهفته در این آثار و ناتوانی به گذار مثبت از گره ادیپ در نگاه داستایوسکی می‌پردازد. ازین‌رو به قول او داستایوسکی اسیر احساس گناه ناشی از میل قتل پدر باقی می‌ماند و نمی‌تواند به تعالی بخشی این امیال به قدرت‌های رهایی بخش فردی خویش، چه در زندگی فردی و یا در آثارش، دست یابد و به ناچار به قدرت و خلاقیتش ضربه می‌زند. (۲)

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 ژیژک و مدرسه اسلواکی لکان به وجود می‌آید. لکان در نقدهای روان‌کاوانه‌اش بر برخی آثار ادگار آلن پو، هاملت 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 نقدش بر هاملت شکسپیر، ناتوانی هاملت را ناشی از گرفتاری شکسپیر در ترس‌های ادیپالی و ناتوانی از تعالی بخشی «میل قتل پدر» می‌داند. در واقع هاملت ناتوان از کشتن عمو و داداخواهی پدر است، زیرا ناآگاهانه حس می‌کند که خود او نیز دارای «میل قتل پدر» بوده است و بنابراین عمویش کاری را انجام داده است که او نیز می‌خواسته است. برای لکان اما موضوع متن «هاملت» از دست‌دادن 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 خویش را می‌بیند. اما متن تنها یک بیان تمنا نیست بلکه این تمنا دارای یک نظم سمبولیک درونی است که خواننده از طریق هم‌گون خواندن خویش با متن و علاقه به متن، هم‌زمان این ساختار و نوع رابطه با «غیر» را نیز پذیرا می‌شود و حالت خویش و نگاه خویش را بدین وسیله شکل و سامان می‌دهد. این‌گونه 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 روان‌کاوانه فیلم قرار می‌گیرد. فیلم تبدیل به یک «آینه» تمناهای ناآگاهانه بیننده و ایجاد یک نظم سمبولیک تمنا توسط فیلم و انتقال آن به بیننده می‌شود و نقد روان‌کاوانه در پی درک این نظم تمنای درونی فیلم و نوع رابطه با تمنا است.(۳)

در نقد فیلم ماتریکس نیز ازین‌رو قبل از هر چیز موضوع این است که این فیلم چه تمناهایی از انسان را مطرح می‌کند و نوع نظم و رابطه با این تمنا، یعنی نوع رابطه با «غیر» در این فیلم چگونه است و چه تاثیری بر بیننده دارد. یعنی نقد من بر اساس نظرات لکان، ژیژک و تئوری جدید آنالیز فیلم خواهد بود. اما هر نقدی دارای نکات ضعف خویش نیز هست. ازین‌رو برای ایجاد یک نگاه چندچشم‌اندازی 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 روان‌کاوانه لکانی را بیان کنم. به ویژه برای اینکه بتوانم به نقد « نقد ژیژک بر فیلم ماتریکس» بپردازم و برخی خطای نقادی ژیژک 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» (۴) و نقد لکانی/دلوزی «سکوت بره‌ها» تشریح کرده‌ام.(در آرشیو نوشته‌های من در سایت اثر موجود است). ازین‌رو در مسیر نوشته تنها به اختصار به آن اشاره ای می‌کنم و مستقیم به نقد بینامتنی و یا دلوزی فیلم می‌پردازم.

نکته ماقبل نهایی این است که مطلب ذیل بخش اول یک نقد سه بخشی در باب سه قسمت فیلم ماتریکس است که در هر بخش یک فیلم بررسی می‌شود. البته 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 تمناهای 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 روان‌کاوانه 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 گسترده‌تر است و در آن مباحث 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 روان‌کاوانه فیلم و هم نقدهای من بر برخی فیلم‌های ایرانی و خارجی تشریح و مطرح می‌شوند. البته قبل از این کتاب، کتبی دیگر نیز به احتمال زیاد از من منتشر می‌شود. اولین آن یک دیاگنوستیک چندجانبه بحران مدرنیت/سنت ایرانی و راه‌هایی برای عبور از آن است که با عنوان «از بحران مدرنیت تا رقص عارفان زمینی» به زودی ادیت و چاپ خواهد شد.

