(عکس از مژده حمزه تبریزی)

مقایسه فیلم «دخترداییِ گم‌شده» و فیلم «ماتریکس»

کتاب هشتم: فیلم «دخترداییِ گم‌شده».

اشعار وحیده. و غار افلاطون

نوشته علیرضا محمدی‌فر

وبگاه ریزپردازنده (rizpardazandeh.com)

تمثیل غار افلاطون یکی از تأثیرگذارترین داستان‌ها بر ادبیات و سینمای مدرن بوده است. سینما با ماهیت تصویری خود بستری طبیعی برای بازآفرینی «**غار افلاطون**» بوده است، فیلم‌هایی که سفر از تاریکیِ جهل به نورِ **حقیقت** را می‌نمایانند. این بازآفرینی‌ها نشان می‌دهند که **تمثیل غار** یک داستان کهن شبیه به داستان‌های هزار و یک شب نیست، داستانی فلسفی درباره **حقیقت** و **خیال** است. فیلم «**دختردایی گم‌شده**» این غار را در یک جزیره بازآفرینی کرده است، فیلم «**ماتریکس**» آن را در یک **فضای مجازی** به نام **ماتریکس** خلق کرده است، فیلم «**نمایش ترومن**» آن را در یک استودیویِ تلویزیونیِ شهرمانند برپا کرده است، تا یک پرسش بزرگ را از ما بپرسند: «سایه‌هایِ رویِ دیوارِ امروزِ ما را کدام **رسانه** می‌سازد، حقیقت بیرون از غار چیست، و آیا اصلاً حقیقتی بیرون از غار وجود دارد؟»

با آن که **تمثیل غار افلاطون** یکی از مهم‌ترین داستان‌ها برای درک **حقیقت** است، بسیاری از مردم، حتی تحصیل‌کردگان این داستان را نشنیده‌اند. این در حالی است که برای شناخت **حقیقت** شناخت این غار بسیار ضروری است. **سقراط** اساساً برای ساختن داستان‌هایی مانند داستان این غار به اعدام با نوشیدن جام شوکران محکوم شد، و صحنه‌های اعدام در فیلم «**دختردایی گم‌شده**»، یا کشته‌شدن ابرقهرمانِ فیلم «**ماتریکس**»، **نئو**، یا یک عمر اسارت **ترومن** در فیلم «**نمایش ترومن**» می‌خواهند نشان بدهند که غار همچنان قربانی می‌گیرد. چرا؟

تصویر بالا یک نقاشی اثر **سالوادور دالی**، نقاش مشهور اسپانیایی است به نام «**در جست‌وجوی بُعد چهارم**». آنچه چشم‌های ما می‌بینند حداکثر فضایی سه بُعدی است. برای مغزهای ما اندیشه یا دیدن بُعدی دیگر دشوار است. **سالوادور دالی** بیرون غار را یک غار دیگر فرض کرده است که ما درکی از بُعد چهارم آن نداریم و در جست‌وجوی آنیم. سایه‌ای در گوشه بالا-چپ این نقاشی، نور خورشید را چنان کم‌فروغ کرده است که به **گرفتگی غروب** می‌ماند، همان که **وحیده** برای جزیره‌ای که تاریکی در آن می‌خواهد آغاز شود می‌سراید:

به آسمون نگاه کن، نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته

(عکس از مژده حمزه تبریزی)

فهرست

- پروژه بینامتنیت برای فیلم «دختردایی گم‌شده»/۳
- داستان غار افلاطون /٤
- فیلم «دختردایی گم‌شده» و داستان غار افلاطون /۹
- ایسم‌های فلسفی در فیلم «ماتریکس» و در فیلم «دختردایی گم‌شده»/۱۳
- پایان عصر افلاطونی، «نیچه»، و فیلم «دختردایی گم‌شده»: شاهکارهای سینمای فلسفی و تمثیل غار افلاطون /۱٦
- پیش‌گو یا اوراکل /۱۹
- فیلم «ماتریکس» و تمثیل غار افلاطون /۲۳
- متاورس در غار و در فیلم‌های «دختردایی گم‌شده» و «ماتریکس» /۲٦
- ناجی یکتا یا رهبری آنارشیستی /۲۸
- آنارشیسم جمع‌گرا /۳۰

۱۸ تیر ۱۴۰۵

- پی‌دی‌اِف این مقالات رایگان است.
- استفاده از مطالب این اثر با ذکر منبع آزاد است.
- نشانی وب: http://www.rizpardazandeh.com
- ایمیل: rizpardazandeh@gmail.com
- کانال تلگرام: @rizpardazandeh

یکی از ایدئال‌هایم ساخت فیلمی بود که نزدیک به ایدئال‌هایم در شعر و موسیقی باشد، یک داستان از وحیده خواندم، ... با این جمله «نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته» بود که عاشق وحیده شدم.

«فیلم دخترداییِ گم‌شده، فیلم شاعرانه بسیار قشنگی شد، بهترین فیلم من است، ولی هیچ‌کس ندید، حتی از طرف منتقدین و کارشناسان سینما دیده نشد، هیچ‌کس به این فیلم محل نگذاشت.»

داریوش مهرجوئی،
مستند «الماس در گام لامینور»

□ **حسن صلح‌جو (بی‌بی‌سی): آیا تماشاگر در این فیلم باید دنبال یک معنی خاص بگردد، یا این که فقط باید تصور کند که اینها یک سری خیالند، یک سری رؤیا هستند، یک سری تصور و همین؟**

■ **داریوش مهرجوئی: می‌توانید بگردید، هر چقدر دل‌تان می‌خواهد، خیلی هم برای معنا راه می‌دهد، منتهی مثل هر قطعه شعری، مثل یک غزل که مثلاً از حافظ می‌خوانید. از چندین زاویه مختلف می‌توانید به آن نگاه کنید، و هر چیزی را می‌توانید هر طوری دل‌تان می‌خواهد معنی کنید، یعنی فیلم فقط یک فکر یا یک ایدئولوژی خاص را مطرح نمی‌کند، بلکه....**

پروژه بینامتنیت برای فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

سال‌ها پیش که فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را دیده بودم استاد پرسید فیلم را چگونه دیدی؟ گفتم نقد داستان **تکامل** در فیلم «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» شاهکار **استنلی کوبریک** است، پاسخ دادند «**این یکی از دیدگاه‌ها و زوایا درباره این فیلم است.**»

این فیلم **کوبریک** را به دلیل حرفه و علاقه‌ام به **هوش مصنوعی** و تاریخ **تکامل ابزارهای** «**تقویت هوش**» و **شهر هوشمند** بارها دیده بودم و در آن هنگام یک مقاله کوتاه در باره **تکامل** در این فیلم و فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» برای **ماهنامه ریزپردازنده** نوشتم.

اما گفته استاد تا حدود سه سال پیش در ذهنم بود، که یک پروژه را برای یافتن این زوایا و سازه‌های **بینامتنیت** (**intertextuality**) در این فیلم و آثار بزرگ نوشتاری و سینمایی آغاز کردم که همچنان ادامه دارد، زیرا **استاد در گفت‌وگو با بی‌بی‌سی با تأکید می‌گوید که می‌توانید بگردید، هر چقدر دل‌تان می‌خواهد، خیلی هم برای معنا راه می‌دهد.** کتاب حاضر هشتمین کتابِ این پروژه است که به اثر **تمثیل غار افلاطون** بر این فیلم پرداخته است، و برای درک بهتر ظرافت‌ها و نگاه فلسفی این فیلم به این تمثیل، این اَبَرشاهکار سینمای جهان را با یک شاهکار بزرگ دیگر تاریخ سینما که به این تمثیل پرداخته است، فیلم «**ماتریکس**»، مقایسه کرده‌ایم.□

بینامتنیت چیست؟

همه متن‌ها به متن‌های پیشین ربط دارند و همواره بر بنیاد متن‌های پیشین تولید می‌شوند. جولیا کریستوا (Julia Kristeva)، فیلسوف و منتقد ادبی مشهور، نخستین بار این پدیده را مورد مطالعه قرار داد و از اصطلاح intertextuality برای آن بهره گرفت، در فارسی برای معادل این اصطلاح واژه بینامتنیت وضع شده است. بینامتنیت رابطه بین دو متن را توصیف می‌کند.

بینامتنیت در سینما به ارتباط و وابستگی متقابل بین فیلم‌ها و محتواهای دیگر، مانند داستان، شعر، موسیقی، مقاله علمی، چندرسانه‌ای دیجیتال، و مانند آن اشاره دارد. تحلیل‌گران فیلم با درنظرگرفتن چنین ارتباطاتی بهتر می‌توانند دریابند که نویسندگان فیلم‌نامه چگونه از منابع مختلف الهام گرفته‌اند و هدف‌شان از این ارجاعات چه می‌توانسته است باشد.□

داستان غار افلاطون

زندانیان یک غار که فقط می‌توانند دیوار روبه‌روی خود را نگاه کنند، و عروسک‌گردانانی که عروسک‌ها را مطابق با اندیشه و سناریوی خودشان حرکت می‌دهند تا سایه‌های‌شان بر روی دیوار مقابل زندانیان بیفتد. این عروسک‌گردانان شبیه به یک کارگردان در یک سینمای مدرن برای زندانیان فیلم نشان می‌دهند. (طراحی تصویر با هوش مصنوعی GPT Image 2)

تمثیل غار افلاطون

افلاطون داستانی دارد که به **تمثیل غار**[1] شهرت یافته است. **تمثیل غار افلاطون** یکی از مشهورترین و پرتأثیرترین مفاهیم فلسفی در تاریخ فلسفه است. این داستان در کتاب یا نمایش‌نامه هفتمِ رساله «**جمهور**[2]» این فیلسوف برجسته آمده است و در آن، **سقراط**، استاد **افلاطون**، در یک جلسه پرسش و پاسخ این داستان را مطرح می‌کند. **سقراط** پیش‌تر به دلیل پرسش‌هایی مانند پرسش درباره **چیستیِ واقعیت** به مرگ محکوم شد و جام شوکران را نوشید.

این تمثیل به بررسی مفاهیم **واقعیت**، **حقیقت**، و **شناخت** می‌پردازد و نشان می‌دهد که نور، به ویژه نورِ کم‌فروغ در تاریکی، مثلاً شبیه به **گرفتگی غروب** ــ که مسئله اصلی در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» است ــ نیز می‌تواند بر **شناخت** ما اثر بگذارد و ما را از **حقیقت** دور کند.

داستان **غار افلاطون** شبیه است به یک **سینمای سنتی**، در سالنی تاریک که در **آپارات‌خانه‌ای** که از دید تماشاگران سینما پنهان است نوری در پشت یک حلقه **فیلم** متحرک تابانده می‌شود و محتویات فیلم از طریق یک عدسی به پرده سینما تابانده می‌شود. آنچه تماشاگران می‌بینند و می‌شنوند سایه‌ها و سیگنال‌های صوتی ضبط‌شده بر روی فیلمِ ۳۵میلی‌متری هستند، نه تصاویر و صداهای واقعی. فرض **افلاطون** آن است که تماشاگرانِ چنین سینمایی از کودکی به صندلی سینما زنجیر شده باشند و فقط چنین صحنه‌هایی را دیده باشند. در این صورت، آیا این افراد در مخیله خود می‌توانند محتویات پرده سینما را چیزی جز «**واقعیت**» بپندارند؟

داستان غار افلاطون می‌خواهد به ما کمک کند که درک بهتری از وجود و روش‌های **شناخت** پیدا کنیم. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز همین هدف را دارد و سینما یا **رسانه فیلم** مرسوم را که فیلم‌های آن با دوربین‌های ۳۵میلی‌متری گران‌قیمت و پرهزینه تولید می‌شود و معمولاً در **انحصار** دولت‌های توتالیتر و سرمایه‌داری و ایدئولوژی‌ها است همچون **غار افلاطون** می‌داند که اندیشه‌ها را بر ذهن تماشاگران‌شان القا و تحمیل می‌کند و توانایی ادراک **حقیقت** را از آنها می‌گیرد. برای درک بهتر این فیلم، ابتدا چکیده‌ای از **تمثیل غار** و مفاهیم آن می‌آید.

[1] allegory of the cave
[2] Republic

داستان غار افلاطون و رسانه دیوار

در این تمثیل، **افلاطون** از داستانی می‌گوید که در آن گروهی از انسان‌ها از بدو تولدِ خود در یک غارِ **تاریک** به گونه‌ای به زنجیر کشیده شده‌اند که فقط می‌توانند به **دیوار** روبه‌روی خود نگاه کنند. در پشت سر این غارنشین‌ها آتش بزرگی برپاست و میان آتش و غارنشین‌های زندانی، دیواری قرار دارد که تعدادی عروسک‌گردان، اشیاء و مجسمه‌هایی را مطابق سناریویی که خودشان نوشته‌اند در بالای این دیوار جابه‌جا می‌کنند. سایه‌های این اشیاء و مجسمه‌ها بر دیوارِ روبه‌روی غارنشین‌های زندانی می‌افتد و زندانیان فقط می‌توانند این سایه‌ها را ببینند. به بیان دیگر، این دیوار **رسانه‌ای انحصاری** است که فقط **پیام‌ها** و اندیشه‌های عروسک‌گردانان آن را منتشر می‌کند، عروسک‌گردانانی که می‌توانند نماینده ایدئولوژی‌ها یا دولت یا یک گروه ویژه باشند.

غارنشین‌های زندانی ــ که نمادی از **توده‌های مردم** هستند ــ از بدو تولد فقط این سایه‌ها را می‌بینند و فقط پژواک صداها از دیوار غار را می‌شنوند. از همین روی، آنها این سایه‌ها و پژواک‌ها را **حقیقت مطلق** می‌پندارند. در این غار فردی نزد دیگران خردمند به شمار می‌آید که بتواند داستان سایه‌ها را به درستی تحلیل کند یا ترتیب ظهورشان را به درستی پیش‌بینی کند.

حال فرض کنید روزی زندانبانِ این غار یکی از این زندانیان را آزاد کند، یا اصلاً یک زندانی خودش بتواند زنجیرها را پاره و از غار فرار کند. حالا این زندانی ناچار است برای فرار و عبور از غار، محیط اطراف خود را جست‌وجو و بررسی کند. در هنگام خروج از غار، ابتدا نورِ آتش را می‌بیند که چشم‌هایش را می‌آزارد و سبب می‌شود که بازهم سایه‌ها را واقعی‌تر از اشیاء اصلی بپندارد. سپس به بیرون غار هدایت می‌شود. در جهان بیرون، پیش از آن که چشم‌هایش با نور شدیدِ روز و **خورشید** در طبیعت عادت کند، ابتدا فقط می‌تواند سایه‌ها و بازتاب چیزها در آب را ببیند، کم‌کم می‌تواند خود اشیاء را ببیند، و سرانجام می‌تواند به **خورشید** نگاه کند.

کشف حقیقت

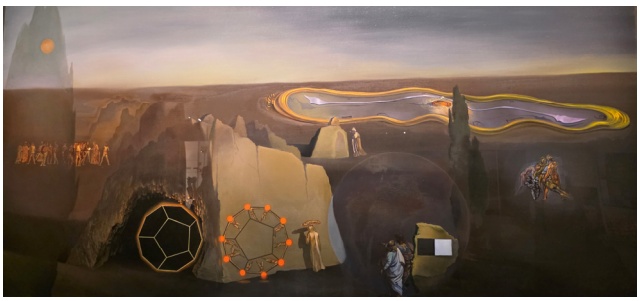
او ــ که حالا با ادراک حقایق به نماد یک **فیلسوف** تبدیل شده است ــ در می‌یابد که **حقیقت** در **جهان واقعی** بیرون از غار حاضر است، و آنچه او در غار می‌دیده است، تنها سایه‌هایی ناقص و فریبنده

از **واقعیت** بوده است. همچنین در می‌یابد که **خورشید** منبع نور و علت دیده‌شدن همه چیزهاست. حتی منبع حیات موجودات زنده **خورشید** است (**خورشید** به عنوان نماد «**خیر**» یا «**فرم خیر**» در **فلسفه افلاطون**).

بازگشت به غار

او که حالا **حقیقت** را درک کرده است به عنوان یک **فیلسوف**، مسئولیت اخلاقی برای هدایت جامعه دارد، حتی اگر جامعه او را درک نکند یا طرد کند (اشاره به سرنوشت **سقراط**، استادِ **افلاطون**، که به دلیل گمراه‌کردن مردم و پرسش درباره **واقعیت** به نوشیدن جام شوکران محکوم و مجازات شد). افلاطون جامعه‌ای را **اتوپیایی** می‌داند که بر آن یک **فیلسوف-پادشاه** حاکم باشد. **افلاطون** منتقد **دموکراسی** است، چون بر این باور است که مردم عادی مانند زندانیان غار هستند و فقط سایه‌های واقعیت را می‌بینند و بنابراین صلاحیت حکومت بر خود را ندارند. حتی او معتقد است که هنگامی که فرد آزادشده به غار باز می‌گردد زندانیان ممکن است حرف‌های او را درباره حقیقت باور نکنند و بپندارند که دیوانه شده است و حتی او را به جرم گمراه‌کردن زندانیان و پرسش درباره **واقعیت** مجازات کنند.

این داستان یادآور زندگی **سقراط**، معلم **افلاطون** است، که فردی دیوانه پنداشته می‌شد و سرانجام به دلیل توجه‌دادن مردم به سطحی بالاتر از واقعیت به مرگ محکوم شد.



نگاه سالوادور دالی، هنرمند بزرگ اسپانیایی، درباره غار افلاطون. نام اثر «در جست‌وجوی بُعد چهارم» (سال ۱۹۷۹) است. آنچه چشم‌های ما می‌بینند حداکثر فضایی سه بُعدی است. برای مغزهای ما اندیشه یا دیدن بُعدی دیگر دشوار است. سالوادور دالی بیرون غار را یک غار دیگر فرض کرده است که ما درکی از بُعد چهارم آن نداریم و در جست‌وجوی آنیم. بیرون از غار نیز انسان ممکن است با غاری دیگر و با ناحقیقت روبه‌رو شود. (عکس از مژده حمزه تبریزی)

غار کمربند در بهشهر تا حدود ۱۰هزارسال پیش اقامتگاه غارنشینان عصر نوسنگی و پارینه‌سنگی بوده است. برای آنها نور و تاریکی نماد حقیقت و ناحقیقت نبوده است، زمان رفتن به جنگل برای شکار و یافتن غذای مورد نیاز روزانه و زمان خواب و استراحت بوده است.

حقیقت و ناحقیقت از زمانی برای انسان اهمیت پیدا کرد که به کشاورزی روی آورد و برای محصولات مازاد بر نیاز خود و مدیریت مصرف این محصولات، انبار و ابزارهای اندازه‌گیری ساخت. با این ابزارها می‌توانست بفهمد که حقیقت انبار چیست.