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 روان‌کاوانه به محدودیت چشم‌انداز خویش واقف است و می‌داند که نوشتن و نقد نوشتن هیچگاه پایان نمی یابد.هم فروید در نقدش بر داستایوسکی و هم لکان در نقدش بر کتاب « بیداری فینگان‌ها» از جویس به ناتوانی روان‌کاوی در درک علت خلاقیت هنری و یا شعری، به چندلایگی انسان و امکان ایجاد تفاسیر متفاوت از متن اشاره می‌کنند. حتی در نگاه لکان هر متن هنری مانند متون جویس دارای یک بخش غیرقابل تفسیر است که نماد معمای 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 ازین رو نیازی به تشریح کامل فیلم نیست. موضوع فیلم درباره یک پروگرام‌ساز کامپیوتر به نام آقای آندرتون است که در اوقات فراغتش به اسم مستعار «نئو» سیستم‌ها را هک می‌کند. ذهن نئو را این سوال به خویش مشغول کرده است که ماتریکس چیست. او توسط یک گروه تروریستی سایبر به رهبری «مورفئوس» به این شناخت دست می‌یابد که آنچه در واقع او زندگی واقعی خویش می‌پنداشته است، چیزی جز یک «زندگی ویرتوال 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 یافته اند و آن جسم انسان است. ازین‌رو آن‌ها انسان‌ها را در مزارع خویش می‌پرورانند و برای حفظ این «باطری‌های» خویش، آن‌ها را به یک پروگرام ویرتوئل وصل کرده‌اند که بدروغ 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

گسترده سازند. اما سیستم دارای «ماموران امنیتی» در این ماتریکس است که بسیار قوی هستند و کار آن‌ها کشتن هاکرها 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. مورفئوس باور دارد که نئو همان «ناجی» است که او قرار است بنا به پیش‌گویی« 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 مورفئوس به محل شهر صیون(محل زندگی نیروی مقاومت) پی ببرند. نئو با آن که باور ندارد که ناجی باشد، با کمک ترینتی(زنی که بعدا عشق او می‌شود و اوراکل به او گفته است که عاشق ناجی می‌شود) به نجات مورفئوس می‌پردازد و با ماموران درگیر می‌شود. در طی این درگیری نهایی او به خویش و ناجی بودن خویش ایمان می‌آورد و می‌تواند با قدرت تازه‌اش ماتریکس را ببینید و تغییر دهد و بر ماموران چیره شود و حتی یکی از ماموران بنام «اسمیت» را از درون منفجر کند. پایان بخش اول با این پیروزی بدست می‌آید و دور جدید جنبش مقاومت بر علیه ماشین‌های خطرناک و ماتریکس به کمک نئو شروع 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 گفتمان است. انسان خارج از دیسکورس و یا گفتمان وجود ندارد. البته دیسکورس در معنای فوکویی و در معنای لکانی با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند، 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 تمنای 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 خویش تمناها و آرزوهایی را حمل و لمس می‌کند که در واقع تمنای این دیسکورس و گفتمان 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 خویش انسان مدرن و سنتی و روابط مدرن یا سنتی با «غیر» را تولید و بازتولید 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. ازین‌رو 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 خویش، 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 برداشتش از خواست و نگاه این «غیر»، حرکت و رفتار خویش را سامان می‌دهد. به زبان ساده خویش 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، همان‌گونه نیز به خویش می‌نگرد. یا هرگونه «غیر» به او بنگرد، او نیز اینگونه به غیر می‌نگرد. وقتی «غیر بزرگ» یا اخلاق و قانون جامعه تمامیت‌خواه و استبدادی باشد، فرد چنین جامعه‌ای نیز تمامیت‌خواه است و یا بنده و یا لحظه‌ای دیگر خودمدار و خداست. وقتی چنین مرد سنتی نگاهش به «غیر کوچک»، یعنی به معشوقش و زن، یک نگاه سنتی است، هم‌زمان خویش را به عنوان مرد سنتی بازتولید می‌کند. زیرا فرد و «غیر» در یک رابطه دیالکتیکی با یکدیگر قرار دارند و یکدیگر را بازتولید می‌کنند. ازین‌رو یکایک ما در خویش تمنا و معضلات «غیر بزرگ» و دیسکورس فرهنگی خویش، مانند جستجوی عشق و بحران مدرنیت/سنت، را داراییم و نیاز به پاسخ‌گویی 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 خویش آری گوییم و روایت فردی خویش را از این بحران و راه عبور فردی خویش از این بحران را بیافرینیم و به تحول دیسکورس و خویش کمک کنیم.