(عکس از مژده حمزه تبریزی)

افلاطون معتقد است که ما ــ همه ما ــ شبیه به زندانیان غار هستیم، زیرا به اشتباه فکر می‌کنیم که **واقعیتی** که در آن زندگی می‌کنیم **حقیقی‌ترین** و **بالاترین واقعیت** موجود است. مطابق نظر **افلاطون**، همه ما در عمل **سطحی از واقعیت** را تجربه می‌کنیم که از طریق **حواس پنج‌گانه** ادراک می‌کنیم، که نمونه‌هایی ضعیف از سطح بالاتر واقعیت هستند که او آن را **مُثُل** (**Forms**) می‌نامد. **جهان محسوس** همین دنیایی است که با **حواس پنج‌گانه** می‌بینیم، که همچون تصاویر سایه‌های روی دیوار در **تمثیل غار افلاطون** نسخه‌ای ناقص از جهان واقعی است. **جهان معقول** یا **جهان مُثُل**، جهان کمال، حقیقت، و مفاهیم پایداری مانند **عدالت**، **زیبایی**، و **خیر** است. به عنوان مثال، ما روزانه با غروب زیبا، رفتارهای عدالت‌گرایانه، یا خوراک ماکارونی واقعاً خوب روبه‌رو می‌شویم، اما اینها نسخه‌هایی از **مُثُل** یا **فرم کامل** هستند، **نسخه‌هایی از خود زیبایی**، **خود عدالت**، **یا خود خوبی**. **افلاطون** و **سقراط** اهمیت فهم نه از طریق **حواس پنج‌گانه** که از طریق **عقل** را آموزش می‌دهند. **عدالت** چیست؟ **عشق** چیست؟ **خوبی** چیست؟ **فرم افلاطونی** چیست؟ **عقل** درباره این پرسش‌ها بحث می‌کند. چنین پرسش‌هایی بود که **سقراط** را پای میز محاکمه برد.

حالا می‌توانیم فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را با دانستن این داستان تحلیل کنیم.

از یک سو، هزینه ساخت فیلم با دوربین‌های حرفه‌ای به دلیل نیاز به عوامل تولید چنان بالاست که بیشتر از عهده دولت‌ها و افراد ثروتمند یا شرکت‌های متمول بر می‌آید. و از سوی دیگر، به دلیل دست‌وپاگیربودن این دوربین‌ها سرعت عمل در فیلم‌برداری با آنها کم است و بسیاری از لحظه‌های ناب و «واقعیت‌های» زندگی برای فیلم‌برداری از دست می‌روند.

مسئله واقعیت در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

خسرو شکیبایی، در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، که در نقش یک **کارگردان سینما** بازی می‌کند، بارها به **علی**، هنرپیشه‌اش که بر روی یک برج چراغ برق در جزیره کیش ایستاده است، می‌گوید که «**نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته**». او می‌خواهد تیرگی غروب بر چشم‌های **علی** نیفتد تا در فیلمش «**واقعیتِ**» چشم‌ها را در غروب بنمایاند. این «**واقعیت**» فقط در **یک لحظه** بسیار کوتاه اتفاق می‌افتد، و **خسرو** در روزهای متمادی نمی‌تواند عوامل فیلم‌برداری با **دوربین فیلم‌برداری حرفه‌ایِ ۳۵ میلی‌متری** را به گونه‌ای هماهنگ کند که آن لحظه هدر نرود. روزها می‌گذرد و موفقیتی در کار نیست، و «**واقعیت**» را نمی‌توان شکار کرد. **گرفتگی غروب** آغاز تاریکی و پنهان‌شدن **حقیقت** است.

نباید گرفتگی غروب تو چشمات بیفته.

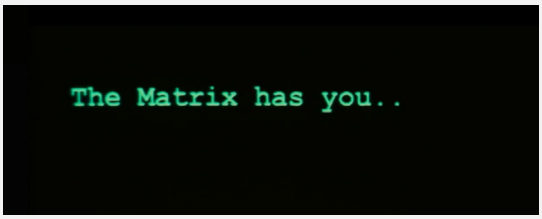
گذشته از آن، در یکی دیگر از صحنه‌ها، **خسرو** ناچار است به هنرپیشه‌های دختر فیلمش **تذکر حجاب** بدهد، که به این مفهوم است که او به دلیل محدودیت‌های قانونی نمی‌تواند «**واقعیتِ**» حجاب هنرپیشه‌هایش را ضبط کند و به نمایش در بیاورد.

کارگردان در حال تذکر حجاب‌دادن به هنرپیشه دختر.

مسئله واقعیت در فیلم «ماتریکس»

در یکی از صحنه‌های به‌یادماندنیِ فیلم مشهور «**ماتریکس**» که به نقش **فناوری** و **رسانه هوش مصنوعی** در آینده انسان می‌پردازد، **مورفیوس**، رهبر یک گروه چریکی و هکری که می‌خواهد انسان‌ها را از محیط **متاورسی‌ای** نجات بدهد که **هوش مصنوعی** برای مغزشان ساخته است و سبب شده است که انسان‌ها ندانند که محیط‌شان با سیگنال‌های دیجیتال ساخته شده است و نه اشیائی که ما روزانه آنها را در محیط‌مان در زمین می‌بینیم، از **نِئو** ــ که یک هکر کامپیوتری است و **مورفیوس** معتقد است که مطابق پیش‌گویی‌ها او **یکتا** (**The One**)، یا برگزیده یا ناجیِ موعود انسان است ــ می‌پرسد «**واقعیت چیست؟**»

مورفیوس که برای ملاقات با **نئو** از طریق دستگاه‌های انتقال ذهن به محیط **متاورسیِ ماتریکس** وارد شده است خود به خوبی می‌داند که آنچه در این فضا به شکل انسان می‌بیند گوشت و پوست ارگانیک نیست، **سیگنال‌های دیجیتال** است، اما **نِئو** هنوز زندگی ارگانیک را ندیده است، و هر آنچه می‌بیند سیگنال‌های دیجیتال است، چگونه می‌تواند بگوید که «**واقعیت چیست؟**»



در ماتریکس هستی...

افزون بر این، قیمت دوربین‌های حرفه‌ای و هزینه‌های تولید با آنها چنان بالاست که سبب شده بوده است که **رسانه فیلم** رسانه‌ای در **انحصار** سرمایه‌داران و دولت‌های توتالیتر و صاحبان ایدئولوژی‌ها برای ترویج باورهای آنان به عنوان «**واقعیت**» باشد. هنگامی که **علی** می‌خواهد با یک **هندی‌کم** به دریا برود و این **انحصار** را در هم بشکند تا دخترداییِ گم‌شده‌اش یا **حقیقت** را بیابد هیولاهای دریا سر می‌رسند و **محدودیت فیلم‌برداری از مکان‌ها** را با ضرب‌وشتم او و نشان‌دادن صحنه‌های اعدام فروشنده هندی‌کم و مشتریانش به او گوشزد می‌کنند. ضبطِ «**واقعیت**» با محدودیت و **مجازات مرگ** همراه است.

چنین مجازاتی، چه در نظام‌های توتالیتر که **تک‌روایتِ** خودشان را با **رسانه** به عنوان **واقعیت** می‌نمایانند، چه در فیلم‌های علمی-تخیلیِ دیستوپیایی‌ای که ناامیدانه آینده دیجیتال انسان را پیش‌بینی می‌کنند، شگفت‌انگیز نیست. به عنوان مثال، در فیلم پرفروش و بحث‌برانگیز «**ماتریکس**» نیز که یک سال بعد از فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» اکران می‌شود، و مردم در آن در یک دنیای کاملاً دیجیتالی به نام **ماتریکس** زندگی می‌کنند و پوست و گوشت و استخوان‌شان به جای این که از جنس ارگانیک باشد از جنس سیگنال‌های دیجیتال است، دانستن «**واقعیت**» با مجازات مرگ همراه است.

آنچه گم شده است واقعیت است.

واقعیت چیست؟

این پرسش از زمانی که انسان‌ها در دوران **نوسنگی** با **انقلاب کشاورزی** سبک زندگی خود را تغییر دادند مطرح بوده است و سبب شد که برای مقدار «**واقعیِ**» موجودی انبارها **وسایل اندازه‌گیری** مختلفی را اختراع کنند. اما فلسفی‌ترین پرسش‌ها و پاسخ‌ها درباره **واقعیت** و **حقیقت** حدود ۲۴۰۰سال پیش در یونان باستان مطرح شد. **سقراط** به دلیل همین پرسش‌ها و پاسخ‌ها درباره «**واقعیت**» به مرگ محکوم شد و جام شوکران را سر کشید. چرا **واقعیت** هنوز برای انسان به عنوان مسئله‌ای حل‌ناشده باقی مانده است و فیلم‌هایی مانند «**دخترداییِ گم‌شده**» یا «**ماتریکس**» ــ که به زندانیان غار افلاطون اشاره دارند ــ برای آن ساخته می‌شود؟ □

منابع:

Irwin, William. ***The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*****. 2002 by Carus Publishing Company.**

فیلم «دختردایی گم‌شده»
و داستان غار افلاطون

(طراحی تصویر از هوش مصنوعی GPT Image 2)

رسانه دیوار

رسانه سوژه اصلیِ غار **افلاطون** است: **رسانه دیوار**. **دیوار** در این غار مکان نمایش **پیام‌هایی** است که عروسک‌گردانان ارائه می‌کنند. عروسک‌گردانانی که می‌توانند نماینده یک حکومت توتالیتر باشند یا نماینده یک ایدئولوژی یا اندیشه ویژه. **رسانه دیوار** در **غار افلاطون** یک **رسانه انحصاری** در خدمت عروسک‌گردانان است. **رسانه** تا زمانی که **انحصاری** باشد این توان‌مندی را دارد که اندیشه انسان‌های تحت نفوذ خود را به اسارت در بیاورد.

بسیاری از نویسندگان و سینماگران، **رسانه فیلم** یا **سینما** را به **غار افلاطون** تشبیه کرده‌اند، و ده‌ها فیلم که در شمار شاهکارهای تاریخ سینما هستند درباره **تمثیل غار افلاطون** ساخته شده است، مانند دو نمونه فیلمی که تقریباً هم‌زمان در سال ۱۹۹۸میلادی ساخته شده‌اند: فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، و فیلم «**نمایش ترومن**[1]» ساخته **پیتر ویر**. فیلم «**ماتریکس**» نیز که تقریباً هم‌زمان با این دو فیلم ساخته شده است (سال ۱۹۹۹میلادی)، **رسانه مدرن‌تر هوش مصنوعی به حالت انحصاری** را به عنوان **رسانه غار افلاطون** به نمایش در می‌آورد. پیش از اینها شاهکارهایی مانند فیلم «**پرتقال کوکی**[2]» (سال ۱۹۷۱میلادی) اثر **استنلی کوبریک**، یا فیلم «**رسانه‌ها احساس ندارند**[3]» (سال ۱۹۶۸میلادی) اثر **هسکل وکسلر** ــ که سوژه آنها نیز **رسانه فیلم** بوده است ــ ساخته شده بوده است.

رسانه فیلم سوژه اصلیِ فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز هست، با این تفاوت که هم محدودیت‌ها و نقائص یک **رسانه انحصاری**، یعنی **رسانه فیلم مرسوم** را بیان می‌کند و به نمایش در می‌آورد، و هم ورود یک تغییردهنده بازی، یعنی **رسانه فیلم همگانی** را نیز نشان می‌دهد، که **هندی‌کم** نماینده ابزار آن است.

رسانه انحصاری این توان‌مندی را دارد که محیط زندگی ما را همچون **رسانه دیوار** در **غار افلاطون** به **زندان** تک‌روایت‌های توتالیترها و ایدئولوژی‌ها و سرمایه‌داران تبدیل کند و اندیشه ما را به بند بکشد. اما **رسانه فیلم همگانی** تعداد روایت‌ها را می‌تواند بی‌شمار کند و **واقعیت** را از درون آنها به نمایش بگذارد.

[1] The Truman Show
[2] The Clockwork Orange
[3] Medium Cool

سایفر در فیلم «ماتریکس» که یکی از هکر-چریک‌های گروه رهایی‌بخش انسان از چنگ فضای مجازیِ ماتریکس بوده است پس از ۹ سال همکاری با این گروه به این نتیجه می‌رسد که در محیط کاملاً نرم‌افزاریِ ماتریکس خوشبخت‌تر بوده است و با کشتن تعدادی از اعضای گروه به این گروه خیانت می‌کند، هرچند، این خیانت به شکست گروه نمی‌انجامد (عکس بالا).

در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» نیز همکاران علی ــ که هندی‌کم را رقیبی برای دوربین‌های حرفه‌ای و علیه منافع شغلی و ایدئولوژیک خود می‌بینند ــ علیه او که با جعبه هندی‌کم برای یافتن حقیقت و گم‌شده‌اش می‌خواهد به دریا برود می‌ایستند. در اینجا نیز این گروه موفق نمی‌شوند و فرود جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا نوید رواج رسانه فیلم همگانی را می‌دهد (عکس پایین).

از نظر **افلاطون** فلسفه و **فیلسوف**، راه **رهایی** انسان از بند **رسانه دیوار** در غار و راه درک **حقیقت** است، و حتی جامعه **اتوپیایی** را جامعه‌ای تصور می‌کند که در آن **فیلسوف-پادشاه** حاکم باشد. حدود ۲۴۰۰سال از انتشار رساله **جمهور افلاطون** گذشته است، اما آثار فراوان فلسفی و فیلسوفان در این مدت نتوانسته‌اند **رهایی** بیافرینند و **واقعیت** را نشان بدهند و **اتوپیا** را بر جامعه حاکم کنند ــ دست‌کم ادعای چند فیلم معرفی‌شده در این کتاب این است. حتی فیلمی مانند فیلم «**ماتریکس**» که یک سال پس از فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» و حدود ۲۴۰۰سال پس از **افلاطون** به نمایش در می‌آید **دیستوپیایی** مدرن از **غار افلاطون** در آینده را ــ که تحت سیطره **رسانه هوش مصنوعیِ توتالیتر و**

انحصاری است ــ نشان می‌دهد، که فرار از آن نیز فقط ما را به **دیستوپیایی** دیگر می‌فرستد، و از همین روست که **سایفر**، یکی از چریک-هکرهای گروه رهایی انسان از چنگ هوش مصنوعیِ **ماتریکس**، سرانجام این نظام هوش مصنوعی را بر **زندگی واقعی** ترجیح می‌دهد و حس می‌کند که در **ماتریکس** خوشبخت‌تر بوده است، و علیه رهایی می‌شورد و تعدادی از هم‌رزمان خود را به قتل می‌رساند.

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» راه **رهایی** را در **شکستن انحصار رسانه** و **دموکراتیزاسیون** و **سوسیالیزه‌شدن رسانه** می‌داند و ظهور **هندی‌کم** را به عنوان یک **پارادایم‌شیفت** بزرگ به سوی یک **اتوپیا** برای آن به نمایش در می‌آورد. هنگامی که هیولاهای دریا **علی** را تا سر حد مرگ کتک می‌زنند و **علی** بر زمین می‌افتد و سردسته هیولاهای دریا نبضش را می‌گیرد و می‌گوید: «مُرده»، و بلافاصله پس از این صحنه یک **جعبه هندی‌کم سونی** از آسمان به دریا فرود می‌آید و در دل دریا فرو می‌رود تا به دخترداییِ برسد، **وحیده** سروده نغز خود را از **اتوپیا** می‌خواند:

و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

که به معنی آن است که رواج **رسانه فیلم همگانی** گریزناپذیر است و با مجازات‌هایی مانند مجازات مرگ نمی‌توان در برابر آن ایستاد. از سوی دیگر، هنگامی نیز که **علی** به بیمارستان انتقال پیدا می‌کند و در حالت کُما بستری می‌شود، باز هم **وحیده** در صحنه‌ای که **علی** بی‌هوش بر تخت بیمارستان است این سروده را تکرار می‌کند، و هنگامی که مانیتورِ ضربانِ قلب بیمارستان به ایست قلبی **علی** اشاره می‌کند و سپس **علی** دوباره با الکترودهای متصل به مغزش به نمایش در می‌آید ــ که به **فناوری‌های** ایمپلنتی و **واقعیت مجازی** می‌تواند اشاره داشته باشد ــ **وحیده** سروده زیر را می‌خواند:

وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند، می‌دانم که مال منی

و هم‌زمان با ترفند سینماییِ **سفیدشدنِ تدریجی صحنه** یا **fade to white** روبه‌رو می‌شویم که از یک سو می‌تواند به پیوند مرگ یا خارج‌شدن روح از بدن و ظهور در جهانی نو اشاره داشته باشد (**نگاه مذهبی/عرفانی**)، و از سوی دیگر، فرود جعبه هندی‌کم و الکترودهای روی مغز **علی** می‌تواند نشان‌گر پیوندی فناورانه مانند پیوند **متاورسی** به جهانی نو باشد (**نگاه فناورانه**)، شبیه به تخت‌های مخصوص انتقال به **متاورسِ ماتریکس** در فیلم «**ماتریکس**». این سروده **وحیده** به زمانی نیز اشاره دارد که دختردایی‌ها با فناوری توانسته‌اند به آزادی برسند و همچنین نشان‌گر **عشق علی** به دختردایی است.

در فیلم «ماتریکس» تخت‌های ویژه انتقال به برنامه ماتریکس در یک سفینه فضایی، اعضای هکر-چریک گروه رهایی‌بخشِ انسان را به فضای مجازی ماتریکس انتقال می‌دهد و از طریق یک تماس تلفنی به سفینه باز می‌گرداند (عکس بالا).

در فیلم «دخترداییِ گم‌شده» با آن که الکترودهای روی مغز به تجهیزات بیمارستانی اشاره دارند، می‌توانند به فناوری‌های واقعیت مجازی و انتقال به متاورس نیز اشاره داشته باشند. ترفند سینماییِ سفیدشدنِ تدریجی صحنه یا fade to white از پیوند این صحنه با سکانس بعدی حکایت می‌کند که علی را زنده بر روی برج چراغ می‌بینیم، گویی تخت ویژه انتقال به فضا و واقعیت مجازی علی را به جهانی دیگر می‌برد (عکس پایین).

در فیلم **ماتریکس**، هدف گروه رهایی‌بخش انسان‌ها، **هبوط** انسان از دیستوپیایِ متاورسیِ **ماتریکس** به زمینِ دیستوپیاشده و ویران است، اما در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» ما شاهد **عروج علی** به آسمان به دعوت دختردایی هستیم. آنان بال‌زنان در آسمان بر جزیره کیش ــ که نماد جهان ماست ــ احاطه‌ای خداگونه دارند و **واقعیت** جهان را آن‌گونه‌که هست می‌توانند ببینند ــ توان‌مندی‌ای که می‌تواند به مدد **فناوری‌های رسانه‌ای همگانی** و انبوه داده‌های حاصل از آنها پدید آمده باشد.