تفاوت میان انسان سالم و بالغ در نوع رابطه است. نوع رابطه با «غیر»، با تمنای خویش و با هویت خویش، با خواست قانون و دیسکورس فرهنگی خویش، می‌تواند به سه شکل «نارسیستی یا خیالی»، «سمبولیک» یا «واقع» باشد. البته هر انسانی دارای سه حالت است و می‌تواند در یک ارتباط بالغ‌تر و یا نابالغ‌تر باشد. انسانی موجودی چندلایه است و این سه بخش به هم احتیاج دارند و بدون هم ممکن نیستند. با این حال موضوع بلوغ و فردیت عبور از ارتباط نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه، یا گذار از شکل ارتباط هراسناک واقع با «غیر» و دست‌یابی به حالت ارتباط سمبولیک و تثلیثی با «غیر» است. انسان تمنای غیر است. یعنی او خواست‌های «غیر» و نظم سمبولیک فرهنگی و زبانی خویش را به سه شکل می‌تواند درک یا پاسخ گوید. برای مثال در حالت نارسیستی ارتباط یک ایرانی با «غیر بزرگ» و نظم فرهنگش، 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 بدبختی خویش می‌داند. در حالت واقع یا کابوسانه ارتباط با «غیر بزرگ» ایرانی، آن گاه چنین فردی در واقع چنان اسیر نگاه کابوسانه «غیر بزرگ» و هویت خویش است که به شکل رانشی برای ارضای خواست‌های ماتریکس خویش 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 خویش ارتباط می‌گیرد و او را در خود پذیرا می‌شود و به یک کثرت 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 نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه باشد آن گاه این دیسکورس به افرادش 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 (۹).

بایستی 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. اینگونه 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 عمده نارسیستی شیفتگانه/متنفرانه است، از آن‌رو فردیت رشد نمی‌کند و «غیر» تمامیت‌خواه و دیکتاتور می‌شود. اخلاق مقدس می‌گردد و به ناچار تمناهای بشری او نیز به اروتیسم و عشق مدرن و یا تمنای بالغانه مرزدار و قانونمند رشد نمی‌یابند و تمامیت‌خواه یا بی‌مرز هستند. یا این تمناها توسط اخلاق و غیربزرگ سرکوب می‌شوند؛ به جای آن‌که پذیرفته و زیبا و مرزدار شوند؛ یا به اشتیاق و وسوسه ضد اخلاق و بی‌مرز تبدیل می‌شوند. انسان جامعه ما و «غیر» جامعه ما یا خجالتی است 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. ازین‌رو 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 ببیننده را ارضا می‌کند و به او می‌گوید، چه رابطه ای 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 خشماگین «غیر» و پدر خیالی تبدیل شده است. آیا توانایی نئو و دیگر اعضای گروه در چیرگی بر قوانین فیزیکی و پریدن و تغییر 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 توهم‌وار 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 آن‌که 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 درهم‌آمیختگی درون و برون، یا به قول دلوز «ماشینی شدن انسان و انسانی شدن ماشین» دست یابد؟. یا کارگردانان فیلم قادر می‌شوند فیلمی بیافرینند که هم تمناهای سمبولیک و خیالی و هم علاقه ببیننده به فیلم ساینس/فیکشن و یا به فیلم‌های کونگ‌فو 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» بپردازیم 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 شخصی‌اش نباشد و تحت تاثیر نظم دیسکورس باشد. ازین‌رو 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 رئال یا «هیچی کابوس‌وار» است. بنابراین نیز ما انسان‌ها 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 روایتی نو و سمبولیک از واقعیت می‌شویم که بدور یک «هیچی محوری» ساخته می‌شود و باعث می‌شود که ما مرتب روایاتی نو و فانی از واقعیت و حقیقت، ماتریکسی نو بیافرینیم. همین‌گونه 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 خویش دهیم.(۵)

مشکل دیگر فیلم از نگاه ژیژک این است که فیلم با ایجاد یک ناجی و قهرمان در واقع تمنای بیننده بدنبال 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. ازین‌رو 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 و واقعیت را تبدیل به یک « زندگی ویرتوال 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، بدنبال تبدیل کردن بیننده خویش به یک ابزار پاسیو تمتع و خواست‌های درونی خویش است . همان‌طور که منحرف جنسی جسم خویش و دیگری را به ابزار تمتع بی‌مرز پدر جبار درون تبدیل می‌کند و توهم‌وار می‌خواهد هر دردی را تحمل کند و یا به ابزار اجرای فانتزی‌های سادیستی درونش تبدیل شود. بدون آن‌که 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.(۶)

مشکل نقد ژیژک در این است که متوجه این مطلب نیست که فیلم ماتریکس در خویش لایه‌های مختلفی از متون فلسفی تا فیلم ساینس/فیکشن و اکشن را جمع کرده است و هم‌زمان رابطه نویی در میان این متون ایجاد می‌کند که از بسیاری جهات نو و ورای نگاه معمولی نهفته در این متون است. ازین‌رو نیز بیننده ماتریکس در عین لذت بردن از لایه‌های مختلف فیلم مرتب با متون و نگاه‌های نویی و سوالات نویی روبرو می‌شود که ذهن او را بکار می‌اندازد. مشکل ژیژک در واقع مشکل نقد روان‌کاوانه است که به قول دلوز به نقد روان‌کاوانه فیلم می‌پردازد، به جای اینکه روان‌کاوی نهفته در فیلم، فلسفه نهفته در فیلم و 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 نویی 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 خویش جذب کند. ازین‌رو نیز برای تکمیل نقد روان‌کاوی بایستی از اشکال دیگر نقد مانند نقد بینامتنی یا دلوزی استفاده کرد و هم‌زمان تفاوت و مرزهای این 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 اختاپوس‌وار «نگهبانان سیستم» درهم‌می‌آمیزد 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. همین‌طور 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 بدنبال چیرگی بر هر نظم 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. ازین‌رو نیز پیش‌گویی ژیژک که در بخش‌های بعدی ماتریکس پی خواهیم برد که جهان بیرون از ماتریکس نیز خود یک ماتریکس دیگر و یک جهان ویرتوال دیگر است، به خطا می‌رود. زیرا ادامه فیلم کاملا 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 واخوفسکی(یا واشووسکی) در واقع یک متن بینامتنی یا فزون‌متنی است که در خویش متون فراوان را دربر می‌گیرد. از متون فلسفی مانند «غار افلاطون» و ذن‌بودیسم تا نظرات پست‌مدرن مانند نظرات ژان بودریار درباره جهان ویرتوئل و رئال. با آنکه ژان بودریار از فیلم ماتریکس انتقاد می‌کند و در بخش‌های بعدی به نقد انتقاد او و نکات درست و یا خطای نگاهش می‌پردازم. همچنین ماتریکس به عنوان یک پیش‌متن، دارای متون زیرین فراوانی مثل سناریوی «بت‌من» فرانک میلر، یا فیلم‌های « کلاغ»، «شهر تاریک» و غیره است. یا فیلم‌های فراوان ساینس فیکشن و یا کونگ‌فو را می‌توان به سان پس‌متن در فیلم ماتریکس بازیافت.(۷) همین‌طور فیلم ماتریکس نبرد بین خوب/ بد و تصاویر کهن نهفته در اسطوره‌های انسان‌ها و یا در انجیل را مورد استفاده قرار می‌دهد. قدرت ماتریکس اما در این است که رابطه میان پیش‌متن و پس‌متن 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 ساختارشکنی دست می‌زند. ازین رو فیلم حالت چندلایه، جادویی ، جذاب و کنجکاوکننده‌ای دارد. به ویژه بخش اول فیلم حالت جادویی و جذابی دارد که باعث فروش فراوان فیلم می‌شود. اما فیلم عملا کار دیگری نیز با این متون زیرین و در کل با نگاه تماشاچی 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 بعدها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این تکنیک که یک نمونه‌اش 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 تقریبا صدو هشتاد درجه بدور صحنه تاب می‌خورد و بدین‌وسیله با وجود سکون مکان، حرکت در زمان فیلم و در چشم‌انداز صحنه جاری می‌شود. یا در صحنه دیگری، با وجود حرکت اسلوموشن و آهسته نئو و تیرهای به سوی او شلیک‌شده، عملا بیننده 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.