فیلم «دخترداییِ گم‌شده» و تمثیل غار افلاطون

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» همچون **تمثیل غار افلاطون** سفری است از تاریکی (لحظه **گرفتگی غروب**) تا رسیدن به **خورشید** و روشنایی برای ادراک **حقیقت**. هرچند، فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» داستان **غار افلاطون** را به شکلی مدرن نمایش می‌دهد. در داستان **غار افلاطون** عروسک‌گردان‌ها نماینده قدرت حاکم یا ایدئولوژی‌ها هستند که مردم را به زنجیر می‌کشند و اندیشه‌های آنان را به‌گونه‌ای شکل می‌دهند که همان‌گونه فکر کنند که آنها می‌خواهند.

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» این **رسانه فیلمِ انحصاری** در دست سرمایه‌داران، دولت‌های توتالیتر، یا ایدئولوژی‌هاست که اندیشه‌های مردم را شکل می‌دهند و آنها را با **رسانه فیلم انحصاری** به زنجیر می‌کشند. اندیشه‌های مردم با پرده سینما یا صفحه تلویزیون انحصاری همچون سایه‌های روی دیوار **غار افلاطون** شکل می‌گیرد. بسیاری از مردم بدون **تفکر انتقادی**[4] و بدون **فلسفه‌ورزی** به‌گونه‌ای زنجیرشده تحت تأثیر **رسانه فیلم انحصاری** قرار می‌گیرند، و کسانی چون **علی**، عاشق دخترداییِ، یا **فروشنده هندی‌کم**، که در پی **حقیقت** باشند به مرگ محکوم می‌شوند.

علی همان زندانی آزادشده در **داستان غار افلاطون** است. داستان **علی** داستان زندانی‌ای است که می‌خواهد آزاد باشد و روایت و فلسفه‌ورزی خود از **واقعیت** را از اعماق تاریک دریا تهیه کند. گروه تولید فیلم، یعنی همکاران **علی**، که عادت کرده‌اند به **گرفتگی غروب** و **رسانه انحصاری فیلم**، همچون زندانیان غار هستند که با زندانی بازگشته و حقیقت‌دیده از جهان بیرون از غار می‌جنگند. آنان نخستین کسانی هستند که در برابر **علی** می‌ایستند.

رسانه فیلم تا زمانی که از دوربین‌های فیلم‌برداریِ گران‌قیمت و حرفه‌ای، مانند دوربین‌های فیلم‌برداری **۳۵**میلی‌متری که در فیلم به نمایش در می‌آید بهره بگیرد **رسانه‌ای انحصاری است**، که همچون آتش درون غار نوری کم‌فروغ در تاریکی دارد و در **گرفتگی غروب** نمی‌تواند **حقیقت** را نشان دهد. این سینما به جای این که ابزار رهایی انسان از اسارت باشد با نشان‌دادن **زوایای تاریک**، با تولید پروپاگاندا، و با تولید فیلم‌های سرگرم‌کننده محض و فیلم‌هایی که توهم ایجاد می‌کنند بیشتر به ابزار اسارت تبدیل شده است. به عنوان مثال، در فیلم، **خسرو**، کارگردان و رهبر گروه تولید فیلم، از دختران هنرپیشه می‌خواهد که حجاب عادی خود را به نمایش نگذارند و با حجاب مورد تأیید حکومت بازی کنند، یک **ناحقیقت** آشکار که به خورد تماشاگران داده می‌شود.

رسانه فیلمِ اصیل و جدی در برابر چنین ناحقیقت‌هایی می‌ایستد، و زوایای تاریک ایدئولوژی‌ها و مناسبات قدرت را نشان می‌دهد تا بتواند زنجیرها را باز کند و نگرشی نو در تماشاگر بیافریند، مانند زندانی‌ای که پس از دیدن غار به زندان باز می‌گردد.

افلاطون با هنر، به ویژه با **شعر** و **تئاتر** مخالف بود و آن را «**سایه‌ای از سایه‌ها**» می‌دانست. به بیان دیگر، بر این باور بود که **شعر** و **تئاتر**، سایه‌ای را که زندانیان غار می‌بینند به سایه‌ای دیگر تبدیل می‌کند. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» این باور **افلاطون** را با شعر و نمایش و با **رسانه فیلم همگانی** به چالش می‌کشد.

زندانی آزادشده از غار در داستان **افلاطون** نماد یک **فیلسوف** است که می‌تواند اتوپیای **فیلسوف-پادشاه**[5] **افلاطون** را پدید بیاورد. **علی** در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» ظاهراً نقش همان فیلسوف را بازی می‌کند. اما واقعیت آن است که نقش **علی** در فیلم همچون نقش دانشمندی چون **گالیله** است که با **تلسکوپ** به حقایق دست پیدا می‌کند. **علی** با **هندی‌کم** یعنی با یک **رسانه فیلم همگانی** گم‌شدگان را می‌یابد، کاری که اگر **دوربین فیلم‌برداریِ همراه** رواج یابد و **همگانی** شود از عهده همگان بر خواهد آمد و همگان می‌توانند با آن فلسفه‌ورزی کنند و فلسفه خود را از زندگی به نمایش در بیاورند.

به بیان دیگر، در **اتوپیای** فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» همه عاشقانی که با فناوری‌های سوسیالیزه‌شده به دنبال معشوق خود هستند و همه دخترداییِ‌ها توان پادشاه‌شدن و برپایی **حکومت دموکراتیک** را دارند. این در حالی است که در فلسفه غار افلاطون فقط کسانی استحقاق پادشاهی را دارند که نور و خورشید بیرون از غار را دیده باشند. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» از روزگاری سخن سر می‌دهد که **دوربین فیلم‌برداری** همگانی شده است و **خورشید** دیگر در برابر چشمان صاحبان این دوربین‌ها که همه مردم هستند **غروب نخواهد کرد** و جاودانه خواهد بود. جهان **افلاطون** جهانی است که بسیاری از مردم به زنجیر نادانی کشیده شده‌اند و معدودی توان پاره‌کردن این زنجیر را دارند و از همین روی از دموکراسی آتن انتقاد کرد، اما فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به یک دموکراسی ناب می‌اندیشد، دموکراسی‌ای که همه دخترداییِ‌ها زنجیرهای ناآگاهی را با در اختیارگرفتن رسانه پاره کرده‌اند و استحقاق پادشاهی را دارند.□

[4] critical thinking

[5] philosopher-king

ایسم‌های فلسفی در فیلم «ماتریکس» و در فیلم «دختردایی گم‌شده»

فیلم علمی-تخیلی «ماتریکس» ساخته برادران **واچوفسکی**[1] یکی از بحث‌برانگیزترین فیلم‌های فلسفی و مذهبی در تاریخ سینما بوده است و به عنوان یک نمونه مدرن از **تمثیل غار افلاطون** مطرح شده است. **اسلاوی ژیژک**[2]، فیلسوف پرآوازه، در مقاله طولانی خودش به نام «**ماتریکس: یا، دو روی تباهی**[3]» ــ که در کتاب «**ماتریکس و فلسفه: به کویر واقعیت خوش آمدید**[4]» آمده است ــ می‌پرسد:

«آیا فیلم «ماتریکس» از آن دست فیلم‌هایی نیست که می‌تواند به عنوان یک آزمون رورشاخ[5] (آزمون تفسیر لکه‌های تصادفیِ جوهرِ پخش‌شده بر روی کاغذ) برای فلسفه عمل کند؟»

ویلیام ایروین در مقدمه همین کتاب پاسخ **ژیژک** را خلاصه می‌کند:

«فیلسوفان می‌توانند فلسفه مورد علاقه خود را در فیلم «**ماتریکس**» ببینند: **اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم، فمینیسم، بودیسم، نیهیلیسم، پست‌مدرنیسم**. نام **ایسم** فلسفی خودتان را بیاورید، آن را هم می‌توانید در **ماتریکس** بیابید. با وجود این، این فیلم فقط لکه‌های تصادفی پخش‌شده بر روی کاغذ نیست، یک برنامه تعریف‌شده در پشت آن است و عامدانه وارد حوزه فلسفه شده است...»

فیلم «**دختردایی گم‌شده**» نیز که یک سال پیش از اکران فیلم «**ماتریکس**» اکران شده است، هم به **تمثیل غار افلاطون** می‌پردازد، و هم همه این **ایسم‌ها** را در متن خود دارد و افزون بر آنها همچنان که در هفت کتاب پیشین شرح داده‌ایم به **حکمت اشراق سهروردی**، به مبحث **تکامل فناوری**، به فیلم‌هایی مانند «**۲۰۰۱: اودیسه فضایی**» یا «**پرتقال کوکی**» هر دو شاهکارهایی از **استنلی کوبریک**، و همچنین به شاهکار **ژیگا ورتوف**، فیلم فراموش‌ناشدنی «**مردی با یک دوربین فیلم‌برداری**» و آثار ادبی و فلسفی و تاریخی و سینمایی مختلف دیگر اشاره دارد. فیلم «**ماتریکس**» فیلمی فناورانه، فلسفی، عرفانی، و مذهبی است، فیلم «**دختردایی گم‌شده**» نه‌تنها همه اینها هست، بلکه فیلمی سیاسی و اجتماعی، و فیلمی درباره **نظریه فیلم** و درباره **تاریخ فلسفه** از حکمت باستانی ایرانیان و اندیشه‌های زرتشت گرفته تا اندیشه‌های افلاطون، فرانسیس بیکن، ...، نیچه، سارتر، کامو، و پارادایم‌شیفتِ پست‌مدرنیته و درباره **برپایی اتوپیا** نیز هست. چنین فیلمی به عنوان یک **آزمون رورشاخِ جامع** برای دانشجویان فلسفه یا سینما یا ارتباطات یا علوم دیگر و علاقه‌مندان سینما شایسته‌تر نیست؟

فیلم «ماتریکس» و نظریه آپاراتوس سینما

فیلم «ماتریکس» را پاره‌ای «یک افلاطون های‌تک» نامیده‌اند. بی‌گمان، فیلم «ماتریکس» شباهت‌های زیادی به غار افلاطون دارد، که در آن مردم زندانی‌اند تا آزاد شوند، و جهان واقعی را ببینند. هرچند، جهان واقعی در فیلم «ماتریکس» بر خلاف تمثیل غار افلاطون یک جهان روشن و آرمانی نیست، بلکه جهانی تاریک و ویران است.

در حقیقت، فیلم «ماتریکس» را می‌توان با نظریه آپاراتوس (apparatus theory) سینمایِ ژان لویی بودری (Jean Louis Baudry) همانند دانست، که این نظریه را از ترکیب تمثیل غار افلاطون و ناخودآگاه فرویدی پدید آورد. فیلم «ماتریکس» به نظر یک فیلم پارادایمی برای فرهنگ ویدئویی و نظریه‌های دیداری/شنیداریِ معاصر و یک پیش‌نمونه از سینمای آینده باشد.

از کتاب:

Pisters, Patricia. *The matrix of visual culture: working with Deleuze in film theory*. 2003: Stanford University Press.

---

[1] Wachowsky
[2] Slavoj Zizek
[3] The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion
[4] Irwin, William. *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*. 2002 by Carus Publishing Company.
[5] Rorschach test [http://rorschach.test.at/]

این فیلم «دخترداییِ گم‌شده» است که داستان زندگی سقراط است

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» اگرچه در برابر جلوه‌های ویژه جذاب سینماییِ فیلم «**ماتریکس**» هیچ حرفی برای گفتن ندارد، اما بی‌گمان به لحاظ مفاهیم فلسفی و عرفانی و نقش فناوری در جامعه نه‌تنها کمتر از فیلم «**ماتریکس**» نیست و مشابهت‌های نسبتاً زیادی با آن دارد مفاهیم بیشتر دیگری را نیز پوشش می‌دهد.

به عنوان مثال، **ویلیام ایروین** در ابتدای مقاله خودش به نام «**کامپیوترها، غارها، و اوراکل‌ها: نِئو و سقراط**»[6] در کتابِ پیشتر معرفی‌شده، **فیلم «ماتریکس» را داستان زندگی سقراط، یک روشنفکر یونان باستان می‌داند** که به جرم گمراه‌کردن جوانان و در اصل به جرم **حقیقت‌جویی** و **نبرد با خُرافه** به اعدام با جام شوکران محکوم شد.

این در حالی است که فیلم «**ماتریکس**» برخلاف **سقراط** که خروج از غار را رهایی از **رسانه دیوارِ** غار و رسیدن به **اتوپیای خورشید** و **حقیقت** می‌دانست، خروج از دنیای شبیه‌سازی‌شده **ماتریکس** را ــ که انسان را به یک باتری تبدیل کرده است ــ رهایی از **رسانه توتالیتر هوش مصنوعیِ ماتریکس** و ورود به زمینی که از **خورشید** بی‌بهره است و آسمان آن تیره و تاریک است و به یک **دیستوپیا** می‌ماند می‌داند. در این دیستوپیا غذا با مواد ارگانیک پخته نمی‌شود، با مواد مصنوعی اما مورد نیاز بدن ساخته می‌شود، حتی یک دلیل **سایفر** که پس از ۹ سال به گروه رهایی‌بخش خیانت می‌کند آن است که استیکِ آبدارِ غیرواقعی را بر آشغال‌هایی که به نام غذا می‌خورده است ترجیح می‌دهد.

با این همه، این دیستوپیای دوم را نمی‌توان **نیهیلیستی** دانست، زیرا در آن انسان امکان **انتخاب** و **اراده آزاد** و امکان برپایی یک **اتوپیا** را دارد، که فیلم «**ماتریکس**» در مورد رسیدن به آن ساکت است. از همین روی، در این فیلم شاهد گذاری **اگزیستانسیالیستی** هستیم، با اراده آزاد، اما در یک دوزخ واقعی، بدون هیچ راهی برای کاستن از رنج‌های این دوزخ. با این همه، اگر **نِئو** را **سقراط** یا **فیلسوفِ** این داستان بدانیم، او **سقراطی** است که هیچ راهی برای رسیدن به **اتوپیا** ارائه نمی‌دهد. در این صورت، آیا می‌توان **فیلم «ماتریکس»** را داستان زندگی **سقراط** ــ که هدف آشکارش اتوپیایی و خورشید و حقیقت بوده است ــ دانست؟

شگفت آن که آنچه را که **ویلیام ایروین** به فیلم «**ماتریکس**» نسبت داده است قاطعانه‌تر می‌توان به فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نسبت داد: این فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» است که داستان زندگی **سقراط** است که به جرم حقیقت‌جویی به مجازات اعدام محکوم می‌شود. **سقراط** در این فیلم غار را توصیف می‌کند و راه خروج از غار به سوی یک اتوپیا را نشان می‌دهد. او می‌تواند **علی**، دخترداییِ، فروشنده هندی‌کم، و یا حتی زوج عارف نویسنده فیلم‌نامه باشد.

فیلم «دخترداییِ گم‌شده» هم فیلمی مستند است از پشت صحنه فیلمی درباره جست‌وجوی حقیقت و دخترداییِ گم‌شده، و هم فیلمی تخیلی، که دخترداییِ و علی را در آسمان بال‌زنان نشان می‌دهد.

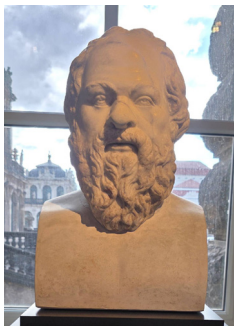
علی برای یافتن حقیقت و گم‌شده سراغ پیش‌گو نمی‌رود، به یک فروشگاه وسایل دیداری-شنیداری می‌رود و فروشنده که بعداً در فیلم بر سر دار دیده می‌شود یک هندی‌کم را به او توصیه می‌کند. بخش تخیلی فیلم نیز در پی درک حقیقت در آینده است. بخش تخیلی را می‌توان بخش علمی-تخیلی فیلم دانست که می‌خواهد تأکید کند که پیشرفت‌ها در فناوری‌های رسانه‌ایِ همگانی، انسان را خداگونه خواهد کرد، به گونه‌ای که بتواند از آسمان بر جهان اشراف پیدا کند و خود را از جهل و خرافات برهاند (عکس بالا).

اوراکل (پیش‌گو) در دنیای ماتریکس یک برنامه هوشمند برای تحلیل روان انسان است، نه پیش‌بینی محض آینده. مورفیوس می‌گوید اوراکل فقط مسیر را نشان می‌دهد، نه سرنوشت را. اوراکل می‌داند که برگزیده کسی است که انتخاب کند. به نِئو می‌گوید که «تو برگزیده نیستی» تا واکنش او را بسنجد و او را در مسیر انتخاب درست راهنمایی کند. اما آیا انتخاب‌ها در فضای ماتریکس واقعی است؟ (عکس پایین.)

به عنوان مثال، به صحنه‌ای توجه کنید که دیوهای اعماق **تاریک** دریا، **علی**، عاشق دخترداییِ را که برای یافتن **حقیقت** و گم‌شده‌اش با یک **هندی‌کم** می‌خواهد به اعماق دریا برود کتک می‌زنند و او را از

[6] Computers, Caves, and Oracles: Neo and Socrates

پای می‌اندازند. در این صحنه فروشنده و مشتریان هندی‌کم را بر دار یا در بند می‌بینیم. جرم‌شان همان جرم **سقراط** است، جست‌وجوی **حقیقت** در دنیایی که **رسانه فیلم انحصاری** روایتی چون روایت روی **دیوار غار افلاطون** را به عنوان **حقیقت** در ذهن‌های ما القا می‌کند.



سقراط در سال ۳۹۹ پیش از میلاد به جرم گمراه‌کردن جوانان به اعدام با نوشیدن جام شوکران محکوم شد. با وجود فرصت فرار، برای احترام به قوانین شهر، اعدام را به عنوان آخرین درس فلسفی خود می‌پذیرد. (عکس از مژده حمزه تبریزی، موزه زوینگر درسدن، آلمان)

اتوپیای فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» دو جهان را به نمایش در می‌آورد: یکی **دیستوپیایی** که **رسانه انحصاری** پدید می‌آورد و دیگری **اتوپیایی** که **رسانه همگانی** (به طور ویژه با ابزارِ **هندی‌کم** یا **دوربین فیلم‌برداری همراه**) پدید می‌آورد. این فیلم پس از گذشت ۲۴۰۰سال از معرفی **رسانه دیوار** در **غار افلاطون**، شکسته‌شدن **انحصار رسانه‌ای** را با **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** یا **همگانی** به نمایش در می‌آورد و **دموکراتیزه** و **سوسیالیزه‌شدن رسانه** را به عنوان یک پارادایم‌شیفت بزرگ در زندگی انسان معرفی می‌کند.

از همین روی، **برگزیدگان** و **ناجیانِ موعود** برای رهایی انسان از اسارت در این فیلم **ابرمردها** و **ابردخترداییِ‌هایی** هستند که از **رسانه فیلم همگانی** بهره می‌گیرند و نظام‌های توتالیتر را فرو می‌پاشانند و نظام‌هایی **واقعاًدموکراتیک** بر پا می‌کنند. یک پیش‌بینی این فیلم **انقلاب حجاب اختیاری** بوده است که تعداد زیادی از **اَبَردخترداییِ‌ها، بدون رهبر** با **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** خود، حتی بدون همراهی رسانه‌های روشنفکری مرسوم، حجاب اختیاری را بر حکومتی که قدرت‌مندترین نیروی محتسبِ تاریخ را با به‌کارگیری **هوش مصنوعی** و تعداد بسیار زیادی **دوربین فیلم‌برداریِ ثبت تخلف** داشته است تحمیل کردند.

در مقابل، فیلم «**ماتریکس**» نیز دو جهان، هر دو دیستوپیایی را به نمایش در می‌آورد: یکی از **رسانه انحصاری هوش مصنوعی** بهره می‌گیرد و همچون **غار افلاطون** انسان را به بند می‌کشد، و دیگری تنها شهر باقیمانده از انسان‌های روی زمین به نام **زایون** است که به دلیل فقدان نور **خورشید** و آسمانِ تیره و سوخته شهری تیره‌روز است. **یکتا** (The One) یا **برگزیده** یا **ناجیِ موعود** در این فیلم یک فرد است که **مورفیوس**، رهبر یک گروه رهایی‌بخش چریکی-هکری برای آزادی انسان‌ها از چنگ **ماتریکس** در پی اوست و با راهنمایی یک **پیش‌گو** به نام **اوراکل** به این نتیجه می‌رسد که این ناجیِ موعود یک هکر با نام مستعار **نئو** است، که در انتهای فیلم کشته می‌شود، اما با گفتار عاشقانه **ترینیتی**، یک چریک دیگرِ گروهِ مقاومت زنده می‌شود و موفق می‌شود انسان را از **ماتریکس** برهاند، هر چند، زندگی در یک دیستوپیای دیگر به نام **زمین** ادامه می‌یابد.

شباهت‌ها و تفاوت‌ها در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بسیار مهم هستند. فیلم «**ماتریکس**» نگاهی **آخرالزمانی** و **متافیزیکی** دارد و از یک ناجی موعود برای نجات انسان خبر می‌دهد. در مقابل، فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نگاهی **فیزیکی** دارد و برپایی اتوپیا را با **فناوری‌های رسانه‌ای همگانی** از طریق **ابردخترداییِ‌ها** و **ابرانسان‌ها** ممکن می‌داند، و نه یک ناجی موعود.

به بیان دیگر، فیلم «**ماتریکس**» توتالیتاریسم هوش مصنوعی و به دام انداختن انسان در یک فضای مجازی خروج‌ناپذیر را محصول تکامل فناوری می‌داند، اما در برابر، تکامل فناوری در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» محصولی متفاوت به بار می‌رساند: یک جامعه عرفانی و دموکراتیک و سوسیالیستی که انسان‌هایش **ابرانسان‌هایی** هستند که خداگونه می‌توانند بر داده‌ها حکومت کنند.□

فروشنده دوربین به دار آویخته شده است. او چون سقراط به جرم حقیقت‌جویی به مرگ محکوم شده است. رسانه دیوار که انسان‌های غار را به اسارت در آورده بود رسانه‌ای انحصاری بود. دوربین فیلم‌برداری همراه یک ابزار رسانه فیلم همگانی است.

پایان عصر افلاطونی: «نیچه» یا فیلم «دختردایی گم‌شده»؟

شاهکارهای سینمای فلسفی و تمثیل غار افلاطون

از آفرینش کتاب **جمهور افلاطون** که از تأثیرگذارترین آثار فلسفی در غرب بوده است حدود ۲۴۰۰سال می‌گذرد. این کتاب ۱۰ نمایش‌نامه دارد که هفتمین آنها به **داستان زندانیان غار** اختصاص دارد. زندانیانی که از کودکی به‌گونه‌ای به زنجیر کشیده شده‌اند که فقط سایه‌های روی دیوار مقابل‌شان را می‌بینند و فقط آنها را **حقیقت** می‌پندارند. این سایه‌ها از حرکت عروسک‌هایی پدید می‌آید که تعدادی **عروسک‌گردان** از پشت یک دیوارِ دیگر ــ که پشت سرشان آتشی برافروخته است ــ به حرکت در می‌آورند. **دیوار در اینجا رسانه است** و **پیامِ عروسک‌گردانان** را به زندانیان می‌رساند.

روزی یکی از این زندانیان به بیرون از غار هدایت می‌شود و چون **چشم‌هایش** عادت ندارند در روشنایی به درد می‌آیند و ابتدا فقط می‌تواند سایه‌های روی آب را ببیند و کم‌کم به **حقیقت** سایر اشیاء و **خورشید** پی ببرد. این زندانی که حالا به مقام **فیلسوفی** رسیده است خود را به لحاظ **اخلاقی** ملزم می‌داند که به غار بازگردد و هم‌بندی‌های سابقش را از **حقیقت** آگاه کند.

اساساً این داستان می‌خواهد بگوید چه چیز **حقیقت** است و چه چیز **خیال** یا **توهم**، و آنچه **رسانه** می‌گوید **تک‌روایتی** است که از سوی **عروسک‌گردانانی** که می‌توانند نماینده قدرت سیاسی، سرمایه‌داری، یا ایدئولوژی باشند بر ما القا و بر ذهن ما تحمیل شود و به جای اختیار، جبر را بر ما مسلط کند. افزون بر این، این داستان می‌خواهد بگوید که اگر از غار بیرون بیاییم **روایتِ دیگرِ حقیقت** و **خورشید** را خواهیم دید.

حدود ۱۵۰ سال پیش **نیچه** این باور **افلاطونی** را که اصلاً **حقیقتی** وجود دارد با پتک در هم کوبید. این دو فیلسوف بزرگ هر دو بر این باورند که در میان توهم و خیال احاطه شده‌ایم، اما **افلاطون** معتقد است که **حقیقت** در بیرون از غار وجود دارد و **فیلسوف** کسی است که از غارِ توهمات، مثلاً توهماتِ ایدئولوژیک یا توهماتِ فرهنگی بیرون آمده باشد و **خورشید** و **حقیقت** را ببیند. از همین روی، **افلاطون** معتقد است که جامعه‌ای یک جامعه **اتوپیایی** است که در آن یک **فیلسوف-پادشاه** حاکم باشد تا حقیقت را برای مردم نشان بدهد، هرچند، به تجربه دیده‌ایم که چنین جوامعی به دیستوپیاهایی ویران‌گر تبدیل شده‌اند.

در مقابل، **نیچه** معتقد است اصلاً **حقیقتی** وجود ندارد و آنچه می‌بینیم **چشم‌اندازی** (**perspective**) از واقعیت است و این خود ما هستیم که زندانی ساخته‌ایم که فکر می‌کنیم بیرون از آن **حقیقت** وجود دارد. **نیچه** بر این باور است که **افلاطون** «دنیای دیگر» (آسمان، حقیقت، ایده) را ساخته است تا از این جهان فرار کند. برای **نیچه**، **حقیقتی** اگر باشد، در همین زندگی و در همین زمین است، و نه در ورای آن و در آسمان. او به طعنه می‌گوید **افلاطون جهان حقیقی** را **افسانه** کرده است.

افلاطون معتقد است کسی که از غار بیرون رفته است و **حقیقت** را دیده است، اخلاقاً موظف است به غار برگردد و دیگران را هدایت کند. او **فیلسوف-پادشاه** است، حکیمی است که جامعه را می‌تواند بر بنیاد عدالت و خیر عمومی مدیریت کند. **زندان غار** از نظر **افلاطون دیستوپیایی** است که با ورود یک **فیلسوف-پادشاه** به یک **اتوپیا** تبدیل می‌شود. اما **نیچه** معتقد است که کسی که از بند توهمات آزاد می‌شود برای نجات دیگران به غار بر نمی‌گردد. او **اَبَرانسانی** است که **ارزش‌های** خودش را می‌آفریند و به فکر نجات جمع نیست. او کمک به ضعیفان را خارج از **اخلاق سروران** و در ردیف **اخلاق بردگان** و نوعی بیماری می‌داند.

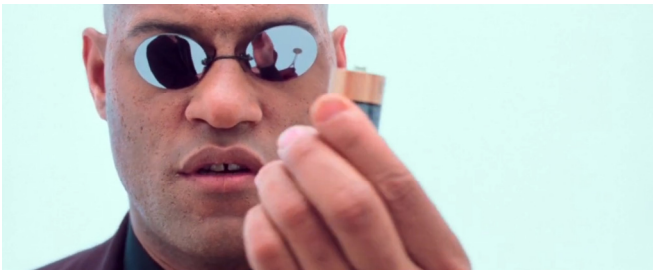
با وجود پاسخ‌های **نیچه** و فلاسفه دیگر پس از او، هنوز پرسش **حقیقت** یا **خیال** در میان فلاسفه جهان مطرح است. بسیاری از هنرمندان نیز همچنان به این موضوع پرداخته‌اند و از **رسانه‌هایی** چون **رسانه دیوار افلاطون** گفته‌اند که با **به‌انحصاردرآوردن روایت‌ها** انسان‌ها را به بند می‌کشند و **دیستوپیاهایی** هراسناک پدید می‌آورند.

چند شاهکار بزرگ سینما نیز به **تمثیل غار افلاطون** پرداخته‌اند، اما در اکثر آنها به جای **اتوپیای افلاطون** با یک **دیستوپیای** وحشت‌آور روبه‌رو می‌شویم، البته به جز فیلم «**دختردایی گم‌شده**» که همچون **افلاطون** هم **دیستوپیا** را نشان می‌دهد و هم **اتوپیا** را، اما اتوپیایی که **انحصار رسانه** را سرانجام درهم می‌شکند و **رسانه** را **سوسیالیزه** و **دموکراتیزه** می‌کند.

نیچه خروج از غار افلاطون را ورود به غاری جدیدتر می‌دانست: «**افلاطون** فکر می‌کرد از **غار** بیرون رفته است، اما او فقط وارد **غار دیگری** شده بود، **غاری** که نامش را **جهان مُثُل** گذاشت.»

به بیان دیگر، اگر فقط غار عوض شده باشد همچنان در غار افلاطون به سر می‌بریم، مگر آن که معماری غار و معماری رسانه در آن تغییر کرده باشد تا بتوانیم مرز دقیق‌تری برای دوران‌های **پیشاافلاطون** و **پساافلاطون** تعیین کنیم. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» شاید تنها فیلمی در این ژانر باشد که با دقتی کم‌نظیر تفاوت بزرگ در رسانه‌ها و **گذار رسانه‌ای** از **انحصاری** به **عمومی** را در نظر می‌گیرد و در عمل خبر از **پایان عصر افلاطون** و آغاز **عصر پساافلاطون** می‌دهد. واقعیت آن است که **سوسیالیزه‌شدن رسانه**، مقدار داده‌ها، به ویژه، **داده‌های با کیفیت بالا**[1] را افزایش می‌دهد، که امروزه به **کلان‌داده‌ها**[2] شهرت دارد، **هوش مصنوعی** می‌تواند با **کلان‌داده‌ها** به **حقیقت** نزدیک و نزدیک‌تر شود.

به عنوان نمونه، چهار فیلم برتر که از شاهکارهای مسلم تاریخ سینما هستند و همچنان بر این باورند که ما با **رسانه‌های ویدئویی انحصاری** هنوز در **غار افلاطون** هستیم و در نتیجه همچنان در **عصر افلاطون** به سر می‌بریم در زیر فهرست شده‌اند، تا تفاوت آنها با فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» که به عنوان فیلم پنجم معرفی شده است روشن شود:



در فیلم «ماتریکس»، بدن انسان در کپسول‌هایی زندانی است که تولید انرژی می‌کند. مورفیوس، که رهبری یک گروه چریکی-هکری برای رهایی انسان از چنگ فضای مجازی ماتریکس را بر عهده دارد از تبدیل‌شدن انسان به یک باتری و اسارتش در یک کپسول می‌گوید، انسانی که ذهنش از طریق ابزارهای واقعیت مجازی به یک ابرکامپیوتر هوشمند به نام ماتریکس وصل شده است.

۱. فیلم «ماتریکس» (۱۹۹۹؛ ساخته برادران واچوفسکی). مدرن‌ترین اقتباس از **تمثیل غار افلاطون** است. **غار افلاطون** در فیلم **ماتریکس** یک فضای مجازی و نرم‌افزاری به نام «**ماتریکس**» است که ذهن انسان از طریق **آواتار** در آن زندگی می‌کند. در حقیقت، ذهن انسان‌ها در **متاورسی** به نام **ماتریکس** زندگی می‌کند و ماشین‌های هوشمند از بدن انسان‌ها به عنوان یک منبع تولید انرژی بهره می‌گیرند. هوش مصنوعی **رسانه‌ای** است که پیام‌های **ماتریکس** را کنترل می‌کند و **رسانه انحصاری** مسلط در این فضا است. یک **باگ** یا **خطای کامپیوتری** سبب می‌شود که **ابرمردی** به نام **نِئو** پدید بیاید و بتواند انسان را از این محیط و از زنجیرهایش فراری بدهد.

فیلم چهارم **ماتریکس**، افلاطون و فیلسوف-پادشاه او و همچنین فیلم نخست **ماتریکس** را که یک **ابرانسان** و **ناجی** به نام **نِئو** را برای نجات انسان ضروری می‌داند نقد می‌کند و می‌گوید همه می‌توانند زنجیرها را بشناسند و پاره کنند. رهایی انحصاری نیست.چگونه و با چه ابزاری؟

۲. فیلم «پرتقال کوکی»[3] (۱۹۷۱؛ ساخته استنلی کوبریک). این فیلم سینما را به شکل **غار افلاطون** بازسازی می‌کند. دولت یک پروژه آزمایشی برای اصلاح افراد جانی و شرور را با سینما و **رسانه فیلم** به اجرا می‌گذارد و یک زندانی قاتل و شرور را با بستن به صندلی و بازنگه‌داشتن چشم‌هایش و نشان‌دادن فیلم‌های خشن اصلاح می‌کند. (تحلیل نگاه فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به این فیلم را در یک کتاب بعدیِ این مجموعه بخوانید.)

۳. فیلم «رسانه‌ها احساس ندارند[4]» (۱۹۶۹؛ ساخته هسکل وکسلر[5]). زندانیان **غار افلاطون** سایه‌های روی دیوار را واقعیت می‌پندارند. **وکسلر** این ویژگی را به «**دوربین خبری**» و «**تلویزیون**» تعمیم می‌دهد. سایه‌هایی که خبرنگاران برای مخاطبان‌شان می‌سازند تبدیل به تنها واقعیت این مخاطبان می‌شود، درست مانند سایه‌های غار. بینندگانی که منفعلانه تصاویر را مصرف می‌کنند و آنها را باور می‌کنند زندانیان این غار هستند. کادر دوربین، روایت خبری، و دیدگاه رسانه‌ای زنجیرهایی هستند که یک دیدگاه ویژه را به عنوان **واقعیت** در ذهن بیننده تحمیل یا القا می‌کنند.

۴. فیلم «نمایش ترومن»[6] (۱۹۹۸؛ ساخته پیتر ویر[7]). بی‌گمان، یکی از موفق‌ترین بازآفرینی‌های **تمثیل غار افلاطون** است. یک شرکت سینمایی سرپرستی قانونی از یک کودک را بر عهده می‌گیرد و

[1] high quality data
[2] big data

[3] The Clockwork Orange
[4] Medium Cool
[5] Haskell Wexler
[6] The Truman Show
[7] Peter Weir

استودیویی بزرگ و گنبدی‌شکل شبیه به یک شهر واقعی با آسمانِ دیواریِ نقاشی‌شده می‌سازد و تعداد زیادی هنرپیشه را برای نقش شهروندانِ این شهر استخدام می‌کند و حدود ۵۰۰۰ دوربین فیلم‌برداری مخفی را به کار می‌گیرد تا زندگی این کودک را به طور کامل به شکل یک سریال تلویزیونی ۲۴ساعته و بلندمدت برای تمام جهان به نمایش در آورد و از تبلیغات آن سودهای فوق‌العاده کلان ببرد. کارگردانِ درون این فیلم، **عروسک‌گردانِ غار** است و کودکِ تحت سرپرستی این پروژه که بعدها بزرگ و مستقل می‌شود، اسیر این غار.

با این آخرین صحنه در فیلم «نمایش ترومن»، که در آن کارگردان و عوامل فیلم بر پرده روبه‌روی‌شان تصویر درب استودیو را می‌بینند که ترومن از آن خارج شده است، نمایش این فیلم برای جهانیان به پایان می‌رسد. این فیلم از این لحاظ که پشت صحنه فیلمی به نام «نمایش ترومن» را نمایش می‌دهد شبیه است به فیلم «دخترداییِ گم‌شده» که پشت صحنه فیلمی به نام «دخترداییِ گم‌شده» را نمایش می‌دهد.

۵. فیلم «دخترداییِ گم‌شده» (۱۹۹۸میلادی). دوربین‌های فیلم‌برداری حرفه‌ایِ سنگین‌وزن و پرهزینه که کار با آنها به یک گروه تولید فیلم نیاز دارد و در خدمت سینمای مرسوم بوده است یک جزیره را ــ که نمادی از جهان ماست ــ به غار تبدیل می‌کنند. پرهزینه‌بودن تولید با این دوربین‌ها سبب می‌شود که بیشتر در خدمت اهداف دولت‌ها به ویژه دولت‌های توتالیتر، ایدئولوژی‌ها، و سرمایه‌داران باشد و با آن که ابزاری است که می‌تواند در خدمت **حقیقت** باشد نتواند به مردمی که با تولیدات آنها به زنجیر کشیده می‌شوند **حقیقت** را نشان بدهد. این فیلم بر خلاف فیلم‌های دیگر ابزار رهایی از غار و زنجیرهای اسارت را نیز معرفی می‌کند: یک هندی‌کم یا یک دوربین فیلم‌برداری همراه که برای نخستین بار رسانه را که هزاران سال یک **رسانه انحصاری** بوده است از چنگ عروسک‌گردانان غار به در می‌آورد و **همگانی** می‌کند.□

آلبوم «The Wall»
اثر پینک‌فلوید

آلبوم «The Wall»، شاهکاری از گروه پینک‌فلوید (۱۹۷۹ میلادی)، یکی از آثار برجسته و تأثیرگذار در تاریخ موسیقی راک به شمار می‌رود. این آلبوم به بررسی موضوعاتی مانند انزوا، افسردگی، و بحران هویت می‌پردازد و داستان زندگی یک شخصیت خیالی به نام «پینک» را روایت می‌کند که در تلاش است تا از درد و رنج‌های خود فرار کند. با این همه، این آلبوم نیز به دیوار و به غار افلاطون اشاره دارد، به عنوان مثال، به مشهورترین اشعار آن توجه کنید:

We don't need no education
We don't need no thought control...
Hey, Teacher, Leav them kids alone
All in all, it's just another brick in the wall

ترجمه:

به آموزش نیاز نداریم،
به کنترل فکر نیاز نداریم...
آهای، معلم، دست از سر بچه‌ها بردار
درمجموع، همه این کارها یک آجر دیگر در دیوار است.