»Bullet-time« im Einsatz: Trinity kämpft sich ihren Weg frei

اما به قول یک نقد دلوزی توسط آدام روبرت از فیلم و از این صحنه در اینترنت(۸)، این صحنه در معنای دلوزی یک «لحظه ویژه» در فیلم است و هم‌زمان در خویش به کمک این تکنیک «شکاف‌هایی» نو و درهایی نو، چشم‌اندازهایی نو ایجاد می‌کند که برای دلوز نماد قدرت سینما و نماد فلسفه‌سازی سینما است. زیرا این تکنیک با شکاندن روند عادی حرکت فیلم و شکاندن «تصویر حرکت»، در واقع به یک «تصویر زمان» دست می‌یابد و به بیننده امکان می‌دهد به کمک نگاه فیلم به واقعیت و چشم‌انداز تازه ای 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 فلسفه‌سازی ایجاد می‌کند و مرتب تفاوت‌های نویی و تمناهای 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، تمناهایی نو را ایجاد می‌کند. این فیلم یک فیلم اکشن و کونگ‌فویی 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 ساختارشکنی نو و ایجاد روایاتی

نو هستیم. ازین‌رو نیز برای درک فلسفه و ماتریکس فیلم «ماتریکس» بایستی تن به فیلم و تاثیر او به خویش 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 ویرتوئل 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 ورای 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 نو را نشان می‌دهد. طبیعی است که فیلم این موضوع را همراه با درهم‌آمیختگی نبرد خوب/بد با موضوعات دیگر همراه می‌کند، زیرا بهرحال یک فیلم هالیوودی و برای مصرف عموم است، اما فاصله درونیش را با فیلم‌های معمولی و از نگاه این‌گونه حفظ می‌کند و معانی نو وارد این متون و نگاه می‌کند. در ابتدای فیلم ما شاهد یک وابستگی 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. ازین‌رو به حالت پاسیو اسیر و مسحور سیستم هستند و نمی‌توانند با فاصله تثلیثی به شناخت بهتر واقعیت و وضعیت خویش دست یابند و 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 نظم درونی دیسکورس و ساختار قدرت در دیسکورس شناخت یابد و بدین‌جهت 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 کلان‌روایت از ماتریکس چیره می‌شود و با روایت فردی خویش قادر به تحول در ماتریکس و سیستم می‌گردد. او توهم‌وار 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 سناریویی نو و روایتی نو از ماتریکس بیافریند که به او قدرت و سعادتی نو می‌بخشد. با این‌که رابطه جنگ نیک وبد باقی می‌ماند و هنوز نئو به رابطه پارادوکس اعتماد و نقد با ماتریکس دست نمی‌یابد، اما این قسمت اول فیلم است و ماجرا ادامه دارد. ازین‌رو نوع رابطه با «غیر» در فیلم بر خلاف نگاه ژیژک 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. همان‌طور که پرنسس طلسم‌شده با بوسه پرنس از طلسم خواب بیدار می‌شود، اینجا نیز نئو با بوسه عشق ترینیتی از خواب مرگ و سناریوی نارسیستی بیدار می‌شود، به این رابطه نارسیستی مسحورانه نه می گوید و قادر می‌شود ماتریکس نهفته در پشت ماتریکس را ببیند و قادر به روایت فردی خویش از ماتریکس و تحول در ماتریکس گردد.. ازین‌رو 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 حس کند که می‌تواند روایاتی نو از جهانش و واقعیتش بیافریند. اگر ماتریکس را به معنای جهان درونی انسان و شهر صیون را به سان جهان برونی انسان بنگریم، آن‌گاه چیرگی نئو بر ماتریکس و قدرت تحول در آن به معنای عبور از هزار دالان اخلاقیات درون و دست‌یابی به قدرت فردی و طغیان و نه‌گفتن و ایجاد یک روایت نو است. اینجا شتر بارکش به شیر تبدیل می‌شود و تغییر ایجاد می‌کند. تا آن‌گاه که بتواند از شیر به کودک خودچرخنده 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 اهریمنانش چیره می‌شود تا در روند بعدی اهریمنانش را به فرشتگان و قدرت‌های خویش تبدیل سازد.