آلبوم به انزوا و واقعیت در شخصیت پینک اشاره دارد که به نوعی در غار خود زندانی است. او به واسطه تجربیات تلخ زندگی‌اش، دیواری را دور خود بنا کرده است که او را از دنیای بیرون جدا می‌کند. این دیوار نماد همان زنجیرهایی است که انسان‌ها در غار افلاطون دارند.

در تمثیل غار، وقتی یکی از زندانیان از غار خارج می‌شود، به حقیقت واقعی پی می‌برد. در آلبوم «The Wall»، پینک نیز در نهایت با واقعیت‌های زندگی مواجه می‌شود، اما این مواجهه برای او دردناک و دشوار است.

پینک با توهمات و سایه‌هایی که از گذشته‌اش به یاد دارد، دست و پنجه نرم می‌کند. این سایه‌ها مشابه تصاویری هستند که زندانیان غار می‌بینند و باعث می‌شوند که آنها نتوانند حقیقت را درک کنند.

هر دو اثر به نوعی به فرار از واقعیت اشاره دارند؛ پینک با ایجاد دیوار، سعی در فرار از دردها و مشکلاتش دارد، در حالی که زندانیان غار نیز به دلیل عدم آگاهی از واقعیت، در سایه‌ها باقی مانده‌اند.

در نهایت، «The Wall» و تمثیل غار افلاطون هر دو به بررسی عمیق مسائلی چون حقیقت، واقعیت، و انزوا می‌پردازند، و نشان‌دهنده تلاش انسان‌ها برای درک دنیای پیرامون خود هستند.□

پیش‌گو یا اوراکل

اوراکل[1] یا پیش‌گو در فیلم «**ماتریکس**» خانمی سیاه‌پوست است که پیش‌گویی‌هایش را در جای‌جایِ فیلم می‌شنویم، و اساساً **مورفیوس**، رهبر گروه چریکی-هکری رهایی‌بخش انسان از چنگِ فضای مجازیِ **ماتریس** بر بنیاد پیش‌گویی‌های **اوراکل** است که به **یگانا**[2] یا **برگزیده** یا **ناجی موعود** ایمان پیدا کرده است و در پی اوست و او را در **فضای مجازی ماتریکس** می‌یابد.

فیلم «**ماتریکس**» به دنیای کامپیوتر و **هوش مصنوعی** تعلق دارد و قاعدتاً **اوراکل** در آن یک پیش‌گوی خرافی یا یک شخصیت دینی و متافیزیکی نباید باشد. امروزه **داده‌دان‌ها** یا **دانشمندان داده‌ها**[3] با تحلیل یافته‌های **هوش مصنوعی** و با برنامه‌های **آنالیتیک کلان‌داده‌ها**[4] و در مجموع با **علم داده‌ها**[5] می‌توانند روندها را **پیش‌بینی** کنند. **پیش‌گوهای** دنیای فناوری امروز به زبان فنی **forecaster** یا **predictive analyst** نام دارند، که زیرمجموعه‌ای از **دانشمندان داده‌ها** هستند. شایان ذکر است که این مفاهیم در عمل حدود ۱۰ سال پس از ساخته‌شدن فیلم «**ماتریکس**» در دنیای علم و فناوری ظاهر شدند، اما نظر به این که فیلم «**ماتریکس**» نوعی پیش‌بینی آینده بوده است، **پیش‌گو** در این فیلم نیز باید چنین حرفه‌ای داشته باشد، هرچند، عامدانه با شخصیت یک کف‌بین سنتی به نمایش در آمده است و پیش‌گویی‌های خود را حین آشپزی یا نوشیدن چای یا کشیدن سیگار بیان می‌کند، نه در کنار یک کامپیوتر هوشمند.

اما اگر این **اوراکل** را در کنار پیش‌بینی ظهور یک **منجی** قرار دهید بیشتر به یاد **متافیزیک** و **داستان‌های مذهبی** می‌افتید، که یک هدف برادران **واچوفسکی** بوده است. این در حالی است که **علم داده‌ها** در آینده باید بتواند **همه مردم** را توان‌مند کند، و به جای یک **یگانا** یا یک **ابرقهرمان**، جهان را پر از **ابرقهرمان** کند، که در چند سال اخیر **هوش مصنوعیِ رایگان** این روند را ممکن و آغاز کرده است.

اوراکلِ دِلفی (Oracle of Delfi)

اوراکل‌ها در تاریخ یونان باستان جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند و **اوراکلِ دِلفی** یکی از مشهورترین و معتبرترین اوراکل‌های یونان باستان بوده است. این اوراکل به معبد **آپولو** (خدای خورشید، نظم، و پیش‌گویی) در شهر **دلفی** وابسته بود و به عنوان یک مرکز الهام و مشاوره الهی و پیش‌گویی شناخته می‌شد. پاسخ اوراکل‌ها معمولاً با جملات مبهم به عنوان پیام‌های **خدای آپولو** ارائه می‌شد. تفسیر چنین ابهاماتی می‌توانست گاه به شدت به زیان مشاوره‌گیرندگان تمام شود، مانند تفسیری که **کرزوس** پادشاه **لیدی** از پاسخ **اوراکلِ دِلفی** کرد («**اگر از رودخانه بگذری، یک امپراطوری بزرگ نابود خواهد شد**»، که منظور امپراطوری خودش بود، که به اشتباه فکر کرد منظور **امپراطوری هخامنشی** است)، و به اسارت **کورش کبیر** در آمد. گفت‌وگوی او با **کورش** از گفت‌وگوهای مشهوری است که **هرودوت** نوشته است:

کورش: چه کسی تو را به حمله به کشور من ترغیب کرد، به جای آن که به دوستی‌ات ادامه بدهی و دشمن من نشوی؟

کرزوس: خوش‌اقبالی شما و بداقبالی من بود. کسی که باید سرزنش شود **اوراکل دلفی** و خدایان یونان است که مرا به آغازکردن این جنگ ترغیب کردند. **هیچ‌کس آن‌قدر احمق نیست که جنگ را به صلح ترجیح بدهد**، که در آن به جای آن که پسران پدران‌شان را تدفین کنند، پدران هستند که پسران‌شان را تدفین می‌کنند.□

اوراکل در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» نیز با یک **اوراکل** روبه‌رو هستیم: **وحیده**. او با شعرهایش آینده را پیش‌بینی می‌کند. به عنوان مثال،

[1] Oracle
[2] the One
[3] data scientist
[4] big data analytics
[5] data science

هنگامی که شعر زیر را می‌خواند که هم‌زمان است با صحنه فرود یک جعبه **هندی‌کم** از آسمان به دریا، و فرو رفتن آن به اعماق تاریک دریا، در جایی که **دخترداییِ** یا **حقیقت** گم شده است:

و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

با نگاه **سکولار** و **غیرعرفانی** به فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، پیش‌گویی **وحیده** در شعرش بر بنیاد **علم و فناوری** و پیامدهای ظهور **هندی‌کم** یا **دوربین فیلم‌برداری همراه** در آینده است. او و فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بر این باورند که ظهور **هندی‌کم** یا **دوربین فیلم‌برداری همراه** به انسان چنان قدرتی خواهد داد که گویی دوران تاریکی و دوران گم‌شدن **حقیقت** در تاریکی‌ها به پایان رسیده است و حضور همیشگی **خورشید** و **حقیقت** با **قدرتی خداگونه** آغاز شده است. در این فیلم **معجزه‌ای متافیزیکی روی نمی‌دهد**. همه چیز بر بنیاد فیزیک است، حتی در زمانی که **دخترداییِ** و **علی** به آسمان عروج کرده‌اند. این عروج برای نشان‌دادنِ تخیلیِ قدرت آینده **رسانه فیلم همگانی** است. اصلاً **دوربین فیلم‌برداری همراه** با **فیزیک نور** کار می‌کند و توانایی‌هایی که در اختیار همه انسان‌ها قرار می‌دهد با **فیزیک نور** است نه با **متافیزیک نور**. ناجی انسان یک **یکتا** با قدرتی متافیزیکی نیست، همه **دخترداییِ‌ها** و همه **علی‌هایی** که در پی **حقیقت** باشند زنجیرهای اسارت را پاره خواهند کرد.

یک پیش‌بینی اوراکل در ماتریکس

فیلم «**ماتریکس**» یک قانون مهم دارد، مرگ در فضای مجازی مرگ در دنیای فیزیکی را نیز در پی دارد. به عنوان مثال، هنگامی که کارآگاه **اسمیت** در فضای مجازی با شلیک چند تیر **نِئو** را می‌کشد بدن فیزیکی **نِئو** که در سفینه گروه رهایی‌بخش بر روی تخت ویژه انتقال ذهن به فضای مجازی قرار دارد نیز می‌میرد. در این لحظه، **ترینیتی** در گوش **نِئو** نجوا می‌کند که من عاشق تو هستم و **پیش‌گو** پیشتر به من گفته بوده است که تو عاشق **یکتا** می‌شوی، و **نِئو** را می‌بوسد. پس اگر **نِئو یکتا** باشد ــ که هست ــ نباید بمیرد. با معجزه عشق، **نِئو** زنده می‌شود. تفاوت با فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» اینجاست، **علی یکتا** و **یگانه** و **منجی موعود** نیست، به کمک **رسانه فیلم همگانی** هر **علی** دیگری و هر **دخترداییِ** دیگری می‌تواند **حقیقت** را بیابد و زنجیرهای اسارت را پاره کند. در ادامه **معجزه عشق** را در این دو فیلم که در کنار تفاوت‌ها، شباهت‌های زیادی با هم دارند بررسی می‌کنیم.

فیلم «دخترداییِ گم‌شده» فیلمی است علمی-تخیلی، وحیده شاعر علم و فناوری است و هنگامی که می‌سراید که

و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

علت را هم‌زمان در فیلم نشان می‌دهد: فرود جعبه هندی‌کم از آسمان به دریا. به بیان دیگر، به انقلابی در فناوری اشاره می‌کند که پس از حدود ۱۰ هزار سال در زندگی انسانِ مجهز به رسانه رخ می‌دهد: ظهور یک رسانه ویدئوی همگانی. (عکس بالا: وحیده.)

اما در فیلم «ماتریکس»، با آن که پیش‌بینی‌های اوراکل به عنوان پیش‌گو را تماشاگر می‌تواند حدس بزند که بر بنیاد علم داده‌ها باید باشد، ظاهری متافیزیکی دارد و حتی از کف‌بینی سنتی نیز سود می‌جوید. هنگامی که از منجی موعود می‌گوید گویی با یک مذهب روبه‌رو هستیم. پیش‌بینی‌های کدام‌یک در جهان واقعی محقق شده است؟ (عکس پایین: اوراکل در فیلم «ماتریکس».)

معجزه عشق در فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «ماتریکس»

برای این که پیش‌گویی در فیلم «**ماتریکس**» را با پیش‌گویی فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» مقایسه کنیم، به عنوان نمونه یک بخش بسیار مشابه را در این دو فیلم بررسی می‌کنیم، که در آنها **ابرمرد** فیلم کشته می‌شود، اما نیروی عشق آنها را زنده می‌کند. شباهت چنان است که حتی می‌توان ادعا کرد که یک نمونه **بینامتنی**[6] از فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» در فیلم «**ماتریکس**» است.

در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**»، دیوهای توتالیتر دریا **علی** را به جرم اقدام برای فیلم‌برداری از اعماق تاریک دریا تا سرحد مرگ مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهند و او را نقش بر زمین می‌کنند. هنگامی که سردسته این دیوها نبض **علی** را می‌گیرد، می‌گوید که «**مُرده**». **علی** در بیمارستان بستری می‌شود و **وحیده** دوباره شعر زیر را می‌خواند:

و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

خیلی زود **مانیتورِ علائم حیاتیِ** بیمارستان با یک خط صاف نشان می‌دهد که **علی** مرده است. در این وضعیت که **علی** بر تخت بیمارستان در حالت خواب دیده می‌شود و الکترودهایی بر سر دارد، **وحیده** شعر عاشقانه زیر را برای **علی** می‌خواند:

وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند می‌دانم که مال منی

نیروی عشق معجزه می‌کند و در سکانس بعدی **علی** را زنده بر روی برج چراغ برق می‌بینیم، گویی الکترودهای روی مغز سخت‌افزارهای انتقال ذهن به واقعیت مجازی و متاورس بوده‌اند. **علی** منجی یگانه و **یکتا** نیست، هر **علی** دیگری می‌تواند به اتفاق هر **دخترداییِ** دیگری در این سکانس باشد. داستان «**دخترداییِ گم‌شده**» داستان **ابردخترداییِ‌هاست**، داستان **انقلاب‌های بدون رهبری** مانند **انقلاب حجاب اختیاری** است. غیبت یک **ابردخترداییِ** به معنای پایان **انقلاب حقیقت‌جویانه** و **پاره‌کردن زنجیرهای اسارت** نیست. (بحث عرفانیِ فیلم را در **کتاب هفتم** بخوانید.)

در مقابل، فیلم «**ماتریکس**» (قسمت نخست) متکی به **یکتا** و ناجی موعود است. بدون او زنجیرهای اسارت نمی‌تواند پاره شود. کارآگاه **اسمیت** فرمانده کارآگاهانِ مقابله با حقیقت‌جویان در فیلم «**ماتریکس**» سرانجام **نئو** را در تله گرفتار می‌کند و با شلیک چند تیر او را از پای در می‌آورد. یک همکار **اسمیت**، نبض **نئو** را می‌گیرد و می‌گوید «**مُرده**». در سفینه گروه رهایی‌بخش، **ترینیتی** شاهد نشان‌داده‌شدن یک **خط صاف بر مانیتور علائم حیاتی** و مرگ بدن فیزیکی **نئو** می‌شود که بر **تختِ واقعیت مجازی خوابیده** است. او آرام به چهره **نئو** نگاه می‌کند و می‌گوید که من عاشق تو هستم و پیش‌گو پیشتر به من گفته بوده است که تو عاشق **یکتا** می‌شوی، و **نئو** را می‌بوسد. با **معجزه عشق نئو** زنده می‌شود.

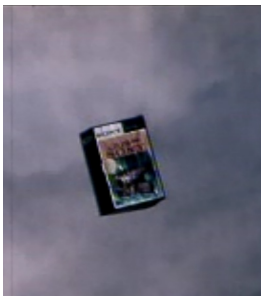
بازگشتِ **نئو** به‌کمکِ یک بوسه، هیچ توضیحِ فیزیولوژیکی در علمِ واقعی ندارد. در دنیای فیلم «**ماتریکس**» نیز برای این اتفاق و معجزه، هیچ توجیه علمیِ فیزیکی یا زیست‌شناختیِ متعارفی وجود ندارد. این رخداد بر اساس منطقِ خاص جهانِ فیلم و مفاهیم استعاری و فلسفی آن تبیین می‌شود، نه علمِ واقعی. به بیان دیگر، این صحنه یک معجزه نمادین شبیه به معجزه‌های دینی است، نه یک پدیده علمی که قابل توضیح باشد.

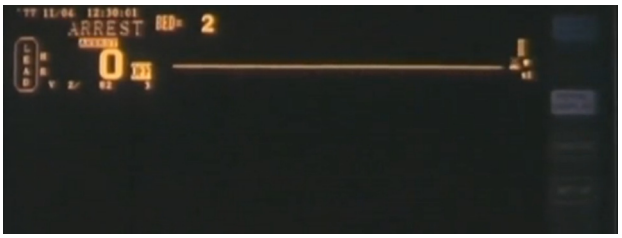
پیشتر **پیش‌گو** (Oracle) به **ترینیتی** گفته بود که عاشق «**یکتا**» (The One) خواهد شد. وقتی **نئو** در **فضای مجازی ماتریکس** کشته می‌شود، که نتیجه آن مرگ بدن فیزیکیِ او در سفینه است، **ترینیتی** عشق خود را به جسد مُرده او ابراز می‌کند، و به این ترتیب، **نئو** بر اساس پیش‌بینی **اوراکل** به عنوان «**یکتا**» شناخته شده و دوباره زنده می‌شود. عشقِ **ترینیتی**، کاتالیزورِ تحققِ سرنوشتِ **نئو** است.

در اینجا عشق فراتر از یک احساس است. در فلسفه فیلم، عشقِ **نئو** و **ترینیتی** فقط یک احساسِ انسانی نیست، بلکه عاملی انقلابی و بی‌نظیر است که از درکِ ماشین‌ها و برنامه‌ها فراتر می‌رود. ماشین‌ها عشق را یک نقص می‌دانند، درحالی‌که این عشق، همان چیزی است که می‌تواند نظمِ از پیش‌تعیین‌شده آنها را به هم بزند.

در جهان فیلم «**ماتریکس**»، این عشق را قطعاً می‌توان **عرفانی** یا بهتر بگوییم **اسطوره‌ای-فراطبیعی** در نظر گرفت. وقتی **ترینیتی** می‌گوید: «**پیش‌گو** گفت که عاشقِ **یکتا** می‌شوم»، این یعنی عشقِ او نه یک انتخابِ شخصی، بلکه **سرنوشتی الهی** است که از قوانینِ ماشین‌ها فراتر می‌رود. به همین دلیل، **نئو** بعد از این ابرازِ عشق، دیگر «**یک انسانِ معمولی**» نیست؛ بلکه به موجودی تبدیل می‌شود که می‌تواند قوانینِ فیزیکِ **ماتریکس** را بشکند (مانند متوقف‌کردنِ گلوله‌ها یا پروازکردن). این همان مرحله **فنا** (از خودگذشتگی) و **بقا** (بقای الهی) در عرفان است.□

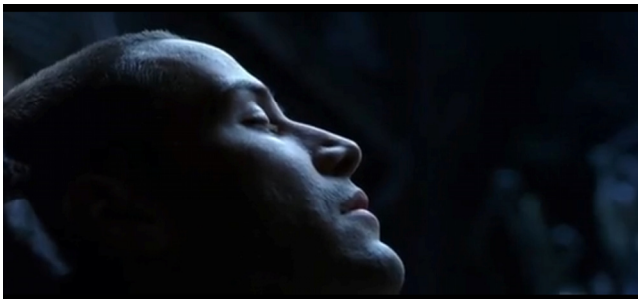
[6] intertextual





تصاویر از بالا به پایین (**فیلم «دخترداییِ گم‌شده»**): ۱. سردسته دیوان دریا نبض علی را می‌گیرد و می‌گوید: «مُرده». ۲. وحیده هم‌زمان با فرود جعبه هندی‌کم از دریا و همچنین بستری‌شدن علی در بیمارستان سروده «و به او بگویید که خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند» را می‌خواند. ۳. مانیتور بیمارستان با یک خط صاف نشان می‌دهد که علی مُرده است. ٤. تصویر علی بر روی تخت به نمایش در می‌آید و وحیده سروده عاشقانه «وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند می‌دانم که مال منی» را می‌خواند.