از طرف دیگر فیلم متون دیگری چون جدل ادیپالی میان مادر یعنی «اوراکل» و پدر یعنی «ماشین و ماتریکس» و فرزند یعنی نئو و دیگران را نیز دربر دارد که موضوع بحث بخش بعدی است. همین‌گونه 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 راهی دیگر 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 ویرتوآل و توهم قابل چیرگی است. بلکه در عین اینکه از قدرت چندگانه و حالت جادویی/فلسفی فیلم لذت برده است، هم‌رمان به این احساس دست می‌یابد که برای بینایی و توانایی تغییر زندگی و واقعیت، توانایی دیدن بافاصله 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 خویش از آینده تکنولوژی و نیز با تمناهای خویش در پی عشق روبرو می‌شود و کنجکاو می‌شود که ببیند ادامه ماجرا به کجا می‌کشد. زیرا احساس می‌کند که ماتریکس مرتب راهی و چشم‌اندازی نو ایجاد می‌کند و ساختارشکنی می‌کند.

سخن نهایی یا پیش‌زمینه نقد بعدی

از جهاتی بخش اول فیلم ماتریکس، جادویی‌ترین و جذاب‌ترین بخش آن است اما هم‌زمان فیلم سوالاتی نو را مطرح می‌کند که خواننده برای یافتن پاسخ به آن‌ها 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 روبروییم. سوال دیگر این است که آیا ناجی خود ناشی از سیستم و ماتریکس است و یا یک خطای پیش‌بینی نشده ماتریکس و سیستم است؟. اینجاست که برای درک بخش دوم فیلم بایستی به سراغ مفهوم دیسکورس نزد فوکو 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 راهی متفاوت و روایتی متفاوت و چندلایه و بینامتنی ایجاد کند و به تمنای دیدن این فیلم و ایجاد روایت فردی از فیلم و یا ایجاد نقد نقد من بیافزاید.

ادبیات:

۱/ http://lacanandthemedia.wordpress.com/۲۰۰۷/۱۱/۰۷/die-ausgangslage/

۲/ Freud. Studienasugabe.X.۲۶۷

۳/ http://www.univie.ac.at/Medienwissenschaft/reichert/dipl/۰۲Einl.htm

۴/ http://radiozamaaneh.com/idea/۲۰۰۷/۱۲/post_۲۲۶.html

۵/۶ http://www.realfictionfilme.de/filme/zizek/index.php

۷/ http://de.wikipedia.org/wiki/Matrix_(Film)

۸/ http://www.epilog.de/PersData/R/Roberts_Adam_۱۹۶۵/Interpretationen_SF/۰۳_Matrix_AC۰۵۶.htm

www.mindmotor.com