در سکانس بعدی نیروی عشق (یا قدرت سخت‌افزار واقعیت مجازی) است که علی را زنده بر روی برج چراغ برق نشان می‌دهد، که توان‌مندی خارق‌العاده‌ای دارد و می‌تواند به آسمان عروج کند و خداگونه با دخترداییِ بر زمین نگاه کند.



تصاویر از بالا به پایین (**فیلم «ماتریکس»**): ۱. در فضای مجازی ماتریکس هستیم. نِئو با شلیک تیر از پا می‌افتد. رئیس کارآگاهان از همکارش می‌خواهد نبض نِئو را بگیرد و پاسخ می‌دهد: «مُرده». ۲. هم‌زمان در سفینه فضایی بدن واقعیِ نِئو که بر روی تخت واقعیت مجازی است می‌میرد. ۳. مانیتور بیمارستان با یک خط صاف نشان می‌دهد که نِئو مُرده است. ٤. ترینیتی در گوش نِئو نجوا می‌کند که عاشق اوست و اوراکل به او گفته بوده است که عاشق منجی موعود خواهد شد. نِئو را می‌بوسد.

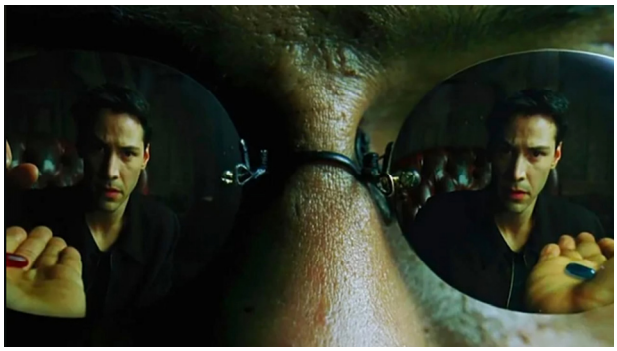
نیروی عشق نِئو را زنده می‌کند و به او نیرویی خارق‌العاده می‌دهد که این بار شلیک گلوله‌ها نمی‌تواند او را بکشد.

نیروی عشق در «دخترداییِ گم‌شده» (راست) و «ماتریکس» (چپ)

فیلم «ماتریکس» و تمثیل غار افلاطون

فیلم «**ماتریکس**» با یافته تکان‌دهنده یک هکر کامپیوتر به نام **توماس آندرسون**[1] (با بازی **کیانو ریوز**[2])، که در دنیای هکرها با نام مستعار **نِئو**[3] فعالیت می‌کند آغاز می‌شود. او در می‌یابد که یک سیستم نرم‌افزاری به نام «**ماتریکس**[4]» نقش بسیار مهمی در دنیایی که در آن زندگی می‌کند دارد، اما نمی‌تواند این نقش را به خوبی درک کند. او در جست‌وجوهایش درباره **ماتریکس** با رهبر یک گروه به نام **مورفیوس**[5] (با بازی **لارنس فیشبرن**[6]) و همکارش، یک **ابرانسان** زن به نام **ترینیتی**[7] (با بازی **کری-ان ماس**[8]) که به این راز پی برده بودند و با **ماتریکس** و سیستم امنیتی آن تحت ریاست کارآگاه **اسمیت**[9] در مبارزه بودند آشنا می‌شود. اما **نِئو** تا پیش از ملاقات با **مورفیوس** متوجه نمی‌شود که مکان زندگی‌اش در **ماتریکس**، یک محیط شبیه‌سازی‌شده است و او و سایر انسان‌های درون این محیط از **حقیقت وجود** خود بی‌خبرند.

مورفیوس در تحقیقاتش بر بنیاد نظرات یک **پیش‌گو** به نام **اوراکل** به این نتیجه رسیده است که **نِئو** **یکتا**[10] یا **برگزیده** و **ناجی موعودی** است که انسان را نجات خواهد داد. از طریق هم‌رزمش، **ترینیتی**، تلاش می‌کند در فضای مجازیِ **ماتریکس** با **نِئو** ملاقات کند تا بتواند او را از نقشش به عنوان **برگزیده** باخبر کند. **نِئو** که یک هکر کامپیوتر است در بررسی‌های خود در نرم‌افزارها بارها با واژه مبهم «**Matrix**» بر می‌خورد و به این نتیجه می‌رسد که **حقیقت** به نوعی پنهان نگه داشته می‌شود. **ترینیتی** سرانجام موفق می‌شود **نِئو** را به ملاقات با **مورفیوس** قانع کند تا به ابهاماتش درباره **ماتریکس** پاسخ بدهد. این ملاقات در فضای مجازیِ **ماتریکس** صورت می‌پذیرد و **مورفیوس**، به **نِئو** می‌گوید که هوایی که تنفس می‌کند یا غذایی که می‌خورد، یا همه آن چیزهایی که می‌بیند واقعی نیستند و صرفاً سیگنال‌های دیجیتالی‌ای هستند که از طریق کامپیوترِ هوشمندِ **ماتریکس** به ذهن او می‌رسد، و این که او در یک **فضای مجازی** زندگی می‌کند. او این واقعیت را برای **نِئو** بازگو می‌کند که **ماتریکس** یک شبیه‌سازی دیجیتال از دنیای واقعیِ انسان‌هاست که آن را ماشین‌های مجهز به هوش مصنوعی برای کنترل انسان‌ها ساخته‌اند. و **نِئو** را از این که بدنِ واقعی‌اش همچون بدنِ سایر انسان‌هایِ مجازیِ درون **ماتریکس** در محفظه‌هایی که تولید انرژی می‌کنند زندانی است آگاه می‌سازد.



آیا مورفیوس (تصویر بالایی) در این فیلم که به یک برگزیده به نام نِئو برای نجات انسان از ماتریکس «ایمان» دارد، شخصی خرافاتی است؟ اگر بازی سرنوشت، نِئو را به عنوان یک برگزیده یا ناجی موعود انتخاب کرده است، چرا باید در برابرش انتخاب یکی از کپسول‌ها را قرار بدهد و نگرانی‌اش را پشت عینک پنهان کند؟ اگر نِئو کپسول آبی را انتخاب می‌کرد، نتیجه‌اش ماندن در ماتریکس و جهل از حقیقت بود. اگر سرنوشت نِئو جبری باشد چرا اختیار انتخاب سرنوشت در برابرش نهاده می‌شود؟ فیلم «ماتریکس» تلاش می‌کند به این پرسش‌ها پاسخ بدهد و حقیقت را بنمایاند.

مورفیوس دو قرص در برابر **نئو** قرار می‌دهد، یکی **قرمز** (گزینه خروج از **ماتریکس** و ورود به **زندگی زمینی**) و دیگری **آبی** (گزینه ماندن در **ماتریکس** و زندگی عادی در **جهل از حقیقت**). **نِئو** تصمیم

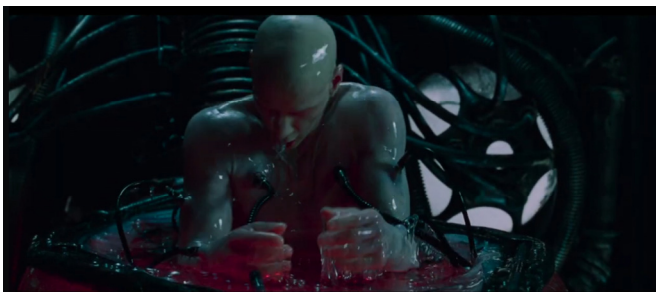
---

[1] Thomas Anderson
[2] Keanu Reeves
[3] Neo
[4] The Matrix
[5] Morpheus
[6] Lawrence Fishburne
[7] Trinity
[8] Carrie-Anne Moss
[9] Agent Smith
[10] The One

می‌گیرد **حقیقت** را بداند، حتی اگر **تلخ** باشد (همان میل به بیرون رفتن از غار). در نتیجه، قرصِ **قرمز** را انتخاب می‌کند.

در فیلم «**ماتریکس**» **زندانیان زنجیرشده** انسان‌های متصل به کامپیوتر هستند که در محفظه‌هایی مایع خوابیده‌اند تا انرژی مورد نیاز برای سیستم نرم‌افزاری **ماتریکس** را ــ که مغزشان را به این سیستم وصل می‌کند ــ تأمین کنند. سیستم **ماتریکس**، جهانی شبیه‌سازی‌شده است و در آن همه‌چیز از ساختمان‌ها گرفته تا طعمِ خوراکِ مرغ واقعی نیستند و با نرم‌افزار ساخته شده‌اند و از طریق سیگنال‌های الکتریکی به مغز می‌رسند. **ماتریکس** همان **سایه‌های روی دیوار** و **رسانه دیوار** در **غار افلاطون** است، یک **رسانه هوش مصنوعی توتالیتر**.

آتش پشت سر زندانیان در **غار افلاطون** در اینجا همین نیروگاه‌هایی هستند که انرژی تولیدی بدن انسان را به کار می‌گیرند و **ماتریکس** را تغذیه می‌کنند. **نِئو** به کمک **مورفیوس** از محفظه تولید انرژی خودش بیرون می‌آید، خورشید و جهان بیرون را که آسمانی سوخته دارد، زمینی که پر از خرابه است، و ناوگانی از سفینه‌ها را می‌بیند. لحظه‌ای که **نِئو** از مایع بیرون کشیده می‌شود و چشم‌هایش را برای اولین بار باز می‌کند یک تولد تازه برایش روی می‌دهد.



ماشین‌های هوشمند انسان‌ها را در محفظه‌هایی که در آنها تولید انرژی می‌کنند زندانی می‌کنند و از طریق کابل متصل به مغزشان آنها را به کامپیوتری وصل می‌کنند که فضای مجازی ماتریکس را برای‌شان می‌سازد. به بیان دیگر، هیچ مکان واقعی به نام ماتریکس وجود ندارد.

در اصل، او نقش **یکی از زندانیان آزادشده** از **غار افلاطون** را در این فیلم بازی می‌کند.

در فیلم «ماتریکس» زمین با آسمانی تیره و خرابه‌هایش در عمل به یک دیستوپیای دیگر تبدیل شده است.

واچوفسکی‌ها دو گام جلوتر از تمثیل غار افلاطون بر می‌دارند:

- **خورشید دروغین است:** در **غار افلاطون**، **خورشید** نماد «**خیر مطلق**» و **حقیقت** ناب است. اما در **ماتریکس**، دنیای بیرون هم ویرانه است و «**خورشید** واقعی» آسمان را سوزانده. یعنی حقیقت هم همیشه رهایی‌بخش نیست؛ گاهی تحمل‌ناپذیر است.
- **ماتریکس نیازمند انسان است:** برخلاف **غار** که زندانیان منفعل هستند، در **ماتریکس** انسان‌ها خودشان منبع انرژی ماشین‌ها هستند. یعنی **واقعیت** به **توهم** وابسته است و نمی‌توان آن را یک‌سره کنار زد.

جایی که ماتریکس فراتر از افلاطون می‌رود

پایان در قسمت سوم (بیداری سوم): در انتهای قسمت سوم، **نِئو** متوجه می‌شود که حتی «واقعیت بیرون» هم می‌تواند لایه‌ای دیگر از غار باشد. این یعنی هیچ خروج نهایی‌ای وجود ندارد؛ فقط آگاهی از این که در کدام غار هستیم مهم است.

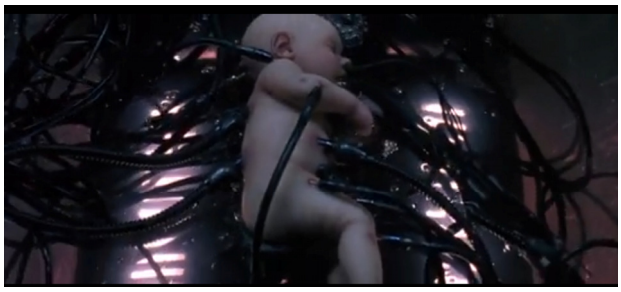
خروج از ماتریکس ممنوع است. نِئو به جرم اقدام برای خروج از ماتریکس کشته می‌شود.

به کویر واقعیت خوش آمدید!

در فیلم «ماتریکس» برای این که مورفیوس فضای مجازی را به نِئو نشان بدهد در فضایی سفیدرنگ به مبلمان اشاره می‌کند و می‌گوید که آنها واقعی نیستند، سیگنال‌های دیجیتالی‌ای هستند که سیستم ماتریکس از طریق کابل‌های متصل به مغز در مغز پدید می‌آورد.

سؤال فلسفی فیلم (که افلاطون هم می‌پرسید)

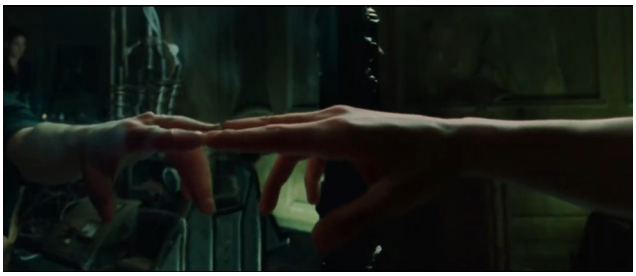
آیا اگر بتوانی بین «**حقیقت تلخ**» و «**توهم شیرین**» یکی را انتخاب کنی، کدام را برمی‌گزینی؟ **سایفر** در فیلم انتخاب می‌کند که به **ماتریکس** برگردد (همان زندانی‌ای که غار را ترجیح می‌دهد). اما **نِئو** حتی به قیمت جانش دیدن **حقیقت** را انتخاب می‌کند.



انسان‌ها از بدو تولد در محفظه‌های تولید انرژی زندانی می‌شوند. کابل‌ها همچون زنجیرهای غار افلاطون هستند و اجازه نمی‌دهند که این زندانیان به جز فضای مجازی ماتریکس که از طریق یک کابل از کامپیوتر ماتریکس به مغزشان می‌رسد چیز دیگری را ببینند.

زندانی آزادشده در این فیلم یک هکر کامپیوتر به نام **نِئو** است که به کمک **مورفیوس** از **ماتریکس** آزاد می‌شود. **نِئو** که از کپسول بیرون می‌آید خورشید و جهان بیرون را که آسمانی سوخته دارد، زمین در آن پر از خرابه است و ناوگانی از سفینه‌ها را می‌بیند.

مشابه **بازگشت به غار** برای آگاه‌کردن دیگران نیز روی می‌دهد: **نِئو** بارها به **ماتریکس** بر می‌گردد تا سایر انسان‌ها را بیدار کند (مثل دیدار با آقای **اندرسون** در اداره).□



برخورد انگشتان واقعی با انگشتان فضای مجازی به نقاشی داستان آفرینش میکل آنژ اشاره دارد.

نمادهای مسیحی
در فیلم ماتریکس (بارزترین لایه فیلم)

- **نِئو به عنوان ناجی یا یکتا (The One) نمادی از عیسی مسیح است. معنی نامِ «نئو» به‌معنی «تازه و نو» است، یک مسیح تازه. رسالت او همچون مسیح، نجاتِ بشریت است.**
- **نام ترینیتی (Trinity) که آبَرزن این فیلم است و عاشق نِئو می‌شود به تثلیث در مسیحیت (پدر، پسر، روح‌القدس) اشاره دارد.**
- **نئو در فیلم اول می‌میرد و با بوسه ترینیتی زنده می‌شود (که به مرگ و رستاخیز مصلوب‌شدن و سه‌روزه عیسی اشاره دارد).**
- **مورفیوس می‌تواند نماد یحیی تعمیددهنده باشد، پیامبری که راه را برای «یکتا» هموار می‌کند و نئو را «تعمید» می‌دهد (با بیرون آوردن از ماتریکس).**

سایفر یکی از هفت خدمه سفینه گروه هکری-چریکی رهایی‌بخش است که پس از ۹ سال به گروه خیانت می‌کند و مکان آنها را به کارآگاه اسمیت لو می‌دهد. او هنگامی که علت این خیانت خود را شرح می‌دهد می‌گوید استیکِ آبدار دروغین ماتریکس را به غذاهای بدمزه مصنوعی سفینه ترجیح می‌دهد. او می‌گوید که می‌دانم که این استیک وجود ندارد، اما هنگامی که آن را می‌جوم مغزم فکر می‌کند که واقعی است. او همچون یهودا، یکی از ۱۲ حواری مسیح است که به مسیح خیانت می‌کند و مسیح مصلوب می‌شود.

متاورس در غار و در فیلم‌های «دخترداییِ گم‌شده» و «ماتریکس»

مهم‌ترین بخش در **غار افلاطون**، دیواری است که همچون سینما یا تلویزیون سایه‌هایی را به نمایش در می‌آورد که عروسک‌گردانان این غار می‌سازند تا ذهن‌ها را در بند خود گرفتار کنند. این **دیوار** یک «**وسیله انتقال پیام**» و در نتیجه یک **رسانه** است. این **رسانه** را که شباهت زیادی به سینما یا تلویزیون دارد می‌توان یک **رسانه فیلم** نامید.

افزون بر این، اگر بازهم رسانه را «**وسیله انتقال پیام**» و اگر «**متاورس**» را یک «**دنیای مجازی که کاربر در آن غرق و غوطه‌ور می‌شود**» تعریف کنیم، **غار افلاطون** را می‌توان یک «**رسانه متاورسی**» نیز دانست.

پیام رسانه در غار را عروسک‌گردانان که صاحبان یک تفکر ویژه مانند دولت‌ها یا ایدئولوژی‌ها می‌توانند باشند فراهم می‌کنند، از این روی، **رسانه دیوار** در غار را می‌توان یک **رسانه انحصاری** نامید.

خسرو که عباپوش است به عنوان نماینده ایدئولوژی‌ها در برابر دوربین‌های فیلم‌برداری همگانی می‌ایستد.

رسانه متاورس در فیلم «دخترداییِ گم‌شده»

تلویزیون یا سینمای مرسوم که در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» با نقد دوربین‌های فیلم‌برداریِ ۳۵میلی‌متری گران‌قیمت و پرهزینه به نقد در می‌آید نیز همچون **رسانه دیوار** در **غار افلاطون** معمولاً در انحصار دولت‌ها یا ایدئولوژی‌ها یا سرمایه‌داران بوده است. از همین روی، **رسانه فیلم مرسوم** را نیز می‌توان در شمار **رسانه‌های انحصاری** قرار داد.

آنچه فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» را متمایز می‌کند، شکسته‌شدن **انحصار رسانه** با ابزارهای رسانه‌ای مدرنی مانند **هندی‌کم** است که رسانه را **همگانی** می‌کند. این فیلم ظهور **هندی‌کم** را **انقلابی بزرگ** در تاریخ انسان می‌داند که این توان را دارد که زنجیرها در غارهایی را که امکان شناخت **حقیقت** را از انسان گرفته‌اند پاره کند و حضور **خورشید** را برای شناخت **حقیقت** جاودان کند:

و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

این انقلاب را در فیلم به شکل انقلابی خونین می‌بینیم که در آن صاحبان ایدئولوژی (که **خسرو**، کارگردان درون فیلم، در حالت عباپوش نماینده آنان است) و حکومت‌های توتالیتر (که دیوهای اعماق تاریک دریا نماینده آنان است) در برابر **علی** می‌ایستند و او را از پای می‌اندازند و فروشنده هندی‌کم و مشتریانش را به دار می‌آویزند.

عروج علی به دعوت دخترداییِ به آسمان ــ که جسد او را بر حفاظ برج چراغ می‌اندازد ــ می‌تواند به این معنی باشد که او در متاورس غرق شده است.

در صحنه فرود هندی‌کم از آسمان به دریا و فرورفتن آن در اعماق تاریک دریا که نمادی از گریزناپذیری انقلاب دوربین‌های فیلم‌برداری همراه است و در صحنه بعدی که **علی** را با الکترودهایی نشان می‌دهد که در مغزش کاشته شده و به **سایبورگ‌ها** (انسان‌های تلفیقیِ ارگانیکی-دیجیتالی) شباهت پیدا کرده است و به تکامل بسیار بیشتر دوربین‌های فیلم‌برداری همراه به گونه‌ای که بتوانند در بدن انسان ایمپلنت شوند و **رسانه متاورسی** را پدید بیاورند اشاره دارد **وحیده** این سروده را دو بار می‌خواند:

و به او بگویید خورشید در چشم‌هایش غروب نمی‌کند

نویسندگان فیلم‌نامه به درستی بر اساس ماهیت بازار و ماهیت فناوری به این نتیجه رسیده‌اند که چنین روندی گریزناپذیر است و شکل خواهد گرفت. همگانی‌شدن فرهنگ ویدئویی با داده‌های بسیار

فراوانی که می‌آفریند قدرتی خداگونه به انسان خواهد داد، و رسانه همگانی و همراه را به رسانه متاورس تبدیل خواهد کرد.

برای این منظور، هنگامی که مانیتورِ ضربانِ قلب بیمارستان به ایست قلبی **علی** اشاره می‌کند و سپس **علی** دوباره با الکترودهای متصل به مغزش، **سایبورگ‌گونه** به نمایش در می‌آید ــ که به **فناوری‌های** ایمپلنتی و **واقعیت مجازی** می‌تواند اشاره داشته باشد ــ **وحیده** سروده زیر را می‌خواند:

وقتی باد با گیسوانت بازی می‌کند، می‌دانم که مال منی

و همزمان با ترفند سینماییِ **سفیدشدنِ تدریجی صحنه** یا **fade to white** روبه‌رو می‌شویم که از یک سو می‌تواند به پیوند مرگ یا خارج‌شدن روح از بدن و ظهور در جهانی نو اشاره داشته باشد (**نگاه مذهبی/عرفانی**)، و از سوی دیگر، به غرق و غوطه‌ورشدگی متاورسی برای جهانی نو (**نگاه فناورانه**). همچنان که گفته شد فرود جعبه هندی‌کم و الکترودهای روی مغز **علی** می‌تواند نمادی باشد از پیوندی فناورانه و **سایبورگی** مانند پیوند **متاورسی** به جهانی نو، شبیه به تخت‌های مخصوص انتقال به **متاورسِ ماتریکس** در فیلم «**ماتریکس**». این سروده **وحیده** که به یک رباعی در رساله «**در حقیقت عشق**» **سهروردی** با این مضمون که باد که گیسوان یار را کنار بزند رخساره نورانی و **حقیقت** معشوق آشکار می‌شود اشاره می‌کند. به بیان دیگر، تکامل **رسانه ویدئوییِ همگانی** چنان قدرتی فراهم خواهد کرد که انسان خداگونه **حقیقت** را از آسمان‌ها بتواند ببیند.

افزون بر این، زمانی را پیش‌بینی می‌کند که دخترداییِ‌ها با **فناوری** توانسته‌اند به آزادی و به حقیقت برسند و **انقلاب حجاب اختیاری** را پیروز کنند؛ همچنین نشان‌گر **عشق علی** به دخترداییِ است. آن رباعی **سهروردی**:

گر عشق نبودی و غم عشق نبودی
چندین سخن نغز که گفتی؟ که شنودی؟
ور باد نبودی که سر زلف ربودی
رخساره معشوق به عاشق که نمودی؟

اگر سکانس بعدی را با نگاه فناورانه ببینیم، وارد **جهان متاورس** می‌شویم. در این سکانس دخترداییِ که در آسمان پرواز می‌کند از **علی** می‌خواهد که به آسمان عروج کند، و **علی** با کمی تلاش **آواتار** خود را به آسمان می‌رساند و بدنش بر روی برج چراغ همچون یک جسد مرده می‌ماند.

کنترل **رسانه متاورس** در اختیار **علی** و **دخترداییِ** است به گونه‌ای که بتوانند هر جایی از **جهان واقعی** را که بخواهند خداگونه ببینند. در انتهای این سکانس، **دخترداییِ** از **آواتار علی** می‌خواهد که به زمین و بر برج چراغ هبوط کند، **علی** اعتراض می‌کند که در آنجا وقتش به بطالت می‌گذرد چون باید در بازی‌اش **گرفتگی غروب** بر روی **چشم‌هایش** نیفتد، **دخترداییِ** پاسخ می‌دهد که زمانه تغییر کرده است و دیگر **گرفتگی غروب بر روی چشم‌هایش نخواهد افتاد**.

آیا ماتریکس متاورس است؟

از نظر مفهومی، **ماتریکس** یک **متاورس** است؛ اما از نظر فنی و فلسفی، تفاوت‌های بنیادی با **متاورسِ امروزی** دارد. از این لحاظ که جهانی فراگیر و غوطه‌ور در فضای مجازی برای ساکنانش می‌سازد و یک جهان مجازی کاملاً حسی (بینایی، شنوایی، لامسه) است که کاربر حس حضور فیزیکی در آن دارد ماتریکس **متاورس** است. اما نظر به این که برخلاف متاورس‌های امروزی که ورود و خروج در آن (در حال حاضر با هدفون و عینک) **اختیاری** است امکان خروج وجود ندارد نمی‌توان آن را متاورسی دانست. انسان‌ها از بدو تولد اجباراً بدون اطلاع و آگاهی خود در آن هستند، و برخلاف متاورس‌های امروزی کاربران اصلاً به این که در یک فضای مجازی قرار دارند آگاهی ندارند. به بیان دیگر، ماشین‌های هوشمند سیستم را طوری طراحی کرده‌اند که ساکنان **ماتریکس** همچون **غار افلاطون** اصلاً متوجه نشوند که در یک فضای مجازی یا زندان زندگی می‌کنند.

در مجموع، **ماتریکس** بسیار شبیه است به **غار افلاطون**، انسان‌ها از بدو تولد در آن قرار می‌گیرند و از جهان واقعی آگاهی ندارند. افزون بر این، ماشین‌های هوشمند این سیستم را برای استفاده از بدن انسان‌ها برای تولید انرژی ساخته‌اند.

از لحاظ فلسفی اگر **متاورس** را «**دنیای مجازی‌ای که کاربر در آن غرق می‌شود**» تعریف کنیم، **ماتریکس** قطعاً یک **متاورس** است. اما اگر **متاورس** را «**فضایی اختیاری برای خلق و تبادل ارزش و آگاهی از داده‌های باکیفیت سودمند**» بدانیم، **ماتریکس** دقیقاً نقطه مقابل **متاورس** است؛ زیرا هدف **متاورس** همان‌گونه که در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» می‌بینیم آزادی و خلاقیت و تحلیل داده‌ها به کمک هوش مصنوعی است، در حالی که **ماتریکس** یک زندان و توهم است. در واقع، همان‌گونه‌که بسیاری از کارشناسان معتقدند فیلم «**ماتریکس**» یک هشدار درباره خطرات **متاورس** است.□

ناجیِ یکتا یا رهبریِ آنارشیستی

آیا فروپاشاندن یک نظم توتالیترِ متمرکز به یک **ابرقهرمان** یا یک **یکتا** (**The One**) نیاز دارد؟ آیا انقلاب علیه توتالیتاریسم تحت رهبری یک فرد، به ویژه اگر شخصیتی کاریزماتیک داشته باشد و **ابرانسان** پنداشته شود، به یک نظم متمرکز توتالیترِ جدید نخواهد انجامید؟ آیا انقلاب بدون رهبر ممکن است؟

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها بین فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» و فیلم «**ماتریکس**» در **رهبری جمعی** و در **رهبری فردی** است. فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» بر **رهبریِ آنارشیستیِ اَبَردخترداییِ‌ها** برای دستیابی به حقوق زنان یا فیلم «**ماتریکس**» بر **رهبری فردیِ** ازپیش‌تعیین‌شده در سرنوشت انسان برای نجات انسان از چنگ فضای مجازی ماتریکس تأکید می‌کنند. **اَبَردخترداییِ‌ها** حدود ربع قرن پس از ساخته‌شدن فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» توانستند **حق حجاب اختیاری** را بر حکومت تحمیل کنند، چگونه؟

بحث **رهبری جمعی** در برابر **رهبری فردی**، به ویژه در میان چپ‌ها قدمتی طولانی دارد. حدود ۱۵۰ سال پیش **میخائیل باکونین**[1]، که از بنیان‌گذاران مکتب **آنارشیسم جمع‌گرا** بوده است مخالفت خود را با مفهوم «**دیکتاتوری پرولتاریا**» که **کارل مارکس** مطرح کرد اعلام کرد و آن را شکلی دیگر از استبداد دانست. او علیه **سیستم‌های سلسله‌مراتبی** و **ریاست‌هایی** که توان‌مندی‌های خارق‌العاده دارند ایستاد و از **سیستم غیرسلسله‌مراتبیِ آنارشیستی** در مفهوم مثبت آن پشتیبانی کرد. او رهبری را نفی می‌کرد و حتی خود را رهبر نمی‌دانست. **آنارشیسم به مدیریت جمعی باور دارد**. از نگاه **باکونین**، جمع باید خودش را نجات دهد، هرگونه ناجی به یک استبداد جدید منجر خواهد شد. **نجات توسط یک فردِ برگزیده بازتولید استبداد است**. اگر **باکونین** می‌خواست فیلم «**ماتریکس**» را نقد کند می‌گفت **ماتریکس** باید توسط همه انسان‌های آزاد نابود شود، نه توسط یک برگزیده و **یکتا**.

از دیدگاه **آنارشیسم جمع‌گرای باکونین**، بزرگ‌ترین ضعف روایت فیلم «**ماتریکس**» اتکای این فیلم به یک **قهرمان نجات‌بخش** است. در این فیلم، این **نِئو** است که مبارزه می‌کند، تصمیم می‌گیرد، و سرنوشت **زایون**، آخرین شهر بازمانده انسان‌ها به او وابسته است. او **یکتاست**، بدون او نجاتی در کار نخواهد بود، همه مبارزان حاضرند فدای او شوند، تا او بماند. این در حالی است که **باکونین** در کتاب «**دولت و آنارشی**» خود می‌نویسد:

«من به هیچ منجی‌ای باور ندارم، نه به قهرمان و نه به دیکتاتور، و نه به حزب. رهایی باید کار خود توده‌ها باشد.»

اتوپیای کمون پاریس

در انقلاب‌های آنارشیستیِ تاریخی مانند **کمون اول** یا **کمون پاریس** هیچ **نِئویی** وجود نداشته است و شوراها و کمون تصمیم‌گیری جمعی را جانشین رهبری متمرکز کردند. **کمون پاریس** یک **اتوپیای** بسیاری از چپ‌هاست.

در مقابل، در فیلم «**ماتریکس**» مردم **زایون** همگی منتظرند تا **نِئو** بیاید و معجزه کند، نگرشی منفعلانه که **آنارشیسم** به شدت با آن مخالف است. چرا همچنان انقلاب‌ها به **ابرانسان‌ها** اتکا دارند؟

یک پاسخ، سرنوشت **کمون پاریس** است که فقط حدود ۲ ماه دوام آورد و یک ارتش متمرکز آن را متلاشی کرد. نه‌تنها هیچ‌گاه یک رهبری آنارشیستی با دوام طولانی موفق نداشته‌ایم، بلکه امروزه اساساً **واژه آنارشیسم مترادف با هرج‌ومرج شده است** و عقل جمعی مخالف آن است. همان‌گونه که «**دیکتاتوری پرولتاریا**»ی **کارل مارکس** شکست خورد **رهبری آنارشیستی باکونین** نیز با وجود نگاه عدالت‌گرایانه‌ای که داشت شکست خورد، چرا؟

پاسخ را در فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» به راحتی می‌توانیم پیدا کنیم: **فناوری**. برای این که غار را نجات بدهیم **رسانه انحصاری** را باید تغییر بدهیم، تا همگان تغییر کنند و همگان **فیلسوف-پادشاه** شوند. همان‌گونه که **بیت‌کوین** توانست با **فناوری بلاکچین** پول را از مدیریت متمرکز دولت‌ها خارج کند و یک سیستم نامتمرکز را برای پول دیجیتال پدید بیاورد، **دوربین فیلم‌برداری همراه** نیز می‌تواند سلطه انحصاری و متمرکز دولت‌ها، ایدئولوژی‌ها، و صاحبان سرمایه را بر **رسانه** که با تک‌روایت‌ها در برابر **حقیقت** می‌ایستد درهم بشکند و **رسانه همگانی آنارشیستی** و **نامتمرکز** را حاکم کند که می‌تواند **حقیقت** را بنمایاند.

[1] Michael Bakunin

یکتایِ برگزیده

پس از آن که نِئو در فضای مجازی کشته می‌شود، که مطابق قانون این فضا بدن فیزیکی نیز با کشته‌شدن در فضای مجازی می‌میرد، ترینیتی لب‌های بدن فیزیکی او را که در سفینه گروه چریکی-هکری رهایی‌بخش انسان از چنگ ماتریکس قرار دارد می‌بوسد و در گوشش نجوا می‌کند که پیش‌گو به او گفته است که عاشق برگزیده خواهد شد، و به نِئوی کشته‌شده می‌گوید که عاشقش است. نِئو نه‌تنها با نیروی عشق زنده می‌شود، بلکه با این نیرو قدرتی خارق‌العاده پیدا می‌کند به گونه‌ای که گلوله‌های شلیک‌شده به سمتش به او برخورد نمی‌کنند و در برابرش می‌ایستند.

در فیلم «**دختردایی گم‌شده**» مقابله با یک **سیستم متمرکز توتالیتر** نه با یک **برگزیده** یا **ابرانسان** که با **ابردخترداییها** و **ابرمردها** انجام می‌گیرد. این فیلم بر این باور است که **فناوری‌های همراه** مانند **هندی‌کم** یا **دوربین‌های فیلم‌برداری همراه** چنان قدرتی به انسان‌ها می‌دهند که هر استفاده‌کننده‌ای به یک **ابرانسان** تبدیل می‌شود. با آن که در زمان ساخته‌شدن فیلم چنین ایده‌ای شاید باورپذیر نبوده باشد، امروزه با ورود **هوش مصنوعی** به بازار، این که جامعه با تعداد زیادی **ابرانسان** روبه‌رو شود، دیگر جای شگفتی ندارد. با قدرتمندترشدن **هوش مصنوعی** بسیاری از مردم به توانایی‌های خارق‌العاده‌ای در ارائه نظراتی که به ده‌ها تخصص نیاز دارد مجهز خواهند شد. یک پیش‌بینی فیلم «**دختردایی گم‌شده**»، **انقلاب حجاب** اختیاری بوده است که **بدون رهبر** و با **ابردخترداییها** به پیروزی می‌رسد.

رهبری مذهبی در فیلم «ماتریکس»

این در حالی است که در مکاتب عرفانی و مذاهب مختلف و حتی پاره‌ای از مکاتب فلسفی برای تغییرات بر رهبری فردی تأکید شده است. فیلم «**ماتریکس**» هم یک لایه مذهبی دارد و هم یک لایه فلسفی. شباهت **نِئو** به **مسیح** و هم‌سن‌بودن با **مسیح** به هنگام مصلوب‌شدن عامدانه است. گویی **نِئو** همچون مسیح برای نجات انسان از پیش و در آسمان‌ها انتخاب شده است.

انسان کامل سهروردی

در عرفان سهروردی، انسان کامل ذاتاً کامل است و ریاضت راه رسیدن به این کمال است. اما در فیلم «ماتریکس» برگزیده محصول یک باگ (خطا) در سیستم است، یعنی نِئو یک نقص است نه یک طراحی کامل. برای اطلاعات بیشتر درباره سهروردی و فیلم «دختردایی گم‌شده» به کتاب هفتم این مجموعه مراجعه کنید:

http:/www.rizpardazandeh.com/articles/riz318/riz318.pdf

افلاطون و رهبری فردی

از سوی دیگر، از نگاه **افلاطون**، **زندانی آزادشده** از غار ــ که با دیدن **حقیقت** به مقام **فیلسوفی** رسیده است ــ اخلاقاً موظف است برای نجات اسیران و دربندان غار اقدام کند و به عنوان **فیلسوف-پادشاه** بر جامعه حاکم شود، که **اتوپیای افلاطون** است. از نگاه **افلاطون**، **نِئو** همان زندانی آزادشده است که برای نجات انسان‌ها از بند ماشین موظف است اقدام کند. او به لحاظ **عرفانی** با **عشق** به قدرت‌های خارق‌العاده نیز می‌رسد و می‌تواند در برابر قدرت‌هایی که سیستم **ماتریکس** در اختیار **کارآگاه اسمیت** قرار داده است بایستد.□

بحث‌های باکونین و مارکس

باکونین به‌عنوان یکی از بنیان‌گذاران سوسیالیسم ضد-دولتی و آنارشیسم جمع‌گرا، مرز مشخصی با مارکسیسمِ رسمی ترسیم کرد. اختلاف اصلی او با مارکس بر سر نقش دولت انقلابی بود؛ باکونین معتقد بود که هر دولتی، حتی یک دولت انقلابی، در نهایت به ابزاری برای سلطه تبدیل می‌شود.

ورود فناوری به فلسفه آنارشیسم

جالب است که ریشه فلسفیِ بیت‌کوین و بسیاری از فناوری‌های غیرمتمرکز، به آنارشیسم بازمی‌گردد. پژوهش‌گران این حوزه، خاستگاه بیت‌کوین را در جریان‌هایی مانند «آنارشیسمِ سایفر» (Cypher-anarchism) می‌دانند؛ جنبشی که از رمزنگاری برای ایجاد فضایی برای مبادله و تعاملاتی فراتر از دسترسی و دخالت دولت‌ها استفاده می‌کند. برای اطلاعات بیشتر، مقاله «تمرکزگرایی یا تمرکزگریزی» را در پی‌دی‌اِفِ زیر بخوانید:

http:/www.rizpardazandeh.com/articles/riz293/rizpardazandeh293.pdf

آنارشیسمِ جمع‌گرا

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها بین فیلم «**دخترداییِ گم‌شده**» و فیلم «**ماتریکس**» در **رهبری جمعی** یا **آنارشیستی** و در **رهبری فردی** است. امروزه **آنارشیسم** واژه‌ای وحشتناک به نظر می‌رسد، اما نخستین طرف‌داران و نظریه‌پردازانش **عدالت** را در این واژه می‌دیدند. آنارشیسم یا رهبری جمعی شدنی نبوده است، چون به فناوری‌های ویژه‌ای، مانند دوربین‌های فیلم‌برداری همراه یا شبکه اینترنت نیاز داشته است که در اواخر سده بیستم میلادی پدیدار شدند. **پولِ دیجیتالِ آنارشیستی** یک نمونه است. مدیریت **بیت‌کوین** کاملاً نرم‌افزاری و برعهده همه کاربران آن است و هیچ شخص یا دولتی پشت آن نیست. **همه‌دولتی** یا **آنارشیسم** و ویژگی‌های آن چیست؟

فرهنگ **مریام-وبستر** آنارشیسم را به صورت زیر تعریف کرده است: «**یک نظریه سیاسی که همه شکل‌های اقتدار دولتی را غیرضروری و نامطلوب می‌داند و طرف‌دار جامعه‌ای بر بنیاد همکاری داوطلبانه و ارتباط آزاد افراد و گروه‌هاست.**» تعریفی کوتاه و گویا است. اما برای این که مفهوم این نظریه سیاسی را بهتر درک کنیم، به توضیحاتی که در کتاب «**دولت هیچ‌کس**[1]» آمده است نگاه می‌کنیم:

«پاره‌ای دوست دارند با دانشِ ریشه‌شناسی واژه **آنارشیسم** را تعریف کنند و ریشه‌های این مکتب را در واژهٔ یونانِ باستانِ **anarchia** بیابند. این واژه را کم‌وبیش می‌توان «**دولت هیچ‌کس**» ترجمه کرد. **آنارشیست‌ها** خودشان نیز از همین تعریف بهره می‌گیرند، معمولاً برای این منظور که توجه را به بی‌داد و ستمی که به واسطه دولت پدید می‌آید جلب کنند. آنارشیست‌های برابری‌خواه نیز از این تعریف پشتیبانی می‌کنند. با آن که سلطنت‌طلبان طرف‌دار دولت یک‌نفره هستند، آنارشیست‌ها در پی **دولت هیچ‌کس** یا **هیچ‌کس‌دولتی** هستند. یک واژه خودتعریف‌کننده قدرتمند است که مفهوم خودش را به آسانی شرح می‌دهد. مسئله‌ای که دارد آن است که آنارشیسم را در چارچوب دولتی قرار می‌دهد که برای توجیه خودش ناچار است **آنارشی** (هرج‌ومرج) را نپذیرد. از همین روی، آنارشی بلافاصله به یک وضعیت متناقض فرو می‌افتد. در تفکر سیاسی همین نتیجه به کار گرفته می‌شود. نگرش غالب آن است که انسان فرار از دردسر و خشونت آنارشی (هرج‌ومرج) را ترجیح می‌دهد، و چون درایت انجام‌دادن این کار را دارد (این طور گفته شده است)، به دولت تن در می‌دهد. آنارشی وضعیتی است که آنها از آن فرار می‌کنند. آنارشی به آشوب، گاهی اجرای خودسرانه قانون، گاهی حاکمیت اراذل و اوباش اشاره دارد و صلح یا امنیت را تضمین نمی‌کند....

آنارشیسم در میانه‌های قرن نوزدهم توسط منتقدان و شخصیت‌هایی مانند **پیر ژوزف پرودون**[2]، **میخائیل باکونین**[3]، **لوئیس میشل**[4]، و **جان موست**[5] که خودشان را با افتخار آنارشیست می‌نامیدند شرح داده شد....

گاهی گفته می‌شود که فروپاشی «**انجمن بین‌المللی کارگران**[6]» (که به **IWMA** یا **انترناسیونال اول** مشهور است) در سال ۱۸۷۲ آغاز جنبش آنارشیستی اروپا باشد. در تاریخ سوسیالیسم به این فروپاشی به عنوان سرآغاز تقسیم‌شدن جنبش سوسیالیستی به دو جناح مختلف، یکی **مارکسیستی** و دیگری **آنارشیستی** نگریسته می‌شود. (**انترناسیونال اول** در شهر لندن در سال ۱۸۶۴ توسط رهبران کارگران بریتانیا و فرانسه به منظور پیشبرد مبارزه کارگران علیه استثمار بنیاد نهاده شد. اعضا به چند اصل متعهد شده بودند، که یکی از آنها برابری طبقه کارگر بود که از تفاوت‌ها بر بنیاد رنگ، مذهب، و ملیت فراتر می‌رفت. پیمانی برای **انترناسیونالیسم** بود....)

در سال ۱۸۷۲ بحث‌های داغی بین **کارل مارکس** و **میخائیل باکونین** در گرفت. **باکونین** انتقادها علیه **مارکس** را با بحث‌هایی که **مارکس** در دهه ۱۸۴۰ با **پیر-ژوزف پرودون** داشت ادامه داد. **پرودون** نخستین نویسنده‌ای بود که از عنوان «**آنارشیست**» برای توصیف سیاست خودش بهره گرفت. او به عنوان نویسنده کتاب «**مالکیت چیست؟**» شهرت دارد.

[1] Kina, Ruth.2019. *The Government of No One: The Theory and Practice of Anarchism*. London: Pelican Books.

[2] P.-J. Proudhon
[3] Michael Bakunin
[4] Louise Michel
[5] John Most
[6] International Workingmen's Association

آنارشیسم یا همه‌دولتی

آن‌گونه که می‌پنداریم واژه **آنارشیسم** ذاتاً یک واژه اضطراب‌آور نیست. یک علت مهم این نوع تلقی از این واژه، معنی ظاهری واژه‌ای مربوط به یونان باستان بوده است که این واژه از آن گرفته شده است: واژه **anarkhia** به معنی **هیچ‌کس‌دولتی** یا **هیچ‌دولتی** یا **بی‌دولتی**. در محاوره زبان فارسی آن را «هرج و مرج» ترجمه می‌کنیم. در واژه‌نامه‌های مختلف برای توصیف آنارشیسم از عباراتی مانند هرج‌ومرج‌طلبی، آشوب‌گرایی، یا دولت‌ستیزی بهره گرفته می‌شود. حتی حاکم‌شدن اراذل و اوباش را با آنارشیسم یکی می‌دانیم. علت هم آن است که بی‌دولتی برای مردم قابل تصور نبوده است.

این نوع معنی‌کردن واژه آنارشیسم با فلسفه‌ای که واضعان این واژه برای آن در نظر داشته‌اند به کلی متفاوت است. در واقع، با آن که برای آنارشیسم تعریف‌های گوناگونی صورت گرفته است، تقریباً در همه آنها مخالفت با یک دولت با ساختار سلسله‌مراتبی مشترک است. از همین روی، **فرهنگستان زبان و ادب پارسی** برای آن معادل **اقتدارگریزی** را برگزیده است، هرچند، بازهم گویا نیست. افزون بر اقتدارگریزی و عدم تمرکز، همکاری داوطلبانه برای رتق‌وفتق امورِ جامعه و خودسازمان‌یافتگی از خصوصیات دیگر آنارشیسم است. به بیان ساده‌تر، یک هدف مهم آنارشیسم نفی استبداد، حتی استبداد اکثریت، به ویژه استبداد ۵۱درصد علیه ۴۹ درصد در دموکراسی‌ها بوده است. **آنارشیسم** که ما ترجیح داده‌ایم برای معادل فارسی آن به جای **بی‌دولتی** _ که خود یک ترجمه درست و دقیق آنارشیسم است _ از اصطلاحاتی مانند **دولت همگان** (government of everyone) یا **همه‌دولتی** بهره بگیریم با قدرت‌دادن به عده‌ای خاص که بتوانند از این قدرت برای سرکوب جامعه بهره بگیرند مخالف است. آنارشیسم با رانت‌جویی و فساد در تقابل است که یک مسئله ظاهراً دائمی دولت‌ها، حتی در کشورهای دموکراتیک بوده است. از همین روی، با آن که **بی‌دولتی** یک ترجمه کاملاً درست است در این مقاله برای این که آنارشیسم با هرج‌ومرج یکی گرفته نشود از اصطلاحات **همه‌دولتی**، یا **هم‌دولتی**، **دولت همگانی**، یا **زنجیره همگانی** بهره گرفته‌ایم، که با مفهوم واقعی این مکتب سیاسی نیز هم‌خوانی دارد.□

پس از مرگ **باکونین** در سال ۱۸۷۶، تعدادی از آنارشیست‌های پیشرو، مانند **پتر کروپوتکین**[7] دشمنی خود را با مارکسیسم تئوریزه کردند و مرزهای روشنی بین **سوسیالیسم آنارشیست** و **سوسیالیسم ناآنارشیست** برپا کردند. در اواخر سده نوزدهم میلادی آنارشیست‌ها مارکسیسم را بیشتر **سوسیالیسم دولتی**[8] می‌نامیدند.»

آنارشیست‌ها چه به طور عملی و چه به طور نظری برای اداره یک سازمان یا قلمرو به تناقض در می‌افتاده‌اند. حتی نظریه‌پردازان برجسته آنارشیسم، مانند **پرودون**، **باکونین**، و **کروپوتکین** به عنوان **رهبران** آنارشیسم مشهور شده‌اند، که با نظریاتی که درباره بی‌رهبری یا بی‌دولتی ارائه کرده‌اند هم‌خوانی ندارد. این مسئله مدت‌ها حل‌ناشدنی به نظر می‌رسید، اما با ظهور **شبکه‌های اجتماعی**، آنارشیسم جان تازه‌ای گرفت. به عنوان نمونه، مقاله «**رهبری خودمختار در حرکت‌های بی‌رهبر**[9]» به نقش **شبکه‌های اجتماعی** در آنارشیسم و **رهبری خودمختار** پرداخته است که بخش‌هایی از آن در زیر آمده است:

«آنارشیسم و رهبری

آنارشیست‌ها همواره رابطه‌ای تردیدآمیز و گاهی منفی با رهبری داشته‌اند. با وجود این، در حلقه‌های آنارشیستی شکل‌های دموکراتیکِ افراطیِ رهبری همواره وجود داشته است، هم به لحاظ رهبران مشهور، مانند **پرودون**، **باکونین**، و **کروپوتکین**، و هم به لحاظ درکی که آنها از رهبری داشتند، بدین ترتیب که افراد و گروه‌ها **رهبری موقت** را به طور خودمختار از جانب جمع بزرگ‌تر در دست می‌گیرند، بدون این فرض که مقام رسمی روی دیگران قدرت و اقتدار داشته باشند. **باکونین** نگرش رهبری آنارشیست‌ها را به صورت زیر توضیح می‌دهد:

«در لحظه کنش، در میانه مبارزه، یک تقسیم‌بندی طبیعیِ نقش‌ها مطابق استعداد هر یک از افراد پدید می‌آید، که با اجماع سنجیده و داوری می‌شود: بعضی هدایت می‌کنند و فرمان می‌دهند، سایرین اجرا می‌کنند. نظم سلسله‌مراتبی وجود ندارد، در نتیجه، رئیس دیروز، ممکن است مرئوس فردا باشد. هیچ‌کس بالاتر از دیگران نیست، یا اگر باشد، در صورتی خواهد بود که مدتی کوتاه بعد پایین بیاید، همچون امواج دریا که همیشه به سطح آرام پیشین بازخواهد گشت.»

[7] Peter Kropotkin
[8] state socialism
[9] Western, Simon. '*Autonomist leadership in leaderless movements: Anarchists leading the way*'. Ephemera: Theory & Politics in Organization, November 2014,Vol 14, Issue4, p673-698.

در مقایسه با شکل‌های رهبری مرسوم و سلسله‌مراتبی که در پاره‌ای از نظام‌های سوسیالیست، کمونیست، و کاپیتالیست دیده شده است، شکل‌های رهبریِ آنارشیستِ گذشته موفقیت‌های بزرگی کسب نکرده‌اند. با این همه، آنارشیست‌ها برای اثبات نظریات خود به درستی به نمونه‌هایی از رهبری ناموفق سلسله‌مراتبی که تعدادشان کم نیست اشاره می‌کنند. آنارشیست‌ها به **استالین، مائو، موسیلینی، هیتلر**، و همچنین به رهبری سیاسیِ موقتیِ «دموکراتیک» در غرب اشاره می‌کنند که قدرت-نخبگان را طوری بازتولید می‌کنند که تحت سلطه کاپیتالیسم نئو-لیبرال در آیند. از نظر آنارشیست‌ها مسئله در رهبران بد نیست، در خود رهبری است، که دینامیک «سلطه» را پدید می‌آورد که به طور اجتناب‌ناپذیر رابطه‌های سرکوب‌گرانه را بازتولید می‌کند و خودمختاری «پیروان» را تضعیف می‌سازد. **انگلس** نوشته است که «**کمون پاریس ۱۸۷۱**[10] به طور مؤثر به ایدئولوژی آنارشیست خاتمه داد، به دلیل... شکل‌های ایدئولوژیکی‌ای که برای تصمیم‌سازی دولت نامناسب بودند... و راه برای یک مارکسیسم باز شد».

با این همه، **شبکه‌های اجتماعیِ** امروز بازگشت به یک شکل سازمان افقی را به جای سازمان عمودی نشان می‌دهند. نخبگان مارکسیست و کاپیتالیستِ سنتِ رهبری سلسله‌مراتبی به طور فزاینده‌ای از سوی طرفداران شکل‌های رهبری مشارکتی، که زیربنا و عمل نظریه آنارشیست است، به چالش کشیده می‌شوند.

با آن که بسیاری از آنارشیست‌ها به بیهوده‌بودن رهبری باور دارند، کسانی که عقاید نظری در این باره دارند بین ضدیت با اقتدار و ضدیت با رهبری تفاوت قائل هستند. **ارلیچ**[11] در این باره می‌گوید: «آنارشی بدون رهبری نیست، بدون پیرو است». **پرودون** _ آنارشیست فرانسوی که با شعار «**مالکیت دزدی است**» نیز مشهور شده است _ موقعیت ضد-اقتدارگرایی آنارشیست‌ها را تثبیت می‌کند و ضدیت آنها را با تحت حکومت‌قرارگرفتن بیان می‌کند:

زیر نفوذ دولت قرار گرفتن به معنی این است که پاییده شوید، تحت ارزیابی قرار بگیرید، مورد جاسوسی واقع شوید، هدایت شوید، تحت سیطره قانون قرار بگیرید، مقرراتی شوید، ثبت شوید، شست‌وشوی مغزی شوید، نصیحت شوید، کنترل شوید، سنجیده شوید، توزین شوید، سانسور شوید، آن هم توسط کسی که نه حق و نه دانش و نه مزیتی نسبت به شما دارد.... این دولت است، این عدالت است، این اخلاق است.

[10] یک حکومت سوسیالیستی که حدود ۲ ماه در بهار سال ۱۸۷۱ بر پاریس حاکم شد. شورایی حدوداً یک‌صدنفره در این دو ماه پاریس را اداره می‌کرد. این حکومت کوتاه‌مدت مورد احترام بسیاری از مورخان کمونیست و آنارشیست قرار گرفته است و آن را یک حکومت موفق آنارشیستی یا یک دیکتاتوری پرولتاریای موفق دانسته‌اند.

[11] Ehrlich

آنارشیسم در شکل‌های گوناگونی مطرح شده است. با این حال، همیاری متقابل و سندیکالیسم هستند که روشن‌ترین رهبری آنارشیستی را در عمل ارائه می‌دهند. **کروپوتکین**، در کتاب مشهور خود، **یاری متقابل**[12] (۲۰۱۲ [۱۹۰۲]) یک چشم‌انداز تکاملی از **همیاری متقابل** ارائه کرد، که داروینیسم اجتماعی را به چالش می‌کشد:

«**جنگ و نابودسازی بسیار زیادی در میان گونه‌های مختلف همواره وجود دارد. همزمان، به همان اندازه، و شاید بیشتر، پشتیبانی متقابل، یاری متقابل، و دفاع متقابل وجود دارد.... خصوصیت اجتماعی‌بودن همان‌قدر یک قانون طبیعت است که تنازع متقابل.**»

آنارشیست معاصر، **کوین کارسون**[13] (۲۰۱۴) همیاری را به صورت زیر تعریف می‌کند:

«**همه ارتباط‌ها و تراکنش‌ها غیرسرکوب‌گرانه هستند، و بر بنیاد همکاری، مبادله رایگان، یا یاری متقابل هستند....**»

همیاری متقابل گونه‌ای تعادل برای فردگرایی افراطی فراهم می‌کند که ممکن است در حلقه‌های آنارشیست دیده شود. اصول همیاری متقابل برای روش‌های رهبری آنارشیست‌ها اساسی است، که به واسطه آنها رهبران روی دیگران قدرتی ندارند و هرگونه شکل‌گیری مقام رهبری موقتی است، که در هر زمانی قابل بازبینی و قابل عزل است. رهبران و پیروان/مشارکت‌کنندگان به طور متقابل رهبری را بازتولید می‌کنند، و مقام‌ها تعویض‌پذیرند: در هر لحظه مقتضی یک رهبر می‌تواند پیرو شود و بالعکس.

در ریشه‌یابی رابطه تردیدآمیز آنارشیست با رهبری دو رشته تفکر و تجربه را می‌بینیم. نخست این که مطابق نظرات **باکونین** و آنارشیست‌های بعدی پیرو او، رهبری همواره وجود دارد، پرسشی که آنها مطرح می‌کنند این است که چه نوع رهبری‌ای ما می‌خواهیم و رهبران چگونه می‌توانند بی‌آن‌که دیگران را تضعیف کنند قدرت بگیرند. دوم این که معنای رهبری بار منفی فراوانی در میان آنارشیست‌ها پیدا کرده است و با حاکمیت سلسله‌مراتبی و اقتدارگرایی یکی شده است و در نتیجه هر شکلی از رهبری با این عنوان که نمی‌تواند با آنارشیسم سازگار باشد به کنار گذاشته می‌شود. دیدگاه دوم بازتاب‌دهنده نوعی خلوص در تفکر آنارشیست است که به یک هارمونی اجتماعی طبیعی آرمان‌گرا باور دارد که در صورتی حاصل می‌شود که نخبگان دولتی یا قدرتمند کنار گذاشته شوند. این سنت تفکر خالص است که از طریق آرمان‌گرایی «**بی‌رهبری**» در **شبکه‌های اجتماعی** امروزی بازسازی می‌شود.»□

[12] Mutual aid
[13] Kevin Carson